

Zeitschrift:	Outlines
Herausgeber:	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band:	10 (2017)
Artikel:	Adrian Zingg als Vorbild oder Gegenbild? : Tradition, Ökonomie und Naturstudie in der Landschaftsgrafik Ludwig Richters
Autor:	Pütz, Saskia
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-872171

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: 27.12.2025

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

Adrian Zingg als Vorbild oder Gegenbild? Tradition, Ökonomie und Naturstudie in der Landschaftsgrafik Ludwig Richters

Saskia Pütz

«Wir lagten in den Banden einer todten 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. Wir plagten und mühten uns ab, die schablonenmässigen Formen ‹der gezacketen Eichenmanier› und ‹der gerundeten Lindenmanier›, wie Zingg sagte, so einzuüben, dass wir dergleichen mit Leichtigkeit zeichnen konnten.»¹ Diese Passage zählt zu den bekanntesten Stellen aus Ludwig Richters Autobiografie und dürfte wohl auch zu den geläufigsten Zitaten über Adrian Zingg gehören. Im Rückblick nach über einem halben Jahrhundert distanzierte Richter sich mit diesen Worten von seiner künstlerischen Prägung in Dresden durch den gut siebzig Jahre älteren Zingg. Diese Abgrenzung war ungemein folgenreich für die öffentliche Wahrnehmung beider Künstler. Und indem die Kunsthistorik nach wie vor auf Richter referiert, wenn es um die künstlerischen Ausbildungsverhältnisse im Dresden der 1810er und 1820er Jahre geht, hatte seine Beschreibung auch einen nachhaltigen Einfluss auf die Forschung weit über seine eigene Person hinaus.

Betrachtet man diese Textpassage jedoch im Kontext der Autobiografie und analysiert sie als literarisches Produkt, zeigt sich, dass Richters Darstellung der Konstruktion einer autonomen, künstlerischen Identität dient.

Durch die starke Zeichnung, ja Überzeichnung eines Gegenbilds erschafft Richter sich selbst als natürlichen, authentischen und wahrhaften Künstler. Diese Identitätskonstruktion durch Alterität setzt auf kontrastreiche Gegensätze, die bereits aus der zitierten Textpassage deutlich hervorgehen: Da werden die «todte Manier», «Regeln», «stereotype Formen und Formeln» gegen das «lebendige Naturgefühl», die «wahre, einfache Anschauung und Auffassung der Dinge» gestellt. Zingg steht hier metonymisch für ein ganzes Ausbildungssystem, eine ganze Generation von Künstlern, die «Zinggianer». Diese Polarität zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Text der Autobiografie. Es ist eine narrative Strategie Richters, die er einsetzt, um seine eigene positive Künstleridentität und ihre Bildung und Charakteristik im Text zu schärfen. Dafür nutzt Richter kontrastierende Distinktionsmerkmale, die er in verschiedenen Formen von negativ konnotierter Alterität einsetzt.² Von Beginn an stellt Richter die Entwicklung seines künstlerischen Wesens, seine innere Natur dem Wertesystem des 18. Jahrhunderts gegenüber, das ihm als Folie zur negativen Abgrenzung dient: dazu zählen der klassizistisch geprägte Bildungshorizont seines Elternhauses, das abhängige Arbeitsverhältnis seines Vaters, Carl August Richter, von Zingg, die Zingg'schen Zeichenmethoden, die Ausbildung an der Dresdener Kunstakademie sowie seine Reise nach Frankreich als Hofkünstler eines russischen Aristokraten. Innerhalb der *Lebenserinnerungen* verhindert dieses Werte- und Regelsystem Richters natürliche Entfaltung.³ Gemäss dem literarischen Topos des Wunderkindes ist es lediglich sein «inneres Gefühl», das ihn leitet auf seiner Suche nach Identifikationsfiguren und Möglichkeiten, sich Ausdruck zu verschaffen.⁴ Um seine künstlerische Individualität und Autonomie herauszustellen, grenzt Richter sich in seiner Autobiografie durch literarisch überlieferte Formeln und Motive von den zeitgenössischen kanonischen Leitbildern ebenso ab wie von der antiakademischen Bewegung. So kann er die am klassischen identitäts-genetischen Modell orientierte Bildung seines künstlerischen Selbst als unabhängige, organische Entfaltung aus seiner eigenen natürlichen Anlage heraus entstehen lassen.

Entschieden negiert Richter in seinen *Lebenserinnerungen* sämtliche von aussen kommenden positiven Einflüsse sowohl von privater wie von institutioneller Seite und zeichnet demgegenüber ein reduziertes und stark verallgemeinerndes Bild seiner Ausbildung. Indem er nicht nur Zingg, sondern die verschiedenen Versuche seiner privaten Lehrer sowie des

Unterrichts an der Akademie als künstliche Anleitungen zur schematischen, nicht von der Naturbetrachtung ausgehenden Darstellung charakterisiert, schafft Richter einen negativen Pol, gegenüber dem er die Natürlichkeit seines eigenen inneren Kunststrebens besonders hervorheben kann. Im weiteren Textverlauf wird dieses Konglomerat negativer Kräfte mit weiteren Merkmalen legiert. Richter überformt seine Darstellung deutlich mit dem Nationalcharakterstereotyp eines Frankreichs der «Anciens», das zu seiner Reise- wie Schreibzeit aktuell war. Schliesslich verdichten sich die unterschiedlichen Gegenüber innerhalb der Autobiografie zu einem omnipräsenen Gegenmodell, das als «das Französische» bezeichnet werden kann. Richter setzt dieses negativ besetzte «Französische» als Interpretament für seine positive Künstlerwerdung ein. Nur mittels dieser ausgeprägten, radikalen Differenz des «Anderen» kann er im Text seine eigene Identität als Künstler garantieren.⁵

Paradoxalement ist es ein genuin deutsches künstlerisches Selbst, das sich via Italien ausbildet. Italien ist die angeeignete Fremde, deren Kunst- und Kulturschätze zur kulturellen Orientierung und zur Entwicklung der eigenen Identität beitragen. «Italien» steht damit in Richters Autobiografie tropisch für den Ort der Entfaltung und Selbstwerdung seiner künstlerischen Natur. Indem Richter dort, genauer in Rom, seine künstlerische mit seiner religiösen Wiedergeburt zusammenfallen lässt,⁶ rundet er seine Autobiografie zum Ganzen eines modellhaft sich entwickelnden künstlerischen Selbst, zur «Sinn-Einheit des gelebten Lebens».⁷

Richters Kritik an Zingg im Kontext der *Lebenserinnerungen* ist jedoch mehr als nur die Abgrenzung von einer als überholt geltenden Kunstschauung mit geradezu topischem Vokabular. Adrian Zingg war der Taufpate Ludwig Richters, woher dieser bekanntermassen seinen ersten Vornamen Adrian hat. Dass Carl August Richter seinem Lehrer und Auftraggeber das Amt des geistigen Vaters oder auch «Mit-Vaters», so die eigentliche Bedeutung des lateinischen Terminus «pater spiritualis» oder «patrinus», bei seinem Sohn übertrug, zeigt die enge nicht nur berufliche, sondern auch private Verbindung, in der beide zueinander standen. In der Tat kommt Richters Kritik an seinem «pater spiritualis» in seiner autobiografischen Selbstdarstellung einem Befreiungsschlag von dem künstlerisch wie ökonomisch erfolgreichen Übervater gleich. Aber gerade in der negativen Überzeichnung beschreibt Richter genau die wesentlichen Merkmale von Zinggs Arbeitsweise, von denen er selbst letztlich entgegen aller Distan-

zierung stark beeinflusst und geprägt wurde: die Lehrbarkeit von Zinggs Landschaftsdarstellungen und damit zusammenhängend die Schulbildung. Zingg hatte ja nicht nur praktisch in seiner Werkstatt und in der Akademie Schüler unterrichtet und ausgebildet, sondern zu diesem Zweck auch Lehr- und Vorlagenbücher geschaffen.⁸

Interessant ist hierbei, dass Richter in seinem Text die «gezackte Eichenmanier» und die «gerundete Lindenmanier» als Inbegriff der Zingg'schen Methode herausstellt. Diese formalisierte Zeichenweise wurde zwar auch von Zingg gelehrt, wie Sabine Weisheit-Possél überzeugend dargelegt hat,⁹ aber Zingg folgte damit einer bewährten Unterrichtspraxis, wie sie sich bereits früher, beispielsweise durch Philipp Hackert, etabliert und vor allem durch das Vorlagenalbum von Johann Daniel Preissler verbreitet hatte (Abb. 1).¹⁰ In dem idealtypisch dargestellten Bildentstehungsprozess wird das Zeichnen in der Natur von Preissler nirgends erwähnt. Im Vergleich können die nahsichtigen Pflanzenstudien in Zinggs Lehrbuch, die sehr viel detailgetreuer nach der Natur gezeichnet sind, wohl als pädagogische Neuerung angesehen werden (Abb. 2). Zingg lehrte nicht lediglich formelhafte Darstellungsmethoden, wie Richters autobiografische Darstellung

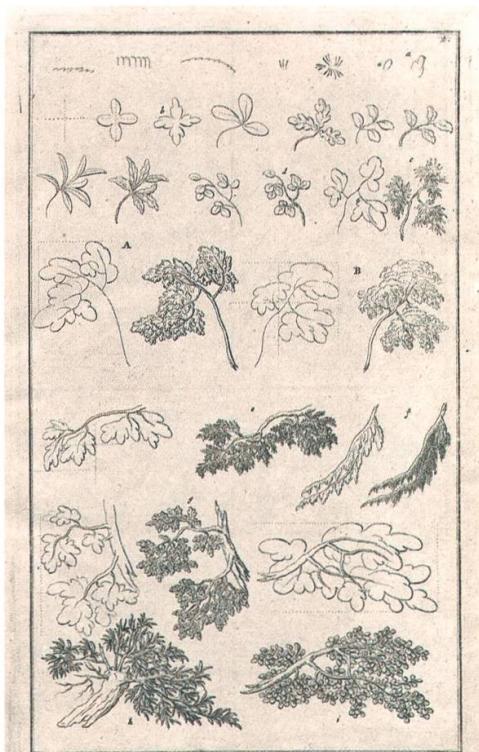


Abb. 1 Johann Daniel Preissler, *Gründliche Anleitung* welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten bedienen kan: den Liebhabern der Zeichen-Kunst mitgetheilet und eigenhändig in Kupffer gebracht, 5. Aufl., Nürnberg 1756, Tafel 2

suggeriert, sondern er verband die ökonomische Formalisierung der Darstellung von Blatt- und Buschwerk mit dem Studium der Natur. Teilweise sind es ganze Naturausschnitte, die Zingg in seinem Lehrbuch darstellt. Er schreibt dazu: «Bey seinen künstlerischen Spatziergängen beobachte er [der Landschaftszeichner] aufmerksam, wie sich der Charakter der Gegenstände seinem Auge darstelle. Bey einer solchen angestrengten und unablässigen Beobachtung wird sein Gemüth den Charakter der Natur aufnehmen und es wird endlich seiner Hand gelingen, das darzustellen, was sich in dem Spiegel seiner Seele zeigt.»¹¹

Genau diese Praxis des Zeichnens nach der Natur im Hinblick auf eine spätere bildmässige Verarbeitung war Richter bestens vertraut. Aus seiner Hand sind frühe Zeichnungen überliefert, die sehr detailliert einzelne Pflanzen darstellen. Die abgebildete Zeichnung (Abb. 3) stammt aus der Zeit, bevor Richter 1816 sein Studium an der Akademie begann, wo er auch unter Johann Christian Klengel studierte, der die Praxis des Freiluftstudierens



Abb. 2 Adrian Zingg, *Anfangsgründe für Landschaftszeichner*, Studienblätter, nicht datiert, Radierung, 26,8 × 18,8 cm (Platte), 38,5 × 25,7 cm (Blatt), Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. B 476a,2; links: Heft I, Tafel VIII, rechts: Heft II, Tafel VIII



Abb. 3 Ludwig Richter,
Pflanzenstudie (Distel), 1815,
Grafit auf weissem Papier,
18,5 × 24,6 cm, Kupferstich-
kabinett, Staatliche Museen
zu Berlin

und -zeichnens von Zingg übernahm, wie Anke Fröhlich gezeigt hat.¹² Richter arbeitete zu diesem Zeitpunkt bereits in der Werkstatt seines Vaters. Auf dem Blatt befindet sich ein Vermerk, der extra hervorhebt, dass es sich um eine Studie nach der Natur handelt, die Richter im Alter von zwölf Jahren angefertigt habe. Der Handschrift nach zu urteilen hat Richter selbst diesen Vermerk in späteren Jahren hinzugefügt. Gemeinsam mit seinem Vater unternahm er Reisen ins Umland, um Landschaftsansichten aufzunehmen. Es ist zu vermuten, dass der Vater Motive sammelte für eine spätere Ausführung und Reproduktion in der Werkstatt von Zingg. Eine frühe Zeichnung des Sohnes von 1814, beziehungsweise 1816–1818,¹³ dokumentiert diese künstlerischen Wanderungen und Freiluftstudien (Abb. 4). Sie zeigt die Burgruine Tollenstein, ca. 80 km östlich von Dresden im heutigen Tschechien gelegen. Ludwig Richter hat die Studie bereits im Ansatz bildmäßig angelegt und klassisch in drei Gründe aufgeteilt. Während die Berge im Bildhintergrund und die Bäume im Vordergrund nur mit zarten Strichen markiert sind, ist das eigentliche Thema, die Burgruine Tollenstein, im Mittelgrund recht detailliert mit präzisen Bleistiftlinien und -schraffen festgehalten. Das angedeutete Vordergrundmotiv der beidseitig rahmenden Bäume, die nur einen kleinen Ausblick freigeben, ist allerdings nicht typisch für Zingg, der die Vordergrundpartie stärker zurücknimmt, meist nur einseitig den Bildausschnitt rahmt und den Blick auf eine weite Landschaft mit einer ausgedehnten Himmelsfläche eröffnet (Abb. 5). Die Mischung aus topografischer Genauigkeit und klassisch-idealisten Kompositionsprinzipien, die eine spätere Staffierung des Vordergrunds mit Natur-Versatzstücken aus dem Pool der Detailstudien vorsehen, ist jedoch meines Erachtens auf Zinggs



Abb. 4 Ludwig Richter,
Burgruine Tollenstein,
um 1816/1818 (bez. 1814),
Grafit auf weissem Papier,
21,6 × 17,5 mm, Kupfer-
stichkabinett, Staatliche
Museen zu Berlin

Einfluss zurückzuführen. Richters Vater war Schüler von Zingg gewesen und arbeitete seit seiner Ausbildung für dessen Werkstatt. Eine eigenständige Ausprägung in Bezug auf Gegenstände, Ansichten, Komposition und Ausführung hat Carl August Richter nie wirklich erreicht, wie auch der Sohn feststellt, der dafür die Übermacht des Zinggschen Systems verantwortlich macht. So wurde Ludwig Richter über seinen Vater früh mit der Arbeitsweise von Zinggs Werkstatt vertraut und hat sich die «Zinggsche Manier» vermittelt durch seinen Vater und ebenso durch eigene Anschauung der Werke Zinggs – aus dem Erbe seines Paten konnte er sich einige Radierungen von dessen Werken anschaffen – zu eigen gemacht. Er arbeitete in diesem Stil auch für andere Auftraggeber, so für den russischen Fürsten Naryschkin, den er 1820–1821 auf einer siebenmonatigen Reise nach Frankreich begleitete. Leider haben sich von dieser Reise nur wenige Landschaftsskizzen erhalten (siehe auch Abb. S. 297) und keine ausgeführten Zeichnungen, da die Mappe mit den fertigen Blättern von Naryschkin der Kaiserin von Russland dediziert wurde und als verschollen gilt. Diese erste eigenständige Zeichnungsserie wäre ein wichtiges Bindeglied zwischen den gedruckten Ansichten Ludwig Richters und der Generation seiner Lehrer, zu der sein Vater, über diesen vermittelte Zingg und natürlich Klengel gehörten. Ein Vergleich von Richters Reisezeichnungen, hier die Küste von Marseille, mit Ansichten

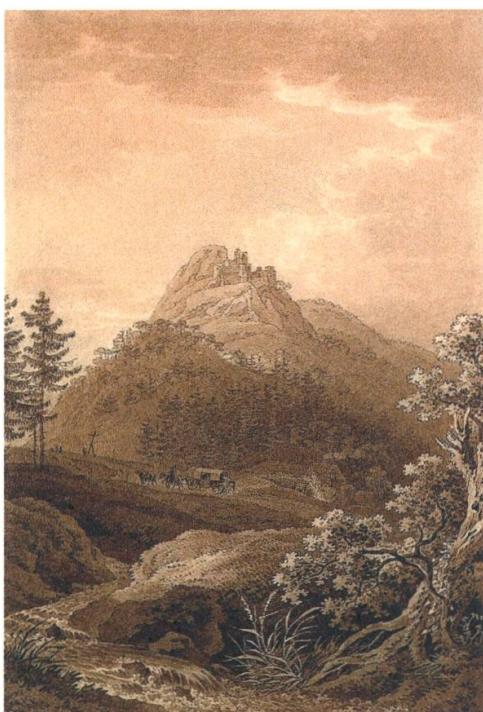


Abb. 5 Adrian Zingg,
Der Tollenstein in Böhmen,
nicht datiert, Feder in
Schwarzbraun und Pinsel in
Braun, 18,6 × 12,5 cm, Kupfer-
stich-Kabinett, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden,
Inv.-Nr. C 4316

Zinggs, wie der lavierten Radierung, die um 1770 entstand und den Blick auf Briesnitz an der Elbe zeigt, lässt trotz der völlig verschiedenen geografischen Bildgegenstände eine deutliche Ähnlichkeit in der Bildkomposition erkennen (Abb. 6 und 7): der leicht erhöhte Betrachterstandpunkt, die Verteilung der weiten Himmel- und Wasserflächen auf dem Papier oder der «bewohnte» hügelige Mittelgrund am diesseitigen Ufer. Der Vordergrund ist ungeklärt und deutet nur unten links eine Ruine und oben eine Baumkrone flüchtig an. Diese nachträgliche und stark zurückgenommene Form des Repoussoirs, die meist nur einseitig das Bild rahmt, ist häufig bei Zingg zu finden.

Aber das Zeichnen in und nach der Natur als zentrales Merkmal der künstlerischen Ausbildung bei Zingg unterschlägt Richter in seinem Rückblick. Es fügt sich im Rahmen seiner *Lebenserinnerungen* nicht in den Antagonismus von veraltet, regelgeleitet und formalisiert auf der einen Seite kontra lebendig, wahrhaftig und naturgetreu auf der anderen, der die Homogenisierung seines eigenen autobiografischen Ichs ermöglicht. Und genau in diesem Punkt erfährt Richters Darstellung eine Brechung, wodurch die Dichotomie unterlaufen wird: das Zeichnen nach der Natur steht für das individuelle Naturerlebnis des Künstlers. Die Art und Weise der Umsetzung, nämlich die nahtlose und detailgenaue Bleistiftzeichnung, eint in seiner Darstellung die deutschen Künstler in Rom und unterscheidet

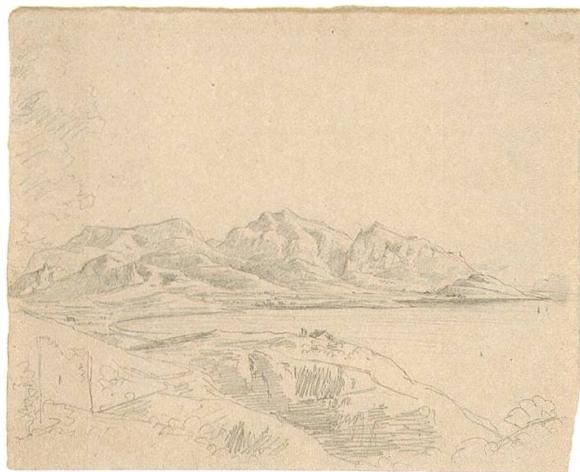


Abb. 6 Ludwig Richter,
Küste bei Marseille, 1820,
Bleistift auf gelblichem Papier,
18 × 22,2 cm, Kupferstich-
kabinett, Staatliche Museen
zu Berlin

sie wesentlich von ihren französischen Kollegen. Das besagt die wohl bekannteste Textstelle aus den *Lebenserinnerungen*, in der die gezeichnete Umrisslinie der deutschen Künstler dem malerischen «Knalleffect» ihrer französischen Kollegen gegenübergestellt wird:

««Gegensätze berühren sich!» Bei den Franzosen und uns traf das nur im räumlichen Sinne zu, denn ihre Zimmer stiessen unmittelbar an die unsrigen; aber obwohl sie mindestens ebenso liebenswürdige und solide Leute waren, als wir zu sein uns schmeichelten, so kamen wir doch durchaus in keinen Verkehr mit einander. Im Gegentheil mieden wir uns mit einer Art von Scheu; denn jede Partei mochte die andere für mezzo matti halten, die Gegensätze waren damals zu stark. Die französischen Maler mit ihren Riesenkästen brauchten zu ihren Studien ungeheure Quantitäten von Farbe, welche mit grossen Borstpinseln halb fingersdick aufgesetzt wurde. Stets malten sie aus einer gewissen Entfernung, um nur einen Totaleffect, oder wie wir sagten einen Knalleffect zu erreichen. Sie verbrauchten natürlich sehr viel Maltuch und Malpapier, denn es wurde fast nur gemalt, selten gezeichnet; wir dagegen hielten es mehr mit dem Zeichnen als mit dem Malen. Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt sass ein Jeder vor seinem Malkasten, der nicht grösser war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minutösem Fleiss auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig und wollten keinen ansprechenden Zug uns entgehen lassen. Luft- und Lichteffecte wurden eher gemieden als gesucht; kurz, ein Jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objectiv, treu wie im Spiegel, wiederzugeben.»¹⁴

Die nahtlose, detailgenaue Zeichnung nach der Natur wird also einerseits als gemeinsames Erbe beziehungsweise als wesensverwandter Stil der Deutschen dargestellt. Andererseits hat sie als positiv besetzte künstlerische Erfahrung und Aneignung von Natur innerhalb der Autobiografie nur in Italien ihren Platz, wo sie Teil von Richters künstlerischer Läuterung und Vollendung ist. Von seiner früheren Ausbildung, einer Dresdener Schule gar, ist keine Rede. Vielmehr geht Richter in seiner autobiografischen Selbststilisierung so weit, dass er sich selbst als denjenigen darstellt, der später als Professor für Landschaftsmalerei ab 1841 in Dresden das Zeichnen nach der Natur in den akademischen Unterricht erstmals aufnahm, um den Schülern den «unglaublich manierirten Zopf der sogenannten Zingg'schen Schule auszumerzen», wie er schreibt: « [...] da kam ich zu dem Entschluss, einen Versuch zu wagen, die Schüler unmittelbar nach der Natur zeichnen zu lassen, was bis dahin an der Akademie nicht gebräuchlich gewesen war.»¹⁵ Dass Richter damit als Lehrer eine Dresdener Tradition weiterführt und also gerade das Erbe Zinggs antritt, anstatt es



Abb. 7 Adrian Zingg, *Blick auf Briesnitz an der Elbe*, um 1770, Radierung, mit Sepia laviert, Blattmaß: 31,3 × 45,1 cm (beschnitten), Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung, Inv.-Nr. 1977/k306

«auszumerzen», wird in der Autobiografie ins Gegenteil verkehrt,¹⁶ was die Rezeption Richters und seiner Generation nachhaltig beeinflusst hat.

Richters künstlerische Entwicklung wird vor allem im Kontext seiner Italienreise wahrgenommen. Das Bild von Italien als Sehnsuchts- und Erfüllungsort seiner künstlerischen Ambitionen ist stark geprägt durch die *Lebenserinnerungen*. Vor dem Hintergrund des Einflusses von Zingg ist interessant, dass Richter noch 1821 gar nicht nach Italien zu reisen plante, sondern die Schweiz sein eigentliches Ziel war. Auch sind in seinem Tagebuch von 1821 Christian Wilhelm Ernst Dietrich und vor allem Salomon Gessner mit seinen Idyllen die Künstler, die er sich selbst zum Vorbild wählt, um sein hochgestecktes Ziel, ein bedeutender Landschaftsmaler zu werden, zu erreichen. Auf der Frankreichreise vertraut er seinem Tagebuch seine ehrgeizigen Träume an, ein «Raphael in der Landschaft» und «gross in der Kunst noch [zu] werden.»¹⁷ In den folgenden Einträgen beschäftigt er sich mit der Frage, «welche Manier wohl als neu und gut in der Landschaftsmalerei zu gebrauchen wäre.»¹⁸ Sehr bewusst geht Richter die Suche nach einem eigenen und angemessenen Stil an. Nach eingehender Kritik aktueller Strömungen, sowohl der in Rom verbreiteten «harten gotische[n] oder überhaupt altdeutsche[n] Manier» sowie der «ängstlichen Manier der Nachahmer Dahls», kommt er zu dem Schluss, dass «weder der grosse, erhabene, noch der wilde Stil in der Landschaftsmalerei» seinem Charakter angemessen sei, sondern «eher das Reizende, Liebliche und Enge» zu ihm passe.¹⁹ Während Dahl für Richter «Wildheit» und Claude den «grosse[n] Stil» repräsentiert, bekommen für ihn die «angenehm mit Figuren staffierte[n] Landschaften»²⁰ Christian Wilhelm Ernst Dietrichs eine gewisse Vorbildfunktion, die in der Autobiografie jedoch nicht erwähnt wird. Diese Landschaften Dietrichs zählen nach der Definition seines Zeitgenossen Christian Ludwig von Hagedorn durch ihre Figuren- und Viehstaffagen zu den «ländlichen», im Gegensatz zu den «heroischen» Gégenden.²¹ Diese «ländlichen Landschaften» Dietrichs waren keine direkten kompositorischen Vorbilder für Richters spätere Gemälde. Vielmehr sah Richter in der Art und Weise, wie die Figuren bei Dietrich in die Landschaft eingebunden sind und in der durch dieses Zusammenspiel evozierten Stimmung eine Möglichkeit für sein eigenes Bestreben, Landschafts- und Figurengestaltung miteinander zu verbinden und sich nicht ausschliesslich auf eine Gattung zu beschränken. Entsprechende Beispiele fand Richter in der *Italienischen Landschaft* oder dem seit 1741 in Dresden befindlichen



Abb. 8 Christian Wilhelm Ernst Dietrich, *Hirt und Hirtin bei ihren Herden*, vor 1730, Öl auf Leinwand, 35 × 49,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Bild *Hirt und Hirtin bei ihren Herden* (Abb. 8). Diese Vorbildfunktion fand wahrscheinlich in den *Lebenserinnerungen* keine Erwähnung, da Dietrichs Eklektizismus und sein Talent, sich fremde Stile anzueignen, gänzlich der Vorstellung Richters von künstlerischer Authentizität widersprachen.

Richter war ein versierter Zeichner und auch Radierer von populären Ansichten. Gerade deshalb ist ein fehlgeschlagenes Projekt von ihm besonders aufschlussreich hinsichtlich der ökonomischen Voraussetzungen für die Produktion von Druckgrafik: die sechs radierten Ansichten aus der Umgebung Roms (Abb. 9). Es sind die einzigen Landschaftsgrafiken von Richters Hand, die gedruckt vorliegen und keine nordalpinen, also deutschen, österreichischen, tschechischen oder Schweizer Ansichten zeigen. Die Radierungen vertrieb Carl Gustav Börner, den Richter noch aus Rom kannte und der 1826 in Leipzig eine Kunsthandlung sowie einen Verlag gegründet hatte. Kaum aus Italien zurück, zeichnete Richter für ihn zunächst sechs Landschaften aus Salzburg, radierte sie und liess ihnen zwei Jahre später sechs italienischen Landschaften folgen, die 1832 als *Malerische*



Abb. 9 Ludwig Richter,
Olevano, Radierung,
13,2 × 18,6 cm, in: *Malerische
Ansichten aus den Umge-
bungen von Rom*, Leipzig:
C. G. Börner, 1832, Kupfer-
stich-Kabinett, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden,
Inv.-Nr A 1908–1082

Ansichten aus den Umgebungen von Rom veröffentlicht wurden. Anders als in Richters gemaltem Werk sollten dies die einzigen Grafiken mit italienischen Landschaftsmotiven bleiben. Aber sie verkauften sich schlecht. Aufgrund des fehlenden Erfolgs beschäftigte Richter sich in der Folge wieder mit den regionalen Landschaften seiner Heimat. Zwar existieren weitere Radierungen nach Richter mit italienischen Motiven. Aber bei diesen Ansichten handelt es sich um Reproduktionen von Richters Gemälden, die für die Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins angefertigt worden waren, nicht um genuine Landschaftsgrafiken.

1834 erschien dann wieder eine Radierungsfolge über die Sächsische Schweiz²² bei Richters langjährigem Gönner und Verleger Christoph Arnold, der bereits 1820 und 1823 die grafischen Serien von Richter und dessen Vater publiziert hatte. Richter bewegte sich damit wieder auf bekanntem Terrain und knüpfte direkt an seine Tätigkeit vor seiner römischen Zeit an, so dass hier von einer auftraggeberspezifischen sowie thematischen Kontinuität in seinem Schaffen gesprochen werden kann. Die Zielgruppe dieser Ansichten sind wieder eindeutig Touristen und Reisende. Diese drei zeitnah zwischen 1828 und 1834 entstandenen grafischen Folgen nach beziehungsweise auch von Richter sind für ein jeweils unterschiedliches Zielpublikum konzipiert: Die Nachstiche nach seinen Gemälden mit italienischen Landschaften entstanden in der Zeit von 1828 bis 1832 im Auftrag des sehr speziellen Kreises der bildungsbürgerlichen, an regionalen Künstlern interessierten Mitglieder des Sächsischen Kunstvereins sowie für die Institution selbst;²³ die *Malerischen Ansichten aus den Umgebungen von Rom* von 1832 waren

italienische Landschaftsgrafiken für ein überregionales kunstinteressiertes Publikum in Deutschland, das die Radierungen aufgrund ihrer italienischen Motive sowie unter rein künstlerischen Aspekten ansprechen sollte; die Folge *Die Saechsische Schweiz*, die 1834 veröffentlicht wurde, enthielt hingegen Souvenirgrafiken als Erinnerungsstücke für Einheimische wie Reisende, bei der der Wiedererkennungswert im Vordergrund stand. Für die *Malerischen Ansichten aus den Umgebungen von Rom* gab es keinen so definierten Markt wie dies für die sächsischen Ansichten der Fall war und keine so spezielle Nachfrage wie vom Sächsischen Kunstverein. Weder Richters Name noch seine «historischen Landschaften» mit italienischen Motiven waren als Leistungsmerkmale stark genug, um ihn auf dem bestehenden Markt mit italienischen Landschaftsgrafiken zu positionieren und den erfolgreichen Absatz zu garantieren. Auch gab es keinen Verleger, der das Risiko dieser grösseren Serie auf sich nahm und als Auftraggeber fungierte. Börner agierte in Bezug auf Richters Bilder und Grafiken nur als Zwischenhändler.

Ganz anders Christoph Arnold, ein Dresdener Verleger von zentraler Bedeutung und deutschlandweitem Renommee, der insbesondere im Bereich der Verbreitung bürgerlicher Literatur sowie der politischen Emancipation des Bürgertums sehr aktiv war.²⁴ Durch seine unternehmerischen Aktivitäten sowie die politische Bedeutung der bei ihm verlegten Zeitschriften wurde er zum publizistischen Wortführer des liberalen Bürgertums in Dresden. Aufgrund der langjährigen engen Verbindung zu Arnold hatte Richter Einblick in das Verlagsgeschäft erhalten und war mit den Regeln der expandierenden Branche gut vertraut, was für den Erfolg seiner späteren Illustrationen entscheidend wurde. Da Richter anfangs kein Akademie-Stipendium hatte und nicht die privaten Mittel besass, um eine Italienreise zu finanzieren, konnte er sich den dreijährigen Aufenthalt nur dank des mäzenatischen Handelns von Arnold leisten, der ihm für diese Zeit jährlich 400 Taler zur Verfügung stellte.²⁵ Die Bedeutung dieser Verlagsanbindung für Richters künstlerische Existenz darf nicht unterschätzt werden. Arnold hatte Richter zudem vor dessen Abreise nach Italien eine Anstellung in Aussicht gestellt. Aus Aufzeichnungen Richters geht hervor, dass er in Italien damit rechnete, nach seiner Rückkehr für ein jährliches Gehalt von 600 bis zu 1000 Talern für Arnold tätig zu sein.²⁶

Doch Raubdrucke einiger kostspieliger Stichwerke schädigten Arnolds Geschäft derart, dass er im September 1827 von seinen Versprechungen zurücktreten und Bankrott anmelden musste. Richters Hoffnungen auf eine

gesicherte Grundversorgung waren damit gescheitert und er musste sich auf dem freien Markt nach neuen Arbeits- und Finanzierungsmöglichkeiten umsehen. Eine davon war sein Versuch, seinen lang gehegten Plan einer Folge von Radierungen der schönsten Gegenden Deutschlands samt typischen Volksszenen in die Tat umzusetzen. Seit 1827 unternahm er dafür fast jährlich Reisen ins Erzgebirge und nach Böhmen. Die Konkurrenz des aufkommenden, finanziell sehr viel günstigeren Stahlstichs vereitelte jedoch das Vorhaben, da Arnold mit seinem neu gegründeten Verlag das Risiko eines so kostspieligen Unternehmens unter diesen Umständen nicht mehr zu tragen bereit war. Die Blätter konnten erst zwölf Jahre später, 1839, unter dem Titel *Zehn Ansichten merkwürdiger Gegenden in Sachsen* veröffentlicht werden. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Arnold sich ausgerechnet 1839 doch noch zum Druck und Vertrieb der Blätter bereit erklärte. In diesem Jahr übernahm Sachsen-Weimar als erster Einzelstaat das preussische Nachdruckverbot (Gesetze von 1837). Damit war nun in Sachsen zumindest ein zehnjähriger Schutz auf gedruckte Werke rechtsgültig, wobei dieser Schutz ein Verlegerrecht war und sich vom Verständnis des Privilegs herleitete. Das schützenswerte Gut, das Gegenstand der Privilegien war, die ein Landesherr in seinem Herrschaftsbereich vergeben konnte, bestand in der Arbeit, dem Kapital, das in die Herstellung des Werkes, also bei Druckerzeugnissen in den Druck selbst, das Material, Buchbinderarbeit und Vertrieb investiert worden war. Der Schutz des Werkes lag somit beim Verleger.

Ungefähr drei Jahre vor dieser neuen Gesetzgebung war Arnold erneut durch illegalen Nachdruck geschädigt worden. Der Leipziger Verleger Georg Wigand hatte ohne Erlaubnis vorhandene Landschaftsradierungen von Richter für das Stichwerk *Das malerische und romantische Deutschland* nach England geschickt und dort für den Stahlstich in eine «wirkungsvollere Manier übersetzen lassen und sie theuer bezahlen müssen.»²⁷ – In dieser Bemerkung Richters, die Wigand indirekt zitiert, zeigt sich noch der Leistungsgedanke des Privilegienrechts, in dem der Aufwand, der zur Herstellung eines Werkes notwendig ist, zählt. Nachdem der Streit beigelegt worden war, engagierte Wigand Richter direkt für das gross angelegte Projekt, dessen elf Bände er von 1837 bis 1842 herausgab.²⁸

Der Vergleich mit den Ansichten aus der 17 Jahre früher veröffentlichten Sammelpublikation *70 Malerische An- und Aussichten der Umgegend von Dresden [...]*²⁹ zeigt das arbeitsökonomische Vorgehen Richters bei seinen sächsischen Ansichten für Wigand: die landschaftlichen Mittel- und

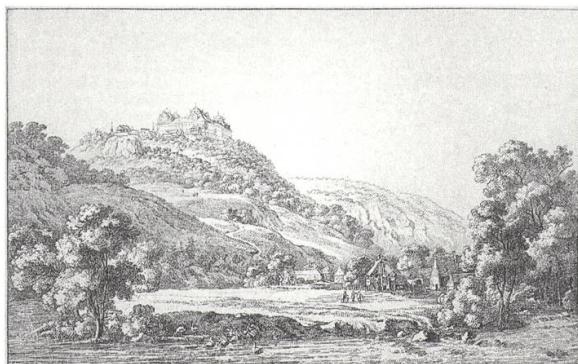


Abb. 10 Carl August Richter und Ludwig Richter, *Das Schloss Augustusburg; am Fusse des Schlossberges die überbaute Brücke über die Flöhe*, vor 1820, Radierung, 15,3 × 10 cm (Bildgrösse), in: Carl August Richter/Ludwig Richter, *70 malerische An- und Aussichten der Umgegend von Dresden [...]*, Dresden: Arnoldische Buchhandlung, 1820

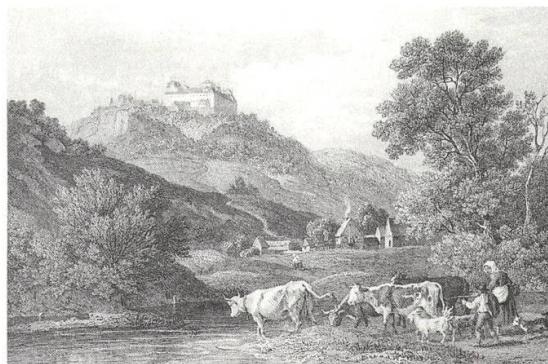


Abb. 11 Ludwig Richter (gez.)/James Carter (gest.), *Augustusburg, Stahlstich*, ca. 18 × 24 cm (Blattgrösse), in: A. von Tromlitz (eigtl. Karl August Friedrich von Witzleben), *Das malerische und romantische Deutschland*, Bd. 1: *Romantische Wanderung durch die Sächsische Schweiz*, Leipzig: Wigand, 1836

Hintergründe mit den markanten Sehenswürdigkeiten sind nahezu identisch mit den früheren Ansichten (Abb. 10 und 11). Neu ist jeweils die Ausgestaltung des Vordergrunds. Darin zeigt sich der Bedeutungsgewinn der Figuren bei Richter und die Verbindung von Figur und Landschaft zur «historischen Landschaft». In seiner früheren Stichserie von 1823 (*30 An- und Aussichten zu dem Taschenbuch für den Besuch der Sächsischen Schweiz*), die sich an ein explizit touristisches Publikum richtet, ist auch das Bildpersonal in überwiegend betrachtender Haltung dargestellt – primär bürgerliche Betrachter, seltener bukolische Hirten, die versonnen in die Landschaft blicken (Abb. 12). Durch den figürlichen Kommentar wird die Landschaft als Gegenstand ästhetischer Erfahrung reflektiert – eine bekannte Staffageform, die bereits Zingg schon eingesetzt hat. In den späteren Arbeiten stellt Richter zunehmend eine ländliche Bevölkerung dar, die in und von der Natur lebt, und rückt sie wortwörtlich in den Vordergrund (Abb. 11). Es sind meist kleine Gruppen, häufig mit Frauen und Kindern, die Tiere hüten, Wasser schöpfen, Holz hacken oder mit der Ernte beschäftigt sind. Es ist die bürgerliche Vorstellung – oder vielmehr die bürgerliche Fiktion – vom «Volk», die in diesen Darstellungen Gestalt annimmt. Ab den 1840er Jahren konzentriert sich Richter im Bereich der Druckgrafik zunehmend auf reine Volksszenen ohne primären Landschaftsbezug. Diese künstlerische Hinwendung ging auf Anregungen seines Verlegers Georg Wigand

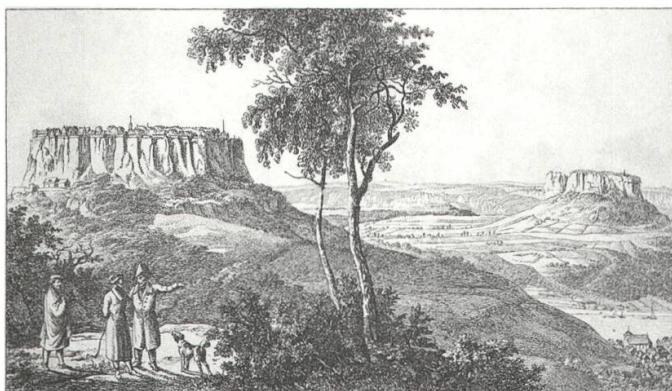


Abb. 12 Ludwig Richter,
*Der Königstein vom Quirl und
der Lilienstein*, Radierung,
8,1×14,4 cm (Bildgrösse),
in: *30 An- und Aussichten zu
dem Taschenbuch für den Be-
such der Sächsischen Schweiz*,
Dresden: Arnoldische Buch-
handlung, 1823, Nr. 17

zurück. Wigands Aktivitäten müssen hier im grösseren Zusammenhang der programmativen Zeitschrift des Realismus, *Die Grenzboten*, gesehen werden. Wigand stand mit ihrem Herausgeber, Gustav Freytag, in Kontakt und beide verkehrten in Leipziger Gesellschaftszirkeln. Ein engmaschiges Netzwerk von Verlegern, Sammlern und Wissenschaftlern bestand hier, das Richter mit Anregungen, Aufträgen, Ankäufen und Ausstellungen förderte. Zu den wichtigsten Akteuren in diesem Zusammenhang zählen neben den Verlegerbrüdern Wigand der Archäologe Otto Jahn, ein Freund Anton Springer, der wesentlich an der Gestaltung der Autobiografie Richters beteiligt war, dann der Handzeichnungssammler Eduard Cichorius⁵⁰ und später Max Jordan, ebenfalls Herausgeber von *Die Grenzboten*, der 1870 Leiter des Städtischen Museums Leipzig und vier Jahre später Direktor der Nationalgalerie in Berlin wurde.⁵¹ Die Zeitschrift *Die Grenzboten* propagierte den neuen Realismus in der Literatur wie in der Wissenschaft. Diese neue Orientierung wurde als Ablösung eines ästhetisierenden Stils und zugleich Abwendung von der Künstlichkeit des französischen Vorbilds gerühmt.⁵² Als literarische Form wurde vor allem der so genannte «Dorfgeschichtenrealismus» ab den 1840er Jahren unterstützt. Die Dorfgeschichten, namentlich von Berthold Auerbach und Jeremias Gotthelf, galten als Vorform realistischer Darstellung und wurden in etlichen Beiträgen und Rezensionen besprochen und verbreitet.

Das Geschäft mit den volkstümlichen Darstellungen war für Richter wie für seinen Verleger sehr lukrativ, Richter wurde zum wichtigsten Illustrator und Grafiker in Wigands Unternehmen.⁵³ Es ist dem guten Verhältnis der beiden zu verdanken, dass Ausgaben wie das *Richter-Album* von 1848, ein Kompendium seiner bekanntesten Holzstiche, als gemeinschaftliches Projekt entstand. Nach damaligem Recht waren die einmal be-

zahlten Druckstücke Eigentum des Verlages und dieser konnte sie frei zu neuen Auflagen verwenden. Bezeichnend hierfür ist das Vorwort von Otto Wigand zum Sammelwerk *202 Holzschnitte nach Zeichnungen von Ludwig Richter*, in dem er 1861 schreibt: «Herr Professor Richter in Dresden hat seit einer Reihe von mehr als zwanzig Jahren einige hundert Illustrationen zu verschiedenen Werken meines Verlages entworfen und gezeichnet. Die Zeichnungen hat der Künstler zum grössten Teil gleich auf Holz ausgeführt und ich habe dann dieselben von den vorzüglichsten Xylographen schneiden lassen. Es versteht sich von selbst, dass sämtliche Zeichnungen und Schnitte für mich und für meine Rechnung gemacht worden sind. Sie sind somit mein alleiniges Eigentum.»³⁴

Mit dem Tod von Georg Wigand 1858 waren die Druckstücke an die Erben des Verlags und damit seinen Bruder Otto Wigand übergegangen. Darüber besass der Verlag das Recht zur Reproduktion, ohne das Einverständnis des Künstlers einholen zu müssen. Die Tatsache, dass Otto Wigand jedoch seiner Edition ein solches Vorwort vorschaltet, zeigt bereits, dass sein Vorgehen nicht mehr so selbstverständlich schien, wie dies noch eine Generation früher der Fall gewesen wäre. Rechtlich war die Kontrolle der Neuauflagen und Wiederverwendung von Reproduktionsvorlagen anscheinend nicht geregelt. Darin bestand eine Ungleichheit in der Gesetzgebung der verschiedenen Staaten: So war die freie Verwendung von Material für die Zusammenstellung in Grafikauslesen in Preussen, Österreich, Bayern, Braunschweig, Weimar-Eisenach und Meiningen ausdrücklich gestattet. Die Gesetzgebungen des Bundes, des Königreichs Sachsen und anderer Einzelstaaten schwiegen darüber, verboten sie aber auch nicht. Hierin scheint mir eine ganz wesentliche Motivation für Richters eigene Verlagsgründung zu liegen. Bereits 1855 wurde er Unternehmer in eigener Sache und brachte die ersten Veröffentlichungen eigener Arbeiten heraus, so *Fürs Haus*, *Der Sonntag*, *Neuer Strauss fürs Haus* und *Gesammeltes*. Richter als Markenname für volkstümliche Buchillustrationen und Kleingrafiken hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits sehr gut etabliert und dies war der Weg für den Künstler, auch am meisten von seinen Arbeiten zu profitieren.

Indem Richter ein eigenes Unternehmen mit Mitarbeitern gründete, beerbte er schliesslich nicht nur in künstlerischer, sondern auch in ökonomischer Hinsicht seinen «Mit-Vater». Das Problem der möglichst detailgetreuen und vorlagennahen Umsetzung seiner Zeichnungen in den Holzstich ist ein wiederkehrendes Thema in Briefen von Richter. Um die Qualität

seiner Bilder und damit ihre Wiedererkennbarkeit kontrollieren zu können, arbeitete Richter schon länger, wohl ab Mitte der 1840er Jahre, eng mit Grafikern zusammen, vor allem mit seinem Schwiegersohn August Gaber. Die Ausbildung eigener Stecher und ihre Anleitung zur Reproduktion der eigenen Werke, um diese mit einem möglichst homogenen Erscheinungsbild zu publizieren, ist neben der prekären Rechtslage in meinen Augen ein weiterer wichtiger Aspekt für die Verlagsgründung von Richter. Auch wenn Richters Verlag zusätzlich in begrenztem Umfang Werke anderer Künstler verlegte, wie 1864 die *Bilderpossen* – das erste Buch von Wilhelm Busch –, so machte dies nur einen sehr geringen Teil des Umsatzes aus. Der primäre Zweck des Verlags war es, Richter «als Richter», gewissermassen wie eine Marke zu verlegen. Gerade in dieser strategischen Führung der Geschäfte wie der Werkstatt ähnelt Richter seinem Paten sehr, auch wenn er dessen Vorgehensweise stark kritisiert. Es lässt sich abschliessend feststellen, dass Richter in künstlerischer wie ökonomischer Hinsicht sehr viel stärker von Zingg abhängig ist und dessen Tradition fortführt, als man sich dessen bisher bewusst war, da die Zusammenhänge bislang von dem Bild des autonomen Künstlers, das Richter von sich selbst in seiner Autobiografie zeichnet, überblendet wurden.

- ¹ Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen*, hrsg. von Heinrich Richter, Frankfurt a. M.: Johannes Alt, 1885, S. 41.
- ² Ebd., S. 27.
- ³ Ebd., S. 61.
- ⁴ Zu diesem antiken Topos, der sich durch die Vitenliteratur und Biografik bis ins 19. Jahrhundert zieht, vgl. Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, mit einem Vorwort von Ernst Gombrich, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995 [Erstausg. 1934], S. 52–53. Die Wunderkind-Erzählung hält sich bis in die aktuelle Literatur zu Richter, vgl. Hans Joachim Neidhardt, «Ludwig Richters Werk und Wirkung», in: *Ludwig Richter und sein Kreis. Ausstellung zum 100. Todestag im Albertinum zu Dresden*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Kupferstich-Kabinett, März bis Juni 1984, Leipzig: Edition Leipzig, 1984, S. 11–20, S. 13; Heinz Demisch, *Ludwig Richter, 1803–1884. Eine Revision*, hrsg. von Christa Lichtenstern, Berlin: Mann, 2003, S. 95; Anton Philipp Knittel, *Zwischen Idylle und Tabu. Die Autobiographien von Carl Gustav Carus, Wilhelm von Kügelgen und Ludwig Richter*, Dresden: Thelem bei w.e.b.-Universitätsverlag, 2002, S. 180–181; Petra Maisak, «Literarische Versuche der Selbstheilung» (Rezension von Anton Philipp Knittel, *Zwischen Idylle und Tabu. Die Autobiographien von Carl Gustav Carus, Wilhelm von Kügelgen und Ludwig Richter*, Dresden 2002), in: IASLonline [29.07.2004], URL: <http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=898>, Zugriff 29.09.2016, Abs. 6 und 23.
- ⁵ Vgl. dazu Almut Finck, «Subjektbegriff und Autorschaft. Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie», in: Miltos Pechlivanos (Hrsg.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995, S. 283–294, hier S. 286.
- ⁶ Michaela Holdenried, *Autobiographie*, Stuttgart: Reclam, 2000, S. 14.
- ⁷ Zu konfessionellen Wahrnehmungs- beziehungsweise Darstellungskomponenten bei Richter und Louise Seidler siehe Saskia Pütz, *Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters*, Diss. FU Berlin, 2008, Berlin: Mann, 2011, und dies., «Als Protestantin in der Papststadt: Louise Seidler in Rom», in: *Hinaus ins Weite. Thüringer Reisende* (Beiträge zur Thüringischen Kirchengeschichte, N.F., 4), Erfurt: Gesellschaft für Thüringische Kirchengeschichte 2010, S. 81–101.
- ⁸ Adrian Ludwig Zingg, *Gründliche Zeichenschule für Landschafter. 26 Studienblätter in 2 Heften*, Dresden: Morasch & Skerl, 1808–1809.
- ⁹ Sabine Weisheit-Posséel, *Adrian Zingg (1724–1816). Landschaftsgraphik zwischen Aufklärung und Romantik* (Villigst Perspektiven, 12), Diss. FU Berlin, 2008, Berlin: Lit, 2010, S. 73–74, 88–93.
- ¹⁰ Johann Daniel Preissler, *Gründliche Anleitung welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschafften oder Prospecten bedienen kan: den Liebhabern der Zeichen-Kunst mitgetheilet und eigenhändig in Kupffer gebracht*, Nürnberg 1759 [Erstausgabe 1734].
- ¹¹ Zingg 1808–1809 (wie Anm. 8), Heft 1, S. 2–3.
- ¹² Anke Fröhlich, «Glücklich gewählte Natur...» *Der Dresdner Landschaftsmaler Johann Christian Klengel (1751–1824). Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Radierungen und Lithographien* (Studien zur Kunstgeschichte, 161), Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 2005, S. 4 und 32.
- ¹³ Winfried Werner datiert das Blatt auf die Jahre 1816 bis 1818, da in dieser Zeit die Zeichnungen für die Sammelpublikation *70 Mahlerische An- und Aussichten der Umgegend von Dresden [...]* (siehe unten, Anm. 29) entstanden sind. Er geht bei der Jahreszahl 1814 auf der Zeichnung von einer späteren und irrtümlichen Hinzufügung Richters aus, vgl. Dresden 1984 (wie Anm. 4), S. 84, Kat.-Nr. 28.
- ¹⁴ Richter 1885 (wie Anm. 1), S. 158–159.
- ¹⁵ Ebd., S. 338.
- ¹⁶ Diese Sichtweise unterstützt auch Petra Kuhlmann-Hodick, «Der Pate. Adrian Zinggs

- Skizzenbuch einer protoromantischen Reiße», in: Adrian Zingg. *Wegbereiter der Romantik*, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick, Claudia Schnitzer und Bernhard von Waldkirch, Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, 17.2.–6.5.2012; Kunsthaus Zürich, 25.5.–12.8.2012, Dresden: Sandstein Verlag, 2012, S. 40–59, S. 43.
- ¹⁷ Tagebucheintrag vom 10.2.1821, *Ludwig Richters Tagebücher und Jahreshefte 1821–1883*, ausgewählt von Robert Walter, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, [1924], S. 15.
- ¹⁸ Ebd.
- ¹⁹ Ebd., S. 18–19.
- ²⁰ Ebd., S. 19.
- ²¹ Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey*, Leipzig: Johann Wendeln, 1762, S. 161.
- ²² *Die Saechsische Schweiz von Ludwig Richter*, Dresden/Leipzig: Arnoldische Buch- und Kunsthändlung, 1834.
- ²³ Bereits 1827 schuf Richter eine Radierung seines Gemäldes *Tal bei Amalfi mit Ausblick auf den Meerbusen von Salerno* (Öl auf Leinwand, 1826, 100×138 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 200; die Radierung *Blick auf den Meerbusen von Salerno aus einem Thale bei Amalfi* hat ein Plattenmass von 19,1×25 cm, das Bildmass beträgt 17,8×24,6 cm) wohl für den Sächsischen Kunstverein. Sie blieb jedoch unvollendet und der Sächsische Kunstverein erwarb im folgenden Jahr eine zweite Fassung des gleichen Motivs (Plattenmass: 23,4×28 cm; Bildmass: 17,9×25 cm). Nach 1832 kaufte der Sächsische Kunstverein weiterhin Bilder von Richter an, jedoch nicht mit italienischen Motiven.
- ²⁴ Nach der Gründung einer Leihbücherei 1795 richtete Arnold 1802 den ersten Zeitschriftenlesezirkel Dresdens ein. Er verlegte die populären Romanciers seiner Zeit, vertrieb den *Dresdner Anzeiger* sowie seit 1817 die bedeutende von Karl Gottfried Theodor herausgegebene *Abendzeitung*. 1798 und erneut 1825 gründete Arnold das «Literarische Lesemuseum», das mit seinem grossen Bestand an Büchern und Zeitschriften, langen Öffnungszeiten und der Möglichkeit zur Diskussion die politische Kultur in Dresden befördern sollte.
- ²⁵ Wie genau dieses Stipendium aussah, ist leider unklar. Richters Darstellung ist insoweit widersprüchlich, als das Stipendium von Arnold angeblich für drei Jahre mit jährlich 400 Talern gegolten haben soll. Später beschreibt Richter jedoch, wie er sich darum bemüht, seinen Italienaufenthalt nach zwei Jahren im Frühjahr 1825 zu verlängern, um seine weitere Entwicklung nicht zu «gefährden», Richter 1885 (wie Anm. 1), S. 197. Gründe für die offensichtliche Verkürzung des Stipendiums werden nicht genannt. Wie um den tatsächlichen Fortschritt seiner Arbeit zu belegen, wird auch die tatkräftige Unterstützung Julius Schnorrs von Carolsfeld aufgeführt, der den Verkauf eines Bildes von Richter vermittelt, damit der weitere Aufenthalt finanziell ermöglicht werden kann. Dazu kommt ein Stipendium der Dresdener Akademie als Anerkennung für sein Watzmann-Bild, so dass es scheint, als sei Richter nach zwei Jahren in Rom bereits in der Lage gewesen, einen Grossteil seines Lebensunterhaltes durch seine Malerei selbst zu finanzieren, ebd., S. 199. – Dabei ist die Existenz einzelner grosser sowie einer Vielzahl kleiner Verlage, darunter diverse Kunstverlage wie die von Ernst Arnold, Adolf Gutbier, Hanns Hanfstaengl und Hermann Krone, für die Auftragslage der Künstler wesentlich. Ebenso haben die stark wachsenden Auflagen von Stadt- und Landschaftsansichten, der rasche Fortgang gross angelegter lithografischer Projekte wie Hanfstaengls Edition der Gemäldeproduktionen aus der Dresdner Galerie und schliesslich die schnelle Adaptation der Fotografie im publizistischen Markt seit ihrer Etablierung in den 1840er Jahren in Dresden die Arbeitssituation für Künstler in dieser Stadt im 19. Jahrhundert fundamental beeinflusst.
- ²⁶ Vgl. Gerd Spitzer, «Ludwig Richter – Der Maler», in: *Ludwig Richter – Der Maler*, hrsg. von Gerd Spitzer und Ulrich Bischoff,

Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 27.9.2003–4.1.2004; Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 22.1.–25.4.2004, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003, S. 13–43, S. 13.

²⁷ Richter 1885 (wie Anm. 1), S. 339.

²⁸ Richter sammelte ab 1836 dafür im Harz, im Riesengebirge und in Franken Skizzen für die etwa 100 Sepiazeichnungen, die er als Vorlagen für die Stahlstiche anfertigte. Allerdings stellte Richter zunehmend weniger Landschaftsansichten her, was sicherlich auch mit der zeitgleichen Entstehung der Fotografie zusammenhängt, die sich diesem Bereich sofort widmete, in Dresden vor allem durch Hartmut Krone.

²⁹ *70 Mahlerische An- und Aussichten der Umgegend von Dresden in einem Kreise von sechs bis acht Meilen aufgenommen, gezeichnet und radirt von C. A. Richter, Professor, und A. Louis Richter, Dresden: Arnoldische Buchhandlung, 1820.*

³⁰ Nach seiner Heirat mit der Schweizerin Marie Jäaggi 1856 verlegte Cichorius seinen ständigen Wohnort zwar nach Solothurn, behielt aber noch eine Wohnung in Leipzig und reiste regelmässig dorthin zurück.

³¹ 1874 wurde Jordan als Direktor an die Berliner Nationalgalerie berufen, siehe Lionel von Donop, *Max Jordan. Ein Lebensbild*, Berlin: E. S. Mittler & Sohn, 1907, S. VII.

³² Siehe beispielsweise Gustav Freytag, «Die Kunst und der Künstler in der Revolution», in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur*, hrsg. von Gustav Freytag und Julian Schmidt, 8 (1849), Nr. 1, S. 412–422.

³³ Im Dresdener Stadtarchiv haben sich einige Werkstattbücher Richters erhalten, in denen die Einnahmen aus Aufträgen für Buchillustrationen verzeichnet sind. Richters jährliches Honorar für die Professur an der Dresdner Akademie betrug für die Jahre 1840–1860 jährlich 400 Taler – seine sonstigen Einnahmen übersteigen dies aufs Jahr gerechnet zum Teil um das Dreifache. Beispielsweise erhielt Richter 1850 von seinem Verleger Georg Wigand allein für die Illustration von Hebels *Alemannischen*

Gedichten 800 Taler für die 1. Auflage. 1865 bekam er je 500 Taler für jeweils 15 Vorzeichnungen für Holzschnittfolgen (im Ganzen drei Folgen, also 1500 Taler). Eine wesentliche Einnahmequelle war auch der Verkauf dieser Originalzeichnungen, so erhielt Richter für 75 Zeichnungen 2000 Taler, was also fünf Jahresgehältern entsprach.

³⁴ Otto Wigand, «Vorwort», in: Ders. (Hrsg.), *202 Holzschnitte nach Zeichnungen von Ludwig Richter*, 2. Aufl., Leipzig: Otto Wigand 1864.

