Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 10 (2017)

Artikel: Salomon Gessner und die Vedute : die Illustrationen aus dem Helvetischen Calender
Autor: Féraud, Christian
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872172

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

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

Salomon Gessner und die Vedute. Die Illustrationen aus dem *Helvetischen Calender*

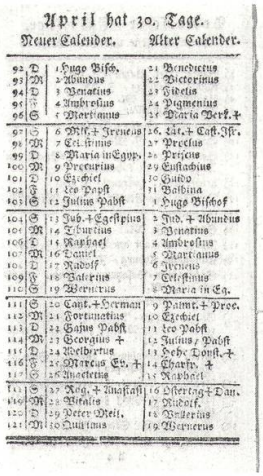
Christian Féraud

I. Kleine Schweizerlandschaften ohne «höhern Wert»?

Im Schatten der Landschaftserfindungen, die Salomon Gessner (1730–1788) als Künstler in Europa berühmt machten, stehen 52 kleinformatige Schweizer Veduten, die in den Jahren 1779 bis 1787 für die ersten neun Jahrgänge des *Helvetischen Calenders* entstanden sind (Abb. 1).[1] Der Kalenderillustration des späten 18. Jahrhunderts entsprechend, waren die 8×11 Zentimeter kleinen Radierungen den Monatsblättern zu Beginn des Almanachs zugeordnet (Abb. 2).[2] Dass sie dazu zweimal gefaltet wurden, war dem Taschenformat – Klein-Duodez – der graziös gestalteten, mit Goldschnitt ausgestatteten Publikation geschuldet, die Gessner selbst in Zusammenarbeit mit Johann Heinrich Füssli (1745–1832) und Leonhard Meister (1741–1811) im eigenen Verlag herausgab und durch die Verlagsbuchhandlung Orell, Gessner, Füssli & Comp. auf der Leipziger Michaelismesse vermarkten liess.[3] Format und Inhalt entsprachen der Funktion als Reiseführer. In einer 1779 in der Zeitschrift *Der Teutsche Merkur* geschalteten Annonce verknüpften die Herausgeber ihr Editionsprojekt mit dem didaktischen Ziel, die Schweiz in der Vielfalt ihrer «Merkwürdigkeiten» darzustellen.[4] Auch die Veduten müssen in diesen Zusammenhang gestellt werden. Auf fremde Vorlagen rekurrierend, zeigen sie historische und landschaftliche Sehenswürdigkeiten (Abb. 3, 4). Die nachfolgenden, teils mit Autorennachweisen versehenen Texte erörtern historische Ereignisse, vornehmlich des 15. Jahrhunderts, sowie zeitgenössische politische, wirtschaftliche und soziale Verhältnisse. Die Melange beinhaltete aber auch eine Beschreibung der *Drey berühmtesten Wasserfälle in der Schweiz* von Johann Heinrich Füssli und einen *Beytrag zur helvetischen Hexen- und Gespenstergeschichte*

aus der Feder Leonhard Meisters.[5] Artikel, die aus kunsthistorischer Perspektive interessieren, behandeln die Vita des Bildhauers Alexander Trippel (1744–1793), der seine künstlerische Karriere ab 1776 in Rom verfolgte, und die Grabmäler in Hindelbank von Johann August Nahl (1710–1781). Letztere galten bereits im 18. Jahrhundert als Sehenswürdigkeit und waren ein beliebtes Ziel ausländischer Touristen.[6] Am Ende des Kalenders fanden Reisende praktische, dezidiert an sie gerichtete Informationen. Diese umfassten Wegrouten, Fahrpläne der Postkutschen und Wechselkurse verschiedener Währungen, aber auch Hinweise auf bedeutende private und öffentliche Sammlungen. Dazu gehörten die Bibliothek des Zuger Söldners Beat Fidel Anton Zurlauben (1720–1799), die eine grosse Sammlung kartografischer Dokumente aus mehreren Jahrhunderten enthielt, und die Basler Stadtbibliothek, wo im späten 18. Jahrhundert das berühmte Gemälde *Toter Christus im Grab* von Hans Holbein dem Jüngeren (1497–1543) ausgestellt war.

1791 erschien im *Journal von und für Deutschland* eine systematische Zusammenstellung «wissenschaftlicher» deutschsprachiger Almanache von Christian Heinrich Schmid (1746–1800), dem Herausgeber des *Leipziger Almanachs der deutschen Musen*. Schmid unterteilte die mehr als 200 Publikationen in 32 Kategorien, die so unterschiedliche Gebiete wie Ökonomie und Astronomie, Geografie und Philosophie, Theologie und Biologie



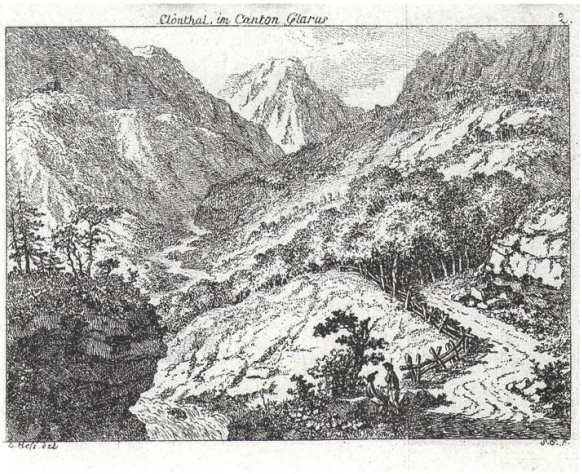


Abb. 1 Salomon Gessner, *Titelkupfer des Helvetischen Calender fürs Jahr 1783*, 1782, Radierung, 7,6 × 4,3 cm

Abb. 2 Salomon Gessner, *Clönthal, im Canton Glarus*, 1787, Radierung, 8,5 × 11,5 cm, in: *Helvetischer Calender fürs Jahr 1788*, Nr. 2

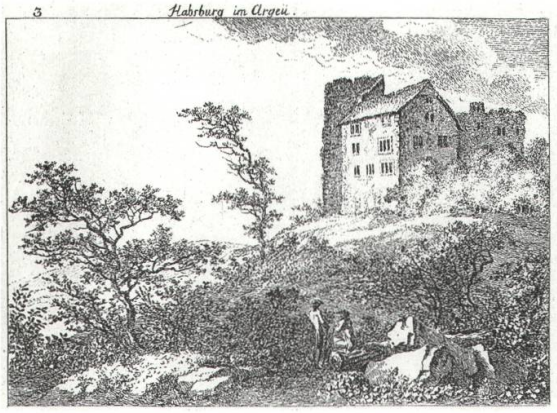


Abb. 3 Salomon Gessner, *Habsburg im Argeü*, 1783, Radierung, 8,1 × 11,4 cm, in: *Helvetischer Calender für das Jahr 1784*, Nr. 3

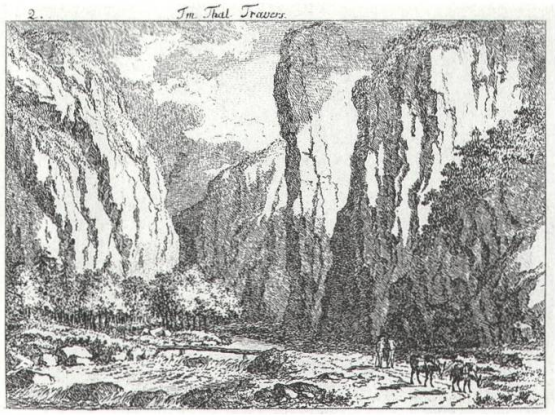


Abb. 4 Salomon Gessner, *Im Thal Travers*, 1783, Radierung, 8,2 × 11,4 cm, in: *Helvetischer Calender für das Jahr 1784*, Nr. 2

betrafen. Der Vielfalt der Inhalte entsprechend, führte er den *Helvetischen Calender* unter den «Almanachen vermischten Inhalts» auf.[7] Deren Leser, behauptete Schmid zunächst, gehörten der «höhern und mittlern Volksklasse» an. Sodann grenzte er diesen Kreis spöttisch auf Personen ein, «die sonst wenig lesen, und denen hier gleichsam wider ihren Willen allerley brauchbare Kenntnisse beygebracht werden, von denen sie sonst keine Notiz bekommen haben würden».[8] Diese Beschreibung dürfte kaum auf die Leser des *Calenders* zutreffen. Exemplare, deren Provenienz eindeutig ermittelt werden kann, lassen auf andere Adressatenkreise schliessen. In der Universitätsbibliothek Basel haben sich alle Jahrgänge aus der Bibliothek des Pfarrers Theodor Falkeisen (1729–1815) und seines Sohnes Hieronymus (1758–1838) erhalten, und die Staatsbibliothek zu Berlin bewahrt Ausgaben, die aus der Grossherzoglichen Bibliothek Neustrelitz stammen und handschriftliche Einträge von August Ferdinand Graf von der Schulenburg (1729–1787) aufweisen.[9] Weiterhin belegen Briefwechsel, dass Intellektuelle wie Johannes von Müller (1752–1809), Christoph Meiners (1747–1810) und Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) den Almanach lasen, einander liehen und sich mit Kritik an die Herausgeber wandten.[10] Ein eindrücklicher Beleg für die Wertschätzung in intellektuellen Kreisen findet sich bei Sophie von La Roche (1730–1807). Am 5. Juli 1784 notierte sie während eines Zürcher Aufenthaltes in ihr Tagebuch: «Bey Zürich, meine Kinder! muss ich euch noch von einem der artigsten Calender reden, welche je gemacht wurden, der aber auch nur, möchte ich sagen, in der Schweiz entstehen konnte,

wo die Liebe des Vaterlandes nicht nur seine Geschichte, seine Regierung und Gesetze, sondern auch den Boden umfasst.»[11] Nicht immer waren die Reaktionen indessen derart wohlwollend. Dies musste Karl Viktor von Bonstetten (1745–1832) erfahren, der mit einem Reisebericht den Zorn der Obrigkeit von Biel auf sich zog. Er hatte auf einer Reise durch die Nordwestschweiz in der Stadt Biel eine Buchhandlung besucht und aus dem Angebot, das er dort vorfand, die Hypothese hergeleitet, «die hiesigen Einwohner müssten alle nicht über zehn Jahre alt seyn». Dieses Verdikt wollten die Bieler Behörden nicht kommentarlos hinnehmen. Aus einem Brief, den Bonstetten an Johann Heinrich Füssli schrieb, geht hervor, dass sie vom Schriftsteller die Widerrufung seines Urteils verlangten.[12] Füssli selbst äusserte sich kritisch über die sozialen Zustände in der Stadt Zürich und zog es dabei aus Angst vor der Zürcher Zensur vor, seinen Namen gar nicht erst preiszugeben, sondern als Conte di Sant'Alessandro in Erscheinung zu treten.[13]

Gessner musste sich nicht verstecken. Sein Auftritt als Vedutenstecher war ein voller Erfolg. Am Grafikmarkt bestand eine so grosse Nachfrage, dass sich Nachdrucke der Illustrationen aus dem *Helvetischen Calender* bis ins 19. Jahrhundert mühelos verkaufen liessen. In den Jahren um 1820 waren diese bei Orell, Füssli & Comp. für den gleichen Preis zu haben wie die doppelt so viele Blätter zählende Folge *Cent vues suisses*, die Ansichten spezialisierter Vedutenradierer wie Ludwig Hess (1760–1800), Franz Niklaus König (1765–1832) und Johann Jakob Wetzel (1781–1834) enthielt.[14] Auch innerhalb des druckgrafischen Werks von Gessner fielen die Veduten nicht ab. Einer Verlagsanzeige Heinrich Gessners (1768–1813) aus dem Jahr 1800 ist zu entnehmen, dass 32 Ideallandschaften, von 1764 bis 1771 erschienen, acht Rheintaler kosteten, während 52 Veduten zu sechs Rheintalern gehandelt wurden.[15] 1819 inserierte Gessner in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* Preisreduktionen für beide Serien und bot jene für sechs Rheintaler, diese für fünf an.[16] In den 1820er Jahren waren die Serien in Frankreich sogar gleich teuer, wobei sich ihr Preis auf 30 Francs bezifferte.[17] Am Ende des 19. Jahrhunderts hatten sich die Relationen aber verschoben. Für Heinrich Wölfflin (1864–1945), der 1889 eine kleine Monografie zu Gessner vorlegte, waren die Veduten nur mehr eine belanglose Marginalie in Gessners Œuvre: «Die kleinen Schweizerlandschaften, die er in Gemeinschaft mit Hess, Wüst, J. H. Meyer von 1780–88 für den helvetischen Almanach lieferte, haben gar keinen höhern Wert. Sie sind sehr flüchtig gemacht, fast überall benützt er fremde Zeichnungen und so bekommen denn die Gebirgslandschaften von

Graubünden, Wallis, Glarus u. s. w. einen recht kleinlichen Charakter.»[18] Damit war der Stab gebrochen. Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein teilte die Gessner-Forschung Wölfflins Urteil, das auf der hierarchischen Zurückstufung der Reproduktionsgrafik gegenüber der Künstlergrafik gründete.[19] Dabei ist zweierlei übersehen worden. Zum einen entsprach der Wertschätzung, die Gessner als Maler und Radierer idealer Landschaften von seinen Zeitgenossen zuteilwurde, eine hohe Anerkennung als Vedutenstecher. Zum anderen kam diese Anerkennung nicht nur von Connaisseurs der Schweizer Landschaftsgrafik, sie kam auch vonseiten des Publikums, das Gessner für seine Landschaftserfindungen schätzte. Am 8. Januar 1796 richtete Christoph Martin Wieland (1733–1813) aus Weimar einen Brief an Judith Gessner-Heidegger (1736–1818), worin er sich für ein ausserordentlich grosszügiges Geschenk bedankte. Kurz vor Weihnachten hatte Gessners Witwe dem Dichter und Herausgeber des *Teutschen Merkurs*, der sich in den Jahren 1752 bis 1760 in der Schweiz aufgehalten hatte und nach seiner Rückkehr in die Heimat Gessner freundschaftlich verbunden blieb, die Quartausgabe der Schriften ihres Mannes zukommen lassen und dabei mit Bedacht dem literarischen Werk das künstlerische hinzugefügt. Wieland erhielt auch Ideallandschaften und Veduten.[20] Was Wölfflin kategorisch ausser Acht liess, war aus der Warte von Gessners Zeitgenossen also ein unbestrittener Teil seines Œuvres.

II. Das Bild der Schweiz

Die Illustrationen des *Helvetischen Calenders* lassen sich ihren Motiven nach in zwei Kategorien differenzieren: die «lieux de mémoire» und die Landschaften.[21] Die erste Kategorie bilden die mittelalterlichen Schlachtfelder von Sempach, Näfels und Murten sowie die Kapellen Wilhelm Tells, die an die sagenumwobenen Anfänge der schweizerischen Eidgenossenschaft erinnern. Die «alten Eidgenossen» und die mythische Figur Wilhelm Tells galten den Schweizer Gelehrten des 18. Jahrhunderts als Vorbilder, die sich übermächtigen Gegnern gestellt und in selbstloser Aufopferung ihre Freiheit erkämpft und verteidigt hatten.[22] Die Schlossruine Habsburg (Abb. 3) symbolisierte dabei die Befreiung aus feudaler Unterjochung.[23] Dass Gessner dieses Geschichtsverständnis teilte, ist aus seinen Aufzeichnungen für die Helvetische Gesellschaft und der Erzählung *Das hölzerne Bein* zu erschliessen. Letztere, 1772 in den gemeinsam mit Denis Diderot (1713–1784) herausgegebenen *Moralischen Erzählungen und Idyllen* veröffentlicht, ist

ein Dialog zwischen einem Greis und einem jungen Hirten über die Schlacht von Näfels (1388), die jener nur schwer verletzt überlebt hatte. Es erweist sich, dass der Vater des Hirten dem Alten das Leben gerettet hatte, indem er den Verwundeten in seinen eigenen Armen vom Kampfgetümmel wegbrachte. Aus der Schlacht, erzählt der Alte, gingen die Glarner letztlich siegreich hervor und trugen mit Hilfe verbündeter Eidgenossen gegen die zahlenmässig und kriegstechnisch überlegenen Habsburger einen Sieg «für unsre Freyheit» davon.[24] In der Replik auf *Die letzten Wünsche eines Helvetischen Patrioten*, 1763 im Auftrag der Helvetischen Gesellschaft für den verstorbenen Franz Urs Balthasar (1689–1763) verfasst, forderte Gessner dieses Ideal rückhaltloser Solidarität der alten Eidgenossenschaft für die Gegenwart ein.[25] Die Veröffentlichung des *Helvetischen Calenders* muss in Zusammenhang gebracht werden mit seinem patriotischen Engagement, das auch in der Entstehungsgeschichte der Gesellschaft selbst fassbar ist.[26] Mit dem Vorhaben, eine Publikation vorzulegen, die «des Eidsgenoss sein Vaterland, wo möglich, noch liebenswürdiger vorstellen» verhalf, verfolgte Gessner das Ziel, nationalen Zusammenhalt zu begründen.[27]

Der Verzicht auf Kommentare zu den Illustrationen ist ein Indiz, dass Gessner die historischen Kenntnisse zu ihrem Verständnis von den Lesern des Almanachs erwarten konnte. Im späten 18. Jahrhundert hatten die Geschichten der Befreiungstradition, worauf sich die Illustrationen beziehen, ihren festen Platz im «Bildgedächtnis der Schweiz».[28] In Johannes Müllers (1733–1816) reich illustrierter Publikation *Merckwürdige Überbleibsel von Alterthümmeren an verschiedenen Orthen der Eydtgenossenschaft*, die von 1773 bis 1783 in zwölf Teilen mit 276 Radierungen und Texten von David von Moos (1729–1786) erschien, sind Abbildungen zur Legende Wilhelm Tells sowie den Schlachten von Sempach und Näfels als Titelkupfer prominent platziert.[29] Philippe-Sirice Bridel (1757–1845), Verfasser einer Reiseanleitung für Schweizer Jugendliche, zählte diese historischen Erinnerungsorte zu den unverzichtbaren Programmpunkten einer Bildungsreise durch die Schweiz,[30] und stellte ihnen Orte zur Seite, wo sich «Physische und Moralische Unglüks-Fälle» ereignet hatten.[31] In Gessners Illustration *Beÿ Cleven in Bündten, wo Plürs gestanden* (Abb. 5) ist der Ort eines Felssturzes mit schrecklichen humanitären Folgen dargestellt. Am 4. September 1618 waren Teile des Berges Conto zu Tal gestürzt und hatten die östlich von Chiavenna an der Handelsstrasse über die Alpen gelegene Ortschaft, die heute auf norditalienischem Boden in der Provinz Sondrio liegt, im 18. Jahrhundert aber

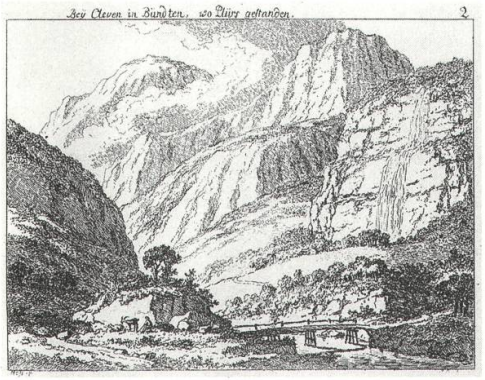


Abb. 5 Salomon Gessner, *Beÿ Cleven in Bündten, wo Plürs gestanden*, 1785, Radierung, 8,3 × 11 cm, in: *Helvetischer Calender fürs Jahr 1786*, Nr. 2

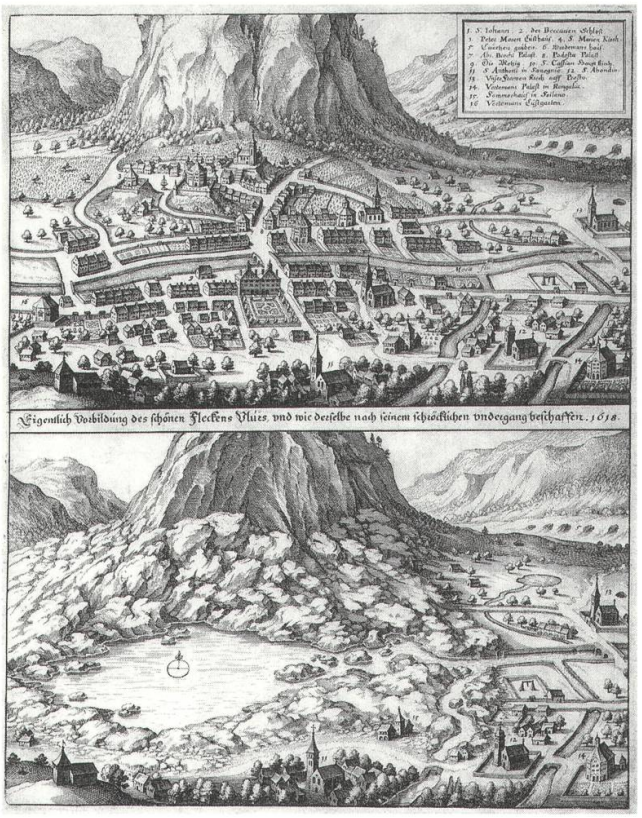


Abb. 6 Künstler unbekannt, *Plürs vor und nach der Zerstörung*, 1635, Radierung, 27,2 × 17,3 cm, in: Johann Philipp Abelinus, *Theatrum Europaeum [...]*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Matthäus Merian, 1635

zum Untertanengebiet des Grauen Bundes gehörte, vollkommen unter sich begraben. Die Ursache war die Unterhöhlung des Berges durch den Abbau von Lavezsteinen.[32] Noch im gleichen Jahr erschienen die ersten Berichte über das Unglück, und im späten 18. Jahrhundert konnte der Berner Geschichtsschreiber Gottlieb Emanuel Haller (1735–1786) in seiner *Bibliothek der Schweizer-Geschichte* eine Reihe deutscher, französischer, italienischer und lateinischer Publikationen aufführen, die im 17. und 18. Jahrhundert unter anderem in Mailand, Paris und Zürich verlegt worden waren.[33] In der Bildgeschichte der Katastrophe stellte Gessners Illustration ein Novum dar (Abb. 5, 6). Sie rekurrierte nicht auf die fantastische Darstellung in Matthäus Merians (1593–1650) *Theatrum Europaeum* aus dem Jahre 1635, sondern zeigte den Ort, den viele Leser des *Calenders* nicht mit eigenen Augen gesehen hatten, nach einer topografischen Aufnahme des Zürcher Landschaftsmalers Ludwig Hess.[34]

Es erklärt sich aus der Wahrnehmung der Schweiz als «Urquelle aller Bilder und Schönheiten der Natur», dass Bridel Landschaften als Sehenswürdigkeiten einer Schweizer Reise anzeigte.[35] Nachdem Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733) in seiner *Beschreibung der Natur-Geschichten des Schweizerlands* (1706) darauf hingewiesen hatte, dass sich vor Reisenden in den Alpen vielfältige Landschaften ausbreiteten,[36] wurde die Idealisierung der Abwechslung in alpinen Gegenden im späten 18. Jahrhundert zu einem Topos der Reiseliteratur.[37] Auf die Schweiz wurde projiziert, was in der Mitte des 17. Jahrhunderts John Milton (1608–1674) im Neunten Gesang von *Paradise Lost* als ergötzliche Naturerfahrung umschrieben hatte: «Mit was vor einer Lust hätte ich dich durchwandelt, wenn ich mich an etwas ergetzen könnte! Was vor eine angenehme Abwechslung der Berge, Thäler, Flüsse, Wälder und Auen! Nun hat man Land, dann See, und Ufer, mit Bäumen gekrönt, Klippen, Hölen, und Klüften».[38] Die Illustrationen im *Helvetischen Calender* bringen die Vielfalt der Schweizer Landschaft zum Ausdruck durch die Abwechslung von Gletscher-, See- und Felsenlandschaften, von Tälern, Wasserfällen, Gebirgspassagen und Schluchten. Es dürfte zutreffen, dass die Variation der Motive vom zeitgenössischen Publikum als «angenehme Abwechslung» («agréable diversité») wahrgenommen wurde.[39] Der Gedanke, dass die serielle Betrachtung verschiedener Motive ästhetisches Vergnügen bereitet, ist aus Chorografien der frühen Neuzeit bekannt[40] und wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Gérard de Lairesse (1640–1711) auf die Bildgattung der Landschaft übertragen. Im *Grossen Mahler-Buch* von 1708 beschreibt Lairesse ein fiktives, mit Gemälden verschiedener Kontinente ausgestattetes Landschaftszimmer und schildert das Vergnügen, sich «in einem Augenblick» von Kontinent zu Kontinent zu bewegen.[41] Die Variation der Motive in Gessners Almanach ist auf diese Rezeptionsform von Landschaft abgestimmt. Zugleich findet sie ihre Entsprechung im Konzept des Kalenders als Kaleidoskop «helvetischer Merkwürdigkeiten».[42]

III. Funktionen

Die Ausbreitung der künstlerischen Produktion auf das Gebiet der Vedute war für Salomon Gessner mit der Fokussierung neuer Käufergruppen verbunden. Zu den Adressaten von Veduten zählten nach Kunstliebhabern auch Touristen und Wissenschaftler. Die Erwartungen dieser Kreise waren allerdings nicht deckungsgleich. Das Interesse der Wissenschaft bezog sich auf topografische Informationen, wohingegen das Kunstpublikum auch

ästhetischen Genuss suchte.[43] 1788 erschien in Bern ein Alpenpanorama, das die Forderung nach topografischer Genauigkeit mit der Forderung nach malerischer Schönheit verband. Gottlieb Sigmund Studer (1761–1808) hatte das Motiv aufgenommen, die Übertragung seiner Zeichnung in die Druckgrafik oblag Balthasar Anton Dunker (1746–1807), Heinrich Rieter (1751–1818) legte die Kolorierung an. Die Verfahrensweise des Zeichners garantierte höchste topografische Präzision. Studer hatte sich auf zahlreichen Alpenreisen mit dem Panorama beschäftigt und für seine Aufnahme optische Hilfsmittel verwendet.[44] Gessners Arbeitsweise als Vedutenstecher war diesem Verfahren diametral entgegengesetzt. Einem Stubengelehrten gleich begnügte er sich mit der Reproduktion von Druckgrafiken, Zeichnungen und Gemälden, und es war ihm dabei nicht einmal um eine genaue Wiederholung der Vorlagen zu tun. Die Abweichungen reichten von Formatänderungen über die Wahl von Ausschnitten bis hin zu Modifikationen des Bildaufbaus und der Integration neuer Motive.[45] Eine Folge dieser Transformationen war die Entfernung von den topografischen Gegebenheiten. Offenbar interessierte Gessner nicht, dass Zeitgenossen, die über Ortskenntnisse verfügten, in der Lage waren, Unterschiede zwischen der Topografie eines Ortes und seiner Darstellung in Veduten aufzuzeigen. Der deutsche Kunstschriftsteller Gottlieb Wilhelm Becker (1753–1813) demonstrierte das Problem am Beispiel der Teufelsbrücke: «So sieht man auch gewöhnlich die Teufelsbrücke auf dem St. Gotthardsberge als die gefährlichste und fürchterlichste Passage vorgestellt, wie man sie sich nicht denken kann. Gewöhnlich scheint sie auch aus einem tiefen Abgrund aufgenommen zu seyn, und nicht weit über ihr zur Linken erblickt man noch die Schellinen, nämlich den durch einen Felsen gehauenen bedeckten Gang; und doch ist es auf keiner Seite möglich, beydes aus einem Standpunkte zu erblicken. Die Gegend ist wild und fürchterlich; aber lange nicht, wie man es sich vorstellt. Ich habe Gegenden und Passagen gesehen, die es noch weit mehr waren.»[46] Becker kritisierte zweierlei: zum einen die Zusammenführung unterschiedlicher Standpunkte, zum anderen die Überhöhung der Gefährlichkeit des Ortes. Wie weit die Positionen zur Frage nach dem Verhältnis der Vedute zur Wirklichkeit auseinanderliegen konnten, ist anhand einer Kontroverse zwischen dem Verleger und Vedutenstecher David Herrliberger (1697–1777) und Johann Conrad Füssli (1704–1775) zu ermessen. Letzterer hatte die Auseinandersetzung vom Zaun gebrochen. Was seinen Widerspruch hervorrief, war die vermeintliche Vedute *Schalfick* (Abb. 7),

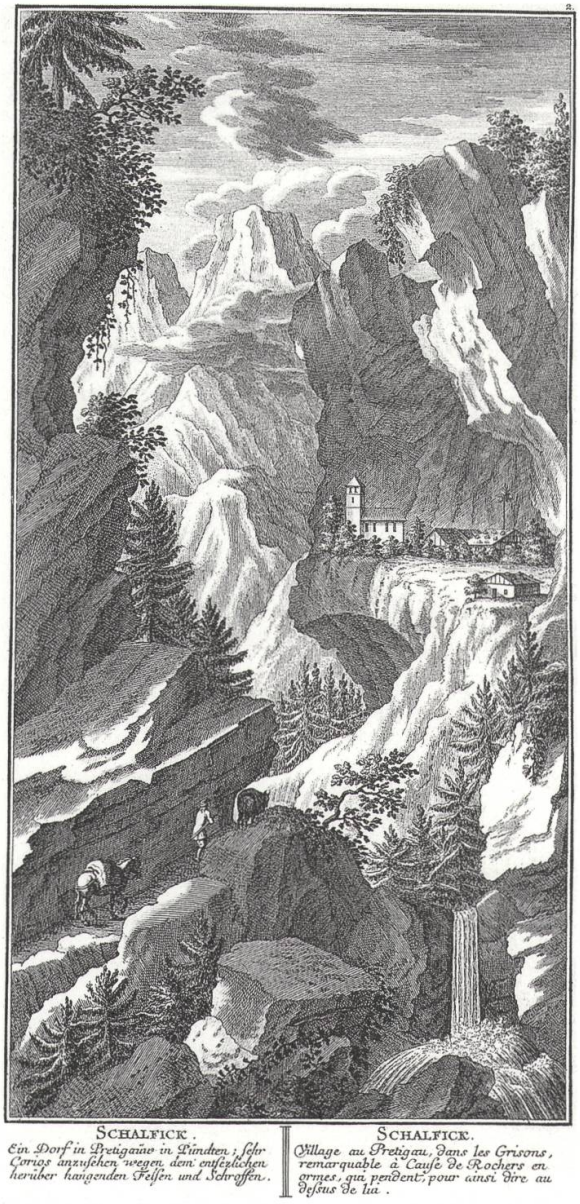


Abb. 7 Künstler unbekannt, *Schalfick. Ein Dorf in Pretigaüw*, 1754, Radierung, 26,3 × 12,8 cm, in: David Herrliberger, *Topographie der Eydgenoßschaft [...]*, Erster Theil, Zürich: Johann Kaspar Ziegler, 1754, Nr. 2

die Herrliberger in der *Topographie der Eydgnossschaft* (1754–1773) abgebildet hatte. Füssli, als Autor einer vierbändigen *Staats- und Erdbeschreibung der schweizerischen Eidgenossschaft* (1770–1772) ein Befürworter topografischer Genauigkeit, missbilligte diese Landschaft als Produkt künstlerischer Erfindung. Er argumentierte, dass sich in den Schweizer Bergen kein einziges Dorf an einer solch gefährlichen Lage – auf einem Felsvorsprung unter überhängenden Felsen – befinde, und warf Herrliberger vor, die Leser der *Topographie* darüber hinwegzutäuschen. Er hatte in der Tat Recht, aber Herrliberger war um eine Antwort dennoch nicht verlegen. Er

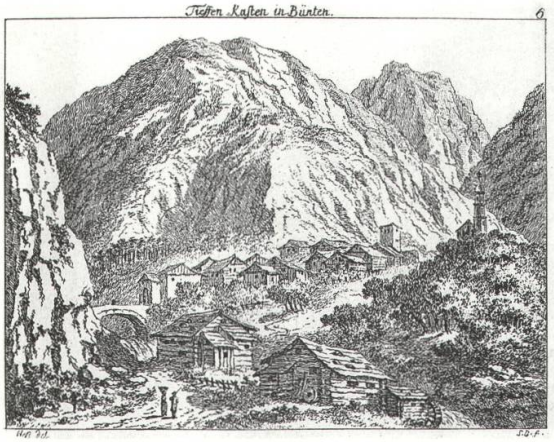


Abb. 8 Salomon Gessner, *Tieffen-Kasten in Bünten*, 1786, Radierung, 8,3 × 11 cm, in: *Helvetischer Calender fürs Jahr 1787*, Nr. 6

entgegnete, dass die Darstellung ein Hilfsmittel sei, damit man sich eine Vorstellung von exponierten Schweizer Bergdörfern bilden könne.[47]

Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass Gessner Herrlibergers Position einnahm, denn er kopierte das Motiv für den *Helvetischen Calender*. Seine Auffassung der Vedute lässt sich vielleicht aus der Analyse seiner Illustrationen als Kombinationen von topografischer Wirklichkeit und künstlerischer Erfindung herleiten. Im Artikel *Paysage* der *Encyclopédie Méthodique* umschrieb Claude-Henri Watelet (1718–1786) diese Synthese als «paysage mixte» oder «vue composée». Das Verfahren ziele darauf, die Unzulänglichkeiten der Natur durch die Kunst zu korrigieren.[48] Demnach können für die Veduten im Kontext des *Calenders* verschiedene Funktionen in Betracht gezogen werden:[49] Zum einen hatten sie einen didaktischen Nutzen. Sie erschlossen Kenntnisse über wenig bekannte Gegenden und Orte wie Tiefencastel (Abb. 8), wo sich die wichtigen Verbindungen über die Alpenpässe Albula und Julier verzweigten.[50] Es ist anzunehmen, dass viele Leser des Almanachs dieses Dorf nur durch Hörensagen kannten. Zum anderen lässt sich in den Veduten ein gewisses Gefallen an «anthropomorphen Scherzen»[51] ausmachen. Ich glaube, dass Gessner dem Geschmack des Kunstpublikums an anthropomorphen Naturphänomenen in den Illustrationen des *Calenders* mehrfach Genüge tat.[52] Vor der *Via mala* (Abb. 9) ist nicht viel Fantasie gefragt, um in den Felsstrukturen rechts der Steinbrücke das Profil eines nach links blickenden Kopfes zu erkennen.

Schliesslich gibt es Anzeichen für eine dritte Funktion der Veduten: die seelische Bewegung der Betrachter.[53] In der Mitte des 19. Jahrhunderts traf John Ruskin (1819–1900) im Kapitel «Turnerian Topography» von

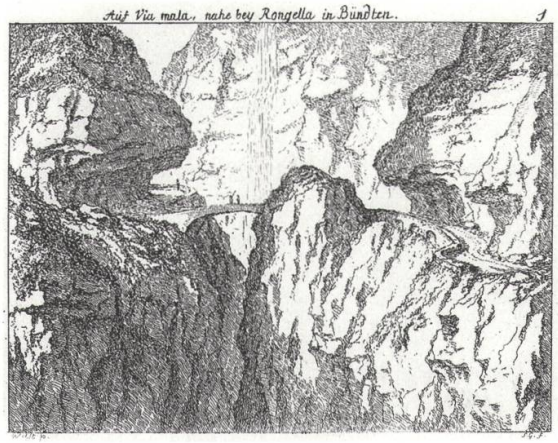


Abb. 9 Salomon Gessner, *Auf Via mala, nahe bey Rongella in Bündten*, 1785, Radierung, 8,2 × 11 cm, in: *Helvetischer Calender fürs Jahr 1786*, Nr. 1

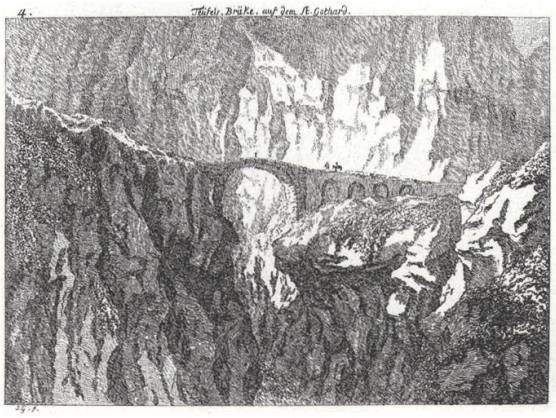


Abb. 10 Salomon Gessner, *Teüfels-Brüke, auf dem St. Gothard*, 1780, Radierung, 8,2 × 11,4 cm, in: *Helvetischer Calender fürs Jahr 1781*, Nr. 4

Modern Painters eine Unterscheidung zwischen Landschaftsdarstellungen, die für Wissenschaftler nützlich sind, weil sie Topografien abbilden, und Darstellungen, welche die Wirkung von Orten beim Betrachter evozieren können, ohne ihren topografischen Vorbildern nahezukommen.[54] Gessners *Teüfels-Brüke* (Abb. 10) ist auf letztere Bestimmung angelegt, denn sie beschreibt nicht die topografischen Gegebenheiten, sondern dürfte sich an literarischen Beschreibungen orientieren. Johann Georg Sulzer (1720–1779) und Christoph Meiners schildern eine fragile Brücke vor vertikal aufragenden, furchteinflössend zerklüfteten Felsen in schwindelerregender Höhe über einem schmalen, abgrundtiefen Schlund.[55] Offenbar zielte Gessner auf diese Vorstellung der Teufelsbrücke als Ort, der «nicht brausender, noch fürchterlicher erdacht werden könnte».[56] Mithin dokumentiert die Vedute vielmehr als den Ort selbst dessen Wahrnehmung durch den Künstler.

1 Achtzehn Radierungen sind nicht beschriftet. Zuletzt hat Bernhard von Waldkirch die meisten dieser Blätter Gessner zugewiesen; Bernhard von Waldkirch, «Lebensdaten von Salomon Gessner», in: *Idyllen in gesperrter Landschaft. Zeichnungen und Gouachen von Salomon Gessner (1730–1788)*, hrsg. von Bernhard von Waldkirch/Zürcher Kunstgesellschaft, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 26.2.–16.5.2010, München: Hirmer, 2010, S. 15–19, hier S. 18.

2 Vgl. Max Joseph Husung, «Über die Entwicklung der Monatsbilder in Kalendern», in: *Buch und Bucheinband. Aufsätze und graphische Blätter zum 60. Geburtstage von Hans Loubier*, hrsg. von Max Joseph Husung, Leipzig: K. W. Hiersemann, 1923, S. 13–32, hier S. 30–32.

3 Leo Weisz, «Salomon Gessner als Verlagsbuchhändler», in: *Orell Füssli Almanach*, 1931, S. 11–26, hier S. 23–25; Thomas Bürger, *Aufklärung in Zürich: Die Verlagsbuchhandlung Orell, Gessner, Füssli & Comp. in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mit einer Bibliographie der Verlagswerke 1761–1798*, Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung, 1997, S. 209, Nr. 356.

4 [Salomon Gessner/Johann Heinrich Füssli/Leonhard Meister], [Anzeige des *Helvetischen Calenders*], in: *Der Teutsche Merkur* 1779, S. 184–185. Vgl. auch Edgar Bierende et al. (Hrsg.), *Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert* (Neue Berner Schriften zur Kunst, 10), Bern: Peter Lang, 2010. – Zum Wortverständnis von «merkwürdig» im 18. Jahrhundert vgl. Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart [...]. Dritter Theil*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1798, Sp. 183: «Würdig, oder werth, gemerket, d. i. im Gedächtnisse behalten zu werden; denkwürdig.»

5 Für die Inhaltsangaben zu den einzelnen Jahrgängen vgl. die Website *Musenalm. Bibliographie deutscher Almanache (1770–1870)*; <http://www.musenalm.de/> Zugriff 21.01.2013. – Die Bayerische Staatsbibliothek hat ihre *Helvetischen Calender* digitalisiert; <https://opacplus.bsb-muenchen.de>, Zugriff 22.01.2013.

6 Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Briefe die Schweiz betreffend*, neue und verm. Ausgabe, Leipzig: Siegfried Lebrecht Crusius, 1776, S. 251.

7 Christian Heinrich Schmid, «Reihe der wissenschaftlichen Almanache der Deutschen», in: *Journal von und für Deutschland*, 8 (1791), S. 749–759, hier S. 750, Nr. 12; ders., «Nachtrag zu der Reihe der wissenschaftlichen Almanache der Deutschen», in: *Journal von und für Deutschland*, 9 (1792), S. 187–190, 449–450 und 1042–1044.

8 Schmid 1791 (wie Anm. 7), S. 757.

9 Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung, Sign. Falk 1696; Berlin, Staatsbibliothek, Haus Unter den Linden, Sign. 365.

10 Vgl. Christoph Meiners, *Briefe über die Schweiz. Erster Theil*, Frankfurt/Leipzig: s. n., 1785, S. 94–95 und 104; Wilhelm Körte (Hrsg.), *Briefe zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und Johann von Müller. Aus Gleims litterarischem Nachlasse*, Bd. 2 (Briefe deutscher Gelehrten, 3), Zürich: Gessner, 1806, S. 583; Heinz Graber (Hrsg.), *Briefkorrespondenzen Karl Viktor von Bonstettens und seines Kreises, Bd. 5/1: 1784–1786. Bonstettens Publizistik, Müllers «Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft»*, Göttingen: Wallstein, 2005, S. 202–203; Johannes Dierauer (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Johann Rudolf Steinmüller und Hans Konrad Escher von der Lint[h] (1796–1821)*, St. Gallen: Huber, 1889, S. 202, Nr. 137; Johann Georg Zimmermann, *Briefe an einige seiner Freunde in der Schweiz*, hrsg. von Johann Albrecht Rengger, Aarau: Sauerländer, 1830, S. 49.

11 Sophie von La Roche, *Tagebuch einer Reise durch die Schweiz von der Verfasserin von Rosaliens Briefen*, Altenburg: Richtersche Buchhandlung, 1787, S. 104.

12 Graber 2005 (wie Anm. 10), S. 521–522, Anm. 5.

13 Emil Ermatinger (Hrsg.), *Zürich im Spätrokoko. Briefe des Conte di Sant'Alessandro*

von Johann Heinrich Füssli, Frauenfeld: Huber & Co., 1940, S. 17.

14 *Catalogue de voyages pittoresques et recueils de paysages, vues coloriées, noires et brunes, panorama's, collections de costumes, cartes générales et spéciales de la Suisse*, Zürich: Orell, Füssli & Comp., [um 1820], S. 5.

15 Salomon Gessner, *Schriften*, Bd. 2, Zürich: Heinrich Gessner, 1800, S. 254.

16 [Heinrich Gessner], «Herabgesetzte Preise von Büchern und Kunstsachen: Gessner'sche Buchhandlung», in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Bd. 1, Nr. 85, April 1819, Sp. 688.

17 Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire, ou dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, 12 Bde., Paris: Firmin Didot Frères, 1827–1864, hier Bd. 3 [1829], S. 338.

18 Heinrich Wölfflin, *Salomon Gessner. Mit ungedruckten Briefen*, Frauenfeld: Huber, 1889, S. 134.

19 John Hibberd, *Salomon Gessner. His creative achievement and influence* (Anglica Germanica. Series 2), Cambridge: Cambridge University Press, 1976, S. 120.

20 Christoph Martin Wieland, *Ausgewählte Briefe von C. M. Wieland an verschiedene Freunde in den Jahren 1751 bis 1810 geschrieben, und nach der Zeitfolge geordnet*, Bd. 4, Zürich: Heinrich Gessner, 1816, S. 75–78, Nr. CCCXXXIII.

21 Vgl. Pierre Nora (Hrsg.), *Les lieux de mémoire*, 3 Bde. in 7 Teilbdn., Paris: Gallimard, 1984–1992; Hans-Christoph von Tavel, *Nationale Bildthemen* (Ars Helvetica, X), Disentis: Desertina, 1992.

22 Guy P. Marchal, «Die Alten Eidgenossen im Wandel der Zeiten. Das Bild der frühen Eidgenossenschaft im Traditionsbewusstsein und in der Identitätsvorstellung der Schweizer vom 15. bis ins 20. Jahrhundert», in: *Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft. Jubiläumsschrift 700 Jahre Eidgenossenschaft*, hrsg. vom Historischen Verein der Fünf Orte, 2 Bde., Olten: Walter, 1990, Bd. 2, S. 307–403, hier S. 338–352.

23 Vgl. Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien: Hanser, 1992, S. 54–55.

24 Salomon Gessner, «Das hölzerne Bein», in: Denis Diderot/Salomon Gessner, *Moralische Erzählungen und Idyllen*, Zürich: Orell, Gessner, Füesslin & Comp., 1772, S. 121–130.

25 Ulrich Im Hof, «Salomon Gessner und die Helvetische Gesellschaft», in: *Maler und Dichter der Idylle. Salomon Gessner, 1730–1788*, Ausst.-Kat. Wohnmuseum Bärengasse, Zürich, 1.4.–13.7.1980; Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel, 19.7.–20.9.1980, S. 62–66, hier S. 63.

26 Vgl. Ulrich Im Hof/François de Capitani, *Die Helvetische Gesellschaft. Spätaufklärung und Vorrevolution in der Schweiz*, 2 Bde., Frauenfeld: Huber, 1983, passim.

27 Gessner/Füssli/Meister 1779 (wie Anm. 4), S. 184.

28 Vgl. Norberto Gramaccini (Hrsg.), *Das Bildgedächtnis der Schweiz. Die helvetischen Altertümer von Johannes Müller und David von Moos (1773–1783)*, Basel: Schwabe, 2012.

29 Ebd., S. 134–135, 168–169 und 228–229.

30 Tobias Pfeifer-Helke, *Die Koloristen. Schweizer Landschaftsgraphik von 1766 bis 1848*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 128.

31 Philippe-Sirice Bridel, *Versuch über die Art und Weise, wie Schweizerjünglinge ihr Vaterland bereisen sollten. Vorgelesen in der Helvetischen Gesellschaft in Arau*, Winterthur: Steinerische Buchhandlung, 1796, S. 12.

32 Katrin Hauer, *Der plötzliche Tod. Bergstürze in Salzburg und Plurs kulturhistorisch betrachtet* (Kulturwissenschaft, 23), Wien: Lit, 2009, S. 135–139.

33 Gottlieb Emanuel Haller, *Bibliothek der Schweizer-Geschichte*, 7 Bde., Bern: Rudolph Albrecht Haller, 1785–1788, Bd. 1, S. 368–371, Nr. 1185–1198; Bd. 3, S. 419–420, Nr. 1282; Bd. 5, S. 254, Nr. 770.

34 Vgl. Günther Kahl, «Plurs. Zur Geschichte der Darstellungen des Fleckens vor und nach dem Bergsturz von 1618», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 41 (1984), S. 249–281, hier S. 269, Abb. 24 und S. 274, Abb. 31.

35 Pfeifer-Helke 2011 (wie Anm. 30), S. 9 und 128.

36 Robert Felfe, *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese. Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer* Diss. Humboldt-Univ. Berlin, 2000, Berlin: Akademie-Verlag, 2003, S. 86.

37 Vgl. Petra Raymond, *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit* (Studien zur deutschen Literatur, 123), Diss. Univ. Erlangen-Nürnberg, Tübingen: Niemeyer, 1993, S. 135–138.

38 *Johann Miltons episches Gedichte von dem verlohrnen Paradiese*, übers. [...] von Johann Jacob Bodmer, Zürich/Leipzig: Conrad Orell & Comp./Joh. Friedrich Gleditsch, 1742, S. 377.

39 Grundlegend für meine Argumentation ist der Aufsatz von Yvonne Boerlin-Brodbeck, «Angenehme Veränderung. Zu den Phantasielandschaften Emanuel Büchels (1705–1775)», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 64 (2007), S. 259–272, hier S. 268–269.

40 Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels* (Rekonstruktion der Künste, 1) Diss. Univ. Göttingen, 1998/1999, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, S. 166–172.

41 Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln: DuMont, 1989, S. 19 und 242–244, Dok. I.

42 Vgl. Bierende et al. (Hrsg.) 2010 (wie Anm. 4).

43 [Berchtold Friedrich Haller], «Zustand der schönen Künste», in: [Johann Georg Heinzmann], *Beschreibung der Stadt und Republik Bern. Nebst vielen nützlichen Nachrichten für Fremde und Einheimische*, 2 Bde., Bern: Typographische Societät, 1794–1796, Bd. 1, S. 201–227, hier S. 201–203 und 222.

44 Pfeifer-Helke 2011 (wie Anm. 30), S. 109–120.

45 Christian Féraud, «Salomon Gessner als Vedutenstecher. Die Landschaften für den *Helvetischen Calender*, 1780–1788», in: Bierende et al. (Hrsg.) 2010 (wie Anm. 4), S. 63–77, hier S. 71–74.

46 Gottlieb Wilhelm Becker, «Von den vorhandenen Schweizerprospekten», in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Heft 1, 1779, S. 13–29, hier S. 16–17.

47 Bruno Weber, «Das fabelhafte Dorf Schalfick in Bünden», in: *Bündner Jahrbuch*, N. F., 17, 1975, S. 44–54, hier S. 47.

48 Claude-Henri Watelet/Pierre-Charles Lévesque, *Encyclopédie méthodique. Tome 10/1: Beaux-Arts*, Paris: Panckoucke, 1788, S. 620–621.

49 Grundlegend für meine Argumentation ist der Aufsatz von Oskar Bätschmann, «Kunstgenuss statt Bilderkult. Wirkung und Rezeption des Gemäldes nach Leon Battista Alberti», in: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, hrsg. von Peter Blickle et al., München: Oldenbourg, 2002, S. 359–374, hier S. 371–372.

50 Vgl. Bruno Weber, *Graubünden in alten Ansichten. Landschaftsporträts reisender Künstler vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Mit einem Verzeichnis topographischer Ansichten in der Druckgraphik von den Anfängen bis um 1800* (Schriftenreihe des Rätischen Museums Chur, 29), Chur: Rätisches Museum, 1984, S. 183.

51 Vgl. Oskar Bätschmann, «Das Landschaftswerk von Ferdinand Hodler», in: *Ferdinand Hodler. Landschaften*, Ausst.-Kat. Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, 7.4.–24.5.1987; The Art Institute of Chicago, 27.6.–30.8.1987; National Academy of Design, New York, 17.9.–15.11.1987, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: Schweizer Verlagshaus, 1987, S. 24–48, hier S. 41–45.

52 Vgl. die Illustrationen in *Helvetischer Calender für das Jahr 1782*, Zürich: Gessner, [1781], Nr. 4; *Helvetischer Calender fürs Jahr 1786*, Zürich: Gessner, [1785], Nr. 1 und 4.

53 Grundlegend für meine Argumentation ist der Aufsatz von Werner Busch, «Die Wahrheit des Capriccio – die Lüge der Vedute», in: *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo*

und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei, Zeichnung, Graphik, hrsg. von Ekkehard Mai, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 8.12.1996–16.2.1997; Kunsthaus Zürich, 19.3.–1.6.1997; Kunsthistorisches Museum Wien, 29.6.–21.9.1997, Mailand: Skira, 1996, S. 95–101.

54 John Ruskin, *Modern Painters, Part V: Of Mountain Beauty*, London: Smith, Elder & Co., 1856, S. 23, § 11.

55 Johann Georg Sulzer, *Beobachtungen und Anmerkungen auf einer [...] Reise aus Deutschland nach der Schweiz und Oberitalien [...]*, Bern/Winterthur: s. n., 1780, S. 240–243; Christoph Meiners, *Briefe über die Schweiz. Zweiter Theil*, Berlin: C. Spener, 1785, S. 94–95.

56 Sulzer 1780 (wie Anm. 55), S. 242.