

mit Recht spricht Gasquet einmal von einer die einzelnen Farbwerte miteinander verbindenden „clarté sourde“ in Cézannes Malerei (108) — und die verhindern, daß ein einzelner Farbton oder eine Farbengruppe mit größerem Wirkungsanspruch hervortritt als ein anderer. Es gibt daher im Grunde keine farbigen Höhe- oder Brennpunkte in Cézannes Bildaufbau; jede bewußte Herausstellung eines bestimmten Farbwerks oder einer Farbgruppe würde das System der ausgeglichenen Beziehungen durchbrechen, die sich zwischen den einzelnen farbigen Faktoren ergeben und auf deren durchdachter Organisation das Gleichgewicht des Bildes beruht. „Il n'y a ni peinture claire ni peinture foncée“, erklärte Cézanne, „mais simplement des rapports de tons. Quand ceux-ci sont mis avec justesse, l'harmonie s'établit toute seule. Plus ils sont nombreux et variés, plus l'effet est grand et agréable à l'oeil“ (16).

Ernst Strauss

(Fortsetzung im Augustheft)

REZENSIONEN

WILLI RAEBER, *Caspar Wolf, 1735—1783. Sein Leben und sein Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizer Malerei des 18. Jahrhunderts.* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, *Cœuvrekataloge Schweizer Künstler*, 7.) Aarau, Sauerländer/München, Prestel, 1979, 380 Seiten, 694 Abb., davon 20 in Vierfarbendruck, SFr. 150,—.

„Die Schweiz hat einen neuen Alpenmaler. Man kann hinfort keine Geschichte unserer Landschaftskunst mehr schreiben, ohne ihn zu berücksichtigen.“ Diese Feststellung von Arnold Kübler im Geleitwort zum Septemberheft 1948 der Zeitschrift *Du*, das den Maler Caspar Wolf erstmals mit einigen hervorragenden Reproduktionen vorstellte, ist das Fazit der wenige Monate zuvor im Gewerbemuseum Aarau gezeigten denkwürdigen Ausstellung *Caspar Wolf, der Maler der Alpen*. Damals wurden in zwei Sälen bislang unbekannte, in holländischem Privatbesitz entdeckte Landschaftsporträts der Schweizer Alpen aus den 1770er Jahren als unerwartete Bereicherung des nationalen Kulturguts bewundert. Die Entdecker waren Dr. Hans Schneider (1888—1953), Direktor des Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie in Den Haag, und der Kunsthändler Dr. Willi Raeber (1897—1976) in Basel. Dieser beschäftigte sich, nach seiner Promotion bei Schmid und Rintelen in Basel 1923 (mit einer Dissertation über den Weichen Stil in der deutschen Plastik um 1400), seit etwa 1925 mit dem Werk von Caspar Wolf. Zu jener Zeit kannte er „ausser den bekannten Stichen rund ein Dutzend Gemälde und etwa doppelt soviel Handzeichnungen, Aquarelle und Gouachen, in öffentlichem und privatem Besitz“, wie er 1948

im *Du*-Septemberheft S. 13 versicherte. Nach dem Fund von 90 Wolf-Gemälden im Schloß Keukenhof bei Lisse in Südholland (südwestlich von Haarlem), wo sie vermutlich seit dem späten 18. Jahrhundert befindlich waren, besorgte er 1947 als Kunsthändler deren „Repatriierung“ in die Schweiz: 43 gelangten in öffentliche Institute (davon 19 in das Kunsthaus Aarau, 9 in die Stiftung Oskar Reinhart), 18 in Privatbesitz, 16 in Raeberschen Familienbesitz, 5 an Banken, 4 an die Gottfried Keller-Stiftung und 4 in ausländische Hand. In den folgenden drei Jahrzehnten forschte Raeber weiterhin unermüdlich nach Werken und Zeugnissen des Meisters. Der nun posthum publizierte langerwartete Gesamtkatalog, der seinen Namen untrennbar mit dem Caspar Wolfs verbindet, ist somit das Ergebnis einer 50jährigen Arbeit des Sammels, Sichtens und Ordnen. Er wurde nach dem Tod des Autors von dessen Frau, Edith Raeber-Züst, und PD Dr. Georg Germann, Redaktor am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich, gemeinsam überarbeitet, ergänzt und zum Druck befördert.

Caspar Wolf, Sohn eines trunksüchtigen Schreiners in Muri, war ein impulsiver Charakter, leidenschaftlich und verletzlich, ein in sein Werk verbissener Feuerkopf von beruflich und ehelich unstemem Lebenswandel. Er lernte in Konstanz, Augsburg, München und Passau von Grund auf die Techniken der Malerei und Dekoration, kehrte 1760 nach Muri zurück, wo er als Kunsthandwerker sein Auskommen fand und sich allmählich ganz der topographischen Landschaftsmalerei zuwandte; durch Studienaufenthalte in Basel (1768/69) und Paris bei Louthembourg (1770/71) reifte seine Begabung in diesem Fach. Vermutlich 1773 erregte er durch ein Gemälde die Aufmerksamkeit des naturwissenschaftlich gebildeten Verlegers Abraham Wagner (1734—1782) in Bern, der schon seit mehreren Jahren den Plan hegte, die Schweizer Alpenwelt durch Herausgabe eines Bilderwerks bekannt zu machen. Dieser fand nun in Wolf den befähigten Maler und Wolf in ihm seinen Auftraggeber. Raeber vermutet (S. 65), „der zwischen Wagner und Wolf abgeschlossene Akkord habe auf insgesamt 200 Vorlagen gelaute“. Sie bestiegen gemeinsam auf sechs Bergreisen 1773—1776 die Täler und Höhen der Berner und Walliser Alpen; als Begleiter des Berner Naturforschers und Alpenkenners Jakob Samuel Wytenbach (1748—1838) bereiste Wolf 1776 und 1777 Gletschergebiete des Berner Oberlands und über Grimsel- und St. Gotthardpaß die Gegenden um den Vierwaldstättersee. Dabei prüfte er jeweils die schon ausgearbeiteten, nach seinen früheren Studien gefertigten Leinwand-Gemälde an den Standorten der topographischen Aufnahme (S. 65), korrigierte und perfektionierte sie als Freilicht-Künstler in einer damals ganz unkonventionellen Arbeitsweise, wie diese hundert Jahre nach ihm erst durch den Impressionismus „au motif“ allgemein geworden ist.

Wagner vereinigte die von Wolf in Bern (von Frühjahr 1774 bis Frühjahr 1777) und anschließend in Solothurn (bis Herbst 1779) gemalten Bilder zu einem „Gemälde-Cabinett“, worin er sie „den Liebhabern zugänglich, jedoch

unverkäuflich“ zur Schau stellte (S. 66). Seine Absicht war ja, Wolfs Gemälde druckgraphisch zu vervielfältigen. So gab er nach dessen Vorlagen bereits 1777 in Bern 10 kolorierte Umrißradierungen mit Begleittexten von Wyttenbach und Vorrede von Albrecht von Haller heraus (MP = *Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen und derselben Beschreibung*); noch Ende 1777 erschien in Bern die erste französische Übersetzung mit denselben Tafeln (VR = *Vues remarquables*). 1777/78 folgten 10 entsprechende Radierungen in kleinerem Format (AH = *Alpes Helveticæ*). 1780/81 plante Wagner in Paris, wohin ihm der Künstler folgte, eine Ausgabe von 56 Bildern in Aquatinta-Vierfarbendruck (von Jean-François Janinet), von der jedoch nur 24 Blätter erschienen (VRP = *Vues remarquables des montagnes de la Suisse avec leur description*, Paris). Nach Wagners Tod übernahm der Berner Kunsthändler Rudolf Samuel Henzi (1731—1803) in Den Haag die Herausgabe des ganzen Werks, mit wahrscheinlich 40 größtenteils neuen Bildern in Aquatinta-Vierfarbendruck (fast alle von Charles-Melchior Descourtis), von denen vermutlich nur 25 nach Wolfs Gemälden gefertigt worden sind (VRA = *Vues remarquables des montagnes de la Suisse dessinées et colorées d'après nature, avec leur description*, Amsterdam 1785).

Auf diesen unterschiedlichen Reproduktionen beruhte fortan die Kenntnis des Malers, die nun nicht so sehr wesentlich erweitert, als vielmehr entscheidend vertieft worden ist. Zwar weiß man jetzt durch die Untersuchungen von Willi Raeber und Peter Felder, daß Caspar Wolf außer den ungefähr 190 (?) für Wagner angefertigten und weiteren später im Rheinland gemalten Landschaftsporträts frühe Dekorationsmalereien für Ofen, Truhen, Tapeten sowie zwei Porträts, ein Altarbild für die Telskapelle bei Küssnacht (1760) und ein Wandbild ebendort (1768), Trachtenbilder, Stilleben und Blumenstücke ausgeführt hat. Indessen gründet auch der späte Nachruhm des Künstlers nur auf dem Kernbestand seines Werks: den Gemälden in Wagners Kabinett, von denen mit 90 Bildern aus dem Schloß Keukenhof „etwa die Hälfte“ (S. 151) erhalten ist, außerdem zugehörigen Farbstudien, von denen mit ungefähr 50 (S. 64) „vielleicht der vierte Teil“ (S. 151) überliefert scheint. Als Pionier der Hochgebirgsmalerei erlangt Caspar Wolf europäische Bedeutung.

Raeber ist seinen Lebensumständen mit einiger Akribie nachgegangen. Ausführliche Quellentexte (Q) belegen S. 357—370 die neuen Ergebnisse, von denen als wichtigste das 1781 aufgesetzte eigenhändige Düsseldorferverzeichnis von 178 Farbstudien (Q 16, S. 90, 367) und die Dokumente zum Todesdatum 6. Oktober 1783 (Q 17—19) zu nennen sind. Dieses hatte Raeber bereits in seinem an wenig zugänglichem Ort publizierten Aufsatz über *Die Selbstbildnisse des Malers Caspar Wolf* (in: *Festschrift Carl Günther*, Basel 1956, S. 200) ohne Nachweis mitgeteilt; ebendort strich er S. 203 auch das 1944 zerstörte angebliche Selbstporträt in Schaffhausen aus dem Kata-

log von Wolfs Werken (was nicht hätte verhindern sollen, es in diesem wenigstens zu erwähnen). Der laut Geleitwort „souverän geschriebene Text“ ist eine kenntnisreiche Zusammenstellung von Nachrichten und Mutmaßungen über das Leben von Caspar Wolf mit ausführlichen Hinweisen zur Entwicklung seines Werks, von den Herausgebern möglichst nahtlos durchgesetzt mit den vom Verfasser nachgelassenen „zahlreichen Fragmenten zur künstlerischen Würdigung“ (S. 9) des Malers.

Raeber sieht freilich Wolfs künstlerische Umwelt, wie bei Monographien üblich, einzig aus dessen Optik. So wertet er S. 76 Albrecht Kauws denkwürdiges Panorama von Grindelwald 1669, ohne die andere Zielsetzung eines anderen Jahrhunderts ins Auge zu fassen, mit der Bemerkung, dieser sei „im Topographischen steckengeblieben“. Über Wolfs bahnbrechende Zeitgenossen im Bereich der topographischen Gebirgsdarstellung erfährt man kein Wort: nichts vom Geologen Besson, der im Sommer 1777 für Zurlaubens *Tableaux topographiques de la Suisse* zeichnend die Schweizer Alpen durchstreifte und mit Wyttenbach korrespondierte (S. 95 Anm. 213 nur als Textverfasser erwähnt, doch als solcher weder im Verzeichnis der Literatur noch im Register nachgewiesen); nichts von den Zürchern Ludwig Hess und Hans Conrad Escher von der Linth, nichts von den Genfern Horace-Bénédict de Saussure, Marc-Théodore Bourrit, Jean-Antoine Linck, nichts von den reisenden Engländern John Robert Cozens, Francis Towne, William Pars. Einzig der gewichtige Vorläufer Johann Ulrich Schellenberg ist S. 101, in einer kurzen geschichtlichen Übersicht, ohne Betonung seiner künstlerischen Besonderheit erwähnt. Vor allem ist S. 82 nicht der eigentliche Grund angeführt für das Scheitern der Pariser Ausgabe der *Vues remarquables* 1780/81 (VRP), nämlich die Übersättigung des Marktes für druckgraphische Ansichten: damals erschienen in Paris nicht nur seit drei Jahren Zurlaubens *Tableaux*, die unüberwindliche Konkurrenz, sondern auch Saint-Nons *Voyage pittoresque, ou description du Royaume de Naples ou de Sicile*, die monumentale *Description générale et particulière de la France* und Choiseul-Gouffiers *Voyage pittoresque de la Grèce*.

Einzelne Schnitzer haben die Herausgeber nicht auszubessern vermocht; so erscheint auch im Register der nichtexistente „heroisierende Johann Ludwig Bullinger“ (S. 101), der mit dem durchaus braven Johann Balthasar Bullinger d. Ä. (S. 128) identisch ist. Immerhin ist es gelungen, aus den verschiedenen Einträgen „ein Sohn Füesslins“ (S. 53), „der junge Heinrich Füssli“ (S. 80, 82), „Füssli“ (S. 94) und „Heinrich Füssli dem Jüngsten“ (S. 344) eine einzige Person zu machen, eben Heinrich Füssli (1755—1829), der aber nicht ein Sohn, sondern ein Neffe von Johann Caspar Füssli (1706—1782) war. Unbegreiflich ist, daß man Raebers Gebrauch von „Füesslin“ für Johann Caspar Füssli außer im Register überall beibehielt. Die S. 17 Anm. 30 versteckte Begründung „zur Unterscheidung von seinen Söhnen“ hält nicht stand, da keiner von diesen genannt ist; Johann Rudolf Füssli (1709—1793) und Hans

Heinrich Füssli (1745—1832), die Verfasser des ersten Künstlerlexikons in deutscher Sprache, sind mit dem Kunsthistoriographen Johann Caspar Füssli nur weitläufig verwandt.

Anzuerkennen ist Raebers Berücksichtigung der frühesten gedruckten Nachrichten, zumal in den von Johann Georg Meusel herausgegebenen *Miscellaneen artistischen Inhalts* und deren Folgepublikationen. Das S. 66 Anm. 153 wiedergegebene negative Urteil stammt jedoch nicht von Meusel, sondern vom sächsischen Kunstgelehrten und nachmaligen Dresdener Museumsdirektor Wilhelm Gottlieb Becker (1753—1813), der sich 1779/80 in Basel aufhielt (genannt in *Miscellaneen* 23. 1785, S. 266). Ebenso gewiß ist es, daß die rühmende Erwähnung Wolfs in Meusels *Neuen Miscellaneen* 5, 1797 nicht vom Basler Gelehrten Johann Jakob d'Annone (1728—1804) stammt, dem sie S. 101 Anm. 232 zugeschrieben wird. Ihr anonymen Verfasser, Meusels Schweizer Korrespondent in Kunstsachen seit 1781, ist laut dessen Angaben in der 5. Auflage des *Gelehrten Teutschland* von Georg Christoph Hamberger (3, 1797, S. 66; 9, 1801, S. 501; 14, 1810, S. 25) der Berner Literat Berchtold Friedrich Haller (geb. 1758, Pfarrhelfer in Nidau 1793—1805, danach Privatgelehrter in Bern, später in Wien, gest. nach 1821). Indessen fehlt der Hinweis auf die Nachrichten von Bernhard Friedrich Haller über die Amsterdamer Ausgabe der *Vues remarquables* 1785 (VRA) in Meusels *Miscellaneen* 23, 1785, S. 265—267, und 30. 1787, S. 357—358. Nach der erstgenannten hatte Haller in Bern bereits am 6. September 1784 deren erste Lieferung von 6 Blättern in Händen, was beweist, daß Henzi in Den Haag die Amsterdamer Ausgabe spätestens im Sommer 1784 in die Wege leitete; warum aber der Verlagsvertrag zwischen ihm und Oberst Gabriel Emanuel von May, dem Erben von Wagners Gemälde-Kabinet, laut Kossmann (S. 93 Anm. 209) erst am 3. August 1785 abgeschlossen worden ist, wäre zu untersuchen. Außerdem vermißt man die Anzeige und Rezension der Berner *Vues remarquables* 1776 (VR) im *Nouveau journal helvétique*, Neuchâtel, November 1777, S. 127, und Dezember 1777, S. 26—31; diese Ausgabe erschien somit Ende 1777, nicht 1778, wie S. 67 und 371 angegeben.

Korrekturbedürftig ist vor allem die S. 82 nicht weiter belegte unklare Angabe von Wagners „Avertissement im Journal de France“, womit der Berner Verleger seine Pariser Ausgabe der *Vues remarquables* 1780/81 (VRP) in der Weltstadt propagierte. Raeber entnimmt das Faktum den Anm. 182 zitierten, 1830 im Neujahrsblatt der Zürcher Künstler-Gesellschaft für 1831 bruchstückhaft publizierten selbstbiographischen Mitteilungen des Malers und Kunsthändlers Heinrich Füssli (1755—1829), der S. 5 von „einer Ankündigung im Journal de Paris“ spricht. Gemeint ist die Raeber unbekannt gebliebene Anzeige im *Journal de Paris* Nr. 177 vom 25. Juni 1780, S. 711: „M. Wagner vient de placer sa collection de Tableaux des *Vues les plus remarquables de la Suisse*, rue du Mail, à l'hôtel des Chiens, où il invite les Amateurs & Souscripteurs à les voir. On verra aussi quelques

Tableaux d'essai, gravés & imprimés en couleurs à l'huile." Diesen unscheinbaren Eintrag antizipierte übrigens eine frühere, von Raeber auch nicht angeführte interessante Bekanntmachung von Caspar Wolf im gleichen *Journal de Paris* Nr. 126 vom 5. Mai 1780, S. 519: „M. Wolf, Peintre de Soleil, a passé une partie de sa vie à parcourir les montagnes de la Suisse. Il en a peint les sites les plus agréables. Il invite les Amateurs à venir voir son cabinet, rue du Four S. Germain, maison du Boisselier. Il ne compte rester à Paris qu'environ un mois.“

Die beiden Anzeigen beweisen, daß Wagner sein Kabinett in Paris nicht schon „vermutlich im Januar“ (S. 80), sondern erst im Juni 1780 ausstellte, nachdem Wolf selbst die Gemälde im Mai vorgezeigt hatte. Ferner geschah dies nicht in der rue Ville-l'Évêque, wo die Comtesse de Maleyssie (nicht „Malaissie“) wohnte (Füssli 1830, S. 7), sondern in der rue du Mail „à l'hôtel des Chiens“, wo dieselbe laut Füssli 1830, S. 5 „uns eine Reihe von Zimmern, die sie nicht bewohnte, für sechs Monathe“ zur Verfügung stellte. Wagner selbst wohnte aber nicht dort, sondern in der „rue verte, fauxbourg St. Honoré“, wie aus seiner umfangreichen, Raeber nicht bekannt gewordenen Anzeige im *Journal encyclopédique ou universel*, Bouillon, 5. Bd. 2. Teil, 15. Juli 1780, S. 346—349 hervorgeht. Der dort publizierte Text ist ein Auszug aus Wagners offenbar verschollenem *Prospectus* zur Pariser Ausgabe, den Raeber S. 82 Anm. 189 und S. 371 nur vom Titel her kennt. Wagners Ausstellung sollte demzufolge bis Ende Juli dauern; damals stellte er „4 à 5 cahiers, contenant chacun 10 gravures avec leurs descriptions“, für 60 Livres pro Heft zur Subskription. Ein sehr verspäteter, nämlich zwei Jahre nach Wagners Tod publizierter Hinweis auf dessen Projekt in Meusels *Miscellaneen*, 20. 1784, S. 126 (von Raeber nicht angeführt) nennt allerdings 56 Blätter, von denen je 8 zum Subskriptionspreis von 48 Livres oder zum späteren Normalpreis von 72 Livres herausgegeben werden sollten, was 7 Lieferungen ergibt. Die Pariser Ausgabe geriet freilich mit 3 vollendeten Lieferungen, also 24 Blättern, nicht erst nach Wagners Tod im März 1782, sondern bereits Mitte 1781 ins Stocken, denn Berchtold Friedrich Haller erwähnte in Meusels *Miscellaneen* 10. 1782, S. 237 (von Raeber kommentarlos angeführt) am 19. Oktober 1781 „ihrer schon 24“. Wie vorsichtig indessen Raebers Verzeichnis dieser 24 Blätter S. 343 aufzunehmen ist (Nr. 16 „Vue d'Interlaken“ steht merkwürdigerweise ohne Bezug zu Wolfs Werk), belegt ein von ihm nicht bemerkter Beitrag in Meusels *Museum* 1. 1787, S. 70—71, der die zweite Lieferung der Pariser Ausgabe mit allerdings nur 7 (nicht 8 oder 10) Blättern aufzählt, in Raebers Liste Nr. 11—15, 17, und als letztes eine Darstellung von Marquard Woher, „Les Lutteurs sur les Remparts de Berne“, die Raeber S. 80 Anm. 184 nur als Einzelblatt erwähnt, welches Wagner der Comtesse de Maleyssie dedizierte, in der Liste S. 343 daher nicht anführt.

Was die von Henzi 1784 begonnene Amsterdamer Publikation der *Vues*

remarquables 1785 (VRA) betrifft, welche Raeber S. 94—95 gegenüber der S. 84 gerühmten Pariser Ausgabe als Reproduktionswerk von Wolfs Gemälden zu stark herabsetzt, bleibt ihr Verhältnis zu dieser ungeklärt. Weder die genaue Anzahl der Ansichten (wahrscheinlich 40) noch das letzte Erscheinungsdatum (vermutlich 1795) dieser zweiten, als Fortsetzung gedruckten Ausgabe stehen fest. Laut Raeber (S. 344) wurden 42 Ansichten 1785, also alle auf einmal, publiziert; indessen waren die ersten 6 schon vor dem 6. September 1784 erschienen (siehe oben). Wytttenbach erwähnt aber 1786 (in Bd. I, S. 9 des von Raeber S. 95 Anm. 213 angeführten Werks von Besson) erst 16 Blätter. Johann Gottfried Ebel verkündet in seiner *Anleitung auf die nützlichste und genußvollste Art in der Schweiz zu reisen*, 1. Teil, Zürich 1793, S. 107: „jetzt sind 29 Prospekte heraus“ (Henzis Mitarbeiter Johann Heinrich Troll, der Zeichner des Rheinfalls, Raeber Nr. 39, traf denn auch erst 1790 in Den Haag ein). Derselbe gibt in der zweiten Auflage der *Anleitung*, 1. Teil, Zürich 1804, S. 150 bekannt: „es sind 40 Blätter erschienen“. Diese 40 Blätter wurden von Berchtold Friedrich Haller 1796 in Meusels *Neuen Miscellaneen* 5. 1797, S. 529—532 erstmals einzeln und offenbar chronologisch aufgezählt. Raeber bezeichnet von seinen 42 Nummern deren 3, die dort nicht angeführt seien; es sind aber 4 (nicht Nr. 41, sondern 31 und 36 seiner Liste). Sein Verzeichnis erscheint schon aus diesem Grund nicht verlässlich; es ist auch nicht das Resultat vergleichender Studien, sondern bloß die Inhaltsangabe seines eigenen, von einem früheren Sammler zusammengestellten Exemplars „der Amsterdamer Ausgabe (ob dieser Sammler Henzi selbst war, wie Raeber S. 344 vermutet, ist zweifelhaft). Zudem sind die Dedikationen, das sicherste Merkmal der einzelnen Blätter, unberücksichtigt geblieben. Man findet diese wenigstens angedeutet nur in der von Raeber nicht genannten Liste in John Landwehr: *Studies in Dutch books with coloured plates published 1662—1875*, Den Haag 1976, S. 335, Nr. 307. Dort sind 40 Nummern mit freilich unvollständigen und fehlerhaften Titeln zusammengestellt. Die Angaben von Haller in Meusel, Landwehr und Raeber können aber weder in der Reihenfolge noch in der Anzahl der Blätter zur Deckung gebracht werden, weil in allen drei Verzeichnissen Blätter von Janinet aus der Pariser Ausgabe von 1780/81, und zwar jeweils verschiedene und z. T. in verschiedenen Zuständen, figurieren. Das bibliographische Problem besteht also weiterhin; es wäre nur durch genauen Vergleich mehrerer vollständig überlieferter Exemplare zu lösen.

Dankbar ist man für den Abdruck der vom Berner Geographen Dr. Heinz Jürg Zumbühl (S. 78 Anm. 175) entdeckten *Description détaillée*, Wytttenbachs Charakteristik von Wolfs Gemälden in Wagners Berner Kabinett 1779, in den Quellenauszügen S. 358—367 (Q 14), die Analyse findet sich im Text S. 78—79 (auf die unter Q 14 nicht verwiesen wird). Es handelt sich dabei nicht um „rund 150 Bilder“, auch nicht um alle jene „155 tableaux peints“, wie im beigedruckten *Prospectus* S. 358 angegeben (identisch mit

dem *Prospectus* deutsch zu MP 1776 und dem *Prospectus* französisch zu VR 1776, beide im Herbst 1777 erschienen). Raeber beziffert in Anm. 176 richtig 139 Nummern, folgt jedoch in Anm. 177 unklar: „93 Gemälde lassen sich im Werkverzeichnis belegen“. Es sind genau 81 Gemälde aus den Jahren 1774—1778 (allein 12 aus diesem letzteren datiert); außerdem sind 9 Nummern nur durch Studien überliefert und 49 nicht erhalten oder nur durch druckgraphische Reproduktionen belegt. Von den 81 erhaltenen Gemälden stammen 77 aus dem Keukenhof; somit bleiben 13 Gemälde aus dem Keukenhof, die in der *Description* 1779 nicht genannt sind. Raeber unterließ es, von dieser Tatsache her die notwendigen Fragen zu stellen, warum nämlich Wytenbachs *Description* 1779 nur 139 und nicht mindestens jene von Wagner am 30. Juli 1777 erwähnten 170 Gemälde umfaßt (im *Prospectus* zu AH, vgl. S. 65 Anm. 149; S. 78 Anm. 176 falsch als *Prospectus* zu VR erwähnt), ob außerdem — ein wesentlicher Aspekt — alle 90 Gemälde im Keukenhof tatsächlich aus dem Bestand von Wagners Kabinett stammten (wie S. 150 impliziert), und warum Wagners Auftrag nicht auch die 1779 verzeichneten Ansichten aus der Westschweiz einbegriffen haben könne (was S. 79 verneint wird). Übrigens sind fast alle genannten Werkzahlen nirgends im Buch zu finden; auch die oben genannte Gesamtzahl von 90 Gemälden aus dem Keukenhof und deren Besitzverteilung konnte vom Rezensenten nur über das Werkverzeichnis ermittelt werden.

Eine Zeittafel, an ungünstigem Ort S. 133—135 mitten im Buch plaziert, weist biographische Fixpunkte und datierte Werke nach. Zwei Stichproben belegen die Ungenauigkeit der Angaben. Unter 1779 steht „Paris Reise nach Paris“; im Text findet man S. 79 die nicht weiter begründete Feststellung, Wolf sei im Herbst, oder S. 80 spätestens mit Wagner Ende November 1779, vielleicht schon zuvor nach Paris gereist. Raeber stützt sich auf die Anm. 182 zitierten selbstbiographischen Mitteilungen von Heinrich Füssli, der seit 1777 bei Wagner in Bern als Kolorist tätig war und mit diesem Ende November 1779 nach Paris fuhr, den Namen oder die Existenz von Caspar Wolf allerdings mit keiner Silbe erwähnt, was ihm hätte auffallen müssen. Mit seiner trotzdem daraus abgeleiteten „Annahme“ von Wolfs Reise nach Paris im Herbst 1779 hält er in Anm. 183 deren von Hans Heinrich Füsslis Künstlerlexikon 11. 1820, S. 6039 überlieferte Datierung 1780 für „widerlegt“; indessen wird Wolfs Aufenthalt in Paris erstmals durch die Anzeige des Künstlers vom 5. Mai 1780 dokumentiert (siehe oben). Unter 1778 liest man „Vorlagen für Wagner vollendet“ ohne Hinweis auf S. 65, wo von 11 (statt 12) 1778 datierten Gemälden die Rede ist; die Zeittafel nennt aber nur deren 4. Außerdem enthält sie wie schon der Text und die Legenden zu den nachfolgenden Farabbildungen kryptische Sigel für die verschiedenen druckgraphischen Ausgaben von Wolfs Bildern (AH, AHO, MP, SF, TF, VR, VRA, VRP); die Sigel sind erst S. 151 an unübersichtlicher Stelle unter *Abkürzungen zum Werkverzeichnis* aufgelöst, jedoch ohne Hinweis auf die voll-

ständigen Titel, die S. 371 wiederum ohne ihre zugehörigen Sigel verzeichnet werden.

Das Werkverzeichnis (WV), ein rudimentärer Katalog als Hauptteil der Monographie, ist mit schwerwiegenden Mängeln behaftet. Raeber verzeichnet 511 Werknummern (ohne die druckgraphischen Reproduktionen), fügt aber in der Abfolge 24 a- und b-Nummern ein; dagegen „entfallen“ die mitgezählten Nummern 294, 392—395. Teilt man zudem die Sammelnummern 43 und 44 in ihre effektiven Komponenten auf, kommt man zur richtigen Endzahl von 606 eigenhändigen Werken; diese ist aber nirgends genannt. Zu den 90 topographischen Gemälden aus dem Keukenhof kommen weitere 16 in den Zeitraum 1774—1778 datierbare Gemälde, die dem für Wagner ausgeführten Bestand entstammen könnten, ferner 4 Werke, die Raeber zwar 1774, aber offenbar vor Wagners Auftrag ansetzt (zumal WV 162), außerdem 6 Repliken sowie 10 komponierte Ideallandschaften. Diese vom Rezensenten ermittelten statistischen Befunde sind nicht verarbeitet. Der Katalog verzeichnet die Studien teils vor, teils nach dem zugehörigen Gemälde; auch bei Studien wird auf die *Description* 1779 (Q 14) verwiesen, was verwirrt, da diese nur Gemälde nachweist. Auf die Funktionen der Zeichnungen, Aquarelle, Stichpausen ist Raeber nicht eingegangen. Bei Gemälden fehlt der Hinweis auf Repliken (z. B. von WV 196 auf 280). Einige Schwierigkeit bereitet der implizierte Zeitansatz: Raeber ordnet die datierten Werke streng chronologisch, die übrigen ohne weitere Begründung stilkritisch, verschweigt aber beim einzelnen Katalogvermerk die Jahreszahl der Einreihung; eine solche erscheint nur im Legendentext zu den Farbabbildungen. So muß man jeweils selbst im Vor- und Zurückblättern die Fixierung durch datierte Werke vornehmen. Wie unsicher die stilkritische Ordnung ist, zeigt das unter 1777 eingereihte Gemälde WV 316, weit entfernt von der entsprechenden, 1773 datierten Kreidezeichnung WV 149. Die verzeichneten Werke sind alle nicht kommentiert; spärliche Ausführungen im Text (wie S. 77) können für dieses Vakuum in der wissenschaftlichen Bearbeitung nicht entschädigen.

Die Monographie will erklärtermaßen zwei Benutzergruppen ansprechen. Das Vorwort der Herausgeber weist auf die „Buchgestaltung, die dem Leser und Benutzer dient“; das Geleitwort unterstellt Raeber, er habe versucht, „einen größeren Kreis von Lesern anzusprechen“. Im Aufbau als *Œuvre*-katalog zeigt sich andererseits das wissenschaftliche Ziel. Nach genauer Prüfung muß man bedauernd erkennen, daß die Publikation dieses durchaus nicht erreicht und jenes ganz verfehlt. Ein Kunstbuch im handelsüblichen Sinn steht und fällt mit der Qualität seiner Abbildungen. Über die schwarz-weißen hat bereits Franz Zelger in der *Neuen Zürcher Zeitung* Nr. 282 vom 4. Dezember 1979, S. 57 richtig geurteilt: sie sind „durchwegs ungenügend, wirken matt und kontrastarm“. Sogar die reinen Strichvorlagen sind verdorben (S. 12, 37, 57, 69); mit solchen Resultaten ist im Kunstbuchhandel

kein Staat zu machen. Die Bastelei der nirgends gezählten 694 Abbildungen zeugt von einer großen Verlegenheit der Buchhersteller. Obwohl im Werkverzeichnis bis auf wenige Ausnahmen jede Nummer abgebildet ist, leistet man sich den Luxus, unter 76 eigens nummerierten Reproduktionen deren 21 im gleichen Buch doppelt zu bringen. Andererseits bleiben die Seiten 10, 132, 136, 354, 356 schlicht leer (Buchblockformat 23 × 29,5 cm); S. 152 ist durch ein Briefmarkenbildchen mit Wolfs Signatur (vielleicht im Originalformat) besetzt. Die Anordnung im Werkverzeichnis ist öfter, z. B. S. 234—235, mißglückt.

Bei den 20 Farbabbildungen wiederholt 3 die Information aus 2, ebenso 18 aus 17, 6 ist zu klein, 10 ebenfalls und wie 20 in den Farbwerten miserabel; 14 und 19 sind gewiß nicht bedeutsame Beispiele ihrer Art. Der Betrachter vermißt die großen und schon lang bekannten Werke als Belege für Wolfs neuartige Sehweise im Hochgebirge, für seine koloristischen Eigentümlichkeiten, die S. 78 angedeutet sind, oder für die verschiedenen Farbklänge der reproduzierenden Druckgraphik, die S. 68, 84, 94 beurteilt werden. Eine einzige exemplarische Reihe mit dem Winterbild des Schiltwaldbachs wäre instruktiver gewesen als der ganze vorliegende Farbteil: von der Bleistiftstudie WV 186 und zwei Farbstudien 188, 189 über das Gemälde 187 zur kolorierten Umrißradierung von Pfenninger MP 1777 Nr. 3, zur Radierung von Schellenberg AH 1777 Nr. 3, zu den Aquatintablättern im Farbendruck von Janinet VRP 1780 Nr. 7 und Descourtis VRA 1785 Nr. 4. Die Herausgeber haben es sich mit der Auswahl leicht gemacht: von 20 farbig reproduzierten Werken befinden sich 10 in Raeberschem Familienbesitz, 5 im Kunstmuseum Basel.

Die im unsystematisch durchgeführten Literaturverzeichnis gesammelten Titel sind chronologisch statt alphabetisch geordnet, was dem Benutzer nicht dient; die beabsichtigte Aussage hätte auf einer einzigen Textseite Platz gefunden. Zudem fehlt bei der wichtigen Frühliteratur die Angabe der Seitenzahlen, was einem wissenschaftlichen Standardwerk nicht gut ansteht. Das wenig zuverlässige Register zeichnet sich durch zahlreiche Dilettantismen aus. Man findet durchaus nicht alle Personennamen (so fehlen von S. 48 Both, Rosa, von S. 54 Louthembourg, Garrick, Zimmerli, Berchem). Immerhin suchten die Bearbeiter zu Grimm, Hartmann, Koch, Studer jeweils die entsprechenden Vornamen, die sonst nicht überall aufgelöst sind: B. Fehr, F. W. Hirt, J. A. Ochs, C. D. Werner, J. Yntema. Man findet dagegen unvermutete ikonographische Einträge und Sachinhalte: „Christus, vom Teufel versucht“; „Jakob, Traum des“; „Minerva, die Göttin“; „paysage intime“; aber nichts über Landschaftsmalerei, Vedute, paysage composé; „Tourismus, Fremdenstrom, Reiseführer“; „Signatur von Wolf“ und „Selbstporträts von Wolf“, beide unter S statt unter einer Rubrik „Wolf, Caspar“, ebenso „Höhlendarstellungen“ und „Winterlandschaften“; warum dann aber nicht „Schreibweise von Wolf“? (darüber S. 14 Anm. 4). „Die beiden Mythen“ S.

294 sind zutreffend als „Mythen, Großer und Kleiner“ nachgewiesen, aber die gleichbedeutenden Ortsbezeichnungen „les Schweizerhacken“ und „Schwitzer Hägen“ S. 365 bzw. 367 witzigerweise als „Haggen bei Schwyz“.

Im zusammenfassenden Urteil erscheint Raebers Werk als notwendiger Beitrag zur Kunstgeschichte, ist aber in dieser Form nur Fachleuten dienlich, für den Gebrauch ohnehin schlecht eingerichtet, als wissenschaftliche Publikation unzureichend. Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft hat mit diesem 7. Œuvrekatalog — nach seiner Abkehr von den klassischen Prinzipien, die der Gestaltung von Gert Schiffs *Johann Heinrich Füssli* (1973) und Friedrich Thönes *Daniel Lindtmayer* (1975) zugrunde lagen — noch immer nicht die befriedigende Formel gefunden, nach der ein hohem Anspruch genügendes, das heißt alle sachgerechten Forderungen erfüllendes Kunstbuch herzustellen ist. Man darf allerdings gespannt sein auf die geplante erstmalige Gesamtübersicht von Wolfs Werken (und den zugehörigen Katalog) in der Ausstellung *Caspar Wolf, Landschaft im Vorfeld der Romantik*, im Kunstmuseum Basel vom 15. Juni bis 14. September 1980. Dann erst wird man die Spannung zwischen Handwerk und Ambition erkennen, vielleicht etwas von der eigenartigen Seelenlage des Introvertierten spüren, vielleicht den künstlerischen Rang des Malers bestimmen können. Die Verwirklichung eines solchen Unternehmens ist erst auf der Grundlage von Raebers Œuvrekatalog möglich geworden.

Bruno Weber

DENNIS FARR, *English Art 1870—1940*, Oxford 1978. The Oxford History of English Art, vol. XI. 366 Seiten, 120 Tafeln.

Bei dieser Studie handelt es sich um den elften und letzten Band der *Oxford History of English Art*. Sie umfaßt den Zeitraum von 1870 bis 1940 und behandelt — im Gegensatz zu ihrem Titel — die gesamte *britische* Kunst, obwohl der Schwerpunkt auf der englischen liegt.

Eine der Hauptstärken des Buchs liegt darin, daß es sich nicht auf die „schönen“ Künste beschränkt, sondern auch die angewandten mit einbezieht. In Einzelkapiteln werden daher nicht nur Malerei und Skulptur, sondern auch Architektur, Möbel und „Design“ allgemein behandelt. Das ist angesichts der zu behandelnden Epoche, die u. a. durch William Morris und die Repräsentanten des *Arts and Crafts* geprägt ist, besonders wichtig. Außerdem geht Farr auch in exemplarischer Weise auf die — oft sehr unübersichtlichen und kurzlebigen — Künstlervereinigungen und Cliques dieser Zeit ein, verzeichnet Einzelheiten aller wichtigen zeitgenössischen Ausstellungen und gibt einen guten Überblick nicht nur über die Bilder, sondern auch über die theoretischen Äußerungen der Künstler, mit denen er sich beschäftigt. Das letzte Kapitel befaßt sich in einer Art Anhang mit den Auftraggebern und Käufern — sowohl öffentlichen Museen und Körper-