

Zürcher Buchholzschnitte zwischen Inkunabelzeit und früher Reformation

Ein Überblick

Lothar Schmitt

Dass Reformation und Buchdruck einander beförderten, gehört zu den geläufigen Topoi der Geschichtsschreibung.¹ Gerade für Zürich scheint dieser Topos auch zu passen. Schliesslich war die Zusammenarbeit des Theologen Huldrych Zwingli mit dem Buchdrucker Christoph Froschauer ausserordentlich fruchtbar. Sie bescherte Froschauers Offizin ein Auskommen und gab den Zürcher Reformatoren ein mediales Werkzeug in die Hand, um ihre Überzeugungen auch jenseits der Stadtgrenzen bekannt zu machen. Was für die Bücher selbst zu greifen scheint, gelingt bei der Buchgraphik jedoch nicht so leicht. Anders als in Wittenberg oder Basel, wo mit Lukas Cranach d.Ä. und Hans Holbein d.J. bedeutende Künstler die Entwicklung des Holzschnitts im Dienste von Buchdruck und Reformation markant vorantrieben, fehlen solche Gestalten bis über die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinaus in Zürich. Das Tätigkeitsfeld der Buchgraphik war in der Stadt zunächst zu

¹ Zuletzt, um nur ein Beispiel zu nennen, die ausgezeichnete Einführung von Andreas Waczkat in das Themenfeld: Andreas Waczkat, Medien und Medialitäten der Reformation, in: Heike Pöppelmann et al., Im Aufbruch: Reformation 1517–1617, Ausstellung Braunschweig, 7.5.–19.11.2017, Dresden 2017, 64–73.

klein, aber Froschauer machte das wett, indem er wechselnde Künstler mit Einzelwerken beauftragte – darunter auch manch namhafte Vertreter ihres Fachs. Aber erst mit den illustrierten Bibelausgaben und der üppig ausgestatteten Stumpf-Chronik änderte sich die Situation dann grundlegend.

Für die Forschung zur Zürcher Buchgeschichte war diese Ausgangslage lange ein Hemmnis. Denn mit kennerschaftlichen Versuchen, den Zürcher Buchholzschnitten Künstlernamen zuzuweisen, kommt man nicht weit. Blickt man jedoch unvoreingenommen auf die Zürcher Buchgraphik des frühen 16. Jahrhunderts, so überrascht die erstaunliche Vielfalt an Formen, mit den verfügbaren Ressourcen umzugehen. Jenseits der Frage, wer die verwendeten Druckstöcke geschaffen hat, zeigt sich dabei das schöpferische Potential der ortsansässigen Offizinen, mit Bildern zu arbeiten, um überzeugende Buchgestaltungen zu erschaffen.

Dieser Tatbestand ist Grund genug, die frühen Zürcher Buchholzschnitte in einem Überblick zu präsentieren.

1. Illustrierte Drucke vor Froschauer

Die frühesten Zürcher Druckerzeugnisse, zwei typographische Einblattdrucke des sogenannten »Drucker des Albo Lapide«, kamen noch ohne Illustrationen aus. Nur einer von ihnen ist mit Holzschnitt-Bestandteilen ausgestattet: eine Bulle, mit der Papst Sixtus IV. einen Ablass zugunsten der Zürcher Kirchen gewährte.² Er enthält zu Beginn die xylographischen Textelemente »Sixtus« und »Vniver« (typographisch ergänzt zu Vniversis).

Der einzige andere Einblattdruck des 15. Jahrhunderts mit xylographischem Schmuck gehört zu einer Serie von Texten des Zürcher Autors Eberhard Schleusinger. Sie wurden vom »Drucker des

² Falk *Eisermann*, Verzeichnis der typographischen Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation [VE 15], 3 Bde., Wiesbaden 2004, Bd. 3, 465–466, Nr. S–61; Paul *Leemann-van Elck*, Die zürcherische Buchillustration von den Anfängen bis um 1850, Zürich 1952, 11–12. Alle Exemplare stammen aus einem Band der Lindauer Stadtbibliothek. Zwei der Lindauer Exemplare wurden 1906 von der Bayerischen Staatsbibliothek erworben. Das andere Werk, das dem »Drucker des Albo Lapide« zugeschrieben wird und wohl ebenfalls 1479 entstand, ist verzeichnet unter VE 15 S–118.

Almanach für 1482« veröffentlicht, der vielleicht mit dem »Drucker des Albo Lapide« identisch ist und bei dem es sich vielleicht um Sigmund Rot handelt.³ Der in der Zentralbibliothek Zürich aufbewahrte zweispaltige Jahreskalender⁴ (Abb. 1) besitzt in der rechten Spalte zwei Holzschnitte, auf denen ein leicht und ein stark verschatteter Himmelskörper zu sehen sind. Sie gehen auf die Illustrationen von Jakob Pflaums »Kalendarium« zurück.⁵ Trotz der schematischen Gestaltung sind die beiden Holzschnitte dem Text gezielt zugeordnet. Der eine zeigt, wie »der mon für die sunnen zu gan« beginnt, der andere, wie vom Mond »nit mer belibt denn by eim achtzehenden teil« – dargestellt werden also eine Mond- und eine Sonnenfinsternis.

Der vom gleichen Drucker stammende Einblattdruck »Zeichen der falschen Gulden« wurde um 1482 auch in zahlreichen anderen Orten, darunter Augsburg, Nürnberg und Ulm veröffentlicht.⁶ Obwohl fast alle diese Drucke mit Holzschnitten ausgestattet sind, welche die gefälschten Münzen abbilden, fehlen solche Illustrationen im Zürcher Exemplar.⁷ Da potentielle Käufer sicher sehr daran interessiert waren, die gefälschten Münzen zu sehen, fällt das Fehlen der Illustrationen in der Zürcher Ausgabe auf. Vielleicht deutet sich hier an, dass am Ort keine Formschneider verfügbar waren, die in der Lage gewesen wären, passende Druckstöcke anzufertigen.

³ VE 15 S-11 bis S-15; Franz Josef *Schiffmann* und Adolf *Fluri*, Der Dominikaner Albertus de Albo Lapide und die Anfänge des Buchdrucks in der Stadt Zürich, in: Zürcher Taschenbuch 22 (1899), 100–159.

⁴ Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung (EDR 1.1481.001); VE 15 S-12; Martin *Germann*, Fundort Bucheinband: Ein Zürcher Kalender auf das Jahr 1482: Einblattdruck-Unikat in der Zentralbibliothek Zürich, in: *Librarium: Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft* 35 (1992), 165–175; Martin *Germann*, Fundort Bucheinband, ein Zürcher Kalender auf das Jahr 1482. Mit einem Überblick über die Zürcher Offizin und ihre Drucke 1479 bis um 1481, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 68 (1993), 66–87; Bruno *Weber*, Zeichen der Zeit: Aus den Schatzkammern der Zentralbibliothek Zürich, Zürich 2002, 45, Nr. 18.

⁵ Bekannt sind eine lateinische und zwei deutsche Ausgaben, die in Ulm bei Johann Zainer zwischen ca. 1477 und 1478 gedruckt wurden. Vgl. *Incunabula Short-Title Catalogue* [ISTC], elektronische Ressource, <http://www.bl.uk/catalogues/istc/>, ip00542000, ip00543000 und ip00544000.

⁶ VE 15 Z-6 bis Z-17.

⁷ VE 15 Z-17; nur im Nürnberger Druck (VE 15 Z 12) fehlt der Holzschnitt ebenfalls.

Auch in den Jahren nach 1500 gehören die Einblattdrucke in Zürich zu den wichtigsten Belegen für die Verwendung von Holzschnitt-Illustrationen. Von nun an sind sie mit dem Namen eines Druckers verbunden: Hans Rüeegger.

Rüeegger, der aus Zürich stammte und hier 1517 starb, ist mit verschiedenen beruflichen Tätigkeiten dokumentiert. Seit spätestens 1503 betrieb er eine kleine Offizin, in der ab 1515 auch sein Nachfolger Christoph Froschauer arbeitete. In Rüeeggers frühestem datierten Druck, der 1504 erfolgten Einladung des Zürcher Rats zum Freischiessen⁸ (Abb. 2), werden ähnlich schematische Bildelemente eingesetzt wie im Almanach von 1482. In diesem Fall sind es die für die Armbrust- und Büchschützen besonders wichtigen Massangaben, mit denen die Entfernung und die Grösse der Zielscheibe festgelegt wurde. Der Einladungstext verweist dafür ausdrücklich auf die Bildelemente. Mit der zuvor bereits genannten Ablass-Bulle von 1479 ist auf der Einladung die dekorativ eingesetzte Initiale am Beginn vergleichbar. Diesmal umschliesst das »D« im Innern das Wappen Zürichs. Auch dieses Detail ist auf den Zweck des Drucks bestens abgestimmt, denn es unterstreicht den amtlichen Charakter des Schreibens, das von Bürgermeister und Rat der Stadt formuliert worden war. Der Druck ist in zwei Varianten überliefert, die sich in der Grussformel unterscheiden. Im ersten Fall ist das Anschreiben stark eingeschränkt auf »Den fürsichtigen ersamen wissen burger meister und rat zu«. Dahinter folgt dann eine Lücke, in die der passende Name des Ortes eingetragen werden konnte, wohin das Schreiben gesandt werden sollte (Abb. 3). In der zweiten Variante ist der erste gedruckte Teil des Anschreibens weggelassen, so dass hier auch andere Personen und Institutionen angesprochen werden konnten (Abb. 4). Vorgegeben war diesmal allein das »D« der Initiale, welches sich jedoch immer in eine sinnvolle Adressierung integrieren liess. Die Einladung zum

⁸ Paul *Leemann-van Elck*, Bibliographie der Drucke von Hans Rüeegger und dem anonymen Christoph Froschauer 1503–1521, in: *Der Schweizer Sammler* 7 (1933), 127–131 und 171–173, hier 127–128, Nr. 1; *Leemann-van Elck*, Die zürcherische Buchillustration, 12; Marianne *Naegeli* und Hans Christoph *von Tavel*, Zürcher Kunst nach der Reformation: Hans Asper und seine Zeit, Ausstellung Helmhaus Zürich, 9.5.–28.7.1981, Zürich 1981, 174, Nr. 195; Manfred *Vischer*, Zürcher Einblattdrucke des 16. Jahrhunderts, Baden-Baden 2001 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana 185), 13–14, Nr. A 1a und b.

Freischiessen ist in vier Exemplaren überliefert, die allesamt in der Zentralbibliothek aufbewahrt werden. Obwohl zwei Varianten gedruckt wurden, ist für die Kolorierung der Initiale immer das gleiche System verwendet worden, bei dem es vor allem auf die heraldisch richtige Kennzeichnung des Zürcher Wappens ankam. In einem umschliessenden Oval, das mattrot koloriert wurde, stehen zwei Löwen als Wappenhalter. Sie sind gelb ausgemalt und haben rote Zungen. Gelb und Rot wurden auch zur Ausmalung des kaiserlichen Wappens verwendet, das über dem blau-weissen Schild Zürichs steht. Die Bodenzone ist schliesslich grün koloriert worden. Während diese Farbwahl bei drei der vier Exemplare übereinstimmt, unterscheidet sich das einzige erhaltene Exemplar der ersten Variante in zwei Details. Das Rot der Löwen und des Kaiserwappens fehlen, während der Buchstabe »D« eine zusätzliche Kolorierung in Grün besitzt. Da davon auszugehen ist, dass die ganze benötigte Auflage möglichst rationell in kurzer Zeit gedruckt und versandfertig gemacht wurde, deutet sich anhand der Gemeinsamkeiten und Unterschiede des verwendeten Farbsystems zweierlei an: Die erste Variante entstand wohl vor der zweiten und wurde in Satz und Kolorierung etwas aufwändiger behandelt. Die zweite Variante wurde vermutlich in einem Durchgang nach einem vorher festgelegten Farbsystem illuminiert, das wie im Akkord aufgetragen wurde, um die Arbeit rasch zu erledigen.

Froschauer hat die Initiale zwanzig Jahre später, 1525, noch einmal verwendet. In diesem Fall schmückte sie die Vorrede des ersten Teils und Luthers Vorrede zum dritten Teil der deutschen Übersetzung des Alten Testaments.⁹ Ob hier noch etwas vom ursprünglichen lokalen Bezug aufrechterhalten werden sollte, den die Einladung zum Zürcher Freischiessen eindeutig hatte, bleibt vage. Es könnte zwar durchaus sein, dass Froschauer seinen Druck als »Zürcher« Bibelausgabe kennzeichnen wollte. Genausogut ist aber auch möglich, dass er aus seinem Vorrat an Initialen einfach den passenden Buchstaben wählte, ohne sich über dessen Bedeutung Gedanken zu machen.

⁹ Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts, Stuttgart 1983–2000 [VD 16], B 2918.

Etwa zur gleichen Zeit und mit der gleichen Type wie die Einladung zum Freischiessen druckte Hans Rügger auch ein Marienbild mit einem darunter angeordneten Ablass text (Abb. 5).¹⁰ Unter den Zürcher Drucken steht hier die künstlerische Gestaltung des Holzschnitts erstmals im Vordergrund. Aber auch diesmal ist mit der Verwendung des Bildes wie in den vorausgegangenen Fällen ein weiter reichender Zweck verbunden. Denn der zugehörige Text versichert, dass es sich um die Wiedergabe eines frühen Marienbildes handelt, das in Rom aufbewahrt wird. In Rom gab es nun aber mehrere solcher Bilder. Das könnte der Grund sein, warum der Holzschnitt zwei Madonnen zeigt. Die linke folgt dem Typus der »Madonna von S. Sisto«, die rechte dem der »Madonna von S. Maria Maggiore«.¹¹ Die Zürcher Fassung entspricht unter anderem einem Einblattholzschnitt, den Thomas Anshelm um 1500 in Pforzheim druckte.¹² Dort ist die rechte Madonna des Zürcher Blatts spiegelbildlich dargestellt. Das Gebet des Zürcher Blatts findet sich ebenfalls auf einem Pforzheimer Druck, doch gehen wohl beide auf eine gemeinsame Vorlage zurück.¹³ Der Zürcher Holzschnitt stellt beide Madonnen in einer Weise dar, die auf zeitgenössische Betrachter fremdländisch und archaisch gewirkt haben muss. Umso eindrücklicher wird deshalb die im Text geäußerte Versicherung gewirkt haben, dass dieses Bild Maria so zeige, wie der Evangelist Lukas sie gemalt hatte. Anschliessend verspricht der Text, dass vor Höllenstrafen bewahrt bleibt, wer das nachfolgende Gebet täglich spricht. Das Gebet wendet sich an die Gottesmutter in ihrer Rolle als Fürbitterin und wiederholt dabei fünffach das »Ave Maria«. Auch in diesem Fall ist das einzige erhaltene Exem-

¹⁰ *Leemann-van Elck*, Bibliographie der Drucke von Hans Rügger, 127–128, Nr. 3; *Naegeli* und *von Tavel*, Zürcher Kunst, 174, Nr. 194; *Vischer*, Einblattdrucke, 15–16, Nr. A 3; *Weber*, Zeichen, 48, Nr. 20.

¹¹ Martina *Wehrli-Johns*, Mariengebete in Zürcher Frühdrucken der Offizin von Hans Rügger, in: *Strenarum lanx*: Beiträge zur Philologie und Geschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Festgabe für Peter Stotz zum 40-jährigen Jubiläum des Mittellateinischen Seminars der Universität Zürich, hg. von Martin H. Graf und Christian Moser, Zug 2003, 209–233, hier 217–219.

¹² »Siebenfache Grüssung Mariae«, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek (HB I 26). Dazu u.a. Hans *Koegler*, Über das Flugblatt der Juliusgeschenke und die Druckwerke des Hans Rügger in Zürich, in: Schweizerisches Gutenbergmuseum 12 (1926), 47–54, hier 53 und *Naegeli* und *von Tavel*, Zürcher Kunst, 174, Nr. 194.

¹³ *Wehrli-Johns*, Mariengebete, 219.

plar, das sich in der Zentralbibliothek befindet, koloriert. Die verwendeten Farben – Rot, Grün und ein bräunliches Gelb – konzentrieren sich vor allem auf die Gewänder, um deren Kostbarkeit hervorzuheben. Das überlieferte Exemplar weist zudem eine handschriftliche Ergänzung auf, welche die Ablassversprechungen ein wenig eingrenzt. Denn die Behauptung, ein Strassburger Prediger habe die Wirksamkeit des Gebets bei seiner Seele geschworen, wird mit dem Kommentar versehen »versteh, wan er sonst kein sündt thät«.

Ein besonders wichtiges Beispiel ist schliesslich das Blatt »Ein Uslegung der Schilt und Wapen der Eydggnoschafft«, welches um 1510 ebenfalls von Hans Rüeegger gedruckt wurde (Abb. 6).¹⁴ Im oberen Drittel ist der mit Doppellinie eingefassten Vorrede ein Bild vorangestellt, das einen Innenraum darstellt, der im Text als reich ausgemalter Palast beschrieben wird. In ihm steht rechts ein Landsknecht mit Hellebarde vor dem Thron der im Text genannten »Frow Eer«. Ihr beschreibt der Autor in den beiden unteren Dritteln die Wappen der Eidgenossenschaft. Diese Wappen umrahmen oben und rechts die zugehörigen Verse. Verbunden sind sie links und unten mit einer Kette, an deren Enden ein Haken und ein Schloss angebracht sind. Diese Kette mit ihren fest verbundenen Gliedern steht wohl als Sinnbild für den Zusammenhalt der Eidgenossenschaft. Ein solches Motiv wurde vorher bereits auf dem sogenannten Florentiner »Kettenplan«¹⁵ verwendet, wo die Kette in durchaus vergleichbarer Weise die territoriale Einheit von Stadt und Umland symbolisiert. Da im Text des Zürcher Blatts die heraldischen Farben der Wappen beschrieben werden, ist es ganz folgerichtig, dass der Drucker oder der einstige Besitzer dieses Exemplar kolorieren liess.

¹⁴ Paul *Leemann-van Elck*, Ein unbekannter Zürcher Einblattdruck, in: *Der Schweizer Sammler und Familienforscher* 8 (1934), 129–130; *Leemann-van Elck*, Die zürcherische Buchillustration, 14; *Naegeli und von Tavel*, Zürcher Kunst, 174, Nr. 196; *Vischer*, Einblattdrucke, 17–18, Nr. A 5.

¹⁵ Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (899–100); dazu u.a. Christian *Hilsen*, Die alte Ansicht von Florenz im Kgl. Kupferstichkabinett und ihr Vorbild, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 35 (1914), 90–102; Horst *Appuhn* und Christian von *Heusinger*, Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance, Unterschneidheim 1976, 44; Larry *Silver* und Elizabeth *Wyckoff* (Hg.), *Grand Scale: Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian*, Ausstellung Wellesley, Mass. u.a. 19.3.–8.6.2008, New Haven/London 2008, 37.

Soweit erhalten, beschränkte sich die Produktion der Offizin von Hans Rüeegger vor allem auf Einblattdrucke mit einem grossen thematischen Spektrum, in dem Angelegenheiten dominieren, welche den lokalen Käuferkreis ganz unmittelbar beschäftigten. In dieses Spektrum passt auch das einzige von Rüeegger gedruckte Buch. Es handelt sich um einen Kalender, der auf den Schriften des Mathematikers und Astronomen Johannes Regiomontanus beruht und Anweisungen zu Gesundheit und Lebensführung enthält.¹⁶ Übereinstimmungen zu Regiomontans Kalender, der bereits im 15. Jahrhundert häufig gedruckt wurde, bestehen in den Abschnitten, die sich mit den Tierkreiszeichen und den Planeten beschäftigen. Das zeigt ein Vergleich mit der Augsburger Ausgabe der deutschen Übersetzung von 1496 (ISTC iroo102000). Im 16. Jahrhundert werden ähnliche Kalenderausgaben allerdings selten.

Was die Zürcher Ausgabe auszeichnet, ist der hohe gestalterische Aufwand, den Rüeegger betrieben hat. Der Text ist nicht nur zweifarbig in Schwarz und Rot gedruckt, sondern mit einer Fülle an Beiwerk ausgestattet: Über 50 Holzschnitte, darunter zwei Wiederholungen, und zahlreiche Randleisten kommen dabei zum Einsatz. Die Holzschnitte verteilen sich gut erkennbar auf die sieben Kapitel des Buchs. Besonders komplex ist das umfangreiche erste Kapitel, in dem sich je zwölf Bilder der Monate und der Sternzeichen mit zugehörigen Monatskalendern abwechseln (Abb. 7). Neun der Monatsbilder werden seitlich von zwei Rahmenleisten flankiert. Jedem Monat ist ausserdem ein Gedicht vorangestellt, das allseitig von Rahmenleisten umgeben wird. Auch im Rest des Buches ist dieses Ausstattungselement fast ausschliesslich auf Gedichte beschränkt, die einen Grossteil des Buches ausmachen. Das Buch wird von zwei Holzschnitten mit christlicher Thematik begleitet: am Beginn steht eine von Engeln bekrönte Madonna im Strahlenkranz (Abb. 8), die zuvor bereits als Einblattdruck veröffentlicht worden war.¹⁷ Gegen Ende findet sich eine Kreuzigungsszene

¹⁶ VD 16 M 6537 (identisch mit VD 16 ZV 8838); Manfred Vischer, Bibliographie der Zürcher Druckschriften des 15. und 16. Jahrhunderts [Vischer], Baden-Baden 1991 (Bibliotheca bibliographica Aureliana 124), Nr. B 1; Leemann-van Elck, Bibliographie der Drucke von Hans Rüeegger, 129, Nr. 4; Leemann-van Elck, Die zürcherische Buchillustration, 14.

¹⁷ München, Staatliche Graphische Sammlung (118523); Wehrli-Johns, Mariengebete, 215–216 mit weiterer Literatur.

(Abb. 9). Ganz an den Schluss hat Rüeegger seine Druckermarken gesetzt.

Dass viele Holzschnitte des Kalenders als zusammengehörige Gruppen erkennbar sind, hängt auch damit zusammen, dass sie aus fremden Kontexten übernommen und hier im Kalenderdruck neu zusammengebracht wurden. Klare Gruppen dieser Art, die sich Format und Machart teilen, bilden zu Beginn die Monats- und die Sternzeichenbilder sowie am Schluss die kleinen Holzschnitte, welche einen Astronomen und die sieben Planetengötter zeigen (Abb. 10). Älteren Datums sind auch die beiden kleinen Evangelistensymbole auf Blatt D5 verso. Aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten sind all die Holzschnitte als zusammengehörig erkennbar, die von Urs Graf entworfen und teils mit Monogramm versehen wurden (Abb. 11). Sie finden sich in den Kapiteln, die der Gesundheit, den vier Charakteren sowie der Geburt und Pflege von Kindern gewidmet sind. Urs Graf war in diesen Jahren für verschiedene Drucker am Oberrhein tätig, darunter 1503 für Johann Knoblauch in Strassburg und 1509 für Adam Petri in Basel.

2. Frühe Froschauer-Drucke

Als Hans Rüeegger starb, heiratete Christoph Froschauer die Witwe und führte die kleine Offizin weiter. Der erste Druck, der nach Rüeeggers Tod um 1518/1519 veröffentlicht wurde, ist Sixt Buchsbaums »Unser lieben Frauen Rosenkranz«.¹⁸ Dieser Text, der bereits im späten 15. Jahrhundert entstand, wurde unter anderem in Einblattdrucken verbreitet, von denen zwei Ausgaben bekannt sind. Es existieren aber auch Buchfassungen, die der Zürcher Version vorausgehen und mit ihr gut vergleichbar sind. Dazu zählen eine Ausgabe, die nach 1500 in München (VD 16 ZV 29293; ISTC ib01268520) und eine weitere, die 1512 in Nürnberg (VD 16 B

¹⁸ VD 16 B 9045; Vischer C 654; *Leemann-van Elck*, Die zürcherische Buchillustration, 17; Albrecht *Dröse*, Ein neues Gedicht, das von Marie Psalter spricht: Sixt Buchsbaums Rosenkranzgedicht im Herzog-Ernst-Ton, in: Maria in Hymnus und Sequenz: Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven, hg. von Eva Rothenberger und Lydia Wegener, Berlin/New York 2017 (Liturgie und Volkssprache. Studien zur Rezeption und Produktion geistlicher Lieder in Mittelalter und Früher Neuzeit 1), 345–371.

9043) gedruckt wurde. Die Zürcher ist gegenüber den älteren Ausgaben um ein zweites Gebet »Die frow von himel« erweitert, das ebenfalls zuvor bereits gedruckt worden war.¹⁹

Zunächst fällt auf, dass Froschauer mit Buchsbaums Text im Bereich privater Frömmigkeit agiert, in die auch das bereits erwähnte Ablassbild Rüegggers gehört, auf dem zwei Marienbilder zu sehen sind. Es wäre also eine falsche Erwartung, wenn man bei Froschauer, der später an Zwinglis Seite für die Reformation eintrat, in der Zeit zuvor Zeichen für das Kommende suchen würde. Buchsbaums »Rosenkranz« veranschaulicht dies besonders deutlich.

Froschauers Druck zeichnet sich durch einen zwar bescheidenen aber aufschlussreichen Buchschmuck auf dem Titelblatt (Abb. 12) aus. Denn sowohl die stehende Madonna im Strahlenkranz auf der Mondsichel als auch die beiden Randleisten sind älteren Ursprungs. Die Randleisten gehören zu denen, die bereits in Rüegggers Kalender von 1508 verwendet worden waren. Da diese Randleisten auch in anderen Drucken Froschauers zum Einsatz kamen, kann eine Übersicht helfen, die Übereinstimmungen zu erkennen (Abb. 13).

Von den beiden Randleisten auf dem Titelblatt von Buchsbaums »Rosenkranz« findet sich die rechte (Abb. 13, F-8) in Rüegggers Kalender auf dem Titelblatt oben, die linke (Abb. 13, F-7) auf Blatt C6 verso unten. Im Fall der Randleisten wurde also mit dem Fundus weitergearbeitet, der in der Offizin, die Froschauer von Rüegger übernahm, bereits vorhanden war.

Anders sieht es mit der Mariendarstellung aus: Sie stammte aus der Basler Offizin Jakob Wolffs, wo sie zur Illustration von Heinrich Seuses »Der ewigen Weisheit Betbüchlein« (VD 16 S 6101) verwendet worden war (Abb. 14).²⁰ Sie findet sich dort auf Blatt F1 recto und L3 verso. Aus der gleichen Quelle stammen, wie noch gezeigt wird, eine ganze Reihe weiterer Holzschnitte. Der Grund

¹⁹ Ein nach 1500 entstandener Augsburger Einblattdruck von Johann Schönsperger (ehemals eingeklebt in die 1487 gedruckte Lyoner Ausgabe der »Summula de dialectica Petri Hispani« von Johannes Buridanus in der Benediktinerabtei Ottobeuren [Inc 244]) überliefert diesen Text. Ilona Hubay, Incunabula aus der Staatlichen Bibliothek Neuburg/Donau. Incunabula in der Benediktinerabtei Ottobeuren, Wiesbaden 1970, 181, Nr. 105.

²⁰ Koegler, Juliusgeschenke, 54; Wehrli-Johns, Mariengebete, 221.

dafür war möglicherweise, dass Seuses Buch im Auftrag des Zürcher Bürgers Marx Werdmüller veröffentlicht worden war und die Druckstöcke über ihn nach Zürich gelangten.²¹

Das Layout-Schema des Titelblatts von Buchsbaums »Rosenkranz«, bei dem der Titelholzschnitt von zwei seitlichen Leisten begleitet wird, ähnelt einem Flugblatt, das sich der Wundergeburt eines Kindes widmet, die sich 1519 in Zürich ereignet haben soll.²² Die dort verwendeten Leisten stammen, wie beim Rosenkranz, aus Rüeggers Kalender. Es handelt sich in diesem Fall um die Nummern F-9 (rechts) und F-12 (links) auf Abb. 13. Da beide Leisten aber länger sind als bei den anderen Fällen, in denen sie im gleichen Jahr benutzt wurden, ist das Flugblatt früher als die folgenden Verwendungen. Diese Beobachtung wird dadurch bestätigt, dass die Wundergeburt im Flugblatt auf den ersten Januar datiert wird, der Druck also wohl Anfang 1519 erfolgte.

Ein weiterer früher Druck Froschauers mit dem Titel »Der buren Practica«²³ der zu Beginn des Textes Heinrich von Uri zugeschrieben wird, umfasst nur vier Blätter. Der Titel wird von Randleisten umgeben (Abb. 15), und auch am Ende der Schlussseite ist eine solche Randleiste platziert (Abb. 16). In diesem Fall handelt es sich um etwas breitere Stücke, die aber ebenfalls aus Rüeggers Kalender übernommen wurden. Dort rahmen sie die Monatsdarstellungen im ersten Teil. Da diese Leisten recht kurz sind, musste Froschauer für die Bauernpraktik mehrere Stücke aneinandersetzen. Teilweise hat er auch Fragmente älterer Randleisten verwendet, um sie auf die für seine Zwecke nötige Länge und Breite zu erweitern. Von den auf der Titelseite verwendeten Randleisten sind zwei identifizierbar: Der rechte Teil der unteren (Abb. 13, F-3) stimmt mit der linken auf Blatt B₃ recto von Regiomontans Kalender überein, während der linke Teil nicht im Kalender zu finden ist. Die obere

²¹ Hans Koezler, Die illustrierten Erbauungsbücher: Heiligenlegenden und geistlichen Auslegungen im Basler Buchdruck der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts: Mit Ausschluss der Postillen, Passionale, Evangelienbücher und Bibeln, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 39 (1940), 53–157, 80–83; Wehrli-Johns, Mariengebete, 222.

²² Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung (PAS II 12/15); Vischer, Einblattdrucke, 26, Nr. A 12.

²³ VD 16 B 808; Vischer C 699; Leemann-van Elck, Bibliographie der Drucke von Hans Rüegger, 172, Nr. 12; Leemann-van Elck, Die zürcherische Buchillustration, 18.

Randleiste (Abb. 13, F-1) setzt sich aus einem Teil der linken und aus der rechten Leiste auf Blatt D2 verso zusammen. Auch die Randleiste auf der Schlussseite (Abb. 13, F-6) besteht aus zwei Teilen: Der linke Teil stammt aus der rechten Leiste von Blatt D2 verso des Regiomontan-Kalenders, während der rechte Teil nicht im Kalender vorkommt.

Einen ähnlichen Befund wie die Bauernpraktik bietet auch der etwa zur gleichen Zeit veröffentlichte Nachdruck von Martin Luthers »Sermon von dem Gebet und Prozession in der Kreuzwoche« (Abb. 17).²⁴ Im Vorjahr wurde diese Schrift in Augsburg, Nürnberg und Strassburg gedruckt.²⁵ Im gleichen Jahr wie Froschauers Ausgabe entstanden weitere in Wittenberg und Leipzig.²⁶ Während die Nürnberger und Wittenberger Drucke ohne Titelschmuck auskommen, verwenden die Augsburger Ausgaben Titeleinfassungen. Nur die Strassburger und die Leipziger Drucker entschieden sich so wie Froschauer für eine Kreuzigungsdarstellung auf dem Titelblatt. Diese Wahl lag in Anbetracht des Anlasses nahe, aus dem Luther seine Predigt hielt.

Froschauer arbeitet in diesem Fall erneut mit dem Bilderschmuck aus Rüeggers altem Vorrat: Der Kreuzigungsholzschnitt fand bereits am Ende des Kalenders von 1508 Verwendung (Abb. 9). Von dort stammen auch wieder die Randleisten. Die obere im Lutherdruck entspricht prinzipiell der oberen Randleiste in der Bauernpraktik (Abb. 13, F-1), nur sind diesmal die beiden Teile gegeneinander verdreht: Das grosse Stück ist mit R-D2v-l das kleine Fragment am rechten Rand mit R-D2v-r identisch.

Die linke Randleiste des Lutherdrucks (Abb. 13, F-10) stimmt mit den drei oberen Vierteln der linken Leiste auf Blatt B8 verso des Regiomontan-Kalenders überein; die rechte Leiste (Abb. 13, F-9) ist mit der oberen Leiste auf Blatt A8 verso identisch, von der jedoch rechts ein Stück entfernt wurde.

Eine erkennbar ähnliche Titelblattgestaltung wie Luthers »Sermon von dem Gebet und Prozession in der Kreuzwoche« besitzt auch ein Druck, den Froschauer 1521 veröffentlichte. Es handelt

²⁴ VD 16 L 6336; Vischer C 1; Naegeli und von Tavel, *Zürcher Kunst*, 143, Nr. 145; Leemann-van Elck, *Die zürcherische Buchillustration*, 18.

²⁵ VD 16 L 6325-6327, L 6329-6331.

²⁶ VD 16 L 6333, L 6335, L 6337.

sich um Johann Eberlin von Günzburgs »Lob der Pfarrer«²⁷ (Abb. 18), das im gleichen Jahr von Pamphilius Gengenbach in zwei Basler Ausgaben (VD 16 E 104–105) gedruckt wurde. Auch in diesem Fall ist die Wahl des Zürcher Titelholzschnitts, der eine Bestattungsszene zeigt, vom Text vorgegeben, denn im Untertitel wird der unnötige Aufwand erwähnt, der beim Lesen der Messe und bei Begräbnissen betrieben wird. In dieser Wahl folgt Froschauer wahrscheinlich den beiden Ausgaben Gengenbachs, denn auch dort ist ein Begräbnis dargestellt. Da in einer der Basler Ausgaben (VD 16 E 104) neben dem Holzschnitt mit der Beerdigung auch eine Messfeier zu sehen ist, dürfte diese die ursprüngliche, weil komplexere Fassung gewesen sein. Dass Froschauer sich auf einen Titelholzschnitt beschränkte, könnte aber auch gut dadurch bedingt sein, dass er keine passenden anderen Druckstöcke zur Verfügung hatte. Die von Froschauer verwendete Bestattungsszene ist sonst nicht nachweisbar. Ihre Einfassungslinie ist jedoch bereits beschädigt, denn sie weist unten rechts zwei deutliche Lücken auf. Deshalb dürfte sie älteren Datums und von Froschauer wiederverwendet worden sein.

Die drei Rahmenleisten, welche in der oberen Hälfte den Titel umgeben, stammen aus Rüeggers Vorrat und sind alle in dessen Kalender nachweisbar: Die obere Leiste (Abb. 13, F–11) ist mit der unteren auf der Titelseite des Kalenders identisch, die rechte (Abb. 13, F–10) stimmt mit der linken auf Blatt B8 verso des Kalenders überein. Die linke Rahmenleiste (Abb. 13, F–9) ist die gleiche wie die obere Leiste auf Blatt A8 verso des Kalenders. Die beiden seitlichen Leisten hat Froschauer, wie oben bereits erwähnt, auch für Luthers »Sermon von dem Gebet und Prozession in der Kreuzwoche« verwendet.

Die beiden zuletzt betrachteten Drucke gewannen durch die Verwendung der alten Rahmenleisten ein recht einheitliches, aber nicht mehr ganz zeitgemässes Gepräge. Dabei beliess es Froschauer jedoch nicht mehr lange. Bereits ein Jahr vor dem »Lob der Pfarrer« verwendete er neue Leisten, die mit den typischen Titelblättern der Zeit schritthalten konnten, wie sie etwa in Basel, Augsburg und

²⁷ VD 16 E 106; Vischer C 2; *Leemann-van Elck*, Die zürcherische Buchillustration, 18–19.

Wittenberg üblich waren. In den frühen Jahren der Reformation wuchs die Zahl kleiner, rasch gedruckter Schriften, bei denen der Aufwand einer individuellen Titelblattgestaltung zu gross gewesen wäre. Hier eigneten sich thematisch ungebundene Einfassungen, bei denen man die ins Zentrum gesetzten Angaben zu Autor und Titel problemlos austauschen konnte.

Ein solches Beispiel ist Froschauers Ausgabe von Martin Luthers »Eine Predigt von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi«²⁸ (Abb. 19), die 1519 in zahlreichen Drucken erschienen war. Mindestens zwei von ihnen ähneln Froschauers Fassung im Aufbau des Titelblatts: Sowohl Adam Petri in Basel als auch Hans Schobser in München verwenden neben den obligatorischen Textbestandteilen einem Holzschnitt mit Passionsthematik und eine Titeleinfassung. Da die Formulierung des Titels zwischen den Ausgaben in Basel und Zürich übereinstimmt, dürfte Petris Titelblatt das entscheidende Vorbild für Froschauers Gestaltung gewesen sein. Der Rahmen, den Froschauer nutzte, besteht aus vier einzelnen Leisten, die jedoch inhaltlich zusammengehören, denn sie stellen die zwölf Apostel dar. Wie wohl in allen anderen Ausgaben des Textes liessen auch weder Petri noch Froschauer eigens einen Passions-Holzschnitt anfertigen. Froschauer griff, wie schon bei Buchsbaums »Rosenkranz«, auf einen Druckstock zurück, der zuvor von Jakob Wolff eingesetzt worden war, um Seuses »Der ewigen Weisheit Betbüchlein« zu illustrieren. Der Holzschnitt, welcher das Gebet Jesu am Ölberg zeigt (Abb. 20), wurde in Wolffs Ausgabe dreimal verwendet (Blatt A5r, P4v, R7r).

Den gleichen Aufbau des Titelblatts nutzte Froschauer zwei Jahre später auch für seine Ausgabe von Zwinglis »Predigt von der ewigreinen Magt Maria« (Abb. 21).²⁹ Als Einfassung kommt diesmal ein aus vier Leisten bestehender Rahmen mit musizierenden Putten zum Einsatz. Thematisch auf den Inhalt der Predigt bezogen, ist, wie in der Luther-Ausgabe, der unter den Titel gesetzte Holzschnitt, welcher Maria und Johannes unter dem Kreuz zeigt (Abb. 22). Auch dieser Holzschnitt stammt aus Seuses »Der ewigen Weisheit Betbüchlein«, wo er fünfmal wiederholt wurde (Blatt A8r,

²⁸ VD 16 L 6525; Vischer C 679.

²⁹ VD 16 Z 882 und Z 883; Vischer C 25 und C 24.

F3r, O4r, O7r, P7r). Da der Inhalt der Predigt eine Vielfalt an Möglichkeiten für die Wahl einer Mariendarstellung geboten hätte, bedarf der ikonographische Akzent der Kreuzigungsdarstellung einer Erklärung. Sie könnte damit zusammenhängen, dass der Fokus der Predigt ausdrücklich von traditionellen Mustern der Marienfrömmigkeit wegführt und statt dessen die Bedeutung Marias als Mutter Jesu hervorhebt. Gegen Ende der Predigt wird dabei auch erwähnt, wie sie die Leidensgeschichte ihres Sohnes und seinen Kreuzestod miterlebte (u. a. Blatt d3v–4v).

Das Titelblatt zur Predigt führt gegenüber der Luther-Ausgabe eine Neuerung ein, die später in Froschauers Zwingli-Drucken häufig verwendet wurde: Unter dem Holzschnitt folgt Zwinglis Motto, das Matthäus-Zitat »Kommt zu mir, all ihr Geplagten und Beladenen: Ich will euch erquicken« (Mt 11,28). Dass sich ausgerechnet an dieser Stelle ein Druckfehler eingeschlichen hatte, der dann korrigiert werden musste, unterscheidet die beiden Versionen der Froschauer-Ausgabe.³⁰

Über die gestalterische Auseinandersetzung mit dem Zwingli-Motto, die in den folgenden Jahren weitergeführt wurde, wird später noch einmal zu berichten sein.

Ebenfalls 1522 erschien eine Ausgabe von Luthers Schrift »Von beyder Gestalt des Sacraments zu nemmen und ander Nüwerung« (Abb. 23).³¹ Diesmal verwendet Froschauer eine etwas kräftigere Titeleinfassung aus vier Leisten: einer angedeuteten Tonnenwölbung (oben), zwei Kandelabern (links und rechts) und einer Gruppe musizierender Engel (unten). Im Zentrum steht anders als bei den vorangegangenen Beispielen allein der Titel. Dennoch kommt auch in diesem Buch ein weiterer Holzschnitt zum Einsatz. Er ist auf der letzten Seite, unterhalb des Kolophons, angebracht und thematisch passend zum Inhalt des Buchs ausgewählt (Abb. 24). Denn er zeigt mit der im Alten Testament geschilderten Mannalese ein Sujet, das auf die Eucharistie vorausdeutet. Der verfügbare Holzschnitt älteren Datums war in Seuses »Der ewigen Weisheit Betbüchlein« auf Blatt Siv verwendet worden (Abb. 25).

³⁰ VD 16 Z 882: »Christus Mathei. Xi. XI.«; Z 883: »Christus Mathei. XI.«

³¹ VD 16 L 7093; Vischer C 18.

Mit der Ausgabe von Zwinglis »Von Erkiesen und Fryheit der Spysen«³² (Abb. 26) knüpfte Froschauer im gleichen Jahr noch einmal an das Titelblattschema an, das auch für die »Predigt von der ewigreinen Magt Maria« zum Einsatz kam. Die Kombination aus dem Buchtitel, einem Bild und dem Motto Zwinglis verzichtet hier aber auf einen Rahmen und wirkt dadurch in der Aufmachung asketischer und zugleich fokussierter. Dadurch entsteht ein wiedererkennbares Markenzeichen für Zwingli-Drucke aus Froschauers Offizin, die auch von Hans Hager für einige seiner Zwingli-Drucke übernommen wurde. Diese Entwicklung wird weiter unten (4. Zwinglis Schriften um 1525) ausführlicher besprochen.

Der Titelholzschnitt in Froschauers Ausgabe von Zwinglis »Von Erkiesen und Fryheit der Spysen«, der Christus als Schmerzensmann zeigt, ist auch diesmal aus Seuses »Der ewigen Weisheit Betbüchlein« übernommen, wo er auf Blatt J3v, Q8r und Y7r zu finden ist (Abb. 27). Anders als in den bisherigen Fällen ist die Wahl des Holzschnitts aber weniger auf den Buchtitel als auf Zwinglis Motto bezogen, denn direkt unter dem Bild wird das Matthäus-Zitat mit dem einleitenden Wort »Christus« als dessen Aussage gekennzeichnet. Demnach wäre das Zusammenspiel aus Bild und Text so gelenkt, das der am Kreuz gestorbene Christus denjenigen Gläubigen Ruhe versichert, die zu ihm kommen. Die gleiche Kombination aus Christus-Holzschnitt und Motto, jedoch zusammen mit weiteren Rahmenleisten, hat Froschauer 1523 für Zwinglis »Von götlicher und menschlicher Gerechtigkeit«³³ verwendet. Die im Titelblatt von Zwinglis »Von Erkiesen und Fryheit der Spysen« nahegelegte Deutung wird in einer Titelblattgestaltung von Hans Hager drei Jahre später noch sehr viel klarer betont (Abb. 47).

Dass der Schmerzensmann auf dem Titelblatt nicht auf den Inhalt des Buchs bezogen werden musste, hat einen weiteren Grund: Wie im vorhin betrachteten Luther-Druck ist auch Froschauers Ausgabe von Zwinglis »Von Erkiesen und Fryheit der Spysen« am Schluss mit einem wiederverwendeten Holzschnitt ausgestattet (Abb. 28). Sein Stil deutet auf ein hohes Alter hin: Er dürfte im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Auch er hatte,

³² VD 16 Z 925; Vischer C 712.

³³ VD 16 Z 928; Vischer C 50; *Leemann-van Elck*, Die zürcherische Buchillustration 23–24; *Naegeli und von Tavel*, Zürcher Kunst, 143, Nr. 147.

wie die zuletzt mehrfach betrachteten Holzschnitte aus Seuses »Der ewigen Weisheit Betbüchlein«, eine Basler Vorgeschichte. Er war nämlich von Michael Furter auf Blatt 15 verso seiner undatierten Basler Ausgabe von Ludwig Mosers Übersetzung der »Bereitung zu dem Heiligen Sakrament« Thomas von Kempens (ISTC imoo866000) verwendet worden, die vor 1490 erschien (Abb. 29). Als der Druckstock 1522 bei Froschauer in Zürich zum Einsatz kam, war er schon sehr abgenutzt: die obere Einfassungslinie fehlt ganz, in der unten ist links eine grosse Lücke. Das Thema des Holzschnitts, das letzte Abendmahl, passte jedoch hervorragend zum Inhalt von Zwinglis Schrift, die auf das Zürcher Fastenbrechen reagierte, mit dem Froschauers Offizin gegen kirchliche Bestimmungen verstieß³⁴, und die der Frage gewidmet ist, »ob man gwalt hab die spysen zu etlichen zeiten verbieten«. Deshalb wurde der alte Druckstock wohl noch einmal wiederverwendet.

1522 erschien noch ein weiterer Druck bei Froschauer, der in seiner Aufmachung den vorangegangenen Beispielen ähnelt. Es handelt sich um die gedruckte Fassung einer Predigt, die Konrad Schmid, Vorsteher des Johanniterhauses in Küsnacht, zuvor in Luzern gehalten hatte.³⁵ Als Titelholzschnitt der »Antwort Brüder Conradt Schmidts ... vff etlich wydered« hat Froschauer wieder einen alten Druckstock aus dem Fundus der Basler Seuse-Ausgabe herangezogen. Diesmal handelt es sich um eine Darstellung des »Gnadenstuhls« mit dem thronenden Gottvater, der das Kruzifix in seinen ausgebreiteten Händen hält (Abb. 30). In Seuses »Der ewigen Weisheit Betbüchlein« ist der Holzschnitt (Abb. 31) sehr häufig anzutreffen.³⁶ Entsprechend den beiden zuletzt besprochenen Drucken ist auch in Schmidts Predigt ein Holzschnitt am Schluss der Ausgabe über dem Kolophon platziert (Abb. 32). Wie bei Zwinglis »Von Erkiesen und Fryheit der Spysen« ist es ein stilistisch veralteter Basler Inkunabelholzschnitt aus der »Bereitung

³⁴ Dazu u.a. Urs *Leu*, Buchdruck im Dienst der Reformation: Die Zusammenarbeit zwischen dem Zürcher Drucker Christoph Froschauer d.Ä. und den Reformatoren Huldrych Zwingli sowie Heinrich Bullinger, in: *Bibliothek und Wissenschaft* 49 (2016), 173–197, hier 175–176.

³⁵ VD 16 S 3106; Vischer C 20. Zu diesem Buch siehe Hans *Jurt*, Kirchendiebe und Ketzer: Medienöffentlichkeit und religiöser Konflikt in Luzern 1522–1529, Lizenzausgabe Luzern 2010, 26–32 und Abb. A 13–14.

³⁶ Auf Blatt B3r, J5r, K3v, K6v, M1v, Q4v, R2r und c6r.

zu dem Heiligen Sakrament«, der dort auf Blatt i6 verso zu finden ist (Abb. 33). Eine weitere Reminiszenz an die Gestaltungspraktiken, welche Froschauer in den Vorjahren bevorzugt hatte, ist das Fragment einer Rahmenleiste unter dem Kolophon (Abb. 13, F-12). Sie gibt ungefähr die rechte Hälfte der unteren Leiste auf Blatt H6 recto von Rüeggers Regiomontan-Kalender wieder. Mit diesen Rüegger-Reminiszenzen war langsam aber sicher Schluss: Wie Froschauer bei der Titelblattgestaltung von nun an eigenständiger auftrat, wird noch zu zeigen sein (siehe 4. Zwinglis Schriften um 1525).

3. Bildpolemik

Druckgraphik ist das »neue« Medium, dem in den Jahrzehnten vor der Reformation immer weitere Funktionsbereiche erschlossen wurden. Wenn Künstler Druckgrafiken schufen, die oft ohne Auftrag für den freien Markt entstanden, waren sie experimentierfreudiger als in den hergebrachten Gattungen. Ein solcher Bereich ist die Bildpolemik, die an die Seite entsprechender Texte trat. Der Beginn dieser Entwicklung fällt schon in die vorreformatorische Zeit und ist eng mit humanistischen Tendenzen verknüpft. Ein vielgestaltiges bildkritisches Instrumentarium wurde seit dem späten 15. Jahrhundert erprobt und unterstützte dann die Austragung politischer und religiöser Konflikte. Hier zeigt sich, wie wirkmächtig Bilder sein können, wenn sie mit dem entscheidenden Vorteil des Drucks – der mechanischen Vervielfältigung – weithin verbreitet werden. Druckgraphiken sind also trotz ihrer meist geringen Grösse keineswegs harmlos.

Auch in Zürich sammelte man bereits früh entsprechende Erfahrungen. Das zeigt ein von Hans Rüegger gedrucktes Flugblatt, auf dem die Fürsten Europas zum Spiel zusammenkommen (Abb. 34).³⁷ Es kann als Allegorie einer Machtkonstellation im Umfeld

³⁷ Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung (PAS II 24/14); *Leemann-van Elck*, Bibliographie der Drucke von Hans Rüegger, 171, Nr. 9; Peter F. Kopp, »Flüsslis«: Vom politischen Kartenspiel der Mächte zum Trinkspiel der Muotataler, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 35 (1978), 101–107; *Nägeli und von Tavel*, Zürcher Kunst, 176, Nr. 198; *Weber*, Zeichen, 50, Nr. 21.

der Schlacht von Novara gedeutet werden, als sich die Eidgenossenschaft 1513 an einem Konflikt mit europaweiten Verflechtungen beteiligte. Deshalb wird das Blatt auf dem heimischen Bildermarkt verkäuflich gewesen sein. Aber auch auswärts fand es Beachtung. Das legt ein Nachdruck nahe, den Jörg Nadler in Augsburg anfertigte.³⁸ Anhand des Nachdrucks kann die fehlende erste Zeile des beschnittenen Zürcher Exemplars erschlossen werden. Demnach lautete der Titel »Kurtzlich mit der Eidgnoschaft. Hat gespielet die herschaft.« Da aber, wie die zweite Titelzeile zeigt, der Augsburger leicht vom Zürcher Druck abweicht, lässt sich der genaue Titel nicht mit letzter Gewissheit rekonstruieren.

Dargestellt ist das sogenannte »Fluss-Spiel«, ein damals aktuelles Kartenspiel, das mehrfach als Anlass für politische Interpretationen genommen wurde.³⁹ Zu den literarischen Bearbeitungen des Themas gehört Pamphilus Gengenbachs »Der welsch Fluss«, den er in seiner eigenen Offizin in Basel veröffentlichte, und der ebenfalls aus Basel stammende »Gumpist«, den Nikolaus Lamparter (VD 16 E 3929) druckte. Inhaltliche Parallelen im Text des Zürcher Flugblatts zeigen, dass es von Gengenbachs Fassung beeinflusst ist.

Um einen Tisch haben sich Fürsten für ein Kartenspiel versammelt. Alle Personen sind mit Buchstaben markiert, denen unter dem Bild, in den beiden linken Textspalten, ihre Namen und mit einer Ausnahme zwei Verszeilen als Aussagen zugeordnet werden. Die drei sitzenden Figuren – der König von Frankreich, der Vertreter der Eidgenossenschaft und der Doge von Venedig – sind als Hauptakteure zu verstehen und werden als erste genannt. Es geht um hohe Einsätze: Während der Doge passen muss, versuchen sich der König und der Eidgenosse gegenseitig zu übertrumpfen.

Sie werden von anderen Herrschern umringt, von denen einige in den ihnen zugeordneten Aussagen dem Geschehen näher, andere ferner stehen. Die beiden rechten Spalten enthalten Überlegungen

³⁸ Bernd Schäfer et al., *Fliegende Blätter: Die Sammlung der Einblattholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha*, 2 Bde., Stuttgart 2016, Bd. 1, 108–109, Nr. 184.

³⁹ Frieder Schanze, *Kartenspiel der Mächte: Zu einem unbekannten politischen Spiel von 1513 aus der Schweiz*, in: *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, hg. von Johannes Janota, Berlin, New York 1993, Bd. 2, 849–872.

zur Wandelbarkeit des Glücks und eine Mahnung, nicht auf das Glück sondern auf Gott zu vertrauen.

Was das Zürcher Flugblatt von den anderen Drucken aus der Textgruppe abhebt, ist der ausgezeichnet gestaltete, grosse Holzschnitt, auf dem mehrere der gekrönten Häupter so sorgfältig nach zeitgenössischen Portraits gearbeitet sind, dass man sie mühelos erkennt. Ob es damals gerade fähige Zeichner und Formschneider in Zürich gab oder ob der Druckstock an einem anderen Ort bestellt wurde, bleibt offen. Entscheidend ist jedoch, dass Rüeegger den Aufwand nicht scheute, passend zu einem tagespolitischen Geschehen, das auf Dauer an Aktualität einbüßen würde, zeitnah einen solch aufwendigen und wohl recht kostspieligen Holzschnitt in Auftrag zu geben: Ein unternehmerisches Risiko, dass sich nur über die Zahl der verkauften Auflage wettmachen liess.⁴⁰

Während das Flussspiel-Flugblatt noch aus vorreformatorischer Zeit stammt und von Rüeegger gedruckt wurde, tritt das folgende Beispiel bereits mitten hinein ins Zürcher Reformationsgeschehen und in die Buchproduktion Froschauers. Es handelt sich um eine kleine anonyme Flugschrift mit dem Titel »Ayn Klag über dise Welt und das bosshafftig Gelt«⁴¹ (Abb. 35), die um 1521 veröffentlicht wurde. Die Themen – Kritik an Ablass, Heiligenverehrung und Klosterleben – waren auch andernorts Gegenstand der Reformationbestrebungen. Aber mehrere thematische Elemente verweisen deutlich auf Zürich. So ist die zum Schluss genannte Forderung, alte Mönche ihr Klosterleben weiterführen zu lassen, aus der in Zürich vertretenen konziliananten Haltung herzuleiten, den städtischen Frieden zu wahren. Und bei dem auf der vorangehenden Seite zitierten Christuswort, »Kommend zu mir all die betrübt seind«, handelt es sich um das Motto Zwinglis.

Das Titelblatt und der dem Text vorangestellte Holzschnitt verweisen hingegen auf Basel. Unter dem Titel folgt ein sechszeiliger Auftakt, der das Thema des nachfolgenden Holzschnitts kurz umreisst: erwähnt wird die Katze, der ein Schellenhalsband umgelegt wird und der Narr. Während das Motiv der Katze nur kurz genannt wird, erhält der Narr an dieser Stelle grössere Aufmerksam-

⁴⁰ Zum Buchdruck als kapitalintensivem Gewerbe siehe u.a. *Leu*, Buchdruck im Dienst der Reformation, 195.

⁴¹ VD 16 K 1208; Vischer C 678.

keit. Hervorgehoben wird insbesondere das Recht des Narren, die Wahrheit sagen zu dürfen. Das bezieht sich auf den nachfolgenden Text, der von einem Sprecher vorgetragen wird. Demnach ist die Reimpaardichtung die Klage des Narren. Nicht nur der moralisierende Tonfall des Textes sondern vor allem das Motiv des Narren selbst erinnern deutlich an Sebastian Brants »Narrenschiff«, das 1494 erstmals von Johann Bergmann von Olpe in Basel gedruckt worden war. Und auch der gestalterische Aufbau des Titelblatts ähnelt dem Prinzip vieler Kapitelanfänge in Brants »Narrenschiff«: Der Holzschnitt verbildlicht das zu Beginn gesagte. Die Motive der Katze und des Narren werden szenisch verbunden, indem die Katze sich zum Narren emporstreckt und er ihr das Schellenhalsband anlegt. Dabei dürfte die Verbindung zwischen Narr und Katze auf Thomas Murner anspielen, dessen Name in polemischen Schriften der Zeit onomatopoetisch zu »Murr-Narr«, also närrischer Kater verfremdet wurde.⁴² Im vorliegenden Holzschnitt wird die Katze mit den Schellen, die auch als Bestandteil der Narrenkappe fungieren, dem Wirkungsfeld der Narrheit zugeordnet. Vielleicht haben die zeitgenössischen Leser die angedeuteten Verbindungen zu Basel wahrgenommen, aber es ging in ebensolchem Masse darum, einen visuellen Konnex zur Gattung der Narrenliteratur herzustellen, dem Brants »Narrenschiff« einen wesentlichen und weithin wirkenden Impuls gegeben hatte.

Ende November 1520 ordnete der Nuntius Hieronymus Aleander in Mainz die Verbrennung von Luthers Büchern an. Ulrich von Hutten reagierte darauf mit seiner »Exclamatio in incendium Lutherorum«, die 1521 gedruckt und noch im gleichen Jahr in einer deutschen Fassung verbreitet wurde.⁴³ Unter den Drucken ist die Zürcher Variante »Ein Klag über den luterischen Brandt zu Mentz«⁴⁴ mit drei Holzschnitten die am aufwändigsten ausgestattete. Sie gehört zu den frühesten Schriften, die Froschauer als selbständiger Drucker schuf. Neben dem Titelholzschnitt (Abb. 36),

⁴² Andreas Bässler, Sprichwortbild und Sprichwortschwank: Zum illustrativen und narrativen Potential von Metaphern in der deutschsprachigen Literatur um 1500, Berlin 2003, 103. Für den Hinweis auf diesen Zusammenhang danke ich Christian Scheidegger.

⁴³ Lateinische Ausgaben: VD 16 H 6354–6356; deutsche Ausgaben: VD 16 H 6365–6370.

⁴⁴ VD 16 H 6370; Vischer C 8.

der am Schluss noch einmal wiederholt wird, findet sich auf der Rückseite des Titelblatts eine Kreuzigungsdarstellung (Abb. 37), die aus einem Fundus an Druckstöcken des 15. Jahrhunderts wiederverwendet wurde. Eine grosse Lücke in der unteren Einfassungslinie zeigt, dass dieser Holzschnitt bereits ziemlich abgenutzt war, bevor er hier noch einmal zum Einsatz kam. Einen direkten Bezug zum Thema der Kreuzigung bietet der Text zwar nicht, aber das Bild ist dennoch gut platziert. Der Text wendet sich nämlich an Gott, der hier im gekreuzigten Christus gegenwärtig ist. Und da der Text bisweilen Züge eines Bittgebets annimmt, verstärkt die Kreuzigungsdarstellung den andächtigen Charakter von Huttens Worten.

Im Unterschied dazu ist der Titelholzschnitt dezidiert in Auftrag gegeben worden, um Huttens Text zu illustrieren, denn er zeigt das Geschehen, welches zum Auslöser von Huttens Reaktion wurde. Der Druckstock wurde vermutlich nicht in Zürich, sondern in Basel angefertigt. Man erkennt Mönch und Teufel sowie den päpstlichen Legaten Aleander, der die Verbrennung veranlasst hatte. Von rechts her tritt der Nuntius in Begleitung zweier Mönche vor den Scheiterhaufen der am Boden liegenden brennenden Bücher, deren Flammen von einem geflügelten Teufel mit einem Blasebalg angefacht werden. Von hinten wendet sich eine zweite Teufelsgestalt Aleander und seinem Begleiter zu, indem er den beiden seine Arme verschwörerisch um die Schultern legt. Eine Verbindung zwischen Text und Titelbild gelingt so gut, dass man glauben könnte, Huttens Gedicht rekurrenziere ausdrücklich auf eine zugehörige Darstellung. Gleich auf der ersten Seite findet sich eine Reihe deiktischer Verweise, die stets aufs Neue mit »hier« einsetzen. Der erste dieser Verweise, der durch ein Handsymbol sogar typographisch hervorgehoben ist, lautet »Hie brenndt des frommen Luthers gschrift«. Von dieser konkreten Ortsangabe, die der Stelle gilt, an der die Bücherverbrennung im Holzschnitt vollzogen wird, weitet sich in der Folge die Bedeutung von »hier« aus und meint zuletzt die Kirche im derzeitigen Zustand, die aus dem Glauben ein Geschäft macht (»hie bistu Hergot selber feyl«).

Am Ende der Klage steht Huttens Wahlspruch »Ich habs gewagt« zusammen mit seinem Namen. Er bekräftigt noch einmal die Position Huttens, mit seinem Text den Handlungen der Papst-

kirche entgegenzutreten. Durch die unmittelbar darauffolgende Wiederholung des Eingangsholzschnitts wird diese Bekräftigung auch dem Bildgeschehen gegenüber ausgesprochen und setzt – gewissermassen auf einen Blick wahrnehmbar – einen deutlichen Schlussakzent. Ganz im Sinne einer polemischen Flugschrift ist Huttens Text und seine Umsetzung in Froschauers Druck eine wirkungsvolle Waffe im Religionsstreit, der damals auch in Zürich anbrach.

In die Entwicklung der reformatorischen Bildpolemik war offenbar auch Zwingli selbst eingebunden: 1521 wurde in Zürich eine Flugschrift gedruckt, über deren Entstehung wir aus einem Brief Zwinglis an Oswald Myconius recht gut informiert sind. Darin berichtet Zwingli Ende Mai, dass er an der Ausarbeitung des Konzepts für diesen Druck beteiligt gewesen war. Da es vermutlich Gerüchte gab, dass die Flugschrift von ihm selbst stamme, berichtete er, dass Martin Seger ihm einen Textentwurf hatte zukommen lassen, den sie gemeinsam durchsahen. Zwinglis Anteil war es, den Schwerpunkt von Luther weg auf Gott und Christus zu verschieben. Die eigentliche Versdichtung habe dann Hans Füssli verfasst. Von Zwingli stammen nach eigener Aussage der Titel und der Hinweis auf passende Bibelstellen sowie – gemeinsam mit Füssli – die Ausarbeitung des Bildprogramms.

Die Flugschrift mit dem Titel »Beschreibung der götlichen müly«⁴⁵ (Abb. 38) zeugt von Zwinglis frühem Engagement für die Belange der Reformation in Zürich und steht am Beginn der hiesigen Flugschriftenproduktion, die bereits im Folgejahr von der Tagsatzung einzudämmen versucht wurde, um die öffentliche Ruhe zu wahren.

⁴⁵ VD 16 S 5311; Vischer C 13; *Leemann-van Elck*, Bibliographie der Drucke von Hans Rügger, 173, Nr. 14; *Leemann-van Elck*, Die zürcherische Buchillustration, 19–20; *Naegeli und von Tavel*, Zürcher Kunst, 143, Nr. 146; Christine Göttler, Das älteste Zwingli-Bildnis? – Zwingli als Bild-Erfinder. Der Titelholzschnitt zur »Beschreibung der götlichen müly«, in: *Bilderstreit: Kulturwandel in Zwinglis Reformation*, hg. von Hans-Dietrich Altendorf und Peter Jezler, Zürich 1984, 19–39; Thomas Kaufmann, Der Anfang der Reformation: Studien zur Kontextualität der Theologie, Publizistik und Inszenierung Luthers und der reformatorischen Bewegung, Tübingen 2012 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 67), 317–319; Martin Bundi, Der Reformpolitiker Martin Seger (ca. 1470–1532) von Tamins/Maienfeld: Reisläufer, Staatsmann und Publizist im Reformationszeitalter, in: *Zwingliana* 44 (2017), 157–177, hier 166–169.

Das polemische Potential des Titelholzschnitts beruht unter anderem darauf, dass er auf die im Mittelalter verbreitete Allegorie der Hostienmühle zurückgreift wie sie unter anderem ein Gemälde in Ulm⁴⁶ und eine um 1450/60 geschaffene Glasmalerei im Chor des Berner Münsters überliefern. Diese Allegorie verändert der Holzschnitt zu einem Bild, das die Entstehung, Verarbeitung und Verbreitung des Gotteswortes zeigt. Der erkennbare Rückgriff auf die etablierte Vorstellung von der Hostienmühle verstärkt die Wirkung des neuen Bildes und prägt sie vor. Anstelle der Hostien treten im Holzschnitt Zettel, auf denen die Kardinaltugenden genannt werden. In der Mühle vollzieht sich wie bereits in mittelalterlichen Bildern eine Verwandlung, aber Seger und Füssli säkularisieren das Geschehen, indem sie den von Gott in Gang gesetzten Mahlprozess durch weitere Arbeitsschritte ergänzen; das bindet das Wundersame in die menschliche Wirkungssphäre ein. Dass himmlisches und irdisches Personal dabei Hand in Hand arbeiten, ist eine entscheidende Neuerung. Sie unterstreicht den Eindruck, dass die göttliche Präsenz das Tun der Reformatoren legitimiert.

Wer an den Arbeitsschritten beteiligt ist, wird durch Beischriften im Holzschnitt und in den Zeilen unterhalb des Bildes genannt: Karsthans drischt das Korn, Christus schüttet die Evangelisten anstelle des Korns in die Mühle, Erasmus von Rotterdam füllt Kardinaltugenden anstelle des Mehls in Säcke und Martin Luther formt Bücher anstelle des Brots. An der Seite von Erasmus wirkt der Heilige Geist, über der Mühle erscheint Gott in einem Wolkenband und erteilt dem Geschehen seinen Segen.

Die Mühle verarbeitet in Gestalt der Evangelistensymbole und des hl. Paulus, die von Christus in den Trichter gegeben werden, die biblischen Texte. Erasmus, der unter dem Beistand des hl. Geistes das Mehl in Säcke füllt, stellt die christlichen Texte wieder her. Luther, der den Teig in einem Bottich zu Broten knetet, bringt die Texte in die richtige Form. Eine anonyme Figur, welche die Brotlaibe austeilte, könnte, wenn auch verdeckt, Zwingli in seiner Rolle als Leutpriester repräsentieren, der das Gotteswort unter Volk bringt.

⁴⁶ Ulmer Werkstatt, um 1470, Museum Ulm (AV 2150).

Aber nicht das gemeine Volk tritt herbei, sondern Repräsentanten der Kirchenobrigkeit. Sie lehnen es jedoch ab, die ausgeteilten Bücher anzunehmen. Die Art, wie der vermeintliche Zwingli mit weit ausladender Geste das Buch anbietet und wie die Hand des Mönchs es zurückweist, deuten auf eine Konfliktsituation. Das geschlossene Auftreten der Amtskirche am rechten Rand verstärkt überdies die Konfrontation zwischen den beiden Lagern. Während die Reformatoren von Gott selbst unterstützt werden, scheinen die Kirchenvertreter mit dem Teufel im Bund zu sein. Dahin deutet zumindest die Chimäre, welche über dem Papst flattert und den Reformatoren »ban ban« entgegenruft. Das erinnert an den im Jahr der Drucklegung gegen Luther ausgesprochenen päpstlichen Bann und die Ereignisse von Luthers Auftreten beim Wormser Reichstag.

In dieser Gegenüberstellung nimmt die Figur des Karsthans eine wichtige Rolle ein, denn in der Bildlogik schwingt er seinen Flegel nicht, um Korn zu dreschen, sondern um die Feinde des wahren Gottesworts zu vertreiben. Nicht von ungefähr ist er zusätzlich mit einem Schwert bewaffnet: er tritt also keineswegs als fleissiger Bauer sondern als jemand auf, der für seine Sache zu kämpfen bereit ist. Seine Stellung hinter dem anonymen Reformator, in dem man Zwingli erkennen könnte, ist ebenfalls aufschlussreich, denn der Bauer hält ihm den Rücken frei. In dieser Funktion könnte Karsthans auch als Stellvertreter der beiden Autoren der Flugschrift verstanden werden, die auf dem Titelblatt als »zwen Schwitzer puren« bezeichnet werden.

Die im Holzschnitt evozierte Konfrontation dient als wirkungsvolles Mittel der Bildpolemik, um den Betrachter zu bewegen, sich für eine der beiden Parteien zu entscheiden: Wer für die Reformation ist, ist gegen die altgläubigen Institutionen. Damit unterstützt er die Intention der Flugschrift, ist also im besten Sinn eine »Illustration« (Veranschaulichung). Dass Bild und Text im Zusammenspiel ihre Wirkung nicht verfehlten, zeigen mehrere Auflagen. Der Strassburger Nachdruck (VD 16 ZV 14311), der anstelle des Zürcher Holzschnitts eine einfache Abbildung einer Mühle ohne jedwedes Personal nutzt, verdeutlicht jedoch, in welchem Mass das passende Bild den Text unterstützt. Für den Erfolg des Zürcher Drucks spricht ein zweiter, Hans Füssli zugeschriebener Text mit

dem Titel »Ein kurtz Gedicht so nüwlich ein thurgowischer Pur Docter Martin Lutrer unnd siner Leer zů Lob und synen Widerwerttigenn zů Spott gemacht hat«. ⁴⁷ Er verweist am Schluss auf die göttliche Mühle »Für war das hand / Jm schwytzer land / Zwen Puren bdacht / Vnd dauon gmacht / Ein hüpsch gedicht« (Blatt 3v). Gleich danach schliesst sich auf der gegenüberliegenden Seite eine Wiederholung des Mühlen-Holzschnitts an. Der Wiedererkennungswert des Holzschnitts verdeutlichte für die zeitgenössischen Leser, dass beide Texte miteinander in Verbindung standen.

Der zweite Text hat auf dem Titelblatt einen weiteren Holzschnitt. Diesmal ist es eine Versammlung von Papst und Kirchenoberen, die eine Debatte mit einem Bauern anstrengt (Abb. 39). Auch hier wird also abermals eine Konfrontation gezeigt, die diesmal stärker als bei der »Göttlichen Mühle« die Person des anonymen Autors hervorhebt, der in der Rolle des »thurgauischen Bauern« auftritt und dabei zugleich die Bedeutung des Begriffs »Polemik« als »Streitrede« ins Bild setzt.

Zu einem Inbegriff der Bildpolemik in der Reformationszeit ist ein anderer Holzschnitt geworden, der vermutlich nicht in Zürich entstand, der aber mit der Stadt verbunden ist: »Luther als Hercules Germanicus« (Abb. 40). ⁴⁸ Der Entwurf stammt von Hans Holbein d.J., der Formschnitt mit seinen auffällig langgezogenen Parallelschraffuren wird Hans Herman zugeschrieben. ⁴⁹ Der Holzschnitt wird meist »um 1522« datiert, denn Ulrich Hugwald erwähnt ihn in einem Brief an Joachim Vadian, der vermutlich in

⁴⁷ VD 16 F 3277; Vischer C 9.

⁴⁸ Zu diesem Holzschnitt u. a. Theophil *Burckhardt-Biedermann*, Über Zeit und Anlass des Flugblattes: Luther als Hercules Germanicus, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 4 (1905), 38–44; Thomas *Kaufmann*, Luther als Held: Einige Bemerkungen zur frühreformatorischen Text- und Bildpublizistik, in: *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, hg. von Achim Aurenhammer und Manfred Pfister, Wiesbaden 2013 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 28), 85–114; *Kaufmann*, Anfang der Reformation, 301–312. Siehe zuletzt auch: Constanze *Köster*, Luther als Hercules Germanicus, in: Kirsten Baumann et al. (Hg.), *Luthers Norden*, Ausstellung Pommersches Landesmuseum Greifswald, 14.5.–3.9.2017, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig, 8.10.2017–28.1.2018, Peterberg 2017, 220–221, Nr. VII.3.

⁴⁹ Christian *Rümelin*, Hans Holbein und die Druckgraphik, in: Christian *Müller* et al., Hans Holbein d.J.: Die Jahre in Basel, 1515–1532, Ausstellung Kunstmuseum Basel 1.4.–2.7.2006, München 2006, 124–131, hier 126.

diesem Jahr geschrieben wurde.⁵⁰ Aus dem Brief geht hervor, dass der Holzschnitt in Basel bei Johannes Froben gedruckt wurde und dass Erasmus von Rotterdam Urheber des Blatts war. Dabei bezieht sich die Bezeichnung »auctor« wohl auf die Verszeilen unterhalb des Holzschnitts, denn Hugwald hatte in ihnen ein Erasmus-Zitat erkannt. Eines der Sprichwörter aus seinen »Adagia« soll nämlich im Holzschnitt dargestellt sein: »naso suspendere«⁵¹ Dieses Sprichwort, das in den Zeilen unterhalb des Bildes zitiert wird, war auch Zwingli bekannt, denn er verwendete es in seiner Auslegung des Lukas-Evangeliums von 1523.⁵²

Holbeins Holzschnitt stellt einen Mönch im Habit und mit Tonsur vor einer Landschaft dar. Er steht mit weit ausgreifendem Schritt über einer Gruppe zu Boden gegangener Feinde. Sie geben sich durch zugeordnete Inschriften als Wilhelm von Ockham, Thomas von Aquin, Aristoteles, Petrus Lombardus, Nikolaus von Lyra, Robert Holcot und Johannes Duns Scotus zu erkennen. Es sind vor allem Vertreter der Scholastik. Einen letzten verbliebenen Gegner, den Dominikaner Jakob van Hoogstraten, der mit flehend erhobenen Armen niedersinkt, hat der Mönch mit seiner linken Hand an der Gurgel gepackt, während er mit seiner rechten einen knorrigen Ast wie eine Keule hält, mit der er auf Hoogstraten einschlägt. An Nase oder Mund des Mönchs hängt die kleine Gestalt des gefesselten Papstes. Im Hintergrund macht sich ein weiterer Mönch eilig aus dem Staub. Von rechts ragt ein Baum ins Bild, in dessen Geäst eine Tafel mit der Aufschrift »HERCVLES GERMANICVS« hängt. Wie der antike Held das Fell des nemeischen Löwen, trägt auch der Mönch ein solches Fell über seiner Kutte.

Durch die Schrifttafel wird die Identifizierung des Mönchs mit Hercules sichergestellt. Die erste Zeile des zweispaltigen Texts unter dem Bild erwähnt dann den Namen Luthers. Auf diese Weise

⁵⁰ Emil Arbenz (Hg.), Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen, Bd. 3, St. Gallen 1894 (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte 27), 246–248, Nr. 96.

⁵¹ Collected Works of Erasmus, Bd. 30, Toronto 2017, 182, Nr. 242.

⁵² Zu Lk 16,14; Melchior Schuler und Johannes Schulthess (Hg.), Huldreich Zwingli's Werke, Bd. 6.1, Zürich 1836, 679; dazu Max Lienhard, Aus der Arbeit an Zwinglis Exegetica zum Neuen Testament: Zu den Quellen der Schriftauslegung, in: Zwingliana 37 (2010), 310–328, hier 323.

wird der Protagonist des Holzschnitts in einem Dreischritt benannt: er ist »Luther als Hercules Germanicus«

Der Text unter dem Bild bestätigt diese Deutung. Er besteht aus sechs Distichen, die an Rom adressiert sind, das sich vor dem drohenden Sieg Luthers in Acht nehmen soll. So wie sich Hercules in seinen Taten als Held bewähren muss, kämpft Luther gegen die Ungeheuer der Scholastik und der römischen Kirche: Der Papst mit der Tiara, die von drei Kronen umgeben ist, wird dafür in Verbindung mit dem dreileibigen Geryon gebracht.

Stärker als im Text wahrnehmbar, bleibt der Holzschnitt in der Darstellung des Helden mehrdeutig. Die einander überlagernden Sinnebenen, erschliessen sich erst bei genauer Betrachtung und bleiben teilweise einem gelehrten Publikum vorbehalten. In der einfachsten Lesart ist Luther durchaus als zupackender Kämpfer zu erkennen. Ob für eine gute oder schlechte Sache, liegt zum nicht geringen Teil an der Parteizugehörigkeit des Betrachters. Eine Deutungsunsicherheit bringt jedoch zum Beispiel ein Bildzitat, das Kennern antiker Kunst auffallen musste: Der Zweikampf zwischen Luther und Hoogstraten ähnelt der Laokoon-Gruppe, die etwa 20 Jahre vor Entstehung des Holzschnitts in Rom entdeckt worden und deren Kenntnis vor allem in druckgraphischen Reproduktionen verbreitet worden war.⁵³ In der antiken Statue stehen die pathetischen Gesten für das erduldete Leid, gegen das sich Laokoon vergeblich zu wehren versucht. In der Holzschnitt-Fassung gewinnt Holbein aus dem gleichen Bewegungsschema die Kraft, mit der Luther seine Keule schwingt.

Es sind unter anderem solche Motiv-Überlagerungen, durch welche die Art, wie Luther im Bild seine Gegner besiegt, eine kritische Komponente annimmt.⁵⁴ Zur Vorstellung von Hercules, der gegen Ungeheuer kämpft, passt sein Verhalten zwar durchaus, und sie geht auch konform mit dem antiken Mythos. Aber die Art, wie Luther in der Rolle des Hercules mit Waffengewalt auf wehrlose Theologen einprügelt, passt auch dann nicht recht, wenn man die drastischen Mittel einer polemischen Bildersprache in Rechnung

⁵³ Dazu u.a. Phyllis Pray Bober und Ruth Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture: A handbook of sources*, London 1986, 152–155, Nr. 122.

⁵⁴ Zu den mehrfachen ironischen Brechungen siehe Kaufmann, *Luther als Held*, 108–110 und Kaufmann, *Anfang der Reformation*, 307–308.

stellt. Deshalb wird das Blatt in der Forschung meist so interpretiert, dass sein Urheber eine distanzierte Haltung gegenüber Luther einnahm. Das würde durchaus zu Erasmus von Rotterdam passen, der auf Konzilianz anstelle von Konfrontation setzte und deshalb seinerseits von vielen Reformatoren wegen Unentschlossenheit kritisiert wurde. Man muss allerdings vielleicht auch in Rechnung stellen, dass die Auseinandersetzung mit Jakob van Hoogstraten in den vorangegangenen Jahren während des sogenannten Reuchlin-Streits bereits vorgeprägt worden war. Dazu gehörten auch scharfe Bildpolemiken, die dazu beigetragen haben könnten, von Basel aus beide Streitparteien zu kritisieren.

Die Deutung der Figur des »Hercules Germanicus« selbst bietet ebenfalls Spielraum für Interpretationen. Denn sie könnte indirekt einen Vergleich mit dem »Hercules Gallicus« evozieren, der erneut mit Erasmus von Rotterdam in Verbindung gebracht werden kann. Anders als sein grobschlächtiges germanisches Pendant galt Hercules den Galliern als Gott der Beredsamkeit. Die Beschreibung des »Hercules Gallicus« stammt von Lukian⁵⁵, dessen Werke Erasmus gemeinsam mit Thomas Morus übersetzt hatte. Eine Ausgabe der Übersetzung war bereits 1506 in Paris erschienen, aber auch Frobens Basler Offizin druckte den Text 1521. Und im Folgejahr erschien bei Cratander in Basel eine Pomponius Mela-Ausgabe, auf deren Titeleinfassung der »Hercules Gallicus« nach der Beschreibung Lukians dargestellt ist.⁵⁶

Hier fällt ein Detail auf, dass eine Interpretationsvariante für Holbeins Holzschnitt ermöglicht. Denn die Beredsamkeit des »Hercules Gallicus« wurde nach Lukian durch Ketten symbolisiert, die von der Zunge des Helden ausgehen und die Ohren seiner Zuhörer fesseln. Vielleicht ist das im Motiv des Papstes angedeutet, der wie an einem Strick leblos unter dem Mund Luthers baumelt.⁵⁷

⁵⁵ Dazu u.a. Dietmar Till, Der »Hercules Gallicus« als Symbol der Eloquenz: Zu einem Aspekt frühneuzeitlicher Rhetorikikonografie, in: *Artibus: Kulturwissenschaft und deutsche Philologie des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Festschrift für Dieter Wuttke zum 65. Geburtstag, hg. von Stephan Füssel et al. Wiesbaden 1994, 248–273.

⁵⁶ VD 16 M 2314; die Titeleinfassung stammt von Hans Franck und ist »1519« datiert.

⁵⁷ Christian Rümelin glaubt, dass Luther im Bild eine Maulkette trägt, die ihn am Sprechen hindert. Er vermutet, das Motiv verweise auf das gegen Luther gerichtete Ketzerverfahren und datiert den Holzschnitt wohl wegen des vermeintlichen Bezugs

Auf die Verbindung zwischen Hercules, der sich durch seine Heldentaten beweisen musste, und dem gallischen Gott der Rhetorik dürfte auch die Anverwandlung durch Erasmus selbst zurückgehen, der die sprichwörtlichen »Herkulischen Mühen« auf seine eigene Arbeit als Autor und Herausgeber bezog. Deshalb ruhen im Portrait, das Holbein 1523 von Erasmus malte (London, National Gallery, Leihgabe aus Longford Castle), die Hände des Gelehrten auf einem Buch mit der Aufschrift »HPAKAEIOI ΠΟΝΟΙ«.

Was »Luther als Hercules Germanicus« für Zürich so interessant macht, ist der Kontext der Rezeption, in den er mit dem einzigen erhaltenen Exemplar eingebettet ist. Er klebt nämlich als Illustration im zweiten Band der handschriftlichen Chronik Johannes Stumpfs.⁵⁸ Dort befindet sich der Holzschnitt auf der Rückseite des Titelblatts des achten Buchs. Dieses Buch ist zunächst der »ernuerung vnd wideruffrichtung Euangelischer oder (als es ettlich nemend) Lutherischer leere, was disputierens, vnwillens vnd zances desshalben in der Eygnoschafft entstanden sy:« gewidmet. Das Zitat legt nahe, dass Stumpf einen Bezug zwischen Luther als »Hercules Germanicus« und dem »Zank« um den rechten Glauben sah.

Im Kapiteltext, der hinter Holbeins »Luther als Hercules Germanicus« auf der nächsten Seite beginnt, wird Luther ausserdem als »der erst Zerstörer vnd stürmer des Romischen Bapstumbs« genannt, »darwider er vil Bücher jm Truck hat lassen vssgon«. Einige der Formulierungen von Stumpf scheinen demnach durchaus von den Merkmalen geprägt zu sein, die Luther in Holbeins Holzschnitt zugeschrieben werden.

Die kampfeslustige Seite wird jedoch durch ein weiteres Portrait gemildert, das Stumpf seiner Luther-Biographie vorangestellt hat. Es ist der Holzschnitt, den Hans Baldung Grien 1521 schuf (Abb. 41).⁵⁹ Er zeigt den Reformator mit Strahlennimbus und der Taube des Heiligen Geistes über seinem Haupt. Sein Blick ist aufwärts

zum 1518 eröffneten Ketzerprozess gegen Luther auf »um 1519« (*Rümelin*, Hans Holbein und die Druckgraphik, 125).

⁵⁸ »Schweizerchronik bis zum Jahre 1534«, Zentralbibliothek Zürich, Ms A 2.

⁵⁹ Zu diesem Luther-Portrait siehe u.a. Anna Pawlak, Effigies Lutheri: Martin Luther im Bilderstreit der Konfessionen, in: Kulturheros: Genealogien, Konstellationen, Praktiken, hg. von Zaal Andronikashvili et al., Berlin 2017 (*LiteraturForschung* 28), 411–443, hier 424–426, sowie Kaufmann, Luther als Held, 99–102 und Kaufmann, Anfang der Reformation, 285–289.

gerichtet, seine rechte Hand, wie bekräftigend vor seine Brust gelegt, weist gleichzeitig auf das geöffnete Buch. Er ist also der göttlich inspirierte Ausleger der Heiligen Schrift. Entsprechend nennt ihn der Bildtitel »ein widervffrichter Christlicher leer«. Die von Stumpf gewählte, oben zitierte Formulierung zu Beginn von Buch 8, wo von »wideruffrichtung ... Lutherischer leere« die Rede ist, zeigt erkennbare Parallelen. Was Baldungs Lutherportrait eine auffällige Position im medialen Glaubensstreit gibt, sind die gewählten Attribute: Nimbus und Taube waren gängige Attribute von Heiligerdarstellungen. Als solche wurde das Bild nach Meinung des Nuntius Aleander auch verstanden. Er hatte dem Papst geschildert, wie die Leute dieses Bild auf der Strasse kauften und es verehrend küssten. Sein Versuch, ein solches Bild zu erwerben, scheiterte, weil sie im Nu vergriffen waren. Das Exemplar in Stumpfs Chronik ist in seinem hagiografischen Charakter allerdings gemildert, weil der Bildhintergrund so übermalt ist, dass der Heiligenschein überdeckt wird.

Stumpf schreibt, dass es wichtig sei, Luther in einer Schweizer Chronik zu erwähnen, weil die Reformation durch ihn auch in der Eidgenossenschaft Fuss fasste. Deshalb leitet er von Luther zu Zwingli über, denn »solche leer« »zu Zürich durch Vlrichen Zwinglin auch angebrochen ist«. Mit der Schilderung von Zwinglis Wirken beginnt Stumpf dann auf der folgenden Seite. Zwingli ist die linke Spalte gewidmet, während die rechte eine kurze Biographie von Erasmus von Rotterdam enthält, der als Repräsentant Basels gewürdigt wird. Am Schluss der rechten Spalte wird noch Heinrich Glarean als kaiserlich gekrönter Dichter erwähnt, bevor sich Stumpf auf der nächsten Seite Kaiser Karl V. zuwendet. Für die drei Schweizer Repräsentanten – Zwingli, Erasmus und Glarean – sind Felder für ihre Portraits freigehalten. Sie blieben aber leer, weil Stumpf vermutlich keine passenden Bilder besass.

Aber er hat auch diese Seite mit einer eingeklebten Illustration bereichert. Im oberen Drittel der Seite mit den Biografien von Zwingli, Erasmus und Glarean hat er über beide Spalten hinweg ein ausgeschnittenes Exemplar eines Holzschnitts platziert, der ebenso wie der Hercules Germanicus von Hans Holbein d.J. stammt. (Abb. 42).⁶⁰ Es ist aus einem Zürcher Kontext übernommen, der im folgenden Abschnitt besprochen wird. Doch hier, auf

die bildliche Aussage reduziert, gewinnt er einen veränderten Deutungszuschnitt. Der im Bild dargestellte Christus, der die wahrhaft Gläubigen zum Licht führt und von dem sich die Vertreter der alten Kirche abwenden, wird in Stumpfs Chronik zum Symbol für den Weg der Eidgenossenschaft zur protestantischen Lehre.

Die vielseitigen Einsatzmöglichkeiten von Gutenbergs Technik für Verwendungsformen der pragmatischen Schriftlichkeit im 15. und 16. Jahrhundert zeigen sich in zahlreichen Gattungen von Gelegenheitsdrucken, die zu ihrer Zeit weithin in Gebrauch waren. Dass solche Erzeugnisse dort, wo es dem Zweck diene, auch mit Bildern illustriert wurden, liegt nahe und wird durch zahlreiche Beispiele belegt, die wir heute unter der Rubrik Gebrauchsgraphik subsummieren. Bisweilen waren solche Drucke von höchstem künstlerischen Anspruch und sie sind immer ein wichtiges kulturelles Zeugnis. Eine Gattung dieser Art sind Wandkalender, und eines der ungewöhnlichsten Exemplare entstand in Zürich für das Jahr 1527 (Abb. 43).

Zuvor dienten solche Kalender unter anderem dazu, um aus den vorausberechneten Gestirnkonstellationen Termine für den Aderlass abzulesen, oder, weit wichtiger, eine Übersicht über die Feiertage des Kirchenjahres zu haben, zu denen auch die vielen Heiligenfeste gehörten. In Zwinglis Zürich hatte man aber für Astrologie genauso wenig übrig wie für Heiligenverehrung. Deshalb wurde bei Froschauer ein Kalender gedruckt, der eine neue Zweckbestimmung erhielt. In ihm wurden Erwähnungen von bedeutenden biblischen Ereignissen und Figuren auf alle Monate verteilt und mit Bibelverweisen ergänzt, um einen Anreiz zu schaffen, das ganze Jahr hindurch die relevanten Stellen im Alten und Neuen Testament zu lesen.

Der Druck nennt Johannes Copp als Autor. Zwar gab es diesen Johannes Copp, und er hatte auch entsprechende Texte verfasst, doch war er nicht Urheber des Zürcher Kalenders. Vielmehr wird vermutet, dass er von Zwingli selbst stammt. Über den beiden Titelzeilen ist der oben schon erwähnte querformatige Holzschnitt

⁶⁰ Christian Müller et al., Hans Holbein d.J.: Die Jahre in Basel, 1515–1532, Ausstellung Kunstmuseum Basel 1.4.–2.7.2006, München 2006, 432, Nr. D. 2, und Frank Hieronymus, Basler Buchillustration 1500–1545: [Ausstellung] Universitätsbibliothek Basel, 31. März–30. Juni 1984, Basel 1984, 362–366, 626, Nr. 354a.

vorangestellt, den Hans Holbein d.J. offenbar eigens für diesen Druck gestaltet hat und der die ganze Breite des Textes überspannt.⁶¹ Er zeigt im Zentrum einen grossen Leuchter mit Symbolen der Evangelisten und Apostel, die für das Neue Testament stehen. Auf ihm brennt eine Kerze, deren Strahlen das ganze Bild durchdringen. Es ist im Sinne Zwinglis das Licht des Gottesworts, welches Erkenntnis und Glauben bewirkt, während der Philosophie ein solches Licht der Erkenntnis fehlt.⁶² Der Leuchter teilt das Bild in zwei Hälften. Auf der linken steht Christus, der mit einer Hand auf die Flamme deutet, während er sich zu einer Gruppe von Gefolgsleuten wendet und sie auf das Licht hinweist. Bei den Gefolgsleuten handelt es sich um Repräsentanten verschiedener Stände und Gruppen, die eine Einheit bilden: Bürger stehen neben Bauern, Frauen neben Männern. Auf der rechten Seite hingegen wendet sich die durch Insignien und Trachten unterschiedene eng umgrenzte Hierarchie der Amtskirche vom Licht ab. Sie gehen mit geschlossenen Augen auf einen Abgrund zu, der sich rechts auftut. Ihnen voran stolpern die antiken Philosophen Platon und Aristoteles bereits in die Tiefe.

Den Titelzeilen folgt ein kurzer Text, der erläutert, inwiefern sich der neue Kalender von der Funktionsweise älterer unterscheidet. Hier wird ein deutlicher Unterschied zwischen dem bisher üblichen »Bapst kalender« gemacht, der dabei unterstützt, die Heiligen zu feiern und zu verehren. Diese Trennung und die im Holzschnitt hervorgehobene Verurteilung der Vertreter des alten Glaubens, die sich selbst auf den Weg in die Verdammnis gemacht haben, waren Signale dafür, dass mit dem neuen Kalender eine Konfrontation gesucht oder ihr doch zumindest nicht aus dem Weg gegangen wurde.

So kam es wie es kommen musste: aus dem katholischen Lager wurde polemische Kritik laut. Ihr Autor war der in Luzern tätige Thomas Murner, der noch im Februar desselben Jahres den »Lutherischen Evangelischen Kirchen Dieb und Ketzer Kalender« veröffentlichte (Abb. 44).⁶³

⁶¹ *Leemann-van Elck*, Die zürcherische Buchillustration, 36; *Müller et al.*, Hans Holbein d.J., 432, Nr. D. 2.

⁶² *Jurt*, Kirchendiebe und Ketzer, 80.

⁶³ Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung (Kalender 1527 III, 2 Schweiz).

Unter dem zweizeiligen Titel folgt diesmal ein Holzschnitt, der seitenverkehrt dem Vorbild Hans Holbeins d.J. folgt. Die Ähnlichkeit ist natürlich gewollt, denn die parallele Gestaltung verdeutlicht, dass dieses Bild als Gegenentwurf zu dem Holbeins verstanden werden will. Und das gilt gleichermassen von Murners Text. Erneut trennt ein Leuchter zwei Bildfelder, doch ist die Kerze wie von einem Schwerthieb zerschnitten und erloschen. Christus weist deshalb diesmal nicht auf das Licht, sondern auf den links stehenden Moses, der in der einen Hand die Gesetzestafeln hält und mit der anderen auf ein Schriftband deutet, auf dem die Worte des siebten Gebots »DV SOLT NIT STELEN« stehen. Mahnend wendet sich Christus an eine Schar, die von rechts herbeikommt und gerade dabei ist, sich mit geraubtem liturgischen Gerät unter dem Arm davon zu machen. Zwischen Moses und Christus steht im Hintergrund ein Galgen, an dem ein Mönch hängt, mit dem Zwingli dargestellt werden soll, den die für Diebe passende Strafe ereilt.⁶⁴

Anders als der Zürcher Druck taugt Murners Gegenentwurf als Kalender nicht. Ihm dient er als Instrument der Polemik gegen die Zürcher Reformation. Zwar richtet sich ein Teil der Kritik gegen den Kalender, der anstelle der gewohnten Heiligen biblische Figuren hervorhebe, die das nach Murners Meinung nicht verdient haben. Aber seine Vorwürfe reichen weiter: Zum einen behauptet er, dass die Kirchenoberen in Holbeins Holzschnitt diejenigen der altgläubigen Orte der Eidgenossenschaft darstellen. Dem Bild des Zürcher Kalenders wird hier also eine polemische Absicht unterlegt, die es gar nicht hatte, um Murners Leser gegen Zürich aufzubringen. Zum anderen macht er Zwingli und seine Gefolgsleute für die Übergriffe auf kirchlichen Besitz verantwortlich.

Dieser Themenkomplex wird in Murners Kalender weniger im ersten Teil, sondern im zweiten aufgegriffen, der eine eigene Überschrift »WIE MAN DIE ZEICHEN VERSTON SOLL« besitzt. Ihr folgen drei Spalten mit 27 Symbolen und zugeordneten Erläuterungen, welche die Verfehlungen derer auflisten, die sich gegen den alten Glauben wenden. Mit diesem Teil führt Murner ein Element ein, das von einer wirkungsvollen Interaktion zwischen Bild und

⁶⁴ *Jurt*, Kirchendiebe und Ketzler, 83.

Text dominiert wird, die es im Zürcher Kalender nicht gibt. Murner versucht offenbar, sein Gegenüber durch mediale Überbietung auszustechen.

Der zuletzt folgende Teil, der in der Aufmachung eines Kalenders daherkommt, dient dazu, um Vertreter der Reformation zu diskreditieren, indem sie in eine Reihe mit biblischen und historischen Übeltätern zu stehen kommen. Über die Monate verteilt werden ihnen vermeintliche Festtage zugewiesen. So wird Luther in die Nähe von Judas und Zwingli in die Nähe von Nero gerückt. Jeder, der im Kalender genannt wird, erhält zusätzlich zu seinem Namen noch eine Charakterisierung, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übriglässt: Luther ist »ein ketzer / vnd vßgeloffener münch«, Zwingli ist »ein kirchen dieb vnd ein stoltzer figen fresser in der heiligen gschrift ...«. Auf diese Weise wird unmissverständlich klar: Hinter dem Luzerner Kalender verbirgt sich eine von Murner gesammelte Kartei derer, die wider den rechten Glauben gehandelt haben. Dass Murner auf den in durchaus nachvollziehbarer Absicht gedruckten Zürcher Kalender mit einem polemischen Gegenentwurf reagierte, verursachte einiges an Ärger: die Tagsatzung der reformierten Orte beriet ausführlich über Massnahmen gegen Murner. Um einer Eskalation vorzubeugen, verständigten sich Luzern und Zürich darüber, den Druck solcher Schriften zukünftig einzudämmen. Man kann dies vielleicht als Indiz dafür werten, dass die »wilde« Phase des Reformationsgeschehens zu Ende ging. Die neue Konfession war auf dem Weg zur Institutionalisierung.

4. Zwinglis Schriften um 1525

Abseits der publikumsträchtigen Bildpolemik vollzog sich in der Zürcher Buchgestaltung ein anderer, stillerer Wandel. Das in Froschauers Drucken von 1522 schon vorgeprägte Schema zur Titelblattgestaltung von Schriften Zwinglis setzte sich in den Folgejahren weiter fort. Doch kam es nun zu einer wichtigen Neuerung.

Für die Kombination aus Titel, Bild und dem darunter platzierten Motto Zwinglis wurden erstmals neue Druckstöcke verwendet, die von nun an auf vielen Titelblättern zum Einsatz kamen. Sie wurden inhaltlich so ausgerichtet, dass sie mit Zwinglis Motto zusammenwirken.⁶⁵

Den Anfang machte 1524 eine als Metallschnitt ausgeführte Titeleinfassung, der wohl ein Entwurf Hans Holbeins d.J. zugrunde liegt (Abb. 45). Die obere und die schmaleren seitlichen Leisten sind nach Art von Grotesken aufgefasst und zeigen oben neben einem Gefäss, das von einem Satyr und einer Nymphe begleitet wird, eine Waffentrophäe auf der linken und Musikinstrumente auf der rechten Seite. Von diesen profanen Elementen im antiken Flair der Renaissance hebt sich allerdings die untere, etwas grössere Bildzone ab. Vor einer Landschaftskulisse mit einem Zentralbau, der die Szene in Jerusalem ansiedelt, tritt Christus hier in Begleitung der Apostel von links ins Zentrum. Er streckt seine Arme zur anderen Seite aus, von wo sich eine Gruppe Gläubiger nähert. Einige von ihnen sind als alt, einige als gebrechlich gekennzeichnet. Die beiden vorderen haben ihre Hände gefaltet und wenden sich in andächtig gebeugter Haltung Christus zu.

Auf diese Szene ist der Text unterhalb der Titeleinfassung bezogen. Es ist das schon erwähnte Motto Zwinglis, das mit der Überschrift »Christus Matth. xj.« als Zitat aus dem Matthäusevangelium Christus zugeordnet wird: »Kumend zu mir alle die arbeytend vnnnd beladen sind vnd ich will üch rûw geben.« Darunter folgt in der Ausgabe von »Der Hirt« das passende Zitat aus dem Johannesevangelium »Joan x. Jch bin der gut hirt. zc.«⁶⁶

Die Kombination der Zitate unterstreicht, dass in beiden Fällen Christus selbst spricht, und konkretisiert die Lesart hier in dem Sinne, dass Christus als guter Hirte die Beladenen auffordert, zu ihm zu kommen, da die Last seines Jochs leicht zu tragen sei. Auf der Textebene wird mit der Verknüpfung beider Zitate erreicht, was mit der Kombination aus Buchtitel und Titeleinfassung auch im Layout der Seite angelegt ist.

⁶⁵ Zu den im folgenden besprochenen Titelholzschnitten siehe ausführlich: Lee Palmer Wandel, *Always among us: Images of the poor in Zwingli's Zurich*, Cambridge 1990, 83–95 und 115–121.

⁶⁶ VD 16 Z 858; Vischer C 67; *Leemann-van Elck*, Die zürcherische Buchillustration, 28; *Naegeli und von Tavel*, Zürcher Kunst, 144, Nr. 148; Wandel, *Always among us*, 88–89. Die Titeleinfassung hat Froschauer 1524 für eine Ausgabe des Neuen Testaments (VD 16 B 4352; Vischer C 51) und 1525 für seine Ausgabe von »De vera et falsa religione« (VD 16 Z 913; Vischer C 82) wiederverwendet.

Die Szene im unteren Teil der Titeleinfassung wurde im folgenden Jahr in einem neuen Holzschnitt aufgegriffen, der jedoch auf das Renaissancebeiwerk Holbeins verzichtet, um den Fokus auf das wesentliche zu richten. Froschauer hat ihn für Zwinglis »Welche vrsach gebind ze ufrüren / welches die waren vfrürer sygind / vnd wie man zů Cristlicher einigheit vnd fryden kommen möge« eingesetzt (Abb. 46).⁶⁷

Dass der neue Holzschnitt ganz unmittelbar auf Holbeins Vorlage zurückgreift, zeigt sich in deutlichen spiegelbildlichen Entsprechungen. Dazu gehören die Platzierung in einer bergigen Landschaft vor einer Stadtkulisse, die beiden Apostel, welche hinter dem Rücken von Christus miteinander sprechen und die Hauptfiguren aus der Gruppe der Gläubigen, welche auf Christus zugehen. Hier sind es zum Beispiel der etwas voraus Schreitende mit der Stirnglatze, sowie der vor ihm angeordnete Mann mit Beinprothese, und auch der Greis mit langem Bart ist zu nennen, der sich auf zwei Krücken stützt. Dennoch ist die Szene durch kleine Eingriffe inhaltlich etwas anders akzentuiert. Während Holbeins querformatig gestreckte Darstellung zwischen Christus und den Gläubigen eine räumliche Trennung belässt, die erst überwunden werden muss, nutzt der neue Holzschnitt die grössere Nähe zwischen den Figuren für eine spannungsreiche körperliche Berührung: noch bevor der erste Gläubige die einladend ausgestreckte Hand Christi ergreifen kann, fasst dieser ihm vertrauensvoll an die Schulter. Diese Geste wirkt wie eine Ermunterung an den Gläubigen, auch den letzten Schritt zu Christus hin zu wagen. In Verbindung mit Zwinglis Motto, das auch diesmal unter dem Bild steht, wird der Akzent des aktiven Handelns im Versprechen Christi »ich will üch rûw geben« betont. Es unterscheidet sich deutlich von einer vergleichbaren Titeleinfassung von 1523, die Johann Schott in Strassburg für einen Lutherdruck verwendete (VD 16 L 6687).⁶⁸ Auch dort

⁶⁷ VD 16 Z 934; Vischer C 90; *Leemann-van Elck*, Die zürcherische Buchillustration, 35; *Naegeli und von Tavel*, Zürcher Kunst, 145, Nr. 149. Den Titelholzschnitt hat Froschauer 1525 auch für seine Ausgabe von »Ad Ioannis Bugenhagii Pomerani epistolam responsio Huldrychi Zvinglij« (VD 16 Z 780) verwendet. Zu diesem Holzschnitt u.a. Lee Palmer *Wandel*, Reform of the Images: New Visualizations of the Christian Community at Zurich, in: Archiv für Reformationsgeschichte 80 (1989), 105–124, hier 121–122; *Wandel*, Always among us, 89–91.

⁶⁸ Dazu *Wandel*, Always among us, 115–116.

findet sich das von Zwingli als Motto verwendete Zitat unter dem Holzschnitt. Der Wortlaut weicht zwar leicht ab, doch ist der Grundgedanke mit den früheren Zürcher Drucken verwandt, in denen Zwinglis Motto bereits zitiert worden war. In der Strassburger Variante ist Christus in der unteren Zone der Titeleinfassung im Zentrum zu sehen. Hier steht er jedoch anders als in den oben besprochenen Zürcher Drucken vor einer Menschenmenge und wendet sich ihnen nur redend zu. Die Aufforderung, zu ihm zu kommen, verlangt hier also die Initiative der Gläubigen und wird nicht, wie bei den Zürcher Drucken, von einem Entgegenkommen Christi begleitet.

Das in Froschauerdrucken entwickelte Schema aus Titel, Bild und Motto griff auch die zweite wichtige Zürcher Offizin, diejenige von Hans Hager, für Zwinglis Schriften auf. Sie gab dafür ebenfalls einen eigenen Druckstock in Auftrag. Zum Einsatz kam er 1525 unter anderem in Zwinglis »Epistel oder sandtbrieff von des Herren nachtmahl« (Abb. 47).⁶⁹ Der neue Holzschnitt hat jedoch eine deutlich andere inhaltliche Ausrichtung. Die beiden Druckstöcke Froschauers illustrieren die Aufforderung Christi, zu ihm zu kommen, nah am Bibeltext. In Hagers Holzschnitt erhält das Motiv jedoch eine eschatologische Komponente. Vor einer Landschaft mit hohem Horizont steht Christus, dessen Haupt von einem Strahlenkranz umgeben ist. Seine rechte Hand hat er erhoben, mit seiner linken hält er sein Kreuz. Eine Schar von Menschen, zu denen Vertreter verschiedener Stände und Gruppen gehören, umringt ihn. Während einige auf dem Boden lagern und sich zu ihm aufrichten, wenden sich viele der Stehenden mit Blicken und Gesten zu Christus. Jeder von ihnen trägt sein eigenes Kreuz und beugt sich unter dessen Last. Dasjenige Christi, der grösser als die anderen Figuren aufgefasst ist, wirkt jedoch im Vergleich klein und leicht. Christus hält es mühelos vor seinen Körper. Auf diese Weise

⁶⁹ Der Titelholzschnitt wurde 1525 noch mehrfach in Drucken Hagers verwendet: Von dem Touff, von Widertouff unnd vom Kindertouff (VD 16 Z 920–922; *Vischer* D 26–28), Naachhüt von dem Nachtmal oder Dancksagung Christi (VD 16 Z 894; *Vischer* D 22); EJn Antwurt Huldrychen Zuinglis Valentino Compar alten Landtschrybern zß Vre ggeben über die .iiij. artickel. Die er jmm vß sinen schlußreden angetastet hatt« (VD 16 Z 799; *Vischer* D 20). Zu diesem Holzschnitt u.a. *Wandel*, Always among us, 91–94; Lee Palmer *Wandel*, Voracious idols and violent hands: Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg, and Basel, Cambridge 1995, 78, Anm. 78.

gewinnt das Bibelzitat unter dem Bild noch einmal eine neue Bedeutung. Die Worte Christi sind Trostworte an die Gläubigen, denen Christus mit seinem Kreuzestod vorangegangen ist. Das leichte Joch derer, die ihm folgen, und die Ruhe, die Christus ihnen verspricht, werden damit zu Verweisen auf das Leben nach dem Tod.

Durch die enge Anbindung des Holzschnitts an Zwinglis Motto sind alle zuletzt genannten Drucke von Froschauer und Hager trotz der Variationsbreite der Bildinhalte als zusammengehörige Gruppe wahrnehmbar. Die Kombination aus Holzschnitt und Motto bewirkt, dass die Drucke sofort als Schriften Zwinglis erkannt werden. Gerade in Zürich, wo das Wort des Reformators Geltung hatte, war diese Zuordnung der Texte zu ihrem Autor von erkennbarem Wert.

Auch an anderen Orten ist das in Zürich entwickelte Schema der Zwinglidrucke 1522 nachgeahmt worden. Beispiele dafür sind Ausgaben von Valentin Schumann in Leipzig (VD 16 ZV 26251) und Sigmund Grimm und Marx Wirsung in Augsburg (VD 16 Z 930). Bei Zwinglidrucken, die nach 1522 ausserhalb Zürichs erschienen, findet sich dann aber höchstens noch die Kombination aus Titel und Motto, die in seltenen Fällen mit einer Titeleinfassung kombiniert ist.⁷⁰ Das Zürcher Dreierschema kam hingegen nirgends mehr zum Einsatz. Die Gründe dafür sind letztlich unklar; auch ein Überlieferungszufall könnte die Ursache sein. Doch wäre es ebenfalls denkbar, dass die Titelblätter im Dreierschema als typisch Zürcher Produkte wahrgenommen wurden und deshalb ausserhalb des lokalen Umfelds, wo Zwingli einen anderen Stellenwert hatte als in Zürich, vermieden wurden.

Das Zürcher Schema haben aber sowohl Froschauer als auch Hager in anderer Hinsicht selbst abgewandelt. Denn es gibt Fälle, in denen der Holzschnitt nicht auf Zwinglis Motto sondern auf den Titel des Drucks abgestimmt ist. Bei Froschauer gilt das für seine Ausgabe von Zwinglis »Action oder Bruch des Nachtmals« von 1525 (Abb. 48).⁷¹ Hier zeigt der Holzschnitt in einem gedräng-

⁷⁰ Unter anderem verwendet für Drucke von Cratander in Basel (1527; VD 16 Z 797) und Philipp Ulhart d. Ä. in Augsburg (1525; VD 16 Z 788).

⁷¹ VD 16 M 4921; Vischer C 79; *Leemann-van Elck*, Die zürcherische Buchillustration, 35; *Naegeli* und *von Tavel*, Zürcher Kunst, 145, Nr. 150. Der Holzschnitt wurde auch in »Subsidium sive coronis de eucharistia«, 1525 (VD 16 Z 893; Vischer C 85) verwendet, wo er ebenfalls zum Buchtitel passt.

ten Raumausschnitt das letzte Abendmahl, bei dem Christus und die Apostel um einen runden Tisch versammelt sind. Johannes ruht an der Brust Christi, während sich rechts im Vordergrund Judas erhebt.

Lee Palmer Wandel hat diesen und den folgenden Holzschnitt einer ausführlichen ikonographischen Analyse unterzogen, weil sie in ihnen eine Auseinandersetzung mit der neuausgerichteten Abendmahlsliturgie erkennen wollte.⁷² Doch gehen ihre Überlegungen an der üblichen zeitgenössischen Praxis der Bildgestaltung in den meisten Punkten vorbei. Sie vermutete unter anderem, dass sich die Darstellung von einfachem Brot anstelle von Hostien an der Eucharistie im reformierten Zürich orientiere, und hob hervor, dass nur Christus nimbiert sei, weil damit die Art seiner Präsenz in der kirchlichen Abendmahlsfeier angedeutet werden solle. Beide Beobachtungen relativieren sich jedoch, sobald man einen Blick auf vorreformatorische Darstellungskonventionen richtet. So wird Christus in Bildern des Letzten Abendmahls recht oft als einziger mit einem Nimbus hervorgehoben. Als Beispiel sei auf die entsprechende Szene in Albrecht Dürers Kleiner Holzschnittpassion verwiesen. Dort, wo in vergleichbaren Bildern auch die Apostel nimbiert sind, dient dies in vielen Fällen dazu, um ihre Rechtgläubigkeit von Judas abzuheben, dem der Nimbus verwehrt bleibt. Ganz ähnlich ist es um die Hostien bestellt. Auf vielen Bildern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, sieht das Mahl auf dem Tisch so aus wie auf dem von Froschauer verwendeten Holzschnitt. Dort, wo in entsprechenden Bildern Hostien und liturgisches Gerät gezeigt werden, sind sie in der Regel durch die Funktion als Altartafeln bedingt, in denen auf die vor dem Bild vollzogene Messfeier Bezug genommen wird. Ein Beispiel für entsprechend differenzierte Übergänge zwischen dem biblischen und dem liturgischen Geschehen ist Dierick Bouts Mitteltafel des »Abendmahlsaltar« in Löwen, der in den 1460er Jahren entstand. Sie zeigt in der Mittelachse die am Altar verwendete Hostie und den Kelch, welche Christus zugeordnet sind, während vor den Aposteln Gläser und

⁷² Lee Palmer Wandel, *Envisioning God: Image and liturgy in Reformation Zurich*, in: *Sixteenth Century Journal* 24 (1993), 21–40; wiederabgedruckt in: *The Reformation: Critical concepts in historical studies*, hg. von Andrew Pettegree, 4 Bde., London 2004, Bd. 1, 276–293.

einfache Brote stehen. Für ein solches Altarretabel ist das eine passende Bildauffassung.⁷³ Mit einer einfachen Gestaltung wie dem Zürcher Holzschnitt und vielen anderen Darstellungen, die lediglich der biblischen Erzählung folgen, ist das aber nicht vergleichbar.

Auch Hans Hager hat sich in einem vergleichbaren Fall ähnlich entschieden wie Christoph Froschauer. Denn für seine Ausgabe von Zwinglis »Ejn klare vnderichtung vom nachtmal Christi«⁷⁴, die 1526 erschien, hat er ein Titelblatt (Abb. 49) gestaltet, bei dem die Holzschnitte sich auf den Text anstelle von Zwinglis Motto beziehen. Ganz wie bei Froschauer ist auch diesmal die Eucharistie das Thema. Schon das weiter oben besprochene Beispiel mit Christus und den Kreuztragenden hat gezeigt, dass Hagers Holzschnitte um eine eigenständige inhaltliche Deutung bemüht sind, die mit denen Froschauers konkurrieren kann. Und auch das vorliegende Titelblatt muss sich hinter dem Froschauers keineswegs verstecken, im Gegenteil.

Diesmal sind dem Thema »Abendmahl« vier Holzschnittleisten gewidmet, die zusammen eine Titeleinfassung bilden. Das obere Bild zeigt das Passahfest in einer gegenseitigen Kopie nach Hans Holbein d.J.⁷⁵, die beiden Hochformate schildern die Mannalese (links) und die wundersame Brotvermehrung (rechts). Im unteren Bildfeld hat Christus die Apostel zum letzten Abendmahl um einen lang gestreckten Tisch versammelt. Die formale Parallele zwischen den beiden querrrechteckigen Szenen schliesst sie zu einer Sinneinheit zusammen. Was sie verbindet, ist die aus dem jüdischen Ritus hervorgehende Gestalt der zum Mahl vereinten Gemeinschaft. Auch die hochrechteckigen Szenen stehen im Dialog. Sie zeigen im Sinne einer typologischen Auffassung Ereignisse, die der Speisung des Volkes gelten und in denen Gottes zweimaliges Eingreifen über die beiden Testamente hinweg eine Verbindung schafft.⁷⁶

⁷³ Die besondere Differenzierung des Bildes in Löwen ist durch seine Aufstellung in der Kapelle der Sakramentsbruderschaft bedingt; zum Thema zuletzt u.a. Joseph Leo Koerner, *Die Reformation des Bildes*, München 2017, 395–419, hier besonders 396–397.

⁷⁴ VD 16 Z 868; *Vischer* D 41–42; *Leemann-van Elck*, *Die zürcherische Buchillustration*, 72–73; *Naegeli und von Tavel*, *Zürcher Kunst*, 146, Nr. 151.

⁷⁵ Die Malerfamilie Holbein in Basel, Ausstellung Kunstmuseum Basel, 4.6.–25.9.1960, Basel 1960, 317, Nr. 399; *Naegeli und von Tavel*, *Zürcher Kunst*, 146.

Schluss

Was die zuletzt betrachteten Titelblätter über die Einzelbeobachtungen hinaus so interessant macht ist, dass die dort eingesetzten Holzschnitte in einem Zeitraum gestaltet wurden, in dem man in Zürich intensiv über die Funktion von Bildern nachdachte, wozu Bilder dienen. Der für die Stadt so charakteristische Bildersturm war da nur eine von mehreren Facetten. Mit der Bildkritik ging auch eine allgemeine Neuausrichtung einher, wozu Bilder dienen sollten. Die in Zürich vollzogene »Abtueung« von Gemälden und Statuen führte im religiös bestimmten Gebrauch zu einer stärkeren Konzentration auf die Druckgraphik. In der alltäglichen Praxis hatte das Auswirkungen auf die Aufgabenfelder von Künstlern, denen nun andere Aufträge fehlten. In einem erweiterten Sinn wurde aber auch neu ausgehandelt, welche Bildgattungen sich im reformatorischen Umfeld als brauchbar erweisen konnten. Am Beispiel der Werkstatt von Lukas Cranach d.Ä. hat die intensive Forschung der letzten Jahrzehnte gezeigt, dass Malerei andernorts durchaus ihre Bedeutung bewahrte und sehr wohl genutzt wurde, um innovative Bildkonzepte zu erproben. Aber die schon vor der Reformation gestiegene Bedeutung der Druckgraphik im Bereich des Einblattdrucks und stärker noch der Buchillustration setzte sich fort und machte das mechanisch vervielfältigte Bild zu einem Leitmedium der Reformation. Für Zürich gilt das allemal.

⁷⁶ Dazu Christian *Rümelin*, Bildverwendung im Spannungsfeld der Reformation: Aspekte oberrheinischer Buchillustration, in: *Macht und Ohnmacht der Bilder: Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, hg. von Peter Blickle et al., München 2002, 195–222, hier 221.

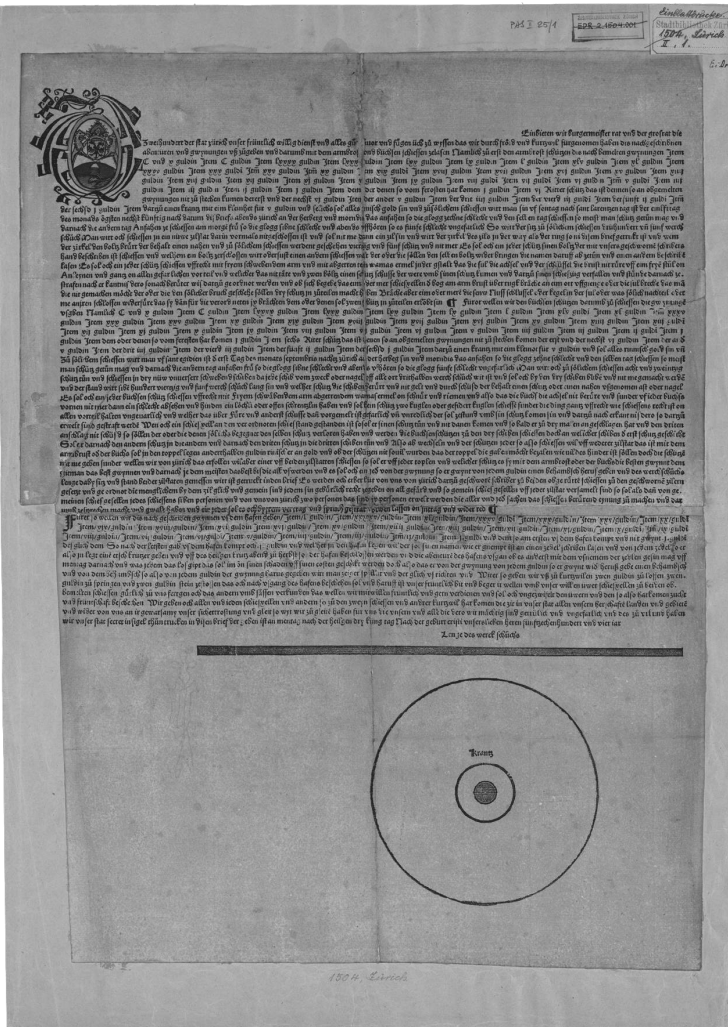


Abb. 2: Einladung zum Freischiessen, Zürich: H. Rügger, 1504, Zentralbibliothek Zürich, PAS II 25/1.

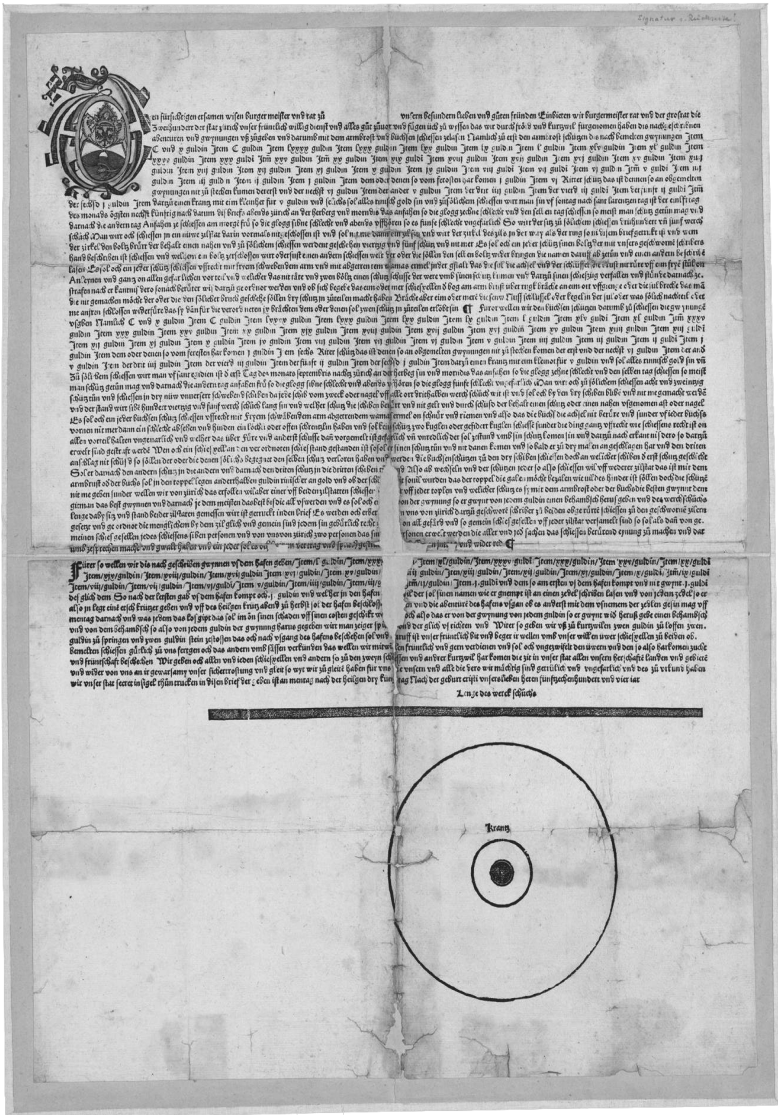




Abb. 4: Detail von Abb. 2.

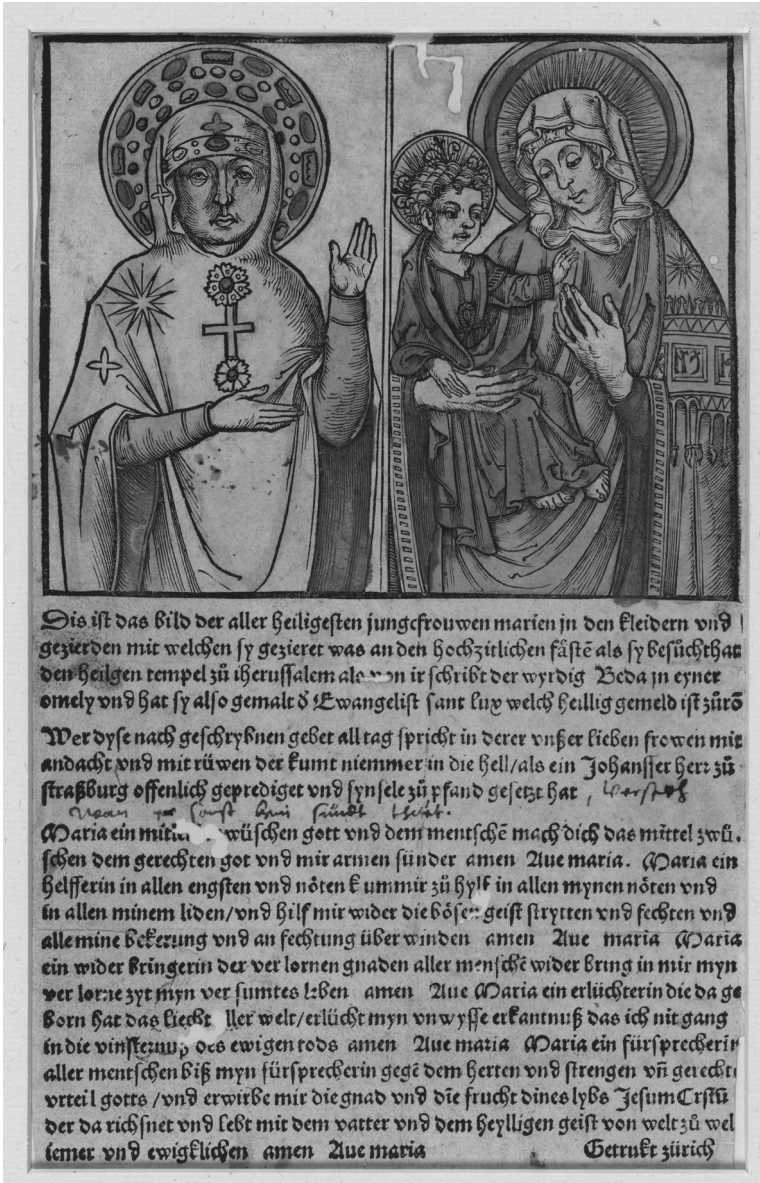


Abb. 5: Doppelbildnis der Maria, mit Mariengebeten, Zürich: H. Rügger, um 1504, Zentralbibliothek Zürich, PAS II 25/4.



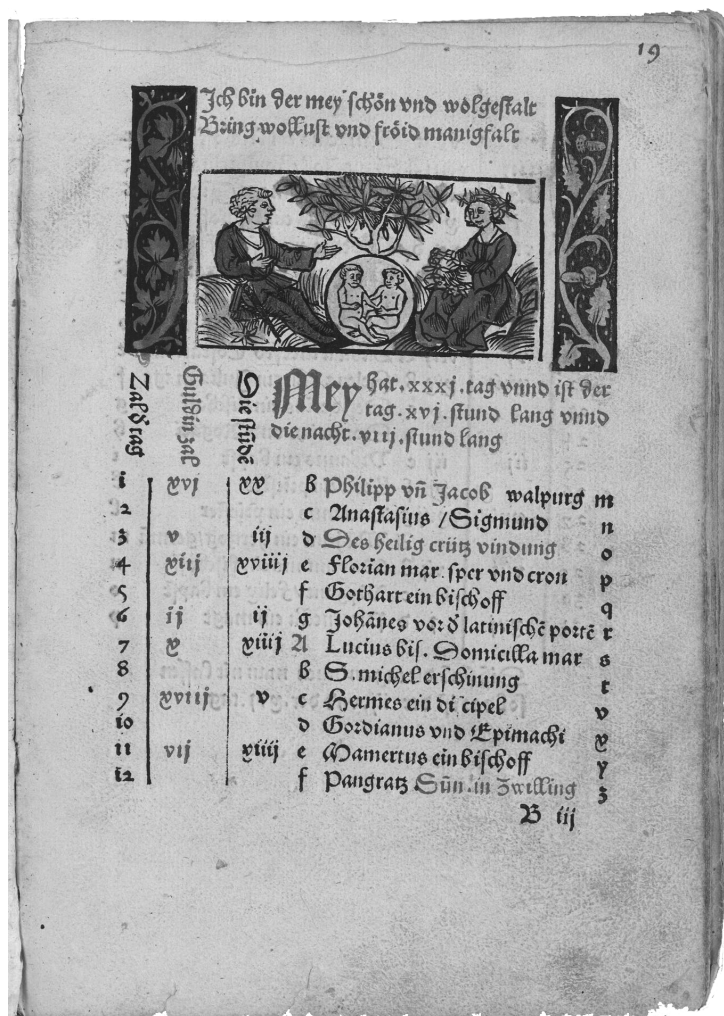


Abb. 7: Ein Kalender mitt sinem Nüwen und Stunden, Zürich: H. Rüegger 1508, Bl. B3 recto, Zentralbibliothek Zürich, 5.165: a.



Abb. 8: Ein Kalender mitt sinem Nüwen und Stunden, Zürich: H. Rügger 1508, Bl. A1 verso, Zentralbibliothek Zürich, 5.165: a.

162

gewaltigist den ist der eignet im das kind vnnnd gie im
eigenschafft nach seiner natur / Es geschichte aber selten
das ein planet vollem gewalt hab vnd herrschafft / vnd
darumb so gite im so vil eigenschafft als er mag / vnd
die andern gend im ouch eigenschafft so vil als sy krafft
hand / vnd also harein mensch nur eine planeten eigen-
schafft / Erlicher hat zweyer planeten eigenschafft / Erli-
cher dreyer / erlicher allsament / vnd von ieglichen etwas
lützel oder vil / doch heisset der mensch des planeten kind
von dem der mensch aller meiste eigenschafft hat / Dar mit
hat das büch ein end / got vns sin götlich gnad send



Abb. 9: Ein Kalender mitt sinem Nüwen und Stunden, Zürich: H. Rüegger 1508, Bl. L5 verso, Zentralbibliothek Zürich, 5.165: a.

128
 tel hoch vnd sin hals ist schlechte vñ hat ein schöne bart
 groß fuß groffe bein / vnd ein groffe stin vnd iß beschet
 den vnd senffmütig / fast wyß frölich vñnd wolgemüt /
 vnd hat kostlich gewand / vnd die sunn ist ein planer by
 andern planeten vnglückhafftig vnd böß vnd angeß-
 che der andern planeten güt



Venus stant vnder der
 sunne aller nächst / vnd
 loufft durch die zwelff zeichē
 in einem iar als die sunn vnd
 hat groffe gwalt in dem stier
 vnd in der wag / die zwey zei-
 chen sind sin huser / vñnd hat
 vnglück in dem wider in dem
 scorpen vnd in der magt / Ve-
 nus kind ist frölich schimpfig
 vnd münſam / vnd hat aller-
 ley seitenſpyl lieb vñd ist geil
 vnd sücht kurzweyl ist wollu-
 stig in allen dingen / vñd ist ein minner vnd sezt als sin
 gemüt vff die liebe vnd ist ein hoffertig vñnd hört sich
 gern loben vnd rümen / sprachet gern zartlich mit yeder
 man vnd wirt nit gern zornig vnd lat zorn gern bald ab
 vñd ist mit sin anlic ist schön / vñ wirt doch dick gleich
 vad wyß / sin stin zemidlet maß sin braven gefüg / syn

Abb. 10: Ein Kalender mitt sinem Nüwen und Stunden, Zürich: H. Rüegger 1508, Bl. L3 verso, Zentralbibliothek Zürich, 5.165: a.

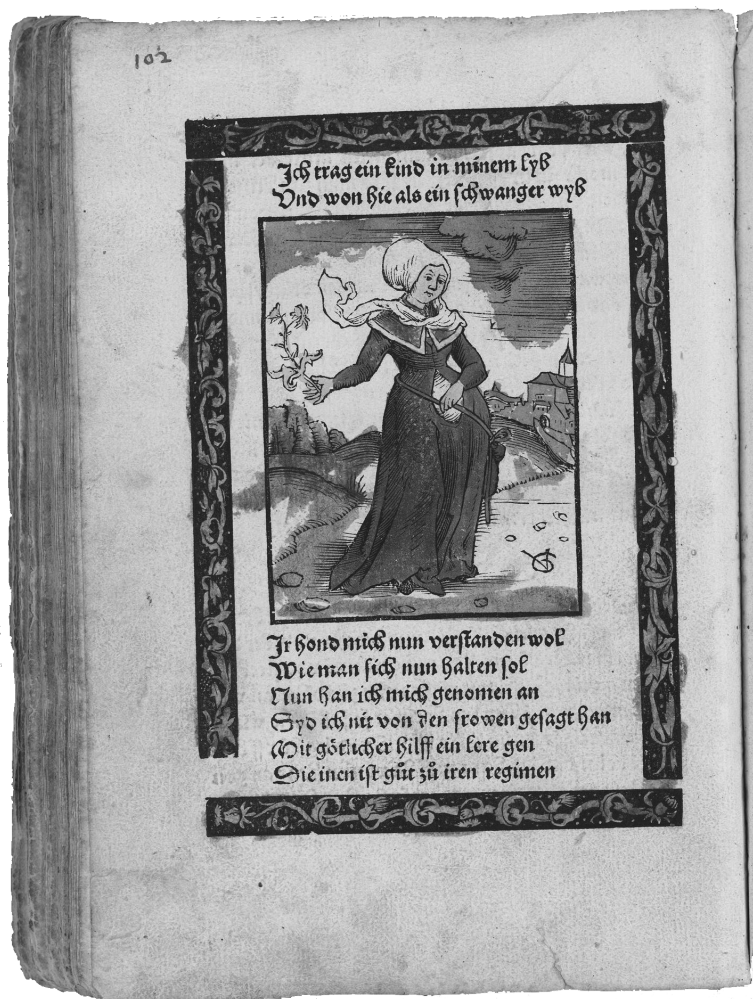


Abb. 11: Ein Kalender mitt sinem Nüwen und Stunden, Zürich: H. Rüegger 1508, Bl. G8 verso, Zentralbibliothek Zürich, 5.165: a .

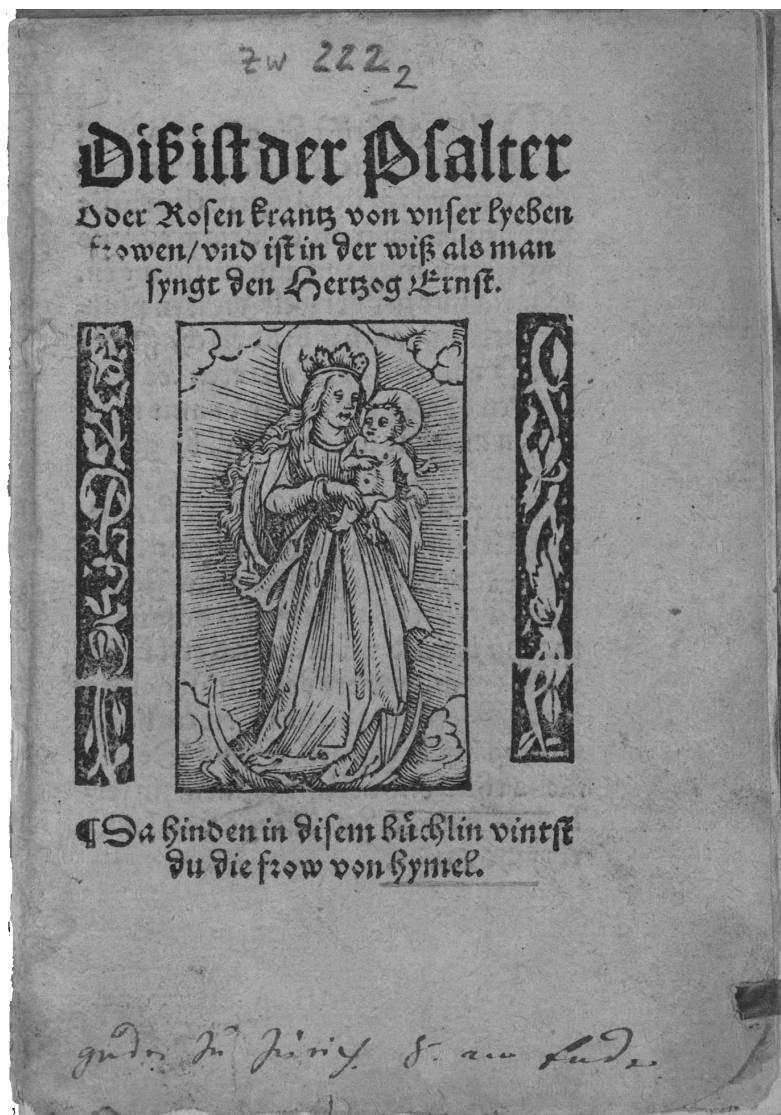


Abb. 12: Sixt Buchsbaum, Diss ist der Psalter oder Rosen krantz von unser lyeben Frowen, Zürich: C. Froschauer d.Ä., 1518/1519, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, Zwingli 222,2.

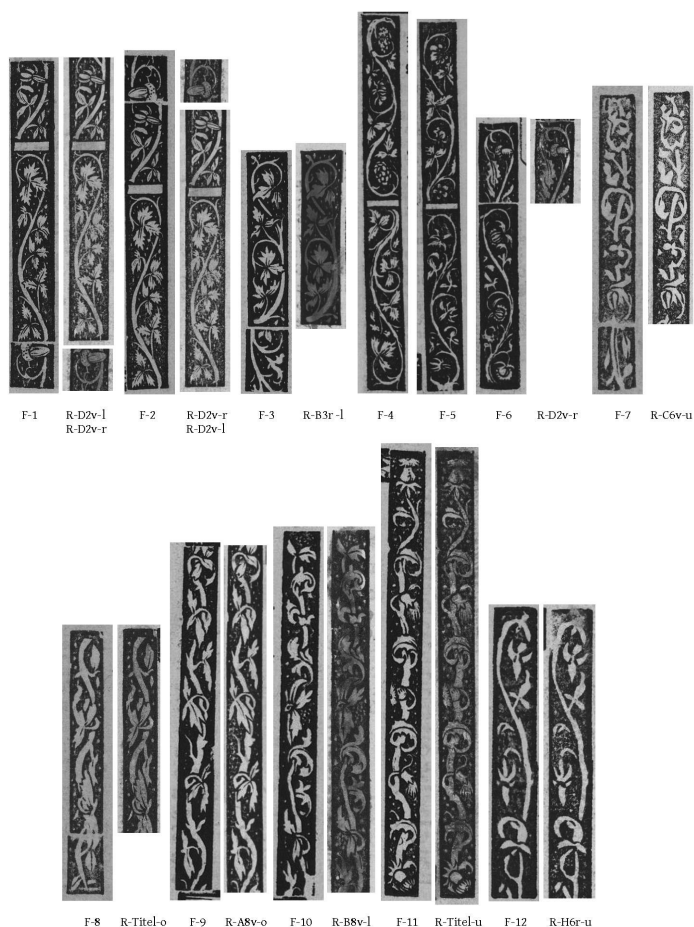


Abb. 13: Übersicht der verwendeten Randleisten: Die Abbildung zeigt zwölf Rahmenleisten, wie sie von Christoph Froschauer verwendet worden sind (F-1 bis F-12). Dort, wo eine Identifizierung möglich war, sind ihnen passende Stellen in Regiomontans Kalender zugeordnet, an denen sie vorher von Hans Rüegger verwendet worden waren. Zusätzlich zu der Kennzeichnung »R« (für Rüegger) sind die Blattangaben und ein Hinweis genannt, wo auf dem Blatt sich die Leiste befindet. Dabei steht »l« für links, »r« für rechts, »o« für oben und »u« für unten. Die Abkürzung »R-D2v-r« bedeutet also, dass die Rahmenleiste in Rüeggers Druck auf der Rückseite von Blatt D2 rechts zu finden ist. Der Verweis auf Rüegger bezieht sich immer nur auf eine unter vielen möglichen Verwendungen in Regiomontans Kalender, denn die Leisten wiederholen sich dort vielfach. In einigen Fällen hat Froschauer nur Fragmente der alten Leisten genutzt und bisweilen mehrere Fragmente zu einer neuen Leiste zusammengesetzt. Dies ist in der Übersicht durch entsprechend zugeschnittene Details der Digitalisate angedeutet.

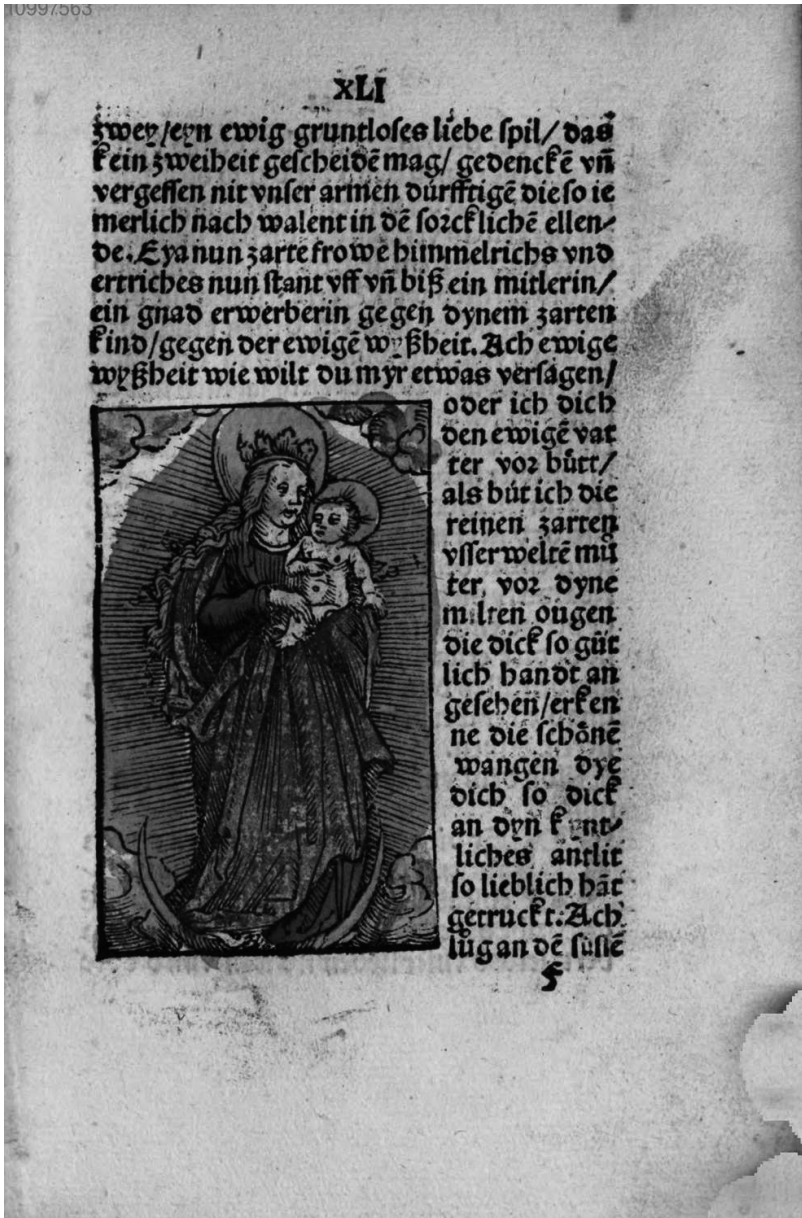


Abb. 14: Heinrich Seuse, Der ewigen wiszheit betbüchlin, Basel: M. Werdenmüller und J. Wolff, 1518, Bl. F1 recto, München, Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 518 d.

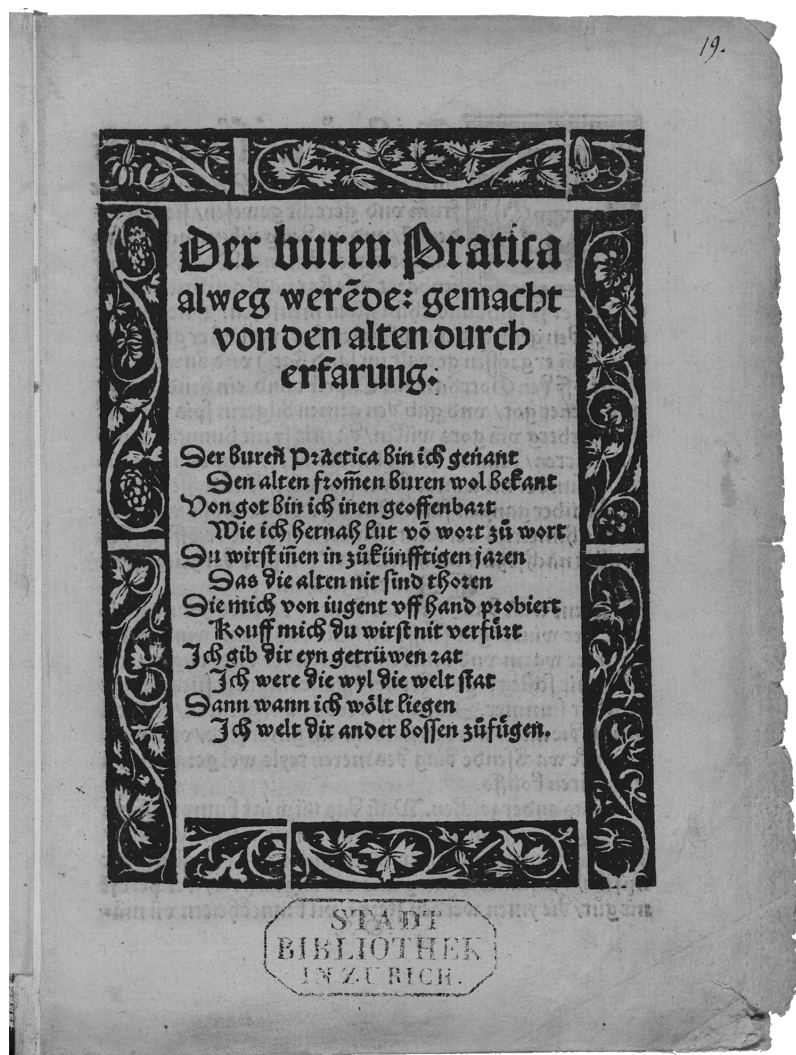


Abb. 15: Heinrich von Uri, Der Buren Practica, Zürich: C. Froschauer d. Ä., 1519/1520, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 18.280,19.

¶ Regel.

Das hechst Nuw nach Liechtmessen
 Das soltu ganz vnd gar nit vergessen
 Sen Zynstag darnach betrachte
 Vff den du hast die klein Fasnacht.

¶ Von sterben/Eriegen/vnd fruchtbareiten:

¶ Item nim alle jar ein Eychoßffel von ein eychbaum
 wan sy zytig sind nach Martini/vnnd thū imm vff/ist ein
 würmly darin/so bedüt es fruchtbareit. Ist aber ein mü
 ekin darin/so bedüt es krieg. Ist aber ein spynn darin/so
 bedüt es ein sterben das zükünfftig jar.

¶ Wan man wirt zelen von der geburt Christi. M.D.
 xliij.jar/an dem xj.tag des Augustmonats wirt ein ganze
 finsternuß der Sonnen in der nacht.

¶ Anno.M.D.xliiij.wirt aber ein ganz finsternuß der
 Sunne am xxiiij.tag des Janners/ vmb die ij.vor mi-
 tag vnd xvij minuten.

1573

¶ Anno.xv.hundert.lxxiiij.wirt S Sunntag büch-
 stab/vnd.v.wochen.iiij.tag zwüschen wynachten vnd der
 herren fasnacht.xviij.die guldin zal. Vnd wirt vnser fro-
 wen Liechtmess vff mentag nach der herre asn facht. Vñ
 wirt nuw mon onch vff disen tag nach mittag so es .viij.
 schlecht vn.liij.minuten. Vñ beschicht in.C.jare/vñ etlich
 jar mer vor vñ nach nit meer dan ein mal in der zyt.

STADT
 BIBLIOTHEK
 IN ZÜRICH.

Getruckt zu Zürich



Abb. 16: Heinrich von Uri, Der Buren Practica, Zürich: C. Froschauer d. Ä., 1519/1520, Bl. A4 verso, Zentralbibliothek Zürich, 18.280,19.

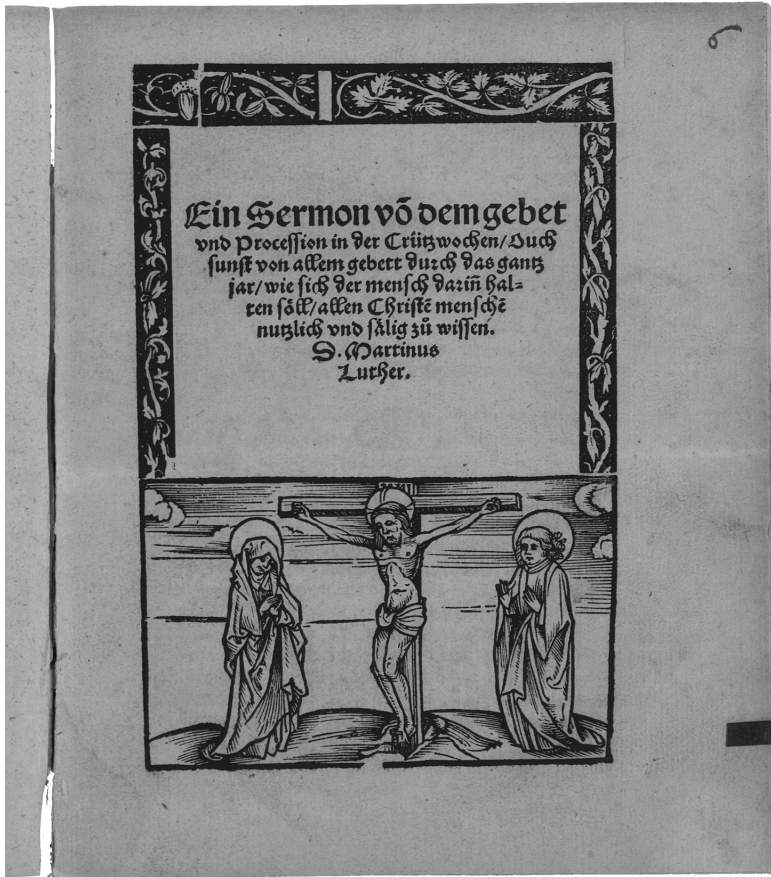


Abb. 17: Martin Luther, Ein Sermon von dem Gebet und Procession in der Crützwochen, Zürich: C. Froschauer d.Ä., 1520, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 5.217,6.

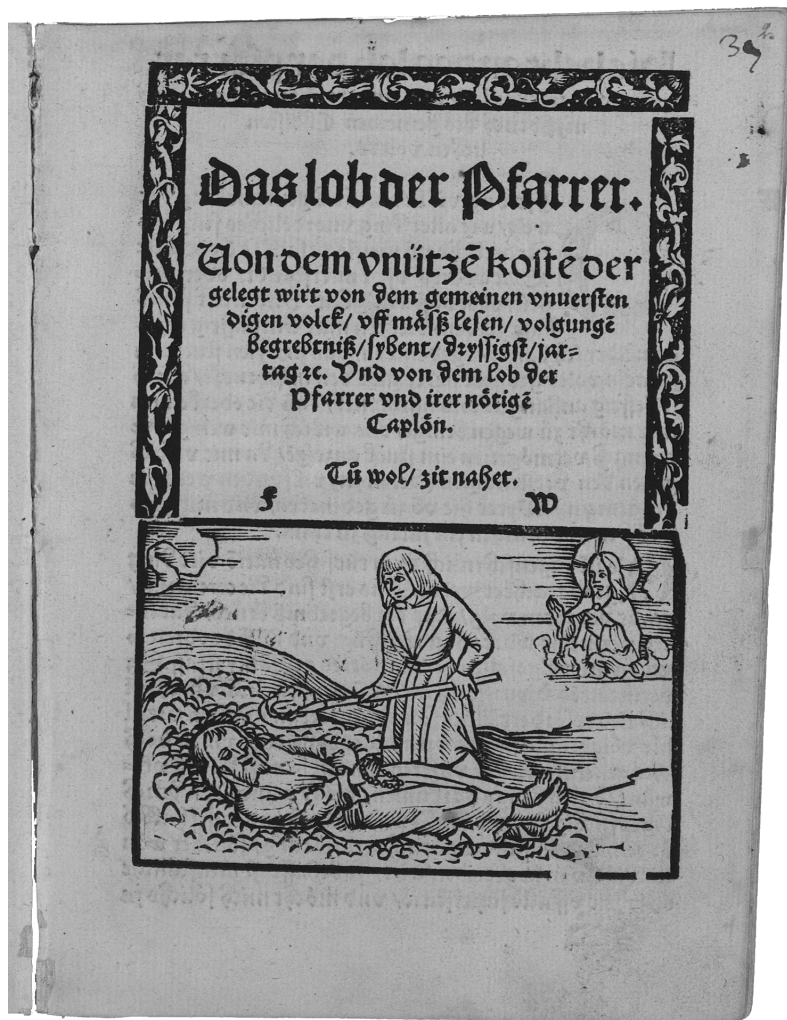


Abb. 18: Johann Eberlin von Günzburg, Das Lob der Pfarrer, Zürich: C. Froschauer d. Ä., 1521, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 18.84: b,2.

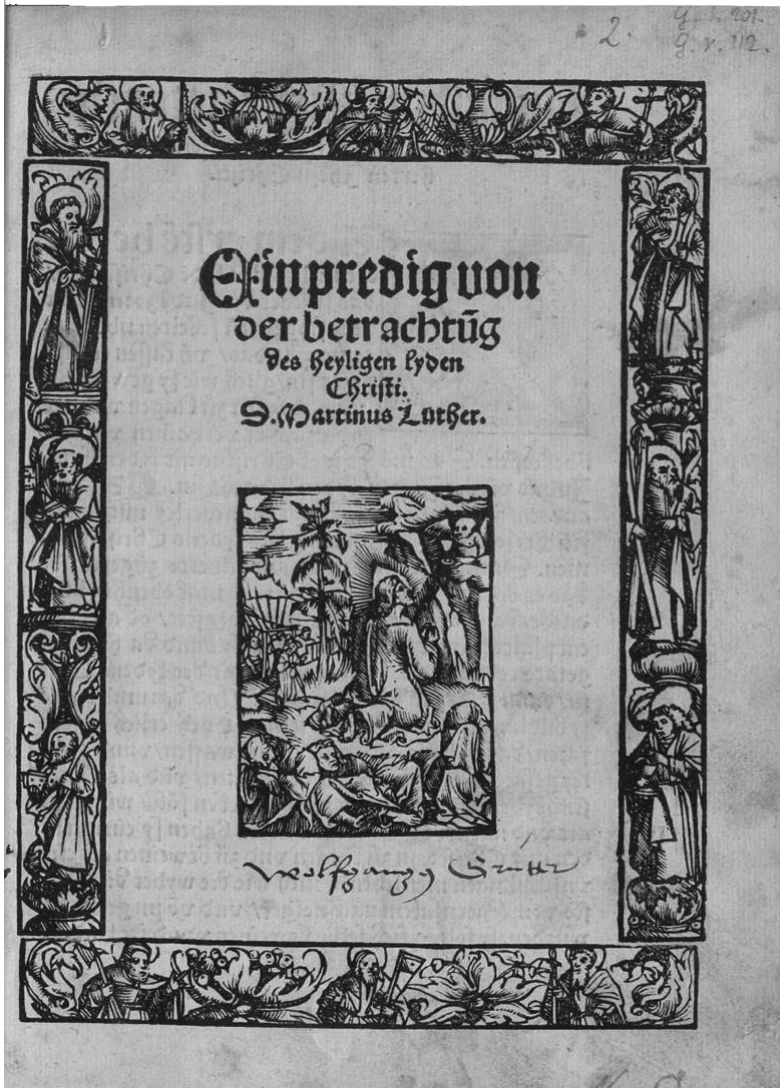


Abb. 19: Martin Luther, Ein Predig von der Betrachtung des heyligen Lyden Christi, Zürich: C. Froschauer d. Ä., 1520?, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 18.1437,2.

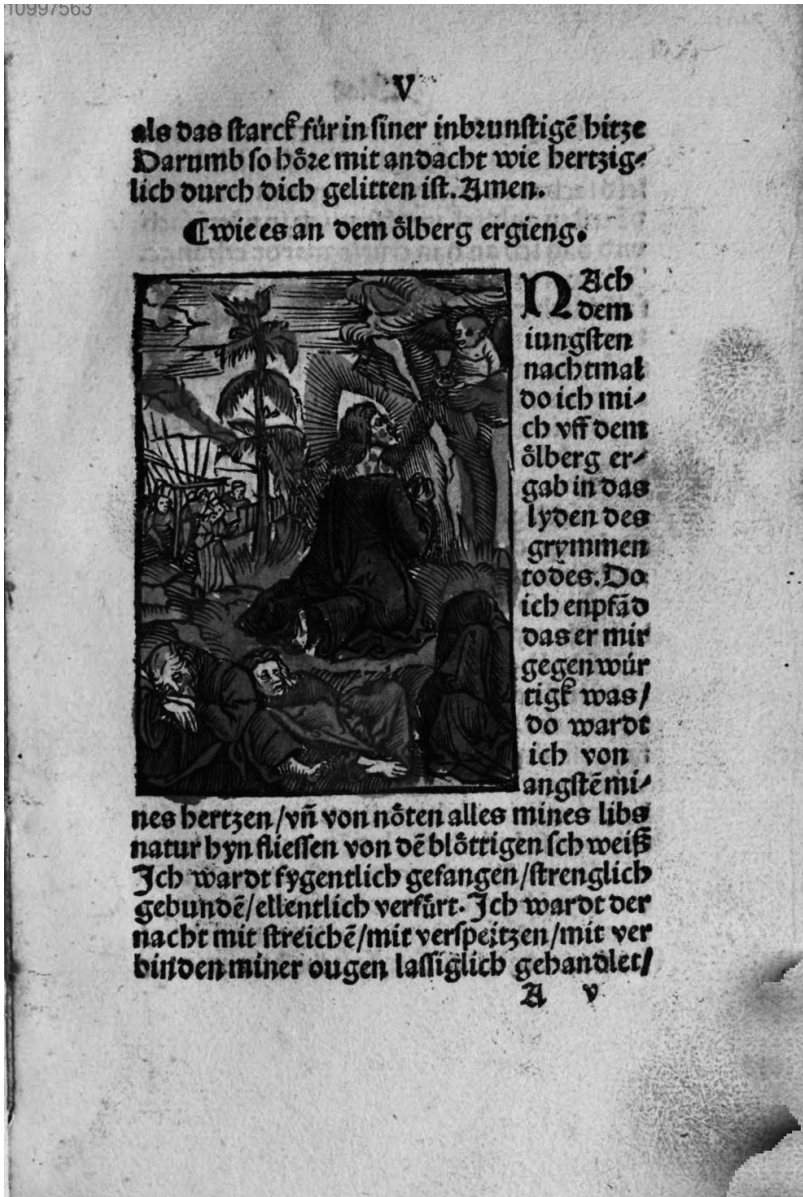


Abb. 20: Heinrich Seuse, Der ewigen wisheit betbüchlin, Basel: M. Werdenmüller und J. Wolff, 1518, Bl. A5 recto, München, Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 518 d.

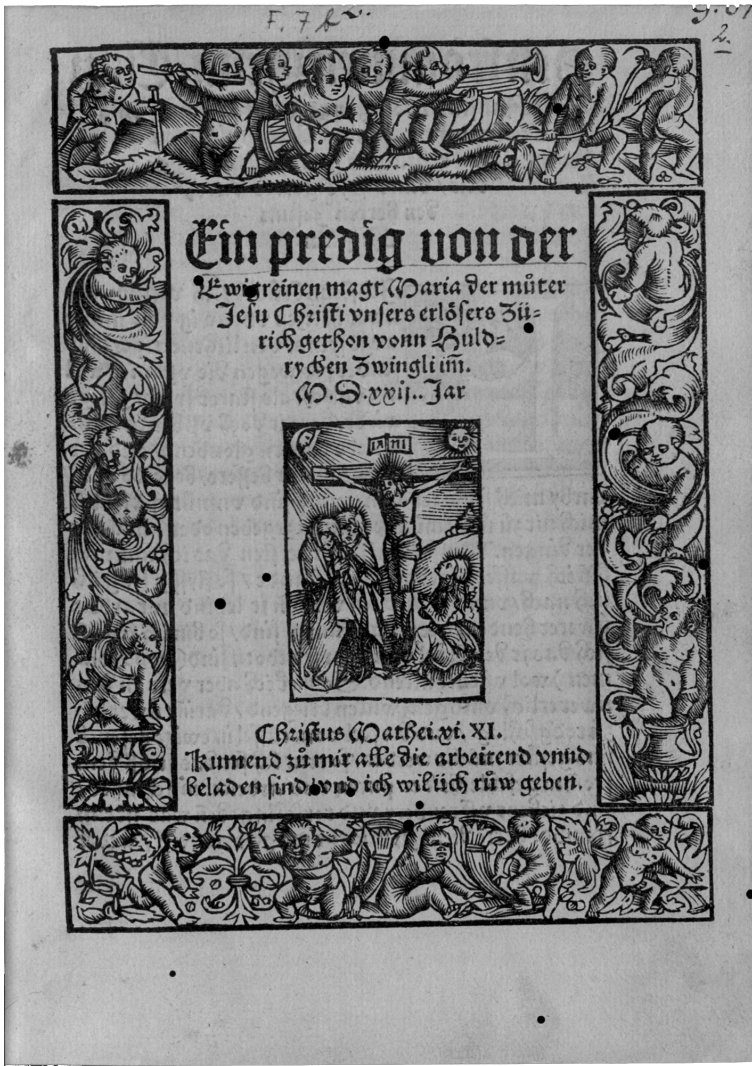


Abb. 21: Ulrich Zwingli, Ein Predig von der ewigreinen Magt Maria der Muoter Jesu Christi unsers Erlösers Zürich, Zürich: C. Froschauer d. Ä., 1522, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, III N 135,2.

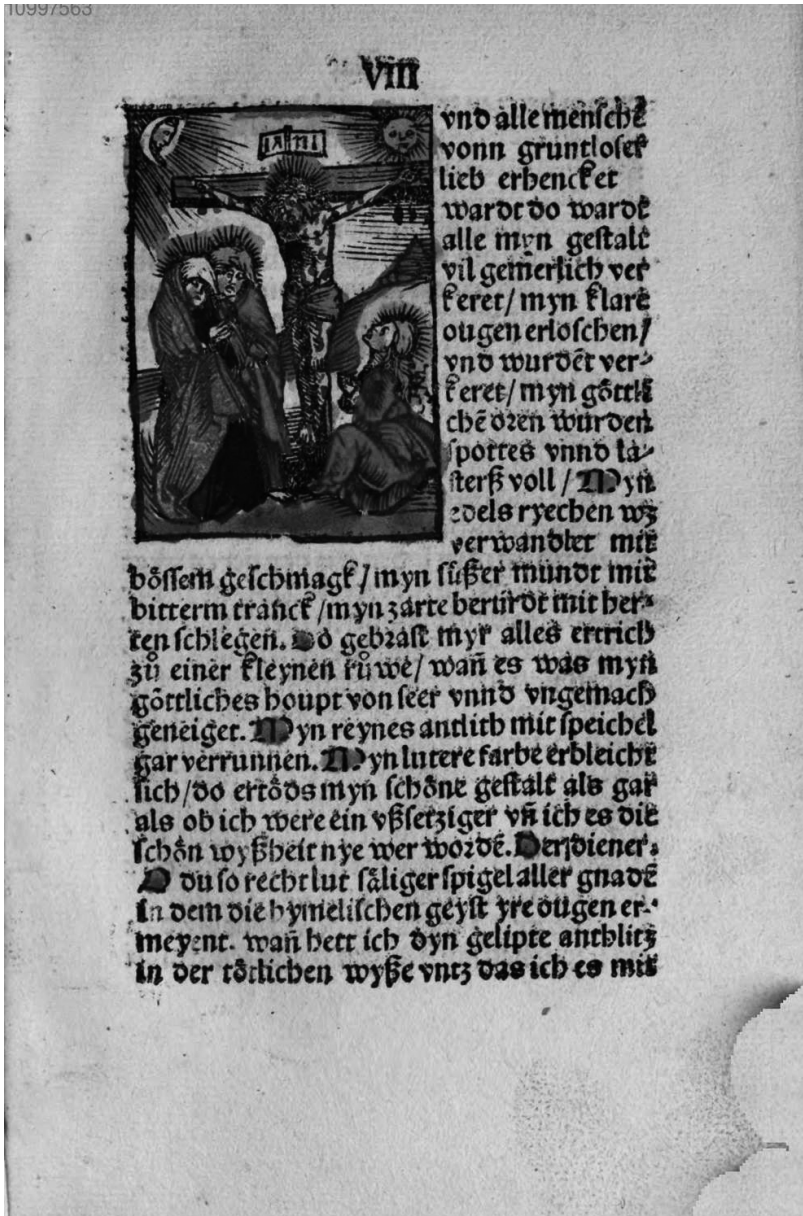


Abb. 22: Heinrich Seuse, Der ewigen wisheit betbüchlin, Basel: M. Werdenmüller und J. Wolff, 1518, Bl. F1 recto, München, Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 518 d.

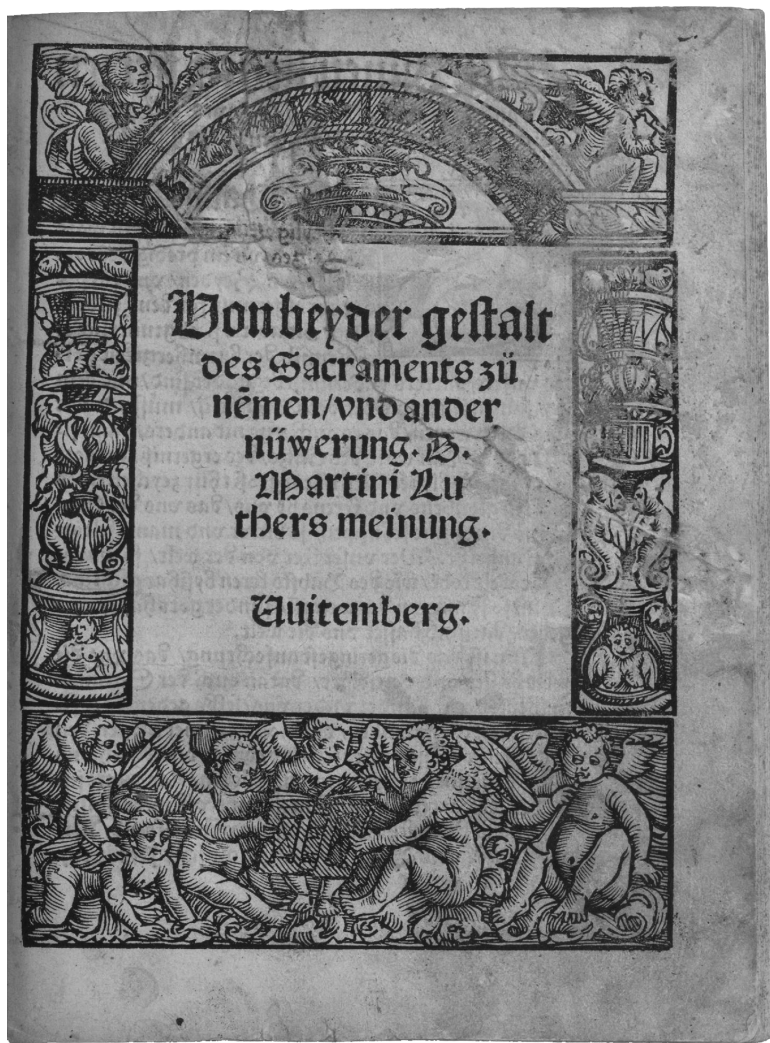


Abb. 23: Martin Luther, Von beyder Gestalt des Sacraments zuo nemmen und ander Nüwerung, Zürich: C. Froschauer d.Ä., 1522, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, III M 163,2.

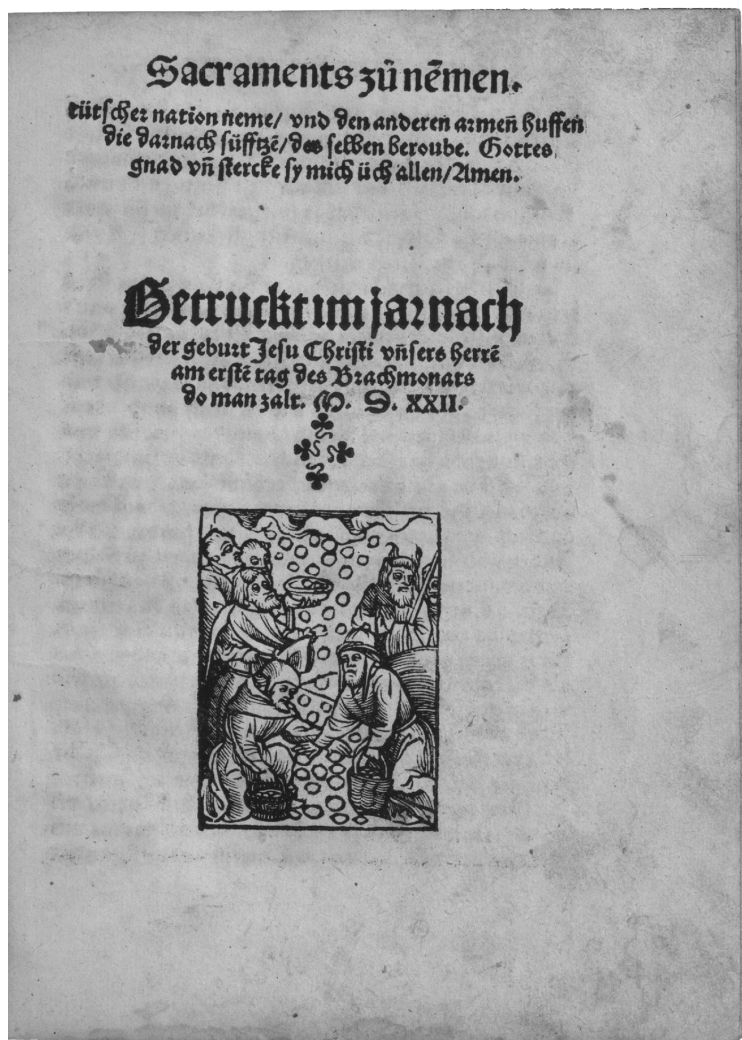


Abb. 24: Martin Luther, Von beyder Gestalt des Sacraments zuo nemmen und ander Nüwerung, Zürich: C. Froschauer d.Ä., 1522, Bl. e4 recto, Zentralbibliothek Zürich, III M 163,2.

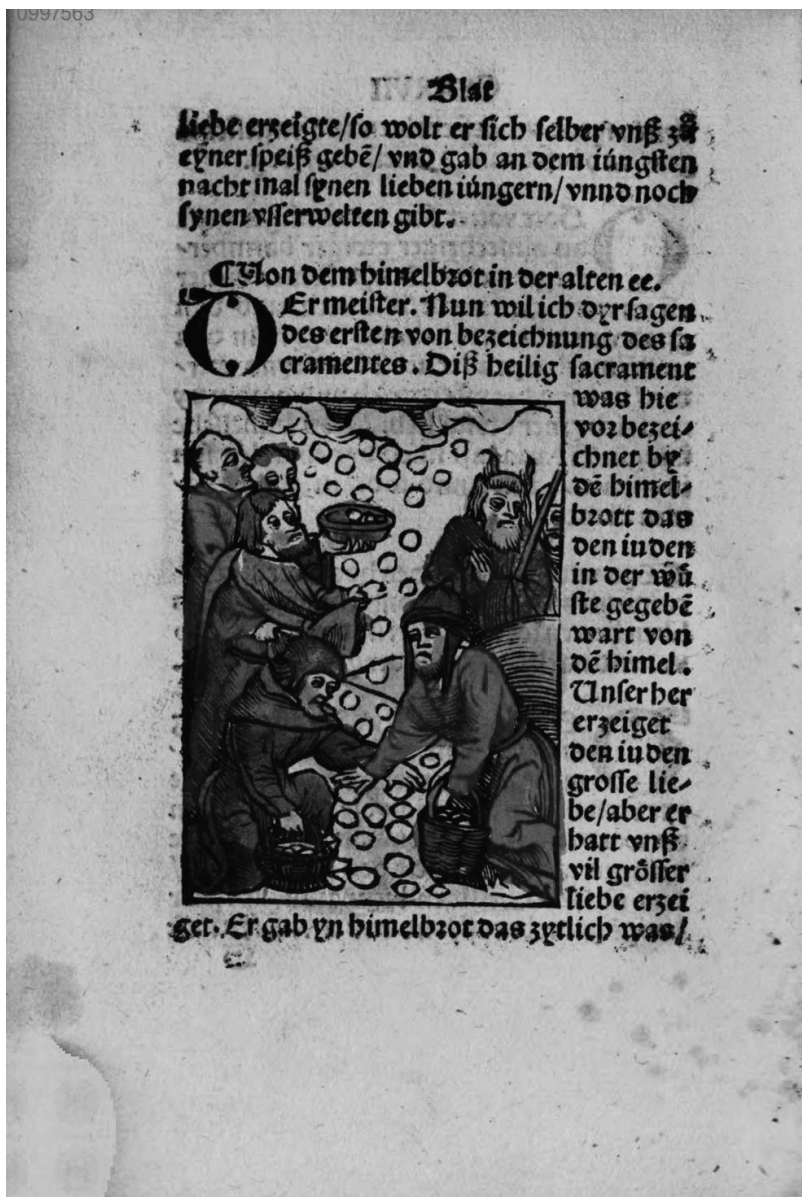


Abb. 25: Heinrich Seuse, Der ewigen wiszheit betbüchlin, Basel: M. Werdenmüller und J. Wolff, 1518, Bl. 51 verso, München, Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 518 d.

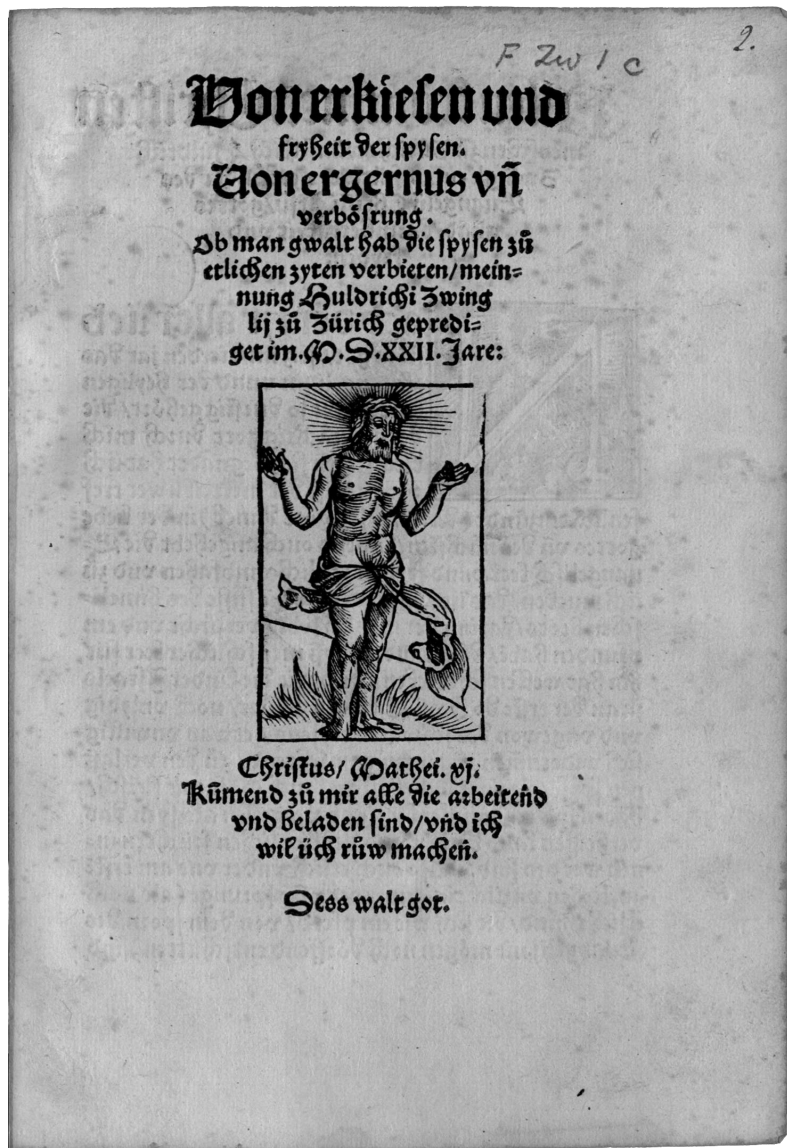


Abb. 26: Ulrich Zwingli, Von Erkiesen und Fryheit der Spysen, Zürich: C. Froschauer d. Ä., um 1522, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 18.421,2.

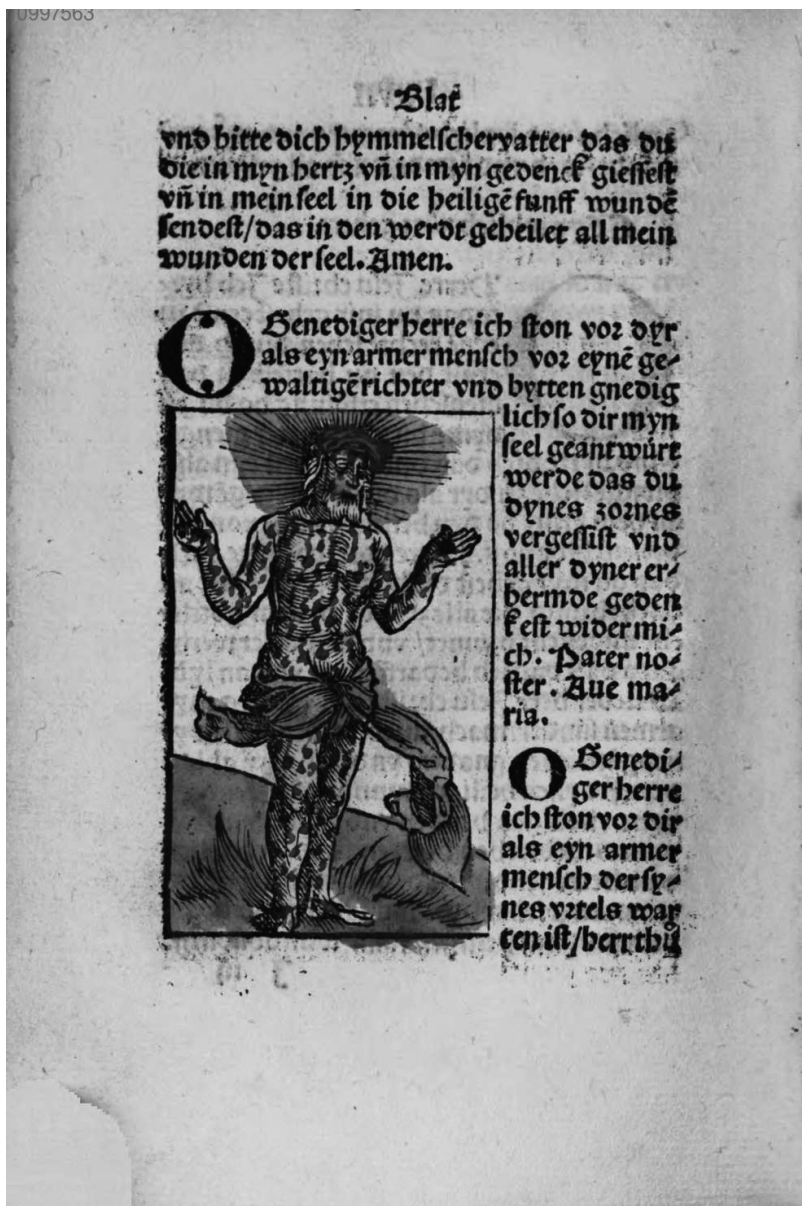


Abb. 27: Heinrich Seuse, Der ewigen wiszheit betbüchlin, Basel: M. Werdenmüller und J. Wolff, 1518, Bl. J3 verso, München, Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 518 d.



Abb. 28: Ulrich Zwingli, Von Erkiesen und Fryheit der Spysen, Zürich: C. Froschauer d. Ä., um 1522, Bl. g4 recto, Zentralbibliothek Zürich, 18.421,2.



29 // **I** Ob ere vnd danck/ sag ich
 dir herr ihesu chiste /leben-
 diges brot heilsams gnaden-
 reichen wassers vnersiglicher brunn
 umb das aller heiligste nyssen dyns
 lesten nachtmals/ mit dynen iung-

Abb. 29: Ludwig Moser, Bereitung zu dem Heiligen Sakrament, Basel: J. Amerbach und J. Petri, oder M. Furter?, nicht nach 1489 oder um 1493?, Bl. 15 verso, Universitätsbibliothek Basel, KiAr A VII 1.

Antwort brüder Conr

radt Schmidts sant Johansen ordens Comen
 rthur zu Küssnach am Zürich See/vffentlich
 wyderred dero so die predig durch in geth
 in der lobliche statt Lucern geschmächte
 vnd kaiserlich gescholten habend/an-
 treffend dz Christus ein einig/ewig
 haupt syner kilschen/gwalt=
 haber vnd für bitter
 syge.



Mathei XVII. capi:

Ihsu ist min aller liebster sun/in
 dem ich ein wolgefallen hab/
 den solt jr hören.

1522



Abb. 30: Konrad Schmid, Antwort Brüder Conradt Schmidts uff etlich Wyderred, Zürich: C. Froschauer d.Ä., 1522, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 6.173,6.

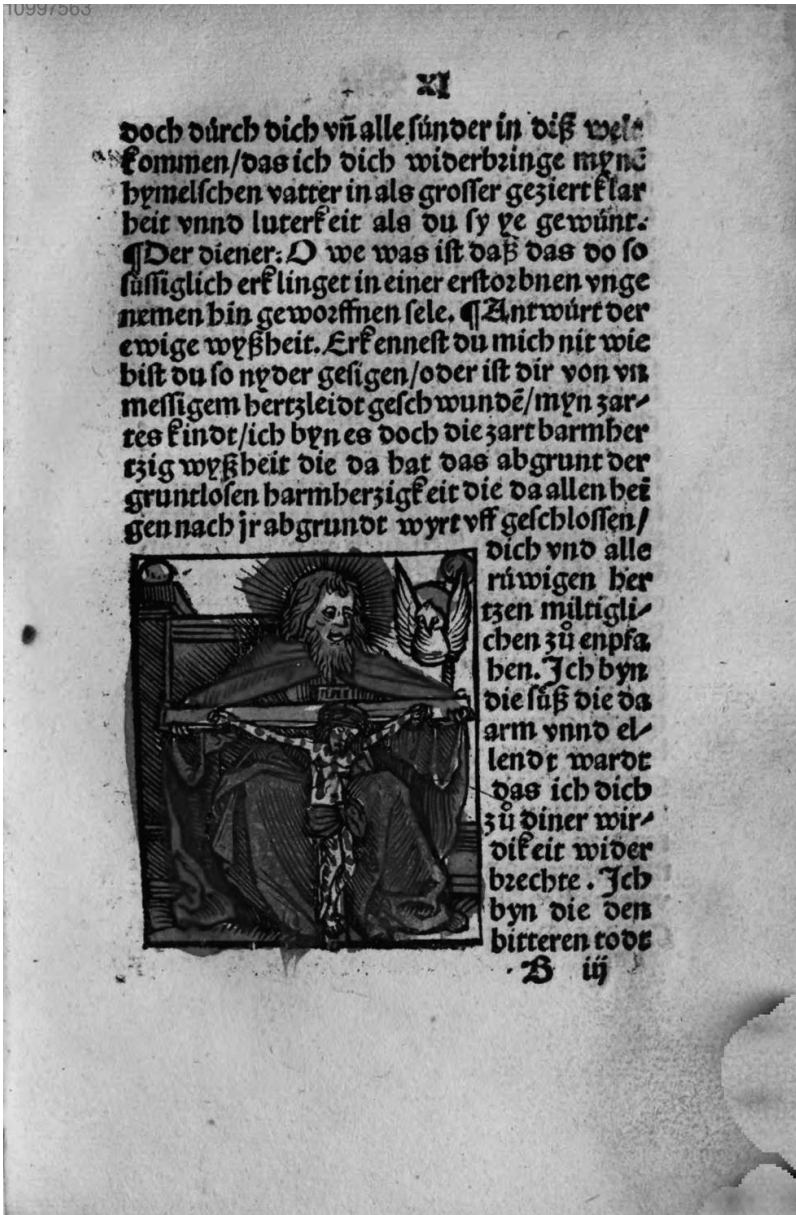


Abb. 31: Heinrich Seuse, Der ewigen wiszheit betbüchlin, Basel: M. Werdenmüller und J. Wolff, 1518, Bl. B3 recto, München, Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 518 d.



End dis büchlin/geruckt
im jar nach der geburt Chri
sti do man zalt.
M. S. XXII.



Abb. 32: Konrad Schmid, Antwort Bruoder Conrardt Schmidts uff etlich Wyderred, Zürich: C. Froschauer d. Ä., 1522, Bl. C4 verso, Zentralbibliothek Zürich, 6.173,6.

namung/dyns heiligen touffes/vmb
 erfüllig willē aller gerechtikeit/vmb
 dyn gütwilligen / vnderfchickunge /
 vnder die hende dyns heiligē vorlōif
 fers/vō dē du in dē iordā/hast wollē
 getoufft werdē/ Da mit du vns die



Abb. 33: Ludwig Moser, *Bereitung zu dem Heiligen Sakrament*, Basel: J. Amerbach und J. Petri, oder M. Furter?, nicht nach 1489 oder um 1493?, Bl. i6 verso, Universitätsbibliothek Basel, KiAr A VII 1.

19.

Ayn Klag über dise welt/
Vnd das bosshafftig gelt.

Ich kan nit vil neuws erdencken/
Ich muß der kazen tshellen anhencke/
Die narren hond ayn solichen mund/
Sy sagen aym den rechten grund/
Das thüt man ab den narren klagen.
Was sy wüssen das thünd sy sagen.



Abb. 35: Ayn Klag über dise Welt und das bosshafftig Gelt, Zürich: C. Froschauer d. Ä., um 1521, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 18.411,18.

56
**Ein Klag über den Luteri-
schen Brandt zu Mentz
Durchherr Ulrich
von Hutten.**

STADT-BIBLIOTHEK
ZUERICH



Abb. 36: Ulrich von Hutten, Ein Klag über den luterischen Brandt zu Mentz, Zürich: C. Froschauer d.Ä., 1521, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 18.84: d.



Abb. 37: Ulrich von Hutten, Ein Klag über den luterischen Brandt zu Mentz, Zürich: C. Froschauer d.Ä., 1521, Bl. A1 verso, Zentralbibliothek Zürich, 18.84: d.

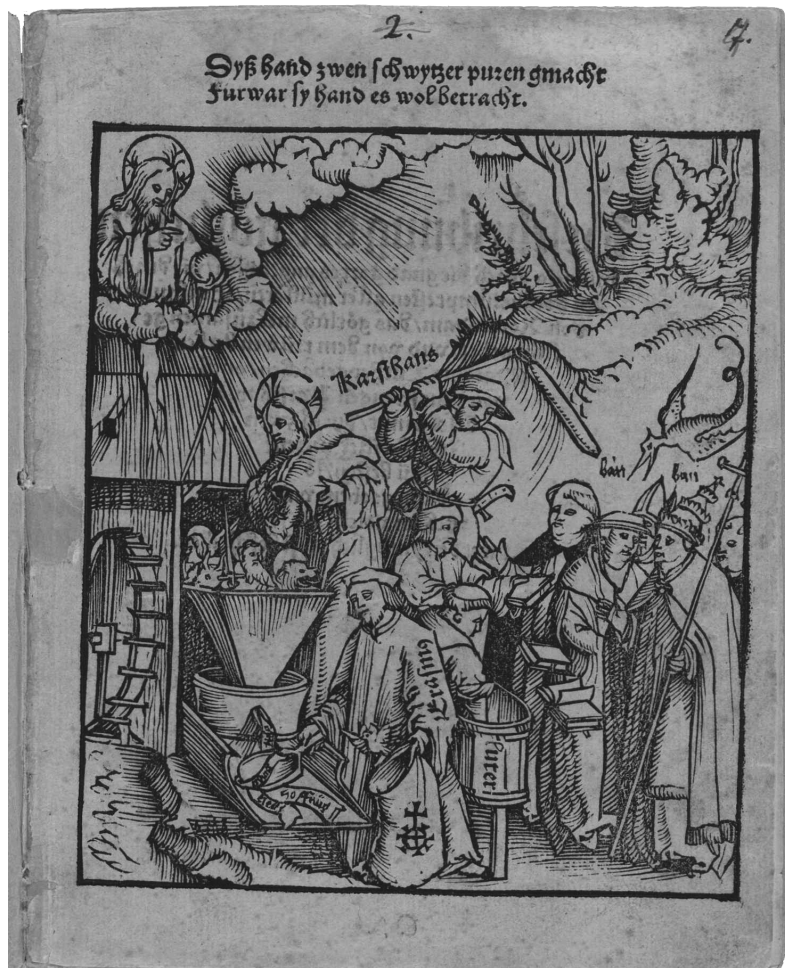


Abb. 38: Martin Seger und Hans Füssli, Dyss hand zwen schwytzer Puren gmacht, Zürich: C. Froschauer d.Ä., 1521, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, Zwingli 106: a.1.



Abb. 39: Hans Füssli, Ein kurtz Gedicht so nūwlich ein thurgowischer Pur Docter Martin Lutter vnnd siner Leer zuo Lob und synen Widerwerttiggenn zuo Spott gemacht hat, Zürich: C. Froschauer d. Ä., 1521, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, Zwingli 245.



Abb. 40: Johannes Stumpf und Heinrich Brennwald, Schweizerchronik bis zum Jahre 1534, Bubikon, 1535, Bd. 2, S. 150, Zentralbibliothek Zürich, Ms A 2.

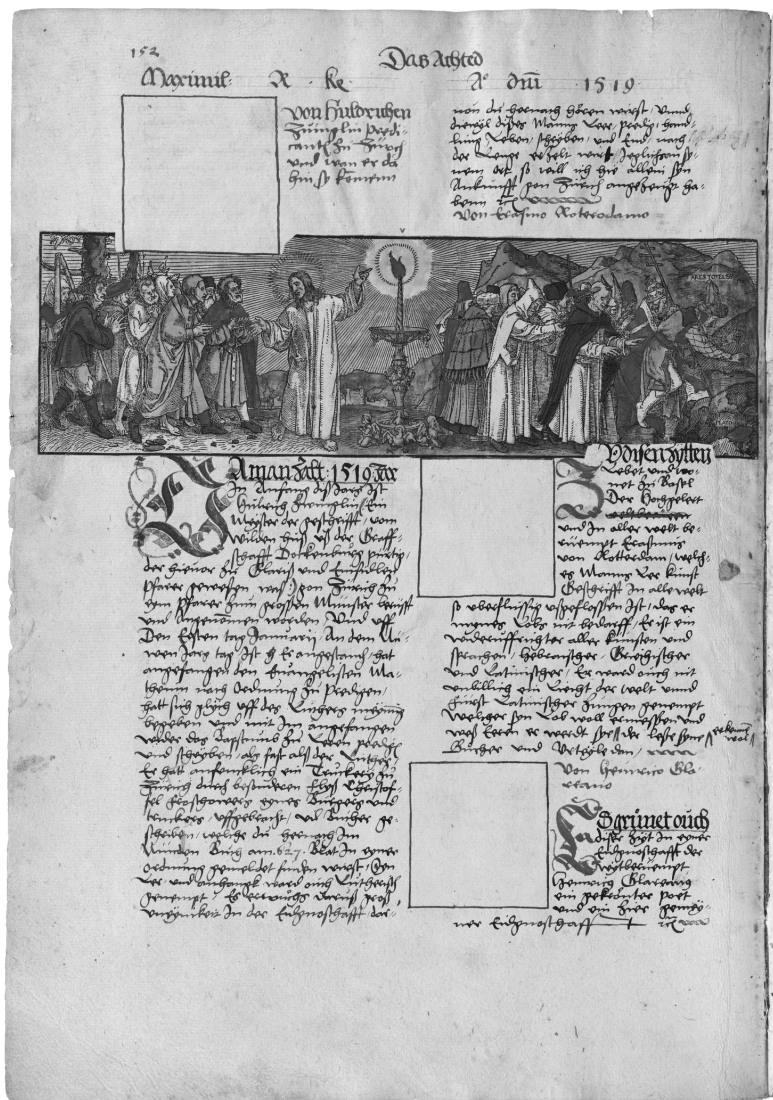




Abb. 43: Oberer Teil von: Johannes Copp, Evangelischer Wandkalender, Zürich: C. Froschauer d.Ä., 1527, in: Johannes Kessler, Sabbata. Chronica inhaltend historien geschichten und händel die sich von erwellung an Caroli V. Röm. Kai. in miner herren statt allhie zu Sant Gallen ... zuogetragen und verloffenn habennd, 1533-ca.1544/45, St. Gallen Kantonsbibliothek, VadSlg Ms 72 (Blatt 244 r).

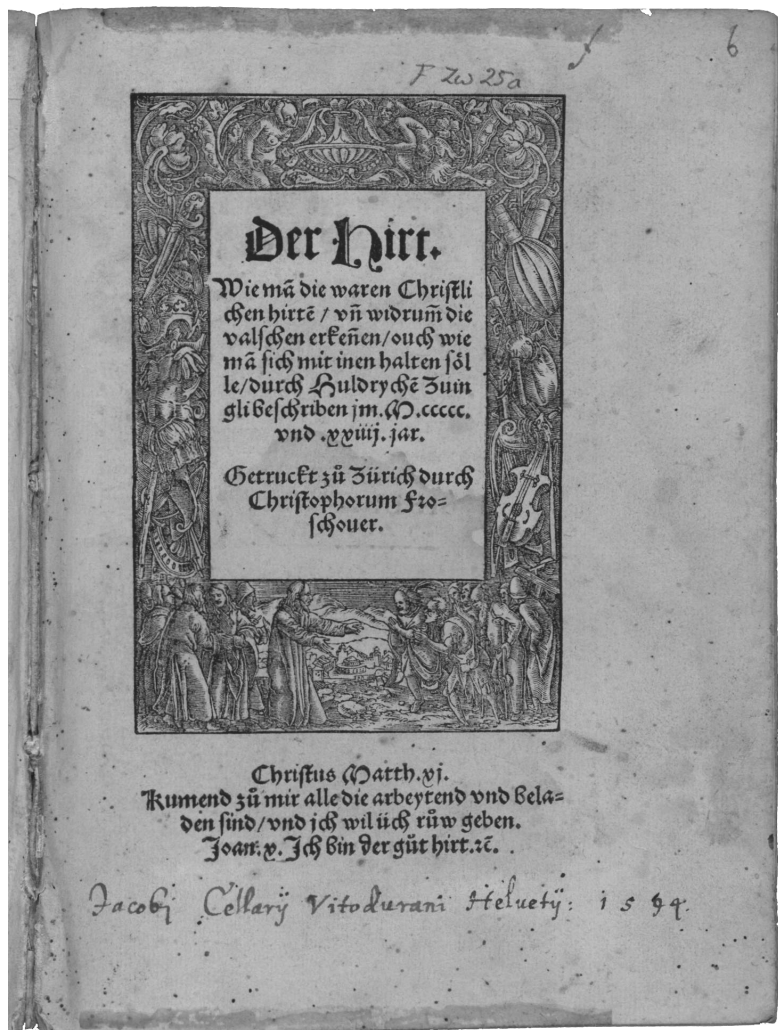


Abb. 45: Ulrich Zwingli, Der Hirt, Zürich, C. Froschauer d.Ä., 1524, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 18.501.6.

Welche ursach gebind ze
 ufzüren / welches die waren
 vstürer sygind / vnd wie man zū Cristlicher einigkeit
 vnd fryden kōmen möge / durch Huld-
 rich Zwinglin zū Zürich. 1525.

Lisz bis ans End vnd ermisz
 nit allein wie ruch / sunder wie
 waar es sye.



Christus Matth. xj.
 Kūmend zū mir alle die arbeytend vnd beladen
 sind / vnd ich wil iuch rñw geben.

1525



Abb. 46: Ulrich Zwingli, Welche Ursach gebind ze Ufruoren, Zürich, C. Froschauer d. Ä., 1525, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 6.173.2.

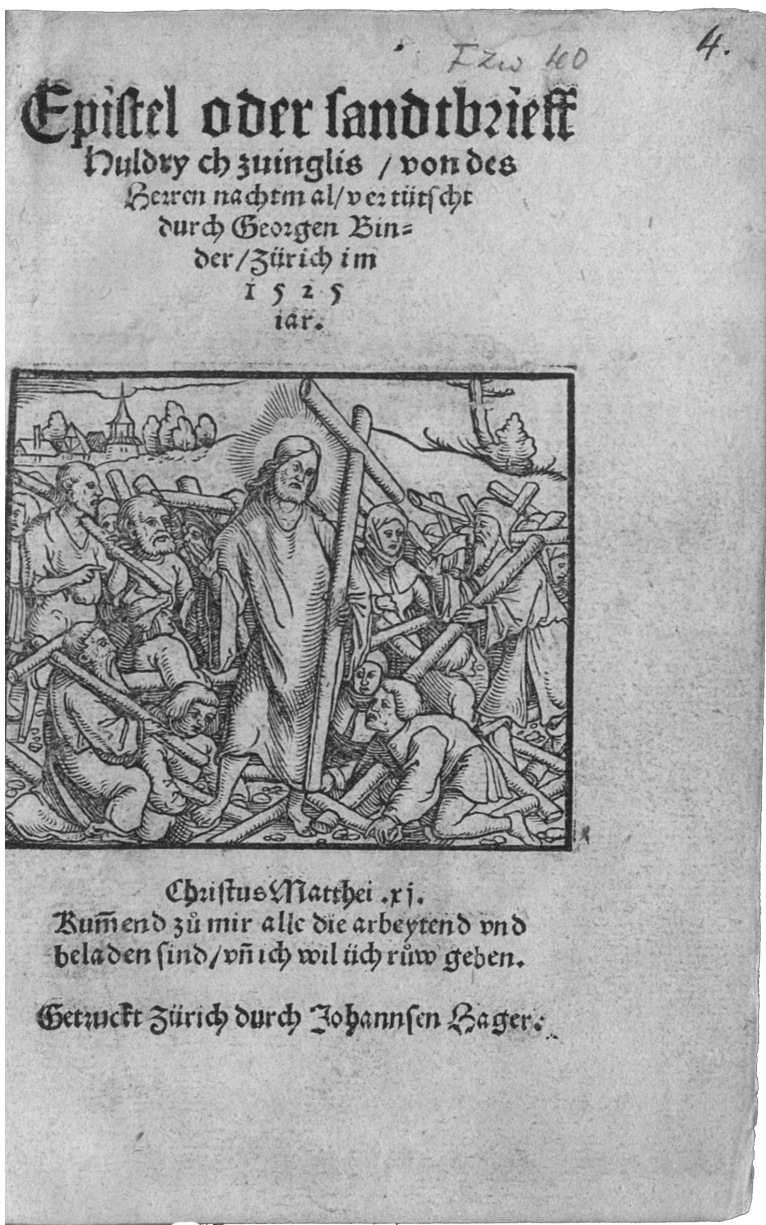


Abb. 47: Ulrich Zwingli, Epistel oder Sandtbrieff Huldrych Zwinglis von des Herren Nachtmal, Zürich: H. Hager, 1525, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 18.397,4.



Abb. 48: Ulrich Zwingli, Action oder Bruch des Nachtmals, Zürich: C. Froschauer d. Ä., 1525, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, 18.1470.

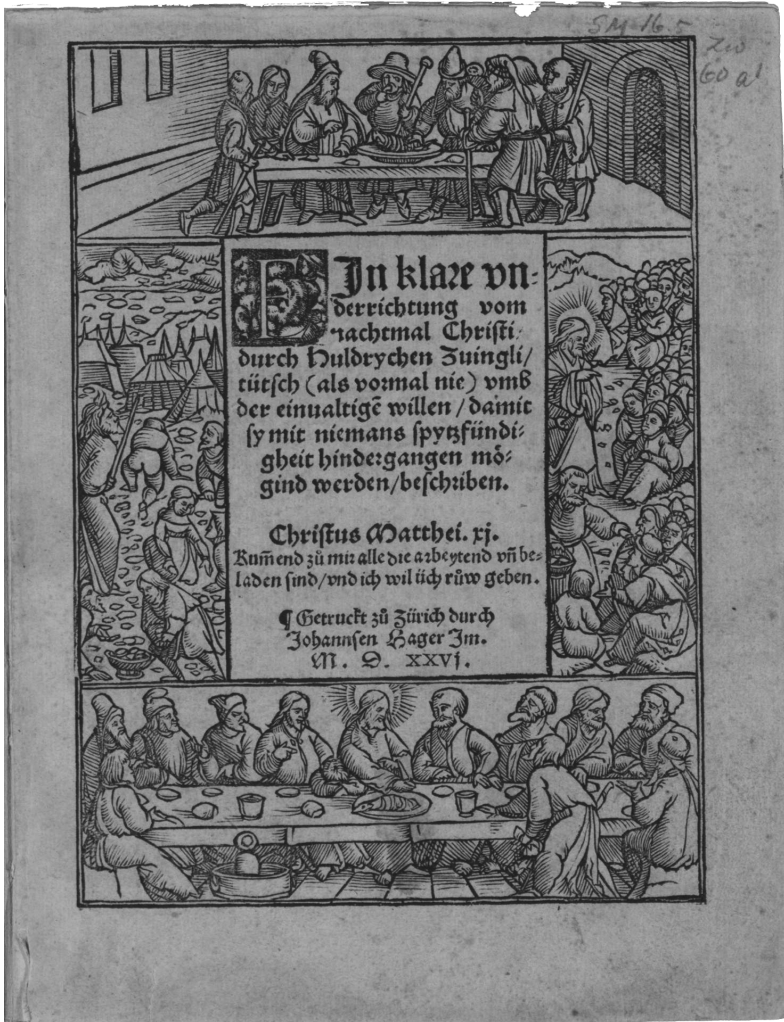


Abb. 49: Ulrich Zwingli, Eyn klare Unterrichtung vom Nachtmal Christi, Zürich: H. Hager, 1526, Titelblatt, Zentralbibliothek Zürich, Zwingli 60: a.1.

Lothar Schmitt, PD Dr., Fachreferent, Zentralbibliothek Zürich

Abstract: The Zurich woodcut illustrations of the early Reformation show a typical spectrum for the use of images in book printing. Unlike in centres such as Wittenberg or Basel, Zurich's early book illustrations have not been influenced by dominant artists of the period such as Lukas Cranach the Elder or Hans Holbein the Younger. Although Christoph Froschauer occasionally commissioned Holbein to create illustrations for prints made in Zurich, most of the early woodblocks used in Zurich are created by anonymous artists. Nevertheless, the printers in Zurich, above all Christoph Froschauer and Hans Hager, convincingly used the available woodblocks to illustrate their broadsheets, pamphlets and books. They drew on local traditions of the 15th century and often used incunabula illustrations. Among the various text genres of the time, a group of polemical prints stand out, in which woodcuts are effectively employed to fight for the cause of the Reformation. In Zurich, a simple but particularly convincing layout was developed to create a typical local appearance for the title pages of Zwingli's publications that had a high and marketable recognition potential.

Keywords: Zwingli; Froschauer; Printing; Book Illustration; Reformation; Visual Polemics; Zurich