

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 75 (2018)

Heft: 4

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

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](#)

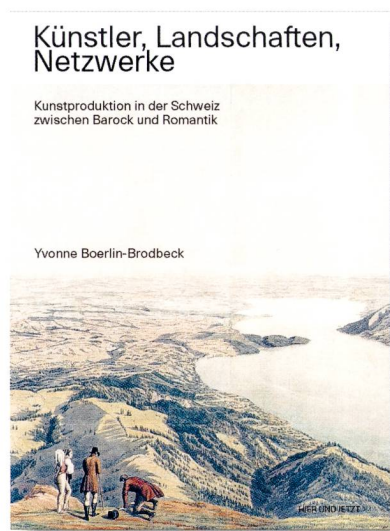
Terms of use

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: 04.07.2025

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

Buchbesprechungen



YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Künstler, Landschaften, Netzwerke. Kunstproduktion in der Schweiz zwischen Barock und Romantik*, Baden 2017. 180 S., Farbabb.

Die Schweizer Kunsthistoriografie zeichnet sich durch eine grosse Dichte an Forschungsergebnissen aus. Zahlreiche Studien zu wenig bekannten Werken, Künstlerkreisen, Kunstlandschaften oder Einzelphänomenen der Schweizer Kunst werden von Forscherinnen und Forschern durchgeführt, um die noch vorhandenen Wissenslücken zu schliessen. Oft als Einzelstudien publiziert, finden die neu untersuchten Gegenstände in problemorientierten Publikationen und umfassenden Darstellungen der Schweizer Kunst jedoch – wenn überhaupt – meist erst verzögert Eingang. Dass die Gewichtung, die übergreifende Bearbeitung und Entwicklung neuer Perspektiven angesichts der reichhaltigen und heterogenen Kunstproduktion eine besondere (und besonders schöne) Herausforderung darstellt, ist gleichzeitig Ursache und Folge einer sich wiederholenden Geschichte der Schweizer Kunst.

Sowohl zur Aufarbeitung als auch zur übergreifenden Darstellung der Schweizer Kunst hat Yvonne Boerlin-Brodbeck innovative Beiträge geleistet. Bis dahin wenig bekannte Künstlerpersönlichkeiten hat sie ins Bewusstsein der Schweizer Kunstgeschichte gerückt (unter anderem Peter und Samuel Birmann, Caspar Wolf, Johann Rudolf Follenweider, Friedrich Salathé, Emanuel Büchel und Matthäus Bachofen). Mit ihren Forschungen zu Motivgeschichte sowie Kunstproduktion der Romantik und einem besonderen Schwerpunkt auf den Kunstgattungen Zeichnung und Grafik hat sie auch einen massgebenden Beitrag zum Verständnis kunsthistorischer Zusammenhänge geleistet.

Ein 2017 erschienener Band versammelt Arbeiten ihres wissenschaftlichen Œuvres aus über drei Jahrzehnten. Die jeweiligen Beiträge beleuchten Phänomene der Schweizer Kunst im Übergang von der Neuzeit zur Moderne, wobei die Auswahl weniger auf einen thematischen Überblick abzielt als vielmehr auf eine Zusammenstellung besonders wichtiger Texte der Autorin. Dabei wurde die textliche Stringenz einer reichen Bebilderung vorgezogen. Mit ihren unterschiedlichen Zugängen vermögen die Beiträge ein äusserst facettenreiches Bild einflussreicher Faktoren und Ausdrucksformen von Schweizer Kunstproduktion zu geben und – wie Axel Christoph Gamp in seinem scharfsinnigen Vorwort bemerkt – Ansätze einer helvetischen Geschmacksgeschichte zu formulieren.

Motivgeschichtliche Forschungsansätze zum Bildnis und zum von der Autorin intensiv erforschten Themenbereich der Landschafts- und Alpendarstellung im 18. und frühen 19. Jahrhundert sind mit zwei Aufsätzen vertreten («Notizen zur Vorromantik in der Bildnismalerei und -zeichnung» sowie «Alpenlandschaft als politische Metapher. Zu einer bisher wenig bekannten «Libertas Helvetiae»»). Der stärker kulturgeschichtlich orientierte Umgang mit Kunstwerken wird in einem Aufsatz zur methodischen Praxis von Künstlern besonders deutlich («Vermessene Landschaft. Zur Landschaft in Zeichnung und Malerei um 1800»). Ihre epochenübergreifenden Arbeiten, in denen das Bild als kulturhistorische Quelle dient, werden nicht etwa in einem Beitrag zur Basler Kultur anschaulich – der die Autorin mehrere Untersuchungen gewidmet hat –, sondern in einer Untersuchung zu einer Quelle, die einen tiefen Einblick in die Zürcher Kultur gewährt («Die Zürcher Neujahrsblätter. Wandel und Funktion als Bildträger»). Kunstsoziologische Untersuchungen führte die Autorin zur Situation in der Schweiz und zu Wechselwirkungen zwischen Schweizer und ausländischer Kunstproduktion durch. Ihre jüngeren Arbeiten zur Rezeption der Chinoiserien sind im Band zwar nicht berücksichtigt, dafür drei repräsentative Arbeiten zu den Beziehungen zu Frankreich und Deutschland sowie zur Ausstellungs- und Sammelthematik («Zur Präsenz der Schweiz in Pariser Ausstellungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts», «Welches Deutschland? Welche Schweiz? Die Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in der Kunst des 18. Jahrhunderts» sowie «Der Künstler als Sammler. Sammlung als Instrumentarium der Vermittlung»). Auch der umfassendere Beitrag zur wenig erforschten Künstlerausbildung, welcher die Autorin Untersuchungen für Basel und die Schweiz gewidmet hat, ist abgedruckt («Die Künstlerausbildung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Übersicht»).

Die thematische Spannweite ihrer Arbeiten spiegeln auf dem Buchumschlag das Höhenpanorama der Rigi-Kulm von Samuel Birmann und der Titel des Bandes wider. «Künstler, Landschaften und Netzwerke» benennt die Hauptgegenstände von Boerlin-Brodbecks Forschertätigkeit und «Kunstproduktion in der Schweiz zwischen Barock und Romantik» die geografische sowie zeitliche Eingrenzung der behandelten Schwerpunkte, wobei die Autorin auch auf die im Kontakt mit den Nachbarländern entstandene Kunstproduktion eingeht. Das Panorama verweist auf

eine im Band enthaltene Studie mit dem Titel «Vermessene Landschaft. Zur Landschaft in Zeichnung und Malerei um 1800» zum Wandel in der Landschaftsauffassung um 1800 – ein Thema, das im Gesamtwerk der Autorin ebenfalls eine zentrale Stellung einnimmt.

In letztgenannter Abhandlung arbeitet sie aus der wissenschaftsgeschichtlichen Bedeutung des Vermessens und der darauf reagierenden künstlerischen Methoden die Bedeutungen und Anwendungen des Begriffs «Messen» heraus, um anschliessend die Verbindungen zwischen der mentalen und der technischen Erfassung der Landschaft und den facettenreichen künstlerischen Ausdrucksformen zu erörtern. Birmanns 1814/15 entstandenes Panorama von der Rigi-Kulm behandelt sie als Beispiel, das mit einem ikonografischen Figurenpersonal der Deutschen Romantik als Korrektiv der neuzeitlichen Wissenschaftsentwicklung Kunst und Wissenschaft verbindet. Dabei hat die Autorin bereits in einem früheren Aufsatz (ZAK, 1985, S. 311) auf eine interessante ikonografische Entsprechung verwiesen: Das Motiv der im Bildvordergrund knienden, in die Tiefe blickenden Figur findet sich auch in Caspar David Friedrichs «Kreidefelsen auf Rügen» von 1818 und könnte den Künstler selbst darstellen. Es stellt sich die Frage, ob die ähnlichen Figurengruppen auf ein gemeinsames literarisches oder künstlerisches Vorbild zurückgehen. Die Argumentation der Autorin weiterführend, könnte die Gegenüberstellung der in den Abgrund blickenden und der das Panorama erfassenden Figuren – bei Birmann vor einer Aussicht auf die Zentralschweiz und den Vierwaldstättersee, bei Friedrich vor der Ostsee und einem symbolträchtigen Segelboot – als ironische Darstellungsform für ein Dilemma interpretiert werden: Der einzig auf die Messung konzentrierte Blick vermag das weite Panorama nicht ästhetisch zu erfassen.

Kaum eine Abhandlung zur Schweizer Kunst hat es versäumt, auf die zahlreichen Fälle aufmerksam zu machen, in denen Künstler aus der Schweiz ihre Ausbildung oder berufliche Laufbahn im Ausland fortführten oder andere zu diesem Zweck in die Schweiz kamen. Die Autorin hat den Austausch und die Künstlerausbildung im Fall der Schweiz jedoch systematisch in den Fokus genommen. In den Abhandlungen «Welches Deutschland? Welche Schweiz? Die Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in der Kunst des 18. Jahrhunderts» und «Die Künstlerausbildung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Übersicht» verfolgt sie das Ziel, die bisher bekannten Fälle umfassend darzustellen, dadurch auf übersichtliche Weise – nach Typen und Regionen unterteilt – den aktuellen Wissensstand zu präsentieren und die Phänomene inhaltlich differenziert in einen Gesamtzusammenhang zu stellen. Von der Herkunft, den Wegen und Werken der Künstler ausgehend, richtet sie die Aufmerksamkeit auf die Motivationen für die Künstlerwanderung und deren Verläufe, aber auch auf die Weise, wie sich künstlerische Auffassungen verbreiteten. Daraus ergibt sich das differenzierte und lebendige Bild eines dichten Beziehungsnetzes, das sich zwischen Deutschland und der Schweiz entspannt. Die Analyse der unterschiedlichen Formen der Erstausbildung in Lehrinstitutionen oder Produktionswerkstätten, im In- oder Ausland, mit Fürstensold, privater oder staatlicher Förderung zeigt die hohe Komplexität dieser beweglichen Netzwerke auf. Für die Forschung ist eine solche Untersuchung in zweifacher Hinsicht besonders verdienstvoll: sie erlaubt einerseits, wie die Autorin schreibt, «die Differenzierung [...] bis zu feinen Rinnsalen» weiterzuspinnen. Andererseits ermöglicht sie aber auch, die politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten den künstlerischen Vorstellungen, die beschrittenen den verlassenen Wegen gegenüberzustellen und in Werken das Zusammenspiel von Einflüssen aus unterschiedlichen Quellen genauer zu untersuchen.

In methodischer Hinsicht zeigen die werkzentrierten Beiträge neue Perspektiven auf, indem Einzelfälle erforscht, offengelegt und die daraus gewonnenen Schlüsse – mit einem reichhaltigen

Apparat an weiterführenden Anmerkungen – mit dem Forschungsstand verknüpft werden. Um aus den künstlerischen Einzelphänomenen kunsthistorische Zusammenhänge zu konstruieren und in die verschiedenen Umfelder einzuordnen, greift die Autorin auf mehrere Ansätze zurück. Es werden detaillierte Werkbetrachtungen vorgenommen, wobei Werkcharakteristika, mit Stilbegriffen und Epochenvorstellungen in Zusammenhang gebracht, für die Darstellung kunsthistorischer und vor allem auch geistesgeschichtlicher Tendenzen genutzt werden. Hier besteht eine Herausforderung in der Verknüpfung der so gewonnenen Ergebnisse mit etablierten Begriffen und Konzepten, die für neue Forschungserkenntnisse überprüft werden müssen. Die Beobachtungen am Einzelwerk führen die Autorin wiederholt dazu, die von ihr zwar nicht näher thematisierten Grundannahmen der Epochenvorstellungen und Stilbegriffe zu befragen. Damit nimmt sie nicht nur Bezug auf etablierte kunsthistorische Konzepte, sondern initiiert (zum Beispiel im Beitrag zur Bildnis-kunst der Vormantik) auch neue Sichtweisen auf Werke und Werkgattungen und regt implizit dazu an, Vorstellungen von Schweizer Kunst weiterzuentwickeln. Wie die Titel zeigen, haben die stärker kunstsoziologisch ausgerichteten Beiträge den Anspruch, die Themenbereiche aufgrund bisher publizierter Forschungsergebnisse umfassend zu behandeln, was dank der starken Strukturierung und Fülle an aussagekräftigen Beispielen möglich wird. Die Schwierigkeit beim induktiven Vorgehen besteht darin, dass gewisse Bereiche der Schweizer Kunst bisher nur rudimentär aufgearbeitet sind, sodass die Arbeit am Überblick immer auch mit Fragen nach der Repräsentativität konfrontiert ist. Diese Schwierigkeit, auf welche die Autorin hinweist, kann zum einen mit der weiteren Wissenserschließung vermindert werden, zum anderen könnte sie aber auch mit einer vergleichenden Gegenüberstellung der Einzelphänomene sowie mit problemorientierten Erörterungen angegangen werden.

Wie der Figur, die auf das Panorama der Rigi-Kulm blickt, so gewährt der Band dem Leser lebendige Einblicke in das Schweizer Kunstschaffen, die wenig erforschte Einzelfälle, eine über die kunsthistorischen Zusammenhänge reichende geistesgeschichtliche Kontextualisierung und einen weiten Horizont der Schweizer Kunst auffächern.

Valentine von Fellenberg



Hundert Zürcher Ansichten

Bruno Weber

Zentralbibliothek Zürich
Scheidegger & Spiess

BRUNO WEBER, *Hundert Zürcher Ansichten*, hrsg. von der Zentralbibliothek Zürich, Zürich 2017. 272 S., 107 farbige und 10 Schwarz-Weiss-Abb.

Bruno Weber unterscheidet in seiner Einführung zu *Hundert Zürcher Ansichten* zwischen Anthologien und Inventaren. Inventare erfassen möglichst vollständig die Ansichten eines Kantons, in der Regel beschränkt auf die Druckgrafik und auf die Zeit von den Anfängen bis ins späte 19. Jahrhundert. Andere konzentrieren sich auf eine Stadt, ein Monument, einen Berg oder einen Wasserfall. Je nach Fragestellung kann mit dem Inventar die Entwicklung einer Landschaft, einer Stadt, eines Stadtteils, eines Dorfes oder eines Bauwerkes aufgezeigt werden. Inventare können kulturelle Veränderungen erfahrbar machen oder beim Wechsel des Aufnahmestandortes eine neue Sicht aufzeigen, die dem damaligen Zeitgeist besser entspricht.

Das hier zu besprechende und von Bruno Weber selbst als Bilderbuch betitelte Werk ist eine Anthologie, für welche die oben genannten Kriterien allenfalls einen Teilaspekt bilden. In der Publikation sind zwar alle zwölf Bezirke des Kantons Zürich vertreten, der Kanton selber soll aber nicht auch nur annähernd flächendeckend abgebildet werden. Das Leitmotiv ist die Vielfalt, welche die Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich an Zürcher Ansichten bietet. Das Buch spricht bewusst ein breiteres Publikum an. Es umfasst ein Spektrum von der künstlerisch hochwertigen Vedute bis hin zum einfachen und einmal sogar naiven Bild (9) sowie die zeichnerischen, malerischen und druckgrafischen Techniken, immer bezogen auf das Papier als Bildträger. Ausgewählt wurden mittlere und grössere Formate im Zeitraum von 1540 bis 1865. Es war naheliegend, den ausgewiesenen Kenner und langjährigen Leiter der Graphischen Sammlung von 1967 bis 2002, Bruno Weber, mit dieser Aufgabe zu betrauen. Die Auswahl beruht auf der von Weber kuratierten Ausstellung «Der neue Blick auf alte Zürcher Ansichten» in der Burg Maur (2001), die um einige Ansichten erweitert wurde. Eine damals geplante Publikation kam aus finanziellen Gründen nicht zustande, doch wird dieses Desiderat mit dem vorliegenden Buch zum 100-jährigen Jubiläum der Zentralbibliothek eingelöst. Es ist aber nicht zuletzt dank der hohen Qualität der Abbildungen von der mehr als anderthalb Jahrzehnte zurückliegenden Ausstellung unabhängig. Eine Einschränkung muss allerdings gemacht werden. Das handlichere Hochformat zwingt bei extremen Querformaten wie die älteste druckgrafische Ansicht von Zürich (1) und die

Panoramaansicht von Zürich (94) zu starken Verkleinerungen, bei denen der substanzielle Reichtum an Details verloren geht. Erfreulicherweise wurden einige Abbildungen über die linke Seite ausgedehnt.

Die Auswahl wird in sieben Kapiteln vorgestellt. Im ersten Kapitel «Stadtgebiet» werden Zürich und Winterthur in der Chronologie der Ansichten präsentiert. Es hätte der visuellen Abfolge besser entsprochen, wenn Zürich und Winterthur separat gezeigt worden wären. Dies gilt auch für das zweite Kapitel «Am See», in dem man die Ansichten vom Zürichsee, Katzenssee und Greifensee besser nacheinander angeordnet hätte. Was die Stafage auf dem Land ist, sind die Boote auf dem See. Bei einigen Ansichten (7, 42, 43) kommt noch die Kriegsmarine hinzu. Nicht immer ist die Stadt aus Distanz zu sehen, auf den Panoramen (10, 12) befindet man sich vielmehr mitten in der Stadt. Einmal brennt der Nordturm des Grossmünsters (6), doch sonst wird eine heile Welt gezeigt. Bei der kolorierten Aquatinta-Radierung mit Blick vom Albis auf den Zürichsee (1807) von Heinrich Keller (24), die auch den Buchumschlag zielt, wird die Aussicht in einem Erklärungsblatt erläutert. Zwischen Ansicht und Kartografie ist das 1792 erschienene Panorama (23) der beiden Ufer jeweils von der Mitte des Zürichsees aus aufgenommen. Noch gesteigert wird diese Aufnahme 1838 in einer Umrissradierung von Heinrich Keller (26), in der am Bildrand zusätzlich die wichtigsten Bauwerke der jeweiligen Ortschaften hinzugefügt wurden. Das war wohl des Guten zu viel und ästhetisch unbefriedigend, denn nur ein einziges koloriertes Exemplar ist bekannt. Angeregt wurde die Aufnahme durch eine etwas ältere Darstellung des Genfersees nach den gleichen Kriterien.

Das Kapitel «Beherrschende Lage» ist ganz auf die Kyburg konzentriert, die einmal von Nahem dargestellt, dann in den Mittelgrund gerückt wird. Das vierte Kapitel «Für die Schaulust» ist gleichsam die «Carte blanche» für den Autor: Das Feuerwerk zur Einweihung des Zürcher Rathauses 1698 (33) auf einem Neujahrsblatt führt zum Feuern mit Kanonen bei einem Marine-Manöver 1783 südlich von Zürich, das von Johann Jakob Aschmann ein Jahr später auf einer kolorierten Umrissradierung (42) festgehalten wird. Sie unterscheidet sich mit der Darstellung von Schaulustigen und Passanten sonst kaum von anderen Veduten. Diese Sicht kontrastiert mit der kartografisch aufgenommenen Analyse (43) des Manövers elf Jahre später. Mit der zweiten Beschiessung von Zürich 1802 (46) durch helvetische Truppen stellt Aschmann auch den Ernstfall dar. Weber führt die Lesenden von aussergewöhnlichen Naturereignissen wie der Sonnenfinsternis (34) oder dem Erscheinen von Kometen (35–38) über das genau gezeichnete obere Kratzquartier von Zürich bis zu Permanenten wie dem Wasserfall. Mit feinen tonalen Abstimmungen zeigen das Aquarell (um 1785) (44) von Johann Heinrich Wuest und die von Franz Hegi nach Wuest gestochene Aquatinta-Radierung (1795) (45), was kleinere Formate an künstlerisch Grossartigem leisten können. Beide stellen den Hörschutzfall bei Erlentbach dar. Weitere Bilder widmen sich dem Fischfang (39, 47) und der Steinbearbeitung (40).

Das fünfte Kapitel «Repräsentation» ist das umfassendste. Es reicht vom Sitz des Landvogtes im Schloss Wädenswil (50, 51) über die Landgüter Grütert (55) in Herrliberg und Belvoir in der Enge (67) zum barocken Zunfthaus zur Meisen (56) in Zürich und dem viel gelobten, 1771 vollendeten klassizistischen Waisenhaus (56, 57), das der grösste Profanbau in Zürich war. Ein Bad (54), ein Hotel (69) und ein Kaffeehaus (70) warben mit druckgrafischen Ansichten. Auch das untere Limmatbecken (60, 61) mit seinen Häuserzeilen am Flussufer in kühner perspektivischer Aufnahme von Aschmann konnte repräsentativ wirken. Als charakteristisch für die damalige Baukunst galt die 1810 wiedererbauete Rheinbrücke in Eglisau (62, 63), sonst hätte sie Franz Hegi nicht in zwei Aquatinta-Radierungen festgehalten. Einen markanten Einschnitt in die Landschaft stellt die Eisenbahnbrücke

bei Zürich (71) dar, die Johann Baptist Isenring 1856 festhielt. Einst repräsentativ wird das Kronentor (65) mit den anliegenden Häusern auf einem Aquarell von Heinrich Keller (1827) kurz vor dem Abbruch festgehalten. Für den Gesellenbrief war es allgemein üblich, dass diejenige Stadt (57) vorgestellt wurde, in welcher der Gesell seine Lehre absolviert hat.

Das Kapitel «Naturwunder» konzentriert sich ganz auf den Rheinfall, dessen Territorium der Kanton Zürich mit dem Kanton Schaffhausen teilt. Dieser Wasserfall, von dem über 800 verschiedene Druckgrafiken (S. 14) bekannt sein sollen, ist fünfzehnmal (inklusive eine Gouache und ein Aquarell) abgebildet, zwölfmal vom Schaffhauser und dreimal vom Zürcher Ufer. Die älteren Ansichten zeigen den Wasserfall aus einer gewissen Distanz, die jüngeren nähern sich dem schäumenden Wasser. Anhand der Umrissradierung (1778) (75–77) von Leonhard Trippel zeigt Weber die verschiedenen Ausführungen: einmal unkoloriert im ersten Plattenzustand, danach im zweiten Plattenzustand einmal zweifarbig laviert und dann aquarelliert. Der Rheinfall ist auch einmal auf einer 1826 datierten Gouache (85) von Johann Heinrich Bleuler d. J. im Mondschein ohne jegliche Dramatik wiedergegeben. Das letzte Kapitel «Aus weiteren Fluren» zeigt einzelne Ortschaften, oft von einer Anhöhe aus gesehen und mit einem weiten Alpenpanorama als Hintergrund wie zum Beispiel die Ansicht von Neftenbach (1781) (91) vom Winterthurer Johann Ulrich Schellenberg. Dessen kolorierte Radierung mit den kantig dargestellten Hügeln und Bergen ohne Zentralperspektive wirkt archaisch. Ganz anders bei seinem Schüler Johann Jakob Biedermann, dem «letzte[n] Hauptmeister der klassizistischen Schweizer Vedute» (Weber), der 1795 von der idyllischen Umgebung um den Beckenhof den Blick auf das südlich gelegene Zürich (93) gleiten lässt. Die ruhige Landschaft entsprach Biedermann besser als das herabstürzende Wasser des Rheinfalls (74). Bei der letzten Ansicht mit dem Fabrikdorf Wald (100), einer farbigen Kreidelithografie von Heinrich Zollinger (1865), blickt ein festlich gekleidetes Fabrikantenehepaar mit Kindern von einem Hügel auf das Dorf, an dessen Rändern sich Fabrikgebäude angesiedelt haben. Die genaue Wiedergabe der Häuser kündigt an, dass die Fotografie diese Veduten bald einmal ersetzen wird. Kein Thema in der Anthologie sind die Ansichten aus dem Sihlwald, die in der Zeit von Salomon Gessner entstanden sind. Darüber ist in letzter Zeit einiges publiziert worden, nicht zuletzt vom Autor selbst. Auf Gruppenstichen, wie sie vor allem durch Isenring um 1835 bekannt geworden sind, verzichtete man wohl aufgrund des ungeeigneten Querformates.

Webers Kommentare zu den Ansichten sind wie die Bildauswahl durch Vielfalt geprägt. Er weist auf die wichtigsten Bauwerke einer Stadt oder eines Dorfes – heute oft verschollen oder verändert – hin. Die Kommentare gehen von der Geografie über die Erdgeschichte bis zur damaligen politischen Situation. Er schildert die Vorbesitzer, Besitzer und Bewohnerinnen und Bewohner von Schlössern, Villen und Häusern, und zuweilen führt ein Exkurs zu deren Verwandtschaften. Dann steht wieder der Entwerfer der Vedute im Vordergrund. Sind Handlungen wiedergegeben, werden diese vom Fischfang über das Seemanöver bis hin zur Beschiessung von Zürich eingehend beschrieben. Zitate aus den Reisebeschreibungen, aber auch aus der Belletristik werden herangezogen. Treffend gibt das Zitat aus dem Romanentwurf von Johann Heinrich Pestalozzi (S. 58) die Stimmung um den Zürichsee im späten 18. Jahrhundert wieder.

Die linke kleingedruckte Spalte gibt nebst den üblichen technischen Daten Angaben zum Standort des Zeichners während der Aufnahme, zu Signaturen der Entwerfer, Kupferstecher, Radierer und Lithografen. Es folgen Hinweise auf die Verlagshäuser und Kunsthändler. Zuweilen wurden die Grafiken später von anderen Verlegern vertrieben. Anzeigen im Donnerstag-Blatt und in Katalogen der Kunsthandlungen geben Hinweise, um die grafi-

schen Blätter genauer zu datieren. Der Autor ist Veränderungen beim Bildtitel und bei den Plattenzuständen nachgegangen. Auch auf Kopien wird hingewiesen. Ebenso gehören die Angaben zur Provenienz der Blätter dazu. Die langjährige Feldforschung des Autors hat die Kenntnisse über die Veduten und deren Datierung wesentlich bereichert. Bruno Weber hat sie grosszügig seinen Kollegen zur Verfügung gestellt.

Für die Arbeiten auf Papier gab es keine Einschränkungen durch Zünfte. Der Zürcher Glasmaler Hans Caspar Nüscheler schuf den Entwurf für die Merian-Radierung der Kantonshauptstadt (3), der Winterthurer Hafner und Ofenmaler Hans Heinrich III. Pfau 1687 die Ansicht seiner Heimatstadt (4), die er auch radierte. Den Zürcher Gesellenbrief (57) entwarf inklusive Stadtansicht der Zürcher Tischmacher Hans Caspar Hirschgartner. Der Glasmalerei und der Hafnerkunst waren Städteansichten nicht fremd. Zwischen 1765 und 1845 entstanden unter dem Begriff «Kleinmeister» (der Begriff bezieht sich auf das kleine Format) in Arbeitsgemeinschaften (Entwerfer, Radierer und Kolorist) die klassischen Schweizer Veduten als Aquarelle, Gouachen und Umrissradierungen. Letztere konnten ganz unterschiedlich ausgeführt werden, wie oben erwähnt wurde. Ganz im Sinne des vielfältigen Bilderbuches fehlt es auch nicht an qualitätsvollen Arbeiten von Dilettanten wie etwa die aquarellierte Zeichnung von Knouau (1807) (95) von Pfarrer Johann Balthasar Bullinger.

Interessant ist der Hinweis zu Heinrich Maurers Aquarell von 1822 mit dem Predigerchor und dem Kirchhof (64). Die Kirchhofansicht wurde Trauernden als Denkmal für Verstorbene angeboten. Weber sieht im «bildbeherrschenden gotischen Chor» Parallelen zu ähnlichen Darstellungen auf Gemälden von Caspar David Friedrich und Karl Friedrich Schinkel. Künstlerisch hervorragend, nicht zuletzt dank der ausgezeichneten Abbildung, ist das Aquarell mit Kirche und Kirchhof von Richterswil (1838) (66) des 19-jährigen Gottfried Keller. Die frontale Aufnahme der Kirche wirkt zwar konventionell, aber der Kirchturm wird kühn abgeschnitten. Das Grabmal im Vordergrund, in dem Kellers «heimliche Liebe» begraben ist, die dunkle Kirche, die Landschaft im Schnee und der verhangene Himmel tragen wesentlich zur elegischen Stimmung bei. Das Aquarell steht künstlerisch den Gemälden Friedrichs näher als dem Aquarell von Maurer. Es weist aber auch in seinem frischen Realismus in Richtung «Neue Sachlichkeit». Bekanntlich wird sich Kellers grosses Talent später nicht im Bild, sondern im Wort entfalten. Die Vielfalt der Ansichten vom reinen Abbild zum Kunstwerk in vielen Dimensionen und Zwischenstufen lässt sich mit der vorliegenden Anthologie wunderbar erleben.

Rolf E. Keller