

Zeitschrift: Der Schweizer Sammler : Organ der Schweizer Bibliophilen Gesellschaft und der Vereinigung Schweizerischer Bibliothekare = Le collectionneur suisse : organe de la Société Suisse des Bibliophiles et de l'Association des Bibliothécaires Suisses

Herausgeber: Schweizer Bibliophile Gesellschaft; Vereinigung Schweizerischer Bibliothekare

Band: 7 (1933)

Heft: 8-9: Der Schweizer Sammler = Le Collectionneur suisse

Artikel: Ueber das Schweizer illustrierte Buch des 18. Jahrhunderts : aus einem Vortrag von Henning Oppermann

Autor: Oppermann, Henning

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-387098>

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: 13.03.2025

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

DER SCHWEIZER SAMMLER

Le Collectionneur suisse

Bücher, Ex-libris, Graphik, etc.

Organ der
Schweizer Bibliophilen Gesellschaft und
der Vereinigung schweiz. Bibliothekare

Livres, Ex-libris, Estampes, etc.

Organe de la
Société suisse des bibliophiles et de
l'Association des Bibliothécaires suisses

Herausgeber: Dr. *Wilh. J. Meyer*

Verleger: Apiarius-Verlag (Paul Haupt), Bundesgasse 34, Bern

Ueber das Schweizer illustrierte Buch des 18. Jahrhunderts.

Aus einem Vortrag von Henning Oppermann - Basel

Sie alle haben sicher einmal eines dieser alten Bücher in der Hand gehabt, einen dieser Almanache mit den Kostümblättern von Franz Nikolaus König oder eines der Bücher von Salomon Gessner mit den feinen radierten Vignetten. Sie werden ganz unbewusst das Fremdartige und zugleich Ansprechende eines solchen Buches empfunden haben, im Gegensatz zu unserer heutigen maschinenmässigen Produktion. Doch nur Wenigen wird es zum Bewusstsein gekommen sein, dass es sich hier nur um ein Bruchstück eines ganz grossen Kunstkomplexes handelte, und wenn diese Schweizer Kleinkunst auch vielleicht nicht unmittelbar in der Entwicklungslinie der grossen europäischen Kunst steht, so stellt sie doch zusammen mit der Schweizer Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts ein scharf abgrenzbares Kunstgebiet dar, und der Formwille der Schweiz hat sich hier im 18. Jahrhundert zu einem ganz grossen Teil ausgesprochen. Hier, in diesen Büchern und Ansichten der Aberli, Gessner, Lory, König usw. hat damals die Schweiz ihren eigenen Stil geprägt, und dieser muss in seiner *eigenen* Bedeutung erkannt und gewürdigt werden, zumal er or-

ganisch gewachsen ist und — nebenbei — sich sehr eigenwillig und merkwürdig unabhängig von gleichzeitigen europäischen Strömungen ähnlicher Art entwickelt hat.

Da kommen Sie uns entgegen, alle die Künstler, die unsere Bücher, die alten Almanache, die Neujahrsblätter oder die Werke der Klassiker so bunt und liebenswürdig machten, indem sie ihre launigen Einfälle über die alten Papiere streuten, so dass wir uns heute noch an ihnen freuen und sie als kostbares Vermächtnis hüten. Da sind sie, die Aberli, Salomon Gessner, Johann Rudolf Füssli, der bodenständige Schellenberg, Balthasar Anton Dunker und sein Freund Sigmund Freudenberger, Johann Heinrich Meyer, Lips, Lavaters Schützling, Martin Usteri, Franz Nikolaus König, David Hess, Franz Hegi und viele andere. Durch fast drei Generationen dauerte ihr Schaffen, dauerte ihre Zeit, der eine vom andern lernend, doch jeder ein eigener Charakter. Wie fest und erdgebunden steht z. B. neben Salomon Gessner der nur um zehn Jahre jüngere Schellenberg, dem man Illustrationen zu Jeremias Gotthelf zutrauen möchte, so wenig rokokohaft ist er! Wenn auch immer wieder Wesensunterschiede klar werden, wenn der Stil im Laufe der Zeit sich änderte, so hat man doch das Gefühl, als wäre diese grosse Schar der Schweizer Kleinmeister irgendwie seelisch verbunden und als spürten sie selbst ihre Zusammengehörigkeit. Johann Heinrich Lips z. B. findet 1794 von Weimar den Weg zurück in die Heimat und folgte Goethes Anregung nicht, als dieser ihn 1801 zum Nachfolger Daniel Chodowiecki's, dem Vertreter der deutschen Buchillustration, ausersah. Balthasar Anton Dunker, der aus Stralsund stammte und einige Jahre in Paris verbracht hatte, wurde in diese Schweizer Atmosphäre gebannt, als er vor seiner Rückkehr nach Paris in Bern seinen Freund Sigmund Freudenberger besuchen wollte. Er vergass seine Reise und blieb bis zu seinem Tode fünfunddreissig Jahre in Bern. Dunker gehört zu den sympathischsten und liebenswürdigen Künstlernaturen dieser Zeit und in seinem langen Leben hat er einen unendlichen Reichtum der geistreichsten und sprühendsten Arbei-

ten zu Papier gebracht. Unwillkürlich denkt man daran, wie er sich im Schatten Chodowieckis entwickelt haben würde, wenn er nicht in die freie Berner Luft versetzt worden wäre, wo im Anblick der «grossen Natur» sein Talent zu der schönsten und ungewungensten Entfaltung kam. Wir werden später auf ihn zurückkommen.

Ueberblickt man an Hand grosser Sammlungen die Arbeiten, die diese Schweizer Kleinmeister im Laufe von mehr als einem halben Jahrhundert lieferten, so ist man erstaunt über die Fülle ihrer Arbeiten und man zweifelt nicht mehr, einem festgeschlossenen Kunstkomplex von eigenem Stil und von eigener Gesetzmässigkeit gegenüberzustehen. Will man aber das Charakteristische dieser Schweizer Kunst erkennen, will man ihre Entwicklung und ihre Stellung im allgemeinen Ablauf der europäischen Kunst erfassen, so genügt es nicht, sie nur in Parallele zu setzen mit den gleichzeitigen Kunstströmungen ähnlicher Art in den andern Ländern, etwa in Deutschland oder Frankreich, sondern wir müssen vor allem versuchen, diese Schweizer Kunst in weiteren und grösseren Zusammenhängen zu sehen. Vergegenwärtigen wir uns vor allem, dass diese Schweizer Künstler, die wir bisher nur für die Buchillustration beanspruchten, oft gleichzeitig auch die Schöpfer jener feinen kolorierten Landschaftsblätter waren, die uns die Schweiz im 18. Jahrhundert zeigen. Der Reichtum an derartigen graphischen Blättern berechtigt uns auch hier, eine ganz bestimmte Kunstgattung von besonderer Eigenart anzuerkennen, die innerhalb eines ganz bestimmten Kulturkreises entstand und recht eigentlich die Landschaftsmalerei der Schweiz im 18. Jahrhundert repräsentiert. —

Wenn Salomon Gessner in idealistischen, ja heroischen Landschaften schwelgt, so ist ihm doch alles Pathetische fremd. Gerade er kennt den Zauber der «kleinen Natur», kennt die «Gegend im Grase» und es ist erstaunlich, wie er es versteht, seine Vignetten durch ein paar Kräuter oder Gräser nicht nur zu beleben, sondern ihnen einen ganz neuen Charakter zu geben. Der französische

Kupferstich ist nie darauf gekommen, seine Wirkung allein auf ein paar Gräser aufzubauen, d. h. diese als eigentliches Motiv zu nehmen. Derselbe Vorwurf, etwa ein Putto im Grase, ist bei den Franzosen bei allem Glanz der Technik doch nur eines der Motive, das mehr oder weniger konventionell abgewandelt und meistens etwas novellistisch behandelt wird. Bei Gessner steht das gleiche Motiv von vornherein in einer ganz andern Schicht: es ist nicht mehr das *Abbild* eines mit fremdem Gefühl geladenen Putto, sondern der Putto selbst, sein eigenes Spiel, das wir sehen. Seine enge Verbundenheit mit den Gräsern und Kräutern ist nicht zufällig, sie gehören naturhaft zu ihm, und dies zeigt eine Steigerung des Gefühlslebens, d. h. des Naturerlebens, das alles Akademische weit hinter sich lässt. Es ist dies ein Punkt, wo tatsächlich der Schlüssel liegt, nicht nur zur Gessner'schen Kunst, sondern im weiteren Sinne zum Verständnis der ganzen Schweizer Kleinmeister. Der französische Kupferstich hat sich in der Buchillustration meistens im Schäferspiel, in der Allegorie oder in der Salonszene erschöpft. Aber er blieb eigentlich immer Scene, Repräsentation. Die Gebärde, mit der sich z. B. zwei Liebende entgegeneilen, wirkt bühnenmässig, bei Gessner oder den anderen Kleinmeistern immer natürlich, wenn sie überhaupt auf dies Motiv verfallen. Das Entgegeneilen selbst ist eigentlich schon zuviel für sie.

Es gibt eine wundervolle Vignette von Gessner: an Blumenbeeten vorbei sieht man durch einen breiten Laubengang auf ein altes Hausportal, das von Bäumen überschattet ist. Durch die Zweige bricht flimmerndes Sonnenlicht, rechts im Vordergrund rauscht ein Brunnen. In diesem Garten könnten Nelken und Malven blühen. Bei Gessner *ist* das der Garten, der Garten mit dem stillen Leben seiner Pflanzen. Erstaunlich, in dieser Zeit einen Garten zu sehen, als Vignette, der weiter nichts ist als ein Garten und nicht bloss Folie zu einem Schäferspiel. Putten und Amoretten tummeln sich durch alle Bücher des Rokoko, bei Gessner sowohl als bei den Franzosen. Wenn aber bei Gessner einer dieser

Putten, eine Rosenkette nach sich ziehend, sich in die Lüfte schwingt, so ist dies prinzipiell etwas anderes, als wenn auf französischen Kupferstichen die Amoretten rosenstreuend den Aufbruch nach Kythera zu begleiten haben. Hier ist es dekorative Beigabe, bei Gessner aber ist es der Aufstieg selbst, ein bildgewordenes Crescendo, das wir in seiner Unmittelbarkeit miterleben. Aber mehr als lange Worte zeigt dies schon ein einfacher Vergleich einer Gessner'schen illustrierten Originalausgabe mit einer gleichzeitigen französischen Replik. Zwei grundverschiedene Auffassungen zeigen sich da. Die Putten Gessner's, die nächsten Verwandten zu den berühmten Putten der St. Galler Stiftsbibliothek, sind immer bewundert worden. Man ist hier dem Wesen seiner Kunst ganz nahe. Unwillkürlich denkt man an Holbein d. J.: die Putten des Holzschnitt-Kinderalphabets erlöst in bukolischer Landschaft sich tummelnd.

Auch bei Dunker spüren wir dies Naturhafte und Unmittelbare. Zu einer Beschreibung einer gemeinschaftlichen Studienreise, die die Maler — unter ihnen Dunker und Schellenberg — im Jahre 1776 ins Lauterbrunnental machten, zeichnete Dunker eine grössere Kupfervignette: auf einem Felsplateau lagert das Malervölkehen. Links sieht man eine Andeutung der Trümmelbachfälle, rechts den Staubbachfall. Vor seiner Staffelei steht Dunker, rechts im Vordergrund die Träger des Gepäcks und andere Teilnehmer der Expedition. Die zentrale Figur aber, auf die das Auge sofort fällt, ist Madame Dunker. Sie steht, in einem ausgesprochenen Rokokokostüm neben der Staffelei ihres Gatten. Es gibt kaum eine Darstellung, die so unmittelbar in den Kreis dieser Künstler einführt, nichts ist gestellt, alles gesehen. Unwillkürlich bleibt das Auge an dem Rokokokostüm Madame Dunker's haften. Aber es liegt trotzdem nicht der geringste Accent auf dieser Figur, sie verschmilzt mit dem Raum und fügt sich dem Bilde ein. Man zieht einen Vergleich und denkt an das grosse Werk von Moreau le Jeune, dem *Monument de Costumes* von 1789. Auf vierundzwanzig prachtvoll gestochenen Blättern sind hier Szenen

aus der grossen französischen Welt vor der Revolution gegeben und der Glanz des gesellschaftlichen Lebens wird gezeigt: die Schöne in der Theaterloge, die Promenade usw. Ueberall ist der Vorgang ins Monumentale gesteigert und immer, indem das Gewicht auf das Kostüm gelegt wird. Wie nirgends sonst können wir uns hier über die Gebräuche des mondänen vorrevolutionären Paris unterrichten, die Intimität aber, das Unmittelbare, das in dieser kleinen Scene der Dunker'schen Malerreise liegt, dies Atmosphärische, das Mensch und Umwelt verbindet, ist nirgends erreicht.

Wenn wir derartige Vergleiche ziehen, so wollen wir daran festhalten, dass es sich dabei nicht um Werturteile handeln kann. Sie sind immer gefährlich. Um aber das Charakteristische eines Gegenstandes zu erfassen, wird man vergleichen müssen. So kann man den Rhythmus des Volksliedes mit dem Kunstbau des Alexandriners vergleichen, wobei es jedem freisteht, zu entscheiden, was ihm mehr zusagt. Bei Gessner wirkt z. B. die Technik oft zaghaft, so zaghaft als wie bei dem jungen Goethe, wenn er zu seinen frühen Radierungen ansetzt. Dafür spricht aber bei den Schweizer Kleinmeistern das Seelische mehr, das nicht etwa äusserlich in der gefühlvollen Darstellung zum Ausdruck kommt, sondern als reines Naturerlebnis diesen Bildern immanent zu Grunde liegt und ihren Stil bildet. (Fortsetzung folgt.)

Cartes de nouvelle année

Les billets de nouvelle année ont fait leur apparition dès le début de décembre sous la forme des cartes de souhaits que *Pro Juventute* a la coutume de mettre en vente à cette époque. La série de 1933 compte de nouveau cinq lithographies en couleurs tirées d'après les aquarelles de *Milly Weber* à Saint-Moritz. Ces gracieuses petites estampes représentent, comme l'an dernier, des fleurs symbolisées par de mignonnes figures enfantines. Bien qu'ayant rencontré la faveur du public, ce thème — naïf et puéril à souhait — ne paraît pas être de ceux sur lesquels l'on doit s'éterniser et nous souhaitons à la charitable institution de réaliser enfin,