

"Angenehme Veränderung" : zu den Phantasielandschaften Emanuel Büchels (1705-1775)

Autor(en): **Boerlin-Brodbeck, Yvonne**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **64 (2007)**

Heft 4

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169778>

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.

«Angenehme Veränderung» Zu den Phantasielandschaften Emanuel Büchels (1705–1775)

VON YVONNE BOERLIN-BRODBECK

Emanuel Büchel hat in Basel eine Bäckerlehre absolviert und wurde, nach der üblichen dreijährigen Gesellenwanderung, 1726 in die Brotbeckenzunft aufgenommen. Er muss daneben aber früh schon seine Hand im Zeichnen geübt haben: Von 1735 datieren seine ersten (erhaltenen) Landschaftszeichnungen. 1735/36 jedenfalls scheint er das Bäckerhandwerk aufgeben zu haben, blieb aber Mitglied der Zunft. Spätestens seit dieser Zeit hat ihm die Freundschaft und die Förderung durch den gelehrten Pfarrer August Johann Buxtorf (1696–1765), der ihn 1735 zu einem Aufenthalt in Pratteln eingeladen hatte, den Weg zu Basler Auftraggebern geebnet. Darunter waren Buxtorfs Schwiegervater, der Oberstzunftmeister Johann Rudolf Faesch (1680–1762), der Naturforscher Prof. Benedict Stehelin (1695–1750), der ihn als wissenschaftlichen Zeichner beschäftigte, der Archivar und Historiker Daniel Bruckner (1707–1781), für dessen mehrbändige illustrierte Publikation der *Merkwürdigkeiten der Landschaft Basel* Büchel die topographischen Vorzeichnungen lieferte, und schliesslich auch der Rechtsgelehrte Prof. Johann Jakob d'Annone (1728–1804), in dessen Fossilien-Sammlung Büchel Zeichnungen aufnahm. Seit 1766 bis zu seinem Tod 1775 hat Büchel mit Genehmigung und im Auftrag des Basler Rats (als Vorläufer der modernen Kunstdenkmäler-Inventarisierung) mittelalterliche und spätmittelalterliche Bilddenkmäler in Basler Kirchen und ehemaligen Klöstern in exakten Zeichnungen festgehalten.¹

Emanuel Büchel ist vor allem bekannt als Zeichner von Ansichten der Stadt Basel, der Landschaften und Dörfer der weiteren Umgebung und für die nach seinen Zeichnungen von professionellen Stechern hergestellten Illustrationen für Daniel Bruckners *Merkwürdigkeiten* und David Herrlibergers *Topographie der Eydgnoßschaft*. Auch seine vier grossen Ansichten Basels (von Osten, Westen, Süden und Norden), zwischen 1743 und 1747 in Strassburg von Martin Weis d.Ä. gestochen, profitierten von der druckgraphischen Vervielfältigung. Der grösste Teil seiner Zeichnungen, die Basler Ansichten mit dem Blick über die Befestigungen und Wälle hinweg auf die Dächer der Stadt und die Darstellungen der in die Juralandschaft eingebetteten Dörfer und Burgen, wird im Staatsarchiv Basel-Stadt, in der Universitätsbibliothek und im Kupferstichkabinett Basel aufbewahrt. Solche Blätter, meist sorgfältig bezeichnet und auf den Tag genau datiert, oft mit erklärenden Ortsangaben innerhalb der Darstellung, versieht Büchel aus kompositorischen Gründen gerne mit Versatzstücken

am vordern Rand (Baum, Gebüsch etc.), die aus der topographischen Aufnahme so etwas wie eine bildmässige Ansicht, eine «Vedute», machen. Diese Zeichnungen sind aber nachprüfbar «nach der Natur» gearbeitet und liefern quasi das «Porträt» einer Landschaft. Der zeitgenössische Betrachter konnte sich im Bild seines Lebensraumes vergewissern; heute ermöglichen solche topographisch bestimmten Zeichnungen, die Vergangenheit dieser Landschaften zu erkennen, im Bild der Landschaft Raum und Zeit abzutasten.

Erfahrungsgemäss sind es diese lokalen Bezüge, die bei den kleineren Meistern interessieren. Büchels komponierte Landschaften, seine sogenannten Phantasielandschaften, sind dagegen weitgehend unbeachtet geblieben. Auf diese Landschafts-Kompositionen hat zwar bereits Daniel Burckhardt-Werthemann im Basler Jahrbuch 1894 hingewiesen, und Beat Trachsler hat 1973 und 1975 einige dieser Phantasielandschaften mit Abbildungen vorgestellt.² Büchels komponierte Landschaften sind als Einzelblätter, zum Teil auch als kleine Deckfarbenbilder (sog. Gouachen), zur Hauptsache aber als Feder- und Pinselzeichnungen in drei seiner seit 1886 im Kupferstichkabinett Basel aufbewahrten Skizzenbücher erhalten. Zählt man heute die überlieferten (teilweise nicht mehr klar nachweisbaren) komponierten Landschaften zusammen, so ergeben sich gut 190 Blätter. 1905 hat Daniel Burckhardt-Werthemann im Schweizerischen Künstler-Lexikon berichtet, Büchel habe komponierte, in Deckfarben ausgeführte Landschaftsbilder «während seines ganzen Lebens massenhaft angefertigt».³ Tatsächlich reichen aber die Datierungen der erhaltenen oder schriftlich nachgewiesenen Phantasielandschaften von 1736 bis (allerdings mindestens) 1750, wobei in Gouache ausgeführte Blätter allein aus der Frühzeit erhalten sind.⁴ Büchel war übrigens nicht der einzige in Basel, der farbige Phantasielandschaftchen produzierte: Neben ihm tat das auch (etwas weniger gekonnt) der ein Jahr ältere Johann Rudolf A Wengen (1704–1772).⁵

Aus dieser Frühzeit Büchels ist 2005 eine 1736 datierte Folge von acht kleinen Deckfarben-Bildchen (Gouachen) im Kunsthandel auf- und wieder abgetaucht. Vier davon sind wenigstens in Abbildungen dokumentiert (Abb. 1 und 3): Es sind komponierte Landschaften mit klassischen Ruinenstücken, einem Torbogen an der Küste eines Meeresarms, Burgen im Hintergrund, lichten Bäumen, einem stillen Wasserlauf, einem Felsentor und ein paar winzigen Staffagefiguren.⁶ «Représentations idéales», wie Claude Henri

Watelet (1718–1786) solche Ideallandschaften nennt, «genre le plus noble du Paysage, parce que le génie, s’y montre davantage», und gleich anfügt: «ce genre a produit les plus beaux & les plus mauvais tableaux de la nature champêtre».⁷ Die Stellung Büchels in dieser Spannweite der idealen Landschaften des 17./18. Jahrhunderts, die von den bedeu-

Nämlich Meyers «Landschaft mit einer Pyramide links» (Abb. 2), einer Ideallandschaft aus einer Folge von vier Landschaften mit antiken Ruinen. Ebenso ist Büchels «Felsentor mit Wasserfall» (Abb. 3) nach einer Radierung Felix Meyers gezeichnet (Abb. 4).⁹



Abb. 1 Seelandschaft mit antiker Vase (Vogler-Folge), von Emanuel Büchel, 1736. Gouache. Gegenwärtiger Standort unbekannt.



Abb. 2 Landschaft mit Pyramide, von Felix Meyer (1653–1713). Radierung. Zürich, Graphische Sammlung ETH.

tungsgeladenen «heroischen» Landschaften eines Nicolas Poussin (1594–1665) bis zu den meist namenlosen Dekorationslandschaften der Supraporten und Ofenkacheln reicht, ist zwar im unteren Mittelfeld dieser Möglichkeiten zu suchen.⁸ Aber gerade dieses oft vernachlässigte Segment der Kunstproduktion erlaubt Einblicke in das Verhältnis des Kunstangebotes zur Kunsterwartung eines im 18. Jahrhundert rasch breiter werdenden Publikums.

Fragt man, woher der Vedutenzeichner Büchel das Inventar seiner Phantasielandschaften hat, wo er dieses Formenrepertoire sich anzueignen gelernt hat, so erhält man schon in den frühen Gouachen «Seelandschaft mit antiker Vase» (Abb. 1) und «Felsentor mit Wasserfall» (Abb. 3) deutliche Hinweise: Die Deckelvase mit den darüber herabhängenden Ranken, die am linken Bildrand der «Seelandschaft» auf ihrem Podest neben einer Art Rundpfeiler steht, hat Büchel (seitenverkehrt) einer Radierung des rund 50 Jahre älteren, in Nürnberg weitergebildeten Zürcher Landschafters Felix Meyer (1653–1713) entnommen:

Auch wenn über die künstlerische Ausbildung des Bäckermeisters Büchel wenig bekannt ist, solches Kopieren nach Vorlagen war seit Jahrhunderten, spätestens seit den mittelalterlichen Musterbüchern, die gängige Methode in der Künstlerausbildung. Das Zeichnen nach Vorlagen ist bekanntlich älter als das Zeichnen nach der Natur.¹⁰ Nach dem Aufkommen der Druckgraphik im 15. Jahrhundert übernahm die vervielfältigte Kunst der Kupferstiche und Radierungen zunehmend die Vorlagen-Rolle. Sie diente so im 17./18. Jahrhundert weit verbreitet als Bildreferenz für Inhalte und Stile und war – in Auswahl natürlich – praktisch überall bei den Künstlern und in Sammlungen vorhanden. Nicht nur der grosse Basler Vorgänger Büchels, Matthäus Merian (1593–1650), auch der Zürcher Felix Meyer selbst, dessen Radierungen Büchel benützte, hat nach älteren Landschaftsvorbildern gezeichnet. Und Büchels Zürcher Zeitgenossen, unter anderem Johann Caspar Füssli (1706–1782) und Johann Balthasar Bullinger (1713–1793), haben sich ebenfalls im druckgraphischen «Landschafts-

vorrat» bedient. Noch 1770 hat Salomon Gessner (1730–1788) in seinem Brief über die Landschaftsmalerei empfohlen, die künstlerische Bewältigung der Naturdarstellung zunächst anhand von druckgraphischen Vorbildern zu üben.¹¹ Büchel selbst hat 1736, im Jahr der frühen Gouachelandschaften, sogar ältere druckgraphische Landschafts-



Abb. 3 Felsentor mit Wasserfall (Vogler-Folge), von Emanuel Büchel, 1736. Gouache. Gegenwärtiger Standort unbekannt.

schen Landschaftsblättern von Aegidius Sadeler II (1568–1629) nach verlorenen Zeichnungen von Roelant Savery (1576–1639), von Anthonie Waterloo (1609–1690), Herman van Swanevelt (1600–1655) und – vereinzelt – von Jan van de Velde (1593–1641), Gillis Neyts (1623–1687) und Simon Wynkontsz. Vries (um 1580–1629) nach Hendrik Hondius



Abb. 4 Felsentor mit Wasserfall, von Felix Meyer (1653–1713). Radierung. Zürich, Graphische Sammlung ETH.

darstellungen mit Gouache koloriert: So hat er einen Kupferstich «Landschaft mit einem Fluss und zwei Figuren an einem Weg», der vielleicht von Isaac de Moucheron (1667–1744) seitenverkehrt und leicht verändert nach einem Gemälde von Gaspard Dughet (1615–1675) gestochen worden war, mit Deckfarben überzogen.¹² Ungleich seinem späteren Basler Kollegen Samuel Birmann (1793–1847), der in der glücklichen Lage war, niederländische und französische Gemälde und Druckgraphik nach Claude Lorrain aus der Sammlung seines Vaters Peter Birmann (1758–1844) kopieren zu können, hat sich Emanuel Büchel offenbar gelegentlich beim Kolorieren von Kupferstichen mit dem Formenrepertoire der idealen Landschaft des 17. Jahrhunderts vertraut gemacht und gleichzeitig mit der Farbe die Bildwirkung ausprobiert.¹³ Wahrscheinlich hat er auf diese Weise auch versucht, mit geringem Arbeitsaufwand wirkungsvolle Verkaufsblätter herzustellen.

In grossem Umfang aber hat Büchel nach Landschaftsradierungen und -kupferstichen niederländisch/flämischer Künstler des 17. Jahrhunderts gezeichnet. Im Skizzenbuch A 48 c mit Datierungen von 1743, 1745 und 1746 (Kupferstichkabinett Basel), finden sich reihenweise Kopien und mehr oder weniger freie Wiedergaben von druckgraphi-

d.Ä. (1573–nach 1649): Im Skizzenbuch A 48 c konnten bis jetzt 52 solcher mit Feder und Pinsel ausgeführter Kopien und Paraphrasen sicher nachgewiesen werden, im Skizzenbuch A 48 a finden sich noch einmal zwei Kopien. Das alles nach bisherigem Wissensstand; eine ganze Reihe von Blättern wird sich mit etwas Glück möglicherweise noch identifizieren, in manchen Zeichnungen einzelne Anleihen benennen lassen. Diesen zum Teil mehr als 100 Jahre älteren Formenvorrat und Formenzusammenhang hat sich Büchel also zeichnend erschlossen und angeeignet.

Mit ganz wenigen Ausnahmen gibt es in der Fülle dieser Büchelschen Studiensammlung aber keine Hinweise auf die benutzten Vorlagen. Wie bei der «Baumlandschaft mit See und Holzsteg im Hintergrund» (Abb. 5), die oben rechts die eigenhändige Beschriftung «E.B. f 1745» (mit Feder) trägt, signiert Büchel solche Kopien neutral mit «fecit», garantiert quasi die eigene Hand, sagt jedoch nicht, dass er hier einen Kupferstich aus einer vom flämischen Stecher Aegidius Sadeler II herausgegebenen Folge von sechs Landschaften nach Zeichnungen des lange Jahre am Prager Hof arbeitenden Flamen Roelant Savery (Abb. 6) als Vorlage benutzt hat.¹⁴ Die Zeichnung Büchels ist wenig kleiner als die Kupferstich-Vorlage, die Landschaft ist aber



Abb. 5 Baumlandschaft mit See und Holzsteg im Hintergrund, von Emanuel Büchel, 1745. Feder und Pinsel, laviert. Skizzenbuch A 48 c, fol. 1. Basel, Kupferstichkabinett.



Abb. 6 Waldlandschaft, von Aegidius II Sadeler (1568–1629), herausgegeben nach einer verlorenen Zeichnung von Roelant Savery (1576–1639). Radierung/Kupferstich. *Illustrated Bartsch*, Bd. 72, 2, Nr. 227.

– etwas vereinfacht – bis in den Hintergrund relativ getreu und grosszügig wiedergegeben. Typisch für Büchel, der nicht primär an Figuren interessiert ist: Sadeler's Staffagegruppe der zwei gelagerten Männer mit den zwei Hunden im Vordergrund links lässt er weg. Die winzigen Figürchen im Hintergrund, den sitzenden Fischer und den Lastenträger auf dem Holzsteg, die in der Verkleinerung zeichnerisch leichter zu bewältigen sind, hat er dagegen aus dem Stich übernommen.

Bei einer beträchtlichen Anzahl dieser Nachzeichnungen erprobt Büchel den erwünschten Bildausschnitt, markiert

mit Bleistift eine Variante der Bildgrösse: Meist scheint er sich (im Hinblick auf eine hypothetische Zweitverwendung der Komposition) für einen kleineren Ausschnitt entschieden zu haben. Im Blatt «Flusslandschaft mit Mühlen» (Abb. 7) jedoch erweitert er die Landschaft der Vorlage, nämlich der Radierung (und Kupferstich) «Wassermühle» aus einer anderen Landschaftsfolge von Aegidius Sadeler II nach einer verlorenen Zeichnung von Roelant Savery (Abb. 8) seitlich nach rechts hin.¹⁵

Im gleichen Skizzenbuch A 48 c finden sich mindestens 37 mehr oder weniger freie Kopien nach Radierungen des



Abb. 7 Flusslandschaft mit Mühlen, von Emanuel Büchel. Feder, laviert. Skizzenbuch A 48 c, fol. 56. Basel, Kupferstichkabinett.



Abb. 8 Wassermühle, von Aegidius II Sadeler (1568–1629), herausgegeben nach einer verlorenen Zeichnung von Roelant Savery (1576–1639). Radierung/Kupferstich. *Illustrated Bartsch*, Bd. 72, 2, Nr. 251.



Abb. 9 Flusslandschaft mit Wasserfall über Felstreppen links, von Emanuel Büchel. Feder, laviert. Skizzenbuch A 48 c, fol. 12. Basel, Kupferstichkabinett.



Abb. 10 Die Doppelkaskade, von Anthonie Waterloo (1609–1690). Radierung. *Illustrated Bartsch*, 2, 2, Nr. 71.

auch von Salomon Gessner empfohlenen und für seine Baumlanschaften berühmten Niederländers Anthonie Waterloo (1609–1690): So steckt zum Beispiel hinter Büchels «Flusslandschaft mit Wasserfall über Felstreppen links» (Abb. 9) Antoni Waterloo's Radierung «Die Doppel-Kaskade» (Abb. 10).¹⁶ Wie alle seine Nachzeichnungen nach Waterloo ist dieses Blatt offensichtlich rasch entstanden und von Büchel weder signiert noch datiert. Die so feinteilige und reich differenzierte Landschaftsschilderung Waterloos ist ziemlich grob vereinfacht und auf das hauptsächliche Inventar reduziert: Baumgruppen, Felserhebung in der Mitte, Wasserfall und Hauptlinien des Hintergrunds.

Schliesslich finden sich im Skizzenbuch A 48 c (mindestens) zehn und in A 48 a noch einmal zwei Kopien nach Radierungen des ebenfalls von Salomon Gessner empfoh-

lenen Herman van Swanevelt, eines lange Jahre in Paris und in Rom tätig gewesenem Holländers, der 1651 Mitglied der Pariser Académie Royale geworden ist.¹⁷ Während die Nachzeichnungen in A 48 c neutral signiert und datiert («E. B. f. 1745» / «Em. Büchel f. 1745») und mit Bleistiftmarkierungen für einen verkleinerten Bildausschnitt versehen sind, tragen die beiden ziemlich getreuen Kopien in Skizzenbuch A 48 a als grosse Ausnahme einen Verweis auf das Vorbild: «Em. Büchel f. 1745. Schwanefeld. Invent». Freier ist Büchel bei den Kopien in Skizzenbuch A 48 c verfahren: Die Vorlage für seine, mit «E. B. f. 1745» bezeichnete Feder- und Pinselzeichnung «Flusslandschaft mit Bäumen in felsigem Gebiet» (Abb. 11) war Swanevelts Radierung «Landschaft mit einem tanzenden Satyr» (Abb. 12).¹⁸ Büchel lässt in seiner Fassung die Vordergrundsstaffage weg; Figuren-



Abb. 11 Flusslandschaft mit Bäumen in felsigem Gebiet, von Emanuel Büchel, 1745. Feder und Pinsel, laviert. Skizzenbuch A 48 c, fol. 84. Basel, Kupferstichkabinett.

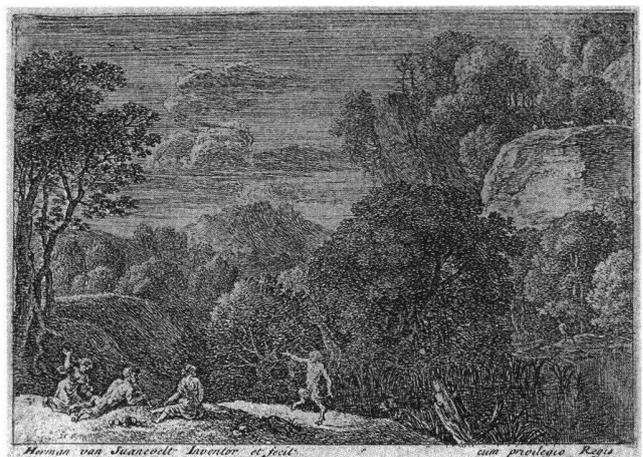


Abb. 12 Tanzender Satyr, von Herman van Swanevelt (1600–1655). Radierung. *Illustrated Bartsch*, 2, 2, Nr. 50.

zeichnung war sowieso nie seine Stärke. Dafür gelingt ihm in dieser fast nicht mehr wiederzuerkennenden Landschaft die erstaunlich zarte und stimmungsvolle Schilderung einer stillen Gegend mit Gewässer-, Gebüsch- und Felspartien.

Hat der Zeichner in dieser Swanevelt-Paraphrase die antikisierende Staffage unterschlagen, so scheint den Land-

schen Zeichners Carlo Fantassi (1679–1746) genauer umschrieben zu haben.¹⁹ Büchels Zeichnungen mit antikisierenden Ruinenmotiven finden sich als relativ kompakte Gruppe im kleinen Skizzenbuch A 48 d. Da aber nur noch wenige Arbeiten Fantassis überhaupt bekannt sind, ist der Anteil der direkten Übernahmen von Fantassi-Motiven in

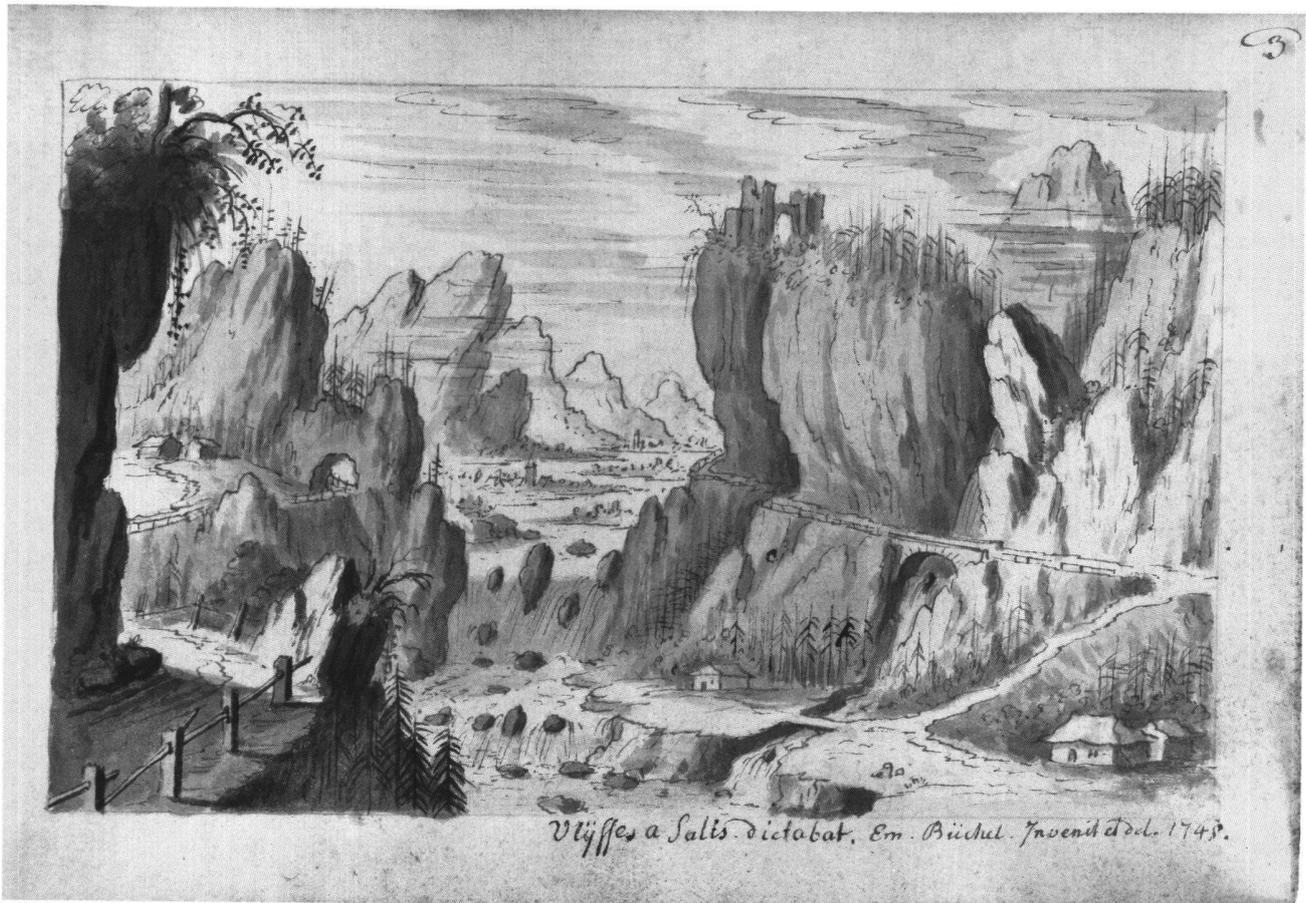


Abb. 13 «Ullysses a Salis dictabat», Gebirgslandschaft mit Felsenstrassen, von Emanuel Büchel, 1745. Feder, laviert. Skizzenbuch A 48 c, fol. 3. Basel, Kupferstichkabinett.

schafter Büchel Antikisches aber doch seit jenen frühesten, von Radierungen Felix Meyers inspirierten Phantasielandschaften (Abb. 1) zu interessieren: und zwar in Form von antikisierenden Ruinenmotiven, die in Graphik und Malerei dieser Zeit als Bedeutungs- und Stimmungsträger ausserordentlich à la mode waren. Es ist das Verdienst Beat Trachslers, die Anregung durch die kleinen Ruinenzeichnungen des 1723 bis gegen 1745 in Basel tätigen italieni-

den Ruinen-Landschäftchen Büchels schwer abzuschätzen; die beiden schon von Beat Trachslers einander gegenübergestellten Beispiele geben immerhin die Richtung an.²⁰ – Dass das Problem der Kopiertätigkeit Büchels nach Fantassi seit dem 19. Jahrhundert bekannt ist, belegt eine alte Notiz unter einer Zeichnung im Skizzenbuch A 48 c (fol. 5), wo der nicht von Büchels Hand stammende Eintrag «Carlo Fantassi Inv. E. B. fecit» durchgestrichen und daneben –

richtig – mit «Nein» kommentiert wird: Die fragliche Zeichnung hat sich denn jetzt auch als Kopie nach Anthonie Waterloo erwiesen.²¹

Der Blick in die Werkstatt von Büchels Skizzenbüchern zeigt also eine grosse Anzahl von Kopien und freien Wiederholungen von druckgraphischen Blättern vor allem des niederländischen 17. Jahrhunderts und von wahrscheinlich wenigen zeichnerischen Vorlagen (zum Beispiel von Fantassi). Sehr oft hat Büchel die Vorlage abgewandelt und grob vereinfacht, oft aber auch, vor allem bei den Kopien nach Waterloo, die Nachzeichnung mit braunem und/oder grauem Lavis malerisch belebt. Immerhin notiert er dort, wo das Landschaftsbild offensichtlich frei zusammengestellt ist, manchmal «invenit»/«inv.», selbst erfunden. Seine Landschaften, die nach Vorlagen gezeichneten und die selbst kombinierten, datiert er aber – wenn überhaupt – lediglich mit einer Jahreszahl. Nur die vor der Natur entstandenen Studien und die topographisch getreuen Landschaftsaufnahmen werden mit einem genaueren Datum bezeichnet: Das betont die Exaktheit der Naturaufnahme; topographisches Zeichnen ist Wissensvermittlung.

In Büchels umfangreichem Skizzenbuch A 48 c findet sich aber auch ein spezieller und selten so deutlich belegter Modus der Landschaftsvermittlung im Bilde: Eine lavierte Feder- und Pinselzeichnung mit einer an flämische Gebirgslandschaften des späten 16. Jahrhunderts gemahnenden Flusslandschaft mit Felsenstrassen, Wasserfällen, Felsentor, die sich im Hintergrund auf ein von Gebirgen umstandenes breites Flusstal öffnet, ist unten rechts von Büchel bezeichnet, signiert und datiert: «Ulysses a Salis dictabat. Em. Büchel Invenit et del. 1745.» (Abb. 13). Der Bündner Ulysses von Salis-Marschlins (1728–1800), Diplomat, 1759–1768 Geschäftsträger der Krone Frankreichs in Graubünden, Bildungspolitiker (am «Philanthropin» in Haldenstein und später in Marschlins), 1772 Präsident der Helvetischen Gesellschaft, der 1792 den Nationaleid verweigert, alle Ämter niederlegt und schliesslich als Verbannter in Wien stirbt, hat sich als Sechzehnjähriger am 26. Oktober 1744 an der Universität Basel immatrikuliert, ging 1746 nach Strassburg und weilte 1747–1750 wieder in Graubünden, bevor er 1750 zu einer Bildungsreise nach Holland aufbrach. In Basel lernte er den gleichaltrigen Isaak Iselin (1728–1782) kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband.²² Möglicherweise hat Iselin 1745 die Begegnung mit Emanuel Büchel vermittelt. Jedenfalls bezeugt das Blatt in Büchels Skizzenbuch, dass der junge von Salis dem Zeichner typische Landschaftselemente seiner bündnerischen Heimat schilderte und dass auf seine Aufforderung hin Büchel versucht hat, diese Schilderung in eine Zeichnung umzusetzen. Tatsächlich erinnert der Blick aus diesem Felsental mit seinen Passstrassen in das weite Flusstal hinaus von ferne an die Einmündung des Prättigaus in das Churer Rheintal (nahe Marschlins!) oder des Hinterrheintales bei Thusis auf das Domleschg; in beiden Fällen fliesst dann allerdings der Fluss, der in der Zeichnung dem Betrachter entgegenrauscht, in der falschen Richtung ... Es scheint doch, dass

sich das Landschafts-Diktat des jungen von Salis unter Büchels Hand frei mit den Bildvorstellungen verbunden hat, die der Zeichner von seinem Studium der niederländischen Landschaftsgraphik her kannte; man kann dabei an Blätter wie den von den Sadeler (Aegidius Sadeler I und Johan Sadeler I) herausgegebenen Kupferstich nach Hans Bol (1534–1593) oder Gillis van Coninxloo (1586) denken und daneben auch Büchels Bezeichnung «invenit» nicht vergessen.²³

Die Inspirationsquellen der Landschaften in Büchels Skizzenbüchern von 1743/45, 1746 und 1749/50 sind zwar verschiedenartig, aber doch – wie beim Diktat des Ulysses von Salis – deutlich von den niederländischen Landschaften des späten 16. und des 17. Jahrhunderts bestimmt, wo Felsen, Felsentore und Gebirge eine «Raum erschliessende und Raum dämonisierende Rolle» spielen. Damit fügt sich Emanuel Büchel in die dominierende Richtung der deutschen Landschaftskunst des 18. Jahrhunderts ein.²⁴ Auf Grund seiner mit Landschaftsmotiven aufgeladenen Bildphantasie komponiert er nun offensichtlich lustvoll einen Vorrat an sogenannten «Kleinen Landschaften». Rund zehn Jahre nach den frühen, als Verkaufsblätter aufgemachten Gouache-Phantasielandschaften – Büchel ist unterdessen 1743 Grossrat geworden und hat 1743–1747 den Erfolg seiner vier grossen Prospekte der Stadt Basel erleben dürfen – muss er nun um 1746/50 vom Plan der Produktion von vermutlich zwei druckgraphischen, kommerziell verwertbaren Folgen von Phantasielandschaften umgetrieben worden sein. Offenbar im Hinblick auf solche Folgen von radierten oder gestochenen Landschaften experimentiert er in seinem Studienmaterial mit der erwünschten Bildgrösse: Neben den grösseren Formaten (ca. 15 × 19 cm), wie er sie 1745 und 1746 in den Skizzenbüchern A 48 c und A 48 a vorgesehen hat, scheint er 1749/50 (Skizzenbuch A 48 d) in einer Anzahl von Landschaftchen zur Form eines einheitlichen kleinen Breitrechtecks (ca. 6,5 × 11,5 cm) gefunden zu haben.²⁵

In zwei Skizzenbüchern finden sich Entwürfe zu Titelblättern für diese zwei geplanten Folgen: 1746 datiert er einen Titelblatt-Entwurf für eine Folge im vermutlich grösseren Format (ca. 15 × 19 cm): «Allerhand Gattung Landschaften erfunden und gezeichnet von Em. Büchel Ao 1746, Basil.» (Abb. 14).²⁶ Wie das auch bei anderen druckgraphischen Landschaftsfolgen üblich war, werden dabei Titel, Künstlersignatur und Datum quasi «auf Stein verewigt» in die Darstellung integriert: Im Vorjahr 1745 hat, zum Beispiel, der sächsische Hofmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich, gen. Dietricy, ein solches Titelblatt für seine Landschaftsradierungen veröffentlicht.²⁷ Bei Büchel nun findet sich der Titel (im Vordergrund links) auf einer an ein Ruinenstück gelehnten antikisierenden Inschrifttafel; vorne rechts platziert er ebenfalls antikische Trümmer und eine (an Felix Meyer- und Fantassi-Vorbilder erinnernde) Vase. Den Ausblick auf eine See- und Felslandschaft im Hintergrund akzentuiert Büchel mit einer Burg über dem See und einer Stadt mit einem Rundbau, den er einer seiner Nachzeichnungen nach Herman van Swanevelt entnommen und

verschiedentlich in seinen komponierten Landschaften verwendet hat.²⁸ – 1750 oder wenig später gibt Büchel den etwas kleiner projizierten Landschaften im Skizzenbuch A 48 d auf dem Verso des Schmutzblattes den reinen Schrift-Titel «Flüchtige Gedanken von unterschiedlichen Landschaften. Inventirt und gezeichnet von Emanuel Büchel. Ao 1749 und 1750. & so weiters.»

spiel, produzierten vergleichbare Landschaftsfolgen. Dass Büchels geplante druckgraphische Umsetzung seiner Folgen von Phantasielandschaften aller Wahrscheinlichkeit nach nicht realisiert werden konnte, lag vermutlich daran, dass in den 1740er und 50er-Jahren in Basel kein valabler Stecher oder Radierer zu haben war. Jacques-Antony Chovin (Lausanne 1720–1776), der von 1748 an für Daniel



Abb. 14 Titelblatt-Entwurf «Allerhand Gatung Landschaften ...», von Emanuel Büchel, 1746. Feder und Pinsel, laviert. Skizzenbuch A 48 a, fol. 42. Basel, Kupferstichkabinett.

Neben den im 17./18. Jahrhundert zahlreichen gedruckten Ausgaben mit topographischen Ansichten (man denke nur an Matthäus Merians in der Mitte des 17. Jahrhunderts erschienene Bände der «Topographia») hatten druckgraphische Folgen von komponierten Ideallandschaften, wie sie nun auch Büchel als Erwerbszweig plante, ebenfalls bereits im 17. Jahrhundert Tradition: Schon seine Vorlagen, die von Aegidius Sadeler edierten Landschaftsstiche, die Radierungen von Anthonie Waterloo, Herman van Swanevelt und Felix Meyer, sind jeweils in kleineren oder grösseren Folgen publiziert worden. Aber auch Büchels nur wenige Jahre jüngere Zeitgenossen, der Zürcher Johann Balthasar Bullinger oder der Dresdener Dietricy zum Bei-

Bruckners *Merkwürdigkeiten der Landschaft Basel* die Ansichten Büchels stach, eignete sich kaum zur Wiedergabe der doch sehr lockeren Textur der Büchelschen Phantasielandschaften. Büchels grosse Stadtprospekte aus den 1740er-Jahren mussten ja auch nach Strassburg zum Stechen gegeben werden: Erst 1764 eröffnete Christian von Mechel ein leistungsfähiges Stecheratelier in Basel.

Mit seinen geplanten Titeln «Allerhand Gatung Landschaften» und «Flüchtige Gedanken von unterschiedlichen Landschaften» umschreibt Büchel den spielerischen, keiner Norm verpflichteten Charakter solcher Folgen von Phantasielandschaften: Es gibt hier keinen Zwang zur topographischen Richtigkeit, es gibt auch keine figuralen



Abb. 15 Landschaft mit Felsen, Wald und Wasserfall links, von Emanuel Büchel, 1746. Feder, Pinsel, laviert. Skizzenbuch A 48 a, fol. 51. Basel, Kupferstichkabinett.

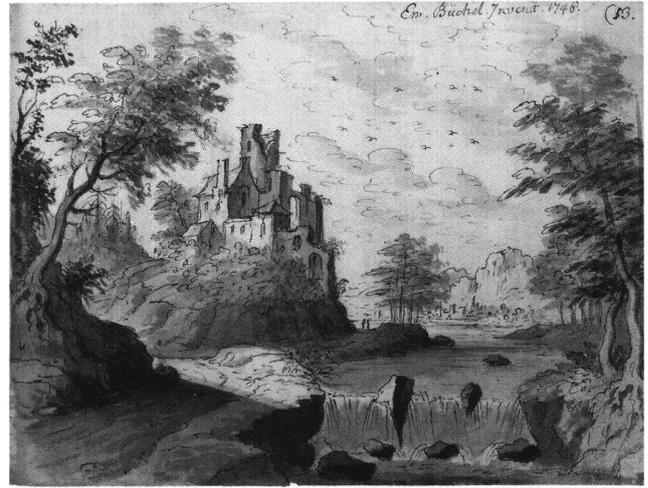


Abb. 16 Burg und Wegbiegung links, Wasserfall rechts, von Emanuel Büchel, 1746. Feder, Pinsel, laviert. Skizzenbuch A 48 a, fol. 53. Basel, Kupferstichkabinett.

Themen, es gilt also nicht, dem Faden einer Erzählung zu folgen, es gilt auch nicht, sich – wie bei den beliebten Jahreszeiten- und Monatsfolgen – einem vorgegebenen Zyklus einzuordnen. Es gibt zwar in seinen Skizzenbüchern ansatzweise erkennbare Gruppen, aber keine offensichtlich festgelegte Abfolge dieser Phantasielandschaften. Sie sind austauschbar wie die Landschaften im Kartenspiel: Einmal rauscht ein kleiner Wasserfall von einem Felskegel links

herab (Abb. 15), dann wieder fließt dem Betrachter rechts ein Bach über eine Fallstufe entgegen (Abb. 16), einmal wird ein Flusslauf von einer steinernen Doppelbogenbrücke überspannt (Abb. 17), dann wieder spannt sich ein hölzerner Steg von Fels zu Fels (Abb. 18). Es gibt flach schleichende Gewässer im Wald und Seelandschaften im Hintergrund. Manchmal überquert ein Lastenträger eine Brücke, und manchmal bewegen sich flüchtig skizzierte



Abb. 17 Landschaft mit steinerner Brücke, Zollhaus und Felsentor links oben, von Emanuel Büchel, 1746. Feder, Pinsel, laviert. Skizzenbuch A 48 a, fol. 52. Basel, Kupferstichkabinett.



Abb. 18 Landschaft mit Fluss, Holzbrücke und Mühle im Hintergrund, von Emanuel Büchel, 1746. Feder, Pinsel, laviert. Skizzenbuch A 48 a, fol. 46. Basel, Kupferstichkabinett.

Staffagefiguren auf eine Wegbiegung zu (Abb. 19). Dorflandschaften und phantastische Schlösser mit rauchenden Kaminen (Abb. 20) gibt es zu sehen, seltener eine Stadlandschaft, Städte sind meist im Hintergrund angedeutet, fast immer aber krönt eine Burg einen Hügel oder eine Insel im Wasser.



Abb. 19 Landschaft mit Wasserfall, links Weg mit zwei Figuren, von Emanuel Büchel, 1746. Feder, Pinsel, laviert. Skizzenbuch A 48 a, fol. 50. Basel, Kupferstichkabinett.

Zeichenkunst» geschwärmt: «Was kann einem Menschen mehr angenehm seyn, als wenn er, ohne einen Fuss aus seinem Zimmer zu setzen, die gantze Welt durchwandert».30 Wir erinnern uns aber auch, dass mehr als zwei Generationen nach Lairesse der Aufklärer Denis Diderot (1713–1784) in seiner Besprechung des Pariser «Salon» von 1767



Abb. 20 Seelandschaft mit burgbegrönter Felseninsel, vorne Uferstrasse mit zwei Figuren, von Emanuel Büchel, 1745. Feder, laviert. Skizzenbuch A 48 c, fol. 50. Basel, Kupferstichkabinett.

Fragt man, was den Reiz solcher, schier endloser Landschafts-Variationen mit ihren verwirrenden Ortswechsellern für das damalige Publikum ausmachte – und Büchel, dem diese Variationen offenbar leicht von der Feder gingen, muss mit diesem Reiz gerechnet haben –, so kann auch noch der heutige (Serien-Produktionen wieder gewohnte) Betrachter einem wesentlichen Teil dieses Reizes nachspüren: Er kann die Herausforderung der Zeichnung annehmen, bei den von Blatt zu Blatt wechselnden Szenarien mit seinem Auge den Gang in diese Landschaften, über diese schmalen Holzbrücken hoch über dem Wasser nachvollziehen, den sich schlängelnden Wegen folgen, die Felsentore passieren, den Zugang zur Burgruine erproben, die nur scheinbar wiedererkennbaren topographischen Situationen erkunden, und sich schliesslich in fernen Felsgründen verlieren.²⁹ Exakt davon hat der 1711 verstorbene französische Maler und Kunstschriftsteller Gérard de Lairesse (1641–1711) – noch weit entfernt von der Generation der wanderfreudigen Landschaftsentdecker des späteren 18. Jahrhunderts – in seiner 1727 in deutscher Übersetzung erschienenen Abhandlung «Grundlegung der

die ausgestellten Landschaftsgemälde von Joseph Vernet (1714–1789) mittels fiktiver Spaziergänge in diesen Landschaften beschrieben hat.³¹

Die instabilen Elemente in den Büchelschen Phantasielandschaften, das Wasser in seinen vielen Formen, der Rauch, der sich verzieht, dann das scheinbar Stabile, die Burgen, Türme, Städte, die meist Ruinen sind, seine Wege, Brücken, die Kähne und die Wanderer, die Felsentore und die antikisierenden Trümmer, sind – in Varianten – alles Bilder des Unterwegsseins, des Zeitablaufs, des Übergangs, des Vergänglichen und damit des Sich-Verändernden. Natürlich ist das Inventar der Büchelschen Phantasielandschaften den Vorstellungen ihrer Vorbilder, der niederländischen, zum Teil spätmanieristischen Landschaftsgraphik des 17. Jahrhunderts, verpflichtet. Vielleicht steigt aber auch von ferne die um 1745–47 (also zur Zeit von Büchels Phantasielandschaften) entstandene Folge der «Carceri» von Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) vor unserm inneren Auge auf, grosse Radierungen mit phantastischen Gefängnisarchitekturen, wo kleine Figuren auf Treppen und Brücken in unüberschaubaren Räumen

unterwegs sind.³² Auch hier, wie bei Büchel, kann der Betrachter nicht nur beim einzelnen Blatt mit dem Auge den Gang in die Szenerie unternehmen, er kann sich auch dem abenteuerlichen Gang durch die ganze Folge der von Blatt zu Blatt wechselnden Räume unterziehen.

Es versteht sich, dass die Phantasielandschaften unseres Zeichners Büchel einer andern Qualitätsstufe angehören und auf ein bescheideneres Publikum zugeschnitten sind. Aber auch da muss das Prinzip des Nachvollziehens von Bildsituationen, der Überraschung durch die Fülle der immer wieder veränderten Möglichkeiten gespielt haben. Dafür hat es einen Markt gegeben. Büchels Sammlung von landschaftlichen Situationen, von Landschafts-Varianten, scheint denn auch einem Grundzug der «Kunsterwartung» des mittleren 18. Jahrhunderts entsprochen zu haben: einer Disposition des Publikums, einem «Klima», das auch die wenig später einsetzende Mode der Englischen Gärten mit ihren sich schlängelnden Wegen, mit ihren Brücken über kleine Wasserläufe, künstlichen Ruinen und überraschenden Blickachsen in die Weite der Landschaft mitermöglicht hat. Sieht man sich in den zeitgenössischen theoretischen Schriften zum Thema Landschaftsmalerei um, so wird klar, dass es die «Mannigfaltigkeit» (Johann Georg Sulzer), die «diversité» (Claude-Henri Watelet), die Abwechslung in den Landschaftsdarstellungen ist, die das (noch nicht mit Film, Video und Computeranimation verwöhnte) Publikum entzückte. Auch Christian Ludwig von Hagedorn preist die Mannigfaltigkeit und bekennt: «Wir lieben den Wechsel». Gérard de Lairese schliesslich hat in seinem *Mahlerbuch* von der «angenehmen Veränderung» gesprochen.³³

Diese «angenehme Veränderung», die Variation, Varietas als ästhetischer Reiz («ut delectet varietas», Phaedrus) hat seit der antiken Rhetorik eine lange – und fast nur in der Mathematik, der Biologie, der Musik- und den modernen Sprachwissenschaften analytisch erschlossene – Geschichte.³⁴ Die Bearbeitung der bildenden Kunst der frühen Neuzeit und des 18. Jahrhunderts dagegen scheint das Problem der Variation bisher meist eher empirisch als theoretisch angegangen zu sein. Wesentliches allerdings steuert der Ausstellungskatalog «Das Capriccio als Kunstprinzip» von 1996 bei.³⁵ Im vorliegenden kleinen Rahmen soll das Problem lediglich angesprochen und zum Beispiel auf das zeichenhaft klare, disziplinierte Studienblatt des jungen Albrecht Dürer (1471–1528) mit den «Sechs Kissen» hingewiesen werden, das – längst nicht als erstes Zeugnis der Variationen-Freude – am Ende des 15. Jahrhunderts (1493) erscheint:³⁶ Sechs (nicht ganz gleich grosse) Kissen, auf

sechs verschiedene Weisen zerknittert, zerdrückt, aufgeschüttelt, sind nebeneinander aufgereiht, wobei der Variationen-Lust erst noch mit verschiedenen «versteckten Gesichtern» in den Falten gefrönt wird. Blickt man über die Schranken der Bildkünste hinaus, so lässt sich in dieser Zeit um 1500 bereits die Spannweite der allgemeinen Variationskapazität erahnen: Die erstmals 1500 veröffentlichten «Adagia» des Erasmus von Rotterdam mit ihrem auf über 4000 Sprichwörter und Redewendungen anwachsenden Bestand, bieten eine «absichtsvoll ungeordnete Fülle».³⁷ Rund 100 Jahre später definierte William Shakespeare in «Anthony and Cleopatra» (1606/07) die Schönheit Kleopatras mit «Age cannot wither her, nor custom stale / her infinite variety ...» (II, 2).

Im frühen 18. Jahrhundert wird diese «infinite variety» in den «Fêtes galantes» Antoine Watteaus (1684–1721), den Gemälden und den Zeichnungen, als Thema von Aufbruch und Zögern in schier unendlichen Variationen durchgespielt. Und zu Büchels Zeit, im mittleren 18. Jahrhundert, erwächst dieser Freude an der Veränderung in der Rokoko-Ornamentik zwar kein gleiches, aber ein verwandtes Phänomen: Hier ist es die Wandlungskapazität des Rocailen-Ornaments, wo Muschelwerk sich proteushaft in Pflanzen und diese in Architektur verwandeln, wo aus Springbrunnen Vögel wachsen, wo Holz zu Stein und umgekehrt wird. Bei den Folgen mit den Variationenreihen von druckgraphischen Landschaften, wie sie in Emanuel Büchels Skizzenbüchern vorgedacht sind und wie sie Johann Balthasar Bullinger oder Christian Wilhelm Ernst Dietrich und andere ausführten, wird nicht – wie bei der Muschelform der Ornamentik – ein vorgegebenes Grundmuster variiert und verwandelt, sondern es wird frei mit der «Varietas» gespielt. Diese Landschaftsfolgen, wo die Freiheit des Blätterns, der Wahl, des Überschlagens eines Blattes auf Grund der Unverbindlichkeit der Variationenfolge gewährt ist, sie scheinen Zeugen einer der Rokoko-Ornamentik immerhin vergleichbaren, den Ordnungen der höfischen Gesellschaft und dem Ordo der Akademie-Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zuwiderlaufenden Lust an der Varietas zu sein. Auch wenn Büchel seine Landschaftsmotive aus zweiter und dritter Hand hat, so fügen sich seine frei wechselnden Phantasielandschaften – schon von jener frühen Gouachenfolge von 1736 an – nahtlos in jene Phänomene ein, die in dieser Zeit immer wieder die Autorität des an der klassischen Ordnung ausgerichteten Kunstverständes unterlaufen haben.

ANMERKUNGEN

- ¹ Dr. Kurt E. Suter, Pratteln, dem engagierten Initiator der Büchel-Ausstellung von 2005, bin ich zu herzlichem Dank verpflichtet: nicht nur für die Anregung zum Weiterverfolgen des Themas, sondern auch für seine grosszügige Hilfe bei der Bildverarbeitung. Ebenso danke ich Herrn Prof. Dr. Ulrich Stadler, Basel/Zürich, für sein Interesse und seine Ratschläge. – BEAT TRACHSLER, *Der Basler Zeichner Emanuel Büchel*, Basel 1973. – BEAT TRACHSLER, *Emanuel Büchel. 1705–1775. Katalog zur Gedenkausstellung* (= Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel), Basel 1975. – ALBERT SCHNYDER-BURGHARTZ, «Eine Sache aus verschiedenen Sehe-Puncten ansehen», *die historische Kulturlandschaft des alten Basel in der Darstellung Emanuel Büchels*, in: Fenster zur Geschichte, Festschrift für Markus Mattmüller, BERNARD DEGEN ET AL. (Hrsg.), Basel 1992, S. 9–25. – YVONNE BOERLIN, *Das Bild der Stadt*, in: ESTHER BAUR SARASIN / WALTER DETTWILER (Hrsg.), Bildgeschichten. Aus der Bildersammlung des Staatsarchivs Basel-Stadt 1899–1999, Basel 1999, S. 106–108. – ALBERT SCHNYDER, *Was zeigen die Landschaftsdarstellungen von Emanuel Büchel?*, in: ESTHER BAUR SARASIN / WALTER DETTWILER (vgl. oben), S. 109–112. – *Emanuel Büchel und Pratteln* (= Ausstellungskatalog), Pratteln 2005.
- ² DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Emanuel Büchel. Ein Beitrag zur Basler Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts*, in: Basler Stadtbuch 1894, Basel 1894, S. 187–219. – BEAT TRACHSLER 1973 (vgl. Anm. 1), S. 55–58, Abb. 28–30. – BEAT TRACHSLER 1975 (vgl. Anm. 1), Kat.Nr. 43–47, 48–51.
- ³ BEAT TRACHSLER 1975 (vgl. Anm. 1), S. 14, zählt noch «rund 170» Phantasielandschaften. – DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Artikel «Büchel, Emanuel»*, in: CARL BRUN, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Bd. I, Frauenfeld 1905, S. 223.
- ⁴ Wenn das «& (?)» so weiters» der Notiz Büchels auf der Rückseite des Schmutzblattes von Skzb. A 48 d wirklich zeitlich zu verstehen ist: «Flüchtige Gedanken von unterschiedlichen / Landschaften. Inventiret / und gezeichnet von / Emanuel Büchel. / Ao 1749 und 1750. & (?) so weiters.»
- ⁵ Auktionsankündigung (Internet) der Galerie Fischer, Luzern, Auktion 31. Mai – 6. Juni 2006, Nr. 3170–3172 (als «Emanuel Büchel»), im entsprechenden gedruckten Auktionskatalog nicht mehr nachweisbar. – Ebenfalls aus Internet («artnet»): Van Ham Kunstauktionen, Amsterdam, 1. Juli 2006. – Sotheby's 1999. – Vgl. auch die Zeichnungen A Wengens mit meist topographischen Ansichten in der Bildersammlung des Staatsarchivs Basel-Stadt.
- ⁶ Galerie Vogler, Basel, Auktion 24/05, 19. Nov. 2005 (Auktionskatalog), Nr. 691.
- ⁷ CLAUDE-HENRY WATELET / PIERRE-CHARLES LÉVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Bd. IV, Paris 1792 (Minkoff Reprint, Genève 1972) S. 9–10.
- ⁸ Vgl. CHRISTIAN LUDWIG VON HAGEDORN, *Betrachtungen über die Mahlerey*, I. Teil, Leipzig 1762, S. 336: «Nichts ist zwar leichter, als etwas zu entwerfen, das einer Landschaft so ähnlich ist, als ein Affe dem Menschen, und in der That nur ein Gemisch unbedeutender Gründe, und oft unerfindlicher Bäume dem Auge darbeit. Man findet solche Stücke fast über allen Thüren.» – Vgl. Daniel Burckhardt Werthemanns Urteil über Büchels Phantasielandschaften: «eines künstlerischen Wertes entbehren diese Schöpfungen vollständig», DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN (vgl. Anm. 3).
- ⁹ Beide in Zürich, Graphische Sammlung ETH. ROBERT ZIJLMA, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Bd. XXVII, Amsterdam 1980, Nr. 28 (Abb.) und 29.
- ¹⁰ ULRIKE JENNI, *Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit*, in: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400 (= Ausstellungskatalog), Bd. 3, Köln 1978, S. 139–150.
- ¹¹ WILLIAM BINGSOHN ET AL. (Hrsg.), *Matthaeus Merian* (= Ausstellungskatalog), Frankfurt a.M./Basel 1993, S. 65, Abb. 42/42.1, S. 66, Abb. 43/43.1. – Felix Meyer hat unter anderem nach Johann Franciscus Ermels (1641–1693) und Jan Hackaert (1628–nach 1685) gezeichnet, vgl. MARIE KRAITROVA, *Felix Meyer (1653–1713). Zur Interpretation seiner Rolle als «Haupt und Stammvater aller schweizerischen Landschaftsmaler»*, Diss. (Typoskript), Bern 1987. – Zu Johann Caspar Füsslis Zeichnungen nach Felix Meyer und Johann Franciscus Ermels vgl. YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille*, in: Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich (= Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1974–77), Zürich 1978, S. 83. – Zu Johann Balthasar Bullingers Kopien nach Jan Hackaert vgl. GUSTAV SOLAR, *Conrad Meyer und Jan Hackaert*, in: Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich (= Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1974–77), Zürich 1978, S. 55, 74. – Brief Salomon Gessners an Johann Caspar Füssli, in: JOHANN CASPAR FÜSSLIS, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, Bd. 3, Zürich 1770, S. XXXVI–LXIV.
- ¹² Bis jetzt nicht genau nachzuweisen, vgl. MARIE-NICOLE BOISCLAIR, *Gaspard Dughet. Sa vie et son oeuvre (1615–1675)*, Paris 1986, Kat.Nr. 213 und G 129, Farbtafel V.
- ¹³ BERND WOLFGANG LINDEMANN, *Werke Alter Meister bei Birmann & Fils*, in: Peter und Samuel Birmann. Künstler, Sammler, Händler, Stifter (= Ausstellungskatalog), Basel 1997, S. 33–44.
- ¹⁴ Skizzenbuch A 48 c, fol. 1, Kupferstichkabinett Basel. – ISABELLE DE RAMAIX, *Illustrated Bartsch, 72, 2 (Supplement), Aegidius Sadeler II*, Abaris Books 1998 (alle Bartsch-Bände im folgenden zitiert als *Illustrated Bartsch*), Nr. 227.
- ¹⁵ Skizzenbuch A 48 c, fol. 56; *Illustrated Bartsch, 72, 2*, Nr. 251.
- ¹⁶ Skizzenbuch A 48 c, fol. 12; *Illustrated Bartsch, 2, 2*, Nr. 71.
- ¹⁷ Swanevelt-Kopien: Skizzenbuch A 48 c, fol. 84–88, und A 48 a, fol. 43, 63.
- ¹⁸ Skizzenbuch A 48 a, fol. 84; *Illustrated Bartsch, 2, 2*, Nr. 50.
- ¹⁹ BEAT TRACHSLER 1973 (vgl. Anm. 1), S. 55–58.
- ²⁰ BEAT TRACHSLER 1973 (vgl. Anm. 1), Abb. 31, 32: Carlo Fantassi, Kupferstichkabinett Basel, Inv. Z.582, Emanuel Büchel, Kupferstichkabinett Basel, Skizzenbuch A 48 d, fol. 37.
- ²¹ Emanuel Büchel, Landschaft mit einer doppelbogigen Steinbrücke vorn und einem Holzsteg über Wasserfall im Hintergrund, Skizzenbuch A 48 c, fol. 5, Kupferstichkabinett Basel: gezeichnet nach Anthonie Waterloo, «Hirt auf einer kleinen Brücke», Radierung, *Illustrated Bartsch, 2, 2*, Nr. 81.
- ²² Skizzenbuch A 48 c, fol. 3. – DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN (vgl. Anm. 2), S. 193. – Der Zeichnung A 48 c, fol. 3, gegenüber (A 48 c, fol. 2 verso) sind nachträglich und von fremder Hand (?) mit Feder unter der Überschrift «Gedancken leiden keinen Zoll / Wer frey darf dencken, dencket wohl. Hal-ler.» folgende Verse eingetragen: «Was nutzt das freye [darüber mit Bleistift: flache ?] Feld wann es ein Sdak [?] / bewohnt / Was nutzt der Schlösser Pracht wann ein / Tÿrann da thront / Die edle Freÿheit ziert Natur und Kunst / am besten / Macht enge Thäler weit und Hütten / zu Palästen.» – ULYSSES VON SALIS-MARSCHLINS, *Briefe an Isaak Iselin, 1746–1777*, Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 98, 40. – MAX TRIET / PIUS MARRER / HANS RINDLISBACHER, *Die Matrikel der Universität Basel*, Bd. 5, Basel 1980, S. 147. – GRAUBÜNDNER KANTONALBANK

- (Hrsg.), *Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten*, Bd. I, Chur 1970, S. 303–315. – Vgl. auch Felix Maria Diogg (1762–1834), Bildnis des Ulysses von Salis-Marschlins, 1794, Öl/Leinwand, Chur, Rätisches Museum, MATTHIAS VOGEL ET AL. (Hrsg.), *Johann Melchior Wyrsh*, Basel 1998, S. 189, Abb. 5.
- ²³ *Illustrated Bartsch*, 70, Part 4, Supplement, Nr. 027.
- ²⁴ YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Caspar Wolf (1735–1783). Landschaft im Vorfeld der Romantik* (= Ausstellungskatalog), Basel 1980, S. 13.
- ²⁵ Vgl. Skizzenbuch A 48 d, Basel, Kupferstichkabinett.
- ²⁶ Skizzenbuch A 48 a, fol. 42.
- ²⁷ Christian Wilhelm Ernst Dietrich, gen. Dietricy (1712–1774), «Die Felsenschlucht», 1745, Radierung, C. W. E. Dietrich, genannt Dietricy (= Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Katalog 24), Frankfurt 1989, Nr. 86. – Vgl. auch Felix Meyer, ROBERT ZIJLMA (vgl. Anm. 9), Nr. 36, und Johann Balthasar Bullinger: «Landschaften von Jo Balthazar Bullinger 1756», Titelblatt, Radierung, Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, WP 1104.
- ²⁸ Varianten zu diesem Titelblatt (Skizzenbuch A 48 a, fol. 42): Skizzenbuch A 48 a, fol. 63 verso, A 48 d, fol. 36, 43. – Zum Rundbau im Hintergrund: Skizzenbuch A 48 c, fol. 88, komponierte Landschaft mit einer seitenverkehrten Kopie nach Herman van Swanevelt: «Sant Adriano in Via Flaminia», Radierung aus den «Diverses veües [...] de Rome», 1653 (*Illustrated Bartsch*, 2, 2, Nr. 59); vgl. dazu auch Skizzenbuch A 48 d, fol. 2, 7, 28, 33.
- ²⁹ Zu den Ortswechselln vgl. DAVID NELTING, *(Un)Ordnungen Arkadiens in Spätrenaissance und Frühbarock: Zu Konstruktion und Destruktion von Ordo bei Torquato Tasso und Battista Guarini*, in: MARC FÖCKING / BERNHARD HUSS (Hrsg.), *Varietas und Ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*, Wiesbaden 2003 (= Text und Kontext, Bd. 18), S. 123.
- ³⁰ GÉRARD DE LAIRESSE, *Grosses Mahlerbuch*, Nürnberg 1728, S. 103.
- ³¹ DENIS DIDEROT, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, ELSE MARIE BUKDAHL / MICHEL DELON / ANNETTE LORENCEAU (Hrsg.), Paris 1995, S. 174–191, 210–224.
- ³² Vgl. JOHN WILTON-ELY, *Giovanni Battista Piranesi: The complete etchings*, San Francisco 1994, Bd. 1, S. 48–78.
- ³³ JOHANN GEORG SULZER (1720–1779), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 3, Leipzig 1794, Nachdruck Hildesheim 1967, S. 146. – C.[LAUDE]-H.[ENRI] WATELET (1718–1786) / PIERRE-CHARLES LÉVESQUE, (vgl. Anm. 7), S. 31. – CHRISTIAN LUDWIG VON HAGEDORN (1713–1780), *Betrachtungen über die Mahlerey*, Teil 1, Leipzig 1762, S. 403. – GÉRARD DE LAIRESSE (vgl. Anm. 30), S. 72, 73. – Der Terminus Variatio/Variation wird in der Musik bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht als Form, sondern im weiteren Sinne als Veränderung verstanden (*Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 9, Kassel 1998, Sp. 1239).
- ³⁴ PHAEDRUS (Aesop, ca. 15 v.Chr.–50 n.Chr.), *Liber Fabularum*, II, Prolog, Vers 10, in: ANTONIUS GUAGLIANONE (Hrsg.), *Phaedri Augusti Liberti Liber Fabularum*, Turin 1969, S. 24. – In der Mathematik wird der Begriff «Variation» 1756 (1766) von Leonhard Euler eingeführt, JOACHIM RITTER ET AL., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Basel 2001, Sp. 549. – Zum Problem der Variation in den Sprachwissenschaften vgl. u.a. KLAUS J. MATTHEIER, *Norm und Variation*, Frankfurt a.M./Berlin/New York/Paris/Wien 1997.
- ³⁵ Vgl. EKKEHARD MAI (Hrsg.), *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne* (= Ausstellungskatalog), Mailand 1996.
- ³⁶ Feder, 27,6 × 20,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. WALTER L. STRAUSS, *The complete drawings of Albrecht Dürer*, New York 1974, Bd. 1, Nr. 1493/7. – Ulrike Jenni hat schon in Zeichnungen um 1400 häufige Varianten durch leichte Formverschiebungen festgestellt, ULRIKE JENNI (vgl. Anm. 10), S.140.
- ³⁷ MARK FÖCKING / BERNHARD HUSS (vgl. Anm. 29), S. X.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 2, 4: Graphische Sammlung der ETH, Zürich.
 Abb. 5, 7, 9, 11, 13–20: Kupferstichkabinett, Basel.
 Abb. 6, 8: Repro aus: *The Illustrated Bartsch*, Bd. 72, 2.
 Abb. 10, 12: Repro aus: *The Illustrated Bartsch*, Bd. 2, 2.

ZUSAMMENFASSUNG

Emanuel Büchel ist vor allem für seine topographischen Zeichnungen bekannt, seine komponierten Landschaften dagegen, kleine Gouachen und Zeichnungen in drei Skizzenbüchern des Basler Kupferstichkabinetts, sind weitgehend unbeachtet geblieben. Dabei erweisen sich diese Phantasielandschaften zu einem guten Teil als Nachzeichnungen und Paraphrasen von niederländischer Landschaftsgraphik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts. Auf Grund dieses Vorstellungsvorrates hat Büchel dann im gleichen Studienmaterial im Hinblick auf geplante, aber nicht zustande gekommene druckgraphische Folgen selbst komponierte Landschaften erfunden. Solche Folgen von «Kleinen Landschaften», entsprachen dem Prinzip der Variation, der «Mannigfaltigkeit», der «Veränderung», die im frühen und mittleren 18. Jahrhundert das ästhetische Verständnis der Landschaftskunst prägte und sich damit einer Tradition anschloss, die dem ästhetischen Diktat die Freiheit der Wahl entgegenstellte.

RÉSUMÉ

Emanuel Büchel est surtout connu pour ses dessins topographiques, alors que ses paysages composés – des gouaches et des dessins de petit format figurant dans les trois livres d'esquisses du cabinet des estampes de Bâle – sont largement passés inaperçus. Ces paysages fantaisistes se révèlent être en bonne partie des copies et des paraphrases de paysages hollandais de la fin du XVI^e ainsi que du XVII^e siècle. À partir de ces modèles, Büchel a ensuite créé ses propres paysages composés dans le même recueil d'études, et ce en vue d'une série d'estampes projetées mais jamais réalisées. Ces séries de «petits paysages» étaient conformes aux principes de la variation, de la diversité, de la transformation, qui caractérisaient la conception esthétique de l'art du paysage au début et au milieu du XVIII^e siècle, se rattachant ainsi à une tradition qui opposait la liberté de choix au diktat esthétique.

RIASSUNTO

Emanuel Büchel è noto soprattutto per i suoi disegni topografici. Per contro, sono rimasti pressoché sconosciuti i suoi paesaggi composti, piccole gouaches e disegni contenuti in tre quaderni di bozze conservati presso il Gabinetto delle stampe di Basilea. Tuttavia, l'analisi di questi paesaggi immaginari ha rivelato che costituivano in gran parte riproduzioni e variazioni di grafiche paesaggistiche dei Paesi bassi del tardo XVI e del XVII secolo. Sulla base di questo fondo di immagini da cui attingere, Büchel ha inventato composizioni paesaggistiche proprie utilizzando il materiale destinato a uno studio precedente svolto per realizzare una serie di stampe mai eseguita. Simili serie di «piccoli paesaggi» corrispondevano al principio della variazione, della «moltitudine», del «cambiamento», che caratterizzava l'estetica dell'arte paesaggistica all'inizio e alla metà del XVIII secolo e si riallacciava quindi a una tradizione che al dettato estetico opponeva la libertà artistica.

SUMMARY

Emanuel Büchel is known primarily for his topographical drawings while his composed landscapes, small gouaches and drawings in three sketchbooks, preserved at the Department of prints and drawings (Kupferstichkabinett) in Basel, have received little attention. Interestingly, the landscapes are largely copies or paraphrases of 16th and 17th century landscape prints from the Netherlands. On the basis of this accumulated imagery, Büchel invented landscapes of his own in the same sketchbooks, with a view to issuing a series of prints. His plans never materialized. The idea of printing a series of "small landscapes" reflects the principles of variation, diversity and change that characterized the aesthetic canon of landscape art in the early and mid 18th century and it belongs to a tradition that opposed the dictate of aesthetics with a freedom of choice.