

Zwei Stammbücher in der Sammlung des Museums in der Burg Zug

Autor(en): **Keller, Rolf E.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **30 (1987)**

Heft 2

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388477>

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.

ZWEI STAMMBÜCHER IN DER SAMMLUNG DES MUSEUMS IN DER BURG ZUG

Mit der Gründung der Stiftung Museum in der Burg Zug ist das Stammbuch des Kupferstechers und Formschneiders Johann Jost Hiltensperger und das Stammbuch des Glasmalers Christoph Brandenburg 1978 in die Sammlung des Museums gelangt. Sie gehören zu dem von der Einwohnergemeinde Zug in die Stiftung eingebrachten Bestand und waren zuvor in der Stadtbibliothek Zug aufbewahrt. Beiden Stammbüchern ist gemeinsam, daß ihre wesentlichen Beiträge aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts stammen, doch unterscheiden sie sich in Art und Aufbau deutlich voneinander.

Das Stammbuch des Johann Jost Hiltensperger

Auf der ersten Seite dieses Stammbuches¹ ist folgender Eintrag zu lesen: «Dises Buch gehört mir Johann Jost Hiltensperger Kupferstecher und Formschneider in Zúg aúff der güpfen 1765.» Johann Jost Hiltensperger, Abkömmling eines seit 1600 in Zug sesshaften Allgäuer Geschlechtes, wurde 1711 als Sohn eines Buchdruckers in Zug geboren und starb dort 1792. Er wohnte «auf der Güpfen» in der Oswaldsgasse und schuf zahlreiche Holzschnitte, von denen die Schlacht bei Sempach und die Einsiedler Madonna die bekanntesten sind. Seine Holzschnitte sind keine Meisterwerke; doch ist seine frische, oft ans Naive grenzende Umsetzung der Vorlage in den Holzschnitt nicht ohne Reiz. Er sammelte nicht nur die eigenen Holzstöcke, sondern wohl dank ihm sind auch diejenigen für die Landkarten der Stumpf-Chronik in die Sammlung des Museums gelangt. Die nachfolgenden Besitzer des Stammbuches waren den Ex Libris folgend der als Lehrer tätige Priester Plazidus Josef Anton Engelbrecht Weiß (1738–1799), der Goldschmied

Franz Michael Spillmann (1734–1805) und Stadtrat Paul Anton Wickart (1760–1832), alle in Zug ansäßig. Die Wickartsche Bibliothek im Großhaus wurde teilweise von der Kantonsbibliothek übernommen, und diese schloß sich 1941 mit der Stadtbibliothek zusammen.

Johann Jost Hiltensperger klebte in das Büchlein Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Es sind Stiche aller Art, angefangen mit sakralen, historischen und allegorischen Szenen und Heiligenbildchen über Kartuschen, Dekorations- und Ornamentstiche zu Buchstaben und Wappen. Die Druckgraphik wurde gesammelt, teilweise ist sie aber auch in der eigenen Werkstatt entstanden. Ganz in der Art der früheren Graphiksammlungen wurden die Blätter in das Album geklebt, wobei allerdings nur kleine Formate berücksichtigt werden konnten.

Das hat allerdings mit einem Stammbuch nichts zu tun und würde auch eine eingehendere Betrachtung nicht rechtfertigen. Doch am Anfang, in der zweiten Hälfte und am Ende des Büchleins finden wir gemalte Wappen und emblematische Darstellungen. Einige Seiten wurden später herausgeschnitten. Die auf Papier gemalten Wappen mit Namen und Devise der betreffenden Person sind zudem von etwas geringerer Breite (9 statt 10 cm) und im Gegensatz zum Querformat des Büchleins in Hochformat. Sie sind an den Falz gehängt worden; soweit datiert, stammen sie aus den Jahren 1617 und 1618. Ein einzelnes Wappen und ein Teil der Embleme sind auf Pergamentpapier gemalt, das der normalen Größe des Büchleins entspricht und das Querformat berücksichtigt. Die Pergamentpapiere sind teilweise an den Falz gehängt. Vieles spricht also dafür, daß zwei Stammbücher oder deren Fragmente miteinander gebunden wurden und auf mit-

eingebundenen leeren Blättern später weitere Eintragungen folgten.

Die Stammbuchsitte² hat ihren Ursprung in der deutschen Universitätsstadt Wittenberg mit ihren großen Reformatoren. Als Freundschafts- und Erinnerungsbuch von den Studenten gepflegt, verbreitete es sich rasch im deutschsprachigen Raum. Neben das Studentenstammbuch traten das Adels-, Diplomaten- und Patrizierstammbuch mit aufwendig gemalten und reich geschmückten Wappen. Dieser Typus ist in unserem Stammbuch dargestellt worden. Über und unter dem Wappen finden wir gerollte Bänder, auf denen oben die Devise und unten der Name des sich Eintragenden mit Datum, manchmal auch mit einer Widmung an die Besitzerin des Stammbuches zu lesen ist. Das Wappentier oder andere Elemente des Wappens werden in der Regel wiederholt. Es besteht kein Zweifel, daß die Wappen von Wappenmalern ins Album gemalt wurden, während die schriftlichen Eintragungen von der gepflegten bis zur ungelungenen, unleserlichen Handschrift schwanken. Daß man die Wappen ins Stammbuch malen ließ, geht aus der Eintragung des Ferdinand von Kaltmannshausen aus Feldkirch (1618) hervor: «... hat dies herrin geschriben und sein Wa(pp)en malen lassen...». Bei den Wappen läßt sich ein Maler, der vor allem mit Gold und Silber geschickt die Lichten zu setzen weiß (zum Beispiel die Wappen der Regina von Beroldingen und der Maria Magdalena Schmid), von

einem mehr linear arbeitenden Maler (zum Beispiel Wappen des Johann Jakob Tanner) unterscheiden. Die Wappen eines dritten Malers (zum Beispiel Wappen der Christina von Wolfberg) wirken flächiger und sind auch zeichnerisch schwächer. Wahrscheinlich sind noch weitere Maler für dieses Album tätig gewesen. Ob die Wappen von eigentlichen Wappen- und Stammbuchmalern, also Spezialisten, geschaffen wurden, wie es sich für Tübingen³ nachweisen läßt, oder ob es Maler oder Glasmaler⁴ waren, muß offen bleiben.

Die Wappen der Regina von Beroldingen (1618) (Abb. 1), der Maria Magdalena Schmid(in) von Uri (1618), des Franz Tanner von Tann- und Bollerstain, des h. Grabes Ritter (1617), des Hauptmanns Johann Jakob Tanner⁵ (Abb. 2), Ritter und Landammann zu Uri, seiner Gattin Appollonia, geborene von Beroldingen, der Maria Ursula von Beroldingen, geborene von Imhof (mit Imhof-Wappen) (1618), der Anna Regina Schmid(in) von Uri (1618), des Johann Rudolf von Beroldingen, des Josue von Beroldingen, Mitglied des St. Stephansordens, und der Barbara Schmid(in) (1618) weisen eindeutig auf Uri hin. Aus einigen Eintragungen geht hervor, daß das Stammbuch der Jungfrau Tabita Tanner(in) von Tann- und Bollerstain gewidmet war, die wiederum, was aus den verwandtschaftlichen Eintragungen zu schließen ist, eine Urnerin war. Biographische Angaben über sie sind keine bekannt. Auffallend sind die zahlreichen

Dieses Buch gehört mir Johann Gost
Hiltensperger Kupferstecher und
Formschneider in Zug auß der gürsen
1765.

Eintragungen von Frauen. Hiltensperger dürfte in den Besitz des Stammbuches über seine Gattin Maria Magdalena Püntener, einer Urnerin, gekommen sein. Neben dem oben zitierten Eintrag von Hiltensperger ist auch das gedruckte Wappen mit dem Namen Joseph Anton Püntener von Brunberg (1660–1748⁶) zu finden, der wohl ein Verwandter von Hiltenspergers Gattin war.

Neben den Urnern finden wir auch auswärtige Eintragungen. Nach Salzburg führt uns folgende Inschrift: «Ich Johannes v̄ La Cur. Gräf: Hohenembs: Hofmaister schreib ich zu Salzburg den 24. Jan A 1617 ...» Doch das Wappen (Abb. 3) bringt uns wieder nach Uri zurück: Der schwarze Adler vor silbernem Grund auf dem Schildhaupt, der goldene Löwe vor schwarzem Grund in der Mitte und der fünfmal schräglinks geteilte (Schwarz mit Silber alternierend) Schildfuß entspricht dem Wappen der Urner Familie Curti⁷. Aus Curti wurde also La Cur. Seine Devise ist: «Durch Lieben und Waffen / Hab ich mein glück zu hoffen.» Deutlich auf diese Devise spielen die beiden Szenen auf der Rückseite mit einer Schlacht zur See und einer zu Lande vor befestigten Städten an. Beide Aquarelle sind ohne künstlerischen Anspruch, während das Wappen recht fein gemalt ist und die Inschrift sich von den übrigen abhebt.

Neben den Wappen sind auch emblematische Darstellungen im Stammbuch zu finden. Die Blätter haben die normale Größe (etwa 100 × 150 mm) und sind beim Binden in das Buch gekommen und nicht wie die Urner Stammbuchblätter an den Falz gehängt worden. Daß die noch unbemalten Blätter gleichzeitig mit den Stammbuchblättern gebunden wurden und die emblematischen Darstellungen danach, aber vermutlich nicht wesentlich später ins Stammbuch gemalt wurden, beweist der rote Rand einer Versöhnungsszene, der deutlich auf die Rückseite des Stammbuchblattes abgeklatscht ist. Das Bild zeigt zwei Männer, die sich umarmen und in ihren Händen Zweige halten. Die am Boden liegenden Schwerter,

der beschädigte Baum und die Säule deuten auf einen vorausgegangenen Kampf hin. Das Motto «Sol ne occidat super iram vestram. Eph. 5⁸» unterstreicht diese Bedeutung.

In einem Medaillon ist ein Knabe dargestellt, der auf dem Adler in die Höhe fliegt. Am Rande des Medaillons ist zu lesen: «Sic portare suos deus adsolet.» Gemeint ist Ganymed (Abb. 4), der vom Adler entführt wurde, und als Emblem für «Freude in Gott», «Entrückung zu Gott» und «Streben nach dem Ewigen⁹» steht. Da die folgende Seite herausgeschnitten wurde, ist nicht bekannt, ob das Emblem zu einem Wappen in Beziehung stand.

Auf Pergament ist ein ungedeutetes geteiltes Wappen mit einem Löwen, der eine Sanduhr hält, in der oberen Hälfte und einer Blume vor Goldgrund in der unteren Hälfte gemalt. Als Emblem auch auf Pergament ist in einem Medaillon das unter seiner Last zusammengesunkene Kamel (Abb. 5) vor einer Stadt dargestellt. Das Bild ist Symbol für die Überforderung¹⁰. Auf der gegenüberliegenden Seite ist ebenfalls auf Pergament eine Fortuna (Abb. 6) auf der Kugel und mit Segel in der rechten Hand dargestellt und über und unter der Darstellung ist zu lesen: «Weil Tugendt löblicher als Goldt / Ist Ihro auch Fortuna holdt.» Die grünen Bänder der beiden Bilder wie die Art der Malerei weisen auf den gleichen Meister hin. Gekonnt wirkt vor allem trotz kleineren Verzeichnungen die Fortuna über den vom Licht durchfluteten Wellen.

Von geringerer Qualität ist ein Interieur mit Butzenscheiben, ebenfalls auf Pergament gemalt, in dem ein Schreiber an seinem Tisch einem Edelmann gegenüber sitzt, der ein Glas Wein kredenzt. Ein weiteres Bild (Abb. 7) auf Pergament stellt zwei Männer dar, die vor einer Frau, dem Amor, den Liebespfeilen und dem Lorbeerkranz fliehen, und bitterböse kommentiert der Vers darunter ihre Handlung: «L'amour anime de ses flâmes / tous ceux qui sont digne du jour. / Les hommes qui n'ont point d'amour / Sont des corps qui vivent sans ame.» (Die Liebe belebt

die Leidenschaft / aller derer, die des Tages würdig sind. / Menschen, die keine Liebe kennen / sind Körper, die ohne Seele leben.)

Auf Papier sind zwei Edelleute dargestellt, die auf eine Dame zeigen, die das Pferd am Zügel hält. Eine Anspielung auf die tugendhafte Dame? Die Szene ist in eine Landschaft eingebettet und zeigt im Mittelgrund ein Paar. Das Motiv mit den Zügeln wird von einem Amor mit Pfeilen bei einer weiteren Gouache wieder aufgenommen, der auf einem Löwen reitet und diesen an den Zügeln hält. Ist dies im Sinne von «Amor vincit omnia¹¹» zu verstehen? Ähnlich in der Art, aber nicht unbedingt vom gleichen Meister, sind die drei Hände, die wohl als Symbol der Trinität über den beiden Akanthuszweigen und dem dreiblättrigen Kleeblatt schweben und von der Sonne erleuchtet werden.

Die Bezeichnung «Stammbuch des Johann Jost Hiltensperger» muß als Notname gelten. Es setzt sich aus Stammbucheintragen zusammen, die der Tabita Tanner gewidmet sind und größtenteils aus Uri kommen. An den Falz gehängt, sind sie von einem anderen Stammbuch übernommen worden. Das trifft wohl auch für die Pergamentpapiere zu, die einem weiteren Stammbuch entnommen sein dürften, dessen Aufbau allerdings unklar bleibt, da nur ein unbekanntes Wappen ohne Erwähnung des Trägers dargestellt ist. Die Emblemдарstellungen auf Papier sind auf die leeren Seiten¹² gemalt worden, die beim Binden den Blättern aus den beiden Stammbüchern hinzugefügt wurden. Dem Buchdeckel nach zu schließen, muß das Stammbuch dann im 18. Jahrhundert erneut gebunden worden sein. Ob bei dieser Gelegenheit, oder weil einige Seiten herausgeschnitten sind, der Zusammenhang mit weiteren Stammbucheintragen verloren ging, muß offen bleiben.

Die Emblemдарstellungen dürften nicht wesentlich jünger sein als die datierten Wappenbilder. Sie sind wohl in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden. Eine genauere Datierung wird dagegen schwierig sein, da sie keine größeren künstlerischen

Ambitionen verraten und entsprechende stilgeschichtliche Merkmale wenig ausgeprägt sind.

Sind mit den Initialen «I·O·H·» auf dem Buchdeckel, die auf dem zweitletzten Blatt (verso) wiederholt werden, die von Johann Jost Hiltensperger gemeint? Sicher ist, daß Johann Jost Hiltensperger das Stammbuch als Album für kleinformatige Stiche verwendet hat, worunter zahlreiche Wappenstiche zu finden sind. Daß er im Buch eine Sammlung von Wappen anlegen wollte, beweisen die zahlreichen Kartuschen, die dann aber leer geblieben sind. Es kann ihm gleichzeitig auch als Quelle gedient haben, denn er hat zahlreiche Wappentafeln wie zum Beispiel die der Landvögte vom Thurgau oder die Gedenktafel an die Ratsherren und Zunftmeister von Zürich aus dem Jahre 1676¹³ herausgegeben.

Das Stammbuch des Christoph Brandenburg

Das Stammbuch des Glasmalers Christoph Brandenburg¹⁴ enthält von einer möglichen Ausnahme abgesehen nur Eintragungen, die während seiner Wanderschaft in Süddeutschland und in der Schweiz zwischen 1618 und 1621¹⁵ gemacht wurden. Wie das Büchlein in den Besitz der Stadtbibliothek Zug gekommen ist, bleibt unbekannt, doch läßt es sich mindestens bis 1880¹⁶ nachweisen. Zwischen 1598 und 1600 in Zug geboren, ging Christoph Brandenburg als Glasmalergeselle auf Wanderschaft, die ihn nach Tübingen, Reutlingen, Heilbronn, Würzburg, Nürnberg, Schaffhausen, Zürich und Konstanz führte. 1621 kam er nach Zug zurück, heiratete und trat der Lukasbruderschaft bei. Aus einer Patrizierfamilie stammend, übernahm er bald zahlreiche Ämter und war unter anderem Obervogt von Steinhäusern, Pfleger zu St. Oswald, Mitglied des Großen Rates und des Großgerichtes und von 1635 bis zu seinem Tode im Jahre 1663 Großweibel. In den Kreuzgängen von Muri¹⁷ und Wettingen¹⁸ sind Glasgemälde

von ihm zu finden. Ein 1617 wohl von ihm selbst gemaltes Aquarell mit Wappen und Helmzier befindet sich in der Sammlung des Museums in der Burg Zug. Zur gleichen Sammlung gehört eine 1657 datierte «Grablegung Christi» (Öl auf Leinwand), deren Stifter Christoph Brandenburg¹⁹ war, und ein Pokal, der seinen Namen trägt und vom Zuger Goldschmied Niklaus Wickart²⁰ (gest. 1627) geschaffen wurde.

Das uns vorliegende Büchlein gehört zu den Gesellenstambüchern. Das Reizvolle an ihm ist, daß es als Stammbuch eines Künstlers reich illustriert ist. Es enthält aber auch die traditionellen Eintragungen, bestehend aus einem Zitat, meist in Versform, und der entsprechenden Widmung²¹. In der Art des Stammbuches von Johann Jost Hiltensperger mit Wappen, Motto und Widmung trug sich 1618 der Glasergesell Peter Rieß aus Heilbronn ein. Eine Verbindung von Wappen und Emblem (Aquarell) finden wir bei dem Eintrag vom Glasmaler Lorenz Langer vom 28. September 1619 in Nürnberg. Links

unigen / ist / ist / zu / Gott / hat
 Seine / Arbeit / ist / zu / dem
 Zwängen
 Das / Gott / ist / was / ist / gott
 Sein / ist / was / ist / gott
 Sein / ist / was / ist / gott

Zu gute / was / was =
 und / was / was
 Caspar / was / was
 Glasmaler / was / was
 zu / was / was
 1617 10 18

Eintrag des Zürcher Glasmalers Caspar Wirtz

vom Wappen mit Helmzier trägt ein Mann mit Mühe ein schweres Buch. Die Verse auf dem gegenüberliegenden Blatt beschreiben das Buch als Erleuchtung durch Gott.

Die meisten Zeichnungen haben einen betonten skizzenhaften Charakter. Davon unterscheidet sich die von Heinrich Vollmar (Abb. 8), der sich 1618 in Reutlingen als «Maler gäsell von Heilbrun (Heilbronn)» einschrieb. Die Caritas-Gruppe, Tiere und Tücher sind sorgfältig gezeichnet. Die Plastizität der Körper wird mit Schraffuren, Lavierungen und Aquarellfarben erreicht. Einzig die Umrisse der Stadt im Hintergrund sind skizzenhaft angedeutet. Die sorgfältige Ausführung, die auch in der miniaturhaften Schrift zum Ausdruck kommt, ist auffallend und hebt sich von den meisten übrigen Eintragungen ab. Gewisse Verzeichnungen beim Unterleib der Caritas oder bei dem drapierten gelben Tuch über dem Boden sind nicht zu übersehen. Doch weiß die manieristische Pose der Caritas-Figur, deren rechtes Bein sich auf eine Schildkröte²², das Symbol für Häuslichkeit, stützt, zu gefallen.

Mit Vers, Widmung und einer Christophorus-Darstellung hat sich der Glasmaler Christoph Gaurr²³ (Abb. 9) von Reutlingen am 21. Juni 1618 ins Stammbuch eingetragen. Die Wahl des Motives ist leicht durch die gleichen Vornamen der beiden Glasmaler zu erklären. Der umrißbetonte, in der Regel nicht sehr differenzierte Strich (Feder und Lavierungen in Grau) verrät den Glasmaler, auch die Lavierungen sind durchaus in der Art eines Scheibenrisses. Bei dem aufgebauchten Gewand des hl. Christophorus ist es dem Glasmaler am wenigsten gelungen, eine räumliche Tiefe zu erzielen.

Im gleichen Jahr trug sich ebenfalls in Reutlingen der 1592 geborene, aus Zürich stammende Glasmaler Caspar Wirtz²⁴ ein (Abb. 10). 1617 wurde ihm das Zunftrecht als Glasmaler in der Zunft zur Meisen in Zürich erneuert, doch ein Jahr später taucht er gemäß unserem Stammbucheintrag in Reutlingen auf, allerdings nur noch als Glasmalergeselle. Seine männliche Aktfigur hält

*Fama Vitae?
Quid Natura?*

*Jacob Heinric
Vollgnadts
malt d. 1618
Würzburg*

in der rechten Hand ein Flügelpaar und in der linken einen Stein. Andreas Alciatus²⁵, der Verfasser der «Emblemata» (1531), deutet den Stein als Armut, die den Verstand (ingenium), symbolisiert durch die Flügel, hemmt. Aus diesem Bild spricht das zum Glasmalergesellen zurückgestufte «verkannte Genie», das seinem Erwerb nun außerhalb seiner Vaterstadt nachkommen muß. Die sehr plumpe männliche Aktfigur erklärt allerdings die Erfolglosigkeit des Künstlers zur Genüge. Durch den Vers, den Wirtz der Widmung beigefügt hat, erfährt das Bild noch eine zweite Bedeutung: «Mein Sehl sich auff zu Gott thut schwingen Das Leyb thutt sie zu Boden zwingen doch hoff ich wan ich gestorben byn Meÿn Sehl bey Christo freÿ werd sÿn.» Das ungelenke Christusmonogramm im Himmel und die Erdkugel unterstreichen die Bedeutung des Verses, die Sehnsucht nach dem Tode des erst 26jährigen Zürcher Glasmalers.

Die nächste Station von Christoph Brandenbergs Wanderschaft ist Würzburg, wo 1618 der Malergesell Henderick Spreutt sich ins Stammbuch eintrug. Mit skizzenhaftem, aber etwas undifferenziertem schwarzem Federstrich hat Spreutt eine bis auf die Beine nackte weibliche Figur als sitzende Rückenansicht vor einer Flußlandschaft mit Bauwerken und Ruinen dargestellt. Dieser Figurentypus ist ein beliebtes manieristisches Motiv. Durch die Pinsel in der linken Hand ist sie als «Pictura» gekennzeichnet. Die grauen Lavierungen tragen zur Verdeut-

lichung des Körperlichen und Räumlichen bei. Ebenfalls in Würzburg trug sich der Maler Johann Diedtman ein und wählte als Bild eine Judith (Abb. 11), die in der rechten Hand das Schwert und in der linken das Haupt des Holofernes trägt. Gegenüber seinem Würzburger Kollegen wird der schwarze Federstrich wesentlich virtuoser gehandhabt. Schattierungen werden durch braune Lavierung und in stärkerem Maße durch Röteln erzielt. Die Harmonie zwischen Feder- und Rötelnzeichnung ist dem Maler aber nicht vollkommen geglückt.

Locker und unkonventionell wirkt der Eintrag von Jakob Heinrich Vollgnadt (Abb. 13), des dritten Würzburger Malers, aus dem Jahr 1618. Ungewöhnlich für ein Stammbuch sind die Halb- und Dreiviertelfiguren in Untersicht. Am Ende einer verkürzten Brüstung (oder Tisch) steht der Maler mit Pinsel und Palette. Kalligraphische Schraffuren, die parallel oder kreuzförmig angeordnet sind, sorgen für Bewegung, die in den Gesten der unteren Figuren gipfelt. Die schwach aufgetragenen Aquarellfarben verleihen der Zeichnung eine zurückhaltende, doch ihrer Lebhaftigkeit angepaßte Farbigkeit. Als Devise ist zu lesen: «Fama Vitae? Quid Natura».

Die Szene ist nicht leicht zu deuten. Was soll der Putto, der mit der Tuba den Ruhm verkündet, der an dem Mann, der ihm die Kugel und den Kegel entgegenhält, und seinen beiden Begleitpersonen vorbeifliegt, und sich zur Malerei wendet, die ihn noch nicht erblickt hat? Sollen die drei Männer im Vordergrund die Mathematik oder die Wissenschaft im allgemeinen verkörpern, denen gegenüber die Malerei vom Ruhm bevorzugt wird, weil sie der Natur näher steht? Die Untersicht und die starken Verkürzungen lassen an den Manerismus denken, doch in der heiteren und lockeren Darstellung kündigt sich bereits der Barock an.

Als wohl letzter trug sich am 16. Dezember 1618 Petrus Guligow (?) in Würzburg ins Stammbuch ein. Durch Sichel und Sanduhr gekennzeichnet, fliegt Chronos über eine

Landschaft, die nur durch einen Rundbau und eine Stadt im Hintergrund skizzenhaft angedeutet ist. Die lavierte Federzeichnung in brauner Tinte zeigt den Chronos in einer eher etwas ungelassenen Untersicht. Kommentiert wird das Bild mit dem Vers:

«Die Zeit fleucht hin der todt kompt schnell
Ein Jeder leb als er sterben will.»

Von keinem der Würzburger Maler sind irgendwelche biographische Daten bekannt. Mit Ausnahme von Petrus Guligow, der keinen Beruf angibt, sind sämtliche Eintragungen aus Würzburg von Malern oder Malergesellen. Ist das ein Hinweis, daß Christoph Brandenburg sich dort mehr für die Malerei interessiert hat, oder gab es zu diesem Zeitpunkt in Würzburg keine Glasmaler mehr?

Anschließend hielt sich der Zuger Glasmaler in Nürnberg auf. Neben dem schon erwähnten Lorenz Langer trug sich Balzer Hepp der Jüngere, ein aus Fulda stammender Malergesell, dort 1619 ein. Ein skizzenhaft mit Feder und schwarzer Tinte gezeichneter Putto hält die Malerutensilien in der Hand. Die Lavierungen sind in braungrauer Farbe. Die Allegorie der Malerei wird mit dem unerwarteten Vers begleitet:

«Zu Gott mein Hoffnung
zu Rächen mein Trost.»

Soll der Vers auf die Erfolglosigkeit des Malergesellen hinweisen, wie durch die ungelassene Schrift und Zeichnung nahegelegt wird?

Im gleichen Jahr und in der gleichen Stadt schrieb sich ein weiterer Malergesell, Balthasar Prückner(?) ein. Der manieristischen Zeichnung mit dem Krieger in römischer Rüstung (Feder in Schwarz, grau und braun laviert) ist der Vers hinzugefügt:

«Im Unglück heb ain Löwen mut
gedenk es wirt balt werden gut.»

Ohne Datum ist die Zeichnung des Malers Georgius Rieder (Abb. 12) aus Ulm auf dem gegenüberliegenden Blatt (Feder in Braun, braun und rötlich laviert). Wiederum der Vergänglichkeit gilt die reizvolle Allegorie. Die Sanduhr bedeutet die Zeit und der weibliche Akt wohl die durch die Zeit enthüllte

Wahrheit. Georg Rieder, vermutlich ein Nachkomme des Ulmer Malers Georg Rieder d.J. (um 1540–1575), wurde mit einem weiteren Zuger Glasmaler, Paul Müller, bekannt, mit dem er 1626 ein Glasgemälde für das Kloster Wettingen stiftete²⁶. Der Inschrift nach muß er für dieses Kloster als Maler tätig gewesen sein. Vielleicht erfolgte sein Eintrag in das Stammbuch, als Christoph Brandenburg 1623/24 dort seine Glasgemälde schuf.

1619, ein Jahr nach Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges, kehrte Brandenburg über Schaffhausen, wo sich ohne Bild der Maler und Glasmaler Hans Conrad Stör eintrug, in die Schweiz zurück. Sein Weg führte ihn allerdings nicht schnurstracks in seine Heimatstadt zurück, sondern er hielt sich 1620 in Zürich auf, was die Eintragungen des Malers Gotthard Ringgli (Zürich 1575–1635) und der Glasmaler Brüder Hans Jakob Nüscherler I (Zürich 1583–1654) und Christoph Nüscherler (Zürich 1589–1661) bezeugen. Besonders geglückt ist die Zeichnung von Gotthard Ringgli (Abb. 15, Feder in Grau, grau la-

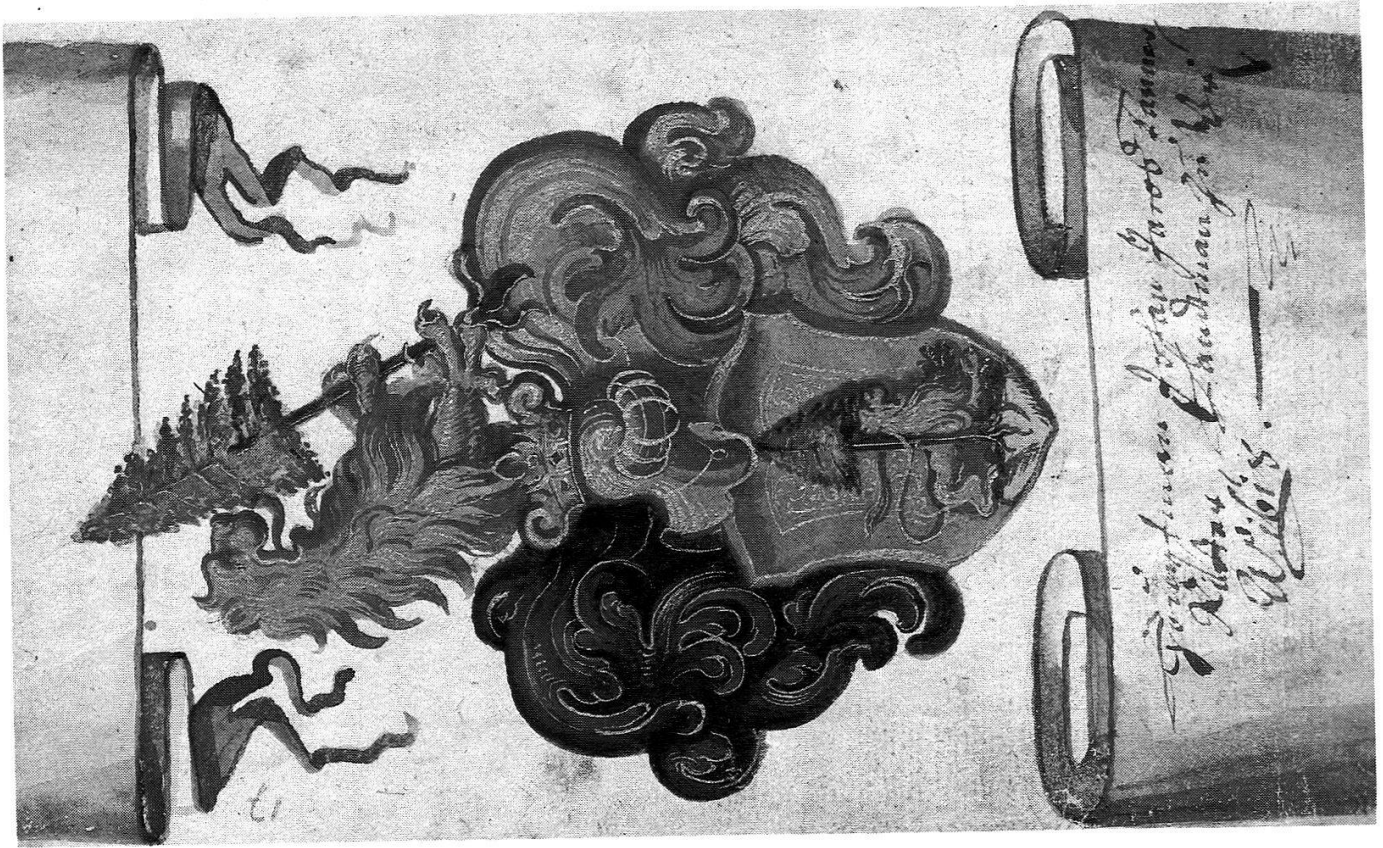
LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ACHT BILDSEITEN

Stammbuch des Johann Jost Hiltensperger

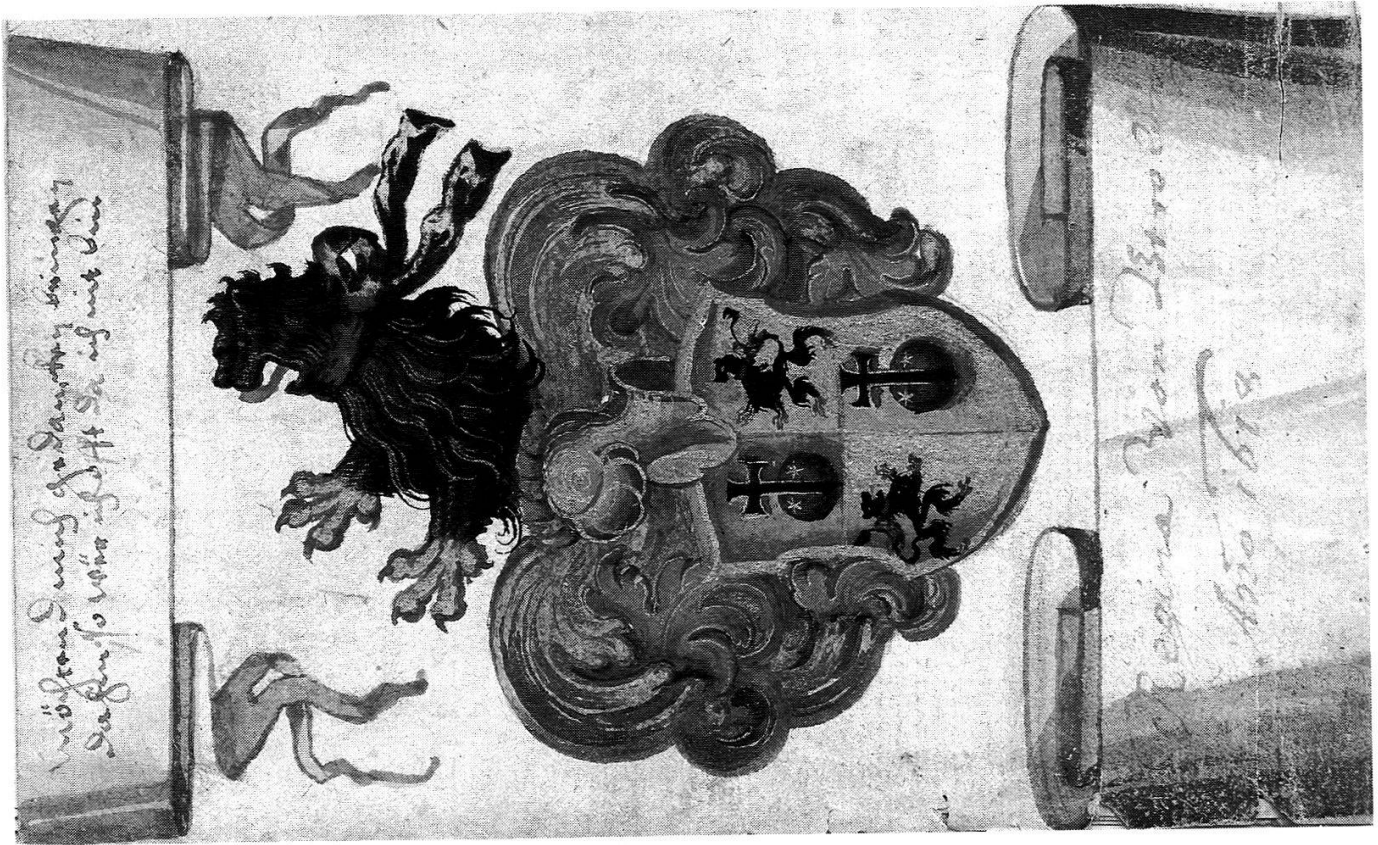
- 1 *Wappen der Regina von Beroldingen.*
- 2 *Wappen des Johann Jakob Tanner.*
- 3 *Wappen des Johannes von La Cur.*
- 4 *Ganymed.*
- 5 *Kamel (Emblem).*
- 6 *Fortuna (Emblem).*
- 7 *«Flucht vor der Liebe.»*

Stammbuch des Christoph Brandenburg

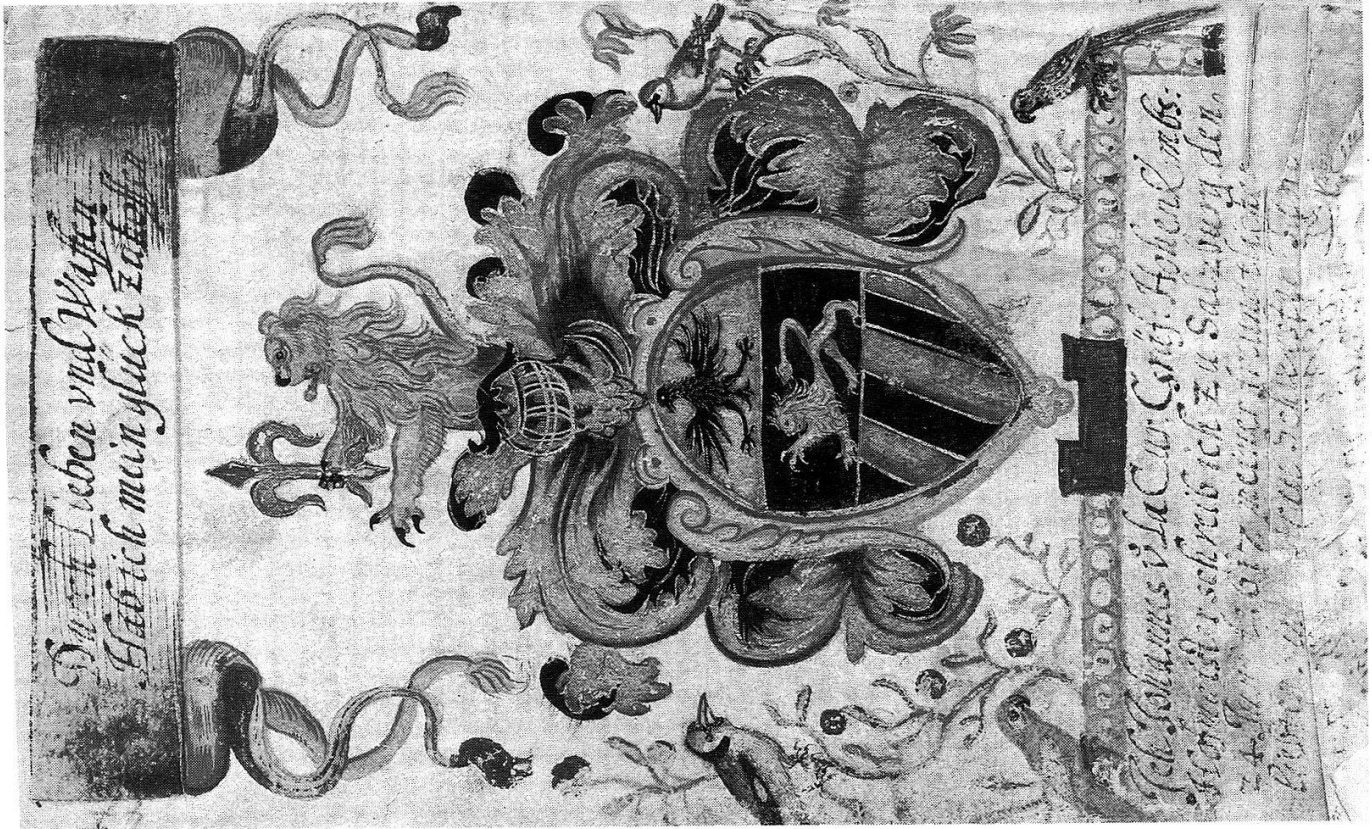
- 8 *Caritas. Eintrag des Heinrich Vollmar.*
- 9 *Christophorus. Eintrag des Christoph Gaurr.*
- 10 *«Verstand und Armut.» Eintrag des Caspar Wirtz.*
- 11 *Judith. Eintrag des Johann Diedtman.*
- 12 *«Zeit und Wahrheit.» Eintrag des Georg Rieder.*
- 13 *«Ruhm der Malerei.» Eintrag des Jakob Heinrich Vollgnadt.*
- 14 *Glaube. Eintrag des Hans Jakob Nüscherler.*
- 15 *Hoffnung und Geduld. Eintrag des Gotthard Ringgli.*
- 16 *Allegorie. Eintrag des Christoph Nüscherler.*

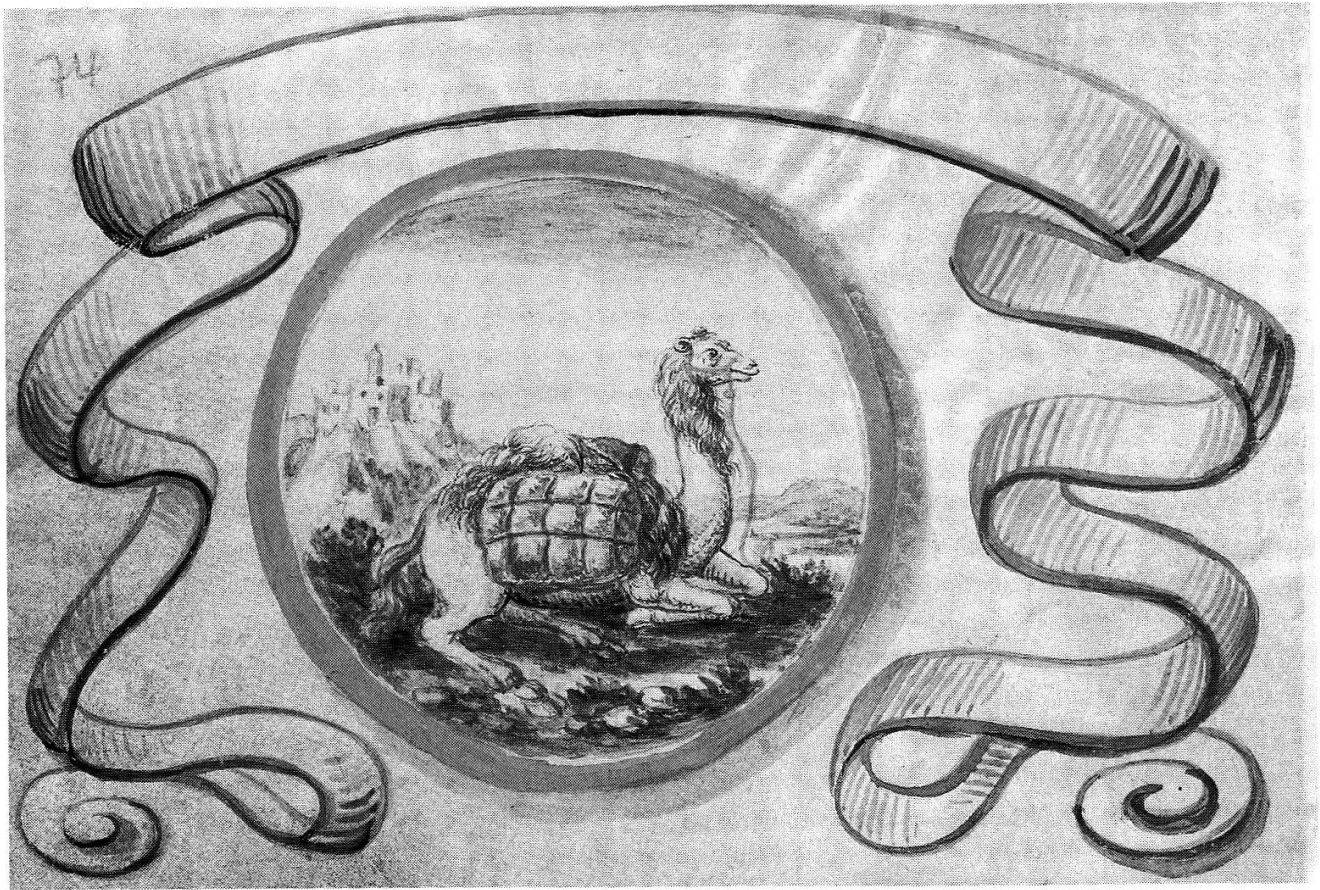


2



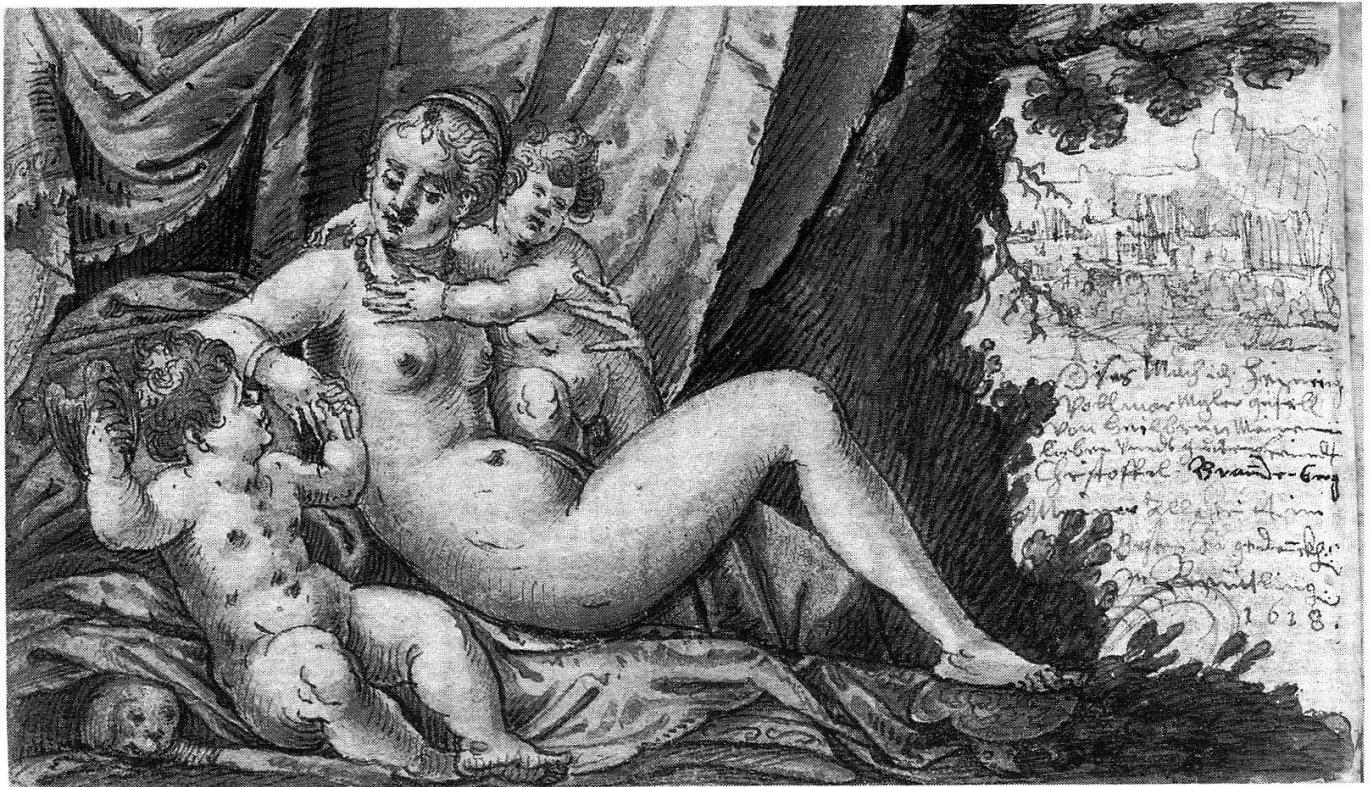
1



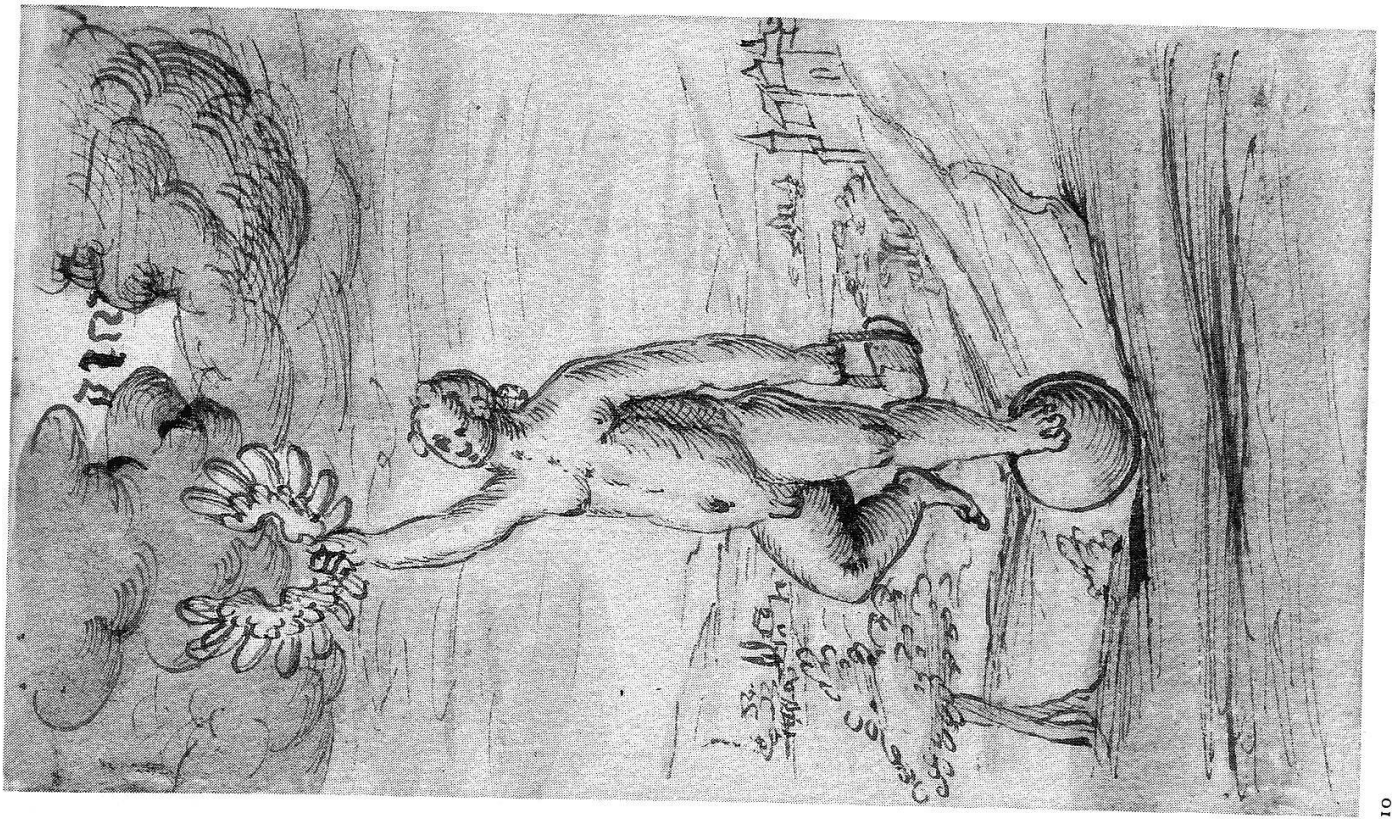


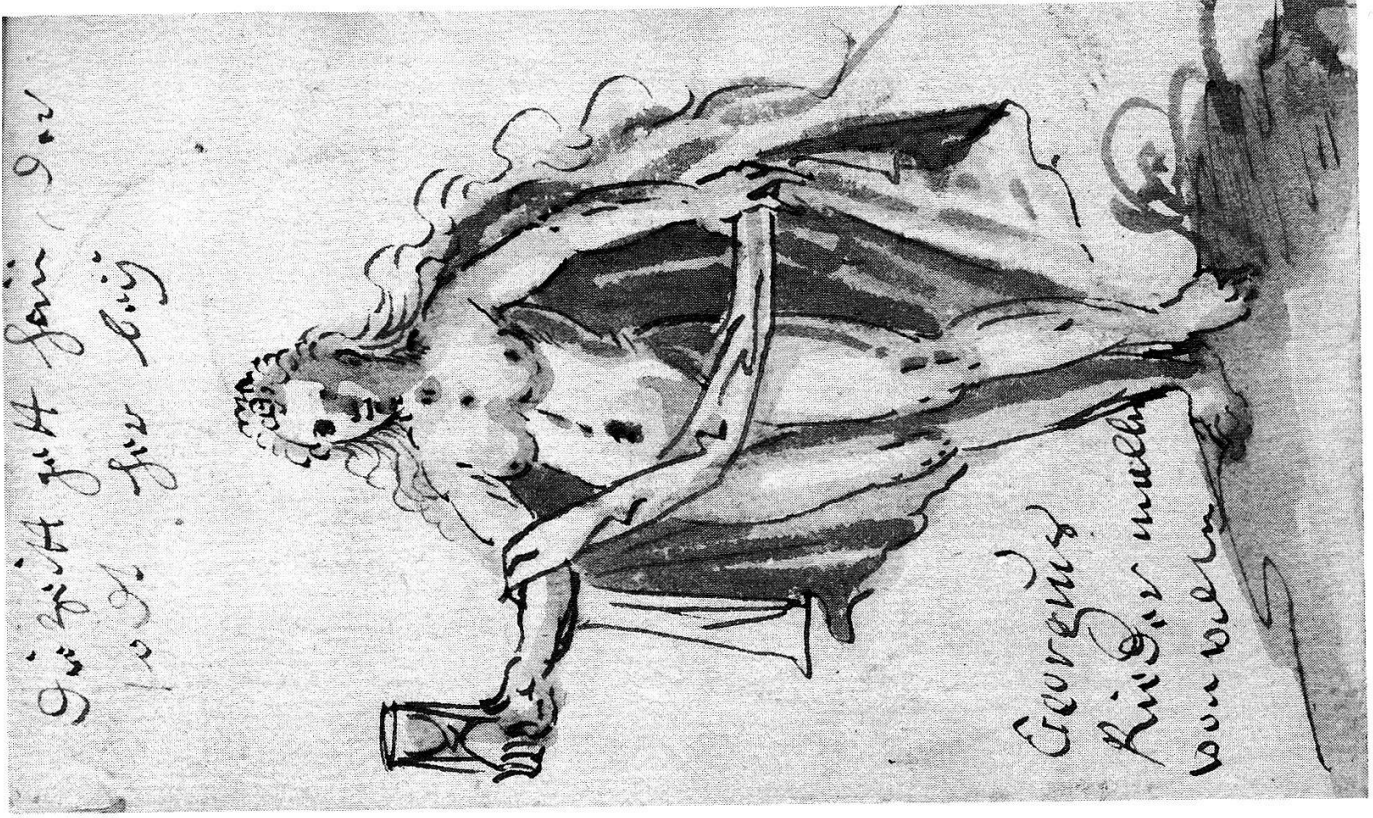


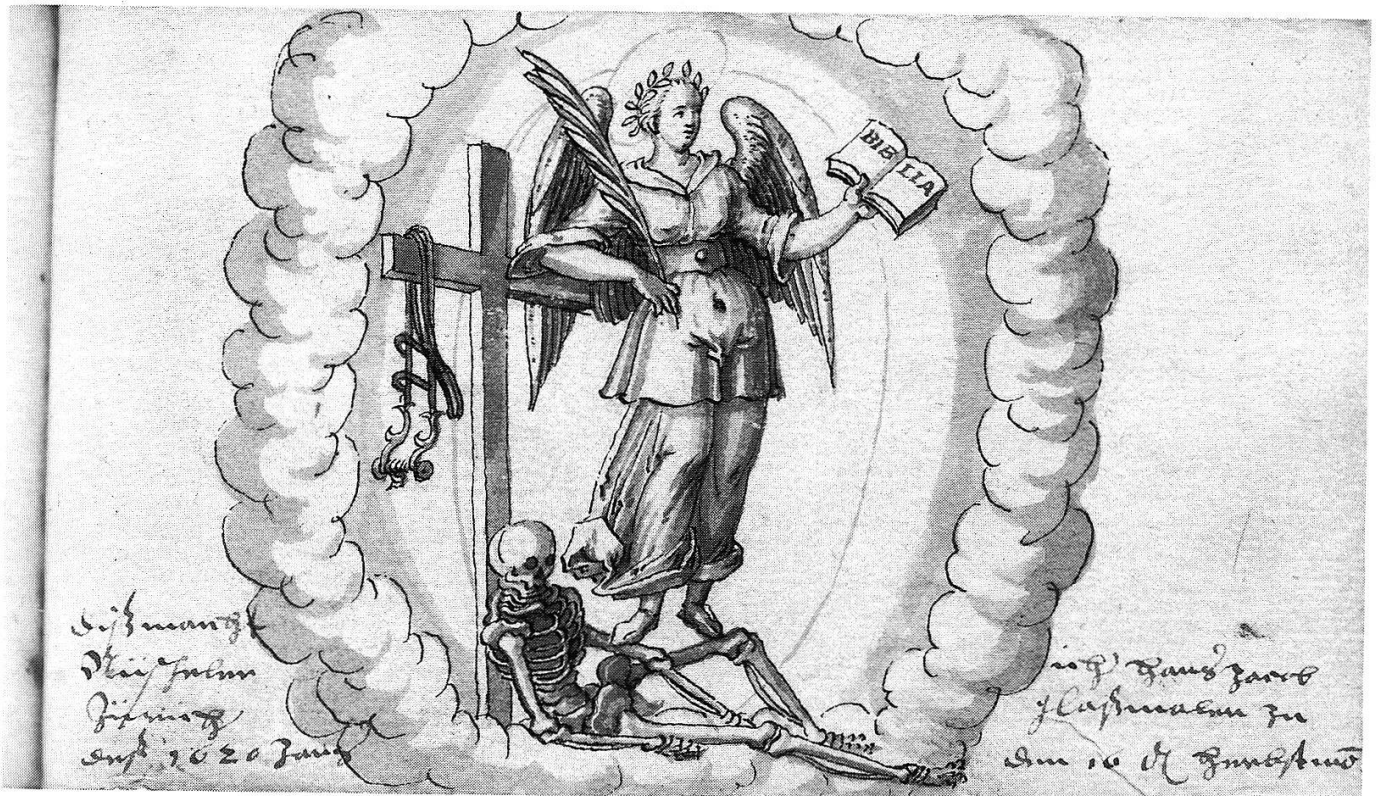
7

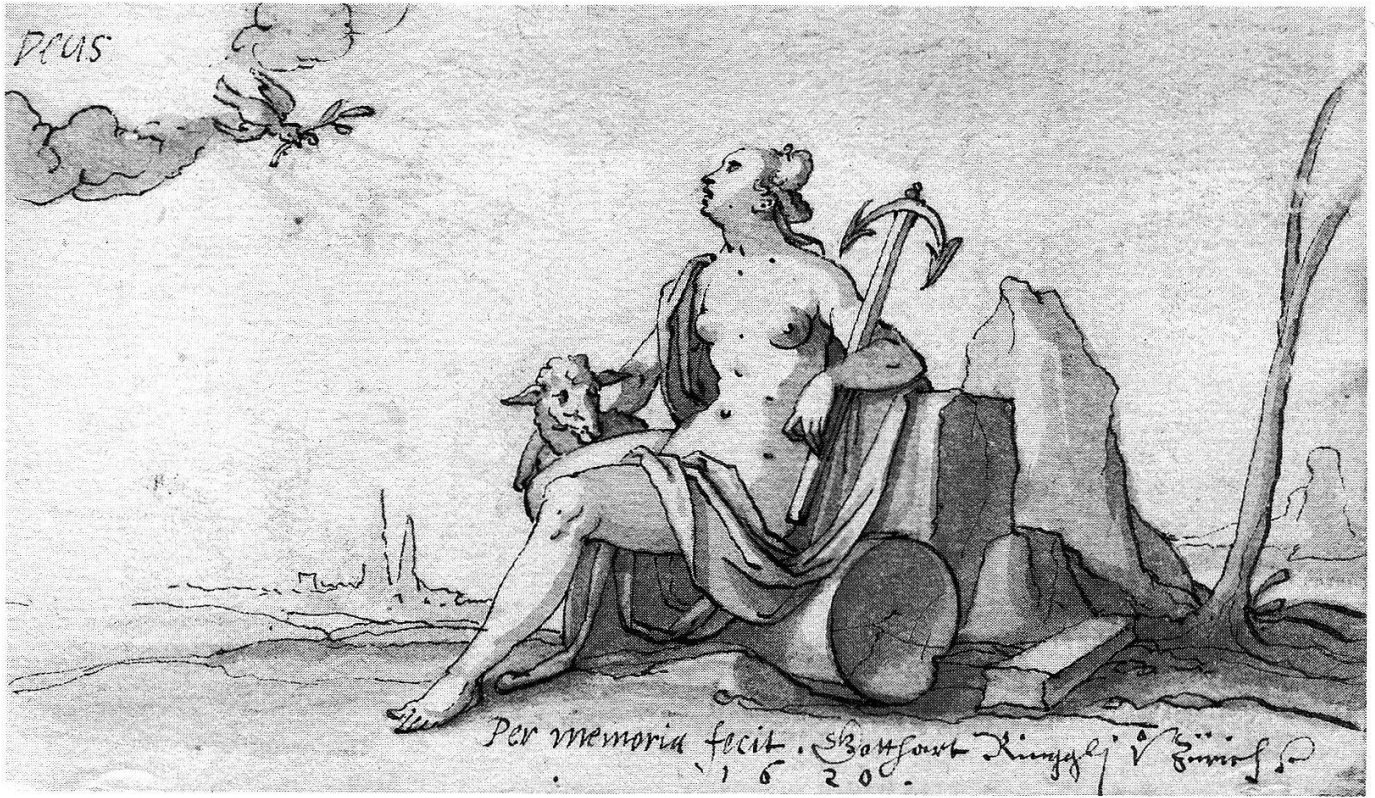


8

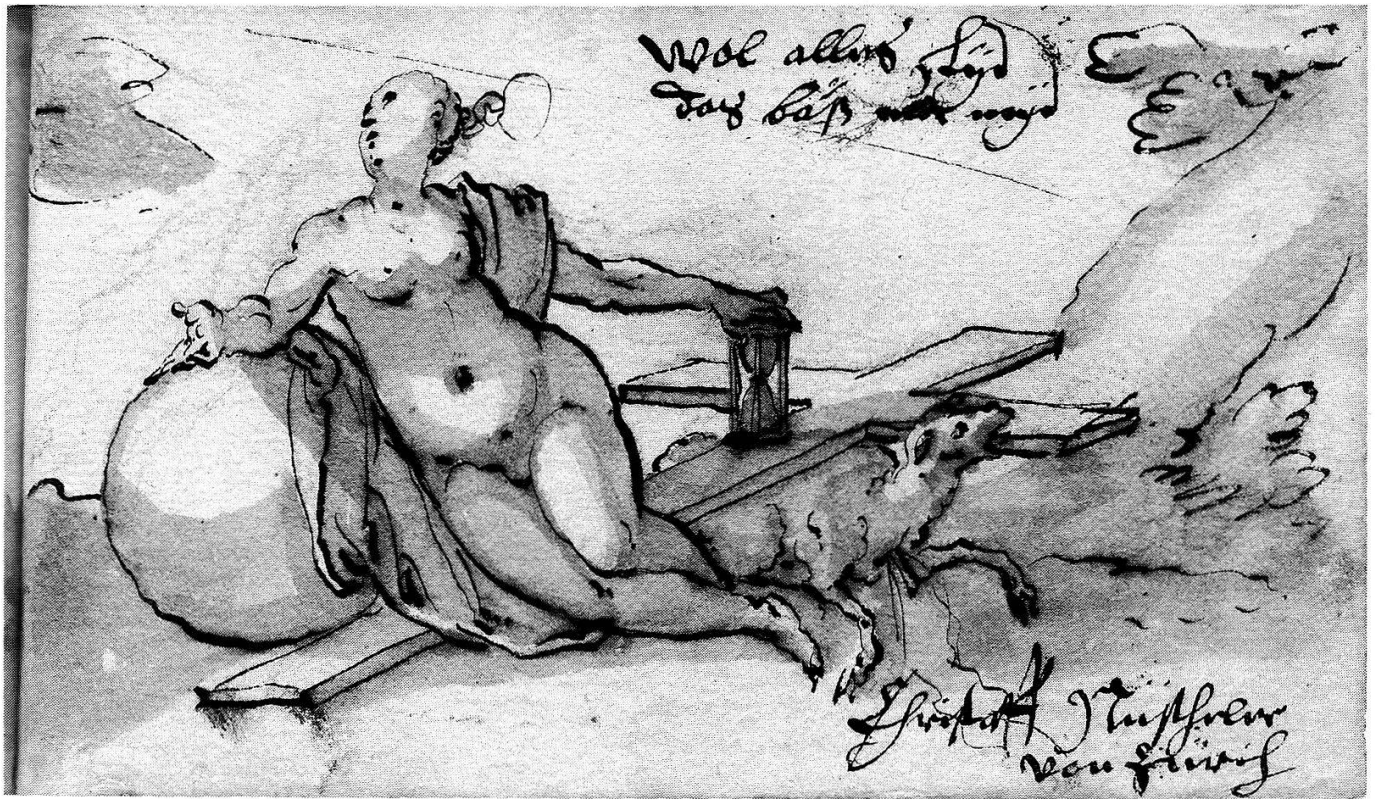








15



16

viert), bei der ein sicherer Federstrich ideal zu den Lavierungen harmoniert. Die nackte, kunstvoll von einem Tuch umhüllte Frau sitzt auf einem Baumstrunk und lehnt sich gegen einen Steinblock. In ihrer linken Hand hält sie den Anker als Symbol der Hoffnung und ihre Rechte stützt sich auf ein Schaf als Symbol der Geduld. Aus den Wolken mit der Inschrift «Deus» fliegt die Taube mit dem Lorbeerzweig als Zeichen des Ruhms, mit dem Hoffnung und Geduld belohnt werden. In der Lichtführung kündeten sich barocke Züge an. Vergleicht man diese mit einer Federzeichnung im Schweizerischen Landesmuseum²⁷, die ebenfalls die Hoffnung darstellt, und die, wenn die Zuschreibung zutrifft, vom selben Autor geschaffen wurde, so zeigt sich deutlich, daß dem Meister nicht nur eine klarere Lichtführung gelungen ist, sondern sein zackig gebrochener manieristischer Federstrich durch einen flüssigeren Duktus ersetzt ist. Gotthard Ringgli galt in Zürich als führender Historien- und Bildnismaler, war jedoch als Zeichner wesentlich begabter.

Präzise im Federstrich und in den Lavierungen in grauer Farbe ist die Zeichnung des Glasmalers Hans Jakob Nüscheler (Abb. 14). Die etwas trockene und akzentlose Art der Zeichnung erinnert deutlich an seine Scheibenrisse, wenn auch einige von ihm skizzenhafter sind²⁸. In einem Wolkenkreis steht ein Engel über einem Skelett und hält in der rechten Hand einen Lorbeerzweig. Den rechten Arm stützt er auf das Kreuz als Symbol des Glaubens, an dem die Zügel, Symbol der Mäßigung, hängen. Demonstrativ zeigt er wohl im Sinne der Reformation mit der linken Hand auf die Bibel. Vielleicht hängt diese Mahnung mit dem jüngst ausgebrochenen Dreißigjährigen Krieg zusammen. Erläutert wird die Darstellung durch den zweiteiligen Vers:

Der glaub in Gott nicht dahin halt
Willig zu löden was im ofaldt

Auch sein Bruder Christoph trug sich mit einer Zeichnung (Abb. 16) (Feder in Schwarz, braun laviert) und einem Spruch ins Stammbuch ein. Eine nackte Frau sitzt auf einem Kreuz, stützt sich auf eine Kugel und hält in der linken Hand eine Sanduhr. Unter dem Kreuz ist ein Schaf zu erkennen und dahinter wird ein Baum skizzenhaft angedeutet. Es soll damit das Zusammenwirken von Glück (Kugel), Zeit (Sanduhr), Glaube (Kreuz), Geduld (Schaf) und Beständigkeit (Baum) dargestellt werden. Knapp wird dieses Bild mit dem Vers kommentiert:

«Wol alles lÿd
das bös aber mÿd.»

Federstrich und Lavierungen zeigen nicht die gleiche Sicherheit wie bei Ringgli. Der Charakter der Zeichnung ist bewußt skizzenhaft, aber auch weniger trocken als bei seinem Bruder. Die überlängten manieristischen Figuren und die ovalen Köpfe, in deren Grundform Augen, Nase und Mund wie eingesetzt wirken, finden wir auch auf einem Scheibenriß mit der Darstellung von Sodom und Gomorrha und dem Nüscheler-Wappen im Kunsthaus Zürich wieder²⁹, der Hans Jakob Nüscheler zugeschrieben wird, aber doch eher von seinem Bruder Christoph stammen dürfte. 1627 trug sich Christoph Nüscheler in das Stammbuch des Malers Rudolf Meyer ein³⁰. Die Federzeichnung darin ist wesentlich aufwendiger gestaltet, wird doch die Modellierung einzig mit Schraffuren erreicht. Doch die Art der Lichtführung, das Gesicht und der hochangesetzte Busen der Frau verraten unverkennbar die Hand des gleichen Meisters.

Unerwähnt bleibt dagegen der Autor einer lavierten, grauen Federzeichnung von mittelmäßiger Qualität auf der letzten Seite des Stammbuches. Aus stilistischen Gründen kann sie auch nicht Christoph Brandenburg zugeschrieben werden. Soll der an den Baum gefesselte, nackte Mann, der aber von Pfeilen verschont blieb, Marsyas sein? Der letzte datierte Eintrag (ohne Zeichnung) kommt 1621 aus Konstanz. Danach wird der Zuger

Glasmaler in seine Heimat zurückgekehrt sein und spätestens in diesem Jahr hat er seine ersten Aufträge erhalten.

Das Stammbuch ist wie ein beredtes Zeugnis über Christoph Brandenbergs Lehr- und Wanderjahre. Daß ihn diese nicht in den Süden führen konnten, ist verständlich, denn in Italien gab es keine Nachfrage nach Glasmalerei mehr. Zentren der Glasmalerei in Süddeutschland und im Elsaß waren Freiburg, Straßburg und Konstanz, von denen er nur letzteres am Ende seiner Wanderschaft besuchte. Ein kleines Zentrum war auch Reutlingen³¹, wo sich Christoph Brandenburg 1618 aufhielt. Die Kabinettscheibe spielte jedoch in der Schweiz eine weit bedeutendere Rolle. Die Zentren waren Basel, Zürich und Schaffhausen; aber auch in Zug gab es im 16. und vor allem im 17. Jahrhundert mehrere Glasmaler, worauf schon die zahlreichen, heute noch erhaltenen Glasgemälde hinweisen. Die Schweiz wurde als Hersteller von Kabinettscheiben immer dominanter und oft wurden bei Bestellungen Schweizer Glasmaler Einheimischen vorgezogen. Vielleicht prüfte Christoph Brandenburg während seiner Lehr- und Wanderjahre auch die Möglichkeit, sich als Glasmaler in Süddeutschland niederzulassen. Mit dem fortschreitenden Dreißigjährigen Krieg verlor die Glasmalerei dort aber immer mehr an Bedeutung. Christoph Brandenburg hat sich wohl während seiner Wanderjahre nicht nur der Glasmalerei, sondern auch der Malerei gewidmet, denn wir finden im Stammbuch etwa ebensoviele Eintragungen von Malern wie von Glasmalern. Enge Verbindungen bestanden zwischen den beiden Berufen, lieferten die Maler doch oft die Entwürfe für Glasgemälde. Die meisten Zeichnungen im Stammbuch, auch die von Glasmalern und Glasmalergesellen, halten sich in bewußter formaler Distanz zum Scheibenriß.

Die Zeichnungen sind durch den sich in Europa ausgebreiteten Manierismus geprägt, wobei sich bei einigen bereits der Barock ankündigt. Dominant ist die lavierte Federzeichnung, doch finden sich auch an-

dere Zeichnungstechniken. Der Grad der Ausführung variiert von der flüchtigen Skizze bis zur sorgfältig ausgeführten autonomen Zeichnung. Auch in der Qualität sind die Unterschiede beachtlich. Stilistische Merkmale, die die einzelnen Städte, in denen sich Brandenburg aufhielt, voneinander abheben, sind nicht zu erkennen. Das liegt daran, daß die meisten Städte kein ausgeprägtes Profil im stilistischen Bereich entwickeln konnten³². Es ist bei den Eintragungen aus Zürich noch am ehesten zu erkennen. Zudem waren viele Zeichner noch junge angehende Maler oder Glasmaler, die erst ihre Ausdrucksform suchen mußten. Der relativ rasch erfolgte Eintrag ins Stammbuch erlaubt auch nicht allzu weitgehende stilgeschichtliche Folgerungen zu ziehen. Der Aufenthalt in Süddeutschland hat auch Christoph Brandenburg nicht nachhaltig beeinflußt. Seine Glasgemälde lassen sich, auffallend durch die manieristisch geprägten Figuren, ohne weiteres in das Feld der Schweizer Scheiben einordnen.

Die Motive sind stark durch die damals verbreitete Emblematisierung angeregt worden. Vergänglichkeitsallegorien mit Mahnungen zu Tugend und Darstellungen der Malerei sind die häufigsten bildnerisch dargestellten Themen in Brandenbergs Stammbuch. Wie weit sich hinter diesen Allegorien, die vom damaligen gelehrten Betrachter ohne weiteres zu entschlüsseln waren, persönliche Aussagen verbergen, muß nicht zuletzt wegen fehlender oder mangelhafter biographischer Kenntnisse offen bleiben. Eine Ausnahme bildet wohl der Eintrag des Zürcher Glasmalers Caspar Wirtz. Allgemein dürfte aber der Satz von Hanna Peter-Raupp gelten: «Der heutige Betrachter muß sich hüten, Künstlerdarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts allzu persönlich und psychologisch zu interpretieren³³.»

ANMERKUNGEN

Wertvolle Hinweise für meinen Aufsatz verdanke ich Dr. Rolf Aebersold (Altdorf), Stephan

Doswald (Männedorf), Dr. Josef Grünenfelder (Cham), Dr. Christian Klemm (Zürich), Jean Pierre Spetzler (Baden) und Bernhard von Waldkirch (Zürich). Besonders möchte ich Dr. Christian Raschle (Zug) danken, der mir beim Lesen der Texte behilflich war.

- ¹ Brauner Kalbsledereinband mit Deckel- und Rückenvergoldung, Oberfläche mit Eisenchlorid behandelt. Buchdeckel: Doppelfiletrahmen mit Eckfleurons, Zierrahmen. Initiale: ·I·O·H·. Maße des Deckels: 106 × 158 mm. Buchrücken: Quarévergoldung. Goldschnitt. – Das Stammbuch wird von René J. Müller, Zuger Künstler und Kunsthandwerker von 1500–1900, Zug 1972, S. 218 und Abb. 77, als «Skizzenbuch des Holzschneiders Johann Jost Hiltensperger» bezeichnet.
- ² Zur Geschichte des Stammbuches vgl. Peter Amelung, Die Stammbücher des 16./17. Jahrhunderts als Quelle der Kultur- und Kunstgeschichte, in: Heinrich Geißler (Hg.), Zeichnung in Deutschland, Deutsche Zeichner 1540–1640, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart 1979/80, Bd. 2, S. 211–222. Wolfgang Klose, Stammbücher – Eine kulturhistorische Betrachtung, in: Bibliothek und Wissenschaft, Bd. 16, 1982, S. 41–67.
- ³ Amelung (wie Anm. 2), S. 216.
- ⁴ Eine ähnliche Wappendarstellung des Zuger Glasmalers Christoph Brandenburg im Museum in der Burg Zug kann durchaus als ein für ein Stammbuch bestimmter Eintrag angesehen werden.
- ⁵ Vgl. Friedrich Gisler, Wappen und Siegel der Landammänner von Uri, in: Schweizer Archiv für Heraldik, 52. Jg., 1938, S. 51/52. Da Johann Jakob Tanner sich als Landammann einträgt, kann dieser frühestens 1623 erfolgt sein. Tanner war von 1623 bis 1625 und von 1641 bis 1643 Landammann.
- ⁶ Friedrich Gisler, Wappen und Siegel der Landammänner von Uri, in: Schweizer Archiv für Heraldik, 53. Jg., 1939, S. 23/24. Josef Anton Püntener war zwischen 1701 und 1736 mehrmals Landammann.
- ⁷ Maximus Nell, Wappenbuch von Uri, 1878, Manuskript im Staatsarchiv Uri, S. 424.
- ⁸ In der Luther-Übersetzung (Epheser 4,26): «lasset die Sonne nicht über eurem Zorn untergehen».
- ⁹ Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hg.), Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1978, Spalte 1726/27.
- ¹⁰ Henkel/Schöne (wie Anm. 9), Spalte 427.
- ¹¹ Henkel/Schöne (wie Anm. 9), Spalte 386.
- ¹² Vgl. Versöhnungsszene.
- ¹³ Mit Beat Anton Hiltensperger.
- ¹⁴ Brauner Kalbsledereinband. Deckel mit Ver-

zierungen und Rand. Goldschnitt. Deckel: 85 × 138 mm. Blatt: 77 × 134 mm.

- ¹⁵ Einzig eine Wappendarstellung (Kreide), zwei ungelenke Kreidezeichnungen mit Putten und eine flüchtige Skizze einer Aedikula sind später ins Stammbuch gekommen.
- ¹⁶ Es wurde erstmals von Hans von Meiß, Christoph Brandenburg und Michael Müller, zwei zugerische Glasmaler des XVII. Jahrhunderts, in: Geschichtsfreund, XXXV. Band, 1880, S. 186–190, publiziert. Vgl. auch Heinrich Geißler, in: Die Renaissance im deutschen Südwesten, Ausstellungskatalog Schloß Heidelberg 1986, Band 1, S. 462. – Allgemein zu Christoph Brandenburg: Franz Wyß (mit einem Beitrag von Fritz Wyß), Die Zuger Glasmalerei, Zug 1968, S. 76–79. Müller (wie Anm. 1), S. 198–200.
- ¹⁷ Georg Germann, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Band V, der Bezirk Muri, Basel 1967, S. 370/371, 384–386, 391/392.
- ¹⁸ Hans Lehmann, Das ehemalige Cisterzienserkloster Maris stella bei Wettingen und seine Glasgemälde, 2. Aufl., Aarau 1909, S. 128–133.
- ¹⁹ Inschrift unter Kelch: «Christoph(el?) Brandēberg der Zeit Großweibel im 23 Jar A° 1657.», darunter das Brandenburg-Wappen. Siehe 100 Jahre Historisches Museum Zug, Ausstellungskatalog Zug 1979, S. 27.
- ²⁰ Johannes Kaiser, Die Zuger Goldschmiedekunst bis 1830, Zug 1927, S. 24/25.
- ²¹ Aufgrund dreier Eintragungen von Tübinger Studenten nimmt von Meiß (wie Anm. 16) an, daß Christoph Brandenburg sich studienhalber in Tübingen aufhielt. Eine entsprechende Universitätsmatrikel ist aber nicht vorhanden.
- ²² Vgl. Henkel/Schöne (wie Anm. 9), Spalte 607–616, 1543, 1749–1751.
- ²³ Aufgrund eines Lesefehlers (Maurer statt Gaurr) wird im Katalog «Die Renaissance...» (wie Anm. 16), S. 462, die Zeichnung mit dem bekannten Reutlinger Glasmaler Christoph Maurer in Verbindung gebracht.
- ²⁴ Carl Brun (Hg.), Schweizerisches Künstler-Lexikon, Frauenfeld 1905–1917, Band 3, S. 511.
- ²⁵ Siehe Henkel/Schöne (wie Anm. 9), Spalte 1022/1023.
- ²⁶ Meiß (wie Anm. 16), S. 190. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Band 28, S. 321. Wyß (wie Anm. 16), S. 75.
- ²⁷ LM 30803. Feder in Grau, laviert, mit Weißhöhlungen, 83 × 83 mm. Die Zeichnung ist aufgrund eines Pendants (um 1610 datiert), das sich im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen befindet und das von Friedrich Thöne

Gotthard Ringgli zugeschrieben wurde, mit dem Zürcher Maler in Verbindung gebracht worden. Siehe Friedrich Thöne, Die Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen 1972, S. 127/128.

²⁸ Schweizerisches Landesmuseum Zürich, LM 54889, LM 24706. Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 120.

²⁹ Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1974/1, Federzeichnung laviert, 305 × 205 mm.

³⁰ Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Inv. Nr. P. 134, Feder, 130 × 80 mm.

³¹ Werner Fleischhauer, Renaissance in Württemberg, Stuttgart o. J. (1971), S. 446/447.

³² Auch von der Forschung ist hier noch einiges zu leisten. Vgl. Heinrich Geißler, Zur Epoche und ihrer Zeichnung, in: Geißler (Hg.) (wie Anm. 2), Bd. 1, S. XII.

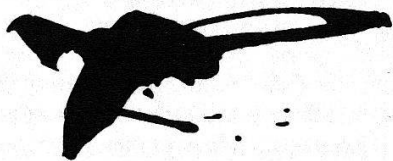
³³ Hanna Peter-Raupp, Zum Thema «Kunst und Künstler» in deutschen Zeichnungen von 1540–1640, in: Geißler (Hg.) (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 224.

«MOEHSNANG»

Ein Maler, zwei Autoren und ein Buch

Als Maler und Kupferstecher bin ich verständlicherweise kein Mann des Wortes. Hingegen bringe ich den Vorteil mit, daß ich die Entwicklung des Buches von der ersten Idee bis zur Fertigstellung sozusagen hautnah erlebt bis erlitten habe. Das mag den Mangel an Wortgewalt ersetzen.

Der unmittelbare Anlaß, ein Buch über meine Arbeiten aus den letzten drei bis vier Jahren zu machen, war die Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Im Herbst 1986 stellte sich die Frage, in welcher Form man eine Erinnerung daran schaffen könnte. Resultat: eine kleine Publikation.



Leider kommt mit dem Essen der Appetit, und so wurde daraus ein zwar vom Umfang her eher bescheidenes, doch vom Aufwand her gesehen recht stattliches Buch. Das Konzept des Inhalts: es sollte keine Künstler-Monographie entstehen, ich wollte ein Schau- und Lesebuch haben, denn die Idee eines bloßen Ausstellungskatalogs war schon längst fallengelassen worden.

Etwa in dieser Entwicklungsphase stieß ich zu Eugen Götz-Gee, dem mir schon be-

stens bekannten Buchgestalter. Die grundlegende gestalterische Idee schien mir das Weiß der Fläche. Das Weiß des Papiers sah ich als eigenständiges, ja sogar als eines der wichtigsten gestalterischen Elemente im entstehenden Buch. Ich war sehr froh zu sehen, daß Eugen Götz-Gee diese Anregung äußerst willkommen war.

Bald waren wir uns einig darüber, daß die ausgewählten Malereien, gerade weil es sich um mehrheitlich dunkle (schwarz, grau, braun, blau) Tafeln handelt, ausschließlich farbig und möglichst groß reproduziert werden sollten. Der nächste Schritt war die Auswahl der Schrift. Nachdem die gängigeren Typen rasch ausgeschieden waren, stand bald die Wahl der von Hermann Zapf gezeichneten Optima fest.

Diese Schrift, wohl eine der schönsten zeitgenössischen überhaupt, verursacht ein sehr feingliederiges Grau als Gesamteindruck eines Schriftblocks. Das ist wohl eine Wirkung der grazilen Linien am Einzelbuchstaben, der trotz seiner Zartheit an die Strenge römischer Schrift erinnert.

ZUR NEBENSTEHENDEN BEILAGE

Vier Seiten aus dem Buch «Moehsnang», um etwa einen Viertel verkleinert. Im Text zwei der im Band eingestreuten Federkielzeichnungen.