

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:	67 (2010)
Heft:	1-2
Artikel:	Der Wille zur Idylle : Einblicke in Johann Martin Usteris künstlerisches Schaffen
Autor:	Lütteken, Anett
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-169839

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: 16.01.2026

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

Der Wille zur Idylle – Einblicke in Johann Martin Usteris künstlerisches Schaffen

von ANETT LÜTTEKEN

Liebenswürdigkeit als Kunstprogramm

Der Schweizer Maler, Zeichner und Schriftsteller Johann Martin Usteri (1763–1827) ist heute ein weitgehend unbekannter Künstler. Ein wenig zu Unrecht möchte man meinen, denn sein umfangreicher, zu grossen Teilen im Zürcher Kunsthause erhalten und bisher kaum inhaltlich erschlossener Nachlass birgt zahlreiche, in vielfacher Hinsicht aussagekräftige Arbeiten. Das breite Themen-spektrum dieser feinsinnig-menschenkundigen und daher nicht selten milde satirischen Zeichnungen, kommentierten Bildfolgen und kleinformatigen Gemälde lädt somit direkt und indirekt auch zum Betrachten ihrer Entstehungszeit mitsamt den sie prägenden Mentalitäten. Dies soll nachfolgend aus kunsthistorischer Perspektive sowie im Blick auf die Spezifika schweizerischer beziehungsweise zürcherischer Geschichtswahrnehmung und die sozial- und kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen des postrevolutionären Zeitalters geschehen. Um 1800 nämlich sind viele der Bilder des unermüdlich zeichnenden Usteri entstanden.¹ Seine an der Oberfläche so ausgesprochen liebenswürdigen Arbeiten scheinen dabei durchweg in bemerkenswertem Kontrast zum Weltgeschehen zu stehen. Oder anders gesagt: Wer so wie er zur hohen Zeit der Helvetik Bildfolgen über «Muttertreu» und «Kindesliebe» publizierte, stellte sich augenscheinlich mehr oder minder vehement gegen den gewaltbereiten Zeitgeist. Welche künstlerischen Ziele Usteri damit verfolgt haben könnte, steht also gleichfalls zur Diskussion. Genauer hinzuschauen lohnt sich in jedem Fall, gerade, weil sich sein Œuvre auf den ersten Blick leicht als ebenso schlichte wie affirmative Manifestation einer durch und durch biederer bürgerlicher Weltsicht verstehen lässt. Gerade jene aber wird darin womöglich nur sehr bedingt abgebildet, was sich allein daran erahnen lässt, dass Usteri in schöner Regelmässigkeit subtile ironische Brechungen als künstlerisches Mittel eingesetzt hat.

Wohl nicht ganz von ungefähr hat Thomas Mann just diese Eigenart, als den tendenziell ‚unbiederen‘ Teil der Künstlerschaft Usteris eben, nach seinen Bedürfnissen interpretiert. Weil dieser Aspekt argumentationsrelevant ist, soll eingangs nun daher eine Stippvisite in das Wohnzimmer einer Unternehmer-Villa im Deutschland der Gründerzeit unternommen werden. Rückblickend auf vergangene Kindheitstage berichtet der Sohn des Hauses,

Felix Krull, ausführlich über das Interieur dieses Raumes, das er dem bevorzugten Wohn- und Lebensstil des Vaters gemäss als «sowohl lauschig wie heiter» beschreibt:²

«Trauliche Erkerplätze luden zum Sitzen [...]. Zahllose Kleinigkeiten: Nippes, Muscheln, Spiegelkästchen und Riechflakons waren auf Etageren und Plüschtischchen angeordnet; Daunenkissen in grosser Anzahl [...] waren überall auf Sofas und Ruhebetten verteilt [...]; die Gardinenträger waren Hellebarden [...]. Über dem Windfang war eine kleine, sinnreiche Vorrichtung angebracht, die, während die Tür, durch Luftdruck aufgehalten, langsam ins Schloss zurück sank, mit feinem Klingen den Anfang des Liedes «Freut euch des Lebens» spielte.»

Was da in dem gerade wegen der ausgeprägten Vorliebe für eine verspielt-luxuriöse Raumausstattung dem finanziellen Ruin geweihten Haushalt Engelbert Krulls, des Produzenten der dubiosen Schaumweinmarke «Lorley Extra Cuvée», erklang, ist eine Poesie Johann Martin Usteris.³ Dass es die einzige einer recht grossen Zahl von Texten blieb, der es – in Kombination mit einer eingängigen, von Isaak Hirzel kompilierten und von Hans Georg Nägeli veröffentlichten Melodie – beschieden war, zu einem veritablen ‚Welterfolg‘ zu werden, ist hier eher am Rande erwähnenswert. Von diesem Lied wird nun glaubhaft kolportiert, es sei «[b]ey Eröffnung einiger Champagner-Flaschen» auf dem «Platanengut» am Zürichberg 1793 als Rundgesang in geselligem Kreis erstmals erklangen:⁴

«Freut Euch des Lebens
Weil noch das Lämpchen glüht,
Pflücket die Rose,
Eh' sie verblüht!

So mancher schafft sich Sorg' und Müh,
Sucht Dornen auf, und findet sie,
Und lässt das Veilchen unbemerkt,
Das ihm am Wege blüht.

Freut Euch des Lebens
Weil noch das Lämpchen glüht,
Pflücket die Rose,
Eh' sie verblüht!
[...] »

Da die restlichen sechs Strophen verwandten Inhalts sind, mag dieser Ausschnitt genügen. Schon jetzt aber bleibt festzuhalten, dass Thomas Manss eher beiläufige Beschreibung, sein Vexierspiel mit der vermeintlichen oder

tatsächlichen Trivialität von Alltagsweisheiten weitaus hintergründiger ist, als dies zunächst den Anschein haben mag. Die bei jedem Öffnen besagter Tür im Hause Krull fast gebetsmühlenartig einsetzende Melodie der Türscharnier-Spieluhr verschafft dem Text Usteris einen nachgerade programmatischen Status, indem sie die behäbige Mentalität des vermittels günstiger Zeitläufte zu Wohlstand gelangten deutschen Bürgertums präzise abbildet. Dieses inszeniert sich selbst kunstvoll in einer bequem eingerichteten, gesellschaftliche Realitäten weitestgehend ausblendenden Scheinwelt. Das angesichts des hochproblematischen wirtschaftlich-moralischen Zustands des Krull'schen Hauswesens allein ironisch zu verstehende Liedchen wird derart zur Signatur einer aller Verfeinerung zum Trotz fatalen, total korrumptierten, degenerierten, ja, dem Untergang notwendig geweihten bürgerlichen Geisteshaltung. Unabhängig vom Plot des Romans demonstriert Thomas Mann so, dass die wirklich oder scheinbar harmonischen Zuständen oder Lebensformen stets innewohnende Brüchigkeit eine Herausforderung darstellt, der sich ein bestimmter Künstlertypus ausgesprochen gern stellt: Es ist dies relativ unabhängig von Disziplin und Epoche der dem Menschen an sich, aus anthropologischem Interesse gleichsam zugeneigte und seinen evidenten Schwächen gegenüber freundlich-nachsichtige. Und damit wäre zugleich auch das Lebensthema des Künstlers Johann Martin Usteri bezeichnet, der die bürgerliche Befindlichkeit aus historistischer Perspektive zum Hauptgegenstand seiner Arbeit erkoren hatte.⁵ Wie bereits sein Biograph David Hess (1770–1843) betonte, ging damit die eng zugehörige «Neigung, durch die Kunst einer intensiven Gemütlichkeit zu huldigen», einher.⁶ Sinnreiche Alltagsweisheiten wie die, sich des Lebens zu freuen, so lange es währt, dienten Usteri dabei als bevorzugtes, dennoch aber keineswegs nur schlichtes Ausdrucksmittel. Die hieraus folgende und durchaus irritierende Ambivalenz seiner Vorgehensweise – die Wahl freundlich-gefälliger, ‚harmloser‘ Sujets einerseits, der an Vorgängern wie Hogarth und Chodowiecki geschulte satirische Blick darauf andererseits – soll nun anhand der sehr typischen und erfolgreichen Arbeiten «Muttertreu» und «Kindesliebe» untersucht werden.

Die Bildfolgen «Muttertreu» (1805) und «Kindesliebe» (1807)⁷

Dass und wie sehr beide Bildfolgen zusammengehören, legt schon der kommentierende handschriftliche Eintrag von Nachlassverwalter David Hess unter der Signatur L 28 der Grafischen Sammlung des Kunsthause Zürich nahe:⁸

«In einer Mappe [= N° 35], Kl. 4°

1. Muttertreu wird täglich neu. 9 zierlich ausgemalte Bilder in Kl 8° mit Text. in einem Heft aufgezogen in 4°;

2. Kindesliebe. Seitenstück zur Muttertreu. 9 zierlich ausgemalte Bilder in Kl. 8° mit Text. in einem Heft aufgezogen in 4°.

Das hier befindliche Original der *Muttertreu* zierte die Kunstabstellungen vom Jahr 1802. Bald nachher wurde dieses Werk von [Johannes] Senn aus Liestal⁹ in Umrissen radiert welche [Salomon] Meili¹⁰ tuschte und fleißig ausmalte; und das die Füßliche Kunsthändlung in Zürich mit reissendem Abgang, unter deutschem und französischem Titel und mit dem Text in beyden Sprachen herausgab. Dieses ist wohl das Beste was je nach Usterischen Zeichnungen in Kupfer gestochen wurde. Bald nachher radierte es Heinrich Lips,¹¹ gab aber den Charakter der Köpfe bey weitem nicht so getreu wie sie in jenen von Senn nach den Originale durchgezeichneten Umrissen erscheinen. Lips ätzte das nämliche Werk auch noch im Aquatinta für die *Alruna*, ein Taschenbuch für Freunde der Deutschen Vorzeit auf das Jahr 1805, Zürich bey J. H. Füssli in Leipzig bey J. C. Schiegg, wozu der Herausgeber Ernst Müller einen breitern Text verfasste.¹² In größerem Format wurde die *Muttertreu* in Wien nachgestochen,¹³ und endlich ließ sogar ein Zuckerbäcker dieses allerliebste Werk in ganz kleinem Format durch Hösli[?] in Aquatinta ätzen, zu Umschlägen von Süßigkeiten und Neujahrs geschenken.

Auch die *Kindesliebe* erschien in Conturen radiert und ausgemalt in der Füßlichen Kunsthändlung, mit deutschem und französischem Text.¹⁴ Beyde Werke erblickt man häufig, als sinnvolle Bilder, in großem Rahmen an den Wänden mancher häuslicher Wohn- und Studierzimmer im In- und Auslande.»

Die komplementär angelegten Bildfolgen weckten demnach umgehend grösseres und überregionales Interesse. Ganz entschieden marktgängig waren sie, wobei sogar die Affinität des anonymen Zuckerbäckers zu gerade diesem Gegenstand plausibel erscheint. Wenn auch der Beitrag des ebenso produktiven wie geschätzten Graphikers und Porträtmalers Johann Heinrich Lips (1758–1817) im Vergleich zu demjenigen Senns hier mit guten Gründen eher kritisch beäugt wird, so bleibt doch festzustellen, dass ersterer seit 1801 regelmässig bei den Ausstellungen der Zürcher Künstlergesellschaft mitwirkte und schon deswegen eine Kooperation mit Usteri nahelag. Letzterer arbeitete zudem mit Johann Ernst Friedrich Wilhelm Müller (1764–1826) zusammen, der die kurzlebige Zeitschrift «*Alruna*» herausgab. Zu dessen dort publizierten Erzählungen steuerte er verschiedentlich Illustrationen bei, die von Franz Hegi (1774–1850) gestochen wurden.¹⁵ Usteris «*Muttertreu*» erschien in diesem Kontext gleich zweifach: als Beitrag zur Zeitschrift selbst im Jahr 1805¹⁶ sowie 1808 als separater Druck.¹⁷ Durch Müllers «breitern Text» freilich wurde deren Prägung signifikant und insgesamt unvorteilhaft verändert. Aus den knappen Bildunterschriften, die der Maler seinen neun Bildern im berechtigten Vertrauen auf deren völlig hinreichende Aussagekraft ursprünglich beigegeben hatte,¹⁸ wurden hier weit über hundert Seiten Text. Müller versetzte den Leser wortreich unter die «lieblichsten Töchter der vormaligen freyen Reichsstadt Augsburg»,¹⁹ dialogisierte längere Passagen und scheute sich nicht am Ende mitzuteilen, «wie fromm» die Protagonistin Mathilde Werner «gelebt, wie treu sie geliebt und wie sanft sie gestorben» war.²⁰ Namentlich denjenigen Lesern sollte dadurch pro-

grammatisch auf die Sprünge geholfen werden, die sich «gern zuweilen von dem modernen Welttheater unserer Tage hinweg» und auf die «Waldungen des vaterländischen Bodens» im weitesten Sinne zu bewegen wollten.²¹ Hierzu wurden unter anderem thematisch einschlägige, religiös überhöhte Verse von Johann Georg Jacobi (1740–1814) und der vielsagende Passus: «Allen braven deutschen Frauen und Mädchen gewidmet» vorangestellt.²² Es ist davon auszugehen, dass Usteri diese inhaltlich breitgewalzte, aber in anderer Hinsicht durchaus pointierende Lesart akzeptiert und befürwortet hat. Daraus erscheint es nicht abwegig, auch diese stark amplifizierende Edition zwecks Entschlüsselung von manchen Details seiner Bilder ergänzend hinzuzuziehen.

«Muttertreu wird täglich neu!», Neujahrsstück von 1805

Wie intensiv Usteri sich darüber hinaus mit der Thematik liebender beziehungsweise treusorgender Mütter befasste, belegen die allenthalben in seinem Œuvre auftretenden Varianten des Sujets²³ ebenso wie eine weitere Publikation des Jahres 1805 mit noch deutlich stärkerem pädagogischem Impetus und dem damit eng verknüpften Hang zu einer unmissverständlichen, klaren Aussage.²⁴ Dabei handelt es sich um ein «Neujahrsstück», das – als Derivat der eigentlichen Bildfolge – direkt an das Thema «Muttertreu wird täglich neu!» anknüpft und laut Kommentar unter anderem «eine Art nicht unverdienten Denkmals unsrer frommen lieben Mütter!» darstellt (Abb. 1).²⁵ Solche explizit auf einen juvenilen Leserkreis zugeschnittenen «Neujahrsstücke» sollten mittels vergleichsweise leicht fasslicher, vorsichtshalber aber doch ausführlich erläuteter Kunstwerke dazu dienen, frühzeitig ein christlich orientiertes und gesellschaftskonformes Verhalten einzutüben und parallel dazu den Sinn für ästhetische Fragen zu schärfen.²⁶

Im konkreten Fall übernahm Usteri den Auftrag, etwas zu erschaffen, «das sich auf die damalige Erziehung», diejenige der Jahrhundertmitte des 18. Jahrhunderts also, beziehen sollte. Es entstand eine häusliche Szene in einem gut situierten Bürgerhaus.²⁷ Zu sehen ist eine auf einem Stuhl sitzende Mutter in feierlichem Staat, die gemeinsam mit ihren beiden Kindern, einem Sohn und einer Tochter, den «Kram von den Stubenhitzten» betrachtet,²⁸ die Dinge also, die sich am Zürcher Bächtelitag, dem 2. Januar, für Kinder ergattern liessen. Die prägende Teilhabe Usteris ist unverkennbar, namentlich dort, wo das exakt datierbare Zeit- und Sittenbild akribisch erarbeitet wird. Der Betrachter des «Neujahrsstücks» des Jahres 1805 sollte die kleine Familie dabei beobachten, wie sie ihrerseits die Illustration zum «Neujahrsstück» des Jahres 1753 «ab der Bürger-Bibliothek» («Der Tempel der Unschuld») anschaut.²⁹ Der Wandschmuck, die kleinen Porträtbüsten auf dem Schrank, die detailliert geschilderte Kleidung: sie alle zeugen von der

künstlerischen Absicht, einer Genreszene einen konkreten historischen Ort zu verleihen.³⁰ Zugleich dient diese Zürcher Idylle dazu, die christliche Liebe, wie sie im Verhältnis der Mutter zu den Kindern «Wilhelm und Käther» verkörpert wird, als besonders erstrebenswert zu schil dern. Oberflächlich betrachtet korrespondieren Text



Abb. 1 «Muttertreu wird täglich neu!». Titelkupfer zum Neujahrsstück der Gesellschaft auf der Chorherren, von Mathias Landolt nach einer Zeichnung von Johann Martin Usteri, Zürich 1805. Radierung.

und Bild natürlich weitgehend, wobei eine «fromme Gemüthsart» in allen lebensweltlichen Belangen und das reibungslose Einfügen in die bewährte «gewohnte Ord nung des häuslichen Lebens» nachdrücklich als primäre Erziehungs- beziehungsweise Lehrziele hervorgehoben werden.³¹

Dabei liessen es die Urheber allerdings nicht bewenden. Die liebevolle Imitation der historischen Wirklichkeit des Jahres 1753 diente parallel dazu ausgesprochen heterogenen Zwecken: 1. der Unterhaltung der jugendlichen Leserschaft (etwa durch den expliziten Hinweis auf die veränderte Mode);³² 2. der Reflexion über Genese

und Funktion der lokalen Traditionen am Bächtelistag mitsamt jener der Neujahrsblätter; 3. dem Nachsinnen über gesellschaftlichen Fortschritt an sich und 4., auf einer Metaebene, so etwas wie der ‚Suche nach der verlorenen Zeit‘. Kinder und Jugendliche des Jahres 1805 konnten sich wahrscheinlich durchaus über den Knaben Wilhelm amüsieren, dessen Haar doch tatsächlich «gekräusst und gepudert» war und der als «fett» beschrieben und demgemäß mit pausbäckigem Gesicht gezeigt wird, weil er noch nicht die «zehrende» Lateinschule besucht, sondern nur die Geist und Körper allzu wenig fordernde «Hausschule».³³ Zugleich aber wurde ihnen derart vermittelt, woran historischer Wandel erkennbar wird und wie eklatant sich Epochen voneinander unterscheiden können. So oder so: Die gute alte Zeit der «Neujahrsblätter» war entschieden die vor der Französischen Revolution. Demonstriert wurde dies unter anderem anhand des Verhaltens an und des Umgangs mit Festtagen wie dem Bächtelistag. Aus Sicht des anonym bleibenden Verfassers stellte sich die Gegenwart des Jahres 1805 eher unerfreulich dar: An solchen Tagen habe «das Langweibleiben», das «späth Heimkommen» nunmehr überhand genommen; manch «einer trinkt mehr, als er erleiden mag», «oft giebt's Zank und Händel». ³⁴ Sein Plädoyer gilt mithin dem Masshalten und ist gegen jegliche Neigung zu Opulenz und Luxus gerichtet. Dass allein eine Gesellschaft, die sich solche Temperanz auferlegt, fortschrittlich sein kann, ist die dabei zugrundegelegte These. Unter dem Strich ergibt die Parallelschau aber auch Positives, namentlich auf dem Bildungssektor. Wie die Knaben haben inzwischen die Mädchen Zugang zum öffentlichen Schulwesen; die spätaufklärerischen Schulreformen haben dies bewirkt. Die Errungenschaften der ursprünglich durch ein testamentarisches Legat Johann Jacob Bodmers initiierten «Töchterschul» Zürichs werden demgemäß gepriesen,³⁵ und ihr alleiniger Zweck wird gleichfalls konkret bezeichnet: «Ihr seyd zu Müttern, das ist, zu Lehrerinnen und Erzieherinnen der Kinder bestimmt.»³⁶

Jenseits solcher zweifellos staatstragenden Botschaften aber sind Text wie Bild dieses «Neujahrsstücks» durchdrungen von feinen Signalen, die partiell sogar ein wenig kaustisch wirken und für eine jugendliche Leserschaft wohl nicht unbedingt erkennbar waren oder sein sollten. So verleiht bereits das unproportional grosse Porträt der streng dreinblickenden Grossmutter dem Szenario einen ambivalenten Charakter: Eine Art «Übermutter» beherrscht hier den Raum.³⁷ Unterstrichen und verstärkt wird diese Tendenz durch das rabiat abgeschnittene Porträt des Grossvaters: Allein die linke Seite des Rahmens, nichts aber vom Bild selbst ist auf dem Stich zu erkennen. Usteris grundsätzlich humorvolle Sicht der Dinge lässt sich an solchen Details zweifellos wahrnehmen. Ebenso kaustisch wirken im Text die Hinweise darauf, dass hier «mein alter lieber Freund Wilhelm, und seine selige Mutter, und seine Schwester» dargestellt würden.³⁸ Solche fingierte (oder vielleicht sogar tatsächliche) Bezugnahme

auf eigene Kindheitstage der Urheber geben dem Text einen leicht sentimental Anstrich: Die augenzwinkernde Historisierung des eigenen Werdegangs in einem klar definierten sozialen Umfeld wird so in Wort und Bild fixiert. Die Wilhelm-Tell-Geschichten, die während des «Ringlistechen[s]» erklangen, die ritualisierte Verbrennung der «Ruthe» am «Sylvester-Abend», die Leckereien des Bächtelistages:³⁹ solche Reminiszenzen dienen dazu, längst vergangene Kindheitstage aufzurufen, die in wohltuend geordneten Bahnen verliefen. Gerade diese, selbst im «Neujahrsstück» andeutungsweise enthaltene ‚elegische‘ Facette war dabei durchaus geeignet, auch dem grösseren Interessentenkreis der Bildfolgen «Muttertreu» und «Kindesliebe» zu gefallen: Der tiefere Sinn solcher «sinnvolle[n] Bilder» dürfte aus Sicht der Zeitgenossen wohl nicht zuletzt in der gefälligen und einnehmenden Art und Weise gelegen haben, mit der Usteri in einer Zeit voller schwerwiegender Umbrüche und einschneidender Zäsuren dazu mahnte, sich (wieder) auf bewährte christlich-häusliche Tugenden und Werte zurückzubesinnen.

«Muttertreu»

Worum aber geht es nun im Detail in der Bild-Erzählung «Muttertreu»? Ausgehend vom Sprichwort: «Mutter-Treu wird täglich neu» (bzw.: «Tendresse maternelle toujours se renouvelle») leitet Usteri anhand von neun knapp kommentierten Bildern den Leser durch die verschiedenen «Lebensalter» des Mutterdaseins (Abb. 2).⁴⁰ Uneingeschränkt gilt dabei die Prämisse, dass man Mutter lebenslang bleibt, ebenso wie Kind. Eine beiderseitige Verpflichtung ist dies, die in jeder Lebensphase an Komplexität zunimmt.⁴¹ Gezeigt wird also, was der Volksmund mit den schlichten Worten «Kleine Kinder, kleine Sorgen...» zu subsumieren pflegt. Usteri macht dabei von Anbeginn deutlich, wie stark er sich mit den historistischen Vorgaben Johann Jacob Bodmers, aber auch Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins in textlicher wie in bildlicher Hinsicht identifiziert.⁴² Eingangs zeigt er daher eine «[b]ürgerliche Wohnung im Geschmack der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, aus welchem Zeitpunkt auch die Kleidung genommen ist». ⁴³ Ein Kenner der Materie sollte hier ebenso auf seine Kosten kommen können wie ein historisch ahnungsloses Mädchen mit Sinn für schöne Kleider.

Mit dem auf dem Bild von der Mutter buchstäblich geherzten Säugling (Nr. I) nimmt der Künstler malerisch vorweg, was Goethe einige Jahre später prägnant auf die Formel «Mutterarm ist Kinderwiege» bringen wird.⁴⁴ Bemerkenswert auch, dass Usteri sich an variierenden Lesarten augenscheinlich nicht störte. Wo es bei ihm nur lapidar hiess: «Die junge Mutter sitzt bey der Bibel, und betet für den Neugebohrnen, der an ihrer Brust liegt», tolerierte er in Müllers «Alruna»-Edition nicht nur eine pathetische Subscriptio in Form eines Distichons

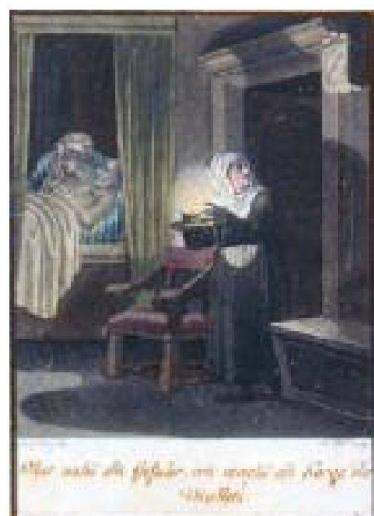
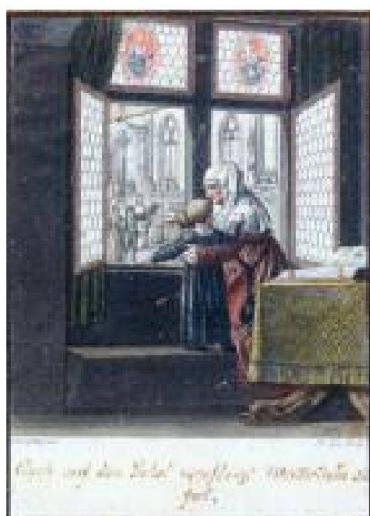
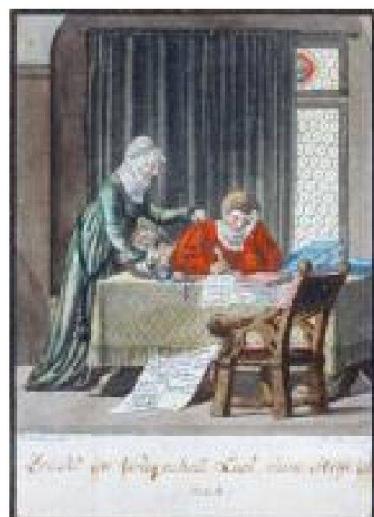
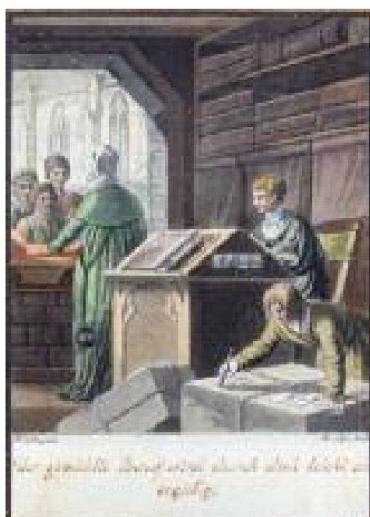


Abb. 2 «Muttertreu», Bildfolge von Heinrich Lips nach Vorlagen von Johann Martin Usteri, Zürich 1805. Kolorierte Aquatinten. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.

(«Immer bleibst du dir gleich, o Muttertreu! du erflehnst / Gottes Segen dem Kind, das an dem Busen dir liegt»),⁴⁵ sondern auch, dass Müllers Mutter aus dramaturgischen Gründen deutlich früher als die seine Witwe werden muss. Entsprechend viel Raum blieb Müller, schmachtend von der Langmut im Leiden zu berichten und von der Charakterstärke, ein derart schweres Schicksal tragen zu können:⁴⁶

«Nun bist Du auf dieser weiten Welt mein Alles! – rief sie ihrem Säuglinge weinend zu, wenn er sich an ihren sanften Busen schmiegte – *«nun weidet sich mein Blick nur an deinem Wesen, in welchem das Bild deines Vaters so sichtbar schwebt.»*»

Konkret hat es der Leser hier mit dem 1520 geborenen Säugling Johann Stern zu tun, den er auf den Höhen und Tiefen seines Lebensweges begleitet. Dies wird aber erst beim neunten und letzten Bild der Reihe erstmals definitiv erkennbar, anhand der auf seinem Grabstein dann eingemeisselten Daten nämlich, während Usteri im gesamten Begleittext durchweg auf abstrakteren und also leichter auf andere Kontexte übertragbaren Formulierungen beharrte (Knabe, der junge Mann, Sohn).⁴⁷ Dass das fromme Eingangsszenario überdies jungen Künstlern zur Verbesserung ihrer handwerklichen Fähigkeiten diente, belegt ein von Daniel Albert Freudweiler (1793–1827) signiertes Aquarell. Handwerklich wenig überzeugend weicht die Kopie namentlich in der Kolorierung stark von der Vorlage Usteris ab. Ihr relativ grosses Format (23,5 × 17 cm) intensiviert zudem den Eindruck einer gewissen Plumpheit der Darstellung (Abb. 3).

Die Situierung der Ereignisse in einer bestimmten Epoche, wie hier im Reformationszeitalter, ist für die weitaus meisten der Arbeiten Usteris von ganz besonderer Relevanz. Bis ins kleinste Detail werden sie auf die Erfüllung der jeweils selbstgewählten historischen Vorgabe ausgerichtet. Und das hiess für den Künstler vor allem, ein Zeitalter anhand überliefelter Bild- und Textquellen, anhand von Wappenscheiben⁴⁸ und historiographischen Schilderungen zu besichtigen und daraufhin zu rekonstruieren. Usteri ging mit seinen Illusionentwürfen und historischen Projektionen entschieden weit, etwa, wenn er auf Auktionen mehr oder minder vergilbtes, jedenfalls aber sehr altes Papier ersteigte, nur, um so seinen eigenen Arbeiten hierdurch ein Mehr an Anciennität verleihen zu können.⁴⁹ Andererseits korrespondiert diese Vorgehensweise natürlich mit einem gleichfalls zu grundeliegenden wissenschaftlichen Anspruch. Auch wenn sich dies aus heutiger Sicht ein wenig skurril ausnimmt: Überprüfbar und historisch korrekt bis in die Gestaltung von Familienwappen und den Faltenwurf der Kostüme der Figuren hinein sollten seine Bilder sein. Über atmosphärisch relevanten «Szenenanweisungen» wie der oben erwähnten vergisst man daher manchmal beinahe das eigentliche Sujet: die junge, in die Bibellektüre vertiefte Mutter.

Dabei hätte nicht zuletzt Martin Luther für die Behandlung dieses Motivs wohl einige Sympathie aufgebracht. Dieser hatte bereits in seiner Schrift «Vom ehelichen Leben» von 1522, nur zwei Jahre nach Johann Sterns fiktiver Geburt also und gewissermassen zum rechten historischen Zeitpunkt, wenn auch nicht am geographisch



Abb. 3 «Muttertreu», Nr. 1, Kopie von Daniel Albert Freudweiler nach der Vorlage von Johann Martin Usteri. Aquarell. Privatbesitz.

richtigen Ort, festgestellt, dass Vater und Mutter «ihrer Kinder Apostel, Bischöfe, Pfarrer» (seien), «indem sie das Evangelium ihnen kundmachen». Demgemäß bringt auch Usteris Mutter dem Knaben später dann das Lesen bei, nicht ohne sich parallel dazu den häuslichen Pflichten in Form von Nährarbeiten zu widmen (Nr. II).⁵¹ Dass diese Idylle nicht von Dauer sein kann, belegt die nächste Episode. Die früh verwitwete Mutter eröffnet dem herangewachsenen Sohn nun resolut die Wege für eine kaufmännische Ausbildung bei einem «angesehenen Handels-

manne» (Nr. III).⁵² Eine Dekade später arbeitet sie im Kontor des mittlerweile erfolgreich selbständigen Sohnes als Verkäuferin (Nr. IV).⁵³ Weil die Geschäfte zwischenzeitlich nicht so florieren wie sie sollen, steht die Mutter schliesslich auch noch parat, um den Sohn von gewaltigen finanziellen Sorgen zu befreien: Auf Bild

helfen, die freudig ihr gesamtes Ersparnis aus der Schatulle, dem «Sparhafen», auf den Tisch schüttet, um ihn zu salvieren.⁵⁵ Bei der dann anstehenden Wahl der richtigen Gattin obliegt es natürlich gleichfalls ihr, das Allerschlimmste zu verhindern (Nr. VI): Wo der Sohn sichtlich geneigt ist, auf «Putz und die Coquetterie» (und womög-



Abb. 4 «Kindesliebe», Nr. 1, von Johann Martin Usteri. Kolorierte Aquatinta, Druckvorlage mit angeklebter gedruckter Bildunterschrift. Privatbesitz.



Abb. 5 «Kindesliebe», Nr. 1, Kopie von Daniel Albert Freudweiler nach der Vorlage von Johann Martin Usteri. Aquarell. Privatbesitz.

Nr. V sieht man ihn bei der Buchhaltung. Anhand zweier auf das Jahr 1546 datierter Bögen wird erkennbar, dass sein Schuldenberg erheblich ist, was seinerseits wiederum auf eine aus dem Schmalkaldischen Krieg (1546/47) resultierende gesamtwirtschaftliche Krise zurückgeführt wird.⁵⁴ Demgemäss wird er mit von Sorgen zerfurchter Stirn gezeigt. Aus der unangenehmen Situation wird ihm erst die Mutter mit offenem Blick und grosser Geste heraus-

lich auch das Dekolleté) einer links im Bild situierten urbanen Schönen zu achten, ermahnt sie ihn strikt, sich doch «auf das schmucklose Bessere» zu konzentrieren, das allerdings weitgehend verhüllt einherschreitet.⁵⁶ Als Grossmutter einer Enkelin schliesslich sorgt sie in bewährter Manier für eine christliche Erziehung (Nr. VII). Später muss sie als Pflegerin der schwer erkrankten Kinder wirken (Nr. VIII) und dann noch für die Grabpflege

des verstorbenen Sohnes mitsamt den dazu ererbten Erziehungspflichten (Nr. IX) sorgen. Kein Happy-end gewiss: Respekt gebietend schildert Usteri so den Typus der allen Schicksalsschlägen zum Trotz unbeirrbaren Mutter.

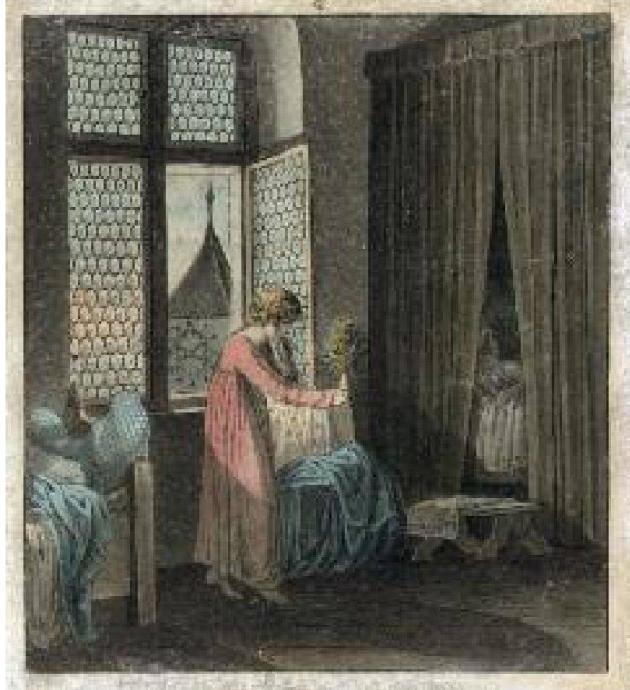


Abb. 6a «Kindesliebe», Nr. 2, von Johann Martin Usteri. Kolorierte Aquatinta, Druckvorlage ohne gedruckten Text. Privatbesitz.

halten, ihnen dienen, gehorchen, sie lieb und wert haben.»⁵⁹ Im Blick auf Usteris Bildfolge wird man vielleicht ergänzen dürfen: auch beziehungsweise gerade dann, wenn das Schicksal es zeitweilig nicht besonders gut meint. Das ist bemerkenswert insofern, als «Kindesliebe»



Abb. 6b «Kindesliebe», Nr. 2, Kopie von Daniel Albert Freudweiler nach der Vorlage von Johann Martin Usteri. Aquarell. Privatbesitz.

«Kindesliebe»

Unter veränderten Vorzeichen knüpfte der Maler mit der Bilderfolge «Kindesliebe» hier unmittelbar an.⁵⁷ Die aus emblematischen Zusammenhängen vertraute *«pietas filiorum»*,⁵⁸ die unverbrüchliche Liebe der Kinder zu ihren Eltern, liess er nun von einer unerschrockenen Tochter verkörpern. Auch hier wird ein Stufenmodell der «Lebensalter» eines ‚Kindes‘ präsentiert, bei denen lediglich die Pflicht, sich gemäss dem vierten Gebot zu verhalten, konstant bleibt: «Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren, auf daß dirs wohlgehe und du lange lebest auf Erden.» In Martin Luthers «Kleinem Katechismus» heisst es dann zur Erklärung: «Was ist das? Wir sollen Gott fürchten und lieben, daß wir unsere Eltern und Herren nicht verachten noch erzörnen, sondern sie in Ehren

im Volksmund durchaus auch gegenteilig konnotiert sein kann: «Kindesliebe hält so lange an, / als Wasser in ein Sieb getan.»

Wiederum beginnt alles ganz harmlos: Auf dem ersten Bild ist im Vordergrund links die Mutter zu sehen, im Hintergrund eine mit häuslichen Verrichtungen befasste Bediente mit einem Korb in der Hand und das zwischen ihnen herlaufende Kind, das der Mutter eine eigentlich für den Eigenbedarf zugesteckte Frucht überreicht (Abb. 4 und 5).⁶⁰ Das biblische Gebot der Kindesliebe

wird derart frühzeitig und zur Freude aller Beteigter mit Leben erfüllt. Seiner relativen Kargheit zum Trotz verdient aber auch das Interieur einige Aufmerksamkeit, da es sehr präzise Datierungshilfen bietet. Oberhalb des mit Butzenscheiben besetzten Fensters findet sich, gut erkennbar, eine Wappenscheibe, die sowohl das Geburts-



Abb. 7 «Kindesliebe», Nr. 3, von Johann Martin Usteri. Kolorierte Aquatinta, Druckvorlage mit angeklebter gedruckter Bildunterschrift. Privatbesitz.

datum als auch den Namen der Protagonistin zu erkennen gibt: oben rechts im Fenster steht unterhalb des in blau, rot und gelb gehaltenen Wappens folgender Text: «MARIA BLUM [/] SIN EHGEMAHL [/] GEB. II. JULII [/] MCCCCXCVI [1496]». Auf der hinter Mutter und Kind zu sehenden Wand befindet sich zudem ein

Kalender, der den Zeitpunkt der im Bild gezeigten Handlung offenbart: das Jahr 1530. Die Handlung vollzieht sich dementsprechend wiederum in dem von Usteri so geschätzten 16. Jahrhundert.

Die Recherche nach einer historischen Vorlage für diese Wappenscheibe blieb unergiebig und dies, obwohl Usteri selbst der detailverliebte Urheber des «Wappenbuches von Zürich» gewesen ist. Etwas wurde aber dennoch deutlich: Der leidenschaftliche Heraldiker und urkunden- wie chronikfixierte Historiker war sichtlich in seinem Element, als es darum ging, die Wappen und Daten aller jemals in Zürich aktenkundig gewordenen Geschlechter mit einem Vollständigkeitsanspruch zu verzeichnen.⁶¹ Lediglich der Blick in den «I. Theil» des «Zürcherischen Geschlechterbuchs» hat dann ergeben, dass eine seit 1223 bekannte Familie Blum im Jahr 1608 definitiv ausgestorben ist.⁶² Hiervon wird Usteri mit einiger Wahrscheinlichkeit gewusst haben, als er seine poetische Familie Blum kreierte. Ohnehin ist ja anzunehmen, dass der sprechende Name gleichfalls relevant für diese Wahl gewesen ist: immerhin vier der neun Bilder haben einen direkten Bezug zu Blumen beziehungsweise spielen in Gärten.

Auf dem zweiten Blatt dann wird erneut etwas geschenkt: zu Ehren der Mutter wird im (von Text und Kolorierung suggerierten) Morgengrauen ein Geburtagsstrauß überreicht (Abb. 6). Für ein Kind wegen der zu beschaffenden Blumen offenbar eine latent nervenzehrende Angelegenheit: der im Text erwähnte «unruhig erwartete Morgen» deutet jedenfalls augenzwinkernd auf die vorangehende, wohl eher schlaflose Nacht.⁶³

Das grosszügige Geben – wieder wird eine Blume verschenkt und dies gleich zweimal – steht thematisch auch im Zentrum des nachfolgenden Bildes (Abb. 7). Vergleichsweise aufwendig wird die Erzählung dabei auf mehreren Ebenen und damit wohl in der Absicht, zugleich soziale Verhaltensformen und -normen abzubilden, fortgeführt. Im Hintergrund sieht man sonntäglich flanierende Bürger und Bürgerinnen (insgesamt immerhin siebzehn Personen), Bäume und ein Haus, wobei die Schilderung der räumlichen Tiefe nicht vollends gelungen erscheint, da zwei Flaneure gleichsam über den Kopf der im Vordergrund plazierten Tochter hinweg schreiten. Vorn beziehungsweise im Zentrum erkennt man drei Frauen in einem umzäunten Gärtlein. Eine Bediente in einem braunen Kleid arbeitet knieend im Beet, das «von den fatalen Schnecken verwüstet» worden ist;⁶⁴ die Tochter in einem hellblauen Kleid schaut die Mutter von der Seite an, die mit einer weissen Haube auf dem Kopf und einem schwarzen (Witwen-)Kleid bekleidet ist und eine Giesskanne trägt. Von hinten überreicht sie ihr dabei die «Erstlingsrose», die sie zuvor vom «reiche[n] Nachbarn», der oberhalb und hinter einer Topfpflanze stehend das Szenario als «Zaungast» gleichsam überblickt, geschenkt bekommen hatte. Sein Herabschauen lässt verschiedene Schlüsse zu: als ein reicher, offenbar ehefrauloser Mann

oder Witwer blickt er in ökonomischer Hinsicht von oben auf die ebenso offenkundig männerlose ‚Rumpffamilie‘ unten im Garten. Dass er seine «Erstlingsrose» zugleich als Galan und Verehrer überreicht hatte, mit ein- oder vielleicht auch zweideutigen Hintergedanken also, war dem jungen Mädchen in anmutig-reizender juveniler Naivität komplett entgangen. Nur so jedenfalls lässt sich ihr Zurückfallen in das bereits in Bild 1 geschilderte kindliche Verhaltensmuster des unbedachten Weiterverschenkens eines Geschenks als Geste kindlichen Respekts an die Mutter erklären. Von einiger Kenntnis der menschlichen Psyche zeugt überdies die Darstellung der Mutter, die sich hier so entschlossen vom Geschehen weg- und dem Bildbetrachter zuwendet: So lassen sich zukünftige Herausforderungen wie das Erwachsenwerden der Tochter oder die Suche nach einem passenden Ehemann temporär wenigstens verdrängen.

Bleiben noch die Blumen: Der Begriff der «Erstlingsrose» weist zurück auf alttestamentarische Kontexte, in denen, wie in 2. Mose 23,29, von der ersten Frucht auf einem Feld die Rede ist. Was mit ihr anzufangen ist, hat Usteri selbst an bekannter Stelle formuliert: «Pflücket die Rose, / Eh' sie verblüht!» Jenseits dieser Devise aber symbolisiert die Rose nicht nur die Jungfrau Maria, sondern auch Geheimnisvolles ganz generell. Hier jedoch erscheint es durchaus angebracht, weniger hochrabende Deutungsmuster in Ansatz zu bringen. Denn obwohl die Farbgebung nicht ganz eindeutig ausfällt, wird man von einer im weitesten Sinne roten Rose sprechen dürfen, dem allseits bekannten Symbol für Liebe und Hochzeit. Und genau davon träumt der wohlhabende Kavalier. Für den mütterlichen «Lilienflor» setzt Usteri hingegen das Wissen um die grosse Bedeutung dieser Blume als Wappenbild voraus: Sie ist Symbol für Fruchtbarkeit und gleichfalls ein Sinnbild für die Gottesmutter. Die durchaus kleinen, bescheidenen bürgerlichen Verhältnisse erfahren derart eine ihnen vielleicht nicht ganz, wohl aber der feinsinnig-satirischen Darstellungsform angemessene Überhöhung. Dies eingedenk mutet es denn auch nicht ganz zufällig an, wenn vom «bedrohten Lilienflor» die Rede ist: der anstehende Generationswechsel, der Verlust der mütterlichen Strahlungskraft, das Hineinwachsen der Tochter in die Frauenrolle, deutet sich an dieser Stelle mindestens an.

Auf soviel Harmonie muss selbst in der bedächtigen Dramaturgie Usteris eine alles relativierende (Natur-) Katastrophe folgen (Abb. 8). Für das Verhältnis beider Frauen zueinander erweist sich diese als sehr bedeutsam: Die bei einem Gewitter durch Blitzschlag in Brand gesetzte, flammenlodernde Wohnung muss schleunigst geräumt werden. Hatte die Mutter beim Versuch, die wenigen Kostbarkeiten zu retten, sich selbst in grosse Gefahr gebracht, erweist sich die heimkommende Tochter als allein situationsgewachsen, indem sie ‚wichtig‘ von ‚unwichtig‘ unterscheidet und nur die ohnmächtige Mutter rettet – das ist wahre Kindesliebe. Im Jahr 1550,

so datiert der hinter dem Kopf der jungen Frau plazierte Kalender, hat sie die Verantwortung für die Belange der 54jährigen Mutter praktisch, aber notgedrungen übernommen. Dass Usteri hier zugleich Anleihen in der antiken Literatur nimmt – nämlich bei Ovid – und dabei die Tochter als weibliches Pendant zu Aeneas gestaltet, der



Abb. 8 «Kindesliebe», Nr. 4, von Johann Martin Usteri. Kolorierte Aquatinta, Druckvorlage mit angeklebter gedruckter Bildunterschrift. Privatbesitz.

seinen Vater aus dem brennenden Troja rettet, diese aparte, an eine einschlägige Bildtradition anknüpfende Parodie dürfte von Literaturkennern unter der Leserschaft durchaus verstanden worden sein.⁶⁵

Damit jedoch nicht genug. Im folgenden Bild werden die aus dem Unglücksfall resultierenden sozialen Folgen geschildert: Eine faktische Deklassierung hat stattgefun-

den, weil es erforderlich wurde, von der eigenen Wohnung in eine «gemietete [...] Dachkammer» zu ziehen. Krankheit und Armut gehen nun Hand in Hand, die Mutter ist ein (temporärer) Pflegefall geworden, deren Behandlung auch noch die letzten Ersparnisse verschlingt. Kein Wunder, dass solche Nöte zu Schlaflosig-

den Eindruck. Die wenigen Blumen blühen in zersprungenen Töpfen, die Tochter selbst trägt nun das braune Kleid der Bedienten – der Bedienten im eigenen Haustand freilich, weil man sich keine fremden mehr leisten kann. Ihr obliegt es daher auch, die häuslichen Mahlzeiten durch eigenen Spatenstich und die verstärkte An-



Abb. 9a «Kindesliebe», Nr. 5, von Johann Martin Usteri. Kolorierte Aquatinta, Druckvorlage ohne gedruckten Text. Privatbesitz.

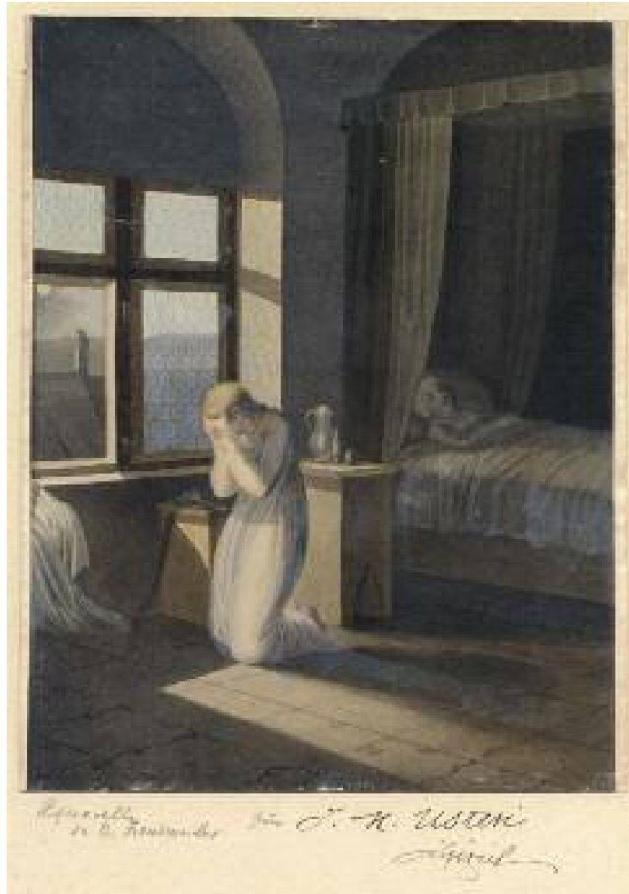


Abb. 9b «Kindesliebe», Nr. 5, Kopie von Daniel Albert Freudweiler nach der Vorlage von Johann Martin Usteri. Aquarell. Privatbesitz.

keit führen, die von einem fahlen Mondlicht beschienen wird (Abb. 9).

Auch in der sechsten Episode ist das Jammertal noch längst nicht durchschritten (Abb. 10). Wo früher allein Luxussorgen plagten und ganz selbstverständlich eine Bediente für die schweren körperlichen Arbeiten zur Hand war, da hat sich das Blatt nun gewendet. Zwar ist die Mutter erkennbar auf dem Weg der Besserung, der Hinterhofgarten jedoch macht einen durchaus desolaten, den ökonomischen Zustand der Familie adäquat spiegeln-

pflanzung von «Krautbeeten» zu bereichern. Doch es naht Hilfe: ein Herr blickt ebenso heimlich wie interessiert aus dem Fenster in den Hof.

In der Tat führt in Bild Nr. 7 der Weg zum Herzen der Mutter wie der Tochter über die Sanierung des Gartens (Abb. 11). Zugegebenermaßen hatte ja die Tochter mit dem Spaten ein wenig deplaziert gewirkt: nun aber ist alles wieder in der rechten Ordnung. Das blaue Kleid der Tochter deutet dies an, ebenso die mit Kissen ausgestattete neue steinerne Sitzbank, die eine schäbige hölzerne

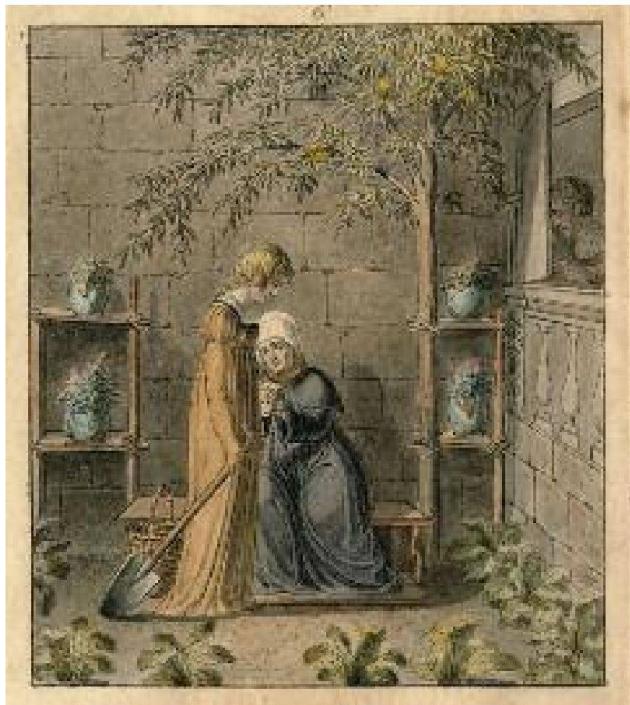


Abb. 10 «Kindesliebe», Nr. 6, von Johann Martin Usteri. Kolorierte Aquatinta, Druckvorlage ohne gedruckten Text. Privatbesitz.



Abb. 11 «Kindesliebe», Nr. 7, von Johann Martin Usteri. Kolorierte Aquatinta, Druckvorlage ohne gedruckten Text. Privatbesitz.



Abb. 12 «Kindesliebe», Nr. 8, von Johann Martin Usteri. Kolorierte Aquatinta, Druckvorlage ohne gedruckten Text. Privatbesitz.

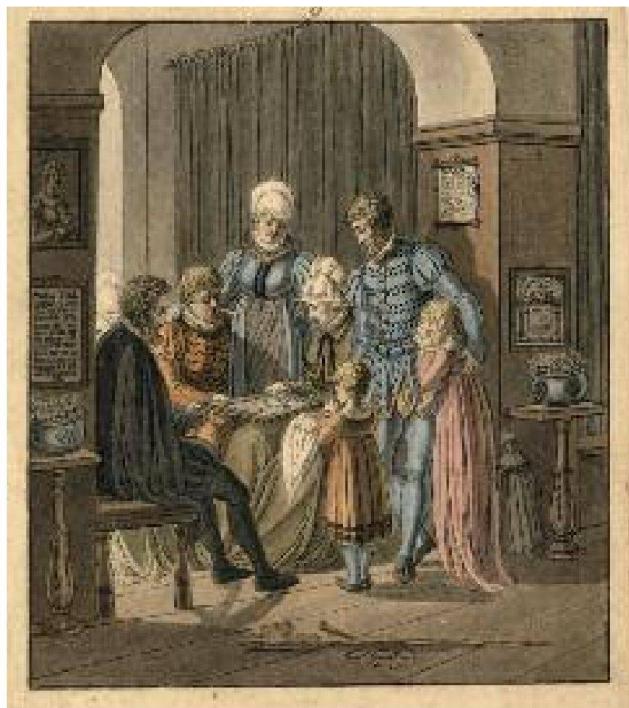


Abb. 13 «Kindesliebe», Nr. 9, von Johann Martin Usteri. Kolorierte Aquatinta, Druckvorlage ohne gedruckten Text. Privatbesitz.

ersetzt, und auch die eleganten steinernen Blumenständer. Ein Kavalier, der solches ermöglicht, wird naturgemäß gern gesehen, zumal er sich offenbar auch nicht scheut, die Auflage der Tochter zu erfüllen und seine Schwiegermutter in spe in den neu zu begründenden Hausstand mit aufzunehmen.

Im vorletzten Bild trifft man verschiedene Generationen der Familie (laut Wandkalender im Jahr 1560) in einträglichem Frieden und behaglichem Wohlstand (Abb. 12). Und nun ist es wirklich an der Zeit, die Identität des Ehemannes zu klären. Es ist dies der sichtlich vermögende Ratsherr «Ferdinand Thahl». Zu erhalten ist diese Information wiederum anhand einer opulenten, aus beiden Familienwappen und -namen zusammengesetzten Wappenscheibe. Dass bei so guten Anlagen dieser elternliebenden Eltern auch die Enkel dem vierten Gebot mühelos zu folgen vermögen, liegt auf der Hand: sie sind sichtlich rührend um die nun 64jährige Mutter besorgt, namentlich, da der «Winter» jahreszeitlich wie in Hinsicht auf deren Lebensalter unmittelbar vor der Tür steht.

Das auf das Jahr 1580 datierte Schlusstableau dokumentiert nüchtern den Gang der Dinge (Abb. 13). Die fromme Maria Blum sen. ist zwischenzeitlich verstorben, wie eine Gedenktafel an der Wand ausweist: «Maria

Thal [/] Gebor. Blum [/] geb. 2. Juli. 1496 [/] starb 2. Febr. 1578 [/] Nichts hält des Todes Sichel auf / sie bricht die schönste Blum [/] Doch blüht im Heilighum des Herrn / sie wieder schöner auf». Mit Nachdruck zeigt Usteri noch einmal am Exempel der sich durch das Betrachten eines Porträts an ihre Vorfahrin erinnernden Familie das, was das vierte Gebot demjenigen explizit in Aussicht stellt, der Vater und Mutter hinreichend ehrt, nämlich Wohlergehen und langes Leben.

Vorstudien und Skizzen

Dass Usteri als ‚Kleinmeister‘ aus Überzeugung bei der Konzeption seiner Bild-Geschichten nichts, wirklich gar nichts dem Zufall überlassen hat, lässt sich anhand zweier im Nachlass erhaltenen Skizzenblätter vornehmlich zu «Kindesliebe» und partiell auch zu «Muttertreu» sehr anschaulich belegen (Abb. 14).⁶⁶ Der derart eröffnete Blick in die Werkstatt zeigt, wie planvoll der Maler-Poet vorging. Für «Kindesliebe» legte er zum Beispiel einen Zeitraster fest, der 1526 einsetzt, mit dem in der Erzählung gar nicht thematisierten Geburtstermin des Kindes nämlich. Die eigentliche Handlung (Bild Nr. 1) beginnt

Liste 1 [gestrichen?]	Liste 2
1. Kind.	1. Kind.
2. Festtag.	2. Geburtstag.
[getauscht:] [3 Verlobung.] 3 Garten.	3. Garten.
[getauscht:] [4 Garten.] 4. Verlobung.	4. Feuersbrunst
5. Feuersbrunst	5. Sorge. Gebet. Mondschein
6. Garten	6. Garten.
7. Neues Haus	7. [gestrichen: Neue Wohnung] Garten
8. Garten.	8. Neue Wohnung
9. Fest.	9. Anniversaire.

	A°	Mutter alt.	Kind.
1. Kind.	1530	34 (nata 1496)	4. Jahr. (nata 1526)
2. Fête.	1540	44	14.
3. Jardin	1544	48	18.
4. Incendie	1550	54	24.
5. Maladie	1550	54.	24.
6. Reconvalesc.	1550	54.	24.
7. Mariage	1550	54.	24.
8. Famille	1560	64.	34.
9. Famille	1580	–	54.

	A°	Sie Nata. A° Sie agée Ans.	ihr Kind. A° d'agé de.
1. Kind.	1528.	(gestrichen: 150[?]) 1496	1522
2. Fête	1534.	[gestrichen: 34] 42	12.
3. Jardin.	1540.	[gestrichen: 40] 44.	18.
4. Incendie.	1544.	[gestrichen: 48] 52	22.
5. [gestrichen: Garten.] Maladie	1544.	[gestrichen: 48] 52	22.
6. Reconvalescence	1544.	[gestrichen: 48] 52	22.
7. Mariage	1544.	52	22.
8. Famille.	1552.	[gestrichen: 66] 60	30.
9. Anniversaire	[gestrichen: 1582] 1574	–	[gestrichen: 60] 52

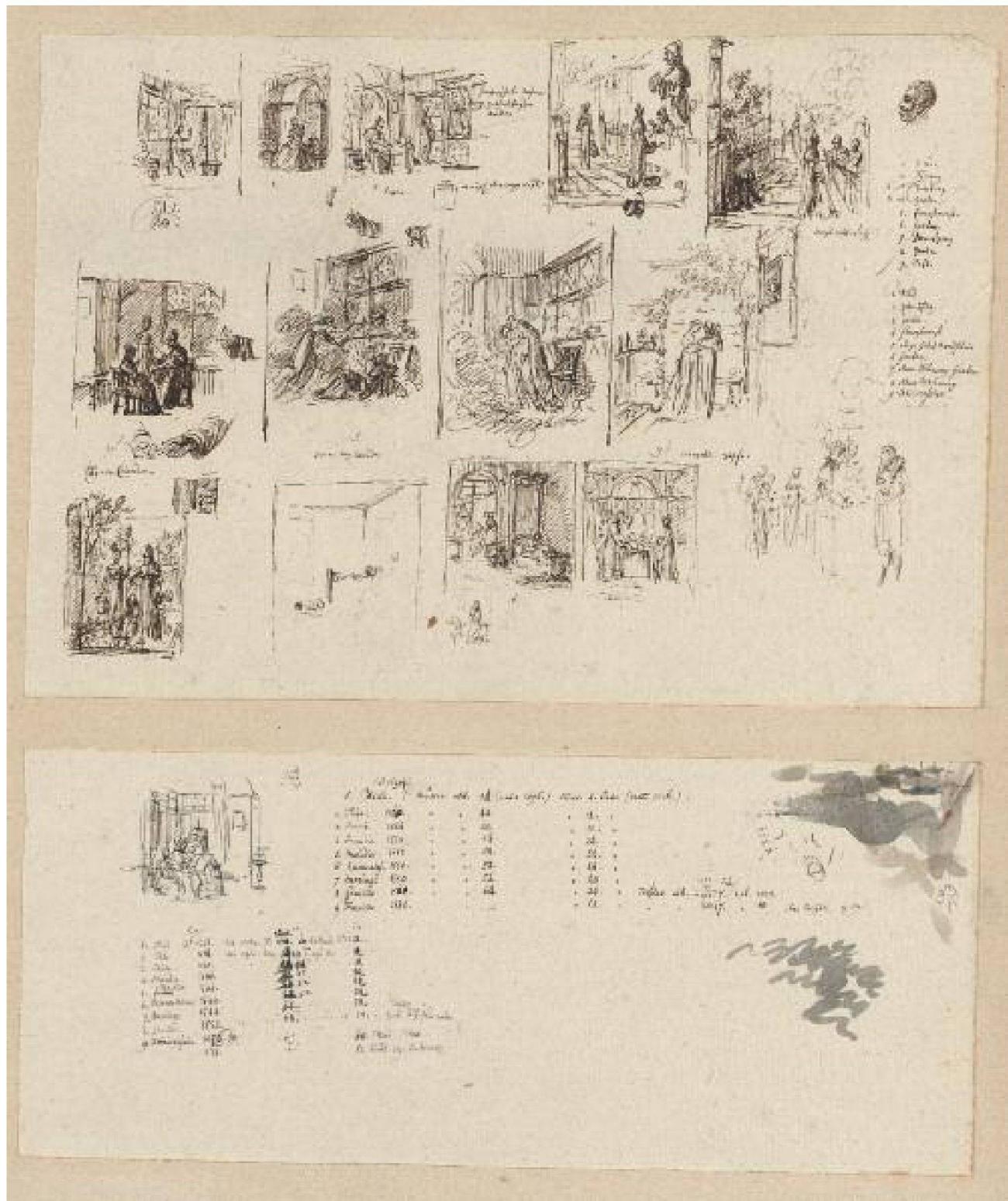


Abb. 14 Undatierte Vorstudien und Skizzen zu «Kindesliebe», von Johann Martin Usteri. Zürich, Kunsthaus. L 21, S. 73.

danach 1530. Zwei Episodenlisten sowie zwei handschriftliche Tabellen, eine in deutscher, eine in französischer Sprache, benötigte Usteri zudem, um das historische Zeitgerüst korrekt auf seine Bilder beziehen zu können. Weitgehend der später dann gedruckten Fassung gemäss finden sich dort folgende Hinweise, die hier transkribiert wiedergegeben werden:

Auf demselben Blatt finden sich zudem diverse Vorstudien zu den später gedruckten Bildern, die jedoch zum Teil erheblich differieren. So entwarf er zum Beispiel für Bild Nr. 1 zwei Vorfassungen – bei der ersten, der verworfenen, sitzt das Kleinkind auf dem Arm der Mutter, bei der zweiten findet sich dann das tatsächlich aufgenommene Motiv, bei dem Usteri das Abwagen durch seine Notiz «besser» definitiv beendete. Ebenso systematisch ging er mit den darzustellenden Trachten und historischen Kostümen um.⁶⁷ Die authentische Schilderung von Kleidungsstücken als pragmatisch eingesetzte Kostümkunde sollte bei ihm stets eine historische Epoche präzise erkennbar machen helfen. Die Bekleidung ist daher sowohl Ausdruck von ökonomischen Verhältnissen und gesellschaftlichen Zuständen als auch eine Publikationsform der Resultate seiner historiographischen Studien.

Unabhängig hiervon wurde in die Bildfolgen wohl auch Autobiographisches im weitesten Sinne einbezogen. In «Kindesliebe» könnte dies zum Beispiel der Familienname «Thal» sein: die Familie Usteri war mitsamt dem von ihr betriebenen Handelshaus im «Thalegg», dem heutigen Talacker 34, wohnhaft. Deutlicher noch wird dieser Aspekt in «Muttertreu». Anfänglich arbeitete Usteri (freilich ungern) als Kaufmann im väterlichen Handelshaus, das wegen der wirtschaftlichen Folgen der Französischen Revolution ohnehin kriselte und wohl nicht zuletzt durch die begrenzten ökonomischen Fähigkeiten der Söhne Paulus und Johann Martin 1804 endgültig failierte. Wenn also die Mutter dem Sohn im »Detailhandel« tatkräftig unter die Arme greift, wenn später deren Ersparnisse die Buchhaltung der Firma sanieren, so hatte solches durchaus seinen (wie auch immer gearteten) Sitz im Leben. Zugespitzt formuliert: Die Bildfolgen lassen sich auch als, dem Naturell des Urhebers durchaus gemäss, verschämte Liebeserklärungen an die zum Zeitpunkt des Erscheinens bereits verstorbenen Eltern lesen.

Kontexte

Usteris Bild- und Textprogramm ist hochgradig traditionsbezogen. Einige Kontexte, die zum adäquaten Verständnis seiner Arbeiten wichtig erscheinen, seien daher abschliessend skizziert. Eingedenk der eher schlichten Sprache dieser Bilderzählungen sind Jugendliche wohl die wichtigsten Adressaten gewesen, denen so ganz im Sinne volksaufklärerischer Prinzipien auf unterhaltsame Art und Weise Nützliches zum Verständnis der Welt mit-

geteilt werden konnte.⁶⁸ Zugleich sind diese Arbeiten, wenigstens der Tendenz nach und in gemässigter Ausprägung, satirische Derivate der noch zu Usteris Zeit präsenten christlichen «Hausväterliteratur»: Nach wie vor war ja die Ökonomie des «ganzen» Hauses zu erklären, waren die innerfamiliären und gesamtgesellschaftlichen Hierarchien, Werte und Normen zu begründen. Zudem befürwortete Usteri erkennbar, was schon der Verfasser der berühmten «Georgica curiosa aucta», Wolfgang Helmhard Freiherr von Hohberg (1612–1688), über die «Haus-Mutter» festgestellt hatte:⁶⁹

«daß eine Haushaltung ohne Weib sey wie ein Tag ohne Sonnenschein / ein Garten ohne Blumen / oder ein Wasser ohne Fische / daß ohne ihren Beystand eine Wirthschafft nimmermehr in so guter Ordnung möge geführt oder angestellet werden.»

Verfügte der «*pater familias*» über eine solche Haushalts-Vorsteherin, wie sie in «Muttertreu» zu finden ist, konnte er getrost auf eine «langwährige» Reise gehen, hielt Hohberg daher fest:⁷⁰ Diese wisse in jedem Fall, was zu tun ist, am Verkaufstresen, in der Kostenrechnung oder bei der Krankenpflege. Die Diskurse des 18. Jahrhunderts über die Rollen der Geschlechter hingegen, die in zahlreichen medizinischen Abhandlungen, aber auch in der Gegenüberstellung von «Tugend und Intellekt», in der Abwertung von «gelehrten Frauen» als «schlechten Ehefrauen und Hausmüttern» gipfelten, interessierten Usteri offenbar weniger.⁷¹ Seine patenten Bürgerfrauen standen auf dem wahrscheinlich nur bedingt tragfähigen Boden einer fiktiven historischen Realität. Und die Männer, die Väter?⁷² Die aus der Naturrechtsdiskussion vertrauten «natürlichen Gemeinschaften» zwischen Mann und Frau, Eltern und Kindern, Herren und Knechten, sie werden auch von Usteri vorausgesetzt. Wie in beiden Bildfolgen erkennbar, haben Ehemänner und Väter in seinen Arbeiten eine vorwiegend ökonomische Funktion zu erfüllen: Sie besitzen das Geld, ihnen obliegen langfristige Planungen, die Bewahrung des Familienerbes und so weiter. Mit dieser Rollenzuteilung bildet der Künstler sehr präzise das von Michael Maurer beschriebene Schema eines bürgerlichen Wertespektrums im Zeitraum von 1680 bis 1815 ab, der die drei Bereiche Religiosität, Tugend und Arbeit mit jeweils weiteren Unterfächern als konstitutiv für die Genese einer spezifisch bürgerlichen Mentalität herausgearbeitet hat.⁷³

Indem Usteri archetypische Situationen und Konstellationen zeigt und so zu abstrahieren sucht, verweigert er sich sehr grundsätzlich der Konkretion von Familienverhältnissen wie sie in zeitgenössischen Darstellungen durchaus zu finden sind, wie zum Beispiel bei Philipp Otto Runge's Bild «Die Hülsenbeckschen Kinder» (1805/06). Wo dieser sehr reale Kinderspiele zeigt, spielt Usteri mit idealtypischen Rollen,⁷⁴ womit er durchaus den ästhetischen Normen des ihn prägenden Ancien Régime zugewandt blieb. Seine Interieurs sind am Vorbild der französischen Druckgraphik geschult,⁷⁵ zugleich

an den satirischen Vorgaben William Hogarts und Daniel Chodowieckis. Gerade im Vergleich mit diesen Zeitgenossen jedoch zeigen sich auch die Grenzen seines künstlerischen Vermögens, und dies insbesondere im Blick auf die Satire. Werner Busch hat sich in einem Aufsatz mit einer Folge von Radierungen von 1778/79 befasst, die Daniel Chodowiecki als «Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens» überschrieben hat, und in der durch Gegenüberstellung von «normalem» und «überzeichnetem» Ausdruck deutlich wird, in welchen Nuancen des Könnens der Unterschied von recht ordentlich, brav oder nett zu herausragend oder grossartig zu suchen ist.⁷⁶ Usteri verfügte offenkundig nur bedingt über diese Art von Darstellungsfacetten. Und weil er eben seinen Mitteln nicht restlos vertrauen konnte oder mochte, neigte er womöglich dazu, die Botschaft seiner Bilder durch Textbeigaben abzusichern und zu konkretisieren. Wie ja im übrigen auch die Vorliebe für die ‚Kleine Form‘, die Proverbia, die Sprichwörter, durchaus ambivalent zu bewerten ist. Natürlich passt sie, als geistreiche Anspielung auf die Spruchsammlungen der Frühen Neuzeit,⁷⁷ gut in das von Meister Usteri so geschätzte Reformationszeitalter. Jedoch eignet dieser Textsorte von vornherein eine gewisse künstlerische Begrenzung. Wo allgemeine, überzeitliche Wahrheiten auf aphoristische und zugleich volkstümliche Weise verbreitet werden sollen, wird die Grenze zur Trivialität von Inhalt und Form nur allzu leicht überschritten, so eben wie bei dem Lied «Freut Euch des Lebens». Gerade diese besondere Mischung jedoch, die Genremalerei mit entschieden schweizerischem ‚Historienanspruch‘ und zugleich die mehr oder minder karikierende Dokumentation «bürgerliche[r] Grazie», legt es nahe, Usteris Arbeiten als Ausdruck eines zwar eklektizistischen, in Grenzen aber doch eigenständigen künstlerischen Konzepts zu betrachten.⁷⁸ Sein Doppeltalent für Poesie und Kunst scheint dabei eine Art Doppelmanko gewesen zu sein: wo sich die eigentliche Bestimmung nicht eindeutig klären lässt, besteht augenscheinlich die Gefahr unentschlossen zu bleiben. Den so wichtigen Schritt vom Handwerk zur Kunst, den man im Zeitalter der Genieästhetik irgendwann von einem richtigen «Künstler» zu erwarten begann, vollzog Usteri nicht.

*«Weil noch das Lämpchen glüht» –
Politisches im Unpolitischen*

Usteri blieb die Erfahrung der Französischen Revolution keineswegs erspart. Deren ökonomische Tragweite wurde ihm durch die Krise des väterlichen Geschäfts mehr als deutlich, wie er auch deren gesellschaftliche Folgen schmerhaft zu spüren bekam. Er reagierte darauf auf seine Art, die ein wenig so wirkt wie diejenige Tischbeins, der, als «die Franzosen in der Revolution zum Zerstörungskriege ihre Armeen immer mehr verstärkten» und «alle Zeit und Ordnung aufhörten», beschloss, sich «gleich den Schafen [...] in Geduld zu ergehen» und «viele Schafe und Lämmchen, die ganz zufrieden mit ihren Kindern auf der Haide ihr Leben hinbringen», zu malen anfing.⁷⁹ Und was unternahm Usteri? Scheinbar nur ein «ruhiger Beobachter» zeichnete er Karikaturen der Besatzer und schritt darüber hinaus zur Tat. Als 1799 die Zürcher Stadtkasse, die ihm als Obereinnehmer für den Kanton oblag, akut bedroht war, rettete er sie, «indem er dieselbe, auf einen mit Stroh bedeckten Karren geladen, fortführen ließ, im Hauskleid, [und] als ob ihn dieses Fuhrwerk gar nichts angehe, daneben hinschlenderte».⁸⁰ Wo Rudolf Jakob Humm in seiner 1962 erstmals erschienenen «Zürcher Novelle» «Die Nelke» namentlich den Rundgesang von 1793 als Flucht in eine trügerische Scheinwelt beschreibt,⁸¹ sollte man wahrscheinlich besser gerade das Gegenteil annehmen, mindestens aber fein unterscheiden zwischen einem wirklichen Narren und jemandem, der sich lediglich mit der Narrenkappe verkleidet, um unbehelligt seiner Wege zu gehen. Usteri reagierte mit seinem sehr persönlichen künstlerischen Programm durchaus auf die Widrigkeiten der Zeit. Er wehrte sich durch das Beharren auf Tradition, Schönheit und Kunst; unpolitisch ist das nicht. Sein verbreitetes «Vater-Unser eines Unterwaldners» belegt dies anschaulich: In ihm zieht die «Revolution» «auch in Unterwaldens friedliche Thäler», sind die Bewohner auf einmal von «terroristischen Maassregeln» bedrückt, denen allein durch Festigkeit im Glauben zu begegnen ist (Abb. 15).⁸² Dies lässt sich, wie schon in den zuvor beschriebenen Bildfolgen, durchaus als Ausdruck einer freiheitsliebenden und menschenfreundlichen Haltung verstehen, die gegen alles Inhumane eintritt, wann immer es sich mit Gewalt Bahn zu brechen sucht. Zu erwägen wäre also, ob man die Literaturgeschichte(n) nicht um ein Kapitel der liebenswürdigen, weil eben zutiefst humanen Literatur und Kunst ergänzen sollte. Usteris fundierter Wille zur Idylle würde ihm in jedem Fall einen festen Platz darin sichern.



Die terroristischen Maßregeln drücken das unglückliche Unterwalden: unser Adelpe ist Zeuge, wie auch hier die geschatztesten Männer ihren Familien entrissen werden; niedergeknügt durch diese schreyende Unthätigkeit, fleht er zum Himmel.

Erlöse uns von allem Uebel!

Abb. 15 «Erlöse uns von allem Übel», Blatt Nr. 7 aus der Bildfolge «Das Vater-Unser eines Unterwaldners», von Johann Martin Usteri, Frankfurt/Leipzig 1805. Aquatinta. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.

ANMERKUNGEN

- ¹ Mein herzlicher Dank für den Hinweis auf die Bildfolgen Usteris und die grosszügige Überlassung verschiedener originaler Blätter gilt Herrn Professor Norberto Gramaccini (Bern). Diese, vor einiger Zeit auf einer Auktion versteigerten Arbeiten sollen der Öffentlichkeit hier erstmals vorgestellt werden. Für ebenso freundliche wie sachkundige Auskünfte zum Nachlass Usteris bin ich dem Leiter der Grafischen Sammlung des Kunsthause Zürich, Herrn Bernhard von Waldkirch, sehr verbunden. Zu Usteris Arbeitsweise vergleiche das von David Hess angelegte handschriftliche Inventar (L 50: *Verzeichniß aller Hinterlassenen Zeichnungen, Skizzen und Studien von Johann Martin Usteri*): (S. III): «Es ist kaum zu begreifen, wie ein Mann, der die Kunst bloß als Dilettante getrieben, der früher Kaufmann, in der zweyten Lebenshälfte thätiges Mitglied öffentlicher Behörden war, und überhaupt durch mannigfaltige Geschäfte in Anspruch genommen wurde, sich eine solche Leichtigkeit im Zeichnen zu erwerben vermochte, daß er, ohne die vielen Arbeiten dieses Faches die er freygebig verschenkte in Anschlag zu bringen, eine so grosse Zahl tiefgedachter, mehr oder minder vollendet, aber alle mit Liebe erschaffener Darstellungen verfertigen und hinterlassen konnte.»
- ² THOMAS MANN, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil*, Nachwort von HANS WYSLING (= THOMAS MANN, *Gesammelte Werke*, Bd. 3), Frankfurt 1985, S. 11.
- ³ Zu Biographie und Werk: *Leben Johann Martin Usteri's von Zürich* (= Künstler-Gesellschaft in Zürich; Neujahrsblatt 26), Zürich (1830). – Die Einleitung zur Werkausgabe von DAVID HESS, *Dichtungen in Versen und Prosa von Johann Martin Usteri. Nebst einer Lebensbeschreibung des Verfassers*, 2 Bde., Berlin 1831, hier: Bd. 1, S. XV-XCVIII. – *Johann Martin Usteri's artistischer Nachlass*, Zürich 1860. – ALFRED HARTMANN, *Gallerie berühmter Schweizer der Neuzeit*, 2 Bde., Baden 1868–1871, hier: Bd. 1, Nr. 22. – ALBERT NÄGELI, *Johann Martin Usteri (1763–1827)*, Zürich 1907. – DANIEL JACOBY, Art. *Usteri, Johann Martin*, in: Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 39, S. 390–396. – JOHANN MARTIN USTERI, *Der Maler*, hrsg. von CONRAD ULRICH, Zürich 1990, S. 5–28. – JOHANN MARTIN USTERI, *Das Auf und Ab einer alten Zürcher Familie: die Usteri von Zürich 1401–2001*, in: Zürcher Taschenbuch 123, 2003, S. 337–357. – CHRISTINA STEINHOFF, Art. *Usteri, Johann Martin*, in: Oxford Art online, Oxford 2006 (<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T0874> [7. Januar 2009]). – THIEME-BECKER, Bd. 34 (1940), S. 8.
- ⁴ CONRAD ULRICH (vgl. Anm. 3), S. 17. – JOHANN MARTIN USTERI, *Rundgesang. 1793*, in: DAVID HESS (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 3ff, sowie: *Musenalmanach für 1796*, (Göttingen), S. 27. – Zur Entstehung des Liedes siehe HANS-ULRICH RÜBEL, «*Freut euch des Lebens*» und die Geschichte des Plattenhofes in Zürich-Fluntern, in: Zürcher Taschenbuch 1993, Zürich 1992, S. 1–16, bes. S. 6–10.
- ⁵ Grundsätzlich hierzu: HANS-WERNER HAHN / DIETER HEIN (Hrsg.), *Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption*, Wien 2006.
- ⁶ DAVID HESS (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. V.
- ⁷ Hierzu den Nachlass im Kunsthau Zürich: L 28, sowie die zweisprachige Ausgabe mit den neun kolorierten Aquatinta-Tafeln von Johann Heinrich Lips nach Vorlagen Usteris, die in grünem Pappband mit goldgeprägtem Deckeltitel und entsprechender Deckelbordüre erschien: «Tendresse maternelle toujoures se renouelle. Ancien proverbe allemand développé dans une suite de gravures d'après les dessins de J. Martin Usteri / Mutter-Treu wird täglich neu. Nach Zeichnungen von J. M. Usteri.» (Neudruck nach der Ausgabe Zürich: Füssli u. Compagnie, 1805, Zürich: Rascher, 1918; zuerst: Zürich 1803) und: «Kindesliebe. Gezeichnet von J. M. Usteri.» (Neudruck nach der ersten Ausgabe Zürich: Füssli und Compagnie, (o.J.) (1813), Zürich: Buchdruckerei Berichthaus, 1920).
- ⁸ Kunsthau Zürich, L 28, (S. 11–12). – Vgl. auch die ausführliche, an den Vorgaben von David Hess orientierte Übersicht: CONRAD ESCHER, *Johann Martin Usteri's dichterischer und künstlerischer Nachlaß* (= Neujahrsblatt herausgegeben von der Stadtbibliothek in Zürich auf das Jahr 1896), Zürich 1896, S. 37. – Zur Person Usteris und zur Nachlassaufnahme: DAVID HESS / ULRICH HEGNER, *Mittheilungen aus ihrem Briefwechsel in den Jahren 1812 bis 1839*, hrsg. von FRIEDRICH OTTO PESTALOZZI, in: Zürcher Taschenbuch 12, 1889, S. 1–96; 13, 1890, S. 152–195, passim.
- ⁹ Hierzu: HILDEGARD GANTNER-SCHLEE, *Der Maler Johannes Senn, 1780–1861* (= Quellen und Forschungen zur Geschichte und Landeskunde des Kantons Basel-Landschaft 26), Liestal 1985.
- ¹⁰ Der Porträt- und Landschaftsmaler Salomon Meili lebte von 1769–1817; vgl. auch: Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung: AWQ 681.
- ¹¹ Zentralbibliothek Zürich: AX 6479: Muttertreue. Ein häusliches Gemälde des XVI. Jahrhunderts von Ernst Müller. Mit neun Bildern nach J. M. Usteri von H. Lips. Leipzig, bei J. B. Schiegg, 1808. – Zentralbibliothek Zürich: AM 6118 (Zürich: Joh. Wüst, Buchhändler [o.J.]). – Vgl. auch die von H. Lips angefertigten «Gemälde aus altdeutscher Vorzeit» (I. Der Schatz durch den Schatz; Biographie H. Breidbachs; II. Ein Märchen aus dem 13. Jahrhundert; III. Über die Haine der Germanen; IV. Theutolindens Ehrentrunk, mit acht Kupfern, nach Johann Martin Usteri von H. Lips. Leipzig, [1814]). – Zum regen Schaffen von Lips vgl.: JOHANN HEINRICH LIPS, 1758–1817: ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe (= Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg 54), hrsg. von JOACHIM KRUSE, Coburg 1989. – MATTHIAS OBERLI, Art. *Johann Heinrich Lips*, in: Historisches Lexikon der Schweiz (<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D22077.php>; [6. Januar 2009]).
- ¹² *Alruna: ein Taschenbuch für Freunde der deutschen Vorzeit*, hrsg. von ERNST MÜLLER, Bde. 1–3, Zürich 1805–1809, Bd. 4, Zürich 1812. – ERNST MÜLLER, *Muttertreue: ein häusliches Gemälde des XVI. Jahrhunderts. Mit neun Bildern nach J. M. Usteri, von H. Lips* (= Sonderdruck aus: Alruna. Ein Taschenbuch für Freunde der deutschen Vorzeit von Ernst Müller), Zürich 1813.
- ¹³ JOHANN MARTIN USTERI, *Muttertreue[!]* wird neunmahl neu. Ein bildliches in neun Blättern vorgestelltes Sprichwort zur Aneiferung für Eheleute und Mütter, Wien (um 1805). Die handkolorierten Aquatinta-Tafeln wurden von David Weiss gestochen.
- ¹⁴ JOHANN MARTIN USTERI, «*Kindesliebe*» (vgl. Anm. 7).
- ¹⁵ Vgl. hierzu den Bestand der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich (Apz 617:1): Die Bildfolge zur Erzählung «Rückkehr zur Spindel» erschien in «Alruna» 1807 («Frau Helena und ihre Töchter» [I.] [Apz 616:98]; «Amalgunde und der Sänger Lorenzo» [II.] [Apz 616:98]; «Herzog Johann und Amalgunde» [III.] [Apz 616:98]; «Amalgunde am Hofe des Herzogs» [IV.] [Apz 616:98]; «Hochzeit Amalgundens mit dem Grafen Leupold» [V.] [Apz 616:98]; «Der Besuch des Herzogs bei Amalgunden» [VI.] [Apz 617:1]; «Auf der Promenade» [VII.] [Apz 617:1]; «Amalgundens Trauer um den Herzog» [VIII.] [Apz 617:1]; «Amalgundens Verstossung» [IX.] [Apz 617:1]; «Die Rückkehr zur Mutter» [X.] [Apz 617:1]). Usteri illustrierte auch die von Hans Curt von Pappenheim verfasste Erzählung «Die guldene Halskette», die in «Alruna» 1809 erschien und

- gleichfalls von Hegi gestochen wurde (vgl. ebd. Apz. 617:2, und 3).
- ¹⁶ *Alruna* (vgl. Anm. 12), Erstes Jahr 1805. Mit neun Bildern der Muttertreue nach J. M. Usteri, von H. Lips. Zürich und Leipzig, bey J. H. Füßli, Sohn und in Commission bey J. B. Schiegg, S. 1–126.
- ¹⁷ ERNST MÜLLER (vgl. Anm. 12).
- ¹⁸ Aber auch: Kunsthäus Zürich, L 28, Nr. 32. Der dort eingefügte handschriftliche Text zu «Kindesliebe» ist deutlich länger als jener der Druckfassung und variiert zum Teil erheblich, wobei der pädagogische Zweck betont wird. Zu Bild 1 wird zum Beispiel ergänzt: «Bedeutend ist jedes Abtreten von Naschereien in diesem Alter, wo sie das höchste Glück des Kindes zu seyn pflegen, um so bedeutender die vorliegende Theilung.» Markant sind in dieser Quelle zudem die Datierungshilfen (vgl. zu Bild 2 die Daten der «astronomischen Zeittafel» oder zu Bild 8 und 9 den Verweis auf den «Kalender» und die gewandelte Mode), aber auch die Hinweise darauf, was dem Maler an der Darstellung wichtig erschien (vgl. zu Bild VII den Kommentar zur Gestik: «Wenn auch diese [die «Jungfrau】 ihre Rechte willig der leitenden Mutter überlässt, so sagt uns doch ihre Linke dass sie nur ungetrennt von ihr in diese Verbindung zu willigen geneigt sey.»).
- ¹⁹ ERNST MÜLLER (vgl. Anm. 12), S. 9.
- ²⁰ ERNST MÜLLER (vgl. Anm. 12), S. 126.
- ²¹ *Alruna* 1805 (vgl. Anm. 16), S. V und VII.
- ²² *Alruna* 1805 (vgl. Anm. 16), S. 2: «Mutterliebe, Muttertreue/ Giebt dem kleinen Erdenglück/ Seinen Anfang, seine Weihe;/ Lehrt den ungewissen Blick/ Erst umher, und dann zum blauen/ Hochgewölbten Himmel schauen.»
- ²³ Im Bestand des Kunsthäuses Zürich: «Der armen Frow Zwingli Klag. 1531»; ebd., Malerbücher der Zürcher Künstlergesellschaft M 2.22, Nr. II, 9: «Die verlassene Mutter an der Wiege des Säuglings» und M 7, 32, Nr. VIII, 27: «Die Mutter mit dem Kinde». – Vgl. im Bestand der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung (Apz 616:91): «Die arme Mutter», Illustration zum gleichnamigen, 1825 in «Alpenrosen» publizierten Gedicht (vgl. DAVID HESS [vgl. Anm. 3], Bd. 1, S. 89–94 und 86–87).
- ²⁴ Solche direkte Bezugnahme auf eine jugendliche Leserschaft erfreute sich noch im späteren 19. Jahrhundert überall in Europa grosser Beliebtheit (vgl. etwa den vielfach aufgelegten Roman *Cuore* [1886] von Edmondo De Amicis).
- ²⁵ Vgl. den von Mathias Landolt nach der Vorlage von Usteri ausgeführten Kupferstich: «Muttertreu wird täglich neu!», in: An die lernbegierige Zürcherische Jugend auf den Neujahrsstag 1805. Von der Gesellschaft der Chorherrn. 27. Stück, S. 7. – Vgl. auch: «Die Kinder Zucht», in: PETER CONRAD MONATH, Angenehme Bilder-Lust, Der Lieben Jugend zur Ergötzung also eingerichtet, Nürnberg 1726/1750 (Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, HB 27091, Bl. 1–25; hier: 4). Auf dem Blatt wird das Verhalten «gehorsame[r]» und «ungehorsame[r]» Kinder einander gegenübergestellt; vgl. ebd. (HB 26460,139) auch die Lithographie aus dem Verlag von Georg Paul Buchner: «Er nimmt die bösen Kinder mit» (1801/1833).
- ²⁶ Vgl. zu den zahlreichen Beiträgen Usteris für die Neujahrsstücke verschiedener Zürcher Gesellschaften: DAVID HESS / ULRICH HEGNER (vgl. Anm. 8), Brief vom 20. Januar 1829. – YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Die Neujahrsblätter als Bildträger*, in: Alte Löcher – neue Blicke. Zürich im 18. Jahrhundert: Aussen- und Innenperspektiven, hrsg. von HELMUT HOLZHEY und SIMONE ZURBUCHEN, Zürich 1997, S. 113–125.
- ²⁷ Es ist anzunehmen, dass Usteri sich hierbei auch von Chodowieckis Folge «Häusliches Leben – Vier Szenen aus dem Familienleben» (1769/1770) hatte inspirieren lassen (vgl. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, HB 16205).
- ²⁸ Neujahrsstück 1805 (vgl. Anm. 25), S. 2.
- ²⁹ Neujahrsstück 1805 (vgl. Anm. 25). Die auf dem Buffet angebrachten Bilder stehen gleichfalls in engem thematischen Konnex (S. 5); gezeigt wird ein «Neujahrstük ab der Wasserkirch», vom Jahr 1650, mit der Aufschrift: «Jung gebogen, recht gezogen», sowie eine Darstellung der «liebreichen Aufnahme der Kinder von Jesu» (vgl. Mk., 10,14).
- ³⁰ Zur Definition einer Genreszene vgl.: CHRISTINE LERCHE, *Painted Politeness. Private und öffentliche Selbstdarstellung im Conversation Piece des Johann Zoffany (1733–1810)*, Weimar 2006, S. 27–28: «Eine Gruppe von mindestens zwei Personen ist in kleinem Massstab ganzfigurig dargestellt und in einen privaten Handlungszusammenhang eingebunden. Die Umgebung, in die die Dargestellten versetzt sind, steht zu ihnen in einem persönlichen Bezug und stellt häufig ihren Besitz in Form einer Haus- bzw. Gartenansicht oder eines Wohnraums dar.» – Vgl. zur Beliebtheit der Gattung seit dem 17. Jahrhundert sowie zur Genremalerei im weitesten Sinne als einer populären Kunstform CHRISTOPHER BROWN, *Scenes of Everyday Life. Dutch Genre Paintings from the Mauritshuis*, Oxford 1999, S. 5–7 und 20. – SYLVIA JAKEL-SCHEGLMANN, *Zum Lobe der Frauen: Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts*, München 1994.
- ³¹ Neujahrsstück 1805 (vgl. Anm. 25), S. 4 und 3; demgemäß trägt z. B. die Grossmutter auf dem Bild «Kirchenhabit» und unter dem Arm «Testament und Psalmenbuch» (S. 2).
- ³² Neujahrsstück 1805 (vgl. Anm. 25), S. 2: «Den ganzen Anzug werdet ihr schon mit dem Eurigen vergleichen».
- ³³ Neujahrsstück 1805 (vgl. Anm. 25), S. 2 und 6.
- ³⁴ Neujahrsstück 1805 (vgl. Anm. 25), S. 3.
- ³⁵ Zentralbibliothek Zürich, Ms. Bodmer 38.34: Johann Jacob Bodmer, Testament: 12. Mai 1782. Mit Kodizill vom 23. Juni 1782 (Kopie); zum Curriculum für Mädchen zählte Schreiben, Lesen, Rechnen (inkl. Haushaltführung), aber auch «Lieder mit Anmuth und gehörigem Nachdruck aufsagen» (vgl. Neujahrsstück 1805 [vgl. Anm. 25]), S. 8.
- ³⁶ Neujahrsstück 1805 (vgl. Anm. 25), S. 8; dass diese Botschaft noch vergleichsweise subtil übermittelt wird, zeigt der Vergleich mit anderen Blättern zum weiblich dominierten häuslichen Leben; vgl. etwa den Bilderbogen zum Thema Staubwischen «Immer ordentlich und rein/ Müssen Küch' und Stuben sein!/ Und wo Tisch und Stühle steh'n/ Darf man nie ein Stäubchen sehn», Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, HB 26460,206.
- ³⁷ Vgl. hierzu auch Kunsthäus Zürich, L 21, S. 73, das zweite Bild der obersten Reihe von rechts (s. Abb. 14).
- ³⁸ Neujahrsstück 1805 (vgl. Anm. 25), S. 1.
- ³⁹ Neujahrsstück 1805 (vgl. Anm. 25), S. 7–8 und 2.
- ⁴⁰ Zu dieser geläufigen Denkfigur vgl. auch: [JOHANN RUDOLF WERDMÜLLER], *Quatuor humanae vitae aetates; carmen* (enthält auch die deutsche Übersetzung: «Die vier Stufen des menschlichen Alters»), Zürich 1754, sowie: HANS GEORG NÄGELI, *Die Mutter*: «Muttertreu/ Wird täglich neu/ Schones, altes deutsches Wort/ Hallt von Mund zu Mund fort;/ Mund und Wort und That bekunden;/ Muttertreu will Tag und Stunden,/ Stunden und Minuten weihn/ Holder Kinder Pfleg allein;/ Will sie pflegen allerwegen,/ Weich an's Herz den Säugling legen,/ Hüpfend Kindlein gängelnd leiten,/ Daß es nimmer mög' entgleiten;/ Läßt sie bunte Blumen pflücken,/ Will sie frisch mit Kränzen schmücken,/ Windet; bindet voll und ganz/ Holder Unschuld Blumenkranz;/ Führt sie hin zu klaren Quellen,/ Zu des Bächleins hellsten Stellen,/ Das vom fernen Felsenort/ Flüstert her wie geistig Wort;/ Will die jungen Lämmlein weiden/ Rings auf Auen voller Freuden;/ Möchten sie entflieh'n, die losen,/ Sie

- mit Wink und Kuß umkosen;/ Will sie hüten, will sie wahren,/ Wahren vor der Welt Gefahren./ Hin ihr Herz zum Himmel wenden,/ Liebe nähren, Segen spenden./ Mutter! dir auch strömt entgegen/ Reicher, voller Himmelssegen;/ Ja auch dir wird täglich neu/ Deines Gottes Vatertreu.», in: Liederkränze von HANS GEORG NÄGELI, Zürich 1825, S. 42–43. Das Gedicht wurde – ebenso wie zwei weitere über die Mutter-Thematik («Mutterfreude», S. 44–45, und «Muttertrauer», S. 46–47) dem Abschnitt «III. Moral» zugeordnet; vgl. aber auch: FRIEDRICH SCHILLER, *Die Glocke*: «Der Mutterliebe zarte Sorgen/ bewachen seinen [des Kindes] goldenen Morgen.» (V. 55).
- ⁴¹ Solches Ins-Bild-Setzen von Proverbia dürfte sein wichtigstes Vorbild in der niederländischen Malerei gehabt haben (vgl. etwa: Jan Steen: «So die Oude songen, so pypen de jongen» – Die Kindtaufe; Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, 795 D).
- ⁴² ANETT LÜTTEKEN, «*Geschichten der Heimath*» – Bodmer, *Tischbein und die Historienmalerei*, in: Die Zürcher Aufklärung. Johann Jakob Bodmer (1698–1783) und sein Kreis (= 12 Jubiläumsbeiträge «150 Jahre Zürcher Taschenbuch». Konzept und Redaktion BARBARA MAHLMANN-BAUER und ANETT LÜTTEKEN, in: Zürcher Taschenbuch N. F. 128, 2008), Zürich 2007, S. 564–580. – Vgl. auch: DAVID HESS (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. XXXVI, zur Bezugnahme auf Bodmers «Historische Erzählungen», auf dessen «Denkart und Sitten der Alten zu entdecken» sowie auf die Übertragung «Altenglischer Balladen» (nach Percys *Reliques of ancient english Poetry*).
- ⁴³ JOHANN MARTIN USTERI, «Muttertreu» (vgl. Anm. 7), S. 4–5.
- ⁴⁴ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Wilhelm Tischbeins Idyllen*, in: JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN, Idyllen, hrsg. von PETER REINDL (= Die bibliophilen Taschenbücher 326), Dortmund 1982, S. 129–147, hier: S. 137. – Vgl. ebd. auch Tischbeins Idylle «Schwebende weibliche Figur mit einem schlafenden Kinde» (S. 60).
- ⁴⁵ ERNST MÜLLER (vgl. Anm. 12), nach S. 50.
- ⁴⁶ ERNST MÜLLER (vgl. Anm. 12), S. 49.
- ⁴⁷ JOHANN MARTIN USTERI, «Muttertreu» (vgl. Anm. 7), S. 20.
- ⁴⁸ Vgl. hierzu auch: *Ausstellung von Glasgemälden aus dem Nachlasse des Dichters Johann Martin Usteri (1763–1827). Aus dem Schloss Gröditzberg in Schlesien zurückgerworben im April 1894*, Zürich 1894. – EMIL MAURER, *Johann Martin Usteri und die Königsfelder Glasmalerei* (= Heimatkunde aus dem Seetal 46), Seengen 1973, S. 71–75. – PAUL BOESCH, *Die Glasgemäldeansammlung von Johann Martin Usteri*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 14, 1953.
- ⁴⁹ DAVID HESS (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. VIII–IX, hier S. IX. Das aus den «Scharteken» entnommene Papier beschrieb er zudem mit spezieller Tinte, um einen besonders ‚authentischen‘ Eindruck zu erzielen.
- ⁵⁰ MARTIN LUTHER, *Vom ehelichen Leben* (1522), in: MARTIN LUTHER, Ausgewählte Schriften, hrsg. von KARIN BORNKAMM und GERHARD EBELING, Bd. 3, Frankfurt 1983, S. 165–199, hier: S. 196.
- ⁵¹ JOHANN MARTIN USTERI, «Muttertreu» (vgl. Anm. 7), S. 6–7.
- ⁵² JOHANN MARTIN USTERI, «Muttertreu» (vgl. Anm. 7), S. 8–9, hier: S. 9.
- ⁵³ JOHANN MARTIN USTERI, «Muttertreu» (vgl. Anm. 7), S. 10–11.
- ⁵⁴ JOHANN MARTIN USTERI, «Muttertreu» (vgl. Anm. 7), S. 13.
- ⁵⁵ JOHANN MARTIN USTERI, «Muttertreu» (vgl. Anm. 7), S. 12.
- ⁵⁶ JOHANN MARTIN USTERI, «Muttertreu» (vgl. Anm. 7), S. 14.
- ⁵⁷ JOHANN MARTIN USTERI, «Kindesliebe» (vgl. Anm. 7).
- ⁵⁸ Vgl. als berühmtes Exempel für die «*Pietas filiorum in parentes*» die Darstellung des Aeneas, der seinen Vater rettet (<http://emblem.libraries.psu.edu/whitn163.htm>; 15. Januar 2009). – Vgl. auch: ANDREA ALCIATO, *Emblematum*, Augsburg 1531 (Nr. 195: «Per medios hostes patriae cum ferret ab igne / Aeneas humeris dulce parentis onus»).
- ⁵⁹ Evangelisches *Gesangbuch*. Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Niedersachsen und für die Bremische Evangelische Kirche, Hannover/Göttingen 1994, Nr. 806.1.
- ⁶⁰ Die aquarellierte Kopie von D. A. Freudweiler nach dieser Vorlage ist wiederum von vergleichsweise minderer Qualität. Hervorhebenswert erscheint hier aber der beinahe nazareisch anmutende Gestus der Bedienten. – WILHELM FÜESSLI, *Das Leben des Malers Daniel Albert Freudweilers von Zürich* (= 28. Neujahrssstück, hrsg. von der Künstler-Gesellschaft in Zürich), Zürich 1832. – STEPHAN SEELIGER, *Daniel Albert Freudweilers «Römisches Portraibuch»*, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 62, 2005, S. 61–72.
- ⁶¹ Vgl. Zentralbibliothek Zürich, Ms U 101. – DAVID HESS (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. LI–LII: «Die vielen Balladen und Ritterbücher, die Usteri früher gelesen, leiteten ihn allmählig auf systematisches Studium der Geschichte und aller Formen des Mittelalters. Er suchte und fand reiche Ausbeute für seine romantische Geistesrichtung in gediegenen Chroniken, deren einfache und kräftige Sprache seinem eignen Sinn zusagte, und von einem Zweige zu anderen verwandten fortschreitend, war er bald auf jenem weiten Felde der Geschichte einheimisch, bevor es gewissermaßen Mode geworden, in Kunst und Dichtung mit Erinnerungen aus einer ernsten Vorzeit zu tändeln». – Siehe auch die von 1806 bis 1827 von Johann Martin Usteri verfassten Neujahrsblätter der Gesellschaft der Feuerwerker in Zürich, in denen er der Zürcher Jugend die Schweizerische Kriegsgeschichte von der Schlacht bei Bibracte (58 v. Chr.) bis zur Schlacht bei Näfels (1352) in Wort und Bild nahe brachte. Wegen dieser verdienstvollen Arbeit wurde er zum Ehrenmitglied der Gesellschaft ernannt – M. PAUR, *Die Geschichte des Zürcherischen Artillerie-Kollegiums*, 2. Teil: 1804–1936 (= 128. Neujahrsblatt der Feuerwerker-Gesellschaft in Zürich 1936), Zürich 1936, S. 12–13.
- ⁶² Zentralbibliothek Zürich: Msc E 16, S. 277/340.
- ⁶³ JOHANN MARTIN USTERI, «Kindesliebe» (vgl. Anm. 7), S. 4–5.
- ⁶⁴ Vgl. diesen ergänzenden, nicht in den Druck aufgenommenen Kommentar zu Bild Nr. 3 im Bestand Kunsthau Zürich L 28, Nr. 32.
- ⁶⁵ OVID, *Fasti*, IV, 37–38: «hinc satus Aeneas; pietas spectata per ignes / sacra patremque umeris, altera sacra, tulit.»
- ⁶⁶ Zentralbibliothek Zürich, Ms. U 200, No. 15: «Fragmente. Unvollendete Erzählungen in alterthümlicher Sprache und Anderes». Der Nachlass umfasst drei Laufmeter und enthält Bildmaterialien, Notizen, Vorarbeiten zu den Neujahrsblättern usw.; weitere Materialien sind von der Ehefrau Usteris, geb. Stockar, die offenbar an Verwirrtheitszuständen litt, mehr oder minder planlos verschenkt worden; vgl. ebd. auch: AX 666 (schwarzweiss und von insgesamt schlechter, weil sehr grober Qualität) sowie: AX 667 (koloriert).
- ⁶⁷ JOHANN HEINRICH MEYER, *Heinrich Freudweiler, ein Beitrag zu den Biographien schweizerischer Künstler*, [Zürich] 1796, Fussnote 36: «[...] Hr. Joh. Martin Usteri in Zürich hat sich eine ausgezeichnete Kenntniß des Kostumes, vorzüglich aus der mittlern Zeit erworben. Mit Leichtigkeit und Geist entwirft er mit der Feder Geschichten und Romanzen aufs Papier hin, so wie er sie aus der Erzählung geschöpft hat. Seine Auswahl geschieht immer mit geläutertem Geschmak, oft mit Satyra und Laune, öfter noch mit zartem Gefühl für das edle, einfache und rührende. Aber er wiedmet bloss die wenige Musse, welche ihm sein kaufmännischer Beruf übrig lässt, der Kunst.»

- ⁶⁸ JOHANNA MONSCHEIN, *Kinder- und Jugendbücher der Aufklärung. Aus der Sammlung Kaiser Franz' I. von Österreich*, Salzburg/Wien 1994.
- ⁶⁹ ZB: Y 92/G: *Georgica Curiosa Aucta, Das ist umständlicher Bericht und klarer Unterricht von dem Adelichen Land- und Feld=Leben / Auf alle in Teutschland übliche Land= und Haus-Wirtschaften gerichtet [...]*, Nürnberg 1701 (zuerst: 1687); vgl. im Dritten Buch, Caput I: «Von der Haus=Mutter» (S. 273–454), hier: S. 273.
- ⁷⁰ *Georgica Curiosa* (vgl. Anm. 69).
- ⁷¹ SABINA LARCHER, Art. *Mütterlichkeit*, in: Historisches Wörterbuch der Pädagogik, hrsg. von DIETRICH BENNER und JÜRGEN OELKERS, Weinheim/Basel 2004, S. 700–723. – SABINE TOPPE, *Die Erziehung zur guten Mutter. Medizinisch-pädagogische Anleitungen zur Mutterschaft im 18. Jahrhundert* (= Beiträge zur Sozialgeschichte der Erziehung 1), Oldenburg 1993.
- ⁷² SABINE ANDRESEN, *Vaterbild und Männlichkeit*, in: Historisches Wörterbuch der Pädagogik (vgl. Anm. 71), S. 1091–1107. – NORBERT OELKERS, Art. *Aufklärung*, in: Historisches Wörterbuch der Pädagogik (vgl. Anm. 71), S. 75–105.
- ⁷³ MICHAEL MAURER, *Die Biographie des Bürgers. Lebensformen und Denkweisen in der formativen Phase des Bürgertums (1680–1815)*, Göttingen 1996, S. 159ff. – PAUL MÜNCH (Hrsg.), *Ordnung, Fleiß und Sparsamkeit. Texte und Dokumente zur Entstehung der „bürgerlichen Tugenden“*, München 1984. – ANDREAS GESTRICH, *Familiale Werteerziehung im deutschen Bürgertum um 1800*, in: Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption, hrsg. von HANS-WERNER HAHN und DIETER HEIN, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 121–140.
- ⁷⁴ Hamburg, Kunsthalle, Öl auf Leinwand (1805/1806) (Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz: 31050).
- ⁷⁵ Etwa an C. P. Marilliers beliebten Genreszenen, wie sie im «Cabinet des Fées» verbreitet gewesen sind.
- ⁷⁶ WERNER BUSCH, *Daniel Chodowieckis «Natürliche und affectirte Handlungen des Leibes»*, in: Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher. Illustrator. Kaufmann, hrsg. von ERNST HINRICHS und KLAUS ZERNACK, Tübingen 1997, S. 77–99; dort finden sich auch Hinweise auf Literatur zur künstlerischen Relevanz der Körpersprache.
- ⁷⁷ H. BEBEL, *Proverbia Germanica* (zuerst: 1508), oder die «deutschen Sammlungen» von JOHANNES AGRICOLA (1528) und SEBASTIAN FRANCK (1541).
- ⁷⁸ Grundlegend hierzu: WERNER BUSCH, «Genre», in: WERNER BUSCH, *Das sentimentalische Bild: die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert*, München 1993, S. 239–328, und S. 458ff., der Abschnitt zur Karikatur.
- ⁷⁹ JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN (vgl. Anm. 44), S. 80–81.
- ⁸⁰ DAVID HESS (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. LIX.
- ⁸¹ RUDOLF JAKOB HUMM, *Die Nelke, oder Freut euch des Lebens. Zürcher Novelle*, Zürich 1962, S. 27: «Es waren aber auch Zeiten damals! Jeden Tag traf aus Paris die Nachricht von drei Dutzend Hinrichtungen ein, Lyon wurde zerstört, das Christentum abgeschafft, Toulon erobert; Robespierre regierte. Da standen in Zürich diese zwei heiteren Burschen auf und riefen der Menschheit zu: Freut euch des Lebens! Schert euch den Teufel um das, was in Frankreich vor sich geht. Und ganz Deutschland sang es ihnen nach.»
- ⁸² *Das Vater-Unser eines Underwaldners. Erfunden von Johann Martin Usteri in Zürich*, Frankfurt/Leipzig 1805; vgl. Nr. 2 und Nr. 7.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3–13: Autorin.

Abb. 2a–i, 15: Schweizerisches Nationalmuseum. Landesmuseum, Zürich.

Abb. 14: Kunsthaus Zürich.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Schweizer Maler, Zeichner und Schriftsteller Johann Martin Usteri (1763–1827) ist heute ein weitgehend unbekannter Künstler. Das breite Themenspektrum seines umfangreichen Werks, seiner Zeichnungen, kommentierten Bildfolgen und kleinformatigen Gemälde lädt direkt und indirekt zum Betrachten ihrer Entstehungszeit mitsamt den sie prägenden Mentalitäten ein. Usteris Bildfolgen über «Muttertreu» und «Kindesliebe» werden aus kunsthistorischer Perspektive sowie im Blick auf die Spezifika schweizerischer beziehungsweise zürcherischer Geschichtswahrnehmung und die sozial- und kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen des postrevolutionären Zeitalters untersucht. Die an der Oberfläche ausgesprochen liebenswürdigen Arbeiten scheinen in bemerkenswertem Kontrast zum Weltgeschehen zu stehen. Unpolitisch ist Usteris Schaffen aber nicht: Mit seinem sehr persönlichen künstlerischen Programm reagiert er auf den gewaltbereiten Zeitgeist, gegen den er sich mit dem Beharren auf Tradition, Schönheit und Kunst wehrt. Dies lässt sich, auch in den beschriebenen Bildfolgen, als Ausdruck einer freiheitsliebenden und menschenfreundlichen Haltung verstehen, die gegen alles Inhumane antritt, wann immer es sich mit Gewalt Bahn zu brechen sucht.

RIASSUNTO

Il pittore, disegnatore e scrittore svizzero Johann Martin Usteri (1763–1827) è oggi un artista sconosciuto al grande pubblico. L'ampio ventaglio di tematiche coperte dalla sua voluminosa opera, dai suoi disegni, dalle iconografie corredate da commenti e da dipinti di piccolo formato, invita in modo diretto o indiretto a contemplare sia il periodo in cui furono realizzati che lo spirito con cui le sue opere sono state realizzate. Le iconografie di Usteri sulla devozione materna e sull'amore filiale sono esaminate sia in una prospettiva storico-artistica nell'ottica specifica della percezione svizzera e zurighese della storia sia dal punto di vista delle condizioni quadro sociali e storico-culturali del periodo postrivoluzionario. Le opere, di primo acchito estremamente piacevoli, sembrano collocarsi agli antipodi degli eventi che accadono su scala planetaria. Tuttavia, l'opera di Usteri non è apolitica. Con un programma artistico molto personale reagisce allo spirito dell'epoca propenso alla violenza, dalla quale si difende con perseveranza ponendo l'accento sulla tradizione, sulla bellezza e sull'arte. Ciò è quanto si evince dalle iconografie descritte, le quali manifestano un atteggiamento di amore verso la libertà, di benevolenza nei confronti dell'uomo e di contrarietà al disumano ogni qual volta questi provi ad imporsi ricorrendo alla violenza.

RÉSUMÉ

Le peintre, dessinateur et écrivain Johann Martin Usteri (1763–1827) est, de nos jours, un artiste largement méconnu. Le vaste éventail de sujets traités dans sa riche production, ses dessins, ses séquences d'images commentées et ses peintures de petit format invite directement et indirectement à considérer l'époque de leur création et les mentalités qui les ont marqués. Les séries d'images réalisées par Usteri sur le «dévouement maternel» et l'«amour filial» sont analysées du point de vue de l'historien de l'art ainsi que dans l'optique des spécificités de la perception de l'histoire suisse ou zurichoise et des conditions sociales et historico-culturelles des années postrévolutionnaires. L'extrême amérité que les travaux d'Usteri révèlent à leur surface contraste vivement avec les événements qui secouent le monde. Et pourtant l'œuvre de l'artiste n'est pas apolitique. Avec son programme artistique très personnel, Usteri réagit à l'esprit de l'époque prédisposé à la violence, contre lequel il lutte en insistant sur la tradition, la beauté et l'art. Cela reflète, même dans les séquences d'images décrites, son amour pour la liberté et sa philanthropie, qui s'opposent à toute inhumanité, chaque fois que l'on chercherait à se frayer la voie par la force.

SUMMARY

The Swiss painter, draftsman and writer Johann Martin Usteri (1763–1827) is largely unknown today. The wide-ranging subject matter covered by his prolific oeuvre – drawings, annotated series of pictures and small-format paintings – inspired the desire to study the age in which he lived and the mentality that defined it. The study of Usteri's series on “motherly devotion” and the “love of children” highlights the perception of Switzerland's, specifically Zürich's, history as well as the social and cultural framework of the post revolutionary age. The extremely loving images stand in great contrast to the events of the artist's day and yet Usteri's oeuvre is far from being apolitical. His highly personal artistic agenda is a response to the widespread potential for violence which he counters by espousing tradition, beauty and art. This may be interpreted as the expression of a freedom-loving, humanitarian attitude that rigorously opposes the inhumanity of resorting to violence as a means of action.