

Zeitschrift: Zürcher Taschenbuch
Herausgeber: Gesellschaft zürcherischer Geschichtsfreunde
Band: 5 (1882)

Artikel: Die Künstlerfamilie Meyer von Zürich [Fortsetzung]
Autor: Rahn, J. Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984891>

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: 28.12.2025

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

Die Künstlerfamilie Meyer von Bürich.

Von J. Rudolf Rahn ¹⁾.

II. Rudolf Meyer. 1605—1638.

1601 hatte Dietrich Meyer den zweiten Ehebund geschlossen. Kurz war das Glück seiner ersten Ehe und der einzige Sprößling aus derselben das Söhnlein Jacob gewesen, das in der Folge schon fünfzehnjährig den Seinen entrisen ward. Um so reicherer Kindersegen wurde Dietrich von seiner zweiten Gattin Elisabetha Ulrich bescheert. Sieben Söhnen und fünf Töchtern hatte sie das Leben geschenkt und 24 Jahre lang als ein tapferes Weib gewaltet. Dann starb auch sie, dem Gatten sieben Kinder hinterlassend. Die Sorge um den Haushalt übernahm jetzt das zweitälteste der Geschwister, die achtzehnjährige Agnes. „Sy hielt — schrieb Conrad nach ihrem 1642 erfolgten Hinschiede — meinem Seeligen Vater tröfflich wohl Hauß 7 Jahr in Meines S. Vaters witwenstand. Ohn ein Magt, hielt ihre Brüdern zur Gottes forcht und zum Gebet fröw und Spath auch zu fleißiger arbeit war Gottes förchtig from, Haußlich und Arbeitsam. Klug, Hertzhafft in Trübsalen 2c.²⁾. Auch Dietrich hat damals einen warmen Nachruf an seine Tochter niedergeschrieben, in dem er ihre Tugenden und die rastlose Sorge pries, die sie, trotz melancholischer Anwandlungen und eines kränkenden Körpers zum Wohle der Ihrigen entfaltete³⁾.

Von den Söhnen hatten fünf die Mutter überlebt: Rudolf und Conrad, die beide den väterlichen Beruf ergriffen. Die übrigen Brüder

¹⁾ Vgl. Zürcher Taschenbuch für 1881, S. 232—259.

²⁾ Stadtbibliothek Zürich Msc. B. 302. fol. 12.

³⁾ A. a. O. fol. 11, verso.

waren Caspar, geb. 1611, † 1670, seines Zeichens ein Hafner, Hans, der Schuhmacher, der „ohne Raht der fründtschafft“ des Vaters Dienstmagd ehelichte und 1666 als Schullehrer zu Frensheim in der Pfalz gestorben ist¹⁾. Conrad endlich, 1687 in Zürich gestorben, hatte den Beruf eines Goldschmiedes erwählt.

Als die Mutter starb, hatte Rudolf allbereits das zwanzigste Jahr erreicht. Er ward am 12. Juni 1605, das dritte Kind aus zweiter Ehe, geboren. Schon in zarter Jugend scheint er sich durch künstlerische Anlagen ausgezeichnet zu haben. Der Vater stand auf der Höhe seiner Kraft und war befähigt, den Sohn in vielseitigen Richtungen auf seine künftige Laufbahn vorzubereiten. Mit unverdrossenem Eifer hat denn auch Rudolf diesen Unterricht gelohnt²⁾, aber die Entfaltung seiner Kräfte wurde schon früh durch die Neußerungen eines kränkenden Körpers gehemmt, welche die Angehörigen mit Besorgniß erfüllten und das Vorhaben vereitelten, durch eine Reise nach Italien höherer Anregungen und der ächten Künstlerweihe theilhaftig zu werden. So mußte sich Rudolf mit einer Wanderschaft im Reiche begnügen. Auf Ostern 1629 verließ er Zürich und begab sich, wie Conrad berichtet, zuerst nach Frankfurt a. M. Freundliche Aufnahme wurde ihm hier bei dem Freunde des Hauses, dem alten Matthäus Merian zu Theil; „da es ihm sehr wohl ging. Radierte da selbst ein Büchlein von 80 Sinnen bildern, Autor Dan. Cramer³⁾“. Von langer Dauer kann übrigens dieser Aufenthalt nicht gewesen sein, denn schon vom nächsten Jahre gibt es zwei Studentköpfe, die Rudolf in Nürnberg gezeichnet hat⁴⁾. Hier, meldet Conrad, kam sein

¹⁾ Fol. 13 r. u. v.

²⁾ Füßli, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. I. S. 182, nach einem uns nicht bekannten Berichte Dietrich's.

³⁾ Msc. B. 302, fol. 10. Füßli a. a. O., p. 183, läßt ihn — nach welcher Quelle ist unbekannt — zuerst nach Augsburg und Nürnberg und dann erst nach Frankfurt reisen. Eine 1629 datirte Zeichnung, die Rudolf noch in Zürich fertigte, besitzt die Sammlung der Künstlergesellschaft Q. 15. fol. 9.

⁴⁾ A. a. O. zwei Federzeichnungen fol. 12.

Bruder zu „Herren Johann Flauctor, einem Mahler und gemählb Krämer. da Er vil Krankheiten außgestanden“. Aber reiche Anregungen kamen ihm dennoch zu Gute. „Weil Er mein geliebter Bruder Seelig in Nörenberg war, war Gustavus Adolfus König in Schweden, mit seiner Armohr auch in Nörenberg, und auch die Kaiserliche Armohr umb Nörenberg“.

Spätestens 1633 muß Rudolf wieder in Zürich gewesen sein¹⁾, wo er demnächst des Chorherrn Heinrich Erni's Tochter, Magdalena zur Lebensgefährtin wählte und sich mit vielen und weitaussehenden Projecten trug. Aber wenige Jahre des Wirkens waren ihm nur mehr beschieden und vergebens die Bitten des Vaters und der Freunde, der schwindenden Kräfte zu schonen. Er sagte, wie Füßli aus einer uns unbekannten Quelle berichtet, Kunst und Arbeit wären sein einziges Vergnügen und da er kein anderes kannte, so wolle er auch arbeitend sterben. Conrads Aufzeichnungen ist in Zetteln beigeheftet. Von Schmerzen gepeinigt und im Angesichte des Todes hat es Rudolf mit zitternder Hand beschrieben: „Mein Endlich Testament gägen miner lieben Ehe Frauen Magdalena Erni. So mich der Gnedig Gott zu Synem gnaden brufft hatt, Sol ihren mein verlassenschaftt als eigen tumlich bl.... — “Den Schluß vermochte er nicht mehr zu schreiben und der immer noch rüstige Vater hat dann beigelegt: „Es wolt myn geliebter Sohn Rudolf Selig etwan 2 oder 3 Tag synen letschen willen allhie vor synem End verzeichnen. Da man an disen Buchstaben syn not, und schmerzen sicht, so er damalen, auch darvor und sonderlich hernach disem schryben außgestanden Gott seye imme und uns allen gnedig. Er starb ganz gethultig, willig und Selig ab. Gott seye darumb gedancket, Amen“. Am 15. August 1638, erst 33 Jahre alt, ist Rudolf geschieden „und ward begraben in Münster Kirch Hof, (bei) seinem Seeligen Bruder Jacoben, unweit bei der Runden stegen gegen den Bogen.“

¹⁾ Aus diesem Jahre datirt ein im Besitze der Künstlergesellschaft befindliches Gedächtnißblättchen (Q 15 fol. 71) mit der Aufschrift: „In Zürich macht diß Rudolf Meyer seinen Vetteren zu dienstfr. Gedechtnus A^o 1633“.

Unter den Angehörigen der Meyer'schen Familie, welche die Kunst vertraten, ist Rudolf der Beweglichste gewesen. Sein Darstellungsgebiet ist ein viel umfangreicheres als das seines Vaters. Er dehnt die Allegorie noch weiter aus; nach allen Richtungen hin erforscht und schildert er das bunte Treiben seiner Zeitgenossen, und wagt es, trotz seiner protestantischen Abkunft, sich den Ruf eines beliebten Illustrators von Heiligen-Legenden zu erwerben.

Ebenso vielseitig strebend hat er sich als Techniker bewährt. In seinen Handzeichnungen und den Radirungen ist eine fortwährende Aenderung der Manieren zu beobachten. Jene sind durch eine reiche Auswahl in dem Sammelbande Q 15 der zürcherischen Künstlergesellschaft vertreten. Da ergibt sich zunächst, daß Rudolf schon mit achtzehn Jahren eine ungewöhnlich sichere Strichführung besaß¹⁾, in der Formgebung aber sich ganz in den Schildermanieren seiner Landsleute gehen ließ. Es gibt Blätter aus den Jahren 1626—29 (Q 15, Fol. 18, 20, 26), auf denen er Figuren mit unmöglichen Gliedmaßen, ja eine und dieselbe Gestalt mit Armen von ungleicher Stärke gezeichnet hat. Götinnen und Tugenden treten als dieselben hochstirnigen, blöden Glas-scheibenwesen auf, wie sie die Murer gedankenlos zu skizziren pflegten. Gleichzeitig aber hat er auch andere Manieren befolgt. Federstizzen von 1628 und 1629, zum Theil auf das Virtuoseste mit Tusche lavirt, zeichnen sich durch eine sehr leichte Strichführung und eine wunderliche Liebhaberei für Düpschen oder Klümpchen aus, mit denen er alle Theile der Figuren und ihrer Gewänder bespickt²⁾. Eine Vorliebe für diese Manier ist ihm auch später geblieben, wie dies eine 1636 datirte Zeichnung des Götzendieners Salomon in dem Sammelbande R 34, Fol. 24 beweist.

Endlich hat sich Rudolf schon in Zürich dem Einflusse Callot'scher Stiche hingegeben. Belege dafür sind die Federzeichnungen zu Soldaten

¹⁾ Fol. 16. Christus bei Maria und Martha. Viel geringer und noch sehr dilettantisch sind dagegen eine Geißelung Christi von 1625 und ein heil. Hieronymus von 1626 fol. 4 u. 5.

²⁾ A. a. D. fol. 10. 13 u. 14.

und Bürgern, Bauern und Räubern von 1628 (Q 15, Fol. 36 u. 37), wo die Schattirung aus einfachen, stellenweisen genährten Strichlagen besteht¹⁾. Neben solchen Entwürfen, die meistens freie Erfindungen sind, und als solche eine frühzeitige Begabung verrathen, fehlt es auch nicht an Studien, die Meyer nach der Natur gezeichnet hat. Solche Blätter aus den Jahren 1626—29 sind meistens Kreidezeichnungen, welche einzelne Körpertheile darstellen²⁾. Auch ein Krieger von 1628 gehört hieher (Fol. 74). Durch die einfach ruhige, naturwahre Auffassung zeichnet sich diese Figur von den übrigen aus, und läßt errathen, welche Vortheile ein consequenteres Studium in dieser Richtung dem angehenden Künstler gebracht haben würde.

Reiche Anregungen hatte sein Aufenthalt in der Fremde zur Folge. So giebt es unter den Nürnberger Studien eine Anzahl von Blättern, die Rudolf unter dem Eindrucke des kriegerischen Treibens gezeichnet hat. Sie stellen Reiterkämpfe vor. Im Anfange freilich wollte ihm die Wiedergabe solcher Scenen nicht recht gelingen. Es fehlt die Energie und die innere Wahrheit; solche Auftritte nehmen sich fast wie die Klopffechtereien aus, die man auf Bühnen aufzuführen pflegt³⁾. Andere Kampfbilder dagegen zeigen eine geschickte Gliederung der Massen (Fol. 33) und gelegentlich überrascht auch die phantasievolle Auffassung der Landschaften, in welche solche Vorgänge versetzt sind⁴⁾.

Auch in anderer Richtung hatte sich der Umfang der Darstellungsfreie erweitert. 1629 ist ein Blättchen mit Diana und Actaeon datirt, drei andere Skizzen, welche dieselbe Stoffwelt repräsentirten, stammen

¹⁾ A. a. D. fol. 12 Studienköpfe von 1630, fol. 33 in Nürnberg gezeichnete Actstudien von 1632.

²⁾ A. a. D. fol. 55. 56 (1626). 57 (1627). 58—63. fol. 51 ein Madonnenkopf von 1628.

³⁾ Q 15 fol. 26 bez. 1632 in Nürnberg und fol. 30.

⁴⁾ A. a. D. fol. 70 Skizze von 1631 eine Baumlandschaft mit Brücke, über welche Reifige einen Wagenzug geleiten. Andere Landschaften fol. 71—73.

vom Jahre 1632¹⁾), und wie sich mittlerweile die Kunst des Vortrages gesteigert hatte, beweist eine heilige Familie im Freien von 1629, die Rudolf ungemein weich und fleißig mit Tusche und Deckweiß auf blaues Papier gezeichnet hat (Fol. 9).

Als Rudolf nach einer etwa vierjährigen Abwesenheit nach Hause kehrte, hatte er diejenige Stufe der künstlerischen Ausbildung erreicht, welche durch seine spätere Wirksamkeit im Wesentlichen nicht mehr übertroffen worden ist. Er hatte einen tieferen Einblick in das bewegte Treiben seiner Zeit gewonnen und war Zeuge mancher Actionen gewesen, welche die Seinen in der friedlichen Heimath nicht mit erleben mußten. Ein burschikoses Künstlerleben, das ihm in der Fremde entgegentrat, war auch nicht unbeachtet geblieben; vor Allem aber wird man fremden Einflüssen die Erweiterung seines Stoffgebietes nach Einer Richtung zuschreiben haben: Rudolf Meyer ist der erste seines Geschlechtes gewesen, der das Gebiet der Heiligenschilderung betreten und damit vornehmlich seinen Ruf in den weiteren Kreisen begründet hat.

Es ist unbekannt, welche Stellung Rudolf nach seiner Heimkehr zu dem väterlichen Atelier eingenommen hat, sicher jedoch, daß er als Techniker, wie als formschaffender Künstler seine eigenen Wege ging. Was seine Blätter in ersterer Hinsicht von denen des Vaters und Conrads Arbeiten unterscheidet, das ist die Frische des Vortrages, der bald an Callot erinnert, bald auch den Einfluß des alten Matthäus Merian verräth. Im Gegensatz zu der immerfort etwas trockenen Manier des Vaters und der sorgsamten und später pedantischen Weise Conrads liebt er es, mit einfachen, stellenweise genährten Lagen zu radiren und dieselben einer kräftigen Aetzung zu unterziehen, wodurch er eine tiefe, massige Wirkung erreicht, die seine Blätter auf den ersten Blick von denen Conrads, besonders aus der späteren Zeit, unterscheiden läßt.

¹⁾ M. a. D. fol. 20 ein Satyr und ein betrunkenes Silen. Fol. 65 das goldene Zeitalter (?) Fol. 66 ein undatirtes Blättchen Najaden mit einem männlichen Leichnam auf wogender See, ein zweiter Jüngling stürzt sich von der Höhe in die Fluthen hinab.

So hat er eine Anzahl von Zeitbildern radirt. Theils stellen sie einzelne Costümfiguren vor, Soldaten und Bürger¹⁾, andere allerlei großes und kleines Gefindel: Marodeure, Räuber, Bettler, wieder andere Jäger und Bauern in ruhiger Unterhaltung oder in tollen Lustbarkeiten begriffen. Das meiste Interesse bieten die kriegerischen Auftritte dar. Man kann nicht sagen, daß sie besonders geistvoll geschildert seien. Callot, von dem er sich inspiriren ließ, steht Rudolf bei weitem nach. Aber der Geist, der diese Illustrationen durchweht, ist wirklich derjenige seiner Zeit und das eine und andere dieser Blättchen dürfte nicht bloß nach dem Hörensagen gezeichnet worden sein. Unbekümmert um die Greuel der Verwüstung und die Aeußerungen roher Gewaltthat, giebt sich die Soldateska und das Volk der Marodeure der Ruhe und üppigem Lebensgenusse hin. Oben steht ein Bravo und neben ihm die Dirne, die ihn auf seinen Zügen geleitet. Auf eine Büchse gestützt, schaut sie befriedigt dem Aufreue zu, nach welchem der Gefährte weist. Tief unten mögen Marodeure in ihrem Handwerk gestört worden sein. Ein Bauernhaus steht in Flammen, von dem Gehöfte zur Linken sprengen Reiter heran, vor denen die Plünderer nach dem Flusse eilen, während die Bauern sich sputen, ihre diesmal gerettete Habe zu bergen. Der Mann da droben aber denkt, ein andermal wird sie mir doch. Ein zweites Blättchen zeigt eine Gesellschaft gleichen Gelichters, darunter ein Frauenzimmer, die zechend im Schatten eines Baumes lagert. In der Ferne aber muß sich der Bauer den Raub seines Viehstandes gefallen lassen. In ähnlichen Situationen, zechend, muscirend und tanzend, hat Rudolf das kurzlebige Volk der Bauern und Bettler geschildert; sogar den Stelzfuß und ein Krückenweib läßt er die Weise des Dudelsackpfeifers mit einem Tanze begleiten.

Seinem Bruder hat Conrad das Lob gespendet, daß er „eines gar frommen, aufrechten Gemüths“ gewesen sei²⁾. Dieser Ausspruch mag

¹⁾ Die schon 1628 datirten Federzeichnungen im Gegensinne finden sich im dem Sammelbande Q 15. fol. 36 u. 37.

²⁾ Msc. B 302, fol. 10.

unangefochten bleiben, aber es will doch scheinen, daß Rudolf ab und zu, der Zeuge eines nicht sehr anspruchslosen Lebensgenusses gewesen sei. Es giebt ein paar winzige Blättchen, die eine mindestens nicht prüde Anschauung über das Verhältniß des Künstlers zu dem Studium der natürlichen Schönheiten belegen. Denselben Tenor verräth die Abbildung eines Ateliers, wo Künstler und Zuschauer als Hansnarren erscheinen, ein weibliches Modell mit dem Malen nichts zu schaffen hat, und Einer, damit man die Gesellschaft kenne, «Theodoricus Meyer excutit (sic) R. M. in. et sculpsit» auf die hinter dem Künstler befindliche Tafel schreibt. Unter dem Bilde, an welchem der Maler arbeitet, liest man: æt. suæ 1637. Auch das Wappen „dern Gefellen die stets frassen und sauffen wollen“¹⁾ hat Rudolf mit seinem Namen unterzeichnet und diese recht lascive Darstellung mit einem Verse begleitet, der die Vertrautheit des Künstlers mit dem Vocabularium der Schlemmer außer Frage stellt.

Etwas Räthselhaftes läßt sich von Rudolfs Anschauungen überhaupt nicht trennen. So hat er Kinderscenen radirt. Aber diese kleinen Wesen treten nicht in harmlosem Spiele auf, sondern sie sind als Karrikaturen dargestellt, phantastisch aufgepuzt, dickbäuchige Schlemmer, Buckelmännlein und Trunkenkerle mit langen Nasen, die bald in bacchantischem Aufzuge, bald, wie zum Kriege gerüstet, mit Fahnen und Musketen einhermarschiren. Welche Anspielungen hiedurch erweckt werden sollten, ist unaufgeklärt. An die Kinderwelt hat Rudolf nicht gedacht, denn diese mit ihren Lustbarkeiten tritt uns in einer anderen Suite von zierlichen Radirungen entgegen, und gehören auch die Putten dazu, welche die Jahreszeiten und eine, scheint es, unvollendete Folge der Monate repräsentiren²⁾.

Solche Blättchen kleinsten Formates mögen Improvisationen gewesen sein, durch die sich der Künstler für die gewohnten Atelierarbeiten schad-

¹⁾ M. 0,141 hoch : 0,104 breit. Ein Abdruck dieses seltenen Blättchens besitzt die Künstlergesellschaft Sammelband C 6. fol. 14.

²⁾ Sehr feine Federzeichnungen zu den vier Jahreszeiten befinden sich in dem Bande Q. 15. fol. 39.

los hielt. Im Uebrigen hat er alle Gebiete betreten, die ihm etwelches Auskommen mit seiner Hände Arbeit verhießen. Daß sich Rudolf auf die Delmalerei verstand, hat Conrad in seinen Aufzeichnungen berichtet¹⁾, und wird auch durch Füßli bestätigt, der des Künstlers Selbstportrait besaß. Es ist — fügt er bei — in Rembrandt's Geschmack mit vielem Verstand und starker Farbe verfertigt²⁾. Zwei Delgemälde von Rudolf besitzt die Künstlergesellschaft in Zürich. Sie stammen aus der Gallerie des verstorbenen Professors Keller im Meyershof³⁾, das eine (Nr. 18⁴⁾) ist das Brustbild eines bärtigen Mannes mit steifer Halskrause, etwas schwer in den Farben und nicht sehr belebt. Das andere (Nr. 17) stellt die Verläugnung Petri vor. Um einen Tisch sitzen die spielenden und zechenden Kriegsknechte, Costümfiguren des XVII. Jahrhunderts. Sie sind in lebhaftem Erstaunen aufgefahren, denn eben hat eine Magd den greisen Apostel denuncirt, der unten am Tische steht und mit einem nicht übel getroffenen Ausdrücke der Bethuerung sich zu entschuldigen sucht. Alle Einzelheiten sind recht fleißig behandelt, aber die Farben kalt; sie verrathen zum Mindesten einen sehr unentwickelten Sinn für harmonische Zusammenstellung der Töne. Die Composition ist zerstreut und der Versuch, diese Scene bei nächtlicher Beleuchtung darzustellen, entschieden mißglückt; das Bild ist ein Nachtstück mit Tageslicht.

Auch unter den Radirungen giebt es eine Anzahl von Portraits, von 1635, dasjenige des Chorherrn Heinrich Erni und Breitinger's aus dem folgenden Jahre, weiter die Bildnisse des Herzogs von Rohan, des Freiherrn Jacob von Anholt, † 1630 als Feldmarschall der Liga, und zwei Portraite Matthäus Merian's⁵⁾. Endlich besitzt die Künstlergesell-

¹⁾ Msc. B. 302 fol. 14.

²⁾ Geschichte der besten Maler S. 187.

³⁾ Vgl. über dieselbe Wilhelm Füßli, Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein. Leipzig 1846, S. 163.

⁴⁾ Des Kataloges von 1881.

⁵⁾ C. 6. Die Vorzeichnungen im Gegenfinne zu einem der Bildnisse Merian's in dem Sammelbände Q. 15. fol. 28. Andere Vorzeichnungen für Porträt-Radirungen R. 35. fol. 97 u. f.

Schaft auch Rudolf's Selbstportrait, eine wohl für den Stich begonnene Federzeichnung¹⁾, von der aber nur der Kopf vollendet ist. Sie stellt die Halbfigur des Meisters in leichter Haltung vor. Dünne Locken umrahmen das Gesicht mit dem Schnurr- und Knebelbarte, das regelmäßige Züge zeigt und fast **en-face** gerichtet ist. Sinnend schaut er drein, aber nicht ohne einen Anflug von Schalkhaftigkeit, der hinter dem fein geschlossenen Munde und dem seitwärts gerichteten Blicke lauert. Dieselbe Auffassung liegt einem lebensgroßen, braven Oelgemälde zu Grunde, das sich im Besitze des Verfassers befindet und wenige Jahre später von Rudolf oder Conrad gemalt worden sein muß. Aber die dunklen Locken sind noch spärlicher geworden und die Wangen eingefallen. In der ganzen Erscheinung und dem trüben Blicke aus großen, müden Augen spricht sich Leiden und das Bewußtsein von einem früh gebrochenen Körper aus.

Groß ist die Zahl von Blättern, die Rudolf als Illustrationen zu Werken beschaulichen Inhaltes, theils auch als Vorlagen zu beliebigem Gebrauche für Ofenmaler u. dgl. geschaffen hat. Wir kennen eine Sammlung von weiblichen Personifikationen: „die christlichen Tugenden oder wahre Künzeichen der Kinderen Gottes, fürgebildet durch Rudolfff Meyer, Mahler in Zürich, anno 1636“, die nachmals (1676) im Verlage Conrad's erschienen; ferner die seit dem Mittelalter beliebte Folge der guten Helden und der Heldinnen des alten Bundes und des Alterthums²⁾; 8 Blättchen mit Evangelisten- und Apostelbildern in Callot's Manier³⁾, 5 Radirungen, die beiden Apostelfürsten, David mit Batseba, den Zöllner Zachäus und das „Freiwelein von Samaria“ darstellend u. s. w.

Hieher gehören endlich die Arbeiten, die Rudolf im Dienste katholischer Auftraggeber unternommen hat. In der Fremde mag er die Ueber-

¹⁾ Q. 15. fol. 2. R. Meyer fecit in Nürenberg A^o 1631.

²⁾ Hector von Troia. Alexander Magnus. Julius Cäsar. Josua. König David. Judas Maccabeus. C. Carolus Magnus. König Artus. H. Gottefrid v. Bullion. Judith. R. Esther. Jael. Lucretia. Beturia. Virginia.

³⁾ Federzeichnungen im Gegenfinue Q. 15. fol. 40.

zeugung gewonnen haben, daß solche Werke den Meister lohnen und, was er in Nürnberg begonnen¹⁾, daheim mit nicht geringerem Erfolge fortbetrieben werden möchte. Er hat denn auch diese Blätter mit seinem Namen bezeichnet und 1636 sogar ein solches dem Ittinger Procurator Heinrich Murer gewidmet²⁾.

Zweifelsohne sind es besondere Rücksichten gewesen, die hiezu den Anlaß gaben. Murer, ein Conventuale der Carthause Ittingen, war damals mit der Redaction seines großen Heiligenwerkes, der *Helvetia Sancta* beschäftigt und Rudolf, wosern er ihm nicht schon zu Dank verpflichtet war, mochte hoffen, durch seine Widmung eines Auftrages theilhaftig zu werden. Murer starb in demselben Jahre, in welchem Rudolf's Hinschied erfolgte, aber der Schriftsteller und sein Illustrator hatten noch Beide ihre Arbeiten vollendet. Die erste Ausgabe der *Helvetia Sancta* kam 1648 in Luzern heraus mit 38 Kupfern, von denen 27 den Namen Rudolf Meyers als denjenigen des Stechers tragen³⁾. Neben Meyer hat

¹⁾ Eine 1632 datirte Handzeichnung, das Martyrium der hl. Agnes darstellend, ein pomphaftes Spectakelstück, befindet sich in dem Sammelbände Q. 15. fol. 29.

²⁾ Eine kleine aber sehr fleißig durchgeführte Radirung, das Martyrium des hl. Laurentius darstellend, mit der Unterschrift: Rev. Viro Domino P. Henrico Murero Lucernensi Procuratori et Prof. Carthusiae Ittingensis. Solertiss°. D. D. Rod. Meyer Pictor et Sculp. A° 1636. Andere Heiligenbilder sind vier zierliche Blättchen mit den Figuren der Madonna, S. Sebastian, Laurentius und Bruno, ein Blättchen im Formate der guten Helden mit den Gestalten der hl. Helena, Brigitta und Elisabetha. Mit besonderer Vorliebe aber hat Rudolf das Martyrium des hl. Sebastian geschildert in Radirungen und Handzeichnungen, auf denen der Heilige in allen möglichen Positionen erscheint, Q. 15, fol. 23. Q. 20, fol. 23 u. 30.

³⁾ *Helvetia sancta seu paradisus sanctorum Helvetiae florum*, das ist . . . zusammengezogen und beschrieben durch weyland den Ehrwürdigen und wohlgelehrten Herrn P. J. Henricum Murer, der Carthaus Ittingen Profeß und Procurator. Mit schönen Abbildungen und Kupferstücken gezieret sampt außführlichen Register aller Heiligen. In Truch verfertigt und verlegt durch David Gautten, Buchtruchern zu Lucern und Buchhändlern in Wien. Im Jahr nach Christi Jesu Geburt 1648.

sich öfters der Verleger unterzeichnet, und wo Rudolf's Name erscheint, der Inventor Johannes Asper den Seinen beigefügt. Nur die Verherrlichung seiner Stadtpatrone, der Heiligen Felix, Regula und Eruperantius, hat sich der Zürcher vorbehalten und eine leicht tuschirte Federzeichnung im Gegenfinne, die sich unter Rudolf's Skizzen in der Sammlung der Künstlergesellschaft befindet, bestätigt, daß er in der That der Erfinder dieser besten aller Compositionen gewesen ist. Zu allen übrigen dagegen hat ein Anderer die Vorzeichnungen geliefert, Johannes Asper, dessen Name den Anlaß zu verschiedenen Deutungen gab. Früher mochte wohl gelten, daß der 1571 verstorbene Zürcher Maler diese Compositionen entworfen und Rudolf sie später als herrenloses Gut übernommen und veröffentlicht habe. Allein schon Hardmeyer regte einen Zweifel an¹⁾ und wirklich stellt sich der Stil dieser schon stark von dem Manierismus angehauchten Bilder als ein von dem der Asper'schen Werke grundverschiedener dar. Eine sehr naheliegende Vermuthung war es daher, welche F. Salomon Bögelin in Julius Meyer's allgemeinem Künstlerlexikon geäußert hat. Er folgerte, daß Meyer nicht nur der Reproducent, sondern auch der Erfinder gewesen sei und zu Asper's Namen nur darum gegriffen habe, weil er sich in einer Zeit der schroffsten confessionellen Gegensätze nicht als Illustrator eines gegnerischen Werkes bekennen wollte. Nun ist aber auch diese Hypothese endgültig beseitigt. Aus neueren Forschungen erhellt, daß zu Rudolf's Zeit in Constanz ein Hans Asper als Maler wirkte; dieser wird somit ohne Frage der von Murer Berufene gewesen sein²⁾.

Die Tafeln, welche Rudolf zu dem Murer'schen Werke lieferte, sind die größten Radirungen, die er geschaffen hat. Sie stellen bald gruppenweise die verschiedenen Heiligen mit ihren Attributen dar, bald treten

¹⁾ Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich von 1844, S. 14.

²⁾ Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden, Heft LX, p. 40. Ich verdanke die Hinweisung auf diese Notiz meinem Collegen F. Salomon Bögelin.

sie vereinzelt in den Handlungen auf, von denen die Legenden berichten, wobei es der Künstler liebt, den Faden der Erzählung in allerlei Nebenepisoden weiter zu spinnen, die er bald in ein tiefes Gemach, bald in landschaftliche Fernen verlegt. Solche Nebenscenen sind oft recht gut componirt, die einzelnen Figuren dagegen conventionell in gespreizten oder theatralisch steifen Posen aufgefaßt. Es fehlt auch die Energie und eine lebendige Nuancirung der Charaktere. Am besten sind die Gewänder entworfen, die der Zeichner in einfachen Massen drapirte und der Stecher mit wirksamen breiten Lichtern und Schatten zu beleben verstand. Mehr als in anderen Werken, die Rudolf geschaffen hat, giebt sich hier der Einfluß Merian's kund. Die Art und Weise, wie Lichter und Schatten sich gegen einander absetzen, erinnert an des Meisters berühmte Prospective. Auch die Technik ist eine ähnliche; Mitteltöne sind durch einfache kofett hingeworfene Strichlagen erzeugt und für größere Massen, besonders bei Baulichkeiten, rechtwinkelige Schraffirungen verwendet, wodurch eine ruhige und durchsichtige Wirkung erreicht ist. Im Uebrigen ist das Landschaftliche flüchtig, gelegentlich auch roh behandelt. Die Bäume sind wie aus blechnernen Massen zusammengesetzt, im Mittelgrunde oft nur nachlässig punktiert und diejenigen des Vordergrundes nicht selten in ein bedenkliches Mißverhältniß zu den Figuren und Gebäuden gesetzt.

Füßli ¹⁾ berichtet, „Rudolf war Vorhabens, große Werke an den Tag zu geben. Zu dem Ende verfertigte er sehr viele Zeichnungen zu einem Bibelwerk, Todtentanz und anderen Werken“. Von den Ersteren haben sich Entwürfe zu Scenen biblischen Inhaltes und frommen Gleichnissen in der Sammlung der Künstlergesellschaft erhalten ²⁾. Ebendasselbst finden sich Vorstudien zu einem Todtentanze, leicht tuschirte Federzeichnungen, 36 an der Zahl, die aber mit der späteren Ausgabe nichts gemein haben und sich als befangene Jugendarbeiten zu erkennen geben ³⁾.

¹⁾ Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. I. S. 184.

²⁾ Q. 20, fol. 16—18.

³⁾ Q. 15. fol. 41—46 mit dem Vermerke Conrads: „disere Figuren macht Rudolf Selig im Jar als er synes Alters war 21 jar“. Sie stellen Zürcher Taschenbuch, 1881.

Düstere Stimmungen, wie sie ein kränkender Körper erzeugt, mögen sich des Künstlers seit früher Jugend bemächtigt und den nächsten Anlaß zu derartigen Phantasien geboten haben. Schon 1625 hat Rudolf ein solches Blättchen radirt. Es zeigt ein Knäblein mit der Sanduhr, das auf einem Schädel ruht und daneben steht ein frommer Vers geschrieben¹⁾. Ähnliche Gegenstände hat er in der Folge öfter behandelt, zumeist in den Jahren 1631—1633²⁾, und ebenso sein eigenes Bildniß aufgefaßt, von welchem Hardmeyer eine kurze Beschreibung hinterließ: „es zeigt den schwächlichen Jüngling an einer Staffelei stehend und das *memento mori* malend. Die Blässe des Gesichtes, die eingefallenen Wangen und die Beschäftigung beweisen, daß der Gedanke an einen baldigen Tod seine Seele beherrschte“³⁾.

Uebrigens lagen noch andere Gründe vor, welche die Künstler bewogen, an die Hinfälligkeit des Irdischen zu denken und die damalige Menschheit überhaupt zu einer ernstern Auffassung des Lebens bestimmten. Es ist bekannt, daß seit dem XIV. Jahrhundert, als Europa zum ersten Male von der Pest, dem „schwarzen Tode“ heimgesucht worden war, diese entsetzliche Seuche eine schrankenlose Herrschaft behauptete, und erst nachdem sie Generationen gelichtet und einzelne Gegenden beinahe entvölkert hatte, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts allmählig erlosch. Wie hartnäckig ihre Wiederkehr und wie furchtbar die Wirkungen waren, geht aus dem einzigen Beispiele Zürich's hervor, wo sich während der Dauer von anderthalb Jahrhunderten (1519—1668) die Seuche zehnmal wiederholte

einfache Paare, den Tod als ausgemergelten Cadaver mit seinen verschiedenen Opfern vor, ohne landschaftliche Umgebung in meistens ruhigen Posen. Die Bewegungen sind gespannt, die Köpfe ohne Ausdruck; Zeichnung und Tuschrung verrathen eine noch ungeübte Hand. Je zwei Entwürfe zum Sündenfall und zur Vertreibung aus dem Paradiese tragen das Datum 1626. Näher steht der 1650 erschienenen Ausgabe eine Handzeichnung in dem Sammelbände Q. 20, fol. 22, welche die Vertreibung aus dem Paradiese darstellt.

¹⁾ C. 6.

²⁾ Q. 15, fol. 19.

³⁾ Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft für 1844, S. 14.

und zwar mit einer solchen Heftigkeit, daß die Zahl der Opfer in der Stadt und ihren Kirchgemeinden einmal (1519) auf dritthalbtausend, ein andermal (1564) auf 3700 belief und 1611 die entsetzliche Höhe von 7000 erreichte¹⁾. Inmitten solcher Schrecken, wo ein Jeder, ohne Unterschied des Standes und des Alters, desselben Schicksals gewärtig und Keiner des Gedankens ledig war, vielleicht schon kommenden Tages vor dem Richterstuhle des Höchsten erscheinen zu müssen, konnte es nicht fehlen, daß die Vorstellungen auf's Neue erwachten, welche ähnliche Drangsale schon in früheren Jahrhunderten hervorgerufen hatten.

Solchen Stimmungen ist die Idee des Todtentanzes entsprungen, den die Kunst des späteren Mittelalters in unzähligen Bildern behandelt hat und der auch später, bis in's XVIII. Jahrhundert, zu den populärsten Themen gehörte, so daß man nicht bloß an kirchlichen Bauten solchen Schildereien begegnet, sondern auch weltliche Gebäude, die Fagaden von Wohnhäusern sogar, damit zu schmücken pflegte²⁾. Mehrere dieser späteren Bilderfolgen sind noch vorhanden, darunter der 1662 gemalte Todtentanz in dem Beinhaufe von Wolhusen im Entlebuch, der für uns ein besonderes Interesse besitzt. Es ergibt sich nämlich, daß mehrere der dort befindlichen Bilder Copien der Meyer'schen Radirungen und sämtliche Verse Wiederholungen der diesen beigezeichneten Reime sind³⁾.

Den Verfasser dieser Reime hat das Vorwort zur ersten Ausgabe nicht genannt⁴⁾. Erst der Herausgeber der letzten Auflage von 1759

¹⁾ H. H. Bluntschli, *Memorabilia Tigurina*. Zürich 1742. Art. „Sterbend“ p. 445 u. f.

²⁾ Vgl. meinen Aufsatz „Zur Geschichte des Todtentanzes“ im *Geschichtsfreund* Bd. XXXVI. 1881, S. 213 u. ff.

³⁾ A. a. O. S. 225. Auch unter den Versen zu den Todtentänzen auf der Spreuerbrücke in Luzern und im Beinhaufe von Emmeten bei Beggenried kommen Erinnerungen an die unter den Meyer'schen Radirungen befindlichen Reime vor. A. a. O. S. 228 u. 225 N. 2.

⁴⁾ Hier heißt es einfach: „Die Vierverse auf den Kupferblättern hat er grösseren theils auf einem in Truct außgegangenem Bogen entlehnt, und underschidlicher orten verbessert“.

gedenkt desselben¹⁾. Er nennt als Dichter den Pfarrer zu Thalweil und Dekan des Zürichsekapitels, Johann Georg Müller, der 1672 im Alter von 62 Jahren gestorben sei. Es stimmt diese Angabe mit derjenigen einer handschriftlichen Schwänkesammlung überein, welche zugleich das Stillschweigen des früheren Herausgebers erklärt. Sie lautet: „Herr Müller, Predicant zu Tallwyl, macht verswys einen todtentanz, darmit er bei den chorherren etwas Unwillens eingelegt“. Auch erfährt man aus derselben Quelle, daß zur Strafe dafür seine Bewerbung um die Pfarrei Kloten abgewiesen worden sei²⁾.

Trotzdem hat sich Rudolf Meyer's Todtentanz in der Folge einer großen Popularität erfreut. Die erste Auflage kam 1650 bei Johann Jacob Bodmer in Zürich heraus. In der Vorrede berichtet Conrad, daß sein seliger Bruder „dieses Werkes Urheber seye: als welcher vor etlichen Jahren fast den halben Theil der Todtenrissen erfunden und in Stellung gesetzt; mir aber selbige auf seinen kosten in Kupfer zu bringen gebraucht hat“. Eine zweite, wie es scheint selten gewordene Auflage kam sieben Jahre später bei demselben Verleger, die dritte 1759 in Hamburg und Leipzig heraus.

Die Reihenfolge der Bilder ist in der ersten und letzten Auflage dieselbe. Sie beginnt, wie in den älteren Todtentänzen mit drei Bildern aus der Geschichte der Voreltern, durch welche gezeigt werden soll, wie der Tod in die Welt gekommen ist. Es folgt dann die Darstellung des

¹⁾ Oder bezieht sich diese Angabe auf die beigedruckten Verse?

²⁾ Die Fortsetzung lautet: „als druff ein Pfarre, Kloten genant, ledig worden, und er gerne dahin gefürderet worden were, aber nit glangen mögen, hatt er druff zu eim Chorherren gesprochen:

Hett ich nitt gmacht ein Todten-Tanz

So wehr ich lohn an Kloten-Tanz.

„Kurtzweilige Schimpf- und Glimpf-Neden; observiert Anno 1652“ pag. 126. Manuscript im Besitze des Herrn Bibliothekar Dr. Emil Staub in Gluntern, dem wir die Hinweisung auf diese Notiz verdanken. Aus dem Vorworte zu der Ausgabe des Christenspiegels von 1657 geht hervor, daß Johann Georg Müller ein Schwager Conrad Meyer's war.

Beinhauses, vor welchem ein geflügelter Cadaver mit Sanduhr und Sense triumphirend über den Attributen weltlicher Herrschaft steht. Ähnliche Bilder sind als Titelblätter den drei Hauptabtheilungen vorangesetzt. Sie stellen einen Cadaver vor, der unter der Grabespforte das Glöcklein läutet, oder den Eintretenden das Stundenglas weist. In der ersten Abtheilung, die aus neun Blättern besteht, treten die geistlichen Personen auf, dann folgen die weltlichen Würdenträger, elf an der Zahl, vom Kaiser bis zum Hauptmann, und diesen auf 25 Blättern die Repräsentanten des Bürgerstandes und der unteren Schichten bis zum Bettler und Narren hinab. Den Beschluß bilden einige allegorische Compositionen, deren meiste von Conrad stammen. Leicht sind sie von Rudolfs Entwürfen zu unterscheiden und unter diesen wiederum die Blätter zu bezeichnen, welche Conrad unter der Leitung seines Bruders geschaffen hat. Was diese charakterisirt, das ist die kräftige Wirkung durch große Licht- und Schattenmassen und eine Technik, die vielfach an die Bilder in Murer's *Helvetia sancta* erinnert. Auch die Behandlung der Gewänder ist eine von Conrad's späterer Weise verschiedene. Sie sind in leichten Massen originell geordnet und frei bewegt. Einzelne Gestalten können als vorzügliche Gewandfiguren gelten, so die Aebtissin, ein 1637 datirtes Blatt, das wahrscheinlich Rudolf's eigenhändige Arbeit ist. Durch rüstige Kraft der Hauptfiguren und die geniale Einfachheit und Klarheit der Strichführung zeichnet sich dieses Blatt vor allen anderen aus. Prächtig ist der Gegensatz zwischen der in lauter Jammer Ersterbenden und dem hämischen Gesellen geschildert, der sich, um sein Opfer zu äffen, mit dem Scapulier und einem schleierähnlichen Kopfspuze bekleidet hat, und mit schadenfrohem Grinsen seinem Opfer die Sanduhr zeigt. Aber die Kraft der Wirkung beeinträchtigt die Scene, die sich im Hintergrunde des Bildes vollzieht, und man würde dieses zweite Gerippe, das eine theatralisch lamentirende Nonne am Gewande nach sich zieht, jedenfalls weniger vermissen, als den anheimelnden Ausblick nach der gegenüberstehenden Kirche.

Eine ebenfalls vorzügliche Darstellung, zwar von Conrad radirt, aber gewiß von Rudolf entworfen, ist das Bild des Edelmannes. Der

Junker scheint sich lustwandelnd ergangen zu haben. Auf dem lothrecht en Fels zur Linken steht seine Burg und über dem Abhange zur Rechten sieht man auf ein anmuthiges Flußgelände hinab. Auf dieser traulichen Stelle liegt ein offenes Grab. Es ist für den Mann bestimmt, den der Tod mit sehniger Wucht von hinnen zieht. Er hat sein Opfer auf der Brust gepackt und mit der Rechten dessen Mantel gefaßt, den er über die Schulter schlingt. So zerrt der Würger den Widerstrebenden zur Grube hin, unbekümmert um das Geschrei, das die eilends herzukommenden Genossen zur Hülfe mahnt.

Zu anderen Compositionen haben Holbein's Todesbilder als mehr oder weniger directe Vorlagen gedient¹⁾. Aber solche Nachahmungen sind selten geglückt. Was Holbein mit wenigen Figuren in concentrirtesten Zügen geschildert hat, führt Meyer in spießbürgerlicher Breite aus, indem er die ihm fehlende Kraft der Charakteristik durch äußeren Reichthum der Scenerien ersetzt und zu allerhand müßigen Nebenfiguren greift, die mit der Handlung nichts zu schaffen haben²⁾, oder in plumpe Uebertreibung verfällt, wie dieß die zweimalige Wiederholung eines eckelhaften Motives in den Bildern der Spieler und der Säufer beweist.

Nach Rudolf's Tod hat Conrad diese Sammlung fortgesetzt und 1650 zum Abschlusse gebracht. Dieses letzte Datum findet sich auf dem Blatte Tod und Schaffner. Eine Zeit lang mochte Conrad noch in des Bruders Weise fortgearbeitet haben. Aber schon das 1637 datirte Bild des Richters zeigt den Uebergang zu der ihm später eigenen Weise, die sich von Rudolf's Technik durch den trockenen Fleiß der Ausführung bei ungleich geringerer Kraft der Darstellungsmittel unterscheidet. Auch der Vergleich seines Compositionstalentes mit dem des Bruders stellt sich nicht zu Gunsten Conrad's heraus. Er liebt es noch mehr als Rudolf, seine Scenen mit Figuren zu überfüllen, deren Erscheinung wie die Gruppierung

¹⁾ Papst, Kaiser, Kaiserin, Bischof, Richter, Prediger, Priester, Mönch, Kaufmann, Soldat.

²⁾ Kaiser, Kaufmann, Krämer.

ein Gefühl für Rhythmus und Geschlossenheit der Linien vermissen läßt. Vollends mißglückt sind diejenigen Bilder, die Conrad ohne Rücksicht auf die gefälligen Verhältnisse der Originalcompositionen in größerem Maaßstabe gezeichnet hat ¹⁾. Diese dürften als die letzten Supplemente zu betrachten sein und bestätigen, daß sich der speculative Meister mit einem äußerlichen Abschlusse recht wohl zufrieden gab.

Nur in Einem Bilde hat sich Conrad zu einem höheren Ernste der Auffassung emporgeschwungen, in dem Bilde des Malers und des Kupferstechers. Hier galt es, dem eigenen Hause ein Denkmal zu stiften. In einem Gemache, dessen Ausstattung an die Stube auf dem hübschen Blatte die „Tischzucht“ erinnert, sitzen Vater, Sohn und Geselle beisammen. Ein Fenster zur Rechten ist halb verhüllt. Nur von oben strömt gesammeltes Licht herein, in dem sich der Vater auf dem Lehnstuhle sonnt. Ein müder Greis, schaut er trübsinnig vor sich hin. Auch der Sohn an der Staffelei scheint nichts zu achten; er ist ganz in die Arbeit vertieft. Der Dritte dagegen, ein Stecher, schaut voll Entsetzen empor, denn er sieht, wie der Tod seinem Meister die Sanduhr weist. Ein Windstoß treibt den Mantel des Knochenmannes hoch empor, und, während hier die Mahnung an den rüstigen Künstler ergeht, ist noch ein anderes Gerippe herzugekommen, eine Todesgestalt mit langen, flatternden Haaren, welche die hinter dem Vater stehende Tochter umfängt. Dieses Opfer wird Agnes, die 1642 verstorbene Schwester sein, mit welcher der greise Vater die Stütze des Haushaltes verlor, und Conrad mag, indem er diese Scene entwarf, sich gleichzeitig der eigenen Hinfälligkeit erinnern haben. Aber dem Vater, wie dem Sohne war noch eine lange Frist vergönnt und Conrad erst damals die volle Kraft der Mannesjahre aufgegangen.

¹⁾ Graf, Schaffner, Koch, Dienst, Soldat, Quackjäger und Wucherer.

III. Conrad Meyer. 1618—1689.

Conrad war der siebente von Dietrich's Söhnen. Ueber seine Jugenderlebnisse hat er die folgenden Aufzeichnungen in den Meyer'schen Familiennachrichten hinterlassen¹⁾:

„Ich Conrad Meyer bin geboren Samstags den 3. Wynn-Monat 1618. Mein Götte wahr Herr Conrad Grebel Seelig, deß Rahts und Obman zu den Barfüßern. Meine Frau Gotten war Frau Susanna Wonlich, Herrn Johann Caspar Maurer's Chorherrn und Schenkhofer's²⁾ zum Großen Münster Ehliche Hauß Frau Seelig.

Ich wurd zum Ryßen und Mahlen auff Erzogen: Mein Bruder Rudolff S. Lehrte mich Mahlen ohne auffdingung gtwüßer Jahren. Er hatte keinen Lehrlon von mir, hergegen gab Er kein Dischgelt meinem S. Vater, so lang ich lehrte. Hernach arbeitete ich in Gsellen stand bei Herrn Victor Hansz Ludwig Stadler Seeligen; wie auch bey Meinem Lieben Bruder Rudolff Seeligen, gab guten Lohn und Mächte in seinen Diensten den anfang der Kupffern zum Todten-Dank. Ich Mächte auch die Neüwen Testaments Figürlj, bei meinem Lieben Seeligen Vatter: ich hate nichts zu lohn als die Speiß: auch Radierte ich allerley Büechlein. Im Jahr 1638 den 5. Merzen zog ich in Gottes Namen in mein Wanderschafft, mein Erster Herr war Herr Joseph Werner³⁾, darnach Herr Joseph Plepp (in Bern), ein kunstreicher Mahler und Baumeister von Stein, hielt sich gegen mir vätterlich. Ich dat ein Reiß nach Lyon, im Augsten 1638; wegen Regierender Pest zog ich widrumb In Deütschland: Hielt mich ein kurze Zeit auff in Solothurn bey gäbhart Unglehrt⁴⁾.

¹⁾ Stadtbibliothek Zürich. Msc. B. 302, fol. 14.

²⁾ Schenkhofer wurde derjenige Chorherr geheißen, welcher den „Schenk-hof“ beaufsichtigte.

³⁾ Füßli, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz I, S. 201, fügt bei: zu dem ältern Joseph Werner.

⁴⁾ Ueber diesen Gebhard Unglehrt bieten die bis jetzt bekannten Solothurnischen Documente keine Aufschlüsse dar. Herr Fürsprech J. Amiet, der

Ich kam widrumb zu Herren Pleppen in Bern: Kam darnach zu Herren Matheo Merianen In Frankfurt, Machte bey Imm die Kupffer im Herr Arnden Postil; und Mahlte ein ziemliche Zahl Landschafften¹⁾: Darnach Reißte ich nach Augspurg, Arbeitete ein Zeit bey H. Raphael Custodis, der ein frommer, Gotts fürchtiger man war: darnach Reißte ich nach München. Da hielt ich mich auff etlich tag: Weiter auff Landts Hut und Engelftadt (Ingolstadt). Widrumb auff Augspurg, Mahlte alda etliche Contravet. Reißte darnach mit Herrn Geörg Mittern²⁾ Nach Zürich, auß anlaß Herren Mitters mußte ich in Lindaw Herren Graff von Wolfegg Contraveten sampt mehr andern Ehren persohnen, mit meinem guten Nutzen. Gott sey Lob: Ich kam widrumb in Zürich den 23. Christ Mt. 1642“.

Conrad scheint ein frühreifes Talent gewesen zu sein. Füßli in seiner Geschichte der besten Künstler in der Schweiz bemerkt, daß er schon im achtzehnten Jahre das Bildniß seines Vaters „auf eine meisterhafte Art in Oelfarben mahlte“ und 1643 schrieb Merian dem alten Dietrich in einem Briefe voll überschwänglichen Lobes, das er dem Sohne spendete: „In seiner Kunst hat er sehr wol zugenommen, ist fleißig und begierig, und unermüdet zur Arbeit, dadurch er sehr erfahren wird in allem, so der

kundige Forscher solothurnischer Geschichte, vermuthet, es möchte derselbe ein Verwandter des aus Pfullendorf gebürtigen Dr. Theologiae Johann Ludwig Unglehart (a Musis) gewesen sei, der 23 Jahre lang als Franciskaner-Guardian in Solothurn wohnte und zwischen 1640 und 1641 die Kirche seines Klosters mit neuen Altargemälden ausschmücken ließ, wenn anders überhaupt nicht eine Verwechselung mit dem Träger eines ähnlich lautenden Namens vorliegt. In dem ältesten Verzeichnisse der Lukasbrüder von Solothurn findet sich nämlich um 1635—1648 ein Gebhart Bulleret (Builleret), Maler von Freiburg im Uechtland, dem 1624 das Gemälde von S. Ursus Leben auf dem großen Rathhaussaal verdingt worden war.

¹⁾ Hier übte er sich in der Mahlerey; Bloemart, Jordan und Sandrart waren die ihm von Merian vorgelegten Muster. Er studirte diese Werke mit der größten Aufmerksamkeit; und ihnen haben wir seine starke und warme Farbe und seinen festen Pinsel zu verdanken. Füßli, a. a. O.

²⁾ Einem jungen Edelmann, wie Füßli a. a. O. bemerkt.

Kunst des Malens und Kupfer-Arbeit anhangt. Von Invention ist er wunderbar hurtig; er kann machen, was er will“¹⁾).

Bald nach seiner Heimkehr gieng Conrad die Ehe mit Jungfrau Susanna Murer (geb. 1619) ein. Sie war eine Enkelin des alten Josias Murer, der, berühmt als Glasmaler und Verfertiger des Prospectes von Zürich im Jahre 1580 gestorben ist, und eine Nichte der Glasmaler Christoph († 1614) und Josias († 1631). Rührig von Kindsbeinen an und an eine unermüdliche Betriehsamkeit durch der Seinen Vorbild gewöhnt, war der angehende Hausvater nun doppelt eifrig, den Pinsel und die Radirnadel zu üben. „Es wurden ihm — schreibt Füßli — sogleich eine Menge Bildnisse von den Vornehmsten der Stadt zu mahlen aufgetragen; er malte sie, mit der ihm eigenen Gabe, sehr ähnlich, auf eine leichte und meisterhafte Art“.

Mehrere Delgemälde von Conrad's Hand, die aus der Keller'schen Sammlung stammen, befinden sich im Künstlergütli zu Zürich, so das Brustbild des greisen Dietrich (Nr. 20). Es kann dasselbe als eine vorzügliche Leistung bezeichnet werden, ebenso vollendet durch die energische Charakteristik des ernsten Hauptes, auf dem die Stürme des Lebens so manche Furche gezeichnet haben, als die Ausführung von einer meisterhaften Beherrschung der Technik zeugt. Bei der feinsten Mäancirung der Töne und der Uebergänge heben sich die etwas kalten Lichter und Schatten in wirksamen, großen Massen ab und die geniale Raschheit der Pinselführung hindert nicht die liebevolle Behandlung aller Einzelheiten. Die kleinsten Zufälligkeiten, sofern sie charakteristisch waren, hat der Künstler angedeutet; an dem weißen, dünnen Barte glaubt man die einzelnen Häärchen sich bewegen zu sehen. Hier hat Conrad seine ganze Kraft zusammengenommen, und geradezu unbegreiflich will es scheinen, wie derselbe Künstler nach einem solchen Werke in die glatte und nichtsagende Manier verfallen konnte, die seine späteren Werke charakterisirt. So ist das 1659 datirte Doppelportrait eines Werdmüller'schen Paares (Nr. 27)

¹⁾ Füßli a. a. O. S. 207.

ein zwar fleißiges, aber durchaus geistloses Gemächte. Die rosige Gattin weist nach der offenen Bibel, die vor ihr auf einem Tische liegt. Von Außen tritt mit sprechender Geberde ihr Mann herzu; aber die Dame schaut noch immer in tiefes Nachdenken versunken vor sich hin. Man empfängt also nicht sowohl den Eindruck einer traulichen Unterredung, als vielmehr den einer durch das Hinzutreten des Gatten gestörten Meditation. Auch zwei 1670 datirte Bildnisse (Nr. 21 und 22) des Hauptmanns Hans Jakob Bürkli und seiner Gattin Violanda sind Werke gewöhnlichen Schlages, mit warmen Farben gemalt. Die Köpfe mögen durch eine äußerliche Portraitähnlichkeit befriedigt haben, aber die typische Haltung der beiden Figuren und die unglaublich ordinäre Darstellung der Hände liefern den Beweis, daß Conrad auch solche Aufträge mehr und mehr in einem handwerklichen Sinne übernahm.

Von anderen Lieblingsgegenständen, die der Meister malte, zählt Füßli Landschaften auf. „Er machte solche meistens nach der Natur, und stellte viel mahl die 4 Zeiten des Jahres vor; Er zierte selbige mit angenehmen Figuren aus, welche er nach damaliger Mode kleidete, welches dann sehr freudig anzusehen war“. Zu derartigen Werken gehört eine große Ansicht von Zürich aus der Vogelperspective, die sich in dem hiesigen Stadthause befindet¹⁾. Conrad mag dieses Bild in officiellen Auftrage gemalt haben. Sein Standpunkt ist der Uetliberg. Auf dem Gehänge sitzt der Künstler, sein Name steht auf dem vor ihm liegenden Blatte verzeichnet. Tief unten sieht man die Stadt mit ihren wirklichen und projectirten Bastionen und über den Zürichberg in blaue Fernen hinaus. Alle Einzelheiten sind fleißig gemalt, im Uebrigen ist das Ganze, wie es der Natur des Auftrages entsprach, vorwiegend in topographischem Interesse behandelt. In dieser Hinsicht reiht sich das Werk den für zürcherische Baugeschichte wichtigsten Documenten an.

¹⁾ Im Sitzungszimmer des kleinen Stadtrathes. Das Bild ist 1,815 M. breit : 1,065 M. hoch. Eine kleine Vorzeichnung dazu besitzt die Künstlergesellschaft in dem Sammelbande Q. 17, fol. 148.

Weiter erfahren wir durch Füßli, daß sich Conrad auch als Frescomaler bethätigte, „wie darvon eine schöne Probe zu sehen an der Augustiner-Gaß in Zürich, in der Behausung Herren Johann Georg Gossweilers¹⁾, weitberühmten Handels-Herrn, auch des grossen Rahts, woselbst in einem grossen Saal in Figuren von halber Lebens-Grösse sehr meisterhaft dargestellt sind die Historien, wie Crösus am Pfahl gebunden, um verbrannt zu werden. Fehrner, wie Quinctius Cincinnatus vom Pfluge zur Römischen Bürgermeister-Würde eingeholt wird; Item, wie die Gesandten der Samniter den Römischen Feldherrn Marcum Curium beym Rüben braten antreffen, von ihm aber mit ihren Geschenken zurückgewiesen werden. Diese Gemählde sind sehr freudig colorirt, und noch so frisch in Farben, als wenn sie ohnlängst gemahlt worden wären“²⁾.

Ein glücklicher Zufall hat uns diese Fresken im Frühjahr 1881 wieder finden lassen. Bauliche Veränderungen, welche damals in dem Herrn Zahnarzt Mayer gehörigen Hause Nr. 28 an der Augustinergasse vorgenommen wurden, brachten eine Anzahl stark beschädigter Malereien zu Tage, die hinter den Tapeten zweier Vorderzimmer im vierten Stockwerke³⁾ verborgen waren, und, da die Uebereinstimmung ihres Inhaltes mit der obigen Beschreibung eine vollständige war, stellte sich die Identität derselben mit Conrad's Fresken sofort heraus. Den geräumigen Saal, der sich mit zwei gothisch profilirten Kreuzfenstern nach der Gasse öffnet, hatte man durch spätere Einbauten getheilt und hiebei die Fensterfronte, wie die gegenüberliegende Eingangswand ihres farbigen Schmuckes beraubt. An der östlichen Langseite war der Rest des Crösusbildes und im Westen die größere Darstellung des Marcus Curius zerstört, wogegen

¹⁾ Später Locher'sches Haus, wie Joh. Heinrich Füßli in seinem allgem. Künstlerlexikon II, Zürich 1809, S. 855, berichtet.

²⁾ J. C. Füßli, Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz. I. Theil. Zürich 1755. S. 97 u. f.

³⁾ Einschließlich des Erdgeschosses. Die Tiefe des Saales beträgt 6,84 M., die Breite 6,23 M., die Höhe 2,60 M. und die Grösse der einzelnen Figuren ca. 0,84 M.

hier, nächst dem Fenster, eine von Füßli nicht erwähnte Scene, wie Archimedes von einem Krieger überfallen wird, in verhältnißmäßig guter Erhaltung zu Tage trat.

Die Bilder, die abermals überpappt worden sind, nehmen die ganze Höhe der Wandflächen ein. In ziemlich nüchterner Weise hatte Conrad dieselben durch grau-braune Halbsäulen gegliedert. Die schweren, glatten Schäfte haben attische Basen und korinthisirende Kapitäle. Diese Gliederungen sind von bronzegelber Farbe und die Halbsäulen als Vorlagen einer rothen Umrahmung gedacht, deren Ecken ein schwerfälliges Kollwerk schmückt. Die Aufzählung der Bilder hat Füßli mit der Darstellung des Crösus in der nordwestlichen Ecke begonnen¹⁾. Man sah hier zur Rechten einen König, der von zwei Reitern gefolgt, auf einem Schimmel saß, Costümfiguren, wie sie auf Conrad's Radirungen häufig wiederkehren. Der eine der Trabanten trägt einen Schnürrock, der König, ein stattlicher Herr mit braunem Vollbarte, ist durch einen gekrönten Turban und grünen Mantel mit goldener Kette ausgezeichnet. Mit der Rechten streckt er das Scepter vor, um dem Martyrium des armen Lydiers Einhalt zu gebieten. Dieser, von dem nur wenige Reste zu sehen waren, ist nackt an einen Pfahl gebunden. Zu Füßen lodert die Flamme. Ein Scherge, der mit einer Stange das Feuer schürt, schaut zurück, um den Befehl des Königs zu vernehmen.

Glücklicher als diese ziemlich befangene Composition ist das Arrangement des zweiten Bildes, das nächst dem Fenster in einer Länge von M. 3,40 die Scene schildert, wie Quinctius Cincinnatus von seinen ländlichen Obliegenheiten zu der Würde des Dictators berufen wird. Um das volle Lockenhaar hat er eine Binde geschlungen. Der reckenhafte, schmeidige Körper ist mit einem schlichten, grünen Rocke bekleidet. So steht der Berufene hochaufgerichtet da und schaut den Gesandten mit einem Aus-

¹⁾ Der Leser möge uns eine weitläufige Ausführung zu Gute halten. Wir glaubten zu einer detaillirten Beschreibung der nunmehr zerstörten Bilder verpflichtet zu sein.

druck fast zürnenden Staunens entgegen. Die Rechte hält er, wie zur Abwehr, zurückgestreckt und die Linke auf dem Pfluge, vor dem ein Knecht das Zweigespann von Ochsen bewacht. Von Links her nahen sich zu Fuß die Abgeordneten Roms. Ein Geharnischter, der mit der Toga und einem Turban bekleidet ist, bringt Cincinnatus einen Mantel dar. Auf dieses Abzeichen künftiger Würde weist der Zweite, ein behelmter Jüngling. Zwei Victoren mit den Fasces und ein geharnischter Speerträger bilden das Gefolge. Der Letztere führt das Pferd, auf dem der Berufene eingeholt werden soll. Mächtige Bäume beschatten den Vordergrund. Zur Rechten schweift der Blick über anmuthiges Gelände nach einem See oder Fluße hinab.

Des dritten schmäleren Bildes an der gegenüberliegenden Langwand hat Füßli nicht gedacht. Es stellt Archimedes vor, wie er, trotz der Greuel des Kampfes und der Plünderung, welche das eroberte Syracus erfüllen, noch immerfort über seinen geometrischen Problemen brütet. Wie ein Magier, mit spitzem Turban, grünem Talare und rothem Mantel bekleidet, steht er gebeugt an einem Tische und zeichnet mit langem Stabe seine Figuren auf den Boden. In solchem Sinnen wird er von einem Krieger gestört, der sich mit erhobenem Schwerte von der Linken naht und den alten Gelehrten bei der Schulter faßt. Unwirsch schaut dieser mit seinem charaktervollen Gesichte nach dem Bedränger zurück. Auf dem Tische ist allerhand gelehrtes Rüstzeug zu sehen, Bücher, ein Compaß, ein Diopter, Dinge, die eine aner kennenswerthe Begabung für die Stoffmalerei belegen. In der Tiefe öffnet sich der Ausblick auf eine hoch gelegene, mit Rundthürmen bewehrte Stadt oder Burg und das ferne Meer, wo auf der Höhe drei Schiffe brennen. Zorniges, dunkles Gewölke lagert über Land und See.

Von dem vierten Bilde am nördlichen Ende derselben Langwand war mir noch ein Rest in der Länge von M. 2,10 erhalten. Man sah hier einen stattlichen Römer, der sitzend, mit Helm und Harnisch angethan, seine Linke abwehrend gegen einen Greis und einen Jüngling streckt. Ihre Ankunft mochte das Knäblein verkündet haben, das sich dem Ruhenden

naht und ziemlich geistlos aus dem Bilde schaut. Jene sind die Gesandten der Sabiner, köstlich mit Turban und Hermelin bekleidet und mit schweren Geschmeiden geschmückt. Beide tragen Schaalen voll goldener Münzen und Ketten. Ein Gefolge von Männern schließt sich den Legaten zur Rechten an.

Ohne sonderliches Compositionstalent bewährt sich Conrad als ein herzlich schaffender Künstler, der die Gestalten treffend zu charakterisiren und ihre gegenseitigen Beziehungen klar und sprechend auszudrücken versteht. Gewiß sind diese Bilder in jugendlicher Frische geschaffen worden, denn aus der Richtung, die er nachmals vertrat, dürfte Conrad den Aufschwung zu ähnlichen Leistungen kaum mehr genommen haben. Die Ausführung scheint nicht in reiner Frescotechnik, sondern mit Zuhilfenahme von Oelfarben für die Uebermalung geschehen zu sein. Die Pigmente sind frisch und leuchtend, harmonisch gewählt und sehr warm in den nackten Partien. Der Grundton für Landschaften und Architekturen bildet ein etwas in's Graue stechendes Braungelb. Einen guten Eindruck macht die Behandlung der Details, die ohne Placerei, und darum unbeschadet der harmonischen Gesamtwirkung recht fleißig und theilweise sogar mit virtuoser Routine behandelt sind.

Neben derartigen ausgeführten Arbeiten bieten die zahlreichen *Skizzen* einen willkommenen Einblick in das vielseitige Wirken des Künstlers dar. Reiche Schätze besitzt die Künstlergesellschaft, so ein Skizzenbuch Q 3 aus Conrad's Wanderzeit. Ein kleinseliger Conservator hat es leider „seines üblen Zustandes wegen“ auseinandergenommen und die einzelnen Blätter in ein modernes Album aufgezo-gen. Es ist dieß um so mehr zu beklagen, als sich in Folge dessen der Verlauf von Conrad's Reise nicht mehr bestimmen läßt und möglicherweise auch handschriftliche Notizen entfernt worden sind, welche wichtige Aufschlüsse über den Standort von Kunstwerken geboten haben würden. Daß in der That jene Manipulation eine recht radicale gewesen, beweist die Verstümmelung des Titelblattes, von welchem nur noch ein Ausschnitt mit dem Vermerke: „Gehört Conradt Meyer. Kauffs d. 31. Augusti anno 1638. an Gottes Sägen ist alles

glägen“ erhalten geblieben ist. Damals hatte Conrad, wie wir aus seinen Eingangs mitgetheilten Aufzeichnungen erfahren, eine Reise nach Lyon unternommen, aber bald wieder den Heimweg angetreten, auf dem er die ersten Landschaftszeichnungen gemacht zu haben scheint. Sie stellen die romantischen Schlösser und Städtchen im Welschland vor. Dreimal hat er das Schloß Lucens gezeichnet, dann folgen Schloß Dron, Beduten von Avenches, Estavayer und Murten (?), eine Ansicht der Ringmauern von Solothurn und dieser einige Skizzen, deren kunstgeschichtliche Bedeutung unseres Wissens bisher noch nicht gewürdigt worden ist. Conrad Meyer hat den einzigen Beleg für die Werthschätzung überliefert, die ein Künstler des XVII. Jahrhunderts der Solothurner Madonna Hans Holbeins zu Theil werden ließ. Auf Folio 20 des Albums findet sich eine flüchtige, aber dennoch sehr charakteristische Bleistiftzeichnung des heiligen Ursus, der auf dem bekanntlich erst 1864 wiedergefundenen Bilde neben der Madonna steht. Leider hat es Conrad unterlassen, diese Skizze mit einer Notiz zu versehen. Was daraus erhellt ist mithin bloß, daß damals zu Solothurn oder in der nächsten Umgebung dieser Stadt Hans Holbeins Bild als ein noch immer von Kennern gewürdigtes Denkmal existirte. Auf den vorhergehenden und folgenden Blättern sodann erkennt man einige Figuren und Verse, die Meyer nach Manuels Todtentanz im Berner Dominikanerkloster gezeichnet hat: Der Tod mit der Braut; das Gerippe, das mit dem Helme und einem um den Hals gehängten Schilde vor dem Schultheißer erscheint; Tod und Landsknecht und schließlich Manuels Selbstportrait, wie er in koketter Haltung als schmucker Landsknecht eine große Figur bemalt. Wie momentan diese Skizzen gezeichnet sind, so dürften sie dennoch als eine sehr willkommene Ergänzung zu den Rauw'schen Copien zu gelten haben und diesen in Bezug auf die charaktervolle Wiedergabe gewisser Einzelheiten sogar überlegen sein¹⁾. Auch sonst hat Conrad öfters nach älteren Mustern ge-

¹⁾ Die Reime stimmen, abgesehen von einigen orthographischen Abweichungen, mit der von Bächtold (Bibliothek älterer Schriftwerke der Schweiz

zeichnet: nach Asper, das jetzt auf der Stadtbibliothek befindliche Bildniß von Zwinglis Tochter, der Regula Smalter mit ihrem Töchterchen¹⁾ und nach Holbeinischen Werken: das Brustbild von „Holbeinen Hauß Frau“, eine etwas verführte, aber geschickte Bleistiftzeichnung mit Deckweiß auf grauem Papier²⁾; das Töchterchen, das sie auf dem bekannten Familienportrait im Basler Museum auf dem Schooße hält, und in dem nämlichen Sammelbande (Q 16, fol. 10 und 51) endlich den eben daselbst befindlichen Eccehomo und das Blatt der Passionsfolge, welches den Heiland vorstellt, wie er, auf dem Kreuze knieend, von den Schergen entkleidet wird.

Nach allen Richtungen hat Conrad in der Folge seine Studien gemacht. Von der Darstellung einzelner Körpertheile geht er über zum Actzeichnen, wobei sich die Gelegenheit zur Anschauung klassischer Schönheiten freilich niemals geboten zu haben scheint³⁾, und der Künstler zeit lebens eine außerordentliche Schwäche in der Darstellung von Händen und Füßen bekundet⁴⁾. Unter den Köpfen dagegen sind schon aus den Vierziger-Jahren vortreffliche Leistungen zu finden: in dem Handzeichnungsband Q 16 das 1646 datirte Bildniß eines Jacob Ulrich⁵⁾, Stimmer's Portrait, das der Künstler einer Beischrift zufolge 1648 in Schaffhausen aufgenommen hatte⁶⁾, ein großes, mit gewandter Feder durchgeführtes Brustbild, und die schönen, mit schwarzer Kreide und Deckweiß auf grauem Papier gezeichneten Köpfe von Mann und Frau in dem Sammelbande R 34.

Bd. I, p. 1 u. ff.) herausgegebenen Fassung überein. Conrad copirte die Anrede des Königs und des Waldbruders an den Tod, Rede und Gegenrede der Kaiserin, des Rathsherrn und Manuels.

¹⁾ Sammelband Q. 16, fol. 44.

²⁾ R. 24, fol. 21.

³⁾ Q. 4, fol. 70 u. f. Q. 16, fol. 21 u. f.

⁴⁾ Proben Q. 16, fol. 16 von 1641—1645, fol. 27 von 1681.

⁵⁾ Biltuus Hr. Jacob Ulrichen als Erbrj mit Reissen gelehret Im Jahr 1646.

⁶⁾ Eine verkleinerte Reproduktion dieser Zeichnung findet sich unter den Künstlerportraits, die Conrad Meyer für Sandrarts Deutsche Academie Bd. I, 1675, Theil II, 3. Buch, radirt hat.

Aber die ansprechendsten Blätter sind doch die landschaftlichen Skizzen. Von einfachen Pflanzenstudien und einer Sammlung von Bauernhäusern bis zu ausführlichen Landschaften und Architekturen sind solche vorhanden. Aus diesen Werken lernt man Conrads Bedeutung verstehen. Dem feinen Sinne für die schlichte Poesie unserer Landschaft gesellt sich ein ungewöhnlich scharfes Auge bei, welches alle charakteristischen Einzelheiten erspäht, und ein ausgesprochenes Gefühl für einfache Schönheit der Linien, das den mit spielender Sicherheit zeichnenden Künstler in allen Fällen die Rücksicht auf eine harmonische Gesamtwirkung beobachten ließ. Eine südliche Landschaft mit ihrem festen Gefüge von großartig ausgesprochenen Formen weiß auch der mittelmäßig Geschulte in einem leidlichen Bilde wiederzugeben, aber den Zauber zu erfassen, den unsere heimische Natur mit ihren sanften Erhebungen, den zarten Uebergängen vom Hügelland zur Ebene und einer meistens dürftigen, auch selten charakteristischen Vegetation auf das Auge übt, wird nur dem begabtesten Zeichner gelingen. Vorzügliche Aufnahmen, welche Conrad in den Umgebungen von Zürich und Winterthur gesammelt hat, befinden sich in dem Bande Q 16: Studien vom See und dem Sihlthale, dann die anheimelnden Beduten des Schlosses Mörspurg, herrschaftliche Landsitze und die werthvollen Ansichten der erst im vorigen Jahrhunderte bis auf wenige Reste zerstörten Ruinen des ehemaligen Augustinerklosters Beerenberg bei Wülflingen¹⁾. Auch weitere Wanderungen wurden gelegentlich unternommen, auf denen Conrad den Rheinfluss, dann wieder eine Studie im Rönthal und eine Ansicht aus der Nähe von Schwyz gezeichnet hat²⁾. Endlich aber wird jeder Zürcher mit besonderem Interesse bei den Blättern weilen, in denen der Meister ein Bild der alten Vaterstadt überliefert hat. Wie traulich muthen diese Skizzen an, die bald den Contrast veranschaulichen, der zwischen der thurmbewehrten Stadt und einer unmittelbaren Umgebung von grünem Gelände bestand, bald wieder die bekannten Gassen und die Plätze geben, mit Wahrzeichen, die schon längst ver-

¹⁾ Q. 16, fol. 79. 81—83. Vgl. Taschenbuch unten.

²⁾ Q. 2, fol. 50 u. f. Q. 16, 62 u. 70.

schwunden, aber doch in Jedermann's Erinnerung geblieben sind, nicht zu gedenken der Blätter, in denen der Meister die einzigen Aufnahmen untergegangener Denkmäler überliefert hat¹⁾.

Conrads eigentlichstes Wirkungsgebiet ist aber, wie dasjenige seines Bruders, die Beschäftigung mit der Radirnadel und der Kupferplatte gewesen, und hiebei hat er die künstlerischen Familientraditionen mit einer geradezu unglaublichen Fruchtbarkeit gepflegt. Die Zahl der Blätter, die er radirte, mag sich weit über tausend beziffern. Johann Caspar Füßli hatte deren in die 900 zusammengebracht²⁾, und mindestens eben so groß mag die Zahl der im Besitze der Künstlergesellschaft befindlichen Radirungen sein.

Zu den frühesten Erscheinungen dieser Art, mit denen der Meister nach seiner Heimkehr an die Oeffentlichkeit trat, gehören die Neujahrsblätter der hiesigen Stadtbibliothek, die recht eigentlich eine Geschichte des Geschmacks seit dem XVII. Jahrhundert repräsentiren. — Am Berchtoldstage des Jahres 1645 fing diese Serie zu erscheinen an, die seither, durch fast dritthalb Jahrhunderte fortgesetzt, zu einer Sammlung lokalgeschichtlicher Materialien gediehen ist, wie deren von gleichem Umfange nur wenige Städte besitzen³⁾. Ihren Ausgang scheint diese specifisch

¹⁾ Die für zürcherische Topographie und Baugeschichte wichtigsten Blätter sind: Großmünster Q. 3, fol. 55. Q. 4, fol. 69; Fraumünster Q. 16, fol. 105. Q. 19, fol. 46; Münsterhof mit dem Haus zum Pflug Q. 4, fol. 52. fol. 53 besondere Ansicht der Letzteren. Wasserkirche Choranfsicht Q. 2, fol. 24. Q. 4, fol. 37; Helmhaus fol. 69; Altes Rathhaus Q. 2, fol. 30; Wellenberg Q. 16, f. 104 verso; Kleine Stadt vom Lindenhof bis Fraumünster Q. 2, f. 45; Bau der Peterskirche Q. 4, f. 67 verso; Detenbach und Werdmühle mit Ringmauer und Thurm Q. 3, f. 57; Kornamt Q. 4, f. 62; Schützenhaus vor der Befestigung Q. 19, f. 34; Steg beim Schützenhaus mit den umgebenden Fortificationen Q. 4, f. 55; Schlößchen auf dem Zürichberg Q. 2, f. 13, 38. Q. 4, f. 60; Dübelsstein (Dieboltstein) Q. 4, f. 34 u. 50 verso; Amtshaus in Rüßnacht Q. 4, f. 77. 79; Manegg Q. 16, f. 65 u. f.; Kloster Löß Q. 16, f. 71.

²⁾ Geschichte der besten Mahler S. 98.

³⁾ Vgl. über das Nähere F. Horner, Geschichte der Schweizerischen Neujahrsblätter. Neujahrsblatt herausgegeben von der Stadtbibliothek in Zürich auf das Jahr 1856.

zürcherische Sitte von den althergebrachten „Stubenhitzen“ genommen zu haben, die als Neujahrsspenden schon im XIV. Jahrhunderte den Zünften und Gesellschaften verabfolgt zu werden pflegten. Solche Geschenke wurden später von den Kindern dargebracht und mit einer den jugendlichen Gauen entsprechenden Bewirthung erwidert, wozu dann seit 1645 die weitere Gabe eines fliegenden Blattes kam. Schon im vorhergehenden Jahre hatte Conrad Meyer auf eigene Faust eine derartige Widmung veröffentlicht, ein Blatt, auf welchem eine Dichtung Johann Wilhelm Simlers mit Conrads „Abbild und Beschreibung des ungesunden Gesundheittrinkens der vollen und tollern Bacchusbrüderer“ begleitet war. Dieß gab dann Künstler und Dichter den Anlaß, im kommenden Jahre der Stadtbibliothek den Antrag zur Ausgabe eines ähnlichen Kupfers zu unterbreiten, und es wird ausdrücklich in dem Protokolle erwähnt, daß man mit dem Kupferstecher um 400 Exemplare dieses Blattes, zu 2 Kreuzer das Stück, traktirt habe.

Die „Tischzucht“, wie dasselbe betitelt wurde, ist eine Radirung, die zu den besten und poesievollsten Werken der schweizerischen Kunst des XVII. Jahrhunderts gehört¹⁾. Zum Mittagmahle haben sich die Alten und die Jungen eingefunden. Den Vorsitz führt der Großvater. Er trägt Dietrichs Züge. Zu seiner Rechten sitzen die jüngeren Eheleute, Conrad und seine Gattin. Auch dem Erstgeborenen ist das Sitzen gestattet; den jüngeren Geschwistern schreibt die Tischzucht vor, daß sie stehend das Mahl genießen. Nach frommer Sitte wird es durch Gebet eröffnet. Eine andächtige Stimmung prägt sich in Allen aus. Man empfängt den Eindruck, daß wackere Leute in Demuth das Glück eines wohlbestellten Haushaltes genießen, und wirklich ist der Raum, in dem wir die Tischgenossen erblicken, das Ideal eines bürgerlichen Gemaches. Warmer Sonnenschein dringt durch die offenen Fenster herein, unter denen ein Vögelchen zwischen grünen Ranken zwitschert. Zur Linken des Eingangs,

¹⁾ Neue Abdrücke dieses Blattes wurden dem Neujahrsblatte der zürcherischen Künstlergesellschaft von 1844 beigegeben.

wo die Magd mit dem stattlichen Braten erscheint, erhebt sich in doppeltem Aufbau der trauliche Kachelofen, die Wände sind mit Täfeln verschalt und darüber mit frommen Bildern geschmückt. Und ebenso wohlig, solid und ehrenfest stellt sich die Ausrüstung im Einzelnen dar. Bibel und Postillen sind auf einem Gelasse zur Rechten aufgestellt. Daneben mahnt die Ruthe, daß Gehorsam die erste Pflicht der Jugend sei. Tiefer hängt die Uhr; sie ist mit dem Wahrzeichen irdischer Vergänglichkeit, einem geflügelten Senzenmanne, gekrönt. Neben dem Gießfasse hängt an eisernem Bügel das „Brunnenfessi“, ein Trinkgefäß für die Kleinen, herab. Und wie diese Siebensachen, so erinnert auch die Tafel mit ihrem bescheidenen, aber geschmackvollen Besatze an eine Zeit, da, ohne von Kunst geredet zu werden, dennoch ihre Weihe das ganze Dasein verklärte. Als technische Leistung reiht sich dieses Blatt den besten von Conrads Radirungen an. Kräftig und merkwürdig geschickt hat es der siebenundzwanzigjährige Meister in raschem Zuge vollendet.

Auch die Kupfer aus den Jahren 1646—1649 sind tüchtige und ansprechende Leistungen. Sie stellen die Jahreszeiten vor in Bildern, welche die jeweiligen üblichen Lustbarkeiten und ländlichen Hantierungen zeigen. Den Hintergrund bildet eine Ansicht der Stadt Zürich, die jedesmal von einem anderen Standpunkte aufgenommen ist. Zu der poetischen Auffassung der Landschaft kommt eine ungewöhnlich fleißige Ausführung, die zeigt, daß Conrad, als er diese Blätter schuf, von der ihm nachmals eigenen Manier noch unberührt gewesen ist. Das Beste ist ohne Frage das Neujahrsblatt für 1648 mit dem kräftig gehaltenen und belebten Vordergrunde, wo der reiche Herbstsegen geerntet wird und über den Nebhängen beim Zürichhorn sich zwischen den Bäumen hindurch der weite Ausblick nach dem jenseitigen Uetliberg und der thurmreichen Stadt am lachenden Gestade öffnet.

Bald darauf hat Conrad diese anspruchslosen, naturwahren Schilderungen aufgegeben, um das damals allgemein beliebte Gebiet der Parnabel und der Allegorie zu betreten. Das Neujahrsblatt von 1650 mit dem Titel: „Jung gebogen, recht gezogen“ stellt einen dickköpfigen, nackten

Buben vor, der eine Ruthe biegt, während der Reiter im Hintergrunde sich vergebens müht, mit voller Pferdekraft einen Baum zum Wanken zu bringen. Gewiß hat es der Meister mit diesen „Sinn- oder Sittenbildern“ recht wohl gemeint; allein zu dem guten Willen fehlte die Kraft der Phantasie, und die meisten Vorwürfe waren auch derart beschaffen, daß sich eine befriedigende Wiedergabe derselben überhaupt nicht denken ließ. Dazu kommt dann noch, daß seit den Fünfziger-Jahren auch die Technik flüchtiger und die Auffassung der Figuren eine immer manierirtere zu werden begann. Etwas genießbarer sind erst wieder die kleinen Monatsbilder, die seit 1663 erschienen, und die Geschichte vom verlorenen Sohne, die als Neujahrsblatt für 1669 herausgegeben ward. Dazwischen aber treten immer wieder die nackten, schwammigen Kinder auf und folgen die denkbar gewöhnlichsten Allegorien. Mit wilden Schweizerschlachten, wo die fernen Episoden aus einem Ragout von Speeren und Pannern bestehen, schließt Conrads Antheil an den zürcherischen Neujahrsblättern im Jahre 1684 ab. Eine Zeit lang, 1668—1673, hatte er auch solche für die Bürgerbibliothek in Winterthur geliefert, saubere Radirungen kleineren Formates, die aber, abgesehen von der reizvollen Behandlung der landschaftlichen Hintergründe, als ziemlich dürftige Producte erscheinen.

Ueber die verschiedenen Phasen, welche den Entwicklungsgang von Conrads Künstlerchaft bezeichnen, bieten die Neujahrsblätter die besten Aufschlüsse dar. Es sind aber diese Wandelungen auch durch eine Reihe von andern Werken, von Blättern und Sammlungen zu verfolgen, welche der unermüdlche Meister geschaffen hat. Eines der frühesten und tüchtigsten Blätter ist das Verlobungsbildchen in einer Sammlung von Festgedichten, die 1644 zu Ehren der Hochzeit von Johann Bernhard Holzhalb und der Elisabetha Hirzel erschien¹⁾. Es kann diese Radirung als eine der „Tischzucht“ ebenbürtige Arbeit bezeichnet werden. In einer

¹⁾ Einen Abdruck dieses seltenen Blattes besitzt Herr Prof. F. Salomon Bögelin, dem wir für gütige Ueberlassung desselben zu dem vorstehenden Facsimile zu Dank verpflichtet sind.

Laube, aus der man in anmuthige Fernen schaut, sitzen die Beiden. Der Bräutigam hält die Linke seiner Auserwählten und steht im Begriffe, ihr den Trauring an die Rechte zu streifen. Das vollwangige Köpfchen der Braut, das die modische Pelzhaube umrahmt, zeigt lauter Glück und Wonne, und die Ruhe, mit der sie das Pfand der Treue empfängt, beweist die Zuversicht, mit der sie ihr Schicksal mit dem des Gatten verknüpft.

Von nun an folgten Werk auf Werk: 1646 „Christi Leiden“, vier Jahre später die erste Ausgabe des „Todtentanzes“, 1652 diejenige des „Christenspiegels“, den Conrad seinem „hochgeehrten Herren Gutthäter, Gönner und Beförderer Mathäus Merian, weit verrühmtem Kunst-Malern und Buchführern in deren des h. Reichs welt-bekannten Handelsstatt Frankfurt“, dedicirte, und von welchem schon nach fünf Jahren eine zweite Auflage erschien. Ebenfalls 1657 gab Conrad die „Sechs und zwanzig nichtige Kinderspiele“ heraus. Radirungen von ungleichem Werthe, zum Theil noch mit Anklängen an Rudolfs Technik, stellen sie in ziemlich leblosen Attitüden und selten gelungenen Compositionen das junge Völklein in seinen manigfaltigen Lustbarkeiten dar. Am meisten erfreut auch hier wieder die zarte Behandlung der Hintergründe, deren einige eine geschickte Benützung von Studien aus den Umgebungen Zürichs zeigen, während andere augenscheinlich freie Erfindungen sind¹⁾. In Dergleichen hat Conrad überhaupt am längsten seine Kraft und Originalität bewährt, während er sich in figürlichen Compositionen mehr und mehr mit einer äußerlichen Manier und schließlich mit einer geradezu handwerklichen Vielmacherei zufrieden gab. Das letzte solcher Werke, das noch eine respectable Höhe der Technik, Fleiß der Ausführung und eine poetische Vertiefung der Gefühle zeigt, ist eine Sammlung von elf Blättern, betitelt „Nützliche Zeitbetrachtung“. Sie stellen die zehn Lebensalter vor, und ein Blatt, das die dazu gehörigen Verse enthält, trägt das Datum 1675. Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß Conrad die meisten

¹⁾ Vorzeichnungen für Neujahrsblätter, Kinderspiele, biblische Geschichten und die Werke der Barmherzigkeit in dem Sammelbande Q. 17.

dieser Radirungen schon früher geschaffen hat. Blätter wie das erste, wo die Kinder zum Gebete unterwiesen werden, die trauliche Darstellung des Künstlers im Kreise der Seinen, das Bild des Fünfundzwanzigjährigen wieder, der im Bollgefühle männlicher Kraft an der Seite einer rüstigen Hausfrau den Herbstsegen preist und die Schilderung des Greisenalters im Bilde des Siebenundzwanzigjährigen halten den Vergleich mit den besten Jugendarbeiten des Künstlers aus.

Es scheint sich bei Conrad, was seine älteren Fachgenossen Martin Martini und Gregorius Sickingen zu wenig besaßen, der haushälterische Sinn und ein fortwährender Schaffensdrang in einer Weise ausgebildet zu haben, daß er keine Ruhe mehr hatte, und jede Gelegenheit ergriff, die etwelches Auskommen versprach. Bezeichnend ist es denn auch, wie er, trotz der streng protestantischen Umgebung, in der er lebte, sehr umfangreiche Arbeiten für katholische Auftraggeber unternahm. So giebt es mehr als hundert Heiligenbildchen, Darstellungen von Wundern, Martyrien u. dgl., die für ein nicht mehr bekanntes Calendarium bestimmt gewesen sein müssen¹⁾. Ähnliche Blätter größeren Formates sind eine Ansicht des Klosters Wettingen aus den Jahren 1670—72²⁾, das Bild St. Michaels, als Stiftsprotector vom Beromünster, umgeben von den Wappen der Capitularen³⁾, endlich Conrads größte Radirung, die Heiligen Placidus und Sigisbertus darstellend in einer Umrahmung von kleineren Feldern, welche die fleißig ausgeführten Scenen aus dem Leben und Sterben dieser Patrone von Disentis enthalten.

¹⁾ Die Zahl der uns bisher bekannt gewordenen Blättchen beläuft sich auf 107; jedem ist das betreffende Kalenderdatum beige geschrieben. Sie befinden sich theils in dem Sammelbande C. 8 der hiesigen Künstlergesellschaft, theils im Besitze des Herrn Hans Wunderly-v. Murali dahier. Vorzeichnungen dazu enthält der Sammelband Q. 17, fol. 179. Andere Radirungen von Heiligenbildern in dem Bande C. 7, fol. 6 u. f.

²⁾ Ein Abdruck dieses Blattes hat sich in die Mappe Schwyz I. der Ziegler'schen Prospektensammlung auf der hiesigen Stadtbibliothek verirrt. Eine Vorzeichnung in einem Sammelbande von Conrad's Handrissen im Künstlergütli.

³⁾ Jacob Schindler del. C. M. f. 1672.



Dann wieder bot sich der Anlaß zu allerhand Gelegenheitsbildern dar: der „sehr großen“ und „schrecklichen Cometsternen“, die 1661 und drei Jahre später die Menschheit beunruhigten¹⁾, eines „in Holland zwischen Schevelingen und Rattwyk an der See Sonntags den 12. Jbr. 1661 gefangenen Meerwunders“, eines Bergsturzes²⁾ und dgl. mehr. Ansprechender sind die Prospective von Städten und Klöstern³⁾. Unter den Ersteren dürfte die nach Johann Heinrich Ammann radirte Ansicht von Schaffhausen den ersten Rang behaupten, unter den Letzteren die von St. Gallen die interessanteste sein. Sehr groß ist ferner die Zahl der Büchervignetten und Titelblätter, die Conrad zu Werken meist erbaulichen Inhaltes gezeichnet hat. Mustergültige Leistungen sind diese Letzteren freilich nicht. Der Titel, der bald auf einem fliegenden Blatte, bald auf einem altarähnlichen Gebäude erscheint, bleibt unbeachtet neben den Landschaften oder figurenreichen Szenen, oder es wird der zudringliche Hinweis durch eine Gesellschaft gaffender Leute gegeben, die unten stehend nach dem Titel emporzeigen.

Am unglücklichsten ist Conrad da gewesen, wo er das Gebiet der Mythologie und der Allegorie bewirthschaftet hat. Stoffe der ersteren Art wurden dann selbstverständlich nie mehr um ihrer selbst willen behandelt, sondern es mußte irgend eine lehrhafte Tendenz damit verbunden sein. Frauenzimmer, neben denen die Ruben'schen Damen als Ideale jungfräulicher Schönheit erscheinen, und dicke Putten, spuckhafte Wesen und die abenteuerlichsten Behäufel, die von allerhand Thieren gezogen werden, dazu

¹⁾ „Abbildung und Beschreibung des Cometens, welcher auch in ober- und nider Teutschland 2c. im Januar 1661 gesehen worden.“ „Vorstellung des den 8. Christm. 1664 lag hieher Morgenszeit zu Zürich gesehenen sehr großen Cometsterns.“ „Dieser schreckliche Comet-Stern ist zu Grätz den 2. Januar A^o 1664 das erstemahl . . . gesehen worden.“

²⁾ Eigentlicher Abriß des merkwürdigen Bergfals am Rüffenberg; Heidenstatt genent; nebend Gyslingen in der Graffschaft Sulz, den 15./25. Winterm. 1664 2c.

³⁾ Stadtprospecte C. 7, fol. 22 u. f. 28. Klöster fol. 26 u. f.

alle möglichen himmlischen Erscheinungen, das ist der Inhalt, der in solchen Haupt- und Spektakelstücken regelmäßig wiederkehrt und dabei wird auch die Ausführung eine von Jahr zu Jahr geringere. Die spätesten Werke, Blätter zu dem „geistlichen Frauenzimmerspiegel“ von 1680, Daniel in der Löwengrube von 1685 kennzeichnen sich durch eine rauhe Technik mit groben, oft verähten Strichen. Am schlimmsten ist es mit den Gedächtnißblättern bestellt, welche der alternde Meister, wie es scheint, als Supplemente zu den Neujahrskupfern auf eigene Rechnung vertrieb. Will man sehen, in welche Sackgasse die Allegorie im Gefolge des späteren Protestantismus gerieth, so bieten diese Erzeugnisse Meyer'scher Kunst die lehrreichsten, aber auch die betäubendsten Aufschlüsse dar.

Dieselben Wandlungen kann man endlich bei der Musterung der vielen Porträte verfolgen. Auch hier begann der Meister mit Arbeiten, die unstreitig zu den bedeutendsten Leistungen schweizerischer Kunst des XVII. Jahrhunderts gehören, so das 1653 datirte Bildniß des Rathsherrn Johann Heinrich Wirz. In stolzer Haltung steht er da, der Kopf mit dem vollen Kinnbarte, fast en-face gerichtet, schaut ernst und ruhig vor sich hin. Er ist prächtig durchgeführt von den tiefsten Schatten, die eine ausgiebige Verwendung des Grabstichels zeigen, bis zu den zart punktirten Tönen, welche den Uebergang zu den Lichtern bilden.

Conrads größtes Unternehmen in dieser Art war die Sammlung von Porträten zürcherischer Bürgermeister und Antistes, welche erstere Serie nachmals von seinem Sohne Johannes fortgesetzt worden ist¹⁾. Sie stellen, zumeist aus dem Jahre 1669—1679 datirt, in gleichartigen Posen, umgeben von ovalen Rahmen, die Halbfiguren dieser Herren vor, die

¹⁾ Waarhaffte Abbildungen der Hochgeachteten, Wolebel gebornen auch Wole-
edlen, Gestrengen, Hoch- und Wol Weyßen Herren Burgermeistern wie auch
der Wol Ehrwürdigen und Hochgelehrten Herren Obristen Pfarrern, welche
der uralten Statt und Löblm. Vor-Orth wie auch Mutter-Kirchen Zürich vom
Jahr 1519 biß auf 1679 aus Gottes Gnaden, als theils getröüwe Vätter des
Batterlandts: theils eyferige Seelen-Hirten Lob- und rühmlich vorgestanden...
in Kupffer gebracht durch Conrad Meyer Mahler Aet. 61.

älteren mit dem Barett und der Schaubе, Spätere mit dem steifen Mühlensteintragen und dem Rathsherrenmantel, unter welchem die fleischigen, leblosen Hände in irgend einer tändelnden Haltung zum Vorschein kommen. Mit sicherer Nadel sind die Köpfe eingehend aber trocken behandelt. Manchen dieser Bildnisse liegen Aufnahmen älterer Meister zu Grunde, Hans Asper's, Christoph Murer's, Samuel Hofmann's. Andere Künstler, deren Namen öfters wiederkehren, sind Jacob Kyff und Jacob Ulrich. Ausgeführter, wenn keineswegs geistvoller, sind die Porträte der Antistes. Man empfängt auch hier den Eindruck gewissenhaften Fleißes, der die äußerliche Porträtmäßigkeit mit aner kennenswerther Uebung reproducirt, aber selten giebt sich eine geniale, oder auch nur eine originelle Auffassung kund. Mit einer „Wahrhafte Contrafet etlicher Hoherleuchteter Herren, durch welche Gott in den letzten Zeiten sin Heilig Evangelium klahr durch den finsternen Nebel Menschlicher Satzungen herfür leuchten lassen“ betitelten Sammlung von Bildnissen der Reformatoren, ihrer Vorläufer und Nachfolger, deren meiste aus den Jahren 1671—1685 stammen, hat Conrad als ein alternder Meister auch von diesem Gebiete Abschied genommen.

Zwei Söhne Conrads haben die angestammte Kunst in dritter Generation vertreten: Dietrich der Jüngere, geboren 1651, der als Goldschmied eine Anzahl nicht übler Ornamentblätter stach, und Johannes, geb. 1655, † 1712, der, von Hause aus nicht ohne Begabung, bei sorgfältiger Praxis recht Tüchtiges leisten konnte, im Uebrigen wie sein Vater in die Duzendarbeit verfiel. Ein Sohn des jüngeren Dietrich, Johann Jacob Meyer, zeichnete sich, wie Hardmeyer berichtet, als Goldschmied durch besondere Geschicklichkeit in getriebenen Arbeiten aus.

Nachtrag.

Dem Leser dieser Aufsätze dürfte eine Aufzählung der im Besitze der hiesigen Künstlergesellschaft befindlichen Sammelbände willkommen sein, welche die Werke Dietrich Meyers, seiner Söhne und Enkel enthalten. Es sind dies folgende Nummern: C. 6, Radirungen Dietrichs d. Aelt., Rudolfs und Dietrichs d. J. — C. 7 u. 8, Radirungen Conrads. — C. 9 desgl. v. Johannes. L. 61 Zeichnungen verschiedener Zürcher Künstler u. a. Scheibenriß von Dietrich d. Aelt. und Einiges von Conrad. — Q. 2, 3 u. 4, Skizzen Conrads. Q. 5, Skizzenbuch Dietrich d. J. Q. 6, Stammbüchlein Rudolfs. Q. 15, Zeichnungen desselben. Q. 16 u. 17 desgl. Conrads. Q. 18, Handzeichnungen von Conrad und Johannes. Q. 19, desgl. von Conrad. Q. 20, desgl. von Dietrich d. Aelt., Rudolf, Dietrich d. J. und Johannes. R. 24 u. 35, Zeichnungen diverser Schweizer Künstler. — Eine reiche aber zerstreute Auswahl von Handzeichnungen und Radirungen findet sich in der Ziegler'schen Prospecten- und Porträtsammlung auf der Stadtbibliothek Zürich. Von Sammlungen Meyer'scher Radirungen in hiesigem Privatbesitze sind die reichhaltigsten die der Herren Hans Wunderly = v. Muralt und Mobiliaraffekuranz-Inspektor Conrad Meyer.

Als nachträglich zu unserer Kenntniß gelangte Radirungen von Dietrich Meyer sind zu nennen: 1) ein Blatt mit Architekturen, das, nach der technischen Ausführung und dem übereinstimmenden Formate zu schließen, zu der im letztjährigen Taschenbuche p. 249 erwähnten Sammlung decorativer Entwürfe gehört. Die Mitte nimmt eine halbrunde Nische mit muschelförmiger Wölbung ein, unter welcher der hl. Bischof Martin dem zu seinen Füßen knieenden Armen ein Almosen schenkt. Für die umrahmenden Theile sind zwei Projecte gegeben: Zur Linken ein barocker Aufbau von hermenartigen Pilastern und vorgekröpften Consolen, bekrönt mit einem halben Volutengiebel, neben dem ein Engelchen mit einem leeren Schilde sitzt. Am Sockel ein Wappen mit leerem Schilde und 2 Hörnern auf dem Helme, zur Seite ruht die Personification der Liebe mit Kreuz und Hostienkelch. Der Flügel zur Rechten schließt sich der Mitte mit einer rundbogigen Nische an, in welcher ein schlecht gezeichneter Engel mit Schilde und Palmzweig steht. Dem Sockel ist eine halbe Cartouche vorgelegt, und die Nische mit einem geschweiften Halbgiebel bekrönt. Höher thront ein nacktes Engelchen, das in der Linken eine brennende Kerze und in der Rechten eine Lampe hält. Die gemeinsame obere Mitte bezeichnet eine Cartouche mit dem Zeichen IHS und einem von drei Nägeln durchbohrten Herzen. Auf der Hälfte links ist unten Dietrichs Monogramm und die Ziffer 12, gegenüber C. 4 verzeichnet.

Das zweite schlecht gezeichnete Blatt, das gleichfalls Dietrichs ältere Technik belegt (Taschenbuch 1881, S. 242), ist 0,225 M. hoch : 0,157 M. breit. Auf brausender See, in einer Fluth von seltsam kindlich stilisirten Wellen, treibt ein Schiff. Auf dem Mastbaum brennt eine Pechpfanne. Das Ende des Segels hält ein langbärtiger Alter, der aufrecht stehend die Rechte auf das Herz hält. Zu beiden Seiten ballen sich Wolken empor, aus denen rechts zwei Engelsköpfe blasen, und links, wo Strahlen das hebräische Jehova umgeben, eine Hand mit brennender Kerze erscheint. Ueber der Mitte schwebt ein Band mit den Worten: QVEM TIMEBO. Ueber dem Kopf und am Fuße des Blattes zieht sich ein schmaler Streifen hin. Dort liest man die Aufschrift: Coelitus, Alme Pater, dum lux tua clara refulget, Ventos & fluctus cur timide metuam? und unten: „Wem din Licht lücht DHerre Gott, Hat Hilff vnd trost inn aller not“. Tiguri 1597 DM.

