

Der zürcherische graphische Buchschmuck des 17. Jahrhunderts

Autor(en): **Bodmer, H.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **3 (1946)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-387552>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

rektor tätig war. Die Holzschnitte sind in diesem Exemplar, wie auch in denjenigen von 1531 und 1539/40 von alter Hand bemalt.

Über die Biblexemplare der Sammlung im Großmünster zu Zürich wäre noch manches zu berichten. Ich darf wohl verraten, daß die altehrwürdigen, zumeist in Kalbsleder gebundenen Bände mir besonders vertraut sind, habe ich doch Stück für Stück gereinigt, ausgebessert und fehlende Blätter durch photographische Faksimiles ersetzt, die Einbände geflickt oder wenn nötig durch den Buchbinder erneuern lassen, gekleistert, eingewachst und poliert, die Bücher mit dem Stempel der Kirchgemeinde versehen, sie numeriert und eingereiht. Aus meiner eigenen Sammlung steuerte ich einige fehlende seltene zürcherische Neue Testamente bei, und schließlich stellte ich



Abb. 11. Der aussätzigte Hiob von seiner Frau verspottet.
Aus der Foliobibel. Zürich, Wolf, 1596/97

einen beschreibenden Katalog auf, der Interessenten zur Verfügung steht. Die nächstjährige Tagung unserer Gesellschaft in Zürich wird die Gelegenheit bieten, die Sammlung zu besichtigen.

H. Bodmer | Der zürcherische graphische Buchschmuck des 17. Jahrhunderts

Durch die zielbewußte und erfolgreiche Wirksamkeit Christoph Froschauers hatte die graphische Kunst in Zürich ein neues Feld der Betätigung gefunden, die bald zu einem allgemeinen Aufschwung der einheimischen Stechkunst führte und auch nach dem Tode Froschauers andauerte. Das durch den berühmten Zürcher Verleger erweckte neue künstlerische Empfinden äußerte sich zunächst in der Qualität der Textillustrationen, die sich merklich verbesserte, trat aber vor allem in der Behandlung der Titelblätter zutage, die sowohl beim Publikum wie bei den Verlegern im Mittelpunkt des Interesses standen. Die Frontispize zürcherischer Herkunft waren gekennzeichnet durch die harmonische Gliederung der ganzen Blattseite und durch die Verwendung eines architektonisch gegliederten Systems zusammenhängender kleiner Einzeldarstellungen, die sich dem architektonischen Aufbau des Titelblattes organisch einfügten. Nicht nur bei den Bibelausgaben fand diese Form des

Buchschmuckes ihre Verwendung, sondern auch am Kopfe kleinerer Druckwerke, und zwar in den verschiedensten Verbindungen und Zusammenstellungen. Die Blüte dauerte aber nur kurze Zeit. Schon bald nach Froschauers Tode machte sich der Mangel an führenden künstlerischen Persönlichkeiten stark bemerkbar, und gegen Ende des Jahrhunderts war das Niveau empfindlich gesunken. Männer wie Tobias Stimmer und Jost Ammann, welche durch ihr befruchtendes Beispiel der Buchgraphik Zürichs einen neuen Antrieb hätten geben können, waren ins Ausland abgewandert und gingen als wirksame Faktoren der einheimischen Kunst verloren¹.

Diese Situation änderte sich gegen Ende des Jahrhunderts durch das Werk dreier Männer, die ungefähr zur gleichen Zeit wirkten und mit Erfolg ihre Kräfte in den Dienst der einheimi-

¹ Diese Arbeit geht im wesentlichen auf das reiche Studienmaterial zurück, welches mir die Art Ancien S. A., Gartenstr. 24, Zürich, in der zuvorkommendsten Weise zugänglich machte, wofür ich ihr an dieser Stelle meinen Dank ausspreche. Durch Entgegenkommen der Art ancien konnten bei diesem Aufsatz zwei Druckstöcke ihre Verwendung finden.

schen Stechkunst stellten, nämlich Christoph Murer (1558–1614) und, einer jüngeren Generation angehörend, Dietrich Meyer d. Ält. (1572 bis 1658) und Gotthard Ringgli (1573–1635). Der festen Tradition einer einheimischen Stecherschule entbehrend, haben sich diese Künstler aus eigener Kraft und wohl allein mit Hilfe der ihnen zur Verfügung stehenden ausländischen Vorbilder der Graphik emporgearbeitet und es zu einem persönlichen Stil gebracht, ohne freilich den provinziellen Charakter dieser Kunst völlig abstreifen zu können. So sehr aber auch die äußere Umgebung hemmend auf ihre Entwicklung einwirkte, so wenig ist es angebracht, wie das von seiten der Fachkritik immer wieder geschieht, ihre künstlerische Leistung, die auf einem starken Wirklichkeitsempfinden beruht, herabzusetzen und ihre auf der heimischen Anschauung beruhende Ausdruckskraft zu unterschätzen.

Die führende Persönlichkeit in diesem Kreise ist Christoph Murer, ein Mann voller Unternehmungslust, Arbeitsfreudigkeit und Phantasie, dem die Gedanken leicht zufließen und der sich mühelos mit irgendeinem Vorwurf auseinanderzusetzen und ihm eine neue geistreiche Wendung abzugewinnen vermag. Murer steht ganz auf dem Boden des zeitgenössischen Manierismus, in dessen Anschauung er groß geworden und an dessen Prinzipien er bis an sein Lebensende festhält. Aber es ist nicht der auf dem hohen Kothurn der klassischen Formensprache einherstolzende Manierismus italienischer Provenienz, dem er huldigt, sondern ein etwas schwerfälliger und ungeschlachter Manierismus typisch schweizerischer Herkunft, der häufig auf einen etwas jovialburschikosen, aber nicht selten auch auf einen martialisch herausfordernden Ton abgestimmt ist. Trotzdem sie ihm kaum lagen, hat sich der Künstler vorwiegend mit alttestamentlichen religiösen Stoffen abgeben müssen. Am glücklichsten aber fühlte er sich, wenn er kräftige Kriegergestalten oder Szenen aus dem heimischen Leben der Bauern und Bürger, mit allen ihren Schwächen und Vorzügen, ihrer gutmütigen Herzlichkeit und ihrem ungeschminkten natürlichen Wesen, darstellen kann.

Murers ureigenstes Arbeitsgebiet war die Glasmalerei. Seine Bedeutung liegt aber weniger in der Ausführung eigener Kompositionen als darin, daß er unzählige Entwürfe zu fremden Arbeiten der Glaskunst lieferte, die von seinen Zeitgenossen begierig aufgenommen und in der

mannigfaltigsten Weise verwendet wurden. Daneben war er aber auch ein guter Stecher, der sich auf den verschiedensten Gebieten dieser Kunst bewährt hat. Die sich aus mehreren Blättern zusammensetzende Stichfolge der Entstehung des Bundes der Urkantone von 1580 ist noch wenig geschmeidig in der Stichführung und verrät die Erziehung eines Autodidakten. Aber schon das schöne Blatt von «Loth und seinen Töchtern» ist durchaus frisch und persönlich empfunden und zeigt eine sicherer gewordene Hand. In dem Stich «Mut ohne Gut» (Abb. 1) ist die Kunst des Meisters voll ausgebildet. Freilich handelt es sich um eine durchaus manieristische Formgebung, die sich aber auf eine sehr reizvolle Weise mit gotischen Reminiszenzen vor allem im Gewandwerk und in der präziösen Linienführung verbindet. Sein letztes Werk, die «Emblemata miscella nova», im Jahre 1622 nach seinem Tode von Rohrdorf herausgegeben, bekundet die sich in der Zwischenzeit vollzogene Entwicklung, die höchstens von niederländischen Vorbildern abhängig ist.

Weder im Ausdrucksvermögen noch in der Formanschauung steht Gotthard Ringglis Kunst auf der Höhe Murers, der ihm in jeder Beziehung überlegen ist. Ringglis Begabung liegt auf dem Gebiet eines schlichten, anspruchslosen, im besten Sinne volkstümlichen Ausdrucks, der an den Aufgaben der Gebrauchsgraphik und einer populären Buchillustration, wie sie dem Durchschnittsgeschmack des gebildeten Lesers entsprechen mochte, sein Genügen findet. Bereitwillig hat er seine Kunst seinem berühmten, um die Erdmessung verdienten Landsmann Leonhard Zubler zur Verfügung gestellt, dessen Werke er mit Illustrationen versah. Die bekannteste dieser Druckschriften Zublers ist das im Jahr 1607 in Basel gedruckte «Novum instrumentum geometricum» (Abb. 2), dessen Kupfer dieselben stilistischen Merkmale aufweisen, wie die mit dem Monogramm Ringglis versehenen Abbildungen in Zublers «Nova geometria pyrobolica» von 1608, dessen gesamter Buchschmuck ebenfalls von Ringgli herrührt. Eine Radierung im Text behandelt eine mit Hilfe des Zublerschen Instrumentes vorgenommene Messung an einem Geschütz, dessen ballistische Eigenschaften drei Männer untersuchen. Bezeichnend für Ringgli ist die bei aller Sorglosigkeit des Striches doch feste und bestimmte Behandlung der Linie und die wirksame Kontrastierung der be-



Abb. 1. Christoph Murer, Allegorie des Geizes und des frohen Lebensmutes

lichteten Partien im Gegensatz zu den dunkeln zusammenhängenden, aber wenig nuancierten Schattenlagen. Dieses Verfahren, welches mit einer kräftigen Wirkung rechnet, kennzeichnet den Stil Ringglis auch in seinen übrigen Arbeiten. Es gibt dem Wappenstich der Rückseite des Titels des «Instrumentum geometricum» sein deutliches Gepräge (Abb. 3).

Auf einem höheren Niveau steht die Kunst Dietrich Meyers d. Ält., des Vaters und Ahnherrn der bekannten Zürcher Städterfamilie, die so viel zur Hebung des künstlerischen Geschmacks in der Limmatstadt im 17. Jahrhundert beigetragen hat. Von dem durch ihn erfundenen, neuen Ätzverfahren, von welchem alle Autoren sprechen, wissen wir im Grunde sehr



Abb. 2. Gotthard Ringgli, Titelblatt des «Novum instrumentum geometricum» von Zubler. 1607

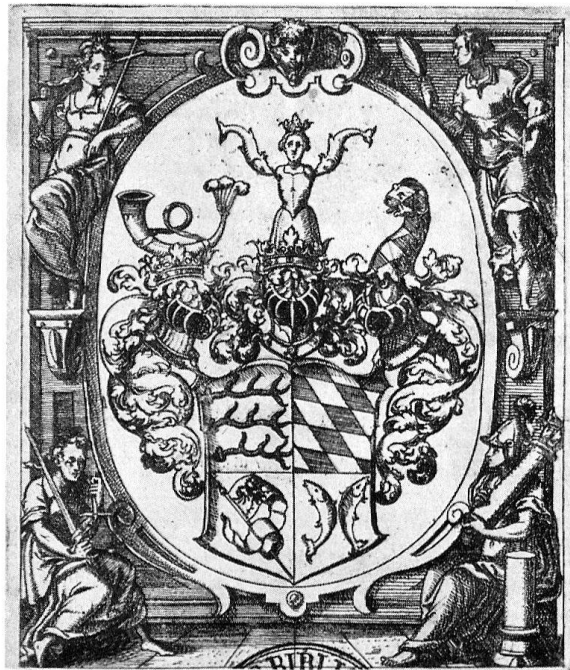


Abb. 3. Gotthard Ringgli, Rückseite des Titelblattes des «Novum instrumentum geometricum»



Abb. 4. Dietrich Meyer d. Ä., Titel des Zürcher Wappenbuches von 1605

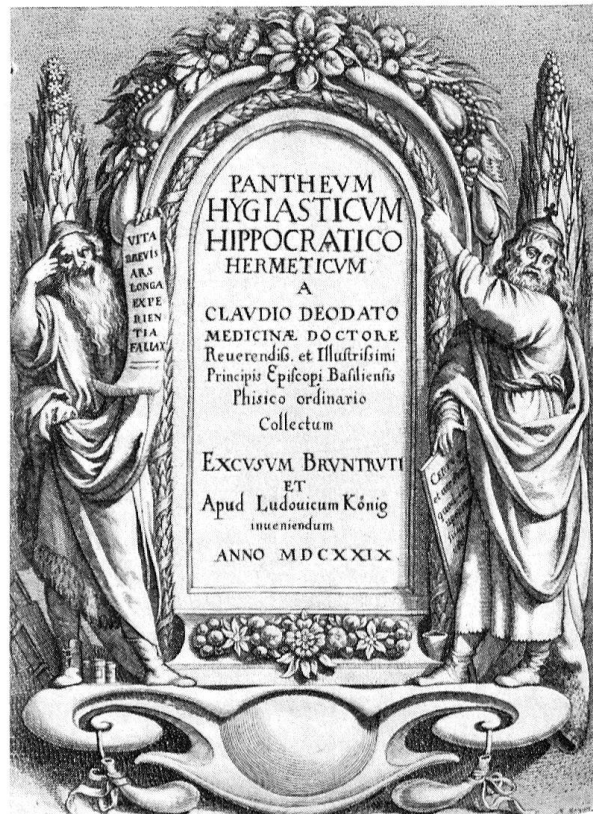


Abb. 5. Matthäus Merian d. Ä., Titel von Deodaths «Pantheum hygiasticum», 1628



Abb. 6. Dietrich Meyer d. Ä., Entwurf zur «Allegorie auf Zürich». Zeichnung von 1608

wenig. Wichtiger ist dagegen und jeder Anerkennung wert die von ihm mit zäher Energie und nicht ermüdendem Fleiß geleistete Arbeit um die Gewinnung einer neuen graphischen Ausdrucksform, die Elemente der Nürnberger Kleinmeister und der Niederländer mit einem neuen Interesse für eine schlicht-volkstümliche Dar-

stellung der äußern Wirklichkeit verbindet. Sein eigenes Gebiet aber sind die liebenswürdigen Genreszenen seiner zürcherischen Umgebung, die er nicht selten mit mythologischen und allegorischen Themen verbrämt hat. In seinen Buchtiteln weist er mancherlei Übereinstimmung mit Murer auf. So in dem Frontispiz des Zürcher



Abb. 7. Rudolf Meyer,
Titel zur «Helvetia sancta», 1648

Wappenbuches vom Jahre 1605, welches durch eine ovale, lorbeerumsäumte Schrifttafel in der Mitte des Blickfeldes gegliedert wird, die ihrerseits einem giebelgekrönten Tabernakel vorgelegt ist und auf beiden Seiten von zwei stehenden allegorischen Figuren flankiert wird (Abb. 4). Auch der Entwurf zu einer panegyrischen «Allegorie auf Zürich», welche der Künstler in einem Einzelblatt gestochen hat, läßt die Erinnerung an das Murersche Schema des von Figuren gerahmten Mittellovals noch einmal aufleben. Freilich verzichtet der Künstler keineswegs auf eine durchaus persönliche Note in der Behandlung und architektonischen Gliederung der einzelnen Motive (Abb. 6).

Diese Elemente der Buchkunst werden in der Zürcher Graphik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in freier und zwangloser Weise je nach der besonderen Aufgabe und dem Temperament des Autors abgewandelt. Matthäus Merian d. Ält., der in den Jahren 1609 bis 1613 seine Lehr-

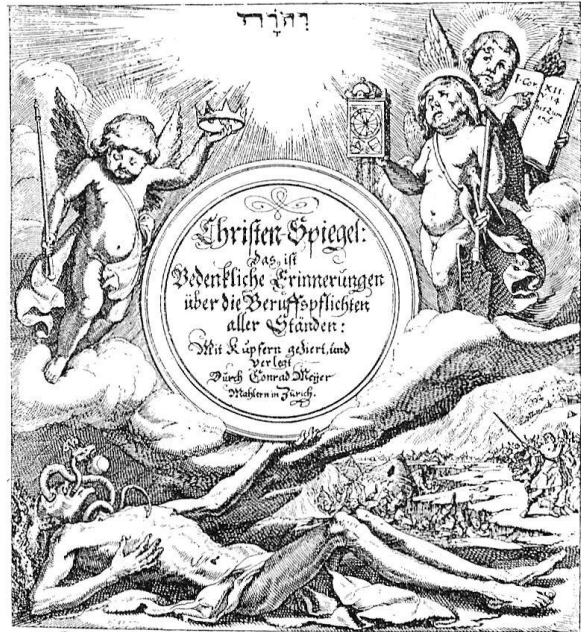


Abb. 8. Johann Schwyzer,
Titel des «Heidelberger Parnass», 1660

zeit bei Dietrich Meyer absolvierte, hat durch die Zürcher Graphik für seine gesamte künstlerische Entwicklung bedeutsame Anregungen empfangen. Von ihm stammt das Titelblatt des in Porrentruy 1628 erschienenen «Pantheum hygiasticum» des Genfer Mediziners Deodath (Abb. 5). Wieder findet hier das Tabernakel seine Verwendung, aber in der barocken Form einer von schweren Fruchtkränzen begleiteten Fensteröffnung, die im Mittelfeld den Schriftsatz des Titels aufnimmt. Sie wird von zwei mächtigen Männergestalten umrahmt, die auf einem schmalen sich in schneckenförmigen Voluten auflösenden Postament Platz genommen haben und den Beschauer auf den Titel hinweisen.

Vielleicht die stärkste Begabung dieser Gruppe und einer der besten Graphiker, die Zürich hervorgebracht hat, ist Dietrichs früh verstorbener Sohn Rudolf (1605–1638). In einer feinen ziselierenden Manier, die sich von den niederländischen Stechern des Bloemart-Kreises,

noch mehr aber von der Kunst Callots herleitet, hat er Szenen aus dem Lager- und Kriegsleben, aber auch das Dasein der Landsleute und das frohe Treiben des Künstlervölkchens mit viel Humor und Temperament geschildert, und damit der einheimischen Graphik reiche Anregung gegeben. Dem eigentlichen Buchschmuck hat er sein Können nur selten zur Verfügung gestellt. Vermutlich nur auf seine Erfindung, nicht auf seine Ausführung, gehen mehrere Abbildungen, vor allem aber das Titelkupfer in Murers «Helvetia Sancta» (Abb. 7) zurück, ein Werk, das ein Jahrzehnt nach Rudolfs Tode im Jahr 1648 in Luzern erschien. Welches auch immer sein Anteil an diesen zum Teil mit vollem Namen signierten Arbeiten gewesen sein mag, so ist doch unleugbar, daß sich dieselben durch eine sorgfältige und empfindungsreiche Zeichnung, durch eine klare und bestimmte Formengebung und bei aller Präzision der Zeichnung doch durch einen weichen samtigen Ton auszeichnen, wie er sich in der einheimischen Graphik nur selten wieder findet. Im Gesamtaufbau des Titelblattes, etwa in der Sockelpartie, lebt die Erinnerung an



In dem Bild nützlicher Uhr läuft der Ständen Gleichheit auf,
 Wann der Fürst und Prediger und der Vater in dem Haus,
 auf den Undern tühn ihr Amt; so sind sie der Uhren Räder;
 und wie an des Menschen Leib, Bänder, Glieder und Glieder
 Diß zu des Leibes Dienst alles tühn und setzen auf;
 Fühlt es hier, so fallen hin Leib und Glieder gleich zu hauff

Abb. 10. Konrad Meyer, Titel des «Christen Spiegel»



Abb. 9. Johann Schwyzer, Bildnis des Kurfürsten Karl v. d. Pfalz im «Heidelberger Parnaß»

das von Dietrich verwendete Motiv des Tabernakels noch einmal auf, während sich der Künstler in den obern, durch eine Felswand gegliederten und sich in mehreren Ausblicken nach der Ferne öffnenden Bildteilen der Formen- und Anschauungswelt des italienischen Barocks bemächtigt hat.

Etwa ein Jahrzehnt später ist ein anderes, ebenfalls von einem Zürcher illustriertes Werk erschienen, der die Professoren der kurpfälzischen Akademie verherrlichende «Heidelberger Parnaß», dessen Buchschmuck in den Händen Johann Schwyzers (1625–1679) lag. Wir vermögen nicht zu sagen, wer sein Lehrer war. Nur soviel kann als sicher gelten, daß er nicht aus der Meyerschen Schule hervorgegangen ist. Vermutlich hat auch er sich durch das Selbststudium nach niederländischer und deutscher Graphik ausgebildet. Schon im Alter von 21 Jahren hat er ein Büchlein mit Motiven und Vorbildern für das Goldschmiedehandwerk herausgegeben, wobei er auf jede akademische Strenge im Vortrag verzichtet und sich eines heitern, anmutigen Plaudertones bedient. Bald aber wird seine Kunst anspruchsvoller, und er wendet sich dem virtuosen Illustrationsstil des Südens zu, den er mit einer erstaunlichen Leichtigkeit, doch ohne ein wirk-



Abb. 11. Konrad Meyer, Titel von Friedrich Breiffens «Evangelien», 1647



Abb. 12. Konrad Meyer, Titel des «Spiegels der unermesslichen Gnad», 1650

lich tiefes Formgefühl handhabt. Jetzt erteilt ihm der Kurfürst Karl von der Pfalz den ehrenvollen Auftrag, das Heidelberger Jubiläumswerk zu stechen. Noch einmal findet für das Frontispiz das Schema des Tabernakels mit den seitlich rahmenden Figuren Verwendung (Abb. 8), wozu dann freilich als ein neues Motiv zwei sich nach der Tiefe hin öffnende Kartuschen mit Landschaften in der Sockel- und in der

Schüler seines Vaters als seines frühverstorbenen Bruders Rudolf, dessen Kunst er gewissermaßen fortsetzt. Seine große geistige Beweglichkeit und sein offener Sinn für alles Neue ließen ihn begierig nach den Anregungen greifen, die sich ihm in der Produktion der europäischen Graphik, vor allem bei den von ihm bewunderten Niederländern boten. Freilich war Konrad Meyers künstlerisches Temperament nicht stark



Abb. 13. Konrad Meyer, Titel der «Sieben Werke der Barmherzigkeit»

Giebelszene treten. Die Bildnisse, die Schwyzer für dieses Werk gestochen hat, besitzen nicht mehr die schlichte Einfachheit der Werke der Zürcher Schule, sondern sind in der üppigen Formensprache des römischen Barockstils mit dem Hauptakzent auf einem reichen architektonischen und figürlichen Rahmenschmuck gehalten (Abb. 9).

Diejenige Persönlichkeit, die der gesamten Zürcher Graphik des Jahrhunderts ihr Gepräge gibt und deren Einfluß auch den Buchschmuck für lange Zeit bestimmt hat, ist Dietrichs anderer Sohn Konrad Meyer (1618–1689). Er ist weniger

genug, um einen völlig neuen Stil ins Leben zu rufen oder die Schweizer Graphik auf das Niveau dieser Kunst in den umliegenden Ländern emporzuheben. Allein er besitzt dennoch das Verdienst, einen künstlerischen Ausdruck gefunden zu haben, welcher schweizerischer Eigenart und schweizerischem Wesen vorzüglich gerecht wird. Durch seine sich auf alle Gebiete des Lebens erstreckenden, stets sachlichen und wirklichkeitsnahen Darstellungen gewinnen wir einen Einblick in eine Periode unserer Vergangenheit, wie sie uns kein anderer Meister auf dieselbe anschauliche Weise wieder bietet.



Abb. 14. Konrad Meyer, Titel der «Türken Posaune», 1664

Seine künstlerischen Anfänge lassen sich bis in die Zeit von 1634 zurückverfolgen, als er noch der Weise seines Bruders folgt und die eine und andere nicht vollendete Arbeit Rudolfs mit feinem Einfühlungsvermögen zu Ende führt. 1638 tritt er eine mehrjährige Wanderschaft an, von welcher er erst 1642 wieder nach Zürich zurückkehrt. Von diesem Zeitpunkt an läßt sich seine Entwicklung, die neue Ziele verfolgt, anhand datierter Arbeiten ziemlich genau verfolgen. Um das Jahr 1645 wendet er sich konsequent der Buchgraphik zu und übernimmt zahlreiche ihm von Verlegern und Privaten zukommende Aufträge. In einem 1645 entstandenen Frontispiz zu einer Gottesdienstordnung² ordnet er, sich an Vorbilder des 16. Jahrhunderts anlehnend, miniaturartig fein behandelte Einzelszenen um ein rechteckiges Titelfeld mit gotischer Beschriftung. Allein die einzelnen Szenen stoßen noch hart in einem rechtwinkligen System auf-

² Vgl. den Stich im Zürcher Kunsthause Klebeband C 13, fol. 64, Nr. 1.

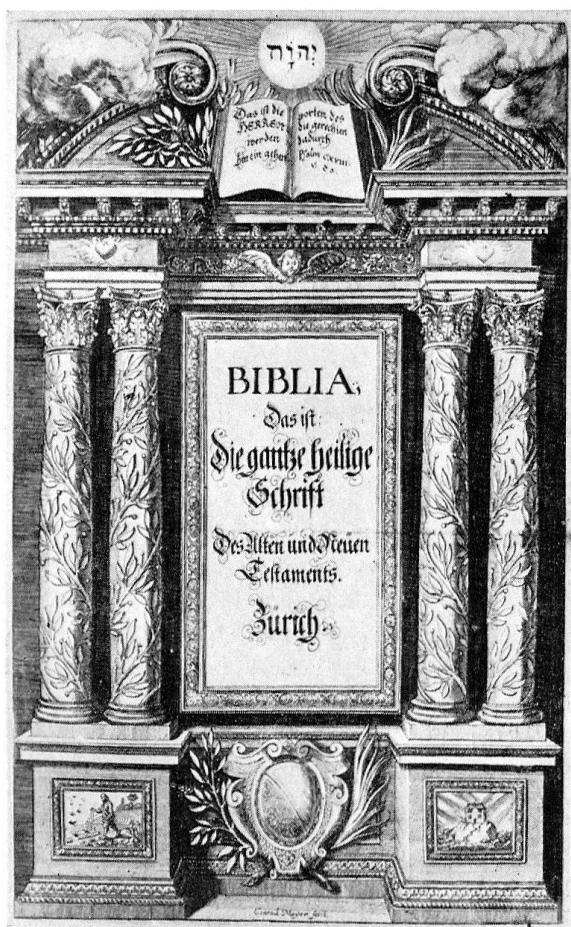


Abb. 15. Konrad Meyer, Titel der Zürcher Bibel von 1667

einander, und die Gliederung entbehrt einer harmonisch abgewogenen Klarheit und rhythmischen Festigkeit. In den verschiedenen Entwürfen zu einem Titelblatt zu den «Evangelien» Friedrich Breiffens von 1647 macht sich eine Tendenz zu größerer Leichtigkeit und Anmut der Gesamtanordnung geltend (Abb. 11). Die Einzelszenen werden durch ein übersichtliches System von elegant geschweiften Barockrahmen deutlich voneinander getrennt und durch Querleisten, an denen sie befestigt scheinen, in Verbindung gebracht. Die Schrifttafel erhält die Form eines auf die Leisten aufgesetzten und die kleinen Szenen überschneidenden Schildes mit einer geschweiften, etwas ausgefranten untern Bordüre. In dem Titel des «Spiegels der unermesslichen Gnad» (Abb. 12), der 1650 in Zürich beim Verlag Schaufelberger erschien, erfährt das Schema des Aufbaues eine neue Wendung, indem die Szenen, zunächst um zwei vermehrt und in kreisrunde Rahmen gefaßt, fest miteinander verbunden werden und gleichzeitig mit dem Schriftfeld auf eine Ebene zu liegen kommen. Die weiteren Etappen der Entwicklung lassen sich anhand einer immer reicher werdenden Gliederung und einer zunehmenden Beweglichkeit im figuralen Aufbau bis zum Beginn der Siebzigerjahre in einer stattlichen Reihe schöner Buchtitel verfolgen. Das Deckblatt des 1652 entstandenen «Christenspiegels» (Abb. 10) bringt eine entscheidende Neuerung. Sie bedeutet einen ersten Schritt auf dem Wege zu einer Auflösung des früheren straffen Aufbaues und den Übergang zu einem die gesamte Bildfläche einbeziehenden Gesamtgeschehens, dem sich die einzelnen Szenen unterzuordnen haben. In der Mitte löst sich das kreisrunde Medaillon mit der Beschriftung als einziges festes Motiv aus dem Wogen der Bildmassen zu beiden Seiten und im Hintergrund heraus. Wie sehr der Künstler darauf bedacht ist, alle frühern Bindungen zu lockern, geht aus dem Einführungsblatt der «Nichtigen Kinderspiel» von 1657 hervor, wo sich die Schriftzeilen im Zusammenhang mit der verkürzten Mauerwand, auf welche der Schild geheftet ist, verjüngen, inmitten einer bunten Fülle von als Rahmenwerk dienenden Spielsachen, auf welche eine Schar gereifter Männer mit sichtlicher Freude an dem Tand der Kinder ihre Blicke richtet (Vgl. S. 21 des letzten Hefes).

Einen Höhepunkt im graphischen Œuvre Meyers bedeuten die ebenfalls in Buchform er-



Sanct Johannis Siben Sichte
Zeigend an der Kirchen-Schichte

Abb. 16. Johannes Würz, Titel des «Romae animale exemplum». 1677



Das fuß und grimmen von ein buch
Deutet der Kirchen sägen fluch

Abb. 17. Johannes Würz, Szene aus der Apokalypse des Johannes in «Romae animale exemplum»

schiene «Sieben Werke der Barmherzigkeit», eine Folge von Blättern, denen der Künstler einen wirksamen Titel vorausgeschickt hat (Abb. 13). Die ganze Bildfläche ist hier in echt barocker Weise einem auf alle Teile übergreifenden Bewegungsrhythmus unterworfen worden, der selbst auf das von zwei Engeln emporgetragene Tüchlein mit der Titelschrift übergreift und endlich die stark bewegten Szenen des Hintergrundes erfaßt hat. An dieser Form der Gestaltung des Frontispizes hält der Künstler auch im weiteren Verlauf seiner Entwicklung fest. So in dem leidenschaftlich erregten Titelblatt von Abraham Wildis 1664 erschienener «Türken-Posaun» (Abb. 14), wo die Bewegung nicht nur den mit flatternden Gewändern zum Himmel sausenden Engel emporträgt, sondern ebenso die Scharen der dem Verderben geweihten und nach allen Seiten fliehenden Türken ergriffen hat. Form und In-

halt, Bewegung und Bildmassen, Nähe und Ferne wirken hier zusammen, um dem Geschehen ein Höchstmaß an bildhafter Energie und rhythmischem Leben zu verleihen.

Die beiden letzten Jahrzehnte im Schaffen des Künstlers bieten nicht mehr dasselbe Interesse wie seine erste von einem frohen Tatendrang und von einer ungehemmten Schaffungslust erfüllte Zeit. Mit den Jahren nahm die Routine zu, und es stellte sich im Zusammenhang mit den ihm mühelos zufließenden Aufträgen eine gewisse Gleichgültigkeit ein. Der Meister mochte sich wohl auf die Dauer der lähmenden Atmosphäre der provinziellen Umgebung, in der er keine Konkurrenten zu fürchten, aber auch keine Anregung zu gewärtigen hatte, nicht zu entziehen. In seinen zahlreichen Neujahrskupfern, moralisierenden Thesenblättern sowie den umfangreichen Folgen von Bibel- und Heiligendarstel-



Abb. 18. Johannes Meyer, Titel zu J. v. Muralt's «Anatomisches Kollegium», 1686

lungen werden ohne allzugroße Neuerungen die frühern Kompositionsgedanken variiert und abgewandelt. Selbst bei einem so repräsentativen Auftrag wie dem Titelblatt für die große Bibelausgabe von 1667 weiß sich der Künstler nur so zu helfen, daß er das aus der römischen Monumentalarchitektur stammende Motiv eines von Säulen flankierten Altaraufbaues verwendet, welches jeder Beziehung zur evangelisch-reformierten Kirche entbehrt (Abb. 15). In seinen letzten Werken tritt dann als wichtiges Merkmal das Zugeständnis an die Formenwelt des Hochbarocks immer deutlicher in Erscheinung, ohne daß es dem Künstler gegeben war, sich hier völlig zurechtzufinden. So blieb es bei einer äußerlichen Häufung von sich stets mehrenden Figuren und bei der Verwendung einer des dynamischen Impulses entbehrenden Bewegung großer, aber ungegliederter Bildmassen.

Dennoch hat der Künstler bis gegen das Ende seiner Laufbahn auf die schweizerische Buchgraphik einen bestimmenden Einfluß ausgeübt. Sein Lebenswerk wird durch seinen Sohn Johannes (1655–1718) fortgeführt, der, obwohl von Natur weniger begabt und mit einem geringern Können der Stichführung ausgestattet, dennoch

mit Erfolg in die Fußstapfen seines Vaters tritt und dessen Kunst bis ins 18. Jahrhundert weiterführt. Daneben war es aber Konrad vor allem durch das Œuvre des Winterthurers Felix Meyer (1653–1713) vergönnt, einen Einfluß auf die jüngere Zürcher Graphik auszuüben. Das Hauptinteresse von Felix gehört freilich der Landschaft, deren unzählige Motive und Erscheinungsformen er mit virtuoser Sicherheit, aber häufig etwas oberflächlich handhabt. Doch auch im Buchschmuck hat er Gutes geleistet. In diesem Zusammenhang verdient auch Johannes Wirz (1640 bis 1710) aus Zürich erwähnt zu werden, der für seine Kunst ein lebhaftes Temperament, eine rasche Auffassungsgabe und ein nicht geringes kompositionelles Können mitbringt, mit dessen Hilfe er die verschiedenartigsten Aufgaben leicht und mühelos bewältigt. Dieses Talent tritt in einem geschmackvoll illustrierten, mit einer Unzahl von reizvollen kleinen Abbildungen versehenen Werk, dem «Romae animale Exemplum» von 1677 (Abb. 16–17) in ein helles Licht. Das Büchlein hat übrigens auch dadurch eine gewisse Berühmtheit erlangt, daß es von den Schweizer Urkantonen wegen seiner heftigen Angriffe auf die römische Kirche auf den Index getan werden mußte.

Die Buchgraphik Zürichs in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts hat nicht mehr das selbe einheitliche Gepräge wie die im Zeichen Murers und Dietrich Meyers stehenden Anfänge dieser Kunst. Die in der Malerei der Zeit zu beobachtende Formerweichung und Formauflösung machen sich auch in der Graphik bemerkbar, ohne daß sich diese Tendenz freilich restlos hätte durchsetzen können. Allein, das spielerische Moment in der Gesamthaltung der Kompositionen und das Haften an den malerischen Reizen der äußern Erscheinung erringen nun doch den Sieg über die frühere Tradition. Um so mehr ist das Bedürfnis zu verstehen, der Architektur als dem festen Gerüst und dem Ausgangspunkt jedes konstruktiven und kompositionellen Gedankens auch in der Graphik wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen. Diese Tendenz läßt sich zunächst noch etwas schüchtern und tastend, aber durchaus folgerichtig und ihrer neuen Bedeutung bewußt, in J. von Muralts «Anatomischem Kol-



Abb. 19. J. J. Holzhalb, Entwurf zu Bullingers «Eidgenössische Geschichten», 1691

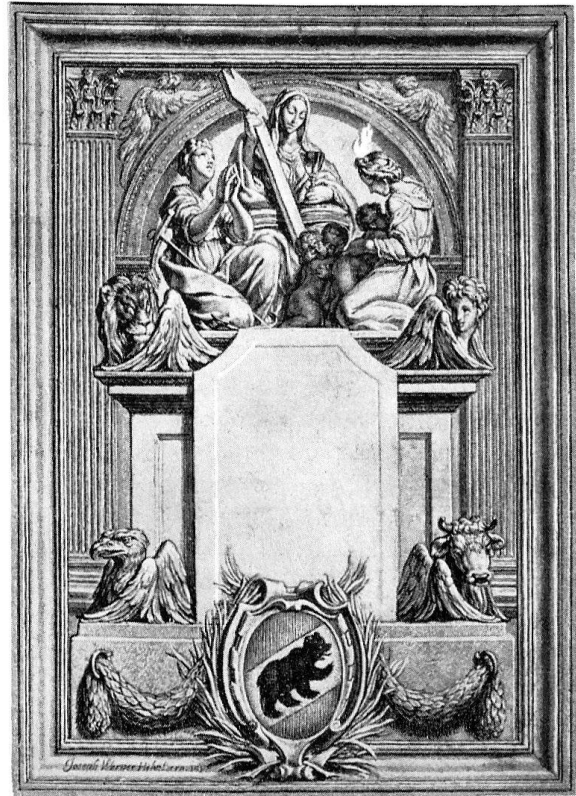


Abb. 20. Joseph Werner, Entwurf zu einem Buchtitel mit Grabdenkmal und Bernerwappen (s. hierzu S. 41 dieses Jahrgangs)

legium» von 1686 erkennen, dessen künstlerischer Schmuck in den Händen von Johannes Meyer lag (Abb. 18). Hier tritt als Neuerung gegenüber der Kunst Konrads eine bis in alle Einzelheiten organisierte Präzision in der Darstellung des Raumgedankens auf, die sich selbst auf die Einzelheiten des die Szenerie in der Tiefe abschließenden Hintergrundes und die Gliederung der Landschaft erstreckt. In noch höherem Maße macht sich dieses Bestreben aber auch in dem Œuvre des Johann Jakob Holtzhalb bemerkbar, so etwa in seinem Entwurf zu Heinrich Bullingers «Eidgenössischen Geschichten» vom Jahre 1691 (Abb. 19). Hier kommt als Schmuck der Titelseite das Motiv des säulenflankierten Wandtabernakels erneut zu Ehren, freilich mit jenem dem neuen Zeitgeschmack entsprechenden Nachdruck auf dem schweren und wuchtigen Charakter der Baumassen. Allein, es fehlt auch nicht an einem die Willkür des Zopfgeschmackes vorwegnehmenden architektonischen Empfinden, welches sich etwa in den sonderbaren Schnörkeln des Rahmenwerkes der Schrifttafeln

und den wie Flammen emporschießenden Palmblättern neben dem Wappen des Giebels äußert.

Selbst Joseph Werner (1637–1710), der weitgereiste Berner Meister, der nach langer Abwesenheit im Ausland in Paris und Berlin gegen Ende seiner Laufbahn wieder in seine Heimatstadt zurückgekehrt war, entrichtet jetzt dem gewandelten Zeitgeschmack seinen Tribut, indem er in einem wohl nur projektierten Buchtitel den von kanellierten Säulen gerahmten Bau eines monumentalen Grabdenkmals über die ganze Bildseite emporführt (Abb. 20), den eine allegorische Frauengruppe bekrönt, indes das Wap-

pen am Sockel eindrucksvoll den Berner Ursprung des Kunstwerkes verkündet¹. Die Entwicklung der europäischen Kunst verläuft aber zunächst in anderer Richtung, und bevor die sich ankündigenden Gedanken zum Allgemeingut des Geschmacks werden, ist es nötig, daß die spieelerische Phantasie des Rokoko ihr reiches Füllhorn von heitern Zier- und Schmuckformen über die Kunst unseres willig den neuen Stil annehmenden Kontinents ausschüttet.

¹ Es diente dem Basler Kupferstecher J. J. Thurneysen als Vorlage für das Titelbild der Quartausgabe der Berner Piscator-Bibel von 1684. Siehe die Abbildung auf S. 41 dieses Jahrgangs zu Dr. Karl J. Lüthi's Beitrag: «Die Berner Piscator-Bibel». E. St.

Emil Bebler | So bin ich Autographensammler geworden . . .



Ich liebe Bücher. Ich liebe sie, so scheint mir, solange ich denken kann. Schon in meines Vaters kleiner Bibliothek hatte ich meine Lieblinge. Zuerst interessiertemich nur der Inhalt – das Gewand war mir unwichtig. Aber je länger je mehr galt meine Aufmerksamkeit und Liebe auch dem Einband, dem Papier, dem Druck, der Illustration – und bald auch dem Exlibris, dem eigenen und fremden. Von da zum Autographen war nur ein kleiner Schritt. Als ich, vor bald vier Jahrzehnten, zum erstenmal einen Goethebrief in den Händen hielt, empfand ich das als tiefes Erlebnis. Ich war beglückt bei dem Gedanken: Goethe hat dieses Blatt in der Hand gehalten, mit seinen Augen hat er es betrachtet, über ihm hat er seine Gedanken geformt, mit seinen Schriftzügen hat er es bedeckt. Ich sehe ihn, den Meister, wie er schreibend sich über das Blatt beugt, es sinnend aufhebt vom Tisch, wie er sich in seinen Stuhl zurücklehnt, das Geschriebene überliest und überdenkt – und wie er schließlich seine Unterschrift unter den Brief setzt und Sand aus der Büchse darüber streut. Und nun halte ich, 120 oder 150 Jahre später, das Schriftstück mit Ehrfurcht in meiner Hand. Es spricht zu mir – und es spricht ursprünglicher und vertrauter als das gedruckte Wort; es sagt vielleicht das Gleiche, aber es sagt es intimer und schöner und gibt mir dadurch mehr. Fast ist mir, als stünden wir Auge in Auge einander gegenüber, der Dichter und ich ...

So bin ich Autographensammler geworden ... Nicht allein die Freude am Sammeln hat mich dazu geführt wie etwa das Sammeln von Briefmarken in meinen Knaben- und Jünglingsjahren, sondern vor allem das Persönliche, das Intime, das den Autographen eigen ist und sie mit einem besonderen Reiz umgibt.

«Sei, was er schreibt aufs Blatt, auch nur ein Wörtchen – es haftet

doch vom Leben des Manns immer ein Teilchen daran!» lautet ein Ausspruch von Eduard Mörike.

Während vielen Jahren habe ich Autographen gesammelt. Den Grundstock bildeten persönliche Briefe von Adolf Vögtlin und Ernst Zahn. Bald kamen weitere Stücke dazu, bescheidene Blätter, die nach und nach meine Mappen füllten: Briefe von Hermann Hesse, Gerhard Hauptmann, Hermann Sudermann, Richard Dehmel, Arno Holz und anderen Dichtern, die besonders von sich reden machten; dann aber auch Schriftstücke von älteren bedeutenden Dichtern und Schriftstellern: Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Theodor Fontane, Friedrich Hebbel usw. Allmählich erweiterte sich das Sammlungsgebiet. Während ich zuerst nur Autographen von deutschsprachigen Dichtern zu erhalten suchte, begann ich bald auch solche von französischen, englischen und italienischen Dichtern zu sammeln und erweiterte den Kreis schließlich auf Komponisten, Maler, Bildhauer, Philosophen usw. An die großen Namen – Goethe, Schiller, Beethoven und andere – durfte ich mich erst viele Jahre später heranwagen. Und nun, nach fast vier Jahrzehnten, nenne ich eine stattliche Anzahl Autographen mein eigen. Viele von ihnen – und