

# Matthäus Merian und seine Bedeutung für die Wanderung von Bildmotiven

Autor(en): **Bernoulli, Rudolf**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **10 (1948-1949)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-650523>

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

# Matthäus Merian und seine Bedeutung für die Wanderung von Bildmotiven

VON RUDOLF BERNOULLI\*)

(TAFELN 87–92)

Das Wesen der Buchillustration bestand von jeher darin, daß der epische Ablauf einer Erzählung oder eines Dichtwerkes durch die Schilderung von besonders wichtigen Episoden festgehalten wurde. Es ergab sich von selbst, daß in Format und Technik diese Illustrationen im Rahmen des Buches ein einheitliches Gepräge erhielten.

Im 16. Jahrhundert wuchs aus der zunehmenden Produktion illustrierter Bücher das Bedürfnis nach graphischen Bildfolgen mit oft nur knappem Text, wobei mitunter vollständig auf eine erläuternde Unterschrift verzichtet oder diese jedenfalls nur als Hinweis auf das Bild, das nun fast selbständig auftrat, beigegeben wurde. Natürlich ergaben sich mannigfache Wechselwirkungen zwischen der Buchillustration einerseits und den entsprechenden Bilderfolgen andererseits; oft wurden auch die Buchillustrationen als gesonderte Zyklen ohne Text in der Form von Bilderfolgen vereinigt.

In der ersten Zeit sind, soweit es mir bekannt ist, diese als lose Blätter herausgekommen, vielfach nicht durch eine Heftung zusammengefaßt. Eine provisorische Heftung finden wir erst im 17. Jahrhundert, welche nur so lange Bestand hatte, bis die Folge verkauft war und der Besitzer alsdann die wenigen Fadenstiche der Bindung löste.

Immer breiter floß nun der Strom dieser Bilderfolgen, der besonders für jenes Publikum berechnet war, das sich nicht gerne mit der Lektüre abgab, dagegen aber für den Zauber des Bildes ein empfängliches Auge hatte. Und damit trat nun die eigentliche Tradition in Erscheinung; die wenigen schöpferischen Meister gaben den Ton an und die zahlreichen aus zweiter Hand arbeitenden reproduzierenden Kupferstecher und Holzschneider variierten immer wieder die Grundmelodie, die einst, manchmal vor Generationen schon, erklungen war.

Die Herausgabe der erwähnten Bilderfolgen hatte nun freilich kaum künstlerische Absichten. In erster Linie handelte es sich darum, erzieherisch auf die breiten Massen des Volkes einzuwirken.

\*) Im Nachlaß von Professor Dr. Rudolf Bernoulli (24. XII. 1880–9. X. 1948) fand sich über das obenstehende Thema eine zum größten Teil vollendete Untersuchung, die wir mit freundlicher Erlaubnis des Sohnes des Verstorbenen, Herrn Niklaus Bernoulli, und mit wenigen Ergänzungen aus der Feder von Dr. Hans Schneider, Mitglied der Redaktionskommission, hier veröffentlichen können. Als langjähriger Konservator der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich und auf Grund seiner umfassenden Materialkenntnis war Rudolf Bernoulli wie kein anderer in der Lage, sich über «Matthäus Merian und seine Bedeutung für die Wanderung von Bildmotiven» zu äußern und wir freuen uns, diese sehr gehaltvolle letzte Arbeit des verdienten Gelehrten unseren Lesern vorlegen zu können.

Als ethisches Ideal standen diskussionslos die 10 Gebote an erster Stelle. Außerdem gaben die Beispiele aus dem Alten und Neuen Testament immer wieder Anlaß zu väterlicher Ermahnung und Warnung. Daneben spielte auch die Geschichte und die Mythologie des Altertums eine Rolle, nicht zuletzt Zusammenfassungen und Gegenüberstellungen allegorischer und symbolischer Begriffe.

## I. DIE PARABEL VOM VERLORENEN SOHN

Unter den erzieherisch gemeinten Bilderzyklen steht nun die Geschichte des verlorenen Sohnes als besonders einprägsames Beispiel der Gefahr und der daraus hinausführenden Selbsterrettung im Vordergrund. Dürer hat den ganzen Vorgang in dem einen Bilde (Kupferstich B 28) zusammengefaßt, wo in der tiefsten Verlassenheit dem unglücklichen Sohne der rettende Gedanke aufsteigt, heimzukehren und sich der verzeihenden Güte des Vaters anzuvertrauen. Und dieses Bild ist als zentrale Darstellung für alle späteren Bilderfolgen, welche dasselbe Thema behandeln, maßgebend geblieben.

Freilich gab es noch eine andere Szene, die den Künstler vielleicht noch mehr lockte: die Freuden, denen sich der Sohn in der Fremde in heiterer Gesellschaft hingibt. Dabei durfte allerdings der Hinweis auf die Gefährlichkeit dieser Situation nicht fehlen. Die Darstellung, die ich dabei im Auge habe, stammt von Karel van Mander (Kupferstich von Jakob de Gheyn II, 1565–1629) vom Jahre 1596 (Abb. 11). Er hat sich dabei offenbar von jenem prachtvollen Stich des Lukas van Leyden (B 122) inspirieren lassen, der Maria Magdalena in heiterer Gesellschaft beim Tanze zeigt. Auch hier ist das tanzende Paar, der jubilierende Sohn mit einer aufgeputzten Schönen, im Mittelpunkt. Aber vorne links im Bilde weist ein Narr mit hämischer Gebärde auf das Paar und scheint zwei älteren Zuhörern zu bedeuten, daß dieses Verhalten nicht zum Guten führen könne. In der Tat sehen wir im Hintergrund den Eingang zum Gasthause, in welchem der Sohn zu wohnen pflegte, der nun, nachdem er all seine Habe verzehrt hatte, vom weiblichen Personal mit hochgeschwungenem Besen und ausgeschüttetem Nachttopf schmähdlich verjagt wird (Abb. 6).

Nach Marten van Heemskerck (1498–1574) und Hans Sebald Beham (1500–1550), die das Leben des verlorenen Sohnes in einer Abfolge mehrerer Szenen graphisch schilderten, unternahm dies Marten de Vos (Antwerpen 1531–1603). A. v. Wurzbach gibt in seinem Künstlerlexikon eine wenig schmeichelhafte Charakterisierung dieses Meisters: «In seinen Gemälden verrät er wenig die Schule des Tintoretto (bei welchem er gelernt hatte); nur seine Frauen erinnern zuweilen an die venezianische Schule. Er ist ziemlich korrekt und gefällig als Zeichner, aber kalt und reizlos in der Farbe und unsäglich geistlos und langweilig in der ganzen künstlerischen Erscheinung. Die zahllosen Stiche nach seinen Entwürfen und Zeichnungen bekunden eine ungewöhnliche Berühmtheit und Popularität, sie bilden aber eine der trostlosesten Partien der Kunstgeschichte.»

Marten de Vos gestaltet nun die drei erwähnten Szenen, legt den Akzent des Tanzbildes des Karel van Mander auf das Trinkgelage, übernimmt fast wörtlich dessen Austreibung des Sohnes aus dem Gasthaus und kopiert endlich, gewissermaßen ins Niederländische übersetzt, die Dürersche Komposition des Sohnes unter den Schweinen. Diese drei Bilder werden nun zu einem Zyklus von sechs Szenen erweitert, indem zunächst die Auszahlung des Erbes, dann der Abschied vom Vaterhause und schließlich die Rückkehr dorthin, also drei Szenen mit fast identischem Schauplatze, geschildert werden. Alle sechs Blätter sind im Hochformat komponiert; der fleißige Stecher Crispin de Passe bringt sie in seinem Verlage in Aachen heraus (Beschreibung bei D. Franken: *L'œuvre gravé des van de Passe*, 1881, Nr. 1218; Simon Laschitzer: *Berichtigungen, Ergänzungen und Nachträge dazu in: Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. VIII, 1885, Seite 474, Nr. 165

bis 170). Das einzige Blatt der Folge, welches mir zu Gesicht gekommen ist, ist das erste Blatt mit der Auszahlung des Erbes (Graphische Sammlung der ETH. in Zürich) (Abb. 1).

Hier setzt nun Matthäus Merian ein, welcher die Folge de Passes fast wörtlich kopiert, so daß sie sich im Abdruck seitenverkehrt darbieten (Fig. 2). Immerhin komponiert er die Darstellung ins Querformat um, was eine gewisse szenische Breite bewirkt. Aber er begnügt sich nicht damit. Einzelheiten des Kostüms werden leicht verändert, insbesondere wird der Hintergrund in freier Weise variiert. Zu den lateinischen Unterschriften in Hexametern kommt eine französische Übersetzung, welche sich jeweilen von Bild zu Bild reimt. Die Blätter sind numeriert und zum Teil signiert; auf dem ersten ist die spätere Verlegeradresse Franciscus van den Wyngaerde angeführt. Die Folge stammt jedenfalls aus Merians holländischer Zeit, also zwischen 1616 und 1618. Die Erinnerung an seine französische Wanderschaft 1613–1616 kommt, wie mir scheinen will, in den französischen Versen zum Ausdruck, welche wir wohl Matthäus Merian selbst zuschreiben dürfen. Meines Wissens ist die Folge nur in einem einzigen Exemplar vorhanden: in der Graphischen Sammlung der ETH. in Zürich (erworben 1938, vgl. die Abb. 2–4, 7–9).

Zeigt sich Merian hier als der nehmende Teil, so weist ein weiteres Glied der Kette darauf hin, daß die Meriansche Arbeit nunmehr selbst als Vorbild wirkt. Das Allerheiligenmuseum in Schaffhausen beklagt unter den dem Kriege zum Opfer gefallenen Ölbildern eine aus vier Kompositionen zusammengestellte Tafel (im Format 64×280 cm) von der Hand des Hans Ulrich Stimmer (geb. 1589), einem Neffen von Tobias Stimmer (Abb 5, 10). Die Komposition des Breitformats bei Merian wird von dem jungen Stimmer übernommen. Er läßt freilich die erste Szene der Auszahlung des Erbes weg, gibt in ähnlicher Komposition wie Merian den Abschied zu Pferde, dem er aus eigenen Stücken, wie übrigens auch bei allen anderen Szenen, einen weiten Ausblick in eine hügelige Landschaft mit dünnbelaubten Bäumen hinzufügt. Die Szene des Banketts, die bei Merian, im Anschluß an sein Vorbild, in einer Laube stattfindet, spielt sich bei H. U. Stimmer im Freien ab, wobei im Hintergrunde die dritte Szene, die Austreibung aus dem Gasthause, angedeutet wird. Die Szene bei den Schweinen zeigt am meisten Selbständigkeit, immerhin ist auch hier im Hintergrunde dargestellt, wie der verarmte Sohn den Schweinebesitzer um Arbeit angeht, ganz ähnlich, wie das schon Marten de Vos geschildert hat. Die Schlußszene, die glückliche Heimkehr, wird mit derselben Ausführlichkeit wie im Vorbild geschildert: die herzueilende Mutter, der den Fremdling wiedererkennende Hund, die Schlachtung des gemästeten Kalbes und die an festlicher Tafel wieder vereinigte Familie. Alles ist vorhanden, aber sehr viel steifer und ungeschickter geschildert als im Vorbild.

In seinem letzten Lebensjahre radiert Jacques Callot 1635 eine Serie, die dem Gleichnisse des verlorenen Sohnes gewidmet ist, diesmal aber 10 Blätter umfaßt. Alle die Szenen, die de Vos und sein Nachahmer Merian im Hintergrunde darstellen, werden nun als selbständige Bilder gestaltet: die Einstellung des verarmten Sohnes durch den Besitzer der Schweineherde, das Schlachten des gemästeten Kalbes bei der Heimkehr und die wiedervereinigte Familie bei der Festtafel. Aus eigener Erfindung fügt Callot noch die Einkleidung des Heimgekehrten hinzu. Alles das wird mit Leichtigkeit, mit theatralischer Gebärde auf weiträumiger Bühne vorgeführt. Eine Veräußerlichung in bestem künstlerischem Sinne, bei welcher freilich von einer psychologischen Vertiefung keine Rede mehr sein kann.

Ein Jahr später, im Jahre 1636, greift auch Rembrandt auf unser Thema zurück. Und hier schließt sich der Kreis. Rembrandt vermeidet die Schaustellung theatralischer Szenen und gibt den Inhalt der Legende in einem einzigen Blatte (B. 91), wie es auch Dürer getan hatte. Während aber jener den Moment der Umkehr festhielt, wo der Entschluß zur Heimkehr gefaßt wird, schildert uns Rembrandt den Moment, wo der Heimgekehrte vor dem Vater zu Boden sinkt und dieser sich erbarmend auf ihn niederbeugt. Mit letzter Konzentration auf das Wesentliche, mit intensiver Anteilnahme an Sturz und Wiederaufstieg, mit wachem Sinn für das Mysterium, das im Verlorensein in der Welt und in der Rückkehr zur göttlichen Einheit gründet, greift Rembrandt an die

Wurzel des Problems und erschüttert uns so, wie uns Dürer erschütterte, während die breit schildernden Erzähler mehr ihre künstlerische Geschicklichkeit zur Schau stellten und damit weniger den Sinn als die äußere Form des Geschehens zum Ausdruck brachten.

Daß auch die Weiterentwicklung dieser Bilderbogen, wie man sie im Hinblick auf Rembrandts Meisterleistung etwa bezeichnen könnte, nicht abreißt, beweist die aus 5 Blättern bestehende Serie von Jan Baptist de Wael, die dieser im Jahre 1658 nach den Zeichnungen seines Onkels Cornelis de Wael geschaffen hat. Hier zeigt sich deutlich der Einfluß Jacques Callots, während die Szenenfolge wie auch das größere Format der Blätter sich an die von Merian formulierte Fassung nach dem Entwurfe des Marten de Vos anschließt.

## II. DIE GESCHICHTE DES UNDANKBAREN SOHNES

Neben dieser Folge möchte ich noch eine andere Darstellung Matthäus Merians hervorheben, die ebenfalls nur in einem einzigen Exemplar im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums in Basel, leider nur zur Hälfte, vorhanden ist (Abb. 12). Es handelt sich, wie der Titel sagt, um die «Moralité de la Vie de l'Enfant Ingrat». Hier sehen wir eine reich aufgeputzte Familie vor einem stattlichen Hause, die sich nach der verlorenen Hälfte der Darstellung hinwendet. Zunächst suchte ich die Deutung ebenfalls in der Richtung der Geschichte vom «verlorenen Sohn», bis mir Dr. H. Schneider in Basel eine ganze Anzahl direkter Gegenstücke aus der niederländischen Malerei und Graphik zur Kenntnis brachte, die ich im folgenden besprechen will<sup>1</sup>. Zunächst einmal ein 1599 datiertes holländisches Gemälde (Holz, 62 × 163 cm, Abb. 17), das durch zwei Inschriften unmißverständlich charakterisiert wird. Links nähert sich ein altes Paar, neben dem der holländische Text steht: «Hilf uns, mein Sohn, denn ich habe Dir all meinen Besitz bar in die Hand gegeben; wovon sollen wir leben?» Rechts steht der prachtvoll gekleidete Sohn inmitten seiner ebenso ausgestatteten Familie und sagt: «Ach Vater, sieh, ich habe nichts, bei meiner Treu, um Dir etwas zu geben. Was auch immer passiert, ich muß standesgemäß leben können.» Dieses Thema findet sich in der holländischen Malerei in mannigfacher Variation wieder, so noch 1650, was bisher nicht bemerkt worden ist, in außerordentlich geschmackvoller Fassung bei Pieter de Hooch<sup>2</sup>. Wir können dabei einen ähnlichen Stilwandel beobachten wie bei der Szenenfolge des verlorenen Sohnes (Abb. 13).

Auf der Suche nach einem Vorbild, das von Merian möglicherweise könnte benützt worden sein, war ich schon im EmblemBuch des Theodor de Bry vom Jahre 1593 auf einen Stich gestoßen, der wenigstens in der Komposition mit der Merianschen Fassung einige Verwandtschaft zeigt, wenn diese auch viel reicher und reifer dasteht. Das 42. Emblem heißt dort «Paupertas leprae species». Eine vornehme Familie geht vor ihrem Palast spazieren und wendet sich naserümpfend gegen eine Gruppe armseliger Bettler, die vor einer strohbedeckten Hütte ihr Elend zur Schau stellen. Die Überschrift sagt, daß Armut eine Art von Aussatz bildet, von dem sich jeder abwendet, der sich nicht in die Gefahr der Ansteckung begeben will.

<sup>1</sup>) Das speziell in der niederländischen Kunst so häufige Vorkommen von Darstellungen kindlicher Undankbarkeit könnte allenfalls zusammenhängen mit der gerade in Holland schon damals, zumeist durch private Stiftungen von Altersheimen vorbildlich organisierten Sozialfürsorge bzw. der Propaganda für die Asyle zur Unterbringung armer betagter Männer und Frauen. So sind z. B. in den Jahren 1600 und 1616 in Amsterdam Lotterien zugunsten der dortigen Altersheime veranstaltet worden (diese und die Anm. 2-4 nach freundlicher Mitteilung von Dr. Hans Schneider, Basel).

<sup>2</sup>) W. R. Valentiner, P. de Hooch, Klassiker der Kunst, 1929, S. 7. Weitere Beispiele u. a. Gemälde in Besançon (Kat. 1886, Nr. 169); Schloß Hampton Court (Kat. 1929, Nr. 1052); Haarlem, bischöfliches Museum, Abbildung im Jahresbericht 1926/27. Zeichnung von D. Vinckboons, Versteigerung in Amsterdam bei R. W. P. de Vries, April 1906.

Die Entstehungszeit des Merianschen Stiches dürfte in die französische oder niederländische Zeit des Meisters, also zwischen 1613 und 1618 zu legen sein. Und da kommt uns nun ein Stich nach David Vinckboons überraschend zu Hilfe<sup>3</sup>, wo links unter dem Wappen über dem Hofeingang die Jahreszahl 1612 zu erkennen ist (Abb. 14). Es handelt sich um ein Blatt ziemlich großen Formats (322 × 485 mm), während auch die Höhe des Merianschen Stiches etwas mehr als 300 mm beträgt. Dieser Hinweis auf den Maßstab der beiden Stiche gibt aber nur den Rahmen weiterer Parallelerscheinungen. Die Gesamtkomposition ist ähnlich: links das stattliche Haus des Sohnes, aus welchem dieser mit seiner Familie heraustritt, bei Vinckboons in lockerer Anordnung etwa drei Fünftel des Bildes einnehmend, bei Merian auf die Hälfte konzentriert: neben dem Elternpaar fünf Kinder im Alter von 1–17 Jahren, dazu vier Angehörige des Gesindes, insgesamt elf Personen. Die Haltung bei Merian ist straffer und eleganter; in beiden Darstellungen ist der Sohn durch seine Gesten als Sprecher gekennzeichnet, was bei Vinckboons aus den darunter angebrachten Versen hervorgeht. Der Bildteil rechts mit dem Elternpaar (der bei Merian verlorengegangen ist) zeigt einen Ausblick auf einen städtischen Platz, der in Anordnung und Staffage an Pieter Brueghel erinnert, was A. von Wurzbachs Beobachtung illustriert, daß Vinckboons die Brueghelschen Schilderungen gewissermaßen ins Holländische übersetze. 1578 in Mecheln geboren, war er zunächst in Antwerpen tätig gewesen, hat dann aber seine Wirksamkeit nach Amsterdam verlegt, wo er 1629 starb. Trachtenkundlich interessant ist, daß einige der Dargestellten die spanische Tracht mit gestärkten hochgeschlagenen Kragen, andere die mühlsteinförmige Halskrause tragen.

Trotz der auffälligen Übereinstimmungen der beiden Kupferstiche läßt sich natürlich nicht mit Bestimmtheit behaupten, daß Merian den Stich nach Vinckboons kopiert hat. Es wäre möglich, daß dazwischen irgend noch ein anderes Bindeglied existiert, auf das er zurückgegriffen haben könnte. Immerhin auffällig ist ein 1590 datierter Stich des Bartholomäus Dolendo mit dreisprachigen Texten, der – seitenverkehrt – die Gesamtkomposition und die Haltung der Hauptfiguren bei Vinckboons schon vorweggenommen hat (Abb. 16). Nur mit der Verlegeradresse des Hans Jacops, leider aber undatiert und ohne Namen des Erfinders und des Stechers, liegt im Amsterdamer Kupferstichkabinett, beim Œuvre des Jacques de Gheyn II, ein nur mit holländischen Begleittexten versehenes weiteres Beispiel für unser Thema (Abb. 15). Diese beiden Blätter zeigen noch eine altertümliche emblematische Zutat: die Bedrohung für Zuwiderhandlungen gegen die elementarste Kinderpflicht. Hier geschieht es mit der Gestalt des schnellmähenden Todes (Chronos), dort durch diejenige eines zum Schlag bereiten Keulenträgers<sup>4</sup>. Der eigentliche Sinn aller dieser Darstellungen zielt natürlich tiefer als nur auf die Gegenüberstellung von «Arm und Reich». Er meint die auf die Spitze getriebene Sünde wider das vierte Gebot: «Du sollst Deinen Vater und Deine Mutter ehren», das u. a. beim Propheten Sirach III, 1–18, sowie in den Sprüchen Salomons XIX, 26, XXIII, 22, XXVIII, 24, immer wieder variiert worden ist.

<sup>3</sup>) A. v. Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, II, S. 791, Nr. 8, als durch Hessel Gerrys gestochen. Unsere Abbildung nach der zweiten Auflage des Blattes, ohne Stechernamen, mit der Verlegeradresse des J. C. Visscher und vier vierzeiligen lateinischen Versen; Exemplar im Kupferstichkabinett Amsterdam.

<sup>4</sup>) Etwas von diesem Motiv scheint sich bis in unsere Tage erhalten zu haben, wenn wir noch in Baedekers «Nord/Ost-Deutschland» von 1914 auf S. 291 lesen können, daß in Jüterbog sehenswert seien: die drei alten Stadttore, mit den daran aufgehängten Keulen und den Inschriften: «Wer seinen Kindern gibt das Brot und leidet nachmals selber Not, den schlage man mit dieser Keule tot». Hier ist nun allerdings die Mahnung zur Erfüllung der Kinderpflicht auf verwunderliche Weise zum Schaden der gutmütigen, aber wenig weltklugen Eltern abgewandelt, die statt ihrer hartherzigen Kinder gestraft werden sollen. Indessen wäre es möglich, daß eine volkstümliche Redeweise zugrunde läge, die mit der Zeit ihren ursprünglichen Sinn eingebüßt haben könnte.

### III. LANDSCHAFTEN MIT SINNBILDERN

In den beiden besprochenen Fällen zeigt sich Matthäus Merian als geschickter und fleißiger Stecher, der in freier Abwandlung selbstgewählter Vorbilder ein Thema neu faßt und weitergibt. Ich möchte noch einen dritten Fall hinzufügen, wo Merian, auf der holländischen Tradition der Landschaftsmalerei fußend, eine ganze Serie von Emblem Bildern (Abb. 18, 19) mit Ausblicken auf reiche landschaftliche Hintergründe gestaltet hat, die nun ihrerseits wieder eine überraschende Nachahmung gefunden haben, die uns wiederum nach Schaffhausen führt. Merians Emblem Bilder sind freilich nicht unbekannt geblieben; die ganze Folge befindet sich sowohl im Kupferstichkabinett in Basel als auch in der Graphischen Sammlung der ETH. in Zürich und wird vom Biographen Merians, H. Eckardt, unter Nr. 69 seines *Ceuvreverzeichnisses* aufgeführt.

Die Landschaften, die Merian darstellt, sind teilweise direkt nach seinen Skizzenbüchern gestochen; er pflegt dann die Bezeichnung der Ortschaft gewissenhaft oben im Bilde anzugeben. Bei der Staffage hat man das Gefühl, daß Merian weniger selbständig vorgeht<sup>5</sup>; immerhin weiß er dieselbe geschickt in den landschaftlichen Rahmen im richtigen Maßstabe anzubringen. Unter dem Bilde steht jeweils eine lateinische Devise, welche bald der antiken Spruchweisheit, bald den Evangelien entnommen ist. Die ganze Folge umfaßt 24 Blätter mit dem Titel, den Nagler und mit ihm Eckardt anführen: «*Novae regio // num aliquot // amaenissimarum // delineationes, aeri // incisae per Mathaeum // Merianum Basiliensem // Anno 1624. // Peter Aubrij Excudit Argent.*». Die auf diesem angegebene Jahreszahl 1624 würde freilich im großen und ganzen stimmen; Merian war damals in Basel ansässig, verlegte aber seine Blätter meistens bei dem Kupferstecher und Kunsthändler Peter Aubry in Straßburg. Er begann damit eine Tradition, die bis ins 18. Jahrhundert hinein lebendig blieb. Man denke an die vier großen Basler Ansichten von Emmanuel Büchel, die ebenfalls in Straßburg gestochen und verlegt wurden.

Nach diesen Emblem Bildern sind – wohl wenige Jahre später – acht große, in graugrüner Farbe gehaltene Ölbilder (Abb. 20, 21) im Format 73 × 53 cm in symmetrischem, nierenförmigem Rahmen von dunkelbraunroter Farbe mit englischroter Kante kopiert worden. Das abweichende Format verlangte eine völlige Umgestaltung der Kompositionen, welche der Kopist mit bemerkenswerter Routine zur Durchführung brachte. Die erwähnten acht Ölbilder befinden sich im Allerheiligenmuseum in Schaffhausen, wo sie sinngemäß als Dekorationsstücke im Rahmen der alten Wohnkultur angebracht sind. Merkwürdigerweise ist die Leinwand jeweils aus zwei Stücken zusammengenäht, wobei quer durch die Mitte der Bilder eine Naht geht; auf der Rückseite sind von früherer Verwendung her symmetrische Blattornamente in der Form eines vierblättrigen Kleeblatts jeweils zur Hälfte sichtbar. Da es bei diesen dekorativen Ölgemälden nicht wohl anging, die bei Merian unter den Bildern angebrachten lateinischen Verse mit zu berücksichtigen, begnügte sich der Maler damit, die Devise in hellerer Farbe gleichmäßig oben in die Mitte der Darstellung einzufügen.

Die Änderung der Komposition ist freilich nicht das einzige, was der Maler aus eigenem zu geben hatte; der Technik entsprechend ist die Zeichnung gelockerter und flüssiger als bei Merian, insbesondere gilt dies auch für die Komposition des stark bewölkten Himmels, der außerordentlich viel wirkungsvoller und reicher an Variationen ist. Es scheint fast, als ob der Maler sich dessen bewußt gewesen wäre, denn er setzt den Horizont sehr tief, läßt auch viel von den belaubten Bäumen weg, um damit für den wolkigen Himmel eben Platz zu schaffen. Offenkundig fühlte er sich in der Malerei der Staffage nicht ganz zuhause; so ließ er denn manches weg, was bei Merian

<sup>5</sup>) Vgl. z. B. Daniel Meißners *Thesaurus Philopoliticus*, Franckfurt bey Eberh. Kieser, 1627, Fol. 739, der Faksimile-Ausgabe, Heidelberg 1927: Ansicht von Papa in Ungarn, mit dem trinkenden Hirsch im Vordergrund, der bei Merian seitenverkehrt und ohne Wasser wieder vorkommt, sowie auch die Ausführungen der Herausgeber auf S. V–XLIII der Einleitung.

sich belebend im Mittelgrunde herumtreibt, wodurch die Hauptfiguren der Embleme wohl etwas stärker hervortreten, aber doch recht kahl in der Landschaft stehen. Jedenfalls haben wir hier ein Beispiel vor uns, wo Merian uneingeschränkt als gebender Teil angesprochen werden darf und wo er wirklich aus eigenem schöpft, wie ja denn seine Schilderungen bestimmter Landschaften in ihrer Frische und treuherzigen Zuverlässigkeit bis heute seinen Ruhm bilden.

#### IV. ZUSAMMENFASSUNG

Die drei Beispiele, welche ich aus der Fülle des Materials herausgegriffen habe, sind nun insofern bemerkenswert, als sie bisher unbekannt gebliebene Fälle behandeln. Es darf in diesem Zusammenhange nicht verschwiegen werden, daß die stärkste Wirkung von Merians Bibelbildern ausgeht, die zunächst als einzelne Folgen in Straßburg und dann in Frankfurt in den Jahren 1625 bis 1627 herausgekommen sind, später aber in vielen Bibeln als Illustrationen verwendet wurden. Die Tatsache, daß der Verleger N. Visscher in Amsterdam diese Kupfer, wie übrigens auch einige andere, nachstechen ließ, zeigt die Beliebtheit der Merianschen Arbeiten und beweist auch, daß ihn die Niederländer gewissermaßen als einen der ihren empfunden haben. Aber nicht allein durch diesen Nachdruck ist die Popularität dieser Bibelbilder erwiesen; es gibt kaum einen Zweig der dekorativen Malerei des späteren 17., ja noch des 18. Jahrhunderts, der hier nicht seine Anleihen gemacht hätte. Hier war eine willkommene Fundgrube für alle, die nicht imstande waren, an der Quelle der Natur zu schöpfen oder nicht über eigenen Erfindungsgeist verfügten.

Wenn Merians Biograph Eckardt behauptet, daß Merian «ein stolzes, echt patriotisches Unternehmen plante und glücklich zu Ende führte, nämlich das Deutsche Vaterland in seinem ehemaligen vollen Glanze dem Volke in Städte- und Landschaftsbildern vorzuführen, um dadurch den künftigen Geschlechtern Kenntnis von der Herrlichkeit und dem Reichtum vergangener Zeiten zu geben», so ist das zuviel und zuwenig. Zuviel, weil Merian schwerlich den chauvinistischen Patriotismus des Herrn Eckardt geteilt hat, zuwenig, weil Merian weit über die Grenzen Deutschlands hinausgreift. Wenn er auch einen großen Teil seines Lebens dort verbrachte, ist er doch seiner künstlerischen Heimat, den Niederlanden, zeitlebens treu geblieben, und daß die Verbindungen zu seiner Vaterstadt Basel nie abgerissen sind, beweist klar, wo er sich verwurzelt fühlte. Und daß er alle Länder Europas, die ganze Geschichte der Welt, die Stoffe des Alten und des Neuen Testaments mitsamt den Sagen des Altertums mit nie erlahmendem Fleiß zur Darstellung brachte, zeigt doch, daß er weit über die Grenzen eines Landes hinaus wirkt, auch wenn er dieses als seine zweite Heimat angenommen hat.

Aus dem Gesagten und vor allem aus den beigegebenen Illustrationen geht ohne weiteres hervor, daß Merian nicht den genialen Gestaltern beizuzählen ist. Aber er ist ein Glied in der Kette, die von jenen Höhen bis in die künstlerischen Niederungen des Handwerksfleisses reicht, ein Glied, dessen Funktion nicht weggedacht werden kann.

Und damit ist zugleich gesagt, wie außerordentlich wichtig die Rolle des Kupferstechers vom 16. bis zum 19. Jahrhundert gewesen ist, wenn wir die Wanderung der Motive und die verschlungenen Wege, auf welchen die gegenseitige künstlerische Beeinflussung gegangen ist, aufzuspüren versuchen. So zeigt sich Merian als wichtiger Durchgang, liebenswert in seiner Anspruchslosigkeit, bewundernswert in seinem Fleiß und schätzenswert in seiner gesunden, doch über das rein Handwerkliche hinausgehenden Tradition.

Photographien-Nachweis: Schweizerisches Landesmuseum: Abb. 1-11, 13, 18-21 - Rijksmuseum Amsterdam: Abb. 14-16 - Kunstmuseum Basel: Abb. 12. - Aus Privatbesitz in Basel stammt die Phot. zu Abb. 17.





1



2

WANDERUNG VON BILDMOTIVEN

1 Crispin de Passe, nach Martin de Vos. Blatt 1 einer Folge: Parabel des verlorenen Sohnes. Die Auszahlung des Erbes. – 2 Kupferstich von Matthaeus Merian. Kopie mit Varianten nach dem obigen Stich



3



4



5



6



7

WANDERUNG VON BILDMOTIVEN

3, 4, 7 Kupferstich von Matthaeus Merian, Parabel des verlorenen Sohnes. – 5 Hans Ulrich Stimmer, Gemälde vom verlorenen Sohn, linke Hälfte. – 6 Ausschnitt aus Fig. 11, Tafel 3



*Pauvre et vil, il se ventrait de paître porcs.  
Il quide les pourceaux pour vivre de leur ceste.*

8



*Fils hâveit genitor conuincia laca rruerco.  
Son pere a son retour habille et luy fait feste.*

9



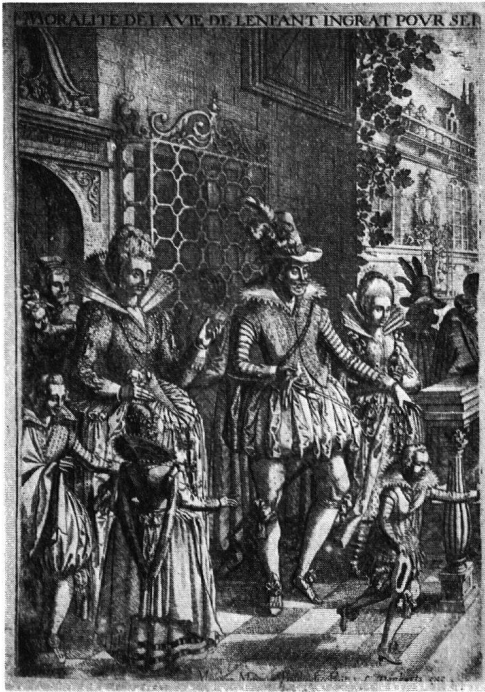
10



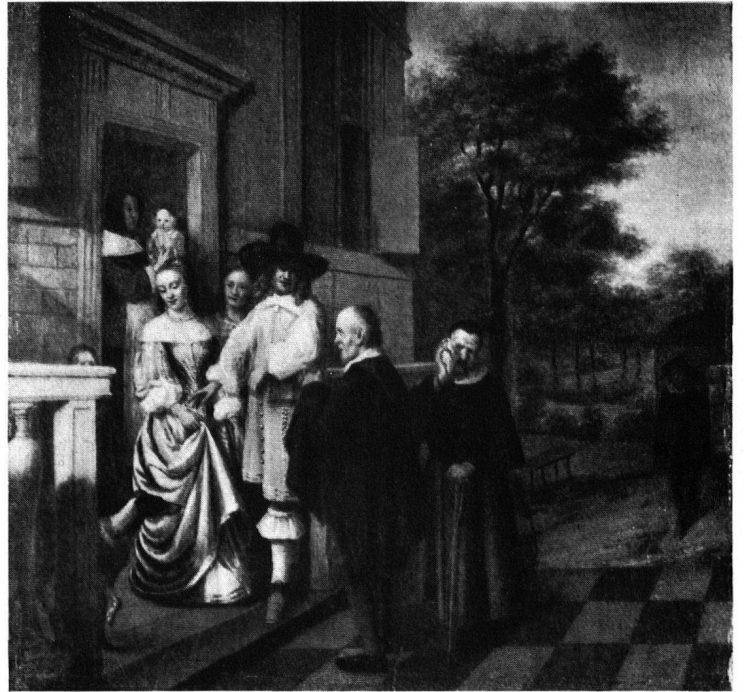
11

WANDERUNG VON BILDMOTIVEN

8, 9 Kupferstiche von Matthaeus Merian, Parabel vom verlorenen Sohn. – 10 Hans Ulrich Stimmer, Gemälde vom verlorenen Sohn, rechte Hälfte. – 11 Kupferstich von Jakob de Gheyn II nach Karel van Mander, 1596. Die Parabel vom verlorenen Sohn: Im Banne der Welt



12



13



14

WANDERUNG VON BILDMOTIVEN

12 Kupferstich von Matthaeus Merian: Das undankbare Kind. – 13 Gemälde von Pieter de Hooch: Kindliche Undankbarkeit. – 14 Stich von David Vinckboons, 1612: Der reiche Sohn und die verarmten Eltern



15



16



17

WANDERUNG VON BILDMOTIVEN

15 Stich von Jacob de Gheyn II.: Der reiche Sohn und die verarmten Eltern. – 16 Desgl. von B. Dolendo, 1590. – 17 Gemälde eines unbekanntem Meisters von 1599, das 1917 im Kunsthandel in Basel war



18



19



20



21

WANDERUNG VON BILDMOTIVEN

18 und 20 Kupferstich von Matthaeus Merian, Nr. 8 und 22 einer Emblemfolge. – 19 und 21 Wandmalereien unbekannter Herkunft im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen. Anonyme Kopien nach Merian