



# STURZENEGGER-STIFTUNG

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Die Erwerbungen 1987–1991

STURZENEGGER-STIFTUNG  
SCHAFFHAUSEN

# STURZENEGGER-STIFTUNG SCHAFFHAUSEN

im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Katalog der Erwerbungen 1987–1991

Herausgegeben von der Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen

Redaktion  
Dr. Christoph Vögele

Gestaltung  
Erwin Gloor

Schrift  
Univers

Papier  
Biber-GS halbmatt, 135 gm<sup>2</sup>, SK 2

Fotos  
Farbig: Rolf Wessendorf, Schaffhausen,  
Schweizerisches Institut für  
Kunstwissenschaft, Zürich (Jean-Pierre Kuhn: 1, 3, 28, 34)  
und Daniel A. Berti, Zürich-Pfaffhausen (48d, 48k)  
Schwarzweiss: Rolf Wessendorf, Schaffhausen  
u. a. (siehe Abbildungsnachweis, S. 123)

Lithos  
Primoscan, Silvio Baumann, Schaffhausen

Satz und Druck  
Meier + Cie AG Schaffhausen

Buchbinderische Verarbeitung  
Roland Haltiner, Schaffhausen

© Copyright 1992 by Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen  
Alle Rechte sind vorbehalten

ISBN 3-907066-02-2

Umschlagbild: Werkstatt des Ivo Strigel. Muttergottes. 1505  
(Kat. Nr. 1)

# Inhalt

|   |    |  |    |
|---|----|--|----|
| Vorwort   | 7  | 20. Hans Sturzenegger: Dünen.<br>Aquarell über Kohle und Bleistift   | 50 |
| Zu den Erwerbungen der Sturzenegger-Stiftung  | 9  | 21. Hans Sturzenegger: Schlafende Chinesin.<br>Öl auf Leinwand   | 52 |
| I. Skulpturen, Gemälde, Graphik   |    | 22. Hans Sturzenegger: Kiesgrube bei Altenburg.<br>Öl auf Leinwand   | 54 |
| 1. Werkstatt des Ivo Strigel: Muttergottes (1505).<br>Lindenholz  | 12 | 23. Hans Sturzenegger: Im Tessin (sentiero).<br>Öl auf Leinwand  | 56 |
| 2. Meister von Mittelbiberach: Zwei Johannesfiguren<br>(um 1510). Lindenholz  | 16 | 24. Ferdinand Hodler: Wiese mit Weidenbaum<br>(um 1879). Öl auf Leinwand   | 58 |
| 3. Unbekannter Meister: Geburt Christi (um 1490).<br>Tempera/Öl auf Eichenholz  | 18 | 25. Ferdinand Hodler: Das Wetterhorn (1912).<br>Öl auf Leinwand  | 61 |
| 4. Mary Moser: Selbstbildnis (um 1780).<br>Öl auf Leinwand  | 20 | 26. Ferdinand Hodler: Schwörender zur<br>«Einmütigkeit» (1912). Öl auf Leinwand                                  | 64 |
| 5. Joseph Moser: Porträt eines unbekanntem Herrn<br>(1767). Emailminiatur   | 22 | 27. Erich Heckel: Schneetreiben (1914). Holzschnitt  | 68 |
| 6. Charles Ralph Hurter: Porträt des Prinzen von<br>Wales (1783). Emailminiatur   | 23 | 28. Otto Dix: Sterbender Krieger (1915). Öl auf Karton   | 70 |
| 7. Rudolf Meyer, nach Hans Asper:<br>Graf Eberhard (vor 1638). Kupferstich  | 25 | 29. Félix Vallotton: Paysage gris (1912). Öl auf<br>Leinwand   | 73 |
| 8. Johann Jakob Billwiller: Die Rheinbrücke von<br>Schaffhausen, in Brand gesteckt (um 1800).<br>Kolorierte Umrissradierung | 26 | 30. Félix Vallotton: Le vieux phare de Honfleur (1920).<br>Öl auf Leinwand                                       | 76 |
| 9. Unbekannter Künstler: Schaffhausen mit der<br>Grubenmannschen Brücke (um 1800). Aquarell                                 | 28 | 31. Adolf Dietrich: Untersee (1918). Pastell   | 78 |
| 10. Johann Heinrich Bleuler: Gefecht auf der<br>Teufelsbrücke (1802). Gouachierte<br>Umrissradierung                        | 30 | 32. Adolf Dietrich: Untersee (1918). Pastell   | 79 |
| 11. Johann Ludwig Bleuler: Vue générale de la chête<br>du Rhin (zwischen 1833 und 1850). Gouache                            | 32 | 33. Adolf Dietrich: Baumgruppe (1913).<br>Kohlezeichnung   | 82 |
| 12. Johann Ludwig Bleuler: Arbon am Bodensee<br>(zweites Viertel 19. Jh.). Gouachierte Aquatinta                            | 34 | 34. Varlin: Das leere Atelier (1971). Öl auf<br>Sperrholz  | 84 |
| 13. Franz Hegi, nach Joseph Reinhart:<br>Zwei Schaffhauser Trachtenbilder (1819).<br>Kolorierte Aquatintastiche             | 36 | II. Kunsthandwerk und Geräte   |    |
| 14. Karl Müller: Barga (1830). Kolorierte Lithographie  | 38 | 35. Georg Michael Moser: Necessaire (um 1750).<br>Gold und Emailmalerei  | 88 |
| 15. Eugène Lami: Fronwagplatz Schaffhausen (1837).<br>Aquarellierte Zeichnung   | 40 | 36. Georg Michael Moser / Peter Goujon /<br>William Webster: Taschenuhr mit Übergehäuse<br>(vor 1750/1767). Gold | 90 |
| 16. Jakob Wüscher: Frau Elisabeth Hegi mit ihren<br>drei Kindern im «Münsterhof» in Schaffhausen<br>(1850). Gouache         | 42 | 37. Hans Rudolph, Hans Heinrich I. oder Johann<br>Jakob I. Speissegger: Helmkanne (um 1720).<br>Silber           | 92 |
| 17. Anton Winterlin: Rheinfall mit Aussichtskanzel<br>(letztes Viertel 19. Jh.). Gouachierte Aquatinta                      | 44 | 38. Johann Caspar I., Johann Conrad oder<br>Johann Jakob II. Speissegger: Wasserkessel<br>(um 1765). Silber      | 94 |
| 18. Anton Winterlin: Rheinfall mit Schloss Laufen<br>(1871). Gouache  | 46 | 39. Hans Georg II. Schalch: Senfkrüglein<br>(3. Viertel 18. Jh.). Silber   | 96 |
| 19. Adolf Stäbli: Landschaft bei Gewitterstimmung.<br>Öl auf Leinwand   | 48 | 40. Johann Rudolf I. Huber: Teekännchen<br>(um 1770). Silber   | 97 |
|   |    | 41. Unbekannter Meister: Bucheinband<br>(2. Viertel 18. Jh.). Vergoldetes Silber                                 | 98 |

|  |     |
|--|-----|
| 42. Lorenz Spengler: Pokal (18. Jh.). Elfenbein              | 100 |
| 43. Hans Caspar Schalch:<br>Teller (1. Hälfte 18. Jh.). Zinn | 102 |
| 44. Hans Conrad Flach: Mörser<br>(17. Jh.). Bronzeguss       | 103 |
| 45. Unbekannt: Zweiflügliges Barocktor<br>(18. Jh.). Eisen   | 104 |
| 46. Unbekannt: Refektoriumstisch<br>(17. Jh.?). Eiche        | 105 |
| 47. Schaffhausisch: Diverse Handwerksgeräte<br>(18./19. Jh.) | 106 |

### III. Münzen und Medaillen

|  |     |
|--|-----|
| 48. Diverse Stempelschneider und Münzmeister:<br>132 Münzen und Medaillen (9.–18. Jh.) | 108 |
|--|-----|

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| Alphabetisches Künstlerverzeichnis | 121 |
|------------------------------------|-----|

|                    |     |
|--------------------|-----|
| Abbildungsnachweis | 123 |
|--------------------|-----|

In der Absicht, gewisse Bestimmungen des Testamentes ihres am 3. Januar 1986 verstorbenen Gatten Dr. Hans Sturzenegger, Bankier in Basel/Binningen, noch zu ihren Lebzeiten zu vollziehen, errichtete Frau Dr. Claire Sturzenegger im Februar 1987 die *Sturzenegger-Stiftung*.

Diese hat den Zweck, Kunstwerke und historische Objekte anzukaufen, die für Schaffhausen von Bedeutung sind, und sie als Dauerleihgabe dem Museum zu Allerheiligen zur Verfügung zu stellen.

Dr. Hans Sturzenegger wuchs als Sohn von Regierungsrat Dr. Fritz Sturzenegger im Gut Belair in Schaffhausen auf und bewahrte seiner Vaterstadt zeitlebens eine besondere Zuneigung, die sich u. a. in der Errichtung der Schaffhauser Stiftung auswirkte.

Die Sturzenegger-Stiftung wurde mit bedeutenden Mitteln ausgestattet, die es erlaubten, in den ersten fünf Jahren ihres Bestehens auf dem Kunstmarkt kostbare Objekte zu erwerben, immer in Übereinstimmung mit der Sammlungspolitik des Museums, bestehende Lücken der Sammlung zu schliessen, auch neue Schwerpunkte zu setzen, was mit dem bisher dem Museum zur Verfügung stehenden, naturgemäss beschränkten Ankaufsbudget nie möglich gewesen wäre. Das Museum erhält dadurch zunehmende Bedeutung und Ausstrahlung, die sich anhand der im Katalog aufgeführten wesentlichen Erwerbungen ermassen lassen.

Die Sturzenegger-Stiftung unterhält im Museum auch ein besonderes Sturzenegger-Kabinett, das in jährlich wechselnden Ausstellungen das Werk des bedeutenden Schaffhauser Malers Hans Sturzenegger (1815–1943), seine Malerfreunde, sein künstlerisches Umfeld und seine eigene Sammlung vorstellt. Diese Ausstellungen werden jeweils mit einem besonderen Katalog begleitet.

Ferner unterstützt die Sturzenegger-Stiftung mit Beiträgen die Ausstellungen des Museums zu Allerheiligen, finanziert Ausstellungskataloge und wissenschaftliche Arbeiten über das Sammlungsgut.

Die Sturzenegger-Stiftung darf für das kulturelle Leben von Schaffhausen als wahrer Glücksfall bezeichnet werden. Der Stiftungsrat und die Ankaufskommission sind bestrebt, ihr die grösstmögliche Wirkung zu verleihen.

Dem Museumsdirektor, Dr. Gérard Seiterle, der Konservatorin der Kunstabteilung, Frau Dr. Tina Grütter, sowie Frau Dr. Hortensia von Roda sei der beste Dank ausgesprochen für ihre wertvollen Bemühungen bei der Suche, der Auslese und der wissenschaftlichen Bewertung der erworbenen Kunstobjekte. Ebenso sei die sorgfältige und umfassende wissenschaftliche Bearbeitung der Sammlungsgegenstände durch die einzelnen Autoren im vorliegenden Katalog dankend gewürdigt.

Für den Stiftungsrat  
Dr. B. Peyer

## Zu den Erwerbungen der Sturzenegger-Stiftung

Das Museum zu Allerheiligen ist das viertgrösste Museum der Schweiz. Als kunst- und kulturhistorisches Museum umfasst es Werke von der Prähistorie bis zur Gegenwart, präsentiert die Wohn- und Alltagskultur ebenso wie die industrielle Entwicklung der Region.

Schaffhausen hat über alle Epochen hinweg bedeutende Künstler wie Tobias Stimmer, Alexander Trippel oder Lorenz Spengler hervorgebracht, die – oft aus Mangel an Aufträgen – ins Ausland gehen mussten, Künstler, deren Werke aber, dank der Bemühungen von hiesigen kulturellen Institutionen, Vereinen und einzelnen Sammlern, trotzdem einen Schwerpunkt in den Museumsbeständen bilden.

Die Wahrung der Tradition, aber auch die sinnvolle Erweiterung der Bestände gehörten seit jeher zur Sammlungspolitik des Museums zu Allerheiligen. Dank der Sturzenegger-Stiftung ist es nun möglich geworden, dieser Aufgabe intensiver nachzukommen und das Augenmerk auch auf besonders qualitätvolle Werke zu werfen, was sonst Wunschtraum eines Musée imaginaire bleiben müsste. Die Gegenwartskunst ist von den Ankäufen ausgeschlossen.

Die Historische Abteilung konnte durch viele Neuerwerbungen in verschiedenen Sparten ergänzt und bereichert werden. Das Spektrum reicht von Gerätschaften des Alten Handwerks aus dem 17. bis 19. Jahrhundert über historisch wichtige graphische Blätter bis zu kostbaren Objekten des bedeutenden Schaffhauser Kunsthandwerks, zu dem aus dem 18. Jahrhundert ein Goldetui von Georg Michael Moser und ein Elfenbeinpokal von Lorenz Spengler zählen. Im Hinblick auf eine Neugestaltung der Kostümabteilung wurde ein barockes schmiedeisernes Tor erworben. Einen besonders markanten Zuwachs für die Möblierung der historischen Klosterräume stellt die Anschaffung eines alten Refektoriumstisches dar, der dem gotischen, von 1496 stammenden Speisesaal des ehemaligen Klosters einen neuen stimmungsvollen Akzent verleiht. Schliesslich konnten durch die Erwerbung zahlreicher seltener Münzen und Medaillen aus dem 9. bis 18. Jahrhundert Lücken der Numismatischen Sammlung des Museums geschlossen werden.

Die Sammlung der Kunstabteilung weist für alle Epochen Werke und Werkgruppen von überregionaler Bedeutung auf (vgl. Katalog der Gemälde und Skulpturen, Kunstabteilung, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1989). Sie nimmt ihren Anfang mit Altartafeln und Holzskulpturen des Spätmittelalters. Die kleine, aber markante Werkgruppe stammt aus dem süddeutschen Raum, v. a. vom Oberrhein und Bodensee. Zu ihr gesellen sich nun, als Erwerbungen der Sturzenegger-Stiftung, zwei Johannesfiguren des Meisters von Mittelbiberach, eine Geburt Christi und – als bisherige Krönung der spätmittelalterli-

chen Sakralplastik – die Muttergottes aus dem Altar von San Vittore, eine Arbeit aus der Werkstatt von Yvo Strigel, von der sich bereits zwei Altartafeln aus dem Hochaltar von Riom GR in der Kunstabteilung befinden.

Unter den Kleinmeistern des 19. Jahrhunderts, welche die Landschaftsmalerei entscheidend mitgeprägt haben, nehmen die Künstler der Bleuler-Schule eine wichtige Rolle ein. Die Graphische Sammlung der Kunstabteilung beherbergt eine Vielzahl von kolorierten Umrissradierungen des Rheinflufs, von Veduten der Region sowie der berühmten Reiseziele des Frühtourismus in der Schweiz. Die Motivgruppe konnte nun durch zwei besonders schöne Blätter von Johann Ludwig Bleuler, dem «malerischsten» Vertreter der Bleuler-Schule, ergänzt werden. Darunter befindet sich auch eine der seltenen Gouachen.

Der Erwerb von Ferdinand Hodlers «Weidenbaum», einem Frühwerk von 1879, bedeutet eine in verschiedener Hinsicht sinnvolle Ergänzung der Sammlung: Das Bild zeigt die Nähe zur Landschaftsauffassung von Hodlers Lehrer Barthélemy Menn, dessen «Seeufer von Bellerive» zu den wichtigen Beispielen vorimpressionistischer Malerei in der Schweiz gehört. Zugleich wird im «Weidenbaum» die ausgeprägte Eigenart des jungen Hodler deutlich. Das Bild setzt nicht nur einen Hauptakzent in der bereits vorhandenen Gruppe von Frühwerken, an seinem Vergleich mit der Frühlingslandschaft von Hans Thoma werden zugleich die unterschiedlichen Realismusauffassungen in der Malerei des 19. Jahrhunderts sichtbar. Dem Frühwerk stehen einige eindrückliche Gemälde des späten Hodler gegenüber: Der «Studienkopf zur Mittelfigur der Einmütigkeit», der Hodler für das grosse Wandbild im Rathaus von Hannover diente, erhält durch die «Studie eines Schwörenden» ein sinnvolles Geleit. Das «Selbstbildnis mit Rosen» von 1914 findet im «Wetterhorn» von 1912, einer aufgelösten, verinnerlichten Berglandschaft mit melancholischen Farbklangen, sozusagen ein Pendant.

Warum die beiden Landschaften von Félix Vallotton? Sie bilden in ihrer Bedeutung ein Äquivalent zu den Werken von Hodler, ebenso schaffen sie eine Verbindung zur Malerei der französischen Schweiz, die durch René Auberjonois und Edouard Vallet mit wichtigen Werken in der Sammlung vertreten ist. Sie reißen sich aber auch in die Tendenz des Magischen Realismus und der Neuen Sachlichkeit ein, in deren Nähe das Werk von Adolf Dietrich, einem der Schwerpunkte der Sammlung, anzusiedeln ist.

Und wie reiht sich der «Sterbende Krieger» von Otto Dix in die Sammlung ein? Dix hat sich, nachdem er 1933 Mal- und Lehrverbot erhalten hatte, von Dresden in die Nähe der Schweizer Grenze zurückgezogen. 1936 hat er auf der Höri ein

Atelierhaus gebaut, in welchem er bis zu seinem Tode lebte und arbeitete. Die Beziehung zu Schaffhausen war vielseitiger Art, u. a. organisierte der Kunstverein 1936 eine Dix-Ausstellung. Die süddeutsche Kunstlandschaft wird im Museum zu Allerheiligen besonders gepflegt und ist vor allem im Bereich der spätmittelalterlichen Kunst reich vertreten; mit dem Ankauf des Dix-Bildes hat dieser Sammlungsschwerpunkt nun eine sinnvolle Erweiterung ins 20. Jahrhundert erfahren. Das Museum zu Allerheiligen ist zudem, neben dem Kunstmuseum Basel, das einzige Museum, das ein wichtiges Werk dieses bedeutenden deutschen Malers besitzt.

Nicht zuletzt erwirbt die Sturzenegger-Stiftung auch Arbeiten von Hans Sturzenegger, einem Onkel des Stifter-Paares. Auch für den Erwerb von Werken Hans Sturzeneggerts ist in erster Linie das Qualitätskriterium ausschlaggebend. Dabei geht es zudem um das sinnvolle Ergänzen und Abrunden des umfangreichen Werkes, das zu grossen Teilen vom Künstler 1943 als Legat dem Museum zu Allerheiligen übereignet wurde.

Dr. Gérard Seiterle  
Dr. Tina Grütter  
Dr. Hortensia von Roda

# I. Skulpturen, Gemälde, Graphik

|                 |              |                       |
|-----------------|--------------|-----------------------|
| kommentiert von | AM           | Albrecht Miller       |
|                 | CV           | Christoph Vögele      |
|                 | GS           | Gérard Seiterle       |
|                 | HvR          | Hortensia von Roda    |
|                 | BK           | Bernd Konrad          |
|                 | MLS          | Marie-Louise Schaller |
|                 | PL           | Paul Lang             |
|                 | RK           | Rudolf Koella         |
|                 | RS           | René Specht           |
|                 | SR           | Susanne Rosing        |
| TG              | Tina Grütter |                       |

## Werkstatt des Ivo Strigel (1430–1516)

### 1 **Muttergottes. 1505**

Lindenholz. H. 126,5 cm.

Rückseite ausgehöhlt, Kopf separat gehöhlt.

Alte, gereinigte und geringfügig restaurierte Fassung.

Erworben 1991, aus Schweizer Privatbesitz.

Ehem. Sammlung Ullmann, Frankfurt.

Ursprünglich Mittelfigur des 1505 gestifteten Hochaltars der Pfarrkirche S. Vittore/Graubünden.

Inv. P 351

Die kraftvolle, voluminöse Figur zeigt kaum Bewegung des Konturs. Um so mehr Leben spielt sich in den reichen Binnenformen ab. Maria steht frontal und trägt auf ihrer Linken das Christkind. Seine strampelnden Beinchen versucht sie mit vorsichtigem Griff der rechten Hand zu bändigen. Der von beiden Händen hochgeraffte Mantel fällt in einer breiten, grossformigen Faltenkaskade zum Sockel nieder, wo er einen als Gesicht ausgearbeiteten Halbmond umrahmt. Das in einem breiten Bausch über dem Scheitel liegende Kopftuch umschlingt vor der linken Schulter die niederströmenden Locken, wird hinter dem Nacken zur Körperrückseite geführt und fällt dort in einem straffen Bogen über die Schulter herab. Trotz des Reichtums an Formen wirkt die Figur fest gefügt und stabil. Dem entspricht die Charakterisierung Marias als kernige junge Bürgersfrau von bedächtiger, ruhiger Gemütsart.

Der Altar von S. Vittore enthielt im Schrein weitere vier Figuren: die beiden Kirchenpatrone St. Viktor und Johannes Bapt. sowie die hl. Katharina und die hl. Barbara. Die Aufreihung war von links nach rechts: Katharina, Johannes Bapt., Muttergottes, Viktor, Barbara (Abb. 1a). Über der Marienfigur waren zwei schwebende Engel angebracht, welche eine Krone über ihr hielten. Zusammen mit der Muttergottes befanden sich beide noch vor dem Zweiten Weltkrieg in der Sammlung Ullmann in Frankfurt und sind heute verschollen. Im Museum von S. Vittore werden die aus der nahegelegenen Kapelle S. Croce stammenden Skulpturen der Heiligen Rochus und Sebastian (Abb. 1b) aufbewahrt, die stilistisch mit den Schreinformen zusammenhängen, wenngleich die Rochusfigur qualitativ abfällt und von einer geringeren Gehilfenhand gefertigt sein dürfte. Dagegen ist die Verwandtschaft zwischen Sebastian und Johannes

1a Werkstatt des Ivo Strigel

Figuren aus dem Altar von S. Vittore. 1505

Lindenholz, gefasst. H. 121–126,5 cm



Katharina  
(Domschatz Chur)

Johannes Bapt.  
(Domschatz Chur)

Muttergottes  
(Museum zu Allerheiligen  
Schaffhausen)

Victor  
(Schweiz. Landesmuseum  
Zürich)

Barbara  
(Domschatz Chur)



dem Täufer evident. Die beiden Pestheiligen sind vollrund gearbeitet und mit 73 und 70,5 cm nahezu gleich hoch. Sie haben dieselbe Sockelform und Grösse sowie dieselbe beschädigte alte Fassung. Offenbar handelt es sich dabei um Gesprengfiguren des Hauptaltars von S. Vittore. Meine 1987 geäusserte Vermutung, das Geburtsrelief in der Rottweiler Lorenzkapelle könnte ebenfalls zugehörig gewesen sein, möchte ich nach neuerlicher Autopsie nicht mehr aufrechterhalten.

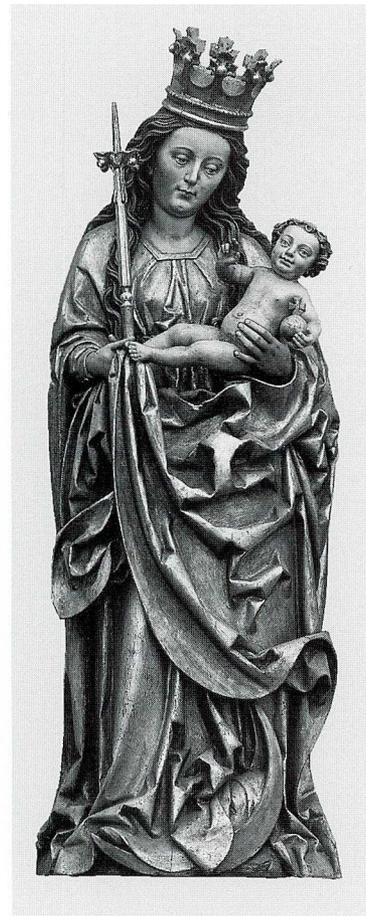
Der Bildhauer der Skulpturen aus S. Vittore wurzelt in der Ulmer Bildnerei des letzten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts. Dass er Eindrücke seitens Michel Erharts aufgenommen hat, beweist die Übernahme der Komposition des Johannes Bapt. vom Blaubeurer Altar von 1494.<sup>1</sup> Der wirkliche Lehrmeister war jedoch Nicolaus Weckmann, dessen Werke früher Jörg Syrlin d. J. zugeschrieben worden sind.<sup>2</sup> Der Vergleich der hl. Katharina mit der Muttergottes aus dem ehemaligen Hochaltar der Klosterkirche Ochsenhausen (Abb. 1c), einem Hauptwerk Nicolaus Weckmanns, lässt nicht nur die Übernahme der Faltenkomposition und der Gesichtstypik erkennen, sondern auch dasselbe figurale Grundkonzept, denselben geschlossenen, blockhaften Aufbau. Dies trifft ebenso für die Gegenüberstellung der Marienfiguren aus Ochsenhausen und S. Vittore zu, doch stehen Weckmann-Madonnen wie die Ennetacher<sup>3</sup> der Schaffhauser Muttergottes kompositionell noch näher, besonders hinsichtlich des originellen Kopftuchmotivs.

Die Skulpturen von S. Vittore galten seit Gertrud Ottos auf stilkritischer Basis erfolgter Zuschreibung von 1935 als Werke Ivo Strigels. Da dieser nach heutigem Stand der Forschung jedoch als Maler und nicht als Bildhauer tätig gewesen ist, entfallen zunächst die Argumente für die Einordnung in die Produktion der Strigel-Werkstatt. Es lässt sich dennoch eine tragfähige Brücke bauen: Von der Hand des Bildschnitzers von S. Vittore stammen Reliefs der Heiligen Stephanus und Matthäus an zwei Altarflügeln im Historischen Museum Basel, die zu einer gemalten Apostelpredella gehören, welche wiederum evident vom Maler der Apostelpredella des von Ivo Strigel signierten und 1499 datierten Altars in S. Croce bei Chiavenna stammt. Die Identität der Handschriften beweist zunächst nur, dass unser Schnitzer auch für die Strigel-Werkstatt gearbeitet hat. Da Ivo Strigel aber im Misoxtal als Retabellieferant im frühen 16. Jahrhundert fast eine Monopolstellung innehatte, kann man davon ausgehen, dass er auch für das Werk in S. Vittore verantwortlich zeichnete, das mit Schreinemassen von mindestens 2 x 2 Metern eines der grössten und künstlerisch bedeutendsten Graubündens gewesen sein dürfte. Es bildet den glanzvollen Schlusspunkt einer Reihe von Strigel-Altären der Jahre 1494–1505, deren Skulpturen von ver-

schiedenen Weckmann-Schülern gefertigt worden sind. Dazu zählen die Werke aus Osogna 1494, S. Croce 1499, Vrin 1504 und Seth 1505. Unter ihnen war der Bildhauer von S. Vittore mit Abstand der Beste. AM

- <sup>1</sup> Gertrud Otto, Gregor Erhart, Berlin 1943, Taf. 17
- <sup>2</sup> Wolfgang Deutsch, Jörg Syrlin d. J. und der Bildhauer Nicolaus Weckmann, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, Jg. 1927, 1968, S. 39–82
- <sup>3</sup> Gertrud Otto, Die Ulmer Plastik der Spätgotik, Reutlingen 1927, Abb. 132

Literatur:  
 Otto Schmitt/Georg Swarzenski, Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz, Bd. I, Frankfurt 1921, Nr. 115–117. – Gertrud Otto, Die Ulmer Plastik der Spätgotik, Reutlingen 1927, S. 245–246, Abb. 281. – Gertrud Otto, Strigelfiguren in der Schweiz und in Schwaben, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., Bd. XXXVII, 1935, S. 235–237, Abb. 3–6. – Ilse Baier-Futterer, Die Bildwerke der Romanik und Gotik, Kat. des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1936, S. 68, Abb. 67. – Erwin Poeschel, Miscellen um Ivo Strigel, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 5, 1943, S. 249. – Ders., Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. VI, Basel 1945, S. 212 und 217–218, Abb. 230–233, 239–240. – Gertrud Otto, Altarwerke von Ivo Strigel, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 10, 1948, S. 63, Taf. 39. – Lore Göbel, Die Bildhauerwerkstätten der Spätgotik in Biberach an der Riss, Tübingen 1953, Abb. 7. – Albrecht Miller, War Ivo Strigel wirklich Bildhauer?, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst e. V., Bd. XVI, München 1987, S. 67–68, Abb. 46–50.



1b Werkstatt des Ivo Strigel  
 Gesprengfiguren aus dem Altar von S. Vittore. 1501  
 Lindenholz, gefasst.  
 Links: Rochus. H. 70,5 cm  
 Rechts: Sebastian. H. 73 cm  
 Museum S. Vittore GR

1c Nikolaus Weckmann  
 Muttergottes aus dem  
 Ochsenhausener Hochaltar. 1496–99  
 Eichenholz, neugefasst. Lebensgross  
 Pfarrkirche Bellamont  
 (bei Ochsenhausen)

## Meister von Mittelbiberach

### 2 Johannes Baptist und Johannes Evangelist. Um 1510

Flachreliefs, Lindenholz. H. 120 cm.

Alte Fassung.

Erworben 1991, Kunsthandlung Gertrud Rudigier, München.

Ehem. Sammlung Prinz Joseph Clemens von Bayern.

Inv. P 345 und P 346

Die beiden Reliefs waren ursprünglich an den Innenseiten der Flügel eines Retabels mittlerer Größe angebracht, in dessen Schrein sich drei Standfiguren befunden haben, oder aber zusammen an der Innenseite des rechten Flügels eines fünffigurigen Schreins. Für letztere Annahme spricht die gemeinsame Blickrichtung der Heiligen nach links.

Das Erscheinungsbild bestimmen straffe, in langen Biegungen angelegte Konturen, deren Duktus sich in der Binnengliederung fortsetzt. Die gegrätschten Standmotive und die durch die akzentuierte Raffung des Mantels des Evangelisten hervorgerufenen Faltenüberschneidungen erinnern an den raum-schaffenden Stil des späten 15. Jahrhunderts, doch dominiert die für die Jahrhundertwende charakteristische Verfestigung und Verblockung des Figürlichen. Beide Köpfe sind sehr sorgfältig ausgearbeitet, wobei die üppigen, strudelnd bewegten Haarsträhnen ein erhebliches Mass an Originalität und Eigenwilligkeit des Meisters demonstrieren, während die Gesichtszüge der Typik der Zeit unterworfen bleiben.

Der Stil der Reliefs verweist auf einen im frühen 16. Jahrhundert in Biberach tätigen Bildschnitzer, dem Lore Göbel nur zwei Werke zuweisen konnte, eine thronende Muttergottes von 85 cm Höhe in der Kapelle zu Wattenweiler bei Schussenried und drei aus einem kleinen Altar stammende, nur 65 cm hohe Figuren der Muttergottes und der beiden hl. Johannes in der Schlosskapelle von Mittelbiberach bei Biberach (Abb. 2a). Nach letzteren hat Göbel den Bildschnitzer Meister von Mittelbiberach genannt.<sup>1</sup> Die stilistischen Wurzeln liegen einerseits im Ulmer Michel-Erhart-Kreis, was ein Blick auf die Schreinfiguren des Blaubeurer Altars bestätigen kann, andererseits noch mehr aber in der Memminger Bildhauerei, die nach 1500 von Hans Herlin, dem Bildhauer des Chorgestühls von St. Martin, geprägt wurde.<sup>2</sup> Eine stilistische Parallele zum Werk des Meisters von Mittelbiberach stellt das Frühwerk des Herlin-Schülers Michael Zeynsler dar, der bekannt ist unter den Namen Meister der Biberacher Sippe.<sup>3</sup> AM



2a Meister von Mittelbiberach  
Drei Figuren aus einem kleinen Altar.  
Von links nach rechts:  
Johannes Bapt., Muttergottes,  
Johannes Ev.,  
Holz, gefasst, H. 65 cm.  
Schlosskapelle Mittelbiberach

<sup>1</sup> Lore Göbel, *Die Bildhauerwerkstätten der Spätgotik in Biberach an der Riss*, Tübingen 1953, S. 16–17, Abb. 54–60

<sup>2</sup> Albrecht Miller, *Der Bildhauer Hans Herlin*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 27, 1990, S. 31–51

<sup>3</sup> Göbel, a. a. O., S. 9–16, Abb. 24–50



# Unbekannter Meister

(niederrheinisch, niederländisch oder nordfranzösisch)

## 3 Geburt Christi. Um 1490

Tempera und Öl auf Eichenholz. 125 x 48 cm.

An Ober- und Unterkante beschnitten.

Erworben 1989, aus der Sammlung Hobraeck, Neuwied.

Inv. A 1618

Die in ihrer Malschicht gut erhaltene Tafel ist Teil eines verlorengegangenen Flügelaltars; weitere Tafeln sind bisher nicht bekannt. Sie wurde zu einem nicht bekannten Zeitpunkt von ihrer bemalten Rückseite abgespalten und aus konservatorischen Gründen parkettiert. Der Goldgrund gibt sie als Festtags- oder Innenansicht eines Flügels aus.

Umgeben von einer perspektivisch sich zur Raumtiefe hin verjüngenden Ruinenarchitektur, eine zerfallende romanische Kirche darstellend, kniet Maria vor dem Neugeborenen. Das unbekleidete Kind liegt auf einem Zipfel des sich am Boden ausbreitenden Marienmantels. Es ist umhüllt vom göttlichen Licht, das am Rande der Gloriele über Rosa in einen hellgrauen Ton changiert. Zwei Gruppen kniender Engel beten das Kind an. Ihre Gesichter – hier in strenger Profilansicht, dort in Dreiviertel- resp. Frontalansicht gezeigt – sind von seinem Glorienschein erhellt. Über dem Geburtsgeschehen schweben weitere vier Engel. Im Hintergrund des Innenraums sind Ochs und Esel zu sehen: Während der Esel beim Fressen aus der Krippe auf die Gruppe im Bildvordergrund schaut, wendet sich der Ochs überraschenderweise von der Hauptszene ab. Mit seiner Körperausrichtung setzt dieser den perspektivischen Zug des Mauerwerks fort und vermittelt gleichzeitig zu den drei Hirten unter dem mittleren Rundbogen. Ein vierter Hirte tritt hinter dem Pfeiler hervor. Die Geburtsstätte ist nicht, wie sonst häufig in der spätgotischen Malerei, notdürftig mit einem Strohdach versehen. Der Blick führt durch hochaufragende Pfeilerarkaden hinaus in eine hügelige, mit Bäumen, Häusern und Türmen besetzte Landschaft, welche sich in der Ferne monochrom, in grünweisser Färbung verliert. In simultaner Darstellung findet sich hier noch einmal die dem Besuch der Hirten vorangegangene Verkündigung auf dem Felde. Am rechten Bildrand ist schliesslich auch Josef zu sehen; er kommt mit der Hebamme aus der Stadt zurück. Ein Goldgrund ohne Musterung hinterfängt und überspannt als Himmel die gesamte Darstellung. Er wird oben in den Tafelflecken durch zwei dunkle symmetrisch gesetzte Zwickel begrenzt, die als Teile einer weiteren Arkade

im Bildvordergrund verstanden werden können. Dadurch findet der Bildraum auch nach vorne hin einen Abschluss, und der Betrachter des Bildes wohnt dem Geschehen gleichsam wie die Hirten bei.

Die Darstellung ist nicht von dem bekannten Kupferstich Schongauers übernommen. Der niederländisch-niederrheinische Kunstbereich, zu dem auch grosse Teile der nordfranzösischen Malerei des 15. Jahrhunderts zählen, hatte – anders als in Süddeutschland – genügend innovative Kräfte. Die Künstler standen aufgrund der örtlichen Nähe sicherlich in einem engen Werkstattaustausch zueinander. Auch das maltechnische Niveau war im Norden ausgeglichener; hohe Qualität, wie sie auch unserer Tafel zuzusprechen ist, war vielerorts erreicht worden.

Eine präzise Benennung der Werkstatt ist nicht möglich. Alfred Stange reiht die Tafel in das Œuvre des Kölner Meisters der Ursula-Legende ein. Frank Günter Zehnder und, ihm folgend, Peter Jezler sehen eher niederländische Züge. Changierendes Licht in Gloriolen findet sich in der Tat Vorbildhaft in der Malerei von Geertgen tot Sint Jans und Hugo van der Goes. Nimben mit derart punziertem Muster kommen aber eher in der altkölnischen als in der altniederländischen Malerei vor. Das auffallend gestreckte Hochformat der Tafel, das der aufragenden Architektur ebensoviel Platz bemisst wie der Hauptfigur der Maria, erinnert wiederum stark an den Meister von St. Gilles, der kunsthistorisch einen Grenzfall zwischen der niederländischen und der französischen Malerei darstellt.

Die Tafel ist unterzeichnet, doch auch hier reicht der Befund nicht aus, den Zeichenstil zu erkennen und somit die Werkstatt näher zu bestimmen. Nur leicht sind mit einem Pinsel blasse Linien und Formbeschreibungen angegeben. Darin steht das Werk dem Unterzeichnungsbefund der Kölner Tafeln um den Meister der Ursula-Legende nahe.<sup>1</sup>

Die Zuweisung in eine der genannten Kunstregionen kann derzeit nur hypothetischer Art sein. BK

<sup>1</sup> Frank Günter Zehnder, Katalog der Altkölnischer Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 387f.

Literatur:  
Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 5, München/Berlin 1952, S. 98, Abb. 193. – Ders., Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 1, München 1967, S. 97,

Nr. 295. – Peter Jezler, in.: Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Kunstabteilung, Katalog der Gemälde und Skulpturen, Zürich 1990, S. 40f. mit Abb. und S. 323.



## Mary Moser (1744–1819)

### 4 Selbstbildnis. Um 1780

Öl auf Leinwand. 73 x 61 cm.

Erworben 1991, von Jürg Moser, Schaffhausen.

Inv. A 1669

Mary Moser, am 27. Oktober 1744 in London geboren, war die einzige Tochter des aus Schaffhausen stammenden Kupfer- und Goldschmieds Georg Michael Moser, der 1726 seine Heimat verliess und in London ansässig wurde. Mit seinem Engagement, junge Talente zu fördern, machte er sich dort alsbald einen Namen, und er wurde zu einer der treibenden Kräfte, die 1768 unter der Schirmherrschaft König Georgs III. zur Gründung der Royal Academy of Arts beitrugen.<sup>1</sup> Bei seinem Tod im Jahre 1783 würdigte ihn der englische Maler und erste Präsident der neugegründeten Akademie, Sir Joshua Reynolds, als «Vater der gegenwärtigen Generation von Künstlern».<sup>2</sup> Seine Tochter Mary, die schon in früher Jugend von den Aktivitäten ihres Vaters als Zeichenlehrer profitierte, wurde bereits im Alter von 14 Jahren bei der Teilnahme an einem Wettbewerb der Society of Arts mit einem Preis ausgezeichnet. Ihr im darauffolgenden Jahr eingereichtes Blumenstilleben errang einen Sonderpreis und stellte zugleich den Auftakt zu einer Serie von Blumenbildern dar, mit denen sie bald berühmt werden sollte.<sup>3</sup> Bei der Gründung der Royal Academy war sie neben ihrer Landsmännin und Freundin Angelika Kauffmann das einzige weibliche Mitglied und neben John Baker die einzige Blumenmalerin, die in die Akademie aufgenommen wurde.<sup>4</sup> Ansonsten sind wir über das Leben und Werk der Mary Moser sehr schlecht unterrichtet. Allein eine Aufstellung der Werke, die sie zwischen 1769 und 1802 zu Ausstellungen in der Royal Academy einsandte, gibt Aufschluss darüber, dass sie neben zahlreichen Stilleben auch Bilder zu mythologischen und historischen Themen schuf.<sup>5</sup>

Das vorliegende Selbstbildnis hat eine besondere Bedeutung für das Gesamtwerk der Künstlerin, da uns heute ausser einer weiblichen Aktstudie<sup>6</sup> nur eine kleine Auswahl von Blumenbildern bekannt ist. Vor einer Staffelei mit einem Bild stehend, Pinsel und Palette haltend, scheint Moser ihre Arbeit an einem Früchtestilleben unterbrochen zu haben, um sich dem Betrachter zuzuwenden. Durch ein nahezu mystisches Licht aus der Dunkelheit hervorgehoben, bildet das Stilleben, an dem sie arbeitet, einen sanften Übergang zwischen dem fast schwarzen Hintergrund und der Gestalt der Malerin, die sich, hell erleuchtet, davor abhebt. Die sanfte Linie des leicht geneigten Kopfes setzt sich in der Linienführung des fülligen roten Umhanges fort und lenkt unseren Blick auf die Leinwand mit der begonnenen Arbeit.

Die Formstrenge des Bildaufbaus sowie die Kleidung, in der sich Moser darstellt, zeigen den Einfluss des Klassizismus, der die Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weitgehend bestimmte. Der um das Haar geschlungene Turban und der Umhang, den die Malerin über ihrem blauen Kleid trägt,

können als symbolische Hinweise auf ihre Zugehörigkeit zum Zirkel zeitgenössischer Künstler und Intellektueller gedeutet werden, die sich unter der Führung des deutschen Gelehrten Winckelmann mit der Ästhetik des Altertums auseinandersetzten. Auf jede Schmeichelei in der Selbstdarstellung verzichtend, wird uns das Bild einer selbstbewussten Frau vermittelt, die sich ganz der ihr selbst gestellten Aufgabe widmet und die Kunst zum Ausdruck ihres Selbstverständnisses macht. Die wenigen Dokumente, die uns Einblick in das Leben der Mary Moser geben, lassen die Künstlerin als aussergewöhnlich starke Persönlichkeit erkennen, die sich durch Geist und scharfzüngigen Humor auszeichnete. Gerade diese damals eher ungewöhnlichen Eigenschaften einer Frau trugen zu ihrem Ansehen bei bedeutenden Literaten und Künstlern ihrer Zeit bei, unter denen sie lebte. Von ihrem Vater bereits in früher Jugend in den Kreis der wichtigsten englischen Künstler eingeführt, teilte sie bald deren Interesse, das gesellschaftliche Ansehen der Künstler zu verbessern.<sup>7</sup>

Das Bildnis weist Merkmale auf, die sich auch auf ein ganz persönliches Anliegen der Malerin beziehen lassen. In der damaligen Hierarchie der Bildgattungen wurde dem Stilleben – das Moser als Bild im Bild zum Thema macht – lediglich eine untergeordnete Rolle zugemessen. Die Farbakzente Rot und Blau, Symbole des Intellekts und steter Energie, die sich auf der Palette wiederholen, mögen Mosers Botschaft verbildlichen, der Kunst des Stillebens auch einen geistigen Anspruch zuzugestehen. Ganz allgemein scheint der Malerin mehr daran gelegen, die Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit zu manifestieren als eine geschönte Darstellung von sich selbst zu geben.

Die gedeckte warme Farbgebung und virtuose Ausführung des Stillebens lassen das Selbstbildnis als Teil des reifen Werkes von Mary Moser erkennen, das um 1795 in der dekorativen Wandbemalung eines Zimmers in Frogmore House, Windsor Castle, im Auftrage Königin Charlottes, seinen Höhepunkt fand. Weitere Blumenstilleben, die sich heute in jenem Raum befinden, weisen die charakteristische Ausgewogenheit in der Komposition und Farbgebung der späten Werke Mosers auf, die in ihrem ruhigen, kontemplativen Charakter die Quintessenz eines Lebenswerkes darstellen. Die künstlerische Reife, die sie in der Ausführung ihrer Blumenstilleben erlangt hat, zeigt sich auch in dem Bildnis, das die Malerin hier von sich gibt. In seiner stillen Würde spiegelt das Bildnis die unprätentiöse Haltung einer Frau, deren geistiges Engagement ihrer Zeit vorauseilte, und scheint jenen zu widersprechen, die behaupteten: «...Figuren aber misslangen ihr stets»!<sup>8</sup>

SR

<sup>1</sup> *Helen Valentine*, From Reynolds to Lawrence, The first sixty years of the Royal Academy of Arts and its Collections, London 1991, S. 49 a. a. O.

<sup>2</sup> *Elsa Honig Fine*, Women and Art, A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century, Mountclair, N. J. 1978, S. 76

<sup>3</sup> *Bernard Denvir*, The Eighteenth Century, New York 1989, S. 185

<sup>4</sup> *Algernon Graves*, The Royal Academy of Arts, A Complete Dictionary of Contributors and their Work from its Foundation in 1769 to 1904, Vol. V, London 1906, S. 76 und S. 311

<sup>5</sup> Mary Moser: Aktstudie. Kreide auf Papier. Fitzwilliam Museum Cambridge. Inv. Nr. PD 4-1947

<sup>6</sup> Der Wunsch, das Ansehen ihres Berufsstandes zu verbessern, ihre Arbeiten der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und eine einheitliche Basis für die Ausbildung junger Talente zu schaffen, verband die englischen Künstler seit Mitte des 18. Jahrhunderts. Der Wiederaufbau der St. Martin's Lane Academy 1735 durch den Maler Hogarth, an der Georg Michael Moser massgeblich beteiligt war, sowie die Gründung der Society of Artists, an deren Ausstellungen Mary Moser zwischen 1760 und 1768 regelmässig teilnahm, schufen das Fundament, auf dem sich, mit der Gründung der Royal Academy of Arts 1768, die Idee einer öffentlich anerkannten Akademie verwirklichen konnte.

<sup>7</sup> Müller Künstlerlexikon, Bd. III, Stuttgart 1864, S. 131



## Joseph Moser (1748–1819)

### 5 Porträt eines unbekanntem Herrn. 1767

Emailminiatur. 4 x 3,4 cm.

Bezeichnet rechts: «IM 1767».

Erworben 1987, Auktion Galerie Koller, Zürich.

Ehem. Sammlung R. Bayne Powell, Esq.

Inv. 33476



Joseph Moser, im Jahre 1748 in London geboren, war der Sohn des Schweizer Künstlers Hans Jacob Moser und der Nefte des Schaffhauser Goldschmieds und Emailmalers Georg Michael Moser (vgl. Nr. 35 und 36). Wie seine Cousine Mary Moser (vgl. Nr. 4) machte er seine Lehre als Emailmaler bei seinem Onkel und stellte zwischen 1774 und 1787 in der Royal Academy Porträts und Genreszenen aus. Nach seiner Heirat zog er sich aufs Land zurück und gab jegliche künstlerische Arbeit zugunsten der Arbeit als Redaktor, u. a. beim «European Magazine», auf. Später hatte er, bis zu seinem Tod im Jahre 1819, in London ein Richteramt inne.

Die vorliegende Miniatur zeigt das Brustbildnis eines unbekanntem Herrn in Perücke, Rock und Spitzenjabot. Die Figur hebt sich vor einem neutralen graugrünen Hintergrund ab, der durch eine Höhlung, vor allem um den Kopf des Modells, aufgelockert ist. Diese Belebung findet in der diskreten Drehung des Oberkörpers zur Dreiviertelansicht nach rechts eine kompositionelle Entsprechung; zum lebendigen Ausdruck trägt auch der farbliche Einklang vom Graugrün des Hintergrunds, dem blau gehöhten Weiss des Kostüms, der weissen Perücke und dem leicht rot gehöhten Inkarnat bei. Zu bemängeln ist al-

lein eine Ungeschicklichkeit in der dem Betrachter zugewendeten, unnatürlich verkürzten rechten Schulter – ein kompositioneller Mangel freilich, den man dem 1767 datierten Jugendwerk des 19jährigen, wahrscheinlich noch in der Ausbildung stehenden Künstlers verzeihen mag. Moser sollte es tatsächlich erst sieben Jahre später gelingen, in der Royal Academy ausstellen zu dürfen. Beim vorliegenden Frühwerk handelt es sich leider um das bislang einzige bekannte Werk dieses Künstlers.<sup>1</sup> Quellen, die für diese Miniatur als Vorbilder gedient haben mögen, konnten keine ausfindig gemacht werden, so dass wir annehmen, sie sei für einen privaten Gebrauch in Auftrag gegeben und nach dem Modell gemalt worden; in eine Goldkapsel montiert, diente sie als Anhänger.

Das Miniaturbildnis hat seinen Ursprung in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in England: in Gouache auf Pergament ausgeführt und auf Karton aufgezogen. Die Erfindung der eigentlichen Technik der Emailmalerei geht ins zweite Viertel des 17. Jahrhunderts zurück; ihr erster grosser Meister war der Genfer Jean Petitot (1607–1691).<sup>2</sup> Die Verschmelzung der Pigmente im Brennprozess bewirkt eine ausserordentliche Farbdichte, mit der nur noch die Malerei auf Elfenbein rivalisieren konnte.<sup>3</sup> In England entwickelte sich eine besondere Vorliebe für diese intime und kleinmeisterliche Ausdrucksform erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts. Damals liessen sich auch Künstler schweizerischer Herkunft, z. B. Joseph Moser, Charles Ralph Hurter (vgl. Nr. 6), Johann Heinrich Hurter oder Georg Michael Moser, jenseits des Ärmelkanals nieder und ernteten dort zum Teil beachtlichen Erfolg. PL

<sup>1</sup> *Daphne Foskett*, A Dictionary of British Miniature Painters, London 1972, Bd. 1, S. 413; Bd. 2, S. 70, Nr. 596, Abb. 237

<sup>2</sup> *Michel Laclotte/Jean-Pierre Cuzin*, Petit Larousse de la Peinture, Paris 1979, Bd. 2, S. 1205

<sup>3</sup> *Dies.*, Bd. 1, S. 517–518

#### Literatur:

*Leo R. Schidlof*, The miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th and 19th centuries, Graz 1964, Bd. 2, S. 574. – *Algernon Graves*, Dictionary of artists who have exhibited works in the principal London exhibitions from 1760 to 1893, New York 1970, S. 198. – *Daphne Foskett*, A Dictionary of British Miniature Painters, London 1972, Bd. 1, S. 413; Bd. 2, S. 70, Nr. 596, Abb. 237.

Charles Ralph (oder Rudolf) Hurter  
(1768–1791?)

6 **Porträt des Prinzen von Wales,  
des zukünftigen Königs Georg IV. von England. 1783**

Emailminiatur. 5 x 4 cm.

Bezeichnet auf der Rückseite: «George. Frederick August.  
Prince of Wales. Painted by C. R. Hurter.

Being his first attempt before he was 15 years of age. 1783».

Erworben 1987, Auktion Galerie Koller Zürich.

Inv. 33475



Charles Ralph Hurter, 1768 in Bern geboren, stammte aus einer Schaffhauser Künstlerfamilie und war der Sohn des Emailmalers Johann Heinrich Hurter (1734–1799), von dem das Museum zu Allerheiligen mehrere Miniaturen besitzt. Mit seinem Vater zog er Ende der siebziger Jahre nach London und liess sich ab 1781 an der Royal Academy of Arts ausbilden. Bereits 1782 erhielt er eine Auszeichnung der Society of Arts; 1786 begleitete er seinen Vater zu einem Aufenthalt nach Karlsruhe. 1787–1789 stellte er regelmässig in der Royal Academy aus. Neben seiner Tätigkeit als Emailmaler schuf er auch grossformatige Porträts auf Leinwand. Obwohl sein genaues Todesdatum nicht bekannt ist, lässt sich seine Aktivität bis ins Jahr 1791 verfolgen.

Die Bildnisminiatur zeigt den Prince of Wales (1762–1830), den ältesten Sohn des Königs Georg III.; seit 1811 Regent, be-

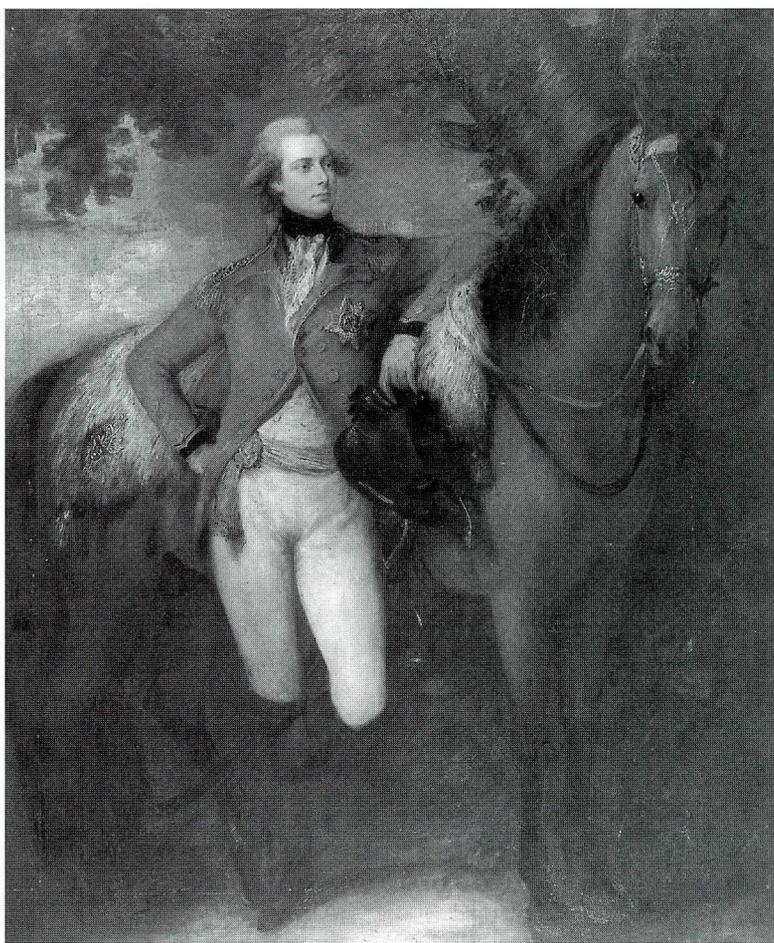
stieg er 1820 unter dem Namen Georg IV. den Thron von England, Irland und Hannover. Berühmt seiner hohen Bildung wie auch berüchtigt seiner übermässigen Vergnügungslust wegen, hatte sich der Prinz einen Namen als Hauptführer der Opposition gemacht; als König teilte er später die konservativen Ansichten der Tories, ohne freilich eine bedeutende politische Rolle zu spielen.

Das Porträt zeigt den Prinzen als 21jährigen, im Jahre seiner Mündigkeit: 1783.<sup>1</sup> Es war dies für England auch das Jahr der Niederlage in dem über acht Jahre dauernden amerikanischen Unabhängigkeitskrieg. Der Konflikt endete für die englische Krone mit dem Verlust der Kolonien sowie einer innenpolitischen Krise, die bereits im Vorjahr mit der Demission von Lord North vom Amt des Premierministers ihren Anfang genommen hatte. Alle diese Ereignisse zeugen von den schwindenden politischen Machtbefugnissen des Königs.

Vielleicht darf man im wolkenverhangenen und stürmisch aufgewühlten Himmel, der die Miniatur als Hintergrund abschliesst, eine Anspielung auf diese dramatischen Umstände erkennen. Vor ihm hebt sich die Figur des zukünftigen Monarchen in ungezwungener Pose ab: Der Oberkörper ist leicht nach links gewendet, das Gesicht in Dreiviertelansicht nach rechts wiedergegeben. Die natürliche Stimmung des Freilichtbildnisses wird noch verstärkt durch die im Wind flatternden Haare der Perücke. Würdevoll freilich trägt der Prinz den «Garter-Star-Orden» und eine Phantasieuniform. Wegen des Widerstandes seines Vaters durfte Georg IV. nämlich erst 1794 in die Armee eintreten.<sup>2</sup>

Unsere Nachforschungen haben ergeben, dass Hurters Miniatur mit Sicherheit auf das Ganzfigurenbildnis «Portrait of George, Prince of Wales, afterwards George IV» von Thomas Gainsborough zurückgeht (Abb. 6a), das der Prinz 1781 als Geschenk für Oberstleutnant John Hayes St. Leger in Auftrag gegeben hatte.<sup>3</sup> Unter den sieben von Gainsborough heute bekannten Bildnissen des Prinzen ist es zweifellos die bedeutendste und auch am weitesten verbreitete Formulierung.<sup>4</sup> Hurter sah das Bild wohl 1782 auf der Ausstellung in der Royal Academy, obwohl er für die Ausführung seiner Miniatur im Atelier die von John Raphael Smith 1783 gestochene Graphik benutzt haben wird.

Hurter zitiert den stürmischen Hintergrund exakt und bleibt dem Vorbild von Gainsborough so treu,<sup>5</sup> dass die «bewundernswerte Ähnlichkeit», die ein Zeitgenosse am Gemälde gelobt hat, auch sein Werk charakterisiert.<sup>6</sup> Es mag am Miniaturformat ebenso liegen wie an den spezifischen technischen Eigenheiten der Emailmalerei, dass die weiche Modellierung, die für den englischen Maler so charakteristisch ist, verlorengegangen ist.



6a Thomas Gainsborough  
George, Prince of Wales, afterwards George IV (1762–1830). 1781  
Öl auf Leinwand. 250,1 x 186 cm  
The National Trust, Waddesdon Manor, Aylesbury, Bucks (GB)

Dank dem Vermerk auf ihrer Rückseite lässt sich die Miniatur an den Anfang von Hurters Karriere setzen: Dort heisst es nämlich, es handle sich um den ersten Versuch des noch nicht 15 Jahre alten Künstlers. Wie stark das erstaunliche Jugendwerk stilistisch noch dem Vorbild des Vaters Johann Heinrich Hurter verpflichtet ist, zeigt etwa der Vergleich mit dessen Miniaturbildnis «Lord Dartrey» (Abb. 6b) im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen.

Das vorliegende Bildnis des Prinzen von Wales erhebt trotz des hohen gesellschaftlichen Ranges des Porträtierten keine höheren Ansprüche, als man sie gemeinhin mit der spezifischen Kunstgattung der Miniatur verbindet. Demzufolge diente

das Werk nicht dem dynastischen Repräsentationszweck höfischer Malerei. Mit einem vergoldeten Bronzereifen verziert und in ein schwarz lackiertes Holzrähmchen gefasst, war das kleine Bildnis sicherlich für einen privaten Gebrauch bestimmt. Man erlaube uns die Hypothese, dass es wohl Mrs. Fitzherbert zugeordnet war, einer Katholikin, die der Prinz im Jahre 1785 heimlich und widerrechtlich heiratete und für die er auch andere Kunstwerke in Auftrag gegeben hat.<sup>7</sup> Wie dem auch sei, die Existenz der Bildnisminiatur selbst ist ein Zeichen für den das Ende des 18. Jahrhunderts markierenden Rückzug königlicher Personen in die Privatsphäre und wird zum Ausdruck des politischen Niedergangs der Monarchien.<sup>8</sup> PL

- <sup>1</sup> Aus demselben Jahr stammt auch eine anonyme Medaille, die seine Mündigkeit feiert. Vgl. *Richard Walker*, National Portrait Gallery, Regency Portraits, London 1985, Bd. 1, S. 207. – Zur Ikonographie von Georg IV. und zu seinen künstlerischen Vorlieben vgl. *ders.*, Bd. 1, S. 200–213; unsere Miniatur ist dort auf S. 207 in der falschen Schreibweise «Herter» aufgeführt. – Vgl. auch *Oliver Millar*, The later Georgian pictures in the collection of Her Majesty the Queen, London 1969, bes. Bd. 1, S. XXIII–XXXIX
- <sup>2</sup> *Ellis Waterhouse*, The James A. de Rothschild collection at Waddesdon Manor, Paintings, Fribourg 1967, S. 36
- <sup>3</sup> Vgl. *Ellis Waterhouse*, Gainsborough, London 1958, S. 95, Nr. 707
- <sup>4</sup> *Millar*, a. a. O., Bd. 1, S. XXVI

- <sup>5</sup> Waterhouse sieht «a tremendous storm coming up» und glaubt, auch in Blick und Haltung des Modells eine gewisse Unabwägbarkeit zu spüren: *Ellis Waterhouse*, The English pictures at Waddesdon, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 54, 1959, S. 52–54
- <sup>6</sup> a. a. O., S. 36
- <sup>7</sup> *Millar*, a. a. O., Bd. 1, S. XXVI
- <sup>8</sup> *François Furet/Monat Ozouf*, Dictionnaire critique de la révolution française, Paris 1988, S. 292

Literatur:

*Algernon Graves*, Dictionary of artists who have exhibited works in the principal London exhibitions from 1760 to 1893, New York 1970, S. 148. – *Daphne Foskett*, A Dictionary of British Miniature painters, London 1972, Bd. 1, S. 346–347. – *Richard Walker*, National Portrait Gallery, Regency Portraits, London 1985, Bd. 1, S. 207.



6b Johann Heinrich Hurter  
Lord Dartrey  
Emailminiatur. 4,1 x 3,5 cm  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
Inv. 19650

Rudolf Meyer (1605–1638), nach Hans Asper

7 **Graf Eberhard und der Abt beim Betrachten der Bauarbeiten am Münster von Allerheiligen, Schaffhausen. Vor 1638**

Buchseite mit Kupferstich. 30,0 x 19,0 cm  
bzw. 25,8 x 17,2 cm.

Gestochen unten rechts: «Io[hannes] A[sper] In[venit] Ro[dolphus] M[eyer] F[ecit] D[avid] Haut[t] excud[it].»

Erworben 1987, Auktion Galerie Fischer, Luzern.

Inv. C 5168



Das Blatt stammt aus *Helvetia sancta, seu Paradisus sanctorum Helvetiae florum. Das ist ein Heyliger lustiger Blumen-Garten unnd Paradeiss der Heyligen...*, Luzern 1648. Das Werk des Luzerners Johann Heinrich Murer (1588–1638), der Kartäusermönch in Ittingen war, enthält, in chronologischer Reihen-

folge, auf deutsch abgefasste Lebensbeschreibungen von rund 250 Heiligen und Seligen aus der Schweiz und angrenzenden Gebieten. Illustriert ist es mit 39 ganzseitigen Kupferstichen, die der Zürcher Rudolf Meyer nach Vorlagen von Hans Asper<sup>1</sup> ausführte. Gedruckt und verlegt wurde die *Helvetia sancta*, zehn Jahre nach Murers und Meyers Tod, von dem aus Strassburg stammenden, in Luzern wirkenden David Hautt (1603–1677).

Das Kapitel über Graf Eberhard von Nellenburg, genannt der Selige, den um 1078/79 mit 68 Jahren gestorbenen Stifter des Klosters zu Allerheiligen in Schaffhausen, beginnt auf Seite 275, d. h. auf der Vorderseite des hier beschriebenen Blattes, mit dem Titel: «Von dem Leben und Sterben des / H. Beichtigers Eberhardi, / Graffen zu Nellen- / burg, etc.» Auf der Rückseite befindet sich der Kupferstich, auf den Seiten 277 bis 281 die Lebensbeschreibung des Seligen. Als Quellen nennt Murer Johannes Stumpf, François Guillimans *De rebus Helvetiorum* und «ein alte geschribne Chronick des Gottshauses Rheinaw».

Für die Illustration wählte der Entwerfer als Motiv nicht eines der von Eberhard vollbrachten Wunder, sondern die Übergabe des Klosters an den ersten Abt. Im Vordergrund rechts treten der mit einer Aureole gekennzeichnete Selige, der Abt und drei Männer des Gefolges aus einem Portal auf eine Freitreppe. Eberhard und der ihm zugewandte Abt weisen mit der ausgestreckten Rechten auf die Kirche, links im Hintergrund, mit deren Vollendung vierzehn Arbeiter beschäftigt sind.

Die Deutung ergibt sich aus den vier lateinischen Distichen, die den Bildinhalt erklären (und darüber hinaus eine der geläufigen Etymologien des Namens Schaffhausen liefern), sowie aus einem Abschnitt der Vita. Die an einer Stelle unklaren Verse können wie folgt übersetzt werden: «Der Nellenburger Held erbaute für sich ein Kloster und sprach zum Abt des Ortes: Dies sei das Haus der Schafe, du aber leite als wachsamer Hirte des neuen Schafstalls die zwei mal sechs Schafe. Um dieses Allerheiligen kümmerte sich der fromme Eberhard ganz besonders, einem liebenswerten Schaf gleich, dessen ... nun bedeckt wird. Deshalb wird der Graf beim Gericht zur Rechten des Richters stehen und unter den Schafen Gottes besonders glänzen.» Die Stelle der Vita lautet: «Als nun der fromme Graff in dem zwölfften Jahr Anno 1064. das Gebäu hätte vollendet, stiftete er allda für zwölf Mönchen zu ewigen Zeiten zu wohnen» (S. 278). RS

<sup>1</sup> Die Frage, ob es sich um den Zürcher Hans Asper (II), geboren 1554, seinen Sohn Hans (III), gestorben vor 1655, oder den im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts nachgewiesenen

Konstanzer Hans Conrad Asper handelt, scheint noch nicht beantwortet zu sein. (Allgemeines Künstlerlexikon, Bd.6, S. 438 f.)

## Johann Jakob Billwiller (1779–1832)

### 8 Die Rheinbrücke von Schaffhausen, in Brand gesteckt am 13. April 1799

Kolorierte Umrissradierung. 27 x 39,5 cm.

Auf dem unteren Papierrand montierte Bildlegende mit gestochener Schrift: «Zu haben bei J. C. Freytag Maler. / Gezeichnet und geätzt durch J. L. Billwiller. / Die Rheinbrücke bey Schaffhausen. /

Durch die Franzosen den 13<sup>ten</sup> April 1799 in Brand gestekt.»

Erworben 1987, Auktion Galerie Fischer, Luzern.

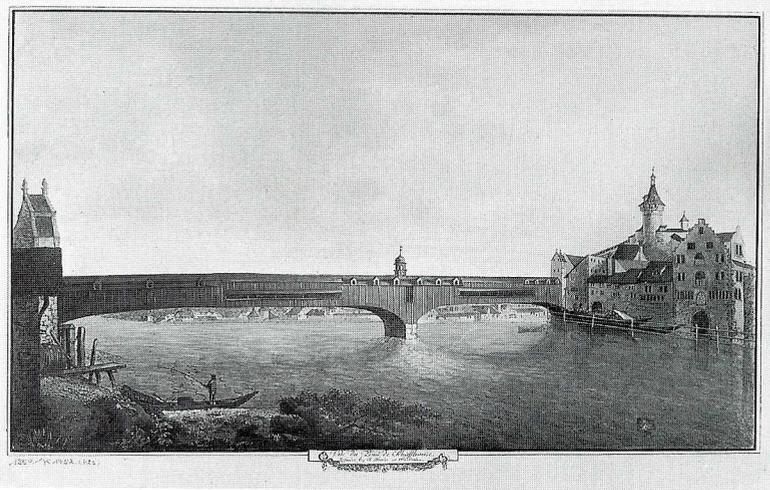
Inv. B 5915

Am 3. Mai 1754 stürzte die steinere Brücke über den Rhein bei Schaffhausen ein. Um die Neuerstellung bewarben sich zahlreiche schweizerische und ausländische Baumeister, unter ihnen auch Hans Ulrich Grubenmann aus einer appenzellischen Zimmermannsfamilie, die sich auf Dachstuhlkonstruktionen und Holzbrückenbau spezialisiert hatte. Grubenmann präsentierte ein Modell der künftigen, ganz in Holz zu errichtenden Brücke und wurde mit deren Bau beauftragt. 1758 übergab man die Brücke dem Verkehr. Grubenmanns Konstruktion mit den zwei Sprengwerken, die sich von den Widerlagern zum mittleren Pfeiler spannten, sowie dem Hängewerk, welches den ganzen Fluss ohne Abstützung überwand, erregte grosse Bewunderung.<sup>1</sup> Viele aus dem Ausland hergereiste Fachleute würdigten das Bauwerk in ihren Abhandlungen. Die Grubenmannsche Brücke wurde so berühmt wie der Rheinfluss, galt ebenso als Sehenswürdigkeit, so dass der Vedutenmaler Johann Heinrich Bleuler, der in Schaffhausen seine Bilder als Souvenirs an Reisende verkaufte, die bezeichnende Geschäftsadresse auf seine Ansichtenblätter drucken liess: «Chez H. Bleuler, Peintre et Graveur à Feürthalen près du fameux Pont

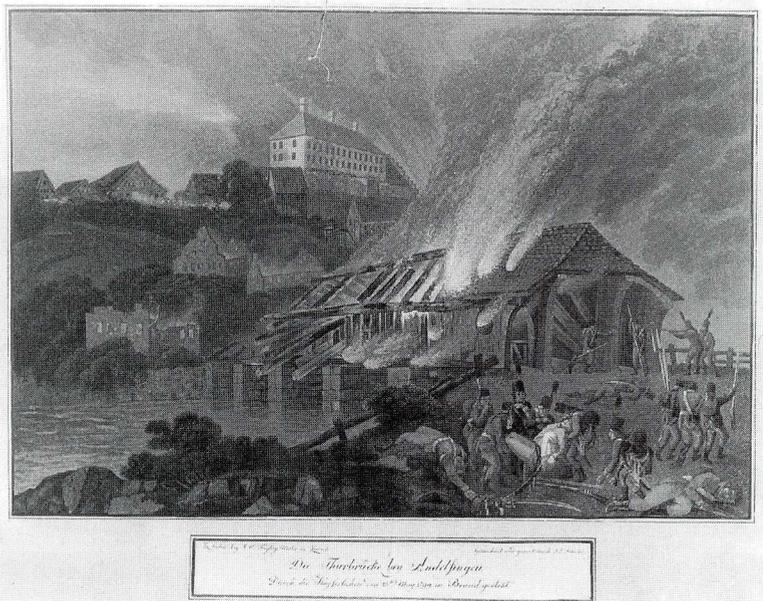
du Rhin / de Schaffhouse.» Als gut verkäuflicher Artikel führte er in seinem Sortiment auch eine Ansicht der Grubenmannschen Holzbrücke, ungefähr in derselben Grösse wie Billwillers Blatt, ausgeführt als kolorierte Umrissradierung (Abb. 8a). Auch Christian von Mechel in Basel, der erfolgreichste Graphiker und Verleger jener Zeit in der Schweiz, zog Gewinn aus der Berühmtheit dieses Ingenieurwerkes. Nach dessen Zerstörung liess er 1802 in seinem Atelier den Plan der Konstruktion auf eine Kupferplatte von der erstaunlichen Breite von ca. 80 cm übertragen: «Plan, Durchschnitt und Aufriss der berühmten Schaffhauser Brücke über den Rhein.»<sup>2</sup>

Johann Jakob Lorenz Billwiller, geboren 1779 in St. Gallen, war zunächst Schüler der öffentlichen Zeichenschule seiner Heimatstadt. Ab 1795 war er bei Matthias Pfenninger in Zürich, wo er die graphischen Techniken erlernte. Später arbeitete er im Verlag Frauenholz in Nürnberg und zog danach an die Akademie in Wien. Es folgte ein Aufenthalt in Schaffhausen, später in Paris; dann kehrte er nach St. Gallen zurück. Ab 1810 leistete er Militärdienst in einem Schweizerregiment in Neapel, arbeitete später als Gehilfe in einem graphischen Atelier in Rom. Ab 1815 weilte er schliesslich wieder in der Schweiz und starb hier 1832.

Billwiller schuf zahlreiche graphische Blätter nach Vorlagen verschiedener Schweizer Künstler. Die aufregenden Auseinandersetzungen zwischen russischen, französischen, österreichischen Truppen auf Schweizer Boden um 1800 wusste er zu dramatischen Szenen zu gestalten. Anscheinend liess sich der Verkauf solcher Darstellungen gut an, so dass er ein Bildpaar schuf: zwei Holzbrückenbrände des Jahres 1799, beide in nächtliches Dunkel gehüllt, mit effektvoller Kolorierung der lodernen Flammen; die Rheinbrücke von Schaffhausen, von den Franzosen 1799 in Brand gesteckt, und die Thurbrücke bei Andelfingen, von den kaiserlichen Truppen im selben Jahr durch Feuer zerstört. Beide Darstellungen gehören zu den damals be-



8a Johann Heinrich Bleuler  
Die Brücke von Schaffhausen  
Kolorierte Umrissradierung.  
23,7 x 39,2 cm  
Schweizerische Landesbibliothek Bern



8b Johann Jakob Billwiller  
Die Thurbrücke bei Andelfingen, in Brand gesteckt am 25. Mai 1799  
Kolorierte Umrissradierung.  
27 x 39,5 cm  
Zentralbibliothek Luzern



*Zeichn. von J. C. Freytag, Maler.*

*Gezeichnet und geätzt durch J. L. Billwiller.*

*Die Rheinbrücke bey Schaffhausen.*

*Durch die Franzosen den 13ten April 1799 in Brand gesteckt.*

liebten schauerlich-aufregenden, kontrastreichen Kriegsbildern, welche Bombardemente, Beschiessungen, Feuersbrünste zur Nachtzeit zeigen: Pulverdampf, schwarze Rauchschwaden, hoch aufschliessende Feuergarben, die sich rot und gelb vom schwarzen Hintergrund mit den bereits verkohlten dunklen Ruinen abheben. In der Zentralbibliothek Luzern befindet sich das Gegenstück zum hier gezeigten Blatt, in derselben Technik, in denselben Massen, mit einer ebenso gestochenen Legende versehen: «Zu haben bey J. C. Freytag Maler in Zurich / Gezeichnet und geätzt durch J. L. Billwiller. / Die Thurbrücke bey Andelfingen / Durch die Kayserlichen den 25ten May 1799 in Brand gesteckt» (Abb. 8b). Der 1770 in Riesbach bei Zürich geborene Johann Konrad Freitag war Landschaftsmaler und betrieb in Zürich eine Kunsthandlung. Er war befreundet mit Billwiller, welcher einige seiner Werke in Aquatinta umsetzte.

Jene Ereignisse der Brandnacht vom 13. April 1799 in Schaffhausen trafen auch den hier tätigen Vedutenmaler Johann Heinrich Bleuler. Als die Franzosen auf ihrem Rückzug über den Rhein die Brücke hinter sich zerstörten, richteten vom Schaffhauser Ufer aus die nachsetzenden Österreicher ein Kanonen-

und Haubitzenfeuer auf die Fliehenden, auch auf das Dorf Feuerthalen. 22 Häuser wurden vernichtet, darunter auch Bleulers Wohnung und Atelier. Als direkt Betroffener setzte er das Erlebte ins Bild um. Es ist anzunehmen, dass Billwiller bei der Erarbeitung seines Blattes Bleulers Darstellung zu Rate gezogen hat, möglicherweise jenes Aquarell, das sich in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich befindet.

Billwiller schuf von der Brandszene von Schaffhausen eine Variante, gab diese als koloriertes Aquatintablatt heraus. Auf diesem befinden sich am Rheinufer zwei Soldaten, der eine schießt, der andere läßt gerade sein Gewehr. Dieses Werk befindet sich in der Graphischen Sammlung des Museums zu Allerheiligen Schaffhausen.<sup>3</sup>

MLS

<sup>1</sup> Vgl. Josef Killer, Die Werke der Baumeister Grubenmann, Basel 1985

<sup>2</sup> Vgl. Lukas Heinrich Wüthrich, Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel, Basel und Stuttgart 1959, Nr. 391

<sup>3</sup> Johann Jakob Billwiller, Die Rheinbrücke von Schaffhausen, in Brand gesteckt am 13. April 1799. Aquatinta, gouachiert. 27 x 39,5 cm. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. Inv. C 4923

## Unbekannter Künstler

### 9 Schaffhausen mit der Grubenmannschen Brücke. Um 1800

Aquarell. 21 x 36 cm.

Handschriftliche Legende unterhalb des Bildes:

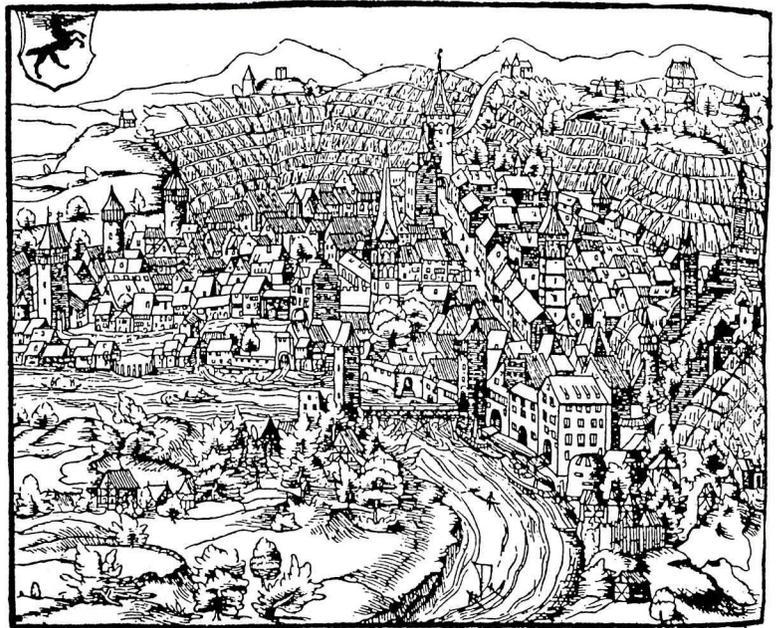
«Die Berühmte Rhein-Brücke samt der gegend  
von Schaffhausen Welche den 13 April 1799:  
von den Franzosen ist abgebrant worden».

Erworben 1987, Auktion Galerie Koller, Zürich.

Inv. B 5921

Dem anonymen Künstler ging es weniger um eine getreue Wiedergabe des Stadtprospektes als um die Dokumentation der aus Holz gebauten Grubenmannschen Brücke, welche wegen ihrer Länge und gewagten Konstruktion Berühmtheit erlangte. Von den Bauwerken der Stadt sind vor allem der Münsterturm und der Turm der St.-Johann-Kirche deutlich erkennbar. Die anderen Gebäude scheinen mehr der Phantasie des Künstlers entsprungen zu sein. In ihrer Anordnung und dem übermächtigen unrealistischen Hügel im Hintergrund steht das Bild dem Holzschnitt von Johannes Stumpf (Abb. 9a) in der *Schweizerchronik* (1548) näher als zeitgenössischen Darstellungen, etwa eines Louis Bleuler (vgl. Abb. 8a). Das naive Bild entbehrt jedoch nicht eines besonderen Reizes, nicht zuletzt wegen der detaillierten Wiedergabe der Leute, der Schiffe und der am Ufer gestapelten Waren.

Vom gleichen Maler besitzt das Schweizerische Landesmuseum Zürich ein ähnliches Aquarell (LM 59998). Die beiden Blätter entsprechen sich weitgehend bezüglich Bildaufbau und -ausschnitt. Im Bild des Landesmuseums sind lediglich die Farben weniger intensiv, die Schiffe anders beladen, die Fässer verschieden markiert, die Wölbung der Brücke ist weniger hoch, und die Enten im Wasser fehlen. Zum Zürcher Blatt gehört ein zweites Aquarell (LM 59999) mit gleicher Bildlegende, das die Grubenmannsche Brücke im Brand wiedergibt. Bei dieser zweiten Darstellung hat der Maler allerdings einen etwas anderen Blickwinkel gewählt. Von Interesse ist dieses Exemplar vor allem darum, weil der Maler die Bildlegende mit seinem Monogramm «J.M E» versehen hat, so dass eine reelle Chance besteht, dem Anonymus noch einen richtigen Namen zu finden. GS



9a Johannes Stumpf  
Stadtansicht von Schaffhausen aus der *Schweizerchronik* (1548)



Die Berühmte Rhein Brücke, samt der gegend von Schaffhauſen Welche v. 13 April 1799. von den Franzoſen iſt abgebrant worden.

## Johann Heinrich Bleuler (1758–1823)

### 10 Gefecht auf der Teufelsbrücke. 1802

Umrissskizze, gouachiert. 36,5 x 51,8 cm.

Bezeichnet auf dem unteren Papierrand:

«Gefecht auf der Teufelsbrücke am Gotthardsberg. 1802.

v: Bleüler im Schloss Laufen im Canton Zürich».

Erworben 1989, Galerie Segal, Basel.

Inv. B 5919

Johann Heinrich Bleuler erhielt seine Ausbildung als Porzellanmaler in der Manufaktur im Schooren bei Zürich, wo er «Landschäftlein» auf Tassen, Teller, Krüge übertrug. Danach arbeitete er als Kolorist bei Matthias Pfenninger, der in Zürich einen Kunstverlag führte und auch für den in Bern ansässigen Johann Ludwig Aberli radierte. Um 1780 gründete Bleuler in Fluntern bei Zürich ein eigenes Verlagsgeschäft, das er 1788 nach Feuerthalen bei Schaffhausen verlegte. Er war erfolgreicher als andere, konnte Produktionen von Graphikern, deren Handel sich schlecht entwickelte, übernehmen. Die Revolutionswirren und die Kämpfe zwischen Franzosen und Österreichern erfuhren Bleuler aus nächster Nähe. Sein Haus wurde zerstört, so dass er mit seiner Familie 1799 auf das Schloss Laufen über dem Rhein zog. Dort blieb er während fünf Jahren als Pächter. Er führte eine Malschule und ein Verkaufsgeschäft für Bilder. Seine Kinder arbeiteten mit. Insbesondere kolorierte graphische Ansichtenblätter liessen sich an diesem Ort, der vom Touristenstrom berührt wurde, gut verkaufen. Könige, Fürsten, vermögende Kaufleute interessierten sich für die Arbeiten aus Bleulers Malschule. Nach Beendigung des Pachtvertrages musste Bleuler wieder nach Feuerthalen zurückkehren, wo er Schule und Atelier weiterführte; in Schaffhausen betrieb er eine Verkaufsstelle für Kunstartikel. 1807 veröffentlichte er ein Verzeichnis der lieferbaren, in seinem Atelier bearbeiteten Sujets: Landschaften und Historienbilder. Etwa zwei Dutzend Blätter behandeln das Zeitgeschehen, welches beherrscht wurde von den Kampfhandlungen fremder Heere auf eigenem Boden. Solche Szenen waren damals ebenso beliebt wie heute Fotoreportagen von Unglücksfällen und Verbrechen. Dies zeigt die grosse Produktion solcher um 1800 entstandenen Darstellungen von Schweizer Graphikern wie François Aloys Müller, Christian von Mechel, Karl Ludwig Zehender, Johann Jakob Aschmann, Salomon Landolt. Sie alle machten sich die schrecklichen Ereignisse als verkaufsträchtige Sujets zunutze. Auch Johann Heinrich Bleuler setzte kriegerische Geschehnisse ins Bild um. Wohl unmittelbar nach den Kampfhandlungen schuf er graphische Blätter; diese zeigte er bereits am 24. Januar 1798 in der «Post- und Ordinari Schaffhauser-Zeitung» an: «Avance des Autrichiens» (1796) und «Retirade des Français» (1797); «beyde höchst charakteristische Tableau's sind mit äusserster Genauigkeit der Natur nachgebildet und ich darf mit Zuversicht sagen, dass jede Figur, deren auf beyden Blättern eine grosse Zahl sich befindet, ein frappantes Portrait ist».<sup>1</sup> Sowohl die kurz nach den kriegerischen Ereignissen entstandenen Arbeiten als auch das Blatt aus dem Jahr 1802 zeigen jeden Kämpfenden in grosser Deutlichkeit, so dass er anhand der Kennzeichen seiner Uniform

richtig zugeteilt werden kann. Das Geschehen auf der Teufelsbrücke ist in Pulverdampf gehüllt, Vorpreschende stossen mit dem Bajonett, Nachrückende schiessen. Ein auf dem Rücken Liegender wird durch seinen Zopf als Russe kenntlich gemacht. Die Felswände sind rötlichbraun gefärbt – Blut, Feuer erfüllen den engen Raum der Schlucht. Bleuler hat sich die künstlerische Freiheit genommen, den Ablauf des Geschehens ungeachtet der tatsächlichen Ereignisse effektiv ins Dramatische zu steigern. Dies zeigen zeitgenössische Berichte, z. B. die 1805 in Bern erschienene «Neuere Geschichte der Schweizer. Erster Band (...) mit Einschluss der Revolutionsgeschichte von Helvetien». Dort heisst es auf Seite 776f.: «Als die Russen die Teufelsbrücke abgebrochen fanden, liess Suwarow über die fürchterliche Tiefe, worüber diese Brücke gieng, ungeheure Balken legen, auf denen die Russen kühn und in Eile herüber marschirten; bey welchem Dringen und Eilen aber ungefähr 900 in Abgrund stürzten. (...) Nicht weit davon stund noch Lecourbe, der sie erwartete, und ihren Fortschritten die ungeheuersten Hindernisse in den Weg legte.» Ein Gefecht zwischen den Heeren fand erst weiter unten auf einer Brücke über den Schächen statt. Die im Buch eingebundene Illustration



10a Johann Baptist Seele  
Kampf der Russen und Franzosen auf der Teufelsbrücke am St. Gotthardpass  
im Jahre 1799. 1802  
Öl auf Leinwand. 76 x 99,5 cm  
Staatsgalerie Stuttgart



tion lässt die Russen über die Teufelsbrücke ziehen, in Eile und Gedränge, wie ein in die Schlucht stürzender Soldat anzeigt, jedoch nicht im Nahkampf mit den von unten anrückenden Franzosen verwickelt, wie Bleulers Darstellung dies auf dramatische Weise glauben macht. Erregung mittels effektvoller Erzählung war jedoch damals wie heute gefragt. Kaum erschienen Bleulers Radierungen auf dem Markt, wurden sie von anderen Künstlern adaptiert. In engster Anlehnung an Bleulers Blatt schuf Johann Baptist Seele (1774–1814) im Jahr 1802 ein Ölbild mit demselben Motiv «Kampf der Russen und Franzosen auf der Teufelsbrücke am St. Gotthardpass im Jahre 1799» (Abb. 10a). Solche Darstellungen fanden nicht bloss bei sensationslüsternen Bildliebhabern Gefallen, sondern auch bei Sammlern von «Militaria». Man denke etwa an die «Collection Ernest Ponti» in Genf, die 1935 in Zürich, Basel, Bern, Lausanne, Genf und Paris ausgestellt wurde.<sup>2</sup>

MLS

<sup>1</sup> Die zwei kolorierten Radierungen befinden sich in der Zentralbibliothek Luzern

<sup>2</sup> Collection Ernest Ponti, Costumes et scènes militaires de tous pays, Très importants recueils et estampes en feuilles, Paris 1935

## Johann Ludwig Bleuler (1792–1850)

### 11 **Vue générale de la chute du Rhin.** **Zwischen 1833 und 1850**

Gouache auf Papier. 33,4 x 48,2 cm.

Bezeichnet auf dem blaugrau gouachierten Papierrand unten rechts: «Chez Louis Bleuler au château de Laufen près Schaffhouse, Suisse».

Bezeichnet unten Mitte: «Vue générale de la chute du Rhin».

Erworben 1989, Galerie Hirt, Richterswil.

Inv. B 5858

Der Rheinfall, grösster und mächtigster Wassersturz Europas, war seit jeher eine der bekanntesten Sehenswürdigkeiten der Schweiz; er bewirkte, dass der Touristenstrom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über Schaffhausen gelenkt wurde. Die vermögenden Fremden begehrten Andenken an ihre Reise, und zwar leicht transportierbare, demnach nicht zu grosse, auch nicht zu schwergewichtige Bilder. Zunächst waren es Aquarelle, die von den bekanntesten Standpunkten aus gemalt und in gewünschter Anzahl von flinken Händen reproduziert wurden. Die wachsende Nachfrage rief nach effizienteren Vervielfältigungsverfahren. Johann Ludwig Aberli aus Winterthur, ab 1748 selbständiger Maler in Bern, entwickelte eine Technik, die erlaubte, die Umrisse der gegebenen Landschaftsausschnitte auf Kupferplatten zu übertragen, auf Papierbogen zu drucken und danach die Flächen zu kolorieren. Nach wie vor waren auch Repliken, ausgeführt in Aquarell oder Gouache, erhältlich, zu entsprechend hohen Preisen. Verschiedene Spezialisten betätigten sich in Arbeitsteilung; jeder behandelte die ihm zugewiesenen Partien wie Himmel- und Wasserflächen, Hügelzonen des Mittelgrundes in Grün, des Hintergrundes in zarten Blautönen, Bäume und Sträucher sowie Staffagefiguren. Eine solche Arbeitsweise machte es möglich, in kürzerer Zeit grössere Auflagen der meistbegehrten Sujets anzufertigen. An den verschiedenen landschaftlich reizvollen Orten, die von den Reisenden aufgesucht wurden, vorzugsweise am Genfer- und am Bielersee, in Bern und in Unterseen/Interlaken, schufen Künstler Landschaftsbilder in handlichen Formaten. Sie wurden deshalb allgemein Kleinmeister genannt. Auch am Rheinfall wurden Ansichtenblätter hergestellt und verkauft. Johann Heinrich Bleuler, ehemals von Zürich kommend, unterhielt Ate-

liers in Feuerthalen und auf Schloss Laufen. Nach seinem Tod 1823 trennten sich die nachfolgenden Söhne. Louis zog nach Schaffhausen, 1833 wurde er Pächter von Schloss Laufen, 1845 stolzer Besitzer.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts war die Anlage von Schloss Laufen zu einem touristischen Zentrum ausgebaut worden. So war direkt über dem Rhein ein Holzpavillon errichtet worden, von dessen Terrasse aus man die tobenden Wassermassen betrachten konnte. Es gehörte zu den Aufgaben des Pächters und späteren Besitzers, die Wege für die Spaziergänger zu unterhalten. Angestellte Bleulers führten die Gäste und gaben ihnen gegen ein Entgelt wasserdichte Mäntel, damit sie lange verweilen konnten.

Louis Bleuler unterhielt ein Restaurant und eine Verkaufsstelle, wo Ansichten des Rheinfalls und weiterer Reiseziele feilgeboten wurden. Schloss Laufen, auf Zürcher Boden, wurde ein Konkurrenzunternehmen zum Schlösschen Wörth, welches auf der Schaffhauser Seite ein vielbesuchter Ausflugsort war und ebenfalls den Blick auf den Rheinfall gewährte.

Das vorliegende Blatt ist ein Werk aus dem Atelier von Louis Bleuler auf Schloss Laufen. Es trägt, wie die meisten Arbeiten aus diesem Verlag, die Signatur des Meisters. Die tatsächliche Urheberschaft ist jedoch mit Gewissheit nicht auszumachen, da alle Mitarbeiter einen einheitlichen Malstil vertraten. Dieser zeichnet sich aus durch ein leuchtendes Kolorit und einen weichen, malerischen Farbauftrag, der die Landschaften in diversen Beleuchtungen – auch bei Sonnenuntergang und Mondschein –, in zarten Abtönungen von Luft und Wasser stimmungsvoll wiedergibt.

MLS

#### Literatur:

*Ursula Isler-Hungerbühler*, Die Maler vom Schloss Laufen, Zürich 1953. –  
*Robert Pfaff*, Die Bleuler Malschule auf Schloss Laufen am Rheinfall, Neuhausen am Rheinfall 1985.



Chez Louis Bligny au château de Sully près Châteauneuf, 1782

Vue générale de la ville de Sully

## Johann Ludwig Bleuler (1792–1850)

### 12 **Arbon am Bodensee. Zweites Viertel 19. Jh.**

Aquatinta, hellgrau gedruckt, gouachiert. 31,5 x 47,8 cm.

Bezeichnet auf dem blaugrau gouachierten Papierrand

unten links: «par Louis Bleuler», unten rechts: «à Schaffhouse en Suisse.», unten Mitte: «Vûe de la Ville d'Arbon et du Lac de Constance.», oben rechts, in der Ecke: «Nr. 33.».

Erworben 1991, Galerie Angela Muhrer, Zürich.

Inv. B 5902

Das in leuchtenden Farben gehaltene Blatt zeigt in flüssiger Pinselschrift die Landschaft am Bodensee in dramatischer Stimmung, kurz vor Ausbruch eines Sturms. Die gebogenen Stämme der Weiden weisen einzelne, kühn und energisch gesetzte Farbakzente in kräftigem Orangerot auf; diese unterstützen den Eindruck der kommenden Gefahr, hervorgerufen durch unberechenbare Naturelemente. Bei der Gestaltung des Vordergrundes wurden alle Register einer effektvollen Pinselarbeit gezogen: Spritzer von flüssiger deckender Farbe, rasch und frei gesetzte Schlenkerformen, Schraffuren, Abdrücke von farbgetränkten Pinselspitzen, eng nebeneinander, übereinandergesetzt, feinnervige Lineamente, bald in olivfarbenen, bald in grellen hellgrünen Tönen aufs Blatt geworfen. Die Darstellung der windgepeitschten Wellen zeigt den geübten Umgang mit Farbe und Pinsel. Die Arbeit wirkt spontan, scheint inspiriert von der Erregung angesichts der erlebten dramatischen Stimmung. Dieser Eindruck täuscht jedoch. Die Arbeit ist im Atelier entstanden, als Teil eines grossangelegten, Jahre beanspruchenden Verlagswerkes. Johann Ludwig Bleuler, Sohn von Johann Heinrich, führte Schule und Verlagsgeschäft seines Vaters am Rheinfluss weiter. Um den Zugang zur internationalen Kundschaft zu erleichtern, wählte er die französische Form seines Vornamens: Louis. Zahlreiche Zeichner, welche die Vorlagen aus verschiedenen Gegenden herbrachten, Graphiker und Koloristen arbeiteten als Angestellte in seinem grossen Atelier. Abwechselnd begaben sich Louis und seine Frau Antoinette Bleuler auf monatelange Verkaufsreisen. Diese Unternehmungen führten nach Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, sogar nach Russland. Im Zentrum der Aktivitäten stand ein

Werk, welches bereits Vater Heinrich geplant hatte: eine Sammlung der Ansichten des Rheins von der Quelle bis zur Mündung. In den Jahren 1820 bis 1850 arbeiteten mehrere Ateliergenossen an der Realisierung; Louis und Antoinette Bleuler waren besorgt um den Verkauf bei Königen und Fürsten. Das Rheinwerk umfasste eine grosse und eine kleine Ausgabe unter dem Haupttitel «Voyage pittoresque aux bords du Rhin». Emil Zschokke verfasste erklärende Texte zu den einzelnen Veduten. Die grossformatige Luxausgabe erschien auf festem Papier, jedes Bild im Format von ca. 32 x 48 cm, gedruckt in hellgrauer Farbe, koloriert mit deckenden Pigmenten, so dass der Effekt von Original-Gouachen entstand. Die Normalausgabe wurde in kleinerem Format ausgeführt, gedruckt in heller Aquatinta, danach koloriert oder – in der wohlfeileren Version – von denselben Platten in Schwarz gedruckt; diese unkolorierte Ausgabe war in zwei verschiedenen Papierqualitäten erhältlich. «Nr. 33» (auf dem hier gezeigten Blatt als solche erkenntlich am Eintrag oben rechts) stellt die «Vûe de la Ville d'Arbon et du Lac de Constance» dar, in allen Versionen als solche beschrieben. Die effektvollen Blätter der Prachtausgabe im grossen Format fanden ihren Weg in diverse Sammlungen von Adligen, welche die Schweiz auf einer Reise kennengelernt hatten. Die ganze Folge ist wohl nirgends vollständig anzutreffen, da auch in jener Zeit der Preis pro Blatt entsprechend dem in Arbeitsteilung vorgenommenen Aufwand bei der Herstellung berechnet wurde. Diese graphischen, kolorierten Blätter aus dem Atelier von Louis Bleuler in Schaffhausen gehören zu den letzten Zeugnissen aus der Spätzeit der Kleinmeister in der Schweiz.

MLS

#### Literatur:

*Patricia Caspari*, Johann Ludwig Bleuler, Der Rhein, Eine malerische Reise vor 150 Jahren, München 1982. – Schweizer Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts, Galerie Angela Muhrer, Zürich, Herbstkatalog 1986, S. 8.



*Vue de la Ville de Arbon et du Lac de Constance.*

*A. Schaffner del. et sculp.*

Franz Hegi (1774–1850),  
nach Joseph Reinhart (1749–1824)

13 **Zwei Schaffhauser Trachtenbilder. 1819**

Kolorierte Aquatintastiche. Je 21 x 15,5 cm.

Auf den unteren Papierrändern montierte Bildlegenden mit gestochener Schrift:

13a «Costumes du Canton de Schaffhouse. / Peint par REINHARD. / Publié par BIRMANN & HUBER à BASLE.»

Trachtenbilder von Joseph Reinhart dienten Franz Hegi als Vorlagen, welche dieser in freier Gestaltung für die oben aufgeführte Birmann'sche Publikation in Kupfer umsetzte. Hegi erlernte das Handwerk des Kupferstechers bei Matthias Pfenninger und arbeitete ab 1796 für sechs Jahre beim Basler Maler und Verleger Peter Birmann. Zurückgekehrt nach Zürich, schuf er eine grosse Zahl von Landschaften, Historienbildern und Darstellungen von Volksfesten, meist Kupferstiche in Aquatinta-Technik.

Joseph Reinhart, Bildnis- und Historienmaler sowie Kostümzeichner, war Schüler von Johann Melchior Wyrsch und hat sich an der Accademia S. Luca in Rom weitergebildet. Zu Reinharts bekanntesten Werken zählen die «Enthauptung des Johannes d. T.» im Luzerner Ratsaal, ein Freskenzyklus im Kloster Werthenstein sowie eine berühmte, 1788 bis 1797 im Auftrag des Aargauer Seidenfabrikanten Johann Rudolf Meyer gemalte Serie von Bildnissen, welche ursprünglich 136 nach der Natur gemalte Schweizer Trachtenträger umfasste.<sup>1</sup> Einen weiteren Trachten-Zyklus von 46 Einheiten schuf Reinhart 1796 bis 1802 für sich selbst. Diese Bilder, heute zum grossen Teil im Besitz der Gottfried-Keller-Stiftung, sind lieblicher als die Werke der grossen Serie und meist mit Landschaften versehen. Reinharts Trachtenbilder wurden mehrfach von Stechern kopiert und die verschiedenen Graphikfolgen mit beträchtlichem Erfolg verkauft. So schuf etwa Franz Niklaus König (1765–1832) nach

13b «Habit de Cérémonie des fiancés, du Canton / de Schaffhouse. / Peint par REINHARD.

Publié par BIRMANN & HUBER à BASLE.»

Blatt Nr. 11 resp. 43 aus: Collection de Costumes Suisses des XXII Cantons peint par J. Reinhard de Lucerne et publiés par Birmann à Basle. 1819.

Erworben 1987, Galerie Hirt, Richterswil.

Inv. C 5166 und C 5167

Reinharts Auftrags-Zyklus gleich zwei Serien, den sogenannten «grossen König» von 1801/02 und den «mittleren König» von 1804.

Das erste der beiden vorliegenden Blätter von Franz Hegi zeigt ein Schaffhauser Trachtenpaar vor der Kulisse des Rheinfalls. Der Mann trägt eine weite Pluderhose aus schwarzem Leinen, eine Jacke von gleichem Stoff und gleicher Farbe, eine schwarze Halsbinde, ein weisses Hemd, weisse Leinenstrümpfe, einen schwarzen dreispitzigen Hut – ähnlich dem französischer Geistlicher – und farbige Lederhosenträger, deren Querband mit eingestickten Mustern verziert ist. Die Frau trägt einen blauen Rock mit blauer Jacke, eine weisse Bluse mit weiten Ärmeln, Bruststück und Leinenschürze, rote Strümpfe, eine schwarze Halsbinde, ein kleines Häubchen als Kopfputz der ledigen Frau – «Biremäsli» genannt – sowie zwei rote Bänder im Haar. Auf dem anderen Blatt mit dem «Habit de Cérémonie des fiancés» trägt der Mann über dem Hemd eine rote Weste, die Frau einen roten Rock und eine schwarze Leinenjacke, dazu den traditionellen hohen und mit Flitterwerk behangenen Schappel mit zwei langen, geflochtenen roten Bändern.

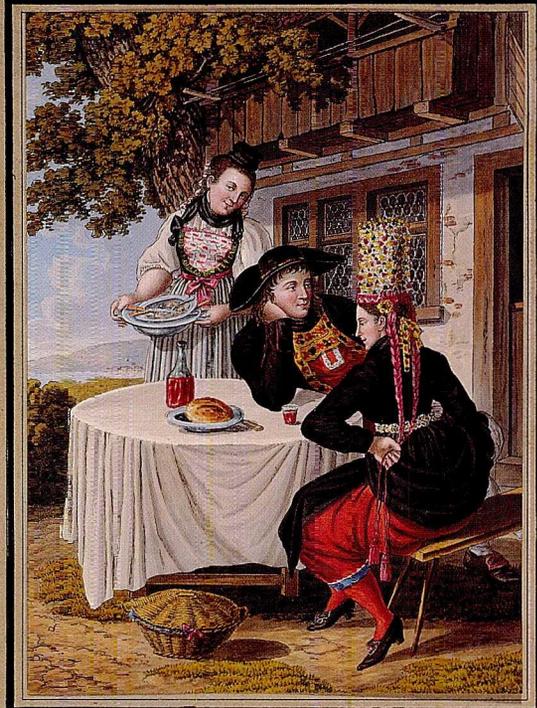
Beide Trachtenpaare sind so realistisch und detailgetreu wiedergegeben, dass sie für die Trachtenkunde von wissenschaftlicher Bedeutung sind. GS

<sup>1</sup> Der Zyklus, von dem noch 127 Bilder bekannt sind, befindet sich heute im Bernischen Historischen Museum.

Literatur:  
Hans Christoph von Tavel,  
Die Schweizer Trachtenbildnisse des  
Malers Joseph Reinhart, in: Jahrbuch  
des Bernischen Historischen Museums  
39/40, 1959/60, S.197–256.



Costumes du Canton de Schaffhouse.  
Peint par REINHARD.  
Publié par BISMANN & HÖRER à BASLE.



Habit de Cérémonie des fiancés, du Canton  
de Schaffhouse.  
Peint par REINHARD. Publié par BISMANN & HÖRER à BASLE.

## Karl Müller (?–1831)

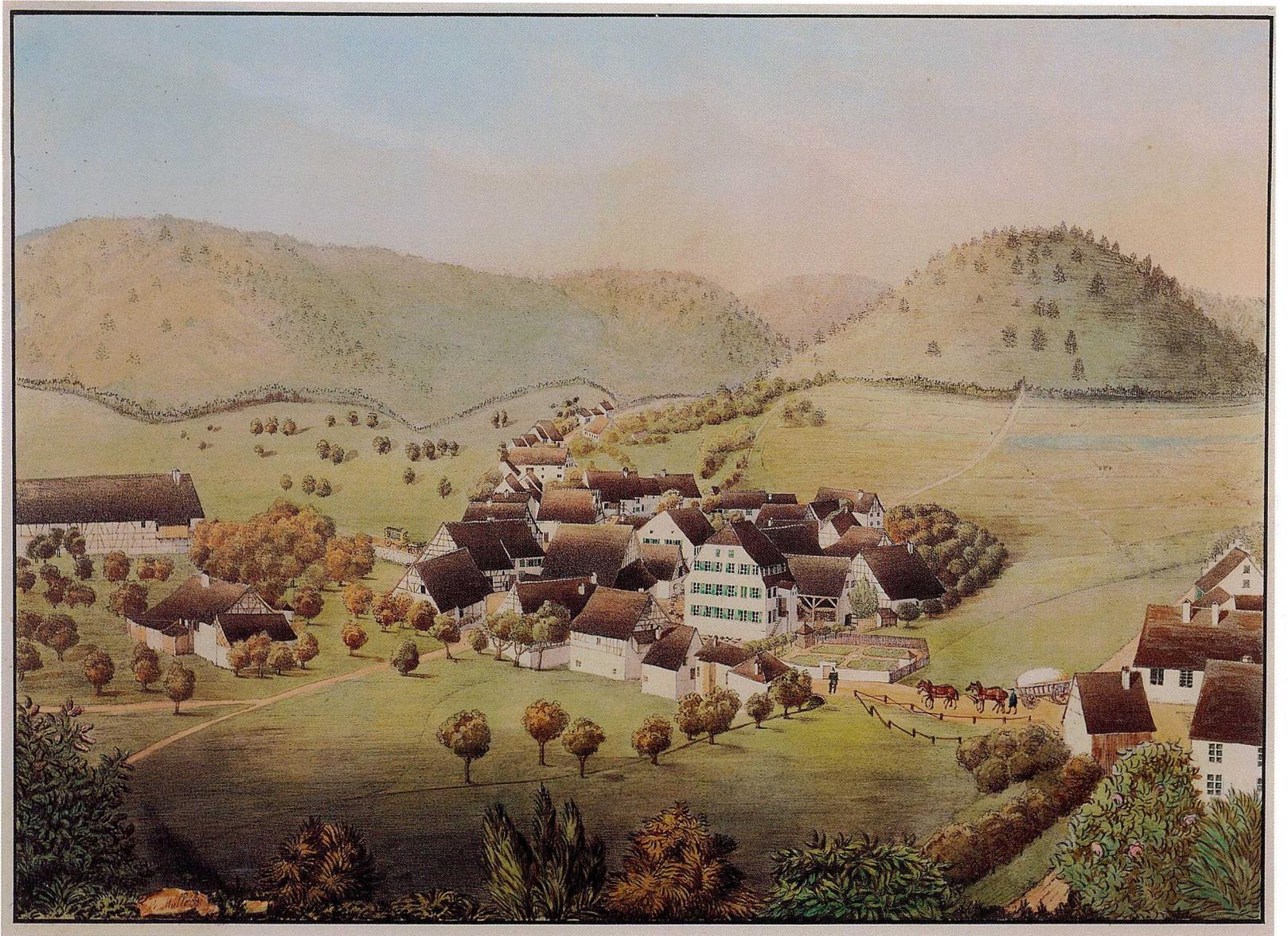
### 14 **Bargen. Um 1820/1830**

Kolorierte Lithographie. 48,8 x 35 cm.  
Bezeichnet unten links: «K. Müller».  
Erworben 1988, Galerie Kempf, Zürich.  
Inv. C 5130

Karl Müller, dem das Blatt zugeschrieben wird, ist ein deutscher Lithograph, der 1817 in Stockholm eine Steindruckerei begründete und in dieser Stadt im Jahre 1831 starb. Über seine weiteren Lebensdaten und seine Ausbildung ist nichts bekannt. Falls die Zuschreibung stimmt, würde es sich bei dem Bargemer Bild in doppelter Hinsicht um ein erstaunliches Werk handeln: Einerseits ist es eine sehr frühe Lithographie; denn diese Technik kam erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf. Andererseits gehört das Bild zu den frühesten Ansichten eines Schaffhauser Dorfes. Aus welchem Grund Bargen auf diese Weise dokumentiert wurde, lässt sich nur mutmassen. Das nördlichste Schweizer Dorf war vielleicht deshalb bekannter als andere Schaffhauser Orte, weil hier ein alter Handelsweg sowie die Pilgerstrasse (von Süddeutschland nach Einsiedeln) vorbeiführten. Das Dorf war für die Fuhrwerke vor ihrem Aufbruch auf die «Steig» ein wichtiger Halte- und Vorspannplatz. Von den Gasthäusern, die damals entstanden, existieren heute noch die «Krone» und der «Löwen». Auftraggeber des Bildes könnte ein ausgewandeter Bargemer gewesen sein, oder vielleicht auch der Löwenwirt, dessen Gasthaus mit dem Mansardendach und «Krüppelwalm» aus dem Dorfbild herausragt.

Das Dorf, gesehen von der Kante des nordöstlich auf der Anhöhe gelegenen Kibackers, zeigt im Mittelgrund die meist im Fachwerkbau errichteten Häuser des Dorfes mit dem erwähnten dominierenden Gasthaus zum «Löwen» im Vordergrund, am rechten Bildrand, an der Kurve zur «Steig», eine Häusergruppe. Hinter dem Dorf erheben sich links der «Vordere Randen» und rechts der «Niederhengst», dazwischen im Hintergrund der «Hohe Randen», zu dem das Mühletal führt. Die Häuser mit den braunen Dächern und die Strassen sind detailgetreu wiedergegeben. In den nuancenreich grün bis hellbraun gehaltenen Wiesen reflektiert das helle gelbrötliche Abendlicht. Am Fusse der Hügel entlang zieht sich eine Hecke als Abgrenzung zu den Kuppen, deren Bewaldung nur durch einzelne Nadelbäume angedeutet ist. Da und dort ist auch das Dorfleben sichtbar gemacht: vor dem «Löwen» eine Schar Hühner und eine Magd mit einem Wassereimer auf dem Kopf, ein heimkehrendes Vierspanner-Fuhrwerk kurz vor dem Ziergarten des Gasthauses, an der Dorfeinmündung ein auf der Schaffhauser Strasse herankommender Wohn- oder Postwagen.

Das Bild gewinnt durch die liebevolle Wiedergabe der Details einen besonderen Charme und ist gleichzeitig ein wertvolles historisches Bilddokument des Dorfes, das heute durch die Nationalstrasse entzweigeschnitten ist. GS



## Eugène Louis Lami (1800–1890)

### 15 Fronwagplatz mit Metzgerbrunnen. 1837

Aquarellierte Zeichnung. 32,7 x 25,8 cm.

Bezeichnet unten links: «E. L. Schaffhausen 29 Juillet 1837».

Erworben 1987, Auktion Galerie Koller, Zürich.

Inv. B 5842

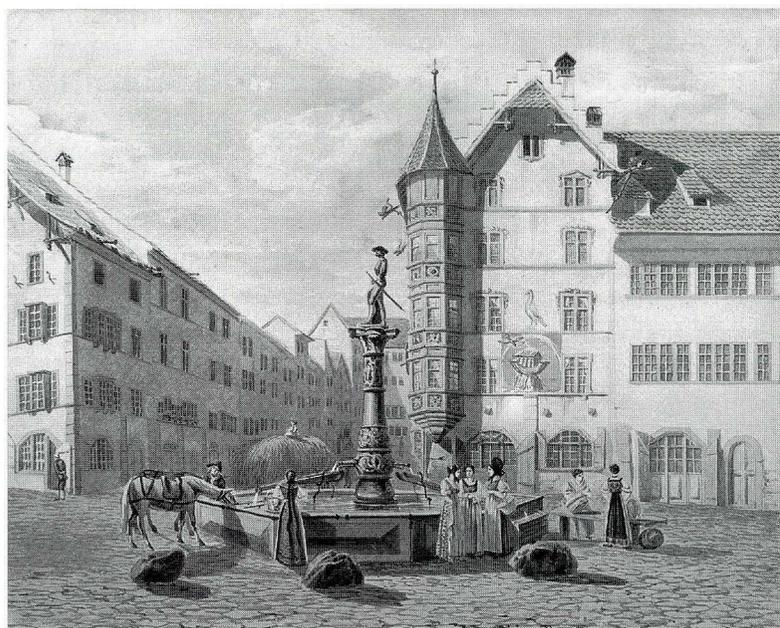
Der französische Maler Eugène Lami war im 19. Jh. ein bekannter und gefragter Aquarellist, Illustrator und Lithograph. Er lernte im Atelier von Hor. Vernet; Bonington brachte ihm das Aquarellieren bei. Lami betätigte sich als Historien- und Schlachtenmaler («Einnahme von Maastricht», 1837; «Bankett zu Ehren der Königin von England im Schloss zu Versailles», 1855). Doch seine Stärke lag nicht bei den grossformatigen Bildern offiziellen Charakters, sondern in den kleinformatigen, kleinmeisterlichen Aquarellen. Diese zeichnen sich aus durch eine detaillierte Wiedergabe der Bildmotive.

Auch das von Lami in Schaffhausen gemalte Aquarell des Fronwagplatzes besticht weniger durch seinen künstlerischen Gehalt als durch die genaue Wiedergabe der architektonischen Details der Häuser, des grossen Metzgerbrunnens und des Strassenpflasters. Insofern hat das Bild einen historischen, dokumentarischen Wert und hält in seltener Weise die Situation des Stadtzentrums fest. Der Blickwinkel reicht von der Vorgasse hinauf bis zum Obertorturm und umfasst den Eck-Erker des Hauses «Zum Merkur», das Haus «Zur Taube» mit einem

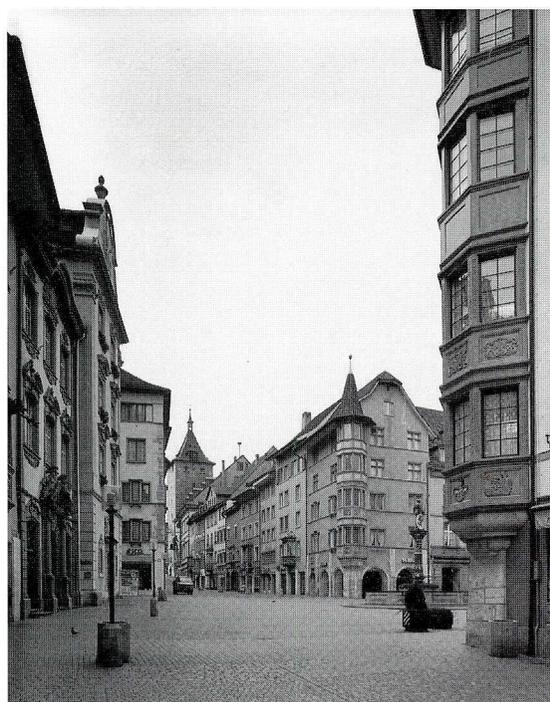
ähnlich hohen und reich geschmückten Erker sowie die nördliche Häuserreihe der Oberstadt.

In die gleichen Jahre zurück geht eine Zeichnung von J. J. Beck (Abb. 15a), welche die südliche Häuserreihe der Oberstadt dokumentiert. Auf beiden Zeichnungen ist das Zunfthaus der Metzger, das 1857 umgebaut wurde, am rechten Bildrand noch im alten Zustand wiedergegeben. Ein Unterschied besteht in der Gestaltung des Daches am Haus «Zur Taube». Das Fehlen des Treppengiebels bei Lami könnte darauf hinweisen, dass sein Blatt vom Jahre 1837 zeitlich etwas nach jenem von Beck entstanden ist.

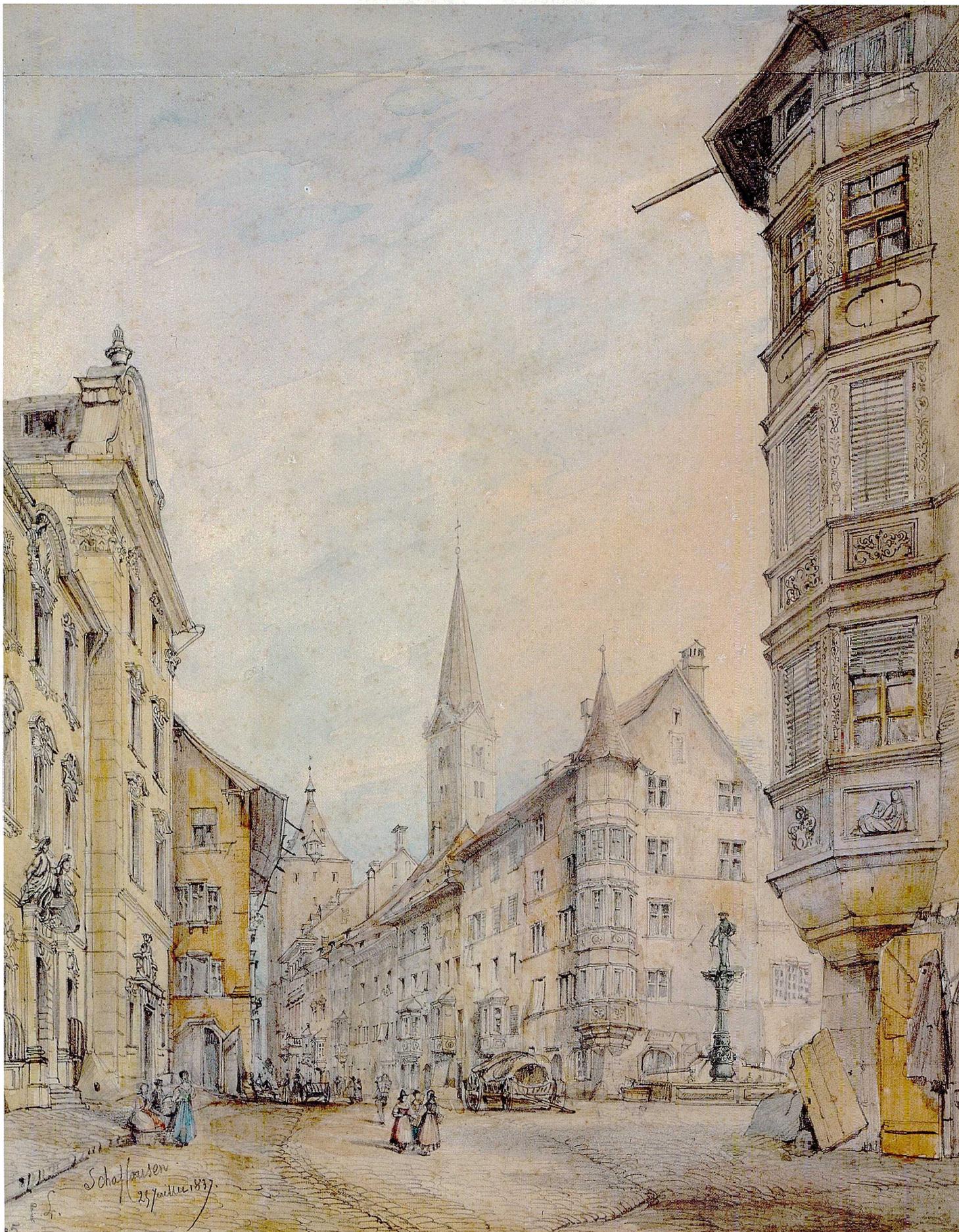
Wo Lami die Wahrheitsliebe völlig verlässt, ist bei der Wiedergabe eines monumentalen Kirchturmes hinter der Häuserzeile der Oberstadt. Obwohl der romanische Turm mit dem gotischen Spitzhelm an den Schaffhauser Münsterturm erinnert und vielleicht eine erste, wenn auch etwas missratene Skizze jenes Kirchturmes darstellt, handelt es sich dabei um ein rein fiktives Element (vgl. Abb. 15b). GS



15a Joh. Jak. Beck  
Fronwagplatz. Um 1830  
Aquarellierte Zeichnung. 27 x 33,4 cm. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen.  
Inv. B 5351



15b Heutige Ansicht des Fronwagplatzes  
aus identischem Blickwinkel.



Schaffhausen  
25. Juli 1837.

## Jakob Wüscher (1826–1882)

### 16 **Frau Elisabetha Hegi mit ihren drei Kindern im «Münsterhof» in Schaffhausen. 1850**

Gouache. 25,8 x 43 cm.

Bezeichnet unten rechts:

«Jacob Wüscher fec. / 1850».

Erworben 1991, Auktion Galerie Fischer, Luzern.

Inv. B 5917

Auf der Rückseite des Blattes finden sich folgende Angaben: «Zimmer im Münsterhof in Schaffhausen mit Frau Elisabetha Hegi geb. Schmid, Enkelin Ingenieurs Joh. Müller mit ihren Kindern».<sup>1</sup> Durch diesen schriftlichen Hinweis wird die liebevoll geschilderte biedermeierliche Idylle, die ein interessantes kulturgeschichtliches Dokument bedeutet, von einem anonymen zu einem in Schaffhausen lokalisierbaren Zeugnis einer bestimmten Wohnkultur Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>2</sup>

Der Betrachter erhält einen genauen Einblick in die getäfelte Wohnstube mit dem Alkoven. Die Mutter, Frau Elisabetha Hegi, sitzt auf dem Sofa. Ihr Strickzeug ruht auf dem Tisch zwischen einem Riechfläschchen und der schräg aufgestellten Bibel, aus der sie zu lesen scheint. Vor ihr liegt ein kleines Döschen. Der Kopf mit der Haube wird von der rechten Hand aufgestützt, die linke hält das Spitzentuch im Schoss. Ihre drei Kinder stehen um einen kleinen Tisch herum, auf dem Spielzeuggeschirr steht. Die beiden Mädchen, gleich gewandet mit langen Röcken, blauen Blusen und karierten Schürzen, machen sich am Tisch zu schaffen. Eine Puppe und zwei kleine Bälle sowie ein kleiner Holzwagen liegen achtlos auf dem Boden. Der Knabe, ordentlich gekämmt und gekleidet, den Rock gegürtet und mit weissem Kragen versehen, steht beobachtend daneben. Wohin sein Blick geht, ist unklar.

Ist die Situation der einzelnen Personen im Raum registriert, beginnt man ganz allmählich die vielen Details, die diesen Ort mitbestimmen, wahrzunehmen und näher ins Auge zu fassen. Zunächst fällt der grosse Alkoven, die Bettnische, auf. Diese wird zwar zur Hälfte von einer Glastüre abgeschirmt, vermag aber trotzdem die Neugierde des Betrachters zu befriedigen. Über dem Bett liegt eine lange Decke mit geknüpften Enden, die nur Teile der Bettstatt freilässt. Bilder in Goldrahmen und Miniaturen hängen an der Wand, die mit einer blauen mit weissen Blumen übersäten Tapete bezogen ist. Der Bettvorleger ist farblich darauf abgestimmt. Die blaue Musterung, wenn auch ohne Blüten, findet sich auf dem Sofabezug wieder. Durch diese Ähnlichkeit wird ein zweiter farblicher Schwerpunkt gebildet. Im Wohnraum selbst fällt zunächst der grosse Kachelofen auf, worauf eine grosse Stehlampe und ein Kännchen auf einem Stövchen plaziert sind. Gleich daneben steht der stattliche Sekretär mit der Pendule und einem Sträusschen. Die beiden markanten Stücke spiegeln sich teilweise im schräggestellten Spiegel, der über dem Sofa hängt. Ein kleines Nähtischchen, ein Stück einer Konsole mit angeschnittenen Gegenständen, ein Vogelbauer an der Decke, ein Staubwedel mit Schaufel, ein besticktes Klingelband, ein grosses Gobelin-Kissen, weitere Bilder – auf einem ist eine Kreuzabnahme erkennbar – gehören zu den zahlreichen Dingen, die den Raum zu

einem wohnlichen Zimmer werden lassen. Der Maler hat von der Musterung der Tapeten über die Maserung der verschiedenen Hölzer und Kleiderstoffe bis hin zu der bedruckten Decke und dem gestickten Kissen alles aufs genaueste geschildert. Nichts scheint seinem aufmerksamen Blick entgangen zu sein. Darüber hinaus gelingt es ihm, trotz dieser akribischen Feinsäuberlichkeit im Wiedergeben von Gegenständen und ihrer Beschaffenheit, auch etwas von der nachmittäglichen Stimmung – die Uhr zeigt 20 Minuten vor 15 Uhr an – ins Bild zu bringen, die sich im Wohnzimmer der Familie Hegi, die etwas ermüdet scheint, ausbreitet.

Johann Jakob Wüscher (1826 – 1882)<sup>3</sup> war Dekorationsmaler in Schaffhausen. Er lernte in Wien und München. Vorbilder waren ihm sein Schwiegervater, der Maler Johann Jakob Beck (1820–1879), der Maler und Bildhauer Johann Jakob Oechslin (1802–1873) und der Maler Johann Salomon Hegi (1814–1896).<sup>4</sup> Letzterer war der Sohn des Spezereihändlers Salomon und der Elisabetha Hegi geb. Schmid. Das 1850 gemalte Interieur, das die Mutter Hegi mit ihren Kindern darstellt, hält sich nicht an die zeitliche Realität, die den damals bereits 36jährigen Sohn zeigen müsste. HVR



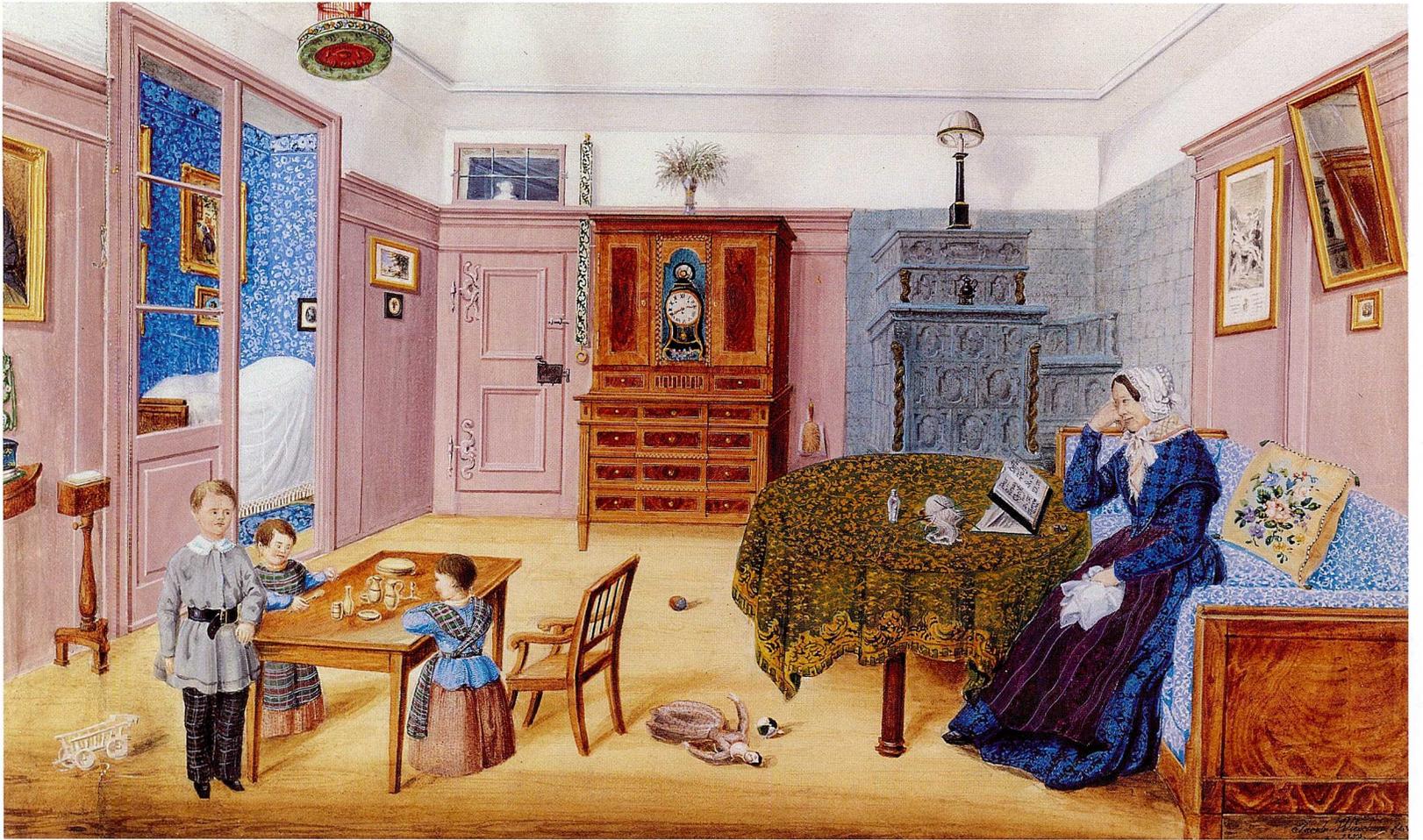
16a «Zum Münsterhof», Münsterplatz 10, Schaffhausen

<sup>1</sup> Johannes Müller (1733–1816) von Zürich war Ingenieur, Mathematiker, Kalendermacher, Wachtschreiber und Autor von: Merkwürdige Überbleibsel von Alter Thümmern der Eydtennossenschaft (1773–1783). Vgl. Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, Bd. 5, Neuenburg 1929, S. 190

<sup>2</sup> Der «Münsterhof» in Schaffhausen, Münsterplatz 10, hiess früher «Hintere Schale» (Abb. 16a).

<sup>3</sup> Schweizerisches Künstler-Lexikon, Bd. 3, Frauenfeld 1913, S. 527

<sup>4</sup> Schweizerisches Künstler-Lexikon, Bd. 2, Frauenfeld 1908, S. 34/35



## Anton Winterlin (1805–1894)

### 17 **Rheinfall mit Aussichtskanzel.** **Wohl letztes Viertel 19. Jh.**

Aquatinta, hellblau und hellgrau gedruckt,  
gouachiert. 19 x 29 cm.

Gestochen auf dem unteren graublau gouachierten  
Papierrand: «Vue de la chute du Rhin / prise de la Galerie».

Erworben 1989, aus polnischem Privatbesitz.

Inv. B 5913

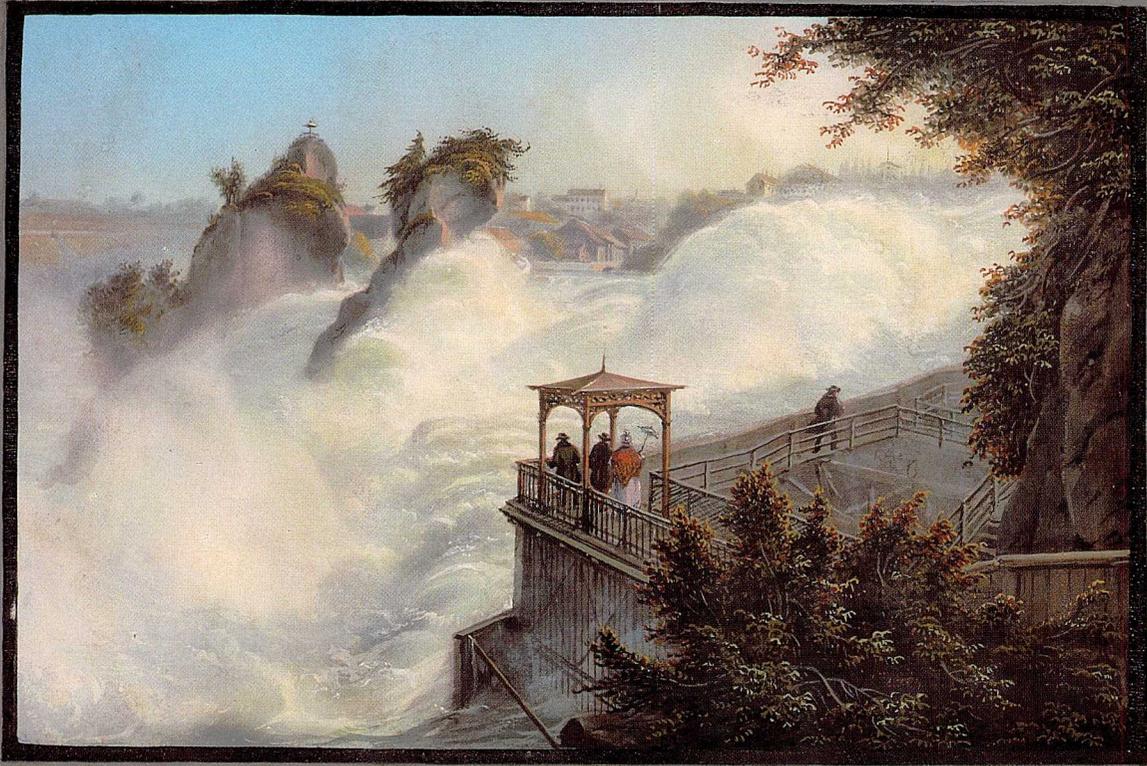
Das Blatt ist in zwei Malweisen bearbeitet: Der weite Himmel und die Wasserflächen zeigen einen sehr weichen durchscheinenden Farbauftrag, die Vordergrundpartien hingegen sind in deckender Gouache in feinnerviger Pinselschrift gehalten. Einerseits ist das Phänomen der schwebenden Wassertröpfchen, andererseits das Verhalten der über dem Wasser Stehenden eingehend beobachtet. Die Personen sind in Mäntel und Umhänge gehüllt und staunen; einer der Besucher wendet sich in fliehender Bewegung ab, entzieht sich der Feuchtigkeit, dem kühlen, hier beständig wehenden Wind.

Anton Winterlin, seltener Winterle genannt, wurde 1805 im badischen Degerfelden, unweit von Basel, geboren. Als Dreizehnjähriger kam er allein nach Basel und erwarb sich bei Peter Dussing, Vedutenmaler und Lithograph, die Grundkenntnisse der Malerei. Später arbeitete er in der Firma Birmann und Huber, einem Grossatelier mit Druckerei und Verlag, wo in Arbeitsteilung grosse Auflagen von graphischen, meist kolorierten Blättern herausgegeben wurden. Man bearbeitete hier vor al-

lem die beliebten Veduten, Trachten und historischen Darstellungen. Vermutlich in den zwanziger Jahren begann Winterlin nach der Natur zu zeichnen, zuerst in der Umgebung von Basel, insbesondere im Jura, dann in der ganzen Schweiz. Die erstaunlich zahlreichen Landschaftszeichnungen in den Skizzenbüchern, heute im Kupferstichkabinett Basel aufbewahrt, hat er in seinem Atelier weiter verarbeitet. Später wurden nach seinen Vorlagen Lithographien herausgegeben. Winterlin starb 1894 in Basel.

Das Frühwerk dieses Künstlers ist charakterisiert durch detailgetreues Erfassen der beobachteten Umwelt, durch kleinteiliges Arbeiten mit spitzem Bleistift und mit der Feder. Erst in späteren Jahren befreite sich Winterlin von diesem zeichnerischen Vorgehen und begann, auf malerische Weise atmosphärische Veränderungen wiederzugeben. Die Ansicht vom Rheinfall zeigt diesen freizügigen Umgang mit Pinsel und Farbe, welcher die in jenen Jahren aufkommende Konkurrenz der Photographie nicht zu scheuen brauchte.

MLS



## Anton Winterlin (1805–1894)

### 18 Rheinfall mit Schloss Laufen. 1871

Gouache auf Papier. 20 x 29,7 cm.

Bezeichnet unten links: «1871. A. W.».

Erworben 1989, aus polnischem Privatbesitz.

Inv. B 5914

Der Betrachter steht am rechten Rheinufer und blickt flussaufwärts. Bei aufmerksamem Hinschauen vermag er im Hintergrund einen Viadukt zu erkennen. Es handelt sich um die Brücke der Rheinfallbahn, welche als Verbindung zwischen Winterthur und Schaffhausen 1857 dem Verkehr übergeben wurde. Der Künstler hat das Bauwerk jedoch nur mit wenigen skizzierenden Pinselstrichen angedeutet, vermutlich, um den als störend empfundenen Konflikt zwischen unberührter Landschaft und moderner Technik zu umgehen.

Der Farbauftrag dieser Rheinfallvedute ist sehr differenziert, entsprechend der Malweise des reiferen Künstlers. Der Himmel und der entferntere Hügelzug sind hellblau gehalten, im Wasser spielen verschiedenste Grüntöne. Der in früheren Jahren graphisch exakt die Einzelheiten einer Landschaft festhaltende Anton Winterlin hat dieses Wasserschauspiel in durchscheinenden, duftigen Farbschichten behandelt. Die aufsteigende Gischt scheint wie mit Pastellkreiden aufgetragen. Die feinsten weissen, hellgrauen, hellblauen Farbpartikel wurden wohl mit einem Stupfpinsel oder einem feinen Schwamm aufs Papier gebracht. In den Sträuchern im Vordergrund dagegen zeigen sich elastische, dynamische Pinselbewegungen, die bald halbrunde, bald zugespitzte Einzelformen in sattem Türkis und leuchtendem Braunorange bilden, die sich abheben vom dunklen Grund in olivfarbenen Schattierungen. Das auf dem Felssporn sich erhebende Schloss Laufen wurde in geübten, schnellen, energischen Pinselstrichen hingesezt; diese Arbeitsweise unterscheidet sich vorteilhaft von den Kläubeleien, die der Künstler in früheren Jahren zu Papier gebracht hat.

Anton Winterlin gehört zum Kreis jener Kleinmeister, welche im späten 18. Jahrhundert in der Nordwestschweiz zu wirken begannen. Dank der Erfolge des Verlages Mechel in Basel konnte sich hier ein künstlerisches Klima entwickeln. So liess sich der aus Mimmenhausen bei Salem gebürtige Marquard Woher, der zunächst Verbindung zu den Berner Kleinmeistern pflegte, im Jahr 1782 am Rheinknie nieder, um hier als Maler, Radierer, Graphiker, Kunsthändler und Restaurator tätig zu sein. Peter Birmann führte ab 1791 in Basel ein Atelier, das er, später mit Hilfe seiner Söhne, zu einem Grossbetrieb ausweitete. Es bildete sich ein Kreis von Zeichnern, Malern, Graphikern und Sammlern, der sich 1812 zur ersten Basler Künstlergesellschaft zusammenschloss. Die einheimischen Kunstinteressierten pflegten Kontakte zu ausländischen Zentren, vor allem zu Paris.

Basel war Durchgangsort des Tourismus und Handels, war günstiger Verkaufsort von Schweizer Veduten. Birmann und Woher widmeten sich deshalb auch der Herstellung von weitwinkligen Darstellungen verschiedenster, von erhöhten Standorten gesehener Landstriche. Im Jahr 1814 eröffnete Marquard

Woher in Basel, in einem eigens dafür errichteten Rundbau, das Panorama von Thun. Der Bau konnte gegen eine Eintrittsgebühr betreten werden, wie dies bereits in den grossen Hauptstädten Europas üblich war. Im Kreis der Landschafts- und Panoramazeichner resp. -maler fand Anton Winterlin Anregung, fühlte sich bestärkt, in der freien Natur zu arbeiten. In den dreissiger und vierziger Jahren schuf er transportable Kleinpanoramen von Basel, aufgenommen von diversen Aussichtspunkten der Stadt: vom Georgsturm des Münsters, vom Turm der Martinskirche, vom St.-Johann-Tor aus. Nach der Jahrhundertmitte jedoch nahm die Bedeutung der Vedutenmalerei in Basel ab; die Spezialisten dieses Fachs, die Kleinmeister Woher, Birmann, Follenweider, Miville, Bischoff, Salathé, Oppermann, Benz, gaben ihre Tätigkeit altershalber auf. Eine nachkommende Generation veränderte die Kunstszene. Winterlin zog sich zurück, verlebte Jahrzehnte ohne regen Kontakt zu Künstlerkollegen. Die Ansicht des Rheinfalls ist in jener Zeit entstanden, in welcher Anton Winterlin seine Arbeitsweise nicht mehr nach den Vorlieben des Käuferpublikums richtete und ohne äussere Einschränkung des gängigen Geschmacks Landschaften in freier, duftiger Malweise schuf. MLS

Literatur:  
Blick auf Basel, Panoramadarstellungen  
von Basler Kleinmeistern, Ausst.-Kat.  
Stadt- und Münstermuseum, Kleines  
Klingental, Basel 1987.



## Adolf Stäbli (1842–1901)

### 19 **Landschaft bei Gewitterstimmung**

Öl auf Leinwand. 76 x 100,5 cm.

Bezeichnet unten links: «Adolf Stäbli».

Erworben 1990, Auktion Galerie Fischer, Luzern.

Ehem. Schweizer Privatsammlung.

Inv. A 1668

«Herrlich war es Adolf stets zumute bei einem heranziehenden Gewitter. Ein körperliches und seelisches Wohlbefinden ergriff ihn dann in hohem Masse. Im Garten oder in der Laube erwartete er es gleichsam und liess Spiel und alles andere beiseite, um sich ganz dem Genusse hinzugeben. Die stahlgraue Wetterwand im Westen entzückte ihn, die schwüle stille Luft erfüllte ihn mit den herrlichsten Vorahnungen von dem, was kommen sollte, die schwarz und schwärzer heraufsteigenden Wolkenberge mit dem grellen silbernen Rand waren sein Entzücken, und wenn die ersten Tropfen fielen, die Blitze zuckten, die Bäume rauschten, es zu stürmen, zu krachen und zu toben anfang, war er selig.»<sup>1</sup> Adèle Stäblis Erzählung aus der Kindheit ihres Bruders Adolf Stäbli ist nicht nur ein Hinweis auf die Wesensart des Künstlers, die präzise Schilderung der dramatischen Wetterlage könnte auch als treffende Beschreibung des Bildes «Landschaft bei Gewitterstimmung» dienen. Das Motiv des Gewitters ist typisch für Stäblis Werk, fast schon ein Erkennungszeichen. Das Dramatische findet im Spätwerk in einem erstaunlich gestischen Pinselduktus seinen formalen Ausdruck. Auch das vorliegende, undatierte Werk kann aufgrund seiner freien Malweise zum Spätwerk der neunziger Jahre gerechnet werden.

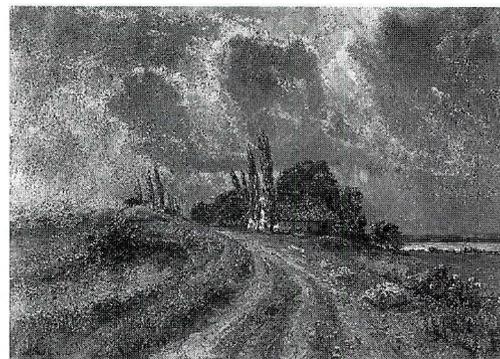
1869 ist Stäbli für immer nach München übersiedelt, neben seinem Freund Otto Frölicher (1840–1890) gehört er zu den bedeutendsten Schweizer Vertretern der Münchner Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In der bayerischen Kunstmetropole war Stäbli «mit seiner Spezialisierung in Regen- und Gewitterlandschaften, die ihm den Ruf eines «Ruisdael des 19. Jahrhunderts» einbrachten, ein akzeptiertes und angesehenes Mitglied der Münchner Künstlerschaft».<sup>2</sup>



19a Arnold Böcklin  
Ebene mit Gewitterhimmel. 1846  
Öl auf Leinwand. 37 x 53 cm  
Privatbesitz

Obwohl Stäbli durch diese persönliche Einbindung, mehr noch aber aufgrund seiner Motive der Bayerischen Hochebene eng mit der Münchner Landschaftsmalerei in Bezug gebracht wird, schuldet ihr seine Kunst wenig. Bewusst ist Stäbli jeder Münchner Malschule ferngeblieben: «Ich brauchte mich z. B. nur in eine Schule wie die von Lier, Ramberg oder Piloty aufnehmen zu lassen, so hätte ich mein schönstes Auskommen, müsste mich aber zum Teil selbst verleugnen und in dem Stiefel und in der Mode malen, wie's die Tonangeber tun.»<sup>3</sup> Stäbli hat seine «Lehrer» bereits gefunden: Bei einem Studienaufenthalt 1864 in Dresden bewundert er die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, 1867 entdeckt er in Paris die «paysage intime» von Théodore Rousseau (1812–1867) und den Künstlern von Barbizon, 1871 schliesslich lernt er Arnold Böcklin (1827–1901) kennen, der sich für Stäblis Anerkennung besonders einsetzt. Unter dem gemeinsamen Nenner des Dramatischen gehen die theatralische Hell-Dunkel-Malerei der Holländer, «paysage intime» und heroische Landschaft in Stäblis Werk Verbindungen ein.

Wieviel Stäblis Kunst auch im Spätwerk noch dem Vorbild Böcklin verdankt, kann in der Gegenüberstellung von dessen «Ebene mit Gewitterhimmel» von 1846 (Abb. 19a) und Stäblis vorliegendem Bild gezeigt werden. Eine vergleichbare Kompositionsweise verbindet die Werke: der in einem Bogen wegführende Weg neben einer Bodenwelle, das dramatische Hell-Dunkel eines Gewitterhimmels über ödem Land. Bei beiden Bildern ergibt sich eine starke Sogwirkung nach links; zu einem Keil spitzen sich bei Böcklin Weg und Wolkenfront, bei Stäbli Weg und sich verjüngende Baumgruppen. Der nämliche «Ausweg» wird durch den noch besonnten Himmel auf der linken



19b Adolf Stäbli  
Stürmischer Tag  
Öl auf Leinwand. 90,5 x 125 cm  
Privatbesitz  
SIK Nr. 6008



Bildseite suggeriert. So gestisch und direkt Stäblis Gewitterbilder auch wirken, sie sind wie jene von Böcklin im Atelier entstanden. Das gleiche Naturerlebnis dient oft als Grundlage für ganze Bildgruppen. Oft entstehen vor der Natur nicht einmal Skizzen, Stäbli trägt allein die Erinnerung an das Gesehene nach Hause. Die Motive sind weniger wichtig als die erlebten Naturstimmungen. Daraus erklärt sich auch, dass fast identische Kompositionsteile in ganz unterschiedliche Landschaftsbilder eingebaut werden können. Weg, Bodenwelle und Baumgruppe der «Landschaft bei Gewitterstimmung» finden sich etwa auch im Bild «Stürmischer Tag» (Abb. 19b).

Stäblis Verwendung gleicher Motive für unterschiedliche Bilder lässt an die Kompositlandschaften der deutschen Romantik denken, die Stäbli in Dresden kennengelernt hat. «Obwohl sich Stäbli kritisch über die Dresdner Schule äusserte und sich ihr künstlerisch nie zurechnete, lernte er in dieser von C. D. Friedrich begründeten Landschaftsauffassung doch eine Kunstrichtung kennen, die in ihrem verklärten Gefühls- und Symbolgehalt der seinen nahe stand.»<sup>4</sup> In seiner «Landschaft bei Gewitterstimmung» können die seitlich des Weges liegenden Gegen-

stände, der Teil eines Zaunes zur Linken, ein liegender Stamm zur Rechten, symbolisch verstanden werden, als «Vorzeichen» der kommenden Wanderung sozusagen: Der Zaun erinnert an die zeitliche Beschränkung, der gefällte Stamm an die Endlichkeit des Menschen; der einsame Weg ist ein Lebensweg. CV

<sup>1</sup> Adèle Stäbli, zit. bei Hans Graber, Adolf Stäbli, Sein Leben und Werk, Basel 1916, S. 13

<sup>2</sup> Barbara Müller/Marc-Joachim Wasmer, Zwischen Tradition und Neuerung – Bemerkungen zur Landschaftsmalerei von Adolf Stäbli, in: Adolf Stäbli, 1842–1901, Ein Schweizer Landschaftsmaler in München, Ausst.-Kat. Zimmermannshaus Brugg, Aarau und Stuttgart 1984, S. 44

<sup>3</sup> Stäbli, zit. bei Graber, a. a. O., S. 26 (Brief an seine Schwester Adèle vom 20. Okt. 1872)

<sup>4</sup> Barbara Müller/Marc-Joachim Wasmer, a. a. O., S. 43

Literatur:  
Hans Graber, Adolf Stäbli, Sein Leben und Werk, Basel 1916. – Hermann Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, 2. Teil, München 1927. – Vera Huber, Schweizer Landschaftsmaler, Das intime Landschaftsbild im 19. Jahrhundert, Zürich 1949. – Adolf Stäbli, 1842–1901, Ein Schweizer Landschaftsmaler in München, Ausst.-Kat. Zimmermannshaus Brugg, Aarau und Stuttgart 1984.

## Hans Sturzenegger (1875–1943)

### 20 Dünen

Aquarell über Kohle und Bleistift. 21,7 x 27,9 cm.

Bezeichnet unten links: «H. St.».

Erworben 1989, Auktion Galerie Koller, Zürich.

Inv. B 4976

Texel und Vlieland,<sup>1</sup> die beiden holländischen Inseln, haben Sturzenegger angezogen. Überhaupt scheinen Reisen, auch wenn sie mit Entbehrungen verbunden waren, den Künstler stimuliert zu haben. Das bezeugen vor allem seine beiden wichtigen Reisen nach Indien 1911 und 1913.

Im Gegensatz zu Indien, wo ganz unterschiedliche Motive zur Darstellung kamen, waren es auf Texel und Vlieland fast ausschliesslich die Dünen am Meer mit ihrer kargen Vegetation, die den Maler beschäftigten. Dies geschah ganz zum Missbehagen seines Onkels Eduard Morstadt, der sich recht abschätzig über die Motivwahl äusserte: «Warum aber so undankbares Zeug wie gerade Dünen malen, wenn holländische Binnen- & Hafenlandschaften Dankbares in Hülle & Fülle bieten! Wer interessiert sich für Dünen, es sei denn, sie seien durch grandiose Himmel oder durch Tier, Mensch oder menschliche Wohnsitze interessant gemacht.»<sup>2</sup>

Sturzenegger liess sich von seiner Liebe zu den Dünen nicht abbringen. Gerade die sich immer wiederholenden Sandhügel

mit den dürftigen Grasbüscheln vermochten ihn zu fesseln. Und es ist denn auch erstaunlich, wie sich das scheinbar Un-scheinbare vor unseren Augen wandelt. Das vorliegende Aquarell zeigt einen Ausschnitt einer Sanddüne, deren Spitze von bräunlichen Grasbüscheln bedeckt ist. Vom stetig drehenden Wind gebeutelt, stehen sie wie Wirbel nach allen Seiten hin ab. Die weiter unten spriessenden Gräser, geschützt durch Kulen, stehen aufrecht und in frischerem Grün da. Das vom Wind inszenierte Spiel wird durch die Lichtführung unterstützt. Hell und silbrig glänzen die Kuppen, bläuliche Schatten kriechen von unten her hinauf und vermischen sich schliesslich mit dem Blau von Meer und Himmel im Hintergrund. Es ist ein Spiel mit Gegensätzen in einer reduzierten Farbpalette von Braun-, Gelb-, Grün- und Blautönen. Es kontrastieren kalte und warme Farbtöne. Sie bezeichnen Sand und Meer, Gräser und Himmel, Licht und Schatten. Dadurch wird ein stilles Stück Dünenlandschaft belebt und über den Augenblick hinaus festgehalten. HVR

<sup>1</sup> Sturzenegger war 1908 mit Fritz Widmann und 1910 mit Adolf Thomann auf der Insel Texel, 1914 führte die Hochzeitsreise mit seiner Gattin Gertrud auf die Insel Vlieland.

<sup>2</sup> Eduard Morstadt an Hans Sturzenegger, Brief vom 14. 8. 1908. Nachlass Hans Sturzenegger, Korrespondenz, Sturz. 2315, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. – Vgl. auch Hans Sturzenegger, Holländische Impressionen, Sturzenegger-Kabinett, Heft 2, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 1990



## Hans Sturzenegger (1875–1943)

### 21 **Schlafende Chinesin**

Öl auf Leinwand. 28 x 24 cm.

Bezeichnet unten links: «H. St.».

Erworben 1990, aus Privatbesitz.

Inv. A 1689

Die beiden Indienreisen von Hans Sturzenegger der Jahre 1911 und 1913 haben sich auf sein Schaffen überaus fruchtbar ausgewirkt. Davon zeugen sowohl die Studien, Skizzen und Aquarelle, die während den Reisen entstanden sind, als auch die Werke, die später zu Hause nach Ideenskizzen oder Photographien ausgeführt wurden. Vielfältig waren die Anregungen. In immer neuen Variationen werden Landschaften und Menschen gezeigt. Gerade letztere finden sich häufig, sowohl in Einzeldarstellungen als auch in Gruppen. Es scheint, dass die eigentliche Scheu der Einheimischen, sich zu präsentieren, vor allem jene der Frauen, den Künstler geradezu herausgefordert hat. Sturzenegger schreibt über die Schwierigkeiten, Modelle zu finden: «Es ist hier nicht so leicht, Modelle zu bekommen, namentlich wenn man die Sprache nicht genügend beherrscht. Die Leute sind sehr misstrauisch, vor allem in Sumatra war dies der Fall. Jedesmal, wenn ich einen Versuch machte, mich mit dem Malkasten zu nähern, stoben sie davon...»<sup>1</sup> Wo Sturzenegger nicht zum Modell im eigentlichen Sinne kam, wurde es mit Hilfe der Photographie gebannt, wovon sich einzelne Abzüge erhalten haben.

Das Bild «Schlafende Chinesin» führt in einen knapp skizzierten Innenraum. Auf dem Boden, auf einer gefalteten Matte, sitzt eine Frau. Die Ausstattung beschränkt sich auf ein Möbelstück im Hintergrund, eine Art Anrichte, worauf zwei Gefässe stehen, eine Schale und eine Vase, die wie ein kleines Stilleben arrangiert sind. Zu Füßen der Schlafenden, an die rechte Ecke gedrängt und vom Bildrand leicht angeschnitten, steht ein Hen-

kelkorb, dessen Inhalt mit einem roten Tuch bedeckt ist. Am linken Bildrand steht ein weiteres Gefäss, das ebenfalls vom Bildrand begrenzt wird. Dadurch wird die Aufmerksamkeit noch stärker auf die Schlafende selbst gelenkt. Das beinahe quadratische Format des kleinen Bildes unterstreicht zudem den Eindruck des In-sich-Ruhens der Frau.

Obwohl die Chinesin auf dem Boden sitzt und sich nirgends anlehnt, drückt ihre Haltung Entspannung aus. Der nach links geneigte Kopf berührt die Schulter. Der rechte Arm hängt herab, der linke ist auf dem Knie aufgestützt. Gebannt ist der Augenblick des erholsamen Schlafens.

Die Dominanz der Figur entsteht nicht nur durch ihre bildfüllende Präsenz, sondern auch durch die Farbigkeit ihres Gewandes. Es ist das nuancierte Graublau, von rötlichbraunen Schattierungen durchsetzt, welches das Auge zunächst anzieht. Kontrastiert und ergänzt wird es durch das Braunrot des Möbels und durch das rote Tuch, das lose auf dem Korb liegt. Fussboden und Wände scheinen fast nahtlos ineinander überzugehen. Das bewirkt, dass der Raum nicht ganz fassbar wird und sich uns so, der Schlafenden gleich, entzieht.

Die künstlerische Ernte der beiden Indienreisen ist, sowohl was ihren Umfang als auch ihre Qualität betrifft, beachtlich. Die ad hoc entstandenen Zeichnungen und vor allem die Aquarelle gehören zum Besten, was Sturzenegger geschaffen hat. Aber auch die nach Studien, Skizzen oder Photographien entstandenen Ölbilder zeugen von dieser überaus schöpferischen Phase.

HvR

<sup>1</sup> Hans Sturzenegger an Eduard Morstadt, Brief vom 28.10.1911, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Sturz. 1523



## Hans Sturzenegger (1875–1943)

### 22 **Kiesgrube bei Altenburg**

Öl auf Leinwand. 75 x 109 cm.

Bezeichnet unten links und rechts: «H. St.».

Erworben 1990, aus Privatbesitz.

Inv. A 1687

Im Bild «Kiesgrube bei Altenburg» wird, wie so oft bei Sturzenegger, der unspektakuläre Landschaftsausschnitt ausgewählt und gestaltet. Dargestellt ist eine Kiesgrube, die kaum ausgenutzt erscheint. Darauf deuten nicht nur die wenigen Arbeiter hin, die sich dort zu schaffen machen, sondern auch die Grasbüschel, die wieder überall zu sprossen beginnen. Die Natur will die Wunde, den aufgeschürften Boden, vernarben lassen. Ihre Dominanz ist denn auch augenscheinlich: Da sind Bäume, Wiesen, Hügelzüge und der hohe Himmel, der sich, von Wolken durchzogen, über der Landschaft wölbt. Winzig klein erscheinen die vier Menschen im Vordergrund und nicht viel grösser das Dorf im Hintergrund, wovon nur der Kirchturm, die Dächer und wenige helle Mauerflächen sichtbar werden.

Das Motiv der Kiesgrube hat Sturzenegger mehrere Male beschäftigt. Es existieren Zeichnungen und Ölskizzen, welche schürfende Männer in die Landschaft einbetten oder aber als Ausschnitt durch die Studie erproben. Das Museum zu Allerheiligen besitzt eine kleine Vorstudie, die wohl als Grundlage für das Bild diente (Abb. 22a).

Die Landschaftsmalerei, wie sie sich im Bild «Kiesgrube» manifestiert, kann ruhig als «intime Landschaft» («paysage intime») angesprochen werden. Sturzenegger waren sowohl die englischen als auch die französischen Vertreter dieser Richtung vertraut (John Constable und die Schule von Barbizon,

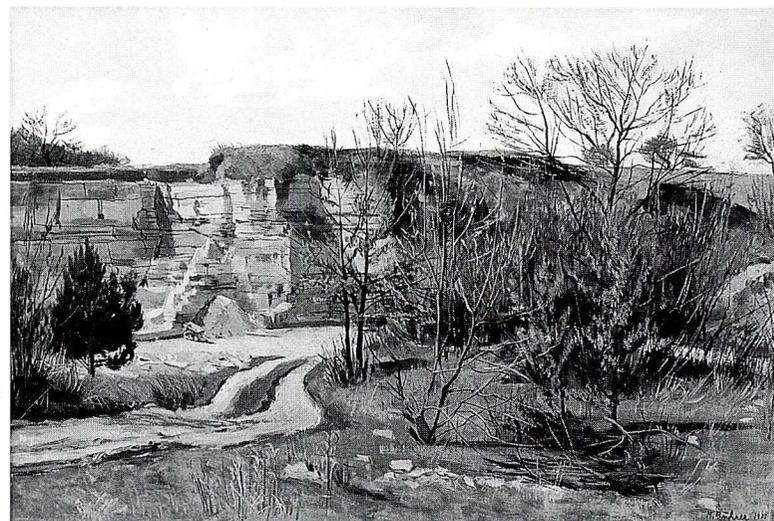
hier v. a. Camille Corot). Aber auch die Münchner Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dürfte ihn während seiner Münchner Besuche und Studienaufenthalte beeinflusst haben (u. a. Adolf Lier, Eduard Schleich d. Ä., Joseph Wenglein). So ging es auch ihm nicht mehr wie den Romantikern darum, die Stimmung des eigenen Gemütslebens auf die Landschaft zu projizieren, sondern umgekehrt um «die Darstellung der in der Landschaft gegebenen «Stimmung des Naturlebens», mit der die auch jetzt selten fehlende menschliche oder tierische Staffage eine Erlebniseinheit bildet...».<sup>1</sup>

Interessant ist der Blick auf Arbeiten von Sturzeneggers Schüler Hans Bühler (1907–1973). Mit dem verwandten Motiv des Steinbruchs hat auch dieser einen von Menschenhand bearbeiteten Landschaftsausschnitt ausgewählt (Abb. 22b). Im Gegensatz zu seinem Lehrer belässt er die Landschaft menschenleer. Die Absenz des Menschen vermittelt ein Gefühl von Verlassenheit und Einsamkeit. Zudem schildert Bühler eine ausgetrocknete, fast dürre Vegetation. Da ist nichts vom belebenden Grün, das Sturzeneggers «Kiesgrube» umgibt und durchdringt. Gemeinsam ist den beiden Künstlern aber die Liebe zur Landschaft der näheren Umgebung, der Rhein- und Randengegend, die sie genau beobachten und ohne Effekthascherei schildern.

HvR



22a Hans Sturzenegger  
Kiesgrube bei Altenburg  
Aquarell über Bleistift und Tusche. 26,4 x 36,2 cm  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
Inv. B 2614



22b Hans Bühler. Steinbruch. 1931  
Öl auf Holz. 38 x 55 cm  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
Inv. A 181 (Depositum der  
Schweizerischen Eidgenossenschaft)

<sup>1</sup> Eberhard Ruhmer, Intime Landschaft, in: Die Münchner Schule 1850–1914, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlung und Haus der Kunst, München 1979, S. 19/20



## Hans Sturzenegger (1875–1943)

### 23 **Im Tessin (sentiero)**

Öl auf Leinwand. 46 x 61 cm.

Bezeichnet unten rechts: «H. St.».

Erworben 1991, Auktion Sotheby's, Zürich.

Inv. A 1721

Auf einer alten Aufnahme des Ölbildes findet sich die von Paul Schaffner geschriebene Notiz: «Vom Künstler betitelt: sentiero = Weg / Tessinerlandschaft».<sup>1</sup>

Ein breiter Weg windet sich, dem ursprünglichen Titel entsprechend, vom unteren Bildrand hinauf zu einem kleinen Tessiner Weiler. Zwei abweisende, hohe Häuserkuben, hintereinander gestaffelt, dominieren den linken Bildteil. Ein kleiner, niedriger Anbau bindet sie an eine zweite, nach rechts hin stetig ansteigende Häuserzeile. Diese augenfällige Reihung lässt beinahe vergessen, dass der Bildtitel eigentlich «Weg» heisst. Einmal abgesehen vom recht breiten Anfang des Weges, schimmert dieser später nur noch stellenweise durch das dichte Grün der Bäume und Sträucher. Einen den Pfad akzentuierenden Blickfang bildet die Frau, die dem Betrachter entgegenschreitet. Bekleidet ist sie mit einem roten Rock und einer blauen Jacke. Auf dem Rücken trägt sie einen Korb.

Einen weiteren optischen Anziehungspunkt bilden die Birken mit ihren langen, überschlanken Stämmen, die hoch hinaufragen. Die Baumspitzen spannen mit ihrem lichten Astwerk ein

feines, nicht sehr dichtes Netz vor den Himmel, dessen fahles Gelbgrau eine eigenartige Stimmung erzeugt. Es ist nicht ganz klar, ob sich der neue Morgen ankündigt oder der alte Tag verabschiedet. Wie auch immer, es ist die Situation des Übergangs und der damit verbundenen tiefen Ruhe, die den aufmerksamen Betrachter zu berühren vermögen.

Hans Sturzenegger hat mit diesem Bild, wie selten sonst in seinem Werk, einen Landschaftsausschnitt buchstäblich bebaut. Häufiger sind unspektakuläre Motive, reine Landschaften oder Landschaften, die wie zufällig einen kleinen Akzent erhalten, sei es durch den Menschen, durch Tiere oder durch menschliche Eingriffe in die Natur, wie sie etwa beim Motiv der Kiesgrube gezeigt werden.<sup>2</sup> Beim vorliegenden Bild tritt die Landschaft zurück, und augenfällig wird der Umgang mit den Mauern und Dächern der Häuser. Die etwas unscharfen Mauerkanten und die hohen dünnen Baumstämme betonen und rhythmisieren das Bild in der Vertikale. Die weich fließenden Trauflinien der Dächer dagegen bringen das Bild in der Horizontale zum Schwingen und wiegen es aus. HvR

<sup>1</sup> Nachlass Paul Schaffner, Bildmaterial. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

<sup>2</sup> Eine Ausnahme bedeuten die Indienbilder. Vgl. Hans Sturzenegger, Indische Bilder, Sturzenegger-Kabinett, Heft 1, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 1988



## Ferdinand Hodler (1853–1918)

### 24 **Wiese mit Weidenbaum. Um 1879**

Öl auf Leinwand. 37,5 x 45 cm.

Bezeichnet unten rechts: «F. Hodler».

Erworben 1990, Auktion Galerie Fischer, Luzern.

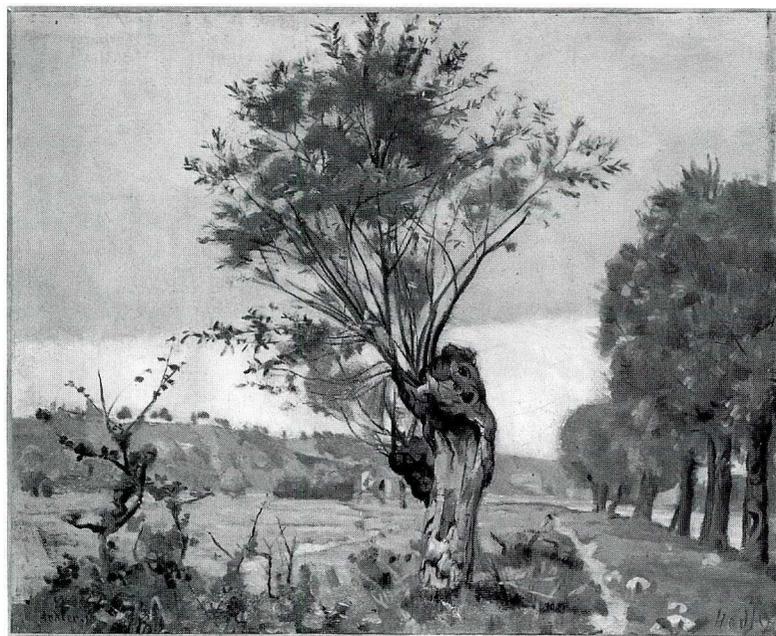
Inv. A 1667

Hodlers Spanienaufenthalt – vom November 1878 bis zum Juni 1879 – bewirkt eine vorübergehende Aufhellung der Palette. Diese tritt auch noch auf einigen Landschaften der direkten Nachfolgezeit auf, bevor der Künstler wieder zur Hell-Dunkel-Malerei der frühen siebziger Jahre zurückkehrt. Zu den wenigen Beispielen, in denen Kolorit und Malweise der Spanienbilder auch für die heimatlichen Motive angewendet werden, gehört das Bild «Wiese mit Weidenbaum». An die Stelle der Pappeln, Eukalyptus- und Olivenbäume der kastilischen Hochebene um Madrid treten wieder die vertrauten Weiden, die er schon vor seiner Abreise nach Spanien in seinen Bildern der «Jonction» (Abb. 24a) – Hodlers bevorzugtem Motiv am Zusammenfluss von Rhône und Arve – festgehalten hat. Nun aber steht der Baum nicht mehr dunkel unter bedecktem Himmel, sondern silbern glänzend im gleissenden Licht. Der Malduktus ist locker und weich, die Palette klein und differenziert, die Komposition auffallend klar und einfach. Noch deutlicher als zuvor wird die Weide zum beherrschenden Bildgegenstand, keine steil wegführenden Fluchtlinien lenken mehr von ihm ab. Mehrfach wird sie in das Kompositionsnetz des Bildes eingebunden: Der Stamm ist Teil der vertikalen Mittelachse, seine Vergabelung folgt parallel zu den Bilddiagonalen; die leichte Anhöhe, auf dem der Baum steht, und der dahinterliegende Gegenhang wiegen sich auf der Höhe der horizontalen Mittelachse harmonisch aus. Die vertikale Blickrichtung, die vom breiten Vordergrund der Wiese zu Stamm und Krone der Weide führt, lässt das leichte Querformat als Quadrat erscheinen. Ruhe und Gleichgewicht bestimmen das Bild. Hodler zeigt sich darin als überlegter Baumeister, als Schüler von Barthélemy Menn (1815–1893), bei dem Hodler wenige Jahre zuvor, von 1872 bis 1877, studiert hat. Unter dem Lehrsatz «cuber un tableau» hat Menn «als Schlussstein seines Lehrgebäudes einen wahrhaften Geometrieunterricht eingesetzt, der in höchst geistreicher Weise mit kleinen kubischen Holzpflocken, mit Würfeln, Zylindern usw. und mit quadratischen, rhombischen, runden Papierschnitzeln umsprang, um eine Lehre von den gereinigten elementaren Naturformen zu vermitteln».<sup>1</sup>

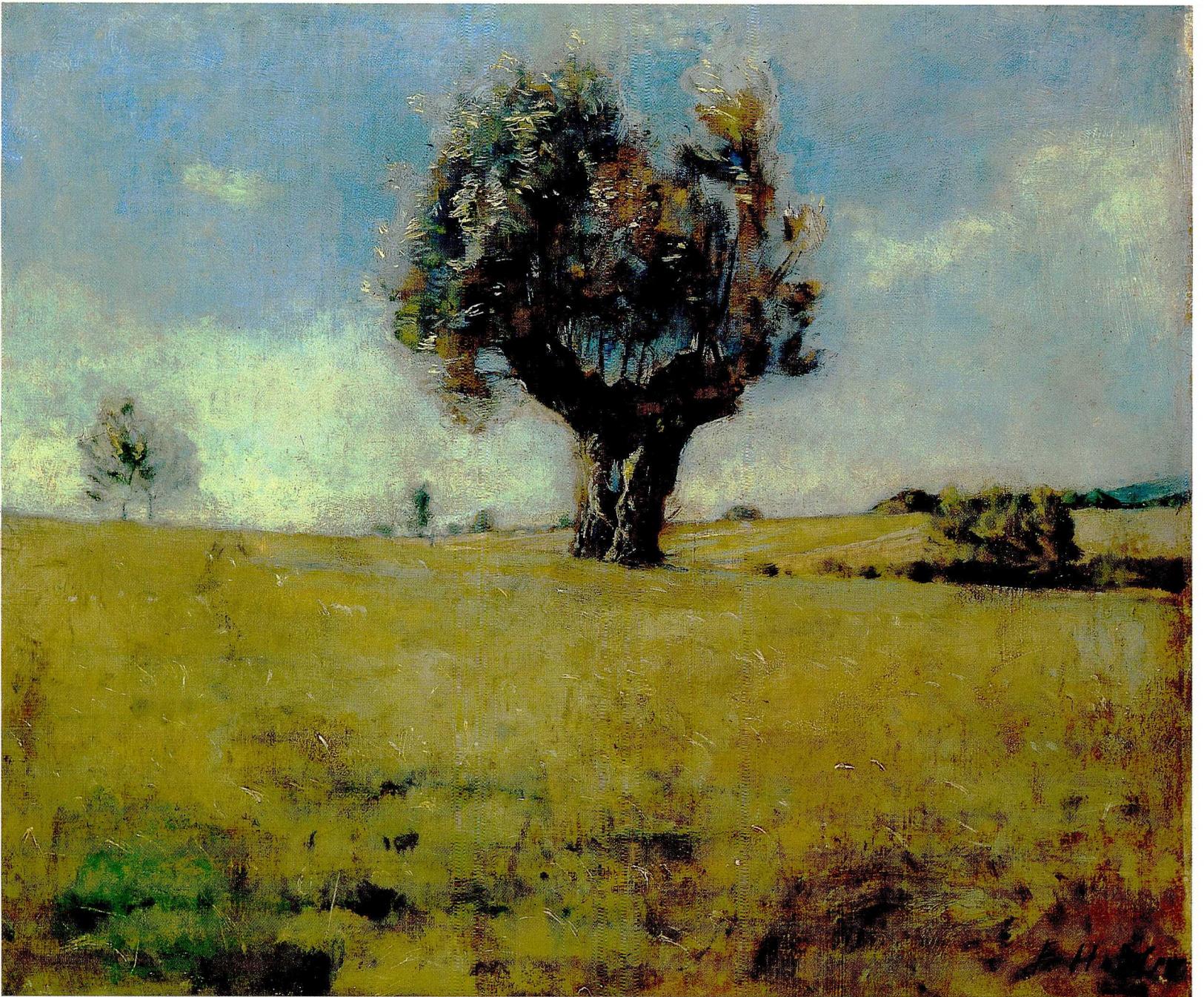
Wie fein Hodler Mass und Komposition seiner Werke aufeinander abstimmt, belegt der Vergleich des Bildes mit einer etwas kleineren, monogrammierten Fassung (Abb. 24b), die das gleiche Motiv in ein deutlicheres Querformat setzt. Es dürfte sich dabei um eine Vorstudie zu «Wiese mit Weidenbaum» handeln. Zwei weitgehend von der Komposition ausgesparte seitliche Streifen schränken das Format ein, lassen das Massverhältnis der künftigen Hauptfassung erahnen.

Die lichten Pleinair-Bilder von 1879 «haben einen Keim gelegt, aus dem dann, als Hodler sich durch die abermalige Um-

düsterung Anfang der achtziger Jahre hindurchgerettet hatte, die ganze spätere Hellmalerei Hodlers triumphierend hervorgebrochen ist».<sup>2</sup> Im einfachen Kolorit von Gelb-, Grün- und Blautönen, in der strengen Komposition und der weitgehenden Flächigkeit zeigen die damaligen Landschaften tatsächlich eine innere Verwandtschaft zu Hodlers reifen Werken. Im Unterschied zu diesen aber scheinen im Frühwerk noch künstlerische Anleihen spürbar. Hodlers Spanienbilder sind verschiedentlich mit dem Impressionismus verglichen worden. Für Jura Brüscheweiler ist ihre «goldene Farbdominante» dagegen vor allem «auf die sonnige Atmosphäre und auf die Heiterkeit von Hodlers Gemüt in Spanien zurückzuführen, keineswegs aber auf den Impressionismus».<sup>3</sup> Auch das Bild «Wiese mit Weidenbaum» mit seinen feinen silberfarbenen Höhungen erinnert weniger an die Impressionisten als an deren Wegbereiter Camille Corot (1796–1875). Hodlers Lehrer Menn war eng mit Corot befreundet und vermittelte seinen Schülern dessen Malerei.<sup>4</sup>



24a Ferdinand Hodler  
Weiden an der Jonction. Um 1878  
Öl auf Leinwand. 46 x 55,5 cm  
Sammlung Max Schmidheiny, Heerbrugg  
SIK Nr. 33942



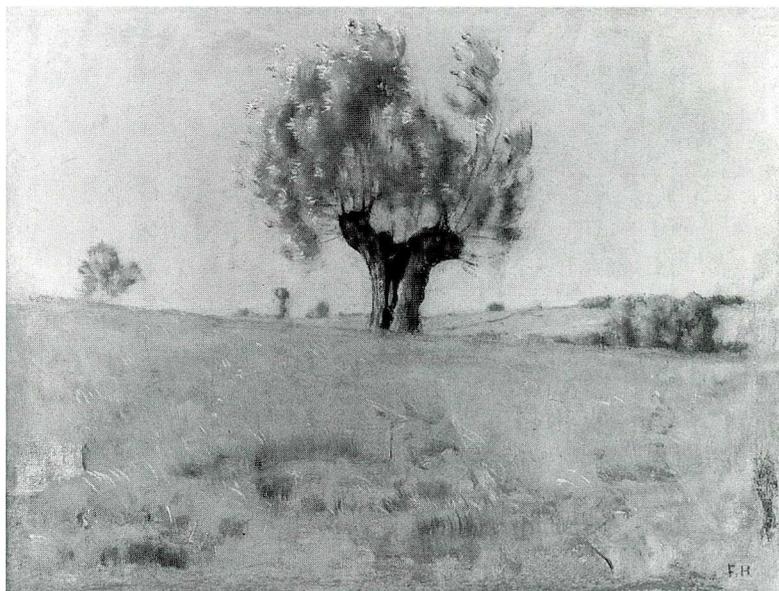
Wichtiger als die stilistische ist die biographische und seelische Bedeutung des Spanienaufenthaltes. Hodler gleicht Farbe, Form und Komposition seinen Empfindungen an: «Die Empfindung ist für den Maler jenes Moment, das sein Schaffen bestimmt.»<sup>5</sup> Nach Mühlestein steht die Spanienreise im Zusammenhang mit Hodlers abgebrochener Beziehung zu seiner «Verlobten» Caroline Leschaud.<sup>6</sup> In Spanien will Hodler seelisch gesunden. Seine «Wiese mit Weidenbaum» verbildlicht seine – vorübergehende – Genesung, das Gefühl wiedergefun-

dener Selbstsicherheit, das auch nach seiner Rückkehr noch für kurze Zeit anhält. Die Weide steht wohl für den Künstler selbst. «Zeit seines Lebens hat sich Hodler (...) mit einzelnen Bäumen beschäftigt, und mit Vorliebe sprach er von «Baumporträts», was darauf hinweist, dass er sie als Individuen betrachtete.»<sup>7</sup> Das Bild zeigt einen gespaltenen Baum, die tiefe dunkle Bruchstelle verläuft direkt neben der vertikalen Bildmittelachse. Der Blitzschlag hat die Weide verletzt, aber nicht absterben lassen; aus dem zerrissenen Stamm wachsen neue gesunde Äste. Das

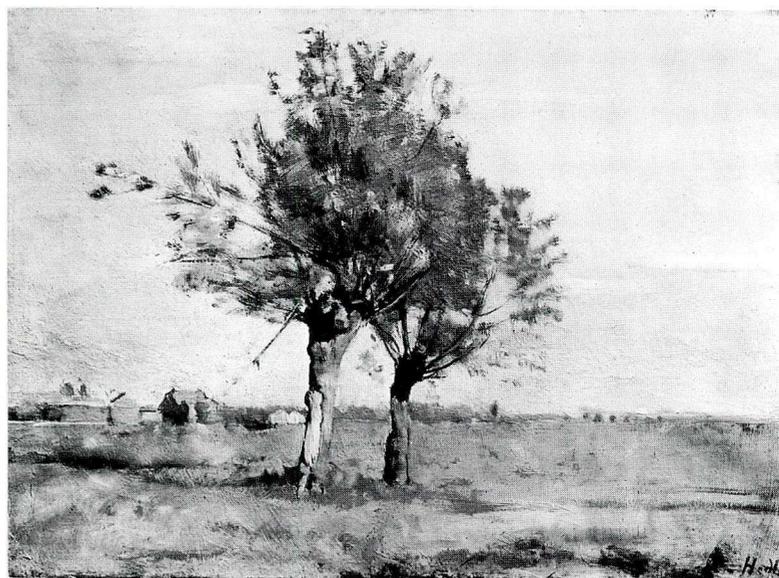
vollkommene Gleichgewicht des Bildes steht für Hodlers Gemütszustand der wiedergefundenen Ruhe. Der Baum ist zwar weit genug in die Ferne gerückt, dass er uns nicht monumental begegnet, gleichwohl ist seine Frontalität und zentrale Position Ausdruck eines fast ehrfürchtigen Glaubens an die Kraft der (Menschen-)Natur.

Hodlers Weide ist ein Bild sowohl der Zweiheit wie der Einheit: Der zerrissene Stamm trägt zwei Kronen, ihre Äste aber greifen ineinander und bilden eine neue Einheit. In seiner «Landschaft mit Weidenbäumen» (Abb. 24c) aus der nämli-

chen Zeitperiode, kurz nach dem Spanienaufenthalt, thematisiert Hodler Zweiheit und Einheit in neuer Weise. Die Kronen von zwei einzelnen, dicht beieinanderstehenden jungen Weidenbäumen durchdringen sich. Die Zweiheit ist nicht mehr durch Spaltung, sondern Individualität bedingt, die Einheit steht nicht mehr für die Gesundheit des Einzelnen, sondern für die harmonische Verbindung zweier «Baumindividuen». Der junge Hodler mag sich darin ein Hoffnungsbild kommender glückhafterer Partnerschaft ausgemalt haben. CV



24b Ferdinand Hodler  
Wiesenlandschaft mit alleinstehender, gespaltener Weide.  
Öl auf Leinwand. 28 x 37 cm  
Privatbesitz  
SIK Nr. 37415



24c Ferdinand Hodler  
Landschaft mit Weidenbäumen. 1879  
Öl auf Leinwand. 27,5 x 37,5 cm  
Ehemalige Sammlung Baud-Bovy, Genf  
SIK Nr. 61533

<sup>1</sup> Hans Mühlestein/Georg Schmidt, Ferdinand Hodler, Erlenbach-Zürich 1942, S. 61

<sup>2</sup> a. a. O., S. 123

<sup>3</sup> Jura Brüscheweiler in: Ferdinand Hodler, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Musée du Petit Palais Paris, Kunsthaus Zürich 1983, S. 57

<sup>4</sup> Vgl. Oskar Bättschmann in: Ferdinand Hodler, Sammlung Schmidheiny, Ausst.-Kat. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen 1989, S. 17

<sup>5</sup> Ferdinand Hodler, Über Kunst, in: Ferdinand Hodler, Ausst.-Kat. Berlin, Paris, Zürich, S. 13. – Die Textstelle stammt aus einem Vortrag, den der Künstler im März 1897 in der «Société des Amis des beaux-arts» in Fribourg gehalten hat.

<sup>6</sup> Mühlestein/Schmidt, a. a. O., S. 118

<sup>7</sup> Franz Zelger in: Der frühe Hodler, Das Werk 1870–1890, Ausst.-Kat. Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon SZ, 1981, Bern 1981, S. 111

#### Literatur:

Ewald Bender, Die Kunst Ferdinand Hodlers, Zürich 1923, S. 81. – Der frühe Hodler, Ausst.-Katalog Kunstverein Winterthur 1932. – Hans Mühlestein/Georg Schmidt, Ferdinand Hodler, 1853–1918, Sein Leben und sein Werk, Erlenbach-Zürich 1942. – Jura Brüscheweiler, Barthélemy Menn, 1815–1893, Etude critique et biographique, Zürich 1960. – Der frühe Hodler, Das Werk 1870–1890, Ausst.-Kat. Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon

SZ, 1981, Bern 1981. – Ferdinand Hodler, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Musée du Petit Palais Paris, Kunsthaus Zürich 1983. – Ferdinand Hodler, Sammlung Max Schmidheiny, Ausst.-Kat. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen 1989.

## Ferdinand Hodler (1853–1918)

### 25 Das Wetterhorn. 1912

Öl auf Leinwand. 48 x 65 cm.

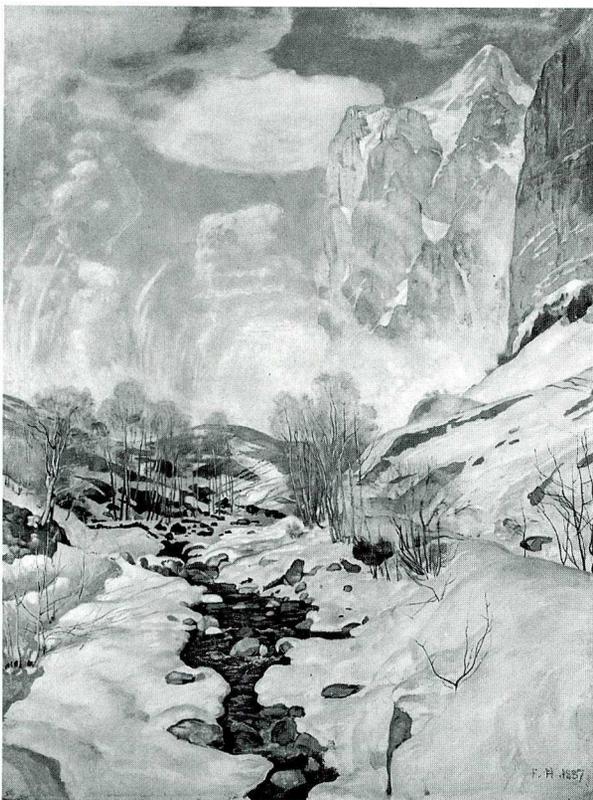
Bezeichnet unten rechts: «F. Hodler».

Erworben 1990, Auktion Sotheby's, Zürich.

Ehem. Galerie Moos, Genf.

Inv. A 1686

Zum Jahreswechsel 1911/12 weilt Hodler in Grindelwald. Er scheut auch im Winter das Arbeiten vor Ort nicht; eine Fotografie von 1912 zeigt den Künstler in winterlicher Kälte, mit Mantel und Wollmütze, Staffelei und Palette am Oberen Grindelwaldgletscher.<sup>1</sup> Während desselben Winteraufenthaltes malt er wohl auch das Wetterhorn. Es entstehen zwei Fassungen aus ähnlichem Blickwinkel. Der Berg ist aus halber Höhe frontal gesehen, möglicherweise von der Grossen Scheidegg aus. Hodler hat das Wetterhorn erstmals 1887 dargestellt (Abb. 25a), indes aus ganz anderer Perspektive: aus dem Talboden, mit Respekt erheischender Aufsicht zur imposanten Steilwand des seitlich erfassten Berges. Auch damals hat Hodler im Winter gemalt; wie 1912 sind mehrere Fassungen entstanden, von denen besonders jene unter dem Titel «Die Lawine» bekannt geworden ist. 1894 sollte Hodler in zwei Riesenformaten die



25a Ferdinand Hodler

Die Lawine. 1887

Öl auf Leinwand. 129,5 x 99,5 cm

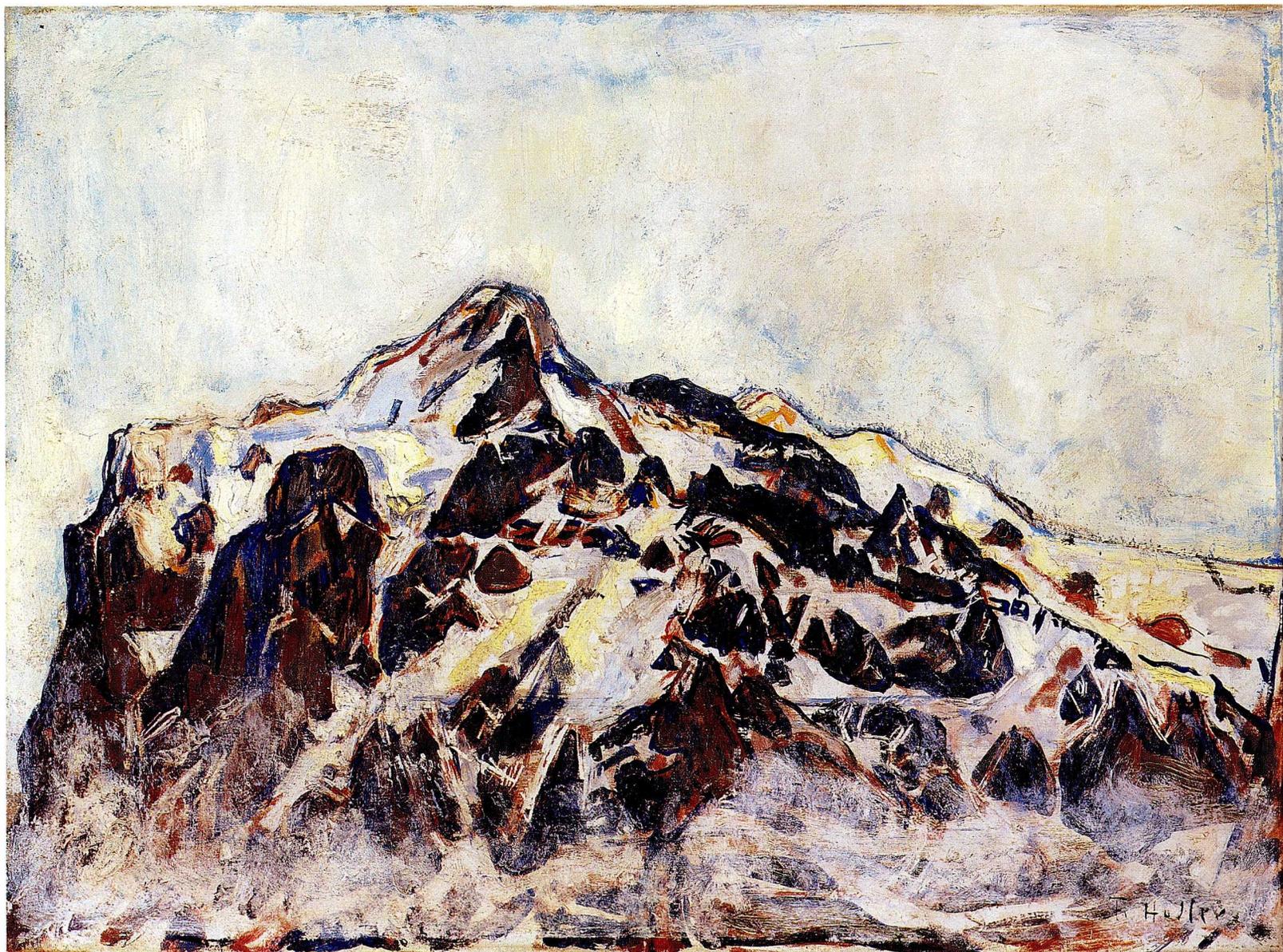
Kunstmuseum Solothurn (Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft)

SIK Nr. 19345

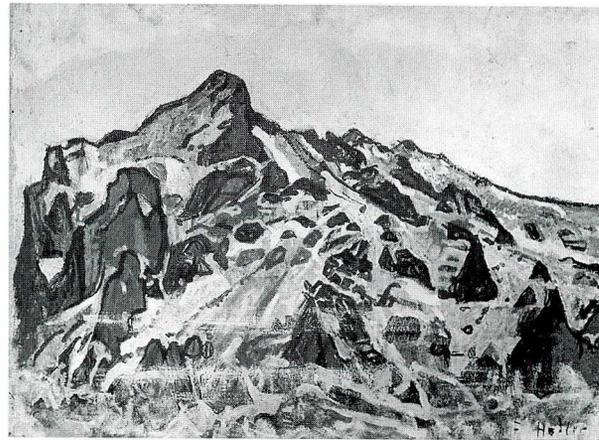
gefährliche Beziehung des Menschen zum Berg noch drastischer darstellen: «Aufstieg» und «Absturz»<sup>2</sup> zeigen Bergsteiger, ihre hybride Herausforderung, ihre tödliche Niederlage.

In der vorliegenden Schaffhauser Fassung des Wetterhorns wirkt der Berg weit weniger bedrohlich. Die erhöhte Blickposition mindert die Monumentalität des Berges, lässt ihn im Vis-à-vis milder erscheinen. Auch im Vergleich mit der gleichzeitig entstandenen Winterthurer Fassung (Abb. 25b) fällt die besondere Weichheit der Darstellung auf. Während Hodler im Winterthurer Bild die Bergsilhouette sowie einzelne Binnenformen fast cloisonnistisch hervorhebt, ist die Gratlinie im Schaffhauser Bild dünner und brüchiger. Das Weiss von Schnee und Himmel scheint an manchen Stellen ineinanderzufließen. Licht und Farbe sind für einmal wichtiger als Form und Linie. Das auffallende Nebeneinander – von zeichnerischer Auffassung hier, von malerischer Umsetzung dort – hat nicht allein mit den besonderen Lichtverhältnissen von Tageszeit und Wetterlage zu tun. Ab 1912 beginnt sich Hodlers Vorstellung des Berges tendenziell zu verändern. Während er in den Jahren zuvor die Gipfel des Berner Oberlandes zumeist mit entschiedenem Strich, klaren Formen und leuchtenden Farben als greifbare Wirklichkeit und Ausdruck irdischer Schönheit verstanden hat, wirken die späteren Bergbilder – nun sind es vor allem Gipfel aus den Walliser Alpen – verklärter und entrückter.<sup>3</sup> «Er reisst sie (die Gipfel, Anm. d. A.) nicht mehr an sich heran, sondern lässt sie in ihrer Erhabenheit ruhn. Daher sind sie unkörperlicher und visionärer.»<sup>4</sup> Manche dieser «Seelenlandschaften» weisen voraus auf Hodlers «paysages planétaires» der letzten Lebens- und Schaffensjahre.

Hodlers veränderte Sichtweise ist oft mit seiner seelischen Erschütterung durch die todbringende Lungenkrankheit seines Sohnes Hektor erklärt worden.<sup>5</sup> Diese ist im nämlichen Winter 1911/12 ausgebrochen, den Hodler teilweise in Grindelwald verbracht hat. Der Tod begleitet den Künstler schicksalhaft. Vom Frühwerk bis hin zum Godé-Darel-Zyklus hat sich Hodler immer neu mit dem Verlust seiner Nächsten und Liebsten auseinandergesetzt, einmal erschütternd direkt, einmal bildhaft verklärend. Seinem sterbenden Sohn setzt Hodler in der Mittelfigur zur «Einmütigkeit»<sup>6</sup> ein monumentales Denkmal. Auch im «Wetterhorn» der Schaffhauser Fassung, die im selben Jahr 1912 entstanden ist, wird Hodlers Beschäftigung mit Hektors Schicksal spürbar, nun jedoch in ganz anderer, stiller Weise. Während sich im Winterthurer Bild die Bergspitze kräftig vom Himmel abhebt, ist sie hier abgeflacht; der ganze Berg liegt merklich tiefer, der Himmel nimmt fast die Hälfte des Bildes ein. Hat Hodler bei seiner ersten Darstellung des Wetterhorns von 1887 vor allem die Steilheit des Berges betont, erscheint



uns dieser hier – vom jähem Absturz zur Linken abgesehen – merkwürdig flach. Die vom Tal aufsteigenden Nebelschichten, die durch drei parallele bläulichweisse Linien auf der rechten unteren Bildseite verdeutlicht sind, verstärken die Horizontalität. Die Einebnung der Bergwelt durch eine distanziertere Sicht – wie sie uns aus Hodlers spätesten Bildern der Mont-Blanc-Gruppe in ihren auffallend langen streifenartigen Formen bekannt ist – mag sich hier anbahnen. Sie basiert letztlich auf Hodlers allgemeiner, halb naturwissenschaftlicher, halb symbolischer Sicht der Dinge: «Alle Gegenstände haben eine Tendenz zur Horizontalen, sich auf der Erde auszubreiten wie das Wasser, das sich immer mehr ausdehnt. Selbst die Berge werden niedriger und durch die Jahrhunderte abgetragen, bis sie flach sind wie die Oberfläche des Wassers. Das Wasser fliesst der Mitte der Erde zu, wie alle Körper.»<sup>7</sup> Hodler verbindet Zeitlichkeit mit Einheit: Zeit und Tod sind die grossen Gleichmacher; der Vertikale, dem «aufrechten Gang» des Menschen folgt die Horizontale von Sterbebett und Grablegung. Mit dem Wetterhorn wählt Hodler ein Motiv, an dem er viele Jahre zuvor die Ohnmacht des Menschen gegenüber den Naturgewalten gezeigt hat. Die Krankheit seines Sohnes, die er als familiäres Erbe versteht, erlebt Hodler mit der nämlichen Hilflosigkeit. Gleichwohl zeigt Hodler den angsteinflössenden Felsabsturz des Wetterhorns jetzt nur noch als einen kleinen Teil der gesamten Darstellung; dunkel, hart und schroff schliesst die Steilwand die linke Bildseite ab. Weit breiter, hell und weich, aber dehnt sich auf der gegenüberliegenden rechten Seite – als Antwort quasi – ein ziemlich flaches helles Schneefeld aus, das unmerklich aus dem Bild hinausführt: eine Richtung, der wir in



25b Ferdinand Hodler  
Wetterhorn. 1912  
Öl auf Leinwand. 65 x 88 cm  
Kunstmuseum Winterthur  
SIK Nr. 9237

Gedanken auch über den Bildrand hinaus weiterfolgen könnten. Der winterlichen Kälte, den Blautönen, begegnen die warmen Gelbtöne des durchsonnten Himmels, der aufsteigenden Schwaden und der leuchtenden Schnee- und Eisstellen; der nämliche Zweiklang bestimmt sowohl oben wie unten. Die Bergspitze erhebt sich im «Goldenen Schnitt» des Bildes; die thematisierte Dialektik von Leben und Tod wird zur Ganzheit aufgelöst. CV

<sup>1</sup> Abbildung in Ferdinand Hodler, *Landschaften*, Ausst.-Kat. Wight Art Gallery Los Angeles, The Art Institute of Chicago, National Academy of Design New York 1987, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1987, S. 49

<sup>2</sup> Ferdinand Hodler: *Der Abstieg/ Der Absturz*. 1884. Kunstmuseum Bern, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung

<sup>3</sup> Die beschriebene Scheidung in eine zeichnerische resp. malerische Phase ist gleichwohl nur tendenziell richtig. Schon vor 1912 gibt es Bilder, die durch ihre Formauflösung auffallen. Vgl. *Guido Magnaguagno*, *Landschaften, Ferdinand Hodlers Beitrag zur symbolistischen Landschaftsmalerei*, in: Ferdinand Hodler, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Musée du Petit Palais Paris, Kunsthaus Zürich 1983, S. 316: «Es ist wichtig, dass es beides gibt, miteinander und nebeneinander: die Auflösung der Form und ihre kompakte Gestalt.»

<sup>4</sup> *Hans Mühlestein/Georg Schmidt*, *Ferdinand Hodler*, Zürich-Erlenbach 1942, S. 476

<sup>5</sup> Vgl. a. a. O., S. 440. – Auch Jura Brüscheweiler vermerkt für das Jahr 1912 Hodlers einsetzende Sorgen um den lungenkranken Sohn. Brüscheweiler bezieht aber nicht Hodlers Bergbilder, sondern die neueinsetzende Reihe von Selbstporträts auf die seelische Erschütterung des Künstlers. (Vgl. Ferdinand Hodler, Ausst.-Kat. Berlin, Paris, Zürich, S. 151)

<sup>6</sup> Vgl. Abb. 26a+b

<sup>7</sup> Hodler, zit. bei *Magnaguagno*, a. a. O., S. 319

#### Literatur:

*Werner Y. Müller*, *Die Kunst Ferdinand Hodlers, Reife und Spätwerk, 1895–1918*, Zürich 1941, Abb. 170. – *Hans Mühlestein/Georg Schmidt*, *Ferdinand Hodler, 1853–1918, Sein Leben und Werk*, Erlenbach-Zürich 1942. – *Walter Hugelshofer*, *Ferdinand Hodler*, Zürich 1952, Abb. 91. – Ferdinand Hodler, *Landschaften der Reife und Spätzeit*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich 1964, Nr. 79. – 100 Jahre Schweizer Kunst aus Glarner Besitz, Ausst.-Kat. Kunsthaus Glarus 1970, Nr. 70. – Ferdinand Hodler, *Landschaften*, Ausst.-Kat. Wight Art Gallery Los Angeles, The Art Institute of Chicago, National Academy of Design New York 1987, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1987.

## Ferdinand Hodler (1853–1918)

### 26 Schwörender zur «Einmütigkeit». 1912

Öl auf Leinwand. 89 x 61 cm.

Bezeichnet unten links: «F. Hodler».

Erworben 1991, Auktion Sotheby's, Zürich.

Ehem. Sammlung Theckla Valentini-Bouvier.

Vorm. Sammlung Paul Bouvier, St-Ursanne.

Inv. A 1709

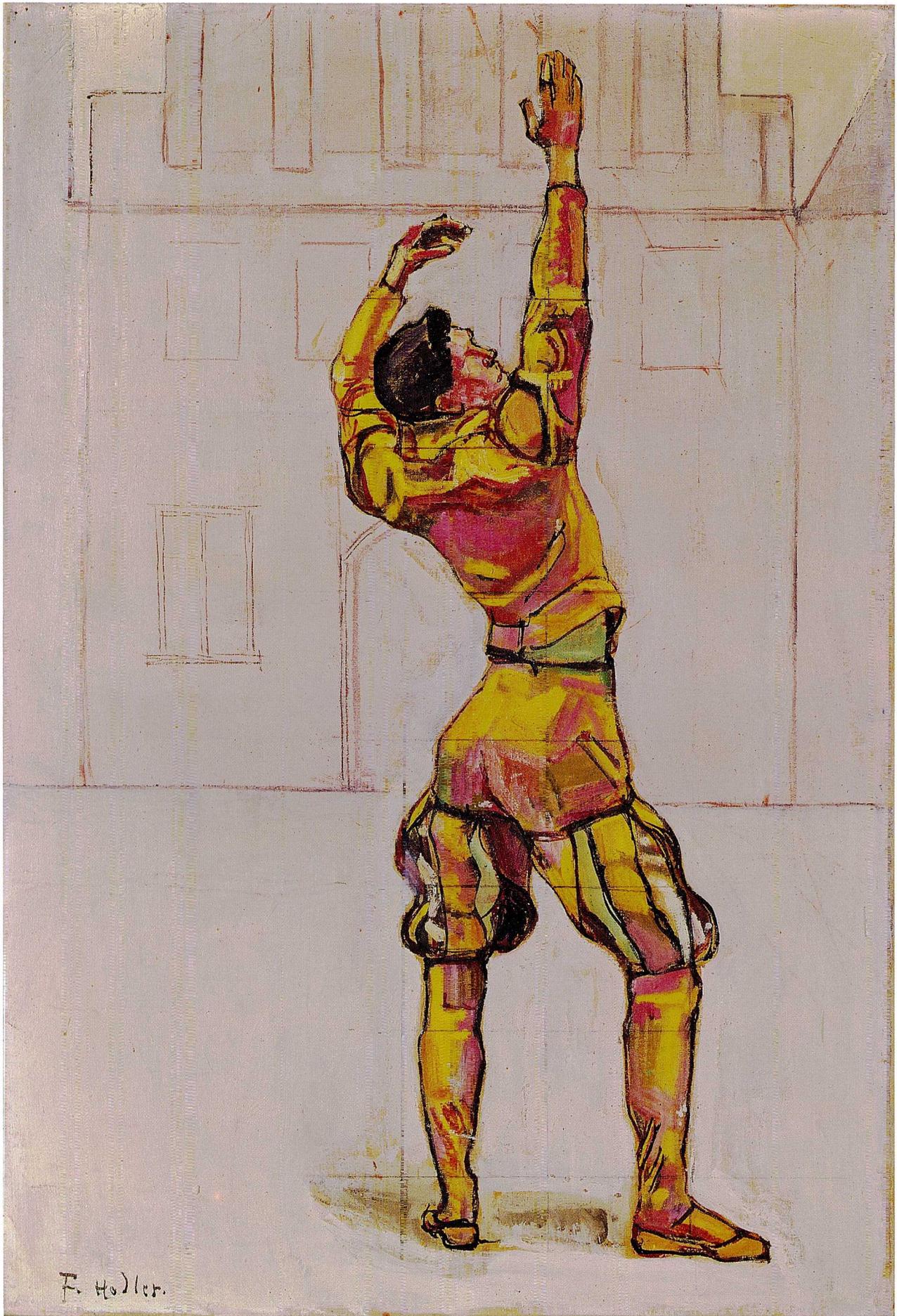
Im Dezember 1910 wendet sich der Magistrat der Stadt Hannover mit einem Grossauftrag an Hodler: Der Sitzungssaal der beiden städtischen Kollegien im neubauten Rathaus soll mit einem Monumentalgemälde aus der Geschichte der Stadt geschmückt werden. Als Thema schlägt man Hodler den «Reformationsschwur der Hannoveraner Bürger vom 26. Juni 1533» vor, bei dem die lutherisch gesinnten Stadtbürger ihren Widerstand gegen den katholischen Rat gelobten.<sup>1</sup> «Hodler griff sofort begeistert zu, als er dem beigelegten historischen Material entnahm, dass die Bürger dieser Stadt in einer Versammlung auf offenem Marktplatz den Schwur auf die Einführung der Reformation in grosser Begeisterung  *einstimmig*  geleistet hätten. Darum hiess dieses Bild, das Hodler nach unzähligen Kompositionsversuchen im Jahr 1912 im grossen Format auszuführen begann, bei ihm vom ersten Augenblick an  *L'unanimité* , die  *Einmütigkeit*  oder  *Einstimmigkeit* .»<sup>2</sup> Ende Oktober 1911 legt Hodler seinen Auftraggebern die ersten Kompositionsentwürfe vor, Anfang 1912 unterzeichnet er den endgültigen Vertrag zur Ausführung des Wandgemäldes, im Juni 1913 schliesslich wird das Werk eingeweiht. Eine etwas kleinere Fassung<sup>3</sup> des Bildes malt Hodler für den Pariser «salon d'automne» von 1913, nachdem ihm der Hannoveraner Stadtdirektor schon im Vorjahr sowohl Ausleihe wie Publikation der Erstfassung versagt hat.<sup>4</sup>

Das vorliegende Bild «Schwörender» ist wohl eine Studie zur Erstfassung. Dies lässt sich aufgrund der Hintergrundgestaltung annehmen: Während Hodler für das Hannoveraner Wandbild (Abb. 26a) – gemäss der geschichtlichen Wirklichkeit des Bildstoffes – eine städtische Umgebung gewählt hat, setzt Hodler in seiner Zweitfassung die Versammlung der Schwörenden aufs freie Feld; Bäume treten an die Stelle der flankierenden Giebelhäuser. Nach Jura Brüscheweiler hat Hodler 1912 «zu jedem der etwa 60 Schwörenden mehrere Studienzeichnungen und mindestens eine Ölstudie» geschaffen, um darin die «Gestik der einzelnen Figuren» festzulegen.<sup>5</sup> Besondere Aufmerksamkeit schenkte er selbstredend den unverdeckten Figuren der vordersten Reihe. Unter ihnen ist der Schwörende des vorliegenden Bildes – das in idealer Weise den bereits zur Schaffhauser Sammlung gehörenden «Studienkopf zur Mittelfigur der «Einmütigkeit»» (Abb. 26b) ergänzt – eine der auffallendsten; im Unterschied zu allen anderen Figuren hebt er beide Arme, den rechten ausgestreckt zum Schwur, den linken angewinkelt.

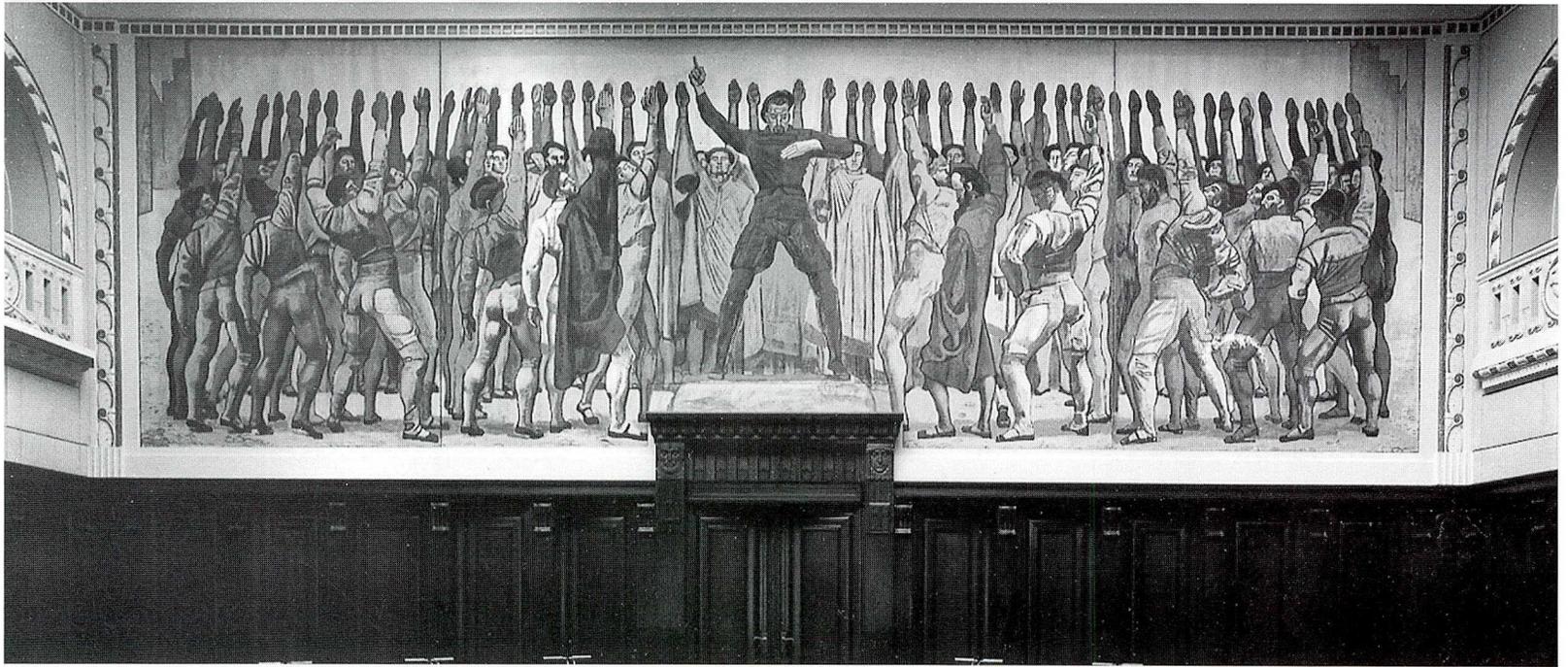
Die Studie besticht durch ihre fast expressive Farbgebung – neben sattem Gelb und Grün stehen unerwartet Violett- und Lilatöne – sowie durch ihre Komposition. Mit seiner vollen Signatur bestätigt Hodler die Gültigkeit der Studie, anerkennt sie – trotz ihrer vorbereitenden Funktion – als eigenständiges

Kunstwerk. Der nämliche Formwille und die leuchtende Palette, welche hier die Einzelfigur bestimmen, prägen auch Hodlers Schlussbild der «Einmütigkeit», der wohl rigorosesten Umsetzung seiner parallelistischen Kompositionsvorstellungen. Der symmetrische Aufbau, die frontale Reihung, der «Wald» der gereckten Arme erinnern an Hodlers frühen Parallelismus im Bild «Buchenwald» von 1885 (Abb. 26c).<sup>6</sup> Hodler sieht sein Formprinzip nicht nur in der Landschaft, sondern auch in der menschlichen Figur erfüllt: «Das Prinzip der Ordnung erkennen wir auch im Bau des tierischen und menschlichen Körpers, in der Symmetrie der rechten und linken Körperhälfte. Unsere Kleidung trägt dieselben Falten an den beiden Schultern, an den beiden Ellbogen und Knien, die gleichen Abdrücke unserer Bewegungen.»<sup>7</sup> In der Schaffhauser Studie wird nun gleichwohl nicht die besagte Körpersymmetrie gezeigt: Die Figur ist seitlich erfasst, der Kopf in Profilansicht gegeben; dem Schwörenden fehlt eine Gegenfigur, die das Bild zur vertrauten Symmetrie auswiegt. Wesentlich aber bleibt die Betonung von Formanalogien; Hodler zeigt den Parallelismus an der äusseren Verwandtschaft von Mensch und Architektur. Der städtische Hintergrund ist darum nicht bloss Kulisser, sondern eigentlicher – die Komposition ausgleichender – Gegenpart. Das mittelalterliche Haus mit seinem Treppengiebeldach findet seine Entsprechung in der Negativform der gespreizten Beine des Schwörenden, ihre Öffnung wiederum gleicht dem Haustor der Bildmitte. Die Verbindung von Vertikale und Diagonale wird in der Armstellung der Figur wiederholt: Der Unterarm der Linken ist diagonal angewinkelt, die Rechte vertikal hochgestreckt. Wie sehr diese Bezüge von Vorder- und Hintergrund Hodlers bewusstem Formwillen entsprechen, kann in einer vergleichbaren zweiten Studie (Abb. 26d) erhärtet werden. Sie zeigt einen nach links gewandten Schwörenden. Seinem gereckten Schwurarm entspricht die hochragende Fassade mit ihren vertikalen Bändern; der Giebelansatz des Hauses kommt bezeichnenderweise nicht mehr ins Bild.

Nicht allein der sinnreiche Bezug zwischen Vorder- und Hintergrund, auch das Verhältnis von Figur und Bildfläche weisen Hodler als überlegten Baumeister aus. Die durchscheinende Quadratur des Bildes zeugt von Hodlers geometrischem Geist. Die Setzung der Figur folgt klarer Berechnung: Die Gürtellinie des Schwörenden liegt genau in der horizontalen Achse, Kopf und Standbein präzise in der vertikalen Achse. Nehmen wir diese als Höhe eines gleichschenkligen Dreiecks, lässt sich darin – vom Schwurarm abgesehen – die gesamte Figur einschreiben. Das Haustor – Metapher der Öffnung und des Aufbruchs – steht im Bildzentrum. In der Körperhaltung des Schwörenden gelingt es Hodler, sowohl Ruhe wie Bewegung,



F. Hodler.



26a Sitzungssaal im Rathaus von Hannover  
mit Ferdinand Hodlers Wandbild  
«Einmütigkeit», 1912–13



26b Ferdinand Hodler  
Studienkopf zur Mittelfigur der «Einmütigkeit». 1913  
Öl auf Leinwand. 71,5 x 53,5 cm  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
Inv. A 414



26c Ferdinand Hodler  
Buchenwald. 1885  
Öl auf Leinwand. 102 x 131 cm  
Kunstmuseum Solothurn  
SIK Nr. 9269

Standfestigkeit wie Aufbruch auszudrücken: das eine in der Diagonale von angewinkeltem Arm und Sprungbein, das andere in der Vertikale von Schwurarm und Standbein. Dieselbe Zweiheit – durch den Komplementärkontrast von Gelb und Violett auch farblich fassbar –, die sich in der Einzelstudie ausdrückt, liegt auch Hodlers «Einmütigkeit» zugrunde. Während hier die rigide parallelistische Symmetrie der gereckten Schwurarme manchem Kritiker allzu «grobschlächtig» und «preussisch» vorkam<sup>8</sup>, wirkt die Studie der Einzelfigur mit ihren formalen und inhaltlichen Anspielungen ebenso kunstvoll wie vielschichtig. CV



26d Ferdinand Hodler  
Schwörer von rechts, Figuralstudie zur  
«Einmütigkeit». 1912  
Öl auf Leinwand. 88 x 66 cm  
Privatbesitz  
SIK Nr. 21192

<sup>1</sup> Vgl. Hans Georg Gmelin, Zur Entstehung von Ferdinand Hodlers Wandbild «Einmütigkeit» in Hannover, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 7, 1968, S. 219–246

<sup>2</sup> Hans Mühlestein/Georg Schmidt, Ferdinand Hodler, Erlenbach-Zürich 1942, S. 382

<sup>3</sup> Einmütigkeit II, 1913, Kunsthaus Zürich

<sup>4</sup> Vgl. Marcel Baumgartner in: Ferdinand Hodler, Sammlung Schmidheiny, Ausst.-Kat. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen 1989, S. 100

<sup>5</sup> Jura Brüscheweiler in: Ferdinand Hodler, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Musée du Petit Palais Paris, Kunsthaus Zürich 1983, S. 154. – Vgl. hierzu auch: Bernhard von Waldkirch, Ferdinand Hodler, Zeichnungen der Reifezeit, 1900–1918, aus der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich, Sammlungsheft 17, Kunsthaus Zürich, Graphisches Kabinett, 1992

<sup>6</sup> Die Bäume, die in der zweiten Fassung der «Einmütigkeit» die Schwörenden flankieren, legen die Assoziation von Mensch und Baum nahe. Gleichzeitig mag die Verlegung der Szene in die freie Natur Hodlers eidgenössischer Vorstellung des (Rütli-)Schwures entsprochen haben.

<sup>7</sup> Ferdinand Hodler, Über die Kunst, in: Ferdinand Hodler, Ausst.-Kat. Berlin, Paris, Zürich, a. a. O., S. 18. – Hodlers Anmerkungen über den Parallelismus stammen von 1908

<sup>8</sup> Guillaume Apollinaire, L'intransigeant, 14. November 1913; zit. nach Jura Brüscheweiler in: Ferdinand Hodler, Ausst.-Kat. Berlin, Paris, Zürich, a. a. O., S. 156

Literatur:

Hans Georg Gmelin, Zur Entstehung von Ferdinand Hodlers Wandbild Einmütigkeit in Hannover, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 7, 1968, S. 219–246. – Ferdinand Hodler, Sammlung Max Schmidheiny, Ausst.-Kat. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen 1989, S. 100. – Bernhard von Waldkirch, Ferdinand Hodler, Zeichnungen der Reifezeit, 1900–1918, aus der Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich, Sammlungsheft 17, Kunsthaus Zürich, Graphisches Kabinett, 1992.

## Erich Heckel (1883–1970)

### 27 Schneetreiben. 1914

Holzschnitt. Bildgr.: 43,7/41,2 x 28,7/29,6 cm;

Blattgr.: 62,2 x 47,5 cm.

Bezeichnet unten rechts: «Erich Heckel 14».

Erworben 1988, Auktion Lempertz, Köln.

Werkverzeichnis: Dube, Bd. I (1974). Nr. 278.

Inv. C 5129

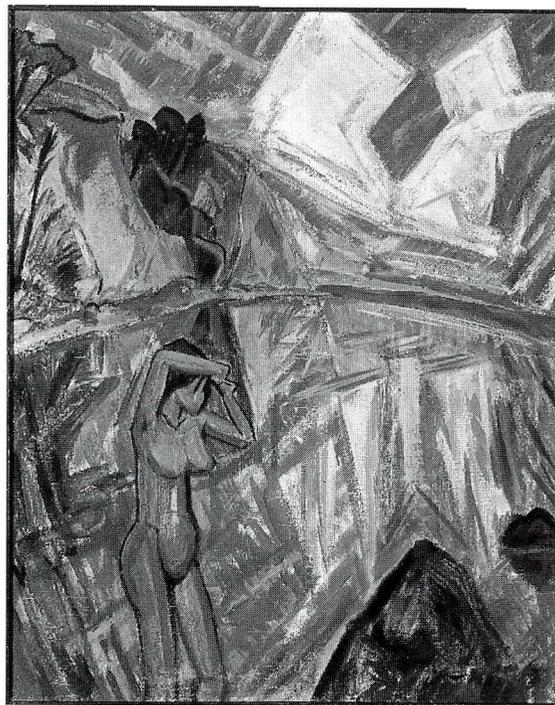
Erich Heckel (1883–1970) war Gründungsmitglied der Künstlergruppe «Brücke». Als deren Geschäftsführer während der Zeit ihres Bestehens, 1905–1913, organisierte er in mindestens 60 Städten «Brücke»-Ausstellungen. Über diese Last, heisst es, würde man in keiner Aufzeichnung und keinem Brief auch nur ein Wort der Klage finden.<sup>1</sup> Zu der in Dresden gegründeten «Brücke» gehörten neben Heckel auch Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl. Später kamen Max Pechstein und Otto Mueller dazu. Cuno Amiet nahm schon früh als Mitglied an Ausstellungen der «Brücke» teil, und für kurze Zeit wandte sich auch Emil Nolde der Gruppe zu.

Der Holzschnitt «Schneetreiben» entstand 1914, also nach der Auflösung der «Brücke», vermutlich kurz vor Beginn des Ersten Weltkrieges. Am 29. Januar 1914 schreibt Heckel an Walter Kaesbach, den Kunsthistoriker und Freund Heckels: «Ich war draussen in Caputh bei Rauhreif und 8 Grad Kälte. Der Wald ein Glasbau, auf dem kein Gesetz der Schwere mehr lastet. Eine klingende Klarheit. Und dann der Kanal mit der Holzbrücke, ganz schwarz, am Rand weisses, milchiges Eis und darüber gekrümmt Bäume, deren Zweige sich auflösen in weissen Kristallen.»<sup>2</sup> Etwas von der im Brief geschilderten Stimmung findet sich auf dem Blatt «Schneetreiben» wieder. Das poetische Bild der «klingenden Klarheit» wird auch von diesem Winterbild vermittelt. Zudem werden durch die Technik des Holzschnittes die Kontraste von tiefem Schwarz und weissem, milchigem Eis besonders augenscheinlich. Durch die eigenwillige Linienführung wird nicht nur klirrende, sondern auch klingende Kälte evoziert. Dies geschieht durch die Rhythmisierung bestimmter Bildelemente. Ohne das Wissen um den Titel «Schneetreiben» würde dem ersten Blick auch «Winter» oder «Rauhreif» genügen. Betrachtet man aber das Treiben am Horizont etwas genauer, den bewegten Himmel mit der fahlen Sonne, so wird die ganze Landschaft unvermittelt von einer aufwühlenden Bewegung erfasst. Eine Vielzahl gebündelter Pfeile drängt sich von links nach rechts, in immer spitzer werdenden Winkeln. Die gleichen Formen, nur anders ausgerichtet, wiederholen sich in den kahlen Ästen der Laubbäume, in den Tannenspitzen, in den hohen Dachgiebeln, in den Hügelzügen und den Wegen, die zumeist in strengem Zickzack die Landschaft durchstossen. Von dieser wiederholten Richtungsänderung der Linien, die oft ganz abrupt enden, wird der Betrachter buchstäblich getrieben.

«Schneetreiben» wird somit nicht nur als ein optisches Erleben vermittelt. Durch die lebhafteste Linienführung stellt sich auch ein Gefühl der Unruhe ein. Eine Unruhe, die ihre tieferen Wurzeln im Zeitgeschehen hat. Vergleicht man das Blatt «Schneetreiben» mit Heckels zeitgleicher Malerei, fällt auf, dass ab

1913, und hier vor allem im Gemälde «Gläserner Tag» (Abb. 27a), Vorahnungen auf eindruckliche Weise bildhaft werden. «Zwar sind Natur und Landschaft von demselben kristallinen Licht umhüllt, doch die eckigen Wolkenformationen, die sich wie Türme gläserner Kathedralen im Wasser spiegeln, lassen die Natur hart und eisig erscheinen. Wie festgefroren steht das Mädchen im Wasser – mit Leichtigkeit bewegt man sich in dieser Landschaft nicht.»<sup>3</sup>

HvR



27a Erich Heckel  
Gläserner Tag. 1913  
Öl auf Leinwand. 117 x 92 cm  
Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen,  
Staatsgalerie Moderner Kunst,  
München

<sup>3</sup> Katharina Hegewisch, *Einst ein Kommender vor Kommenden*, Erich Heckel in seiner Zeit, in: Erich Heckel 1883–1970, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Haus der Kunst München 1983/84, S. 36

<sup>1</sup> Erich Heckel und sein Kreis, Dokumente, Fotos, Briefe, Schriften, gesammelt und ausgewählt von Karl Heinz Gabler, Stuttgart 1983, S. 6

<sup>2</sup> a. a. O., S. 122

Literatur:  
*Annemarie und Wolf-Dieter Dube*, Erich Heckel, Das graphische Werk, 3 Bde.; 2. Auflage, New York 1974.



## Otto Dix (1891–1969)

### 28 **Sterbender Krieger. 1915**

Öl auf Karton. 68,5 x 54,5 cm.

Bezeichnet oben rechts: «Dix» (zweimal).

Erworben 1989, aus der Otto Dix-Stiftung, Vaduz.

Inv. A 1637

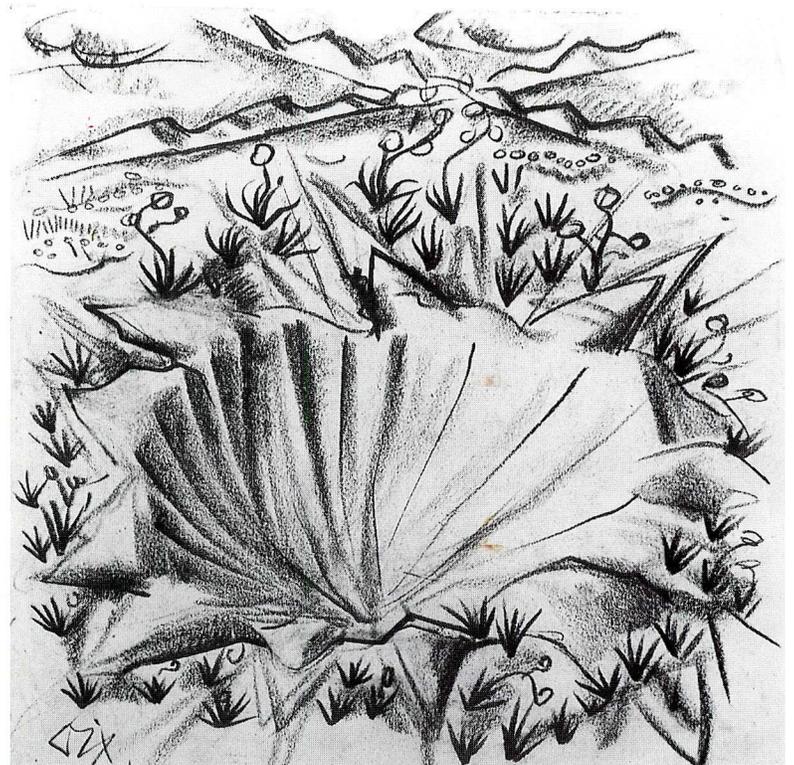
Das Gemälde «Sterbender Krieger» ist Auftakt zu den Kriegszeichnungen des jungen Dix, die in den Kriegsjahren 1915–1918 entstanden und als ein «Epos des Grabenkrieges» in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eingegangen sind. Dix hat sich 1914 als Freiwilliger an die Front gemeldet, wie ein Grossteil der jungen deutschen Generation, welche durch den Krieg die Zustände im wilhelminischen Deutschland radikal zu verändern glaubte. Zu diesem euphorischen Glauben an die Ur-Kraft des Krieges trug ein einseitiges Verständnis von Nietzsches Nihilismus bei, welchen die Intelligenz in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg den leergewordenen Begriffen des «Schönen» und «Guten» entgegengesetzte. In diesem Sinne ist auch Dix' Realismus zu verstehen: «Ich bin so ein Realist, wissen Sie, dass ich alles mit eigenen Augen sehen muss, um das zu bestätigen, dass es so ist... Also bin ich eben ein Wirklichkeitsmensch. Alles muss ich sehen. Alle Untiefen des Lebens muss ich selber erleben; deswegen gehe ich in den Krieg, und deswegen habe ich mich auch freiwillig gemeldet.»<sup>1</sup> Dieses Hin-Sehen auf die Schrecken des Krieges erinnert an Goya, der einige seiner Radierungen aus dem Zyklus «Los Desastres de la Guerra» (1810–1820) mit «Ich habe es gesehen» und «So ist es passiert» betitelt hat. Die Erlebnisse des Grabenkrieges haben Dix noch jahrelang nach Kriegsende bedrückt und beschäftigt;<sup>2</sup> er rückte ihnen



28a Otto Dix  
Sterbender Krieger. 1913  
Rote Tusche, Bleistift. 18,2 x 27,5 cm  
Städtische Galerie Albstadt

mit der berühmt gewordenen Radierungsmappe «Der Krieg», 1923/24, nochmals zuleibe.

Ob der «Sterbende Krieger» das letzte Bild vor der Abstellung des Künstlers an die Front, im Herbst 1915, war,<sup>3</sup> möchte ich in Frage stellen. Vergleicht man es mit seinen idealisierten Kriegsbildern von 1914/15, die in der Zeit vor dem Fronteinsatz entstanden sind (Selbstbildnis als Mars, Selbstbildnis als Soldat), so spricht aus dem «Sterbenden Krieger» eine direkte Betroffenheit, die nichts mit einem aus Distanz zum Geschehen ausgedrückten Heroismus oder einer allgemeinen Kriegseuphorie zu tun hat. Der sterbende Soldat ist aus unmittelbarer Nahsicht festgehalten, als hätte Dix dem Sterben beigezogen. Er rückt das Antlitz mit den brechenden Augen, dem Blutstrom aus Nase und Mund derart in den Vordergrund, dass es beinahe den ganzen Bildraum ausfüllt. Die geballte



28b Otto Dix  
Studie zur Radierung «Granattrichter mit Blumen». 1915  
Kreidezeichnung. 28,5 x 29 cm  
Otto-Dix-Stiftung, Vaduz



Faust hält noch den Säbel; die blutüberströmte Klinge bildet die Horizontlinie des Bildes. Der goldene Säbelknauf blinkt inmitten der Strahlen auf, welche die Sonne über das tragische Geschehen aussendet. Wie eine Leuchtschrift blitzt über allem die doppelte Signatur «Dix» auf, als wollte sie bestätigen: Ich habe es gesehen.

Georg Trakl (1887–1914) hat vor seinem Tod folgendes Gedicht geschrieben: «Am Abend tönen die herbstlichen Wälder / von tödlichen Waffen, die goldenen Ebenen / und blauen Seen, darüber die Sonne / düsterer hinrollt; umfängt die Nacht / sterbender Krieger; die wilde Klage / ihrer zerbrochenen Mäuler...».<sup>4</sup> Könnten diese Zeilen nicht als Legende unter Dix' «Sterbendem Krieger» stehen? Dem 1915 entstandenen Gemälde liegen aber auch Motive von Leidensszenen zugrunde, denen der Künstler in der Gemäldegalerie Dresden in religiösen und mythologischen Darstellungen zuhauf begegnen konnte, in Darstellungen des Martyriums, der Passion, in Kampf- und Schlachtszenen. Dix hat sich, neben dem Besuch der Akademie in Dresden, in die er 1909 eingetreten war, eingehend mit den alten Meistern auseinandergesetzt. In diesem Zusammenhang ist die Entstehung der Zeichnung «Sterbender Krieger», 1913, zu sehen, die als direktes Vorbild unserem Gemälde zugrunde liegt (Abb. 28a).

Das historisch-mythologische Thema eines im Kampf Sterbenden erfährt durch die Kriegserlebnisse des Künstlers eine eindringliche Aktualisierung. Der «Sterbende Krieger» ist in die Sprache unseres Jahrhunderts umgesetzt. Dresden war in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ein Zentrum der Avantgarde. Zwischen 1907 und 1912 fanden Ausstellungen der «Brücke»-Künstler, der Fauves, von Gauguin, Klimt und Hodler statt, und unmittelbar vor Ausbruch des Krieges waren dort auch Werke der Kubisten und Futuristen zu sehen. Mit diesen Strömungen setzte sich Dix, wie es seine zwischen 1910 und 1914 ent-

standenen Bilder zeigen, auseinander; den grössten Eindruck hinterliess jedoch die Ausstellung von Van Gogh, 1912.

Dix setzt im «Sterbenden Krieger» die Ausdrucksmittel der Moderne ein: die Fragmentierung, die unmittelbare Nahe-rückung der Körperteile und ihre Isolierung, die Facettierung der Flächen, die Simultaneität von äusseren und inneren Kraftlinien, die Steigerung der Farbe durch ihren Komplementärkontrast, den pastosen Farbauftrag.

Der Kopf des Sterbenden, in seiner elementaren Vereinfachung an eine Negerplastik erinnernd,<sup>5</sup> sinkt in die Landschaft ein, die ihrerseits ein zersplitterter Körper ist. Die Strahlenbündel der Sonne verbreiten eine Dynamik, die auch von Leuchtraketen herrühren könnte. Anders aber als bei den Futuristen, welche die mechanisierte Geschwindigkeit verherrlichten, ist bei Dix die Bewegung Ausdruck innerer Unruhe und Aufgerissenheit. Mit der expressiven Darstellung der Lichtstrahlen postuliert Dix zudem eine Gegenposition zum atmosphärischen Licht des Impressionismus als einer sich damals etablierenden Kunstströmung.

Im Bildvordergrund fällt der rote Blutstrom ins Auge. Das Rot des Farbflusses ist sowohl ein Symbol des Leidens als auch Ausdruck von Vitalität. Der Körper des Sterbenden ist im Landschaftskörper aufgehoben und wird dort Anfang zu Neuem. Dieses Spannungsfeld von Werden und Vergehen, welches das menschliche Leben bestimmt, ist ein zentrales Thema im Schaffen von Dix. Selbst in den Kriegszeichnungen, die das Grauen des Krieges festhalten, ist es aufgehoben: am Rande eines Granattrichters blühen die Blumen (Abb. 28b).

Dennoch ist Dix' «Sterbender Krieger» nicht auf Versöhnlichkeit angelegt. Das Bild zeigt in der Bildsprache unseres Jahrhunderts etwas von der Brutalität auf, welcher – durch die moderne Kriegsmaschinerie – der einzelne, im Feld sterbende Mensch ohnmächtig ausgesetzt ist. TG

<sup>1</sup> Dietrich Schubert, Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 25f.

<sup>2</sup> «Ich habe jahrelang, mindestens zehn Jahre lang, immer diese Träume gehabt, in denen ich durch zertrümmerte Häuser kriechen musste, durch Gänge, durch die ich kaum durchkam. Die Trümmer waren fortwährend in meinen Träumen... Nicht dass das Malen für mich Befreiung gewesen wäre...», zit. nach Schubert, a. a. O., S. 25

<sup>3</sup> Vgl. Otto Conzelmann, Der andere Dix, Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983, S. 76

<sup>4</sup> Zit. nach Eva Karcher, Otto Dix 1891–1969, Leben und Werk, Köln 1988, S. 76f.

<sup>5</sup> Die Künstlergruppe der «Brücke», zu der Dix allerdings nicht gehörte, setzte sich eingehend mit der Negerplastik auseinander.

#### Literatur:

Fritz Löffler, Otto Dix 1891–1969, Œuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981, S. 12. – Otto Conzelmann, Der andere Dix, Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983, S. 76, 77 (Abb.). – Eva Karcher, Otto Dix 1891–1969, Leben und Werk, Köln 1988, S. 35 (Abb.), 38. – Otto Dix, Zum 100. Geburtstag, 1891–1991, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart, Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, 1991.

## Félix Vallotton (1865–1925)

### 29 **Paysage gris (Grands arbres et oiseaux). 1912**

Livre de raison, Nr. 867:

«Paysage gris, hauts arbres sur talus dénudé à gauche, à droite pâturage, au ciel quelques corbeaux».

Bezeichnet unten rechts: «F. Vallotton. 12».

Öl auf Leinwand. 116 x 89 cm.

Erworben 1991, Galerie Paul Vallotton, Lausanne.

Inv. A 1710

Das Jahr 1912 war für Vallottons Landschaftsmalerei in quantitativer und in qualitativer Hinsicht ein bedeutsames Jahr: Ganze 23 Landschaften trug der Künstler damals in sein Werkverzeichnis, das *Livre de raison*, ein. Gemalt wurden sie alle in den paar Sommermonaten, die der Künstler, wie viele andere wohlhabende Pariser Bürger, in der Normandie verbrachte – auf dem Plateau de Grâce bei Honfleur, wo er für sich und seine Familie ein grosses Landhaus zu mieten pflegte.<sup>1</sup> Hatte er Lust, nach der Natur zu malen, bot sich ihm gleich vor der Tür eine Menge attraktiver Motive an: der zum Haus gehörende alte Obstgarten, das benachbarte strohgedeckte Bauernhaus, die von Bäumen und Büschen eingewachsene Naturstrasse nach Honfleur und, jenseits davon, der Blick von oben auf die sich im Dunst verlierende Seinemündung. Zog das letztgenannte Motiv den Künstler vorwiegend abends an, wenn die untergehende Sonne Wasser und Himmel in eine phantastische Farbigkeit taucht, so malte und zeichnete er tagsüber lieber im Schatten der grossen alten Bäume, die das Plateau de Grâce reichlich bedecken.

Ohne Zweifel ist auch das vorliegende Bild auf dieser Anhöhe entstanden. Eine ebenfalls 1912 datierte Baumlandschaft (Abb. 29a) zeigt dasselbe Motiv von der gegenüberliegenden Seite aus, mitsamt dem sich in die Tiefe windenden Chemin de la Croix-Rouge, von dem im Schaffhauser Bild nur gerade die rotbraune Böschung sichtbar ist. Als «Paysage gris» beschreibt Vallotton das Bild in seinem Werkverzeichnis und spielt damit auf den mächtigen wolkenverhangenen Himmel an, dem rechts eine Schar flatternder Raben eine unheimliche Stim-

mung verleiht. Etwas Unheimliches geht aber auch von den knorrigen Baumriesen aus, die in völliger Stille – wohl Zeichen eines sich ankündigenden Sturmes – in den trüben Himmel ragen. Die Bäume wirken um so mächtiger, als sie aus der Untersicht erfasst und zu bizarren schwarzgrünen Silhouetten zusammengefasst sind. Wie winzig klein wirkt im Vergleich dazu die Kuh, die wie ein hölzernes Kinderspielzeug auf der sattgrünen Wiese steht!

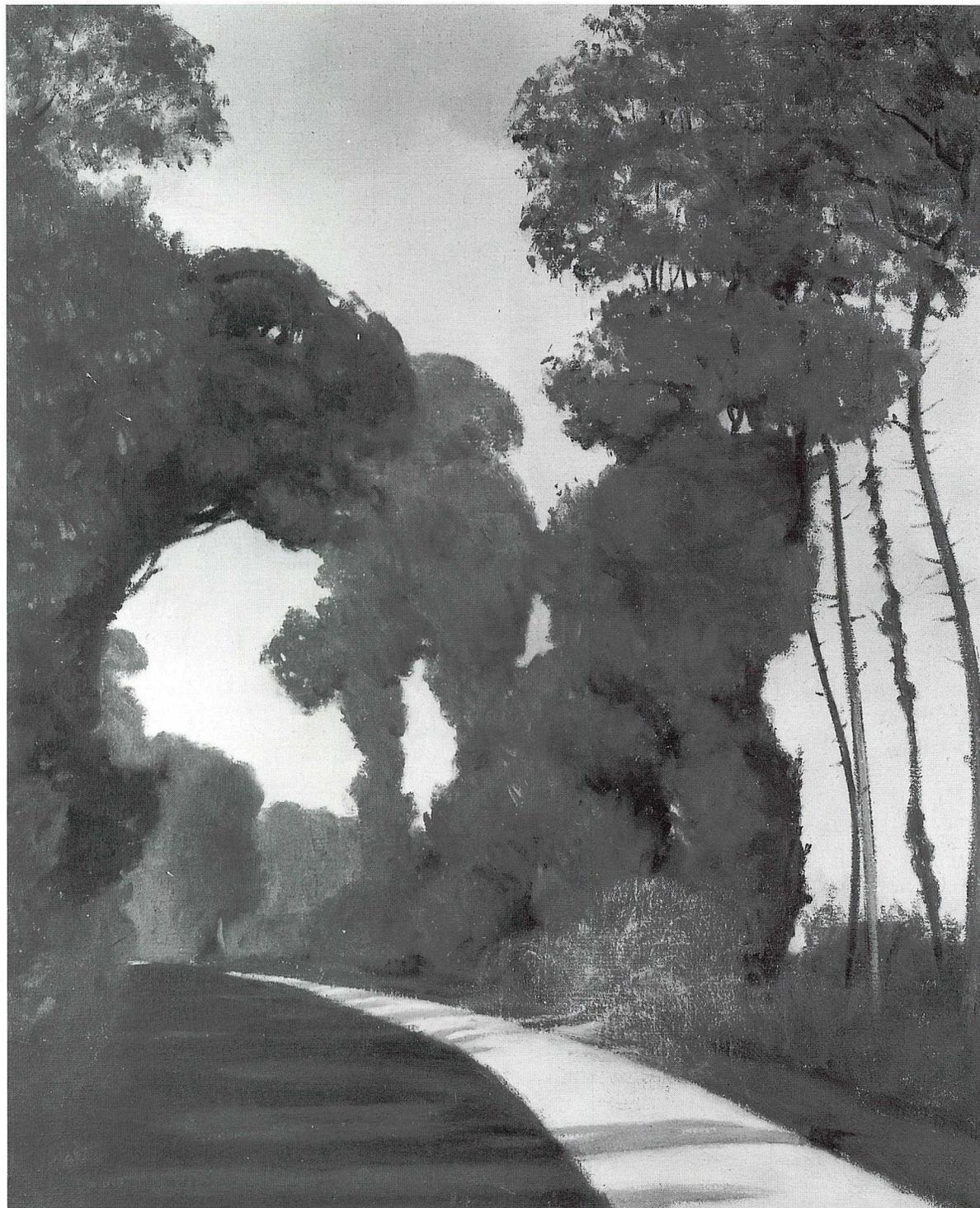
Solche ins Dramatische und Heroische gesteigerten Naturbilder hat Vallotton um 1912 verschiedentlich gemalt. Wie das vorliegende Beispiel leben sie oft aus dem Kontrast von fast unheimlicher Stille und einem plötzlich hereinbrechenden Naturereignis: einem Wirbelwind (wie im Vergleichsbild), einem Platzregen oder einem jäh durch den Blätterwald brechenden Sonnenstrahl. Der eigentliche Inhalt dieser Bilder ist also nicht so sehr die wiedergegebene Örtlichkeit, sondern die Natur als solche. Wie die «Erdlebenbilder» der Romantik (Carl Gustav Carus<sup>2</sup>) zeigen sie die Natur im Kampf mit kosmischen Kräften. Und so können diese Landschaften, obschon kaum Menschen darauf vorkommen, immer auch als Sinnbilder menschlicher Existenz verstanden werden – ähnlich wie dies Ferdinand Hodler in seiner späten Landschaftsmalerei anstrebte, die Vallotton sehr bewunderte. Da endlich – so schreibt er in seinem schönen Hodler-Nachruf von 1920 – habe der ungestüme Realist, dem bei Mensch und Ding sonst kaum etwas Ungestaltet entgangen sei, zu einer wahrhaft majestätischen Zusammenfassung der gestalterischen Mittel gefunden und sozusagen Elementares neugeschaffen.<sup>3</sup> RK

<sup>1</sup> Villa Beaulieu hiess dieses Haus; es steht übrigens heute noch. Vgl. dazu: Félix Vallotton, *Ausst.-Kat. Salles d'Expositions du Grenier à Sel Honfleur, 1973*. – Im November 1986 brachte die Kulturzeitschrift «du» eine reich bebilderte Sondernummer zum Thema «Maler in Honfleur» heraus, wo eingehend über Vallottons Aufenthalte in dieser Gegend berichtet wird.

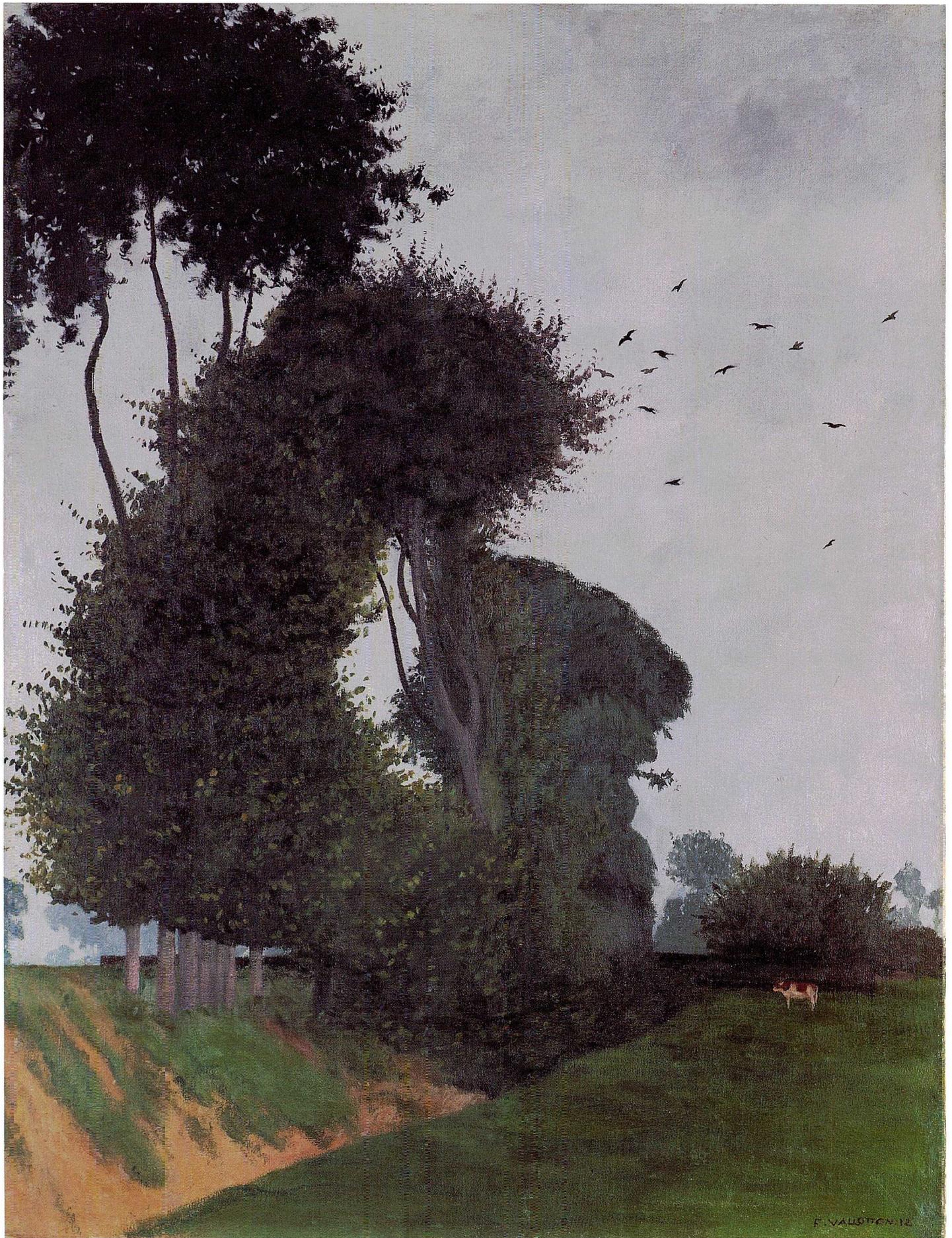
<sup>2</sup> *Carl Gustav Carus, Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, Dresden, o. J., v. a. S. 135 f.

<sup>3</sup> Vgl. *Félix Vallotton, A propos de Hodler*, in: *La Suisse et les Français, Etudes publiées par Alexandre Castell*, Paris 1920, S. 249

Literatur:  
Félix Vallotton: *Huiles, Ausst.-Kat. Galerie Paul Vallotton, Lausanne 1983*, Abb. S. 83.



29a Félix Vallotton  
La Poussière. 1912  
Livre de raison, Nr. 882  
Öl auf Leinwand. 73 x 54 cm  
Privatbesitz



## Félix Vallotton (1865–1925)

### 30 **Le vieux phare de Honfleur. 1920**

Livre de raison, Nr. 1290: «Le vieux phare de Honfleur, soleil couchant, à gauche masse de maisons sombres, à droite cabines de bain et côte rosée».

Öl auf Leinwand. 54 x 65 cm.

Bezeichnet unten rechts: «F. VALLOTTON. 20».

Erworben 1991, Galerie Bruno Meissner, Zürich.

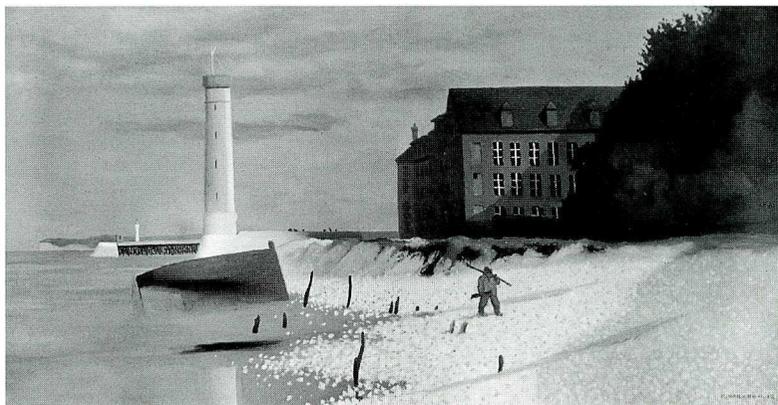
Ehem. Galerie Paul Vallotton, Lausanne.

Inv. A 1711

Kaum zu glauben, dass dieser freche Sonnenuntergang nur acht Jahre nach der grossen Baumlandschaft in der Schaffhauser Sammlung (vgl. Nr. 29) entstanden ist, ebenfalls in Honfleur, aber an einem ganz anderen Ort: in der Nähe des alten Spitals unten in der Stadt, wo auf der Mole noch immer ein ausgedienter Leuchtturm steht. Links, vom Bildrand angeschnitten, erhebt sich die fahngeschmückte Silhouette des Spitals, rechts eine Reihe kleiner hölzerner Badehäuschen, wie sie damals an den Stränden der Normandie üblich waren. Doch was an diesem Bild mehr als alles Gegenständliche auffällt, ist der vielfarbig aufleuchtende Hintergrund, vor dem sich die dunkle Häuserkulisse fast scherenschnittartig abzeichnet. Erklären lässt sich die Härte dieses Kontrasts natürlich als Folge des Gegenlichteffekts, den die versinkende Sonne hervorruft. Indes ist die Farbe so sehr ins Phantastische verfremdet, dass es scheint, als diene hier die Wirklichkeit nur noch als Legitimierung eines freien künstlerischen Gestaltungswillens, dem es vor allem um eines geht: um eine möglichst dekorative Bildwirkung. Es ist denn auch anzunehmen, dass dieses Bild, wie so viele andere, nicht vor dem Motiv gemalt wurde, sondern nach der Erinnerung im Atelier, vielleicht mit Hilfe einer kleinen, rasch hingeworfenen Bleistiftskizze, wie sie Vallotton oft als Gedächtnisstütze benützte.<sup>1</sup> Darauf weist nicht nur die willkürliche Interpretation des Geschauten hin, die noch deutlicher wird, wenn man das Bild mit einer anderen Ansicht des glei-

chen Motivs vergleicht (Abb. 30a); es zeigt sich auch in der merkwürdig «naiven», scheinbar unbeholfenen Art, wie das Problem der Perspektive behandelt ist. An die Bildwelt naiver Maler erinnert ja bereits das dargestellte Motiv. Wer ausser einem biederem Sonntagsmaler hätte sich damals an ein so kitschig-sentimentales Sujet wie einen Sonnenuntergang gewagt?

Aber aufgepasst, dass wir uns vom Künstler nicht hochnehmen lassen! Vallotton stellt sich bloss naiv, er archaisiert, um so zu einer ungeschönten, elementaren Art des Ausdrucks zurückzufinden, ähnlich wie dies vor ihm schon Paul Gauguin und seine Schüler in Pont-Aven getan haben. Von einem «archaïsme contemporain» hat der französische Kunstschriftsteller Elie Faure in diesem Zusammenhang einmal gesprochen<sup>2</sup> und spielte damit auf jenen Primitivismus an, wie er nach der Jahrhundertwende zumal von den Kubisten und Surrealisten gepflegt wurde. Nur dass Vallotton seinen Primitivismus auf sehr ironische Weise einsetzt. Indem er solche kitschigen Motive wiederaufgreift, bricht er nicht nur bewusst ein Tabu, er bietet uns die verbotene Frucht zudem mit einem unübersehbaren Augenzwinkern an, als wolle er sagen: Schlimme Folgen dürfte das Kosten der ach so süssen Frucht nicht nach sich ziehen. Wie die trostlose Vordergrundzone auf dem Schaffhauser Bild zeigt, hat die Vertreibung aus dem Paradies ja längst stattgefunden. RK



30a Félix Vallotton  
Le vieil Hôpital d'Honfleur. 1912  
Livre de raison Nr. 866  
Öl auf Leinwand. 71,5 x 134,5 cm  
Privatbesitz

<sup>1</sup> Vgl. Rudolf Koella, *Le retour au paysage historique*, Zur Entstehung und Bedeutung von Vallottons später Landschaftsmalerei, in: *Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft*, Zürich 1968/69, S. 33 ff.

<sup>2</sup> *Elie Faure, Œuvres complètes*, Vol. III, Paris 1964, S. 921/923

Literatur:  
Félix Vallotton, *Corbehaut*, Roman, aus dem Französischen übersetzt von Franz Bäschlin, Nachwort von Rudolf Koella, Zürich 1973, Abb. S. 29. – F. Vallotton, *Honfleur*, Ausst.-Kat. Salles d'Exposition au Grenier à Sel Honfleur, 1973, Nr. 23, Abb.



Adolf Dietrich (1877–1957)

31 **Untersee. 1918**

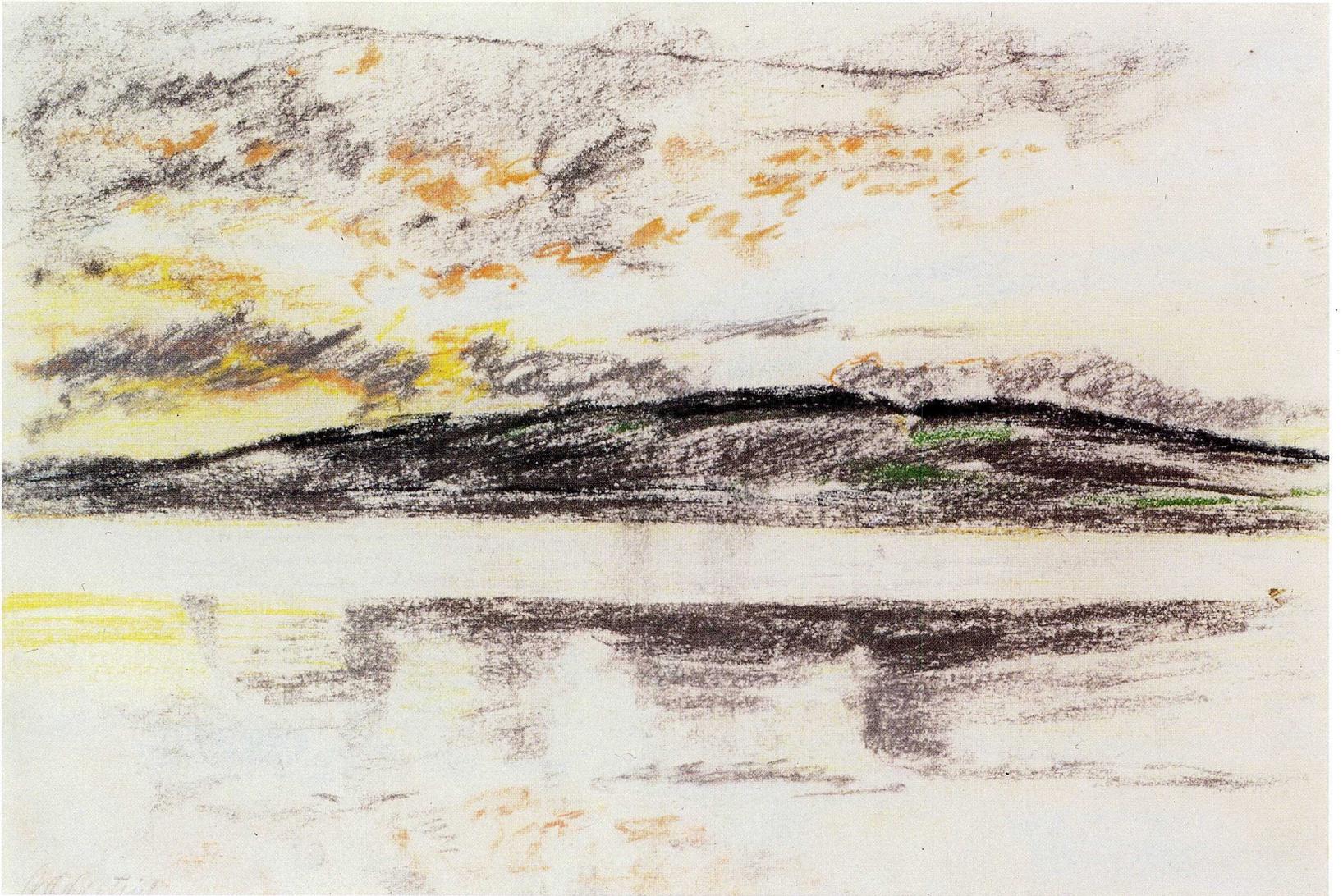
Pastell auf Papier. 18 x 26 cm.

Bezeichnet unten links: «Ad. Dietrich».

Erworben 1990, Auktion Sotheby's, Zürich.

Ehem. Sammlung Dr. Jakob Binkert, Oberwil BL.

Inv. B 5910



32 **Untersee. 1918**

Pastell auf Papier. 18 x 26 cm.

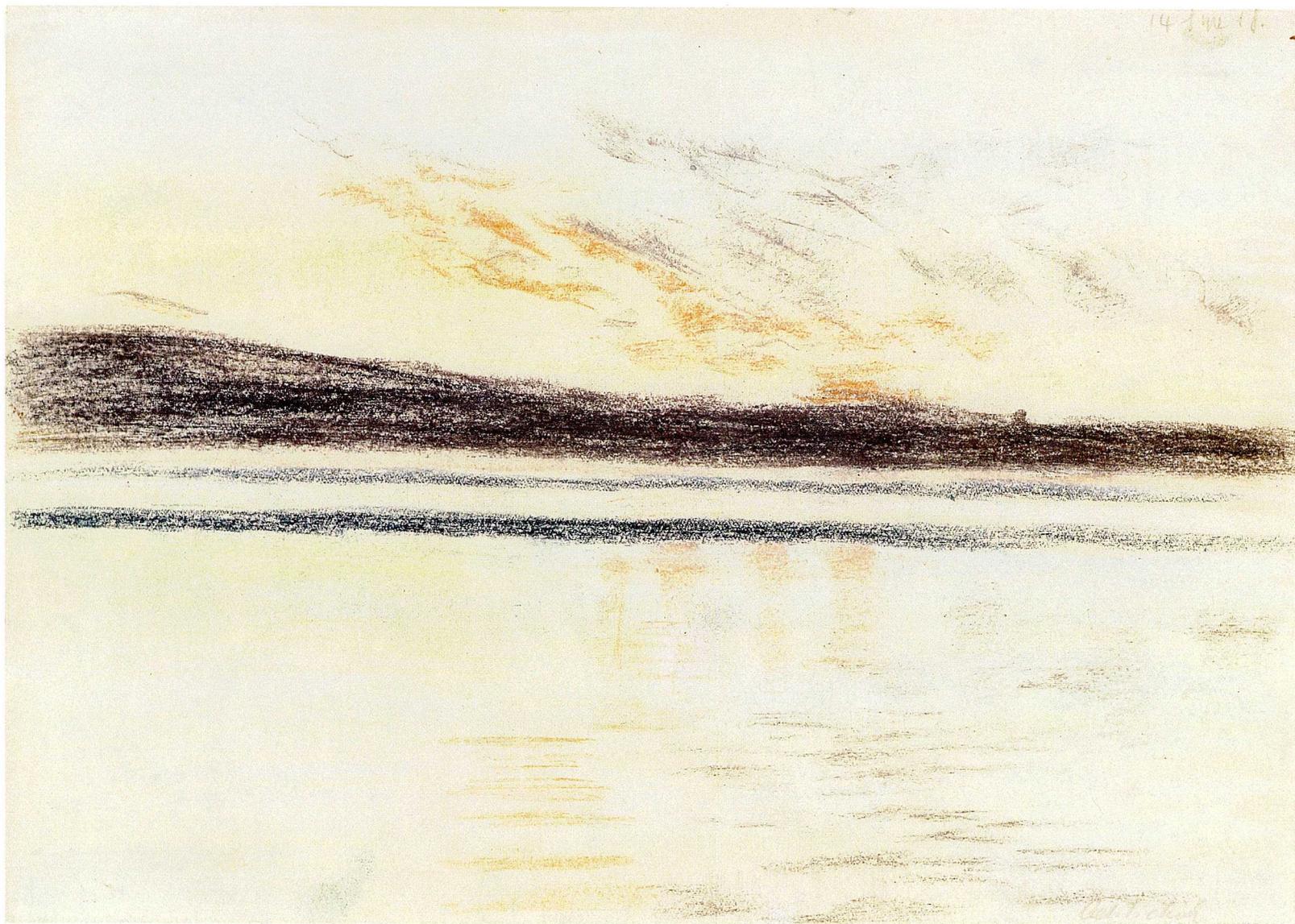
Bezeichnet unten rechts: «Ad. Dietrich».

Datiert oben rechts: «14. Sept. '18».

Erworben 1990, Auktion Sotheby's, Zürich.

Ehem. Sammlung Dr. Jakob Binkert, Oberwil BL.

Inv. B 5911



Obwohl die beiden vorliegenden Pastelle ursprünglich aus einem von Dietrichs Skizzenbüchern<sup>1</sup> stammen, handelt es sich dabei um keine blossen Studien. Der Künstler hat die beiden Blätter aufgrund ihrer besonderen Qualität aus dem Heft herausgeschnitten, signiert und verkauft. Es sind eigenständige, sehr stimmungsvolle kleine Kunstwerke, die Dietrich – im Unterschied zu seinen Ölbildern – mit raschen, ungewohnt einfachen Zügen vor der Natur ausgeführt hat. Dietrich hält damit fast tagebuchartig – eines der Blätter ist bezeichnenderweise auf den Tag genau datiert – das Erlebnis eines Nachsommerabends am Untersee fest. Im Unterschied zu Dietrichs kleinteiligen Bleistiftskizzen – oft ergänzt mit schriftlichen Angaben über Farben, Wetter, Tages- und Jahreszeit – wird in seinen Pastellen das Geschaute spontan wiedergegeben. Hier zeichnet Dietrich die Natur nicht gewissenhaft ab, sondern setzt ihr Erlebnis stilistisch und kompositorisch um. Die Flüchtigkeit des Striches entspricht der Flüchtigkeit von Licht und Wolken, der leicht bewegten Wasserfläche. Die einfache Komposition erzeugt ein Gefühl abendlicher Ruhe.

Die beiden Arbeiten können aufgrund der vergleichbaren Farbgebung und Motivwahl als Pendants verstanden werden; möglicherweise sind sie am selben Tag entstanden. Als Blickpunkt kann Dietrichs Garten in Berlingen angenommen werden, der direkt an den Untersee anstösst. Die Sicht geht über die Wasserfläche zum gegenüberliegenden deutschen Ufer, zur Halbinsel Höri, auf der sich in sanfter Krümmung der Schiener Berg erhebt. Das erste, undatierte Blatt erfasst ihn weiter westlich, betont mit schwarzem Strich seine bewaldeten Kuppen, differenziert die dunkle Fläche mit grünen Tönen. Im zweiten, datierten Blatt wird der Blick mehr zum Osten gewendet; die kleine aus der dunklen Hügelsilhouette aufragende Markierung mag für die weit sichtbare Kirche von Horn stehen. In Gedanken können die beiden Pastelle behelfsmässig zu einem Panoramastreifen – einem von Dietrich in seinen Skizzenbüchern auffallend häufig verwendeten Format – zusammengefügt werden. Obwohl das Pendant als eigenständiges Kunstwerk betrachtet werden kann, interessiert der Vergleich mit ähnlichen Motiven aus Dietrichs gemaltem Werk. Dabei kommen aus der nämlichen Zeitperiode vor allem zwei Bilder in Betracht: «Abendstimmung am See» von 1919 (Abb. 31a) sowie «Rote Abendwolken über dem See» von 1917 (Abb. 32a), letzteres mit der besagten Bergkirche von Horn.<sup>2</sup> Aufgrund der unvermittelten Seesicht steht das erste Werk den Pastellen deutlich näher, möglicherweise ist es sogar durch die beiden Arbeiten des Vorjahres beeinflusst worden. Die beiden Ölbilder bekunden Dietrichs besondere Vorliebe für Wolkenbilder, die je nach Farbe oder Form ganz unterschiedliche Gefühle auslösen können.



31a Adolf Dietrich  
Abendstimmung am See. 1919  
Öl auf Pavatex. 27 x 38,3 cm  
Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen (Leihgabe der Thurgauischen Kunstgesellschaft)

Dietrichs zeichnerisches Werk ist erstaunlich disparat. So finden sich neben impressionistisch anmutenden Pastellen und Kohlezeichnungen auch altmeisterlich-minuziöse Arbeiten. Heinrich Ammann erkennt in Dietrichs zeichnerischem Werk, «dass für ihn die den Naiven zugeschriebene Begrenzung auf einen thematisch und formal fixierten Bestand nicht zutrifft.»<sup>3</sup> Gerade an den vorliegenden Pastellen wird klar, wie fraglich Dietrichs Etikettierung als naiver Maler bleiben muss. Die ungewohnte Einfachheit der beiden Werke lässt nach Vorbildern fragen. Obwohl die im gleichen Jahr 1918 entstandenen Genfersee-Bilder Hodlers von auffallender bildkompositorischer Ähnlichkeit sind, ist eine künstlerische Beeinflussung kaum anzunehmen. Zwar dürfte Dietrich gelegentlich Kunstabbildungen in Kalendern und Magazinen gesehen haben, seine hauptsächliche Inspirationsquelle aber bleibt die direkte Auseinandersetzung mit der heimatlichen Natur. Er fühlt sich ihr ein, reagiert auf ihre Stimmungen, als wären es die eigenen. Dietrichs Landschaften werden zu Seelenlandschaften, in denen er die eigenen Gefühle gespiegelt sieht.

Auch die beiden Pastelle vom Untersee leben ganz von ihrer Atmosphäre, die Motive sind so karg gesetzt, dass wir die Weite des Raumes erleben, sich in ihm die feinen Farbtöne – Orange, Gelb und Blau – ausdehnen und zu Stimmungsträgern werden können: der Himmel als Leinwand, auf der die Natur abstrakte Bilder malt. Nur selten hat Dietrich wie hier den Untersee ohne alle Repoussoirs – ohne Bootssteg oder Uferstreifen – dargestellt. So stehen denn die beiden Pastelle auch in merkwürdigem Gegensatz zu Dietrichs Bildern abgeschlossener Räume: seiner Stube, seines Gartens und Dorfes. Wenn wir Dietrichs Blätter von 1918 mit anderen Werken des nämlichen Jahres vergleichen, so fällt die besagte Dialektik von Enge und Weite in ganz besonderer Weise auf. 1918 stirbt Dietrichs Vater; kurz vor dessen Tod nimmt der Sohn in zwei bewegenden Werken von ihm Abschied. Vor allem im Bild «Vater, die Treppe heraufsteigend»<sup>4</sup> wird der allseitige Raumabschluss zum beklemmenden Erlebnis, zur sprechenden Metapher menschlicher Zeitlichkeit. Dietrichs Pastelle eines schwindenden Nachsommertages zeigen die Schönheit der Natur nicht ohne leise Wehmut; die Flüchtigkeit des Augenblickes erinnert an die Flüchtigkeit des Lebens. Die Weite der Landschaft und die Verdoppelung des Himmels im Spiegelbild aber versprechen Entgrenzung auch im übertragenen Sinne. CV



32a Adolf Dietrich  
Rote Abendwolken über dem See. 1917  
Öl auf Karton. 38,2 x 48,4 cm  
Kunstmuseum Winterthur  
SIK Nr. 31712

<sup>1</sup> Aus dem Skizzenbuch 6 (SB 6),  
Nachlass Dietrich, Thurgauische  
Kunstgesellschaft. – Diesen Hinweis  
verdanke ich Herrn Heinrich  
Ammann, Frauenfeld

<sup>2</sup> In der Sammlung des Museums zu  
Allerheiligen Schaffhausen befindet  
sich aus späteren Jahren ein Dietrich-  
Bild mit ähnlichem Motiv: Untersee  
bei Berlingen. 1941. Öl auf Karton.  
Inv. A 880

<sup>3</sup> Ammann, a. a. O., S. 43

<sup>4</sup> Adolf Dietrich. Vater, die Treppe  
heraufsteigend. 1918.  
Öl auf Karton. PB

Literatur:

*Margot Riess*, Der Maler und Holzfäller  
Adolf Dietrich, Berlin 1927. – *Karl  
Hoenn*, Adolf Dietrich, Frauenfeld und  
Leipzig 1942. – *Hans Buck*, Adolf  
Dietrich als Zeichner, Zürich und  
Stuttgart 1964. – Adolf Dietrich,  
Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle und  
Skizzenbücher, Ausst.-Kat. Kunstverein  
Frauenfeld, Bernerhaus Frauenfeld,  
1968, Nr. 63. – *Heinrich Ammann*,  
Adolf Dietrich, Frauenfeld 1977.

## Adolf Dietrich (1877–1957)

### 33 **Baumgruppe. 1913**

Kohle auf Papier. 24,5 x 32,5 cm.

Bezeichnet unten rechts: «Ad. Dietrich»,

oben rechts: «Sontg. 2. Nov. 13».

Erworben 1991, Auktion Sotheby's, Zürich.

Ehem. Sammlung Dr. Jakob Binkert, Oberwil BL.

Inv. B 5912

«Das künstlerische Schaffen Adolf Dietrichs beginnt mit Zeichnungen, Aquarellen und Pastellen. Sie bilden das eigentliche Frühwerk, das durchaus eigenständige Bedeutung beanspruchen kann und keineswegs nur als Vorstufe für die Ölbilderdiente.»<sup>1</sup> Bei der vorliegenden Zeichnung handelt es sich zweifelsfrei um ein Einzelblatt. Dafür spricht nicht nur die Stärke des Papiers, sondern auch die Tatsache, dass sich unter den Skizzen- und Zeichenheften im Nachlass kein Exemplar der betreffenden Blattgrösse befindet. Einzelblätter sind in Dietrichs Schaffen keine Ausnahme. Die ersten der noch erhaltenen Zeichnungen setzen kurz nach der Jahrhundertwende ein und fallen durch ihre altmeisterliche Feinheit und Akribie auf; erst einige Jahre später entstehen Dietrichs erste Ölbilder. Ab den zwanziger Jahren werden die Zeichnungen immer seltener, schliesslich greift der Künstler sogar für das rasche Festhalten eines Landschaftseindrucks lieber zum Fotoapparat als zum Zeichenstift. 1913, im Entstehungsjahr des Werkes «Baumgruppe», stehen sich Zeichnung und Malerei aber noch gleichwertig gegenüber.

Nach Heinrich Ammann handelt es sich beim Motiv um eine Baumgruppe oberhalb von Berlingen. Der erhöhte Standort wird aus der im Hintergrund der Darstellung sichtbaren Uferlinie des Untersees fassbar. Die Zeichnung kann gleichwohl nicht als Landschaft bezeichnet werden, dazu ist der Naturausschnitt zu eng begrenzt. Zur Hauptsache widmet sich Dietrich einem einzigen Baum, stellt ihn dominant in die Bildmitte, «porträtiert» ihn. In gewisser Weise erinnert das Blatt an ein Stilleben: Das Hauptmotiv ist aus der Nähe betrachtet, detailliert wiedergegeben und durch wenige kleinere Sujets im Vorder- und Hintergrund rahmend umfasst. Das Augenmerk richtet sich auf die Stofflichkeit und formale Eigenart der Gegenstände, auf ihre stimmige Komposition zum ästhetischen Ganzen.

Dargestellt wird im Bildzentrum ein mit Efeu überwucherter Baum. Weich legt sich das Immergrün in die entlaubten Äste – das Blatt ist am 2. Nov. 1913 entstanden, wie Dietrich auf dem Blatt vermerkt –, spindlig-fein heben sich die höchsten Zweige vom Weiss des Himmels und der Seefläche ab. Im Vordergrund schliessen hohe Sträucher und Gräser, Stein und Erdreich die untere Blattseite ab. Im rechten Mittelgrund antwortet dem Laubbaum des Vordergrundes eine dunkle Tanne. Dietrich schafft damit neben den dunklen Formen des Efeus einen zweiten plastischen Akzent. Die erwähnte Horizontlinie des Hintergrundes, die sanften Hügel des gegenüberliegenden Ufers deuten die weitere Umgebung vage an.

Zur Besonderheit des Blattes gehört die differenzierte Handhabung der Kohle. Dietrich führt den Stift sowohl spitz und hart

wie auch diffus und weich, betont einmal mehr die Linie, einmal mehr das Volumen. Während in Dietrichs Malerei und in vielen der frühen Zeichnungen die harte und exakte Linienführung, das akribisch-additive Erfassen einer kleinteiligen Gegenstandswelt auffallen,<sup>2</sup> zeigt das vorliegende Blatt neben zeichnerischen auch stark malerische Züge. Durch ihre ausgewogene Setzung fügen sich die gegensätzlichen Elemente gleichwohl zum harmonischen Ganzen. Die stoffliche Dialektik von Hart und Weich entspricht zugleich einem inhaltlichen Gegensatz: dem Nebeneinander von kahlen Zweigen und üppigem Immergrün, den Prinzipien von Wechsel und Dauer. CV

<sup>1</sup> Heinrich Ammann, Adolf Dietrich, Frauenfeld 1977, S. 43

<sup>2</sup> Darin erinnert Dietrichs Kunst an die Neue Sachlichkeit. Als ab Mitte der zwanziger Jahre dieser Stil in Deutschland breiter rezipiert wurde, fand auch Dietrichs Werk im Nachbarland Anerkennung. Hier wurde er weniger als naiver denn als neusachlicher Künstler in Ausstellungen und Publikationen aufgenommen.

#### Literatur:

Adolf Dietrich, Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle und Skizzenbücher, Ausst.-Kat. Kunstverein Frauenfeld, Bernerhaus Frauenfeld 1968, Nr. 39.

Spring, 2 Nov, 13.



## Varlin (Willy Guggenheim, 1900–1977)

### 34 Das leere Atelier. 1971

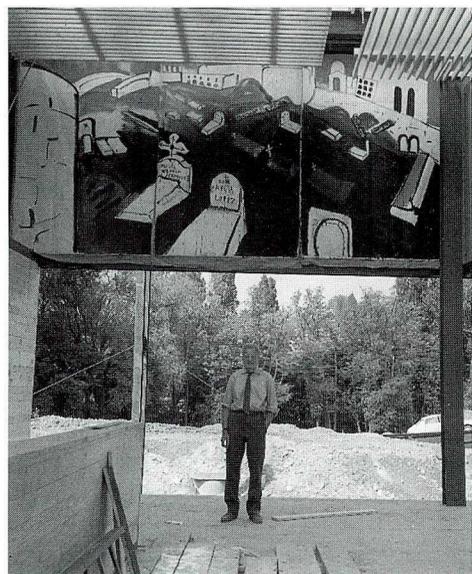
Öl auf Sperrholz. 180 x 270 cm.

Erworben 1989, aus dem Nachlass des Künstlers.

Inv. A 1636

1963 hat Varlin die junge Bergellerin Franca Giovanoli geheiratet. Obwohl nun Bondo zur neuen Heimat wurde, behielt er sein Atelier in der Zürcher Altstadt bis 1971. Mit dessen Räumung besiegelte er den Wegzug aus seiner Vaterstadt, die ihn zeitlebens mit Lorbeeren nicht überhäuft hatte.

Erst 1960 wurde der 60jährige Künstler mit einer Einzelausstellung im Kunsthaus Zürich geehrt. Im gleichen Jahr vertrat er die Schweiz an der Biennale in Venedig und erhielt den Preis der Guggenheim Foundation. Die späte Anerkennung von Varlin mag sowohl mit seinem menschlichen als auch mit seinem künstlerischen Aussenseitertum zusammenhängen: seiner Bindung an die französische Maltradition – van Gogh, Utrillo, Soutine – in einer Stadt, welche seit den fünfziger Jahren die Konkrete Kunst auf ihr Banner geschrieben hatte, sowie seinem ausgesprochenen Drang nach Unabhängigkeit, auch gegenüber Sammlern und Gönnern. Die Ausstellung in Lugano von 1992<sup>1</sup> hat Varlins Malerei zu neuer Anerkennung verholfen und bestärkte die von Hans-Jörg Heusser hervorgehobene Bedeutung des Künstlers: «Unter den schweizerischen Malern der gegenständlich-expressiven Richtung ist neben Giacometti – und in der Ausdruckskraft mit ihm vergleichbar – einer zu nennen, der kein «Daheimgebliebener» war, sondern ein «Zurückgekehrter»: Varlin.»<sup>2</sup>

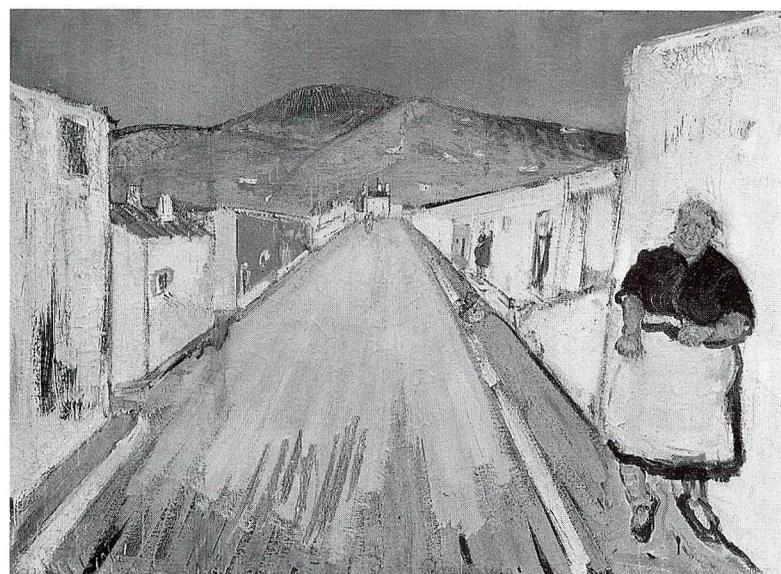


34a Varlin bei der provisorischen Installation der Monumentalversion «Der Friedhof von Almuñecar» im Pavillon «Joie de Vivre» an der Expo 64 in Lausanne

«Das leere Atelier» ist ein Bild des Abschieds vom langjährigen Arbeits- und Lebensraum des Künstlers in der Zürcher Altstadt. Nur wenige Relikte verweisen noch auf den Ort der künstlerischen Tätigkeit<sup>3</sup>: ein Tisch, auf dem sich früher die Malutensilien stapelten, das Ganzfigurenporträt «Ella schwanger» von 1962 und links, als Bild im Bilde, «Der Friedhof von Almuñecar», ein Gemälde, das Varlin direkt auf die Atelierwand gemalt hatte<sup>4</sup>, schliesslich der Künstler selber, dem Friedhofsbild als grauer Schatten gegenüberstehend.

«Der Friedhof von Almuñecar» bezieht sich auf die Totenstadt in Almuñecar, welche Varlin während seines Spanienaufenthalts von 1959 verschiedentlich festgehalten hatte. Eine Monumentalversion stellte er 1964 an der Expo in Lausanne, im Pavillon «Joie de Vivre», als Experiment auf (Abb. 34a) – bei der endgültigen Hängung ersetzte er die Friedhofsdarstellung allerdings durch die beiden grossformatigen Gemälde «Heilsarmee», heute im Kunsthaus Zürich, und «Die Völlerlei»<sup>5</sup>.

Die gähnende Leere des Atelierraums wird durch eine übersteigerte Perspektive aus Weitwinkelsicht erreicht; die betonte Aufsicht lässt den Bretterboden als durchsinkende abgründige Fläche erscheinen. Die in rasantem Tempo nach hinten gezogenen Fluchtlinien betonen das Flüchtige. Die fliehende Bewegung wird durch den für Varlin typischen Malduktus, die langen,



34b Varlin. Strasse in Almuñecar. 1959  
Öl auf Leinwand, 114,5 x 155,5 cm, PB  
SIK Nr. 36586



breiten Pinselzüge, den flüssigen und flächigen Farbauftrag unterstrichen. Die Bahnhofuhr symbolisiert die unerbittlich vorrückende Zeit. Am rechten äusseren Bildrand, im Sog der Fluchtlinien, unausweichbar in sie eingeschleust, sitzt der Künstler selber. Er vermag dem zeiträumlichen Sog keinen körperlichen Widerstand entgegenzusetzen. Im Vergleich mit den Figuren von Alberto Giacometti zeigt Varlin die solcher Übermacht ausgesetzte menschliche Existenz.

Die Sogwirkung von Zeit und Raum hat der Künstler schon in früheren Werken festgehalten, so in der «Strasse von Almuñecar», die gleichzeitig mit einem der erwähnten Friedhofsbilder entstanden ist (Abb. 34b). Die Häuser, welche die schnell und wuchtig nach hinten ziehende Strasse flankieren, erwecken den Eindruck von Schnellzügen, die am Betrachter vorbeifahren. Was bewegt sich, der Raum oder die Zeit? Die Dinge eilen vorbei, sie festigen sich erst in der Erinnerung.

Der Künstler sitzt in seinem leeren Atelier wie in einem Wartesaal, eine Raumbestimmung, auf welche auch die Bahnhofuhr verweist. Die angedeuteten Perspektiven führen ins Unge-

wisse: der abgründige Boden, das verwinkelte Treppenhaus im Hintergrund, der dort wie durch ein Fernrohr gesehene, entrückte Korridor, die Totenstadt. Real ist allein die Abendstimmung, die durch das Fenster dringt, und real sind auch die Pinselstriche, welche von der Präsenz und der Vitalität des Künstlers zeugen. Sie klingen auf wie kostbare Zeichen in diesem dunkel gehaltenen Raum, wo das Weiss der Wände und die Architektur der Totenstadt gespenstisch aufleuchten.

Zu Beginn der siebziger Jahre hat Anselm Kiefer (\*1945), einer der bedeutenden deutschen Maler der Gegenwart, Dachbodenräume gestaltet, welche in ihrer Konstruktion dem 1971 entstandenen Atelierraum von Varlin vergleichbar sind. Bei beiden Künstlern evozieren der überbetonte Bretterboden und die weggeschnittene Zimmerdecke einen Bühnenraum. Während Kiefers Dachräume zu geschichtsträchtigen Bühnen werden, auf welchen die verdrängte Geschichte eines Volkes neu aufgeführt wird, ist der Bühnenraum bei Varlin bildhafter Lebensraum, letztlich Wartesaal.

TG

<sup>1</sup> Varlin, Ausst.-Kat. Villa Malpensata Lugano 1992

<sup>2</sup> Hans A. Lüthy/Hans-Jörg Heusser, Kunst in der Schweiz 1980 – 1980, Zürich und Schwäbisch Hall 1983, S. 75

<sup>3</sup> Das Atelierbild von 1967–69 («Atelier in Zürich») mit seinem Horror Vacui der in ihm versammelten und übereinandergestapelten Gegenstände ist ein Gegenbild zum «Leeren Atelier». – Vgl. Ludmila Vachtova, Varlin, Frauenfeld 1978, S. 43

<sup>4</sup> Das Wandgemälde im ehemaligen Atelier Varlin besteht noch immer und ist durch eine Pavatexwand abgedeckt.

<sup>5</sup> Ich danke Franca Varlin-Guggenheim für die Informationen zu den verschiedenen Versionen des «Friedhofs von Almuñecar».

Literatur:

Ludmila Vachtova, Varlin, Frauenfeld 1978. – Varlin, Ausst.-Kat. Villa Malpensata Lugano, 1992 (mit Texten von Rudy Chiappini, Patrizia Guggenheim, Caroline Kesser, Paola Pellanda, Francesco Porzio).

## II. Kunsthandwerk und Geräte

kommentiert von   GS   Gérard Seiterle  
                          HPL   Hans-Peter Lanz  
                          RM   Reinhard Meis

## Georg Michael Moser (1706–1783)

### 35 **Necessaire. Um 1750**

Gold, getrieben und ziseliert. Emailmalerei.

H. 12 cm. Mit Inhalt 150 g.

Bezeichnet auf dem Postament,  
im Rücken der Personifikation der Musik: «Moser.F».

Erworben 1990, Auktion Sotheby's, Genf.

Inv. 51019

Eine breite Ausbildung bei seinem Vater, dem Kupferschmied Michael Moser, in der Metallbearbeitung, aber auch im Zeichnen ist das Rüstzeug, mit dem der erst 18jährige Georg Michael 1724 Schaffhausen Richtung Genf verlässt, um sich dort als Emailmaler und Goldschmied weiterzubilden. 1726 reist er über Paris nach London, wo er den Rest seines Lebens verbringen wird. Zunächst ist er bei einem Kunstschreiner als Entwerfer von Möbelbeschlägen tätig, die er auch selbst ausführt, dann arbeitet er mit dem Ziseleur Haidt zusammen und eröffnet eine Zeichenschule. Von den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts an gilt Moser in England als einer der besten Kunsthandwerker für kleine Goldarbeiten, wie Dosen und Etuis jeglicher Art, sowie für Uhrgehäuse.

Zu allen Zeiten verbinden sich Raffinement und höchster Luxus mit Gegenständen des ganz persönlichen Gebrauchs. Als Accessoires oder Teil der Bekleidung können sie ausgesprochen repräsentativen Charakter haben. Unser Etui ist ein hervorragendes Beispiel dieser Gattung: Nicht zufällig ist es in den Formen des Rokoko gestaltet, des in England in beschränktem Mass rezipierten französischen Stils. Dieser wurde vor allem von William Hogarth propagiert, an dessen St Martin's Lane Academy auch Moser unterrichtete, und zeichnet sich in der englischen Version durch eine gewisse Extravaganz aus. Bei unserem Beispiel wurde allerdings eine spannungsvolle Klarheit im Aufbau erreicht, fast so etwas wie eine architektonische Ordnung: Wie Pilaster rahmen auf dem Köcherteil der Vorderseite zwei von Engelsköpfen bekrönte Voluten die beiden Kartouchen mit den Emails und vermitteln den Eindruck einer Fassade, welche der Deckel mit den seitlichen Konsolen quasi als Attika abschliesst. Der Reiz liegt aber zugleich auch in der virtuos behandelten Einzelform und den leisen Varianten, wie sie die Seitenansicht und ein Vergleich von Vorder- und Rückansicht zeigen.

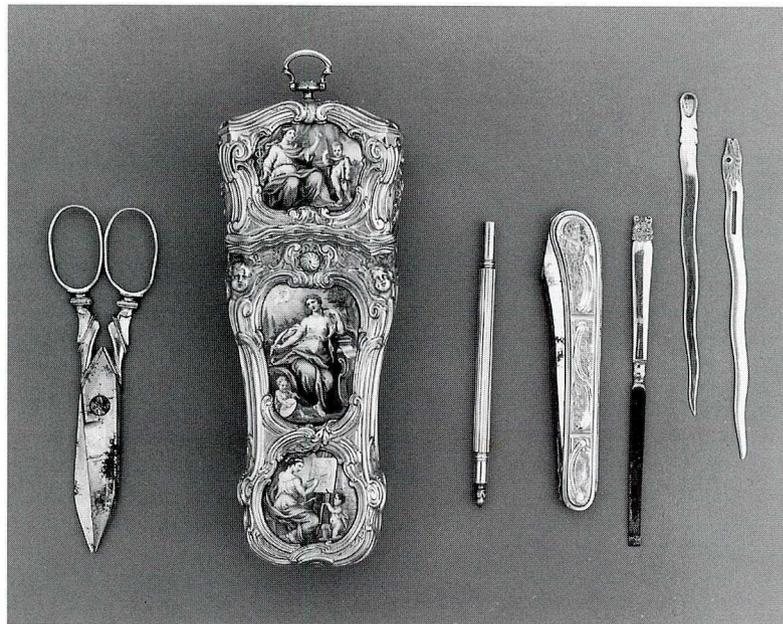
Leider konnten die zweifellos existierenden graphischen Vorbilder für die Darstellungen der Künste nicht gefunden werden. Die Kartouchen in Emailmalerei zeigen auf der Vorderseite die Dichtkunst, zwischen der Rhetorik oben und der Malerei unten, auf der Rückseite die Musik, zwischen der Architektur oben und der Bildhauerei unten. Es ist bekannt, dass Moser eine weitläufige Bibliothek von Vorlagewerken, aber auch von Stichwerken nach antiken Steinschnitten besass. Die Figur der Musik wird überzeugend mit dem Frontispiz einer Horaz-Ausgabe von 1733 in Verbindung gebracht und erscheint auch in Publikationen antiker Steinschnitte. Allerdings könnte man auch an eine Folge von Allegorien der Künste denken, die bis jetzt jedoch nicht bekannt ist.

Dass sechs von ursprünglich acht Utensilien des Etuis erhal-

ten blieben, darf als Glücksfall bezeichnet werden. Es sind dies eine Schere, ein Bleistift, ein Messer, eine Feile, ein Ohrlöffel und eine Nadel zum Einfädeln (Abb. 35a). Anhand der Ausparung im Köcher muss noch ein Elfenbeintäfelchen zum Schreiben dazugehört haben. Die Objekte geben keine Auskunft darüber, ob das Etui für eine Frau oder einen Mann geschaffen wurde.

Die Öse am Deckel weist auf die Tragart an einer Kette. Diese mündete oft in einen nach vorne kunstvoll verdeckten Haken, den die Herren in die Westentasche steckten (vgl. Abb. 36a).

Das Etui von Georg Michael Moser fasziniert durch die Vollkommenheit der Ausführung und seine Miniaturhaftigkeit, die sich letztlich einem Grössenmassstab entzieht. HPL

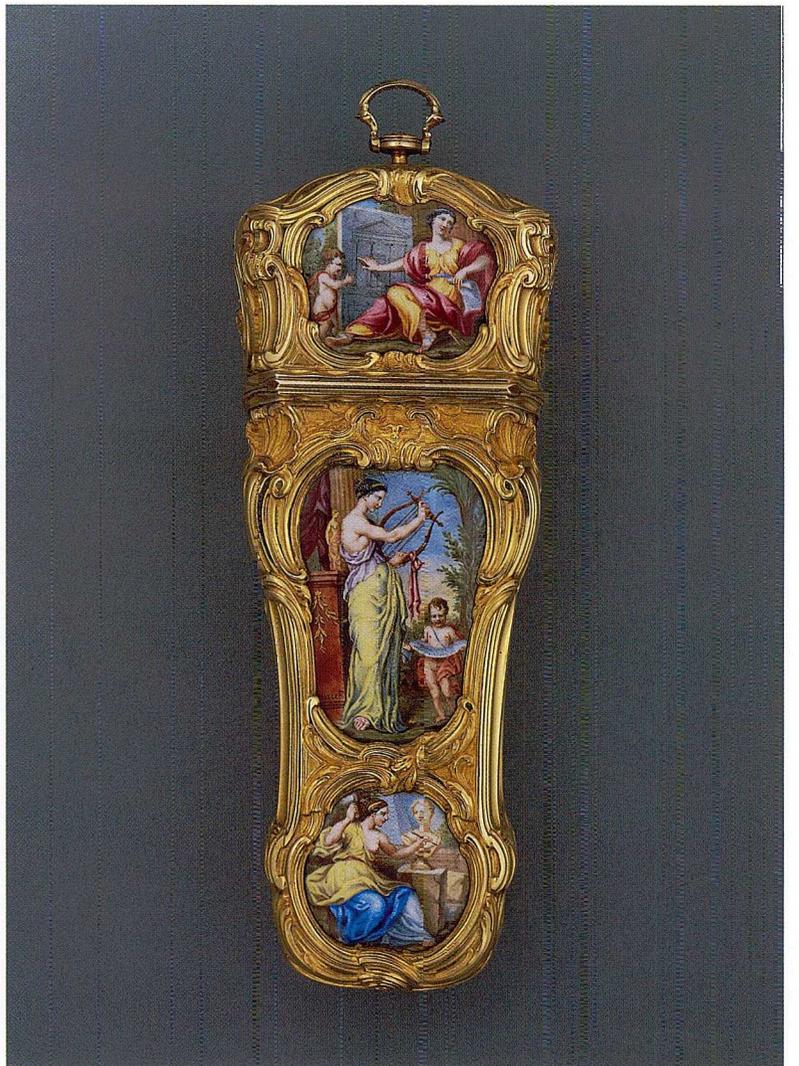


35a Das Necessaire mit seinen sechs Utensilien:  
Schere, Bleistift, Messer, Feile, Ohrlöffel und Nadel.

#### Literatur:

Barbara Schnetzler, Georg Michael Moser, in: Schaffhauser Biographien IV, Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, Bd. 58/1981, S. 173–178. – Rococo: Art and Design in Hogarth's England, Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum London 1984, Nr. 17. – Claude Blair

u. a., The history of Silver, London und Sidney 1987, S. 131–140. – Highly Important Snuff Boxes, Aukt.-Kat. Sotheby's Genf 1990, S. 80–82. – Carl Ulmer, Geschichte der Goldschmiede von Schaffhausen, Manuskript 1991, S. 53–57.



## Georg Michael Moser (1706–1783)

### 36 Übergehäuse einer Taschenuhr. Vor 1750

Bezeichnet unterhalb des linken Fusses der Athena:

«G M Moser f».

Mosers Zeichen (Schlange) am Verschlusskopf.

Auf Übergehäuse und Pendant der Uhr: Repunzierung

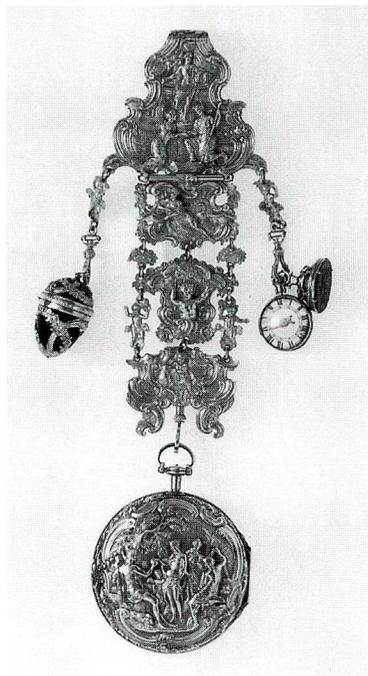
(A im Rhombus) für ältere Goldarbeiten Wien, 1806/07.

Peter Goujon

Innengehäuse. 1767

Das Übergehäuse zeigt auf der Rückseite die Darstellung des Parisurteils in einem für Moser typischen, axialsymmetrischen Rahmen von aus- und einschwingenden Rocailles. Auf der linken Seite, mit dem Rücken zu Merkur, sitzt Paris und übergibt Venus den begehrten Apfel. Sie wird vom kleinen Amor begleitet. Hinter ihr steht Juno, umgeben von Pfauen, vorne sitzt Athena, gekennzeichnet durch Helm, Schild und Lanze. Die übrigen Teile des aufklappbaren Gehäuses sind mit durchbrochenem Rankenwerk versehen.

Auch in dieser Arbeit erweist sich Moser als Meister des kleinen Formates und hervorragender Kunsthandwerker. Die zeitliche Einordnung ermöglicht sich anhand eines Vergleichsbeispiels, einer Goldtaschenuhr mit Übergehäuse und Uhrkette der Goldschmiede Garbett & Pell (Abb. 36a), welche, nach Ausweis der Marken, vor 1750 entstanden ist. Das Parisurteil auf der Rückseite des Uhrgehäuses stimmt bis ins Detail mit Mosers Darstellung überein. Entweder beziehen sich beide Schöpfungen auf ein gemeinsames Vorbild oder, was wahrscheinlicher ist, Garbett & Pell benützten eine Zeichnung von oder



36a John Garbett & James Pell, London  
Übergehäuse und Kette zu einer  
Goldtaschenuhr. Vor 1750  
H. 17,5 cm  
Schweizerisches Landesmuseum Zürich



36b Georg Michael Moser  
Classical Wedding, Federzeichnung,  
laviert. Dm. 5,6 cm  
Victoria & Albert Museum London

Unter der Glocke: Stadtmarke London 1767

und Meistermarke (PG unter Fisch)

Gold, getrieben, graviert und ziseliert. Dm. 4,9 cm; 37 g

William Webster

Werk

Bezeichnet auf dem Werk: «Wm Webster, Exchange Alley»

und auf dem Staubschutz: «Wm Webster, London Nr. 2702».

Erworben 1990, Auktion Sotheby's, Zürich.

Inv. 51020

nach Moser (Abb. 36b), der zu jener Zeit in London eine Zeichenschule betrieb und auch mit der St. Martin's Lane Academy verbunden war.

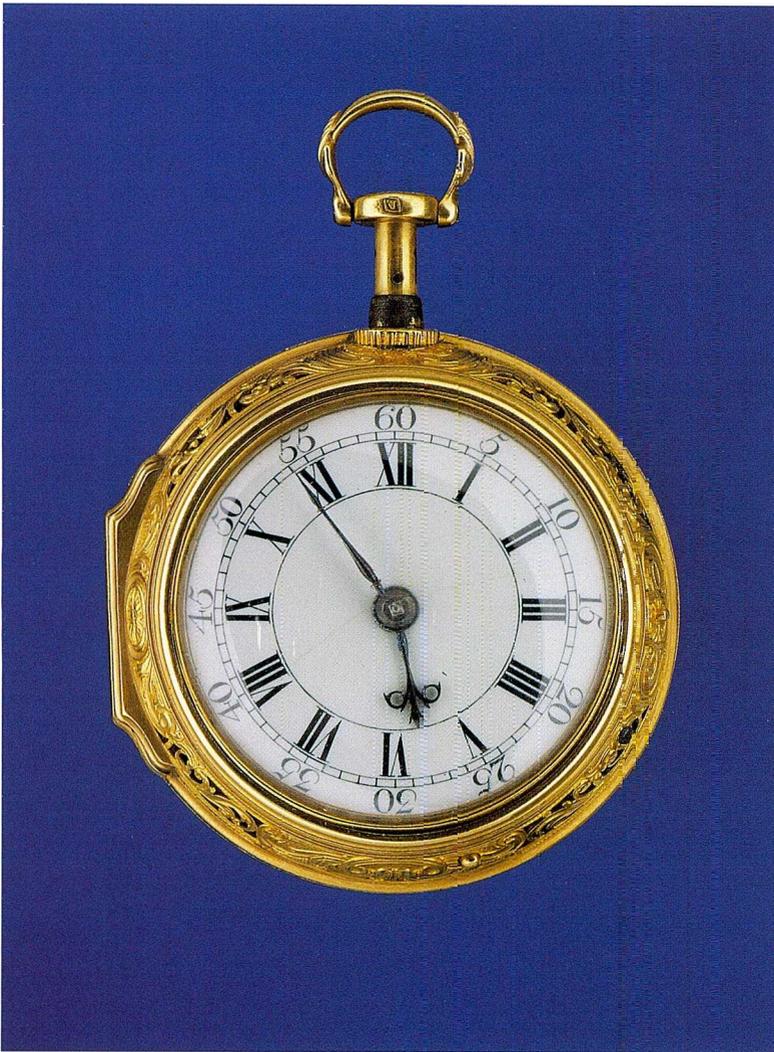
Ebenso wie das Necessaire (vgl. Nr. 35) konnte die Taschenuhr an einer in die Westentasche gesteckten Uhrkette befestigt werden, wie sie beim Vergleichsbeispiel von Garbett & Pell erhalten geblieben ist. HPL

Die zum Übergehäuse gehörende Taschenuhr ist rund zwanzig Jahre später entstanden. Das weisse Emailzifferblatt trägt römische Stundenzahlen und arabische Minutenzahlen im Fünfer-Abstand. Gebläute Poker- und Beetle-Zeiger geben die Zeit an. Das Goldgehäuse ist seitlich mit floralen Mustern verziert und filigran durchbrochen. Um den Befestigungspunkt des Pendants ist eine Landschaftsszene mit burgähnlichem Gebäude graviert, gegenüber, am Gehäuseverschluss, befindet sich eine «Fratze».

Das Werk, mit Antrieb über Kette und Schnecke, ist feuervergoldet. Die Federvorspannung erfolgt mittels Wurm- schraube. Die obere Platine ruht auf fünf runden Pfeilern und ist verstiftet. Der Unruhkloben, ornamental-floral graviert und durchbrochen, ist mit einer Schraube befestigt. Als oberes Un-



36c Die Hauptteile der Taschenuhr von Moser/Goujon/Webster:  
Innengehäuse und Werk, Staubschutz, Übergehäuse



ruhlager dient ein Diamant-Deckstein in Stahlchaton. Das aus Silber gefertigte Regulierzifferblatt und das Reguliersegment (Rücker) werden durch eine separate, im Stil des Unruhklobens gravierte und durchbrochene, auf die Platine geschraubte Brücke gehalten und geführt.

Das Schlagwerk ist – entgegen früherer Annahmen – als ein Halb-Viertel-Stunden-Repetierwerk zu bezeichnen. Es schlägt jeweils nach Niederdrücken des Pendants die Stunden mit einem Ton und die Viertelstunden mit einem Doppeltönen auf eine im Gehäuse montierte Glocke. Ein zusätzlicher Einzelton ist dann zu vernehmen, wenn von einer angebrochenen Viertelstunde bereits mehr als die Hälfte verstrichen ist. Somit lässt sich die geschlagene Uhrzeit auf  $7\frac{1}{2}$  Minuten genau erkennen. Ein Beispiel: Zeigt die Uhr auf dem Zifferblatt fünf Minuten vor sechs Uhr, ertönen nach dem Niederdrücken des Pendants fünf Glockenschläge für die vergangenen fünf Stunden, drei Doppelschläge für die drei verstrichenen Viertelstunden und schliesslich noch ein einzelner Glockenschlag, weil das letzte Viertel schon zu mehr als der Hälfte überschritten ist. Halb-Viertel-Stunden-Schlagwerke waren in der Konstruktion kompliziert und in der Herstellung aufwendig, weil sich einige Hebel nicht nur in einer Ebene bewegten, sondern auch noch axial in eine zweite verschoben werden mussten. Mit einem kleinen Hebel – zwischen den Ziffern 5 und 6 unter dem Glasrand heraus-

schauend – war es möglich, den Weg des Hammers so zu begrenzen, dass er nicht die Glocke erreichte. Dies war vor allem nachts von Vorteil, um andere durch den lauten Glockenschlag nicht zu stören. Die Uhr in der Hand haltend, spürte man das Schlagen, ohne es zu hören. Bei der vorliegenden Uhr ist der besagte Hebel ausgebaut worden.

Das Uhrwerk besitzt eine frühe Zylinderhemmung mit Messing-Zylinderrad. Die Zylinderhemmung war erst 1720 von George Graham gebrauchsfähig gemacht worden, und nur besonders begabte Uhrmacher waren handwerklich in der Lage, diese – für damalige Verhältnisse sehr schwierige Hemmung – funktionstüchtig herzustellen. Sie galt damals als das Beste, was man in Taschenuhren einbauen konnte, und war der sonst üblichen Spindelhemmung weit überlegen.

Innerhalb des Gehäuses ist das Werk von einem Staubschutz umgeben. Dieser ist auf dem Werk verriegelt und zeigt je eine Öffnung für den Schlüsselaufzug, das Regulierzifferblatt und den Hammer des Schlagwerkes. RM

Literatur:  
 Arthur G. Grimwade, London  
 Goldsmiths 1697–1837, London 1976,  
 S. 315. – Rococo: Art and Design in  
 Hogarth's England, Ausst.-Kat. Victoria  
 & Albert Museum, London 1984

Hans Rudolph (1679–1742),  
Hans Heinrich I. (1687–1759)  
oder Johann Jakob I. Speissegger (1691–1763)

37 **Helmkanne. Um 1720**

Silber, getrieben, gegossen, ziseliert, graviert.

H. 24,5 cm. 725 g.

Stadtmarke (Bockskopf) und Meistermarke

Speissegger (Storch) auf Kanne, links und rechts des Henkels.

Drei Angehörige der Goldschmiededynastie Speissegger waren zum Zeitpunkt der Entstehung der Kanne in Schaffhausen tätig. Hans Rudolph wird als Silbredsler, also Verfertiger von kleinen Sachen, bezeichnet, eine Einschränkung, die laut Akten nicht immer auf ihn zutrifft. Trotzdem ist es eher unwahrscheinlich, in ihm den Verfertiger eines derart ambitionierten Stückes zu sehen. Somit kommen eher Hans Heinrich I. und Hans Jakob I. als Urheber in Betracht, wobei Hans Heinrich wiederum, laut Archivalien, die bedeutendere Rolle im lokalen Handwerk gespielt hat und somit für diesen Auftrag gut in Frage käme.

Wie das zum Vergleich abgebildete Augsburger Beispiel (Abb. 37a) zeigt, gehörte zu unserer Kanne ehemals ein Becken. Diese Garnituren, die ursprünglich dem alten Zeremoniell des Handwaschens bei Tisch dienten, erfreuten sich damals einiger Beliebtheit, hatten aber durch das Aufkommen von Gabel und Serviette bloss noch repräsentativen Charakter.

Erworben 1991, Auktion Sotheby's, Genf.  
Vor 1978 Sammlung Jürg Stockar, Zürich.  
Inv. 51022

Es erstaunt nicht, dass wir in den Zunft- und Klosterinventaren der Barockzeit Eintragungen über «Lavor und Kanten» finden. Allein der Schaffhauser Goldschmied Läublin hat drei Garnituren an die Klöster Salem, Rheinau und Muri geliefert; der Vermerk «godronierte Arbeit» beim Stück für Abt Gerold II. Zurlauben von Rheinau lässt an die Godrons und feine Ziselierarbeit unserer Kanne denken, und die im selben Jahr 1702 von Abt Placidus Zurlauben in Muri bestellte Garnitur dürfte dem Repräsentationsbedürfnis des frisch in die Reichsfürstenwürde erhobenen Kirchenmannes entsprochen haben.

Der Vergleich mit der Augsburger Garnitur zeigt, wie der Schaffhauser Speissegger sich an Vorbildern der damals führenden Silberstadt orientiert hat. Möglicherweise dienten ihm auch gedruckte Augsburger Vorlageblätter zur Anschauung. Mit leichter Verspätung nimmt er die sich um 1700 in Augsburg durchsetzende Ornamentik auf, die in Frankreich ihren Ursprung hat.

HPL



37a Johann Daniel Schäffler, Augsburg  
Kanne und Becken. Um 1700–1705  
Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien

Literatur:

*Dora Fanny Rittmeyer*, Hans Jakob Läublin, Goldschmied in Schaffhausen 1664–1730, Schaffhausen 1959, S. 39f., S. 47f. – *Alain Gruber*, Gebrauchssilber des 16. bis 19. Jahrhunderts, Fribourg 1982, S. 83–89. – *Carl Ulmer*, Geschichte der Goldschmiede von Schaffhausen, Manuskript 1991, S. 75f., 300–308.



Johann Caspar I. (1719–1778),  
Johann Conrad (1720–1789)  
oder Johann Jakob II. Speissegger  
(1722–1789)

**38 Wasserkessel. Um 1765**

Silber, getrieben und gegossen;  
originaler geschnitzter Holzgriff. H. 24,5 cm. 1000 g.  
Auf dem Boden Stadtmarke Schaffhausen (aufrechter  
Steinbock) und Meistermarke Speissegger (Storch).

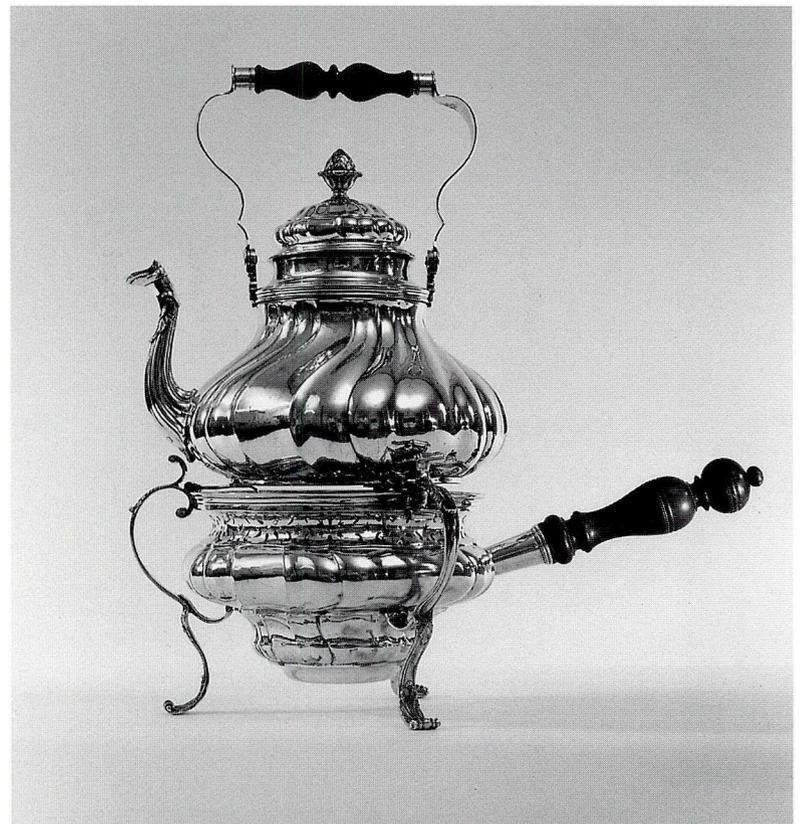
Auch hier lässt die Speissegger-Marke nicht auf einen einzelnen Meister dieser Goldschmiededynastie schliessen. Die drei oben Genannten sind in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nebeneinander tätig. Anhand der Umrandung der Meistermarke lässt sich allerdings sagen, dass der Verfertiger des Wasserkessels auch die Teekanne mit Wappen Wessenberg-Ampringen und die 1992 von der Sturzenegger-Stiftung erworbene Kaffeekanne, beide im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, geschaffen hat.

Der gedrückte bauchige Korpus zeigt die vielen Schaffhauser Gefässen jener Zeit gemeinsamen, profilierten und gedrehten Längszüge, die sich auch auf dem Deckel fortsetzen. Dieser wird bekrönt durch einen Putto, der in der Linken eine Teetasse auf Untersatz hält, womit auf die Verwendung des Kessels zur Teezubereitung angespielt wird. Der Henkel bildet gleichsam den Rahmen, in dem der Putto steht. Zum Wasserkessel gehörte ehemals ein Rechaud, wie es sich beim Beispiel des Baslers Johannes Fechter (Abb. 38a) erhalten hat.

Tee wurde im 17. Jahrhundert, der Zeit seiner allmählichen Verbreitung in Europa, zunächst in der Tasse aufgegossen. Erst um die Wende zum 18. Jahrhundert kamen eigens für den Tee geschaffene Kannen auf, vorerst in Porzellan und später in Silber. Sie blieben gebräuchlich bis heute, ebenso wie, weniger häufig, der Wasserkessel.

Unser Beispiel mag zusammen mit einer Teekanne verwendet worden sein oder auch direkt zum Aufgiessen in der Tasse, wie es der als Deckelknopf dienende Putto nahelegt. HPL

Erworben 1987, aus einer Zürcher Privatsammlung.  
Ehem. Besitz von Johann Konrad von Waldkirch  
(zum Hirschen), der um 1765 Kleophea Veit heiratete.  
Inv. 33451



38a Johannes Fechter  
Wasserkessel auf Rechaud. Um 1750/60  
Historisches Museum Basel

Literatur:  
*Alain Gruber*, Gebrauchssilber des  
16. bis 19. Jahrhunderts, Fribourg  
1982, S. 92–106. – *Carl Ulmer*,  
Geschichte der Goldschmiede von  
Schaffhausen, Manuskript 1991,  
S. 75f., 300–308.



## Hans Georg II. Schalch (1700–1784)

### 39 Senfkrüglein. 3. Viertel 18. Jahrhundert

Silber, getrieben und gegossen. H. 11,7 cm. 110 g.

Auf dem Boden und am Deckel Stadtmarke Schaffhausen (Bockskopf) und Meistermarke GS.

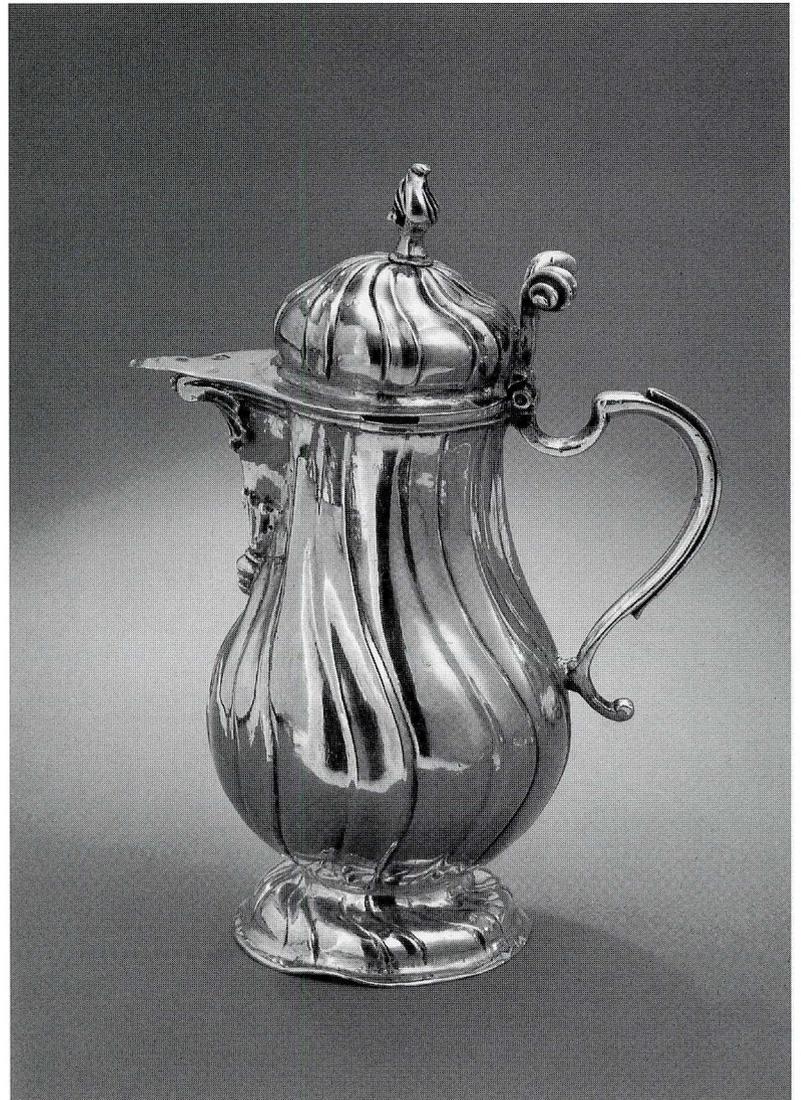
Erworben 1988, Auktion Sotheby's, Genf.

Vor 1988 Sammlung Marianne Bodmer, Rüschtikon.

Inv. 33614

Hans Georg II. ist bisher der einzige Angehörige der vornehmlich im 18. Jahrhundert blühenden Goldschmiededynastie Schalch, dessen Werk fassbar ist. Wir kennen aber fast nur kirchliche Arbeiten von ihm. Obwohl er Protestant war, muss sein Ruf so gut gewesen sein, dass seine Dienste vom Bodensee bis in die Innerschweiz in Anspruch genommen wurden. Der Umstand, dass sonst kein Stück Tafelsilber von Hans Georg II. Schalch bekannt ist und dass es sich um ein in diesem Material selten gefundenes Formstück handelt, verschafft diesem Krüglein eine besondere Bedeutung. Eigentlich ist es eine Miniaturausgabe einer Augsburger Kaffeekanne. Die Verwendung als Senfgefäß ist einzig abzuleiten von der Ausparung am Gefäßrand, die einem Löffelstiel Platz bietet. Diese belehrt uns zugleich über die damalige Entwicklung in der Zubereitung des Senfs: Während der Ausguss auf einen flüssigen Zustand des mit Essig, Honig oder Most angerührten Senfpulvers verweist, spricht der Löffelausschnitt für die verfestigte Paste, wie sie im Laufe des 18. Jahrhunderts üblich wurde.

HPL



#### Literatur:

*Dora Fanny Rittmeyer*, Beiträge zur Geschichte des Goldschmiedehandwerks in Schaffhausen, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 24/1947, S. 5–39. – *Alain Gruber*, Gebrauchssilber des 16. bis 19. Jahrhunderts, Fribourg 1982, S. 175–178. – *Carl Ulmer*, Geschichte der Goldschmiede von Schaffhausen, Manuskript 1991, S. 72–74, 266–280.

## Johann Rudolf I. Huber (1703–1788)

### 40 Teekännchen. Um 1770

Silber, getrieben und gegossen; innen vergoldet.

Originaler, alt geflickter Holzgriff.

H. 11,5 cm. 440 g.

Auf dem Boden Stadtmarke Schaffhausen (Bockskopf) und Meistermarke RH.

Erworben 1988, Kunsthandel Payer, Zürich.

Inv. 51021

Johann Rudolf I. Huber dürfte der Schaffhauser Goldschmied des 18. Jahrhunderts sein, von dem am meisten Arbeiten, vornehmlich Tafelsilber, bekannt sind. Ein fast identisches Gegenstück befindet sich bereits in der Sammlung des Museums zu Allerheiligen (Inv. 16583).

Im Innern weisen die Vergoldung und das Sieb beim Ausguss auf die Verwendung als Teekanne hin. Die Birnform ist ebenfalls charakteristisch, wobei die Version, bei der sie gleichsam auf den Kopf gestellt ist, seltener und später erscheint und auf die Zeit des Rokoko, um 1750–1770, eingrenzbar ist. Die Vor-

lage liegt wohl im Bereich des Porzellans, wo die entsprechende Form gegen 1740 in der Manufaktur Meissen aufkommt.

Die profilierten, leicht gedrehten Längszüge auf dem Gefäßkörper scheinen typisch für Schaffhausen. Abgesehen von Basler Beispielen treffen wir sie selten bei Schweizer Kannen, sehr oft aber bei solchen aus Augsburg an. Dort dürften die Schaffhauser Goldschmiede ihre Anregung bekommen haben, wenn auch der Ursprung bei französischen Silberarbeiten um 1730/40 zu suchen ist.

HPL



Literatur:  
*Rainer Rückert*, Meissener Porzellan 1710–1810, Ausst.-Kat. Bayerisches Nationalmuseum München 1966, Nr. 238. – *Carl Ulmer*, Geschichte der Goldschmiede von Schaffhausen, Manuskript 1991, S. 164–166.

## Unbekannter Meister

### 41 **Bucheinband. 2. Viertel 18. Jahrhundert**

Silber, vergoldet. 18 x 12,8 cm; 3 cm hoch.

Zum Gesangbuch: «Auserlesene Psalmen und geistliche Lieder für die evangelisch-reformirte Kirche des Kantons Schaffhausen», Schaffhausen bei Murbach und Gelzer, Buchdrucker, 1841.

Erworben 1987, aus einer Zürcher Privatsammlung.

Ehem. Besitz von Bürgermeister

Ferdinand von Waldkirch (1798–1861).

Inv. 33452

Das Gesangbuch von 1841 wurde dergestalt gebunden, dass ein hundert Jahre älterer silberner Einband wiederverwendet werden konnte. Dieser besteht aus Vorder- und Rückseite mit ausgesägtem und graviertem Rankenwerk als Rahmen sowie einem von Ranken gerahmten Medaillon, das in der Mitte appliziert ist. Auf dem Buchrücken befindet sich ein drittes Medaillon, welches gleich wie die Abschlüsse oben und unten mit den Rahmen der Deckel verstiftet wurde. Zwei Buchschliessen vervollständigen die Fassung. Die gravierten Frauenfiguren auf den Medaillons stellen die drei theologischen Tugenden mit ihren spezifischen Attributen dar: Glaube (Kelch und Kreuzstab) auf der Vorderseite, Liebe (zwei Kinder) auf der Rückseite und Hoffnung (Anker) auf dem Buchrücken. Diese Darstellungen machen deutlich, dass der Einband schon in seiner Erstverwendung für ein Gesangbuch gedient hat. Dessen Erscheinung

mit stoff- oder lederbezogenen Deckeln, welche die Durchbrucharbeit zur Geltung kommen lassen, dürfte dem jetzigen Buch ähnlich gewesen sein. Man kann annehmen, dass die ungemerkte Goldschmiedearbeit in Schaffhausen hergestellt wurde.

Das Gesangbuch gehörte in die private Sphäre des Benutzers oder der Benutzerin. Es konnte ein Tauf-, Konfirmations- oder Hochzeitsgeschenk sein; dementsprechend hatte es einen persönlichen Wert und wurde in diesem Sinne auch weitergegeben. So ist es nicht erstaunlich, dass ein neues Gesangbuch die ehemalige Hülle eines abgenutzten und altmodisch gewordenen Exemplares bekam, das wohl in der Familie vererbt worden war. Dazu kommt, dass die barocke Ornamentik dem Zeitgeschmack der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder recht gut entsprach.

HPL



## Lorenz Spengler (1720–1807)

### 42 Pokal. 18. Jh.

Elfenbein, geschnitzt und gedrechselt.

H. 40 cm (Relief 12 cm).

Erworben 1991, von Lina Jensen-Stage (Nachfahrin Spenglers) in Thisted (Dänemark).

Inv. 33893

Lorenz Spengler gehörte zu den berühmten, im Ausland tätigen Schaffhauser Künstler-Persönlichkeiten. Er lernte das Kunsthandwerk des Kunstdrechslers bei J. M. Teuber in Regensburg und wanderte 1743 als 23jähriger nach Kopenhagen aus. Bereits zwei Jahre später wurde er königlich-dänischer Hof-Kunstdrechsler. Von 1771 an war er zudem Verwalter der königlichen Kunstammer. Spengler, der zu seiner Zeit zu den führenden Kunstdrechslern zählte, arbeitete vor allem mit Elfenbein, gelegentlich auch mit Bernstein. Zahlreiche Elfenbeinpokale sowie ein bernsteinerne Kronleuchter befinden sich im Schloss Rosenborg in Kopenhagen; einige Werke sind im Museum zu Allerheiligen. Spengler war vielseitig begabt. Er stellte auch



42a Lorenz Spengler  
Kleiner Humpen  
Elfenbein. D. 9,5 x 7,8 cm, H. 11 cm  
Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

künstliche Zähne aus Elfenbein her, ferner eine Elektrisiermaschine für Heilbehandlungen. Nebst seinem Hauptberuf als Kunstdrechsler war er als Naturforscher tätig; er sammelte Mineralien. Vor allem seine Konchyliensammlung, die zunächst im Schloss Rosenborg und später im Zoologischen Museum der Universität Kopenhagen untergebracht war, erlangte europäische Berühmtheit.

Der neuerworbene Elfenbeinpokal – «Frölich-Pokal» benannt nach dem Namen von Spenglers dänischen Nachkommen – war bis 1991 in Familienbesitz. Er ist vermutlich das letzte wichtige Werk des Künstlers, das sich noch in Privatbesitz befand. Der Pokal ist aus verschiedenen Stücken zusammengesetzt. Er steht auf drei Füßen, die Kopf und Klauen eines Raubvogels nachgebildet sind und oben in Voluten auslaufen. Boden und Deckel sind kunstvoll in Korbflecht- und Spitzenmustern gearbeitet. Zwischen den Füßen sind Ketten angebracht, in deren Mitte ein feinstgedrehselt Perpendikel hängt. Das Gefäß wird bekrönt von einer plastischen Figurengruppe, bestehend aus einem Kind mit einem Truthahn als Spielgefährten. Der Gefäßkörper ist mit einem Hochrelief geschmückt, das Szenen aus der Io-Sage wiedergibt: Zeus hatte Io in eine Kuh verwandelt, um sie vor seiner eifersüchtigen Gemahlin Hera zu schützen. Diese jedoch liess Io durch einen alles sehenden Argos überwachen. Im Auftrag des Zeus befreite Hermes Io, nachdem er Argos durch sein Flötenspiel eingeschlafert hatte. Auf dem Reliefbild sind in der oberen Zone Zeus und der Götterbote im Fluge dargestellt. Die beiden Hauptszenen zeigen auf der einen Seite Hermes beim Flötenspiel, zusammen mit dem eingeschlafenen Argos, auf der anderen Seite Hera, welche im Begriffe ist, die befreite Io in Raserei zu versetzen. Interessant ist, dass sich ein fast identisches Elfenbeinrelief auf einem Humpen in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) befindet (Abb. 42a).<sup>1</sup>

Der Pokal wird demnächst in einer Monographie über Lorenz Spengler umfassend dargestellt, die Eugen v. Philippovich im Auftrag der Sturzenegger-Stiftung bearbeitet. GS

<sup>1</sup> Christian Scherer, Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung, Leipzig 1931, Kat. Nr. 382, Tafel 59, Text S. 123.

Literatur:  
C. H. Vogler, Der Künstler und Naturforscher Lorenz Spengler aus Schaffhausen, VIII. Neujahrsblatt des Kunstvereins und des Historisch-Antiquarischen Vereins zu Schaffhausen, 1898/99. – Eugen von Philippovich, Lorenz Spengler, in: Schaffhauser Biographien IV, 1981 (Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, Band 58), S. 307–312.



Hans Caspar Schalch (1672 – vor 1740)

43 **Teller. 1. Hälfte 18. Jh.**

Zinn, graviert. D. 26,7 cm, H. 3,3 cm.

Erworben 1988, aus deutschem Privatbesitz.

Inv. 33491



Der breitrandige Teller («Breitrandteller» oder «Breitrandplatte») ist reich verziert mit graviertem Ranken- und Blütenwerk sowie zwei Muscheln. Das Innenbild zeigt einen Raubvogel auf einem Bouquet mit Früchten und Blumen. Die Marke befindet sich auf einer der gravierten Muscheln. Das HCS weist auf den Schaffhauser Zinngiesser Hans Caspar Schalch hin. Mit seiner Schaffenszeit korrespondiert auch die zeitliche Einordnung des Stückes, das vom Stil her in der ersten Hälfte des

18. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Eine parallele, jedoch etwas grössere Arbeit mit ähnlichen Dekorationen von H. C. Schalch besitzt das Schweizerische Landesmuseum.<sup>1</sup> GS

<sup>1</sup> Vgl. *Hugo Schneider, Zinn, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich 1970, S. 228, Abb. 710, LM 101.190.* – Bei der bisher Hans Conrad II. Schalch

zugeschriebenen Platte müsste es sich, nach Aussage von Paul Kneuss, ebenso eher um eine Arbeit von Hans Caspar Schalch handeln.

## Hans Conrad Flach (1616?–1682)

### 44 Mörser

Bronzeguss. D. 24 cm, H. 24 cm.

Erworben 1989, Auktion Uto-Auktions AG, Zürich.

Inv. 33844



Der grosse Apotheker-Mörser ist in der Mittelzone, in der die beiden Henkel angebracht sind, beidseitig geschmückt mit zwei Wappen und Girlanden. Weitere Zierelemente sind auf der einen Seite Akanthusblätter, auf der anderen je zwei Engeln. Die Bildzone wird oben und unten durch einen umlaufenden Fries mit Ranken-Ornamenten gerahmt, die mit Schablonen aufgetragen wurden. Der untere Fries ist viermal abgewickelt und zeigt in der Mitte jeweils eine männliche Maske. Die Henkel haben Delphin-Form. Das Alter des Mörsers sowie die Auftraggeber und ersten Besitzer des stattlichen Gefässes ergeben sich aus den beiden Allianz-Wappen mit den Motiven «Löwe» und «Stern/Mondsichel». Diese Wappen verweisen auf die beiden Schaffhauser Familien Im Thurn und Seiler.<sup>1</sup> Die Allianz bezieht sich auf das Ehepaar Beat Wilhelm Im Thurn (1622–1673), St. Blasischer Amtmann, und seine Frau Margaretha Seiler aus dem Spiegel (1628–1707). Er ist der Sohn des Eberhard Im Thurn und der Elisabeth Stokar, sie die Tochter des Heinrich Seiler und der Margaretha Mäder. Eine genauere Fixierung der Entstehungszeit des Mörsers ergibt sich durch das Heiratsdatum im Jahre 1644 und den Tod des B. W. Im Thurn im Jahre 1673.

Als Hersteller bietet sich der 1682 verstorbene Schaffhauser Glockengiesser Hans Conrad Flach an. Von ihm stammen eine 1661 für Tengen gegossene Glocke sowie eine Hallauer Glocke aus dem Jahre 1662, welche mit den gleichen Ornamenten wie der Mörser geschmückt sind. Ein ähnlicher Mörser befindet sich im Schweizerischen Landesmuseum.<sup>2</sup> Jener wurde laut Inschrift 1639 gegossen und gehörte dem Schaffhauser Ehepaar Martin Wagner und Anna Maria Eltz. GS

<sup>1</sup> Die genealogischen Angaben stützen sich auf Notizen des 1992 verstorbenen Carl Ulmer.

<sup>2</sup> Inv. Nr. LM 6487, vgl. *Otto Stiefel*, Schaffhausens Glocken- und Geschützgiesser vom 14. bis ins späte 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 26, Heft 2, 1969, S. 83/Abb. 23.

Unbekannt

45 **Barocktor. 18. Jh.**

Schmiedeisern. Max. H. 183 cm, B. 160 cm.

Erworben 1989, aus Schweizer Privatbesitz.

Inv. 51023



Das in seinen Proportionen wohlausgewogene und zurückhaltend ornamentierte Tor setzt sich zusammen aus zwei festen Seitenteilen und zwei Flügeln mit gewölbtem Mittelteil. Spiralornamente bilden die dominierenden Zierelemente. Die seitlichen Zwickel des Sockelteils sind mit je einer Rosette gefüllt.

In der Mittelachse der Torflügel befinden sich je ein zentrales Vierblattnamant sowie oben und unten ein Blütenkelch.

Das Tor ist schwarz bemalt; die Blätter und Blüten zeigen Reste von Vergoldung.

GS

Unbekannt

46 **Refektoriumstisch. 17. Jh. (?)**

Eiche. H. 80 cm, L. 531 cm.

Erworben 1989, aus Privatbesitz.

Inv. 51022



Bei der Erwerbung des Refektoriumstisches, der laut Angaben des Händlers ursprünglich aus einem Stift bei Aachen stammen soll, schlug das Pendel zugunsten Schaffhausens aus. Denn der Verkäufer stand bereits in Verkaufsverhandlung mit Umberto Eco! Nun bleibt dem alten Möbel verwehrt, in die hohe Literatur einzugehen; statt dessen bereichert es an seinem neuen Ort den gotischen Speisesaal des ehemaligen Benediktinerklosters Allerheiligen und empfängt mit Würde die Besucher des Museums.

Der Tisch aus Eichenholz wird getragen von drei breiten geschwungenen Füßen (Dicke 7,5 cm). Diese sind durch eine mit Keilen befestigte Traverse (Dicke 7,5 cm) miteinander verbunden. Das Tischblatt besteht aus zwei 30 cm breiten und 4 cm dicken Brettern, die durch Holzdübel an den Füßen befestigt sind. Die Oberfläche des Tisches ist stark abgenutzt und weist zahlreiche Kritzeleien, Namen und Sprüche auf.

Der Tisch fügt sich in seinem Stil auf ideale Weise in die stille Atmosphäre des im Jahre 1496 gebauten gotischen Refektoriums ein.

## Schaffhausisch

### 47 **Geräte des alten Handwerks und Kunsthandwerks. 18./19. Jh.**

Erworben 1987 bis 1990, aus dem Kunsthandel.

Im Zusammenhang mit der Präsentation der alten Zünfte, des alten Handwerks und Kunsthandwerks in der Historischen Abteilung konnte eine Reihe alter Geräte erworben werden. Diese einfachen Gebrauchsgegenstände des vergangenen Handwerks sind oft selbst durch Verzierungen künstlerisch veredelt worden.

Folgende Werkzeuge wurden erworben:

- Drei Breitäxte. 17./18. Jh.  
Inv. 33409, 33410, 33411
- Metzgerei-Geräte. 18./19. Jh.  
Metzgerstock. 1844, Inv. 33617  
Hackbeil. Inv. 33618  
Speckmühle. 18. Jh., Inv. 33619  
Wurstspritzen, Inv. 33620
- Block-Amboss  
Inv. 33627
- Feilenhauerei. 19. Jh.  
Inv. 33643
- Deichselhobel. 19. Jh.  
Inv. 33644
- Holz-Drechselmaschine. 19. Jh.  
Inv. 51024
- Wendelbohrer. 18. Jh.  
Inv. 33420
- Kienspanhalter. Ende 17. Jh.  
Inv. 33421
- Bankschraubstock. 18. Jh.  
Inv. 33543
- Wäschemange. 19. Jh.  
Inv. 33640
- Stockwinde, Wagner. 17./18. Jh.  
Inv. 33650
- Hausseilwinde. 17. Jh.  
Inv. 33651

GS

### III. Münzen und Medaillen

kommentiert von KW Kurt Wyprächtiger

# Diverse Stempelschneider und Münzmeister (9.–18. Jh.)

48 **132 Münzen und Medaillen**

Siehe Gesamtkatalog im Anhang

## Der Aufbau der Münz- und Medaillensammlung des Museums

Die museale Sammlungstätigkeit setzte in Schaffhausen erst Mitte des letzten Jahrhunderts ein. Vorher existierten zwar private Sammler,<sup>1</sup> doch wurden nach deren Tod die Sammlungen meist aufgelöst und veräussert. Der Historisch-Antiquarische Verein begann ab 1856 mit dem Aufbau einer öffentlichen Sammlung. Die Münzen und Medaillen dieses Vereins bilden immer noch einen wichtigen Bestandteil der heutigen Museumssammlung.

Bedingt durch die lange Präsenz der Römer in der Schweiz, sind etwa die Hälfte der Fundmünzen der Sammlung römischen Ursprungs. Die Zeit bis zum Ende des Weströmischen Reiches ist darum einigermaßen gut belegt. Aus dem nachfolgenden Frühmittelalter stammten bis vor kurzem nur wenige byzantinische Münzen. Durch den Fund eines merowingischen Schatzes in Schleithem<sup>2</sup> hat sich die Situation entscheidend verbessert. Die zwanzig kleinen Goldstücke bilden in der Schweiz den bedeutendsten Hortfund merowingischer Zeit und belegen eine frühmittelalterliche Geldwirtschaft, über die wir noch wenig wissen.

Die Sammlung umfasst auch eine beachtliche Zahl in Schaffhausen geschlagener Münzen sowie Stücke aus der Eidgenossenschaft. Die hoch- und spätmittelalterlichen Münzen des süddeutschen Raumes sind ein sehr wichtiger Sammlungsteil. Hier sei an den ausgedehnten Güterbesitz des Klosters Allerheiligen erinnert, welcher sich vom Breisgau bis in die Augsburger Gegend erstreckte.

Viele Münzen gelangten durch Schenkung in die Sammlung. Leider wurden aber auch historisch wichtige Einzelexemplare ihres Wertes wegen an Händler verkauft, erwähnt sei der Schatzfund von Osterfingen,<sup>3</sup> der etwa zur Hälfte liquidiert wurde. Durch diese bedauerlichen Verkäufe sowie durch die wenig systematische Sammeltätigkeit entstanden Sammlungslücken, die bis heute nicht geschlossen werden konnten. Dank der Sturzenegger-Stiftung ist es nun aber möglich, diese Lücken allmählich zu schliessen.

Ziel der Sammlung ist es einerseits, die Münzen, die im Schaffhauser Wirtschaftsleben umgelaufen sind, möglichst vollständig zu belegen, andererseits aber auch, die Hintergründe der Schaffhauser Münzprägung zu erhellen. Zudem sollen die Kunst der Stempelschneider (meist Goldschmiede) und die Arbeit der Münzmeister gezeigt werden.

Die nachfolgende kleine Münzgeschichte stellt einige der durch die Sturzenegger-Stiftung erworbenen Münzen und Medaillen vor.

## Münzen und Medaillen in Schaffhausen vom 9. bis zum 18. Jahrhundert

Am 10. Juli 1045 lässt König Heinrich III. in Köln zu Handen des Grafen Eberhard von Nellenburg eine Urkunde ausstellen, die diesem das Münzrecht «in villa Scafhusun» verleiht.<sup>4</sup>

Selbstverständlich laufen in Schaffhausen aber schon viel früher Münzen um. In den beiden letzten Jahrhunderten v. Chr. verwenden bereits die ansässigen Kelten eigenes Geld, wovon der Elektron-Stater<sup>5</sup> im Schweizerischen Landesmuseum Zürich zeugt, welcher bei Schaffhausen gefunden worden ist. Die eindringenden Römer bringen ein vollständig ausgebautes Münzsystem mit, das den mühsamen Tauschhandel ersetzt. Jegliche Ware kann nun mit Geld bezahlt werden. Römermünzen sind zu Hunderten zwischen Stein am Rhein und Schleithem gefunden worden, sie belegen eine Wirtschaftstätigkeit, wie sie erst wieder zu Beginn der Neuzeit erreicht wird.

Mit dem Zerfall des Weströmischen Reiches zerfällt auch dessen Währungssystem. Die in die Nordschweiz einströmenden Germanen sind wirtschaftlich weitgehend autark, d. h., der Bedarf an täglichen Gütern wird praktisch ausschliesslich auf ihren Höfen oder in ihren Siedlungen selbst gedeckt. Obwohl sich fast kein Geld mehr im Umlauf befindet, ist diese Zeit nicht völlig bargeldlos, wie der erwähnte Fund von Schleithem zeigt.

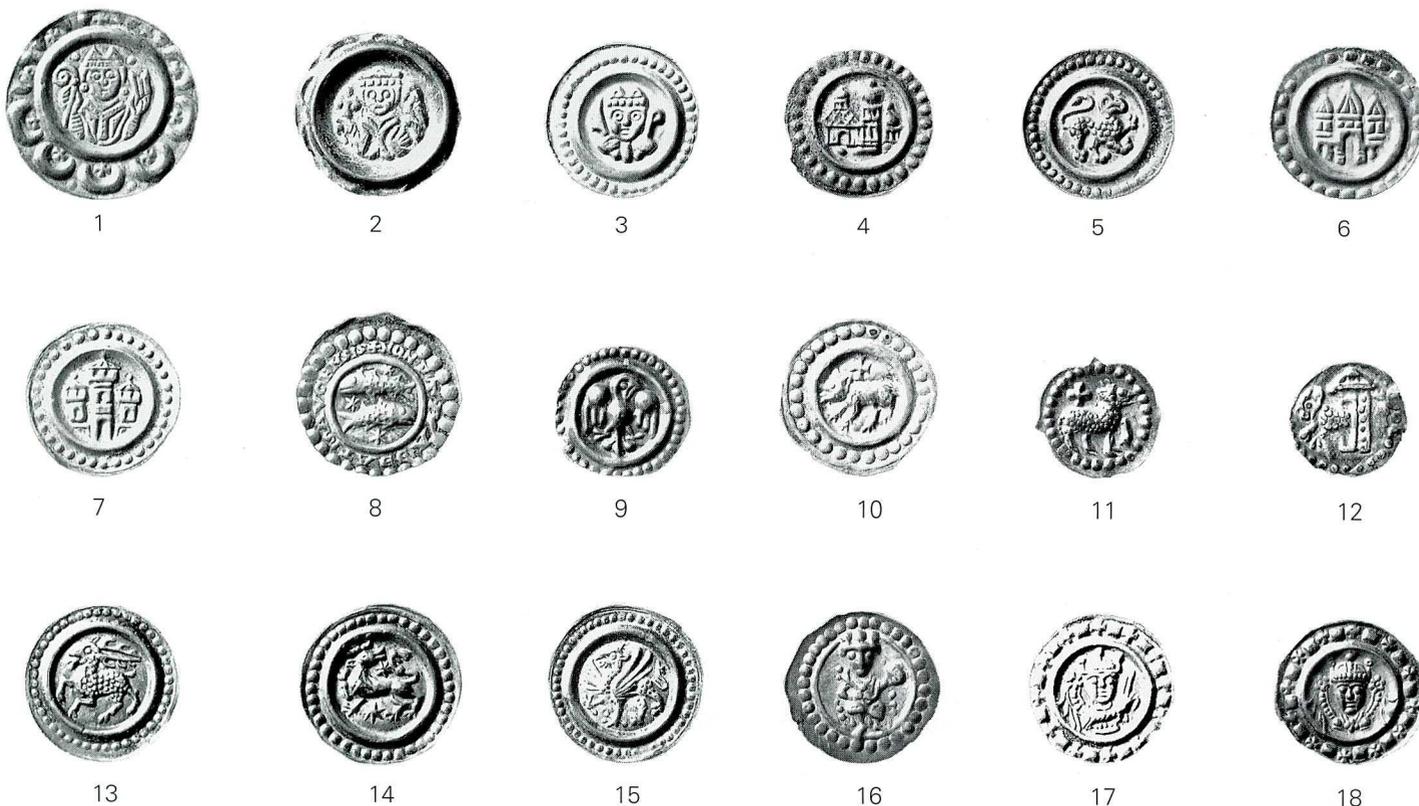
Zu den Abbildungen:  
Sofern nichts anderes vermerkt ist, sind alle Abbildungen im natürlichen Massstab (1:1) wiedergegeben.



48a Ludwig der Fromme,  
Denar, 814–840 (Kat. Nr. 10).



48b Schaffhausen,  
Pfennige um 1180/1190  
(Kat. Nr. 29 und 30). Die untere Münze  
stammt aus dem Barbarossa-Schatz.



48c Pfennige des Hochmittelalters.

1. Augsburg, Udalschalk von Eschenlohe, 1184–1202 (Kat. Nr. 2). 2. Donauwörth, Friedrich II., 1215–1250 (Kat. Nr. 9). 3. Konstanz, Eberhard II. von Waldburg-Thann, 1248–1274 (Kat. Nr. 15). 4. Leutkirch, um 1250–1270 (Kat. Nr. 16). 5. Memmingen, nach 1250 (Kat. Nr. 20). 6. und 7. Ravensburg, nach 1250 (Kat. Nr. 22 und 23). 8. Reichenau, Diethelm von Krenkingen, 1169–1206 (Kat. Nr. 25). 9. Rottweil, um 1200–1250 (Kat. Nr. 26). 10. St. Gallen, 1220–1250 (Kat. Nr. 27). 11. Schaffhausen, um 1250 (Kat. Nr. 33). 12. Schaffhausen, um 1300 (Kat. Nr. 34). 13. Sigmaringen-Helfenstein, Gottfried III., 1247–1263 (Kat. Nr. 119). 14. Überlingen, Friedrich II., 1215–1250 (Kat. Nr. 122). 15. Überlingen, um 1230–1250 (Kat. Nr. 123). 16. Ulm, Philipp von Schwaben od. Otto IV., 1198–1215 (Kat. Nr. 124). 17. und 18. Ulm, Friedrich II., 1215–1250 (Kat. Nr. 125 und 126).

Von einer regulären Geldwirtschaft kann aber erst wieder seit den Karolingern gesprochen werden. Pippin (751–768) und sein Sohn Karl der Grosse (768–814) ordnen das zerrüttete Finanzwesen, indem sie eine einheitliche Silberwährung schaffen. Der Denar (identisch mit dem Pfennig) ist die einzig ausgeprägte Münze. Das von den Karolingern eingeführte System (1 Pfund = 20 Schillinge = 240 Denare) hat sich in England bis 1970 gehalten! Von Karls Nachfolger Ludwig dem Frommen (814–840) und dessen Sohn Karl dem Kahlen (840–877) liegt je ein Denar vor. Ludwig der Fromme führt ein neues Münzbild ein. Es zeigt einen Tempel oder eine Kirchenfassade, die Umschrift lautet *XRISTIANA RELIGIO*. Dieser Typ wird in der Westschweiz

bis ins 13./14. Jh. weiterverwendet. Vor allem die Münzstätte St-Maurice, aber auch Nyon und Lausanne prägen solche Denare, meist mit vergrößertem Bild (Abb. 48a). Karl der Kahle greift auf einen Münztyp Karls des Grossen zurück – im Zentrum des Münzbildes prangt wieder das Karolusmonogramm.

Fehden im Innern des Karolingerreiches und äussere Krisen (Ungarn- und Normannen-Einfälle) lassen im 10. Jh. die königliche Zentralgewalt zerfallen. Verschiedene ehemalige Hoheitsrechte des Königs, darunter auch das Münzregal, gehen allmählich an die Stammesherzogtümer über. Mit der Macht ergreifung der sächsischen Kaiser gerät unser Gebiet an den Rand des politischen und wirtschaftlichen Geschehens. Im



48d Überlingen, um 1230–1250  
(Kat. Nr. 123, vergrössert).

Herzogtum Schwaben werden Münzen nur noch in wenigen Prägestätten geschlagen, so in Breisach und Zürich unter Herzog Hermann (926–949). Als Zahlungsmittel werden wie früher Salz, Korn, Wachs und, für grössere Beträge, abgewogene Edelmetalle verwendet.

Erst mit dem salischen Kaiserhaus (1024–1125) verändert sich wieder etwas im Münzwesen. Das Münzrecht für Schaffhausen wurde schon angesprochen. Ob in Schaffhausen unmittelbar nach 1045 Münzen geschlagen worden sind, entzieht sich unserer Kenntnis. Wir wissen jedenfalls nicht, wie diese Münzen aussehen! Im *Güterbeschrieb* des Klosters Allerheiligen aus dem frühen 12. Jh.<sup>6</sup> finden wir zwar Einnahmen von acht Talenten (Pfund) aus der Münze, doch lässt sich nicht feststellen, ob damit Einnahmen aus der Prägetätigkeit gemeint sind. Möglicherweise stammen sie aus dem Wechselgeschäft. Die erste als solche anzusprechende Schaffhauser Münze fällt nämlich

erst in die Regierungszeit des Staufers Friedrich I. Barbarossa (1155–1190) um 1160/70. Sie ist nur noch einseitig geprägt. Während das Rheintal, ab etwa Speyer flussabwärts, zusammen mit Bayern und Österreich am zweiseitig geprägten Pfennig festhält, stellen der übrige süddeutsche Raum bis Augsburg, das Bodenseegebiet und die Nordschweiz etwa zwischen 1160 und 1180 auf den einseitig geschlagenen Pfennig (Brakteat) um. In Thüringen hat diese Entwicklung bereits um 1130 begonnen.

Licht auf das deutsche Münzwesen der damaligen Zeit wirft der ab 1982 in den Münzhandel gekommene *Barbarossa-Schatz*.<sup>7</sup> Barbarossa führt den dritten Kreuzzug an. Er sammelt das Kreuzheer im Frühjahr 1189 in Regensburg, um auf dem Landweg ins heilige Land zu ziehen. Am 10. Juni 1190 ertrinkt er im südtürkischen Fluss Saleph (Göksu Nehir). Der Kreuzzug löst sich praktisch ergebnislos auf, obwohl Richard I. Löwenherz von England die Eroberung der Stadt Akkon gelingt. Vom *Barbarossa-Hort* konnten bis jetzt mehr als 7700 Münzen aufgelistet werden, darunter befinden sich auch mehrere Schaffhauser Münzen, geschlagen vor 1190 (Abb. 48b). Bis heute konnte nicht geklärt werden, ob Mitglieder des Schaffhauser Adels am Kreuzzug teilgenommen haben.

Die bunte Vielfalt im Münzwesen der Stauferzeit ist mit dem «Barbarossa-Schatz» schon angedeutet. Nachdem im 12. Jh. vorwiegend Bischöfe in den Genuss des Münzrechtes gekommen sind, verleiht Friedrich II. (1215–1250) dieses zunehmend auch an Städte. Münzschatze wie derjenige von St. Gallen-Rosenberg<sup>8</sup> zeigen, dass in einem fest umrissenen Münz-kreis Münzen unterschiedlicher Herkunft kursieren können. Während es vor 1190 im deutschen Reich etwa 200 Münzstätten gibt, sind es am Ende der Hohenstaufen (1268) über 450! Da jede Münzstätte mit eigenen Münzbildern und Symbolen prägt, hat dies eine bisher nie gesehene Münzbilderflut zur Folge (Abb. 48c, d). Bei einzelnen dieser schriftlosen Bilder-münzen sprechen wir von *redenden Wappen*. So kommen bei



48e Pfennige mit sog. *redenden Wappen*. 1. Lindau, um 1250 (Kat. Nr. 17).  
2. Ravensburg, Konrad IV., 1250–1254 (Kat. Nr. 24). 3. Ulm, Friedrich II., 1215–1250  
(Kat. Nr. 127).



1



2



3



4



5



6



48f Schaffhauser Grosssilbermünzen: 1. Taler 1550 (Kat. Nr. 50). 2. Taler 1551 (Kat. Nr. 53, Vorderseite). 3. Taler 1557 (Kat. Nr. 63, Vorderseite). 4. Taler 1621 (Kat. Nr. 85, Vorderseite). 5. Taler 1656 (Kat. Nr. 104, Vorderseite). 6. Halbtaler 1551 (Kat. Nr. 54).

Lindauer Münzen immer Lindenblätter oder Lindenzweige vor und bei Münzen aus Ravensburg meist die Burg. Bei bischöflichen oder äbtischen Geprägten werden meist die *Mitra bicornis* (der zweispitzige Bischofshut) und der Krummstab abgebildet. Bei Münzen, die der König schlagen lässt, befindet sich ein gekröntes Haupt auf dem Bild (Abb. 48e).

Die Epoche des *regionalen Pfennigs*<sup>9</sup> umfasst die gesamte Stauferzeit und geht darüber hinaus bis etwa 1330. Innerhalb der süddeutschen Münzkreise werden danach die heterogenen Währungen durch Münzverträge<sup>10</sup> zueinander in Beziehung gesetzt. Süddeutschland und die Nordschweiz halten für die folgenden fast zwei Jahrhunderte an der Prägung des einseitigen Pfennigs fest. Am Ende der Stauferzeit finden grosse soziale Veränderungen statt. Die Bürgerschaft erstarbt; einige Münzrechte müssen, durch Vertrag oder Usurpation, von den geistlichen Herren an die Städte abgetreten werden. In den Handels-

zentren Europas wächst der Bedarf nach geeigneteren Zahlungsmitteln als dem kleinen Pfennig.<sup>11</sup>

Unter dem Dogen Enrico Dandolo (1192–1205) wird 1202 in Venedig die Prägung des «Grosso matapan» im Wert von 12 Pfennigen veranlasst. Zur wichtigsten Silbermünze Mitteleuropas wird der in 1266 Frankreich geschaffene, etwa 4,2 Gramm schwere «Gros tournois». Dieser wird in schneller Folge durch geistliche und weltliche Herren in den Handelszentren und Messestädten nachgeahmt. Dasselbe geschieht mit dem erstmals 1252 in Florenz ausgegebenen Goldgulden, auch Floren (fl) genannt. Der Gulden wird nördlich der Alpen rasch zur Hauptmünze für grössere Beträge. Ab Mitte des 14. Jh. wird er auch von den Kurfürsten der Pfalz sowie den Erzbistümern Köln, Mainz und Trier ausgeprägt.

Besonders deutlich zeigt der bereits erwähnte Fund von Osterfingen, welche Münzen im frühen 15. Jh. in Schaffhausen

im Umlauf sind, und wie sich eine grössere Barschaft zusammensetzte. Die grosse Masse der 1056 gefundenen Münzen, nämlich 946 Stück, sind Pfennige (Brakteaten). Mit 423 Exemplaren stellt Zürich den grössten Anteil, gefolgt von Schaffhausen mit 208 Münzen. Ferner sind mit grösseren Mengen auch Tiengen, Zofingen, Luzern, Ravensburg, Solothurn, Bern und Villingen vertreten. Augenfällig ist, dass von den schwereren Münzsorten, abgesehen von drei Zürcher- und sieben Berner-Plapparten, alle Münzen aus dem «Ausland» stammen. Ein Goldgulden wurde in Basel, ein zweiter in Köln geprägt, diverse Groschen stammen aus Prag, Metz und Mailand. Am meisten *Grobmünzen* stellen die Herzoge von Mailand mit 35 Grossi.

Gegen Ende des 15. Jh. werden im Tirol bedeutende Silbervorkommen entdeckt. 1484 wagt Erzherzog Sigismund (1427–1496) die Ausgabe eines Halbguldiners in Silber. Diese Münze entspricht dem Wert eines halben Goldguldens. Die neue Münze wird sofort sehr gut aufgenommen, und weil Sigismunds Silbergruben unerschöpflich scheinen, wird er später *der Münzreiche* genannt. 1486 beauftragt er die Münzstätte Hall, auch ganze Guldiner in Silber zu prägen. Noch ergiebiger als die Tiroler Minen erweisen sich die böhmischen Bergwerke von Joachimstal, die im Besitz der Grafen von Schlick sind. Diese lassen ab 1518, als Äquivalent zum Guldiner, den Joachimstaler schlagen. Die etwas schwerfällige Bezeichnung Joachimstaler wird bald zu *Taler* gekürzt und lebt über verschiedene Zwischenstationen bis zum heutigen Dollar sprachlich fort. Der Taler bietet, mit einem Durchmesser von etwa 42 mm, einem Stempelschneider wesentlich mehr Möglichkeiten für die bildliche Darstellung als der kleine Pfennig.



48h Schaffhausen, 15-Kreuzer 1657 mit Gegenstempel (Kat. Nr. 106, Vergrösserung der Vorderseite).



48g Schaffhausen, Dukat 1618 (Kat. Nr. 83).

Die mächtigeren Stadtstaaten der heutigen Schweiz wollen nicht hinter der Entwicklung zurückstehen, und so beginnt Bern 1493 mit der Talerprägung; Zürich folgt 1512. Das wesentlich kleinere Schaffhausen gibt, obwohl es über den Salzhandel gute Beziehungen zu Hall hat, vorerst keine Taler aus. Es werden, nach sporadischen Pfennig- und Hellerprägungen in der zweiten Hälfte des 15. Jh., seit 1514 zweiseitig geprägte Batzen hergestellt. 1529 tritt Schaffhausen zum Protestantismus über. Das Kloster Allerheiligen wird definitiv aufgehoben, das Kirchensilber säkularisiert. Mehrfach wird Kirchensilber für die Münzherstellung eingeschmolzen, so gewiss auch 1550, als man sich doch noch zur Talerprägung entschliesst. Welcher der vielen Taler- und Halbtalerstempel der Jahre 1550 und 1551 vom bekannten *Ysengraber* (Stempelschneider) Lorenz Rosenbaum stammt, lässt sich nicht mehr ermitteln, weil auf den Münzen ein eindeutig zuweisbares Zeichen fehlt. Weitere Ta-

lerprägungen finden 1557, 1562 und 1573 (Guldentaler) statt, wahrscheinlich aber nur in kleinen Stückzahlen. Im 17. Jh., den Dreissigjährigen Krieg (1618–1648) ausnützend, erreicht der Talerausstoss zwischen 1620 und 1624 seinen Höhepunkt (Abb. 48f). Der letzte Taler aus der Schaffhauser Münzstätte trägt die Jahrzahl 1656.

Dass es bei den Schaffhauser Münzmeistern nicht immer mit «rechten Dingen» zu- und hergeht, beweist der Golddukat von 1618.<sup>12</sup> Obwohl diese Münze die Inschrift *MONETA NOVA AUREA SCAFVSENSIS* (Neue Goldmünze Schaffhausens) trägt, ist sie nicht von der Stadt selbst ausgegeben worden. Schaffhausen hat zu keiner Zeit ein Goldprivileg besessen. Der Stadtrat hat wahrscheinlich dem Münzmeister die Goldprägung auf dessen eigene Rechnung und Verantwortung hin überlassen. Die Seltenheit dieser Goldstücke zeigt auch, dass der Ausstoss derselben immer sehr klein gewesen ist. Der vorliegende Dukat ist die einzige bekannte Schaffhauser Münze dieses Jahrgangs (Abb. 48g).

Dubiose Zustände müssen auch bei der Herstellung der 15-Kreuzer, oder Örtlein, in den Jahren 1657/58 geherrscht haben. Der damalige Münzmeister Hans Heinrich Ammann führt nämlich den Auftrag der Stadt zu diesen Prägungen auf eine sehr sonderbare Weise aus. Die besagten Münzen kommen nicht nur in ungeheuren, unkontrollierbaren Mengen heraus, ihr Äusseres ist auch sehr unförmig, und viele derselben sind untergewichtig. Eine Probe der auffälligen Münzen durch den Zürcher Wardein Stampfer hat zwar den gleichen Feingehalt (Legierungsgüte) ergeben wie bei den Zürcher Stücken, doch wiegen die Schaffhauser 15-Kreuzer im Durchschnitt nur 5,34 statt der benötigten 7,34 Gramm. Nicht nur die Einwohner der Stadt lehnen die neue Münze ab, auch in den umliegenden Gebieten der Eidgenossenschaft und Süddeutschlands wird sie nicht angenommen. In Schaffhausen selbst versucht der Rat die Annahme der neuen Münze zu erzwingen, muss aber schliesslich, vor allem auch auf Druck der betroffenen Eidgenossen hin, einlenken. Ammann wird angewiesen, seine 15-Kreuzer einzuziehen, ihr Gewicht zu prüfen und die vollgewichtigen Münzen, mit einem Widderkopf kontermarkiert,<sup>13</sup> wieder in Verkehr zu setzen, die untergewichtigen Exemplare aber zu zerschneiden und einzuschmelzen.

Wie Ammann dabei vorgegangen ist, zeigt ein 15-Kreuzer aus unserer Sammlung (Abb. 48h). Obwohl das Stück mit seinen 5,136 g stark untergewichtig ist, trägt es die Kontermarke. Es ist anzunehmen, dass Ammann wahllos sämtliche 15-Kreuzer, deren er habhaft werden kann, kontermarkieren lässt! Selbstverständlich lehnt das Volk daraufhin sowohl markierte wie unmarkierte Münzen ab. Der Münzmeister hat



48i Schaffhausen, Schulprämie 1648 (Kat. Nr. 131).



48j Schaffhausen, Verdienstmedaille 1707 (Kat. Nr. 132, Rückseite).

sicher mit Protektion durch den Rat gerechnet, sonst wäre dieser Skandal unmöglich gewesen. Nach verschiedenen ähnlichen Untaten muss Ammann schliesslich Ende 1659 das Münzgerät abgeben, die Münzwerkstatt wird für fast zwanzig Jahre stillgelegt.

Die letzten Schaffhauser Münzen werden, nicht mehr im Namen der Stadt, sondern des Kantons, in den Jahren 1808 und 1809 in Bern geprägt. Zwar liebäugelt die Stadt auch nach 1680 immer wieder mit der Münzprägung und bestellt gelegentlich einen Münzmeister, münzt jedoch, abgesehen von einer unruhlichen Pfennigprägung zwischen 1720 und 1725, nicht mehr. Den Inhabern des Münzmeisteramtes bleibt lediglich das Prägen von medaillenartigen «Schulgeldlein» in kleinen Mengen. Diese Schulprämien, in der Schweiz vom 16. bis ins 19. Jh. geprägt, wurden für gute Leistungen an Schüler verliehen. Zur Förderung des Lerneifers tragen diese Medaillen mehr oder weniger sinnreiche Sprüche. Das vorliegende Stück zeigt auf der Vorderseite den nach links schreitenden Herakles mit Löwenfell, Keule und Bogen, verfolgt von den Reden dreier Schüler. Die Umschrift *ELOQVENTIA FORTITVDINE PRAESTANTIOR* lautet frei übersetzt: Beredsamkeit ist vortrefflicher durch Stärke. Auf der durch Rankenwerk verzierten Rückseite steht: *PRAEMIVM/DILIGENTIAE/+ANNO+/M:DC:XLVII*, ent-

sprechend: Fleissprämie, Jahr 1648. Sehr gut ist auf dieser Seite die zur Überprägung benützte Münze zu erkennen. Es handelt sich dabei um einen Schaffhauser-Dicken (Dritteltaler) des Jahres 1631 (Abb. 48i).

Nicht nur Schüler sind in den Genuss von Auszeichnungen gekommen, wie die Schaffhauser Verdienstmedaille von 1707 beweist. Auf der Vorderseite (Abb. 48k) ist die Stadt Schaffhausen von Feuerthalen aus zu sehen. Die Inschrift bezeich-

net Schaffhausen als zwölften Kanton Helvetiens. Die Rückseite (Abb. 48j) trägt eine Allegorie mit dem Schriftzug *CONCORDIA ET PAX SALVS REIPUBLICAE* (Eintracht und Friede als Heil des Staates). Vor einer Pyramide, als Symbol der Ewigkeit, stehen Concordia, mit Rutenbündel, und Pax, mit Ölweig. Leider wissen wir nicht, für welchen Stempelschneider das Monogramm PII steht. Auch der Empfänger der Medaille ist nicht bekannt.

KW

<sup>1</sup> Zum Beispiel die Sammlung von Johann Jakob Rüeger (1548–1606).

<sup>2</sup> Gefunden 1990. – Vgl. Schweizerische Münzblätter (SM), Heft 162 (1991), S. 57 (Kurzbericht). Publikation in Vorbereitung. Aufbewahrt wird der Schatz im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen.

<sup>3</sup> Gefunden 1897. – Vgl. Revue Suisse de Numismatique (RSN), XVII (1911), S. 307–311. Dieser Kurzbericht (bisher einzige Publikation dieses wichtigen Fundes) führt insgesamt 1056 Münzen auf. Der Schatz dürfte kurz nach 1424 verborgen worden sein, er befindet sich grösstenteils im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen.

<sup>4</sup> Original im Staatsarchiv Schaffhausen. Urkundenregister für den Kanton Schaffhausen (UR), 1906/07, Nr. 4. – Für weiterführende Literatur s. *F. Wielandt*, Schaffhauser Münz- und Geldgeschichte, Schaffhausen 1959, S. 145, Anm. 1.

<sup>5</sup> *K. Castelin*, Keltische Münzen, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums, Band I, Zürich 1976, S. 88, Nr. 849. – Elektron ist eine Mischung zwischen Gold und Silber, welche auch natürlich vorkommt.

<sup>6</sup> *F. L. Baumann*, Das Kloster Allerheiligen in Schaffhausen, Quellen zur Schweizergeschichte, Bd. III, Basel 1881, S. 125ff. – *E. Schudel*, Der Grundbesitz des Klosters Allerheiligen in Schaffhausen, Diss., Schleithem 1936, S. 4. Schudel korrigiert das Entstehungsdatum dieser Urkunde (um 1150/Baumann) auf den 27. 2. 1100 bis 4. 9. 1111.

<sup>7</sup> *U. Klein*, Die deutsche Münzprägung gegen Ende des 12. Jahrhunderts und der «Barbarossa-Fund», in: Schweizerische Numismatische Rundschau (SNR) 65 (1986), S. 205–218 und Taf. 25–30. – Ders., Die nichtdeutschen Münzen des «Barbarossa-Funds», SNR 66 (1987), S. 193–199 und Taf. 33–34.

<sup>8</sup> *R. von Höfken*, Archiv für Brakteatenkunde, Bd. I, Wien 1886–89, S. 111ff. – Vergraben um 1250, umfasst der Fund zirka 400 Pfennige. Enthalten sind zirka 155 Konstanzer, 140 St. Galler, 43 Überlinger und 21 Lindauer Brakteaten.

<sup>9</sup> *U. Klein*, Der Konstanzer Pfennig in der Stauferzeit, in: Konstanz zur Zeit der Staufer, Konstanz 1983, S. 43–54.

<sup>10</sup> Die ersten beiden Münzverträge, die Schaffhauser Gebiet betreffen, sind der Münzvertrag von Brugg vom 20. Januar 1344 (Urkundenbuch der Stadt Basel [UB Basel], Basel 1890ff., Bd. IV, S. 148ff., Nr. 158) und derjenige von Schaffhausen vom 7. März 1377 (UB Basel, Bd. IV, S. 399–403, Nr. 413).

<sup>11</sup> Zur Entwicklung des Handels: *J. Bernard*, Handel und Geldwesen im Mittelalter 900–1500, in: Europäische Wirtschaftsgeschichte, Bd. I, Stuttgart 1983, S. 177–217. – Speziell Schaffhauser Handel: *H. Ammann*, Schaffhauser Wirtschaft im Mittelalter, Thayngen 1948.

<sup>12</sup> *E. Tobler*, Schaffhauser Dukat 1618, in: Helvetische Münzenzeitung Nr. 11 (1987), S. 505–506.

<sup>13</sup> Gegenstempelung oder Kontermarkierung ist ein gebräuchliches Mittel, um die Umlauffähigkeit einer Münze zu garantieren. – Vgl. *K. Zimmermann*, Die Gegenstempel im schweizerischen Münzwesen, Sonderdruck aus: Helvetische Münzenzeitung, Hilterfingen 1971, S. 24–26.



48k Schaffhausen, Verdienstmedaille  
1707 (Kat. Nr. 132, Vergrößerung der  
Vorderseite).

# Katalog der Münzen und Medaillen (Stand 8. 10. 92)

Lesemuster:

Münzherr

Münzstätte, Nominal, Prägedatum

Gewicht, Stempelst. in Grad, max. Durchmesser

Inventarnummer, Herkunft

Literaturzitat (vgl. Bibliographie, S.119)

Bemerkungen (nur eventuell)

Alle Exemplare sind alphabetisch nach Münzherrschaften und in diesen chronologisch geordnet, getrennt nach Münzen und Medaillen. Stücke mit einem \* hinter der Laufnummer sind abgebildet.

## Münzen

### Augsburg

1 Udalschalk von Eschenlohe, 1184–1202.  
Augsburg, Pfennig, o. J.  
0,798 g, - G., 25,6 mm  
N 10076; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Steinhilber 58.

2\* Udalschalk von Eschenlohe, 1184–1202.  
Augsburg, Pfennig, o. J.  
0,819 g, - G., 24,3 mm  
N 10173; Aukt. 76(1991) / MM, Basel.  
Steinhilber 60.

3 Friedrich von Faimingen, 1309–1331.  
Augsburg, Pfennig, o. J.  
0,365 g, - G., 17,5 mm  
N 10077; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Steinhilber 95.

### Basel

4 Breisach, Pfennig, o. J.  
(2. Hälfte 13. Jh.)  
0,345 g, - G., 18,1 mm  
N 10185; Aukt. 333(1992) /  
Peus, Frankfurt.  
Wüthrich 44 (dieses Ex.).

5 Johann II. Senn von Münsingen, 1335–1365.  
Basel, Pfennig, o. J. (1340–1344)  
0,337 g, - G., 19,9 mm  
N 10073; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 28 (dieses Ex.).

### Brabant

6 Karl der Kühne, 1467–1477.  
Antwerpen, Goldgulden von Burgund,  
o. J.  
3,419 g, 360 G., 23,5 mm  
N 10179; Aukt. 29(1992) / SBV, Basel.  
Delmonte 69.

### Breisgau

7 Unbestimmte Herrschaft  
Unbestimmt, Pfennig, o. J. (13./14. Jh.)  
0,356 g, - G., 18,0 mm  
N 10078; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wielandt (Breisgau) 44 var.,  
Wüthrich 54.

### Colmar

8 Colmar, Pfennig, o. J.  
(um 1275–1300)  
0,301 g, - G., 17,0 mm  
N 10186; Aukt. 333(1992) /  
Peus, Frankfurt.  
Wüthrich 47 (dieses Ex.).

### Donauwörth

9\* Friedrich II., 1215–1250.  
Donauwörth, Pfennig, o. J.  
0,673 g, - G., 22,1 mm  
N 10180; Aukt. 29(1992) / SBV, Basel.  
Steinhilber 133.

### Frankreich

10\* Ludwig der Fromme, 814–840.  
Unbestimmt, Denar, o. J.  
1,677 g, 240 G., 20,6 mm  
N 10183; Aukt. 29(1992) / SBV, Basel.  
Prou 987.

### 11 Karl der Kahle, 840–877.

Unbestimmt, Denar, o. J.  
1,707 g, 270 G., 20,1 mm  
N 10184; Aukt. 29(1992) / SBV, Basel.  
Prou 409.

### Freiburg i. Br.

12 Freiburg, Pfennig, o. J. (nach 1387)  
0,407 g, - G., 19,8 mm  
N 10171; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wüthrich 63 (dieses Ex.).

### Konstanz

13 Ulrich I. von Villingen (?), 1111–1127.  
Konstanz, Pfennig, o. J.  
0,430 g, 300 G., 18,5 x 19,0 mm  
N 10079; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 223 (dieses Ex.).  
Aus dem Fund von Steckborn.

14 Konrad II. von Tegernfeld (?), 1209–1233.  
Konstanz, Pfennig, o. J.  
0,433 g, - G., 21,5 mm  
N 10080; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Klein 15.

### 15\* Eberhard II. von Waldburg-Thann, 1248–1274.

Konstanz, Pfennig, o. J.  
0,422 g, - G., 20,6 mm  
N 10187; Aukt. 333(1992) /  
Peus, Frankfurt.  
Klein 19.  
Fund von Niederrieden 11 (dieses Ex.).

### Leutkirch

16\* Leutkirch, Pfennig, o. J.  
(um 1250–1270)  
0,427 g, - G., 20,1 mm  
N 10081; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Klein 123.

### Lindau

17\* Lindau, Pfennig, o. J. (um 1250)  
0,519 g, - G., 21,4 mm  
N 10082; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 250.

### Markdorf

18 Markdorf, Pfennig, o. J.  
(um 1250–1270)  
Auf St. Galler Schlag.  
0,379 g, - G., 19,3 mm  
N 10188; Aukt. 333(1992) /  
Peus, Frankfurt.  
Fund von Niederrieden 20.

19 Markdorf, Pfennig, o. J.  
(um 1295–1335)  
0,419 g, - G., 20,6 mm  
N 10172; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Cahn (Konstanz) 146.

### Memmingen

20\* Memmingen, Pfennig, o. J.  
(nach 1250)  
0,379 g, - G., 20,4 mm  
N 10083; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Klein 124, Wüthrich 295 (Überlingen).

### Ravensburg

21 Heinrich VI., 1190–1197.  
Ravensburg, Pfennig, o. J.  
0,484 g, - G., 22,8 mm  
N 10174; Aukt. 76(1991) / MM, Basel.  
Wüthrich 255.  
Fund von Elchenreute 54a. (dieses Ex.).

22\* Ravensburg, Pfennig, o. J.  
(nach 1250)  
0,443 g, - G., 20,9 mm  
N 10084; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 258 (dieses Ex.).  
Aus dem Fund von Rom.

23\* Ravensburg, Pfennig, o. J.  
(nach 1250)  
0,450 g, - G., 20,6 mm  
N 10181; Aukt. 29(1992) / SBV, Basel.  
Wüthrich 259.

24\* Konrad IV, 1250–1254.  
Ravensburg, Pfennig, o. J.  
0,438 g, - G., 21,1 mm  
N 10085; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 260 (dieses Ex.).

### Reichenau

25\* Diethelm von Krenkingen, 1169–1206.  
Radolfzell, Pfennig, o. J.  
(um 1190–1200)  
0,476 g, - G., 22,1 mm  
N 10086; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 264 (dieses Ex.).

### Rottweil

26\* Rottweil, Pfennig, o. J.  
(um 1200–1250)  
0,361 g, - G., 18,4 mm  
N 10087; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Höfken, Archiv für Brakteatenkunde,  
Bd. IV, 194, 12 (s. Tf. 57/14).  
Fund von Grünenbach (Lindau).

### St. Gallen

27\* St. Gallen, Pfennig, o. J.  
(1220–1250)  
0,387 g, - G., 21,1 mm  
N 10074; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 277 (dieses Ex.).

### Schaffhausen

28 Schaffhausen, Pfennig, o. J.  
(um 1180–1190)  
0,494 g, - G., 23,5 mm  
N 10064; Lager(1988) / SBG, Zürich.  
Wielandt 2, Wüthrich 176.

- 29\* Schaffhausen, Pfennig, o. J.  
(um 1180–1190)  
0,425 g, - G., 22,7 mm  
N 10150; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 2 var., Wüthrich 176.
- 30\* Schaffhausen, Pfennig, o. J.  
(um 1180–1190)  
0,396 g, - G., 22,4 mm  
N 10065; Lager(1988) / SBG, Zürich.  
Wielandt 2 var., Wüthrich 176.  
Aus dem sog. «Barbarossafund».
- 31 Schaffhausen, Pfennig, o. J.  
(um 1200)  
0,343 g, - G., 18,2 mm  
N 10066; Lager(1988) / SBG, Zürich.  
Wielandt 5, Wüthrich 178 (dieses Ex.).
- 32 Schaffhausen, Pfennig, o. J.  
(um 1200)  
0,385 g, - G., 16,9 mm  
N 10067; Lager(1988) / SBG, Zürich.  
Wielandt 6.
- 33\* Schaffhausen, Pfennig, o. J.  
(um 1250)  
0,348 g, - G., 17,2 mm  
N 10068; Lager(1988) / SBG, Zürich.  
Wielandt 8.
- 34\* Schaffhausen, Pfennig, o. J.  
(um 1300)  
0,332 g, - G., 16,0 mm  
N 10069; Lager(1988) / SBG, Zürich.  
Wielandt 11 var., Wüthrich 181  
(dieses Ex.).
- 35 Schaffhausen, Pfennig, o. J.  
(um 1300–1377?)  
0,365 g, - G., 19,5 mm  
N 10070; Lager(1988) / SBG, Zürich.  
Wielandt 12, Wüthrich 182.
- 36 Schaffhausen, Hälbling, o. J.  
(um 1377–1390)  
0,157 g, - G., 16,6 mm  
N 10071; Lager(1988) / SBG, Zürich.  
Wielandt 13/15, Wüthrich 185.
- 37 Schaffhausen, Hohlpfennig, o. J.  
(um 1500)  
0,242 g, - G., 12,8 mm  
N 10007; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 22a.
- 38 Schaffhausen, Batzen, 1515  
3,160 g, 210 G., 28,1 mm  
N 10151; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 375 ff. var.
- 39 Schaffhausen, Batzen, 1515  
3,154 g, 300 G., 27,3 mm  
N 10004; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 378 (dieses Ex.).  
Ex Slg. Vautier 478.
- 40 Schaffhausen, Batzen, 1526  
3,231 g, 150 G., 28,1 mm  
N 10044; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 395 var.
- 41 Schaffhausen, Batzen, 1526  
3,197 g, 330 G., 27,1 mm  
N 10005; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 397 ff. var.
- 42 Schaffhausen, Batzen, 1526  
3,210 g, 45 G., 26,7 mm  
N 10152; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 397 ff. var.
- 43 Schaffhausen, Batzen, 1530  
3,250 g, 210 G., 26,9 mm  
N 10006; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 409 ff. var.
- 44 Schaffhausen, Batzen, 1530  
3,283 g, 30 G., 27,1 mm  
N 10045; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 417 (Vs) / 422 var. (Rs).
- 45 Schaffhausen, Batzen, 1530  
3,224 g, 210 G., 27,6 mm  
N 10153; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 418 var.
- 46 Schaffhausen, Taler, 1550  
28,822 g, 360 G., 40,6 mm  
N 10039; Aukt. 23(1987) /  
Spink, Zürich.  
Wielandt 662 var.
- 47 Schaffhausen, Taler, 1550  
28,443 g, 60 G., 41,2 mm  
N 10047; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 673 (Vs) / 676 (Rs).
- 48 Schaffhausen, Taler, 1550  
28,532 g, 210 G., 40,3 mm  
N 10046; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 674.
- 49 Schaffhausen, Taler, 1550  
28,183 g, 270 G., 41,1 mm  
N 10008; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 677 (dieses Ex.).  
Ex Slg. Ikle 1281.
- 50\* Schaffhausen, Taler, 1550  
28,482 g, 300 G., 41,5 mm  
N 10042; Lager(1987) /  
Häberling, Zürich.  
Wielandt 667 (Vs) / 668 (Rs)  
Ex Slg. Brand II/359.
- 51 Schaffhausen, Groschen, 1550  
2,213 g, 150 G., 21,5 mm  
N 10154; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 150 var.
- 52 Schaffhausen, Taler, 1551  
29,376 g, 330 G., 41,3 mm  
N 10040; Lager(1987) / SBG, Zürich.  
Wielandt 683.
- 53\* Schaffhausen, Taler, 1551  
28,345 g, 240 G., 42,0 mm  
N 10155; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 686.
- 54\* Schaffhausen, Halbtaler, 1551  
14,162 g, 240 G., 33,5 mm  
N 10010; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 660.
- 55 Schaffhausen, Groschen, 1551  
1,846 g, 210 G., 20,9 mm  
N 10015; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 158.
- 56 Schaffhausen, Groschen, 1551  
1,998 g, 60 G., 21,7 mm  
N 10016; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 161.
- 57 Schaffhausen, Groschen, 1551  
2,265 g, 150 G., 21,7 mm  
N 10017; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 164.
- 58 Schaffhausen, Groschen, 1551  
2,166 g, 210 G., 22,2 mm  
N 10018; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt -.  
S. HMZ(1981); S. 554, Nr. 2.
- 59 Schaffhausen, Groschen, 1553  
2,263 g, 330 G., 22,0 mm  
N 10019; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 175.
- 60 Schaffhausen, Groschen, 1553  
2,050 g, 315 G., 21,8 mm  
N 10156; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 175.
- 61 Schaffhausen, Etschkreuzer, 1553  
0,965 g, 270 G., 18,3 mm  
N 10025; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 142 (dieses Ex.).  
S. HMZ(1981); S. 556, Nr. 7.
- 62 Schaffhausen, Vierer, 1553  
0,470 g, 240 G., 16,7 mm  
N 10026; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 47.  
Ex Slg. Vautier 518.
- 63\* Schaffhausen, Taler, 1557  
28,185 g, 300 G., 40,6 mm  
N 10009; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 687 var.
- 64 Schaffhausen, Groschen, 1557  
2,010 g, 90 G., 21,5 mm  
N 10157; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 178.
- 65 Schaffhausen, Groschen, 1560  
1,883 g, 270 G., 21,2 mm  
N 10020; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 184 var.
- 66 Schaffhausen, Vierer, o. J. (um  
1560)  
0,536 g, 330 G., 15,7 mm  
N 10027; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 78a. (dieses Ex.).  
Ex Slg. Hollscheck.
- 67 Schaffhausen, Groschen, 1561  
2,411 g, 270 G., 21,0 mm  
N 10021; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 188.
- 68 Schaffhausen, Groschen, 1561  
2,298 g, 120 G., 21,3 mm  
N 10022; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 188.
- 69 Schaffhausen, Groschen, 1562  
2,247 g, 60 G., 21,0 mm  
N 10158; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 192 var.
- 70 Schaffhausen, Groschen, 1563  
1,785 g, 150 G., 21,2 mm  
N 10023; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 194.
- 71 Schaffhausen, Groschen, 1563  
2,299 g, 165 G., 21,3 mm  
N 10159; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 194 var.
- 72 Schaffhausen, Groschen, 1574  
2,087 g, 280 G., 22,2 mm  
N 10177; Aukt. 39(1991) /  
Spink, Zürich.  
Wielandt 197.
- 73 Schaffhausen, Groschen, 1575  
2,322 g, 270 G., 21,6 mm  
N 10024; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 199 var. (Vs) / 201 (Rs).
- 74 Schaffhausen, Vierer, o. J.  
(Ende 16. Jh.)  
0,397 g, 150 G., 16,0 mm  
N 10028; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 91 var.  
S. HMZ (1981); S. 557, Nr. 9.
- 75 Schaffhausen, Vierer, o. J.  
(nach 1600)  
0,646 g, 90 G., 15,9 mm  
N 10029; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 77 (Vs) / 66 var. (Rs).
- 76 Schaffhausen, Dicken, 1611  
8,392 g, 180 G., 30,8 mm  
N 10012; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 496 var.
- 77 Schaffhausen, Dicken, 1611  
8,890 g, 180 G., 30,5 mm  
N 10048; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 500 var. (Vs) / 492 var. (Rs).
- 78 Schaffhausen, Dicken, 1614  
8,746 g, 180 G., 30,0 mm  
N 10013; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 512 (Vs) / 514 (Rs).
- 79 Schaffhausen, Dicken, 1614  
8,241 g, 180 G., 30,8 mm  
N 10049; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 532.
- 80 Schaffhausen, Dicken, 1614  
8,229 g, 180 G., 30,7 mm  
N 10014; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 537.
- 81 Schaffhausen, Dickenklippe, 1617  
12,727 g, 180 G., 32,6 x 32,8 mm  
N 10011; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 572 (Vs) / 562 (Rs).  
Ex Slg. Brand II/363 und  
Ex Slg. Gessner II/2140.
- 82 Schaffhausen, Dicken, 1617  
8,501 g, 360 G., 30,3 mm  
N 10041; Lager(1987) / SBG, Zürich.  
Wielandt 559 (Vs) / 562 var. (Rs).
- 83\* Schaffhausen, Dukat, 1618  
3,457 g, 360 G., 21,4 mm  
N 10063; Aukt. 258(1987) /  
Hess, Luzern.  
Wielandt - (Unikum).
- 84 Schaffhausen, Taler, 1620  
27,973 g, 180 G., 39,8 mm  
N 10050; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 692 var.
- 85\* Schaffhausen, Taler, 1621  
28,567 g, 360 G., 40,4 mm  
N 10178; Aukt. 29(1992) / SBV, Basel.  
Wielandt - (s.703 ff.).

- 86 Schaffhausen, Taler, 1621  
27,750 g, 330 G., 40,3 mm  
N 10051; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 712 var.
- 87 Schaffhausen, Taler, 1623  
29,217 g, 150 G., 40,9 mm  
N 10052; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 732.
- 88 Schaffhausen, Groschen, 1626  
1,644 g, 360 G., 21,5 mm  
N 10160; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 290 ff.
- 89 Schaffhausen, Groschen, 1626  
1,519 g, 180 G., 21,3 mm  
N 10161; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 296.
- 90 Schaffhausen, Groschen, 1627  
1,333 g, 180 G., 21,8 mm  
N 10162; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 301.
- 91 Schaffhausen, Groschen, 1628  
1,495 g, 180 G., 22,1 mm  
N 10163; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 310 var.
- 92 Schaffhausen, Dicken, 1631  
7,930 g, 180 G., 31,9 mm  
N 10164; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 598.
- 93 Schaffhausen, Dicken, 1632  
8,286 g, 180 G., 31,5 mm  
N 10030; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 610 var.
- 94 Schaffhausen, Dicken, 1633  
8,480 g, 360 G., 31,4 mm  
N 10031; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 641.
- 95 Schaffhausen, Dicken, 1633  
8,335 g, 180 G., 31,7 mm  
N 10043; Lager(1987) /  
Häberling, Zürich.  
Wielandt 629.
- 96 Schaffhausen, Dicken, 1633  
8,154 g, 180 G., 31,5 mm  
N 10053; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 629 var.
- 97 Schaffhausen, Dicken, 1633  
8,242 g, 345 G., 31,0 mm  
N 10165; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 640.
- 98 Schaffhausen, Dicken, 1633  
8,392 g, 330 G., 31,2 mm  
N 10054; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 640 var.
- 99 Schaffhausen, Dicken, 1634  
8,021 g, 7 G., 31,3 mm  
N 10166; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt - (s. 642 ff.).
- 100 Schaffhausen, Dicken, 1634  
8,063 g, 360 G., 31,5 mm  
N 10032; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 643.
- 101 Schaffhausen, Dicken, 1634  
8,884 g, 30 G., 31,2 mm  
N 10055; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 655 (Vs) / 653 var. (Rs).
- 102 Schaffhausen, Groschen, 1634  
1,723 g, 180 G., 21,6 mm  
N 10167; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 320 var.
- 103 Schaffhausen, Groschen, 1634  
1,507 g, 360 G., 22,0 mm  
N 10168; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 320 var.
- 104\* Schaffhausen, Taler, 1656  
27,968 g, 360 G., 41,3 mm  
N 10033; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 736.
- 105 Schaffhausen, Vierteldukat, o. J.  
(um 1657/58) Goldabschlag vom  
Viererstempel  
0,786 g, 360 G., 15,2 mm  
N 10056; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 105.
- 106\* Schaffhausen, 15-Kreuzer, 1657  
mit Gegenstempel «Widderkopf»  
5,136 g, 360 G., 29,6 mm  
N 10057; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 462.
- 107 Schaffhausen, 15-Kreuzer, 1657  
5,016 g, 360 G., 29,6 mm  
N 10034; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 462 var.
- 108 Schaffhausen, 15-Kreuzer, 1657  
5,656 g, 360 G., 29,7 mm  
N 10058; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 480 var. (Vs) / 468 var. (Rs).
- 109 Schaffhausen, 15-Kreuzer, o. J.  
(1657/58)  
5,020 g, 30 G., 29,7 mm  
N 10035; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 483 var.
- 110 Schaffhausen,  
Einseitiger Pfennig, o. J.  
(um 1657/58) 0,206 g, - G., 11,9 mm  
N 10072; Lager(1988) / SBG, Zürich.  
Wielandt 26a.
- 111 Schaffhausen, Batzen, 1658  
2,435 g, 360 G., 26,3 mm  
N 10036; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 446.
- 112 Schaffhausen, Batzen, 1658  
3,047 g, 360 G., 25,8 mm  
N 10037; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 445 var.
- 113 Schaffhausen, 15-Kreuzer, o. J.  
(1677)  
5,112 g, 90 G., 30,0 mm  
N 10169; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 485.
- 114 Schaffhausen, 15-Kreuzer, o. J.  
(1677)  
5,127 g, 360 G., 30,1 mm  
N 10059; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 486.
- 115 Schaffhausen, Einseitiger Pfennig,  
o. J. (nach 1677)  
0,208 g, - G., 12,9 mm  
N 10170; Aukt. 28(1991) / SBV, Zürich.  
Wielandt 27.
- 116 Schaffhausen, Einseitiger Pfennig,  
o. J. (nach 1677)  
0,236 g, - G., 12,5 mm  
N 10060; Aukt. 44(1987) / Leu, Zürich.  
Wielandt 28.
- 117 Schaffhausen, Halbbatzen, 1698  
1,073 g, 180 G., 19,2 mm  
N 10038; Aukt. 71(1987) / MM, Basel.  
Wielandt 373 (s. Anmerkung/Unikum).  
S. HMZ (1981); S. 555, Nr. 4.
- Schongau
- 118 Ludwig II. von Bayern,  
1268–1294.  
Schongau, Pfennig, o. J.  
0,586 g, - G., 21,1 mm  
N 10088; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 325 (dieses Ex.).
- Sigmaringen-Helfenstein
- 119\* Gottfried III., 1247–1263.  
Sigmaringen, Pfennig, o. J.  
0,423 g, - G., 21,0 mm  
N 10089; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Staufer 199.84.
- Solothurn
- 120 Solothurn, Pfennig, o. J.  
(1270–1300)  
0,285 g, - G., 18,4 mm  
N 10075; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 102 (dieses Ex.).
- Tiengen
- 121 Herren von Krenkingen.  
Tiengen, Pfennig, o. J. (um 1350)  
0,344 g, - G., 20,9 mm  
N 10090; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 170 (dieses Ex.).
- Überlingen
- 122\* Friedrich II., 1215–1250.  
Überlingen, Pfennig, o. J.  
(um 1215–1230)  
0,471 g, - G., 21,5 mm  
N 10189; Aukt. 333(1992) /  
Peus, Frankfurt.  
Wüthrich 290 (dieses Ex.).
- 123\* Überlingen, Pfennig, o. J.  
(um 1230–1250)  
0,441 g, - G., 21,1 mm  
N 10091; Lager (1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 294.
- Ulm
- 124\* Philipp von Schwaben  
oder Otto IV., 1198–1215.  
Schongau, Pfennig, o. J.  
0,440 g, - G., 20,9 mm  
N 10092; Lager(1989) / SBG, Zürich.  
Wüthrich 301 (dieses Ex.).
- 125\* Friedrich II., 1215–1250.  
Ulm, Pfennig, o. J. (um 1235–1240)  
0,356 g, - G., 19,8 mm  
N 10182; Aukt. 29(1992) / SBV, Basel.  
Wüthrich 305.
- 126\* Friedrich II., 1215–1250.  
Ulm, Pfennig, o. J. (um 1235–1240)  
0,325 g, - G., 20,4 mm  
N 10176; Aukt. 76(1991) / MM, Basel.  
Wüthrich 306.
- 127\* Friedrich II., 1215–1250.  
Ulm, Pfennig, o. J. (um 1250)  
0,489 g, - G., 21,3 mm  
N 10175; Aukt. 76(1991) / MM, Basel.  
Wüthrich 303.  
Fund von Elchenreute 28 (dieses Ex.).

## Medaillen

Schaffhausen

128 Schaffhausen ?,  
 Patenpfennig für Friedrich Ludwig  
 von Hohensax, 1592  
 29,079 g, 360 G., 58,2 mm  
 N 10061; Aukt. 35(1983) / Leu, Zürich.  
 Haller 51, Wunderly 3503.  
 Leu Med. 94 (dieses Ex.).

129 Schaffhausen, Klippenförmige  
 Hochzeitsmedaille, 1600  
 4,970 g, 330 G., 21,6 x 22,2 mm  
 N 10003; Aukt. 43(1987) / Leu, Zürich.  
 Leu Med. 1275 (dieses Ex.).

130 Schaffhausen ?,  
 Patenpfennig für Lorenz  
 von Hofkirchen, 1637  
 112,609 g, 360 G., 67,6 mm  
 N 10062; Aukt. 35(1983) / Leu, Zürich.  
 Haller 66, Wunderly -.  
 Leu Med. 96 (dieses Ex.).

131\* Schaffhausen, Schulprämie, 1648  
 6,944 g, 330 G., 31,2 mm  
 N 10002; Aukt. 43(1987) / Leu, Zürich.  
 Leu Med. 1270 (dieses Ex.).  
 Überprägt auf einen Schaffhauser  
 Dicken von 1631.

132\* Schaffhausen,  
 Verdienstmedaille, 1707  
 21,598 g, 360 G., 42,1 mm  
 N 10001; Aukt. 43(1987) / Leu, Zürich.  
 Haller 1756, Wunderly 2345.  
 Leu Med. 1265 (dieses Ex.).

## Bibliographie

- |          |  |                     |  |
|----------|--|---------------------|--|
| Cahn     | <i>J. Cahn,</i><br>Münz- und Geldgeschichte von Konstanz<br>und des Bodenseegebietes im<br>Mittelalter bis zum Reichsmünzgesetz<br>von 1559, Heidelberg 1911 | Prou                | <i>M. Prou,</i><br>Les monnaies carolingiennes, Catalogue<br>des monnaies françaises de la<br>Bibliothèque Nationale, Paris 1896   |
| Delmonte | <i>A. Delmonte,</i><br>Le Benelux d'or, Amsterdam 1964,<br>Suppl. 1975   | Staufer             | <i>E. Nau,</i><br>Münzen der Stauferzeit,<br>in: Die Zeit der Staufer, Ausst.-Kat.<br>Stuttgart 1977, Bd. I und II; Münzen und<br>Geld in der Stauferzeit, a. a. O., Bd. III |
| Haller   | <i>G. E. von Haller,</i><br>Schweizerisches Münz- und<br>Medaillenkabinett, Bern 1780–81   | Steinhilber         | <i>D. Steinhilber,</i><br>Geld- und Münzgeschichte Augsburgs im<br>Mittelalter, in: Jahrbuch für Numismatik<br>und Geldgeschichte, Bd. V und VI,<br>München 1955             |
| Höfken   | <i>R. von Höfken (Hrsg.),</i><br>Archiv für Brakteatenkunde Wien,<br>1886–1906   | Wielandt            | <i>F. Wielandt,</i><br>Schaffhauser Münz- und Geldgeschichte,<br>Schaffhausen 1959   |
| HMZ      | <i>Helvetische Münzenzeitung</i>   | Wielandt (Breisgau) | <i>F. Wielandt,</i><br>Der Breisgauer Pfennig und seine<br>Münzstätten, Karlsruhe 1976   |
| Klein    | <i>U. Klein,</i><br>Der Konstanzer Pfennig in der<br>Stauferzeit, in: Konstanz zur Zeit der<br>Staufer, Konstanz 1983  | Wüthrich            | <i>Sammlung Gottlieb Wüthrich,</i><br>Münzen und Medaillen der Schweiz und<br>ihrer Randgebiete, Aukt.-Kat. 45, Münzen<br>und Medaillen AG, Basel 1971                       |
| Leu Med. | <i>Bank Leu,</i><br>Schweizer Medaillen aus altem<br>Privatbesitz, Zürich 1989   | Wunderly            | <i>W. Tobler-Meyer,</i><br>Die Münz- und Medaillensammlung des<br>Herrn Hans Wunderly-von Muralt in<br>Zürich, Zürich 1896–98  |

# Alphabetisches Künstlerverzeichnis

Asper, Hans: S. 25  
Billwiller, Johann Jakob: S. 26  
Bleuler, Johann Heinrich: S. 30  
Bleuler, Johann Ludwig: S. 32  
Dietrich, Adolf: S. 78, 79, 82  
Dix, Otto: S. 70  
Flach, Hans Conrad: S. 103  
Goujon, Peter: S. 90  
Heckel, Erich: S. 68  
Hegi, Franz: S. 36  
Hodler, Ferdinand: S. 58, 61, 64  
Huber, Johann Rudolf I.: S. 97  
Hurter, Charles Ralph: S. 23  
Lami, Eugène, S. 40  
Meyer, Rudolf: S. 25  
Mittelbiberach, Meister von: S. 16  
Moser, Georg Michael: S. 88, 90  
Moser, Joseph: S. 22  
Moser, Mary: S. 20  
Müller, Karl: S. 38  
Reinhart, Joseph: S. 36  
Schalch, Hans Caspar: S. 102  
Schalch, Hans Georg II.: S. 96  
Speissegger, Hans Heinrich I.: S. 92  
Speissegger, Hans Rudolph: S. 92  
Speissegger, Johann Caspar I.: S. 94  
Speissegger, Johann Conrad: S. 94  
Speissegger, Johann Jacob I.: S. 92  
Speissegger, Johann Jacob II.: S. 94  
Spengler, Lorenz: S. 100  
Stäbli, Adolf: S. 48  
Strigel, Ivo, Werkstatt des: S. 12  
Sturzenegger, Hans: S. 50, 52, 54, 56  
Vallotton, Félix: S. 73, 76  
Varlin (Willy Guggenheim): S. 84  
Webster, William: S. 90  
Winterlin, Anton: S. 44, 46  
Wüscher, Jakob: S. 42

## Abbildungsnachweis

Albstadt, Städtische Galerie: 28a  
Basel, Historisches Museum: 38a  
Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum: 19a  
Bern, Schweizerische Landesbibliothek: 8a  
Bondo, Franca Varlin: 34a  
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: 42a  
Hannover, Presse- und Informationsamt: 26a  
Lausanne, Galerie Paul Vallotton: 29a, 30a  
London, The National Trust and the Courtauld Institute  
of Art: 6a  
London, Victoria & Albert Museum: 36b  
Luzern, Zentralbibliothek: 8b  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
Staatsgalerie Moderner Kunst: 27a  
München, Dr. Albrecht Miller: 1a–c; 2a  
Stuttgart, Staatsgalerie: 10a  
Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst: 37a  
Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft: 1; 3;  
19b; 24a–c; 25a, b; 26a–c; 32a; 34, 34b  
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum: 36  
Zürich-Pfaffhausen, Daniel A. Berti: 48a–k

