

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 44 (1987)

Heft: 3

Artikel: Gemälde Jan Hackaerts in der Schweiz und in Lichtenstein

Autor: Solar, Gustav

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168865>

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: 25.04.2026

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

Gemälde Jan Hackaerts in der Schweiz und in Liechtenstein

von GUSTAV SOLAR

«...die schönen Gemälde... von dem berühmten Hackaert... worauf meine Vaterstadt itzt noch stolz ist...» – diese Bemerkung des Kunstschriftstellers, Malers und Sammlers JOHANN CASPAR FÜSSLI d.Ä. (Zürich 1706–1782) aus der Zeit vor 1769 muss heute verwundern. Füsslis Vaterstadt hat längst vergessen, worauf sie im 18. Jahrhundert so stolz war; es schien bis jetzt, als hätten die erwähnten Gemälde nicht einmal eine Spur hinterlassen. Und doch sollten sie – oder wenigstens ihre Nachwirkung – festzustellen sein.

Überlegungen dieser Art führten mich zum Entschluss, der Sache auf den Grund zu gehen. Indizien lagen vor: Ich hatte 1979 für die Ausstellung «Alpenreise 1655 – Conrad Meyer und Jan Hackaert»¹ einige Gemälde von Conrad Meyer aus Werdmüllerschem Familienbesitz auf Schloss Elgg entliehen und bei dieser Gelegenheit zwei grossformatige Landschaften gesehen, die «J. Hackatre» beschildert, aber Mathias Füssli d.Ä. zugeschrieben waren.² Sie wichen von allem ab, was ich an Landschaftsgemälden Hackaerts bis dahin kannte; in den dunklen Räumen des Schlosses waren sie auch kaum zu untersuchen. Anfang 1985 wurde ich von privater liechtensteinischer Seite ersucht, ein angeblich signiertes Landschaftsgemälde Hackaerts zu begutachten, dessen Beschreibung mir so unwahrscheinlich schien, dass ich es von vornherein für gefälscht hielt. Es erwies sich aber als echt und wird hier vorgestellt. Auslösender Impuls der vorliegenden Recherchen war schliesslich im Sommer 1985 ein Besuch des kantonalzürcherischen Kunstinventarisators Dr. Hans Martin Gubler. Anhand von im Schloss Elgg angefertigten Aufnahmen der dort vorhandenen Gemälde versuchte er diejenigen festzustellen, die man Hackaert zuweisen könnte. Er hatte auf einem der beiden grossformatigen Gemälde Hackaerts Signatur gefunden.

Zunächst seien die wichtigsten Erwähnungen der Zürcher Gemälde Hackaerts festgehalten. JOHANN CASPAR FÜSSLI hat seine Schweizer Künstlerviten zweimal herausgegeben, das zweitemal stark erweitert und praktisch neuformuliert. Unser Zitat stammt aus der zweiten, fünfbändigen Ausgabe, betitelt *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, Zürich 1769–1779, darin aus der Lebensbeschreibung von Hans Rudolf Werdmüller³ (Sohn von Feldzeugmeister Hans Georg Werdmüller), der in der Zeichen- und Malkunst ein Schüler von Conrad Meyer und Jan Hackaert war. Mehr und Genaueres erfahren wir aus dem entsprechenden Abschnitt in der zweibändigen Erstausgabe von 1755–1757, der *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der*

Schweitz.⁴ Dort heisst es: «Ihm [dem Feldzeugmeister] haben wir es zu verdanken, dass unsere Stadt mit noch so vielen kostbaren Stücken von dem berühmten Holländischen Landschaftsmahler Johann Hackaert gezieret ist», und weiter in der Fussnote: «Von Gemälden sind insonderheit die in dem Schloss zu Elgg; eine sehr grosse vortreffliche Landschaft aber bey Herrn Zunftmeister Werdmüller an der Kirchgass, und ein vorzüglich köstliches Stück einen Wald vorstellend bey Herren Hauptmann Joh. Martin Usteri im Thalacker zu sehen.» Weniger konkret ist der Lexikograph und Maler JOHANN RUDOLF FÜSSLI (Zürich 1709–1793) in seinem 1776 erschienenen *Allgemeinen Künstlerlexikon*. Hackaert ist darin «ein Landschaftsmahler von Amsterdam, dessen meiste Gemählde Schneegebirge, Berghölen, bemooste Grotten und mit Felsen angefüllte Thäler vorstellen, die er in dem Schweizerland nach der Natur gezeichnet.»⁵ Hier wird dreierlei verwechselt: 1. die nach der Natur gezeichneten grossformatigen Schweizer Ansichten von 1653–1656⁶ (die Hackaert nach Amsterdam mitnahm), 2. die für die Werdmüller und andere Gönner in Zürich angefertigten Zeichnungen in drei Folgen mit komponierten Ideallandschaften⁷ und 3. die Gemälde. Letztere zeigen keineswegs «Schneeberge, Berghölen» oder andere wilde Hochgebirgsszenarien, sondern meist sanfte und stimmungsvolle, von goldenem südlichem Sonnenlicht verklärte Mittelgebirgslandschaften, wie man sie in der römischen Campagna erlebt, oder lichtdurchwirkte Waldpartien mit stillen Gewässern und parkartigen Alleen. Die Staffage vertraute Hackaert anderen, hierin geübteren Künstlern an. Es handelt sich also mit ganz wenigen Ausnahmen um komponierte Ideallandschaften. Zu den Ausnahmen gehört Hackaerts malerisches Hauptwerk «Der Zürichsee» im Amsterdamer Rijksmuseum, das eine benennbare Landschaft zeigt, allerdings eine südlich verfremdete und heroisierte, so dass sie bis vor einigen Jahren für den idealisierten «Trasimenischen See» gehalten wurde. In seinen Gemälden erweist sich Hackaert also durchaus als der zweiten Generation der «italianisierenden» niederländischen Landschaftsmaler zugehörig, die W. STECHOW⁸ die «nostalgische» nannte, weil deren Maler, aus Rom zurückgekehrt, in ihren Bildern dem südlichen Licht gleichsam nachtrauerten. Und dabei ist von Hackaert keine einzige benennbare Landschaft, nicht einmal eine Skizze aus Italien vorhanden, die der Untersuchung standgehalten hätte: er war offenbar nie in Italien. Doch zurück zu den schriftlichen Quellen. Während Johann Rudolf Füssli mit den Zürcher

Gemälden Hackaerts nicht mehr so vertraut war wie 21 Jahre zuvor Johann Caspar Füssli, entfernte sich sein Sohn und Fortsetzer seines Lexikons, JOHANN HEINRICH FÜSSLI (1745–1832), vollends von den Primärquellen. Er schöpfte bei der Neufassung des nunmehr vierbändigen Werks (Zürich 1806–1816) die Daten über Hackaert ausschliesslich aus Sekundärquellen und Gerüchten: «Es ist zu bedauern . . ., dass in seinen Gemälden der graue Ton (wir möchten eher sagen der bräunliche) oft herrschend ist . . . Dieser Künstler war übrigens nach Merian einer der ersten, welcher Schweizer Natur studirt, aber, so wenig als alle seine ausländischen (vielleicht auch einheimischen) Nachfolger, niemals ihren ächten Charakter ergriffen hatte . . .» Nichts davon stimmt. 1808 – im Erscheinungsjahr des 2. Teils von Johann Heinrich Füsslis Lexikon – war Hackaert in Zürich bereits vergessen. Genau hundert Jahre später geht der gewissenhafte F.O. PESTALOZZI im *Schweizerischen Künstler-Lexikon*⁹ den Gemälden nach, zählt einige in ausländischen Galerien auf und bemerkt zu jenen, auf die Zürich einst so stolz war: «Wohin die erwähnten Bilder gelangt sind, ist dem Verfasser dieses Artikels nicht bekannt.»

Die «Türkische Landschaft» (Abb. 1)

Der Titel dieses Bildes steht in Anführungszeichen, weil man weder «Türkisches» sieht noch eine Landschaft dargestellt ist. Eine kleine Bucht am nebelverhangenen Meer, zwischen einem wehrhaften Turm und einer mit Gesträuch bewachsenen Felswand gelegen, dient als improvisierter Hafen. Für eine eigentliche Landschaft gibt es hier weder Land noch Meer genug. In der dunstigen Atmosphäre zeichnet sich rechts der Rest eines antiken Bauwerks ab: drei Säulen mit einem Stück Architrav. Ausser diesem Hinweis auf ein ehemals griechisch-römisches und später vielleicht osmanisches Mittelmeergebiet rechtfertigt nichts die Bezeichnung der Gegend als «türkisch». Es ist daher anzunehmen, dass diese Bezeichnung auf eine alte Überlieferung zurückgeht.

Die Requisiten der Szene geben keine Rätsel auf: Aus einigen Lastkähnen und -segeln werden Säcke, Fässer und Ballen an Land gebracht. Etwa drei Dutzend Männer verteilen sich in drei Gruppen über den karg begrastem sandigen Uferstreifen. Die einzige Frau – mit offenem Regenschirm – in der figurenreichsten Gruppe am rechten Bildrand – lässt vermuten, dass es nieselt. Vom Meer her bläst ein kalter Wind; wer einen Mantel hat, kann ihn gut gebrauchen. Einige offensichtlich höhergestellte Herren tragen ein Halstuch.

Doch die betriebsam-ruhige Szene birgt Dramatisches. Rechts von der Bildmitte ragen im Vordergrund zwei Gestalten heraus. Sie halten Rat über einen Dritten, der – in ein blutrotes Tuch gehüllt und mit einer Binde um den Kopf, so wie sie Fiebernde tragen – halb liegend und halb aufgereckt die beiden Stehenden um Hilfe anfleht. Hier ist der Ansatz zur Entschlüsselung des Geschehens. Die eng von einem braunen Pelzmantel umhüllte dominierende

Gestalt links neben dem Pelzmützenträger im leuchtend blauen Umhang ist deutlich zu erkennen. Der Hut dieses Mannes, ein Exemplar von der Grösse eines Wagenrads, kennzeichnet mit der verwegenen hängenden, extrem breiten Krempe den Hauptakteur: General Hans Rudolf Werdmüller. Sein martialisch breiter Schnauzbart, das kleine Kinnbärtchen, die resolute Mimik schliesst jeden Zweifel aus (Abb. 2 und 3). Damit wird das Ganze verständlich.

Auf der Schattenseite des verschnürten Ballens im Vordergrund befindet sich, wie schon eingangs bemerkt, die Signatur «J. HACKAERT 16..». Die beiden letzten Ziffern sind unlesbar und müssten in ultraviolettem oder Röntgenlicht entziffert werden. Dessen bedarf es hier jedoch nicht. Das Gemälde kann nur während des neunmonatigen Aufenthalts des Niederländers in Zürich 1655/1656 entstanden sein. Werdmüller begab sich zweimal in venezianischen Diensten an die türkische Front. Wegen der Entstehungszeit des Gemäldes kommt nur der erste Auftrag 1648–1651 in Frage. Die Tragödie des ursprünglich 2200 Mann starken Regiments aus 6 Zürcher und 5 Berner Kompanien, das der verbündeten Republik Venedig 1648 auf ihr Ersuchen zu Hilfe eilte, um deren von den Türken bedrängte dalmatinische Besitzungen zu verteidigen, und das infolge Missgunst, mangelhafter Ernährung und schliesslich der Pest beim zwei Jahre später erfolgten Abzug auf klägliche 888 Mann zusammengeschrumpft war, brachte seinem Kommandanten schwere Einbussen. Er musste ansehnliche Summen aus seinem Vermögen einsetzen, um für die Truppe Lebensmittel einzukaufen und heranzuführen.¹⁰ Werdmüller unterband während der Pestepidemie von 1649 jeden Kontakt seiner Leute mit der einheimischen Bevölkerung durch drakonische Massnahmen und schreckte vor Hinrichtungen wegen Disziplinlosigkeit nicht zurück. In der figurenreichen Gruppe rechts sieht man vor dem Zelt einen Mann, der trotz der Kälte hemdsärmelig und hutlos in Armesünderpose vor seinen Richtern kniet und deren Urteil erwartet.

Pestkranke wurden mit Tüchern von roter Warnfarbe gekennzeichnet; die zu ihrem Abtransport in die Quarantänen bestimmten Mannschaften trugen gelbe Blusen, oft mit Glöckchen, um Gesunde vor Ansteckung zu warnen. Bei dem jungen Pestkranken in der Bildmitte könnte es sich um einen dem Kommandanten nahestehenden Zürcher gehandelt haben. Ist der weissbärtige Alte, der auf dem Ballen im Vordergrund sitzt, sein Vater? Das rote Oberteil seiner Pelzmütze scheint einen Zusammenhang mit dem Pestkranken anzudeuten. Zudem trägt er denselben braunen Pelzmantel wie Werdmüller, was ihn als Angehörigen der Zürcher Oberschicht kennzeichnet. Bei den meisten Männern stellen wir jene breitkrepmpigen Hüte fest, die – aus den Niederlanden kommend – um die Mitte des 17. Jahrhunderts weite Verbreitung gefunden hatten. Die Hutträger sind offenbar Soldaten des schweizerischen Kontingents. Sie verrichten die verschiedensten Arbeiten; die Offiziere unterscheiden sich von ihnen nur durch ihre weissen Kniestrümpfe und Halbschuhe. Zur Zeit des 30jährigen



Abb. 1 Jan Hackaert: «Türkische Landschaft». Öl auf Leinwand, 118,5×140 cm. Signiert auf der Schattenseite des Ballens im Vordergrund «J. HACKAERT 16..» (die beiden letzten Ziffern sind einstweilen unlesbar). Schloss Elgg, Inv. Nr. 158.

Krieges kam es zu ersten Ansätzen einer Uniformierung der Truppen. Wir finden sie auch hier, wenngleich es offenbar Ausnahmen gab: Jene Handvoll von Pelzmützenträgern, die durch ärmellose Faltenmäntel von gleichem Zuschnitt, aber verschiedener Farbe auffallen. Die eleganten Pelerinen erinnern an solche des Quattrocento. Doch ihre Träger sind wohl kaum venezianische Verbindungsoffiziere, für die eine veraltete Renaissanceatmosphäre nicht in Frage gekommen wäre. Es gab ja noch keinen Uniformzwang.¹¹ Oder hat der Staffierer sich die eleganten Venezianer so *vorgestellt*, weil er in der verspäteten Renaissanceatmosphäre Zürichs lebte? Der Vergleich des Pelzmützenträgers auf Conrad Meyers Gemälde des Werdmüllerschen Schipfguts in Herrliberg (Abb. 4) mit demjenigen im leuchtend blauen Mantel aus der «Türkischen Landschaft» fällt überzeugend aus. Nur der Mantel ist ein anderer – ein Fischhändler vom Zürichsee

kann ja nicht venezianisch gekleidet sein. Es werden demnach venezianische Offiziere in einer «Türkischen Landschaft» gemeint sein.

Damit ist die Frage, wem der Figuralanteil an der «Türkischen Landschaft» zuzuschreiben ist, beantwortet, denn der Nichtfiguralist Hackaert, der seine Bilder stets von anderen staffieren liess, kommt nicht in Betracht. Im erwähnten Schipfgemälde Meyers sowie in seinem (übrigens nach der Zeichnung Hackaerts¹² gemalten) Ausblick vom Fraumünsterufer auf den Zürichsee (Abb. 5)¹³ erkennen wir dasselbe mit Heu beladene Segelboot, das uns in der «Türkischen Landschaft» auffällt. Nur *Conrad Meyer* hätte den General so treffend charakterisieren können. Nur er konnte Hackaerts Nordseefischer aus der Vorlagenfolge für den Sohn des Feldzeugmeisters (Abb. 6) in Soldaten des schweizerischen Kontingents in Dalmatien verwandeln;



Abb. 2 Ausschnitt aus Abb. 1. Die Hauptgruppe der figürlichen Staffage.

auch das Zelt am rechten Bildrand ist eine Abwandlung der Hackaertschen Fischerhütte.

So bleibt festzustellen, dass das Gemälde für den General bestimmt und von ihm bestellt war, weil kein anderer den beiden Malern die notwendigen Hinweise geben konnte. Das Geschehen zu lokalisieren fällt nunmehr leicht. Werdmüller residierte in Zara, dem heutigen Zadar. Da seine Truppen über die dalmatinische Küste zwischen Zara und Sebenico (Sibenik) verteilt waren, musste er über einen Versorgungshafen verfügen. Der ihm vorgesetzte venezianische Oberbefehlshaber, General Foscolo, betrachtete Werdmüller von Anfang an als missliebigen Konkurrenten und machte ihm und seinen Soldaten das Leben sauer. Es ist denkbar, dass er ihm die Benutzung des Hafens von Zara nicht gestattete, zumal er sich 1649 auf die Pestgefahr berufen konnte. So mochte Werdmüller notgedrungen das Ende der nördlich der Stadt verlaufenden Bucht zu seinem

Nothafen gemacht haben. Bei genauem Hinsehen erkennen wir am linken Bildrand im Dunst verschwimmende hochmastige Segelschiffe am Molo, wo der eigentliche Hafen lag. Selbstverständlich handelt es sich um eine erdachte Landschaft, denn keiner der beiden Maler hat Zara je besucht. Darum ist die steinige Karstlandschaft Dalmatiens im Gemälde so grün. Die drei Säulen mit dem Architrav sind ebenso ein Versatzstück aus Hackaerts Motivvorrat wie das Heuboot aus demjenigen Meyers. Der Felshang mit den Sträuchern kommt in den Zürcher Zeichnungen Hackaerts mehr als ein dutzendmal vor.

Conrad Meyer wusste Bescheid über die dem Gemälde zugrundeliegenden Vorkommnisse; nicht mehr jedoch sein Sohn Johannes Meyer d.J., der in den späteren 70er Jahren alles von Hackaert in Zürich hinterlassene eifrig kopierte. In seiner gezeichneten Kopie der «Türkischen Landschaft» (Abb. 7) ist alles «richtiggestellt», was ihm nicht einleuchtete: Der General und sein Gesprächspartner haben nun nicht nur den Platz, sondern auch die Insignien gewechselt. Hauptperson ist jetzt ein links stehender türkischer Würdenträger mit drei Federn auf dem Turban, während der General mit dem in den 70er Jahren als modischer empfundenen schmalrandigen Hut sich den eleganten Faltenumhang seines venezianischen «Vor-Stehers» angeeignet hat. Mit dem Pestkranken wusste Johannes Meyer schon gar nichts anzufangen, weshalb er ihn durch einen Strauch ersetzte. Darum blickt der weissbärtige alte Mann nicht mehr zum Strauch hin, sondern wartet in sich zusammen-



Abb. 3 Conrad Meyer: Bildnis General Hans Rudolf Werdmüllers, Ausschnitt. Schwarze Kreide, weiss gehöht, auf braunem Papier, Blatt 18,8×21,6 cm. Vorzeichnung für die Radierung von 1645. Zentralbibliothek Zürich, ZEI 1.1654.001.



Abb. 4 Conrad Meyer: Die Schiffflände beim Schipfgut in Herrliberg, Ausschnitt. Öl auf Leinwand, 116×149 cm, signiert auf dem Sack links «CM fec.». Privatbesitz Zürich. – Links unten der Fischhändler mit Pelzmütze, rechts das Heuboot.

gesunken auf das Ergebnis der Verhandlungen. Die figurenreiche Gruppe mit dem Delinquenten rechts im Gemälde fehlt hier ebenso wie der wehrhafte Turm links und die grossen Segelschiffe im Haupthafen. Dafür weitet sich die kleine Hafengebucht Hackaerts zu einem weiten nebelfreien Meerbusen, den sanft ansteigendes Hügelland und fernes Gebirge umschliesst, zu einer Landschaft *ohne* Anführungszeichen; doch sie kommt der atmosphärisch wunderbar dichten «Türkischen Landschaft» nicht mehr gleich. Denn Hackaerts Landschaft ist der Himmel, ein im Abendlicht des kalten Spätherbst- oder Wintertags goldgelb glühender, von flammenden Lichtprotuberanzen durchwirkter Himmel, der sich dem Dunst und durch diesen dem schmalen Landstreifen mitteilt. Vier Fünftel der Leinwand sind Himmel, der Rest Erde: ein Extremfall des «niederländisch hohen Himmels». Welcher andere Maler des 17. Jahrhunderts hat sich an eine «Landschaft» aus Luft und Licht, an

eine solche Nebel- und Wolkenlandschaft herangetraut? Jacob van Ruisdael kommt ihr nahe, aber eben nur nahe, weil die *Landschaft* für ihn Vorrang hat; dasselbe gilt für Claude Lorrain, vor allem für seine rotgoldenen Abendlandschaften. Hackaerts nächster Nachfolger wird erst William Turner sein.

Die Waldlandschaft mit Loth und seinen Töchtern (Abb. 8)

Die alte Zuweisung des wiederum grossformatigen Gemäldes aus Schloss Elgg an «J. Hackat» schien zunächst ebenfalls zweifelhaft, insbesondere wegen des ungewohnt grünen Gesamtkolorits, das von warmgoldenen Tönen bis in kühlblaugrüne reicht. Nur das südlich intensive Blau des Himmels mit den schweren Kumuluswolken (das Conrad Meyer von Hackaert übernommen hat) weist auf die «italia-

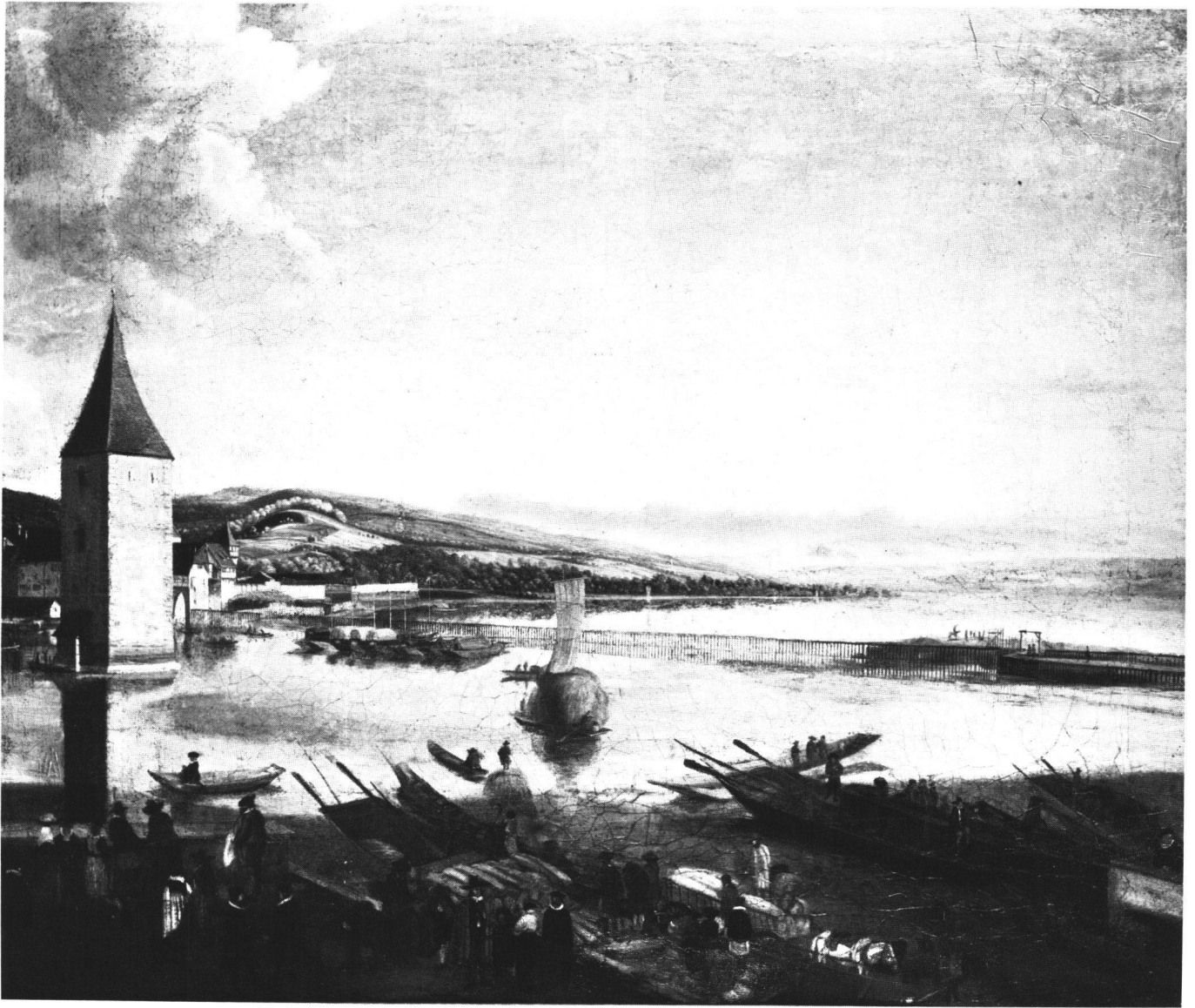


Abb. 5 Conrad Meyer: Blick vom linken Limmatufer auf den Zürichsee. Öl auf Leinwand, 77,5×90 cm. Um 1660. Schweiz. Landesmuseum Zürich, Inv. Nr. LM 24931. – Im Vordergrund ein Handelsherr mit Faltenumhang, auf dem See das Heuboot.

nisierenden» Niederländer hin. Der Kontrast zwischen den mächtigen Waldbäumen vorne links und der weiten Fern- und Tiefsicht rechts verleiht dem Bild eine Spannung, die sich bei den eher stillen Landschaftsgemälden Hackaerts¹⁴ sonst kaum bemerkbar macht. Tief unten der See mit Dorf, Kirche und Schloss, weiter oben Reb- und Wiesland und schliesslich endlos scheinende Wälder, die bis zu den fernen blauen Bergen reichen – das ist keine Wirklichkeit, sondern Überschaullandschaft flämischer Herkunft. Sie zeigt, dass der Maler sich der Gebirgsdarstellung verschrieben und an Savery, de Momper, den Brüdern Valckenborch und P. Bruegel d.Ä. orientiert hat. Die links zu einer gewaltigen Laubkrone geballten Bäume wiederum weisen mit ihrem lichtdurchwirkten Geäst auf Claude Lorrain und – über diesen hinaus – auf Hackaerts Lehrer oder Vorbild Jan

Both. Dessen sonnenhelle, ein wenig krumme und stets klar und scharf umrissene Stämme (Bothscher Baum, Abb. 9) kennzeichnen auch die Arbeiten seiner Schüler. Hackaert fügt die Reihung zu ganzen Baumfronten hinzu (Abb. 9, 10, 11). Mit der Elgger Waldlandschaft befindet er sich in bester Gesellschaft: Jacob van Ruisdael hat in den frühen 50er Jahren eben erst sein ähnlich aufgebautes «Kornfeld am Waldrand»¹⁵ gemalt.

Wann ist diese Waldlandschaft entstanden? Sie enthält Merkmale einer ersten Vertrautheit mit der Zürichseegegend: den in Wälder eingebetteten See mit Weinberg und fernem Gebirge, die Dorfkirche mit abgewinkeltem Zürcher Satteldach und «Käsbissen»-Turm (Abb. 12). Der doppelte Wasserfall, dessen Zufluss entgegen dem Naturgesetz den Weg über die Hochebene nimmt, ist wiederum ein flämi-

ches Versatzstück. Den wichtigsten Hinweis liefert uns die Staffage, deren Hauptgruppe Loth mit seinen Töchtern darstellt. Die drei suchen aus Angst vor der Vernichtung der kleinen Stadt Zoar, wohin sie aus Sodom geflohen sind, im Gebirge Zuflucht.¹⁶ Der Maler hält den Augenblick fest, da

eine positive Antwort: In Claudes Gemälde «Landschaft mit Cephalus und Procris» von 1645¹⁸ gleicht die rechts stehende Procris in Statur und Gestik weitgehend der Loth-Tochter.

Die Waldlandschaft im Schloss Elgg war sicher nicht dem

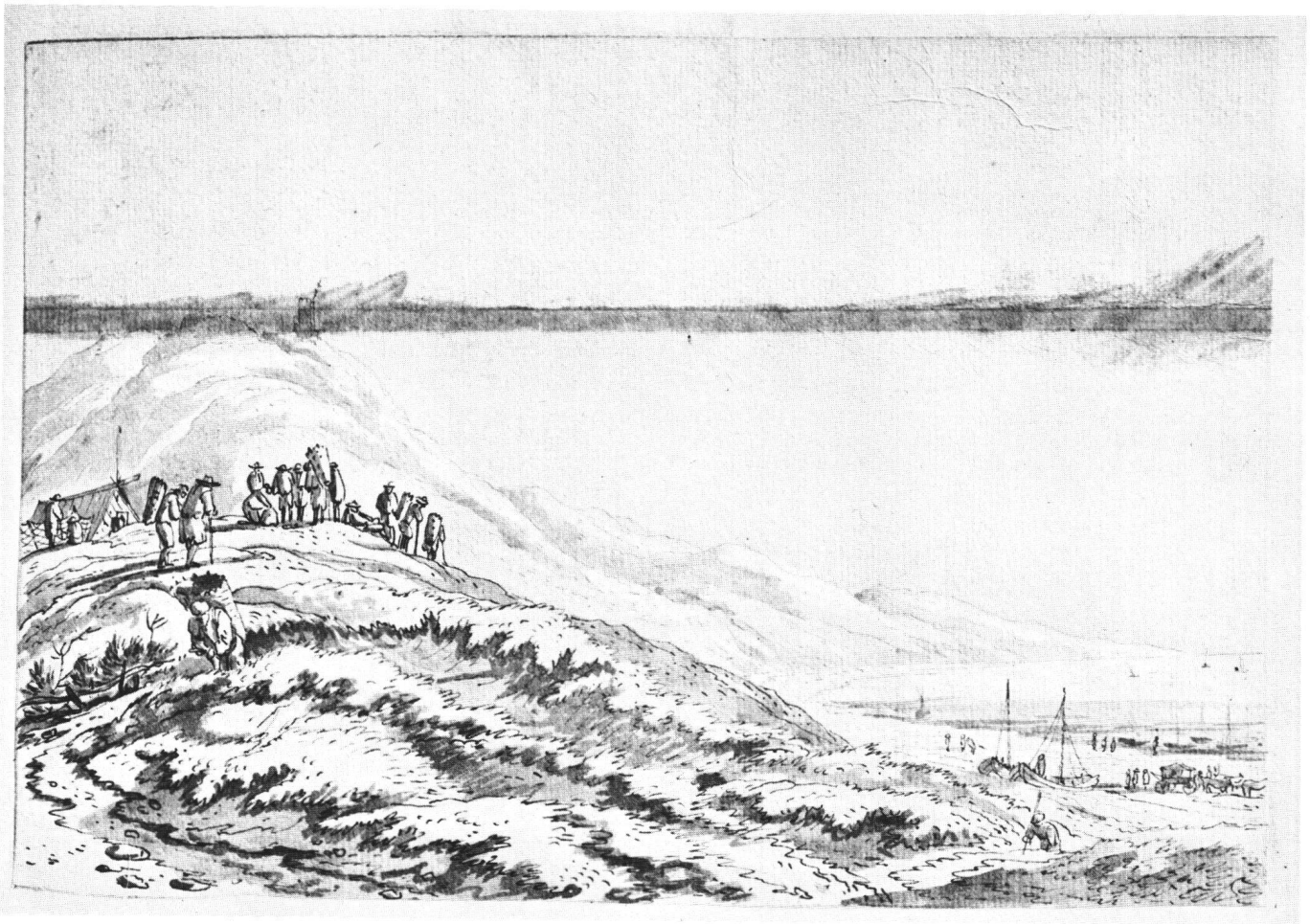


Abb. 6 Jan Hackaert: Strandszene mit Dünen und Fischerhütte. Feder braun, grau laviert, 18,7×27,4 cm, Blatt im oberen Drittel zusammengeklebt. Kunsthaus Zürich, Graph. Sammlung, 0 13 B1.82.

Loth seine erschöpften Begleiterinnen tröstet: die schützende Höhle ist nicht mehr weit (Abb. 9). Das gemalte Bibelzitat passt so wenig zur ruhig-schönen Landschaft und zur übrigen bukolischen Staffage, dass es nachträglich hinzugefügt zu sein scheint. Zudem fällt der Qualitätsunterschied zwischen Loth und den beiden Frauen auf. Der gottesfürchtige Loth wird als kräftiger, aber gütiger Mittvierziger treffend charakterisiert. Die beiden Töchter aber wirken steif und künstlich, die rechts stehende sogar karikiert, weil sie krampfhaft antikisch gestaltet und gewandet ist. War hier ein Malerlehrling am Werk? Erfahrungsgemäss sind solche Gestalten kaum Erfindung. Sie brauchen Vorbilder. Da die drei überhöhten und eng beieinanderstehenden Gestalten an frühe Staffagen Lorrains erinnern, fragte ich bei dessen bestem Kenner Prof. M. ROETHLISBERGER¹⁷ an und erhielt

General Hans Rudolf Werdmüller zugebracht, sonst hätte sie zumindest eine Jagdszene enthalten müssen. Sein Bruder, der Feldzeugmeister und feinsinnige Kunstliebhaber Hans Georg Werdmüller, hatte für den «Kunstsaal» im Alten Seidenhof bei Claude Lorrain zwei Gemälde bestellt und erhalten¹⁹, was bei den hohen Preisen, die dieser verlangte, vom Reichtum des Zürcher Kunden zeugt. Da Liebhaber und Maler einander nicht begegneten, muss Claude Gemäldeentwürfe und -skizzen zur Auswahl gesandt haben. Darunter mag sich auch eine Zeichnung des Gemäldes «Cephalus und Procris» befunden haben, das Lorrain dreimal gemalt und verkauft hat. Der schon erwähnte Sohn des Feldzeugmeisters, gleichen Namens wie sein Onkel, der General, war in den anderthalb Jahren des Aufenthalts von Jan Hackaert im Alten Seidenhof 16 bis 17 Jahre alt. Er

lernte bei Conrad Meyer und 1655/1656 bei Hackaert malen. Vielleicht wollte er seinem Vater beweisen, dass er dessen hohen Ansprüchen genügen könne; jedenfalls ist die Wahrscheinlichkeit gross, dass er die Staffagehauptgruppe gemalt hat. Allerdings nicht allein: Die Figur Loths lässt Conrad Meyers Hand und Auffassung erkennen und die mittlere Gestalt zumindest seinen Entwurf. Aber hätte das alles ohne Zustimmung des Feldzeugmeisters geschehen können? Sicher nicht – dieser muss die so wenig zum Bild passende Staffage selbst gewollt und vorgeschlagen haben.

Dafür gibt es ein gewichtiges Indiz. Die alttestamentarische Geschichte Loths und seiner Töchter symbolisiert die von Gott gewollte Ausnahme vom Inzestverbot. Denn Loths Töchter, die im Feuersturm von Sodom und Gomorra ihre Verlobten verloren hatten, fürchteten, ihren Stamm nicht mehr erhalten zu können, weil von diesem ausser ihrem Vater keine Männer mehr lebten. So gaben sie ihm Wein und legten sich zu ihm und wurden schwanger und begründeten so die Stämme der Moabiter und der Amoniter. Als der neunzehnjährige nachmalige General 1633 eine 14 Jahre ältere, aber sehr reiche Frau, Anna Reinhard, heiratete und der Stiefvater, Junker Hans Caspar Schmid,

dem neuen Hausstand den alten Seidenhof überliess, suchte der 17jährige Hans Georg bei seinem Paten Hans Georg Werdmüller-Meister im neuen Seidenhof Zuwendung, die er auch erhielt. Er lernte dort die einzige Tochter des Hauses, Anna, kennen und lieben, was deren Eltern nicht ungerne sahen, aber einer Heirat stand das Zürcher Eheverbot unter Verwandten 3. Grades im Weg. Als kein Dispens des Ehegerichts zu erhalten war, namen die Liebenden mit Wissen ihrer beider Eltern Zuflucht zu jenem Mittel, das eine Heirat unerlässlich machte, und liessen sich in Gebenstorf in der Grafschaft Baden, also auf Berner Hoheitsgebiet, trauen. Der Zürcher Rat gewährte denn auch notgedrungen den ersehnten Dispens, verband ihn jedoch mit der Auflage, die Gesuchsteller «sollend deswegen 4000 Pfund Gelds also bar zu Straf und Buss geben», eine ungeheure Summe, die die Eltern beider wegen ihres Mitwissens zu bezahlen hatten.²⁰ Hans Georg hat wohl zeit lebens an der Ungerechtigkeit dieser Massnahme gelitten, zumal seine mit 11 Kindern gesegnete Ehe durch eine Liebesheirat, also etwas Gottgewolltes und in den Zürcher Patrizierfamilien eher Seltenes, zustande gekommen war. Die Lösung des Rätsels der hinzugefügten Hauptstaffage bestätigte



Abb. 7 Johannes Meyer d.J.: Hafenszene nach Jan Hackaerts «Türkischer Landschaft». Feder schwarz, grau laviert, Blatt 14,1×21,2 cm. Zwischen 1670 und 1680. Zentralbibliothek Zürich, Graph. Sammlung, ZEI 1.0167.001.



Abb. 8 Jan Hackaert: Waldlandschaft mit Loth und seinen Töchtern. Öl auf Leinwand, 117×119,5 cm. Schloss Elgg, Inv. Nr. 160.

somit auch die Zuschreibung des Gemäldes an Hackaert mit Conrad Meyer und dem Schüler der beiden, Hans Rudolf Werdmüller, als Staffierern.

Die übrigen Figuralmotive haben nichts mit der Hauptgruppe zu tun. Der rechts im Hang arbeitende Bauer ist eine typische Staffagefigur Hackaerts – solche einfache Typen lagen im Bereich seiner Möglichkeiten. Nicht so jener reitende Jäger mit Spiess, der sich, im Dunkel des Waldes verborgen, von der Hauptgruppe entfernt (Abb. 9). Wir werden ihm noch begegnen. Seinen Mantelumhang und

breitrandigen Hut kennen wir schon aus der «Türkischen Landschaft». Was sich sodann unter dem am unteren Bildrand schwarz übermalten Streifen (der nicht angesetzt, sondern Teil der Leinwand ist) verbirgt, kann nur die Röntgenuntersuchung beantworten. Wenn es eine Inschrift ist, deren Inhalt späteren Besitzern des Gemäldes nicht gepasst haben mag, dürfen wir darauf gespannt sein. Zu erklären ist schliesslich die hier der Kürze wegen verwendete Bezeichnung «Waldlandschaft». In den Inventaren wird das Bild stets als «Loth und seine Töchter» aufgeführt. Das ent-



Abb. 9 Ausschnitt aus Abb. 8. Loth und seine Töchter, der Reiter und die Reihung «Bothscher» Bäume.

spricht nicht Hackaerts ursprünglicher Zielsetzung. «Waldlandschaft mit Loth und seinen Töchtern» sollte der richtige Titel sein.

Die «Abendlandschaft» mit Jagdszene (Abb. 13)

Warum das Gemälde in den Elgger Inventaren eine Abendlandschaft genannt wird, leuchtet zwar ein, entspricht aber nicht den Tatsachen. Der hohe Wald- und Felshang rechts bildet mit der von ihm beschatteten linken Talseite den dunklen Rahmen, der den Blick auf eine von der Nachmittagssonne hell beleuchtete Hügellandschaft mit Wäldern, Lichtungen und Burgen oder Burgtürmen freigibt. Es ist der in diesem gerahmten Fernblick enthaltene flämische Nachhall, der aufmerken lässt. Zugleich erkennt man rechts oben die Savery-Tanne und die Reihung Bothscher Bäume. Die feine Durchmalung des Blattwerks erhärtet die ersten Beobachtungen: Wir haben es hier mit einem weiteren Hackaert-Gemälde – dem dritten im Schloss Elgg – zu tun. Es hat stark gelitten: Die ursprüngliche, wahrscheinlich nachgedunkelte Firnislage muss mit der oberen Farbschicht abgewaschen worden sein, wodurch vor allem die Staffage von links her zunehmend beeinträchtigt wurde.

Diese Staffage, die nicht von Hackaert stammen kann, bestätigt das bisher Festgestellte. Ihr Motiv ist eine Wild-

schweinjagd. Ein stämmiger Mann mit federgeschmücktem Hut nähert sich mit seinem Spiess dem Jagdtier von links, während die Meute wütender Hunde es von rechts her dem Todesstoss entgegentreibt (Abb. 14). Im Wiesengrund links hinter der Hauptgruppe wartet ein Knecht mit dem gesattelten Schimmel des herrschaftlichen Jägers. Die Jagdszene klingt mit ihrer Lichtmalerei an eine andere von der Hand Conrad Meyers an: die Hirschjagd in seinem Herbstgemälde mit Schloss Sargans und dem darüber ragenden Gonzen im ersten Oktoberschnee.²¹ Dort ist die Jagdszene allerdings besser erhalten (Abb. 16), während von der Elgger nur ein Farbreist übrig ist. Nun erkennen wir auch beim einsamen Reiter der Waldlandschaft mit Loth und seinen Töchtern die Hand und Art Conrad Meyers. Er musste sich die Staffage zur «Abendlandschaft» nicht ausdenken, denn er hatte vor 1640 längere Zeit in der Werkstatt Matthäus Merians in Frankfurt a.M. gearbeitet und kannte sicher nicht nur dessen zahlreiche radierte Jagddarstellungen²², sondern auch deren niederländische und italienische Vorbilder. Der breitbeinig dastehende Jäger mit Spiess aus der Elgger «Abendlandschaft» (Abb. 14) scheint unmittelbar der Radierung des Bolognesers Odoardo Fialetti (1573–1638) nachgestaltet zu sein (Abb. 15).²³ Conrad Meyer hat – wie Matthäus Merian – solche Blätter offensichtlich für seinen Motivvorrat gesammelt.

Abgesehen von der dilettantischen Reinigung hat das Gemälde noch weitere Schäden erlitten. Die schon im trocknenden Firnis auftretenden feinen Haarrisse haben nunmehr die eigentliche Farbschicht so tief zerfurcht, dass sie stellenweise am Zerbröckeln ist (Abb. 17). Zudem machen sich, soviel der flüchtige Augenschein erkennen liess, restaurierende Eingriffe einer fähigeren Hand bemerkbar, die Hackaerts klare und feste Strukturen mitunter verwischen. Wer dieser Restaurator gewesen sein mag, wird später zu erörtern sein. Jedenfalls lohnt die etwas routinehafte, aber für den frühen Hackaert charakteristische Landschaft die Untersuchung und Instandsetzung.

Der Weg der Elgger Hackaert-Gemälde

Zu bestimmen, wie sie ins Werdmüllersche Familienschloss gekommen sind, ist viel komplizierter, als man annehmen würde, denn sie sind nicht einfach von den Brüdern Hans Rudolf und Hans Georg weitervererbt worden, um schliesslich in Elgg eine ständige Bleibe zu finden. Dafür sind die Geschehnisse des Bildersaals im alten Seidenhof zu dramatisch. Sie seien hier zusammengefasst, weil sie, in der Familiengeschichte der Werdmüller von L. WEISZ in viele zeitlich und lokal getrennte Episoden zergliedert, nicht leicht zu überblicken sind.

Den Reichtum der Seidenhändlerdynastie Werdmüller begründete der Müller *Beat* (1517–1574), ein «frommer, einfalter, redlicher Mann, ganz unkosulich in der Kleidung», indem er die städtische Oetenbachmühle erwarb und sie mit Umsicht und Tüchtigkeit zu einem gewinnbringenden Unternehmen machte. Sie wurde später «Werdmühle»



Abb. 10 Jan Hackaert: Die Hirschjagd. Öl auf Leinwand, 50,5×39,5 cm. Einer alten Aufschrift auf der Rückseite zufolge von Ph. Wouwerman staffiert. Genf, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. Nr. 1942-16. – In der linken Hälfte die Hackaert kennzeichnende Reihung «Bothscher Bäume».

genannt und blieb bis 1769 im Besitz der Familie. Seine beiden Söhne *David* (1548–1612) und *Heinrich* (1554–1627) erzog er zu hervorragenden Geschäftsleuten.²⁴ Aus der Wolltuchhandlung Davids und dem Baumwollwarenhandel Heinrichs entstand die gemeinsame Firma Gebrüder Werdmüller, die im Jahr 1587 – den damaligen Rückgang der oberitalienischen Seidenherstellung geschickt nutzend – ins Seidengeschäft einstieg. Zu diesem Zweck liessen die Brüder 1593 den nachmaligen «alten» Seidenhof als Fabrik- und Wohngebäude errichten. Den gewaltigen Aufschwung der Firma, die auf das Zürcher Unternehmertum vorbildlich wirkte, zeigen die Nachlässe Davids und Heinrichs. Während eine Generation zuvor der reichste Zürcher 40 000 Gulden besessen hatte, hinterliessen die Brüder Werdmüller ihren Erben 280 000 und 350 000 Gulden. Das Unternehmen tätigte auch Bankgeschäfte, unterhielt eigene Postverbindungen nach Mailand, Bergamo und Venedig und hielt sich im Ausland anstelle der teuren fremden Kommissionäre eigene Faktoren. 1610 übersiedelte David in den alten Seidenhof, den er zu einem schlossartigen Herrensitz ausbaute, während sein Bruder in den 1609 erbauten Wollenhof einzog.²⁵ Im Seidenhof entstand der erste Bildersaal Zürichs, den Davids ältester Sohn *Hans Rudolf* (1570–1617) um weitere Kunstwerke bereicherte. Er hatte 1606 die sehr reiche Konstanzer Kaufmannstochter Barbara Wydenmann – vermutlich ohne Wissen seines Vaters – geheiratet, die Katholikin (das reformierte Konstanz wurde 1548 von den Österreichern rekatholisiert) aber erst 1613 nach Zürich holen können, wo die herrschenden Kreise und auch die Verwandten ihres Mannes ihr die Anerkennung versagten. Durch einen demonstrativ luxuriösen Lebenswandel isolierte sich die junge Frau und erhob sich über die Zürcher Gesellschaft. Nun erst wurde der alte Seidenhof durch Verlegung der restlichen Werkräume in ein neues Fabrikgebäude, den «gelben» Seidenhof, zum eigentlichen Schloss. Der indes glücklichen Ehe entsprossen zwei Söhne, die zu grosszügigen, hochherrschaftlich lebenden und religiös toleranten Herren erzogen wurden: *Hans Rudolf* (1614–1677), der spätere General, und *Hans Georg* (1616–1678), der Feldzeugmeister und Festungsbauer.²⁶ Aus ihrer Herkunft erklären sich viele Charaktereigenschaften und Handlungen, die uns sonst schwer verständlich wären.

1538 teilten die Brüder das ererbte Vermögen²⁷, wobei das Unternehmen einstweilen (bis 1654) ausgeklammert, die Kunstsammlung und alles andere aber geteilt wurde. Dessen ungeachtet blieben die Kunstschatze im alten Seidenhof, den Hans Rudolf erhielt, beisammen.²⁸ Vor allem Hans Georg sorgte für weitere Ankäufe, z.B. der beiden schon erwähnten Gemälde von Claude Lorrain, während Hans Rudolf kriegerische Themen wohl mehr entsprachen. («Das belagerte Troja, in vollen Flammen stehend, bei Nacht [von M. Füssli], hat nebst vielem anderen mehr, mehrgedachter Herr General Werdmüller», schreibt J. VON SANDRART in seiner «Teutschen Akademie» von 1679.)

Im alten Seidenhof blieb die Sammlung bis 1710, als das Mobiliar, die Bibliothek und der Bildersaal zwischen den noch lebenden Enkeln des Generals, Ratsherr *Hans Rudolf*

Werdmüller-Hafner «zum Ochsen» (1659–1731) und Hauptmann *Bernhard Werdmüller-Escher* im alten Seidenhof (1667–1749) geteilt wurde. Die Verzeichnisse des Teilungsguts, darunter auch der Gemälde, sind erhalten.²⁹ Bei L. WEISZ 1949 wird allerdings nicht deutlich, ob es sich um die beiden 1638 erstmals geteilten, aber beisammengebliebenen Hälften der Kunstsammlung oder nur um die dem General zugefallene handelte. Letzteres ist wahrscheinlich, da ja kein Erbe der Linie Hans Georg beteiligt war. Und so findet sich in den Listen eine Spur der «Türkischen Landschaft», aber leider keine ganz sichere: Im Verzeichnis des an Bernhard gelangten Teilungsguts findet sich der Vermerk «l Meer Port, gross», wobei sich letzteres nicht auf den dargestellten Seehafen, sondern auf das Bildformat bezieht und unser einziges Indiz ist. Die Verzeichnisse zeugen nicht von Kunstverständnis: die Gemälde werden meist nur nach ihren Sujets unterschieden, und nur selten werden die Maler genannt. Daher muss unsere Vermutung durch andere Nennungen untermauert werden. Vor allem finden sich in beiden Teilen des Kunstguts zahlreiche Porträts des Generals und seiner Nachkommen; solche aus der Linie des Feldzeugmeisters fehlen. Den Geschmack des Generals zeigen sodann M. Füsslis Brand- und Kampfbilder an: Die schon erwähnte Vernichtung Sodoms und – gleich zweimal – der Brand Trojas mit Aeneas und Anchises. Vier gleich grosse Jahrzeitengemälde, die für diejenigen Conrad Meyers gehalten werden können, erweisen sich dem noch zu besprechenden «Plan der Gemälde-Lotterie vom 28. Christmonat 1789» zufolge als «Die vier Jahreszeiten» von J. Bassano; der mit Venedig eng verbundene General hat sie dort offenbar als Ehrengeschenk erhalten, denn es handelt sich um verkleinerte Kopien aus der Bassano-Werkstatt. All das bestätigt, dass es sich beim Teilungsgut von 1710 nur um die halbe Sammlung handelt, die 1638 an den späteren General fiel, und dass der «Meer Port, gross» mit einiger Wahrscheinlichkeit die «Türkische Landschaft» ist.

Nur einmal noch wird ein Verzeichnis der im 18. Jahrhundert dezimierten Bestände des Bildersaals veröffentlicht: Der eben erwähnte «Plan der Gemälde-Lotterie . . . vom 28. Christmonat 1789» von «Hr. Werdmüller, Mahler in Zürich, unternommen». Dieser Werdmüller war allerdings kein Verwandter der Zürcher Familie, sondern Angehöriger der von ihr immer abgelehnten Werdmüller von Jonen und Obmann der Zürcher Malergesellschaft. Dass ihn ausgerechnet eine «echte» Werdmüller beauftragte, die immer noch beachtlichen Bestände des Bildersaals zu versilbern, ist ein Teil der Tragikomödie, mit der diese Dame die Einzzeitstimmung des alten Zürich ergötzte. Urenkelin des Generals, liess sich die mit *Philipp Heinrich Werdmüller von Elgg* (1730–1796), einem Urenkel des Feldzeugmeisters, verheiratete *Regula Werdmüller-Werdmüller* (1727–1802) scheiden, nachdem sie ihren Ehemann 1772 in den Konkurs getrieben hatte. Er sollte wegen Betrugs verhaftet werden, floh aber in den bernischen Aargau, wo er nicht behelligt wurde, weil man die treibende Kraft seiner Fehlgriffe mit Recht bei seiner verschwenderischen Gattin vermutete. Nach der Scheidung verfügte diese somit über das gesamte



Abb. 11 Jan Hackaert: Flusslandschaft mit Staffage (ein Fischer, sein Netz eintauchend, rechts von ihm eine junge Frau mit Tragkorb und ein Hirtenhund). Die Staffage vermutlich von Adriaen van de Velde. Öl auf Leinwand, 63×77 cm, signiert «HACKAERT». Auktion 247 bei Jürg Stuker AG Bern 1983, Katalog Nr. 228.

Erbe: den alten Seidenhof, das Unternehmen und die ganze Kunstsammlung. Sie heiratete 1773 den früheren Hauslehrer ihrer Kinder Salomon Klausner, einen beliebten Kanzlerredner, was Zürich einen weiteren Stadtklatsch bescherte. Ihr erster Gatte nahm sich mit 66 Jahren, von seinen Gläubigern bedrängt, das Leben. Ihr zweites Opfer wurde ihr gutherziger, kluger und fleissiger Sohn *Hans Rudolf Werdmüller-Escher* (1756–1825), dem sie zuerst eine reiche Braut vermittelte und ihn dann zwang, den alten Seidenhof und das Geschäft zu einem weit übersetzten Preis zu übernehmen, was ihn finanziell ruinierte. Der in den Revolutionswirren der Helvetik bewährte und verdiente Mann wurde 1804 zum Stadtpräsidenten von Zürich gewählt, musste aber fünf Jahre später den Konkurs erklären, abdanken und den alten Seidenhof aufgeben. Nun wurde dieser mit den restlichen Kunstschatzen versteigert.³⁰ Es fällt auf, wie sich in Frau Klausner die Mentalität des Urgrossvaters wiederholt; auch der General übte auf seinen Sohn Hans Rudolf

ständigen Druck aus, ihm Gelder für seine aufwendige Lebensweise zur Verfügung zu stellen.

Der Versuch Frau Klausners, mittels der Lotterie von 1789 zu Geld zu kommen, erwies sich trotz mehrfacher Verlängerung der Ziehungsfrist als ein Fehlschlag. Der Lotteriekatalog³¹ ist interessant wegen der darin genannten Gemälde und wegen des am Ende abgedruckten öffentlichen Disputs zwischen dem als Kunstexperten beigezogenen Pfarrer und Physiognomiker J.C. Lavater und dem Lotterieleiter J.H. Werdmüller von Jonen. An illustren Künstlernamen fehlt es nicht³², und der Preis des Loses bezeichnet jeweils die Wertschätzung des Künstlers am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Die drei behandelten Gemälde Hackaerts bleiben ungenannt. Wir müssen ihren Weg also in der Erbfolge suchen.

Da ist zunächst J.C. Füssli «sehr grosse vortreffliche Landschaft . . . bey Herrn Zunftmeister Werdmüller an der Kirchgass». Weil das «vorzüglich köstliche Stuck einen

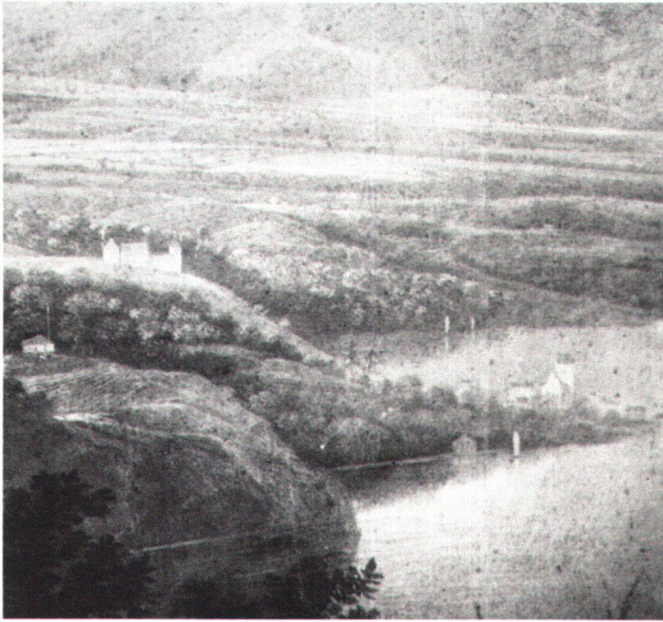


Abb. 12 Ausschnitt aus Abb. 8 mit der idealen Zürichseegegend. Links vorn der Rebberg, am See Dorf und Kirche mit Zürcherdach und Käsbissenturm.

Wald vorstellend» nicht die «Türkische Landschaft» sein kann, die zuvor genannte vage Bezeichnung sich aber durchaus auf diese beziehen mag, wollen wir von *Hans Caspar Werdmüller-Oeri* (1711–1773) ausgehen. Seit 1773 Zunftmeister zur Zimmerleuten³³, Hauptmann und Stadtrichter, heiratete er 1758 die reiche Anna Oeri und liess in zehnjähriger Bauzeit (1759–1769) den bis dahin grössten und schönsten Barockpalast Zürichs errichten: die neue «Krone», später «Rechberg» genannt.³⁴ Als J.C. Füssli seine Schweizer Künstlerviten schrieb, war Hans Caspar noch ledig und wohnte bei seiner verwitweten Mutter Küngolt, einer geborenen Schieglk, im stattlichen «Steinhaus» am oberen Ende der Kirchgasse.³⁵ Die Untersuchung der direkten Erbfolge führt zu keinem Ergebnis – sie geht am General vorbei zu Heinrich Werdmüller-Kitt hinauf, dem jüngeren der beiden erfolgreichen Gründer des Seidenhandelsunternehmens Gebrüder Werdmüller, von dem hier schon die Rede gewesen ist. Der General war jedoch ein Enkel des älteren Bruders David. Anders verhält sich die Sache, wenn wir den direkten Erben des Generals folgen: Weil sein ältester Sohn Hans Rudolf Werdmüller-Werdmüller³⁶ vier Söhne hatte, deren jüngster, Bernhard Werdmüller-Escher (1667–1749)³⁷, den alten Seidenhof erhielt, gelangen wir über seinen Sohn Hans Rudolf Werdmüller-von Muralt (1702–1780)³⁸ zu dessen Tochter – eben jener Regula Werdmüller (s. Anm. 30), die später als Frau Klausen den Ausverkauf des Bildersaals vorantrieb. Sie scheint schon vorher zugegriffen zu haben, wenn ihr Gemahl Philipp Heinrich ihre Ansprüche nicht zu befriedigen vermochte; praktisch alle wertvollen Gemälde des Bildersaals, die sich heute im Ausland befinden, gelangten dorthin in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Regula und Philipp heirate-

ten 1752). Keine andere Person als sie kann die «Türkische Landschaft» aus dem Besitz ihres Urgrossvaters dem reichen Verwandten für ein entsprechendes Entgelt überlassen haben; alle anderen Erben des Generals waren vermögend und viel zu traditionsbewusst, um das Andenken ihres berühmten Vorfahren durch einen solchen Verkauf zu profanieren. Ein Verdienst fällt Regula jedoch wider Willen zu: das Bild blieb in der Familie und wurde nicht ins Ausland verkauft. Dass auch Füssli es als sehr gross bezeichnet, erhärtet die Bestimmung. Und es verwundert nicht, dass die sehr persönliche Bedeutung des Gemäldes nicht begriffen wurde, sofern sie über Jan Hackaert, Conrad Meyer und den engsten Familienkreis hinaus überhaupt bekannt war.

Bei der Waldlandschaft mit Loth und seinen Töchtern wird alles schwieriger: Ist sie das «vorzüglich köstliche Stück einen Wald vorstellend bey Herren Hauptmann Joh. Martin Usteri im Thalacher», wenn J.C. Füssli das Loth-Motiv unerwähnt lässt? Hier hilft uns eine Eintragung des Zürcher Landschaftsmalers und Radierers *Johann Balthasar Bullinger* (1713–1793) in seinem Werkverzeichnis³⁹ weiter. Dort heisst es unter Nr. 19, er habe ein bei Johann Martin Usteri im Thalacker befindliches Gemälde Hackaerts 1753 kopiert, aber erst 1768 vollendet. Bullinger geht leider nicht auf dessen Inhalt ein, er benützt sich meist mit der summarischen Bezeichnung «Landschaft». Nur in einem ist er zum Glück sehr konkret, in der Angabe des Formats: «2 Schue 10 Zohl hoch und 2 Schuhe 4½ Zohl breit», das sind, wenn wir uns an die Zürcher Längenmasse vor dem Konkordat von 1838 halten, 85,5×71,6 cm, während die Waldlandschaft mit Loth und seinen Töchtern 117×119,5 cm misst. Hauptmann Usteri besass also ein anderes Gemälde von Hackaert, das ebenfalls einen Wald vorstellte und ein fast quadratisches Hochformat aufwies, aber kleiner war als das vorgenannte. Darauf wird noch zurückzukommen sein. Wir können nur vermuten, dass die Waldlandschaft mit Loth schon wegen ihrer sehr persönlichen Aussage zur privaten Wohnsphäre des Feldzeugmeisters gehörte und wohl nicht im Bildersaal des alten Seidenhofs, sondern im «gelben» Seidenhof, der Residenz Hans Georgs⁴⁰, hing. Sie dürfte durch Erbfolgen an Philipp Heinrich gelangt und nach dessen Flucht Frau Klausen zugefallen sein. Wem diese das Bild weitergab, ist einstweilen nicht festzustellen; wir dürfen annehmen, dass es wie die «Türkische Landschaft» in der Familie Werdmüller blieb, sonst wäre es heute wahrscheinlich in England.

Die «Abendlandschaft mit Jagdszene» (Landschaft mit Wildschweinjagd) wird in allen verfügbaren Verzeichnissen, falls darin enthalten, wohl mit der summarischen Bezeichnung «Landschaft» erfasst. Ihr Vorhandensein im Werdmüllerschen Bildersaal und ihr Weg nach Elgg lässt sich deshalb kaum feststellen. Dennoch können wir diesen Weg gesamthaft nachzeichnen. Er ist gewissermassen das Flussbett, durch welches das Kunstgut der Familie zunächst vereinzelt, dann in wachsender Zahl nach Elgg strömte. Um die fast wunderbare Fügung zu verstehen, müssen wir zu den Lebensumständen des abgedankten Stadtpräsidenten Hans Rudolf Werdmüller-Escher zurückkehren und uns mit dem Familienschloss Elgg vertraut machen.

Der gebrochene Mann, der 1809 den Verlust des alten Seidenhofs mit seinen Kunstschätzen hinnehmen musste, konnte sich an einem einmaligen Vertrauensbeweis der übrigen Wermüller wieder aufrichten: Er wurde 1810 zum besoldeten Verwalter der Herrschaft Elgg gewählt und so mit einer der verlorenen ähnlichen Lebensaufgabe betraut. Das Schloss mit seinen Ländereien hatte *Hans Felix Wermüller* (1658–1725), der es in fremden Diensten bis zum Generalmajor und zu einem grossen Vermögen brachte, 1712 aus dem Besitz von Ulisses von Salis-Marschlins gekauft und 1715 als Fideikommiss für alle Zeiten seinen «lieben Geschlechtsverwandten» gestiftet.⁴¹ Das liess die inzwischen weitverzweigte und innerlich uneinige Familie allmählich wieder zusammenwachsen und -wirken. Sie hatte nun ein Zentrum und gemeinsame Vorteile aus dessen Nutzung und den sich vermehrenden Vermögenswerten. Schon Generalmajor Hans Felix hatte das zuvor unbewohnbar gewordene Schloss wiederherstellen und möblieren lassen, aber der Raubbau der jeweils Berechtigten hatte es am Ausgang des 18. Jahrhunderts erneut unbe-

wohnbar gemacht. Es war ein Glück, dass sich 1810 im ehemaligen Stadtpräsidenten ein hervorragender Verwalter fand, der sich auch um die Wiedergewinnung der bei der Versteigerung verlorengegangenen Kunstwerke bemühte. So fanden wertvolle Stücke – vor allem von Familienmitgliedern ersteigerte – allmählich den Weg nach Elgg, wo sie restauriert und installiert wurden.⁴² Dieser Prozess setzt sich im 19. und 20. Jahrhundert fort. 1881 befanden sich im Schloss Elgg 81 Bilder. L. WEISZ berichtet 1949⁴³ von 147 Gemälden, 1964 waren es 164, 1985 schon 174, meist Familienbildnisse.

Die beiden Söhne des Stadtpräsidenten, *Salomon* und *Hans Rudolf*, sahen sich, obwohl ihre Interessen Höherem galten, wegen des väterlichen Falliments zu sofortigem Broterwerb gezwungen und erreichten als Kaufleute unter schweren Opfern 1815–1823 die Tilgung der beträchtlichen Schulden und die Rehabilitation des Vaters. Es ist verständlich, dass Salomon, vieljähriger Kurator sowie 1845–1858 Stiftungspräsident, sich für das Schloss und die Sammlung eingesetzt und sehr wahrscheinlich die Rückfüh-



Abb. 13 Jan Hackaert: Landschaft mit Jagdszene. Öl auf Leinwand (doubliert), 86×115,2 cm. Schloss Elgg, Inv. Nr. 154.



Abb. 14 Ausschnitt aus Abb. 13: Teil der Staffagehauptgruppe von Conrad Meyer.

nung der hier besprochenen Gemälde Hackaerts in Werdmüllerschen Kollektivbesitz in die Wege geleitet hat. Sie erfolgte erst 1881, achtzehn Jahre nach seinem Tod. Wie sich das abgespielt haben mag, geht aus den Elgger Inventaren hervor.⁴⁴ In dem 1881 abgeschlossenen «Verzeichnis der Mobilien und Porträts» besagt eine Eintragung vom 24. September 1872⁴⁵, dass Professor [Hans] Conrad Werdmüller[-von Escher, 1790–1870], dessen Schwiegersohn Hermann [August] Werdmüller[-Werdmüller, 1821–1880] und sein Bruder Otto [Rudolf] Werdmüller[-Stockar, 1807–1870] 22 Porträts, darunter die drei von Conrad Meyer auf Kupfer gemalten der Söhne des Generals, als Geschenk nach Elgg einbrachten. Der erstgenannte entstammt der Linie Heinrich und wurde anstelle des zum Staatsrat gewählten Hans Conrad Escher von der Linth Professor an dessen Politischem Institut. Privat widmete er sich vor allem der Familiengeschichte. Als Präsident der Stiftung verbrachte er jeden Sommer auf Schloss Elgg, «dessen Sammlungen er mit grossem Fleiss bereicherte».⁴⁶ Weil Hans Caspar Werdmüller-Oeri, der von J.C. Füssli erwähnte Besitzer der «sehr grossen vortrefflichen Landschaft», also der «Türkischen», ebenfalls von Heinrich abstammte und keine Erben hinterlassen hatte, ist es denkbar, dass der Professor sie von den Verwandten, wo sie sich befand, ins Schloss Elgg zu bringen gedachte; er kam nicht mehr dazu, weil er 1870 starb. Sein Schwiegersohn Hermann hätte sein Willensvollstrecker sein sollen. Das konnte er in bezug auf die drei Landschaften Hackaerts nicht, weil er 1880 kinderlos einem Eisen-

bahnunfall zum Opfer fiel. Im Inventarverzeichnis von 1881 nennt jedoch ein Nachtrag von unbekannter Hand die folgenden Gemälde:

«I. Etage. Untere Spionenstube:
2 Tierbilder und 2 Landschaften

II. Etage. Obere Spionenstube:
Familienporträt
Kinderporträt
Lot und seine Töchter
Sodom und Gomorrha [=M. Füssli]
Türkische Landschaft
Schloss Elgg
Erstürmung der Werdmühle»

Diese Gemälde dürften demnach kurz nach 1881 nach Elgg gebracht worden sein. Damals war von der Familie des Professors nur noch dessen Tochter Anna Luise, die Gattin Hermann Augusts, am Leben. Sie starb 1898. Doch sie muss bei dem neuen Bilderschub nicht unbedingt die Willensvollstreckerin gewesen sein. Das ergibt sich aus dem Motiv der Schenkung von 1872. Der Professor und sein Schwiegersohn waren standesbewusste konservative Aristokraten, und als 1867 in Zürich die Demokraten ans Ruder kamen, übersiedelten beide nach Konstanz. Es verwundert nicht, dass sie fünf Jahre später die Familienporträts in dem als Fideikommiss unantastbaren Familienschloss in Sicherheit

brachten. 14 Jahre nach dem politischen Umbruch kann der Zuwachs nicht mehr zwingend den eben Genannten zugeschrieben werden. Er bezeugt jedenfalls, dass das Familienbewusstsein damals einen Höhepunkt erreicht hatte.

Spurensicherung

Wir haben bisher drei Gemälde von Jan Hackaert im Schloss Elgg orten können. Zwei davon konnten sich 1755 noch nicht dort befinden haben, weil sie erst 1881 dahin gelangten: die «Türkische Landschaft» und die Waldlandschaft mit Loth. Füsslis Feststellung «von Gemälden sind insonderheit *die* in dem Schloss zu Elgg» sollte jedoch verlässlich sein. Um 1750 gab es dort demnach mindestens zwei Gemälde Hackaerts. Eines davon beschreibt J.B. Bullinger in seinem Werkverzeichnis: «1743 N. 18. Eine Landschaft 2 P: [pieds] 7 Z: [Zoll] hoch: 3 P: 7 Z: breit, von blauem Gusto, gar fleissig ausgearbeitet nach J. Hackaert, in dem Original aber befinden sich schlechte Figuren, so dass ich in dieses von meiner Hand [d.h. in die Kopie] etliche Stuke Viehe und Hirten so ein Feür machen gemahlt. Das Original nach welchem ich die Landschaft copiert stehet in dem Schloss zu Elgg und ist der Format etwas schmaler, aber um etwas höher.»⁴⁷ In cm umgerechnet war Bullingers Kopie etwa 83×111 cm gross, das Original Hackaerts also etwa 90×100 cm oder ähnlich. Damit nähert es sich auffällig der Waldlandschaft mit Loth und Töchtern: Sie ist von grünblauem «Gusto», 117×119,5 cm gross (und noch höher,

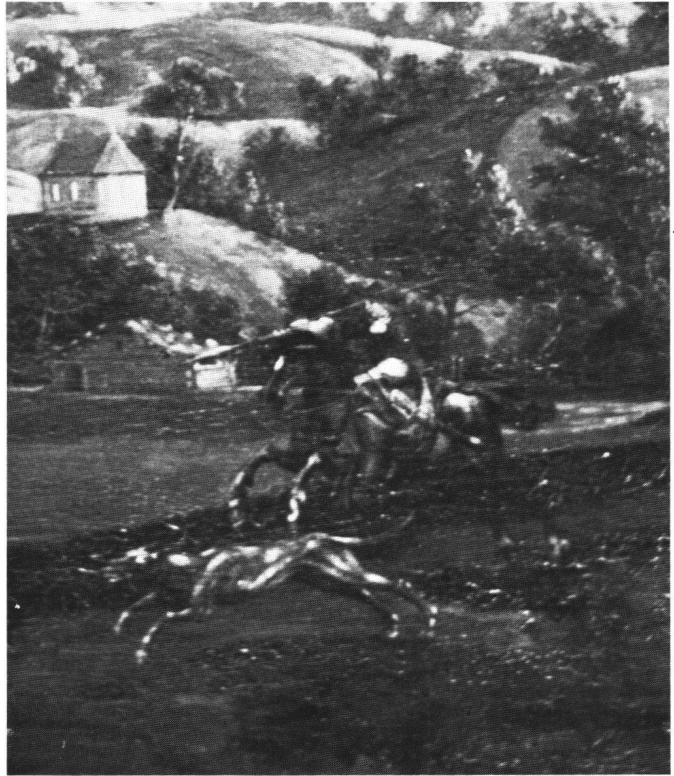


Abb. 16 Conrad Meyer: Hirschjagd bei Sargans, Ausschnitt aus der Staffage des Herbstgemäldes. Öl auf Leinwand, ganzes Format 71×96 cm. Um 1662. Privatbesitz Zürich.



Abb. 15 Odoardo Fialetti: Wildschweinjagd, Ausschnitt. Radierung, 14,8×23,5 cm. Verleger Justus Sadeler.

wenn wir den schwarzen Streifen am unteren Bildrand dazurechnen) und mit «schlechten Figuren» staffiert. Könnte sie sich 1743–1750 nicht doch im Schloss Elgg befinden haben? Entlehnungen durch Familienmitglieder kamen ja vor. Um hier Klarheit zu schaffen, müsste die Bullingersche Kopie mit dem Vieh und den ein Feuer machenden Hirten gefunden werden. Mit den bisher erwähnten sind Bullingers Kopien nach Gemälden Hackaerts jedoch nicht erschöpft. Unter dem Datum 1746 und der Nummer 102 findet sich in Bullingers Werkverzeichnis die Eintragung: «Im Jenner, Hornung, Merz. Ein Landschaftt einen Winter vorstellend, nach J. Hakaert copiert in der Grösse wie 31, 32. [Weiter durchgestrichen und durch Punktieren wiedereingesetzt:] Von Mr. Invention sind die Figuren, welche einen Schlitten mit Holtz heim ziehen. H. Usteri vor Fl.9 b. 24.» Selbst wenn man diese Angaben zurückhaltend beurteilt (ein Winterbild des italianisierenden Both-Nachfolgers wäre eine Rarität), kommen wir auf mindestens 6 Gemälde Hackaerts, die sich ursprünglich in Zürich befanden (Nr. 1, 2, 3, 6, 8, 11 der Übersicht im Anhang). Vor allem von diesen bahnbrechend neuen Landschaftsgemälden nahm die Fama Ausgang, die den erst 27jährigen zum *berühmten* Maler machte, der er in seiner Heimat noch gar nicht war. Nicht alle diese Bilder müssen in Zürich entstanden sein. Wie anders wäre zu erklären, dass Hackaert seinem Stammbuch zufolge von 1653 bis 1657



Abb. 17 Ausschnitt aus Abb. 13. Der Fernblick. Craqueléeschäden und Spuren von Übermalungen, vielleicht von der Hand J.B. Bullingers.

jedes Jahr in der Schweiz war? Das ergibt mit dem 16monatigen Aufenthalt von 1655/56 vier Reisen in die Schweiz.⁴⁸ Dass dabei die Lieferung von Gemälden eine Rolle gespielt haben mag, ist nicht von der Hand zu weisen; ebensowenig eine mögliche Ausführung von Zürcher Bestellungen während der Wintermonate in Hackaerts Amsterdamer Atelier aufgrund von aus der Schweiz mitgebrachten Skizzen. Das könnte bei der im folgenden Abschnitt behandelten Rheintallandschaft so gewesen sein.

Kehren wir zu J.B. Bullinger zurück. Er war, was wir heute einen Hackaert-Fan nennen würden. 1713 geboren, absolvierte der Malerlehrling seine Wanderjahre 1733–1738 bei Tiepolo in Venedig und 1738–1741 in Amsterdam. «Ich verdiente viel Geld und kaufte viel Handriss und schöne Kupferstich» berichtet er in seiner treuherzigen Autobiographie.⁴⁹ Nach Zürich zurückgekehrt, erhält er sogleich Aufträge für mehrere der damals modernen «Landschaftszimmer», die mit gemalten Tapeten ausgekleidet wurden. Einen ganzen Saal versieht er 1742/43 für den angesehenen Zunftmeister Johann Heinrich Heidegger (1711–1763) im Haus zum Kiel⁵⁰ mit solchen Landschaftstapeten. Heidegger besass laut J.C. Füssli (1755) «eine ziemliche Anzahl» jener gezeichneten Landschaftskompositionen, die Hackaert für einige einflussreiche Gönner angefertigt hatte, und der Holländer-Experte Bullinger bekam sie zweifellos zu sehen. Von da an datiert sein sich steigerndes Interesse für Hackaert. Er kopiert sämtliche Hackaert-Folgen⁵¹,

inspiriert sich an ihnen für seine radierten «50 Landschaften» von 1756, legt sie eigenen Landschaftsgemälden zugrunde⁵² und bringt nach und nach fast alle in Zürich vorhandenen Zeichnungen Hackaerts in seinen Besitz.⁵³ Nachdem der direkte Einfluss Hackaerts mit der Generation Johannes und Felix Meyers (gestorben 1712 und 1713) ausgeklungen ist, wird Bullinger nach einer Zäsur von 30 Jahren zum ausschliesslichen Promotor niederländisch-italianisierender Landschaftsauffassung in Zürich und mithin in der Schweiz, der auch die indirekten Einflüsse der Bothschen Schule über Bemmell und Ermels übernimmt und weitergibt.⁵⁴ Seine Schüler Heinrich Wüest und auch



Abb. 18 Johann Balthasar Bullinger: Waldlandschaft mit Flussgott. Tapete aus der Wandverkleidung im Landschaftssaal des Hauses zum Kiel in Zürich, heute im Historischen Museum des Kantons Thurgau, Schloss Frauenfeld. 1742/43. Öl auf Tuch, 236×139 cm. Kopie nach Jan Hackaerts Waldlandschaft mit Loth und Töchtern (vgl. Abb. 8).

Hans Conrad Escher von der Linth, beide auf verschiedene Weise Pioniere der Alpendarstellung, vermitteln sie wiederum ihren Schülern und Freunden Ludwig Hess, Johann Caspar Kuster, David Hess. Jan Hackaerts (und Conrad Meyers) Alpenerlebnis wirkt so fort bis zur Vollblüte schweizerischer Gebirgsdarstellung.

Die Landschaftstapeten aus dem Haus zum Kiel befinden sich heute im Schloss Frauenfeld, dem Historischen Museum des Kantons Thurgau, dessen Direktorin, Frau Dr. M. Früh, sie untersuchte.⁵⁵ Unter den ihrem Bericht beigegebenen Abbildungen erkennen wir in Bild 5 (Staffage Flussgott) eine in der Waldpartie treue, in der See- und Fernlandschaft freiere Kopie (Abb. 18) von Hackaerts Waldlandschaft mit Loth und Töchtern. Bullinger hat das Original demnach vorgelegen, aber wir erfahren nicht wo – der entsprechende Vermerk in Bullingers Werkverzeichnis⁵⁶ erwähnt trotz umsichtiger Aufzählung der mythologischen Inhalte der Staffagen gerade den Flussgott nicht. Dennoch muss das Bild zur Landschaftstapete im Haus zum Kiel gehört haben, schon wegen der praktisch gleichen Höhe – 236 bis 238 cm – der Teilstücke.⁵⁷ Spuren also, aber keine Indizien, nicht einmal, wenn wir uns den vollen Wortlaut der Eintragung zu Nr. 19 des Werkverzeichnisses vornehmen.⁵⁸ Denn Staffagefiguren «brabantischer Manier» – offenbar Bauernszenen, wenn wir von der Vorliebe Bullingers für solche Staffagen ausgehen – gibt es in den bisher festgestellten Zürcher Gemälden Hackaerts nicht. Immerhin ergänzt das Werkverzeichnis mit diesem Hinweis die Angaben J.C. Füsslis über die bei J.M. Usteri im Neuenhof befindliche Waldlandschaft. Wahrscheinlich ist, dass Bullinger als Hackaert-Experte die Restaurierung niederländischer Gemälde anvertraut wurde. Die fremden Eingriffe in Hackaerts Landschaft mit Jagdszene könnten ihm zuzuschreiben sein. Und er hat nicht nur Hackaert kopiert, sondern auch «auf Hackaerts Manier» gemalt⁵⁹, und zwar für eben jenen Hans Martin I Usteri im Neuenhof⁶⁰, der schon Hackaerts uns unbekannte Waldlandschaft mit «brabantischer» Staffage besass.

Doch nicht nur Bullinger hat Wesentliches von Hackaert übernommen. Auch der scheinbar unabhängige Salomon Gessner, sein jüngerer Zeitgenosse, hat sich als Maler und Zeichner an Hackaert angelehnt. Dass er sowohl dessen Waldlandschaft mit Loth und Töchtern gesehen als auch aus seinen in Zürich zurückgelassenen Zeichnungen geschöpft hat, lässt besonders deutlich die Radierung «Die Panherme» (Abb. 19) erkennen. Schon die feinverästelte, lichtdurchwirkte Krone der alten Eiche links entspricht in der Auffassung und Bildwirkung der linksseitigen Baumgruppe der Waldlandschaft und ist mit dem verkrümmten Stamm ein Bothscher Baum. In der Hackaertschen Baumreihe auf dem Hügel rechts sodann erkennen wir das Vorbild: die Zeichnung auf Blatt 54 in der zweiten Folge des Zürcher Hackaert-Albums (Abb. 20). J.C. FÜSSLI berichtet, dass sich «unter den schönen Handzeichnungen Herren Zunftmeisters Johann Heinrich Heidegger beym Kiel . . . auch eine stattliche Anzahl» von Arbeiten Hackaerts befand; sie waren bis jetzt nicht näher zu bestimmen. Nun ist



Abb. 19 Salomon Gessner: Panherme im Gehölz. Radierung, 1764. Erschienen in der ersten Folge seiner Einblattradierungen, als Blatt 5.

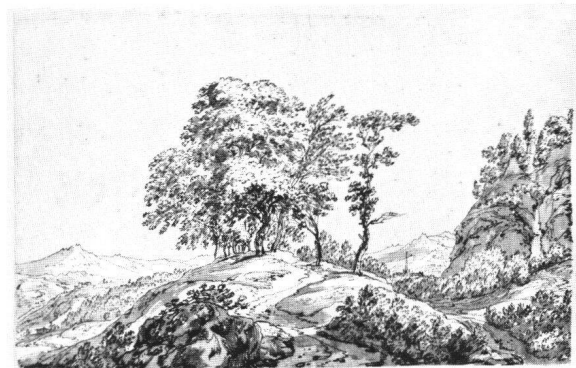


Abb. 20 Jan Hackaert: Südliche Landschaft. Feder in Braun, grau laviert, 18,6×30,1 cm. Kunsthau Zürich, 0 13 B1.54.

das möglich: Weil Salomon Gessner 1861 Heideggers Tochter Judith heiratete und damit Zutritt zum «Heideggerschen Gemälde- und Zeichnungen-Kabinet» hatte, lässt sich aufgrund der «Panherme» feststellen, dass es sich um die zweite Folge des Hackaert-Albums handelte, die älteste und südliche sowie holländische Motive enthaltende, die noch nicht vom Erlebnis der Ende Mai 1655 angetretenen Alpenreise geprägt ist. L. WEISZ⁶¹ vermutet wohl nicht ganz zu Recht, Hackaert habe diese Zeichnungen «wahrscheinlich

dem Theologen Johann Heinrich Heidegger, dem grossen Zürcher Holland-Freund» verehrt, denn der 1633 geborene Heidegger wäre zur Zeit der Ankunft Hackaerts in Zürich im Juli 1654 (2. Reise) oder Ende März 1655 (3. Reise) erst 21 bis 22 Jahre alt gewesen, zu jung also, um schon über den für Hackaert wichtigen Einfluss zu verfügen. Anders sein 1620 geborener Lehrer Johann Heinrich Hottinger, der bedeutende Orientalist, der 1638–1641 in Groningen und Leiden studierte: Er und nicht Heidegger war der grosse Holland-Freund, den Weisz meint. Zudem lehrte Hottinger seit 1642 in Zürich, wo Heidegger sein Schüler war. Dieser ging 1654 nach Marburg zu Crocius, um dort in seinen orientalistischen Studien fortzufahren, während Hottinger erst ab 1. August 1655 in Heidelberg wirkte. So wie Hackaert nach seiner Ankunft in Schaffhausen im Sommer 1653 (1. Reise) zwangsläufig an den holländisch sprechenden Johann Heinrich Amman, Siegelschneider, Stadtpoeten und Freund Conrad Meyers geriet, mag er nach seiner

Ankunft in Zürich Hottinger seine Aufwartung gemacht und ihm die für solche Zwecke bestimmte (zweite) Folge von Zeichnungen verehrt haben. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Hottinger und Heidegger lassen eine Übergabe an den jüngeren Freund als durchaus denkbar erscheinen. Erst in der für Hans Rudolf Werdmüller, den Sohn des Feldzeugmeisters, als Kopiervorlage bestimmten dritten (und der noch späteren, aus beiden zuvor genannten zusammengesetzten ersten) Folge kommt die Alpenreise zur Geltung. So verdanken wir es Gessner, L. Weisz' Vermutung – wenngleich berichtigt – bestätigt zu finden und die drei Folgen zeitlich ordnen zu können.

Die Rheintallandschaft

Das von einer Zürcher Kunsthandlung als Ansicht von Vaduz angebotene Gemälde wurde mir vom Käufer in einer



Abb. 21 Jan Hackaert: Alpenlandschaft mit Anklängen an das Vaduzer Rheintal. Öl auf Leinwand, 66×77 cm. Rechts unten signiert «I. HACKAERT». Vor 1660. Privatbesitz Liechtenstein.

Aufnahme zur Begutachtung vorgelegt (Abb. 21). Die dargestellte Landschaft erwies sich beim Vergleich mit der wirklichen als eine aus realen Elementen komponierte; sie trug zudem eine offensichtlich echte Signatur (deren Echtheit später von der Restaurierungswerkstatt des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft bestätigt wurde). Das Bild setzt sich aus Motiven zusammen, die Hackaert während seines 16monatigen dritten Aufenthalts in der Schweiz (1655–1656) teils in Skizzen, teils nach der Natur⁶² festgehalten hat, aber mit wenigen Ausnahmen eben nicht im Vaduzer Rheintal. Wie ist das zu erklären? Wir wissen aufgrund der beiden Ansichten der alten Schollbergstrasse⁶³, dass Hackaert um den 20. Juni 1655 von seiner Graubündner Route einen Abstecher nach Norden machte, um diesen wichtigen Verkehrsweg vom Bodenseeraum in die Ostschweiz topographisch exakt seinen Amsterdamer Gönnern vorführen zu können. Das Gemälde belegt nun, dass der Maler über die in den Felsen gehauene Umfahrung der versumpften Rheinebene hinaus bis nach Vaduz vorgestossen ist. Die Rheinbiegung mit der typischen Geschiebeinsel und der Verlauf der Gebirge entsprechen mehr oder minder der Realität. Und doch stimmt nichts völlig. Der hohe Felsberg in der Bildmitte sollte der Mittagsspitze sein, ist es aber nicht. Von seinem Vaduzer Standort her, vermutlich der alten Schloßstrasse, hatte Hackaert den Berg offenbar nicht gezeichnet; er ersetzte ihn durch den ähnlichen Vorderglärnisch, der ihm in seiner Ansicht von Glarus (Abb. 22) vorlag. Auch den falsch gerundeten, grösstenteils bewaldeten Vorhügel gibt es nicht, und die Gebirge am linken Bildrand entsprechen nur entfernt der Wirklichkeit. Der ragende Felsgipfel mit den Schneeflecken (Abb. 23) darf jedoch als der Falknis gelten (davor die Savery-Tanne!). Wie uns Hackaert irreführt, indem er Reales mit Erdachtem kombiniert, lässt sich am Burghügel von Gutenberg demonstrieren, der über der Rheinbiegung aufragt (Abb. 24). Die Ruine in ihrem damaligen Zustand ist gut erkennbar; links am Fuss des Hügels sieht man jedoch einen spitzen Kirchturm. Auf der Liechtensteinischen Landeskarte 1:10 000 findet man dort die Kirche St. Nikolaus, aber man frohlockt zu früh – sie wurde erst 1912 erbaut und hatte an dieser Stelle keine Vorgängerin. Der mittelhohe Querriegel über dem Rhein und dem Burghügel entspricht ungefähr dem Fläscherberg, die Felswand rechts einigermassen dem Schollberg, eher aber dem Glarner Wiggis. Die Formen des Calanda im Hintergrund sind gekannt nachempfunden, aber nicht die wirklichen. Vielleicht verfügte Hackaert nur über eine flüchtige Skizze, als ihn der Auftrag erreichte. Denn warum wäre er bis Vaduz gewandert, wenn nicht um der dortigen Herrschaft ein Gemälde vorzuschlagen? Entweder hatte er sie nicht angetroffen oder sie hatte vielleicht ausweichend geantwortet, um später dann doch den Auftrag zu bestätigen.⁶⁴ Hackaert hat jedenfalls das Bild erst nach der Rückkehr nach Amsterdam gemalt. Darauf ist noch zurückzukommen.

Die Darstellung enthält weitere ortsfremde Elemente. In der Ebene links vom Rheinknie stehen zwei Bauwerke, die Hackaert von seinem zweiwöchigen Aufenthalt im Glarner-

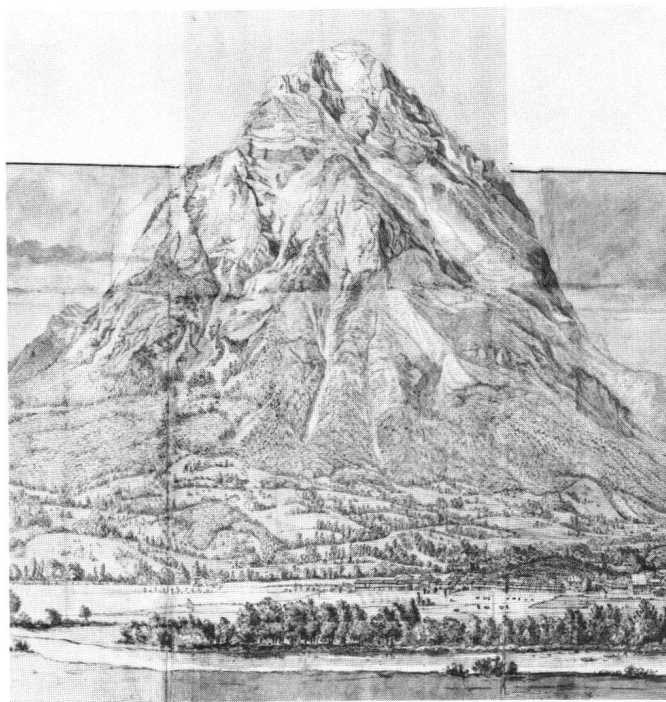


Abb. 22 Jan Hackaert: Panoramaansicht von Glarus. Ausschnitt mit dem Vorderglärnisch. Feder in Schwarz und Braun, grau und braun laviert, 53,8×68,9:171 cm, 1. Dekade Juni 1655. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Atlas Eugen-van der Hem, Bd. 13, B1.40.

land kannte (Abb. 25): Der gewinkelte Bau unten, ein stattliches Herrenhaus, das es 1655 in der Gegend des liechtensteinischen Triesen nicht gab, erinnert an den Freulerpalast im glarnerischen Näfels. Caspar Freuler, Gardeoberst in französischen Diensten, liess diesen prächtigsten Glarner Herrnsitz 1645–1647 errichten. Hackaert hat ihn acht Jahre nach seiner Vollendung gesehen und muss – wie andere – davon beeindruckt gewesen sein. Das miniaturnahe Abbild gibt die L-Form, d.h. hoher West- und niedriger Ostbau, wieder, zeigt den letzteren jedoch mit einem Treppengiebel, wie er bei süddeutschen und Schweizer Renaissancepalästen oft anzutreffen ist, beim Freulerpalast aber fehlt. Sein Wiederhersteller, Architekt H. Leuzinger, meinte 1944⁶⁵, dass Treppengiebel hier voraussetzen seien, Bildbelege aber fehlen. Wenn nur der Osttrakt mit einem solchen Treppengiebel versehen war, könnte das erklären, warum dieser alsbald abgebrochen wurde: der Ostbau war der Diensttrakt. Das Haus auf dem Felshügel über dem «Freulerpalast» in derselben «Triesener» Ebene erinnert an das Kapuzinerkloster auf dem Burgstock in Näfels, das allerdings erst 1675 entstand⁶⁶; Hackaert kann nur die Burgruine gekannt haben. Dieses Verwirrspiel von Erinnerung und Phantasie stellen wir auch beim Burghügel von Gutenberg fest: Hackaert hat dessen westlichen Steilabfall zu einer ebenmässigen, gefälligen Form verbessert. Hingegen dramatisiert er das Motiv der alten Schollbergstrasse: Über der Kapelle im linken Bildvordergrund (s. Abb. 21) umrundet ein gefährlich steiler Pfad, der den-



Abb. 23 Ausschnitt aus Abb. 21. Der Gipfel des Falknis und die Savery-Tanne.

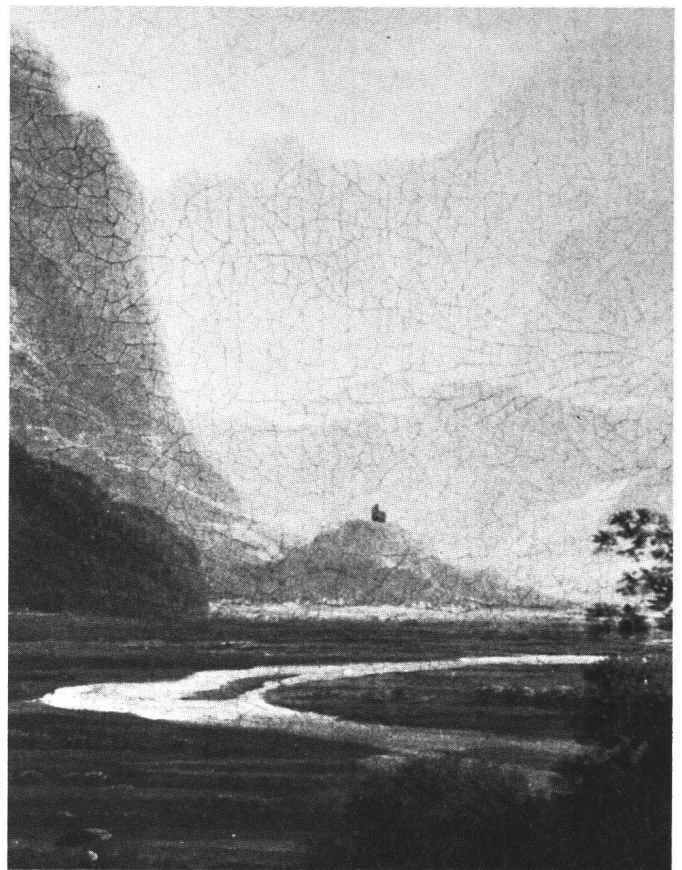


Abb. 24 Ausschnitt aus Abb. 21. Die Rheinbiegung mit der Burg Gutenberg auf dem Hügel.

noch mit zwei Radspuren die Befahrbarkeit andeutet, den Felshang.⁶⁷ Aus all dem wird der Gestaltungsprozess dieser komponierten Landschaft, die trotzdem keine Ideallandschaft ist, klar: Sie besteht aus realen, aber «frisierten» Versatzstücken.

Auch die künstlerische Herkunft Hackaerts hat ihre Spuren hinterlassen: Der ausgeprägt veilchenblaue, fast süssliche Himmel entspricht weit südlicheren Gefilden und kennzeichnet den italianisierenden Niederländer. Die uns bereits bekannten Nadelbäume am linken Bildrand verweisen auf Roelant Savery, die pleinairistische Lichtmalerei der Laubbäume rechts über Hackaerts Vorbild Jan Both hinaus auf dessen Vorbild Claude Lorrain.

Wir kommen zur Staffage. Sie ist für Hackaert zu gekonnt; von ihm kann nur die Nebenszene des knienden Bauern vor der Kapelle links unten herrühren. Über der aus der Schrägperspektive wiedergegebenen Hauptgruppe mit den schwerbeladenen Saumtieren und ihren Treibern sieht man ein seltsames Motiv: die Sonnenschirmreiterin, eine Bäuerin, die gemächlich in der Gegenrichtung vorbeizieht (Abb. 26). Die für unsere Breiten höchst ungewöhnliche Gestalt aus der römischen Campagna ist mehrfach bei Hackaerts Staffierer *Jan Lingelbach* festzustellen, der fünf



Abb. 25 Ausschnitt aus Abb. 21. In die Triesener Ebene verpflanzt: der Freulerpalast (Vordergrund) und die Burg (Hintergrund) in Näfels, Kanton Glarus.



Abb. 26 Ausschnitt aus Abb. 21. Die Sonnenschirmreiterin. Beleg für Jan Lingelbach als Staffierer.

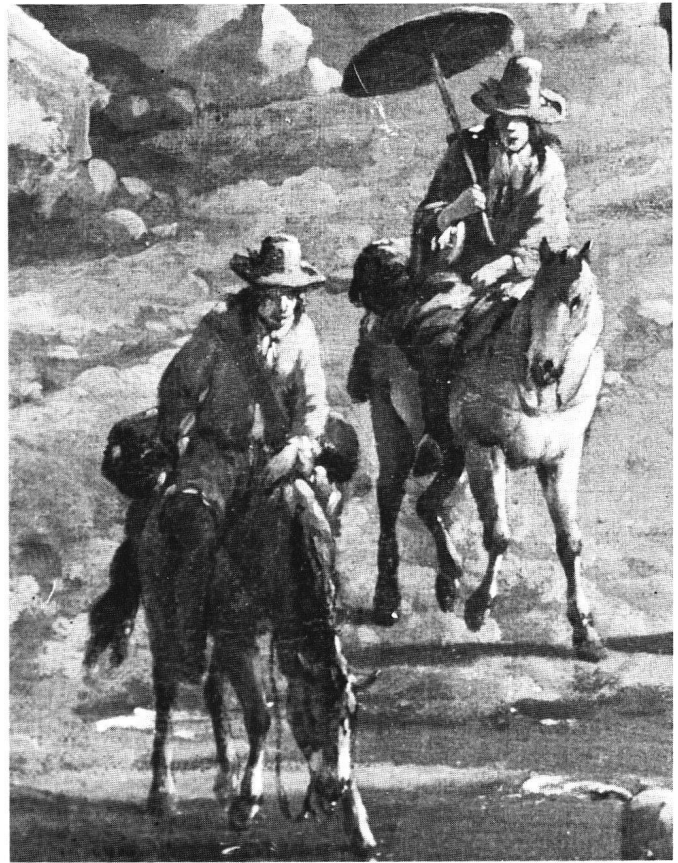


Abb. 27 Frederick de Moucheron: Landschaft mit Falkenjägern. Ausschnitt mit der Staffage Jan Lingelbachs. Mauritshuis, Den Haag. (Abbildung des ganzen Gemäldes bei ALBERT BLANKERT, *Nederlandse 17^e Eeuwse Italianisierende Landschapschilders*, Soest, Holland, 1978, Abb. 140.)

Jahre (1644–1649) in Rom verbracht hatte. Er verwendet gern den flachen Schirmtyp der Rheintallandschaft, wie ihn auch seine Staffage für F. de Mouchérons «Falkenjäger» (Abb. 27) zeigt, während seine Staffiererkollegen sich an jeweils andere Schirmformen hielten. Da Lingelbach nicht in der Schweiz war, muss er die Rheintallandschaft in Amsterdam staffiert haben. Das legt nahe, dass auch Hackaert sie frühestens 1656/57 dort gemalt hat. Vielleicht hängt seine vierte Schweizer Reise, die nur durch eine 1657 datierte Eintragung in seinem Stammbuch⁶⁸ belegt ist, mit der Lieferung von Gemälden – z.B. der Rheintallandschaft – und der Einholung von Aufträgen zusammen. Da sich die spätere Heroisierungstendenz noch nicht einmal andeutungsweise bemerkbar macht und der Rheintallandschaft die Nähe der zu Übungszwecken gezeichneten Panoramaansicht von Glarus⁶⁹ anzusehen ist, kann die Datierung «vor 1660» verantwortet werden.

*

Es ist ein junger, experimentierfreudiger Hackaert, der die hier behandelten Bilder (die Genfer Hirschjagd [Abb. 10] und die Flusslandschaft der Auktion Stuker [Abb. 11] als spätere Arbeiten ausgenommen) gemalt hat. 27 bis 29 Jahre

alt, entdeckt er die Schweizer Bergwelt als künstlerisches Neuland. Doch in seiner Heimat hat er damit nicht den erhofften Erfolg, vielleicht auch, weil der 7 Jahre ältere Allaert van Everdingen, ein Schüler des Malers von Tiroler Gebirgsmotiven Roelandt Savery⁷⁰, ihm mit seinen nordischen Berglandschaften zuvorgekommen ist und den holländischen Markt beherrscht. Hackaert wird sein späteres Werk deshalb mehr auf die italianisierende Linie ausrichten, und vielleicht stimmt es, dass er schliesslich mehr mit Bildern handelte als solche malte, und dann das Malerhandwerk an den Nagel hängte. Um so nachhaltiger und erstaunlicher ist sein Erfolg in der Schweiz, deren Landschaftsmalerei und -graphik er bis ins 19. Jahrhundert hinein entscheidend mitgeprägt hat, obwohl er zu seinen Lebzeiten nur mit einigen wenigen Schweizer Künstlern zusammentraf und obwohl die von ihm am stärksten beeinflussten ihm nicht mehr persönlich begegnet sein können. Der erfahrene G.J. Hoogewerff, ein Vierteljahrhundert Leiter des Niederländischen Instituts in Rom, ist mit seiner Würdigung im Thieme-Becker-Künstlerlexikon von 1922 auch heute noch der beste Kenner dieses merkwürdigen Malers, den er als einen der hervorragendsten holländischen Landschaftler des 17. Jahrhunderts bezeichnet hat.

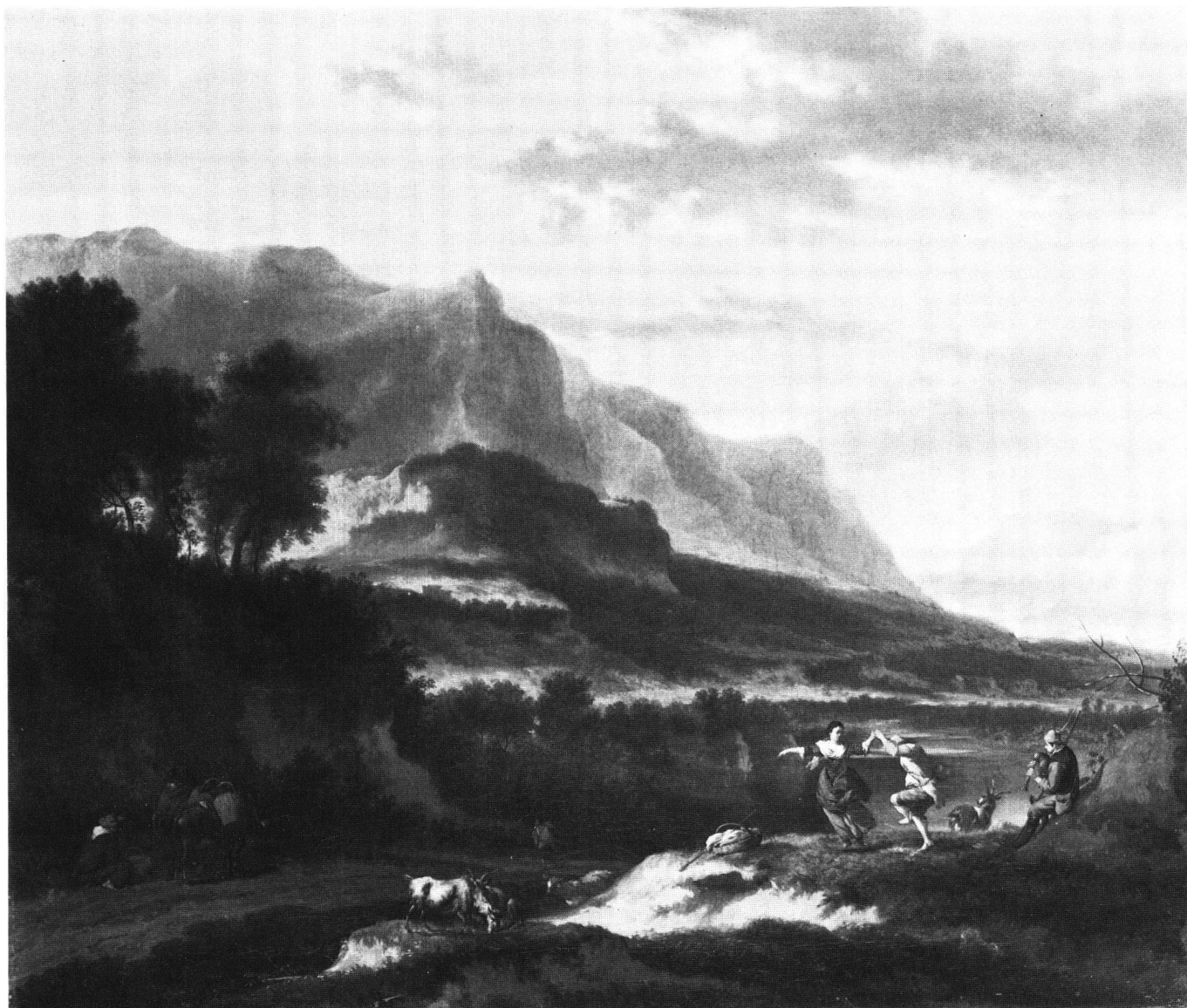


Abb. 28 Jan Hackaert: Südliche Gebirgslandschaft mit pastoraler Szene. Öl auf Leinwand, 64×75 cm. Auktion 64 (1986) der Galerie Dobiaschofsky AG Bern, Nr. 348 (Vgl. Anm. 72).

Zu erklären bleiben zwei Besonderheiten Hackaerts. Dass ihm die Darstellung des Menschen nicht geläufig ist, weil er sich so ausschliesslich auf die Landschaft ausrichtet, ist zu seiner Zeit keine Schwäche. Staffagen liessen sich – z.B. von Lingelbach – auch die Beerstraten, W. de Heusch, J. van Kessel, Ph. Koninck, J. Wynants und sogar der grosse Jacob van Ruisdael (der im Staffieren nicht besser war als Hackaert) in ihre Landschaften malen. Dafür malte Ruisdael zuweilen Landschaftshintergründe in die Bilder anderer. Die niederländische Malerei hatte um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein ausgeprägtes Spezialistentum hervorgebracht. Auch mit der zweiten Eigenheit steht Hackaert nicht allein da. Für alle Landschaftsmaler seiner Zeit war *naer het leven* Dargestelltes, topographisch Exaktes also,

nicht Kunst, sondern Zweckerarbeit wie alles Handwerk. Nur *uit den gheest* Gestaltetes, in der Landschaftsmalerei somit die komponierte Ideallandschaft, war eines Künstlers würdig und wurde von ihm erwartet. Daher die schon von Hoogewerff erwähnten zwei Gesichter Hackaerts: Er war Zeichnertopograph *und* Künstler. Seine präzisen und feindurchzeichneten Ansichten in meist grossem Format, die soviel künstlerisches Einfühlungs- und Ausdrucksvermögen verraten, galten seinen Zeitgenossen weniger als die virtuosen Landschaftscapriccios, die er seinen Zürcher Gönnern verehrte.

Zur Zeit von Wurzbach und Hoogewerff waren insgesamt 27 Gemälde Hackaerts bekannt. Heute sind es – mit den ihm nur zugeschriebenen – 70 bis 80⁷¹, zu denen sich nun 7

bis 11 weitere⁷² in der Schweiz und in Liechtenstein befindliche gesellen (s. Übersicht im Anhang). Von den in alle Windrichtungen zerstreuten etwa 200 Zeichnungen⁷³ verfügt Zürich mit 94 über den grössten Bestand. Ohne die Schweizer Bestände kann man Hackaert nicht gesamthaft bearbeiten. Darum liegt bisher auch keine Monographie über ihn vor. Sie muss in den Niederlanden geschrieben werden.⁷⁴

Ein Nachtrag

So wie der erfahrene Autolenker eine Art Radar entwickelt, der ihn ahnen lässt, dass hinter der nächsten Ecke etwas Sperriges entgegenkommt, verfügt offenbar auch der Kunsthistoriker über eine derartige innere Stimme. Ich war kürzlich im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, hatte wie immer beim Besuch von Sammlungen meine Kleinbild-Makrokamera bei mir, die mir als photographisches Notizbuch dient, und machte in Eile zwei Aufnahmen. Die eine hielt ein kleineres Gemälde von Jan Hackaert fest, das als Flusslandschaft bezeichnet war, die andere das etwa gleichformatige Bild «Strand bei Scheveningen» von Simon de Vlioger, dem ich eine ideale Dünenlandschaft in den Hackaert-Beständen des Zürcher Kunsthauses beiordnen zu

können glaubte. Worum es sich tatsächlich handelte, stellte sich erst später heraus.

Hackaerts Flusslandschaft (Abb. 29) besticht durch ihre Komposition. Der prächtige Wald links mit den von Both übernommenen lichten Stämmen, das breite, stille und offensichtlich tiefe Gewässer in der Mitte, das eher ein geheimer See als ein gewöhnlicher Fluss ist, und die bis zu den blauen Bergen sich hinziehenden weiten Wälder erinnern an die Zürichseelandschaft, wie Hackaert sie in der Elgger Waldlandschaft mit Loth und seinen Töchtern als Idealbild sieht. Die steinernen Brücken, das flachdachige Gehöft rechts und die bukolische Staffage weisen sich als Versatzstücke der italianisierenden Niederländer aus. Was ist früher entstanden, das Elgger oder das Kölner Gemälde? Der Katalog II (Niederländische Gemälde von 1550 bis 1800) des Wallraf-Richartz-Museums nennt kein Datum. Doch wir können uns an den Staffierer halten: Adriaen van de Velde wurde 1636 geboren; er war 1656 erst zwanzig Jahre alt. Obwohl ein frühreifes Talent, dürfte er mit zwanzig noch kaum Figurales von solcher Reife gemalt haben, wie sie die Staffage der Flusslandschaft aufweist. 1655/56 entstand aber die Elgger Waldlandschaft mit Loth und Töchtern. Das Kölner Gemälde dürfte demnach unter dem noch frischen Eindruck des Elgger Werkes zustande gekommen sein. Dazu kommt, dass die im Katalog des Wallraf-Richartz-



Abb. 29 Jan Hackaert: Flusslandschaft. Staffage von Adriaen van de Velde. Öl auf Eichenholz, 42,7×54,3 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. 2557.



Abb. 30 Simon de Vlieger: Der Strand bei Scheveningen. Öl auf Eichenholz, 41,5×55 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inf. 2563.

Museums erwähnte Broschüre «La Galerie Vandenschriek» (Löwen 1839, S. 38) die Vermutung enthält, es handle sich um eine Ansicht *aus der Schweiz*. Woher sie stammte, z.B. aus damals noch erhaltenen Skizzenbüchern Hackerts, aus einer schriftlichen Quelle oder einer überlieferten Aussage des Malers selbst, ist wohl kaum noch festzustellen. Doch die Annahme, dass die Kölner Flusslandschaft eine Abwandlung des Elgger Gemäldes ist, darf als berechtigt gelten.

Merkwürdiger war der mir nicht bewusste Radarimpuls im Fall des Gemäldes von Simon de Vlieger (Abb. 30). Ich hatte ja Anklänge an die beiden Strandzeichnungen Hackaerts gesucht; nun erkannte ich anderes. Da standen doch die beiden Hauptfiguren im Vordergrund und rechts von ihnen sass die dritte vor dem Hintergrund einer von hügelartigen Dünen umgebenen Meeresbucht mit Booten: das war ja der formale Aufbau der «Türkischen Land-

schaft»! Das Gemälde Vliegers ist älter als diese. Der Katalog des Wallraf-Richartz-Museums erwähnt unter Inv. 2563, dass W. von Bode das Vliegersche Gemälde in die 40er Jahre datierte, F.C. Willis um 1643 und J. Kelch dies aufgrund des Vergleichs mit der Haager Fassung von 1643 auf kurz vor diesem Jahr präziserte. Eine dieser beiden Fassungen oder auch Skizzen dazu könnte Hackaert gesehen haben. Auf jeden Fall ist das Gemälde Vliegers mindestens 8 Jahre älter als die «Türkische Landschaft». Und obwohl Conrad Meyer die figurale Ausgestaltung besorgte, dürfte Hackaert, der das Bild ja auch signiert hat, das formale Schema bestimmt haben. Eine zufällige Ähnlichkeit beider Figuralgruppen wäre nicht auszuschliessen, wenn nicht auch die Dünenbucht de Vliegers weitgehend mit Hackaerts venezianischem Nothafen bei Zara übereinstimmen würde.

G.S.

ANMERKUNGEN

- ¹ Ausstellung der Zentralbibliothek Zürich zum 350. Gründungsjahr der Zürcher Stadtbibliothek, Helmhaus Zürich, 19.5.–19.6.1979.
- ² ANTON PESTALOZZI, *Auf den Spuren von General Johann Rudolf Werdmüller in der Agäis 1664–1667*, Zürich 1973, S. 107. Die neueren Forschungen, die Pestalozzi erwähnt, sind offenbar nie publiziert worden. Etwa zwischen 1960 und 1973 wurde im Inventarverzeichnis des Schlosses Elgg die ursprüngliche Zuschreibung an «J. Hackatre» (sic) durchgestrichen und von unbekannter Hand überschrieben «M. Füssli» (frdl.Mitteilung v. H.M. Gubler).
- ³ Bd. 2, S. 10–91, Zürich 1769.
- ⁴ I. Teil, S. 143–144, Zürich 1755.
- ⁵ I. Teil, S. 303, Zürich 1779.
- ⁶ Jan Hackaert. *Die Schweizer Ansichten 1653–1656*, 42 Faksimile-

- wiedergaben u. Textband. Bearbeitet und kommentiert von GUSTAV SOLAR, Dietikon-Zürich 1981.
- ⁷ Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Signatur 0 13 (ehemaliges «Hackaert-Album» mit 100 Zeichnungen, von denen 94 Hackaert zuzuschreiben sind).
- ⁸ WOLFGANG STECHOW, *Dutch Landscape Painting of the seventeenth Century*, hg. National Gallery of Art: Kress Foundation – Studies in the History of European Art, London 1966, S. 148.
- ⁹ CARL BRUN, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Bd. II S. 4, Frauenfeld 1908.
- ¹⁰ LEO WEISZ, *Die Werdmüller. Schicksale eines alten Zürcher Geschlechtes*, Bd. II S. 174–183, Zürich 1949. Zitiert als: L. WEISZ 1949.
- ¹¹ Für frdl. Rat zu Fragen der Kleidung des schweizerischen Truppenkontingents sei Peter Maeder, Uniformensammlung

- des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, herzlich gedankt.
- 12 Wie Anm. 6, Tafel 2 und Textband S. 30.
- 13 Vgl. GUSTAV SOLAR, *Conrad Meyer und Jan Hackaert – Feststellungen um einen Fund*, in: Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1974–1977, S. 67–72 (insbesondere S. 72 linke Spalte).
- 14 Ein sehr schönes Gemälde dieses Typs ist am 28.11.1983 vom Auktionshaus J. Stuker in Bern gesteigert worden: eine Flusslandschaft im Abendlicht, Auktion 247, Nr. 228, Farbtafel 3 (hier Abb. 11.)
- 15 Abb. in: SLIVE-HOETINK, *Jacob van Ruisdael*, Katalog der Ausstellung im Mauritshuis Den Haag, 1.10.1981–3.1.1982, und im Fogg Art Museum Cambridge/Mass., 18.1.–11.4.1982, New York 1981, S. 63.
- 16 Genesis 19, 30.
- 17 Prof. Marcel Roethlisberger, Universität Genf, sei dafür herzlich gedankt.
- 18 London, National Gallery No. 2. Vgl.: MARCEL ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain – The Paintings*, New York 1961, Fig. 171.
- 19 MICHAEL KITSON, *Claude Lorrain, Liber veritatis*, British Museum, London 1978. Abbildungen und Katalogtext zu Nr. 116 und 124.
- 20 L. WEISZ 1949, Bd. I, S. 292–293. (4000 Pfund waren 1621 etwa 2000 Gulden.)
- 21 Wie Anm. 6, Abb. S. 22, Text S. 23 mit Anm. 53.
- 22 LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d.Ä.*, 1. Bd.: Einzelblätter und Blattfolgen, Basel 1966, Abb. 180, 407. Frdl. Hinweis des Autors.
- 23 BARTSCH 17, S. 276, Nr. 35. – Fialetti hat für seine Darstellung seinerseits ein Leitbild in der 1598 radierten Wildschweinjagd von Antonio Tempesta (Florenz 1555–1630 Rom) gefunden, dessen zahlreiche Radierungen (u.a. 559 Jagdszenen) sich über ganz Europa verbreiteten. Der breitbeinig dastehende Jäger bei BARTSCH 17, S. 166, Nr. 1125 (Abb. in: *The Illustrated Bartsch* 37, S. 22).
- 24 L. WEISZ 1949, Bd. I, S. 82–84.
- 25 L. WEISZ 1949, Bd. I, S. 88–105.
- 26 L. WEISZ 1949, Bd. I, S. 127–138.
- 27 L. WEISZ 1949, Bd. I, S. 157–161.
- 28 L. WEISZ 1949, Bd. I, S. 294.
- 29 L. WEISZ 1949, Bd. II, S. 225–226 und Bd. III, Ergänzungen zum II. Bd., S. 226, mit Auszug aus den Teilungsverzeichnissen. Deren ausführlichere Originale in Hs. T 77, Mappe 9, Zentralbibliothek Zürich.
- 30 L. WEISZ 1949, Bd. II, S. 274–285.
- 31 Auszug bei L. WEISZ 1949, Bd. III, S. 93–94, dem wegen seiner allzu lapidaren Kürze jedoch das Original im Variaband XVIII 1350 der Zentralbibliothek Zürich vorzuziehen ist.
- 32 So Rembrandt, Ostade, Teniers, Wouwerman, Cornelis de Hem, A. van de Velde, Brouwer; Rubens, Jordaens; Paolo Veronese, Guido Reni, Carlo Maratta, Guercino, ein Bassano; Holbein, Spranger, Roos u.a. Die verschiedentlich erwähnten, dem Sammeleifer des Feldzeugmeisters zugeschriebenen Meisterwerke – ein Marientod von Holbein, eine Susanna und eine grosse Landschaft von Paolo Veronese, die beiden Landschaften Claude Lorrains (sie befinden sich heute in London, Grosvenor Estate, British Museum Inv. Nr. 122 u. 130), zwei ganzfigurige Bildnisse von Hans Asper, das Familienbildnis des Malers Josef Heinz, ein Stilleben von Samuel Hofmann, die Landschaftsgemälde Hackaerts – werden nicht mehr genannt.
- 33 WERNER SCHNYDER, *Die Zürcher Ratslisten 1225–1798*, Zürich 1962, S. 515f. (Natalrat).
- 34 L. WEISZ 1949, Bd. II, S. 319–320.
- 35 Staatsarchiv Zürich, B. IX, 10: «Abzählung der Einwohner der Stadt Zürich unternommen von der naturforschenden Gesellschaft im Merz 1756.» Dort findet man im «II. Quartier – Kirchgass» rechter Hand Nr. 49 und 50 (heute 33) das «Steinhaus», von dessen zwei Wohnungen eine auf «Fr. Quartierhptm. Wertmüllerin Matr.» lautet. Darin wohnen: «ledige mannspersonen 2, EheWeiber u. Wittwen 1, ledige Weibs Personen 1, Mägde 2». Der ledige Bruder, der mit Hans Caspar bei der Mutter wohnte, kann nur Hans Felix (1718–1768, nicht identisch mit dem Generalmajor Hans Felix) gewesen sein, der unverheiratet blieb. Das «Steinhaus», ursprünglich ein Manessischer Wohnturm aus dem 13. Jahrhundert, diente im 19. Gottfried Keller in seiner Funktion eines ersten Staatsschreibers als Amtswohnung.
- 36 L. WEISZ 1949, Bd. II, S. 224–226.
- 37 L. WEISZ 1949, Bd. II, S. 226–228.
- 38 L. WEISZ 1949, Bd. II, S. 228–229.
- 39 Staatsarchiv Zürich, Schulthess 170, W. 33.
- 40 L. WEISZ 1949, Bd. I, S. 386.
- 41 L. WEISZ 1949, Bd. II, S. 195–204.
- 42 L. WEISZ 1949, Bd. III, S. 60.
- 43 L. WEISZ 1949, Bd. III, S. 65.
- 44 Da ich während der unter Zeitnot und bei wenig Licht erfolgten Durchsicht die Eintragungen, auf die mich Dr. H.M. Gubler aufmerksam gemacht hatte, nicht fand, stellte mir dieser liebenswürdigerweise seine Notizen zu Verfügung, die er bei der Bestandaufnahme des Elgger Kunstguts 1985 angefertigt hatte. Für diese nicht überall selbstverständliche kollegiale Solidarität danke ich ihm in herzlicher Verbundenheit. Ich habe dann bei einem späteren Besuch im Schloss Elgg seine Angaben bestätigt gefunden.
- 45 Unterzeichnet von Hermann August, der als Aktuar das Verzeichnis führte, die Fertigstellung 1881 jedoch nicht mehr erlebte. Die Führung der Inventarverzeichnisse obliegt – ebenso wie der Ankauf von Gemälden und Kunstgut überhaupt – dem jeweiligen Aktuar der Stiftung.
- 46 L. WEISZ 1949, Bd. II, S. 356.
- 47 Auf die beiden hier erwähnten Notizen Bullingers hat mich Frau Ruth Vuilleumier, Killwangen AG, dankenswerterweise hingewiesen.
- 48 Genaue Angaben über die Stammbuchdaten enthält der Katalogteil des Textbandes zur Faksimileausgabe von 1981, s. Anm. 6.
- 49 Das Original befindet sich in der Handschriftensammlung der Zentralbibliothek Zürich, Signatur T 107.3 (im «Bullingerischen Geschlechts-Register»). Teilweise publiziert von F.O. PESTALOZZI, *Aus der Geschichte der Bullinger von Bremgarten und Zürich*, in: Zürcher Taschenbuch 1930 und grossenteils in: *Zürich um 1770. Johann Balthasar Bullingers Stadtansichten*. Hg. von CONRAD ULRICH, Zürich 1967, S. 9–14.
- 50 Nordecke Limmatquai/Marktgasse, heute Museumsgesellschaft, Neubau 1864.
- 51 Kunsthaus Zürich, Bullinger-Album 0 3.
- 52 Für die Ausstellung 1979 (s. Anm. 1) hatte ich aus Zürcher Privatbesitz drei Landschaftsgemälde J.B. Bullingers nach Motiven des Hackaert-Alboms ausleihen können. Es sollten sich mehr solche feststellen lassen. J.B. Bullingers Werk wird von Ruth Vuilleumier bearbeitet (vgl. Anm. 47).
- 53 Hackaert-Album des Zürcher Kunsthauses, vgl. Anm. 7.
- 54 Die noch vom hervorragenden Kenner F.O. PESTALOZZI im Schweizer Künstlerlexikon 1908 vertretene Ansicht, Bullingers Landschaften seien «sehr mittelmässig und maniert», hält heute kritischer Prüfung nicht mehr stand. Sie belegen seinen unermüdlichen Einsatz für die Landschaftsauffassung der italianisierenden Niederländer. Es handelt sich oft um Kopien nach Hackaert (4), Ermels (4), Bommel (2), Rugendas (2) und nach Schweizer Malern, vor allem Felix Meyer (20). Die «Landschäftli», wie F.O. Pestalozzi die Landschaftsgemälde Bullingers bezeichnete, erreichen allerdings selten die Qualität seiner Zeichnungen und Radierungen, die mit ihrem grundlegenden Beitrag zur Entwicklung des Panoramas zukunftsweisend sind (Vgl. GUSTAV SOLAR, *Hans Conrad Escher von der Linth. Ansichten und Panoramen der Schweiz. Die Panoramen und ihre Vorentwicklung*, Faksimileausgabe, Zürich 1976, S. 20–24, oder derselbe: *Das Panorama und seine Vorentwick-*

- lung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth, Zürich 1979, S. 26–32.)
- 55 MARGRIT FRÜH, *Die Bullinger-Tapeten im Schloss Frauenfeld*, in: Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte 114, 1977, S. 57–71.
- 56 Zu den Nummern 12 bis 15, s. Anm. S. 62.
- 57 Die Abweichungen sind wohl auf den Aus- und Wiedereinbau sowie die nachfolgende Rahmung zurückzuführen.
- 58 «N. 19. Obigen Camerad [=Pendant] in gleicher Grösse auch nach einem Gemählde von Jean Hakaert Copiert so 2 Schu 10 Zohl hoch, und 2 Schuhe 4½ Zohl breit ist und H. Martin Usterj im Thalacher hat, so dass ich diese meine Copie um ein Ziemliches in die Breite zu ziehen gehabt hab. Sonsten sind die Figuren wie in dem Original Brabantischer Manier, und viles viehe so über einen Steg getriebenn wird. Dieses mahlte ich im Junio 1753 u. vollendete es 1768 im Juillo. Beyde zusammen Fl. 80 [Weiter durchgestrichen:] gehören m. Sohn Balthasar. [Hinzugefügt:] Heinrich.» Letztgenannter war der jüngere Sohn des Malers und sein Testamentsvollstrecker. Auf S. 79 des Werkverzeichnisses schreibt er: «Seine hinterlassenen Gemählde bekamen wie folgt. Der Heinrich, und darunter: «1743 Nr. 18. 2 grosse Landschaften nach Hackert, 2 Schuh 7½ Zohl hoch, 3 Schuh 7 Zohl breit; diese verehrte er dem Hs. Balthasar, er taxierte sie Fl. 80, ich kaufte ihm selbige ab, ohngefähr um Fl. 30.»
- 59 Werkverzeichnis sub A° 1753: «212. Im Julio mahlte ich eine landschaft auf Jan Hakaerts Manier, darin ein Hirt an einem Steken stehet bey ein Weib. Samt etliche Geissen u. Kützen. Sie ist 2 Schuhe 10 Zohl hoch und 2 Schuh 4¼ Zohl breit. Vor H. Martin Usterj im Neuenhof: vor 6 Ducaten.»
- 60 Der Hauptmann [=Rittmeister] Johann Martin I Usteri (1678–1756), Inhaber des florierenden Seidenhandelshauses Martin Usteri Söhne, wohnte im 1684 erbauten Neuenhof. Das stattliche Haus stand an der rechtsseitigen Einmündung des Talackers in den Paradeplatz auf dem heutigen Gelände des Schweizerischen Bankvereins.
- 61 L. WEISZ 1949, Bd. I, S. 324, Anm. 2. Weisz irrt jedoch mit der Angabe, die ins Prospektenalbum J.B. Bullingers (Kunsthau Zürich, 0 3) eingebundenen Zeichnungen seien Arbeiten Hackaerts. Sie sind Kopien von der Hand Bullingers.
- 62 Letztere befinden sich im Atlas Eugen-van der Hem, Bd. 13 in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. (s. Faksimileausgabe wie Anm. 6.)
- 63 Wie Anm. 6, Tafel 14 und Abb. 14/1.
- 64 Im Schloss Vaduz residierte zur Zeit von Hackaerts Rheintalwanderung Graf Franz Wilhelm I. von Hohenems (Regierungszeit 1646–1662), zweiter Sohn des Grafen Franz Maria v. H., des ersten ständigen Bewohners des Schlosses. Franz Wilhelm lebte verschwendisch. Zeitgenössischen Klagen zufolge liessen er und seine Nachkommen das Schloss verwahrlosen, während sie in den Alpen aufwendige Jagdhäuser bauten. Der Auftrag dürfte Hackaert nach seiner Rückkehr von der Alpenreise erreicht haben, sonst wäre der Maler besser vorbereitet gewesen. Da in dem Bild das Schweizer Rheinufer kaum berücksichtigt ist und in dessen Schlössern biedere Landvögte sass, ist ein Auftrag von dieser Seite nicht wahrscheinlich. Vgl. ANDREAS ULMER, *Die Burgen und Edelsitze Vorarlbergs und Liechtensteins*, Dornbirn 1923.
- 65 «Die Giebelfronten stellten . . . einige Rätsel. Ihre Teilung mit senkrechten Lisenen und waagrechten Zwergdächern und Putzhohlkehlen ruft eigentlich dem reichen Abschluss eines Treppengiebels . . . Der Zustand der Giebelmauern, die unter dem Ziegeldach verborgen lagen, und Funde von Werkstücken bei den Grabungen im Garten geben dieser Vermutung einen gewissen Halt, doch fehlen bildliche Belege für das frühere Aussehen völlig.» (HANS LEUZINGER, *Die Renovation des Freulerpalastes in Näfels*, in: Schweizerische Bauzeitung III 1944.)
- 66 Ein Glarner Band der Kunstdenkmäler der Schweiz ist noch nicht erschienen. Die spärlichen Nachrichten über den Burgstock und die Burg Näfels sind nachzulesen bei: P. POLYKARP SCHWITTER, *Das Kapuzinerkloster Näfels 1675–1975*, Näfels 1975.
- 67 Den steilen Einstieg der Schollbergstrasse in die Felswand hat Hackaert in mehreren gezeichneten Ideallandschaften variiert.
- 68 Es handelt sich um diejenige eines alten Freundes, des Barockdichters und ehemaligen Pfarrers in Herrliberg, Johann Wilhelm Simler, vgl. Anm. 6, S. 77.
- 69 GUSTAV SOLAR, *Warum zeichnete Jan Hackaert die Panoramansicht von Glarus?* in: Jahrbuch des Historischen Vereins Glarus 70, 1985, S. 11–15.
- 70 Ein Teil, der über Rembrandt an Laurens van der Hem kam, befindet sich im Atlas Eugen-van der Hem in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Bd. 46, Bl. 1–14 und Bd. 13, Bl. 66. Vgl. dazu Anm. 6, S. 28.
- 71 Mitteilung des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) Den Haag, Abt. niederländische Gemälde.
- 72 Nach der Übergabe des vorliegenden Beitrags an die Redaktion wurde in der Auktion 64 (1986) der Galerie Dobiaschofsky AG Bern als Nr. 348 ein weiteres Gemälde von Jan Hackaert versteigert, eine Südliche Gebirgslandschaft mit pastoraler Szene (Abb. 28), aus Schweizer Privatbesitz stammend und in Schweizer Privatbesitz übergehend. Da die Staffage von Jan Lingelbach stammt, ist das Gemälde in Amsterdam entstanden und nach der Art der Flusslandschaft (Abb. 11) zeitlich zuzuordnen. Das lichte goldockerbraune Kolorit lässt das Bild gleichsam von innen heraus strahlen, so wie die Flusslandschaft durch ihre rotbraune Abendstimmung wirkt. Die bamboccieske Staffage Lingelbachs mit dem tanzenden Hirtenpaar wirkt in der elegischen Landschaft eher grotesk. Mit Stimmungen dieser Art ist der reife Hackaert seiner Zeit voraus.
- Untersucht wurden sodann zwei Waldlandschaften von Jan Hackaert (Galerie Bruno Meissner, Zürich), eine als Birkenallee an einem teichartigen Gewässer mit Jäger- und Fischerstaffage von A. van de Velde, die andere als Waldstrasse mit einer herrschaftlichen Jagdgesellschaft zu Pferde, gefolgt von einer Kutsche, ebenfalls von A. van de Velde staffiert, zu beschreiben. Keine entspricht dem «vorzüglich köstlichen» Waldstück bei J.M. USTERI, beide kommen aus dem Ausland und wurden oder werden ins Ausland verkauft.
- 73 Mitteilung des RKD Den Haag, Abt. niederländische Zeichnungen.
- 74 Von der Schweiz aus ist ein solches Vorhaben wegen der zeitaufwendigen Archivforschungen kaum zu verwirklichen. Der vorliegende Beitrag sei als die *eine*, der für *Oud Holland* (die Vierteljahresschrift des RKD Den Haag) derzeit vorbereitete über die Zürcher Zeichnungen Hackaerts als die *andere Hälfte* eines möglichen Schweizer Forschungsanteils den niederländischen Fachkollegen zugeordnet.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 8, 13: Kunstdenkmäler-Inventarisierung des Kantons Zürich
 Abb. 2, 6, 9, 12, 14, 17, 19–26: Verfasser
 Abb. 3, 7, 15, 16: Zentralbibliothek Zürich
 Abb. 4: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich
 Abb. 5: Schweizerisches Landesmuseum Zürich
 Abb. 10: Musée d'Art et d'Histoire, Genf

Abb. 11: Auktionshaus Jürg Stuker AG, Bern
 Abb. 18: Kantonale Denkmalpflege, Frauenfeld
 Abb. 27: Mauritshuis, Den Haag
 Abb. 28: Auktionshaus Dobiaschofsky AG, Bern
 Abb. 29, 30: Rheinisches Bildarchiv, Köln.

ANHANG

Zusammenfassende Übersicht der Gemälde Jan Hackaerts in der Schweiz und Liechtenstein

Vorhandene Gemälde

<i>Standort:</i>	<i>Sujet:</i>	<i>hier abgebildet als:</i>
1 Schloss Elgg	«Türkische Landschaft»	Abb. 1
2 Schloss Elgg	Waldlandschaft mit Loth und seinen Töchtern	Abb. 8
3 Schloss Elgg	Landschaft mit Jagdszene	Abb. 13
4 Genf, Musée d'Art et d'Histoire	Hirschjagd	Abb. 10
5 Auktion 247, J. Stuker AG Bern (1983)	Flusslandschaft mit Staffage	Abb. 11
6 Privatbesitz Liechtenstein	Rheintallandschaft	Abb. 21
7 Auktion 64, Dobiaschofsky AG Bern (1986)	Südliche Gebirgslandschaft mit pastoraler Szene	Abb. 28

Erwähnte, aber noch nicht festgestellte Gemälde

<i>Erwähnt von:</i>	<i>damaliger Standort:</i>	<i>Sujet:</i>
8 J.C. Füssli 1755	Johann Martin I Usteri im Neuenhof, Zürich	«vorzüglich köstliches Stuk einen Wald vorstellend». Erwähnung bestätigt von J.B. Bullinger 1753/1768, Nr. 19 Werkverzeichnis. «Figuren brabantischer Manier».
9 J.C. Füssli 1755	Zunftmeister Hans Caspar Werdmüller- Oeri im «Steinhaus» Zürich	«sehr grosse vortreffliche Landschaft», vielleicht die «türkische».
10 J.B. Bullinger, Werkverzeichnis 1743 Nr. 18	Schloss Elgg	«Landschaft vom blauem Gusto».
11 J.B. Bullinger, Werkverzeichnis 1746 Nr. 102	-	«Landschaft einen Winter vorstellend».

ZUSAMMENFASSUNG

Der Amsterdamer Landschaftsmaler Jan Hackaert malte während seiner dritten Schweizer Reise 1655/56 in Zürich eine Anzahl noch im ausgehenden 18. Jahrhundert vielgerühmter Gemälde, die seither in Vergessenheit geraten sind. Der Autor fasst zunächst die publizierten Erwähnungen zusammen, untersucht sodann drei im Werdmüllerschen Schloss Elgg verwahrte Gemälde Hackaerts, entschlüsselt ihren verborgenen Sinngehalt und rekonstruiert ihren wahrscheinlichen Weg ins Schloss. Im weiteren verfolgt er Spuren

einstweilen nicht auffindbarer und nur in handschriftlichen Zeugnissen genannter Arbeiten des Malers, die in der Schweiz entstanden sind oder ihre Berglandschaft darstellen. Schliesslich wird eine für Hackaerts Bildkomposition aufschlussreiche Rheintallandschaft aus der Gegend von Vaduz analysiert. In einer Übersichtstafel im Anhang werden die heute in der Schweiz und Liechtenstein feststellbaren Gemälde des Holländers aufgeführt.

RÉSUMÉ

Lors de son troisième voyage en Suisse, en 1655/56, le peintre paysagiste Jean Hackaert, originaire d'Amsterdam, a créé à Zurich une série de peintures qui ont été très célèbres à la fin du 18^e siècle encore et qui sont depuis tombées dans l'oubli. L'auteur réunit

d'abord les mentions publiées, il étudie ensuite trois tableaux du peintre qui se trouvent dans le château de la famille Werdmüller à Elgg; il décelle le sens caché des représentations et reconstitue enfin les chemins par lesquels ces œuvres sont probablement

arrivées au château. L'historien poursuit en outre les traces d'autres peintures de l'artiste, mentionnées dans des manuscrits, mais restées introuvables jusqu'à ce jour. Il s'agit d'œuvres qui ont été créées en Suisse ou qui représentent des régions montagneuses du pays. Pour terminer, l'auteur analyse la composition intéressante

d'un paysage de la vallée du Rhin dans la région de Vaduz. Un tableau synoptique annexé montre les peintures de l'artiste hollandais qui se trouvent aujourd'hui en Suisse et dans la principauté du Liechtenstein.

RIASSUNTO

Il paesaggista Jan Hackaert di Amsterdam dipinse a Zurigo durante il suo terzo viaggio in Svizzera 1655/56 un numero di quadri che furono ancora molto ammirati alla fine del Settecento e che caddero nell'oblio da allora. L'autore riassume in primo luogo gli accenni pubblicati ed esamina poi tre dipinti dell'Hackaert conservati nel castello di Elgg appartenente ai Werdmüller. Egli decifra il loro significato nascosto e ricostruisce il modo probabile come finirono nel castello. Inoltre segue le tracce di opere del pittore non reperibili

per ora e che sono menzionate in deposizioni scritte a mano e che sono originarie della Svizzera o che illustrano il suo paesaggio montano. Infine viene analizzato un paesaggio della valle del Reno nei dintorni di Vaduz che è ricco d'informazioni per ciò che riguarda la composizione dei quadri di Hackaert. In una tavola sinottica nell'appendice vengono enumerati i quadri dell'olandese che sono accertabili oggi in Svizzera e nel Liechtenstein.

SUMMARY

During his third trip to Switzerland in 1655/56, the Dutch landscape artist, Jan Hackaert from Amsterdam, painted several pictures in Zurich. These paintings were still highly praised at the end of the 18th century but have been almost forgotten in the meantime. The author summarizes the published facts about these paintings and analyzes three of them which are now in the possession of the Werdmüller family at the castle of Elgg. He unravels their hidden symbolic meaning and tries to reconstruct their possible way into

the castle's collections. According to manuscript evidence Hackaert completed several more paintings while staying in Switzerland or depicting the Swiss mountains. The whereabouts of these works are still unknown and the author tries to follow their traces. Finally a typical landscape composition by Hackaert showing the Rhine valley near Vaduz is analyzed. The appendix lists Hackaerts paintings present and recorded in Switzerland and Liechtenstein today.