

Zeitschrift: Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Glarus
Band: 66 (1977)

Artikel: Drei Glarner Hochgebirgspanoramen von 1655
Autor: Solar, Gustav
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-584356>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.04.2026

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

Drei Glarner Hochgebirgspanoramen von 1655

Von Gustav Solar

Der folgende Beitrag entspricht dem das Glarnerland betreffenden Teil eines größeren Forschungsberichts, der im Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1974/75 unter dem Titel «Conrad Meyer und Jan Hackaert — Feststellungen um einen Fund» voraussichtlich im Sommer 1977 erscheint. Der Verfasser glaubte es der Glarner Öffentlichkeit schuldig zu sein, ihr die neuen Erkenntnisse, in denen das Glarnerland eine bedeutsame Rolle spielt, vorrangig zugänglich zu machen, und er hat diese Verpflichtung mit einem am 12. März 1977 an der Hauptversammlung des Historischen Vereins des Kantons Glarus gehaltenen Lichtbildervortrag — einer Kurzfassung der folgenden Ausführungen — verwirklicht.

I. Löntschbach und Glärnisch

Vor einiger Zeit fiel mir in der Graphischen Sammlung der Zürcher Zentralbibliothek eine bisher unbeachtete anonyme Pinselzeichnung ungewöhnlich grossen und panoramatisch breiten Formats auf. Das war kein Zufall; vieles, was mir während der Bearbeitung der Panoramen Hans Conrad Eschers von der Linth¹ an kunstgeschichtlich Bemerkenswertem unter die Hände kam, enthüllte mir überraschend seinen Panoramacharakter. Der kultivierte Pinselstrich in einer monochromatisch graublauen und mit Weiss gehöhten, fast impressionistisch verfließenden Laviertechnik schien eine Meisterhand zu verraten. Die etwa 1 m breite und 38 cm hohe Landschaftsdarstellung (Abb. 1a) zeigte ein Berggewässer, das zwischen großen Felsbrocken drei im Vordergrund steil aufra-

¹ Erschienen sind bisher zwei der drei vorgesehenen Publikationen: Hans Conrad Escher von der Linth, *Ansichten und Panoramen der Schweiz*, hrg. von Gustav Solar. *Die Ansichten*, Atlantis-Verlag Zürich 1974; *Die Panoramen*, Orell-Füßli-Verlag Zürich 1976. 1978 kommt ein Werkverzeichnis hinzu.

gende Hügel umfließt. Auf einem Stein im Flußbett weiter links sitzen zwei zeichnende Männer mit altertümlich breitkrempigen und hohen Hü-
ten. Von der Hand eines Sammlers des frühen 19. Jahrhunderts war das
Blatt in der linken oberen Ecke als «Sihltahl» bezeichnet; der Zettel-
katalog der alten Stadtbibliothek ordnete es dem 18. Jahrhundert zu.

Das letztere konnte nicht stimmen. Die Kleidung der beiden Zeichner
wies eindeutig ins 17. Jahrhundert. Damit wurde das Blatt hochinteressant.
Zu seiner näheren Bestimmung führten drei Wege: stilkritische Untersu-
chung, Identifizierung der beiden Zeichner und die Ortsbestimmung.

Das Panoramaformat und der erstaunliche Realismus der Geländedar-
stellung riefen sofort einen niederländischen Maler in Erinnerung, der
seit den Feststellungen S. Stelling-Michauds von 1937² im Bewußtsein
der kunstinteressierten Schweizer Öffentlichkeit fortlebt: Jan Hackaert aus
Amsterdam, geboren 1628 und noch um 1685 dort nachgewiesen, der zwi-
schen 1653 und 1658 mehrmals in die Schweiz reiste und hier über drei
Dutzend prachtvolle großformatige Ansichten aus Zürichs Umgebung,
dem Glarnerland und vor allem aus dem damals und auch viel später
noch praktisch unbekanntem Graubünden zeichnete. Vermutlich tat er das
im Auftrag des reichen Amsterdamer Rechtsanwalts Laurens van der
Hem, der eine bedeutende Ansichtensammlung angelegt hatte und ständig
erweiterte, indem er eine Reihe von Malern mit Reisestipendien versehen
aussandte. So bezeugt es der Frankfurter Büchersammler und -kenner Za-
charias Conrad von Uffenbach (1683—1734) für Willem Schellinks, den
van der Hem «expresse auf seine Kosten herum hat reisen lassen»³. Die
auf solche Weise zustandgekommene Sammlung, der sogenannte Atlas
van der Hem, befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek in
Wien und stellt eine ihrer größten Kostbarkeiten dar: Fünfzig in weißes
Pergament und Leder gebundene Bände im großen Folioformat enthalten
eine Vielzahl gezeichneter und druckgraphischer Ansichten aus aller Welt.
Die Sammlung wurde früher auch Atlas Blaeu genannt, weil sie den ihr
zugrundeliegenden und in sie integrierten elfbändigen Atlas maior des
Joan Blaeu, das teuerste Luxuskartenwerk der Zeit, gewissermaßen illu-
striert. Folgerichtiger wurde sie Atlas Eugen von Savoyen genannt, denn

² S. Stelling-Michaud, Unbekannte Schweizer Landschaften aus dem XVII. Jahr-
hundert. Zeichnungen und Schilderungen von Jan Hackaert und anderen holländi-
schen Malern. Zürich-Leipzig 1937.

³ Zacharias Conrad von Uffenbach, Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen,
Holland und Engelland. Ulm 1753, S. 600.

der Befreier Wiens von der Türkengefahr hatte sie später erworben. Wie kostbar sie war, kann man aus dem hohen Kaufpreis von 50 000 Gulden ermessen, den van der Hems Tochter nannte, als Uffenbach sie im Jahre 1711 in Amsterdam aufsuchte: «Wir konnten nicht begreifen, wie ein Blaeuischer Atlas so viel kosten solle . . . Als sie uns aber diesen Atlas selbst zeigte, begriffen wir gar bald, woher er so kostbar sey, denn man kan ihn eigentlich keinen Blaeuischen, sondern man muß ihn einen recht königlichen Atlantem nennen.»⁴ Der dreizehnte Band enthält die Mehrzahl von Hackaerts topographischen Ansichten aus der Schweiz. Von ihrer Schönheit und dem Riesenformat — das Blatt mit der Ansicht von Glarus ist fast 2 m lang — kann sich der Betrachter der kleinen Abbildungen in Stelling-Michauds Buch von 1937 keine Vorstellung machen.

Hackaert blieb 1655/56 neun Monate lang in Zürich als Gast des kunst sinnigen Feldzeugmeisters Johann Georg Werdmüller, dessen sechzehnjährigen Sohn Hans Rudolf er im Zeichnen und Malen unterwies, um ihn bei seiner Rückkehr nach Amsterdam seinem Freund und Malergenossen Conrad Meyer (1618—1689) anzuvertrauen. Mit diesem damals 37jährigen Zürcher Künstler, der im Hause des Feldzeugmeisters verkehrte, unternahm der 10 Jahre jüngere Hackaert eine Reihe von Wanderungen, die im Frühsommer 1655 in einer gemeinsamen Bergreise gipfelten. Die beiden saßen oft zeichnend Schulter an Schulter, und einige solche vergleichbare Zeichnungen beider sind erhalten. Sie verraten eine unterschiedliche Landschaftsauffassung: Der Niederländer verkörpert die Panoramatendenzen seiner heimatlichen Kunst, liebt offene, weite Ausblicke unter hohem Himmel, der auf die Berge drückt und sie niedriger und flacher scheinen läßt. Conrad Meyer hingegen holt das Ferne heran, um den Bergen jene Größe zu verleihen, die wir vor ihnen fühlen.

Die «Sihltal»-Zeichnung war nun zwar niederländisch weitwinklig konzipiert, aber durch die Art der Bergsicht der Auffassung Hackaerts entgegengesetzt: Die Hänge rücken so nahe, daß sie dem Himmel fast keinen Raum lassen. Auch die virtuose Pinseltechnik ließ auf Conrad Meyer schließen, dessen feinem Farbempfinden das Aquarell am besten entsprach. Als ich weitere Zeichnungen gleichen Kolorits und derselben

⁴ Ebd. S. 602. Eine ausführliche (von Stelling-Michaud, 1937, berichtigte) Beschreibung des Atlas van der Hem gibt Karl Außerer, *Der Atlas Blaeu der Wiener Nationalbibliothek*, in: *Beiträge zur historischen Geographie, Kulturgeographie, Ethnographie und Kartographie, vornehmlich des Orients*, hrg. von Hans Mzik. Leipzig und Wien 1929.

Reihe fand, die Meyers Signatur trugen, war dessen Autorschaft gesichert. Alle ließen jedoch so ausgeprägt niederländische Panoramatendenzen erkennen, daß der unmittelbare Einfluß Hackaerts außer Frage stand. Das erleichterte wiederum die Datierung. Bei der Ortsbestimmung ergab sich schließlich, daß sie sämtlich während der gemeinsamen Bergreise von 1655 entstanden sein mußten, die beide Künstler über Thalwil, Einsiedeln und durch die Linthebene ins Glarnerland geführt hatte. Aus dem in niederländischem Privatbesitz erhaltenen Stammbuch Hackaerts⁵ geht hervor, daß er dann nach Graubünden weiterreiste, während Conrad Meyer nach Zürich zurückkehrte.

Die «Sihltal»-Zeichnung verriet eine Kenntnis der optischen Gesetze, wie sie für Conrad Meyer nicht selbstverständlich war, aber bei den niederländischen Landschaftsmalern zur Allgemeinbildung gehörte. Wenn man mit einem Weitwinkelobjektiv eine nahe Wand photographiert, rücken die entfernteren Seitenteile scheinbar nach hinten, die nähere Mittelpartie nach vorn. Meyer hatte sich mit seinem Panoramaexperiment die neue und schwierige Aufgabe gestellt, aus einem tiefeingeschnittenen Gebirgstal dessen Hang in der unmittelbaren Nahsicht festzuhalten. Damit war er bei seiner Landschaftsauffassung geblieben, und er hatte auch seine Aquarelltechnik beibehalten. Hackaert hingegen pflegte der linearen Federzeichnung in leuchtend goldbraunem Bister den Vorzug zu geben und verwendete den Pinsel gewöhnlich nur für ergänzende Graulavierung.

Wer waren die beiden Zeichner? Die Frische und Unmittelbarkeit der Pinselskizze verriet die Arbeit nach der Natur, «naer het leven» (Abb. 2), was damals geradezu als niederländisches Kennzeichen galt. Meyer konnte also nicht sich selbst mit dargestellt haben. Daß Hackaert die beiden Gestalten gezeichnet haben könnte, kam nicht in Frage, weil er kein Figuralist war und die Staffage seiner Gemälde von in dieser Hinsicht geübteren befreundeten Malern wie Adriaen van de Velde, Johannes Lingelbach, Nicolaes Berchem ausführen ließ. Ein Vergleich mit Figuralskizzen Conrad Meyers im Schweizerischen Landesmuseum und im Zürcher Kunsthaus (Abb. 3) bestätigte dessen Hand, womit die Urheberschaft restlos geklärt war. Den Schlüssel zur Identifizierung der beiden Dargestellten lieferte sodann der links sitzende sehr junge Mann mit dem mädchenhaft ovalen Gesicht, der eifrig-anmutigen Kopfneigung und dem bis auf die Schultern fallenden dunklen Haar. Er mochte etwa 16 Jahre alt sein.

⁵ Die Daten sind bei Stelling-Michaud 1937, S. 96—97, nachzulesen.

Unter Conrad Meyers Schülern gab es 1655 nur zwei dieses Alters, deren einer, Johann Wirz, durch einen frühen Unfall ein Auge verloren hatte und dessen gedrungener Körperbau ganz und gar nicht der feingliedrigen Erscheinung Hans Rudolf Werdmüllers entsprach. In Frage kam daher nur der Sohn des Feldzeugmeisters. Ich erinnerte mich an ein im Werdmüllerschloß Elgg erhaltenes anonymes Ölbildnis des etwa 16jährigen (Abb. 4). Und wirklich — die Ähnlichkeit war überzeugend. Das Porträt des zarten und sensitiven jungen Mannes, der kränkelte und neunundzwanzigjährig auf tragische Weise in der Sihl ertrank, läßt uns das Gesicht des links sitzenden Zeichners erkennen, und wir bewundern Conrad Meyers treffliche Charakteristik in der kleinfigurigen Darstellung.

Der Standort Conrad Meyers blieb jedoch auf der Karte des Sihltals unauffindbar. Ergebnislos war auch eine zweimalige Begehung des Tals von der Flußmündung bis zum Sihlsee. Nicht einmal die Fachleute des Forstamts und der Sihlkraftwerke konnten die Stelle ausfindig machen. Ich nahm mir die Zeichnung nochmals vor und fand bei genauer Prüfung anstelle des Himmels zuvor übersehene, luftperspektivisch feine Spuren eines Hochgebirges: die Bezeichnung «Sihltal» war falsch. Dann erkannte ich die charakteristische Scharte am linken Bildrand als den Wiggisgrat und damit den wirklichen Standort: das Löntschbachtal im Glarnerland. An einem kalten Dezemertag eilte ich hin und fand im verschneiten Tobel die Vermutung bestätigt. Daraus ergab sich die bisher unbekannte, aber einleuchtende Tatsache, daß Hans Rudolf Werdmüller seine beiden Lehrer auf ihrer Alpenreise begleitet hat. Die Exkursion ins Löntschbachtobel muß in der ersten Junihälfte 1655 erfolgt sein, als Hackaert durch seine Arbeit an der schon erwähnten Panoramaansicht von Glarus mindestens eine Woche an den Ort gebunden war.

Durch den Bau des Staudamms am Ausfluß des Klöntalersees, durch Verwaldung und Erdrutsche verändert, sind die drei Hügel heute noch an der rechten Seite des Löntschbachs durch Geländewellen kenntlich. Der Standort Meyers befand sich ungefähr 800 m unter dem heutigen Seeausfluß an jener Stelle, wo gegenüber einem einsamen Stall eine Brücke über den Bach führt. Auf der Landeskarte 1:25 000 ist an dieser Stelle eine Seehöhe von 794 m vermerkt. Die großen Felsbrocken im Bachbett erinnern noch an den alten Bergsturz. Erst wenn man hier steht, begreift man die Schwierigkeit des Vorhabens, ein gewissermaßen umgekehrtes, nach vorn gewölbtes Gebirgs Panorama zu zeichnen, das dennoch nicht bloße Topographie ist, sondern mit künstlerischen Mitteln wirkt: mit der

Luftperspektive, die entferntere Geländeformen entrückt (der über dem Talausgang ragende Schilt fehlt ganz), und durch die besondere Standortwahl, die den Blick des Betrachters einem absichtsvollen Leitsystem unterordnet. Denn die sich verbreiternde Steinlawine lenkt ihn in den Vordergrund, wo er von dem großen baumüberschatteten Felsblock aufgefangen, über das angeschwemmte Baumgerippe nach links zum nächstkleineren und von da zu jenem mit den beiden Zeichnern geführt wird. Auf diese Weise ist die reale Landschaft künstlerisch subjektiviert und gestaltet worden.

Obwohl man das Gesicht des rechts sitzenden Zeichners nicht sehen kann, glaubt man in der ruhig-gelassenen Haltung des konzentriert Arbeitenden den Älteren, 27jährigen zu erkennen. Wenn es sich auch um kein eigentliches Bildnis Jan Hackaerts handelt, haben wir es hier doch mit der einzigen Wiedergabe seines Äußeren zu tun, die es gibt. Den jungen Werdmüller konnte ich dann noch dreimal in weiteren Zeichnungen Conrad Meyers von derselben Bergreise in der Staffage erkennen. Beide — Hans Rudolf und sein Nachbar — zeichnen in der Richtung bachaufwärts. Im Hackaert-Album des Zürcher Kunsthauses befindet sich eine monochromatische Pinzelzeichnung in lichtem Grau, die an dieser Stelle entstanden sein könnte (Abb. 5). Sie entspricht ganz und gar nicht dem «topographischen» Stil Hackaerts; aber hielt sich Conrad Meyer nicht an derselben Stelle an seine Pinseltechnik, und war dieser Ausflug für Hackaert nicht ein Extempore, ein Unternehmen jenseits seiner Verpflichtung? Die Glarner Leser werden zur Ortsbestimmung dieser ganz aus dem Rahmen des Hackaert-Albums fallenden Zeichnung zweifellos Stellung nehmen.

Löntschbachaufwärts leuchtet hoch oben die eisgepanzerte Kuppel des Glärnisch. Mit dem Hochgebirge vertrauter als sein niederländischer Freund, der — wenn er es war — nur einen kleinen Ausschnitt der riesigen Felsmasse auf dem Papier festzuhalten wagte, sollte Conrad Meyer nicht davor zurückgeschreckt sein, sie zu zeichnen. Und tatsächlich — im Zürcher Kunsthaus fand sich das in Behandlung und Bildhöhe völlig entsprechende Gegenstück zur Darstellung im Löntschbachtobel, von Meyer eigenhändig signiert und «Der Glärnisch im Land Glariss» bezeichnet (Abb. 1b). Realismus und Kolorit entsprechen so sehr der vorgenannten Zeichnung, daß die beiden Gebirgsdarstellungen zeitlich eng zusammenhängen müssen. Die Bedeutung dieses Blattes ist merkwürdigerweise bisher nicht erkannt worden; es handelt sich um die erste realistische Hochgebirgs-

ansicht der europäischen Kunst, um die erste moderne Hochgebirgsdarstellung überhaupt.

Die Glärnisch-Zeichnung Meyers ist nur einmal erwähnt und reproduziert worden: 1922 in Hans Koeglers Aufsatz «Der Malerradierer Conrad Meyer von Zürich»⁶. Koegler konnte jedoch den Stellenwert der Glärnisch-Zeichnung in der Kunstentwicklung, so nahe er ihm kam, nicht entdecken: «Auch an große Darstellungen der Hochalpen hat sich Meyer mit Kühnheit gewagt, und sie ist ihm geglückt. In der beigegebenen Abbildung sehen wir ein großes Blatt vom Glärnisch, allerdings in starker Verjüngung. Hier ist der ganze Gebirgsstock in ein Gesamtbild gefaßt, soweit dies bei den mächtigen Höhenstrecken, die das Auge durchlaufen muß, überhaupt menschenmöglich ist. Wer würde eine solche Auffassung, die unwillkürlich an Calame denken läßt, in der Mitte des 17. Jahrhunderts vermuten? Sollte die Geschichte der Alpen und ihrer Maler noch einmal geschrieben werden, so wird hoffentlich das Blatt von Conrad Meyer nicht vergessen.» Obwohl wir Koegler heute nicht in allem beipflichten können, besonders was den Vergleich mit Calame betrifft — er meint natürlich nicht das Romantische, sondern das Monumentale der Darstellung —, hat er doch in die wahre Richtung gewiesen.

Für die jeden Zweig, jeden Felsblock abtastende, eine unbekannt und doch heimatlich vertraute Welt von großartiger Einsamkeit und Majestät erforschende Sicht des Zürcher Künstlers finden wir kein Präzedens, weder in der Vergangenheit noch bei Jan Hackaert, dem Gefährten dieser Reise. Keiner der Vorgänger hat das Hochgebirge anders als aus der Ferne zur Kenntnis genommen; bestenfalls war es ein phantastisches Landschaftselement. Um so erstaunlicher ist das bahnbrechende Unternehmen Conrad Meyers und Jan Hackaerts von 1655: eine Expedition zum Zweck der künstlerischen Aneignung der Hochalpen. So gemeinsam dieses Ziel, so verschieden war der Ausgangspunkt, die geistige Disposition der beiden Maler. Das kommt schon in ihrem Verhältnis zur Naturlandschaft zum Ausdruck. Die meisten Zeichnungen Hackaerts stellen die Alpen als bewohnte, vermenschlichte Landschaft dar, zeigen stets irgendwo Menschen oder Menschenwerk, als ob der Künstler den Anblick der Bergeinsamkeit nicht ertrüge. Conrad Meyer schreckt jedoch das menschenleere Hochgebirge nicht. Als erster hält er die unvermensch-

⁶ In: Die Garbe, schweizerisches Familienblatt, hrg. v. Rudolf von Tavel, 5, Heft 9 und 10, Basel 1922, S. 265—270, 297—304.

lichte Naturhaftigkeit der alpinen Landschaft wißbegierig und liebevoll fest. Wo er dennoch einen Menschen in die Bergeinsamkeit eindringen läßt, zeigt er ihn winzig klein, wie in der Glärnischzeichnung den kaum noch sichtbaren Mann mit dem geschulterten Bergstock am oberen Ende des Wegs, der neben dem schäumenden Löntschbach zum Klöntalersee hinaufführt (s. Ausschnitt Abb. 8). Anders die beiden Zeichner im Löntschbachtobel (Abb. 2): sie gehören nicht zur Landschaft und sind schon gar nicht, wie bei Hackaert, deren Rechtfertigung, sondern ein in die Bergwildnis eingedrungenes fremdes Element. Und sie sitzen so abseits, daß die Natur vorherrscht und der Betrachter ein optisches Leit-system braucht, um sie zu bemerken. Der Ausschnitt aus der Ansicht des Glärnisch (Abb. 8) läßt die zeichnerische Kultiviertheit Meyers, seinen ausdrucksstarken Pinselstrich erkennen, der die Bäume und Sträucher in flammende, kreisende, eruptiv aus dem Gestein hervorbrechende Gebilde verwandelt.

Conrad Meyers Glärnisch zeigt erstmals eine reale, benennbare Hochgebirgslandschaft aus unmittelbarer Nähe, aus dem Hochgebirge selbst, die weißleuchtende Gletscherregion mit den aufzüngelnden Felsgraten über samtig dunklem Bergwald, so wie sie ein neues Naturgefühl erst anderthalb Jahrhundert später entdecken sollte. Seltsamerweise hat man das im Geburtsland des Alpinismus bisher nicht gesehen. Man darf sagen, daß mit dieser Zeichnung das «topographische» Werk Meyers gipfelt — wenn man die darin enthaltene Spannung der Emotionen überhaupt der Topographie zuordnen mag. Von der Konstruktion her war die Aufgabe, die Meyer sich hier stellte, keine einfache. Koegler nennt sie: Gesamtbild des ganzen Gebirgsstocks trotz starker Verjüngung, also Monumentalwirkung trotz schwieriger perspektivischer Probleme. Auch bei der Löntschbachzeichnung haben wir ja das Interesse Meyers an der Bewältigung eines ähnlich schwierigen Problems festgestellt. Wenn man nun die beiden Zeichnungen nebeneinanderlegt, reicht der Blickwinkel von links unten nach rechts oben, was einer Halbrundsicht von 180° entspräche. Sollte Meyer etwas derart Bahnbrechendes beabsichtigt haben? In der Tat — der Standort ist der gleiche!

Der große Felsblock mit dem dahinter hervorwachsenden verkrüppelten Baum kommt in beiden Zeichnungen vor, die Felsbrocken im Wasser daneben entsprechen einander, wenn auch aus einem verschiedenen Blickwinkel, ein Stück des angeschwemmten Baumgerippes ist auch in der Glärnischzeichnung noch sichtbar, und der schiefe Stumpf mit den

abgebrochenen Ästen richtet sich, von der Seite gesehen, auf. Sogar die schräge Felsplatte am jenseitigen Ufer des Tümpels — und diesen — erkennen wir in beiden Zeichnungen. Nur ist der Standort des Zeichners im Glärnischblatt um einige Schritte gegenüber der Löntschbachzeichnung talabwärts verschoben, so daß die Blickrichtungen beider Panoramateile einander überkreuzen und die Randzonen überlappen. Die Höhe beider Blätter ist praktisch dieselbe, und ihre Breite verhält sich wie 2:1. War das alles Zufall oder ein bahnbrechendes Experiment?

II. Klöntalersee

Die folgende Umschau schloß jeden Zufall aus. Ich sagte mir: Wenn die drei Maler das Löntschbachtal hinaufwanderten, müssen sie den Klöntalersee zum Ziel gehabt und dort eine der großartigsten Gebirgszenerien der Schweiz bewundert haben. Und wirklich — im Zürcher Kunsthaus fand sich eine Ansicht der linken, sanften Seite des Sees, von Conrad Meyer in der gleichen graublauen Pinseltechnik gezeichnet, signiert und beschriftet «Der See Rütli See. Hinder dem Glernischberg im Glarner Land» (Abb. 6b). Seerüti heißen noch heute die Hütten am Seeausfluß, und so hieß bis 1912 auch die Gastwirtschaft. Wegen dieser Bezeichnung hat die Nachwelt offenbar nicht zur Kenntnis genommen, daß es sich um die älteste Darstellung des Klöntalersees handelt. Die Zeichnung ist um oder kurz nach Mittag entstanden — die Schatten liegen senkrecht unter den Baumkronen. Man erkennt das linke Ufer mit seinen Felsblöcken und einzelnen Bäumen am flachen grasbewachsenen Strand, die (damals tiefer liegende) Uferlinie der Seebucht und die Berglehnen darüber. Das Format der Zeichnung ist kleiner als das der beiden vorgenannten, aber die völlig übereinstimmende Behandlung läßt sie uns mit Sicherheit ihnen zuordnen, und wir können nunmehr auch bei ihnen die jeweilige Tageszeit feststellen: Die Glärnischzeichnung kam am Morgen zustande — das Licht fällt von Osten ein, die des Löntschbachtobels am Nachmittag — die Schatten verlängern sich nach Osten.

Nun fehlte noch die rechte, dramatische Seite des Sees. Nach den Erfahrungen mit dem Löntschbachtalpanorama ließ sich voraussetzen, daß Conrad Meyer auch sie gezeichnet hatte. Ich fand sie in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, auch sie signiert und abermals — wie das

Glärnischblatt — «Der Glernisch im Lande Glariss» beschriftet (Abb. 6a). Das leider stark stockfleckige Blatt gehört wiederum zum Bedeutendsten, was die gemeinsame Alpenreise erbracht hat: Das Bild der ungeheuren Felsmasse ist — bei exakterster Wiedergabe ihres Zustands vor 320 Jahren — eine pleinairistische Vision von beispielloser Kühnheit. Die Behandlung entspricht völlig derjenigen der drei anderen Klöntaler Zeichnungen, das Format ist jedoch um 62 mm höher als das der Ansicht des Nordufers. Warum? Wenn Meyer das Glärnischmassiv im gleichen Abbildungsmaßstab festhalten wollte, mußte er über den oberen Bildrand hinauszeichnen. Darum ist das Blatt oben mit einem Streifen Papier angestückt, und die Klebestelle bleibt auch in der Reproduktion gut sichtbar. Die Beschriftung kann nicht als Bezeichnung des Blattes gelten, eher als eine solche des Hauptgegenstands, wie bei einer Karte, und über der Seefläche findet man auch den «See rütti See» angegeben. Wie bei den beiden Teilen des Löntschbachtobelpanoramas haben wir es auch diesmal nicht mit demselben Standort zu tun, sondern mit zwei etwa 40 m voneinander entfernten Punkten; wieder überkreuzen einander die Blickrichtungen, während die Vordergründe nicht zur Deckung kommen, sondern auseinanderklaffen. Die Teilstücke fügen sich jedoch zum weiten Seepanorama zusammen, das mit einem Blickwinkel von etwa 60° einer Kleinbildaufnahme mit einem 35-mm-Objektiv entspräche. Ein solcher Blickwinkel gleicht die Proportionen der Sehweise Hackaerts an — das Spektakuläre wird gemildert, dafür gewinnt die Seefläche. Der Wille zur Panoramadarstellung und damit auch der Einfluß Hackaerts kommt hier noch deutlicher zum Ausdruck als in den Löntschobelansichten. Bei diesen konnte Meyer zugunsten seiner eigenen Auffassung aus der Tiefe der Schlucht Nutzen ziehen, um die Höhe zu betonen; hier gestattet es die Seefläche nicht. Die Verwendung von je nach Objekt verschieden großen Formaten macht uns schließlich auch die Arbeitsweise Hackaerts verständlich. In den großformatigen Ansichten im Atlas van der Hem kommen zahlreiche Klebstellen vor; hier wird ein Hang, dort ein über den Bildrand hinausragender Gipfel angestückt. Darum haben die in den Band 13 eingebundenen Blätter in entfaltetem Zustand oft so absonderliche Formen.

III. Walensee

Als wäre das alles nicht Beweis genug, tauchte noch ein drittes Gebirgs Panorama Conrad Meyers auf, allerdings nur in der Photoreproduktion greifbar. Im Haager Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie befinden sich Aufnahmen zweier Ansichten des Kerenzerbergs und des rechten Walenseeufers mit Leistkamm und Churfürsten aus einer Sammlung Dr. Ignaz Schwarz in Wien⁷, in denen ich jene Zeichnungen erkannte, die Stelling-Michaud in der Anmerkung 34 seines Buches von 1937 erwähnt: sie seien Hackaert zugeschrieben, zeigten aber Meyers Art der Ausführung und seine Handschrift. Auf meine Bitte sandte mir Prof. Stelling-Michaud aus Genf Abzüge der 1936 in Wien angefertigten Aufnahmen, da die Fahndung nach den Originalen erfolglos blieb. Von der bisherigen Erfahrung ausgehend, legte ich sie nebeneinander: sie schlossen *unmittelbar* aneinander an, was Stelling-Michaud entgangen war. Vom «Schlöbli» in Niederurnen aus gezeichnet, reichte dieses einheitliche Walenseepanorama vom Biberlikopf bis zum Kerenzerberg (Abb. 7ab). Die Ansicht der Nordwestflanke des Kerenzerbergs (rechte Hälfte des Panoramas) hat Meyer oben mit eigener Hand «Im Glarner Land» bezeichnet; am linken Rand liest man unter der Wasserfläche die Worte «Wallestatter see». Stelling-Michauds technische Daten von 1936 lauten «Crayon lavé à l'encre de Chine, légèrement passé à l'aquarelle», was abermals der Behandlung der zuvor besprochenen Zeichnungen entspricht. Die sensitive Pinselührung (man beachte die Gestaltung der Felsen, des Strauches links von der Mitte) ist identisch mit derjenigen der vier übrigen Glarner Ansichten. «Möglicherweise hat Meyer Hackaert bis nach Glarus begleitet, denn es gibt von ihm ein paar Zeichnungen aus der Gegend von Weesen und Näfels, die allerdings sehr skizzenhaft und noch dazu schlecht erhalten sind», schreibt Stelling-Michaud 1937⁸. Die Möglichkeit ist zur Gewißheit geworden, die Kritik der Skizzenhaftigkeit als mangelnde Vollendung nicht mehr stichhaltig — gerade in der flüchtigen Pinselarbeit offenbart sich das Einzigartige dieses frühen Alpenpleinairismus.

Die Originale sind verschollen, und doch hat wenigstens dieser eine der beiden Panoramateile seine Spur in der Schweiz zurückgelassen. Der

⁷ Tuchlauben 11, ein Buch- und Kunstantiquariat sowie Auktionshaus.

⁸ L. c. S. 28.

im Jahr der denkwürdigen Bergreise 1655 geborene Sohn Conrads, Johannes Meyer, durchstreifte als 19—20jähriger die Stätten, wo sein Vater und Jan Hackaert so Bedeutendes geleistet hatten, um ihre Zeichnungen an Ort und Stelle nachzuvollziehen oder zu kopieren. Seine Nachzeichnung der Kerenzerberghälfte des Walenseepanoramas fand sich in der Graphischen Sammlung der Zürcher Zentralbibliothek, fälschlich als «Luziensteig» eingeordnet. Der kleine Zeichner rechts unter der Felswand, der auf der Aufnahme des Originals kaum zu erkennen ist, präsentiert sich hier ganz deutlich: er hat schulterlanges Haar (Abb. 9). Johannes Meyer hat seine Kopie bezeichnenderweise nicht in der reinen Pinseltechnik seines Vaters, sondern in einer aus beiden Vorbildern — Conrad Meyer und Jan Hackaert — schöpfenden Mischtechnik gezeichnet: mit der *Feder* in Grau und Braun bei grauer und blaugrauer *Pinselaquarellierung*.

Im linken, nördlichen Teil des ganzen Panoramas glänzt am Fuß der Berge die Oberfläche des Walensees. Eine Beschriftung fehlt, da ja die auf der rechten Hälfte mit dem Kerenzerberg angebrachten Notizen genügten. Die Berge sind — mit der Ausnahme des nahen Biberlikopfs — luftperspektivisch zart hingetuscht. Ein Vermerk auf der Zeichnung, von Stelling-Michaud 1936 auf die Rückseite der Aufnahme übertragen, zeigt, daß diese Landschaftszeichnungen Meyers früher für Arbeiten Hackaerts gehalten wurden: «Gezeichnet vom alten Flamander Hackaert Johan, vom Landschaftsmaler J. Höger gegen 1 Bild von Otto Margullis erhalten am 15. Mai 1854. F. W. Fink.»⁹ Beide fast gleich grossen Blätter des Panoramas (Maße s. Bildlegende) bestehen, soweit feststellbar, aus in der Mitte gefalteten oder zusammengeklebten Papierbögen, wie wir ihnen schon begegnet sind. Die panoramatische Weitwinkelsicht von etwa 60° ist auch hier mit jenem teleobjektivischen Heranholen der entfernten Gebirgsmassen, wie es Conrad Meyers Sicht kennzeichnet, kombiniert.

Während der Standort des Zeichners in beiden Teilstücken derselbe ist und eines sich nahtlos an das andere fügt, zeigte die dritte von Stelling-Michaud 1937 erwähnte, aber spurlos verschwundene Zeichnung von einem anderen Standort aus — offenbar südlich Näfels — den Weesener-

⁹ Joseph Höger (1801 Wien—1877 Wien), Landschafts- und vor allem Alpenmaler, Professor an der Wiener Akademie, pflegte «das Aquarell, und zwar das reine Aquarell mit ausgesparten Lichtern, also ohne Verwendung von Deckweiß» (Thieme-Becker). Es verwundert nicht, daß gerade er das alte Aquarell an sich brachte. Friedrich Wilhelm Fink, seit 1821 an der Wiener Albertina tätig, scheint den Tauschhandel abgeschlossen zu haben. Ein Maler namens Otto Margullis war nicht nachweisbar.

berg, also den Blick aus dem Glarner Linthtal gegen Norden. Sie war rein topographisch mit den Ortsbezeichnungen «Neffels» und «Wesnerberg» versehen; Stelling-Michaud hatte sie von dem erwähnten Wiener Antiquar 1936 erworben und bis vor einigen Jahren besessen. Sie soll schlecht erhalten gewesen sein, und der Genfer Historiker glaubt sie vielleicht einer öffentlichen Sammlung übergeben zu haben, die nicht mehr festzustellen war. Vermutlich setzte diese Ansicht das Walenseepanorama links, d. i. westlich fort, weil der Weesenerberg von Niederurnen aus infolge der perspektivischen Verkürzung zu stark deformiert worden wäre; beispielsweise decken sich der Biberlikopf und der Chapfenberg bei Weesen — vom «Schlössli» aus gesehen — so vollkommen, daß der letztere zu fehlen scheint. Vermutlich darum wich Conrad Meyer nach Südosten in größere Distanz aus.

Alle drei Zeichnungen sind einstweilen unauffindbar. Das Antiquariat Dr. I. Schwarz in Wien existiert längst nicht mehr; sein Besitzer ist vielleicht nach 1938 ausgewandert oder umgekommen. Ermittlungen sind im Gange, ebenso Nachforschungen nach der zuletzt erwähnten Zeichnung in der Schweiz. Conrad Meyers Gebirgszeichnungen von 1655 sind so bedeutend, daß die Suche nicht aufgegeben werden darf. Daß Meyer sich auf eine für seine Zeit unerhört kühne Weise künstlerisch mit dem Hochgebirge auseinandersetzte, war für Hackaerts weitere Gebirgsaufnahmen ebenso richtungweisend wie dessen vorhergehende panoramatische Ansichten für Meyer. Beide lernen voneinander; der Zürcher vermittelt dem Holländer seine Hochgebirgsauffassung und sein Farbempfinden, Hackaert Meyer wiederum seine Panoramasischt und Lineartechnik. Beide experimentieren in der Manier des andern. Und so habe ich sowohl einen «Hackaert» von Conrad Meyer wie einen «Meyer» von Hackaert feststellen können. Die erstgenannte Zeichnung sei hier besprochen, weil sie eine Ansicht aus dem Glarnerland vorstellt. Über die letztere wird sich der interessierte Leser im eingangs erwähnten Forschungsbericht informieren müssen, weil sie im Urner Gebiet am Klausenpaß entstanden ist.

IV. Landschaft an der Glarner Linth

Das Basler Kunstmuseum besitzt eine Glarneransicht Conrad Meyers, deren Untersuchung sich in mehrfacher Hinsicht lohnt. Sie ist unsigniert, aber von Meyer mit eigener Hand beschriftet: «1. Der Wigisberg. 2. Grotten Stein im Land Glariss.» (Abb. 11). Ohne diesen topographischen Vermerk wäre sie nur schwer Meyer zuzuordnen. Mit schwarzer Feder fein, aber ungewöhnlich dicht durchzeichnet und grau laviert, hat sie mit der Gruppe der vorerwähnten Glarner Pinselzeichnungen recht wenig gemeinsam.

Die Lokalisierung fiel zunächst schwer. Am Wiggis gibt es keinen ähnlichen pyramidenförmigen Vorhügel. Die felsige Ostwand dieses 2282 m hohen Berges ist erheblich steiler und so hoch, daß an ihrem oberen Rand keine Bäume wachsen können. Der im Bild hart am Abhang entlangfließende, von Conrad Meyer rechts unten «die Linth» bezeichnete Fluß brachte schließlich die Lösung des Rätsels. Trotz allen Zweifeln mußte der Standort im Glarnerland gesucht werden, weil auch am Schäniserberg kein Vorhügel von der Art des abgebildeten zu finden war. Die Landeskarte 1:25 000, Blatt 1153 zeigte jedoch im Glarner Linthtal eine in Frage kommende Stelle. Ich fuhr hin. Der Augenschein bestätigte, daß der Hügel mit seiner einst dreieckigen Felsflanke sich nicht am linken, wiggisseitigen, sondern am rechten Ufer der Linth zwischen Glarus und Netstal befindet, und zwar etwas unterhalb Glarus jenseits des Flusses. Entgegen den durch die irrtümliche Beschriftung geweckten Vorstellungen fließt die Linth also auf dem Bild von rechts nach links. Die nördliche, in der Zeichnung entferntere Hälfte des Felshügels wird heute von einem Kalkwerk terrassenförmig abgebaut, verrät aber noch die einstige Dreiecksform der Felsfassade. Der Bergbach, der sich davor im Hang eine gewundene, immer tiefere Rinne gräbt, ist die von Ottschlag am Ennetberg kommende Bächselirus, der kleine Paß zwischen dem auf der Karte namenlosen Hügel und dem Berghang heißt der Sattel (614 m). Auf der in etwa 900 m Höhe verlaufenden Felskante des Ennetberges wachsen Bäume, die Felsbänder sind die gleichen wie im Bild, aber der einst kahle Hang ist völlig verwaldet; die alte Dorfkirche von Netstal erweist sich nunmehr als richtig orientiert (Turm gegen NO) und der flache runde Hügel, der sich im Bild hinter ihr erhebt, trägt jetzt ein Wäldchen. Sogar das primitive Bauernhaus rechts unten mit dem Anbau, mehr einem Stall als einer menschlichen Behausung ähnlich, steht noch heute, wengleich aus-

gebaut und mit Fenstern versehen, zwischen zwei modernen Gebäuden an derselben Stelle, und auch der Anbau ist noch da. Nur die entfernte Bergflanke links — der nördliche Abstieg des Wiggis — wollte nicht in die Übereinstimmung passen, weil davor ein nicht existierender Rücken vom letzten Ausläufer des Berges sanft nach Süden abfallend vor der Wiggiswand zu lagern schien. Bei näherer Untersuchung erwies er sich jedoch als ein laviertes Schatten, der über der durchgehenden Hangstruktur der Wiggisflanke liegt und sie überschneidet. Die Lichtverhältnisse zeigen, daß die Zeichnung am frühen Morgen entstand: Die Sonne beleuchtet eben erst die hochgewölbten Hangstücke rechts, die Schatten der Sträucher im Vordergrund sind noch lang, und so gehört der lavierte Schatten am Wiggishang offensichtlich zum gegenüberliegenden Massiv des Fronalpstocks, das ihn verursacht. Ein ähnlicher Schatten überschneidet übrigens den uns zugewandten Südhang des felsigen Vorhügels von rechts oben nach links unten.

Der Irrtum Conrad Meyers führt zum Schluß, daß er die Beschriftungen später angebracht hat, als er sich nicht mehr so genau an die Situation erinnern konnte. Auch die Beschriftung der panoramatischen Glarneransichten mit kräftigen Federzügen in (heute) brauner Tinte ist ganz anders beschaffen als diese Zeichnungen und daher vermutlich erst später hinzugefügt. Als falsch erkannte Beschriftungen wurden ausradiert; auch in der Wiggiszeichnung stand über dem wirklichen Wiggis zunächst eine 3, die Meyer bis auf einen unscheinbaren Rest auskratzte. Die 2 war ursprünglich eine 1. Schon das zeugt von Unsicherheit.

Die bedeutsamste Erkenntnis liefert jedoch die zeichnerische Behandlung. In dieser Hinsicht fällt das Blatt mit dem dichten Gefüge der schwarzen Tuschelineatur aus dem bisherigen Rahmen. Warum wohl? Der Grund ergibt sich aus dem festgestellten wirklichen Standort. Er befand sich nur wenige hundert Meter von jenem Jan Hackaerts entfernt, der oberhalb des Dorfes Ennetbühls gleichzeitig seine große Panoramaansicht von Glarus zeichnete. Unter dem Eindruck dieser überaus gewissenhaft mit der Feder durchzeichneten präzisen Arbeit scheint Meyer beschlossen zu haben, die Technik Hackaerts selbst auszuprobieren, allerdings in einem wesentlich kleineren Format, so daß das Ergebnis viel dichter wirkt als die Zeichnungen Hackaerts, und es ist zudem mit schwarzer Tusche anstelle des goldbraun leuchtenden Bisters ausgeführt, den Hackaert verwendete. So haben wir es hier gewissermaßen mit einem Hackaert von Conrad Meyer zu tun.

Aufmerksamkeit verdient auch die Staffage in der linken unteren Ecke. Zwei Männer sitzen dort nebeneinander am Wegrand (Abb. 10) und der jüngere mit dem langen Haar weist mit der rechten Hand hinauf zu den Bergen, als wollte er dem Gefährten ihre Namen nennen, die Conrad Meyer auf dem Blatt vermerkt hat. Nun wird klar, daß es sich nicht um eine erdachte Staffage, sondern um Erfassung wahren Geschehens, um Reportage handelt. Im erwähnten Forschungsbericht werden zahlreiche Beispiele derartiger Reportageszenen genannt. Es scheint, daß Conrad Meyer das Marginalhafte dieser Szene bedauerte, weil sie ein persönliches und ihm wichtiges Erlebnis festhielt; um ihr mehr Gewicht zu verleihen, hat er sie — und nur diese Eckszene — durch eine kräftige Braunlavierung hervorgehoben, während die übrige Zeichnung grau laviert ist.

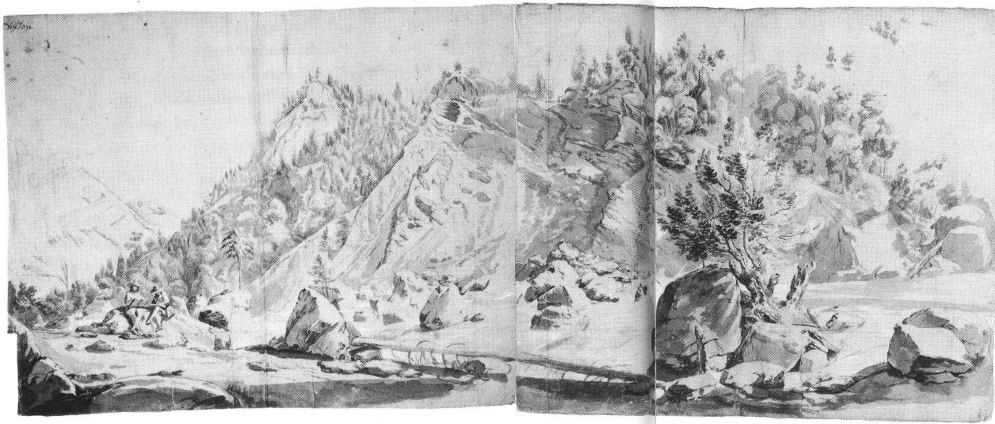
*

Wir können zusammenfassen. Die Glarner Alpenpanoramen Conrad Meyers stellen eine einzigartige Frühzündung in der künstlerischen und topographischen Entdeckung des Hochgebirges dar. Durch die von Jan Hackaert vermittelte niederländische Panoramasicht und seinen topographischen Auftrag angeregt, hat Conrad Meyer 1655 die Vorzeichen für Hackaerts Gebirgsansichten gesetzt. Hackaert eignet sich nach der Trennung von den Gefährten in Glarus immer mehr, wenn auch nicht ganz, Meyers Sehweise an. Im günstigen geschichtlichen Augenblick, da die Beziehungen zwischen der Schweiz und den Niederlanden sich verstärken (Handelsbeziehungen, niederländische Wasserbaufachleute beim Kanalbau in der Waadt, theologische Kontakte, Künstlerreisen auf Grund niederländischen Interesses für die Schweiz), hat das Aufeinandertreffen des Zürcher und des niederländischen Wesens eine Mutation hervorgebracht, die der kommenden Entwicklung den Weg weisen sollte. Daß dies der Fall war und es sich somit keineswegs um eine zufällige Episode handelte, wird in einer weiteren Publikation zu belegen sein.

Die bahnbrechende Bedeutung der denkwürdigen Alpenreise von 1655 steht fest: Sie war die *erste Expedition mit dem Ziel einer künstlerischen Entdeckung des Hochgebirges*. Ihr Ergebnis sind nicht nur die ältesten Darstellungen der hier genannten Alpenlandschaften, sondern die ältesten modernen Hochgebirgsdarstellungen und zudem die ersten Hochgebirgs-panoramen überhaupt. Ihr Gegenstand und Schauplatz war das Glarnerland.

Abbildungsteil

zu Gustav Solar
Drei Glarner Alpenpanoramen von 1655



1a Conrad Meyer: Löntschbachtal mit zwei Zeichnern. Stift und Pinsel in Blaugrau, weiß gehöht, 379 : 955 mm. Juni 1655. Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich.

1b Conrad Meyer: «Der Gernisch im Land Glariss». Stift und Pinsel in Blaugrau, weiß gehöht, 375 : 475 mm. Juni 1655. Mappe N6K3, Kunsthau Zürich. Vergrößerte farbige Abbildung umseitig.

2 Ausschnitt aus 1a: Die beiden Zeichner.

3 Conrad Meyer: Skizze Sitzender. Feder und Pinsel grau laviert, 137 : 170 mm. Mappe N3a, Kunsthau Zürich.

4 Unbekannter Maler (Hans Rudolf Werdmüller und Conrad Meyer?): Bildnis Hans Rudolf Werdmüllers im Alter von 16—18 Jahren. Öl auf Holz, 600 : 505 mm. Um 1655—1657. Schloß Elgg.

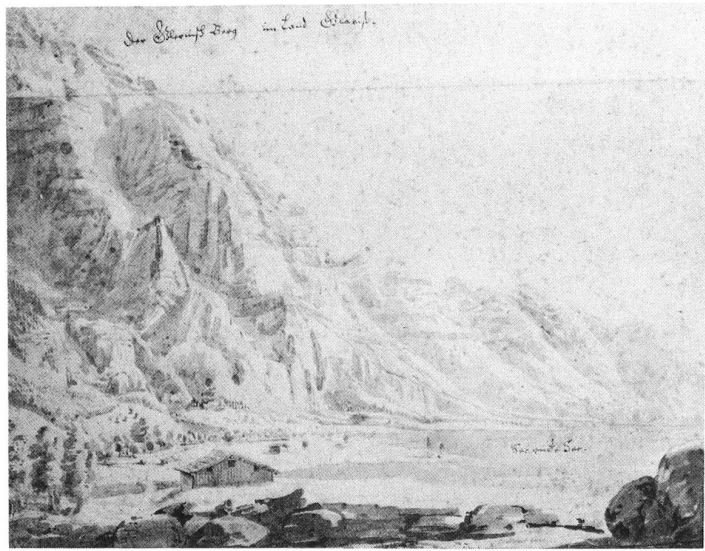


Der Blosnitz im Land Blosnitz
Conrad Grosse fecit.





5 Jan Hackaert(?): Bergwald am Felshang. Schwarze Kreide hellgrau laviert, von Johannes Meyer als Arbeit Hackaerts bezeichnet, 269 : 297 mm. Hackaert-Album 0 13 Blatt 93, Kunsthaus Zürich.

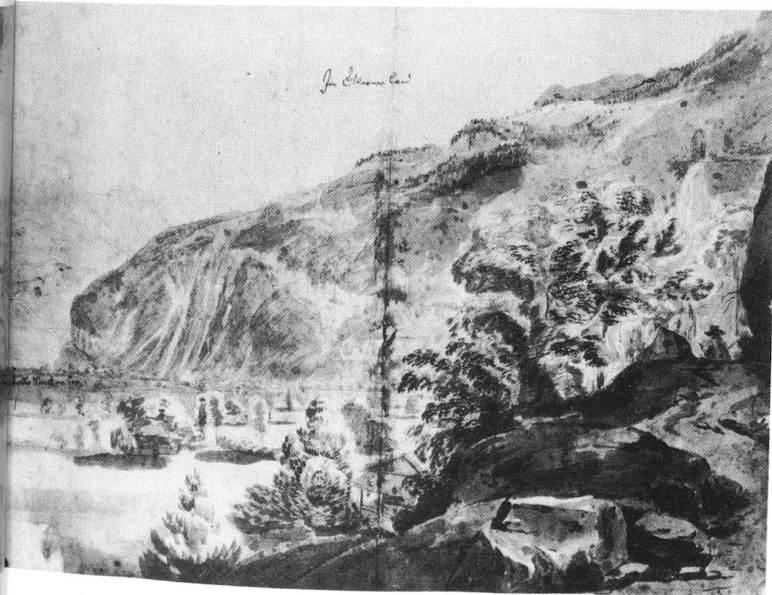
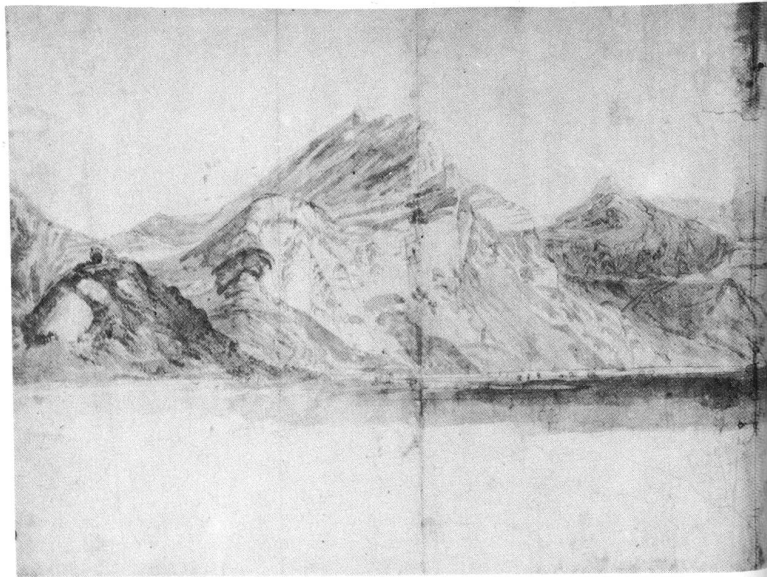


6a Conrad Meyer: Der Klöntalersee, Südufer mit dem Glärnischmassiv. Graublau lavierte Pinselzeichnung, 282 : 366 mm. Juni 1655. Mappe 662, Graphische Sammlung der ETH Zürich.



6b Conrad Meyer: Der Klöntalersee, Nordufer. Graublau lavierte Pinselzeichnung, 220 : 367 mm. Juni 1655. Album 0 25, Kunsthaus Zürich.

7ab Conrad Meyer: Walenseepanorama vom Biberlikopf zum Kerenzerberg. Stift, getuscht und leicht aquarelliert (Angaben Stelling-Michaud), linke Hälfte 355 :



471 mm, rechte Hälfte 355 : 470 mm. Juni 1655. Verschollen. Ehemals Antiquariat Dr. Ignaz Schwarz, Wien.



8 Ausschnitt aus 1b: Das Löntschbachtobel gegen den Klöntalersee.