



**Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen**

STURZENEGGER  
STIFTUNG

**Jahresbericht | Erwerbungen 2002**

Herausgegeben von der Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen  
Koordination und Redaktion: Dr. Hortensia von Roda  
Lektorat: Katharina Hofer und Ruth Kühn  
Gestaltung und Satz: Zimmermann Gisin Grafik, Basel  
Fotos: siehe Abbildungsnachweis auf S. 135  
Lithos, Druck und Ausrüstung: Meier+Cie AG, Schaffhausen  
Schriften: Frutiger und Utopia  
Papier: Magno matt satin 135 gm<sup>2</sup>  
Auflage: 500 Exemplare

© Copyright 2003 by Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen  
Alle Rechte sind vorbehalten

ISSN 1660-5772

Umschlag, Bildausschnitte (v.l.n.r.):  
Johann Jakob Jezler, Kännchen (S. 110)  
Unbekannt, Wollstickerei (S. 100)  
Neues Bilderdepot im Kulturgüterschutzraum (S. 16)  
Berberlöwe im neuen Depot der Historischen Abteilung (S. 21)

# Inhalt

Seite	9	<b>Bericht des Präsidenten</b>
	11	<b>Bericht der Geschäftsführung</b>
	12	<b>Projekte 1992 bis 2002</b>
	12	1992 Evaluation, Einführung der EDV und Beschaffung von Computern
	12	1989 – 1993 Cafeteria / Eingangsbereich – Projektwettbewerb und Planung
	15	1993 – 2003 Die Graphische Sammlung – Erwerbungen und Neueinrichtung der Räume
	17	1994 /1995 Kulturgüterschutzraum
	18	1996 /1997 Sanierung des Ostflügels des Klosters zu Allerheiligen, der sog. Pfarrhäuser zwischen Kräutergarten und Mosergarten, und ihre Umnutzung als Büro- und Wohnraum
	21	1997/1999 Umbau Kammgarn 3. OG – Depot Abteilung Geschichte
	22	1999 /2000 –2002 Die Beteiligung der Stiftung am Projekt Safety & Security
	22	2002 Erste Etappe der Sanierung der Räume der Kunstabteilung
	24	<b>Hauptaktivitäten im Jahr 2002</b>
	24	Neugestaltung der Stadtgeschichte «Schaffhausen im Fluss»
	25	Neueinrichtung einer Bibliothek
	27	Collection Management

Seite	28	<b>Weitere Projekte im Museum</b>
	28	Numismatische Sammlung
	28	Monographie Hans Sturzenegger
	28	Unterstützte Projekte im Zusammenhang mit dem Museum und der Stadtbibliothek
	30	Ausstellungen
	30	Ausleihen 2002
	30	Restaurierungen
	31	Vergabungen
	31	Personelles
	32	<b>Bericht über die Finanzen</b>
	35	<b>Erwerbungen der Kunstabteilung: Gemälde, Graphik</b>
	36	<b>1 Alexandre Calame.</b> Coucher du soleil. 1861
	39	<b>2 Félix Vallotton.</b> Oranges et myosotis. 1914
	42	<b>3 Adolf Dietrich.</b> Abendseebild. 1917
	46	<b>4 Adolf Dietrich.</b> Blühender Schlangenkaktus vor Seelandschaft. 1944
	49	<b>5 Otto Meyer-Amden.</b> Das Gastzimmer im Gut Schooren von Hermann Huber in Kilchberg. 1931
	52	<b>6 Josef Gnädinger.</b> Konvolut von 135 Zeichnungen, Aquarellen, Kreidezeichnungen und Druckgraphiken. Aus allen Schaffensperioden
	75	<b>7 Not Vital.</b> Meine Schafe. 2000
	79	<b>8 Hanspeter Hofmann.</b> aktaion. 2001
	83	<b>9 Claudia und Julia Müller.</b> Mysterienspiel. 2001
	86	<b>10 Daniela Keiser.</b> Donath/Lima, Ohio. 2001
	92	<b>11 Daniela Keiser.</b> Berberlöwe. 2002
	95	<b>12 Mathis Vass.</b> Ohne Titel. 5 Zeichnungen. 2000–2002

Seite	99	<b>Erwerbungen der historischen Abteilung: Kunsthandwerk, Numismatik</b>
100	<b>13</b>	<b>Unbekannt.</b> Wollstickerei mit der Darstellung des Besuchs der Königin von Saba bei König Salomo. 1580
105	<b>14</b>	<b>Johann Heinrich II. Hurter ?.</b> Dose. Schaffhausen. 2. Viertel 18. Jahrhundert
107	<b>15</b>	<b>Johann Heinrich Hurter.</b> Miniaturportät von Lady Mary Nesbitt. 1783
110	<b>16</b>	<b>Johann Jakob Jezler.</b> Kännchen. Schaffhausen. Um 1840
114	<b>17</b>	<b>Münzen.</b> Numisamtische Erwerbungen 2002
119		<b>Erwerbungen der Stadtbibliothek</b>
120	<b>18</b>	<b>Ein Brief des Mathematikers Leonhard Euler</b>
125		<b>Gesamtliste der Erwerbungen der Sturzenegger-Stiftung 2002</b>
133		<b>Alphabetisches Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler</b>
135		<b>Abbildungsnachweis</b>

## Bericht des Präsidenten

Mit diesem Jahresbericht beschreitet die Stiftung Neuland: bisher pflegte sie nur alle fünf Jahre einen Katalog über die Anschaffungen und ihre Tätigkeit herauszugeben.

Der gesteigerte Rhythmus der Erwerbungen einerseits, das gestiegene Interesse der Behörden, der Besucher und des allgemeinen Publikums andererseits haben aber das Bedürfnis nach einer häufiger erscheinenden Publikation der Stiftung deutlich gemacht.

Der Stiftungsrat hat sich deshalb dazu entschlossen, jedes Jahr einen Bericht zu publizieren, der über die Tätigkeit der Stiftung und über die Anschaffungen des Jahres Auskunft gibt. Dieser Bericht soll dazu animieren, das Museum zu Allerheiligen vermehrt zu besuchen und seine Schätze zu erkunden in der Meinung, dass jeder für sich im Zwiegespräch mit den ausgestellten Kunstwerken das eine oder andere Aha-Erlebnis davon trägt!

Der Stiftung gelang es erneut, eine Reihe hochkarätige Kunstwerke und historische Objekte für das Museum zu Allerheiligen anzuschaffen. Da deren fachgerechte Betreuung die Voraussetzung für die Akquisitionen ist, kommt dem Museumsteam auch für die Stiftung ein hoher Stellenwert zu: So versah nach dem Rücktritt der verdienten Konservatorin der Kunstabteilung, Dr. Tina Grütter, die Kuratorin der Stiftung, Dr. Hortensia von Roda, vorübergehend die Leitung der Kunstabteilung. Im Herbst 2002 ist es gelungen, Dr. Stegmann, welcher primär für die Organisation der Wechsellausstellungen des Kunstvereins zuständig gewesen war, nun als Kurator der Kunstabteilung und Nachfolger von Dr. Tina Grütter zu gewinnen. Die Stiftung wünscht Dr. Stegmann in seiner neuen und anspruchsvollen Funktion als Kurator der Kunstabteilung Glück und Erfolg!

Das Museum verlassen hat Ende Februar 2002 der Kurator der historischen Abteilung, lic.phil. Peter Bretscher, um sich neuen Aufgaben zuzuwenden. Er hat sich um seine Abteilung grosse Verdienste erworben. Mit enormem Einsatz hat er die zahllosen verstreuten und nur rudimentär inventarisierten Objekte der hi-

storischen Abteilung im 3. Stock der Kammgarn zusammengeführt, reinigen lassen, nach heute gültigen Kriterien inventarisiert und in einer leicht zugänglichen systematischen Ordnung erschlossen. Dabei begleitete ihn ein ausgezeichnetes Team an Mitarbeitern vom Technischen Dienst (Peter Im Obersteg, Hanspeter Bollinger und Erich Keiser), sein Assistent Ulrich Looser und mit einem externen Mandat Karlheinz Huber. Peter Bretscher hat auch die Anfänge des Grossprojekts «Neugestaltung der Stadtgeschichte in der historischen Abteilung» mit dem Projektleiter Mark Wüst entscheidend gefördert. Mit grosser Geduld hat er die zahlreichen Anfragen des Publikums bearbeitet. Ihm sei für seine weitere Laufbahn alles Gute gewünscht und herzlich gedankt! In die Evaluation für seinen Nachfolger wurde auch die Stiftung einbezogen. Es gelang, in lic.phil. Daniel Grütter einen hervorragenden vollamtlichen Nachfolger zu finden, dessen Hauptaufgabe darin bestehen wird, das Grossprojekt «Neugestaltung der Stadtgeschichte» nach Abschluss der Projektphase auszuführen.

Der Stiftungsrat ist beeindruckt von den im Jahr 2002 erzielten Fortschritten der von der Stiftung finanzierten vier Projekte Bibliothek, Safety and Security, Collection Management und Neugestaltung Stadtgeschichte. Er ist überzeugt, mit diesen unabdingbaren strukturellen und organisatorischen Änderungen Instrumente geschaffen zu haben, welche dem neuen Direktor des Museums zu Allerheiligen (ab 1. Oktober 2003 Dr. Roger Fayet) seine Aufgabe wesentlich erleichtern werden.

Ihm steht ein Team hoch motivierter und erfahrener Fachleute zur Verfügung, welche willens sind, sich nicht nur für ihre einzelne Abteilung zu engagieren, sondern sich inskünftig unter der Leitung des neuen Direktors für das Museum als Ganzes einzusetzen und die teilweise noch versteckten Synergien vermehrt nutzbar zu machen!

Der Stiftungsrat dankt der Geschäftsführerin und Kuratorin der Stiftung, Dr. Hortensia von Roda, für ihre unglaubliche Energie, ihr Kommunikationstalent und

ihre Fähigkeit zur Integration aller Beteiligten sowie für ihre Bereitschaft, sich für die Zeit der Vakanz der Kunstabteilung ad interim als Leiterin zur Verfügung zu stellen, nebst ihrem bereits enormen Pensum als Kuratorin der Graphischen Sammlung und als Geschäftsführerin der Stiftung.

Verabschiedet wurde per 30. Juni 2002 das langjährige Mitglied des Stiftungsrates, Dr. Wolfgang Baumann, Banquier Basel, altershalber. Für seinen Rat während vielen Jahren sei ihm gedankt. Zu seinem Nachfolger ernannt und zugleich Vertreter der Bank Baumann & Cie im Stiftungsrat wurde lic.iur. Niklaus C. Baumann.

Schliesslich danke ich besonders herzlich dem Museumsreferenten Thomas Feurer für die ausgezeichnete Zusammenarbeit.

*Dr. Hans Konrad Peyer*

*Präsident der Sturzenegger-Stiftung*

## Bericht der Geschäftsführung

In den Anfängen der Stiftung, dem Hauptzweck entsprechend, wurden fast ausschliesslich Kunstwerke für die Kunstabteilung und Objekte für die Historische Abteilung erworben. Sehr bald zeigte sich aber, dass dem Museum zu Allerheiligen wichtige Voraussetzungen fehlten, die für ein gutes und zeitgemässes Funktionieren unabdingbar sind. Die städtischen Mittel reichen nicht aus, das Museum mit seinen beachtlichen Ausmassen und seinen heute fünf grossen Abteilungen (Kunst, Geschichte, Archäologie bzw. Vor- und Frühgeschichte, Sammlung Ebnöther und Natur) adäquat zu führen. Der Weitsicht der Stifterin ist es zu verdanken, dass der ursprüngliche Hauptzweck der Stiftung erweitert wurde. So ist es heute möglich, neben der Kunst- und der Historischen Abteilung ausnahmsweise auch Projekte zu finanzieren, die für den Gesamtbetrieb des Museums von grundlegender Bedeutung sind. Unterstützt werden aber auch weitere Aktivitäten, die den jeweiligen Abteilungen zugute kommen. So werden Ausstellungen und Publikationen ganz oder teilweise finanziert und Vorhaben unterstützt, die mit dem Museum zusammenhängen und einen gegenseitigen Nutzen bringen.

Dieses vielfältige Engagement transparenter zu machen, hat die Stiftungsratsmitglieder der Sturzenegger-Stiftung bewogen, den Fünfjahres-Katalog, der bisher dreimal erschienen ist und somit 15 Jahre Sammlungsgeschichte dokumentiert, durch einen Jahresbericht zu ersetzen. Dieser wird nun jährlich erscheinen und über die Erwerbungen hinaus auch die von der Stiftung initiierten, laufenden Projekte vorstellen und dokumentieren, über die unterstützten Ausstellungen und Publikationen berichten, die Leihgaben der Stiftung an auswärtige Ausstellungen aufführen und einen Geschäftsbericht enthalten.

Da über die in den vergangenen Jahren bereits verwirklichten Projekte nie im Zusammenhang berichtet wurde, werden sie hier zum ersten Mal rückblickend kurz vorgestellt und anhand von Fotos schlaglichtartig vorgeführt.

Zuvor sei hier aber noch allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Museums zu Allerheiligen herzlich gedankt. Ohne sie wären die vielfältigen Aktivitäten und die aufwändigen Projekte der Stiftung letztlich nicht möglich. Ein besonderer Dank gebührt den Kuratoren und wissenschaftlichen Mitarbeitern der Abteilungen (Dr. Markus Stegmann, Dr. Iwan Stössel, lic.phil. Daniel Grütter, lic.phil. Mark Wüst, lic.phil. Werner Rutishauser, lic.phil. Markus Höneisen, Kurt Wyprächtiger), dem Leiter Betrieb und Technik Peter Im Obersteg und seinem ausgezeichneten Team (Hansjürg Bollinger, Erich Keiser und Ernst Friedrich Walter), dem Bibliothekar Christophe Grodecki und Ruth Kühn, welche nicht nur die Durchsicht der Manuskripte und das Erstellen des Katalogteiles besorgte, sondern unbürokratisch nebst ihrem normalen Pensum diverse Arbeiten für das Museum und für die Stiftung übernommen hat. Peter Im Obersteg danke ich zudem für seine Mitarbeit an den Texten, die den Rückblick auf die zahlreichen Projekte dokumentieren und Jürgen Fausch für die sehr schöne Bebilderung.

Nicht zuletzt und einmal mehr sei hier dem Präsidenten der Stiftung, Dr. Hans Konrad Peyer, aufs Herzlichste für sein grosses Vertrauen, sein grosses Engagement, seine überaus motivierende und ergänzende Zusammenarbeit gedankt. Vor allem dadurch und im Gedenken an die unvergessliche Stifterin, Claire Sturzenegger-Jeanfavre, ist es mir möglich, dieser hoch interessanten, anspruchsvollen und verantwortungsvollen Tätigkeit gerecht zu werden.

*Dr. Hortensia von Roda*

*Kuratorin und Geschäftsführerin der Sturzenegger-Stiftung*

### 1992 Evaluation, Einführung der EDV und Beschaffung von Computern

Die Hauptarbeitsplätze in der Verwaltung, in den Abteilungen Kunst und Geschichte sowie im Konservierungs-Labor wurden mit Macintosh-Computern ausgerüstet. Die Stiftung beteiligte sich zu 2/3 an den Beschaffungskosten der Geräte. Mit diesem Schritt, der intern auf einige Widerstände stiess, machte das Museum einen Quantensprung und fand so den Anschluss an die längst notwendig gewordene Umstrukturierung.

### 1989 – 1993 Cafeteria / Eingangsbereich – Projektwettbewerb und Planung

Schon vor der Etablierung der Stiftung setzte sich Frau Dr. Claire Sturzenegger-Jeanfavre für den Bau einer Cafeteria ein. Unermüdlich und mit grossem Engagement war sie der wahre Motor. Ihr ging es in erster Linie darum, einem Museum dieser Grösse eine passende Ruhezone zu verschaffen, damit gekoppelt, auch die schon lange nicht mehr befriedigende Eingangssituation, also die Visitenkarte des Hauses, adäquat umzugestalten. Es war ein langwieriges Unterfangen, da verschiedene Bedürfnisse zu befriedigen waren. Um Leitideen für die Gestaltung dieses zentralen Museumsbereiches zu erlangen, erteilte der Stadtrat einen Studienauftrag an mehrere Architekten: M. Friedli + G. Wittwer, Architekten ETH/SIA, Schaffhausen;



1

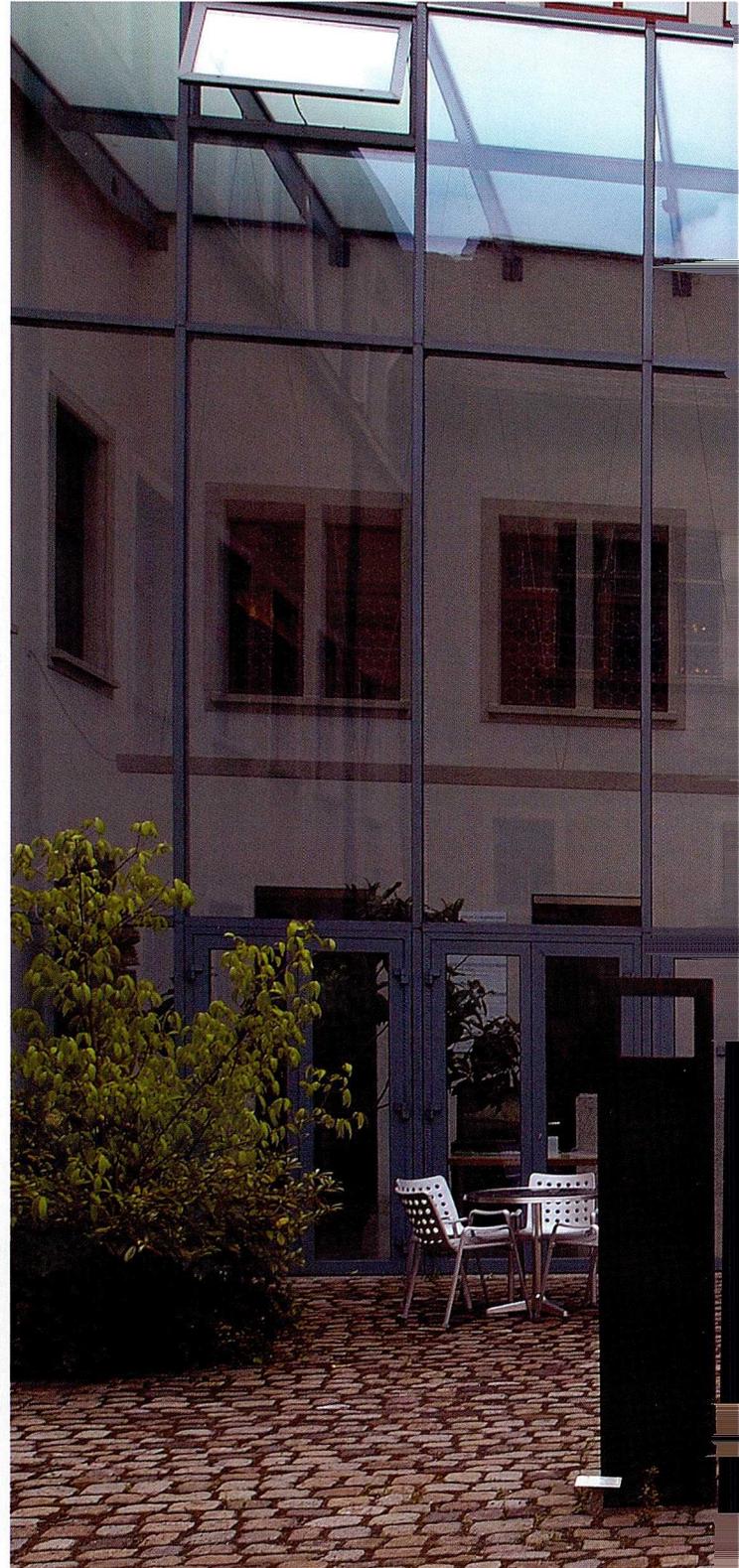


Abb. 1  
Ansicht des Innenhofes vor dem Umbau





T. + R. Haussmann, Architekten BSA/SIA, Zürich; HP Oechsl, Architekten BSA/SWB, Schaffhausen; W. Kreis, U. + P. Schaad, Architekten Zürich; Tissi + Götz, Architekten BSA/SIA, Schaffhausen. Zwei weitere Architekturbüros, A. Amsler, Architekt BSA, Winterthur und Alioth + Remund, Architekten BSA/SWB, Basel, haben auf eine Teilnahme verzichtet. Der Jury, unter dem Vorsitz des damaligen Baureferenten M. Wenger, gehörten M. Hess, Stadtpräsident; Ch. Keller, Designer, St. Gallen; Prof. Dr. St. von Moos, Kunsthistoriker, Universität Zürich; Dr. F. Schwank, Alt-Stadtpräsident; Dr. G. Seiterle, Direktor Museum zu Allerheiligen und K. Steib, Architektin BSA/SIA, Basel an. Das Preisgericht empfahl, die beiden Projekte W. Kreis, U. + P. Schaad und T.+ R. Haussmann weiter bearbeiten zu lassen.

Nach der Beurteilung der beiden überarbeiteten Projekte wurden die Architekten Trix und Robert Haussmann, unter Mitarbeit von Stephan Hofer, für die Ausführung empfohlen, die durch eine konsequente, moderne Lösung einen bewussten Kontrast zu den alten Gebäudeteilen des Klosters und zu den Neubauten der Vierziger Jahre schufen.

**1993 – 2003 Die Graphische Sammlung –  
Erwerbungen und Neueinrichtung der Räume**

Die Graphische Sammlung im Museum zu Allerheiligen umfasst heute rund 20000 Blätter. Knapp die Hälfte, ca. 9000, macht der Anteil an Zeichnungen, Aquarellen, Gouachen und Pastellen aus. Die druckgraphischen Werke umfassen Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen, Lithographien, einige Siebdrucke sowie fotografische Arbeiten.

In den Anfängen wurden nur gelegentlich Zeichnungen gekauft. Der Bestand an Blättern vermehrte sich nicht durch systematische Erwerbspolitik, sondern durch Schenkungen, Deposita, Stiftungen und Legate. Das hat sich bis heute nicht geändert. Einen Glanzpunkt der Bestände bildet ein qualitativ hochstehendes Konvolut an Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts und führt

mit weiteren Schwerpunkten (Alexander Trippel und Johann Georg Ott im 18. Jahrhundert, Caroline Mezger, Johann Heinrich und Johann Ludwig, gen. Louis Bleuler und die Bleulerschule im 19. Jh. sowie zwei grössere Konvolute an druckgraphischen Werken (Honoré Daumiers und japanischen Farbholzschnitten) bis ins 21. Jahrhundert. Ein besonderer Glücksfall ist die Sturzenegger-Stiftung, die nun regelmässig wichtige Ankäufe tätigt und so eine gezielte Sammlungspolitik erlaubt. Infolge des grosszügigen Ankaufsetats der Stiftung besteht die Möglichkeit, nicht nur die bereits bestehenden Schwerpunkte der Graphischen Sammlung zu verstärken, sondern auch im zeitgenössischen Bereich gewichtige Akzente zu setzen, Ausstellungen durchzuführen und Publikationen zu realisieren.



Die Stiftung ermöglichte auch die notwendig gewordene Neueinrichtung und Neuordnung der Graphischen Sammlung, was sukzessive und über 10 Jahre hinweg geschah. Ursprünglich lagerten die Bestände in einem Raum, der in den Anfängen des Museums in den 30er-Jahren durchaus den damals gültigen Kriterien entsprach und gut geordnet in Archivschachteln und in Graphikschränken ruhte. Im Laufe der Zeit aber änderten sich nicht nur die Anforderungen radikal, auch für eine kontinuierliche und adäquate Bewirtschaftung fehlten Personal und Geld.

Heute besitzt das Museum zwei nach den neusten Kriterien eingerichtete Räume, die der Aufbewahrung der kostbaren Blätter dienen. Sie entsprechen den klima-

tischen Bedingungen, sind lichttechnisch auf dem neusten Stand und alarmgeschützt. Darüber hinaus werden die Bestände nun schrittweise überprüft, von säurehaltigen Unterlagen befreit, neu montiert und wenn nötig, restauriert. Der Ausbau des über den Graphischen Sammlungsräumen gelegenen Dachbodens ermöglichte die Einrichtung einer Passepartourierungs- und Rahmungswerkstatt. Damit konnten die Arbeitsabläufe für die Graphische Sammlung erstmals optimiert werden.



### 1994 / 1995 Kulturgüterschutzraum

Nach dem negativen Abstimmungsverlauf des Projektes «Kammgartrakt» (welches u.a. den Ausbau des kleinen Kellerraums in einen Kulturgüterschutzraum vorgesehen hatte), konnte durch das Engagement von Peter Im Obersteg und Dr. Hortensia von Roda sowie mit der einsichtigen und sofortigen Unterstützung der Stifterin und des damaligen Präsidenten der Stiftung, Dr. Bernhard Peyer, die Skepsis der städtischen Planungsbehörden zerstreut werden. So wurde es möglich, in einer ersten Etappe und zeitgleich mit dem Anbau der Cafeteria im Pfalzhof, diesen zu unterkellern und so den einzig möglichen und sinnvollen Ort für einen Kulturgüterschutzraum relativ kostengünstig zu reali-

sieren. Schnell und unbürokratisch stellte die Stiftung die notwendigen Mittel zur Verfügung.

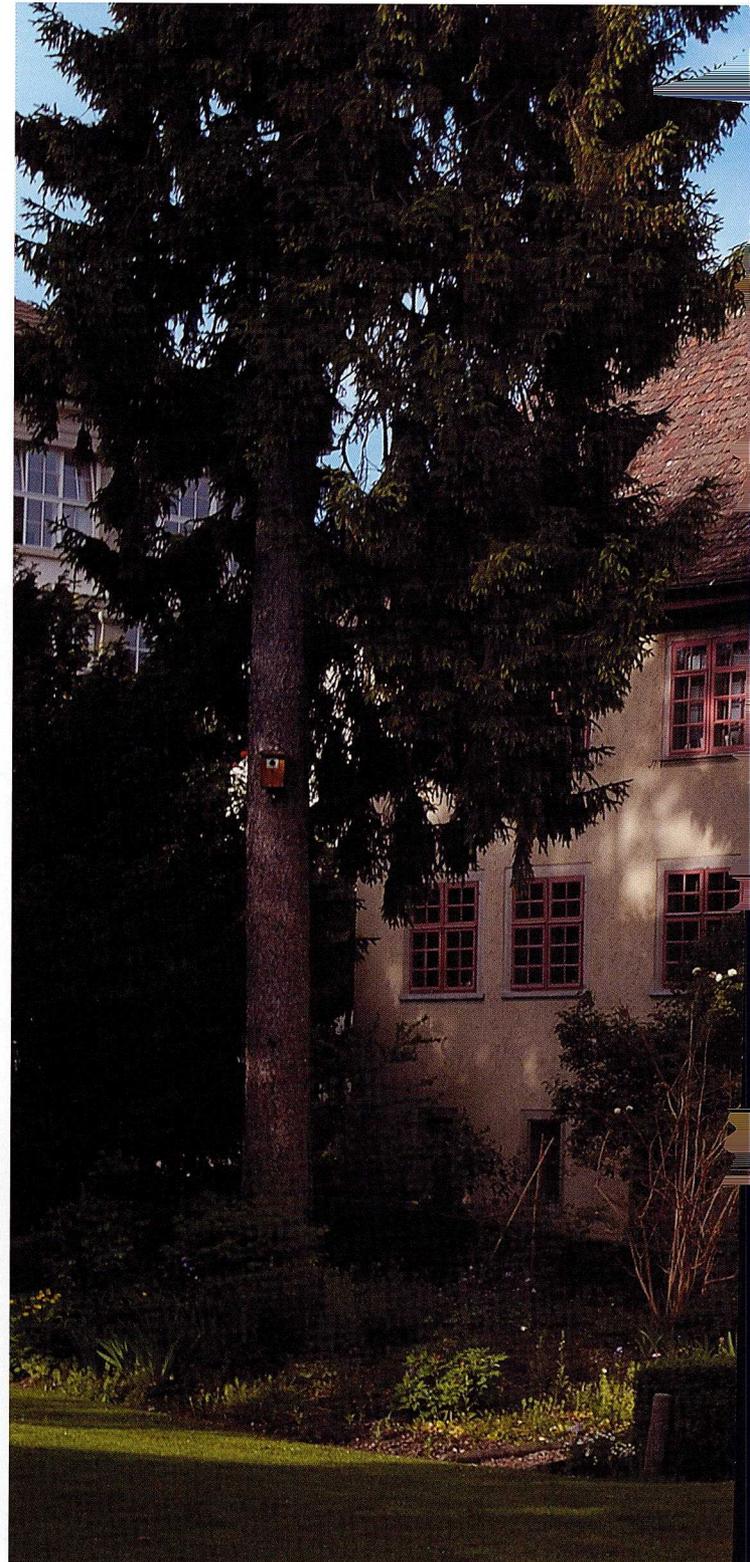
In einer zweiten Etappe konnte bereits ein Jahr später mit der Beteiligung der Stiftung die Inneneinrichtung des Kulturgüterschutzkellers in Angriff genommen werden. Dieses mehr als notwendig gewordene Depot entlastete vor allem die Sammlungen der Kunstabteilung, die ihre hochkarätigen Bilder teils in gefährdeten, klimatisch und sicherheitstechnisch problematischen Dachböden oder aber beim damaligen Bankverein im Safe gelagert hatte. Zudem wurden in den neu gewonnenen Räumlichkeiten wichtige Teile der Sammlung Ebnöther zwischengelagert und das Wertdepot für die Historische Abteilung (Silber und Münzen) geschaffen.



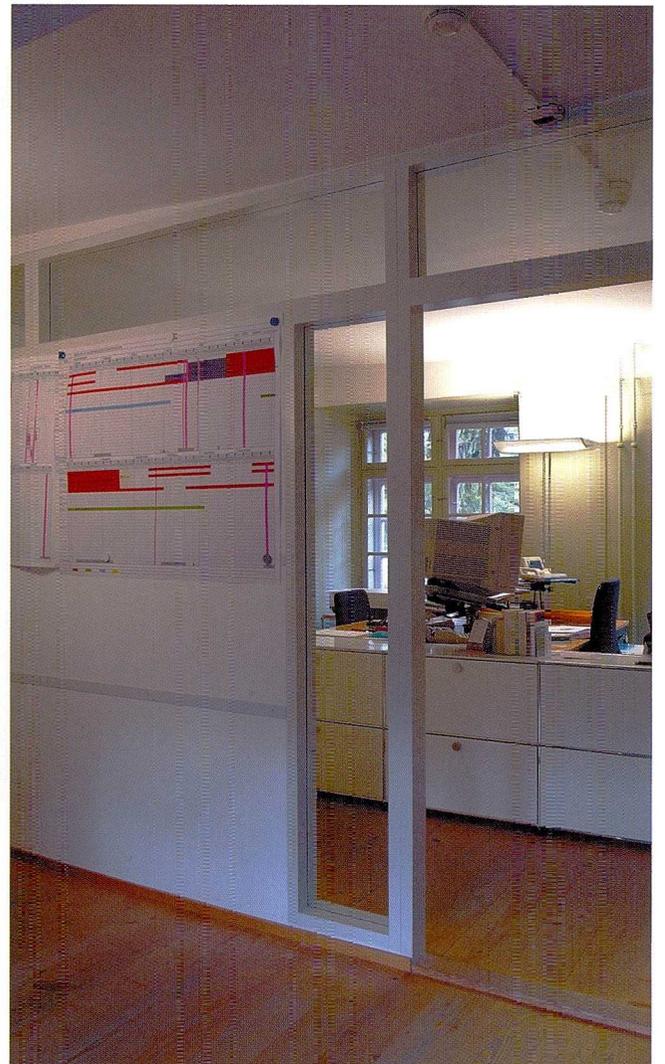
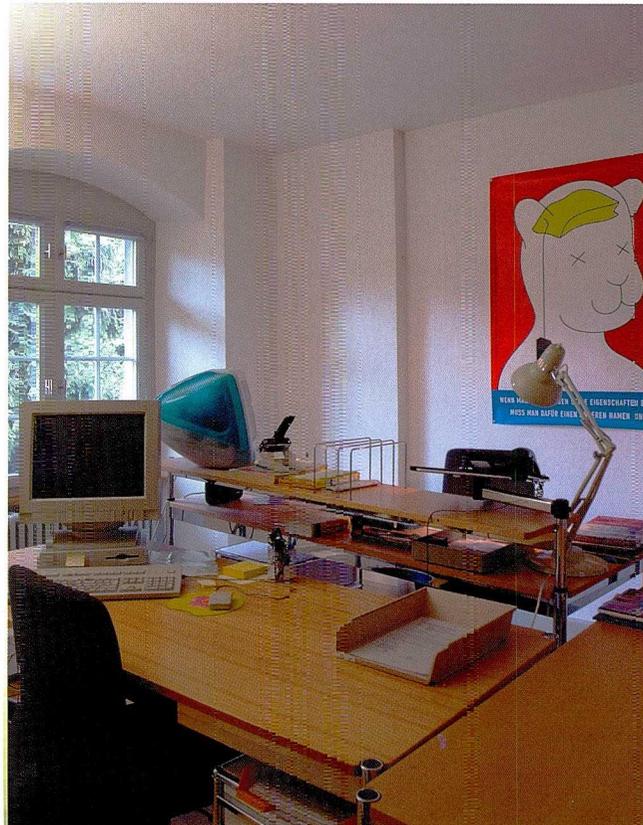
**1996 / 1997 Sanierung des Ostflügels des Klosters  
zu Allerheiligen, der sog. Pfarrhäuser zwischen  
Kräutergarten und Mosergarten, und  
ihre Umnutzung als Büro- und Wohnraum**

Auf Vorschlag von Dr. Sabine Peyer (dem verstorbenen Patenkind der Stifterin und Kuratorin der Abteilung Ur- und Frühgeschichte) und Dr. Hortensia von Roda (Kuratorin der Stiftung) wurde dieses wichtige Projekt in überaus grosszügiger Weise von der Stifterin bedingungslos unterstützt. Das Projekt beinhaltet nicht nur die Sanierung des altherwürdigen Ostflügels, sondern auch die kluge, denkmalpflegerischen Kriterien entsprechende Umnutzung dieses Traktes als Büro- und Wohnraum sowie die Einrichtung einer Bibliothek im Dachgeschoss.

Dieses Unterfangen, das ein Höchstmass an Betreuung erforderte, ist vor allem dank dem hohen Einsatz des Projektleiters, Peter Im Obersteg, so hervorragend gelungen. In Zusammenarbeit mit dem Hochbauamt (hier vor allem mit Erich Brennwald und Ueli Witzig) und der Denkmalpflege (Dagmar Hackländer) gelang es, den Charakter der sog. Pfarrhäuser zu wahren und gleichzeitig einen Verwaltungsbereich zu schaffen, der nicht nur heutigen Ansprüchen voll genügt, sondern auch noch den Charme vergangener Zeiten verströmt. Dass diese Leistung nicht nur in der Planung, Koordination und Umsetzung überaus anspruchsvoll war, sondern auch ein logistisches Meisterstück, mag







durch die Tatsache erhellt werden, dass die maroden Häuser als Depot der historischen, der archäologischen und der naturkundlichen Bestände dienten. Was letztere betrifft, galt es, Unmengen von buchstäblich schwerwiegendem Material schrittweise auszulagern.

**1997 / 1999 Umbau Kammgarn 3. OG – Depot Abt. Geschichte**

Die Sanierung der Pfarrhäuser und die damit verbundene Umlagerung des dort sich befindlichen Museumsguts machte es notwendig, neue, passende Depoträume, vornehmlich für die Bestände der Historischen Abteilung, zu suchen. Ursprünglich wollte die Stadt Dachböden von Schulen zur Verfügung stellen. Das hätte nicht nur einen enormen physischen Aufwand beim Umzug notwendig gemacht, sondern wäre auch aus feuerpolizeilichen, sicherheitstechnischen und klimatischen Gründen schwer realisierbar gewesen. Peter Im Obersteg und seinem vehementen Einsatz ist es zu verdanken,

das eine Zwischennutzung des 3. OG der Kammgarn möglich wurde. Auch der aufwändige und notwendige Ausbau dieser Räumlichkeiten geschah unter seiner Leitung. Im Zusammenhang mit der Einrichtung des Depots wurden die Sammlungsbestände gereinigt, eine Datenbank zur Erfassung der Bestände eingerichtet und so die laufende Depotbewirtschaftung ermöglicht. Das geschah unter der fachkundigen Leitung des damaligen Kurators der Historischen Abteilung Peter Bretscher und mit Hilfe seines engagierten Assistenten Ulrich Looser sowie einem externen Mandat an Karl Heinz Huber.

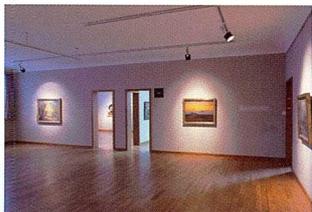
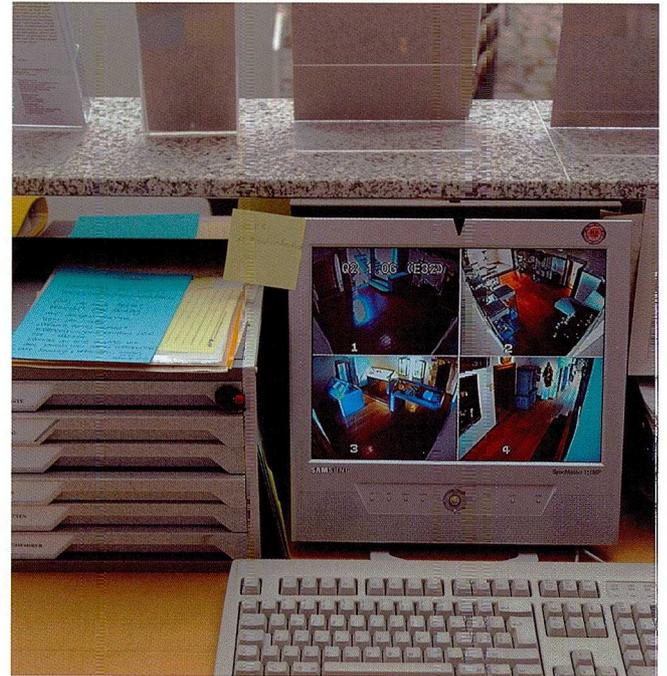


**1999 / 2000–2002 Die Beteiligung der Stiftung am Projekt Safety & Security**

1999 wurde eine aufwändige Studie für ein Sicherheitskonzept durch die Firma SCE AG erstellt. Sie bildete die Grundlage für die notwendige Umsetzung. Seit 2000 beteiligt sich die Stiftung massgeblich an der baulichen und technischen Umsetzung des Sicherheitskonzeptes im ganzen Museum, insbesondere der Wertschutzanlage, der Videoüberwachung und des Zutrittssystems. Dadurch hat das Museum zu Allerheiligen im Bereich geltender Sicherheitsstandards aufgeholt.

**2002 Erste Etappe der Sanierung der Räume der Kunstabteilung**

Hier war es die Erweiterung der Räume der Graphischen Sammlung und Sanierung des Sturzenegger-Kabinetts, das nach nunmehr 15 Jahren seit Bestehen einer Total-



1

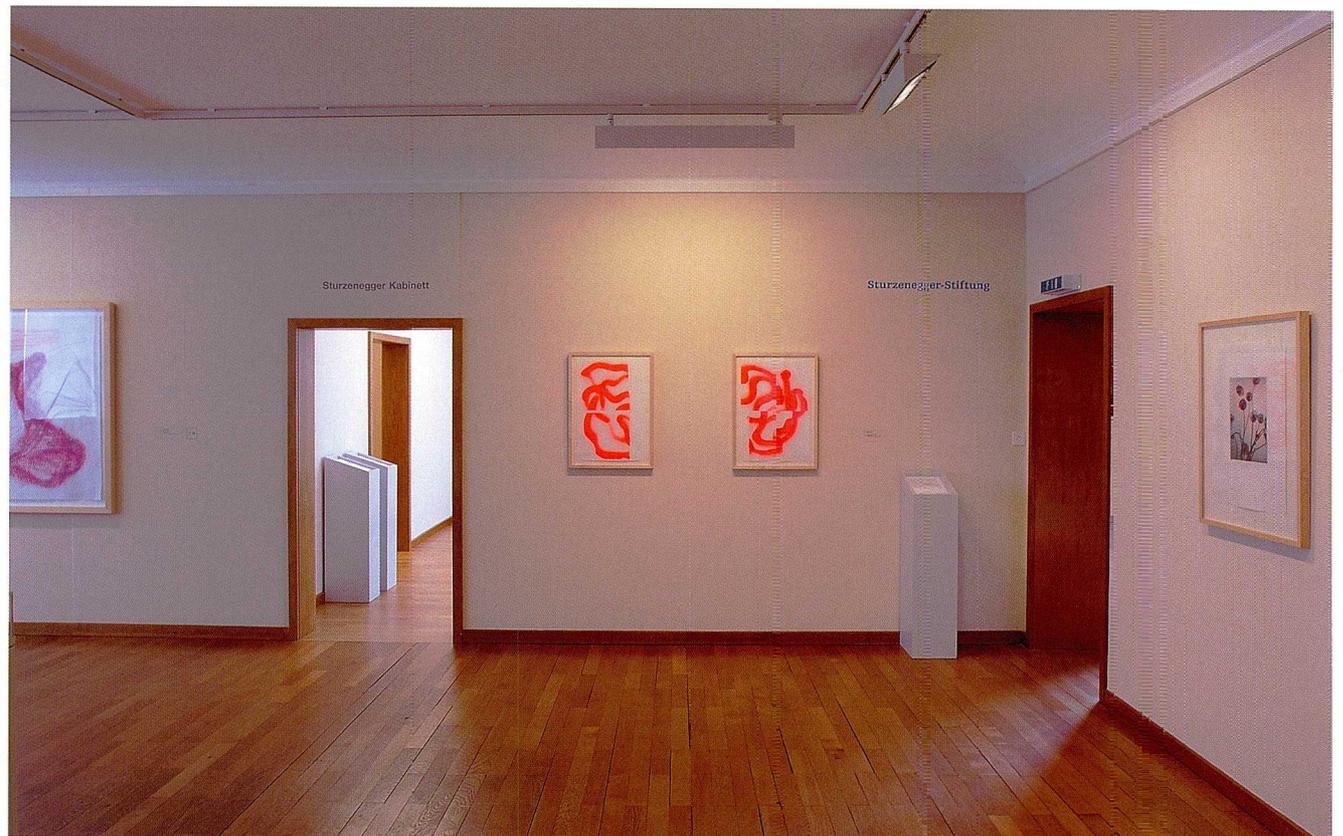


Abb. 1  
Die Sammlungsräume vor  
der Einrichtung des  
Sturzenegger-Kabinetts.

sanierung bedurfte. Das betraf die Boden- und Wand-  
sanierung, die Beleuchtung, den Lichtschutz und die  
Sicherheit. Zudem wurde der vor dem Kabinett sich  
befindliche, ehemalige sog. Dixraum als Ausstellungs-  
raum für die Graphischen Bestände nach den heutigen  
Anforderungen umgerüstet und hergerichtet.

Im Laufe der Jahre wurden zahlreiche Leistungen  
zur Verbesserung der Infrastrukturen des Museums  
geleistet, so beispielsweise grosse, verschiebbare Stell-  
wände, welche den Raum für Wechselausstellungen  
gliedern. Dieser befindet sich im zweiten Obergeschoss  
der Kammgarn vor der Ebnöther-Ausstellung und  
dient allen Abteilungen.

*Peter Im Obersteg*

*Hortensia von Roda*



Sie konzentrierten sich auf drei, bereits seit längerer Zeit initiierte Projekte:

### **Neugestaltung der Stadtgeschichte**

#### **«Schaffhausen im Fluss»**

Mit diesem langjährigen Desiderat, das zugleich auch einen expliziten Wunsch der Stifterin darstellt, wurde ein mehrjähriges Unterfangen eingeleitet, das für alle Beteiligten eine grosse Herausforderung bedeutet.

Das Projekt «Schaffhausen im Fluss» (Erneuerung des Fachbereichs Geschichte) stand im Jahr 2002 ganz im Zeichen der Erarbeitung eines Grobkonzepts durch den wissenschaftlichen Projektleiter Mark Wüst. Aus dem Variantenpapier vom 9.4.2002 kristallisierte sich in der Diskussion mit dem Fachrat eine Konzeptvariante heraus, die in der Folge vom Projektleiter konkretisiert und als Bericht «Inhaltliches Grobkonzept» am 8. November 2002 vorlag.

Mit der Wahl von Daniel Grütter zum Kurator des Fachbereichs Geschichte erhielt das Projekt eine neue organisatorische Leitung. Daniel Grütter übernahm ab 1. Oktober 2002 neben seiner Kuratorentätigkeit die Funktion eines Gesamtprojektleiters (40%). Zusammen mit Hortensia von Roda (Sturzenegger-Stiftung), Peter Im Obersteg (Leiter Betrieb & Technik) und Mark Wüst (Wissenschaftlicher Projektleiter) ist das Projektteam nun wieder vollständig.

Mit der Genehmigung des inhaltlichen Grobkonzeptes durch die Vertreter der Sturzenegger-Stiftung (Dr. Hans Konrad Peyer, Dr. Hortensia von Roda), des Fachrates (Dr. Roland Hofer, Markus Späth) und des Museums (Elisabeth Dalucas, Daniel Grütter, Peter Im Obersteg) erreichte das Projekt am 20. November 2002 einen wichtigen Meilenstein. Als für das gesamte Museum wegweisend darf hierbei die räumliche Disposition der Neugestaltung gelten, welche eine tiefgreifende Diskussion über bauliche Entwicklungsmöglichkeiten sowie die zukünftige inhaltliche Ausrichtung des Museums erlaubte. Basierend auf dem Grundlagentext «Gebäudenutzung. Überlegungen und Vor-

schläge zur Raumnutzung» (erarbeitet und vorgelegt von Peter Im Obersteg, Leiter Betrieb & Technik, am 2. Mai 2002) konnte diesbezüglich an der Geschäftsleitungssitzung vom 4. Dezember 2002 der Entscheidung gefällt werden, die Abteilung Industriegeschichte im Erdgeschoss (Räume 15 – 19) in ihrer heutigen Form aufzulösen und in die Stadtgeschichte zu integrieren. Die frei werdenden Räume sollen für die Bereiche «Betrieb und Technik», Museumspädagogik (Projekt «Werkstatt Museum»), behindertengerechte Toiletten, Personenlift sowie eine Präsentation der Spielkartensammlung genutzt werden. Die Erneuerung des Fachbereichs Geschichte wird in drei Etappen erfolgen, deren Realisierungsphasen sich auf mindestens drei Jahre verteilen. Seit Oktober 2002 beschäftigt sich nun das Projektteam mit der Umsetzung des genehmigten Grobkonzeptes in ein detailliertes Feinkonzept für die erste Etappe.

Das verabschiedete Grobkonzept definiert die Struktur und den Inhalt der Ausstellung sowie ihre Zuordnung zu räumlichen Ausstellungseinheiten. Ausgangspunkt und Zentrum der Ausstellung «Schaffhausen im Fluss» ist ein zentraler Eingangsraum, die sogenannte «Drehscheibe», in welcher die räumliche und bauliche Entwicklung der Stadt über die gesamte Zeitspanne von 1000 Jahren dargestellt wird. Der Drehscheibe angeschlossen sind drei Rundgänge, welche dem Besucher die Zeitfenster «Die Stadt entsteht. 1045 – 1411», «Zunftstadt und Stadtstaat. 1411 – 1798» und «Schaffhausen wird Industriestadt. 1798 – 2000» öffnen. Innerhalb dieser drei Zeitfenster erfolgt die Gliederung nach Themen und Fragestellungen.

Die Dauerausstellung «Schaffhausen im Fluss» möchte dem Publikum vielfältige Einblicke in die 1000-jährige Geschichte der Stadt Schaffhausen und ihrer Bevölkerung vermitteln. Sie erstreckt sich zeitlich von den Anfängen der Stadt und des Klosters Allerheiligen im 11. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Im Vordergrund stehen die Menschen dieser Stadt, ihre unterschiedlichen Lebenslagen und Schicksale, ihre Organisationsformen und Errungenschaften sowie ihre Beziehungen unter-

einander sowie nach aussen. Angestrebt wird eine sozial- und kulturgeschichtliche Betrachtungsweise, die auf einer synchronen Ebene die Zusammenhänge zwischen Wirtschaft, Politik, Gesellschaft und Alltag beleuchtet und auf einer diachronen Ebene Entwicklungslinien aufzeigt. Die Geschichte des Klosters Allerheiligen, in dessen Mauern sich das Museum befindet, soll prominent zur Darstellung gelangen. Gleichzeitig wird auf der inhaltlich-räumlichen Ebene eine bessere Vernetzung zwischen der Dauerausstellung im Museumsinneren sowie der noch bestehenden Klosteranlage im Aussenbereich angestrebt. Als Zielpublikum sollen neben Besuchern aus der Region Schaffhausen vor allem Schulklassen und Kulturinteressierte überregionaler und nationaler Herkunft angesprochen werden.

*Daniel Grütter und Mark Wüst*

### **Neueinrichtung einer Bibliothek**

Im Zuge der Sanierung des Ostflügels (der sog. Pfarrhäuser) wurde das ganze Dachgeschoss, das sich ehemals über zwei «Pfarrhäuser» erstreckte, für eine museumseigene Bibliothek vorbereitet. Es entstand ein grosszügiger Raum auf zwei Ebenen mit einer kleinen, mit Glaswänden transparent gemachten Arbeitskoje. Das helle Parkett, die helle Holztafelung der Dachschrägen und die weissen Bibliotheksregale sorgen für eine freundliche Raumstimmung. Eine Leseecke und ein schöner Walliser Auszugstisch von 1645 setzen zwei angenehme Akzente.

Als ich im Mai 1999 meine Tätigkeit aufnahm, gab es keine zentrale Bibliothek im Museum. Die Kuratoren hatten jeweils eine umfangreiche Handbibliothek in ihren Büros. Daneben existierten noch zwei weitere Räume, mit mehr oder weniger geordneten, grösseren



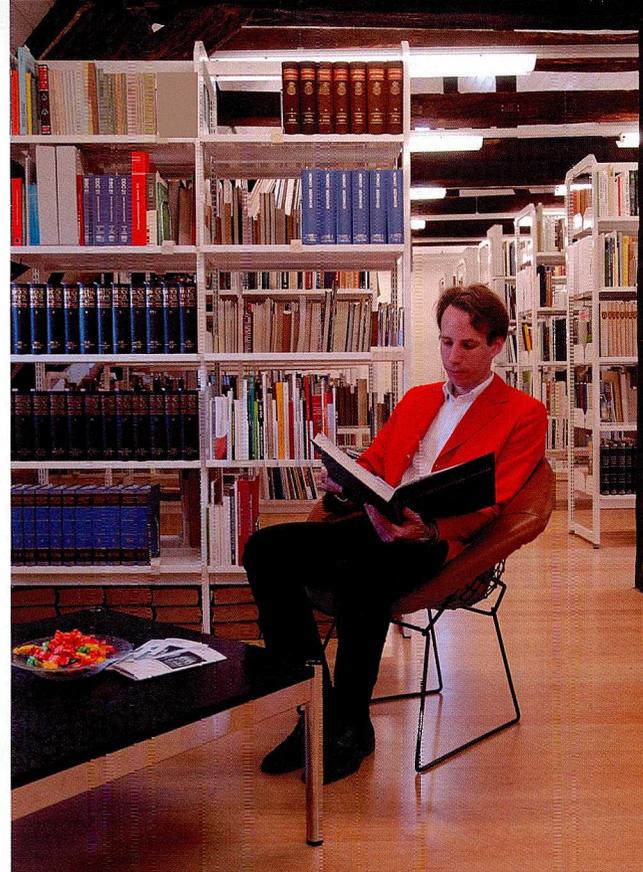
Büchermengen in Regalen und gestapelt am Boden. Es wurde jeder Raum im Museum durchforstet (Depot, Winde und Dachgeschosse), um noch zusätzliche, vergessene Bücherbestände zu orten. Überraschungen blieben da nicht aus, und eine ganze Palette von Auktionskatalogen tauchte eines Tages unerwartet auf.

Nebst diesem Zusammensuchen von Beständen, war das Definieren des Aufgabenfeldes einer Bibliothek, deren Zielpublikum, die adäquate Aufstellung, Beschriftung und Katalogisierung nötig.

In drei «Bibliothekssitzungen» mit allen Kuratoren wurden diese Eckpfeiler einer Bibliothek definiert. Es wurde festgelegt, dass die Museumsbibliothek nur für die Mitarbeiter des Museums zu Allerheiligen zur Verfügung steht,

- die Bücher anhand der Dezimalklassifikation von Dewey aufgestellt werden,
- die Auktionskataloge nur sechs Jahre aufbewahrt werden, mit wenigen Ausnahmen (Numismatik, wichtige Privatsammlungen, Waffen sowie Kataloge, die Kunstwerke enthalten, die für das Museum erworben wurden),
- der Schriftenaustausch vom Bibliothekar in Zusammenarbeit mit den Kuratoren organisiert wird.

Im Laufe der Zeit wurde auch die Verantwortung für das Kataloglager des Museumsshop sowie die Produktion des monatlichen Presseberichtes übernommen. Dazu kommen zahlreiche Hilfeleistungen für das Museum allgemein als Abwechslung zur Katalogisierungstätigkeit. Eine Collection Management Software war schon zu Beginn meiner Tätigkeit ein Thema. Allerdings wurde zunächst abgewartet, bis das gesamte Haus für eine gemeinsame Lösung in diesem Bereich die Entscheidung fällen konnte und die nötigen Finanzen über die Sturzenegger-Stiftung gewährleistet waren. Da dies aber länger dauern sollte, wurde eine Zwischenlösung eingeführt: die Bibliotheksanwendung «Alexandrie» von GB Concept (Paris). Diese Bibliotheksdaten werden 2003 in das Bibliotheksmodul von Museum plus integriert. Dann wird eine einheitliche EDV-Lösung im Museum vorhanden sein.



Im Berichtsjahr ist ein Zuwachs von 397 neuen Bänden, CD und CD-ROM zu verzeichnen:

Anschaffungen	85 (60 Museum, 25 Sturzenegger-Stiftung)
Schriftenaustausch	200
Geschenke	81
Belegexemplare	31

Die Bibliothek besitzt 382 Zeitschriftentitel und Auktionskataloge, davon sind 145 laufend.

Eingelesen sind:

Medium	Zuwachs 2002	Alter Bestand 2002 eingelesen	Total in der Datenbank
Bücher	395	2094	6287
Zeitschriftenhefte <sup>1</sup>	38	38	565
Beiträge	61	29	1746
Auktionskataloge <sup>2</sup>	9	78	322
Video	–	1	4
CD-Audio	1	–	1
CD-ROM	1	7	8
Pressebeiträge	152	778	1778
Gesamttotal			10711

1 Alle Hefte werden im Zeitschriftenmodul eingelesen, hier sind nur die thematischen Hefte berücksichtigt.

2 Nur Auktionskataloge mit bedeutenden (Privat-) Sammlungen sowie Kataloge mit Objekten, die für das Museum erworben wurden.

Die Zusammenstellung der Bibliographie über den Maler Hans Sturzenegger, für die in Vorbereitung stehende Monographie, wurde weitergeführt.

*Christophe Grodecki*

### Collection Management

Das Projekt Collection Management ist im Jahr 2002 planmässig fortgeschritten und hat einen zentralen Meilenstein erreicht: Die 2. Offertrunde ist erfolgreich abgeschlossen worden.

Intensive Tests an Demoverversionen der beiden in der Evaluation verbliebenen Datenbanksysteme *Museum Plus* und *TMS* bildeten den Auftakt zur 2. Offertrunde. Die Auswertung dieser Projektphase basierte auf dem im Vorjahr erstellten Pflichtenheft. Die Entscheidung für den Ankauf des Schweizer Produktes *MuseumPlus* der Firma *zetcom* fiel einstimmig aus.

*MuseumPlus* deckt die anspruchsvollen Anforderungen des Museums zu Allerheiligen in hohem Masse ab.

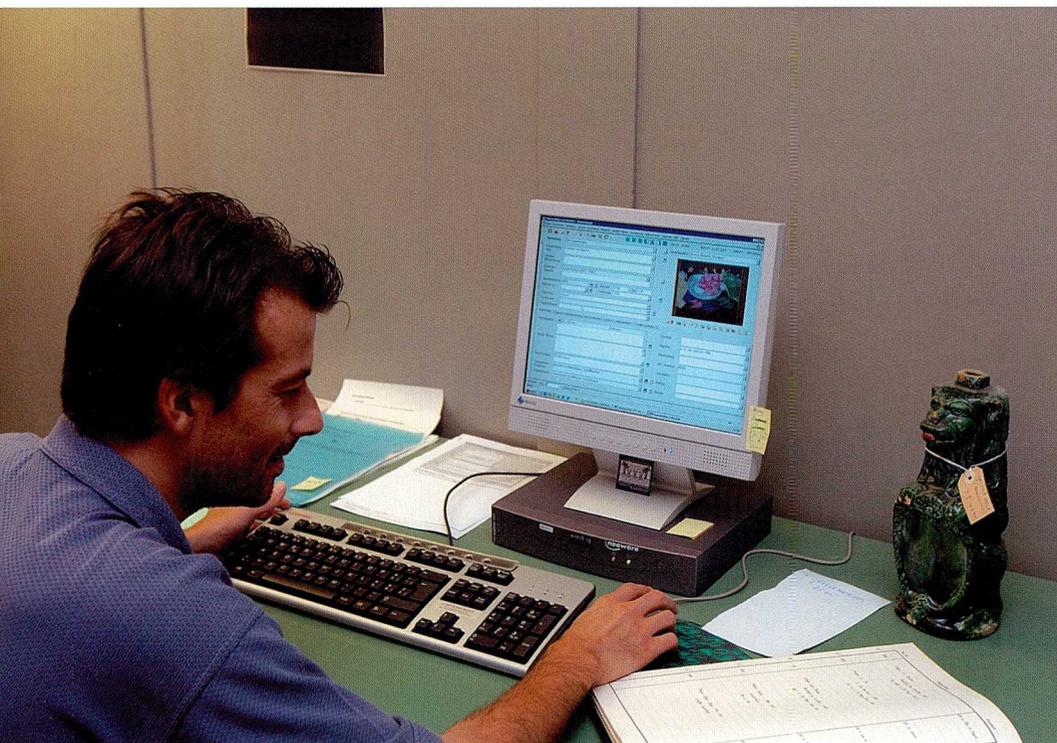
Notwendige Anpassungen des Systems an spezielle Wünsche der verschiedenen Fachbereiche scheinen problemlos durchführbar. Die Philosophie der in Bern ansässigen Firma kommt dem Denkmodell in unserem Museum sehr entgegen. *Zetcom* bietet zudem ein bestechendes Supportangebot.

Mitte Jahr wurde der Prototyp der Datenbank für den Fachbereich Natur als Einzelplatzversion eingerichtet. Der Kurator Iwan Stössel konnte im Rahmen des Projektes «Herbarinventarisierung» erste wertvolle Erfahrungen sammeln, die danach dem gesamten Hause zugute kommen sollten.

Parallel zu den Datenbankabklärungen verlief die Evaluation zur künftigen IT-Umgebung des Museums. Der lokale Anbieter *KSD* lieferte verschiedene Offertversionen zu insgesamt 6 technologischen Varianten. Die Detailabklärungen und Auswertungen führten zu einer wegweisenden Entscheidung: Die Arbeitsgruppe Collection Management beschloss, die ideal zu den Strukturen des Museums passende Technologie einzuführen, welche eine neue Ära der Computerisierung im Hause einläuten wird. Die auserkorene Variante mit ThinClients und Terminalserver bietet die Möglichkeit zu einer umfassenden Vereinheitlichung unserer IT-Umgebung. Im Gegensatz zu den andern geprüften Varianten wird das Museum künftig *eine* Plattform aufweisen, und alle Benutzerinnen und Benutzer werden mit denselben Softwareversionen arbeiten können. Dies bedeutet klare Vorteile und Vereinfachungen in den Bereichen Administration und Betreuung im Vergleich zum Ist-Zustand.

Der Antrag zur Systemeinführung ist erfreulicherweise sowohl von der Sturzenegger-Stiftung als auch vom Schaffhauser Stadtrat Ende Oktober positiv aufgenommen und verabschiedet worden. So konnte die Realisierungsphase noch vor Jahresende anlässlich der Kick-Off-Sitzung mit den beiden Geschäftspartnern *zetcom* und *KSD* lanciert werden.

*Werner Rutishauser*



### **Numismatische Sammlung**

Im Jahre 2002 wurde ein numismatisches Projekt gestartet, das die Aufarbeitung der Altbestände zum Ziel hatte. Gut die Hälfte der Kosten dieses Projektes wird durch die Sturzenegger-Stiftung bestritten. Erstes Teilziel war, das Sammelgut im richtigen Kontext abzulegen und Einzelstücke ohne archäologischen Kontext, die von ihrer Erhaltung her nicht ausstellungs- und sammelwürdig sind, auszuscheiden. Des Weiteren wurden die Münzen aus Behältnissen, die sich nicht für eine lange dauernde Aufbewahrung eignen (und in denen sie trotzdem schon seit Jahrzehnten aufbewahrt wurden), entfernt und neu untergebracht. Ende 2002 hat nun jedes Sammlungsstück einen eigenen, gut belüfteten Platz, ist am richtigen Ort eingereiht und wird so jederzeit für die Inventarisierung und elektronische Erfassung greifbar sein, die für die nächsten Jahre geplant ist.

*Kurt Wyprächtiger*

### **Monographie Hans Sturzenegger**

Die Ordnungs- und Erschliessungsarbeiten an dem aus drei Teilen bestehenden Nachlass Sturzenegger (Briefsammlung, familiengeschichtliche Dokumente und Vorarbeiten Paul Schaffner) konnten im Laufe des Jahres plangemäss beendet und zur Benützung bereitgestellt werden. Damit zeigt sich jetzt erst so richtig, welch enormer Fundus an Informationen zu Leben und Werk des Malers Hans Sturzenegger, aber auch zur Geschichte seiner Umgebung, der Familie, den Malerfreunden und dem zeitgenössischen Schaffhausen, in diesem Bestand vereint ist.

Dieses reichhaltige, aber inhaltlich disperse Quellenmaterial gilt es nun in einem zweiten Schritt, ausgehend von einer vorgängig erarbeiteten provisorischen Disposition, nach einzelnen Themen zusammenzustellen. Begonnen wurde in den letzten Monaten zunächst mit dem Kompilieren der Unterlagen über die zahlreichen Freunde und Bekannten des Malers. Dabei wurde aus den einschlägigen Brief-, Tagebuch- und Literaturbelegen für jede Person eine eigene Dokumen-

tation erstellt, die sowohl elektronisch als auch in Papierform greifbar ist und somit als Grundlage für die anschliessende Texterarbeitung zur Verfügung steht. Die Tauglichkeit dieses Vorgehens hat sich denn auch bereits bei der vorweggenommenen Abfassung eines Rohtextes über die viel zitierte Freundschaft zwischen Hans Sturzenegger und Hermann Hesse erwiesen.

*Dr. Hans Ulrich Wipf*

### **Unterstützte Projekte im Zusammenhang mit dem Museum und der Stadtbibliothek**

#### ***Oswaldkapelle***

Die Restaurierung der St. Oswaldkapelle und ihre Umnutzung zu einem Ausstellungsraum der Stadtbibliothek wurden im Berichtsjahr abgeschlossen. Die Hauptphase der Restaurierung fand 2001 statt. Die Restauratorin Doris Warger machte im Bereich der Fresken frühere Eingriffe und Massnahmen, die sich als unsachgemäss, ja schädlich erwiesen haben, rückgängig. Das Mauerwerk wurde vom Archäologen Kurt Benteli untersucht und anschliessend wurde ein neuer Verputz aufgetragen. Ende Januar 2002 wurde die Mauer zwischen der Bibliothek und der Kapelle abgebrochen und Ende Februar der bisherige Zugang durch die St. Anna-Kapelle geschlossen. Die Oswald-Kapelle wurde damit definitiv Teil der Stadtbibliothek. Alle baulichen Massnahmen (Fussboden, Verputz, Malerarbeiten, elektrische Leitungen) wurden unter der Leitung des Städtischen Hochbauamtes (Bauführer: Erich Brennwald) durchgeführt. Auf den Einbau einer Heizung wurde, auf Empfehlung der Denkmalpflege, mit Rücksicht auf die Wandmalerei verzichtet. Dafür wurde ein einfaches Entfeuchtungsgerät beschafft und ein Messgerät installiert, welches die relative Feuchtigkeit und die Temperatur aufzeichnet. Während den Sommermonaten 2002 war die Restauratorin Doris Warger, Frauenfeld, damit beschäftigt, die Wandmalerei mit der gebotenen Zurückhaltung zu restaurieren. Da sich das Raumklima schliesslich als recht stabil er-



wiesen hat, kann bei der noch zu beschaffenden Vitrine auf eine spezielle Klimatisierung verzichtet werden. Die historische und künstlerische Bedeutung des Raums soll in einer kleinen Festschrift wissenschaftlich aufgearbeitet werden. Die Restauratorin Doris Warger, Hans Peter Mathis als Vertreter der Denkmalpflege und der Kunsthistoriker Raphael Sennhauser werden je einen Bericht beisteuern.

*Dr. René Specht*

#### **Arbeitsgruppe «Alte Grafik Kanton Schaffhausen»**

Die Arbeitsgruppe von Sammlern alter Grafik (Dr. med. Hanspeter Böhni, Walter G. Elsener, Hermann Kuhn, Hans Peter Rohr, Marion und Manfred Weigle) befasst sich mit dem ehrgeizigen Projekt, alle greifbaren gedruckten Ansichten des Kantons Schaffhausen in einer Buchpublikation zusammenzufassen und einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Geplant ist, alle Städte, Gemeinden und weitere Sehenswürdigkeiten (Burgen, Schlösser) umfassend zu dokumentieren. Das betrifft mehrheitlich druckgraphische Werke vom 16. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen werden nur dann berücksichtigt, wenn sie als Vorlagen zu Druckgraphiken dienen. Rheinfallansichten werden nur in Ausnahmen aufgenommen, vor allem, wenn sie die Umgebung gut dokumentieren. Ansonsten würde die grosse Anzahl vorhandener Blätter den Rahmen der Publikation sprengen. Nebst der möglichst umfassenden Aufnahme von Blättern aus privaten Sammlungen wird auch der beachtliche Fundus der Graphischen Sammlung des Museums zu Allerheiligen berücksichtigt und ergänzend miteinbezogen. Die Bestandsaufnahme der Graphischen Blätter (ca. 900) wurde im Berichtsjahr weitgehend abgeschlossen.

#### **Kantongeschichte**

Das vom Historischen Verein initiierte Grossunternehmen, eine Kantongeschichte zu erarbeiten, hat in der Publikation des zweiten von drei geplanten Bänden ihren Niederschlag gefunden.

#### **Ausstellungen**

Abteilung Archäologie bzw. Vor- und Frühgeschichte: «Ex Terra lux» (Rekonstruktion eines Grabes)

Sturzenegger-Kabinett: Bernhard Sauter mit Katalog (Claudine Metzger)

Kunstabteilung / Kunstverein: Not Vital mit Katalog (Dr. Markus Stegmann); Reto Boller mit Katalog (Dr. Markus Stegmann)

#### **Ausleihen 2002**

Ferdinand Hodler, Valentine Godé-Darel mit aufgelöstem Haar. Um 1913.

Neues Kunstmuseum Luzern, 15.6. bis 19.9.02

Ferdinand Hodler, Das Wetterhorn. 1912  
Heidelberger Kunstverein, Heidelberg,  
20.10.02 bis 19.1.03

Jan Fabre, (Zyklus von 25 Zeichnungen). 1980  
Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent,  
12.10.02 bis 2.3.03

Not Vital, Meine Schafe (5 Fotografien C-Print). 2000  
Kunsthalle Göppingen, 18.12.02 bis 2.3.03

Eduard Gubler, Am Rand (Zyklus von 11 Zeichnungen).  
Um 1916/17  
Schweizerisches Landesmuseum Zürich,  
22.3. bis 14.7.02

#### **Restaurierungen**

Das Restaurierungsatelier Martin Strebel in Hunzenschwil sorgt seit Jahren für die kontinuierliche Restaurierung wichtiger Bestände der Graphischen Sammlung. Im Berichtsjahr waren es vornehmlich Teile

der wertvollen alten Bestände (Druckgraphik alter Meister) und der für die Erneuerung der Stadtgeschichte notwendigen Konvolute (Beck und Harder) sowie der Neuerwerbungen (zahlreiche, aus dem Nachlass erworbene Blätter von Josef Gnädinger).

#### **Vergabungen**

An das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft wurden der Jahresbeitrag und eine Spende geleistet.

#### **Personelles**

##### **Stiftungsrat:**

Dr. Hans Konrad Peyer, Präsident  
Lic.iur. Niklaus C. Baumann  
Georges Stalder  
Dr. Hortensia von Roda

##### **Ankaufskommission:**

Dr. Hans Konrad Peyer, Präsident  
Lic.phil. Elisabeth Dalucas, Direktorin Museum zu Allerheiligen  
Dr. Andres Furger, Direktor Landesmuseum Zürich  
Dr. Hortensia von Roda, Mitglied mit beratender Funktion

##### **Vermögensverwaltungskommission:**

Georges Stalder, Präsident  
Dr. Hans Konrad Peyer  
Lic.iur. Niklaus C. Baumann

##### **Geschäftsführung und Kuratorin der Stiftung:**

Dr. Hortensia von Roda

##### **Sekretariat Stiftungsratspräsident:**

Esther Dhalla

##### **Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter am Museum zu Allerheiligen (von der Stiftung finanziert):**

Christophe Grodecki, Bibliothekar (100%)  
Dr. Hortensia von Roda, Kuratorin Graphische Sammlung/Stiftung (80%: 60% Museum, 20% Stiftung)  
Claudine Metzger, wissenschaftliche Mitarbeiterin Graphische Sammlung (20%)  
Dr. Markus Stegmann, Kurator Kunst (10%)  
Ruth Kühn, Sturzenegger-Stiftung (10%)

##### **Aufträge auf Projektbasis:**

Dr. Hans Ulrich Wipf, Monographie Hans Sturzenegger (40%)  
Lic.phil. Werner Rutishauser, Collection Management (60%)  
Mark Wüst, Neukonzeption Stadtgeschichte(50%)  
Lic.phil. Daniel Grütter, Kurator Geschichte (40%)  
Kurt Wyprächtiger, Numismatik (10%)  
Ernst Friedrich Walter, Technischer Dienst (80%)  
Ulrich Looser, Assistenz Fachbereich Geschichte (60%)

##### **Mitarbeit an Projekten auf Stundenbasis:**

Peter Im Obersteg, Betreuung der von der Stiftung finanzierten Umbau- und Sanierungsprojekte sowie des Sicherheitskonzeptes  
Christina Tissi, Neumontierung von Graphischen Blättern  
Erwin Gloor, Grafiker  
Rolf Wessendorf, Fotograf  
Jürgen Fausch, Fotograf

*Hortensia von Roda*

## Bericht über die Finanzen

Die Sturzenegger-Stiftung wurde 1987 gegründet und heute, gut 16 Jahre danach, veröffentlichen wir zum ersten Mal Zahlen. Was hat uns zu unserer Zurückhaltung bewogen?

Der Respekt vor dem Stifterehepaar!

Das Ehepaar Sturzenegger scheute jedwelche Publizität; sie waren Mäzene im ureigensten Sinn des Wortes. Sie haben zusätzliche namhafte Beiträge für Schaffhausen geleistet, welche in der nebenstehenden Aufstellung nicht enthalten sind.

In der Stiftung sind wir uns aber schon seit längerer Zeit bewusst, dass wir, vor allem wenn man ihre Bedeutung für das Museum zu Allerheiligen in Betracht zieht, nicht auf immer und ewig unsere Beiträge «geheim» leisten können. Ein solches Verhalten schürt verständlicherweise Spekulationen und lässt mannigfaltige Erwartungen hochkommen, welchen wir auf Grund unserer Statuten nicht gerecht werden können. Wir haben uns deshalb entschlossen, anstelle der bisherigen 5-Jahreskataloge, Jahresberichte zu veröffentlichen, welche unsere Leistungen offen legen.

Nun zu den Zahlen; die Summe von CHF 31 Mio. an erbrachten Leistungen ist enorm und ergibt einen jährlichen Durchschnitt von rund CHF 2 Mio. In diesen Zahlungen widerspiegelt sich auch der in den Statuten festgelegte Hauptzweck, welcher das Ankaufen und Sammeln von hochwertigen Kunstwerken für die Kunst- und die Historische Abteilung des Museums zu Allerheiligen beinhaltet.

Wir wissen, dass unsere Kunstwerke nur optimal ausgestellt werden können, wenn die Rahmenbedingungen stimmen. Aus diesem Grunde haben wir uns in grösserem Umfange – einer Tradition des Stifterehepaars folgend – an den Personal-, Projekt- und Baukosten des Museums beteiligt. Zur Zeit sind drei Grossprojekte – Bibliothek, Collection Management und Neugestaltung der Stadtgeschichte – in vollem Gange. Wie schon erwähnt ist es aber eindeutig, dass unser Hauptzweck das Ankaufen und Sammeln von Kunstwerken ist und deshalb auch der Staat (Stadt und Kanton Schaffhausen) seine Verantwortung, vor

allem im Bereich des Basisbetriebes, wahrnehmen muss.

Welches sind unsere Einnahmequellen?

Unser Hauptaktivum ist, neben unseren Kunstgegenständen, eine namhafte Beteiligung an der Kommanditärin von Baumann & Cie, Banquiers in Basel, der Nachfolgefirma der Banquiers Sturzenegger & Cie. Baumann & Cie schüttet jährlich einen namhaften Teil ihres Gewinnes an die Kommanditärin aus, deren Dividende unser Hauptertrag ist. Dass wir im Jahre 2002 CHF 3.5 Mio. an Leistungen erbringen konnten, hängt damit zusammen, dass das Jahr 2001 für die Bank durch ausserordentliche Gewinne und dementsprechend auch Ausschüttungen gekennzeichnet war. Für die Zukunft planen wir wieder mit dem langjährigen, jährlichen Durchschnitt.

*Georges Stalder*

*Stiftungsrat der Sturzenegger-Stiftung*

## Erbrachte Leistungen

	2001	2002	1987–2002
	CHF	CHF	CHF
<b>Total</b>	<b>2 158 275</b>	<b>3 550 104</b>	<b>30 890 097</b>
<b>Ankäufe, Ausstellungen</b>	<b>988 560</b>	<b>1 741 307</b>	<b>22 026 116</b>
<b>Ankäufe</b>	<b>941 030</b>	<b>1 600 749</b>	<b>19 917 930</b>
Kunstabteilung	440 278	1 265 500	16 217 439
Historische Abteilung	488 174	287 392	3 559 370
Stadtbibliothek	12 578	47 857	141 121
<b>Ausstellungen und/oder Kataloge</b>	<b>47 530</b>	<b>140 558</b>	<b>2 108 186</b>
Kunstabteilung		55 540	266 788
Kunstabteilung – Sturzenegger Kabinett		42 488	783 038
Historische Abteilung	21 942		593 328
diverse Ausstellungen	25 589	2 299	27 887
5-Jahres Kataloge Sturzenegger-Stiftung		40 231	437 145
<b>Personal- und diverse Kosten</b>	<b>868 453</b>	<b>1 167 735</b>	<b>4 695 385</b>
<b>Personalkosten</b>	<b>524 311</b>	<b>645 674</b>	<b>2 531 156</b>
wovon durch Stiftung getragen und ausbezahlt	322 936	314 016	1 841 435
wovon durch Stiftung getragen und durch Stadt Schaffhausen ausbezahlt	201 375	331 658	689 721
<b>diverse Kosten</b>	<b>184 707</b>	<b>269 214</b>	<b>1 135 271</b>
Versicherung, Transport	18 255	17 675	142 047
Bibliothek, Dokumentation, Unterhalt	141 180	235 172	887 870
übrige Kosten	25 272	16 367	105 354
<b>Projekte, bauliche Massnahmen, diverse Beiträge</b>	<b>301 261</b>	<b>641 062</b>	<b>4 168 596</b>
<b>Projekte</b>	<b>36 698</b>	<b>92 011</b>	<b>340 683</b>
Bibilothek	5 663	2 921	56 861
Collection Management	13 563	16 665	35 237
Depotbezug Kammgarn – Historische Abteilung	6 617	14 544	21 161
Stadtgeschichte – Historische Abteilung	10 855	8 532	134 643
Ur- und Frühgeschichte		49 349	54 915
Kammgarn – Ausstellungsraum			37 866
<b>Beiträge Baukosten Museum zu Allerheiligen</b>	<b>103 938</b>	<b>305 820</b>	<b>3 368 433</b>
Cafeteria, Mehrzweckraum, Kulturgüterschutzraum *			1 200 000
Graphische Sammlung	3 938	205 820	220 029
Ostflügel – ehemalige Pfarrhäuser *			1 316 202
Sicherheitskonzept	100 000	100 000	245 593
Kammgarn – Depot Historische Sammlung			386 609
<b>diverse Beiträge</b>	<b>160 625</b>	<b>243 231</b>	<b>459 480</b>

\* zusätzlich leistete Frau Claire Sturzenegger-Jeanfavre aus ihrem Privatvermögen bedeutende Beträge.

## Erwerbungen der Kunstabteilung: Gemälde, Graphik

### Kommentiert von

CM	Claudine Metzger
HvR	Hortensia von Roda
MS	Markus Stegmann

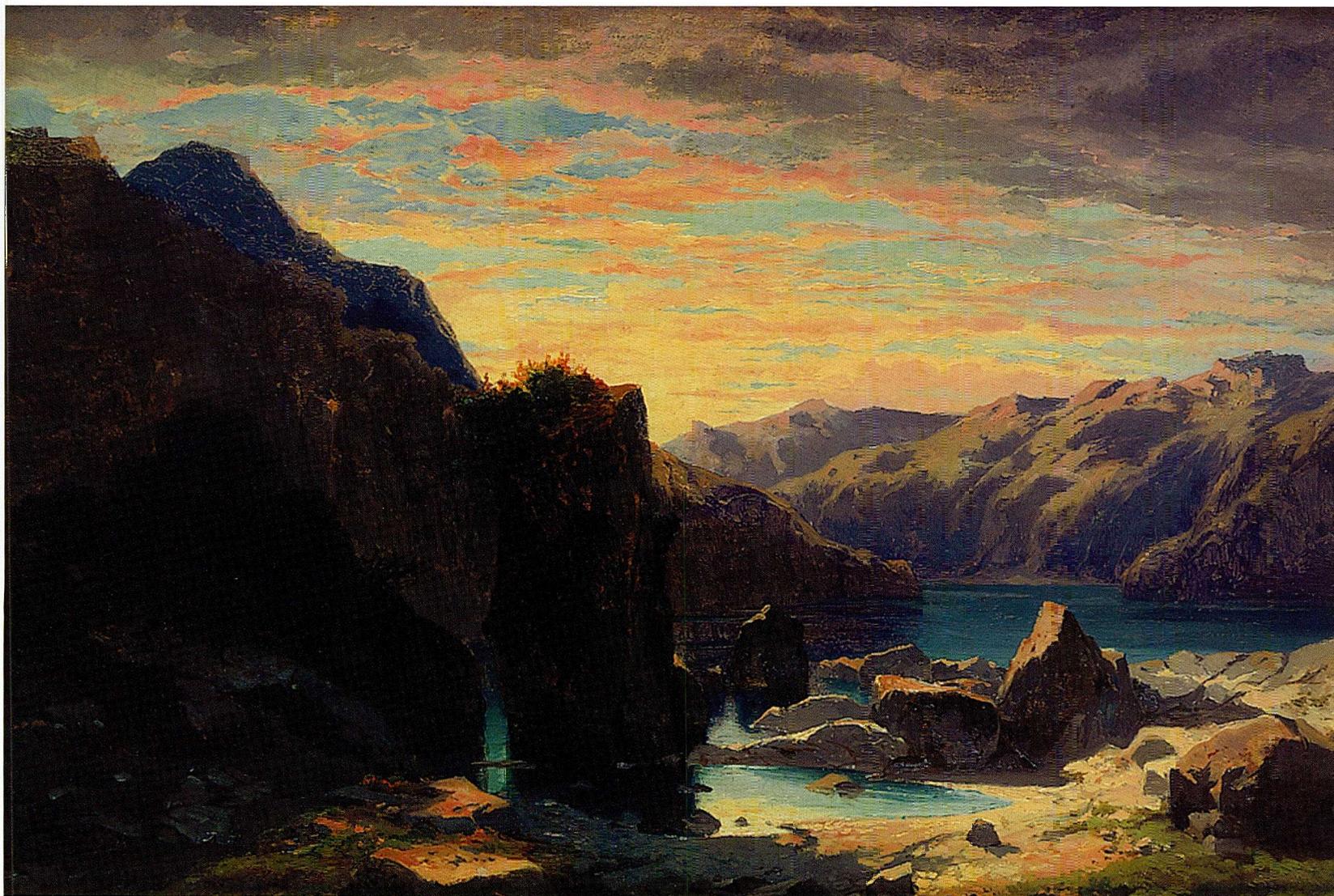
## Alexandre Calame (1810–1864)

### Coucher du soleil. 1861

Öl auf Karton. 26 × 38,5 cm

Erworben 2002, Auktionshaus Phillips, de Pury & Luxembourg, Zürich

Inv. A 1891



Alexandre Calame, Sohn eines Steinhauers, wuchs in ärmlichen Verhältnissen in Vevey auf. Er war von schwacher Gesundheit und verlor zudem durch einen Unfall ein Auge. Nach dem frühen Tod seines Vaters absolvierte er eine Banklehre, kolorierte nebenbei Veduten, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Als Schüler von François Diday wurde sein Interesse für das Hochgebirge geweckt und 1835 machte er seine erste Studienreise ins Berner Oberland. Dort verbrachte

er zwischen 1845 und 1854 zahlreiche Sommer. Er spezialisierte sich zunächst auf die Berner Hochalpen, musste sich später jedoch, infolge eines Brustleidens, auf das Vorgebirge und den Vierwaldstättersee konzentrieren.

Alexander Calames «Coucher du soleil» von 1861 gehört zu den späten Werken des Künstlers und zeigt, wie das bereits in der Sammlung des Museums sich befindende Werk, die Landschaft am Vierwald-

stättersee. Dieses frühere, in den 1850er-Jahren entstandene Werk, ist eine bildmässige Ölstudie, welche einen dramatischen Augenblick zu bannen versucht. «Geschildert wird das grandiose Panorama der Urschweiz, wie es sich an einem Nachmittag bei spätsommerlichem Föhnwetter an den Gestaden des Vierwaldstättersees darbietet, nordwestlich von Brunnen, etwa von Brünischart oder Fellenbach aus. Jenseits des sturmgepeitschten Sees türmen sich die Urner Alpen in den sattblauen Himmel. (...) Trotz der wenigen sich auflösenden Wolken ist das Wetter nicht harmlos; der Föhnsturm hat den See aufgewühlt. Spitze Wellen überschlagen sich schäumend an den Klippen und erzeugen beim Zurückfliessen saugende Strudel. Inmitten des Chaos wird dort, wo alle Kräfte aufeinanderstossen, ein kleines Boot erkennbar, dessen Insassen das rettende Land zu erreichen suchen».<sup>1</sup>

(Abb. 1)

Der aufgewühlte See, gestochen scharfe Berge im Hintergrund, liebliche Wolken am noch unschuldig blauen Himmel, das sind die kontrastreichen Komponenten des Bildes. Hier widerspiegelt sich die spätromantische Landschaftsauffassung, wie sie von der Genfer Schule begründet wurde. «Den Künstlern des beginnenden 19. Jahrhunderts bot das Hochgebirge einen weitgehend unbekanntem Themenkreis, der dem Publikum noch wenig vertraute Motive und Naturphänomene vor Augen führte.»<sup>2</sup> Ein Vergleich mit Darstellungen von Johann Heinrich und Johann Ludwig (Louis) Bleuler und ihrer Malschule zeigt, dass die Bewältigung grandioser Gebirgslandschaften, stürmischer Seen und tosender Katarakte, wie etwa der Rheinfall bei Schaffhausen, eine enorme Herausforderung darstellte (Abb. 2, 3). Bereits Albrecht von Hallers 1732 publiziertes Lehrgedicht «die Alpen» zeugt von einer neuen Sicht auf die alpinen Hochgebirge und lobpreist ihre Schönheit. Das stand ganz im Gegensatz zu der allgemein als schrecklich, bedrohlich, ja gewalttätig empfundenen Natur, die als nicht darstellungswürdig empfunden wurde. «Die in der rauen und wilden Gebirgsnatur der Schweiz erkannte Schönheit



stand dem damals vorherrschenden klassizistisch-aufklärerischen Schönheitsbegriff diametral entgegen. So wurden die Alpen noch Mitte des 18. Jahrhunderts als «krankhafte Auswüchse und unnatürliche Geschwulste der Erdoberfläche» bezeichnet».<sup>3</sup>

Auch im Bild «Coucher du soleil» wird das immer wieder faszinierende Naturschauspiel, hier der Sonnenuntergang am Vierwaldstättersee, auf dramatische Weise inszeniert. Obwohl das Bild relativ klein ist, wirkt es monumental. Das geschieht durch die bedrohlich und dunkel aufragenden Felsgebirge im Vordergrund, durch die von den letzten Sonnenstrahlen spärlich beleuchteten Gesteinsbrocken im und am Wasser, die im Abendlicht aufschimmern, durch die in schattiges Blaugrau getauchten Berge im Hintergrund und nicht zuletzt durch den von Wolkenschlieren durchzogenen Himmel, der in der Tiefe gelb durchflutet wird. Die Hauptkomponente bildet die von der Lichtregie bestimmte Dramaturgie. Sie bewirkt, dass der Vordergrund mit den schroff aufsteigenden Felsmassen unheimlich nah, düster und bedrohlich erscheint, tief und fern dagegen der See und die steil abfallenden Hänge der Bergketten, die im Hintergrund endlos weiterzulaufen scheinen. Bereits in der Darstellung eines Föhntages am Vierwaldstättersee, wo anhand einer Ölskizze wohl ein grösseres Bild erprobt wurde,

Abb. 1  
**Alexandre Calame**  
 Vierwaldstättersee. Um 1854–1857  
 Öl auf Leinwand. 50 × 65 cm  
 Legat H. und M. Schachenmann-  
 Rubli  
 Inv. A 1129

Abb. 2

**Johann Ludwig (Louis) Bleuler**

«Première source du Rhin  
postérieur».

(Grosses Rheinwerk Nr. 9)

Kolorierte Aquatinta

19,6 × 29,2 cm

Sturzenegger-Stiftung

Inv. C 5408



2

Abb. 3

**Johann Heinrich Bleuler**

«Cataracte du Rhin dans le canton  
de Schaffhouse». 1789

Kolorierte Aquatinta

37,8 × 53,2 cm

Sturzenegger-Stiftung

Inv. C 5390



3

fällt auf, dass gerade durch eine gewisse Unmittelbarkeit die atmosphärische Stimmung frisch erlebbar wird. Noch weit vollendeter vermittelt «Coucher du soleil» ein romantisches und zugleich dramatisches Stimmungsbild, das in seiner Intensität zu beeindrucken vermag.

HvR

#### Anmerkungen

- 1 Marc-Joachim Wasmer, Alexandre Calame, Vierwaldstättersee. Um 1854–2857, in: Museum zu Allerheiligen, Katalog der Gemälde und Skulpturen, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 13, Schaffhausen 1989, S. 128.
- 2 Ebda., S. 128.
- 3 Werner Rutishauser, Die Bleuler und der Rhein. Von majestätischen Gletschern, tosenden Katarakten und schneueilichen Burgen. Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen 1997.

#### Literatur

- Valentina Anker, Alexandre Calame, Vie et œuvre, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Fribourg, Office du Livre, 1987.
- Valentina Anker, Alexandre Calame, Biographisches Lexikon der Schweizer Kunst, Hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich und Lausanne, A–K, Zürich 1998, S. 189/190.
- Valentina Anker, Alexandre Calame, (1810–1864), dessins, catalogue raisonné, Bern, Benteli, 2000.

**Félix Vallotton (1865 – 1925)****Oranges et myosotis. 1914**

Öl auf Leinwand. 81 × 65 cm

Bezeichnet oben links: «F. Vallotton 14»

Erworben auf der Auktion Schweizer Kunst von Phillips, de Pury &amp; Luxembourg, Zürich, 26. November 2002

Inv. A 1890



Das 1914 entstandene Stilleben «Oranges et myosotis» (Orangen und Vergissmeinnicht) zeigt die für Félix Vallotton charakteristische kühle Distanziertheit der Objekte, ihre beinahe gläserne Sachlichkeit in Verbindung mit virtuoson Farbkontrasten, die sich hier zwischen den kalten, türkisfarbenen Valeurs der Tischdecke und den daraus geradezu hervorstechenden Orangen ergeben. Der zugrunde liegende Komplementärkontrast ist an dieser lebendigen Farbwirkung entscheidend beteiligt, zumal die anderen Hauptfarben des Bildes, Grün, Blau, Gelb und Weiss, viel zurückhaltender angelegt sind. Eine bemerkenswerte Frische springt über, welcher nichts von der gelegentlich recht morbiden Atmosphäre anhaftet, wie sie die Stilleben-Malerei kennt und während Jahrhunderten als «memento mori» geradezu gesucht und zu wahrer Meisterschaft gesteigert hat. Vielmehr nimmt dieses Stilleben bereits die typischen Eigenschaften der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre vorweg, welchen eine reduzierte Formensprache, kühle Valeurs, flächige Malweise und eine nüchterne Distanziertheit gegenüber den dargestellten Objekten zugrunde liegt, was beispielsweise in den Stilleben von Alexander Kanoldt zum Ausdruck kommt.

Neben dem bemerkenswerten Umgang mit den Farben fällt die ungewöhnliche Anordnung der Tischdecke ins Auge, die sich kühn nach oben schwingt, um schliesslich ganz aus dem Bild zu entschwinden. Zwar kennen wir weder den Grund noch die Technik ihrer Aufhängung, doch viel wichtiger ist ihre kompositorische Wirkung für das Bild: Es entsteht ein dynamisches Dreieck, welches alle Objekte des Stillebens in sich aufnimmt. Wer genau schaut, wird eine interessante Labilität der Objekte entdecken: Die Vase mit den Vergissmeinnicht und vor allem die bemalte Porzellanschale, die ursprünglich den Schaum für die Rasur enthielt, was an der halbkreisförmigen Aussparung zu erkennen ist, sitzen recht instabil auf den schweren Faltenwürfen der Tischdecke. Und selbst die Orangen scheinen Gefahr zu laufen, bei der kleinsten Berührung wegzurollen. Das Ensemble wirkt daher wie flüchtig

zusammengestellt, beinahe improvisiert, als ob der Künstler auf eine ausgleichende, harmonisierende Beruhigung bewusst verzichtet und statt dessen den Eindruck des Unperfekten, Vorläufigen und Labilen als eine wichtige Eigenschaft des Bildes entdeckt hätte.

In der kühlen, frischen Farbigkeit des Stillebens äussert sich zunächst ein lebensbejahendes Element, das jedoch in Gestalt der Vergissmeinnicht mit subtiler Ironie auf die Vergänglichkeit des Lebens und der Liebe anspielt und in der Labilität der Gegenstände ahnen lässt, wie rasch ein glücklicher Zustand kippen und verloren gehen kann. Die Porzellanschale ist in sanfter surrealistischer Vorahnung ihrem ursprünglichen Zweck entbunden und dient wie die Vase der Präsentation von Vergissmeinnicht. Doch ganz im Gegensatz zu den Blumen in der Vase wirken diejenigen in der Schale schlaff, müde und bereits dem beginnenden Verwelken ausgesetzt. Somit zeigt uns Félix Vallotton das symbolträchtige Vergissmeinnicht in zwei unterschiedlichen Lebensstadien, und es ist sicher kein Zufall, dass die Vase mit den frischen Blumen sicherer steht, als die Schale mit den wie abgeschnitten wirkenden. Dafür scheinen diese die reifen Früchte noch ein letztes Mal umarmen zu wollen, bevor sie vertrocknen und absterben müssen.

Der ausdifferenzierte Sinn für fast versteckte symbolische Bedeutungen und ihre souveräne bildhafte Verdichtung stellen die hohe künstlerische Qualität des Stillebens unter Beweis, das Marina Ducrey in den geplanten Oeuvrekatalog aufnehmen wird. Es entstand ein Jahr vor dem wohl bekanntesten Stilleben von Félix Vallotton «Nature morte, piments rouges sur une table laquée blanc» (1915), das sich im Kunstmuseum Solothurn befindet.<sup>1</sup> Das zahlenmässig nicht sehr umfangreiche, dafür aber hochkarätige Ensemble von Werken des Westschweizer Malers im Museum zu Allerheiligen erfährt durch «Oranges et myosotis» eine wertvolle Ergänzung, insbesondere hinsichtlich des grossformatigen Akts «Femme nue couchée sur un drap blanc» (1904), einem Hauptwerk des Künstlers und Glanzlicht der Kunstsammlung des Museums. Wie im

Abb. 1

**Félix Vallotton**

Femme nue couchée sur un drap blanc. 1904

Öl auf Leinwand. 97 × 146 cm

Sturzenegger-Stiftung

Schaffhausen, Museum zu

Allerheiligen Schaffhausen

Inv. A 1757



Stilleben spielt ein ruhiger, grüner Hintergrund in Verbindung mit einem grossen, weit ausgebreiteten Tuch als kompositorische Grunddisposition eine zentrale, bildbestimmende Rolle. Die femme nue liegt in ihrer überraschend allegoriefreien, fast schamlosen Nacktheit auf dem nüchternen, schmucklosen Laken ihrer Bettstatt. In beiden Bildern präsentiert ein einfaches Tuch die Hauptakteure, verleiht ihnen einen Ort und verstärkt wesentlich ihre kühle, sachliche Ausstrahlung, was nicht zuletzt auch den emotionslosen, pragmatischen Blick des Künstlers verrät, der sich in seiner scharfen, unbestechlichen Wahrnehmung vom vibrierenden, buntfarbigen Fauvismus seiner Zeit absetzt.

MS

**Anmerkung**

1 Vgl. Abb. in: Sasha M. Newman (Hrsg.): Félix Vallotton, une retrospective. Yale University Art Gallery, New Haven 1991, frz. Ausg. Paris 1992, Abb. Nr. 303, S. 255.

**Literatur**

Félix Vallotton. Livre de Raison, Zürich 1938, Nr. 993.

Sasha M. Newman (Hrsg.): Félix Vallotton, une retrospective. Yale University Art Gallery, New Haven 1991, frz. Ausg. Paris 1992.

Rudolf Koella (Hrsg.): Félix Vallotton. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München und Folkwang Museum Essen 1995/96.

Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen. Katalog der Erwerbungen 1992–1996. Schaffhausen 1998.

Auktionskatalog Schweizer Kunst. Phillips, de Pury & Luxembourg, Zürich, 26. November 2002, Nr. 35, S. 43.

**Adolf Dietrich (1877–1957)****Abendseebild. 1917**

Öl auf Karton. 38 × 45,5 cm

Bezeichnet unten rechts: A. Dietrich / 1917

Erworben 2002, Auktionshaus Phillips, de Pury & Luxembourg, Zürich

Inv. A 1885



Ohne den Untersee und sein Heimatdorf Berlingen ist Adolf Dietrichs Werk nicht denkbar. Seine Popularität in der Region und in zunehmender Weise auch weit über die engere Umgebung hinaus, beruhte und beruht auch heute auf den Landschaften schlechthin, den Seebildern im Besonderen. Diese zeigen in immer neuen Variationen nicht nur den Wechsel von Perspektive und Jahreszeiten, sondern vor allem auch die stetig sich verändernden Stimmungen am See. Hervorgerufen durch die sich wandelnde Wetterlage mit immer neuen Lichteffekten, vermögen sie jeden Betrachter zu faszinieren. Bei Dietrichs Sensibilität für Natur und Naturereignisse und seiner intensiven Beobachtungsgabe kommt es immer wieder zu einem geradezu kühnen Einsatz der Farben und Formen.

Das vermag das Abendseebild von 1917 auf das Beste zu demonstrieren: der blau-grün-schwarze und bewegte See, die dunklen und bizarren Wolken mit dem dazwischen aufglühenden Feuerrot und kräftigen Orange sowie mit einem hellen, fast schwefeligen und intensiven Gelb.

Dieses Aufgewühltsein der Natur macht einen nicht mehr so recht glauben, dass die unruhigen Wellen und der dunkle, zugleich fast feurig brennende Himmel lediglich Witterungszustände festhalten. Herward Waldens knappe Formel zum Verständnis expressionistischer Bilder, welche nicht mehr den Eindruck von aussen, sondern den Ausdruck von innen widerspiegeln, trifft hier fraglos zu. Was den Künstler bewogen hat, mag vielfältig sein. Ein Hinweis ist mit der Datierung 1917 gegeben und erinnert an das letzte Jahr des Ersten Weltkrieges und die Bedrohung, die in grenznahen Gebieten besonders deutlich spürbar wurde. Auch wenn Dietrichs Naturschauspiel eine weit weniger extreme Stimmungslage wiedergibt, als sie in Otto Dix' «Aufbrechendem Eis» (Abb. 1) von 1940 buchstäblich irrluchtet, so ist ein Vergleich nicht ganz unangebracht. Dietrich lässt im «Abendseebild» etwas von der Düsternis im letzten Jahr des Ersten Weltkrieges einfließen, wenn auch nur unterschwellig. Ohne Datierung des Bildes käme diese Idee vielleicht erst gar nicht auf.



Die Gruppe der Abendseebilder wurde bereits unter diesem Aspekt betrachtet, wenn auch nicht ausschließlich, was noch zu zeigen ist. Dix hingegen bezieht sich unmissverständlich auf die Situation im ersten Winter des Zweiten Weltkrieges und das geschilderte Naturereignis. Das aufbrechende Eis und der Regenbogen, gepaart mit einer dramatischen Stimmung über dem See, sind Metaphern der Bedrohung und der Hoffnung zugleich. Dix war unmittelbarer mit den Vorboten des Krieges und dem Krieg selbst konfrontiert, ja in seinem Künstlerdasein so gefährdet, dass er sich zeitweilig in die innere Emigration begab. Aber beide Künstler haben die Naturerscheinungen, ja Naturgewalten über dem See als Stimmungsbarometer eingesetzt. Sei es für persönliche Befindlichkeiten oder aber für ganz bestimmte Signale nach aussen. Hingegen sind, stilistisch gesehen, Welten zwischen dem späten Dix und dem Dietrich der «Abendseebilder» auszumachen. Dix setzt sich in der Zeit seiner inneren Emigration und auch später mit der altdeutschen Malerei etwa mit Albrecht Altorfer oder mit den Romantikern, wie Caspar David Friedrich, auseinander. Bei ihm sind sehr genaue Naturstudien vorauszusetzen. Auch Dietrich ist ein präziser Beobachter, was sich vor allem in seinen Tier- und Pflanzenschilderungen niederschlägt, nicht aber in seinen Seebildern, wo er

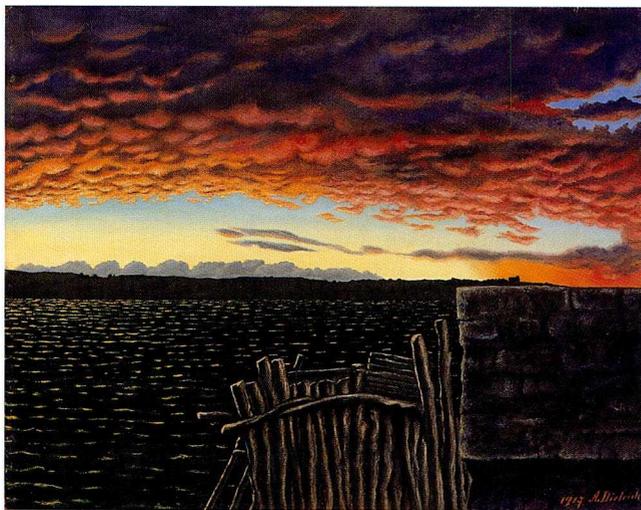
Abb 1.  
**Otto Dix**  
 Aufbrechendes Eis mit Regenbogen  
 über Steckborn. 1940  
 Mischtechnik auf Holz. 65 × 85 cm  
 Sturzenegger-Stiftung  
 Inv. A 1788

das Geschaute in Form und Farbe in für ihn ungewöhnlicher Weise zu reduzieren versteht. «Wer in Dietrich allein den Maler des Schönen annimmt, übersieht all jene Landschaften, in denen das Besondere, welches für den Künstler ein Festhalten erst lohnt, sich als Stimmung der Bedrohung oder Einsamkeit zeigt. Auch wenn diese Werke von grosser Ausdruckskraft sind, können sie im Unterschied zu Beckmann und den Malern der Neuen Sachlichkeit nicht als bewusste Gestaltung existentieller Themen erachtet werden. Dass Dietrich aber Gewitterhimmel, Eis- und Winterlandschaften so häufig zu Motiven wählte, spricht für die persönliche Betroffenheit, welche gewisse Naturstimmungen in ihm bewirkten.»<sup>1</sup> Die Abendseebilder sind nicht so sehr unter dem Aspekt der Neusachlichkeit zu betrachten, sondern im Zusammenhang mit dem Expressionismus, der sich in eigenwilliger Weise hier bei Dietrich manifestiert. Es ist unbestritten, dass jene Gruppe von Bildern, welche den Untersee im Gewitter oder mit dramatischem Wolkenhimmel darstellen und zwischen 1917 und 1919 entstanden sind, zu den besten und eindrucklichsten Landschaften gehören. Es ist nicht nur die Grosszügigkeit in der Form, sondern vor allem jene der Farben, reduziert auf Orange, Gelb, Blauschwarz, sattem Schwarz und Grün.

Heute sind drei Varianten der Abendseebilder bekannt. Im Kunstmuseum in Winterthur befindet sich «Rote Abendwolken über dem See» (Abb. 2) und in der Nationalgalerie in Berlin «Abend am Untersee» (Abb. 3). «Die auffallende Häufung dramatischer Wolkenbilder, die Grundstimmung der Bedrohung durch Gewitter und Sturm (...), lässt gleichwohl nach einem tieferliegenden Bildanlass fragen. Dietrich mag mit dem Erlebnis der aufziehenden Gewitterwolken wohl die damalige Kriegsbedrohung assoziiert haben; bezeichnenderweise treten vergleichbare Gewitterbilder erst in der Hitler-Zeit wieder auf.»

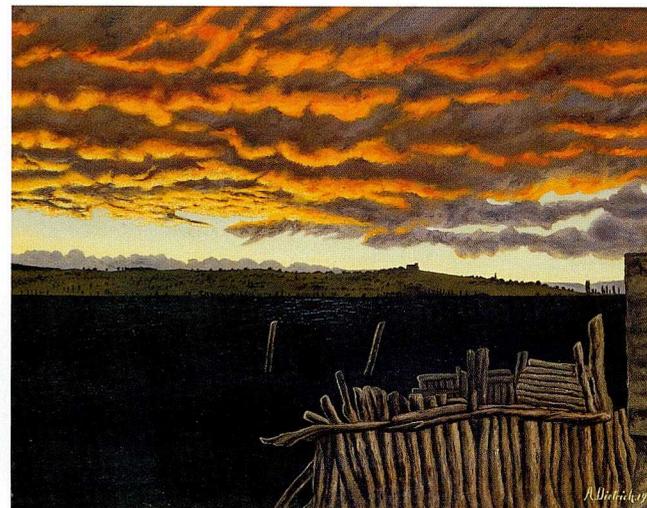
Interessant im Zusammenhang mit den Wolkenbildern sind die Pastelle mit gleicher Thematik, die durch ihren spontan-gestischen Duktus auffallen und beinahe expressiv-abstrakt wirken (Abb. 4, 5). Dietrich selbst hat sie mit dem Vermerk «Moderne Kunst» versehen. Auch wenn dieser Hinweis leicht ironisch gemeint sein mag, verdeutlicht er doch unterschwellig seine eigene Wahrnehmung. Die beiden Pastelle stammen ursprünglich aus einem von Dietrichs Skizzenbüchern, dennoch sind es nicht einfach Studien oder Fingerübungen, sondern «eigenständige, sehr stimmungsvolle kleine Kunstwerke, die Dietrich – im Unterschied zu seinen Ölbildern – mit raschen,

Abb. 2.  
**Adolf Dietrich**  
Rote Abendwolken über dem See.  
1917  
Öl auf Karton. 38,5 × 48,5 cm  
Kunstmuseum Winterthur  
Inv. 1032



2

Abb. 3  
**Adolf Dietrich**  
Abend am Untersee. 1918  
Öl auf Hartfaser. 38 × 49 cm  
Staatliche Museen zu Berlin –  
Preussischer Kulturbesitz,  
Nationalgalerie  
Inv. A IV 185



3

Abb. 4

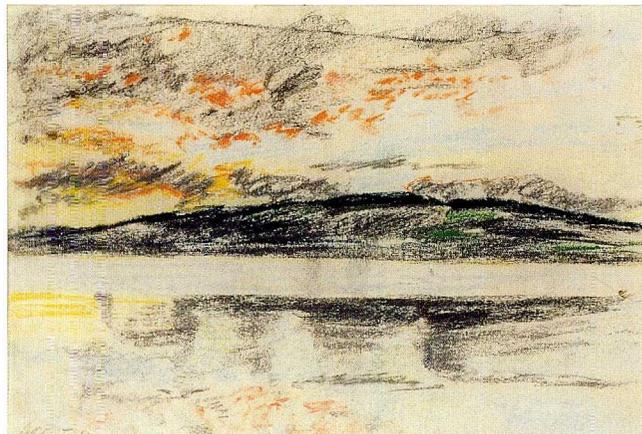
**Adolf Dietrich**

Untersee

Pastell auf Papier. 24,5 × 32,5 cm

Sturzenegger-Stiftung

Inv. B 5911



4

Abb. 5

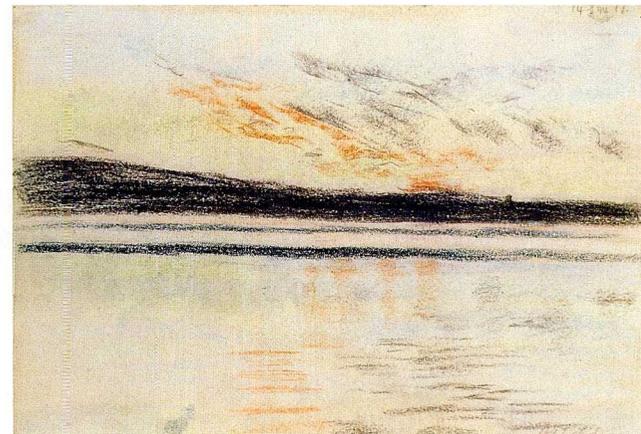
**Adolf Dietrich**

Untersee

Pastell auf Papier. 18 × 26 cm

Sturzenegger-Stiftung

Inv. B 5910



5

ungewohnt einfachen Zügen vor der Natur ausgeführt hat».<sup>2</sup> Ein Vergleich zeigt, dass diese stimmungsvollen Pendants nicht als Studien zu den Abendseebildern zu gelten haben. Sie verdeutlichen aber sehr wohl, dass der Künstler mit diesen spontanen Momentaufnahmen wie auch mit den eigenwillig intensiven Abendseebildern dem Expressionismus nicht nur nahe steht, sondern daran teilhat, wie bewusst oder unbewusst auch immer.

HvR

#### Anmerkungen

- 1 Christoph Vögele, Adolf Dietrich und die neusachliche «Landschaft», in Ausst.-Kat. Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit, Kunstmuseum Winterthur, Landesmuseum Oldenburg, Winterthur 1994, S. 62.
- 2 Christoph Vögele, Adolf Dietrich, in: Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen, Katalog der Erwerbungen 1987–1991, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 1992, S.80.

#### Literatur

Heinrich Ammann, Adolf Dietrich, Frauenfeld, 1977.  
Ausst.-Kat. Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit, Kunstmuseum Winterthur, Landesmuseum Oldenburg, Winterthur 1994.  
Heinrich Ammann, Christoph Vögele: Adolf Dietrich 1877–1957, Oeuvrekatalog der Ölbilder und Aquarelle, Weinfelden 1994 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Oeuvrekatalog Schweizer Künstler 14).  
Adolf Dietrich. Malermeister – Meistermaler. Ein Glossar, Hrsg.: Markus Landert, Dorothee Messmer, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Sulgen / Zürich 2002.

**Adolf Dietrich (1877–1957)****Blühender Schlangenkaktus vor Seelandschaft. 1944**

Öl auf Holz. 56 × 53 cm

Bezeichnet unten links: Ad. Dietrich 1944

Erworben 2002, Auktionshaus Christie's, Zürich

Inv. A 1884



Bei Adolf Dietrichs «blühendem Schlangenkaktus» spielt der Untersee einmal mehr eine Rolle, allerdings nur noch als ferner Hintergrund. Bildfüllend, nach allen Seiten sich windend und mit den Blüten geradezu ausufernd, gebärdet sich der Kaktus als Hauptdarsteller. Gleich aus zwei Töpfen quillt er hervor. Nebst dem schmalen horizontalen See- und Landschaftstreifen sowie dem Fensterbrett, lässt er gerade noch Raum für vier Schmetterlinge, die ihm allerdings nicht zu nahe kommen mögen. Ganz offensichtlich hat der Formenreichtum dieser stacheligen Pflanze den Maler besonders fasziniert. Kakteen waren eines seiner beliebten Sujets. In zahlreichen Bildern wuchern und blühen sie.

Auffallend ist Dietrichs Sehweise und deren Umsetzung. Sie hebt sich von jener Darstellungsweise ab, die wir von den neusachlichen Malern wie Georg Schrimpf und Niklaus Stöcklin kennen. Isolieren diese den Kaktus in kargen Räumen, so zeigt Dietrich die Sukkulente zwar dominant, aber immer eingebettet in eine Landschaft. Allerdings unterscheidet sich unser Schlangenkaktus von anderen Pflanzenbildern Dietrichs, die ebenfalls mit der Landschaft verbunden sind. So wird bei den vier Jahre früher entstandenen «Gelben Dahlien vor Seelandschaft» (Abb. 1) der Umgebung weit mehr Raum gewährt als dem «blühenden Schlangenkaktus». Die gelben Dahlien können denn auch gleichermaßen als Pflanzenbild wie auch als Landschaftsmalerei betrachtet werden. Zwar dominieren die Dahlien mit ihren üppigen gelben Blüten und den dichten grünen Blättern das Bild, indem sie sich raumgreifend von der rechten Seite diagonal über die Fläche ausbreiten. Die Landschaft aber ist hier nicht nur Hintergrundfolie, sondern wird deutlich als Gegenpart ausformuliert: das ist der Untersee mit seinen Blumenwiesen, Äckern, Bäumen und Reben und als Kontrast ist es der blaugraue Himmel, der die Landschaft überspannt und das um eine Nuance hellere Blaugrau des Sees wieder aufnimmt. Eine Quelle für das Fokussieren auf das Nahe und das Ferne zugleich wird bei den Meistern des Spätmittelalters und der Renaissance gesehen, wie auch bei den Malern der

Romantik und der Neuen Sachlichkeit, die es wieder aufgriffen und in deren Nähe Dietrich stilistisch zu rücken ist. «Dieses dialektische Nebeneinander unvermittelter Bildgründe ist von grosser Wirkung, es intensiviert sowohl die Präsenz der gegeneinander abgehobenen Bildelemente wie den illusionistischen Eindruck.»<sup>1</sup>

Als eine weitere Anregung könnten auch japanische Farbholzschnitte in Betracht gezogen werden. Allerdings ist nicht erwiesen, dass Dietrich sich damit wirklich befasste, aber er hat sicherlich solche gesehen. Gerade die Flächenhaftigkeit, das unmittelbar in den Bildraum Hineinragen und zugleich abrupt Angeschnittene und nicht zuletzt die Farbigkeit, lassen solche Spekulationen zu.

Betrachtet man nun das Verhältnis von Pflanze zu Landschaft im «Blühenden Schlangenkaktus», so hat es sich merklich verändert. Der Kaktus lässt seiner Umgebung wenig Spielraum. Nur schmale horizontale Land-, Wasser- und Hügelstreifen schieben sich zwischen das graue Fensterbrett und den blassen, blaugrauen Himmel. Und alles wird von den ausgreifenden stacheligen Kakteenarmen und seinen üppig ausgreifenden Blüten überwuchert. Zwar gewährt das dichte Pflanzengeflecht noch einen Durchblick auf die Landschaft, die aber nicht mehr als gleichwertiger Part empfunden wird. Das Auge bleibt dem Vordergrund, der Nähe verhaftet. Hier ist es einmal mehr ein «Horror vacui», der in vielen Bildern Dietrichs zu beobachten ist und der auch bei den spätgotischen Meistern zu finden ist, die er sich zum Vorbild nimmt. In deren Werken findet sich die gleiche Freude am Erzählen und die Akribie im Wiedergeben kleiner und kleinster Begebenheiten und Dinge, die jeden freien Platz realistisch und naiv zugleich belegen, die allerdings symbolträchtiger sind. Auch bei Dietrich verbindet sich naturwissenschaftliche Präzision mit animistischem Dingglauben. Dietrich sei letztlich ein Realist im Sinne der «Maîtres primitifs» des 15. Jahrhunderts.<sup>2</sup> Gerade der eigenwillige Umgang mit verschiedenen Vorbildern verbietet es, das Werk des Künstlers stilistisch



1

eindeutig zuzuordnen. Einige Vorlieben Dietrichs sind bekannt. So schreibt er an den Sammler Ludwig Meyer-Gasters: «Ich möchte auch einmal ein Werk über das gesamte Zeichnungswesen und Anfänge der Malerei anschaffen, weiss aber nicht welches.»<sup>3</sup> Daneben versteht er sich auch als Maler nach der Natur. Der mit Dietrich befreundete Bäckerlehrling Friedrich Neeser, ebenfalls ein grosser Naturliebhaber, ermuntert den Maler schon sehr früh, weiterzumalen, selbstverständlich nach der Natur. Auch Künstler wie Fritz Voellmy und Bruno Goldschmitt, zu denen er Kontakt pflegt, können ihn zwar nicht beeinflussen, aber er befolgt teilweise ihren Rat, nach der Natur anstatt nach der Vorstellung zu malen. Dennoch wird er es nie ganz sein lassen, nach der Phantasie zu malen. Und gerade das macht das Besondere seines Schaffens aus.

Abb. 1  
**Adolf Dietrich**  
 Gelbe Dahlien vor Seelandschaft.  
 1940  
 Öl auf Karton. 68,5 × 55,6 cm  
 Sturzenegger-Stiftung  
 A 1762

#### Anmerkungen

- 1 Christoph Vögele, Adolf Dietrich, Gelbe Dahlien vor Seelandschaft. 1940, in: Sturzenegger-Stiftung, Die Erwerbungen 1992–1996, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 1997, S. 116.
- 2 Christoph Vögele, Adolph Dietrich, in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, Hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Bd. 1, A-K, Zürich 1998, S.264.
- 3 Adolf Dietrich, Malermeister – Meistermaler, Ein Glossar, Hrsg. Markus Landert / Dorothee Messmer, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Sulgen / Zürich, 2002, S.130.

#### Literatur

Ausst.-Kat. Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit, Kunstmuseum Winterthur, Landesmuseum Oldenburg, Winterthur 1994.  
 Heinrich Ammann, Christoph Vögele: Adolf Dietrich 1877–1957, Oeuvrekatalog der Ölbilder und Aquarelle, Weinfelden 1994 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Oeuvrekatalog Schweizer Künstler 14).

HvR

**Otto Meyer-Amden (1885 – 1933)****Das Gastzimmer im Gut Schooren von Hermann Huber in Kilchberg. 1931**

Aquarell. 62,5 × 43,3 cm

Erworben 2002, Auktionshaus Sotheby's, Zürich

Inv. B 7193



«Im Gegensatz zu der Unabhängigkeit, die Schlemmer und Meyer in ihrem Verhältnis zueinander wahrten, sind Huber und Meyer ganz umfassend aufeinander eingegangen, so dass beider Leben ineinandergriffen und sich gegenseitig mitgestalteten.»<sup>1</sup> Das «Gastzimmer im Gut Schooren von Hermann Huber in Kilchberg» ist ein spätes bildhaftes Zeugnis dieser Freundschaft.

In den Zeiten unterschiedlicher Stationen und Lebensphasen, sind es vor allem die Briefe, die einen kontinuierlichen Fortgang der Beziehung, sowohl der künstlerischen wie auch der freundschaftlichen, gewährleisten. Meyer-Amden ist der fleissigere und ausführlichere Schreiber. Sein Briefwechsel mit Huber ist die umfangreichste Korrespondenz. Sie umfasst 294 Briefe und Karten und stammt aus der Zeit zwischen 1905 und 1932. Von Huber existieren noch 66 Briefe; ein wesentlicher Teil ist nicht erhalten geblieben. Hubers Erben haben 1982 diesen Nachlass dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich überlassen.<sup>2</sup>

Meyer-Amden lernt Hermann Huber 1904 in Zürich kennen, als er die Kunstgewerbeschule besuchte. Dort machte er auch die Bekanntschaft mit weiteren Schülern wie Reinhold Kündig, Walter Bänninger, Paul Bodmer und Carl Böckli. Sie alle treffen sich in der Klasse von Eduard Stiefel. Später kommen Eugen Zeller, Hans Vollenweider, Eugen Meister und Albert Pfister dazu. Zudem lernt Meyer-Amden an seiner Lehrstelle im lithographischen Atelier Graf, Hans Rüegg und Jacob F. Bollschweiler kennen. Diese Schüler und Lehrlinge sind kameradschaftlich miteinander verbunden. Daraus entwickeln sich im Laufe der Zeit einige enge Freundschaften: so zwischen Bodmer und Kündig, Kündig und Huber, Huber und Meyer-Amden. Gemeinsam und begeistert machen sie sich daran, eine neue Kunst zu entwickeln. Nach gemeinsamen Anfängen trennen sich ihre Wege, kreuzen sich teils wieder und führen einige Künstler zeitweilig wieder zusammen. Meyer-Amden geht 1906 mit einem Stipendium nach München, Ende Jahr kommt Huber nach, dem es gelang, vom Zürcher Kunstsammler

Hermann Reiff-Frank ebenfalls ein Stipendium zu erhalten. Bis April 1907 arbeiten und leben die beiden zusammen. Danach verlässt Meyer-Amden München. Bis 1912 gehen beide wieder getrennte Wege, treffen sich aber einige Male in Zürich und in Stuttgart. Huber hat schliesslich das Bedürfnis, motiviert von Kündig, in die Ruhe der Berge zu ziehen. Er geht zunächst nach Grächen im Wallis, wird dann aber von Albert Pfister auf Amden aufmerksam gemacht. Ab Ende Oktober 1913 treffen wir Huber und Meyer-Amden gemeinsam im Haus «Foren». Hier verbringen die beiden Freunde wieder eine intensive gemeinsame Zeit.

Es ist interessant, dass Meyer-Amden die Einsamkeit eigentlich nicht gesucht hat, sondern durch Huber dazu kam und schliesslich in Amden für eine längere Dauer seine Welt dort fand. Huber zieht 1918 mit seiner Frau Eveline nach Klosters, wo sie mit ihren Kindern bis 1925 sehr einfach leben. Unterbrochen wird dieser Rückzug lediglich von zwei Aufenthalten in Timmer in Lübeck, bei Evelines Mutter. Die Loslösung von Klosters sowie eine Öffnung nach aussen sind die Folge. Huber zieht 1925 mit seiner Familie in die Nähe von Zürich, nach Schooren/Kilchberg am See. 1927 kommt auch Meyer-Amden nach Zürich, wo er an der Kunstgewerbeschule unterrichtet. Hier lebt die Künstlerfreundschaft wieder auf und hier findet Meyer-Amden immer wieder eine Bleibe. Die letzten Monate seines Lebens verbringt er bei Hermann Huber. Er stirbt 1933.

Das «Gastzimmer im Gut Schooren», 1931 entstanden, zeigt einen einfachen Raum mit einem Bett, einem Fenster mit Blick auf den See und einer kargen Leuchte an der Decke. Das Hauptaugenmerk wird auf den grossen, bunten Überwurf gelenkt, der sich über das Bett ausbreitet und dessen roter Untergrund von regelmässig angeordneten, blauen Punkten mit gelben Lichtflecken überzogen und dominiert wird. Vier Reihen sind es. Sie erinnern an Meyer-Amdens Internatsbilder, worin Knaben, in welcher Tätigkeit auch immer, gleichermassen aufgereiht erscheinen. Der Unterschied liegt allerdings in der hellen, heiteren

Atmosphäre, die das Bild ausstrahlt, was die Technik des Aquarells noch unterstützt. Es sind nicht die dunklen Räume, von dichten und festen Farbstiftstrichen geprägt, und aus deren dunklen Farbtiefen nur bestimmte Details herausleuchten. Noch frappanter zeigt sich diese Reihung und Geometrisierung im Glasgemälde «Im Münster»/«Erwartung» von 1925 für die Zwinglikirche in Zürich-Wiedikon und den vorbereitenden Entwürfen dazu.<sup>3</sup> Es ist das Kugelmotiv, das er sowohl für die hellen Knabenköpfe als auch für die blauen Zwischenmodule erprobt, welche der Raumillusion dienen. Dazwischen schieben sich die stark reduzierten Kirchenbänke in Rot. Die Bettdecke im Gastzimmer im Gut Schooren weist eine ähnliche Geometrisierung auf und augenfällig ist der verwandte Farbakkord von Rot-Blau-Gelb.

Im Schaffen Meyer-Amdens bleibt seine Hingezogenheit zu jenen Dingen auffallend, die seine Umwelt charakterisieren, die ihm Heimat sind. Es sind nur wenige Themen, die er immer wieder umkreist, aufzeigt und verdichtet. Sie stehen in engem Zusammenhang mit seiner Biographie. Der 1885 geborene Meyer-Amden kommt mit drei Jahren, nach dem Tod der Mutter, zu Pflegeeltern. Von 1893 bis 1900 lebt er als Halbweise im Bürgerlichen Waisenhaus in Bern. In dieser Zeit wurzelt die spätere Auseinandersetzung mit seinem Hauptthema, den «Schulbildern». Seine bevorzugten Sujets hängen mit Gemeinschaftserlebnissen aus dieser Zeit zusammen, die ihn immer wieder beschäftigten: der Schlafsaal, der Ess-Saal, die Impfung. Später sind es seine Freundschaften und Orte, die er auf ähnliche Weise thematisiert.

HvR

#### Anmerkungen

- 1 Angela Köhler, «Das Handwerk der Malerei erfordert den ganzen Menschen». Zur Freundschaft von Hermann Huber und Otto Meyer-Amden, in: Otto Meyer-Amden. Begegnungen mit Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Hermann Huber und anderen Künstlern. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1985, S. 83.
- 2 Ebda. S. 83.
- 3 Abbildungen in: Otto Meyer-Amden. Begegnungen mit Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Hermann Huber und anderen Künstlern. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1985, S. 42–51.

#### Literatur

Ausst.-Kat. Otto Meyer-Amden, Kunsthalle Basel, Basel 1979.  
Otto Meyer-Amden. Begegnungen mit Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Hermann Huber und anderen Künstlern. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1985.

**Josef Gnädinger (1919 – 2000)**

**Konvolut von 135 Zeichnungen, Aquarellen, Kreidezeichnungen und Druckgraphiken.**

**Aus allen Schaffensperioden**

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger, Ramsen

Inv. B 7070 – B 7182

Inv. C 5567 – C 5588

**Acker**

Aquarell, Gouache. 47,5 × 64,6 cm

Erworben aus der Ausstellung Josef Gnädinger, Museum Lindwurm, Stein am Rhein

Inv. B 7114

**Wolken. 1989**

Aquarell. 77 × 55,5 cm

Erworben aus der Ausstellung Josef Gnädinger, Museum Lindwurm, Stein am Rhein

Inv. B 7115



1

Einmal mehr konnte mit Mitteln der Sturzenegger-Stiftung ein grösseres Konvolut an Werken eines einheimischen Künstlers für die Graphische Sammlung des Museums zu Allerheiligen erworben werden. Es handelt sich dabei ausschliesslich um Arbeiten auf Papier von Josef Gnädinger, die aus dem Nachlass der gleichnamigen Stiftung stammen. Sie dokumentieren alle Schaffensperioden des Künstlers. Ein herzliches Dankeschön gebührt hier dem Ehepaar Cornelia und Frank Nievergelt, das bei der Auswahl aus der Fülle der vorhandenen Blätter mit grossem Engagement, enormer Kenntnis, Rat und Tat behilflich war.

Hier sollen einige wenige Hinweise zur Person Josef Gnädingers genügen und anhand einer Auswahl seiner Werke vor allem seine «afrikanische Ernte» kurz beleuchtet werden. Seine frühen Zeichnungen und Radierungen sowie wichtige Aquarelle und Kreidezeichnungen, die sein Heimatdorf Ramsen und seine zahlreichen Reisen dokumentieren, werden ebenfalls kurz skizziert. Geplant ist, das zeichnerische und graphische Oeuvre (vor allem die Holzschnitte) in einer Ausstellung zu zeigen und mit einem Katalog ausführlich und adäquat zu erschliessen.

Josef (Seppel) Gnädinger, 1919 im schaffhausischen Ramsen geboren (Abb. 2), gehörte zu den interessantesten und kreativsten Persönlichkeiten des hiesigen Kulturlebens. Sein Schaffen vermochte aber auch über die lokalen Grenzen hinauszustrahlen.

Als Sohn einer Kleinbauernfamilie wuchs er im Haus zum Kranz (Abb. 1) auf. Durch die äusseren Umstände gezwungen, wurde er zunächst Landwirt und bewirtschaftete den elterlichen Hof. Wann immer ihm aber Zeit blieb, malte und zeichnete er. Gnädinger war Autodidakt, seine Anregungen holte er durch Museumsbesuche und Lektüre, aber auch durch den in Ramsen lebenden Künstler Albin Schweni, von dem wir bis heute noch wenig wissen. Dieser wurde 1885 in Ramsen geboren und starb 1946 in Schaffhausen. Sein umfangreicher Nachlass, vornehmlich Entwürfe zu Glasgemälden, befindet sich zu grossen Teilen im Museum zu Allerheiligen und wartet auf eine Bearbeitung. In Bezug auf Gnä-



2

dingers Kreidezeichnungen, auch wenn sie primär von seinen Afrika-Aufenthalten geprägt sind, scheint Schweris Einfluss nicht ganz unbedeutend zu sein. Seine Arbeiten zeichnen sich u.a. durch eine intensive Farbkraft aus, wie sie für Vorlagen zu Glasgemälden üblich ist. Auch Hermann Knecht, ebenfalls mit umfangreichen zeichnerischen Werkgruppen in der Graphischen Sammlung vertreten, beeinflusste das Schaffen von Gnädinger, der ihn in seinem Atelier in Stein am Rhein besuchte. Noch weitere, unterschiedliche Impulse bereicherten und prägten das kontinuierliche Arbeiten des Autodidakten. Nebst den genannten lokalen Vorbildern, ist es vor allem der deutsche Expressionismus, der seine Spuren hinterlässt. Dennoch ist in den Werken Gnädingers kein Stil und kein Künstler so einflussreich, dass eine eindeutige Richtung auszumachen wäre. Frei, ungezwungen und unvoreingenommen verarbeitet er seine Eindrücke und ebenso frei handhabt er die zeichnerischen Mittel.

Über Jahre hinweg, von 1965 bis 1982, lebte Gnädinger als Entwicklungshelfer in Afrika, in Bombouaka in Togo. Wie Max Freivogel anlässlich der Ausstellung vom Dezember 1973 bemerkte<sup>1</sup>, gab die Übersiedlung nach Afrika seinem engeren Umfeld einige Fragen auf. Der Bauer und Autodidakt, auf dem Weg zum künstlerischen Erfolg, entschloss sich, nicht als

Abb. 1  
**Josef Gnädinger**  
 Haus zum Kranz vom Atelier aus.  
 1995  
 Aquarell. 56×75,6 cm  
 Inv. B 7103

Abb. 2  
**Josef Gnädinger**  
 Ramsen. Mai 1996  
 Aquarell. 56×75,6 cm  
 Inv. B 7101

Kunstreisender, sondern als Entwicklungshelfer nach Afrika zu gehen. Was aber zunächst wie eine Abkehr vom Künstlerdasein aussah, hat sich später nicht bewahrheitet. Die beiden Ausstellungen in Ramsen 1967, später 1973 im Museum zu Allerheiligen, machten deutlich, dass Afrika eine Zäsur bzw. einen künstlerischen Neuanfang bedeutete. Für einen Grossteil der erworbenen Blätter spielt die Afrika-Zeit eine wesentliche Rolle. Sie wird hier schwerpunktmässig beschrieben und analysiert. Mit dieser, man könnte sie die zweite Schaffensphase nennen, gelang Gnädinger der Durchbruch zu einer üppigen und kräftigen Farbigkeit, zu einer heftigen und freien Malweise.

Gnädinger liess sich immer von seiner Umwelt inspirieren; von der Landschaft, den Menschen, den Tieren und Pflanzen in ihr. Eindrücklich sind auch seine

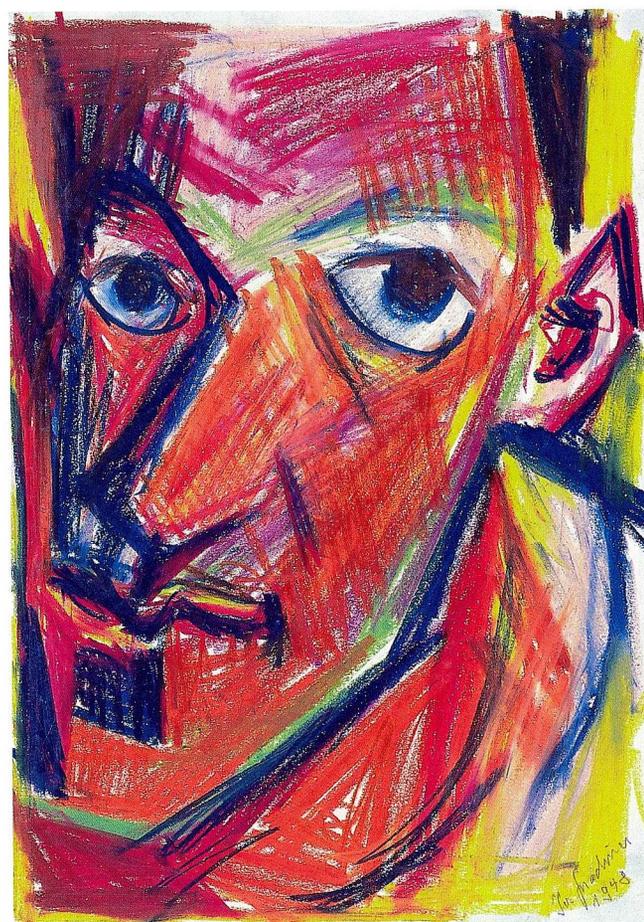
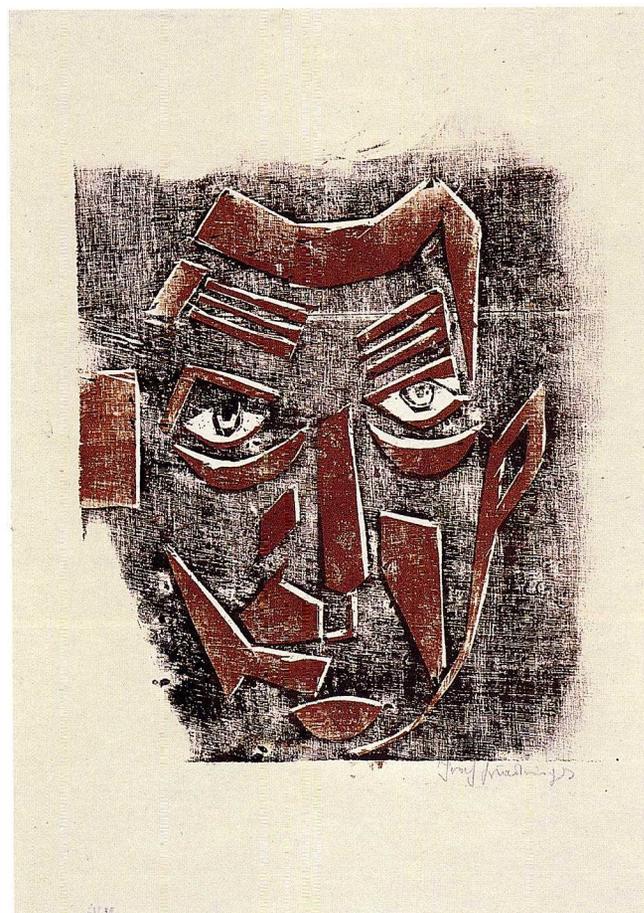


Abb. 3  
**Josef Gnädinger**  
 Selbstbildnis. 1948  
 Fettkreide, farbig. 42 × 29,6 cm  
 Inv. B 7180

Abb. 4  
**Josef Gnädinger**  
 Selbst als afrikanische Maske  
 Farbholzschnitt  
 Blatt: 41,3 × 30,5 cm  
 Inv. C 5587

3



4

Selbstporträts, die er immer wieder, in allen Schaffensperioden anfertigt und die als eine Art der Selbstbefragung gelten dürfen (Abb. 3, 4).

Durch seinen Erfolg als Künstler konnte er sich 1961–1962 in seinem Baumgarten einen geräumigen Atelierbau erstellen lassen. Hier ist sein umfangreiches und eigenwilliges Werk entstanden. Unterbrochen von dem mehrjährigen Aufenthalt in Afrika, insbesondere in Bombouaka (Abb. 5, 6) und späteren Reisen nach Frankreich und nach Paris, nach Russland, hier nach Nowgorod, Zagorsk und Moskau sowie nach Italien und Rom. Von all diesen Aufenthalten existieren sehr eindrucksvolle Aquarelle und Kreidezeichnungen (Abb. 7, 8, 9).

Abb. 5

**Josef Gnädinger**

Agades. 1975

Aquarell über Bleistift

49,8 × 64,6 cm

Inv. B 7084

Abb. 6

**Josef Gnädinger**

Lomé

Fettkreide, farbig. 64 × 49,9 cm

Inv. B 7089



6



5



Abb. 7  
**Josef Gnädinger**  
Paris, Pont Neuf. 1989  
Fettkreide, farbig. 52,8 x 43,9 cm  
Inv. B 7149

7

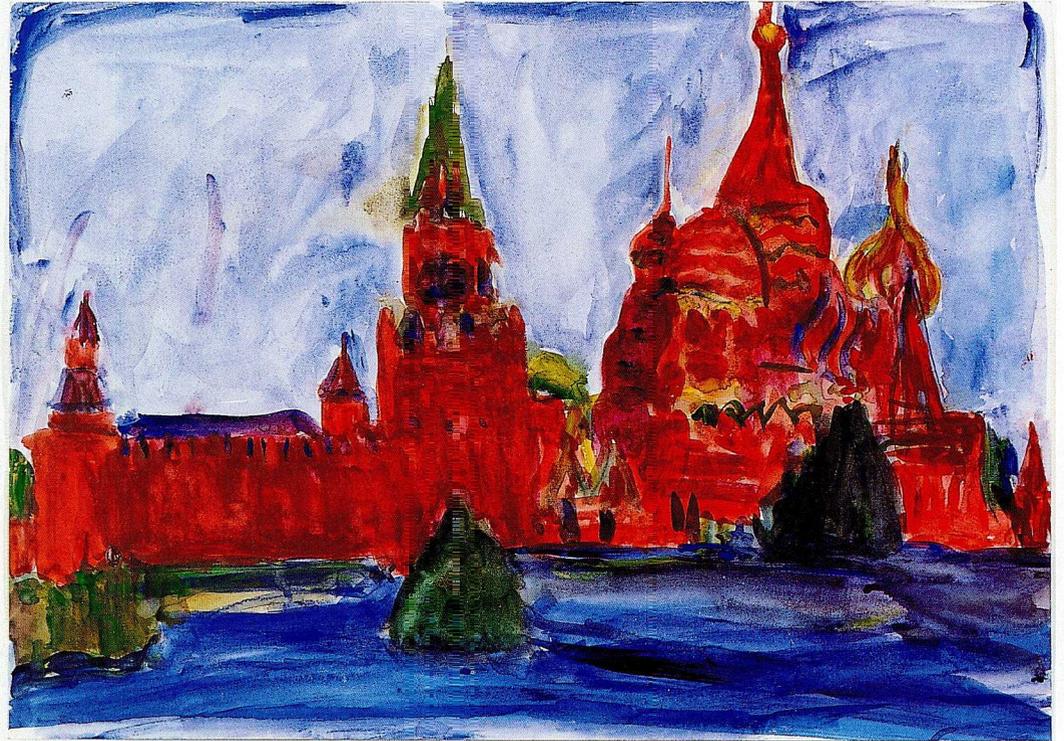
Abb. 8

**Josef Gnädinger**

Roter Kreml. 1983

Aquarell. 29 × 41,7 cm

Inv. B 7139



8

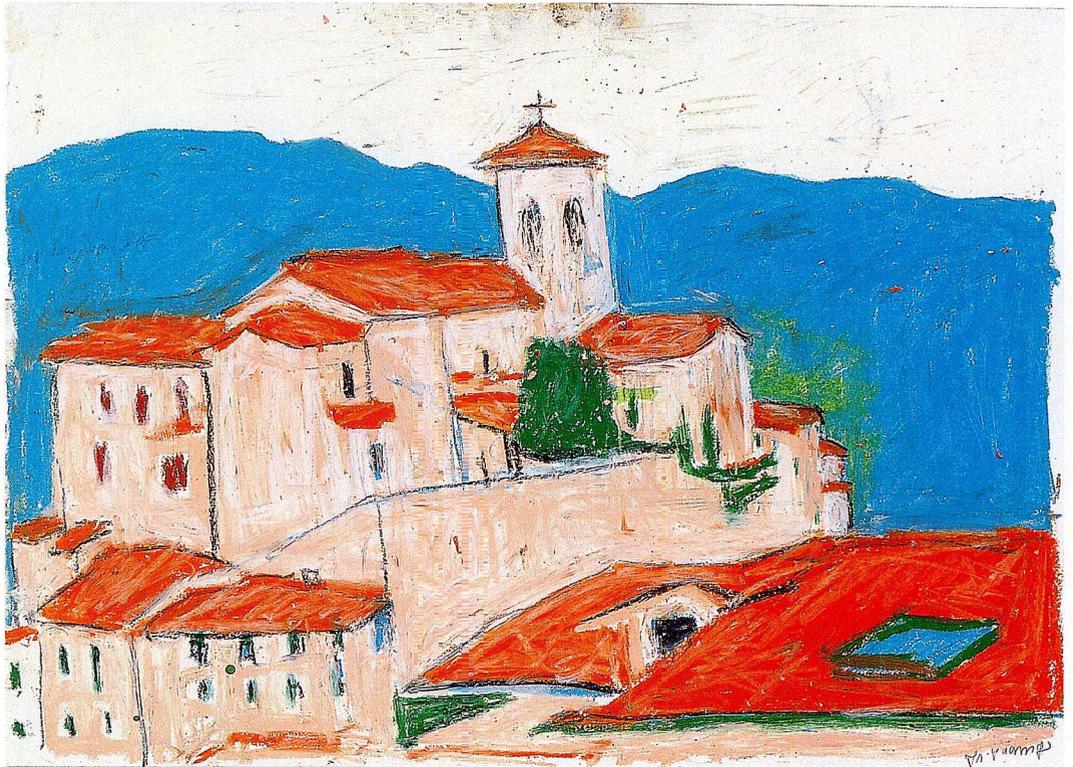
Abb. 9

**Josef Gnädinger**

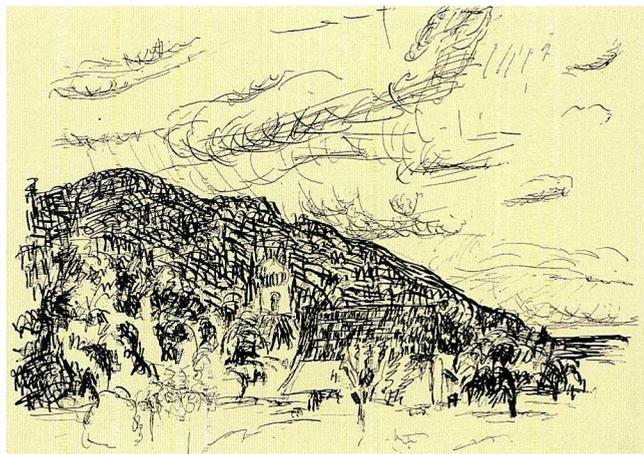
Südliche Stadt

Fettkreide, farbig. 41,7 × 58,3 cm

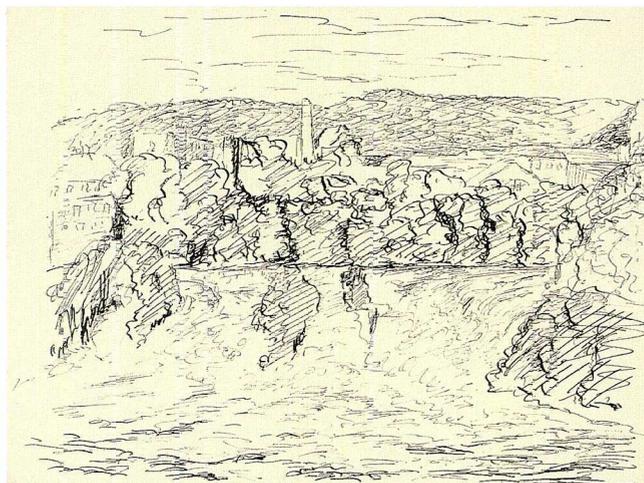
Inv. B 7150



9



10



11

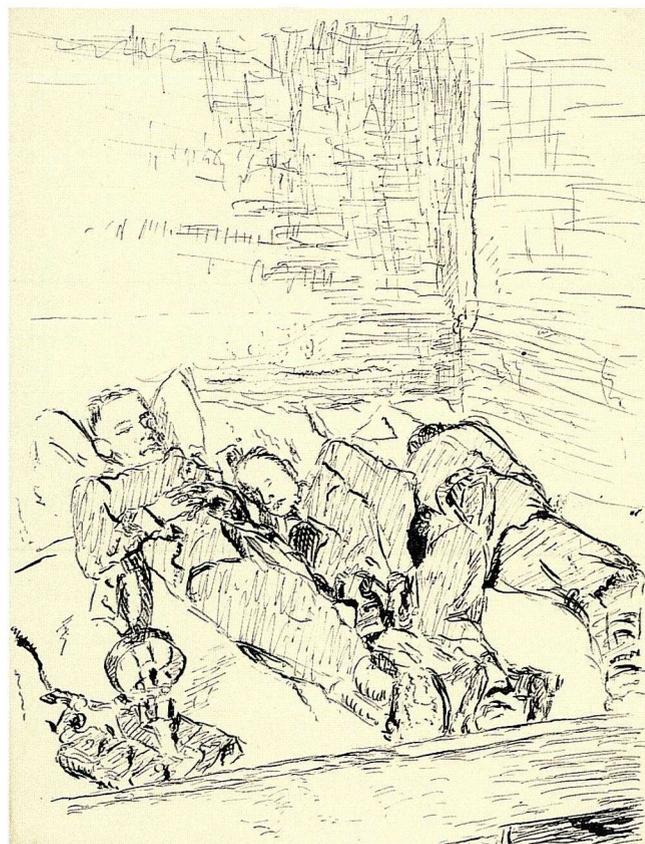
Abb. 10  
**Josef Gnädinger**  
 Ramsen mit Pfarrwald  
 Tusche. 24,8 × 41,7 cm  
 Inv. B 7117

Abb. 11  
**Josef Gnädinger**  
 Rheinflall  
 Bleistift, Tusche. 24,7 × 32,7 cm  
 Inv. B 7120

Abb. 12  
**Josef Gnädinger**  
 Unterkunft von Soldaten  
 Schwarze Tusche. 32,5 × 24,7 cm  
 Inv. B 7154

### Frühe Druckgraphiken und Zeichnungen

Ganz am Anfang von Gnädingers Schaffen steht der Holzschnitt, und der Künstler wird sich auch immer wieder in dieser Technik ausdrücken. «Wenn es ein unmögliches Unterfangen ist, Gnädingers Werk datieren zu wollen, so steht fest, dass am Anfang die Holzschnitte stehen. (...) Der Holzschnitt ist die vom Künstler Gnädinger bevorzugte graphische Technik, die bis heute von Weihnachts- und Neujahrsgrüssen bis zu thematischen Serien reicht und eine umfangreiche Produktion entstehen liess.»<sup>2</sup> Tina Grütter geht in ihrem Aufsatz nicht weiter, bzw. nicht speziell auf den Holzschnitt im Werk des Künstlers ein, da sie sich vor allem mit seiner Malerei befasst. Dennoch zeigt sie deutlich auf, dass gerade der moderne expressionistische Holzschnitt eine der wichtigsten Quellen Gnädingers ist und dass dessen Kennzeichen Einfluss auf das gesamte Schaffen nahmen. Auch hier wird



12



13

Abb. 13  
**Josef Gnädinger**  
 Stilleben mit Birnen  
 Gouache. 25 × 33,7 cm  
 Inv. B 7165

nicht der Holzschnitt im Zentrum stehen, da nur eine kleine Auswahl erworben wurde. (Allerdings ist geplant, eine weitere, wichtige Gruppe zu erwerben.)

Ebenso vermag eine kleine Gruppe von Zeichnungen und Radierung zu verdeutlichen, dass Gnädinger immer wieder und bereits früh seine Umgebung genau beobachtete und festhielt: das Dorf Ramsen mit dem Pfarrwald, der Rheinfall, die Menschen, die Landschaft mit Baumgruppen, Pflanzen und Sträuchern sowie kleine Stilleben (Abb. 10–15). Es sind skizzenhafte Momentaufnahmen, die das Wesentliche wiederzugeben suchen. Fällt dies bereits bei den Zeichnungen auf, so zeigen es die Radierungen noch augenscheinlicher. Auch hier fällt auf, wie genau Gnädinger alles beobachtet, alles festhalten möchte: ein Blick in die Gasse einer Altstadt, Begebenheiten aus der Militärzeit, Menschen in der Stadt, im Zirkus, im Restaurant, im Krankenhaus, Strassenarbeiter, Blasmusikanten und nicht



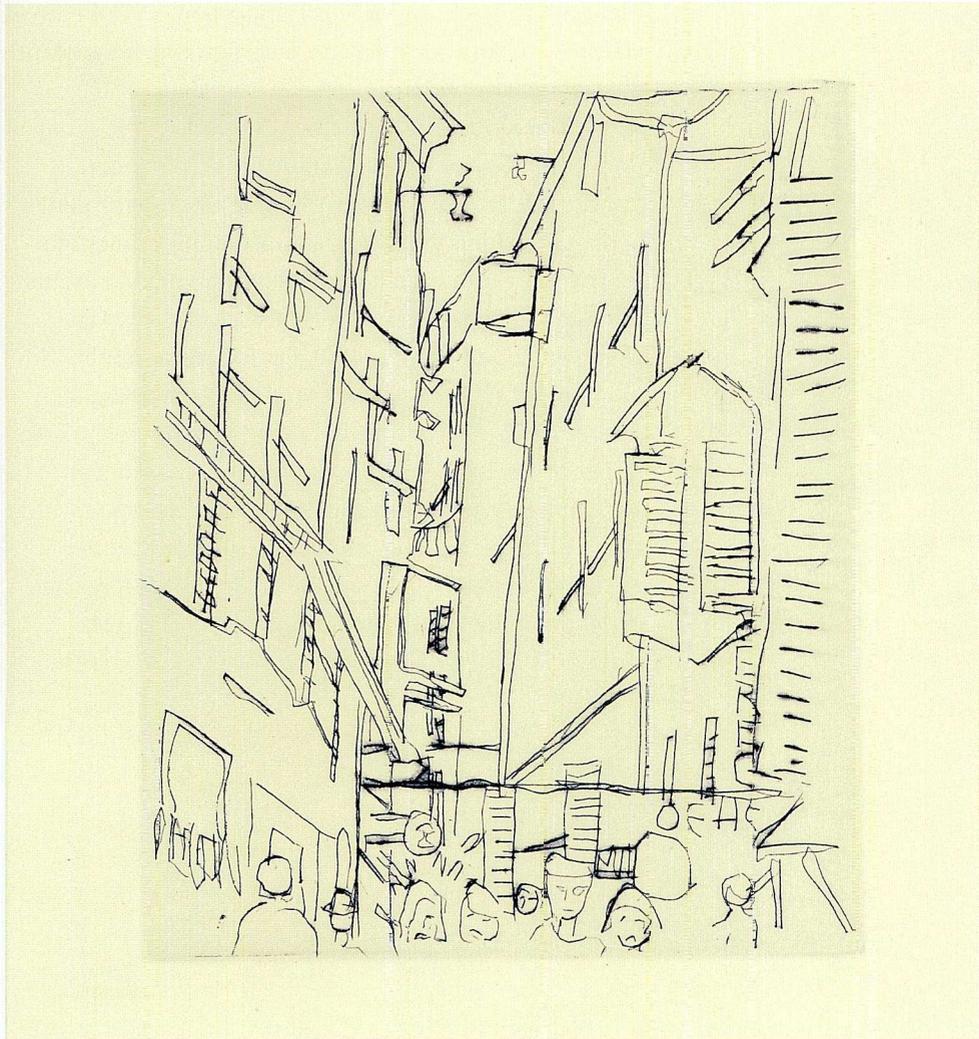
14

Abb. 14  
**Josef Gnädinger**  
 Baumstudie  
 Braune Tusche. 29,6 × 42,2 cm  
 Inv. B 7127



15

Abb. 15  
**Josef Gnädinger**  
 Tannen  
 Bleistift. 56,3 × 42 cm  
 Inv. B 7169



16

Abb. 16  
**Josef Gnädinger**  
 Altstadt  
 Radierung. Blatt: 24,6 × 28 cm  
 Inv. C 5570

Abb. 17  
**Josef Gnädinger**  
 Christi Geburt bei den Soldaten. 1942  
 Radierung. Blatt: 21,5 × 30,5 cm  
 Inv. C 5573

zuletzt Menschen auf dem Friedhof (Abb. 16–23). Alles, was um ihn herum geschieht, vermag ihn zu fesseln, wird mit der gleichen Unvoreingenommenheit, aber mit Achtung und Zuneigung dem Menschen und der Natur gegenüber, festgehalten.



17

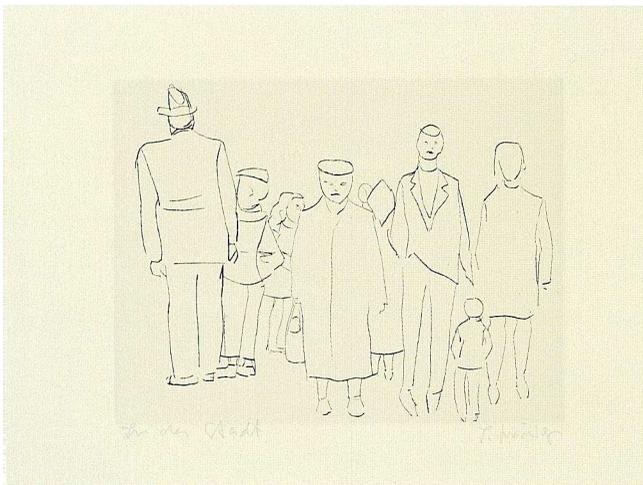
Abb. 18  
**Josef Gnädinger**  
Im Restaurant. 1945  
Radierung. Blatt: 36,4 × 26,1 cm  
Inv. C 5581

Abb. 19  
**Josef Gnädinger**  
In der Stadt  
Radierung. Blatt: 25 × 35 cm  
Inv. C 5574

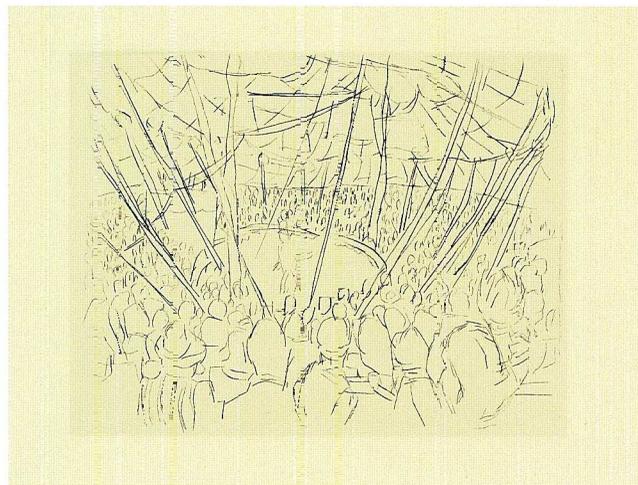
Abb. 20  
**Josef Gnädinger**  
Im Zirkuszelt  
Radierung. Blatt: 26,2 × 36,2 cm  
Inv. C 5577



18



19



20



Abb. 21  
**Josef Gnädinger**  
Strassenarbeiter  
Radierung. Blatt: 36,2 × 26,2 cm  
Inv. C 5584

Abb. 22

**Josef Gnädinger**

Blasmusik von hinten

Radierung. Blatt: 24,9 × 34,7 cm

Inv. C 5575



22

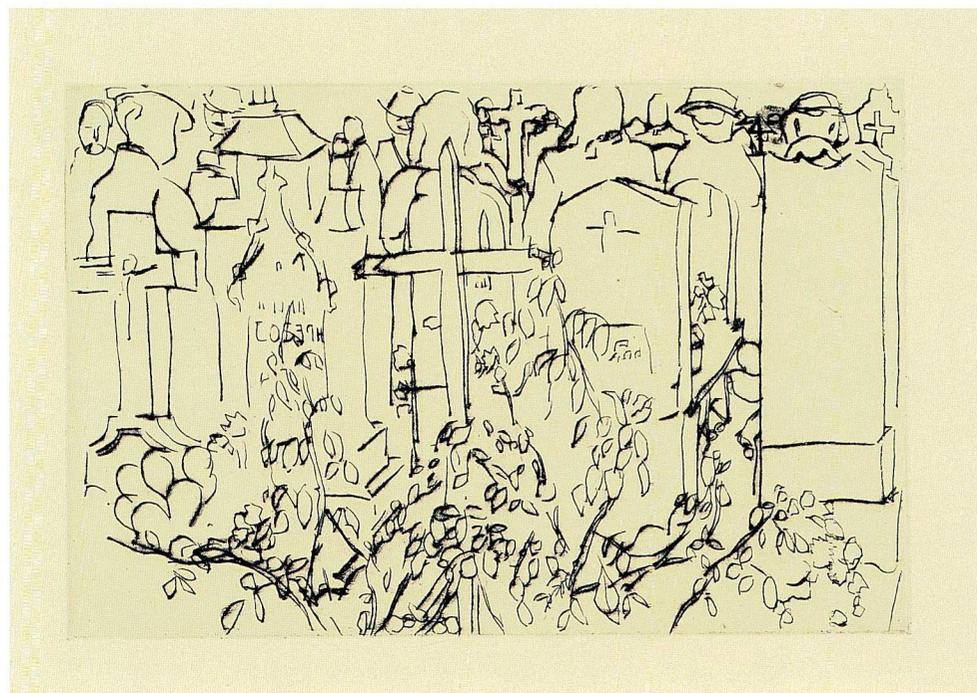
Abb. 23

**Josef Gnädinger**

Allerheiligen. 1946/47

Radierung. Blatt: 26,2 × 36,2 cm

Inv. C 5586



23



24



25

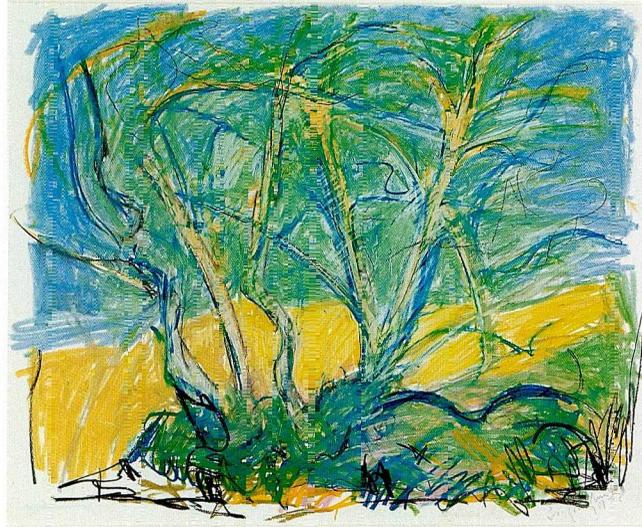
### Aquarelle und Kreidezeichnungen

Wo immer Josef Gnädinger sich auch aufhielt, war es in erster Linie die Landschaft, die ihn faszinierte, mit der er sich auseinandersetzte. Sei es in seiner engeren Heimat, hier bevorzugt sein Heimatdorf Ramsen, in den afrikanischen Jahren in Togo die Hauptstadt Lomé oder das Dorf Bombouaka mit der näheren und weiteren Umgebung oder auf späteren Reisen Russland, Italien und Frankreich. Immer wieder war ihm die Weite eine Herausforderung, die er anhand von Feldern, Hügeln, Meer und Horizont wiedergibt. Er fokussiert seinen Blick aber auch immer wieder auf ganz bestimmte Landschaftsausschnitte, auf Bäume, Büsche, Palmen, Alleen, Baumgruppen, Häuser und Hütten. Was immer er aber mit seinem Auge sucht, findet und es festzuhalten versucht, sprengt das Blatt mit seiner zwangsläufig vorgegebenen Beschränkung. Durch die Kraft seiner heftigen Pinsel- oder Kreidestriche, die in ihrer Dynamik über den Blattrand hinauszuschieszen scheinen und sich im imaginären Raum weiterentwickeln, zwingt er unser Auge, das Bild über den realen Rahmen hinaus fortzusetzen. Es ist eine vitale, eigenwillige Kraft, die auf eine gewisse Weise suggestiv wirkt, ausgelöst durch ein beinahe undiszipliniertes Überborden von Formen und Farben.

### «Afrikanische Impressionen»

Unter den «Afrikanischen Impressionen» sind eine Vielzahl an expressiven Eindrücken zu verstehen, die kraftvoll, ja kühn auf die Blätter gebannt werden.

Das sind die rotbraune Erde, die grünblau wuchernen Büsche und die darüber hinausragende Palme, die in einen schwefelgelben durchzogenen, blauen Himmel aufstöszt (Abb. 24). Dann sind es schräge, pinkfarbene Baumstämme mit ihrem wild verzweigten Geäst, die einem grün und lachsfarbenen Boden entspriessen und auf diesen wiederum ihre farbigen Schatten werfen. Diese kantigen Farbflächen verlieren sich im Hintergrund in einem gelben Hügelzug und im blauen Himmel, der aber nur sporadisch durch das Grün der Baumkronen schimmert (Abb. B 25). Da



26

wirbeln kahle, blaugelbe Stämme mit weitverzweigten Ästen aus einem welligen Hügelhaufen. Von einem gelben Band, einem Hügelzug gleich hinterlegt, ragen sie wild ausschlagend in einen weiten Himmel (Abb. 26). Dann ist es die rotbraun glühende Erde, die sich zu einem Berg aufbaut, der mit seinen beiden Höckern einem ruhenden Kamelrücken gleicht. Die träge Ruhe wird in der Vertikale durch ein struppiges kahles Bündel durchbrochen, das in den tiefblauen Himmel ragt (Abb. B 27). Oder es ist ein schmaler, blauer Stamm einer Palme, der ein dichtes, undurchdringliches Buschwerk durchschneidet, kühn in einen bedeckten Himmel aufragt, dem er mit seiner Krone aus Palmwedeln Kühle zuzufächern scheint (Abb. B 28). Nahe am Meer wiederum stehen im gelben Sand drei Palmen mit dünnem Stamm und schmalen Wedeln, die blaue Schatten auf den Boden werfen. Das Meer schiebt sich als blaues dunkles Band zwischen dem warmen Strand und dem hellen Himmel (Abb. B 29). Dicht an dicht gedrängte Bäume, beidseitig sich aufreihend, in die Tiefe strebend und mit ihren Kronen ein Gewölbe bildend, so zeigen sich schattige Alleen. Das Kühl der Farben lässt sie einladend erscheinen, ist man doch gewiss, sich dort der flimmernden Hitze entziehen zu können (Abb. 30).

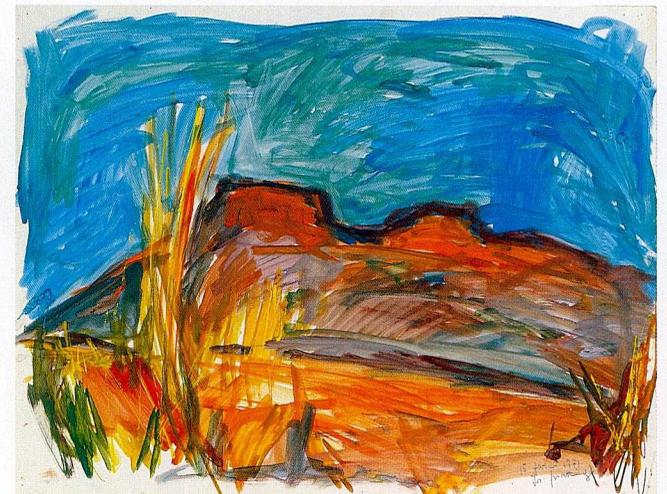
Abb. 24  
**Josef Gnädinger**  
Afrika. 1975  
Aquarell und Gouache.  
49,7 × 64,5 cm  
Inv. B 7090

Abb. 25  
**Josef Gnädinger**  
Bäume. 1968  
Fettkreide, farbig. 48,2 × 62,5 cm  
Inv. B 7079

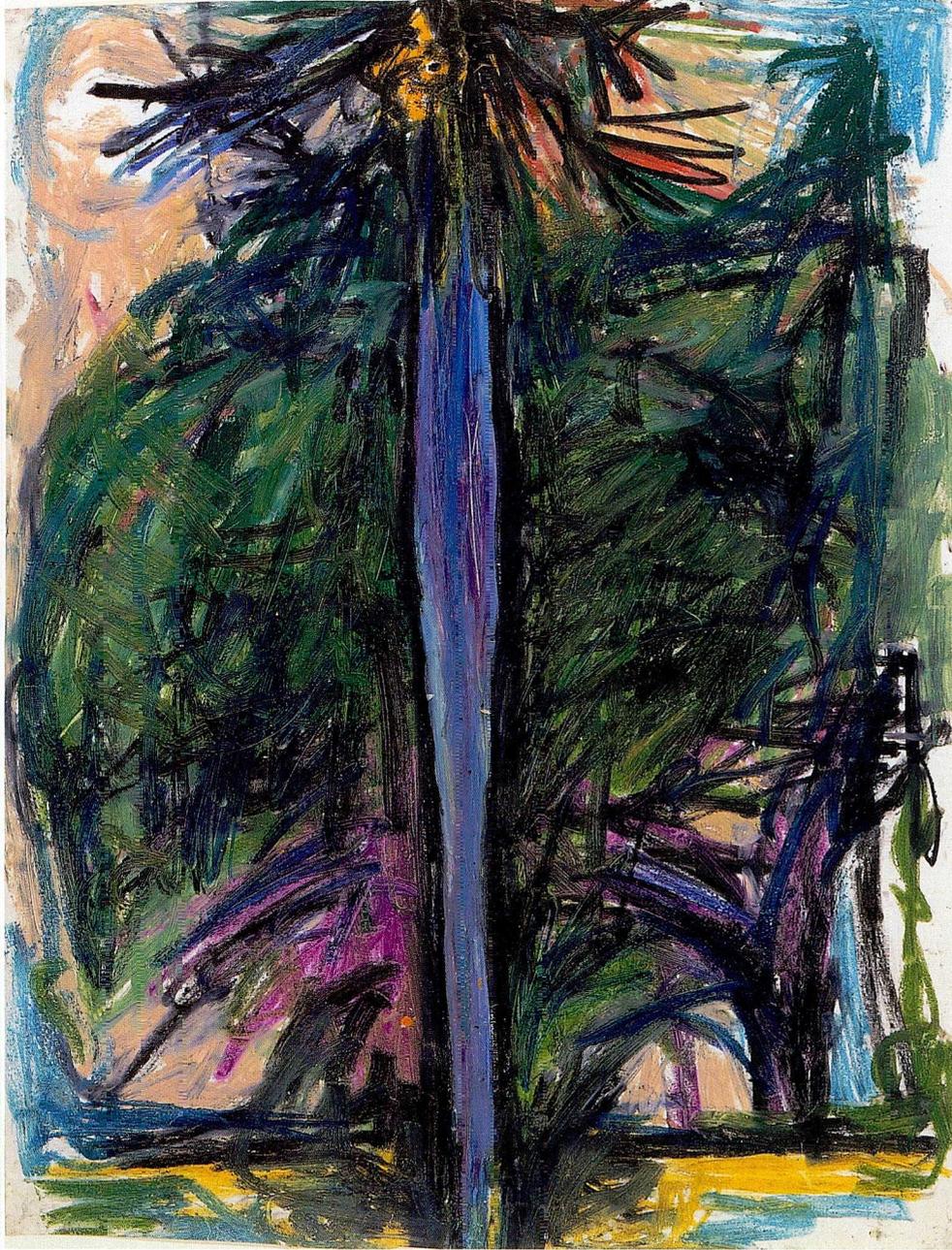
Abb. 26  
**Josef Gnädinger**  
Bäume. 1972  
Fettkreide, farbig. 49,9 × 64,9 cm  
Inv. B 7080

Abb. 27  
**Josef Gnädinger**  
Afrika. 1971  
Gouache. 49,6 × 64,8 cm  
Inv. B 7081

Dann sind es die Hütten, die in dieser Landschaft stehen, in sie hineingebaut sind und so Teil des Ganzen werden, die uns zu verzaubern vermögen. Sie stehen auf dem glühenden Sandboden, der die Wärme förmlich abstrahlt und die Hüttenwände zu durchglühen scheint. Im dunklen Eingang steht eine Figur. Ein tiefblaues Dach, das seine Schatten wirft, vermag die Hitze wohl etwas einzudämmen. Dahinter erhebt sich eine hellgrüne Hügelkette, die sich wohltuend frisch vor einem satten, blauen Himmel abhebt (Abb. B 32). Zwei strohgelbe Hütten stehen in einer gelben Hügellandschaft. Lediglich die schwarzen Tür- und Fensteröffnungen, die dunklen Konturen von Behausung, Boden und Horizont und die hellen Dächer heben sich von dieser sandigen Umgebung ab, die alles zu verschlingen scheint (Abb. 34). Eine Hüttengruppe, die auf buntem, von der Farbe Lila dominiertem Grund steht, schmiegt sich dicht aneinander. Die braunen Lehmwände werden von spitzen Dächern überwölbt, die sich keck vom blau-grünen Hintergrund abheben. Dieser wiederum fließt in ein Hügelband, das seinerseits die Horizontlinie zum Himmel bildet (Abb. 33). Und noch einmal sind es Hütten und Speicher, die sich entweder in der mittäglichen Hitze mit dem Gelbrosa der Sanddünen zu verschmelzen scheinen oder aber sich deutlich von diesen abheben, weil die ersehnte Kühle des Abends die Dünen in ein unwirkliches, intensives und zugleich geheimnisvoll



27



28

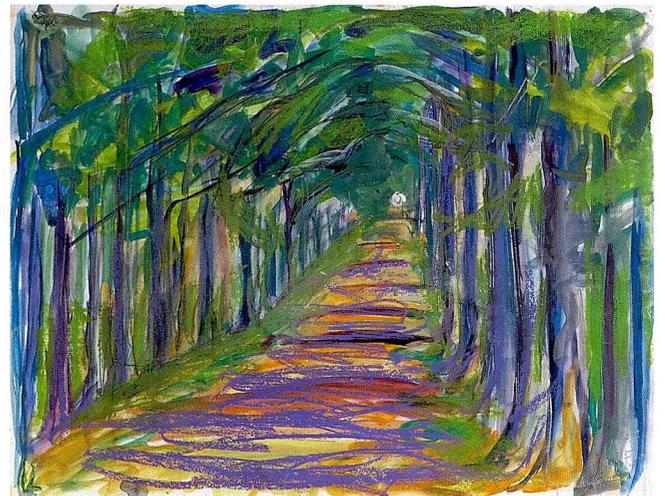
Abb. 28  
**Josef Gnädinger**  
 Palme  
 Fettkreide, farbig. 61,8 × 47 cm  
 Inv. B 7088

Abb. 29  
**Josef Gnädinger**  
 Palmen  
 Fettkreide, farbig. 49,8 × 64,9 cm  
 Inv. B 7087

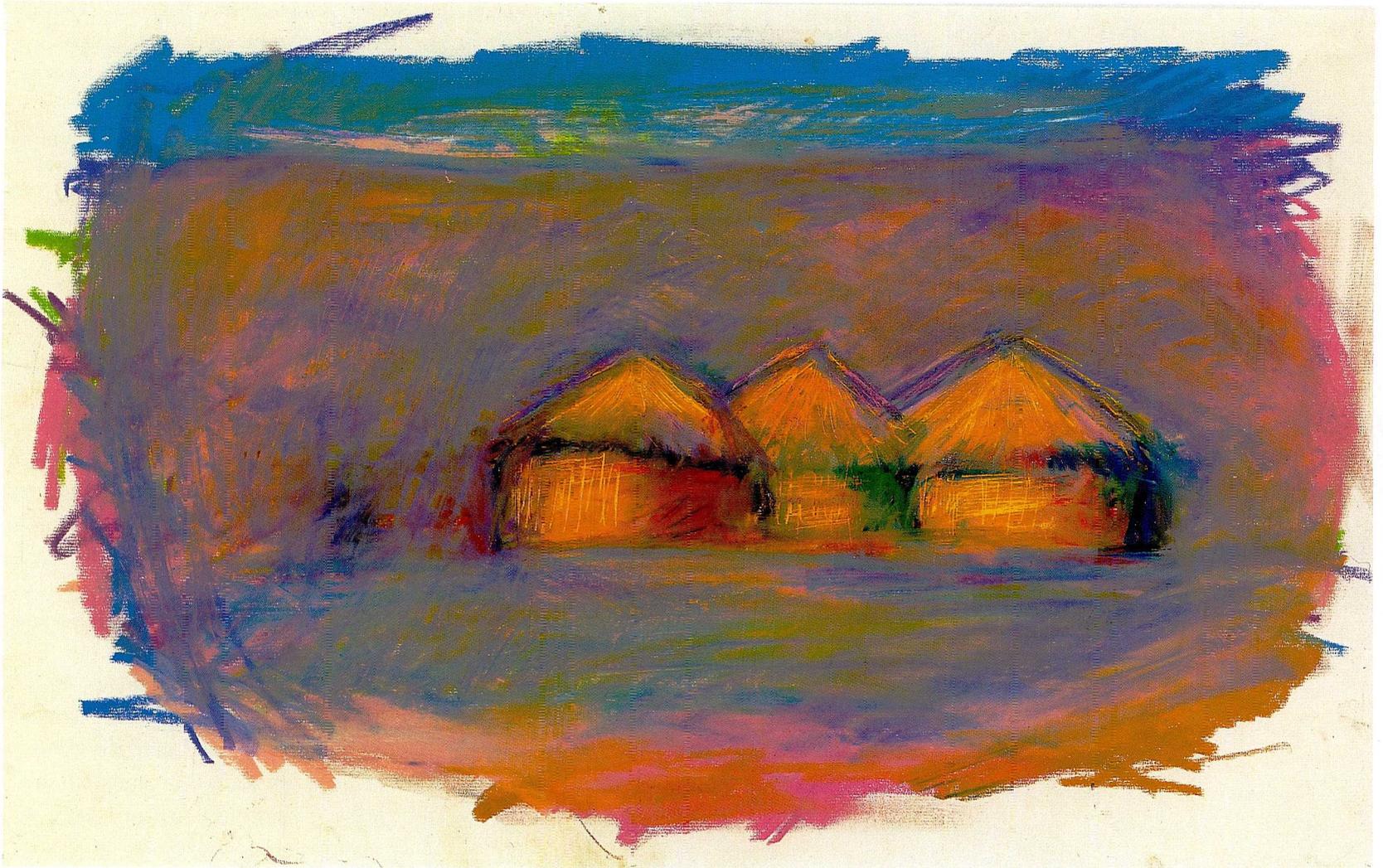
Abb. 30  
**Josef Gnädinger**  
 Allee in Afrika. 1969  
 Gouache. 49,9 × 64,8 cm  
 Inv. B 7085



29



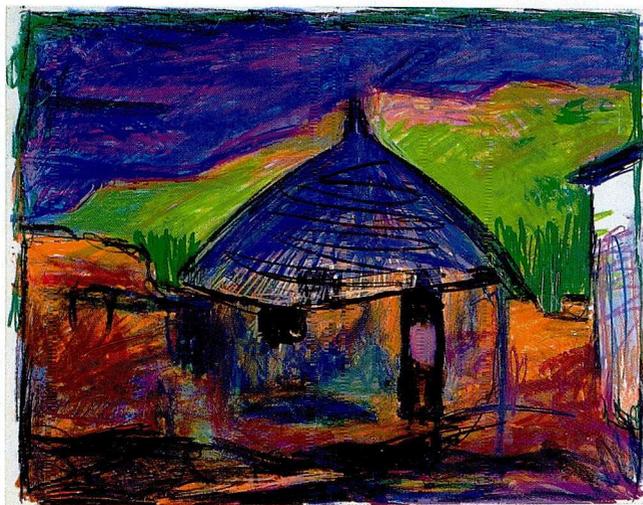
30



31

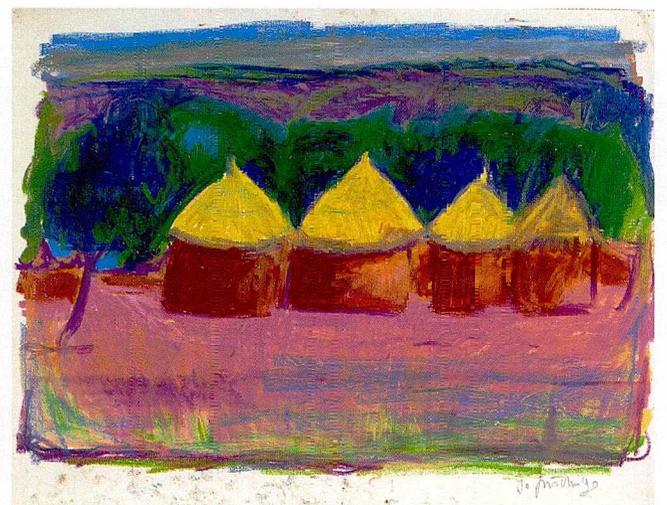
Abb. 31  
**Josef Gnädinger**  
 Hütten  
 Fettkreide, farbig. 41,8 × 65,3 cm  
 Inv. B 7071

Abb. 32  
**Josef Gnädinger**  
 Hütten  
 Fettkreide, farbig. 49,9 × 64,8 cm  
 Inv. B 7072

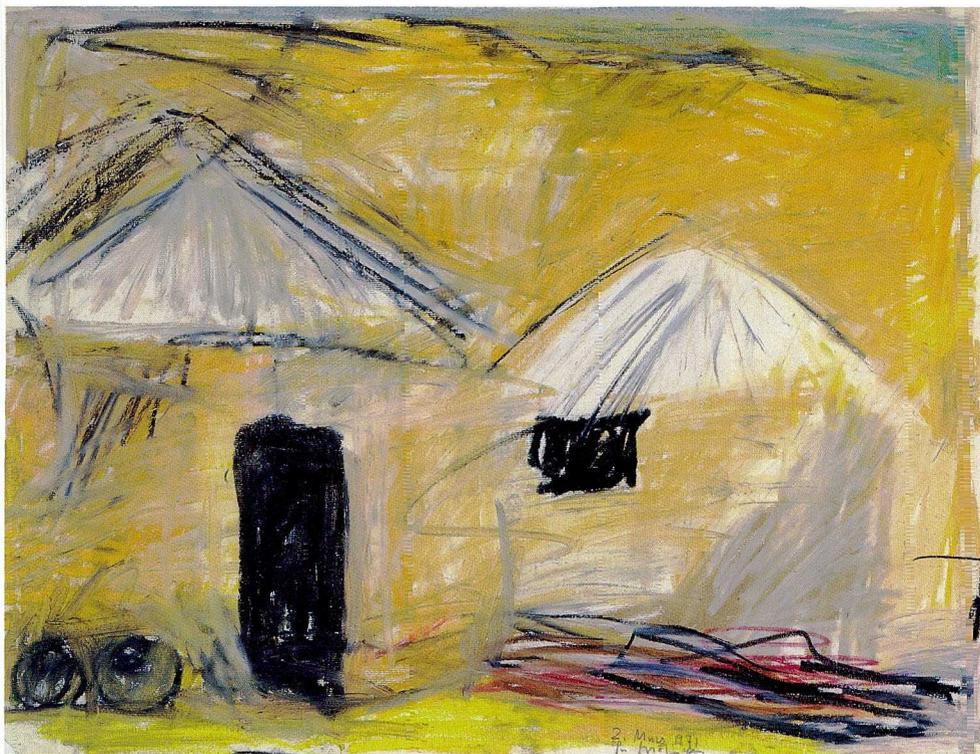


32

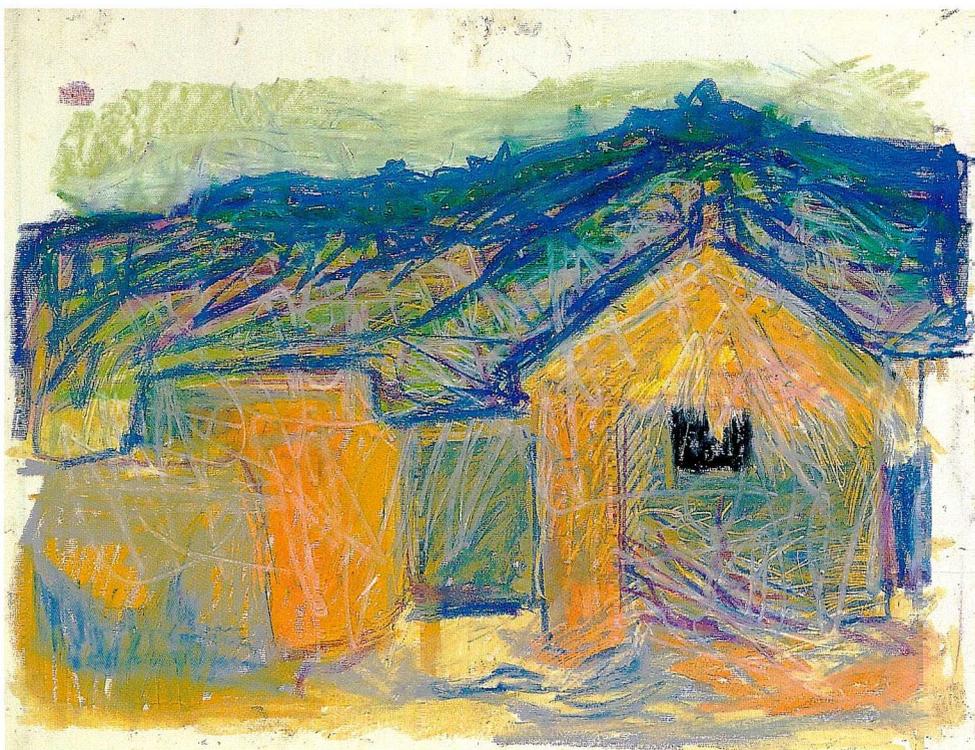
Abb. 33  
**Josef Gnädinger**  
 Hütten  
 Fettkreide, farbig. 49,9 × 64,9 cm  
 Inv. B 7070



33



34



35

farbiges und oszillierendes Blau eintaucht (Abb. B 32, 35). Für diese wechselvollen Stimmungen und atemberaubenden Naturschauspiele, die mit Worten schwer beschreibbar sind, findet Isabelle Eberhardt, eine junge und frühverstorbene Wüstenreisende (1877–1904) immer wieder unvergleichlich poetische Bilder. Auch wenn sie nichts mit Gnädinger zu tun hatte. Was dieser mit Kreide auf seine Blätter bannt, beschreibt Eberhardt in ihren Briefen und Tagebüchern mit verwandter Intensität. «Es war die gesegnete Stunde, die wunderbare Stunde, in welcher der riesige Feuerball der Sonne in diesem afrikanischen Erdteil am Horizont verschwindet und die Erde aufatmend im blauen Schatten der Nacht ruht. Vom höchsten Punkt der Düne aus erblickt man das ganze Tal von El Oued, über das die trägen Wellen des riesigen grauen Sandmeeres zusammenschlagen scheinen. Ein seltsamer Anblick, die am südlichen Abhang einer Düne angeschmiedete Stadt mit den zahllosen kleinen Kuppeln, über die langsam die Dämmerung hereinbrach. (...) Die niedrigen, langgezogenen Dünen von Sidi Mestour, die sich im Südosten der Stadt erheben, schienen sich jetzt in fließendes, weisglühendes Erz zu verwandeln, in rot und violett flammende Feuerzungen von unwahrscheinlicher Intensität. (...) Das Labyrinth der Riesendünen, wo sich die andere Strasse nach Touggourt durch ein ausgestorbenes Sandmeer hindurchschlängelt, war in gelblich-silbernes Licht getaucht, und die Wellen zeichneten sich schillernd in zarten Farben gegen den dunklen Purpur der untergehenden Sonne ab. Noch nie und nirgends auf der Welt hatte ich den Abend im Glanz einer solchen Pracht gesehen! (...) Die graue Stadt, in der grauen Wüste verloren, bis in den verstecktesten Winkel vom funkelnden Licht und von seinem blassen Widerschein durchdrungen und sich darin spiegelnd, rosafarben und golden in den ersten Stunden

Abb. 34

**Josef Gnädinger**

Hütten. 1971

Fettkreide, farbig. 50 × 65,2 cm

Inv. B 7073

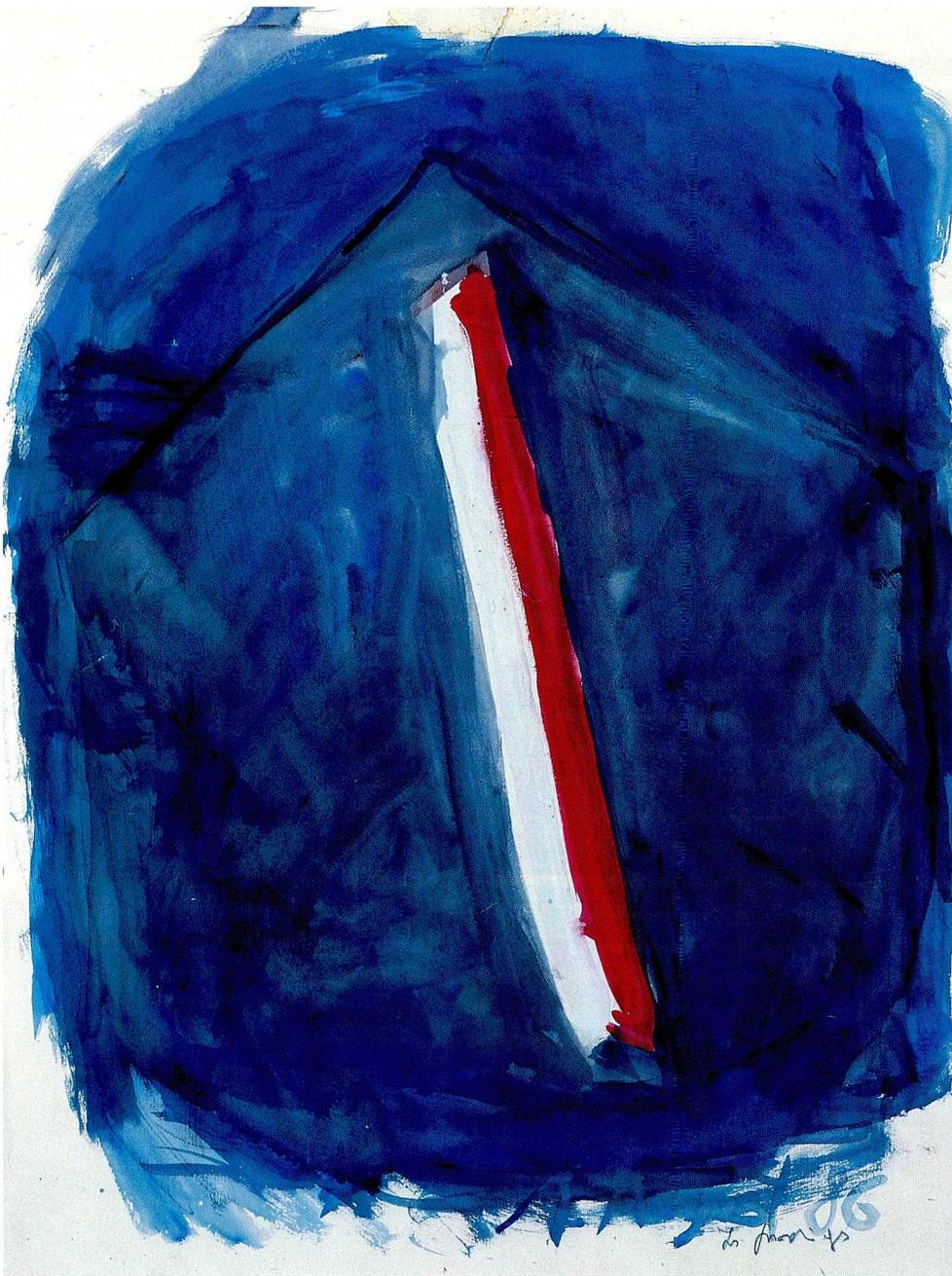
Abb. 35

**Josef Gnädinger**

Hütten. 1971

Fettkreide, farbig. 41,8 × 64,8 cm

Inv. B 7074



36

Abb. 36  
**Josef Gnädinger**  
 Haus zum Kranz mit Fahne. 1. August 1986  
 Aquarell. 75,32 × 55,8 cm  
 Inv. B 7102

Abb. 37  
**Josef Gnädinger**  
 Haus zum Kranz  
 Aquarell. 49,8 × 64,7 cm  
 Inv. B 7104

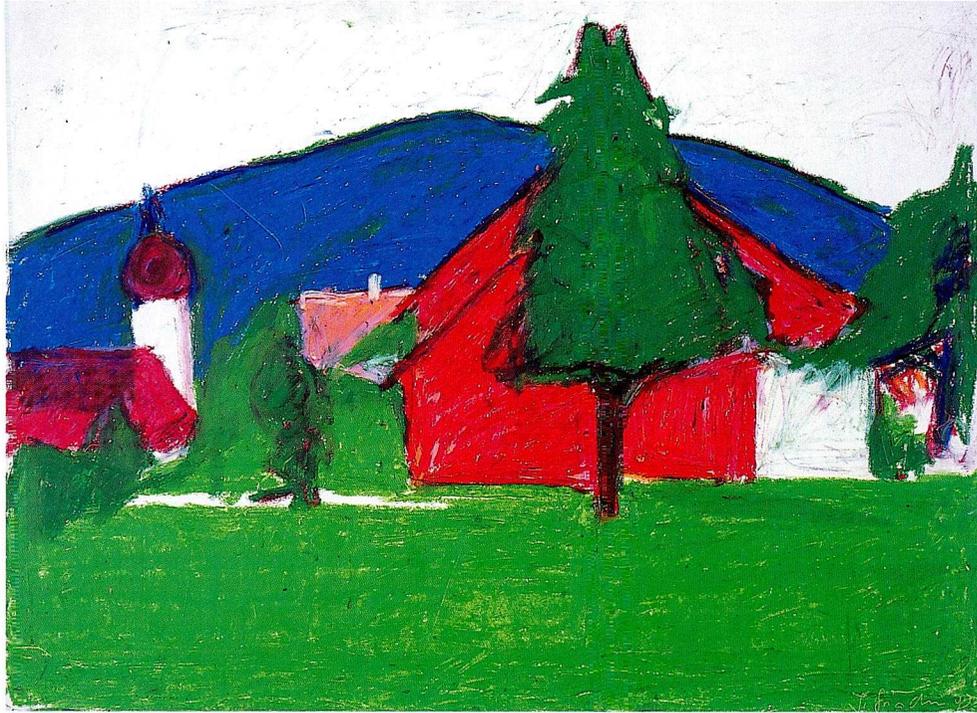
des Tages, weissgleissend und blendend in der Hitze des Mittags, purpurfarben und violett im strahlenden Abendlicht... und grau, grau wie der Sand, aus dem sie geboren wurde, unter dem fahlen Winterhimmel! (...) Nun ist die Sonne verschwunden, und die Glut der Dünen und Kuppeln lässt langsam, langsam nach, verwandelt sich in ein dunkles Violett, und die tiefen Schatten, die aus der Dunkelheit der Erde aufzusteigen scheinen, wachsen, klettern, löschen die letzten Lichter aus, welche die Gipfel vergolden, eins nach dem andern.»<sup>3</sup>

### **Ramsen und Umgebung**

Im schaffhausischen Ramsen ist Gnädinger aufgewachsen. Das Dorf, die nähere und weitere Umgebung, waren seine Heimat mit der er sich eng verbunden fühlte. So ist es nicht weiter erstaunlich, dass das Dorf, sein Haus, die Wiesen und Felder seine wichtigsten «Modelle» waren. Wieder und wieder hat er das Land, die Wiesen und Äcker, die Hügel, wie er sie von seinem Haus, später von seinem Atelier aus sah, in immer neuen Varianten festgehalten – zu allen Tages- und Jahreszeiten. Dann war es das Dorf selbst, hier die Kirche und nicht zuletzt sein Haus zum Kranz. Hier wurde er geboren, hier verbrachte er seine Kindheit, seine Jugend und hier begann er als Landwirt, der seine freie Zeit nutzte, zu beobachten, zu zeichnen und zu malen. Das Elternhaus, das seinen Geschwistern und ihm, Freunden und Frem-



37



38

Abb. 38  
**Josef Gnädinger**  
 Ramsen  
 Fettkreide, farbig. 41,7 × 58 cm  
 Inv. B 7100

Abb. 39  
**Josef Gnädinger**  
 Ramsen im Mondschein  
 Aquarell und Gouache  
 56,4 × 78 cm  
 Inv. B 7109

Abb. 40  
**Josef Gnädinger**  
 Rotes Feld mit gelben Blüten  
 Aquarell und Gouache  
 54,2 × 76,5 cm  
 Inv. B 7106

Abb. 41  
**Josef Gnädinger**  
 Violette Landschaft mit  
 Schilf. 1991  
 Aquarell. 56,1 × 78,1 cm  
 Inv. B 7105



39

den Geborgenheit bot, hat er immer wieder festgehalten. Eingebettet in den Garten, als helles Haus, umgeben nur vom Blau des Himmels (Abb. 37) oder lediglich als helle Fläche, die am 1. August einer langen Schweizerfahne Platz bietet (Abb. 36). Das Haus wird oft nur in den Grundzügen erfasst. In dieser Reduktion auf das Wesentliche liegen die Kraft und eine eigenwillige Suggestion. Das Haus wird zur Metapher der Geborgenheit schlechthin. Ähnlich verhält es sich mit dem Dorf Ramsen (Abb. 38). Hier ist es das unübersehbare Wahrzeichen, das immer die Identifikation möglich macht: die Kirche und ihr Zwiebelturm. Sei es bei Tag, bei dunkler Nacht oder im hellen Mondschein, immer wirkt die Kirche als realer Orientierungspunkt. Sie ist sicherlich auch im übertragenen Sinne dafür zu verstehen, war Gnädinger doch ein tief religiöser Mensch, der seinen Glauben lebte (Abb. 39).

Von besonderer Intensität und Kraft sind seine Landschaftsschilderungen. Das sind Wiesen, Äcker, Hügel und seine Horizontbilder. Schon seiner Mutter und vor allem seinem Lehrer Hans Schweri fiel auf, dass der Knabe nicht nur eine besondere Beobachtungsgabe hatte, sondern diese auch umzusetzen vermochte. «Schulmeister Hans Schweri ist bald aufgefallen, mit welch wachen Sinnen sein Schüler die Natur beobachtete, wie ein Blau nicht einfach ein Blau war, wie er bemerkte, dass das Korn auf den Äckern mit dem Stand der Sonne seine Farbe wechselte».<sup>4</sup> Immer wieder hat der Maler die Veränderungen, die durch Witterungen, Tages- und Jahreszeiten entstanden, eingefangen. So beispielsweise im «Roten Feld» (Abb. 40), in der «Violetten Landschaft» (Abb. 41) oder im «Acker» (Abb. 42). Auffallend eindrücklich sind Gnädingers Bilder, die den Horizont und die Phänomene, die beim Zusammentreffen oder bei der Trennung von Himmel und Erde entstehen, visualisieren. Eine Kreide- und Bleistiftzeichnung verdeutlicht eine einfache, aber überaus klare Horizontbildung. Der mit horizontalen und vertikalen Strichen zu einer kleinen, schmalen und dichten Fläche verdichtete, dunkle Landstreifen wird von einem weniger dichten, aber gleichfalls wilden Gefüge



40



41

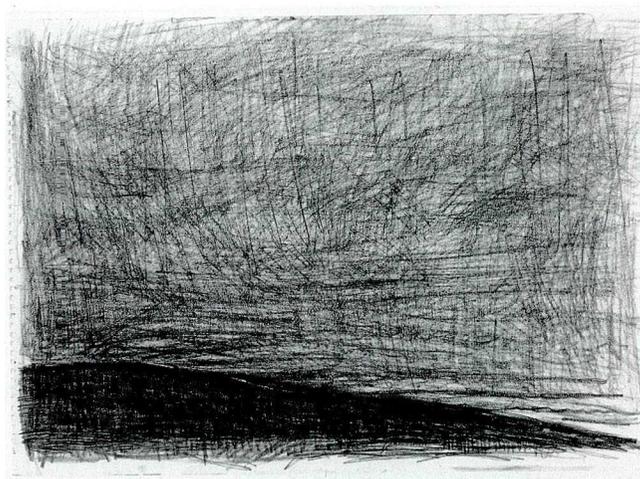
von nach allen Richtungen wirbelnden Strichen gebildeten, helleren Himmel kontrastiert (Abb. 43). Atmosphärisch wirkt jenes Horizontbild, das über der dunklen Hügelkette einen von zarten Farben durchwobenen Abendhimmel zeigt, der seine Farbstreifen in Türkis, Rosa, Pink, Lila, Blau und Violett wie hauchdünne Schleier auf die von der Dämmerung bereits ins Dunkel getauchte Erde fallen lässt. Nur ein schmaler, gelber Streifen reflektiert das Gelb des Himmels auf der Wiese, die so in der Dunkelheit aufleuchtet (Abb. 45). Kontrastreich und kühl in seinen klaren Abgrenzungen der Horizontlinien zeigt sich ein weiteres Bild dieser Serie. Die dunkelgrünen Wiesen, von violetten Schatten übersät, heben sich von der ebenfalls grünvioletten Hügelkette nur wenig ab. Lediglich durch das Blau, das sie ein klein wenig aufzuhellen vermag und durch die kleine, in der Mitte aufstrebende Hügelkuppe, welche das Königsblau des Himmel aufnimmt und die keck in das pinkfarbene Abendrot ragt, das sich als heller Streifen und deutliches Leuchten zwischen Himmel und Hügel schiebt. Damit wird jener wunderbare und kurze Moment verdeutlicht, der Himmel und Erde kurz vor der Dunkelheit in einer ungewohnten, fast schmerzlichen Intensität aufleuchten lässt (Abb. 44). Verwandt in seiner Intensität, hingegen gänzlich verschieden in der Farbigkeit, zeigt sich jenes Horizontbild, das in seinem intensiv roten und das Blatt gewaltig dominierenden Abendhimmel noch eine schmale Mondsichel zeigt. Nur ganz dünne Farbstreifen markieren ein grünes Feld, ein durchglühter, violetter Höhenzug und ein dichtblauer Streifen, der weder Himmel noch Erde zugehörig erscheint. Und um diese Unwirklichkeit noch zu steigern, ragen Bäume und Sträucher in die Höhe, wovon ein einzelner nur den roten Abendhimmel erreicht. Der blaue Horizontstreifen erhält, wesentlich dunkler und von einer feuerroten Linie noch unterstrichen, seine Spiegelung am Himmel, einem Wolkenband gleich (Abb. 46). Im Bild «Grüne Felder» wird es dann vollends unmöglich, weder Himmel und Erde auseinander zu halten bzw. den Horizont ausfindig zu machen, noch die Tageszeit zu bestimmen. Es kann der Abend, es kann

Abb. 42  
**Josef Gnädinger**  
Acker  
Aquarell und Gouache.  
47,5 × 64,6 cm  
Inv. B 7114



42

Abb. 43  
**Josef Gnädinger**  
Ramsener Horizont  
Bleistift, Kreide. 41,8 × 59,2 cm  
Inv. B 7110



43

Abb. 44  
**Josef Gnädinger**  
Horizont. 1995  
Fettkreide, farbig. 41,8 × 59,3 cm  
Inv. B 7099



44

der Morgen sein. Und durch die Spiegelung der horizontalen Farbbänder ist auch die Eindeutigkeit von Oben und Unten nicht mehr gegeben. Das Aufheben einer eindeutigen Trennlinie lässt auch ein Loslösen von Zeit und Raum zu (Abb. 47). Es ist wie beim Betrachten des Meeres, das ein Gefühl der Unendlichkeit zu vermitteln vermag. Es ist wie ein Morgen- oder Abendgebet Josef Gnädingers, dem es hier gelingt, die Natur so zu gestalten, als banne sie ein Stück Ewigkeit.

HvR

#### Anmerkungen

- 1 Max Freivogel, in: Ausst.-Heft, Josef Gnädinger, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 1974.
- 2 Tina Grütter, Josef Gnädinger – der Maler, in: Angelika Ramer, Begegnungen mit dem Maler Josef Gnädinger, Schaffhausen 1994, S. 99.
- 3 Isabelle Eberhardt, Briefe, Tagebuchblätter, Prosa., Lenos Verlag Basel, 2002, S. 99–102.
- 4 Angelika Ramer, Begegnungen mit dem Maler Josef Gnädinger, Schaffhausen 1994, S. 35.

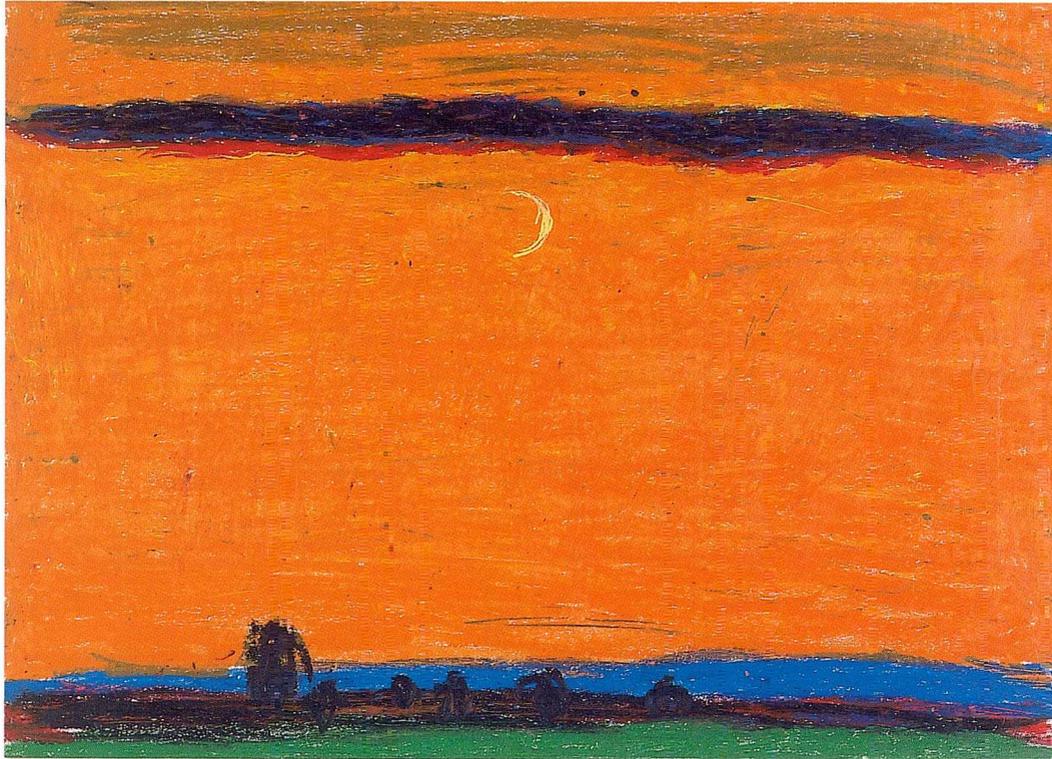
#### Literatur

Angelika Ramer, Begegnungen mit dem Maler Josef Gnädinger, Katalog und Katalogtext, Tina Grütter, Schaffhausen 1994.  
Frank Nievergelt, Josef Gnädinger, in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, Hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich und Lausanne, A–K, Zürich 1998, S. 416/417.



45

Abb. 45  
**Josef Gnädinger**  
Horizont  
Fettkreide, farbig. 41,8 × 58,3 cm  
Inv. B 7098



46



47

Abb. 46  
**Josef Gnädinger**  
Abendrot mit Mondsichel  
Fettkreide, farbig.  
41,8 × 58,1 cm  
Inv. B 7148

Abb. 47  
**Josef Gnädinger**  
Grüne Felder. 1991  
Aquarell und Gouache  
56,5 × 78,5 cm  
Inv. B 7107

**Not Vital (\*1948)****Meine Schafe. 2000**

Fünfteilige Fotoserie. Auflage: 5 Exemplare (5/5). Fotografie/C-Print. 2 Blätter 70 × 50 cm, 3 Blätter 60 × 40 cm  
Erworben 2002 aus der Ausstellung «Not Vital – FAT ES FAT. Druckgrafik und Multiples 1986 – 2002»,  
Museum zu Allerheiligen/Kunstverein Schaffhausen, 15. September bis 17. November 2002  
Inv. C 5590 a – e



Abb. 1  
**Not Vital**  
70 × 50 cm  
Bezeichnet unten Mitte: NV  
Inv. C 5590 a

Abb. 2  
**Not Vital**  
70 × 50 cm  
Bezeichnet unten Mitte: I  
Inv. C 5590 b

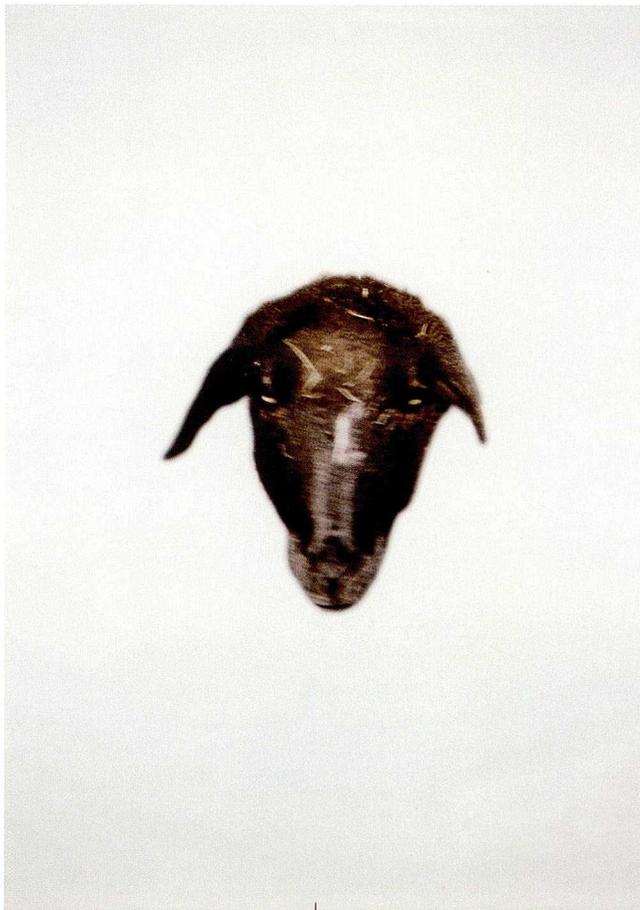
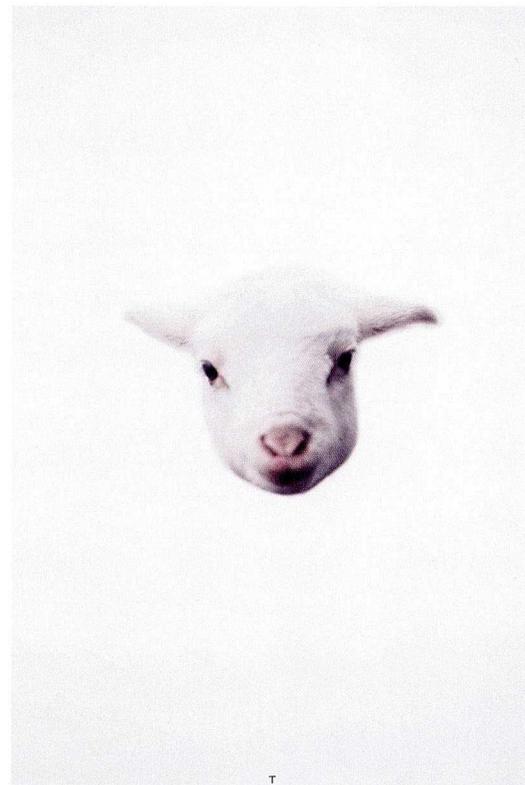


Abb. 3  
**Not Vital**  
50 × 40 cm  
Bezeichnet unten Mitte: T  
Inv. C 5590 c



Bei der fünfteiligen Fotoserie «Meine Schafe» handelt es sich um eine der seltenen Fotoarbeiten Not Vitals. 1994 ging ihr die siebenteilige Serie «Ils sens» voraus (Zusammenarbeit mit Florio Punter). Der Zyklus «Meine Schafe» besitzt eine ungewöhnliche Entstehungsgeschichte, die einerseits viel über die Fotografien aussagt, andererseits die spezifische künstlerische Haltung Not Vitals plastisch werden lässt, weshalb sie hier kurz skizziert werden soll. Luciano Fasciati, Galerist in Chur, fragte Not Vital für die Eröffnungsausstellung seiner neuen Galerieräume im Marsoel in der Altstadt Churs an. Nach diversen Vorbereitungen reiste Not Vital von Scuol im Unterengadin mit zwei Mutterschafen und drei ihrer Schafkinder mit der Rhätischen Bahn nach Chur. Die Rhätische Bahn hatte für die Schafe in einem Personen-

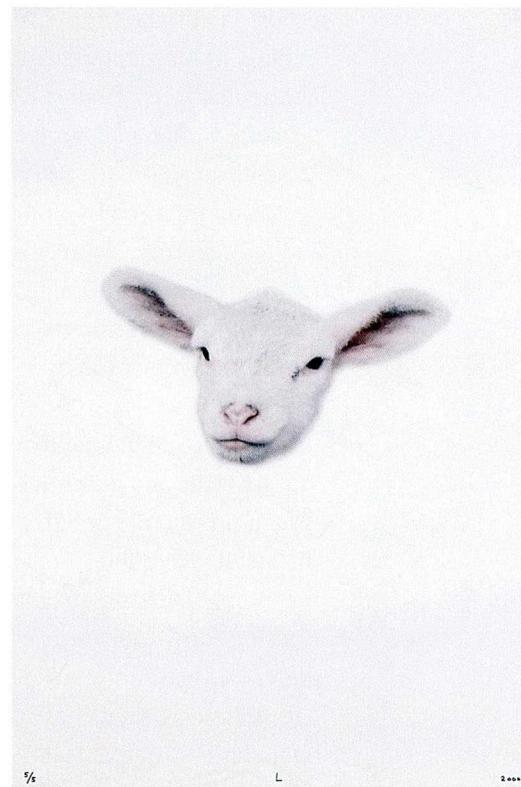
waggon einen speziellen Platz mit Stroh hergerichtet. Am Hauptbahnhof in Chur angekommen, zog Not Vital mit seinen fünf Schafen vom Bahnhof quer durch die Innenstadt in die Galerie, die mit Stroh tiergerecht vorbereitet war. Dort verbrachten die Schafe drei Wochen und wurden von Luciano Fasciati versorgt. Die Fotografien entstanden einen Monat vor der Ausstellung oberhalb von Sent im Unterengadin, dem Geburtsort Not Vitals. Da es sich bei Schafen bekanntermassen um eine scheue, eher ängstliche Tierart handelt, war es nicht ganz leicht, porträtartige Fotografien en face aufzunehmen. Aus einer Vielzahl von Aufnahmen wählte Not Vital fünf aus und liess sie am Computer freistellen, so dass sich durch das Ausblenden des restlichen Tierkörpers und der Umgebung der Porträt-

Abb. 4  
**Not Vital**  
 60 × 40 cm  
 Bezeichnet unten Mitte: A  
 Inv. C 5590 d



4

Abb. 5  
**Not Vital**  
 60 × 40 cm  
 Bezeichnet unten links: 5/5; unten  
 Mitte: L; unten rechts: 2000.  
 Inv. C 5590 e



5

charakter entscheidend verstärkt, wodurch die Schafe geradezu menschliche Züge erhalten. Der Filmemacher Hercli Bundi produzierte für die Ausstellung in Chur von der Schafherde, aus der die Tiere stammen, einen Videofilm mit Ton, der während der gesamten Ausstellung zu sehen war und nicht zuletzt den fünf Schafen in der Galerie eine Art visuelle und akustische Verbindung zu ihrer Herde verschaffte. Ausserdem hingen die fünf Fotografien an der Wand. Nach dem Ende der Ausstellung brachte ein Tiertransporter die Schafe in den Park Not Vitals nach Sent, in welchem der Künstler seit einigen Jahren kontinuierlich skulpturale und installative Werke realisiert. Dort lebten die Schafe den Sommer über, dann verlieren sich ihre Spuren ...

Die Fotografien zeigen fünf Schafe vor ihrer ungewöhnlichen Reise nach Chur und ihrem Aufenthalt in der Galerie. Auf die Frage des Schweizer Fernsehens, was die Schafe eigentlich wollen, antwortete Not Vital, dass sie in die Hauptstadt wollen. Eine korrekte geographische Auskunft und zugleich ein humorvoll-bissiger Kommentar zum Selbstverständnis Churs, der Hauptstadt Graubündens. Abgesehen von den spektakulären Begleitumständen der Bahnreise, des Umzugs durch die Stadt und des Aufenthalts in der Galerie bleiben neben entsprechend lebhafter Medienberichterstattung und persönlichen Erinnerungen die fünf Fotografien mit dem einfachen, treffenden und liebevollen Titel «Meine Schafe». Fünf Tiere schauen uns fragend an, genau genommen nur deren Köpfe,

einige in auffallender Unschärfe, als würden sie sich gerade im Moment der Aufnahme bewegen. Alles Herdenhafte haben die Schafe abgelegt, die wir normalerweise weniger als Individuen, denn als Teil einer Herde wahrnehmen. Durch die Form der visuellen Präsentation nehmen sie Züge des Persönlichen und Individuellen an. Wahrscheinlich wurde in der Kunst kaum je ein Schaf in solch aussergewöhnlichem Masse als Individualität mit ganz persönlichen Merkmalen gezeigt, auch nicht in dem berühmten Bild «Ave Maria bei der Überfahrt» (1886) von Giovanni Segantini, das ein mit Schafen vollbesetztes Boot auf einem stillen Wasser zeigt und auf welches sich Not Vital bei der Entstehung seiner Schafe explizit bezieht. Auch wenn die Schafe Not Vitals ihre animalische Eigenart beibehalten, blitzen menschliche Eigenschaften auf: Die Physiognomie der Tiere, zumal im Vergleich miteinander, lässt auf unterschiedliche Charaktere schliessen: Das braune Mutterschaf erscheint abwartend, genau beobachtend und ein wenig trotzig, das helle hingegen eher dem permanenten Fressen beziehungsweise Wiederkäuen zugeneigt, von fast heiterer Unbefangenheit geprägt. Die kleinen Schafe sind natürlicherweise in ihren Charaktereigenschaften noch nicht so stark ausdifferenziert wie die älteren, zeigen jedoch durch die Stellung der Ohren ein emotionales Spektrum von aufmerksam bis tagträumend. Überhaupt scheint die Haltung der Ohren an der emotionalen Befindlichkeit der Schafe nicht unwesentlich beteiligt zu sein. Die Fotografien beziehen die Wirkung ihrer fast etwas unheimlichen Menschenähnlichkeit entscheidend durch die gewählte Form der Serie, die den direkten, lustvollen Vergleich und damit die präzise Wahrnehmung der Unterschiede des Physiognomischen geradezu herausfordert. Doch nicht nur im Emotionalen lassen sich interessante Beobachtungen machen, sondern auch die Struktur der Gruppe stellt Fragen: Handelt es sich um eine Schaffamilie mit Vater, Mutter und drei Kindern? Wir wissen, dass es zwei weibliche Elternschafe sind. Zu wem gehören dann die drei kleinen? Welche verwandtschaftlichen Beziehungen bestehen

zwischen den Schafen? Die Hängung ist durch die Bezeichnung der Blätter vorgegeben und erinnert unwillkürlich an eine kleine Ahnengalerie, weshalb sich Fragen stellen nach der Biografie der Schafe, ihrer Abstammung, ihrer regionalen Herkunft usw. Diese Fragen und jene nach den Wesenszügen sind allerdings typisch menschliche Fragen, womit wir uns selbst bei aller Sympathie für das liebenswürdige Schaf als von ihm letztlich weit entfremdet erfahren. Not Vital zeigt zwar das Menschliche im Tier, tut dies aber nicht ohne subtilen Hinweis darauf, dass wir tatsächlich weit vom Animalischen entfernt stehen, dass wir jede Näherung ans Tier reflexartig unter menschlichen Vorzeichen vornehmen, was bereits zu einer Verfälschung der Wahrnehmung führt und in letzter Konsequenz zu einem vermenschlichten, verniedlichten, verkitschten Bild des Tieres, wie es in der Unterhaltungsindustrie oder der Werbung vielfach auftritt. Die Schafe Not Vitals befinden sich in einem ambivalenten Schwebezustand zwischen ihrer Menschennähe und unserer Tierentfremdung. So nah sie uns stehen, so fern sind wir ihnen. Sie halten uns den Spiegel vor, zeigen in unserer Neigung zum Vermenschlichen und Verniedlichen des Animalischen unsere durch zivilisatorische Einflüsse bedingte Entfernung vom Tier. Not Vital gelingt damit eine kraftvolle Metapher für den Umgang westlicher Zivilisation mit dem Tier. Einmal mehr erweitert er seinen beeindruckenden Kosmos rätselhafter Mensch-Tier-Beziehungen um eine gleichermassen humorvolle wie nachdenkliche Arbeit.

MS

#### Literatur (Auswahl)

- Not Vital. Kunstmuseum Luzern 1988.  
Beat Stutzer: Not Vital – Druckgraphik und Multiples. Bündner Kunstmuseum, Chur 1991.  
Thomas Kellein: Not Vital. D.A.P./Distributed Art Publishers, New York 1996.  
Not Vital. Malmö Konsthall, Malmö 1997/98.  
Not Vital. Galleria Cardi & Co., Milano 2001.  
Markus Stegmann (Hrsg.): Not Vital – FAT ES FAT. Druckgrafik und Multiples 1986 – 2000. Museum zu Allerheiligen/Kunstverein Schaffhausen, Kunsthalle Göppingen, Museo Cantonale d'Arte Lugano 2002/03, S. 72 f.

**aktaion. 2001**

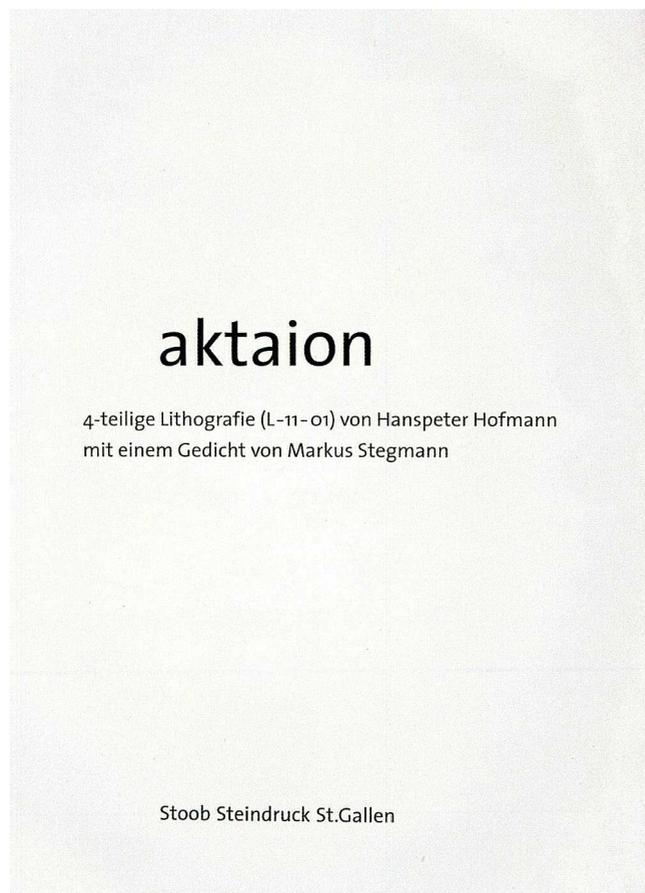
Kartonmappe mit vier Farblithografien (L-11-01), einem Gedicht von Markus Stegmann,

Titelblatt und Kolophon. Auflage: 12 Exemplare (5/12). Masse 70 × 50 cm

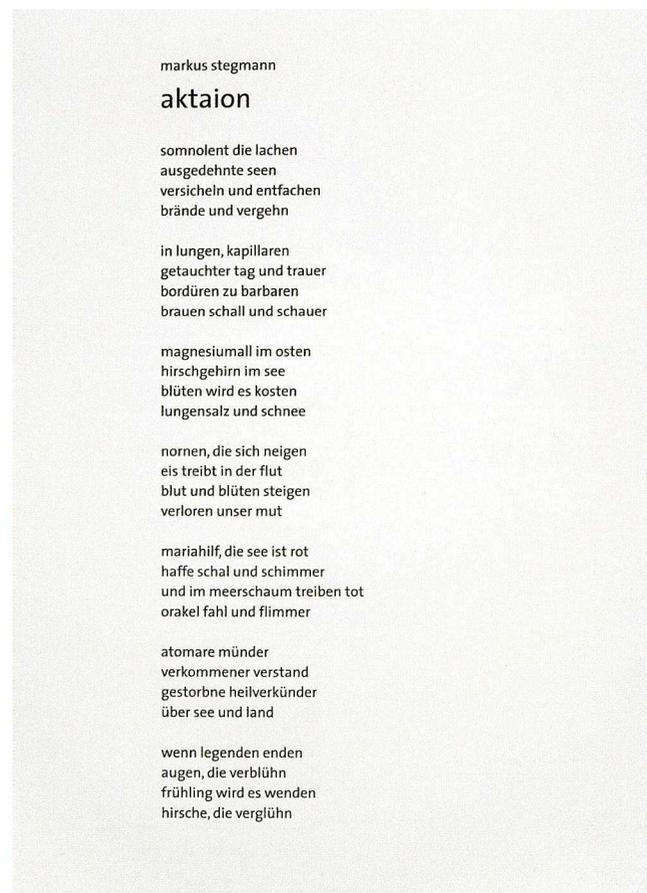
Bezeichnet: C 5589 a – d: Rs. u. re.: «5/12 H. Hofmann 01»

Erworben 2002 von der Tony Wüthrich Galerie, Basel

Inv. C 5589 a – d (Abb. 3–6)



1



2

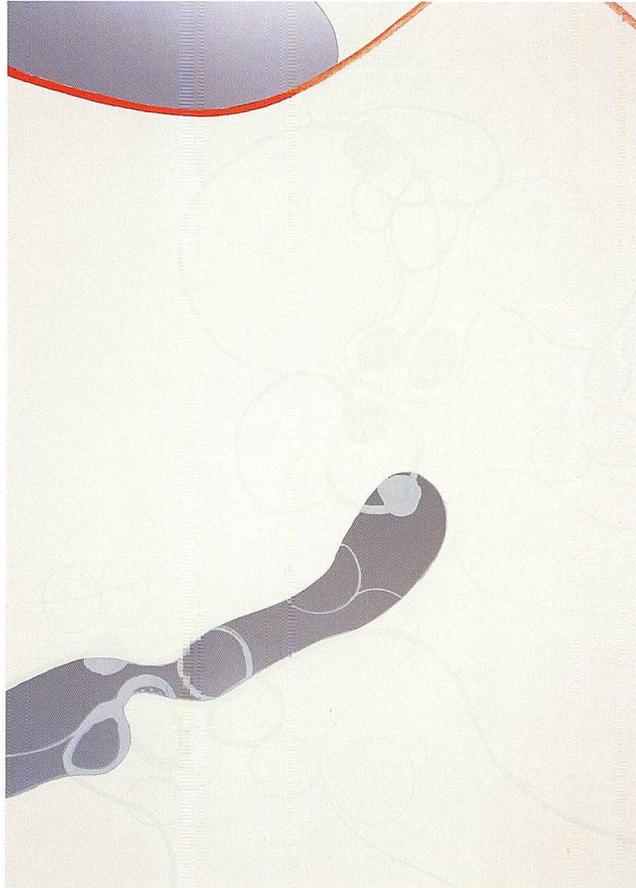
Abb. 1–2

**Hanspeter Hofmann**

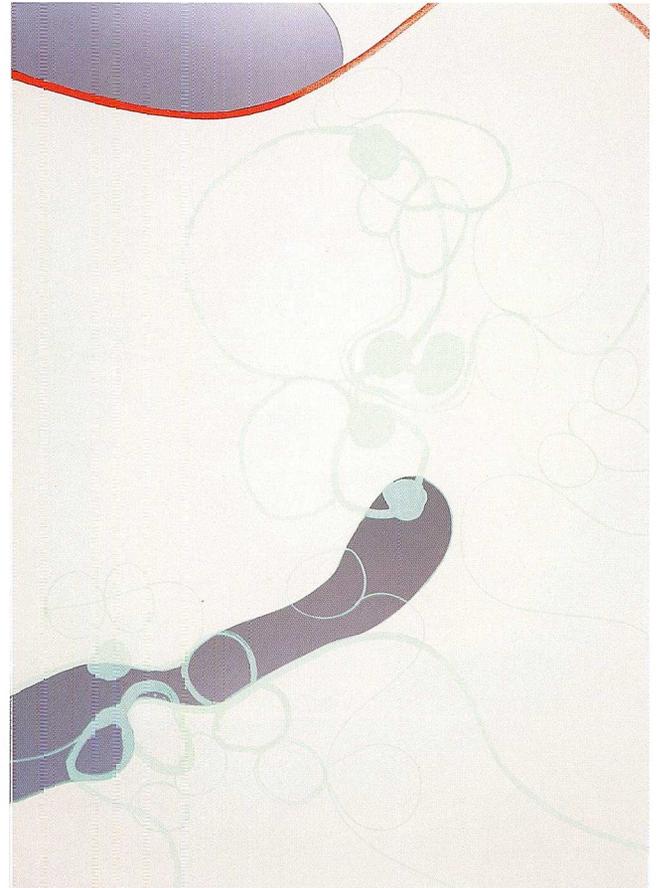
Titelblatt und Gedicht von  
Markus Stegmann

Zwei schmale Flächen dehnen sich milchig-silbern aus, kreisförmige, ineinander verwobene Linien durchdringen und überlagern sie, in ihrer Farbigkeit zurückhaltend, pastellen gebrochen, verwaschen. Die formale Bildorganisation ist in allen vier Lithografien identisch, die Unterschiede ergeben sich durch die Farbgebung und die unterschiedliche Helligkeit der Linien. Die Form kann als Thema, die farblichen Differenzen als Varianten aufgefasst werden: Thema und Variation, ein durch und durch musikalisches Kompositionsprinzip. Im Vergleich miteinander lassen sich Unterschiede hinsichtlich der emotionalen Befindlichkeit der Blätter feststellen. Die verschieden starke Sichtbarkeit der Linien, ihre schillernde Ambivalenz von Erscheinen und Verschwinden verleiht

den Blättern ein breites Spektrum von distanzierter bis dynamischer Bildwirkung. Als weiteres wichtiges gestalterisches Mittel kommt der auffallende Glanz des Papiers hinzu, der die Flächen und farbigen Linien wie der Spiegel eines stillen Sees zu tragen scheint. Manchmal gelingt es dem Blick, in den Tiefenraum eines Blatts, in den verzauberten «See» einzusinken, manchmal stehen ihm Farblinien entgegen, die Widerstand und Reibungsflächen bilden. Das Thema erfährt in geradezu spielerischer Leichtigkeit Abwandlung und Veränderung. Der elementare Dualismus von Gesetz (Form) und Abweichung (Farben) erlaubt Hanspeter Hofmann, verschiedene bildnerische Wirkungen zu erforschen. Eine Polarität, die sich im Übrigen wie ein roter Faden durch das malerische Werk des Künstlers



3 (C5589 a)

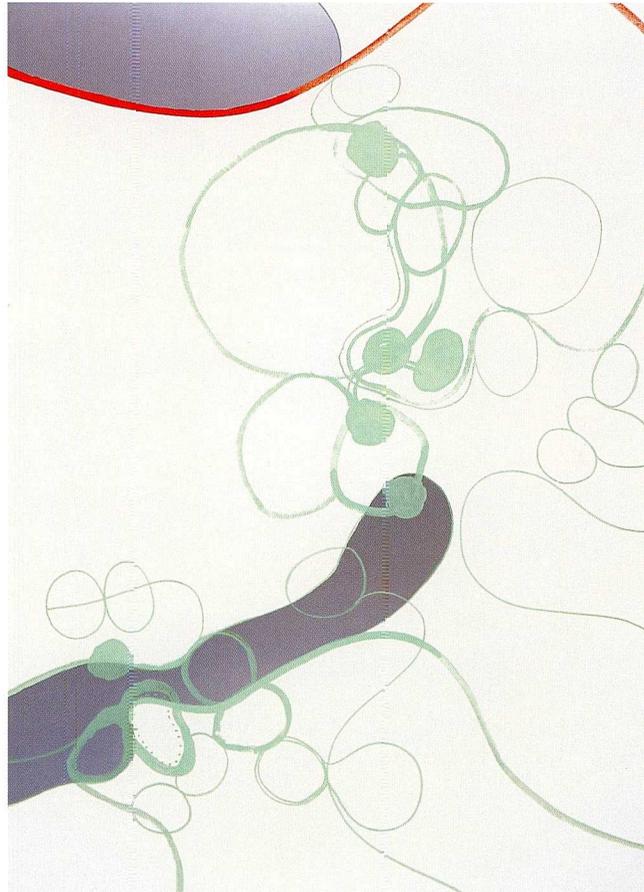


4 (C 5589 b)

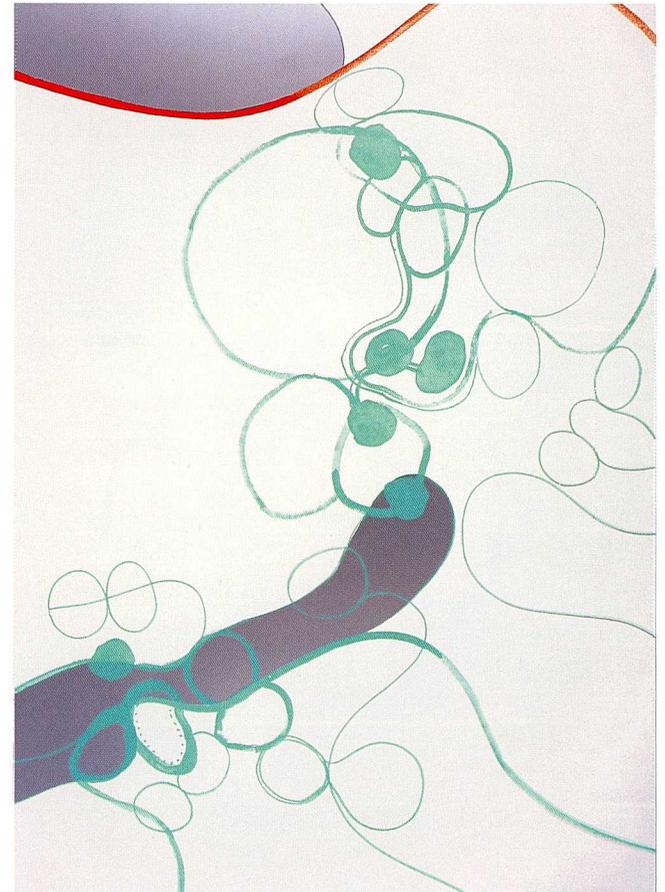
zieht: In einer Serie von Holzschnitten («In vitro») legte Hanspeter Hofmann 1992/93 ein formales Grundvokabular fest, das ihm bis heute als Formenschatz und visuelles Reservoir für seine Bilder dient.<sup>1</sup> Dieser Ausgangspunkt ist zunächst vom bizarren Formenreichtum mikroskopischer Welten, Zellstrukturen und Mikroorganismen geprägt. Mit einer Reihe formaler Eingriffe wie beispielsweise Vergrößerungen, Verschiebungen, Überblendungen oder dem Festlegen bestimmter Ausschnitte wandelt und variiert Hanspeter Hofmann sein elementares Bildmaterial und findet zu immer neuen Erscheinungsformen, die sich längst zu einem eigenständigen, autonomen Kosmos entwickelt haben. Bei aller Gegenstandslosigkeit sind gelegentlich Anflüge des Gegenständlichen spürbar: Die vier lithografischen

Blätter rufen vage und unscharf Bilder einer Mondlandschaft in Erinnerung oder lassen andere sphärische Bilder aufflackern, wie sie die Raumfahrt liefert beziehungsweise in den sechziger Jahren geliefert hat. Gewisse Anklänge an typische Formen und Farben der sechziger Jahre sind auch in vielen anderen Werken Hanspeter Hofmanns spürbar. Die amerikanische Farbfeldmalerei und Pop Art bilden für ihn eine Möglichkeit, vorhandene Bilderfahrungen zu differenzieren und zu erweitern. «aktaion» ist das erste Mappenwerk des Künstlers, dem allerdings verschiedene andere lithografische Blätter vorausgehen.

Hanspeter Hofmann hat mich eingeladen, ohne thematische oder formale Vorgaben ein Gedicht für die bereits entstandenen Lithografien zu schreiben. Die



5 (C 5589 c)



6 (C 5589 d)

mäandernde Struktur der Blätter, der Fluss der Linien und Flächen, das schillernde Sichtbarwerden und wieder Verschwinden der visuellen Erscheinungen waren für mich Ausgangspunkt für einen kurzen Text, der jenseits der Bilder eigene Bildfragmente ausgräbt. Im Nachhinein habe ich dem Gedicht den Titel «aktaion» gegeben, den Hanspeter Hofmann für die Mappe übernommen hat. Das Gedicht ist allerdings nicht eine Umsetzung der Aktaion-Legende, sondern umgekehrt können in den sprachformalen und inhaltlichen Partikeln, in der Binnenstruktur des Gesamten Anhaltspunkte gefunden werden, die an Aktaion, den tragischen Helden Ovids, erinnern, dem ausgerechnet das Sehen zum tödlichen Verhängnis wurde.<sup>2</sup> Einmal zuviel gesehen, einmal etwas gesehen, das nicht gesehen werden darf, kann

verheerende Folgen haben, kann den sofortigen und endgültigen Verlust des Gesehenen, sogar den Tod des Sehenden bedeuten, so könnte die inhaltliche Quintessenz lauten. Mit diesem Vorzeichen wird das Sehen, elementarer Wahrnehmungsvorgang in der Rezeption bildender Kunst, als ein wertvoller aber zugleich labiler, riskanter Prozess erfahrbar, der als Erkenntnisinstrument ganz gezielt im Bewusstsein seiner Möglichkeiten, aber auch Gefahren eingesetzt werden will. Sehen im Kontext bildender Kunst ist eben gerade kein alltäglicher Wahrnehmungsautomatismus, sondern Ergebnis eines langen und mühsamen Lernprozesses, soll aus dem Sehen ein Erfahren und aus der Erfahrung so etwas wie Erkenntnis erwachsen. Natürlich geht es auch in den Lithografien nicht um die

Umsetzung eines konkreten, inhaltlichen Stoffes, doch lassen sie Anflüge jenes ungreifbar Magischen aufscheinen, das Bild und Text miteinander verbindet, auch wenn sich ihre Umlaufbahnen nicht plakativ überlagern, sondern nur in bestimmten Momenten berühren.

MS

#### **Anmerkungen**

- 1 Vgl. Abb. in: Hanspeter Hofmann – Supercritical Fluids. Kunsthaus Glarus 2003, S. 4–9.
- 2 Der Legende nach führt ein Zufall Aktaion ins Verderben: Ohne Absicht entdeckt er in einem Wald die Göttin Diana mit ihren Nymphen nackt beim Bade. Erzürnt verwandelt ihn daraufhin Diana in einen Hirsch. Aktaion wird von seinen eigenen Hunden aufgespürt und in Anwesenheit seiner Jagdgefährten zerrissen, die ihn nicht erkennen. Ovid. Metamorphosen. In deutsche Prosa übertragen von Michael von Albrecht. München 1981, drittes Buch, Zeile 138–252, S. 62–65.

#### **Literatur**

- Hanspeter Hofmann. Galerie Mezzanin, Wien 2000.  
Hanspeter Hofmann. Kunsthalle Basel 2001.  
Andreas Baur (Hrsg.): Hanspeter Hofmann, Thomas Rentmeister. Villa Merkel/Bahnwärterhaus, Galerie der Stadt Esslingen 2001.  
Markus Stegmann (Hrsg.): Die Pracht erwacht – Beobachtungen zur Malerei. Museum zu Allerheiligen/Kunstverein Schaffhausen 2001, S. 36–43.  
Hanspeter Hofmann. Tony Wüthrich Galerie, Basel 2002.  
Hanspeter Hofmann – Supercritical Fluids. Kunsthaus Glarus 2003.

## Mysterienspiel, 2001

Acryl auf Papier. 67 × 97 cm

Erworben 2002, Galerie Peter Kilchmann, Zürich

Inv. B 7185



Auf den ersten Blick kommt einem in Claudia und Julia Müllers Pinselzeichnung «Mysterienspiel» alles bekannt vor: eine folkloristische Szene mit einer Frau in Tracht und einem jungen Sennen bei der Kaffeepause. Als «mysteriöses» Bild erweist sich die Zeichnung erst auf den zweiten Blick. Warum steht eine Maria hinter dem Tisch? Und was hat es mit den Klausfiguren auf sich? Während die Maria wegen ihrer improvisierten Kleidung einen Kontrast zur traditionellen Tracht des

Bauernpaares bildet und somit aus dem Rahmen fällt, wirken die Kläuse vor allem durch die Art der Darstellung irreal und unwirklich. Ihre Gesichter und Hände sind beinahe farblos gemalt und im Unterschied zur plastisch wirkenden Dreiergruppe im Vordergrund, deren Konturen klar umrissen sind, bestehen sie nur noch aus transparenten Farbflächen ohne scharfe Begrenzung.

Da Hinweise auf die Umgebung, wo sich diese Szene abspielt, fehlen, ist es schwierig, das Bild zeitlich

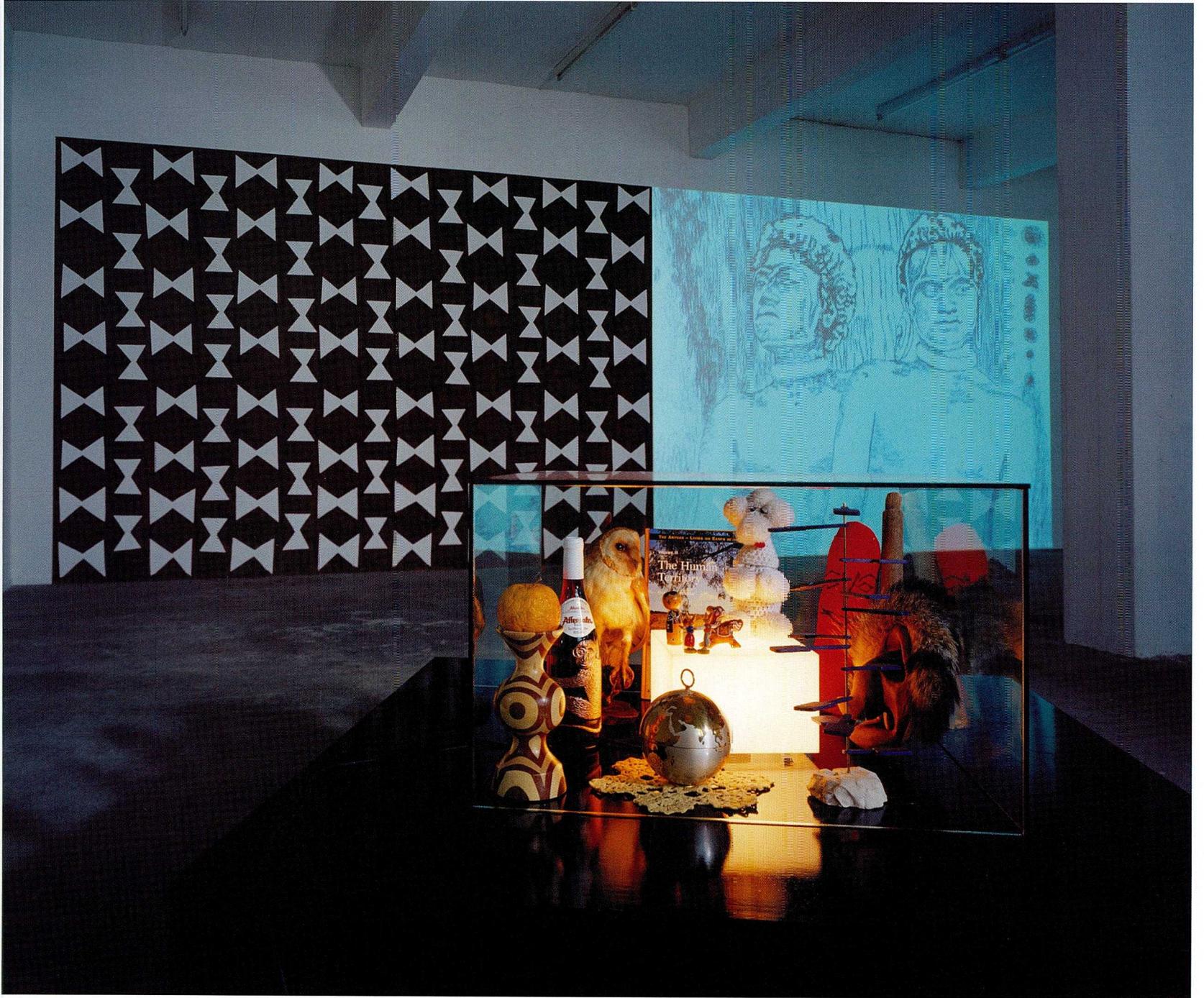


Abb. 1

**Claudia und Julia Müller**

Unsere Erde, ihre Völker, ihre Schätze, Nr. 2. 2001

Dreiteilige Installation:

Wandmalerei, Videoprojektion, Glasvitrine auf Holzsockel mit Lampe und gefundenen Objekten, Kunsthalle St. Gallen, 2001.

Foto: Donato Caspari, St. Gallen

und örtlich einzuordnen. Einzig der Titel «Mysterienspiel» wird zu einem Kontext schaffenden Anhaltspunkt: Wir haben die Protagonisten eines religiösen Theaterspiels vor uns. Die Anspielungen auf Folklore und Religion bleiben indes rätselhaft: Verweisen die vier Kläuse, die nur in der Phantasie der Figuren im Vordergrund zu existieren scheinen, zusammen mit Maria auf religiöse Vorstellungen des einfachen Volkes? Ist die Zeichnung als eine zeitgenössische parodistische Paraphrase der Bilder des «Nationalmalers» Albert Anker zu verstehen, der Ende des 19. Jahrhunderts die ländliche Bevölkerung in idyllischen Bildern porträtierte?

Mit Folklore beschäftigen sich Claudia und Julia Müller nicht nur in dieser Zeichnung. In ihrer Ausstellung «Unsere Erde, ihre Völker, ihre Schätze»<sup>1</sup> kreisten sie die mit diesem Themenkreis verbundene Frage nach der Konstruktion und Repräsentation von Heimat ein. Sie konfrontierten das Publikum mit Vertrautem und Fremdem, bzw. mit Dingen bekannter Herkunft, die fremdartige Details aufweisen, wie beispielsweise eine Flasche südbadischen Weins, die mit einem ziselierten Affen verziert ist. (Abb. 1) In unserer Zeichnung wird Folklore mit Religion in Zusammenhang gebracht und so nahe zusammengedrückt, dass sich ihre Rollen vermischen. Religion bekommt folkloristische Züge und Folklore kann quasi religiöse Funktionen übernehmen. Das an folkloristische Elemente gebundene Heimatgefühl wird als «Mysterienspiel», als anachronistisches Theater entlarvt. Ähnlich wie das religiöse Ritual erweist sich Heimat als Mystifikation im eigentlichen Wortsinn: als Täuschung und Vorspiegelung.

Claudia und Julia Müller arbeiten immer mit vorgefundenem Fotomaterial. Dieses kann aus Archiven, Illustrierten oder auch aus dem privaten Bereich stammen. Als Vorlage für unsere Zeichnung diente eine Fotografie, die sie in einem Basler Brockenhaus fanden. Ihrer üblichen Vorgehensweise entsprechend, scannen sie die Fotografie ein, um am Computer den Bildausschnitt festzulegen. Dieser wurde dann als Diapositiv auf die Wand projiziert und in das Medium der Zeichnung übertragen. Durch dieses Verfahren eignen

sich die Künstlerinnen das zuvor beliebige, fremde Bild an. Gleichzeitig streben sie eine Verdichtung an, die sie auf formaler Ebene durch die Beschränkung auf die Linie und das Ignorieren von Farbe erzielen. Dabei sind die Zeichnungen nie in Schwarz ausgeführt, sondern wie in der vorliegenden Arbeit beispielsweise in Aubergineviolett. Auf inhaltlicher Ebene erreichen Claudia und Julia Müller diese Konzentration durch das Weglassen jeglicher Hinweise auf die Beschaffenheit der Umgebung. Die Bezüge zur Bildvorlage und ihrem Entstehungskontext werden dadurch abgeschwächt, was die Rätselhaftigkeit der Zeichnung steigert. Auf unserem Blatt verdeutlicht diese Herauslösung und Isolierung der Menschen die Struktur der Porträt- bzw. Gruppenporträt-Fotografie: Die Protagonisten nehmen weder durch Blicke noch durch Berührung Kontakt zueinander auf, sondern sind mit ihren starren Posen nur auf den Fotografen bezogen. Auf diese Weise ist die Zeichnung nicht nur eine Transformation der Fotografie in ein anderes Medium, sondern reflektiert gleichzeitig auch ihre fotografische Vorlage.

CM

**Anmerkung**

<sup>1</sup> NB, New York/Berlin, Künstlerateliers der Eidgenossenschaft 99–00. Claudia und Julia Müller, Andrea Crociani. Kunsthalle St. Gallen, 27.1.–25.3.2001. (Ohne Seitenzahlen)

**Literatur (Auswahl)**

Claudia & Julia Müller, Kunsthalle Basel, Basel 1997.

NB, New York/Berlin, Künstlerateliers der Eidgenossenschaft 99–00, Claudia & Julia Müller, Andrea Crociani. Kunsthalle St. Gallen, 27.1.–25.3.2001.

Claudia & Julia Müller, ¿Con quién dejamos a nuestros hijos e hijas?, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2002.

**Donath/Lima, Ohio. 2001**

17-teilige Fotoserie. Auflage: 3 Exemplare (1/3). Fotografie/C-Print. Je 30 × 40 cm

Erworben 2001 aus der Ausstellung «Daniela Keiser», Galerie Scalo, Zürich, 16. November 2001 bis 12. Januar 2002

Inv. C 5559 a – r



14C 5559 a)

Das Werk der in Neuhausen am Rheinfluss geborenen und in Zürich lebenden Künstlerin Daniela Keiser ist vielschichtig und besteht überwiegend aus fotografischen und installativen Arbeiten. Die 17-teilige Fotoserie «Donath/Lima, Ohio» zeigt einsame, elementare Landschaften zwischen dem schweizerischen Donath (Graubünden) und dem amerikanischen Lima (Ohio), zwei Orte, an welchen Verwandte der Künstlerin wohnen. Im Gegensatz zu anderen Fotozyklen Daniela Keisers, für die sie auch bereits existierende Fotografien beispielsweise aus Bildarchiven verwendet, entstanden sämtliche Arbeiten von «Donath/Lima, Ohio» auf einer längeren Reise im Jahr 2001. Der Auswahl der Landschaften liegt keine Systematik zugrunde, sondern vielmehr das intuitive Erleben vor Ort. Im Laufe der Reise fügten

sich die entstehenden Fotografien im Sinne eines lebendigen Prozesses mehr und mehr zu einem zusammengehörigen Zyklus.

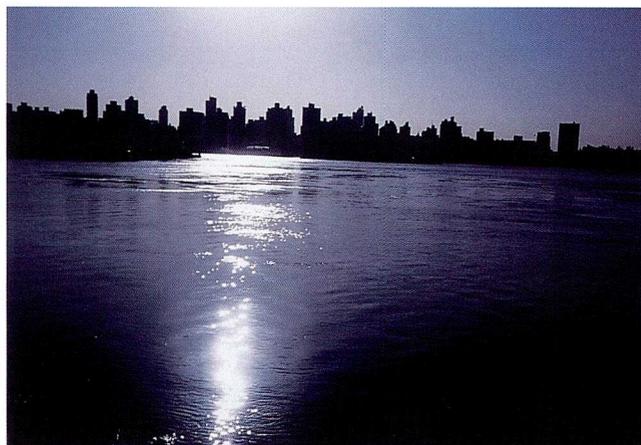
Zunächst fällt das für zeitgenössische Landschaftsfotografie ungewöhnlich kleine Format auf, das allerdings den Vorteil besitzt, dass die Betrachtenden rasch und fließend von Bild zu Bild wechseln und somit in den Prozess des «Reisens» eintauchen können. Die Landschaften zeigen sich nicht als heroische Solitäre mit monumentalierenden Intentionen, sondern geben als lose Gruppe den flüchtigen Elementen des Landschaftlichen Raum. Nicht das Gebaute des Geländes oder die Wiedererkennbarkeit der Topografie stehen im Vordergrund, vielmehr filigrane emotionale Wirkungen des Landschaftlichen und das vage

Erscheinungshafte ungreifbarer Augenblicke. So gesehen ist es konsequent, dass keine bestimmte Reihenfolge der Arbeiten existiert und damit auch keine vorgegebene Hängung. Bei aller Unterschiedlichkeit der Landschaften ist ihnen gemeinsam, dass sie keine Menschen zeigen. Niemand durchquert die Gegenden, wodurch deren Einsamkeit, die sich gelegentlich bis zur Lebensfeindlichkeit steigert, betont wird. Trockene Wüstenlandstriche kontrastieren mit ausgedehnten Wasserlandschaften. Hitze begegnet Kühle, frisches Nass steht drückender Dürre gegenüber. In den Landschaften, die den Himmel frei geben, zeigt er sich dramatisch verdunkelt bis zu sattem Schwarz, was durch eine gezielte Veränderung im Fotolabor entstand. Durch diesen Eingriff verstärkt die Künstlerin den Eindruck des Elementaren und Archaischen. Es scheint, als beuge sich das All bis tief auf die Landschaften, so dass sich sogar bisweilen die Frage stellt, ob sie überhaupt von dieser Welt sind oder auf ferne Gestirne verweisen. Durch diese Veränderungen vermeidet Daniela Keiser die reine, reflexhafte Abbildung der Realität, die der Fotografie als Medium natürlicherweise anhaftet. Ausgehend von realen Landschaftsfragmenten lässt sie die Landschaften neu erstehen.

Abbildung 4 zeigt den Rheinfall bei Schaffhausen beziehungsweise Neuhausen. Der eigentliche «Bildheld», der Rheinfall, tritt nur am obersten Bildrand als schmaler Streifen in Erscheinung, während eine topo-

graphisch unspezifische Wasserfläche nahezu die gesamte Bildfläche einnimmt. Auf diese Weise setzt Daniela Keiser den Rheinfall von seiner vedutenhaften und populären Wiedererkennbarkeit ab, um beispielsweise dem abendlichen Lichtspiel auf der Wasseroberfläche Raum zu verleihen. Indem die Wasserfläche zum Rheinfall hin schräg und nicht horizontal abschliesst, hält das Moment des Schwankens wie auf einem Boot in das Bild Einzug. Dem vorschnellen Wiedererkennungsautomatismus, den mehr als zweihundert Jahre Rheinfall-Malerei und -Fotografie hervorgebracht haben, begegnet Daniela Keiser mit verstecktem Humor. Dem Naturschauspiel durchaus geöffnet, bringt die Fotografie die ästhetischen und romantischen Qualitäten des berühmten Gewässers verschlüsselt und doch wirkungsvoll zur Geltung. In Neuhausen verbrachte Daniela Keiser die ersten sieben Kindheitsjahre in unmittelbarer Umgebung des Rheinfalls, der sich daher nicht zuletzt auch in biographischer Hinsicht in die Reise von Donath nach Lima sinnfällig einfügt.

Die subtile Darstellung des Rheinfalls mag als Beispiel für die anderen Fotografien des Zyklus stehen, die ebenfalls einen Sinn für das landschaftlich Schöne, sogar für zarte Anflüge des Sehnsuchtsvollen und Romantischen entfalten. Die Einsamkeit dieser Gegenden, ihre elementare Archaik und sinnliche Präsenz sind – neben der Abwesenheit des Menschen –



2 (C 5559 b)



3 (C 5559 r)

die wichtigsten Bildelemente. Das ausgeprägte Gespür Daniela Keisers für visuelle Wirkungen vermeidet ein Abgleiten in plakative Klischees ebenso wie das Gerinnen zu kitschigen Grimassen. Daniela Keiser kennt die Fallen, die sich aus der langen Tradition der Landschaftsdarstellung ergeben. Sie begegnet ihnen mit einer zarten und doch deutlich spürbaren «Unabgeschlossenheit»: Hier schwankt der Horizont, dort scheint der Bildausschnitt ein wenig verrutscht. Etwas Schlafwandlerisches zieht in die Landschaften ein. Verletzlichkeit und der brüchige Charme des Unfertigen verleihen den Fotografien ihr träumerisches Schweben, in das sich gelegentlich auch ein Hauch des Lakonischen mischt. Aus diesem facettenreichen, beinahe magisch schillernden Befinden erwächst die faszinierende

Anziehungskraft der Landschaften zwischen Donath und Lima, so ausschnitthaft die Bilderkette, so intuitiv die Reise auch immer sein mag.

MS



4 (C 5559 c)



5 (C 5559 d)



6 (C 5559 e)



7 (C 5559 f)



8 (C 5559 g)



9 (C 5559 h)



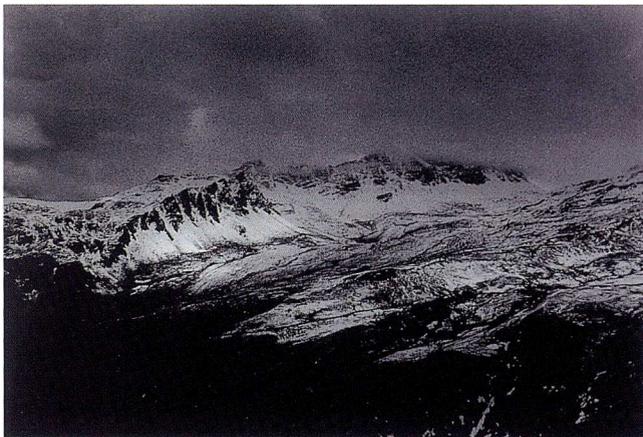
10 (C 5559 i)



11 (C 5559 k)



12 (C 5559 l)



13 (C 5559 m)



14 (C 5559 n)



15 (C 5559 o)



16 (C 5559 p)

### Literatur

Daniela Keiser – Lilien, Chrysanthemen, Gerbera. Collection Cahiers d'Artistes, Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung, Baden 1997.

Daniela Keiser – Gute Reise. Museum für Gegenwartskunst der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Basel 1999/2000.

Markus Stegmann (Hrsg.): Die ewigen Jagdgründe – Erkundungen im Museum. Museum zu Allerheiligen/Kunstverein Schaffhausen 2002, S. 30 f.



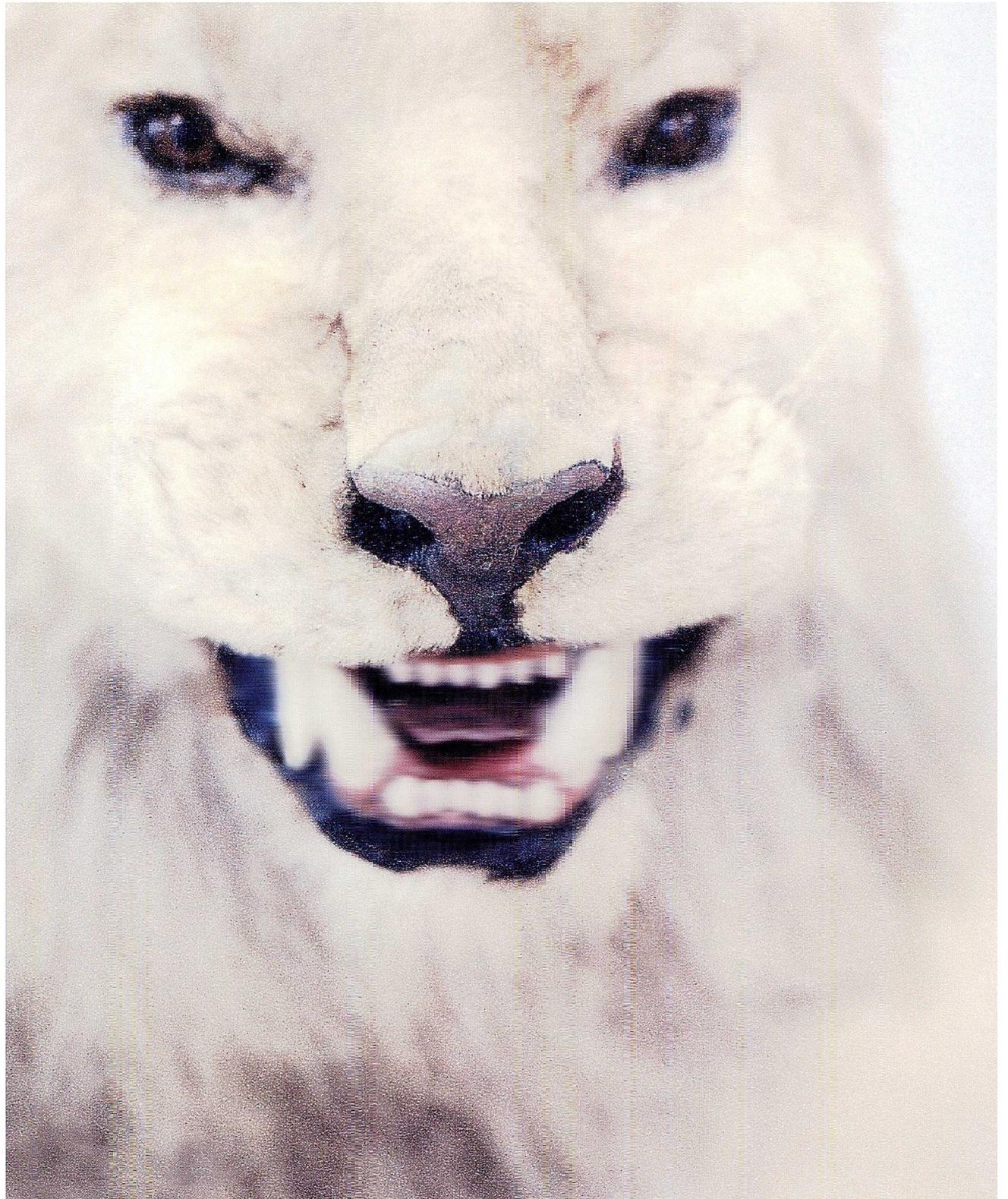
17 (C 5559 q)

**Daniela Keiser (\*1963)****Berberlöwe. 2002**

Auflage: 5 Exemplare (1/5). Fotografie/Pictro Print. 43 × 31 cm

Erworben 2002 aus der Ausstellung «Die ewigen Jagdgründe – Erkundungen im Museum»,  
Museum zu Allerheiligen/Kunstverein Schaffhausen, 2. Juni bis 11. August 2002

Inv. C 5610



Im Rahmen der Ausstellung «Die ewigen Jagdgründe – Erkundungen im Museum» war Daniela Keiser neben anderen Kunstschaffenden eingeladen, einen neuen künstlerischen Beitrag für einen Raum ihrer Wahl im Museum zu Allerheiligen zu schaffen. Als zentralen Kern ihrer Installation wählte die Künstlerin einen präparierten Berberlöwen, der um 1850 als Geschenk des deutschen Fürsten von Thurn und Taxis an das Museum gelangte. Vermutlich handelte es sich ursprünglich um ein Löwenpaar, wovon jedoch nur einer die Zeit überstanden hat. Anfang des 20. Jahrhunderts ist der Berberlöwe ausgestorben; der letzte wurde in Marokko abgeschossen. Die Jahre und Jahrzehnte setzten dem Schaffhauser Löwen zu, weshalb er immer wieder restauriert werden musste, zuletzt 1997. Dabei büsste er ein wenig von seiner Wildheit ein und gewann milde, beinahe freundliche Züge. Daniela Keiser präsentierte den präparierten Löwen, der jahrzehntelang im Museumsdepot schlummerte, im Oberlichtsaal der Kunstsammlung zwischen Werken zeitgenössischer Kunst. Hinter einer Stellwand hervorschauend, löste er – nicht ganz ohne subtilen Humor – einen überraschenden Kontrast zu den umgebenden Kunstwerken aus. Wer dem Blick des Löwen folgte, konnte bemerken, dass er sich jedoch weniger für die Kunst interessierte, als vielmehr für sein eigenes Foto «Berberlöwe» auf der benachbarten Stellwand. Die Installation ergänzte Daniela Keiser durch schwarz-weiße Röntgenaufnahmen des Löwenpräparats, die anlässlich der letzten Restaurierung 1997 entstanden.

Die Fotografie «Berberlöwe» stellte somit ein zentrales Element der gleichnamigen Installation dar, die noch für einige Monate nach dem Ende der Ausstellung im Oberlichtsaal verblieb und dann abgebaut wurde. Bedingt durch die absichtlich herbeigeführte Unschärfe der Fotografie ist kaum zu entscheiden, ob es sich um einen lebendigen oder toten Löwen handelt. Selbst die Tierart ist ohne den Bildtitel nicht ganz zweifelsfrei bestimmbar: Es könnte sich eventuell auch um einen Eisbären handeln oder um ein anderes Tier. Auch das vom Bildformat stark angeschnittene Gesicht des

Löwen trägt zu dieser Unbestimmbarkeit wesentlich bei. Die produktive Offenheit macht jedoch den Reiz der Fotografie aus, denn es stellen sich Fragen nach der Identität und Individualität des Löwen. Was zeigt die Fotografie? Einen bestimmten Löwen, wie der Bildtypus Porträt nahe legen möchte, oder vielmehr eine schildernde Ambivalenz zwischen einem lebendigen Tier und einem Präparat, zwischen einem gemalten und einem fotografischen Bild? Ist der «Berberlöwe» Abbild eines konkreten Löwenindividuums oder ein freies Bild davon, wie wir uns einen Löwen oder allgemeiner, ein wildes Tier, vorstellen? Die Fotografie lässt sogar den Gemütszustand des Löwen erstaunlich offen: Springt er wild und zornig auf uns zu oder lächelt er mild und freundlich? Auch wenn wir ihm intensiv und forschend in die Augen sehen, erhalten wir keine weiterführenden Aufschlüsse, da sie von einem diffusen Schleier der Unschärfe überzogen sind. Zwar deutet die abgeschabte Nase auf ein Tierpräparat, doch suggerieren die unscharfen Partien wie Augen, Maul und der Ansatz der Mähne Bewegung. Dazu passt auch der von der Künstlerin geschickt gewählte Bildausschnitt, der eine Symmetrie bewusst vermeidet und auf diese Weise den lebendigen Eindruck des Löwen unterstützt. Die Arbeit ist ein markantes Beispiel dafür, dass die Fotografie keinesfalls weniger deutet und interpretiert als Malerei, dass sie längst als «Beweis» für Realität ausgedient hat und stattdessen wie andere künstlerische Disziplinen eigene, medienspezifische Interpretationsmöglichkeiten besitzt. Daniela Keiser verzichtet zudem auf eine Monumentalisierung und damit Heroisierung des Löwen, der in der westlichen Welt während Jahrhunderten als königliches Tier eine unmissverständliche Symbolkraft von Macht und Autorität besass. Ihr «Berberlöwe» ist im selben Masse zugänglich wie abweisend, grimmig wie freundlich, lebendig wie tot. Als Verschmelzung von Gegensätzen zeigt er sich vor allem als ein ambivalentes Geschöpf, Ausdruck geradezu komplementärer Befindlichkeiten. Er bewegt sich zwischen den Extremen und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine ungreifbare Welt «dazwischen», abhängig



1



2



3

von momentanen Einflüssen, Kontexten und Zufällen. Dem ausschliessenden «Entweder oder» antwortet er mit einem offenen «Sowohl als auch», womit der «Berberlöwe» signalisiert, dass in nicht festgelegter Offenheit mehr Realität verborgen liegen kann als in scheinbar geordneter Klarheit.

MS

Abb. 1–3

**Daniela Keiser**

Berberlöwe, Installation in der Ausstellung «Die ewigen Jagdgründe – Erkundungen im Museum».

Museum zu Allerheiligen. 2002

#### Literatur

Daniela Keiser – Lilien, Chrysanthemen, Gerbera. Collection Cahiers d'Artistes, Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung, Baden 1997.

Daniela Keiser – Gute Reise. Museum für Gegenwartskunst der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Basel 1999/2000.

Markus Stegmann (Hrsg.): Die ewigen Jagdgründe – Erkundungen im Museum. Museum zu Allerheiligen/Kunstverein Schaffhausen 2002, S. 28 f.

**Mathis Vass (\*1971)**

**Ohne Titel. 2000.** Mischtechnik, 20,9 × 29,5 cm (B 8032), Rs. dat.: «11–2000»

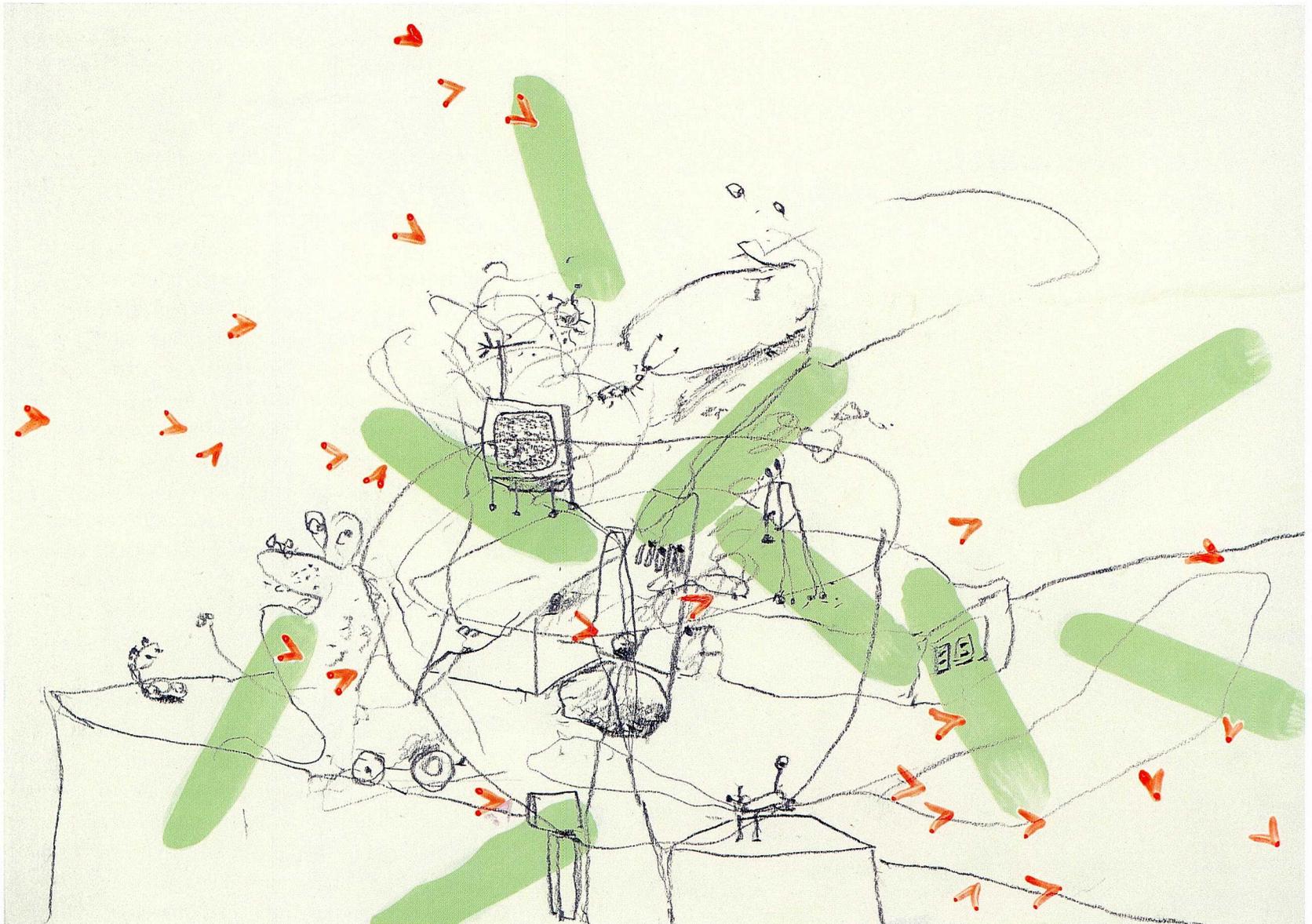
**Ohne Titel. 2000.** Mischtechnik, 21 × 29,6 cm (B 8033), Rs. bez. und dat.: «Sanary 12–2000»

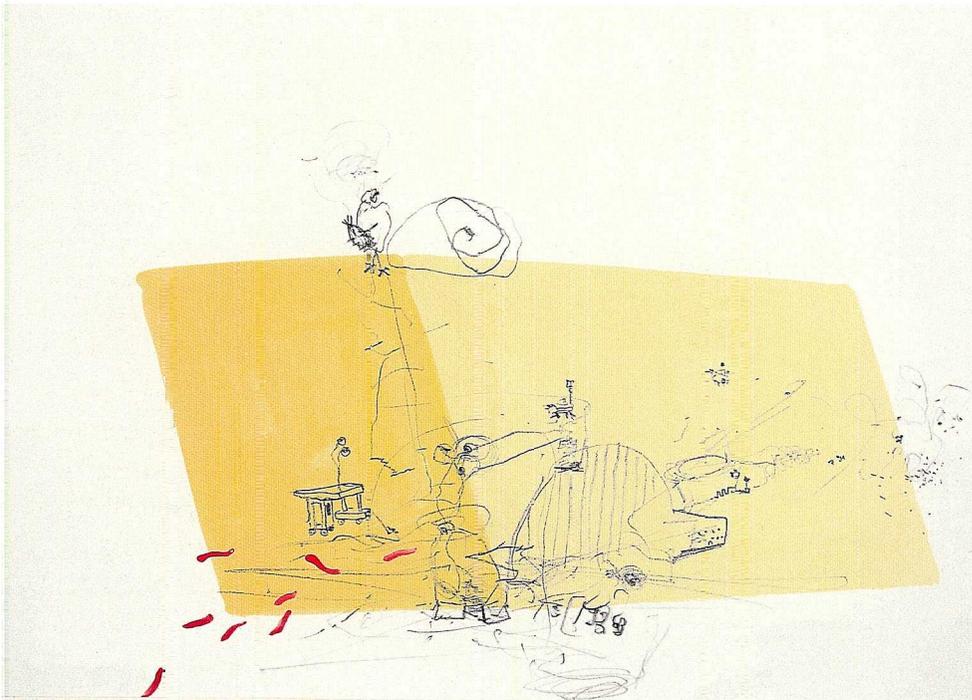
**Ohne Titel. 2000.** Mischtechnik, 21 × 29,6 cm (B 8034), Rs. bez. und dat.: «Sanary 12–2000»

**Ohne Titel. 2001.** Mischtechnik, 21 × 29,6 cm (B 8035), Rs. bez. und dat.: «S 12 2001»

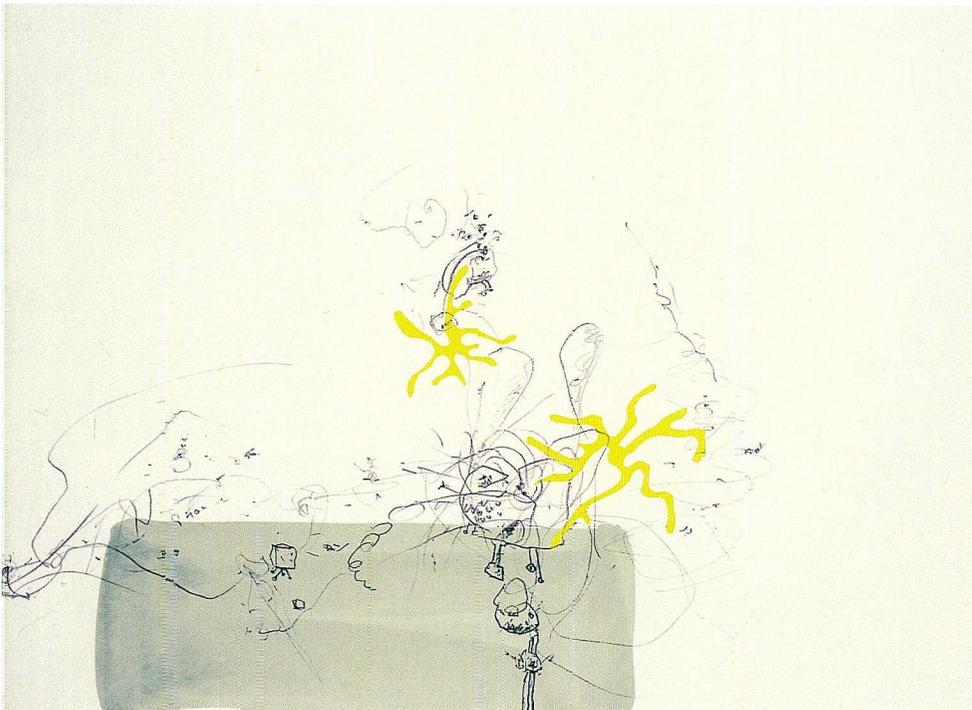
**Ohne Titel. 2002.** Mischtechnik, 21 × 29,5 cm (B 8036), Rs. bez. und dat.: «H, 1 2002»

Erworben 2002 von Mathis Vass





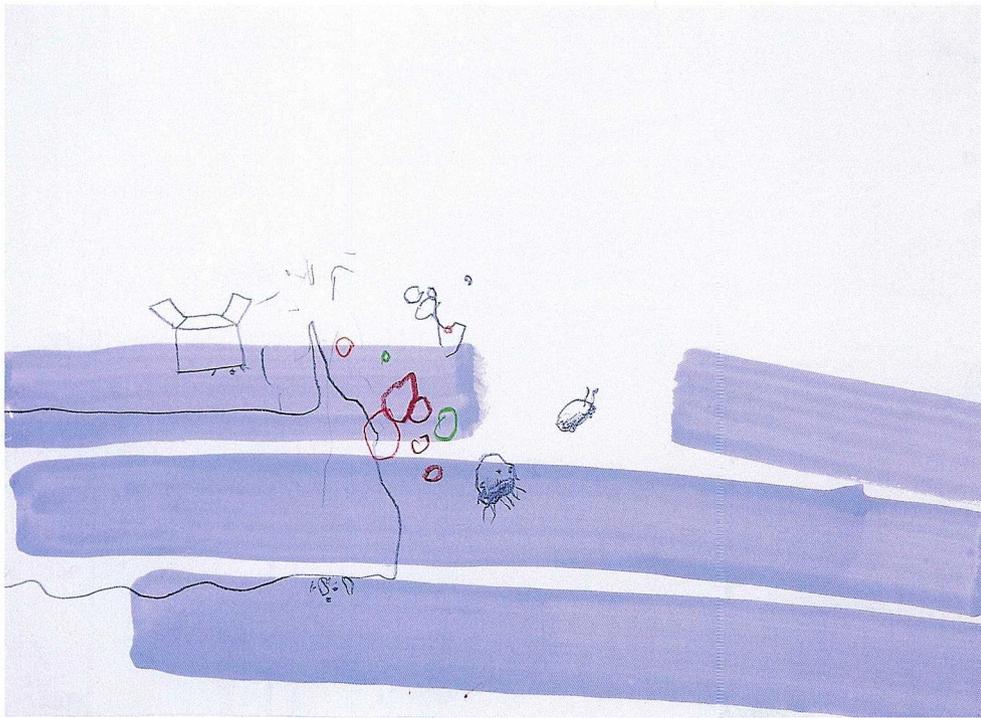
2 (B 8033)



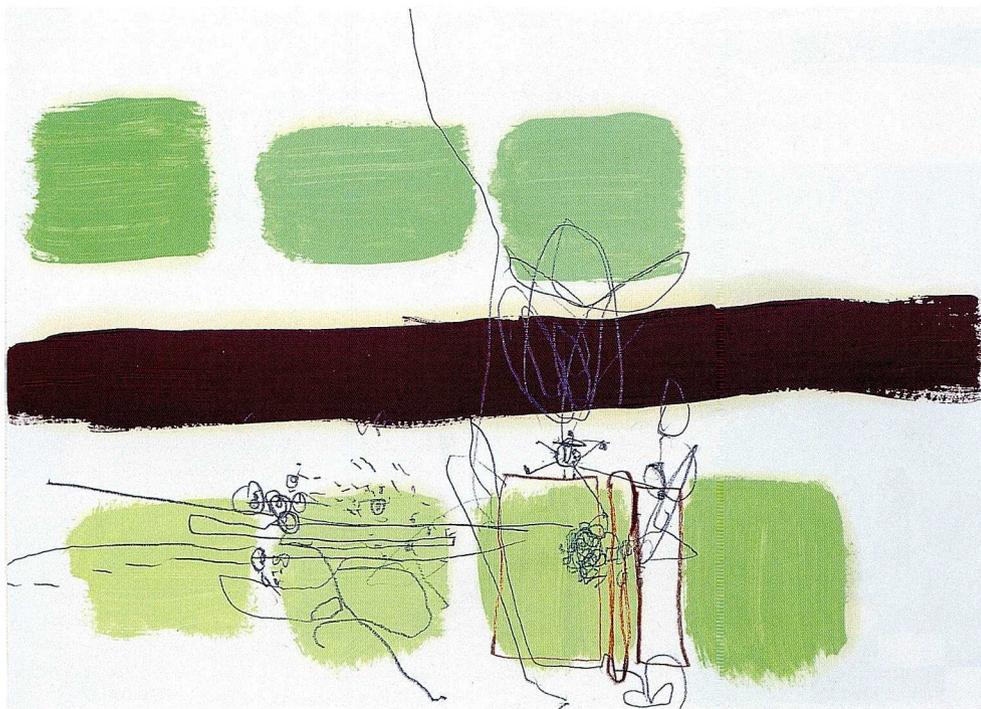
3 (B 8034)

Über horizontal ausgerichteten violetten Pinselstrichen, rechteckigen Feldern in grün, gelb und grau oder kreuz und quer liegenden grünen Streifen, die aussehen wie Löffelbiscuits, sind witzige, kleinteilige Zeichnungen zu sehen. Sie evozieren Geschichten, die keine sind, denn sie bleiben auch bei genauerem Hinsehen schwer lesbar. Einzelne Dinge sind zwar erkennbar: technische Geräte wie Fernsehapparate (Abb. 1 + 3) oder vielarmige Raumsonden (Abb. 5), eine Kröte auf Rädern (Abb. 1), ein in die Höhe schnellender Vogel (Abb. 2), ein sich in die Tiefe stürzender Käfer und eine Qualle (Abb. 4). Über Kringel, Schlaufen und wilde Lineaturen scheinen sie eifrig Botschaften zu senden und zu empfangen. Die meisten dieser Wesen und Zeichen bleiben letztlich jedoch unidentifizierbar. Sie siedeln sich zwischen Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit an. Wir meinen, einzelne Sachen zu erkennen. Sobald wir sie jedoch genauer unter die Lupe nehmen, bemerken wir, dass sie nichts darstellen, sondern vielmehr mit ihrer Ähnlichkeit zu uns bekannten Dingen spielen. Die Wesen und Zeichen erinnern an technische Geräte, Gefährte, Tierchen, sind es aber doch nicht und entgleiten dadurch der Fassbarkeit. Genauso wie die Zeichnungen erzählerisch sind, ohne Geschichten zu erzählen, deuten die einzelnen Formen Dinge an, ohne sie tatsächlich darzustellen.

Mathis Vass' Zeichnungen auf buntem Grund entstehen in drei Stufen. In einem ersten Schritt stellt der Künstler die farbigen Hintergründe her. Die flächigen Teile malt er im Akkord. Danach werden sehr kalkuliert mit Farbstift oder mit Klebefolie farbige Zeichen gesetzt. Ist der Hintergrund kompositorisch ausgewogen, bringt Vass im letzten Arbeitsgang mit Bleistift die Zeichnung an. Dies geschieht wiederum in grossem Tempo. Um Spontaneität bemüht, arbeitet Vass dabei nach den Prinzipien der «écriture automatique», der von den Surrealisten kultivierten Methode zur Ausschaltung des gestalterischen Willens, und benutzt beide Hände gleichzeitig. Das Verfahren, mit vorbereiteten farbigen Hintergründen zu arbeiten, wählte der Künstler nicht aus der Angst vor dem weissen Blatt. Es



4 (B 8035)



5 (B 8036)

sei jedoch komfortabler, auf einen derart präparierten Hintergrund zu zeichnen, der eine Infrastruktur bietet, welche die darauf entstehende Zeichnung nutzen könne. Trotzdem werden Zeichnung und Hintergrund meist als voneinander vollständig getrennte Bildebenen wahrgenommen. Dies ist eine Folge von Vass' automatischer Zeichentechnik. Dort, wo trotzdem Bezüge entstehen, gründen sie in erster Linie im Assoziationsvermögen der Betrachter: Der vertikal gestreifte Halbkreis etwa könnte als Toreinfahrt in den gelben Kubus interpretiert werden, die pinkfarbenen Würmchen als Leuchtspuren eines geheimnisvollen Kobolds (Abb. 2). Auf einem anderen Blatt stürzt ein Käfer gleichzeitig wie die roten und grünen Kringel vom violetten Balken wie von einer zerstörten Brücke ins Wasser, das wir wegen der Wellenlinie und der schwimmenden Qualle erst als solches wahrnehmen (Abb. 4).

Innerhalb von Mathis Vass' Werk bilden die Zeichnungen auf buntem Grund eine eigenständige Werkgruppe. Daneben stellt der Künstler auch reine Bleistiftzeichnungen und Ölbilder her, wobei die nicht farbigen Zeichnungen eine doppelte Funktion haben. Sie können sowohl autonome Werke sein, als auch zur Übertragung in das Medium der Malerei dienen. Dafür wählt Vass eine Zeichnung aus, deren Bleistiftlinien er mit feinstem Pinsel mittels Raster in zehnfacher Vergrößerung minutiös auf die Leinwand überträgt. Ähnlich wie bei den Zeichnungen auf buntem Grund weist die Leinwand einen vorher gemalten Hintergrund auf (Abb. 6). Während es bei der Übertragung der reinen Bleistiftzeichnungen in Ölbilder um die Entzifferung des Aufgezeichneten geht<sup>1</sup>, beginnt sich der Fokus bei den farbigen Zeichnungen auf das Gegenteil zu verschieben: Vergleicht man unsere in den Jahren 2000 bis 2002 entstandenen Blätter dieser Werkgruppe bezüglich ihrer Gegenständlichkeit, stellt man eine Tendenz zum Abstrakten, Offenen, Uneindeutigen fest. Die jüngste Zeichnung aus dem Jahr 2002 beispielsweise ist charakterisiert durch den Kontrast von kleinteiligen, dingähnlichen linearen Verdichtungen

und energischen, auslaufenden Linien, die sich von jeglicher Ähnlichkeit zu bekannten Dingen befreit haben (Abb. 5). Durch die Anwendung der automatischen Methode gelingt es Vass, immer offenere Chiffren und Zeichen auf das Papier zu bringen, ohne dass diese expressiv, gestisch oder geometrisch ausfallen würden. In Verbindung mit dem bewusst gestalteten Hintergrund entstehen so spannungsvolle Zeichnungen, die virulent etwas zu erzählen oder auf etwas zu verweisen scheinen, das uns jedoch so fremd ist, dass wir es nicht erkennen können. Die Frage nach der Lesbarkeit von Zeichen wird damit radikal gestellt.

CM

#### Anmerkung

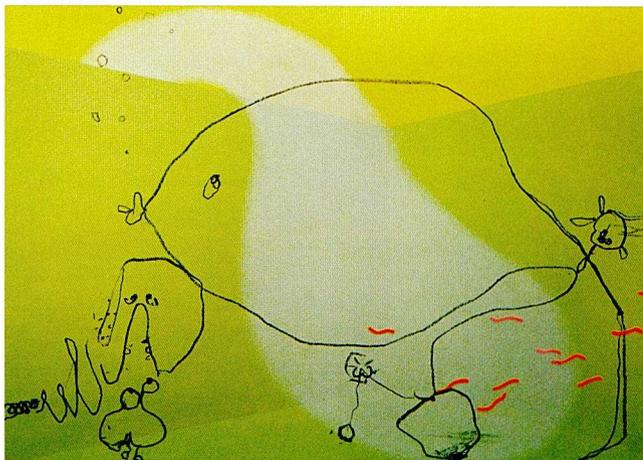
1 Maja Naef, Mathis Vass in der Fabian & Claude Walter Galerie, Zürich, in: Kunstbulletin, Nr. 5, 2003, S. 60.

#### Literatur

Markus Stegmann, «Mathis Vass», in: Die Pracht erwacht, Beobachtungen zur Malerei, Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen, Kunstverein Schaffhausen, Basel 2001.

Claudine Metzger, «Mathis Vass, Zeichnungen», in: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Die Erwerbungen 1997–2001, Schaffhausen 2003, S. 172–174.

Maja Naef, Mathis Vass in der Fabian & Claude Walter Galerie, Zürich, in: Kunstbulletin, Nr. 5, 2003, S. 60.



6

Abb. 6  
**Mathis Vass**  
Blow up 47. 2001  
Öl und Leuchtfarbe auf Baumwolle  
180 × 252 cm  
Foto: Mathis Vass, Basel

Kommentiert von

DG Daniel Grütter  
KW Kurt Wyprächtiger

## Wollstickerei mit der Darstellung des Besuchs der Königin von Saba bei König Salomo. 1580

H 107 cm, B 186 cm

Beschriftung «Madlaen·Hagenbach·geborne·Stockerin». Datierung in Kartusche «1580»

Erworben 2002, Auktion Christie's, London. Ehemals Basler Privatbesitz

Inv. 51838



Die Begegnung zwischen der Königin von Saba und König Salomo zählt zu einer der grossen Legenden des Orients. Ob die Königin von Saba je gelebt hat und wo, ist bis heute umstritten.<sup>1</sup> Die im Alten Testament im ersten Buch der Könige überlieferte Geschichte erfreute sich im Spätmittelalter grosser Beliebtheit:

«Die Königin von Saba hörte vom Ruf Salomos und kam, um ihn mit Rätselfragen auf die Probe zu stellen. Sie kam nach Jerusalem mit sehr grossem Gefolge, mit Kamelen, die Balsam, eine gewaltige Menge Gold und Edelsteine trugen, trat bei Salomo ein und redete mit ihm über alles, was sie sich vorgenommen hatte. Salomo gab ihr Antwort auf alle Fragen. Es gab nichts, was dem

König verborgen war und was er ihr nicht hätte sagen können. Als nun die Königin von Saba die ganze Weisheit Salomos erkannte, als sie den Palast sah, den er gebaut hatte, die Speisen auf seiner Tafel, die Sitzplätze seiner Beamten, das Aufwarten der Diener und ihre Gewänder, seine Getränke und sein Opfer, das er im Haus des Herrn darbrachte, da stockte ihr der Atem. Sie sagte zum König: Was ich in meinem Land über dich und deine Weisheit gehört habe, ist wirklich wahr. Ich wollte es nicht glauben, bis ich nun selbst gekommen bin und es mit eigenen Augen gesehen habe. Und wahrlich, nicht einmal die Hälfte hat man mir berichtet, deine Weisheit und deine Vorzüge übertreffen alles, was ich gehört habe.

Glücklich sind deine Männer, glücklich diese deine Diener, die allezeit vor dir stehen und deine Weisheit hören. [...] Sie gab dem König hundertzwanzig Talente Gold, dazu eine sehr grosse Menge Balsam und Edelsteine. Niemals mehr kam so viel Balsam in das Land, wie die Königin von Saba dem König Salomo schenkte. [...] König Salomo gewährte der Königin von Saba alles, was sie wünschte und begehrte. Dazu beschenkte er sie reichlich, wie es nur der König Salomo vermochte. Schliesslich kehrte sie mit ihrem Gefolge in ihr Land zurück.»<sup>2</sup>

Der Teppich zeigt in lebendigen Bildern den Besuch der Königin bei Salomo.<sup>3</sup> In edle Gewänder gehüllt, hat sie sich von rechts kommend dem thronenden, von bewaffneten Soldaten flankierten Herrscher genähert. Salomo streckt ihr sein Szepter entgegen, welches sie im Begriff ist mit beiden Händen zu berühren. Im Vordergrund, zur Linken des Königs, steht eine Dreiergruppe, unter denen sich die Figur mit in die Hüften gestemmen Armen und aufwendig verziertem Untergewand abhebt. Zusammen mit König und Königin, sind die Drei die Hauptakteure der Erzählung. Um sie herum gruppieren sich weitere Szenen und Figuren, denen eine tiefere symbolische Bedeutung beizumessen ist. So kann der im Vordergrund kauende, den Betrachter frontal anblickende Hund als Symbol der Treue, der von einem Mohren an einer Kette gehaltene Affe als Zeichen der Sünde und der Pfau im Garten als Symbol des Hochmuts oder, in Verbindung mit dem Brunnen und dem Rosenhag, auch als Paradiesvogel interpretiert werden.

Am Rand der linken Bildhälfte öffnet sich, hinter einem Narren und einem Mohren, der Blick auf eine Flusslandschaft. Vor einer Bergkulisse sind Befestigungen, eine Brücke, ein Dorf und die Türme einer Stadt zu erkennen. In der linken oberen Ecke beleuchtet eine strahlende Sonne die Szenerie. Als Gegenpol wird die Landschaftsdarstellung zur rechten des Thronhofes von einem Halbmond überstrahlt. Eine Küstenlandschaft mit zwei Schiffen und einer befestigten Stadt lassen den Blick in die Ferne schweifen. Zwischen Thronhof und Küste erstreckt sich ein paradiesischer Garten, in dem eine bärtige Gestalt andächtig gen Himmel betet. Welche Vorstellungen der damalige Betrachter mit diesen Landschaften verband, ist heute nur noch schwer nachvollziehbar. Die Darstellung von Sonne und Mond in ein und dem selben Bild ist in der abendländischen Kunst durchaus geläufig.<sup>4</sup>

Der Teppich ist als Bildstickerei gearbeitet, eine Nadelarbeit, die auf ein stabiles Grundgewebe, in der Regel Leinen, Wolle oder Kanevas<sup>5</sup>, ein- bzw. aufgestickt wird.<sup>6</sup> Sie erreicht ihre Wirkung mit Hilfe verschiedener Sticharten und verschieden bunter Fäden. Als letztere pflegte man mit Mineraloxyden gefärbte Schafwolle zu verwenden, daneben sind auch Seiden, Leinen, Gold- und Silberfäden sowie Menschenhaar belegt.

Auf unserem Exemplar fand der sogenannte Klosterstich Verwendung, bei dem die Fäden über die ganze Fläche der Zeichnung dicht nebeneinander liegen und von einer zweiten, aus ganz kleinen Stichen bestehenden Stichlage überquert werden (Abb. 2 und 3).<sup>7</sup> Prinzipiell ist bei der Bildstickerei zwischen Leinen- und Wollstickerei zu unterscheiden. Die Differenzierung bezieht sich lediglich auf das Stickmaterial, denn das Grundgewebe ist bei beiden eine Leinenunterlage. Während die Wollstickerei das ganze Grundgewebe überdeckt, so bleibt bei der Leinenstickerei der Grund stets sichtbar. Die grosse Blütezeit der Leinenstickerei fällt in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, als Blütezeit der Wollstickerei hingegen gilt die 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit dem vorliegenden Teppich erhält das



Abb. 1  
Detail mit Wappen der  
Familie Hagenbach

Abb. 2  
Detail mit Wappen der  
Familie Stokar

1

2

Abb. 3  
Detail der Inschrift



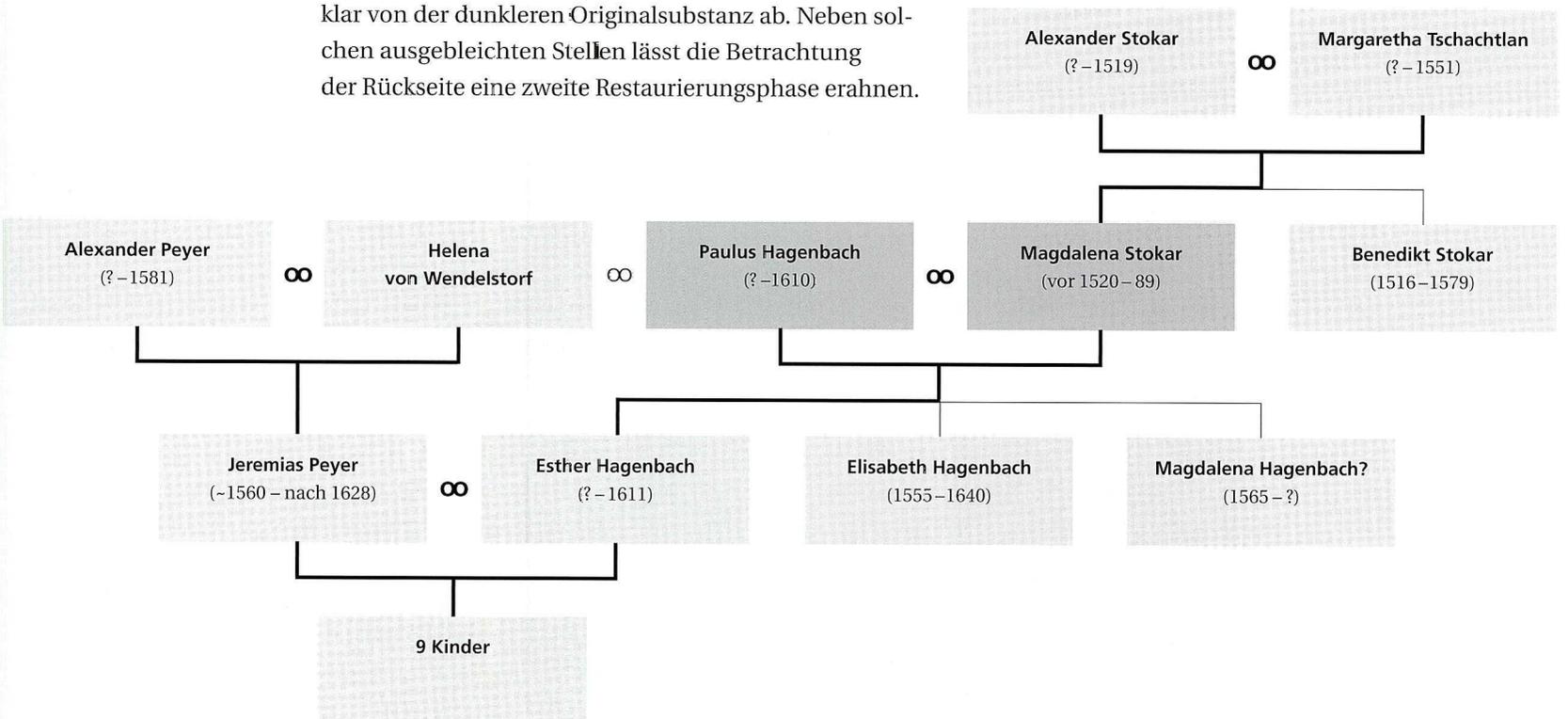
3

Museum zu Allerheiligen nun einen frühen Vertreter der Wollstickerei als Depositum.

Der Teppich besticht durch seine qualitätsvolle Ausführung, auch wenn einige Partien Ausbesserungen aufweisen.<sup>8</sup> Diese zeigen sich besonders deutlich in der 9 cm breiten, rankenverzierten Randborte. Die restaurierten Partien heben sich in ihrem hellen Farbton klar von der dunkleren Originalsubstanz ab. Neben solchen ausgebleichten Stellen lässt die Betrachtung der Rückseite eine zweite Restaurierungsphase erahnen.

Sie ist charakterisiert durch aufgesetzte graue Flicke im Bereich der blauen Schuhe des stehenden Bärtigen, der beiden Wappen sowie der Inschrift. Die gestickte Datierung scheint hingegen in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten zu sein.

Nur spekulativ beantwortet werden kann die Frage nach den Herstellern solcher Bildteppiche. Jenny Schneider postuliert, es seien «Bürgersfrauen, ihre Töchter und vielleicht auch Mägde (gewesen), welche diese Arbeiten schufen. Ihre Produkte waren in erster Linie für den eigenen Gebrauch, das heisst zur Ausschmückung des eigenen Heims oder für Geschenkw Zwecke bestimmt. Die Wollstickerei [...] entsteht nicht im Werkstattbetrieb, sondern ist durchwegs das Produkt beruflich nicht organisierter, meist wohlhabender Bürgersfrauen».<sup>9</sup> Gemäss diesem Interpretationsmodell könnten wir Magdalena Stokar, deren Name sich auf dem Teppich eingestickt findet (Abb. 3), mit der Herstellerin in Verbindung setzen. Zusammen mit den Wappen



der beiden Familien Hagenbach (Abb. 1) und Stokar (Abb. 2) lassen sich Erkenntnisse zur kulturhistorischen Einbettung des Stücks gewinnen.

Magdalena Stokar wurde vor 1520 als Tochter des Alexander von Stokar und der Margaretha Tschachtlan von Bern geboren (siehe Stammbaum). Ihr Bruder war der Unternehmer und Grosskaufmann Benedikt Stokar von Neunforn (1516–1579).<sup>10</sup> Magdalena heiratete am 8.9.1552 den aus Basel stammenden Paulus Hagenbach, welcher 1555 ins Schaffhauser Bürgerrecht aufgenommen wurde.<sup>11</sup> Hagenbach führte von Schaffhausen aus mit einigen Partnern die «Hagenbächische Schreibstube», ein Handelsunternehmen, welches den Transport von Waren aus und nach Frankreich, allen voran Lyon, betrieb.<sup>12</sup>

Das Ehepaar hatte mindestens zwei Töchter. Elisabeth wurde am 30.10.1555 getauft<sup>13</sup>, Magdalena am 21.10.1565<sup>14</sup>. Ob es sich bei der 1587 anlässlich ihrer Heirat mit Jeremias Peyer im Eheregister aufgeführten Esther Hagenbach um eine auswärts getaufte dritte Tochter handelt, oder ob der Taufname Magdalena falsch überliefert wurde, muss offenbleiben.<sup>15</sup> Esther starb 1611; gemäss dem Tagebuch des späteren Bürgermeisters Hans Im Thurn war sie das erste Opfer eines grösseren

Pestzuges, der Schaffhausen in jenem Jahr heimsuchte.<sup>16</sup> Aus ihrer Ehe mit Jeremias Peyer gingen 9 Kinder hervor.<sup>17</sup> Jeremias, Sohn des Arztes Alexander Peyer und der Helena von Wendelstorf, wirkte nach seiner Heirat mit Esther mehr als zehn Jahre in der Firma seines Schwiegervaters. 1599 übernahm er schliesslich die Handelsgesellschaft in eigener Regie. Ab dem Beginn der 20er-Jahre des 17. Jahrhunderts ging es dann jedoch mit der nun «Peyer & Huber» genannten Speditionsfirma stetig abwärts. 1627 ging der Betrieb Konkurs, ein Zusammenbruch, den sämtliche Schaffhauser Chroniken als eines der bemerkenswertesten Ereignisse der Schaffhauser Geschichte jener Jahre erwähnen.<sup>18</sup>

Paulus Hagenbach hatte sich 1590, nach dem Tod seiner Frau Magdalena Stokar 1589, mit Jeremias' ebenfalls verwitweter Mutter Helena von Wendelstorf verheiratet. Er lebte fortan im Haus «Zum Zitronenbaum», dürfte aber noch weiterhin mit seinem Erfahrungsschatz in der Firma seines Schwieger- und Stiefsohnes mitgewirkt haben. Er starb am 3. Juni 1610 in St. Jean-de-Losne (Bourgogne), einer französischen Zollstelle an der Handelsroute, welche von Schaffhausen über Basel, Besançon und die Freigrafschaft Burgund nach Lyon führte.



Abb. 4  
Holztruhe, 2. Hälfte 16. Jahrhundert,  
Familienwappen Hagenbach und  
Stokar

Der Ankauf dieser Bildstickerei bereichert die Sammlung des Museums zu Allerheiligen in mehrfacher Hinsicht. Zum einen hat sich mit diesem Stück eine sowohl in technischer als auch ikonographischer Hinsicht äusserst qualitätsvolle Arbeit erhalten. Zum anderen bietet uns seine Zuweisung in das Umfeld der Familie Hagenbach-Stokar einen Einblick in die Ausstattung eines wohlhabenden Schaffhauser Patrizierhaushaltes des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Aus dem selben historischen Kontext hat sich eine Holztruhe mit nahezu identischen Familienwappen erhalten (Abb. 4).<sup>19</sup>

DG

#### Literatur

- Reinhard Frauenfelder, Geschichte der Familie Peyer mit den Wecken 1410–1932, Zürich 1932.
- Peyersche Familienlegat (Hrsg.), Geschichte der Familie Peyer mit den Wecken, Zusammenfassung und Ergänzung der Peyer-Chronik von 1932, Schaffhausen 1998.
- Paul Lang, Anna Rapp und Peter Jezler, Die Peyersche Tobias Stimmer-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen 1985.
- Hans Ulrich Wipf und Karl Schmuki, Sonnenburggut, Ein alter Schaffhauser Patriziersitz und seine Bewohner, Schaffhausen 1988.
- Jenny Schneider, Schaffhauser Bildstickereien des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 23 (1963/64), Basel 1964, S. 167–179.

#### Anmerkungen

- 1 Zur «sabäischen Kultur» John Simpson (Hrsg.), Queen of Sheba: treasures from ancient Yemen, London: British Museum, 2002.
- 2 1 Könige, 10,1–10,13, zitiert nach: Die Bibel, Altes und Neues Testament, Einheitsübersetzung, Freiburg i. Br. 1980.
- 3 Die wohl graphische Vorlage dieser Szene konnte noch nicht eruiert werden. Auch ein tiefgreifender Interpretationsversuch der komplexen Bildinhalte muss an anderer Stelle erfolgen.
- 4 Zur Spannweite möglicher Interpretationen: Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg 1994, Bd. 4. Neben der christlichen Deutung als Symbol Christi und der Ecclesia, können etwa auch die Lebensalter durch die beiden Gestirne charakterisiert werden.
- 5 Ursprünglich ein Hanfgewebe (cannabis, lat. = Hanf); heute Bezeichnung für weitmaschig gewebtes, gitterartiges Baumwollgewebe.
- 6 Im Gegensatz hierzu steht die Bildwirkerei, unter der man ein Gewebe, bestehend aus Kette und Schuss, versteht. Anna Rapp Buri und Monika Stucky-Schürer, Zahn und wild: Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1990, S. 28–34.
- 7 Der Name Klosterstich leitet sich ab von seiner besonders im 14./15. Jahrhundert belegten Verwendung in nordwestdeutschen Klöstern.
- 8 Eine eingehende restauratorische Analyse steht noch aus. Gemäss mündlicher Auskunft der Tochter der früheren Eigentümerin habe diese den Teppich in einer Frauenarbeitsschule eigenhändig restauriert (freundliche Auskunft von Dr. Hans Konrad Peyer, Schaffhausen). Die gesamte Rückseite des Teppichs ist mit einem groben Maschengewebe aus Nylon hinterfüttert.
- 9 Schneider, S. 169.
- 10 Er war der Begründer des Familienzweiges «Stokar von Neunforn» (Besitz der Gerichtsherrschaft Neunforn). Sein Epitaph befindet sich im Kreuzgang des Kloster zu Allerheiligen, Reinhard Frauenfelder, Die Epitaphien im Kreuzgang von Allerheiligen zu Schaffhausen, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, 20 (1943), S. 45, Nr. 17.
- 11 Zivilstandesamt Schaffhausen, Ehebuch 1540–93, S. 13; Staatsarchiv Schaffhausen, Bürgerrecht A 1, 30r (13.12.1555, mit falschem Namen).
- 12 «Schreibstube» war der damals gängige Ausdruck für Kontor. Die Firma Hagenbach hatte ihren Hauptsitz an der Vordergasse, in den Häusern «Zum Zitronenbaum» (Nr. 29) sowie «Zum Paradiesvogel» (Nr. 31).
- 13 Zivilstandesamt Schaffhausen, Taufbuch 1540–92, S. 85. Elisabeth heiratete am 25.3.1580 Hans Ziegler (Zivilstandesamt Schaffhausen Ehebuch 1540–93, S. 31).
- 14 Zivilstandesamt Schaffhausen, Taufbuch 1540–92, S. 136.
- 15 Zivilstandesamt Schaffhausen, Ehebuch 1540–93, S. 38.
- 16 Stadtarchiv Schaffhausen, G.02.04, 1590–1722, S. 42, zitiert nach Wipf/Schmuki 1988, S. 55, Anm. 19.
- 17 Zu den Kindern Wipf/Schmuki 1988, S. 54. Jeremias Peyer heiratete 1612 in zweiter Ehe Margaretha Mäder. Diese Ehe blieb kinderlos.
- 18 Wipf/Schmuki 1988, S. 66–72.
- 19 Freundlicher Hinweis von Dr. Hans Lieb. Die Truhe befindet sich, zusammen mit einem dazugehörigen Schrank, in Privatbesitz. Freundliche Mitteilung von Hans Rutishauser, Kreuzlingen.

**Dose. Schaffhausen. 2. Viertel 18. Jahrhundert**

Silber getrieben, ziseliert und punziert. L 14,5 cm, B 10 cm, H 7 cm, G 220 g

Meistermarke des Johann Heinrich II. Hurter ? (1702 – 1776) und Beschau des Guardeins Hans Heinrich Speissegger (im Amt 1734–1756)

Erworben 2002, Kunsthandel Fritz Payer, Zürich

Inv. 51769



Die Dose trägt auf der Bodenunterseite vermutlich die Meistermarke des Johann Heinrich II. Hurter (Abb. 2).<sup>1</sup> Sie ist bis heute das einzig bekannte Werk dieses Goldschmiedes und diente zur Aufbewahrung von Zucker oder Puder. Johann Heinrich II. Hurter, 1702 als Sohn des Pfarrers Hans Caspar Hurter und der Helena Stokar von Neunforn geboren, wurde 1728 als Meister in die Schaffhauser Innung aufgenommen.<sup>2</sup> Die Entstehungszeit des Stücks lässt sich auf Grund der Amtszeit des städtischen Silberprüfers Hans Heinrich Speissegger, dessen Beschauzeichen sich auf der Bodenunterseite befindet, sowie stilistischer Überlegungen in die Jahre zwischen 1734 und 1750 eingrenzen.<sup>3</sup>

Der gebauchte, längsgerippte ovale Korpus der Dose ist in der oberen Hälfte mit fein graviertem, für die Régence-Zeit<sup>4</sup> typischem Ranken-, Muschel- und Bandelwerk verziert. Der gewölbte und profilierte Deckel zeigt ein dem Korpus entsprechendes Dekor. Die Oberseite ziert auf gepunztem Grund ein zentrales Bandelwerk mit vegetabilen Ornamenten (Abb. 1).

Diese Dosenform war im 2. Viertel des 18. Jahrhunderts sehr beliebt und findet sich in Verbindung mit der Bandelwerkverzierung auch im Repertoire anderer Schaffhauser Goldschmiede. So sind ähnliche Dosen von Hans Georg II. Schalch<sup>5</sup>, Hans Heinrich Speissegger<sup>6</sup>, Johann Rudolph Wepfer<sup>7</sup> sowie von Franz III. oder

Abb. 1  
Aufsicht Deckel



1

Abb. 2  
Meistermarke des  
Johann Heinrich II. Hurter ?  
und Beschau des Guardeins  
Hans Heinrich Speissegger auf  
der Bodenunterseite



2

Franz IV. Ott<sup>8</sup> überliefert. Ein Exemplar aus der Werkstatt des Daniel Krämer (Meister 1740) im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich mag die teils grossen formalen Übereinstimmungen veranschaulichen (Abb. 3).<sup>9</sup>

DG

#### Anmerkungen

- 1 Ulmer / Abegglen, S. 144, Nr. 121.
- 2 Sein Bruder Johann Caspar I. Hurter (1707–1785) war ebenfalls Goldschmied; ihm sind bis heute noch keine Werke zuweisbar.
- 3 Die Guardeinpunze ist abgebildet bei Ulmer / Abegglen, S. 195, Nr. 279, sowie bei Gruber, S. 313, Nr. 477, B 318. Weitere Punzen abgebildet in Hanspeter Lanz, Weltliches Silber 2, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich 2001, Kat. 351, 964 und 997.
- 4 Stilstufe der französischen Kunst zur Zeit der Regentschaft Philipps von Orléans (1715–23). Bevorzugte Ornamentform ist das Bandelwerk, das als vielfältig gebrochenes und verschlungenes Ornament, in Verbindung mit begleitenden Ranken, als Flächenfüllung diente. Im deutschen Sprachraum bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts beliebt.
- 5 Ulmer / Abegglen, S. 91, Kat. 111.
- 6 Ulmer / Abegglen, S. 91, Kat. 112, 113.
- 7 Ulmer / Abegglen, S. 92, Kat. 118.
- 8 Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen, Die Erwerbungen, Schaffhausen 2003, S. 213, Kat. 58.
- 9 LM 7298c. Ulmer / Abegglen, S. 91, Kat. 114; Gruber, S. 210 f., Kat. 318, S. 131, Nr. 477 (das Stück besitzt ein identisches Beschauzeichen). Zu ähnlichen Zürcher Dosen siehe Eva-Maria Lösel, Zürcher Goldschmiedekunst vom 13. bis zum 19. Jahrhundert, Zürich 1983, Kat. 194 h und 313 a.

Abb.3  
Dose, Schaffhausen, 2. Viertel  
18. Jahrhundert  
Daniel Krämer (Meister 1740)  
Silber, getrieben, ziseliert, graviert  
Beschauzeichen: Hans Heinrich  
Speissegger  
L 14 cm, H 8 cm  
Schweizerisches Landesmuseum  
Zürich, Inv.-Nr. LM 7298.c



3

#### Literatur

- Carl Ulmer und Walter R.C. Abegglen, Schaffhauser Goldschmiedekunst, Schaffhausen 1997.
- Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen (Hrsg.), Die Erwerbungen 1997–2001, Schaffhausen 2003.
- Alain Gruber, Weltliches Silber. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Bern 1977.

**Porträtminiatur der Lady Mary Nesbitt. 1783**

Email auf Kupfer, 5,7 × 4,8 cm. Diamantfassung H 9 cm, B 6,5 cm

datiert und signiert «I.H. Hurter. Fecit / Londini. / 1783.»

Erworben 2002, Auktion Christie's, London. Ehemals Sammlung Dr Anton C.R. Dreesmann

Inv. 51762

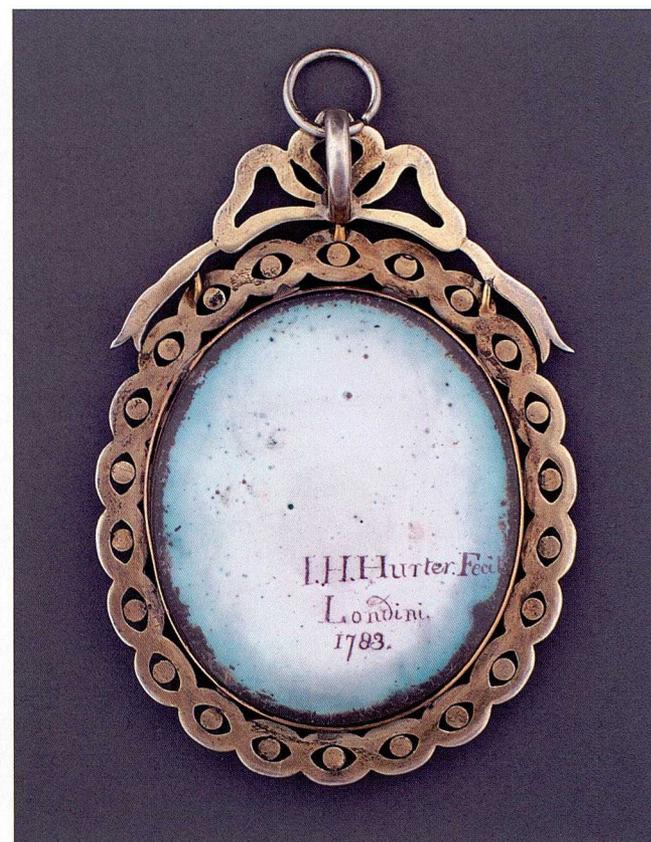
Mit der Porträtminiatur der Lady Mary Nesbitt erhielt die Sammlung des Museums zu Allerheiligen einen bedeutenden Zuwachs.<sup>1</sup> Das äusserst qualitätsvolle Exemplar wurde – gemäss Inschrift auf der Rückseite – vom Schaffhauser Johann Jakob Hurter im Jahre 1783 in London gefertigt (Abb. 2). Dargestellt ist das Bildnis einer vornehmen Dame mit modisch nach oben gekämmtem und gelocktem Haar. Dem Betrachter den im Nackenbereich entblösten Rücken in Dreiviertelansicht zuwendend, blickt sie über ihre linke Schulter. Die Gestalt hebt sich ab von einem blauen Himmel, in welchem sich zart die Umrisse zweier Wolken abzeichnen. Weiss gepuderte Frisur und Gesicht, weisses Kleid und ein ebenfalls weisses, mit einer goldfarbenen Bordüre geschmücktes Schultertuch verleihen der Dargestellten eine geradezu leuchtende Ausstrahlung. Einzige Farbtupfer in ihrem Gesicht sind die braunen Augen sowie die roten Lippen und Wangen. Gleichsam als

Antwort auf die gelbe Bordüre des Schultertuchs leuchtet in der Perücke ein goldfarbenes Haarband. Fesselnd ist der Blick der Dame, die den direkten Kontakt mit dem Betrachter sucht. Auch die Taube in ihrem Arm nimmt diese Bewegung auf. Zärtlich von der Lady an den Körper gepresst, scheint sie, wie Flügelschlag und Kopfhaltung andeuten, auf den Betrachter zufliegen zu wollen.

Johann Heinrich Hurter kopierte diese Miniatur nach einem Gemälde von Sir Joshua Reynolds (1723 – 1792), welches sich heute in der «Wallace Collection» in London befindet (Abb. 4).<sup>2</sup> Das 1781 datierte Werk zeigt die damals 46-jährige Mary Nesbitt. Sie führte ein bewegtes Leben und verheiratete sich um 1762 mit dem Bankier Alexander Nesbitt. Noch zu Lebzeiten ihres Mannes, der 1772 bankrott und dem Wahnsinn verfallen starb, war sie die Geliebte des dritten Earl of Bristol, Sir August John Hervey (1724 – 1779). Die Taube könnte mit Blick auf ihren Lebenswandel als Symbol der Un-



1

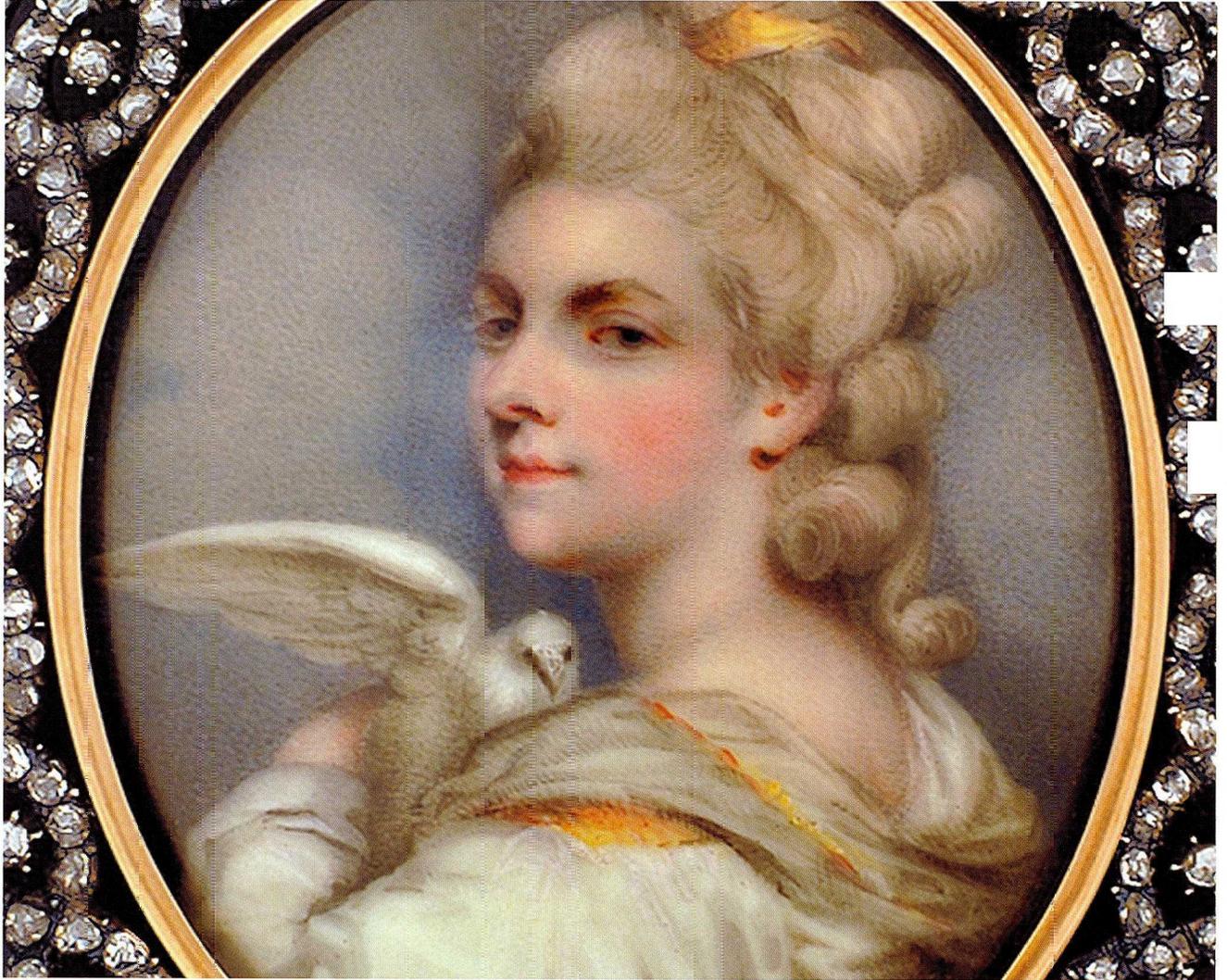


2

Abb.1 und 2  
**Johann Heinrich Hurter**  
 Portraitminiatur der Lady  
 Mary Nesbitt  
 Ansicht Vorder- und Rückseite  
 MZA, Inv. 51762

Abb.3

**Johann Heinrich Hurter**  
Detailansicht der Porträtminiatur



3

schuld gedeutet werden, ein Charakterzug, den es nach dem Tod ihres Gönners und Beschützers zu betonen galt. Mary starb 1825 im Alter von 90 Jahren.

Von der Hand Reynolds existiert noch ein zweites Gemälde der Mary Nesbitt<sup>3</sup>, ferner hat sich eine 1770 von Ozias Humphry (1742–1810) gefertigte Miniatur<sup>4</sup> sowie ein anonymer Stich von 1776<sup>5</sup> mit ihrem Bildnis erhalten. Für welchen Auftraggeber Hurter seine Porträtminiatur nach dem Reynoldsbild schuf, ist nicht bekannt. Das Kopieren von Gemälden war für Miniaturmaler prinzipiell nichts Aussergewöhnliches. So lassen sich in den Beständen des Museums zu Allerheiligen

unter den insgesamt 30 Miniaturen Johann Heinrich Hurters bis heute fünf Exemplare auf Gemäldevorlagen zurückführen.<sup>6</sup> Auch ein von Johann Heinrichs Sohn Charles Ralph Hurter 1783 in London gefertigtes Porträt des Prinzen von Wales geht auf eine Vorlage, ein Gemälde von Thomas Gainsborough, zurück.<sup>7</sup>

J.H. Hurter, 1734 in Schaffhausen geboren, gelangte über Bern, Versailles und Den Haag nach England. Seit ungefähr 1777 hielt er sich in London auf, wo er zu Erfolg und Ruhm gelangte. Ab 1775 begab er sich wiederholt auf ausgedehnte Reisen durch Europa und fertigte für verschiedene Auftraggeber Miniaturen an.

Ausser der Miniaturmalerei betrieb er ab 1787 in London eine Fabrik für physikalische Instrumente.<sup>8</sup> Neben Johann Heinrich Hurter erlangten im England des 18. Jahrhunderts auch sein bereits erwähnter Sohn Charles Ralph Hurter (1768–1791?)<sup>9</sup>, Georg Michael Moser (1706–1783)<sup>10</sup>, dessen Tochter Mary Moser (1744–1819)<sup>11</sup>, dessen Neffe Joseph Moser (1748–1819)<sup>12</sup> sowie die Genfer Louis-Ami Arlaud-Jurine (1751–1829) und François Ferrière (1752–1839)<sup>13</sup> als Miniaturmaler Ansehen.

Gegen 1800 kam es immer mehr in Mode, Miniaturen als Schmuckstücke zu tragen. Die aufwändige Fassung unseres Stückes weist auf eine solche Verwendung hin. Der mit 279 Diamanten besetzte Rahmen, eine von einer Schleife bekrönte Bordüre, setzt die Emailmalerei wirkungsvoll in Szene. Die Diamanten in Rosenschliff – teilweise mit Einschlüssen – liegen in drei Farbqualitäten vor.<sup>14</sup> Um die Silberfassung wertvoller erscheinen zu lassen, wurde ihre Rückseite ursprünglich vergoldet.<sup>15</sup>

DG



Abb. 4  
**Sir Joshua Reynolds**  
 «Mrs. Mary Nesbitt». 1781  
 Öl auf Leinwand.  
 H 75,5cm, B 62,5 cm  
 The Wallace Collection, London  
 Inv. P43

4

#### Anmerkungen

- 1 Christie's London, The Dr Anton C.R. Dreesmann Collection, Gold Boxes, Objects of Vertu and Portrait Miniatures, 11. April 2002, London 2002, S. 40, Lot 769; zur Provenienz *ibid.*; das Emailbild zeigt mehrere kleine, wohl antike Retuschen.
- 2 Inv.Nr. P 43, John Ingamells, The Wallace Collection, Catalogue of Pictures I. British, German, Italian, Spanish, London 1985, 143 f.
- 3 «Mrs. Nesbitt as Circe», Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, USA, Inv. 1958.4.
- 4 Abgebildet in: G.C. Williamson, The History of Portrait Miniatures, Bd. II, Ozias Humphry, 1918, S. 176.
- 5 Ein Abzug im Archiv der National Portrait Gallery, zitiert nach Ingamells, S. 153, Anm. 6.
- 6 MzA Inv. 19781, 20427, 20428, 20699, 51631. Weitere Miniaturkopien Hurters nach alten Meistern sind aus Schriftquellen zu erschliessen, vgl. Schnetzler, S. 97; Ulrich Thieme / Felix Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste, Bd. 18, S. 174–175. Auch das «Porträt einer unbekanntenen Dame» (MzA Inv. 51630), dürfte auf ein Gemälde zurückgehen, vgl. Sturzenegger-Stiftung, Erwerbungen 1997–2001, S. 41.
- 7 MzA Inv. 33475; Sturzenegger-Stiftung, Erwerbungen 1987–1991, Abb. 6a.
- 8 Gerard L'Estrange Turner, Van Marum's Scientific Instruments in Teyler's Museum, Leyden 1973.
- 9 Sturzenegger-Stiftung, Erwerbungen 1987–1991, S. 23–24.
- 10 Barbara Schnetzler, Georg Michael Moser, in: Schaffhauser Biographien, Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Schaffhausen, Band 58/1981, Thayngen 1981, S. 173–178; Sturzenegger-Stiftung, Erwerbungen 1987–1991, S. 88–93.
- 11 Barbara Schnetzler, Georg Michael Moser, in: Schaffhauser Biographien, Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Schaffhausen, Band 58/1981, Thayngen 1981, S. 176, 177; Sturzenegger-Stiftung, Erwerbungen 1987–1991, S. 20–21.
- 12 Sturzenegger-Stiftung, Erwerbungen 1987–1991, S. 22.
- 13 Lucien Boissonnas, François Ferrière (1752–1839) et quelques miniaturistes genevois de son temps: une vie d'artiste entre Genève, Londres et Saint-Petersbourg, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 47, 1990, Heft 2, S. 147–152.
- 14 Freundliche Auskunft von Roland Uhl, Schmuck & Edelsteine, Schaffhausen.
- 15 Die Fassung trägt keinen Silberstempel. Das heute noch oben angehängte Ringlein ist nachträglich angefügt worden, es diente in der Sammlung Dreesmann zur Präsentation des Ausstellungsstückes.

#### Literatur

John Ingamells, The Wallace Collection, Catalogue of Pictures I. British, German, Italian, Spanish, London 1985.  
 Barbara Schnetzler, Johann Heinrich Hurter, in: Schaffhauser Biographien, Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Schaffhausen, Band 58/1981, Thayngen 1981, S. 97–100. Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen (Hrsg.), Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Die Erwerbungen 1987–1991.  
 Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen (Hrsg.), Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Die Erwerbungen 1997–2001.

**Johann Jakob Jezler (1796–1868)****Kännchen. Schaffhausen. Um 1840**

Silber, getrieben, punziert, gegossen. H 12,5 cm, L 12 cm, G 180 g

Marke des Johann Jakob Jezler (1796–1868)

Erworben 2002, Kunsthandel Martin Kiener, Zürich

Inv. 51751



Johann Jakob Jezler gründete 1822 in Schaffhausen die heute unter dem Namen «Sibermanufaktur Jezler AG» bekannte Firma.<sup>1</sup> Seine Meistermarke findet sich neben einem 14-Lot-Stempel für Schaffhauser Exportsilberware auf der Bodenunterseite des silbernen Kännchens (Abb. 1).<sup>2</sup> 1796 als Sohn des Kaufmanns Lucas Jezler und der Barbara von Ziegler geboren, absolvierte er zwischen 1811 und 1815 eine Lehre beim Schaffhauser Goldschmied Johannes III. Kirchhofer. Über Johann Jakobs anschliessende Gesellen- und Wanderzeit ist nichts bekannt. Am 2. Oktober 1822 wurde er als Meister in das Handwerk der Goldschmiede von Schaffhausen aufgenommen und bereits im Januar 1823 warb er in der Zeitung «Allgemeiner Schweizerischer Korrespondent» für seinen Betrieb.<sup>3</sup> Beruflich wie gesellschaftlich scheint sich Jezler schnell etabliert zu haben. 1824 wurde er Kantonsrat und 1831 ernannte ihn die Stadt zum Gardein (Silberprüfer); ein Amt, welches er mehr als 20 Jahre ausüben sollte. Ab 1836 versah er zudem in seiner Handwerkerinnung den Posten eines Schreibers. 1839 bezog Jezler das Haus «Zum obern Jordan» auf dem Herrenacker, welches er in einem Inserat im «Wochenblatt» selbstbewusst seiner Kundschaft mitzuteilen wusste:

*«Ich gebe mir die Ehre, einem verehrlichen Publikum zu Stadt und Land die Anzeige zu machen, dass ich mein eigentümliches Haus zum obern Jordan (zur alten Post genannt) auf dem Herrenacker bezogen habe. Durch die bessere Lokalität bin ich in Stand gesetzt, meine Fabrikation besser betreiben zu können, daher trachten*

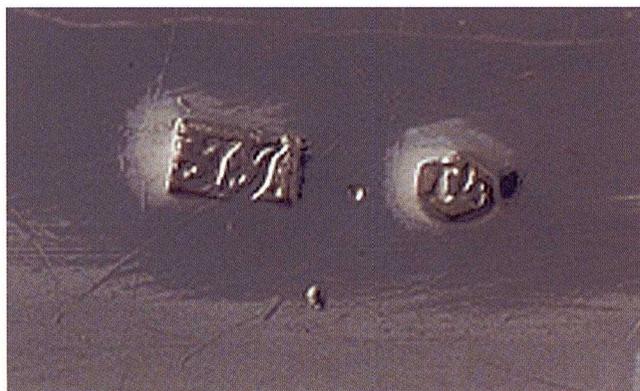
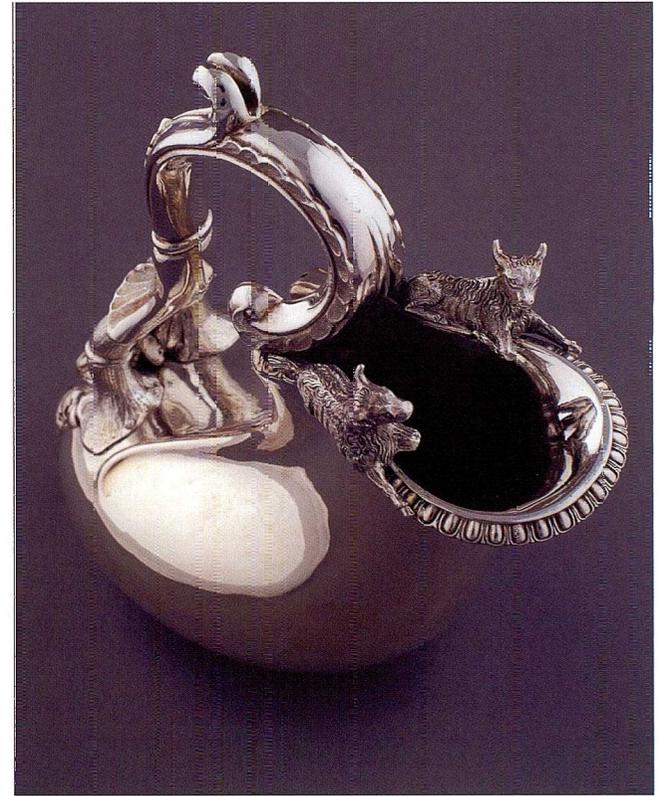


Abb. 1  
Marken auf der Bodenunterseite

Abb. 2  
Ansicht

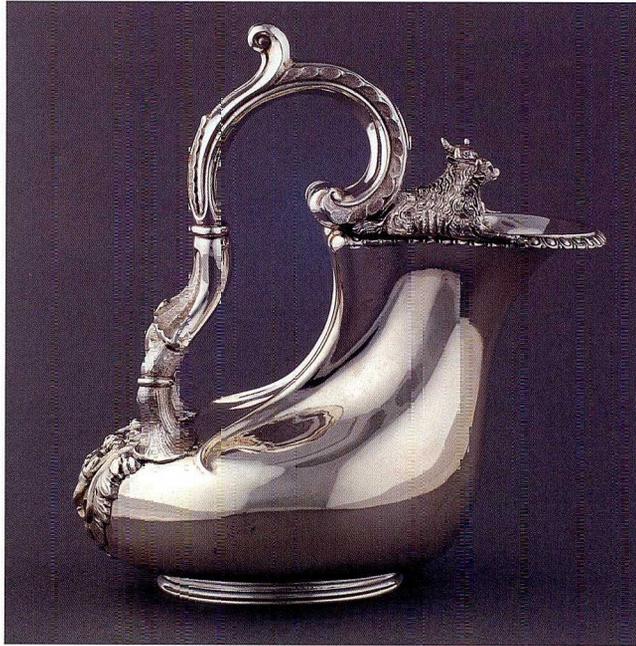
1



2

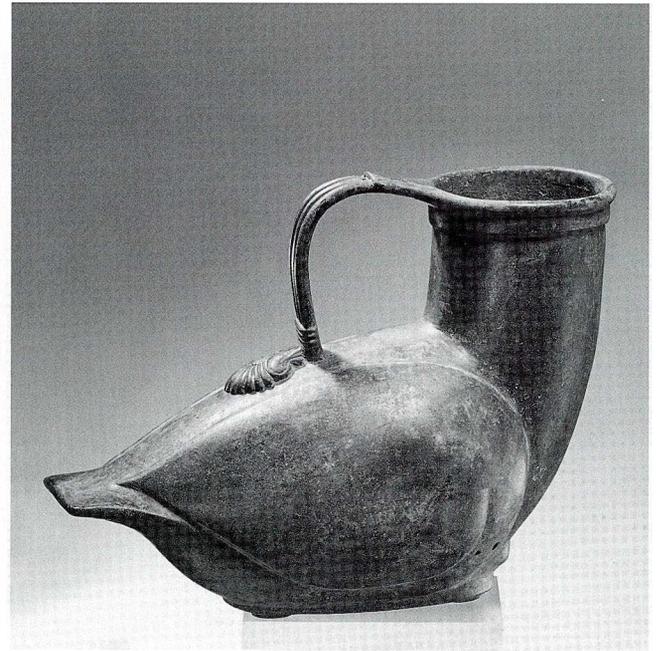
*werde, wie bis anhin ein wohl assortiertes Lager von Gold- und Silberwaren zu halten, und dankbar für das mir bis anhin geschenkte Zutrauen empfehle ich mich zu fernem geneigten Zuspruch sowohl in Bijouteriewaren als in allen übrigen in mein Fach einschlagenden Arbeiten. Es wird stets meine angelegentlichste Sorge sein, das Zutrauen, womit mich meine verehrtesten Gönner fernhin beehren wollen, durch eine prompte, pünktliche und billige Bedienung zu rechtfertigen. Zu gefälligen und zahlreichen Aufträgen empfiehlt sich höflich*  
*J.J. Jezler, Gold- und Silberarbeiter, z. obern Jordan.»*<sup>4</sup>

Inmitten dieser Schaffensperiode fertigte Jezler das aussergewöhnliche Silberkännchen.<sup>5</sup> 1859 übergab Johann Jakob Jezler sein Geschäft an seinen ältesten Sohn Friedrich Ferdinand (1829 – 1891), in dessen Ära der Betrieb einen beträchtlichen Aufschwung erlebte.<sup>6</sup>



3

Die schlauch- oder sackartige Gestalt des Kännchens leitet sich ab von der antiken Form des Askos (griechisch = Schlauch).<sup>7</sup> Sie erinnert an einen Weinschlauch mit zugebundenem Spundloch. Askoi dienten in der Antike als Trinkgefässe oder als Behältnisse für Lampen- respektive Speiseöl. Die antike Bezeichnung solcher Gefässe ist allerdings nicht überliefert. Ein etruskisches Bronze-Askos aus der Sammlung Ebnöther veranschaulicht einige grobe formale Übereinstimmungen mit unserem Kännchen (Abb. 3 und 4).<sup>8</sup> Beide Gefässe besitzen einen bauchigen Körper, einen Fussring, einen aufwärts gerichteten Ausguss sowie einen vom Mündungsrand zum Rücken verlaufenden Henkel. Letzterer ist bei Jezlers Stück aus verschiedenen vegetabilen Ornamenten gebildet. Am unteren Henkelansatz schliesst auf dem Gefässkörper eine Blattwerk-Attache an. In ihr schwebt auf gepunztem Grund ein Putto mit gespreizten Flügeln und lässig gekreuzten Beinen (Abb. 5). Der ausladende, mit einem Perlstabfries verzierte Ausguss wird henkelseitig von je einer aufgesetzten Tierfigur bekrönt (Abb. 2). Die beiden im Gussverfahren hergestellten jungen Rinder liegen



4

sich antithetisch gegenüber. Die sehr spezielle Gestalt unseres Askos mit plastischem Tierdekor folgt einer englischen Modeströmung des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts.<sup>9</sup> Bemerkenswert ist, dass Jezler solche britischen Trends kannte und in seiner Werkstatt aufgriff. Vergleichbare Stücke aus Schaffhausen sind bisher nicht bekannt. Die Funktion unseres Askos ist nicht überliefert, denkbar wäre die Verwendung als Milchkrüglein.

Der Rückgriff auf antike Formen ist im Kunsthandwerk der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kein Einzelfall. So gehen etwa die silbernen, als Weinkühler verwendeten sogenannten Warwick-Vasen auf einen archäologischen Fund aus der römischen Epoche zurück. 1771 entdeckte Gavin Hamilton in der Hadriansvilla in Tivoli eine Marmorvase, die zwischen 1776 und 1778 in die Sammlung des Earl of Warwick auf Warwick Castle gelangte.<sup>10</sup> Anfang des 19. Jahrhunderts erlangte sie solche Bekannt- und Beliebtheit, dass sie in verschiedensten Grössen und Materialien reproduziert wurde.<sup>11</sup>

Abb. 3  
Seitenansicht

Abb. 4  
Askos  
Etruskisch, 4. Jh. v.Chr.  
Bronze, gegossen, ziseliert  
H 21 cm, L 28 cm  
Museum zu Allerheiligen  
Schaffhausen, Sammlung Ebnöther

DG

### Literatur

Carl Ulmer und Walter R.C. Abegglen, Schaffhauser Goldschmiedekunst, Schaffhausen 1997, S. 42–45, 147, Nr. 135.

125 Jahre Jezler echt Silber 1822–1947. Die Entstehung und Entwicklung der Silberwarenfabrik Jezler & Cie Aktiengesellschaft in Schaffhausen 1822–1947, Schaffhausen 1947.

### Anmerkungen

- 1 Die offiziellen Firmenbezeichnungen lauten: 1852–1891 «J. Jezler, Silberwarenfabrik»; 1891–1923 «Jezler & Cie., Silberwarenfabrik»; 1923–1999 «Jezler & Cie. AG, Silberwarenfabrik»; seit 1999 «Silbermanufaktur Jezler AG»; zur Firmengeschichte siehe 125 Jahre Jezler.
- 2 Es ist allerdings nicht ganz auszuschliessen, dass es sich hierbei um die Marke seines Sohnes Friedrich Ferdinand Jezler handelt; Ulmer / Abegglen S. 192.
- 3 Inserat vom 25. Januar 1823 im «Allgemeiner Schweizerischer Korrespondent» No. 8; abgedruckt in Ulmer / Abegglen, S. 42.
- 4 «Wochenblatt», August 1839, zitiert nach 125 Jahre Jezler, S. 12.
- 5 Im Museum zu Allerheiligen haben sich als weitere Arbeiten von Johann Jacob Jezler ein Becher (MzA 33980, datiert vor 1832), drei Pokale (MzA Inv. 20107, datiert 1837; MzA Inv. 20128, datiert 1856; MzA Inv. 20103, datiert 1861) sowie ein Humpen (MzA 16717, datiert 1862/1868) erhalten. Zu weiteren Arbeiten siehe Ulmer / Abegglen Kat. 75, 96, 103, 128, 143, 153, 164, 199.
- 6 Seine jüngeren Söhne Bernhard Jakob (1830–1906) und Lucas (1835–1905) erlernten ebenfalls das Gold- und Silberschmiedehandwerk.
- 7 Der Neue Pauly (DNP), Altertum, Bd. 2, Stuttgart 1997, Sp. 100–101.
- 8 Ausstellungskatalog Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Sammlung Ebnöther: Idole Masken Menschen. Frühe Kulturen – Alte Welt und Neue Welt, Schaffhausen 1992, S. 25, Nr. 1.13.
- 9 Z.B. ein Askos aus der Werkstatt Hunt & Roskell (London 1845), abgebildet in: Auktionskatalog Sotheby's. Fine silver and vertu, Olympia London, 6. June 2002. London 2002, Lot 104; ein Askos von Paul Storr (London 1836) abgebildet in: Auktionskatalog Christie's, 15.7.1998, S. 74, Lot 164; vgl. ferner The Christie's Pictorial History of English and American Silver, Oxford 1985, S. 256, Abb. 3.
- 10 Seit 1977 befindet sich die Vase im Besitz der Burrell Collection in Glasgow.
- 11 Bereits 1826 kamen Modelle des Stücks nach Berlin, wo sie in Eisenguss reproduziert wurden. Die Anregung hierzu ging von Karl Friedrich Schinkel aus, der sich nach seiner Reise durch England 1826 für die Verwendung dieses Vasenvorbildes interessierte und es auch in die «Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker» aufnahm.



Abb. 5  
Detailansicht

Für die numismatische Sammlung der Sturzenegger-Stiftung wurden im Jahr 2002 «nur» 25 Münzen erworben. Doch was die diesjährigen Ankäufe auszeichnet ist nicht ihre Zahl, sondern ihre überragende Qualität. Bei den Ankäufen berücksichtigt wurden die Firmen Kricheldorf (Freiburg im Breisgau; Auktion 47 in Berlin), Leu Numismatik AG (Zürich; Auktion 84, Slg. Schult-hess Teil II.) und Hess/Divo AG (Zürich; Auktion 293, Slg. L. R. Stack, New York).

In strikter Einhaltung des Sammlungskonzeptes wurden Pfennige (Brakteaten) des Hoch- und Spät-mittelalters sowie Münzen der Stadt Schaffhausen an-gekauft. Einige dieser Münzen sind nicht nur von herausragender Qualität, sie sind auch extrem selten. Als Beispiel sei der prägefrisch erhaltene Ravens-burger Pfennig von Kaiser Friedrich II. erwähnt (Kat.-Nr. 22). Die wenigen bekannten Pfennige dieses Typs liegen fast alle in grossen europäischen Sammlungen. Letztmals an einer Versteigerung vorgekommen ist ein solches Exemplar 1922 in der Auktion 46 (Slg. von Höfken II.) der Firma Cahn in Frankfurt a.M., sonst sind solche Pfennige nur aus Funden bekannt.

Als Kurator der bedeutendsten Sammlung von Schaffhauser Münzen freut man sich natürlich immer ganz besonders, wenn man für diesen Schwerpunkt im Allerheiligen noch «Zuwachs» findet. Deshalb wurde ein grosser Teil der diesjährigen Mittel bei der Auktion 84 der Leu Numismatik AG in Zürich ausgegeben, wo der 2. Teil der Sammlung Schulthess zum Verkauf stand. Bei dieser Sammlung handelt es sich um die bedeu-tendste Sammlung von Schweizer Münzen, die in den letzten Jahrzehnten auf den Markt kam.

Zwei der Neuankäufe aus dieser Auktion seien be-sonders hervorgehoben.

Der Doppeldicken von 1617 (Kat.-Nr. 5) ist das einzige Stück, das von der seltenen Ausprägung der Dicken in doppeltem Gewicht noch erhalten ist (vgl. dazu das Standardwerk von Divo / Tobler über die Schweizermünzen des 17. Jahrhunderts). Das Unikum stammt ursprünglich aus einer Auktion

Leo Hamburgers in Frankfurt a.M. und wurde 1913 ver-kauf. Seit damals ruhte es in der Sammlung Schulthess.

Höhepunkt der letztjährigen Ankäufe war der sogenannte «Kleine Dicktaler» von (15)29 (Kat.-Nr. 3), ein Stück von höchster Seltenheit. Der eigenartige Name rührt daher, dass diese Münze mit Stempeln für einen Dicken (Dritteltaler) geprägt wurde, allerdings im etwa dreifachen Gewicht. Dieses Exemplar – das ein-zig bekannte – gibt den Numismatikern bis zum heutigen Tag Rätsel auf. Letztmals hat sich Edwin Tobler mit seiner Problematik befasst (Schweizer Münzblätter 34 (1984), Heft 135, S. 71–78). Eine der offenen Fragen ist sein Prägejahr. Schliesslich finden wir in der Legende nur 29, so dass man über das Jahrhundert noch streiten kann. In der Auktion Leu wurde der kleine Dicktaler unter dem Jahr 1629 aufgeführt. Doch diese Datierung lässt sich nicht halten. Zunächst spricht die Rücksei-tenumschrift dagegen, die bereits seit 1550 durch DEVS SPES NOSTRA EST ersetzt wurde. Den endgültigen Beweis aber liefert ein im Museum zu Allerheiligen vor-handenes, dem «Kleinen Dicktaler» sehr ähnliches, nur im Bild leicht variierendes Stempelleisen einer Rück-seite, das eindeutig für Hammerprägung angefertigt wurde. Nun prägte man aber im 17. Jahrhundert – das als Entstehungszeit für unsere Münze ja immer noch zur Debatte steht, grössere Münzen nicht mehr mit dem Hammer.

Äusserst beeindruckend ist auch der lange Weg, den dieser Dicktaler zurücklegen musste, ehe er seinen endgültigen Platz in unserem Haus als Leihgabe der Sturzenegger-Stiftung fand. Bereits 1868 wurde dieses Exemplar erstmals mit der Slg. Ritter von Schulthess-Rechberg verauktioniert, kam dann in die Slg. Hugo Gar-the, wo es 1884 von Hans Wunderly von Muralt gekauft wurde. Dessen Sammlung kam 1901 unter den Ham-mer, der Dicktaler wanderte in die Slg. Bachofen, aus der dieses Stück 1920 in die berühmte weltgrösste Privatsammlung von Virgil Brand in Chicago geriet. Bei einem Teilverkauf der Brand'schen Sammlung im Jahr 1982 wurde diese Münze für die Sammlung Schult-hess ersteigert, aus der jetzt unser Kauf getätigt wurde.



1



Es ist uns angenehm zu wissen, dass diese grosse Rarität  
nun in ihrer Herkunftsstadt ein bleibendes Plätzchen  
gefunden hat.

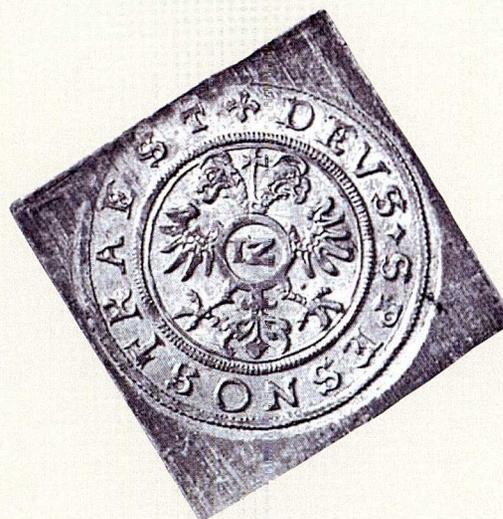
*KW*



2



3



4

2 Dickenklippe, Schaffhausen, 1614 (Kat.-Nr. 4), 32.9 × 32.1 mm

3 Doppeldicken, Schaffhausen, 1617 (Kat.-Nr. 5), Ø 30.7 mm

4 12 Kreuzer-Klippe, Schaffhausen, 1621 (Kat.-Nr. 7), 28.4 × 28.3 mm

# Numismatische Erwerbungen 2002

## Lesemuster

Münzherr

**Kat.-Nr.**, Nominal, Münzstätte, Prägedatum  
Gewicht, Stempelstellung in Grad, max. Ø  
Inventarnummer; Herkunft  
Bemerkungen (nur eventuell)

## Ordnungsprinzip

Alle Exemplare sind nach Ursprungsländern  
geordnet, innerhalb dessen folgen wir den heute  
gültigen numismatischen Ordnungsprinzipien.  
Münzen mit einem \* hinter der Laufnummer sind  
nicht abgebildet.

## Katalog

(Stand Ende 2002)

### ■ Schweiz

#### Bern

**1** \* Pfennig, Bern, o.J. (13. Jh.)  
0.325 g., – G., 20.0 mm  
N11051; Aukt. 84 (2002) / Leu, Zürich  
ex Slg. Schulthess

#### Basel

**2** \* Adalbero II., 999–1025  
Denar, Basel, o.J.  
0.675 g., – G., 21.8 mm  
N11022; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

#### Schaffhausen

- 3** Dicktaler, Schaffhausen, (15)29  
30.164 g., 90 G., 30.4 mm  
N11045; Aukt. 84 (2002) / Leu, Zürich  
ex Slg. Schulthess et al.
- 4** Dickenklippe, Schaffhausen, 1614  
11.921 g., 180 G., 32.9 × 32.1 mm  
N11041; Aukt. 84 (2002) / Leu, Zürich  
ex Slg. Schulthess et al.
- 5** Doppeldicken, Schaffhausen, 1617  
16.817 g., 165 G., 30.7 mm  
N11042; Aukt. 84 (2002) / Leu, Zürich  
ex Slg. Schulthess
- 6** \* Taler, Schaffhausen, 1621  
27.793 g., 360 G., 41.1 mm  
N11043; Aukt. 84 (2002) / Leu, Zürich  
ex Slg. Schulthess
- 7** 12 Kreuzer-Klippe, Schaffhausen, 1621  
6.120 g., 150 G., 28.4 × 28.3 mm  
N11044; Aukt. 84 (2002) / Leu, Zürich  
ex Slg. Schulthess
- 8** \* Dicken, Schaffhausen, 1631  
8.010 g., 180 G., 31.8 mm  
N11046; Aukt. 84 (2002) / Leu, Zürich  
ex Slg. Schulthess
- 9** \* Dicken, Schaffhausen, 1631  
7.635 g., 150 G., 32.2 mm  
N11047; Aukt. 84 (2002) / Leu, Zürich  
ex Slg. Schulthess

#### Wallis (Sitten)

**10** \* Mathaeus Schiner, 1499–1522  
Halbdicken, Sitten, o.J.  
5.903 g., 240 G., 28.6 mm  
N11048; Aukt. 84 (2002) / Leu, Zürich  
ex Slg. Schulthess

### ■ Deutschland

#### Augsburg

**11** \* Udalschalk von Eschenlohe, 1184–1202  
Pfennig, Augsburg, o.J.  
0.787 g., – G., 25.9 mm  
N11023; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

**12** \* Wolfhard von Roth-Wackeritz, 1288–1302  
Pfennig, Augsburg, o.J.  
0.555 g., – G., 21.5 mm  
N11024; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

#### Breisgau

**13** \* Pfennig, ?, o.J. (um 1230–1250)  
0.364 g., – G., 17.0 mm  
N11025; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

**14** \* Grafen von Baden-Hachberg  
Pfennig, ?, o.J. (13. Jh.)  
0.396 g., – G., 18.3 mm  
N11026; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

**15** \* Grafen von Baden-Hachberg  
Pfennig, ?, o.J. (13. Jh.)  
0.362 g., – G., 18.6 mm  
N11027; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

#### Freiburg

**15** \* Herzöge von Zähringen  
Pfennig, Freiburg, o.J. (1. Hälfte 13. Jh.)  
0.361 g., – G., 19.2 mm  
N11028; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

#### Kempton

**17** \* Pfennig, Kempton, o.J. (1180/90)  
0.488 g., – G., 23.5 mm  
N11029; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

#### Konstanz

**18** \* Heinrich I. von Tanne, 1233–1248  
Pfennig, Konstanz, o.J. (ab 1240)  
0.396 g., – G., 21.8 mm  
N11030; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

#### Lindau

**19** \* Friedrich II., 1215–1250  
Pfennig, Lindau, o.J. (um 1240)  
0.503 g., – G., 20.2 mm  
N11031; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

**20** \* Pfennig, Lindau, o.J. (um 1260)  
0.342 g., – G., 21.3 mm  
N11032; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

**21** \* Pfennig, Lindau, o.J. (um 1290)  
0.419 g., – G., 21.0 mm  
N11033; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

#### Ravensburg

**22** \* Friedrich II., 1215–1250  
Pfennig, Ravensburg, o.J. (1. Drittel 13. Jh.)  
0.503 g., – G., 21.1 mm  
N11034; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

#### Ulm

**23** \* Friedrich II., 1215–1250  
Pfennig, Ulm, o.J.  
0.491 g., – G., 19.7 mm  
N11035; Aukt. 47 (2002) / Kricheldorf,  
Freiburg i.Br.

### ■ Frankreich

**24** \* Louis XIII., 1610–1643  
Louis d'or, Paris, 1641  
6.830 g., 180 G., 24.5 mm  
N11049; Aukt. 293 (2002) / Hess-Divo, Zürich  
ex Slg. L.R.Stack

**25** \* Louis XIV., 1643–1715  
Louis d'or, Paris, 1690  
6.745 g., 180 G., 24.4 mm  
N11050; Aukt. 293 (2002) / Hess-Divo, Zürich  
ex Slg. L.R.Stack

# Erwerbungen der Stadtbibliothek

**Kommentiert von**

RS

René Specht

Zochedler, Zochgedichter und Schaffhauser Zoch, Landstrasse

Euer Zochedl hat den sehr Substantiellen für die jungen Geister, so ich den selben  
 zu ungeringer Geduldszeit g. g. gabt. gar zu lobt. und der Kopf. den dieselben mir bestim.  
 met. ist sehr reich in den geistlichen Vorlesungen. bin ich dafür wenn ich den selben  
 zu dem Zug legen soll. Zugleich bringe Euer Zochedl. beifolgend mit. das ist  
 denselben dafür auf das tolltönende verbunden. bin. und mir jedweden ein  
 besonders Vorbringen davon machen würde. Das sollt ihr die jetzt schon so eig.  
 vanden Zochedl über mathematische Rechnung aufflöhen.  
 über den Gleichung  $dy + y^2 dx = dx - x^2 dy$ . das offenbar der Inhalt  $y = x$  mit ge.  
 ringen Resultat. und auch herleiten ist das tolltönende Integrale  $y = \frac{1+Cx}{C+x}$  gefolgt.  
 kommt es mir das dasjenige, so Euer Zochedl. herleitet. freier bringen, in dem  
 $y = \frac{C+1+Cx-x-1}{C+Cx-x+1}$  von dem weniger gleich. und gar nicht herleiten ist. in dem  
 die Const. C in beiden nicht einseitig herleitet. über diese Abweichung  
 zu zeigen, so stellen Euer Zochedl. der Formel also her  $y = \frac{C-1+(C-1)x}{C-1+(C-1)x}$ , und  
 setzen  $C-1 = A(C-1)$ , so kommt  $y = \frac{C-1+A(C-1)x}{A(C-1)+(C-1)x}$ . welche Form von dem  
 weniger  $y = \frac{1+Cx}{C+x}$  ja nicht konstant verschieden ist.  
 über die equation  $dx = \frac{2x dy - 2y dx}{(x-y)^2}$  betrifft. so ist gleich richtig zu machen  
 das die Formel  $\frac{2x dy - 2y dx}{(x-y)^2}$  per se integrabel ist. und ihr integrale  $= \frac{2x}{x-y} + C$   
 folglich wird die equation integrabel. Warum aber Euer Zochedl. weniger, als kann  
 vollständig auffallen sind. Warum aber Euer Zochedl. weniger, als kann  
 diese  $x = \frac{2y}{x-y} + C$  nicht aber so wohl ein integ. Compl. sein, das ich nicht abse.  
 man darf ja nicht ein minus  $-2+A$  an statt C setzen. so bekommt man  
 $x = \frac{2x}{x-y} - 2 + A = \frac{2x}{x-y} + A$ . welches offenbar einseitig ist. Dergleichen  
 Resultat weisen herleitet. dafür, das Euer Zochedl. für die Const. arbeits.

Abb. 1  
 Leonhard Euler  
 Brief an Christoph Jezler, Berlin,  
 4. Mai 1765, Autograph.  
 Einziger bekannter Brief des  
 grossen Mathematikers an seinen  
 Schaffhauser Verehrer

Abb. 2

**Christoph Jezler**

Porträt Leonhard Euler,  
nach einem Ölgemälde von  
Emanuel Handmann,  
Pinsel mit Tusche laviert.  
Das Porträt findet sich  
auf Blatt 1r von Jezlers Abschrift  
von Eulers *Calculus integralis*.  
Signatur Msc. Gen. 75



2

«Hochedler, Hochgeehrter und Wertheester Herr Landsmann.» Mit dieser Anrede wendet sich am 4. Mai 1765 der damals in Berlin wirkende Basler Leonhard Euler (1707–1783) brieflich an den Schaffhauser Christoph Jezler (1734–1791). Von den Erwerbungen, welche die Sturzenegger-Stiftung 2002 auf Anregung der Stadtbibliothek Schaffhausen tätigte, ist der einzige bekannte Brief des grossen Mathematikers an seinen Schaffhauser Verehrer und Schüler ohne Zweifel die bedeutendste. Das engbeschriebene, mit Formeln durchsetzte dreiseitige Autograph behandelt ein Problem der Integralrechnung, das Jezler dem grossen Euler vorgelegt haben muss. Eulers Ausführungen sind, bis auf wenige einleitende und abschliessende Bemerkungen, ohne Fachkenntnisse nicht zu verstehen. Als Zeugnis der freundschaftlichen Beziehung der beiden Männer ist das Dokument indessen von unschätzbarem Wert.<sup>1</sup> Es ist nun wieder vereint mit dem übrigen handschriftlichen Nachlass und der Bibliothek des Mathematikers und Physikers Christoph Jezler, der als Autodidakt in der Fachwelt hohes Ansehen genoss und seiner Vater-

stadt als Stadtbaumeister, Stadtforstmeister und Professor am Collegium humanitatis diente.<sup>2</sup>

Wie kam Jezler dazu, sich an Euler zu wenden? Er kannte ihn bereits, hatte er doch 1763 eine Reise nach Berlin unternommen, um mit dem grössten Mathematiker seiner Zeit in Kontakt zu treten. Jezler hatte von Eulers Werk über die Integralrechnung gehört. Weil er befürchtete, es könnte aus Kostengründen nicht gedruckt werden, wollte er es im Original einsehen und abschreiben. Wie wir aus Jezlers Briefen an die Mutter wissen, war er Gast in Eulers Haus und schrieb im Sommer 1763 das Manuskript ab.<sup>3</sup> Anfang November reiste Jezler nach Schaffhausen zurück, weil seine Mutter schwer erkrankt war. Sie starb am 12. November 1763, noch vor dem Eintreffen des Sohnes. Nachdem Jezler die Erbschaftsangelegenheiten geregelt hatte, reiste er am 4. April 1764 ein zweites Mal nach Berlin, wo er am 20. April eintraf und bis im Frühjahr 1765 blieb.<sup>4</sup> Eulers Brief markiert sozusagen den Abschluss von Jezlers Berlinaufenthalt. Ob die beiden Männer später weiteren brieflichen Kontakt hatten, lässt sich mangels Zeugnissen nicht sagen.<sup>5</sup> Jezler hielt sich 1776 ein drittes Mal in Berlin auf. Damals lebte Euler bereits seit zehn Jahren wieder in St. Petersburg. Nach Unstimmigkeiten mit dem Preussischen König Friedrich II. hatte er 1766 eine Berufung in die russische Hauptstadt angenommen, wo er bis zu seinem Tod lebte und wirkte.

Eulers Brief beginnt mit dem Dank für einen Käse; Jezlers Anfrage<sup>6</sup> war demnach von einem Geschenk begleitet: «... der Käse, den Dieselben [d.h. Jezler] mir bestimmt, setzt mich in die grösste Verlegenheit, wie ich dafür meine Erkenntlichkeit an den Tag legen soll.» Der Mathematiker hält sich jedoch nicht bei privaten Details auf, sondern kommt gleich zur Sache: «Inzwischen können Ew. Hochedl. versichert seyn, dass ich [...] mir jederzeit ein besonderes Vergnügen daraus machen werde, Denselben die sich ereignenden Zweifel über mathematische Rechnungen aufzulösen.» Aus Eulers Sicht stellt sich das vorgelegte Problem ganz einfach dar: «Warum aber Ew. Hochedl. meinen [...]

kann ich nicht absehen [...] Dergleichen Zweifel rühren vielleicht daher, dass ...» Offenbar hatte Jezler die Frage, auf die wir mangels Fachkenntnissen nicht eingehen können, bereits einem andern Kollegen und Amateur-Mathematiker, dem Winterthurer Stadtarzt Johann Heinrich Hegner (1715–1782) vorgelegt.<sup>7</sup> «Um dem Hrn. Hegner, dem ich mein ergebenstes Compliment zu machen bitte, auf seinen Zweifel zu antworten [...] so bemerke ich nur, dass ...» Die Überlegenheit des grossen Mathematikers kommt weiter unten nochmals zum Ausdruck: «Ich kann also gar nicht begreifen, wie man auf den Zweifel verfallen könne, dass ...» Immerhin scheinen Jezler und Hegner nicht die einzigen gewesen zu sein, die Zweifel hatten: «Der Hr. Geh. Rath von Segner<sup>8</sup> hatte auch diesen Scrupel, den ich ihm aber bald genommen ...» Gegen Ende des Briefes kommt Euler nochmals auf den Winterthurer zu sprechen: «Wenn des

Hrn. Hegners Zweifel auf solche Fälle gingen, so wären sie von Erheblichkeit, aber aus der Natur der Sache ebenfalls leicht zu heben.» Euler revanchiert sich für den Käse seinerseits mit einem Geschenk. Er schickt Jezler den eben erschienenen, dritten Band seiner Mechanik.<sup>9</sup>

Es bleibt zu untersuchen, ob der Euler-Brief je zu Jezlers Nachlass und damit der Stadtbibliothek gehörte. In seiner Veröffentlichung von 1851 schreibt Rudolf Wolf (1816–1893): «Durch die Güte von Herrn Pfarrer Metzger, Bibliothekar in Schaffhausen, erhielt ich einen Brief von Euler an Jezler, den ich hier vollständig mittheilen will, da er einerseits das freundschaftliche Verhältniss zwischen Euler und Jezler darlegt, andererseits zeigt, wie der damals schon im höchsten wissenschaftlichen Glanze stehende, litterarisch bis ins Unbegreifliche thätige und durch seine Stellungen in alle möglichen Geschäfte hineingezogene Euler immer noch Zeit fand, Andern unter die Armen zu greifen, und ein Lehrer seiner Schüler zu bleiben.»<sup>10</sup> Pfarrer Johann Jakob Mezger (1817–1893) war seit 1842 Leiter der Stadtbibliothek oder Bürgerbibliothek, wie sie damals noch hiess. Über die näheren Umstände dieser Ausleihe ist nichts bekannt.<sup>11</sup> Dafür, dass der Euler-Brief ursprünglich zum Jezler-Nachlass gehörte, spricht folgendes: Auf allen Dokumenten des Nachlasses finden sich ein Registraturvermerk und eine Nummer, geschrieben von derselben Hand des frühen 19. Jahrhunderts. Auch auf dem Euler-Brief findet sich ein solcher Vermerk: «Brief von L. Euler dat. 4ten Mai 1765 / Inhalt / Auskunft über einige von Hrn. Prof. Jezler dem Briefstel- / ler zugeschriebenen Einwände über Differential- u. Integral-Rechnungen. / N 8». Von einer zweiten, nicht identifizierten Hand wurde später hinzugefügt: «Abgedruckt in den Mittheilungen der / bernerischen naturforsch. Gesellschaft. Jahrgang / 1851.» Ob Rudolf Wolf den Brief nicht zurückgegeben hat, oder ob das wertvolle Stück später aus dem Bestand der Schaffhauser Bibliothek entfernt wurde und in Privatbesitz gelangte, lässt sich, beim jetzigen Stand der Kenntnisse, nicht sagen.

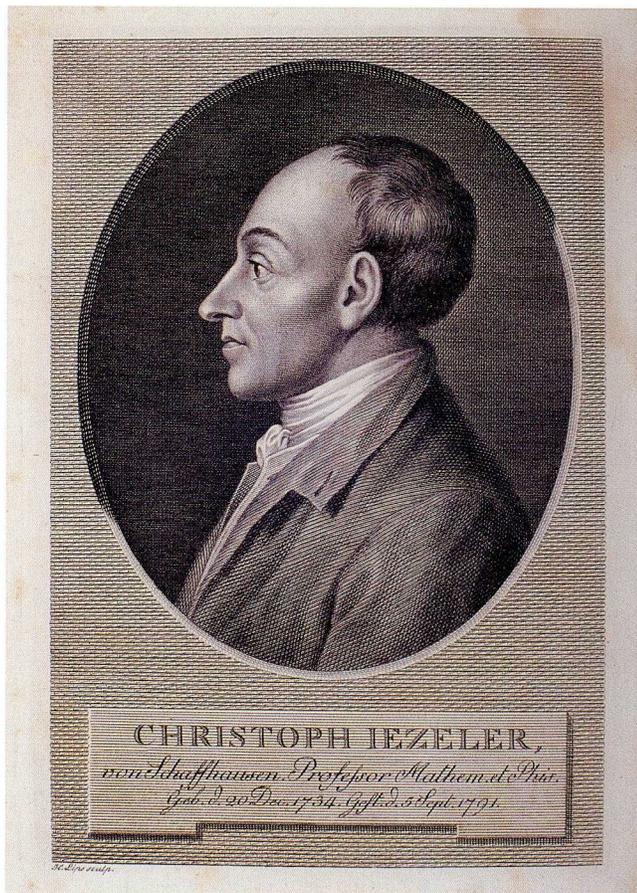


Abb. 3  
**Johann Heinrich Lips**  
 Porträt Christoph Jezler, Kupfer.  
 Frontispiz zu J. W. Veith, Christoph  
 Jezler [sic] von Schaffhausen,  
 [Schaffhausen 1815]

### Anmerkungen

- 1 Auf den aus Privatbesitz in den Handel gelangten Brief aufmerksam gemacht wurde die Bibliothek freundlicherweise vom Euler-Spezialisten Dr. Dr. h.c. Emil A. Fellmann, Basel, der den Brief untersucht und wieder abgedruckt hat. Emil A. Fellmann, «Christoph Jezler und Leonhard Euler», in: Internationale Zeitschrift für Geschichte und Ethik der Naturwissenschaften, Technik und Medizin, N. S. 11 (2003), Nr. 3, S. 145–154. Erstmals herausgegeben wurde der Brief von Rudolf Wolf, «Notizen zur Geschichte der Mathematik und Physik in der Schweiz. XVII. Zwei Briefe aus Christoph Jezlers Correspondenz», in: Mittheilungen der Naturforschenden Gesellschaft in Bern aus dem Jahr 1851, Nr. 201/202, Bern 1851, S. 49–62. Die definitive Ausgabe in Eulers Opera omnia steht noch aus.
- 2 Siehe die Kurzbiographie von Albert Steinegger in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 33 (1956), S. 67–72, mit Hinweisen auf frühere Literatur.
- 3 Die Abschrift ist erhalten unter der Signatur Msc. Gen. 75 der Stadtbibliothek. Es handelt sich nicht um die vollständige Abhandlung Eulers, sondern um den ersten Teil, entsprechend dem ersten Band der gedruckten Ausgabe. Sie enthält auch ein Porträt Eulers, das Jezler wohl kaum nach dem Leben gefertigt hat. Nach der Haltung der Arme und Hände sowie nach dem aufgeschlagenen Manuskript zu schliessen, hat Jezler sich an das grössere der beiden Ölporträts gehalten, die Emanuel Handmann 1756 malte, bzw. an eine gedruckte Wiedergabe desselben. Thomas Freivogel, Emanuel Handmann 1718–1781, Murten 2002, Werkverzeichnis Nr. 74, S. 142, Abb. S. 28.
- 4 Der genaue Zeitpunkt seiner Rückkehr nach Schaffhausen ist nicht bekannt. Jezlers erster Biograph, Johann Wilhelm Veith, schreibt: «Er war kein volles Jahr wieder in seiner Vaterstadt, als ihm der Magistrat den 23. April [1766] die nicht unwichtige Stelle des Stadtbaumeisters auftrug.» Johann Wilhelm Veith, Christoph Jezeler [sic] von Schaffhausen, [Schaffhausen, 1815], S. 6. Der zweite Biograph, Carl Stokar, schreibt: «Im Jahr 1765 kehrte er in seine Vaterstadt zurück.» Carl Stokar, Christoph Jezler von Schaffhausen, Schaffhausen [1849], S. 6.
- 5 Jezlers Wertschätzung für Euler lässt sich daraus ablesen, dass er dessen Veröffentlichungen ziemlich vollständig sammelte. Seine Bibliothek, die wie der handschriftliche Nachlass nach seinem Tod in die Bürgerbibliothek kam, umfasste rund 25 Werke Eulers, darunter die dreibändige Ausgabe der Integralrechnung, die Institutiones calculi integralis, St. Petersburg 1768–1770, Signatur RA 176. Nur wenige dieser Bücher weisen indessen Gebrauchsspuren oder Annotationen auf, keines enthält eine Widmung o.ä.
- 6 In Eulers Nachlass scheinen sich keine Briefe Jezlers erhalten zu haben.
- 7 Zu Hegner siehe Urs Leo Gantenbein, Schwitzkur und Angstschweiss. Praktische Medizin in Winterthur seit 1300, Zürich 1996, S. 371 passim. Briefe Jezlers an Hegner haben sich offenbar nicht erhalten. Die beiden Briefe Hegners, die sich in Jezlers Nachlass finden, stammen aus den Jahren 1774 und 1776. Signatur Msc. D 67 (= Scaph. 144).
- 8 Johann Andreas Segner (1704–1777), Arzt, Mathematiker und Physiker.
- 9 Leonhard Euler, Theoria motus corporum solidorum seu rigidorum, Rostock, Greifswald 1765. Der Band weist Annotationen von Jezlers Hand auf. Signatur RB 12b.
- 10 Wolf, S. 52 f.
- 11 Briefe von Mezger an Wolf haben sich in dessen Nachlass, der aufgeteilt ist auf die Burgerbibliothek Bern und die ETH-Bibliothek Zürich, keine erhalten. Im Mezger-Nachlass der Stadtbibliothek Schaffhausen findet sich ein einziger Brief Wolfs von 1859, der jedoch keine Anspielung auf frühere Kontakte enthält. Signatur Msc. D 66 (= Scaph. 143).

# Gesamtliste der Erwerbungen der Sturzenegger-Stiftung 2002

(\*) = nicht abgebildet

## **Adolf Dietrich (1877–1957)**

### **Blühender Schlangenkaktus vor**

**Seelandschaft.** 1944

Öl / Holz. 56 × 53 cm

Erworben 2002, Auktionshaus Christie's, Zürich

Inv. A 1884

**Abendseebild.** 1917

Öl / Karton. 38 × 45,5 cm

Erworben 2002, Auktionshaus Phillips de Pury & Luxembourg, Zürich

Inv. A 1885

## **Félix Vallotton (1865–1925)**

**Oranges et myosotis.** 1914

Ö / Leinwand. 81 × 65 cm

Erworben 2002, Auktionshaus Phillips de Pury & Luxembourg, Zürich

Inv. A 1890

## **Alexandre Calame (1810–1864)**

**Coucher du soleil.** 1861

Öl / Karton. 26 × 38,5 cm

Erworben 2002, Auktionshaus Phillips de Pury & Luxembourg, Zürich

Inv. A 1891

## **Josef Gnädinger (1919–2000)**

### **Hütten**

Fettkreide, farbig. 49,9 × 64,9 cm

Unten rechts signiert: J. Gnädinger

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7070

### **Hütten**

Fettkreide, farbig. 41,8 × 65,3 cm

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7071

### **Hütten (violett)**

Fettkreide, farbig. 49,9 × 64,8 cm

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7072

### **Hütten (gelb).** 1971

Fettkreide, farbig. 50 × 65,2 cm

Unten rechts datiert und signiert: 2. Mars 1971/

J. Gnädinger

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7073

### **Hütten.** 1971

Fettkreide, farbig. 41,8 × 64,8 cm

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7074

### **Balkon. Afrika.** 1974

Aquarell. 46 × 61,1 cm

Unten rechts datiert und signiert: 29.8.1974

J. Gnädinger

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7075

### **Hütten**

Farbstift, farbig. 50 × 65 cm

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7076

### **Hütten**

Bleistift. 49,7 × 64,9 cm

Unten rechts signiert: Jos. Gnädinger

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7077

### **Bäume in Landschaft.** 1979

Fettkreide, farbig. 49,8 × 65 cm

Unten rechts datiert und signiert: 17.11.79/

J. Gnädinger

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7078

### **Bäume.** 1968

Fettkreide, farbig. 48,2 × 62,5 cm

Unten rechts signiert und datiert: Jos. Gnädinger/

1968

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7079

### **Bäume.** 1972

Fettkreide, farbig. 49,9 × 64,9 cm

Unten rechts signiert und datiert: Jos. Gnädinger/

1972

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7080

### **Afrika.** 1971

Gouache. 49,6 × 64,8 cm

Unten rechts signiert und datiert: J. Gnädinger/

15 Février 1971

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7081

### **Vier Frauen, Afrika.** 1967

Gouache. 49,8 × 64,8 cm

Unten rechts datiert und signiert: 1967 / Jos.

Gnädinger

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7082 (\*)

### **Nordafrika**

Aquarell. 32,5 × 52,2 cm

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7083 (\*)

### **Agades.** 1975

Aquarell über Bleistift. 49,8 × 64,6 cm

Unten rechts bezeichnet, datiert und signiert:

Agadez 6 Oct. 1975 J. Gnädinger

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7084

### **Allee in Afrika.** 1969

Gouache. 49,9 × 64,8 cm

Unten rechts datiert, signiert und bezeichnet:

1969 Jos. Gnädinger / 1969 Bombouaka

RS.: Kopf eines Schwarzen, 1969

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7085

### **Schiffe auf dem Meer.** 1974

Fettkreide, farbig. 50,2 × 65 cm

RS.: datiert Mitte rechts: 74 und bezeichnet:

6 warff (?)

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7086 (\*)

### **Palmen**

Fettkreide, farbig. 49,8 × 64,9 cm

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7087 (\*)

### **Palme**

Fettkreide, farbig. 61,8 × 47 cm

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7088

### **Lomé, Palmen**

Fettkreide, farbig. 64,7 × 49,9 cm

RS.: Mitte bezeichnet: 06 Lomé 2

Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,

Ramsen

Inv. B 7089

**Afrika.** 1975

Aquarell und Gouache. 49,7 × 64,5 cm  
Unten rechts signiert und datiert: Jos. Gnädinger  
1975  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7090

**Palmenhain**

Aquarell, Gouache. 49,5 × 64,5 cm  
Unten rechts signiert und datiert: 1967  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7091 (\*)

**(Lomé) Palais de Justice**

Fettkreide, farbig. 50 × 65 cm  
RS.: Mitte rechts: 80 palais de justice  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7092 (\*)

**Lomé Kathedrale**

Fettkreide, farbig. 62,7 × 46,7 cm  
Unten rechts signiert, bezeichnet und datiert:  
Josef Gnädinger / Lomé 1960  
RS.: Mitte: 50 la cathédrale de Lomé  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7093 (\*)

**Baobab.** 1970

Kreide. 64,7 × 49,8 cm  
Unten rechts signiert, bezeichnet und datiert:  
Baobab 11.4.1970, RS.: Skizze zu Baobab  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7094 (\*)

**Afrikanischer Baum**

Schwarze Kreide auf orangem Papier.  
48 × 64,7 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7095 (\*)

**Ramsen.** 1959

Fettkreide, farbig. 29,5 × 40,3 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7096 (\*)

**Landschaft mit einem Baum**

Fettkreide, farbig. 49,9 × 65,2 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7097 (\*)

**Horizont**

Fettkreide, farbig. 41,8 × 58,3 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7098

**Horizont.** 1995

Fettkreide, farbig. 41,8 × 59,3 cm  
Unten rechts signiert und datiert: J. Gnädinger  
7. Februar 1995  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7099

**Ramsen**

Fettkreide, farbig. 41,7 × 58 cm  
Unten rechts signiert: J. Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7100

**Ramsen.** Mai 1996

Aquarell. 56 × 75,6 cm  
Bezeichnet unten rechts und monogr.: Frühling  
96 Mai / J. G.  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7101

**Haus mit Fahne.** 1. August 1986

Aquarell. 75,3 × 55,8 cm  
Unten rechts signiert: J. Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7102

**Haus zum Kranz vom Atelier aus.** 1995

Aquarell. 56 × 75,6 cm  
Unten rechts signiert und datiert: J. Gnädinger  
1995  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7103

**Haus zum Kranz vom Atelier aus**

Aquarell. 49,8 × 64,7 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7104

**Violette Landschaft mit Schilf.** 1991

Aquarell. 56,1 × 78,1 cm  
Unten rechts signiert und datiert: 1991/  
J. Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7105

**Rotes Feld mit gelben Blüten**

Aquarell und Gouache. 54,2 × 76,5 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7106

**Grüne Felder.** 1991

Aquarell und Gouache. 56,5 × 78,5 cm  
Unten rechts signiert, bezeichnet und datiert:  
Untersee 31.5.1991 J. Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7107

**Sommerlandschaft.** 1987

Aquarell. 57,8 × 78,2 cm  
Unten rechts signiert: Jos. Gnädinger, oben links  
bezeichnet und datiert: Sommer 1987 10. Juli,  
oben rechts monogr.: J. G.  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7108 (\*)

**Ramsen im Mondschein**

Aquarell und Gouache. 56,4 × 78 cm  
Unten rechts signiert: Jos. Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7109

**Ramser Horizont**

Kreide, Bleistift. 41,8 × 59,2 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7110

**Pumpenhäuschen in Ramsen**

Kreide. 49,8 × 64,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7111 (\*)

**Butteln Ramsen**

Farbstift. 18 × 23,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7112 (\*)

**Rote Dächer, Ramsen**

Farbstift. 17 × 23,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7113 (\*)

**Acker**

Aquarell und Gouache. 47,5 × 64,6 cm  
Erworben 2002, Ankauf aus Ausstellung  
Museum Lindwurm, Stein am Rhein  
Inv. B 7114

**Wolken.** 1989

Aquarell. 77 × 55,5 cm  
Unten rechts signiert und datiert:  
Jos. Gnädinger 89  
Erworben 2002, Ankauf aus Ausstellung  
Museum Lindwurm, Stein am Rhein  
Inv. B 7115 (\*)

**Ramsen mit Pfarrwald.** (40er-Jahre)

Tusche. 23,8 × 41,7 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7116 (\*)

**Ramsen mit Pfarrwald / Staffel**

Tusche. 24,8 × 34 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7117

**Zürich (Hauptbahnhof)**

Bleistift, laviert. 33,4 × 48,6 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7118 (\*)

**Rheinfall**

Bleistift, Tusche. 24,7 × 32,6 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7119 (\*)

**Rheinfall mit Industriekamin**

Schwarze Tusche. 24,7 × 32,7 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7120

**Schaffhausen**

Schwarze Tusche. 23,5 × 29,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7121 (\*)

**Stein am Rhein.** 1990

Bleistift. 23,8 × 30,8 cm  
Unten rechts datiert und monogr.:  
11. Dez. 1990 J. G.  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7122 (\*)

**Dorf.** Um 1944

Aquarell. 22,6 × 29,7 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7123 (\*)

**Wald**

Aquarell. 19,5 × 30,7 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7124 (\*)

**Baumgarten**

Aquarell. 20 × 26,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7125 (\*)

**Strasse nach Regensberg.** 1944

Aquarell. 33 × 24,8 cm  
Unten rechts signiert: J. Gnädinger, RS.: oben  
rechts bezeichnet, datiert und signiert:  
Strasse nach Regensberg Juli 44 / Josef Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7126 (\*)

**Baumstudie**

Braune Tusche. 29,1 × 42,2 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7127

**Nach dem Gewitter**

Schwarze Tusche. 29,1 × 42 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7128 (\*)

**Untersee.** 1991

Farbstift. 23,9 × 30,7 cm  
Unten rechts signiert und datiert:  
Jos. Gnädinger 91  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7129 (\*)

**Baumgruppe, Hegau**

Farbstift. 223,8 × 30,4 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7130 (\*)

**Pappelallee (Hofenacker)**

Farbstift. 18,1 × 23,9 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7131 (\*)

**Hügel**

Farbstift. 18 × 23,7 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7132 (\*)

**Martignes**

Braune Tusche, laviert. 19,5 × 29,5 cm  
Unten rechts signiert: J. Gnädinger,  
RS.: bezeichnet unten Mitte: «Martignes»  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7133 (\*)

**Frankreich (Loron?)**

Bleistift, laviert. 19,4 × 29,5 cm  
Unten rechts bezeichnet: Loron?  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7134 (\*)

**Häuser in Dinkelsbühl (Studie zu Holzschnitt)**

Bleistift, Farbstift. 18 × 23,9 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7135 (\*)

**Frankreich, Stadt**

Bleistift, Aquarell. 29,8 × 39,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7136 (\*)

**Aussicht auf Hausfassade (Frühwerk)**

Aquarell. 48,7 × 33,5 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7137 (\*)

**Suzdal.** 1983

Aquarell. 29,8 × 41,7 cm  
Unten rechts bezeichnet, datiert, monogr.:  
«Suzdal 9.8.83 / J. G.»  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7138 (\*)

**Kreml (rot).** 1983

Aquarell. 29,8 × 41,7 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7139

**Kirche**

Braune Tusche. 33,5 × 48,8 cm  
Unten rechts signiert und datiert:  
Jos. Gnädinger 91  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7140 (\*)

**Kirche**

Braune Tusche, laviert. 48,6 × 33,4 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7141 (\*)

**Sonnenuntergang**

Aquarell. 49,9 × 64,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7142 (\*)

**Cortona**

Aquarell. 49,8 × 64,8 cm  
Unten rechts bezeichnet: Cortona  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7143 (\*)

**Slowenien (Konjia). 1984**

Aquarell. 41,7 × 57,7 cm  
Unten rechts bezeichnet und datiert:  
«Konjia Slov 27.8.84»  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7144 (\*)

**Oran-les-Andalouses. 3.6.1982**

Aquarell. 41,7 × 58 cm  
Unten rechts bezeichnet: (Spanien)  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7145 (\*)

**Stadt am Meer**

Bleistift / Aquarell. 44,8 × 62,3 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7146 (\*)

**Allee**

Fettkreide, farbig. 50,2 × 65 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7147 (\*)

**Abendrot mit Mondsichel**

Fettkreide, farbig. 41,8 × 58,1 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7148

**Pont Neuf, Paris. 1989**

Fettkreide, farbig. 52,8 × 43,9 cm  
Unten rechts bezeichnet, datiert, monogr.:  
Pont Neuf Paris 23 VI 89 J. G.  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7149

**Südliche Stadt**

Fettkreide, farbig. 41,7 × 58,3 cm  
Unten rechts signiert: Jos. Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7150

**Paris: Jardin des Tuileries**

Fettkreide, farbig. 41,9 × 59,3 cm  
Unten links bezeichnet: Tuileries Park  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7151 (\*)

**Interieur**

Schwarze Tusche. 23,1 × 31 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7152 (\*)

**Soldat von hinten**

Bleistift. 32,9 × 25 cm  
RS.: dito  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7153 (\*)

**Unterkunft von Soldaten**

Schwarze Tusche. 32,5 × 24,7 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7154

**Liegender Soldat**

Schwarze Tusche. 24,7 × 32,7 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7155 (\*)

**Sitzender Soldat (Aktivdienst)**

Schwarze Tusche. 33,9 × 25,6 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7156 (\*)

**Männer am Tisch**

Farbstift. 28,5 × 40,2 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7157

**Hochaltar der katholischen Kirche Ramsen**

Aquarell. 50,9 × 37,9 cm  
Unten rechts signiert: Jos. Gnädinger (Studie  
zum Bild Inv. Nr. A 1875)  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7158 (\*)

**Studie zum Altar der katholischen Kirche****Ramsen (Kreuzigung)**

Bleistift / Aquarell. 64,8 × 49,9 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7159 (\*)

**Kreuzspinne im Netz. 1987**

Weisse Kreide / Bleistift auf blauem Papier.  
65,2 × 50 cm  
Unten rechts signiert und datiert:  
Jos. Gnädinger 87  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7160 (\*)

**Stilleben mit Kerzenständer**

Bleistift. 70,1 × 49,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7161 (\*)

**Wiesenschaukraut. 1998**

Gouache. 56 × 68,4 cm  
Unten rechts datiert, bezeichnet, monogr.: 1998  
Frühling – Wiesenschaukraut J. G.  
Oben links datiert, bezeichnet, monogr.:  
Wiesenschaukraut April 97 J. G.  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7162 (\*)

**Blumen. 1993**

Aquarell. 56,4 × 76,1 cm  
Unten rechts signiert, datiert: Jos. Gnädinger/  
1993  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7163 (\*)

**Stilleben mit Krügen und Früchten**

Gouache. 67,9 × 50,9 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7164

**Stilleben mit Birnen (40er-Jahre)**

Gouache. 25 × 33,7 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7165

**Gras / Ähren**

Farbstift. 65,2 × 50 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7166 (\*)

**Haselstrauch**

Bleistift. 76,2 × 58,4 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7167 (\*)

**Astgewirr**

Kohle. 64,7 × 49,8 cm  
RS.: dito  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7168 (\*)

**Tannen**

Bleistift. 56,3 × 42 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7169

**Gelbes Gebüsch**

Aquarell. 45,5 × 34,3 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7170 (\*)

**Baum**

Aquarell. 42,6 × 33,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7171 (\*)

**Insel Werd.** 1986

Aquarell. 37,9 × 50,9 cm  
Unten rechts bezeichnet, datiert, signiert: Insel  
Werd / 20. Mai 86 / Jos. Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7172 (\*)

**Wiese.** 1986

Aquarell und Bleistift. 40,7 × 58 cm  
Unten rechts signiert, datiert:  
Jos. Gnädinger / 1986  
Oben links signiert, datiert:  
Jos. Gnädinger / 1986  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7173 (\*)

**Agave (Sisal)**

Aquarell. 64,8 × 50 cm  
Unten rechts bezeichnet, signiert und datiert:  
J. Gnädinger / 69 Cissal  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7174 (\*)

**Fam.** 1969

Fettkreide, farbig. 41,8 × 59,4 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7175 (\*)

**Schmetterlinge**

Fettkreide, farbig. 41,3 × 57,2 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7176 (\*)

**Afrikaner**

Fettkreide, farbig. 64,8 × 41,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7177

**Afrikaner**

Schwarze Kreide. 64,7 × 49,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7178 (\*)

**Selbstbildnis.** 1957

Fettkreide, farbig. 59,2 × 41,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7179 (\*)

**Selbstbildnis.** 1948

Kreide. 42 × 29,6 cm  
Unten rechts signiert und datiert:  
Jos. Gnädinger 1948  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7180

**Selbstbildnis.** 1981

Kohle. 64,4 × 49,4 cm  
Unten links datiert: 1981,  
RS.: Landschaft (Aquarell)  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7181 (\*)

**Selbstbildnis nach dem Unfall.** 1943

Aquarell. 32,5 × 24,8 cm  
Unten rechts bezeichnet, monogr. und datiert:  
«Nach dem Unfall» / J. G. 1943 / Selbstbildnis  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 7182 (\*)

**Claudia und Julia Müller (\*1964 / \*1965)****Mysterien-Spiel.** 2001

Acryl auf Papier. 67 × 97 cm  
Erworben 2002, Galerie Peter Kilchmann, Zürich  
Inv. B 7185

**Otto Meyer-Amden (1885–1933)****Das Gastzimmer im Gut Schooren von****Hermann Huber in Kilchberg.** 1931

Mischtechnik. 20,9 × 29,5 cm  
Erworben 2002, Auktionshaus Sotheby's, Zürich  
Inv. B 7193

**Mathis Vass (\*1971)****Ohne Titel.** 2000

Mischtechnik. 20,9 × 29,5 cm  
RS.: signiert und datiert: Mathis Vass 11 – 2000  
Erworben 2002, Ankauf aus Atelier des Künstlers  
Inv. B 8032

**Ohne Titel.** 2000

Mischtechnik. 21 × 29,6 cm  
RS.: bezeichnet, signiert und datiert: Mathis Vass,  
Sanary, 12 – 2000  
Erworben 2002, Ankauf aus Atelier des Künstlers  
Inv. B 8033

**Ohne Titel.** 2000

Mischtechnik. 21 × 29,6 cm  
RS.: bezeichnet, signiert und datiert: Mathis Vass,  
Sanary, 12 – 2000  
Erworben 2002, Ankauf aus Atelier des Künstlers  
Inv. B 8034

**Ohne Titel.** 2001

Mischtechnik. 21 × 29,5 cm  
RS.: bezeichnet, signiert und datiert:  
Mathis Vass, S, 12 – 2001  
Erworben 2002, Ankauf aus Atelier des Künstlers  
Inv. B 8035

**Ohne Titel.** 2002

Mischtechnik. 21 × 29,6 cm  
RS.: bezeichnet, signiert und datiert: Mathis Vass,  
H\*, 1 – 2002 \*(Hegenheim)  
Erworben 2002, Ankauf aus Atelier des Künstlers  
Inv. B 8036

**Daniela Keiser (\*1963)****Donat / Lima / Ohio.** 2001

(17-teilige Serie, Ed: 1/3)  
C-Print. 30 × 41 cm  
Erworben 2002, Buchhandlung und Galerie  
Scalo, Zürich  
Inv. C 559 a – r

## **Josef Gnädinger (1919 – 2000)**

### **Hegau**

Radierung. Blatt: 24,7 × 34,6 cm, Platte/Bild:  
12,8 × 17,8 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5567 (\*)

### **Basel. 1947**

Radierung. Blatt: 21,3 × 30,6 cm, Platte/Bild:  
11,1 × 15,2 cm  
Unten rechts bezeichnet: Basel  
RS.: Oben rechts bezeichnet: «Basel von der  
Münsterterrasse / Nov. 1947 Kupferstich»  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5568 (\*)

### **Strasse in der Stadt (5. Mai 1944). 1944**

Radierung. Blatt: 24,7 × 34,7 cm, Platte/Bild:  
18,5 × 21 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5569 (\*)

### **Altstadt**

Radierung. Blatt: 24,6 × 28 cm, Platte/Bild:  
11,5 × 9,5 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5570

### **Winter**

Radierung. Blatt: 24,6 × 28 cm, Platte/Bild:  
15,5 × 17,5 cm  
Unten links bezeichnet und unten rechts signiert:  
Jos. Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5571 (\*)

### **Soldaten. 1945**

Radierung. Blatt: 21,5 × 15,4 cm, Platte/Bild:  
10 × 7,3 cm  
Unten rechts bezeichnet, signiert und datiert:  
Juni (?) 45. Jos. Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. BC 5572 (\*)

### **Christi Geburt bei den Soldaten. 1942**

Radierung. Blatt: 21,5 × 30,5 cm, Platte/Bild:  
12,3 × 17,3 cm  
Unten bezeichnet, datiert und monogr.: 42 J. G.  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5573

### **In der Stadt**

Radierung. Blatt: 25 × 35 cm, Platte/Bild:  
15,6 × 20 cm  
Unten links bezeichnet und rechts signiert:  
J. Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5574

### **Blasmusik von hinten**

Radierung. Blatt: 24,9 × 34,7 cm, Platte/Bild:  
9,2 × 10,9 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5575

### **Pferde 2/2**

Radierung. Blatt: 25 × 29,7 cm, Platte/Bild:  
9,3 × 13,6 cm  
Unten rechts signiert: Josef Gnädinger  
Unten links bezeichnet: 2/2  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. B 5576 (\*)

### **Im Zirkuszelt**

Radierung. Blatt: 26,2 × 36,2 cm, Platte/Bild:  
9,1 × 11,5 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5577

### **Tiere in der Manege**

Radierung. Blatt: 24,7 × 34,6 cm, Platte/Bild:  
11,3 × 15,3 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5578 (\*)

### **Zirkuswagen**

Radierung. Blatt: 18,1 × 26,2 cm, Platte/Bild:  
7,4 × 9,2 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5579 (\*)

### **Dorffest, Ramsen. 1955**

Radierung. Blatt: 20,9 × 30,4 cm, Platte/Bild:  
9,1 × 11,5 cm  
Unten links bezeichnet: Orig. Radierung  
Unten rechts signiert und datiert: Josef  
Gnädinger 1955  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5580 (\*)

### **Im Restaurant. 1945**

Radierung. Blatt: 36,4 × 26,1 cm, Platte/Bild:  
19,6 × 19 cm  
Unten rechts signiert: Josef Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5581

### **Gaststätte**

Radierung. Blatt: 17,6 × 26,4 cm, Platte/Bild:  
9,6 × 11,3 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5582 (\*)

### **In der Bahn, 3. Klasse**

Radierung. Blatt: 24,7 × 35 cm, Platte/Bild:  
8,3 × 11,4 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5583 (\*)

### **Strassenarbeiter**

Radierung. Blatt: 36,2 × 26,2 cm, Platte/Bild:  
11,4 × 11,1 cm  
Unten rechts signiert: Jos. Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5584

### **Leysin, Krankenzimmer. 1946**

Radierung. Blatt: 26,1 × 36,2 cm, Platte/Bild:  
14,5 × 19,5 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5585 (\*)

### **Allerheiligen. 1946 / 47**

Radierung. Blatt: 26,2 × 36,2 cm, Platte/Bild:  
9,9 × 15 cm  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5586

### **Selbst als afrikanische Maske**

Farbholzschnitt. Blatt: 41,3 × 30,5 cm  
Unten rechts signiert: Josef Gnädinger  
Erworben 2002, Stiftung Josef Gnädinger,  
Ramsen  
Inv. C 5587

### **Ramsen. 1996**

Mit 5 Holzschnitten von Josef Gnädinger,  
Gedichte von Jakob Brüttsch – Winzeler,  
Texte von Frank Nievergelt – Bohle, 2/5  
Erworben 2002, Frank Nievergelt, Zürich /  
Ramsen  
Inv. C 5588 (\*)

**Das Dorf**

Farbholzschnitt. Blatt: 52 × 39,7 cm  
Unten rechts signiert: Jos. Gnädinger, unten links  
bezeichnet  
Erworben 2002, Frank Nievergelt, Zürich/  
Ramsen  
Inv. C 5588 a (\*)

**Der Puppeleroo**

Farbholzschnitt. Blatt: 52,2 × 39,8 cm  
Unten rechts signiert und bezeichnet  
Erworben 2002, Frank Nievergelt, Zürich /  
Ramsen  
Inv. C 5588 b (\*)

**Der Wald**

Holzschnitt. Blatt: 52,2 × 39,8 cm  
Unten rechts signiert und bezeichnet  
Erworben 2002, Frank Nievergelt, Zürich /  
Ramsen  
Inv. C 5588 c (\*)

**Der Rosenegg**

Farbholzschnitt. Blatt: 52,2 × 39,7 cm  
Unten rechts signiert und bezeichnet  
Erworben 2002, Frank Nievergelt, Zürich/  
Ramsen  
Inv. C 5588 d (\*)

**Der Friedhof**

Holzschnitt. Blatt: 39,6 × 52,4 cm  
Unten rechts signiert und bezeichnet  
Erworben 2002, Frank Nievergelt, Zürich/  
Ramsen  
Inv. C 5588 e (\*)

**Hanspeter Hofmann (\*1960)**

**aktaion.** 2001  
4-teilige Lithographie (L-11-01)  
mit einem Gedicht von Markus Stegmann 5/12  
Erworben 2002, Galerie Tony Wüthrich, Basel  
Inv. C 5589

**aktaion.** 2001  
Lithographie. 69,8 × 49,9 cm  
RS.: Unten rechts bezeichnet, signiert und datiert:  
5/12 H. Hofmann 01  
Erworben 2002, Galerie Tony Wüthrich, Basel  
Inv. C 5589 a

**aktaion.** 2001  
Lithographie. 69,8 × 49,9 cm  
RS.: Unten rechts bezeichnet, signiert und datiert:  
5/12 H. Hofmann 01  
Erworben 2002, Galerie Tony Wüthrich, Basel  
Inv. C 5589 b

**aktaion.** 2001  
Lithographie. 69,8 × 49,9 cm  
RS.: Unten rechts bezeichnet, signiert und datiert:  
5/12 H. Hofmann 01  
Erworben 2002, Galerie Tony Wüthrich, Basel  
Inv. C 5589 c

**aktaion.** 2001  
Lithographie. 69,8 × 49,9 cm  
RS.: Unten rechts bezeichnet, signiert und datiert:  
5/12 H. Hofmann 01  
Erworben 2002, Galerie Tony Wüthrich, Basel  
Inv. C 5589 d

**Not Vital (\*1948)**

**Meine Schafe.** 2000  
Fotographie, C-Print, 5/5  
Erworben 2002, Ankauf aus Ausstellung «Not  
Vital», Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen  
Inv. C 5590 a

**Meine Schafe.** 2000  
Fotographie, C-Print, 5/5  
Erworben 2002, Ankauf aus Ausstellung «Not  
Vital», Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen  
Inv. C 5590 b

**Meine Schafe.** 2000  
Fotographie, C-Print, 5/5  
Erworben 2002, Ankauf aus Ausstellung «Not  
Vital», Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen  
Inv. C 5590 c

**Meine Schafe.** 2000  
Fotographie, C-Print, 5/5  
Erworben 2002, Ankauf aus Ausstellung «Not  
Vital», Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen  
Inv. C 5590 d

**Meine Schafe.** 2000  
Fotographie, C-Print, 5/5  
Erworben 2002, Ankauf aus Ausstellung «Not  
Vital», Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen  
Inv. C 5590 e

**Daniela Keiser (\*1963)**  
**Berberlöwe.** 2002  
Pictro Print, Auflage: 5 Ex.  
Erworben 2002, Ankauf aus Ausstellung «Die  
ewigen Jagdgründe», Museum zu Allerheiligen,  
Schaffhausen  
Inv. C 5610

**Johann Jakob Jezler (1796 – 1868)**

**Kännchen.** Um 1840  
Silber, getrieben, punziert, gegossen. H: 12,5 cm,  
L: 12 cm, G: 180 g  
Marke Johann Jakob Jezler, 14-Lot-Stempel für  
Exportsilber  
Erworben 2002, Martin Kiener Antiquitäten,  
8001 Zürich  
Inv. 51751

**Johann Heinrich Hurter (1734 – 1799)**  
**Miniaturporträt von Lady Mary Nesbitt.**

1783  
Emailmalerei, Rahmen aus vergoldetem Silber,  
umfasst von einer mit Diamanten  
besetzten Silberbordüre mit Bekrönung.  
Oval, ohne Rahmen H: 5,7 cm, B: 4,8 cm;  
mit Rahmen H: 9,0 cm, B: 6,4 cm  
Signatur: «I. H. Hurter. Fecit / Londini. / 1783»  
Erworben 2002, Auktionshaus Christie's, London  
Inv. 51762

**Johann Heinrich II. Hurter ? (1702 – 1776)**

**Dose.** 2. Viertel 18. Jahrhundert  
Silber, getrieben, graviert. H: 7 cm, L: 14,5 cm,  
B: 10 cm, G: 220 g  
Marke Johann Heinrich II Hurter ? (Meister 1728)  
Erworben 2002, Fritz Payer Kunsthandel,  
8001 Zürich  
Inv. 51769

**Unbekannt.** 1580

**Bildteppich mit biblischer Szene:**  
**Die Königin von Saba mit ihrem Gefolge vor**  
**König Salomo.**  
Wollstickerei. H: 107 cm, B: 186 cm  
Wappen der Familien Hagenbach und Stokar  
sowie Inschrift:  
«Madlaen Hagenbach geborne Stockerin»  
Erworben 2002, Auktionshaus Christie's, London  
Inv. 51838

**Div. Stempelschneider und Münzmeister**

**14 Münzen.** 10.–13. Jh.  
Erworben 2002, Kricheldorf, Freiburg/Auktion 47  
(über G. Brosi)  
Inv. 11022–11035

**8 Münzen.** 16.–17. Jh.  
Erworben 2002, Leu, Zürich/Auktion 48  
Slg. Schulthess (über G. Brosi)  
Inv. 11047–11048

**42 Münzen.** 17. Jh.

Erworben 2002, Hess/Divo, Zürich/Auktion  
Hess/Divo 293 (über G. Brosi)  
Inv. 11049–11050

**1 Münze.** 13. Jh.

Erworben 2002, Leu, Zürich/Auktion 84  
Slg. Schulthess (über D. Saar)  
Inv. 11051

**Johannes von Müller**

**Der Geschichten Schweizerischer**

**Eidgenossenschaft (4 Bände):**

Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich.  
1786–1795

Mit einer im Vorsatz des ersten Bandes  
eingefügten handschriftlichen Widmung des  
Verfassers an seine Mutter

Erworben 2002 (Stadtbibliothek), Antiquariat  
Dr. Thomas Franz Schneider, Basel  
Inv. D–95/02 (\*)

**Georg Forster**

**Brief an Johannes von Müller, Kassel,**

**«Sonntags Morgens». 1732 ?**

Erworben 2002 (Stadtbibliothek), J. A. Stargardt,  
Berlin  
Inv. D–94/02 (\*)

**Guido Görres**

**Der hürnen Siegfried und sein Kampf mit  
dem Drachen.**

Eine altdeutsche Sage, Schaffhausen: Verlag der  
Hurter'schen Buchhandlung 1843

Beilage: Zur Erinnerung an Guido Görres.  
München, 1852

Erworben 2002 (Stadtbibliothek), Buch- und  
Kunstantiquariat E. + R. Kistner, Nürnberg  
Inv. D–96/02 (\*)

**Johann Peter Hebel**

**Zwölf Alemannische Gedichte, mit 10**

**Federzeichnungen von Hans Bendel,**

**Winterthur**

Steiner'sche Buchhandlung 1849

Erworben 2002 (Stadtbibliothek), Eos,  
Buchantiquariat Benz, Zürich  
Inv. D–100/02 (\*)

**Leonhard Euler**

**Brief an Christoph Jezler, Berlin. 4. Mai 1765**

Erworben 2002 (Stadtbibliothek), Moirandat  
Company AG, Basel  
Inv. D–106/02

## Alphabetisches Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler

Seiten	36–38	<b>Calame, Alexandre</b>
	42–48	<b>Dietrich, Adolf</b>
	120–123	<b>Euler, Leonhard</b>
	52–74	<b>Gnädinger, Josef</b>
	79–82	<b>Hofmann, Hanspeter</b>
	107–109	<b>Hurter, Johann Heinrich</b>
	105–106	<b>Hurter, Johann Heinrich II ?</b>
	110–113	<b>Jezler, Johann Jakob</b>
	49–51	<b>Meyer-Amden, Otto</b>
	83–85	<b>Müller, Claudia und Julia</b>
	86–94	<b>Keiser, Daniela</b>
	100–104	<b>Unbekannt (16. Jh.)</b>
	39–41	<b>Vallotton, Félix</b>
	95–98	<b>Vass, Mathis</b>
	75–78	<b>Vital, Not</b>

## Abbildungsnachweis

Basel, Mathis Vass: Kat. 12.6

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz: Kat. 3.3

Ermatingen, Dr. Gérard Seiterle: S. 12, Abb.1; S. 22, Abb. 1

London, The Wallace Collection: Kat. 15.4

Schaffhausen, Jürg Fausch: S. 12–23, 25–27, 29; Kat. 1, 1.2, 2, 3, 4, 5, 6.3–6.4, 6.10, 6.11–6.23, 6.29, 6.38, 7.1–7.5, 8.1–8.6, 9, 10.1–10.17, 11, 11.1–3, 12.1–12.5, 13, 13.1–13.3, 14, 14.1–14.2, 15.1–15.3, 16, 16.1–16.3, 16.5

Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen: Kat. 16.4

Schaffhausen, Staatsarchiv: Kat. 13.4

Schaffhausen, Rolf Wessendorf: Kat. 1.1, 1.3, 2.1, 3.1, 3.4–3.5, 4.1, 6.1–6.2, 6.5–6.9, 6.24–6.27, 6.30–6.37, 6.39–6.47

St. Gallen, Donato Caspari: Kat. 9.1

Winterthur, Kunstmuseum Winterthur: Kat. 3.2

Zürich, Leu Numismatik: S. 115 / 117, Kat. 18.1–18.3

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum: Kat. 14.3

