

Aude Prigot

«Ein Land, das man einfach malen muss»

Die niederländischen Landschaftsmaler und die Schweiz im 17.Jahrhundert

Während des ganzen 17.Jahrhunderts haben sich die niederländischen Maler intensiv mit Schweizer Landschaften auseinandergesetzt. Berge und Wasserfälle haben, obwohl sie meilenweit von den Stränden der Niederlande und den antiken römischen Monumenten entfernt waren, eine ebenso wichtige Rolle in der Entwicklung des niederländischen Goldenen Zeitalters gespielt wie die heimische Natur oder italienische Phantasielandschaften.

In den letzten Jahren hat sich die Forschung vermehrt mit den Reisen niederländischer Maler durch das Europa des 17.Jahrhunderts befasst. Dabei konnte die besondere Rolle jedes einzelnen besuchten Landes in der Entstehung einer Malerei aufgezeigt werden, die lange Zeit als getreue Wiedergabe der niederländischen Zivilisation des Goldenen Zeitalters gegolten hatte. Italien, Frankreich, das Heilige Römische Reich oder England waren alle Gegenstand vertiefter Forschungsarbeit. In dieser Aufzählung fehlt jedoch ein Land, ein Gebiet, das noch nicht ganz unserer heutigen Schweiz entspricht, das die Landsleute von Rembrandt aber bereits *Switserlandt* nannten. Zwar sind Studien vorhanden, aber sie sind alt und unvollständig und werfen mehr Fragen auf, als sie beantworten können. Insbesondere die wichtigste Frage lassen sie offen: Hat die Schweiz in der Entwicklung der Kunst im Goldenen Zeitalter der Niederlande eine Rolle gespielt?

«Ein wunderbares und aussergewöhnliches Land»

Diese Frage ist nur scheinbar paradox. Die Kontakte zwischen den helvetischen Kantonen und den Vereinigten Provinzen intensivierten sich im Verlauf des 16. und des 17.Jahrhunderts im Rahmen gemeinsamer Projekte und eines Austauschs im finanziellen, militärischen oder religiösen Bereich kontinuierlich. So beschreibt der Amsterdamer Cornelis Danckerts in Jahr 1644 die Schweiz als «ein Spiegelbild unseres freien Staates» («als in een Spiegeli ghelyckenis van onzen vrijen Staat»¹, während 1655 Stephan

Spleiss, Rektor der Lateinschule von Schaffhausen, Parallelen zwischen den beiden Zwillingstaaten erkennt, die beide die Freiheit von Wissenschaft und Künsten als Eltern des Friedens und des Wohlstands zu verteidigen wussten.² Die Städte Genf, Bern, Basel und vor allem Zürich (Abb. 1) stellten unumgängliche Etappen der Grand Tour der sozialen Elite der Niederlande dar, die mit dem Ziel unternommen wurde, ihre politische und theologische Kultur zu bereichern. Alle zeigen sich fasziniert von dem Land, das sie entdecken. Der zukünftige Diplomat Constantin Huygens II. beschreibt es als «ein Land, das man einfach malen muss, wohin man auch blickt». Er lässt seinen Worten auch gleich Taten folgen und macht sich auf die Suche nach «irgendeinem [...] Maler», um das festzuhalten, was er bewundert, da er selber kein «genügend grosser Meister im Zeichnen»³ sei. Sorgen dieser Art kannte Vincent Laurensz. van der Vinne nicht. Zwischen April 1653 und September 1654 hielt er sich in Basel, Yverdon und anschliessend in Genf auf, wohin er für die Monate April und Mai des Jahres 1654 zurückkehrte. Der Maler aus Haarlem füllt ein Skizzenheft mit Landschaftszeichnungen und äussert sich betrübt darüber, nicht mehr geleistet zu haben: «Ich bedaure am meisten und werde es mein ganzes Leben lang bedauern, dass ich ein derart wunderbares und ausserordentliches Land wie die Schweiz, voller Berge, Felsen, Wasserfälle, Bäche und prächtiger Horizonte, durchqueren musste, ohne mich getraut zu haben, mehr zu malen.»⁴

«Ein Land, das man einfach malen muss, wohin man auch blickt»: Dokumente belegen, dass sich

»

Abb. 1 Jan Hackaert.
Zürichsee, um 1660, Öl
auf Leinwand, 82×145 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum.
Foto Wikimedia Commons

Abb. 2 Roelandt Savery.
*Ansicht des Rheinfalls
bei Schaffhausen*, 1606,
Kreidezeichnung in
Schwarz, laviert in Rosa,
Grün und Blau, 39×53 cm.
In: *Atlas Blaeu-Van der
Hem*, Wien, Österreichische
Nationalbibliothek,
Bd. 46:11, fol. 16-17, (11).
Foto ÖNB/Wien, Atlas
Blaeu, Bd. 46, fol. 16-17

Abb. 3 Lambert Doomer
nach Roelandt Savery.
*Berglandschaft mit einem
Wasserfall (Schaffhausen)*,
Feder und braune Tinte,
laviert braun, Aquarell
graublau, 36,2×51,8 cm,
Paris, Fondation Custodia,
inv. 4786. Foto Fondation
Custodia, Collection
Frits Lugt, Paris



im 17. Jahrhundert regelmässig niederländische Landschaftsmaler in der Schweiz aufhielten. Da ist einmal das *Liber amicorum* von Jan Hackaert mit einer Vielzahl von Widmungen und Gedichten von Freunden des Malers, die ihm auf seinen Reisen begegnet sind.⁵ Weiter sind die Reisetagebücher Willem Schellinks' und des bereits erwähnten Vincent van der Vinne⁶ aufzuführen. Man muss sich jedoch nicht mit diesen schriftlichen Quellen begnügen. Zwar verfügen nicht alle Maler über die poetische Ader eines van der Vinne, der die durchreisten Landschaften in Versen festhält; zahlreiche andere Künstler haben indessen Zeichnungen angefertigt, die doch Rückschlüsse auf einen Auf-

enthalt in der Schweiz zulassen, ohne dass dieser dokumentiert wäre. Zu erwähnen ist beispielsweise Roelandt Savery, auf dessen Bedeutung in der Entstehung der imaginären Gebirgslandschaften Lucie Rochard in diesem Heft hinweist und von dem wir eine ausgefallene Ansicht des Rheinfalls bei Schaffhausen (Abb. 2) ausgewählt haben, oder Roelant Roghman, der die Alpen vermutlich 1654 und/oder im Juni 1657 durchquert und ein veritablees Portrait des Vorder Glärnisch⁷ geschaffen hat. So begeisternd diese Werke für den Forscher auch sind, stellen sie doch keinen unwiderlegbaren Beweis für den Aufenthalt der Künstler in den helvetischen Kantonen dar. In den Ateliers jener



Abb. 4 Lambert Doomer.
Hirten und ihre Herde ruhen vor einer Grotte, Öl auf Leinwand, 60,3×83,5 cm, Privatsammlung.
Foto Christie's Images/Bridgeman Images

Zeit war es durchaus üblich, dass sich die niederländischen Maler von Skizzen inspirieren liessen, die von anderen Meistern vor Ort erstellt worden waren. In diesem Zusammenhang ist Lambert Doomer zu erwähnen, der Gebirgslandschaften von Hackaert oder Savery (Abb. 3) wiedergab, gefolgt von Schellinks und Pieter de Molijn, während Herman Saftleven und Jacob van der Ulft Werke von Savery und van der Vinne⁸ kopierten.

Die Vielzahl der Motive schadet nicht

Während die Reisen der einzelnen Künstler zweifellos von Interesse sind, ist auch der Migration der einzelnen Motive Aufmerksamkeit zu schenken. Man stellt in der Tat fest, dass die niederländischen Maler in einem fort die Schweizer Natur fragmentieren, sie auflösen und neu zusammenstellen und so ein ikonographisches Repertoire aus Bergen, Wasserfällen, Seen und gedeckten Brücken schaffen. Der bereits erwähnte Glärnisch findet sich sowohl bei Hackaert als auch bei Doomer und Roghman. Der Rheinfall bei Schaffhausen wurde von Savery vor Hackaert und

Doomer festgehalten, während der berühmte Felsdurchstich am Pass von Pierre Pertuis in den Werken von van der Vinne, Hackaert, Doomer, Saftleven, Roghman oder Anthonie Waterloo zum Teil sogar mehrmals auftaucht. Über längere Zeit war man der Meinung, der Grund für die Beliebtheit dieses jurassischen Motivs (Abb. 4/5/6)⁹ habe damit zu tun, dass Matthäus Merian den Berner Maler Joseph Plepp mit der Wiedergabe beauftragt hatte, um seine *Topographia Helvetiae* zu illustrieren. Nun stellt Plepp den Durchgang indessen von Norden her dar, während Maler wie Doomer (Abb. 4), Saftleven, Hackaert oder auch Roghman (Abb. 6) die südliche Seite des Felsbogens direkt und *in situ* zeigen oder sie aus ihrer Phantasie schöpfen.

Hinter dieser Frage der Migration ein und des selben Motivs zeichnet sich das heiklere Thema der Erfindungsmethoden der niederländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts ab. Für diese Künstler und für die Kunstdenktheoretiker, die sich damit befasst haben, macht die «Verschiedenheit» (*verscheidenheid*) im Wesentlichen das Spezielle eines Bildes aus, ein Begriff, der sowohl das Besondere des persönlichen Ausdrucks als auch

die Vielfalt der in einer Komposition vereinten Motive ausdrückt.¹⁰ So findet Gerard de Lairesse diejenigen Maler «einfallsreich» (*vernufdig*), die es verstehen, einen Nutzen aus diesen exotischen Gegenden zu ziehen, «denn die Wunderlichkeiten, die in Landschaft, Bäumen und Gebäuden festgestellt werden können, gefallen der Mehrheit der Betrachtenden»¹¹. Träge daherfliessende Flüsse, sprudelnde Bäche, einmal runde, einmal eckige Türme, uralte Steinbrücken und zerbrechliche Holzstege werden in ihren Notizbüchern – mit der Akribie von Naturforschern beim Erstellen einer Nomenklatur – gesammelt, um ein Nachschlagewerk zu erstellen, aus dem später in der Werkstatt beim Malen von Bildern geschöpft werden konnte.

Die pittoreske Schweiz

Die Vielfalt der Schweizer Landschaften erscheint deshalb als ideales Betätigungsfeld für die niederländischen Maler, die dabei auch eine von ihrem Land völlig verschiedene Gegend vorfinden. Vor dem 17. Jahrhundert wagten sich noch nicht viele in dieses Neuland, dafür entdeckten sie jedoch eine Natur mit völlig unbekannten Formen. Constantijn Huygens I., Vater des bereits erwähnten Constantijn Huygens, äussert sich erstaunt darüber, dass die Wasserfälle «mehr als doppelt so hoch sind wie der Kirchturm von Den Haag»¹² und er die Alpengipfel deshalb, wie er selbst zugeibt, mit Nebelschwaden verwechselt.¹³ Ähnlich einer Terra incognita ist die Schweiz ein Gebiet, das es zu erobern und zu erforschen gilt.¹⁴ Während Rudolf II. die nach Zeichnungen von Savery im Tirol angefertigten Stiche in seine *Wunderkammer* aufnimmt, führt van der Vinne während seiner ganzen Reise ein Tagebuch, das *Memoriael*, in dem er von jeder besuchten Stadt genaue Angaben zu Geographie, Geschichte und Bräuchen der Bevölkerung festhält und diese mit Skizzen ergänzt, bevor er sie nach seiner Rückkehr in Haarlem mit von der *Topographia Helvetiae* inspirierten Zeichnungen und Stichen ergänzt. Auch Schellinks geht in ähnlicher Weise vor und führt zwei Tagebücher. Eines schreibt er vor Ort, ein anderes nach seiner Rückkehr in Amsterdam. Unabhängig davon, ob er sie nun vor Ort, *naer het leven* (spontan), oder als Kopie im Atelier, aus dem Gedächtnis (*uyt den gheest*), mehrere Monate, wenn nicht Jahre danach geschaffen hat, wollen diese Werke die Gefühle wiedergeben, die der Betrachter vor der exotischen Realität einer atypischen Landschaft empfunden hat. Diese Bilder stellen den Kontrapunkt zu den illustrierten Tagebüchern dar, die mit Präzision festhalten, was die Niederländer



des 17. Jahrhunderts erstaunt, verunsichert oder überrascht hat. Der ausserordentlich pittoreske (*schilderachtig*) Charakter der Schweiz, der es damit verdient, als gemaltes Werk festgehalten zu werden, taucht wiederholt in den schriftlichen Zeugnissen der Reisenden aus den Vereinigten Provinzen auf. Huygens, der Vater, bezeichnet den Wasserfall von Schaffhausen als «schrecklich» und gleichzeitig als «wunderbar angenehm» zu betrachten und somit würdig, «Gegenstand [...] eines farbigen Portraits zu sein»¹⁵. Diese Ansicht wird von Samuel van Hoogstraten geteilt: Auch wenn er die Alpen zweifellos nur von weitem gesehen hat, empfiehlt er den jungen Malern, die sich zum Ziel setzen, dass die Augen der Betrachter «schauen und in Entzücken geraten», «eine schreckliche Ansicht der Schweizer Berge»¹⁶ zu zeigen. Schrecken und Entzücken, diese zwei auf

Abb. 5 Joseph Plepp.
Pierre Pertuis [sic]. In:
Matthäus Merian,
*Topographia Helvetiae,
Rhaetiae et Valesiae,*
Frankfurt am Main,
Merian, 1654, Zürich,
ETH-Bibliothek, inv.
Rar 9626. Foto öffentlich

Abb. 6 Roelant Roghman.
*Der Durchgang von Pierre
Pertuis bei Tavannes
im Jura*, Feder und Tinte
braun, braun und grau
laviert über Kohlezeich-
nung, 15,2×23,4 cm,
Paris, Fondation Custodia,
inv. 6693. Foto Fondation
Custodia, Collection
Frits Lugt, Paris



Abb. 7 Jan Hackaert.
Blick von Nordosten auf die Stadt Glarus, um 1655,
Feder, Tinte, Braun und Grau auf schwarzer Kreide,
braun, grau und blaugrau
laviert, 65,5 × 171,5 cm. In:
Atlas Blaeu-Van der Hem,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bd. 13:40,
fol. 86. Foto ÖNB/Wien,
Atlas Blaeu, Bd. 13, fol. 86

Abb. 8 Jan Hackaert.
Gebirgslandschaft,
Feder und braune Tinte,
grau laviert, 15,5 × 23,5 cm,
Privatsammlung. Foto
Courtesy by Artcurial

den ersten Blick gegensätzlichen Begriffe werden von den beiden Künstlern als Bedingung sine qua non für die Realisierung eines denkwürdigen Gemäldes betrachtet, das überraschend genug ist, um die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf sich zu ziehen, die mit den Ansichten aus Italien und den Landschaften der Niederlande vertraut sind. Die beiden Begriffe stellen die zwei Seiten einer Medaille dar und nehmen damit das «Erhabene» vorweg, wie es in England zu Beginn des 18. Jahrhunderts neu definiert werden wird und von dem in der niederländischen Kunst im 17. Jahrhundert erste Anzeichen zu erkennen sind. Indem sie mit dem Licht spielen, die Kontraste variieren, die Blickwinkel und Perspektiven wechseln, pittoreske Elemente wie junge Kuhhirten, die friedlich mit ihrer Herde unterwegs sind, einfügen und das

Gefühl einer latenten Gefahr mit der Darstellung finsterer Tannenwälder andeuten, die in einem beunruhigenden Kontrast zu den felsigen Abgründen stehen, schöpfen die Maler unzählige Möglichkeiten einer einzigen – natürlichen oder architektonischen – Sehenswürdigkeit aus. Auch die Art der Inszenierung soll das Empfinden der Betrachtenden so heftig wie möglich treffen. Selbst wenn Roghman den Felsen von Pierre Pertuis ganze neun Mal darstellt, gelingt ihm doch jedes Mal eine unterschiedliche Version. Seine nüchterne und flüchtige Skizze, deren begrenzter Ausschnitt eine grosse felsige Masse enthüllt, steht in völligem Gegensatz zu der ländlich-friedlichen Darstellung des gleichen Motivs von Lambert Doomer. Dasselbe gilt auch für den Vorder Glärnisch, der das Tal der Linth überragt. Er hebt sich klar vom Bergmassiv ab und wurde dank seiner gut sichtbaren Silhouette für die Maler aus dem flachen Land zu einer Art universellem Emblem des Bergs. Der sorgfältigen und topographischen Beschreibung von Hackaert (Abb. 7) setzt Roghman einen idealisierten, poetischen und mysteriösen Ansatz gegenüber. Die dunkle, markante Masse links im Vordergrund kontrastiert mit dem sorgfältig ausgearbeiteten Gipfel, der sich in Anlehnung an die von Huygens beschriebenen «Nebelschwaden» im Himmel aufzulösen scheint. Wie der Felsbogen von Pierre Pertuis taucht auch das charakteristische Profil der Schweizer Berge immer wieder im Werk desselben Hackaert auf: So findet man den Tödi, im fernen Nebel beinahe aufgelöst, jedoch eindeutig an seiner Gipfelform erkennbar, auch auf anderen Zeichnungen des Künstlers (Abb. 8).



Diese Durchlässigkeit zwischen einer direkt vor Ort erstellten Studie, welche die Realität in allen Details naturgetreu wiedergibt, und einem nachträglich im Atelier geschaffenen Werk, das den Launen der Phantasie freien Lauf lässt, ist in der Praxis dieser Landschaftsmaler allgegenwärtig. Sie bestätigt auch die bereits von E. H. Gombrich formulierte These, wonach der Begriff «Realismus» für die Künstler dieser Epoche keinen Sinn macht, auch nicht für jene, die sich zur Landschaftsmalerei bekennen, da sie sich gegenseitig nachahmen, so wie sie dasjenige nachahmen, was sie bei ihren Alpenquerungen in der Schweiz vor Augen haben. Als sich Schellinks auf der Durchreise in Zürich aufhält, begnügt er sich nicht damit, die Umgebung zu zeichnen. Er versucht, die Zeichnungen von Hackaert zu sehen, die dieser vor Ort angefertigt hatte, um seine Erfahrung mit derjenigen seines Vorgängers zu vergleichen. Der Zürcher Maler Conrad Meyer (Abb. 9), der ihn bei seinen vielen Reisen begleitete und ihn vielfach kopieren sollte, tut es ihm gleich. Da diese Bilder nie objektive Darstellungen der Natur, sondern die Wiedergabe persönlicher Gefühle sind, ist es angebracht, eine Auswahl zu treffen, indem man die besten gestalterischen Verfahren anwendet. Dies bedeutet oft, dass die Künstler ihre Motivtreue aufgeben oder sich an bereits verwendeten Gemeinplätzen orientieren. Der Autor der ersten umfassenden Beschreibung des Glärnisch, Johann Heinrich Pfendler, täuscht sich nicht, wenn er Hackaert in dessen *Liber amicorum* paradoixerweise dafür dankt, ihm mit seinen Zeichnungen die Augen für die Schönheit der Berge seines Heimatlandes geöffnet zu haben.¹⁷



Ob sie nun die Schweiz besucht haben oder nicht, die niederländischen Maler haben fortwährend ein und dasselbe Thema abgewandelt, indem sie die unzähligen Möglichkeiten eines einzigen Motivs ausschöpften und dieses *Switzerland* zu einer Freiluftwerkstatt machten, in der man die in Amsterdam oder Haarlem erlernten Lektionen anwendete. Die überall im Europa der Aufklärung bewunderten und reproduzierten und in der Schweiz von Liebhabern wie Hans Georg Werdmüller in Zürich oder François Tronchin in Genf gesammelten Werke prägen nachhaltig Schweizer Maler wie Felix Meyer (Abb. 10) und Caspar Wolf bis hin zu den «typisch schweizerischen» Landschaften von Johann Jakob Biedermann (Abb. 11). Bei dieser Gelegenheit leiten sie die Verbreitung des Bildes der Schweizer Landschaft sowohl im

Abb. 9 Conrad Meyer.
Lötschtal in Glarus mit zwei Zeichnern, 1655,
Feder und Tuschpinsel,
Tinte graublau, weiß
gehöht, 37,9 × 95,5 cm,
Zentralbibliothek Zürich.
Foto Wikimedia Commons

Abb. 10 Felix Meyer.
Landschaft mit Tobias und dem Engel, um
1680–1713, Aquarell,
8,9 × 13,2 cm, New York,
Metropolitan Museum
of Art, inv. 2007.223.32.
Foto Wikimedia Commons

Abb. 11 Johann Jakob Biedermann. *Bauer mit Pflug am Vierwaldstättersee*, 1813, Öl auf Leinwand, 73,5 × 97 cm, Privatsammlung. Foto Wikimedia Commons



europeischen Raum als auch in ästhetischen Bewegungen wie dem Pittoresken und dem Erhabenen in England oder dem Sturm und Drang in Deutschland ein. Vermehrte Forschung zu diesem Phänomen der Verbreitung und die Untersuchung der im 17. Jahrhundert entstandenen Prozesse und Abläufe sollten in Zukunft dazu beitragen, neue Perspektiven in Bezug auf die Rolle der Schweiz beim Entstehen einer gemeinsamen europäischen Bildkultur zu eröffnen. ●

Anmerkungen

- ¹ Erlend de Groot. *The World of a Seventeenth-Century Collector. The Atlas Blaeu-Van der Hem*. 't Goy-Houten 2006, S. 228, 271 (Nr. 20).
- ² Sven Stelling-Michaud. «Routes commerciales et itinéraires d'un peintre hollandais en Suisse au XVII^e siècle». In: *Revue suisse d'histoire*, XXIX, 1979, S. 628.
- ³ Anna Frank-van Westrienen. *De Groote Tour: tekening van de educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw*. Amsterdam 1983, S. 116.
- ⁴ Sven Stelling-Michaud. «Un peintre hollandais dans le Pays de Vaud en 1653». In: *Revue historique vaudoise*, XLV, 1937, S. 351.
- ⁵ Amsterdam, Rijksmuseum, Koninklijk Oudheikundig Genootschap, inv. 1954-1955: 28.
- ⁶ Oxford, Bodleian Library, ms. D'Orville 558-560 (Schellinks); Haarlem, Noord-Hollands Archief, inv. 44 001550 M (van der Vinne).
- ⁷ Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. inv. MB 221.
- ⁸ Wolfgang Schulz. «Zur Frage von Lambert Doomer's Aufenthalt in der Schweiz». In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XXVII, 1970, S. 8–10.
- ⁹ W. Schulz, op. cit., S. 11.
- ¹⁰ Marije Osnabrugge. «Painting Foreign Lands: Localizing the Artistic Practice of Landscape Painters During the Dutch Golden Age». In: Jan Blanc (Hg.). *Dutch Golden Age(s): The Shaping of a Cultural Community*. Turnhout (im Druck).
- ¹¹ G. de Lairesse. *Groot Schilderboeck*. Amsterdam 1712, 2 Bd., T. I, S. 152.
- ¹² Constantijn Huygens I. «Journaal van zijn reis naar Venetie in 1620». In: *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, XV, 1894, S. 97.
- ¹³ Aurélie Luther. «*La Grande peur dans la montagne?* Littérature viatique, savante et géographique sur l'espace alpin de la Confédération entre la Renaissance et les Lumières». Dissertation Universität Neuenburg 2015, S. 143f.
- ¹⁴ Für einen globaleren Ansatz zur Rolle der Künstler in der Entdeckung der Alpen im 16. und 17. Jahrhundert siehe Stefan Bartilla. *Die Wildnis. Visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei*. Dissertation Universität Freiburg i.Br. 2000, S. 99ff. und Konrad Bitterli, Andrea Lutz, David Schmidhauser (Hg.). *Dutch Mountains. Vom holländischen Flachland in die Alpen*. München 2018.
- ¹⁵ C. Huygens I, op. cit., S. 92f.

16 Samuel van Hoogstraten. *Introduction à la haute école de l'art de peinture*. Trad. par Jan Blanc. Genf 2006, S.366.

17 S. Stelling-Michaud, «Routes commerciales ...», op. cit., S.628.

Bibliographie

Stijn Alsteens, Hans Buijs (Hg.). *Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVI^e et XVII^e siècles*. Paris 2008.

Boudewijn Bakker. «Schilderachtig: Discussions of a Seventeenth-Century Term and Concept». In: *Simiolus*, XXIII, 1995, S.147–162.

Stefan Bartilla. *Die Wildnis. Visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei*. Dissertation Universität Freiburg i.Br. 2000.

Konrad Bitterli, Andrea Lutz, David Schmidhauser (Hg.). *Dutch Mountains. Vom holländischen Flachland in die Alpen*. München 2018.

Horst Gerson. *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17.Jahrhunderts*. Haarlem 1942 (Neuausgabe Amsterdam 1983).

Ernst Hans Gombrich. *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Aus dem Englischen von Lisbeth Gombrich. Köln 1967.

Gustav Solar. *Jan Hackaert: die Schweizer Ansichten, 1653–1656*. Zürich 1981.

Sven Stelling-Michaud. *Unbekannte Schweizer Landschaften aus dem 17.Jahrhundert*. Zürich 1937.

Zur Autorin

Aude Prigot hat 2013–2018 als Postdoc am europäischen Projekt LexArt zum Thema der Migration bildlicher Konzepte zwischen den Niederlanden des Goldenen Zeitalters und dem Frankreich der Aufklärung geforscht. Als Dozentin an der Ecole du Louvre hat sie ihre Dissertation *La Réception de Rembrandt à travers les estampes en France au XVIII^e siècle* geschrieben und bei Presses Universitaires de Rennes publiziert.

Contact: aude.prigot18@gmail.com

Résumé

«Un pays qui est à peindre» – les paysagistes néerlandais et la Suisse au XVII^e siècle

En dépit de nombreuses collaborations commerciales, militaires ou religieuses entre les cantons helvétiques et les Provinces-Unies au cours du XVII^e siècle, le rôle joué par la Suisse dans le développement de la peinture de paysage aux Pays-Bas à cette époque comporte aujourd’hui encore un certain nombre de zones d’ombre. Davantage qu’à la circulation des individus, cet article s’intéresse à la dispersion, au sein du répertoire des peintres hollandais, de motifs constitutifs de la Suisse, tels que la montagne du Vörder Glärnisch, l’arche naturelle de Pierre Pertuis ou encore les chutes du Rhin à Schaffhouse, contribuant, ce faisant, à la dissémination d’un patrimoine naturel helvète au sein de l’espace et de l’esthétique européens.

Riassunto

«Un paese da dipingere»: i paesaggisti olandesi e la Svizzera nel XVII secolo

Nonostante le relazioni commerciali, militari e religiose intratteneute nel XVII secolo dai cantoni elvetici con le Province Unite, restano tuttora diverse zone d’ombra sul ruolo svolto dalla Svizzera nello sviluppo della pittura di paesaggio olandese del Seicento. Nel presente contributo si prende in considerazione non tanto la circolazione di singoli individui quanto la presenza nel repertorio della pittura olandese di motivi svizzeri peculiari, quali il Vorder Glärnisch, l’arco naturale di Pierre-Pertuis o le cascate del Reno a Sciaffusa, che hanno contribuito alla diffusione del patrimonio naturale elvetico in Europa e nell’estetica dell’arte europea.

Restaurierung von Stuck und Verputz

- Untersuchung
- Konzepterarbeitung
- Konservierung
- Restaurierung
- Dokumentation
- Expertisen
- Beratung
- Stuckaturen und Oberflächen

Kradolfer
GIPSERHANDWERK

8570 Weinfelden
071 626 30 80

kradolfer.ch

