

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

Autor(en): **Egle, Steffen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

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

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872170>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

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

Steffen Egle

Ferdinand Kobell, Jakob Philipp Hackert und Adrian Zingg – alle drei institutionell erfolgreiche Landschaftskünstler und einflussreiche Lehrerfiguren – publizierten gegen Ende ihrer Karrieren Anleitungsbücher zum Landschaftszeichnen: Kobell veröffentlichte 1784 im Selbstverlag sein *Livre ou instruction pour dessiner les paysages*; Hackert gab um 1802 mehrere Radierungen als Vorlagen für das Studium von Bäumen heraus, die er mit dem Titel *Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature* überschrieb; Zingg schliesslich machte mit seinem 1808 bei Göschen in Leipzig erschienenen Heft *Anfangsgründe für Landschaftszeichner* den Auftakt zu mehreren kunstdidaktischen Publikationen, die er im Verlaufe der folgenden Jahre herausbrachte.<sup>1</sup> Die drei Landschaftskünstler partizipierten mit diesen Anleitungsbüchern an einer medialen Entwicklung, die gerade für die Landschaftsmalerei von grosser Bedeutung werden sollte: Kurz vor und vor allem nach 1800 florierte ein ganzer Verlagssektor mit kunstdidaktischer Literatur für angehende Künstler und Kunstlaien, in dem zunehmend auch die Landschaft als eigenständige Gattung ihren Platz fand.<sup>2</sup> Bedient wurde dieser Sektor vorwiegend von zweitrangigen Künstlern und lokalen

Zeichenmeistern.<sup>3</sup> Dass qualitativ und künstlersoziologisch betrachtet herausragende Vertreter des Landschaftsfaches wie Kobell, Hackert und Zingg ihre Landschaftsauffassung und ihre methodischen Herangehensweisen in illustrierten Trakten niederlegten, ist dagegen eher die Ausnahme. Umso mehr lohnt es, nach der Motivation für diese Publikationen zu fragen.

Das Hauptanliegen dieses Beitrags ist ein Vergleich der drei genannten Anleitungsbücher, der die formale und funktionale Entwicklung des Mediums aufzeigen soll. Während Kobells *Instruction* noch eine Zusammenstellung vom Künstler selbst radiierter Druckgrafiken und damit eine Mustersammlung im traditionellen Sinn darstellt, 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. Anhand der Zeichenanweisungen dieser beiden Künstler können Strategien beschrieben werden, durch die das Zeichnen nach Vorlagen als grundlegender Bestandteil der Ausbildung auch von Landschaftsmalern wesentlich vereinfacht wurde. Aus der deskriptiven Analyse werden im zweiten und dritten Teil des Aufsatzes erste Schlussfolgerungen in Bezug auf die Funktion der Traktate gezogen. Sie zielten, so die These, nicht allein auf das Studium nach zweidimensionalen Vorlagen im Sinne der Koordination von Auge und Hand und der Vermittlung erster Formeln für die Repräsentation dreidimensionaler Objekte in der zweidimensionalen Bildfläche. Vielmehr präfigurierten sie die Naturwahrnehmung des Schülers und leisteten so einen Beitrag zu dessen ästhetischer Erziehung. Eine weitere Funktion der Anleitungen, auf die nur ganz kurz eingegangen werden kann, kommt im Falle von Kobell, Hackert und Zingg hinzu. Es fällt auf, dass die Publikationen zu einem Zeitpunkt erschienen, als die Popularität ihrer Autoren bereits am Schwinden war. Sie sind daher auch als Versuch zu deuten, eine bestimmte Landschaftsauffassung gegenüber progressiven Tendenzen in der Kunstpraxis zu konservieren und einer neuen Generation von Künstlern zu überliefern.

### **Anleitungsbücher zur Landschaftskunst: Anmerkungen zu ihrer medialen und funktionalen Entwicklung**

Eine mediale Beschreibung der genannten Anleitungen von Ferdinand Kobell, Jakob Philipp Hackert und Adrian Zingg erlaubt eine erste Annäherung an deren funktionale Bestimmung im Rahmen des spezialisierten Unterrichts in der Landschaftsmalerei. Relativ einfach ist eine solche Beschreibung im

Fall Ferdinand Kobells. Es handelt sich bei dem 1784 erschienenen *Livre ou instruction pour dessiner les paysages* um eine blosse Sammlung seiner eigenhändigen Radierungen, die als Kompendium zusammengebunden sind (Abb. 1). Der Titel «Instruction» scheint daher etwas hoch gegriffen, fehlt dem Werk doch jeglicher instruktive Anteil in Form eines erläuternden Textes oder eines methodischen Arrangements. Vielmehr stellt Kobells Anleitung ein Muster- bzw. Vorlagenbuch im traditionellen Sinne dar, das heisst eine Zusammenstellung von selbstkomponierten Motiven, die der Künstler im Laufe seiner Karriere radiert hat. Derartige gedruckte Musterbücher gab es im deutschen Sprachraum seit dem 16. Jahrhundert.<sup>4</sup> Indem Kobell dieser Sammlung durch einen Titelvorsatz den Status von Unterrichtsvorlagen verlieh, leistete er allerdings Kanonisierungsarbeit in eigener Sache. Eigene Bilderfindungen ersetzen – das ist der funktionale Aspekt der *Instruction* – den Mustervorrat von unterschiedlichen Künstlern, wie er für gewöhnlich in einer Werkstatt vorhanden war. An die Stelle stilistischer Heterogenität tritt der vorbildliche Stil des Lehrers, der durch die Schüler tradiert werden sollte.



Abb. 1 Detail einer Beispiel-  
seite aus Ferdinand Kobell,  
*Livre ou instruction pour  
dessiner les paysages. Conte-  
nant 108 gravures à l'eau-forte*,  
Mannheim: chez l'auteur,  
1784, Radierung und Kupfer-  
stich, Universitätsbibliothek  
Heidelberg

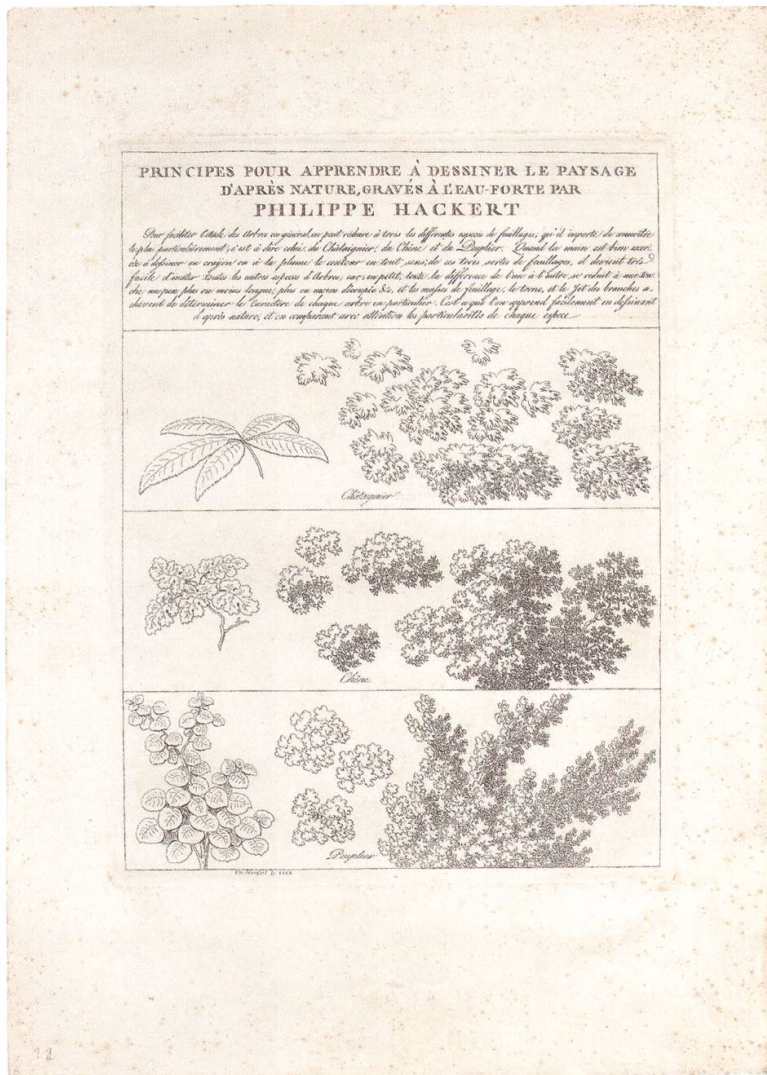


Abb. 2 Titelblatt in:  
 Philipp Hackert, *Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature*, um 1802, Radierung und Kupferstich, 70,4 × 50,3 cm (Blatt); 48,8 × 36,9 cm (Platte); 47 × 35 cm (Einfassungslinie), Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 2012/7789, 1 (KK)

Gegenüber Kobell zeichnen sich Hackerts *Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature* (1801–1802) durch eine – wenn auch sehr vorläufige – methodische Konzeption aus.<sup>5</sup> Das Heft besteht aus insgesamt 13 Blättern, wobei nur das erste Blatt einen in die Platte gestochenen Textanteil in französischer Sprache mit erläuterndem Charakter besitzt (Abb. 2). Der Text – der für die deutsche Ausgabe ausgegliedert wurde – leitet zum Studium der Bäume nach der Natur an: «Um das Studium des Baumschlags im allgemeinen zu erleichtern, kann man die verschiedenen Laubgattungen auf drei Hauptarten zurückführen, welche die übrigen sämtlich, mehr oder minder abweichend, unter sich begreifen und mit denen man sich also zuvörderst erst ganz genau bekannt machen muss, ehe man weiterschreiten darf. Diese Hauptarten sind: die Kastanie, die Eiche und die Pappel. Ist

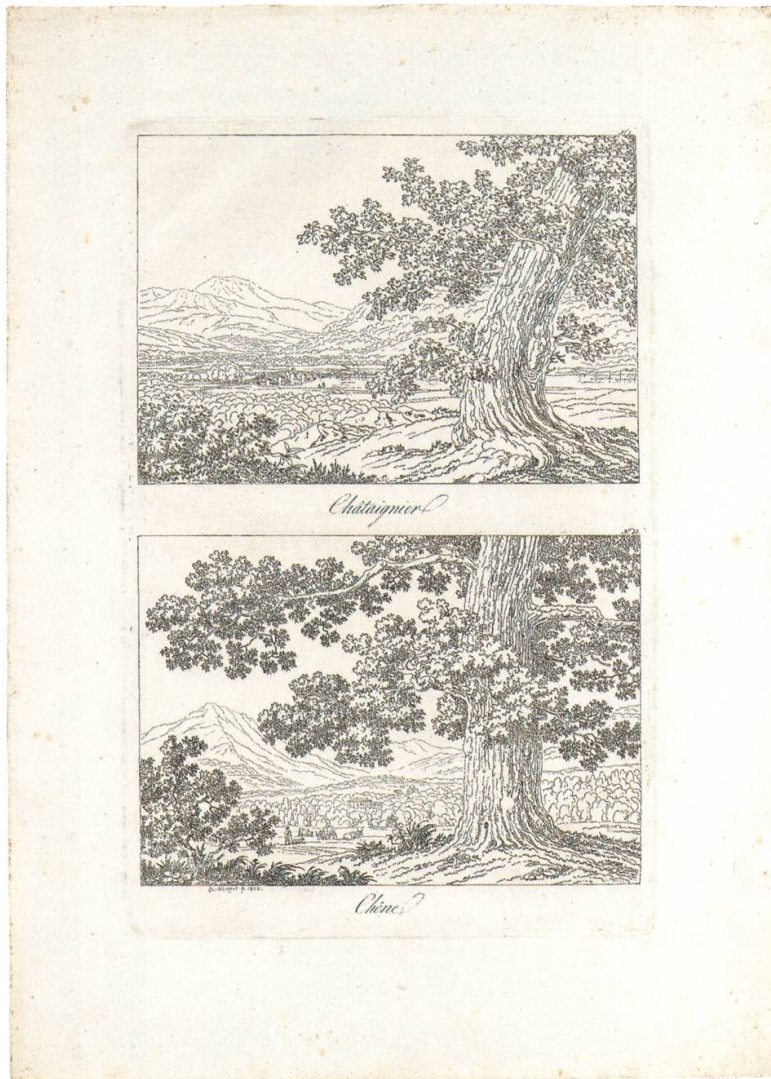


Abb. 3 Philipp Hackert, *Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature*, um 1802, Tafel I[a]-II[a] (*Châtaignier* und *Chêne*), Radierung und Kupferstich, 70,5 × 50,2 cm (Blatt); 53,5 × 34,3 cm (Platte); 22,8 × 32,5 cm (Einfassungslinie oben); 22,9 × 32,6 cm (Einfassungslinie unten), Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 2012/7789, 2 (KK)

die Hand einmal recht geübt, diese Hauptlaubarten frei, ungezwungen und kühn in allen Lagen zu zeigen, so wird es ein leichtes seyn, auch alle andere Gattung charakteristisch darzustellen, denn die Abweichungen sind gering und beruhen bloss auf einem etwas längern oder kürzern, schärfern oder stumpfern Druck der Hand. Nur der Stamm, der Schuss der Aeste und die Gruppierung des Laubes geben erst jeder Gattung ihre eigenthümliche Verschiedenheit und diese lernt man durch fleissiges Zeichnen nach der Natur und aufmerksame Vergleichung am leichtesten.»<sup>6</sup>

Entsprechend dieser Anleitung zeigen die auf den Text folgenden Tafeln – und die mit dem Text zusammen gestochenen Laubvorlagen – Bäume, die durch eine französische Legende jeweils mit dem Namen der Baumart bezeichnet werden. Die Tafeln sind in zwei jeweils römisch von I bis VIII



Abb. 4 Philipp Hackert, *Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature*, um 1802, Tafel II[b] (*Chêne*), Radierung und Kupferstich, 70,2 × 49,5 cm (Blatt); 48,7 × 36,9 cm (Platte); 43,7 × 34,4 cm (Einfassungslinie), Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 2012/7789, 7 (KK)

nummerierten Serien angeordnet, die sich aufeinander beziehen: die erste Serie bietet verschiedene Baumarten in einer Umrissradierung, die zweite Serie jeweils ausgeführte Stiche der Baumarten (Abb. 3–4). Bei der zweiten Serie handelt es sich um eigene Platten und nicht um die weitergearbeiteten Umrissradierungen. Entsprechend weichen sie in Format und Komposition von der ersten Serie ab. Einige der Darstellungen sind mit «Hackert fec.» in der Platte bezeichnet, was belegt, dass Hackert nicht nur der Zeichner und Erfinder der Motive war, sondern offenkundig auch der Stecher.<sup>7</sup>

Hackert nimmt unter dem Paradigma des Charakteristischen bzw. der «eigenthümlichen Verschiedenheit» eine Typenbildung vor, die es dem Schüler ermöglichen soll, artunterscheidende Merkmale eines Baumes zu erfassen und darzustellen, und zwar in Bezug auf die Erscheinung als Ganzes wie

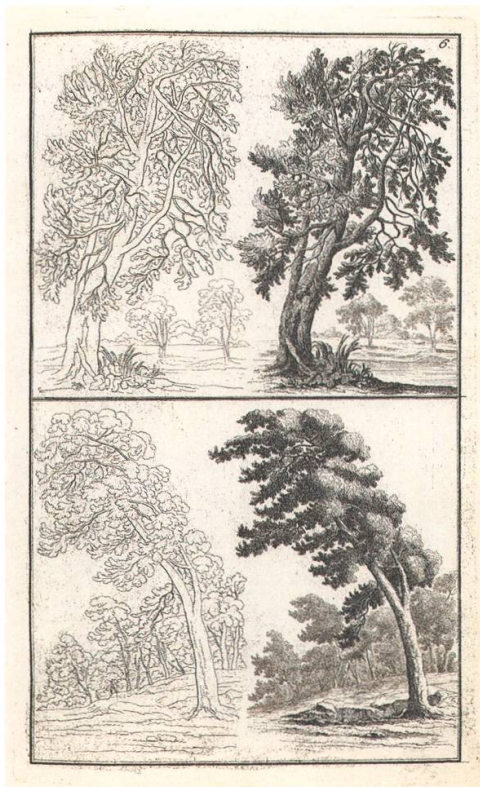


Abb. 5 Johann Daniel Preissler, *Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften und Prospecten bedienen kann [...]*, Nürnberg 1734, Tafel 6, Radierung und Kupferstich, 35 × 22,5 cm (Blatt), 32,5 × 20 cm (Platte), Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. D 1963/5023

auch im Detail. Das methodische Prinzip, welches diesen Vorgang grundsätzlich erleichtern soll, ist die Gegenüberstellung einer Umrissradierung und einer durch Licht und Schatten modellierten Ansicht desselben Baumtypus, nicht jedoch des identischen Motivs.<sup>8</sup> Ziel dieses Verfahrens ist es, das Sehangebot für den kopierenden Schüler zunächst deutlich zu reduzieren. Das methodische Grundproblem des Landschaftsunterrichts besteht ja gerade darin, dass der Schüler im Landschaftsfach – weit mehr noch als in der Figurenmalerei – mit einer äusserst komplexen Motivstruktur konfrontiert ist, die aus der Vielzahl der Gegenstände und Details resultiert. Deshalb ist das auch der Landschaftsausbildung zugrunde gelegte Musterstudium, das dem Naturstudium voranging, zum Scheitern verurteilt, lässt man den Schüler von vornherein nach vollständigen Landschaftskompositionen zeichnen. Bereits Salomon Gessner hatte darauf hingewiesen und reagiert, indem er in seinem *Brief über die Landschaftsmalerey* dazu riet, Kupferstiche zunächst auf bestimmte Elemente – Bäume, Felsen, Lagen etc. – hin anzusehen und zu kopieren, und erst in einem nächsten Schritt in Hinsicht auf ihren Totaleindruck.<sup>9</sup> Der methodische Vorzug von Hackerts Anleitung wurde von Zeitgenossen sofort erkannt. So schreibt der Rezen-



sent der deutschen Ausgabe: «Das [die Beigabe nichtschattierter Umrissradierungen] ist sehr vernünftig; denn nichts ist schädlicher als die Methode, Schülern gleich, nach den ersten Vorbereitungen, ausschattirte Landschaften vorzulegen. Sie lernen dabei nichts von der Anlage, der Seele der Zeichnung, weil sie ihnen vor der Ausarbeitung mit Schatten und Licht verborgen bleibt; sie pinseln diese nach und lernen am Ende, statt zeichnen, nur aus- und übertuschen.»<sup>10</sup>

Das methodische Prinzip einer Gegenüberstellung von Umriss und Ausführung war nicht neu, es fand im Zusammenhang mit der Landschaft zuerst bei Johann Daniel Preissler Anwendung, in dessen *Gründlicher Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften und Prospecten bedienen kann [...]*, die erstmals 1734 in Nürnberg erschien (Abb. 5).<sup>11</sup> Das Verfahren einer konsequent vom Umriss her gedachten Repräsentationsstrategie ist darüber hinaus in Hackerts eigener Zeichenpraxis dieser Jahre begründet: Stets arbeitete Hackert vom Umriss her, den er dann mit Lavierungen in braunem Pinsel ausfüllte. Nachvollziehen lässt sich diese Arbeitsweise anhand der Gegenüberstellung einer Baumzeichnung aus der Gegend von S. Angelo a Scala und einer vergleichbaren ausgeführten Zeichnung mit Blick auf Capo Miseno (Abb. 6–7).

Gegenüber Preissler ist das Verfahren bei Hackert um eine entscheidende Kategorie erweitert: die «exakte» Naturbeobachtung, die bereits durch den Titel der Anleitung – «dessiner le paysage d'après nature» – aufgerufen wird. Am Zeichnen nach der Natur war Preissler nie interessiert, ging es ihm doch darum, dem Schüler eine bestimmte Anzahl von Formeln beizubringen, über die er in seinen Historien bei der Hintergrundgestaltung frei verfügen konnte. Hackert dagegen verfolgte eine gänzlich andere Absicht: Durch seine Baumporträts wollte er die Wahrnehmung seiner Schüler so präfigurieren, dass diese in die Lage versetzt würden, in der freien Natur den besonderen Charakter eines Baumes zu erkennen und zeichnerisch zu erfassen. Das gilt für die Wuchsform als Ganzes ebenso wie für die einzelnen Partien oder das charakteristische Blattwerk eines Baumes.

Am Beispiel von Hackerts *Principes* lässt sich studieren, wie die Verbreitung von Konzepten und Landschaftsauffassungen durch die vielfach neu in Erscheinung tretenden Printmedien auf unterschiedlichen Ebenen vorangetrieben wurde. Zum einen wurde die Anleitung natürlich rezensiert und damit einem breiten bürgerlichen Lesepublikum bekannt gemacht. Das Urteil einer ausführlichen Besprechung in der auflagenstarken *Allgemeinen*

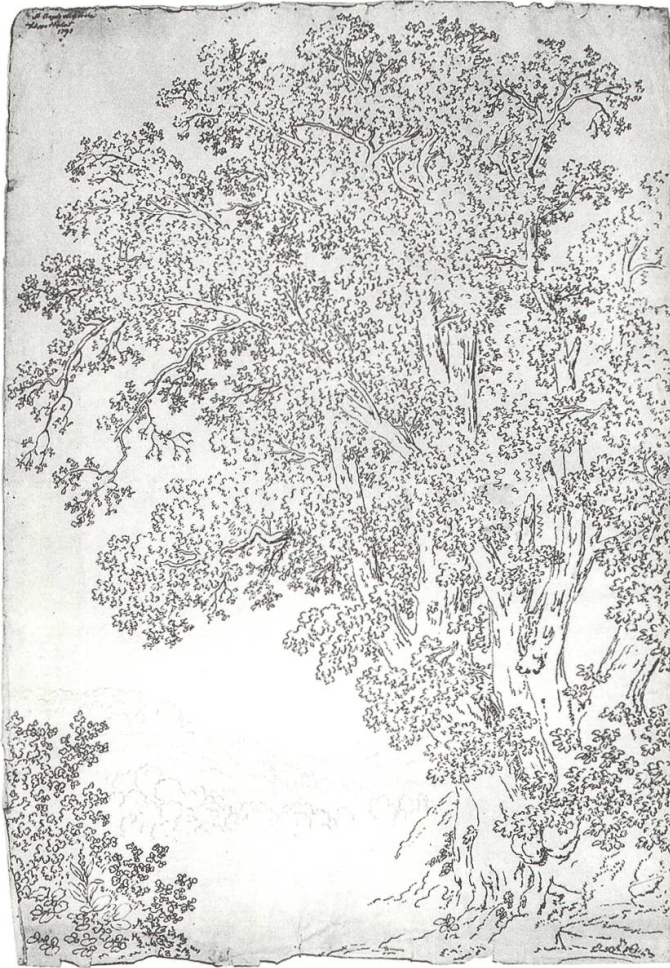


Abb. 6 Jakob Philipp Hackert,  
*Bei S. Angelo a Scala*, 1797,  
 Feder in Braun über Bleistift,  
 76 × 53,7 cm, Klassik Stiftung  
 Weimar, Goethe-National-  
 museum, Inv.-Nr.: Schuchardt I,  
 S. 269, Nr. 369 IX

*Literatur-Zeitung* vom 15. Februar 1803 ist geteilt, weist aber eine Stossrichtung auf, die für die Bewertung des Mediums «Anleitungsbuch» generell von besonderer Bedeutung ist: Für Künstler sei die Anleitung ungeeignet, da diese sich ohnehin sobald als möglich an die Natur wenden und aus ihr selbst den Charakter der verschiedenen Gegenstände entwickeln müssten. Dagegen erfährt das Hackert'sche Werk als ein zum Unterricht von Liebhabern bestimmtes Werk uneingeschränkten Beifall.<sup>12</sup>

Als ein solches, d. h. als ein Werk für Dilettanten, wurde es auch schnell vereinnahmt. Noch im selben Jahr 1803 erschien eine deutsche Ausgabe der *Principes* unter dem Titel «Theoretisch-practische Anleitung zum richtigen und geschmackvollen Landschaft-Zeichnen nach der Natur» bei Campe in Nürnberg und Leipzig, wobei bisher nicht geklärt werden konnte, ob als autorisierte Ausgabe Hackerts oder als nichtautorisierter Nachdruck.<sup>15</sup>



Abb. 7 Jakob Philipp Hackert, *Blick auf Capo Miseno von Pozzuoli aus*, 1797, Feder und Pinsel in Braun über Grafit, 85,3 × 65,2 cm, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KK 238

Eine kurze Besprechung dieser deutschen Ausgabe, wieder in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, weist das Werk als eine «Copie» der Hackert'schen Anleitung aus.<sup>14</sup> Es gibt allerdings Modifikationen in Bezug auf die Anzahl der Blätter. Auch führte Anton Paul Eisen ein Blatt aus der Serie der querformatigen Umrissradierungen in Aquatinta aus, das so in Hackerts Originalausgabe nicht vorkommt. Die Tafeln sind durch entsprechende Bezeichnungen der Stecher als Nachdrucke ausgewiesen: Beteiligte Künstler waren die Kupferstecher Anton Paul Eisen, Paul Wolfgang Schwarz und Friedrich Geissler. Der Status der Kopie wird von dem anonymen Rezensenten durchaus kritisiert: «Gegen die Original-Blätter gehalten, fehlt den vorliegenden Copien gerade das Beste, nämlich der Geist und die Meisterhand, wodurch jene sich so vortheilhaft auszeichnen; in Hn. Eisen's Arbeit sind alle Striche einförmiger geworden, und haben an Bedeutung verloren.»<sup>15</sup>

Ein Weiteres ist hier in Bezug auf den Aspekt der Verbreitung interessant. Der an den Kopien beteiligte Paul Wolfgang Schwarz tat sich ab 1804 als Autor eigener kunstdidaktischer Publikationen für Landschaftszeichner hervor, ohne darin Hackerts Qualität jemals zu erreichen. In das methodische Konzept, das er in Textform als *Gründliche Anleitung im Landschaftszeichnen und Zusammensetzen derselben*, erschienen 1806, niederlegt, integriert Schwarz Hackerts Baumstudien: «Sind sie durch meine Anweisungen dahin gelangt, wohin sie durch solche gebracht werden sollten; so liegt das vortreffliche Zeichenbuch des Herrn Hofmahlers Hackert Theoretisch praktische Anleitung [...] vor ihren Augen».<sup>16</sup> Schwarzens Anleitung ergänzt, was Hackerts *Principes* nicht enthalten: ein aufbauendes Curriculum, das die Landschaft als Summe von Elementen begreift, welche einzeln studiert werden können. Sie stellt also das fehlende Propädeutikum zu Hackerts Baumstudien dar, realisiert für den praktischen Kunstlaien. Die künstlerische Qualität von Schwarzens Anleitung steht der Hackerts allerdings um ein Erhebliches nach.

In der Frage eines aufbauenden Landschaftsunterrichts gehen die *Anfangsgründe für Landschaftszeichner* von Adrian Zingg, publiziert um 1808/1809, weit über Hackert hinaus, allein dadurch, dass sie von einem ausführlichen instruierenden Text begleitet sind.<sup>17</sup> Sabine Weisheit-Possél hat den Unterricht Zinggs in ihrer Monografie über den Künstler ausführlich dargestellt,<sup>18</sup> so dass der Blick hier gleich auf die mediale Erscheinungsform der Anleitung gelenkt werden kann. Zinggs didaktisches Werk erschien in zwei Heften, wobei das erste Heft vier Textseiten und zwölf hochformatige Tafeln mit Illustrationen, das zweite Heft zehn Textseiten und vierzehn Tafeln enthält. Den Text dieses zweiten Heftes konzipierte Adrian Zingg als – möglicherweise fiktiven – «Brief an einen Freund». Die Briefform als Medium der künstlerischen Unterweisung – der Begriff «Künstlerlehrbrief» kann das Phänomen bezeichnen – erfreute sich in der Zeit der Aufklärung einer besonderen Beliebtheit. Der Brief stellt, anders als der theoretisch unterweisende Text, eine besondere Nähe zum Leser her und schien geeignet, das mündliche Unterweisungsszenario abzubilden.<sup>19</sup> Methodisch betrachtet verbindet Adrian Zinggs Leitfaden *Anfangsgründe* ein Prinzip der Modularisierung der Natur in kleine, handhabbare Einheiten mit dem Anspruch einer Anleitung zur exakten Naturbeobachtung. Dazu sind die Tafeln der beiden Hefte so angeordnet, dass sie fortschreitend zunächst einzelne Naturelemente als Vorlage zum Kopieren geben,

etwa Stauden, Gräser, Felsen, und schliesslich immer komplexer werdende nahsichtige Landschaftspartien als exemplarische zusammengesetzte Kompositionen dieser Einzelemente (Abb. 8–9). Die einzelnen Pflanzen sind dabei in grösstmöglicher botanischer Exaktheit wiedergegeben.

Bezüglich Zinggs kunstpädagogischer Intention ist daher die programmatische Titelvignette ernst zu nehmen: Sie zeigt einen jungen Zeichner in der Natur, der damit beschäftigt ist, eine Gruppe Stauden abzuzeichnen.<sup>20</sup> Nicht die Einverleibung eines Vorrats von Vordergrundformeln für die Studiokomposition ist der eigentlich Zweck dieser Anleitung, sie stellt vielmehr – Hackerts Baumstudien durchaus vergleichbar – eine Hilfe zur selektiven Wahrnehmung charakteristischer Elemente in der freien Natur dar. Ein Prinzip der Modularisierung, das heisst der analytischen Zerlegung komplexer Motive in Einzelemente bzw. der allmähliche Aufbau komplexerer Landschaftspartien aus diesen Einzelementen, bereitet den Schüler nicht nur auf eine mögliche Kombination der Elemente vor, sondern trägt dazu bei, komplexe Seheindrücke, wie sie in der Natur auf den Schüler warten, in einfach zu erfassende Einheiten zu zerlegen. Damit sind Zinggs *Anfangsgründe* eine Schule des zergliedernden Sehens, die nicht zuletzt eine Sensibilität für die Morphologie der einzelnen Pflanzen, Sträucher oder Bäume vermittelte.

Auch Zinggs Anleitung gründet – wie die Hackerts – in der erfolgreich praktizierten Zeichentechnik des Urhebers, wie etwa Zeichnungen Zinggs illustrieren, die im Kupferstichkabinett Dresden aufbewahrt werden (Abb. 10). An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass den Schülern der Zingg-Werkstatt – wie in anderen Künstlerateliers auch – Zeichnungen als Vorlagen zum Kopieren dienten.<sup>21</sup> Der zentrale Mehrwert der Anleitungen, die das traditionelle Vorlagenmaterial der Werkstatt ergänzten, lag in der Möglichkeit einer Verbreitung über das Atelier hinaus.<sup>22</sup> Ausserdem erlaubten sie – wie das Beispiel Zinggs in ersten Ansätzen gezeigt hat – die Festschreibung einer didaktischen Methode durch eine der Blattfolge inhärente Ordnung.

### **Der systematische Ort der Anleitungsbücher in der künstlerischen Praxis**

Im Gegensatz zu kunsttheoretisch fundierten Traktaten oder ästhetischen Schriften, wie sie seit der Renaissance zur bildenden Kunst publiziert wurden und deren Zweck weniger in der kunstpraktischen Unterweisung als vielmehr in der Legitimation der Kunst als schöner Wissenschaft lag, sind die besprochenen Anleitungen explizit für die künstlerische Praxis konzi-



Abb. 8 Tafel III (18 Pflanzenstudien), Radierung, 38,5×25,7 cm (Blatt); 26,8×18,7 cm (Platte)

Abb. 9 Tafel X (Bäume an einem steilen Hang), Radierung, 38,5×25,7 cm (Blatt); 26,8×18,7 cm (Platte), beide in: Adrian Zingg, *Anfangsgründe für Landschaftszeichner*, Heft I, Leipzig o. J. (1808), Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. B 476a,2

piert worden. Fragt man nach deren systematischem Ort innerhalb eines spezialisierten Curriculums des Landschaftsfaches, wie es sich im ausgehenden 18. Jahrhunderts erst herauszubilden begann, so ist die Antwort scheinbar einfach: Sie dienten, wie in der Ausbildung zum Figurenmalen, dem Kopieren nach Vorlagen und sind mithin auf der ersten Stufe des seit Leonardo dreiteilig gedachten Unterrichtsaufbaus anzusiedeln. Die Anleitungen ergänzten bzw. substituierten das zweidimensionale Vorlagenmaterial, welches üblicherweise in der Werkstatt vorhanden war, also Zeichnungen, Radierungen und Gemälde.

In Analogie zur etablierten Ausbildung des Figurenmalers gesetzt – als Subtext ist das traditionelle System der Malereiausbildung zunächst mitzudenken –, gibt die Landschaftsmalerei an einem Punkt jedoch eine Leerstelle zu erkennen: Der Landschaftsunterricht kennt kein Äquivalent zum

Skulpturenzeichen. Das Zeichnen «nach dem Runden» ist immer schon ein Zeichnen nach der Natur, d. h. nach der Sache selbst. Damit fehlt der wesentliche Schritt, der traditionell für die ästhetische Erziehung des Schülers entscheidend war, nämlich das Studium nach der Antike. Diese Leerstelle führt im Falle der Landschaftsmalerei zwangsläufig zu einer Überdeterminierung des Zeichnens nach zweidimensionalen Mustervorlagen. Nur darüber konnte dem Schüler eine bestimmte Landschafts- bzw. Naturauffassung – als Äquivalent zu einer bestimmten Figuren- bzw. Gewandauffassung in der Historienmalerei – vermittelt werden. Deutlich wird dieser Anspruch einer ästhetischen Unterweisung durch vorbildhafte Mustervorlagen in Salomon Gessners *Briefüber die Landschaftsmalerey*. Gessner legt – entsprechend der eklektizistischen Herangehensweise des 18. Jahrhunderts – einen Kanon vorbildhafter Künstler für einzelne Landschaftsteile bzw. für die Gesamtwirkung der Landschaft fest, wobei es sich dabei fast durchweg um bereits historische Meister des 17. Jahrhunderts handelt.

Mit Ferdinand Kobell, Jakob Philipp Hackert und Adrian Zingg ist eine Akzentverschiebung zu beobachten: die eigene Manier löst als vorbildhafte Sichtweise auf die Natur die kanonisierten Landschaftsmaler ab. An die Stelle eines produktiven Stilpluralismus tritt die Naturauffassung des Lehrers.<sup>23</sup> Im Falle Hackerts stehen die nach ihrer Art unterschiedenen Bäume paradigmatisch für den Anspruch, Natur «charakteristisch» darzustellen, d. h. im individuellen Gegenstand das Allgemeine aufscheinen zu lassen und umgekehrt. Grundsätzlich ist daher festzuhalten, dass die Baumstudien nicht einfach nur als Übungsblätter gesehen werden dürfen, mittels deren der Schüler die Koordination von Auge und Hand übte oder durch die er Kunstgriffe der zweidimensionalen Repräsentation dreidimensionaler Gegenstände erlernte – beides waren zentrale Funktionen des Zeichnens nach zweidimensionalen Vorlagen. Sie besitzen darüber hinaus vielmehr die Funktion, die Naturwahrnehmung des angehenden Landschaftszeichners oder -malers in einer ganz bestimmten Weise zu präfigurieren. Das gilt in ganz ähnlicher Weise für Adrian Zinggs Anleitung: Der dort propagierte Naturzugriff zeichnet sich ebenfalls, fast radikaler noch als bei Hackert, durch die genaue morphologische Beschreibung einzelner Kräuter, Gräser und Sträucher aus.

Aus methodisch-didaktischer Perspektive leisteten die eigens für den Unterricht konzipierten und sinnvoll arrangierten Vorlagen grundsätzlich mehr als ein beliebiger Kupferstich im heterogenen Werkstattfundus, der sich in der Regel durch ein überkomplexes Sehangebot auszeichnete. Das

wurde am Beispiel Hackerts und Zinggs – in Abgrenzung zu Kobell – deutlich. Hackert unterstützte den Schüler durch das Angebot einer Umrisszeichnung, die auf modulierende Schraffuren und Details weitgehend verzichtete. Zingg reduzierte die Komplexität der Vorlage dadurch, dass er die Natur als Ganzes in handhabbare Einzelgegenstände zerlegte. Durch die methodische Organisation trugen insbesondere Zinggs Vorlagenwerke zu einer Systematisierung des Unterrichts bei: An die Stelle eines kontingenten Szenarios – der Schüler zeichnet, was ihm mehr oder wenig zufällig in die Hände fällt – tritt ein sorgfältig überlegtes, zielgerichtetes Curriculum, das auf dem Prinzip einer moderaten Schwierigkeitssteigerung fusst. Insgesamt wurde der Lernprozess durch dieses methodisch modifizierte Musterstudium wesentlich beschleunigt.

Der tatsächliche Gebrauch der Anleitungsbücher lässt sich heute zu meist nur noch schwer nachweisen. Zeichnungen, die sich als Kopien nach den Vorlagen ausmachen lassen, dürften sich wohl nur selten erhalten haben. Das mag mit der Tatsache zusammenhängen, dass Arbeiten, welche die erste Stufe des Unterrichts dokumentieren, offenkundig nicht aufbewahrt wurden – ganz im Gegensatz zu Zeichnungen, die nach und in der Natur entstanden.<sup>24</sup> Gelegentlich weisen die Anleitungen Benutzerspuren auf, die nahelegen, dass die Blätter tatsächlich verwendet wurden.<sup>25</sup> Ihr Verwendungszweck und -ort kann einerseits durch die in den Vorbemerkungen angesprochenen Adressaten und andererseits durch den heutigen Aufbewahrungsort bzw. durch Besitzervermerke rekonstruiert werden. Es ergeben sich mehrere institutionelle Kontexte, innerhalb deren Vorlagen wie die in diesem Beitrag analysierten verwendet wurden: allen voran der private Zeichenunterricht, der sich vom adeligen Zeitvertreib für Prinzessinnen zunehmend zu einer bürgerlichen Beschäftigung entwickelte;<sup>26</sup> der ab 1800 sich zunehmend etablierende schulische bzw. universitäre Zeichenunterricht; und schliesslich der Unterricht an Kunstschulen und Akademien.

Hinsichtlich der Landschaftsauffassung eignet den Anleitungen, wie sie in diesem Beitrag vorgestellt werden, ein dezidiert konservativer Aspekt. Fundamentale Neuerungen in der Landschaftsauffassung vollzogen sich nicht in diesem Medium, vielmehr wurde eine bestimmte Landschaftsauffassung darin festgeschrieben und an eine neue Künstlergeneration tradiert – zumindest in der Theorie. Es ist aber dennoch nicht zu übersehen, dass das Medium «Anleitung» selbst einer fundamentalen Entwicklung unterliegt: das hat der Vergleich der drei Zeichenbücher gezeigt. Dieser Wandel





Abb. 10 Adrian Zingg,  
*Baumstudie. Zwei Laubbäume*,  
Rötrel, 32 × 22,8 cm, Kupfer-  
stich-Kabinett, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden,  
Inv.-Nr. C 1963-1501

zielt in der Folge mehr auf Strategien zur Vereinfachung des Lernprozesses und damit automatisch auch auf eine Popularisierung der Landschaftsausbildung innerhalb einer Kultur der an der praktischen Kunstausbildung interessierten Laien, mit der die Geschichte der Landschaftsdarstellung im frühen 19. Jahrhundert sehr stark verbunden ist.

### **Anleitungsbücher als Medium der Selbstvermarktung**

Den hier beschriebenen Anleitungsbüchern ist noch eine weitere, wenn auch implizite Funktion zu unterstellen, die sich aus der Tatsache ableiten lässt, dass alle drei Maler ihre Anleitungen zu einem relativ späten Zeitpunkt in ihrer je auf besondere Weise erfolgreichen Karriere veröffentlichten: Das Bedürfnis der Verbreitung der eigenen Landschaftsauffassung unter dem Paradigma der künstlerischen Unterweisung scheint auch etwas mit Selbstvermarktung und dem Versuch, den eigenen Nachruhm zu steuern, zu tun zu haben. Der Wiederabdruck von insgesamt 108 Radierungen in einem Kompendium, wie wir es bei Ferdinand Kobell gesehen haben, war ein klassisches Instrument, eigene Bilderfindungen zu verbreiten. Hinzu kommt hier der Impetus des Vorbildlichen, der durch den Titel

suggeriert wird: Mit einem Werk wie den *Instructions* stellt sich Kobell an die Stelle der alten Meister, ein Gestus expliziter Eigenwerbung.

Was Hackert angeht, so war er seit seiner kriegsbedingten Entlassung als Hofmaler in Neapel in einer fundamentalen Krise. Die alten Auftraggeberkreise brachen weg und Hackert musste sich noch einmal neu erfinden. Auch sank seine Reputation um die Jahrhundertwende beträchtlich, da andere Landschaftskünstler wie Johann Christian Reinhart oder Joseph Anton Koch das Feld zunehmend beherrschten.<sup>27</sup> Dass Hackert – der Maler – überhaupt noch einmal im Medium der Radierung arbeitete, ist allein schon als Reaktion auf diese problematischen Umstände zu sehen, nutzte er doch direkt den multiplikatorischen Effekt, den Druckgrafik besitzt. Dass er dann aber ausgerechnet Musterblätter für junge Landschaftskünstler veröffentlichte und damit – gewissermassen entgegen dem Zeitgeist – die eigene Vorbildlichkeit behauptete, zeugt von einer sehr kalkulierten Strategie, die verlorene Wertschätzung wiederzugewinnen. Ob sie aufging, sei dahingestellt. Es half nur bedingt, dass Hackert in Goethe den wohl einflussreichsten kunstpolitischen Fürsprecher der Zeit auf seiner Seite hatte.

Adrian Zingg schliesslich übertrug das Geschäftsmodell Johann Georg Willes, das er während seiner Ausbildung in Paris kennengelernt hatte, konsequent auf seine eigenen Ambitionen im Umfeld der Dresdner Akademie. Eine der Grundvoraussetzungen für Willes Erfolg war der starke Akzent, den er auf einen hervorragenden Unterricht legte.<sup>28</sup> Diese Strategie, über den Nachwuchs eine Verbreitung der eigenen künstlerischen Auffassung sicherzustellen, übernahm Adrian Zingg für seine eigene Unternehmung in Dresden. Es ist anzunehmen, dass Zingg das Potenzial der neu aufkommenden Unterrichtsmedien in der Landschaftszeichnung erkannt hatte und deshalb seinen eigenen Beitrag dazu leistete. Publiizierte Anleitungen erlaubten eine Loslösung der Methode vom realen Ort der Werkstatt, was eine schlagartige Erweiterung des Wirkungskreises bedeutete. Für einen bereits betagten Künstler wie Zingg, dem Gedanken an seinen Nachruhm zu unterstellen sind, kam das Medium der Anleitung gewiss sehr gelegen.

- <sup>1</sup> Ferdinand Kobell, *Livre ou instruction pour dessiner les paysages*, Mannheim: chez l'auteur, 1784; Jakob Philipp Hackert, *Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature*, o. O.: o. V., o. J. [1801–1802]; Adrian Zingg, *Anfangsgründe für Landschaftszeichner*, 2 Hefte, Heft I: Leipzig: Göschen, [1808], Heft II: Leipzig: Tauchnitz, [1809].
- <sup>2</sup> Anleitungsbücher zur Landschaftsmalerei, wie sie in diesem Aufsatz exemplarisch vorgestellt werden, bilden innerhalb der von einer florierenden Verlagsindustrie getragenen Medienkultur einen eigenen Sektor. Eine Vorstellung davon, wie rasant sich diese sehr spezifische Publikationssparte innerhalb der Publizistik zur bildenden Kunst entwickelte, gibt beispielsweise Johann Samuel Ersch, *Handbuch der deutschen Literatur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bis auf die neueste Zeit*, Amsterdam/Leipzig: Kunst und Industrie-Comptoir, 1814, S. 42–43. In der Forschung wurden Anleitungsbücher zur Landschaftsmalerei bisher nicht systematisch erschlossen. Einen Überblick über die Entwicklung allgemeiner Anleitungsbücher gibt Hans Dickel, *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung* (Studien zur Kunstgeschichte, 48), Hildesheim u. a.: Olms, 1987; in Bezug auf die Funktion von Anleitungsbüchern in der Ausbildung von Kunstleuten immer noch grundlegend Wolfgang Kemp, «... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen» – *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1800. Ein Handbuch* (Beiträge zur Sozialgeschichte der ästhetischen Erziehung, 2), Frankfurt a. M.: Syndikat, 1979. Zu den Popularisierungstendenzen der landschaftsspezifischen Anleitungsbücher Steffen Egle, «Für Freundinnen und Freunde der Kunst». Populäre Kunstliteratur zur Landschaftsmalerei um 1800», in: Markus Bertsch/Reinhard Wegner (Hrsg.), *Landschaft am «Scheidpunkt». Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800* (Ästhetik um 1800, 7), Göttingen: Wallstein, 2010, S. 173–192.
- <sup>3</sup> Eine *Theoretisch-practische Anleitung zum Zeichnen und Tuschen der Landschaften*, Hof: Grau, 1796, wurde beispielsweise von dem Erlanger Universitätszeichenmeister und Romanisten Johann Heinrich Meynier herausgegeben, der auch Pierre-Henri de Valenciennes Perspektivtraktat (1799) mit den Anmerkungen zur Landschaftsmalerei ins Deutsche übersetzte; Christian August Günther, seit 1815 ausserordentlicher Professor an der Dresdner Akademie, brachte gleich mehrere Anleitungen heraus, unter anderem eine heute gar nicht mehr nachweisbare *Landschaftszeichen-Schule, od. Anweisung zu einer deutlichen Methode, sich zum Landschaftszeichnen gut vorzubereiten*, Leipzig: Leo, 1803; eine *Theoretisch practische Anweisung Landschaften, nach Kupferstichen, Gemälden, und nach der Natur, zu zeichnen und zu coloriren*, Göttingen: o. V., 1804, wurde von dem Göttinger Stadtschul- und Universitätszeichenlehrer Christian Eberhard Eberlein verfasst. Die Liste liesse sich beliebig fortsetzen.
- <sup>4</sup> Ein bekanntes Beispiel ist etwa Jost Ammans *Kunst- und Lehrbüchlein für die anfahenden Jungen [...]* (1578), publiziert bei Feyerabendt in Frankfurt am Main. Dazu Dickel 1987 (wie Anm. 2), S. 103–108.
- <sup>5</sup> Die Zeichenanleitung lässt sich in drei teilweise voneinander abweichenden Ausgaben nachweisen, die kurz hintereinander erschienen: französisch unter dem Titel *Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature gravés à l'eau-forte par Philippe Hackert*, vertrieben durch die Brüder Vollard in Mailand; italienisch unter dem Titel *Principi di disegno di paese disegnati dal vero da Filippo Hackert et incisi da Vincenzo Aloja*, gedruckt bei Antonio Lupoli in Neapel; deutsch bei Friedrich Campe in Nürnberg und Leipzig unter dem Titel *Theoretisch-Practische Anleitung zum richtigen und geschmackvollen Landschaft-Zeichnen nach der Natur von Philipp Hackert, königl. neapolitanischen Hoff-Mahlers*. – Neun der insgesamt elf Tafeln der deutschen Ausgabe sind abgebildet in: Norbert Miller/Claudia Nordhoff, *Lehrreiche Nähe. Goethe und*

*Hackert. Bestandsverzeichnis der Gemälde und Graphik Jakob Philipp Hackerts in den Sammlungen des Goethe-Nationalmuseums Weimar* (Stiftung Weimarer Klassik bei Hanser), München/Wien: Hanser, 1997, S. 191–194. – Es ist hier nicht der Ort, die Abweichungen im Einzelnen zu diskutieren. Die Entstehungsgeschichte wird dadurch verkompliziert, dass Hackert einzelne Blätter schon vor den Zeichenanleitungen als separate Radierungsfolge herausgab. Auch existiert eine italienische Anleitung, die fast vollständig von der hier diskutierten Zeichenanweisung abweicht (digitalisiert von der Fotothek der Biblioteca Hetziana: <<http://foto.biblhertz.it/exist/foto/i-raraview.xq?bhr=Wa-HAC+360-3900+gr+raro>>, Zugriff 6.9.2016). Entscheidend ist, dass die Blätter der italienischen und der deutschen Ausgabe nicht eigenhändig von Hackert radiert wurden, was im Falle der französischen Ausgabe der Fall zu sein scheint, nimmt man die Angabe des Titels – «gravés à l’eau-forte par Philippe Hackert» – ernst. Die Platten dieser Ausgabe sind in der Regel mit «Hackert f[ecit]» bezeichnet. Die Blätter der deutschen Ausgabe wurden von Anton Paul Eisen, Paul Wolfgang Schwarz und Friedrich Geissler nachgraviert. Insofern gehe ich, wie Claudia Nordhoff in Miller/Nordhoff 1997 (wie oben), S. 195, auch nicht davon aus, dass die drei Ausgaben gleichzeitig erschienen. Vielmehr wird die französische Ausgabe die Vorlage für die deutsche Ausgabe gebildet haben, wobei der zeitliche Abstand aber in der Tat gering gewesen sein muss. Die Platten der französischen Ausgabe tragen die Jahreszahlen 1801 und 1802 – eine Veröffentlichung ist also wohl 1802 erfolgt; die deutsche Ausgabe ist mit 1802 und 1803 datiert, eine kurze Notiz dazu erschien in: *Allgemeine Literaturzeitung*, 1803, Bd. 4, Nr. 332 (Dezember), Sp. 456. – Siehe zu Hackerts Baumzyklus und zu den *Principes* Wolfgang Krönig, «Baum-Bilder von Philipp Hackert (1737–1807). Der einzelne Baum als Thema seiner Kunst», in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 32, 1990, S. 209–235, insbesondere S. 210–217, sowie

die überarbeitete Version dieses Aufsatzes in: Wolfgang Krönig/Reinhard Wegner, *Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit*, mit einem Beitrag von Verena Krieger, Köln: Böhlau, 1994, S. 95–108.

- <sup>6</sup> Zitiert nach den beiden Textblättern, die der deutschen Ausgabe (wie Anm. 5) beigelegt sind.
- <sup>7</sup> Zu Hackert als Radierer vgl. die Einleitung zum «Katalog der Druckgraphik» in: Miller/Nordhoff 1997 (wie Anm. 5), S. 156–157.
- <sup>8</sup> Die Umrissradierungen sind querformatig, die entsprechenden ausgeführten Radierungen hochformatig komponiert. Entstehungsgeschichtlich gehen die ausgeführten Radierungen den Umrissradierungen voraus. Warum aber Hackert die Umrisse nicht von den ausgeführten Motiven deduzierte, lässt sich nur schwer erklären. Möglicherweise wollte Hackert mit den Umrissradierungen auch eine andere Ansichtigkeit realisieren: Der Baum wird von einem nahsichtigen Standpunkt aus nur als Ausschnitt wiedergegeben, was einerseits das Augenmerk weg von der Wuchsform des Baums als Ganzes auf die Morphologie des Stammes lenkt.
- <sup>9</sup> Salomon Gessner, [Brief über die Landschaftsmalerey], in: Johann Caspar Fuesslin, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, Bd. 3, Zürich: bey Orell, Gessner, Füessli und Comp., 1770, XXXVI–LXIV, hier XLII–XLIV.
- <sup>10</sup> Anonymer Rezensent, «Zeichenkunst», in: *Zeitung für die elegante Welt*, 3 (1803), Nr. 63, Sp. 499–500, hier Sp. 500. Der positiven Kritik liegt freilich weniger das Argument einer Vereinfachung des Lernprozesses zugrunde als vielmehr die in der klassizistischen Theorie fundierte Vorrangstellung der Zeichnung gegenüber Licht und Schatten bzw. Kolorit.
- <sup>11</sup> Preissler macht dieses Prinzip aber auch schon zur Grundlage seiner Anleitung im Figurenzeichnen, die er unter dem Titel *Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich verfasste Reguln deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstler Zeichnen-Wercken bestens bedienen kan* heraus-

- gab (3 Bde., Nürnberg: o. V., 1721, 1722 und 1725). Dazu Dickel 1987 (wie Anm. 2), S. 192–208.
- <sup>12</sup> Anonymer Rezensent, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1803, Bd. 1, Nr. 47 (Februar), Sp. 369–373.
- <sup>13</sup> Jakob Philipp Hackert, *Theoretisch-practische Anleitung zum richtigen und geschmackvollen Landschafts-Zeichnen nach der Natur [...]*, Nürnberg/Leipzig: bei Friedrich Campe, s. a. [1803]. Der anonyme Rezensent in der *Zeitung für die elegante Welt* 1803 (wie Anm. 10), Sp. 500, stellt infrage, ob Hackert die Platten für den Nachdruck selbst weitergab: «Die Blätter sind unstrittig von Hackert; ob er sie aber selber im Originale hergegeben, mögte sich bezweifeln lassen».
- <sup>14</sup> Anonymer Rezensent in *Allgemeine Literatur-Zeitung* 1803 (wie Anm. 5), Sp. 456.
- <sup>15</sup> Ebd.
- <sup>16</sup> Paul Wolfgang Schwarz, *Gründliche Anleitung im Landschaftszeichnen und Zusammenetzen derselben*, Nürnberg/Sulzbach: in der I. E. Seidelschen Kunst- und Buchhandlung, 1806, S. 4–5.
- <sup>17</sup> Zingg [1808–1809] (wie Anm. 1).
- <sup>18</sup> Siehe hierzu das Kapitel «Zingg als Akademielehrer» in: Sabine Weisheit-Possél, *Adrian Zingg (1734–1816). Landschaftsgraphik zwischen Aufklärung und Romantik* (Villigst Perspektiven, 12), Diss. FU Berlin, 2008, Berlin: Lit, 2010, S. 66–98. Siehe ausserdem *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; Kunsthau Zürich, 25.5.–12.8.2012, Dresden: Sandstein Verlag, 2012, Katalogteil «Adrian Zingg als Zeichenlehrer in Dresden», S. 182–205.
- <sup>19</sup> Das prominenteste Beispiel eines solchen Künstlerlehrbriefes stellt der mehrfach nachgedruckte, später so genannte *Brief über die Landschaftsmalerey* von Salomon Gessner (wie Anm. 9) dar. Aber auch dessen *Briefwechsel mit seinem Sohne*, 1801 herausgegeben von Heinrich Gessner, kann zu dieser Gattung gerechnet werden. Ursprünglich nicht publizierte Briefe an Marianne Kraus, die einen instruktiven Gehalt besitzen, sind sowohl von Jakob Philipp Hackert als auch von Ferdinand Kobell erhalten; siehe dazu den Anhang zu «Tagebuch einer Italienreise aus dem Jahre 1791», hrsg. von Fritz Muthmann, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, Jg. 1931, S. 95–176.
- <sup>20</sup> Abbildung in Dresden/Zürich 2012 (wie Anm. 18), S. 64, Abb. 4. In ähnlicher Weise programmatisch zeigt Anton Graffs Porträt von Adrian Zingg, heute im Kunstmuseum St. Gallen (Abb. im vorliegenden Band S. 11 und 81), im Hintergrund Zeichenschüler, von dem zumindest einer eindeutig damit beschäftigt ist, die nahsichtige Natur aufzunehmen. Es liessen sich weitere Beispiele anführen. Siehe dazu den Aufsatz von Bernhard von Waldkirch, «Natur und Mensch. Zur Staffierung der Landschaft bei Adrian Zingg», in: Dresden/Zürich 2012 (wie Anm. 18), S. 60–65.
- <sup>21</sup> Den Einfluss dieser Vorlagen auf den Schülerkreis kann man im Falle Zinggs gut dokumentieren. Vorlagenzeichnungen Zinggs sowie Beispiele der Zingg-Schule sind abgebildet in Dresden/Zürich 2012 (wie Anm. 18), S. 186–187, Kat. 79 und 80; S. 190–191, Kat. Nr. 84–86; S. 196–199, Kat. 90–93. Die erhaltenen Schülerzeichnungen belegen, wie sich Zinggs Naturauffassung im Frühwerk seiner Schüler, unter anderem bei Caspar David Friedrich, nahezu unverändert fortsetzte. Eine Händescheidung macht dieser Befund mitunter schwierig.
- <sup>22</sup> Von Zingg gibt es weitere Publikationen, auf die an dieser Stelle nur hingewiesen sei: *Studienblätter für Landschafts-Zeichner*, erschienen 1811 bei Tauchnitz in Leipzig, und – bisher nicht berücksichtigt – *Übungsblätter im Landschaftszeichnen*, die aber möglicherweise erst postum publiziert wurden. Ich konnte Letztere über Buchanzeigen o. Ä. bisher nicht nachweisen. Sie stellen in zwei Serien Reproduktionsstiche Zinggs nach Gessner und Dietrich dar und dienten – wie der Untertitel betont – geübteren Künstlern.

- <sup>23</sup> Der Versuch, die Künstlerausbildung auf eine Einübung des Werkstattstils hin auszurichten, ist natürlich nicht neu. Vielmehr lag es in der Natur der Sache, dass der angehende Künstler möglichst nah an der Manier des Meisters arbeitete, schliesslich sollte er ihm bei der Ausführung von Gemälden möglichst früh behilflich sein können.
- <sup>24</sup> Auf dieses Problem hat schon Dickel 1987 (wie Anm. 2) hingewiesen.
- <sup>25</sup> So ist eine der Tafeln im Exemplar von Philipp Hackerts *Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature* aus den Beständen der Staatsgalerie Stuttgart (Inv.-Nr. A 2012/7789) mit einem nachträglich aufgezeichneten Gitternetz versehen, das die Vergrösserung der Darstellung erlauben würde (vgl. Abb. 2–4, S. 225–227).
- <sup>26</sup> Der Rezensent in der *Zeitung für die elegante Welt* 1803 (wie Anm. 10), Sp. 499, spricht die «Damen» als Adressaten von Jakob Philipp Hackerts Zeichenanweisung an. Es ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass Hackert als Lehrer beispielsweise die Prinzessinnen Marie Therese und Luise von Neapel unterrichtet hat, oder aber Marianne Kraus, die als Hofdame im Gefolge von Franz I. von Erbach-Erbach nach Italien reiste. Werner Busch hat im Rahmen der Diskussion im Anschluss an die Präsentation des vorliegenden Beitrags zu Recht darauf hingewiesen, dass über den französischen Originaltitel der Anleitung immer noch primär ein adeliges Publikum angesprochen wurde. Dem ist die Tatsache gegenüberzustellen, dass es offenkundig einen Popularisierungsdruck gab, der die schnelle Übersetzung ins Deutsche beförderte.
- <sup>27</sup> Die sinkende Wertschätzung Hackerts lässt sich an der Bewertung in der Kunstkritik nachvollziehen. Siehe dazu Verena Krieger, «Hackert in der Kunstkritik», in: Krönig/Wegner 1994 (wie Anm. 5), S. 171–195.
- <sup>28</sup> Hein-Thomas Schulze Altcappenberg, «*Le Voltaire de l'Art*». *Johann Georg Wille (1715–1808) und seine Schule in Paris. Studien zur Künstler- und Kunstgeschichte der Auf-*

*klärung, mit einem Werkverzeichnis der Zeichnungen von J. G. Wille und einem Auswahlkatalog der Arbeiten seiner Schüler von Aberli bis Zingg* (Kunstgeschichte, 16), Diss. Univ. Bonn, 1986, Münster: Lit, 1987, insbes. S. 60–74.

