

Zum Stellenwert der Landschaftsvedute bei Joseph Anton Koch und William Turner

Autor(en): **Pfeifer-Helke, Tobias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

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

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872174>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Zum Stellenwert der Landschaftsvedute bei Joseph Anton Koch und William Turner

Tobias Pfeifer-Helke

Joseph Anton Koch (1768–1839) bezeichnete in seiner 1834 erschienenen *Modernen Kunstchronik* den Aquarellmaler – und demnach, so ist zu schließen, auch den Vedutisten – als «Charletan und Lakai, er ist eben so industriös als der Holzwurm, nur noch ekelhafter, lasterhafter und nichtswürdiger [...]».¹ Kochs Formulierung wird als Beleg für das neue Selbstverständnis der Landschaftskunst um 1800 gewertet, die sich von einer älteren Generation deutlich abgrenzen wollte, sich ein neues Fundament in künstlerischer, ästhetischer und intellektueller Hinsicht gab. Dabei war es besonders die alte topografische Tradition, die zu einem Antipoden erklärt wurde. Kochs kategorische Ablehnung der Vedute hat lange Zeit die Auffassung von der Naturdarstellung geprägt: Es sei eine unkünstlerische Betätigung gewesen, die wirtschaftliche Ziele verfolgte. Seine Äusserung wird häufig dann erwähnt, wenn es darum geht, das Neuartige der um 1800 entstehenden modernen Kunst und Malerei zu betonen.

Doch eine subjektzentrierte, moderne Kunst war nicht allein das Ergebnis eines radikalen Bruchs mit den Traditionen und althergebrachten Genres. Die neue Landschaftskunst nutzte auch in einer überaus erfolgreichen Art und Weise Bestehendes und baute wesentliche Merkmale in neue Zusammenhänge ein.² Um jedoch einen Epochenumbuch deutlich zu markieren, bedurfte es einer Abgrenzung, die sich von dem, was vorausgegangen war, auch distanzierte.

Gerade da, wo sich langfristige Entwicklungslinien aufzeigen lassen, ergibt sich die Möglichkeit, den Wandel im Bereich der Landschaftskunst

deutlicher herauszuarbeiten, also Differenzen und Unterscheidungen zu konturieren. Die Vedute als populäre Bildform gab der romantischen Landschaftsmalerei wichtige Eigenschaften weiter, die genutzt wurden, um den postulierten Neuanfang zu verwirklichen.

Die Vedute inspirierte die Künstler, da sich mit ihr eine Bildtradition fortschreiben und weiterentwickeln liess, die im klassischen Ausbildungscurriculum nur eine untergeordnete Rolle spielte. Werner Busch hat in *Das unklassische Bild* sehr eindrücklich gezeigt, dass es um 1800 unterschiedlichste Bildformen, Traditionen und Überlieferungen gab, deren Genese wir nach wie vor zu wenig kennen.³

Die Form der Vedute, die ich hier näher betrachten möchte, und die um 1800 als topografisch exakt galt, verfügte über keine theoretische Reflexion, also auch über keine intellektuelle Rückbindung, keinen kunsttheoretisch sanktionierten Überbau. Sie entstammte einer handwerklich-technischen Tradition, der sogenannten praktischen Malerei. Da die Vedute vielfältige Interpretations- und Verständnismöglichkeiten offenhielt, war sie für die neue Landschaftsmalerei interessant. Dies sei im Folgenden an zwei Beispielen gezeigt.

Der gegen die Ansichtenmaler eifrig streitende Joseph Anton Koch schuf seine ersten Alpengemälde nicht in der Schweiz, sondern in Rom. Sie basieren einerseits auf Studienmaterial, das er während seines Aufenthalts in den Alpen von 1792 bis 1794 angefertigt hatte. Andererseits nutzte er auch fremde Vorlagen, wie sich dies für sein Gemälde des Wetterhorns eindrücklich zeigen lässt (Abb. 1).⁴ Über das Koch'sche Gemälde berichtete Ludwig Richter (1803–1884), der 1824 den Maler in seinem römischen Atelier besuchte: «Auch eine Schweizer Landschaft, die Scheidegg, hatte Koch in Arbeit und benutzte dazu die sehr unbedeutenden Aquarelle eines Schweizers».⁵ Mit den «sehr unbedeutenden Aquarellen eines Schweizers» war der Berner Landschaftsmaler Gabriel Matthias Lory (1784–1846) gemeint, der Koch im Berner Oberland als kundiger Führer begleitete.⁶ Umgekehrt weilte Lory während seines Aufenthaltes in Rom im Atelier von Koch. Das Gemälde wiederholt ein Aquarell des Berner Malers (Abb. 2).⁷ Die Reminiszenzen reichen bis in die Staffage: Auf dem Pfad durch den Talgrund sind in beiden Arbeiten Reisende zu erkennen. Das Motiv war eines der beliebtesten Alpensujets, da der Weg über die Scheidegg von Grindelwald ins Haslital und nach Meiringen eine der Haupttrouten durch die Schweiz bildete.

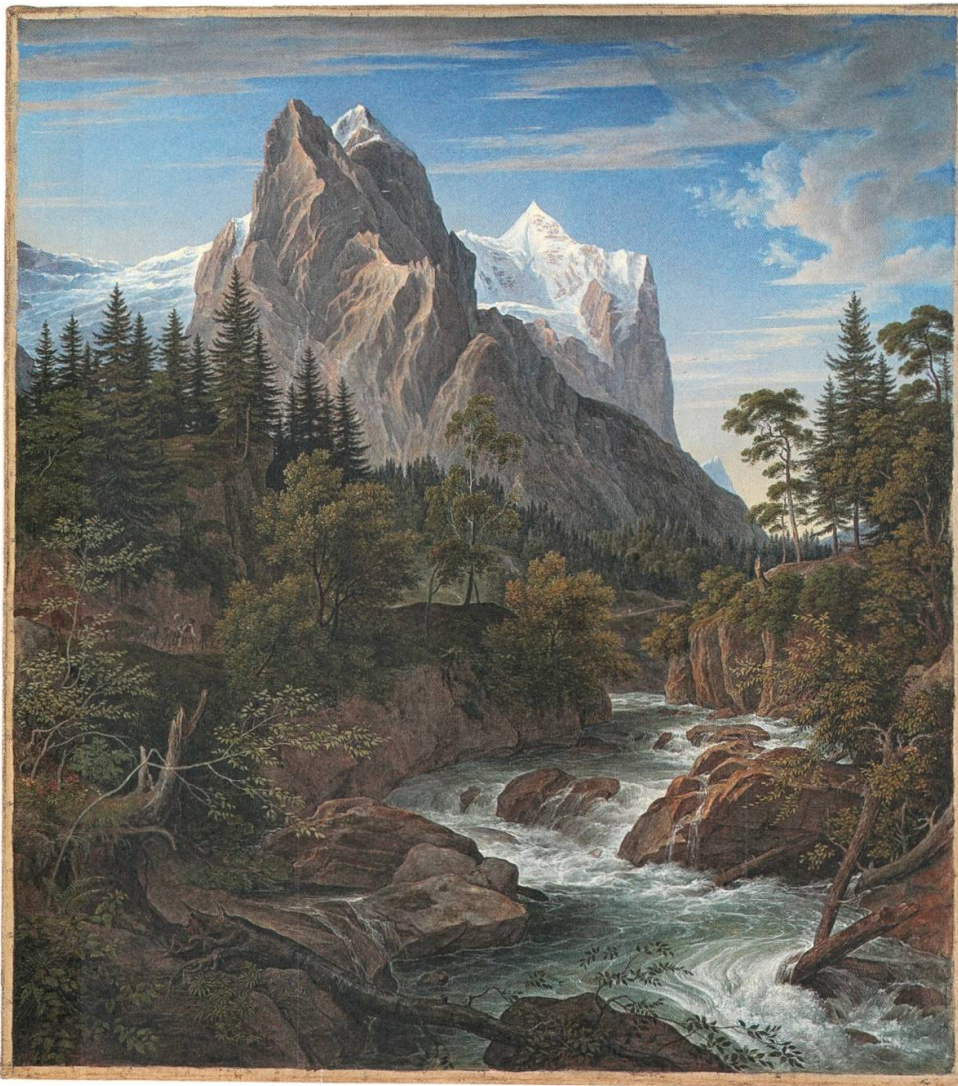


Abb. 1 Joseph Anton Koch, *Das Reichenbachtal mit dem Wetterhorn*, 1824, Öl auf Leinwand, 91×81 cm, Museum Oskar Reinhart, Winterthur

Diesem Beispiel sei ein zweites, ganz anders gelagertes hinzugefügt. Der englische Maler William Turner (1775–1851) hielt sich ein erstes Mal 1802 in der Schweiz auf, weitere Reisen sollten folgen. Zu den Serien mit Schweizer Motiven, die er bis 1810 regelmässig und dann bis 1820 in grösseren Abständen fertigte, gehört eine Ansicht von Vevey (Abb. 3), die sich heute in Privatbesitz befindet.⁸ Das Blatt rezipiert ziemlich genau die Vedute des Berner Malers Johann Ludwig Aberli (1723–1786) von 1773/1774 (Abb. 4).⁹ In beiden Blättern spiegelt sich die Landschaft im See. Wie in Aberlis Ansicht fahren auch bei Turner Segelschiffe über die glatte Wasseroberfläche. Weiterhin besitzt der Vordergrund mit dem Weg ins Tal die gleiche

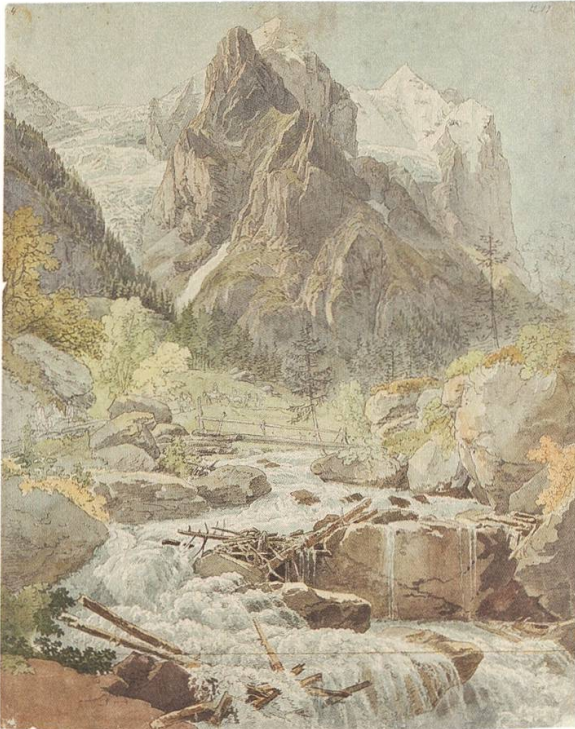


Abb. 2 Gabriel Matthias Lory, *Gebirgsbach mit Wellhorn, Rosenlauigletscher, Dossen und Wetterhorn*, undatiert, Graft, schwarze Kreide und Aquarell, 37,3 × 30 cm, Kunstmuseum Bern, Legat Lory, Inv.-Nr. A 6109

Anlage und ist ein sinusförmiger Rahmen für die weite Landschaft. Besonders betont werden muss die Ähnlichkeit der Baumgruppe auf der Talwiese. Wie bei Aberli mindestens dreissig Jahre zuvor gibt es dort die markanten drei Bäume. Die rücksichtsvolle, ja behutsame Übersetzung Turners kulminiert in den Figurenstaffagen: Dargestellt sind die Bauern der Region. Einmal rasten sie im Vordergrund, an einer zweiten Stelle sind sie gerade im Begriff, auf dem Weg ins Tal hinabzusteigen.

Gleichzeitig ist jedoch auch auf die Unterschiede hinzuweisen. Turner stellte den Bauern mit dem Lastesel, der sich gerade mit der rastenden Zweiergruppe unterhält, nicht dar, und variierte die beiden sitzenden Figuren, womit sich ein gänzlich anderes Verständnis der Staffage abzeichnet: Ist der Betrachter des Aberli-Blattes Zeuge einer Unterhaltung auf dem Weg, so werden die Figuren bei Turner zu Mittlern zwischen Publikum und Bild: Die Bäuerin blickt den Betrachter direkt an. Die zwei anderen Figuren schauen dagegen in die Landschaft. Turners Staffage versucht, das Publikum in die Darstellung zu integrieren, wogegen sie im älteren Blatt die Aufgabe hat, das Gespräch über die abgebildete Gegend zu stimulieren. Der Ansicht von Vevey kam dabei eine besondere Bedeutung zu, spielte hier doch Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) berühmter Liebesroman *Julie*,



Abb. 3 William Turner, *Ansicht von Vevey mit dem Genfersee*, um 1809, Aquarell, Masse unbekannt, Privatbesitz



Abb. 4 Balthasar Anton Dunker und Johann Ludwig Aberli, *Blick auf Vevey und den Genfersee*, 1773/1774, Kolorierte Umrissradierung, 26 × 37,6 cm (Platte), Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 16018

ou *La Nouvelle Héloïse*.¹⁰ Eine Szene schildert, wie der Romanheld Saint-Preux nach seiner Weltreise an den Genfersee zurückkommt und von den Höhen des Jura die Landschaft sieht.¹¹ Das Blatt Aberlis illustriert die berühmte Passage. Bei Turner übernimmt die Staffage dagegen eine Schwellenfunktion zwischen Betrachter und Bild, ermöglicht den Einstieg, die Überwindung der ästhetischen Grenze.

Trotz der Ablehnung der topografischen Malerei, für die hier exemplarisch Joseph Anton Kochs Äusserung steht, griffen die Künstler auf die Vedute zurück. William Turner erneuerte geradezu behutsam die alten Formeln. Wie bei Koch bereits zu beobachten, nutzte also auch der Engländer

die druckgrafischen Ansichten. So stellt sich die Frage, was die Veduten der neuen Malerei vererben konnten.

Die künstlerische Erschliessung der Schweizer Landschaft war nicht allein eine Leistung wandernder ausländischer Künstler, wie man glauben möchte, wenn man Bilder wie Joseph Anton Kochs Aquarell *Aarelandschaft mit der Jungfrau und wanderndem Maler* (1792/1794) sieht: Hier stellte sich Koch mit einer grossformatigen Zeichenmappe inmitten der urwüchsigen Natur dar (Abb. 5).¹² Nur zwei junge Damen in Tracht beobachten ihn interessiert. Doch gerade das Hauptmotiv, der Blick von Interlaken auf die Jungfrau als höchster Berg des Berner Oberlands, war seit mindestens fünfzig Jahren eines der wichtigsten Reiseziele und gehörte zum klassischen Kanon der Vedutenmalerei.¹³

Die Beschäftigung mit den Motiven der Schweiz war für jeden Künstler nicht nur eine Auseinandersetzung mit der Natur, sondern auch eine Beschäftigung mit der Schweizer Bildproduktion, die sich spätestens seit der Mitte der 1760er Jahre – nach dem Siebenjährigen Krieg – überraschend



Abb. 5 Joseph Anton Koch, *Aarelandschaft mit der Jungfrau und wanderndem Maler*, 1792/1794, Feder in Schwarz und Aquarell, 44 × 65,3 cm, Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. A 7657

schnell entwickelte und in ganz Europa über den druckgrafischen Markt bekannt gemacht wurde. Die helvetische Natur war damit bereits seit den 1770er Jahren in ihren Hauptmotiven medial erschlossen. Das ist besonders dem Berner Maler Johann Ludwig Aberli zuzuschreiben, der Ansichten herausgab, die sehr sparsam mit der Radiernadel ausgeführt und nachträglich mit Wasserfarben im Werkstattbetrieb handkoloriert wurden. Das Verfahren wurde rasch adaptiert und verbreitete sich in Windeseile, so dass nur noch von der «Aberlischen Manier» gesprochen wurde.¹⁴ Die kolorierten Blätter wurden zu einem Synonym für die Schweizer Landschaft und dies nicht nur aufgrund des dargestellten Inhalts, sondern auch wegen bildmedialer, kultureller und gesellschaftlicher Aspekte.

In technischer Hinsicht war die «Aberlische Manier» nichts Neues. Seitdem es Druckgrafiken gab, wurden diese auch koloriert.¹⁵ Die entsprechenden Verfahren überlieferten sogenannte Illuminier- und Malerbücher, also praxisorientierte Handbücher, die vor allem Farbrezepturen, aber auch Zeichen- und Maltechniken sowie praktische Tipps und Tricks wie Hilfsmittel zum Landschaftskopieren enthielten.¹⁶ Die ersten gedruckten Exemplare dieser Gattung erschienen im 16. Jahrhundert.¹⁷ Damit wurde es möglich, sorgsam gehütete Geheimnisse von Klostermalschulen oder Malerwerkstätten zu erlernen. Kennzeichen dieser Büchlein war ein kleines Format und ein in der Regel nach einzelnen Themen übersichtlich strukturierter Inhalt. Meist konnten sie zum raschen Nachschlagen genutzt werden. Weiterhin zeichnete sich diese Gattung durch ihre Konservativität aus. Einzelne Passagen oder ganze Kapitel wurden immer wieder abgeschrieben und neu kompiliert. Dies konnte zu erheblichen Verständnisschwierigkeiten führen, da die Teile untereinander nicht mehr in Beziehung standen und die inhaltlichen Verbindungen im Laufe der Jahrhunderte verloren gingen. Auch änderten sich die Bezeichnungen für Farben oder deren Grundsubstanzen.

In diesen praxisorientierten Anleitungen wurden immer auch Hinweise für das Landschaftsstudium gemacht. So gab es Ratschläge, wie die Maler Bäume, Wiesen, Wälder oder Tiere und andere Gegenstände der belebten und unbelebten Natur darstellen sollten. Da sich die Bücher in erster Linie auf handwerklich-technische Belange konzentrierten, unterblieben häufig Hinweise zur Bildkomposition und -harmonie, zur Anlage eines korrekten, nach den drei Bildgründen Vorder-, Mittel- und Hintergrund organisierten Landschaftsbildes, zur Staffage oder zur Bilderzählung. Dies-

bezüglich findet sich immer wieder der Hinweis, die Zeichner und Maler möchten sich an der Natur orientieren.¹⁸

Im 18. Jahrhundert erlebten die Illuminierbücher eine Blüte, die im Zusammenhang mit dem Ideal der Einfachheit, Natürlichkeit und des Naturstudiums zu sehen ist. Die Renaissance der praktischen Malerei war die unmittelbare Reaktion auf eine als dekadent verstandene französische Kultur an den Höfen und in den europäischen Metropolen, zu der auch der akademische Kunstbetrieb gezählt wurde. Der Rückbezug auf die «einfache» Natur vereinte die Anhänger unter dem Wahlspruch «zurück zur Natur». Jean-Jacques Rousseau war der prominenteste Vertreter dieser zivilisationskritischen Haltung, sein kurzer Aufenthalt auf der Petersinsel im Bielersee ein Symbol für eine neu entstehende Naturästhetik. So wandelten sich im Übrigen Zweck und Ziel des Reisens, das nun auch dem Genuss der Landschaft galt.¹⁹

Die Eidgenossenschaft war für diese geistesgeschichtliche Strömung eine ideale Projektionsfläche, besass sie doch eine republikanische Verfassung und war mit den grössten Wunderwerken der Natur ausgestattet. Die Rückkehr zu den elementaren zeichnerischen und malerischen Verfahren, wie sie in den Manualen und Illuminierbüchern tradiert wurden, war plötzlich aktuell und lässt sich unter dieser Perspektive als Gegenentwurf zur akademischen Kunstausbildung verstehen.

Den eingängigen Begriffen von der Einfachheit und Natürlichkeit entsprachen die farbigen Schweizer Ansichten, die von den zeichnenden Amateuren und Dilettanten nachgeahmt werden konnten. War der französische Kupferstich ein höchst artifizielles Gebilde aus kompliziertesten Rautenmustern und Schraffursystemen, die Körper, Licht und Schatten, Stofflichkeit und Oberflächen zu imaginieren hatten und von den Käufern zwar bewundert, aber nie nachgeahmt werden konnten, verhielt es sich mit den kolorierten Ansichten anders. Sie luden geradezu zur Nachahmung ein. Das lag besonders am Verfahren der «Aberlischen Manier», das leicht gezogene Linien beziehungsweise Punkte für die Konturen der Gegenstände benötigte. In einem zweiten Schritt wurden dann die Objekte mit Wasserfarben koloriert.

Das körpermotorische, mit Auge und Hand ausgeführte Nachzeichnen und Kopieren war eine spezielle Art der Anverwandlung. Diese konnte sich nicht nur auf eine in der Natur gegebene topografische Situation beziehen, sondern auch auf eine bildliche Vorlage. Letzteres stimulierte in

einem Umkehrschluss das direkte Naturerlebnis. Mit den Bildern und deren Kopien bestand die Möglichkeit, eine imaginäre Schweiz an die heimischen Wände zu projizieren.²⁰ So fanden die Grafiken besonders Eingang in die privaten Räumlichkeiten, indem sie einerseits individuelle, vergangene Erlebnisse dokumentierten und andererseits Gegenstand der Naturschwärmerei wurden.

Die konkrete Betrachtung und Beobachtung der Natur in den Schweizer Veduten verband sich mit der Tradition der Physikotheologie, die in jedem kleinsten natürlichen Gegenstand der Welt einen Beweis für Gottes Wirken sah.²¹ Naturwissenschaftliches Studium und religiöser Offenbarungsglaube wurden zusammengedacht. Die Erscheinungen der Welt waren der direkte Nachweis für Gottes Existenz. In jeder Pflanze und jedem Tier gab sich die göttliche Schöpfung in all ihrer Komplexität zu erkennen. Mikro- und Makrokosmos waren aufeinander bezogen. Die Beschäftigung mit der natürlichen Vielfalt war ein direkter Gottesbeweis und bedurfte keiner theologischen Spekulation.

In der Eidgenossenschaft war die Physikotheologie besonders in Zürich aufgrund der wissenschaftlichen Beschäftigung der Gelehrten in den Naturaliensammlungen lebendig.²² So hatte der Maler Johann Rudolf Schellenberg (1740–1806) nicht nur mit seinen Landschaften Erfolg, sondern auch als Insektenmaler.²³ Er zeichnete beispielsweise gemeinsam mit dem Miniaturisten Christian Gottlieb Geissler (1729–1814) die Konchylien und Muscheln aus dem Naturalienkabinett von Conrad Gessner (1516–1565).

Doch die Bedeutung der Physikotheologie lässt sich nicht nur für die Naturwissenschaften nachweisen. Ebenso steht das epochale Gedicht *Die Alpen* (1729) des Berner Universalgelehrten Albrecht von Haller (1708–1777) in der Tradition der norddeutschen Frühaufklärung von Barthold Heinrich Brockes (1680–1747), dem wichtigsten physikotheologischen Dichter der Zeit.²⁴ Dieser war bereits 1703 in den Alpen. Die Reise fand Niederschlag im Gedicht *Die Berge*, das Brockes in der neun Teile umfassenden Gedichtsammlung *Irdisches Vergnügen in Gott* publizierte.²⁵ Albrecht von Haller erwähnte den Stellenwert des norddeutschen Dichters in einem Brief an den Juristen Eberhard Friedrich von Gemmingen (1726–1791).²⁶

Zu den begeisterten Lesern der naturlyrischen Dichtungen gehörten so namhafte Poeten wie die Zürcher Johann Jacob Bodmer (1698–1783), Johann Jacob Breitinger (1701–1776) und Salomon Gessner (1730–1788). Im *Brief über die Landschaftsmalerey* von 1770 empfahl dieser Brockes' Ge-

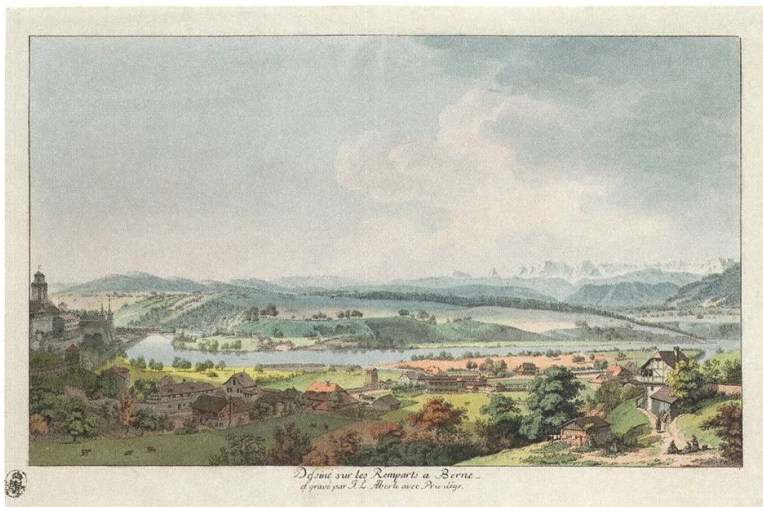


Abb. 6 Johann Ludwig Aberli, *Blick von der Kleinen Schanze in Bern gegen Süden*, 1770, Kolorierte Umrissradierung, 25,4 × 38,7 cm (Blatt), Kupferstich-Kabinet, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 16009

dichte als Lektüre, da sich dort eine genaueste Beobachtung der Natur und eine «Schule des Gesichts» fände, die auch durch das Zeichnen von Formen nach der Natur und durch das Mischen von Farben gelehrt werden könne.²⁷ Diese Praxis stand den Anweisungen in den Illuminierbüchern nahe. Die Schweizer Landschaftsmaler waren mit Haller und Gessner in Kontakt. Sie kannten deren Dichtungen.

So erklärt sich, dass sich das jedem noch so kleinen Detail widmende Naturverständnis der Physikotheologie auch in den Veduten wiederfindet: Johann Ludwig Aberlis Ansicht Berns von der Kleinen Schanze (Abb. 6) folgt nicht dem klassischen Schema der Tiefenstaffelung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und zeigt auch keine seitlichen Rahmungen, die den Ausblick zu einer Einheit verschmelzen würden.²⁸ Nur die kleine unscheinbare Vordergrundszene rechts auf dem Weg ist eine Reminiszenz an den klassischen Bildaufbau. Aberlis ausgewogene, sich jedem natürlichen Gegenstand mit gleicher Aufmerksamkeit widmende Malweise dokumentieren gerade seine kleinformatischen, überaus zart nuancierten Ölstudien, die er direkt in der Natur fertigte.²⁹ So hielt er nicht nur Ausschnitte eines sich kontinuierlich nach allen Seiten fortsetzenden Landschaftsraumes fest, wie besonders die Ansichten der Petersinsel im Bielersee³⁰ und des Aaretals³¹ belegen, sondern auch landschaftliche Details wie einen unterhöhlten Baumstamm, zwischen dessen Wurzelwerk die koloristischen Valeurs des Waldbodens sichtbar werden.³² Caspar Wolfs berühmte Hochgebirgsstudien in Öl aus den Jahren zwischen 1773 bis 1776 lassen sich damit in einen weiteren regionalen Kontext einordnen.³³

Wie wichtig diese Traditionen für das Entstehen einer neuen Landschaftskunst um 1800 wurden, zeigt der Blick auf das Schaffen von Joseph Anton Koch und William Turner. Für Koch war die Schweiz ein Land der Freiheit. In den Jahren von 1785 bis 1791 an der Hohen Carlsschule in Stuttgart, der Kadenschmiede des Herzogs Carl Eugen von Württemberg (1728–1793), litt er unter dem dort üblichen militärischen Drill und den drakonischen Strafen, die jedem Soldaten bei den geringsten Versäumnissen drohten. Bereits in Stuttgart beschäftigte er sich mit den Schweizer Veduten, die er in komponierte Landschaften übersetzte, wie dies von seinem Lehrer Adolf Friedrich Harper (1725–1806) gefordert wurde. Eines der ersten Werke Kochs, das er während seiner Zeit an der Carlsschule fertigte, ist die Ansicht des Staubachfalls im Lauterbrunnental, die auf Johann Ludwig Aberlis Grafik desselben Themas von 1768 zurückgreift.³⁴ Bereits in dieser Zeit muss die Eidgenossenschaft als ein Ort der Freiheit für Koch von grosser Bedeutung gewesen sein, nutzte er doch die Sommerferien 1791 für eine Fussreise an den Bodensee, wo er einen ersten sehnsüchtigen Blick auf die ferne Alpenkette warf und die unbändige natürliche Kraft des wild stäubenden Wassers am Rheinfall für ihn den stärksten Kontrast zum starren und reglementierten Kadettenleben bildete.³⁵

Die Bedeutung der Schweizer Vedutenmalerei für eine neue Landschaftskunst wird gerade auch bei William Turner deutlich. Der Kunstsammler Sir Richard Colt Hoare (1758–1838) hatte im sogenannten «Column Room» seines Landsitzes Stourhead eine Sammlung von Aquarellmalerei zusammengetragen. Zu den dort an den Wänden befindlichen Bildern gehören insgesamt elf grossformatige Werke des Waadtländers Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (1748–1810). Ihn hatte Hoare in Rom kennengelernt, wo Ducros seit 1776 lebte und nach dem Vorbild der eidgenössischen Vedutenateliers gemeinsam mit dem Verleger Giovanni Volpato (1735–1803) kolorierte Landschaften herausgab.³⁶ Wie seine Kollegen entwickelte er das Dreifarbenschema der «Aberlischen Manier» weiter und kombinierte die Aquarellfarbe mit der Gouache und der Ölfarbe, so dass Ducros verblüffendste Effekte erreichte.³⁷ Das Publikum lobte besonders die Darstellung von sprühendem Wasser. Sir Richard Colt Hoare schrieb über diese Aquarelle: «the advancement from drawing to painting in water-colours did not take place till after the introduction into England of the drawings of Louis du Cros».³⁸ Die von ihm verehrten englischen Maler wies er damit ausdrücklich auf Ducros hin. Turner fertigte für Hoare acht

grosse und neun kleine Ansichten von Salisbury. Die Bedeutung der Werke des Waadtländers für die malerische Ausführung der Turner-Serie betonten erstmals Charles Francis Bell und Thomas Girtin.³⁹

Die Kunst der Vedute lieferte zahlreiche Grundlagen, die um 1800 wichtig wurden für das Entstehen einer neuen Landschaftskunst. Begriffe wie Natürlichkeit, Einfachheit und Naturnachahmung (Mimesis) stehen dafür. Das neue Landschaftsbild als individueller, seelischer Spiegel des Künstlers konnte auf einer Kultur des topografischen Bildes aufbauen. Die Kunst der Vedute hatte sich unter rein malerisch-handwerklichem Gesichtspunkt von der kolorierten Druckgrafik als Multiplikat eines aquarellierten Landschaftsbildes so entwickelt, dass sie begann, die medialen Eigenschaften der Ölmalerei zu imitieren. So wurde in den zeitgenössischen Journalen gar darüber diskutiert, ob es denn überhaupt noch eine Landschaftsmalerei in Öl bräuchte, oder ob die kolorierten Drucke diese nicht ersetzen könnten.⁴⁰

Vor diesem Hintergrund liesse sich darüber nachdenken, inwiefern die Subjektzentrierung der modernen Kunst eine unmittelbare Reaktion auf den druckgrafischen Markt war und so letztlich ein Phänomen der Ausdifferenzierung bezeichnet. Damit deckt sich, dass die Vorbehalte gegenüber der Vedute in erster Linie die Wirtschaftlichkeit der Produktion betrafen und nicht die Inhalte oder Fähigkeiten der Zeichner und Maler. Die neue Landschaftsmalerei musste sich gegen den druckgrafischen Markt behaupten, nicht zuletzt auch deshalb, weil sie diesen weidlich nutzte. Für Novalis (1772–1801) war die Romantik der Versuch, «dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Endlichen einen unendlichen Schein zu geben.»⁴¹ Dafür waren nicht nur die Erscheinungen der Natur, sondern auch die Druckgrafiken mit all ihren spezifischen kulturellen Konnotationen eine wichtige Ressource.

- 1 Joseph Anton Koch, *Die Moderne Kunst-chronik. Briefe zweier Freunde in Rom und in der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben [...]*, Karlsruhe: Johann Velten, 1834, S. 24. Zu Koch siehe besonders Otto R. von Lutterotti, *Joseph Anton Koch (1768–1839). Leben und Werk. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis*, Wien/München: Herold, 1985, sowie Christian von Holst, *Joseph Anton Koch (1768–1839). Ansichten der Natur*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 26.8.–29.10.1989, Stuttgart: Edition Cantz, 1989.
- 2 Meine Ausführungen orientieren sich methodisch an Barbara Maria Stafford, «Toward romantic landscape perception. Illustrated travels and the rise of <singularity> as an aesthetic category», in: *Art Quarterly*, N. S., 1 (1977–1978), S. 84–124.
- 3 Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München: Beck, 2009.
- 4 Lutterotti 1985 (wie Anm. 1), S. 298, G 60, sowie S. 176, Abb. 45, und Stuttgart 1989 (wie Anm. 1), S. 288, Kat. 132 und Abb. 214.
- 5 Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, hrsg. von Werner Bachmann, Zürich: Gute Schriften, 1958, S. 81.
- 6 Zu Gabriel Matthias Lory siehe Conrad von Mandach, *Deux peintres suisses. Gabriel Lory le père (1763–1840) et Gabriel Lory le fils (1784–1846)*, Lausanne: Haeschel-Dufey, 1920, sowie zuletzt Tobias Pfeifer-Helke, *Die Koloristen. Schweizer Landschaftsgraphik von 1766 bis 1848*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 215–227.
- 7 Ebd., S. 224, Kat. 109 sowie Abb. S. 362.
- 8 William Turner, *Ansicht von Vevey mit dem Genfersee*, Aquarell, undatiert (Privatbesitz). David Hill, *Turner in the Alps. The journey through France & Switzerland in 1802*, London: Philip, 1992, S. 99 (Abb.) Zu Turner siehe zuletzt besonders *William Turner. Maler der Elemente*, hrsg. von Inés Richter-Musso, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 2.6.–11.9.2011; Muzeum Narodowe, Krakau, 1.10.2011–8.1.2012; Turner Contemporary, Margate, 28.1.–13.5.2012, München: Hirmer, 2011, sowie Andrew Wilton, *William Turner. Leben und Werk*, Neuausgabe, Leipzig: Seemann, 2010.
- 9 Bernhard Geiser, *Johann Ludwig Aberli (1723–1786). Leben, Manier und graphisches Werk*, Diss. Univ. Bern, Belp: Jordi, 1929, S. 82–83, WV 110. Zu Aberli siehe ebd. sowie Tobias Pfeifer-Helke, *Natur und Abbild. Johann Ludwig Aberli (1723–1786) und die Schweizer Landschaftsvedute*, Diss. Univ. Halle/Saale, Basel: Schwabe, 2011.
- 10 Jean-Jacques Rousseau, *Lettres de deux amans habitans d'une petite ville au pied des Alpes [Julie ou la Nouvelle Héloïse]*, Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1761.
- 11 Jean-Jacques Rousseau, *Julie oder Die Neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fusse der Alpen*, nach der ersten deutschen Übersetzung von 1761 überarbeitet und ergänzt von Dietrich Leube, München: Winkler, 1978, S. 438–439.
- 12 Lutterotti 1985 (wie Anm. 1), S. 325, Z 582, sowie S. 198, Abb. 85, und Stuttgart 1989 (wie Anm. 1), S. 140–141, Kat. 24.
- 13 Siehe beispielsweise die kolorierte Druckgraphik von Heinrich Rieter (1751–1818), *Blick von Unterseen auf die Jungfrau*, die 1793 erschien und die beliebte Ansicht von Unterseen zeigt. Pfeifer-Helke 2011 (wie Anm. 6), S. 189–199, Kat. 55 und Abb. S. 308.
- 14 Zum «Aberlischen Verfahren» siehe zuletzt Pfeifer-Helke 2011 (wie Anm. 6), S. 60–78 (mit weiterführender Literatur).
- 15 Siehe besonders *Painted Prints. The Revelation of Color in Northern Renaissance & Baroque Engravings, Etchings & Woodcuts*, hrsg. von Susan Dackerman, Ausst.-Kat. The Baltimore Museum of Art, 6.10.2002–5.1.2003; Saint Louis Museum of Art, 14.2.–18.5.2003.
- 16 Siehe dazu nach wie vor grundlegend Ank C. Esmeijer, «Cloudscapes in Theory and Practice», in: *Simiolus*, 9 (1977), S. 123–148.
- 17 Eines der ältesten Bücher erschien 1549 in Basel: Valentin Boltz von Ruffach, *Illuminierbuch. Wie man allerlei Farben bereiten, mischen und auftragen soll. Allen jungen angehenden Malern und Illuministen nütz-*

- lich und förderlich [Erstausgabe Basel 1549], hrsg. von C. J. Benziger, München: Callwey, 1913.
- ¹⁸ Siehe beispielweise ebd., S. 109.
- ¹⁹ Petra Raymond, *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romanisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit* (Studien zur deutschen Literatur, 123), Diss. Univ. Erlangen-Nürnberg, Tübingen: Niemeyer, 1993.
- ²⁰ Siehe die Beschreibung eines Kabinetts mit topografischen Schweizer Ansichten in: Heinrich Clauren (eigentlich Carl Gottlieb Samuel Heun), *Mimili. Eine Erzählung*, hrsg. von Joachim Schöberl, Stuttgart: Reclam, 1984, S. 17.
- ²¹ Zur Physikotheologie siehe besonders Wolfgang Philipp, *Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht* (Forschungen zur systematischen Theologie und Religionsphilosophie, Bd. 3), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957.
- ²² Siehe zuletzt Irmgard Müsch, *Geheiligte Naturwissenschaft. Die Kupfer-Bibel des Johann Jakob Scheuchzer* (Rekonstruktion der Künste, 4), Diss. FU Berlin, 1999, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- ²³ Brigitte Thanner et al. (Hrsg.), *Johann Rudolf Schellenberg. Der Künstler und die naturwissenschaftliche Illustration im 18. Jahrhundert* (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, 318), Winterthur: Stadtbibliothek, 1987.
- ²⁴ Albrecht von Haller, «Die Alpen», in: Ders., *Gedichte*, hrsg. von Ludwig Hirzel, Frauenfeld: Huber, 1882, S. 20–42. Zu Barthold Heinrich Brockes siehe das Nachwort in: Barthold Heinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott. Naturlyrik und Lehrdichtung*, ausgewählt und hrsg. von Hans-Georg Kemper, Stuttgart: Reclam, 1999.
- ²⁵ Barthold Heinrich Brockes, «Die Berge», in: Ders., *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten*, 9 Teile, Reprint der Erstauflage von 1737–1748, Bern: Lang, 1970, Bd. 1, S. 268–275.
- ²⁶ Haller 1882 (wie Anm. 24), S. 397–406.
- ²⁷ Salomon Gessner, «Brief über die Landschaftsmalerey», in: Johann Caspar Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, Zürich: Orell, Gessner & Co., 1769–1779, Bd. 3, S. XXXVI–LXIV, hier S. LV–LVI.
- ²⁸ Geiser 1929 (wie Anm. 9), S. 82, WV 108.
- ²⁹ Zu Aberlis Ölstudien siehe Pfeifer-Helke 2011 (wie Anm. 9), S. 74–84.
- ³⁰ Johann Ludwig Aberli, *Die Petersinsel im Bielersee*, Öl auf Papier auf Karton, um 1773 (Kunstmuseum Winterthur, Inv.-Nr. 138). Pfeifer-Helke 2011 (wie Anm. 6), S. 180–181, Kat. 5, und Abb. S. 256.
- ³¹ Johann Ludwig Aberli, *Aussicht von Uttingen in Richtung Thun*, Öl auf Papier auf Karton, undatiert (Kunstmuseum Winterthur, Inv.-Nr. 139). Pfeifer-Helke 2011 (wie Anm. 6), S. 181, Kat. 6, und Abb. S. 257.
- ³² Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1978.628.
- ³³ Willi Raeber, *Caspar Wolf (1735–1783). Sein Leben und sein Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizer Malerei des 18. Jahrhunderts* (Œuvre-kataloge Schweizer Künstler, 7), Aarau: Sauerländer, 1979, S. 64.
- ³⁴ Vergleiche Matthias Pfenninger und Johann Ludwig Aberli, *Der Staubbachfall im Lauterbrunnental*, kolorierte Umrissradierung, 1768, in: Geiser 1929 (wie Anm. 9), S. 80, WV 100, sowie Pfeifer-Helke 2011 (wie Anm. 6), S. 186–187, Kat. 23, und Abb. S. 274 mit dem Blatt von Joseph Anton Koch, *Der Staubbachfall im Lauterbrunnental*, Feder in Schwarz und Aquarell, 1785/1790 (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. 4169) in: Stuttgart 1989 (wie Anm. 1), S. 116–117, Kat. 2, Abb.
- ³⁵ Barbara Hofmann, *Joseph Anton Koch. Das Tagebuch einer Ferienreise an den Bodensee von 1791. Eine Studie zu Inhalt und Form des malerischen Reiseberichts im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Diss. FU Berlin, 2000, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2004.
- ³⁶ Zu Ducros siehe zuletzt *Abraham-Louis Rodolphe Ducros (1748–1810). Un peintre suisse en Italie*, hrsg. von Pierre Chessex und Jörg Zutter, Ausst.-Kat. Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, 4.4.–21.6.1998; Musée

du Québec, Québec, 7.10.1998–3.1.1999,
Mailand: Skira, 1998.

- ³⁷ Westby Percival Prescott, «Ducros' Technical Methods», in: *Images of the Grand Tour. Louis Ducros (1748–1810)*, Ausst.-Kat. The Iveagh Bequest, Kentwood, London, 4.9.–31.10.1985; The Whitworth Art Gallery, Manchester, 10.1.–22.2.1986; Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, 21.3.–19.5.1986, Genf: Ed. du Tricorne, S. 40–42.
- ³⁸ Richard Colt Hoare, *The History of Modern Wiltshire*, London 1822–1843, Bd. 1, S. 82.
- ³⁹ John Gage, «Turner and Stourhead: The Making of a Classicist?», in: *The Art Quarterly*, 37 (1974), S. 59–87, hier S. 64–71.
- ⁴⁰ Pfeifer-Helke 2011 (wie Anm. 6), S. 141–146.
- ⁴¹ Novalis, «Das theoretische Werk», in: Gerhard Schulz (Hrsg.), *Novalis Werke*, München: Beck, 1969, S. 384.

