

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Band: 6 (1944)

Heft: 3

Artikel: Zwei unbeachtete Zürcher Bildnisstecher des 18. Jahrhunderts : J.J.
Bodmer und J.U. Heidegger

Autor: Bodmer, Heinrich

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-163017>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.10.2024

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

Zwei unbeachtete Zürcher Bildnisstecher des 18. Jahrhunderts: J. J. Bodmer und J. U. Heidegger

VON HEINRICH BODMER

(TAFEL 33-36)

Die Geschichte der schweizerischen Graphik des 17. Jahrhunderts ist heute noch nicht geschrieben. Dennoch dürfte es nicht nur dem Fachmann, sondern auch dem Kunstfreund und Sammler willkommen sein, etwas Näheres über jene zahlreichen Meister zu erfahren, welche damals, meist in stiller Zurückgezogenheit und dem größeren Publikum unbekannt, in den verschiedensten Schweizer Städten wirkten und ihre Kunst ausübten. Zu einer Zeit, als die Malerei in der Schweiz auf ein fast handwerkliches, provinzielles Niveau herabgesunken war und auch die Architektur in Ermangelung großer Aufgaben und starker Persönlichkeiten sich ganz auf die Befriedigung der täglichen Bedürfnisse eines wenig anspruchsvollen Publikums eingestellt hatte, war die Graphik das einzige Gebiet, auf dem der schöpferische Gedanke in unserer Heimat lebendig blieb. Allein hier wurden die die Allgemeinheit beschäftigenden künstlerischen Probleme aufgegriffen und kam es zu einer bodenständigen Entwicklung, die zwar von fremden Einflüssen nicht frei den Vorzug besass, ein durchaus schweizerisches Gepräge zu tragen.

Die Exponenten dieser Kunstgattung sind zunächst Dietrich Meyer der Ältere und seine beiden Söhne Rudolf und Konrad. Neben ihm lebten und wirkten aber noch andere Stecher wie Christoph Murer, Gotthard Ringgli, Bremi und Johannes Schwyzer, alle von Zürich, dann aber auch Hans Heinrich Glaser in Basel und Joseph Plepp in Bern. Sie haben sich zu ihrer Zeit allgemeiner Beliebtheit erfreut und sind auch vom Ausland häufig mit größeren und kleineren Aufgaben betraut worden. Sie bereiteten den Boden für die umfassende Tätigkeit des vielbeschäftigten Konrad Meyer vor, dessen Kunst dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in seinem Sohn Johannes und dem Winterthurer Felix Meyer zwei bewegliche und kunstsinnige Nachfolger fand. Weder Konrad noch die von ihm angeregten Stecher sind starke Persönlichkeiten. Aber sie kannten ihren Beruf und haben ihn mit Fleiß, Liebe und Gewissenhaftigkeit ausgeübt. Ohne sie wäre die zu Beginn des 18. Jahrhunderts dann plötzlich einsetzende Bewegung der Schweizer Kleinmeister, die immer wieder auf diese ältere Generation zurückgriffen, kaum denkbar.

Der eigentliche Schöpfer des Zürcher Bildnisstiches und in gewissem Sinn ein Pionier ist Dietrich Meyer (Abb. 1). In seiner schlichten, männlichen, etwas derben Art, die noch ganz in den künstlerischen Anschauungen des 16. Jahrhunderts wurzelt, hat er die Persönlichkeiten aus Zürichs Vergangenheit, die er der Wiedergabe durch den Grabstichel für würdig erachtete, dargestellt. Seine ersten Bildnisse datieren aus der Zeit um 1600. In dem zweiten Jahrzehnt erreichte dann sein

Schaffen als Bildnisstecher einen gewissen Höhepunkt, ohne daß es ihm freilich gegeben war, über seine Anfänge, die in einer handwerklichen Tradition wurzeln, sehr weit hinauszukommen. Erst Konrad (Abb. 2) hat dann, die väterliche Anregung aufnehmend und weiter entwickelnd, dem zürcherischen Portraitstich seine definitive Gestalt gegeben und ihn zu einer selbständigen Gattung ausgebildet. Wir dürfen annehmen, daß zuerst nur einzelne Blätter bedeutender Persönlichkeiten entstanden sind, die er in zwangloser Folge, ohne einen inneren Zusammenhang zu wahren, herausgab. Dann tauchte der Gedanke einer vollständigen Sammlung berühmter Zeitgenossen auf, und so erschien zunächst im Jahre 1675 eine 50 Blätter umfassende Serie von Zürcher Theologen und Reformatoren, der im Jahre 1679 eine geschlossene Reihe von 25 Bildnissen der Bürgermeister von Zürich folgte. In ihnen hat Konrad jenen Typus der wohlwollenden, ehrwürdigen und stets auf das äußere Dekorurn bedachten Persönlichkeit geprägt, wie er der Zeit des Ancien Régime in Zürich lag und der Periode als Ideal vor Augen schwebte. Bis in die künstlerische Sphäre hinein, d. h. in Haltung und Ausdruck der Dargestellten, spürt man die Wirkungen des autoritativ patriarchalischen Standesregimentes, das diese Männer als die berufenen Vertreter der Gesellschaftsordnung emporgehoben hatte, von dem sie aber auch als Beamte und Magistratspersonen abhängig waren (Abb. 3).

Es wird nun Aufgabe der Lokalforschung sein, festzustellen, welche von diesen Bildnissen zuerst entstanden sind und wie die Serien später durch Hinzutreten neuer Blätter erweitert wurden. Uns interessiert in erster Linie die Zusammenarbeit Konrads mit seinem Sohn Johannes Meyer, der mit dem Tode des Vaters (1689) die Verlagstätigkeit übernimmt und das Unternehmen durch zahlreiche neue Bildnisstiche weiterführt. Seine Blätter besitzen freilich nicht mehr die Prägnanz und künstlerische Ausdruckskraft des Vaters. Aber es wäre trotzdem unrichtig, wollte man sie nur unter dem Gesichtspunkt des Epigontums betrachten. Es ist immer noch der gleiche selbstbewußte und würdevolle Typus des städtischen Beamten und hohen geistlichen Herrn, nur um einige Nuancen verbindlicher und zuvorkommender im Ausdruck und auch in der Ausführung rascher und unbedenklicher, wie man es wohl bei einem Künstler erwarten kann, der sein Handwerk völlig beherrscht (Abb. 4). Freilich hatte sich die Zeit geändert; die Bewohner Zürichs waren als Folge des aufblühenden Handels und des zunehmenden Gewerbefleißes großzügiger und weltauftgeschlossener geworden, und diese Wandlung fand im Bildnis des Johannes ihren Niederschlag.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts treten einige neue Stecher auf den Plan, die den alten Typus und die frühere Auffassung zwar beibehalten, dem Bildnis aber doch eine neue Wendung geben. Obwohl sie in die Fußstapfen ihrer Vorgänger treten, kann man sie keineswegs als ihre Schüler bezeichnen. Denn es sind eigenwillige, selbständige Persönlichkeiten, die mit unverdorbenen, hellen Augen in die Welt blicken und etwas Neues zu sagen haben. Unter diesen verdienen Johann Jakob Bodmer und Johann Ulrich Heidegger an erster Stelle genannt zu werden. Die Lebensdaten Bodmers (1679–1734) sind dem Schweizer Künstlerlexikon unbekannt. Sie finden sich aber in der Geschichte der Familie Bodmer von Zürich (1543–1943) aus der Feder von Fritz Stucki, einem 1942 erschienenen Werk der Zürcher Familienforschung, dem auch andere Disziplinen, wie Wirtschafts-, Literatur- und Kunstgeschichte, reiche Anregungen verdanken. Er ist der Sohn von Hans Ulrich Bodmer (1652–1723), der Landvogt zu Sax-Forstegg war und dem als Exulantenschreiber die Fürsorge der französischen Flüchtlinge in Zürich oblag. Sein Onkel ist der Goldschmied Hans Heinrich Bodmer (1654–1706). Diesem wurden denn auch bisher alle die von Johann Jakob stammenden Stiche zugeschrieben, was um so mehr überrascht, als diese Blätter deutlich J. J. Bodmer gezeichnet sind. Außer den mit dem vollen Namenszug versehenen Arbeiten hat der Künstler mehrere Stiche mit seinem Monogramm J. J. B. signiert. Hans Ulrich läßt seinen

Sohn zunächst eine Lehre in Zürich bei dem Goldschmied Hans Ulrich Oeri (1653–1705) durchmachen. Dann schickt er ihn zu seiner weiteren Ausbildung nach Genf, und zwar zu Pierre Archimbaud, wo er in den Jahren 1696–1698 arbeitet. Kurz darauf ist der junge Künstler wieder in Zürich und wird 1702 Meister. Eine vom schweizerischen Künstlerlexikon gegebene Notiz, wonach Johann Jakob Bodmer Pfründer im Pfrundhaus von S. Jakob war und dort auch für andere Meister arbeitete, bezieht sich nicht auf unseren Künstler, sondern auf einen Vetter gleichen Namens. In guten äußeren Lebensumständen ist Johann Jakob im Jahre 1734 als Besitzer des Gutes Trüllikon in Zürich gestorben.

Die ersten Bildnisstiche Johann Jakob Bodmers tragen noch ein handwerkliches Gepräge. Bildgliederung und Anordnung der Gestalten in der Fläche gehen auf das bewährte Schema von Konrad Meyer zurück. Das erste uns bekannte Blatt des Künstlers stellt Johann Rudolf Hofmeister dar. Es mag um 1705 entstanden sein. Die Körperhaltung ist noch befangen, die Armbewegung unbeholfen und steif. Allein der Versuch ist unverkennbar, die Züge des Antlitzes zu individualisieren. Ebenso sind die Tonwerte von Gestalt und Hintergrund mit einem feinen Gefühl für die räumlichen Gegensätze abgestuft und differenziert.

Im weiteren Verlaufe der Entwicklung streift der Künstler die anfängliche Befangenheit allmählich ab. Schon in dem Bildnis des Johann Ulrich gebietet er freier und sicherer über seine Ausdrucksmittel. Das Blatt des Konrad Wirz, nach einem Gemälde des Johann Wirtz (1640–1710) gestochen, bezeichnet dann eine weitere Etappe in dem Werdegang des Meisters (Abb. 5). Der Fortschritt beruht hier zunächst in der reicheren Gliederung der gesamten Bildanlage und in der Einbeziehung von allerlei Gebrauchsgegenständen des Dargestellten, wie Buch, Uhr und Stunden-glas, in den Rahmen der Komposition. Den Hintergrund beleben zwei Flügel eines gerafften Vorhanges, durch die mannigfaltige Bewegung des häufig gebrochenen Faltenwerkes gegen die Umgebung abgesetzt. Der Kopf des Dargestellten ist mit einem neuen Gefühl für die plastische Erscheinung kräftig modelliert. Die Züge des scharf geschnittenen Antlitzes, sowie die lebhaft blickenden dunkeln Augen lassen auf eine temperamentvolle Persönlichkeit schließen. Dann aber verläßt Bodmer im Bewußtsein der erworbenen Sicherheit und Eigenart seines Stils die Bahnen der Tradition und sticht unter Benützung eines Gemäldes von Johann Georg Rubli die Gestalt des bis unter die Knie sichtbaren Anton Klingler (Abb. 6). Die Darstellung grenzt beinahe an die Karikatur. Es ist ein dicker, aufgeschwemmter Herr, der uns hier entgegentritt, mit feistem Kinn, runden Wangen und kleinen, blinzeln den Augen, die im Verein mit einer herausfordernden Haltung dem Dargestellten etwas Arrogantes geben. Die Persönlichkeit ist aber so packend geschildert und die Auffassung so spontan, daß man über die Körperbildung hinwegsieht und unwillkürlich einen Vergleich mit modernen expressionistischen Bildwirkungen zieht, die nicht die äußere Erscheinung, sondern lediglich den Ausdruck berücksichtigen.

Im zweiten Jahrzehnt seines Schaffens wird Bodmer in größerem Maße von Verlegern und von einflußreichen Auftraggebern herangezogen. Er sticht die beiden rühmlichst bekannten Bürgermeister Heinrich Escher (Abb. 7) und Johann Kaspar Escher, die beide kurz nacheinander das höchste bürgerliche Amt der Stadt Zürich bekleidet haben. Bodmer war sich des repräsentativen Charakters des Auftrages wohl bewußt. Er wählt den von den holländischen Stechern des 16. Jahrhunderts zuerst verwendeten ovalen Rahmen, den er mit einer herumgeführten Inschrift schmückt und in der Sockelzone mit einem lateinischen Distichon begleitet. Auch das Wappen der Dargestellten, von zierlich geschwungenen Zaddelbahnen begleitet, fehlt unten in der Mitte der Rahmenkurve nicht. Ein weiteres Moment der Bildbelebung ist in dem Arrangement des Vorhanges mit den ostentativ herausgestellten Quasten, sowie in der goldenen Kette, die allein dem Bürger-

meister zukommt, und dem Kommandostab, zu suchen. Tritt in dem energischen Kopf Heinrich Eschers mit der Adlernase und der hart gemeißelten Kinnpartie das Willensmoment einer starken Persönlichkeit in den Vordergrund, so ist sein Amtsnachfolger Johann Kaspar mehr als der weltkluge, gewandte und sichere Staatsmann geschildert, der in keinem Augenblick die Gewalt über seine Nerven verliert.

Schon im Jahre 1734 findet die kurze Laufbahn Johann Jakob Bodmers ihren frühzeitigen Abschluß. Dies ist um so mehr zu bedauern, als gerade die letzten, aus dem Rahmen der bisherigen Entwicklung herausfallenden Stiche zeigen, daß die in ihm liegenden künstlerischen Möglichkeiten noch keineswegs völlig erschöpft waren. Das gegen Ende der 20er Jahre entstandene Bildnis des Wädenswiler Pfarrers Jodocus Grob verrät in der Wucht, mit welcher der harte Schädel mit den abstehenden Ohren im Gegensatz zur Mittelachse des Bildes in heftiger Drehung nach der rechten Seite hingeführt ist, und in den markanten Zügen des wortgewandten Theologen eine neue Energie des Ausdruckes (Abb. 8). Nun aber macht der zeitgenössische, immer mehr von Frankreich abhängige Bildnisstich seit dem Beginn der 30er Jahre im Oeuvre Bodmers ebenfalls seine Rechte geltend. Der mit dem Monogramm J. J. B. signierte Stich des 1691 verstorbenen Arztes Leonhard Engler trägt in dem feingeschnittenen Kopf, dessen eingefallene Wangen von zarten Schatten begleitet sind, deutlich den Einfluß französischer Vorbilder zur Schau. Freilich ist die Frage zu prüfen, ob die Einwirkung auf dem direkten Wege erfolgt sei oder wie so häufig über Deutschland, dessen Stiche in Zürich verbreitet waren. Die in dem Bildnis Englers angestrebte Verbindung von weltmännischem Auftreten und Eleganz der Erscheinung steht in einem gewissen Widerspruch zu der bisherigen Entwicklung, die durch eine herzerquickende Unbekümmertheit um fremde Vorbilder gekennzeichnet war.

Nicht minder interessant, wenn auch vielleicht weniger problematisch, ist das Studium eines andern, ebenfalls von der neueren Historiographie mit Stillschweigen übergangenen Stechers: Johann Ulrich Heidegger. Auch hier läßt uns das Künstlerlexikon mit seinen Angaben ziemlich im Stich. Das dort veröffentlichte Todesdatum von 1771 ist falsch und kann hier berichtigt werden. Die genauen Lebensdaten des Künstlers (1700–1747) finden sich im Promptuarium von Dr. Keller-Escher in der Zentralbibliothek Zürich, aus dem sie das Historisch-biographische Lexikon der Schweiz übernommen hat. Seine Lehre machte er bei Tobias Laub in Augsburg durch, wo er sich, wenn wir Füßli Glauben schenken dürfen, zu einem geschätzten Bildnismaler ausbildete. Nachdem er diese Grundlage geschaffen, war der Schritt zum Bildnisstecher nur ein sehr geringer. Es ist anzunehmen, daß dem ersten uns bekannten Porträtstich vom Jahre 1732, der Johann Ludwig Nüscheler gewidmet ist, andere Blätter vorausgegangen sind. Immerhin scheint die Entwicklung keineswegs sehr rasch vor sich gegangen zu sein, denn noch zu Beginn der 30er Jahre kämpft der Künstler mit den Schwierigkeiten einer organisch plastischen Modellierung des Körpers. Die unförmige Gestalt Nüschelers erscheint unter dem schweren Gewandwerk erstarrt. Auch eine feinere Abstufung der Töne in den Schattenlagen und eine individuelle Durchbildung des Kopfes ist noch kaum erreicht. Das verwandte Blatt des David Holzhalb, durch das hier erstmalig entzifferte Monogramm «J. V. H.» für Heidegger gesichert, wird man etwas früher ansetzen müssen. Denn die durch primitive Kreuzlagen erzielten Tonflächen des Hintergrundes und der Gewandpartie besitzen noch keine Elastizität und entbehren einer feineren Nüancierung.

Die Entwicklung des Meisters läßt sich erst gegen Ende dieses Jahrzehntes wieder überblicken, und zwar besitzen wir in dem Bildnis des Johann Kaspar Oeri, dessen Kryptogramm – eine Anspielung auf das Entstehungsjahr 1639 – von Rudolf Bernoulli gelesen wurde, einen Anhaltspunkt, um die Chronologie zu rekonstruieren. Fein differenzierte Tonwerte, wie sie der Künstler früher

in dieser Art nicht gekannt hatte, erhöhen den Reiz der malerischen Erscheinung. Der Dargestellte, bis unter die Hüften sichtbar, wendet sich mit einer leichten Drehung des Körpers nach dem Beschauer hin, indem er mit der Rechten ein Blatt faßt, während sich die Linke auf ein auf den Tisch gestelltes Gefäß stützt. Mit dem Stich des Heinrich Braem (Abb. 9), der wiederum durch ein Monogramm signiert ist, treten wir in die letzte Schaffensperiode des Meisters. Durch den hellen, unbeeilten Grund wird die körperliche Wirkung des Porträtierten gesteigert. Auch durch die Bewegung der beiden zwanglos in die Hüfte gestützten und nach dem Gürtel fassenden Armen und den unverwandt auf den Beschauer gerichteten Blick erzielt der Künstler eine neue Eindringlichkeit der Darstellung. Besonders lebensvoll ist das Bildnis des Melchior Maag, der letzten mit der Radiernadel ausgeführten Arbeit des Künstlers. Es geht auf das heute im Kunsthaus in Zürich aufbewahrte Gemälde des Samuel Hoffmann zurück. Doch ist es nicht allein das gute Vorbild, das Heidegger zu seiner trefflichen Arbeit angeregt hat, sondern wir stehen einer neuen Entwicklung des Meisters gegenüber. Die Radiernadel ist völlig unkonventionell, ja sorglos bis zur Nachlässigkeit geführt. Der Pelzbesatz des Mantels weist eine flockig zarte Behandlung auf, und die plastisch körperliche Modellierung des Kopfes erhält durch ein System zarter Linienverbindungen und Punktstreuungen eine neue Geschmeidigkeit und Ausdruckskraft.

Die für die kunstgeschichtliche Bedeutung Heideggers entscheidende Tat ist aber in seiner Wiederbelebung der in Zürich zu Beginn des 18. Jahrhunderts fast gänzlich vernachlässigten Schabkunst zu suchen. Die Abhängigkeit von seinen beiden berühmten deutschen Vorläufern Ludwig von Siegen und Prinz Rupprecht von der Pfalz, die mit Recht als die Erfinder dieser Technik gelten, läßt sich nicht in Abrede stellen. Allein Heidegger bleibt auch hier seiner künstlerischen Herkunft treu, die einen schlichten und wahren Ausdruck sucht und allen äußerlich brillanten Effekten und virtuosen Wirkungen, wie sie dem schweizerischen Wesen nicht entsprechen, aus dem Wege geht.

Im Alter von 19 Jahren hatte der Künstler den Theologen Johann Jakob Heidegger gemalt und der 1727 erfolgte Tod dieses Gelehrten mag der äußere Anlaß dazu gewesen sein, sein Bildnis durch den Stich zu verbreiten. Das künstlerische Ausdrucksvermögen Heideggers steht hier kaum viel höher als in dem gleichzeitigen Linienstich des David Holzhalb. Eine gewisse Befangenheit im Ausdruck ist unverkennbar, die sich dann in den folgenden Werken sehr bald verliert. Kurze Zeit darauf entsteht eine so vorzügliche Arbeit wie das Schabkunstblatt des Johann Jakob Scheuchzer (Abb. 10), welches uns in zwei verschiedenen Fassungen vom Jahre 1730 und 1731 erhalten ist. Hier tritt uns eine bedeutende Persönlichkeit entgegen, eindrucksvoll durch den Bau der hohen gewölbten Stirn und die weit geöffneten, mit einem Scherblick in die Ferne gerichteten Augen, unvergeßlich durch die Geste des nach vorn gestreckten Armes, der auf die über das Gesims verteilten Naturalien hinweist, deren Erforschung den Inhalt des Lebens des Gelehrten gebildet haben. Wie eine Vision steigen im Hintergrund, phantastisch und doch naturgetreu, zwei mächtige Felszacken zum Himmel empor, die in ihrer stummen Größe eine romantische Stimmung erzeugen. Auch eine weniger imposante Arbeit, das Bildnis des Pfarrers Gotthard Heideggers (datiert 1733), ist in zwei verschiedenen Versionen auf uns gekommen. Sie erreichen freilich die packende Wucht des Scheuchzer-Bildnisses nicht mehr, obwohl der Künstler bemüht war, den Ausdruck des geistreichen und federgewandten Gottesgelehrten hinreichend zu charakterisieren. Verwandt im äußern Aufbau wie in der Gliederung ist das vermutlich kurz nach 1734 entstandene Bildnis des Johann Hofmeister, der in diesem Jahre zum Bürgermeister gewählt wurde. Neu ist das Motiv der Zierleiste, die mit den Wappen der vom Dargestellten innehabten Vogteien und Ämter geschmückt um das Porträt herumgeführt ist. Etwa gleichzeitig mag auch das Bildnis Heinrich Hirzels gestochen sein.

Das 1744 datierte Konterfei des Johann Jakob Wirz bezeichnet den äußersten Punkt, bis zu dem sich die Entwicklung des Meisters verfolgen läßt. Der Künstler hat sich hier dem zunehmenden Einfluß des französischen Porträtstiches mit seiner Tendenz der Betonung des repräsentativen Wesens und seiner Neigung zum «großen Apparat» nicht gänzlich entziehen können. Unter einem gerafften Vorhang hindurch läßt er uns einen Blick in die Bibliothek des Gelehrten tun. Darüber umgibt ein reich geschnitzter Rahmen als Fenster behandelt die aufrechtstehende Gestalt des Dargestellten, dessen Verdienste unten in einer Inschrift in geschweiftem Rokokorahmen aufgezählt werden. Dem gesteigerten äußern Aufwand entspricht aber nicht eine damit Hand in Hand gehende Vertiefung des geistigen Gehaltes. So bleibt es bei der Pose und einem etwas konventionellen Lächeln des freundlichen alten Herrn.

Mit dem Ausscheiden Bodmers und Heideggers geht der Zürcher Porträtstich, der über ein Jahrhundert in der Limmatstadt geblüht hatte, seinem Verfall entgegen. Männer, wie Johann Lochmann und David Redinger, treten an die Stelle ihrer Vorgänger, vermögen aber den Niedergang keineswegs aufzuhalten. Der Einfluß des Auslandes gewinnt immer größere Bedeutung und hier ist es vor allem der Süden Deutschlands, dessen Vorbild die einheimische Kunst folgt. Die jüngere Generation mit Johann Melchior Füßli und David Herrliberger an der Spitze, vermochte diesem Kunstzweig keinen neuen Auftrieb zu geben. Sie haben sich auch nur ausnahmsweise mit dem Porträtstich befaßt und keine echt schweizerische Formulierung mehr gefunden.

Es besteht kein Zweifel, daß die Erzeugnisse des Zürcher Bildnisstiches keinen Anspruch auf große Kunst im internationalen Sinne erheben können. Dafür fehlt ihnen der Zusammenhang mit der Außenwelt, dafür mangelt ihnen vor allem ein hohes künstlerisches Ideal und jene technische Meisterschaft, wie sie den holländischen und französischen Stechern der Zeit fast ausnahmslos zu Gebote stand. Dennoch geht es nicht an, diese Erzeugnisse einer einheimischen Kunst allzu gering zu achten oder ihnen das Interesse zu versagen, welches geringeren Leistungen des Auslandes oft anstandslos entgegengebracht wird. Auch der zürcherische Bildnisstich ist ein lebendiges Zeugnis unserer künstlerischen Vergangenheit, und er hat um so mehr Anspruch auf unsere Beachtung, als ohne seine Kenntnis ein Überblick über die künstlerische Gesamtleistung der Schweiz im Zeitalter des Barock unvollständig und lückenhaft bleiben müßte.¹

¹) Die Originalstiche zu den Abbildungen dieses Aufsatzes sind dem Verfasser durch liebenswürdiges Entgegenkommen der Direktion des Schweiz. Landesmuseums, der Zentralbibliothek in Zürich und der Graph. Sammlung der Eidg. Technischen Hochschule zur Verfügung gestellt worden, wofür er den genannten Stellen seinen Dank ausspricht. Die photographischen Aufnahmen besorgte das photographische Atelier des Schweizerischen Landesmuseums.

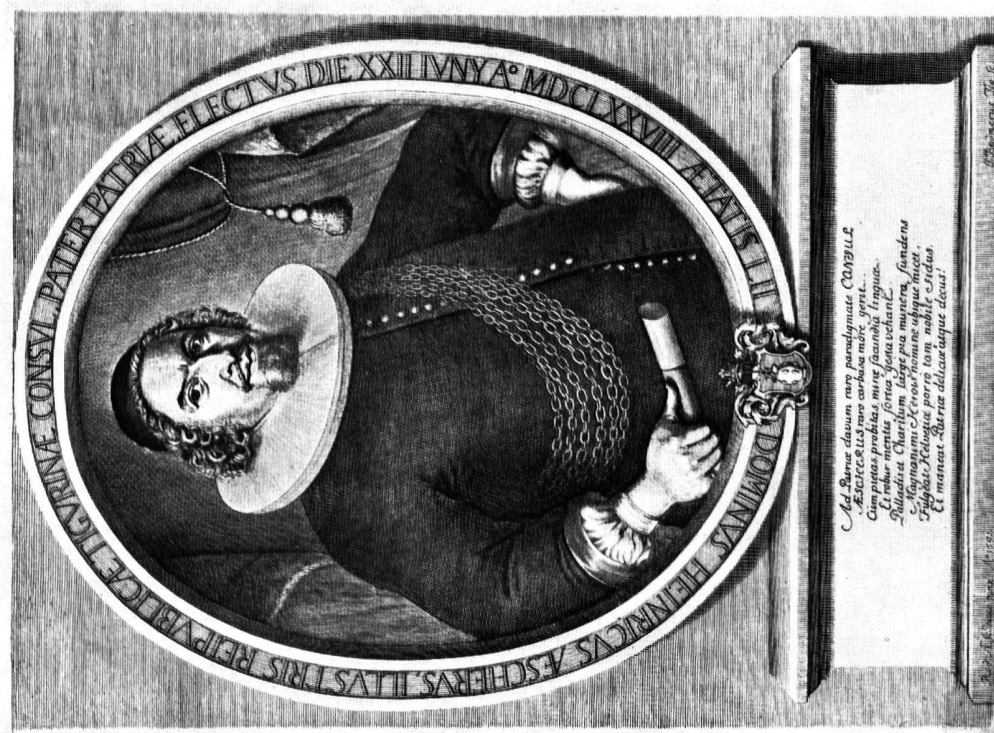


5. Joh. Jak. Bodmer: Bildnis des Conrad Wirtz



6. Joh. Jak. Bodmer: Bildnis des Anton Klingler

ZÜRCHER BILDNISSTECHER DES 18. JAHRHUNDERTS



7. Joh. Jak. Bodmer: Bildnis des Heinrich Escher

ZÜRCHER BILDNISSTECHER DES 18. JAHRHUNDERTS



Der Jodocus Grob Pastor zu Schyni.
 In Schyni 45. Decan 20. Munsteri 61. Aet. 82. Jahr
 Anno 1692.
 In Schyni 45. Decan 20. Munsteri 61. Aet. 82. Jahr
 Anno 1692.
 In Schyni 45. Decan 20. Munsteri 61. Aet. 82. Jahr
 Anno 1692.

8. Joh. Jak. Bodmer: Bildnis des Jodocus Grob



9. Joh. Ulrich Heidegger: Bildnis des Heinrich Braem



10. Joh. Ulrich Heidegger: Bildnis des Joh. Jak. Scheuchzer

ZÜRCHER BILDNISSTECHER DES 18. JAHRHUNDERTS