

BAROCK- BERICHTE 20/21



Achim Riether

Prinzip Paraphrase – Vom produktiven Umgang mit Vorbildern am Beispiel einiger Zeichnungen Rudolf Meyers (Zürich 1605–1638)

Trotz seines kurzen Lebens und einer nur fünfzehn Jahre umfassenden Berufslaufbahn hat der Zürcher Radierer und Zeichner Rudolf Meyer (1605–1638) ein erstaunlich umfangreiches Werk hinterlassen. Neben 300 Radierungen – darunter der schon in Sandrarts „Deutscher Akademie“ gerühmte „Totentanz“ – sind rund 500 Zeichnungen bekannt.¹ Der Großteil des Nachlasses hat sich über Generationen hinweg nahezu unberührt erhalten und wird heute im Kunsthhaus Zürich verwahrt. Meyers Zeichnungskonvolute präsentieren sich in der Themenvielfalt enzyklopädisch aufgefächert, bedienen sich technisch vieler Medien, die Funktionen der Zeichnung – von der ersten Ideenskizze bis zum finalen, für den Verkauf gefertigten Blatt – sind in ihrer ganzen Vielfalt belegt, stilistisch führt der Weg vom Spätmanierismus zum Frühbarock. Erhalten haben sich allerdings nicht nur Chefs d'œuvre der Zeichenkunst, sondern auch Petitessen und Schnipfel, die aufbewahrt zu haben dem Künstler kein ausgeprägtes Maß an Selbstkritik attestieren. Historisch betrachtet sind aber gerade diese Randnotizen als Rarissima eminent wertvoll und komplettieren das Bild des Zeichenkünstlers in einer Epoche, die mit vielen Künstlern des deutschsprachigen Raums respektive ihrem Werk nicht eben gnädig umgegangen ist. Sind etliche Zeichner des deutschen Frühbarock gerade noch mit einer kleinen Handvoll Beispiele ihrer Kunst zu belegen, so nimmt Rudolf Meyers Œuvre alleine schon wegen seines Umfangs eine Ausnahmestellung ein. Meyers zeichnerisches Werk läßt Einblicke in den Werkstattprozeß zu wie bei kaum einem anderen deutschen oder Schweizer Künstler der Zeit. Man kann – was sich nach einer zeitlichen Distanz von dreieinhalb Jahrhunderten eigentlich verbieten sollte – vorsichtig Statistiken betreiben; Tendenzen werden ablesbar.

Aus diesem großen Komplex, der viele Zugangstüren offenhält, sollen einige ausgesuchte Beispiele über den produktiven Umgang mit Vorbildern informieren. Die bloße Kopie hinter sich lassend, geht es um die Aneignung von Fremdvorlagen, die frei verarbeitet in Dienst gestellt werden – ein Verfahren, das man in Anlehnung an einen Terminus der Musikgeschichte als Paraphrasieren bezeichnen mag. Bei der Sichtung des Meyerschen Zeichnungsbestandes erwiesen sich viele, wenn nicht die Mehrzahl der Blätter gleichsam als Palimpsest: Unter der oberen Schicht der individuellen Handschrift verborgen, ließen sich fremde Inventionen herauspräparieren, die den Meyerschen Zeichnungen sinn- oder formgebend zugrunde liegen. Der Grad der Anverwandlung von Ge-



Abb. 1 (oben): Rudolf Meyer: „Der Triumph Josephs“, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

Abb. 2 (rechts Mitte): Antonio Tempesta: „Der Triumph Josephs“ (B. 77).

Abb. 3 (rechts unten): Antonio Tempesta: „Abimelech befiehlt die Abreise Isaaks“ (B. 52).

sehenem, Notiertem oder Gesammeltem variiert dabei stark, die Bandbreite reicht von der leicht abgewandelten Kopie bis zur Aneignung stilistischer Prinzipien.

Daß es sich bei Rudolf Meyer keineswegs um einen Einzelfall handelt, daß das Paraphrasieren ein Charakteristikum des deutschen Frühbarock ist, ließe sich bei einer genauen Untersuchung für viele andere Künstler nachweisen; es scheint gängige Praxis gewesen zu sein, fremde Vorlagen zu bearbeiten und zu verwerten. Und in dieser Vorgehensweise dürfte auch einer der Gründe dafür zu suchen sein, daß diese Zeit lange als vermeintliche Epoche des Verfalls stigmatisiert war. So hat sich Jacob Burckhardt kritisch zu





Abb. 4 (oben): Rudolf Meyer: „Venus und Adonis“. Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung.



Abb. 5 (oben): Rudolf Meyer: „Esther vor Ahasver“. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung.

Matthäus Merians „Icones Biblicae“ geübert. Burckhardt erkannte, daß vielen, wenn nicht den meisten Merian-Illustrationen Vorbilder zugrunde lagen: Inventionen von Bocksberger, Amman, den Sadeler, Goltzius, Raffael, Tempesta, um aleatorisch einige Namen herauszugreifen, die Pate standen für eine Bilderbibel, welche ihrerseits wiederum zu den beliebtesten Vorlagensammlungen der Zeit wurde. Diese Vorgehensweise, sich aus fremden Quellen zu nähren, hat Burckhardt ob ihrer mangelnden Eigenständigkeit zu kritischen Einwänden herausgefordert. Heute kann es nicht mehr um eine wie immer gartete Bewertung dieses Verfahrens gehen, sondern um deren Analyse. Und es kann selbstredend auch nicht um eine Apologie des Phänomens gehen, wie sie einer von Merians glühendsten Verteidigern noch vor wenigen Jahren zurechtzuzimmern versuchte, als er meinte: „... sein phänomenales Bildgedächtnis wertet ihn [also Merian] doch vielmehr auf“, und „Alles, was er in der Realität und in Kunstwerken sah, prägte sich ihm ein und war abrufbar.“⁴² Was hier als zirzensische Virtuosen-Nummer verkauft werden soll, hat sich realiter ganz anders abgespielt. Merians Vorlagensammlung wird jedenfalls seinem „phänomenalen Bildgedächtnis“ kaum nachgestanden haben. Anhand des Briefwechsels Matthäus Merians mit Rudolf Meyers Vater Dietrich Meyer läßt sich dann auch quellenkundlich belegen, daß die Künstler systematisch Druckgraphiken sammelten und gegebenenfalls untereinander tauschten.³ Für den unbefangenen Umgang mit fremden Mustern – die Vorbehalte hat lediglich die Nachwelt – mag im Falle Rudolf Meyers ne-

ben dem Zeitgeist auch seine Schweizer Herkunft eine wesentliche Rolle gespielt haben. Bei Schweizer Kunsthandwerkern und insbesondere den die Vorlagen liefernden Reißern war der Rückgriff auf Illustrationswerke Ammans, Stimmers oder Christoph Murers selbstverständlich. Und auch Rudolf Meyers frühe Zeichnungen erweisen die Kenntniss der Schweizer Altmeister. Aber er versucht auch schon früh, die Vorlagen nicht nur wörtlich zu übernehmen, sondern an ihnen variierend und paraphrasierend zu arbeiten. Ganz überwiegend sind es dabei Druckgraphiken, die als Muster dienen, selten Gemälde, kaum einmal eine Zeichnung; die wohlfeile Druckgraphik gehörte zur selbstverständlichen Werkstattausstattung, der man sich bei Bedarf bedienen konnte. Hierzu ein Beispiel. In den Kabinetten von Berlin, Darmstadt, St. Petersburg und Stuttgart werden Zeichnungen zu einem „Josephs“-Zyklus verwahrt. Dem inspiriert gezeichneten „Triumph Josephs“ (Genesis 41, 43) in der Staatsgalerie Stuttgart⁴ (Abb. 1) merkt man nicht an, daß das Blättchen aus zwei Radierungen Antonio Tempesta montiert wurde. Der von Rossen gezogene Triumphwagen samt der hörner- und posaunblasenden Begleitung entstammt Tempesta's Illustration zur selben Episode der Josephs-Geschichte (B. 77; Abb. 2). Pharaon mit ausgestrecktem Szepter und einem Adjutanten zur Seite ist einem ganz anderen Zusammenhang entnommen, „Abimelech befiehlt die Abreise Isaaks“ (Genesis 26; B. 52; Abb. 3). Das Arbeitsmaterial ist im typischen Meyer-Stil in eine stimmige Neufassung umgearbeitet. Tempesta's herb-

Abb. 6 (rechts oben innen): Ambrosius Francken I (zugeschrieben): „Esther vor Ahasver“. Oslo, Nationalgalerie.

Abb. 7 (rechts oben außen): Rudolf Meyer: „Esther vor Ahasver“. Luzern, Bürgerbibliothek.



skizzenhafte Radierungen erfahren eine frühbarock-üppige Umdeutung. An Einzelmotiven entzündet sich katalysatorisch Meyers Phantasie. – Das Stuttgarter Blatt entstammt dem Spätwerk Meyers. Auch der gediegene Könnner bedient sich also wie selbstverständlich fremder Inventionen. Auch für sein opus magnum, den „Totentanz“, wird manches Stück eingeschmolzen und in neue Formen gegossen, um durchmischt von Meyers Ingredienzen Legierungen mit völlig neuen Eigenschaften einzugehen. Anregungen der ortsgebundenen Totentänze (Basel, Luzern, Fribourg) wandern ebenso in den Schmelztiegel wie das bewegliche Kulturgut der – in alphabetischer Reihenfolge genannten und nicht komplett aufgelisteten Animateure – Aldegrever, Amman, Bloemaert, Brosamer, Callot, Dürer, Goltzius, Holbein, Krug, Merian, de Passe, Rubens, Sadeler, Stimmer, Tempesta. Ein weiterer Schritt der Aneignung ist die Adaption einer fremden Komposition, aber deren Belegung mit einem anderen Bildgegenstand. Eine Zeichnung Meyers im Kunsthhaus Zürich⁵ geht formal auf eine der von Jacob Matham nach Hendrick Goltzius gestochenen „Götterliebschaften“ zurück, „Herkules und Deianeira“ (B. 159). Unter Beibehaltung der Komposition wird das Personal ausgetauscht. Wie die Eberjagd im Hintergrund erkennen läßt, turtelt auf der Zeichnung im Vordergrund nun Venus mit Adonis (Abb. 4). – Als Beleg für die Gängigkeit eines solchen Recycling-Verfahrens sei auf ein niederländisches Gemälde von Nicolas Elias Pickenoy (1591–1654/56) hingewiesen, 1991 im Londoner Handel.⁶ Nach der Neubesetzung der Goltzius-Inszenierung amüsie-

ren sich auf der Gemäldefassung „Paris und Oinone“.
Über das Weiterdenken einer Vorlage geben zwei Zeichnungen in der Zentral- und der Bürgerbibliothek von Zürich und Luzern Auskunft, die das Urbild festhalten und im nächsten Arbeitsschritt über das Notierte räsonieren: Das Blatt in Zürich⁷ kopiert ein anonymes, Ambrosius Francken I (um 1544–1618) zugeschriebenes Kabinettbild mit „Esther vor Ahasver“, das sich heute in der Nationalgalerie Oslo befindet (Abb. 6).⁸ Meyer nimmt die Vorlage sehr genau auf und erlaubt sich nur wenige Abweichungen (oder der Kopist hatte eine leicht variierte Replik vor Augen). Der Hund im Vordergrund allerdings fehlt. Eine bemerkenswerte Variante befindet sich in der Bürgerbibliothek Luzern (Abb. 7).⁹ In einer forschen, unlavierten Federzeichnung werden Antiquiertheiten der ein wenig altväterlich-hölzernen Vorlage modernisiert. Die simultane Hintergrundszene beanspruchte fast ebensoviel Aufmerksamkeit wie die Hauptfiguren, die von einem steil nach oben geklappten Boden herabzustürzen drohen. Meyer korrigiert zuerst deutlich die perspektivischen Unstimmigkeiten. Die Figurengruppe wird erweitert, schließt einen Halbkreis hinter Esther, der Blick wird nicht mehr zwanghaft durch das Hauptportal auf den „Triumph Mardochais“ gelenkt. – Daß sich nun wieder der Hund im Vordergrund niedergelassen hat, beweist, daß die Luzerner Paraphrase noch unter dem direkten Eindruck des Gemäldes und – wiewohl stilistisch vehement differierend – zeitgleich mit der getreuen Kopie entstanden sein muß.

Das Wissen um diese Vorgehensweise schärft den Blick: man forscht auch nach Vorlagen, wo man prima vista nicht fündig zu werden glaubt. Eine luxuriöse „Badestube“ (Abb. 8)¹⁰ etwa paraphrasiert eine Komposition des Antwerpener Rubens-Adepten Artus Wolffort (1581–1641), die in mindestens sieben autographen Exemplaren bekannt ist (Abb. 9). Ehedem lediglich als Genreszene gehandelt, erkannte Julius S. Held¹¹ das Sujet als Illustration zum zweiten Kapitel des Buches Esther, „Esther im Frauenhaus des Ahasver“. Die Abweichungen von Gemälde und Zeichnung sind nun erheblich, die Komposition ist verändert, die Eunuchen sind bis auf den Imbißträger verschwunden, die Frauen allesamt umgruppiert und neu formuliert. Nur mehr Details verraten die Abhängigkeit: rechts ist die Gruppe der zwei sich kämmenden und im Spiegel betrachtenden Frauen übernommen, die nagelschneidende Alte – wohl ursprünglich Bathseba zu Diensten – wurde zu einer fußwaschenden jungen Gehilfin. Der geraffte Brokatvorhang ist auf die linke Seite gezogen, Messingschalen und Prunkgeschirr finden sich hier wie dort am Boden. Der Ofen bietet ein letztes zwingendes Indiz dafür, daß Meyer Wolfforts Gemälde kannte. Bei Wolffort sind mehrere Nischen in die Wand eingelassen, die Skulpturen antiker Götter bergen, unter anderem eine Figur Saturns (im Kontext der Esther-Geschichte dürfte der seine Kinder verschlingende Saturn auf Haman anspielen). In Meyers Zeichnung ist auf einer der Ofenkacheln ebenfalls, wenn auch gerade noch erkennbar, Saturn mit Sense als Relieffigur skizziert.



haechts, verschwiegen-poetische Waldszene sind in Frankenthaler Art erdichtet, schlichte Dorfsichten nähern sich dem niederländischen Realismus und zeigen Meyer auf der Höhe seiner Zeit. Simultan beherrscht der Zeichner verschiedene, zum Teil schon tote Idiome, die er zu einem eigenwilligen Esperanto zusammenfügt. Die Landschaftszeichnungen belegen eine stilistische Variabilität, die noch vom manieristischen Ideal der Vielseitigkeit herrührt.

Ein Fazit: Bilanziert man das allgemeine Wissen um die deutsche und Schweizer Kunst der Zeit mit den detaillierten Untersuchungen zu Rudolf Meyers Appetenz-Verhalten hin zur Fremdvorlage, so verdichtet sich die Vermutung, daß das Prinzip Paraphrase ein zeitspezifisches sei, alsbald zur Gewißheit. In dieser epochengebundenen Arbeitsweise liegt u. a. das Unverständnis späterer Exegeten begründet, die ihre angelegten Maßstäbe von Originalität, Kreativität und Innovation nicht eingelöst sahen. Der Qualitätsbegriff des frühen 17. Jahrhunderts dürfte sich jedoch ganz anders definiert haben. Universelle Handhabung der Mittel adelt noch immer den manieristisch geschulten Künstler. Weit gefächerte Kenntnisse sind das Fundament seines künstlerischen Tuns. Die Anlehnung an tradierte Muster ist keineswegs verpönt. Vielmehr erlaubt die geforderte Bildung dem Künstler, altgediente Lösungen mit dem Zeitstil zu manchmal disparaten, gleichwohl faszinierend facettenreichen Ergebnissen zusammenzubringen.

Abb. 8 (links oben): Rudolf Meyer: „Esther im Frauenhaus des Ahasver“, 1632. Kunsthhaus Zürich, Graphische Sammlung.

Abb. 9 (links Mitte): Artus Wolffort: „Esther im Frauenhaus des Ahasver“. Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister.

Meyer arrangiert nicht nur Wolfforts Vorlage neu, er baut auch fremdes Personal ein. Der Sklave mit Früchtekorb ist einem anderen, noch nicht zu bestimmenden Gemälde mit der „Toilette der Venus“ entnommen, das Meyer zur gleichen Zeit gesehen und nachgezeichnet¹² hatte (Abb. 10). Das Implantat fügt sich organisch ein. Daß es sich auch bei diesem Blatt um eine variierte Nachzeichnung handeln muß, beweist eine weitere Kopie nach derselben Invention im Braunschweiger Kabinett.¹³

Meyers Zeichnung entstand 1632 in Nürnberg. Im Katalog der Praunschen Sammlung verzeichnet Gottlieb von Murr 1778 unter Peter Paul Rubens „Eine Gesellschaft baden-

der Manns- und Frauenpersonen. Auf Holz. Ein vortreffliches Stück“¹⁴, ein späterer Katalog des Kabinetts weist auf die mythologischen Nischen-Figuren hin.¹⁵ Folglich wird Meyer Wolfforts erfolgreiche Kombination von biblischer Historie und Aktmalerei in der Praunschen Sammlung gesehen haben. Anhand der Landschaften¹⁶ läßt sich in einem letzten Schritt belegen, daß Meyer nicht nur bei bestimmten Motiven oder formalen Problemen auf fremde Vorlagen zurückgriff, sondern über die Einzelvorlage hinaus auch zur Stil-Imitation befähigt war: phantastische Küstengegenden sind in Paul Brils Art entworfen, bizarre Gebirgsansichten aus der Vogelperspektive verraten die Kenntnis Ver-

Abb. 10 (rechts): Rudolf Meyer: „Die Toilette der Venus“, 1632. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung.

Anmerkungen

(1) Zu Rudolf Meyer siehe: Hansjakob von Matt, *Der Radierer Rudolf Meyer von Zürich 1605–1638, Immensee o. J. [1956]*, sowie Achim Riether, *Rudolf Meyer (1605–1638). Studien zum zeichnerischen Werk, Diss. Stuttgart 1995 [kompletter kommentierter Werkkatalog, Publikation in Vorbereitung]*.

(2) „Immer wieder tut sich ein neuer Fächer auf“, Interview mit Lucas Heinrich Wüthrich, Historiker, Kunsthistoriker und Merian-Spe-



zialist. In: *Basler Magazin, Politisch-kulturelle Wochenend-Beilage der Basler Zeitung*, 278, Nr. 46, Basel 27. XI. 1993, S. 7, anlässlich der Basler Merian-Ausstellung 1993.

(3) Siehe den Brief Matthäus Merians an Dietrich Meyer vom 16. April 1640, Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Msc. T 107, Sammelmappe 6a (u. a. bedankt sich Merian für die Zusendung einer Porträdradierung, „... Der Ubrig Bildnisse von L. Killian und ander habe ich fast alle...“).

(4) Feder in Schwarz, rötlichbraun laviert, einige Striche in brauner Feder, Spuren von Bleigriffel; rund, Durchmesser 106 mm; bezeichnet: „RMeier in.“. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 289.

(5) Feder in Grau und Braun, grau laviert; 165 x 169 mm; Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. A. B. 1412.

(6) 1991 bei Colnaghi, London. Abbildung: *The Burlington Magazine*, Vol. CXXXIII, Nr. 1064, November 1991, S. XXXI.

(7) Feder in Grau und Braun, grau laviert; 200 x 157 mm; Zentralbibliothek Zürich,

Graphische Sammlung, Inv.-Nr. ZEI 1.1630.002 verso.

(8) Öl auf Holz; 67 x 60 cm. Oslo, Nationalgalerie. *Nasjonalgalleriet, Katalog over utenlandske Malerkunst*, Oslo 1973, S. 161, Kat.-Nr. 392 (ohne Abb.).

(9) Feder in Braun; 233 x 186 mm; monogrammiert: „RM“. Luzern, Zentralbibliothek, Klebeband H 759 fol.

(10) Feder in Schwarzgrau, grau laviert, 126 x 174 mm; bezeichnet und datiert: „ROD: MEYER In 1632“; Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Klebeband O 36, fol. 25 b.

(11) Julius S. Held, *Noch einmal Artus Wolfport*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. XLII, Köln 1981, S. 148–156.

(12) Feder in Grauschwarz, grau laviert; 153 x 190 mm; datiert „1632“. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. ZEI 1.1632.001 recto.

(13) Feder, laviert; 330 x 267 mm; Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum. Foto *Marburger Index*, Nr. KK 1539, fälschlich als Joos van Winghe (1544–1603). Ob das Blatt –

oder die Vorlage? – aus dem Umkreis Christoph Gertners (um 1575? – nach 1623) stammen könnte?

(14) Christoph Gottlieb von Murr, *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg . . .*, Nürnberg 1778, S. 478, Nr. 149.

(15) Christoph Theophile de Murr, *Description du cabinet de Monsieur Paul de Praun a Nuremberg*, Nürnberg 1797, S. 18, Nr. 149 (dort als Jacob Jordaens).

(16) Die Landschaftszeichnungen Meyers befinden sich hauptsächlich im Klebeband O 36 des Kunsthauses Zürich, fol. 26, 31, 34, 70–73.

Anschrift des Verfassers:

Dr. des. Achim Riether M. A.
Senefelderstraße 28
D-70176 Stuttgart