

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Laurentius von Schnüffis

Krasser, Maria

1937

VIII. Buchschmuck

I. Johann Georg Glykher .

Man würde kein abgerundetes Bild von der Eigenart der Mirantischen Schriften geben, wenn man bei ihrer Besprechung den Buchschmuck völlig unberücksichtigt liesse. Es konnte an anderer Stelle nachgewiesen werden, wie unzertrennbar in diesen Büchern Melodie und Wort sind, wie sie sich gegenseitig unterstützen und heben. Das gilt nun natürlich nicht im gleichen Maße von den Kupfern. Aber wenn sie auch nicht von Laurentius von Schnüffis selbst stammen, also über seine künstlerische Persönlichkeit keinen Aufschluss zu geben vermögen, so bestimmen sie doch sehr wesentlich die Gesamtwirkung seiner Schriften. Und darauf kam es ihm ja an.

Es soll sich natürlich im Folgenden nicht darum handeln, zu einem Werturteil über Johann Georg Glykher, den Illustrator der Mirantischen Schriften, zu gelangen. Es soll hier lediglich untersucht werden, ob und wie weit es ihm gelungen ist, in die Gedankengänge des Laurentius von Schnüffis einzudringen und sie zeichnerisch zu gestalten. Also nicht auf seine künstlerische Einzelpersönlichkeit kommt es hier an, sondern auf die Eingliederung seines Kunstschaffens in die in den Mirantischen Schriften erstrebte Verschmelzung von Wort, Ton und Bild.

Ueber den aus Rottweil stammenden Maler und Zeichner Johann Georg Glykher ist herzlich wenig bekannt.¹⁾ Ausser den Illustrationen zu den Miranti-

1) Selbst die Forschungen des ausgezeichneten Kenners süddeutscher Kirchenmalerei, Hermann Ginther, sind noch nicht über die paar Daten hinaus gelangt, die

schen Schriften schuf er 1681 eine Allegorie auf St. Blasien, gestochen von Barthol. Kilian ²⁾; Zeichnungen für das Kloster Zwiefalten, die 1689 und 1698 von Ulrich Kraus gestochen wurden; 1698 ein Votivbild der Familie Montfort für das ehemalige Kapuzinerkloster Langenargen; ein 3 m x 4 m grosses Votivbild hat sich in der Wallfahrtskirche in Triberg erhalten. Schliesslich befand sich in der Kirche zu Deisslingen bis zum Neubau 1882 ein von seiner Hand stammendes, 1723 datiertes Deckengemälde einer Himmelfahrt Mariä. Die Kirche von Oberstadion bewahrt ausserdem ein nicht näher bezeichnetes Oelgemälde von Glykhers.

Glykher, der vor allem Maler war, musste seine Entwürfe für die Mirantischen Schriften verschiedenen Stechern zur Ausführung anvertrauen. Er gewann Ulrich Kraus für die Mirantische Selbstbiographie, Waldschallmey und Mayenpfeiff, Melchior Küssel für das Mirantische Flötlein, Joh. Georg Seiller für die Mirantische Maultrummel und die Vielfarbige Himmelstulipan. In den zugänglichsten Exemplaren von "Futer über die Mirantische Maul-Trummel" fehlt das Titelkupfer, auf dem der Name des Stechers festzustellen wäre.

Der starken inneren Bewegtheit eines Laurentius von Schnüffis, seiner Vielseitigkeit, die sich von knorrig-derber Grobheit zu feinster ekstas-

das Allg. Lexikon der bildenden Künstler, hsg. von Ulrich Thieme und Fred C. Willis, Bd. 14, Leipzig 1921, S. 272 anführt.

2) Vergl. dazu Marc Rosenberg, Allegorie auf St. Blasien, in Veröffentlichungen der Grossherzogl. Badischen Sammlungen für Altertums- und Völkerkunde in Karlsruhe und des Karlsruher Altertumsvereins, Heft 2, Karlsruhe 1895, S. 53 ff.

tischer Schau erheben konnte, hätte keine andere Technik so gerecht zu werden vermocht wie der Kupferstich, die empfindliche Metallplatte, die stärksten und allerfeinsten Druck des Stichels getreulich festhielt. Der typisierende Holzschnitt hätte ^{nie} seine feinnervige Art / zu versinnlichen vermocht.

II. Die Bildelemente.

Deutlich sahen wir die Werke des Laurentius von Schnüffis von der Unendlichkeitssehnucht des barocken Menschen durchdrungen. Sein Schauplatz war nicht der geschlossene Raum, sein Held nicht ein Einziger, seine Zeit nicht das Jetzt. Das Erleben seiner Werke spielte sich auf der großen Weltbühne ab, die - da unbegrenzt - in weiten Fernen in Himmel und Hölle hinüberreicht. Der Held war nicht die Menschheit als Ganzes, sondern jeder Einzelne, das Individuelle; und nicht nur seine eigene Zeit sollte dargestellt werden, sondern auch ihre Ursachen in der Vergangenheit, ihre Möglichkeiten in fernster Zukunft.

Diese innere Beschwingtheit, die in einer Auflockerung der räumlichen Grenzen, der Gleichzeitigkeit und Ueberzeitlichkeit des Geschehens und einer starken Dynamik alles Erlebens gipfelt, kommt auch in den Kupfern Joh. Georg Glykhers zum Durchbruch.

Nur selten erscheinen die Menschen in Raum. einen Architekturraum hineinkomponiert. Meistens

stehen sie in freier Landschaft; Wälder, sanfte Bergkuppen, Wolken, das Meer, verdämmern irgendwo am Hintergrund, der Blick in die Ferne steht offen. Sehr oft schweben auf leuchtenden Wolken Engel und Heilige vom Himmel herab, der irdische Raumbegriff weitet sich ins Unendliche.

Die Ueberwindung der irdischen Raumvorstellung ist Inbegriff und Höhepunkt von Glykher's Kunst. Hier schafft er grosszügig. Die krumme Linie, die Wellenlinie, die gebrochene Linie herrschen vor und versinnlichen den Drang nach Ausdehnung, Steigerung, Unendlichkeit. Wenn er aber in sehr seltenen Fällen seine Menschen in einen Architekturraum hineinstellt, wird seine Darstellung unbeholfen und naiv, dann herrscht die gerade Linie und seine Häuser setzen sich aus peinlichst abgezeichneten Blöcken zusammen, kindlich und phantasielos.

Meistens aber gelingt es Glykher, die Linien der Architektur in die Landschaft hinaus weiterzuführen. Im Kupfer zu Maultr. 1. Th. VIII, schneiden sich die perspektivischen Linien einer Säulenhalle draussen in freier Landschaft, der Schnittpunkt ist zugleich Mittelpunkt des Fensters, das den Blick in die Ferne freigibt. Draussen im Freien aber, greift eine Pappelreihe die Dynamik der Säulenhalle wieder auf und scheint sie, da der Fensterauschnitt nur einen beschränkten Blick freigibt, ins Unendliche fortzuführen.

Auch im Kupfer zu Futer XII, findet sich dieser Schnittpunkt der Architekturlinien in freier Landschaft.

1) Das Bild zeigt einen Gedankenengang, der aus dem Inneren des Künstlers ausgeht. Es ist ein Bild, das die Dynamik der Architektur wieder aufnimmt und sie in die Landschaft überführt. Es ist ein Bild, das die Dynamik der Architektur wieder aufnimmt und sie in die Landschaft überführt.

Der Garten wird wie die Architektur behandelt, auch er ist nicht Weite, sondern Begrenztheit, die überwunden werden muss. Er schliesst nicht das Blickfeld ab, sondern frei und üppig wachsende Bäume, besonnte Berge, reiche Wolkenpartien lassen Unendlichkeit ahnen und überwinden die sehr endliche zugestutzte irdische Gartenherrlichkeit. (Fl.3Th.,IV, Mpf.1.Th.,III,IV).

Als stärkstes Mittel zur Ueberbrückung Licht. von Gegensätzlichem erweist sich bei Glykher die glückliche Verwendung von Licht und Schatten. Helle ist ihm nicht Erleben in sich, sie wird gehaltlich genützt. Entweder werden zusammengehörige Gruppen von der gleichen Lichtquelle bestrahlt (Mpf.1.Th.,IV) oder das Licht geht vom geistigen Zentrum des Bildes aus, z.B. in Mpf.2.Th.,I von Maria als der Spenderin aller Gnaden.

rationale
Noch deutlicher schleichen sich/Elemente ein, wenn in Mpf.1.Th.,VIII, die Conceptio Christi so dargestellt wird, dass ein heller Lichtstrahl, der von dem in den Wolken schwebenden Jesuskind ausgeht, sich in einem Spiegel bricht und das Herz Marias trifft. Keplers Strahlenbrechungsgesetz erscheint hier deutlich angewandt und von neuer Geistigkeit durchdrungen.¹⁾

1) Das Motiv ist nicht neu. Der süddeutsche Maler Matthäus Zehender schuf beispielsweise 1682 für das Kloster in Wangen ein Conceptio Christi (160x162), die ähnlichen Gedankengang zeigt, nur dass hier die Strahlen vom hl. Geist ausgehen. Vergl. dazu Eugen Eger, Matthäus Zehender, ein religiöser schwäbischer Maler des XVII. Jahrh., in: "Zs. 'Alemania'", 6. Jahrgang, Dornbirg 1932 (eigene Paginierung)

Wie gelingt es nun dem bildenden Künstler, dem barocken Zeiterlebnis sinnlich fassbare Form zu geben? Laurentius von Schnüffis sahen wir in grosszügiger Sorglosigkeit Vergangenes und Gegenwärtiges auf ein gedankliches Ziel konzentrieren. In massloser Häufung reihte er Beispiel an Beispiel, um mit jedem einzelnen dasselbe zu sagen.

Glykher sucht das gleiche Ziel zu verwirklichen durch die Gliederung seiner Bilder in Vordergrund, Mittelszenerie und Hintergrund: Überall wird gelebt, gehandelt, die verschiedensten Personen und Gruppen sehen wir gleichzeitig verschiedenes wirken.

Auf dem Kupfer zu Futer VI steht im Vordergrund auf fetter Weide ein Eber als Symbol der irdischen Wollust. Die Mittelszenerie ist ein sorgfältig angelegter à la mode Garten, in dem sich die tüchtigen Menschen ihrem irdischen Vergnügen hingeben. Die einen zechen und prassen, die anderen versuchen das Kartenglück, unter schattigen Bäumen spielt eine Kapelle zum Tanz auf. Aber vanitas vanitatum! Von dieser Stätte scheinbar immerwährenden Glückes führt ein sicherer Weg zur Hölle, wo gerade ein Verdammter von den Teufeln gequält wird. Vergebens dringt sein Schreien zu Gott hinauf, der unerreichbar für ihn hoch oben auf seinen fernen Wolken trontt.

Oder Futer III: Im Vordergrund Joab, seinen Bruder Amasa heuchlerisch küssend, in der Mitte ein Warner, auf den treulosen Absalon im Hintergrundweisend. Der Hintergrund erscheint durch einen dicken Baumstamm, ausserdem zweigeteilt: Rechts wird Absalons

Ende und links Judas' Verrath an Christus dargestellt.

So gelingt es, zeitliche Formen durch Bewegung. einen starken gehaltlichen Kern zu überbrücken. Nicht auf das blosse Dasein der Person, sondern auf den tieferen Sinn ihrer Handlungen kommt es hier an; die Person als solche wird durch den Tod überwunden, aber ihre Taten leben in vielen ähnlichen Taten wieder auf, sie und nur sie lassen das Ueberzeitliche ahnen. Nicht das Vollendete, Erreichte muss also festgehalten werden, sondern das Geschehen als solches, der Moment des Geschehens; nicht die pathetische Ruhe der Vollendung, sondern die elementare Bewegtheit des Werdens fesselt den spätbarocken Meister. So wird nur eine einzelne Phase der Handlung herausgegriffen und gestaltet..

Dieser Momentanismus kommt besonders deutlich in der Gebärde des Schenkens zum Ausdruck. Kaum jemals liegen bereits Hand in Hand: Hier der Bittende, Verlangende, sehnüchtig hingegossen, mit erhobenen Händen - dort der Gewährende, im Begriffe die Gabe freundlich hinüber- oder herabzureichen (Mpf. 1. Th. VII, 2. Th. VII) Beides, Werden und Vollzug der Handlung, wird auf dem Kupfer zu Mpf. 1. Th. IV dargestellt, wo Maria mit beiden Händen Rosen austheilt.

Dieses Festhalten der Bewegungsphase ist der stärkste Ausdruck des erbitterten Kampfes, den der barocke Mensch gegen die Vergänglichkeit des Augenblickes führte.

III. Die Darstellung.

Aber nicht nur in diesen Grundelementen des künstlerischen Erbbens, auch in seiner Darstellungsweise erscheint Glykher der Art des Laurentius von Schnüffis verwandt. Das Konkrete.

Seine Menschendarstellung ist ernst und keusch. Den Akt vermeidet er möglichst, wohl auch aus Erkenntnis seiner zeichnerischen Grenzen. Das Halbverhüllte, Lockende, Gefährlich-Süsse kennt er nicht. Naiv bleibt er häufig an der detaillierten Ausführung eines Faltenwurfs, einer Allongeperücke, einer Halskrause hängen. Für seine Köpfe hat er einige wenige Mustertypen. Nicht der Ausdruck, die Züge, sondern die Kleidung, muss das Individuelle kennzeichnen.

Eine Ausnahme bildet Maria in der Mpf. Sie verkörpert wohl Glykhers Kanon weiblicher Schönheit, jener innigen Verschmelzung von wissendem Frauentum und zartester Jungfräulichkeit. Immer wieder die gleichen Züge: dunkles Haar, das in weichen Wellen zur Schulter herabfällt, ein sanft ovales Gesicht, gesunde, volle, blühende Wangen, dunkle, leuchtende Augensterne, die sanft geschwungene Nase. Der eigentlich charakteristische Teil aber ist die Mundpartie. Der Mund ist klein, zärtlich geschwungen, leicht geöffnet; dieselbe gebefrohe, sehr irdisch anmutende Weichheit liegt im liebevoll gemeisselten Kinn. Das eigentlich Heilige aber liegt nicht in der Gestalt selbst, sondern in der anmutvollen Beschwingtheit und harmonischen Ausgeglichenheit ihrer

Gebärden. Die Maria des Laurentius von Schnüffis, jene zarte Verschmelzung von Welt- und Himmelssehnsucht, hätte keine verständnisvollere zeichnerische Verwirklichung finden können.

In der Erfassung der Wirklichkeit war Glykher ebenso Realist wie Laurentius von Schnüffis. Er zeichnete keine Fabeltiere, keine Wunderbäume, keine Traumberge, sondern getreu nach der wirklichen Anschauung. Mit besonderer Liebe und Kenntnis hat er die verschiedensten Tiere dargestellt.

Nur das Uebergrosse lag ihm Grunde ebenso wenig wie Laurentius von Schnüffis. Vom Pathetisch-Erhabenen zum Lächerlichen, zur Karikatur, ist bei beiden nur ein Schritt.

Noch viel stärker als in der Darstellung Das Ab-
des Konkreten sind die Beziehungen zwischen Dichter strakte
und Zeichner in der Darstellung des Abstrakten.

Schon bei Laurentius von Schnüffis fiel es auf, dass er bemüht war, das rein Geistige sinnlich zu erfassen und umzuwerten. Alle Sinne wurden in höchste Bereitschaft gestellt. Ähnliche Bestrebungen finden sich auch bei Glykher, der über den seiner Kunst einzig möglichen Wirkungsbereich des Visuellen hinausdringen möchte. Auch hier wieder der typisch spätbarocke Zug: Schmerzliches Bewusstsein, der eigenen Grenzen, glühender Drang, sie zu überwinden auf der einen Seite - und dann doch wieder Vergewaltigung der unbegrenzten Freiheit des Gedankens, Hineinpressen des Abstrakten in den engen Kreis des sinnlich Fassbaren.

Die geistige Anschauung Mariens in Mpf.3th,X ist naiv sinnlich erfasst. Maria schwebt hoch oben auf lichten Wolken, Clorus aber kniet sehnüchtig auf Erden und sucht durch ein Fernrohr ihr holdseliges Antlitz zu erspähen.

Das Echo wird ähnlich gedanklich ausgewertet wie bei Laurentius von Schnüffia. Clorus steht äusschend im Walde, hinter Bäumen verborgen gibt Maria seinen innigen Flehen Antwort. (Mpf.3. Th. IX)

Und wie Laurentius des Bildes als einer wichtigen Ergänzung und Stützung des Wortes bedarf, so findet der starke Ausdruckswille Glykhers an den reinen Bildelementen ebensowenig Genügen. Darum nimmt er, der bildende Künstler, das Wort zu Hilfe. Seine Menschen sollen nicht nur handeln, sie sollen ihr inneres Erleben, ihr Fühlen und Denken auch äussern können. Darum werden ihre Worte ins Kupfer hineingraviert, ohne jede Rücksicht auf die ~~der~~ Bildwirkung.

Auch der Geruchssinn wird herangezogen. Auf dem Kupfer zu Futer VIII kniet eine stolze Schöne im Dom vor der Statue Mariens. Die heilige Jungfrau mit dem Kindlein auf dem Arm wendet sich von der eitlen Beterin traurig ab, hält ihr spitzes Fingerlein an die Nase und spricht voll Abscheu: "Pfui, der stinckhendē hoffarth."

Auf dem Kupfer zu Mpf.3th,VIII bietet Clorus der himmlischen Frau sein Herz und innerstes Wesen in Form eines Siegels dar, denn:

"Den recht Maria lieben will,
trukht Sie aufs Hertz, wie ein Sigill."

Die Verwendung von Symbol und Allegorie ist eine sehr häufige. Hier hatte allerdings der Dichter dem Zeichner den Weg geebnet. Glykher hält sich mit seinen bildlichen Darstellungen hier eng an die Gedankengänge des Laurentius von Schnüffis und bietet darüber hinaus wenig schöpferisch Neues. Die barocke Emblematis ist für beide, für den Dichter wie für den bildenden Künstler, unentbehrlich.

+

+

+

Natürlich kann man über die künstlerische Persönlichkeit Glykhers geteilter Meinung sein, aber jedenfalls geschieht ihm Unrecht, wenn seine Darstellung ohne weiteres als maniriert ¹⁾, als "ziemlich geringwertiges, gequältes Elaborat" ¹⁾ abgetan und ihm selbst jede schöpferische Gabe abgesprochen wird. Rosenberg kannte offenbar die Illustrationen der Mirantischen Schriften nur vom Hörensagen, sonst hätte sich auch bei ihm nicht Naglers²⁾ verhängnisvoller Lesfehler L. von Schnüffig weiter schleppen können.

Glykhers Zeichnungen lassen auf eine starke geistige Beweglichkeit und eine sehr reiche

1) Marc Rosenberg, Allegorie auf St. Blasien, in: Veröffentlichungen der Großherzogl. Badischen Sammlungen für Altertums- und Völkerkunde in Karlsruhe und des Karlsruher Altertumsvereins, Heft 2, Karlsruhe 1895, S. 73

2) G.K. Nagler, Die Monogrammisten, Bd. II, München u. Leipzig 1860, N. 3021

Phantasie schliessen. Er war bei seinen vielen Bildchen ebensowenig auf einen eisernen Bestand angewiesen wie Laurentius von Schnüffis, der sich bei aller Vielschreiberei kaum je wiederholte. Wenn Glykher auch nicht zur grossen Kunst gereicht werden kann, so war er doch jedenfalls ein sympathischer und liebenswürdiger Illustrator unseres Dichters, mit dem ihn unleugbar auch eine innere Verwandschaft verband.