

Sturzenegger-Stiftung
Schaffhausen

Jahresbericht
und Erwerbungen
2021/2022

21

22

Sturzenegger-Stiftung
Schaffhausen

Jahresbericht
und Erwerbungen
2021/2022

21 / 22

Inhalt

Berichte

- 8 Editorial
- 12 Stiftungsrat und Geschäftsführung
- 13 Unterstützte Projekte
- 16 Finanzen
- 17 Leistungen

Erwerbungen

Kunst bis 1945

- 22 Giovanni Battista Innocenzo Colomba
- 26 Ferdinand Hodler
- 32 Hans Sturzenegger
- 42 Adolf Dietrich
- 48 Otto Dix
- 64 Ignaz Epper
- 70 Niklaus Stoecklin

Gegenwartskunst

- 76 Bendicht Fivian
- 84 Erwin Gloor
- 88 Martin Disler
- 92 Renate Eisenegger
- 96 Kurt Bruckner
- 100 Cécile Wick
- 108 Serge Hasenböhler
- 112 Sandra Boeschstein
- 116 Zilla Leutenegger
- 122 Donato Amstutz
- 126 Monica Ursina Jäger
- 130 Marc Bauer
- 134 Annaïk Lou Pitteloud
- 138 Fabian Treiber
- 142 Andriu Deplazes

Kulturgeschichte

- 148 13 Gebäckmodel
- 156 Wasserkessel, Hans Conrad Schalch I. oder Hans Conrad Schalch II.
- 162 Deckeldose, Hans Heinrich Speissegger oder Johann Conrad Speissegger
- 166 Fayenceteller «Jeune fille», Théodore Deck und Albert Anker
- 170 Miniaturbildnis des Lorenz Spengler, Cornelius Høyer
- 174 Tee- und Kaffeeservice, Jezler & Cie., Silberwarenfabrik, Schaffhausen
- 180 Kartenspielbehälter, Henry Clifford Davis
- 184 Werbeplakat Schaffhauser Wäschefabrik Meyer & Wolf, Sebastian Oesch
- Werbeplakat Eisen- und Stahlwerke A.-G., Unbekannt
- Werbeplakat Stadttheater Schaffhausen
- Bühnenball, Hans Nohl

Numismatik

- 190 Die kurze Erfolgsgeschichte des Hellers
- 194 Vom Erz zur Münze
- 200 Ein Alpirte für den Fünfliber
- 204 Katalog numismatische Erwerbungen

Anhang

- 224 Gesamtliste der Erwerbungen und Schenkungen 2021/2022
- 230 Alphabetisches Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler
- 231 Abbildungsnachweis
- 232 Impressum

Berichte

Editorial



Stiftungsrat und Geschäftsführung

Von links nach rechts:

lic. oec. Stephan Kuhn, Stiftungsrat

Dr. Hortensia von Roda, Stiftungsratspräsidentin

Daniel Burkhardt, Stiftungsrat

lic. phil. Katrin Steffen, Stiftungsrätin

lic. phil. Isabelle Köpfl, Geschäftsführerin

Die Berichterstattung der Stiftung erscheint alle zwei Jahre und dokumentiert die Aktivitäten der Stiftung und insbesondere die Erwerbungen, die dem Museum zu Allerheiligen gemäss Stiftungszweck als Dauerleihgaben übergeben werden. So konnten die Sammlungen seit mehr als 35 Jahren um zahlreiche und nicht selten auch kostbare Werke erweitert werden, dies stets in Übereinstimmung mit dem Sammlungskonzept des Museums. Auch konnten in den Jahren 2021 und 2022 wieder zahlreiche von der Stiftung unterstützte Ausstellungen und Projekte – mitunter von den Mitarbeitenden des Museums initiiert und realisiert – erfolgreich umgesetzt werden.

Die im Bericht als Schwerpunkt dokumentierten Erwerbungen veranschaulichen auch diesmal eindrücklich den Zuwachs an Kunstwerken und Objekten zur Ergänzung und Qualitätssteigerung der Museums-sammlungen. So wurden zahlreiche Werke und Werkgruppen für die Kunst- und Grafiksammlung erworben sowie für die kulturhistorische Sammlung, inklusive der Münz- und Spielkartensammlung. Den zuständigen Kuratoren sei an dieser Stelle für ihre kompetenten und anschaulichen Beiträge ganz herzlich gedankt.

Der Dank der Stiftung richtet sich überdies an das gesamte Museumsteam, an die Direktorin Dr. Katharina Epprecht und an die externen Projektmitarbeitenden für ihren Einsatz im Museum. Diese Wertschätzung von Seiten der Stiftung wird traditionsgemäss durch das von ihr ausgerichtete Mandarinifest jeweils im Dezember bekräftigt. Leider ist das Fest 2021 pandemiebedingt ausgefallen, doch 2022 konnte wieder im stimmungsvoll weihnachtlich geschmückten Vortragssaal des Museums gefeiert werden.

Die Sturzenegger-Stiftung hat in den letzten 35 Jahren auch immer wieder grössere Summen in bauliche und inhaltliche Erneuerungen des Museums investiert. So unter anderem in den Bau einer Cafeteria 1989–1993, in die Neueinrichtung der Grafischen Sammlung etappenweise 1993–2003, in die Errich-

tung eines Kulturgüterschutzraumes unter dem Pfalz-hof des Museums 1994/1995, in die Sanierung des Ostflügels des Klosters, in die sogenannten Pfarrhäuser und ihre Umnutzung zu Wohn-, Büro-, Bibliotheks- und Archivräumen 1996/1997, in die Verbesserung von Depotsituationen und in die Gesamt-erneuerung der Stadtgeschichte «Schaffhausen im Fluss» 2002–2010.

Eine erneute Investition von 5,9 Mio war angedacht, um das Museum mit dem Kauf einer ganzen Etage im Nordflügel des gegenüberliegenden Kammgarn-Gebäudes zu erweitern. Diese Option wurde jedoch nicht weiterverfolgt, da sich herausstellte, dass die zusätzlich zu bewirtschaftende Fläche zu gross war und zu hohe Folgekosten zeitigen würde. Stattdessen wurde 2020 ein von der Stadt Schaffhausen in Zusammenarbeit mit dem Museum und der Stiftung mehrjährig angelegtes Projekt initiiert und finanziell unterstützt. Unter dem Projektkürzel MzA25 – Museum zu Allerheiligen 2025 – schien es zukunftsweisender, sowohl die notwendige bauliche Erneuerung als auch die inhaltliche Ausrichtung des Museums zu analysieren und in der Folge umzusetzen: Angestrebt werden insbesondere eine Verbesserung der Eingangssituation, eine bessere Isolierung der Bausubstanz, eine adäquate Lifterschliessung für alle Etagen sowie eine grundsätzlich bessere Zugänglichkeit für Menschen mit eingeschränkter Mobilität, dies bei gleichzeitiger Modernisierung des Ausstellungskonzepts und mit dem Ziel, das Museum zeitgemäss und auch als für die Zukunft attraktive Institution zu erneuern.

Die in Auftrag gegebene Machbarkeitsstudie stand unter der Leitung der städtischen Referate Bildung, Bau und Finanzen und des Museumsteams. Die Projektgruppe wurde unterstützt von den international tätigen Architektinnen Barbara Holzer und Tanja Kullack von der i.e agency for design and communication GmbH in Zürich. Als Projektleiter eingesetzt wurde Peter Kohler, Kohler Consulting, Kerns.

Trotz der guten Zusammenarbeit der Sturzenegger-Stiftung mit dem Stadtrat, vor allem durch den engagierten Einsatz des Museumsreferenten Dr. Raphaël Rohner, von Dr. Kathrin Bernath (Baureferat) und von Daniel Preisig (Finanzreferat), sowie der wichtigen Unterstützung weiterer kantonaler und städtischer Amtsstellen und dem Museum wurde die Machbarkeitsstudie in den Medien vehement kritisiert. Eine unerwartete Opposition verschaffte sich Gehör. Obwohl es sich lediglich um eine Machbarkeitsstudie handelte und noch kein Vorprojekt vorlag, gingen die Wogen hoch und eine neuerliche Überprüfung des Vorhabens wurde vom Stadtrat eingeleitet. In der Folge wurden noch einmal grundsätzliche Gespräche, etwa mit den museumsnahen Vereinen und anderen Gremien, aufgenommen, die zur sachlichen Einschätzung und Einigkeit darüber geführt haben, dass Erneuerungen für die Zukunft des Museums zu Allerheiligen unabdingbar sind. Es liegt nun an der Stadt, in Zusammenarbeit mit dem Museum ein von den interessierten Institutionen akzeptiertes Projekt auf den Weg zu bringen. Die Stiftung hat sich zwar zwischenzeitlich aus dem Lenkungsausschuss zurückgezogen, wird sich jedoch – sofern das Projekt künftig stimmig sein wird – gerne finanziell beteiligen.

Im Stiftungsrat haben Mutationen stattgefunden. Matthias Preiswerk ist als ehemaliger Teilhaber bei der Bank Baumann & Cie per Ende Juni 2022 ausgeschieden und in den Ruhestand getreten. An seine Stelle ist neu Daniel Burkhardt ab 1. Juli 2022 als Vertreter der Bank ex officio im Stiftungsrat nachgerückt. Neu hinzugewählt wurde lic. phil. Katrin Steffen, Direktorin des Kunstmuseums Solothurn. Sie wird als Kunsthistorikerin die fachliche Kontinuität im Stiftungsrat sicherstellen, da Dr. Hortensia von Roda 2026 ausscheiden wird.

Ohne den enormen Einsatz des Stiftungsrates, der in den beiden Berichtsjahren weit über die üblichen Aufgaben hinausging, wären die sehr unterschiedlichen Projekte und Hilfestellungen für das Museum

nicht zu bewältigen gewesen. Stephan Kuhn, als Schaffhauser Persönlichkeit vor Ort, politisch, wirtschaftlich und kulturell versiert, ist nicht nur ein kluger Ratgeber, sondern auch ein tatkräftiger Unterstützer in allen Belangen. Und ohne die Bank Baumann & Cie mit ihren Vertretern (Matthias Preiswerk bis Ende Juni 2022 und ab 1. Juli 2022 Daniel Burkhardt), die das Stiftungsvermögen nicht nur verwalten, sondern durch eine umsichtige Anlagestrategie erheblich vermehrten, wäre die Unterstützung zu Gunsten des Museums in diesem Ausmass nicht möglich. An dieser Stelle gebührt Matthias Preiswerk ein besonderer Dank: Zehn Jahre hat er als Stiftungsrat und Vertreter der Bank Baumann & Cie eine Ära geprägt, die diesbezüglich als Goldenes Zeitalter in die Annalen der Stiftung eingehen wird. Darüber hinaus hat er sich aber auch für die Stiftung und ihre Aktivitäten interessiert und aktiv daran teilgenommen. Er ist kein Mann der grossen Worte, sondern der Tat. Im Namen der Stiftung und des Museums sei ihm an dieser Stelle von Herzen gedankt.

Auch in der Geschäftsführung der Stiftung ist eine Änderung anzuzeigen: Dr. Hortensia von Roda hat dieses Amt nach über 30 Jahren am 1. Juli 2022 an lic. phil. Isabelle Köpfler übergeben. Es ist ein Glücksfall, dass sie als studierte Philosophin und Kunsthistorikerin bereits seit 2004 für das Museum tätig ist und somit künftig das wichtige Bindeglied zwischen der Institution und der Stiftung sein wird. Sie kennt das Haus mit seinen Herausforderungen und Chancen und verfügt über vielseitige Kompetenzen und grosses Einfühlungsvermögen.

Nebst personellen Erneuerungen entschloss sich die Stiftung auch zu einem neuen visuellen Auftritt, der insbesondere mit der Gestaltung einer eigenen Website einherging. Hier etabliert die Stiftung eine zeitgemässe Kommunikation ihrer Ziele und ihrer laufenden Projekte.

Unter www.sturzenegger-stiftung.ch sind nun umfassende Informationen online verfügbar, die Auskunft

geben zum Stiftungszweck und zur Geschichte der Stiftung, zum Stiftungsrat und mit den digitalisierten Jahresberichten zu den Aktivitäten und Erwerbungen seit 1987. Vor allem aber wird der Sammlungsbestand der Sturzenegger-Stiftung der Öffentlichkeit und dem (recherchierenden) Fachpublikum neu auch als Online-Sammlung zugänglich gemacht. Dies erfolgt zunächst zu einem kleinen Teil, der im Lauf der kommenden Monate und Jahre schrittweise erweitert werden soll, umfasst doch die Sammlung mittlerweile über 14 000 Objekte – Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Druckgrafiken, Fotos, Videos, Skulpturen, historische Objekte, Spielkarten, etwa 1500 Postkarten des Rheinfalls und Münzen aus dem 8. bis 21. Jahrhundert.

Im Zusammenhang mit einem zeitgemässen visuellen Auftritt der Stiftung erhält auch der Jahresbericht 2021/2022 eine neue gestalterische Handschrift. Das Corporate Design, ein eigener Webauftritt und die Gestaltung des Jahresberichts wurden mit der Peyer Konzept GmbH, Zürich erarbeitet, die bereits die Website für die Peyersche Tobias Stimmer-Stiftung eingerichtet hat. Für die Sturzenegger-Stiftung und das Museum ergaben sich dadurch erhebliche Synergien.

Der grosse ideelle und finanzielle Einsatz der Sturzenegger-Stiftung für das Museum zu Allerheiligen ist und bleibt wichtig. Der Stiftungsrat ist nach wie vor überzeugt, mit dieser Unterstützung einen wesentlichen Beitrag für das Schaffhauser Kulturleben und darüber hinaus zu leisten.

Dr. Hortensia von Roda
Präsidentin der Sturzenegger-Stiftung

Stiftungsrat und Geschäfts- führung

bis Juni 2022

- Dr. Hortensia von Roda, Präsidentin und Geschäftsführerin
- Lic. oec. Stephan Kuhn, Stiftungsrat
- Matthias Preiswerk, Stiftungsrat

ab Juli 2022

- Dr. Hortensia von Roda, Präsidentin
- Lic. oec. Stephan Kuhn, Stiftungsrat
- Daniel Burkhardt, Stiftungsrat
- Lic. phil. Katrin Steffen, Stiftungsrätin
- Lic. phil. Isabelle Köpfli, Geschäftsführerin

Unterstützte Projekte

Unterstützte Ausstellungen

2021

Doppio II. Beni Bischof & fructuoso/wipf
— Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
21. März–20. Juni 2021

Bis auf die Knochen. Was Gräber erzählen
— Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
22. Mai–28. November 2021

Doppio III. Nadja Kirschgarten/Fabian Treiber
— Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
28. August–14. November 2021

Judith Kakon. Manor Kunstpreis Schaffhausen 2021
— Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
2. Dezember 2021–27. Februar 2022

Corsin Fontana. Scalafundas
— Bündner Kunstmuseum Chur
28. August–21. November 2021

2022

Varlin/Moser: Exzessiv!
— Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
8. April–25. September 2022

Mensch und Landschaft
— Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
7. Mai–30. Oktober 2022

Liquid Time. Monica Ursina Jäger
— Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
7. Mai–7. August 2022

Doppio IV. Sandra Boeschstein/Zilla Leutenegger
— Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
3. September–30. Oktober 2022

Ernte 2022
— Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
30. Oktober 2022–26. Februar 2023

Ohne Titel. Junge Malerei aus Süddeutschland
und der Deutschschweiz
— Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
4. Dezember 2022–16. April 2023

Unterstützte Projekte und externe Publikationen

2021

- Museum 2025. Machbarkeitsstudie
- Schaffhauser Kulturmagazin 2021/22
- Schaffhauser Geschichte im Fokus. Festschrift für Hans Ulrich Wipf. Schaffhauser Beiträge zur Geschichte des Historischen Vereins. Zürich 2022

2022

- Museum 2025. Machbarkeitsstudie
- Schaffhauser Kulturmagazin 2022/23
- Linda Graedel. The lines of my life, Diessenhofen 2022
- Schaffhauser Porträts. 1450–1870. Walter R. C. Abegglen, Lustenau 2022
- Donato Amstutz. Semper Eadem, Luzern/Poschiavo 2022

Leihgaben

Objekt	Ausstellung
Cuno Amiet , Ruhepause im Garten auf der Oschwand, 1911, Inv. A1829	Modernités suisses 1890–1914, Musée d'Orsay Paris, 1.3.2021–25.7.2021
Anna Meyer , Virtual Sheep, 2016, Inv. A2358	Salon der Gegenwart, Kammgarn West, Schaffhausen, 29.5.2021–13.6.2021
Corsin Fontana , Ohne Titel (Nummer 49), 2017, Inv. A2364	Corsin Fontana. Scalafundas, Bündner Kunstmuseum Chur, 28.8.2021–21.11.2021
Corsin Fontana , Ohne Titel (Nummer 54), 2018, Inv. A2382	Corsin Fontana. Scalafundas, Bündner Kunstmuseum Chur, 28.8.2021–21.11.2021
Ferdinand Hodler , Der Holzfäller, 1910, Inv. A1772	Hodlers Holzfäller, Kunstmuseum Luzern, 2.10.2021–13.2.2022
Adolf Dietrich , Gemüsestillleben mit Mäusen und Kaninchen, 1928, Inv. A2211	Tiefenschärfe, List und Schrecken, Kunstmuseum Solothurn, 29.1.2022–24.4.2022
Niklaus Stoecklin , Stillleben mit Lilien in blauer Vase, 1926, Inv. A2089	Blumen in Vasen, Kunsthaus Glarus, 19.2.2022–15.5.2022
Otto Dix , Sonnenaufgang über Randegg, 1935, Inv. A1975	Kunst für Keinen, Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, 4.3.2022–6.6.2022
Jacques Burdel , Whist einfigurig, 1840–1860, Inv. S1039	Quartett & Co. – Spielkarten für Gross und Klein, Sensler Museum Tafers, 12.3.2022–22.5.2022
Claude Burdel , Kartenwickel, Piquet einfigurig, 1750–1800, Inv. S1172	Quartett & Co. – Spielkarten für Gross und Klein, Sensler Museum Tafers, 12.3.2022–22.5.2022
Jacques Burdel , Kaiserkarten, einfigurig, 1827, Inv. S735	Quartett & Co. – Spielkarten für Gross und Klein, Sensler Museum Tafers, 12.3.2022–22.5.2022
Johann Heinrich Füssli , Queen Mab, 1814, Inv. A1749	Füssli and the Power of Dreams, Musée Jacquemart-André. Institut de France Paris, 16.9.2022–23.1.2023
Otto Dix , Sterbender Krieger, 1915, Inv. A1637	War Games – Kunst und Krieg von Goya bis Richter, Kunst Museum Winterthur, 8.10.2022–12.2.2023
Fabian Treiber , Flat, 2021, Inv. A2443	Ohne Titel – Junge Malerei aus Süddeutschland und der Deutschschweiz, Kunstmuseum Singen, Singen am Hohentwiel, 4.12.2022–16.4.2023
Christine Streuli , Warpainting_007, 2016–2017, Inv. A2361	Ohne Titel – Junge Malerei aus Süddeutschland und der Deutschschweiz, Kunstmuseum Singen, Singen am Hohentwiel, 4.12.2022–16.4.2023

Konservierung/Restaurierung

2021

- Fotodokumentation Sammlungen: Jürg Fausch, Schaffhausen
- Grafikrestaurierung: Atelier Strebel, Hunzenschwil
- Möbelrestaurierung: Atelier Räber, Luzern
- Lagerungsoptimierung Ebnatring: Corina Rutishauser, Bischofszell
- Textilrestaurierung Tappiserie: Ina von Woyski, Trimbach und De Wit, Mechelen (Belgien)

2022

- Fotodokumentation Sammlungen: Jürg Fausch, Schaffhausen
- Grafikrestaurierung: Atelier Strebel, Hunzenschwil
- Lagerungsoptimierung und Notsicherung Objekte Ebnatring: Atelier Räber, Luzern; Bernhard Sigg, Schaffhausen
- Gemäldeverglasungen: Bernhard Sigg, Schaffhausen
- Material für Lagerungsverbesserung Grafikkabinett
- Anschaffung Microfading-Tester (MFT)

Aufträge auf Projektbasis, Teilpensen

- Adrian Bringolf M.A. (30 %)
- Julian Denzler M.A. (20 %)
- Lic. phil. Daniel Grütter (10 %)
- Thomas Zweifel M.A. (40 %)

Diverses

- Kostenbeitrag Weiterbildungen Museumsmitarbeitende
- Mandarinifest (Weihnachtsessen für die Mitarbeitenden des Museums und für externe, temporäre Mitarbeitende sowie ehrenamtlich Tätige)

Vergabungen/Mitgliedschaften 2021/2022

- Dachverband gemeinnütziger Stiftungen Schweiz proFonds
- International Council of Museums ICOM
- Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA
- Website Grafische Sammlungen Deutschland, Österreich, Schweiz
- Deutscher Museumsbund

Finanzen

In der Berichtsperiode war insbesondere das Jahr 2022 für die Anlagen ein sehr anspruchsvolles, herausforderndes und äusserst schwieriges Jahr. Vor rund einem Jahr ist der vier Jahrzehnte dauernde strukturelle Trend sinkender langfristiger Zinsen zu einem abrupten Ende gekommen, wofür die rekordhohe Inflation und die damit verbundenen Zinserhöhungen der Notenbanken verantwortlich zeichnen. In der Folge erlebten wir einen ganz entscheidenden Paradigmenwechsel in der Geldpolitik – eine geldpolitische Zeitenwende. Die damit verbundenen heftigen Kurseinbrüche an den globalen Finanzmärkten sorgten für Verunsicherung.

Mit der konsequenten Ausrichtung auf langfristige Trends und Exzellenz in der Titelauswahl konnte der negative Einfluss auf das Anlagevermögen der Sturzenegger-Stiftung begrenzt werden. Positiv ausgewirkt hat sich zudem die Beteiligung an der AVAG Anlage und Verwaltungs AG. Gesamthaft entwickelte sich das Anlagevermögen der Sturzenegger-Stiftung in der Berichtsperiode um +5 %. Dem Baumann & Cie Anlageteam sei an dieser Stelle für das sehr gute Resultat ganz herzlich gedankt.

Die Stiftung verdiente aus Wertschriften- und Zinserträgen insgesamt CHF 5.3 Mio. und aus realisierten Kursgewinnen CHF 4.6 Mio. Aus diesen Erträgen konnte der Stiftungsrat folgende statuarischen Leistungen gewährleisten: Für die Kunstabteilung CHF 826 270, für die historische Abteilung CHF 252 691 und für das Projekt MzA25 (mehrjähriges Projekt zur Erneuerung der baulichen Infrastrukturen des Museums zu Allerheiligen) CHF 103 092. Ebenso wurden Löhne und Honorare im Umfang von CHF 371 755 übernommen. Der Verwaltungsaufwand für Buchführung, Revision, Versicherungen und Miete belief sich auf CHF 153 364. Die ganze Periode konnte mit einem Ertragsüberschuss von CHF 8.5 Mio. abgeschlossen werden.

Der Stiftungsrat der Sturzenegger-Stiftung ist sehr dankbar, dass durch die positive finanzielle Entwicklung der letzten Jahre die Unabhängigkeit der Stiftung gewährt bleibt. Entscheidungen können somit ohne Druck und mit der nötigen Sorgfalt gefällt werden.

Leistungen

Erbrachte Leistungen in CHF	2022	2021	1987–2022
Total	1'189'027	1'212'414	60'769'867
Ankäufe, Ausstellungen	661'859	747'805	33'966'332
Ankäufe	469'739	609'222	30'044'219
— Kunstabteilung	354'117	472'153	23'660'157
— Historische Abteilung	115'622	137'069	6'057'317
— Stadtbibliothek	0	0	326'745
Ausstellungen und/oder Kataloge	192'120	138'583	3'922'113
— eigene Ausstellungen	165'120	40'000	1'658'428
— Kataloge/Jahresberichte Sturzenegger-Stiftung	27'000	98'583	2'263'685
Personal- und diverse Kosten	370'667	286'056	15'351'993
Personalkosten	200'770	170'985	11'898'544
— wovon durch Stiftung getragen und ausbezahlt	103'824	85'110	6'566'062
— wovon durch Stiftung getragen und durch Stadt Schaffhausen ausbezahlt	96'946	85'875	5'332'482
Diverse Kosten	169'897	115'071	3'453'449
— Versicherung, Transport	28'054	25'241	510'770
— Bibliothek, Dokumentation, Unterhalt	86'604	45'000	2'040'209
— übrige Kosten	55'239	44'830	902'470
Projekte, bauliche Massnahmen, diverse Beiträge	156'501	178'553	11'451'542
Projekte	0	103'092	6'987'389
— Konservierung	0	0	267'697
— Historische Abteilung – Kammgarn Depotbezug	0	0	21'424
— Historische Abteilung – Schaffhausen im Fluss	0	0	5'712'690
— Ur- und Frühgeschichte	0	0	54'915
— Schaffhauser Glasmalerei	0	0	224'320
— Projekt MZA 25	0	103'092	258'549
— Diverse Projekte	0	0	447'794
Beiträge Baukosten Museum zu Allerheiligen	0	0	3'406'988
Diverse Beiträge	156'501	75'461	1'057'165
— Website www.sturzenegger-stiftung.ch	116'771	35'541	
— Schaffhauser Magazin Kulturjahr	32'848	32'848	
— Diverses	6'882	7'072	

Erwerbungen

Kunst bis 1945

Textbeiträge von Dr. Andreas Rüfenacht
Kurator Kunst, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Giovanni Battista Innocenzo Colomba (1717–1801)

Rheinfallfantasie, 4. Viertel 18. Jahrhundert

Abb. 1

Giovanni Battista Innocenzo Colomba,
Rheinfallfantasie, 4. Viertel 18. Jahrhundert.
Öl auf Leinwand,
97.5 × 110 × 6.5 cm (Rahmenmass),
85.5 × 99.5 cm (Bildmass), Inv. A2458



1

Bei dem Gemälde eines wilden Wasserfalls in lieblicher Landschaft handelt es sich um eine Besonderheit: eine Fantasie über den Rheinfall. Nichts stimmt mit der Natur überein und doch ist der Wasserfall als Rheinfall zu erkennen. Die Gebäude zur Linken oberhalb und unterhalb des Katarakts links entsprechen den Mühlen, welche die Wasserkraft schon früh nutzten, ebenso die Burg rechts auf dem Felssporn, die an Schloss Laufen erinnert. Die Bauten muten in ihrer pasticcio-artigen Architektur altertümlich an, stilistisch irgendwo zwischen karolingisch und romanisch zu verorten, wie allerhand rundbogige Elemente und die Massigkeit der Mauern und Fachwerke andeuten.

Angesichts der Naturdarstellung und der Staffage ist ein später Rokoko-Stil festzustellen. Verbindet man dies mit den Entwicklungen in der Gartenarchitektur oder dem Erfolg der Idyllen Salomon Gessners, dürfte das altertümliche Erscheinungsbild der Bauwerke in erster Linie einer freudvollen Stimmung in arkadisch-natürlicher Landschaft mit naturverbundenen Menschen erinnern – ein Hinweis vielleicht auf ein Zielpublikum des Künstlers in einer Zeit, als der Reisetourismus in Richtung Schweizer Alpen, dessen Einfallstor der Rheinfall war, an Fahrt aufzunehmen begann. Das Kernanliegen eines potenziellen Kunden lag dennoch kaum darin, die präzise Ansicht eines



2

Abb. 2
Leonhard Trippel, Rheinfall, 1778.
Umrissradierung, koloriert, 37,9 × 49 cm (Blatt-
mass), Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Sammlung Bernhard Neher/Schenkung Stiftung
Oscar Neher, Inv. C7095

Schweizer Wasserfalls vor Augen zu haben. Dazu sind die Felsen zu massiv und stehen am falschen Ort; und das Becken am Fuss des Katarakts erinnert eher an dasjenige eines Bergbachs.

Die Rheinfallfantasie ist unten rechts der Mitte auf einem grossen Stein signiert: «I. B. Colomba Pinx[i]t» Der in Arogno im Tessin geborene Maler Giovanni Battista Innocenzo Colomba war Spross einer Tessiner Künstlerfamilie und absolvierte seine Ausbildung bei seinem Onkel in Lugano. Noch in jungen Jahren verliess er die Schweiz, um in verschiedenen deutschen Städten als Bühnen- und Kirchenmaler tätig zu sein. In Hamburg und Uetersen brachte er es zu einem gewissen Erfolg. Später war er am Württembergischen Hof, in London, in Turin und für das Königreich Sardinien tätig, bevor er 1780 nach Arogno zurückkehrte, wo er verstarb.

Malend in einer Zeit, in der grosse künstlerische Veränderungen vorstättengingen, barocke Kunstauffassungen durch klassizistische Ideen abgelöst wurden und ein neues Naturverständnis Einzug hielt, richtete sich Colomba je nach Auftraggeber mehr nach der alten oder neuen Richtung. Bei dieser Neuerwerbung stand noch das Rokoko Pate. Typisch für diese in der Tradition höfischer Liebhabereien stehende Kunst ist eine dem Bild immanente Doppeldeutigkeit, die zum Kichern und Tuscheln angeregt haben mag. Ein erotisches Moment liegt den Figuren inne. Da fischt der Fischer nicht im Wasser, sondern angelt nach der Haube der jungen Wäscherin, die über ihrem Bottich kniend irritiert nach oben guckt. Unschwerlich etwas mehr als nur kompositorisches Gegenstück dürfte die gegengleiche Diagonale von Rute links und Stock des noblen Mannes rechts sein. Dieser erklärt der sitzenden Dame vor ihm den gewaltigen Schwall des schäumenden Wassers. Den Hut etwas gar tief ins Gesicht gerückt, stellt sich die Frage, ob sie das Naturspektakel überhaupt interessiert, geschweige denn angesichts des lauten Rauschens seine Ausführungen hört. Nur das Kind scheint ziemlich erschreckt zu sein ob dem Getöse. Colomba hatte hier eher nicht ein Bild für den Salon eines ernsthaften Zeitgenossen gemalt, sondern eines, das für fröhliche Momente in Gesellschaft gesorgt haben mag.

Als Inspiration für seine Fantasie über den Rheinfall könnte Colomba trotz aller Unterschiede eine druckgraphische Ansicht gedient haben. In der umfangreichen Rheinfall-Sammlung des Museums zu Allerheiligen gibt es Beispiele von Künstlerzeitgenossen Colombas wie Leonhard Trippel (1745–1783), Marquard Woher (1760–1830) oder Johann Jakob Schalch (1723–1789). Als Vergleich soll hier ein Blatt

von 1778, von der Radiernadel des Schaffhausers Trippel stammend, herangezogen werden (Abb. 2). Bei dieser vergleichenden Betrachtung kann sicherlich nicht auf Grössenverhältnisse, Stil oder Gesamtanlage der Komposition zurückgegriffen werden, die miteinander nichts zu tun haben. Der Blick sei nur auf Details bei den flankierenden Bauwerken und den Wasserkaskaden gerichtet, um eine mögliche Inspiration durch eine Druckgraphik plausibel zu machen. So ist das Burggebäude von Schloss Laufen in beiden Fällen L-förmig angeordnet, der Stufengiebel und gar eine Wappenzierde im Giebfeld sind vorhanden. Des Weiteren verläuft die mit Zinnen besetzte Mauer vor dem hinteren Gebäudeflügel nach rechts bis zu einem turmartigen Aufbau. Etwas spekulativer wird der Vergleich bei den Mühlen links – und doch mutet die Verschachtelung der Baukörper ähnlich an. Auch treibt der, bei Colomba freilich angeschwollene, Wasserstrom ganz links die Mühlräder an. Schliesslich kann, wenn auch nur auf streng formaler Basis, festgestellt werden, dass der Hauptfall an vier Stellen zwischen den Felsen hinunterstürzt.

Dass gerade Trippels Blatt inspirierende Vorlage für Colomba gewesen wäre, soll damit natürlich nicht konstatiert werden. Und doch ist es nicht auszuschliessen, dass der Tessiner Maler Rheinfallblätter wie dieses zu Gesicht bekommen hatte, begann sich doch durch den aufkommenden Tourismus in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Nachfrage nach Darstellungen des Naturschauspiels in Neuhausen zu steigern, was wiederum Künstler wie Trippel rasch zu bedienen angingen. Dies gipfelte schliesslich in der Manufaktur von Louis Bleuler (1792–1850), der von seiner Malerschule auf Schloss Laufen aus jahrzehntelang Rheinfallbilder aktiv in ganz Europa verbreitete.

Literatur:

Basel, St. Gallen, Zürich. Beurret & Bailly Auktionen, Galerie Widmer. Auktion Schweizer Kunst, Basel, 23.3.2022, S. 8, Lot 101.

Ferdinand Hodler (1853–1918)

Der Holzfäller (recto/verso), um 1909

Abb. 1

Ferdinand Hodler, Der Holzfäller (recto), um 1909.
Bleistift auf Papier, 34,5 × 40 cm (Rahmenmass),
Inv. B10988.01



1

1996 konnte die Sturzenegger-Stiftung eines der Hauptwerke ihrer Sammlung und mithin zentralen Werke Ferdinand Hodlers ankaufen: Der Holzfäller (Abb. 3).¹ Das Gemälde steht in der Reihe einer Werkserie dieses Motivs, welches seinen Ursprung in einem Auftrag der Schweizerischen Nationalbank von 1908 für eine neue Banknotenserie hatte.² Der Genfer Künstler sollte Entwürfe für die 50er- und 100er-Note liefern. In der Folge entstand in relativ kurzer Abfolge eine stattliche Anzahl Fassungen in verschiedenen Formaten, die er auf verschiedenen Ausstellungen in der Schweiz und im Ausland zeigte. Der Holzfäller stiess in Presse und bei Sammlern auf reges Interesse. So wurde die Schaffhauser Holzfäller-Version in der 20. Ausstellung der Berliner Sezession von 1910 in den höchsten Tönen gelobt.³

Mit der bei Koller Auktionen in Zürich erworbenen doppelseitigen und grossformatigen Zeichnung gesell

sich nun zu diesem bedeutenden Werk ein schönes Beispiel, das für den umfangreichen Entwurfsprozess des Holzfällers steht (Abb. 1–2). In unzähligen Skizzen bereitete Hodler die Umsetzung des Auftrags der Nationalbank für das Motiv der 50-Franken-Banknote vor. In einem Carnet des Musée d'art et d'histoire in Genf skizzierte Hodler 1909 die Anlage des Holzfällers, wie sie auf der Banknote erschien (Abb. 4). Weitere mit dem neu erworbenen Blatt vergleichbare Zeichnungen entstanden, speziell eine 2006 bei Koller Auktionen Zürich verkaufte Variante, die stark mit der Vorderseite des neuen Blattes korrespondiert (Abb. 5).⁴

Nach einem für den Künstler äusserst unbefriedigenden Umsetzungsprozess durch die schwierige Zusammenarbeit mit dem Auftraggeber und dessen künstlerisch einschränkenden Sicherheitsvorgaben kam die 50er-Note schliesslich am 22. Dezember 1911 in Umlauf (Abb. 6).⁵ Zu diesem Zeitpunkt hatte Hodler



2

längst mit den Umsetzungen in Öl begonnen, die ihm den gewünschten freien Umgang mit dem Motiv ermöglichten. Der Weg der «Erfolgsserie» nahm seinen Lauf.⁶

Das neu erworbene Blatt ist nicht direkt als vorbereitende Skizze der Holzfäller-Gemälde anzusehen. Vielmehr diente es der Entwicklung der Komposition der Banknote. So zeigt die nur in wenigen Strichen erarbeitete Zeichnung der Rückseite im Querformat die Anlage einer hügeligen Hintergrundlandschaft, die von den Auftraggebern erwünscht war. Und doch enthält, wenn auch anders geartet, insbesondere der Holzfäller der Vorderseite etwas von der dynamischen Kraft des Gemäldes: Mit Intensität tritt der Mann hinter dem Baum hervor und wird seine Axt tief in den Stamm hineinschlagen. Anatomisch gesehen ist diese Bewegung wohl in erster Linie der Forstarbeit in unwegsamem Gelände verpflichtet, das hier angedeutet ist und im Gemälde fehlt. Dennoch könnte ein Relikt

hiervon der leicht angehobene rechte Fuss des Holzfällers der Schaffhauser Fassung in Öl sein, der zum wichtigen Element der Werkgruppe wurde. Er verlieh der urtümlichen Kraft des ausholenden Schwungs der Axt ein dynamisches Gegengewicht.

Hodler beabsichtigte ursprünglich, die Werkserie «Die Kraft» zu nennen und meinte, «[...] so ein Kerl [biete] ein unvergleichliches Bild von leidenschaftlicher, aber zielbewusster und besonnener Kraft, dass man sich fast nicht satt an ihm sehen kann (...). Jeder Muskel ist angespannt; es ist, als ob sich der Kerl, dem Schwung der Axt nach oben folgend, selber vom Erdboden lösen und emporschnellen wollte [...].»⁷



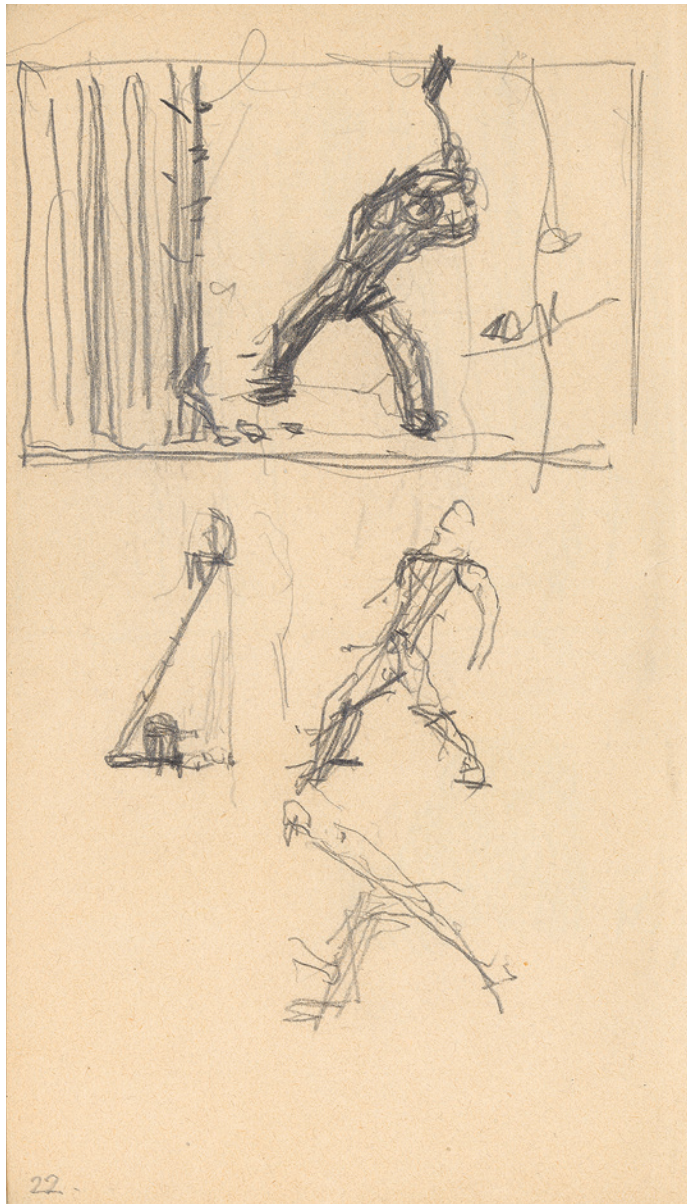
3

Abb. 2

Ferdinand Hodler, Der Holzfäller (verso),
um 1909. Bleistift auf Papier, 34,5 × 40 cm
(Rahmenmass), Inv. B10988.02

Abb. 3

Ferdinand Hodler, Der Holzfäller, 1910.
Öl auf Leinwand, 128 × 105 (Bildmass),
154 × 131 × 10 cm (Rahmenmass),
Inv. A1772



4

Anmerkungen:

- ¹ Sturzenegger-Stiftung, Jahresbericht Erwerbungen 1992–1996, Schaffhausen 1998, S. 89–93.
- ² Oskar Bächtli, Paul Müller, Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde, Bd. 3: Die Figurenbilder, hrsg. v. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2012, Werkgruppe «Der Holzfäller», C.R. Nr. 1420–1438, S. 394–402.
- ³ Ebd., C.R. Nr. 1427, S. 397.

- ⁴ Ferdinand Hodler, Holzfäller. Studie für die Rückseite der Fünfigernote, Bleistift auf Papier, 37,7 × 57,8 cm, Koller Auktionen Zürich, Auktion Schweizer Kunst, 8.12.2006, Lot 3056/a, Internetressource: https://www.kollerauktionen.ch/de/84918-0002-----5021-HODLER-FERDINAND-Holzfaeller-5021_283175.html?RecPos=2 (letzter Zugriff: 15.9.2023).
- ⁵ siehe oben, Fussnote 3: C.R. Hodler (wie Anm. 2), Werkgruppe «Der Mäher und Der Holzfäller», S. 387.

- ⁶ So der Titel der Ausstellung im Kunstmuseum Luzern, siehe Hodlers Holzfäller. Die Schweizer Erfolgsserie. Katalog zur Ausstellung 2.10.2021–13.2.2022, Zürich 2021, sowie die Website zur Ausstellung: <https://www.hodler2021.ch/hodlers-holzfaeller/motiv/> (letzter Zugriff: 15.9.2023).
- ⁷ Zitiert nach C.R. Hodler (wie Anm. 2), S. 395.

Literatur:

Nicht publiziert



5



6

Abb. 4
Ferdinand Hodler, Skizze zu «Der Holzfäller», in: Carnet n° 164, S. 22, Sept. 1909.
 Bleistift auf Papier, 17,7 × 10,8 cm,
 Cabinet d'arts graphiques, MAH Musée d'art
 et d'histoire, Ville de Genève, Achat, 1958,
 Inv. Nr. 1958-0176-164

Abb. 5
Ferdinand Hodler,
 Skizze zu «Der Holzfäller»,
 um 1909. Bleistift auf Papier, 37,7 × 57,8 cm,
 Koller Auktionen Zürich, Auktion Schweizer
 Kunst, 8.12.2006, Lot 3056/a

Abb. 6
Schweizerische Eidgenossenschaft,
 50-Franken-Banknote (2. Serie). Rückseite,
 Ausgabedatum: 22.12.1911. Stahlstich auf
 Papier, 106 × 165 mm, Inv. N10622

Hans Sturzenegger (1875–1943)

- Rheinlandschaft mit Wirtschaft zum Paradies, um 1930 (?)
- Bildnis des Malers Fritz Widmann an der Staffelei, um 1930/35
- Publikum im Stadttheater Schaffhausen, um 1930/40
- Stilleben, 1905/08

Abb. 1

Hans Sturzenegger, Rheinlandschaft mit Wirtschaft zum Paradies, um 1930 (?). Öl auf Leinwand, 51 × 71 cm (Bildmass), 63.5 × 84 × 7 cm (Rahmenmass), Inv. A2454



1

Rheinlandschaft mit Wirtschaft zum Paradies, um 1930 (?)

Bei der «Rheinlandschaft mit Wirtschaft zum Paradies» (Abb. 1) handelt es sich um ein Motiv, das in einer Skizze in der städtischen Sammlung zu Grunde gelegt ist (Abb. 2).¹ Diese kam 1944 nach Sturzeneggers Tod mit seinem umfangreichen Legat an das Museum zu Allerheiligen. Obschon weitere Rheinlandschaften beim Kloster Paradies als Zeichnungen vorhanden sind, fehlte bis anhin ein Gemälde dieses Standorts mit Blick auf den Strom und die Gastwirtschaft. Eine eng verwandte Fassung desselben Motivs wurde 2015 im Kunstauktionshaus Schloss Ahlden versteigert.²

Das neu erworbene Gemälde befand sich gemäss einer Inschrift auf dem Keilrahmen einst in Besitz des Schaffhauser Paläontologen und Anatoms Bernhard Peyer-Amsler (1885–1963), aus dessen paläontologischer Sammlung die naturhistorische Abteilung des Museums zu Allerheiligen eine Anzahl Fossilien besitzt. Peyer-Amsler war ab 1930 ausserordentlicher Professor und ab 1943 erster Ordinarius für Paläontologie

und vergleichende Anatomie an der naturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Zürich.

Das Gemälde charakterisiert sich durch eine sommerliche Stimmung mit sorgfältig austarierter Komposition von Schatten im Vordergrund und sonnenbeschienenem Mittel- und Hintergrund. Dazu gehört auch das den Blick beruhigende Gleichgewicht, wobei die Bäume links und der Gasthof rechts wie stabilisierende Säulen wirken. Das Sommerbild wird dominiert von den komplementären Farbkontrasten Rot-(Braun-)Grün und Orange-Blau, die dem Gefühl der Ausgewogenheit ebenso Rechnung tragen. Bewegung ins Motiv bringt der Blick flussaufwärts in Richtung Büsingen, der mit der soliden Präsenz des Gasthofes konkurriert. Die Szenerie ist belebt, wie es heute an einem lauen Juliabend kaum anders der Fall ist: mehrere Weidlinge liegen am Ufer oder legen an, damit die Stachler – es sind nur Männer – und ihre gemütlich im Boot sitzenden Begleiterinnen – hier nur Frauen – sich auf der Gartenterrasse stärken können.



2

Abb. 2
Hans Sturzenegger, Beim Paradies,
 um 1930 (?). Bleistift, laviert, 29 × 48.2 cm
 (Blattmass), Museum zu Allerheiligen
 Schaffhausen, Inv. B2617

Anmerkungen:

- 1 Hortensia von Roda und Hans Ulrich Wipf, Hans Sturzenegger. Persönlichkeit, Reisen und Werk, Zürich 2007, S. 483, Kat. Nr. 110.
 Das Gemälde ist im Werkkatalog nicht aufgeführt.
- 2 Kunstauktionshaus Schloss Ahlden, Auktion am 29.11.2015, Lot 1204.

Literatur:

Nicht publiziert



3

Abb. 3
Hans Sturzenegger,
Bildnis des Malers Fritz Widmann an der
Staffelei, um 1930/35. Öl auf Leinwand,
24 × 20 cm (Bildmass), 36 × 32 × 6 cm
(Rahmenmass), Inv. A2455



4



5

Bildnis des Malers Fritz Widmann an der Staffelei, um 1930/35

Das Bildnis des Malers Fritz Widmann (1869–1937) an der Staffelei (Abb. 3) gehört zu einer Anzahl ähnlicher Darstellungen, in denen Sturzenegger seine Künstlerkollegen ins Bild setzte. Mehrere davon sind als Zeichnungen oder Gemälde in der Kunstsammlung vorhanden, darunter zwei Zeichnungen mit Widmann an der Staffelei: ein Aquarell mit dem Künstler unter einem Baum und eine Kreidezeichnung mit ihm in einem Boot (Abb. 4). Von Fritz Widmann wiederum besitzt das Museum eine Zeichnung mit Hans Sturzenegger an der Staffelei (Abb. 5). Es gehörte zur gegenseitigen Wertschätzung, sich mit solchen spontan wirkenden Blättern zu beschenken. So schrieb Widmann auf seine lavierte Bleistiftzeichnung die Widmung: «F. Widmann seinem I[eben]. Sturz Aug. 1917.» Fritz Widmann und Hans Sturzenegger lernten sich im Jahr 1900 in Rüschtikon kennen. Die Freundschaft hielt ein Leben lang an.¹

Abb. 4

Hans Sturzenegger, Fritz Widmann im Boot an der Staffelei, um 1930/35. Kreide, 25.5 × 32.5 cm (Blattmass), Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Inv. B2674

Abb. 5

Fritz Widmann, Hans Sturzenegger an Staffelei, 1917. Bleistift, laviert, 31.9 × 24.1 cm (Blattmass), Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Inv. B5908

Hans Sturzenegger hatte das Porträt Widmanns vor 1942 dem Schriftsteller und Biologen Adolf Koelsch, der auch in Rüschtikon lebte, geschenkt. Hortensia von Roda und Hans Ulrich Wipf zitieren aus einem Brief Koelschs an den Porträtisten, er habe «mit unheimlicher Sicherheit» die ihm so liebe Seite erfasst, «den stillen, ganz in seine Arbeit versunkenen Maler, der alle für das öffentliche Auftreten und das Imponieren bestimmten, oft recht krausen und theatralischen Züge abgestreift hat und nichts mehr ist als der selbstvergessene Schwerarbeiter, der ein wenig hilflos und ein wenig verstruwelt sich plagt mit seinem Objekt und keinen andern Wunsch hat, als auf möglichst anständige Weise mit ihm fertig zu werden.»² Mit dem Ankauf kam das nach dem Tod in der Versenkung verschwundene Gemälde, das im Werkkatalog als Schwarzweiss-Foto publiziert ist, nun wieder ans Licht.

Anmerkungen:

- ¹ Über deren Verhältnis siehe von Roda/Wipf 2007, S. 193–196.
- ² Zitiert nach von Roda/Wipf 2007, S. 194 und Anm. 764.

Literatur:

von Roda, Hortensia; Wipf, Hans Ulrich: Hans Sturzenegger. Persönlichkeit, Reisen und Werk, Zürich 2007, S. 193–195, Abb. 142.



6

Abb. 6
Hans Sturzenegger,
Publikum im Stadttheater Schaffhausen,
um 1930/40.
Öl auf Leinwand, 22 × 19.5 cm (Bildmass),
31 × 28 × 6 cm (Rahmenmass), Inv. A2456

Publikum im Stadttheater Schaffhausen, um 1930/40

Das zwischen Genrebild und Gruppenporträt mäandrierende, kleinformatige Gemälde «Publikum im Stadttheater Schaffhausen» (Abb. 6) ist im Werk Sturzenegggers eine Rarität mit anekdotischem Charakter. Sie hat in der Sammlung des Schaffhausers dadurch ein Alleinstellungsmerkmal inne.¹ Die Damen und Herren sitzen in einer Sitzreihe des altherwürdigen Theater- und Konzerthauses von Schaffhausen, dem Imthurneum am Herrenacker, das 1867 eröffnet worden war. 1952 wurde es geschlossen und wuch dem vier Jahre später fertig gestellten Neubau.

Bei den Dargestellten dürfte es sich um identifizierbare Personen handeln. In der Porträtsammlung des Museums konnte kein Bildnis eruiert werden, das zumindest mit den ausgeprägt individuellen Zügen des vordersten und dritten Zuhörers in der Reihe in Verbindung gebracht werden könnte. Originell, ja fast karikaturistisch lässt Sturzenegger vermuten, dass das Konzert oder Theater nicht gerade spannend war; oder: dass man halt an eine solche Veranstaltung ging, weil es sich für Gutbürger so gehörte.

Über den Entstehungskontext des Bildes ist nichts bekannt. Es war allerdings 1944 in der Gedächtnisausstellung für Hans Sturzenegger am Kunsthaus Zürich unter dem Titel «Im Konzert» ausgestellt, wie eine Etiketke auf der Rückseite und der entsprechende Eintrag in der Ausstellungsbroschüre preisgibt. Diese Ausstellung wurde bemerkenswerterweise vom Kunstverein Schaffhausen veranstaltet, der 400 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus Privatbesitz zusammengetragen hatte.² Das Gemälde befand sich damals oder erst später, ebenfalls gemäss einer rudimentären Angabe auf der Rückseite, in der Sammlung von Walter Hassler-Christen (1886–1966) in Schaffhausen.³ Es handelt sich dabei um eine der grossen Schaffhauser Kunstsammlungen, aus der über die Jahre hinweg mehrere Kunstwerke ins Museum zu Allerheiligen kamen.

Anmerkungen:

- ¹ Im Werkkatalog von Hortensia von Roda und Hans Ulrich Wipf, Hans Sturzenegger. Persönlichkeit, Reisen und Werk, Zürich 2007, nicht erwähnt.
- ² Wortlaut der Etiketke: «Gedächtnisausstellung Hans Sturzenegger/Kunsthaus Zürich/1944/Bildtitel: Im Konzert/Besitzer [o.A.]». Siehe Kat. Zürich 1944, S. 18, Nr. 48.
- ³ Wortlaut: «W. Hassler/Schaffhausen».

Literatur:

Gedächtnis-Ausstellung Hans Sturzenegger 1875–1943, veranstaltet vom Kunstverein Schaffhausen. Kunsthaus Zürich, 25.11.1944–23.1.1945, Schaffhausen 1944.



7

Stilleben, 1905/08

Das mit Monogramm signierte und datierte, kleinformatige Stilleben von Hans Sturzenegger ist angesichts des Umstands, dass in seinem umfangreichen Werk nur wenige Arbeiten dieses Genres vorhanden sind, eine Besonderheit. Es entstand 1905 oder 1908, die letzte Ziffer der Datierung ist nicht eindeutig lesbar. Unter den über 200 Gemälden Sturzeneggerts in der Sammlung des Museums zu Allerheiligen und der Sturzenegger-Stiftung sind nur zwei Stilleben zu finden: eines mit Hering, Zitrone und Knoblauch, um 1900 entstanden (Abb. 2), und ein Blumenstrauß mit Narzissen von 1924 (Abb. 3). Es sind die einzigen erwähnten Stilleben, die im Werkkatalog von Hortensia von Roda und Hans Ulrich Wipf verzeichnet sind.¹ Darüber hinaus finden sich in Sturzeneggerts Nachlass Fotos mit weiteren sieben, zum Teil recht komplexen Kompositionen (Abb. 4).² Dann wurde 2012 eine Arbeit mit einer mit Wasser gefüllten, flachen Tonschüssel,

einem bauchigen Fläschchen und einigen ganzen und geschälten halben Zitronen bei Dobiaschofksy Auktionen in Bern verkauft.³

In der vom Kunstverein veranstalteten Gedächtnisausstellung von 1944 im Kunsthhaus Zürich sind wiederum vier Stilleben erwähnt, darunter dasjenige mit dem Hering sowie drei weitere, deren Verbleib nicht mehr bekannt ist: eine nicht näher spezifizierte frühe Arbeit, eine mit einer Fruchtschale und eine mit Äpfeln, die wahrscheinlich auch auf einem der erwähnten Fotos abgebildet ist. Damit ergibt sich eine Gesamtzahl eruierbarer Stilleben in Öl von gerade mal zwölf Beispielen, von denen die meisten aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts stammen.⁴ Im zeichnerischen Werk lässt sich hingegen, abgesehen von einem Jugendwerk in Bleistift von 1887, kein Stilleben feststellen, wobei die über 100 Skizzenbücher nicht näher analysiert wurden.



8



9

Das Interesse Sturzeneggers galt in erster Linie Landschaften und Porträts. Dieses schmucke, kleine Stillleben ermöglicht daher einen anderen Blick auf sein Werk. Der Strauss lebt vom pastosen, zusammenfassenden Pinselstrich und der daraus entstehenden Lebhaftigkeit der feingliedrigen Pflänzchen. Dargestellt sind Herbstzeitlosen, Habichts- oder Greiskraut, ein Zweig vom Hartriegel sowie Brombeeren, Johannisbeeren und Hagebutten in einem schwarzen Tonkrug. Das Bildchen lässt sich, weniger stilistisch als intentionell, kaum einordnen. Daher stellt sich die Frage, ob es sich hierbei womöglich um ein Beispiel vereinzelter Aufträge von Liebhabern handelt, denen Sturzenegger ab und an über seine Kerninteressen hinaus Rechnung trug, gewissermassen als Freundschaftsdienst auf konkrete Wünsche hin.

Anmerkungen:

- 1 Hortensia von Roda und Hans Ulrich Wipf, Hans Sturzenegger. Persönlichkeit, Reisen und Werk, Zürich 2007, S. 547–548, Kat. Nr. A1723, A1726, B1855 sowie das Skizzenbuch B9176, S. 555.
- 2 Archiviert im Graphikkabinett des Museums zu Allerheiligen Schaffhausen.
- 3 Auktion vom 9.11.2012, Dobiaschofsky Auktionen Bern, Lot 199.
- 4 Gedächtnis-Ausstellung Hans Sturzenegger 1875–1943, veranstaltet vom Kunstverein Schaffhausen. Kunsthaus Zürich, 25.11.1944–23.1.1945, Schaffhausen 1944, S. 17–18.

Literatur:

Nicht publiziert



10

Abb. 7, Seite 35

Hans Sturzenegger, Stilleben, 1905/08.
Öl auf Karton,
23.5 × 27.7 × 2 cm (Rahmenmass),
Inv. A2482

Abb. 8

Hans Sturzenegger, Stilleben, um 1900.
Öl auf Karton, 30.5 × 38.5 cm (Bildmass),
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Inv. A930

Abb. 9

Hans Sturzenegger, Stilleben, 1924.
Öl auf Holz, 40.5 × 30 cm (Bildmass),
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A1945

Abb. 10

Hans Sturzenegger, Stilleben, um 1905/10.
Öl auf Leinwand, Masse unklar,
Verbleib unbekannt

Adolf Dietrich (1877–1957)

Eislauf auf dem Untersee, 1925

Abb. 1

Adolf Dietrich, Eislauf auf dem Untersee, 1925.

Öl auf Karton, 40.1 × 59.8 cm (Bildmass),

Inv. A2452



1

Unbeschwert, wenn auch in manchen Fällen etwas schwerfällig, gleiten zahlreiche Menschen bei abendlichem Licht über den Untersee. In einem stimmungsvollen Komplementärkontrast von Blau- und Orangetönen lässt Adolf Dietrich die Kälte der Luft und die Wärme des Lichts ineinander verfließen. Im Rücken der Betrachtenden liegt Berlingen, der Blick geht entlang des Seeufers Richtung Westen und verliert sich in der Ferne dort, wo eine Landzunge in den See hinausragt – Steckborn. Einen Ausschnitt derselben Uferlinie, wenn auch aus erhöhter Position, hat Dietrich beim «Blick vom weissen Felsen auf den Untersee» von 1930 dargestellt (Abb. 2). Deren Vorlagenskizze entstand ebenfalls 1925. Jenes Gemälde konnte die Sturzenegger-Stiftung 2020 erwerben.¹

Mit einfühlsam-witzigem Blick zeigt der Berlinger Künstler, wie das Schlittschuhlaufen über alle Altersstufen hinweg manch einer leichter, manch einem schwerer fällt. Im Vordergrund montiert eine ältere Dame Kufen an ihre Schuhe. Ob ihr Mann mit den Händen in den Hosentaschen mitmacht, bleibt unklar. Drei

Kinder behelfen sich mit einem Schlitten, während eine Mutter ihrem unbeholfenen Sohn unter die Arme greift. Da gelingt dem Paar im Vordergrund der Lauf schon besser, schwungvoll gleitet es über das Eis und durch das Leben. Die elegante Dame rechts mit den Händen im Muff posiert mehr als dass sie vorwärtskommt. Selbst bei den kaum mehr sichtbaren Figuren im Mittel- und Hintergrund lässt sich das unterschiedliche Niveau noch feststellen.

Dietrich dokumentiert feinfühlig ein Vergnügen, wie es damals noch ab und an vorkam. Signiert hat er das Gemälde im Jahr 1925. In jenem Winter war es gemäss Thurgauer Chronik allerdings relativ warm, ebenso die zwei Winter davor. Am 8. Februar 1922 schrieb ein Thurgauer Chronist aber, der Untersee sei zugefroren.² Es ist denkbar, dass die Idee für das Gemälde etwas früher entstand, ungewöhnlich – wie im Fall des «Weissen Felsen» – war das nicht.

Bei «Eislauf am Untersee» handelt es sich motivisch um ein rares Stück im Werk Adolf Dietrichs. Das Gemälde erweitert die nunmehr auf dreizehn Num-



2

Abb. 2

Adolf Dietrich, Blick vom weissen Felsen auf den Untersee, 1930.

Öl auf Karton, 41 × 60 cm (Bildmass),
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2439

Abb. 3

Adolf Dietrich, Blühender Schlangenkaktus vor Seelandschaft, 1944.

Öl auf Holz, 56 × 53 cm (Bildmass),
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A1884



3

mern – sieben davon im Eigentum der Sturzenegger-Stiftung – angewachsene Sammlung an Werken Adolf Dietrichs um ein Motiv, das Landschaft und Genrebild miteinander verbindet. Typisch für gattungsübergreifende Kombinationen sind die Stillleben vor einer Landschaft wie «Gelbe Dahlien vor Seelandschaft» (A1762) oder «Blühender Schlangenkaktus vor Seelandschaft» (A1884) (Abb. 3). Die Kombination einer Überblickslandschaft mit einer Genreszene, die entfernt an Winterlandschaften mit Spielen einer ländlichen Bevölkerung auf gefrorenen Gewässern in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts erinnert, entpuppt sich im Werk Dietrichs als Besonderheit, bindet er hier doch den Menschen ein. Zwar sind Darstellungen von Menschen für ihn nicht ungewöhnlich, doch finden sie sich in seinen reinen Landschaftsdarstellungen normalerweise nicht wieder (Abb. 4). Im «Eislauf» kontrastiert die Verbindung der für ihn typischen, akribischen Beobachtung einer Landschaft mit der hölzernen anmutenden Darstellung seiner Figuren, die angesichts des zweifellos vertrackten Frei-

zeitspases – beabsichtigt oder nicht – irgendwie auch natürlich wirken.

1925 präsentierte der Dietrich-Förderer und jüdische Galerist Herbert Tannenbaum in Mannheim den «Eislauf» in einer Verkaufsausstellung.³ Offenbar war diese ein grosser Erfolg. So kommentierten sowohl Tannenbaum als auch Dietrich später, es seien damals nahezu alle seine Werke verkauft worden. Tannenbaum musste 1937 verfolgungsbedingt Deutschland verlassen, ging nach Amsterdam und von dort später nach New York. 1926 war das Gemälde in einer Ausstellung des Winterthurer Kunstvereins präsentiert.⁴ Im Katalog dazu ist auf einen namentlich nicht näher feststellbaren Privatbesitz verwiesen, was die Vermutung bestärkt, dass Tannenbaum das Werk bereits 1925 hatte verkaufen können. 1934 ist das Werk in Basel bei der Galeristin Bettie Thommen nachweisbar, die ebenfalls Dietrich gefördert hatte.⁵ Auf dem originalen Bildträger ist ein Mannheimer Zollstempel sichtbar, der zwischen 1921 und 1937 verwendet wurde.⁶ Solche Stempel wurden bei Geschäfts-



4

abschlüssen angebracht, die einen Grenzübertritt zur Folge hatten. 1957 stand das Kunsthaus Zürich wegen einer Gedächtnis-Ausstellung, in welcher der «Eislauf» ausgestellt war, in Kontakt mit Tannenbaum.⁷ Auf dem alten Rückseitenschutz des Gemäldes klebt ein Etikett mit dem Vermerk eines Vorbesitzers namens «Dr. Alge» in Basel. Dabei handelt es sich um den Chemiker Arnold Alge-Sandherr, der sich 1944 in Basel niedergelassen hatte. Von seinen Nachfahren wurde das Gemälde 2021 zur Auktion gebracht.⁸

Abb. 4

Adolf Dietrich, *Der Schneeball*, 1915.
Öl auf Karton, 32,5 × 25 cm (Bildmass),
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A1567

Anmerkungen:

- 1 Sturzenegger-Stiftung (Hrsg.): Jahresbericht Erwerbungen 2019/2020, Schaffhausen 2021, S. 76–79.
- 2 Thurgauer Chronik 1922–1925, in: Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Jg. 61–63, 1924–1926 (Internetressource: <https://www.e-periodica.ch/digbib/volumes?UID=tbg-001>, letzter Zugriff: 15.9.2023)
- 3 Ammann/Vögele 1994, Kat. Nr. 25.12.
- 4 Ausstellungskatalog Kunstverein Winterthur (Gemälde-Ausstellung von Adolf Dietrich, Adolf Egli, Hermann Volz, Plastik, Ernst Dürig, Ausst.-Kat. Kunstverein Winterthur, 5.–26. September 1926), Kat. 45.
- 5 Hubert Griot, «Holzfäller und Maler», in: Schweizer Spiegel, Nr. 10, Juli 1934, S. 20, 22.
- 6 Zollstempel des Hauptzollamtes Mannheim Hafen Nr. 21
- 7 Diverse Korrespondenz in: Kunsthausarchiv, 10.30.30.452 Ausstellung Korrespondenz Adolf Dietrich, Teil 1, 1957–1958.
- 8 Etikette auf der Bildrückseitenabdeckung mit Feder auf vorgedruckter Etikette des Kunsthaus Zürich: «Dr. Alge, Neubadstr. 69 Basel». Diese Hausnummer ist nachweislich falsch, da in den Korrespondenzen im Kunsthausarchiv jeweils Nr. 67 angegeben ist, was auch das Adressbuch der Stadt Basel 1944, S. 1/13 bestätigt (Internet-Ressource: <https://dls.staatsarchiv.bs.ch/records/1231833>, letzter Zugriff: 15.9.2023).

Literatur:

- Schuler Auktionen, Zürich: 163. Kunst- und Antiquitätenauktion: 13.12., 15.12.–17.12.2021, Lot. 3113, S. 94–95.
- Amman, Heinrich; Vögele, Christoph: Adolf Dietrich, 1877–1957. Oeuvrekatalog der Ölbilder und Aquarelle, Weinfelden 1994, Nr. 25.12.
- Amman, Heinrich: Adolf Dietrich, Frauenfeld 1977, S. 80, 86.
- Riess, Margot: Der Maler und Holzfäller Adolf Dietrich, Berlin 1927, Abb. 25.
- Griot, Hubert: Holzfäller und Maler, Zürich 1934, S. 22.
- Roh, Franz: «Die Kunst des Landarbeiters, Bauern und Malers Adolf Dietrich. Zum Problem der Laienkunst», in: Neue Schweizer Rundschau, Jg. 19, Zürich, November 1926, S. 1146–1152, hier S. 1150, mit Abb.

Otto Dix (1891–1969)

- Der Heilige Christophorus V, 1944, Öl auf Holz
- Der Heilige Christophorus V, 1944, Pastell
- Blick gegen Stein am Rhein, 1940
- Hegaulandschaft, 1937
- Kirche San Peter in Samedan, 1938
- Bildnis August Hepp (1901–1949), 1947
- Kinderporträt Wolfgang Hepp (*1941) als Dreijähriger, 1944

Der Heilige Christophorus V, 1944, Öl auf Holz, Der Heilige Christophorus V, 1944, Pastell

«Kein zweites Thema hat Dix jemals wieder in dem Umfange beschäftigt wie das des heiligen Christophorus. Zwischen 1938 und 1944 entstanden nicht weniger als sechs Fassungen grossformatiger Gemälde (...).»¹ So beschrieb es Fritz Löffler, Autor des Werkkatalogs der Gemälde von Otto Dix, im Jahr 1981. Vierzig Jahre später konnte die Sturzenegger-Stiftung die fünfte Fassung jener Darstellungen des Beschützers der Reisenden zusammen mit einer zugehörigen Pastellskizze von den Nachkommen des einstigen Auftraggebers August Hepp (1901–1949), Inhaber eines Optikergeschäfts in Singen, erwerben (Abb. 1–2). Hepp hatte bei Dix immer wieder Werke angekauft, ihm die schwer erhältlichen Ölfarben besorgt oder sich auch um Zigaretten bemüht.²

August Hepp hatte die vier vorangehenden Fassungen im Frühjahr 1938 in einer Dix-Ausstellung des Kunstsalons Wolfsberg in Zürich gesehen, für die der Künstler das Plakat ebenfalls mit einem Christophorus gestaltet hatte (Abb. 3).³ Dix schickte ihm 1944 Fotos der früheren Fassungen zu, wie einer Antwort Hepps vom 11.1.1944 zu entnehmen ist: «Herzlichen Dank für Ihre Zeilen und die zugesandten Christopherus-Bilder. Sie sind ja alle 4 sehr schön. Wir haben uns daran richtig erfreut. Das Bild mit dem Regenbogen sah ich seinerzeit in Zürich [Abb. 5]. Wenn Sie die Komposition für das neue Christopherusbild haben und Sie damit beginnen, so schreiben Sie mir bitte. Ich möchte in Gedanken bei Ihnen sein, wenn Sie das Bild malen. Sie glauben nicht, wie ich mich darauf freue.»⁴ Zwei Tage später antwortete Dix: «Das Christophusbild [sic!] ist untermalt und morgen fange ich mit der Ölfarbe an. Es wird der monumentalste Chr., den ich gemalt habe.»⁵

Künstlerisch gesehen handelt es sich bei dem neu erworbenen Gemälde um eine Schnittstelle (Abb. 6–7). Sie bezeichnet das Scharnier zwischen der altmeisterlichen Kunstauffassung, wie sie am Museum zu Allerheiligen durch die Landschaften der Zeit der Inneren Emigration in Randegg und Hemmenhofen ersichtlich wird, und dem expressiven Spätwerk des Künstlers. Fritz Löffler hatte zwar im Werkkatalog vorliegende Fassung als die Dritte bezeichnet, was aber von Ulrike Lorenz 2003 mit überzeugenden Argumenten inhaltlicher und stilistischer Art widerlegt werden konnte.⁶ Zudem zeigt der Brief vom 11. Januar 1944 im Besitz der Nachfahren August Hepps deutlich, dass vor dessen Auftrag bereits vier Fassungen existierten.

Wie Dix selbst schrieb, empfand er diese Zeit um 1944 als Befreiung seiner Malerei, die an die expressiven Arbeiten der 1910er und 20er Jahre anschloss.⁷

Dass er an den Auftrag Hepps frei herangehen wollte, zeigt sich auch in seinem Brief vom 1. Januar 1944: «Wegen dem Christophusbild [sic!] müssen Sie noch einige Zeit warten, wenn ich die Komposition weiß, kann ich Ihnen dann Größe und Preis nennen. Ich bitte Sie aber, sich anhand der Fotos keinerlei «Vorstellungen» zu machen oder irgendwelche Vorschläge zu äußern, die dann nur Reprodukte von Bildern des früher von mir Geschaffenen sind.»⁸

In den ersten vier Versionen der Christophoruslegende hatte sich Dix intensiv mit spätmittelalterlichen Darstellungen der Zeit um 1500 auseinandergesetzt. Meister wie Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach der Ältere oder Hans Baldung Grien inspirierten ihn, wenn er den Heiligen in eine Landschaft setzte, wo der auch von Martin Luther als guter Christ verstandene Heilige «zeitloses Sinnbild vom Unterwegssein des Menschen in der Welt» sei.⁹ Mit der fünften und sechsten Fassung verschwand die Landschaft, der Christusträger steht allein mit seiner schweren Last da. Dix wendete sich einer expressiven Darstellungsweise zu, die sein Spätwerk prägen sollte. Die sechste Fassung wurde von August Hepps Bruder Eugen bestellt, der seine Variante nur ein halbes Jahr später, im November 1944, erhielt.¹⁰

Christophorus V wurde in mehreren Zeichnungen vorbereitet.¹¹ Dazu gehört auch die neu erworbene Studie dieser Fassung in Pastellkreide. Darüber hinaus zeigt die Rückseite des Gemäldes eine das gesamte Format nutzende Kohlezeichnung des Heiligen (Abb. 4). Diese entspricht bis auf einige Details der Komposition des ausgeführten Gemäldes. So hat August Hepp von Dix gewünscht: «Wenn es geht, so hätte ich gerne das Konstanzer-Münster in der Landschaft.»¹² Dix nahm den Wunsch auf, auf der grossen Skizze ist dies jedoch noch nicht zu sehen ist.

Ideal schien Hepps Anliegen für den Künstler nicht gewesen zu sein, betonte er doch in seiner Antwort vom 13. Januar 1944 die sekundäre Rolle der Landschaft: «Natürlich musste (...) die Landschaft bis auf einen einzigen Streifen am fernen Horizont verschwinden. Eigentlich ist alles Himmel und Wasser (...) Ich bin nicht ganz überzeugt, dass Ihnen das Bild gefallen wird, da Sie mehr zu Lyrischem inklinieren.»¹³ Er dürfte damit gemeint haben, dass durch die Lokalisierbarkeit ein etwas aufgeladener, eben lyrischer, Zusammenhang zwischen Heiligendarstellung, ihrer spezifischen Bedeutung (s.u.) und Hepps Lebensumfeld entstehen würde. Hepp mochte mit seinem Wunsch noch ein wenig an die früheren Fassungen gedacht haben, wo



1

Abb. 1
Otto Dix, Der Heilige Christophorus V, 1944.
Öl auf Holz, 120 × 81 cm (Bildmass),
Inv. A2453



2

Abb. 2
Otto Dix, Der Heilige Christophorus V, 1944.
Pastell, 37 × 28 cm, Inv. B10664

sich der Heilige in einer idealisierenden Bodenseelandschaft (I und II) oder im Riesengebirge (IV) wiederfand. Doch Dix wollte sich von der Verortung in einer Landschaft trennen, entsprach aber dennoch Hepps Bitte, wenn auch nur in kaum wahrnehmbaren Umrissen.

Ikographisch kann das Gemälde als Sinnbild von Seelennot und Hoffnung in einer verfinsterten Welt interpretiert werden. Christus ist als lichtvolle Personifikation des Logos lesbar, der durch schwierige Zeiten trägt. Diese auf reformatorische Auslegungen der Christophoruslegende zurückgehende Sichtweise kann in den Kontext von Dix' inhaltlich ambivalenten Landschaftsdarstellungen gebracht werden, die in ihrer Schönheit oft einen pessimistischen Kommentar auf das Zeitgeschehen während des Nazi-Regimes beinhalten. Es ist der aufgeklärte menschliche Geist im Wort, der durch die Dumpfheit des mit eiserner Faust regierenden Wahnsinns Europa durch diese Jahre der Not hin zur Erlösung führen soll. Insbesondere die späten Christophorus-Gemälde zeigen den Heiligen gewissermassen als Träger der Humanität durch die Unmenschlichkeit des Krieges.¹⁴ Dass Dix seine Christophorus-Darstellungen in diese Richtung verstanden haben dürfte, zeigt eine Zeichnung von 1938, auf der er notierte: «Er diente dem Stärksten – dem Geiste.»¹⁵

Die grossformatige Kohlezeichnung auf der Rückseite lässt durch eine kleine kompositionelle Veränderung diese Bedeutungsebene noch stärker bewusst werden. So fällt die geänderte Blickrichtung des Heiligen ins Auge. Sie geht in Marschrichtung, wohingegen in der vollendeten Komposition der Christus-träger die Betrachtenden fest in den Blick nimmt. Dadurch löst sich die Darstellung weg vom Geschehen der Erzählung hin zum Erkennen ihrer Bedeutung. So zeigt zwar auch Dix der Bildtradition entsprechend bildlich die grosse Last, die auf den Schultern des Christusträgers wiegt: weil das Kind so schwer ist, biegt sich sein baumartiger Stab, der Knabe kniet auf seinen Schultern, der massige Körper ist gebeugt. Die Altartafel des Heiligen Christophorus aus der Werkstatt des Memminger Künstlers Bernhard Strigel (um 1460–1528) von 1522, die 2019 in die Kunstsammlung des Museums zu Allerheiligen kam, vermag diese Verbindung mit der spätmittelalterlichen Tradition aufzuzeigen (Abb. 8). Der Heilige schaut seines Weges und leidet unter dem grossen Gewicht, das er auf den Schultern trägt. Kaum am anderen Ufer angekommen, sagt er zum Kind: «In große Gefahr hast du mich gebracht, Knabe, und so belastet, daß ich kaum eine größere Last verspürt hätte, als wenn ich die

Abb. 3

Kunstsalon Wolfsberg Zürich, Plakat für die Sonderausstellung Otto Dix, 1938. Farblithografie, 128 × 90 cm, Inv. 61135

Abb. 4

Otto Dix, Der Heilige Christophorus V, Rückseite, 1944. Kohle auf Holz, 120 × 81 cm (Bildmass), Inv. A2453

Abb. 5

Otto Dix, Der Heilige Christophorus I, 1938. Mischtechnik auf Holz, 190 × 130 cm, Kunstsammlung Gera – Dauerleihgabe Sammlung Niescher, Inv. DLG 485



3



4



5



6



7

ganze Welt auf mir gehabt hätte. Der Knabe erwiderte: 'Wundere dich nicht, Christophorus, denn du hast nicht nur die ganze Welt auf dir gehabt, sondern auch den, der die Welt erschaffen hat (...). Ich bin nämlich Christus.'»¹⁶

Doch wie anders ist der Effekt im vollendeten Gemälde, wo die Augen des Heiligen die Betrachtenden anschauen. In der alten Kunst gibt es diese aus den Bildern blickenden Gestalten durchaus, sie laden ins Bildgeschehen ein, sollen die Menschen am Heilsgeschehen teilhaben lassen.

Das Pastell verstärkt auf eindrückliche Weise die Wirkung der Christophorus-Darstellung: Christus ist ein körperloses Lichtwesen. Wie mit einer Nabelschnur mit dem schwachen Menschen verbunden, nährt es ihn mit dem Licht der Hoffnung. Es liegt in der Natur der freien Pastellzeichnung, dass sie nicht wie das ausgeführte Gemälde wirken und die Bedingun-

gen des Auftrags erfüllen muss. Doch genau dies ermöglicht eben auch Verschiebungen im Fokus, so wie hier, wo Dix mit den künstlerischen Möglichkeiten des Pastells, mit weichen, ineinander übergehenden Farb-abstufungen Licht und Dunkel in starken Kontrast zueinander setzt. Die Figuren und mithin die Geschichte werden so in den Hintergrund gedrängt, was eben gerade die Interpretation der Logos-Idee, die den Menschen trägt und stützt, zu stärken vermag.

Dix spielt die Klaviatur altmeisterlicher Bildtradition perfekt. Aber er spielt sie auf seine Art und in seiner Aktualität, die bis heute ihre Gültigkeit hat. Die Lichtfigur in einer finsternen Welt, deren theologische Konnotation nur noch implizit ist, fordert umso mehr heraus, die Augen angesichts der Hybris derjenigen nicht zu verschliessen, die sich unmenschlich, ungerecht und aggressiv verhalten. Denn der Logos, die Vernunft, wird am Ende siegen.



8

Abb. 6

Otto Dix, Der Heilige Christophorus III, 1939. Mischtechnik auf Holz, 163 × 133 (Bildmass), Kunstsammlung Gera, Inv. D/GM 5

Abb. 7

Otto Dix, Der Heilige Christophorus VI, 1944. Mischtechnik auf Leinwand auf Holz, 118,3 × 92 cm, Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser, Eigentum der Stiftung Gunzenhauser, Chemnitz

Abb. 8

Bernhard Strigel (um 1460–1528), Werkstatt, Hl. Christophorus, 1522. Mischtechnik auf Holz, 91,5 × 84 cm (Bildmass), Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum des Kunstvereins Schaffhausen, Sammlung Kunstfreunde, Inv. Nr. A2432

Anmerkungen

- 1 Löffler 1981, S. 52.
- 2 Gemäss Erinnerungen des Vorbesitzers.
- 3 Für Hinweise danke ich Felix Graf, Stein am Rhein. Die Entwurfszeichnung für das Plakat in Lorenz 2003, WVZ Nr. IE 6.12.17.
- 4 August Hepp an Otto Dix, 11.1.1944 [Typoskript], München, Privatbesitz. Mit dem Bild mit Regenbogen ist Christophorus I gemeint, siehe Löffler 1981, Kat. Nr. 1938.1.
- 5 Otto Dix an August Hepp, 13.1.1944, München, Privatbesitz.
- 6 Lorenz 2003, S. 1766.
- 7 Diesbezügliche Selbstzeugnisse in Löffler 1986, S. 61.
- 8 Otto Dix an August Hepp, 1.1.1944, München, Privatbesitz.
- 9 Lorenz 2003, S. 1765f.
- 10 Otto Dix an Eugen Hepp, 12.11.1944, in: Lorenz 2003 (wie Anm. 3), S. 523.
- 11 Lorenz 2003, WVZ Nr. IE 6.18.1–7, S. 1816–1818.
- 12 August Hepp an Otto Dix, 11.1.1944 [Typoskript], München, Privatbesitz.
- 13 Otto Dix an August Hepp, 13.1.1944, München, Privatbesitz.
- 14 Interpretation von Löffler 1986, S. 58. S. a. Lorenz 2003, S. 1815.
- 15 Lorenz 2003, WVZ Nr. IE 6.16.13, S. 1806.
- 16 Jacobus de Voragine, Legenda Aurea, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Bruno W. Häuptli, Freiburg/Basel/Wien: Herder, 2014, S. 1299.

Literatur (Auswahl):

- Löffler, Fritz: Otto Dix. Œuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981, S. 52 und Kat. 1938.3.
- Löffler, Fritz: Otto Dix. Bilder zur Bibel und zu Legenden, zu Vergänglichkeit und Tod, Berlin 1986, S. 21–25, 42–44, 53, 57–58.
- Lorenz, Ulrike: Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle, Bd. IV, hrsg. v. Otto Dix Stiftung Vaduz, Weimar 2003, S. 1763–1821.

Blick gegen Stein am Rhein, 1940

Mit der Erwerbung dieser grossformatigen Silberstiftzeichnung von Otto Dix konnte die bis zum Zeitpunkt des Ankaufs erst ein Blatt umfassende Sammlung an Zeichnungen aus der Zeit der Inneren Emigration in Hemmenhofen am Untersee erweitert werden: Es handelt sich um die zeichnerische Variante des Gemäldes «Blick gegen Stein am Rhein» (Inv. A1623). Dieses befindet sich im Eigentum von Stadt Schaffhausen und der ehemaligen Sammlung der Vereinigung Schaffhauser Kunstfreunde (heute Kunstverein Schaffhausen), die das Gemälde zu gleichen Teilen finanzierten. Es war die erste Landschaft aus der Hemmenhofener Zeit, die 1988 bei Lempertz in Köln für Schaffhausen ersteigert werden konnte.¹

Die Silberstiftzeichnung ist mit Dix' Monogramm signiert und datiert. Zwei vorbereitende Skizzen mit dem gleichen Blick auf Oehningen und Stein am Rhein befinden sich in der Otto Dix Stiftung Vaduz.² Aufgrund der Einstichlöcher an den Ecken des neu erworbenen Blattes dürfte die Landschaft im Atelier entstanden sein. Angesichts des Umstands, dass ihr Detailreichtum weitestgehend mit dem Gemälde übereinstimmt, kann das Blatt ebenbürtig mit seiner Umsetzung in Öl gesehen werden.

Die Landschaftsansicht zeugt von einer hohen Qualität und Präzision – eine typische Eigenschaft der altmeisterlichen Silberstiftzeichnung. In jenen Jahren setzte sich Dix ganz besonders mit den Techniken der Alten Meister auseinander, was sich nicht zuletzt in der Sammlung an Gemälden der Sturzenegger-Stiftung aus jenen Jahren im Museum zu Allerheiligen zeigt. Der Silberstift ermöglicht es dem Künstler, durch einen zarten Abrieb auf dünn grundiertem Papier und seine leichte Führung besonders sorgfältig und fein

zisiert zu arbeiten. Diese Qualität zeigt sich hier deutlich, führt die Zeichentechnik doch zu einer Wirkung, die den Hauch einer atmosphärischen Landschaft erzeugt.

Die Darstellung des Blicks auf Stein am Rhein wirkt naturverbunden und wie eine ständisch geprägte, spätmittelalterliche Landschaft. Gehöfte der Bauern, das Städtchen der Bürger, das Kloster der Geistlichen und die Burg der Herren sind sichtbar, umgeben von Feldern, Gewässer, Wäldern. Doch als das Blatt 1940 entstand, fanden sich deutlich mehr Siedlungsspuren und weniger Wald, als Dix zeigt. Im Gemälde noch verstärkt durch helles Sonnenlicht, das von Westen und somit von weitab des Kriegsgeschehens in Europa über einer friedlichen Schweizer Landschaft leuchtet, entsteht eine Ambivalenz, die Dix' Landschaftsbilder jener Jahre besonders enthalten. Auf den ersten Blick erscheinen sie schön und angenehm, auf den zweiten aber lassen sich oft Brüche in kleinen Details und unterschwellige Bedeutungen erahnen, welche die Wohligkeit der aufmerksamen Betrachtenden aufzurütteln vermag. Der von den Nazis aus seiner Professur an der Dresdener Kunstakademie Vertriebene konnte nicht mehr so malen wie früher, so dass er in altmeisterlicher Technik und vermeintlich unverfänglichem Stil seinen kritischen Blick auf die Welt zu verklausulieren begann. Diese Doppelbödigkeit erscheint denn hier weniger in kleinen Brüchen in den Details als in der historisch anmutenden Überblickslandschaft mit ihrer dünnen Besiedlung und unberührteren Natur, als sie es 1940 tatsächlich war. Etwas aus der Zeit gefallen wirkend, wird diese Landschaftsansicht so zu einer idealen Sehnsuchtslandschaft.

Anmerkungen

- ¹ Diverse Korrespondenz, 25.5.–30.6.1988, Stadtarchiv Schaffhausen, G 37.07/15. Auszug aus dem Protokoll des Stadtrates von Schaffhausen, 7.6.1988, in: Archiv der Vereinigung Schaffhauser Kunstfreunde, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Ordner 1986–2000, Ankäufe.
- ² Lorenz 2003, Bd. V, WVZ Nr. IE 7.7/10.

Literatur (Auswahl):

Lorenz, Ulrike: Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle, Bd. V, hrsg. v. Otto Dix Stiftung Vaduz, Weimar 2003, WVZ Nr. IE 7.7.14

Abb. 1

Otto Dix, Blick gegen Stein am Rhein, 1940. Silberstift auf festem Bristol-Karton, 48 × 65,6 cm (Blattmass), Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B10743

Abb. 2

Otto Dix, Blick gegen Stein am Rhein, 1940. Mischtechnik auf Holz, 75 × 100 cm (Bildmass), Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Stadt Schaffhausen und Kunstverein Schaffhausen, Sammlung Kunstfreunde, Inv. A1623



1



2

Hegaulandschaft, 1937

Das Aquarell einer Hegaulandschaft von 1937 entstand am gleichen Standort wie das Gemälde «Hegaulandschaft» mit dem farbenprächtigen Sonnenuntergang von 1943 (Inv. A2338), das die Sturzenegger-Stiftung 2016 aus gleichem Privatbesitz erworben hatte. Das sechs Jahre früher entstandene Blatt könnte für die Komposition des Gemäldes Pate gestanden haben.¹ Der Blick schweift vom Hügelzug «Blatt» oberhalb der Ortschaft Weiler Richtung Westen in den Hegau. Dank einer Begehung vor Ort kann für den im Fall des Gemäldes nicht entschiedenen Standort auf dem Galgenberg oder auf Blatt für Letzteren votiert werden. Es konnte zudem festgestellt werden, dass der auf dem Gemälde im dunklen Vordergrund sichtbare Turm mit Stufengiebel nicht eine Erfindung des Künstlers ist, sondern noch heute in Weiler steht.² Die Anordnung der alten Vulkankegel des Hegaus entsprechen dort, freilich in den beiden Kunstwerken überhöht und perspektivisch verkürzt, den natürlichen Begebenheiten.

Mittels der typisch für Dix' Landschaften verdichteten Staffelung der Hügelzüge monumentalisiert der Künstler die realen Begebenheiten. Er führt den Blick über die Ortschaft Weiler auf den Galgenberg in der Mitte. Rechts ragt der Hohentwiel empor, hinterfangen vom Hohenstoffeln, der sich blauperspektivisch

mit den fernen Bergketten am Horizont verliert. Unterhalb des Hohentwiels sind die rauchenden Schloten der Stadt Singen zu erkennen, die mit der idyllischen Landschaft mit Dorf, blühenden Bäumen und Rebberg im Vorder- und dem bäuerlich geprägten Mittelgrund kontrastieren – ein Kontrast, der auch im Gemälde sichtbar ist.

Das Aquarell ist von einer ausgesprochen sorgfältig ausgearbeiteten, schönen Qualität. Ganz anders als im Landschaftsausschnitt des Gemäldes entgeht dem Blatt durch Technik und Farbgebung trotz der Monumentalisierung der Hügelzüge und dem landschaftlichen Gegensatz zwischen hintergründiger Stadt Singen und dem vordergründig dörflich-bäuerlichen Motiv jegliche Dramatik. Während der feurige Sonnenuntergang und das Motiv eines Mannes mit Sense das im Kriegsjahr 1943 entstandene Gemälde eine bedrohliche Stimmung entstehen lässt, erscheint das Aquarell von 1937 sanft und angenehm. Dennoch lässt Dix erkennen, dass Wind durch die Bäume weht und die Wolken flink über den Himmel ziehen – ist auch dieses Bild wie viele seiner Landschaften der Exilzeit doppeltbödig als es einen durch die zarte Technik fühlen macht? Vertrieben aus Dresden war er zu diesem Zeitpunkt längst und die Nazis bauten ihre grausame Macht immer kaltblütiger aus.

Anmerkungen

- ¹ Im Werkverzeichnis von Ulrike Lorenz, Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle, 8 Bde., hrsg. v. Otto Dix Stiftung Vaduz, Weimar 2003, nicht aufgeführt.
- ² Vgl. Matthias Fischer, Otto Dix (1891–1969), Hegaulandschaft, 1943, in: Sturzenegger-Stiftung (Hrsg.), Jahresbericht und Erwerbungen 2015/2016, Schaffhausen 2017, S. 95.

Literatur:

Nicht publiziert

Abb. 1

Otto Dix, Hegaulandschaft, 1937.
Aquarell, 73.6 × 88.7 × 2 cm (Rahmenmass),
Inv. B10881

Abb. 2

Otto Dix, Hegaulandschaft, 1943.
Öl und Tempera auf Holz, 77 × 97 × 8 cm
(Rahmenmass),
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2338



1



2

Kirche San Peter in Samedan, 1938

Nach einem Autounfall im Juli 1937 konnte Dix in Samedan im Engadin in eine Kur gehen. Im November schrieb er in einem Brief an einen Bekannten aus den Bergen: «Die gute Luft macht mich stumpfsinnig. Bei Nietzsche scheint es umgekehrt gewesen zu sein. Er konnte hier oben besonders gut denken. (...) Gezeichnet habe ich noch keinen Strich und da Nietzsche auch mit den Füßen gedacht hat – 'vergisst mir die Beine nicht' – scheint es mir, als ob auch bei mir die Füße zum Malen nötig sind.»¹

Die 1938 datierte, mit Monogramm signierte und als «Samaden» beschriftete Silberstiftzeichnung zeigt die, heute reformierte, Kirche San Peter an einer Hanglage oberhalb des Touristenortes. Das Gotteshaus gilt als eine der drei ältesten Talkirchen des Oberengadins, wovon der romanische Turm der 1137 erstmals erwähnten Kirche Zeugnis gibt. Spätgotisches Kirchenschiff und Chor wurden Ende des 15. Jahrhunderts erbaut. San Peter liegt an der alten Talstrasse, wo auch die mittelalterliche Siedlung lag. Diese wurde 1499 im Zuge der Schwabenkriege verwüstet. Noch heute steht die Kirche daher einsam in der Landschaft.

Eine vorbereitende Skizze mit entsprechender Komposition ist erhalten.² Das Blatt scheint im Winter 1937/38 entstanden zu sein, als Schnee lag. In der Silberstiftzeichnung ist dies zu erkennen und Fritz

Löffler schreibt in seinem Werkkatalog der Gemälde, die Winterlandschaften des Engadins hätten es Dix besonders angetan. Zurück in Hemmenhofen entstanden 1938 mehrere gemalte Engadin-Landschaften, darunter auch ein erhöhter Blick auf das Dorf Samedan, auf dem die über den Häusern liegende Kirche San Peter sichtbar ist.³ Dix hatte sich übrigens nicht verschrieben, als er «Samaden» notierte. Bis 1943 war dies die amtliche Schreibweise des Ortsnamens.

Die altmeisterliche Zeichentechnik des Silberstifts wirkt hier in Verbindung mit dem mittelalterlichen Bau symptomatisch. Anders als der filigran gestaltete «Blick gegen Stein am Rhein» (Inv. B10743) wirkt diese Zeichnung kräftig, der Abrieb des Silberstiftes ist stark und die Striche zügig und zusammenfassend aufgetragen. Dies gibt der Berglandschaft einen wilden Charakter, die Höhe der Bergspitzen und hochaufragenden, lichenbewachsenen Felsen betonend, die in Realität viel kleiner und eingebettet im Hang des Crap Sassella liegen. Die Kirche, die einsam in dieser urtümlichen Natur steht, erscheint vor diesem Hintergrund trotz leichter Untersicht klein und gebückt, die Menschen sind auf dem Friedhof unter ihren Kreuzen verschwunden. Das Motiv erhält durch Dix' Wahl der Zeichentechnik, ihrer Anwendung sowie des Motivs und seiner Ausgestaltung etwas melancholisch Zeitloses, ja Morbides.

Anmerkungen

¹ Otto Dix an Fritz Mühlenweg, 11.11.1937, in: Ulrike Lorenz et al., Otto Dix. Briefe, Köln 2013, S. 491.

² Lorenz 2003, Bd. V, WVZ Nr. IE 7.12.22.

³ Fritz Löffler, Otto Dix. Œuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981, Kat. Nr. 1938.12, Privatbesitz, USA.

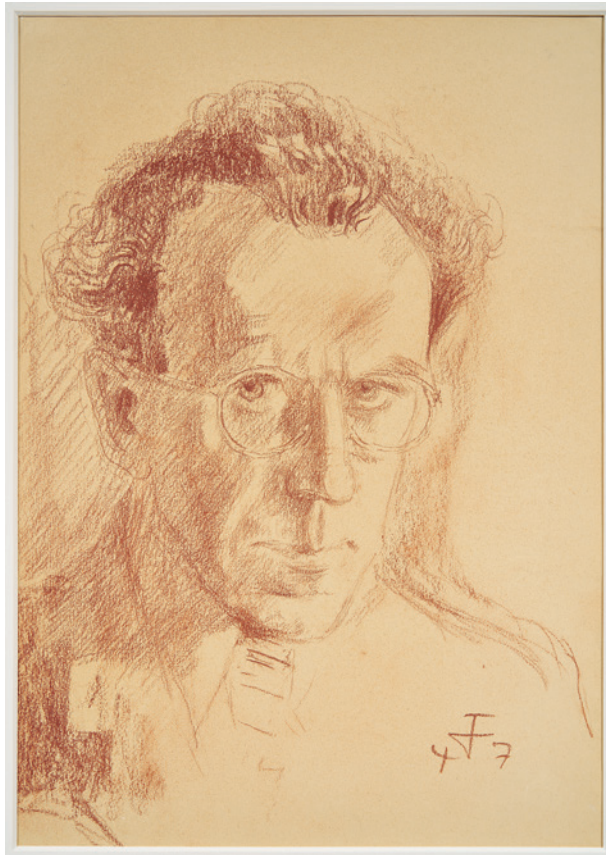
Literatur (Auswahl):

Lorenz, Ulrike: Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle, Bd. V, hrsg. v. Otto Dix Stiftung Vaduz, Weimar 2003, WVZ Nr. IE 7.12.33.



1

Abb. 1
Otto Dix, Kirche San Peter in Samedan, 1938.
Silberstift, 40,3 × 52,6 × 2,8 cm (Rahmen-
mass), Inv. B10882



1

Bildnis August Hepp (1901–1949), 1947, und Kinderporträt Wolfgang Hepp (*1941)

Der Optikermeister August Hepp aus Singen gehörte zu den Förderern und Käufern von Werken Dix', als sich dieser in Innerer Emigration fernab des Regimes der ihn beutelnden Nationalsozialisten in Hemmenhofen am Untersee niedergelassen hatte. Dix hatte diese Unterstützung geschätzt, wie er in einem Brief an dessen Bruder Eugen Hepp schreibt: «Ich habe mich stets gefreut, daß Sie und Ihr Bruder spontanes Verständnis für meine Arbeiten hatten.»¹

Mit der Rötzelzeichnung von August Hepp von 1947 kam also ein Porträt in die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung, wie sie Dix in jenen Jahren immer wieder auf Auftrag hin oder im Tausch gegen Lebensmittel und Zigaretten bei Besuchen von Sammlern und Bekannten angefertigt hatte. Durch das Bildnis erhält aber auch derjenige Sammler ein Gesicht, von dem die Sturzenegger-Stiftung mit der Hegaulandschaft in Öl (Inv. A2338) und Aquarell (Inv. B10881), dem Heiligen Christophorus V (Inv. A2453) und dessen vorbereitendes

Pastell (Inv. B10664), der Silberstiftzeichnung «Sama-den» (B10882) sowie dem nachfolgend erläuterten Porträt seines Sohnes Wolfgang nunmehr sieben Werke besitzt. Darüber hinaus konnte die Sammlung an zeichnerischen Arbeiten aus den Jahren der Inneren Emigration dank dieses «Hepp-Bestands» bis Ende 2022 von zwei auf sieben Blätter erweitert werden.

Das Porträt August Hepps ist von besonderer Qualität und charakterisiert feinfühlig den nur zwei Jahre später mit 48 Jahren verstorbenen Förderer des Künstlers in dessen schwierigsten Jahren. Ulrike Lorenz verzeichnet im Werkkatalog der Zeichnungen und Pastelle drei weitere Bildniszeichnungen Hepps.² Alle vier blieben in Familienbesitz bei seiner Gemahlin Elisabeth Hepp-Engesser (1905–1996), der Tochter und den beiden Söhnen. Mit dem Kinderporträt eines dieser Söhne, Wolfgang, kam ein weiteres Blatt aus dieser Familie an die Sturzenegger-Stiftung, das ebenfalls in den Kontext der Porträtaufträge gehört,



2

mit denen Dix sich ein kleines Auskommen verdient hatte. Der Dargestellte erinnerte sich im Gespräch im Vorfeld des Ankaufs, dass er als kleiner Junge immer etwas verängstigt vor dem verschrobenen Künstler stand, der im Haus ein und ausging. Streng und bestimmt soll er gewesen sein. Es ist dem porträtierten Kind anzusehen und zeigt Dix' formidable Fähigkeiten bei der lebendigen Darstellung seiner Modelle. Das Bildnis steht typisch für weitere Porträts von Kindern, die Dix in den 1940er Jahren angefertigt hatte.³

Abb. 1
Otto Dix,
Bildnis August Hepp (1901–1949), 1947.
Rötel, 60.0 × 45.0 cm (Rahmenmass),
Inv. B10883

Abb. 2
Otto Dix,
Kinderporträt Wolfgang Hepp (*1941)
als Dreijähriger, 1944.
Bleistift, 42.0 × 32.7 cm (Rahmenmass),
Inv. B10884

Anmerkungen

- ¹ Otto Dix an Eugen Hepp, um 1943, in: Ulrike Lorenz et al., *Otto Dix. Briefe*, Köln 2013, S. 510.
- ² Lorenz 2003, Bd. VI, WVZ Nr. IE 5.1.2–5.
- ³ Lorenz 2003, Bd. V, WVZ Nr. IE 9.3.1–22, S. 2423–2430.

Literatur (Auswahl):

Lorenz, Ulrike: *Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle*, hrsg. v. Otto Dix Stiftung Vaduz, Weimar 2003, Bd. V, WVZ Nr. IE 9.3.20, S. 2429 (Bildnis Wolfgang Hepp); Bd. VI, WVZ Nr. IE 5.1.2, S. 2605 (Bildnis August Hepp).

Ignaz Epper (1892–1969)

- Selbstbildnis mit Lampe, um 1920
- Selbstbildnis als Kniender, um 1920
- Stillende Mutter, um 1920
- Paar im Café, um 1920



1

Abb. 1
Ignaz Epper, Selbstbildnis mit Lampe, um 1920.
Kohle, Papier, 49 × 45 cm (Blattmass), Inv. B10703



2



3

Mit den vier Kohlezeichnungen des bedeutenden Schweizer Expressionisten Ignaz Epper konnte die Sturzenegger-Stiftung bemerkenswert grossformatige Arbeiten erwerben. Seinem Lebenswerk liegt gerade im frühen Werk, zu welchem auch diese vier Blätter noch gezählt werden dürfen, eine pessimistische Weltsicht inne: Figuren, die sich angesichts finsterner Zeiten spärlichem Licht zuwenden, Armut und Einsamkeit ausstrahlen oder auch Zuwendung und Liebe mit Alleinsein und Trauer kontrastieren.

Epper, der in schwierigen Verhältnissen aufgewachsen war, arbeitete in den 1910er Jahren vorwiegend im Holzschnitt. Harte Kontraste und gebrochene, ausgemergelte Menschen prägen sein Werk. Insbesondere der Weisslinienschnitt als «Negativzeichnung» fördert die Heftigkeit seiner Bilder.¹ Ein solcher findet sich in der Graphischen Sammlung des Museums zu Allerheiligen im Blatt «Sturmfahrt» (Abb. 5): durch die – anders als im klassischen Holzschnitt – ungedruckten Linien, wirkt das tiefe Schwarz der gedruckten Flächen umso stärker: das Ausgeliefertsein der Ruderer im aufgewühlten Wasser erhält dadurch eine grosse Eindringlichkeit.

Mit der Zeit wurden die Linien feiner, die Figuren erhielten mehr Körperlichkeit. Diese zeichnet sich durch dünne Gestalten mit grossen Augen aus. Diese Interpretation des menschlichen Körpers erinnert an vom Hunger Gequälte – Menschen, die von einem von Kraft und Freude gesättigten Leben ausgeschlossen sind und ihre Hoffnungen woandershin wenden. Selbst in den Porträts stellt Epper vom Schicksal geplagte Individuen dar, wie das Blatt «Sinnende Frau» in der Schaffhauser Kunstsammlung zeigt (Abb. 6).

Die Kohlezeichnungen schaffen diese traurigen Stimmungen durch ihr künstlerisches Medium auf eine andere Art als die Holzschnitte. Es sind nun diffuse, dicke Striche, mal dicht, mal weniger dicht aneinandergelegt, mal schraffiert, welche Eppers typische Figuren so melancholisch erscheinen lassen. Im Fall des Selbstbildnisses mit Lampe (Abb. 1) zerbrechen Figuren, Gebäude und Bildraum in der für die Brückenkünstler typischen Art expressionistischer Kunst. Das fahle Licht der Laterne lenkt zwar den Blick der Betrachtenden, es ist aber ein Licht, dass dem Suchenden kaum den Weg durch die leere Siedlung weist, die nur zwei streunende Hunde beleben.



4

Auf dem Blatt «Selbstbildnis als Kniender» (Abb. 2) wendet sich der Mensch einem himmlischen Licht zu, vielleicht hin zu einer vermeintlichen Hoffnung, die angesichts der Realität wohl gleich wieder hinter schwarzen Wolken verschwinden wird. Der Kniende ist umgeben von drei Schlafenden. Dadurch erinnert das Motiv ikonographisch an Jesus in Gethsemane, wo er unablässig zu Gott betete, hoffend, dass der Kelch seines Opfers an ihm vorüberginge. Währenddessen schliefen seine Jünger, deren Unterstützung im Gebet er so dringend gebraucht hätte (Mt. 26, 36–46). Tatsächlich befindet sich in der Fondazione Ignaz e Mischa Epper in Ascona am Lago Maggiore eine Version dieses Blattes, das sogar den Titel «Gethsemane» trägt. Die Figuren sind dort noch in eine Landschaft eingebettet, die Stadt Jerusalem ist im Hintergrund sichtbar, ein paar Berge, auch der Mond.² Im «Selbstbildnis als Kniender» liegt der Fokus dahingegen nur noch auf den Figuren. Sie sind umhüllt von Finsternis, Tiefenwirkung ist keine mehr vorhanden. Die Selbstdarstellung als Märtyrer begleitete Epper zeit seines Lebens, eine ganze Reihe vergleichbarer Werke ist entstanden. Damit steht er in einer langen,

Abb. 2

Ignaz Epper, Selbstbildnis als Kniender, um 1920.
Kohle, Papier, 49 × 40 cm (Blattmass),
Inv. B10704

Abb. 3

Ignaz Epper, Stillende Mutter, um 1920.
Kohle, Papier, 43 × 39.5 cm (Blattmass),
Inv. B10706

Abb. 4

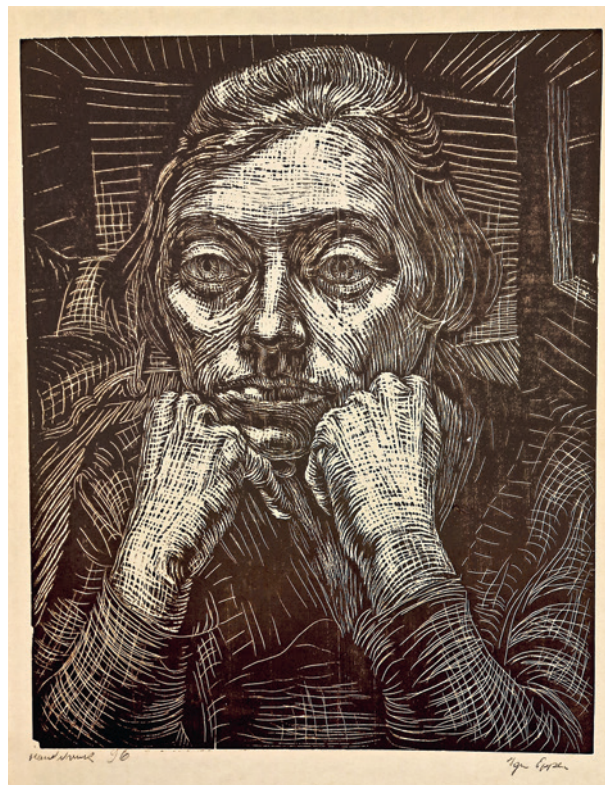
Ignaz Epper, Paar im Café, um 1920.
Kohle, Papier, 49 × 38 cm (Blattmass),
Inv. B10705

bis in die Renaissance zurückreichende Tradition dieser Art Introspektion von Künstlern, welche sich, zugespitzt gesagt, voller göttlicher Ideen sahen, aber nicht anerkannt waren.³

Eine Anbindung an die christliche Ikonographie ist auch bei der stillenden Mutter erkennbar (Abb. 3). Das Motiv erinnert an Darstellungen der Heiligen Familie. Es ist eine intime Szene, die von rührender Zuwendung erzählt. So wie die Mutter dem Kind ihre Brust reicht, erinnert sie an eine Maria lactans. Doch Mutter und Kind sind nackt und der Kälte schutzlos ausgesetzt – ein Thema, das mittelalterliche Mystikerinnen wie Birgitta von Schweden angesichts der Geburt des Jesuskindleins im winterlichen Stall sehr beschäftigte – mit entsprechenden Folgen für die christliche Ikonographie. Sicherlich kann auch der Mann hinten im Raum mit Joseph in Verbindung gebracht werden. Doch er wirkt ausgeschlossen, genauso wie die stehende Frau vor dem Fenster, die ihre offenbar muttermilchpralle Brust, die sie mit ihrer Hand stützt, ihrem Kind nicht anbieten kann – ob sie es verloren hat? Wie beim «Selbstbildnis als Kniender» ist die Referenz an die christliche Bildtradition assoziativ. Da sind keine



5



6

Elemente wie Nimben, Gold oder eine göttliche Nahrung spendende Muttergottes sichtbar, die auf Heil im Jenseits hoffen lassen. Die Erinnerung an die bekannte Ikonographie scheint vielmehr das diesseitige Schicksal der Menschen ins Blickfeld zu rücken, das durch die gestalterischen Mittel des Zeichners umso bedrückender wirkt. Jenseits des Göttlichen, das es vielleicht gar nicht gibt, ist nur der geplagte Mensch.

Am Ende bleibt auch beim «Paar im Café» (Abb. 4) nicht mehr viel übrig als eine in der Not zugewandte Nähe zweier Menschen, er ein Weinglas, sie ein Tässchen haltend. Wenigstens hier, in der (käuflichen?) Liebe, könnte die Schwermut der Welt für einen kurzen Moment aussen vor bleiben. Das Blatt wurde auch als «Dirne, einem Mann zutrinkend» interpretiert. Ob es sich wirklich um eine Prostituierte handelt, ist angesichts fehlender typisierender Bildelemente nicht feststellbar. Eine Kohlezeichnung, ebenfalls entstanden um 1920, zeigt das Porträt der Mutter des Künstlers mit exakt den gleichen, wenn auch etwas härteren, Zügen wie dasjenige der Frau des «Paar im Café» (Abb. 7).⁴ Da Szenen von käuflicher Liebe, Zuhälterei und menschlichen Abgründen bei expressionistischen

Malern oft vorkamen, so auch bei Epper, mag dies auch hier nicht ausgeschlossen sein. Der Vergleich mit der Mutter könnte aber auch eine subtilere Nuance aufzeigen.

Die zutiefst traurigen Existenzen in diesen vier Blättern sind typisch für Epper und seine expressionistischen Zeitgenossen in der Schweiz. Die zwei weiteren wichtigen Künstler, mit denen er eng befreundet war, sind Fritz Pauli (1891–1968) und Johannes Robert Schürch (1895–1941). Von Pauli finden sich in der Kunstsammlung des Museums zu Allerheiligen zehn, von Schürch 27 Zeichnungen – deren 17 im Besitz der Sturzenegger-Stiftung sind (Abb. 8).

Den Grundstock an Zeichnungen von Ignaz Epper hatte wiederum Hans Sturzenegger (1875–1943) gelegt. Er hinterliess nach seinem Tod 1943 dem Museum zu Allerheiligen aus Kunstseiner Sammlung neun stimungsvolle, kaum überbordend expressive Landschaftsansichten südeuropäischer Gegenden, datiert Anfang der 1930er Jahre, die der Expressionist auf seinen vielen Reisen jener Jahre geschaffen hatte.⁵



7

Abb. 5

Ignaz Epper, Sturmfahrt, um 1920.
Holzschnitt auf Japanpapier,
47.5 × 61.5 cm (Blattmass), Museum zu
Allerheiligen Schaffhausen, Inv. C4391

Abb. 6

Ignaz Epper, Sinnende Frau, um 1920.
Holzschnitt, Japanpapier, 53.5 × 41.1 cm
(Blattmass), Museum zu Allerheiligen
Schaffhausen, Inv. C4390

Abb. 7

Ignaz Epper, Die Mutter, um 1920.
Kohle, Papier, 49.5 × 40 cm (Blattmass),
Stiftung Ignaz und Mischa Epper, Ascona

Abb. 8

Johannes Robert Schürch, Paar, 1925.
Aquarell, Bleistift, Papier, 27.2 × 21.4 cm
(Blattmass), Museum zu Allerheiligen
Schaffhausen, Depositem der Sturzen-
egger-Stiftung, Inv. B10111



8

Anmerkungen

- 1 Zum Begriff der Negativzeichnung, siehe Kat. Ascona/Meyrin 1989, S. 44.
- 2 Ebd., S. 114, Kat. Nr. 51. Zu «Paar im Café» siehe S. 48, 118, Kat. Nr. 56.
- 3 Ebd., S. 56–61.
- 4 Ebd., S. 82, Kat. Nr. 10. Eine Bordellszene ebd., S. 119, Kat. Nr. 57.
- 5 Inv. Nr. BST16–18, 51–52, 76 78, 114.01, 135. S. a. Hortensia von Roda und Hans Ulrich Wipf, Hans Sturzenegger. Persönlichkeit, Reisen und Werk, Zürich 2007, S. 547–548, Kat. Nr. A1723, A1726, B1855 sowie das Skizzenbuch B9176, ebd., S. 553.

Literatur:

Ignaz Epper 1892–1969.
Katalog der Ausstellung im Museo Epper.
Fondazione Ignaz e Mischa Epper,
Ascona und Villa du Jardin Alpin, Meyrin,
La Chaux-de-Fonds 1989.

Niklaus Stoecklin (1896–1982)

Waldstilleben mit Frauenschuh, 1934

Abb. 1
Niklaus Stoecklin,
Waldstilleben mit Frauenschuh, 1934.
Öl auf Leinwand auf Holz,
60 × 79.1 cm (Bildmass),
71 × 90.3 × 2.2 cm (Rahmenmass),
Inv. A2459



1

Vorliegendes Gemälde mit dem geradezu porträthaft dargestellten Frauenschuh wurde im Auktionskatalog als «Waldlandschaft mit Frauenschuh» bezeichnet. Doch motivisch weist das Bild in eine andere Tradition: diejenige der Waldstillleben, die in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts einen eigenen Typus ausgebildet hatten. So nimmt innerhalb der Stillleben von Stoecklin generell und in der Sturzenegger-Stiftungssammlung speziell das wie ein Pflanzenporträt anmutende Werk einen besonderen Platz ein, handelt es sich doch um ein einzigartiges Motiv. Allerdings existiert eine früher entstandene Variante von 1931 in etwas kleinerem Format. Sie wurde 1996 bei der Galerie Fischer Luzern angeboten.¹ Das neu erworbene Gemälde wiederum entstand als Auftrag eines Basler Sammlers.

In der dem Künstler der Neuen Sachlichkeit eigenen, altmeisterlich anmutenden und doch kristallklaren Darstellungsweise ist auch diese Malerei

gehalten. Wenn das Motiv entfernt an die alten Waldstillleben des Goldenen Zeitalters in Holland erinnert, so geht Stoecklin doch einen völlig eigenen Weg. Während früher durch die Kombination artfremder Pflanzen und Tiere aus unterschiedlichen Lebensräumen und deren stilvolle Drapierung auf einem Waldboden der artifizielle Charakter sofort erkannt wurde, so erschafft der Basler das Gefühl einer geradezu wissenschaftlich anmutenden Naturdarstellung mit klar kategorisierbaren Bestandteilen. Da spriest eine seltene und hochempfindliche Orchideenart, der Gelbe Frauenschuh (*Cypripedium calceolus*), in dunkelfeuchtem Waldboden, daneben steht ein Grüppchen Schopf-Tintlinge (*Coprinus comatus*). Auf dem Baumstrunk hat sich ein Blaues Ordensband (*Catocala fraxini*) niedergelassen, ein Alpensalamander (*Salamandra atra*) lugt hinter einem flechtenbesetzten Aststück hervor. Eine Walderdbeere (*Fragaria vesca*) wächst unter einem Wurmfarne (*Dryopteris filix-mas*),

Abb. 2

Niklaus Stoecklin,

Stilleben mit Fliederzweig, 1944.

Öl auf Pavatex, 52 × 43.5 cm (Bildmass),

63.8 × 55.8 × 5.5 cm (Rahmenmass),

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,

Depositum der Sturzenegger-Stiftung,

Inv. A2015

Abb. 3

Niklaus Stoecklin,

Stilleben mit Lilien in blauer Vase, 1926.

Öl auf Holz, 72.8 × 58 cm (Bildmass),

83.7 × 61.5 × 5.5 cm (Rahmenmass),

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,

Depositum der Sturzenegger-Stiftung,

Inv. A2089



2

am umgestürzten Baumstamm klammert sich der Gemeine Efeu (*Hedera helix*) und oben gedeiht Laubmoos (*Bryophyta*). Dahinter stehen Triebe von Waldföhre (*Pinus sylvestris*), Hainbuche (*Carpinus betulus*) und Stieleiche (*Quercus robur*).² Hier mag der naturwissenschaftlich zeichnende Grossvater und der käfersammelnde Vater beim malenden Spross durchdringen.³

Trotz dieser reell anmutenden Erscheinung all der schönen Erdenwesen ist das Kunstwerk bis ins Letzte stilisiert und durchkomponiert. Wenn auch Begegnungen dieser Pflanzen und Lebewesen, rein was die Lebensräume betrifft, tatsächlich denkbar wären, entbehrt eine solche Anordnung jeder natürlichen Logik; und doch wirkt auch hier ein tief in der neuzeitlichen, europäischen Geistesgeschichte verhaftetes Element: Es ist die Kunst, welche die Natur bändigt und Ordnung in ihr (ästhetisches) Chaos bringt.

Stoecklin spielt mit den Traditionen und Topoi der Kunstgeschichte. So wohnte einem Stilleben meist

auch der Moment der Vergänglichkeit inne.⁴ Totenschädel waren offensichtlichster Hinweis, aber auch gammeliges Fleisch, faulende Früchte oder welkende Pflanzen trübten den bewundernden Blick auf die üppig-schöne Natur. Ein der Neuen Sachlichkeit verpflichteter Künstler war gewiss weit entfernt von der barocken Vanitas-Auffassung. Durchaus vergleichbar mit anderen seiner Stilleben wie denjenigen mit Fliederzweig (Abb. 2) oder mit Lilien (Abb. 3), deren Kombinationen von Pflanzen und Gegenständen ebenfalls Vergänglichkeitsmotive enthalten, scheint auch dieses eigenwillige Naturstück einen tiefer liegenden Sinn kommunizieren zu wollen.⁵ Ein solcher ist eigentlich auch offensichtlich. Es geht um Werden und Vergehen: Samen, Eicheln, Sprösslinge, Baumtriebe, Totholz, ein vertrocknetes Eichenblatt zeugen von Leben und Sterben. Die Walderdbeere durchlebt geradezu alle Lebensphasen: sie erblüht und reift, eine kleinere Frucht ist bereit, gepflückt zu werden, und die Grösste scheint eher schon wieder zu faulen und



3

abzufallen. Auch der Frauenschuh steht in seiner üppigen Pracht da, stolz, fast überheblich, wie mit erhobenem Kinn und daneben wächst bereits ein junger nach. Eigenartig fremd mutet wiederum eine kleine Wurzel an, die unter der Orchidee aus der Rinde des zerborstenen Stammes hängt und sich biegt, als wolle sie im nährenden Boden wieder Fuss fassen. Dem Falter wiederum ist der Gegensatz von Werden und Vergehen implizit, verwandelt aus der Raupe, verpuppt und in Schönheit geschlüpft, geht es wohl bald zu Ende mit ihm. Und der Salamander? Er wurde als Symbol für Zerstörung und Wiedergeburt verstanden, als giftiges Tier, das dem Feuer standhält. Angesichts seiner aufrechten, demonstrativen, ja fast offensiven Haltung wirkt er wie ein geheimnisvoller Kommentar zu der sonderbaren Szenerie.

Anmerkungen

- 1 Niklaus Stoecklin, Frauenschuh, 1931, Öl auf Leinwand, 35 x 40 cm, Luzern, Galerie Fischer Auktionen, Gemälde alter und moderner Meister (...), 27.11.1996, Lot 3230 (nicht versteigert).
- 2 Für die Hilfe bei der naturwissenschaftlichen Bestimmung danke ich Michèle Büttner, Leiterin Regionale Flora-Fachstelle, Schaffhausen.
- 3 Christoph Vögele, Niklaus Stoecklin, in: Sikart. Lexikon zur Kunst in der Schweiz, Zürich 2015, Online-Lexikon: <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001719&ing=de> (letzter Zugriff, 15.9.2023).
- 4 Christoph Vögele, Noemi Lüscher-Stoecklin, Niklaus Stoecklin 1896–1982. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur, 19.1.1997–6.4.1997 und Städtische Museen Freiburg, Museum für Neue Kunst, 11.5.1997–6.7.1997, Basel 1997, S. 46–53.
- 5 Zu den Interpretationen siehe Sturzenegger-Stiftung (Hg.), Jahresbericht Erwerbungen 2005, Schaffhausen 2006, S. 71–75 (A2015, Abb. 1) und Jahresbericht Erwerbungen 2007, Schaffhausen 2008, S. 58–61 (A2089, Abb. 2).

Literatur:

Basel, St. Gallen, Zürich. Beurret & Bailly Auktionen, Galerie Widmer. Auktion Schweizer Kunst, Basel 23.3.2022, S. 103, Lot 235.

Gegenwartskunst

Textbeiträge von Julian Denzler, M.A.

Kurator Gegenwartskunst, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Bendicht Fivian (1940–2019)

- Ohne Titel, 1979
- Ohne Titel (10.6.93 a), 1993
- Ohne Titel (29.6.93 g), 1993
- Ohne Titel (1.7.93 c), 1993
- Ohne Titel (1.7.93 k), 1993
- Ohne Titel (6.4.99), 1999
- Ohne Titel (21.6.99), 1999
- Ohne Titel (5.7.99), 1999
- Ohne Titel (19.4.07), 2007
- Ohne Titel (7.6.07), 2007
- Ohne Titel (18.10.07), 2007

Abb. 1

Bendicht Fivian, Ohne Titel (10.06.93 a),
1993. Aquarell auf Papier 21 × 30 cm,
Inv. B10648



1

Es gab Tage, da zog Bendicht Fivian ausgestattet mit einem selbst gebauten Aquarellkasten hinaus in die Natur und erschloss sich in zumeist kleinformatigen Arbeiten seine Umgebung. Ein bevorzugtes Motiv war dabei das Berner Seeland, der Ort seiner Kindheit und Jugend. Der 650 Meter hohe Vully, das Zentrum einer Hügelkette nördlich des Murtensees, hatte es ihm dabei besonders angetan. Es entstanden zahlreiche Aquarelle mit Motiven dieser Region, betitelt nach Datum und häufig strukturiert durch alphabetische Ordnung.

Im vergleichenden Betrachten wird deutlich, wie feinfühlig Fivian die verschiedenen Licht- und Wetterstimmungen der Landschaften in der schnellen, frei fließenden Eigenart des Aquarells umsetzen konnte. Ein aufziehendes Gewitter wird dabei gleichsam mit einfachen Mitteln erfahrbar wie die Grundstimmung nach einem satten Regenguss im Frühsommer. Ein weiterer faszinierender Aspekt seiner Aquarelle, der auch in der Werkauswahl des Ankaufs starke Berücksichtigung fand, ist die intensive, doch auf den ersten Blick beiläufig erscheinende Auseinandersetzung mit dem Einfluss menschlicher Elemente auf die Landschaft. Rot-weiße Bahnabschrankungen verbun-

den sich mit der sie umgebenden Natur, ein Traktor durchpflügt die orangenen Felder vor den Grüntönen der Landschaft. Mit farblichen Kontrasten und flüssigen Übergängen vom Bildvorder- in den Bildhintergrund gelingt dem Künstler ein ausdrucksstarkes Wechselspiel aus Abgrenzung und Übergängen zwischen Mensch und Natur.

Bendicht Fivians intensive Auseinandersetzung mit Aquarellen war lange Zeit weitestgehend unbekannt. Der Ankauf von 10 kleinformatigen Werken aus dem mittlerweile aufgelösten Nachlass bietet nun weitreichende Einblicke in den Umgang des Künstlers mit diesem Medium und ermöglicht, diesen Aspekt seines künstlerischen Schaffens in Grundzügen dauerhaft für die Nachwelt zu erhalten.

Eine weitere Neuaufnahme in die Sammlung bildet das Werk «Ohne Titel» aus dem Jahr 1979. Das aus zwölf überarbeiteten Selbstporträts bestehende Werk zeigt den Künstler als spitzbübischen, schelmischen jungen Mann. Das Werk gibt einen – wenn auch momentbezogenen und fragmentarischen – Einblick in die Selbstwahrnehmung des Künstlers. Die Arbeit entstand vermutlich im Rahmen seiner Tätigkeit als Lehrer an der Kantonsschule Schaffhausen.



2



3

Abb. 2
Bendicht Fivian, Ohne Titel (29.6.93 g), 1993.
 Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm, Inv. B10649

Abb. 3
Bendicht Fivian, Ohne Titel (1.7.93 c), 1993.
 Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm, Inv. B10650



4



5

Abb. 4
Bendicht Fivian, Ohne Titel (1.7.93 k), 1993.
 Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm, Inv. B10651

Abb. 5
Bendicht Fivian, Ohne Titel (6.4.99), 1999.
 Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm, Inv. B10652



6



7

Abb. 6
Bendicht Fivian, Ohne Titel (21.6.99), 1999.
 Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm, Inv. B10653

Abb. 7
Bendicht Fivian, Ohne Titel 5.7.99), 1999.
 Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm, Inv. B10654



8



9

Abb. 8
Bendicht Fivian, Ohne Titel (19.4.07), 2007.
 Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm, Inv. B10655

Abb. 9
Bendicht Fivian, Ohne Titel (7.6.07), 2007.
 Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm, Inv. B10656



10

Abb. 10
Bendicht Fivian, Ohne Titel (18.10.07), 2007.
Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm, Inv. B10657

Abb. 11
Bendicht Fivian, Ohne Titel, 1979.
Collage/Lavis auf Packpapier, 140 × 110 cm,
Inv. B10658



Erwin Gloor (*1941)

Brennende Kerze, 2021

Abb. 1

Erwin Gloor, Brennende Kerze, 2021.

Öl auf Leinwand, 45 × 35 cm,

Inv. A2451



Es war nach einem Ausstellungsbesuch im Museum zu Allerheiligen, als Erwin Gloor entschied, malerisch neue Wege zu gehen. Die Einzelausstellung des deutschen Malers David Schnell im Jahr 2010 sowie ein kurzer Austausch dazu mit einer Besucherin empfand er als malerische Herausforderung, der er sich postwendend stellte. Angespornt von den Eindrücken machte Gloor sich an die Entwicklung eines hyperrealistischen Werkkomplexes.

In den folgenden Jahren entstanden zahlreiche Porträts und Stillleben in diesem für den Künstler neuartigen Stil, wobei das Motiv einer brennenden Kerze in zahlreichen Werken dieser Phase umgesetzt wurde. Da es zudem guten Absatz fand, erhellen Gloors gemalte Kerzen nun zahlreiche Wohnhäuser in der Region Schaffhausen.

Die Sturzenegger-Stiftung besitzt ein beachtliches Konvolut des Künstlers. Eine Arbeit in hyperrealistischem Stil war bislang jedoch noch nicht enthalten. Als es anlässlich seines 80. Geburtstags zu einem neuerlichen Ankauf kam, war klar: Eine Gloor'sche Kerze sollte fortan auch die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung bereichern. Auf Anregung setzte der Künstler sich ein weiteres Mal mit diesem Motiv auseinander, woraus das angekaufte Werk entstand.

Ähnlich wie beim deutschen Maler Gerhard Richter (*1932), der sich in den 1980er ebenfalls mit diesem Vanitas-Symbol auseinandersetzte, ist das Motiv farblich stark reduziert und ganz auf die Kerze fokussiert. Die beiden Künstler verbindet in diesem Fall auch die Herangehensweise: Sie arbeiteten auf Grundlage von Fotografien. Folglich handelt es sich bei den Werken korrekterweise eigentlich um Ölbilder von Fotografien einer Kerze.

Gloor legte bei der Auseinandersetzung mit dem Motiv seinen Fokus auf die genaue Wiedergabe der Lichtsituation sowie der Materialien auf der Kerze und dem dazugehörigen Ständer. Den vorherrschenden Grau- und Schwarztönen setzt er mit dem hellen Leuchten der Flamme einen kleinen, aber kräftigen farblichen Kontrapunkt entgegen. Im Unterschied zu Richter, der stets stattliche, elegant langgezogene Wachszyylinder porträtierte, ist bei vorliegender Kerze augenscheinlich, wie weit der Docht bereits heruntergebrannt ist. Das ohnehin metaphorisch aufgeladene Motiv einer abbrennenden Kerze erhält dadurch einen verstärkt schwermütigen, morbiden Unterton der Vergänglichkeit.

Martin Disler (1949–1996)

- Ohne Titel (aus der Gruppe Häutung und Tanz), 1990/1991
- Verleihung der Narrenkappe
(aus der Werkgruppe Trios und Quartette), 1995

Die Sturzenegger-Stiftung besitzt mit über 300 Zeichnungen von Martin Disler (1949–1996) ein bedeutendes Konvolut des Künstlers. Der neuerliche Ankauf führt zu einer Stärkung des Bestands und ermöglicht zudem, diesem ausserordentlichen Werkkonvolut in der Sammlungsausstellung zu grösserer Sichtbarkeit zu verhelfen. Denn im Gegensatz zu lichtempfindlichen Papierarbeiten können die beiden neuangekauften Werke im Kontext der Dauerausstellung variabel präsentiert werden.

Die Bronzeplastik «Ohne Titel» ist Teil der Werkserie «Häutung und Tanz», einer Gruppe von 66 lebensgrossen Bronzefiguren, die Martin Disler ab dem Jahr 1989 schuf. Die gleichermassen faszinierende wie verstörende Serie veranschaulicht unmittelbar die existenzielle Dringlichkeit in Dislers Schaffen und zeugt von seinen intuitiven Fähigkeiten im Umgang mit Plastiken. Die deformierten, zumeist amputierten Figuren vermitteln in brutaler Weise die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers. Die Werkserie wurde in grossen Ausstellungen in Basel, London und München gezeigt. In einem Text des Künstlers zur Werkserie geht Disler in Form einer fiebertraumähnlichen Seefahrtsgeschichte abstrahiert auf die Eigenschaften der Serie ein. Dem personalen Erzähler legt er folgende Worte in den Mund: «Sie sind Schatten und Träume, Dichtewellen, die einen imaginären Kern ummanteln.» Sein Gesprächspartner erwidert: «Aha, das ist bemerkenswert, bei dem Gewicht, das sie haben.»¹ Das Leichte im Schweren, zwischen Traum und bitterer Realität: Disler gelingt mit der Serie ein imposanter Balanceakt zwischen dem Schmerz der Häutung und der Ekstase des Tanzes.

Auch aus der «Verleihung der Narrenkappe» spricht die innere Notwendigkeit, woraus Disler sein Schaffen entwickelte. Die Arbeit gehört zu «Trios und Quartette», der letzten Werkgruppe des Künstlers auf Leinwand. Sie umfasst rund 15 Acrylbilder und wurde – auch bedingt durch den unerwartet frühen Tod Dislers – zu seinen Lebzeiten kaum rezipiert und ausgestellt.² Der Titel des angekauften Werks ist primär aus dem Kontext des Karnevals bekannt. Die Verleihung der Narrenkappe ist eine verbreitete Ehrung für Personen, die sich in besonderem Masse um den Karneval verdient gemacht haben. Es handelt sich also um eine volkstümliche Situation des Klamauks, die Disler hier als Vorlage für sein Motiv dient. Die dargestellte Personenkonstellation ist von grosser, an Unruhe grenzender Dynamik geprägt. In Kombination mit dem Farbstrudel zwischen den beiden stehenden Personen entfaltet das Werk beim Betrachten die Wirkung eines visuellen Tornados. Es wirbelt auf und hinterlässt ein

ohnmächtiges Gefühl zerstörerischer Kraft. Das Motiv ist die Darstellung einer ekstatischen Situation, die jedoch nicht wie beim Karneval in ausgelassene Fröhlichkeit, sondern in destruktive Wucht mündet.

Bei einem Künstler, der sich gerne bis zur Erschöpfung und darüber hinaus in sein künstlerischer Werk stürzte und insbesondere in seinem zeichnerischen und malerischen Schaffen mit dem «Prinzip der Quantität»³ arbeitete, ist es eine besondere Herausforderung, aus der vorhandenen Vielzahl Werke mit musealem Anspruch herauszufiltern. Bei der Verleihung der Narrenkappe» handelt es sich um ein solches Werk, das aus dem Fluss der Werkproduktion hervorsticht und damit gleichwohl wie «Ohne Titel» (aus der Serie «Tanz und Häutung») eine grosse Bereicherung sowohl für das Werkkonvolut des Künstlers als auch für die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung im Allgemeinen darstellt.

Anmerkungen:

- ¹ Martin Disler, Häutung und Tanz, in: Martin Disler. Ausstellungskatalog zur Ausstellung Häutung und Tanz. Kunsthalle Basel. Ostfildern 1991. ohne Seitenzahl.
- ² Vgl. Wismer, Beat: Die letzten Bilder vom Maler, in: Martin Disler, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich. Zürich, 2007, S. 212.
- ³ Kellein, Thomas: Das Schwindelgefühl vor den Werken Martin Dislers, in: Martin Disler. Ausstellungskatalog zur Ausstellung Häutung und Tanz, Kunsthalle Basel. Ostfildern, 1991, ohne Seitenzahl.



1

Abb. 1
Martin Disler, Verleihung der Narrenkappe
(Aus der Serie: Trios und Quartette), 1995.
Acryl auf Leinwand, 190 × 210 cm,
Inv. A2457

Abb. 2
Martin Disler, Ohne Titel (Aus der Serie:
Häutung und Tanz), 1990/1991.
Bronze, 98 × 110 × 134 cm, Inv. P469



Renate Eisenegger (*1949)

- Schwarze Nylons, 1972
- Maske II, 1972

Abb. 1

Renate Eisenegger, Schwarze Nylons, 1972.
Digital-Abzug auf Hahnemühle FineArt
Pearl 285, 40 × 30 cm, Inv. C6803



1

Die in Schaffhausen lebende Künstlerin Renata Eisenegger (*1949) gehört zu den grossen Unbekannten der Schaffhauser Kunstszene. Dies liegt zum einen daran, dass ihre mutmasslich wichtigste Werkphase in der ersten Hälfte der 1970er Jahre stattfand und folglich ein halbes Jahrhundert zurückliegt. Zum anderen hängt es massgeblich damit zusammen, dass nur wenige Werke dieses fotografischen Hauptwerks erhalten geblieben sind.

Die Künstlerin setzte sich für eine kurze, aber hochproduktive Phase Anfang der 1970er Jahre mit Geschlechterverhältnissen sowie der Rolle der Frau in der damaligen Gesellschaft auseinander. Hierfür wählte sie primär das Medium der Fotografie, arbeitete jedoch auch teilweise mit Performances und Video. Während eines Aufenthalts in den Jahren 1972/73 am Istituto Svizzero in Rom und im Anschluss daran entstanden zahlreiche Werke voller poetischer Sinnlichkeit und ungebändigter Kraft. Ausgehend von der

Darstellung ihres Körpers, zumeist des Gesichts, schuf sie intensive, metaphorisch lesbare Bilder. Die emotionale Dringlichkeit ihrer Anliegen ist darin unmittelbar spürbar. Eisenegger arbeitete hierbei häufig mit Verhüllungen ihres Gesichts, beispielsweise durch flächig aufgetragene Farbschichten oder Masken.

Die beiden ausgewählten Werke «Maske II» und «Schwarze Nylons» stammen aus der ersten Phase ihrer Auseinandersetzung und fokussieren beide auf die Thematik der Maskierung. In «Nylons» hat die Künstlerin sich einen Strumpf über den Kopf gezogen; nur ein kleines Loch legt ihr Gesicht frei. Aus dem erotisch aufgeladenen Statussymbol der Nachkriegszeit wird hier ein einengendes, atemraubendes Hindernis. Die Perspektive von unten – bekannt vom Blick auf grossformatige Denkmäler im öffentlichen Raum – führt zu einer leicht heroisierenden Perspektive und verstärkt die skulpturale Dimension des Motivs. Diese steht in Kontrast zur gewählten Bildmetapher sowie



2



3

zum Blick der jungen Frau und macht das Motiv zu einer spannungsgeladenen Gesamtkonstellation.

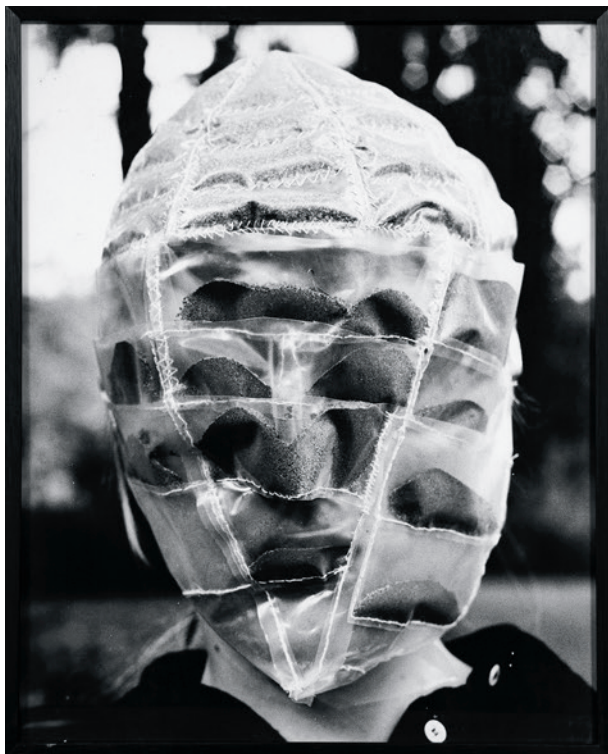
In «Maske II» wird ein aufführungsähnlicher Aspekt in Eiseneggers Ansatz deutlich. Die vierteilige Arbeit besteht aus fast identischen Motiven, die nur durch Details voneinander abweichen und auf diese Weise eine Verbindung zur zeitgebundenen Kunstform der Performance herstellen. Die Verhüllung ihres Gesichts durch eine Maske erweckt abermals die Assoziation von Luftknappheit respektive dem Gefühl einer – auch metaphorisch lesbaren – starken Beengtheit. Verbunden ist das Motiv in diesem Fall mit Assoziationen von Gewalt, haben sich über den Kopf gezogene Plastiktüten doch auch als Foltermethode in das kollektive Bildgedächtnis eingeschrieben. Bemerkenswert ist ebenfalls, dass das Motiv aus einer klassischen Porträtperspektive frontal auf Augenhöhe aufgenommen wurde. Der Blick der Künstlerin steht daher formal im Zentrum des Motivs. Die Maske verunmöglicht jedoch die direkte Kontaktaufnahme mit

den Betrachterinnen und Betrachtern. Stattdessen kommt es durch die Maske zu einer Entindividualisierung der Künstlerin.

Die Kunstkritikerin und Kuratorin Gabriele Schor entdeckte Eisenegger wieder und nahm eine Auswahl ihrer Werke in die renommierte Sammlung Verbund auf, die einen Schwerpunkt auf «Feministische Avantgarde» legt.¹ Dies führte zur erhöhten Sichtbarkeit ihres Werks, das nun in Gruppenausstellungen mit weltbekannten Avantgarde-Künstlerinnen wie Ana Mendieta, Valie Export, Cindy Sherman und Francesca Woodman zu sehen ist. Umso wichtiger erscheint es, dass mit dem Ankauf von «Schwarze Nylons» und «Maske II» zwei hochstehende Werke für die Region Schaffhausen gesichert werden konnten.

Anmerkung:

¹ Im Jahr 2015 erschien im Prestel Verlag unter dem Titel «Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien» dazu ein umfassender Bildband.



4



5

Abb. 2–5

Renate Eisenegger, Maske II, 1972.
Analog-Abzüge, auf Holz kaschiert,
gerahmt, Unikat, 24 × 30 cm (vierteilig),
Inv. C6804

Kurt Bruckner (*1953)

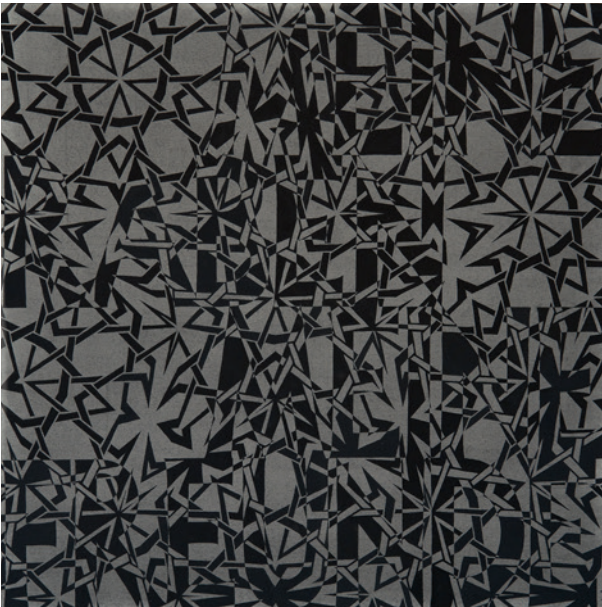
- 190318, 2019
- 201105, 2021
- 201112, 2021
- 201215, 2021



1



2



3



4

Abb. 1
Kurt Bruckner, 190318, 2019.
 Aquarell und Chinatusche
 auf Papier, 54 × 54 cm, Inv. B11642

Abb. 3
Kurt Bruckner, 201215, 2021.
 Aquarell und Chinatusche
 auf Papier, 54 × 54 cm, Inv. B11612

Abb. 2
Kurt Bruckner, 201112, 2021.
 Aquarell und Chinatusche
 auf Papier, 54 × 54 cm, Inv. B11611

Abb. 4
Kurt Bruckner, 201105, 2021.
 Aquarell und Chinatusche
 auf Papier, 54 × 54 cm, Inv. B11613

Der gebürtige Österreicher Kurt Bruckner widmete sich nach seiner Ausbildung zum Steinbildhauer einem Studium an der Kunstakademie Brera in Mailand. Seit 1982 ist er freischaffender Bildhauer und Künstler in Schaffhausen. Mittlerweile liegt sein Hauptinteresse in den Möglichkeiten und der Erforschung von Ornamentik.

Bruckner interessieren dabei die sich nicht wiederholenden Strukturen seiner Ornamente mit ihren quaskristallinen Konstruktionen. Die Zusammensetzung der Formen lässt sich anhand von einem von Bruckner entwickelten Algorithmus unendlich erweitern.

In seiner jüngsten Werkphase kam es zu einer entscheidenden Neuerung: Er bettet nun Textelemente in die ornamentale Formensprache mit ein. Dabei erweitert und erforscht er die unterschiedlichen Möglichkeiten von Spiegelungen, Drehungen, Flecht- und Flächenmuster sowie die Wirkung von Farben. Die Buchstaben fügen sich geschmeidig in die Farb- und Formwelten ein und sind auf den ersten Blick zumeist selten als solche erkennbar, geschweige denn lesbar. Bei genauerer Betrachtung ist eine Entschlüsselung dieser zusätzlichen Ebene – vor allem beim Blick auf die Originale – möglich. Die teils lyrischen, teils kryptischen Textelemente erweitern das Werk um eine reichhaltige Assoziationswelt. Die versteckten Worte der hier aufgelisteten Werke lauten: «Meine Raben, meine Freunde», «Der stumme Frühling», «Alarm im Paradies» sowie «FO QUANT' IO POSSO», das als Schenkung des Künstlers die Zusammenstellung komplettiert. Die Aussagen beschreiben Dinge, die dem Künstler wichtig sind. So handelt es sich hier zum Beispiel um seine freilebenden Haustiere, konkret 'seiner' Raben, die in freier Wildnis herumfliegen, um ein Buch, das ihm viel bedeutet, oder um seine Sorgen um unseren Planeten Erde. Normalerweise werden Ornamente als Schmuckelemente verwendet. Bei diesen Arbeiten verwendet Bruckner sie, um darin kondensierte, tiefgreifende Botschaften zu verbergen. Die Titel entsprechen dem Datum des ersten Arbeitstages, an dem er die jeweilige Arbeit begonnen hat (JJ, MM, TT).

Das Entschlüsseln der eingebauten Texte liegt bei den Betrachterinnen und Betrachtern. Es ist vom Künstler intendiert, dass die Worte nicht unmittelbar lesbar sind, es einem genauen Blick und einiger Mühe bedarf um den Text zu entschlüsseln. Auf diese Weise werden die Rezipientinnen und Rezipienten herausgefordert, länger und genauer hinzusehen. Die Dauer der Entschlüsselung lässt eine andere Art von Auseinandersetzung mit den Werken zu. Nach einem kurzen Moment des Erfolgs bei der Auflösung folgt zumeist ein Moment der Nachdenklichkeit. Es handelt sich

schliesslich nicht einfach um bunte Ornamente, sondern zudem um versteckte sprachliche Botschaften, die die Alltäglichkeit des Künstlers beeinflussen.

Die Sturzenegger-Stiftung ist inzwischen im Besitz von rund 70 Vorstudien und Werken des Künstlers, wovon ein Grossteil davon Bruckners langjährige und intensive Auseinandersetzung mit Ornamenten nachzeichnet. Im Zuge einer kontinuierlichen Ankaufspolitik erscheint es unerlässlich, die neuerliche Einbettung von Schriftelementen und damit konzeptuelle Weiterentwicklung in der Sammlung abzubilden. Die Werke waren in der ERNTE 22 zu sehen. Der Ankauf und die damit verbundene Schenkung erfolgten im Rahmen der Ausstellung.

(Text in Zusammenarbeit mit Daphne Avgeris)

Cécile Wick (*1954)

- Landschaften, 1995
- Landschaften, 1995
- Stadt XI, 1995
- Berg, 2006
- Nachtzeichnung I, 2012
- Berg I–XXIX, 2013
- Ohne Titel, 2015
- Teich, 2018
- Weisse Landschaft I, 2019
- Wald I, 2020
- Wald II, 2020

Abb. 1

Cécile Wick, Wald I, 2020.
Chromoluxtinte auf Wallpaper,
93 × 112 cm, Unikat, Inv. C6450

Abb. 2

Cécile Wick, Wald II, 2020.
Chromoluxtinte auf Wallpaper,
93 × 112 cm, Unikat, Inv. C6451



1



2

Im Frühjahr 2021 löste Cécile Wick ihr Atelier auf und reduzierte ihre Werkbestände auf ein Minimum. Es war die wahrscheinlich letzte Möglichkeit, das bestehende Werkkonvolut zu erweitern und zu einer finalen Zusammenstellung abzurunden. Infolge kam es zu einem regen Austausch mit der Künstlerin – ein idealer Moment, um sich die Frage zu stellen, was ihr Werk auszeichnet. Eine Spurensuche in kompakter Form:

Cécile Wick benötigt für ihre fotografische Arbeit keine aufwendige technische Ausrüstung. Viele ihrer Arbeiten entstehen auf Reisen, wohl auch deshalb bevorzugt sie kleine kompakte Kameras. Ihre Arbeit benötigt folglich keine Unterstützung durch technische Exzellenz, um exzellent zu sein. Doch worin liegt sie, die Ausserordentlichkeit dieser Werke?

Naturdarstellungen machen die Mehrheit der Motive aus: Gärten, Wälder, Wasser und immer wieder Berge. Auffällig ist dabei, dass die Motive, egal welcher Grösse, häufig aus einer ähnlichen Perspektive von der Seite fotografiert wurden. Keine Froschperspektive von unten, um das Motiv perspektivisch zu erheben, und auch nur selten der distanzierte Blick von oben auf ein Sujet: Wicks Blick ist auf Augenhöhe mit dem Motiv. Es ist ein neugieriger und doch analytischer Blick, der sich durch ihr Œuvre zieht. Menschen kommt dabei zumeist und wenn überhaupt eine indirekte Rolle zu. Häuser und Gärten zeugen zwar immer wieder von ihrer Existenz, ansonsten bleiben sie in der Beobachterrolle.

Kurz gesagt sind es jedoch auch nicht die Motive, sondern die Art ihrer Darstellung, die Wicks Fotografien so faszinierend macht. Das Dargestellte erscheint zumeist bekannt und vertraut und dennoch gelingt es ihr, daraus Werke entstehen zu lassen, die eine teilweise fast magische Aufladung erfahren. Die häufig verwendete Bewegungsunschärfe sowie sorgsam ausgeklügelte Produktionsverfahren sind dabei massgebliche Faktoren für deren grosse Präsenz.¹ Dahinter ist eine klare künstlerische Haltung auszumachen, die davon ausgeht, dass das Bild erst vollständig ist – zum Werk wird – wenn Format, Material und Druckverfahren gefunden sind. Die Entscheidung der Materialwahl zieht sich als implizites Thema durch das Gesamtwerk Wicks und erhält durch die oftmals grossartige Umsetzung eine stete, manchmal gar ungewollt grosse Aufmerksamkeit. Konsequenterweise produziert die Künstlerin die digitalen Bilddateien zumeist als Unikate, wodurch das Motiv nur eine einzige physische Materialisierung erhält. Das potenziell unendlich reproduzierbare Bild findet durch diese Entscheidung zu einer singulären Existenz.

Ergänzt wird die Auswahl der Fotografien durch eine Zusammenstellung von druckgrafischen Werken, die ebenfalls ein fester Bestandteil des künstlerischen Schaffens von Cécile Wick sind. Ausgewählt wurden ein als Offsetlithografie in Silber auf Schwarz gedruckter Teich, der verlockend schimmert, sowie eine vierteilige Heliogravur, die – einer formalen Studie ähnelnd – ein breites farbliches und motivisches Spektrum auslotet. In beiden Fällen wird die Bedeutung der jeweils gewählten Technik beim Betrachten unmittelbar deutlich.

Aus Schaffhauser Perspektive hervorzuheben gilt es die beiden Werke «Landschaften» aus dem Jahr 1995. Mit einer Lochkamera fotografierte die Künstlerin dabei den Rheinfall. Wie der neutrale Titel bereits vermuten lässt, liegt der Fokus dabei jedoch nicht auf der Erhabenheit dieses speziellen Naturereignisses, sondern vielmehr auf der Untersuchung der visuellen Ausdrucksmöglichkeiten mit einer Lochkamera. Das fließende Wasser verschwimmt in diesen Arbeiten zu ausfransenden Farbflächen. Doch trotz des ähnlichen Motivs ist in den Werken ein unterschiedliches fotografisches Interesse auszumachen.² Die beiden «Landschaften» stellen eine echte Bereicherung für die ohnehin bereits grosse und vielseitige Sammlung von Rheinfalldarstellungen der Sturzenegger-Stiftung und des Museums zu Allerheiligen dar.

Abschliessend gilt es, die Grosszügigkeit der Künstlerin dankend zu erwähnen, die jeden Werkankauf mit einer Schenkung goutierte. Gemeinsam gelang es auf diese Weise, eine qualitativ hochstehende, facettenreiche Auswahl zu treffen, die nun auch durch ihre Quantität die Möglichkeit bietet, weitreichende Einblicke in das Werk Wicks zeigen und dauerhaft erhalten zu können.

Anmerkungen:

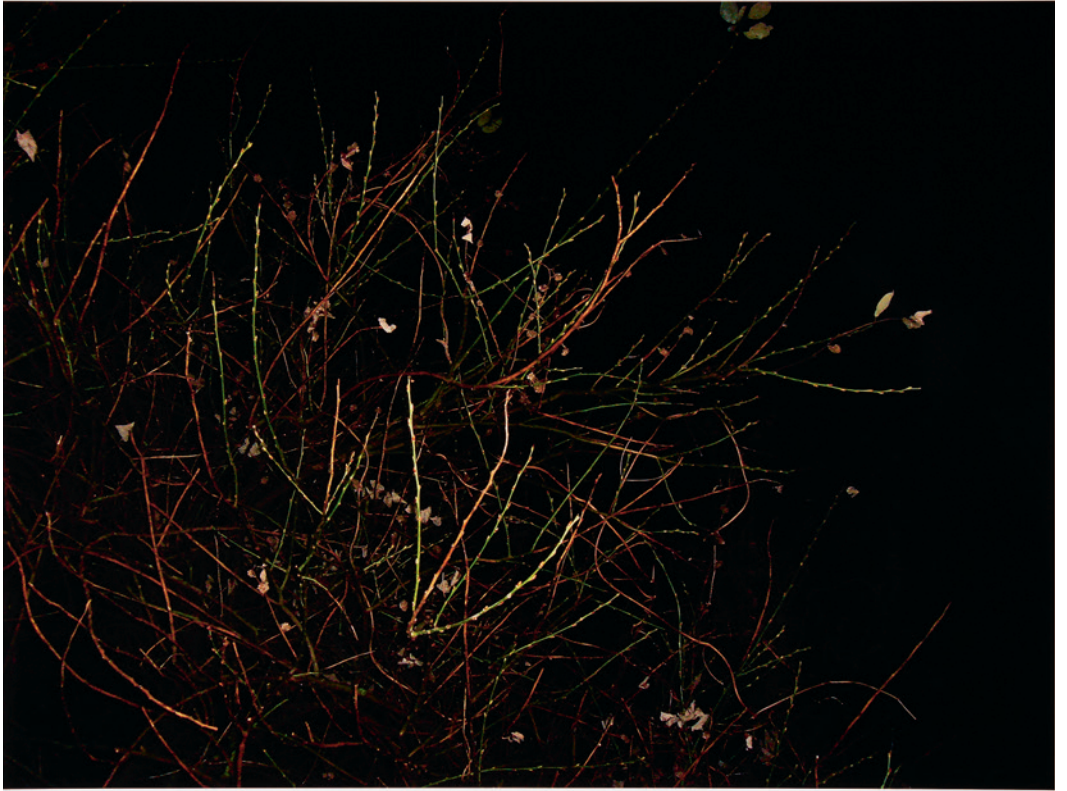
- ¹ Die Bedeutung von Druckverfahren und des entsprechenden Trägermaterials führt jedoch auch dazu, dass die Kraft der Werke primär beim Blick auf die Originale zur Entfaltung kommt.
- ² Die Künstlerin legt Wert darauf, dass die Werke als Einzelwerke und keinesfalls als Werkserie gelesen werden.

Abb. 3

Cécile Wick, Nachtzeichnung I, 2012.
Pigmentdruck auf Büttenpapier, 88 × 112 cm,
Inv. C6449

Abb. 4

Cécile Wick, Weisse Landschaft I, 2019.
Chromoluxtinte auf Wallpaper, 93 × 112 cm,
Inv. C6441



3



4



5



6



7



8

Abb. 5

Cécile Wick, Berg I-XXIX, 2013.Pigmentdruck auf Büttenpapier, 112 × 150 cm,
Inv. C6442

Abb. 6

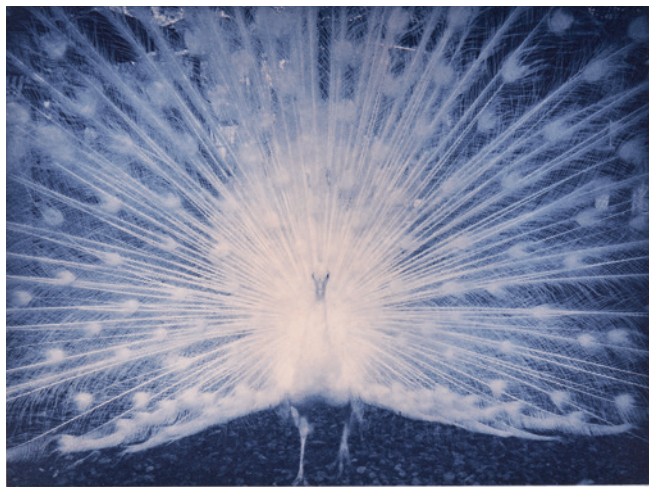
Cécile Wick, Stadt XI, 1995.Pigmentdruck auf Büttenpapier, 112 × 151 cm,
Inv. C6444 und C6448

Abb. 7 und 8

Cécile Wick, Landschaften, 1995.Lochkamera auf Barytpapier, 103 × 84 cm,
Inv. C6444



9



10



13



11



12



14

Abb. 9–12

Cécile Wick, Ohne Titel, 2015.Tiefdruck, Heliogravur, 4-teilig, 71,5 × 210 cm,
Inv. C6447 (C6447.01–C6447.04)

Abb. 13

Cécile Wick, Teich, 2018.Offsetlithografie, 66,5 × 99,5 cm,
Inv. C6446

Abb. 14

Cécile Wick, Berg, 2006.Inkjetprint auf Büttenpapier, 4-teilig, 57 × 148 cm,
Inv. C6445 (C6445.001–C6445.004)

Serge Hasenböhler (*1964)

Scan 096, 2021



1

Der erste Blick auf das Werk genügt, um seinen gegenständlichen Ursprung zu erkennen. Doch trotz der motivischen Anhaltspunkte bleibt vielen Betrachterinnen und Betrachtern wohl die unmittelbare Frage: Was ist hier zu sehen? Es könnte eine Landschaftsdarstellung im Weitwinkelformat sein, bei der ausgehend von einer Waldlandschaft eine Schneise zu einem mondbeleuchteten See führt. Ein romantisch aufgeladenes Bildmotiv voller Sehnsucht und Melancholie. Doch weit gefehlt:

Im vergangenen Jahr nahm Serge Hasenböhler statt des üblichen Fotoapparats einen portablen Scanner mit auf seine regelmässigen Streifzüge durch die Wälder rund um Basel. Sein Ziel, damit die eigentlich vergänglichen Begegnungen mit dem Wald festzuhalten, blieb bestehen, was sich änderte, waren Herangehensweise und Perspektive: Scanner benötigen unmittelbaren Kontakt zu den Motiven, um sie abzubilden zu können. So mussten der Künstler und sein

technisches Instrumentarium in körperliche Berührung mit den Motiven kommen, um sie für eine Abbildung einfangen zu können. Das Verhältnis zwischen Motiv und Künstler wurde dabei im Vergleich zum Umgang mit Fotografie direkter, distanzloser. Hinzu kommt, dass das Ergebnis weniger vorhersehbar wird als bei den meisten fotografischen Verfahren. Der Scanner arbeitet sich in horizontalen Linien über die Motive und produziert so Reihe für Reihe Abbildungen der Natur – Unschärfen und Bildfehler inbegriffen. Der Zufall wird hier in Kombination mit den Eigenwilligkeiten des Scanners im Aussenraum zu einem gewichtigen Faktor bei der Bildproduktion. Der Akt der Abbildung wird folglich zu einem ergebnisoffenen Prozess voller sinnlicher Erfahrungen – oder um es mit den Worten des Künstlers zu sagen: «Ich fotografiere nun mit den Händen anstatt mit den Augen, schön ist das. Ich streife über die Oberflächen, ich streife durch den Wald.»¹

Entstanden ist dabei eine Werkserie mit 14 Unikaten, die von Abbildungen im herkömmlichen Sinn weit entfernt sind: In manchen Fällen legt der technische Vorgang einen weichen Schleier über die Motive, in anderen Fällen changieren die Motive zwischen fast naturalistischen und gänzlich abstrakten Bildelementen. Durch die besondere Lichtstimmung des Waldes sowie das Zusammenspiel von Schärfen und Unschärfen entsteht eine Atmosphäre der Entrücktheit. Da Hasenböhler den Scanner hauptsächlich auf Motive in Bodennähe richtete, beschreibt er den Vorgang auch metaphorisch damit, «den Boden zu belichten».² Beim angekauften *Scan 096* handelt es sich um ein Hauptwerk der Serie, das bereits vom Künstler durch das vergleichsweise grosse Format bewusst hervorgehoben wurde. Hasenböhler gelingt mit *Scan 096* ein Werk, das durch seine ungewöhnliche Art der Bildproduktion, seine eigenwillig entrückte Grundstimmung und die präzise drucktechnische Umsetzung überzeugt. Der Basler Wald wird dabei zu einem Ort voller unentdeckter Wunderlichkeiten, die mehr an Märchen denn an städtisches Naherholungsgebiet denken lassen.

Anmerkungen:

¹ Serge Hasenböhler in einem kurzen Text mit dem Titel «Erdlicht», der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Gisèle Linder (29.5.–17.7.2021) erschienen ist.

² Ebd.

Sandra Boeschenstein (*1967)

- Aus dem Zyklus: «davor und dahinter sowie davor und danach», 2021/2022
- Aus dem Zyklus: «Rückläufige Kausalitäten», 2021/2022

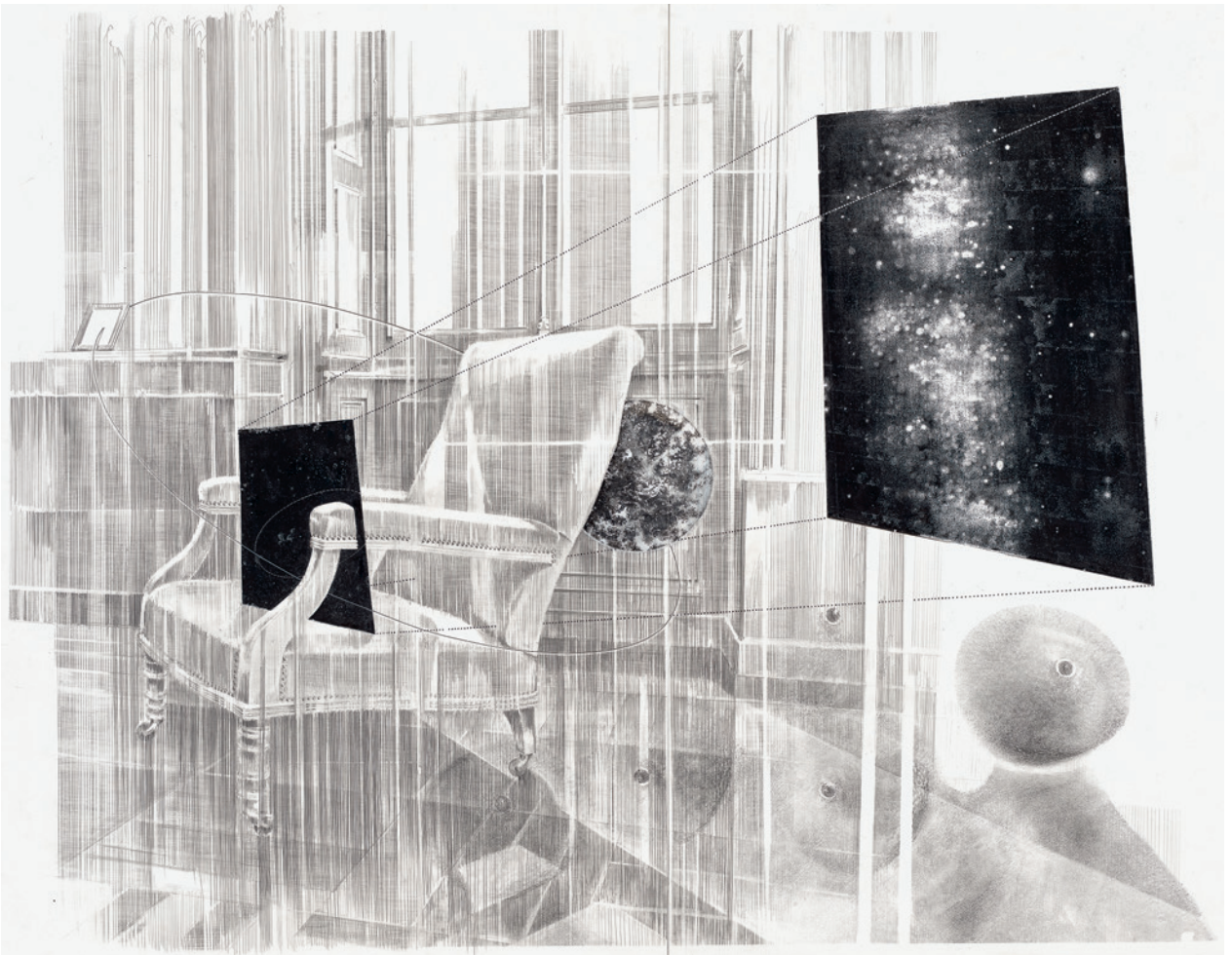
Abb. 1

Sandra Boeschenstein,

Aus dem Zyklus «davor und dahinter sowie davor und danach», 2021/2022.

Bleistift, Ölkreide, Ölfarbe, Bleistift und Tusche auf Papier, 76 × 56 cm bzw. 76 × 112 cm,

Inv. B10973

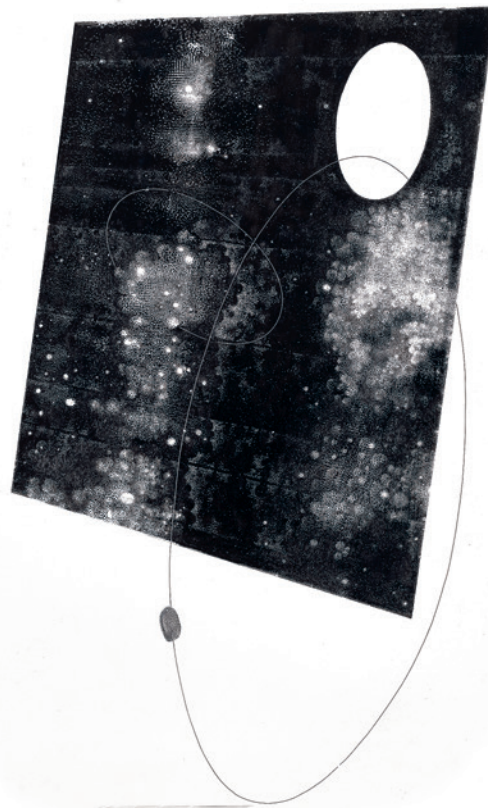


1

Die aus Stein am Rhein stammende Künstlerin Sandra Boeschstein wurde von der Sturzenegger-Stiftung von Beginn ihrer künstlerischen Karriere an begleitet. Kontinuität und neue Impulse verbinden sich in den neu angekauften Werken, die zahlreiche Anknüpfungspunkte zu den bisherigen Beständen bieten und diese zugleich um wichtige Aspekte bereichern.

Die Werkzyklen «davor und dahinter sowie davor und danach» und «Rückläufige Kausalitäten» eint die Verwendung von zwei Techniken. Zum einen arbeitet die Künstlerin mit Körperabdrücken, die sie einem Stempel ähnlich auf das Papier aufdruckt und im Anschluss in seinen Details nachbearbeitet. Dieses Verfahren nahm im Jahr 2019 beim Zyklus «sich Reinziehen als Kulturgut» seinen Anfang – einer Serie, die ebenfalls in der Sammlung der Sturzenegger-Stiftung

vertreten ist.¹ Nun wurde das Verfahren im Rahmen der beiden vorliegenden Werkzyklen weiterentwickelt. Zum anderen nutzt Boeschstein in beiden Serien ein druckähnliches Verfahren, bei dem schwimmende Pigmente in Form gebracht und auf ein Trägermaterial übertragen werden. Auch wenn es eine Wesensähnlichkeit zu den «Lackskins» von André Thomkins aufweist, kann es als eigenständig entwickeltes Verfahren bezeichnet werden. Dies zeigt sich an einigen zentralen Unterschieden: Im Vergleich zur historischen Referenz, die in den 1950er Jahren entwickelt wurde, erfolgt der Kontakt des Papiers mit dem Pigment von oben und nicht wie bei Thomkins durch einen Tauchgang des Papiers von unten. Während bei Thomkins Versuchen marmorierte Farbverläufe einen zentralen Stellenwert einnehmen, sind es bei



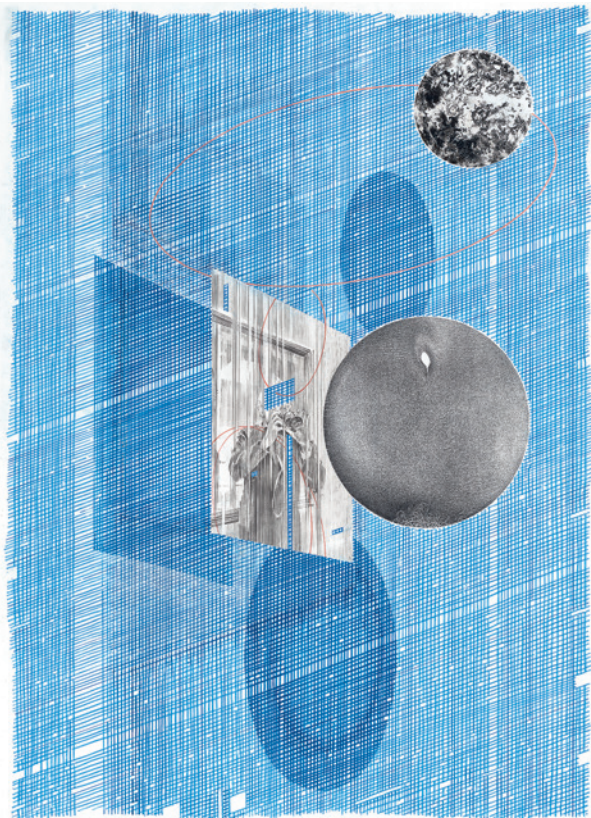
2

Boeschstein klar definierte Grundformen, innerhalb derer das zufällig Fließende Anwendung findet. Daraus entsteht ein Kontrast zwischen gesetzten und freien Elementen, der ihr Vorgehen auszeichnet. Während Thomkins seine Experimente zudem mit Pigmenten diverser Farbigkeiten auslebte und damit neben der Formfindung ein weiteres Gestaltungs- bzw. Experimentierfeld eröffnete, arbeitet Boeschstein in den bisherigen Zyklen mit ausschliesslich schwarzen Pigmenten und belässt den Fokus des Verfahrens damit bewusst auf dem Zusammenspiel kontrollierter und zufälliger Formfindung.

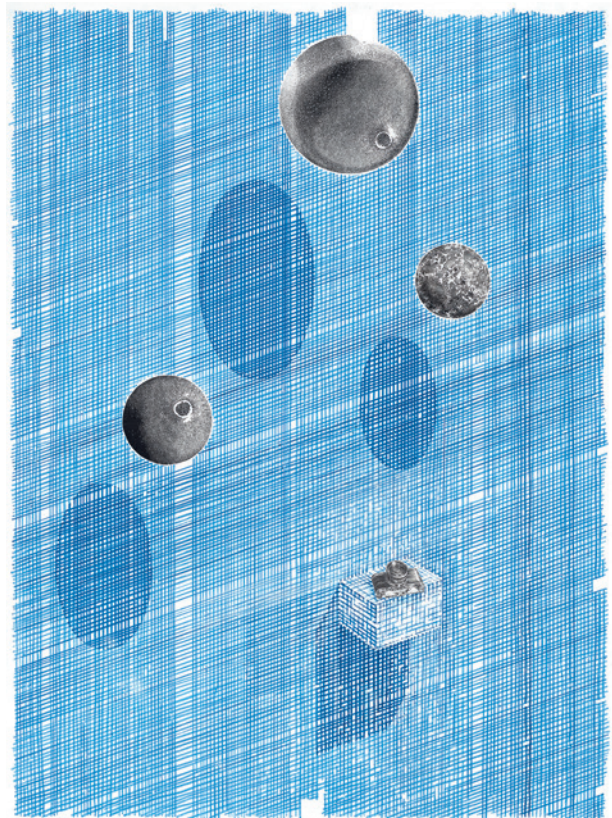
Der Titel des Zyklus «davor und dahinter sowie davor und danach» verweist auf eine Verschränkung zweier zentraler Dimensionen des Seins: Raum und Zeit. Die gedankliche und visuelle Auseinandersetzung mit grossen und kleinen Fragen des Seins mit Mitteln der Zeichnung, die hier abermals Anwendung findet, kann als ein Kernelement von Boeschsteins künstlerischer Praxis beschrieben werden. Während sich die erste Wortkombination auf die Räumlichkeit bezieht, geht es bei der zweiten um die zeitliche Dimension. Auffällig ist dabei, dass der Begriff «davor»

in beiden Fällen Anwendung findet, mit «dahinter» bzw. «danach» jedoch zwei ungleiche Worte als Ergänzung des Begriffspaares verwendet werden. Durch die geschickte Kombination zeichnerischer Methoden – neben den beiden eingangs erwähnten sind dies Bleistiftzeichnungen und nachbearbeitete Abdrücke – spielt die Künstlerin mit Räumlichkeit und Perspektive. Hierfür bringt sie die verschiedenen Elemente dergestalt in Bezug zueinander, dass beides angedeutet und postwendend gebrochen wird. Raum wird illusionistisch skizziert und in Folge direkt wieder negiert. Die zeitliche Dimension kommt durch Brüche innerhalb des Motivs zum Tragen, die den Anschein erwecken, dass es hier zu einer Gleichzeitigkeit der Elemente – man könnte sie als verschiedene Zeitebenen auslegen – kommt. Die Kombination zeichnerischer Techniken, die in der Umsetzung kurze Momente bis hin zu stundenlanger, konzentrierter Arbeit erfordern, öffnet zudem eine weitere Ebene unterschiedlicher Zeiten.

Während beim Zyklus «davor und dahinter sowie davor und danach» die Konstellation verschiedener Techniken im Vordergrund steht, geht es bei «Rückläufige Kausalitäten» verstärkt um die Ausein-



3



4

andersetzung mit Auslöschung und Freilegung von Bildelementen. Grundlage der Serie waren dabei Bleistift-Zeichnungen, welche die Künstlerin mit einer blauen Rasterstruktur überzog und dann partiell wieder freilegte. Die feingliederigen, naturalistisch anmutenden Darstellungen stehen dabei in einem klaren Gegensatz zu den im Vergleich grobstrichigen, unpräzisen Rasterstrukturen. Das Wechselspiel aus erschaffen und auslöschen, sichtbar machen und überdecken nimmt hier einen zentralen Stellenwert ein. Durch nachträglich hinzugefügte Elemente wie Schatten oder Ellipsenformen verfeinert Boeschstein das Spiel der Ebenen zu Werken, die sich stets in der feinen Balance aus rasterhafter Flächigkeit und räumlicher Tiefe bewegen.

Der Ankauf erfolgte anlässlich der Ausstellung DOPPIO IV – Sandra Boeschstein/Zilla Leutenegger, die im Herbst 2022 im Oberlichtsaal des Museums zu Allerheiligen zu sehen war. Dabei wurden Werke der beiden Künstlerinnen ausgehend von der Grundidee räumlicher Erweiterungsmöglichkeiten des Mediums Zeichnung in einen visuellen Austausch miteinander gebracht.

Abb. 2

Sandra Boeschstein, Aus dem Zyklus «davor und dahinter sowie davor und danach», 2021/2022.

Bleistift, Ölkreide, Ölfarbe, Bleistift und Tusche auf Papier, 76 × 56 cm bzw. 76 × 112 cm, Inv. B10974

Abb. 3

Sandra Boeschstein, Aus dem Zyklus «Rückläufige Kausalitäten», 2021/2022.

Farbstift, Ölpastell und Tinte auf Papier, 76 × 56 cm, Inv. B10975

Abb. 4

Sandra Boeschstein, Aus dem Zyklus «Rückläufige Kausalitäten», 2021/2022.

Farbstift, Ölpastell und Tinte auf Papier, 76 × 56 cm, Inv. B10976

Anmerkung:

- ¹ Vgl. Jahresbericht der Sturzenegger-Stiftung 2019/2020.

Zilla Leutenegger (*1968)

- Stoneway, 2020
- 19. Jan. 2021 (Quizfrage), 2021
- 23. Jan. 2021 (Das Gespenst), 2021
- 23. Jan. 2021 (Turbo Kantone), 2021
- 8. Feb. 2021 (Matrix), 2021

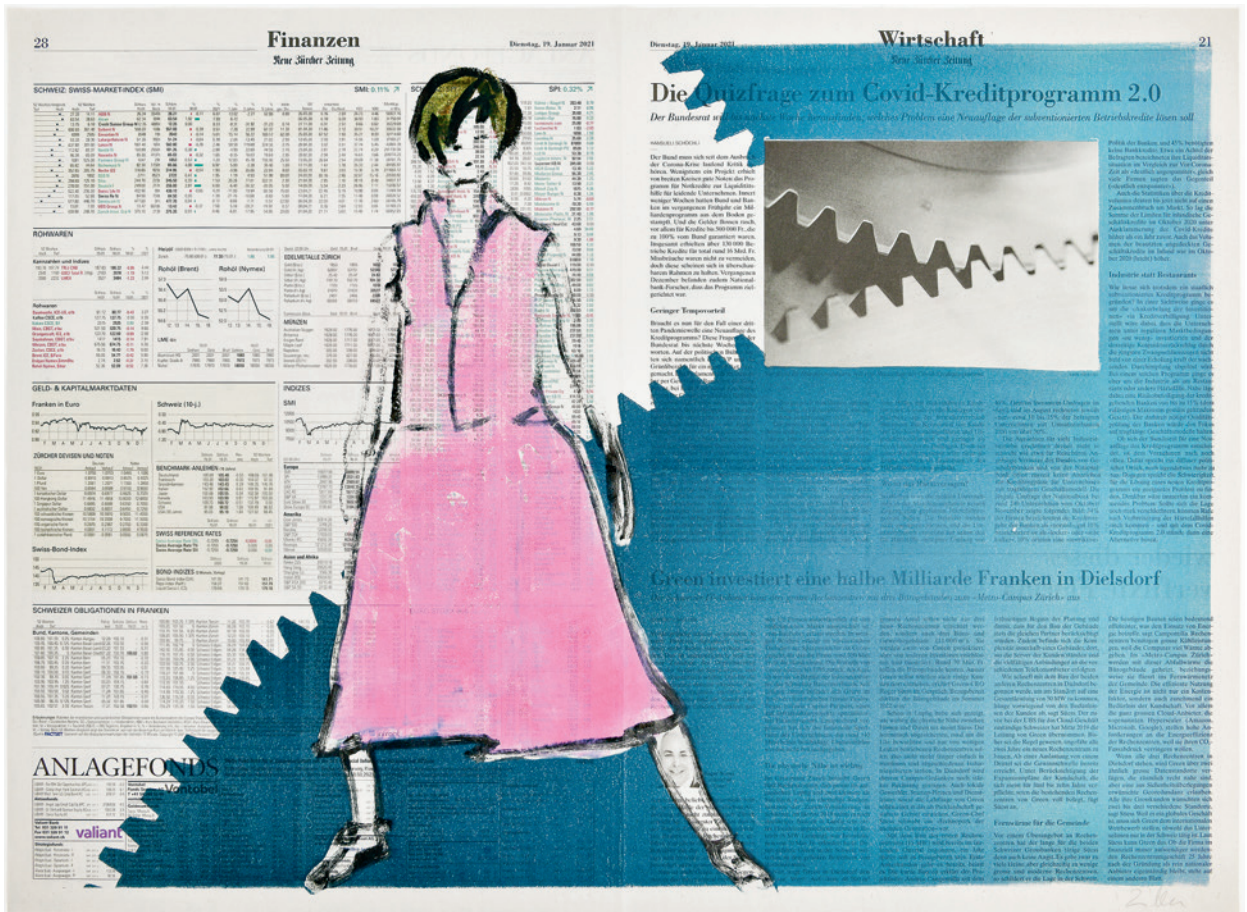
Abb. 1

Zilla Leutenegger,

19. Jan. 2021 (Quizfrage), 2021.

Öl auf Zeitung (Monotypie), 56 × 72.5 cm,

Inv. C6569



1

Im Frühjahr 2020 wurden in der Schweiz nach und nach alle Bereiche des öffentlichen Lebens eingeschränkt. In den Online- und Printmedien tobte ein omnipräsent ausgefochtener Kampf um die Auslegung von Statistiken und Pandemie-Parametern sowie um neue Massnahmen und ihre Wirkungen. Für Kunstschaffende hiess diese Ausnahmesituation: Ausstellungen wurden verschoben, Residencies abgesagt, Kollaborationen waren ebenso wenig möglich wie die Arbeit in Gruppenateliers. Neben den bereits im vergangenen Jahresbericht beschriebenen Corona-Zeichnungen von Yves Netzhammer entwickelte auch Zilla Leutenegger eine Werkserie, die direkt auf die Zeit der Corona-Pandemie Bezug nimmt. Vier der Werke konnten für die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung gewonnen werden. Der Ankauf stellt zugleich die Neuaufnahme der 1968 geborenen Zilla Leutenegger in die Sammlung dar.

Als Grundlage für ihre Werkserie verwendete die Künstlerin Zeitungsseiten der Neuen Zürcher Zeitung aus den Monaten der Pandemie und ergänzte diese durch eigene Bildideen. Geschickt greift Leutenegger hierbei Formen der Zeitungsseiten auf und macht sie zu einem Teil ihrer Bildkomposition: Die tagesaktuellen Zahlen der Aktienkurse bilden in einem Fall das Muster der Kleidung, die Wabenform der kantonalen Impfquoten wird in einem anderen zur Grundstruktur einer Bluse. Das Motiv zweier Zahnräder wird aus einer der Zeitungsabbildungen aufgegriffen und erweitert. Die auseinanderdriftenden Zacken der Räder werden dabei zum Leitmotiv, das sich – nun überdimensioniert und metaphorisch aufgeladen – über den halben Bildraum spannt. Leutenegger nutzte für die Werkserie das Verfahren der Monotypie. Dabei wird die Farbe auf eine Platte aufgetragen und die noch frische, feuchte Farbe im



2

Anschluss direkt auf das Trägermaterial, hier die Zeitungsseite, gedruckt. Der Vorgang kann dabei jeweils nur einmal durchgeführt werden. Es handelt sich daher um ein aussergewöhnliches Druckverfahren, das als Ergebnis keine Auflage, sondern stets Unikate entstehen lässt.

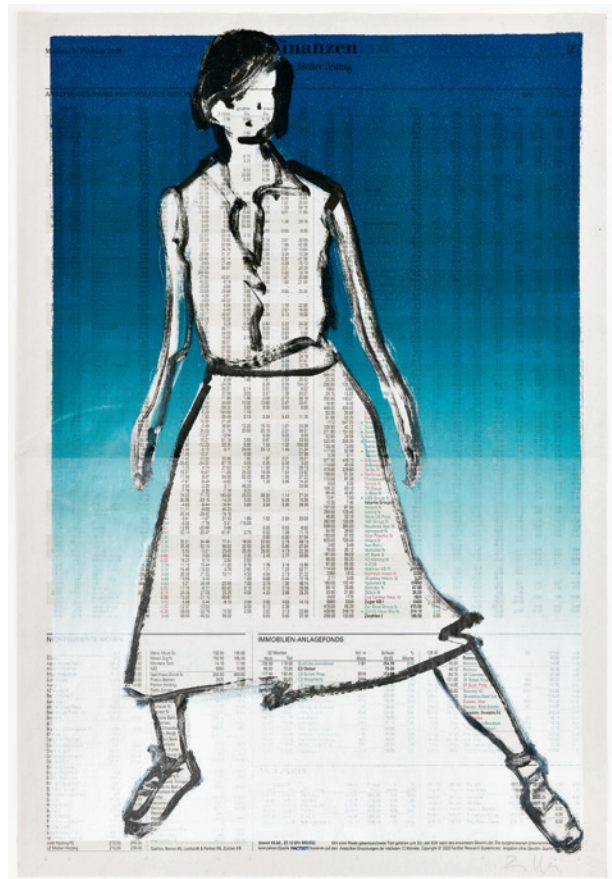
Die weibliche Figur, die in einigen Werken gleich mehrfach auftaucht, strahlt in ihren Bewegungen eine Leichtigkeit und Entspanntheit aus, die in einem Kontrast zu den lesbaren Überschriften steht: Auf der Textebene der Zeitungsseiten geht es um das Covid-Kreditprogramm, das «Gespenst des Grenzchaos» und «Engpässe bei Impfstoffen», während im Vordergrund die Frauenfigur in zumeist wartenden oder beobachtenden Posen zu sehen ist. Bei der Auswahl der angekauften Werke wurde neben formalen und qualitativen Kriterien auch auf die thematischen Setzungen der Zeitungsartikel geachtet: Die Angst vor

Grenzschiessungen in Europa, Diskussionen um Impfungen sowie die Auseinandersetzung mit wirtschaftlichen Auswirkungen der Pandemie unreissen gemeinsam einige der zentralen Themenfelder dieser Ausnahmesituation.

Leutenegger gelingt es mit dieser Serie, ein grundsätzliches Spannungsfeld der Corona-Zeit festzuhalten: Stillstand und erzwungene Entscheidung auf der einen Seite, sich überschlagende Ereignisse und mediale Superlative auf der anderen. Die Werkserie vereint spielerisch leichte Elemente mit der bleiernen Schwere dieser Zeit. Sie bietet durch die durchschimmernden Zeitungstexte die Möglichkeit, auch zukünftig fragmentarische Einblicke in Diskussionen während dieses sonderbaren Moments zu erhalten. Es wird der Tag kommen, an dem die Corona-Pandemie überstanden und die Erinnerungen daran langsam in Vergessenheit geraten. Zilla Leuteneggers Werkserie



3



4

Abb. 2
Zilla Leutenegger,
 23. Jan. 2021 (Das Gespenst), 2021.
 Öl auf Zeitung (Monotypie), 56 × 72.5 cm,
 Inv. C.6570

Abb. 3
Zilla Leutenegger,
 23. Jan. 2021 (Turbo Kantone), 2021.
 Öl auf Zeitung (Monotypie), 55.5 × 40.5 cm,
 Inv. C.6571

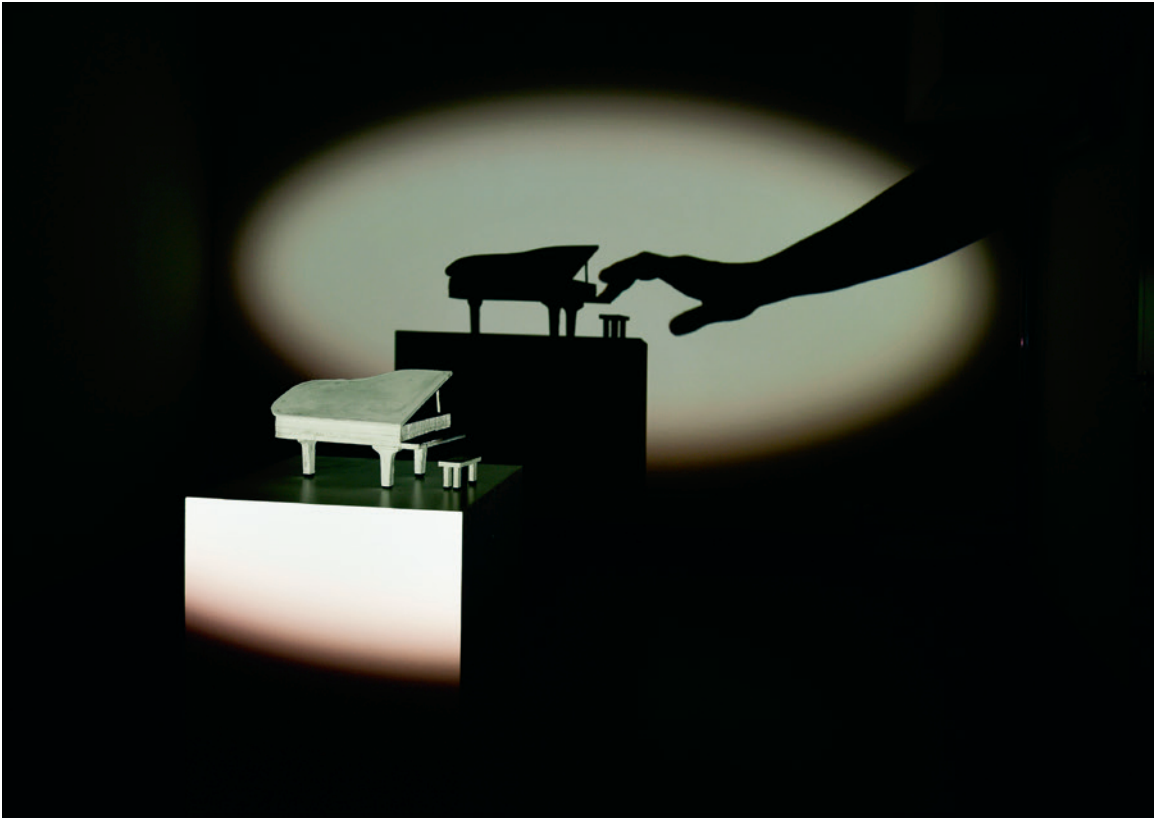
Abb. 4
Zilla Leutenegger,
 8. Feb. 2021 (Matrix), 2021.
 Öl auf Zeitung (Monotypie), 46.5 × 32 cm,
 Inv. C.6572

wird auch dann die Möglichkeit bieten, sich Momenten der damaligen Zeit anzunähern oder gar sich abermals hineinzusetzen. Ein Stück Zeitgeschichte – konserviert in einer eindrücklichen Werkserie.

Im Rahmen der Ausstellung DOPPIO IV, einer Doppelausstellung mit Zilla Leutenegger und Sandra Boeschstein, kam es dann zu einem weiteren Werkankauf. Das Werk «Stoneway» (2020) ist eine Kombination aus einer kleinen Plastik, einer Projektion sowie einer Tonspur. Der materialisierte Teil des Werks ist ein kleiner Flügel aus Beton und Kalk – eine in Sgraffito-Technik fein bemalte Miniaturausgabe des ansonsten sehr wuchtigen Instruments. Das kleine Objekt findet seine Ergänzung in einem weitaus grösseren Schattenwurf, der von einem Projektor auf die Wand projiziert wird. In regelmässigen Abständen erscheint aus dem Nichts zusätzlich eine Schattenhand und spielt auf dem Flügel – und nicht irgendein Stück, es ist das Intro des berühmten Klavierkonzerts Nr. 3 von Sergej Rachmaninow, eingespielt von der Künstlerin selbst. Der Hauptteil des Stücks gilt wie die meisten Stücke des Komponisten als ausgesprochen anspruchsvoll, was in starkem Kontrast zum Intro steht, das selbst für Laien einstudierbar ist. Ein paar Takte Rachmaninow selbst spielen? Dieses Intro macht es möglich und Zilla Leutenegger tut es. Danach wird es wieder ruhig im Raum. Das konzertante Schattenspiel macht Pause, ehe es nach einiger Zeit von Neuem beginnt. Das Werk lädt durch die Möglichkeit, selbst Teil des Schattenspiels zu werden, zur Interaktion ein. Materialisierte und ephemere Elemente verbinden sich zu einer raumgreifenden Werkanlage, die trotz der grosszügigen Abmessungen eine Form der Zerbrechlichkeit beibehält. Medial vielschichtig und sinnlich faszinierend: Mit «Stoneway» erhält die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung einen hochkarätigen Neuzugang, der dem Museumspublikum auch in Zukunft noch viel Freude bereiten wird.

Abb. 5

Zilla Leutenegger, Stoneway, 2020.
Installation mit 1 Objekt (Beton, Kalk),
1 Video (Farbe, Ton, Loop), Inv. P474

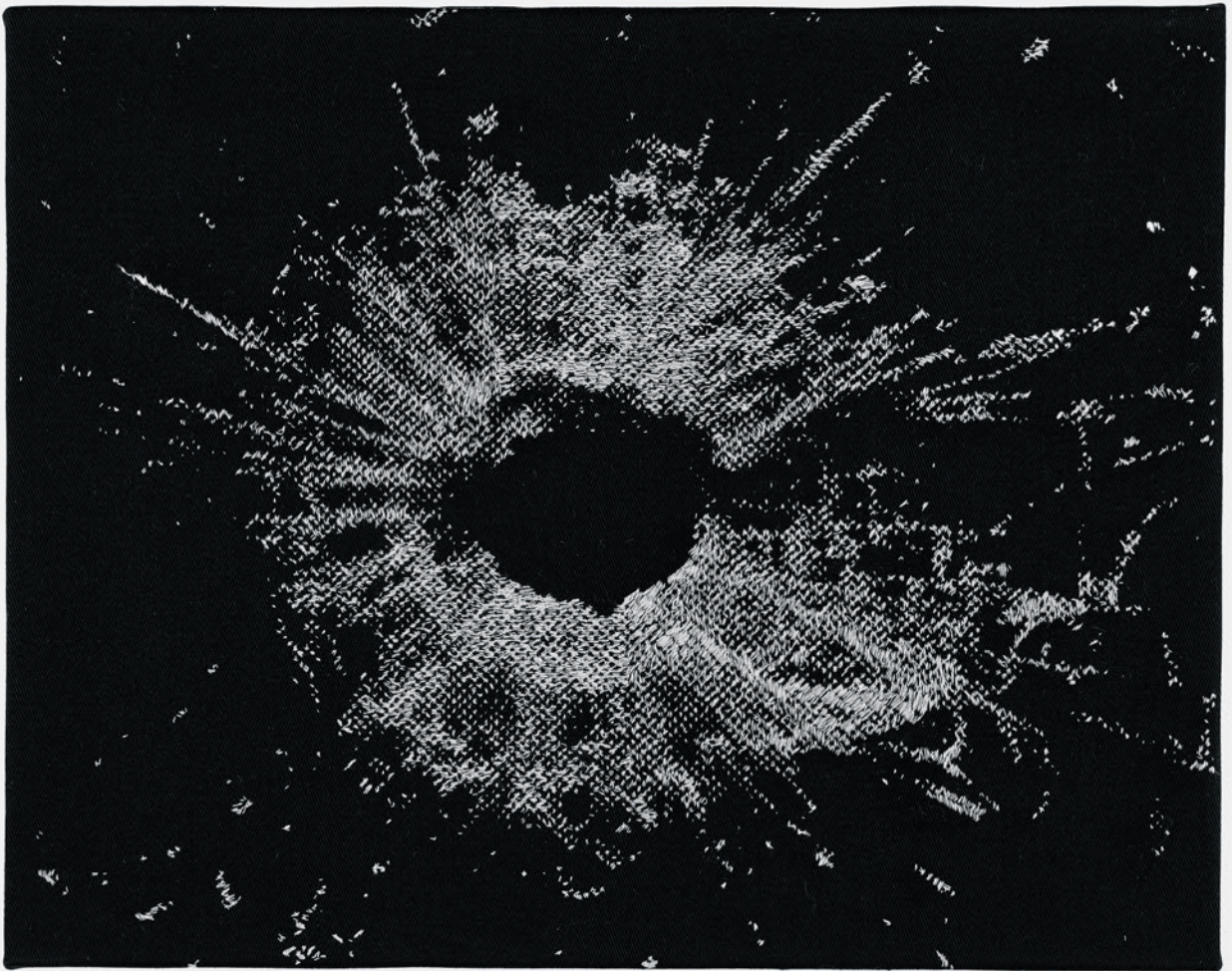


Donato Amstutz (*1969)

- Surface Tension, 2021
- Surface Tension, 2021
- Ohne Titel (tachisme), 2021

Abb. 1

Donato Amstutz, Surface Tension, 2021.
Stickerei auf Leinwand, 28.5 × 34 × 4.5 cm,
Inv. A2448

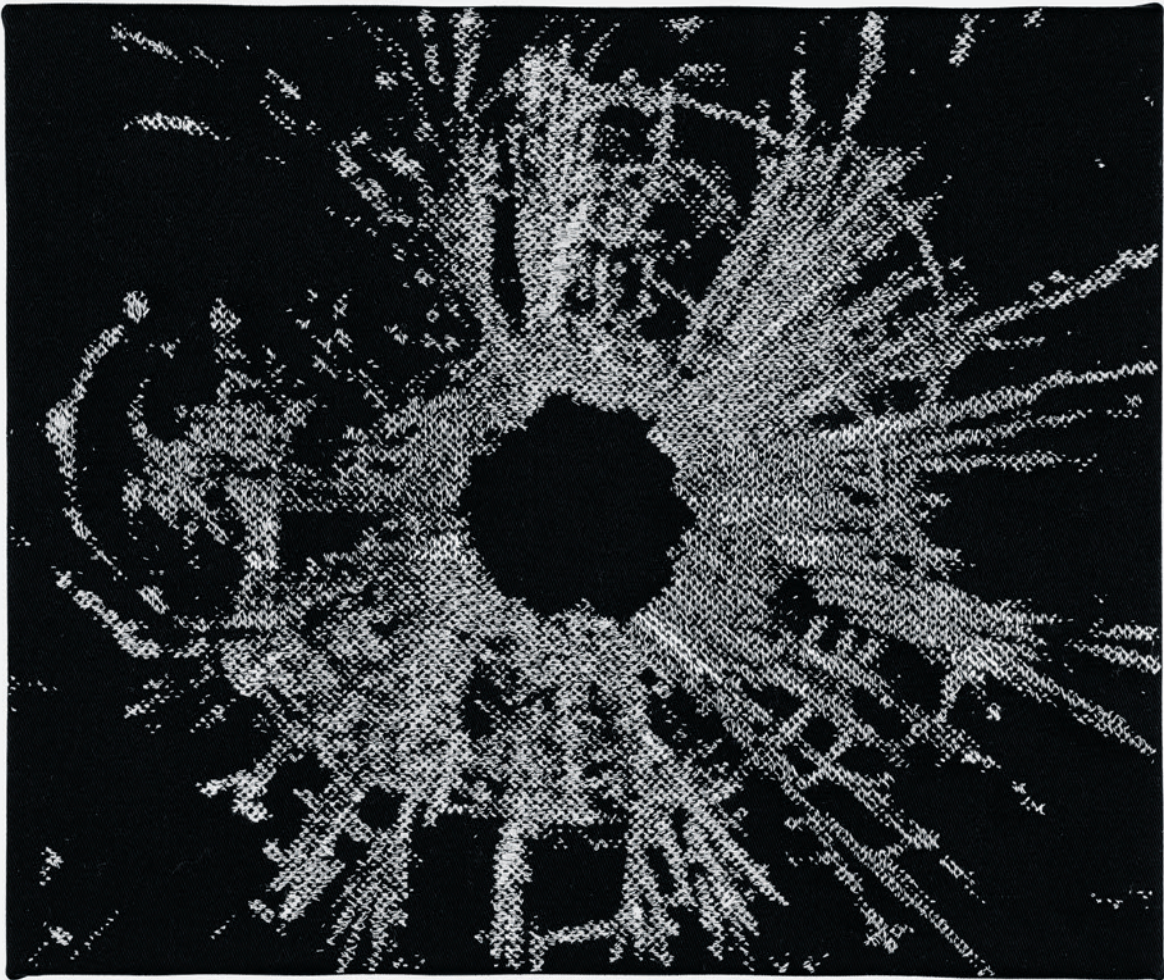


1

Nähert man sich dem künstlerischen Schaffen von Donato Amstutz, so liegt der Einstieg über seine bevorzugte Technik des Stickens nahe. In langwieriger Handarbeit erarbeitete der Künstler Werke mit Enzyklopädie-Einträgen, Totenköpfen und Medikamentenschachteln.

Die morbiden Motive der Werke öffnen dabei eine unmittelbare Differenz zu den ursprünglichen Konnotationen der Stickkunst als lieblich und primär dekorativ. Die meist äusserst reduzierte, monochrome Wahl von Weiss- oder Schwarztönen rückt die Werke regelmässig in die Nähe ungegenständlich-abstrakter Bildtraditionen und damit weit weg von volkstümlicher Stickereikunst. Die Begriffe der Duldsamkeit und Hartnäckigkeit tauchen in Zusammenhang mit Amstutz' Schaffen immer wieder auf. Die Dimensionen des Handwerks sowie der (benötigten) Zeit des Pro-

duktionsprozesses sind ebenfalls zentral und wurden bereits mehrfach ausgiebig beschrieben. Mit den aktuellen Werken rückt zusätzlich ein anderes Element im Umgang mit Nadel und Faden in den Vordergrund: Raum- und Farbwirkung. Dabei bedient der Künstler sich einzig weissen Fadens, den er auf schwarze Leinwand stickt. Die limitierten Möglichkeiten der gewählten Mittel mögen auf den ersten Blick einschränkend wirken, machen letztlich jedoch die Faszination der Werke aus. So gelingt Amstutz bei «Surface Tension» ein optisches Meisterstück: Beide Werke zeigen den Durchschlag einer Oberfläche, der zu Splitterungen des umliegenden Materials und einem, zentral positionierten, Loch geführt hat. Doch während der Einschlag beim einen Werk von vorne in die Bildfläche zu gehen scheint, wirkt es beim anderen, als ginge er aus dem Werk in den Raum hinaus. Dicht gestickte

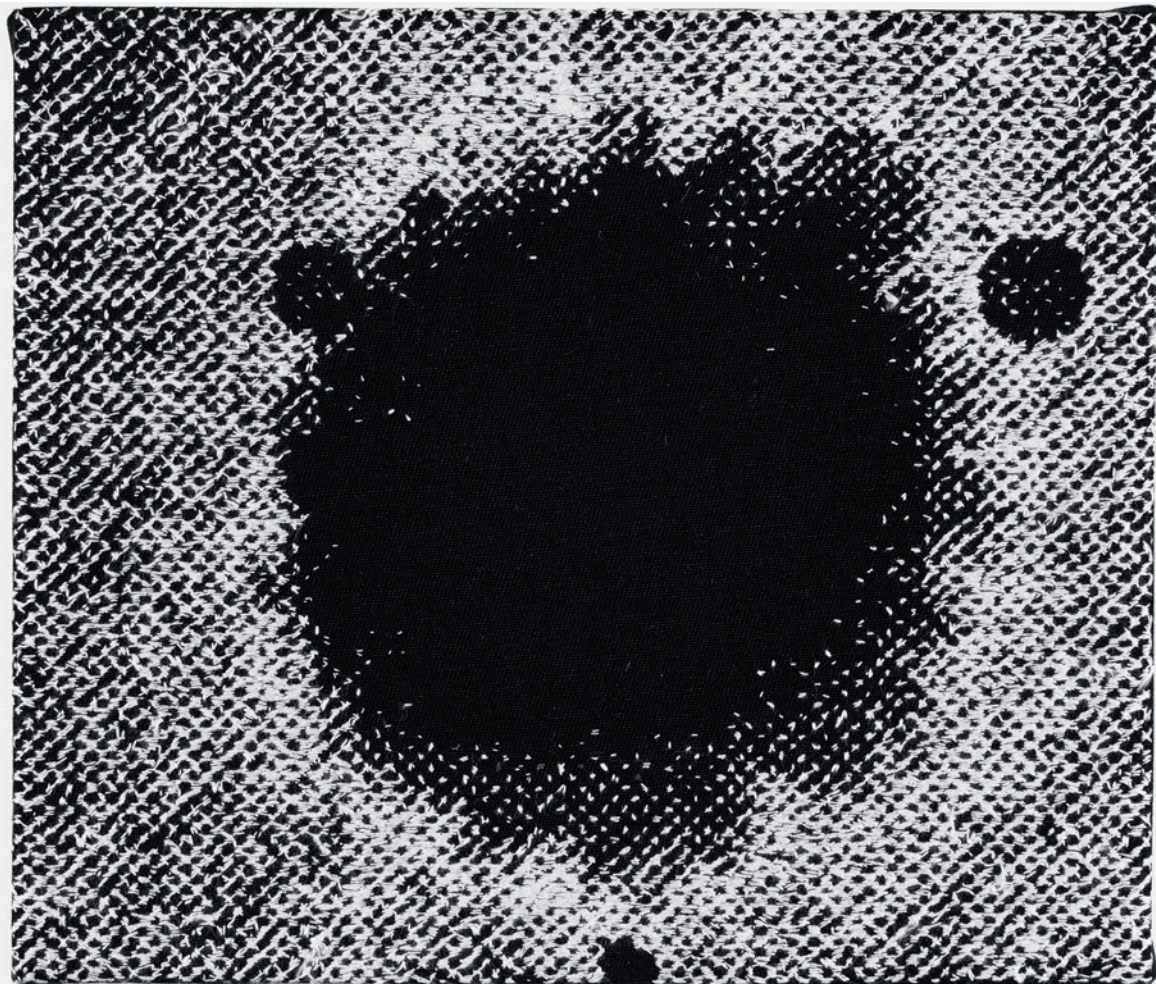


2

Passagen geben insbesondere beim Blick aus der Distanz den Eindruck eines klaren, hellen Weiss, während Passagen mit Abständen zwischen den Weissflächen im Kopf zu grülicheren Flächen zusammengefügt (oder sollte man sagen: fehlinterpretiert?) werden. Durch absolute Präzision in der Anwendung dieses optischen Mittels gelingt es Amstutz, den Eindruck von Farbabstufungen und damit Raumwirkung zu erzeugen.

Beim etwas kleineren Werk «Ohne Titel (tachisme)», das als Schenkung des Künstlers in die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung kommt, geht Amstutz etwas anders mit dem Grundmotiv des Lochs um: Durch die Aussparung des Zentrums bildet es sich hier ausschliesslich als eine Art Negativform der weisen Umgebung. Der Titelzusatz «tachisme» verweist dabei auf die im Frankreich der 1940er Jahre entstan-

dene Kunstströmung des Tachismus. Der Begriff entstand durch die abfällig gemeinte Äusserung eines Kunstkritikers, der die ungegenständlichen Kunstwerke damit als Fleckenkunst (frz. tache = Fleck) schmähte. Eine Grundidee des Tachismus war es, die rationale Kontrolle durch Spontaneität und Impulsivität bewusst zu umgehen und dadurch auf das Unbewusste zugreifen zu können. Führt man sich Amstutz' langen, Ratio und höchste Präzision erfordernden Arbeitsprozess vor Augen, so ist der Titel als humorvoller Kommentar zu verstehen. Denn trotz der motivischen Verbindung durch das Motiv des Flecks, steht das Werk durch seinen Umsetzungsprozess in deutlichem, gar maximalem Kontrast zu seiner historischen Referenz.



3

Abb. 2

Donato Amstutz, Surface Tension, 2021.
Stickerei auf Leinwand, 28,5 × 34 × 4,5 cm,
Inv. A2449

Abb. 3

Donato Amstutz,
Ohne Titel (tachisme), 2021.
Stickerei auf Leinwand, 24 × 20 × 4,5 cm,
Inv. A2450

Monica Ursina Jäger (*1974)

Liquid Time, 2022

Abb. 1

Monica Ursina Jäger, Liquid Time, 2022.
5-Kanal-Video, Dauer: 20 Minuten, Inv. V10



1

Die in Zürich und London lebende Schweizer Künstlerin Monica Ursina Jäger (*1974, Thalwil) befasst sich in ihren Kunstprojekten mit dem Verhältnis zwischen Natur und Mensch. Parallel forscht und lehrt sie seit dem Jahr 2016 an der Zürcher Hochschule für angewandte Wissenschaften am Institut für Umwelt und Natürliche Ressourcen. Ihr Ansatz ist geprägt von einem ausgeklügelten Wechselspiel von wissenschaftsnaher Recherche und sinnlicher Umsetzung mit Mitteln der Kunst.

Die 5-Kanal-Videoinstallation «Liquid Time» ist Ergebnis und Herzstück einer mittlerweile 5-jährigen Recherche zur bislang wenig beachteten, endlichen Ressource Sand. Die Auseinandersetzung mit dem Thema hat ihren Ursprung in einem Forschungsaufenthalt der Künstlerin in Singapur. Der Inselstaat hat – primär durch Sandaufschüttungen – die Landfläche um rund 20 % erhöht und ist dadurch eine der grössten Sandimporteure der Welt.¹ Nachdem es durch

exzessiven Sandabbau in den Nachbarländern zu erheblichen Umweltschäden gekommen war, verboten die Regierungen von Indonesien, Vietnam und Kambodscha zeitweise oder dauerhaft den Sandexport nach Singapur.²

Doch nicht nur in den aufstrebenden Metropolregionen Asiens ist der Sandverbrauch immens: Um ein durchschnittliches Einfamilienhaus zu bauen, werden rund 200 Tonnen Sand benötigt, für den Bau von einem Kilometer Autobahn gar 30 000 Tonnen. Laut Schätzungen des Umweltprogramms der Vereinten Nationen (UNEP) liegt der jährliche Sandverbrauch weltweit etwa bei 40 Milliarden Tonnen pro Jahr.³ Bemerkenswert ist dabei, dass für viele Verwendungen nur der von Wasser geformte Sand in Frage kommt. Wüstensand ist daher für viele Anwendungen unbrauchbar. Dies führt dazu, dass in einigen Teilen der Welt bereits Sandknappheit herrscht und der illegale Handel mit Sand floriert.

Während das Gesamtprojekt die Thematik des Sands weltweit in den Blick nimmt, fokussiert die angekaufte Videoarbeit auf die Situation in der Schweiz. Teile des Filmmaterials entstanden dabei in der nahegelegenen Kiesgrube Rafzerfeld. Monica Ursina Jäger nimmt die Betrachtenden dabei mit auf eine Zeitreise durch die Entwicklungsgeschichte des Sands: Vom Bergmassiv, über Flussbetten, bis zu den riesigen Sandwänden einer Kiesgrube. Der ansonsten hunderttausende Jahre dauernde Prozess wird hier zu einer abwechslungsreichen, kurzweiligen Erzählung kondensiert. Mit sinnlichen, teilweise spektakulären Bildern und einer eigenständigen, abstrahierenden Bildsprache gelingt der Künstlerin eine anschauliche und zugleich poetische Herangehensweise an die Thematik. Reale Schauplätze überlagern sich mit fiktiven Orten und fügen sich zu einem eindrücklichen Gesamtwerk, das auch als meditativer Einblick in die Tiefe der Zeit verstanden werden kann.

Die Verbindung der künstlerischen Praxis mit naturwissenschaftlichem Interesse passt ideal zur Identität des Mehrspartenhauses Museum zu Allerheiligen. Die Aufnahme von Monica Ursina Jäger in die Sammlung Sturzenegger-Stiftung ist daher nicht nur aufgrund der Eigenständigkeit und Qualität ihres Schaffens sondern auch im Hinblick auf die Ausrichtung des Hauses eine absolute Bereicherung. «Liquid Time» wurde in Folge des Ankaufs von Mai bis August 2022 in einer gleichnamigen Ausstellung im Oberlichtsaal des Museums zu Allerheiligen erstmals öffentlich ausgestellt.

Anmerkungen:

- ¹ Quelle: <https://www.geo.de/natur/oekologie/865-rtkl-singapur-auf-sand-gebaut> (letzter Zugriff: 7.4.2022).
- ² Quelle: <https://www.helvetas.org/de/schweiz/was-sie-tun-koennen/dran-bleiben/blog/polit-sichten/sandindustrie> (letzter Zugriff: 7.4.2022).
- ³ Quelle: <https://www.dw.com/de/kein-sand-mehr-wie-am-meer/a-41559591> (letzter Zugriff: 7.4.2022).

Marc Bauer (*1975)

- Sea, 2019
- Ohne Titel (Aquarius), 2019

Abb. 1

Marc Bauer, Sea, 2019.
Animierter Film, 58 Sekunden, Loop,
Edition 3 plus 1 AP, Inv. V9



1

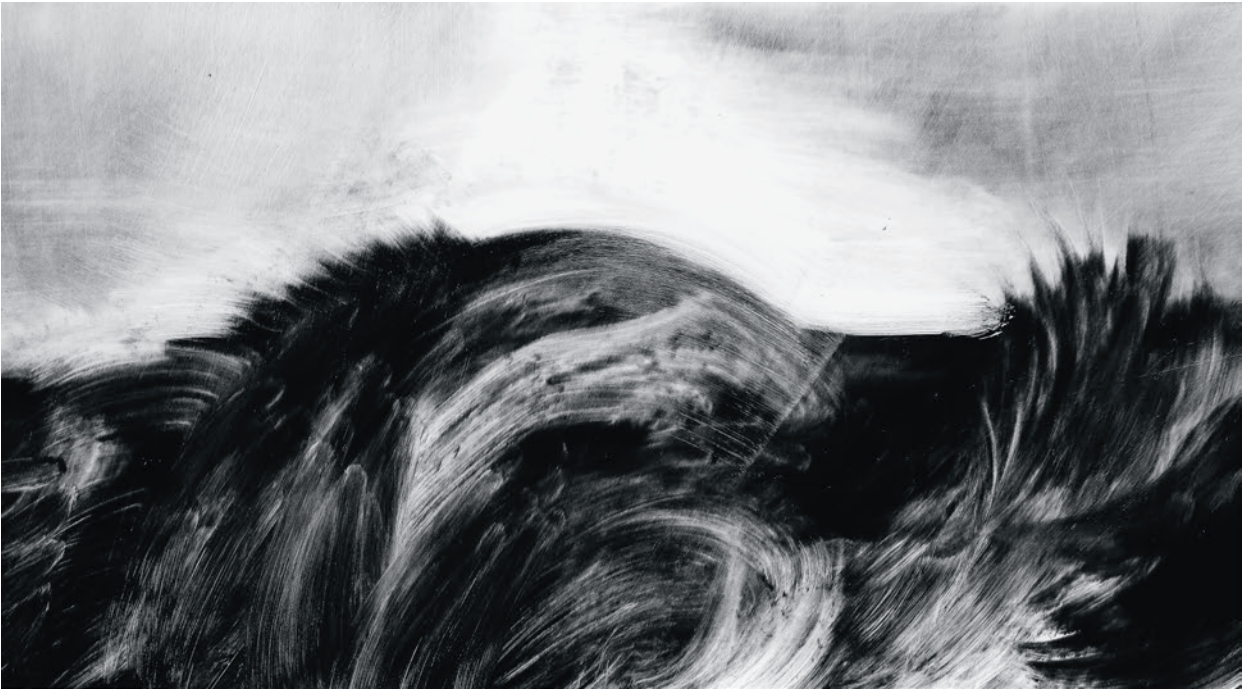
Im Februar 2021 erschien die Publikation «White Violence», die Marc Bauers eindrückliche visuelle Auseinandersetzung mit den Migrationsströmen seit 2015 zusammenfasst. Im Zentrum des Werkzyklus steht dabei das Mittelmeer, wovon Bauer ausgehend seine rhizomartig angelegte Recherche entwickelte. Er verarbeitete dabei aktuelle Medieninformationen, bildete Themengruppen und untersuchte Parallelen der aktuellen Situation mit Motiven aus der Kunstgeschichte. Eine Auswahl von Motivbildern auf Vasen fand ebenso Eingang in die Publikation wie ikonische Schiffbruchszenen und Twitter-Nachrichten des rechtsnationalen italienischen Politikers Matteo Salvini.

Die beiden angekauften Werke entstammen dieser breit angelegten zeichnerischen Auseinandersetzung und wurden als zentrale Hauptwerke der Werkserie ausgemacht.

Die grossformatige Bleistiftzeichnung «Untitled» ist die Interpretation eines Pressefotos mit Symbolcharakter, die der Künstler mehrfach in verschiedenen Ausführungen umsetzte. Zu sehen sind Menschen in Ganzkörper-Schutzkleidung, die die ankommenden Bootsflüchtlinge inspizieren. Durch die Form der Darstellung spitzt Bauer die im Motiv bereits angelegte Entmenschlichung der Bootflüchtlinge zu: Die Körper

sind lediglich skizziert, einzig die schemenhaften Gesichtszüge sowie die nachglänzenden Augen sind jeweils ausgearbeitet und klar zu erkennen. Das Verhältnis zwischen den oben stehenden Personen in Schutzkleidung und den Bootsflüchtlingen im Bug des Schiffs ist von Distanz und Gegensätzen gekennzeichnet: Die weiss gekleideten Figuren auf dem Deck sind in aktiven Haltungen zu sehen, während die ankommenden Bootsflüchtlinge eng aneinander gepfercht in ausharrender Haltung dargestellt sind.

Das entstandene Werk ist voller innerer Spannung, der sich die Betrachterinnen und Betrachter schwerlich entziehen können. Die Situation trägt eine Kühle und Empathielosigkeit in sich, die einen schauern lässt und dazu verleitet, nochmals in Erinnerung zu rufen, welche Situation hier eigentlich dargestellt ist: Es ist die Ankunft von Menschen, die in gefährlichen, risikoreichen Umständen über das Mittelmeer gekommen sind und nun auf der anderen Seite, in Europa empfangen werden – mit Schutzanzügen und von oben herab, mit spürbarer Kälte und Distanz. Bauer fängt hier eine sinnbildliche Situation ein, die als düsteres Psychogramm des emotionalen Zustands unserer Kultur gelesen werden kann.



2



3



4

Das Video «Aquarius» besteht aus einer Serie von Zeichnungen in schwarzem Öl auf Plexiglas, die der Künstler zu einem Video montiert hat. Im Mittelpunkt der rund ein-minütigen Sequenz steht nach Aussage des Künstlers die körperliche Erfahrung des Meeres in Bewegung, seiner starken Wellen und des sich verändernden Horizonts. Und tatsächlich entsteht schon nach kurzer Zeit das aufkommende Gefühl der Seerkrankheit. Die Kraft und Bedrohlichkeit des in düsteren Schwarzweiss-Nuancen dargestellten Meeres verweist hierbei wieder auf die gross angelegte Auseinandersetzung aus der «White Violence»-Serie und gibt mutmasslich einen abstrahierten und dennoch emotional nachempfindbaren Eindruck der Situationen, denen sich die Asylsuchenden auf dem Bootsweg im Mittelmeer ausgesetzt sahen. Marc Bauer gelingt mit Mitteln der Zeichnung ein Film, der eine unbändige Kraft entwickelt und mit seiner Dynamik eine faszinierende Sogwirkung entfaltet. Das Meer beängstigt und zieht die Betrachtenden dennoch unmittelbar tief in sich hinein. Es ist, als sähe man einer faszinierenden Bedrohung ins Auge – sehr gefährlich und zugleich wunderschön.

Abb. 2, 3

Marc Bauer, Sea, 2019.
Animierter Film, 58 Sekunden, Loop,
Edition 3 plus 1 AP, Inv. V9

Abb. 4

Marc Bauer, Ohne Titel (Aquarius), 2019.
Bleistift auf Papier, 220 × 150 cm,
Inv. B10644

Annaïk Lou Pitteloud (*1980)

all the places I no longer have access to (suite), 2022

Abb. 1
Annaïk Lou Pitteloud,
all the places I no longer have access to
(suite), 2022.
Schlüssel, gesandstrahlter und polierter
Stahl, 91 × 9.5 × 3.6 cm, Inv. P473



Wer kennt sie nicht, diese Schlüssel, die am eigenen Bund auftauchen oder genauer: plötzlich wahrgenommen werden, ohne dass ihre ursprüngliche Funktion noch bekannt ist? Gemeint sind die Schlüssel all jener Schlösser, deren ehemaliger Nutzen in Vergessenheit geraten ist: das Vorhängeschloss für das Schliessfach in der Bibliothek, der Zweitschlüssel des Fahrrads, das man gelegentlich mitnutzte oder der alte Kellerschlüssel des ehemaligen Nachbarhauses.

Hinzu kommen all jene Schlüssel, von denen man zwar sofort weiss, wozu sie eigentlich Zugang brächten, dies aber nicht mehr tun (sollten). Die vergessenen Schlüssel zu all jenen Orten, zu denen man ehemals Zugang hatte, nun aber (eigentlich) nicht mehr: die ehemalige Wohnung, das letzte Atelier oder ein Briefkasten.

Annaïk Lou Pitteloud hat diese Schlüssel gesammelt und zu einem eindrücklichen Werk kondensiert. Der paradigmatische Titel «all the places I no longer have access to» umschreibt unmittelbar, worum es sich bei all diesen Schlüsseln handelt: Zugänge zu Orten, zu denen sie nun keinen Zugang mehr hat. Ob es nun daran liegt, dass die Schlüssel Teil eines Werks sind, das nicht mehr in ihrem Besitz ist und sich ihrer Zugänglichkeit entzieht, oder dass es Schlüssel von Orten sind, zu denen sie ohnehin keinen Zugang mehr hat, bleibt in der Schwebe. Letztlich ist die Konsequenz die gleiche: Die Türen und Schlösser, die hinter diesen Schlüsseln stehen, bleiben für die Künstlerin von nun an versperrt. Sie können offenkundig nicht mehr genutzt werden und gewährleisten auch keinen Zugang mehr zu den damit verbundenen Räumen.

Die Schlüssel werden dabei zu einem mehrschichtigen Symbol: Zum einen zeugen sie vom Vergehen der Zeit und sich verändernder persönlicher Lebensumstände. Die Räume, die der Künstlerin früher Heimat, Arbeitsort oder Abstellplatz waren, sind es nun nicht mehr. Orte, die man mit persönlichen Momenten, Erinnerungen und Funktionen auflädt, wechseln im Lauf der Jahre. Sie scheiden gar mit einem Schlag, symbolisiert durch die Abgabe des Schlüssels, aus dem Alltagsleben aus, werden ersetzt durch andere, neue Räume. Zum anderen stehen die Schlüssel für Räume, zu denen die Künstlerin keinen Zugang mehr hat, und erzählen auf diese Weise eine stille Geschichte des Ein- und Ausschlusses. Mit dem richtigen Schlüssel öffnet sich die Tür, ohne bleibt man draussen.

Das Werk wurde im Frühjahr 2022 im Rahmen der thematischen Gruppenausstellung «Seventy Years of the Second Sex. A Conversation between Works and Words» in der Galerie Hauser & Wirth gezeigt. Die

Ausstellung befasste sich mit den Einflüssen von Simone de Beauvoirs Schriften, insbesondere ihrem Hauptwerk «Das zweite Geschlecht», auf die Gegenwartskunst und rückte das Werk damit in einen explizit feministischen Kontext. Sophie Berrebi, die Kuratorin der Ausstellung, beschrieb dabei die Metapher des Schlüsselbunds als Selbstermächtigung in Bezug auf das Werk wie folgt: «For me its very much about opening new doors at different stages of your life and than leaving things behind. And it is about this freedom of going to places and growing also as an individual. And of course: If you are a woman and you have the key, you are de facto an independet woman». ¹

Schlüssel, die für Selbstermächtigung stehen – sie bieten Zugang. Und Zugang ist Macht.

Schlüssel, die für das Vergehen von Zeit stehen, für Orte, die von uns erschlossen und genutzt wurden, Neues mit sich brachten und wieder verlassen wurden. Und Schlüssel, die von persönlichem Wert erzählen, von ehemals wichtigen Gegenständen, deren Verlust viel Mühe und Ärger bedeutet hätte und die nun doch nichts mehr sind als kleine Stücke Metall – ein kompaktes Stück purer Alltagspoesie. Für die Künstlerin aufgeladen mit Erinnerungen, für alle Betrachtenden eine Möglichkeit, eigenen gedanklichen Pfaden zu folgen.

Annaïk Lou Pitteloud wurde im Jahr 2020 mit «Neo-Logos», einem Werk bestehend aus vier Neonschriftzügen, in die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung aufgenommen. Mit dem Ankauf von «all the places I no longer have access to» wird die nachhaltige Ankaufsstrategie weiterverfolgt und das Konvolut der Künstlerin durch eines der Hauptwerke vergangener Schaffensjahre hochkarätig erweitert. Es ist ein eindrückliches Beispiel ideenbasierter, konzeptorientierter Kunst, das mit minimalen Mitteln grosse Geschichten erzählt. So schlicht die materielle Präsenz des Werks erscheint, so präzise und öffnend wirkt ihr gedanklicher Überbau.

Anmerkung:

- ¹ Sophie Berrebi in einem Video von VernissageTV: <https://www.youtube.com/watch?v=daCYa8a2wbc> (letzter Zugriff: 13.2.2023).

Abb. 2

Annaïk Lou Pitteloud,
all the places I no longer have access
to (suite), 2022.
Schlüssel, gesandstrahler und polierter
Stahl, 91 × 9.5 × 3.6 cm, Inv. P473
(Ausschnitt)



Fabian Treiber (*1986)

Flat, 2021

Abb. 1

Fabian Treiber, Flat, 2021.
Acryl, Ölpastell und Tusche
auf Leinwand, 200 × 250 cm, Inv. A2443



1

Die grossformatigen Interieur-Darstellungen von Fabian Treiber benötigen häufig einen zweiten Anlauf des Betrachtens, um ihre sonderbare Kraft gänzlich zu entfalten. Auf den ersten Blick wirken sie trotz der einladenden Farben oft abweisend und kühl. Die Motive wecken Assoziationen an eine Designwelt, in der Menschen keinen Platz haben – und in der Tat: Es taucht auch niemand auf. Einzig indexikalische Zeichen wie eine brennende Kerze oder eine glimmende Zigarette – manchmal mit der dazugehörigen rauchenden Hand – verweisen indirekt auf die Präsenz von Menschen. Überwindet man den anfänglichen Eindruck von Abweisung, beginnen sich Ungereimtheiten aufzutun. Aus Perspektivfehlern werden Lücken der Darstellung; Motive entwickeln Widerhaken, die sich festkrallen und nicht mehr loslassen. So kann man vor den Arbeiten Treibers lange Zeit damit ver-

bringen, den Bildraum zu erkunden und sich durch die Auseinandersetzung mit den stetig aufkommenden Fragen treiben zu lassen.

Seit Anfang des Jahres 2021 stösst Treiber motivisch vermehrt von den Innenräumen in die Weite der Landschaft vor. «Flat» nimmt diese Entwicklung mit dem zentrierten Blick aus dem Fenster vorweg und kann als zentrales Werk in diesem Veränderungsprozess betrachtet werden. Treiber begründet die motivische Entwicklung damit, dass ihn zu einem gewissen Moment das Bild hinter dem Bild mehr interessiert habe als das eigentlich Motiv.¹ Die mehrfach durch orthogonale Linien gerahmte und zentriert im Bildzentrum platzierte Fensterdarstellung in «Flat» wirkt wie eine Verbildlichung der Worte und unterstreicht die Bedeutung des Werks innerhalb dieser Entwicklung. Treiber greift zudem tief in die malerische Trick-

kiste der Perspektive: Nähert man sich dem Motiv vom linken Bildbereich und lässt den Blick Richtung Bildmitte wandern, stolpert man über zahlreiche angedeutete Rahmungen. Diese deuten allesamt eine räumliche Tiefe an, die aber erst bei der letzten Rahmung – der Sicht aus dem Fenster – auch wirklich eingelöst wird. Es handelt sich hier um eine der eingangs erwähnten, bewusst angelegten Ungereimtheiten im Bild, welche die Werke Treibers bei genauerer Betrachtung so spannungsgeladen machen und von der augenscheinlichen Oberflächlichkeit der Motive lösen.

Einige Werke von Fabian Treiber sind auf Instagram sehr erfolgreich: Kaum gepostet, kursieren sie im Netz und sind kaum mehr aufzuhalten. Man könnte meinen, Fabian Treibers Werke seien Teil einer Entwicklung, die mit verändertem Sehverhalten von Kunst durch Onlineplattformen zusammenhängt: Die auf den ersten Blick eindrücklichen Farben und Motive bilden die alleinigen Kriterien einer Werkbegutachtung. Es geht dabei um die 'Instagramability' eines Werks, das heisst, um seine schnell rezipierbare Wirkung in den Sozialen Medien, während Fragen des Malerischen wie etwa Farbauftrag und Materialwahl selten Beachtung finden. Kaum verwunderlich, dass solche Werke im Original häufig masslos enttäuschen. Bei Treibers Werken setzt der gegenteilige Effekt ein; hier spürt man unmittelbar, wie eminent wichtig deren physische Erfahrbarkeit ist. Die Ausstrahlung der Kombination verschiedener Maltechniken entfaltet sich in ihrer Gänze erst beim Blick auf das Original. Auch das Rätseln über die Sonderbarkeiten der Motive setzt erst vor dem Werk so richtig ein, denn es erfordert Zeit und Ruhe, sich die häufig vor Details bestehenden Werke zu erschliessen.

Dabei stösst man auch auf technische Eigenheiten, welche die malerische Qualität von Treibers Werken ausmachen: das partielle Durchschimmern von Vorzeichnungen, die wie vergessen von einer anderen Bildebene erzählen und Bildbereiche, in denen die Leinwand fast gänzlich unbearbeitet geblieben ist. Sie bieten rohe und zugleich fragile Gegentöne zu den Passagen sorgsam colorierter und klar definierter Objekte.

Im Gegensatz dazu stehen spärlich eingestreute Bildelemente wie etwa ein Knochen oder eine Stehlampe, die in pastosen Malschichten aufgetragen wurden und wie auf den Bildträger collagiert wirken. Je nachdem, ob man sich auf die Betrachtung des Gesamtmotivs oder einzelner Bildelemente konzentriert, fügen sich die Teile zum stimmigen Orchester eines gemeinsamen Ganzen zusammen oder zerfallen in eine Vielheit divergierender Einzelteile.

Anmerkung:

- ¹ Fabian Treiber im Gespräch mit Julian Denzler, Frühjahr 2021.

Andriu Deplazes (*1993)

- Fünf Körper und gelb-rötliches Licht, 2021
- Portrait mit Brusthaaren, 2021
- Gesicht mit flüchtigem Gelb-rot, 2021

Abb. 1

Andriu Deplazes, Fünf Körper und gelb-rötliches Licht, 2021.
Öl auf Leinwand, 160 × 190 cm, Inv. A2445

Anmerkung:

¹ Zuvor beschäftigte sich der Künstler primär mit alpinen Landschaften, die unter anderem von einer Auseinandersetzung mit Schweizer Malern des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere Ferdinand Hodler und Cuno Amiet, zeugen.



1

Nachdem im Jahr 2020 mit «Körper, Stab und Kondensstreifen» ein Hauptwerk in Öl auf Leinwand sowie drei Tusche-Zeichnungen in die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung aufgenommen wurden, konnte das Konvolut nun aufgestockt und die weitere Entwicklung dieses verheissungsvollen jungen Künstlers angemessen abgebildet werden.

Das Werk «Fünf Körper und gelb-rötliches Licht» (2021) stellt dabei eine wichtige Wegmarke für die aktuellen malerischen Entwicklungen des in Marseille lebenden Schweizer Malers dar.

Die Figuren im Vordergrund sind um eine liegende Person gruppiert, die von allen Seiten gerahmt wird. Wie bei Deplazes üblich, haben die Figuren zwar unverkennbar menschliche Attribute, entziehen sich

aber gewohnten Kategorisierungen wie Alter und Geschlecht.

Die Situation ist geprägt von einer starken psychologischen Aufladung. Der vordergründigen Ruhe der Körper steht eine Spannung entgegen, die sich ausgehend von den rahmenden Figuren auf die Person im Bildzentrum hin konzentriert. Die Assoziation an eine Familienkonstellation scheint aufgrund der theatral inszenierten Gruppierung naheliegend.

In der dargestellten Landschaft sind erstmals Einflüsse von Deplazes' derzeitiger Wahlheimat Südfrankreich zu sehen.¹ Wie bereits im Werktitel erwähnt, taucht der Künstler seine Szenerie in ein glühendes «gelb-rötliches Licht», das der Situation einen mediterranen Anklang verleiht. Bemerkenswert



2

sind dabei insbesondere die Farbkontraste, mit denen Deplazes in ausgeklügelter Feinfühligkeit operiert und die er zu einer komplexen farblichen Grundstimmung verschmilzt. Die Umgebung der vier rahmenden Figuren im äusseren vorderen Bildbereich wird dominiert von eng verwobenen Grün-, Blau- und Gelbtönen. Die äusseren Figuren selbst sind geprägt von Rottönen, die eine farbliche Verbindung zum Bildzentrum herstellen. Hier ist der dürre Hintergrund aus verdorrtem Gras geprägt von leuchtenden Gelb-, Orange und Rottönen. Diese bilden wiederum einen farblichen Kontrast zur Figur im Zentrum, die mit viel kühleren, blau dominierten Farbtönen dargestellt ist.

Sowohl die aufgeladene Personenkonstellation als auch die Komplexität des Umgangs mit Farben machen das Werk zu einem Schlüsselwerk mit vielfälti-

gen malerischen Neuerungstendenzen. Das Betreten malerischen Neulands benötigt Energie und Durchhaltevermögen. Wie für Werke des Umbruchs üblich, sind ihm Überbleibsel der Mühen der Werkentwicklung anzusehen. Das Werk strahlt daher nicht die schlafwandlerische Leichtigkeit der Routine aus, sondern trägt eine Gefasstheit in sich, die von einer prozessualen Suchbewegung zeugt – einer Suchbewegung, die ambitionierte Maler wie Deplazes für die Erkundung neuer malerischer Welten dringlich benötigen. Sie verweist auf Neugier, Dringlichkeit und Durchhaltevermögen und ist das Elixier für ein reichhaltiges, nachhaltig begeisterndes Gesamtwerk.

Der Künstler hat in den vergangenen Jahren jedoch nicht nur im Bereich der Malerei, sondern auch mit dem Medium der Zeichnung ein facettenreiches



3

und sich dynamisch veränderndes Werk geschaffen. Die beiden angekauften Papierarbeiten «Portrait mit Brusthaaren» (2021) und «Gesicht mit flüchtigem Gelb-rot» (2021) zeichnen sich durch ihre Schlichtheit in der Herangehensweise bei gleichzeitiger Eleganz des Ausdrucks aus. Mit feinen Strichen aus Tinte entwickelte der Künstler auf Umrisslinien fokussierend zwei Porträts von grosser Anmut und Zerbrechlichkeit. Die androgyne Ausstrahlung der porträtierten Person, möglicherweise des Künstlers selbst, verankert das ansonsten zeitlos wirkende Werk zugleich fest in aktuellen Tendenzen der Gegenwartskunst – und damit im 21. Jahrhundert.

Abb. 2

Andriu Deplazes,
Portrait mit Brusthaaren, 2021.
Tinte auf Papier, 35.5 × 26.5 cm,
Inv. B10642

Abb. 3

Andriu Deplazes,
Gesicht mit flüchtigem Gelb-rot, 2021.
Tinte und Wasserfarbe auf Papier,
35.5 × 26.5 cm, Inv. B10643

Kulturgeschichte

Textbeiträge von lic. phil. Daniel Grütter
Kurator Kulturgeschichte, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

13 Gebäckmodel, 16.–17. Jahrhundert

- Dudelsack spielender Narr
- Darstellung einer Leier spielenden Frau,
zu ihren Füßen ein Hund
- Noli me tangere
- Der Teufelsnarr in Verführung des Weibes
- Jakobs Traum
- Verspottung des Propheten Elisa
- Daniel in der Löwengrube
- Geschichte Josephs und seiner Brüder
- Abrahams Opfer
- Doppelköpfiger Reichsadler
- Pelikan mit Jungtieren im Nest
- Rennender Hase
- Flucht nach Ägypten

Abb. 1
Dudelsack spielender Narr, verso mit undeutlichem Brandstempel, 1550–1570, wohl Schaffhausen. Ahornholz, geschnitzt, Durchmesser 12 cm, Dicke 1.8 cm, Inv. 60882.
Abgebildet in Stäheli/Widmer 2020, S. 52, Abb. 52

Abb. 2
Darstellung einer Leier spielenden Frau, zu ihren Füßen ein Hund, verso drei Lachse in Strömung, 17. Jh., wohl Schaffhausen. Obstholz, doppelseitig geschnitzt, Durchmesser 8.8 cm, Dicke 2.5 cm, Inv. 60893



1



2

Mit dem Erwerb der 13 Gebäckmodel konnte die Sammlung von Holz- und Tonmodellen weiter ausgebaut werden. Sie bildet innerhalb des Fachbereichs Geschichte einen Sammlungsschwerpunkt. Die Mehrzahl der Holzmodel unserer Sammlung datieren aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die ältesten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.¹

Die Darstellungen auf den Modellen bezeugen die grosse Motivvielfalt, die einst auf Backwerk Verwendung fand. Ihre qualitätsvolle Ausführung verrät die Hand erfahrener Formschneider, die in der Regel allerdings anonym blieben.² Die Modelle sind Erzeugnisse eines florierenden und hochstehenden Handwerks, die auch in Schaffhausen zur repräsentativen Haushaltsausstattung gehörten.³

Das deutsche Wort «Model» leitet sich vom lateinischen «modulus» ab und bedeutete im Mittelalter so

viel wie Mass, Regel, Form, Vorbild. Im engeren Sinne versteht man unter Formmodellen Negativformen aus verschiedensten Materialien, vornehmlich Holz, Ton, Stein und Metall, die zum Ausdrücken von Gebäckteig, aber auch für Marzipan oder Tragant bestimmt sind.

Das Holz für die Modelle muss eine feste und dichte Struktur besitzen. Es darf für die Bearbeitung weder zu hart noch im Hinblick auf die spätere Beanspruchung durch Druck, Schläge und Feuchtigkeit zu weich sein. So liefern Obsthölzer das beste Rohmaterial, vornehmlich Birnen-, Pflaumen-, Kirsch- und Apfelbäume, aber auch das Holz von Ahorn- und Nussbäumen findet Verwendung.

Die Arbeit der Formschneider wird uns von Christoff Weigel (1654–1725) in seinem 1698 in Regensburg erschienenen sogenannten «Ständebuch» wie folgt beschrieben: «[...] so pflegen sie zwar allerley hartes



3

Holz, fürnehmlich aber das von Bux- und Birnbäumen, zu ihrer Arbeit auszuwählen; wann solches sehr glatt und rein gehobelt, wird es mit einem zartgeriebenen Kreiden-Grund ganz überstrichen, alsdann von dem Formschneider selbst, so er des Zeichnens kundig ist, oder aber einem in dem Schrafieren wohl geübten Mahler und Zeichner die beliebige Figur aufgerissen.»⁴

Die Motive auf den zwei Ton- und 11 Holzmodellen entführen uns in längst vergangene Lebenswelten.⁵ Die profanen Bildkompositionen zeigen Szenen aus dem Alltag, etwa eine auf einer Laute musizierende Dame (Abb. 2) und einen Dudelsack spielenden Narr (Abb. 1). Drei im Wasser schwimmende Lachse (Abb. 2) und ein rennender Hase (Abb. 12) vertreten die Tierwelt. Eine wertvolle Bereicherung des Motivschatzes liefert die als «Der Teufelsnarr in Verführung des Weibes» titulierte Szene, die dem Umfeld fastnächtlicher Ausschweifungen entnommen sein könnte (Abb. 4).

Besonderer Beliebtheit erfreuten sich vor allem im 16. und 17. Jahrhundert religiöse Darstellungen. Die Bibel bot den Schnitzern eine Fülle von Anregungen. Aus dem Alten Testament wurden Episoden wie Jakobs Traum (Abb. 5) und Abrahams Opfer (Abb. 9) sowie Geschichten aus dem Leben Josephs (Abb. 8) zum gerne gewählten Sujet. Es finden sich aber auch uns heute nicht mehr geläufige Erzählungen wie die Verspottung des Propheten Elisa (Abb. 6).

Das Neue Testament lieferte Geschichten aus dem Leben Jesu (Abb. 3 und Abb. 13). Manche der sakralen Model motive entstanden unter Verwendung von grafischen Vorlagen. Der Rückgriff auf bestehende Bilder war früher ein durchaus übliches Verfahren, stellte ein Kunsthandwerker – nach damaliger Auffassung – doch mit einer guten Kopie seine künstlerischen Fähigkeiten unter Beweis.

Abb. 3

Noli me tangere, verso mit schlangenförmiger Marke, um 1550, Schaffhausen. Ahornholz, geschnitzt, Durchmesser 12.5 cm, Dicke 2 cm, Inv. 60884

Der Auferstandene erscheint Maria Magdalena am Ostermorgen. Die Wendung «noli me tangere» ist in der lateinischen Übersetzung des Johannesevangeliums der an Maria Magdalena gerichtete Ausspruch Jesu nach seiner Auferstehung (Joh 20,17) und heisst übersetzt «Berühr mich nicht». Abgebildet in Zogg 1992, S. 15 und Stäheli/Widmer 2020, S. 88, Abb. 122

Abb. 4

Der Teufelsnarr in Verführung des Weibes, um 1530–1550, wohl Schaffhausen. Ahornholz geschnitzt, Durchmesser 11.5 cm, Dicke 1.5 cm, Inv. 60885

Der als Narr verkleidete Teufel vergreift sich an einer Frau. Die Darstellung verweist auf die Fastnacht, die wegen der Alkoholexzesse und sexuellen Freizügigkeit von der Kirche als sündhaft und gottesfern angeprangert wurde. Abgebildet in Stäheli/Widmer 2020, S. 54, Abb. 56

Abb. 5

Jakobs Traum, verso mit 2 Brandstempeln «HVH» bzw. «F*H», um 1600. Ahornholz geschnitzt, Durchmesser 13.5 cm, Dicke 2.8 cm, Inv. 60886
Darstellung des träumenden Jakob, daneben die Himmelsleiter, auf der Engel in den Himmel aufsteigen. Bildfeld von Lorbeerkranz umrahmt.



4



5

Anmerkungen:

- 1 2018 konnte die Sturzenegger-Stiftung dank dem Ankauf der Gebäckmodell-sammlung Messikommer den Bestand an Modellen des 19. und 20. Jahrhunderts vergrössern, Grütter 2019, S. 206.
- 2 Eine Ausnahme bildet das 1632 in Schaffhausen hergestellte Allianzwap-penmodell Peyer-Ziegler, das von Hans Heinrich Ammann (1607–1669), Siegel-stecher und Münzmeister in Schaffhau-sen, signiert wurde (Inv. 33842); Widmer 1997.
- 3 Dies beweisen die 1998 durch die Sturzenegger-Stiftung erworbenen Model mit Schaffhauser Besitzermarken, siehe: Bretscher/Widmer 2003.
- 4 Christoph Weigel, Abbildung und Be-schreibung der Gemein-Nützlichen

Hauptstände. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Regensburg 1698 mit einer Ein-führung von Michael Bauer und einem Anhang mit 72 zusätzlichen Kupfern, Nördlingen 1987, S. 213–214.

- 5 Zu den Schaffhauser Tonmodellen siehe grundlegend: Widmer/Stäheli 1999.

Literatur:

- Zogg, Annemarie; Hirt, Robert: Zürcher Gebäckmodell, Bern 1970.
- Zogg, Annemarie: Züri-Tirggel. Bräuche, Bilder, Herstellung, Zürcher Kantonal-bank, Zürich 1992.
- Widmer, Hans-Peter: Ein Gebäckmodell aus dem Besitz der Familie Peyer mit dem Wecken im Museum zu Allerheiligen, in: Schaffhauser Mappe 1997, Schaffhausen 1997, S. 51–52.
- Widmer, Hans-Peter; Stäheli, Cornelia: Schaffhauser Tonmodell. Kleinkunst aus der Bossierer-Werkstatt Stüdlin in Lohn. Katalog zur Sonderausstellung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen 1999.
- Grütter, Daniel: Gebäckmodell, Gebäck-modellsammlung Messikommer, in: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Jahres-bericht/Erwerbungen 2017/2018, Schaffhausen 2019, S. 204–225.
- Stäheli, Cornelia; Widmer, Hans-Peter: Honig den Armen, Marzipan den Reichen. Schweizer Gebäckmodell des 16. und 17. Jh., Zürich 2020.



6



7

Abb. 6

Verspottung des Propheten Elisa,

verso mit Brandstempel, um 1650, Zürich. Obstholz, geschnitzt, Durchmesser 20 cm, Dicke 2.5 cm, Inv. 60887
Darstellung des Propheten Elisa, der wegen seines kahlen Hauptes von vier Knaben verspottet wird, vor städtischer Architektur. Von unten nahen die beiden Bären, welche die Kinder zerreißen. Oben die Darstellung der Himmelfahrt des Propheten, abgebildet in Zogg/Hirt 1970, S. 55, Abb. 23

Abb. 7

Daniel in der Löwengrube,

verso mit Ritzmarke, 2. Hälfte 17. Jh., Zürich. Obstholz, geschnitzt, Durchmesser 15 cm, Dicke 2.2 cm, Inv. 60888

Abb. 8

Geschichte Josephs und seiner Brüder,

verso mit Brandstempel, um 1660, Zürich. Obstholz, geschnitzt, Durchmesser 20.4 cm, Dicke 3.2 cm, Inv. 60889

Abb. 9

Abrahams Opfer,

verso mit eingeschlagener Nummer, 17. Jh., Zürich. Obstholz geschnitzt, Durchmesser 15 cm, Dicke 2 cm, Inv. 60890
Darstellung Abrahams, der durch den Engel von der Opferung seines Sohnes abgehalten wird, Bildfeld von Lorbeerkranz umrahmt.

Abb. 10

Doppelköpfiger Reichsadler,

2. Hälfte 17. Jh., Schaffhausen. Ton, Durchmesser 11 cm, Dicke 1.2 cm, Inv. 60891



8



9



10



11



12

Abb. 11
Pelikans mit Jungtieren im Nest,
 2. Hälfte 17. Jh., Lohn (Kt. Schaffhausen).
 Ton, Durchmesser 16 cm, Dicke 1.7 cm,
 Inv. 60892
 Darstellung eines Pelikans, seinen drei
 Jungen das Herzblut opfernd, abgebildet in
 Zogg/Hirt 1970, S. 58, Abb. 27

Abb. 12
Rennender Hase, verso mit Monogramm
 «HM» und Kreuz, um 1550, Zürich oder
 Schaffhausen. Ahornholz, geschnitzt,
 Durchmesser 3.5 cm, Dicke 1 cm, Inv. 60883
 Abgebildet in Stäheli/Widmer 2020, S. 153,
 Abb. 235

Abb. 13
Flucht nach Ägypten, verso mit Ritzmarke
 «DSW» sowie weiterer Marke, um 1660–1670,
 Zürich. Birnbaumholz, geschnitzt, Durch-
 messer 23 cm, Dicke 2.7 cm, Inv. 60894
 Darstellung von Joseph und Maria mit Kind
 auf einem Esel, nach Ägypten flüchtend.
 Rechts erscheint der Engel Joseph im
 Traum. Im Hintergrund Ansichten von Ge-
 bäuden. Bildfeld von Blätterkranz umrahmt,
 abgebildet in Stäheli/Widmer 2020,
 S. 80, Abb. 107



13

Hans Conrad Schalch I.
(1670–1740) oder
Hans Conrad Schalch II.
(1692–nach 1735)

Wasserkessel, um 1720

Abb. 1
**Hans Conrad Schalch I. oder
Hans Conrad Schalch II.,**
Wasserkessel, um 1720.
Silber, getrieben, gegossen, ziselirt,
graviert; Holzgriff, gedrechselt. Höhe
mit aufgestelltem Henkel 22.5 cm,
Durchmesser Wandung 15 cm,
Gewicht 710 g, Inv. 61066



1

Der kunstvoll gearbeitete Wasserkessel besitzt einen zeittypischen Korpus in Birnenform. An diesen ist ein gerippter, S-förmig geschwungener Ausguss angesetzt, der in einer ausladenden, muschelförmigen Mündung endet. Die Wandung ist reich verziert mit Régence-Ornamenten und getriebenen Kartuschen auf punziertem Grund. Sie zeigen szenische Darstellungen und antikisierende Porträtköpfe (Abb. 2). Der ebenso sorgfältig geschmückte Scharnierdeckel wird von einem stehenden Fischotter bekrönt. Er deutet subtil auf die Funktion des Silbergefäßes als Wasserbehälter hin. Der drehbare Henkel ist mit einem Holzgriff versehen und bildet gleichsam den Rahmen für das sich aufrichtende Tier (Abb. 3).

Der Wasserkessel diente der Zubereitung von Tee, der zu Beginn seiner Verbreitung in Europa im 17. Jahrhundert direkt in der Tasse aufgegossen wurde. Erst

um die Wende zum 18. Jahrhundert kamen eigens für den Tee geschaffene Kannen auf, zuerst aus Porzellan und später auch aus Silber. Zum Kessel gehörte einst ein Rechaud, mit dessen Hilfe das heisse Wasser warmgehalten werden konnte.

Das Gefäß ist in einem sehr guten Zustand und zeigt lediglich geringe Gebrauchsspuren wie oberflächliche Kratzer und feine Bestossungen, insbesondere am Boden. Auch der Holzgriff ist nur leicht berieben und bestossen. Es sind keine sichtbaren Spuren von Reparaturen feststellbar.

Die Meister- und die Guardeinpunze auf der Unterseite des flachen Bodens weisen das Stück eindeutig als Schaffhauser Arbeit aus (Abb. 4). Während die Meistermarke nach heutigem Kenntnisstand sowohl von Hans Conrad I. Schalch (1670–1740)¹, Meister von 1697 bis 1740, als auch von Hans Conrad II.



2

Abb. 2
Wasserkessel mit aufgeklapptem Deckel,
 Inv. 61066

Abb. 3
Reich verzierte Wandung, Wasserkessel,
 Inv. 61066

Anmerkungen:

- 1 Ulmer/Abegglen 1997, S. 170, Nr. 238.
- 2 Ulmer/Abegglen 1997, S. 171, Nr. 241.
- 3 Ulmer/Abegglen 1997, S. 162–163, Nr. 203.
- 4 Ulmer/Abegglen 1997, S. 179, Nr. 279.
- 5 Lanz 1992, S. 95.
- 6 Grütter 2019, S. 168.

Literatur:

- Gruber, Alain: Gebrauchssilber des 16. bis 19. Jahrhunderts, Fribourg 1982, S. 92–106.
- Lanz, Hans-Peter: Wasserkessel Speissegger, um 1765, in: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Die Erwerbungen 1987–1991, Schaffhausen 1992, S. 94–95.
- Ulmer, Carl; Abegglen, Walter R. C.: Schaffhauser Goldschmiedekunst, Schaffhausen 1997, S. 34, 94, 170–171, 193, 195.
- Grütter, Daniel et al.: Kunst aus Trümmern. Die Bombardierung des Museums zu Allerheiligen 1944 und ihre Folgen, Schaffhausen 2019, S. 168.



3

Schalch (1692–nach 1735)², Meister von 1713 bis nach 1735, verwendet wurde, lässt sich die Punze des städtischen Silberprüfers nicht eindeutig zuordnen. In Frage kommen Hans Caspar II. Ott (1666–1734)³, Guardin 1707–1734, oder dessen bis 1756 amtierender Nachfolger Hans Heinrich Speissegger (1687–1759)⁴. Als Entstehung des Wasserkessels kann, auch aufgrund stilistischer Überlegungen, die Zeit um 1720 postuliert werden. Die sich am Henkel und am Deckelrand befindliche französische Importmarke der Jahre 1864–1893 belegt die auch im Ausland andauernde Beliebtheit der Schaffhauser Gold- und Silberschmiedearbeiten.

In der Sammlung des Museums zu Allerheiligen haben sich zwei weitere Wasserkessel aus der Munotstadt erhalten. Ein Exemplar aus der Werkstatt der Familie Speissegger konnte 1987 von der Sturzen-

egger-Stiftung aus Zürcher Privatbesitz erworben werden (Abb. 5).⁵ Sein gedrückt bauchiger Korpus besitzt schlichte, profilierte und gedrehte Längszüge und datiert aus der Zeit um 1765. Eine grössere formale Übereinstimmung zeigt der zweite, bereits 1971 vom Museum ersteigerte Wasserkessel mit seiner reichen Oberflächenverzierung.⁶ Aus seiner Wandung schwingt sich ein S-förmiger Ausguss, der in einen tierähnlichen Kopf ausläuft. Der Deckelknopf ist als Frauenbüste gestaltet und ebenfalls von einem schwenkbaren Henkel effektiv gerahmt (Abb. 6). Aufgrund der nahezu identischen Punzierungen auf der Bodenunterseite ist die Arbeit, wie die 2022 getätigte Neuerwerbung, ebenfalls einem der beiden Goldschmiede Hans Conrad I. oder Hans Conrad II. Schalch zuzuschreiben.



4



5

Abb. 4
Meistermarke und Schaffhauser Beschau
auf der Bodenunterseite des Wasserkessels,
Inv. 61066

Abb. 5
Wasserkessel, Silber, um 1765. Museum zu
Allerheiligen, Depositum der Sturzenegger-
Stiftung, Inv. 33451



6



7

Abb. 6
Wasserkessel, Silber, vergoldet, um 1720.
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Inv. 29535

Abb. 7
Schlagmarken auf der Bodenunterseite
des Wasserkessels, Museum zu Allerheiligen
Schaffhausen, Inv. 29535

Hans Heinrich Speissegger (1687–1759) oder Johann Conrad Speissegger (1720–1789)

Silberne Deckeldose, um 1750

Abb. 1

Hans Heinrich oder

Johann Conrad Speissegger,

Deckeldose, um 1750.

Silber, getrieben. Höhe 7.8 cm,
Breite 9.3 cm, Länge 13.7 cm,
Gewicht 200 g, Inv. 60895

Meisterzeichen Hans Heinrich oder Johann
Conrad Speissegger, Beschauzeichen
Schaffhausen (wohl Guardein Hans
Heinrich Speissegger)

Anmerkungen:

- 1 Ulmer/Abegglen 1997, S. 179, Nr. 279.
- 2 Ulmer/Abegglen 1997, S. 181, Nr. 185.
- 3 Zu Dosenformen des 2. Viertels des
18. Jahrhunderts siehe die Zusammen-
stellung bei Grütter 2003, S. 105–106,
Kat. 14.
- 4 Ulmer/Abegglen 1997, S. 92, Nr. 119.
- 5 Grütter 2021, S. 160–163.
- 6 Weinberger 2009, S. 143.

Literatur:

- Rittmeyer, Dora Fanny: Beiträge zur
Geschichte des Goldschmiedehandwerks
in Schaffhausen, in: Schaffhauser
Beiträge zur vaterländischen Geschichte,
24. Heft, 1947, S. 22–22, 34, 39.
- Museumsverein Schaffhausen (Hg.):
Jahresbericht 1963 und Verwaltungs-
bericht der städtischen Museen:
Museum zu Allerheiligen,
Naturhistorisches Museum, S. 23.
- Ulmer, Carl; Abegglen, Walter R. C.:
Schaffhauser Goldschmiedekunst,
Schaffhausen 1997, S. 91–92, 179–181,
194, 195.
- Grütter, Daniel: Johann Heinrich II. Hurter
(1702–1776), Dose, in: Jahresbericht/Er-
werbungen, Sturzenegger-Stiftung 2002,
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
2003, S. 105–106, Kat. 14.
- Weinberger, Stephanie: Johann Conrad
Speissegger (1720–1789), Zuckerstreuer,
in: Jahresbericht/Erwerbungen, Sturzen-
egger-Stiftung 2008, Museum zu Aller-
heiligen Schaffhausen 2009,
S. 143–146.
- Grütter, Daniel: Bernhardin Veith (1724–
nach 1782), Zuckerdose, 1760er Jahre,
in: Jahresbericht/Erwerbungen, Sturzen-
egger-Stiftung 2019/2020, Museum
zu Allerheiligen Schaffhausen 2021,
S. 160–163.



1

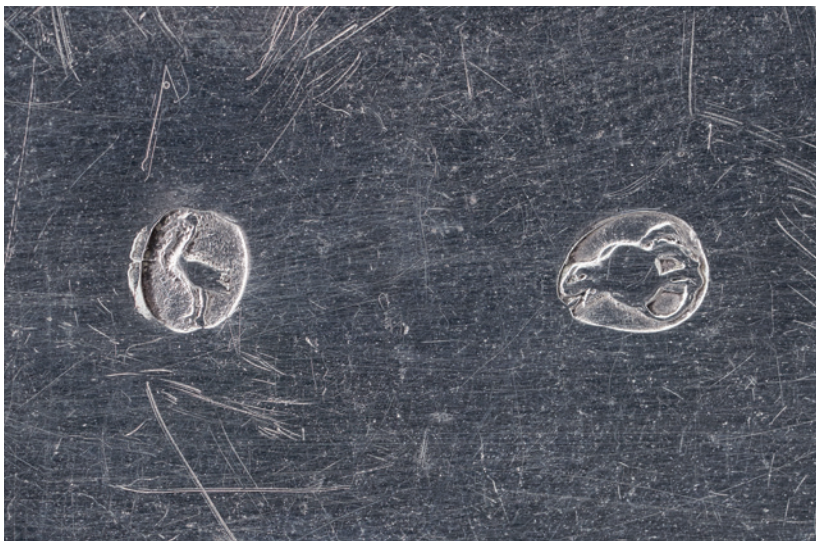
Die mehrpassige, mit symmetrisch geschweiften Längszügen akzentuierte Dose stammt aus der Werkstatt der Schaffhauser Gold- und Silberschmiede Speissegger. Die Familie Speissegger gehörte im 18. Jahrhundert zu den wichtigsten Herstellern und Händlern von Gold- und Silberwaren. Als prominenteste Vertreter zählen Hans Heinrich (1687–1759)¹ und dessen Sohn Johann Conrad (1720–1789)².

Auf der Unterseite des flachen Bodens finden sich neben einer Meistermarke auch die Schlagmarke des städtischen Silberprüfers (Abb. 2). Während die Meistermarke nach heutigem Kenntnisstand sowohl vom Vater als auch vom Sohn verwendet wurde, dürfte die Guardeinpunze aus der Amtszeit von Hans Heinrich Speissegger stammen, der das Amt des Silberprüfers zwischen 1734 und 1756 bekleidete. Somit kann für die Entstehungszeit unserer Dose, auch aus stilistischen Überlegungen, die Mitte des 18. Jahrhunderts postuliert werden.

Die vorliegende Dosenform mit Stülpedeckel erfreute sich im 18. Jahrhundert grosser Beliebtheit und findet sich daher auch im Repertoire verschiedener

Schaffhauser Goldschmiede.³ Eine grosse formale Übereinstimmung zeigen etwa Stücke von Johann Jacob I. Pfau (1721–1783)⁴ und Bernhardin Veith (1724–nach 1782)⁵ (Abb. 3). Beide Behältnisse besitzen ebenfalls einen ovalen, bombierten Korpus, Wandungen mit geschwungenen Zügen sowie einen Stülpedeckel. Ferner sind auch ihre Oberflächen nicht ziseliert und ihr Inneres unvergoldet.

Die Dosen konnten für unterschiedliche Verwendungszecke benutzt werden, von der Aufbewahrung von Puder bis zu Zucker, der zum Süssen von Luxusgetränken wie Tee, Kaffee oder Schokolade Verwendung fand. Zucker war in zwei Formen verbreitet, in Stücken oder fein gemahlen. Erstere wurden in Zuckerschalen angeboten, während für die zweite Kategorie eher Zuckerdosen oder die um 1670 aufkommenden Zuckerstreuer gebräuchlich waren. Einen eleganten Vertreter der letztgenannten Gefässform aus der Werkstatt des Johann Conrad Speissegger konnte die Sturzenegger-Stiftung 2008 im Zürcher Kunsthandel erwerben (Abb. 4).⁶



2



3

Abb. 2
Bodenunterseite der Deckeldose
 mit dem Meisterzeichen Speissegger
 (Hans Heinrich oder Johann Conrad)
 und dem Schaffhauser Beschauezeichen,
 wohl von Guardein Hans Heinrich
 Speissegger,
 Inv. 60895

Abb. 3
Geöffnete Silberdose von Bernhardin Veith
 (1724–nach 1782), 1760er Jahre.
 Blick ins unvergoldete Innere,
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. 60865



4

Abb. 4
Johann Conrad Speissegger (1720–1789),
silberner Zuckerstreuer, um 1760.
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. 55029

Théodore Deck (1823–1891)

Albert Anker (1831–1910)

Fayenceteller «Jeune fille», Ende 1880er Jahre

Anmerkungen:

- ¹ Zu Folgendem siehe Grütter 2017, Ranvier, S. 226.
- ² Kuthy 1985, Fayencen, S. 21–22.
- ³ Grütter 2015, Kat. 29, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Inv. 58951.
- ⁴ Die erste Zahlung durch Deck für eine Fayence ist gemäss Eintrag in Ankers Verkaufsbüchlein, dem «Livres de vente», für den 6. April 1866 belegt. Meister 1981, S. 57.
- ⁵ Deck 1888, S. 177, Fig. 106 und S. 179, Fig. 107.
- ⁶ Meister 1981, S. 57.
- ⁷ Die erste Übersicht der «Fayencebilder» Albert Ankers für die Decksche Manufaktur stammt von Sandor Kuthy. Kuthy 1985, Fayencen, besonders S. 7.
- ⁸ Zur Datierung der Manufakturstempel siehe Krüger 2017, Anm. 13 und 17.
- ⁹ Grütter 2015, Kat. 29, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen Inv. 58951, und Grütter 2017, Debora, Inv. 59428.
- ¹⁰ Museum zu Allerheiligen Schaffhausen Inv. 58970, abgebildet in Grütter 2017, Debora, S. 220, Abb. 2.

Literatur:

- Deck, Théodore: La faïence, Paris 1888.
- Ausstellungskatalog o. A.: Albert Anker, Gemeinde Konolfingen, Emmental, 2.–23. Mai 1954 (Katalognummer 149, dort bezeichnet als «Mädchenkopf»).
- Meister, Robert: Albert Anker und seine Welt. Briefe, Dokumente, Bilder, Bern 1981.
- Kuthy, Sandor: Albert Anker, Fayencen in Zusammenarbeit mit Théodore Deck, Zürich 1985.
- Kuty, Sandor: Ausstellungsführer, Albert Anker 1831–1910. Die Fayencen, Haus zum Rechberg, Zürich, 24. Mai–23. Juni 1985, Katalognummer 64 (mit Abbildung).
- Grütter, Daniel: Théodore Deck (1823–1891), Albert Anker (1831–1910), Fayenceplatte «Clémence Isaure», 1888, in: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Jahresbericht/Erwerbungen 2013/2014, Schaffhausen 2015, S. 151–154.
- Grütter, Daniel: Théodore Deck (1823–1891), Albert Anker (1831–1910). Fayenceteller «Debora», um 1870, in: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Jahresbericht/Erwerbungen 2015/2016, Schaffhausen 2017, S. 218–223.
- Grütter, Daniel: Théodore Deck (1823–1891), Joseph-Victor Ranvier (1832–1896). Fayenceplatte, «Angelnde Nymphe», 1867, in: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Jahresbericht/Erwerbungen 2015/2016, Schaffhausen 2017, S. 224–227.
- Krüger, Anne-Catherine: Sophie Schaeppi (1852–1921), Fayenceteller «Sybille», o. J. (um 1884), in: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Jahresbericht/Erwerbungen 2015/2016, Schaffhausen 2017, S. 228–235.

Der Fayenceteller belegt die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen dem Maler Albert Anker und dem französischen Keramiker Théodore Deck. Dessen 1856 eröffnete Manufaktur «Fayences d'Art Th. Deck» produzierte in Paris vor allem Vasen, Schüsseln, Wandplatten und dekorative Wandteller.¹ Nachdem Deck 1861 Erfolge mit Werken im Stil der alten französischen Fayencen erzielt hatte, versuchte er das Geheimnis alter persischer und chinesischer Fayencen zu lüften. Er widmete sich der Nachahmung antiker Keramikarbeiten und experimentierte mit Farben und Glasuren. 1874 präsentierte sein Unternehmen Fayencen mit einer intensiven türkisfarbenen Glasur. Dieser den persischen Keramiken nachempfundene Farbton wird heute noch als «Decksches Blau» («bleu Deck») bezeichnet. Ebenfalls begeistert aufgenommen wurde sein von chinesischem Porzellan inspiriertes Verfahren des Zellschmelzens («émail cloisonné»).

Einer der grössten Verdienste Théodore Decks auf dem Gebiet der Fayencemalerei war die Wiederentdeckung des Goldgrundes. Deck präsentierte diese Verzierungstechnik zum ersten Mal auf der Pariser Weltausstellung 1878.² Der besonderen Sorgfalt der Ausführung und des ausgesprochenen Seltenheitswertes wegen erzielten Hersteller und Künstler für solche Fayencen mit Goldgrund nach damaliger Auffassung astronomische Preise.

Auch in Bezug auf die Grösse seiner Keramiken schuf Deck Aussergewöhnliches. Neben den bei Fayencen üblichen runden Formen gelang es ihm immer grössere Wandplatten herzustellen. So misst die im Jahre 2014 von der Sturzenegger-Stiftung für das Museum erworbene rechteckige Fayenceplatte «Clémence Isaure» von 1888 stattliche 100 × 50 cm, eine vor Deck nie erreichte Grösse für eine flache, gegossene und künstlerisch bemalte Fayence.³ Théodore Deck galt bereits bei seinem Tod als einer der bedeutendsten Keramiker des 19. Jahrhunderts.

Schon früh sicherte sich der Franzose für die Verzierung seiner Wandteller die Mitarbeit aufstrebender oder bereits versierter Künstler. Albert Anker, der sich seit 1854 mit Unterbrüchen in Paris aufhielt, lernte Deck wohl durch Vermittlung von Malerkollegen kennen. Zwischen 1866 und 1892 bemalte er für dessen Manufaktur über 500 Keramiken in bestechender Qualität.⁴ Neben dieser fruchtbaren künstlerischen Zusammenarbeit verband beide Männer auch eine lebenslange Freundschaft. Deck schätzte Ankers Schaffen sehr. So finden sich in seinem 1888 erschienen Buch über die Geschichte und Erklärung der Fayenceherstellung («La faïence») gleich zwei Arbeiten Ankers als Illustrationen.⁵

Albert Anker bemalte mehrheitlich Wandteller von ungefähr 33 cm sowie rund fünfzig grössere Teller von bis zu 60 cm Durchmesser. Daneben sind auch über 35 Wandplatten (panneaux) überliefert, die zur Dekoration von Innenräumen dienten. Anker erwirtschaftete mit seinen Fayencemalereien im Lauf seiner 27jährigen Zusammenarbeit mit Deck einen Gesamtbetrag von rund 140 000 CHF.⁶ Bei einem zuweilen sehr schwankenden Jahreseinkommen verdiente er sich mit diesem Erwerbszweig oft mehr als die Hälfte aller Einnahmen. Die Fayencemalereien Ankers wurden von der Forschung lange Zeit als kunstgewerblicher Seitenzweig in seinem Oeuvre betrachtet, bis die von Anker selbst geschriebenen Fayence-Listen wiedergefunden und ausgewertet wurden.⁷ Heute ist die wirtschaftliche Bedeutung und künstlerische Qualität dieser Arbeiten unbestritten.

Der besondere Reiz der neu erworbenen Fayence liegt im Spiel von dunklen und hellen Farbtönen. Kontrastreich heben sich im düsteren Spiegel des Tellers die Umrisse eines Mädchens im Dreiviertelprofil ab. Effektiv schimmert das Licht auf den geflochtenen Haaren und den fein modellierten Gesichtszügen. Die sparsam eingesetzten Farbtöne der Kleidung lassen ihr Antlitz noch strahlender zur Geltung kommen. Der sinnende Blick des Mädchens streift über den Tellerand hinaus, auf dem sich drei Putti in einer Rebenranke tummeln. Diese Umrahmung bildet gleichsam den motivischen Kontrast zum ruhigen Inneren des Wandtellers.

Darf die Zuschreibung der Malerei an Albert Anker dank seiner Signatur auf dem Tellerrand als gesichert gelten, bleibt die Datierung des Tellers fraglich. Die rückseitig eingepprägten Firmenmarken lassen allerdings die Entstehung der Fayence Ende der 1880er Jahren am wahrscheinlichsten erscheinen (Abb. 2).⁸

Dank dem Engagement der Sturzenegger-Stiftung befinden sich weitere Keramikarbeiten Ankers als Deposita in der Sammlung des Museums. 2014 konnten die bereits erwähnte mächtige Fayenceplatte «Clémence Isaure» und 2015 sein Wandteller «Debora» erstanden werden.⁹ Seit 2014 befindet sich zudem Ankers Fayenceteller «Vieux Grincheux» in städtischem Besitz.¹⁰



1

Abb. 1
**Théodore Deck (1823–1891) und
 Albert Anker (1831–1910),**
 Wandteller aus der Produktion der Kunst-
 töpferei «Fayences d'Art Th.Deck»,
 bemalt von Albert Anker, Ende 1880er Jahre,
 Durchmesser 32.5 cm, Inv. 61044

Abb. 2
Rückseite des Fayencetellers
 mit Prägemarke «TH-DECK» (TH ligiert),
 dem ebenfalls eingepprägten runden Profil-
 bildnis des Firmengründers sowie
 der aufgeklebten Inventarnummer der
 Ankerausstellung von 1954 in Konolfingen,
 Inv. 61044



Cornelius Høyer (1741–1804)

Miniaturbildnis des Lorenz Spengler (1720–1807),
2. Hälfte 18. Jahrhundert

Anmerkungen:

- 1 2016 konnte durch die Stiftung eine tempelförmige Elfenbeinschnitzerei aus der Zeit um 1760 erworben werden. Grütter 2017, Inv. 59035.
- 2 Die folgenden Ausführungen basieren auf Vogler 1898/99, der seinerseits aus einem Manuskript von Spenglers Schwager Ferdinand Louis Mourier schöpft, der Prediger in der französisch-reformierten Gemeinde Kopenhagens war; Angaben zum Manuskript bei Vogler 1898/99, S. 1.
- 3 Zu den beiden Begleitern Markus Tuschler (1705–1751) und Lorenz Natter (1705–1763): Vogler 1898/99, S. 11–12.

- 4 Gouk 1983, S. 419–426.
- 5 Noch zu Lebzeiten Spenglers wurde diese Sammlung vom Königshaus erworben und im Schloss Rosenborg untergebracht, später in den Bestand des Zoologischen Museums der Universität aufgenommen. Grütter 2017, S. 210, Anm. 5.
- 6 Vogler 1898/99, S. 19; Gouk 1983, S. 414, Anm. 5.
- 7 Grütter 2017, S. 210, Anm. 7.
- 8 Bereits seit 1769 hatte er seinem Vorgänger Gerard Morell (um 1710–1771) in diesem Amt zur Seite gestanden. Gouk 1983, S. 426.
- 9 Grütter 2017, S. 210, Anm. 9.

Literatur:

- Vogler, C. H.: Der Künstler und Naturforscher Lorenz Spengler aus Schaffhausen, VIII. Neujahrsblatt des Kunstvereins und des Historisch-Antiquarischen Vereins zu Schaffhausen, Schaffhausen 1898/99.
- von Philippovich, Eugen: Lorenz Spengler, in: Schaffhauser Biografien IV, Schaffhausen 1981 (Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, Bd. 58), S. 307–312.
- Gouk, M. Penelope: The Union of Arts and Sciences in the Eighteenth Century: Lorenz Spengler (1720–1807), Artistic Turner and Natural Scientist, in: Annals of science, 40 (1983), S. 411–436.
- Grütter, Daniel: Lorenz Spengler (1720–1807), Tempelförmiges Elfenbeinkunststück, Kopenhagen, um 1760, in: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Jahresbericht/Erwerbungen 2015/2016, Schaffhausen 2017, S. 206–211.



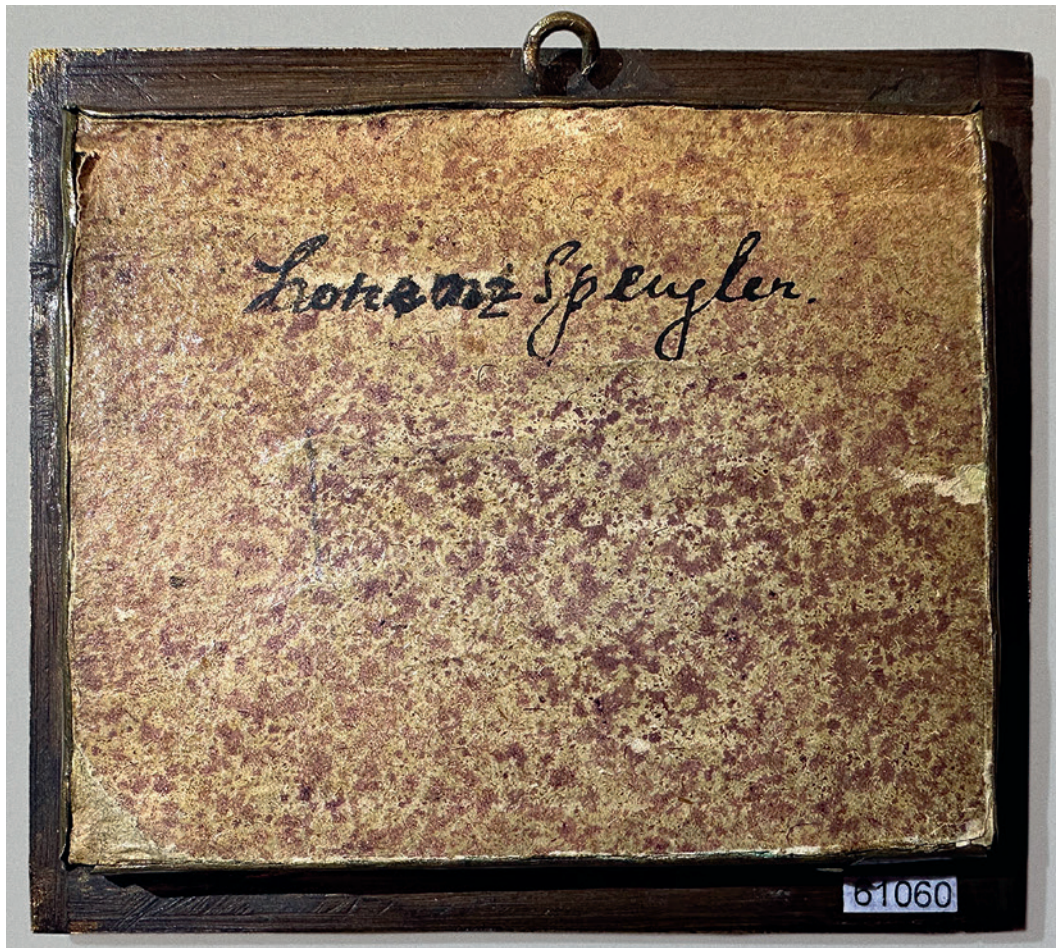
1

Das vom dänischen Miniaturmaler Cornelius Høyer (1741–1804) geschaffene Bildnis des Schaffhauser Elfenbeinschnitzers Lorenz Spengler (1720–1807) gehört seit Eröffnung der Dauerausstellung «Schaffhausen im Fluss» zu den zentralen Ausstellungsobjekten des Themenraumes «Schaffhauser Künstler in der Fremde» (Abb. 3). Es stammt aus dem Besitz direkter Nachfahren Spenglers und war dem Museum in grosszügiger Weise seit 2006 als Leihgabe zur Verfügung gestellt worden. Es darf als Glücksfall bezeichnet werden, dass sich die Besitzer im Herbst 2021 dazu entschlossen, die Miniatur dem Museum zur Übernahme anzubieten. Dank dem Engagement der Sturzenegger-Stiftung gelang es, diese bedeutende Arbeit im Oktober 2022 als Depositum für die kulturhistorische Sammlung zu erwerben.

Das Bildnis zeigt Lorenz Spengler mit Straussenei-Pokal, Elfenbeinmedaillons und Muschel inmitten sei-

ner berühmten Konchyliensammlung sitzend. Der Erhaltungszustand der Miniatur ist sehr gut. Das Stück ist ein hervorragendes Zeitdokument für die Selbstinszenierung des Künstlers in seiner Wahlheimat Kopenhagen. Es stellt nicht nur eine hochkarätige Ergänzung der kunstgewerblichen Sammlung dar, sondern kontextualisiert in eindrücklicher Weise die raren Elfenbeinschnitzereien Spenglers.¹

Der 1720 in Schaffhausen geborene Lorenz Spengler absolvierte ab 1734 eine Lehre beim Kunstdrechsler Johann Martin Teuber in Regensburg. 1739 kehrt er in die Schweiz zurück, hielt sich kurz in Schaffhausen auf, um noch im selben Jahr in Bern als Geselle zu arbeiten.² Im Frühjahr 1743 reiste er von Basel aus über Rotterdam nach London. Da er dort kein Auskommen fand, zog er gemeinsam mit zwei Künstlerfreunden im Herbst 1743 nach Kopenhagen weiter, wo er für den Rest seines Lebens sesshaft blieb.³



2

Schnell erhielt Spengler eine Anstellung, machte durch seine Arbeit auf sich aufmerksam und besass ab Mai 1744 Zugang zum dänischen Hof.

Im Februar 1745 ernannte ihn König Christian VI. zum Hofkunstdrechsler.⁴ Zu Spenglers Tätigkeiten gehörten vor allem das Unterrichten der königlichen Familie in der Kunst des Drechsels sowie das Anfertigen von kostbaren Elfenbeinkunststücken für die Kunstammer. Schon früh war Spengler auch als Naturforscher tätig, sammelte Mineralien, Schalen von Meerestieren (Konchylien) und verfasste zahlreiche wissenschaftliche Abhandlungen. So erlangte etwa seine Konchyliensammlung europäische Berühmtheit.⁵ Spengler korrespondierte mit den bedeutendsten Naturforschern seiner Zeit; zwischen 1761 und 1797 wurde er zum Mitglied von 10 wissenschaftlichen Gesellschaften ernannt.⁶ Daneben machte er sich einen Namen als Hersteller künstlicher Zähne aus

Elfenbein, veröffentlichte 1754 eine Abhandlung über eine Elektrisiermaschine für therapeutische Zwecke und baute eine bedeutende Kunstsammlung auf.⁷ Den Höhepunkt seiner beruflichen Karriere bildete die Ernennung zum Leiter der Königlichen Kunstammer 1771.⁸

Der Schaffhauser Johann Conrad Fischer (1773–1854) resümierte 1794 anlässlich eines Besuchs bei seinem Grossonkel Lorenz in Kopenhagen: «Von einem [...] armen Drechslergesellen wurde er nach und nach durch seine grossen Talente und seinen unermüdlichen Fleiss, [und] namentlich anerkannt als einer der grössten Conchyliologen seiner Zeit, Mitglied vieler gelehrter Gesellschaften in Europa. Er genoss die Gunst aller Könige unter denen er gelebt.»⁹



3

Abb. 1, Seite 171
Cornelius Høyer (1741–1804),
Miniaturbildnis des Lorenz Spengler,
2. Hälfte 18. Jahrhundert. 6.9 × 7.9 cm,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. 61060

Abb. 2
Rückseite der Miniatur
mit dem Bildnis des Lorenz Spengler,
Inv. 61060

Abb. 3
Blick in den Ausstellungsraum
zu Lorenz Spengler
im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Jezler & Cie., Silberwarenfabrik, Schaffhausen

Tee- und Kaffeeservice, nach 1891

Bestand: Teekanne, Kaffeekanne, Milchkanne, Zuckerdose, Cremier, Tablett, Gesamtgewicht 2100 g

Abb. 1
**Jezler & Cie., Silberwarenfabrik,
Schaffhausen,**
Tee- und Kaffeeservice aus
sechs Teilen, nach 1891.
Silber, getrieben, graviert, punziert,
Holz, Inv. 60896



1

Das eindruckliche sechsteilige Silberservice, bestehend aus Tablett, Zuckerdose, Creamer, Tee-, Kaffee- und Milchkanne, besticht durch seine eleganten Formen und Proportionen. Die Gefässe zeigen einen oval konischen Gefässkörper mit fein gravierten Bordüren. Die einheitlichen Ohrenhenkel und Knäufe sind aus dunkel gefärbtem Holz gefertigt. Alle Stücke tragen auf ihren Bodenunterseiten die ab 1891 gebräuchliche Punzierung des Schaffhauser Silberwarenherstellers Jezler.

Der 1822 von Johann Jakob Jezler (1796–1868) gegründete Betrieb zählte bis zu seiner Schliessung 2018 zu den bedeutenden Silberwarenproduzenten der Schweiz.¹ Jezler hatte zwischen 1811 und 1815 eine Lehre beim Schaffhauser Goldschmied Johannes III. Kirchhofer absolviert und war 1822 als Meister in das Handwerk der Goldschmiede aufgenommen worden. Beruflich wie gesellschaftlich scheint sich Jezler

schnell etabliert zu haben. 1824 wurde er Kantonsrat und 1831 ernannte ihn die Stadt zum Guardein (Silberprüfer), ein Amt, welches er mehr als 20 Jahre ausüben sollte. Ab 1836 versah er zudem in seiner Handwerkerinnung den Posten des Schreibers.

1859 übernahm der älteste Sohn Friedrich Ferdinand (1829–1891)² die Geschäfte. In der Folge erlebte das Unternehmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen beträchtlichen Aufschwung. Der Kleinbetrieb entwickelte sich zur Fabrik und immer stärker kamen Maschinen zum Einsatz. Nach dem Tod Friedrich Ferdinand Jezlers 1891 wurde die Einzel-firma «J. Jezler, Silberwarenfabrik» von dessen 13 Kindern in die Kommanditgesellschaft «Jezler & Cie., Silberwarenfabrik» umgewandelt. 1904 beschäftigte die Firma 104 Arbeiter und das Sortiment an Silberwaren konnte kontinuierlich ausgeweitet werden. So wurde etwa zwischen 1890 und 1922 das Angebot an



2



3

Besteckmodellen von 6 auf 23 fast vervierfacht. Der Katalog der Korpusware um 1910 bildet über 700 Einzelartikel ab.³

Alle Stücke des neu erworbenen Silberservice tragen auf ihren Bodenunterseiten eine vierstellige Modellnummer und lassen sich dank der eingepunzten Firmenmarke in die Zeit nach 1891 datieren. Auf der Cremier finden sich zusätzlich die Initialen «PG» (oder «PC»), auf dem Tablett die sauber eingravierte Widmungsinschrift: «Victor Dumur/Hommage de la Cie Lausanne-Ouchy,/en reconnaissance de 25 années/ de bons et loyaux services». Der Waadtländer Ingenieur Dumur war 1885 in die «Compagnie du chemin de fer de Lausanne à Ouchy et des eaux de Bret» eingetreten und stieg 1924 zu deren Direktor auf.⁴ Das 1874 gegründete Unternehmen hatte seinem Mitarbeiter 1910, nach 25 Jahren guter und treuer Dienste, das Silberservice geschenkt.

Ein unseren Stücken vergleichbares Dekor, wenn auch etwas gröber ausgeführt, ziert eine von der Sturzenegger-Stiftung 2013 aus Privatbesitz erworbene Silberkanne.⁵ Auch auf ihrem oval konischen Gefäßkörper zieht sich als einzige Gliederung knapp über dem Boden und unterhalb des Randes ein feines Ornamentband um die Wandung. Es bedeckt auch den Schnabelaussguss, dem ein Ohrenhenkel aus dunkel gefärbtem Holz gegenüberliegt. Die Kanne wird von einem Deckel verschlossen, in dessen Mitte ein ovales Glas den Blick ins Gefässinnere freigibt.

Anmerkungen:

- ¹ Zur frühen Firmengeschichte siehe: 125 Jahre Jezler 1947 sowie Ulmer/Abegglen 1997, S. 42–49.
- ² Ulmer/Abegglen 1997, S. 147, Nr. 136.
- ³ Ulmer/Abegglen 1997, S. 45.
- ⁴ Nachruf Dumur, S. 35.
- ⁵ Grütter 2015, S. 155.



4



5

Abb. 2

Kaffeekanne, Silber, getrieben, graviert, punziert, Holz, 15.5 × 8 × 22.5 cm, Inv. 60896.01

Abb. 3

Teekanne, Silber, getrieben, graviert, punziert, Holz, 11.5 × 10 × 27 cm, Inv. 60896.02

Abb. 4

Milchkanne, Silber, getrieben, graviert, punziert, Holz, 14.8 × 7 × 18.5 cm, Inv. 60896.03

Abb. 5

Zuckerdose, Silber, getrieben, graviert, punziert, Holz, 8.5 × 7.5 × 18.3 cm, Inv. 60896.04

Literatur:

- Nachruf Dumur, Victor, in: Bulletin technique de la Suisse romande, Band 69 (1943), Heft 3, S. 35.
- Silberwarenfabrik Jezler und Cie AG (Hg.): 125 Jahre Jezler echt Silber 1822–1947. Die Entstehung und Entwicklung der Silberwarenfabrik Jezler & Cie Aktiengesellschaft in Schaffhausen 1822–1947, Schaffhausen 1947.
- Ulmer, Carl; Abegglen, Walter R. C.: Schaffhauser Goldschmiedekunst, Schaffhausen 1997, S. 42–49, 147–148, 196.
- Danacher, Ariane: Unbekannter Fotograf, 19. Jahrhundert, Die Familie Jezler, um 1850, in: Jahresbericht/Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2007, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2008, S. 169–171, Kat. 29.
- Grütter, Daniel: Jezler & Cie., Silberwarenfabrik, Schaffhausen, Silberkanne. Nach 1891, in: Jahresbericht/Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2013/2014, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2015, S. 155–156, Kat. 30.
- Grütter, Daniel: Johann Jakob Jezler (1796–1868), Kaffee- und Teekanne, in: Jahresbericht/Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2013/2014, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2015, S. 148–150, Kat. 28.



6



7

Abb. 6

Cremier, Silber, getrieben, graviert, punziert,
Holz, 5,5 × 6 × 13,5 cm, Inv. 60896.05

Abb. 7

Bodenunterseite der Cremier
Inv. 60896.05

Abb. 8

Tablett, Silber, getrieben, graviert, punziert,
1,2 × 31 × 39,5 cm, Inv. 60896.06

Abb. 9

Bodenunterseite des Tablett
mit Widmungsschrift, Inv. 60896.06

Abb. 10

Silberkanne, Museum zu Allerheiligen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. 58942



10



8



9

Henry Clifford Davis (nachweisbar ab 1901)

Kartenspielbehälter, Birmingham 1902

Abb. 1

Henry Clifford Davis, Kartenspielbehälter, Birmingham 1902. Silber, verglaste Wandung mit vier Spielkarten, Scharnierdeckel, Federmechanismus mit lederner Halterung für drei Kartenspiele. 13 × 7,7 × 7,7 cm, Standfläche 8 × 8 cm.

Vier Punzierungen: «HCD», Anker, Lion Passant und «C»

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. 60913





2



3

Der dekorative Kartenspielbehälter besteht aus einem auf vier Füßchen stehenden, im Grundriss quadratischen, hoch rechteckigen Korpus. Seine verglasten Wandungen geben den Blick auf vier eingesetzte Spielkarten des Herstellers «Charles Goodall & Son Ltd., London» frei. Sie stammen aus einem zeitgenössischen englischen Spiel aus der Zeit nach 1901.¹ Die Kartenblätter zieren die Porträts von König Heinrich VIII., von Prinz Edward («The Black Prince») (Abb. 2), von Königin Eleanor (Gattin von Henry III.) (Abb. 3) sowie von «George, Prince of Wales» (ab 1820 König Georg IV.) (Abb. 4).

Der Behälter wird auf der Oberseite von einem Scharnierdeckel verschlossen. Ein Federmechanismus gibt im Inneren eine lederne Halterung für drei Kartenspiele frei.² Neben dekorativen Spielkartenpressen gehörten und gehören verzierte Behältnisse zur Aufbewahrung von Kartenspielen zur Grundausstattung vieler Haushalte. Das gesellige Beisammensein förderte schon früh die Herausbildung von repräsentativen und formschönen Spielutensilien.

Auf dem unteren Rand des Kartenspielbehälters findet sich eine englische Silbermarkierung (Abb.5). Seit dem 16. Jahrhundert besteht diese in der Regel aus vier nebeneinandergesetzten Einzelpunzen, die Aufschluss über den Hersteller, den Herstellungsort, den Silbergehalt sowie die Datierung des Stückes liefern.³ Die links aussen liegende Meistermarke «HCD» verweist auf den Hersteller Henry Clifford Davis, der seit 1901 in Birmingham nachweisbar ist.⁴ Es folgt die Stadtmarke Birminghams, das Abbild eines stehenden Ankers, zur Kennzeichnung des Herstellungsortes. Der danebenliegende «lion passant», ein nach links schreitende Löwe, gilt als Silbergarantiezeichen für den Sterlingstandard, der in England 1544 etabliert wurde. Als Sterlingsilber bezeichnet man eine Legierung aus 92,5 % Silber und 7,5 % anderen Metallen, vornehmlich Kupfer. Diese Legierung ist härter als reines Silber und somit für die Herstellung von Gebrauchsgegenständen bestens geeignet.⁵



4



5

Anmerkungen:

- 1 Goodall, Michael H.: Goodall's Duplex Round Cornered Playing Cards: the family and the firm 1820–1922, Michael H. Goodall, 2000, H 11, S. 26b. Die Kartenrückseite trägt das Wappen des Vereinigten Königreichs sowie in den Ecken Wappen der britischen Dominions.
- 2 Enthalten sind drei jüngere, nicht aus der Entstehungszeit des Behältnisses stammende Kartenspiele: zwei Whist, ein Piquet.
- 3 <https://www.silvermakersmarks.co.uk/index.htm> (letzter Zugriff: 6.3.2023).
- 4 <https://www.acsilver.co.uk/shop/pc/Henry-Clifford-Davis-b527.htm> (letzter Zugriff: 6.3.2023).
- 5 <https://www.mineralienatlas.de/lexikon/index.php/Sterlingsilber> (letzter Zugriff: 6.3.2023).

Abb. 2
Kartenspielbehälter, Inv. 60913

Abb. 3
Kartenspielbehälter, Inv. 60913

Abb. 4
Kartenspielbehälter, Inv. 60913

Abb. 5
**Schlagmarken auf der Vorderseite
des Kartenspielbehälters**, Inv. 60913

Sebastian Oesch (1893–1920)

Werbeplakat Schaffhauser Wäschefabrik Meyer & Wolf

Unbekannt

Werbeplakat Eisen- und Stahlwerke A.-G.,
zwischen 1904 und 1920

Hans Nohl (1903–1999)

Werbeplakat Stadttheater Schaffhausen Bühnenball, 1934

Abb. 1
Sebastian Oesch (1893–1920),
G. Tanner Bureau für künstlerische Reklame,
Zürich, Werbeplakat Schaffhauser
Wäschefabrik Meyer & Wolf, um 1913.
Lithografie, auf Japanpapier aufgezogen.
103 × 71.5 cm,
Polygraphisches Institut, Zürich, 1913,
Inv. 60897



1

Werbeplakate sind wichtige Quellen für die Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Oftmals von namhaften Künstlern und Druckereien gestaltet und produziert, bieten sie Einblicke in vergangene Lebenswelten.¹ Das Museum sammelt kontinuierlich Plakate verschiedenster Schaffhauser Industrie- und Gewerbetfirmen. In seiner Sammlung befinden sich mittlerweile annähernd 800 Exemplare.

Das Plakat für die «Schaffhauser Wäschefabrik Meyer & Wolf», wurde vom St. Galler Maler und Grafiker Sebastian Oesch (1893–1920) gestaltet (Abb. 1).² Den Druck realisierte der Zürcher Betrieb «G. Tanner, Bureau für künstlerische Reklame». Zwischen 1913 und 1915 erhielt Oesch in der Limmatstadt einige Aufträge für Plakate, unter anderem für den dortigen Lebensmittelverein. Das Schaffhauser Wäsche- und Aussteuergeschäft «Meyer & Wolf» hatte seinen Sitz an

der Vordergasse 61.³ Es ist dort ab 1903 nachweisbar, 1913 erfolgte die Auflösung. Das Plakat führt im unteren Drittel den Firmennamen sowie den Geschäftszweig des Unternehmens auf. Darüber prangt eine Rosette, in welcher ein blondschöpfiger Putto über die Auslage eines Wäschegeschäfts stolziert. Unter beiden Armen trägt er je einen Stoffballen aus dem Bild. Er verkörpert wohl die Hoffnung der Firmenbesitzer auf zahlreiche Kundschaft.

Das Plakat Inv. 60898 (Abb. 2) bietet einen Blick in die Fittinggiesserei der «Aktiengesellschaft der Eisen- und Stahlwerke vormals Georg Fischer». Effektiv werden die beiden Arbeiter durch das glühende, gelblich schimmernde Metall erhellt. Ganz konzentriert sind sie in den funkenschlagenden Giessvorgang vertieft. Von rechts fällt weisses Tageslicht auf die Szene, sein fahler Schein vermag das Innere der Fabrik-

halle jedoch nicht zu erhellen. So heben sich die Beschriftungen auf dem oberen Drittel des Plakates deutlich vor dem dunklen Hintergrund ab.

Wie die Nennungen der Jahres- und Mitarbeiterzahlen nahelegen, muss das Plakat nach 1904 entstanden sein. Ein motivisch nahezu identisches Exemplar in der Museumssammlung dokumentiert die zumindest einmalige Aktualisierung des Werbeträgers.⁴ Da sich auf jenem Plakat die für das Jahr 1920 aktuelle Mitarbeiterzahl von 5000 Angestellten aufgelistet findet, dürfte die Entstehungszeit des neu erworbenen Plakates zwischen 1904 und 1920 liegen.

Der Firmengründer Johann Conrad Fischer (1773–1854) hatte 1802 in der Munotstadt eine Mühle erworben und diese zu einer kleinen Metallgiesserei umfunktioniert. Als begabter Erfinder entwickelte er verschiedene neue Giessverfahren und Legierungen. Aber erst sein Enkel Georg (1834–1887) nutzte diese Innovationen in Schaffhausen für industrielle Zwecke. Er begann 1864 als Erster in Europa mit der Produktion von Röhrenverbindungsstücken aus Gusseisen, sogenannten Fittings,⁵ die den geschmiedeten Fittings preislich wie qualitativ weit überlegen waren. Der Ausbau der Wasser- und Gasversorgung in den Städten förderte die Nachfrage und machte die Röhrenverbindungsstücke zu einem Verkaufsschlager.

Die Fittingproduktion war für die Georg Fischer-Werke von entscheidender Bedeutung, denn sie ebnete dem Kleinbetrieb den Aufstieg zum industriellen Grossunternehmen. Als zweites Standbein kam schon früh der Stahlguss hinzu. Das Unternehmen, seit 1896 in «Aktiengesellschaft der Eisen- und Stahlwerke von Georg Fischer» umbenannt, war um 1900 mit 2000 Angestellten der grösste Arbeitgeber im Kanton.

Die Firma baute ihre Palette an Gusserzeugnissen laufend aus und produzierte ab 1921 auch Maschinen. Zweigbetriebe entstanden 1895 in Singen (D), 1928 in Mettmann (D) und 1933 in Bedford (GB). Nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt das Unternehmen 1947 den heute noch gültigen Namen «Georg Fischer Aktiengesellschaft» und entwickelte sich verstärkt zu einem international tätigen Konzern.

Das farbenfrohe Plakat des Stadttheaters Schaffhausen warb für seinen Bühnenball vom 10. Februar 1934 (Abb. 3). Die Veranstaltung fand unter dem Motto «Eine Nacht auf Montmartre» im Casino an der Steigstrasse statt. Gestaltet wurde das Plakat von Hans Nohl, dessen Vater Johann Jakob (1881–1952) eine graphische Anstalt betrieb.⁶ Dieser hatte 1910 bei der «Buchdruck und Lithografie-Anstalt Stünzi & Cie.» eine Stelle als grafischer Leiter angetreten. 1914 wurde er Teilhaber der Firma, die fortan unter dem

Namen «Stünzi & Nohl» firmierte. 1920 übernahm er das Geschäft und nannte es «Graphische Anstalt & Buchdruckerei Nohl».

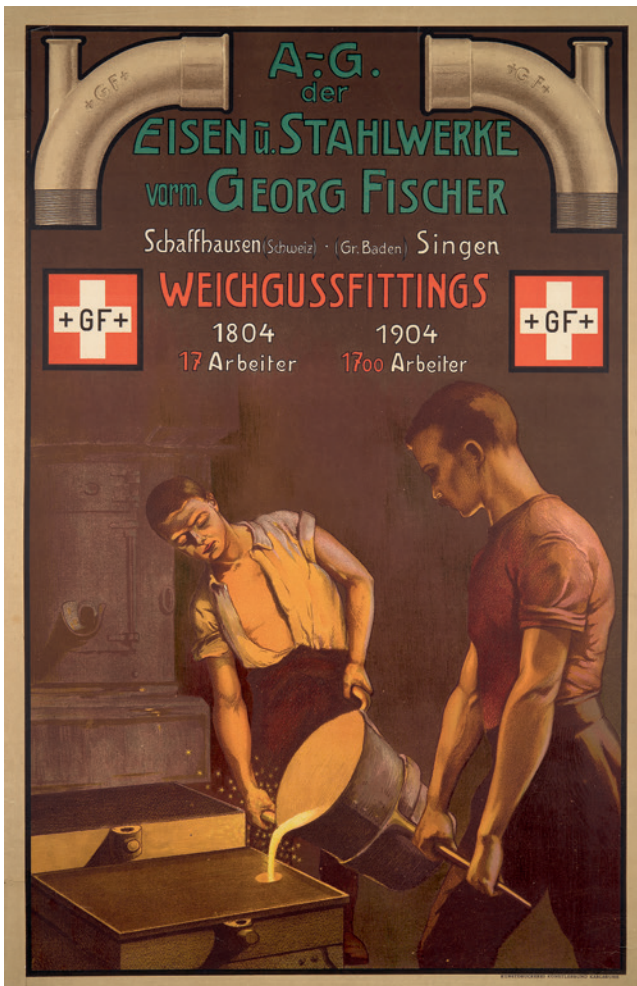
Johann Jakob Nohl zeichnete unzählige Ansichten von Schaffhausen und anderen Schweizer Orten. Beliebte waren seine Postkartenserien, Neujahrs- und Kalenderblätter, Briefköpfe, Weinetiketten und Grusskarten. Die Söhne Nohl traten beide in seine Fussstapfen: Walter Nohl absolvierte eine Offsetdruckerlehre und wurde Chef der Photolitho-Abteilung. Hans Nohl machte seine Ausbildung ebenfalls im väterlichen Geschäft und wurde 1950 Eigentümer des Unternehmens. Er führte den Betrieb unter dem bereits früher benutzten Namen «Nohl-Druck» weiter. 1974 wurde die Firma geschlossen, die Geschäftskunden und Geräte an die «Meier und Cie. AG» weitergegeben.

Anmerkungen:

- ¹ Hierzu exemplarisch: Museum zu Allerheiligen 2018 und Bader 2018.
- ² Studer-Geiser 2018.
- ³ Stadtarchiv Schaffhausen, Signatur D III.02.01.M, J.02.01.210.04/110–113.
- ⁴ Museum zu Allerheiligen Schaffhausen Inv. 58833, unpubliziert.
- ⁵ Knoepfli 2002, S. 47–48.
- ⁶ Zu Folgendem: Cordes 2007.

Literatur:

- Knoepfli, Adrian: Mit Eisen- und Stahlguss zum Erfolg, Johann Conrad Fischer (1773–1854), Georg Fischer I (1804–1888), Georg Fischer II (1834–1887), Georg Fischer III (1864–1925). Näfels 2002.
- Cordes, Martin: Johann Jakob Nohl, in: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 81 (2007), S. 213–225.
- Studer-Geiser, Isabella: Oesch, Sebastian [1998, 2018], in: SIKART, Lexikon zur Kunst in der Schweiz, www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4026202&lng=de (letzter Zugriff: 2.3.2023).
- Museum zu Allerheiligen (Hg.): Schaffhauser Wolle. Eine Marke macht Geschichte. Plakate 1924–1989, Schaffhausen 2018.
- Bader, Claudia: 38 Werbeplakate für Schaffhauser Wolle, Spinnerin Wolle und Strickhefte, in: Jahresbericht/Erwerbungen 2017/2018, Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 2018, S. 226–234.



2

Abb. 2
Unbekannt, Werbeplakat für Weichguss-
 fittinge der «Aktiengesellschaft der Eisen-
 und Stahlwerke A.-G. vormals Georg
 Fischer», Schaffhausen, nach 1904.
 Lithografie, 87 × 56,5 cm, Kunstdruckerei
 Künstlerbund, Karlsruhe, 1904, Inv. 60898



3

Abb. 3
Hans Nohl (1903–1999), Werbeplakat
 Stadttheater Schaffhausen Bühnenball,
 1934.
 Lithografie, Linoldruck, 94 × 63,5 cm,
 Nohl-Druck, Schaffhausen, 1934, Inv. 60899

Numismatik

Textbeiträge von Adrian Bringolf, M.A.

Kurator Numismatik, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Die kurze Erfolgsgeschichte des Hellers

- Königliche Münzstätte Frankfurt
Wenzel I. von Luxemburg (?)

Heller, Frankfurt am Main, um 1378/1400, Inv. N15138

- Grafschaft Hohenberg
Leopold IV.

Heller, Rottenburg am Neckar, um 1386/1406, Inv. N15149

- Stadt Lindau

Heller, Lindau, nach 1356, Inv. N15150

- Grafschaft Oettingen

Heller, Oettingen in Bayern (?), um 1370/1423, Inv. N15151

- Stadt Rottweil

Heller, Rottweil, nach 1335, Inv. N15152

- Stadt Schwäbisch Hall

— Heller, Schwäbisch Hall, 13./14. Jh., Inv. N15147

— Heller, Schwäbisch Hall, 13./14. Jh., Inv. N15148

- Herrschaft Tiengen
Herren von Krenkingen (?)

— Heller, Tiengen (?), um 1373/93, Inv. N15153

— Heller, Tiengen (?), um 1373/93, Inv. N15154

— Heller, Tiengen (?), um 1373/93, Inv. N15155

- Stadt Wertheim
Eberhard I. von Wertheim

Heller, Wertheim, um 1363/73, Inv. N15162



1



2

Abb. 1
Stadt Schwäbisch Hall, Heller,
 Schwäbisch Hall, o. J. (13./14. Jh).
 Inv. N15147, Kat. Nr. 73, Mst. 4:1

Abb. 2
Stadt Rottweil, Heller,
 Rottweil, o. J. (nach 1335).
 Inv. N15152, Kat. Nr. 71, Mst. 4:1

Um das Jahr 1200 führte die Stadt Hall am Neckar, heute besser bekannt als Schwäbisch Hall, eine neue Münze im Wert eines halben Pfennigs ein. Damit hat sie einem Bedürfnis der Zeit Rechnung getragen, waren es doch vor allem kleine Münzen, die im Alltag für die meisten Menschen die wichtigsten Nominals waren. Die Münze war so beliebt, dass sie bald weit herum Nachahmer fand. Nach der Herkunft des neu-

en Nominals wurde sie als «Haller» oder «Heller» bezeichnet und verbreitete sich im 14. Jahrhundert auch südlich des Rheins. Heller wurden aber nie in dem Umfang geprägt wie beispielsweise die Pfennige und bereits im 15. Jahrhundert verschwanden sie allmählich wieder.¹

Die Silbermünze zeigt auf der einen Seite eine offene Hand und auf der anderen ein Kreuz mit gegabelten



3

Abb. 3
Herrschaft Tiengen,
Herren von Krenkingen (?), Heller,
Tiengen (?), o. J. (um 1373/93).
Inv. N15153, Kat. Nr. 78, Mst. 4:1



Abb. 4
Grafschaft Hohenberg, Leopold IV.,
Heller, Rottenburg am Neckar,
o. J. (um 1386/1406).
Inv. N15149, Kat. Nr. 67, Mst. 4:1

Abb. 5
Stadt Zürich, Heller, Zürich, o. J. (16. Jh.).
Inv. N10967, Mst. 4:1

Enden und anliegenden Kugeln (vgl. Inv. N15147, N15148). Sie ist so dünn, dass auf der einen Seite jeweils auch Teile der anderen Seite als Negativ sichtbar sind und sich mit dem eigentlichen Motiv überlagern.

Die Imitationen übernahmen nicht nur die Münzeinheit, sondern auch das Bild auf der Vorder- und Rückseite, oft einzig unterscheidbar an Buchstaben oder kleinen Symbolen auf der Hand. Die Buchstaben repräsentierten die Namen der Münzherrschaften wie beispielsweise ein «L» für Lindau (vgl. Inv. N15150), ein «O» für die Herrschaft Oettingen (vgl. Inv. N15151) oder ein «R» für die Stadt Rottweil (vgl. Inv. N15152). Die Zuweisung ist aber nicht immer eindeutig möglich, so kann das «T» sowohl für Tiengen, Todtnau, Tettang oder Tübingen stehen (vgl. Inv. N15153-N15155), das «R» beispielsweise auch für «Ravensburg». Der Heller der Grafschaft Hohenberg trägt auf der Hand den österreichischen Schild Herzog Leopolds IV. von Österreich (vgl. Inv. N15149). Es gibt wenige Ausnahmen: So zeigen die Heller Wenzels I. von Luxemburg

(1337–1383) aus der königlichen Münzstätte Frankfurt anstelle der Hand einen Adler mit ausgestreckten Flügeln (vgl. Inv. 15138).

Unter dem gleichen Namen «Haller» verdrängten ähnliche Prägungen in der Eidgenossenschaft die Herstellung kleiner, einseitiger Pfennige, so zum Beispiel in Zürich, Bern und St. Gallen (vgl. Inv. N10967, N11747, N11266 etc.). Dort diente der Heller ab Ende des 14. Jahrhunderts als Grundeinheit des Münzsystems. Ein Problem, das aber bald einsetzte, war die Verminderung des Silbergehalts in den Münzen, wonach die Redewendung «keinen Heller wert sein» entstand.²

Die zehn Hellermünzen konnten zusammen mit weiteren Stücken aus der ehemaligen Sammlung von Dr. med. Maximilian Blaschegg (1930–2021), die 2022 bei Leu Numismatik in Winterthur versteigert wurde, angekauft werden. Sie ergänzen die wenigen vorhandenen Heller der Sammlung bestens und helfen, diesen Teilbereich der regionalen Geldgeschichte besser abzubilden.



4



5

Anmerkungen:

- ¹ Schüttenhelm, Joachim: Der Geldumlauf im südwestdeutschen Raum vom Riedlinger Münzvertrag 1423 bis zur ersten Kipperzeit 1618. Eine statistische Münzfundanalyse unter Anwendung der elektronischen Datenverarbeitung, in: Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B 108, 1987, S. 429ff.
- ² Zäch, Benedikt: Haller (Münze), in: Historisches Lexikon der Schweiz 6, 2007, S. 63.

Vom Erz zur Münze

- Fürstentum Fürstenberg
Joseph Wilhelm Ernst zu Fürstenberg-Stühlingen
Reichstaler, Augsburg, 1729, Inv. N13922
- Abtei Sankt Blasien
Abt Romanus Vogler
Kupfergulden, 1694, Inv. N13923
- Königreich Bayern
Maximilian II. von Bayern
Dukat, 1854, Inv. N13921

Abb. 1
Fürstentum Fürstenberg,
Joseph Wilhelm Ernst zu Fürstenberg-
Stühlingen, Reichstaler, Augsburg, 1729,
recto.
29.219 g, 360 °, 42.5 mm, Inv. N13922,
Kat. Nr. 65. Mst. 4:1



1

Der 2021 erworbene Reichstaler des Fürstentums Fürstenberg ist mehr als nur ein Beleg für die Münzherstellung im süddeutschen Raum im 18. Jahrhundert. Die Rückseite gibt Einblick in etwas, das grundlegend ist für die Herstellung von Münzen: die Gewinnung des notwendigen Rohstoffs. Auch bei einem Kupfergulden des Klosters St. Blasien von 1694, der ebenfalls neu erworben werden konnte, wird das Thema Rohstoff im Motiv aufgegriffen.

Münzherr des 1729 in Augsburg geprägten Talers ist Joseph Wilhelm Ernst von Fürstenberg-Stühlingen (1699–1762). Die Fürstenberger hatten ihren Herrschaftssitz auf dem Schloss Hohenlupfen bei Stühlingen, ehe Joseph Wilhelm Ernst von Fürstenberg den Sitz 1723 nach Donaueschingen verlegte. Ab 1735 war er Prinzipalkommissar am Immerwährenden Reichstag in Regensburg. Über seine Ämter gibt auch die Umschrift auf der Vorderseite der Münze



2

Abb. 2
Fürstentum Fürstenberg,
Joseph Wilhelm Ernst zu Fürstenberg-
Stühlingen, Reichstaler, Augsburg, 1729,
verso.
29.219 g, 360°, 42.5 mm, Inv. N13922,
Kat. Nr. 65, Mst. 4:1

Auskunft: «IOS: WILH. ERN: S. R. I. PRINC IN FURSTENBERG LANDGRAV IN BAAR & STUHLINGEN & C.» Das Porträt zeigt ihn im jungen Alter von 30 Jahren (Abb. 1). Es sollen nur 1167 Exemplare dieser Münze geprägt worden sein.

Die Rückseite nennt die Herkunft des Silbers: «AUSBEUTHALER VON S. IOSEPHS COBOLD UND SILBER ZEHE. 1729.» (Abb. 2). Anlass zur Prägung war die Entdeckung einer ertragreichen Silberader im selben Jahr. Das Bergwerk St. Joseph bei Wittichen im Kinzigtal ist auch auf der Münze abgebildet¹ und am rechten Rand das nahegelegene Kloster zwischen zwei Hügeln vor einem Wald. Im Bergwerk wurden unter anderem Kobalt und Silber verarbeitet; verschiedene Arbeitsgänge der Silbergewinnung sind exemplarisch dargestellt.

Im Vordergrund links ist ein Rutengänger zu sehen, der nach erzhaltigen Stellen sucht. Rechts gegenüber beginnt ein Bergmann einen Schacht anzulegen. In der Mitte dazwischen drehen zwei Bergmänner an einem Haspel, mit dem wohl Erz aus der Grube gehoben wird. Das gleiche Motiv findet sich nochmals auf einem Hügel im Hintergrund.

Das gewonnene Erz wurde zur Weiterverarbeitung in die Hütte gebracht; Gebäude mit Mühlrädern deuten darauf hin, dass es dort mechanisch zerkleinert wurde. Anschliessend wurde es in den angrenzenden Gebäuden verhüttet. Dafür war viel Holzkohle notwendig, die mit Fuhrwerken herbeigeführt werden musste. Dem grossen Holzbedarf fielen ganze Wälder zum Opfer, wie an den Hügeln im Hintergrund deutlich wird.

Was mit den gewonnenen Rohstoffen danach passierte, geht aus der Darstellung nicht hervor. Zur Prägung der Taler wurde das Silber offenbar in das rund 200 Kilometer westlich gelegene Augsburg transportiert. Fast 300 Jahre später ist ein solcher Taler nun in die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung gelangt.

Kupfergulden für die Arbeiter

Aus der näheren Umgebung Schaffhausens stammt ein «Kupfergulden» von 1694 (Abb. 3). Die Vorderseite trägt neben der Wertangabe und der Jahreszahl «GVLDEN 1694» die Umschrift «BERGWERK ZV GVTENBVRG». Das 1660 errichtete Eisenwerk Gutenberg befand sich im Schlüchtal, unweit von Waldshut-Tiengen und gehörte dem Kloster St. Blasien, das dort Bohnerz aus dem nahen Klettgau verhüttete. Zur Bezahlung der Arbeiter liess Abt Romanus Vogler (1636–1695) 1694 Ersatzgeld aus Kupfer ausgeben: Für 600 Gulden wurden die Nominale 1 Gulden sowie 15, 3 und 1 Kreuzer geprägt.²

Auf der Rückseite ist symbolisch ein Schmelzofen dargestellt. Die Umschrift beschreibt den Verhüttungsvorgang mit den Worten «DVROS IN FERRVM LAPIDES CONVERTO LIQVESCES» («Harte Steine verwandle ich schmelzend in Eisen»)³. Ähnlich wird auch die Silbergewinnung in den Hütten des Bergwerks St. Joseph vonstattengegangen sein.

Eine weitere Möglichkeit, an das notwendige Metall zu gelangen, war die Gewinnung von Flussgold. Davon zeugt ein bayrischer Dukat Maximilians II. (1811–1864). Auf der Rückseite ist in der Mitte der Speyrer Dom mit dem Rhein und ein Schiff im Vordergrund zu sehen. Mit der Inschrift «EX AURO RHENI» gibt auch diese Münze direkt Auskunft, woher ihr Rohstoff stammt, wobei der Aufwand für die Ausbeute beträchtlich höher war als bei Silber oder Eisen.

Anmerkungen:

- ¹ von Berstett, Christian Jakob August: Münzgeschichte des Zähringen-Badischen Fürstenhauses und der unter seinem Scepter vereinigten Städte und Landschaften, Freiburg im Breisgau 1846, S. 126.
- ² Ebd., S. 84.
- ³ Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG (Hg.): Goldprägungen aus aller Welt. Montangepräge – Die Sammlung Erich Götz. Münzen und Medaillen aus Mittelalter und Neuzeit, u. a. die Sammlung Heinrich Rudolf Peter (Schlesien-Jägerndorf). Deutsche Münzen ab 1871 [Auktion 349, Osnabrück, 24.–26.3.2021], Osnabrück 2021, S. 147, Kat. Nr. 4775.



3



4

Abb. 3
Abtei St. Blasien,
Romanus Vogler,
 Kupfergulden, 1694.
 12.043 g, 360°, 34.1 mm
 Inv. N13923, Kat. Nr. 72,
 Mst. 2:1

Abb. 4
Königreich Bayern,
Maximilian II. von Bayern,
 Dukat, 1854.
 3.480 g, 360°, 20.5 mm
 Inv. N13921, Kat. Nr. 51,
 Mst. 2:1

Ein Alphierte für den Fünfliber

— Schweizerische Eidgenossenschaft

— 5 Franken, Bern, 1926, Inv. N13930

— 2 Franken, Bern, 1940, Inv. N13932

— ½ Franken, Bern, 1928, Inv. N13931

— «Paul Burkhard's Fünfliber. 1922–2022:

Ein Klassiker wird hundert»

Publikation von Hanspeter Koch mit je einer Fünffrankenmünze von 1922 und 2022, Inv. N15116

Obwohl das bargeldlose Bezahlen auch in der Schweiz in den letzten Jahren stets an Beliebtheit gewonnen hat, werden nach wie vor jedes Jahr Millionen von neuen Franken- und Rappenmünzen geprägt, wenn auch gegenwärtig mit sinkender Tendenz.¹ Eingeführt als Ein-, Zwei- und Fünfrappen, mit zehnfachem Wert als 10, 20 und 50 Rappen, und nochmals mit zehnfachem Wert als Ein-, Zwei- und Fünffranken, sind seither die beiden kleinsten Einheiten verschwunden. Seit dem ersten Jahrgang 1850 blieben die Münzen aber keineswegs unverändert. Während den rund 175 Jahren seit der Gründung des Bundesstaates, mit der die Münzhoheit von den Kantonen an den Bund überging, änderten sich von Zeit zu Zeit die Motive und Legierungen. Eine Änderung in der Grösse erfuhr nur ein Nominal, der Fünfliber. Der Zehnräppler ist mit Ausnahme einer vorübergehenden Änderung des Materials zwischen 1918 und 1939 seit 1879 unverändert geblieben und damit die älteste Kursmünze der Welt, wodurch sie es 2021 ins Guinness-Buch der Rekorde schaffte.²

Rekordverdächtig ist auch das Fünffrankenstück: Gemessen an seiner Kaufkraft ist es eine der wertvollsten Kursmünzen der Welt. In anderen Währungen, wie beispielsweise dem Euro, wird dieses Nominal durch eine Banknote repräsentiert. In der Schweiz wurden zwischen 1913 und 1953 ebenfalls zweifache Fünffrankennoten gedruckt; sie waren aber immer parallel zu den Münzen im Umlauf.³

Ein neuer Fünfliber

Vor hundert Jahren, 1922, erhielt der Fünfliber sein heutiges Aussehen – zumindest fast. Neben der Jahreszahl, die sich natürlich regelmässig ändert, wurde 1931 die Grösse der Münze reduziert, um zu verhindern, dass der Materialwert den Nennwert übersteigen könnte. Der Weg bis zum neuen Motiv war jedoch lang. Ursprünglich ging es um eine Vereinheitlichung der Münzbilder der Halb-, Ein- und Zweifrankenstücke, wofür 1918 ein Wettbewerb veranstaltet wurde. Bereits in den Jahren zuvor setzten sich die zuständigen Stellen mit der Schaffung neuer Motive für die Silberscheidemünzen⁴ auseinander. Zu dieser Zeit bildete die Schweiz noch zusammen mit Frankreich, Belgien und Italien eine Münzunion, die seit 1865 bestand.⁵ Bis 1874 zierte die sitzende Helvetia und mit der Wiederaufnahme der Prägung ab 1888 der Kopf der Helvetia die eine Seite und ein Laubkranz mit Wertangabe die andere Seite der Münze, ab 1888 mit einem Wappenschild in der Mitte.

Neben einem Wettbewerb für eingeladene Künstler gab es auch eine öffentliche Ausschreibung, auf die

sich jeder mit Entwürfen bewerben konnte. Die anfänglichen Vorgaben für die Gestaltung wurden auf Wunsch einiger Künstler gelockert; eingegangen sind 268 Entwürfe für verschiedene Vorder- oder Rückseiten. Doch keiner dieser Vorschläge konnte das beurteilende Gremium vollends überzeugen. In die engere Auswahl kam schliesslich auch Paul Burkhard (1888–1964) mit verschiedenen Darstellungen eines stehenden Mannes mit einem Morgenstern oder einer Schweizer Fahne über den Schultern. Burkhard gravierte seine Entwürfe spiegelverkehrt in Schiefertafeln und erstellte daraus Gipsmodelle. Er durfte seine Entwürfe weiter ausarbeiten und erhielt auch konkrete Änderungswünsche.⁶

Die Umsetzung zog sich hin und wurde von der Zeit eingeholt. Durch einen sinkenden Silberpreis gelangten immer mehr Fünffrankenstücke aus den Staaten der Münzunion in die Schweiz, worauf der Bundesrat ihre Einfuhr verbot. Schliesslich wurden sie ganz ausser Kurs gesetzt und kurzfristig durch die erwähnten Fünfernoten ersetzt. Längerfristig strebte man aber eine Neuprägung von Fünflibern an, wofür man im August 1921 einen weiteren Wettbewerb ausschrieb. Wiederum befand die Jury keinen Entwurf für umsetzungswürdig, prämierte aber sechs Künstler. Diese, darunter wiederum Paul Burkhard, durften zusammen mit zwei zusätzlich eingeladenen Künstlern nun weitere Entwürfe einbringen. Burkhard verfeinerte unter anderem einen Entwurf mit der Büste eines Hirten auf der einen Seite und einem schlichten Wappen auf der anderen Seite. Am 16. Juni 1922 wurden diese Entwürfe schliesslich vom Bundesrat zur Ausführung ausgewählt. Es ist also nicht Wilhelm Tell, den wir da auf der Münze sehen, sondern ein Mann, der den Charakter der Schweizer verkörpern sollte. Der Name des Künstlers ist auf dem Hirtenhemd am Rand verewigt. Eine Anpassung der Halb-, Ein- und Zweifrankenstücke ist hingegen nie zustande gekommen.⁷

Trotz Startschwierigkeiten seit 100 Jahren bestehend

Als Schwierigkeit beim Prägen erwies sich die geringe Reliefhöhe insbesondere des Hirtenhemdes. Obwohl die Stempel eigentlich noch nicht fertig überarbeitet waren, durfte sich die Prägung nicht weiter verzögern, sodass anfangs 1923 die ersten Münzen mit der Jahreszahl 1922 geprägt wurden.⁸ Die Schaffhauser Nachrichten berichteten am 5. Februar 1923, dass der Bundesrat «auf Grund ihm vorliegender Probestücke» beschlossen habe, nach den technischen Schwierigkeiten nun mit der Prägung zu beginnen. Schon eine Woche später erhielt die Redaktion von der Kantonal-



1

bank eine erste Prägung, mit der Ausgabe müsse man sich aber noch einige Wochen gedulden.⁹

Bei den späteren Stempeln wurde dann auch das Schweizerkreuz mit etwas dünneren Balken vorschriftsgemäss dimensioniert und 1924 die Schrift der Wertangabe «5 Fr.» nochmals angepasst. Die neuen Fünffränkler wurden anfangs oft kritisiert, weil viele sich zwischenzeitlich bereits an die platzsparenden Noten gewöhnt hatten.

Nach der Auflösung der «Lateinischen Münzunion» 1927 wurde das Münzgesetz 1931 revidiert, wobei das Gewicht des Fünffrankenstücks von 25 Gramm auf 15 Gramm reduziert und der Durchmesser von 37 Millimeter auf die heutigen 31 Millimeter verkleinert wurden. Seit dem Wechsel von Silber auf Kupfernickel

im Jahr 1968 präsentiert sich die Münze heute, mit Ausnahme der Randschrift, fast unverändert.

Aufgrund grösserer Mengen an Falschmünzen ab Ende der 1980er Jahre wurden die Jahrgänge 1985 bis 1993 per 1. Januar 2004 ausser Kurs gesetzt.¹⁰ Abnutzung und Rücknahme sind auch zwei wesentliche Gründe, weshalb jedes Jahr grosse Mengen neuer Münzen geprägt werden.

Dass die Fünffrankenstücke im Volksmund gemeinhin als «Fünfliber» bezeichnet werden, soll übrigens auf die früher in Frankreich geprägten 5-Livre-Münzen zurückgehen, welche den 5-Franc-Münzen sehr ähnlich waren. Aus den «Livre» (Pfund) wurden dann im deutschen Sprachgebrauch «Liber».



2

Anmerkungen:

- 1 Swissmint (Hg.): Prägungen von Schweizer Münzen ab 1850, Bern 2023.
- 2 Medienmitteilung von Swissmint vom 13.4.2021.
- 3 Swissmint (Hg.): Prägungen von Schweizer Münzen ab 1850, Bern 2023.
- 4 Als «Scheidemünzen» werden Münzen bezeichnet, deren Materialwert unter dem Nennwert liegt.
- 5 Vgl. Bringolf, Adrian: Der Schweizer Franken bis zum Ende der Lateinischen Münzunion, in: Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen (Hg.): Jahresbericht und Erwerbungen 2019/2020, S. 238–243.
- 6 Koch, Hanspeter: Paul Burkhard's Fünfliber. 1922–2022: Ein Klassiker wird hundert, Zürich 2022, S. 17–22.
- 7 Ebd., S. 38–44.
- 8 Ebd., S. 47–58.
- 9 Schaffhauser Nachrichten, 5.2.1923 und 12.2.1923.
- 10 Swissmint (Hg.): Prägungen von Schweizer Münzen ab 1850, Bern 2023.

Abb. 1

**Schweizerische Eidgenossenschaft,
5 Franken**, Bern, 1926.
Inv. N13930, Kat. Nr. 2, Mst. 2:1

Abb. 2

**Schweizerische Eidgenossenschaft,
5 Franken**, Bern, 1922.
Inv. N10878, Mst. 2:1

Katalog numismatische Erwerbungen

Lesemuster

- Kat. Nr., Münzherr
- Nominal, Münzstätte, Datierung
- Masse (Gewicht, Stempelstellung, max. Durchmesser)
- Inventarnummer; Herkunft
- Abbildung in Originalgrösse

Ordnungsprinzip

Der Katalog folgt den gängigen numismatischen Ordnungsprinzipien.

Alle Exemplare sind nach heutigen Ländern alphabetisch geordnet, innerhalb folgen zuerst die direkten Rechtsvorgänger eines Landes chronologisch, danach alle übrigen Münzherrschaften alphabetisch. Die Stücke sind nach Nominal absteigend und pro Nominal nach Jahr aufsteigend geordnet.

Schweiz

Eidgenossenschaft

1. 100 Franken Schützentaler Freiburg, 1934
25.951 g, 180 °, 31.2 mm
Inv. N13917; Auktionshaus Künker, Osnabrück, Aukt. 349
2. 5 Franken, Bern, 1926
24.980 g, 180 °, 37.4 mm
Inv. N13930; Sincona AG, Zürich, Aukt. 70
3. 2 Franken, Bern, 1940
9.917 g, 180 °, 27.3 mm
Inv. N13932; Sincona AG, Zürich, Aukt. 70
4. 50 Rappen, Bern, 1928
2.533 g, 180 °, 18.2 mm
Inv. N13931; Sincona AG, Zürich, Aukt. 70

Appenzell Innerrhoden (Kanton)

5. 9 Batzen, Appenzell, 1738
8.724 g, 360 °, 30.0 mm
Inv. N13991; Sincona AG, Zürich, Aukt. 74

Basel (Bistum)

6. Unbekannt
Pfennig (Brakteat), Basel (?), o. J. (1. H. 13. Jh.)
0.343 g, 18.4 mm
Inv. N15166; Leu Numismatik AG, Winterthur, Online-Aukt. 22
7. Heinrich II. von Thun
Pfennig (Brakteat), Basel, o. J. (um 1216/38)
0.274 g, 19.4 mm
Inv. N15167; Leu Numismatik AG, Winterthur, Online-Aukt. 22



1



2



3



4



5



6



7

Fortsetzung Schweiz/Basel (Bistum)

8. Heinrich von Isny oder
Peter Reich von Reichenstein
Pfennig (Brakteat), Basel, o. J. (um 1275/96)
0.352 g, 19.1 mm
Inv. N15168; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
9. Peter Reich von Reichenstein
Pfennig (Brakteat), Basel, o. J. (um 1286/96)
0.393 g, 20.6 mm
Inv. N15111; Sincona AG, Zürich, Aukt. 77
10. Peter von Aspelt
Pfennig (Brakteat), Basel, o. J. (um 1296/1306)
0.340 g, 19.2 mm
Inv. N15169; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
11. Gerhard von Vuippens
Pfennig (Brakteat), Basel, o. J. (um 1310/25)
0.384 g, 18.6 mm
Inv. N15170; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
12. Johann II. Senn von Münsingen
Pfennig (Brakteat), Basel, o. J. (um 1335/65)
0.398 g, 21.9 mm
Inv. N15172; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
13. Johann II. Senn von Münsingen
Pfennig (Brakteat), Basel, o. J. (um 1335/65)
0.390 g, 22.1 mm
Inv. N15171; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Chur (Bistum)

14. Johann V. Flugi von Aspermont
Taler, Chur, 1626
28.012 g, 315 °, 40.9 mm
Inv. N13992; Sincona AG, Zürich, Aukt. 74

Neunburg (Fürstentum)

15. Friedrich III. von Preussen
Vierteltaler, Neuenburg, 1713
6.760 g, 195 °, 29.2 mm
Inv. N15112; Sincona AG, Zürich, Aukt. 77

Schaffhausen (Abtei Allerheiligen)

16. Unbekannt
Pfennig (Brakteat), Schaffhausen,
o. J. (um 1270/80)
0.341 g, 18.1 mm
Inv. N15113; Sincona AG, Zürich, Aukt. 77
17. Unbekannt
Pfennig (Brakteat), Schaffhausen (?),
o. J. (14. Jh.)
0.389 g, 20.0 mm
Inv. N15173; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Schaffhausen (Stadt)

18. Pfennig (Brakteat), Schaffhausen, o. J. (14. Jh.)
0.211 g, 16.7 mm
Inv. N15174; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
19. Dukat, Schaffhausen, 1633
3.455 g, 355 °, 21.5 mm
Inv. N13927; Sincona AG, Zürich, Aukt. 70
20. Taler, Schaffhausen, 1550
28.390 g, 255 °, 40.5 mm
Inv. N13993; Sincona AG, Zürich, Aukt. 74
21. Dicken, Schaffhausen, 1614
8.969 g, 360 °, 30.7 mm
Inv. N13983; Sincona AG, Zürich, Aukt. 73
22. Dicken, Schaffhausen, 1631
8.410 g, 180 °, 31.6 mm
Inv. N13989; Sincona AG, Zürich, Aukt. 73



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



Fortsetzung Schweiz/Schaffhausen (Stadt)

23. Dicken, Schaffhausen, 1631
7.738 g, 180 °, 31.4 mm
Inv. N13990; Sincona AG, Zürich, Aukt. 73
24. Dicken, Schaffhausen, 1632
8.524 g, 170 °, 31.2 mm
Inv. N13926; Sincona AG, Zürich, Aukt. 70
25. Dicken, Schaffhausen, 1633
8.882 g, 165 °, 31.4 mm
Inv. N13928; Sincona AG, Zürich, Aukt. 70
26. Batzen, Schaffhausen, 1526
3.230 g, 360 °, 26.8 mm
Inv. N13982; Sincona AG, Zürich, Aukt. 73
27. Groschen, Schaffhausen, 1557
1.685 g, 120 °, 21.8 mm
Inv. N13994; Sincona AG, Zürich, Aukt. 74
28. Groschen, Schaffhausen, 1560
2.089 g, 255 °, 20.9 mm
Inv. N13995; Sincona AG, Zürich, Aukt. 74
29. Groschen, Schaffhausen, 1562
2.383 g, 270 °, 21.8 mm
Inv. N13996; Sincona AG, Zürich, Aukt. 74
30. Groschen, Schaffhausen, 1624
1.586 g, 180 °, 21.5 mm
Inv. N13985; Sincona AG, Zürich, Aukt. 73
31. Vierer, Schaffhausen, o. J. (um 1620)
0.348 g, 15.0 mm
Inv. N13984; Sincona AG, Zürich, Aukt. 73
32. Vierer, Schaffhausen, 1628
0.347 g, 14.8 mm
Inv. N13986; Sincona AG, Zürich, Aukt. 73
33. Pfennig, Schaffhausen, o. J. (17. Jh.)
0.207 g, 13.4 mm
Inv. N13988; Sincona AG, Zürich, Aukt. 73
34. Pfennig, Schaffhausen, o. J. (17. Jh.)
0.161 g, 12.7 mm
Inv. N13987; Sincona AG, Zürich, Aukt. 73

Sitten (Bistum)

35. Savoyische Prägung
Obol, Saint Maurice (?), o. J. (2. H. 13. Jh.)
0.519 g, 15.8 mm
Inv. N15115; Sincona AG, Zürich, Aukt. 77
36. Nikolaus Schiner
Dicken, Sitten, o. J. (um 1497/99)
9.728 g, 180 °, 30.0 mm
Inv. N13998; Sincona AG, Zürich, Aukt. 74



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



Solothurn (Stadt)

37. Pfennig (Brakteat), Solothurn, o. J. (um 1300)
0.265 g, 19.1 mm
Inv. N15175; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
38. Taler, Solothurn, o. J. (16. Jh.)
28.494 g, 65 °, 42.0 mm
Inv. N13929; Sincona AG, Zürich, Aukt. 70

Uri (Stand)

39. Pistole, Altdorf, o. J. (1635)
6.368 g, 165 °, 26.0 mm
Inv. N15114; Sincona AG, Zürich, Aukt. 77
40. Dicken, Altdorf, o. J. (2. H. 16. Jh.)
8.898 g, 315 °, 30.4 mm
Inv. N13997; Sincona AG, Zürich, Aukt. 74

Deutschland**Augsburg (Bistum)**

41. Hartwig I. von Lierheim
Pfennig (Brakteat), Augsburg, o. J. (um 1167/84)
0.725 g, 22.2 mm
Inv. N15124; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
42. Udalschalk von Eschenlohe
Pfennig (Brakteat), Augsburg,
o. J. (um 1184/1202), 0.762 g, 25.1 mm
Inv. N15125; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
43. Siegfried III. von Rechberg
Pfennig (Brakteat), Augsburg,
o. J. (um 1208/27), 0.707 g, 22.3 mm
Inv. N15126; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Baden-Durlach (Markgrafschaft)

44. Friedrich VII. Magnus von Baden-Durlach
Rappen, Emmendingen, o. J. (um 1677/1709)
0.287 g, 15.8 mm
Inv. N15131; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Baden (Grossherzogtum)

45. Karl Ludwig Friedrich von Baden
Kreuzer, 1817
4.564 g, 15 °, 24.9 mm
Inv. N15130; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
46. Karl Ludwig Friedrich von Baden
Halbkreuzer, 1815
2.422 g, 360 °, 21.1 mm
Inv. N15129; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Baden (Markgrafschaft)

47. Ludwig Georg Simpert von Baden-Baden
und Franziska Sibylla Augusta von Sachsen-
Lauenburg
Dukat, Rastatt (?), 1714 (Chronogramm)
3.491 g, 360 °, 20.9 mm
Inv. N15128; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
48. Christof I. von Baden
Pfennig, Unbekannt, o. J. (um 1575/1527)
0.275 g, 13.5 mm
Inv. N15127; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48

Bayern (Herzogtum)

49. Elisabeth von Bayern
Pfennig (Brakteat), Schongau,
o. J. (um 1254/59)
0.587 g, 21.8 mm
Inv. N15156; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Bayern (Königreich)

50. Ludwig I.
2 Gulden, 1847
21.192 g, 360 °, 35.9 mm
Inv. N15132; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
51. Maximilian II. von Bayern
Dukat, 1854
3.480 g, 360 °, 20.5 mm
Inv. N13921; Auktionshaus Künker, Osnabrück,
Aukt. 349

Braunschweig (Stadt)

52. Pfennig (Brakteat), Braunschweig,
o. J. (nach 1412)
0.493 g, 21.5 mm
Inv. N15133; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Breisach (Königliche Münzstätte)

53. Friedrich II.
Pfennig (Brakteat), Breisach am Rhein (?),
o. J. (um 1215/1250)
0.334 g, 18.7 mm
Inv. N15134; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Breisgau

54. Grafen von Habsburg-Laufenburg (?)
Pfennig (Brakteat), Laufenburg (?),
o. J. (um 1250/70)
0.388 g, 16.2 mm
Inv. N15135; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Donauwörth (Königliche Münzstätte)

55. Ludwig II. oder Konradin
Pfennig (Brakteat), Donauwörth,
o. J. (um 1255/94)
0.575 g, 21.6 mm
Inv. N15136; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Esslingen (Königliche Münzstätte)

56. Otto I., Otto II. oder Otto III.
Pfennig (Brakteat), Esslingen am Neckar,
o. J. (um 973/1002)
1.504 g, 270°, 21.4 mm
Inv. N15137; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
57. Heinrich II.
Denar, o. J. (um 1002/24)
1.116 g, 255 °, 21.1 mm
Inv. N13924; Auktionshaus Künker, Osnabrück,
Aukt. 349

Fugger-Babenhausen-Wellenberg (Grafschaft)

58. Maximilian II.
Taler, Babenhausen (?), 1623
28.818 g, 360 °, 43.2 mm
Inv. N15144; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Frankfurt (Königliche Münzstätte)

59. Wenzel I. von Luxemburg (?)
Heller, Frankfurt am Main, o. J. (um 1378/1400)
0.582 g, 15.8 mm
Inv. N15138; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Frankfurt am Main (Stadt)

60. Turnose, Frankfurt am Main, o. J. (15. Jh.)
2.723 g, 90 °, 23.7 mm
Inv. N15139; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60

Freiburg im Breisgau (Stadt)

61. Herzöge von Zähringen
Pfennig (Brakteat), Freiburg im Breisgau,
o. J. (um 1186/1218)
0.384 g, 17.6 mm
Inv. N15140; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
62. Egino IV. von Urach oder Egino V. von Urach
Pfennig (Brakteat), Freiburg im Breisgau,
o. J. (um 1218/36)
0.384 g, 17.0 mm
Inv. N15141; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
63. Graf Egino VI.
Pfennig (Brakteat), Freiburg im Breisgau,
o. J. (um 1272/1316)
0.367 g, 18.7 mm
Inv. N15142; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
64. Kreuzer, Freiburg im Breisgau, 1712
0.945 g, 360 °, 15.9 mm
Inv. N15143; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Fürstenberg (Fürstentum)

65. Joseph Wilhelm Ernst zu Fürstenberg-
Stühlingen
Reichstaler, Augsburg, 1729
29.219 g, 360 °, 42.5 mm
Inv. N13922; Auktionshaus Künker, Osnabrück,
Aukt. 349
66. Karl Joachim zu Fürstenberg-Stühlingen
Kreuzer, Stuttgart, 1804
6.791 g, 360 °, 23.9 mm
Inv. N15145; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Hohenberg (Grafschaft)

67. Leopold IV.
Heller, Rottenburg am Neckar,
o. J. (um 1386/1406)
0.471 g, 16.9 mm
Inv. N15149; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Lindau (Stadt)

68. Heller, Lindau, o. J. (nach 1356)
0.546 g, 17.1 mm
Inv. N15150; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Münster (Stadt)

69. Medaille auf den Westfälischen Frieden, 1648
21.704 g, 360 °, 41.2 mm
Inv. N13925; Auktionshaus Künker, Osnabrück,
Aukt. 349

Oettingen (Grafschaft)

70. Heller, Oettingen in Bayern (?),
o. J. (um 1370/1423)
0.352 g, 16.3 mm
Inv. N15151; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Rottweil (Stadt)

71. Heller, Rottweil, o. J. (nach 1335)
0.526 g, 17.1 mm
Inv. N15152; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Sankt Blasien (Abtei)

72. Romanus Vogler
Kupfergulden, 1694
12.043 g, 360 °, 34.1 mm
Inv. N13923; Auktionshaus Künker, Osnabrück,
Aukt. 349



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72

Schwäbisch Hall (Stadt)

73. Heller, Schwäbisch Hall, o. J. (13./14. Jh.)
0.546 g, 17.8 mm
Inv. N15147; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
74. Heller, Schwäbisch Hall, o. J. (13./14. Jh.)
0.245 g, 13.6 mm
Inv. N15148; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Speyer (Königliche Münzstätte)

75. Otto III.
Pfennig (Brakteat), Speyer, o. J. (um 983/1002)
1.341 g, 160 °, 18.0 mm
Inv. N15158; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Tiengen (Herrschaft)

76. Herren von Krenkingen (?)
Heller, Tiengen (?), o. J. (um 1373/93)
0.491 g, 16.7 mm
Inv. N15154; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
77. Herren von Krenkingen (?)
Heller, Tiengen (?), o. J. (um 1373/93)
0.411 g, 330 °, 16.3 mm
Inv. N15155; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
78. Herren von Krenkingen (?)
Heller, Tiengen (?), o. J. (um 1373/93)
0.408 g, 16.5 mm
Inv. N15153; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Wertheim (Stadt)

79. Eberhard I. von Wertheim
Heller, Wertheim, o. J. (um 1363/73)
0.409 g, 15.5 mm
Inv. N15162; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Württemberg (Herzogtum)

80. Ulrich von Württemberg
Goldgulden, Stuttgart, o. J. (um 1498/1550)
3.277 g, 15 °, 22.4 mm
Inv. N15163; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Frankreich**Dritte Republik**

81. 5 Francs, Paris, 1873
24.979 g, 180 °, 37.2 mm
Inv. N15123; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
82. 2 Francs, Paris, 1870
10.030 g, 180 °, 27.1 mm
Inv. N15122; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Bar (Herzogtum)

83. Robert I.
Florin d'or, o. J. (um 1352/1411)
3.480 g, 270 °, 21.6 mm
Inv. N13916; Auktionshaus Künker, Osnabrück,
Aukt. 349

Hagenau (Stadt)

84. Dicken, Hagenau, o. J. (16. Jh.)
8.802 g, 340 °, 29.1 mm
Inv. N15146; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Seltz (Abtei)

85. Unbekannt
Pfennig (Brakteat), Selz (?), o. J. (2. H. 12. Jh.)
0.918 g, 16.9 mm
Inv. N15157; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22



73



74



75



76



77



78



79



80



81



82



83



84



85

Strassburg (Stadt)

86. Dicken, Strassburg, o. J. (um 1613/21)
8.522 g, 360 °, 31.4 mm
Inv. N15161; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
87. Groschen, Strassburg, o. J. (nach 1397)
3.557 g, 330 °, 25.5 mm
Inv. N15159; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
88. Groschen, Strassburg, o. J. (nach 1397)
3.533 g, 170°, 25.4 mm
Inv. N15160; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Unbekannt

89. Medaille auf die Hinrichtung des Königs
Louis XVI., 1793
10.728 g, 360 °, 33.4 mm
Inv. N15109; Sincona AG, Zürich, Aukt. 76

Heiliges Römisches Reich deutscher Nation

90. Karl II. Franz von Innerösterreich
Dukat, 1576
3.458 g, 90 °, 21.5 mm
Inv. N13918; Auktionshaus Künker, Osnabrück,
Aukt. 349
91. Matthias
Taler, Kremnitz, 1620
28.345 g, 180 °, 44.8 mm
Inv. N15117; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Italien

Königreich (1861–1946)

92. Vittorio Emanuele II.
10 Lire, Turin, 1863
3.232 g, 180 °, 18.9 mm
Inv. N15164; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
93. Umberto I.
2 Lire, Rom, 1881
10.051 g, 180 °, 27.0 mm
Inv. N15165; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Venedig (Republik)

94. 20 Lire, Venedig, 1848
6.438 g, 180 °, 21.1 mm
Inv. N15110; Sincona AG, Zürich, Aukt. 76



86



87



88



89



90



91



92



93



94



Österreich

Salzburg (Erzbistum)

95. Johann Jakob Khuen von Belasy
Doppeldukat, Salzburg, 1581
6.963 g, 90 °, 26.1 mm
Inv. N13919; Auktionshaus Künker, Osnabrück,
Aukt. 349
96. Johann Ernst von Thun und Hohenstein
Dukat, Salzburg, 1689
3.487 g, 360 °, 22.2 mm
Inv. N15119; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
97. Hieronymus von Colloredo
Dukat, Salzburg, 1785
3.481 g, 360 °, 21.8 mm
Inv. N13920; Auktionshaus Künker, Osnabrück,
Aukt. 349
98. Johann Ernst von Thun und Hohenstein
Halbtaler, Salzburg, 1695
14.476 g, 360 °, 34.4 mm
Inv. N15120; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
99. Guidobald von Thun und Hohenstein
Vierteltaler, Salzburg, 1656
7.033 g, 360 °, 31.4 mm
Inv. N15118; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22
100. Johann Ernst von Thun und Hohenstein
Vierteltaler, Salzburg, 1700
7.179 g, 360 °, 31.4 mm
Inv. N15121; Leu Numismatik AG, Winterthur,
Online-Aukt. 22

Varia

101. «Paul Burkhard's Fünfliber. 1922–2022:
Ein Klassiker wird hundert» Publikation von
Hanspeter Koch mit je einer Fünffrankenmünze
von 1922 und 2022, 2022
Inv. N15116; Sincona AG, Zürich



95



96



97



98



99



100



101

Anhang

Gesamtliste der Erwerbungen und Schenkungen 2021/2022

Donato Amstutz (*1969)

Surface Tension, 2021

Stickerei auf Leinwand, 28.5 × 34 × 4.5 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2448
Ankauf über Galerie Lange & Pult, Zürich,
2021

Surface Tension, 2021

Stickerei auf Leinwand, 28.5 × 34 × 4.5 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2449
Ankauf über Galerie Lange & Pult, Zürich,
2021

Ohne Titel (tachisme), 2021

Stickerei auf Leinwand, 24 × 20 × 4.5 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2450
Schenkung des Künstlers, 2021

Marc Bauer (*1975)

Sea, 2019

Animierter Film, 58 Sekunden, Loop,
Edition 3 plus 1 AP
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. V9
Erworben bei der Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

Ohne Titel (Aquarius), 2019

Bleistift auf Papier, 220 × 150 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. B10644
Erworben bei der Galerie Peter Kilchmann,
Zürich

Sandra Boeschstein
(*1967)

**Aus dem Zyklus: «davor und dahinter
sowie davor und danach», 2021/2022**

Bleistift, Ölkreide, Ölfarbe, Bleistift
und Tusche auf Papier, 76 × 56 cm bzw.
76 × 112 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. B10973
Erworben bei der Künstlerin

**Aus dem Zyklus: «davor und dahinter
sowie davor und danach», 2021/2022**

Bleistift, Ölkreide, Ölfarbe, Bleistift
und Tusche
auf Papier, 76 × 56 cm bzw. 76 × 112 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. B10974
Erworben bei der Künstlerin

Aus dem Zyklus:

«Rückläufige Kausalitäten», 2021/2022

Farbstift, Ölpastell und Tinte auf Papier,
76 × 56 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. B10975
Erworben bei der Künstlerin

Aus dem Zyklus:

«Rückläufige Kausalitäten», 2021/2022

Farbstift, Ölpastell und Tinte auf Papier,
76 × 56 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. B10976
Erworben bei der Künstlerin

Kurt Bruckner (*1953)

190318, 2019

Aquarell und Chinatusche auf Papier,
54 × 54 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. B11642
Schenkung des Künstlers

201105, 2021

Aquarell und Chinatusche auf Papier,
54 × 54 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. B11613
Erworben aus der Ausstellung ERNTE 22
über den Kunstverein Schaffhausen

201112, 2021

Aquarell und Chinatusche auf Papier,
54 × 54 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. B11611
Erworben aus der Ausstellung ERNTE 22
über den Kunstverein Schaffhausen

201215, 2021

Aquarell und Chinatusche auf Papier,
54 × 54 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. B11612
Erworben aus der Ausstellung ERNTE 22
über den Kunstverein Schaffhausen

Giovanni Battista Innocenzo
Colomba (1717–1801)

Rheinfallfantasie, 4. Viertel 18. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 97.5 × 110 × 6.5 cm
(Rahmenmass), 85.5 × 99.5 cm (Bildmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2458
Erworben 23.3.2022 Auktion Schweizer
Kunst,
Lot 101, Beurret & Bailly Auktionen,
Galerie Widmer, Basel
Provenienz: unbekannt

Henry Clifford Davis (nachweisbar ab 1901)

Kartenspielbehälter, Birmingham 1902
Silber, verglaste Wandung mit vier Spielkarten, Scharnierdeckel, Federmechanismus mit lederner Halterung für drei Kartenspiele.
H. 13 cm, B. 7.7 cm, T. 7.7 cm
Standfläche 8×8 cm
Vier Punzierungen: «HCD», Anker, Lion Passant und «C»
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. 60913
Erworben 2021 beim Auktionshaus Zofingen, Auktion 62 (15.–17. April 2021), Lot 1001

Théodore Deck (1823–1891) Albert Anker (1831–1910)

Fayenceteller «Jeune fille», Ende 1880er Jahre
Fayence. Randedurchmesser 32.5 cm
Tiefe 4.2 cm, Fussdurchmesser 17.3 cm
Signiert auf Fahne «ANKER», verso Prägemarken «TH-DECK» (TH ligiert) sowie runde Firmen-Pressmarke mit Kopf
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. 61044
Erworben 2022 bei Dobiaschofsky Auktionen AG, Bern, Auktion A-133, LOT 48

Andriu Deplazes (*1993)

Fünf Körper und gelb-rötliches Licht, 2021
Öl auf Leinwand, 160 × 190 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2445
Ankauf über Galerie Peter Kilchmann, Zürich, 2021

Portrait mit Brusthaaren, 2021
Tinte auf Papier, 35.5 × 26.5 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B10642
Ankauf über Galerie Peter Kilchmann, Zürich, 2021

Gesicht mit flüchtigem Gelb-rot, 2021
Tinte und Wasserfarbe auf Papier, 35.5 × 26.5 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B10643
Ankauf über Galerie Peter Kilchmann, Zürich, 2021

Adolf Dietrich (1877–1957)

Eislauf auf dem Untersee, 1925
Öl auf Karton, 40.1 × 59.8 cm (Bildmass), 49.3 × 69.1 × 5.5 cm (Rahmenmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2452
Erworben 17.12.2021, Auktion 163, Lot 3113, Schuler Auktionen, Zürich
Provenienz:
2004–2021: Nachlass Marianne Sandherr vor 2004: Marianne Sandherr
sicher 1957: Arnold Alge-Sandherr, Basel
sicher 1934: Galerie Bettie Thommen, Basel
sicher 1926: Privatbesitz
sicher 1925: Kunsthaus Dr. Tannenbaum, Mannheim

Martin Disler (1949–1996)

Ohne Titel (aus der Gruppe Häutung und Tanz), 1990/1991
Bronze, 98 × 110 × 134 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. P469
Ankauf über Galerie Buchmann Lugano/Berlin

Verleihung der Narrenkappe (aus der Werkgruppe Trios und Quartette), 1995
Acryl auf Leinwand, 190 × 210 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2457
Ankauf über Galerie Buchmann Lugano/Berlin

Otto Dix (1891–1969)

Der Heilige Christophorus V, 1944
Öl auf Holz, 120 × 81 cm (Bildmass), 135.5 × 96.2 × 7.5 cm (Rahmenmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2453
Erworben 2021 aus Privatbesitz
Provenienz:
Bis 2021: Privatbesitz, München
Ab 1949: Elisabeth Hepp-Engesser (1905–1996)
1944–1949: August Hepp (1901–1949), Auftraggeber

Der Heilige Christophorus V, 1944

Pastell, 37 × 28 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B10664
Erworben 17.12.2021, Auktion 163, Lot 3113, Schuler Auktionen, Zürich
Erworben 2022 aus Privatbesitz
Provenienz:
Bis 2022: Privatbesitz, Stuttgart
Ab 1949: Elisabeth Hepp-Engesser (1905–1996)
1944–1949: August Hepp (1901–1949)

Blick gegen Stein am Rhein, 1940

Silberstift auf festem Bristol-Karton, 48 × 65.6 cm (Blattmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B10743
Erworben 15.5.2022, Internetauktion, Ketterer Kunst, München
Provenienz:
vermutlich 2006–2022: Ostdeutsche Privatsammlung
29.11.2006: verkauft bei Lempertz Köln, Lot 83
vermutlich bis 2006: Privatsammlung Baden-Württemberg

Hegaulandschaft, 1937

Aquarell, 73.6 × 88.7 × 2 cm (Rahmenmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B10881
Erworben 2022 aus Privatbesitz
Provenienz:
1966–2022: Privatbesitz, Mannheim
1949–1966: Elisabeth Hepp-Engesser (1905–1996)
1937–1949: August Hepp (1901–1949)

Kirche San Peter in Samedan, 1938

Aquarell, 73.6 × 88.7 × 2 cm (Rahmenmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B10881
Erworben 2022 aus Privatbesitz
Provenienz:
1971–2022: Privatbesitz, Mannheim
1949–1971: Elisabeth Hepp-Engesser (1905–1996)
1937–1949: August Hepp (1901–1949)

Bildnis August Hepp (1901–1949), 1947

Rötöl, 60 × 45 cm (Rahmenmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B10883
Erworben 2022 aus Privatbesitz
Provenienz:
1981–2022: Privatbesitz, Mannheim
1949–1981: Elisabeth Hepp-Engesser (1905–1996)
1947–1949: August Hepp (1901–1949)

Kinderporträt Wolfgang Hepp (*1941)**als Dreijähriger, 1944**

Bleistift, 42 × 32,7 cm (Rahmenmass)
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10884
 Erworben 2022 aus Privatbesitz
 Provenienz:
 1962–2022: Privatbesitz, Mannheim
 1949–1962: Elisabeth Hepp-Engesser
 (1905–1996)
 1944–1949: August Hepp (1901–1949)

Renate Eisenegger (*1949)**Schwarze Nylons, 1972**

Digital-Abzug auf Hahnemühle FineArt
 Pearl 285, 40 × 30 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. C6803
 Erworben im Atelier der Künstlerin

Maske II, 1972

Analog-Abzüge, auf Holz kaschiert,
 gerahmt, Unikat, 24 × 30 cm (vierteilig)
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. C6804
 Erworben im Atelier der Künstlerin

Ignaz Epper (1892–1969)**Selbstbildnis mit Lampe, um 1920**

Kohle, Papier, 49 × 45 cm (Blattmass)
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10703
 Erworben 23.3.2022 Auktion Schweizer
 Kunst, Lot 196, Beurret & Bailly Auktionen,
 Galerie Widmer, Basel
 Provenienz:
 2016–2022: Privatbesitz, Schweiz
 29.4.2016: Galerie Widmer Auktionen AG,
 St. Gallen, Lot 41

Selbstbildnis als Kniender, um 1920

Kohle, Papier, 49 × 40 cm (Blattmass)
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10704
 Erworben 23.3.2022 Auktion Schweizer
 Kunst, Lot 284, Beurret & Bailly Auktionen,
 Galerie Widmer, Basel
 Provenienz:
 14.4.1997: Christie's Zürich

Paar im Café, um 1920

Kohle, Papier, 49 × 38 cm (Blattmass)
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10705
 Erworben 23.3.2022 Auktion Schweizer
 Kunst, Lot 285, Beurret & Bailly Auktionen,
 Galerie Widmer, Basel
 Provenienz:
 8.12.1999: Sotheby's Zürich

Stillende Mutter, um 1920

Kohle, Papier, 43 × 39,5 cm (Blattmass)
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10706
 Erworben 23.3.2022 Auktion Schweizer
 Kunst, Lot 286, Beurret & Bailly Auktionen,
 Galerie Widmer, Basel
 Provenienz:
 Unbekannt

Bendicht Fivian (1940–2019)**Ohne Titel, 1979**

Collage/Lavis auf Packpapier, 140 × 110 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10658
 Ankauf über den Nachlass Bendicht Fivian,
 Roger Cottier/Ruedi Lattmann

Ohne Titel (10.6.93 a), 1993

Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10648
 Ankauf über den Nachlass Bendicht Fivian,
 Roger Cottier/Ruedi Lattmann

Ohne Titel (29.6.93 g), 1993

Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10649
 Ankauf über den Nachlass Bendicht Fivian,
 Roger Cottier/Ruedi Lattmann

Ohne Titel (1.7.93 c), 1993

Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10650
 Ankauf über den Nachlass Bendicht Fivian,
 Roger Cottier/Ruedi Lattmann

Ohne Titel (1.7.93 k), 1993

Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10651
 Ankauf über den Nachlass Bendicht Fivian,
 Roger Cottier/Ruedi Lattmann

Ohne Titel (6.4.99), 1999

Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10652
 Ankauf über den Nachlass Bendicht Fivian,
 Roger Cottier/Ruedi Lattmann

Ohne Titel (21.6.99), 1999

Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10653
 Ankauf über den Nachlass Bendicht Fivian,
 Roger Cottier/Ruedi Lattmann

Ohne Titel (5.7.99), 1999

Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10654
 Ankauf über den Nachlass Bendicht Fivian,
 Roger Cottier/Ruedi Lattmann

Ohne Titel (19.4.07), 2007

Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10655
 Ankauf über den Nachlass Bendicht Fivian,
 Roger Cottier/Ruedi Lattmann

Ohne Titel (7.6.07), 2007

Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10656
 Ankauf über den Nachlass Bendicht Fivian,
 Roger Cottier/Ruedi Lattmann

Ohne Titel (18.10.07), 2007

Aquarell auf Papier, 21 × 30 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. B10657
 Ankauf über den Nachlass Bendicht Fivian,
 Roger Cottier/Ruedi Lattmann

Erwin Gloor (*1941)**Kerze, 2021**

Öl auf Leinwand, 45 × 35 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. A2451
 Erworben aus dem Atelier des Künstlers

Serge Hasenböhler (*1964)**Scan 096, 2021**

Inkjet Print, Unikat, 120 × 180 cm
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
 Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
 Inv. C6458
 Erworben bei der Galerie Gisèle Linder,
 Basel

Ferdinand Hodler (1853–1918)

Der Holzfäller (recto/verso), um 1909

Bleistift auf Papier, 34.5 × 40 cm
(Rahmenmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. B10988
Erworben 2.12.2022, Auktion Schweizer
Kunst, Lot 3039, Koller Auktionen, Zürich
Provenienz:
1995–2022 Schweizer Privatbesitz
12.6.1995 Auktion Schweizer Kunst und
Helvetica 18. bis 20. Jahrhundert,
Sotheby's Zürich

Cornelius Hoyer (1741–1804)

Miniaturlbildnis des Lorenz Spengler (1741–1804), 2. Hälfte 18. Jahrhundert

Gouache, verglast in Metallrahmen.
6.9 × 7.9 cm (mit Rahmen)
Beschriftung auf Rückseite, Aufschrift
«Lorenz Spengler»
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. 61060
Erworben 2022 aus Familienbesitz

Monica Ursina Jäger (*1974)

Liquid Time, 2022

5-Kanal-Video, Dauer: 20 Minuten,
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. V10
Ankauf im Atelier der Künstlerin

Jezler & Cie., Silberwaren-
fabrik, Schaffhausen
(1891–um 1900)**Tee- und Kaffeeservice, nach 1891**

Silber, getrieben, graviert, punziert.
Bestand: Teekanne, Kaffeekanne, Milch-
kanne, Zuckerdose, Cremier, Tablett,
Gesamtgewicht 2100 g
Marke der Jezler & Cie. Silberwarenfabrik
Schaffhausen, nach 1891
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. 60896
Erworben 2021 beim Auktionshaus Zofingen,
Auktion 62 (15.–17. April 2021), Lot 1370
Provenienz:
Sammlung Marianne Plattner, Liestal

Zilla Leutenegger (*1968)

Stoneway, 2020

Installation mit 1 Objekt (Beton, Kalk),
1 Video (Farbe, Ton, Loop)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. P474
Erworben bei der Galerie Peter Kilchmann,
Zürich, 2021 bzw. 2022

19. Jan. 2021 (Quizfrage), 2021

Öl auf Zeitung (Monotypie), 56 × 72.5 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6569
Erworben bei der Galerie Peter Kilchmann,
Zürich, 2021 bzw. 2022

23. Jan. 2021 (Das Gespenst), 2021

Öl auf Zeitung (Monotypie), 56 × 72.5 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6570
Erworben bei der Galerie Peter Kilchmann,
Zürich, 2021 bzw. 2022

23. Jan. 2021 (Turbo Kantone), 2021

Öl auf Zeitung (Monotypie), 55.5 × 40.5 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C.6571
Erworben bei der Galerie Peter Kilchmann,
Zürich, 2021 bzw. 2022

8. Feb. 2021 (Matrix), 2021

Öl auf Zeitung (Monotypie), 46.5 × 32 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6572
Erworben bei der Galerie Peter Kilchmann,
Zürich, 2021 bzw. 2022

Hans Nohl (1903–1999)

**Werbeplakat Stadttheater Schaffhausen
Bühnenball, 1934**

Lithografie, Linoldruck, 94 × 63.5 cm
Nohl-Druck, Schaffhausen, 1934
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. 60899
Erworben 2021, PLACART, Original Vintage
Posters & Le Corbusier | The Artist, Zürich

Sebastian Oesch (1893–1920)

**Werbeplakat Schaffhauser Wäschefabrik
Meyer & Wolf**

Lithografie, auf Japanpapier aufgezogen,
103 × 71.5 cm. Tanner Bureau für künstle-
rische Reklame, Zürich, um 1913
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. 60897
Erworben 2021, PLACART, Original Vintage
Posters & Le Corbusier | The Artist, Zürich

Annaïk Lou Pitteloud (*1980)

**all the places I no longer have access
to (suite), 2022**

Schlüssel, gesandstrahler und polierter
Stahl, 91 × 9.5 × 3.6 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. P473
Erworben bei der Galerie Barbara Seiler,
Zürich

Hans Conrad Schalch I.
(1670–1740) oder Hans Conrad
Schalch II. (1692–nach 1735)**Wasserkessel, um 1720**

Silber, getrieben, gegossen, ziseliert,
graviert; Holzgriff, gedrechselt. Höhe mit
aufgestelltem Henkel 22.5 cm, Durchmesser
Wandung 15 cm, Gewicht 710 g
Meistermarke Hans Conrad Schalch I
(Meister 1697) oder Hans Conrad Schalch II.
(Meister 1713); Beschauezeichen Schaff-
hausen (wohl Hans Caspar II. Ott,
Gardein 1707–1734)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. 61066
Erworben 2022 beim Auktionshaus Koller,
Auktion A202, LOT 1055

Hans Heinrich Speissegger
(1687–1759) oder Johann
Conrad Speissegger
(1720–1789)

Silberne Deckeldose, um 1750 Silber,
getrieben. Höhe 7.8 cm, Breite 9.3 cm,
Länge 13.7 cm, Gewicht 200 g
Meistermarke Hans Heinrich Speissegger
(Meister 1710) oder Johann Conrad
Speissegger (Meister 1747), Beschau-
zeichen Schaffhausen (wohl Hans Heinrich
Speissegger, Gardein von 1734 bis 1756)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. 60895
Erworben 2021 beim Auktionshaus Zofingen,
Auktion 62 (15.–17. April 2021), Lot 1344

Niklaus Stoecklin (1896–1982)

Waldstilleben mit Frauenschuh, 1934

Öl auf Leinwand auf Holz, 60 × 79,1 cm (Bildmass), 71 × 90,3 × 2,2 cm (Rahmenmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2459
Erworben 23.3.2022 Auktion Schweizer Kunst, Lot 235, Beurret & Bailly Auktionen, Galerie Widmer, Basel
Provenienz:
1934: Auftragswerk, Privatbesitz, Basel

Hans Sturzenegger
(1875–1943)**Rheinlandschaft mit Wirtschaft zum Paradies, um 1930 (?)**

Öl auf Leinwand, 51 × 71 cm (Bildmass), 63,5 × 84 × 7 cm (Rahmenmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2454
Erworben 2022 aus Privatbesitz
Provenienz:
1996–2022 Privatbesitz, Schaffhausen
27.11.1996 Galerie Fischer Auktionen, Luzern, Lot 3180
Vor 1963–1996 unbekannte Provenienz
Nach 1930–vor 1963 Bernhard Peyer-Amsler (1885–1963)

Bildnis des Malers Fritz Widmann an der Staffelei, um 1930/35

Öl auf Leinwand, 24 × 20 cm (Bildmass), 36 × 32 × 6 cm (Rahmenmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2455
Erworben 2022 aus Privatbesitz
Provenienz:
1996–2022 Privatbesitz, Schaffhausen
27.2.1996 Auktionshaus Koller, Zürich, Lot 5305
1948–1996 Unbekannte Provenienz
vor 1942–1948 Adolf Koelsch, Rüschiikon (1879–1948)
bis 1942 Hans Sturzenegger (1875–1943), Schaffhausen

Publikum im Stadttheater Schaffhausen, um 1930/40

Öl auf Leinwand, 22 × 19,5 cm (Bildmass), 31 × 28 × 6 cm (Rahmenmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2456
Erworben 2022 aus Privatbesitz
Provenienz:
1996–2022 Privatbesitz, Schaffhausen
1966–1996 unbekannte Provenienz
Bis 1966 Walter Hassler-Christen (1886–1966), Schaffhausen
sicher 1944/45 Kunsthaus Zürich,
Gedächtnis-Ausstellung Hans Sturzenegger,
aus Privatbesitz

Stilleben, 1905/08

Öl auf Karton, 23,5 × 27,7 × 2 cm (Rahmenmass)
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2482
Erworben 2022 aus Privatbesitz
Provenienz:
Bis 2022 Privatbesitz, Heubach

Fabian Treiber (*1986)

Flat, 2021

Acryl, Ölpastell und Tusche auf Leinwand, 200 × 250 cm
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. A2443
Erworben aus der Ausstellung DOPPIO III – Fabian Treiber/Nadja Kirschgarten über die Galerie Mark Müller, Zürich

Cécile Wick (*1954)

Landschaften, 1995

Lochkamera auf Barytpapier, 103 × 84 cm, Unikat
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6444
Erworben 2021 im Atelier der Künstlerin

Landschaften, 1995

Lochkamera auf Barytpapier, 103 × 84 cm, Unikat
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6448
Erworben 2021 im Atelier der Künstlerin

Stadt IX, 1995

Pigmentdruck auf Büttenpapier, 112 × 151 cm, Unikat
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6443
Erworben 2021 im Atelier der Künstlerin

Berg, 2006

Inkjetprint auf Büttenpapier, 4-teilig, 57 × 148 cm, Unikat
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6445
Erworben 2021 im Atelier der Künstlerin

Nachtzeichnung I, 2012

Pigmentdruck auf Büttenpapier, 88 × 112 cm, Unikat
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6449
Erworben 2021 im Atelier der Künstlerin

Berg I–XXIX, 2013

Pigmentdruck auf Büttenpapier, 112 × 150 cm, Unikat
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6442
Erworben 2021 im Atelier der Künstlerin

Ohne Titel, 2015

Tiefdruck, Heliogravur, 4-teilig, 71,5 × 210 cm, Auflage 1/5
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6447 (C6447.01–C6447.04)
Erworben 2021 im Atelier der Künstlerin

Teich, 2018

Offsetlithographie, 66,5 × 99,5 cm, Auflage 9/10
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6446 (C6446.01–C6446.04)
Erworben 2021 im Atelier der Künstlerin

Weisse Landschaft I, 2019

Chromoluxtinte auf Wallpaper, 93 × 112 cm, Unikat
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6441
Erworben 2021 im Atelier der Künstlerin

Wald I, 2020

Chromoluxtinte auf Wallpaper, 93 × 112 cm, Unikat
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6450
Erworben 2021 im Atelier der Künstlerin

Wald II, 2020

Chromoluxtinte auf Wallpaper, 93 × 112 cm, Unikat
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,
Inv. C6451
Erworben 2021 im Atelier der Künstlerin

Unbekannt

13 Gebäckmodel, 16.–17. Jahrhundert

Ton und Holz, Schaffhausen, Lohn und Zürich, diverse Masse
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Erworben 2021 beim Auktionshaus Koller, Zürich, ibid 118 (30.–31.3.2021), Lot 5501–5505, 5508, 5510, 5512, 5514–5516, 5518
Provenienz: Privatsammlung Robert Hirt, Richterswil (ZH)

Im Einzelnen:

Dudelsack spielender Narr

Verso mit undeutlichem Brandstempel, 1550–1570, wohl Schaffhausen, Ahornholz, geschnitzt, Durchmesser 12 cm, Dicke 1.8 cm
Inv. 60882

Darstellung einer Leier spielenden Frau, zu ihren Füßen ein Hund

Verso drei Lachse in Strömung, 17. Jh., wohl Schaffhausen, Obstholz, doppel-seitig geschnitzt, Durchmesser 8.8 cm, Dicke 2.5 cm
Inv. 60893

Noli me tangere

Verso mit schlangenförmiger Marke, um 1550, Schaffhausen, Ahornholz, geschnitzt, Durchmesser 12.5 cm, Dicke 2 cm
Inv. 60884

Der Teufelsnarr in Verführung des Weibes

Um 1530–1550, wohl Schaffhausen, Ahornholz geschnitzt, Durchmesser 11.5 cm, Dicke 1.5 cm
Inv. 60885

Jakobs Traum

Verso mit 2 Brandstempeln «HVV» bzw. «F*H», um 1600, Ahornholz geschnitzt, Durchmesser 13.5 cm, Dicke 2.8 cm
Inv. 60886

Verspottung des Propheten Elisa

Verso mit Brandstempel, um 1650, Zürich, Obstholz, geschnitzt, Durchmesser 20 cm, Dicke 2.5 cm
Inv. 60887

Daniel in der Löwengrube

Verso mit Ritzmarke, 2. Hälfte 17. Jh., Zürich, Obstholz, geschnitzt, Durchmesser 15 cm, Dicke 2.2 cm
Inv. 60888

Geschichte Josephs und seiner Brüder

Verso, mit Brandstempel, um 1660, Zürich, Obstholz, geschnitzt, Durchmesser 20.4 cm, Dicke 3.2 cm
Inv. 60889

Abrahams Opfer

Verso mit eingeschlagener Nummer, 17. Jh., Zürich, Obstholz geschnitzt, Durchmesser 15 cm, Dicke 2 cm
Inv. 60890

Doppelköpfiger Reichsadler

2. Hälfte 17. Jh., Schaffhausen, Ton, Durchmesser 11 cm, Dicke 1.2 cm
Inv. 60891

Pelikan mit Jungtieren im Nest

2. Hälfte 17. Jh., Lohn (Kt. Schaffhausen), Ton, Durchmesser 16 cm, Dicke 1.7 cm
Inv. 60892

Rennender Hase

Verso mit Monogramm «HM» und Kreuz, um 1550, Zürich oder Schaffhausen, Ahornholz, geschnitzt, Durchmesser 3.5 cm, Dicke 1 cm
Inv. 60883

Flucht nach Ägypten

Verso mit Ritzmarke «DSW» sowie weiterer Marke, um 1660–1670, Zürich, Birnbaumholz, geschnitzt, Durchmesser 23 cm, Dicke 2.7 cm
Inv. 60894

Werbeplakat Eisen- und Stahlwerke A.-G.

Zwischen 1904 und 1920, Lithografie, 87 × 56.5 cm, Kunstdruckerei Künstlerbund, Karlsruhe, 1904
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositem der Sturzenegger-Stiftung, Inv. 60898
Erworben 2021, PLACART, Original Vintage Posters & Le Corbusier | The Artist, Zürich

Alphabetisches Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler

- 122–125 **Amstutz, Donato** (*1969)
 166–169 **Anker, Albert** (1831–1910)
 130–133 **Bauer, Marc** (*1975)
 112–115 **Boeschstein, Sandra** (*1967)
 96–98 **Bruckner, Kurt** (*1953)
 22–25 **Colomba, Giovanni Battista Innocenzo** (1717–1801)
 180–183 **Davis, Henry Clifford** (nachweisbar ab 1901)
 166–169 **Deck, Théodore** (1823–1891)
 142–145 **Deplazes, Andriu** (*1993)
 42–46 **Dietrich, Adolf** (1877–1957)
 88–91 **Disler, Martin** (1949–1996)
 48–63 **Dix, Otto** (1891–1969)
 92–95 **Eisenegger, Renate** (*1949)
 64–69 **Epper, Ignaz** (1892–1969)
 76–83 **Fivian, Bendicht** (1940–2019)
 84–86 **Gloor, Erwin** (*1941)
 108–110 **Hasenböhler, Serge** (*1964)
 26–31 **Hodler, Ferdinand** (1853–1918)
 170–173 **Høyer, Cornelius** (1741–1804)
 126–128 **Jäger, Monica Ursina** (*1974)
 174–179 **Jezler & Cie., Silberwarenfabrik,
 Schaffhausen** (1891–um 1900)
 116–121 **Leutenegger, Zilla** (*1968)
 184–187 **Nohl, Hans** (1903–1999)
 184–187 **Oesch, Sebastian** (1893–1920)
 134–137 **Pitteloud, Annaïk Lou** (*1980)
 156–161 **Schalch, Hans Conrad I.** (1670–1740)
 156–161 **Schalch, Hans Conrad II.** (1692–nach 1735)
 162–165 **Speissegger, Hans Heinrich** (1687–1759)
 162–165 **Speissegger, Johann Conrad** (1720–1789)
 70–73 **Stoeklin, Niklaus** (1896–1982)
 32–41 **Sturzenegger, Hans** (1875–1943)
 138–140 **Treiber, Fabian** (*1986)
 184–187 **Unbekannt** (zwischen 1904 und 1920)
 100–107 **Wick, Cécile** (*1954)

Abbildungsnachweis

Archiv Museum Gunzenhauser, Chemnitz

S. 54, Abb. 7

Adrian Bringolf, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

S. 31, Abb. 6; S. 191, Abb. 1 und 2; S. 192, Abb. 3; S. 193, Abb. 4 und 5; S. 195, Abb. 1; S. 196, Abb. 2; S. 198, Abb. 3 und 4; S. 202, Abb. 1; S. 203, Abb. 2; S. 205, Abb. 1–7; S. 207, Abb. 8–22; S. 209, Abb. 23–36; S. 211, Abb. 37–48; S. 213, Abb. 49–60; S. 215, Abb. 61–72; S. 217, Abb. 73–85; S. 219, Abb. 86–94; S. 221, Abb. 95–101

Conradin Frei, Zürich

S. 135, Abb. 1; S. 137, Abb. 2

Dominik Zietlow, Zürich

S. 91, Abb. 2

Donat Stuppan, Muri

S. 53, Abb. 3

Eric Tschernow, Berlin

S. 113, Abb. 1; S. 114, Abb. 2; S. 115, Abb. 3 und 4

Fabian Treiber, Stuttgart

S. 139, Abb. 1

Franz Rindlisbacher, Zürich

S. 8; S. 127, Abb. 1

Galerie Peter Kilchmann, Zürich

S. 121, Abb. 5

Fondazione Ignaz e Mischa Epper, Ascona, und Villa du Jardin Alpin, Meyrin, La Chaux-de-Fonds

S. 69, Abb. 7

Ivan Ivic, Ivic Werbeagentur, Neuhausen,

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

S. 175, Abb. 1; S. 176, Abb. 2 und 3; S. 177, Abb. 4 und 5; S. 178, Abb. 6 und 7; S. 179, Abb. 8 und 9

Jürg Fausch, 372dpi gmbh Schaffhausen,

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

S. 23, Abb. 1; S. 27, Abb. 1; S. 28, Abb. 2; S. 29, Abb. 3; S. 33, Abb. 1; S. 34, Abb. 2; S. 35, Abb. 3; S. 37, Abb. 6; S. 39, Abb. 7; S. 40, Abb. 8 und 9; S. 43, Abb. 1; S. 44, Abb. 2; S. 45, Abb. 3; S. 46, Abb. 4; S. 50, Abb. 1; S. 51, Abb. 2; S. 53, Abb. 4; S. 55, Abb. 8; S. 57, Abb. 1 und 2; S. 59, Abb. 1 und 2; S. 61, Abb. 1; S. 62, Abb. 1; S. 63, Abb. 2; S. 65, Abb. 1; S. 66, Abb. 2 und 3; S. 67, Abb. 4; S. 69, Abb. 8; S. 71, Abb. 1; S. 72, Abb. 2; S. 73, Abb. 3; S. 77, Abb. 1; S. 78, Abb. 2 und 3; S. 79, 4 und 5; S. 80, Abb. 6 und 7; S. 81, Abb. 8 und 9; S. 82, Abb. 10; S. 83, Abb. 11; S. 85, Abb. 1; S. 90, Abb. 1; S. 93, Abb. 1; S. 94, Abb. 2 und 3; S. 95, Abb. 4 und 5; S. 97, Abb. 1–4; S. 101, Abb. 1 und 2; S. 103, Abb. 3 und 4; S. 104, Abb. 5 und 6; S. 105, Abb. 7 und 8; S. 106, Abb. 9, 10 und 13; S. 107, Abb. 11, 12 und 14; S. 109, Abb. 1; S. 117, Abb. 1; S. 118, Abb. 2; S. 119, Abb. 3 und 4; S. 123, Abb. 1; S. 124, Abb. 2; S. 125, Abb. 3; S. 133, Abb. 4; S. 143, Abb. 1; S. 144, Abb. 2; S. 145, Abb. 3; S. 149, Abb. 1 und 2; S. 150, Abb. 3; S. 151, Abb. 4 und 5; S. 152, Abb. 6 und 7; S. 153, Abb. 8–10; S. 154, Abb. 11 und 12; S. 155, Abb. 13; S. 157, Abb. 1; S. 158, Abb. 2; S. 159, Abb. 3; S. 160, Abb. 4; S. 161, Abb. 6 und 7; S. 163, Abb. 1; S. 164, Abb. 2 und 3; S. 165, Abb. 4; S. 168, Abb. 1; S. 169, Abb. 2; S. 171, Abb. 1; S. 172, Abb. 2; S. 173, Abb. 3; S. 178, Abb. 10; S. 181, Abb. 1; S. 182, Abb. 2 und 3; S. 183, Abb. 4 und 5; S. 185, Abb. 1; S. 187, Abb. 2 und 3

Koller Auktionen, Zürich

S. 31, Abb. 5

Kunstsammlung Gera, Gera

S. 53, Abb. 5

Marc Bauer, Zürich

S. 131, Abb. 1; S. 132, Abb. 2 und 3

Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève

S. 30; Abb. 4

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

S. 24, Abb. 2; S. 36, Abb. 4 und 5; S. 41, Abb. 10; S. 68, Abb. 5 und 6

ProLitteris, Zürich

S. 54, Abb. 6

Rolf Wessendorf, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

S. 160, Abb. 5

© 2023, ProLitteris, Zürich

für die Werke von Kurt Bruckner, Andriu Deplazes, Adolf Dietrich, Otto Dix und Niklaus Stoecklin

Impressum

Herausgeber: Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen

Redaktion: Isabelle Köpfli und Hortensia von Roda

Koordination: Isabelle Köpfli

Lektorat: Esther Füller, Hortensia von Roda und Isabelle Köpfli

Gestaltung: Peyer Konzept, Zürich

Fotos: siehe Abbildungsnachweis S. 231

Druck und Bindung: Schellenberg Druck, Pfäffikon ZH

Schrift: Inter

Papier: Profi Touch 1.1 +, 130 g/m², matt gestrichen,
superweiss, holzfrei

Auflage: 250 Exemplare

© 2023 Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen, Autorinnen und Autoren
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 1660-5772

