Der "Zürichsee" von Jan Hackaert

Autor(en): **Weber, Bruno**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **31 (1974)**

Heft 4

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-166167

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Der *Zürichsee* von Jan Hackaert

von Bruno Weber

Abb. 1 Jan Hackaert: Zürichsee und Obersee von Westen. 1660er Jahre. Amsterdam, Rijksmuseum

Zu den Sehenswürdigkeiten im Rijksmuseum Amsterdam gehört ein topographisches Gemälde von Jan Jansz. Hakkaert (1628 – nach 1685); man kennt es unter dem herkömmlichen Titel *Blick auf den Trasimenischen See in den Apenninen* (Abb. 1)[1]. Der Zürcher Journalist Max Pfister erkannte 1972 in der dargestellten Landschaft eine Wiedergabe des *Zürichsees*, welche Bezeichnung das Rijksmuseum inzwischen übernommen hat[2]. Die nachstehenden Ausführungen betreffen hierzu einige von Pfister nicht berührte Fakten und Betrachtungsweisen[3].

Die Leinwand mißt 82:145 cm, zählt somit unter den gegen 250 von Hofstede de Groot angeführten Gemälden Hackaerts zu jenen mittlerer Größe[4]. Das Bild ist unten rechts auf dem Felsbrocken mit Hackaert signiert[5]; Stechow datiert es in die frühen 1660er Jahre[6]. Die Provenienz läßt sich nur bis 1863, d.h. vermutlich in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, zurückverfolgen; damals befand sich das Gemälde laut Parthey in der von Caspar Heinrich Freiherr von Sierstorpff (1750–1842) angelegten Kunstsammlung in Driburg (Westfalen)[7]. Auf deren Versteigerung am 19. April 1887 in Berlin erwarb es unter Nr. 9 der Berliner Sammler Adolf von Beckerath (1834–1915), in dessen Besitz es der Kenner Abraham Bredius entdeckte[8]. Auf der Versteigerung der Sammlung Gijsbert de Clerq am 1. Juni 1897 in Amsterdam tauchte das Bild unter Nr. 31 wieder auf und wurde vom Rijksmuseum durch Vermittlung der Rembrandt-Gesellschaft für 1575 Gulden erworben.

Man sieht im Vordergrund bewaldetes Hügelgelände, welches nach rechts terrassenförmig gegen einen Felsklotz ansteigt; einige unerhebliche Figuren, in der Mitte eine Schafherde, links ein kleiner Schimmelreiter und ein Mann zu Fuß neben dunklem Pferd, beleben die weite Naturszene. Im Mittelgrund glänzt die helle Fläche eines von schmalen Landzungen geränderten und durchzogenen, mit Inseln belegten Seespiegels; weiter hinten ragen mehrere gestaffelte, weich ineinanderfließende Gebirgszüge auf. Die Komposition ist vom unteren Bildrand her bis zur Bildmitte in planparallelen Bändern aufgebaut, zugleich linear-, farb- und luftperspektivisch in die gegen-

ständliche Entfernung bis an den natürlichen Horizont schichtweise abgestuft. Darüber spannt sich durch die ganze obere Bildhälfte die lichte Fläche des Himmels, «heller Abendhimmel mit erleuchteten Wolken» (Hofstede de Groot). Ungleiche Elemente, symmetrisch verteilt, halten das Bild vertikal im Gleichgewicht: am linken Rand leuchtendes Gewölk, ein schimmerndes Gewässer, der Schimmelreiter als blinkender Punkt im Gelände; am rechten Rand ein hochragender Felsklotz, darunter markant der überwachsene Felsbrocken mit der Signatur des Künstlers. Die Linien strömen gegen den Lichteinfall von links nach rechts in einem sanft ansteigenden Diminuendo; die ruhig wogende Landschaft erglänzt in einem hellen, warmen Goldton[9].

Die Lokalisierung als «gezicht op het Trasimense meer» ist apokryph. Parthey[7] bezeichnet das Gemälde 1863 noch schlicht als «Gebirgslandschaft; Sommerabend. Figuren von Adriaen van de Velde». An versteckter Stelle erwähnt es dann Bredius 1887[8], zusammen mit einem «kolossalen Bild» Hackaerts in der Prager Sammlung Nostitz[82], als benennbare Ansicht: «Ein anderes, großes und bedeutendes Bild (bei Herrn A. von Beckerath in Berlin) scheint den Trasimenischen See darzustellen.» Seither gilt die gebirgige Seelandschaft als topographische Erinnerung aus Italien; die Annahme von Bredius verfestigt sich in der folgenden Literatur unbemerkt zur Tatsache. So sieht Hofstede de Groot 1926 «in der Ferne die von der Abendsonne beschienenen Bergzüge der Apenninen». Gerstenberg erwähnt 1923 das Gemälde als das hervorragende Beispiel der «naturalistischen Erdlebenbilder» italianisierender Holländer[10]. Für Waetzoldt 1927 will «diese gute Porträtlandschaft aus der topographischen Physiognomie der mittelitalienischen Landschaft [...] keine Ideallandschaft, sondern eine Vedute sein»; immerhin sei nach den römischen Campagna-Landschaften des Frankfurters Adam Elsheimer (1578–1610) «erst in des Holländers Jan Hackaert Vedute des Trasimenischen Sees das nordische Sehnsuchtsmotiv der Ferne mit gleicher Souveränität aus den Stimmen der südlichen Natur herausgelöst und gestaltet worden[11]». Durch die vollkommene Harmonie offenbart sich nach Martin 1950[9] «die ruhige Stattlichkeit und das Großartige, das diesem See, wo Hannibal 217 v. Chr. die Römer schlug, eigen ist». Stechow nennt 1966 Hackaerts «extraordinary *Lake Trasimene*», der auf den Italienaufenthalt des Künstlers hinweise, «an all-embracing panorama of the imposing site», an anderer Stelle freilich auch «Hackaert's Umbrian fantasy[6]».

Ein aufmerksamer Blick auf die *Carta topografica d'Italia* 1:100000 (Blatt 122) genügt indessen zur Feststellung, daß diese überlieferte Lokalisierung nicht zutrifft; Pfister legt 1972/73 zu diesem Befund einige einleuchtende Argumente vor, die hier nicht wiederholt werden müssen. Ist nun Jan Hackaert überhaupt in Italien gewesen? Hoogewerff erwähnt 1922[9] «aus alten Versteigerungskatalogen» Zeichnungen mit Ansichten von Urbino, Fossombrone, Tivoli und Massa Lubrense bei Sorrent[12]; ferner mutmaßt Hoogewerff 1952 in einer obligaten, zwischen römischen Ruinen sitzenden Zeichnerfigur auf dem 1665 datierten Dresdener Gemälde von Adriaen van de Velde dessen laut Houbraken besten Freund, eben Jan Hackaert (an anderer Stelle zwar auch den Künstler selbst)[13]. Auf Grund von chronologisch lückenhaften Eintragungen in Hackaerts *Liber amicorum*[14] postuliert Hoogewerff 1922 Italienreisen des Künstlers zwischen dem 24. August 1653 und dem 26. Juli 1654 oder danach bis 28. Mai 1655. Stelling-Michaud erweitert 1937 dieses vorläufige Fürwahrhalten durch die schlichte Behauptung: «In den Jahren 1657 und 1658 weilte Hackaert sicherlich in Italien[15].» Die in verschiedenen Sammlungen befindlichen, stets Ideallandschaften darstellenden Zeichnungen Hakkaerts widerspiegeln allerdings deutlich den Stil von Jan Both (um 1618–1652), seinem mutmaßlichen Lehrer, der in den späten 1630er Jahren nach Rom zog und seit 1641 in Utrecht lebte[16]; sie zwingen daher keineswegs zum Schluß auf eine Bentvogel-Epoche des Künstlers. Einziger Beleg wäre eine früher Herman Saftleven zugeschriebene Ansicht von Todi, deren Bestimmung durch Horst Gerson aber nicht durchaus überzeugt[17]. Der alte Autor Houbraken weiß jedenfalls nichts von einer Italienfahrt, spricht vielmehr von Hackaerts «veel fraaije geschilderde Landschappen, inzoderheid vremde gezigten van Bergspelonken, en geestige grotten, die hy meest alle in Zwitserland naar 't leven heeft afgeteekent[18]».

Die topographischen Geländestudien aus der Schweiz, welche Hackaert für seine späteren gebirgigen Ideallandschaften verwertete, sind zum Teil im sogenannten Atlas Blaeu des Laurens van der Hem in der Kartensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien erhalten[19]. Diese getuschten Federzeichnungen größten Formats aus den 1650er Jahren bilden wohl den ursprünglichen Kern des überlieferten Werks von Jan Hackaert; sie gehören als Inkunabeln der allgemein erst nach 1760 einsetzenden realistischen Gebirgsdarstellung zu den bedeutendsten topographischen Aufnahmen des 17. Jahrhunderts. Die Mehrzahl der Blätter stammt von einer im Sommer 1655 unternommenen Reise nach Graubünden[20]. Hackaert kam erstmals 1653 über Basel nach Schaffhausen, hielt sich in den Sommermonaten 1654–1658 jeweils in Zürich auf und zeichnete gelegentlich Landschaften in der Umgebung sowie am rechten Zürichseeufer, bei Herrliberg und Rapperswil[21]. Nach Johann Caspar Füßli war der Holländer ein bevorzugter Gast des Feldzeugmeisters Johann Georg Werdmüller (1616–1678) im Seidenhof, wo er vermutlich dessen Sohn Johann Rudolf (1639–1668), den angehenden jungen Maler, zeichnen lehrte[22]. Auch scheint er besonders mit Conrad Meyer (1618–1689), dem feinsinnigen Künstler und um zehn Jahre älteren Kollegen im Landschaftszeichnen, befreundet gewesen zu sein; an schönen Tagen zogen die

beiden Topographen aus, um gemeinsam in der freien Natur mit Feder und Pinsel zu studieren[23].

Jan Hackaert beeindruckte die Zürcher vermutlich weniger durch seine realistischen, uns heute durch ihre ungewöhnlich großzügige Präzision auffallenden Geländestudien als mit schnell und gekonnt im herrschenden synkretistischen Geschmack jener Zeit komponierten Ideallandschaften; jedenfalls hinterließ er mit entsprechenden Werken den nachhaltigen Ruf eines großen Künstlers[24]. Als der Maler Willem Schellinks (1627–1678) aus Amsterdam auf großen Reisen im Auftrag des reichen, eine Welttopographie planmäßig aufbauenden Sammlers Laurens van der Hem 1665 nach Zürich kam, wünschte er vor allem einige Bilder seines Zeitgenossen Hackaert im berühmten Kunstkabinett des Feldzeugmeisters Werdmüller zu besichtigen[25]. Die von Johann Caspar Füßli verbreitete Fama des Holländers veranlaßte 1768 den neugierig gewordenen Kupferstecher und Sammler Johann Georg Wille in Paris, bei Füßli in Zürich kurzerhand einige Zeichnungen von Hackaert zu bestellen[26]. Nach Füßlis unkontrollierbaren Angaben befanden sich im 18. Jahrhundert noch zahlreiche Hackaertsche Werke in verschiedenen Zürcher Sammlungen; was aus ihnen geworden ist, weiß niemand[27].

Allgemein wird angenommen, Hackaert sei im Auftrag des genannten Laurens van der Hem (1621–1678), eines Rechtsanwalts in Amsterdam, durch die Schweizer Bergwelt gezogen[28]. Indessen scheint von allen im Wiener Monumentalwerk des Sammlers vertretenen topographischen Zeichnern nur Willem Schellinks, und zwar erst in den frühen 1660er Jahren, erwiesenermaßen auf Kosten van der Hems gereist zu sein[29]. Vermutlich durch Schellinks' Beispiel angeregt, entschloß sich dessen Jugendfreund Lambert Doomer (1624–1700) um 1665, für van der Hems topographisches Lebenswerk frühere Eigenaufnahmen zu kopieren und dem Sammler auch die 1658 erworbenen Zeichnungen von Roelant Savery zu verkaufen[30]. So scheint es denkbar, daß Laurens van der Hem auch die Blätter Hackaerts erst nach dessen Schweizer Epoche, vielleicht ebenfalls in den 1660er Jahren, wohl von diesem selbst als Ergänzung zu jenen Schweizer Ansichten, welche er aus der erstmals 1642 erschienenen Merianschen *Topographia Helvetiae* schon besaß, ankaufte[31]. Auch ist zu bedenken, daß Füßli 1755[22] ausdrücklich festhält, Hackaert sei mit der Absicht hergekommen, «die seltenen Gebirge des Schweitzerlandes zu seinem Studio zu zeichnen». Vielleicht ist daraus zu folgern, daß des Künstlers Reiseziel gar nicht Italien, wohin Jan Both und so viele von Hackaerts Zeitgenossen gezogen sind, sondern eben das wilde Bergland im wenig begangenen Pässestaat Graubünden gewesen ist, von dessen politischer Bedeutung man im protestantischen Holland wohl seit den Vorgängen im Dreißigjährigen Krieg einen allgemeinen Begriff hatte[32]. Hackaert reiste nicht mit einem handlichen Skizzenbuch, sondern mit großen zusammengesetzten Papierbogen, deren Format den ungeheuren Dimensionen im alpinen Gelände angemessen schien. Die topographische Prägnanz und durchdringende Objektivität seiner Aufnahmen im Atlas van der Hem, vom Glärnisch und aus dem Walenseegebiet, dem Vorderrhein bis Ilanz, Domleschg, Schams mit Viamala und Avers bis Cresta, liefert genügend Beweise, daß diese wirklich am jeweiligen, meist sehr genau fixierbaren Standort angefertigt wurden und nicht nachträgliche Reinzeichnungen darstellen[33]. Das Beispiel des Aufenthalts von Roelant Savery im düsteren Tirol (um 1604) oder der Nordlandfahrt von Allaert van Everdingen (um 1644) mochte im jungen Hackaert zur Erkenntnis geführt haben, daß ein Holländer die in der Malerei damals viel gefragten, doch kaum noch in der phantastischen Art eines Joos de Momper gewünschten Gebirgsgegenden erst am eigenen Leib zu erfahren und genau in sich aufzunehmen habe, um sie später auswendig wieder produzieren zu können. So ausschließlich, wie Everdingen auf die nordische oder Frans Post auf die brasilianische Landschaft sich spezialisierten, wird Hackaert die alpine Gebirgsmalerei freilich nie ausgeübt haben.

Das Itinerar der denkwürdigen Sommerfahrt von 1655 nach Graubünden ist nach dem *Liber amicorum*[14] genau zu verfolgen. Jan Hackaert reiste in Gesellschaft von Conrad Meyer, der den Holländer vermutlich bis Glarus begleitete; am 31. Mai 1655 befanden sie sich bei Pastor Georg Müller in Thalwil. Der nächste Aufenthalt war vielleicht die Halbinsel Au, welche General Johann Rudolf Werdmüller, der ältere Bruder des Feldzeugmeisters, seit 1651 besaß und in einer von diesem im venezianischen Stil erbauten (1928 abgebrochenen) Villa bewohnte[34].

An einem vermutlich strahlenden Tag im frühen Juni ritten die beiden Künstler über Wädenswil[35] und die südöstlich ansteigenden Hügelzüge zur Tüfelsbrugg an der Südseite des Etzels, wo sie die Sihl überquerten, gegen Einsiedeln; von der Höhe des Horgenbergs zeichneten die Freunde, jeder für sich, eine Ansicht in ähnlicher Richtung gegen Süden mit dem Großen Mythen im Hintergrund[36].

Wohl am Vormittag, aber noch in der ersten Hälfte ihres Reisewegs, passierten sie den beherrschenden Erdrücken, von dem aus der *Trasimenische See* alias *Zürichsee* aufgenommen wurde. Auf der Höhe von Egg, nordwestlich von Samstagern auf ungefähr 660 m, stiegen die Wanderkünstler vom Pferd und betrachteten die wunderbare Aussicht[37]. Vielleicht empfand Jan Hackaert ähnliche Gefühle der Entrückung wie einige Jahrhunderte später, am 19. Mai 1908, Sven Hedin vor dem türkisblauen Terinam-Tso, dem «himmlischen See der Thronberge» im Transhimalaja auf 4684 m, den er mit weitausgreifendem Blick panoramatisch aufnahm[38]. Eine dem Gemälde in Amsterdam entsprechende Zeichnung von Hackaert ist nicht erhalten, doch kann man sich anhand seiner Ansicht vom *Zürichsee gegen Rapperswil und Hurden* (Abb. 2), die er

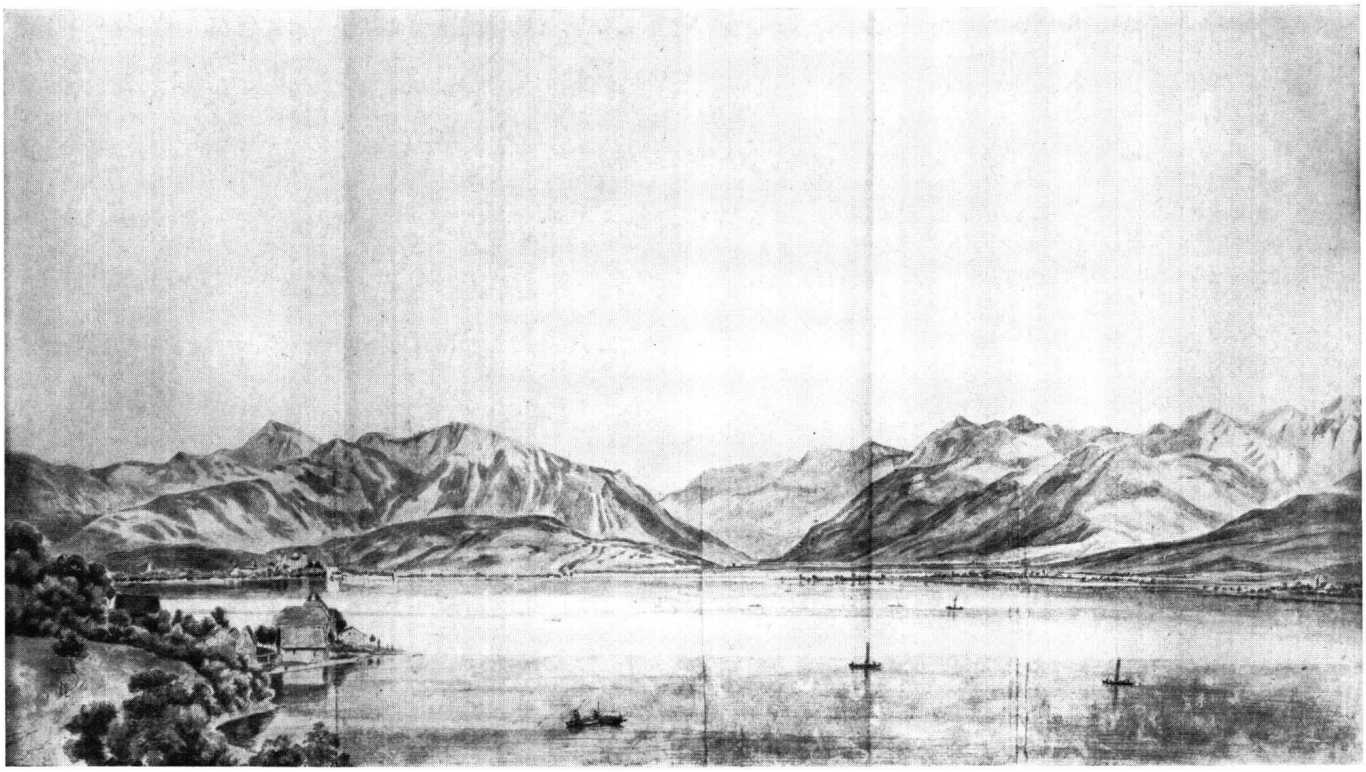

Abb. 2 Jan Hackaert: Der Zürichsee gegen Rapperswil von Nordwesten. Um 1654–1658. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung (Bildarchiv ÖNB)

bei Schirmensee westlich der Landzunge von Feldbach aufnahm, von seiner Meisterschaft, größere terrestrische Partien zu objektivieren, eine anschauliche Vorstellung bilden[39].

Man blickt im Gemälde genau nach Osten auf die westliche Kuppe des Buechbergs, 631 m (Entfernung vom Standort des Zeichners in der Luftlinie 18,2 km), in Bildmitte über der Oberlinie des unteren Bilddrittels und knapp unter dem geometrischen Horizont (Augenhöhe). Der Bildfeldwinkel beträgt horizontal um 40°: das Licht fällt von rechts, von Südosten ein. Unter dem Buechberg trennt die weit nach links gezogene Halbinsel von Hurden

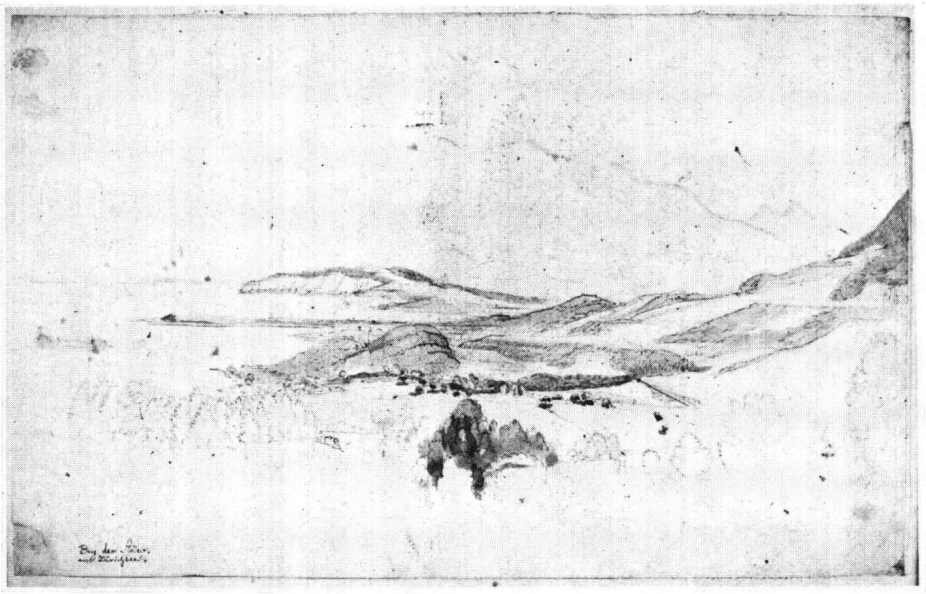

Abb. 3 Conrad Meyer: Zürichsee und Obersee von Westen. Wahrscheinlich 1655. Zürich, Kunsthaus

den Zürichsee vom Obersee; die beiden in den Seespiegel stechenden Landzungen darunter bezeichnen die Gegend von Schloß Pfäffikon und die Bächau. Links im See erkennt man die Inseln Ufenau und Lützelau (diese links, jene rechts), dahinter das Gelände von Rapperswil mit dem Hang gegen den Meienberg. Unterhalb des Buechbergs liegen, im Bild erheblich abgeflacht, die bewaldeten Rücken Waldisberg und Bächerwald. Nach rechts steigen die Terrassenhänge am sogenannten Vorderhof, südlich und östlich von Feusisberg, gegen den Etzel, 1098 m, dessen steiler Nordhang stark überhöht und gleichsam felsig das Gemälde gegen den Rand abschließt.

Am natürlichen Horizont erscheinen von links nach rechts über der Stelle von Rapperswil die Gegend mit dem Einschnitt von Ricken, im Hintergrund der Salomonstempel, 1138 m, rechts davon der Regelstein, 1315 m; über der Bächau das Alpsteingebirge mit dem von Wolkenbänken bekrönten Säntis, 2502 m (Entfernung in der Luftlinie 51,3 km), links davon Öhrligipfel, 2192 m, rechts Altmann, 2436 m; unter dem Säntis die Gegend von Tanzboden–Schorhüttenberg, 1445 m. Rechts über dem Buechberg erheben sich, dem Säntis gleichgewichtig, Speer, 1950 m (Entfernung in der Luftlinie 34,5 km), und Schäner Berg mit Federispitz, 1865 m; weiter rechts begrenzen die Kämme der Zweitausender östlich des Walensees (Gamsberg, Fulfirst, Alvier) den Horizont als hinterste Kulisse. Diese ganze Kette erscheint gegenüber der wirklichen Situation in die Länge gezogen, formal vergrößert und nähergerückt. Der Vordergrund ist topographisch kaum fixierbar; immerhin wäre links hinter dem Waldrücken die Bucht von Richterswil zu vermuten, und hinter der Senke könnte rechts von der Bildmitte Wollerau liegen[40]. Zudem scheint die überdeutliche Terrassierung der Hänge zum rechten Bildrand hinauf mehr der künstlerischen Tektonik verpflichtet als dem wirklichen Bau der Stufen und Höhenzüge, wie er sich heute in stärkerer Bewaldung darbietet. Der Buechberg in der Bildmitte besteht anscheinend aus ungewöhnlich kahlen und steil zum See abfallenden, heute aus der Distanz nicht bemerkbaren Weideflächen oder Felsbrüchen.

In der Nähe vom Standort Hackaerts zeichnete Conrad Meyer, wohl auch an jenem Tag, dieselbe Terrassierung und denselben Buechberg, *Bey der Auw am Zürichsee* (Abb. 3)[41]. Den Zürcher Meister fesselte nicht das grandiose Panorama, sondern allein die buchtenreiche Uferlinie, mit der Ufenau am linken Bildrand, und die gleichmäßig zum Etzel ansteigende Folge der bewaldeten Kuppen oder Höhenzüge, die schwebende Leichtigkeit im Ineinander von Seefläche und Hügelzone. Mit zartem Bleistift und sanftem Pinsel skizziert er eine kühne Abbreviatur dieses heiteren Landstrichs, topographisch treffsicher, subtil im Ästhetischen; um wieviel gründlicher und monumentaler, wohl auch gleichförmiger muß demgegenüber Hackaerts Aufnahme als terrestrische Gestaltung gewesen sein. Eine Generation danach, vermutlich in den 1670er Jahren, kam der Winterthurer Landschaftsmaler Felix Meyer (1653–1713) auf seinen Reisen in das Bündnerland, möglicherweise auf Hackaerts Spuren, durch dieselbe Gegend südwestlich von Richterswil; eine bis in die ideale Felderteilung ausgearbeitete Reinzeichnung seiner wohl ebenfalls in der Gegend von Egg aufgenom-

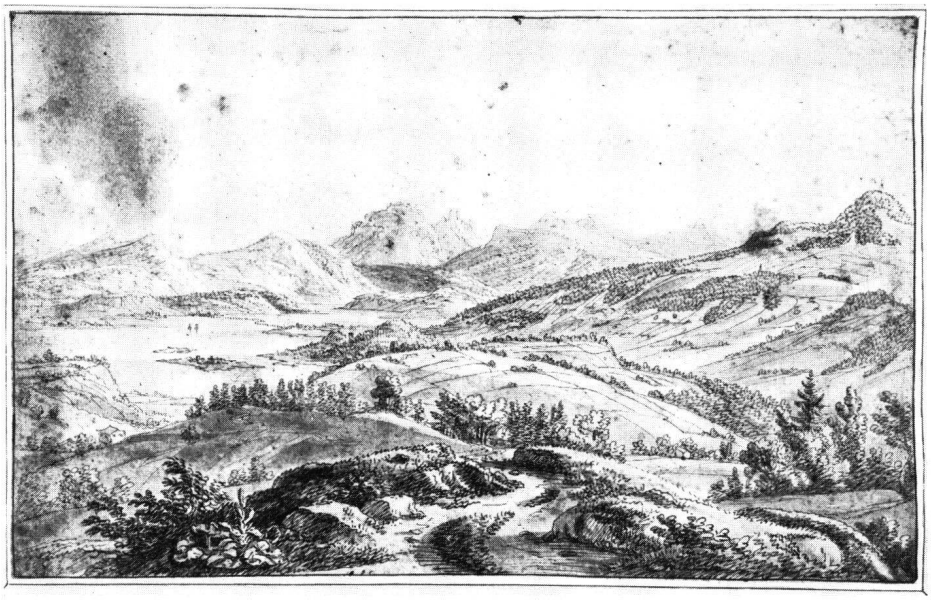

Abb. 4 Felix Meyer: Zürichsee und Obersee von Westen. Wahrscheinlich 1670er Jahre. Winterthur, Kunstmuseum

menen panoramatischen Ansicht gegen Osten läßt freilich in allen Partien erhebliche topographische Unstimmigkeiten erkennen (Abb. 4)[42]. Felix Meyer gestaltet, unbeeinflußt von der Klarsicht des Holländers, die landschaftlichen Komponenten seiner Vedute frei, wo es die Akzentuierung im jeweiligen Bildfeld gebietet, rafft die Formen zu geballten Klumpen oder Wällen zusammen und errichtet so in formal dichtgefügter Kulissenwelt ein Theater schweizerischer Gebirge[87].

Das Künstlerpaar Jan Hackaert und Conrad Meyer zog weiter, von Einsiedeln zurück über Tüfelsbrugg und St. Meinrad, streckenweise wohl auf einem Höhenweg dem Obersee entlang gegen das Tal der Linth. Ungefähr bei Mittlisberg oder Höhgaden, südwestlich von Altendorf auf etwa 700 m, zeichnete Hackaert wiederum ein tiefdringendes Panorama von See und Gebirge, welches nur als Kopie vermutlich von Johannes Meyer d.J. (1655–1712), Conrads Sohn, im sogenannten Zürcher Hackaert-Album erhalten ist (Abb. 5)[43]. Man blickt in Schrägperspektive auf Lachen und das Schwemmland der Wägitaler Aa hinunter; in der Bildmitte erscheint die steil in den See stürzende kahle Nordflanke des Buechbergs, links davon die Mündung der Linth, rechts der Benkner Büchel und darüber Schäner Berg und Speer. Das gegen den rechten Bildrand hinaufgespannte Gelände des Vordergrunds wäre mit dem südlich zum Stöcklichrüz ansteigenden Hang östlich des Chessibachtobels zu erklären. Auf Grund dieser oder einer ähnlichen Vorlage komponierte der Winterthurer Landschaftszeichner Johann Ulrich Schellenberg (1709–1795) in den 1770er Jahren einen fernhin zu traumhaften Gipfeln zielenden *Prospect auf der höhe an dem Ätzelberg* (Abb. 6), mit Blick auf St. Johann 504 m (in Bildmitte)[44].

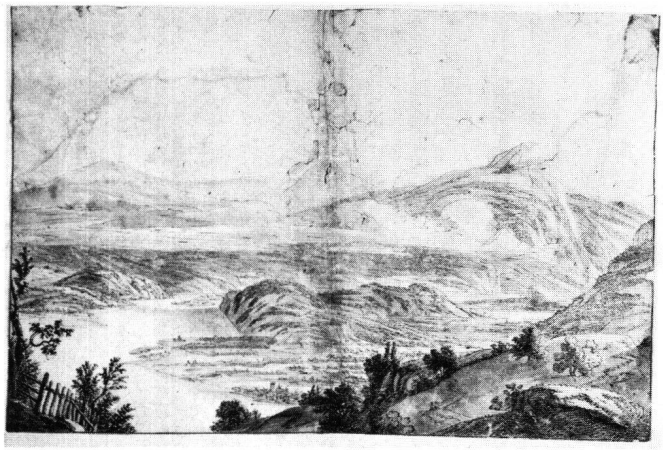

Abb. 5 Johannes Meyer d.J. nach Jan Hackaert: Der Obersee von Südwesten. Wahrscheinlich 1670er Jahre. Zürich, Kunsthaus

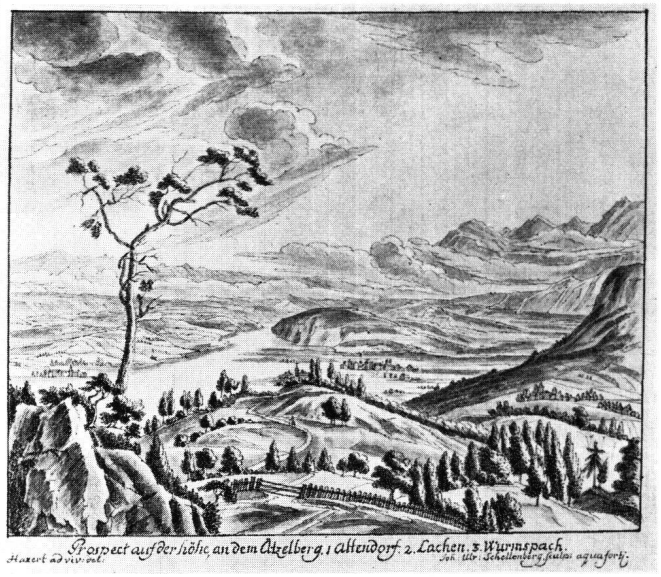

Abb. 6 Johann Ulrich Schellenberg nach Jan Hackaert: Der Obersee von Südwesten. 1770er Jahre. Winterthur, Kunstmuseum

Noch auf dem Weg nach Glarus fixierte Conrad Meyer oberhalb Reichenburg die plötzlich herangerückte imposante Aussicht nach Südosten, gegen die wolkenhohen Wände von Schäner Berg und Fronalpstock, mit Stift und Pinsel in verschiedenen leuchtenden Farben[45]. Von Glarus reiste Jan Hackaert gegen Mitte Juni wohl allein weiter in die Berge, zunächst auf dem Höhenweg am Kerenzerberg dem Walensee entlang, nach Graubünden. Westlich von Obstalden faßte er den Blick nach Osten auf See und Churfirsten in eine grandiose panoramatische Überschau zusammen, deren topographische oder geoplastische Akribie und zugleich weltlandschaftliche Beseeltheit die Qualität seiner nicht erhaltenen Originalaufnahme vom *Zürichsee* erahnen läßt[46].

Die Kunstgeschichte und Ikonographie der topographisch erfaßten Seelandschaft ist noch nicht geschrieben. Sie wird abzugrenzen sein sowohl gegen die besondere Gattung der reinen Stadtvedute als auch gegen den weiten Bereich der idealen gebirgigen Gewässerlandschaft, der sich in so bedeutenden Werken manifestiert wie Joachim Patinirs visionärer Sakrallandschaft mit *Charons Boot* aus den frühen 1520er Jahren[47], Albrecht Altdorfers unermeßlicher und doch «fast geographischer», weltgeschichtlicher Landschaft der *Alexanderschlacht* von 1529[48], Niccolò dell'Abbates hochmanieristischer mythologischer Landschaft mit *Aristäus und Eurydike* aus den 1560er Jahren[49] oder Claude Lorrains wunderbarer biblischer Landschaft mit *Isaak und Rebekka* von 1648[50]. Im Bereich der benennbaren Örtlichkeit nimmt Hackaerts Meisterwerk einen ähnlich hohen Rang ein.

In der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts, die nur Flüsse, kaum Seen kennt, sind lokalisierbare Gewässerlandschaften selten. Ein frühes Beispiel bietet Robert Campins *Geburt Christi* aus den 1420er Jahren, in deren winterlich kühlem Hintergrund man die Stadt Huy an der Maas (mehr See als Fluß) erkennen kann[51]. Jan van Eycks *Rolin-Madonna* von 1435 hingegen birgt eine mit wenigen einzelnen topographischen Motiven aus Utrecht und Lüttich versetzte, durch große Kunst in symbolische Bezüge eingepaßte Sakrallandschaft ohne bestimmten Porträtcharakter[52]. Auch aus dem 16. Jahrhundert sind benennbare Gewässerlandschaften kaum überliefert. Eine von Hendrick van Cleef nach 1550 gezeichnete gebirgige Seelandschaft scheint nicht im Gelände entstanden zu sein[53]. Wichtigste Zeugnisse bleiben Pieter Bruegels d.Ä. *Seeschlacht im Hafen von Neapel* (1558) und die Landschaft im *Sturz des Icarus* (1567) mit einer frei komponierten Erinnerung an die Meerenge von Messina[54]. Auch die gewöhnlich an die Schelde bei Antwerpen lokalisierte, durch den Anschein kartographischer Exaktheit fesselnde große *Panoramalandschaft* von Hans Bol aus den 1570er Jahren ist wohl durchaus erfunden[55]. Das früheste benennbare reine Landschaftsgemälde ist vermutlich erst Roelant Saverys 1609 datierte *Ansicht von Schwaz*[56]; dieses Bild bedeutet vielleicht für die niederländische Kunst dasselbe, was Altdorfers *Donaulandschaft mit Schloß Wörth* (um 1522) als das, wenn man von Dürers Landschaftsaquarellen absieht, früheste selbständige Landschaftsgemälde in der deutschen Kunst repräsentiert[57]. Vom ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts an zeichnen die niederländischen Maler immer häufiger auch in den heimischen Gefilden, wie die dörflichen Ansichten von Claes Jansz. Visscher um 1608[58] oder die 1603 datierte *Dünenlandschaft bei Bloemendaal* von Hendrick Goltzius[59] belegen. In der folgenden Zeit bis zu Hackaerts *Zürichsee* aus den 1660er Jahren ist aber in der ganzen stark aufblühenden niederländischen Landschaftsmalerei kaum eine benennbare gebirgige Seelandschaft anzutreffen, welche als Vorläufer aufzufassen wäre[60].

Die Produktion von topographischen Seelandschaften wird man am besten im Kulturbereich bestimmter Seen verfolgen können. Das früheste Zeugnis der europäischen Landschaftstopographie, die Altarflügel-Außenseite *Christus wandelt auf dem Wasser* von Konrad Witz, stellt den vom Künstler 1443 aufgenommenen Genfersee zwischen Eaux-Vives und Cologny, mit Mont Salève, Môle und Voirons im Hintergrund, als den See Genezareth in eine durch christliche Symbolik sehr bewußt eingerichtete Sakrallandschaft[61]. Vom Genfersee inspiriert scheint auch die beglänzte, luftperspektivisch entblauende Gewässerlandschaft der um oder nach 1450 von einem franco-flämischen Meister gemalten Berliner *Kreuzigung*[62].

Die meisten Seelandschaften der oberdeutschen Kunst sind wohl vom Bodensee herzuleiten, auch wenn sie durchaus nicht topographisch beabsichtigt erscheinen, wie die *Landschaft mit dem Drachenkampf des heiligen Georg* um 1430[63], die Hintergründe auf der Mitteltafel des *Feldbacher Altars* um 1450[64] und den Altarflügeln einer *Allegorie auf Leben und Tod* um 1480[65] oder die traumhaften Seelandschaften mit St. Gallus und St. Otmar in einigen von Kaspar Härtli um 1562 verfertigten Buchmalereien[66]. Benennbar sind immerhin zwei Ansichten, eine Zeichnung von *Goldbach* um 1522[67] und die große Holztafel von 1624 mit der *Segnung des heiligen Pirmin* in Mittelzell[68]. Die nicht genau lokalisierbare gebirgige Seelandschaft im unteren Teil von Dürers *Anbetung der Dreifaltigkeit* (1511) erscheint aus verschiedenen Ansichten vom Gardasee zusammengesetzt[69]. Der blanke Spiegel des Mondsees im Salzkammergut wird in zwei bedeutsamen Werken dargestellt, als Hintergrund unter Goldbrokathimmel in der *Flucht nach Ägypten* des Meisters von Mondsee aus dem späten 15. Jahrhundert[70] und als vordergründiger Bildgegenstand in Wolf Hubers berühmter Zeichnung *Mondsee mit dem Schafberg* von 1510[71].

Die schweizerischen Seen sind, wenn man von den Stadtveduten absieht, nur auf wenigen Landschaftsbildern erkennbar. Eine um 1515 gezeichnete gebirgige Seelandschaft erinnert von ungefähr an den Zugersee[72]; Hans Leus d.J. um 1520 gemalte *Bergseelandschaft* wird wohl zutreffend als «märchenhaftes Gedächtnisbild einer innerschweizerischen Seelandschaft» angesprochen[73]. Deutlicher werden die Anklänge kurz danach bei Niklaus Manuel mit Motiven vom Thunersee im *Fürbittgemälde*[74], vom Bielersee in *Pyramus und Thisbe*[75]. Durchaus topographisch als gebirgige Seelandschaften mit realistischen Zügen erscheinen viel später drei Ansichten vom Vierwaldstättersee, die erste in einer Buchmalerei von Franz Fallender zu Rudolf Pfyffers *Reisebuch der Pilgerschaft zum Heiligen Grab* von 1584[76], die beiden anderen auf den Holztafeln 2 und 33 der von Hans Heinrich Wägmann 1614–1620 für die Luzerner Kapellbrücke geschaffenen Bilderfolge[77].

Der Zürichsee erscheint zu Anfang des 17. Jahrhunderts auf den teilweise von Dietrich Meyer stammenden Illustrationen der geometrischen Schriften von Leonhard Zubler als heimischer Landschaftsgrund, oft seltsam mit dem Aspekt holländischer Flußlandschaften vermischt[78]. Das erste Beispiel einer benennbaren Darstellung «aus der Gegend von Horgen gegen Thalwil» bietet die topographisch im gegenseitigen Sinn zu beurteilende Radierung *Zürichsee* von Matthäus Merian d.Ä. um oder nach 1620[79]. In dessen *Topographia Helvetiae* von 1642 finden sich mehrere prächtige Bilder von gebirgigen Seelandschaften, die nicht Ortsansichten schlechthin darstellen (Sempach, Schwyz mit Vierwaldstättersee, Lugano, Genf, Neuenburg); die klassische Formulierung gelingt Merian mit dem *Abersee* (Wolfgangsee mit St. Gilgen) in seiner *Topographia provinciarum Austriacarum* von 1649[80]. Wie man eben zur Zeit Hackaerts 1656 den Zürichsee auch im kartographischen Sinn als herkömmliche Idealvedute in Vogel-

schauperspektive brauchbar darzustellen wußte, zeigt die *Belagerung von Rapperswil* (durch General Joh. Rud. Werdmüller) von der Hand eines einheimischen Künstlers[81].

Der *Zürichsee* von Jan Hackaert steht als topographisches Gemälde einer schweizerischen Landschaft, deren Bildwürdigkeit nicht durch Behausung und Befestigung, sondern allein durch die Schönheit der Natur bedingt erscheint, im 17. Jahrhundert sonderbar allein da. Diese Vedute reiner Landschaftlichkeit wird allerdings kaum in der Schweiz entstanden sein; man wüßte nicht, welcher hiesige Mäzen um ein solches Abbild, das eine bekannte Gegend aus der heimischen Landschaft vorführt, besorgt gewesen wäre. Die beinah menschenleeren und gleichsam unbewohnten, immer befremdenden Naturansichten ferner Länder, wie sie der *Zürichsee* repräsentiert und wie sie vor allem die genannten weitgereisten Maler Allaert van Everdingen (um 1644 in den südlichen Küstengebieten Norwegens und Schwedens) und Frans Post (1637–1644 in Brasilien, Staaten Paraiba und Pernambuco) überliefern, wurden fast alle nachträglich und in immer neuen Variationen im holländischen Atelier hergestellt. Wahrscheinlich ist auch der *Zürichsee* ein solches Erinnerungsbild, freilich nicht ein Gemälde allgemein schweizerischen oder alpinen Charakters, vielmehr das Abbild einer bestimmten, benennbaren Örtlichkeit in erkennbaren Formen. Hackaert scheint übrigens keine anderen topographischen Gemälde, zumal aus der Schweiz, ausgeführt zu haben[82]. In diesem einen aber vermeidet er den sonst bewegten Vordergrund, kein aufragender Baum stört die strömenden Horizontalen; keine der meist aufdringlichen, wenn auch geschickt eingefügten Staffagefiguren unterbricht das tiefe Schweigen, die Wesensschau. Zu einer solchen einfachen Komposition wurde Hackaert vielleicht durch ideale gebirgige Seelandschaften inspiriert; Stechow nennt 1966 als mögliches Vorbild eine um 1650 entstandene *Südliche Panoramalandschaft* von Jan Asselijn[83]. Überdies mag die von Stechow 1953 vorgetragene Ansicht zutreffen, daß Hackaerts Gemälde im Hinblick sowohl auf die realistische Landschaftlichkeit als auch auf den durchgezogenen atmosphärischen Klang (in jenem von Claude Lorrain um 1631 erstmals erprobten Goldton, welchen dann Jan Both aus Italien importierte) keineswegs einzig dasteht[84]. Den besonderen Gehalt des *Zürichsees* ergibt erst das Zusammenspiel dieser künstlerischen Qualitäten mit der ganzheitlichen Qualität einer lokalisierbaren Darstellung, des Landschaftsporträts.

Der hypothetische Anlaß zu einer topographischen Formulierung im idealen italianisierenden Stil könnte in Parallele gesetzt werden mit dem Beweggrund zu jenem vermutlich ebenfalls in den frühen 1660er Jahren als Auftragswerk entstandenen Gemälde von Allaert van Everdingen, welches die Geschützgießerei der Amsterdamer Familie Trip in Julita, im mittelschwedischen Södermanland, wohin Everdingen kaum je gelangt ist, in dessen echt nordischem Ton nach fremden Vorlagen abbildet[85]. So wäre denkbar, daß auch der *Zürichsee* als Auftragswerk geschaffen wurde, möglicherweise für Laurens van der Hem, der vielleicht von einer weiträumigen, nicht allzu gebirgigen Seelandschaft in Hackaerts Schweizer Blättern so begeistert gewesen sein mag, daß er sie in gemalter Ausführung für seine Gemäldesammlung, in der auch ein Werk von Rembrandt figurierte[86], als das ideal anmutende Schaustück seines topographischen Geschmacks bestellte.

ANMERKUNGEN

[1] Ausführliche Beschreibung mit Literaturangaben im Ausstellungskatalog *Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapschilders*, Centraal Museum Utrecht, 10 maart–30 mei 1965, S. 218 Nr. 138, Abb. 136.

[2] Max Pfister, *Trasimenischer See oder Zürichsee? zu einem Gemälde von Jan Hackaert im Rijksmuseum Amsterdam*, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 20/4, Amsterdam, december 1972, S. 177–181. Mit undeutlichen Abbildungen wiederholt unter dem Titel *Ein unbekanntes Zürichsee-Gemälde des 17. Jahrhunderts*, in: Unsere Kunstdenkmäler, 24/4, Bern, Dezember 1973. S. 262–266. Vgl. auch Anm. 39 und 40.

[3] Die verdienstvolle kleine Abhandlung von Max Pfister gibt weiter nichts bekannt als seine glückliche Entdeckung der bestimmten Zürichseegegend, welche Hackaerts gebirgiger Seelandschaft als Naturausschnitt zugrunde liegt, und eine Kritik der bisherigen Lokalisierung dieser Vedute an den Trasimenischen See; die Vergleichsabbildungen sind freilich nicht glücklich gewählt (vgl. dazu Anm. 40). Hackaerts Aufnahme datiert Pfister wohl richtig auf den Sommer 1655, den wahrscheinlichsten Zeitpunkt; die wenigen biographischen Angaben über den holländischen Künstler entnimmt er im übrigen ungeprüft den nicht schlechthin zuverlässigen Mitteilungen von Stelling-Michaud 1937 (vgl. Anm. 14). Pfisters Beitrag impliziert bereits alle hier von mir erstmals aufgeworfenen oder weiter ausgeführten Fragen zur Provenienz des Bildes und zur Tradition seines Titels, zum Italienaufenthalt Hackaerts sowie nach Ursache und Zweck seiner Gebirgsansichten, zum Itinerar seiner Reise nach Graubünden und zur genauen Bestimmung des Standorts, von dem aus der *Zürichsee* aufgenommen wurde, endlich zur besonderen Stellung des Bildes in der Überlieferung topographischer gebirgiger Seelandschaften sowie über den Anlaß oder nach einem Auftraggeber. Wie mir Max Pfister freundlicherweise mitteilt, hegte er 1972 die in seinem Artikel nicht ausgesprochene Vermutung, daß Hackaert den *Zürichsee* sowohl in Zürich ad naturam als auch erst in Amsterdam als Erinnerungsbild nach Skizzen gemalt haben könnte. Hier wird nur das letztere als wahrscheinlich angenommen.

[4] Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des*

17. Jahrhunderts, 9, Eßlingen 1926, S. 1–47; der Trasimenische See auf S. 4, Nr. 8.

[5] *Katalog der Gemälde, Miniaturen, Pastelle, eingerahmten Zeichnungen usw. im Reichsmuseum zu Amsterdam*, Amsterdam 1920, S. 173, Nr. 1025 (mit Wiedergabe der Signatur).

[6] Wolfgang Stechow, *Dutch landscape painting of the seventeenth century* (National Gallery of Art, Kress Foundation studies in the history of European art, 1), London 1966, S. 156, 158, 159, 216, Anm. 58, Abb. 321. Vgl. auch Anm. 39 und 84.

[7] Gustav Parthey, *Deutscher Bildersaal, Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Ölbilder verstorbener Maler aller Schulen*, 1, Berlin 1863, S. 538, Nr. 7.

[8] Abraham Bredius, *Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam*, München 1887–1889, S. 55.

[9] Hierzu einige Urteile aus der kunstgeschichtlichen Literatur: Godefridus Johannes Hoogewerff, *Jan Hackaert*, in: Thieme/Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 15, Leipzig 1922, S. 408: «Hervorragend durch Behandlung der Atmosphäre und einfache Farbengebung.» Wilhelm Martin, *Die holländische Malerei in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden [1955; = *De schilderkunst in de tweede helft van de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1950], S. 77, Nr. 110: «Wie sonnig und frisch Hackaert malen konnte, beweist dieses Gemälde, einfach in der Linienführung und Flächenaufteilung, mit einer überall gleichmäßig durchgeführten Harmonie. Die großen Partien werden nirgends durch Übermaß von Details unruhig. Nur stellenweise belebt eine schlichte Staffage das Ganze; links im Vordergrund Reiter, in der Mitte eine Schafherde. [...] Das Ganze ist sonnig, goldgelb. Die Malweise ist sehr sorgfältig und gleichmäßig.» Laurens Johannes Bol, *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern, Landschaften und Stilleben*, Braunschweig 1969, S. 270: «Hackaerts Meisterwerk [...] ist in breiten, horizontalen Streifen dünner und gleichmäßig aufgetragener heller und dunkler Farbe gemalt. Man muß die Bezeichnung ‹dunkel› hier vor allem in relativem Sinn auffassen. Die dunklen Partien (braun und bronzefarben) und die hellen (gelb, rosa und Vermischungen der beiden) gehen in einem gemeinsamen totalen Ton auf, der hell und harmonisch erscheint. Die verschiedenen Felder gehen, dank einer großen Verfeinerung der Farbabstufungen, allmählich und natürlich ineinander über. Der Betrachter übersieht die breit ausgestreckte Landschaft von hohem Standort aus, so daß die sparsame kleinfigurige Staffage die verträumte, stille Stimmung und die weite, vollkommene Aussicht keineswegs stört. Man darf diese Landschaft ohne Relativierung oder Vorbehalte ein Meisterwerk nennen.» Vgl. auch Anm. 84.

[10] Kurt Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei, ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle 1923, S. 151–153, Taf. LVI: «Das stimmungsmäßige Ideal wird im Rahmen unbedingter Naturtreue erstrebt. Das Wesen dieses Naturalismus besteht darin, daß der Künstler den Eindruck, den er im Angesicht der Natur erlebt, mit möglichster Unmittelbarkeit äußert, womit denn ausgedrückt ist, daß auch in der naturalistischen Grundanschauung schließlich die Natur des Subjekts, nicht die des Objekts das entscheidende Wort führt. Diesem Typus der idealen Landschaft kommt es durchaus auf den lokalen Naturcharakter an: wie blau der Himmel war, und wie hoch er sich über die Erde wölbte, und wie die Wolken gestaltet waren, in welchen Umrissen sich die Berge zeichneten, ob das Land saftgefüllt blühte oder verdorrend bleichte, ob das Licht die Dinge leuchten ließ oder umschleierte. [...] Der Irrationalismus dieser naturalistischen Ausdeutung der sichtbaren Welt ergeht sich nun gern im Mannigfaltigen und sucht den Reiz im besonderen eines Ausschnitts aus der Natur, und nur selten erheben sich diese Darstellungen wie in Jan Hackaerts Trasimenischem See (Amsterdam) zu wahrer Großartigkeit, dann nämlich, wenn der Landschaftsmaler das sichere Gefühl dafür besitzt, was im höheren Sinne für einen ganzen Landstrich charakteristisch ist. Immer aber geht auch hier die Absicht insofern auf einen Totaleindruck, als doch auch im scheinbar zufälligen Ausschnitt die italienische Natur als Ganzes durch ihren physiognomischen Charakter und durch ihre Stimmung in Licht und Raum wirken soll.»

[11] Wilhelm Waetzoldt, *Das klassische Land, Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927, S. 70, 214, Abb. S. 66.

[12] Vermutlich nach jenen in Alfred von Wurzbachs *Niederländischem Künstler-Lexikon*, 1, Wien 1906, S. 628, unter den Zeichnungen von Hackaert genannten Auktionskatalogen.

[13] Godefridus Johannes Hoogewerff, *De Bentvueghels* (Utrechtse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis, 1), 's-Gravenhage 1952, S. 96–97, Taf. 31.

[14] Sven Stelling-Michaud, *Unbekannte Schweizer Landschaften aus dem 17. Jahrhundert, Zeichnungen und Schilderungen von Jan Hackaert und anderen holländischen Malern*, Zürich 1937, S. 96–97 (Verzeichnis von Hackaerts Aufenthalten und Gastgebern in der Schweiz nach dem Stammbuch des Künstlers, welches zuletzt der 1946 verstorbene Rembrandt-Forscher Abraham Bredius besaß).

[15] Stelling-Michaud 1937 (vgl. Anm. 14), S. 18–19 und 90, Anm. 12.

[16] Zu Hackaerts Zeichnungen vgl. außer Stelling-Michaud 1937 auch Wurzbach 1906, S. 628. Abbildungen italianisierender Blätter in: *Handzeichnungen alter Meister der holländischen Malerschulen*, 2. verb. Aufl. Serie II. Leipzig 1913, Bl. 37 (London, British Museum; Hind 4, Nr. 16: anonym); Idem, Serie V, Leipzig 1913, Bl. 6 (Leiden). Frits Lugt, *Les dessins des écoles du Nord de la collection Dutuit au Musée des beaux-arts de la Ville de Paris* (Petit-Palais), Paris 1927, S. 21, Nr. 40. Frits Lugt, *Musée du Louvre, inventaire général des dessins des écoles du Nord, école hollandaise*, 1: A–M. Paris 1929, S. 47, Nr. 329–330. Frits Lugt, *Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, inventaire général des dessins des écoles du Nord, 1: école hollandaise*, Paris 1950, S. 31, Nr. 266. Walther Bernt, *Die niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*, 1, München 1957, Abb. 280 (Hamburg), 281 (Dresden), 283 (Chantilly).
1661 kopierte Hackaert eine italianisierende Landschaftszeichnung seines mutmaßlichen Lehrers Jan Both. Vgl. J. Bolten, *Groninger Museum voor stad en lande, Dutch drawings from the collection of Dr. C. Hofstede de Groot, an introduction and critical catalogue*, Utrecht 1967, S. 70–73, Nr. 35 (Hackaert), sowie den von Wolfgang Schulz bearbeiteten Ausstellungskatalog *Die holländische Landschaftszeichnung 1600–1740, Hauptwerke aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, April bis Juni 1974, S. 12, Nr. 28 (Both).

[17] Wolfgang Wegner, *Die niederländischen Handzeichnungen des 15.–18. Jahrhunderts* (Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München, 1), München 1973, S. 88, Nr. 614, Taf. 269.

[18] Arnold Houbraken, *De groote Schouburgh der nederlandsche konstschilders en schilderessen* [1. Ausgabe Amsterdam 1718–1720], 2. Ausgabe, 3, 's-Gravenhage 1753, S. 46.

[19] Vgl. Karl Ausserer, *Der «Atlas Blaeu der Wiener National-Bibliothek»*, in: Beiträge zur historischen Geographie, Kulturgeographie, Ethnographie und Kartographie, vornehmlich des Orients, hg. von Hans Mžik, Leipzig/Wien 1929, S. 1–40. Die Schweizer Zeichnungen von Jan Hackaert befinden sich zumeist im Bd. 13. Von den insgesamt 38 Blättern reproduziert Stelling-Michaud 1937 in stark retuschierten Abbildungen deren 30; weitere Zeichnungen befinden sich nach seinen Angaben S. 54 in Dessau, scheinen jedoch nicht dem topographischen Bereich anzugehören. Über das sog. Zürcher Hakkaert-Album vgl. Anm. 43. Eine der großartigen, von Stel-

LING-MICHAUD nicht abgebildeten Ansichten mit dem Flimserstein reproduziert HERMANN ANLIKER, *Flims* (Schweizer Heimatbücher, 106–108), Bern 1961, S. 107.

[20] Vgl. dazu außer STELLING-MICHAUD 1937 auch BRUNO WEBER, *Landschaftszeichner in Graubünden vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert* (Schriftenreihe des Rätischen Museums Chur, 17; in Vorbereitung).

[21] Daten nach dem Stammbuch des Künstlers, vgl. Anm. 14.

[22] JOHANN CASPAR FÜSSLI, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweitz*, 1, Zürich 1755, S. 144: «Dieser große Künstler war zwar nur Willens die seltene Gebirge des Schweitzerlandes zu seinem Studio zu zeichnen, allein Herr Feld-Zeugmeister behielt ihn lange bey sich, und ließ ihn ein seiner Geschicklichkeit angemessenes Tractament bis zu seiner Abreise genießen.» Ähnlich in FÜSSLIS *Geschichte der besten Künstler in der Schweitz*, 1, 1769, S. 91: «Dieser große Landschaftsmahler war gesinnet, die Gebürge des Schweitzerlands zu zeichnen, ohne sich aufzuhalten; allein Werdmüller wußte ihn durch seine Gastfreyheit und höfliches Bezeigen gleichsam zu zwingen, eine geraume Zeit in Zürich zu bleiben.»

[23] Über das künstlerische Verhältnis der beiden Landschaftszeichner zueinander vgl. die verschiedenartigen Beurteilungen von STELLING-MICHAUD 1937, S. 25–28; MARCEL FISCHER, *Zürcher Landschaften in der Malerei*, in: Naturschutz im Kanton Zürich, Stäfa 1939, S. 29–32; ERWIN GRADMANN und ANNA MARIA CETTO, *Schweizer Zeichnung und Malerei im 17. und 18. Jahrhundert*, Basel 1944, S. 52, Nr. 21 (CETTO); PAUL QUENSEL, *Johann Ulrich Schellenberg, 1709–1795, ein Pionier der Darstellung schweizerischer Alpenlandschaften* (Schweizer Heimatbücher, 55/56), Bern 1953, S. 51; GUSTAV SOLAR, *Conrad Meyer und Jan Hackaert, Feststellungen um einen Fund*, in: Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1974/75, Zürich 1975 (in Vorbereitung).

[24] Vgl. dazu auch LEO WEISZ, *Die Schweiz auf alten Karten*, Zürich 1945, nach dessen S. 147 vorgetragener kühner, doch nicht unwahrscheinlicher Annahme Hackaert in Zürich besonders auf den großen Kartographen Hans Conrad Gyger befruchtend gewirkt haben soll.

[25] STELLING-MICHAUD 1937, S. 77 und 95, Anm. 93, zitiert aus Schellinks Reisetagebuch in Oxford unter dem 31. Juli 1665: «Wir hätten gerne die Kunstwerke des Herrn [Johann Georg] Werdmüller und von Herrn Jan Hakkert gesehen, aber er war auf seinem Landgut.»

[26] *Mémoires et Journal de J.-G. Wille, graveur du Roi, publiées par Georges Duplessis*, 1, Paris 1857, S. 395, unter dem 30. Dezember 1768: «Je le prie de me trouver quelques dessins d'un peintre de paysage, nommé Hackaert, qui a autrefois travaillé en Suisse.»

[27] Vgl. FÜSSLI 1755, S. 144, Anm. STELLING-MICHAUD 1937 setzt S. 24 das von FÜSSLI erwähnte Werdmüllersche Album von Originalzeichnungen Hackaerts kurzerhand mit dem sog. Hackaert-Album O 13 im Kunsthaus Zürich gleich (zu diesem vgl. Anm. 43); im Bullinger-Album O 33 ebenda identifiziert er Bl. 34–67 mit den bei FÜSSLI in Heideggerschem Besitz befindlichen «schönen Handzeichnungen», welche er S. 90, Anm. 21, als eigenhändige Kopien Hackaerts erklärt. Sie stammen aber von Johann Balthasar Bullinger d.Ä. (1713–1793), wie die Signatur auf Bl. 57 der gleichartigen Serie beweist.
Die von FÜSSLI 1755 erwähnten, angeblich von Hackaert ausgeführten Gemälde im Schloß Elgg stammen, wie FÜSSLI selbst 1769, S. 174, richtig überliefert, von Mathias Füßli II. (1639–1708) und wurden möglicherweise im Auftrag von General Johann Rudolf Werdmüller angefertigt. Vgl. ANTON PESTALOZZI, *Auf den Spuren von General Johann Rudolf Werdmüller in der Ägäis, 1664–1667*, Zürich 1967, Abb. S. 106. (Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Gustav Solar.)

[28] STELLING-MICHAUD 1937 (vgl. Anm. 14), S. 53. Über Laurens van der Hem vgl. neben AUSSERER 1929 auch H. DE LA FONTAINE VERWEY, *De Atlas van Mr Laurens van der Hem*, in: Amstelodanum, 38, Amsterdam 1951, S. 85–89.

[29] AUSSERER 1929 (vgl. Anm. 19), S. 13; STELLING-MICHAUD 1937 (vgl. Anm. 114), S. 72.

[30] WOLFGANG SCHULZ, *Deux artistes hollandais en France au XVII^e siècle: Schellinks et Doomer à Angers*, in: Revue de l'art, 9, Paris 1970, S. 55, Anm. 11. Idem, *Doomer and Savery*, in: *Master drawings*, 9/3, New York 1971, S. 255.

[31] AUSSERER 1929 (vgl. Anm. 19), S. 30, Bd. XIII.

[32] Im Mittelpunkt von HOUBRAKENS Mitteilungen über Hakkaert steht (1753, S. 46–48) die Anekdote vom zeichnenden Künstler, der von den wilden Bergbewohnern der Hexerei angeklagt und vor den Richter geführt wurde, welcher ihn unbehelligt wieder laufen ließ. Die Geschichte scheint in dieser oder einer ähnlichen Art tatsächlich vorgefallen zu sein, wohl in Graubünden 1655.

[33] Vgl. hierzu FRANCIS DE QUERVAIN, *Ein Bündnerschieferaufschluß, dargestellt im 17. Jahrhundert*, in: Eclogae geologicae Helvetiae, 62/1, Basel 1969, S. 223–226 (betrifft Hackaerts geologischen Scharfblick in seiner Aufnahme bei der Burg Campell, STELLING-MICHAUD 1937, Taf. 20).

[34] Auf einer am Ufer der Halbinsel Au seeaufwärts gegen Osten aufgenommenen Landschaftszeichnung von Conrad Meyer sieht man rechts den mit seiner Pistole beschäftigten General Werdmüller dargestellt (Kunsthaus Zürich, Album O 25, Bl. 94). Im gleichen Album II der Meyerschen Studien befinden sich die in Anm. 35, 36, 41 und 45 genannten Blätter, welche nach Format und Strichführung gleichzeitig erscheinen, vermutlich eben 1655 auf der mit Hackaert unternommenen Reise nach Glarus (?) entstanden sind.

[35] Hierzu die Zeichnung *Wädischwyl* von Conrad Meyer (Kunsthaus Zürich, Album O 25, Bl. 95).

[36] Die Zeichnung *Berg bey Schweitz* von Conrad Meyer erwähnt STELLING-MICHAUD 1937, S. 28 und 91, Anm. 31 (Kunsthaus Zürich, Album O 25, Bl. 70). Hackaerts Aufnahme ebenda Taf. 6.

[37] In der *Landeskarte der Schweiz* 1:25000, Bl. 1132, östlich der Koordinate 693 und nördlich der Koordinate 228, an der Straße über der Bezeichnung Egg.

[38] SVEN HEDIN, *Transhimalaja, Entdeckungen und Abenteuer in Tibet*, 2, Leipzig 1909, S. 343–344 und Farbtaf. nach S. 356.

[39] Federzeichnung getuscht, 440:798 mm (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Kartensammlung, Atlas Blaeu Bd. 13, Nr. 26). STELLING-MICHAUD 1937, S. 28, 91, Anm. 29, Taf. 5. STECHOW 1966, S. 216, Anm. 58, verbindet seinen Zweifel an der Richtigkeit des herkömmlichen Bildtitels für den *Trasimenischen See* mit dem Hinweis auf diese Aufnahme des Zürichsees gegen Rapperswil; eine das Gemälde vorbereitende Studie könne danach «be fairly well reconstructed».

[40] MAX PFISTER sucht den Standort Hackaerts in der Nähe von Wollerau, wohl irregeführt durch die Bezeichnung *Ob Wollrau gegen Rapperschweil* über der von ihm 1973, S. 265, Abb. 3, reproduzierten Bullingerschen Kopie der Aufnahme von Felix Meyer (vgl. Anm. 42); infolgedessen widerspricht seine vom Hügel südwestlich Wollerau oberhalb der Autobahn aufgenommene photographische Ansicht Abb. 2 der von Hackaert gezeigten, in der Situation bei Egg mit der Wirklichkeit übereinstimmenden in den perspektivischen Verhältnissen ganz erheblich.

[41] Federzeichnung getuscht über Bleistiftvorzeichnung, 223:366 mm (Kunsthaus Zürich, Album O 25, Bl. 97).

[42] Federzeichnung getuscht, 195:316 mm (Kunstmuseum Winterthur, Album 24, Bl. 44 = Inv. 2014). Kopie von Johann Balthasar Bullinger, Federzeichnung getuscht, über dem Bild bezeichnet *Ob Wollrau gegen Rapperschweil* (Kunsthaus Zürich,

Album O 3, Bl. 11, und Variation im kleineren Format in Album O 2, Bl. 27; ebenda in O 3 nach Felix Meyers Winterthurer Originalzeichnungen auch Bl. 96, 97, 121, 122, 124, 125, 129, 132). Andere Kopie wohl aus der Mitte des 18. Jahrhunderts von Johann Caspar Füßli d.Ä. (1706–1782), dem Kunstschriftsteller (Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, STF X, 68). Vgl. dazu Anm. 87.

[43] Federzeichnung getuscht, 262:404 mm (Kunsthaus Zürich, Album O 13, Bl. 98). Erwähnt von QUENSEL 1953, S. 42, 51 (als Hackaert).
STELLING-MICHAUD 1937 erwähnt S. 53–54 das sog. Hakkaert-Album O 13 als Konvolut von Originalzeichnungen Hackaerts, obwohl von den 100 Blättern nur ganz wenige, kaum einige Dutzend, von dessen eigener Hand stammen; eine sichere und herausragende Originalzeichnung seiner topographischen Manier ist nur Bl. 96, die Ansicht aus der Viamala mit dem alten Saumpfad unter dem Felsplateau von Acla Sut. Eine ausführliche Analyse der verschiedenen Hände wird Dr. Gustav Solar 1975 vorlegen (vgl. Anm. 23).

[44] Federzeichnung getuscht, 135:167 mm; links unter dem Bild bezeichnet «Hakert ad viv: del:» (nicht Hacert oder Haxert). QUENSEL 1953, S. 42, 51–52, 66, Nr. 33, Abb. S. 94.

[45] Zeichnung im Kunsthaus Zürich, Album O 25, Bl. 98. Die topographische Bestimmung verdanke ich Dr. Gustav Solar.

[46] STELLING-MICHAUD 1937 (vgl. Anm. 14), S. 33, Taf. 10.

[47] ROBERT A. KOCH, *Joachim Patinir* (Princeton monographs in art and archaeology, 38), Princeton 1968, S. 19, 41–43, Nr. 19, Taf. 54–56.

[48] KURT MARTIN, *Die Alexanderschlacht von Albrecht Altdorfer*, München 1969, S. 10–11, Taf. I und XI.

[49] GEORG KAUFFMANN, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts* (Propyläen-Kunstgeschichte, 8), Berlin 1970, S. 192, Taf. 66.

[50] MARCEL RÖTHLISBERGER, *Claude Lorrain, the paintings*, 1, New Haven 1961, S. 281.

[51] GASTON VAN CAMP, *Le paysage de la Nativité du Maître de Flémalle à Dijon*, in: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 20, Anvers 1951, S. 295–300; HERMANN BEENKEN, *Rogier van der Weyden*, München 1951, S. 25–26; MOJMÍR S. FRINTA, *The genius of Robert Campin*, The Hague 1966, S. 33–38.

[52] EMIL KIESER, *Zur Deutung und Datierung der Rolin-Madonna des Jan van Eyck*, in: Städel-Jahrbuch, NF 1, München 1967, S. 73–95.

[53] Ausstellungskatalog *Il paesaggio nel disegno del cinquecento europeo, mostra all'Accademia di Francia, Villa Medici, Roma, 20 novembre 1972–31 gennaio 1973*, S. 79, Nr. 53.

[54] BOB CLAESSENS und JEANNE ROUSSEAU, *Unser Bruegel*, Antwerpen 1969, S. 147–148 und Abb. S. 27–29, 162–165.

[55] STECHOW 1966, Abb. 49; HEINRICH GERHARD FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz 1969, S. 193, Taf. 26.

[56] ERICH EGG, *Tirol in alten Ansichten, Nord-, Ost- und Südtirol*, Salzburg 1973, S. 24, 310, Nr. 41, Taf. 28.

[57] *Alte Pinakothek München, Altdeutsche Malerei*, Katalog II, München 1963, S. 32.

[58] Ausstellungskatalog *Holländische Zeichnungen der Rembrandt-Zeit, ausgewählt aus öffentlichen und privaten Sammlungen in den Niederlanden*, Hamburg, Kunsthalle, 8. September–15. Oktober 1961, S. 22, Nr. 19; JAN GERRIT VAN GELDER, *Zeichnungen und Graphik holländischer Meister aus fünf Jahrhunderten*, München 1959, Nr. 34.

[59] VAN GELDER (vgl. Anm. 58), 1959, Nr. 25.

[60] Eine von tiefem Standpunkt aufgenommene gebirgige Seelandschaft von Aert van der Neer um 1645 scheint nicht lokalisierbar zu sein; STECHOW 1966 (vgl. Anm. 6), Abb. 271.

[61] MOLLY TEASDALE SMITH, *Conrad Witz' miraculous draught of fishes and the Council of Basle*, in: The art bulletin, 52, New York 1970, S. 150–156.

[62] UTA FELDGES-HENNING, *Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz, II*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 68, Basel 1968, S. 132–146, Abb. 29.

[63] FRITZ ZINK, *Die deutschen Handzeichnungen, 1: Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg), Nürnberg 1968, S. 16, Nr. 5.

[64] MAX SCHEFOLD, *Die Bodenseelandschaft, alte Ansichten und Schilderungen*, Konstanz 1961, S. 14, Abb. 3; FELDGES-HENNING 1968, S. 146–149, Abb. 30.

[65] SCHEFOLD 1961 (vgl. Anm. 64), S. 14, Abb. 2.

[66] JOHANNES DUFT, *Der Bodensee in Sanktgaller Handschriften* (Bibliotheca Sangallensis, 3), Zürich 1959, S. 57–63, 87–88, 94, farbige Abbildungen S. 7 und 73.

[67] SCHEFOLD 1961 (vgl. Anm. 64), S. 16, Abb. 99; ZINK 1968 (vgl. Anm. 63), S. 170, Nr. 136.

[68] SCHEFOLD 1961 (vgl. Anm. 64), Abb. 32.

[69] FEDJA ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer, das malerische Werk*, Berlin 1971, S. 228, Nr. 118, Taf. 145–146.

[70] HANSPETER LANDOLT, *Die deutsche Malerei, das Spätmittelalter (1350–1500)*, Genf 1968, Abb. S. 137.

[71] ZINK 1968 (vgl. Anm. 63), S. 190, Nr. 152.

[72] ZINK 1968 (vgl. Anm. 63), S. 179, Nr. 144.

[73] GEORG SCHMIDT und ANNA MARIA CETTO, *Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert*, Basel 1940, S. XXX, Nr. 61.

[74] CONRAD VON MANDACH und HANS KOEGLER, *Niklaus Manuel Deutsch*, Basel 1940, S. XXXI.

[75] MANDACH und KOEGLER 1940, S. XXXIII–XXXIV.

[76] JOSEF SCHMID, *Renward Cysat 1545–1614, Stadtschreiber von Luzern*, in: Sandoz-Bulletin, 31, Basel 1973, Abb. S. 24.

[77] ADOLF REINLE, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, 2, Basel 1953, S. 87, Nr. 2, und S. 89, Nr. 33; Idem, *Die Luzerner Holzbrücken*, Luzern 1971, Abb. Nr. 2 und 33.

[78] LEO WEISZ, *Die Schweiz auf alten Karten*, Zürich 1945, S. 112–122.

[79] LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d.Ä., 1: Einzelblätter und Blattfolgen*, Basel 1966, S. 131, Nr. 511, Abb. 289. Zu vergleichen mit der um ein Jahrhundert älteren topographischen Idealvedute des linken Zürichseeufers mit den Inseln Ufenau und Lützelau in Werner Schodolers *Chronik des Alten Zürichkriegs* von 1514, Bl. 35 (Monogrammist HD), im Gemeindearchiv Bremgarten; WALTER MUSCHG und EDUARD ACHILLES GESSLER, *Die Schweizer Bilderchroniken des 15./16. Jahrhunderts*, Zürich 1941, S. 182, Nr. 149.

[80] ALFRED MARKS, *Oberösterreich in alten Ansichten*, Linz 1966, S. 355, Abb. 20.

[81] MEINRAD SCHNELLMANN, *Das alte Rapperswil und seine Landschaft im Bilde*, Rapperswil 1958, Nr. 10.

[82] BREDIUS 1887–1889 erwähnt S. 55 ein damals in der Sammlung Nostitz, heute in der Nationalgalerie in Prag befindliches «kolossales Bild» von Hackaert (nicht bei HOFSTEDE DE GROOT 1926), welches in der Schweiz oder in Tirol gemalt worden sei: «Diese durchaus nach dem Leben gemalte großartige Studie zeigt uns ein schönes grünes Thal, umsäumt von mächtigen Bergen, die mit hohen Tannen bewachsen sind. Es ist ein in seiner Art fast einzig dastehendes Bild; leider hat es sehr gelitten.» Von RUDOLF BERGNER, *Verzeichnis der Gräflich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag*, Prag 1905, wird das Hakkaert-Bild S. 20, Nr. 80, so charakterisiert, daß es eher ideal komponiert erscheint: «Weite baumreiche Hügellandschaft, von einem Flusse durchschnitten. Rechts im Mittel- und Hintergrunde hohes Gebirge.»
Das von HOFSTEDE DE GROOT 1926, S. 21, Nr. 79, als «Landschaft in der südlichen Schweiz» bezeichnete Gemälde in Kopenhagen erweist sich nach der Abbildung durchaus als

Ideallandschaft; vgl. *Royal Museum of Fine Arts, catalogue of old foreign paintings*, Copenhagen 1951, S. 114, Nr. 279.

[83] STECHOW 1966 (vgl. Anm. 6), S. 158, Abb. 318.

[84] WOLFGANG STECHOW, *Jan Both and Dutch Italianate landscape painting*, in: Magazine of art, 46/3, New York 1953, S. 135: «Such a consummate masterpiece as Hackaert's *Lake Trasimene* in Amsterdam (which incidentally owes much to Jan Both) is surely not nearly so exceptional as some would have it.» Immerhin beurteilt STECHOW 1966, S. 158, Hackaerts Gemälde als einzigartige Verwirklichung: «This picture is the result of a profound experience and an exceptionally enlightened moment of perception; and its evening glow, harmoniously blending with cooler bluish nuances, is not easily forgotten.»

[85] KARL ERIK STENEBERG, *Allart van Everdingen*, in: Svenskt konstnärslexikon, 2, Malmö 1953, S. 169, Abb.; Idem, *Kristinatidens måleri* (Diss. Lund 1955), Malmö 1955, S. 119, 122–123; STECHOW 1966 (vgl. Anm. 6), Abb. 283. Farbige Abbildung eines Ausschnitts der Kopie in Julita (das Original befindet sich im Rijksmuseum) in IVAR SCHNELL und ERIK LILJEROTH, *Södermanland*, Malmö 1965, S. 146–147.

[86] FONTAINE VERWEY 1951 (vgl. Anm. 28), S. 86.

[87] Bei Drucklegung dieses Artikels stoße ich im Kunsthaus Zürich auf eine ganz entsprechende, aber merklich breiter gelagerte Aufnahme von Conrad Meyer, welche als genauere Vorlage der Zeichnung von Felix Meyer anzusehen ist (schwarze Feder, grau getuscht, 276:340 mm, bezeichnet *C. Meyer fecit. 1673;* Mappe N3a, aus Album O24, Bl. 15). Der 55jährige Conrad Meyer zeichnete also noch einmal mit panoramatischer Gründlichkeit den Ausblick von Egg über den Zürichsee, mit spitzer Feder und souverän schattierendem Lavierpinsel. Die Gebirge begrenzen den Horizont nicht wie bei Felix Meyer als zusammenhanglose Kulisse, sondern als natürliche Gestaltung von bewachsenen, aus der Erdkruste aufragenden Massiven; der Säntis erscheint nur mäßig überhöht, am Speer und Schäniser Berg markiert der Künstler den Verlauf der Schichten. Felix Meyers Winterthurer Zeichnung ist eine verhältnismäßig verzerrte Kopie dieser Aufnahme ad naturam, im ergänzten Vordergrund geschickt formuliert, im Mittel- und Hintergrund ohne Präzision summarisch ausgeführt.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Rijksmuseum, Amsterdam
Abb. 2: Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien
Abb. 3, 4, 5: Paul Scheidegger, Zürich
Abb. 6: Klaus Burkhard, Winterthur