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: 34 (1977)

Heft: 1

Artikel: Die Figur des Zeichners in der Landschaft

Autor: Weber, Bruno

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166747

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: 13.07.2025

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

Die Figur des Zeichners in der Landschaft

von Bruno Weber

Im vielschichtigen Staffagevolk der europäischen Landschaftskunst erscheint die Figur des Zeichners in der Landschaft seit dem 16. Jahrhundert mit auffälliger Beständigkeit. Sie entwickelt sich erst in der niederländischen, dann besonders in der schweizerischen und süddeutschen Produktion, übernimmt auch im französischen und im englischen Spielraum eine Rolle und gastiert nebenher auf der italienischen Kunstszene, von der sie vermutlich ausgegangen ist: stets mit besonderer Absicht vorgebracht in mannigfaltigen Abwandlungen der Position und Pose, kaum je bedeutungslos ersonnen oder porträtiert. Der Kenner kennt und beurteilt sie als Element einer längeren Tradition; man weiß, daß sie oft vorkommt. Johann Rudolf Rahn, der zeitlebens im Freien mit dem Stift arbeitende Kunsthistoriker, stellt fest: «Zu den stehenden Staffagen auf alten Veduten gehört der Zeichner, der im Vordergrunde der Landschaft sitzt[1].» Nach Joseph Meder sind «die vielen im Freien zeichnenden Staffagemännchen, die uns in holländischen Bildern, Radierungen und Zeichnungen begegnen», als Indiz für häufiges Naturstudium im 17. Jahrhundert aufzufassen[2]. Daß nun diese Figurinen und Gestalten womöglich mehr als bloße Staffage darstellen und als Motiv der profanen Ikonographie interessant erscheinen, ist in der kunstgeschichtlichen Literatur noch nicht vermerkt; ein skizzenhafter Grundriß von Wolfgang Krönig stellt vermutlich den bisher einzigen Hinweis dar[3]. Mit den folgenden Ausführungen wird eine Übersicht des Bildmaterials vorgelegt, die künftigen Deutungsversuchen als Basis dienen mag: Aussagen zum Selbstverständnis des europäischen Künstlers, Relikte animistischer Weltvorstellungen, Spiegelung oder Verzerrung politischer Verhältnisse, Zeugnisse des Naturforschens oder was immer ein Interpret erkennen will. Die vorwiegend durch zufällige Funde entstandene Folge von Figurenbelegen ist der Klarheit halber nicht durchgehend chronologisch, sondern nach verschiedenen Merkmalen der Funktion in lose aneinandergereihte Gruppen geordnet.

Malerknaben

Die früheste nachweisbare Zeichnerfigur in freier Landschaft erscheint auf einem Aquarell von Albrecht Dürer, *Wassermühle im Gebirge*, das im Frühjahr 1495 auf der Rückreise von Italien im steinigen Südtiroler Gelände entstanden sein kann[4]: Der kleine rätselhafte Zeichner sitzt auf einem Mühlstein ganz in sein Büchlein gekehrt. Nach diesem unvollendeten Aquarell verfertigte Hans Bol 1579 zwei bildmäßig entworfene Kopien[5]. Vergleichbar ist die Großaufnahme eines noch ganz kindlichen Knaben, *George das erstemal auf dem Naturzeichnen, 1812*, eine Bleistiftskizze des 17jährigen Johann Christoph Erhard[6]. Die Jugendlichkeit von solchen und ähnlichen, eben zur Kunst erwachten, sehr beflissenen Zeichnerfiguren[8, 21] wurzelt in den vornübergebeugten, täfelchenkritzelnden Lehrknaben der Florentiner Malerwerkstätten im mittleren 15. Jahrhundert, wie sie aus dem Kreis des Universalkünstlers Antonio del Pollaiuolo, als Kopien nach Originalen im Stil des älteren Meisters Domenico Veneziano, überliefert sind[7].

Der Zeichner bezeugt Richtigkeit

Ein Malerknabe ist auch der erste bekannte Topograph auf dem großen Vogelschauplan von Florenz aus den 1470er Jahren, in der Kopie des frühen 16. Jahrhunderts (Abb. 1)[8]: der unübersehbar im Vordergrund hockende Federzeichner ist eben mit dem Umriß der Stadtmauern beschäftigt. Seine Funktion scheint klar auf den ersten Blick: Er bezeugt die Aufnahme der Örtlichkeit ad naturam. Ebenso dokumentiert ein kleiner zeichnender Anonymus, mitten im Vordergrund des großen in Holz geschnittenen, 1513 oder 1515 datierten Hafenpanoramas von Antwerpen sitzend, seine stolze Bescheidenheit vor der bewältigten Topographie[9]. Spätere Verfertiger von bedeutenden Stadtansichten im 16. Jahrhundert folgen diesem oder ähnlichem Beispiel, indem sie, die Richtigkeit ihrer Topographie bezeugend, noch deutlicher sich selbst als zeichnende Autoren verewigen: Hans Sebald Lautensack 1552[142], Melchior Lorichs 1559 (Abb. 2), Joris Hoefnagel seit den 1560er Jahren[118], Lucas van Valckenborch in verschiedenen Werken 1585–1595[119]. Auch der spezialisierte Panoramazeichner Anton van den Wyngaerde gibt sich einmal kleinfigürlich zu erkennen, auf seiner Ansicht des im Ausbau befindlichen *Palacio de Valsain* bei Segovia 1562[10]; das mit dem sonst nicht vorkommenden Zusatz *pinxit* signierte Blatt mag in besonderem Auftrag entstanden sein. Ein anderer reisender Topograph aus Flandern bekundet um 1590 mit einer zeichnenden Rükkenfigur, daß er die Stadt Heidelberg in eigener Person gesehen und aufgenommen hat[11]. Mit ähnlichem, noch gesteigertem Selbstgefühl setzt der junge Matthäus Merian d.Ä. einen Wanderkünstler wie er selbst als malerische Silhouette auf seinen erhöhten Standort vor der Stadt Chur, die er um 1615 in unfreiwilliger Muße, da die Alpenpässe nach Italien wegen der Pest gerade geschlossen waren, porträtiert hat, gleichsam andeutend: «Hier ist der Ort, an dem ich umkehren mußte[12].»

Von Merian aus verbreitet sich das Zeichnermotiv als Signatur des Topographen immer häufiger, vorwiegend

in der schweizerischen Ansichtenkunst. Mit originellen Variationen zuerst bei Merians Schüler Conrad Meyer, dessen Vogelschauplan von Zürich, ein Spätwerk um 1660/70 (Abb. 6), analog zum Florentiner Stadtbild (Abb. 1) mit einem prächtigen Kartographen ausgestattet ist: Da sitzt er hoch über dem Nobile Turegum, imaginär am Hang des Uetlibergs mit zwei Begleitern, deren einer die Zahl auf der Meßlatte fixiert. Es gilt, die neu erbauten oder noch geplanten imponierenden Befestigungsanlagen der staunenden Mit- und Nachwelt nach ihrer Regularität vorzustellen[13]. Der 19jährige Johannes Meyer d.J., Sohn des Conrad, belebt 1674 seine in gewissenhafter Arbeit aufgenommene Ansicht von Maienfeld mit reizender Staffage, promenierenden Herrschaften und Landleuten bei der Heuernte sowie der eigenen, bei solcher Ausführlichkeit obligaten Zeichnerfigur im Vordergrund, zum Beweis, daß alles seine Richtigkeit hat[14]. Albrecht Kauw beglaubigt 1669 seine spektakuläre *Eigentliche Abbildung des Gletschers im Thal Grindelwaldt Sambt Dem Dorff und gebirg daselbsten*, ein Panorama in Aquarell, am unteren Rand mit seiner zeichnenden Rückenfigur, dem Garantiezeichen für wirklichkeitstreue Darstellung, und einer Bauersfrau mit Rechen als Kontrollinstanz[15].

Im 18. Jahrhundert hilft die Präsenz der vielseitigen Zeichnerfigur da und dort auch den Anspruch auf wissenschaftliche Genauigkeit einer geographischen Ansicht hochzuhalten. Interessante Beispiele finden sich in William Hamiltons *Campi Phlegraei*, 1776, auf Tafel IX (im Innern des Vesuvkraters vor der Eruption von 1767), Tafel XXII (an der Bucht von Porto Paone auf der Insel Nisida), Tafel XXXVIII (der glühende Lavastrom auf der Westseite des Vesuvs gegen Resina am 11. Mai 1771, Nachtansicht bei Fackelschein in Gegenwart der gekrönten Häupter von Sizilien: "The original drawing for this plate was taken that night on the spot") und Tafel XXXIX (Erosionswirkungen des Regenwasserstroms am Fosso Grande auf der Westseite des Vesuvs)[16].

Auf großen Landschaftsgemälden bezeugen die in das Bild gekehrten und in ihr Werk vertieften Zeichnerfiguren die irdische Vedutenrealität des fernhin schweifenden, stillstehenden, in seiner idealen Schönheit aufgefaßten Weitblicks: *Rom vom Monte Mario* von Jakob Wilhelm Mechau aus den späteren 1770er Jahren[17], *Ansicht der Solfatara* von Jakob Philipp Hackert 1788[18], *Elbpartie am Fährhaus in Blasewitz bei Dresden* von Anton Graff um 1801[19]. Auch diese glücklich in die Komposition verfügten, der Bildwirkung angemessenen Elemente der Gestaltung demonstrieren, leichtverständlich dank ihrer brennpunktartigen Evidenz, das geographische Hier und Jetzt.

An pittoresken Örtlichkeiten

Auf einem der ovalen Reliefs am 1550 von Pierre Bontemps für das Herz von König Franz I. ausgeführten Urnendenkmal in St-Denis wird die Malerei, die sich der Wertschätzung des Monarchen erfreute, von einem Statuenzeichner in antiken Ruinen personifiziert[20]. Diese gleichsam heroische Vorstellung ist ein Symbol für den intellektualistischen Gestaltungswillen der Hochrenaissance und des Manierismus. Federico Zuccari manifestiert im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts die zeitgemäße Strömung durch verschiedene Antikenzeichner, am deutlichsten in der eifrig buchstabierenden, noch ein wenig lehrknabenhaften Künstlerfigur vor der 1506 aufgefundenen Gruppe des Laokoon[21]. Während zwei Jahrhunderten wallfahren die Maler des Nordens, vorwiegend Niederländer, zu den Ruinen des antiken Italien, zeichnen im Freien die Steine Roms, um ideale Bauteile für die Komposition ihrer Gemälde zu finden. In zahlreichen Aufnahmen ad naturam überliefern sie mit den Zeichnerfiguren ihrer Staffage die überwältigende Wirklichkeit des ernsten Studiums oder auch heitere Seiten ihres Antikenkults.

Abb. 1 Lucantonio degli Uberti, 1. Viertel des 16. Jahrhunderts (Text S. 44)

Bei Maerten van Heemskerck 1535 sitzt der kleine Zeichner auf dem Forum Romanum vor dem Arcus Severi; Hieronymus Cock weist ihm einen Platz unter den offenen Bogengängen des Kolosseums[22]. Jacques Androuet Ducerceau bevölkert eine seiner Ruinenphantasien mit drei Fanatikern, die «in der riesigen Freiluftakademie gleich Spatzen» (Waetzoldt) auf gefährlichem Hochsitz nisten[23]. Drei zeichnende Figurinen finden sich auch auf der panoramatischen Ansicht vom Oppius, die Hendrick van Cleef wahrscheinlich 1588 nach einem um vierzig Jahre zurückliegenden Rom-Aufenthalt aus Skizzen und Erinnerung sowie späteren Fremdaufnahmen festhält:

Abb. 2 Melchior Lorichs, 1559 (Text S. 52)

zwei sitzende links und in der Mitte, eine stehende rechts [24]. Das trefflichste Beispiel, einen Antikenzeichner mit Porträtcharakter, zeigt der Kupferstich des Marforio von Lafreri/Duchet 1581 (Abb. 13): einen beherzten Mann, fast grimmig entschlossen, die Größe und die Einfalt eines alten römischen Flußgottes aus der Nähe zu studieren. (Welch ein Kontrast zum Pathetiker Johann Heinrich Füssli, der vor den majestätischen Trümmern, die vom Konstantinskoloß übrigblieben, im Sturm und Drang sich der Verzweiflung hingibt [25].)

1591 besetzt Pieter Stevens den Apollotempel am Lago di Averno mit einem kleinen Zeichner [26], um 1593 Jan Bruegel d.Ä. den Vestatempel in Tivoli [27], um 1600 ein anonymer Landsmann die Rossebändiger auf dem Monte Cavallo [28], um 1609–1611 ein Deutscher unter dem Einfluß von Paulus Bril das Kolosseum und wiederum Tivoli [29], wenig später ein Niederländer aus ähnlichem Kreis die gewaltigen Ruinen auf dem Palatin [30] und ein anderer, vielleicht Paulus Bril selbst, kurios gebildete Felspartien bei Bracciano oder Bomarzo [31], immer mit einem kleinen Zeichner; um 1626 besiedelt Bartholomäus Breenbergh die alte Piazza del Popolo, vor der Barockisierung durch Carlo Rainaldi noch eine pittoreske Örtlichkeit, mit solchen winzigen Zwillingsfiguren [32]. Bei Herman van Swanevelt sitzen zwei Zeichner vor dem Konstantinsbogen und ein anderer um dieselbe Zeit, 1631, ganz klein mitten im Volksgewimmel des Campo Vaccino, auf seine Kunst konzentriert [33]. Willem Schellinks postiert um 1650 eine zeichnende Rückenfigur vor die Grotte des Vergil am Posilippo bei Neapel [34], Nicolaes Berchem in den 1660er Jahren eine andere mit Hirten und Ziegen arkadisch auf die Weide in das Innere des Kolosseums [35], Adriaen van de Velde 1665 einen ähnlichen unter die Maxentius-Basilika [36] und Lieven Cruyl zur gleichen Zeit einen extravaganten Künstler auf das Dach des Palazzo Massimi, von wo der Blick über die steilen Treppen zu Aracoeli und auf das Kapitol des Michelangelo schweift [37].

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts bedient sich auch Gaspar van Wittel (Vanvitelli) der kleinstaffierten Zeichner, um die Bildwürdigkeit der grandiosen antikischen Landschaft um Tivoli «wie Figura zeigt» zu deklamieren [38]. Die italienischen Vedutisten scheinen sonst mit diesem Attribut, als einer wohl zu naturalistischen Staffage, sparsam umzugehen; Canaletto [158] und Bellotto [159–161] verwenden es zu einigen Selbstdarstellungen, welche Konversation mit dem anwesenden Auftraggeber pflegen. In der erregten und bizarren Figurengesellschaft auf den Architekturprospekten von Giovanni Battista Piranesi, die beispiellos das antike Rom verherrlichen, gibt es viele tätige oder sinnende, auch waghalsig in den gigantischen Ruinen turnende Betrachter, merkwürdigerweise kaum je einen Zeichner [39]. Der stehende Künstler auf einem *Capriccio architettonico con rovine romane* von Francesco Guardi, aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts, dient mehr dem Lokalkolorit einer antiken Kulissenwelt als deren Studium [40]. Ähnlich dekorativ, ins Galante gewandelt, erscheinen 1775 zwei schöne Rokokozeichner von Hubert Robert mit ihren riesigen Mappen im Park des Palazzo Medici oder 1786 dessen zwei anmutig zeichnende Damen vor den versammelten Fragmenten römischer Monumente [41]. Von stärkerem Interesse zeugt noch die Gelehrtenfigur als beiläufige Selbstdarstellung von Johann Rudolf Rahn vor der Villa Borghese 1866 (Abb. 14), die das alte Thema vom Zeichner und seinem Betrachter nach dem eigenen Erleben variiert.

Diese wenigen charakteristischen Beispiele für das eifrige Studium der italienischen Szene ließen sich scharenweise vermehren. Daß aber nicht allein Rom und die antiken Örtlichkeiten sehens- und skizzenwürdig erscheinen sollen, beleben topographische Aufnahmen aus niederländischen Gegenden, wie *Schloß Zwieten* von Roeland Roghman 1646 [42], *Ilpendam* sowie *Die Maasbrücke bei Maastricht* von Joris van der Haagen um 1650 [43] und *Das Amphitheater in Kleve* von Lambert Doomer um 1660 [44], jeweils mit dem vorführenden Zeichner als Rückenfigur im Vordergrund. Der topographische Zeichner auf einem Blatt von Johann Rudolf Huber um 1700 findet auch die wenig spektakuläre Partie vor den Stadtmauern von Basel beim St.-Johann-Tor pittoresk und darstellungswert [45]. Ein ebenso genügsamer Zeichner schweizerischer Naturszenen wie Jules Louis Frédéric Villeneuve 1823 hat sich am linken Ufer der Kander mit Sonnenschirm eingerichtet, um eine gedeckte Holzbrücke für sein Reisewerk über das Berner Oberland aufzunehmen [46].

Freilicht-Landschafter

Die Antikenzeichner und Vedutisten römischer Monumente sind alle Freilicht-Figuren; indessen gilt ihr Augenmerk partikular mehr dem bestimmten Gegenstand als ihrer Umweltsituation. Die großen Städtebücher jener Zeit, so Braun/Hogenberg[47] und Merian[48], verbreiten dagegen vorwiegend reisende Topographen, die ausschauend geographisches Interesse bekunden. Ihre Funktion besteht wohl wesentlich darin, die Richtigkeit der porträtierten Ortschaften zu bezeugen; darüber hinaus scheint ihnen auch die Rolle eines Freilicht-Landschafters bewußt mitgegeben zu sein. Sie befinden sich auf erhöhtem Standort im Bildvordergrund, meistens allein, und überschauen die ausgebreiteten Städte und weitgedehnten Gefilde. Am auffallendsten tritt der Regensburger Zeichner von Jakob Hoefnagel 1594 auf diese Bühne (Abb. 3): Wohl eben vom Pferd gestiegen, das ihn hinauf getragen hat, steht er am Rand der Anhöhe und schickt sich an, die Stadt in ihrer schönen Donaulandschaft auf sein panoramatisches Skizzenblatt zu übertragen. Einen typischen Reisezeichner setzt Merian 1647 in eine Aufnahme Wesels von Wenzel Hollar (um 1630/35): Sein Topograph sitzt in Vordergrundmitte auf der linken Rheinseite bei Büderich und ist mit dem Umriß der Stadt beschäftigt, die auf dem anderen Ufer den natürlichen Horizont begrenzt[48].

Der früheste nachweisbare Freilicht-Landschafter stammt von Federico Zuccari: Er zeichnet im August 1576 im kühlen Wald von Vallombrosa, an einen Stamm gelehnt, die Versammlung hochgereckter Bäume[49]. In das Rampenlicht der Kunstgeschichte versetzt ihn dann erst das vielzitierte Zeugnis von Joachim von Sandrart 1675: Als junger Maler sei er selbst in den frühen 1630er Jahren auf das Feld vor die Tore Roms gezogen und in die weite Campagna zu den Albaner Bergen gepilgert, um die freie Natur nicht nur mit Kreide und Tuschpinsel aufzuzeichnen, sondern geradezu mit Farben auf Leinwand abzumalen. Eines Tages habe ihn sein Nachbar Claude Lorrain bei Tivoli mit dem Farbpinsel in der Hand getroffen und nach diesem ganz neuartigen Beispiel gleich ebenso unmittelbar in der Natur gemalt; zusammen seien sie einige Monate lang nach Tivoli, Frascati, Subiaco und anderen Orten gewandert, «die Berge / Grotten / Thäler und Einöden / die abscheuliche Wasserfälle der Tyber / den Tempel der Sibylla, und dergleichen / mit Farben / auf gegründt Papier und Tücher völlig nach dem Leben auszumahlen. Dieses ist meines dafürhaltens / die beste Manier / dem Verstande die Warheit eigentlich einzudrucken: weil gleichsam dadurch Leib und Seele zusammen gebracht wird[50].» Sandrart illustriert diese Erkenntnis mit einer Ansicht des Campo Vaccino, auf dem Claude Lorrain ähnlich jenem Zeichner von Herman van Swanevelt 1631[33] (welcher 1627/28 Claudes Hausgenosse war) mitten im Volk künstlerisch tätig erscheint, und

Abb. 3 Jakob Hoefnagel, 1594 (Text S. 47)

zwar als Maler an der Staffelei. Merkwürdig ist Sandrarts Mitteilung, er habe dann die ad naturam gemalten Leinwände zu Hause noch einmal nachgezeichnet, in manieristischer Umkehrung des herkömmlichen Naturstudiums «paragonirt».

Von Claude Lorrain sind zahlreiche Pinselzeichnungen und Gemälde mit Ideallandschaften überliefert, wo er die vornübergebeugte, ganz ihrem Werk und der Natur hingegebene Künstlerfigur bisweilen als Selbstporträt erkennbar wiedergibt[51]. Auf dem Gemälde von 1633 in Windsor und der danach verfertigten Radierung von James Mason 1744 sieht man den noch jungen Meister mit seinem Malerknaben Giovanni Domenico Desiderii, der ihn vor der Sonne beschirmt[52]; das Motiv wird von späteren Landschaftern mehrfach wiederholt, erscheint auch auf dem oben genannten Gemälde von Hackert 1788[18]. Das erstaunlichste derartige Werk des Lorrain ist eine Großaufnahme im Gegenlicht, die den Zeichner mit seinem Erklärer auf einem umgestürzten Baumstamm vergegenwärtigt, eine braune Pinselzeichnung von bezwingender Kühnheit und programmatischer Bedeutung[53]. Noch aufschlußreicher für die schwärmerische Mode der Zeit ist aber die bekannte Darstellung von holländischen Freilicht-Künstlern auf der Berliner Zeichnung *(Bent. Vueghels)* von Jan Asselijn um 1635/40: ein Maler an der großen Staffelei, umgeben von drei Zeichnern, vermutlich in der römischen Campagna[54].

Die Niederländer des 17. Jahrhunderts stellen sich auch in heimischen Gegenden einsam und emsig zeichnend vor, häufig in Waldlandschaften, wie Jan Lievens auf meh-

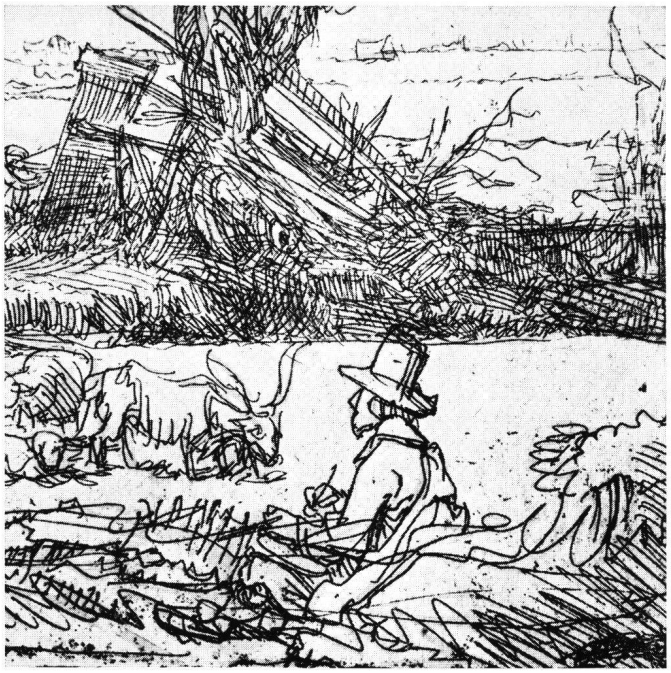

Abb. 4 Rembrandt Harmensz. van Rijn, um 1642 (Text S. 58)

Abb. 5 Allaert van Everdingen, um 1650 (Text S. 48)

reren Blättern um 1650[55]. Jan de Bisshop zeigt zwei skizzierende Rückenfiguren, vielleicht sich selbst und seinen Freund Constantin Huyghens, auf einer Bank in der Parklandschaft am Oude Scheveningse Weg in Zorgvliet (Den Haag) um 1650[56]. Zwei andere sitzende Zeichner versetzt der nordlanderfahrene Allaert van Everdingen in eine der quasi skandinavischen Phantasien einer wilden, unberührten Natur (Abb. 5): Die Freilicht-Landschafter scheinen der gewöhnlichen Existenz entrückt, dem weiten Himmel und dem panischen Geist des fremden Orts nahe. (1844 siedelt Johan Christian Dahl in einer wirklichen norwegischen Landschaft, bei *Hammeren i Maridalen*, einen wirklichen Zeichner in die erdenschwere, nebelhafte Einsamkeit[57].) Conrad Meyer, der bedeutendste Schweizer Landschafter jener Zeit, porträtiert im Juni 1655 zwei zeichnende Künstlerfreunde, Jan Hackaert und Johann Rudolf Werdmüller, in der steinigen Berglandschaft des Löntschbachtobels im Klöntal; die einzigartige Pinselzeichnung größten Formats ist wirklich im Freien geboren und verdient als ein frühes persönliches Denkmal des Freilicht-Landschafters besondere Beachtung[58].

Die Natur um den zeichnenden Künstler wird in der Auffassung späterer Generationen immer gewaltiger und geheimnisvoller. Eine der Kreideskizzen von Richard Wilson aus dessen Rom-Aufenthalt 1754 überliefert einen riesenhaft ausgespannten, urtümlichen Baumkörper, unter dem die kleine Zeichnerfigur wie geborgen den Rükken rundet[59]. Auf einem der Ludwigsburger Gemälde von Adolf Friedrich Harper aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts stellt der Maler seine Staffelei heroisch vor die donnernden Kaskaden von Tivoli, freilich mit sicherem Abstand zum aufsteigenden Gischt[60]. Fortan sucht der Freund der Natur seinen Aufenthalt vornehmlich im Wirkungsbereich des feuchten Elements wie schon im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts Roelant Saverys vorgreifender Idealzeichner am Wasserfall im Gebirge[177]. Ein Aquarell von Thomas Hearne um 1777/78 zeigt in programmatischer Weise die Maler George Beaumont und Joseph Farington in einer Waldschlucht am rauschenden Bergbach unter hellen Sonnenschirmen vor ihren großen Leinwänden[61]. Der Kieler Philosophieprofessor Hirschfeld berichtet von seinen Wanderungen in der Schweiz 1783: «Auf meiner letzten Reise durch die herrlichen Thäler des Bisthums Basel fand ich an einem Tage an drey verschiedenen Stellen der Birs Zeichner sitzen, welche die Wasserfälle dieses Flusses und die umliegenden romantischen Gegenden studirten[62].» Ludwig Hess, ein Freund solcher Katarakte, porträtiert einmal sich selbst als Zeichner mit seinen Malergenossen Johann Heinrich Meyer und Conrad Steiner bei der Rast am erfrischenden Wasserfall, auf ihrer Reise zum Comersee im Frühjahr 1789[63].

Denkmalhaft erscheint die Gebärde des jungen unbekannten Landschafters um 1800: Die Zeichenmappe ist zugeklappt und der Blick auf den Betrachter gerichtet, ein ausgestreckter Finger zeigt auf die blanke Seefläche des Hintergrunds und die blauenden Hügelzüge am Horizont, hinaus oder zurück zur Mutter Natur, der wahren Lehrmeisterin aller Landschafter[64]. Wie das frohe Lied von Friedrich Reil und Franz Schubert singt: «Ins Grüne, ins Grüne laßt heiter uns folgen dem freundlichen

Knaben.» Früh im 19. Jahrhundert dämmert die Freilicht-Epoche heran, bringt das volle Licht, in dem der Landschafter frei atmet, und den warmen Sonnenstrahl, in dem er sich badet. Im Bogen gotischen Gemäuers um den landschaftlichen Ausschnitt erscheint dem Romantiker Georg Friedrich Kersting um 1810/20 die schlanke Rückenfigur einer zeichnenden Frau, vom heiteren Tag überflutet[65]. Jean-Baptiste-Camille Corot, einer der ersten konsequenten Maler «sur le motif», zitiert mit der kleinen Ölstudie seiner Frühzeit um 1825 einen unbekannten, vom hellen Malkasten halb verdeckten *Peintre travaillant dans la forêt de Fontainebleau* in der Obhut großer alter Stämme[66]. 1862 porträtiert der virtuose Frank Buchser seine Schülerin in Scarborough, Miss Wedel, als gefleckte Erscheinung unter ihrem Sonnenschirm, halb im Schatten, halb im Glanz der durch die Blätter gleißenden Sommerglut: verewigte Schönheit der erfüllten Stunde[67]. Unter einem anderen Schirm in seinem verwilderten Bauerngarten sitzt, von milder Sonne beschienen, der Maler Eduard Schleich d.Ä., von Carl Spitzweg 1882 als vertraute Rückenfigur ins Beschauliche gerückt[68].

Claude Monet selbst, der Meister des Pleinair, wird 1874 in Argenteuil von Edouard Manet auf seinem farbigen Atelierboot an der Staffelei dargestellt, ein blankes Profil «pris sur le vif», im Widerschein der geliebten Wasserflächen[69]. Einen anderen Monet zeigt John Singer Sargent in Giverny um 1887/89: Der Maler sitzt unter Bäumen an seiner Leinwand, in der wirklichen vor der gemalten Landschaft, hinter ihm eine junge Frau im weißen Kleid, vielleicht die Muse der Freilicht-Malerei[70]. 1889 porträtiert Sargent die Gestalt seines Freundes Paul Helleu in Worcestershire, eine Malerpose im Schilf, kühn komponiert; um 1913 verewigt er das befreundete Malerehepaar Jane und Wilfred de Glehn am Gardasee in der üppigen Atmosphäre südlicher Sonne, 1914 erspäht er in Südtirol an einem Waldrand seinen Freund Adrian Stokes, dessen Rückenfigur er nachträglich durch drei Ansichten des gleichen weiblichen Modells mit einem Hauch von Parnaß umgibt[71]. Carl Larsson, der schwedische Malerpoet des Jugendstils, veranschaulicht einmal sich selbst im bäuerlichen Genre vor seinem Hof in Sundborn an der Staffelei: «die pausbackige Johanna mit der eigensinnigen Blomma», ihrer Kuh, bietet dem statuarischen Künstler im Vorbeigang «ein paar saftige Worte[72]». Das Meisterwerk im Freilicht-Stil ist ein Selbstporträt von Cuno Amiet 1936: Heute malt er wieder sich selbst, der 68jährige Farbenmagier, am hellichten Sommertag unter dem Schatten des Obstbaums, kernfest und auf die Dauer im Wiesengrün seines blühenden Gartens, «sieghaft ausstrahlende Lebenskraft, glückhafte Fülle des Daseins» (Hugelshofer)[73]. Alle diese aufatmenden und genießenden, schwelgenden, triumphierenden, ihre Frohnatur sonnenden Künstler, die immer bei schönem Wetter draußen sitzen, malen im Zeichen des Lichts und der leuchtenden Farbigkeit ihre Vision der gesegneten Erde.

Abb. 6 Conrad Meyer, um 1660/70 (Text S. 45)

Karikaturen

Am Freilicht-Landschafter vor allem entzündet sich auch die Karikatur. So skizziert Rodolphe Töpffer, ein leidenschaftlicher Menschenzeichner, den Bürger-Künstler unter seinem Sonnenschirm, wie er zufrieden in die Landschaft schnuppert[74]. Töpffers *Monsieur Pencil* von 1840, eine lithographierte Bildergeschichte von phantastischer Komik, beginnt mit dem selbstgefälligen Landschaftszeichner, der eine überdimensionierte Schirmmütze zur Schau trägt und sein im Nu gelungenes Werk von allen möglichen sechs Seiten bewundert, bis es in der Fortsetzung von einem spassigen kleinen «Zéphir», der noch manches Unheil anrichtet, fortgewirbelt wird[75]. Und *Der Landschafter* von August Corrodi 1853 verkörpert gar einen donquichottesken Helden des Freilichts im Kampf mit den Elementen: «Man sieht den rastlosen Maler dem Sturm heroisch die Stirn bieten, bei Platzregen unter dem Schirmdach, im Wasser bei 28 Grad Wärme, zwischen zwei Feuern mit einer Flasche Arak bei ebensoviel Graden Kälte, und schließlich präsentiert sich der ‹biderbe› Landschafter im Nebel so, daß nur Kopf und Füße sichtbar sind» (Schaffner)[76]. Auf einer anderen, vom Wort her konzipierten Zeichnung von Corrodi 1854 wird der skurrile Einfall, *Wie man auf einem dürren Baum doch auf einen grünen Zweig kommen kann*, gleich mit sechs Zeichnern inszeniert, vom Anfänger auf dem untersten Ast bis zum abgeklärten Berufslandschafter ganz oben[77].

Der Satiriker in Person, Honoré Daumier, erweist in den Jahren 1862–1865 dem Malkünstler im Freien seine besondere Aufmerksamkeit. Da sieht man *Paysagistes au*

Abb. 7 Johann Conrad Nötzli, 1746 (Text S. 55)

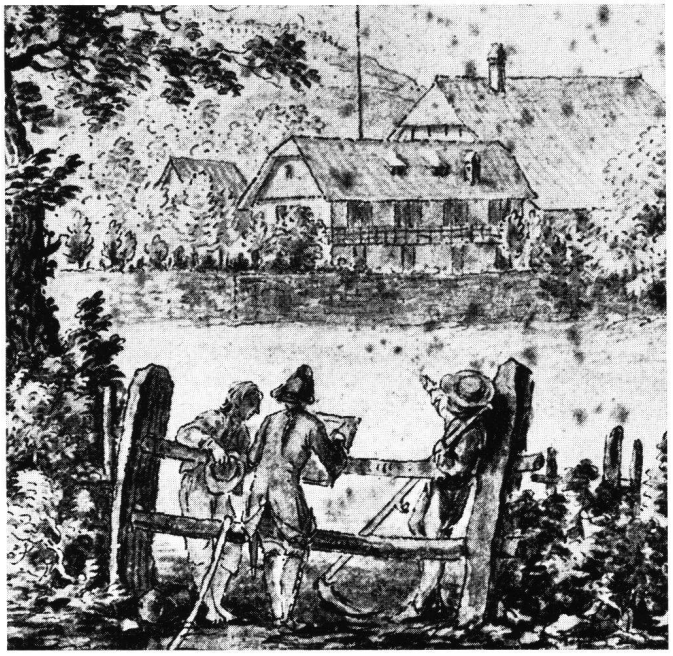

Abb. 8 Johann Balthasar Bullinger d. Ä., um 1766 (Text S. 55)

travail beim Mittagsschläfchen im Schatten, derweil ihre Leinwände von treuen Sonnenschirmen bewacht sind[78]. Anderseits hockt einer mitten im Winter auf dem Feldstuhl, zähneklappernd vor seinem Gemälde: *Mon vieux, ta peinture manque de chaleur*[79]. Oder Landleute wundern sich, warum ein Maler auf der Scholle drüben den abgestorbenen Baum porträtiert[80]. Und noch einmal *Les paysagistes* an ihren Staffeleien, Naturalisten im lauteren Wettbewerb um die Richtigkeit: *Le premier copie la nature, le second copie le premier*[81]. Daher auch Daumiers vieldeutige Szene mit dem Lebehoch auf einen großen Fotografen und Ballonfahrer: *Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'art* im schaukelnden Korb über Paris, mutig und rücksichtslos mit seinen Schnappschüssen beschäftigt[82]. Ein anderes Symptom der Zeit, das Titelblatt der anonymen Schrift *Mon voyage en Suisse, impressions d'un photographe*, zeigt 1868 einen gnomenhaft verkümmerten Alpenzeichner, der weltfremd verkehrt auf einer Kamera sitzt, die unter seinem Hintern mit ihrer wahren Optik die Gegenwart erleuchtet: «Aujourd'hui, par cette porte célèbre, il fait passer devant vous la Suisse, avec ses pics, ses glaciers, ses vallons, ses cascades, ses torrents, ses lacs, ses chalets, ses horizons, ses éblouissements et ses mirages[83].»

Das Kabinettstück der karikierten Zeichnerfigur ist eine der frühen Bildergeschichten von Wilhelm Busch, *Der kleine Maler mit der großen Mappe* in den Münchner Bilderbogen 1859[84]. Dieser, nämlich der winzige Münchner Landschafter Wilhelm Stöger, ein komischer Kauz, zieht ins Gebirge, wo es ihm vorerst gelingt, die sehr große Mappe gegen verschiedene Widerwärtigkeiten und die heimtückischen Angriffe der Natur auf geniale Weise einzusetzen, bis ihn auf der höchsten Bergspitze ein Sturmwind gewaltig ereilt: Auf seinem Tiefensturz wird er dann glücklicherweise «von einem mitleidigen Baume aufgefangen und durch einen noch mitleidigeren Bauern gerettet».

Der zeichnende Freund

Der sitzende Landschafter, stiller Freund der Natur, findet auch unter Künstlern Gleichgesinnte, die ihn beim Zeichnen porträtieren. Viele der überlieferten schlichten Großaufnahmen einer Zeichnerfigur sind wohlgeratene Zeugnisse solcher Malerfreundschaften. Der früheste dieser meist emsig Skizzierenden ist, von Waldlandschaft umgeben, Hauptgegenstand einer Roelant Savery zugeschriebenen Kreidezeichnung um 1620[85]. Von vorn in extremer Verkürzung und ganz ohne Beiwerk offenbart sich ein flach auf dem Boden sitzender Niederländer aus dem Kreis der Bentvueghels in Rom, als geistvolle Figur des konzentrierten Künstlers, auf einer Kohlezeichnung von Jan Asselijn aus den 1640er Jahren[86]. Wenig später porträtiert Gerbrand van den Eeckhout die stillebende Erscheinung eines vertieften Zeichnerfreunds in Rückenansicht[87]. Thomas Gainsborough beobachtet um 1750/55 einen Freilicht-Landschafter, wie er das Geheimnis der Sichtbarkeit durch den schwarzen Konvexspiegel zu ergründen sucht[88].

Die deutschen Romantiker steigern die vertraute Gestalt des Freundes in der Natur zu idealtypischer Einfachheit. Zahlreiche Großaufnahmen in Zeichnungen und Aquarellen sind überliefert, allen voran der im Sonnenschein skizzierende Ludwig Hess von Heinrich Freudwei-

ler, Porträt eines glücklichen Augenblicks um 1790 (Abb. 15). Diesem folgen die originellen Skizzen der gemütlich in ihrer Campagna tuschenden Landschafter, vielleicht Didier Bognet oder Hendrik Vogel, von Johann Christian Reinhart 1790, und die Momentaufnahme eines Künstlerkerls vor dem Schwabinger Tor in München von Johann Georg von Dillis um 1795/1800[89]. Geradezu elegant ist das Ebenbild einer zartsinnigen Romantikerfigur, vermutlich Carl Anton Graff, von Emanuel Steiner um 1802/04[90], deren Zeichnerpose, in strenges Profil gewendet, mit der überaus kultivierten Darstellung des reisenden Landschafters von Johann Adam Klein 1814 wiederkehrt (Abb. 16)[91]. Klein, der begeisterte Wandersmann, porträtiert seine mitziehenden Freunde beim Naturzeichnen mit einem akribischen Realismus: Franz Wilder, noch fast ein Malerknabe, 1810[92], Johann Christoph Erhard und «meine Wenigkeit in einer unangenehmen Situation nach einer Skizze des Franz Wilder kopiert, als ich das Schloß Pommersfelden zeichnete» und für Freund Erhard den Schirm halten mußte, 1816[93], Friedrich Welker und Erhard auf der Kanzel zu Aigen am Ausguck über das weite Land bei Salzburg, 1818[94], und als ein graphisches Monument des reisenden Landschafters das prachtvolle Quartett seiner Gefährten in voller Künstlermontur bei Salzburg, 1818 (Erhard zeichnet auf einem Feldstuhl, Welker disputiert mit den Brüdern Friedrich und Heinrich Reinhold)[95]. Johann Christoph Erhard wiederum porträtiert Klein und Welker 1818 bei der Mittagsrast am Wanderweg[96]. Der Nazarener Friedrich Olivier, «ein herrlicher, durchaus braver Mensch» im Urteil des Freundes Julius Schnorr von Carolsfeld, wird von diesem 1817 bei Berchtesgaden in einer klassischen Formulierung als der in sich gesammelte, seelenruhige Zeichner schlechthin verewigt[97]. Als zufälligere Momentaufnahmen erscheinen Erwin Speckters Julius Oldach in einem Haushof 1825 und Ludwig Richters Wilhelm von Kügelgen im Wald von Dettinghausen 1826[98], auch Carl Spitzwegs biedermeierlicher Unbekannter 1837[99] und jener vordergründige Reisefreund von Caspar Ulrich Huber um 1850, der im Gelände vor Solothurn behaglich ausgestreckt, vor sich die ausgezogenen Stiefel und neben sich die Pulle, frei von Sorgen skizziert[100]. Ein Künstlerbild eigener Art von Johann Caspar Weidenmann verewigt zwei zeichnende Deutschrömer in Rückenansicht: «die pittoreske Figur des unbekannten sitzenden Malers leicht karikierend, die einprägsame Gestalt des stehenden Koch mit Respekt» (Keller), im Park der Villa Barberini um 1829[101].

Dem Künstler ein Denkmal

Eine Reihe von verschiedenartigen Hauptwerken in der Ikonographie des tätigen Landschafters ist unter den Hauptaspekt der Verewigung zu stellen. Die Porträts zeigen den Künstler in seiner ganzen Würde, im repräsentativsten Anblick seiner Gestalt; sie erweisen dem anerkannten Naturzeichner die Ehre der Mit- und Nachwelt, setzen dem bahnbrechenden Mann in der Landschaft das verdiente künstlerische Denkmal. Da stehen als erste die beiden ernst posierenden Ganzfiguren der großen Alpendarsteller Franz Ludwig Pfyffer um 1786 (Abb. 17) und Ludwig Hess um 1790 (Abb. 18), jener auf einem vorspringenden Felsen, dieser auf einer Holzbrücke über dem Wildbach, das Skizzenbuch auf seinen Bergstock gestützt, den Blick gemessen auf das Nähere gerichtet. Um 1790 malen die drei Zürcher Johann Heinrich Wüest (Landschaft), Heinrich Freudweiler (Porträts) und Johann Conrad Gessner (Pferd) für dessen 1788 verstorbenen Vater und Mentor ein gemeinsames Epitaph ihrer Verbundenheit, anmutig und feierlich zugleich, ein Bild des Friedens in der Natur: Der Maler-Dichter Salomon Gessner sitzt beim Zeichnen am Wasserfall mit freiem, offenem Auge, umgeben von seinen dankbaren Schülern, links Freudweiler und Wüest, rechts Gessner Sohn, deren Blicke seinem Entwurf gelten[102].

Abb. 9 Gottfried Keller, um 1842 (Text S. 54)

Zwei Gemälde von Francis Wheatley aus den späten 1770er Jahren markieren einen Höhepunkt der monumentalen Zeichneridylle im Rokoko als «Conversation pieces» mit unbekannten englischen Künstlern, beidemal mehr festliches Gruppenporträt als eigenbedeutsame Vorstellung des denkwürdigen Landschafters[103]. Das großartigste Einzelporträt schuf Anton Graff, wahrscheinlich 1796, mit dem ganzfigurigen *Adrian Zingg:* Der Dresdener Akademieprofessor, ein erfahrener Künstler im Alter von 52 Jahren, prüft sein Blickfeld in überaus bedeutender Haltung, als Hintergrundstaffage dienen zwei kleine

Zeichner, wohl seine Schüler[104]. Zingg wiederum stellt dar, wie Graff seinen künftigen Schwiegersohn Carl Ludwig Kaaz im Naturfach unterrichtet[105]. Graff malt auch seinen ältesten Sohn Carl Anton, Zinggs Schüler, beim Landschaftszeichnen 1809: jugendlich und nachdenklich, den Blick aufnehmend bildauswärts gerichtet[106]. 1800 signiert der 77jährige Braunschweiger Landschafter Pascha Johann Friedrich Weitsch seiner Familie «einen Wald zum Angedenken», den urtümlichen Eichenwald bei Querum als verkleinerte Wiederholung seines natursymbolischen Hauptwerks von 1784, mit der eigenen zeichnenden, zum Betrachter gekehrten Sitzfigur im Vordergrund, «um für sich selbst ein Memorialbild zu schaffen, das über seine Lebenszeit hinaus als Denkmal seines Schaffens und Lebens gelten sollte» (Müller-Hofstede)[107]. Ähnliche denkmalhaft in die Landschaft gesetzte Porträts, halbfigurig, doch stumpferen Charakters, repräsentieren Friedrich Wilhelm Moritz von ihm selbst aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts und etwas später den Alpenvedutisten Jean-Antoine Linck von Joseph Hornung[108]. Ein sympathisches Künstlerbild, sich selbst 1821 darstellend, verehrt Ernst Fries seiner «lieben Großmutter den 1ten Januar 1823[109]»; eine andere, ganz unprätentiöse Selbstdarstellung als Zeichnerfigur verfertigt der 40jährige Wilhelm von Kügelgen 1842, vielleicht für einen Freund zur Erinnerung[110]. Die würdigste Repräsentation, ein Künstlerdenkmal in Lebensgröße, begegnet uns mit Adolph von Menzels *Chodowiecki auf der Jannowitzbrücke* 1859: der Berliner Altmeister mit dem Skizzenbuch im Abendgold, Häuser an der Spree scharf anblickend, im schöpferischen Moment von einem kühlen Realisten postum vergegenwärtigt[111].

1890, hundert Jahre nach Freudweilers Ludwig Hess (Abb. 18) und Salomon Gessner[102], wagt Henri Rousseau einen noch sakraleren Auftritt des bildenden Landschafters in ganzer Figur. Der singuläre Zöllner, als Maler damals noch nicht bekannt, stellt sich mit unverwüstlichem Selbstbewußtsein in die sonntäglich leuchtende Kunstwelt seiner Imagination, *Moi-même, portrait paysage:* Da steht er, ganz Denkmal, «der große Einfältige, der uns als Wahrzeichen der Magie seine Palette entgegenhält [...] in feierlicher Würde, rührend und erhaben zugleich» (Bihalji-Merin)[112]. Denkmalhaft in Blumenlandschaft erscheint auch *Der Landschaftsmaler* auf einem Malbuch für Kinder von Hans Thoma 1904, nicht ursprünglich naiv, aber für die kindliche Vorstellungskraft einprägsam formuliert[113]. Ebenso, doch triumphal im vollen Klang seines Orchesters, verkörpert sich Cuno Amiet in seinem *Selbstporträt im Garten* 1936[73]. Wie Rousseau zeigt auch Ivan Generalić *Mein Atelier* 1859 landschaftlich eingerichtet: Er selbst steht an der Staffelei auf seinem Bauernhof in Hlebine vor dem Ententeich mit verschiedenen Haustieren, eine Kuh schaut ihm beim Malen zu[114]. Und im Zeichen der Nostalgie soll auch der glückliche Künstler von Jörg Müller 1973 genannt sein, der Mittwoch, den 6. Mai 1953, das Idealdorf Güllen in der Frühlingspracht, noch kurz vor dessen konjunkturbedingter Zerstörung, zu Gemälde bringt[115].

Das Denkmal der Denkmäler in diesem Bereich ist ein kleines Bild von Maurice Denis 1906, welches den 67jährigen Paul Cézanne in der von ihm gefeierten Landschaft seiner Montagne de Sainte-Victoire bei Aix «au motif» porträtiert, stehend vor der Staffelei, an der wegen des Mistrals ein schwerer Stein hängt, mit scharfsichtigem Blick zum Betrachter gewendet; auf dem Gemälde Cézannes erkennt man die transparente Verdichtung der vor ihm liegenden Ebene. Denis selbst, der den Meister im Januar 1906 mit Ker-Xavier Roussel besuchte, erscheint als Zeichner der Szene im Vordergrund. Er schrieb damals über die Begegnung in sein Tagebuch: «Nous l'avons donc vu là, dans un champ d'oliviers, en train de peindre. Je l'ai dessiné: il causait avec Roussel, lequel était radieux comme je ne l'ai jamais vu! Il parle très bien, il sait ce qu'il fait, ce qu'il vaut, il est simple et très intelligent[116].»

Figuren als erkennbare Selbstporträts

Zu allen hier aufeinanderfolgenden Gruppen finden sich Selbstdarstellungen, offenkundige oder versteckte in verschiedenen Realitätsgraden. Eine besondere Signatur sind jene erkennbaren Selbstporträts im Profil oder in Dreiviertelansicht, die durch ihre Aufdringlichkeit als Beglaubigung erscheinen: Das habe ich selbst gemacht, dort bin ich selbst gewesen und habe gezeichnet, was ich sehen konnte, daher ist meine Aufnahme echt, glaubwürdig und wertvoll. Der Künstler bezeugt nicht nur Richtigkeit durch den unbestimmten Zeichner an sich, sondern auch Authentizität, indem er diesen als Selbstporträt individuell charakterisiert. Das Selbstporträt autorisiert die partikulare Neuschöpfung vor Gott und der Welt, und die schöpferische Person zeigt sich in der quasi ewigen Gegenwart ihres Kunstwerks aufgehoben. Nicht anders meinten es die Bau- oder Werkmeister und Holzbildhauer der Hoch- und Spätgotik, wenn sie sich an Chorgestühlen oder in Steinfigur mit ausdrucksstarken Köpfen an verborgener, aber doch sichtbarer Stelle, zu einem Pfeiler oder als Kapitell, in den Gewölben und an den Türmen ihrer sakralen Gebäude (dem Himmel etwas näher als sonst) mit betontem Realismus repräsentierten[126].

Die früheste Formulierung stammt von Maerten van Heemskerck: Auf einem 1553 datierten Gemälde zeigt sich der 55jährige Meister groß und lautstark im Vordergrund, eine beunruhigende Halbfigur, während im Hintergrund sein alter ego, derselbe bärtige Kerl, als pittoresker Zeichner vor den Ruinen des Kolosseums posiert, gleichsam in seiner Erinnerung an die Römer Zeit der 1530er Jahre schwelgt[117]. Beide Funktionen, Zeigen und Zeichnen, verkörpert Melchior Lorichs 1559 überaus zierlich ineinander (Abb. 2): Aus der wohlproportionierten

Gestalt spricht «die in seiner Phantasie wurzelnde Lust, sich darzustellen und groß zu tun» (Fuglsang 1950, S. 68); ein Türke hält dem in schöpferischer Gebärde profilierten Künstler das kostbare Faß, dessen Tinte die monumentale Darstellung seiner weitausgreifenden Ansicht von Konstantinopel ermöglicht. Ein anderes Profil vergegenwärtigt den spitzbärtigen Panoramazeichner Joris Hoefnagel, auf einem steinernen Signaturblock sitzend, vor der kleinen Stadt Las Cabezas de San Juan in Andalusien 1565[118]. Ohne kompositorisch zwingenden Grund, aber durchaus um Beifall besorgt, blickt der fleißige Hofmaler Lucas van Valckenborch auf seiner in verschiedenen Ausführungen bekannten Ansicht der Residenzstadt Linz, einem topographischen Auftragswerk von repräsentativer Wichtigkeit, in herausragender Sitzfigur am Hang des Pöstlingbergs bildauswärts zum Betrachter[119]. Ähnlich Hoefnagel, wenn auch nur als Rückenfigur, sitzt 1615 der junge Merian auf einem Stein vor Paris zum Zeichen, daß er die Weltstadt wirklich ad oppidum aufgenommen hat[120]. Noch näher an sein Vorbild kommt Merian in der vermutlich späteren, wohl in der zweiten Basler Zeit um 1620–1624 gemalten panoramatischen Stadtansicht von Basel, wo er seine markante Profilgestalt mit berechtigtem Künstlerstolz dem Vordergrund einverleibt[121].

Eine Schar von kleineren Selbstporträtfiguren beweist die Gegenwart des gestaltenden Landschafters auch auf Bildern, die nicht den Beifall eines Auftraggebers beanspruchen. Joachim Duviert, vermutlich ein Wallone, verfertigt auf seiner Frankreich-Reise zwischen 1609 und 1614 große Mengen von topographischen Federzeichnungen, die seine Person abwechslungsreich überliefern: «Il se campe généralement au premier plan, dans les attitudes les plus variées, quelquefois accompagné d'un jeune valet et de son cheval, deux fois même en bateau» (Lugt)[122]. Auch der Meriansche Zeichner am Zürichsee um 1620/22 scheint vordringlich die Funktion eines Selbstporträts pro domo zu erfüllen[123], so wie die häufigen zeichnenden Rückenfiguren auf späteren Zürcher Landschaftsblättern von Conrad Meyer[124].

Im 18. Jahrhundert sind diese zwar nicht immer individuellen, doch im Bildsinn selbstporträthaften Figuren ganz geläufig, etwa bei Albrecht Kauw 1769[15]; man trifft sie auch im Hochgebirge bei Johann Caspar Ulinger[197] oder Caspar Wolff[201, 202]. Die bescheidensten Kleinmeister, oft große Könner im Detail, begreifen ihre Wichtigkeit und statten sie mit persönlichen Zügen aus. So verwurzelt Christoph II. Kuhn, um 1765 Hofmaler «Stöffi von Rieden» des verschwenderischen Obersten Salomon Hirzel auf Schloß Wülflingen, seine komische Zeichnerfigur vor ein urtümliches Schwein mit vielen Ferkeln, dokumentiert damit ein üppiges Landleben, an dem er damals teil hat: «Das schmunzelnde Urbehagen, das sich in Stöffis zusammengekauerter Gestalt konzentriert und das im Schwein vergröbert wiederkehrt» (Isler-Hungerbühler)[125]. Der Fächermaler Johannes Sulzer nimmt sich heraus, auf einem seiner Werke um 1790 selber aufzutreten, um dessen ihm zweifellos wohlgesinnten Besitzerin stets präsent zu sein[126]. Abraham Girardet porträtiert um 1792/93 auf einer trefflichen Darstellung von La Chaux-de-Fonds nicht nur sich selbst als profilierten Landschafter, wie vordem Hoefnagel in Andalusien[118], sondern auch drei gute Bekannte in einer Szene feiner Galanterie[127]. Wolfgang-Adam Töpffer signiert im frühen 19. Jahrhundert einen Brief an seine liebe Frau ganz persönlich mit der eigenen im Profil sinnenden, vielleicht gar mißvergnügten Künstlergestalt unter dem aufgespannten Malerschirm[74]. Und wiederum Johann Adam Klein, der Meister der Zeichnerfiguren: Er setzt die eigene Gestalt auf das Wurzelwerk eines alten Baums, unübersehbar im Titelblatt seiner gesammelten graphischen Werke und gleichsam in seiner Schöpfung geborgen, den Blick sinnend zum Betrachter gerichtet (Abb. 10). In den knorrigen Baum graviert der Künstler sein Monogramm IAK und eine um hundert Jahre zurückversetzte Datierung 1742, als ein Zeichen, das viele Deutungen und Erklärungen zuläßt.

Abb. 10 Johann Adam Klein, 1844 (Text S. 53)

Eine Signatur mit eigener Funktion bilden Selbstporträts im Atelier vor dem wirklichen gemalten Ausblick, wie es Jean-Étienne Liotard um 1775 in Genf, von seinem Fenster in der Rue des Chaudronniers aus gegen den Montblanc, vielleicht als erster verwirklicht[128]: Die Physiognomie des Malers tritt als Assistenzperson in die eigene Landschaft. Im Sommer 1923 malt Oskar Kokoschka in Dresden, bevor er einige Monate später zu einem zehn Jahre langen Wanderdasein aufbricht, seine statuenhafte Rückenfigur vor den zitierten, von ihm oft

dargestellten Ausblick auf die Elbebrücken[129]. 1952 skizziert Alfred Kubin seine 75jährige Physiognomie im verlorenen Profil als Landschafter eines symbolischen Abendrots[130].

Wandererfiguren

Der am intensivsten tätige Landschafter ist der Wanderer, ein zu Fuß von Ort zu Ort reisender Künstler, dem sich die Natur in der bewegten Folge ihrer Ansichten als dynamische, wirkende, weltumfassende Schöpfung offenbart. Also rät Sandrart 1675 dem jungen Landschaftskünstler, «in Beschauung der Länderey» frühmorgens aufzubrechen und die frische Natur enthusiastisch aufzunehmen: «Alsdann wann er die Vögel in der Luft den Morgen ansingen höret / soll er mit einem oder mehr kunstliebenden Gefärten / bey Eröffnung der Stadt-Thore / sich aufmachen / in den Schauplatz der Natur spaziren / und / zu Erleuchtung des Geistes / seine Augen in den Feldern / Bäumen und Bächlein / in Bergen und Thälern / in den Wiesen und Auen / weiden und zur Lehre senden[131].»

Johann Conrad Gessner berichtet seinem Vater am 27. Oktober 1787, was die damaligen Maler in der Campagna sich aufbürden: «Ich durchwandere nun schon beynahe einen Monat lang mit einer Gesellschaft junger Künstler die schönsten Gegenden um Rom her; Farben, Pinsel und alles Nöthige, in eine eigens dazu verfertigte Maschine, zusammengepackt, welche die Form und Größe eines Reisbretes hat, nebst einem dreybeinigten kleinen Stuhl, der sich ganz bequem zusammenlegt, trägt man in einem Weidsack auf dem Rücken; eine ebenfalls zusammengelegte Staffeley dient zum Prügel – und so ziehen wir, eine große Caravane, über Berg und Thal, und machen Halte, wo eine schöne Gegend, oder irgend ein mahlerischer Gegenstand, oder auch – ein Wirthshaus uns einladen[132].» Und wie der wagemutige Wanderkünstler aussieht, wenn er in die fremde Alpenwelt pilgert, überliefert Carl Gotthard Grass nach seinem Tagebuch am 29. August 1790, zu Beginn einer 13tägigen Fußreise von Chur zum Mont-Blanc: «Einsam und in allerhand Betrachtungen versunken, mit meinem Luganischen Knotenstock und Jagdtasche woran ein Regenschirm gebunden war, wanderte ich von Chur fort. Meine Bagage bestand in einem mäßigen Portefeuille, zween Überhemden, seidnen und baumwollnen Strümpfen, etwas Cremor Tartari [Weinstein], Thee, Zucker, ein paar Citronen, etwas gedörrtem Fleisch – das sehr erquickend ist, und länger [als] irgend etwas andres der Art schmackhaft bleibt – und Birnbrod[133].»

Solche Wandererfiguren sind in Bildern nicht häufig anzutreffen. Die ersten faßbaren treten in einem Skizzenbuch «de Paris à Bruxelles» von Dirk Verrijk um 1767 auf, zahlreiche stehende, sitzende und mitunter auch zu zweien wandernde Zeichner[134]. Joseph Anton Koch figuriert einen Wandermaler, vermutlich sich selbst mit der Mappe unter dem Arm, 1794 als kleine Statur in die erhabene Berglandschaft der Jungfrau[135]. Georg Friedrich Kersting porträtiert den Romantiker von hinten, Stock und Ledermappe über der Schulter, als stillstehenden Wanderer: Caspar David Friedrich am 10. Juli 1810, Friedrich und sich selbst am 16. Juni 1811[136]. In originellen Aufnahmen verewigt Friedrich Preller d.Ä. den italienreisenden Künstler aller Zeiten, einmal sich selbst in der Campagna auf einem Esel reitend 1830[137], ein andermal zwei pittoreske holländische Landschafter in den Sabiner Bergen 1854[138], monumental posierend, dem Quartett von Klein 1818[95] vergleichbar.

Einen eigensinnigen Wanderer malt Gottfried Keller um 1842 (Abb. 9): die eigene Gestalt als kurzbeiniges Männlein mit Schirm und Studientasche, an welche Feldstuhl und Flöte geschnallt sind, ein Selbstporträt des Poeten im Aufbruch zur glänzenden, erträumten Seelandschaft, wie es dann auch den grünen Heinrich in seiner Kinderzeit beglückt: «Ich erfand eigene Landschaften, worin ich alle poetischen Motive reichlich zusammenhäufte, und ging von diesen auf solche über, in denen ein einzelnes vorherrschte, zu welchem ich immer den gleichen Wanderer in Beziehung brachte, unter dem ich, halb unbewußt, mein eigenes Wesen ausdrückte[139].» Munter und wie problemlos marschiert dagegen der Realist und Bildreporter Johannes Weber auf sonniger Straße am Kerenzerberg 1877[140]. Wiederum ganz anders, auf einer schattigen Allee nach Tarascon in der leuchtenden Provence, schreitet im August 1888 der grünäugige Vincent van Gogh mit seinem ganzen Malergepäck beladen, als robuste Selbstspiegelung in der verzehrenden Farbenglut eines der wenigen vollkommen heiteren Gemälde seiner Spätzeit[141].

Konversation in der Landschaft

Der Zeichner in der Landschaft, bisher meist Einzelgänger oder unter seinesgleichen, muß oft auch die Gesellschaft eines neugierigen Betrachters erdulden, der zwar deutet und erklärt, aber dem Künstler wenig Nutzen zu bringen scheint. Die kleine Runde, die dem Zeichner als Staffage beisteht, dient dem wirklichen Betrachter als Verwandtschaft an seiner Stelle: Er kann sich mit den Edelleuten, Städtern oder Bauern und Hirten, mit allen möglichen Malergefährten als Kunstfreund und Kritiker identifizieren. Schon die beiden Nürnberger Stadtansichten von Hans Sebald Lautensack 1552, frühe Wunderwerke der panoramatischen Topographie, bieten ein kleines Aufgebot solcher staunenden, gestikulierenden Bürger, die den Zeichner umstellen und ihm so die gebührende Bedeutung verschaffen[142].

Jan Both malt um 1650 in seinem Hauptwerk, der *Italienischen Ideallandschaft mit zeichnendem Künstler*, diesen im Gespräch mit Hirten an einem Bergbach neben der Straße gelagert; die Gleichstimmung der Rückenfigur mit

der mächtigen Natur scheint vollkommen, da auch deren einsame Bewohner am Porträt teilnehmen[143]. Eine in drei Fassungen überlieferte *Niederrheinlandschaft bei Kalkar* von Aelbert Cuyp um 1650 variiert die Rollenbesetzung Zeichner und Betrachter mit und ohne Schafe, dieser jeweils die Pferde haltend, jener auf sein Werk konzentriert[144]. Die lehrreiche Szene mit einem oder mehreren weisenden Kennern oder Besserwissenden wiederholt sich bei Jan de Bisshop vor Den Haag[145], Joris van der Haagen vor Ilpendam[43], Lucas van Uden vor einer unbekannten Örtlichkeit[146] und anderen Künstlern mehr um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Aus dessen drittem Viertel stammt eine Radierung von Willem de Heusch, einem Nachahmer von Jan Both, die den einträchtigen Gedankentausch in baumreicher Szenerie allgemeingültig zur Schau stellt[147].

Das Zwiegespräch in der freien Landschaft wird fortwährend weitergeführt und erscheint so gebräuchlich, daß man sich wundert, wenn ein holländischer Zeichner des 17. Jahrhunderts wieder allein vorkommt, wie Jan Siberechts ganz klein in der weitgedehnten, von einem hohen Bergrücken herabfließenden Landschaft der Umgebung von Chatsworth 1694[148]. Doch um 1700 verschwindet die alte, vielleicht leergelaufene Formel wieder von der Bildfläche, denn merkwürdigerweise sind auf späteren holländischen Ansichten kaum Zeichnerfiguren festzustellen[149]. Nur einige Zürcher Prospektezeichner pflegen, vorwiegend niederländisch orientiert, noch im 18. Jahrhundert den obligaten geselligen Umgang zwischen Zeichner und Landmann, zuweilen deutlich im Sinn des Auftraggebers, wie David Herrliberger 1740[150]; Johann Conrad Nötzli bezeugt es 1746 mit feiner Grazie (Abb. 7), Johann Balthasar Bullinger d.Ä. um 1766 mit leutseliger Freundlichkeit (Abb. 8).

Ikonographisch bedeutsam erscheint die vaterländische Konversation von Pascha Johann Friedrich Weitsch im Bodetal 1769, in tiefer Waldeinsamkeit vor dem sagenhaften Granitfelsen der Roßtrappe[151]. Die höheren Regionen aber lassen dem Einzelgänger kein Gewicht; im eisigen Hochgebirge zeichnend oder malend gewinnt der kleine Rokokokünstler bei Johann Caspar Ulinger[197] oder Caspar Wolf[202] nur durch seine Begleiter Bestimmtheit und äußeren Halt. Die gefälligsten Szenen der zeigenden Gebärde finden sich vor dem Horizont gemäßigter Landstriche, auffallend ausgeprägt bei Simon Malgo 1778, mit den dänischen Künstlern am Genfersee[152], und Johannes Hans um 1810, vor der Stadt Ulm[153]. Ernster und natürlicher als bei Jan Both[143] dünkt den Betrachter ein frühes alpines Hirtengespräch von Joseph Anton Koch um 1792/93, unterhalb der Baumgrenze im Angesicht der Jungfrau[154]. Ludwig Hess konfrontiert zu jener Zeit den Landschafter in seinen Wäldern mit einem Bauernmädchen, auf deren Knien der glückliche Jüngling *Des Malers Lust* in sein Album zeichnet[155]. Distanzierter, obgleich nicht weniger zartfühlend, erscheint die ländliche Unterhaltung des Musensohns bei Carl Gotthard Grass in Bünden um 1800[156].

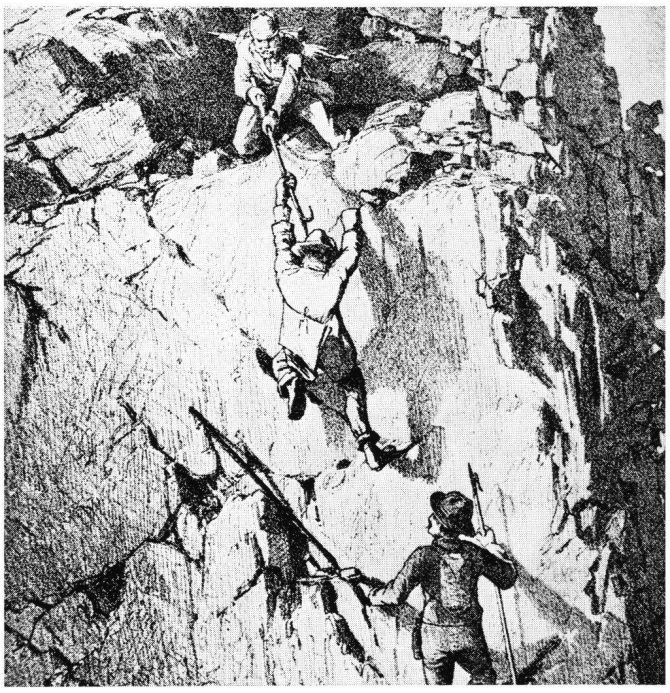

Abb. 11 Johannes Weber, 1877 (Text S. 58)

Einen besonderen soziologischen Aspekt aus dem 18. Jahrhundert bieten Selbstporträts in Konversation mit dem Auftraggeber. Der Künstler ist da so frei, im Landschaftsporträt die Erscheinung des gesellschaftlich höherstehenden Mäzens und seine eigene mit demselben Realitätsgrad zu verewigen. Dies trifft zu für George Lamberts *Hilly landscape with a cornfield* aus dem südlichen Bedfordshire 1733, ein lichtvolles Hauptwerk der erst anbrechenden englischen Vedutenkunst, das vermutlich für die Sammlungen des Herzogs von Bedford in Woburn gemalt wurde[157], sowie für Giovanni Antonio Canalettos *Old Walton Bridge* über die Themse (aus dessen England-Aufenthalt 1754), wo neben dem Selbstporträt wahrscheinlich Thomas Hollis, der Auftraggeber und Sammler, und der Brückenbauer Samuel Dicker posieren[158]. Bernardo Bellotto porträtiert sich dreimal auf denkwürdigen Prospekten, in immer repräsentativerer Bedeutung, als Hofmaler Europas: 1745 noch klein und herkömmlich, umworben von hohen Gönnern, auf seinem ersten großen Gemälde für Carlo Emanuele III., Herzog von Savoyen und König von Sardinien in Turin[159], 1747 schon bewußt als berühmten Künstler, mit den neidlos anerkennenden Malern Christian Wilhelm Ernst Dietrich und Johann Alexander Thiele (Bellottos Vorgänger als königlicher Vedutenmaler in Dresden) sowie anderen Personen vom Dresdener Hofkreis, für die königliche Galerie Augusts III. von Sachsen[160], und 1770 mit dem jovialen Stanis-

Abb. 12 Emil Friedrich Graf, 1880 (Text S. 62)

laus August Poniatowski von Polen, in großartiger Selbsteinschätzung, für das königliche Schloß in Warschau[161].

Im 19. Jahrhundert erscheint der gesprächige Landschafter wieder mehr als bescheidener Reisekünstler, bevorzugt von Gleichgesinnten begleitet. So präsentieren sich 1831 Johann Jakob Meier und sein Gefährte, vermutlich Rudolf Bodmer, im Innern einer Galerie der alten Straße zum Stilfserjoch mit dem Stift und der weisenden Gestik, ebenso um 1840 zwei wohlgestaltete biedermeierliche Fußwanderer durch die Viamala[162]. Auf einem Ausflug zum Creux du Van in der Areuseschlucht des Val Travers stellt sich Auguste Bachelin 1866 selbst im Kreis der porträtierten Freunde, Künstler, Literaten und Naturforscher als geselligen Zeichner dar[163]. Johann Friedrich Dietler dagegen, ein gewissenhafter und zurückhaltender Charakter, scheut jede Konversation und vermeidet Aufsehen, wenn er in den 1860er Jahren von Bern aus kleine Studienfahrten in das Seeland unternimmt: «Den pittoresken ‹Maler auf der Studienreise› zu spielen, fiel ihm dabei gar nicht ein. Den Malkasten im Zwilchüberzug und die Mappe mit Zeichnungen erhielt Post oder Eisenbahn als Frachtgut, und in dem ernsten, würdigen Herrn in Cilinder, aufstehendem Hemdkragen und schwarzer Halsbinde, der im Wagen saß, hätte kein Mensch den Kunstjünger vermuthet[164].»

Im Ereignisbild

Spärlich und merkwürdig traditionslos erscheint der Zeichner als Reporter aktuellen Geschehens. Es ist, als ob die politischen und militärischen Ereignisse, zumal Schlachten, in ihrer bildlichen Darstellung als zu elementar oder zu finster befunden wurden, um eine außerhalb sitzende, unbeteiligte, wenngleich solidarisch berichtende Zeichnerfigur zuzulassen. So scheint es unvorstellbar, daß etwa Altdorfers *Alexanderschlacht* einen über sein Werk gebeugten Chronisten, und wäre er noch so klein, vertrüge. Einmal immerhin, bei der Plünderung von Tunis am 21. Juli 1535 durch die Truppen Karls V. (32000 Mann), steht der renommierende Hofmaler Jan Cornelisz. Vermeyen als Mitglied der Expedition in ganzer Figur mittendrin, Zeuge schrecklicher Szenen, die er festhält: ungefähr so, wie ein Fernsehkorrespondent seinen aktuellen Bericht einer Katastrophe vor den rauchenden Trümmern spricht[165]. Noch intensiveren Eindruck dramatischen Unheils gibt ein Gedenkblatt, das den sensationellen Kometen vom 12. November 1577 über Prag verkündet (Abb. 20): Der offizielle Zeichner, vielleicht einer der ersten Hofkünstler des jungen, sterngläubigen Kaisers Rudolf II., steht mitten in der nächtlichen Prozession, durch Gelehrsamkeit und Theologie gesichert.

Zwei spätere Beispiele gelten der langwierigen und weithin überschaubaren Operation einer Belagerung. Jacques Callot setzt sich selbst in die Nähe des Generalstabs vor der Stadt Breda in Brabant, unten links auf seiner großen Radierung von sechs Platten *Tabula obsidionis Bredanae* 1628[166]. An gleicher Stelle horstet behaglich, ganz Andeutung mit Blick zum Betrachter gerichtet, ein historiographischer Künstler auf dem Ignatz Raab zugeschriebenen panoramatischen Gemälde der Belagerung von Prag, die Friedrich der Große vom 30. Mai bis 19. Juni 1757 durchführte[167].

Einige weitere Beispiele finden sich im Bereich der Naturkatastrophen: vergleichsweise früh mit einer Überschwemmung der sprudelnden, reißenden Sihl im Juli 1732, aufgezeichnet von Johann Melchior Füssli[168], oder dem oben erwähnten nächtlichen Lavastrom am Vesuv 1771[16]. Der Bergsturz über Goldau vom 2. September 1806 wurde sogleich von einer Schar neugieriger Zeitgenossen aufgesucht, unter ihnen Jakob Samuel Weibel[169] und Johann Jakob Aschmann[170], die sich beide als rührige Berichterstatter unter den Zuschauern oder auf einem Baumast porträtierten. Als einer der ersten wirklichen Reporter an der Schwelle zum Zeitalter der Fotografie dokumentiert Andreas Renatus Högger einmal seinen persönlichen Auftritt in den scheußlichen Klüften oberhalb von Felsberg in Graubünden, deren drohende Bewegungen und Stürze er zeitweise unter Lebensgefahr von Oktober 1843 bis Ende 1845 in über fünfzig Studien genau beobachtet und aufgenommen hat: «Der Wind heulte heftig durch die gähnenden Spalten der Massen. Ein großer Adler schwebte um die obersten Felsen. Ich verstehe den Flug der Vögel nicht zu deuten, und kann also nicht sagen, ob seine Kreise Felsberg Glück oder Unglück bringen[171].» Högger war ein echter Journalist, der das Ereignis im frischen Zustand zu begreifen suchte,

«und als Künstler, der das Schaurige und Unheimliche liebte, eilte er nach dem Brand von Thusis am 28. Juni 1845 sogleich zur Unglückstelle, um von der Brandstätte zwei größere und zwei kleinere Zeichnungen zu machen» (Hanhart)[172]. Eine Ansicht der zerstörten Stadt erschien als Holzschnitt im *Bündner Kalender für das Jahr 1846;* der kleine Zeichner in der rechten Ecke sitzt unter bestürzten, traurigen Bewohnern und widerspiegelt das Ereignis.

Variationen des Erlebens

In der bestimmten Situation des Zeichnens tragen die bisherigen Landschafter selten ein Gefühl ihrer persönlichen Begegnung mit der Natur zur Schau. Sie sind nur tätige, auch als Wanderer mehr oder minder mit sich selbst beschäftigte Leute, nicht im aufnehmenden Zustand befangen. Immerhin veranschaulichen einige Sonderausführungen des Zeichners da und dort ein ursprüngliches, spannungsgeladenes Verhältnis zur Landschaft, im Lauf der Zeit gleichsam die Variationsbreite des Erlebens.

Schon im 16. Jahrhundert trifft man auf kleine Künstlergestalten oder Figurinen, die als Werkzeuge des Schöpferischen überhaupt in einen größeren Zusammenhang gestellt sind. Pieter Bruegel d.Ä., der Menschenschilderer, dessen Staffage immer sinnvoll ist, prägt als Landschafter der Weltseele (wie ihn Charles de Tolnay interpretiert) auch für die erlebenden Zeichner einen Ausdrucksträger, dessen Gestalt er wohl in Italien durch die Tradition der Malerknaben kennenlernte: die Kauerfiguren. Diese sitzen, meist von hinten gesehen, ganz klein auf einer Erdwelle, mit rundgewölbten Rücken tief in sich gesammelt den unermeßlichen Weltlandschaften preisgegeben: Indem sie das Walten der Natur porträtieren, vergegenwärtigen sie das Erlebnis des elementaren Orts.

Man sieht solche zeichnenden Kauerfiguren in Bruegels *Flußlandschaft mit Merkur und Psyche* 1553[173] und in einer der wenig später entworfenen alpinen Flußlandschaften[174] sowie im breiten Gebirgstal mit einem Hirten[175] ihre winzige Rolle im Universum spielen. Hendrick van Cleef übernimmt sie und versetzt die Figurinen in die weite Hügellandschaft der römischen Ruinen[24]. Sie treten wieder auf bei Roelant Savery zu Beginn des 17. Jahrhunderts, etwas größer dimensioniert, vor einem Bauernhaus am Wassertümpel[176], in der Bergschlucht am Wasserfall mit einem Gefährten[177] oder vor einer Holzbrücke am Fluß[178], in der grandiosen Pariser Traumlandschaft mit der erodierten Felswand[179]: Erlebnisfiguren aus den düsteren, von Savery um 1604 und vermutlich 1616 durchwanderten Tiroler Wäldern, immer zugleich verloren und geborgen in der Weltschöpfung. Auch Conrad Meyer skizziert einmal zwei Kauerfiguren, die zwar nicht erkennbar zeichnen, aber ihre Bruegelsche Funktion erfüllen, um an das persönliche Erlebnis einer von ihm und Jan Hackaert 1655 durchstreiften Gegend an der Glarner Linth zu erinnern[180].

Abb. 13 Lafreri/Duchet, 1581 (Text S. 46)

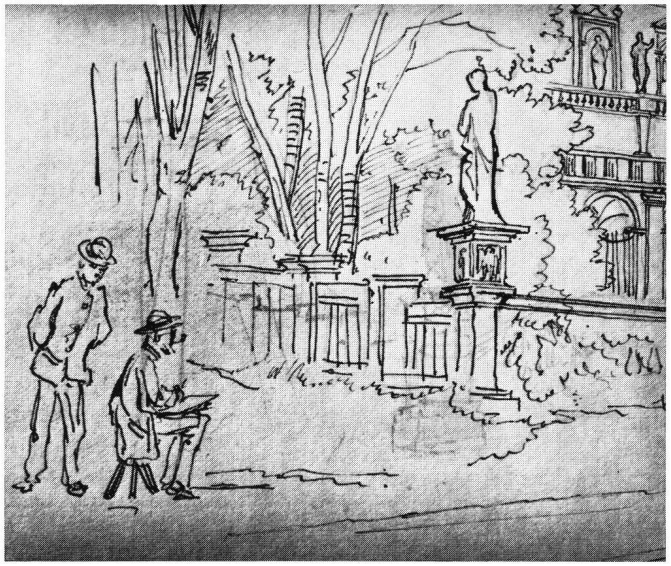

Abb. 14 Johann Rudolf Rahn, 1866 (Text S. 46)

Eine andere Figur des erlebenden Zeichners mimt den aufblickenden Künstler im inspirierten Moment: Er sitzt gerade, hält inne, sehend und lauschend im Bewußtsein der Verbundenheit mit dem Geist seiner Umwelt. Viele der genannten Figuren in ihren verschiedenen Funktionen können in diesem Sinn inspiriert erscheinen, wenn auch nur nebenher und nicht wesentlich: der Zeichner des Marforio (Abb. 13) oder jener auf dem Palatin[30] vor dem Geist der Antike, Johann Rudolf Rahn auf dem Pincio (Abb. 14), die ahnungsvollen Rückenfiguren der Freilicht-Landschafter (Abb. 3, 5) und sogar die karikierten Landschafter[74, 83], vor allem Ludwig Hess (Abb. 15, 18), Anton Graff[103, 106] und Corot auf dem Feldstuhl sinnend[109], der unbekannte Naturandächtige von John Quidor 1828[66] und der von inneren Gesichten bedrängte

Maler Fritz Pauli[243]. Klar und einfach ist die Formulierung von Rembrandt (Abb. 4): ein schlichter Landschafter vor dem Bauernhof im Liniengeflecht der Erde wurzelnd, aus dem er, gleichsam untergründig mit dem Objekt kommunizierend, ganz wach und gespannt, feinfühlig, mit offenem Blick als Gestalt der Wahrnehmung emporwächst. Dieselbe aufmerksame, von Töpffer[74] später munter karikierte Haltung erkennt Adam Friedrich Oeser 1768 als Ausdruck für die Wesensart und innere Größe des Landschafters überhaupt. Sein elegischer Zeichner unter der raschelnden Baumkrone, der an die erleuchtete Gestalt eines Johannes auf Patmos erinnert, illustriert das Kennerurteil über die niederländischen Maler: «Ihr vornehmstes Studium war die Landschaft. Hier entwirft ein einsamer Zeichner eine reizende Gegend», wodurch er nicht den Ansichtenkünstler, vielmehr den Schöpfer von komponierten Ideallandschaften, den andächtigen Naturdichter personifiziert[181].

In einem verschollenen Idealbild der Stadt Braunschweig im Abendlicht soll Caspar David Friedrich um 1818 auch einmal sich selbst als Zeichner auf einem Hünengrab dargestellt haben, vermutlich in nachdenklicher, inspirierter Haltung[182]. Seine ernste Gestalt tritt immer wieder selbstporträthaft in Erscheinung, als Mönch am Meer 1809/10, in Gebirgslandschaft mit Regenbogen 1810, im Riesengebirge 1810/11, auf Rügen 1818, in Betrachtung des Mondes 1819, in der Abenddämmerung spazierend um 1830/35, die letzte Lebensstufe vorstellend um 1835: Der vom Naturschauspiel überwältigte Landschafter ist nicht zeichnend, sondern passiv im Äußeren mit seinem inneren Gesicht beschäftigt, das Göttliche in der überall beseelten Unendlichkeit suchend, auf das Jenseitige bezogen von der Gegenwart des Todes erfüllt[183]. Andere Künstler präsentieren Landschafter, die von Sehnsucht nach der Antike und der versunkenen fernen Zeit ergriffen, durchdrungen scheinen. Eine Zeichnerfigur von Franz Caucig um 1782–1788 betastet staunend die herrliche Kannelierung einer ionischen Säule am Grabmal des Cestius[184]. Im Griechenland-Album des Grafen Carl von Rechberg 1804/05 veranschaulichen die ungenannten Künstler einen großen Augenblick, den tiefsten Eindruck oder das merkwürdigste Erlebnis ihrer Reise mit entsprechenden Zeichnerfiguren: zu Pferd im gestreckten Galopp vor dem langen Aquädukt des Justinian in Burgos, in bewundernder Stellung vor dem Tor der Verfolgung zu Ephesos, bei Fackelschein in der prächtigen Grotte von Antiparos zeichnend – und überaus gegenwärtig bei der Aufnahme einer panoramatischen Gesamtansicht von Athen, mit Hilfe des türkischen Dieners wie seinerzeit Melchior Lorichs in Konstantinopel[185].

Betrachtend, ergriffen und noch nicht fähig zu zeichnen, steht der kleine Künstler von Johann Ludwig Bleuler um 1821 am Rheinwaldgletscher, stellvertretend für alle zeichnenden Alpinisten; denn das aufwühlende Erlebnis der Natur im Hochgebirge wird sonst kaum je von einer Zeichnerfigur dargestellt[186]. Nur der Realist und Bildreporter Johannes Weber zeigt auch einmal, freilich ohne tiefere Bedeutung, einen übermütigen Landschafter im Kampf mit dem Berg, nämlich sich selbst, 1877, in lebensgefährlicher Situation an einer Felswand hängend (Abb. 11).

Mit Messinstrumenten

Zum zeichnenden Landschafter gehört auch der vermessende, ein Baumeister oder Kartograph, der unter bestimmten Aspekten ein Gelände mit rationalen Mitteln zweckgerichtet zu erfassen sucht. In illustrierten Traktaten, wie den bahnbrechenden geodätischen Anleitungen des Zürcher Goldschmieds Leonhard Zubler 1602–1609[187], ist er mehrfach und in den verschiedensten Stellungen anzutreffen. Einen der ersten nachweisbaren Vermesser überliefert der vielseitige Nürnberger Meister Augustin Hirschvogel 1552 (Abb. 19): Der Künstler am Gerät ist ganz Auge und vertieft seine Wissenschaft. Ein Zeichner von Caspar Merian arbeitet bei seiner Aufnahme des großräumigen Prospekts der Elbe um Dresden 1650 vor einem offenbar unentbehrlichen Visierinstrument[48], wie später im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts jener kundige Kartograph, der das Dorf Weiningen im Auftrag des Gerichtsherrn Johann Ludwig Meyer von Knonau in Grund legt[188], oder die französischen Militärgeographen um 1800[189].

Auch der Naturforscher stellt sich selbst gern in das Bild seiner wissenschaftlichen Tätigkeit, wie Johann Jacob Scheuchzer mit dem magischen Stöckchen vor dem Gotthardhospiz[190] und James David Forbes (oder sein Begleiter) 1843 mit dem Theodolithen vor einem Gletschertisch oder beim Ausloten eines Gletscherbruchs[191], später der Astronom und Ballonflieger Camille Flammarion bei seinen Untersuchungen und Experimenten[192]. Als Monument für den unbekannten modernen Topographen erscheinen die vom Nebel umhüllten, mit steifen Gliedern beharrlich auf ihrem Posten stehenden *Ingenieure im Gebirge*, die Raphael Ritz in drei verschiedenen Fassungen 1865, 1870 und 1881 gemalt hat[193]. Nicht minder denkmalhaft lagern Fridolin Beckers *Wetterflüchtige Ingenieure im Hochgebirge* 1880 (sicherlich nach eigenem Erlebnis), die sich vor dem Wolkenbruch unter einem Gletschertisch verkriechen[194]. Dem Panoramazeichner Xaver Imfeld werden 1877 sogar die irrationalen Mächte gegenwärtig: Auf dem Uetliberg zeichnet er behaglich schmauchend eine Alpenkette durch das Fernrohr, während ihm der zwerghafte Berggeist über die Schulter guckt[195].

Im Hochgebirge

Wie die Niederländer in Rom antike Ruinen, bevölkern die Schweizer ihre Eisgebirge mit bedeutsamen Zeichnerfiguren. Die früheren im 18. Jahrhundert erscheinen selten

allein, meist in Begleitung von Betrachtern oder Bergliebhabern aus dem Kreis der vornehmen alpinistischen Herrschaften, zu deren Gefolge die Künstler gehören. Auf dem *Unteren Grindelwaldgletscher* von Felix Meyer um 1705, dem ersten bekannten Gemälde eines Schweizer Gletschers, sitzt der Zeichner mit seinem Gebirgskenner ganz vorn, prominent und selbstporträthaft[196]; ähnlich sitzt er in Johann Caspar Ulingers Reisestudien aus den 1730/40er Jahren vor dem Rheinwaldgletscher am Ursprung des Hinterrheins[197]. Nicht minder auffallend, jedoch sehr klein im Gesamtanblick des Eisstroms, posiert Johann Heinrich Wüest mit Freunden am Rhonegletscher 1770 auf einem großformatigen Gemälde[198]. Ebenso belebt sein englischer Zeitgenosse Richard Wilson auf einem Meisterwerk reiner Hochgebirgsdarstellung die grandiose Einöde des Cader Idris in Wales mit ganz kleinen Menschen: einem Fernrohrgucker, verschiedenen Figurinen, die den Bergsee erkunden, und dem traditionellen Zeichner bei einem Hirten mit Kuh[199]. Auch am Ursprung des Arveiron zeigt sich der menschliche Forschergeist, auf einer anspruchsvollen Radierung von Angélique Moitte nach Marc-Théodore Bourrit um 1780: Der Zeichner skizziert bei den Pferden, derweil seine Begleiter am Flußbett promenieren oder den Gletscherschlund explorieren[200]. Alle diese dekorativen Figuren treten nicht in einem notwendigen Zusammenhang mit der Eigenart der betreffenden Landschaft auf; sie akzentuieren nur den Ausdruck ihrer Einzigartigkeit.

Origineller gestaltet Caspar Wolf diese Staffage. Auf der *Landschaft am Wetterhorn* aus den frühen 1770er Jahren tritt er selbst als «Maler-Jäger» (Raeber) mit Hund und Flinte an das Lagerfeuer, den Blick zum Betrachter gewendet[201]; auf dem *Lauteraargletscher* 1776 krönt er abenteuerlich den höchsten Felsblock einer Moräne, und alle seine Begleiter, die herumschweifenden Hunde, der Sonnenschirm, die Flinte, beweisen das Außerordentliche der Expedition, ihre umsichtige Vorbereitung und das gute Gelingen[202]. Auf dem von Balthasar Anton Dunker komponierten Titelbild zu Wyttenbachs *Beschreibung einer Reise* 1776 malt Caspar Wolf an der Staffelei, umgeben von seinem Gönner Abraham Wagner und der Jungfer Müller, während die Leute von Lauterbrunnen Meßlatte und Stricke heranschleppen, mit denen Wyttenbach die Höhe des Staubbachs im Hintergrund gemessen hat, welche er nun in sein Tagebuch einträgt[203]. Diese Szene ist wie mit dem Vergrößerungsglas aus der Alpenbegeisterung des späten 18. Jahrhunderts herauspräpariert. Als Fortsetzung kann ein Genregemälde von Maximilian Schels um 1920 genannt werden, *Bei der Arbeit im Allgäu:* Der moderne Freilicht-Landschafter fährt mit Skiern bequem zur gewünschten Stelle, spannt flugs die Staffelei in den Schnee und beginnt unter dem Sonnenschirm sein Winterbild[204].

Immer einsamer wird der Mensch, je höher er steigt. Ein frühes Manifest dieser Erfahrung ist der von kosmischer Anschauung berührte *Blick auf den Dachstein*

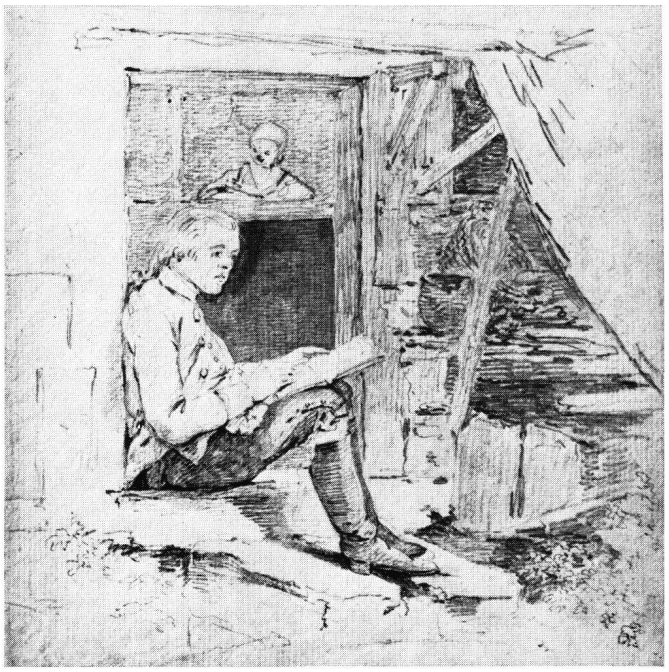

Abb. 15 Heinrich Freudweiler, um 1790 (Text S. 51)

Abb. 16 Johann Adam Klein, 1814 (Text S. 51)

(2995 m) vom 27. Juli 1790, wahrscheinlich das Werk eines Bergwerksingenieurs, der sich als staunenden Zeichner mit seinem Begleiter auf dem windgepeitschten Hochplateau in den Salzburger Alpen verewigt[205]. Welche inneren Hindernisse der herkömmlich geschulte Künstler damals zu überwinden hatte, um die ungefüge Bergwelt richtig zu fassen, bezeugt Carl Gotthard Grass in Grindel-

Abb. 17 Joseph Reinhart, um 1786 (Text S. 51)

Abb. 18 Heinrich Freudweiler, um 1790 (Text S. 51)

wald am 5. September 1790: «Ich werd' es oft bereuen, daß ich nicht die ganze pyramidalische Gebirgskette zeichnete, hätt' ich auch drey Bogen zusammen setzen sollen. Es schien mir zum Theil unmöglich zu seyn, sie auf's Papier zubringen, und ich wußte wirklich nicht genug, was mich in der Folge interessiren würde, was ich ausheben, und wie ich's ausheben sollte, und wie ich es selbst hernach bauen und ordnen könnte. Doch hatte auch der Mahler, der nicht einmal auf dem Gletscher gewesen war, nichts davon gezeichnet. Es liegt wirklich in der ungeheuren – nicht zu umfassenden Größe, was zurückschreckendes[206].» Zu jener Zeit ist der Geognost Hans Conrad Escher einer der ersten, der im Hochgebirge nicht allein Gesetze der Weltschöpfung oder Erdgeschichte, sondern auch Darstellungsmöglichkeiten erforscht und erprobt. Mit Berechtigung, aber durchaus pro domo, mischt er sich öfter unter die Staffagefiguren seiner Panoramen: nicht nur zeichnend, sondern als Naturforscher mit Hammer, Camera obscura, Fernrohr oder bei der barometrischen Höhenmessung, als Wanderer und rastend beim Trinken der Alpenmilch[207].

Die bedeutendste Figur solchen Selbstbewußtseins ist der unter größten Schwierigkeiten auf sein Werk konzentrierte Panoramazeichner Heinrich Zeller-Horner auf dem Titlis (3239 m) am 15. August 1832, eine Darstellung, der man besonderen Ausdruckswert zubilligen darf (Abb. 21). Ihre unpathetische Sachlichkeit und die gleichsam liebevolle Ausmalung sämtlicher Spuren im Schnee erheben diesen Zeichner zu einem Symbol der Beharrlichkeit in einer menschenfeindlichen Grenzsituation[208]. Der Biograph von Johann Jakob Meier schildert zuverlässig, welche Strapazen dieser Künstler im Sommer 1827 zwei Wochen lang auf sich nahm, um für seinen Freund Johann Gottfried Ebel ein Panorama vom Haldensteiner Calanda (2806 m) aufzunehmen: «Von der Sennhütte, die sein armseliges Nachtquartier war, hatte er jeden Morgen zwei Stunden bis zum Gipfel zu steigen und mußte oben oft eben so lange warten, bis der Nebel wegging; um Mittag brannte die Sonne fast unerträglich und schon Abends 4 Uhr bliesen kalte Winde um die Höhe, von 8000 Fuß über Meer. Die höchste Stelle, auf der er zeichnete, war ein steiniges Plätzchen von höchstens zehn

Fuß ins Gevierte[209].» Ein Panorama vom Piz Umbrail (3033 m) von Franz Faller 1870 stellt den Gebirgszeichner in ähnlicher Weise vor: fest eingehüllt, an windgeschütztem Ort überaus exponiert nach immer ferneren, schwer faßbaren Horizonten spähend[210].

Und bis in die zivilisationsfeindlichsten Räume der Erde dringt der Zeichner vor. Im Nirgendwo dort erscheint er nicht nur einsam, sondern auf eine rührende Weise unangebracht, wie Louis Le Breton, der Chirurg der «Astrolabe», bei der Landung vor der Eisküste von Adélieland auf dem Südpolarkontinent am 21. Juni 1840, oder der Geologe William Holmes 1879/80, der auf Point Sublime in der Kaibaregion des Grand Canyon in Arizona die unabsehbare Erosionslandschaft studiert[211].

Im Alpengebiet beginnt das Treiben der Touristen vom frühen 19. Jahrhundert an. Ein Gemälde von Martin Disteli porträtiert in beschaulicher Weise die Alpengänger Franz Joseph Hugi und Gefährten im Rottal bei der verdienten Rast im August 1828: Wie auf einer Bühne sitzt der obligate Expeditionszeichner jener Pionierzeit, mit aufgesetztem Zylinder, und zeichnet[212]. Überhaupt tritt er damals gern gepflegt und gut angezogen auf, wie in der Grotte de Balme 1827[213] oder auf der nebelverhangenen Simplonstraße 1831, wo er beim Pferdewechsel seinen Einspänner nicht zu verlassen braucht, da es sich unterm Verdeck bequemer skizzieren läßt[214]; manchmal sind auch zeichnende Damen mit von der Partie, wie in der Gondoschlucht[215]. Eine zeitgemäß biedermeierliche Genreszene figuriert George Barnard 1843 vor die weltberühmten Fälle des Gießbachs, welche nachts für die Gäste in Brienz zuweilen beleuchtet wurden (damals durch Fakkeln, später elektrisch): Der Zeichner arbeitet emsig in Gesellschaft seiner steif lauschenden Damen, ein Bergführer steht zwei Schritte zurück, während der alte Schullehrer Johannes Kehrli mit seinen Trachtenkindern ein Ständchen von Volksliedern probt[216].

Das beste Touristenensemble bildet die kleine Reisegesellschaft auf dem Stockhorn (2190 m) von Adolf Carl Otth 1834 (Abb. 22). Die Gruppierung der Gipfelstürmer mit ihren Utensilien (Sonnenschirm und Feldstuhl, Reisebecher, Tabakpfeifen, Perspektiv) erscheint dem Künstler so prägnant, daß er sie im Nachvollzug wiederholt und seinem Zeichner unterschiebt, auf dessen Skizzenblatt richtungsgemäß ein Ausblick über den Thunersee, der wirkliche Bildgegenstand, entstehen sollte. So spielt jede Figur ihre Rolle, auch der Zeichner ist nur eine Figur im Bild, und die vortreffliche Staffage ist wichtiger als der wirkliche Bildgegenstand, der sich in schöne Kulisse verwandelt.

Unechte Zeichner

Um 1835 publiziert Jean-Pierre Thénot in Paris eine manierierte Darstellung edler Einfalt: *Schiller composant sa Tragédie de Guillaume-Tell près du Lac des quatre Cantons*[217].

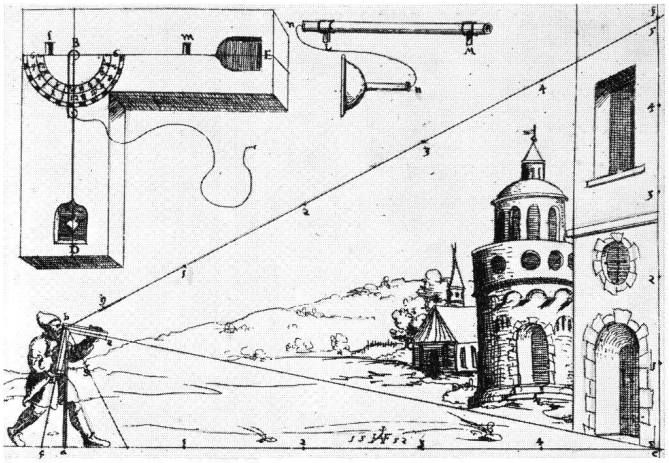

Abb. 19 Augustin Hirschvogel, 1552 (Text S. 58)

Da Schiller in Wirklichkeit nie Schweizer Boden betreten hat, ist das vielversprechende Bild unbegründet (wenngleich in der Imagination nicht rundweg unzutreffend). Unecht in diesem kausalen Sinn erscheinen auch Zeichnerfiguren, die auf topographische Richtigkeit einer erfundenen Landschaft anspielen. Dazu gehören die oben erwähnten römischen Capricci von Ducerceau[23], Guardi[39] und Robert[41]; auch an die Erlebnisfiguren von Bruegel[172, 173], van Cleef[24] und Savery[174–178] oder im Geist von Watteau[103] ist zu denken, obwohl sie alle in ihrer eigenen Sphäre der Erinnerung ganz echt sind.

Als wichtigstes Werk mit einem unechten Zeichner ist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein anonymes Gemäldefragment überliefert, das von Winkler und Baldass Jan Mostaert, von Wescher Jan Wellensz. de Cock, von Boon Matthijs Cock zugeschrieben wird, jedenfalls dem weiteren Wirkungskreis Pieter Bruegels d.Ä. entstammt[218]: Der Zeichner links unten ist mehr in Kontemplation der offensichtlich wunderbaren Flußlandschaft versunken, als daß er sie bezeugen sollte. Auf einem der spektakulären Gebirgsbilder von Joos de Momper zu Beginn des 17. Jahrhunderts sieht man den Zeichner mit einem Hirten in phantastischer Felsenhöhle vor dem idealen Wasserfall schöpferisch tätig: mehr Wunschbild des Künstlers als bewältigte Realität[219]. Herman Saftleven in Utrecht versetzt sich in den 1630er Jahren auf Grund von älteren Aufnahmen seines Vorbilds Roelant Savery mit Hilfe der apokryphen Zeichnerfigur in die Prager Altstadt, wo er ein stattliches baufälliges Haus skizziert[220]. Pieter de Molyn, ein Erneuerer der realistischen Landschaft, komponiert als alter Meister 1656 römische Ruinen in ihrer Ideallandschaft und fügt, gleichsam zum Beweis seiner Italiensehnsucht, den treuen Zeichner hinzu[221]. Alle diese Figuren sind weniger Ausdrucksträger des erlebenden Zeichners, mehr Botschafter der Illusion.

Aus manchen der denkmalhaften Künstlerporträts strahlt die Gegenwart des Zeichners oder Malers so stark,

Abb. 20 Anonym, 1577 (Text S. 56)

daß dessen Gestalt als Hauptsache, die umgebende Hintergrundlandschaft nur attributiv erscheint: so die Repräsentationen von Franz Ludwig Pfyffer (Abb. 17) und Ludwig Hess (Abb. 18), Salomon Gessner (postum)[102] und Menzels Daniel Chodowiecki[111], die Selbstporträts von Henri Rousseau[112], Cuno Amiet[73] und Ivan Generalić[114]. Solche Werke stehen ikonographisch in der Nähe der landschaftlich bereicherten Autorenporträts, deren Persönlichkeiten die Illusion der Ausdehnung erweitert, ein gleichsam geistiger Raum umweht: von Dürers Terenz im luftigen Seegelände um 1492/93 oder Petrarca im Gehäuse des Petrarca-Meisters um 1532[181] bis zu Tischbeins *Goethe in der Campagna* 1786–1788 (in Lebensgröße als Wanderer durch die Zeiten auf antiken Ruinen ruhend) oder Kolbes *Goethe vor dem Golf von Neapel* 1822–1826 (in Lebensgröße als Dichterheros Abschied nehmend), Schmellers *Goethe vor einer Flußlandschaft* 1826/27 (in Lebensgröße als hoher Greis mit Notizblock posierend), Schwerdgeburths *Goethe, der achtzigjährige Meister* 1829 (auf einen Säulenschaft gestützt, mit Stift und Taschenbuch vor sanftem Gewölk), endlich jenen zahlreichen Ehrenporträts, welche Alexander von Humboldt durch die Reallandschaften seiner südamerikanischen Forschungsreise (1799–1804) nimbusartig auszeichnen[222]. Noch der unechte Schiller von Thénot um 1835[217] oder der verherrlichte Nordenskiöld von Rosen 1886[191] und Amiets studierender Vater Josef Ignaz 1891[67] gehören in diese große Familie der denkwürdigen, aus ihrer besonderen Funktion in zugeordneter Landschaft zum Bildnis erhobenen, allgemeinbedeutend dargestellten Menschen. Ein besonderer Vertreter des Autorenporträts figuriert nun gar als unechter Zeichner auf Abraham Blotelings Kupfertitel zur holländischen Übersetzung der Orientreise von Pietro della Valle 1681: Die Bedeutung des Zeichners als Selbstporträt des Autors ist zu jener Zeit so geläufig, daß die herausfordernd zum Betrachter gekehrte Sitzfigur, ein jüngerer Bruder jenes Lucas van Valckenborch von Joris Hoefnagel 1594[119], vor der merkwürdigen Versammlung ägyptischer Monumente ohne weiteres mit dem reisenden Diplomaten Pietro della Valle identifiziert wird[223].

Der unechte Zeichner dient auch der Legitimierung von sekundären Ansichten, die als topographisch originär ausgegeben werden. So kopiert Lambert Doomer 1692 die panoramatische Aufnahme des Glärnischs von Jan Hakkaert 1655, indem er den Vordergrund verändert und Staffage hineinmischt, darunter einen allgemeinen Zeichner, mit dem nicht Hackaert gemeint ist[224]. Nicht anders ergeht es einer Lithographie von Friedrich Carl Rupprecht 1817 mit der Nordansicht von Bamberg (ohne Zeichner), die sich ein anonymer Kopist um 1820 zunutze macht und mit einem biedermeierlichen Zeichner garniert[225], oder einer Aquatinta von Johann Jakob Falkeisen nach Johann Rudolf Bühlmann um 1835 mit dem Blick auf die Pantenbrücke (ohne Zeichner), die von Friedrich Christoph Nilson 1839 in freier Wiedergabe mit dem üblichen Zeichner bereichert wird[226]. Die tatsächliche Funktion der Figur verkehrt sich somit in ihr Gegenteil, das alte Attribut verliert seinen Sinn.

Die letzten Ausläufer, Signaturen des Lichtbildkünstlers im Freien, bilden jene amüsanten Zeichner- oder Malerfiguren, welche 1880 in fotografierten Örtlichkeiten als Zugabe des Lithographen Emil Friedrich Graf gleichsam freiwillig, zur Erinnerung, noch einmal posieren: Sie sitzen richtig im Bild, vor Eiger und Mönch ganz klein in gehöriger Distanz[227], vor dem Fätschbachfall ganz nah im Flußbett in guter Position, am äußersten Rand des Betretbaren (Abb. 12), und vor dem Schreyenbachfall der besseren Aussicht wegen auf einem Baumast über den Wipfeln erhöht[228].

Der Zeichner als Zauberer

Die Zeichner in den Alpen wurden während Jahrhunderten von der einheimischen, allem Fremden feindlich gesinnten Bevölkerung verfolgt und mußten immer wieder um ihr Leben fürchten. Man hielt sie für Kundschafter ausländischer Mächte, die günstige Kriegspfade und geeignete Standorte für den Festungsbau erforschen sollten. Dies bezeugt Vincent Laurensz. van der Vinne im Tagebuch seiner Streifzüge durch die Schweiz 1653, zur Zeit der Bauernunruhen in den Kantonen Bern, Luzern, Solothurn und Basel kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg: «Was ich am meisten bereue und immer bereuen werde, ist, daß ich ein so herrliches und merkwürdiges Land mit Bergen, Felsen, Wasserfällen, Flüssen und wunderbaren Fernblicken habe durchreisen müssen, beinahe ohne zu wagen, irgend etwas zu zeichnen, denn, wenn die Bauern hier jemanden dabei ertappten, würden sie ihn als einen Spion und Verräter vielleicht gefangen nehmen und ohne weiteren Prozeß aufhängen[229].»

Alessandro Volta berichtet 1779 über die Abenteuer, welche Franz Ludwig Pfyffer (Abb. 17) mit den «rozzi montanari» der Urschweiz erlebte, vor denen er sich verbergen, als Jäger verkleiden oder schleunigst flüchten mußte, weil seine geheimnisvollen Meßgeräte militärische Vorbereitungen ahnen ließen [230]. Ähnliches wird vom Botaniker Abram Thomas überliefert, der als vielleicht erster Alpinist wahrscheinlich in den 1780er Jahren nach Zermatt kam und sogleich als Schafdieb und Spion verdächtigt wurde: «La population s'effraya de ces étrangers armés de couteaux et de pioches, et munis d'énormes boîtes, telles qu'on en avait jamais vu dans le pays [231].» Johann Conrad Gessner meldet seinem Vater, wie er und seine Gefährten 1784 vor einem böhmischen Grenzdorf «als spionirende Ingenieurs» angehalten und peinlich verhört worden sind [232]. Carl Gotthard Grass beschreibt die Begegnung mit einem Bündner beim Frauentor in Cumbels am 30. August 1790: Seine Auskunft «per vedere la terra» genügte, um den freundlichen Mann plötzlich abweisend, «finster und bedenklich» zu stimmen [233]. Auch im Leben des Panoramazeichners Heinrich Keller gab es dergleichen kritische Situationen, mehrmals im Kriegsjahr 1799 (ein österreichischer Soldat hielt ihn gar für «einen Spion, weil er ihn einen alten Weidenstock zeichnend antraf, und wollte ihn sogleich niederschießen») und einmal 1812 («ungern wurde es gesehen, als er in Churwalden die Ruine der alten Kirche zeichnete, weil dort ein Schatz vergraben liegen soll») [234]. Sein Freund Johann Jakob Meier lernte damals am Walensee und Bielersee ähnlich argwöhnische Bauern kennen [235]. Einen «ärgsten Vorfall» erzählt Johann Adam Klein: Als er 1815 in Frankfurt am Main unvorsichtigerweise die Wagen und Pferde der «königl. Preußischen Kriegskasse des 6ten Armeekorps» mit gewohnter Akribie abzeichnete, wurde er nach vollendeter Skizze arrestiert und mußte das unangenehmste Verhör bis zur Bezahlung der Untersuchungskosten über sich ergehen lassen [236]. Johann Rudolf Rahn wußte sich später solchem Verhängnis auf schalkhafte Weise zu entziehen, als er 1877 von einem Staatswächter in seinem Studium von St-Denis unterbrochen wurde [237]. Eine Illustration aller dieser Szenen, die sich noch vermehren ließen, bietet Albert Kindler 1875 vermutlich nach Selbsterlebtem: Der *Maler im Hinterrheinthal* sitzt bei einer gastlichen Hütte im Sonnenschein, derweil ein Hutzelweib mit bösem Blick und Stock garstig auftritt und schimpfend seinen lieben Frieden stört [238].

Der Zeichner ist nicht nur als Spion im Gelände, sondern auch einmal als Zauberer bezeugt. Arnold Houbraken überliefert Jan Hackaerts Konflikt mit den Bergbewohnern, wahrscheinlich in Graubünden 1655: Die guten Leute, «onbewust wat die krabbelingen en schetsingen op het papier te beduiden hadden», begannen mit dem Künstler zu streiten und schleppten ihn endlich als einen Hexenmeister vor den Richter, der den zeichnenden Holländer aber wohl kannte und ihm lachend die Freiheit zurückgab [239]. Eine Lithographie von J. Pfister 1851 zeigt in Umkehrung der Situation *Die Neugierigen*, staunende oder witzelnde Kinder um den eingebildeten Maler geschart: «Ja Zauber ist's, es ist kein Wahn: so malt Natur nur selber sich, und wird ja doch gemalt durch mich [240].»

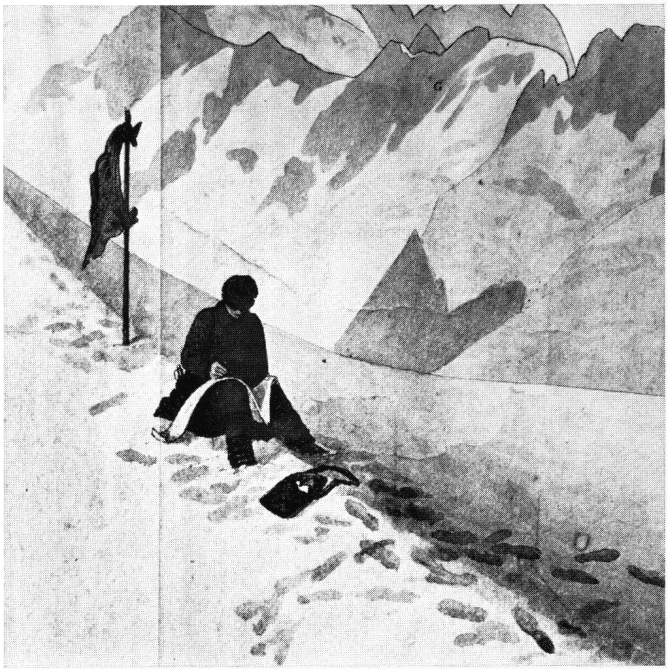

Abb. 21 Heinrich Zeller-Horner, 1832 (Text S. 60)

Abb. 22 Adolf Carl Otth, 1834 (Text S. 61)

*

Zwischen diesen extremen Vorstellungen schwankt die vieldeutige Beurteilung des Zeichners in der Landschaft. Für die Unwissenden ist er ein gefährlicher Eindringling, für die Besserwissenden aber ein versponnener Sonderling,

wie es Daumier[80] festhält und Johann Rudolf Rahn bestätigt: «Diesseits der Alpen hat mein Suchen fast immer befremdet und zu ergötzlichen Diagnosen und Offerten geführt. In Bünden wurde ich als Holzhändler begrüßt; auch Schweine sind mir einmal zum Kaufe angetragen worden, und wenn ich mich nach der Kirche eines Nachbardorfes erkundigte, wurde wohl die Einrede laut, wozu ich denn jene noch brauche, ich hätte nun die hiesige gezeichnet und gemessen, die doch viel schöner und größer sei[241]. »

Die Wissenden selbst, die Künstler, sehen den Zeichner in der Landschaft an seinem italienischen Ursprung, der freilich dunkel bleibt, als eifrigen Malerknaben, der ad naturam studiert, dann als ernsthaften Topographen, der sein Dagewesensein und die Urheberschaft einer richtigen Abbildung bezeugt: als Signatur des staunenden Antiken- und Ruinenzeichners, der in Rom die großen Werke der Vergangenheit, andernorts andere Sehenswürdigkeiten der Architektur porträtiert; als lebensfreudigen Schönwetterkünstler in der grünen Natur, umweht und besonnt, erdgebunden und von Wasserfällen magisch angezogen; als gleichgesinnten Freund oder als maniakalischen Liebhaber der Natur, vor dem auch die kollegiale, mitunter böse Karikatur nicht zurückschreckt; als Denkmal des Landschafters überhaupt und selbstporträthaft, als einsamen Wanderer von Ort zu Ort oder dann mit seinem Publikum, dem Reisebegleiter, Auftraggeber oder Betrachter im Gespräch; als Zeuge und Reporter aktuellen Geschehens; als winzige Kauerfigur in unermeßlicher Weltlandschaft, ergriffen und inspiriert, später als Erforscher unbewohnter Wildnis, als Naturwissenschafter mit Meßinstrumenten, wagemutig im schwierigen Hochgebirge oder weitab in der entlegensten Ferne; als Wunschfigur im Pittoresken oder als in der widrigen Wirklichkeit von unverständigen Zeitgenossen Verfolgter. Die Figur ist fast alles, was eine Künstlergestalt sein kann, was in einer solchen vorstellbar erscheint.

Der Zeichner in der Landschaft ist in der Tat ein Zauberkünstler, wenn ihm die abbildende Wiedergabe gelingt. Denn er geht in seine Schöpfung ein und bewohnt sie als Geist der Natur, ein Merlin des Gesichtssinns, der mit seinem hinhaltenden, zugreifenden Blick den verborgenen Genius der Örtlichkeit beschwört, Stimmungen erlauscht, Erinnerung findet: ein Glücklicher, der die erlebte Landschaft als eine Physiognomie der natürlichen Umwelt nachschöpferisch mitteilt. So scheint sein gestaltetes Werk zugleich vergeistigt und beseelt, erfüllt, wie Carus näher bestimmt, «von jener innigen, tiefen Auffassung des Naturlebens, von jenem Erkennen einer Widerspiegelung des menschlichen Gemütes in den großen Lebensregungen des Himmels und der Erde – wodurch die Landschaft, ich möchte sagen aus einer gewöhnlichen, schönen Kunst in höherer Bedeutung des Wortes Kosmos, eine kosmische Kunst wird[242] ». Der Zeichner darin ist die Symbolfigur des objektivierenden Künstlers überhaupt, der sein Selbst, die innere Quelle, mit dem Gebraus des äußeren Lebens durch gekonnte Weisen der Mitteilung in Übereinstimmung zu bringen sucht[243]. Denn Landschaft, die wirkende und einverleibte, die imaginierte Landschaft, ist immer Ausdruck von Beseeltheit und Begeisterung, wie Novalis wahrnimmt: «Eine Landschaft muß man als Dryade und Oreade ansehn. Eine Landschaft soll man fühlen wie einen Körper. Jede Landschaft ist ein idealischer Körper für eine besondre Art des Geistes[244]. »

ANMERKUNGEN

[1] Johann Rudolf Rahn, *Vom Zeichnen und allerlei Erinnerungen daran*, Zürich 1911, S. 13.

[2] Joseph Meder, *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919, S. 517.

[3] Wolfgang Krönig, *Eine Italien-Landschaft des 18. Jahrhunderts im Deutschen Archäologischen Institut zu Berlin, Philipp Hackerts Ansicht der Solfatara bei Neapel*, Berlin 1964, S. 5. Die von Krönig genannten Belege von Hackert, Momper, Merian, Lautensack, Sandrart hier in Anm. 18, 219, 121, 48, 142, 50.– Die Belege in London und von Uberti nennt Sturla J. Gudlaugsson, *Het Errera-schetsboek en Lucas van Valckenborch*, in: Oud-Holland, 74, Amsterdam 1959, S. 129 Anm. 23. Vgl. hier Anm. 218 und Abb. 1. Dieselben Belege und jene von Valckenborch nennt auch Wied 1972 (vgl. Anm. 119), S. 175, 203–204, Nr. 52. – Eine kleine Auslese der vielen, zum Teil auffallenden Zeichnerfiguren in den großformatigen Lithographiewerken der französischen Reiselandschafter im 19. Jahrhundert referiert Jean Adhémar, *Les lithographies de paysage en France à l'époque romantique, Thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, Paris 1937, S. 4–5, 8–9. – Im Ausstellungskatalog *Caspar David Friedrich 1774–1840, Hamburger Kunsthalle*, München 1974, S. 40, wird bei Erörterung der «Fernsicht mit einer Rückenfigur» auch der Zeichner vor einem weiten Ausblick als Motivgruppe angeführt. Die zufällig erscheinende Auswahl der Beispiele von Merian, Siberechts, Bourrit, Wüest und Reinhart (vgl. hier Anm. 121, 149, 64 und Abb. 17, ferner Anm. 208) beweist ihre Herkunft aus einem unbeackerten Feld. Vgl. auch Anm. 219. – Die Figur des Zeichners in der Landschaft ist so mannigfach überliefert, daß sich aus diesem Motivwandel mit Intelligenz und Ausdauer ohne weiteres die Bedeutungsgeschichte einer Art Pathosformel ableiten ließe, wie es Alfred Neumeyer mit seiner grundlegenden Studie *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, an einer ähnlich intentionalen Ausdrucksform in exemplarischer Weise entworfen hat. Daß dies in der ikonologischen Kunstwissenschaft noch nicht versucht worden ist, wäre mit der geringschätzigen Beachtung, die der topographischen Ansicht von der kunstgeschichtlichen Forschung bisher gegönnt worden ist, zu erklären.

[4] Aquarell im Kupferstichkabinett Berlin, Inv. 3369. Walter Koschatzky, *Albrecht Dürer, Die Landschaftsaquarelle, Örtlichkeit, Datierung, Stilkritik*, Wien 1971, Farbtaf. Nr. 14.

[5] Lavierte Federzeichnung in der Albertina Wien, Inv. 44.023,

und Deckfarbenmalerei auf Holz im Schloßmuseum Weimar, Inv. G 884. HEINRICH GERHARD FRANZ, *Hans Bol als Landschaftszeichner*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, 1, Graz 1965, S. 47, Abb. 101 und 178.

[6] Bleistiftzeichnung im Kupferstichkabinett Berlin (DDR). MARIANNE BERNHARD, *Deutsche Romantik, Handzeichnungen*, 1–2, München 1973, Abb. S. 235. Johann Jakob Meier stellt 1806 und 1807 in Zürich zwei entsprechende Aquarelle aus: *Ein zeichnender Knabe J.J.B. von T.* und *Ein auf das Landschaftszeichnen ausgehender Knabe*. Vgl. *Verzeichniß der Kunstwerke, die den 12. May 1806* [bzw. *1. Juni 1807*] *auf Veranstaltung der Künstler-Gesellschaft in Zürich öffentlich ausgestellt worden*, S. 6 Nr. 44 bzw. S. 8 Nr. 63.

[7] Federzeichnungen in den Uffizi Florenz und im British Museum London. BERNARD BERENSON, *The drawings of the Florentine painters*, 1–3, Chicago 1938, S. 268 Nr. 1914, S. 270 Nr. 1936A–B, S. 271 Nr. 1944C. MEDER 1919 (vgl. Anm. 2), S. 165–166 Abb. 60, S. 210 Abb. 76. Vgl. auch Anm. 21.

[8] Für diese wie bei allen folgenden Abbildungen vgl. die Angaben im Verzeichnis der Abbildungen.

[9] Holzschnitt 53 : 220 cm von mehreren Holzstöcken im Stedelijk Prentenkabinet Antwerpen (Unikum). O. BUYSSENS, *Antverpia Mercatorvm emporivm actvm 1515 (?), Wie schiep die grote houtsnede en andere gezichten op de rede van Antwerpen uit omstreeks die tijd?*, in: Marine Academie van Belgie, Medelingen, 6, Antwerpen 1952, S. 171–201 (Panorama begonnen von Erhard Reuwich vor 1495, vollendet von Jacopo dei Barbari, gedruckt 1513 oder 1515 von Jan de Gheet in Antwerpen). Ich verdanke die Kenntnis dieses topographischen Hauptwerks, auf das man nur in Antwerpen stoßen kann, einem freundlichen Hinweis von Dr. GUSTAV SOLAR, Zürich; vgl. dessen *Hans Conrad Escher von der Linth, Ansichten und Panoramen der Schweiz: Die Panoramen*, Zürich 1976, Abb. 53, 54.

[10] Lavierte Federzeichnung in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Ms. Min. 41, Bl. 21. EGBERT HAVERKAMP-BEGEMANN, *The Spanish views of Anton van den Wyngaerde*, in: Master drawings, 7 Nr. 4, New York 1969, S. 377, 393, Taf. 2.

[11] Lavierte Federzeichnung in der Fondation Custodia Paris. *Acquisitions récentes de toutes les époques, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris, Institut Néerlandais, 10 janvier–24 février 1974*, Paris 1974, Nr. 97, Taf. 5.

[12] Aquarellierte Federzeichnung im Kupferstichkabinett Berlin, Inv. 13949. LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Die Handzeichnungen von Matthäus Merian d. Ä.*, Basel 1963, S. 19, 25, 32–33 Nr. 6, Taf. 12. BRUNO WEBER, *Graubünden in alten Ansichten*, Chur 1977, Abb. 6. Zu den Zeichnerfiguren in Merians Topographien vgl. Anm. 48.

[13] Vgl. weitere Zeichnerfiguren von Conrad Meyer in Anm. 124.

[14] Getuschte Federzeichnung in der Stiftsbibliothek Einsiedeln. WEBER 1977 (vgl. Anm. 12), Abb. 17. Ein alter ego von Johannes Meyer, welches die ansehnlichsten Privathäuser von Zürich im Talacker porträtiert, verkündet jedermann die richtige *Optica, Die Sehe-Kunst* des beobachtenden Topographen auf der Einblattdruckradierung, die als *Neujahrsblatt der Bürgerbibliothek Zürich auf das Jahr 1708* herauskam. Zentralbibliothek Zürich, AZZ 17.

[15] Aquarellierte Federzeichnung auf zwei Blättern im Historischen Museum Bern, Inv. 26093. HEINZ J. ZUMBÜHL, *Die Schwankungen des Unteren Grindelwaldgletschers in den historischen Bild- und Schriftquellen des 12. bis 19. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift für Gletscherkunde und Glazialgeologie, 11. 1975 H. 1, Innsbruck 1976, S. 21, 95, Abb. 3, 4. Zu weiteren Selbstporträts von Kauw vgl. RUDOLF WEGELI, *Die Sammlung Kauw*, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern, 17. 1937, Bern 1938, S. 5–9, Anm. 4. SOLAR 1976 (vgl. Anm. 9), Abb. 88. Ähnlich die beiden entsprechenden Figuren, der Künstler mit Stift und ein Bauer mit seiner Mistgabel, bereits auf dem Kupferstich (sowie der Vorzeichnung) von Joris Hoefnagel 1594 nach Lucas van Valckenborch (Anm. 119) und auf einem Kupferstich von Heinrich Kumberger, Ansicht der Stadt Ravensburg von Westen 1605. Zu diesem vgl. ANDREAS ANDRESEN, *Der deutsche Peintre-Graveur*, 4, Leipzig 1874, S. 12; RICHARD SCHMIDT und HANS BUCHHEIT, *Die Kunst- und Altertums-Denkmale im ehemaligen Donaukreis: Oberamt Ravensburg*, Stuttgart 1931, S. 18 Abb. 5.

[16] WILLIAM HAMILTON, *Campi Phlegraei, observations on the Volcanos of the two Sicilies as they have been communicated to the Royal Society of London*, 1–2 und Supplement, Naples 1776, 1779.

[17] Gemälde im Schloßmuseum Gotha. GEORG BIERMANN, *Deutsches Barock und Rokoko, herausgegeben im Anschluß an die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650–1800 Darmstadt 1914*, 1–2, Leipzig 1914, Bd. 1 S. XXXIV, Bd. 2 Taf. vor S. 509. WILHELM WAETZOLDT, *Das klassische Land, Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927, S. 86, Abb. S. 79.

[18] KRÖNIG 1964 (vgl. Anm. 2). Vgl. auch Anm. 52.

[19] Gemälde ehemals im Körner-Museum Dresden, 1945 verschollen. ERWIN GRADMANN und ANNA MARIA CETTO, *Schweizer Malerei und Zeichnung im 17. und 18. Jahrhundert*, Basel 1944, S. 67 Taf. 50. EKHART BERCKENHAGEN, *Anton Graff, Leben und Werk*, Berlin 1967, S. 408 Nr. 1727.

[20] ERWIN PANOFSKY, *Grabplastik, vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, Köln 1964, S. 87, 97, Abb. 352 und 410.

[21] MEDER 1919 (vgl. Anm. 2), S. 272 Anm. 1, Abb. 93. Ein aufblickender Malerknabe vor der Statue des Flußgotts Tiber personifiziert auf der Radierung von Adam Friedrich Oeser in KREUCHAUF 1768 (vgl. Anm. 181), S. 1, den italienischen Künstler, der die Antiken studiert; auf der entsprechenden Radierung für die Franzosen S. 245 sieht man drei eifrige Akademiezeichner vor dem nackten Modell von François Boucher.

[22] Lavierte Federzeichnung von Heemskerck im Kupferstichkabinett Berlin. HERMANN EGGER, *Römische Veduten, Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom*, 1–2, Wien 1911, 1931, Bd. 2 Taf. 10. Vgl. auch Anm. 117. – Radierung von Cock in dessen Folge von 25 Blättern *Praecipua aliquot Romanae antiquititatis ruinarum monimenta*, Antwerpen 1551, Nr. 7 (Exemplar in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich). FRIEDRICH WILHELM HEINRICH HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, 4, Amsterdam 1951, S. 180, 183 Nr. 29.

[23] WAETZOLDT 1927 (vgl. Anm. 17), S. 106, Abb. S. 103 (ohne Quellenangabe). Eine Radierung von Ducerceau 1550 mit einem stehenden Zeichner in antiken Ruinen in HENRY DE GEYMÜLLER, *Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre d'après de nouvelles recherches*, Paris 1887, S. 149 Abb. 66, S. 300. Einen anderen stehenden Zeichner in Ruinen mit Obelisk überliefert ein seltener, 1558 datierter Kupferstich des Meisters mit dem Monogramm Christi, nach GEORG KASPAR NAGLER, *Die Monogrammisten*, 3, München 1863, S. 992 Nr. 2602. – Die Freiluftakademie demonstriert am natürlichsten der Florentiner GIOVANNI ANTONIO DOSIO in seinen von Giovanni Battista de Cavalieri gestochenen Antikenansichten *Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae*, Rom 1569, 50 Kupferstiche (Zentralbibliothek Zürich, 00 725); verschiedenartige und typische Zeichnerfiguren auf Bl. 21, 25, 38, 41, 42, 45.

[24] Lavierte Federzeichnung im Gabinetto nazionale delle Stampe Rom, Inv. F.N. 495. EGGER 2.1931 (vgl. Anm. 22), Taf. 107. AMATO PIETRO FRUTAZ, *Le piante di Roma*, 1–2,

Roma 1962, S. 165, CVI, Taf. 180. (CARLOS VAN HASSELT und A. BLANCKERT,) *Artisti olandesi e fiamminghi in Italia, mostra di disegni del Cinque e del Seicento della collezione Frits Lugt*, Firenze 1966, S. 41 Nr. 24 (Variante, datiert 1585). (ROSELINE BACOU,) *Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo, Villa Medici Roma, 20 novembre 1972–31 gennaio 1973*, Roma 1972, S. 111 Nr. 76. (Eine andere Federzeichnung von Hendrick van Cleef mit einer Kauerfigur vermutlich vor den Thermen von Pozzuoli in BACOU 1972, S. 162 Nr. 112.) – In diesem Erinnerungsblatt ist der dreifache Zeichner sicherlich als die Erlebnisfigur des Künstlers aufzufassen, der sich mithin als Porträtisten Roms sichtbar macht. So auch empfindet man die spätere Mitteilung von Carus, der viel im Freien gezeichnet hat, wie er am 25. Mai 1828 fast gleichzeitig an drei verschiedenen Stellen römische Ruinen aufnahm: «Den heutigen Pfingstmorgen, welcher den Prinzen in die Kirche führte, hatte ich zu einem Kunstmorgen bestimmt, und mit reiner Lust habe ich vom frühen Morgen bis zum hohen Mittag den Reiz genossen, hier ruhig, ohne getrieben zu werden, des Zeichnens nach der Natur mich zu erfreuen. Zuerst im Frühsonnenschein saß ich lange vor den großen Ruinen des Friedenstempels am Forum, wandte mich dann am Kolosseum vorbei nach den Ruinen des Castello acqua marcia und beschloß mit zwei Studien vom Tempel der Minerva medica.» CARL GUSTAV CARUS, *Denkwürdigkeiten aus Europa, zu einem Lebensbild zusammengestellt von* MANFRED SCHLÖSSER, Hamburg 1963, S. 330.

[25] GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, Zürich 1973, S. 115, 478 Nr. 665.

[26] Federzeichnung in der Akademie der Bildenden Künste Wien, Inv. 3153. AN ZWOLLO, *Pieter Stevens, ein vergessener Maler des Rudolfinischen Kreises*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 64 (NF 28), Wien 1968, S. 131, Abb. 170.

[27] Aquarellierte Federzeichnung in der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Inv. 8424. OTTO BENESCH, *Meisterzeichnungen der Albertina, europäische Schulen von der Gotik bis zum Klassizismus*, Salzburg 1964, Abb. Nr. 146.

[28] Lavierte Federzeichnung in Christ Church Collection of drawings Oxford, Inv. 609. EGGER 2.1931 (vgl. Anm. 22), Taf. 82.

[29] FRIEDRICH THÖNE, *Ein deutschrömisches Skizzenbuch von 1609–11 in der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Berlin 1960, S. 19, Taf. 20, 28.

[30] Lavierte Federzeichnung in der Fondation Custodia Paris, Inv. 6591. *Flemish drawings of the seventeenth century, from the collection of Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris* (Ausstellungskatalog London/Paris/Bern/Bruxelles 1972), Gent 1972, S. 12 Nr. 10, Taf. 5.

[31] Lavierte Kreidezeichnung im Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, Inv. 19.771. MARCEL ROETHLISBERGER, *Bartholomäus Breenbergh, Handzeichnungen*, Berlin 1969, S. 26 Nr. 33, Abb. 33.

[32] Lavierte Pinselzeichnung in der Teyler-Stiftung Haarlem. ROETHLISBERGER 1969 (vgl. Anm. 31), S. 34 Nr. 77, Abb. 77.

[33] Gemälde in Dulwich College bzw. im Fitzwilliam Museum Cambridge. GIULIANO BRIGANTI, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966, S. 53, Abb. S. 25 bzw. Farbabb. S. 24. Vgl. auch Anm. 50.

[34] Zeichnung in der Sammlung Johan Quirijn van Regteren Altena, Amsterdam. WALTHER BERNT, *Die niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*, 1–2, München 1957–1958, Bd. 2, Abb. Nr. 538.

[35] Lavierte Federzeichnung im Prentenkabinet des Rijksmuseums Amsterdam. EGGER 2.1931 (vgl. Anm. 22), Taf. 36. GODEFRIDUS JOHANNES HOOGEWERFF, *De Bentvueghels*, 's-Gravenhage 1952, S. 96, Taf. 41.

[36] Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. HOOGEWERFF 1952 (vgl. Anm. 35), S. 96–97, Taf. 31.

[37] Lavierte Federzeichnung ehemals in der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Inv. 20.970. EGGER 2.1931 (vgl. Anm. 22), Taf. 7.

[38] Zwei Gemälde in Privatbesitz, Rom. BRIGANTI 1966 (vgl. Anm. 33), S. 226 Nr. 147, Abb. S. 117 und S. 228 Nr. 151, Abb. S. 116.

[39] Ein einziger der sitzenden Betrachter scheint vor dem Grabmal «La Conocchia» an der Via Appia als Rückenfigur zu zeichnen, in PIRANESIS *Vedute di Roma*, 138 Kupferstiche, Rom um 1778. ARTHUR MAYGER HIND, *Giovanni Battista Piranesi, a critical study with a list of his published works and catalogues of the Prisons and the Views of Rome*, London 1922, S. 72 Nr. 130, Taf. LXIX (1776). GIAMBATTISTA PIRANESI, *Vedute di Roma*, Unterschneidheim 1974 (Faksimileausgabe), Taf. 115.

[40] Gemälde in Privatbesitz, Curegli. ANTONIO MORASSI, *Guardi, Antonio Francesco Guardi*, Venezia 1973, S. 442 Nr. 704, Abb. 662.

[41] Aquarellierte Federzeichnung von Hubert Robert im Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, Inv. RF 31.695. MAURICE SÉRULLAZ, LISE DUCLAUX und GENEVIÈVE MONNIER, *Meisterzeichnungen des Louvre, 3: Die französischen Zeichnungen*, München 1968, Farbtaf. 59. – Aquatintafarbendruck au lavis von François Janinet nach Hubert Robert, 1775. JEANNE DUPORTAL, *La gravure en France au XVIIIe siècle: la gravure de portraits et de paysages*, Paris/Bruxelles 1926, S. 56 Nr. 115, Taf. LXXV. Vgl. auch Anm. 60.

[42] Lavierte Federzeichnung in der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Inv. 15.130. BENESCH 1964 (vgl. Anm. 27), Abb. 184.

[43] Gemälde Ilpendam im Musée du Louvre Paris, Gemälde Maastricht ehemals in niederländischem Privatbesitz. WOLFGANG STECHOW, *Dutch landscape painting of the seventeenth century*, London 1966, Abb. 83 (Ilpendam). LAURENS JOHANNES BOL, *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern, Landschaften und Stilleben*, Braunschweig 1969, S. 225 Abb. 218 (Maastricht).

[44] Federzeichnung im British Museum London, Variante im Gemeente Museum Arnhem. BERNT 1.1957 (vgl. Anm. 34), Abb. 184. HEINRICH DATTENBERG, *Niederrheinansichten holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1967, S. 92 Nr. 103/104. WOLFGANG SCHULZ, *Lambert Doomer, sämtliche Zeichnungen*, Berlin 1974, S. 84 Nr. 194, Abb. 99 (London), S. 85 Nr. 195, Abb. 101 (Arnhem).

[45] Bleistiftzeichnung im Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1927.57. GRADMANN und CETTO 1944 (vgl. Anm. 19), S. 56 Taf. 28.

[46] Kreidelithographie von Gottfried Engelmann nach Jules Louis Frédéric Villeneuve, in: HILAIRE-LÉON SAZERAC und GOTTFRIED ENGELMANN, *Lettres sur la Suisse, accompagnées de vues dessinées d'après Nature & lithographiées, par M. Villeneuve, première partie: Oberland Bernois*, Paris 1823, Taf. 3. Vgl. auch Anm. 213 und 215 (Colston). – Ganz pittoresk geht es im Berner Oberland 1892 zu. Zwei französische Alpinisten begegnen an einem Sommertag auf der Gschwantenmad-Alp, im Anblick des Well- und Wetterhorns vor dem Rosenlauigletscher, einer veritablen Künstlerkolonie: «L'œil se trouve tout de suite accroché par un grand nombre de taches blanches qui, de loin, font sur le gazon vert l'effet de gros champignons. Ce sont des peintres, abrités sous de larges parasols: ils sont là dix, vingt, quelquefois plus», was der Illustrator Édouard-Louis Boudier mit einem Holzstich *Le glacier de Rosenlaui – la vallée des peintres* ins Unglaubliche stilisiert: Man zählt auf seiner Ansicht 29 Sonnenschirme mit Staffelei. PAUL NAC und CONSTANT DE TOURS, *Vingt jours en Suisse*, Paris [1892], S. 102, Abb. S. 103.

[47] GEORG BRAUN und FRANZ HOGENBERG, *Civitates orbis terrarum*, 1–6, Köln 1572–1617 (vgl. die Faksimileausgabe mit der Einleitung von RALEIGH ASHLIN SKELTON, Cleveland 1966). Charakteristische Zeichnerfiguren in diesem Kupferstichwerk: Bd. 3 (*Urbium praecipuarum totius mundi liber tertius*, 1581), Taf. 49 oben: Verona (von Joris Hoefnagel 1578). Bd. 5 (*Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum*, 1590er Jahre), Taf. 10 unten: Las Cabezas de San Juan (von Joris Hoefnagel 1565, vgl. Anm. 118); Taf. 20 oben: Tours (von Joris Hoefnagel 1561); Taf. 51: Regensburg (von Jakob Hoefnagel 1594, vgl. Abb. 3); Taf. 52: Linz (von Joris Hoefnagel nach Lucas van Valckenborch, 1594, vgl. Anm. 119). Bd. 6 (*Theatri praecipuarum totius mundi urbium liber sextus*, 1617), Taf. 24: St. Pölten (von Jakob Hoefnagel 1617). Über Hoefnagels Arbeit für das Städtebuch vgl. ARTHUR EWART POPHAM, *Georg Hoefnagel and the Civitates Orbis Terrarum*, in: Maso Finiguerra, 1, Roma (Città del Vaticano) 1936, S. 183–201.

[48] In der Vedutenfülle der Topographien von ZEILLER/MERIAN um die Mitte des 17. Jahrhunderts sind die Zeichner nicht so häufig, wie man vermuten möchte. Im folgenden resümiere ich 17 sitzende Rückenfiguren aus 10 der 16 Bücher umfassenden *Topographia Germaniae* (ohne Frankreich und Italien): *Top. Helvetiae* 1642, Ausgabe 1654, nach S. 90: Blonay (von Caspar Merian). *Top. Sueviae* 1643, nach S. 204: Ulm gegen Mitternacht (von Matthäus Merian d. Ä.). *Top. Westphaliae* 1647, nach S. 70: Wesel (von Matthäus Merian d. Ä. nach Wenzel Hollar). *Top. provinciarum Austriacarum* 1649, nach S. 26: Linz (von Matthäus d. Ä. oder Caspar Merian); nach S. 98: Villach (ebenso). *Top. Superioris Saxoniae* 1650, nach S. 46: Prospekt des Elbstroms um Dresden (von Caspar Merian, Zeichner und Erklärer vor einem Visierinstrument für das Messen von Richtungen); nach S. 132: Mansfeld (von Caspar nach Matthäus Merian d. Ä.). *Top. Electoratus Brandenburgici et Ducatus Pomeraniae* 1652, nach S. 48: Ribnitz-Damgarten (von Caspar Merian nach Eric Jönson); Anhang, *Top. Prussiae*, nach S. 14: Danzig (von Matthäus Merian d. Ä.). *Top. Saxoniae Inferioris* 1653, nach S. 100: Goslar (von Matthäus Merian d. Ä.); nach S. 138: Hildesheim (von Caspar Merian nach Conrad Buno); nach S. 168: Magdeburg-Neustadt (von Caspar Merian); nach S. 208: Salza (ebenso). *Top.* [...] *Braunschweig und Lüneburg* 1654, nach S. 78: Einbeck (von Caspar Merian nach Conrad Buno). *Top. Hassiae* 1646, Ausgabe 1655, nach S. 74: Gießen (von Matthäus Merian nach Wenzel Hollar); Anhang nach S. 174: Alzey (von Matthäus Merian; auch in der *Top. Palatinatus Rheni et vicinarum regionum* 1645, nach S. 12). *Top. Germaniae Inferioris* 1659, nach S. 60: Limbourg (von Caspar Merian nach Joannes Peeters).

[49] Kreidezeichnung in der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Inv. 13.329. JOSEF SCHÖNBRUNNER und JOSEPH MEDER, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen* (1–12, Wien 1896–1908), 12.1908, Taf. Nr. 1383 (als Roelant Savery). DETLEF HEIKAMP, *Federico Zuccari a Firenze 1575–1579*, in: Paragone, 18 Nr. 205/25, Firenze 1967, S. 44–68, Taf. 33. CURTIS O. BAER, *Landscape drawings*, New York 1973, S. 122 Nr. 44, Farbtaf. S. 123.

[50] JOACHIM VON SANDRART, *L'Academia Todesca della architettura, scultura & pittura: oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* [*erster Hauptheil*], Nürnberg 1675, 1. Teil 3. Buch VI. Kapitel, S. 71 (danach Zitat); 2. Teil 3. Buch XXIII. Kapitel, S. 332; *Zweiter Hauptheil*, Nürnberg 1679, 3. Teil VII. Kapitel, S. 22. – Vgl. ECKHART KNAB, *Die Anfänge des Claude Lorrain*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 56 (NF 20), Wien 1960, S. 157–159, S. 68 und Abb. 114 (Sandrarts Illustration), S. 81 (zu Herman van Swanevelt).

[51] MARCEL ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain, the drawings*, Berkeley 1968, Nr. 351, 352, 414, 443 recto, 538, 576, 657, 697 (alle Zeichnungen aus den Jahren um 1631 bis um 1650). MARCEL ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain, the paintings*, New Haven 1961, S. 96 und Abb. 16, 26, 66, 70, 107, 114, 203. – Die Freilicht-Figuren von Claude Lorrain bezeugen hauptsächlich den Enthusiasmus des Freilicht-Landschafters; ob seine Pinselzeichnungen halb wirkliche oder ganz komponierte Örtlichkeiten darstellen, erscheint im Hinblick auf seine künstlerische Intention unwichtig. Es gilt das zusammenfassende Urteil Goethes gegenüber Eckermann am 10. April 1829: «Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich.» Zitiert nach LUDWIG MÜNZ, *Goethes Zeichnungen und Radierungen*, Wien 1949, S. 88.

[52] KNAB 1960 (vgl. Anm. 50), S. 149, Abb. 186. Zum Sonnenschirm vgl. Anm. 18, 74, 93, 163, 240.

[53] Pinselzeichnung im British Museum London. ROETHLISBERGER 1968 (vgl. Anm. 51), Nr. 290 verso (um 1635–40).

[54] Pinselzeichnung im Kupferstichkabinett Berlin, Inv. 144. HOOGEWERFF 1952 (vgl. Anm. 35), S. 95, Taf. 26a KNAB 1960 (vgl. Anm. 50), S. 68 Anm. 16, Abb. 115. *Nederlandse 17e eeuwse italianiserende landschapschilders, Centraal Museum Utrecht, 10 maart–30 mei 1965*, S. 142 Nr. 70, Abb. 73 (mit allen Literaturangaben). – Eine diesem Blatt motivisch ähnliche Federzeichnung von Friedrich Bury verewigt Goethe in seinem römischen Künstlerkreis um 1787: ein Maler und zwei Zeichner im Freien von Freunden umgeben, «die einen ernsten Fortschritt in Begriffen und Technik mit einem raschen, lustigen Leben leichtmüthig zu verbinden glaubten» (GOETHE, *Italienische Reise*, Bericht Oktober 1787). HANS LUDWIG OESER, *Das Zeitalter Goethes, Menschen und Werke, ein Bilderwerk*, Berlin 1932, Abb. S. 204.

[55] Namentlich eine Federzeichnung im Kupferstichkabinett Berlin, Inv. 5369. HANS SCHNEIDER, *Jan Lievens, sein Leben und seine Werke* [*Haarlem 1932*], *mit einem Supplement von* R. E. O. EKHART, Amsterdam 1973, S. 235 Nr. Z 311 (dazu Z 312–314a). BERNT 2.1958 (vgl. Anm. 34), Abb. Nr. 362. (WOLFGANG SCHULZ,) *Die holländische Landschaftszeichnung 1600–1740, Hauptwerke aus dem Berliner Kupferstichkabinett, April bis Juni 1974*, Berlin 1974, S. 53 Nr. 113, Abb. 69 und Umschlagbild.

[56] Lavierte Federzeichnung im Gemeentearchief Den Haag. JAN GERRIT VAN GELDER, *Zeichnungen und Graphik holländischer Meister aus fünf Jahrhunderten*, München 1959, S. 50, Abb. 127.

[57] Aquarellierte Bleistiftzeichnung in der Nasjonalgalleriet Oslo, Inv. 2595. BERNHARD 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 171.

[58] Lavierte Pinselzeichnung in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Klöntal III, 1. Ausschnitt der beiden Zeichner in WEBER 1977 (vgl. Anm. 12), Abb. 1, und SOLAR 1976 (vgl. Anm. 9), Abb. 83, 82. Ausführliche Erläuterung in: GUSTAV SOLAR, *Conrad Meyer und Jan Hackaert, Feststellungen um einen Fund*, in: Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1974/75, Zürich 1977.

[59] RICHARD WILSON, *An Italian sketchbook, drawings made by the artist in Rome and its environs in the year 1754*, hg. von DENYS SUTTON und ANN CLEMENTS, London 1968, S. 49 Nr. 28. – Ein konventioneller Zeichner sitzt unscheinbar, im Schatten an einem Straßenrand, auf dem Gemälde *Ruined arch at Kew* um 1760, vielleicht Wilson selbst (englischer Privatbesitz). *The genius of British painting, editor* DAVID PIPER, London 1975, S. 185, Farbabb. S. 152. Vgl. auch Anm. 199.

[60] MAX SCHEFOLD, *Der Wasserfall als Bildmotiv, Anregungen zu einer Ikonographie*, in: Festschrift für Wolfgang Krönig (Aachener Kunstblätter, 41), Düsseldorf 1971, S. 275, Abb. 1. Vgl. den Zeichner mit der Wäscherin auf dem Hubert Robert zugeschriebenen Gemälde eines Wasserfalls im Ausstellungskatalog *William Turner und die Landschaft seiner Zeit, Hamburger Kunsthalle*, München 1976, S. 313, Abb. 320.

[61] Aquarell in englischem Privatbesitz. MARTIN HARDIE, *Watercolour painting in Britain, 1: the eighteenth century*, London 1966, Abb. 18, vgl. S. 183 (Farington). LESLIE PARRIS, *Landscape in Britain c. 1750–1850, The Tate Gallery* (Ausstellung vom 20. November 1973–3. Februar 1974), London 1973, S. 72 Nr. 146. Vgl. auch Anm. 104.

[62] CHRISTIAN CAY LORENZ HIRSCHFELD, *Neue Briefe über die Schweitz, erstes Heft*, Kiel 1785, S. 106. – Hierzu die Reflexion von C. G. Carus beim Abstieg vom Snowdon in Wales am 12. Juli 1844: «Ich beneidete einen Maler, der am Ufer eines Gebirgsbaches sein Atelier aufgeschlagen hatte und dort emsig zu arbeiten schien. Welche Lust muß es sein, in der Nachbildung so edler Formen sich zu versuchen!» CARUS/SCHLÖSSER 1963 (vgl. Anm. 24), S. 620.

[63] Aquarellierte Kreidezeichnung in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, Mappe 673. Ausschnitt in WEBER 1977 (vgl. Anm. 12), Abb. 2. Vgl. auch Anm. 133 und 155.

[64] Gemälde im Kunsthaus Zürich, Inv. 1024 (Zuschreibung an Johann Heinrich Wüest nicht zutreffend). BIERMANN 1914 (vgl. Anm. 17), Bd. 1 S. XLI, Bd. 2 S. LXI, 576 Abb. 977. WALTER HUGELSHOFER, *Schweizer Kleinmeister*, Zürich 1943, Taf. 103. – Jacques-Henri Sablet porträtiert Johann Conrad Gessner 1788 in Rom vielleicht mit ähnlicher Intention: der 24jährige Künstler malt im Freien, auf seiner Staffelei leuchtet eine grüne Waldlandschaft in geräumiger Wohlgestalt (Gemälde im Kunsthaus Zürich). Vgl. auch Anm. 102.

[65] Aquarell in unbekanntem Besitz. BERNHARD 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 676. Vgl. auch Anm. 215. – Karl Blechen malt ein Mädchen in ländlicher Tracht an der Staffelei vor einer Baumgruppe, zwei Bäuerinnen im Vordergrund und sich selbst als hochgewachsenen Lehrer, der die Arbeit seiner jungen Malerin beurteilt (National-Galerie Berlin [DDR], Inv. 509): als Ölstudie auf Papier wohl ein Ergebnis der 1832 «in den verflossenen Sommermonaten unternommenen Exkursionen in die freie Natur mit denjenigen besseren Schülern, welche am reifsten dazu schienen [...] und zwar an jedem Freitage von des Morgens 5 Uhr bis Abends, die Zeit des Marsches und der Mahlzeit mit eingerechnet», wie Blechen seiner Akademie am 12. Dezember 1832 rapportiert. (PAUL ORTWIN RAVE,) *National-Galerie, Karl Blechen, Leben, Würdigungen, Werk*, Berlin 1940, S. 241 Nr. 646, Abb. S. 243, Zitat S. 30 (ferner S. 243 Nr. 658, Abb. S. 240, Bleistiftzeichnung mit zwei zeichnenden Damen vor einer Hecke im Park).

[66] Ölstudie auf Papier in Privatbesitz, Paris. GERMAIN BAZIN, *Corot, 3e édition revue et augmentée*, Paris 1973, S. 275, Abb. S. 125. – Vgl. auch Anm. 68. Zur Entdeckung von Fontainebleau durch die Künstler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor der Schule von Barbizon, vgl. ADHÉMAR 1937 (vgl. Anm. 3), S. 19 Anm. 4. – Der Amerikaner John Quidor porträtiert 1828 in einem Gemälde (The Newark Museum) den Traum vom einfachen Leben in der Neuen Welt, einen jungen inspirierten Landschafter auf weichem Moos in sumpfigem Gelände gelagert, gleichsam verbrüdert mit dem Wurzelwerk eines alten Baums, der als Staffelei dient: "Here the painter is literally immersed in nature." JOHN WILMERDING, *Peale, Quidor, and Eakins: self-portraiture as genre-painting*, in: Art studies for an editor, 25 essays in memory of Milton S. Fox, New York 1975, S. 296, Abb. 3. – In freundlicherem Gehölz unterm Sonnenschirm präsentiert sich malerisch eingerichtet der kampierende Landschafter Anton van Wouw, bei Rooiplaat im südafrikanischen Busch, auf einem Aquarell von Hendrik Pierneef 1920 (Africana Museum Johannesburg). FRIEDA HARMSEN, *Out-of-doors with Pierneef*, in: Art and articles in honour of Heather Martienssen, Cape Town 1973, S. 169–171, Abb. 3.

[67] Gemälde im Museum der Stadt Solothurn, Inv. B 70. GOTTFRIED WÄLCHLI, *Frank Buchser 1828–1890, Leben und Werk*, Zürich 1941, S. 85, Farbtaf. V nach S. 100. PETER VIGNAU-WILBERG, *Museum der Stadt Solothurn, Gemälde und Skulpturen*, Solothurn 1973, S. 65 Nr. 54, Farbabb. Über die Frau als Zeichnerfigur vgl. Anm. 215. – Buchsers Schüler Cuno Amiet malt 1891 seinen Vater, den Archivar Josef Ignaz Amiet, auf der Burgruine Ramsach am Wisenberg (oberhalb Häfelfingen BL) in vergleichbarer Pose der Berufsausübung: als Historiker bei der Feldarbeit in seinen Notizen vertieft (Gemälde im Museum der Stadt Solothurn, Inv. A 234). VIGNAU-WILBERG 1973, S. 110 Nr. 107, Abb. Vgl. auch Anm. 73.

[68] Gemälde in der Stiftung Oskar Reinhart Winterthur, Inv. 351. RUDOLF ZEITLER, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte, 11), Berlin 1966, S. 224, Farbtaf. XII. MANUEL ALBRECHT, *Carl Spitzwegs Malerparadies*, Stuttgart 1968, S. 126, 169, 139 Farbtaf. 38. – Als vielleicht einziges Denkmal des Freilicht-Landschafters im Stil der Schule von Barbizon erscheint der Holländer Frederik Hendrik Kaemmerer auf einem Gemälde (in unbekanntem Besitz) von Jacob Maris um 1866: Er sitzt im Gehölz von Fontainebleau auf einem umgestürzten Baumstamm und pinselt an einer Ölskizze. H. A. TELLEGEN-HOOGENDOORN, *Een schildersatelier*, in: Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 23.1972, Bussum 1973, S. 359 Abb. 3.

[69] Gemälde in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Inv. 8759. PIERRE COURTHION, *Edouard Manet*, Köln 1962, Farbtaf. 31. DENIS ROUART und DANIEL WILDENSTEIN, *Edouard Manet, catalogue raisonné, 1: peintures*, Lausanne/Paris 1975, S. 182 Nr. 219, Abb. – Monets Atelierboot hat seine Vorläufer. So reiste Joachim Duviert 1609–1614 in Frankreich auch zu Schiff (vgl. Anm. 122). Jan Griffier (um 1645–1718) lebte und malte zeitweise in einem Kahn auf der Themse, wie KNAB 1960 (vgl. Anm. 50), S. 68 Anm. 11, erwähnt. Eine großformatige Rötel- und Bleistiftzeichnung (447 : 897 mm) von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff aus den späten 1730er Jahren stellt dar, wie der zeichnende Künstler in einem Kahn auf dem Grienericksee vor dem Schloß Rheinsberg sitzt, während in einem zweiten Kahn die Hofgesellschaft des Kronprinzen Friedrich von Preußen sich belustigt, soweit sie es nicht vorzieht, auf dem Ufer zu lagern (Kupferstichkabinett Berlin, Inv. 8644). PAUL SEIDEL, *Friedrich der Große als Kronprinz in Rheinsberg und die bildenden Künste*, in: Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen, 9, Berlin 1888, S. 118. Vgl. auch Anm. 157. – 1875, ein Jahr nach Manet, malt Renoir den führenden Impressionisten als Malerfreund in seinem Ateliergarten an der Staffelei stehend (Gemälde in The Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn.). FRANÇOIS DAULTE, *Auguste Renoir, catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1: figures 1860–1890*, Lausanne 1971, Nr. 131, Abb.

[70] Gemälde in der Tate Gallery London. RICHARD ORMOND, *John Singer Sargent, paintings, drawings, watercolours*, London 1970, S. 41, 234, Farbtaf. XI. – Eine andere bildschöne Frau belauscht als märchenhafte Erscheinung im Wald den Wiener Maler Joseph Binder beim Studienzeichnen, auf einem ikonographisch unerklärten Gemälde von Moritz von Schwind um 1850/60 (National-Galerie der Staatlichen Museen Berlin [DDR]). GERHARD POMMERANZ-LIEDTKE, *Moritz von Schwind, Maler und Poet*, Wien 1974, Farbtaf. 92. Vgl. Anm. 77.

[71] Paul Helleu: Gemälde im Brooklin Museum New York. OR-

MOND 1970 (vgl. Anm. 70), S. 42, 245, Farbtaf. I, Taf. 57. – Jane und Wilfred de Glehn: Gemälde im Museum of Fine Arts Richmond, Virginia. ORMOND 1970, S. 257, Taf. 118, vgl. auch Taf. 106. Über die Frau als Zeichnerfigur vgl. Anm. 215. – Adrian Stokes: Gemälde im Museum of Fine Arts Boston. ORMOND 1970, S. 257, Taf. 117.

72 CARL LARSSON, *Bei uns auf dem Lande*, Berlin/Stockholm 1906, Texts. 10 und Farbtaf. 10: *Der Hof*.

73 Gemälde im Kunstmuseum Bern. WALTER HUGELSHOFER, *Bildnis und Selbstdarstellung*, in: Du, 3 Nr. 9, Zürich, September 1943, Farbabb. S. 36. Zum Gegenbeispiel des Visionärs Fritz Pauli vgl. Anm. 243. – Gelassen und vergeistigt, im abstrakten Freilicht geheimnisvoll zeigt sich der 91jährige Maler durch sein letztes Selbstporträt 1959 (Gemälde in Amiets Atelierhaus in Oschwand): statuarisch im vibrierenden Zusammenklang von Rot und Grün, als ob der Garten um ihn, flächenhaft alles umgreifend, allmählich in sein Inneres wüchse oder er selbst in dieser mächtigen Pflanzlichkeit sich auflöste, «in Erwartung des Augenblickes, da er aus den Farben ringsum selber zu Farbe wird» (MAX HUGGLER, *Cuno Amiet*, Lausanne 1971, S. 92, Farbabb. S. 100).

74 Federzeichnung im Musée d'Art et d'Histoire Genève. Im Ausschnitt publiziert in: *Intellectual and artistic life in Switzerland, published by the Swiss Office for the Development of Trade on the occasion of the Japan World Exposition, Osaka, 1970*, Lausanne/Zurich 1969, Abb. S. 119. – Eine vergleichbare, launige Selbstporträtfigur von Rodolphes Vater Wolfgang-Adam Töpffer als Signatur eines Briefs an dessen Frau, aus dem frühen 19. Jahrhundert, publiziert in: *Les artistes de la Suisse, extrait des lettres autographes composant la collection de M. Alfred Bovet*, Paris 1885, Série VIII, S. 708 Nr. 1895, Abb. Ähnliche Schlußvignette aus einem anderen Brief in DANIEL BAUD-BOVY, *Peintres genevois 1766–1849: Töpffer, Massot, Agasse*, Genève 1904, Abb. S. 133. (Vgl. den Abschnitt über die Figuren als erkennbare Selbstporträts.)

75 RODOLPHE TÖPFFER, *Monsieur Pencil, Genève 1840* (Œuvres complètes de Rodolphe Töpffer, 8), Genève 1943, p. 2.

76 Folge von Bleistiftzeichnungen im Kunstmuseum Winterthur. RUDOLF HUNZIKER und PAUL SCHAFFNER, *August Corrodi als Dichter und Maler, ein Gedenkbuch*, Winterthur 1930, S. 72, Abb. nach S. 74.

77 Bleistift- und Pinselzeichnung im August-Corrodi-Archiv, Zentralbibliothek Zürich. HUNZIKER und SCHAFFNER 1930 (vgl. Anm. 76), S. 71, Taf. nach S. 78. – Ein Künstler, der in diesem Sinn nie auf einen grünen Zweig gekommen ist, war der liebenswürdige Begründer der Wiener Kupferstecherschule, Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811). Moritz von Schwind erwähnt in einem Brief an Eduard Mörike vom 25. Mai 1865 eine zu seiner Jugendzeit noch kursierende Schmutzer-Anekdote: «Eine Scene aus dem Gebirg, die lustig genug ist. Der alte Kupferstecher und Akademiedirektor Schmutzer begegnet einem Bären und zwar auf einem Stiegel. Er ging einmal nach der Natur zeichnen und nie wieder.» *(Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moritz von Schwind*, hg. von HANNS WOLFGANG RATH, Stuttgart 1918, S. 32.) Schwind malte die Szene, wie der bezopfte Städter an einer Bretterwand vor der wilden Natur des Tiers erschreckt zurückprallt, in zwei Varianten um 1859/60. OTTO WEIGMANN, *Schwind, des Meisters Werke in 1265 Abbildungen*, Stuttgart 1906, Abb. S. 398 und 399. – Die Rache der Natur zu Ende denkend karikiert Josef B. Engl in der Münchner *Jugend*, 1 Nr. 25 vom 20. Juni 1896, S. 403, einen Salonlandschafter, der draußen im Bauerndorf einen Misthaufen so veristisch porträtiert, daß der simple Stallknecht, ganz im Geist jener antiken Historien vom Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios (PLINIUS, *Naturalis historia*, XXXV, 65, 88–90, 95, 155), seine Schubkarre stracks in den gemalten Mist hinaufrollt und so das ganze Kunstwerk zum Gaudi der Schweine über den Haufen fährt: «Der Triumph des Realismus.»

78 Kreidelithographie 1862. LOYS DELTEIL, *Le peintre-graveur illustré (XIXe et XXe siècles), 28: Honoré Daumier (IX)*, Paris 1926, Nr. 3251. Vgl. auch Anm. 138. – Zwei andere faulenzende Künstler im Freien karikiert Paul Gavarni in Bl. 15 seiner lithographierten Folge *Les artistes* (1838). Vgl. ERNST FUCHS, *Gavarni*, München 1925, Taf. 18.

79 Kreidelitho 1864. DELTEIL 1926 (vgl. Anm. 78), Nr. 3311.

80 Kreidelitho 1864. DELTEIL 1926 (vgl. Anm. 78), Nr. 3428. – Variation einer Karikatur von 1847, Bl. 51 aus Daumiers lithographierter Folge *Les Bons bourgeois: Ces artistes sont presque tous fous... ma parole d'honneur!... en voilà un qui a l'idée de faire le portrait d'un vieil arbre!* DELTEIL, 5. Bd. 1926, Nr. 1527. Vgl. auch Anm. 240.

81 Kreidelitho 1865. DELTEIL 1926 (vgl. Anm. 78), Nr. 3439.

82 Kreidelitho 1862. DELTEIL 1926 (vgl. Anm. 78), Nr. 3248.

83 JOHN GRAND-CARTERET, *La montagne à travers les âges, rôle joué par elle, façon dont elle a été vue, 2: la montagne d'aujourd'hui*, Grenoble 1904, Abb. S. 305. Vgl. auch Anm. 46. – Zur Verdrängung der Lithographen durch die Photographen in der topographischen Landschaftskunst des letzten Jahrhundertviertels vgl. ADHÉMAR 1937 (vgl. Anm. 3), S. 74–77.

84 WILHELM BUSCH, *Sämtliche Werke*, hg. von OTTO NÖLDEKE, 2, München 1943, Abb. S. 7–18. WILHELM BUSCH, *Der kleine Maler mit der großen Mappe, der Münchener Bilderbogen 248 und die ungedruckten Bilder des Entwurfs*, Hannover 1975. – In der Menschentierkarikatur von GRANDVILLE erscheinen die wandernden Maler als beiläufige Figuren eines phantastischen Universums der widerlichen Instinkte, so in *Metamorphoses du jour ou les hommes à têtes de bêtes*, Paris 1836, Bl. 30 (die armen Künstler) und in *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris 1842, Taf. vor S. 145 zu S. 149 (der Porträtmaler Topaze als wandelnder Van Dyck). GRANDVILLE, *Das gesamte Werk*, Einleitung von GOTTFRIED SELLO, München 1969, Abb. S. 381 und 997.

85 Kreidezeichnung in der Fondation Custodia Paris. (CARLOS VAN HASSELT,) *Landschaptekeningen van Hollandse meesters uit de XVIIe eeuw uit de particuliere verzameling bewaard in het Institut Néerlandais te Parijs*, 1–2, Gent 1968, S. 143 Nr. 140, Taf. 4.

86 Kohlezeichnung in unbekanntem Besitz. *C. G. Boerner, Neue Lagerliste Nr. 64*, München 1974, S. 120 Nr. 139, Abb. Auf dem Innentitel.

87 Feder- und Pinselzeichnung in unbekanntem Besitz. GEORG SWARZENSKI und EDMUND SCHILLING, *Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz*, Frankfurt am Main 1924, Abb. S.V.

88 Bleistiftzeichnung im British Museum London. JOHN HAYES, *The drawings of Thomas Gainsborough*, London 1970, Bd. 1 S. 112 Nr. 10, Abb. PARRIS 1973 (vgl. Anm. 61), S. 124 Abb. 303. – Zum schwarzen Konvexspiegel, der die Farbigkeit der Natur in seine dunkle Tönung zurücknimmt, vgl. MEDER 1919 (vgl. Anm. 2), S. 476–477, 548–550. Johann Conrad Gessner schreibt darüber seinem Vater Salomon Gessner aus Dresden am 12. Oktober 1785: «Er ist und bleibt nun mein beständiger Gefährte, und täglich lern' ich denselben besser gebrauchen. Ich gebe demselben vor jeder Camera Obscura den Vorzug, weil man ihn bequem in der Tasche mitführt; und dan präsentirt er jeden Gegenstand auch im Helldunkel, und im Schatten klar und hell.» (SALOMON GESSNERS *Briefwechsel mit seinem Sohne, während dem Aufenthalte des Letztern in Dresden und Rom, in den Jahren 1784–85 und 1787–88*, Bern/Zürich 1801, S. 103.) Carl Gotthard Grass berichtet Ähnliches am 31. August 1790: «Da man den Effect des Ganzen wegen der Größe nicht wohl fassen kann, so kam mir mein schwarzer nuglyscher Spiegel, den mir mein

Freund Herr Landvogt [Salomon] Landolt aus Zürich mitgegeben hatte, sehr zu statten. Man sah ihn [den Furkagletscher] hierin nicht nur ganz, sondern auch alle Brüche und Spalten, weit genauer, die in der Ferne das Ansehen haben, wie wenn es lauter kleine eckigte, regulaire zusammengesetzte Körper wären.» (CARL GOTTHARD GRASS, *Fragmente von Wanderungen in der Schweiz*, Zürich 1797, S. 85.)

[89] Drei Zeichner im Römischen Skizzenbuch Reinharts in der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. INGE FEUCHTMAYR, *Johann Christian Reinhart 1761–1847*, München 1975, S. 64, 375 Z 379 (Nr. 4–6), Abb. 213–215; vgl. S. 420 Nr. 2 und 4a, Abb. 146 (zwei Zeichner, 1780er Jahre, kaum Selbstporträts). Vgl. auch Anm. 104. – Aquarellierte Federzeichnung von Dillis in Privatbesitz München. BERNHARD 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 181.

[90] Bleistift- und Pinselzeichnung im Kunstmuseum Winterthur. HEINZ KELLER, *Winterthurer Kleinmeister 1700–1830*, Winterthur 1947, S. 30, Taf. 31.

[91] Über Johann Adam Klein: CARL JAHN, *Das Werk von Johann Adam Klein*, München 1863. WILHELM SCHWEMMER, *Johann Adam Klein, ein Nürnberger Meister des 19. Jahrhunderts*, Nürnberg 1966. *Johann Adam Klein 1792–1875, Zeichnungen und Aquarelle, Bestandskatalog der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg*, hg. von RENATE FREITAG-STADLER, Nürnberg 1975. – Eine vergleichbare gebeugte Zeichnerfigur in Rückenansicht findet sich bereits auf Kleins Federzeichnung *Das alte Schloß Aggstein an der Donau, gez. im Juni 1813* in der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Inv. 31.370. WALTER KOSCHATZKY und LAMBERT HAIBÖCK, *Ansichten aus Österreich, 50 Landschaftsblätter aus der Albertina*, Wien 1970, Farbtaf. 14.

[92] Bleistiftzeichnung im Museum der Bildenden Künste Leipzig, Inv. NJ. 805. BERNHARD 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 691.

[93] Bleistiftzeichnung im Kupferstichkabinett Berlin (DDR), Inv. 48/441. BERNHARD 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 701. Vgl. auch Anm. 52.

[94] Zwei Aquarelle im Stadtmuseum-Fembohaus Nürnberg, Inv. 141 und 37. BERNHARD 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 706, 707. FREITAG 1975 (vgl. Anm. 91), Nr. 278, 296 (Farbtaf.). Erhard allein auch radiert als Epitaph für den 1822 frühverstorbenen Freund (JAHN 1863, Nr. 255/II).

[95] Radierung 1819 (JAHN 1863, Nr. 234/II). SCHWEMMER 1966 (vgl. Anm. 91), Taf. 20. FREITAG 1975 (vgl. Anm. 91), S. 26 Nr. 286, 287.

[96] Aquarell in der Kunsthalle Bremen, Inv. 1952/226. BERNHARD 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 247.

[97] Bleistiftzeichnung in der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Inv. 25.311. BARNHARD 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 1693.

[98] Bleistiftzeichnung in der Kunsthalle Hamburg, Inv. 30265. BERNHARD 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 1828. – Bleistiftzeichnung im Kupferstichkabinett Dresden, Inv. C 1908-1082. BERNHARD 1973, Abb. S. 1378.

[99] Bleistiftzeichnung im Kupferstichkabinett Dresden. ALBRECHT 1968 (vgl. Anm. 67), Abb. S. 138, S. 173.

[100] Bleistiftzeichnung in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, Mappe 691. MARCUS BOURQUIN, *Die Schweiz in alten Ansichten und Schilderungen*, Konstanz 1968, S. 153 Abb. 115.

[101] Aquarellierte Bleistiftzeichnung im Kunstmuseum Winterthur. KELLER 1947 (vgl. Anm. 90), S. 31, Taf. 34.

[102] Gemälde in Privatbesitz Zürich. HUGELSHOFER 1943 (vgl. Anm. 64), Taf. 1. (WILHELM WARTMANN,) *Kunsthaus Zürich, Bildende Kunst in Zürich im Zeitalter von Heinrich Pestalozzi, 3. Februar bis 24. März 1946*, Zürich 1946, S. 60 Nr. 229, Taf. XXI. Vgl. auch Anm. 64.

[103] *An artist and a lady in a landscape*, Gemälde von 1777 in unbekanntem Besitz; *Family group in a landscape*, Gemälde um 1779 in der Sammlung Paul Mellon, Upperville, Virginia. MARY WEBSTER, *Francis Wheatley*, London 1970, S. 26–27 Abb. 31, S. 122 Nr. 17; S. 23 Farbabb. 27, S. 125 Nr. 27. – In diesen Bereich gehört auch das von Nicolas-Henri Tardieu 1731 radierte Porträt des zehn Jahre zuvor verstorbenen Antoine Watteau, à la palette im laubreichen Boskett eines Parks mit seinem Freund und Biographen Jean de Julienne, der als Violoncellist posiert, vor einem Landschaftsgemälde auf der Staffelei, welches den bezaubernden Ort widerspiegelt. DUPORTAL 1926 (vgl. Anm. 41), S. 9, 35 Nr. 16, Taf. XIII. Vgl. auch Anm. 68 (Jacob Maris).

[104] Gemälde im Kunstmuseum St. Gallen. EKHART BERCKENHAGEN, *Anton Graff, Leben und Werk*, Berlin 1967, S. 26, 378 Nr. 1470, Abb. – In einem Brief an seinen Vater erwähnt Johann Conrad Gessner am 12. Oktober 1785 aus Dresden eine der häufigen Studienfahrten der befreundeten Schweizer Graff und Zingg in die Umgebung der Elbstadt: «Die Herren Graf und Zingg überraschten uns [Gessner und Johann Christian Reinhart] hier mit ihrem Besuche; sehr erfreut waren sie über unsern Muth und Unverdrossenheit, nach der Natur zu studieren, und wunderten sich über die Geschicklichkeit, mit welcher wir unsere Staffeleyen ersetzten, deren wir, da wir mitten im Flusse auf großen Steinen saßen, uns nicht hätten bedienen können. Unsere Erfindung war nämlich diese: Das Gemählde wurde an beyden Enden mit einer Schnur befestigt, der Kopf hier durchgesteckt, das Gemählde auf den Schoos gestellt, und so blieb es in einer schiefen ziemlich bequemen Stellung fest stehen.» GESSNER 1801 (vgl. Anm. 88), S. 104–105.

[105] Getuschte Federzeichnung im Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Mappe Gz 11 (um 1796–1800; unpubliziert). Vgl. auch Anm. 128.

[106] Gemälde in der Nasjonalgalleriet Oslo, Inv. 177. BERCKENHAGEN 1967 (vgl. Anm. 104), S. 26, 176 Nr. 594, Abb. – In einem Selbstporträt um 1770 zeichnet John Hamilton Mortimer als stehende Ganzfigur in idealer Kulissenlandschaft (Gemälde in The Royal Academy of Arts London). *Englische Malerei der großen Zeit, von Hogarth bis Turner, Kunsthaus Zürich, Januar/Februar 1967*, Taf. 35. – Franz Niklaus König malt 1796 den Kartographen und Neuenburger Generalkommissar Jean Frédéric Ostervald-d'Ivernois als ganzfigurigen Zeichner, im Wald auf einem Baumstrunk sitzend und von seiner hinter ihm stehenden Gattin wie von der Muse berührt. MAURICE BOY DE LA TOUR, PAUL DE PURY und PHILIPPE GODET, *Portraits neuchâtelois*, Basel 1920, Taf. 38. Die vorbereitende Tuschzeichnung in MARCUS BOURQUIN, *Franz Niklaus König, Leben und Werk 1765–1832*, Bern 1963, Taf. 10. – Ebenfalls ganzfigurig erscheint in gesammelter Pose, bei zugeklappter Studienmappe vor der Kulissenwelt antiker Ruinen sitzend, der sächsische Maler Carl Vogel von Vogelstein auf einem von Otto Magnus von Stackelberg wahrscheinlich in Rom um 1816–1820 gemalten kleinen Freundesporträt (Staatliche Kunstsammlungen Dresden). HANS GELLER, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830, mit einer Einführung in die Kunst der Deutschrömer von* HERBERT VON EINEM, Berlin 1952, S. 106 Nr. 1350, Abb. 527.

[107] Gemälde im Städtischen Museum Braunschweig. ANNEDORE MÜLLER-HOFSTEDE, *Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch 1723–1803*, Braunschweig 1973, S. 188, 246 Nr. 89, Abb 102 und 103. Vgl. auch Anm. 151.

[108] Aquarell von Friedrich Wilhelm Moritz in Privatbesitz Lausanne. CONRAD DE MANDACH, *Deux peintres suisses, Gabriel Lory le père (1763–1840) et Gabriel Lory le fils (1784–1846)*, Lausanne 1920, Abb. S. 124. – Gemälde von Joseph Hornung in der Bibliothèque publique et universitaire Genève. AUGUSTE BOUVIER, *Notes sur deux portraits de la Salle Ami Lullin (Bibliothèque Publique)*, in: Genava, 7, Genève 1929, S. 238, 237 Abb. 2.

109 Bleistiftzeichnung im Kupferstichkabinett Berlin (DDR). BERNHARD 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 399, vgl. Abb. S. 397). – Ernst Fries porträtiert um 1825/27 den jungen Corot in Cività Castellana: denkmalhaft in Großaufnahme, nicht zeichnend, nur sinnend auf einem Feldstuhl, den beobachtenden Blick in die Ferne gerichtet. Kreidezeichnung, verschollen, reproduziert in: *Du*, 22 Nr. 10, Zürich, Oktober 1962, S. 56, Abb. S. 27.

110 Bleistiftzeichnung im Kupferstichkabinett Dresden. BERNHARD 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 812.

111 Gemälde 197:113 cm in der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Menzel malte das Bild 1859 nach zahlreichen Originalporträts und eigenen Modellstudien als Programm des Realismus für den neugegründeten Verein Berliner Künstler. KONRAD KAISER, *Adolph Menzel, der Maler*, Stuttgart 1965, S. 23, 90 Farbtaf. 28 und 29.

112 Gemälde in der Národní Galerie Prag. OTO BIHALJI-MERIN, *Das naive Bild der Welt*, Köln 1959, S. 39–40, Farbtaf. S. 41. MANUEL GASSER, *Das Selbstbildnis*, Zürich 1961, Farbtaf. S. 189. Vgl. auch Anm. 243 (Fritz Pauli). – Folgerichtig malt hiernach der naive Künstler René Rimbert 1926 Rousseaus Apotheose: der Zöllner mit der Palette, wie er sich selbst gemalt, schwebt auf einer Wolke über Paris in den Ruhmeshimmel empor (Gemälde in Privatbesitz). OTO BIHALJI-MERIN, *Die Malerei der Naiven*, Köln 1975, Farbabb. 41.

113 HANS THOMA, *Der Landschaftsmaler, ein Malbuch für Kinder* (das deutsche Malbuch, Serie B Nr. 576/577), Mainz [1904], Titelbild auf dem Vorderdeckel. Vgl. auch Anm. 72.

114 Hinterglasgemälde in Privatbesitz. OTO BIHALJI-MERIN, *Die Kunst der Naiven in Jugoslawien*, München 1964, S. 59, Abb. S. 76. BIHALJI-MERIN 1975 (vgl. Anm. 112), Farbabb. 27. – 1964 porträtiert der 50jährige Künstler einen fröhlichen Gockel und sich selbst ganzfigurig in der Winterlandschaft von Hlebine vor seinem großen Gemälde des toten, gerupften Hahns, das auf starkem Pfahl wie ein Bildstock fest im Boden steckt als ein Memento mori für den erdgebundenen, heimatverwurzelten Menschen. ANATOLE JAKOVSKY, *Peintres naïfs, Lexikon der Laienmaler aus aller Welt*, Basel 1976, Abb. S. 247.

115 JÖRG MÜLLER, *Alle Jahre wieder saust der Preßlufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft*, Aarau 1973, Bild 1 (6. Mai 1953).

116 Gemälde in der Sammlung François Denis, Alençon. ANTOINE TERRASSE, *Denis, intimités* (Rythmes et couleurs, 2/9), Lausanne 1970, S. 42, Farbabb. S. 53. – Zitat aus MAURICE DENIS, *Journal, II (1905–1920)*, Paris 1957, S. 30.

117 Gemälde auf Eichenholz im Fitzwilliam Museum Cambridge. LEON PREIBISZ, *Martin van Heemskerck, ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 49, 71 Nr. 12, Taf. XII. Bessere Reproduktion in LUDWIG GOLDSCHEIDER, *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart (Plastik, Malerei, Graphik)*, Wien 1936, S. 33, Abb. 107. Vgl. auch Anm. 22.

118 GEORG BRAUN und FRANZ HOGENBERG, *Civitates orbis terrarum, 5: Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum*, Köln [um 1590–1598], Taf. 10 unten. SOLAR 1976 (vgl. Anm. 9), Abb. 77 (Ausschnitt, der Zeichner). Hoefnagels Entwurf, eine aquarellierte Federzeichnung in der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Inv. 22.406, wurde genau in den Kupferstich übertragen, vgl. HEINRICH GERHARD FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz 1969, Abb. 464.

119 Erste Fassung, Zeichner in Bildmitte: Gemälde im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. ALFRED MARKS, *Oberösterreich in alten Ansichten*, Linz 1966, S. 19, 351, Farbtaf. III (um 1585). ALEXANDER WIED, *Lucas van Valckenborch*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 67.1971 (NF 31), Wien 1972, S. 202 Nr. 49, Abb. 139 (um 1590, vor 1593). – Alle folgenden Fassungen mit Zeichner in der linken unteren Ecke. Valckenborchs Pinselzeichnung von 1593 in der École nationale supérieure des Beaux-Arts Paris, Inv. M 608 und 609. WIED 1972, S. 219 G 11, Abb. 177. – Gemälde von 1593 im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Inv. 158. JUSTUS SCHMIDT, *Linz in alten Ansichten* (Österreich in alten Ansichten, 3), Salzburg 1965, S. 262 Nr. 10, Farbtaf. 2. MARKS 1966, S. 19. WIED 1972, S. 203 Nr. 52, Abb. 140, 140a. – Lavierte Federzeichnung von 1594, Kopie von Joris Hoefnagel nach Valckenborchs Zeichnung in Paris als Entwurf zum Kupferstich, in der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Inv. 23.476. SCHMIDT 1965, S. 262 Nr. 11, Abb. 3. WIED 1972, S. 220 G 17, Abb. 180. KOSCHATZKY und HAIBÖCK 1970 (vgl. Anm. 91), Farbtaf. 6. FEDJA ANZELEWSKY in *Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner, Herkunft und Nachfolge* (Kupferstichkabinett Berlin, 19. September–16. November 1975), Berlin 1975, S. 129–130 Nr. 170, Abb. 188. Zur Figurenstaffage vgl. auch Anm. 15. – Kupferstich von Joris Hoefnagel 1594 nach Valkkenborch, in: BRAUN und HOGENBERG, Bd. 5 (vgl. Anm. 118), Taf. 52. SCHMIDT 1965, S. 263 Nr. 12, Taf. 3. MARKS 1966, S. 19, 355, Abb. 13. – Ein Gemälde von Valkkenborch um 1595, Kaiserlicher Waldspaziergang mit dem Neugebäude vor Wien, in Privatbesitz, ebenfalls mit einem Zeichnerselbstporträt. WIED 1972, S. 204 Nr. 55, Abb. 144.

120 Auf dem großen Stadtplan von Paris 1615. LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ä.*, 1, Basel 1966, S. 194 Nr. 629. Abbildung des Zeichners in DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Matthäus Merian 1593–1650* (129. Neujahrsblatt hg. von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen), Basel 1951, S. 5.

121 Gemälde im Staatsarchiv Basel, Depositum im Kunstmuseum Basel. GRADMANN und CETTO 1944 (vgl. Anm. 19), S. 50 Taf. 19. WÜTHRICH 1963 (vgl. Anm. 12), S. 25, 61 Nr. 101, Taf. 72–74. SOLAR 1976 (vgl. Anm. 9), Abb. 78.

122 FRITS LUGT und JEAN VALLERY-RADOT, *Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Inventaire général des dessins des écoles du Nord*, Paris 1936, S. 53–56 Nr. 206, Taf. LXI, LXII (137 Federzeichnungen in Cod. Vx 23).

123 WÜTHRICH 1966 (vgl. Anm. 120), S. 131 Nr. 511, Abb. 289. Eindeutig selbstporträthaft ist der kleine, zur Überschrift aufblickende Zeichner auf dem Titelkupfer von DANIEL DÜRINGER, *Vues suisses de divers Endroits 1757* (Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, STF I, 23; vgl. DÜRINGER I, 1 A5, Porträtzeichnung von Johann Rudolf Füssli). Auf seinem genauen *Grund-Riß des Bleicker-Wegs samt der Fortification der Statt auch ein Theil des Thal-ackers. Aufgenohmen von Johannes Müller 1754* erscheint dieser Autor persönlich als stehende Ganzfigur mit seinem fertigen Kunstwerk in der Hand. Manuskriptkarte in der Kartensammlung der Zentralbibliothek Zürich.

124 Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Zeichnungen O 25, Bl. 53 oben (1639), Bl. 59 (1664; der Zeichner ist nach SOLAR 1977 [vgl. Anm. 58] Johann Rudolf Werdmüller), Bl. 78, Bl. 88, Bl. 101 verso; Zeichnungen O 27, Bl. 62 oben; Zeichnungen O 26, Bl. 65 (vor Bl. 148), Vorzeichnung um 1660/70 für die Radierung der von Johann Heinrich Ammann um 1650/60 aufgenommenen Ansicht von Schaffhausen, Standort des exemplarischen Zeichners in Feuerthalen (REINHARD FRAUENFELDER, *Siebzig Bilder aus dem alten Schaffhausen*, Schaffhausen 1937, S. 16 Nr. 3, Abb. der Radierung). Vgl. SOLAR 1977, Abb. 7 und 16.

125 Gemälde im Schloß Wülflingen, vor 1767; ein anderes Selbstporträt auf einem Täfer aus dem ehemaligen Amtshaus Winterthur, um 1765, frontal mit Blick zum Betrachter.

URUSLA ISLER-HUNGERBÜHLER, *Die Malerfamilie Kuhn von Rieden*, Zürich 1951, S. 47–48, Abb. 18 und S. 19 Nr. 15, Abb. 19 (Ausschnitt). Vgl. DAVID HESS, *Salomon Landolt, ein Charakterbild nach dem Leben ausgemalt*, Zürich 1820, S. 22–23.

126 Faltfächer im Schweizerischen Landesmuseum Zürich, Inv. LM 45879 (79. Jahresbericht 1970, Zürich 1971, S. 18–19, 35 Abb. 30 und 31, S. 53). JENNY SCHNEIDER, *Johannes Sulzer, ein Winterthurer Fächermaler des späten 18. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 28, Zürich 1971, S. 213 Nr. 10. Die im Werkganzen einverleibte Gestalt des Rokokozeichners erscheint hier wie ein letzter, volkskunstnaher Nachkomme der alten spätgotischen Baumeister und Bildhauer, die sich, dem Himmel zum Wohlgefallen, in ihrer sakralen Schöpfung als Künstlerfigur verewigen. Vgl. KURT GERSTENBERG, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin 1966. – Das Selbstporträt als Geheimpräsenz des Autors wird übrigens auch in anderen Bereichen mit Vergnügen praktiziert. So erscheint in vielen Kriminalfilmen von Alfred Hitchcock wenige Sekunden lang immer derselbe Figurant, nämlich das korpulente Ich des Regisseurs, gleichsam als Markenzeichen des berühmten Filmemachers. In *Illusionen* von EDI LANNERS, Luzern 1973, posiert S. 23 der witzige Verfasser selbst, nur für jene erkennbar, die ihn kennen, als lächelnder Liliputaner in einem seiner illusionistischen Intérieurs. Vgl. auch Anm. 190–192.

127 *Vue de La Chaux de Fond dans le Comté de Valangin en Suisse; Dessiné du coté du Midy*, Radierung von Abraham Girardet (Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, La Chaux-de-Fonds I, 2). AUGUSTE BACHELIN, *Les Girardet, une famille d'artistes neuchâtelois*, Neuchâtel 1870, S. 24. – Ganz bürgerlich dagegen steht 1854 ein Zuschauerehepaar bei einem der seltenen Künstler vor *Sainte-Croix et ses environs*, nämlich Julien-Hippolyte Devicque im erkennbaren Profil, der mit dem Stift in die Landschaft visiert; in seiner Nähe eine Gruppe von Landleuten beim Wein (Kreidelithographie in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Sainte-Croix IIa, 1).

128 Pastell- und Deckfarbenmalerei im Rijksmuseum Amsterdam. GRADMANN und CETTO 1944 (vgl. Anm. 19), S. 59 Taf. 36 (zutreffende Datierung vor 1776). JOSEF ADOLF SCHMOLL gen. EISENWERTH, *Fensterbilder, Motivketten in der europäischen Malerei*, in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, München 1970, S. 111 Abb. 169 («einfach als eine besondere Art des Signierens gedacht»). MARC SANDOZ, *Essai sur l'évolution du paysage de montagne consécutive à la «découverte» des «glacières» du Faucigny*, in: Genava, NS 19, Genève 1971, S. 201–204, Abb. 8. MAURICE PIANZOLA, *Genève et ses peintres*, Genève 1972, Farbabb. S. 29, S. 129 Nr. 15. SOLAR 1976 (vgl. Anm. 9), Abb. 107. – In der schattigen Ecke seines Freiluftateliers, nämlich im Innern einer verfallenden, höhlenartigen Kapelle, *L'Hermitage du Palatinat à Fribourg en Suisse*, figuriert PHILIPPE DE FEGELY sich selbst, den biedermeierlichen Stift spitzend, mit seinem Feldstuhl vor dem sonnenhellen Durchblick auf die Stadtgebäude, auf Bl. 17 seines lithographierten Tafelwerks *Promenades pittoresques dans la ville de Fribourg en Suisse et dans ses environs*, Bern um 1830; dasselbe Bild liegt als vollendete Studie, ohne Staffage, neben dem Zeichner. – Ein Liotard entsprechendes Fensterbild ohne Person, dennoch mit der stillen Assistenz des abwesenden Künstlers gleichsam beladen, repräsentiert das bedeutsame Gemälde von Carl Ludwig Kaaz mit der Aussicht von einem Zimmer der Villa Grassi nach dem Plauenschen Grund in Dresden, 1807 (Privatbesitz Dortmund): Das Taschenperspektiv auf der Fensterbrüstung, die Palette an der Leibung hinter dem geöffneten Fensterflügel und die mannigfaltige Landschaft, «das Bild im Bilde, die durch Kunst herangezauberte lichte Ferne», symbolisieren nach SCHMOLL den Augensinn, der besonders hier im Haus des Malers und Akademieprofessors Joseph Grassi gegenwärtig ist. SCHMOLL 1970, S. 114–117, Abb. 175. – Die ganz hereingezauberte Landschaft gelingt C. G. Carus in seinem *Atelier im Mondschein* mit der pyramidal aufgerichteten Staffelei, Symbol seiner künstlerischen Existenz, 1826 (Gemälde in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Inv. 1566): Das sanfte Licht der schmalen Mondsichel flutet durch die Gardine, erfüllt das verlassene Zimmer mit leiser Melancholie, und stille Nachtgedanken bewohnen die Seele. MARIANNE PRAUSE, *Carl Gustav Carus und Caspar David Friedrich*, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1958, Farbtaf. zu S. 313. MARIANNE PRAUSE, *Carl Gustav Carus, Leben und Werk*, Berlin 1968, S. 107 Nr. 80, Abb. SCHMOLL 1970, S. 122, Abb. 181. – Taghell ist es wiederum im Atelier von Jakob Alt mit dem Ausblick vom offenen Fenster über die Alservorstadt von Wien, 1836 (Aquarell in der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Inv. 28.336): Der Arbeitstisch des Aquarellisten, welcher sich eben für einen Augenblick entfernt hat, und die schräggestellte Staffelei sind von der scharfen Sonne beschienen, die draußen, in der vollkommenen Verwirklichung einer realistischen Fernsicht, waltet und wirkt, wo das Auge hinkommt. SCHMOLL 1970, S. 122, Abb. 182. KOSCHATZKY und HAIBÖCK 1970 (vgl. Anm. 91), Farbtaf. 24. Mit einem Gedankensprung gelangt man von diesem Bild zum vollen Bewußtsein der künstlerischen Illusion, welches René Magritte im surrealistischen Atelier verwirklicht, vgl. Anm. 243.

129 Gemälde vom Juni/Juli 1923 im Folkwang-Museum Essen. HANS MARIA WINGLER, *Oskar Kokoschka, Das Werk des Malers*, Salzburg 1956, S. 311 Nr. 157, sowie dessen *Kokoschka-Fibel*, Salzburg 1957, Farbabb. S. 119 («Rückenfigur, gleichsam Abschied nehmend»).

130 ALFRED KUBIN, *Abendrot, 45 unveröffentlichte Zeichnungen mit einer kleinen Plauderei über sich selbst*, hg. von REINHARD PIPER, München 1952, Abb. der Federzeichnung als Titelvignette auf dem Vorderdeckel.

131 SANDRART 1.1675 (vgl. Anm. 50), 1. Teil 3. Buch, S. 70. Sandrart schöpft unmittelbar aus dem 1598–1603 entstandenen Lehrgedicht von CAREL VAN MANDER: «Und kommt, laßt uns frühzeitig mit Toresöffnen zusammen die Zeit verkürzen zur Erheiterung des Geistes und die Schönheit betrachten, die da draußen ist.» RUDOLF HOECKER, *Das Lehrgedicht des Karel van Mander, Text, Übersetzung und Kommentar nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie*, Den Haag 1916, S. 197, Strophe 3. – Diesen Rat befolgt auch C. G. Carus in Florenz am 23. April 1828: «Heute fuhr ich früher als gewöhnlich aus meinem Himmelbett, um eine Zeichnung der Aussicht auf Florenz von der Anhöhe im Garten Boboli anzufangen.» CARUS/SCHLÖSSER 1963 (vgl. Anm. 24), S. 287.

132 GESSNER 1801 (vgl. Anm. 88), S. 186–187. Vgl. auch Anm. 104.

133 GRASS 1797 (vgl. Anm. 88), S. 41. Dazu Eschers Alpinistenkleidung und -ausrüstung in SOLAR 1974 (vgl. Anm. 207), S. 75–76; Escher als Wanderer ebenda Abb. 96 und 158. – Grassens Lehrer Ludwig Hess verewigt sich selbst in einer Tuschpinselzeichnung für das Malerbuch der Künstlerfreunde, um 1796/97, als müden Wanderer, der nachts unter einer großen Eiche träumt, von seinem Hund bewacht. BRUNO WEBER, *Dem Vergnügen und Nutzen gewidmet, aus den Malerbüchern der Künstlergesellschaft in Zürich*, in: Turicum, 7. Jg., Zürich, Dezember 1976/Februar 1977, Abb. S. 14.

134 Skizzenbuch im Gemeente Museum Arnhem. A. G. SCHULTE, *Un journal dessiné d'un voyage de Paris à Bruxelles*, in: Gazette des Beaux-arts, 116/82, Paris 1974, S. 193–214. Vgl. auch Anm. 215.

135 Aquarellierte Federzeichnung in Privatbesitz Rom. OTTO

von Lutterotti, *Joseph Anton Koch 1768–1839, mit Werkverzeichnis und Briefen des Künstlers*, Berlin 1940, S. 17, 272 Nr. 582, Abb. 106.

136 Bleistiftzeichnungen im Kupferstichkabinett Berlin (DDR), Inv. 1/1385 bzw. 2/1386. Bernhard Dörries, *Zeichnungen der Frühromantik*, München 1950, S. 6, Abb. S. 70 und 71. Bernhard 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 665 und 666. Vergleichbare Blätter von Johann Adam Klein 1810 erwähnt Freitag 1975 (vgl. Anm. 91), S. 15. – Die Bleistiftskizze eines unbekannten Zeichners verewigt 1823 den jungen Münchner Maler Friedrich Hohe als romantischen Wanderburschen: «Überall bin ich zu hausse. Was kümmert mich die ganze Welt [...] ade! ade!» (Städtische Kunstsammlungen München). Geller 1952 (vgl. Anm. 106), S. 65 Nr. 540, Abb. 182. – Eine Kreidelithographie von Alexandre-Gabriel Decamps 1830 porträtiert *Le paysagiste* als rüstigen Wanderer von hinten, fast verdeckt von der Bagage seiner mächtigen Mappen, vor dem Hintergrund kleinfiguriger Künstler in der Landschaft. Adhémar 1937 (vgl. Anm. 3), Taf. nach S. 32.

137 Aquarell in unbekanntem Besitz. Julius Gensel, *Friedrich Preller d. Ä.* (Künstler-Monographien, 69), Bielefeld/Leipzig 1904, S. 23 Abb. 21.

138 Aquarell in der Kunsthalle Bremen, Inv. 1960/446. Bernhard 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 1174. – Erbärmlich dagegen die beiden vollbepackten Künstler auf ihrer Fußreise *A la recherche d'une forêt en Champagne* in einer lithographierten Karikatur von Honoré Daumier 1847. Delteil 1926 (vgl. Anm. 78), 6. Bd. Nr. 1725.

139 Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich, erste Fassung* [Braunschweig 1854] (Sämtliche Werke, hg. von Jonas Fränkel, 16), Erlenbach-Zürich 1926, S. 268. Kellers Wanderer ist zweifellos ein Nachkomme jener unzähligen Hirten und Reisenden, welche meist kleinfigurig durch die holländische Landschaftsgraphik des 17. Jahrhunderts ihren Weg gehen.

140 Ausblick gegen Zürich vom Kerenzerberg oberhalb Beglingen. Kreidelithographie mit Tonstein von Johannes Weber, in: *Neue Alpenpost*, 6 Nr. 18, Zürich, 3. November 1877, S. 206.

141 Gemälde ehemals im Kaiser-Friedrich-Museum Magdeburg, 1945 zerstört. Marianne Bernhard, *Verlorene Werke der Malerei in Deutschland und in der Zeit von 1939 bis 1945, zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien*, München 1965, S. 148, Farbtaf. 112.

142 Annegrit Schmitt, *Hanns Lautensack* (Nürnberger Forschungen, 4), Nürnberg 1957, S. 23, 86–88 Nr. 50–51, Abb. 65 und 66. Solar 1976 (vgl. Anm. 9), Abb. 58 (Gesamtansicht), Abb. 59 (Ausschnitt, der Zeichner).

143 Gemälde im Rijksmuseum Amsterdam (Depositum der Stadt Amsterdam). Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, 9, Esslingen/Paris 1926, S. 447 Nr. 87 (S. 447–450 Nr. 87–95, verschiedene Werke mit Zeichnerfiguren). Ausstellungskatalog Utrecht 1965 (vgl. Anm. 54), S. 125 Nr. 56, Abb. 62 (mit allen Literaturangaben; betitelt das Bild «landschap met tekenende schilders», es ist jedoch nur ein Zeichner am Werk zu erkennen). Stechow 1966 (vgl. Anm. 43), S. 155 Abb. 304. Beste Reproduktion in Arthur François Émile van Schendel und Bob Haak, *Das Rijksmuseum in Amsterdam*, Köln [1967], Taf. 61.

144 Dattenberg 1967 (vgl. Anm. 44), S. 68 Abb. 72, S. 69 Abb. 73, S. 70 Nr. 74.

145 Aquarellierte Feder- und Pinselzeichnung in der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Inv. 10.112. Walter Überwasser, *Handzeichnungen europäischer Meister des XIV bis XVIII. Jahrhunderts aus der Albertina*, Bern 1948, Farbtaf. XVI (noch unter der alten Zuschreibung an Jacob van Ruysdael). Benesch 1964 (vgl. Anm. 27), Abb. Nr. 202.

146 Aquarellierte Federzeichnung im Nationalmuseum Stockholm, Inv. 45. Schönbrunner und Meder (vgl. Anm. 49), 9.1905, Farbtaf. Nr. 1060.

147 Lichtdruck-Faksimilereproduktion in: Georges Duplessis, *Héliogravure Amand-Durand, 400 eaux-fortes et gravures des maîtres anciens tirées des collections les plus célèbres*, Paris [1870–]1881, Willem de Heusch, B. 6.

148 Aquarell im Rijksprentenkabinet des Rijksmuseums Amsterdam. Timon Henricus Fokker, *Jan Siberechts, peintre de la paysanne flamande*, Bruxelles/Paris 1931, S. 57, 78, Taf. 43. Bernt 2.1958 (vgl. Anm. 34), Abb. Nr. 543. Grigson 1975 (vgl. Anm. 158), S. 33 Abb. 3.

149 Nach Einsicht des reichhaltigen Bildmaterials in Pieter A. Scheen, *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750–1950*, 1–2, 's-Gravenhage 1967, 1970. Vgl. dazu Anm. 68 (Jacob Maris).

150 David Herrliberger, *Représentation des chateaux ou baillages [...] Vorstellung Loblichen Standts Zurich Schlösser oder so genante ausere Vogteyen*, Zürich 1740, Bl. 10 (Steinegg). – Überaus anmutig die entsprechende Formulierung freundlicher Konversation auf einer exemplarischen Rokokovedute mit dem Blick auf Erlach von der Höhe von Vinelz, Radierung von Caspar Leontius Wyss 1792, wahrscheinlich nach Niklaus Sprüngli. Die Staffage noch etwas sonntäglicher, mit einem Akzent ins Naive, auf der von Balthasar Anton Dunker radierten *Vue de la Ville de Grandson [...] à Berne chez Jacques Burgi* (Bürgi), nach Niklaus Sprüngli um 1790/95. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Erlach IIa, 10 bzw. Grandson IIa, 5.

151 Gemälde im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig. Biermann 1914 (vgl. Anm. 17), Vd. 1 S. LX, Bd. 2 S 553 Abb. 939. Müller-Hofstede 1973 (vgl. Anm. 107), S. 132–138, 242 Nr. 63, Farbabb. 66 (vgl. auch Abb. 68, S. 242 Nr. 64); mehr Zeichnerfiguren in Abb. 71, 74, 78. Sehr ähnlich die beiden Figuren in Johann Christoff Beckmann, *Historie des Fürstenthums Anhalt*, Herbst 1710, auf Kupfer IV *Der Magdesprung an der Selda* zu S. 52, Darstellung einer weiteren berühmten Stelle in den unermeßlichen Waldgebieten des Unterharzes, die Mägdetrappe über Harzgerode im oberen Selketal.

152 Gemälde im Musée d'art et d'histoire, Genève: Blick gegen Eaux Vives und Cologny an einem Sommerabend 1778, Malgo zeichnet, von Johan Frederik Clemens beraten, der stehende Jens Juel begrüßt den ankommenden Frederik Ludvig Bradt. Pianzola 1972 (vgl. Anm. 128), Farbabb. S. 25, S. 129 Nr. 13.

153 Kolorierte Umrißradierung. Max Schefold und Hellmut Pflüger, *Ulm, das Bild der Stadt in alten Ansichten*, Weißenhorn 1967, S. 87, Farbtaf. IX.

154 Aquarellierte Federzeichnung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Inv. 2050. Lutterotti 1940 (vgl. Anm. 135), S. 17, 268 Nr. 542, Abb. 104. Bernhard 1973 (vgl. Anm. 6), Abb. S. 759.

155 Gemälde in unbekanntem Besitz (früher Sammlung Paul Ganz, Basel). Biermann 1914 (vgl. Anm. 17), Bd. 1 S. XLII, Bd. 2 S. XXI, 579 Abb. 983. Frieda Maya Brandenberger, *Ludwig Hess 1760–1800, zur zürcherischen Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts*, Zürich 1941, S. 37, 61 (der Künstler selbst mit seiner Frau, also nach der Heirat im Mai 1790, beim Sihlsprung). Vgl. auch Anm. 63.

156 Aquarellierte Federzeichnung in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Malans IIa, 5 A2 (unpubliziert).

157 Gemälde in der Tate Gallery London. Luke Herrmann, *British landscape painting of the eighteenth century*, London 1973, S. 21, Farbtaf. 1 nach S. 26. – In diesen Bereich gehört auch ein Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff zugeschriebenes pa-

noramatisches Gemälde aus den späten 1730er Jahren mit dem Blick über den blanken Grienericksee auf Schloß Rheinsberg, den Musenhof des Kronprinzen Friedrich von Preußen seit 1734 (Schloß Charlottenburg Berlin): Am Ufer im Vordergrund spazieren die Damen und Kavaliere der Hofgesellschaft in festlichem Aufputz, etwas abseits sitzt der Künstler mit seinem Begleiter und zeichnet, zweifellos im Auftrag des hohen, ihm freundschaftlich verbundenen Hausherrn. RAVE 1938 (vgl. Anm. 151), Taf. 111. EKHART BERKKENHAGEN u.a., *Antoine Pesne*, Berlin 1958, S. 70–71 Abb. 26. Vgl. auch Anm. 69.

158 Gemälde in der Dulwich College Picture Gallery London. WILLIAM GEORGE CONSTABLE, *Canaletto, Giovanni Antonio Canal 1697–1768*, 1–2, Oxford 1962, Bd. 2 S. 397 Nr. 441. HERRMANN 1973 (vgl. Anm. 157), S. 30, Taf. 18. GEOFFREY GRIGSON, *Britain observed, the landscape through artists' eyes*, London 1975, S. 48 Farbabb. 15.

159 *Die alte Po-Brücke in Turin*, Gemälde in der Pinacoteca Sabauda Turin, Inv. 582. STAFAN KOZAKIEWICZ, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto*, 1–2, Recklinghausen 1972, Bd. 1 S. 44, 52 Abb. XII, Bd. 2 S. 74 Nr. 93.

160 *Dresden vom rechten Elbufer oberhalb der Augustusbrücke*, Gemälde in der Staatlichen Kunstsammlung Dresden, Inv. 602. KOZAKIEWICZ 1972 (vgl. Anm. 159), Bd. 1 S. 82, 95 Abb. XIV, Bad. 2 S. 107 Nr. 140.

161 *Gesamtansicht von Warschau mit der Weichsel von der Vorstadt Praga aus*, Gemälde im Nationalmuseum Warschau, Inv. 128663. KOZAKIEWICZ 1972 (vgl. Anm. 159), Bd. 1 S. 154, 179 Abb. XXXVI, Farbtaf. nach S. 148, Bd. 2 S. 318 Nr. 399.

162 JOHANN JAKOB MEYER [MEIER], *Mahlerische Reise auf der neuen Kunst-Straße aus dem Etschthal im Tyrol über das Stilfser-Joch* [...], Zürich 1831, S. 20, Bl. 11 (Aquatinta). – *Via mala, pont du milieu route du Splugen. J. Siegfried del. & sculp.*, Aquatintablatt P. 4 aus einer Sammlung von Schweizer Ansichten im Verlag von Heinrich Füssli & Cie., Zürich um 1840 (Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Via Mala I, 36). WEBER 1977 (vgl. Anm. 12), Verzeichnis Nr. 145. *Heimatbuch Thusis Viamala*, Thusis 1973, Abb. S. 231. Vgl. auch Anm. 215.

163 GRAND-CARTERET 1904 (vgl. Anm. 83), Abb. S. 63. In idyllischer Flußlandschaft präsentiert sich die fröhliche Künstlerschar auf einem Gemälde von Antoine Duclaux 1824 (Musée des Beaux-Arts Lyon), *Une halte d'artistes lyonnais à Saint-Rambert-l'Ile-Barbe:* Auf einem Felsblock erhöht, im Mittelgrund abseits, wird der schöpferisch tätige Maler von einem Kollegen beschirmt, wie Klein von Erhard 1816 (vgl. Anm. 93). PAUL DISSARD, *Le Musée de Lyon, les peintures*, Paris 1912, S. 22, Taf. 187.

164 FRIEDRICH OTTO PESTALOZZI, *Johann Friedrich Dietler, Maler*, in: Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1876, NF 36, Zürich [1875], S. 8–9.

165 10 der 12 von Vermeyen 1547 vollendeten Kartons im Kunsthistorischen Museum Wien; die danach 1548–1554 in der Manufaktur von Willem de Pannemaker in Brüssel gewirkten 12 Bildteppiche im Kloster von Escorial. EDUARD VON ENGERTH, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde, beschreibendes Verzeichniß, 2: Niederländische Schulen*, Wien 1884, S. 522–531 Nr. 1352–1361. E. VON ENGERTH, *Nachtrag zu der Abhandlung über die in kaiserlichem Besitze befindlichen Cartone, darstellend Kaiser Karls V. Kriegszug nach Tunis, von Jan Vermayen*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 9, Wien 1889, S. 421 (Karton zum 1. Teppich, Landkarte mit dem Künstler in ganzer Figur), S. 427, Taf. XXI (Karton zum 10. Teppich, Plünderung von Tunis). Vgl. JULES HOUDOY, *Tapisseries représentant la conqueste du royaulme de Thunes, par l'empereur Charles-Quint, histoire et documents inédits*, Lille 1873. – Vermeyen stellt sich selbst fünfmal zeichnend dar, in stehender Ganzfigur auf Bild 1 (Landkarte) und 10 (Plünderung von Tunis), auf der Erde sitzend auf Bild 6 (Ausfall der Türken aus Goleta), 11 (Auszug des Heers aus Tunis) und 12 (Einschiffung zur Rückfahrt). – CAREL VAN MANDER berichtet in seinem *Schilder-Boeck [...]*, Haarlem 1604, Bl. 224v–225r von einem Selbstporträt, das er bei Vermeyens Tochter Maria Cappoen in Middelburg gesehen hat: der Meister als Diener seines Herrn in Zeichnerpose vor der Stadt Tunis, von Soldaten beschützt, daneben eine am Arm verwundete schöne Frau. Den Abglanz dieses verschollenen Werks überliefert ein Kupferstich von Hieronymus Wierix in DOMINICUS LAMPSONIUS, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris effigies*, Antwerpen 1572, Nr. 15 (Einzelblatt in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Vermeyen I, 1): der prachtvolle Mann und berühmte Historienmaler, Vermeyen mit dem wallenden Bart, welcher so lang war, daß er den Fürstlichkeiten um die Ohren wehte, sogar wenn sie zu Pferd saßen. – Vermeyens Pose vor Tunis ist freilich nur die Verdeutlichung einer längeren Tradition des ganzfigurigen Künstlers in Assistenz von Ereignis-, zumal Katastrophenszenen: Luca Signorelli (mit Fra Angelico) um 1500 in dessen *Sturz des Antichrist* im Dom zu Orvieto (ENZO CARLI, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965, S. 111, Farbtaf. 144, 145, 149, 150), Albrecht Dürer (mit Willibald Pirckheimer) 1508 in dessen *Marter der zehntausend Christen* im Kunsthistorischen Museum Wien. Eine Ausprägung von monumentaler Kühnheit wagt Dürer 1509 im Mittelbild des verlorenen Heller-Altars und 1511 in der schmalen irdischen Zone seiner Anbetung der *Dreifaltigkeit durch die Gemeinschaft der Heiligen* im Kunsthistorischen Museum Wien: Der Maler signiert das vollendete Sakralwerk mit seiner ganzen Erscheinung, dem eigenen Standbild des bedeutenden Künstlers in idealkomponierter Landschaft, eine hohe und klare Selbsteinschätzung, die als Paraphrase der Inkognitoselbstporträts spätgotischer Baumeister (vgl. Anm. 126) zu verstehen ist. HUGO KEHRER, *Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse*, Berlin 1934, S. 50–55 Nr. 2–4, Taf. 20, 22, 23.

166 JULES LIEURE, *Jacques Callot, 2e partie t. 2*, Paris 1927, S. 85 Nr. 593. – Ähnlich der auf einem Stein sitzende Zeichner am Rand des Vordergrunds auf der großen Kupfertafel von JACQUES-PHILIPPE LE BAS nach JOHANN MARTIN WEIS D.Ä. in dessen Hauptwerk *Représentation des fêtes données par la Ville de Strasbourg pour la convalescance du Roi, à l'arrivée et pendant le séjour de Sa Majesté en cette Ville*, Strasbourg 1744, Taf. 1: Ankunft des Königs Louis XV. in Straßburg am 5. Oktober 1744. JACQUES HATT, *La représentation des fêtes données par la Ville de Strasbourg pour la convalescence du roi en 1744*, in: Archives alsaciennes d'histoire de l'art, 2, Strasbourg 1923, S. 146, 149 Abb. 52.

167 Gemälde in der Národní Galerie Prag. ZDENĚK WIRTH, *Prag in Bildern aus fünf Jahrhunderten*, 2. Aufl., Prag 1939, S. VI Nr. 56, Taf. 67. – Auf einer kolorierten Umrißradierung von Rudolf Huber 1793 konterfeit ein Offizier des eidgenössischen Hilfskorps in Konversation mit einem zivilen Herrn der Oberschicht den beobachtenden Wachtposten an der Kirche St. Margarethen bei Basel, ein Hinweis auf die revolutionären Zeitereignisse. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Basel I, 14 A 3. – Auf einer Radierung von GEORG MELCHIOR KRAUS zeichnet ein Künstler, vielleicht Kraus in Person, die *Aussicht von Maynz während der Belagerung im Julio 1793* vor den Wällen der Stadt, umgeben von Offizieren und einem Beobachter mit Perspektiv, welchen die Tradition als Goethe bezeichnet. EBERHARD SCHENK ZU SCHWEINSBERG, *Verzeichnis der Radierungen von Georg Melchior Kraus*, in: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg,

7. 1927/1928, Leipzig 1928, S. 291 Nr. 61. Vorbereitendes Aquarell im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M. (HANS WAHL, *Goethe im Bildnis*, Leipzig 1932, S. 69 Abb. 97, Ausschnitt). – Der Armeezeichner Benjamin Zix setzt sich als zeichnende Rückenfigur zum französischen Generalstab (unter André Masséna), der von den Höhen des Käferbergs das Gelände der bevorstehenden ersten Schlacht bei Zürich (4. Juni 1799) mit der Kriegskarte prüft (Aquarell im Musée Historique de la Ville de Strasbourg). PETER DÜRRENMATT, *Schweizer Geschichte*, Bern 1957, Abb. S. 504.

168 Lavierte Federzeichnung in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, PAS 1030 Bl. 16 (unpubliziert), mit dem stehenden Zeichner-Reporter Füssli.

169 *Bergsturz in der Gegend von Goldau C. Schwyz 6. September 1806*, Aquatintablatt in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Goldau II, 10.

170 *Vorstellung des Verschutts über Goldau u. diese Gegenden im Canton Schweiz*, Umrißradierung in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, Mappe 507 M; DÜRRENMATT 1957 (vgl. Anm. 167), Abb. S. 527. Vorbereitendes Aquarell in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Goldau III, 2 A 1.

171 Pinselzeichnung im Kunstmuseum St. Gallen. ERNST ZIEGLER und RUDOLF HANHART, *Andreas Renatus Högger 1808–1854*, St. Gallen 1974, S. 40 Nr. 61 (Mai 1844), Abb. 23, Text S. 23.

172 ZIEGLER und HANHART 1974 (vgl. Anm. 171), S. 25.

173 Radierung mit Grabstichel von Joris Hoefnagel. MAX JACOB FRIEDLÄNDER, *Pieter Bruegel*, Berlin 1921, S. 39, Abb. 17. CHARLES DE TOLNAY, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Zürich 1952, S. 44, 60, Abb. R 14. FRANZ 1969 (vgl. Anm. 118), Abb. 195. Vgl. auch Anm. 218. – Eine 1553 datierte Kreidezeichnung, Kopie nach Bruegels verlorenem Originalentwurf (mit den beiden Zeichnern), im Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie Besançon, Inv. D. 6. MATTHIAS WINNER in *Pieter Bruegel d. Ä.* 1975 (vgl. Anm. 119), S. 38–39 Nr. 34, Abb. 58.

174 Federzeichnung in der Sammlung Graf Antoine Seilern, London. ARTHUR EWART POPHAM, *Two landscape drawings by Pieter Bruegel the Elder*, in: The Burlington magazine, 91, London 1949, S. 319–320, Abb. 16. TOLNAY 1952 (vgl. Anm. 173), S. 60 Nr. 21, Taf. XII. LUDWIG MÜNZ, *Bruegel, Zeichnungen*, Köln 1962, S. 209 Nr. 14, Abb. FRANZ 1969 (vgl. Anm. 118), Abb. 198.

175 Federzeichnung im Kupferstichkabinett Berlin, Inv. 718. Früher unter Bruegel, von TOLNAY diesem ab- und von MÜNZ versuchsweise Roelant Savery zugeschrieben, von ANZELEWSKY wieder Bruegel zugewiesen. MÜNZ 1962 (vgl. Anm. 174), S. 232 Nr. A 16, Abb. 168. WIED 1972 (vgl. Anm. 119), S. 204. FEDJA ANZELEWSKY in *Pieter Bruegel d. Ä.* 1975 (vgl. Anm. 119), S. 49–50 Nr. 52, Abb. 81. Die Darstellung zeigt mit Hoefnagels wahrscheinlich 1577 aufgenommener Ansicht der Martinswand bei Zirl (MÜNZ 1962, Abb. 169) in einzelnen Partien eine bemerkenswerte Übereinstimmung.

176 Federzeichnung im Kupferstichkabinett Berlin, Inv. 3228. KURT ERASMUS, *Roelant Savery, sein Leben und seine Werke*, Halle a. d. S. 1908, S. 158 Nr. 21.

177 Aquarellierte Kreidezeichnung in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Kartensammlung, Atlas Blaeu des Laurens van der Hem, Bd. 46 Bl. 14. WOLFGANG SCHULZ, *Doomer and Savery*, in: Master drawings, 9 Nr. 3, New York 1971, S. 255, 258 Anm. 9, Taf. 30. – KREUCHAUF 1768 (vgl. Anm. 181) beschreibt S. 133 Nr. 332 aus der Sammlung Gottfried Winkler in Leipzig ein entsprechendes Gemälde von Allaert van Everdingen, wohl eine der nordischen Idealkompositionen um die Mitte des 17. Jahrhunderts: «In einer gebirgichten Landschaft beschattet ein dichtes Gebüsche den Vorgrund zur Linken; wo der Zeichner, bey seinem aufmerksamen Gefährten, am herabfallenden Wasser Platz nahm, die Gegend zu entwerfen.»

178 Radierung von Egidius Sadeler II. in Prag, um 1610. (WURZBACH Nr. 107/1) nach einer verschollenen Vorlage von Savery. ERNST WILHELM BREDT, *Wie die Künstler die Alpen dargestellt, II*, in: Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins, 38, München 1907, S. 20, 30 Abb. 13. SCHULZ 1971 (vgl. Anm. 177), S. 257, 259 Anm. 32. – Aus dem gleichen Zusammenhang eine Federzeichnung im gegenseitigen Sinn von Paulus Willemsz. van Vianen in der Fondation Custodia Paris, Inv. 4359. HASSELT 1968 (vgl. Anm. 85), S. 166 Nr. 162, Taf. 7. SCHULZ 1971, S. 259 Anm. 32. – Eine lavierte Federzeichnung als Variation nach Sadeler im Kupferstichkabinett Kopenhagen, Inv. Th 58–4. SCHULZ 1971, S. 257, 259 Anm. 31, Taf. 41 (Zuschreibung an Willem Schellinks).

179 Federzeichnung, vielleicht später als die vorgenannten, um 1620, im Musée du Louvre Paris, Cabinet des Dessins, Inv. 20721. FRITS LUGT, *Musée de Louvre, Inventaire général des dessins des écoles du Nord, école hollandaise, 2: N–Z*, Paris 1931, S. 29 Nr. 710, Taf. XL. BACOU 1972 (vgl. Anm. 24), S. 123 Nr. 88, Farbtaf. XIII.

180 Schwarze Federzeichnung, grau laviert, Zone der Kauerfiguren links unten durch braune Lavierung ausgezeichnet, im Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1906.40. SOLAR 1977 (vgl. Anm. 58), Abb. 18 (ganzes Blatt) und Abb. 9 (Ausschnitt, die beiden Figuren): Die ältere Gestalt stellt vielleicht Meyer selbst dar, die jüngere, vermutlich Johann Rudolf Werdmüller, weist mit dem Arm richtungsgemäß auf jenen Standort, an dem Jan Hackaert wahrscheinlich eben mit der Aufnahme seines Glärnischpanoramas (vgl. Anm. 224) beschäftigt ist. Eine späte, persönlich geprägte Kauerfigur noch auf dem Aquarell des Roseggletschers von Jakob Christoph Bischoff 1814 im Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1957.224. WEBER 1977 (vgl. Anm. 12), Abb. 43.

181 FRANZ WILHELM KREUCHAUF, *Historische Erklärungen der Gemälde, welche Herr Gottfried Winkler in Leipzig gesammlet*, Leipzig 1768, Kopfstück von Oeser S. 99 zum Text S. 258. Mit der entsprechenden Vorzeichnung reproduziert und ungenau zitiert in: MARIA LANCKORÓNSKA und RICHARD OEHLER, *Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, 2. Teil: Die deutsche und schweizerische Buchillustration des Vorklassizismus*, Berlin 1933, S. 22, Abb. 13 und 14. – Der Evangelist Johannes in seiner Verbannung auf Patmos, wo er die Apokalypse schrieb, erscheint besonders in der spätgotischen Kunst des 15./16. Jahrhunderts wie die sakrale Urfassung des inspirierten Zeichners, ein Mann des Geistes mit der Feder, in weiträumigen Landschaften sitzend und von der Erscheinung Mariä, dem plötzlichen Einbruch des Übersinnlichen in die Wirklichkeit, ergriffen: gehorsam und ergeben bei Hans Memling 1479 (rechter Flügel des Katharinenaltars in Brügge), lauschend aufblickend bei Hieronymus Bosch in den 1490er Jahren (Gemälde in Berlin, formal von Martin Schongauers Kupferstich B.55/Lehrs V. 264 herzuleiten), aufgewühlt in tropisch wuchernder Wildnis als Exponent einer «gemalten Kosmogonie» (Benesch) bei Albrecht Altdorfer um 1513/15 (Gemälde in Regensburg), hingerissen vom Windgebraus des Himmels bei Hans Burgkmair d. Ä. 1518 (Gemälde in München), verwurzelt in einer Weltlandschaft von paradiesischer Schönheit bei Virgil Solis um 1560 (Holzschnitt von HWG [= Hans Wolfgang Glaser] im Kupferstichkabinett Dresden). Wohl in einer Art Verklärung sitzen später um 1642–1645 die apollinischen Evangelisten von Nicolas Poussin, Matthäus und Johannes, als naturgewordene Heilige in einer geistgeborenen Landschaft (Gemälde in

Berlin bzw. Chicago). JACQUES LASSAIGNE und GIULIO CARLO ARGAN, *Die großen Jahrhunderte der Malerei: das fünfzehnte Jahrhundert von Van Eyck zu Botticelli*, Genève 1955, Farbtaf. S. 161 (Memling, Ausschnitt). JAN BIAŁOSTOCKI, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* (Propyläen Kunstgeschichte, 7), Berlin 1972, S. 179, Farbtaf. XI (Bosch). FRANZ WINZINGER, *Albrecht Altdorfer, die Gemälde, Gesamtausgabe*, München 1975, S. 27–28, 84–87, Farbabb. 27. OTTO BENESCH, *Die deutsche Malerei von Dürer bis Holbein*, Genève 1966, S. 119 (Altdorfer), S. 109, Farbtaf. S. 112–113 (Burgkmair). WEBER 1973 (vgl. Anm. 192), S. 397, 408 Abb. 5 (Solis/HWG). KURT BADT, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, S. 573–575, Abb. 120 und 121. – Von Schongauers Johannes auf Patmos stammt ikonographisch auch der schreibende Terenz, Poeta laureatus im Freien sitzend, den Albrecht Dürer in Basel um 1492/93 auf den Holzstock riß (HANSPETER LANDOLT, *100 Meisterzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, Basel 1972, Farbtaf. 25). Mehr dem Hieronymus im Gehäus verpflichtet erscheint der schreibende Petrarca des Petrarca-Meisters um 1532, der in seiner offenen Villa in Vaucluse, zwar ganz der Arbeit hingegeben, doch auch mitten in das Leben der grünen Landschaft gestellt ist: Symbolfigur des im Einklang mit der Natur schaffenden Dichters (WALTHER SCHEIDIG, *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters*, Berlin 1955, S. 38–39, Abb.). – Exaltiert aufblikkend auch jener Aquarellist, der ganz klein vor einem roten Klatschmohn von gigantischer Schönheit wie einverleibt in der wuchernden Natur wirkt, auf dem 1950 entstandenen Farbholzschnitt von Emil Burki: *Le peintre et le coquelicot*. Graphische Sammlung der ETH Zürich, Burki Nr. 685.

182 HELMUT BÖRSCH-SUPAN und KARL WILHELM JÄHNIG, *Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, S. 88, Nr. 226. – Auf einem Briefbogen vom 2. Mai 1814 im Kupferstichkabinett Dresden stellt sich Friedrich in freilich unbedeutender Rückenfigur beim Zeichnen im Plauenschen Grund selbst dar. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Das gesamte graphische Werk*, München 1974, Abb. s. 592.

183 BÖRSCH-SUPAN und JÄHNIG 1973 (vgl. Anm. 182), Nr. 168, Farbtaf. 7; Nr. 183, Farbtaf. 10; Nr. 190, Farbtaf. 11; Nr. 257, Farbtaf. 19; Nr. 261, Abb.; Nr. 407, Abb.; Nr. 411, Farbtaf. 37. Wie ein naturbeflügelter Künstler jener Frühromantik das Porträt des Meers hervorbringen kann, erlebt Friedrichs Jünger C. G. Carus vor den Steilwänden von Stubbenkammer auf Rügen am 15. August 1819 (ein Jahr nach Entstehung von Friedrichs berühmtem Gemälde *Kreidefelsen auf Rügen* in der Stiftung Oskar Reinhart Winterthur, BÖRSCH-SUPAN und JÄHNIG 1973, S. 89 Farbtaf. 19): «In tiefer Dunkelheit ging ich noch heraus, um bei dem fast phosphorähnlichen Leuchten der Kreidewände dem Brausen der See in der Tiefe zu horchen, sowie früh ich der erste war, der die Morgensonne auf diesen weißen Klippen und dann unten am Strande begrüßte. Hier traf ich eine Stelle, wo der Ostwind stärker die Fluten herantrieb, hoch und braun die Wogen anrollten und schäumend sich überschüttend, ja immer neu sich gebärend auf dem Küstensande zerschellten. Ich wollte Studien zeichnen, aber kaum hatte ich ein paar Striche gemacht, als ich die Mappe weit wegschleuderte in der Überzeugung, hier sei jeder Strich nur eine Lästerung dieses ganz überschwenglichen Phänomens, und dann nur in höchster Bewegung dem wunderbaren Kampfe des Elements zustarrte. Gerade dadurch hatte ich ihn indes tiefer der Seele eingegraben. Ich habe im folgenden Jahre dann ein Bild von dieser Brandung gemalt, dem ich die Fühlung eines eigenen Naturlebens noch jetzt zusprechen muß und welches vielleicht verdiente, einmal eine etwas sorgfältigere Aufstellung zu erfahren, als ich ihm gegenwärtig, wo es unter altem Plunder vergraben hängt, eben gewähren kann.» CARUS/SCHLÖSSER 1963 (vgl. Anm. 24), S. 179–180. Das erwähnte, 1819 datierte Gemälde *Brandung bei Rügen* ist erhalten (Staatliche Kunstsammlungen Dresden). PRAUSE 1968 (vgl. Anm. 128), S. 27 Abb. 12, S. 28–29, 152 Nr. 302. Vgl. auch Anm. 242. – Ähnlich Friedrichs Mönch steht 1854 Gustave Courbet am Strand bei Montpellier und grüßt mit dem Hut in der Hand das große Mittelmeer, auf seinem Gemälde *Les bords de la mer à Palavas* im Musée Fabre Montpellier. MARIE LOUISE KASCHNITZ, *Gustave Courbet*, Baden-Baden 1949, S. 68. MARIE-THÉRÈSE DE FORGES, *Autoportraits de Courbet*, Paris 1973, Nr. 49. – Elf Jahre danach malt Whistler in Erinnerung an dieses Bild den von ihm verehrten Courbet wie verloren in der Strandebene von Trouville vor der blauen Unendlichkeit des Atlantiks: *Harmony in blue and silver*, Gemälde von August/September 1865 im Isabella Stewart Gardner Museum Boston. NELLO PONENTE, *Die Struktur der modernen Welt 1850–1900*, Genève 1965, Farbtaf. S. 51. DENY SUTTON, *James McNeill Whistler, paintings, etchings, pastels and watercolours*, London 1966, S. 15, 187, Abb. 33.

184 Lavierte Federzeichnung in der Akademie der Bildenden Künste Wien, Inv. 1204. EGGER 1.1911 (vgl. Anm. 22), Taf. 79. – Auf einer Kreidelithographie von Alexandre-Evariste Fragonard 1820 steht der reisende Landschafter ehrfürchtig vor dem gewaltigen Bauwerk einer zerfallenen romanischen Stiftskirche aus der Mitte des 11. Jahrhunderts: «Méditation devant les ruines de Jumièges.» ISIDORE-JUSTIN-SÉVERIN TAYLOR, CHARLES NODIER, ALPHONSE DECAILLEUX, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France: Ancienne Normandie*, 1. Bd., Paris 1820; ADHÉMAR 1937 (vgl. Anm. 3), Taf. nach S. 16.

185 *Das Griechenland-Album des Grafen Carl von Rechberg 1804–1805 im Deutschen Archäologischen Institut zu Berlin, Einleitung von* HANS B. JESSEN, Zürich 1974, Nr. 18, 25/26 (Taf. 19), 37, 62 (Taf. 5). – Auf einer Kreidelithographie in TAYLORS *Voyages pittoresques* (vgl. Anm. 184): *Franche-Comté*, Paris 1825, Taf. 115 vor S. 157 erscheint dieser selbst im Inneren der *Grottes d'Osselles* als scharf beobachtender Zeichner bei Fakkelschein.

186 ALOYS WILHELM SCHREIBER und JOHANN LUDWIG BLEULER, *Ouvrage representant en 70 à 80 feuilles les vues les plus pittoresques des Bords du Rhin [...]*, Schaffhausen [um 1821–1843], Nr. 1: *Premiere source du Rhin posterieur*, Aquatinta von Johann Hürlimann nach Johann Ludwig Bleuler (erste Fassung, Titel in Fraktur). Ebenda Nr. 10 (zweite Fassung): *Vue de l'Enfer près de la Montagne de l'Oiseau et du glacier de Rhinwald*, Bleuler im Aufstieg zum Rheinwaldhorn, 1818 mit Pater Placidus Spescha, auf der Leiter über einer Gletscherspalte. Zentralbibliothek Zürich, KK 2011. WEBER 1977 (vgl. Anm. 12), Verzeichnis Nr. 80. Vgl. auch Anm. 215.

187 LEO WEISZ, *Die Schweiz auf alten Karten, mit Geleitwort und einem kartographisch-technischen Anhang von* EDUARD IMHOF, Zürich 1945, Abb. 96–119, besonders prägnant Abb. 103 und 110. – Eine Generation zuvor entstand der vergleichbare Kupferstich von Jost Amman, *Die Landschaft mit dem Meßkünstler* als Einzelblatt, nach ANDREAS ANDRESEN und RUDOLPH WEIGEL, *Der deutsche Peintre-Graveur*, 1, Leipzig 1864, S. 172 Nr. 216. – Das einfachste Visierinstrument zur Winkelmessung, der Jakobsstab, war seit dem 15. Jahrhundert in Gebrauch; ein Holzschnitt im Stil von Hans von Kulmbach demonstriert seine Anwendung durch zwei Figuranten in komponierter Landschaft auf dem Einblattdruck *Baculus Iacob* von 1502. MAX GEISBERG, *The German single-leaf woodcut 1500–1550*, revised and edited by WALTER L. STRAUSS, New York 1974, Bd. 3, Abb. S. 842.

188 *Eigentlicher Grundriß deß im Badergebiet ligenden Dorffs Weiningen*, Deckfarbenmalerei in der Kartensammlung der Zentralbi-

bliothek Zürich. HANS PETER HÖHENER, *Die Kartensammlung der Zentralbibliothek Zürich*, in: Turicum, 4.Jg., Zürich, Dezember 1973/Februar 1974, Farbabb. S. 19 (Ausschnitt mit dem Kartographen).

189 WEISZ 1945 (vgl. Anm. 187), Abb. S. 200, nach dem anonymen Titelbild (Idealdarstellung) in: HENRI-MARIE-AUGUSTE BERTHAUT, *Les ingénieurs géographes militaires 1624–1831*, 1, Paris 1902. Vgl. ferner SOLAR 1974 (vgl. Anm. 207), Abb. S. 66: ein Vermessungsturnier, skizziert von Hans Conrad Escher 1821. – Zu den Hilfsinstrumenten des Zeichners gehören auch der schwarze Konvexspiegel (vgl. Anm. 88), das mehrfach vorkommende Fernrohr (vgl. Anm. 195 und Abb. 22) und die Camera obscura (vgl. Anm. 207); der Stift selbst dient im perspektivischen Zeichnen als Visierinstrument (vgl. Anm. 127). Der Pariser Hofarchitekt Jacob Ignatz Hittorf porträtiert um 1822–1824 (damals in Rom) oder früher einen unbekannten, vielleicht französischen Baumeister als heroisch posierende Ganzfigur mit Zirkel und Meßlatte in der idealen Umgebung antiker Gebälkstücke (Gemälde ehemals im Haus der Rheinischen Heimat Köln). GELLER 1952 (vgl. Anm. 106), S. 64 Nr. 533, Abb. 177.

190 In verschiedenen seiner naturwissenschaftlich-geographischen Werke, porträthaft und am deutlichsten auf dem genannten Titelkupfer von Johann Melchior Füssli zu SCHEUCHZERS *Museum Diluvianum*, Zürich 1716.

191 JAMES DAVID FORBES, *Travels through the Alps of Savoy and other parts of the Pennine Chain with observations on the phenomena of glaciers*, Edinburgh 1843, Titelbild und Taf. vor S. 203, Taf. nach S. 76. Vgl. auch die verschiedenen Porträts von Alexander von Humboldt (Anm. 222). – Geradezu monumental präsentiert Georg von Rosen 1886 den großen Forscher in den arktischen Meeren, Nils Adolf Erik Nordenskiöld, mit dem Fernrohr auf blanker Eisscholle, im Hintergrund die *Vega*, den berühmten Dreimaster: ein Bild des Triumphs menschlichen Geistes über die unzähmbaren Elemente (Gemälde im Nationalmuseum Stockholm). GEORGE KISH, *North-east passage, Adolf Erik Nordenskiöld, his life and times*, Amsterdam 1973, Titelbild.

192 Nachweise in BRUNO WEBER, *Ubi caelum terrae se coniungit, ein altertümlicher Aufriß des Weltgebäudes von Camille Flammarion*, in: Gutenberg-Jahrbuch 1973, Mainz 1973, S. 387 Anm. 35. Vgl. auch Anm. 126.

193 WALTER RUPPEN, *Raphael Ritz (1829–1894), das künstlerische Werk (Katalog der Werke)*, in: Vallesia, 27, Sion 1972, S. 89 Nr. 63–65. Erste Fassung in GRAND-CARTERET 1904 (vgl. Anm. 83), Abb. S. 253. Zweite Fassung in *La Suisse illustrée*, 1 Nr. 3, Berne, 20 janvier 1872, Abb. S. 30. Dritte Fassung in *Zürich, Vorhof der Alpen*, Zürich 1963, Farbabb. S. 47.

194 Kreidelithographie von Fridolin Becker, in: *Neue Alpenpost*, 11 Nr. 9, Zürich, 28. Februar 1880, S. 68. «Becker topographierte anfangs der achtziger Jahre das Gebiet zwischen Braunwald und Muottatal für die Siegfriedkarte» (EDUARD IMHOF in *Zürich, Vorhof der Alpen*, Zürich 1963, S. 127).

195 XAVER IMFELD, *Gebirgs-Ansicht auf dem Uetliberg bei Zürich*, Zürich [1877], Titelbild auf dem Vorderdeckel, Federlithographie von Emil Friedrich Graf. *Zürich, Vorhof der Alpen*, Zürich 1963, Abb. S. 109 und 178. – Einen originellen Einfall verwirklichte Ansel Adams, ein amerikanischer Fotograf, als er 1958 sein Schattenbild mit Kamera auf der Steinwüste des Monument Valley in Utah fotografierend fotografierte: Mit statuarischem Ernst bezeugt die vergängliche Gestalt einen heroischen Augenblick in extrem menschenfeindlicher Landschaft. *Ansel Adams, recollected moments, eine Ausstellung des San Francisco Museum of Art, Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, 10.–31. Oktober 1974*, Wien 1974, Nr. 70, Abb.

196 Obgleich in Bildmitte noch ein anderer, winziger Zeichner gleichsam als Frontsoldat unmittelbar vor dem Gletschertor seinen Posten hält. Gemälde im Kunstmuseum Winterthur (Depositum der Stadt Winterthur), Inv. 1125. ULRICH CHRISTOFFEL, *Der Berg in der Malerei*, Zollikon 1963, Farbtaf. 23 nach S. 56. HEINZ KELLER, in: Winterthurer Jahrbuch 1972, S. 321. ZUMBÜHL 1976 (vgl. Anm. 15), S. 33, 95, Abb. 5.

197 Zwei aquarellierte Federzeichnungen des Rheinwaldgletschers in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, PAS 513 Bl. 35 und STF XIV, 63 (verschiedene Fassungen); eine Variante, ohne Zeichner, in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, Mappe 667, publiziert in GRAND-CARTERET (vgl. Anm. 83), Bd. 1, Grenoble 1903, Abb. S. 133. Erste Fassung in WEBER 1977 (vgl. Anm. 12), Abb. 23.

198 Gemälde im Kunsthaus Zürich, Inv. 386. GRADMANN und CETTO 1944 (vgl. Anm. 19), S. 31, 42, Farbtaf. 5. PAUL WESCHER, *Die Romantik in der Schweizer Malerei*, Frauenfeld 1947, S. 72, Abb. 39. – Ähnlich klein der Zeichner mit Hund, nämlich Caspar Wolf, auf dessen Gemälde vom Rhonegletscher 1778 im Kunsthaus Aarau. BOURQUIN 1968 (vgl. Anm. 100), S. 231 Abb. 189. Oder auf Caspar Wolfs Gemälde der winterlichen Sturzbäche im Lauinental mit dem Geltengletscher in der Stiftung Oskar Reinhart Winterthur, Inv. 482. Vgl. Anm. 201, 202. – Geradezu verschwindend klein ist die Kauerfigur des Zeichners vor der übermächtigen Eiswand des Unteren Grindelwaldgletschers beim Austritt der Lütschine, am Eingang der heutigen Gletscherschlucht, auf einem anonymen Aquarell aus der Mitte der 1760er Jahre (Gletscherstand 1763–1767) in Privatbesitz Bern. ZUMBÜHL 1976 (vgl. Anm. 15), S. 28, 96, Abb. 8. Vgl. auch Anm. 180.

199 Gemälde in der Tate Gallery London, aus den 1770er Jahren. HERRMANN 1973 (vgl. Anm. 157), S. 57, Taf. 50. Vgl. auch Anm. 59.

200 *Vüe de la Source de L'arvéron et de son amas de Glace à Chamouni. Dessinée d'apres nature par M. T. Bourit Pens.aire du Roi. Gravée par A Moitte*, Kolorierte Radierung, vermutlich Einzelblatt, in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Arveiron I, 1.

201 Gemälde in Privatbesitz Oberhofen. LISELOTTE FROMER-IM OBERSTEG, *Die Entwicklung der schweizerischen Landschaftsmalerei im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Basel 1945, S. 78, Taf. 6. WILLI RAEBER, *Selbstbildnisse des Malers Caspar Wolf*, in: Festschrift Carl Günther, Basel 1956, S. 201 Abb. 1. – Eine vorbereitende Bleistiftzeichnung von Caspar Wolf (Zeichner in Rückenansicht mit Hund) im Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Mappe Gz 11.

202 Gemälde im Kunstmuseum Basel, Inv. 1586. GRADMANN und CETTO 1944 (vgl. Anm. 19), S. 65 Taf. 47. FROMER-IM OBERSTEG 1945 (vgl. Anm. 201), S. 77, Taf. 6. WESCHER 1947 (vgl. Anm. 198), S. 71, Abb. 40. – Auf dem Gemälde des winterlichen Schiltwaldbachs 1774 in der Stiftung Oskar Reinhart Winterthur, Inv. 477, steht Caspar Wolf pelzgefüttert und windgeschützt vor einem Felsblock im Vordergrund, ein Pioniertopograph im unwirtlichen Hochgebirge. WALTER ÜBERWASSER, *Die Oskar Reinhart-Stiftung*, in: Du, 11 Nr. 1, Zürich, Januar 1951, Abb. S. 11, Text S. 31. Vgl. auch Anm. 210.

203 *Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen und derselben Beschreibung, erste Ausgab*, Bern, Abraham Wagner, 1776, S. 1., Titelbild zu JACOB SAMUEL WYTTENBACH, *Beschreibung einer Reise, die im Jahr 1776 durch einen Theil der Bernischen Alpen gemacht worden;* Radierung von Johann Joseph Störchlin nach Balthasar Anton Dunker. ROY OPPENHEIM, *Die Entdeckung der Alpen*, Frauenfeld 1974, S. 40 Abb. 19. Zu Wagners Publikation der Wolfschen Alpenbilder vgl. BRUNO WEBER, *Städte und Berge der alten Schweiz* [aus den *Tableaux topographiques* von

Beat Fidel Zurlauben 1777–1788], *Bildauswahl und Bildlegenden* von HANSRUDOLF SCHWABE, Basel 1973, S. 40 Anm. 104.

204 FRIEDRICH KNAPP, *Das Hochgebirge, farbige Meisterbilder*, Bielefeld 1925, Farbtaf. 27.

205 Aquarellierte Federzeichnung im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz, Inv. OA II 37/1. MARKS 1966 (vgl. Anm. 119), S. 51, 365, Taf. 147.

206 GRASS 1797 (vgl. Anm. 88), S. 121. Der erwähnte Maler ist der S. 111 genannte François Oudin aus Nancy, Zeichenprofessor in Lunéville, mit dem Grass damals in Grindelwald zusammentraf.

207 GUSTAV SOLAR und JOST HÖSLI, *Hans Conrad Escher von der Linth, Ansichten und Panoramen der Schweiz: Die Ansichten 1780–1822*, Zürich 1974, S. 85 und Abb. S. 41, 56, 74, 76, Abb. 28, 30, 34, 41, 95, 96, 99, 110, 116, 151, 157, 158, 162. Vgl. auch Anm. 133. – Vgl. meine Rezension dieser Publikation in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 32, Zürich 1975, S. 305–308.

208 Ein anderes Aquarell von Zeller-Horner 1833 im Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, M 13 Bl. 7, setzt den zeichnenden Künstler als Rückenfigur auf die Spitze des Titlis neben dieselben naturwissenschaftlich tätigen Begleiter, die im Panorama auf dem entfernten Gipfel bei der barometrischen Höhenmessung allein hantieren; lange Schatten deuten die exponierte Höhenlage an. Einer der Begleiter ist Hans Kaspar Hirzel, der Schwiegersohn von Hans Conrad Escher (der ihn 1817 am Piorasee ähnlich darstellte, SOLAR 1974 (vgl. Anm. 207), Abb. 95. WESCHER 1947 (vgl. Anm. 198), S. 103, Abb. 67 (irrig als Heinrich Keller). *Zürich, Vorhof der Alpen*, Zürich 1963, Farbabb. S. 131. Der Ausstellungskatalog *Caspar David Friedrich* 1974 (vgl. Anm. 3), S. 64 Abb. 236, bezeichnet diesen hochalpinen Topographen unzutreffenderweise als «Touristen, dem es nichts ausmacht, die Natur in Geselligkeit zu erleben»; ich deute ihn demgegenüber als Erlebnisfigur aus der gefährlich lockenden Wirklichkeit des Unbehausbaren.

209 [JAKOB HESS,] *Das Leben des Landschaftsmalers Johann Jakob Meier, von Meilen* (Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1861), Zürich [1860], S. 11. Ebenda S. 9 der Bericht, wie Meier 1819 in Ausübung seines Berufs an einer Felswand bei Pfäfers von herabstürzenden Massen beinahe erschlagen worden ist. – JOHANN HEINRICH MEYER überliefert in seiner Biographie *Ludwig Hess, Landschaftsmahler*, Zürich 1800, S. 38, von dessen Bergreise im Sommer 1792: «Zu Frutigen erzählten die Wirthsleute, daß man vor wenigen Tagen dort in der Nähe einen Mahler an einem Felsen gelehnt erfroren gefunden. Diese Nachricht erschütterte Hess so, daß er augenblicklich sich niedersetzte, ein Briefchen an seine Gattin zu schreiben, um irgend einem bösen Gerüchte zuvorzukommen. Der Brief gieng verloren, aber zum Glücke kam auch die Nachricht von dem erfrornen Mahler nicht nach Zürich.»

210 *Artistische Beilage zum Jahrbuch des Schweizer Alpenclubs*, 6, Bern 1870, Nr. 2, farbige Kreidelithographie. Vgl. Anm. 202.

211 ALBERT BETTEX, *Welten der Entdecker*, München 1960, Abb. S. 368–369 bzw. Farbabb. S. 226–227. Vgl. auch Anm. 195.

212 Gemälde in Privatbesitz. *Sporthaus Fritsch & Co. Zürich*, Zürich 1928, Taf. nach S. 38. – Ein ähnlicher Landschaftenzeichner à la mode, Johann Ulrich Fitzi, erscheint auf dessen kolorierter Umrißradierung als fleißige Erlebnisfigur mit drei Gefährten im Schnee vor dem *Hospitium auf dem Gotthard, aufg: morgens d. 13. Jun. 1826*. BOURQUIN 1968 (vgl. Anm. 100), S. 54 Abb. 16.

213 Kreidelithographie von Gottfried Engelmann nach Jules Louis Frédéric Villeneuve, Figuren von Victor-Vincent Adam, in: MARIE PHILIPPE AIMÉ DE GOLBÉRY und GOTTFRIED ENGELMANN, *Lettres sur la Suisse, accompagnées de vues dessinées d'après nature & lithographiées par M. Villeneuve, quatrième partie: Lac de Genève, Chamouni, Valais*, Paris 1827, Taf. 9. Vgl. auch Anm. 46. – Ebenso elegant gekleidet besetzt Eduard Plüss rechts im Vordergrund eine Holzbank auf der Hohen Schanze und zeichnet hingebungsvoll *Bern von der Sternwarte aus gesehen;* seine Kreidelithographie aus den 1840er Jahren (Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Bern IIa, 40) erscheint mit dieser Figur wie das moderne Gegenstück zum alten Vogelschauplan der Stadt Florenz aus dem frühen 16. Jahrhundert (Abb. 1).

214 Kreidelithographie von Gottfried Engelmann nach Édouard-Jean-Marie Hostein 1831, Figuren von Victor-Vincent Adam, in: ROBERT CÉARD, *Souvenirs des travaux du Simplon*, Genève 1837, Taf. 10: *Pont de la caserne et refuge No. 9*. Weitere pittoreske Zeichnerfiguren auf Taf. 5 und 12.

215 Ebenda Taf. 13: *Entrée inférieure de la galerie de Gondo*, von denselben Künstlern. C. G. Carus erzählt von seiner Schweizer Reise, welche Touristensorten er am 1. August 1828 auf dem Rigi vorfand: «Barockgekleidete Engländer, der unzulängliche Studiosus, ein Kapuziner und ein Dominikaner, ein kleiner Buckliger mit einer häßlichen, dürren Frau, ein geschäftiger, kurzer Reisediener mit einem langen Fernrohr, breite Norddeutsche und zeichnende Damen belebten diesen Gipfel sehr, ja mehr als billig.» CARUS/SCHLÖSSER 1963 (vgl. Anm. 24), S. 226. – Die Frau als Zeichnerfigur kommt überhaupt nur sporadisch vor; vgl. Anm. 41, 65, 67, 72. Im Hinblick auf ihre bloß dekorative Funktion auch als Künstlerin gewinnt Frank Buchsers Meisterporträt der Miss Wedel (Anm. 67) eine besondere, vielleicht nicht beabsichtigte Bedeutung als Denkmal der schöpferisch tätigen Frauengestalt, einer neuzeitlichen Sibylle in Naturwirklichkeit. – Eine abseitige Stellung nimmt Marianne Colston ein, die in ihren Reiseblättern vom September/Oktober 1820 einigemal unzweifelhaft als Selbstporträt und Erlebnisfigur auftritt: MARIANNE COLSTON, *Plates illustrative of a journal of a tour in France, Switzerland, and Italy, from original drawings taken in Italy, the Alps, and the Pyrenees*, London 1823 (Kreidelithographien von François le Villain nach Marianne Colston). Taf. 13: Bei Martigny, die Zeichnerin sitzt auf einem Baumstamm, Rükkenfigur. Taf. 17: Beim Schloß Chillon, die Künstlerin steigt in ein Ruderboot, wahrscheinlich um die berühmte Bootsfahrt in ROUSSEAUS *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761) nachzuvollziehen. Taf. 42: Die Künstlerin wandert mit ihrem Begleiter einen Bergbach entlang in der Haute-Garonne. Taf. 46: In Saint-Béat, Marianne Colston zeichnet am Ufer der Garonne, ihr Beschützer hält den Sonnenschirm. Taf. 47: Marianne Colston zeichnet in der Umgebung, ihr Begleiter erklärt, ein Diener trägt Stühle für die beiden heran.

216 GEORGE BARNARD, *Switzerland, scenes and incidents of travel in the Bernese Oberland, drawn from nature and on stone by George Barnard*, London 1843, Taf. III. Zum Gießbachfall vgl. La Suisse illustrée, 1 Nr. 26, Berne, 20 juin 1872, S. 306–308.

217 Kolorierte Lithographie im Tell-Museum Bürglen. Du, 31 Nr. 8, Zürich, August 1971, S. 585 Farbabb. 21.

218 Gemälde in der National Gallery London, Inv. 1298. FRANZ 1969 (vgl. Anm. 118), Taf. 188. WIED 1972 (vgl. Anm. 119), S. 137. *The National Gallery, illustrated general catalogue*, London 1973, S. 510 («probably from the Antwerp School»). Anlage der Komposition ähnlich Bruegels Flußlandschaft von 1553 (vgl. Anm. 173).

219 Gemälde im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Inv. 38.20. JOSEPH ALEXANDER GRAF RACZYŃSKI, *Die flämische Landschaft vor Rubens, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der flämischen Landschaftsmalerei in der Zeit von Brueghel bis zu Rubens*, Frankfurt a. M. 1937, S. 73, 119 Abb. 41, sowie YVONNE THIÉRY im Ausstellungskatalog *Le siècle de Rubens, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 15 octobre–12 décembre 1965*,

Bruxelles 1965, S. 142 Nr. 154, behaupten ohne weitere Begründung, es sei hier «wohl überhaupt das erstemal, daß der Maler vor die Landschaft gestellt, als ‹romantische Rückenfigur› in das Bild hineinproduziert ist». (Vgl. dagegen Abb. 1 und Anm. 9.) KRÖNIG 1964 (vgl. Anm. 3), S. 5 Anm. 6. HEINRICH GERGARD FRANZ, *Meister der spätmanieristischen Landschaftsmalerei in den Niederlanden*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, 3/4, Graz 1968/69, S. 61, 70, Abb. 83.

220 Lavierte Federzeichnung im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a.M., Inv. 938. J. BOLTEN, *Groninger Museum voor Stad en Lande, Dutch drawings from the collection of Dr. C. Hofstede de Groot*, Utrecht 1967, S. 118 Anm. 2, Abb. 30.

221 Gemälde in Privatbesitz. BOL 1969 (vgl. Anm. 43), S. 143 Abb. 130.

222 Zu Goethes Porträts: ERNST SCHULTE-STRATHAUS, *Die Bildnisse Goethes*, München 1910, S. 32–36, Taf. 65 (Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a.M.), und J.H.W. TISCHBEIN, *Goethe in der Campagna, Einführung von* CHRISTIAN BEUTLER, Stuttgart 1962. SCHULTE-STRATHAUS 1910, S. 65, Taf. 121, und EMIL SCHAEFFER, *Goethes äußere Erscheinung, literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen*, Leipzig 1914, S. 68, Taf. 57 (Heinrich Kolbe, Universitätsbibliothek Jena). SCHULTE-STRATHAUS 1910, S. 77, Taf. 145 (Johann Joseph Schmeller, Goethe-Museum Frankfurt a.M.). SCHULTE-STRATHAUS 1910, S. 86–88, Taf. 165 (Karl August Schwerdgeburth, Goethe-National-Museum Weimar). – Zu Humboldts Porträts: Gemälde von Friedrich Georg Weitsch 1806 in der Nationalgalerie Berlin (DDR) (Humboldt am Orinoco vor einem Bananenbaum sitzend, mit seinem Herbarium von tropischen Blütenpflanzen und Barometer); MARIA BUCHSBAUM, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Realismus und Naturalismus*, Wien 1967, Farbtaf. 1. Gemälde von Friedrich Georg Weitsch 1806 im Märkischen Museum Berlin (DDR) (Humboldt mit Sextant und Aimé Bonpland mit Herbarium im Hochland von Ecuador); ADOLF MEYER-ABICH, *Alexander von Humboldt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1967, Abb. S. 92 (Ausschnitt). Gemälde von Carl von Steuben 1812 ehemals im Schloß Tegel, 1945 verbrannt (Humboldt lebensgroß an Basaltsäulen gelehnt, im Hintergrund über den Pampas der Chimborazo); FRITZ G. LANGE, *Bildnisse Alexander von Humboldts*, in: Alexander von Humboldt, Gedenkschrift zur 100. Wiederkehr seines Todestages, Berlin (DDR) 1959, S. 449–450, Abb. 6. Gemälde von Eduard Ender um 1840 in der Deutschen Akademie der Wissenschaften Berlin (DDR) (Humboldt und Aimé Bonpland in ihrem Dschungellaboratorium am Orinoco); DOUGLAS BOTTING, *Alexander von Humboldt, Biographie eines großen Forschungsreisenden*, München 1974, S. 76–77 Taf. I (ein entsprechendes Gemälde mit den beiden Forschern auch von Ferdinand Keller 1879). Gemälde von Julius Schrader 1859 im Metropolitan Museum of Art New York (der 90jährige Humboldt mit Notizbuch vor dem Chimborazo); MEYER-ABICH 1967, Abb. S. 133.

223 *Alle de voortreffelijke Reizen van de deurluchtige Pietro della Valle, Edelman van Romen* [...] *door J. H. Glazemaker vertaalt, den tweeden Druk*, Amsterdam 1681, Kupfertitel, signiert und 1681 datiert (Zentralbibliothek Zürich, AR 837). Vermehrte Auflage der ersten holländischen Ausgabe 1664–1665 (Erstpublikation Rom 1640; Pietro della Valle reiste in den Jahren 1614–1626). Die Physiognomie des Zeichners stimmt übrigens mit jener des Autors auf dem Frontispiz nicht überein.

224 Lavierte Federzeichnung ehemals in der Kunsthalle Bremen (Kriegsverlust). WOLFGANG SCHULZ, *Zur Frage von Lambert Doomers Aufenthalt in der Schweiz*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 27, Zürich 1970, S. 8, Abb. 3. SCHULZ 1970 (vgl. Anm. 44), S. 104 Nr. 265. Zu Hackaerts Glärnischpanorama vom Juni 1655 vgl. STELLING-MICHAUD 1937 (vgl. Anm. 229), S. 28, 91 Anm. 33, Taf. 7. – Auch der am Rand des Abgrunds posierende, seiner Wirkung sichere Zeichner auf einem wahrscheinlich nach Vorlage von Johann Friedrich Weitsch ausgeführten Prospekt des Blocksbergs von Johann Heinrich Ramberg 1780 ist vermutlich eine Zutat des 17jährigen Künstlers. MÜLLER-HOFSTEDE 1973 (vgl. Anm. 107), S. 158 Abb. 82.

225 HANSWERNFRIED MUTH, *Aigentliche Abbildung der Statt Bamberg, Ansichten von Bamberg aus vier Jahrhunderten*, Bamberg 1957, Abb. 20, bzw. HANSWERNFRIED MUTH, *Die Ansichten und Pläne der Stadt Bamberg vom Ausgang des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: 96. Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, Jahrbuch für 1957/58, Bamberg 1959, S. 70 Nr. 84, Taf. III.

226 HANS JENNY-KAPPERS, *Der Kanton Glarus, ein beschreibender Katalog der gedruckten Landkarten und Pläne, Ortsansichten und Landschaftsbilder, von den Anfängen bis 1880*, Frauenfeld 1939, S. 159 Nr. 335, Abb., bzw. Der Wanderer in der Schweiz, 6 Nr. 10, Basel 1939, Taf. zu S. 302 (JENNY-KAPPERS 1939, S. 160 Nr. 339).

227 Kreidelithographie mit Tonstein von Emil Friedrich Graf nach Fotografie von Adolphe Braun & Cie. in Dornach, in: Neue Alpenpost, 12 Nr. 5, Zürich, 31. Juli 1880, S. 36.

228 Kreidelithographie mit Tonstein von Emil Friedrich Graf nach Fotografie von T. Richard in Männedorf, in: Neue Alpenpost, 12 Nr. 24, Zürich, 11. Dezember 1880, S. 188. JENNY-KAPPERS 1939 (vgl. Anm. 226), S. 149 Nr. 311, Abb.

229 SVEN STELLING-MICHAUD, *Unbekannte Schweizer Landschaften aus dem 17. Jahrhundert, Zeichnungen und Schilderungen von Jan Hackaert und anderen holländischen Malern*, Zürich 1937, S. 69, vgl. S. 56 und 95 Anm. 86.

230 ALESSANDRO VOLTA, *A Carlo conte di Firmian, relazione del viaggio in Svizzera compiuto nel 1777, Como, 15 ottobre 1779*, in: ALESSANDRO VOLTA, *Epistolario*, 1, Bologna 1949, S. 488–492, Zitat S. 491; teilweise übersetzt von FRITZ ERNST, *Franz Ludwig Pfyffer von Wyer*, in: Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde, 11/12, Luzern 1947/48, S. 12. Zu Pfyffers Relief vgl. OTTIGER 1973 (vgl. Verzeichnis der Abbildungen, Abb. 17) und WEBER 1973 (vgl. Anm. 203), S. 38 Anm. 60. – Der andere große Alpinist jener Zeit, Hans Conrad Escher, wurde zwar nicht im Hochgebirge, aber 1792 bei Stein am Rhein als französischer Brunnenvergifter, 1795 am Lago d'Orta als merkwürdiger Hammerträger «lange inquirirt». SOLAR 1974 (vgl. Anm. 207), S. 73 und 321 Nr. 107.

231 EUGÈNE RAMBERT, *Ascensions et flâneries, Alpes vaudoises et Dent du Midi*, Lausanne 1888, S. 208. Vgl. WILLIAM AUGUST BREVOORT COOLIDGE, *Some early visits to Zermatt and Saas*, in: The Alpine journal, 23, London 1907, S. 290–296.

232 GESSNER 1801 (vgl. Anm. 88), S. 60. – JOHANN GEORG HEINZMANN erwähnt in seiner *Kleinen Schweizerreise im August 1796*, Basel 1797, S. 14, daß einige Basler Künstler, welche beim Bad Knutwil «Berge zeichneten und mit ihren Maschinen abmaßen», als französische Spione nach Luzern gebracht, doch alsbald wieder freigelassen wurden.

233 GRASS 1797 (vgl. Anm. 88), S. 52. Ferner S. 98, am 2. September 1790 in Meiringen: «Ich stand oft stille und zeichnete – aber alles zu schnell – dann ich fürchtete die Unzufriedenheit irgend eines Einwohners zu veranlassen, welches man aber hier nicht zu besorgen hat.» Und S. 129, am 7. September 1790 beim Thunersee: «Am Ufer bey einem der Dörfer wollt' ich etwas zeichnen und wurde sehr bedenklich von einem alten Mann angesehen, welcher meinte ich wollte das Land abreißen (das ist einen Grundriß aufnehmen).»

234 [JAKOB HESS,] *Heinrich Keller von Zürich, Landkarten- und Pano-*

rama-Zeichner (Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1865), Zürich [1864], S. 5–6.

235 HESS 1860 (vgl. Anm. 209), S. 6–7.

236 SCHWEMMER 1966 (vgl. Anm. 91), S. 14–15. Das Zeichnen und Fotografieren militärischer Anlagen ist von jeher streng verboten. Als William Hogarth 1748 in Calais ein von den Engländern im 16. Jahrhundert erbautes Stadttor skizzierte, wurde er unversehens als Spion verhaftet und mußte seine künstlerische Unschuld durch Karikieren der umstehenden Soldaten beweisen; er malte noch im gleichen Jahr ein Gemälde *The Gate of Calais* (The Tate Gallery London), worin er sich im Augenblick der Festnahme zeichnend verewigt. RONALD PAULSON, *Hogarths graphic works, revised ed.* New Haven/London 1970, Bd. 1 S. 202–204 Nr. 180, Bd. 2 Taf. 192 (Radierung von 1749), und RONALD PAULSON, *Hogarth, his life, art, and times*, New Haven/London 1971, Bd. 2 S. 75–78, Abb. 220 (Gemälde von 1748). – Ähnliches berichtet Edouard Pingret aus dem Jahr 1811: Als der arglose Künstler auf seiner ersten topographischen Reise in Dunkerque die Mole aufnahm, wurde er von Zöllnern festgenommen und als Spion nach Boulogne geführt, wo man ihn später ohne sein konfisziertes Skizzenbuch wieder laufen ließ. EDOUARD PINGRET, *Notes par lui-même*, in: Revue universelle des arts, 15, Paris/Bruxelles 1862, S. 34. – Weitere Beispiele von verfolgten französischen Künstlern im 19. Jahrhundert vereinigt ADHÉMAR 1937 (vgl. Anm. 3), S. 17.

237 RAHN 1911 (vgl. Anm. 1), S. 23–24: «1877 hatte ich St. Denis bei Paris besucht und an der Fassade der Stiftskirche Skulpturen entdeckt, die Parallelen zu Bildern in der Rosette von Lausanne sind. Kaum waren ein paar Notizen eingetragen, da herrschte mich einer an, ein Kerl in Zivil, der das rote Bändchen im Knopfloche trug. ‹Monsieur, vous dessinez.› – ‹Pardon Monsieur, je ne dessine pas, je ne fais que des notes.› – ‹Eh bien, je vous le défends. Où il faut une autorisation de l'École des beaux-arts à Paris, ou de la part du Président de la République, Monsieur Mac Mahon.› Indessen, man muß sich zu helfen wissen. In etlicher Entfernung von der Fassade steht ein Gitter; über dieses reichte die Kompetenz des Zionswächters nicht hinaus. Da postierte ich mich denn und holte mit bewaffnetem Auge nach, was zwei bis drei Meter näher vor einem Monument historique ein crimen laesae majestatis gewesen wäre. Später wurde mir gesagt, daß ohne die Erlaubnis von höherer Stelle nicht einmal Bäume im Wald von Fontainebleau abgezeichnet werden dürften.» – Wie auch sonst im Bereich der Topographie zeigt sich hier eine Parallele zur Porträtkunst, wo das Persönlichkeitsrecht am eigenen Bild, uralter Selbsterhaltungs- und Abwehrinstinkt, besonders in unserem Fotografiezeitalter eine bedeutsame Rolle spielt. Von da schweift der Gedanke weiter zur Feststellung, daß die Topographie wie das Porträt verschiedene Typen der repräsentierenden Darstellung kennt. Dem strengen, vorwiegend im Münzwesen gebrauchten verewigenden Profil entsprechen der Planprospekt, die Vogelschaukarte, der Stadt- und Geländegrundriß bis zur modernen Kartographie; in beiden Bereichen wird der Gegenstand möglichst klar, nachprüfbar und mit vorbehaltenem Copyright von einer Obrigkeit allgemeingültig vorgestellt. Der psychologisierenden Dreiviertelansicht im Porträt, die mit dem erstarkenden Bürgertum des 15. Jahrhunderts auftritt, entsprechen die topographischen Horizontalansichten zumal druckgraphischer Veduten bis zur modernen Ansichtskarte, wie sie zunehmend als Einzelblätter vom 18. Jahrhundert an einer immer reisegewohnteren Käuferschaft angeboten werden; in beiden Bereichen ist der Künstler freier, zu phantasieren (man denke an Turners topographische Farbvisionen), zu kosmetisieren und die Vergegenwärtigung, auch die fotografierte, urheberrechtlich als ein Werk seiner individuellen Gestaltungsweise geltend zu machen.

238 Holzstich von Adolf Closs nach Albert Kindler, in: WOLDEMAR KADEN, *Das Schweizerland, eine Sommerfahrt durch Gebirg und Thal*, Stuttgart 1875–1877, S. 391. WEBER 1977 (vgl. Anm. 12), Verzeichnis Nr. 251.

239 ARNOLD HOUBRAKEN, *De groote Schouburgh der nederlandsche konstschilders en schilderessen* (1. Ausgabe Amsterdam 1718–1720), 2. Ausgabe, 3, 's Gravenhage 1753, S. 46–48.

240 Kreidelithographie in: *Cosmorama oder die Welt in Bildern, hg. von J. Pfister, Lithograph*, 2. Jg., Zürich, November 1851, Taf. zu S. 131, illustriert das Gedicht *Der Maler* von F. Sitzinger. – Eine Karikatur aus Honoré Daumiers lithographierter Folge *Les Bons bourgeois* 1847 (Bl. 23) zeigt diese im verständnisvollen Staunen vor der Staffelei des Landschafters: *Mais si, ma femme, je t'assure que monsieur dessine un paysage... n'est-ce pas, monsieur, que vous dessinez un paysage.* DELTEIL 1926 (vgl. Anm. 78), 5. Bd. Nr. 1499.

241 RAHN 1911 (vgl. Anm. 1), S. 26; Von ähnlichen Erlebnissen auch S. 25.

242 Reflexion von C. G. Carus in Paris am 30. August 1835, als Erinnerung an die Erdlebenbildkunst seiner Romantik vor den «vielerlei brillant gemalten Szenerien» der französischen Zeitgenossen, die damals im Palais du Luxembourg zu sehen waren. CARUS/SCHLÖSSER 1963 (vgl. Anm. 24), S. 436.

243 Vgl. Anm. 128. Den fragwürdigen Idealzustand solcher Übereinstimmung, vollkommene Windstille, veranschaulicht der Surrealist René Magritte mit seiner mehrfach variierten Darstellung des Landschaftsbilds auf einer Staffelei (Vertretung des abwesenden Künstlers) vor der wirklichen Landschaft, dessen Fläche mit dem Landschaftsausschnitt, den diese verdeckt, absolut kongruent ist: Die Landschaft ist im Kunstwerk vollkommen imaginiert, Bild und Abbild sind identisch, der Unterschied zwischen Sein und Schein wird einen Augenblick lang quasi aufgehoben (*La belle captive* 1931, 1935, 1947; *La condition humaine* 1933, 1935; *L'appel des cimes* 1942; *Les promenades d'Euclide* 1955). Da jedoch das Bewußtsein der Zeit, mithin von Veränderung nicht zu leugnen ist, erscheint die schmerzfreie, bloß zweidimensionale Harmonie unmöglich. SUZI GABLIK, *Magritte*, London 1970, Farbabb. 61, 67, 69. SCHMOLL 1970 (vgl. Anm. 128), S. 139–140, Abb. 216. – Die Wirklichkeit des inspirierten Künstlers repräsentiert eine expressionistische Radierung von Fritz Pauli, *Der Maler, Montreux*, 1924/25: In der Mitte einer turbulenten, windzerzausten Seelandschaft bei Sonnenauf- oder -untergang steht lauschend der großäugige Maler mit Hut und Palette an der Staffelei, ein Selbstporträt im Straßenanzug, bedrängt von Gestaltungen, weiblichen Figuren, verschachtelten Häusern, Katze und Früchtestilleben, Innenraum und Außenraum gegenständlich aufgeschichtet als Verwandlungswelt seines schöpferischen Sehens. PAUL SCHAFFNER und AUGUST KLIPSTEIN, *Fritz Pauli, Radierungen*, Erlenbach-Zürich 1926, S. 79, 49–50 Nr. 149, Taf. 43. HANS KASSER, FRANZ BÄSCHLIN, KURT SPONAGEL, *Der Graphiker und Maler Fritz Pauli*, Zürich 1946, Taf. 26.

244 NOVALIS, *Fragmente*, erste vollständige, geordnete Ausgabe, hg. von ERNST KAMNITZER, Dresden 1929, S. 660 Nr. 2043.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb. 1 (Text S. 44)
LUCANTONIO DEGLI UBERTI (zugeschrieben): Vogelschauplan der Stadt Florenz von Südwesten (der Zeichner); Aufnahme in den 1470er Jahren. Holzschnitt in 8 Teilen. Erstes Viertel 16. Jahrhundert, Kopie eines nicht erhaltenen Kupferstichs in 6 Teilen von FRANCESCO DI LORENZO ROSSELLI. – Unikum im

Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin (DDR). Ausschnitt der rechten unteren Ecke. – FRIEDRICH LIPPMANN, *Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert*, in: Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen, 3, Berlin 1882, S. 174–178, Abb. S. 175 (Ausschnitt, danach die Reproduktion). GIUSEPPE BOFFITO und ATTILIO MORI, *Piante e vedute di Firenze*, Firenze 1926, S. 12–21. JÜRGEN SCHULZ, *The painted plans and panoramic views of Venice (1486–1797)*, in: Saggi e memorie di storia dell'arte, 7, Firenze 1970, S. 19 (mit der früheren Literatur) Abb. 6 (ganzer Plan). SOLAR 1976 (vgl. Anm. 9) Abb. 44.

Abb. 2 (Text S. 52)
MELCHIOR LORICHS (1526/27 bis nach 1586): Panoramatische Ansicht der Stadt Konstantinopel, Westende von Galata, von Nordosten (Selbstporträt, «zu Gallatta oder Pera da ich Melchior Lorichs die Statt am meisten oder den meisten theil der Statt geconterfeit habe Anno 1559»). Aquarellierte Federzeichnung auf 21 Blättern. 1559. – Universiteitsbibliotheek Leiden, Cod. N. 1758. Ausschnitt. – EUGEN OBERHUMMER, *Konstantinopel unter Sultan Suleiman dem Großen, aufgenommen im Jahre 1559 durch Melchior Lorichs aus Flensburg*, München 1902, S. 13, Taf. XI (Farblichtdruck, danach die Reproduktion, Ausschnitt im unteren Teil). KARL WULZINGER, *Melchior Lorichs Ansicht von Konstantinopel als topographische Quelle*, in: Festschrift Georg Jacob zum siebzigsten Geburtstag, Leipzig 1932, S. 355–368. FRITZ FUGLSANG, *Melchior Lorck als Maler*, in: Aus Schleswig-Holsteins Geschichte und Gegenwart, eine Aufsatzsammlung als Festschrift für Volquart Pauls, Neumünster i.H. 1950, S. 62–74. SOLAR 1976 (vgl. Anm. 9), Abb. 61 (Ausschnitt, der Zeichner).

Abb. 3 (Text S. 47)
JAKOB HOEFNAGEL (1575 bis um 1630): Ansicht der Stadt Regensburg, 1594 (der Landschaftszeichner). Kupferstich, in: GEORG BRAUN und FRANZ HOGENBERG, *Civitates orbis terrarum, 5: Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum*, Köln [um 1590–1598], Taf. 51. – Zentralbibliothek Zürich, BX 96. Ausschnitt im rechten unteren Teil.

Abb. 4 (Text S. 58)
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN (1606–1669): Landschaft mit Bauernhof und Zeichner. Radierung. Um 1642. – Graphische Sammlung der ETH Zürich, S 2 A. Ausschnitt unten rechts. – BARTSCH 219. HOLLSTEIN 18.1969, S. 105. WOLDEMAR VON SEIDLITZ, *Die Radierungen Rembrandts*, Leipzig 1922, S. 188. LUDWIG MÜNZ, *A critical catalogue of Rembrandt's etchings*, London 1952, Nr. 149.

Abb. 5 (Text S. 48)
ALLAERT VAN EVERDINGEN (1621–1675): Zwei Zeichner auf einem Felskopf in nordischer Gebirgslandschaft. Radierung. Um 1650. – Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Rad. F 12. Ausschnitt im rechten Teil. – BARTSCH 63. HOLLSTEIN 6.1951, S. 179. ERNST WILHELM BREDT, *Die Alpen und ihre Maler*, Leipzig 1910, S. 95 Abb. 76. BOLTEN 1967 (vgl. Anm. 220), S. 60 Abb. 10.

Abb. 6 (Text S. 45)
CONRAD MEYER (1618–1689): Vogelschauansicht der Stadt Zürich von Westen (der Topograph). Federzeichnung. Um 1660/70. Vorbereitendes Blatt für das «C. Meyer fecit» signierte Gemälde im Stadtarchiv Zürich. Vgl. JOHANN RUDOLF RAHN, *Die Künstlerfamilie Meyer von Zürich, III: Conrad Meyer, 1618–1689*, in: Zürcher Taschenbuch 1882, S. 139. – Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, II F 5. – Danach MEYERS Radierung mit dem Schriftband «Werd älter in Gerechtigkeit und grün in steter Fridenszeit», Einzelblatt in drei Varianten, die letzte 1673 datiert (Vorzeichnung im Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Zeichnungen O 26, Bl. 148 vor Bl. 147). Vgl. WALTER MATHIS, *Zürichs Gesamtansichten aus der Vogelschau und Stadtpläne 1545–1875*, Zürich 1973 (vervielfältigt), S. 33 Nr. 35–34, vgl. Nr. 31.

Abb. 7 (Text S. 55)
JOHANN CONRAD NÖTZLI (tätig um 1742–1751): Ansicht von Weinfelden im Thurgau von Norden (Zeichner und Betrachter). Federzeichnung, getuscht. Signiert und datiert 1756. – Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, STF XIX, 74. Ausschnitt unten links.

Abb. 8 (Text S. 55)
JOHANN BALTHASAR BULLINGER D.Ä. (1713–1793): Der Zeichner mit zwei Landleuten vor einem Dorf, vermutlich Dättwil südwestlich von Baden. Federzeichnung, getuscht. Um 1766. Eine der Vorstudien für BULLINGERS Titelradierung zum *Neujahrsblatt der Stadt-Bibliothek in Zürich auf das Jahr 1767*, vgl. LUDWIG MÜNZ, *Goethes Zeichnungen und Radierungen*, Wien 1949, S. 138, Abb. S. 42. – Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Zeichnungen O 2, Bl. 19 unten. Ausschnitt im unteren Teil.

Abb. 9 (Text S. 54)
GOTTFRIED KELLER (1819–1890): Landschaft mit Gewitterstimmung (der wandernde Maler). Aquarell. Aus der Münchner Zeit um 1842. – Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, GKN 50. Ausschnitt im rechten unteren Teil. – PAUL SCHAFFNER, *Gottfried Keller als Maler, Gottfried-Keller-Bildnisse*, Zürich 1942, Abb. 51. BRUNO WEBER, *Der Maler Gottfried Keller*, in: Palette, 37, Basel 1971, S. 8, 17, Farbabb. 6.

Abb. 10 (Text S. 53)
JOHANN ADAM KLEIN (1792–1875): Selbstporträt vor der Stadt Nürnberg. In: *Radirungen von I.A. Klein*, München 1844, Titelblatt. – Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Rad. E 9. Ausschnitt im linken Teil. – CARL JAHN, *Das Werk von Johann Adam Klein*, München 1863, Nr. 328/III.

Abb. 11 (Text S. 58)
JOHANNES WEBER (1846–1912): Am Piz Kesch, Aufstieg zum Piz Cotschen (der Gebirgszeichner in der Felswand). Kreidelithographie mit Tonstein. In: Neue Alpenpost, 6 Nr. 21, Zürich, 24. November 1877, S. 242 zum Text S. 237: «Unser treffliches Bild zeigt, wie am 14. September dieses Jahres ein Künstler [JOHANNES WEBER], vom Schreiber dieser Zeilen [HEINRICH SCHWEIZER] begleitet, unter Führung des Gemsjägers Hans Christoffel von Scanfs diesen einzig sichern Weg übermüthig verlassen hat, und anstatt besser zu gehen, etwas turnen mußte.» – Zentralbibliothek Zürich, A I 13 (Zentralbibliothek des SAC). Ausschnitt im Mittelteil.

Abb. 12 (Text S. 62)
EMIL FRIEDRICH GRAF (1845–1924): Der Fätschbach, nach einer Fotografie von T. RICHARD in Männedorf (ein Maler unter dem aufgespannten Sonnenschirm). Kreidelithographie mit Tonstein. In: Neue Alpenpost, 12 Nr. 14, Zürich, 2. Oktober 1880, S. 108. – Zentralbibliothek Zürich, A I 16 (Zentralbibliothek des SAC). Ausschnitt unten rechts. – HANS JENNY-KAPPERS, *Der Kanton Glarus, ein beschreibender Katalog der gedruckten Landkarten und Pläne, Ortsansichten und Landschaftsbilder, von den Anfängen bis 1880*, Frauenfeld 1939, S. 145 Nr. 298.

Abb. 13 (Text S. 46)
ITALIENISCHER (?) MEISTER: Ein Zeichner vor der Kolossalstatue des sogenannten Marforio, eines römischen Flußgottes, vermutlich des Tibers, aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. (im 16. Jahrhundert bei Santa Martina in Rom, heute in den Musei Capitolini). Kupferstich aus der von ANTONIO LAFRERI in Rom seit 1544 herausgegebenen, unter dem späteren Titel *Speculum Romanae Magnificentiae* bekannten Folge von römischen Architektur- und Antikenansichten; Nachstich, zweite Ausgabe der von LAFRERI 1550 datierten Ansicht, im Verlag von dessen Neffen CLAUDE DUCHET. 1581. – Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, PAS 2045, Nr. 63. Ausschnitt un-

ten links. – CHRISTIAN HÜLSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*, in: Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki, Monachii 1921, S. 157 Nr. 70 B. Vgl. die verkleinerte Kopie in FRANÇOIS-MAXIMILIEN MISSON, *Nouveau voyage d'Italie, seconde édition* [erste Ausgabe 1691], La Haye 1694, 2, nach S. 54.

Abb. 14 (Text S. 46)
JOHANN RUDOLF RAHN (1841–1912): Villa Borghese in Rom (Selbstporträt und Betrachter). Federzeichnung. Datiert 16. Oktober 1866. – Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Rahn 462 Bl. 22. Ausschnitt im linken Teil.

Abb. 15 (Text S. 51)
HEINRICH FREUDWEILER (1755–1795): Der Landschaftsmaler LUDWIG HESS (1760–1800) auf einer Türschwelle im Freien skizzierend. Bleistiftzeichnung, leicht aquarelliert. Um 1790. – Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, ZEI Freudweiler 1.1790.003. Ausschnitt.

Abb. 16 (Text S. 51)
JOHANN ADAM KLEIN (1792–1875): Der Landschaftsmaler JOHANN JAKOB KIRCHNER (1796–1837) auf der Reise am Ufer der Donau skizzierend. Radierung. Signiert und datiert 1814. – Graphische Sammlung der ETH Zürich, 1112 B. – CARL JAHN, *Das Werk von Johann Adam Klein*, München 1863, Nr. 131/II. WILHELM SCHWEMMER, *Johann Adam Klein, ein Nürnberger Meister des 19. Jahrhunderts*, Nürnberg 1966, Taf. 5. KOSCHATZKY und HAIBÖCK 1970 (vgl. Anm. 91), Farbtaf. 18.

Abb. 17 (Text S. 51)
JOSEPH REINHART (1749–1829): Generalleutnant FRANZ LUDWIG PFYFFER VON WYHER (1716–1802) am Pilatus über der Stadt Luzern, mit Aufnahmen zu seinem Relief der Urschweiz beschäftigt. Aquatinta, Einzelblatt im Verlag von CHRISTIAN VON MECHEL in Basel, «gravé en 1786» zu PFYFFERS 70. Geburtsjahr (in dem auch das große Relief vollendet wurde), nach dem wohl gleichzeitigen oder wenig früheren Gemälde von REINHART in Privatbesitz (Depositum im Gletschergarten Luzern). – Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Ludwig Pfyffer b) I, 5 bzw. 6 (koloriert). – LUKAS HEINRICH WÜTHRICH, *Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel*, Basel 1959, S. 26 Nr. 65, Taf. 19b. THEODOR OTTIGER, *General Franz Ludwig Pfyffer von Wyher, Schöpfer des Reliefs der Urschweiz, zur Geschichte des ältesten Reliefs der Schweiz*, in: Geographica Helvetica, 28 Nr. 2, Bern 1973, Abb. S. 21. OPPENHEIM 1974 (vgl. Anm. 203), S. 121 Abb. 81. Zu Pfyffers Relief vgl. auch Anm. 230.

Abb. 18 (Text S. 51)
HEINRICH FREUDWEILER (1755–1795): Der Landschaftsmaler LUDWIG HESS (1760–1800) im Gebirge zeichnend. Öl auf Holz, 48,5:37 cm. Um 1790. – Kunsthaus Zürich, Inv. 286.

Abb. 19 (Text S. 58)
AUGUSTIN HIRSCHVOGEL (1503–1553): Vermessungsingenieur mit Winkelmaß vor einem Gebäude. Radierung. Monogrammiert und datiert 1552. – Historisches Museum der Stadt Wien, I.N. 95670, Bl. 32 recto (Manuskript von HIRSCHVOGEL über die Meßkunst). – KARL SCHWARZ, *Augustin Hirschvogel, ein deutscher Meister der Renaissance*, Berlin 1917, S. 46, 121 Anm. 170, S. 202. Vgl. auch Anm. 187.

Abb. 20 (Text S. 56)
SÜDDEUTSCHER (?) MEISTER: *Von einem Schrecklichen vnd Wunderbarlichen Cometen / so sich den Dienstag nach Martini / dieses lauffenden M.D.Lxxvij. Jahrs / am Himmel erzeiget hat.* Illustrierter Einblattdruck mit einer theologischen Auslegung des Mathematikers PETR KNJZKA Z TULECHOVA genannt CODICILLUS, gedruckt von JACOB VON DATSCHITZ (JIŘÍ JAKUBUV DAČICKÝ) in Prag 1577. Kolorierter Holzschnitt mit Darstellung des Kometen am 12. November 1577 über der Prager Burg. – Unikum in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, PAS II 15/5–6. Obere Blatthälfte. – EMIL WELLER, *Cometen-Literatur*, in: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, NF 4, Nürnberg 1857, S. 323 Nr. 13. BRUNO WEBER, *Wunderzeichen und Winkeldrucker 1543–1586, Einblattdrucke aus der Sammlung Wikiana in der Zentralbibliothek Zürich*, Dietikon-Zürich 1972, S. 37. WALTER L. STRAUSS, *The German single-leaf woodcut 1550–1600*, New York 1975, Bd. 1, Abb. S. 163 (ganzes Blatt).

Abb. 21 (Text S. 60)
HEINRICH ZELLER-HORNER (1810–1897): Auf dem Gipfel des Titlis (3239 m), Panorama mit Selbstporträt. Aquarellierte Federzeichnung. Datiert 15. August 1832. Vorlage zum gedruckten Panorama *Gebirgsaussicht gezeichnet vom Gipfel des Titlis den 15n. August 1832 von H. Zeller, Zürich, bey Heinrich Keller, untre Zäune, 1833* (kolorierte Feder- und Kreidelithographie, ohne Selbstporträt und Figuren). – Zentralbibliothek Zürich, A Pa 523 (Zentralbibliothek des SAC) in der Kartensammlung. Ausschnitt im linken Teil des Panoramas. – ZELLER entwarf diese Gebirgszeichnung während eines Aufenthalts von drei Stunden. Über die schwere Arbeit und geduldig ertragene Härte der Höhenlage schrieb er seinem Bruder Conrad: «Hätte ich Augen wie du, ich wäre vielleicht jetzt noch auf dem Titlis, aber da hatte ich's recht unkommod durch meine Schuld. Erstens glaubte ich im Hinaufsteigen, es wäre unmöglich zu zeichnen wegen Wind oder dem Blenden des Schnees, und ließ daher Schirm und Thek auf dem Rotheck am Anfang des Gletschers liegen. Oben konnte ich mich nun nicht enthalten und mußte doch zu zeichnen anfangen, saß in den Schnee, nahm mein Skizzenbüchlein auf die Knie und den Riemen drauf, setzte dann eine grüne Brille auf und eine andere darüber, um in die Ferne zu sehen. Nach etwa 2 Stunden, die wie ein Augenblick vorbeigiengen, fror ich stark an dem rechten Fuß, zudem war ich sitzend einige Zoll tief eingeschmolzen. Es nimmt mich nur wunder, daß ich nicht blind geworden bin.» Zitiert nach ERNST WALDER, *Heinrich Zeller-Horner als Erforscher und Darsteller der Schweizer Gebirgswelt* (Neujahrsblatt auf das Jahr 1900 zum Besten des Waisenhauses in Zürich, 63), Zürich 1900, S. 14. Vgl. auch Anm. 208.

Abb. 22 (Text S. 61)
ADOLF CARL OTTH (1803–1839): Reisegesellschaft auf dem Stockhorn (2190 m). Pinselzeichnung in Sepia. Datiert 13. Juli 1834. – Graphische Sammlung der ETH Zürich, 672° XI (35). – HANS LEHMANN, *Die Schweiz im Spiegel der Jahrhunderte, kulturgeschichtliche Bilder*, Zürich 1937, Abb. S. 589.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 19: Historisches Museum der Stadt Wien
Alle übrigen Aufnahmen: Dr. Gustav Solar, Zentralbibliothek Zürich