

Der Buchkünstler Max Hunziker (1901-1976) : zum hundertsten Geburtstag

Autor(en): **Schmid, F. Carlo**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **44 (2001)**

Heft 1

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388701>

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.

DER BUCHKÜNSTLER MAX HUNZIKER (1901–1976)

Zum hundertsten Geburtstag

Max Hunziker gehört zu den bekanntesten Schweizer Buchillustratoren, Malern, Graphikern und Glasmalern seiner Zeit¹. Er wurde am 6. März 1901 in Zürich geboren und wuchs mit elf Geschwistern in Wiedikon als Sohn eines Milchmanns auf. In Küsnacht besuchte er das kantonale Lehrerseminar und entschloß sich am Ende der Ausbildung, ohne an einer Akademie studiert zu haben, Künstler zu werden. In dieser Entscheidung wurde er dadurch bestärkt, daß sich eine Auswahl seiner Gemälde der Seminarzeit in der Zürcher Galerie Tanner erfolgreich verkaufen ließ. Aus dieser ungegenständlichen Schaffensphase Hunzikers haben sich nur wenige Werke erhalten, und als Vorbild kann lediglich allgemein Wassily Kandinsky genannt werden. 1920 ging Hunziker nach Florenz und wandte sich unter dem Eindruck der Renaissancekunst von der abstrakten Malerei ab. Bis 1925 blieb er in der Stadt am Arno, reiste dann nach Frankreich, wobei ihn ab 1926 der Winterthurer Unternehmer und Mäzen Georg Reinhardt finanziell unterstützte. 1925/26 lebte er in Paris und von 1927 bis 1931 in Südfrankreich, in Arles und Saint-Antoine. 1932 bis 1939 wohnte er wieder in der französischen Hauptstadt². Unterbrochen wurde diese für ihn künstlerisch prägende Periode 1934 durch einen Aufenthalt im Wallis. In Paris unterrichtete er kurz an der Académie Ranson Wandmalerei und setzte sich mit den Glasmalereien in Paris, Chartres, Bourges und Le Mans auseinander. 1939, bedingt durch den Kriegsausbruch, kehrte er nach Zürich zurück. Durch die Vermittlung des Kunsthistorikers Peter Meyer erhielt er einen Auftrag, der ihn bekannt machte. Zum sechshundertfünfzigjährigen Bestehen der Eidgenossenschaft 1941 stifteten die Kan-

tonsregierungen dem Rathaus in Schwyz die jeweiligen Standesscheiben. Hunziker führte diejenige Zürichs aus und erntete damit allgemeine Anerkennung. Dieses Werk stand am Anfang einer langen Reihe von Glasmalereien für staatliche, kirchliche und private Auftraggeber³. Hunziker starb am 9. September 1976 in seiner Geburtsstadt, die ihm ein Jahr zuvor die «Auszeichnung für kulturelle Verdienste» verliehen hatte.

Im folgenden sollen einige Buchillustrationen Hunzikers vorgestellt werden. Sie bilden neben seinen Glasmalereien, Gemälden und Zeichnungen den bedeutendsten Teil seines Œuvres und entstanden erst ab 1939 nach seiner Rückkehr in die Schweiz.

Thyl Ulen Spiegel und Lamme Goedzak, 1941

Die Illustration des Werkes von Charles de Coster fiel in die Zeit des Zweiten Weltkriegs und ist von dem Eindruck der Kriegsschrecken nicht zu trennen⁴. Da auch die Schelmenstreiche Ulen Spiegels in einer Kriegszeit spielen, während des Unabhängigkeitskampfes der Flamen von der spanischen Krone, spiegelt sich Hunzikers Gegenwart in den Bildern. Insofern hat auch der Untertitel des Romans «Eine frohe Geschichte trotz Tod und Tränen» einen doppelten Bezug zu den Zeitläuften. Die runde Vorsatzvignette Hunzikers zeigt einen Stuhl hinter einem Tisch auf dem eine Kerze einen angeschnittenen Brotlaib und einen Wasserkrug beleuchtet. Die strenge Komposition in dem dunklen Raum erinnert im weitesten Sinne an eine Gefängniszelle. Jedenfalls wurde dieses Bild zum Zeitpunkt der Publikation des Buches als ein Bekenntnis Hunzikers gegen die Unterdrückung gedeutet⁵.

Von großer Einprägsamkeit ist das Bild zweier Männer, die hinter einem kahlen Baum liegen und eine grauenhafte Szene beobachten, die jedoch nicht abgebildet ist. Zwei Soldaten treiben nackte Gefangene mit Peitschen durch den Schnee vor sich her. Das Entsetzen der beiden nicht im Text genannten Beobachter lässt sich an ihren Gesichtern ablesen. Hunziker kommentierte mit ihnen die Episode und gab dem Leser damit zwei bei de Coster nicht erwähnte Identifikationsfiguren vor. Die durch grelles Licht aus der Dunkelheit herausgehobenen Gesichter der beiden Zuschauer reflektieren den Krieg ebenso wie die Wiedergaben zerstörter Häuser, brennender Kathedralen oder Hingerichteter in anderen Illustrationen.

Hunziker hatte bereits 1940, noch vor Erscheinen des Buches, zwei seiner dafür geschaffenen Illustrationen in der Mappe «Max Hunziker. Zwölf Zeichnungen» veröffentlicht. Diese Mappe war die zweite in der Reihe «Zeitgenössische Schweizer Graphik», herausgegeben vom Zürcher Galeristen Armin Grossenbacher. Sicherlich wählte Hunziker mit Bedacht zwei in ihrer Wirkung ganz unterschiedliche Kompositionen aus und verzichtete auf genaue Titel, obwohl er die Arbeiten vom Text losgelöst publizierte. Damit sah er die Blätter als Bild-erfindungen an, die allgemeinere Bedeutung beanspruchen konnten. Eine Darstellung zeigt ein ruhendes Liebespaar: Ulen- spiegel und Nele. Dabei ist Ulen- spiegel schlafend in die Arme seiner hinter ihm sitzenden Geliebten gesunken. Sie hat, ebenfalls schlafend, ihren Kopf auf seine linke Schulter gelegt. Dieser anrührenden Illu- stration voll Innigkeit und Frieden steht das zweite Bild als Kontrast gegenüber, in dem sich ein Mann pathetisch sein Hemd aufreißt und dem Betrachter die bloße Brust darbietet, um seine Schutzlosigkeit zu demonstrieren. In der Entstehungszeit der Graphik war die Geste des wehrlosen Pro- tests gegen eine bewaffnete Macht eindeu- tig. Sie ist in ihrer Sprache jedoch überzeit-

lich verständlich und wurde von Hunziker auch in anderen Zusammenhängen ge- nutzt. So griff er 1966, als er den «Psalter» bebilderte, auf das Motiv zurück.



Frontispiz zu «Jürg Jenatsch. Eine Bündner Geschichte» von Conrad Ferdinand Meyer, eine von zwölf Tuschzeichnungen Max Hunzikers zur Ausgabe der Büchergilde Gutenberg, Zürich/Prag 1939.

Hier illustriert ein gealterter, vollbärtiger Mann mit seinem aufgerissenen Hemd den 92. Psalm. Das Bild bezieht sich wahrscheinlich auf den Passus, wo von der Stärke der Gottesfürchtigen und deren Feinden gesprochen wird: «Mit Freude sieht mein Auge auf meine Feinde herab und hört mein Ohr von den Boshaften, die sich gegen mich erheben. Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum, er wird wachsen wie eine Zeder auf dem Libanon. ... Und wenn sie auch alt werden, werden sie den-

noch blühen, fruchtbar und frisch sein, daß sie verkündigen, wie der Herr es recht macht; er ist mein Fels, und kein Unrecht ist an ihm.» Obwohl der Mann ohne Panzer und verwundbar ist, ist er stark durch das Vertrauen auf Gott. Diesen Glauben, aber auch den unüberwindlichen Glauben an das Selbstbestimmungsrecht der Völker und die Freiheit eines jeden Menschen, wollte Hunziker mit der Illustration aus dem «Thyl Ulenspiegel» ausdrücken und ein Zeichen für seine Gegenwart setzen.

*Der abenteuerliche Simplicius Simplicissimus,
1945 und 1963*

Hunzikers illustratives Hauptwerk sind seine Arbeiten zu Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens Roman. Nicht ohne Grund erfuhr das Buch mit Hunzikers Bildern achtzehn Jahre nach der ersten Publikation eine zweite, veränderte Auflage. Hunziker beschäftigte sich über eine lange Zeit intensiv mit dem Stoff, ließ seinen Ideen freien Lauf und führte weit über 150 Illustrationen aus. Für die Ausgabe von 1963 schuf er zusätzlich 32 neue Handätzungen und fügte vier Illustrationen ein, auf die er 1945 verzichtet hatte. Neben der Anzahl der Bilder unterscheiden sich die Ausgaben außerdem durch die Papierqualität und die Typographie. Die erste Auflage wurde in Fraktur gedruckt, während die spätere in Antiqua gesetzt ist⁶. Beide Auflagen machten Hunziker bei einem breiten Lesepublikum bekannt.

Die meisten seiner Illustrationen entstanden kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs, durch den sie beeinflusst sind. Obwohl die Geschichte des «Simplicissimus» im Dreißigjährigen Krieg spielt, verzichtet Hunziker zumeist auf kriegerische Darstellungen. Dennoch ist der Kriegsschrecken in den Illustrationen präsent, allerdings in subtiler Art, wodurch sie stete Gültigkeit erhalten. Beispielsweise zeigt die Ausgabe von 1945 als Frontispiz das Gesicht eines ver-

ängstigsten Jungen, das von einem Seil mit einem Doppelknoten eingefaßt wird. Damit drückte Hunziker nicht nur den Seelenzustand des Simplicius, sondern auch den eines jeden Kindes angesichts des Krieges aus. Die Schlinge scheint sich um den Kopf zusammenzuziehen und dem Kind den Atem zu nehmen⁷. Als Schlußvignette wählte Hunziker, mit Bezug auf das Frontispiz, die Darstellung eines gerundeten, unten einfach geknoteten Seils in dessen Zentrum das Wort «Ende» steht. 1963 behielt er diese Vignette bei, obwohl er in jener Ausgabe ein anderes Bild an den Anfang stellte: In das seitenfüllende Antlitz eines bärtigen Mannes, ist das Brustbild eines Jungen eingeschrieben. Auf diese Weise ist das Altern und Reifen vorgestellt, zwei Grundmotive von Grimmelshausens Roman. Der Junge hält vor seiner Brust ein Kruzifix und eine Blüte, Zeichen des Christentums und der Reinheit. Durch die Wahl der unterschiedlichen Frontispize brachte Hunziker eine Modifikation seiner Textinterpretation zum Ausdruck. Von den Ängsten, die mit dem Krieg einhergehen, kam Hunziker zu einer weitergefaßten Aussage von tiefer Menschlichkeit, dem Wachsen in Erkenntnis mit zunehmenden Lebensjahren.

In diese Richtung zielt auch das ganzformatige Bild, das er 1963 der Einführung von Louis Wiesmann zu Grimmelshausens Roman hinzufügte. In einem schwarz wiedergegebenen Kopf ist gleichsam als Negativ ein weißer Totenkopf eingeschrieben. Obwohl beide mit Lorbeer bekränzt sind, ist die Aussage des Memento mori eindeutig. Alle Menschen sind sterblich und tragen den Tod in sich. Ruhm und Ehre sind eitel, und letztlich triumphiert nur der Tod. Hunziker schuf hiermit eine moderne Vanitasdarstellung in barocker Tradition.

Die Komposition macht ein Illustrationsprinzip Hunzikers deutlich: Oft beziehen sich seine Bilder nicht auf konkrete Textstellen, sondern geben den Inhalt eines Kapitels oder einer ganzen Geschichte verdichtet wieder⁸. Nach diesem Gesichtspunkt ist

CHARLES DE COSTER

THYL ULENSPIEGEL UND LAMME GOEDZAK

EINE FROHE GESCHICHTE TROTZ TOD UND TRÄNEN



BÜCHERGILDE GUTENBERG ZÜRICH

Titel und erste Textseite zu Charles de Coster: «Thyl Ulenspiegel und Lamme Goedzak. Eine frohe Geschichte trotz Tod und Tränen», mit 63 Illustrationen von Max Hunziker, Büchergilde Gutenberg, Zürich 1941.

etwa auch das 32. Kapitel des ersten Buches illustriert, in dem es um ein Saufgelage geht. Ein Weinglas ist halb über die Tischkante geschoben und droht jederzeit zu Boden zu stürzen. Ein Stuhl lehnt schräg gegen den Tisch und deutet damit die handgreiflichen Auseinandersetzungen der Zechbrüder an, die mit Stühlen auf sich einschlugen. Der Stuhl und das Glas drücken durch ihren unsicheren Stand die Labilität der Szene aus. Da der Betrachterstandpunkt sehr niedrig angesetzt ist, scheint es, als sei das Stilleben aus der Perspektive eines zu Boden gesunkenen Trunkenbolds aufgenommen. Hunziker gibt damit die Essenz des Kapitels wieder, ohne eine direkte Aktion abzubilden.

Ein weiteres Beispiel für diese Illustrationsweise findet sich im elften Kapitel des dritten Buches. Hier erfährt der Leser, wie



meine Herren Verleger, mein Herr Poet! Ich habe euch betreffs der ersten Ausgabe einige Bemerkungen zu machen. Wie! in diesem dicken Buche, diesem Elefanten, den ihr, euer achtzehn, zum Ruhmo zu führen versucht, habt ihr nicht das geringste Plätzchen für den Vogel Minervas gefunden, für die weise Eule, die kluge Eule! In Deutschland und in diesem Flandern, das ihr so sehr liebet, reise ich immerzu auf Ulenspiegels Schulter, der einzig darum so benannt ist, weil sein Name Eule und Spiegel besagen will. Weisheit und Gaukelspiel. Uyl en Spiegel. Die von Damme, allwo er geboren ist, sagen, wie man behauptet, der Kürze halber und weil sie gewöhnt sind, U statt Uy auszusprechen. Ulenspiegel. Das ist ihre Sache.

sich Simplicius erhofft, als Offizier Soldaten befehligen zu dürfen. Deshalb trägt er selbstbewußt prächtige Kleider und stellt Überlegungen für sein persönliches Petschaft an. Grimmelshausen behandelt damit Eitelkeit und Hoffahrt. Hunziker entschied sich als Bild für eine mächtige Hand, deren Finger zwei kostbare Ringe zieren. Der Ring auf dem kleinen Finger zeigt ein Gesicht und könnte als Siegelring dienen, den anderen auf dem Ringfinger schmückt ein mächtiger, ovaler Edelstein. Der schwarze Ärmelansatz mit feinen weißen Punkten läßt auf ein elegantes Hemd schließen, das nur Offizieren zustand, wie im Text hervorgehoben wird. Hunziker wählte damit zwei seiner stets bevorzugten Motive für das Bild: Die Hand und den gefaßten Edelstein.

Unter den zahlreichen Illustrationen des Romans fällt die zum zehnten Kapitel des fünften Buches auf, da sie sich stilistisch von den übrigen unterscheidet. In diesem Abschnitt wird Simplicius von den Wassergeistern des Mummelsees berichtet. Hunziker bebilderte die Geschichte mit einem Ornament, das aus einer einzigen, mehrfach gerundeten und in sich verschlungenen Linie gebildet wird und entfernt einem Gesicht gleicht. Letztlich rekurrierte er auf kalligraphische Schnörkel der Barockzeit, um eine bildliche Entsprechung für einen Dämon zu finden. Dessen Zugehörigkeit zu den Wassergeistern zeigt sich darin, daß die Linie in einem Anker ausläuft. Dieser erinnert gleichzeitig an die Simplicius erzählte Geschichte, einer der Herzöge von Württemberg habe befohlen, die Tiefe des Mummelsees zu messen. Dazu hätten dessen Beauftragte von einem Floß ein Senkblei in die Tiefe hinabgelassen, ohne jedoch den Grund zu erreichen und zu einem Ergebnis zu kommen.

Neben den Bildern, die gleichsam ein Extrakt des Kapitels bilden, gibt es auch Darstellungen, die sich direkt auf Textpassagen beziehen. Beispielsweise fügte Hunziker in das Kapitel über die Lebensart der ungarischen Wiedertäufer die Darstellung eines Täuflings ein und versah die Episode von der Reise des Simplicius nach Moskau mit einer orthodoxen Kirche.

Besondere Sorgfalt widmete Hunziker der Gestaltung des Schutzumschlags. Auf dessen Rückseite ist ein junger Mann abgebildet, der als Zeichen der Zuversicht und des Gottvertrauens unverzagt auf dem Zeigefinger einer überdimensionalen Hand vor dem nächtlichen Sternenhimmel schreit und eine Taube in seinen Händen hält. Die Bedeutung, die Hunziker der Hand und den Fingern zuerkennt, wird in einzigartiger Weise durch die Gestaltung der Vorderseite des Schutzumschlags und des Bucheinbandes mit seinen Fingerabdrücken und denen seiner Frau Gertrud offenkundig. Die unverwechselbaren Erkennungs-

zeichen eines jeden Individuums dienen hier als Signatur und demonstrieren Hunzikers Wertschätzung gerade dieses Werkes.

Technische Neuerungen Hunzikers

Hunziker war an einer großen Auflage seiner illustrierten Bücher gelegen, um damit viele Leser und Buchliebhaber zu erreichen. Als Ideal schwebte ihm vor, jeder Interessierte möge sich ein gut gestaltetes Buch leisten können. Insofern sollten seine Bücher preisgünstig sein, was bei den traditionellen Illustrationsmethoden jener Zeit unmöglich war. Da Bücher im Hochdruckverfahren hergestellt wurden, mußten Illustrationen, die anders gefärbt waren als der Text, später eingedruckt oder dem Buch gesondert beigegeben werden. Dieses Vorgehen war teuer und bei Trennung von Text und Bild aus bibliophiler Sicht nicht optimal.

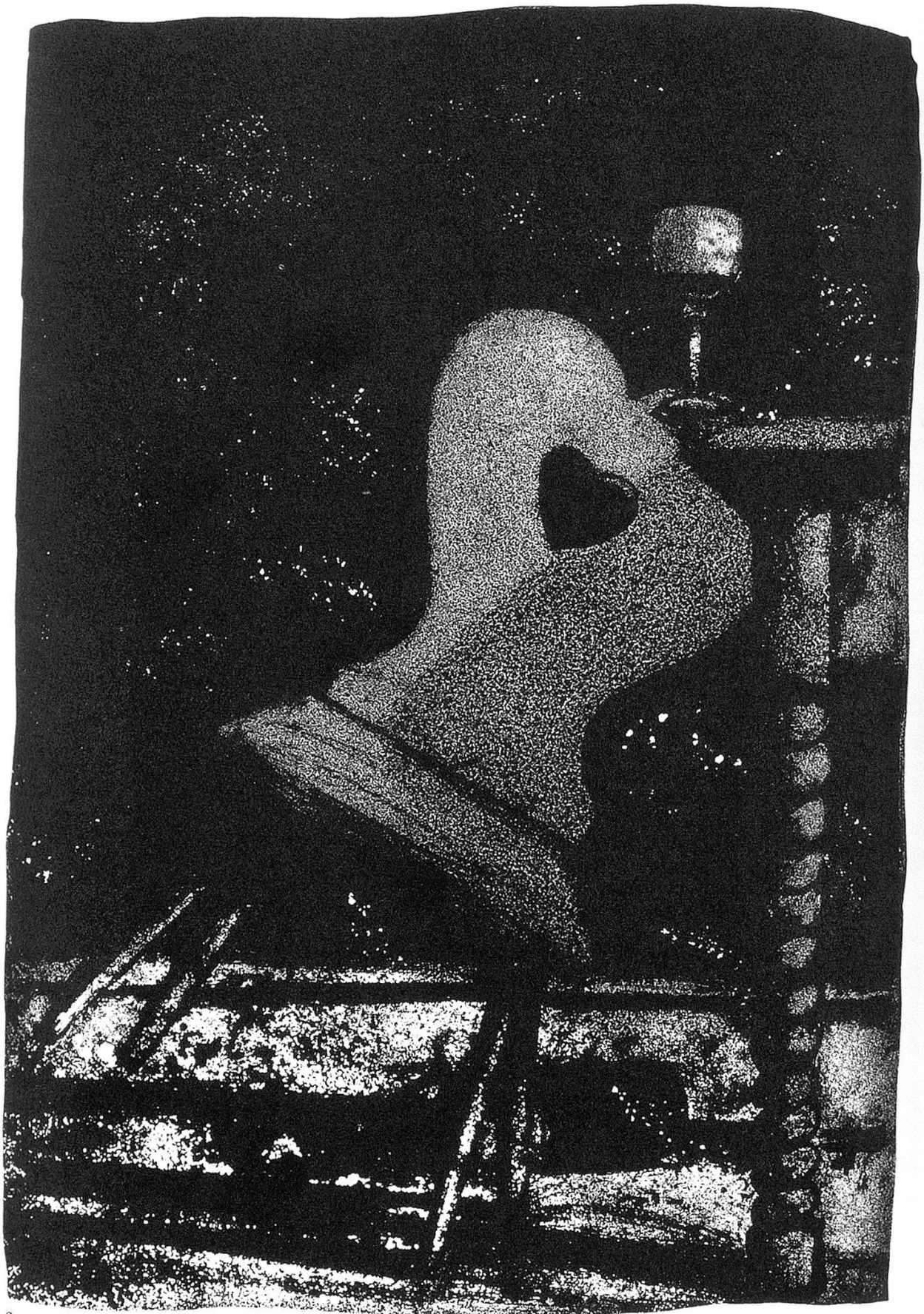
Um einen Ausweg aus diesem Dilemma zu finden, experimentierte Hunziker. Während seine ersten Illustrationen, die er 1939 zu «Jürg Jenatsch» von Conrad Ferdinand Meyer schuf, noch als Rastertiefdrucke reproduzierte Tuschzeichnungen waren, nutzte er für «Thyl Ulenspiegel» bereits Rastervorlagen. Durch die Verwendung unterschiedlicher Rastertypen erzielte er neue Effekte, weil er mehrfach getönte Flächen erzeugen konnte. Text und Bilder ließen sich damit preisgünstig in einem Vorgang drucken. Dennoch war die Technik wegen der starren Raster künstlerisch nicht befriedigend. Daher schuf Hunziker – eben-

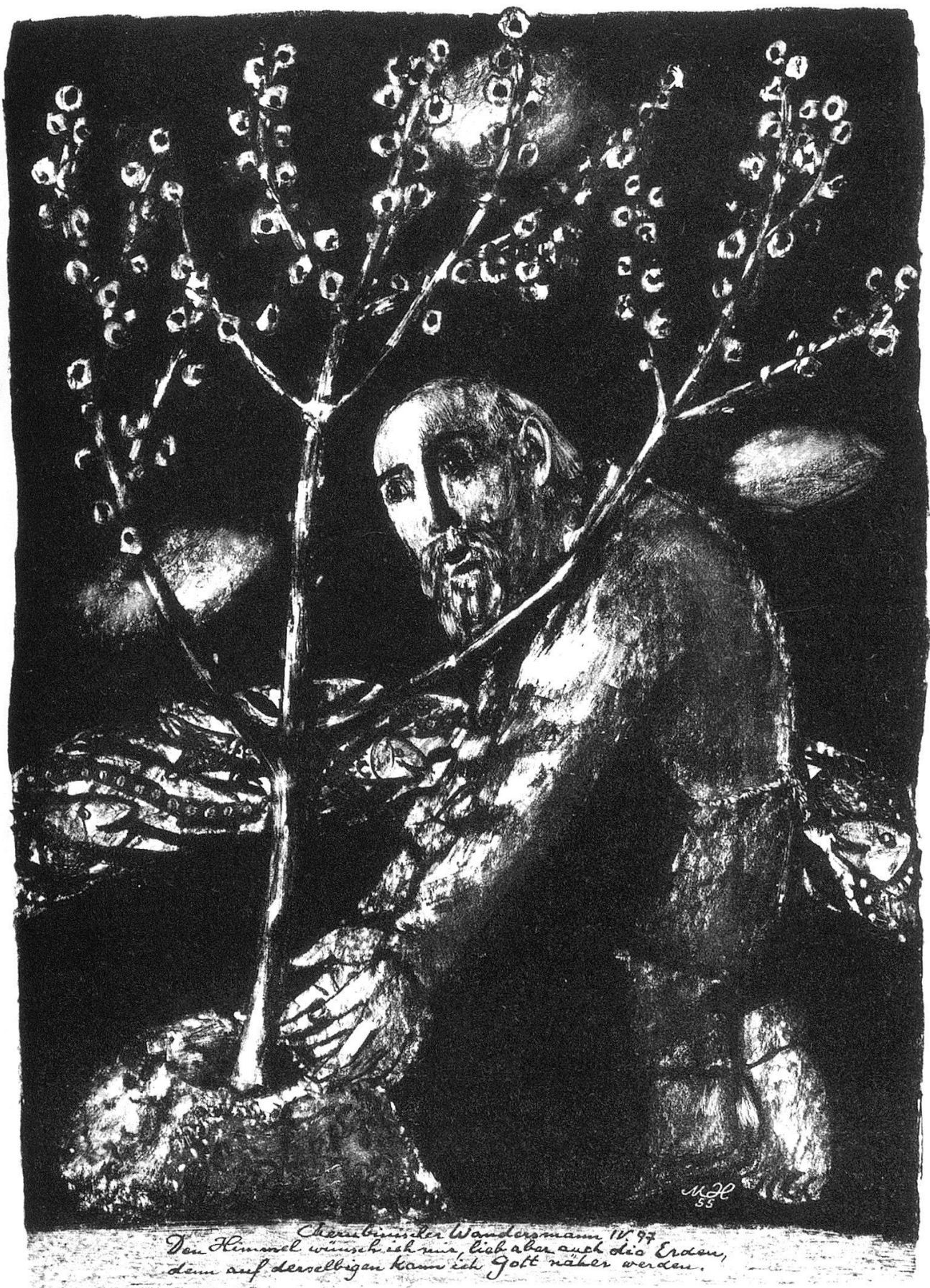
LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN VIER ABBILDUNGEN

1/2 Zwei von 174 Handätzungen Max Hunzikers zu Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen: «Der abenteuerliche Simplicius Simplicissimus», Flamberg Verlag, Zürich 1963.

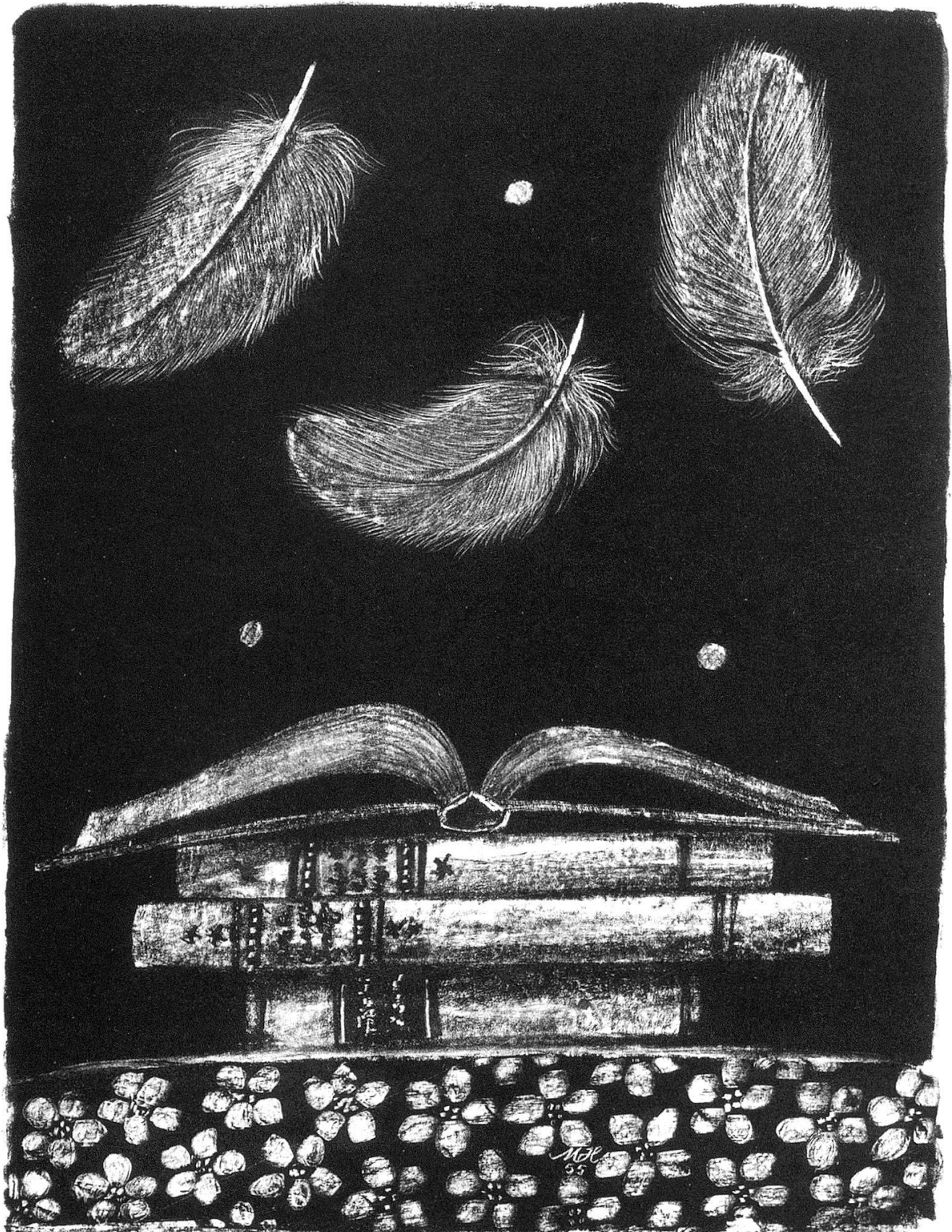
3/4 Zwei von neun Lithographien Max Hunzikers zu Sprüchen aus dem «Cherubinischen Wandersmann» des Angelus Silesius, Johannes Verlag, Einsiedeln 1955.







Cherubim der Wandersmann 11. 97
Den Himmel wünscht mir, lieb aber auch die Erden,
denn auf derselbigen kann ich Gott näher werden.



Cherubimischer Wanderroman II. 263
Freund es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen,
so geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.

falls 1941 – zu Charles-Ferdinand Ramuz' «Terre du ciel» mehrfarbige Aquatintaradiierungen⁹. Da jedes Blatt des anspruchsvollen Unternehmens einzeln abgezogen werden mußte, wurde die Edition teuer und entsprach daher nicht den Vorstellungen Hunzikers. Die Lösung der Widersprüche gelang ihm mit der Entwicklung einer neuen Technik¹⁰. Das Verfahren der Handätzung wandte er erstmals 1943 für die Illustrationen von «Gleichnisrede und sechs Gleichnisse» an. In einem Prospekt zur bibliophilen Ausgabe des «Simplicissimus» auf Chinapapier von 1963 erläuterte Hunziker selbst das Vorgehen: «... von einer Zink- oder Kupferplatte werden diejenigen Stellen geätzt, die beim Buchdruck nicht drucken sollen. Um das zu erreichen, zeichnet der Künstler mit Asphaltlack direkt und seitenverkehrt auf die Platte, wobei er den vollen Ton durch volle Asphaltauflage erzielt und die Grauwerte unter Zuhilfenahme verschiedener Werkzeuge [... wie Roulette, hartem Pinsel und Schaber] gewinnt. Darauf ätzt er die Platte selber in der Salpetersäure an... Die Ätztiefen innerhalb einer Platte schwanken zwischen einem hundertstel und zwei Millimeter [1 mm] ... Die Handätzung ist deshalb ein Originaldruck, weil der Künstler direkt auf der Zinkplatte arbeitet, die später in die Druckerpresse montiert wird und mit der dann die Blätter gedruckt werden. ... Die besondere Bedeutung der Handätzung liegt darin, daß allein mit diesem Verfahren die Illustrationen eines Buches als Originalgraphik gedruckt werden können¹¹.» Damit handelt es sich um ein Hochdruckverfahren wie der traditionelle Buchdruck. Die Handätzungen können unaufwendig direkt mit dem Text hergestellt werden und haben den künstlerischen Vorzug, daß sich im Gegensatz zu den Rasterdrucken organische Helligkeitsabstufungen hervorrufen lassen. In seinen späteren Arbeiten griff Hunziker jedoch wieder verstärkt auf die erprobten graphischen Techniken zurück, insbesondere auf die Lithographie.

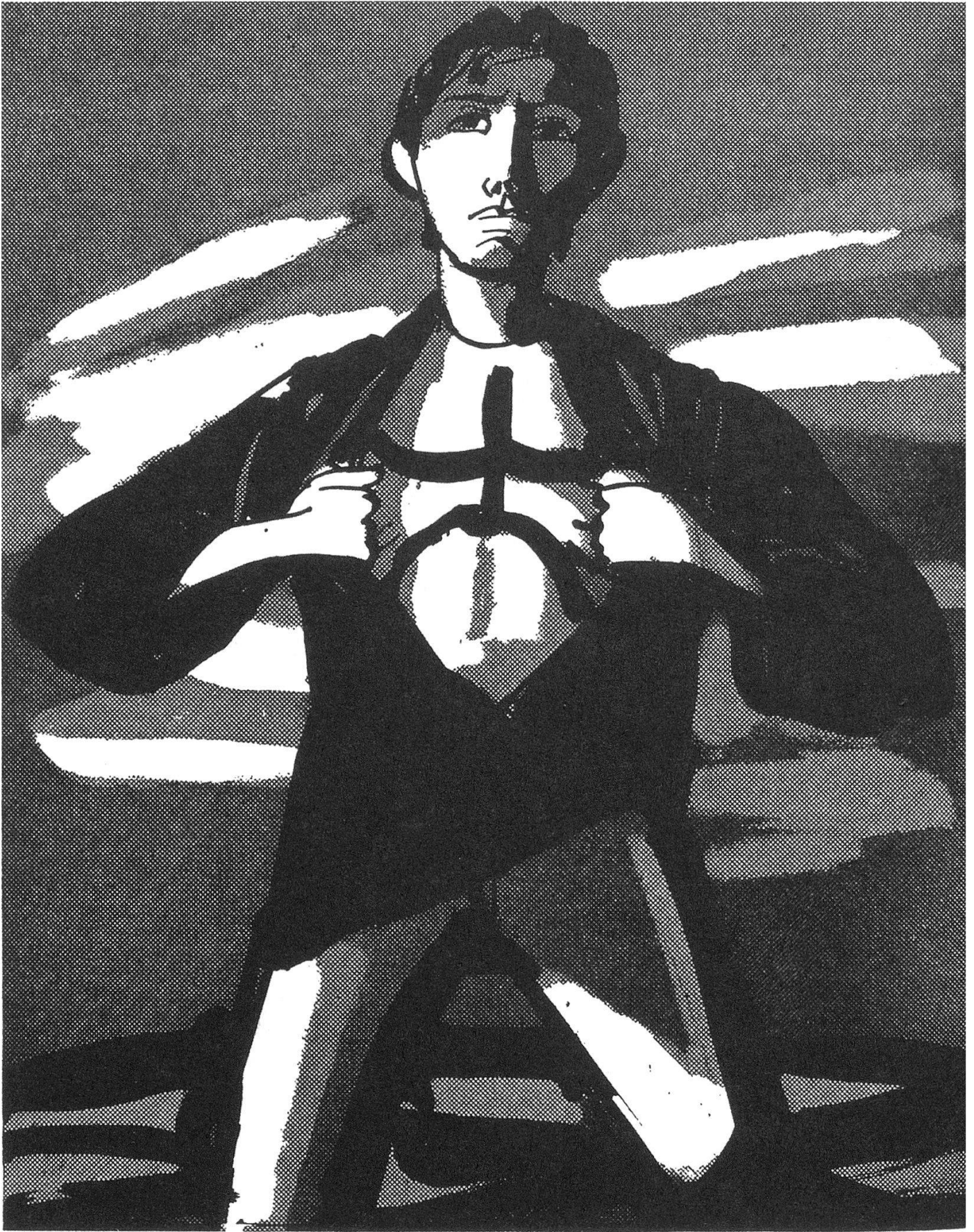
Obwohl an dieser Stelle nicht der Ort ist, um auf Hunzikers Glasgemälde einzugehen, sei darauf hingewiesen, daß er auch im Bereich der Glasmalerei technischen Neuerungen aufgeschlossen gegenüberstand. So nutzte er ab 1967 das neu entwickelte Polystyrol für seine Glasmalereien. Polystyrol ist leichter als das traditionelle Glas und erlaubt eine breitere Farbpalette. Großformatige Motive sind ohne Bleiruten möglich¹².

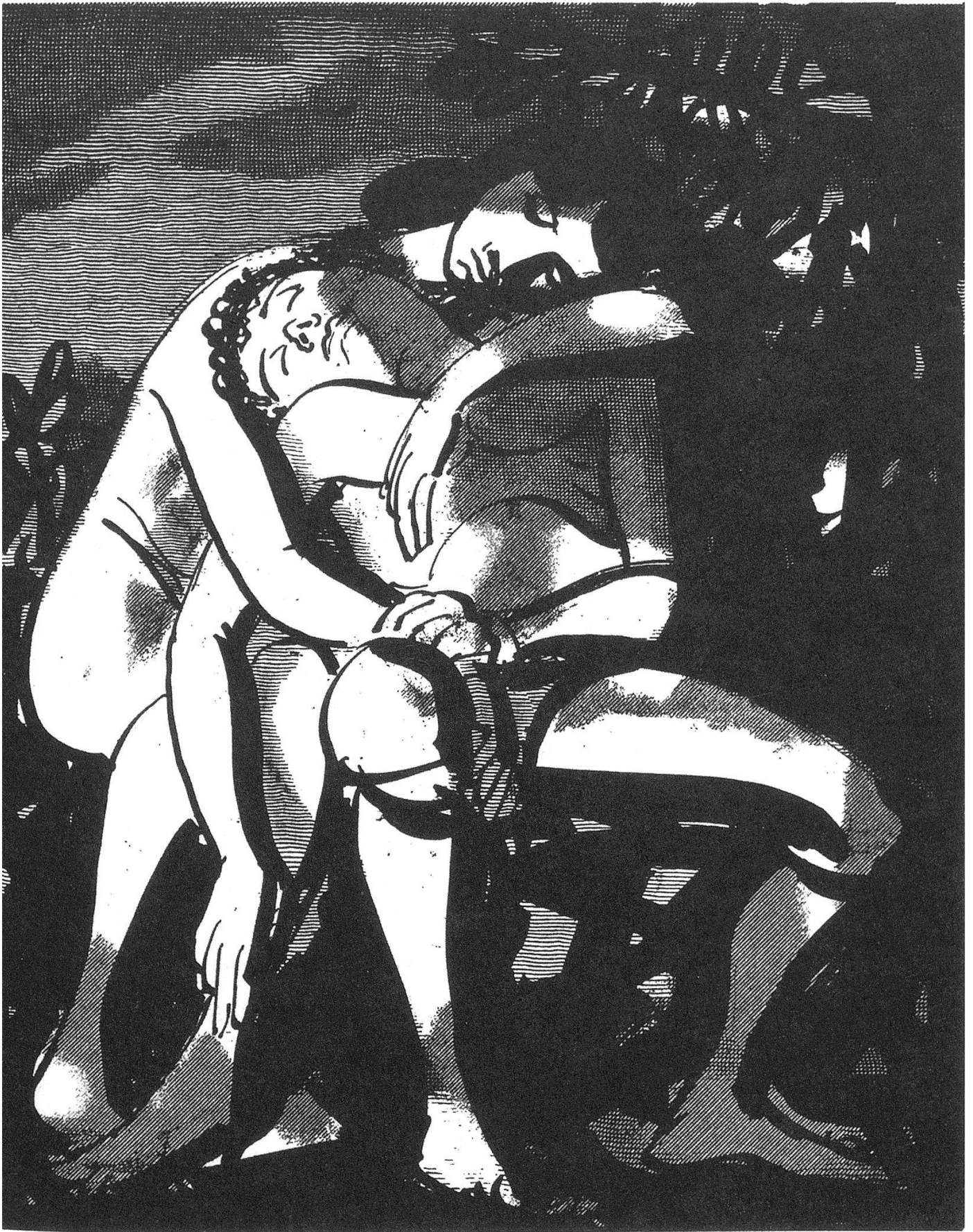
Die Heimkehr des verlorenen Sohnes, 1953

André Gides Erzählung «Le retour de l'enfant prodigue» erschien erstmals 1907. 1953 brachte sie Hans Oprecht in der neuen Übersetzung von Ferdinand Hardekopf in der Büchergilde Gutenberg heraus. Hunziker versah den Text mit acht mehrfarbigen und vier einfarbigen Handätzungen. Gides Werk, das auf das biblische Gleichnis vom verlorenen Sohn Bezug nimmt (Lukas 15, Verse 11–32), es aber weiter ausdeutet, faszinierte Hunziker vermutlich wegen der psychologischen Tiefschichtigkeit und inspirierte ihn zu komplexen Illustrationen.

Im Gespräch mit seinen Eltern und seinem älteren und jüngeren Bruder wird dem verlorenen Sohn erst der Grund für seinen einstigen Aufbruch von zu Hause deutlich. Die Mutter bittet ihn, auf seinen jüngeren Bruder einzuwirken, damit er die Familie nicht auch verläßt. In der darauf folgenden Unterredung kann der verlorene Sohn seinen Bruder jedoch nicht von diesem Vorhaben abbringen. Auf seinen Weg in die Fremde nimmt der Jüngste das Sinnbild der Sehnsucht mit, einen wilden Granatapfel, der den Durst zwar nicht löscht, aber reizvoller macht. Hunziker stellte diesen in der Abschlußvignette dar.

Folgende Doppelseite: Zwei Illustrationen Max Hunzikers zu «Thyl Ulenspiegel» von Charles de Coster, Büchergilde Gutenberg, Zürich 1941.





Die erste ganzseitige, in den Text integrierte Illustration vereinigt zahlreiche Elemente, die bei Gide erwähnt werden: Das väterliche Haus, das von einer überdimensionalen Hand freundlich gehalten und gleichsam dargereicht wird, weist eine einladend geöffnete Tür auf. Das Treppenhaus und einzelne Zimmer sind erleuchtet, angesichts der nächtlichen Stunde ein Zeichen, daß der Rückkehrer ebenso wie andere Gäste bei den Bewohnern willkommen sind. Die Sichel des zunehmenden Mondes am linken Rand gibt dem Bild neben anderen Details den Charakter einer Kinderbuchillustration. Die gefaßten Edelsteine oberhalb und rechts der Hausdarstellung beziehen sich vermutlich ebenso wie die Schuhe darunter auf die Äußerung des Vaters: «Gebet ihm einen kostbaren Reif an seine Hand und Schuhe an die Füße.» Die Juwelen können aber auch für den Reichtum stehen, den der verlorene Sohn verpraßte. Die beiden Flammen neben dem Edelstein oberhalb des Gebäudes lassen sich mit folgender Textstelle in Verbindung bringen: «Die Pechfackeln schwelen gen Himmel. ... Bald wird, in der tiefen Stille der Nacht, das ermüdete Haus, eine Seele nach der andern, in Schlaf sinken.» Dieser vordergründige Aspekt wird durch einen anderen überlagert, auf den Gide im weiteren Verlauf der Geschichte eingeht. Die Flammen verkörpern die Liebe der Eltern und die Gottes¹³. Der Charakter von Kinderbuchillustrationen, mithervorgerufen durch die bunte Farbigkeit, hat seine Legitimation im Text, wenn es bei Gide beispielsweise heißt: «Mein Herr und Gott, wie ein Kind werfe ich mich vor dir auf die Knie, tränenüberströmt.»

Die folgende ganzseitige Abbildung zeigt den verlorenen Sohn mit niedergeschlagenen Augen und über ihm im Profil das Gesicht eines Mannes, entweder das seines Vaters oder Gottes selbst. Die Eicheln unter der Darstellung stehen symbolisch für die Armut des verlorenen Sohnes, denn er ernährte sich in der Fremde schließlich

wie die Schweine, die er hüten mußte, von Eicheln. Die Ähre am rechten Rand versinnlicht dagegen den Reichtum des Vaters. Das Kapitel, in dem sich der verlorene Sohn mit seinem älteren Bruder ausspricht, illustrierte Hunziker mit einem schwarzen und weißen Schaf, in deren Mitte ein Kreuz steht, das ein Herz als Zeichen der Liebe bekrönt. Blutstropfen unter der Darstellung verweisen möglicherweise auf den Schmerz der Auseinandersetzung.

ILLUSTRATIONEN VON

MAX HUNZIKER ZÜRICH

*à Monsieur Hirsch
am 21. 10. 1941
Max Hunziker*

*N. B. si les éditeurs
savaient lire (le absent!
sont seuls) ils pourraient
les illustrateurs à mieux
faire*

*Handschriftliche Widmung von Max Hunziker
in einem Exemplar des «Thyl Ulenspiegel» von Charles
de Coster, Büchergilde Gutenberg, Zürich 1941
(Bibliotheca Bodmeriana, Cologne).*

In Gides Geschichte hat das Bewußtsein des Jüngsten einen Grad erreicht, der dem des verlorenen Sohnes zu dem Zeitpunkt entspricht, als dieser von zu Hause aufbrach. Die Mutter spürt dies, wenn sie zu dem verlorenen Sohn sagt: «und doch hättest du in ihm dich selber wiedererkennen können; denn er gleicht durchaus dem Wesen, das du warst, als du von uns weggingst». Mit dieser Textstelle lassen sich zwei Illustrationen Hunzikers deuten. Die Umschlagvorderseite zeigt einen Jungen

mit melancholischem Gesichtsausdruck, der sich in einem Handspiegel spiegelt, sei es der verlorene Sohn oder der jüngere Bruder. Dieser ist, nicht nur in Hunzikers Interpretation, das Spiegelbild des verlorenen Sohns zum Zeitpunkt von dessen einstigem Aufbruch.

Auch die Illustration im Kapitel, das die Aussprache zwischen verlorenem Sohn und seinem jüngeren Bruder begleitet, hat eine vergleichbare Intention: Der eine hält ein Bild des anderen. Die bei Gide erwähnte Lampe wirft einen Schatten des Sitzenden der beiden. Die Vorgeschichte des verlorenen Sohnes ist als Schatten der Vergangenheit präsent.

Das Frontispiz ist von ähnlichem Sinnreichtum: Ein weinender Jüngling malt den verlorenen Sohn, der nackt auf einem Hügel kniet und lediglich einen Hirtenstab hält. Sein Herz ist rot markiert. Hinter diesen Darstellungen, in einer anderen Realitätsebene, befindet sich ein Mann mittleren Alters mit ausgebreiteten Armen. Damit ist möglicherweise «unser Herr Jesus Christus» gemeint, wie Gide im Vorwort schreibt, dem das Bild zugeordnet ist. Gide führt weiter aus, er habe das Gleichnis «wie auf einem alten Altarbild ... hingemalt» und sei selbst «ein Seitenstück zum verlorenen Sohn, lächelnd und tränenüberströmt wie er».

Das Buch wurde in zwei unterschiedlich ausgestatteten Versionen publiziert. Die im Format kleinere Volksausgabe erschien in einer Auflage von 4500 Exemplaren, während von der nummerierten und signierten Vorzugsausgabe in bibliophiler Aufmachung 1000 Exemplare gedruckt wurden. Zusätzlich sind der Vorzugsedition die Illustrationen als lose Blätter beigelegt und enthalten außerdem 16 Varianten. Diese sind durch Rahmungen um die im Text gedruckten Bilder ergänzt und unterscheiden sich in der Farbigkeit. Eine Serie der Varianten ist ausschließlich in Schwarz und Weiß gehalten, während die zweite Folge die in den Text gedruckten Bilder farbig, die Rahmungen aber schwarzweiß wiedergibt.

Es sei an dieser Stelle lediglich auf die Variante der Abschlußvignette mit der Darstellung des halbierten Granatapfels näher eingegangen. Während im Buch allein dieses Motiv Verwendung findet zeigt die Variante darüber das Bildnis eines jungen Mannes mit einem Pinsel zwischen seinen Lippen. Er nimmt Bezug auf das Vorwort, wo sich Gide als Maler bezeichnet hat, und auf die Vorsatzillustration, wo Hunziker einen weinenden Maler bei der Arbeit zeigte. Offenbar hat dieser nunmehr sein Werk vollendet und sinnt darüber nach¹⁴. Granatapfel und Maler sind von einer feinen Schlangenlinie eingefasst, um die Fußstapfen angeordnet sind, womit auf den Weg des verlorenen Sohnes angespielt wird. Die geöffnete rechte Hand unter dem Granatapfel ist mehrdeutig. Sie scheint ihn zu halten oder den Weg zu weisen. Von ihr gehen jedenfalls die Fußspuren aus und kehren zu ihr zurück. So entsteht der Eindruck eines Kreislaufs, der auch in der Erzählung vorhanden ist: der verlorene Sohn ist zurückgekehrt, gleichzeitig bricht sein jüngerer Bruder ins Ungewisse auf.

Der Cherubinische Wandersmann, 1955

Im Johannes Verlag Einsiedeln kamen 1955 neun schwarzweiße Lithographien Hunzikers zum «Cherubinischen Wandersmann» heraus. Die Sinnreime des Angelus Silesius, mit bürgerlichem Namen Johannes Scheffler, erschienen erstmals 1675 in Glatz. Es handelt sich um 1665 meist zweizeilige, antithetisch gebaute Alexandriner, in denen Silesius seine Gedanken über das Verhältnis des Menschen zu Gott und zur Ewigkeit darlegt. Seine mystischen Vorstellungen hatten Auswirkungen auf den Pietismus und wurden namentlich in der Romantik geschätzt. Für Hunziker war diese Aphorismensammlung von großer Bedeutung. 1950 waren bereits sieben seiner Lithographien zu der barocken Dichtung in der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft

erschieden. Bei dem Büchlein im Furche-Verlag Hamburg handelt es sich um verkleinerte Reproduktionen der Lithographien von 1950 und 1955 sowie um die verkleinerte Reproduktion von drei freien Arbeiten aus den Jahren 1960 und 1961. Somit setzte er sich immer wieder mit diesen Versen auseinander und versuchte, tief in deren philosophische Aussage einzudringen.

Das Titelblatt der Ausgabe von 1955 zeigt den Text «Neun / Lithographien / von / Max Hunziker / zu Sprüchen / aus dem Cherubinischen / Wandersmann / des Angelus Silesius / Johannes Verlag / Einsiedeln» in weißen Rechtecken auf schwarzem Grund. Dieser ist überzogen von einem weißen Rautenmuster, wobei an den Schnittstellen der Linien jeweils vier Punkte die Gitterstruktur akzentuieren. Vor diesem Hintergrund ist eine Hand zu sehen, die auf die rechte Seite eines aufgeklappten Buches einen Engel, sicherlich einen Cherub, zeichnet, während auf der linken Seite ein Text steht. Auf dem Arm schreitet der Cherubinische Wandersmann mit seinem Stock dem Betrachter entgegen. Aus dem Rechteck des schwarzen Hintergrundes ragen der Armansatz, der Kopf des Wanderers und das Buch heraus. Verbindet man diese Punkte ergibt sich ein Dreieck, womit Hunziker eine Anspielung auf die Dreieinigkeit Gottes beabsichtigte.

Unter den Illustrationen des Buches finden sich neben enigmatischen Darstellungen durchaus auch leichter deutbare Bilder, etwa zu Vers 1198: «Fleuch meine Taube, fleuch und rast in Christi Seelen wo willst du dich sonst hin verbergen und verhöhlen?» Der Wanderer, mit Vollbart und schütterem Haupthaar, schreitet im Wind, worauf sein wehender Schal hinweist. Die Arme hat er vor der Brust verschränkt, und auf der rechten Hand flattert eine flugbereite Taube. Vers 1263 bebilderte Hunziker in weit abstrakterer Weise: «Freund es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen, so geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.» Auf einem Tisch

mit einer geblühten Decke liegen drei Bücher in Augenhöhe des Betrachters mit dem Rücken zu ihm. Auf diesem Stapel befindet sich ein aufgeklapptes Buch. Vor dem tiefschwarzen Hintergrund schweben drei Daunenfedern nieder, mit denen drei Punkte korrespondieren. Damit spielte Hunziker auf die Trinität an. Offenbar bezieht sich der Lesedrang auf die Erforschung des Göttlichen und die Aufforderung, selbst in das Wesen Gottes einzugehen. Von theologischer Aussagekraft ist, daß Hunziker drei Federn als Symbol für Gott wählte. In ihrer Weichheit und Leichtigkeit ist nicht der strafende Herr, sondern der zärtlich fürsorgende Vater verkörpert. In diese Richtung weist auch Vers 1456: «Schaut doch das Wunder an! Gott macht sich so gemein, daß er auch selber will der Lämmer Weide sein.» Gott gibt sich damit selbst dem Einfachsten hin. Diesen Gedanken illustriert Hunziker mit dem schlafenden Hirten und seinem Hund. Über ihm schwebt die mächtige, geöffnete Hand Gottes auf der zwei Schafe grasen. Am nächtlichen Himmel stehen drei Wolken, wobei diese so angeordnet

ZU DEN FOLGENDEN ACHT FARBILLUSTRATIONEN VON MAX HUNZIKER

- 1 *Der junge Simplicius sieht den brennenden Hof seines Knan. Zu GrimmeLshausens «abenteuerlichem Simplicius Simplicissimus». Öl auf Leinwand, Simplicissimus-Haus Renchen.*
- 2 *Charles Ferdinand Ramuz: «Terre du ciel», eine von zehn farbigen und zwölf schwarzweißen Aquatinta-Radiierungen, Édition Gonin, Lausanne 1941.*
- 3 *Theophrastus von Hohenheim, genannt Paracelsus: «Vom Glück und Unglück», eine von sechs mehrfarbigen Handätzungen, Verlag Anton Schöb, Zürich 1964.*
- 4/5 *André Gide: «Die Heimkehr des verlorenen Sohnes», eine von zwölf Handätzungen der Normalausgabe und eine der sechzehn Varianten der Sonderausgabe, Büchergilde Gutenberg, Zürich 1953.*
- 6/7 *Biblia: «Das Buch Tobit», eine von neun mehrfarbigen Lithographien und eine Ölmalerei auf Karton der Sonderausgabe, Bachtelen Verlag, Grenchen 1974 (Privatbesitz).*
- 8 *Biblia: «Das Buch Ruth», eine von sieben mehrfarbigen Lithographien, Angelus-Druck, Bern 1968.*



I

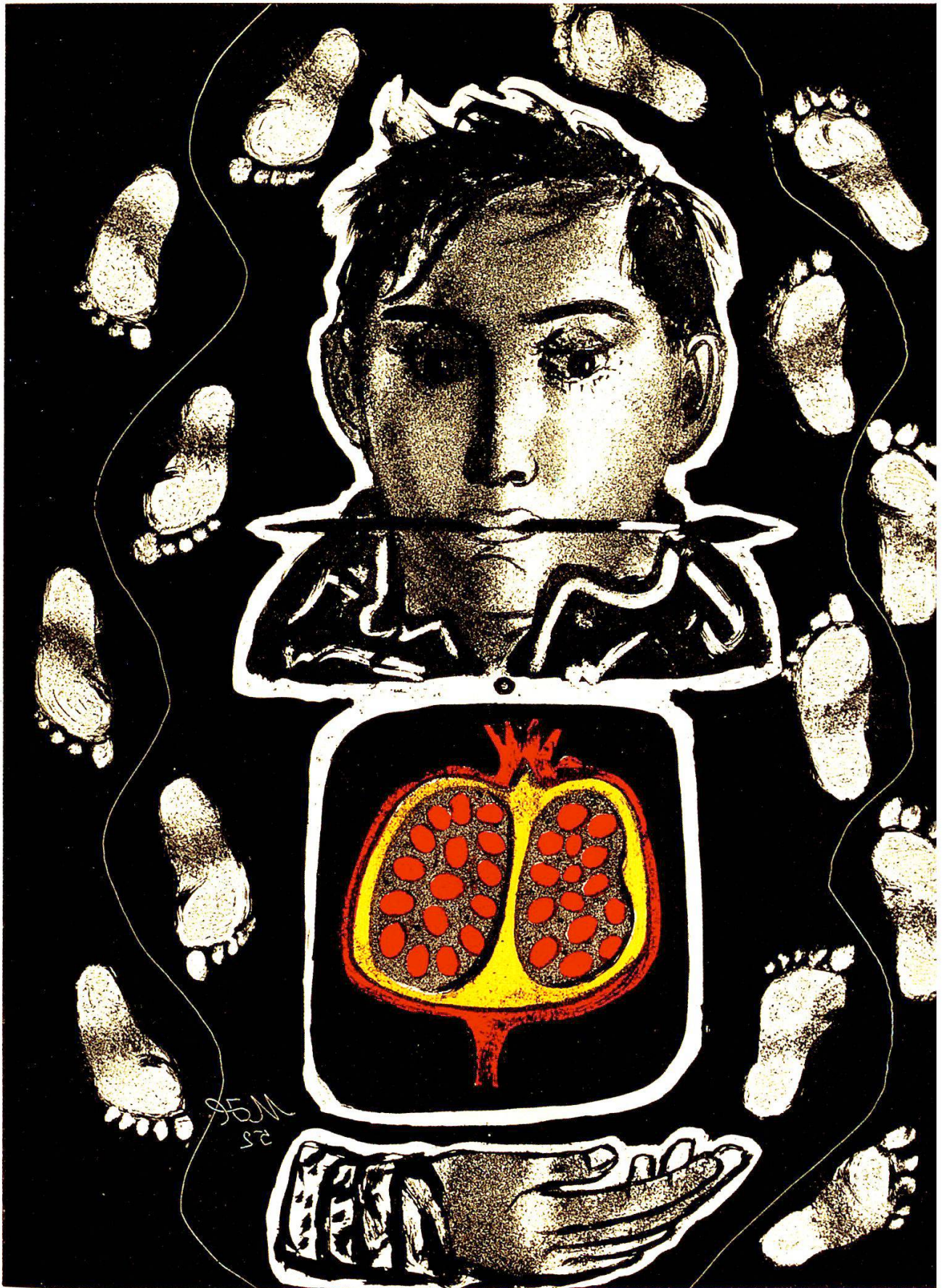
Red tunic and crown



Marc Chagall









Ma
74

Hungary





sind, daß sie ein Dreieck bilden. Der Hinweis auf die Dreigestaltigkeit Gottes ist in vielen Lithographien zum «Cherubinschen Wandersmann» unmittelbar präsent.

Hausgebete, 1959

Das Buch entstand anlässlich des hundertjährigen Bestehens der reformierten Kirchengemeinden Birseck und enthält von vier Pfarrern zusammengestellte Tagesgebete für vier Wochen. Hunziker schuf hierzu neun farbige Handätzungen. Dabei gibt das Bild auf der Umschlagvorderseite in nuce den Gehalt der Schrift wieder. Sechs Edelsteine in den Farben gelb, blau und grün gruppieren sich um einen siebenten roten Edelstein in ihrer Mitte. Die Interpretation dieser Steine als Sinnbild der Wochentage ist aufgrund des Buchaufbaus naheliegend. Demnach wäre der zentrale Rubin Symbol des Sonntags, um den sich die übrigen Tage ordnen. Seine rote Farbe steht für das Blut Christi, der die Welt erlöst hat. Die Edelsteine erinnern in ihrer unregelmäßigen Form und in der Weise wie sie gefaßt sind an das Mittelalter und beziehen sich damit auf die christliche Epoche *par excellence*. Diese Darstellung überragt die meisten übrigen Bilder des Buches an Konzentration und Aussagekraft.

Von ähnlicher Zeichenhaftigkeit ist eine weitere Abbildung. Auf einem Holztisch ruhen gefaltete, betende Hände. Außer diesen und dem Ansatz der Arme in einem gelben Gewand ist von der Beterin nur ein zarter, blauer Schatten zu sehen, der sich auf der grauen Rückwand abzeichnet. Im Gebet, dem die Abbildung zugeordnet ist, heißt es «O Herr, es gibt nichts, das so schwach ist wie wir.» Hunziker wählte den immateriellen Schatten als Sinnbild für die Nichtigkeit des Menschen, dem ausschließlich Gott Halt und Stärke verleihen kann. Die von ihm im Gebet gewährte Stütze drückt Hunziker durch die gefalteten Hände auf dem massiven Tisch aus, welcher der Beten-

den Stabilität verleiht, wie es im Gebet heißt: «Laß Deine unbesiegte Kraft uns tragen.» Um diese Aussage zu vermitteln nutzt Hunziker außerdem die Farbigkeit. Während der dunkle Tisch das Bild nach unten hin abschließt, scheinen die pastellartigen weißen, grauen, blauen und gelben Flächen gleichsam darüber zu schweben.

Vom Glück und Unglück, 1964

Den «Liber de mala et bona fortuna» des Theophrastus von Hohenheim, genannt Paracelsus, stattete Hunziker mit einer monochromen und sechs mehrfarbigen Handätzungen aus. Auf dem Titelblatt sieht man sieben weibliche Halbfiguren mit wehenden Haaren, die sich in einem Rad drehen. Damit bezog sich Hunziker auf ein altes Motiv, das Glücksrad, und folgte gleichzeitig einer Textpassage: «Unglück ist die Unachtsamkeit, welche die fünf Sinne nicht gebraucht. Du bist dessen Mutter. Sorge und Fleiß wenden das Unglück ab. Keine Sorge, keinen Fleiß anwenden, das schafft Unglück. Da nun eine Mutter des Glücks und Unglücks gefunden werden kann, wer redet dann noch vom Glücksrad? Wer aufsteigt, hat sich demgemäß eingerichtet, wer absteigt, ebenfalls.»

Als oberen Abschluß für die erste Textseite wählte Hunziker einen Schmetterling auf einem Ast. Auf diese Weise entstand ein Bild für das unbeständige Glück, das im übertragenen Sinne wie ein Schmetterling von Blüte zu Blüte fliegt und einem Windhauch gleicht. Möglicherweise bezog sich Hunziker auf den Anfang der Abhandlung: «Über Glück und Unglück zu schreiben, hat den nämlichen Sinn, wie ein Traktat über Winde oder Lüfte zu verfassen. Denn Glück und Lüfte sind unsichtbar.» Die gleiche Intention mag einer ganzseitigen Abbildung zu Grunde liegen. Zwei sich zugewandte Vögel umflattern drei Äste mit rosa Blüten. Ihre Flügel überschneiden sich und begrenzen eine unregelmäßige, blaue

Fläche, wodurch Assoziationen an den Himmel wach werden. Auch die Vögel fliegen wie Schmetterlinge mit großer Schnelligkeit von Blume zu Blume und sind damit wiederum ein Symbol für das wechselhafte Glück.

Paracelsus geht davon aus, daß niemandem Glück oder Unglück zufällig widerfahren, sondern durch Tätigkeit oder Untätigkeit verursacht sind. Darüber aber steht Gott. Zusammenfassend schreibt er: «Also wisset ... daß wir auf Erden von Gottes Gnade allein da sind und alle Dinge gottgegeben und dem Menschen unterworfen, so daß der Mensch ihrer gewaltig ist. So er sie in seiner Gewalt hat, so danke und lobe er Gott und preise nicht das Glück. Denn vom Glück ist nichts da, nur von Gott. Er gibt allem seine Ordnung und Bestimmungen, wider die niemand reden und handeln soll. Was uns aber darunter beschert ist, sollen wir unserem Unvermögen, Unfleiß und unserer Sorglosigkeit zuschreiben. Denn alle Dinge geschehen nicht durch Glück oder Unglück, sondern durch Geschicklichkeit oder Ungeschicklichkeit, wozu sich noch die göttliche Vorsehung gesellt, die auch Anordnungen trifft.» Auf die christliche Aussage des Buches weist eine der Illustrationen hin. Sie zeigt einen Fuß, der sanft die Fläche einer großen Hand berührt, womit Hunziker eine bildliche Umsetzung der Vorstellung schuf, der Mensch stehe in Gottes Hand¹⁵.

Ein Brief, 1966

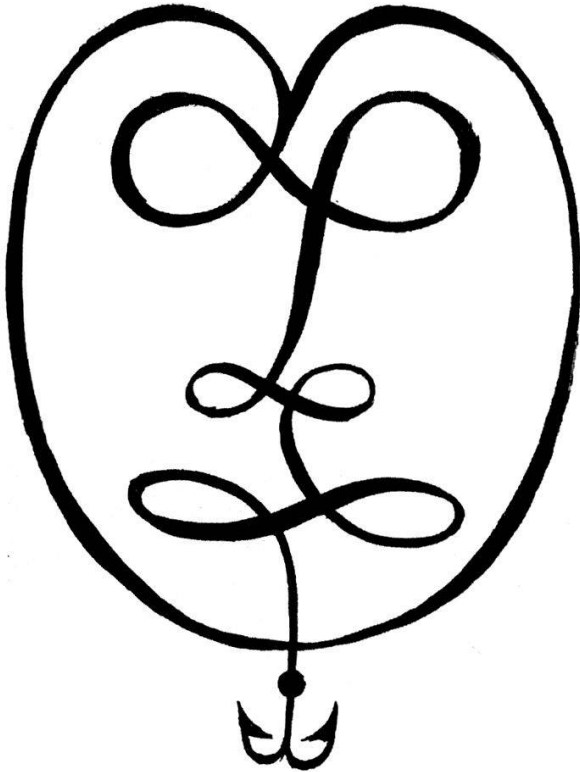
Hugo von Hofmannsthals «Brief des Lord Chandos» erschien erstmals 1902. In dem fiktiven Brief des jungen Philipp Lord Chandos an seinen Freund, den Philosophen und Naturwissenschaftler Francis Bacon, begründet Chandos seinen «gänzlichen Verzicht auf literarische Betätigung». Nachdem er bereits eine Reihe von schöngeistigen Schriften veröffentlicht hatte, sah er sich nicht mehr in der Lage zu dichten,

weil er die Fähigkeit verloren hatte, «über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen». An dem Verlust der Sprache verzweifelt er jedoch nicht, da er nunmehr durch einfache Dinge Offenbarungen erfährt, die er freilich nicht mit Worten beschreiben kann.

Diesen zentralen Text der Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts begleitete Hunziker mit zehn, separat beigefügten Lithographien. Lediglich auf dem Titelblatt befindet sich eine in den Text integrierte Vignette. Diese zeigt ein Posthorn vor Sternen in einem schwarzen Quadrat. Offenbar handelt es sich um eine Anspielung auf die Zeit, als die Postboten ihre Ankunft im Ort und die mitgebrachten Briefe mit ihrem Horn verkündeten. Unter den übrigen Illustrationen, die nicht numeriert sind und deren Abfolge damit nicht eindeutig ist, finden sich einige einprägsame Bilderdarstellungen Hunzikers. Da er die Blätter keinen Textpassagen zuordnete und freie Kompositionen schuf, ist deren Interpretation jedoch keineswegs eindeutig.

Eines der Bilder zeigt den in seinem Bett sitzenden Lord mit dem Briefkonzept vor sich. Nachdenklich blickt er in die Ferne. Hunziker stellte Chandos mit einem Vollbart dar, ein Männertyp der immer wieder in seinem Werk auftaucht. Das Interieur lebt wesentlich von dem Tapetenmuster an der Wand hinter dem Bett. Der Dekor aus Blüten kann vielleicht als Ausdruck der Gedankenfülle des nunmehr verstummten Dichters gedeutet werden, der allerdings immer noch einen höchst artifiziellen Brief an seinen Freund verfassen kann. Eine einzelne dieser Blüten erscheint in Gold geprägt auf der Mappe, in welche der Text und die Lithographien eingelegt sind und wird damit zum Leitmotiv der Illustrationen. Die Blüte taucht ebenfalls in dem Bild auf, in welchem Chandos vor nachtschwarzem Hintergrund seitlich in die unbestimmte Weite schaut. Genau über seinem Kopf wächst an einem zarten Ast in überdimensionaler Größe eine jener Blüten.

Auf ihr hat sich ein Schmetterling niedergelassen. Die Deutung der Darstellung ist offen, womöglich steht die Blume wiederum für die dichterische Inspiration, der Schmetterling hingegen für die Schnelligkeit des Gedankens. Vielleicht meinen beide Motive aber auch stellvertretend jene einfachen Dinge, die Chandos jetzt gefühlvoll



Handätzung Max Hunzikers aus dem «Simplicius Simplicissimus», Flamberg Verlag, Zürich 1963.

wahrnimmt. In einer anderen Illustration, die auf eine Personendarstellung verzichtet, schwebt eine griechische Trinkschale vor einem dreigeteilten Ast, der überreich mit besagten Blüten besetzt ist. Dahinter fallen in regelmäßiger Anordnung Tropfen herab. Sicherlich handelt es sich um eine Anspielung auf die Antike, deren Literatur in dem «Brief» einen hohen Stellenwert hat. Spekulation muß die Annahme bleiben, man könne die Illustration mit der Textstelle in Verbindung bringen: «Die einzelnen Worte

schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt. Ich machte einen Versuch, mich aus diesem Zustand in die geistige Welt der Alten hinüberzuretten.» Der Versuch, an antiken Schriften und Vorstellungen Halt zu finden, bleibt jedoch vergeblich.

Zwei zusammengehörige Illustrationen stehen am Ende der Serie. Chandos zeichnet mit der Feder auf dem Briefbogen ein Selbstbildnis. Ein einzelnes Efeublatt fällt dabei über seine Hand. Die andere Illustration zeigt das Selbstbildnis in einem geöffneten Umschlag. Dieser wird von niederfallendem Laub umspielt, wodurch ein herblich-melancholisches Element in die Darstellung hineinkommt, die sich daher von der frühlingshaften Blütenfülle vieler anderer Abbildungen absetzt. Die Darstellungen bilden eine bildliche Entsprechung zu dem Schluß des Briefes: «Ich wollte, es wäre mir gegeben, in die letzten Worte dieses voraussichtlich letzten Briefes, den ich an Francis Bacon schreibe, alle die Liebe und Dankbarkeit, alle die ungemessene Bewunderung zusammenzupressen, die ich für den größten Wohltäter meines Geistes, für den ersten Engländer meiner Zeit im Herzen hege und darin hegen werde, bis der Tod es bersten macht.» Die Selbstporträts demonstrieren, daß Chandos mit dem Brief ein vollkommenes Bildnis seiner selbst gegeben hat, in dem ihn sein Freund erkennen wird.

Das Buch Ruth, 1968

Das Buch Ruth schildert eine der rührendsten biblischen Liebesgeschichten, wobei die Handlung auf kurzem Raum zusammengedrängt ist. Die Moabiterin Ruth begleitet ihre Schwiegermutter Naemi, als diese nach dem Tod ihres Mannes und ihrer

Söhne wieder in die angestammte Heimat nach Bethlehem zurückkehrt. Hier heiratet Ruth Boas, einen Verwandten der Naemi, wodurch die Frauen aller materiellen Sorgen enthoben werden.

Hunziker bebilderte das alttestamentliche Buch mit sieben farbigen Lithographien¹⁶. Die ausschließlich in einem braunen Violett gehaltene Lithographie des Titelblatts findet keine Entsprechung im Text: Ein unbekleideter Engel und eine verhüllte Frau stehen sich gegenüber und schauen sich in die Augen. Der Engel umfängt sie fürsorglich mit seinen Armen und seinem linken Flügel, um den Schutz Gottes auszudrücken. Die Beschränkung auf eine einzige Farbe hebt das Bild aus den anderen heraus. Ein Begegnungsbild ist auch die nächste Lithographie, die Naemi und Ruth sich umarmend zeigt. Über ihnen hängt ein Ast mit drei Verzweigungen, eine Anspielung auf die Dreieinigkeit. Während dieses Blatt direkt auf den Gang der Handlung zu beziehen ist, ist die folgende Lithographie symbolisch zu verstehen: Ein aus Gerstenähren gebildeter Davidstern auf schwarzem Grund wird von einer weißen Rose durchdrungen. Diesem Blatt folgt die eng an dem Text orientierte Darstellung, die Ruth zu Füßen des schlafenden Boas zeigt. Das folgende Bild zeigt ein Frauenantlitz wie es zu dem Gesicht eines Mannes emporblickt, dessen Haare Ähren schmücken. Ob es sich dabei um eine Darstellung Gottes handelt, der sich Ruth zugewandt hat, oder um eine Abbildung von Ruth und Boas muß dahingestellt bleiben. Kompositorisch ähnlich ist ein Bild aus Gides «Heimkehr des verlorenen Sohnes», wo sich diesem ein männliches Antlitz zuwendet. Dem Schluß der biblischen Geschichte mit der Aufzählung der Ahnen Davids stellte Hunziker das Bild eines jugendlichen Königs mit seiner Krone in den Händen gegenüber. Über ihm spannt sich eine Blumenranke, und im linken Vordergrund ist als Friedenssymbol eine Taube zu sehen. Das Bild ist in braunvioletter und gelber Farbigkeit gehalten

und erinnert dadurch an die Titelseite. Deren Motiv könnte daher als Verkündigung an Ruth gedeutet werden, Obed zu gebären. In ihm liegt ihre heilsgeschichtliche Bedeutung, da er zu den Vorfahren Davids und damit zu den Ahnen Christi zählt¹⁷.

Im Anschluß an den Text des Alten Testaments wird in der vorliegenden Ausgabe ein Begleitwort von Hans Heinrich Schmid abgedruckt. An dessen Ende ist vor blauem Grund eine Hand zu sehen, die eine Ähre mit drei Blättern hält. Dabei handelt es sich wiederum um ein trinitarisches Zeichen. Dem strahlenden Blau und Gelb antwortet ein nicht minder leuchtendes Rot am Ärmel, das sich am unteren Bildrand der Lithographie wiederholt. Damit findet das optimistische Ende der Geschichte in der Farbigkeit der Illustration eine Entsprechung.

Das Buch Tobit, 1974

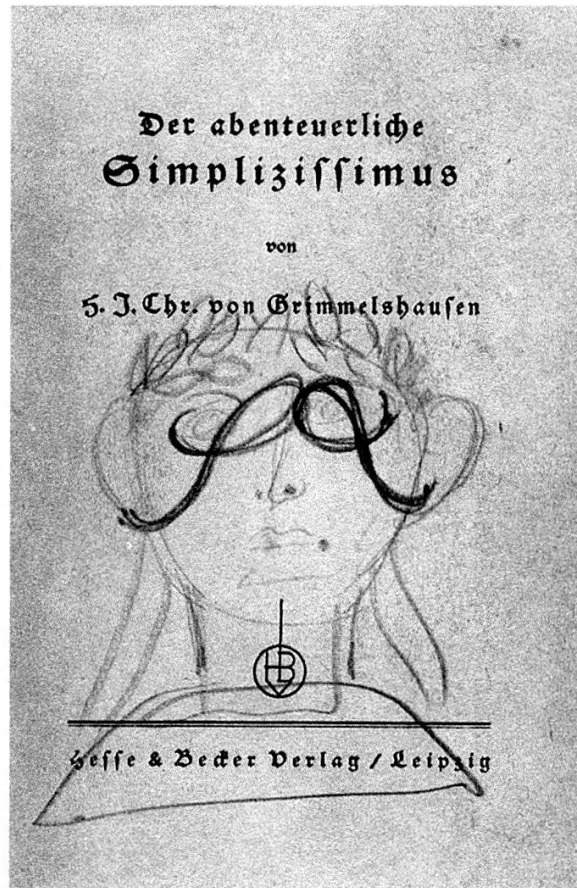
Der Text der apokryphen Schrift ist auf ungebundenen Bogen gedruckt. Diese sind ebenso wie die separat beigegebenen Lithographien in eine Mappe eingelegt. Die Illustrationen sind nicht nummeriert, und da der Inhalt der Darstellungen nicht immer eindeutig ist, bleibt die Abfolge der Blätter offen.

Auch hier ist an einer prominenten Stelle ein halbiertes Granatapfel zu sehen. Möglicherweise ist damit wieder der Aufbruch zu einer Reise gemeint, ähnlich wie in Gides «Heimkehr des verlorenen Sohnes¹⁸». Im Buch Tobit macht sich dessen Sohn Tobias auf den Weg, um das hinterlegte Geld seines Vaters aus Medien abzuholen. Dabei findet er außerdem ein Heilmittel gegen die Erblindung des Vaters und begegnet seiner künftigen Ehefrau Sara. Der Granatapfel markiert das Zentrum eines blauen Laubsterns vor schwarzblauem Hintergrund. Die sechs Zweige korrespondieren mit den sechs Kammern im Inneren des Granatapfels. Wie die meisten Illustrationen des Tobit-Buches ist die Darstellung in ein

Rechteck eingeschrieben und von geradezu magischer Farbigkeit.

Die erste Illustration jedoch ist ein Tondo und zeigt wie Tobit einen von König Senachorim getöteten Juden trägt, um ihn aus Pietät zu begraben. Als Tobit nach der

ßen Gesichts, ist ebenso ein Zeichen für sein Alter wie die vor ihm niederfallenden braunen Blätter. Blau hingegen ist der Hintergrund der Illustration, die den jungen Tobias mit dem Wanderstab zeigt, wie er frontal dem Betrachter entgegentritt. In



Kohlezeichnung und Bleistiftskizze auf Frontispiz- und Titelseite in Max Hunzikers Handexemplar einer unillustrierten Simplizissimus-Ausgabe, Hesse & Becker Verlag, Leipzig o. J. (Simplizissimus-Haus Renchen).

verbotenen Beisetzung eines ermordeten Juden im Freien an einer Mauer schläft, fällt ihm Vogelkot in die Augen, wodurch er erblindet. Wahrscheinlich nimmt darauf die Darstellung der Schwalbe vor orangefarbener Sonne und grünlichem Himmel Bezug. Tobits Bildnis ist von starker Ausdruckskraft, wobei dessen niedergeschlagene Augen auf seine Blindheit hinweisen. Die graue Farbe des überdimensional gro-

Seitenansicht ist dahinter der monumentale Kopf Saras, seiner künftigen Gemahlin, zu sehen.

Anders aufgebaut ist eine zweite Darstellung des wandernden Tobias. Seine Beine sind nackt, er hat lediglich einen kurzen Umhang über den Oberkörper geworfen. Dessen gebrochenes Rot kontrastiert zur lindgrünen Farbe des Hintergrundes und zum braunen Fell seines Hundes. Hinter-



fangen wird Tobias von einem mächtigen, grünen Flügel. Mehr wird vom Erzengel Rafael nicht sichtbar, der Tobias in Gottes Auftrag begleitet und führt.

Immer wieder gestaltete Hunziker Engel. Diese haben im Buch Tobit eine zentrale Aufgabe. Von farbllichem Reichtum ist das Blatt mit Tobias und Rafael. Über ihnen steht am Himmel der Fisch, aus dessen Inneren das Elixier gewonnen wird, das Tobit wieder sehend macht und mit dem Tobias Sara von Dämonen erlöst. An Körpergröße und mit seinen mächtigen glutroten Flügeln überragt Rafael Tobias wesentlich. In dieser direkten Gegenüberstellung wird «das Maß des Menschen und das Maß des Engels» deutlich von denen Pierre Walter Müller in einem panegyrischen Sonett auf Hunziker spricht und sein Schaffen umfassend charakterisiert. Denn die Worte bezeichnen Hunzikers Christentum und seine Humanität¹⁹.

In einem weiteren Bilde sieht man Sara im Hochzeitskleid zwischen zwei Blütenrispen. Geradezu identisch ist eine für den 1966 publizierten «Psalter» geschaffene Illustration zum Psalm 49. Die folgende Darstellung von Tobias und Sara im Brautgemach zeigt beide fest umschlungen. Die Flammen im Hintergrund markieren das Räucherbecken, in dem Teile des Herzens und der Leber des Fisches verbrannt werden, um den bösen Geist zu vertreiben, der bisher alle Verlobten Saras getötet hatte. Da beide erschrocken aus dem Bilde schauen ist wohl der Moment wiedergegeben, wo dieser Dämon nach Ägypten entweicht. Hunziker verzichtete darauf, in seinem Tobit-Buch eine Illustration der Rückkehr des Tobias und die Heilung des Tobits von seiner Blindheit einzufügen. Offenbar hielt er das Wunder für nicht mehr darstellbar. Da gerade diese Szene in der bildenden

Kunst jedoch verbreitet ist, gab Hunziker seiner Bildauswahl einen eigenen Akzent.

Leitmotive, Stil und Intentionen Hunzikers

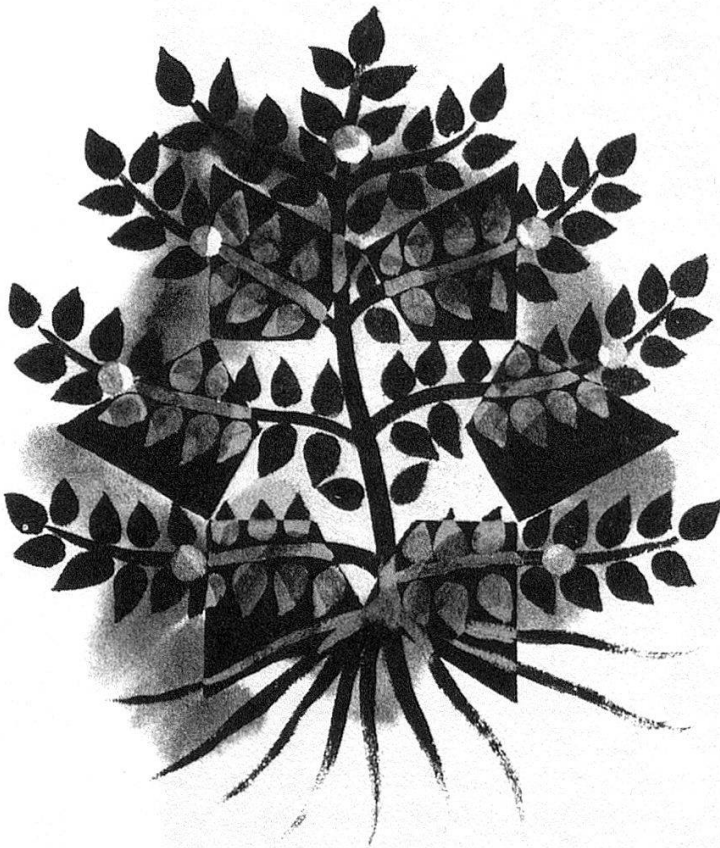
Einige Motive griff Hunziker immer wieder auf und variierte sie in vielfältiger Weise. Sicherlich wäre es ungerecht in der steten Motivwiederholung eine unschöpferische Müdigkeit zu erblicken. Vielmehr verknüpfte er damit die von ihm illustrierten Werke untereinander. Am häufigsten erscheinen Händedarstellungen in seinen Zyklen. Hans Eggenberger schrieb dazu in der Festschrift zu Hunzikers sechzigstem Geburtstag: «Sie lehren mich, was es mit der Hand sei: eine Hand kann sich zur drohenden Faust ballen; eine Hand kann aber auch die Nase zuhalten, wenn es stinkt²⁰. Hände können Kunstwerke schaffen und Häuser bauen; Hände können sich zum Gebet falten; Hände können aber auch dem Verfolgten und Einsamen Schutz und Wärme geben. Der Mensch ist in Gottes Hand: ob er im Bild auf einer Hand steht, ohne Kleider, Wanderer durch angsterfüllte Zeit, und Halt bekommt, oder ob er in einer Zaine hockt, die an starken Fingern hängt²¹.» Die Bedeutung, die Hunziker Händen beimäß, erklärt sich daraus, daß er mit ihnen zahlreiche Stimmungen oder Emotionen zum Ausdruck bringen konnte. Hände sind neben dem Kopf die einzigen Körperteile, die in der Regel nicht bekleidet sind. Sie erlauben es daher wie Gesichter auch, auf die Persönlichkeit des Gegenübers zu schließen. Weit häufiger haben sie aber symbolische Bedeutung bei ihm, insbesondere stehen sie als Symbol für Geborgenheit und Schutz, was in der Vorstellung von der Hand Gottes, welche die Menschen hält, zum Ausdruck kommt.

Eng verbunden mit Hunzikers Handdarstellungen sind Wiedergaben von Edelsteinen, die oft in mittelalterlicher Weise als Ringe gefaßt erscheinen, nicht nur in der «Heimkehr des verlorenen Sohnes», den

Nebenstehend: Aus Hugo von Hofmannsthal: «Ein Brief», eine der zehn Originallithographien von Max Hunziker, Offizin Froschauer (Orell Füssli), Zürich 1966.

«Hausgebeten» oder dem «Simplicissimus», sondern naheliegenderweise auch in seinen 1961 geschaffenen Illustrationen zu Gottfried Ephraim Lessings «Ringparabel²²».

DER PSALTER



MIT VIERZIG GRISAILLEN VON MAX HUNZIKER

WÜRTTEMBERGISCHE BIBELANSTALT STUTTGART

Die Affinität zur mittelalterlichen Kunst zeigt sich aber nicht nur in der Verwendung bestimmter Motive, sondern auch in dem häufigen Verzicht auf die Zentralperspektive oder darin, daß er manche Hintergründe mit Ornamenten füllte. Diese Gestaltungsform erinnert an Illuminationen

mittelalterlicher Manuskripte oder auch an Glasmalereien.

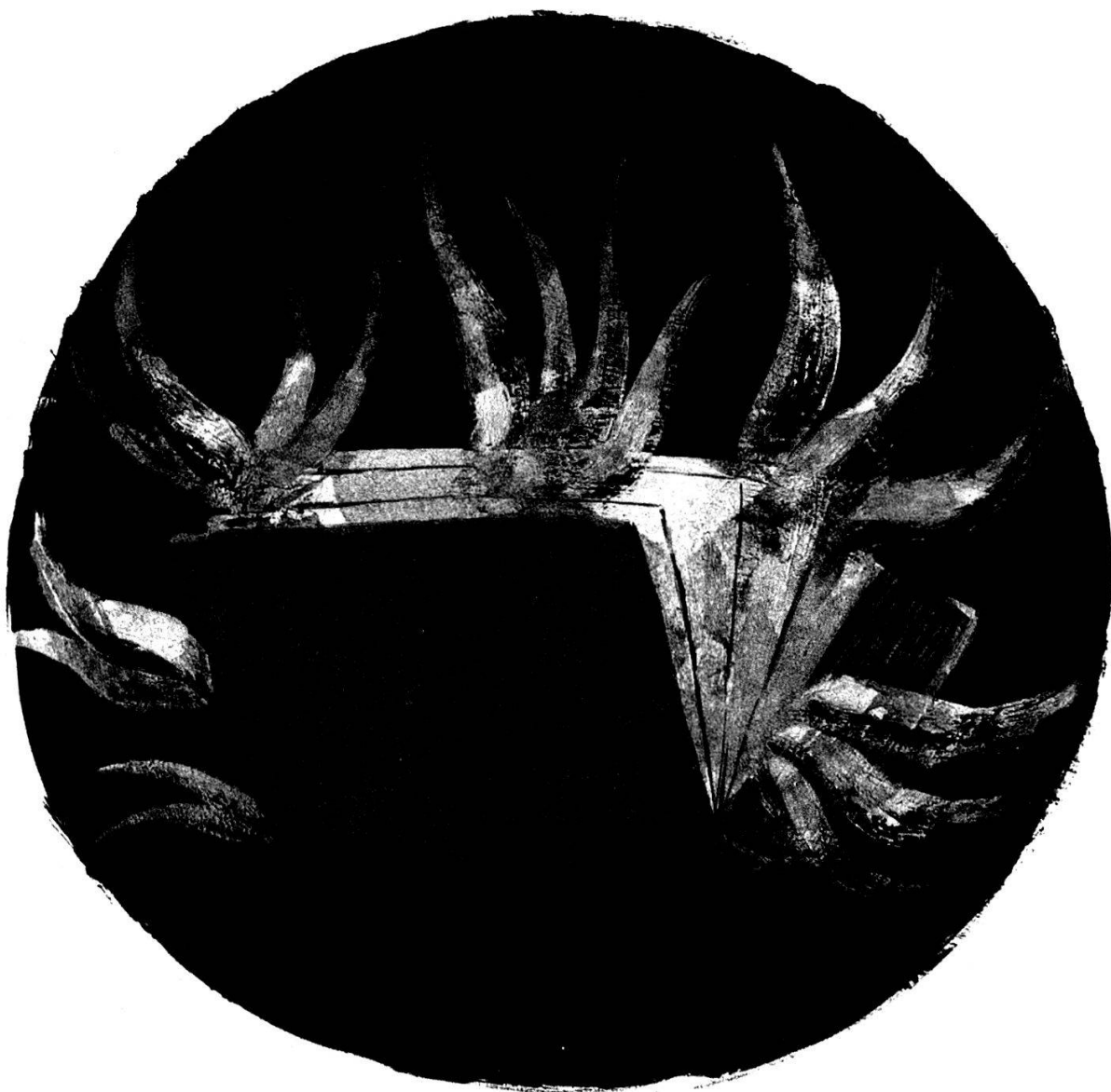
Von ähnlicher Faszination waren für Hunziker Rosen. Beherrschend sind sie in dem 1959 publizierten «Cantus rosae paupertatis pontificiae» von Pierre Walter Müller. Hunziker entschied sich, die Verse seines Freundes lediglich mit zwei dreifarbigem Handätzungen zu begleiten. Das erste Blatt, hinter dem Titel eingefügt, zeigt drei Finger einer Hand, die einen Zweig mit Hagebutten halten, während die zweite Abbildung am Schluß des Buches eine blühende weiße Rose vor schwarzem Grund wiedergibt. Durch ihre Schlichtheit gewinnen die Darstellungen an Eindringlichkeit. Ihre Anordnung entspricht einer aufsteigenden Entwicklung: Von den Hagebuttenfrüchten eines einfachen Rosengewächses hin zu einer prächtigen weißen Rose. Eine solche findet sich auch unter den beiden Handätzungen zu Matthias Claudius' Schrift «An meinen Sohn Johannes». Das fiktive Testament eines Vaters erschien erstmals 1799 und wurde 1963 vom Schweizerischen Jugendschriftenwerk (SJW) neu aufgelegt. Hunziker variierte hierfür sein Rosenmotiv, indem er dieses Mal für die weiße Rose einen Sternenhimmel mit zwei mächtigen Planeten als Hintergrund wählte.

Ebenso häufig stellte Hunziker die Zürcher Stadtheiligen Felix und Regula dar, die zusammen mit ihrem Diener Exuperantius enthauptet wurden. Hunzikers Abwandlungen des Motivs in der Nachfolge seiner Zürcher Standesscheibe erlauben es, seine stilistische Entwicklung abzulesen. Die Version für das Jubiläum der Eidgenossenschaft ist weniger lyrisch als die Variante auf Polystyrol von 1969. Die Heiligen tragen hier in ihren Händen die abgeschlagenen Köpfe, über denen jeweils ein Vogel schwebt. Der Hintergrund ist blumenübersät und nimmt damit der Szene die Drastik²³. Auch in sein illustratives Schaffen integrierte er die Märtyrer, etwa in das 13. Kapitel des sechsten Buches des «Simplicissimus», an dessen Ende Simplicius nach Zürich kommt. Diese

Variante zeichnet sich dadurch aus, daß das Blut Fontänen gleich aus den Leibern der Heiligen springt. Dies ist auch der Fall bei der Handätzung von Regula und Felix zu Edwin Arnets Filmbuch «Die Möwen von Zürich». Hunziker steuerte dem Quadratbuch insgesamt vier Handätzungen in den übereinstimmenden Farben rot, blau und schwarz auf weißem Grund bei. In dieser Fassung von 1960 stehen die blaugewandeten Heiligen vor einem blutroten Hintergrund der die Grausamkeit der Hinrichtung spiegelt. Von links fliegt eine Möwe

hinzu, eine direkte Anspielung auf den Titel des Buches.

Neben den Heiligen bilden die zahlreichen Engel im Werk Hunzikers eine Verbindung des Menschen zum Göttlichen. Dieser Aspekt ist in seinen Glasmalereien im sakralen Raum offensichtlich. In seinen Bildern zu biblischen Texten, es handelt sich dabei ausschließlich um alttestamentliche oder apokryphe Bücher, finden sich ebenfalls zahlreiche Engeldarstellungen. Vielleicht ist die farbige Aquatinta, die Hunziker als Frontispiz für Ramuz' «Terre du



Biblia: «Der Psalter», eine von vierzig Grisailen von Max Hunziker, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1966.

ciel» wählte, eine seiner eindrucklichsten Engeldarstellungen. Sie zeigt einen Engel, wie er einen wesentlich kleineren Mann an den Schultern vor sich hält. Mehrfach schuf Hunziker Bilder für Werke, die schon im Titel direkt auf Engel verweisen, neben dem «Cherubinischen Wandersmann» auch für Jean Pauls «Der Tod eines Engels». Hunziker gestaltete diese Ausgabe 1960 lediglich mit einem Frontispiz, das zwei ineinander verschränkte Gesichter zeigt. Bei aller Unterschiedlichkeit handelt es sich um eine Vorwegnahme des Bildes, das er 1963 der Ausgabe des «Simplicissimus» als Frontispiz beisteuerte.

Hunzikers Werk ist durchdrungen von tiefer Menschlichkeit und christlichem Glauben. Immer wieder wurde in Interpretationen, die bisweilen allzu hymnisch ausfielen²⁴, auf seine Grundüberzeugungen hingewiesen. Diese drückte Hunziker, seit dem er sich in Florenz von der abstrakten Kunst abgewandt hatte, mit gegenständlichen Darstellungen aus. In dieser Abnabelung von der dominierenden Avantgarde seiner Zeit, in der Berufung auf eine traditionelle Kunst sahen aber viele Kritiker gerade sein Verdienst²⁵. Hinsichtlich der religiösen Ausrichtung seiner Kunst war Hunziker George Rouault verwandt. Aber nicht nur in der Intention, sondern auch in der stilistischen Sprache nahm er das Schaffen des Franzosen zum Vorbild. Rouault hatte aus der Rückschau gesehen größere Bedeutung für ihn als Paul Cézanne, der oft als Anreger genannt wird und dessen Werk Hunziker während seiner Zeit in Südfrankreich studierte²⁶. Wichtiger als der zur ungegenständlichen Kunst führende Impuls in Cézannes Werk war für Hunziker jedoch dessen Spiritualität. Hunzikers religiös ausgerichtetes Schaffen entsprach somit der Aufforderung, mit der Claudius seinen Text «An meinen Sohn Johannes» ausklingen ließ: «... und gehe nicht aus der Welt, ohne deine Liebe und Ehrfurcht für den Stifter des Christentums durch irgend Etwas öffentlich bezeugt zu haben.»

¹ Frau Gertrud Hunziker-Fromm, Zürich, danke ich für die Gespräche über das Leben und Schaffen ihres Mannes und für die Großzügigkeit, mit der sie Arbeiten aus dem Nachlaß zur Verfügung stellte.

² Zur Biographie: Albert Bettex, Max Hunziker. Der Künstler und sein Werk, in: Turicum, März 1971, S. 20–27. Stefanie Faccani-Baumann, Max Hunziker, in: Biographisches Lexikon der Schweizer Kunst, Bd. 1, Zürich 1998, S. 527. Die Jahresangaben differieren in der Literatur geringfügig. Ich folge dem Lexikon der Schweizer Kunst.

³ Eine Aufstellung gibt: Max Hunziker, Male-reien, Glasfenster, Graphik, Ausstellungskatalog Helmhaus und ETH, Graphische Sammlung Zürich, bearbeitet u. a. von Ernst H. Gombrich, Zürich 1972.

⁴ Die genauen bibliographischen Angaben der von Hunziker illustrierten Bücher finden sich in einem separaten Verzeichnis in diesem Heft.

⁵ Werner Roos, Aus dem Schaffen von Max Hunziker, Zürich, in: Typographische Monatsblätter, Bd. 13, Heft 1, 1945, S. 1–8, hier S. 2.

⁶ Vgl. zur Würdigung des Werkes Martin Bircher und Christian Juranek, Simplicissimus heute. Ein barocker Schelm in der Kunst des 20. Jahrhunderts (= Malerbuchkataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Nr. 4), Braunschweig 1990, S. 85–89. Im folgenden beziehe ich mich auf die zweite «Simplicissimus»-Ausgabe von 1963.

⁷ 1963 nutzte er dieses Bild als Illustration des 14. Kapitels des dritten Buches, S. 183. Hier wird die Gefangennahme Simplicius' geschildert.

⁸ Vgl. u. a. Ernst H. Gombrich, Laudatio auf Max Hunziker anlässlich der Verleihung der «Auszeichnung für kulturelle Verdienste» der Stadt Zürich, in: Max Hunziker, hrsg. vom Kunstsalon Wolfsberg, Zürich 1975, o. P. (S. 4 des Textes).

⁹ Vgl. zu diesem Werk Hans Ulrich Schwaar, C. F. Ramuz und seine Illustratoren, Bern, Lang-nau, Murten 1997, S. 48 ff.

¹⁰ Zur Technik der Handätzung: Roos 1945, S. 3–6. Anton Schöb: Max Hunziker. Direct relief etchings – Handätzungen für Buchdruck – Typo-gravures originales, in: Graphik, Bd. 15, Nr. 86, Nov./Dez. 1959, S. 478–485 und 547.

¹¹ Zit. nach Bircher/Juranek 1990, S. 87.

¹² Vgl. Bettex 1971, S. 25 f. Fritz Hermann, Die Glasmalerei im Werk von Max Hunziker, in: Kat. Zürich 1972, S. 5–8.

¹³ «Was war die Absicht, mit der deine vorsorglichen Eltern so viel Tugend in dir anfachen wollten?» «Vielleicht sollte ich, von neuer Inbrunst entzündet, zu noch schönerer Flamme erglöhnen!» «Denk an jene reine Flamme, die Moses im heiligen Dornbusch erblickte: sie brannte, aber sie verzehrte nicht.»

¹⁴ Für den Jungen, der einen Pinsel in seinem

Mund hält, war das Bild aus dem 17. Kapitel des vierten Buches des «Simplicissimus» vorbildlich.

¹⁵ Bettex 1971, S. 26, deutet die Illustration hingegen als Fuß der Fortuna, der die weit geöffnete Menschenhand berührt.

¹⁶ Vgl. Bernhard Martin, Das Buch Ruth illustriert von Max Hunziker, in: *Librarium*, 12. Jahr, 1969, S. 37–41.

¹⁷ Matth 1, 5; Luk 3, 32.

¹⁸ Den 44. Psalm versah Hunziker ebenfalls mit der Darstellung eines halbierten Apfels. Vgl. Gerhard Gollwitzer, Gedanken zu den Bildern von Max Hunziker, in: *Der Psalter. Mit vierzig Grisailen von Max Hunziker*, Stuttgart 1966, S. 249–252.

¹⁹ Pierre Walter Müller, Max Hunziker. Male-reien, Zeichnungen, Glasmalereien, Zürich 1963, S. 19.

²⁰ Möglicherweise eine Anspielung auf die «Simplicissimus»-Illustration auf S. 59.

²¹ Hans Eggenberger, in: *Festschrift für Max Hunziker zum 6. März 1961*, o. O. 1961, S. 21–23, hier S. 23.

²² Der Abdruck des fünften bis siebenten Auftritts des dritten Akts von «Nathan der Weise» erschien 1961 in der Zürcher Alpha-Presse.

²³ Abb. in: Bettex 1971, S. 27.

²⁴ Zum Beispiel Jean-Randolphe Richepin, Max Hunziker und Johannes vom Kreuz, in:

Unsere Meinung. Freie literarische Monatsschrift, Bd. VIII/6, Januar 1958, S. 1–3, hier S. 1: «Max Hunziker ist nicht nur einer der bedeutendsten schweizer Maler, man muß ihn auch als eins der Wunder unserer Zeit bezeichnen.»

²⁵ Otto Benesch, in: *Festschrift für Max Hunziker zum 6. März 1961*, o. O. 1961, S. 6–9, hier S. 6. «Ich wurde ergriffen durch ihre [= die Graphiken Hunzikers] Schlichtheit, Bescheidenheit und Innerlichkeit, die von echter Monumentalität zeugen. Da war ein Künstler am Werk, der ohne augenfälliges Buhlen um die modischen Zeitforderungen der Zeit das gab, was ihr innerlich nattet, und dem Ausdruck verlieh, was aus der Not dieser Zeit herauschrie. Hunzikers Welt scheint so fernab von unserer Zeit zu liegen.» Oto Bihalji-Merin, Max Hunziker. Meisterschaft und Menschlichkeit, Typoskript, Oktober 1976, S. 1–4, hier S. 1: «Gegen Mode und Markt setzte er die eigene Wahrheit und erlebnisreiche Imagination, die sich in vielem vom Geist der Zeit distanzierte und zugleich um sich selbst die Mauer der Isolation errichtete.... Nach den frühen Jahrzehnten des Suchens hatte sich Hunziker brüsk von den aktuellen Strömungen abgewandt, in der Werktreue und Besinnlichkeit mittelalterlicher Handwerkskunst Anregung zu finden.»

²⁶ Benesch 1961, S. 8.

Sir ERICH H. GOMBRICH

VOM ETHOS IN DER BILDENDEN KUNST

Gedanken zum 70. Geburtstag Max Hunzikers*

Im dritten Buch seiner Memorabilien zeigt uns Xenophon seinen Lehrer Sokrates im Gespräch mit zwei berühmten Künstlern seiner Zeit: «Kann der Künstler die Seele malen?» «Wie sollte das möglich sein?» antwortete Parrhasius, «da die Malerei doch nur das Sichtbare wiedergeben kann.» Und nun beweist Sokrates, der selbst in der Künstlerwerkschaft aufgewachsen war, den beiden Meistern, daß das Geistige eben im Körper sichtbar wird und daß der Künstler darum befähigt und berufen ist, «das Wirken der Seele» darzustellen.

Während mehr als zwei Jahrtausenden wäre es kaum jemandem in den Sinn gekommen, diese Meinung zu bestreiten. Es war und blieb die höchste Aufgabe der Kunst,

uns die Helden und Heiligen der Vergangenheit in ihrem Handeln und ihrem Leiden überzeugend und ergreifend vor Augen zu führen.

Erst das vorige Jahrhundert sah die Abwendung der Künstler von allem, was als «literarisch» gelten konnte. Schuld an dieser Abneigung war sowohl die sentimentale Anekdotenmalerei wie das hohle Pathos opernhafter Historienbilder. Aber so wichtig es auch war und bleibt, die Kunst von dieser Art Kitsch zu befreien, so beruht doch der Kampf gegen die «Literatur» auf einem Mißverständnis. Ein Bild kann nie

* Erstdruck erschienen in «Neue Zürcher Zeitung», 5. März 1971.