

Zeitschrift: Thurgauer Jahrbuch
Band: 25 (1950)

Artikel: Elbeth Meyer
Autor: Knöpfli, Albert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-700182>

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: 12.07.2025

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

Elsbeth Meyer

4. Juli 1911 bis 17. April 1948

Von Albert Knöpfli



In der Stille des Friedhofes, welcher die spätgotische Dorfkirche von Gachnang umgürtet, ruht die Lehrerin und Bildhauerin Elsbeth Meyer. Über ihrem Grabe ranken Rosen, deren eine ihren Namen trägt: eine Aufmerksamkeit aus dem Freundeskreis ihres Vaters, der als der

weit herum bekannte «Rosenpfarrer» zu Altnau am Bodensee wirkte. Hier stand ihre Wiege. Wilhelm Meyer und seine Gattin Emma, geborne Zeller, sorgten dafür, daß die Seele ihrer Tochter in ländlicher Abgeschiedenheit und angesichts der Wunder des väterlichen Rosengartens zur Naturliebe erblühte und jenen Sinn für gärtnerische Betreuung empfing, den sie später so trefflich anzuwenden verstand in unseres Herrgotts Jugendgarten und im Rosarium der Künste.

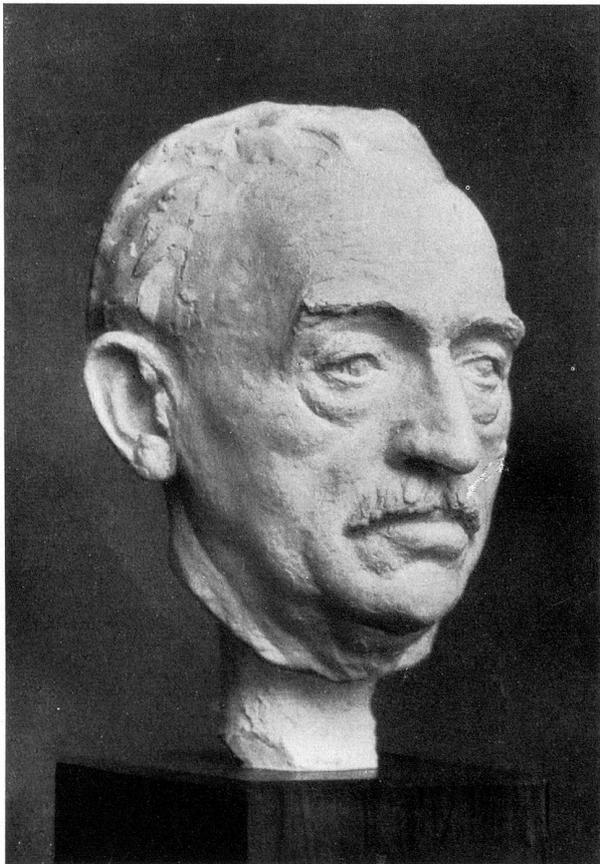
Die künstlerische Empfindsamkeit Elsbeths äußerte sich zuerst auf dem Gebiete der Musik, wo sich ihrem Klavierspiel vor allem die Meisterwerke Bachs erschlossen. Wie Paul, der zweitälteste ihrer drei Brüder, fand sie verhältnismäßig spät den Schlüssel zu einer Lebensgestaltung, die ihrer Doppelbegabung als Erzieherin und Künstlerin sinngemäß Rechnung trug. Auf ihrer Primar- und Sekundarschulzeit ruhten wenig Schatten. In Concise am Neuenburgersee und an der Töchterschule zu Yverdon vervollständigte sie ihre Sprachkenntnisse, wirkte dann als Kindererzieherin in Frankreich und England und half nach ihrer Rückkehr in die Schweiz längere Zeit in der Zahnarztpraxis eines Bruders in Arbon. Die unfreiwillige Muße, die ihr ein Ski-Unfall auferlegte, reifte den längst geheimten Wunsch zum Entschluß aus, ins Lehrerseminar Kreuzlingen einzutreten. Mit Eifer und Interesse widmete sie sich dem vielgestaltigen Aufgabenkreis einer Mittelschülerin und ohne, wie ihr malender und fiedelnder Bruder es hier getan, nur die Kunstfächer als vollgültig anzuerkennen. Zu Beginn der vierten Seminarklasse

modellerte Elsbeth Meyer den Akt einer Freundin, und dieser Versuch nahm sie alsbald so gefangen, daß sie bei der in Kreuzlingen lebenden Bildhauerin Friedel Grieder in den Anfangsgründen plastischer Gestaltung Unterricht nahm. In verhältnismäßig kurzer Frist erwarb sie sich vielversprechende Fertigkeit. Doch ihre Entwicklung verließ nicht romanhaft die einmal eingeschlagene Bahn. Sie gab ihren Lehrerberuf nicht auf und brach nicht mit allem Bisherigen. Sie wurde zwar eine berufene Bildhauerin, aber nicht Bildhauerin im Hauptberuf, keine «Professionistin». Also eine Dilettantin? Nun, Dilettanten in des Wortes ureigenster Bedeutung, nämlich Liebhaber der Kunst, dies sollten alle sein, die sich mit ihr beschäftigen. Man spricht aber auch vom Dilettanten im Sinne von «Nichtfachmann», von Halb- bis Dreiviertelskünstlern, von Leuten, die sich in spielerischer Oberflächlichkeit der Kunst nähern. Oder man scheidet die Dilettanten als Laien von den Berufsleuten. Wir sehen, die Begriffe verlagern sich in gefährlicher Weise. Besonders dann, wenn man den Kunstausübenden im Hauptberuf (wir sagen absichtlich nicht Künstler) mit den vollendeten Könnern, die «Dilettanten» aber mit Leuten gleichstellt, die das Unzulängliche, Stümperhafte in keinem Punkt zu überwinden imstande sind. Geben wir dem Wort «Dilettant» einen wertmäßigen Charakter, dann gibt es Dilettanten bei Laien und Fachleuten! Die künstlerische Tat kann sowohl der Konzentration der ganzen Lebenszeit und der ganzen Lebenskraft auf die Kunst entspringen, wie dem Spannungsfelde, das zwischen den Polen des Alltagsberufes und der Mußestunden liegt.

An uns liegt es jedenfalls nicht, zu entscheiden, welcher Weg der künstlerisch ergiebiger, der richtigere sei. . . weder im Allgemeinen, noch im Sonderfall. Nun stand ja Elsbeth Meyer nicht zwischen zwei Berufen, von denen ihr der eine das Leben, der andere den Brotkorb bedeutet hätte. Sie stand zwischen zwei Berufungen, folgte beiden und verstand es, beide so aufeinander abzustimmen, daß sie sich gegenseitig aufs glücklichste befruchteten. Sie diente sozusagen einem Meisterehepaar, aber nicht zwei Herren.

Die glückliche Fügung des Schicksals bestand darin, daß Elsbeth Meyer nach wohl bestandener Patentprüfung nicht sofort ganz von ihrem Lehrerinnenberufe beansprucht wurde. Sie fand, wie alle ihre Kolleginnen, zunächst nur vikariatsweise Beschäftigung. Wartezeiten ermöglichten ihr, im Sommersemester 1938 an der Eidgenössisch-Technischen Hochschule der Klasse

Professor Hans Gislens in Aktzeichen und Modellieren zu folgen. Wenn auch Gislens, ein Schüler Richard Kiblings, vornehmlich auf dem Gebiete der architekturgebundenen und damit einer unserer angehenden Künstlerin fernerstehenden Art der Plastik tätig war, so erkannte er doch sofort die Begabung seiner Schülerin, der er auch solide Kenntnisse in Anatomie vermittelte. Hievon legt der Ganzakt einer «Tänzerin» wohlabgewogenes Zeugnis ab. Kurze Studien bei Remi Rossi bilden kaum mehr als eine Episode. Damals hatte sich die Lehrerin und Bildhauerin einen spitzbübischen Tessinerknaben zum Vorwurf gewählt. Dieser entbehrte jeglichen Sitzleders, lief immer davon und mußte zu Sitzungen meist erst gesucht werden. Wie vereint aber dieses Bubengesicht römisch-aristokratisches Profil mit ländlichem Schalk und welcher Abglanz antik-klassischer Linie geht von dieser Plastik aus! Sie verrät etwelche Beeinflussung Rossis, doch die entscheidenden künstlerischen Impulse empfing Elsbeth Meyer in Paris, wo sie 1939 Schülerin von Germaine Richier wurde, die schon damals einen großen Einfluß auf die junge Generation schweizerischer Bildhauer gewonnen hatte. Der Kontakt erfolgte, vom Standpunkt der Entwicklungsstation der Meisterin aus gesehen, in einem außerordentlich günstigen Zeitpunkt, da ihre damaligen Werke wohl weit eher dem Ideal der Schülerin ent-

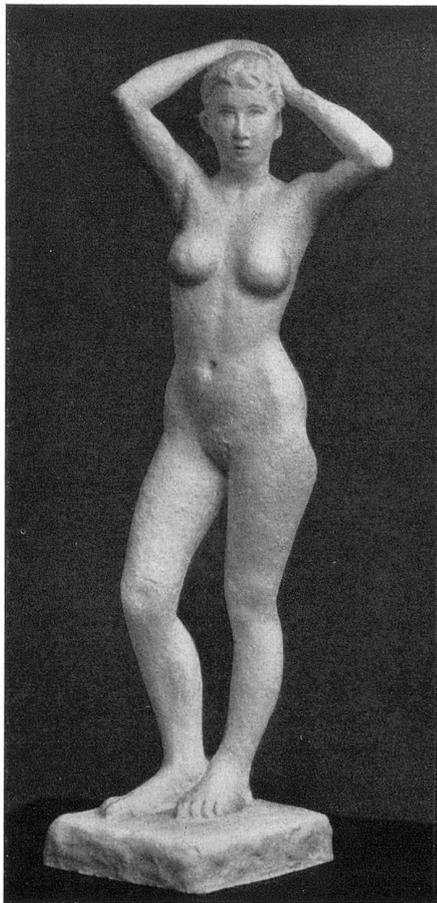


Der Vater der Künstlerin

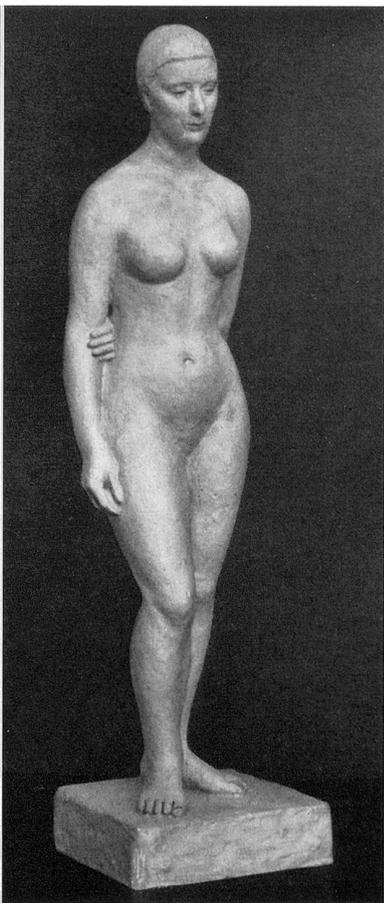
gegenkamen, als es ihr späteres Oeuvre hätte tun können.

Germaine Richier verzichtet auf zweckgebundene Werke, ihre freien Schöpfungen sind meist schwierig aufzustellen. Sie jagt nicht nach besonders schönen, besonders berühmten und interessanten Modellen. Sie fragt nur nach dem Grade der plastischen Gestaltbarkeit, nach dem Geheimnis der Form. Die Wanderung zum Ziel scheint ihr wichtiger als eben dieses Ziel selbst. In all diesen Dingen blieb Elsbeth Meyer treue Richier-Schülerin. Auch für sie bereitete ein besessenes Formsuchen größere Wonne, als die Gipfelrast bei vollendetem Werk. Während der Zeit, als sie dreiviertel Jahre am «*Sitzenden Mädchen*» arbeitete, konnte sie nicht hören, wenn man sie fragte, wann sie wohl mit dem Werk zu Ende komme. Mit der eigenen Leistung ständig unzufrieden, drängte sie unaufhaltsam zur nächsten Stufe. Germaine Richier hat als «Zweck» ihrer eigenen Kunst einmal angegeben: «*ouvrir les portes*». Elsbeth Meyer sucht auch Türen aufzustoßen, jene Türen, die von der körperlich-plastischen zur seelischen Wirklichkeit führen. Und noch in einem wesentlichen Punkte trafen sich die beiden Frauen: in ihrer gewissenhaften, ja zuweilen pedantischen Arbeitsweise. Bei Germaine Richier lernte Elsbeth Meyer das Punktier-Verfahren, bei welchem die Oberfläche des Modelles sozusagen triangulatorisch abgetastet wird. Diese Methode könnte künstlerisch haltlose Menschen zu einem flachen Naturalismus führen, zu einem sklavischen Abzirkeln jedes Punktes im Dreiecknetz, mit welchem man sich das Modell überzogen denkt.

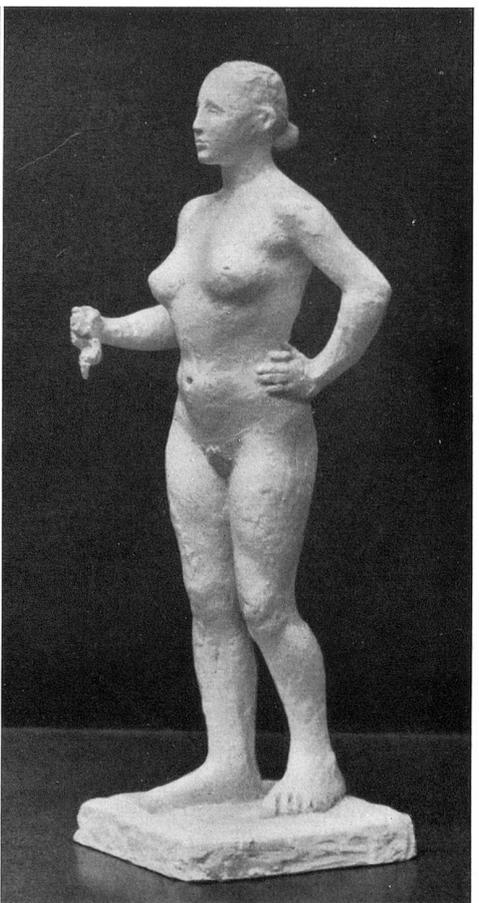
Es ist wahr, diese Art zu schaffen verlieh auch Elsbeth Meyers Werken große Portraitähnlichkeit, welche sie allerdings schon vor ihrer Pariserzeit mit Erfolg erstrebt hatte, so im Kopf ihrer «*Freundin*» (A. Lopbacher) und im «*Knabenkopf*» (Hans Reutlinger). Im Atelier Germaine Richiers entstand der «*Kopf einer Pariserin*». Jemand, der die Plastik in Islikon sah, erkannte später in der Seinstadt sofort das Modell, welches in einem Café sitzend zufälligerweise angetroffen wurde. Bei der *Portraitbüste ihres Vaters* bot sich dem Schreibenden selbst Gelegenheit, die sehr große Übereinstimmung zwischen Modell und Plastik festzustellen. Doch die Künstlerin mißbrauchte all das handwerkliche Können, mit dem sie an plastische Aufnahmen herantrat, nicht als Ziel selbst. Sie betrachtete es als unentbehrliche Voraussetzung, als Ausgangspunkt. Sie hat sich, um ein Wort Manuel Gassers über Germaine Richier zu zitieren, «nicht vom schönen Schein» überlisten lassen (Werk 1946, Heft 3). Die Größenverhältnisse einzelner Körperteile wog sie nicht allein nach dem Modell, sondern – für die Kunst wichtiger – nach dem Grade der plastischen Auswirkung ab. Sie suchte auch nicht für seelische Gegebenheiten sozusagen nachträglich das körperliche Gewand; sie ging von der



Akt einer Freundin



Tänzerin



Rothhaarige Slavin

Wirklichkeit des menschlichen Leibes aus, dem sie aber in zäher Arbeit und Umformung jene Transparenz verlieh, die ihn als Wohnstätte einer unverwechselbaren Seele auszeichnet.

Neben Germaine Richier als Lehrerin müssen wir den gleichfalls französischen Bildhauer Aristide Maillol nennen, dessen Werke sich Elsbeth Meyer, nach ihren eigenen Aussagen, immer wieder zum Vorbilde genommen hat, obschon sie nie etwa direkt Maillol-Schülerin gewesen ist. Wenn wir Maillols Stellung in der Bildhauerkunst kurz umreißen wollen, so erhalten wir damit auch einen Begriff, was E. Meyer als Ideal plastischen Gestaltens vorschwebte und in welcher Richtung ihr eigenes Werk tendierte.

Die Geschichte der Plastik ließe sich als immer wiederkehrender Wechsel zwischen Tendenz zur Auflösung und zum Zusammenschluß der Formen darstellen. Unter der Glätte und spannungsarmen Ausgeglichenheit des französischen Klassizismus zur Mitte des 19. Jahrhunderts war die Seele des Kunstwerkes erstickt. Carpeaux erst wühlte die Oberfläche im barocken Sinne wiederum auf und brach mit seinen erregenden Kontrasten die Bahn für Rodin, welcher die Auflösung der Form bis an die Grenze des Möglichen trieb. Von hier aus gab es keinen Weiterweg in derselben

Richtung, und wer ihn dennoch zu gehen versuchte, endete in unkünstlerischer, dem Wesen der Plastik fremder Akrobatik. Es lag eine ähnliche Situation vor, wie auf dem Gebiete der Malerei, wo der Pointilismus (als Spätform des Impressionismus) mit seiner gänzlichen Verachtung der geschlossenen Form einer Reaktion rufen mußte. Cézanne und Gauguin leiteten sie als Maler ein, unter den Bildhauern vertrat sie nebst andern Maillol. Er hatte sich durch das Studium der Frühantike wiederum auf die Urbegriffe des Plastischen besonnen und die entthronte Form wieder zu Ehren gezogen. Er sammelte die verflackernden Umrisse wieder zu einem festen Gefüge, er setzte an die Stelle bizarrer Maßlosigkeit klassisches Ebenmaß. Er suchte nach dem Ausgleich zwischen individuellem Leben und einer über sie hinaus weisenden, allgemein verbindlichen Form.

Dieselbe Zielstrebigkeit kennzeichnet auch einen Großteil des Schaffens von Elsbeth Meyer. Auch sie suchte, natürlich im relativen Sinne, ein möglichst großes plastisches Volumen bei geschlossener Silhouette und allseitiger Lesbarkeit. Ihre Werke lieben die Fülle als Gefäß gebändigter Lebensfreude. Es kommt auch nicht von ungefähr, daß der *Christuskopf*, der von ihr und Germaine Richier zur gleichen Zeit nachgebildet

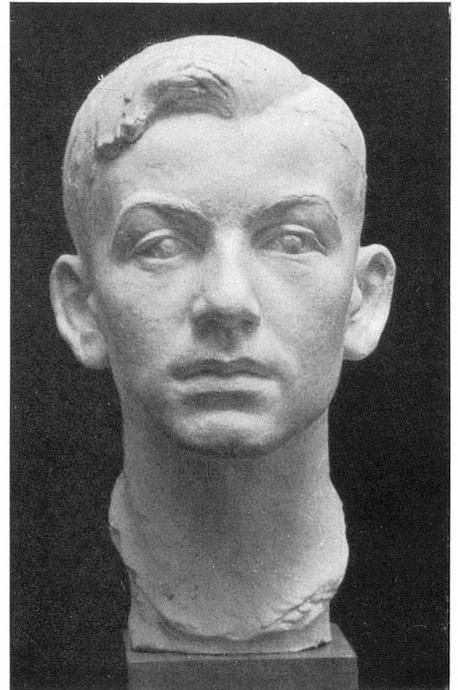


Tessiner Knabe

wurde, dem romanischen Stil angehört. Ein friedvolles, abgeklärtes Antlitz, unberührt von Askese, still erhaben über das Leid der Passion, kurz: weit entfernt von jeder Dramatik, wie sie dann die Gotik bevorzugte.

Nach der Rückkehr in die Schweiz hatte Elsbeth Meyer wiederum als Vikarin geamtet, war in die thurgauische Künstlergruppe aufgenommen und durch erste Ausstellungserfolge geehrt worden. Die Schule Islikon betrieb sie 1945 als Lehrerin an die Unterstufe.

Ihr Pflichtenheft nahm sie so ernst, daß sie oftmals ihr künstlerisches Schaffen beiseitstellte. Aus diesem Grunde, aber auch wenn sie sich aus fast übergewissenhafter



Knabekopf

Selbstprüfung für eine Aufgabe noch als zu wenig gereift empfand, schlug sie eine Reihe von Aufträgen aus.

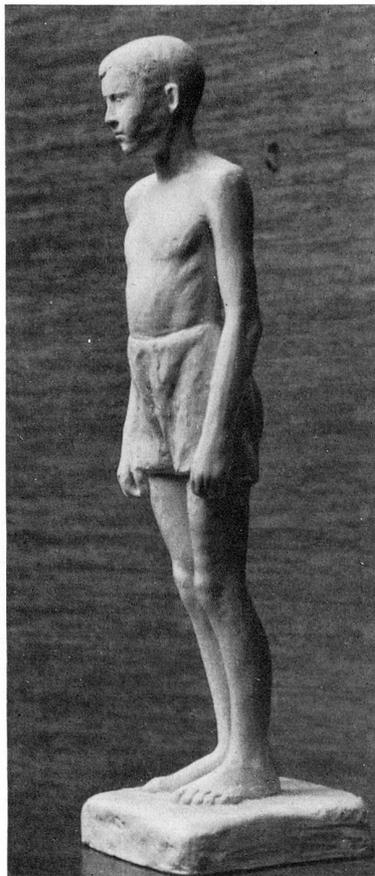
Ihre Schularbeit charakterisierte Herr Inspektor Keller-Tarnuzzer: «Ich habe Fräulein Meyer als äußerst gewissenhafte Lehrerin kennengelernt. Trotz ihrer Erfahrung bereitete sie ihren Unterricht immer gründlich vor. Im Unterricht war sie bei viel Güte doch immer die Lenkerin, der disziplinarische Schwierigkeiten fremd blieben. Ihr künstlerisches Talent stellte sie in den Dienst des Unterrichtes. Zeichnen und Modellieren waren ihr aber nicht nur Ausdrucksmittel ihrer innern Liebe, sondern wertvolle Erziehungsmittel. Sie wußte, daß die Übung der Hände und Finger für die Hirnentwicklung von Bedeutung ist und daß die Pflege des Schönen die Formung des Charakters stark beeinflußt. Dabei muß ihr besonders nachgerühmt werden, daß trotz Malen, Zeichnen und Modellieren die ersten Erfordernisse der Schule, Lesen, Schreiben und Rechnen zu lernen, keineswegs in den Hintergrund traten, sondern in vollem Umfang gepflegt und über das Lehrziel hinaus gefördert wurden.»

Es ist wohl weit herum ein einzig-

artiger Fall, daß eine Schulgemeinde ihrer Lehrerin ein Bildhauer-Atelier zur Verfügung stellt, wie es die

Isliker in verständnisvoller Weise getan haben. Dies unterstreicht wohl am meisten, wie Elsbeth Meyer als Lehrerin und Mensch geschätzt war. Und als im Mai 1947 ihr Vater nach 52-jähriger Pfarrtätigkeit vom Amte entlastet wurde, zogen Tochter und Eltern in eine gemeinsame Wohnung in Islikon, was die Furcht der Leute, die geliebte Lehrerin könnte bald einen ehrenden Ruf an eine andere Schule erhalten und ihnen verlorengehen, für einstweilen verschwechen half. Wohl niemand dachte daran, daß noch eine ganz andersartige Berufung eintreten könne. Eine notwendig gewordene, zunächst glücklich verlaufene Operation in Münsterlingen führte unerwartet zu einer Embolie, deren Folgen Elsbeth Meyer am Morgen des 17. April 1948 erlag.

Es steht uns nicht zu, diesen Schicksalsschlag deuten zu wollen. Wir möchten aber die Schlußworte anfügen, die Herr Pfarrer Fankhauser zu ihrem Gedenken nach Jesaja 43,1 sprach [Ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein]: «Vor allem aber bleibt uns eine stille Freude, daß



Badender Schüler



Kopf einer Pariserin

wir für eine Zeitlang ihre Beschenkten sein durften. Von dieser stillen, dankbaren Freude möge auch der Abschied von Elsbeth Meyer getragen sein: Wir haben die deinen sein dürfen, aber du bist zu Höherem und Höchsten berufen worden, du bist sein»...

... Lassen Sie uns noch einiges sagen zu den Geschenken, die uns Elsbeth Meyer als Bildhauerin hinterlassen hat. Die gültigen Frühwerke stehen nach Umgebung, Vorbild und Auffassung in einer behutsam schüchternen, weiblich zarten Atmosphäre. Der sicher tief greifende Umbruch des Studiums bei Germaine Richier läßt sich wohl kaum deutlicher erfassen als bei einem Vergleich der in Zürich entstandenen «Tänzerin» und den Aktschöpfungen nach Pariser Modellen. Die bei Richier verkehrenden Berufsmodelle gehörten nicht zu den nach üblicher Auffassung «schön» proportionierten, ebenmäßigen Gestalten. Da waren die rothaarige Slavin, dargestellt in lockerer Schreitstellung mit in der Rechten vorgehaltenem Tüchlein und die unweiblich flach und hart gebaute Pariserin. Beides Erscheinungen eines extravaganten, leicht verspielten Milieus, die nur mit den Maßstäben von Frankreichs Weltstadt gemessen werden wollen. Elsbeth Meyer hat diese Studien nie ausgestellt, obschon sie durch eine sehr beachtenswerte Qualität erfreuen. Dies ist kein Spiel des Zufalls. Die Künstlerin spürte, daß hierin

ihre besten Fähigkeiten noch nicht zur Wirkung gelangt waren und daß es für die Pflege des Kunstverständnisses in doch vorwiegend ländlichen, zumindest in geistig nicht urbanen Verhältnissen wenig förderlich sei, das Publikum mit solchen Schöpfungen unnötig vor den Kopf zu stoßen. Es kommt auf die Charakterstärke deutschsprachiger Künstler an, ob sie diese französische Kunstmünze in eigenes Gepräge verwandeln, oder ob sie glauben, durch Nachäffen eines fremden Lebensstiles und im Dunst der Kaffeehäuser und Pinten dem Geheimnis der großen französischen Kunst auf den Sprung zu kommen. Ob sie den riesigen Anreiz aufnehmen und verarbeiten oder ob sie sich selbst daran preisgeben. Die Werke, welche Elsbeth Meyer nach ihrem Pariser Aufenthalt geschaffen hat, lassen uns nicht im Unklaren darüber. Die alamannische Bodenständigkeit ist ihr geblieben, aber unter dem Einfluß der französisch schnittigen Eleganz verlor diese gerade soviel von ihrer Schwere, als notwendig war, ihr das Vierschrötig-Plumpe zu entziehen. Diese Mischung hat sich von jeher als außerordentlich fruchtbar erwiesen, ja sie bildet ein ganz wesentliches Merkzeichen der oberrheinischen, der Bodensee- und der schweizerischen Kunst aller Zeiten.

Die Kunst Elsbeth Meyers erhellte nicht nur den Alltag ihrer Schulstube. Das pädagogische Erlebnis strahlte auf ihr plastisches Schaffen zurück. Sie fand eine künstlerische Formel für das Schwerblütige ihrer Landkinder, für das Erdnahe, Sonnegebräunte, für die zuweilen fast schwerfällige, etwas verschlossene Art, für das leicht Gedrungene, aber umso kräftiger Gewachsene. Es sind keine Kinderseelen in Rosa und Himmelblau, keine Zuckerobjekte schummriger Sentimentalität. Es sind kleine, aber schon ausgeprägte Persönlichkeiten, das einermal von kompromißloser Frische, erfüllt von jugendlicher Lebenskraft oder dann umspinnen von dunklen Träumen und erfüllt vom ersten tiefen Nachdenken über die Dinge dieser Welt. Wie trefflich erfaßte sie doch beim «Badenden Schüler» die Gemütslage der Reifezeit auf der Schwelle vom Kind zum Manne, wo selbstherrlicher, aber etwas linkischer Stolz sich mit Unbeholfenheit und höchster Empfindsamkeit paart. So wie Huggenberger in seinen Bauerndichtungen, der Maler Roesch in seinen Szenen aus dem Leben der Landarbeiter, so hat Elsbeth Meyer thurgauische Art in der Plastik eingefangen. Der prächtige Kopf der «Dorothee», den die thurgauische Regierung erfreulicherweise in Bronze für ihre Sammlung angekauft hat oder das «Sitzende Mädchen» haben durch Abstraktion und formale Konzentration den Einzelfall aus der Sphäre des Zufälligen in die Welt des Allgemeingültigen gerückt. Man darf sie als Symbole unseres Wesens ansprechen.

Alles Anekdotische, Zufällige wurde abgestreift und nur das unbedingt Zugehörige belassen. Das führte aber nicht zu surrealistischen, un-menschlichen, lieblos kon-



Dorothee

struierten Formen. Davor bewahrte sie ein Geist, den erst kürzlich (Kunst und Volk 1949, Heft 4) Wilhelm Sulzer für den in Genf lebenden, hervorragenden Thurgauer Bildhauer Henry König ebenfalls feststellte: «der Geist der Klassik mit dem Ideal der wohlklingenden Proportionen». Und wenn dennoch jede Abstraktion der Form Gefahrläuft, an unmittelbarem Leben zu verlieren, so lockerte Elsbeth Meyer die groß zusammengefaßten Oberflächen durch eine außerordentlich malerisch wirkende Binnen-Behandlung auf.

Die Spannung zwischen Großform und malerischer Durchgestaltung kommt in ihren letzten Werken sehr schön zum Ausdruck; wir denken an den «Sitzenden Vater» und die beiden Plastiken «Sitzendes Mädchen». Und hier offenbart sich ein weiterer Wesenszug der Künstlerin: nicht pathetischer Schwung oder fliehende Bewegung erscheinen ihr erstrebenswert, sondern das in sich selber Ruhende. Wer, wie Elsbeth Meyer, sich nur dann einigermaßen zufrieden gab, wenn ihre Werke allseitig durchgearbeitet und von allen Seiten her betrachtbar geworden waren, mußte allerdings zu solchem Ergebnis kommen. Denn Bewegung enthält Richtung, die, je ausgeprägter sie wird, desto weniger all-seitig

abgelesen werden kann. Elsbeth Meyer vertrat die Ansicht, die Bewegung sei der Plastik fremd, nicht nur in ihren Werken. Sie äußerte diese ihre Überzeugung auch mehrmals im Gespräch mit Familienangehörigen und betrachtete diejenigen schweizerischen Bildhauer als wahre Meister ihres Faches, welche allem Übersteigerten, Barocken abhold und dem Maßvollen, Klassischen zugeneigt sind. Sie liebte das Statische, nicht das Dynamische. Es ist schon so, daß Lessings Laokoon und Winkelmanns Kunstgeschichte Grenzen des Möglichen abstecken, inwiefern Plastik Bewegung (das heißt etwas zeitlich Mehrschichtiges, eine Handlung) darstellen könne und solle oder nicht. Aber es wird keine Zeit eine theoretische Lösung für alle Zeiten erfinden, und jedes Künstler-Temperament wird diese Grenzen für sich und seine Zeit neu ziehen. Wie meint doch der Weise von Weimar: «Das Jahrhundert ist vorgerückt; jeder Einzelne aber fängt doch von vorne an».

Elsbeth Meyer hat sich die Orientierung und Grenzziehung nicht leicht gemacht. Sie stand zum einmal eingeschlagenen Weg, lief nicht aus Mode- und Publikumsgründen von einer «Richtung» zur andern. Sie übermarchte nicht und hatte ihre Kräfte auf ein ganz bestimmtes Gebiet der Portrait- und Kleinplastik gelegt. Mitten aus einem bedeutungsvollen künstlerischen Anstieg ist sie im Alter von nur 36 Jahren abberufen worden. Der Atem ihres Leibes erlosch; Geist und Werk aber bleiben lebendig unter uns.

«Spät erklingt was früh erklang,
Glück und Unglück wird Gesang» (Goethe)



Sitzendes Mädchen

Alle Aufnahmen von Willy Müller, Gottlieben