

### Zwinglis Bildnis.

Die Eigentümlichkeiten der verschiedenen ältesten Darstellungen Zwinglis, die Verschiedenheiten der Bilder von einander, der Kern des Gemeinsamen und damit die Frage nach den wirklichen Zügen des Reformators erfordern im Anschlusse an die in diesen Blättern gemachten Feststellungen<sup>1)</sup> erneute Beobachtungen, um so mehr, als bisher die wichtigste Bildurkunde noch nicht in die Untersuchung einbezogen worden ist. Die Betrachtung hat sich bisher gesammelt um das Aspersche Ölbild in der Zürcher Stadtbibliothek (jetzt Zentralbibliothek), um den mit Aspers Namen signierten Holzschnitt in Stumpfs Schweizer Chronik, um den Holzschnitt unbekannter Herkunft, der der Froschauerischen Ausgabe von Werken Zwinglis beigegeben ist, zuerst 1539, wenige Jahre darauf auch der Gesamtausgabe<sup>2)</sup>, und um die Medaille von Stampfer, die sich in verschiedenen Ausgaben erhalten hat<sup>3)</sup>. Wiederholt hat man daran erinnert, daß es einst zwei Tafelbilder Zwinglis in der Stadtbibliothek gegeben hat<sup>4)</sup>. Auch ist auf Nachrichten über ein Bild in der Korrespondenz Hallers hingewiesen worden. Die Stellen, die Egli darüber vorgelegt hat, lassen aber keinen Zweifel, daß es sich hierbei nur um die Herstellung neuer Abgüsse der Medaille handelt<sup>5)</sup>. Man kann zu den ältesten Bildern noch den großen Holzschnitt stellen, den Frieß in Zürich gedruckt hat<sup>6)</sup>.

Welche Bedeutung würde für das Zwinglibildnis der Stich von René Boyvin haben, wenn sich die beigefügte Angabe bestätigte: Anno aetatis 44! Es wäre die einzige Darstellung, die, nach einer jede Unsicherheit ausschließenden Datierung, die Züge nach dem Leben brächte. Boyvin hat, soweit sich bis jetzt feststellen läßt, gute, beglaubigte Quellen für seine Porträtstiche gesucht. Die Altersangaben, die

<sup>1)</sup> Zwingliana I, S. 3ff., S. 217ff.

<sup>2)</sup> Mit verschiedenen Aufschriften, 1539 in den Annotationes: ANNO AETATIS EIVS XLVIII. (unter dem Bilde fünf Disticha und die Angabe: Die Octobris XI. Anno Domini MDXXXI), in der Gesamtausgabe der Werke (1545), I. Band: HVLDRYCHVS ZVINGLIVS.

<sup>3)</sup> Diese Bildwerke — vgl. auch das Verzeichnis der Zwingli-Ausstellung zu Zürich 1884 — jetzt vereinigt in dem Zwingli-Gedächtniswerk 1919, Titelbild, Taf. 13, Taf. 12 u. Taf. 511.

<sup>4)</sup> Vögelin im Neujahrsblatt der Stadtbibl. 1875, S. 7, vgl. Zwingliana I S. 7.

<sup>5)</sup> Das beweist der Ausdruck *conflare* (*imaginem*) und Hallers Satz: *Die me Zwinglium una cum aliis pecuniis accepisse* (Zwingliana u. a. O. S. 8).

<sup>6)</sup> Im Zwingli-Gedächtniswerk Taf. 14; verkleinert auch bei Lang, Zwingli und Calvin, 1913, Abb. 101, S. 84.

VENITE AD ME. QVI

IESVS · MAT · XI ·

LABORATIS. EGO REFICIĀ VOS



HVLDRICVS · ZVINGLIVS ·

ANNO ÆTATIS · 44 ·

· B ·

Nach dem Stich des René Boyvin.

er den Namen beisetzt, wiederholen die Daten, die er auf der Vorlage sah, wie auch die zu Häupten beigefügten Devisen auf gute Unterrichtetheit zurückgehen. Seine chronologischen Angaben verdienen durchaus nicht die allgemeine Verwerfung, die Doumergue über sie ausspricht<sup>1)</sup>. Des Meisters bedeutender Stich Bucers<sup>2)</sup> „anno aetatis 53“ gibt Hagenaers mächtiges Medaillenbildnis wieder, das in der Umschrift die gleiche Altersbezeichnung trägt, und für die Bestimmung des Lebensalters auf dem Bilde Luthers: „anno aetatis 57“ gab die Jahreszahl MDXXXX auf dem Aldegreverschen Stiche, den Boyvin kopiert hat, die Unterlage. Freilich hat es der Künstler nicht allzustreng mit diesen Zahlen genommen. Nach Aldegrevers Arbeit hat er auch das Bild Melanchthons gestochen. Aus der Datierung des benützten Blattes: MDXXXX macht er das Lebensjahr: „anno aetatis 40“. Als ein ähnliches Versehen ist die Zeitangabe auf Boyvins Zwinglibilde zu beurteilen. Der Stich erweist sich als sorgsame Kopie, hauptsächlich nach den vorhandenen Holzschnitten. Die Vorlagen, die datiert sind, tragen alle die Angabe des Todesjahres: XLVIII. Die Alterszahl, die Boyvin gibt, kann nur hieraus verlesen sein. Damit entfällt das Bild aus der Reihe der Denkmäler, die für die Feststellung der Züge Zwinglis wirklichen Wert haben<sup>3)</sup>. Auch andere hierfür herangezogene künstlerische Werke, das Middelburger und das Stuttgarter Bild, müssen ausscheiden. Sie haben gar nichts mit Zwingli zu tun. Keinen der durch die echten

<sup>1)</sup> Iconographie Calvinienne, 1909, p. 44.

<sup>2)</sup> Wiedergegeben bei Hirth, Bilder aus der Lutherzeit, 1883, S. 52. Die Medaille neuerdings in den Bildnissen der Straßburger Reformation von J. Ficker, 1912, Taf. 1.

<sup>3)</sup> Die Boyvinschen Bildnisstiche (s. Robert-Dumesnil, Le peintre-graveur français, VIII, 1844, p. 57 ff. und 103 ff., Zwingli p. 63 f. und 117) sind nicht häufig: Zwingli in Zürich (Zentralbibliothek und Kupferstichsammlung in der Technischen Hochschule), Luther und Melanchthon im städtischen Kupferstichkabinet zu Straßburg. S. Bartsch, Peintre-graveur<sup>2</sup>, VIII, 1866, n<sup>o</sup> 184, n<sup>o</sup> 185. Bartsch hat schon bemerkt, daß Boyvin für sein Lutherbild Aldegrever verwendet hat, Robert-Dumesnil verzeichnet es auch für Melanchthon. Nach Auffassung und Umfang der Büste, auch für einige Einzelheiten ist für den Boyvinschen Stich Zwinglis der Holzschnitt in Stumpfs Chronik maßgebend gewesen. Er hat wohl den ersten Eindruck des Künstlers bestimmt. Die Grundlage im einzelnen hat der Frießsche Holzschnitt gegeben, doch hat auch der Holzschnitt aus den Werken Zwinglis mitgesprochen, und von hier ist auch das Motto genommen: Jesus Mat. 11(28), und zwar der Spruch in der Form, wie er auf dem Titelblatte der Annotationes steht (doch fehlt hier: Jesus, wie das Titelblatt der Gesamtausgabe hat). Es scheint, daß der sorgfältige Künstler auch das Aspersche Ölbild gesehen hat. Die Behandlung einiger Einzelheiten an Kappe und Gewand, auch in den Augenpartien läßt sich nicht wohl anders erklären.

Bildzeugen bekundeten eigentümlichen Züge tragen sie an sich, bringen vielmehr ganz andere, geradezu widersprechende Besonderheiten <sup>1)</sup>).

Zeitlich stehen unter den Bildnissen der Holzschnitt von 1539 und die Medaille voran. Es ist auch im allgemeinen richtig, daß das Aspersche Ölbild, das für später den Typus bestimmt hat, auf diese Vorlagen zurückgeht <sup>2)</sup>. Aber doch ist es wieder von beiden verschieden. Beide sind wiederum von einander verschieden, und mit keinem von beiden stimmt es völlig überein. Man hat freilich beide auf eine Form bringen wollen und führte den Holzschnitt auf das Medaillenbildnis zurück <sup>3)</sup>.

Die Medaille, deren Porträt man als „das älteste und beste Bildnis“ <sup>4)</sup> des Reformators in Anspruch nahm, wird verschieden datiert. Es ist bekannt, daß ihr Vorhandensein im November 1540 bezeugt wird <sup>5)</sup>. Eine wertvolle Nachricht. Aber sie läßt, da Mitteilungen über solche Gegenstände in jener Zeit sehr spärlich sind, erheblichen Spielraum für die vorausgehenden Jahre. Immer wird man den Wunsch haben,

---

<sup>1)</sup> Jenes — verschiedentlich, noch neuerdings als Aspers Werk, „Bild in Seeland“ angesehen — bei Lang, a. a. O., Abb. 15, S. 8; dieses bei Heyck, Luther, 1909, Abb. 81, S. 119. Zu beiden s. Zwingli-Ausstellung 1884, Nr. 95. 96. Vögelin nimmt das Bild in Holland als den „ächten Zwingli“ in Anspruch, Züricher Post 1884, Nr. 5); doch vergleiche dagegen die Erwiderung ebenda Nr. 7. Die Inschriften auf der Rückseite des Gemäldes sind viel zu spät, um einen Anhalt geben zu können. Über das Stuttgarter Bild äußert sich auch Vögelin a. a. O., daß es weder mit Holbein noch mit Zwingli etwas zu tun habe. Ein anderes unter Nr. 94 der Zwingli-Ausstellung verzeichnetes Bild ist nach der Neuen Zürcher Zeitung 1883, Nr. 248, „eine treue Kopie nach dem von Asper im Jahre 1549 gemalten Bilde, nur in etwas kleinerem Maßstabe“ („spät und wertlos“, urteilt Vögelin in der Züricher Post a. a. O.).

<sup>2)</sup> So zuletzt Egli, Zwingliana I, S. 4.

<sup>3)</sup> Z. B. Zwingli-Ausstellung unter Nr. 136. So auch in meinen Schriften: Reformatorenbilder, 1912, S. 31, und Martin Bucer, 1917, S. 39.

<sup>4)</sup> Zeller-Werdmüller in Zwingliana I, S. 217. Über Nachbesserungen (in Haar und Gewand) auf einem Stück späterer Zeit, das abgebildet ist in den Zwingliana I, Taf. 1 (Nr. 2), s. ebenda S. 221.

<sup>5)</sup> Zwingliana I, S. 4. Hervorgehoben sei die Ansetzung der Medaille unter Nr. 136 der Zwingli-Ausstellung: „zwischen 1532 und 1539“. Das ganze Vergleichsmaterial, das mir in den Originalen im Schweizerischen Landesmuseum von Direktor Lehmann und Konservator Hahn freundlichst vorgelegt wurde, s. bei Hahn, Jakob Stampfer; in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 27, 1915. Auch die Reformationsmedaillen der Sammlung Bodmer zu sehen, wurde mir von Frau Bodmer-Zölly gestattet. Die Vergrößerung der Medaille (des Maserbechers) in den Zwingliana I, vor S. 217, gibt die Porträtzüge nicht völlig zutreffend wieder.

für ihre Entstehung in das Jahr großen Gedächtnisses selbst zurückzugehen, und man hat wenigstens einen Entwurf noch zu Zwinglis Lebzeiten für möglich gehalten. Die Medaille selbst gibt für die Züge Zwinglis das letzte Lebensjahr an und trägt in den Chronostichen der Rückseite die Jahreszahl des Todes. Freilich wollen solche Zeitangaben nicht immer im Sinne der Entstehung des künstlerischen Werkes gelten. Gerade auf Medaillen sind die Jahreszahlen deutlich erkennbar als Gedächtnisdaten, gewöhnlich des Todesjahres, die Entstehung selbst gehört mitunter erheblich späterer Zeit an <sup>1)</sup>. Bei den verschiedenartigen Stilweisen, in denen Stampfer seine Medaillen bis 1541 schafft, ist stilistisch eine Einordnung des Bildnisses in eine eng begrenzte Zeit nicht wohl möglich. Die größere Sicherheit der Porträtbehandlung unterscheidet diese Medaille von der ersten, die von Stampfer erhalten ist (aus dem Jahre 1531 <sup>2)</sup>); anderseits zeigt sie in der Ausführung des Gewandes den Künstler, der noch nicht die gleichmäßige Routine gewonnen hat. Deutlich entfernen sich die Schriftzüge von jenen auf der Erstlingsmedaille. Sie treffen vielmehr mit den Schriftzeichen der 1537 datierten zusammen, liegen aber noch vor dieser <sup>3)</sup>. Andererseits ist zu beachten, daß der Wortlaut der Inschrift auf dem Revers in frühe Zeit weist. Das Chronostich hat Heinrich Wölflin zum Verfasser und findet sich auch in verschiedenen Sammlungen von Epitaphien auf Zwingli und Oekolampad, aber in etwas anderer Fassung. Die auf der Medaille ist aber die ursprüngliche <sup>4)</sup>. Ist der Schluß berechtigt, daß Stampfer bald nach dem Tode von Kappel an den Entwurf ging und

---

<sup>1)</sup> Wie z. B. bei Stampfers Medaille auf Oekolampad, Hahn u. a. O., Taf. II, 3, die stilistisch in die späte Zeit des Meisters gehört.

<sup>2)</sup> Hahn a. a. O. Taf. I, 1.

<sup>3)</sup> Hahn a. a. O. Taf. II, 4: Die Fießliche Medaille hat auf dem Revers insbesondere die gleiche Form des spitzen A und die gleichen Schmuckinterpunktionen; doch findet sich auf dem Avers schon die breite Form des A, die Stampfer dann durch Jahre hindurch festhält.

<sup>4)</sup> Zuingli — volas, in den Epitaphien: Zuingli — volat; s. Finsler in den Zwingliana II, S. 424. Die Namensform im Vocativ ist nur in der Fassung der Medaille verständlich; sie ist in den Epitaphien offenbar stehen gelassen, weil der Wortlaut der Medailleninschrift nicht geändert werden sollte. Die unvollständige Zusammenstellung von Gedächtnisgedichten in den Epistolae Oecolampadii et Zuinglii, 1536, scheint mir dem besonderen, undatierten, Drucke der Epitaphia vorzugehen. Das Todesjahr von Lupulus ist bekanntlich nicht sicher. Dem bestimmten Datum Mai 1532 steht die neuere Angabe 1534 gegenüber. Jedenfalls liegt die Entstehung seines Epigramms um Jahre zurück vor dessen erstem Drucke (in den Epistolae); wie diese ja auch Myconius' Vita Zwinglis, datiert 1532, zum ersten Male abdrucken.

ihm die Inschrift von Wölflin zur Verfügung gestellt wurde, daß sich aber die Ausführung verzögerte, so wie sich die Schaffung eines ebenfalls für einen weitem Kreis bestimmten Holzschnittes auch erst gegen das Ende des Jahrzehnts hat vollziehen lassen? Jedenfalls ist das Medaillenbild früher als der Holzschnitt, so wie er jetzt vorliegt, entstanden. Die Medaille fällt unter den Werken Stampfers auf durch die andere Behandlung des Körpers. Sie ist die einzige unter den Medaillen des Künstlers bis 1542, bei der auch die andere Schulter noch mit in die Erscheinung tritt. Schon das weist auf eine dem Künstler gegebene Vorlage <sup>1)</sup>, und aus der Verwertung einer solchen erklärt sich auch am ehesten die schon hier entwickelte Sicherheit in der Behandlung des Medaillenporträts wie auch die von seiner sonstigen Weise etwas abweichende Modellierung des Gewandes (besonders des Kragens). Der Gesamtcharakter wie auch die bedeutenden Einzelheiten lassen eine ungewöhnlich ausdrucksvolle Unterlage annehmen.

Dem Medaillenbildnis steht das Holzschnittbild ganz selbständig gegenüber. Es zeigt einen Kopf mit anderer Führung der Profillinie des Gesichts, mit stärkeren Akzenten der bestimmenden Einzelzüge, und übertrifft jenes durch eine Anzahl eigentümlicher Einzelheiten. Der Holzschnitt selbst wieder kann keine originale Schöpfung sein. Die obere Hälfte mit ihrer ruhigen Geschlossenheit und die untere mit den ungeschickt verknitterten Ärmeln sind zusammengestückt <sup>2)</sup>. Man erkennt deutlich, wo die Anstückelung ansetzt. Es ist auch eine andere Zeichen- und Schnittmanier, die sich in diesem stümperhaften Teile kundgibt. Der Holzschnitt weist damit in zwei auseinanderliegende Zeiten. Das eigentliche Porträtstück hat die Vergrößerung wohl erst erhalten, als sich für den Foliodruck eine Verlängerung als nötig erwies. In dem Porträt selbst ist ein starker Widerspruch zwischen Ungelenkigkeit, unlebendiger Auffassung, die z. B. die eine Schulter fast ganz verschwinden läßt, schematischer Steifheit, Unzulänglichkeit der zeichnerischen Wiedergabe, und zwischen außerordentlichem Reichtum und sicherer Bestimmtheit der Züge persönlichen Lebens, das offenbar mit

---

<sup>1)</sup> Bei der Bitte Gwalthers an Bullinger 1540 (s. Zwingliana I, S. 4f.), Stampfer zu beauftragen, ein kleineres Bild Zwinglis mit der Feder zu reißen, handelt es sich um eine kleinere Wiederholung des Medaillenbildes für Prägestempel auf Bucheinbänden.

<sup>2)</sup> Wie wiederholt ausgesprochen worden ist, z. B. von Vögelin im Neujahrsblatt der Zürcher Stadtbibliothek 1875, S. 7, und in Meyers Künstler-Lexikon, 2. Bd., 1878, S. 334. Ich nenne im Folgenden den eigentlichen, älteren Porträtteil des Holzschnittes kurz den Holzschnitt von 1539.

großer Gewissenhaftigkeit und Treue festzuhalten versucht worden ist. Der Holzschnitt läßt ebenfalls eine bedeutende, wirklichkeitserfüllte Vorlage vermuten, ja er läßt sie durch alle Unvollkommenheiten hindurch schauen.

Diese Vorlage ist keine andere als die auch der Medaille zugrunde gelegen hat. Sie ist da. Es ist das Winterthurer Bild Aspers.

Das Bild ist der Sammlung des Winterthurer Kunstvereins aus dem Nachlaße des Barons Fr. von Sulzer-Wart 1868 geschenkt<sup>1)</sup> und 1915 von Albert Schenk sorgfältig, mit großer Behutsamkeit, sogar etwas zu zurückhaltend restauriert worden<sup>2)</sup>. Es ist in Ölfarben auf Pergament gemalt; das Pergamentblatt aufgeklebt auf eine Holztafel (wohl Platane). An den Seitenrändern und dem untern Rande sind noch die flachen Löcher von Stiften da, mit denen das Pergament beim Ankleben auf das Holz gespannt worden ist. Vom obern Rande ist ein Stück abgesägt, erst in späterer Zeit; denn das hierbei eingerissene Holz ist noch weiß, während die ganze Rückseite des Bildes vom Alter schwarz geworden ist.

Auf grünem Grunde in fast vollem Profile der Kopf, in  $\frac{3}{4}$  Seitenansicht der Körper des Reformators bis zur Brust; aus den schwarzen, schwarzgrau gehöhten Gewandmassen, von denen sich leicht das schlichte, dichtgeschlossene dunkelbraune Haar abhebt, tritt das sehr frische Inkarnat des Gesichts mit seinen besonders kräftigen roten, lasierten Tönen auf Wange, Lippen, Nase und Stirn in starker Wirkung heraus, gesteigert noch durch den hell-weißen Vorstoß des Hemdes,

<sup>1)</sup> Es mißt: 34,5 cm Höhe, 24,5 cm Breite. Verzeichnet steht es unter den Asperschen Werken in Ganz' Artikel im schweizerischen Künstler-Lexikon I, 1905, unter der Jahreszahl 1531, „kurz nach dem Tode gemalt“, und in Haendckes Artikel über Asper im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler II, 1908, mit dem Zusatz: „Kopie?“ Früher hatte Haendcke, Die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert, 1893, S. 158, es als „das älteste Bild Zwinglis vom Jahre 1531“ bezeichnet, gleich nach seinem Tode gemalt (auf Grund der Inschrift). Auf der Zwingli-Ausstellung 1884 war es nicht. Abgebildet ist es bei Lang a. a. O., dem Text vorangestellt, ohne daß ein Wort über das Bild gesagt wäre. Nach der Restaurierung wiedergegeben in der Zeitschrift „Die Schweiz“ XXI, S. 10 (1918), vor dem Texte, s. S. 605. Jetzt in farbigem Druck in dem Zwingli-Gedächtniswerk Taf. 11. Dank der Güte des Herrn Konservator Fink in Winterthur konnte ich das Gemälde in Winterthur und Zürich eingehender Betrachtung unterziehen.

<sup>2)</sup> Nur „Firniß und starke Übermalungen abgenommen und das Nötigste ausgebessert“, sagt das Protokoll über die Behandlung des Bildes. Der Restaurator hat auch den Riß gelassen, der auf Stirn und Schläfe dicht längs der Kappe läuft.

das unter dem auseinander tretenden Rockkragen eng anschließend sichtbar gemacht ist. Braun, grau schattiert das Auge, bläulich gedämpft das Weiß im Auge, dunkelbraun wie das Haar die Augenbrauen. Der Kopf ein Typus, wie er noch heute im Toggenburgischen begegnet, wie auch das große Auge unter schwerem Lide sich in der Ostschweiz häufiger beobachten läßt, und doch eine Erscheinung höchster, individueller Besonderheit: die stark ausladende Nase mit dem tiefen Nasenloche, die kräftige Rinne auf der Oberlippe, das stark vortretende Kinn und die breit vorspringende Unterlippe, die nach oben sich vorschiebende Stirn, die kräftige, keilförmig sich zuspitzende Augenbraue, darunter das große Auge mit dem merkwürdigen, geradeaus gerichteten und doch wie von dem schweren Lide nach innen, über das Sichtbare zum Unsichtbaren zurückgewandten Blicke; angespannte Bewegtheit über den Gesichtsflächen und in den Linien, durch kräftige Flächenbehandlung und sorgfältige Pinselführung festgehalten: zumal die beiden Querfalten am Ansatz der Nase, die Höhenfalte an der Stirn darüber, am Auge und über dem Augenbein eine Reihe von Falten, Falten von der Nase über die Wange hinunterziehend — diese nachdrückliche, um den Mund geschwungene Linie, der festgeschlossene Mund mit dem tiefen Mundwinkel, der starke, fast gerade Nacken, der wie unbeweglich gesammelter Blick: das alles das Bild der fest in sich, auf dem innersten Grunde ruhenden Persönlichkeit schweren Ernstes, höchster Tatkraft, auch der aus der Tiefe des ingenium ardens atque vehemens hervorbrechenden leidenschaftlichen Strenge und Schärfe, auf der Höhe männlichen Lebens. Nur als ein erster Schein des aus der Ferne sich zeigenden Alters liegt auf dem schwarzen Braun einzelner Haare, wo sie ans Gesicht grenzen, ein leichtes Grau.

Das Bild hat, wie deutlich erkennbar ist, erst nachträglich die breiten roten einrahmenden Striche erhalten, die über das Gewand hinweggehen, gewiß erst zu der Zeit, als es, ursprünglich wohl nicht dafür bestimmt, durch Auftrag auf das Holz Tafelbild wurde<sup>1)</sup>. Nachträglich auch, wohl zur gleichen Zeit, sind die Inschriften zugesetzt worden, die Signatur wie der Vermerk des Todes des Reformators. Man sieht, wie die Zeilen ursprünglich höher laufen sollten; ob sie mit Rück-

---

<sup>1)</sup> Pergament auf Holz ist, soweit meine Kenntnis reicht, für Aspersche Bilder etwas Ungewöhnliches. Es war vorher häufiger, s. z. B. aus dem Kreise der Holbeins die Baseler Bilder bei Frölicher, Die Porträtkunst Hans Holbeins 1909, S. 79, Nr. 38, 39.



sicht auf eine etwa früher darüber befindliche Aufschrift abgesetzt worden ist? Die Inschriften stammen zweifellos aus früher Zeit. Es sind die Schriftcharaktere bester Zeit des Reformationszeitalters. Daß sie vom Künstler selbst herrühren, lehrt ein Vergleich — auch der eigentümlich geformten Interpunktionszeichen — mit andern Signaturen und Beischriften auf Werken Aspers. Berücksichtigt man die Form der einzelnen Buchstaben, besonders die des A, die das Winterthurer Werk mit dem Bilde der Frau Anna Schärer (1538), mit dem als Zwinglis Stieftochter, Agathe Meyer von Knonau, angesehenen Bilde (1539) in der Sammlung Bodmer <sup>1)</sup> und dem Porträt des Vaters des Künstlers Stampfer <sup>2)</sup> von 1540 zusammenstellt, während Asper später gewöhnlich auch die Form des H mit oben ausladenden Hakenenden braucht <sup>3)</sup> — aber auch schon auf dem Bilde des Junker Andreas Schmid (1538), — so wird man die Inschriften in frühe Zeit setzen. Dafür spricht auch die Fassung der Inschrift. Später ist auf den Beischriften der Zwinglilbilder Obiit üblich. Occubuit ist die Sprache der Epitaphien, es begegnet auch nachdrücklich wiederholt in den Distichen, die dem Bilde Zwinglis in den Annotationes beigegeben sind: occubuit schließt das erste, Zuinglius occubuit beginnt das dritte Distichon.

Das Bild trägt ganz die Eigentümlichkeiten der Kunst Aspers, in der technischen Behandlung wie in dem schlichten Vortrage der Wirklichkeit. Der Eindruck der Trockenheit und Nüchternheit, der sonst wohl hervortritt, wird hier ganz zurückgeschoben durch die Kraft und Größe des Gegenstandes und die Treue und Lebendigkeit der Wiedergabe. Es geht ein zwingender Hauch von lebendiger Unmittelbarkeit von diesen festgeschlossenen Linien, von diesen mit Liebe ins einzelne verfolgten Zügen aus. Mir scheint der Hauch Holbeinscher Kunst diesem Gemälde stärker als andern Bildern Aspers mitgegeben zu sein, in technischen und formalen Gepflogenheiten <sup>4)</sup>, und darüber hinaus im Gesamtbilde der äußern Erscheinung. Es ist das beste und bedeutendste Bild der Lebenswirklichkeit Ulrich Zwinglis. Denn daß es lebendige Wirklichkeit ist, zeigt das Bild allein schon von sich selbst aus, gerade in der Härte

<sup>1)</sup> Von Frau Bodmer-Zölly mir freundlichst zugänglich gemacht. Das Bild hat übrigens noch grüne Grundierung, im Ton dunkler als die des Winterthurer Gemäldes. Das Bild von Anna Schärer bei Frölicher a. a. O. Taf. 14.

<sup>2)</sup> Hahn a. a. O. S. 7.

<sup>3)</sup> Auf dem Bilde Werdmüllers, 1544, gehen beide Formen zusammen, Zwingli-Gedächtniswerk, Taf. 10. Andreas Schmid's Porträt im Landesmuseum in Zürich.

<sup>4)</sup> Wie Händcke a. a. O. hervorhebt.

und Herbe der Darstellung. So etwas läßt sich nicht machen; nur wiedergeben läßt sich, was der Künstler in äußerer und innerer Wirklichkeit geschaut hatte. Von hier muß eine weiteren Umkreis ziehende Betrachtung den Ausgang nehmen.

Das Winterthurer Bild steht an der Wiege aller andern frühern Zwingliporträts, ja mehr als das, es ist deren Grundlage und sorgfältig wiederholte Vorlage; es gibt ihnen allen den persönlichen, den leben-



Holzschnitt Hans Aspers in Stumpfs Chronik.

digen Hauch. Der bisher uns in seiner Herkunft nicht verständliche Holzschnitt in Zwinglis Werken ist seine genaue Nachbildung, in seiner ursprünglichen Gestalt auch des Umfanges der Büste. Er erreicht seine Vorlage nicht, er trägt Störendes ein, besonders im Ausdrucke des Auges, in der Verkürzung der einen Schulter; auch fehlt die untere Falte beim Ansatz der Nase. Aber er hat doch treu und mit hoher Gewissenhaftigkeit, die auch die einzelne, die Fläche formende Strichführung des Pinsels stellenweise durch Strichelungen des Stiftes und Messers wiedergibt, und mit wahrer Pietät die einzelnen Züge festzuhalten, wie den Gesamteindruck wiederzugeben versucht. In dem Werke größter Pracht, das die Froschauersche Offizin in Druck und Bildwerken geschaffen hat, Stumpfs Schweizer Chronik, nimmt Zwingli

den Ehrenplatz ein<sup>1)</sup>. Die monumentale Einrahmung hebt sein Bildnis über alle die andern heraus, die in ungezählter Fülle und verschiedenartigster künstlerischer Ausführung hier vereinigt sind. In auffälliger Größe ist das Monogramm des Künstlers dem Holzschnitt beigegeben — die andern Bilder sind alle namenlos — als Zeichen der Wichtigkeit, die Asper der Zeichnung beilegte<sup>2)</sup>. Ein Denkmal zugleich der Verehrung und Bewunderung ist das Bild, das der Verfasser der Chronik dem Freunde setzte. Der Held ist es mit jugendlicheren Zügen und lebhafterer Bewegtheit im Ausdruck, auch im Gewande, der hier unter dem säulengetragenen Gewölbe in der Ruhmeshalle steht. Asper hat für das Bildnis das Winterthurer zum Ausgang seiner Darstellung genommen. Man sieht aber sogleich, daß er nicht selbst den Schnitt ausgeführt hat; wohl sind charakteristische Einzelheiten aus der Vorlage übernommen, aber teilweise nicht verstanden oder verwischt.

Als Asper bald darauf, als Gegenstück zu der Verbildlichung von Zwinglis Tochter und Enkelin<sup>3)</sup> und deshalb im Gegensinne zu dem früheren Bilde — wie im Gleichsinne mit dem Holzschnitte — ein neues Gemälde schuf, war es eine Weiterbildung der Porträtbüste zur Darstellung des Reformators mit den sichtbaren Zeichen seiner Tätigkeit und seines Amtes, sowie einst aus Cranachs mit vertiefter Charakteristik geschaffenem Porträtstich Luthers das Bild des Reformators mit Bibelbuch und starker, pathetischer Bewegung der Hand geworden war. Die geöffnete Bibel ist zugefügt mit dem aufgeschlagenen Lieblingstexte Zwinglis, und die Hände, die das Buch einschließen, die Linke es haltend, die Rechte in sprechender Bewegung, es erläuternd, sich darauf stützend. In der Gestaltung aber der Züge bemüht sich der

---

<sup>1)</sup> Im 6. Buch von dem Zürichgau, 20. Kap.: „Was sich bey zeyten Keiser Caroli des 5. in der statt Zürych begeben hat“. Die Chronik ist 1548 ausgegeben worden, doch ist die Widmung schon aus dem November 1546 datiert. Auch in dem Auszuge der Stumpfschen Chronik (Schwytzer Chronicon, 1554) hat der Asper-sche Holzschnitt, Bl. 261<sup>b</sup>, seine Stelle erhalten (nach freundlicher Auskunft von Georg Finsler).

<sup>2)</sup> Passavant, *Le peintre-graveur* III, 1862, S. 474. (Vögelin) im Neujahrsblatt der Stadtbibliothek 1881, S. 45. Nach diesem Holzschnitt ist der in *Pantaleons Prosopographia*, 1565, III, 97, geschnitten.

<sup>3)</sup> Vögelin im Neujahrsblatt a. a. O. S. 6. Beide Bilder, auf dünne Tafeln weichen Holzes gemalt, sind von fast genau gleicher Größe, das Zwinglis 61/51 cm, das andere 62/51,8 cm. Die doppelte Ausführung von Bildern und die Weiterbildung eines Porträts zum Repräsentationsbilde zeigt in Zürich z. B. das Bild Pellikans, s. Vögelin a. a. O. S. 4; das hier erwähnte zweite Bild, jetzt in Zürcher Privatbesitz, konnte ich im Schweizerischen Landesmuseum sehen.

Künstler um eine möglichst genaue Übertragung des früheren Gemäldes in Zeichnung und Schattierung bis ins Kleinste <sup>1)</sup>. Das Zürcher Bild, blau grundiert, wie gewöhnlich die späteren Asperschen Gemälde, ist erheblich besser erhalten geblieben als das Winterthurer; es vermag darum jetzt in mancher Einzelheit die ursprüngliche Form des früheren Bildes besser zu veranschaulichen als dieses selber: die Spuren der einzelnen an der Schläfe, unter der Kappe hervortretenden Haare, die sich dort nur ganz verblaßt erkennen lassen, sind hier — ebenso auch auf dem Holzschnitt von 1539 — deutlich sichtbar, wie auch die vom Auge ausgehenden und über das Stirnbein sich hinziehenden dreifachen Falten, die ebenfalls dort nur noch in schwachen Konturen angegeben sind. Das Graubraun der Augen ist hier anders ausgedrückt: Die Pupille ist grau gehalten, der Rand braun daran angesetzt <sup>2)</sup>. Das Zürcher Bild ist mehr ins einzelne und kleine gearbeitet, auch im Farbauftrag, das Ganze wie das Einzelne flacher und gedämpfter, abgeschliffener und mehr ausgleichend, in der Farbe, die blasser, im Grundton mehr gelb, im Rot weniger kräftig und weniger breit aufgetragen ist, und ebenso in den Formen, die auf dem ersten Bilde fester und bestimmter sind. Dort Ursprünglichkeit, hier im Repräsentationsbilde eine künstliche Nachbildung. Wie viel massiger und geschwungener dort das Haar, wie ganz anders energisch das Kinn, das auf dem Zürcher Bild ins Gleichmaß zurückgedrückt ist! Nicht weniger hat die Nasenlinie wie auch die überkräftige Unterlippe von der ursprünglichen, stark bewegten Form eingebüßt. Gerade in diesen Zügen hat auch der Schnitt in der Schweizer Chronik eine Veränderung erfahren, die, weil mit dem späteren Ölbilde in Übereinstimmung, der Vorlage des Holzschnittes angehören muß, daher auf Asper selbst zurückgeht. Asper hat also gerade in diesen besonders hervortretenden Zügen eine mildernde Änderung eintreten lassen. Ob hierbei die Ähnlichkeit der Züge des Sohnes Ulrich mit dem Vater von Einfluß gewesen ist? Stimmen gerade aus der Mitte der vierziger Jahre sprechen — außerhalb von Zürich — mit Verwunderung davon, wie groß sie war: „cuius lineamenta omnino (filius) refert“ <sup>3)</sup>. Ob Asper hievon berührt worden ist, wissen wir nicht. Aber mir scheint, daß Einwirkungen — auch über das hinaus, was vielleicht

---

<sup>1)</sup> Wie er auch den Vermerk über Tod und Alter Zwinglis aus der Auf- und Unterschrift des Holzschnittes von 1539 übernimmt.

<sup>2)</sup> Die Augen von Zwinglis Tochter und Enkelin auf dem Asperschen Bilde sind kräftig blau. — <sup>3)</sup> Zwingliana I, S. 7.

der Künstler der verwandten Physiognomie eines Lebenden hätte nachgeben mögen — anderer maßgebender Schöpfung festgestellt werden können: Die Medaille ist es, die ihn bestimmt hat. Stampfer hat gegenüber dem ersten Bilde Aspers deutliche Verschiedenheiten zum Ausdruck gebracht. Er hebt leicht, fast unmerklich den Kopf, er läßt die dichte Haarmasse schon an der Schläfe ansetzen und das Haar nach hinten etwas abwärts fallen, er verdoppelt damit den Schwung der schon durch die Hutkappe gezeichneten Linie. Damit gewinnt er, wie auch durch die mehrfache Faltung am Kragen, Bewegtheit in Haltung und Ausdruck, andrerseits führt er die Gesichtszüge zu größerer Geschlossenheit zusammen und erreicht mit beidem und mit dem Gegensatz von beidem, in Verbindung mit der Knappheit, die die Büste nur eben ansetzt, eine persönliche Wirkung von eigentümlicher Sicherheit und Kraft. Hier haben Gebote gesprochen, die allgemein für den plastischen Künstler, namentlich für den Medaillenbildner bestehen, der die ihm zur Verfügung stehenden knappsten Mittel sorgsam zu prüfen hat, um eine einheitliche charakteristische Gesamtwirkung zu erreichen, und insbesondere Gebote, unter die sich Stampfer nach seiner künstlerischen Art stellte, die nach der Weise seiner künstlerischen Vorbilder eine Ausgeglichenheit in Linien und Formen sucht und zu starken Akzent vermeidet; nur gelegentlich — wenn die Blaurermedaille von ihm stammen sollte <sup>1)</sup> — hat er einmal stärker aufgetragen. Aber daß auch die lebendige Erinnerung ihn veranlaßt, die starke Akzentuierung besonderer Züge des Gemäldes zu mäßigen, dafür ist der sicherste Beweis die Änderung dieser Züge, zu denen sich Asper auf seinen beiden Bildern der Folgezeit bestimmen ließ. Der Einfluß der Medaille geht noch über die im Unterschiede von dem ersten Gemälde an den beiden Bildnissen festgestellten Änderungen hinaus: in dem Holzschnitte von 1546 ist die Gesamthaltung, auf dem Ölgemälde die Weiterführung der Haare nach der Wange hin und das engere Anliegen der Kappe am Hinterkopfe von dem Medaillenbild übernommen. Auch der Holzschnitt von 1539 läßt in seiner Aufschrift den Einfluß der Medaille erkennen: anno aetatis 48 — diese Datierung hat zuerst die Umschrift des Stampferschen Bildnisses.

Und wohin weist das Medaillenbild selbst? Wenn Asper von dem zu lebendiger Sicherheit des Porträtschnittes ausgereiften Künstler Wich-

---

<sup>1)</sup> Hahn a. a. O. Taf. III, 9.

tiges annahm, so nahm der Maler vom Bildner doch viel weniger, als er ihm selbst gegeben hatte. Denn Aspers frühes Bild hat Stampfer bei Schaffung der Medaille vor Augen gehabt. Die Übereinstimmung in der Auffassung und Gesamtkomposition wie in den Einzelheiten, in den besonderen Zügen, in den Gewandstücken ist groß und klar: das kräftig vortretende Kinn, wie das steile Ansteigen der Stirn, der kräftige Schwung des Stirnbeines und die Tiefe der Augenhöhle, das schwere Augenlid, die große zurückliegende Nasenöffnung, der energisch zusammengeschlossene Mund; auch die Lagerung der Haare entspricht dem Bilde, und auf den besten Exemplaren der Medaille im Landesmuseum, auch dem in dem Maserholzbecher eingelassenen, ist ebenfalls die Stirnfalte eingegraben.

Besteht aber dieses Verhältnis äußerer und innerer Abhängigkeit der Medaille von dem Winterthurer Bilde, so tritt die Entstehung und damit wohl auch die Veranlassung des Asperschen Werkes in helleres Licht. Die allgemeine Veranlassung, die alle diese Bilder ins Dasein gerufen hat, spricht aus den Bildern selbst. Den Helden wollte man vor Augen haben, mit den Zügen aus der Zeit, da er in den Tod gegangen war, um sein großes Werk zu besiegeln. Wenn das Verlangen nach den Zügen der Wirklichkeit noch in bewegter Rede deutlich gemacht werden soll, so sprechen es laut aus die Worte, die das erste große, Zwingli mit dem Drucke seiner Vorlesungen gesetzte Denkmal begleiten. In großen Linien entwirft Leo Jud in der Vorrede dieses Werkes zugleich Leben und Wirken seines großen Studien- und Arbeitsgenossen: „*herois imaginem vivam exhibeo*“ ruft er am Schlusse seiner über Zürich hinausgerichteten Widmung, und auf der Rückseite dieser Worte bietet sich für jenen weitem Umkreis der Leser der Holzschnitt nach Aspers Bild dar. Ein Jahrzehnt lang folgen die Wiederholungen oder Umschöpfungen bis zu dem großen Blatte, das Frieß ausgehen ließ, um dem Wunsche nach einem großen Einzelblatte zu genügen, als mit dem Gemälde Aspers das Bild des Reformators seine abschließende Form gefunden hatte. Auch bei diesem Werke wirkt noch das frühe Aspersche Gemälde unmittelbar mit <sup>1)</sup>. Der Frießsche Holzschnitt hat, wenn er sich auch an das späte

---

<sup>1)</sup> Ob das, wie seine Aufschriften zeigen, frühe schon als Tafelbild hochgehaltene Werk Aspers das ehemals in der Stadtbibliothek zu Zürich vorhandene zweite Zwinglibild war, das die Inschrift trug: *Occubuit patrio bellator Cinglius enze* (Epigramm des Jakob von Molsheim, Zwingliana II, S. 427), vermag ich nicht durch ein ausdrückliches Zeugnis festzustellen. Jene Aufschrift müßte dann — auch der Name Zwinglis war wohl, wie auf dem Asperschen Gemälde von

Aspersche Bild anlehnt, doch das frühere Bild, dessen Maße er genau wiederholt, zur Grundlage genommen <sup>1)</sup>). Man mag aus dieser durchgehenden Verwendung erkennen, wie die Schaffung dieses Bildes, das allen andern vorangeht, dem allgemeinen Bedürfnisse entsprochen hat. Ob es noch ein besonderer Anlaß war, der bei der Entstehung gewirkt hat? Die unmittelbare Verwendung im Holzschnitte wie in der Medaille könnte ein Fingerzeig sein, und daß der Künstler für sein Werk ein Blatt Papier zur Hand genommen hat, kann dafür gedeutet werden. Das Bild fällt unter den Gemälden Aspers durch seine scharfe Profilstellung auf <sup>2)</sup>). Freilich, wie hätte ein Künstler nicht diese wuchtigen Profillinien festhalten mögen? Sie sind aber doch absichtlich wohl in überstrenger, ja harter Kontur umrissen, um für die Nachbildung die charakteristische Linie mit stärkster Eindringlichkeit zu verdeutlichen. War ein Holzschnittbild von Anfang an beabsichtigt? Das Werk, in dem dieses zuerst erschien, ist schon seit längerer Zeit geplant gewesen <sup>3)</sup>). Und der Holzschnitt liegt ja in seiner ursprünglichen Gestalt, die, wenn für eine Druckschrift bestimmt, für ein Werk in Quartformat gedacht war, ebenfalls vor 1539 zurück. Es scheint aber doch auch bei der wie körperhaften Modellierung einiger Teile, die sich auf dem Asperschen Gemälde zeigt, die Rücksicht insbesondere auf plastische Verwertung mitgesprochen zu haben. Man möchte also annehmen, daß Asper veranlaßt worden sei, mit Pinsel und Farbe die Büste festzuhalten, zugleich aber auf Reproduktion — bei der der Gedanke an Medaillesschnitt mitgesprochen hat — Bedacht zu nehmen. Damit schon rückt das Bild mit hoher Wahrscheinlichkeit in die frühe Zeit des Jahrzehnts hinauf. Die Frische des künstlerischen Vortrags, jugendliche Kräftigkeit, ja eine gewisse Derbheit weist in Übereinstimmung damit in die frühere Zeit des Künstlers.

Die Geschichte und die überraschende Eigenart des Bildes, zu der die Betrachtung schließlich zurückkehren muß, läßt aber noch einen

---

1549, darüber gesetzt — durch das Absägen des oberen Brettstreifens verloren gegangen sein. Vielleicht läßt sich in der Folge noch etwas über die Geschichte des Winterthurer Bildes nachweisen. Auch die Verbindung der Holzschnittbilder mit dem übrigen Holzschnittwerke in Zürich wird noch herzustellen sein.

<sup>1)</sup> Die Inschrift ist von dem späteren Asperschen Gemälde herübergenommen. Auch der Holzschnitt von 1539 ist benutzt worden.

<sup>2)</sup> Das Profilbild Oekolampads von Asper (Zwingli-Gedächtniswerk Taf. 34) hängt ebenfalls mit einer Medaille — auch von Stampfer — zusammen.

<sup>3)</sup> „annis aliquot“ sagt Leo Jud in der Widmung der Annotationes.

Schritt weiter tun. Die Lebenswirklichkeit der Züge ist so stark, die Einzelheiten besonderer Art sind so reich und sind mit solcher Sicherheit und Bestimmtheit zum Ausdruck gebracht, daß künstlerische Erinnerung allein hier nicht am Werke geschaffen haben kann. Die hohe Pietät, die das Bild begleitet hat, die besondere Sorgfalt, mit der es wiederholt worden ist, mit der insbesondere Asper selbst die charakteristischen Einzelzüge bis ins Kleinste in das zweite Gemälde übertragen hat — alles läßt keine andere Möglichkeit, als daß hier nach der Wirklichkeit des Lebens selbst gearbeitet worden ist. Weist das Blatt Papier, auf dem das Bild aufgetragen ist, darauf, daß der Künstler rasch in der letzten Zeit Zwinglis einen günstigen Augenblick benützen konnte, die Züge Zwinglis festzuhalten? Daß er Pergament nahm, macht deutlich, wie wichtig ihm die Aufnahme war. Er hat das Porträt zum größten Teile angelegt und sorgfältig fast alle wichtigen Besonderheiten festgelegt, so wie es Holbein, dem er es abgesehen haben mag, in seinen Porträtentwürfen zu halten pflegte. Völlig bis in sämtliche Einzelheiten ausgeführt nach dem Leben kann das Bild nicht worden sein. Die wie unbewegte, fast ans Starre grenzende Gehaltenheit im Blick, der Wechsel im Kolorit des Auges auf dem zweiten Gemälde und die Änderungen, die Asper in der Folge an den Zügen vorgenommen hat, schließen das aus. Wie es auch sei — über Vermutungen wird man nicht hinauskommen können — äußere und innere Gründe führen das Bild in die Lebenswirklichkeit selbst und weisen seine Vollendung mit großer Wahrscheinlichkeit der Zeit zu unmittelbar nachdem der Tod Zürich den Führer genommen hatte, als das Verlangen nach seiner Gestalt sich weithin erschütternden Ausdruck gab, jener Zeit, da der erste Abriß seines Lebens entworfen wurde und Bullinger in der Schrift vom Amte des Propheten die große, feierliche Gedächtnisrede hielt und den Zürcher Geistlichen in Stadt und Land in Trauer und zugleich in dankbarer Bewunderung das lebendige Muster des Predigers und die überragende Gestalt des Helden vor die Augen stellte: *In hoc viro semel et absolute reperias quicquid in vero propheta Dei requiras. — Omnia in hoc homine summa.* Die beiden Epitaphien, die im Drucke der Rede folgen <sup>1)</sup>, sind dann unter jenem ersten Holzschnittbildnis vereinigt worden, das Aspers Bild des großen Predigers eben wohl aus jener Zeit wiederholt.

---

<sup>1)</sup> Die Verse von Gerhard Geldenhauer und Wolfgang Musculus, die auch in der Sammlung der Epitaphien aufgenommen worden sind, s. Zwingliana II, S. 428.



Persönliche Anschauung, in frischester, lebendigster Erinnerung fortwirkend, spricht aus dem Bilde Aspers. Was von zeitgenössischen Eindrücken der Erscheinung Zwinglis bekannt ist, bestätigt seine bildnerische Schilderung. „Huldreich Zwingli“, so umreißt Keßler in Übereinstimmung mit andern Angaben das äußere Personbild, „nach lib form an schöne, dapfere person, zimlicher lenge, sin angesicht früntlich und rotfarb“ <sup>1)</sup>. Asper selbst hatte wohl mit dem Reformator noch besondere persönliche Berührungen. Er erscheint als Empfänger einer Unterstützung aus dem Almosenkasten, dem Zwingli nahestand <sup>2)</sup>. Und auch Stampfer, der, so scheint es, gerade in der letzten Zeit Zwinglis von seiner Wanderschaft nach Zürich zurückgekehrt war, konnte aus persönlicher Erinnerung schaffen. Beide Zürcher, die besten Künstler, die die Stadt in der Reformationszeit gehabt hat, die eigentlichen Porträtbildner der Schweizer Reformation, die unter den Bildniskünstlern des gesamten Zeitalters sich eine hochgeachtete Stellung errungen haben, sind, wie sie auch sonst in ihrer Kunst einer für den andern tätig waren, auch gemeinsam am Zwinglibildnis beteiligt, von dem sie beide ihre Meisterschaft gewonnen haben: der Maler, der die Lebenswirklichkeit festgehalten und der Meister des Metallschnittes, der dem Bildnis gewissermaßen die historische Linie gegeben hat.

Mag auch, wie angenommen werden muß, dem Bilde Zwinglis die letzte Fertigstellung nicht mehr zu Lebzeiten gegeben worden sein, so wird doch diese Ungunst ganz aufgehoben durch die Gunst, die über diesen schon vom Leben wie in Erz geformten Linien gewaltet hat. Guter, heimatlicher Meister Hände haben in zwiefacher Kunst die bodenständigen Züge der Stammesart seiner Landschaft festgehalten, aber darüber hinaus das heroische Charakterbild geschaffen, wie es sich ihnen und ihren Zeitgenossen in die Seele geprägt hatte. Der Mann in schwarzem Predigerrock und schwarzer Kappe, fest geschlossen der Rock, Stirn und Wange von der Kappe fest umzogen, Hals und Nacken frei, das Auge unverrückbar auf das Ziel gerichtet; der Mann, immer bereit, in seiner im Ewigen gesammelten

---

<sup>1)</sup> Mörkofer, Ulrich Zwingli, 1. Teil, 1867, S. 345, s. S. 55; die Stelle aus Keßlers *Sabbata* in der Ausgabe des Historischen Vereins von St. Gallen, 1902, S. 90.

<sup>2)</sup> Nach Mitteilung von Walter Köhler, der auch auf den Brief von Georg Stählin an Zwingli verweist (bei Schuler und Schultheß VIII, S. 204f.): Unter den *patrocinaturi Joanni Asper* in Zürich dürfte auch Zwingli gemeint sein.

Kraft; so geschlossen wie sein Wappenzeichen und wie sein in unbegreiflich kurze Zeitspanne zusammengedrangtes Werk; immer der ganze Mann, ob vor sich Leben ob Tod — die gewaltige Persönlichkeit in ihrer Wucht und Wirkung und in ihrer schlichten, ernsten Größe steht im Bilde da so, wie unter ihrem übermächtigen Eindrucke die Zeitgenossen im Worte den Reformator kennzeichnen: Der Prophet Gottes und seines Volkes, der in unerschütterlicher und unerschrockener Geisteskraft kämpfende fortissimus Christi miles, ut nemo a veritatis causa steterit constantius.

Straßburg im Elsaß.

Johannes Ficker.

---

### Die Zwinglifeier in Straßburg 1819.

Im Elsaß, auf das der Weltkrieg nunmehr aller Augen gelenkt hat, sind wir dankbar für das Verständnis für unsere Lage und unsere Sorgen, das wir in manchen Kreisen der benachbarten deutschen Schweiz finden. So möge, wenn in den reformierten Kirchen der Schweiz das Zwingli-Jubiläum gefeiert wird, hüben und drüben nicht vergessen werden, daß manches Band den großen Züricher Reformator mit dem Elsaß verbunden hat.

Persönliche Bande vor allem. In den ersten Jahren von Zwinglis Züricher Wirksamkeit war der junge Straßburger Gervasius Schuler, später Pfarrer in Bischweiler, Memmingen und im Aargau, eine Zeitlang sein Haus- und Tischgenosse, um dann als Diakon an der Durchführung der Reformation in Zürich mitzuarbeiten. Der kleine Mann von großem und unerschrockenem Geist habe viele dem Herrn gewonnen, bezeugt Zwingli bei Schulers Weggang 1524. Zwei Oberelsässer sind es zumal, die in Zürich eine zweite Heimat gefunden haben und an der Neugestaltung des Kirchen- und Schulwesens hervorragend beteiligt sind. Der eine ist Leo Jud aus Gemar, seit Zwinglis Basler Studienzeit eng mit ihm befreundet, seit 1523 als sein Sekundant in den kirchlichen Kämpfen, als sein Stellvertreter, als Übersetzer seiner Schriften sein tüchtigster, treuester und selbstlosester Mitarbeiter. Neben ihm steht seit 1526, mit Zwingli ebenfalls eng befreundet, Konrad Pellikan aus Rufach, der einstige Minorit, der als tüchtiger, auch in humanistischen Kreisen hochgeachteter Humanist aus Basel berufen worden war. Beide haben sie bis an ihr Ende der Züricher Kirche gedient.