

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 60 (2017)
Heft: 2-3

Artikel: Unterwegs in der Landschaft : Notizen zur Rezeptionsästhetik druckgrafischer Landschaften des 17. und 18. Jahrhunderts
Autor: Boerlin-Brodbeck, Yvonne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-731142>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

UNTERWEGS IN DER LANDSCHAFT

Notizen zur Rezeptionsästhetik druckgrafischer Landschaften
des 17. und 18. Jahrhunderts

Im vielseitig interessierten und unterrichteten Zürich des 18. Jahrhunderts veröffentlichte 1770 Johann Caspar Füssli (1706–1782) im dritten Band seiner *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* den an ihn gerichteten «Brief über die Landschaftsmalerei» von Salomon Gessner (1730–1788). Gessner hatte von seinem Schwiegervater Hans Heinrich Heidegger (1711–1763) eine Sammlung von druckgrafischen Blättern – vor allem von niederländischen Landschaftern des 17. Jahrhunderts, Antoni Waterloo (1609–1690), Herman van Swanevelt (1600–1655), Nicolaes Berchem (1620–1683) und andern – geerbt (die Landschaftsradierungen Rembrandts, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits rar waren, hat Gessner vermutlich nicht gekannt).¹ In seinem «Brief über die Landschaftsmalerei» schildert der Autodidakt Gessner, wie ihm diese Landschaften als Vorbilder und Studienobjekte gedient haben. Damit folgte er der alten Empfehlung des Niederländers Gerard de Lairesse (1640–1711): «Übet euch vors erste, nach denen besten Kunst=Sachen, welche hier zu bekommen seind, nemlich nach Zeichnungen und Kupfferstichen.»² Einen besonderen Akzent setzt Gessner dabei auf die Radierungen von Antoni Waterloo: «Ich wagte mich zuerst an die Bäume, und da wählte ich mir vorzüglich den Waterloo, von dem in dem obgedachten Cabinet eine fast vollständige Sammlung ist. Je mehr ich ihn studierte, je mehr fand ich wahre Natur in seiner Landschaft.»³

Die Radierungen dieser kleineren niederländischen Landschaftler des 17. Jahrhunderts erhalten im Blick Gessners – und damit auch des 18. Jahrhunderts, das darin neue Natürlichkeit entdeckte – eine Rele-

vanz, welche nach dem Faszinosum dieser Blätter fragen lässt. Die Druckgrafik, die mit der florierenden Reproduktionsgrafik sowieso einen wachsenden Stellenwert gewann, erfreute sich im 18. Jahrhundert einer allgemeinen Hochschätzung.⁴ Der Radierer, Sammler und Kunstgelehrte Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780) schrieb am 10. Oktober 1748 seinem Bruder, dem Dichter Friedrich von Hagedorn (1708–1754): «Le goût dominant en peinture est à présent plus pour les Estampes que pour les Tableaux.»⁵

Ein Großteil dieser druckgrafischen Landschaften von Waterloo, Swanevelt und andern, die Gessner bewunderte, zeigt unspektakuläre Landschaftsformationen: flache, oft am Wasser liegende Dorflandschaften, meist aber von sanften, oft bewaldeten Erhebungen oder von Felsformationen, Wegen, Wasserläufen und Brücken gegliederte weite Baumlandschaften (Abb. 1).⁶ Zwar sind die Radierungen Swanevelts, der im Gegensatz zu Waterloo neun Jahre in Italien und gegen Ende seines Lebens auch in Frankreich gearbeitet hatte, oft mit Architektureinrichtungen aus Rom und mit antikisierender Staffage bereichert, aber auch hier dominieren weite, von Bäumen, Hügeln, Wasserläufen und vegetationsüberwachsenen Felsen skandierte Landschaften. Vergleichbares begegnet auch bei Simon de Vlioger (1600–1659), Karel du Jardin (1622–1678), Jan van Aken (1614–1661) und andern, aber auch beim Reproradierer Wenceslaus Hollar (1607–1677) oder bei dem an der Radierkunst des Lothringers Jacques Callot (1592–1635) geschulten Italiener Stefano Della Bella (1610–1664), einem Angehörigen der Generation Waterloos und Swanevelts, der zehn Jahre in Frankreich gearbeitet hat.⁷



1 Antoni Waterloo, *Spaziergänger mit Hund nahe eines Waldes*. Radierung.
ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung, D 5497, Public Domain Mark 1.0.

Die druckgrafischen Landschaften des deutlich älteren, der Generation Shakespeares angehörigen flämischen Stechers und Radierers Aegidius II Sadeler (1568–1629), der 1597–1612 für den Prager Hof Rudolfs II. tätig war und unter anderem nach Zeichnungen von Roelant Savery (1576–1639) gestochen und radiert hat, sind zwar mit ihren ausladenden Bäumen, abenteuerlichen Felsformationen, Stadtarchitekturen, Brücken und gewundenen Wegen weit spektakulärer als die Baumlandschaften Waterloos oder Swanevelts. Aber auch diese Sadeler-Blätter haben zum Beispiel in den variierenden Nachzeichnungen des Baslers Emanuel Büchel (1705–1775) – dessen Skizzenbücher Landschaftsmaterial für geplan-

te druckgrafische Folgen enthalten – ein Echo im 18. Jahrhundert gefunden.⁸ Und es war ebenfalls Emanuel Büchel, der die Filiation des durch die italianisierenden Niederländer geprägten, in Holland ausgebildeten Nürnberger Landschafters Johann Franz Ermels (1641–1693) zu seinem Zürcher Schüler Felix Meyer (1653–1713) weitergetragen hat: Er hat nach Felix Meyers kleinen, zum Teil mit antikischen Versatzstücken versehenen Phantasielandschaften gezeichnet und mit Gouache gemalt.⁹

In Zürich selbst, wo in Salomon Gessners Gouachen, Zeichnungen und in seinen druckgrafischen Landschaften Anklänge an die holländischen Radierer zu finden sind, lebte das Andenken an Felix Meyer



2 Johann Balthasar Bullinger, Mann mit geschultertem Stock in Waldlandschaft unterwegs. Radierung, aus: «50 Landschaften», Zürich 1756, Nr. 5. Zentralbibliothek Zürich, WP 1104.

und an den mit Conrad Meyer (1618–1689) befreundeten Holländer Jan Hackaert (1628 – vor 1700), der im Glarnerland und dann auch in Graubünden gezeichnet hatte, weiter: Hier hatte der Tapetenmaler Johann Balthasar Bullinger (1713–1793) nach sei-

nem dreijährigen Aufenthalt in Amsterdam (1738–1741) in den 1750er-Jahren Radierungsfolgen mit von unterschiedlichen Wanderern belebten Baum-, Fluss- und Felslandschaften geschaffen (Abb. 2, 3, 4). Mit der Frische und der launigen Unverfro-



3 Johann Balthasar Bullinger, *Landschaft mit Doppelbogenbrücke und Bauernpaar mit Hund, das durch einen Bach wadet*. Radierung, aus: «50 Landschaften», Zürich 1756, Nr. 4.
Zentralbibliothek Zürich, WP 1104.

renheit eines Vertreters des zürcherischen 18. Jahrhunderts veröffentlichte Bullinger 1756 im Eigenverlag *L. Landschaften* mit einem Raffael gewidmeten Vorwort. In diesen Landschaftchen aber leben die niederländischen Vorbilder und die niederländisch

geprägten Landschaften von Felix Meyer weiter. Hier, in Zürich, manifestierte sich die Erinnerung an die von Gessner propagierte, von den Zürcher Sammlern gepflegte, von Johann Heinrich Wüest (1741–1821) und Johann Caspar Huber (1752–1827) ins frühe



4 Johann Balthasar Bullinger, *Landschaft mit Wanderer mit geschultertem Stock, der im Begriff ist, auf einem nach hinten abschüssigen Weg zu verschwinden*. Radierung, aus: «50 Landschaften», Zürich 1756, Nr. 34. Zentralbibliothek Zürich, WP 1104.

19. Jahrhundert weitergetragene Vorbildlichkeit der niederländischen Landschaftsradiierungen noch in Gottfried Kellers (1819–1890) *Grünem Heinrich*.¹⁰

Aber die druckgrafischen Landschaften Waterloos, Swanevelts und anderer Holländer sprechen vor allem bei einer Reihe

von Landschaftsradiern des deutschen Dix-Huitième mit: So bei Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy (1712–1774), Christian Ludwig von Hagedorn, Adam Friedrich Oeser (1717–1799), Franz Edmund Weirötter (1730–1771), abgeschwächt auch noch bei Ferdinand Kobell

(1740–1799) und bei Johann Christian Klengel (1751–1824).¹¹

Einem guten Teil der radierten Landschaften der Niederländer, sowohl den ruhigen, mit Bäumen besetzten Gegenden Waterloos als auch den reicher instrumentierten Blättern Swanevelts, den dramatisch komponierten Landschaften Sadeler – ja auch schon den nach Pieter Bruegel d. Ä. (1525/30–1569) radierten und gestochenen «Großen Landschaften» (1555–56)¹² – und den kleineren Nachfahren im 18. Jahrhundert eignet ein Schlüssel zu ihrer Erkundung: Meist lassen sich Wege, Straßen, Stege und Brücken erkennen, und oft sind auf ihnen kleine und kleinste Figuren unterwegs. Manchmal gehört diese Staffage erkennbar zur biblischen oder zur klassisch antiken Ikonografie, vielfach aber – besonders bei Waterloo oder auch bei Sadeler – lassen sie sich lediglich einer kaum weiter identifizierbaren bäuerlichen Schicht zuweisen. Ihre Kleinheit rückt sie automatisch in die Anonymität.¹³ Es sind namenlose Wanderer, ältere und jüngere, Männer, Frauen und Kinder, Jäger und Viehtreiber, Soldaten oder Reisende, manchmal mit Ross und Wagen unterwegs, manchmal zu Pferd, manchmal solche, die eine Last tragen, oder solche, die sich am Wegrand ausruhen. Aber jeder hat ein Woher und ein Wohin. Und es scheint, dass diese Figuren integraler Bestandteil dieser Landschaften sind: Im Fall der Radierungen Waterloos zitiert Peter Morse den vom 17. September 1652 datierten Brief eines Händlers an einen Interessenten: «Waterloo begs Your Excellency to consider that this landscape is not completely finished, and that the figures are lacking.»¹⁴ Landschaft und Figuren bedingen sich gegenseitig.

Das alles lässt sich aber nur erkennen, wenn der Betrachter diese Landschaftsbilder nahe vor den Augen hat. Die gerne in Folgen publizierten, oft kleinformatigen druckgrafischen Landschaften der kleineren niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts (aber schließlich weitgehend auch

diejenigen Rembrandts!) sind auf Nahsicht angewiesen, sie müssen auf dem Tisch, auf einer Staffelei oder auf Augenhöhe an der Wand betrachtet werden. Und sie eignen sich nur bedingt dazu, von mehreren Interessenten gleichzeitig konsultiert zu werden: Sie verlangen einen einzelnen Betrachter und damit den Dialog. Wenn es auch in der Malerei, vor allem in der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, kleinformatige Täfelchen gibt, die ebenfalls von Nahem betrachtet werden müssen, unterliegen die zum großen Teil weit verbreiteten und auch als Zeichenvorbilder benutzten druckgrafischen Landschaften grundsätzlich einer anderen Kategorie von Rezeptionsbedingungen.¹⁵

Druckgrafik hat aber bekanntlich ein Doppelgesicht: Dank der Vervielfältigung des Bildes im Druck ist sie als einzelnes Bild an mehreren Orten gegenwärtig und ist mit ihrer hochgradigen Vermittlungsfunktion von Bildwissen über die Jahrhunderte hinweg zunehmend zu einem quasi öffentlichen Medium geworden.¹⁶ Da an verschiedenen Orten verfügbar, wird sie Gegenstand ortsübergreifender Wahrnehmung: So erhalten die Landschaftsradierungen Waterloos ein Echo im Zürich Salomon Gessners und Johann Balthasar Bullingers (Abb. 2, 3, 4). Andererseits aber macht die Bedingung der Nahsicht diese meist kleinformatigen Blätter zu einem ausgesprochen privaten Medium. Die Selbstverständlichkeit der Nahsicht bei kleinformatigen druckgrafischen Blättern, wie sie Christian Ludwig von Hagedorn formuliert («Da wir in dem Kupfer den Gegenstand in der Nähe betrachten müssen [...]»), hat in der zwar nicht nur auf Druckgrafik bezogenen Feststellung des mehr als zwei Generationen älteren Gerard de Lairese eine umfassende Wirkung: «Wir wissen versichert, daß es eine feste Regul ist, daß das Leben, wenn man es nahe betrachtet, dasjenige, welches einen weiten Abstand hat, ungleich an Stärcke, Krafft und Couleur übertrifft.»¹⁷



5 Antoni Waterloo, *Ein Mann und eine Frau am Fuße einer Eiche*. Radierung.
ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung, D 5510.2, Public Domain Mark 1.0.

Die Bedingung der Nahsicht, die den Kontakt intensiviert, die direkte Begegnung eines einzelnen Betrachters mit dem druckgrafischen Bild einer Landschaft, suggeriert und erleichtert das Verfolgen der Entwicklung des Landschaftsraumes vom Vordergrund zum Hintergrund. Am 7. September 1744 schreibt der Radierer Anton Friedrich Harms (1695–1745) an Christian Ludwig von Hagedorn: «In Landschaften hat man außerdem den Vortheil, daß man nicht so sehr gebunden ist, wenn ich nur dahin sehe, daß ich nach den Regeln der Perspective einem jeden Stück die gehörige Größe und Proportion gebe, damit jedes nach seiner Distanz weiche; die Gründe aber alle so ordinire, daß sie aneinander hängen, jedoch sie also setze, daß es gleichsam scheine wenn ich so sagen mag, als ob man darin herumspazieren könne.»¹⁸ Christian Ludwig von Hagedorn selbst for-

muliert das Rezept: «Gebüsch und weiche Gründe, beschattete Bäche und gekrümmete Flüsse, auch Wege, die sich hier verlieren, dort wieder hervorbrechen und die Spur verraten.»¹⁹ Und der mit Salomon Gessner befreundete Claude Henri Watelet (1718–1786) spricht in seinem *Dictionnaire des arts de peinture, gravure et sculpture* davon, dass «Les sites doivent être bien liés et bien débrouillés par leurs formes; en sorte que le spectateur puisse juger facilement qu'il n'y a rien qui empêche la jonction d'un terrain à un autre, quoiqu'il n'en voye qu'une partie.»²⁰ Der Betrachter soll die Physiognomie der Landschaft, auch wenn sie verschlüsselt ist, lesen und verstehen können.

So lässt sich in Landschaften Waterloos, etwa in «Ein Mann und eine Frau am Fuße einer Eiche» (Abb. 5), die Raumerstreckung vom Paar, das rechts, im Vordergrund eines lichten Waldes mit mächtigen Stämmen, am



6 Antoni Waterloo, *Zwei Reisende unterhalten sich unterhalb eines kleinen Hügels*. Radierung. ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung, D 5510.6, Public Domain Mark 1.0.

Wegrand unter einer Eiche sitzt, dem leicht geschwungenen Weg entlang auf eine große Lichtung hinaus und weiter zu einer (zu vermutenden) Siedlung, von der nur der Kirchturm sichtbar ist, verfolgen.²¹ In «Zwei Reisende unterhalten sich unterhalb eines kleinen Hügels» (Abb. 6) verschwindet zwar der Weg, auf dem sich links eine stehende und eine sitzende Figur unterhalten, im Mittelgrund nach links hinten und man darf rätseln, ob er nicht in einem großen – nicht sichtbaren – Bogen zur offenen Landschaft rechts führt – in dieser rechten Bildhälfte nun öffnet sich dem Blick des Betrachters eine baum- und buschbestandene Ebene mit einem von Bäumen halb versteckten Haus links, weiter hinten blickt man auf einen teilweise bewaldeten Hügel, wo ein nur halb sichtbares Gebäude mit Dachreiter einen Raumakzent setzt und wo schließlich auf der Höhe des Hügels – win-

zig – eine Windmühle die Raumabfolge beendet.²² Claude Henri Watelet wird das als Rezept formulieren: «L'un des moyens les plus puissans de faire valoir un site, de le varier, de le multiplier en quelque sorte sans changer sa forme, c'est d'y répandre d'heureux accidans.»²³

Mit diesem «Lesen» des im Bild dargestellten Landschaftsraumes versetzt sich der Betrachter quasi in die Rolle der Figur, die in dieser Landschaft unterwegs ist. Der Mann, der bei Waterloo in «Spaziergänger mit Hund nahe eines Waldes» (Abb. 1) einer lichten Waldpartie entlang wandert, wird damit zur Identifikationsfigur für den Betrachter des Blattes. Mit dieser Figur «erwandert» der Betrachter selbst die dargestellte Landschaft, oder treibt, wie in der Radierung «Eine schmale Holzbrücke» (Abb. 7), einen Trupp Schafe über eine fragile Brücke.²⁴ Das alles gilt aber vor allem



7 *Antoni Waterloo, Eine schmale Holzbrücke. Radierung.*
 ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung, D 5510.5, Public Domain Mark 1.0.

bei Landschaften mit kleinfiguriger Staf-
 fage; sobald die Figuren groß im Vorder-
 und Mittelgrund agieren, verlieren sie ihre
 Anonymität und der Betrachter damit die
 Leichtigkeit, sich an ihrer Stelle in die Land-
 schaft zu versetzen.

Nun gibt es in diesen Landschaften
 immer wieder Figuren, die im Begriff sind,
 hinter einer Wegbiegung oder auf einem
 nach hinten abschüssigen Weg aus dem für
 den Betrachter sichtbaren Landschafts-
 raum zu verschwinden: So sind in Water-
 loos «Zwei Männer in einer Bodensenke»
 zwei Figuren auf einem nach hinten ab-
 schüssigen Weg schon halb verschwunden,
 und in «Ein Reisender mit seinem Hund»
 (Abb. 8) ist der Wanderer im Begriff, auf sei-
 nem Weg um die Ecke eines Felsvorsprungs
 nach rechts zu verschwinden.²⁵ In der Re-
 zeption des «mitwandernden» Betrachters

wird damit die dargestellte Landschaft
 mental erweitert und neu erfunden. – Die-
 ser narrativ bestimmte, landschaftserwei-
 ternde Kunstgriff wird in der Mitte des
 18. Jahrhunderts in einer andern Bildkate-
 gorie, nämlich in der Radierungsfolge zum
 neutestamentlichen Thema der «Fuga in
 Egitto» (1753) von Giandomenico Tiepolo
 (1727–1804), mit ihren großformatigen, klar
 identifizierbaren Figuren der Heiligen Fami-
 lie im Auf und Ab der Landschaft, mehrfach
 und besonders erfinderisch verwendet.²⁶

Dass die Landschaft im Bild vom Be-
 trachter nicht nur ergänzt, sondern auch
 regelrecht «erwandert» werden kann, weiß
 schon Gerard de Lairese: «Was kann einem
 Menschen mehr angenehm seyn, als wenn
 er, ohne einen Fuß aus seinem Zimmer zu
 setzen, die ganze Welt durchwandert [...]».²⁷
 Die Vorstellung des «Erwanderns» des



8 Antoni Waterloo, *Ein Reisender mit seinem Hund*. Radierung.
ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung, D 5515, Public Domain Mark 1.0.

Landschaftsbildes geistert auch durch die ambivalente Landschaftsbeschreibung, die Lairesse in seinem Kapitel «Von dem Mahlerischen Schönen in der freyen Lufft» entwirft: «Der Tag war fast zu Ende [...] daß ich mir vornahm, zu meiner Betrachtung etwas aus zu gehen [...] Da ich nun in solchen Gedancken fort wandelte, kam ich in eine angenehme Gegend, welche der Lust=Garten der glükseligen Seelen zu seyn schiene [...] Als ich hier durchgieng, kame ich auf einen andern breiten, jedoch sandichten Weg, welchen lincker seits ein annehmlich fließender Fluß: und rechter

seits schöne und hohe Bäume einschlossen. [...] Dem ungeachtet nahm ich mir vor, sollte ich auch schon die ganze Nacht da bleiben, diesen angenehmen Ort nicht eher zu verlassen, bis ich von allem, was darunter merckwürdig war, etwas mit einigen flüchtigen und genauen Anmerckungen, in mein Sack=Buch eingezeichnet hatte [...] Ich gieng daher zehen bis zwölff Schritt vorwärts [...] damit ich den Prospect samt alle dem [...] kriegte. Wie ich mich daselbst niedersatzte, ward ich einer vollkommenen Ordonanz gewahr. [...] Weiter hinterwärts, sahe ich eine kleine Brücke, und in der

Ferne einige kleine Berge etc. Von alle diesem machte ich alsobald einen Entwurff, doch gleichwohl schattiert [...] gieng ich weiter, und hielte mich dabey allezeit an die rechte Hand: da gelangte ich an eine sehr große und schwere Brücke, welche auf einem ungemein weiten Bogen ruhte [...] See [...] Dorf [...] Etwas weiter, gleich außer diesem Dorff, kame ich zu einem runden Tempel [...].²⁸ Schon die Aufzählung der Elemente, welche diese Landschaft prägen, erinnert an entsprechende Blätter der niederländischen Radierer des 17. Jahrhunderts, an Waterloo und Swanevelt, und der «runde Tempel» macht vollends unklar, ob diese Landschaftsbeschreibung wirklich erwandert oder bereits als Bild konzipiert, als Bild beschrieben ist.

Das «Erwandern» der Landschaft im Bild, wie es druckgrafische Blätter des 17. und 18. Jahrhunderts bieten, scheint der im 18. Jahrhundert zunehmenden Kultur des in der realen Landschaft als Wanderer Unterwegs-Seins verwandt. Und die Ambivalenz der Wahrnehmung der realen Landschaft als Bild, die im rätselhaften Text von Gerard de Lairese aufscheint, hat ein späteres und weit bedeutenderes Gegenstück: Denis Diderot (1713–1784), der bei Gelegenheit seiner Aufenthalte beim Baron d’Holbach in Grandval oft und gerne lange Wanderungen unternahm,²⁹ beschreibt in seiner Besprechung der Pariser «Salon»-Ausstellung von 1767 Landschaftsgemälde von Joseph Vernet (1714–1789) anhand der Fiktion einer realen Wanderung durch eben diese Landschaften.³⁰ Das imaginierte Unterwegs-Sein im Bild, wie es Diderot – ein Seismograf des 18. Jahrhunderts – darstellt und zu welchem auch die von Salomon Gessner gepriesenen Landschaftsradierungen von Antoni Waterloo und anderen Niederländern einladen – das imaginierte Unterwegs-Sein im Bild erweist sich als mögliches Mittel zur ästhetischen Eroberung der zweidimensionalen Bild-Landschaft.

¹ Vgl. Pierre-Jean Mariette (1694–1774) am 17. März 1761 an Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy (1712–1774), in: Norberto Gramaccini, *Theorie der französischen Druckgrafik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie* (Neue Berner Schriften zur Kunst, 2) Bern 1997, S. 348. – Zu den Zürcher Sammlern und Mäzenen vgl. Ruth Vuilleumier-Kirschbaum, *Zur Rezeption der niederländischen Landschaftsmalerei von Felix Meyer bis Caspar Huber*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 47 (1990), S. 135–141.

² Gerard de Lairese, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam 1707, zitiert nach: Des Herrn Gerhard de Lairese, *Weltberühmten Kunstmahlers, Grundlegung zur Zeichenkunst* [...] Aus dem Holländischen in das Hoch=Teutsche übersetzt [...], Nürnberg 1727, S. 55.

³ Zitiert nach: Bernhard von Waldkirch, *Idyllen in gesperrter Landschaft. Zeichnungen und Gouachen von Salomon Gessner*, Zürich 2010, S. 22.

⁴ Norberto Gramaccini, *Druckgrafik, eine eigenständige Kunst*, in: *Städelsches Kunstinstitut* (Herbert Beck et al.), *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, München 1999, S. 283–286, und ebendort Norberto Gramaccini, *Die Druckgrafik im Licht. Der Durchbruch eines populären Mediums*, S. 435–448. – Vuilleumier-Kirschbaum (wie Anm. 1), S. 135–141.

⁵ Torkel Baden (Hrsg.), *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, Leipzig 1797, S. 60.

⁶ *The Illustrated Bartsch*, 2, Mark Carter Leach / Peter Morse (Hrsg.), *Netherlandish Artists. Anthonie Waterloo (1610–1690), Allaert van Everdingen (1621–1675), Herman van Swanevelt (1600–1655)*, New York 1978.

⁷ *The Illustrated Bartsch*, 1, Leonard J. Slatkes (Hrsg.), *Netherlandish Artists*, New York 1978, Abb. S. 19–23, 187–192, 271–274, 302. – *The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700: Wenceslaus Hollar, Part IV*, 2010, Nr. 996–1002. – *Kunsthalle Karlsruhe* (Dorit Schäfer et al.), *Stefano Della Bella. Ein Meister der Barockradierung*, Karlsruhe 2005, Kat. Nr. 33a–33l. – In Frankreich hat der elf Jahre jüngere Israël Silvestre (1621–1691), «graveur et dessinateur du Roi», unzählige «vues» von Schlössern und Gärten, aber praktisch keine freien, «erfundenen» Landschaften im Sinne der Niederländer produziert; vgl. L. E. Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l’œuvre d’Israël Silvestre*, Paris 1857.

⁸ Zu Aegidius Sadeler II: siehe *The Illustrated Bartsch*, 72, Part 2, Supplement, Isabelle de Ramaix (Hrsg.), *Abaris Books*, o. O. 1998. – Yvonne Boerlin-Brodbeck, «Angenehme Verän-

derung». Zu den Phantasielandschaften Emanuel Büchels (1705–1775), in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 64 (2007), S. 259–272.

⁹ Boerlin-Brodbeck (wie Anm. 8), Abb. 1–4.

¹⁰ Zu Gessner siehe von Waldkirch (wie Anm. 3), Kat. Nr. 28 (Kompositionsstudie nach Antoni Waterloo), 29, 58, 66, 73, 75, 77, 80, 87, 88, 158. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel/Präsidialabteilung der Stadt Zürich, Maler und Dichter der Idylle. Salomon Gessner. 1730–1788, Wolfenbüttel 1980, Kat. Nr. 90, Abb. S. 110, 114. Vuilleumier-Kirschbaum (wie Anm. 1). – Zu Bullinger: Ruth Vuilleumier-Kirschbaum, *Gemalte Leinwandbespannungen in Zürich im 18. Jahrhundert*, Zürich 1987, S. 7–19; M. Tomaschett, Bullinger, Johann Balthasar d. Ä., in: Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 15, 1997, Sp. 122. – Zu Büchel vgl. Boerlin-Brodbeck (wie Anm. 8). – Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, 1854/55, erster und zweiter Band (Gottfried Keller, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*, 11), Zürich 2005, S. 318, 326.

¹¹ Helmut H. Rumbler, *Kunsthandlung*, C.W.E. Dietrich, genannt Dietricy (Katalog 24), Frankfurt a. M. 1989, Kat. Nr. 50, 55, 59, 60–62, 69–71, 73–77, 80, 87, 91–92; ebendort zu Weirotter: Kat. Nr. 120–121. – Zu Christian Ludwig von Hagedorn: Mehr Licht (wie Anm. 4), Kat. Nr. 208, 1–8; Alexander Rosenbaum, *Der Amateur als Künstler. Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010. – Michael Wenzel, Adam Friedrich Oeser. *Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus*, Weimar 1999. – Thilo Winterberg, Franz Edmund Weirotter (1733–1771). *Das graphische Werk*, Heidelberg 1998. – Zu Ferdinand Kobell und Johann Christian Klengel: Mehr Licht (wie Anm. 4), Kat. Nr. 222–225, 219–221.

¹² Nadine M. Orenstein, *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, New York 2001, Kat. Nr. 23–35 (Abb.).

¹³ Große Figuren im Vordergrund, die meist in bestimmte ikonografische Zusammenhänge einzuordnen sind, erhalten für den Betrachter eine ganz andere Präsenz als Person. In der Kleinheit den niederländischen Figuren vergleichbar, schaffen andererseits in französischen Architekturlandschaften des 17. Jahrhunderts, bei Israël Silvestre (vgl. Anm. 7) zum Beispiel, kleinste, aber doch als Kavaliers der deutlich höfischen Sphäre zu erkennende Figuren riesige Platz-Räume.

¹⁴ Peter Morse, Antoni Waterloo, *The Illustrated Bartsch*, 2, *Commentary*, Part 1, Abaris Books, o. O. 1992, S. 1f.

¹⁵ Kunstmuseum Basel, «For your eyes only». Eine Privatsammlung zwischen Manierismus und Surrealismus, Basel 2014, Kat. Nr. 24, 25.

¹⁶ Vgl. Philippe Kaenel / Rolf Reichardt, *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen*

Druckgrafik im 18. und 19. Jahrhundert, Hildesheim 2007.

¹⁷ Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey. Erster Theil*, Leipzig 1762, S. 594. Gerhard de Lairese, *Des Großen Mahler=Buchs Ersten Theils II Continuation*, Nürnberg 1729, S. 86.

¹⁸ Baden (wie Anm. 5), S. 183.

¹⁹ Hagedorn (wie Anm. 17), S. 340.

²⁰ Zitiert nach: Claude Henri Watelet / P[ierre] C[harles] Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, gravure et sculpture*, tome IV, Paris 1792, Reprint, Genève 1972, S. 24. – Vgl. von Waldkirch (wie Anm. 3), S. 147.

²¹ *The Illustrated Bartsch*, 2 (wie Anm. 6), Nr. 41 (48), Abb. S. 32.

²² *The Illustrated Bartsch*, 2 (wie Anm. 6), Nr. 46 (52), Abb. S. 37.

²³ Watelet (wie Anm. 20), S. 24.

²⁴ *The Illustrated Bartsch*, 2 (wie Anm. 6), Nr. 53 (60), Abb. S. 44; Nr. 45 (52), Abb. S. 46.

²⁵ *The Illustrated Bartsch*, 2 (wie Anm. 6), Nr. 112 (115), Abb. S. 103; Nr. 60 (66), Abb. S. 51.

²⁶ Augustinermuseum Freiburg / Felix Reuße, Giandomenico Tiepolo. *Die Flucht nach Ägypten. Radierungen*, Freiburg im Breisgau, 2007, Kat. Nr. 19.20, mit Abbildung. – Vgl. Thomas Jäger, *Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts von Tiepolo und Goya bis Rethel*, Petersberg 1998, S. 74–80.

²⁷ Zitiert nach: Lairese, *Continuation* (wie Anm. 17), S. 103.

²⁸ Lairese, *Continuation* (wie Anm. 17), S. 186–191.

²⁹ Paul-Henri Thiry, baron d'Holbach (1723–1789). *Das Schloss Grandval (Sucy-en-Brie, Val de Marne) ist im Deutsch-Französischen Krieg 1870 weitgehend zerstört worden.* – Zu den Wanderungen Diderots in Grandval vgl. Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, hrsg. von André Babelon, 3 Bde., Paris 1930, zum Beispiel Bd. 1, Nr. XVI, 1. Oktober 1759, S. 92–93: «Entre trois et quatre, nous prenons nos bâtons et nous allons promener; les femmes de leur côté, le Baron et moi du nôtre. Nous faisons des tournées très étendues. Rien ne nous arrête, ni les coteaux, ni les bois, ni les fondrières, ni les terres labourées. Le spectacle de la nature nous plaît à tous deux. Chemin faisant, nous parlons ou d'histoire, ou de politique, ou de chimie, ou de littérature, ou de physique, ou de morale. Le coucher du soleil et la fraîcheur [sic] de la soirée nous rapprochent de la maison où nous n'arrivons guère avant sept heures.»

³⁰ Else Marie Bukdahl / Michel Delon / Annette Lorenceau, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris 1995, S. 174 ff.