

ZWISCHEN WELTANSCHAUUNG UND MODELL: DIE LANDSCHAFTSGRAFIK IM 18. JAHRHUNDERT

Im Sommer 1774 unternahm Johann Ludwig Aberli in Begleitung von Sigmund Freudenberger eine Wanderung von Bern an den Lac de Joux und nach Orbe, dann über Payerne und Fribourg wieder zurück nach Bern. Dies wäre an sich nicht aussergewöhnlich, wenn er nicht im selben Jahr einen langen Brief an Adrian Zingg geschrieben und diesen wenige Jahre später als Einleitungskommentar zu einer Auswahl der damals entstandenen Zeichnungen publiziert hätte. Für die Publikation hatte er auf der Grundlage dieser Zeichnungen nun kolorierte Radierungen angefertigt.¹

Aberli stellte sich mit dem Text und der Beschreibung seiner Wanderung in eine ihm vertraute Tradition, die Albrecht von Haller 1729 in Bern begründet hatte. Spätestens seit der Veröffentlichung seines Gedichts *Die Alpen* war dieser literarische Typus eingeführt, wurde die Beschreibung einer Wanderung, die langsame Fortbewegung immer auch mit der genauen Wahrnehmung von Landschaft und Natur gleichgesetzt. Es waren nicht mehr der Schrecken der Reise, ihre Mühsal und die Anstrengung, die im Vordergrund standen, sondern die verschiedenen Landschaftsformen, eingeschlossen Pflanzen, Wasserläufe oder Berge, mitsamt der Landbevölkerung und ihren Tätigkeiten wurden einer Beschreibung würdig.² In der Nachfolge erhielt auch die Druckgrafik, die solche Texte meist begleitete, neue Funktionen und konnte sich in neue Richtungen entwickeln. Illustrierte Reiseschilderungen waren zwar noch nicht die Regel, boten aber ein Potenzial, das mit Einzelbildern nicht zu erzielen war.³ Die neue Vorgehensweise ermöglichte Aberli, nicht nur die Reiseroute nachzuzeichnen, einige kleine Geschichten zum Besten zu geben oder bestimmte Beobachtungen mitzuteilen, sondern vor allem, sich auch in einen spezifischen literarischen Kontext zu stellen, Vorbilder zu benennen und damit sein eigenes Wissen und seine persönliche künstlerische Erfahrung zu präsentieren. Die Strategie wandte sich einerseits an ein eher heimisches Publikum, das sich an entsprechenden Ansichten erfreuen konnte, andererseits zielte sie auf eine gelehrte ausländische Käuferschaft, die dann in der Lage war, diese Werke mit anderen Stichen oder Zeichnungen zu verbinden und den kulturellen Erfahrungsschatz auf der «Grand Tour» zu erweitern. Auch wenn er sich in

ENTRE PARADIGME ET MODÈLE : L'ESTAMPE DE PAYSAGE AU XVIII^E SIÈCLE

Au cours de l'été 1774, Johann Ludwig Aberli et Sigmund Freudenberger partent pour une randonnée de Berne au Lac de Joux et Orbe, en passant par Payerne et Fribourg. Il n'y aurait rien d'extraordinaire à ce projet, si Aberli n'avait pas ensuite écrit une longue lettre à son ami et ancien collaborateur Adrian Zingg, et ne l'avait publiée quelques années plus tard comme commentaire d'introduction à une sélection d'eaux-fortes coloriées et basées sur les dessins qu'il avait esquissés lors de ce voyage¹.

Avec le texte et la description de sa randonnée, Aberli s'inscrit dans une tradition bien connue, fondée à Berne lors de la publication du poème *Les Alpes* par Albrecht de Haller en 1732. Dans la description de la randonnée, la lenteur du mouvement est mise au même rang que la perception détaillée de la nature ou du paysage. Il ne s'agit plus de mettre en avant l'horreur d'un voyage, la peine et la fatigue, mais bien les différents éléments du paysage, notamment les plantes, les ruisseaux, les montagnes avec leur population et leur activité, devenus dignes de faire l'objet d'une description². L'estampe qui accompagne fréquemment ces textes acquiert ainsi une nouvelle fonction et lui permet de se développer dans de nouvelles directions. Même si la description de voyage agrémentée de textes et d'images n'est pas encore la norme, elle révèle un potentiel beaucoup plus grand que des images individuelles³. Grâce à ce texte, Aberli peut non seulement décrire le chemin, raconter quelques anecdotes ou faire des observations, mais il peut surtout se placer dans un contexte littéraire, donner ses références et donc exposer ses connaissances, sa culture et son expérience artistique. La stratégie sous-jacente vise d'une part un public national, qui connaît ces paysages et peut donc les apprécier, et d'autre part un public étranger susceptible ensuite d'établir un lien entre les planches d'Aberli et d'autres estampes, affichant ainsi les connaissances culturelles acquises lors du Grand Tour. Outre un rayonnement étendu à divers domaines et à d'autres pays, cet échange culturel a évidemment des répercussions sur la production artistique, l'approche technique, le contenu et également sur un plan intellectuel.

Aberli n'est pas seul à donner des références à des modèles littéraires ou artistiques. Ce rapprochement se retrouve aussi dans d'autres pays. Cette description reflète le pro-

zahlreichen anderen Gebieten ebenfalls fand, hatte dieser kulturelle Austausch selbstverständlich Rückwirkungen auf die Produktion von Druckgrafik in verschiedenen Ländern, sowohl in technischer, wie in inhaltlicher oder intellektueller Hinsicht.

Aberli steht nicht allein im Verweis auf entsprechende literarische und künstlerische Modelle, jene Annäherung findet sich relativ oft, auch in verschiedenen Ländern. Seine Beschreibung spiegelt das sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts grundlegend wandelnde Verständnis von Landschaft und Natur sowie der jeweiligen Darstellung. Es ist ein Prozess, der auf vorangehenden Erfahrungen aufbaut, der Anknüpfungspunkte sucht, aber gleichfalls Modelle sichtbar werden lässt, die teilweise sogar zur Motivation eines bestimmten Darstellungstypus' werden. Indem die Imitation des Vorbildes, die Auffassung eines anderen Künstlers in die eigene künstlerische Tätigkeit aufgenommen wird, situiert sich ein Künstler nicht nur innerhalb eines spezifischen, mitunter auch landestypischen Kontextes, sondern richtet auch seine eigene Wahrnehmung neu aus. Er kombiniert gewissermassen seine persönliche Sichtweise mit derjenigen des vorhergehenden Künstlers und passt sie seinem spezifischen kulturellen Umfeld an. Stiche, im Gegensatz zu Zeichnungen und Gemälden, orientieren sich meist weniger spezifisch an einem nationalen Geschmack. Sie müssen eine möglichst breite Käuferschicht ansprechen, sie müssen auf die gesamte Bandbreite der Anforderungen und Erwartungen reagieren, ohne aber mit den zugrunde liegenden Traditionslinien zu brechen. Indirekt geht Aberli auf dieses Phänomen ein, indem er seinen Kollegen und ehemaligen Mitarbeiter Adrian Zingg einlädt, sich wieder einmal in der Schweiz umzusehen und auch dort Eindrücke zu sammeln, die in vergleichbarer Form in Sachsen nicht möglich sind.⁴ Er verbindet diese Aufforderung mit dem Hinweis auf die Verschiedenheit der Schweizer Landschaften, die letztlich den verschiedenen Auffassungen der Meister des 17. Jahrhunderts entsprechen, wie Salvator Rosa, Nicolas Poussin, Roelant Savery, Jacob van Ruisdael oder Claude Lorrain.⁵ Allerdings besteht ein enormer Unterschied zwischen Aberli und den von ihm genannten Meistern: Seine Radierungen basieren auf Zeichnungen vor dem Motiv

fond changement dans la compréhension du paysage, les représentations et les modalités de perception de la nature ou du paysage qui s'opère au cours du XVIII^e siècle. Le processus se base sur les expériences antérieures, cherche des points d'attache, valorise les modèles existants, et motive parfois une certaine manière de montrer le paysage. Si l'artiste intègre l'imitation d'un modèle et tient compte de la perception d'un autre artiste dans sa propre activité, il se situe automatiquement dans un contexte précis, parfois national, avec un regard personnel et des spécificités locales.

Les estampes sont en général moins marquées par les préférences nationales ou locales que les dessins ou les peintures. Elles s'adressent à une vaste clientèle, doivent répondre à un grand éventail d'exigences et d'attentes, sans rompre avec les traditions auxquelles elles se rattachent. Aberli reconnaît implicitement ce phénomène lorsqu'il invite son ancien collaborateur et collègue Adrian Zingg à revenir en Suisse pour un tel voyage, des expériences similaires étant impossibles en Saxe⁴. Cette invitation est aussi une occasion d'apprécier la diversité des paysages suisses, qu'évoquaient déjà plusieurs pay-



40 Joseph de Longueil (1733–1792) nach /d'après
Jean-Jacques-François le Barbier (1738–1826)
*Studium der Natur und der alten Meister / Imitez la nature et suivez les
grands maîtres, 1779*
Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève

und nicht, wie in der Mehrzahl der Fälle des 17. Jahrhunderts, auf Erfindungen. Aberli reiht sich hier zwischen die Künstler ein, denen die genaue Beobachtung von natürlichen Phänomenen und das präzise Studium der Natur als Grundlage für ihre Kunst wichtig waren, eine Praxis, wie sie auch Salomon Gessner fast gleichzeitig proklamiert hatte (Abb. 40).

Die wenigen Seiten Aberlis werfen ein Schlaglicht auf die grundlegenden Probleme der Landschaftsgrafik, denn letztlich benennt er in seinem Kommentar alle Fragen, die im 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Landschaftsdarstellung auftreten können. Es sind neben den Verbindungen zu Literatur und aufkommender wissenschaftlicher Beschäftigung prinzipiell drei Fragenkomplexe: erstens der Zusammenhang zwischen der jeweiligen Produktion und den zugrunde liegenden Modellen, Vorbildern oder Referenzen, teilweise auch von Zeitgenossen; zweitens die unterschiedlichen Produktionsweisen und die damit verbundene Arbeitsteilung; drittens das sich in den Stichen und Zeichnungen manifestierende Verständnis von Landschaft generell.⁶ Dabei beschränken sich diese Grundfragen nicht auf die schweizerische Druckgrafik, im Gegenteil, in leicht veränderter Form treten sie genauso in England, Frankreich, Deutschland oder Italien auf.

Aktualisierung der Vorbilder

Die Darstellung von Landschaften war im akademischen Kontext in Frankreich keine anerkannte Form von Malerei, zumindest bis ins frühe 19. Jahrhundert. Es galt zwar, Landschaft als ein Element zu beherrschen, es war aber isoliert kein Thema und konnte dementsprechend auch nicht gewürdigt werden. Gleichzeitig finden sich jedoch in diversen Lebensbeschreibungen, Diskussionen und Kunsttheorien zahlreiche Anmerkungen zur Darstellung von Landschaft und Natur. Letztlich geht es in der Mehrzahl der Fälle der Auseinandersetzungen des 17. und 18. Jahrhunderts um die Frage nach Bezugspunkten, Referenzen und Modellen. Die eigene Anschauung ist, zumindest theoretisch, noch nicht ausreichend, es bedarf noch immer der Legitimation durch einen anerkannten Meister. Sie beschränkt sich nicht auf die auch von Aberli genannten, als wichtig erachteten Maler, sondern erstreckt sich auch auf zeitgenössische Stecher und damit die Produktion in anderen Ländern. Gerade in einer Zeit, in welcher der Vertrieb von Druckgrafik international florierte und neue Entwicklungen sofort aufgenommen wurden, dienten Stiche nicht nur der Verbreitung von Motiven oder nationalen Vorlieben, sondern machten auch technische Entwicklungen

sagistes du XVIII^e siècle, comme Salvator Rosa, Nicolas Poussin, Roelandt Savery, Jacob van Ruisdael ou Claude Lorrain⁵. Mais il y a une différence fondamentale entre Aberli et les maîtres cités précédemment : ses dessins ont été exécutés sur le motif et ne sont pas des inventions d'atelier comme c'était le cas dans la plus grande partie du XVIII^e siècle. En même temps, Aberli compte parmi les artistes pour lesquels l'observation détaillée des phénomènes naturels et l'étude précise de la nature sont un préalable à la pratique, comme l'avait prêché Salomon Gessner presque en même temps (ill. 40).

Les quelques pages d'Aberli jettent une lumière particulière sur les questions fondamentales de l'estampe de paysage et posent toutes les questions qui jalonnent le XVIII^e siècle dans le domaine de la représentation ce dernier. Outre la relation avec la littérature et l'étude scientifique naissante, on identifie trois types de questions : tout d'abord, la relation entre la production de l'époque et les modèles et références, parfois contemporains ; ensuite, les différentes manières de produire et le partage des tâches en atelier, et enfin, la compréhension du paysage tel qu'il se manifeste dans les dessins et estampes⁶. Ces questions ne sont pas liées uniquement à la production suisse, mais se retrouvent également, avec des nuances, en Allemagne, en Angleterre, en France ou en Italie.

Actualisation des modèles

La représentation d'un paysage n'est pas une forme de peinture reconnue dans un cadre académique, du moins en France jusqu'au début du XIX^e siècle. Le paysage est un élément important dans un tableau, mais il est isolé, ce n'est pas un sujet en soi et ne peut pas être apprécié en tant que tel. Néanmoins, à la même époque, on retrouve quantité de commentaires sur le paysage dans un grand nombre de biographies, de discussions ou de textes théoriques sur l'art. Au final, la plus grande partie de ces textes des XVIII^e et XVIII^e siècles tourne autour de la question des références ou des modèles. Sur un plan théorique, l'observation n'est pas encore suffisante et la légitimation passe encore par les grands maîtres. Ce recours aux modèles antérieurs va au-delà des peintres cités par Aberli et inclut jusqu'à des graveurs contemporains, impliquant donc une production étrangère considérée comme exemplaire.

On distingue deux orientations vers des modèles spécifiques : dans la première, le graveur ou le peintre se consacre directement à la compréhension du paysage et, dans la deuxième, il essaie de recréer des atmosphères à partir d'œuvres antérieures et d'établir un rapprochement avec les modèles existants. Au XVII^e siècle, ces artistes ont

41 François Vivares (1709–1780) nach/d'après Claude Lorrain (1604–1682)

Grosse jährliche Opferung im Apollo-Tempel auf der Insel Delos / Grand sacrifice annuel au temple d'Apollon dans l'île de Delos, 1764
Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève

sofort greifbar. Dieser Transfer erfolgte aber ausschliesslich über Druckgrafiken, die Malerei nahm interessanterweise zwar Ideen auf, war allerdings weniger innovativ als die gleichzeitigen Stiche. Zwei Arten von Orientierung an spezifischen Modellen treten dabei auf: Entweder konnte sich der Stecher oder Maler auf das Verständnis von Landschaft selbst beziehen oder aber alternativ versuchen, Stimmungen wiederzugeben, die bereits aus den älteren Werken bekannt waren und damit eine Nähe zu bekannten Modellen schaffen.

Im 18. Jahrhundert wurden Antipoden konstruiert, die verschiedene, sich scheinbar ausschliessende Positionen vertraten – auf der einen Seite Claude Lorrain, auf der anderen Seite Rubens und Poussin. Von allen wurden bereits im 17. und wesentlich intensiver dann im folgenden Jahrhundert zahlreiche Stiche gefertigt oder Gemälde entsprechend umgesetzt. Diese Blätter trugen ihrerseits zur Verbreitung des Rufs dieser Gemälde und ihrer Autoren bei, wurden damit aber gleichzeitig Anregung zu weiteren Werken. Die Stiche, die schliesslich im 18. Jahrhundert danach entstanden, reagierten einerseits auf ein Bedürfnis des Marktes nach derartigen Abbildungen, andererseits erfüllten sie den Wunsch nach einer neuen Empfindsamkeit bezüglich spezifischer Stimmungen. Es waren häufig Aktualisierungen etablierter Positionen, wobei ihre Verbreitung nicht nur die Bekanntschaft mit dem jeweiligen Werk bezweckte, sondern auch die Bestätigung der eigenen Haltung. Vor diesem Hintergrund ist es kaum erstaunlich, dass gerade in England während fast des gesamten 18. Jahrhunderts zahlreiche Stiche vor allem nach Gemälden von Claude Lorrain (Abb. 41) oder Gaspard Dughet (Abb. 42) entstanden. Ziel war dabei nicht nur die Wiedergabe von Gemälden, die sich in englischem Privatbesitz befanden, sondern mit der entsprechenden zeitgemässen Umsetzung sollte auch den neuen Ansprüchen genügt werden. Gerade die atmosphärischen Werte wurden nun detaillierter behandelt, teilweise durch kleinteilige Linienstrukturen, teilweise mit der Kombination von Holzschnitt und Tiefdruck, wie im Falle von einigen «Prints in Imitation of Drawings» (Abb. 43), aber auch durch technische Neuentwicklungen. Verschiedene Serien verdeutlichen dies. So richteten sich die von Pond herausgegebenen Kombinationsdrucke zwar primär auf die möglichst präzise Wiedergabe von Zeichnungen, ver-



été perçus comme aux antipodes les uns des autres, avec d'une part, Rubens et Poussin et, d'autre part, Claude Lorrain. Leurs gravures ou celles d'après leurs tableaux ou dessins ont inspiré un nombre considérable d'artistes, et davantage encore au siècle suivant. Les estampes ont renforcé la réputation des tableaux eux-mêmes et celle de leurs auteurs, et sont à leur tour devenues des modèles pour d'autres œuvres. Les estampes du XVIII^e siècle d'après les tableaux du siècle précédent répondent à une demande du marché pour de telles images, mais elles correspondent aussi à une nouvelle sensibilité à certaines atmosphères. En ce sens, on peut parler d'actualisation des positions précédemment établies, et l'objectif de la gravure va dès lors au-delà de la seule distribution des images ou des idées, ou la simple confirmation de sa propre position. Il n'est donc guère surprenant qu'en Angleterre, beaucoup de gravures d'après des tableaux de Claude Lorrain (ill. 41) ou de Gaspar Dughet (ill. 42) aient été publiées tout au long du XVIII^e siècle. Ces estampes ne visent pas seulement à documenter les tableaux présents dans des collections privées de l'époque, mais aussi à satisfaire de nouvelles exigences grâce à une manière de gravure adaptée et contemporaine. Les valeurs atmosphériques sont notamment gravées avec plus de détails, parfois avec des structures de petites lignes, parfois avec une combinaison de xylographie et de gravure en creux, comme dans les «Prints in Imitation of Drawings» (ill. 43), ou encore d'autres nouvelles techniques. Plusieurs séries en apportent la preuve, comme, par exemple, les estampes combinées publiées par Arthur Pond. Cette série tend principalement à une reproduction plus fidèle du dessin de départ, en essayant néanmoins de souligner les atmosphères et de distinguer parfaitement les demi-



42 Joseph Wood (1720–1763/1764)
 nach/d'après Gaspard Dughet (1615–1675)
*Landschaft mit fünf Figuren / Paysage avec cinq
 personnages*, 1743
 The British Museum, London

suchten aber die dort vorhandenen Stimmungen so genau wie möglich einzufangen, um damit, wie auch in den Stichen nach Gemälden, eine exaktere Umsetzung der Zwischentöne zu erzeugen.⁷ Einerseits sollte das Kunstwerk mitsamt den Spezifika des Malers, der Verteilung von Licht und Schatten und der Tonwerte erscheinen, so dass es trotz der Umsetzung in lediglich schwarze Linien verständlich und greifbar blieb. Andererseits sollten die atmosphärischen oder emotionalen Komponenten im Stich nicht verloren gehen, zuweilen sogar noch hervorgehoben werden. Diese Massgaben beinhalteten immer eine gewisse Form von Interpretation durch den Stecher, zumindest für die Wiedergabe von Gemälden war sie akzeptiert, weniger allerdings für Stiche nach Handzeichnungen. Hier sollte die Handschrift, der Duktus des Meisters so genau wie möglich hervortreten, ohne dass die persönlichen Vorlieben oder Charakteristika des Stachers erkennbar wurden. Er hatte sich zugunsten der Qualität der Zeichnung selbst quasi vollständig zurückzunehmen. Vor diesem Hintergrund sind auch die Stiche von Richard Earlom nach den Zeichnungen im *Liber Veritatis* zu sehen (Abb. 64).⁸ Zwar reiht er sich in die bereits beachtlich lange Liste von Stichen nach Werken von Claude Lorrain ein, doch macht er durch seine Blätter in einer quasi-wissenschaftlichen Publikation die grosse Vielfalt dieser Zeichnungen auch visuell für einen breiten Kreis von Interessenten greifbar.

Aber gerade über die Funktion der Verbreitung historischer Vorbilder oder den vertieften Diskurs zu den Zeichnungen selbst dienten sie auch Malern als Grundlage für

tons, à l'instar des estampes d'après des tableaux⁷. Sur un plan théorique, la gravure se doit de reproduire son modèle le mieux possible, avec toutes les spécificités et caractéristiques du peintre, la distribution de la lumière et des ombres, la tonalité et l'atmosphère, en restant compréhensible en dépit du transfert de la couleur en lignes noires et blanches. La gravure se doit en outre de garder les valeurs atmosphériques et sentimentales, voire de les renforcer. Certes, il subsiste une forme d'interprétation par le graveur, liberté couramment acceptée pour la gravure d'après une peinture, mais moins pour une gravure d'après un dessin. Dans ce cas, le but est de rester méticuleusement fidèle à la manière du dessinateur, sans que les préférences personnelles ou que les caractéristiques du graveur ne transparaissent. Ce dernier doit se mettre totalement au service de la gravure afin de révéler la qualité du dessin. Dans cet esprit, les estampes de Richard Earlom du *Liber Veritatis* des dessins de Claude Lorrain (ill. 64) constituent un cas d'école⁸. Même en s'inscrivant dans la longue tradition des gravures d'après Lorrain, Earlom rend accessible à un large public la grande variété des dessins de celui-ci, dans une publication quasi scientifique.

Outre la transmission des modèles historiques et l'approfondissement du discours sur le dessin, ces gravures permettent le développement de nouvelles solutions et l'actualisation des diverses approches par les peintres contemporains. Plusieurs moyens s'y prêtent. Les peintres anglais ont le choix entre la direction tracée par Claude Lorrain, c'est-à-dire créer des œuvres italia-

43 Charles Knapton (1700–1742) nach/d'après Claude Lorrain (1604–1682)
 « *Prints in Imitation of Drawings* »: *Landschaft mit Hirschen und See / Paysage avec un troupeau de cerfs et un lac*, 1735–1736
 The British Museum, London



eine Aktualisierung ihrer Bestrebungen. Verschiedene Möglichkeiten boten sich an: Entweder konnten Maler in die von Claude Lorrain vorgegebene Richtung von italianisierenden Landschaften mit spezifischen Lichtsituationen gehen, beispielsweise Morgen- oder Abendstimmungen oder spätsommerliches Licht, oder aber die eher dramatischen Situationen wie Stürme, aufziehende Gewitter und Schiffbruch wählen. Bei Claude Lorrain sind, typisch für seine Zeit, die Protagonisten meist Teil der griechischen und römischen Geschichte und Mythologie, selten die Landbevölkerung, die tanzend sich die Zeit vertreibt, die redend im Gras liegt, allenfalls von Räubern überfallen wird oder die Strandgut einsammelnd vom Unglück anderer profitiert. Selbstverständlich wurden auch diese Modelle transponiert, unzählige Schiffbrüche oder mythologische Landschaftsgemälde des 18. Jahrhunderts greifen solche Themen auf und dienen letztlich als Ersatz für ein nicht erreichbares Original.

Die zweite aktualisierte Traditionslinie waren die Landschaften von Rubens bzw. die nach ihnen entstandenen Stiche (Abb. 17, 22–25).⁹ Sie schildern bevorzugt Stimmungen und Situationen, wie sie rund um den Landsitz von Rubens *Het Steen* anzutreffen waren, versuchten nun aber nicht mehr, jene Landschaften in eine mythologische oder historische Komposition einzubinden. Es waren autonome Landschaften, die nicht länger die Legitimation durch ein anderes Thema benötigten und nun aufgrund ihres auch lokalen Bezugs für sich allein stehen konnten. Besonders dieser Aspekt wurde dann in Eng-

nisantes avec une lumière particulière, comme à l'aube, au crépuscule ou à la fin d'été, ou alors choisir des situations plus dramatiques, des tempêtes, des orages, des naufrages. Les protagonistes sont, chez Lorrain et comme souvent à cette époque, des personnages de l'histoire et de la mythologie grecque et romaine, parfois des habitants de la campagne passant leur temps à danser sous des arbres, converser sur l'herbe, ou malheureusement agressés par des brigands, voire des pilliers d'épaves profitant du malheur des autres. Ces modèles sont certes pris en compte, nombre de naufrages et de paysages mythologiques en témoignent, mais ils servent également de substitut à un original inaccessible.

Dans la deuxième grande tradition, on trouve les tableaux de paysage de Rubens et les gravures d'après ses tableaux (ill. 17, 22–25).⁹ Les scènes décrivent principalement des atmosphères ou les alentours de la maison de campagne de l'artiste, *Het Steen*, sans tenter de la placer dans un contexte mythologique ou historique. Ces paysages sont autonomes et n'ont pas besoin d'une légitimation par le biais d'un autre sujet ; ils existent par eux-mêmes, grâce à leur implantation sur un territoire donné. Cet aspect gagne en importance en Angleterre notamment, car il y a alors un immense potentiel pour une compréhension nationale du paysage et des formes adaptées au nouvel intérêt de représentation de ce dernier. Nombre d'images de paysages anglais s'orientent vers la grande variété de solutions proposées par Rubens, tout en s'adaptant à la réalité du pays, son architecture propre et la structure de ses villages, prenant en compte les phénomènes météoro-

land zunehmend wichtiger, hierin lag das grosse Potenzial für ein national ausgerichtetes Verständnis von Landschaft und einer den neuen Interessen angepassten Form der Darstellung. Zahlreiche englische Darstellungen orientierten sich an dem breiten Spektrum von Lösungen, die bereits Rubens vorgeschlagen hatte, die aber nun in die englische Landschaft mit ihrer typischen Architektur und Siedlungsstruktur eingepasst wurden, meteorologische Phänomene berücksichtigten, allerdings nur selten die realen Tätigkeiten der Landbevölkerung zeigten. Hier vollzog sich die Aktualisierung einer Idee, während sich die Form anderen Gegebenheiten und auch technisch einer anderen Auffassung von Druckgrafik anpasste. Diese Innovationen wurden gerade in England in verschiedene Richtungen umgesetzt, immer aber auch mit dem Blick auf einen lokalen oder nationalen Tourismus. Die Gemälde von Rubens und Stiche danach ebneten in England einen Weg zu neuen Lösungen. Die genaue Darstellung der Region war eine Möglichkeit, Landschaft im Sinne nationaler Ideen zu vereinnahmen. So griffen beispielsweise auch George Smith in seinen für eine druckgrafische Verbreitung vorgesehenen Entwürfen (Abb. 65, 213, 214, 218) und Thomas Gainsborough in seinen Zeichnungen und Radierungen (Abb. 44) diese Ideen auf (Abb. 66 und 67), auch wenn sie wie Rubens nicht die mühseligen Lebensbedingungen der durchschnittlichen Landbevölkerung darstellten, sondern ein idealisiertes Bild des Landlebens präsentierten.¹⁰ Es war letztlich ein breit angelegtes Interesse an solchen Themen. Vordringlich sollten nicht mehr primär gültige Lösungen als Gemälde entstehen, um darin zu verharren, sondern Modelle geschaffen werden, die sofort mit Hilfe der Druckgrafik verbreitet werden konnten.¹¹ Es sind teilweise dieselben Stecher und Verleger, die sich um aktualisierte Positionen bemühen, so François Vivares partiell in Zusammenarbeit mit dem in London tätigen Jean Baptiste Chatelain, William Byrne, Charles Knapton, Joseph Wood (Abb. 45) oder später William Woollett (Abb. 213–218). Die Stiche fassen in der Regel auf Vorlagen, welche die Modelle des 17. Jahrhunderts interpretieren und aktuellen Gegebenheiten anpassen, wobei die Bandbreite sowohl der verwendeten Techniken als auch die Auswahl der jeweiligen Motive deutlich neuen Vorlieben entspricht. Es ging dabei nicht um eine Anerkennung von Genremotiven in einem Landschaftshintergrund, wie sie sich häufig in der Malerei fand, die nicht eigens für eine Übertragung in die Druckgrafik bestimmt war – etwa bei Philippe Jacques Lautherbourg (Abb. 46) –, sondern um die unabhängig von anderen Themen erfolgende Darstellung von charaktervollen Landschaften mitsamt den sie prägenden For-



44 Thomas Gainsborough (1727–1788)

*Waldlandschaft mit Karren und Personen /
Paysage boisé avec un charriot et des personnages,
um/vers 1770/1780*

The British Museum, London

logiques, mais ne montrant que rarement la vie active de la population. Le concept s'actualise bien que la forme soit adaptée et qu'une autre compréhension de la gravure se manifeste techniquement. Ces approches verront d'abord le jour en Angleterre dans le contexte d'un tourisme local ou national avant que l'idée n'atteigne le continent. Les peintures de Rubens et les estampes d'après celles-ci ouvrent la voie à d'autres solutions. La description précise des environs d'une ville donne l'occasion de s'appropriier la campagne comme une idée nationale. Ainsi, Smith (ill. 65, 213, 214, 218) et Gainsborough (ill. 44) ont recours à cette idée (ill. 66, 67), même s'ils ne montrent pas les conditions de vies pénibles de la population rurale moyenne et se concentrent sur une vue idéalisée du quotidien¹⁰. En fin de compte, leur motivation première n'est plus de trouver et de se limiter à des solutions adaptées pour les tableaux, mais bien de développer des modèles pouvant être distribués immédiatement grâce à l'estampe¹¹. On retrouve souvent les mêmes graveurs et éditeurs impliqués dans ces approches actualisées, par exemple François Vivares, parfois en collaboration avec Jean-Baptiste Chatelain, William Byrne, Charles Knapton, Joseph Wood (ill. 45) ou plus tard William Woollett (ill. 213-218). Ces estampes se basent habituellement sur des modèles qui interprètent les prédécesseurs du XVIII^e siècle, tout en les mettant à jour. La variété technique et le choix des sujets ne correspondent plus aux modèles connus, mais reflètent les nouvelles préférences du temps. Il ne s'agit pas de faire passer des scènes de

mungen von Menschenhand und den sich darin abspielenden Tätigkeiten.

Dieses Phänomen ist auch in anderen, weniger landwirtschaftlich ausgerichteten Landschaftsbildern wiederzufinden, sehr beliebt in der Darstellung von Landsitzen und Parkanlagen. Zwar finden sich in topografischen Stichen seit dem 16. und 17. Jahrhundert entsprechende Ansichten, wie bei Matthäus Merian, Wenzel Hollar oder Israel Sylvestre, aber die neuen Stiche zielen darüber hinaus. So hatte Luke Sullivan um 1759 für mehrere Verleger eine aus sechs Blättern bestehende Serie gestochen, die verschiedene Parkanlagen und Gärten von Landsitzen in der weiteren Umgebung von London zeigen (Abb. 58–63). Zwar wurden mehrheitlich auch die Landsitze mit abgebildet, diese traten aber deutlich in den Hintergrund, und die Landschaft und die Einbettung des Hauses in die Natur wurden zum dominanten Element. Sullivans Stiche waren zwar Ergebnis einer aus anderen Bereichen herrührenden Entwicklung, allen voran ein neues Verständnis von Gartenarchitektur und ein neuer Blick auf Landschaft generell, aber sie gingen einher mit einem wachsenden Interesse, das weniger auf Repräsentation durch Architektur abzielte, analog zu den europäischen Höfen, sondern die Besonderheiten einer nationalen Kultur entwickelte.

Interessanterweise wird genau dieser Punkt später von der Chalcographischen Gesellschaft wieder aufgegriffen, indem sie nicht die Anhaltinischen Schlösser in den Vordergrund rückt (Abb. 95–97, 260), sondern sich primär auf das umgebende Gartenreich konzentriert. Auch wenn sich schon die Gartenarchitektur dieser Schlösser an englischen Vorbildern orientierte, ist es interessant zu beobachten, dass in der bildlichen Umsetzung und Verbreitung gleichfalls auf englische Modelle zurückgegriffen wird und keine Anknüpfung an eine repräsentativ-topografische, kontinentale Tradition stattfindet.

Eine dritte Aktualisierung von älteren Modellen betraf die Einbettung von Gefühlen in entsprechende Landschaften. Bereits Nicolas Poussin hatte dies in seinen Landschaftsgemälden eingeführt, wobei dort die Landschaft primär als Hintergrund der Handlung diente, eine idealisierte und letztlich nicht identifizierbare Natur war. Der Schwerpunkt lag auf der Erzeugung eines passenden Raumes, der mit dem Geschehen in Einklang stand und

genre comme une légitimation pour la description d'un paysage, comme c'est souvent le cas dans la peinture qui n'était pas destinée à la gravure, comme chez Philippe Jacques Lautherbourg (ill. 46), mais il s'agit d'une présentation typique d'un paysage intégrant les changements apportés par l'homme et par les activités qui le transforment. Ce phénomène se retrouve aussi dans d'autres images, nettement moins rurales, comme dans les vues de parcs et de domaines. On trouve déjà des vues topographiques aux XVI^e et XVII^e siècles, chez Matthäus Merian, Wenzel Hollar ou Israel Sylvestre, mais ces nouvelles estampes vont plus loin. Luke Sullivan, par exemple, grave une suite de six vues, pour un grand nombre d'éditeurs, où il montre des domaines et des parcs aux alentours de Londres (ill. 58–63). Les maisons y sont représentées à l'ordinaire et c'est la situation du domaine dans le paysage qui focalise toute l'attention. Les gravures sont bien sûr influencées par d'autres facteurs, comme la nouvelle compréhension de l'architecture de jardin. Ce nouvel intérêt vise moins la représentation grâce à une architecture similaire à celle des cours européennes qu'à manifester un intérêt pour la nature, qui deviendra par la suite une spécificité nationale.

Il est intéressant de souligner que ce point est précisément repris par la Chalcographische Gesellschaft, lorsqu'elle ne met pas en avant les châteaux d'Anhalt (ill. 95–97, 260) mais se concentre sur les parcs et jardins environnants.



45 Joseph Wood (1720–1763/1764) nach/d'après Richard Wilson
Der Nemiäee oder Speculum Dianae / Lac de Nemi ou Speculum Dianae, 1764
The British Museum, London



46 Philippe Jacques Loutherbourg (1740-1812)
Landschaft mit Personen und einer Herde, links ein Schloss /
Paysage avec personnages et troupeau, sur la gauche un château, 1766
 Musée d'art et d'histoire, Genève

in dem die Protagonisten agieren konnten. Gerade die wichtigen und auch in der Kunsttheorie immer wieder diskutierten Gemälde dienten dabei als Exemplum, wobei sie durch die entsprechenden Stiche beispielsweise von Baudet (Abb. 15, 26–28, 108) eine grosse Verbreitung erfahren hatten. Erstaunlicherweise wurde im 18. Jahrhundert nur noch selten nach Gemälden Poussins gestochen, wesentlich öfter nach denjenigen von Gaspard Dughet, seinem Schwager, wobei wahrscheinlich auch die Verfügbarkeit und der Zugang zu den Gemälden in königlichen oder privaten Sammlungen eine entscheidende Rolle spielte. Dies änderte sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder, wobei nun, ähnlich wie bei Claude Lorrain, die Lösungen Poussins einen Ansatzpunkt bildeten, auch hier neue Wege zu beschreiten. Teilweise waren diese direkt in der Anbindung an literarische oder mythologische Themen zu finden, wie beispielsweise *Macbeth* (Abb. 216), *Phaeton* (Abb. 217) oder *Niobe*, konnten aber auch darüber hinausgehen, wie in Haldenwangs Farbaquatinta nach Hackerts Gemälde in der Wörlitzer Sammlung. In den Gemälden Poussins, Dughets oder Lorrains stand zuerst noch die dramatische Erfahrung im Vordergrund, nicht die Landschaft selbst. Im 18. Jahrhundert wurden nun zunehmend spezifische Landschaftsformen mit Situationen verknüpft, die konkrete Gefühle auslösen, beispielsweise drohende Gefahr in Verbindung mit Stürmen, reisenden Bächen oder Blitzen. Solche Landschaften sind nicht mehr nur Bühne für eine an sich bereits dramatische Handlung, sondern die in Szene gesetzten Prota-

Même si le modèle de l'architecture des jardins relève clairement de l'architecture anglaise, il est fascinant de percevoir que, dans la représentation des châteaux et de leurs parcs, la Chalcographique Gesellschaft prend les modèles anglais comme point de départ, et non la manière topographique issue de la tradition continentale.

Un troisième type d'actualisation des modèles anciens concerne l'intégration d'émotions dans des paysages particuliers. Nicolas Poussin avait déjà introduit des émotions dans ses tableaux, même si le paysage restait un décor pour le sujet principal, un arrière-plan d'une nature idéalisée et non identifiable. On voit l'importance de créer un espace qui met en adéquation l'action et le paysage et de concevoir une scène dans laquelle les protagonistes peuvent agir. A cet égard, certaines peintures sont fréquemment débattues dans la théorie de l'art, c'est notamment le cas des œuvres gravées par Etienne Baudet (ill. 15, 26-28, 108) qui ont bénéficié d'une très large diffusion et sont souvent citées en exemple. Au cours du XVIII^e siècle, le nombre de gravures d'après des tableaux de Poussin diminue alors que le nombre d'estampes d'après Gaspar Dughet, son beau-frère et élève, augmente, malgré les progrès considérables en matière d'accessibilité aux tableaux dans les collections royales et privées. Cette tendance évolue dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, où, comme chez Claude Lorrain, les solutions de Poussin se transforment en point de départ pour de nouveaux développements. Néanmoins, ces propositions restent en partie liés à des sujets littéraires ou mythologiques, comme *Macbeth* (ill. 216), *Phaëton* (ill. 217) ou *Niobé* et peuvent aisément trouver d'autres prolongements. L'aquatinte en couleur de Haldenwang d'après le tableau de Hackert dans la collection de Wörlitz en est un exemple. Dans les tableaux de Poussin, Dughet ou Lorrain, l'expérience individuelle ou exemplaire, mais toujours dramatique est d'abord mise en avant et non le paysage lui-même. Au XVIII^e siècle, par contre, ces sentiments très concrets sont combinés avec des formes de paysage particulières. Le danger, par exemple, est toujours lié à des tempêtes, des fleuves déchaînés ou des orages. Dans ce cas, le paysage n'est plus une sorte de scène de théâtre pour un type d'action particulièrement dramatique, mais bien le protagoniste du drame, symbolisant le danger d'un orage et le sentiment d'angoisse qui l'accompagne, qui montre la peur de la mort, mais aussi la joie et l'exubérance. Ces sentiments sont parfois évoqués d'une manière dissimulée dans les peintures, et davantage négligés dans les gravures d'après ces modèles. C'est au XVIII^e siècle seulement que ces sentiments gagnent en importance et en visibilité, pour finalement aboutir au début du XIX^e siècle

gonisten werden Teil des Dramas selbst, sie zeigen die Furcht vor einem Gewitter, Todesangst oder auch Freude und Ausgelassenheit. Während Gefühlslagen zwar in den zugrunde liegenden Gemälden angedeutet waren, in den Stichen danach zuerst kaum zum Tragen kamen, häuften sich diese Aspekte im Laufe des 18. Jahrhunderts und ebneten damit den Weg hin zu Darstellungen von emotionsgeladenen Landschaften, wie sie dann im frühen 19. Jahrhundert vermehrt aufkamen.

Einen vollständig anderen Ansatzpunkt schufen die Landschaften von Antonie Waterloo, die gerade im späten 18. Jahrhundert für Salomon Gessner (Abb. 80, 82) und in seiner Nachfolge Johann Heinrich Meyer (Abb. 81, 83) und Carl Wilhelm Kolbe (Abb. 98–102) zur primären Anregung wurden.¹² Gessner radierte nicht nur eine Serie «im Geschmack» von Waterloo, sondern versuchte dessen Landschaftsstrukturen, Baumgruppen und räumliche Staffelung für seine Idyllen nutzbar zu machen. Es war letztlich nur ein kleiner Schritt von Waterloos Landschaften mit Szenen aus Ovids *Metamorphosen* (Abb. 47) zu Gessners Radierungen und Idyllen. Die Verdichtung von Baumgruppen, die Kombination von Wasser und baumgesäumten Ufern, schliesslich auch der Kontrast von Ruhe und Bewegung, waren Elemente, die im 18. Jahrhundert übertragen werden konnten und einer neuer Ästhetik auf die Beine halfen. Kolbe baute hierauf auf, ging allerdings erheblich weiter.¹⁵ Stärker als bei Gessner wurden bei Kolbe, fast wie in der Gartenarchitektur, die Durchblicke wichtig und auch die Unterschiede von Wald als Ruhezone und Weg oder freier Fläche als Ort der Bewegung. Es waren Stimmungswerte, die er den verschiedenen Kompositionen zuschrieb, auch wenn die Landschaften nicht identifizierbar sind und er mitunter dazu neigte, einzelne Pflanzen und Tiere frei zu fantastischen Kompositionen zusammenzustellen. Auch wenn sich Gessner, Meyer und Kolbe noch grundlegend an dem Verständnis von heroischer und arkadischer Landschaft orientierten und der akademischen Auffassung folgten, kombinierten sie diese nun mit der von Waterloo herührenden Landschaftsauffassung. Umgenutzt sollte sie eine der Grundlagen liefern für ein romantisches Landschaftsverständnis.

Wandel in der Produktion

Mit der Frage nach der Umsetzung von Modellen oder Vorlagen waren immer auch technische Fragen verbunden, nationale Eigenarten oder Marktstrategien für entweder das heimische Publikum oder durchreisende Käufer. Es lag keine einheitliche Situation vor, sondern



47 **Antonie Waterloo** (1609–1690)
Die Metamorphosen des Ovid: Merkur schläfert Argus ein /
Les Métamorphoses d'Ovide: Mercure endormant Argus
Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art
et d'histoire, Genève

aux représentations de paysages émotionnels telles que nous les connaissons.

Il en va tout autrement des paysages d'Antonie Waterloo, qui seront au XVIII^e siècle une des principales sources d'inspiration de Salomon Gessner (ill. 80, 82) et de ses successeurs, comme Johann Heinrich Meyer (ill. 81, 83) et Carl Wilhelm Kolbe (ill. 98-102)¹². Gessner a non seulement réalisé une série d'eaux-fortes dans le goût de Waterloo, mais, a essayé d'utiliser des éléments structurels de paysage, comme des groupes d'arbres et l'échelonnement de l'espace pour ses *Idylles*. Après tout, il n'y a qu'un pas des *Métamorphose d'Ovide* de Waterloo (ill. 47) aux eaux-fortes des *Idylles* et à d'autres planches similaires de Gessner. La concentration spatiale des bosquets, combinés avec de l'eau et des bords des fleuves ourlés d'arbres, sans oublier le contraste entre mouvement et calme, ont pu être transférés sans problème au XVIII^e siècle et offrir l'opportunité de développer une nouvelle esthétique. Kolbe s'inscrit dans cette lignée, renforçant encore les moyens utilisés¹³. Chez lui, les vues au travers des groupes d'arbres deviennent encore plus importantes, presque comme dans l'architecture des jardins ; la forêt

ein Fächer von verschiedenen Möglichkeiten, die zudem unterschiedlich genutzt wurden.

Gerade in der Landschaftsgrafik ergaben sich im 18. Jahrhundert verschiedene Ansätze zu einer Spezialisierung der Produktion. Während sich die Mehrzahl der Stecher in England, Italien und Deutschland darauf beschränkten, mit Linien und schwarz-weißen Strukturen die Stimmungswerte zu übersetzen, ergaben sich neue Ansatzpunkte durch die Entwicklung der Aquatinta als technischer Innovation oder der Aquarellierung als zeichnerischer Erweiterung von Druckgrafik. Dabei war die Kolorierung von Druckgrafik bereits seit langem bekannt und gebräuchlich,¹⁴ in England relativ weit verbreitet, auch wenn sich entsprechende Beispiele nur noch selten nachweisen lassen (Abb. 68, 69). Ein Stich wurde mit Aquarellfarben oder Gouache übermalt, häufig wurden dabei sogar die Linienstrukturen abgedeckt, die dann lediglich als gesteigerte Dunkelheit in Erscheinung traten. Es war gewissermaßen der Ausgleich eines scheinbaren Mangels von Farbigkeit, der aber gleichzeitig diese Blätter an die Möglichkeiten von Malerei annäherte. Die zugrunde liegende Radierung war nicht mehr Ausdruck eines Künstlers oder Umsetzung einer Vorlage, sondern sie wurde zu einem ersten, zudem sehr effizienten Arbeitsschritt in der Entwicklung eines Werks, das vorgab, etwas anderes zu sein als eine Grafik. Damit konnte sich diese Form künstlerischer Produktion von den bestehenden Möglichkeiten lösen, ohne aber den Einschränkungen der Malerei unterworfen zu sein. Seit den 1760er Jahren wurde eine Kombination von Radierung und Kolorierung systematischer erprobt. Die Kom-

à l'écart s'identifie comme un espace de recul, alors que les chemins et les plaines constituent des lieux de mouvement et d'action. Au final, Kolbe attribue des valeurs sentimentales à ces différentes compositions, même si elles ne sont pas identifiables topographiquement, et même s'il combine parfois des plantes et des animaux dans des groupes fantastiques. Bien que Gessner, Meyer et Kolbe restent orientés vers une compréhension traditionnelle du paysage héroïque et arcadique, il les combine, à présent, avec une approche académique avec des formules empruntées à Waterloo. Quelques années plus tard, et moyennant de légères adaptations, ces gravures vont ensuite servir de base pour la nouvelle compréhension du paysage chère aux romantiques.

Changements dans la production

Le transfert des modèles et des idées antérieures ne s'affranchit pas des questions techniques, des particularités nationales ou des stratégies de marché, qu'il s'agisse d'un public local ou cosmopolite de touristes. Il n'y a en fin de compte jamais une situation homogène, mais à l'évidence un éventail de possibilités, utilisées de manières distinctes. Ainsi, la spécialisation de la production d'estampes de paysage se caractérise par une variété d'approches qui se manifeste durant tout le XVIII^e siècle. La majeure partie des graveurs anglais, allemands ou italiens se limite à traduire les valeurs atmosphériques ou sentimentales avec des lignes ou des structures en noir et blanc. Les possibilités vont cependant s'élargir avec le développement de l'innovation technique de l'aquatinta et l'application d'aquarelle sur une planche gravée, cet enri-



48 Gabriel-Ludwig Lory
(1763–1840)

Atelier eines Kleinmeisters /

Atelier d'un petit maître, um/vers 1784

Kunstmuseum Bern

position wurde radiert, teilweise wurden entsprechende Farbcodierungen eingetragen und die Blätter dann von Koloristen weiterbearbeitet. In der Ansicht eines Berner Ateliers (Abb. 48) ist die Arbeitsteilung klar ersichtlich: Neben der Vorbereitung der Platten erfolgte schliesslich die Kolorierung nach entsprechenden Vorlagen. Eine Arbeitsteilung war nicht nur notwendig, um der grossen Nachfrage flexibel gerecht zu werden, sondern auch um die Produktionskosten so niedrig wie möglich zu halten. Es galt, Blätter zu schaffen, die zwar den Charakter von Aquarellen hatten, aber wesentlich schneller zu produzieren waren als reine Zeichnungen, indem die Konturen bereits radiert waren (Abb. 197, 198). Üblicherweise kamen nur die kolorierten Blätter in den Handel, nicht jedoch die Vorbereitungen, im Gegensatz etwa zu englischen Landschaftsstichen, die zu unterschiedlichen Preisen in beiden Varianten auf dem Markt erhältlich waren.¹⁵

Die Technik der aquarellierten Radierungen war aber nicht auf Bern beschränkt, sondern fand auch in der Westschweiz Anwendung, unter anderem bei Joyeux und Wexelberg, später auch bei den Brüdern Linck.

Allerdings wurde die spezifische Technik der schweizerischen Blätter nur in wenigen Ausnahmen auch ausserhalb der Schweiz praktiziert. Ein Beispiel ist der Umkreis von Abraham-Louis-Rodolphe Ducros in Rom (Abb. 49), der sie wohl aus der Schweiz mitgebracht hatte und dann bei Giovanni Volpato und dessen Schwiegersohn Raphael Morghen für ein Projekt zu Ansichten aus Tivoli einführte. Ein anderes Beispiel sind die Ansichten aus Savoyen, die Bacler d'Albe zwischen 1788 und 1790 publizierte (52, 263, 264).¹⁶ Sowohl Ducros wie Bacler d'Albe hatten zwar die grundlegende technische Idee übernommen, das heisst, sie fertigten Radierungen an, die eine erste Struktur lieferten, welche anschliessend mit Aquarell oder Gouache gefüllt wurde, die Ausführung hingegen war anders. Sie unternahmen nicht, wie Aberli, seine Schüler oder teilweise auch noch die nachfolgende Generation den Versuch, die Leichtigkeit des Aquarells mit einem Druckprozess zu kombinieren, vielmehr bemühten sich beide, kolorierte Radierungen zu schaffen, die als Gemäldeersatz dienen konnten und damit eine andere Geschmacksrichtung ansteuerten. Es waren nicht mehr die durchreisenden Touristen, die hier angesprochen wurden, sondern die einheimischen Sammler mit ihren spezifischen Vorlieben.¹⁷

In Deutschland, Italien, Frankreich oder England, als den Hauptzentren druckgrafischer Produktion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, konnte sich die schweizerische Form nicht durchsetzen und war sehr schnell durch

chissement dessiné d'une technique imprimée. L'ajout de couleurs dans une gravure en noir et blanc est une technique connue et établie depuis longtemps, mais c'est au XVIII^e siècle seulement, et notamment en Suisse, qu'une nouvelle approche de cette technique apparaît¹⁴. En Angleterre, par exemple, la manière de peindre sur des gravures est codifiée, bien que peu d'exemplaires nous en soient parvenus. Il s'agit toujours d'une gravure finie, coloriée ensuite à l'aquarelle ou la gouache (ill. 68, 69). Souvent même, les hachures ou les lignes sont tellement recouvertes de peinture qu'elles ne transparaissent plus, et ne donnent que des ombres plus prononcées. Le manque de couleur est en quelque sorte compensé par ce procédé, qui rapproche ces gravures des tableaux. L'eau-forte de départ n'est plus l'expression définitive d'un artiste ou la traduction d'un modèle peint, mais elle devient la première étape dans la création d'une œuvre d'art, alliant efficacité et performance. L'œuvre ainsi obtenue ne donne plus l'impression d'être une estampe, mais bien un dessin, et donc un ouvrage plus « noble ». Grâce à cette émancipation, l'estampe a pu se libérer des moyens existants, s'orienter vers l'esthétique de la peinture mais sans en subir les contraintes académiques ou les limites de production. Dans le cas de la Suisse, la combinaison eau-forte et aquarelle est exploitée plus systématiquement depuis les années 1760. La composition est établie à l'eau-forte. On insérait parfois des codes pour les couleurs sur des épreuves d'essais, et les planches sont ensuite coloriées par des enlumineurs. La vue de l'atelier d'un graveur bernois (ill. 48) montre clairement cette répartition des tâches, de la préparation des matrices à l'ajout de la couleur d'après des modèles d'atelier. Cette répartition n'était pas seulement nécessaire pour répondre d'une manière flexible aux demandes, mais elle permet aussi de réduire les frais de production au maximum. L'objectif est donc de créer des œuvres présentant les caractéristiques d'une aquarelle, tout en étant plus rapide à produire que des dessins, puisque les contours sont déjà déterminés à l'eau-forte (ill. 197, 198). Délaissant les feuilles préparatoires, seules les feuilles coloriées étaient diffusées en Suisse, alors qu'en Angleterre, les deux versions, coloriée et en noir et blanc, étaient commercialisées, mais à des prix différents¹⁵.

Cette technique de l'eau-forte coloriée n'est pas seulement utilisée à Berne, elle est aussi exploitée en Suisse romande, par exemple chez Joyeux et Wexelberg ou plus tard, chez les Linck.

Cette approche reste en revanche peu répandue hors des frontières helvétiques. On en trouve un exemple dans l'entourage d'Abraham-Louis Ducros à Rome (ill. 49),



49 **Raphael Morghen** (1758–1833)
 nach/d'après **Abraham-Louis-Rodolphe Ducros** (1748–1810)
Die Wasserfälle von Tivoli / La Cascatelle de Tivoli, 1780–1784
 Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève

Farbaquatinten überholt. Dies ging einher mit allgemeinen Bestrebungen, farbig zu drucken, seien es Akademien (Abb. 50), Porträts, Genreszenen (Abb. 51) oder Stillleben (Abb. 52). Interessanterweise lagen die Rückwirkungen auf die Landschaftsdarstellung als einer mittlerweile wichtigen und populären Bildgattung in einer Differenzierung der Ästhetik, offensichtlich abhängig vom Ziel der Publikation.

So gab es zahlreiche Umsetzungen in Farbe von schwarz-weißen Stichen, etwa von Louis-Marin Bonnet (Abb. 195 und 196). Diese Blätter blieben kleinformatig, waren nicht als Gemäldeersatz gedacht, sondern suchten das Interesse von Grafiksammlern.

Eine andere Ausrichtung übernahmen die Farbaquatinten, die im Zusammenhang mit den beiden Ausgaben der Bergansichten nach Caspar Wolf entstanden.¹⁸ Die Gemälde und Zeichnungen entstanden vorn vornhe-

qui a probablement rapporté la technique de Suisse. Il demande à Giovanni Volpato et Raphael Morghen d'utiliser ce procédé pour un projet de *Vues de Tivoli*. Les *Vues de Savoie* de Bacler d'Albe, produites entre 1788 et 1790 (ill. 53, 263, 264), en constituent un autre exemple¹⁶. D'après une même idée initiale, Ducros et Bacler d'Albe parviennent à un résultat nettement différent de celui des ateliers d'Aberli, de ses élèves ou ses successeurs. Ducros et Bacler d'Albe ne cherchent pas à combiner la transparence et la légèreté de l'aquarelle avec un processus imprimé, mais à créer des estampes colorées qui peuvent se substituer à un tableau, s'orientant dès lors vers un autre goût et une autre clientèle. Leur public-cible n'est plus les touristes de passage, mais de véritables collectionneurs, avec un intérêt spécifique. Cette technique reste en usage jusqu'au début du XIX^e siècle, et subit autour de 1800 des changements liés à la compréhension du paysage et au traitement de la couleur¹⁷.

Cette particularité helvétique n'a pas fait d'émules en Allemagne, Italie, France ou Angleterre, qui sont les principaux centres de la production graphique dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. En revanche, cette manière de représenter le paysage a été rapidement supplantée par de nouveaux développements techniques comme l'aquatinte en couleur ou la gravure en couleur, de même que par des tentatives de production d'estampes en couleur pour des académies (ill. 50), des portraits, des scènes de genre (ill. 51) ou des natures mortes (ill. 52). Cette démarche a rapidement des répercussions sur la représentation du paysage, devenue un sujet important et populaire. Il n'en demeure pas moins qu'il s'est très vite produit une différenciation de l'esthétique, certes dépendante de l'objectif du public. Il y a, d'une part, les petits formats avec des sujets bien connus en versions noir et blanc, et qui sont alors également produits en couleur, comme par exemple ceux de Louis-Marin Bonnet (ill. 195, 196). Dans ce cas, l'objectif n'est pas de remplacer un tableau mais de viser un public amateur de gravure ou intéressé par les nouvelles technologies. D'autre part, l'aquatinte en couleurs prend assez rapidement une autre direction, avec par exemple les vues de montagnes d'après Caspar Wolf¹⁸. Les dessins et tableaux préparatoires n'ont pas été exécutés en tant qu'œuvres autonomes, mais comme modèles pour des estampes en couleur. Ils s'orientent vers les eaux-fortes aquarellées, comme par exemple celles d'Aberli (ill. 247, 249, 306) ou Matthias Pfenninger, mais ils les imitent avec d'autres moyens. Les graveurs de la première série d'estampes d'après Wolf, comme Pfenninger, essaient de garder la translucidité de la couleur aquarellée, sa légèreté, mais cette fois complètement imprimée et non

rein als Vorlagen für entsprechende Stiche. Sie nahmen die in der Schweiz inzwischen etablierte Ästhetik auf und ahmten die Erscheinung von aquarellierten Radierungen nach, die bereits in ähnlicher Weise von Künstlern wie Aberli (Abb. 247, 249, 306) oder Matthias Pfenninger (Abb. 250, 251) vertrieben wurden. Dabei versuchten die Stecher der ersten Serie, wie Matthias Pfenninger, die Leichtigkeit des Kolorits einer Aquarellierung zu bewahren, allerdings nun tatsächlich in gedruckter Form. Der grundlegende Unterschied und diese wichtige Erweiterung der technischen Möglichkeiten werden in einem Vergleich mit den Blättern von Bonnet oder Janinet (Abb. 55) selbst deutlich. Sie hatten zwar ihre Aquatinten farbig gedruckt und sich bemüht, die durchscheinende Qualität zu erhalten, beschränkten aber stark ihre Palette, liessen die Farben nur bedingt leuchten und orientierten sich meist eher an einer schweren und fast monochromen Farbigkeit. Im Gegensatz hierzu experimentierten Stecher wie eben Pfenninger oder später Descourtis damit, für die zweite Ausgabe der Bilder Wolfs die Transparenz des Aquarells als ästhetische Qualität beizubehalten, auch wenn es sich bei ihren Vorlagen mitunter um Ölgemälde handelte. Letztlich war der Verwendungszweck ausschlaggebend für die Erarbeitung neuer Lösungen, und so musste auch Janinet sich anpassen.

Damit waren aber die technischen Möglichkeiten nicht ausgeschöpft, und Verleger wie die Chalcographische Gesellschaft nutzten die Farbaquatinta, um mit grossformatigen Landschaftsblättern einen weiteren Markt zu erschliessen.¹⁹ Dass diese Bestrebungen aufgrund der französischen Revolution, dem Zusammenbruch des Ancien Régime und der gesamteuropäischen Umwälzungen letztlich nicht funktionierten, war keine künstlerische Einschränkung, sondern eine strategische Fehlentscheidung.²⁰ Gerade die Chalcographische Gesellschaft hatte sich aber in der Auswahl ihrer Abbildungen am bestehenden Geschmack orientiert, allerdings in einer Spezialisierung auf einerseits Sepiadrucke und andererseits auf Farbdrucke. Sie setzten dabei Ansätze fort, die beispielsweise von Johann Gottlieb und Maria Katharina Prestel (Abb. 231) oder Domenico Artaria (Abb. 257, 258) bereits in Deutschland eingeführt worden waren.²¹ Diese Strategie wurde später durch den Verlag von Peter Birmann in Basel noch erheblich ausgebaut.²² Sie orientierte sich aber weiterhin an einer Ästhetik von Pinselzeichnungen und nicht wie in anderen Fällen des frühen 19. Jahrhunderts relativ schnell an Kreidezeichnungen durch die neu aufkommenden Lithografien.

Allerdings ändert sich bei der Chalcographischen Gesellschaft die thematische Ausrichtung. Es sind, abgesehen



50 Louis-Marin Bonnet (1736–1793) nach/d'après François Boucher (1703–1770)
Aktstudie / Baigneuse, 1768
 Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire,
 Genève, collection Burillon

comme une solution hybride (ill. 250, 251). C'est une différence fondamentale et un enrichissement des possibilités techniques. Ce changement apparaît plus clairement si l'on compare avec des feuilles de Bonnet ou Janinet (ill. 55). Tous deux ont produit des aquatintes en couleur et essayé de garder la transparence de celle-ci, mais leur palette ne brille que partiellement et tend plutôt vers une monochromie lourde et sourde. À l'inverse de cette approche, les feuilles de Pfenninger et, un peu plus tard, de Descourtis pour la deuxième série, gardent les qualités esthétiques des aquarelles, même si parfois il s'agit de peintures à l'huile. De plus, afin de maintenir une cohérence visuelle et toujours dans une perspective fonctionnelle, ces deux artistes trouvent des solutions nouvelles que Janinet devra finalement se résoudre à accepter. Les estampes d'après Wolf ne mettent toutefois pas le point final aux développements techniques, loin s'en faut.



51 Gilles Demarteau (1722–1776)
nach einer Zeichnung von/d'après un dessin
de Jean Baptiste Huet (1745–1811)
Die Milchverkäuferin / La Laitière, 1773
Cabinet d'arts graphiques du Musée
d'art et d'histoire, Genève,
collection de la Société des Arts de Genève

von einer spezifischen Serie zu Schweizer Ansichten, nun nicht mehr rein topografisch inspirierte Landschaften, vielmehr werden sie, trotz ihrer Identifizierbarkeit oder klaren Benennung, deutlich stärker als zuvor zu emotional aufgeladenen Räumen. Die Beschreibung der Landschaft nimmt jedoch meist nicht mehr ein Maler vor, wie Caspar Wolf, sondern ein Zeichner, der sich, wie Haldenwang (Abb. 295) oder Franz Hegi (Abb. 179) bei Reichler), nun dem genauen Studium hingibt, damit er die Situation und Atmosphäre später erneut erzeugen kann. Zwar bleibt ein Hauptaugenmerk auf den wiedererkennbaren oder als wichtig anerkannten Orten, wie der *Tells Kapelle* (Abb. 297), der *Ansicht der Jungfrau* (Abb. 296) oder des *Haslitals* (Abb. 294), aber es werden auch mehr und mehr Motive ausgewählt, die vor allem aufgrund ihrer emotionalen Aufladung von Interesse sind, wie die *Mühle bei Ragatz* (Abb. 295), *Maria Stein im Kanton Solothurn* (Abb. 56) oder die *Aussicht vom Hochstein bei Schreibersbau* (Abb. 232). Nicht nur formell, sondern auch inhaltlich entsteht eine andere Ausrichtung. Zwar greift die Chalcographische Gesellschaft mittelbar auf englische Vorbilder zurück, wie beispielsweise die Ansichten nach Vivares (Abb. 54, 245, 276), nach Gilpin (Abb. 267) oder die Serie aus Wales (Abb. 211, 212) von Sandby, gleicht sie aber den nationalen Vorlieben und den vermuteten Bedürfnissen an.²³ Die Blätter sind meist sehr grossformatig und werden gerahmt tatsächlich auch visuell zu einem Gemäldeersatz.

Verständnis von Landschaft

Die Anzeige für die Stichserie von Bacler d'Albe nimmt die Erst- und Zweitbesteigung des Mont Blanc zum Anlass, diese Bildreihe allgemein zu würdigen.²⁴ Bacler

En effet, des éditeurs comme la Chalcographische Gesellschaft ont voulu utiliser l'aquatinte en couleur pour produire des estampes de grand formats et gagner ainsi de nouveaux marchés¹⁹. Dans le contexte agité de la Révolution française, des turbulences autour de l'Ancien régime du Saint-Empire et autres bouleversements politiques en Europe, l'initiative n'a pas été couronnée de succès, non pas tant à cause des limitations techniques que d'une mauvaise décision stratégique mise en œuvre à ce moment précis²⁰.

Dans ses choix de sujets, la Chalcographische Gesellschaft suit le goût de l'époque, avec toutefois une distinction intéressante : d'une part, des impressions en sépia, et, d'autre part, des estampes en couleur. Déjà assez bien établie en Allemagne, la Chalcographische Gesellschaft poursuit ses démarches avec par exemple Johann Gottlieb ou Maria Katharina Prestel (ill. 231), ou des œuvres éditées par Domencio Artaria (ill. 257, 258)²¹. Par la suite, cette technique sera encore renforcée par le graveur et éditeur bâlois Peter Birmann qui l'utilisera pour certains de ses ouvrages (Abb. 179)²². Ces estampes s'inscrivent encore dans l'esthétique des dessins à laquelle on préférera ensuite la technique des dessins au crayon amenée par la nouvelle technologie de la lithographie, technique qui prendra aussi très vite en charge la représentation du paysage.

Un changement s'opère tout de même dans la production de la Chalcographische Gesellschaft. À l'exception des vues suisses, celle-ci commande de plus en plus d'images qui correspondent davantage, et ce, malgré leur nom, à des espaces émotionnels qu'à des descriptions topographiques. Ce n'est plus un peintre qui produit le modèle, comme chez Caspar Wolf, ce sont des dessinateurs, souvent sur le motif, comme chez Haldenwang (ill. 295) ou Franz Hegi (ill. 179). Le dessinateur est parfois même intégré dans l'image, il étudie méticuleusement la situation et l'atmosphère pour obtenir une représentation fidèle. À l'évidence, des sujets importants et porteurs pour une vente ne peuvent pas être négligés, c'est le cas de la *Chapelle de Guillaume Tell* (ill. 297), de la *Vue de la Jungfrau* (ill. 296) ou de la *Vallée de Hasli* (ill. 294). Ces sujets présentent de plus en plus d'intérêt du fait de leur valeur émo-



52 **Louis-Marin Bonnet** (1736–1793) nach/d'après **Carle**
Blumestillleben / Fleurs, bouquet de pavots, um/vers 1777
 Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire,
 Genève, collection Burillon

d'Albe hatte sich in Sallanches niedergelassen, selbstverständlich auch dieses Tal abgebildet (Abb. 53) oder den Mont Blanc, doch liegt der Focus nicht auf dem Hochgebirge selbst, sondern auf dessen Einbettung in eine breiter aufgefassete Landschaft. Neben der Verknüpfung der Publikation mit der Erst- und Zweitbesteigung werden die verschiedenen Veröffentlichungen von Bourrit genannt, womit eine Verbindung zur naturwissenschaftlichen Literatur gegeben war.²⁵ Aber letztlich richtete sich die Ausgabe spezifisch an Sammler, die die Blätter auch als Kunstwerke zu schätzen wussten und sie nicht zu rein topografischen Ansichten reduzieren würden. Bacler d'Albes Vorschlag war eine Wanderung, wie sie bereits Aberli für den Jac de Joux unternommen hatte, und die dazu dienen sollte, die verschiedenen Aspekte einer Landschaft oder einer kleinen Region zu erfassen und hervorzuheben. Auch wenn das Tal von Sallanches eigentlich seit langem bekannt und besiedelt war, blieb es lange unbeachtet und kann Ende des 18. Jahrhunderts als unbekannt gelten. Dementsprechend

tionnelle ou sentimentale, comme le *Moulin près de Ragatz* (ill. 295), *Maria Stein dans le canton de Soleure* (ill. 56) ou la *Vue du Hochstein près de Schreiber* (ill. 232). Cette nouvelle orientation ne se limite pas au seul plan formel, mais marque également le contenu. Même si la Chalcographique Gesellschaft a ici recours à des modèles anglais, notamment les vues de Vivares (ill. 54, 245, 276), Gilpin (ill. 267) ou Sandby (ill. 211, 212)²⁵, elle les adapte parfaitement aux préférences nationales et aux exigences de leur clientèle. Encadrées, ces grandes vues soutiennent avantageusement la comparaison avec un tableau.

Compréhension du paysage

Le prospectus annonçant la série de Bacler d'Albe lie la première et la deuxième ascension du Mont-Blanc à une reconnaissance générale de l'ouvrage²⁴. Bacler d'Albe s'installe à Sallanches et commence rapidement une série sur la Haute-Savoie, montrant évidemment la vallée de Sallanches et le Mont-Blanc (ill. 53). Cependant, son attention ne se porte plus exclusivement sur la haute montagne, comme dans les séries d'après Wolf ou certaines autres vues suisses, mais sur le contexte du paysage, comment les vallées, les endroits intéressants s'intègrent dans une situation alpestre. Il convient de mentionner les ouvrages sur le Mont-Blanc, ainsi que les différentes publications de Bourrit qui tissent des liens entre la littérature scientifique ou géographique et les images²⁵. Au-delà de ses préoccupations de géographe et de cartographe, il illustre ici un changement dans la compréhension du paysage qui se poursuivra dans la première moitié du XIX^e siècle.



53 **Louis-Albert-Guillain Bacler d'Albe** (1761–1848)
Das Tal von Sallanches / La Vallée de Sallanches, 1790
 Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève

war die Publikation nicht nur eine Wanderung und visuelle Präsentation eines Tals oder einer Landschaft, sondern quasi seine Entdeckung für breitere Kreise.

Bacler d'Albe machte hier Ansichten greifbar, die, wie zahlreiche andere Publikationen, nicht ein primär topografisches Interesse verfolgten, sondern die, wie auch die fast gleichzeitigen Blätter von Haldenwang für Artaria oder die Stiche der Chalcographischen Gesellschaft, einen grundlegenden Wechsel im Verständnis von Landschaft und Natur zeigten²⁶ – die Ausdifferenzierung einer bildwürdigen Landschaft und der ihr angemessenen Gefühlslage. Die Vielgestaltigkeit der Landschaftsdarstellungen in Europa hing überdies nicht nur von ihrer

55 Jean-François Janinet (1752–1814) nach/d'après Caspar Wolf (1735–1783)
Der Staubbachfall im Lauterbrunnental / La Chute du Staubbach à Lauterbrunnen, 1780–1782
The British Museum, London



54 François Vivares (1709–1780) nach/d'après Thomas Smith (um/vers 1720–1767)
Wasserspiel im Park von Belton / Les jeux d'eau dans le parc de Belton, 1749
Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève

Il change également de public cible ; il ne vise plus les voyageurs, les étrangers en quête de souvenirs et d'expériences : Bacler d'Albe s'adresse aux collectionneurs qui apprécient les images en tant qu'œuvres d'arts, et non plus comme descriptions topographiques. En définitive, il rejoint Aberli et l'idée qu'il a développée dans son voyage au lac de Joux, soit une randonnée qui présente et met en valeur les différents aspects d'un paysage ou d'une région particuliers. Il n'est donc guère surprenant qu'il choisisse la vallée de Sallanches, habitée depuis très longtemps, mais restée inaperçue pendant de longues années, et qui suscite un intérêt à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Mais pour la plupart des Parisiens ou des amateurs de la topographie des Alpes, cette vallée est restée inconnue. Proposer une publication sur une région comme la vallée de Sallanches s'apparente donc à un voyage d'exploration, une expédition en terres vierges. A cet égard, Bacler d'Albe va beaucoup plus loin que d'autres auteurs.

En outre, il rend accessibles des vues qui commencent à montrer un changement radical de la compréhension du paysage, à l'instar des feuilles de Haldenwang pour Artaria ou des estampes de la Chalcographische Gesellschaft²⁶. Le paysage digne de représentation se distingue des sentiments associés en le contemplant.

L'éventail des représentations de paysages en Europe ne dépend pas seulement de la fonction de l'image ou de la clientèle visée, mais aussi des contextes où ces œuvres ont été créées, de l'époque, des spécificités qui ont laissé leurs traces dans les dessins, gravures ou peintures. À la fin du

Funktion und der beabsichtigten Käuferschaft ab, sondern auch von dem spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontext, in dem Zeichnungen, Stiche oder Gemälde entstanden. Grundsätzlich konnten sie den gesamten Umfang von Kulturräumen bis hin zu Naturräumen einnehmen, im Prinzip waren selbst die topografischen Darstellungen fremder Kontinente eingeschlossen, auch wenn dort die emotionale Komponente weniger im Vordergrund stand als in den zeitgleichen europäischen Darstellungen.

Einzelne Typen prägten sich aus in einer jeweils unterschiedlichen Auffassung von Landschaft und einem eigenen Zugriff auf die Natur. Diese konnten Ansichten aus Parkanlagen sein oder von anderen Kulturräumen, in denen der Eingriff des Menschen deutlich betont wurde, wie bei den Werken von Sullivan oder der Chalcographischen Gesellschaft. Es konnten Einzelbilder oder kleine Serien landschaftlich interessanter Gegenden sein, die aus diversen Gründen von Reisenden besucht wurden oder für die man Interesse zu wecken suchte, wie die Bilder aus dem Peak District (Abb. 274, 275), Coalbrookdale (68–76) oder dem Lake District (Abb. 57). Teilweise spielte hier sicherlich auch der Handel mit Erinnerungstücken eine gewisse Rolle, analog zu den Reisenden der Grand Tour, die ihre bevorzugten Landschaftseindrücke aus der Schweiz oder Italien mitbrachten.

Hiervon müssen aber die Serien unterschieden werden, die kleinräumig ein bestimmtes Gebiet vorstellten und an sich eine Bildreise waren, wie beispielsweise Aberli, Bacler d'Albe oder später Birmann oder Lory. Ein weiterer Typus wird bei Zurlauben greifbar, aber auch allen anderen «Voyages pittoresques» des 18. Jahrhunderts, die einen grösseren Text mit entsprechenden Tafeln kombinierten und damit weitergehende Informationen lieferten, ausführlicher als die subjektive Schilderung der Reise selbst. Andere Beschreibungen, wie die verschiedenen Schriften über die Alpen oder einzelne Berge, fallen ebenfalls unter diese Kategorie. Die Ansichten mehrheitlich nach Entwürfen von Caspar Wolf sind hier ein herausragendes Beispiel. Dort steht der Betrachter noch immer ausserhalb des Bildgeschehens, ist selbst praktisch nie Teil des Bildes. Er kann zwar das Erhabene, das leichte Schaudern eines Reisenden in der Landschaft nachvollziehen, aber das Bild an sich ist noch nicht Ersatz für die reale Erfahrung.²⁷ Dieser Schritt wird einige Jahre später vollzogen, beispielsweise in den grossen Aquatinten der Chalcographischen Gesellschaft oder noch stärker in Hegis Blättern für Birmanns *Voyage entre Bâle et Bienne*. Nun wird der Betrachter Element des Geschehens, sein Standpunkt entspricht demjenigen der



56 Christian Haldenwang (1770–1831) nach/d'après Peter Birmann (1758–1844)

Maria Stein im Kanton Solothurn / Maria Stein dans le canton de Soleure, 1797

Anhaltische Gemäldegalerie Dessau (Graphische Sammlung)

xviii^e siècle, tout type de paysage devient représentable, des espaces culturels ou agricoles, des endroits naturels, des représentations topographiques des continents peu connus, même si dans ce dernier cas, l'aspect sentimental est moins développés que dans les images européennes.

Avec le temps, différents types de représentations prennent forme, avec diverses compréhensions du paysage et des approches distinctes de la nature. L'on trouve des vues de parcs ou d'autres espaces culturels qui montrent clairement l'intervention de l'homme, comme dans les vues de Sullivan, certaines de Vivares ou de Woollett, ou encore celles éditées par la Chalcographische Gesellschaft. Mais il existe aussi des feuilles individuelles ou des petites séries de paysages intéressants, visités pour quelque raison par des voyageurs et touristes, comme dans les images du *Peak District* (ill. 274, 275), de *Coalbrookdale* (ill. 68-76) ou du *Lake District* (ill. 57). La production de ces estampes avait vraisemblablement une fonction de souvenir, très similaire ici sur un plan national aux estampes rapportées par les voyageurs du Grand Tour qui rentraient avec leurs vues de Suisse ou d'Italie. Mais ces feuilles se distinguent des images qui présentent une vallée, une région, une randonnée ou un pays car elles sont, en soi, un véritable voyage en images, comme par exemple chez Aberli, Bacler d'Albe ou plus tard Birmann et Lory. Par ailleurs, ces *Voyages* renferment le noyau d'un quatrième type de productions, celui des «voyages pittoresques» du xviii^e siècle, chez Zurlauben comme chez maints autres artistes, qui combinent une description textuelle avec des images et fournissent



57 Benjamin Pouncy (um/vers 1750–1799) nach/d'après Joseph Farington (1747–1821)

Derwentwater und Skiddaw, von Brandelaw Woods aus gesehen / Derwentwater et Skiddaw, vue de Brandelaw Woods, 1784/85
British Museum, London

Protagonisten. Er ist nicht mehr Zuschauer, sondern Teilnehmer, eine Position, die dann im frühen 19. Jahrhundert noch deutlich verstärkt werden wird.²⁸

1 U.a. Schaller 1990, S. 255–256.

2 Dies griff auch auf die Landschaftsbeschreibung in Briefen und publizierten Briefen über, beispielsweise bei Rousseau in seinem Brief vom 10. Mai 1766 (Rousseau, *Correspondance*, Brief 5197), den verschiedenen Stellen in der *Nouvelle Héloïse* oder der Reisebeschreibung bei La Borde 1783.

3 Weitere Beispiele, wenn auch leicht später, bei Reichler in diesem Band, S. 154–175.

4 Aberli 1782, S. 6.

5 Aberli 1782, S. 7.

6 Der Zusammenhang von Rousseau und den bildenden Künsten ist am detailliertesten dargestellt in Neuchâtel 2002. Siehe auch den Beitrag von Delon in diesem Band, S. 8–21.

7 Zur Pond siehe Lippincott 1983.

8 Zu Earlom und seinem *Liber Veritatis* siehe zuletzt: Wiebel 2007, S. 111–114.

9 Zu den Landschaften von Rubens siehe grundlegend London 1996, zu den Rubensstechern und den damit verbundenen Fragen: u.a. Renger 1974; Renger 1975; Rom 1977; Pohlen 1987; Antwerpen/Quebec 2004/2005; zuletzt Diels 2009.

10 Zu den Zeichnungen von Gainsborough, die hier noch aussagekräftiger sind als seine Gemälde, siehe Hayes 1970.

11 Bekanntlich war Rubens der erste Maler, der Ölskizzen oder Gemälde primär für ihre Verbreitung als Druckgrafik hergestellt hatte, ein Phänomen, das sich später in England wiederholen sollte. Siehe hierzu beispielsweise: Braunschweig 1987.

12 Zu den Zeichnungen von Gessner siehe zuletzt: Harjes 2004 und Zürich 2010; noch immer grundlegend: Leemann-van Elck 1930.

13 Zu Kolbe siehe zuletzt: Dessau/Paderborn/Zürich 2009/2010; und noch immer grundlegend: Martens 1976.

14 Siehe u.a. Baltimore/St. Louis 2002.

15 Siehe die von Clayton 1997, S. 129–140 genannten Beispiele.

16 Siehe hierzu die Ankündigung für *Tableaux du haut Faucigny*, im *Mercure de France*, Mai 1789.

17 Ein weiteres Beispiel sind die aquarellierten Radierungen, die Louis-Jean Desprez und Francesco Piranesi gemeinsam schufen. Allerdings beschränken sie sich auf Architekturansichten und nicht auf eigentliche

beaucoup plus d'informations qu'un simple voyage sentimental. Dans ce registre, on trouve encore d'autres descriptions qui montrent le développement de plus en plus scientifique de ce type de littérature, dont les ouvrages sur les Alpes et les glaciers. Les différentes vues publiées dans les deux séries d'après Wolf ou, dans le même esprit, par Rosenberg, en présentent des exemples extraordinaires. Mais ils annoncent aussi le grand changement à venir : chez Wolf, le spectateur est encore exclu de l'activité, il ne fait jamais partie intégrante de l'image. Il est distant, voit le sublime, peut comprendre les petits frissons du voyageur confronté à certains paysages ou éléments, mais l'image n'est pas encore un substitut de l'expérience réelle²⁷. Et même si une image ne remplace jamais les sentiments éprouvés en direct, un bouleversement va se produire. Quelques années plus tard, les artistes essaient de faire entrer le spectateur dans le paysage notamment dans les aquatintes. Chez Wolf c'est un début, poursuivi encore fortement par chez la Chalcographique Gesellschaft, et davantage encore par Franz Hegi dans le *Voyage entre Bâle et Bienne*. Le spectateur fait partie de l'action, son point de vue correspond à celui des artistes ou des personnes dans l'image, il ne reste pas un personnage isolé et passif mais devient acteur. C'est une position qui prendra davantage d'importance encore au début du XIX^e siècle²⁸.

1 Cf. entre autre Schaller 1990, pp. 255–256.

2 Celui-ci est aussi valable pour la description dans des lettres ou des lettres publiées, comme chez Rousseau dans sa lettre du 10 mai 1766 (Rousseau, *Correspondance*, lettre 5197), les différentes parties de la *Nouvelle Héloïse* ou chez La Borde 1783.

- Landschaften. Nach der Berufung von Desprez nach Stockholm stach Piranesi die Blätter auf, drehte also gewissermaßen den aus der Schweiz bekannten oder in England praktizierten Prozess um. Zu Desprez siehe Paris 1994.
- 18 Siehe hierzu ausführlich: Raeber 1979; Basel 1980; Genf 2003; und zuletzt: Düsseldorf 2009.
- 19 Zur Chalcographischen Gesellschaft noch immer am ausführlichsten: Dessau 1996.
- 20 Siehe hierzu: tabellarischer Überblick S. 24–32.
- 21 Zu Artaria siehe noch immer: Tenner 1966 und Frank 2007.
- 22 Siehe hierzu beispielsweise: Beitrag von Reichler in diesem Band; siehe darüber hinaus: Basel 1997/1998.
- 23 Zu Sandby siehe: Hughes 1972; Griffiths 1987; Sloane 2000; Wiebel 2007, S. 201–211; London 2009, zu dieser Serie speziell: Hughes 1975.
- 24 Anzeige für *Tableaux du haut Faucigny*, *Mercure de France*, Mai 1789.
- 25 Siehe hierzu ausführlicher: Beitrag von Caroline Guignard zum Hochgebirge, S. 234–241 in diesem Band.
- 26 Siehe hierzu auch: Beitrag von Reichler in diesem Band, S. 154–175.
- 27 Siehe hierzu ausführlich: u.a. die Ausführungen von Caroline Guignard in diesem Band (S. 234–241). Dort auch weitere Literatur.
- 28 Siehe hierzu ausführlich: Beitrag von Reichler in diesem Band, S. 154–175.
- 3 Autres exemples, même s'ils sont un peu plus tardifs chez C. Reichler dans ce volume (pp. 154-175).
- 4 Aberli 1782, p. 6
- 5 Aberli 1782, p. 7
- 6 Cf. la présentation la plus complète concernant la relation de Rousseau et les beaux-arts dans Neuchâtel 2002. Voir aussi la contribution de M. Delon dans ce volume (pp. 8-21).
- 7 Concernant Pond, voir Lippincott 1985.
- 8 Concernant Earlom et son *Liber Veritatis*, voir Wiebel 1997, pp. 111-114. Concernant la reproduction de dessins, les fondamentaux Borea 1991, Matile 2004 et Vermeulen 2006.
- 9 Concernant les paysages de Rubens, voir London 1996 ; pour les graveurs de Rubens, entre autres Renger 1974, Renger 1975, Rom 1977, Pohlen 1987, Antwerpen/Quebec 2004/2005 et Diels 2009.
- 10 Voir Hayes 1970 pour les dessins de Gainsborough, encore plus parlants que ses peintures.
- 11 On observe une sorte de développement parallèle avec Rubens qui y a eu recours à plusieurs reprises. Voir entre autre Braunschweig 1987.
- 12 Cf. concernant les dessins de Gessner, voir les récents Harjes 2004 et Zürich 2010, et l'ouvrage toujours fondamental Leemann-van Elck 1930.
- 13 Cf. dernièrement Dessau/Paderborn/Zürich 2009/2010, ainsi que le classique Martens 1976.
- 14 Cf. entre autre Baltimore/St. Louis 2002.
- 15 Voir les exemples mentionnés par Clayton 1997, pp. 129–140.
- 16 Voir l'annonce pour les *Tableaux du haut Faucigny*, dans le *Mercure de France*, Mai 1789.
- 17 Un autre exemple sont les eaux-fortes aquarellées de Jean-Louis Desprez et Francesco Piranesi. Ils se limitent à des vues architecturales et ne traitent pas des propres paysages. Après sa nomination à Stockholm, Piranesi a regravé les plaques, a donc inversé le processus suisse ou anglais. Pour Desprez cf. Paris 1994.
- 18 Pour plus de détails : Raeber 1979, Basel 1980, Genève 2003 et Düsseldorf 2009.
- 19 Pour plus de détails, Dessau 1996.
- 20 Voir le tableau chronologique pp. 24-32.
- 21 Concernant les Artaria, voir Tenner 1966 et Frank 2007.
- 22 Cf. la contribution de C. Reichler dans ce volume, pp. 154-175, et aussi Basel 1997/1998.
- 23 Cf. Hughes 1972 ; Griffiths 1987 ; Sloane 2000 ; Wiebel 2007, pp. 201-211 et London 2009, concernant cette série spécialement Hughes 1975.
- 24 Annonce pour *Tableaux du haut Faucigny*, *Mercure de France*, Mai 1789.
- 25 Concernant Bourrit voir la contribution de C. Guignard sur la montagne, pp. 154-175.
- 26 Cf. la contribution de Reichler dans ce volume, pp. 154-175.
- 27 Voir plus approfondie entre autre la contribution de Caroline Guignard dans ce volume, pp. 234-241 (montagne). Chez elle aussi plus de littérature.
- 28 Voir la contribution de C. Reichler dans ce volume, pp. 154-175.