
Import – Export: Schweizer Kunst um 1800

Christian Rümelin

1797 erschienen in der Chalcographischen Gesellschaft zu Dessau einige Blätter mit Schweizer Ansichten, gezeichnet jeweils von Marquard Wocher (1760–1830) und von Christian Haldenwang (1770–1831) in Aquatinta und Radierung umgesetzt, diese teilweise noch aquarelliert. Darunter war auch die *Mühle bei Ragatz* (Abb. 1).¹

Wocher zeigt eine Tätigkeit direkt in der Natur; im Vordergrund einen Zeichner, der sich nicht mehr auf überkommene Modelle beruft, sondern der ausgehend von seiner eigenen Anschauung sich eine Vorstellung einer realen Situation macht. Er blickt auf die Mühle am Eingang der Taminaschlucht oberhalb von Ragatz. Hinter der Mühle stürzt der Bach über einen kleinen Wasserfall in die Tiefe und im Vordergrund bergen einige junge Männer und Kinder Schwemmholz.

Alle Elemente, die zu diesem Zeitpunkt mit der Schweiz assoziiert wurden, sind vorhanden: ein kleiner Wasserfall mit schroffen Felsen und damit der Verweis auf eine erhabene Stimmung, sonniges Sommerwetter und damit irdisches Glück und Unbeschwertheit, Hügel im Hintergrund und damit eine unberührte, aber ungefährliche Landschaft und eine fröhliche, aber nicht sehr hart arbeitende, gut gekleidete Landbevölkerung.² Es ist eine bewusst gepflegte Bildkonvention, die zwar nur sehr eingeschränkt der Realität, dafür umso mehr einem Marktbedürfnis entsprach. Gerade wenn ein Zeichner wie Wocher für einen ausländischen Verlag tätig war.

Haldenwangs Blatt ist Teil einer umfassenderen Serie von Ansichten der Schweiz. Sie blieben meist unkoloriert, unterscheiden sich aber durch die stattliche Größe und Technik deutlich von der zeitgenössischen Schweizer Produktion. Ein anderes Blatt, diesmal die Ansicht des Lauterbrunnentals (Abb. 2), wiederum gezeichnet von Wocher und gestochen von Haldenwang, zeigt mit einer in Braun gedruckten Aquatinta eine andere ästhetische Ausrichtung, nämlich eine die Zeichnung imitierende Ästhetik. Wocher/Haldenwang griffen damit eine Tendenz auf, die in Zusammenhang mit der Grand Tour eine zunehmende Verbreitung gefunden hatte. Zahlreiche durchreisende Künstler schufen entsprechende Zeichnungen. Interessanterweise sind es aber nicht ausschließlich einheimische Künstler, die sich um eine entsprechende Darstellung Schweizer Landschaft bemühten, gerade in den 1790er Jahren stießen sie im Ausland auf ein großes Interesse. Ein solches Beispiel ist unter anderem eine *Ansicht nahe Interlaken mit dem Lauterbrunnental* (Abb. 3) von John Robert Cozens (1752–1797).³ Dieser unternahm eine Reise von England durch die Schweiz nach Italien. Dabei entstanden zahlreiche Zeichnungen, die teilweise später in adlige Sammlungen gelangten. Bekanntermaßen galten Schweizer Ansichten, neben den üblichen Darstellungen aus Rom, als wichtige Souvenirs der Grand Tour. Sie galten beim Englischen Adel als Indiz einer umfassenden Bildung und der obligaten Kavaliereise. Dabei war es nicht in erster Linie wichtig, ob es sich um ein Original,



– Abb. 1 –

Christian Haldenwang nach Marquard Woher, *Ansicht des Wasserfalls und der Mühle bei Ragatz in Graubünden*, 1797, aquarellierte Radierung und Aquatinta

eine eigenhändige Replik, eine Kopie oder eine Druckgraphik handelte. Wichtig war letztlich das Motiv selbst, und die damit verbundene eigene Erfahrung.⁴

Das Interesse an schweizerischen Landschaften im späten 18. Jahrhundert wurde teilweise durch Blätter der sogenannten Schweizer Kleinmeister geweckt, aber auf jeden Fall durch diese Produktion unterstützt. Die Ausbildung und Tätigkeit von Woher und Haldenwang zeigt aber auch deutlich, wie bedeutend der künstlerische Austausch mit dem Ausland war. Es sind nicht nur die Werke selbst, die verbreitet wurden, sondern auch die Sichtweisen und

technischen Herangehensweisen. Die Blätter von Woher und Haldenwang sind in diesem Hinblick keineswegs Ausnahmen, sondern typische Beispiele einer Haltung, die sich in einen internationalen Kontext einschreibt.

Aber wie sah dieser künstlerische Austausch konkret aus? Und was ergibt sich hieraus für unser Verständnis Schweizer Kleinmeister? Letztlich gibt es für das späte 18. Jahrhundert nur drei Möglichkeiten eines Austauschs: erstens der Export von Werken ins Ausland, als der Normalfall, zweitens die Tätigkeit Schweizer Künstler im Ausland und drittens die Wechselwirkungen zwischen ausländischen



– Abb. 2 –

Christian Haldenwang nach
Marquard Woher, *Ansicht des
Jungfrauorns im Lutherbrun-
nenthal im Canton Bern*, 1797,
Aquatinta und Radierung



– Abb. 3 –

John Robert Cozens, *Ansicht nahe Interlaken mit dem Lauterbrunnental*, 1777–1779, Aquarell und graue Lavierung über Bleistift

Künstlern und Verlegern, beziehungsweise die gegenseitigen Anregungen.

Zum ersten Fall: In England hatte sich im Laufe des frühen 18. Jahrhunderts eine Neigung zur kolorierten Graphik als Wandschmuck herausgebildet. Eigentlich war dies nicht sonderlich neu, denn bereits im 15. und 16. Jahrhundert wurde schwarz-weiße Druckgraphik mitunter farbig gefasst. Was sich im 18. Jahrhundert aber grundlegend änderte, ist die Funktion dieser Blätter. Neu fanden sie als Wandschmuck Verwendung, allerdings vorzugsweise in Landsitzen, also nicht in den repräsentativen Stadthäusern, sondern in einem weniger offiziellen Umfeld. Zahlreiche Verkaufskataloge preisen genau diese Funktion auch aktiv an. Zwar waren fast ausschließlich englische Ansichten betroffen, immer aber autonome Stiche.

Export von kolorierten Schweizer Werken

Möglicherweise durch die zahlreichen englischen Touristen seit dem frühen 18. Jahrhundert wurde die Idee der kolorierten Graphik auch in die Schweiz gebracht. Es waren

wohl nicht die Blätter selbst, die vorlagen, sondern die Nachfrage nach derartigen gefassten Stichen; und die Beschreibung ihrer Machart erzeugte eine entsprechende Reaktion.

Die englischen Werke waren gefasste Exemplare einer an sich schwarz-weißen autonomen Graphik. Diese wurde dann aquarelliert, wobei die eigentliche Linienstruktur erhalten blieb. Letztlich waren es übermalte Stiche, die aber durch die Farbigkeit eine andere Qualität gewannen, was ihre Attraktivität steigern konnte. Möglicherweise kamen derartige Blätter auch in die Schweiz, wobei die hier ansässigen Stecher sehr schnell das Potential dieses Vorgehens erkannten.

Die *Ansicht der oberen Betriebe in Coalbrook Dale* (Abb. 4) galt im 18. Jahrhundert als der Inbegriff der einsetzenden Industrialisierung. So ist es nicht die Suche nach einer unberührten Natur oder einer erhabenen Landschaft, sondern die Superiorität und der Erfindungsgeist einer Nation, die hier verbildlicht werden. Interessanterweise ist es aber ein aus Frankreich stammender und in Genf ausgebildeter Künstler, der sowohl Stich als auch Kolorierung ausführte. Allerdings reagierte François Vivares (1709–1780) lediglich auf ein Marktbedürfnis, ohne dieses selbst kreiert zu haben. Die Linienstruktur des Stiches bleibt zwar sichtbar, allerdings wurde die Aquarellierung extrem genau vorgenommen, sodass die Radierung als eigentliche Basis visuell in den Hintergrund gedrängt wird. Der entscheidende Vorteil eines solchen Vor-

gehens war, dass damit ein Quasi-Original geschaffen werden konnte, ohne aber – wie bei einer Replik – vollständig neu anfangen zu müssen.

Dies muss wohl auch der Ansatzpunkt gewesen sein, um eine spezifisch schweizerische Technik zu entwickeln. Gemeinhin wird sie mit Johann Ludwig Aberli (1723–1786) assoziiert.⁵ Einen vollständigen, durchschraffierten Schwarzweiß-Stich herzustellen, ist relativ zeitaufwendig, gerade wenn es sich um Landschaftsdarstellungen handelt, die sich an durchreisende Touristen wenden. Deshalb war es aufgrund des schwer einschätzbaren Marktes sinnvoll, eine andere Herangehensweise zu finden. Immerhin wurden diese Stiche, im Gegensatz zu zahlreichen anderen, nicht über ein Netz von Agenten und Verlegern vertrieben, wie es meist im 18. Jahrhundert mit Stichen nach Gemälden geschah, sondern sie waren weitgehend auf einen lokalen Markt angewiesen. Die Lösung lag schließlich in einer

Kombination von Druckgraphik und Aquarell. Aberli radierete einen Umriss, den er nach Bedarf kolorieren konnte, oder nach einer Vorlage von seinen Mitarbeitern aquarellieren ließ. Dies war jedoch weniger eine künstlerische als eine arbeitsökonomische Entscheidung. Die Vorlage war schnell hergestellt und konnte beliebig gedruckt werden; fertiggestellt wurde sie aber letztlich nach Bedarf.

Diese Arbeitsabfolge zeigt sich schön in einer Gegenüberstellung eines unkolorierten und eines kolorierten Exemplars. Es ist jeweils die Ansicht von Bern von Norden (Abb. 5, 6). Im Vergleich mit dem englischen Blatt zeigt sich zwar eine ähnlich sorgfältige Behandlung des Aquarells, aber die Konturen und Schatten werden komplett anders geschaffen; es sind bei Aberli nur Punkte oder Verdichtungen von Punkten, keine Schraffuren oder Linien. Ziel ist dementsprechend nicht, eine vollständige Darstellung zu erzielen, die durch die Kolorierung aufgewertet wird, sondern lediglich

– Abb. 4 –

François Vivares nach Thomas Smith, *Ansicht der oberen Betriebe in Coalbrook Dale*, 1758, aquarellierte Radierung und Kupferstich





– Abb. 5 –
 Johann Ludwig Aberli,
La ville de Berne du côté nord,
 1765, Radierung

eine Orientierungshilfe für die Aquarellierung zu geben und Schattenpartien zu akzentuieren, sodass keine weitere, nun etwas dunklere Schicht aufgetragen werden muss. Ob aber Punkte oder andere Mittel verwendet werden, bleibt eine persönliche Vorliebe. Teilweise wurde auch auf Aquatinta in den tiefsten Schatten zurückgegriffen – so von Jean-Antoine Linck (1766–1843; Abb. 7), oder auf eine

dichte, aus kurzen Linien gebildete Struktur, wie teilweise bei Johann-Jakob Biedermann (1763–1830). Nur selten sind es aber dichte Schraffuren, wie sie ansonsten in Landschaftsstichen gewählt wurden.

Die Vorstufen, also die unkolorierten Ausgangspunkte blieben den Käufern aber meist verborgen. Für den Verkauf bestimmt waren nur die kolorierten Versionen, die anderen



– Abb. 6 –
 Johann Ludwig Aberli,
La ville de Berne du côté nord,
 1765, aquarellierte Radierung

waren Werkstatt- und Ausgangsmaterial, die den Kunden dementsprechend auch nicht gezeigt wurden. Thematisch waren die Arbeiten eingeschränkt, zumindest bis um 1800, also den Napoleonischen Kriegen. Bis zu dieser Zeit wurden primär die wichtigen Natursehenswürdigkeiten wie Hochgebirge, Wasserfälle oder Seen dargestellt, folglich Gegenden, die besondere Gefühle auszulösen in der Lage waren. Es handelte sich natürlich in erster Linie um das Berner Oberland oder die Gegend des Montblanc, auch wenn dieser eigentlich ja nicht in der Schweiz lag. Daneben wurden aber auch reale Orte wiedergegeben, die durch die Literatur bekannt geworden waren, wie beispielsweise die Gegend um Vevey mit Rousseaus Briefroman *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Eine Ausnahme bildeten Darstellungen mit ver-

schiedenen Trachten oder idealisierten Genreszenen, wie sie gerade Sigmund Freudenberger (1745–1801) oder Franz Niklaus König (1765–1832) geschaffen haben. Zwar wurde auch hier eine Art Primärstruktur radiert, doch diente diese mitunter nur als Anhaltspunkt für die Aquarellierung und nicht dazu, eine eigenständige Bedeutung zu haben.⁶

Schweizer Künstler im Ausland

Die Ausfuhr der Werke war nur eine Form des künstlerischen Austauschs, die zweite war letztlich einfacher. Dort

– Abb. 7 –

Jean-Antoine Linck, *Vue de la cascade d'Arpenas*, vor 1800, Radierung und Aquatinta



Vue de la Cascade d'Arpenas

OR. M. 1018
Arg. N. 341.



– Abb. 8 –

Adrian Zingg, *Landschaft mit Baumstudie und einem Dorf*,
Feder in schwarzer Tinte,
grau laviert auf Papier

werden nicht Werke exportiert, sondern die Künstler gehen ins Ausland. In der Schweiz ausgebildet, nehmen sie ihre Erfahrungen mit und wenden sie teilweise dort an. Es wäre ein interessantes Projekt, dieses Phänomen genauer anzuschauen, gerade wenn man an Künstler wie Jacques-Antoine Arlaud, Jean-Étienne Liotard, Anton Graff und Angelika Kauffmann denkt, oder – um etwas näher an der Landschaftsmalerei zu bleiben – an Adrian Zingg, Peter Birmann oder Abraham-Louis-Rodolphe Ducros. All diese Künstler exportieren letztlich Sichtweisen und Arbeitsmethoden. Besonders gut zeigt sich dies bei Zingg und Ducros.

Nach seiner ersten Ausbildung bei Johann Rudolf Holzhalb in Zürich ging Adrian Zingg (1734–1816) 1757 nach Bern zu Aberli und zwei Jahre später nach Paris zu Johann Georg Wille.⁷ 1766 siedelte er dann als Zeichenlehrer nach Dresden über und wurde dort 1800 zum Professor an der Akademie benannt. Eigentlich war seine Hauptaufgabe neben der Zeichenschule, als professioneller Stecher nach Gemälden der königlichen Galerie zu arbeiten, wozu er aber sehr wenig Neigung verspürte. Allerdings prägten seine Tätigkeit bei Aberli und die gesammelten Erfahrungen bei Wille letztlich seinen Unterricht und die Ausrichtung der Sächsischen Akademie. Zingg führte in Dresden eine ihm bekannte Herangehensweise ein, die in dieser Form allerdings dort bislang nicht gepflegt wurde: die direkte Beobachtung

der Landschaft und damit die Entdeckung der näheren Umgebung. Es war beileibe keine sehr verbreitete Praxis, sie kam zwar mitunter vor, galt aber nicht als Grundlage für eine künstlerische Haltung. Sowohl Zingg als auch Aberli waren hier Ausnahmen und übernahmen letztlich eine Praxis, die beide bei Wille kennengelernt hatten. Dieser hatte mit seinen Schülern und Mitarbeitern in der Gegend von Paris ausgiebige Wanderungen unternommen, immer im Hinblick auf die Beobachtung der Natur. Aberli machte dies zu seiner Geschäftsgrundlage: Er unternahm verschiedene Reisen, darunter ins Berner Oberland, an den Lac de Joux, an den Genfer See, und setzte die gewonnenen Eindrücke in seinen Blättern um. Der daraus resultierende Reisebericht ist eine Mischung aus literarischer und visueller Beschreibung, wobei gerade im Text die Wichtigkeit der eigenen Beobachtung deutlich wird. Als Aberli die Beschreibung seiner Reise an den Lac de Joux publizierte, war Zingg bereits in Dresden. Der Text begleitet die Stiche als Vorwort und nicht als eigentliche Beschreibung, oder, im Falle der Bilder, als reine Illustration. Aberli etabliert letztlich keine einseitige Abhängigkeit, sondern die beiden Elemente ergänzten sich gegenseitig und erweiterten damit die bisherigen Sichtweisen und Möglichkeiten. Zwar blieben es zuerst noch Ausnahmen, zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde diese Form der Kombination von Reisebeschreibung

und Bildbericht aber verschiedentlich für Reisen durch die Schweiz aufgegriffen.⁸

Interessanterweise bestärkte Aberli seinen Freund und Kollegen in der spezifischen Sichtweise, sich primär auf die eigene Beobachtung zu verlassen, diese als Ausgangspunkt für seine Werke zu nehmen und sich schließlich auf die Landschaftsdarstellung zu konzentrieren. Dementsprechend folgte Zingg Willes Rat und Aberlis Erfah-

rung. Er zeichnete viel und machte sich einen Namen mit seinen genauen, großformatigen Sepiazeichnungen der Sächsischen Schweiz – immer in der Natur beobachtet und dann im Atelier vollendet (Abb. 8). Allerdings gelangte auch Zingg an einen Punkt, wie Aberli einige Jahrzehnte zuvor: Die Nachfrage überstieg die Produktion und letztlich griff auch Zingg auf die Umrissradierung zurück, die laviert oder koloriert als Substitut seiner Zeich-



La Cascatelle de Tyvolty

– Abb. 9 –

Raffaello Morghen nach
Abraham-Louis-Rodolphe
Ducros, *La Cascatelle de Tyvolty*,
aquarellierte Radierung



– Abb. 10 –

Abraham-Louis-Rodolphe Ducros und Giovanni Volpato, *Im Innern der Caracalla-Thermen*, aquarellierte Radierung

nungen und Aquarelle diente. An sich handelte es sich dabei um keine neue Lösung, sondern um einen Transfer einer Herangehensweise, die sich bereits in der Schweiz als effizient erwiesen hatte.

Der zweite Fall eines Exports von Know-how ins Ausland betrifft Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (1748–1810). Ausgebildet unter anderem in Genf bei Nicolas-Henri-Joseph de Fassin (1728–1811), reiste Ducros im Sommer

1776 in Begleitung von Isaac-Jacob La Croix (1751–1800) nach Rom.⁹ Um sich seinen Lebensunterhalt zu sichern, konzentrierte er sich auf die Darstellungen der Monumente und Landschaften um Rom sowie einige Genredarstellungen nach Zeichnungen von Jacques-Henri Sablet (1749–1803), einem ebenfalls aus Morges stammenden Künstler. Letztlich fand Ducros in Rom eine Situation vor, die ihm aus Genf bekannt war: Es wimmelte von reichen Touristen,

die begierig Landschaften und Städteansichten kauften, seien es Gemälde, Aquarelle oder kolorierte Stiche.

In weiser Voraussicht assoziierte er sich dementsprechend mit den wichtigsten römischen Stechern seiner Zeit: Giovanni Volpato (1735–1803) und dessen Schwiegersohn Raffaello Morghen (1758–1833).¹⁰ Volpato war unter anderem durch seine großformatigen Stiche der vatikanischen Stanzen berühmt geworden, stand dem päpstlichen Hof nahe und konnte damit wichtige Kontakte knüpfen. Die drei Künstler waren letztlich mit einer ähnlichen Situation konfrontiert wie die Landschaftsstecher in der Schweiz: Es galt, die unterschiedlichen Bedürfnisse einer ausländischen und vermögenden Kundschaft zu befriedigen. Allerdings war die Grundvoraussetzung anders. Während die Touristen in Genf oder der Schweiz auf der Durchreise waren und deshalb eher kleinere Werke kauften, kamen sie in Rom meist am Endpunkt ihrer Reise an. Die Werke waren deshalb oft größer, die Ausführung aufwendiger und die technische Bandbreite komplexer. Angesichts der nachgefragten Menge überzeugte Ducros Morghen und Volpato, Umrissradierungen zu verwenden, gerade für die Serie der römischen Stadtansichten und die etwas kleinere Serie der Ansichten aus Tivoli (Abb. 9).

Es ist letztlich eine ähnliche Herangehensweise wie die der Schweizer Kleinmeister, das heißt, zuerst wird aus mehr oder weniger eng stehenden Punkten eine Primärstruktur erzeugt, die dann in einem zweiten Schritt koloriert wird. Die Schatten und die Binnenzeichnung werden, wie auch bei Aberli, sowohl durch die Radierung als auch durch entsprechende farbliche Differenzierung erzeugt.

Aber nicht nur in technischer Hinsicht sind die römischen und die Schweizer Produktionen vergleichbar, sondern auch in ihrer thematischen Orientierung. Die Schweizer Ansichten konzentrierten sich weitgehend auf Städteansichten und Naturphänomene, die als erhaben beschrieben werden können, während Ducros mit Volpato und Morghen in wechselnder Zusammenarbeit neben einer Reihe von sehr großformatigen Stadtlandschaften mit repräsentativen Dimensionen (Abb. 10) auch Landschaften außerhalb Roms schuf, darunter die Wasserfälle in Tivoli, die Grotten, der See und das Grab des Horaz in Albano Laziale oder die Pontinischen Sümpfe. Dies entspricht den Themen, die Ducros für seine reichen Auftraggeber als Aquarelle ausführte, und die von vielen gewünscht wurden. In beiden Fällen war die Produk-

tion der Werke der Nachfrage der Kundschaft geschuldet, wobei die Größe, die Komplexität und Detailgenauigkeit der Ausführung zu einer preislichen Differenzierung führte, nicht aber zu einer thematisch anderen Ausrichtung.

Aneignungen Schweizer Spezifika durch ausländische Künstler

Die dritte Möglichkeit eines kulturellen Austauschs scheint auf den ersten Blick kompliziert zu sein. Es war die konsequente Umsetzung von Anregungen, die von außen kamen, die allerdings ein großes Potenzial für die Schweiz hatten: *Voyage pittoresque* und die zugrundeliegende Idee einer Reise. Als Literaturgattung entstand die Idee in den 1760er Jahren in Frankreich. Jean Claude Richard, Abbé de Saint-Non, beschrieb in fünf Bänden eine Kavaliersreise durch Süditalien und begleitete diese mit entsprechenden Kupferstichen.¹¹ Es handelt sich dabei teilweise um einen literarischen Reisebericht, teilweise um eine bildliche Darstellung. Der Abbé de Saint-Non verfolgte damit gleichzeitig zwei Ziele: zum einen, Interesse für eine solche Reise zu erzeugen und zum anderen, eigene Erinnerungen wieder aufleben zu lassen oder zumindest eine Projektionsfläche für seine Leser zu bieten. In weniger umfassenden Formen finden sich derartige illustrierte Reisebeschreibungen auch in der Schweiz, dann aber koloriert. Dies war möglicherweise auch der Ansatzpunkt für einen französischen Geographen in den 1780er Jahren, der allerdings nun auf einen Text verzichtete. Er publizierte eine Abfolge von Bildern des Tals der Arve, also der Gegend, die Genf mit dem Montblanc-Massiv verbindet und als wichtiger Teil von Hochsavoyen galt, da von immenser touristischer Bedeutung. Bacler d'Albe (1761–1824) hatte von Aberli und den Schweizer Kleinmeistern die technischen Grundlagen einer Umrissradierung übernommen, die dann koloriert wurde (Abb. 11). Die Ausführung hingegen war grundlegend anders. Bacler d'Albe unternahm nicht, wie Aberli, dessen Schüler oder teilweise auch noch die nachfolgende Generation, den Versuch, die Leichtigkeit des Aquarells mit einem Druckprozess zu kombinieren. Er schuf kolorierte



– Abb. 11 –

Louis Bacler d'Albe, *La Vallée de Sallanche*, 1790, aquarellierte Radierung

Radierungen, die trotz ihrer geringen Größe als Gemäldeersatz dienen konnten. Die radierten Linien behalten so eine wesentlich größere Bedeutung, sind nicht mehr nur Primärstruktur, sondern werden zu einem bildbestimmenden Element. Die radierten Linien übernehmen die Funktion einer Zeichnung, was die Kolorierung zusätzlich nobilitiert. Allerdings wandte sich Bacler d'Albe nicht mehr nur an durchreisende Touristen, sondern passte seine Verkaufsstrategie an und richtete sich sowohl an ein lokales als auch nationales und internationales Publikum.¹² Neben Verkaufsstellen in Paris und Versailles werden die Adressen der oft wichtigsten Grafikhändler in London, Amsterdam, Wien, Genf und Turin genannt. Zwar blieb die Serie, zumindest für Savoyen, bildlich ein Solitär, wogegen einige Reiseberichte und Reiseführer relativ ausführlich auf die

Besonderheiten eingingen. Ein fundamentaler Unterschied zwischen Bacler d'Albe und den Schweizer Kleinmeistern ist die Wahl des Betrachterstandpunkts. Ersterer unternahm eine Reise durch das Tal, blieb auf dem Talboden und ermöglichte damit eine Perspektive, die zumindest eine eigene Erfahrung des Betrachters andeutet.¹³

Um 1780/1790 schien aber die Zeit gekommen zu sein, mit der Produktion auf Sehgewohnheiten zu reagieren und damit einem sich wandelnden Bedürfnis der Kundschaft Rechnung zu tragen. Offensichtlich war das Reiseerlebnis an sich, die Fortbewegung und die wechselnden Eindrücke, wesentlich wichtiger als die spektakuläre Einzelansicht. Vor diesem Hintergrund erstaunt es dann auch kaum noch, dass in einigen Serien genau diese Erfahrung in den Vordergrund gerückt wird, sei es nun bei der Reise ins

Berner Oberland von Jakob Samuel Weibel, über den Simphon mit Gabriel Lory dem Jüngeren oder durch Graubünden nach den Zeichnungen von Johann Jakob Meyer.¹⁴ Möglicherweise war es aber weniger der eigene Antrieb der Schweizer Künstler als die Anregung von außen oder der Versuch, wechselnden Marktbedürfnissen Rechnung zu tragen. Eine entscheidende Rolle spielten hier zunehmend Verleger. Während die Mehrzahl der Blätter Schweizer Kleinmeister von den Künstlern selbst verlegt wurde, traten seit den 1780er Jahren zunehmend Verleger illustrierter Bücher auf dem internationalen Markt auf. Ein herausragendes Beispiel ist hier der Band zu den *Vues remarquables des montagnes de la Suisse*, der von Rudolf Samuel Henzi in Paris beziehungsweise Amsterdam herausgegeben wurde. Die Datierungen schwanken etwas, ein erster Teil erschien sicher aber schon 1785, darauffolgende Teile zwei Jahre später und weitere Bilder 1792 oder 1795. Entscheidend ist aber nicht die Frage der Datierung, sondern letztlich ein Paradigmenwechsel in der technischen Umsetzung. Der Ausgangspunkt war quasi identisch wie bei Blättern Schweizer Kleinmeister – mit dem Unterschied, dass nicht Zeichnungen der Stecher die Grundlage bildeten, sondern der Berner Verleger Samuel Wagner einen Auftrag an Caspar Wolf vergeben hatte, dessen Gemälde schließlich als solche diente. Wie üblich entstanden einige kolorierte Umrissradierungen, aber aufgrund des langwierigen Produktionsprozesses und der politisch zunehmend komplizierten Situation wurde das Werk nie fertig. Der aus Bern stammende, teilweise in Amsterdam, teilweise in Paris tätige Verleger Rudolf Henzi übernahm das Projekt, jedoch mit einer komplett neuen Ausrichtung. Er gab die Aquarellie-

rung von Umrissradierungen auf und ließ die Bilder als Farbaquatinten ausführen. Dies war eine in Paris inzwischen etablierte Technik, die deutlich schneller als eine Aquarellierung war und damit eine Effizienzsteigerung in der Produktion ermöglichte. Es erstaunt deshalb kaum, dass in der Nachfolge zunehmend auch in der Schweiz nach 1800 auf diese Technik zurückgegriffen wurde.

Zusammenfassung

Diese sich ausbreitende Verwendung anderer Techniken markiert nicht das Ende der Schweizer Landschaftsdarstellung, im Gegenteil: Die Tradition des 18. Jahrhunderts erlosch zwar langsam, machte aber auch Platz, neue Möglichkeiten auszuloten, neue Bildtraditionen zu etablieren und neue Verbreitungswege zu erschließen. Sozioökonomische Kontexte – nicht nur in der Schweiz, sondern auch in den Ländern der Kundschaft – sowie eine zunehmend größere kulturelle und intellektuelle Mobilität zu Beginn des 19. Jahrhunderts verorteten die Schweizer Kleinmeister in einem neuen internationalen Umfeld. Wie schon im 18. Jahrhundert passten sich die Landschaftsdarstellung und die damit zusammenhängenden Themen den internationalen Bedürfnissen an. Die bestehende Tradition und Arbeitsweise waren vor diesem Hintergrund keine Einschränkung, sondern wurden auch als Aufforderung verstanden, diese Herangehensweise und die spezifische Technik zu verbreiten sowie als Spezifität herauszustreichen.

■ 1 Zur Chalcographischen Gesellschaft siehe: »Die Chalcographische Gesellschaft Dessau ... Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus«. Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau, Ausstellungskatalog, hrsg. von Norbert Michels, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie (1996), Weimar: Böhlau, 1996; zu Haldenwang siehe: Hasso von Haldenwang, *Christian Haldenwang, Kupferstecher (1770–1831)*, Frankfurt a. M.: Kunstgeschichtliches Institut, 1997 (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte; 14). ■ 2 Claude Reichler, »Der Reisende und seine Welten/Le Voyageur et ses mondes«, in: *Die Verzauberung der Landschaft zur Zeit von Jean-Jacques Rousseau = Enchantement du paysage au*

temps de Jean-Jacques Rousseau, Ausstellungskatalog, hrsg. von Christian Rümelin, Genf, Musées d'art et d'histoire (2012), Köln: Wienand, 2012, S. 154–175. ■ 3 Zu Cozens siehe unter anderem: Isabelle von Marschall, *Zwischen Skizze und Gemälde: John Robert Cozens (1752–1797) und das englische Landschaftsaquarell*, München: scaneg, 2005 [= Beiträge zur Kunstwissenschaft, 83]; *Alexander and John Robert Cozens: the poetry of landscape*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Kim Sloane, London, Victoria and Albert Museum (1986/1987) und Toronto, Art Gallery of Ontario (1987), New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1986; Andrew Wilton, *The art of Alexander and John Robert Cozens*, New Haven, Conn.: Yale Center for British Art, 1980. ■ 4 So ist beispielsweise die Zeichnung im British Museum eine Replik eines rund zwei Jahre zuvor entstandenen Blattes. Dieses Phänomen zeigt aber auch, wie eng letztlich die Produktion vor Ort mit dem internationalen Kunstmarkt verweben war. ■ 5 Generell zur Schweizer Landschaftsgraphik siehe: Marie-Louise Schaller, *Annäherung an die Natur. Schweizer Kleinmeister in Bern 1750–1800*, Bern: Stämpfli, 1990; Tobias Pfeifer-Helke, *Die Koloristen. Schweizer Landschaftsgraphik von 1766 bis 1848*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011; Rümelin 2012 (wie Anm. 2); *Souvenir Suisse. Die Graphiksammlung der Stiftung Familie Fehlmann*, hrsg. von Christian Féraud und Michael Matile, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2019; zu Aberli siehe zuletzt: Tobias Pfeifer-Helke, *Natur und Abbild. Johann Ludwig Aberli (1723–1786) und die Schweizer Landschaftsvedute*, Basel: Schwabe, 2011. ■ 6 Dies beschränkt sich nicht nur auf Landschaftsgraphik, sondern wird genau gleich auch bei Trachtendarstellungen oder Interieurszenen verwendet. So nutzt beispielsweise Samuel Freudenberger in seinen Vorstufen lediglich eine Punktstruktur, die größtenteils in den späteren aquarellierten oder gouachierten Versionen nicht mehr sichtbar ist. ■ 7 Zu Zingg siehe ausführlich: Hein-Thomas Schulze Altcapenberg, ›Quelques paysagistes allemands à Paris: Jean- Georges Wille, Jakob Philipp Hackert, Balthasar Anton Dunker et Adrian Zingg‹, in: *Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, hrsg. von Catherine Legrand, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994, S. 231–254; Sabine Weisheit-Possél, *Adrian Zingg (1734–1816). Landschaftsgraphik zwischen Aufklärung und Romantik*, Münster: LIT, 2010; *Adrian Zingg, Wegbereiter der Romantik*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick, Claudia Schnitzer und Bernhard von Waldkirch, Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen (2012) und Zürich, Kunsthau (2012), Dresden: Sandstein Verlag, 2012; Bernhard von Waldkirch, ›Gessner. Kolbe. Zingg. Zur Erfindung und Popularisierung einer spezifisch bürgerlichen Landschaftsauffassung um 1800‹, in: *Wissenschaft, Sentiment und Geschäftssinn. Landschaft um 1800*, hrsg. von Roger Fayet, Regula Krähenbühl und Bernhard von Waldkirch, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2017 [= SIK-ISEA outlines, Bd. 10], S. 8–29; Sabine Weisheit-Possél, ›Adrian Zingg und seine Werkstatt. Die »Marke Zingg« als Qualitätsmerkmal‹, in: ebd., S. 204–221. ■ 8 Ein schlagendes Beispiel ist die Reisebeschreibung an den Lac de Joux von Johann Ludwig Aberli: *Collection de quelques vues dessinées en Suisse d'après nature*, hrsg. von Johann Ludwig Aberli und Heinrich Rieter, Bern: Rieter et Aberli, 1782. ■ 9 Zu Ducros siehe unter anderem: *Abraham-Louis-Ducros (1748–1810). Paysages d'Italie à l'époque de Goethe*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Pierre Chessex, Lausanne, cantonal des Beaux-Arts (1986), Genf: Edition du Tricorne, 1986; *Abraham-Louis-Rodolphe Ducros. Un peintre suisse en Italie*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Jörg Zutter, Lausanne, Musée des Beaux-Arts (1998) und Quebec, Musée du Quebec (1998–1999), Mailand: Skira, 1998; *Gli acquerelli di Louis Ducros. 1778; quattro gentilissimi, un pittore di paesaggi, la Puglia del »Grand Tour«*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Giuseppe Andreassi, Taranto, Museo Archeologico Nazionale (2008/2009), Taranto: Scorpione Editrice, 2008; Carla Benocci, ›Ducros e Volpato interpretano Villa Ludovisi: il Palazzo Grande nel disegno della Collezione Lanciani e gli sviluppi artistici‹, in: *Temi e ricerche sulla cultura artistica*, hrsg. von Elisa Debenedetti, Rom: Edizioni Quasar, 2017, S. 221–228. ■ 10 Zu Volpato siehe u. a.: Jonathan Yarker, ›Raphael at the Royal Academy. Giovanni Volpato's modelli for engravings of the Vatican Stanze rediscovered‹, in: *Artibus et historiae*, 37, 1980, 74, S. 273–282; *Giovanni Volpato. 1735–1803*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Giorgio Marini, Bassano del Grappa, Museo Civico (1988) und Rom, Gabinetto Nazionale dei Disegni et delle Stampe (1988), Bassano del Grappa: Ghedina & Tassotti, 1988; Chiara Teolato, ›Dall'incisione alla stampa. La fabbrica romana di Giovanni Volpato‹, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 2000, 70, S. 21–34; Giorgio Marini, ›Raphael Morghen's inventory of the ›Calcografia Volpato‹. Taste and the print market in neoclassical Rome‹, in: *Print quarterly*, 28, 2011, 4, S. 382–384; Benocci 2017 (wie Anm. 9); Chiara Teolato, ›Giovanni Volpato. Un eccezionale imprenditore moderno nella seconda metà del XVIII secolo‹, in: *Il classico si fa pop: di scavi, copie e altri pasticci*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Mirella Serlorenzi, Marcello Barbanera und Antonio Pinelli, Rom, Palazzo Massimo (2018/2019) und Rom, Crypta Balbi (2018/2019), Mailand: Electa, 2018, S. 66–73. Zu Morghen siehe: Caterina Volpi, ›Il fondo di incisioni di Raffaello Morghen‹, in: *La città di Brera. Due secoli di incisione*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Rolando Bellini und Luigi Fersini, Mailand, Regia Accademia di Belle Arti (1996), Mailand: Mondadori, 1996, S. 24–39; Véronique Meyer, ›Morghen d'après Gérard. Les trois âges de l'homme‹, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 12, 2006, S. 54–63; *Giuseppe Longhi e Raffaello Morghen. L'incisione neoclassica di traduzione 1780–1840*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Alberto Crespi, Monza, Museo Civico dell'Arengario (2010), Monza: Associazione Amici dei Musei di Monza e Brianza, 2010; Camilla Murgia, ›Raphael Morghen and Paris‹, in: *Print quarterly*, 28, 2011, 1, S. 18–33. ■ 11 Zu Bacler d'Albe siehe: Marie-Marcelle Bacler d'Albe-Despax, *Le général Bacler d'Albe, topographe de l'empereur et son fils*, Mont-de-Marsan: J. Lacoste, 1954 und Marc Troude, *Le Baron Bacler d'Albe, maréchal de camp*, Saint-Pol-sur-Ternoise: P. Dubois, 1954. ■ 12 Siehe hierzu bspw. die Ankündigung in *Supplément contenant les prospectus et avis de la Librairie. Supplément au Mercure de France*, 8. Mai 1789, S. 10–12, im Besonderen S. 11: ›Enveloppé de nuages, le Haut Faucigny, cette partie intéressante de la Savoie, étoit à peu près un pays inconnu au milieu de l'Europe, même à ses voisins. Cette region, connu des anciens Romains, oubliée par leur successeurs, avoit échappé aux Observateurs modernes, & semble renaître, pour ainis dire, sur le globe.‹ ■ 13 Diesbezüglich ist seine Serie mit der Reise Aberlis an den Lac de Joux vergleichbar oder etwas später die Reise Peter Birmanns von Basel nach Biel. Siehe hierzu Reichler 2012 (wie Anm. 2). ■ 14 Siehe exemplarisch Isabelle Fehlmann, ›Strasse und Landschaft in Lorys ›Voyage pittoresque par le Simplon‹‹, in: Féraud/Matile 2019 (wie Anm. 5), S. 134–144.