



STURZENEGGER
STIFTUNG

Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Jahresbericht | Erwerbungen 2007

Herausgegeben von der Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen
Koordination und Redaktion: Dr. Hortensia von Roda
Lektorat: Hortensia von Roda, Ruth Kühn und Rolf Jordi
Gestaltung und Satz: Zimmermann Gisin Grafik, Basel
Fotos: siehe Abbildungsnachweis auf S. 192
Lithos, Druck und Ausrüstung: Vögeli Druckzentrum AG, Langnau
Schriften: Frutiger und Utopia
Papier: Magno matt satin 135gm²
Auflage: 500 Exemplare

© Copyright 2008 by Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen
Alle Rechte sind vorbehalten

ISSN 1660-5772

Umschlag, Bildausschnitte (v.l.n.r.):
Bossierer-Werkstatt Stüdlin, Gebäckmodel, 17./18. Jh. (S. 164)
Johannes (Johann) Robert Schürch, Selbstbildnis im Atelier, 1930 (S. 80)
Filib Schürmann, ein girafogel, 2005 (S. 148)
huber.huber, Maikäfer und Vogel, 2007 (S. 138)

Inhalt

Seite	9	Bericht des Präsidenten
	11	Bericht der Geschäftsführung
	14	Projekte 2007
	14	Bibliothek
	14	Neugestaltung der Stadtgeschichte – Projekt «Schaffhausen im Fluss»
	23	Numismatische Sammlung
	23	Betrieb & Technik
	26	Monografie und Ausstellung Hans Sturzenegger
	32	Lorenz Spengler
	32	Unterstützte Projekte im Zusammenhang mit der Stadtbibliothek
	32	Glasmalerei in Schaffhausen 1500–1800 (Corpus Vitrearum)
	33	Ausstellungen 2007
	33	Ausleihen 2007
	34	Restaurierungen
	34	Unterstützung von Publikationen im Zusammenhang mit dem Museum zu Allerheiligen
	34	Vergabungen, Mitgliedschaften
	34	«Mandarinlifest»
	37	Personelles
	38	Bericht über die Finanzen
	41	Erwerbungen der Kunstabteilung: Gemälde, Grafik
	42	1 Johann Ulrich Schnetzler (1704–1763). Porträts Hans Conrad Spengler und Verena Spengler-Metzger mit Sohn. Um 1755
	48	2 Unbekannt (19. Jahrhundert). Rheinfall. Nach 1857
	50	3 Albert Welti (1862–1912). Skizze für «Deutsche Landschaft» (Isarlandschaft). Um 1900 Skizze für «Geizteufel» (Geizhals). 1900/1902
	58	4 Niklaus Stoecklin (1896–1982). Stilleben mit Lilien in blauer Vase. 1926
	62	5 Monogrammist F. K. (Bleulerschule, 19. Jahrhundert). Rheinfall im Mondschein. Um 1803

Seite	65	6 Bernhard Freuler (1796–1858). Blick von Westen auf Schaffhausen. Um 1832 (?)
	68	7 Johann Martin Morat (1805–1867). Thayngen. Um 1830/40
	70	8 Johann Jakob Nohl (1881–1952). Skizzenbuch. 30. April – 31. August 1898
	77	9 Otto Meyer-Amden (1895–1933). Der Weihnachtsbaum im Waisenhaus in Bern
	80	10 Johannes (Johann) Robert Schürch (1895–1941). Selbstbildnis im Atelier. 1930
	83	11 Leiko Ikemura (*1951). «Landscape» (2 Gemälde). 2007
	86	12 Silvia Bächli (*1956). Ohne Titel, Nr. 22. 2007
	89	13 Alain Huck (*1957). Saisie deux. 2007
	91	14 Daniele Bünzli (*1957). Ohne Titel (8 Zeichnungen). 2005 und 2006
	96	15 Markus Schwander (*1960). Ohne Titel (5 Farbradierungen). 2006
	100	16 Hanspeter Hofmann (*1960). Ohne Titel (10 Zeichnungen und 2 druckgrafische Werke). 1994, 1997–2000, 2005
	107	17 Velimir Ilisevic (*1965). «Traumbild – Frau im Baum» (Gemälde). 2003 «Rabenhaus I», «Stolz», «Im Schneetreiben» (10 Zeichnungen). 2005–2007
	115	18 Pavel Pepperstein (*1966). Ohne Titel (aus Brehms Tierleben). 2007
	119	19 Kathrin Kunz (*1969). Bauwerke, Gärten in Paris (9 Zeichnungen). 2007
	125	20 Erika Maack (*1969). Nebelwolken V. 2006
	128	21 Seher Shah (*1975). «Cube» (2 Zeichnungen). 2007
	132	22 huber.huber (*1975). Diverse Titel (12 Zeichnungen und Collagen). 2006 und 2007
	140	23 Filib Schürmann (*1976). Diverse Titel (18 Zeichnungen). 2005–2007
	150	24 Indra (*1977). Diverse Titel (5 Zeichnungen). 2007

Seite	155	Erwerbungen der Historischen Abteilung: Kunsthandwerk, Spielkarten, Numismatik
	156	25 Hans Caspar II. Ott (1666–1734). Schlangenhautbecher. Um 1730
	159	26 Robert Mussard (1713–1777). Dame in blauem Kleid. 18. Jahrhundert
	162	27 Stüdlin (Werkstatt, 18. Jahrhundert). 6 Tonmodel. 18. Jahrhundert
	166	28 Johannes Huber (1770–1829). Pendule. 1800–1829
	169	29 Unbekannter Fotograf (19. Jahrhundert). Die Familie Jezler. Um 1850
	172	30 Johann Georg Gassmann (1766–1825?). Schatulle mit zwei Kartenspielen (Genfer Portrait). Nach 1800
	177	31 Der Münzankauf der Sturzenegger-Stiftung 2007
	184	Gesamtliste der Erwerbungen der Sturzenegger-Stiftung 2007
	191	Alphabetisches Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler
	192	Abbildungsnachweis

Bericht des Präsidenten

Neugestaltung der Stadtgeschichte in der Historischen Abteilung des Museums zu Allerheiligen: Das komplizierte und eher atypische Gefüge und Wechselspiel zwischen Hochbauamt der Stadt Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen mit Direktion, Kurator der Historischen Abteilung (lic.phil. Daniel Grütter), wissenschaftlichem Leiter des Projekts «Schaffhausen im Fluss» (lic.phil. Mark Wüst) und dem Bauleiter des Museums (Peter Im Obersteg), der Basler Gestaltungsfirma element GmbH und der Sturzenegger-Stiftung musste auf Veranlassung des Stiftungsrates in einen Generalplaner-Vertrag eingebunden werden, in welchem Verantwortung und Kompetenzen, Kostenkontrolle und Fristen etc. eindeutig formuliert sind. Dieses Ziel wurde mit Hilfe eines auf Baurecht spezialisierten Anwalts erreicht.

Der Stiftungsrat ist über die bisher weitgehend reibungslose Zusammenarbeit erfreut und ist gespannt, wie die erste «Lieferung» der Neugestaltung der Stadtgeschichte Ende Mai von der Bevölkerung, von Jugend und Schulen aufgenommen werden wird. Schon die Stifter selbst hatten sich eine Sensibilisierung der Besucher durch eine spannende, ja provozierende Präsentation unserer Geschichte erhofft. Dass der erste Rundgang nicht etwa chronologisch mit dem Frühmittelalter beginnt, sondern mit dem Zeitalter der Industrialisierung samt den Nöten der Arbeiter und der Bombardierung vom 1. April 1944, sollte den Einstieg für jedermann erleichtern: Geschichte als Zeitgeschichte! Wir hoffen auf viele Aha-Erlebnisse, auf Staunen, auf Fragen und auf einen eigentlichen Dialog zwischen den Besuchern und der Ausstellung.

Der Stiftungsrat dankt den Autoren der monumentalen, im NZZ Libro Verlag erschienenen Monografie über den Maler Hans Sturzenegger, Dr. Hortensia von Roda und Dr. Hans Ulrich Wipf, herzlichst für ihr Engagement, ihre Kompetenz und ihre Sorgfalt. Mit den nun völlig neu gestalteten Sonderausstellungsräumen im Parterre können erstmals auch Behinderte erleichtert Zugang zu den Ausstellungen des Museums zu Allerheiligen gewinnen. Die Basler Gestaltungsfirma Anex & Roth hat mit der Ausstellung Hans Sturzenegger neue

Massstäbe für ein Gesamtkunstwerk geschaffen, das hohen Ansprüchen gerecht wird. Auch dafür herzlichen Dank!

Frau Dr. von Roda feiert 2008 ihr 20-jähriges Arbeitsjubiläum als Geschäftsführerin der Sturzenegger-Stiftung und Kuratorin der Grafischen Sammlung des Museums zu Allerheiligen. Sie hat in dieser Zeit mit drei Direktoren zusammengearbeitet und ist glücklich, dass unter dem neuen Direktor, Dr. Roger Fayet, die Optimierung der Talente der nunmehrigen Kuratoren-Crew gelungen erscheint. Sie darf ohne Übertreibung als «der gute Geist des Hauses» bezeichnet werden, als welcher sie mit ihrem Bündner Dialekt, ihrer Bündner Hartnäckigkeit, ihrer hohen beruflichen Kompetenz, ihrer Fähigkeit, in schwierigen Situationen ausgleichend zu wirken und die Proportionen wieder herzustellen, mit ihrem Charme und ihrem Humor dem Hause mit Auszeichnung gedient hat. Sie ist nun wohl die am längsten leitende Mitarbeiterin im Museum zu Allerheiligen, ist aber mit ihrer Energie und Begeisterungsfähigkeit unvermindert jung und verbreitet federnden Schrittes überall Optimismus, Freude und Zuversicht, nicht nur am von der Stiftung ausgerichteten «Mandarinlifest» für das Personal während der Adventszeit!

Anlässlich der Jahresversammlung der Stiftung im Juni 2008 wird sich Gelegenheit bieten, ihr Wirken eingehender zu würdigen!

Ich selbst habe das Präsidium 1994 von Dr. Bernhard Peyer (damals 84-jährig) übernommen und trete im Juni 2008 70-jährig altershalber zurück. Das laufende Projekt «Schaffhausen im Fluss» werde ich allerdings noch bis zum Abschluss begleiten. An der bereits genannten Jahresversammlung der Stiftung werde ich Gelegenheit haben, auf eine wunderbare, hoch spannende, an Herausforderungen und freudigen Momenten, aber auch an Kämpfen und Überraschungen reiche Zeit Rückschau zu halten.

Schon heute möchte ich allen, welche mir während meiner Präsidialzeit mit Rat und Tat, mit Wohlwollen und konstruktiver Kritik zur Seite standen, herzlich danken, vorab der Geschäftsführerin Dr. Hortensia von

Roda, dem neuen Direktor des Museums zu Allerheiligen, Dr. Roger Fayet, dem Museumsreferenten der Stadt, Stadtrat Thomas Feurer und den Stiftungsräten Banquier lic.iur. Niklaus C. Baumann in Basel und lic.iur. Corinna Bohrer-Peyer in Schaffhausen. Nicht zu vergessen die gute Zusammenarbeit mit der früheren Konservatorin Dr. Tina Grütter (Kunstabteilung), dem Kurator lic. phil. Peter Bretscher (Historische Abteilung) und den heutigen Kuratoren derselben Abteilungen, Dr. Markus Stegmann und lic.phil. Daniel Grütter.

Ich freue mich, das Präsidium meiner ältesten Tochter, Rechtsanwältin Corinna Bohrer-Peyer, geb. 1968, übergeben zu können, welche 1996/97 in New York bei Christies ein Jahr Kunstgeschichte studiert hat. Sie hat in den letzten Jahren seit ihrem Einsitz in den Stiftungsrat der Sturzenegger-Stiftung und der Peyerschen Tobias Stimmer-Stiftung echtes Interesse, Engagement und Hartnäckigkeit gezeigt, wenn es darum ging, Problemen auf den Grund zu gehen und Lösungen zu finden. Museum, Stadt, die übrigen Stiftungsräte und ich selbst sind überzeugt, eine gute Wahl zu treffen, und wünschen ihr einen reibungslosen Start und ebensoviel Freude und Befriedigung, wie sie mir vergönnt waren.

Museum und Stadt wünsche ich weiterhin Glück mit dem Museum zu Allerheiligen. Auch als Protestant kann man, ohne zu erröten, den Segen aller Heiligen für unsere, den modernen Zeiten angepasste Institution, erbitten. Sie soll für Besucher jeglichen Alters eine Quelle des Staunens, der Anregung und der inneren Bereicherung sein.

Dr. Hans Konrad Peyer

Präsident der Sturzenegger-Stiftung

Bericht der Geschäftsführung

Die Aktivitäten der Stiftung konzentrierten sich 2007 auf vier Hauptaufgaben: auf die Herausgabe der Monografie Hans Sturzenegger und die sie begleitende Retrospektive, auf die Ankäufe für die Sammlungen des Museums zu Allerheiligen, auf die Neugestaltung der Räume für Sonderausstellungen im Erdgeschoss und auf die Fortsetzung der Vorbereitungsarbeiten zur Erneuerung der Stadtgeschichte «Schaffhausen im Fluss».

Projekte

Als wichtiges und langjähriges Projekt der Sturzenegger-Stiftung fand die Monografie über Leben und Werk des weit über Schaffhausen hinaus bekannten Künstlers Hans Sturzenegger (1875–1943) ihren Abschluss. Parallel dazu wurde auch die retrospektive Ausstellung vorbereitet und mit einer erfolgreichen Vernissage eröffnet. Diese fand als erste in den neu gestalteten Räumen für Sonderausstellungen im Erdgeschoss des Museums statt, was ein besonders glückliches Zusammentreffen darstellte. Mit diesem Ereignis konnte dem zurückhaltenden Maler, der zu Lebzeiten in seiner Heimatstadt Schaffhausen kaum ausstellte, die gebührende Reverenz erwiesen und ein seit langem bestehendes Desiderat eingelöst werden.

Bereits ein Jahr nach dem Tod des Malers, 1944, war eine grosse Gedächtnisausstellung geplant. Sie fiel jedoch in ein für die Stadt Schaffhausen schicksalhaftes Jahr. Die Bombardierung, die auch das Museum zu Allerheiligen empfindlich traf, verunmöglichte damals diese Würdigung.

Die Neugestaltung der Stadtgeschichte «Schaffhausen im Fluss» war 2007 das aufwändigste und zeitintensivste Projekt. Die Eröffnung der ersten von drei Etappen ist Ende Mai 2008 vorgesehen. Das seit mehreren Jahren laufende Grossprojekt wird in drei Rundgängen 1000 Jahre Geschichte Schaffhausens zeitgemäss darstellen und illustrieren. Nach der positiven städtischen Abstimmung wurden 2007 in erster Linie zahlreiche Räume baulich umfassend saniert, insbesondere der zentrale

kleine Saal (bisher Schaffhauser Kostüme) als zukünftige Drehscheibe und Angelpunkt für die drei geplanten Rundgänge. Parallel dazu liefen Detailplanung und Auftragserteilung für Elektroinstallationen und Ausstellungseinrichtungen wie Einbauten und Vitrinen.

Wie bisher konnten zwei für Schaffhausen, das Museum und die Stadtbibliothek wichtige Projekte auf die Mittel der Stiftung zählen: die unter der Leitung des Zentrums für Glasmalerei in Romont und des Corpus Vitrearum stehende Erarbeitung und Publikation über die bedeutende Schaffhauser Glasmalerei des Mittelalters und der frühen Neuzeit sowie Edition und Kommentierung des Briefwechsels (aufbewahrt in der Stadtbibliothek) der Brüder Johannes von Müller und Johann Georg Müller, welche im Ostflügel des Klosters aufgewachsen waren.

Ankäufe

Obwohl die genannten Projekte einen grossen Teil der finanziellen Mittel der Stiftung beanspruchten, wurden dennoch beachtliche Ankäufe für die Sammlungen des Museums getätigt. Es handelt sich um Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafik für die Kunstabteilung sowie Objekte für die Historische Abteilung, die im zweiten Teil des Jahresberichtes ausführlich vorgestellt werden.

Vom Schaffhauser Maler Johann Ulrich Schnetzler wurden zwei Gemälde erworben. Sie stellen Johann Conrad Spengler und seine Frau Verena mit dem gemeinsamen Sohn dar. Erneut fand ein Stillleben von Niklaus Stoecklin Eingang in die Sammlung, so dass nun bereits eine schöne Vierergruppe dieses Malers existiert. Mit zwei kleinen original gerahmten Ölskizzen von Albert Welti, Entwürfe zu zwei bedeutenden Bildern («Deutsche Landschaft» und «Geizteufel»), hat der grosse Welti-Bestand der Kunstsammlung eine wichtige Ergänzung erfahren. Wiederum wurde eine grössere Anzahl von Zeichnungen, Aquarellen und druckgrafischen Werken erworben: grossformatige Arbeiten von Silvia Bächli, Alain Huck, Erika Maack und Pavel Pepperstein, Werkgruppen von Markus und Reto

Huber, Velimir Ilisevic, Indra, Kathrin Kunz und Filib Schürmann sowie schöne Einzelblätter von Otto Meyer-Amden und Johannes Robert Schürch. Die Historische Abteilung erwarb einen Schlangenhautbecher, einige Gebäckmodel, eine Porträtminiatur, eine Pendule des Schaffhauser Uhrenmachers Johann Huber, Münzen und Spielkarten.

Dank

Mein ausserordentlicher Dank gilt Dr. Hans Ulrich Wipf, meinem Mitautor in Sachen Publikation, sowie seiner Mithilfe bei der Verwirklichung der Ausstellung. Isabelle Köppli, die nicht nur als Lektorin wirkte, sondern sich in hohem Masse um die Ausstellung verdient machte (das Erarbeiten von Tafel- und Hörtexten sowie zahlreichen weiteren Initiativen, die erheblich zum Gelingen der Retrospektive beitrugen). Meine Assistentin, Ruth Kühn, hat sich klug, umsichtig und geduldig für alle Belange eingesetzt.

Nicht zu vergessen bleibt das engagierte und ideenreiche Team Anex & Roth, visuelle Gestaltung Basel (Jacqueline Anex und Magnus Roth). Dank der einführenden Gestaltung wurde auf subtile Weise Leben und Werk des Künstlers in allen seinen Facetten beleuchtet, was der Ausstellung grossen Erfolg bescherte.

Als Folge der im Zuge der Neueinrichtung der Stadtgeschichte notwendigen Sanierung der Bauhülle, war 2007 auch für die Stiftung geprägt durch die erheblichen Eingriffe in die Bausubstanz des in die Jahre gekommenen Museums. Trotz dieser für alle Beteiligten des Hauses erschwerten Bedingungen wurde ein anspruchsvolles Ausstellungsprogramm realisiert, das zu grossen Teilen von der Stiftung mitgetragen wurde.

Allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Museums zu Allerheiligen sei hier ganz herzlich gedankt. Erneut bewährte sich das gute Zusammenspiel der einzelnen Kuratorinnen und Kuratoren (Dr. Markus Stegmann, lic.phil. Werner Rutishauser, Dr. Urs Weibel, Kurt Wyprächtiger, Max Ruh) sowie deren Assistenzen. Allen Abteilungen zu Diensten waren die vier Damen Ariane Dannacher-Brand (Registarin und Collection

Management), Ruth Singer (Öffentlichkeitsarbeit), Denise Vosseler (Bibliothek) und Nese Sarilgan (Buchhaltung).

Nicht nur die hauseigene Crew war überaus gefordert und beansprucht, sondern auch die seit Jahren für die Belange der Stiftung zu Gunsten des Museums beziehungsweise der Stadtbibliothek tätigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Das sind in bewährter und zuverlässiger Weise Christina Tissi (Montierung der Grafischen Blätter), Martin Strebel (Restaurator der Grafischen Sammlung), Dr. René Specht (Leiter der Stadtbibliothek), André Weibel (Edition Briefwechsel der Brüder Johannes von Müller und Johann Georg Müller), Bruno Margreth, Susanna Gisin, Rudolf Zimmermann und Erwin Gloor (Grafiker) sowie Vögeli Druckzentrum AG, Langnau. Eine besondere Erwähnung verdient einmal mehr der Fotograf Jürg Fausch. Er musste wiederum für mehrere Projekte gleichzeitig arbeiten: für die aufwändige Bebilderung der Monografie Hans Sturzenegger, für den Jahresbericht der Stiftung und für die Neueinrichtung der Historischen Abteilung. Den verschiedenen Damen und Herren diene er mit bewundernswerter Geduld und Gelassenheit.

Hinzu kamen 2007 auch zahlreiche Firmen mit ihren Angestellten, die an der Grossbaustelle Sanierung Museum zu Allerheiligen und Neueinrichtung Schaffhausen im Fluss beteiligt waren. Das bewährte Team lic.phil. Daniel Grütter (Kurator der Historischen Abteilung, verantwortlicher Projektleiter) und lic.phil. Mark Wüst (wissenschaftlicher Mitarbeiter und zuständig für die inhaltliche Neukonzeption) hat erneut mit grossem Einsatz im Dienst der Sache gewirkt. Ihnen zu Seite standen der technische Dienst mit Hansjörg Bollinger, Erich Keiser, Ernst Friedrich Walter unter der Leitung von Peter Im Obersteg. Dieser hatte einen hohen Einsatz zu leisten, unermüdlich und mit bewundernswerter Flexibilität.

Ebenfalls gefordert waren der Restaurator Martin Ledergerber und Ulrich Looser (Assistent der Historischen Abteilung). Sie alle haben mit grossem Einsatz ein weiteres Jahr hervorragend bewältigt.

Einmal mehr ist es dem Direktor, Dr. Roger Fayet, gelungen, durch seine subtile, kluge und liebenswürdige Art, auch in schwierigen Momenten, die Geschicke des Hauses in festen Händen zu halten und sein Team zu motivieren.

Wie üblich am Schluss bedanke ich mich aufs herzlichste beim Präsidenten der Sturzenegger-Stiftung, Dr. Hans Konrad Peyer, der auch in seinem letzten Präsidialjahr unermüdlich, engagiert, klug, temperamentvoll und mit liebenswürdigem Humor, die Geschicke der Stiftung geleitet und geprägt hat. Dies mit der wertvollen Unterstützung der übrigen Stiftungsrätinnen bzw. Stiftungsräten, lic.iur. Corinna Bohrer-Peyer und lic.iur. Niklaus C. Baumann sowie der engagierten Mitarbeit von lic.iur. Barbara A. Baumgartner.

Damit kann die Sturzenegger-Stiftung auf ein weiteres erfolgreiches Jahr zurückblicken. Was als grosszügiges Vermächtnis des Stifterpaares Dr. Hans und Claire Sturzenegger-Jeanfavre vor nunmehr 20 Jahren begonnen hat, ist für das Museum und die Stadt Schaffhausen zu einer wichtigen, partnerschaftlichen und segensreichen Institution geworden.

Dr. Hortensia von Roda

Kuratorin und Geschäftsführerin

Bibliothek

Der gesamte Bestand im Literaturmodul von Museum-Plus erhöhte sich im Jahr 2007 um 1'173 Titel auf 19'118 Eintragungen, darunter Bücher und Ausstellungskataloge, einzelne thematische Zeitschriftenhefte, Beiträge aus Zeitschriften und Zeitungen sowie einzelne Auktionskataloge, die bedeutende (Privat-)Sammlungen oder Ankäufe des Museums dokumentieren.

Der Gesamtbestand an Zeitschriftentiteln und Auktionskatalogen wuchs um 16 Titel:

- Acta ornithoecologica
- Archaeologia musicalis
- DMK Jahrbuch des Departements Medien & Kunst, hgkz
- Archäologie im Kanton Bern
- Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie
- Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie
- Friedrichshafener Jahrbuch für Geschichte und Kultur
- Kolloquien zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie
- Materialien zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie
- Neues Museum : die österreichische Museumszeitschrift
- Schaffhauser Heimatbuch
- Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins «Schau-ins-Land»
- Bassenge Kunst- und Buchauktionen
- Bonhams Auctions
- Cahn Auktionen
- Kurpfälzische Münzhandlung Auktion
- Auktionshaus Tietjen Auktion

Insgesamt erhielt die Bibliothek 451 Neueingänge, davon waren 52 Neuerwerbungen durch das Museum, weitere 399 Titel stammen von Tauschpartnern oder kamen durch Geschenke ins Haus. Zusätzlich wurden 270 Zeitungs- und Zeitschriftenartikel katalogisiert und in die Pressedokumentation aufgenommen; in 5

einzelnen katalogisierten Auktionskatalogen werden Käufe des Museums und der Stiftung nachgewiesen. Dank eines Sondereinsatzes einer Bibliotheks-Assistentin konnten ausserdem 431 Bände des alten Bestandes der Ebnöther-Bibliothek neu in den Katalog aufgenommen werden.

Denise Vosseler

Neugestaltung der Stadtgeschichte – Projekt «Schaffhausen im Fluss»

Gebäudesanierung

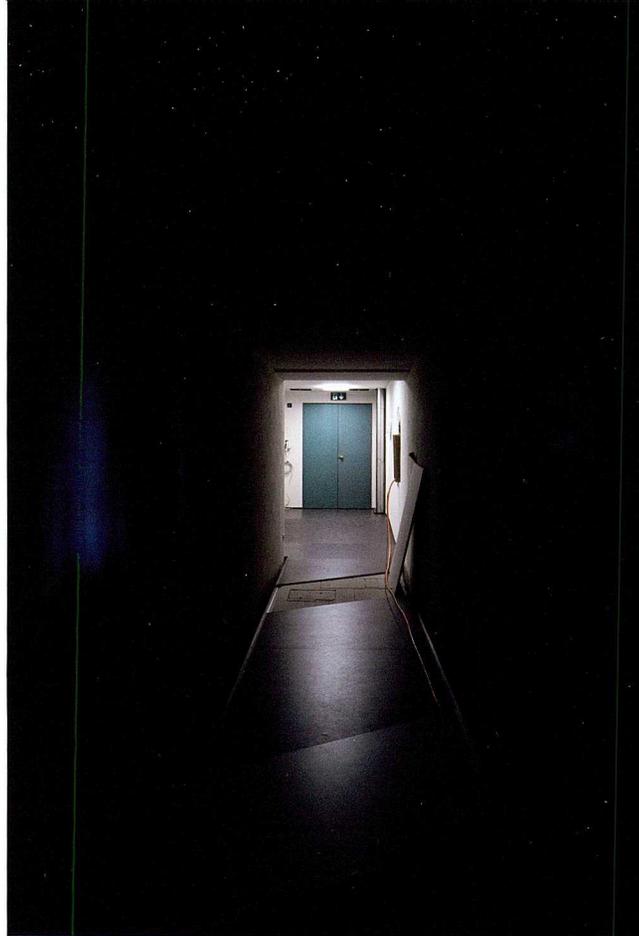
Nachdem das städtische Hochbauamt im Herbst 2006 mit der baulichen und infrastrukturellen Sanierung des Museums begonnen hatte, stand das Jahr 2007 für die Projektleitung ganz im Zeichen der baulich-technischen Begleitung dieser Sanierungsarbeiten (Abb. 1–2). Die Zusammenarbeit mit dem Hochbauamt verlief äusserst konstruktiv. Die komplexen Planungs- und Ausführungsarbeiten stellten an alle Beteiligten hohe Anforderungen in Bezug auf Kommunikation und Koordination. Die vom Projektleiter lic.phil. Daniel Grütter zur Vermeidung von Informationspannen gewünschte stärkere Einbindung in die Planungsgruppe «Sanierung» des Hochbauamtes ist Ende 2007 erfolgt.

Die Übergabe der sanierten Räume des Rundgangs 3 an element GmbH konnte mit zweimonatiger Verspätung am 27.9.2007 erfolgen (Abb. 3). Die vom städtischen Hochbauamt unter Leitung des Stadtbaumeisters Ulrich Witzig erbrachten bauseitigen Vorleistungen für die Umsetzung des Projekts «Schaffhausen im Fluss» schufen Raumhüllen, die in technischer, baulicher und gestalterischer Hinsicht optimal zur Aufnahme der Ausstellungsarchitektur vorbereitet waren.

Vitrinenplanung

Im Juli konnte nach sorgfältiger Vorbereitungsphase die Ausschreibung der Vitrinenarbeiten erfolgen. Es wurden folgende fünf Firmen zur Offertenstellung eingeladen:

Abb. 1
Licht am Ende des Tunnels ...



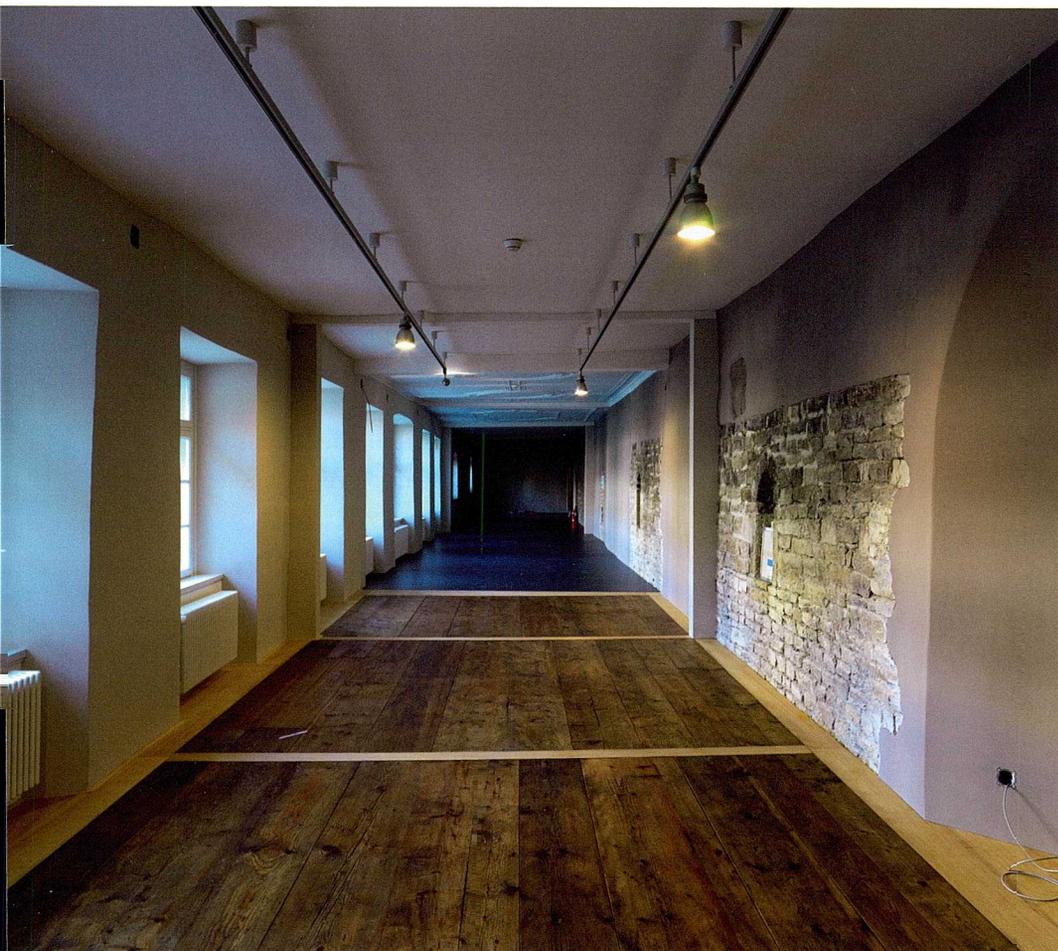
1

Abb. 2
Die neue Steigzone für die Gebäudetechnik vor dem spätmittelalterlichen Refektorium



2

Abb. 3
Die sanierten Räume im 1. Obergeschoss des Osttraktes im September 2007



3

- Reier AG, D-02991 Lauda BRD
- Glaeser AG, CH-5405 Baden AG
- Glas + Spiegel Schulz, GSK, D-24113 Kiel BRD
- Rothstein AG, D-51643 Gummersbach BRD
- Böhm AG, CH-8214 Tägerwilen/Stuttgart CH/BRD

Die Ausschreibungsunterlagen wurden den Unternehmen persönlich am 18. respektive 19. Juli während einer je halbtägigen Arbeitssitzung in den Räumlichkeiten des Gestaltungsbüros element GmbH in Basel übergeben. Einzig die Firma GSK Kiel erhielt ihre Unterlagen am 17. Juli direkt an ihrem Firmensitz ausgehändigt. Die Projektleitung konnte den Arbeitsbesuch in Kiel gleichzeitig zu einer informativen Firmenbesichtigung nutzen. Als letzter Eingabetermin für die Offerten wurde der 6. August festgesetzt.

Die gründliche Prüfung der eingegangenen Angebote liess die beiden Firmen Böhm AG und Rothstein AG als beste Kandidaten hervorgehen. Die Projektleitung entschloss sich nun den beiden Unternehmen am 23. respektive 24. August einen Besuch abzustatten, um offene Fragen zu klären und einen Eindruck von deren Produktionsstätten zu erhalten. Nach Abwägung aller Aspekte erteilte die Stiftung auf Antrag der Projektleitung am 5. September der Firma Rothstein AG den Auftrag zur Herstellung der Vitrinen. Es folgte eine



4

intensive Planungsphase, in welcher zusammen mit element GmbH die konstruktiven und gestalterischen Vorgaben für den Vitrinenbau erarbeitet wurden.

Subunternehmer

Auch die Vergabe der verschiedenen Gewerke an Subunternehmer konnte bis Anfang Oktober erfolgreich abgeschlossen werden. Ausser den Vitrinen-, Multimedia- und speziellen Grafikarbeiten wurden alle Gewerke an Firmen aus der Region Schaffhausen vergeben. Gewichtige Aufträge gingen an die Metallbaufirma Joh. Fehr & Söhne AG (Buchberg) und an die Schreinerei Häller Roger (Schaffhausen). Somit konnte dem Anliegen der Sturzenegger-Stiftung Rechnung getragen werden, wenn immer möglich auch einheimische Firmen in das Projekt einzubeziehen.

Abb. 4
Der Eingangsraum zur neuen kulturhistorischen Dauerausstellung



5



6

Ausstellungsobjekte

Nachdem nach intensiver Planungsphase die ersten Ausführungsarbeiten von Schlosser und Schreiner realisiert waren, durften die ersten Objekte Ende September in den Ausstellungsräumen Einzug halten (Abb. 4). Sowohl Schmiedehammer wie auch Leichenwagen mussten mit schwerem Gerät ins erste Obergeschoss transportiert werden. Beide Objekte hatten eine



7

Abb. 5–6
Transport des schweren Schmiedehammers vom Aussendepot in den sanierten Ausstellungsraum

Abb. 7–10
Der lange Weg des Leichenwagens in die neue Dauerausstellung. Transport des Leichenwagens vom Depot «Trotte» (Herbst 2005) ins Aussendepot an der Schlachthofstrasse und weiter in die neuen Ausstellungsräume (September 2007)



8

jahrelange Odyssee durch verschiedenste Depots hinter sich und werden ihren zukünftigen Aufenthalt im Rampenlicht geniessen (Abb. 5–10). Auch hinter den Kulissen wurde derweil fleissig gearbeitet. Es galt den Bau der neuen Stadtteilmodelle zum Schwabentor (Zustand um 1820) und zur mittelalterlichen Unterstadt (Zustand um 1250) sowie die Restaurierung des Moserdamm-Modells zu betreuen (Abb. 11).

Wissenschaftliche Grundlagenforschung erforderte die Erstellung der interaktiven Computerstationen. Namentlich die Station zum Siedlungswachstum der Stadt machte die Erarbeitung neuer Landkarten und Stadtpläne nötig, eine Arbeit, die von lic.phil. Mark Wüst mit Leidenschaft und Akribie vorangetrieben wurde. Im Depot waren die Figurinen, welche jahrzehntlang im Kostümsaal ihren Dienst verrichtet hatten, in Empfang zu nehmen und einzulagern (Abb. 12–13).

Die Betreuung des Depots lag auch in diesem Berichtsjahr wieder in den bewährten Händen von Ueli Looser, in Belangen der Datenbank MuseumPlus sowie des digitalen Bildarchivs tatkräftig unterstützt von Ariane Dannacher (Abb. 14).



9



10



11

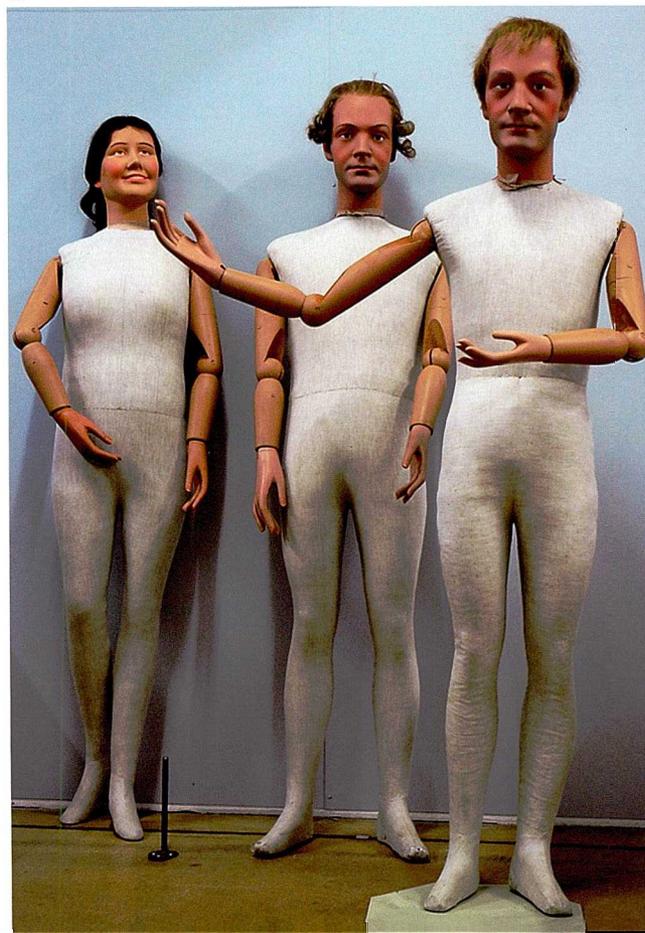
12

Abb. 10
Ankunft des Leichenwagens an
der Baumgartenstrasse

Abb. 11
Besuch von Projektleiter Daniel
Grütter im Atelier des Modellbauers
Hans Bendel

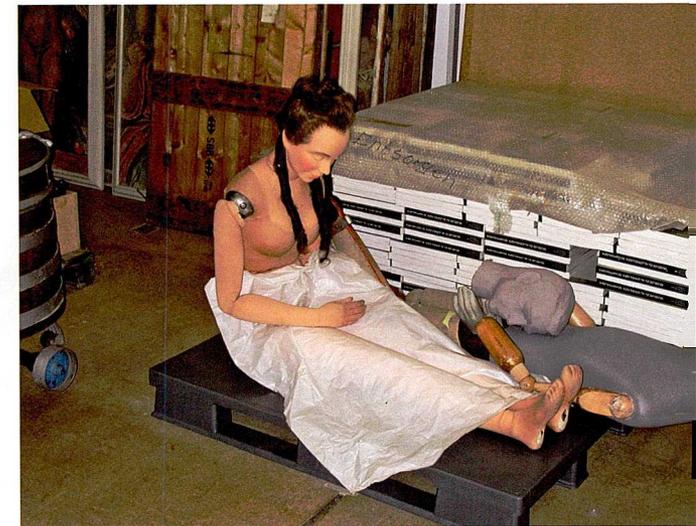
Abb. 12
Willkommen im Reich der Figurinen

Abb. 13
Verdiente Ruhe nach über
50-jährigem Arbeitseinsatz

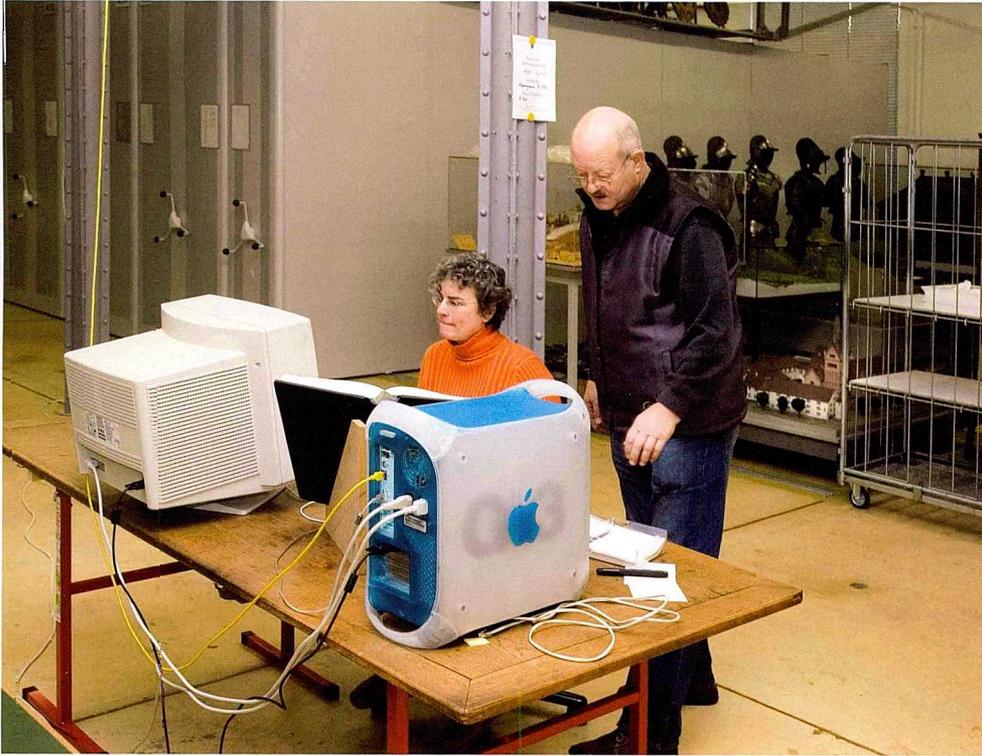


Beginn der zweiten Etappe

Parallel zu den erwähnten Arbeiten galt es bereits die Planung für die Realisierung des zweiten Rundgangs voranzutreiben, dessen Eröffnung Ende Mai 2009 vorgesehen ist. In ihm soll die Zeit zwischen 1411 und 1798 zur Darstellung gelangen. Die Schliessung des Ausstellungstraktes mit den historischen Zimmern läutete den Auftakt für die Sanierung und Neugestaltung dieses Gebäudeteils ein. Als erstes mussten alle Exponate aus den Räumen entfernt, ins Depot transportiert und dort eingelagert werden. Diese viel Geduld, Konzentration und Ausdauer erfordernde Tätigkeit betreute Restaurator Martin Ledergerber (Abb. 15). Auch diese Arbeiten fanden wieder unter den wachsamen Augen von Dieter Amsler statt, der im Auftrag der Projektleitung den Prozess der Neugestaltung bis 2010 filmisch dokumentiert (Abb. 16). Für den Ausbau der drei Täferzimmer konnte der Holzrestaurator Philipp Räber gewonnen werden (Abb. 17–19), den Abbau zweier Kachelöfen übernahm der Basler Hafnermeister Walter Higy (Abb. 20).



13



14



16



15

Abb. 14
Ariane Dannacher und Ueli Looser
beim Bewirtschaften der Sammlungs-
bestände im Depot der Historischen
Abteilung

Abb. 15
Transport des Schrankes aus
dem Bretterhofzimmer durch das
Nadelöhr des Treppenhauses
der Kammgarn ins Depot im Dezem-
ber 2007

Abb. 16
Filmmacher Dieter Amsler bei der
Arbeit



17

Abb. 17
Die sogenannte Schaffhauser Bürgerstube
(ehemals aus dem «Grossen Käfig»,
Vorstadt 43) im Oktober 2007

Abb. 18–19
 Ausbau des Täfers aus der
 Schaffhauser Bürgerstube (ehemals
 aus dem «Grossen Käfig»,
 Vorstadt 43) im Oktober 2007

Abb. 20
 Abbau des Kachelofens in der
 Schaffhauser Bürgerstube durch
 Hafnermeister Walter Higy



18



20



Der Entscheidung, das Bretterhof-Zimmer, die Schaffhauser Bürgerstube und das Zimmer aus dem «Goldenen Granatapfel» auszubauen, erfolgte nach eingehender Analyse und in Abwägung verschiedenster Wertigkeiten wie Erhaltungszustand, kunsthistorischer Bedeutung oder Denkmalwert. An Stelle der ausgebauten Zimmer sollen «neutrale» Raumhüllen treten, welche für die Präsentation neuer Ausstellungsinhalte genutzt werden. Die verbleibenden Zimmer erfahren eine inhaltliche Aufwertung und dienen nicht mehr nur als Zeugen vergangener Wohnkultur, vielmehr sollen in ihnen und durch sie auch sozial- und kulturgeschichtliche Phänomene zur Darstellung gelangen. Dieser Ansatz war vorgängig sowohl innerhalb des Projektteams als auch mit externen Fachleuten verschiedener Disziplinen ausgiebig diskutiert worden. Unter anderem wurde das Projekt «Schaffhausen im Fluss» im Juni an einer Arbeitstagung

Abb. 21
Kran mit Kältemaschine, offener
Dachstuhl über der Kunstabteilung

des VMS und der ICOM Schweiz zum Thema «Historische Zimmer» einem breiteren Publikum vorgestellt.

Abschliessend gilt es allen im Berichtsjahr am Projekt zur Neugestaltung der historischen Dauerausstellung Beteiligten zu danken. Durch ihren enormen Einsatz wird die erfolgreiche Eröffnung der neuen kulturhistorischen Ausstellung zu einem Meilenstein in der Museumsgeschichte Allerheiligens werden.

Lic.phil. Daniel Grütter

Numismatische Sammlung

Wichtigste Aufgabe der von der Sturzenegger-Stiftung zur Hälfte finanzierten numismatischen Arbeitsstelle war es, ein Inventar der in der Münzsammlung des Museums zu Allerheiligen enthaltenen Münzen anzufertigen. Dies wird immer wichtiger im Hinblick auf die neue schweizerische Gesetzgebung zum Kulturgüterschutz, die den Objekten aus öffentlichen Sammlungen einen besonderen Schutz gewährt, aber nur wenn ein Museum einwandfrei – mit numismatischer Beschreibung und Foto – beweisen kann, dass ein Objekt in seine Sammlung gehört.

Das Inventar der Münzen und Medaillen ist 2007 um ein Wesentliches gewachsen. Ende 2007 beinhaltet es 4813 Datensätze sowie 1339 Abbildungen. Katalogisiert sind nun alle mittelalterlichen und neuzeitlichen Münzen der Schweiz von Aargau bis St. Gallen. Damit wird deutlich, dass für die nächsten Jahre noch einiges ansteht: schliesslich geht es allein bei den schweizer Münzen bis zum Buchstaben Z wie Zürich. Besonders bei der unvermeidlichen Bebilderung des Inventars wird noch viel an Arbeit zu leisten sein. Ein weiteres Desiderat ist die Aufnahme der antiken Fundmünzen des Klettgaus.

Eine wichtige Aufgabe ist die Beobachtung des Auktionsmarkts, der immer wieder die Möglichkeit zu aufregenden Neuankäufen bietet. Im Berichtsjahr nahm der Verfasser im Auftrag der Sturzenegger-Stiftung an einer Auktion in Zürich sowie an einer weiteren in



21

Stuttgart teil. Die erworbenen Münzen werden im Katalogteil ausführlich vorgestellt.

Kurt Wyrächtiger

Betrieb & Technik

Der Höhepunkt des Jahres 2007 bildete zweifellos der Abschluss der ersten Etappe des Projektes Sanierung und Erneuerung des Museums. Folgende Arbeiten, welche direkt im Zusammenhang mit Stiftungsprojekten stehen, konnten abgeschlossen werden.

Bau und Infrastruktur

Erneuerung der Heizung und Einbau der ersten Komponenten für die Klimatisierung der neuen Sonderaus-

stellungsräume und Dauerausstellungsräume der Kunstabteilung (Abb. 21).

Bauliche Sanierung der Räume 120, 121 bis 135 im 1. Obergeschoss für die 1. Etappe «Schaffhausen im Fluss» (Neueinrichtung der Historischen Abteilung, Drehscheibe und Rundgang 3). Unter anderem wurde die gesamte Stark- und Schwachstrominfrastruktur sowie die Heizung erneuert, Isolationsarbeiten und neue Bodenbeläge in den über dem Kreuzgang liegenden Räumen ausgeführt, sämtliche Fenster erneuert oder nachisoliert, sowie nach Vorlage eines Farbkonzeptes der Firma Fontana & Fontana alle Wandoberflächen für die zukünftige Ausstellung neu gestrichen. Die baulichen und infrastrukturellen Vorarbeiten für diese

Etappe von «Schaffhausen im Fluss» waren am aufwändigsten, insbesondere im Bereich Schwachstrom waren für die geplanten Multimediastationen umfangreiche Installationen notwendig. Für die kommenden Etappen dürften geringere Massnahmen erforderlich sein (Abb. 22 und 23).

Sanierung und Neueinrichtung der Erdgeschossräume 15 bis 19 (ehemals Industriegeschichte) für Sonderausstellungen sowie Einrichtung der ersten Sonderausstellung (Hans Sturzenegger. Persönlichkeit, Reisen und Werk), welche von der Sturzenegger-Stiftung realisiert wurde. In diesen Räumen wurden nach der grundlegenden Sanierung und dem Einbau einer Vollklimatisierung alle Wandflächen mit Holzflächen



Abb. 22
Museum zu Allerheiligen,
Raum 126, ehemals Schaffhauser
Militaria

beplankt sowie ein modernes und optimales Ausstellungsbeleuchtungssystem eingebaut. Die Beschaffung dieser Installation konnte dank einem namhaften Beitrag seitens der Sturzenegger-Stiftung ermöglicht werden. Dieses computergesteuerte, äusserst flexible Beleuchtungssystem ermöglicht sämtliche Ansprüche für die zukünftigen Sonderausstellungen abzudecken. In der Sonderausstellung «Hans Sturzenegger» wurden unterschiedlich lichtempfindliche Werke gezeigt (Aquarelle, Öl auf Leinwand, Textilien, etc.). Es kann nun gezielt, ohne den üblichen, betrieblich grossen Aufwand des Einleuchtens, an jeder Leuchte der notwendige Lichtwert am Computer eingestellt werden.

Für das Projekt «Schaffhausen im Fluss» stand erneut die enge Zusammenarbeit mit dem Projektteam (lic.phil. Daniel Grütter und lic.phil. Mark Wüst seitens des Museums sowie Martin Riederer und Nicole Jungnitsch seitens element GmbH) im Vordergrund. Die Begleitung und Mitarbeit im Bereich Detailplanung der Elektroinstallationen und Ausstellungseinrichtung (Vitrinen und Einbauten) gestaltete sich als sehr zeitintensiv. Die Prüfung der Ausschreibungen und Ausführungspläne der Unternehmer in einem sehr engen Zeitrahmen stellten eine Herausforderung dar.



Abb. 23
Museum zu Allerheiligen,
Raum 127, ehemals Waffensaal

Betriebliches

- Die von der Stiftung getragene Stelle des technischen Mitarbeiters im Technischen Dienst konnte verlängert werden. Der Stelleninhaber Ernst Walter beteiligte sich unter anderem an der Einrichtung der Sonderausstellung «Hans Sturzenegger» und entlastete den Leiter Betrieb & Technik für projektbedingte Arbeiten.
- Konservierung-Restauration:
Die von der Stiftung getragene Stelle des Konservator-Restaurators konnte verlängert werden. Der Stelleninhaber Martin Ledergerber übernahm zur Hauptsache die aufwändigen Arbeiten an den Sammlungsobjekten für die Neueinrichtung der Historischen Abteilung und betreute die Restaurierungsarbeiten am Moserdamm-Modell sowie externe Mandate.
- Leihwesen:
Wie jedes Jahr wurden bedeutende Werke der Stiftung an externe Leihnehmer ausgeliehen (unter anderem Lukas Cranach d.Ä. ans Städelmuseum in Frankfurt, Otto Dix ans Musée Maillol in Paris). Die wichtigen und notwendigen Arbeiten der Registratur, Kurierbegleitung und konservatorisch-restauratorische Betreuung der Werke beanspruchen viel Zeit. Im Falle des Musée Maillol musste die Leihgabe vor Ort verweigert und

retour genommen werden, die Ausstellungsbedingungen entsprachen nicht den erforderlichen Konditionen und der Fragilität des Werkes.

Peter Im Obersteg

Monografie und Ausstellung Hans Sturzenegger

Die über Jahre hinweg erarbeitete Monografie über den Maler Hans Sturzenegger (1875–1943) konnte 2007 abgeschlossen und der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Bereits zu Lebzeiten des Malers kam der Wunsch auf, ihm eine adäquate Publikation zu widmen. Dabei waren zunächst sein Bruder Fritz, später sein gleichnamiger Neffe Hans und dessen Frau Claire Sturzenegger-Jeanfavre die treibende Kraft. Bereits in den 50er-Jahren befassten sich zwei Autoren mit dieser Aufgabe, Hans Graber und Paul Schaffner. Beide konnten ihr Werk nicht zu Ende führen. Zurück blieben eine grosse Materialsammlung und der beachtliche schriftliche und künstlerische Nachlass. Die im Jahre 1987 errichtete Sturzenegger-Stiftung für das Museum zu Allerheiligen ermöglichte es, dem Wunsch der Stifterin entsprechend, sich erneut mit dem Werk des Malers zu befassen.



24



25

Abb. 24–26
Ausstellung Hans Sturzenegger:
Vernissage am 28. Oktober 2007



26

Zwischen 1988 und 1997 erschienen neun kleine Kataloge, welche in gezielter Auswahl den Porträtisten, den Landschafts- und Figurenmaler sowie seine Sammlungen und seine Malerfreunde vorstellten. Während dieser partiellen Aufarbeitung des Œuvres von Hans Sturzenegger kam vonseiten der Stifterin der Wunsch auf, doch eine umfangreiche Monografie über den geschätzten Maleronkel zu erstellen. Ihr Ziel war eine gut lesbare und reich bebilderte Publikation, die allgemein verständlich und allen interessierten Leserinnen und Lesern zugänglich sein sollte. So liegen die beiden Schwerpunkte auf einem informativen biografischen Teil, der auch die historischen Umstände mit einbezieht, und einem reich bebilderten Werküberblick. Ergänzend

wurde ein umfangreicher Œvrekatalog erstellt, der alle im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen (200 Gemälde, 1485 Zeichnungen und druckgrafische Werke, 102 Skizzenbücher) und in weiteren öffentlichen Sammlungen sich befindlichen Werke auflistet sowie jene Werke in Privatbesitz, die im In- und Ausland eruiert werden konnten. Mit der nun vorliegenden Publikation kann ein lang gehegter Wunsch erfüllt werden. Auch wenn die Stifterin, Claire Sturzenegger-Jeanfavre, diese Veröffentlichung nicht mehr miterleben darf, so ist es ihr ausserordentliches Verdienst, diese Monografie in grosszügiger Weise ermöglicht zu haben.

Die Publikation erschien zur gleichzeitig eröffneten grossen Retrospektive über den Maler Hans Sturzen-



27

Abb. 27–30
Sonderausstellung:
Hans Sturzenegger. Persönlichkeit,
Reisen und Werk.
In den neu gestalteten Räumen im
Erdgeschoss.

egger. Auch das war ein seit langem bestehendes Desiderat. Die ursprünglich für 1944 geplante grosse Ausstellung fiel in das Jahr der Bombardierung Schaffhausens und verunmöglichte eine Würdigung des Künstlers, da auch grosse Teile des Museums betroffen waren. So dauerte es über 60 Jahre, bis eine adäquate Würdigung möglich wurde. Dafür konnte die Aus-

stellung am 28. Oktober 2007 mit einer erfolgreichen Vernissage als Erste in den neu gestalteten Räumen für Sonderausstellungen im Erdgeschoss des Museums eröffnet werden.

Dr. Hortensia von Roda



Vorbilder und Freunde

Hans Sturzenegger ist von sehr unterschiedlichen Vorbildern geprägt und steht im Spannungsfeld zwischen der französischen und der deutschen Malerei: Camille Corot, Paul Cézanne, Gustave Courbet und Barthélemy Méun trafen stilistisch auf Ferdinand Hodler und Karlruhe Lehrer wie Robert Postelberger oder Hans Thoma. So stellt das Ringen um das Bildthema Hagars letztlich auch eine Auseinandersetzung mit Hodler dar, den er bewundert, aber zu überwinden sucht. Das Motiv aus dem Alten Testament – die von Abraham vertauschte Magd Hagar mit ihrem gemeinsamen Sohn Ismael in der Wüste beschäftigt Sturzenegger von 1913 bis 1927. Menschen, die Sturzenegger etwas bedeutet haben, malt er auf eigenes Begehren, was sich auch in der Bildqualität spiegelt. So sind etwa vom Württemburger Dichter und Kunstszelen Hans Reinhart zahlreiche Porträtskizzen vorhanden sowie neun in Öl ausgeführte Werke, alle aus dem Jahr 1910. Einmal Namen macht sich Hans Sturzenegger als Porträtmaler, obwohl seine Leidenschaft allein voran der Landschaftsbildung gilt.

«Ich habe selber mit viel Mühe daran gemacht, das mir jene Tugend weiterzugeben, die ich selbst auch nicht immer zu erlangen vermochte.» Hans Sturzenegger



Seine Interessen ließen ihn (Morstadt) zu einem
und Hilfe herbeizuladen. Er war nicht nur der
Hans Sutermeister, sondern wurde in einem lang
Dass ein zum eigentlichen Schutzgeist des weltver
1908



Lorenz Spengler (1720–1807)

Publikation

Die geplante Publikation über den Schaffhauser Künstler Lorenz Spengler wurde 2007 in einer ersten Fassung fertig gestellt. Da aus verschiedenen Gründen die geplante Kabinett-Ausstellung verschoben werden musste, wird die Publikation ebenfalls später erscheinen. So kann der Überarbeitung der Biografie und Werkanalyse des vor allem am dänischen Königshof erfolgreich tätigen Künstlers genügend Zeit eingeräumt werden. Dr. Gérard Seiterles vertiefende Recherchen im In- und Ausland führten zu Ergänzungen und wichtigen neuen Erkenntnissen, die eine spannende Publikation versprechen.

Unterstützte Projekte im Zusammenhang mit der Stadtbibliothek

Briefwechsel der Brüder Johannes und Johann Georg Müller

Die seit dem 1. Dezember 2004 von der Stiftung finanzierte Arbeit an der Edition des Briefwechsels der Brüder Johannes von Müller (1752–1809) und Johann Georg Müller (1759–1819) aus den Jahren 1769 bis 1789 ist noch nicht abgeschlossen. Es hat sich erwiesen, dass die Abfassung des auf 150 Seiten veranschlagten Nachworts und die Bereinigung der Briefeklärungen mehr Zeit beansprucht als angenommen. Der Bearbeiter André Weibel, der die ganze Forschungsarbeit seit 2001 ohne Unterstützung leistet, hat sich deshalb im Spätsommer eine Auszeit ausbedungen. Nach dem positiven Entscheid des Stiftungsrates vom 7. November kann André Weibel sich seit dem 1. Dezember wieder ganz seiner Arbeit widmen. Auf Vorschlag des Projektleiters, Stadtbibliothekar Dr. René Specht, sollen die drei Bände mit den Brieftexten vorgezogen werden und spätestens zu Beginn des «Müller-Jahres» 2009 (200. Todestag von Johannes von Müller am 29. Mai, 250. Geburtstag von Johann Georg Müller am 3. September) gedruckt vorliegen. Das Gesuch an den Nationalfonds um Druckkostenzuschüsse wurde im Dezember gestellt.

Dr. René Specht

Glasmalerei in Schaffhausen 1500–1800 (Corpus Vitrearum)

Zwischenbericht für das Jahr 2007

1. Archivarbeiten im Staats- und Stadtarchiv Schaffhausen

Staatsarchiv Schaffhausen: Durchsicht (Lesung) und Auswertung der Protokolle des Schaffhauser Glaser- und Malerhandwerks aus dem 17. Jahrhundert (knapp 300 Seiten). Gezielte Durchsicht und Transkription verschiedener Einträge in Rats- und Gerichtsprotokollen.

Stadtarchiv Schaffhausen: Das im Staatsarchiv zusätzlich durchgesehene Material brachte neue Glasernamen zu Tage. Zu diesen Glasern wurden in den Genealogischen Registern und den Tauf/Ehebüchern des Stadtarchivs biografische Daten zusammengetragen.

2. Arbeiten im Stadtarchiv Stein am Rhein

Zusätzlich wurden hier die Steiner Kirchenbücher aus dem 16.–18. Jahrhundert durchgesehen (worin bislang nicht bekannte Steiner Glaser zum Vorschein kamen). Zudem wurden von Frau Dr. Hörsch gezielte Nachforschungen zum Steiner Glasmaler Joseph Schmucker gemacht sowie die Einträge zu den Fenster- und Wappenschenkungen in den Stadtrechnungen von 1550–1576, 1586–1599 und 1616–1700 transkribiert. Die Steiner Stadtrechnungen von 1550–1700 sind damit nun vollständig auf Fenster- und Wappenschenkungen hin überprüft worden.

3. Textredaktion

Ausgehend von den neuen Archivfunden wurde das Buchkapitel zu den Schaffhauser Glasmalern und Glasern überarbeitet und erweitert (es umfasst jetzt 123 Schaffhauser Glasmaler und Glaser aus der Zeit von 1500–1800). Daneben wurden die Texte zum Buchteil II (Die Schaffhauser Glasmalkunst der frühen Neuzeit) und zum Buchteil III (Die Glasmalkunst in Stein am Rhein) inklusive des Kapitels mit den Biografien zu 21 Steiner Glasmalern und Glasern verfasst.

4. Weitere Arbeiten

- Aktualisierung der Forschungsdatenbank zur Schaffhauser Glasmalerei (gegenwärtig erfasster Bestand: 1467 Scheiben und Risse).
- Wissenschaftliche Aufnahme der Schaffhauser Glasgemälde und Risse in einer Privatsammlung in Weggis.
- Begutachtung der von Hieronymus Lang geschaffenen Wappenscheibe Peyer Im Hof (Auktionsvorschau Galerie Koller, ZH).
- Verfassen des Artikels zu Hans Caspar Lang dem Älteren für die Schaffhauser Biografien.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Aufgrund der zusätzlich durchgeführten Archivrecherchen konnte die Textredaktion noch nicht vollständig abgeschlossen werden. Noch ausstehend sind die Kapitel zum Buchteil I («Die Glasmalerstadt Schaffhausen»), die umfangreicher sein werden als ursprünglich geplant, da darin Teile der wegfallenden Kapitel «Schaffhauser Glasgemälde in auswärtigen Sammlungen» und «Urkundlich überlieferter Scheibenbestand» einfließen werden. Redaktionell zu überarbeiten bleiben zudem Teile von Kapitel III (Einbau von Forschungsergebnissen aus dem 2007 erschienenen Jubiläumsband «Stein am Rhein» und der bislang nur im Rohtext vorliegende Katalogteil zu den 90 Glasgemälden im Museum zu Allerheiligen).

Bei planmässigem Verlauf wird die Textredaktion 2008 zum Abschluss kommen. Neben der restlichen Redaktionsarbeit stehen 2008 für die Buchpublikation ebenfalls die Fotokampagne in Schaffhausen (von den zur Veröffentlichung vorgesehenen Schaffhauser Glasgemälden existieren bislang nur teilweise publikationswürdige Farbaufnahmen) und die Umzeichnung der Erhaltungsschemata auf dem Programm.

Dr. Stefan Trümpler

VITROCENTRE ROMONT

Schweiz. Forschungszentrum für Glasmalerei und Glaskunst Romont

Ausstellungen 2007

Kunstabteilung/Kunstverein:

Erika Maack (Markus Stegmann, Daniela Hardmeier)

Hans Sturzenegger (Hortensia von Roda, Isabelle Köppli, Hans Ulrich Wipf)

Ausleihen 2007

Johann Heinrich Füssli, Queen Mab, 1814

Giovanni Segantini, Landschaft mit Frau im Baum, 1880–1883

Wuppertal, Von der Heydt Museum

Das deutungsreiche Spiel. Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart, 14.6. bis 10.10.2007

Cuno Amiet, Ruhepause im Garten auf der Oschwand, 1911

Jena, Städtisches Museum, Kunstsammlung

Cuno Amiet – Von Pont-Aven bis Brücke, 21.8 bis 30.11.2007

Otto Meyer-Amden, Studie zur «Vorbereitung»

Otto Meyer-Amden, Fund in Hellas

Basel, Kunstmuseum Basel

Otto Meyer-Amden – Oskar Schlemmer, 20.10.2007 bis 3.2.2008

Lucas Cranach d.Ä., Charitas, 1534

Franfurt a.M., Städel Museum

Cranach, 19.11.2007 bis 17.2.2008

Honoré Daumier, Le Dessinateur, um 1860

Zürich, Kunsthaus

Daumier, Zeichnungen, 7.12.2007 bis 24.2.2008

Unbekannt, Jass einfigurig, 1510–1530

Unbekannt, Jass einfigurig, 1540–1560

Unbekannt, Jass einfigurig, 1810–1830

Unbekannt, Jass einfigurig, 1827
D-Altensburg, Spielkartenmuseum
Schweizer Spielkarten, 6.3 bis 5.9.2007

Unbekannt, 1 Paar Kerzenleuchter, Silber, um 1790
Unbekannt, 1 Paar Kerzenleuchter, Silber, um 1760
Lausanne, Musée historique
Le luxe discret des grandes familles. L'argenterie
lausannoise des XVIIIe et XIXe siècle, 14.9.2007 bis
17.2.2008

Restaurierungen

Wie jedes Jahr wurden auch 2007 zahlreiche Werke der Grafischen Sammlung im Restaurierungsatelier von Martin Strebler in Hunzenschwil restauriert. Das waren rund 200 Arbeiten auf Papier, darunter ein drittes Konvolut aus den umfangreichen Beständen an Zeichnungen des Bataillenmalers Johann Georg Ott, druckgrafische Werke von Josef Gnädinger und weitere Werke aus den Beständen, die einer Restaurierung bedurften beziehungsweise von alten Montierungen befreit und teilweise entsäuert werden mussten.

Unterstützung von Publikationen im Zusammenhang mit dem Museum zu Allerheiligen

Hortensia von Roda, Hans Ulrich Wipf, Hans Sturzenegger. Persönlichkeit, Reisen und Werk. Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 2007.

Vergabungen, Mitgliedschaften

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

Mitglied von proFonds, Dachverband gemeinnütziger Stiftungen der Schweiz.

Mitglied vom Deutschen Museumsbund e.V. Berlin

«Mandarinifest»

Das traditionelle und von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Museums sehr geschätzte «Mandarinifest» konnte einmal mehr in einem wunderbaren und stimmungsvollen Ambiente gefeiert werden. Besonders erfreulich war, dass fast die ganze Museumscrew am Anlass teilnahm und Absenzen nur aus triftigen Gründen vorlagen. Dank der grosszügigen Einladung durch die Stiftung kam auf dem Fest nicht nur die besinnliche, sondern auch die kulinarische Seite zum Tragen. Wiederum haben einige Damen und Herren vom Museum mit Engagement und Liebe den Vortragssaal in ein kleines Weihnachtsmärchen verwandelt. Die sympathischen Dankesreden, eine Weihnachtsgeschichte und ein Diavortrag sorgten für eine gute und fröhliche und zugleich besinnliche Stimmung. Die zufriedenen und entspannten Gesichter hätten die Stifterin, der wir diesen Anlass verdanken, aufs herzlichste gefreut.







Personelles

Stiftungsrat:

Dr. Hans Konrad Peyer, Präsident
Lic.iur. Niklaus C. Baumann
Lic.iur. Corinne Bohrer-Peyer
Dr. Hortensia von Roda

Geschäftsführung und Kuratorin der Stiftung:

Dr. Hortensia von Roda

Administration und Protokoll:

Lic.iur. Barbara A. Baumgartner

Sekretariat Stiftungsratspräsident:

Jeannine Meyer

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

Dr. Hortensia von Roda, Kuratorin Grafische Sammlung/Stiftung (100%: 40% Museum, 20% Stiftung, 40% Monografie Hans Sturzenegger)
Dr. Markus Stegmann, Kurator Kunst (10%)
Ruth Kühn, Sturzenegger-Stiftung (30%)

Aufträge auf Projektbasis:

Dr. Hans Ulrich Wipf, Monografie Hans Sturzenegger (40%)
Lic.phil. Mark Wüst, Neukonzeption Stadtgeschichte (80%)
Lic.phil. Daniel Grütter, Kurator Geschichte (40%)
Kurt Wyprächtiger, Numismatik (10%)
Ernst Friedrich Walter, technischer Dienst (70%)
Martin Ledergerber, Restaurierung (80%)
Ulrich Looser, Assistenz Fachbereich Geschichte (60%)
André Weibel, Edition Müller-Briefwechsel (100% bis 31. März und ab 1. Dezember)

Mitarbeit an Projekten im Auftrag und auf Stundenbasis:

Isabelle Köppli, Lektorat Monografie Hans Sturzenegger
Peter Im Obersteg (Betreuung der von der Stiftung finanzierten Umbau- und Sanierungsprojekte)
Dr. Gérard Seiterle, Projekt Lorenz Spengler
Chrisina Tissi, Neumontierung von grafischen Blättern
Martin Strebel, Restaurator Grafische Sammlung
Bruno Margreth, Grafiker
Zimmermann Gisin Grafik
Erwin Gloor, Grafiker
Jürg Fausch, Fotograf

Dr. Hortensia von Roda

Bericht über die Finanzen

Das Berichtsjahr war insbesondere gekennzeichnet durch die Retrospektive auf das Schaffen des Malers Hans Sturzenegger – eine Ausstellung, der ausserordentlicher Erfolg beschieden war – und dem Projekt «Schaffhausen im Fluss».

Die Darstellung der erbrachten Leistungen haben wir neu etwas übersichtlicher gestaltet, indem wir Posten, die in den Jahren 2006 und 2007 einen Null-Saldo auswiesen, weggelassen haben. Das hat zur Folge, dass sich z.B. das Total 1987 – 2007 der Rubrik «Projekte» aus den laufenden, erwähnten Ausgaben sowie aus Ausgaben auch für hier nicht aufgeführte Posten aus den Vorjahren zusammensetzt. Wir bitten bei Interesse um Nachschau in älteren Jahresberichten.

Nun zu den Details, wo sich erwähnenswerte Änderungen ergeben haben:

- *Ankäufe*: Wegen der erhöhten Ausgaben für «Schaffhausen im Fluss» sind die Ankäufe bereits 2007 etwas zurückgegangen. Dieser Trend wird über die nächsten Jahre anhalten.
- *Ausstellungen*: Hier schlägt vor allem die erwähnte, aufwändige Ausstellung über den Maler Hans Sturzenegger zu Buche.
- *Personal- und diverse Kosten*: Die gewohnten Schwankungen haben sich beinahe ausgeglichen (ein Minus an Personalkosten gegen ein Plus an diversen Kosten).
- *Projekte*: Erstmals wird hier ein stark erhöhter Beitrag an die Historische Abteilung für «Schaffhausen im Fluss» ausgewiesen. Diese Position wird auch in den kommenden Jahren einen Ausgabenschwerpunkt darstellen.

Die finanzielle Lage der Stiftung ist trotz Börsen- und Finanzplatz Schweiz-Turbulenzen weiterhin geordnet und komfortabel. Dank der nach wie vor erfolgreichen Tätigkeit von Baumann & Cie, Banquiers, Basel, an deren Kommandite wir bekanntlich eine grössere Minderheitsbeteiligung halten, scheinen auch für die Zukunft namhafte Ausschüttungen an unsere Stiftung gewährleistet zu sein.

Niklaus Baumann

Stiftungsrat

Erbrachte Leistungen

	2007	2006	1987–2007
	CHF	CHF	CHF
Total	2 672 907	1 797 660	41 747 829
Ankäufe, Ausstellungen	687 625	698 696	26 743 713
Ankäufe	460 575	526 801	23 488 343
Kunstabteilung	360 528	493 095	18 919 659
Historische Abteilung	60 776	33 510	4 317 082
Stadtbibliothek	39 271	196	251 601
Ausstellungen und/oder Kataloge	227 050	171 895	3 225 370
eigene Ausstellungen	102 749	40 000	256 960
Kataloge / Jahresberichte Sturzenegger-Stiftung	124 301	131 895	1 076 295
Personal- und diverse Kosten	934 839	900 991	8 372 178
Personalkosten	678 220	753 726	6 220 270
wovon durch Stiftung getragen und ausbezahlt	333 613	400 418	3 684 158
wovon durch Stiftung getragen und durch Stadt Schaffhausen ausbezahlt	344 607	353 308	2 536 112
diverse Kosten	256 620	147 265	2 151 908
Versicherung, Transport	15 000	15 284	225 351
Bibliothek, Dokumentation, Unterhalt	210 707	101 629	1 666 120
übrige Kosten	30 913	30 351	260 437
Projekte, bauliche Massnahmen, diverse Beiträge	1 050 443	197 973	6 631 939
Projekte	1 025 944	180 716	2 518 313
Konservierung	29 472	18 548	65 418
Historische Abteilung – Kammgarn Depotbezug	263	0	21 424
Historische Abteilung – Schaffhausen im Fluss	956 210	122 168	1 374 925
Ur- und Frühgeschichte	0	0	54 915
Schaffhauser Glasmalerei	40 000	40 000	224 320
Beiträge Baukosten Museum zu Allerheiligen	0	0	3 406 988
diverse Beiträge	24 499	17 257	706 638

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

Rheinfall. Nach 1857

Öl auf Leinwand. Bildmass: 48 × 69,2 cm

Rahmenmass: 62,5 × 84 × 7,5 cm

Erworben 2007, Ankauf Kunsthandlung Condrau, Zürich

Inv. A 2069



Der unbekannte Maler des Rheinfallbildes hat seinen Standort unterhalb des «Schlößchen im Wört» am Abhang über dem Rheinufer gewählt. Das Schlösschen, an dem zwei Aussichtsterrassen angebracht sind, grenzt den Ausblick auf den Rheinfall am linken Bildrand ab. Ihm gegenüber liegt hoch auf dem Felsrücken das Schloss Laufen. Vor dem Schloss steht – rheinfallseits – ein Rundpavillon oben auf dem Fels, an dessen Fuss die unteren Aussichts-Kanzeln zu erkennen sind.

Auf der Schaffhauser Seite des Rheinfalls ist das Mühlenhaus klar im Licht, während die tiefer liegenden

Gebäude des Neher'schen Eisenwerks im Dunst beinahe verschwinden. Auch die Silhouette kleinerer Bauten des Dorfes Neuhausen und die Giebel der Waggons-Fabrikgebäude (SIG) auf der Anhöhe über den Rheinfallfelsen sind hinter den aufsteigenden Dampfschwaden nur schwach erkennbar. Auf dem mit einem Geländer versehenen mittleren Felsen ist ein Sonnenschirm aufgestellt.

Von grellem Sonnenlicht beschienen sind die Rheinfallfelsen sowie die Eisenbahnbrücke unterhalb des Schlosses Laufen, auf der eben ein Dampfzug aus

im Rokokostil reich gestalteten Fassade – in harmonischer Korrespondenz zum Fronwagturm. In den Jahren 1779 bis 1783 bauten sich sowohl die Kaufleute als auch die Krämer neue Häuser. Für beide Projekte zeichnete Spengler die Aufriss-Pläne. Die Krämerzunft errichtete sich in der Oberstadt ihr neues Zunfthaus (Abb. 5), das heute als Hotel dient. Nach dem dortigen Vorgänger-Haus «Zum schwarzen Rüden» nannten sich die Krämer «Rüdenzunft». Das neue Haus zum Rüden wurde das höchste Haus der Stadt. Ein Portikus, der das Hauptportal zierte, wurde 1895 entfernt; er ist heute in verkürztem Massstab wieder hergestellt. Der Tessiner Stukkateur Giovanni Ghezzi¹⁰ schmückte den im Empire-Stil gehaltenen Zunftsaal aus, der im 19. Jahrhundert

als öffentlicher Konzertsaal diente. Im Gegensatz zum Zunftsaal der Krämer erhielt der heute wieder hergestellte Gesellschaftssaal der Kaufleute, die ihr Haus an der Vordergasse erbauten, eine Rokoko-Ausstattung im Stile der einheimischen Stukkateur-Tradition.¹¹

GS

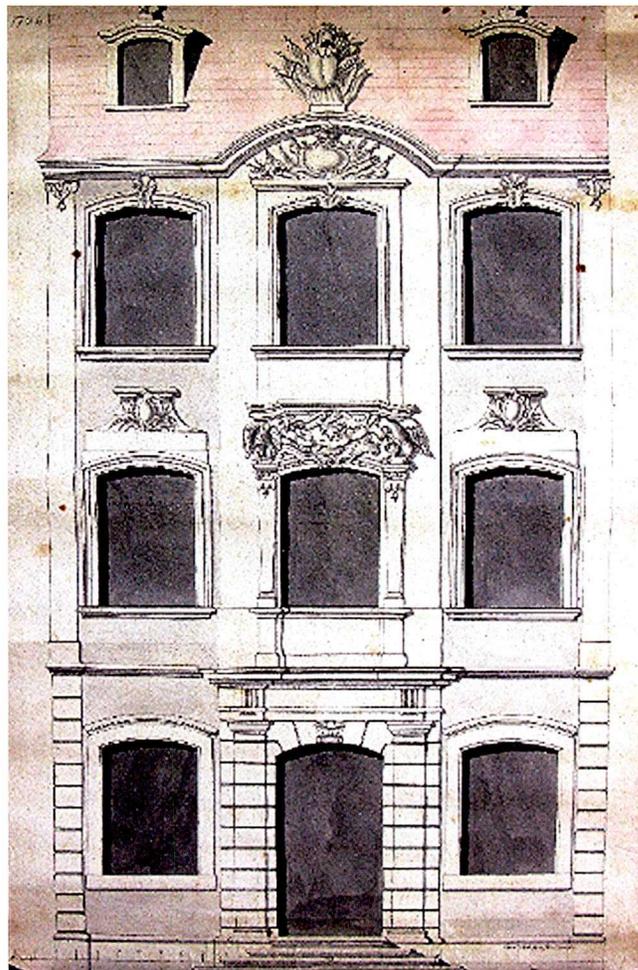


Abb. 5
Hans Conrad Spengler(?)
Unsignierter Entwurf der Fassade
des «Zunfthauses zum Rüden»

Anmerkungen

- 1 Reinhard Frauenfelder, Johann Ulrich Schnetzler, in: Schaffhauser Beiträge I, Thayngen 1956, S. 47.
- 2 Eugen von Philippovich, Lorenz Spengler, in: Schaffhauser Beiträge IV, Thayngen 1981, S. 307.
- 3 Stadtarchiv Schaffhausen. Genealogisches Register der Stadt Schaffhausen, Bd. 9.
- 4 Wie Anm. 3.
- 5 Daniel Grütter, Augenschein. Schaffhauser Stadtansichten aus dem 19. Jahrhundert, Schaffhausen 2005, S. 10/11.
- 6 Kunstdenkmäler Kt.SH III, 1960, S. 231/232.
- 7 Im Staatsarchiv Schaffhausen.
- 8 Kunstdenkmäler Kt.SH I, 1951, S. 61; Rosmarie Nüesch-Gautschi, Baumeister Hans Ulrich Grubenmann von Teufen, 1985, S. 14ff.; dito in: Schweizer Pioniere der Wirtschaft und Technik, Heft 41, Zürich 1985, S. 89ff. und 151f.
- 9 Wie Anm. 8: S. 40, 256, 261, 265.
- 10 Wie Anm. 8: S. 266f.
- 11 Wie Anm. 8: S. 258; Hans Peter Mathis, Zunftsaal der Gesellschaft zum Kaufleuten, Schaffhausen 2002.

Literatur

Reinhard Frauenfelder, Kunstdenkmäler Kt. Schaffhausen Bd. I und III, Schaffhausen 1951 und 1960.

Grossen Rat. Spengler wurde auch bei wichtigen Bauvorhaben in verschiedenen Dorfgemeinden tätig. So projektierte er die Kirchen von Oberhallau und Osterfingen, die Pfarrhäuser von Löhningen und Schleithem⁶

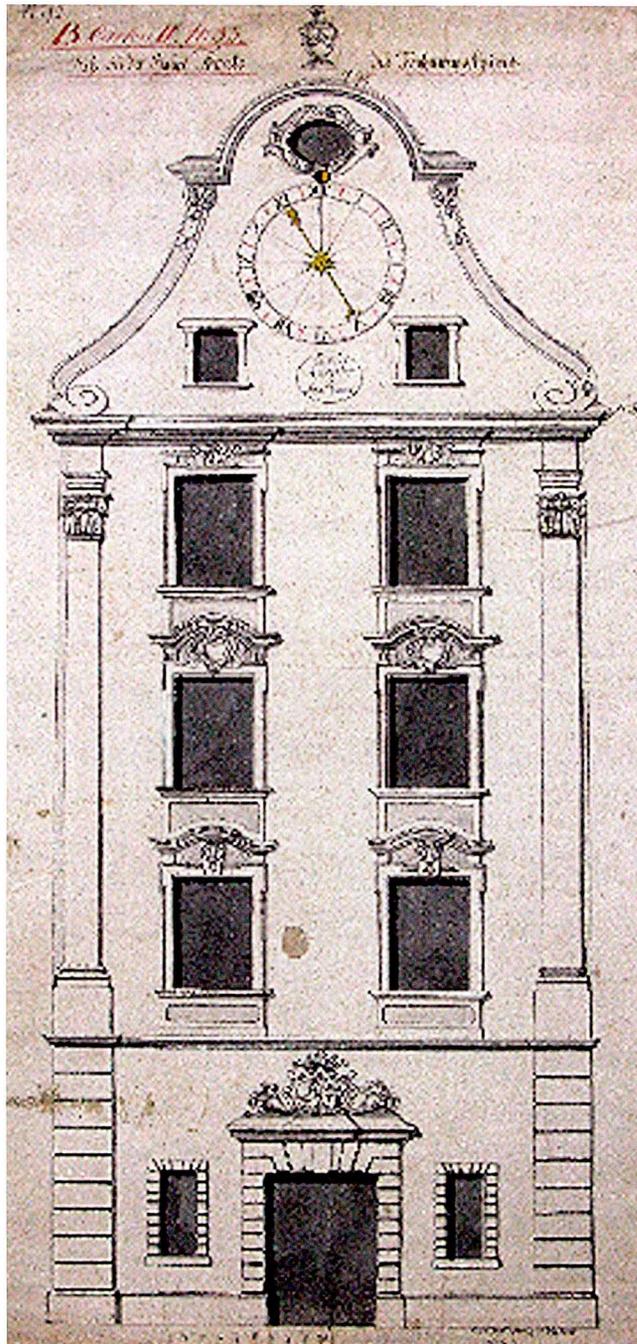


Abb. 4
Hans Conrad Spengler
Aufrisse der Fassaden des
Fronwagturmes

4

(Abb. 2), ferner die Umbauten des Schlosses in Neunkirch und des Pfarrhauses in Wilchingen.

In Spenglers Amtszeit fallen der Abbruch des schadhaft gewordenen Hauptportals (1751) am Schaffhauser Münster, sowie die Erneuerung dessen Turmhelms nach Anleitung von Johann Ulrich Grubenmann (1763).

Als «Statt-Maurer» wirkte Spengler auch massgeblich mit, als in den Jahren 1756 bis 1759 die von J.U. Grubenmann projektierte neue Holzbrücke über den Rhein gebaut wurde. Am 16. Mai 1754 war die alte Steinbrücke eingestürzt. Spengler machte eine Bestandaufnahme⁷ und dokumentierte die alte Brücke und deren eingestürzte Partie in einer schlichten kommentierten Zeichnung (Abb. 3).

Der Schaffhauser Grosse Rat ging nach dem Einsturz der alten umgehend an die Planung einer neuen Brücke. Es wurden Gutachten eingeholt und verschiedene Projektstudien evaluiert. Schliesslich ging der Auftrag für den Bau der neuen Brücke am 2. Oktober 1755 an J.U. Grubenmann. Die Bauzeit betrug exakt drei Jahre. Am 2. Oktober 1758 wurde die «Grubenmannsche Brücke» in Betrieb genommen.⁸

In Schaffhausen sind ein paar markante Bauten des Spätbarocks mit dem Namen Hans Conrad Spengler verbunden. Dies gilt vor allem für den Neubau des Fronwagturmes (Abb. 4) und des benachbarten Gesellschaftshauses der Herren, ferner für das Zunfthaus der Krämer (Rüden) sowie das Gesellschaftshaus der Kaufleute.

Im Fronwagturm war seit dem Mittelalter die öffentliche Fronwaage aufgestellt. 1747 stürzte der 550 Jahre alte Turm ein und beschädigte auch die «Herrenstube». Nach Plänen Spenglers wurde er – in halber Grösse – ein Jahr später wieder aufgebaut (Abb. 4). Das neue Gebäude erhielt eine prächtige Fassade, gekrönt von einer halb-bogigen Giebelwand, hinter der man das von Joachim Habrecht 1561 geschaffene astronomische Uhrwerk, das nicht zerstört worden war, wieder installierte.⁹

Das benachbarte Gesellschaftshaus der Herren wurde gleichzeitig wieder aufgebaut, und zwar mit einer

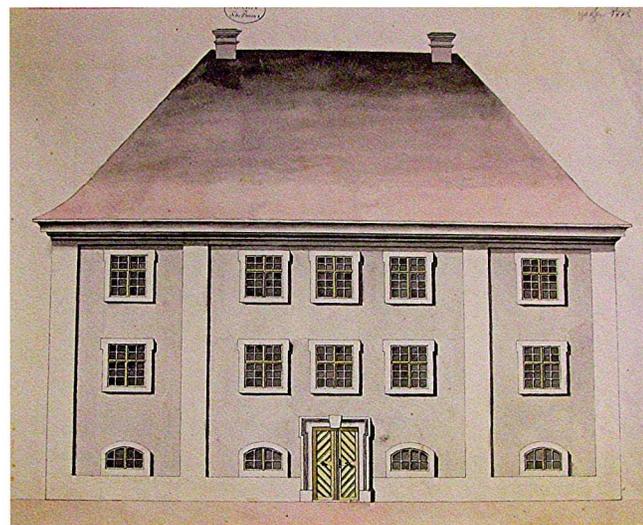
Abb. 2
Hans Conrad Spengler
 Aufriss Pfarrhaus Schleitheim

Abb. 3
Hans Conrad Spengler
 Planaufnahme der 1754
 eingestürzten Brücke

lass für den Auftrag der Porträts könnte der Umstand gewesen sein, dass Spengler in dieser Zeit die Aufgabe eines Stadtbaumeisters übertragen erhielt.

Die Publikation der Bilder bietet eine willkommene Gelegenheit, den porträtierten Hans Conrad Spengler erstmals zu würdigen. Er war das zweite Kind und ältester Sohn des Maurers Hans Conrad Spengler (1676–1748) und der Maria geb. Peter. Seine Tochter Anna Helena heiratete Johann Conrad Fischer (1721–1811), Kupferschmied und Ratsherr, den Vater des gleichnamigen Gründers der weltweit bekannten Georg Fischer Werke. Die Nachfahren von Hans Conrad Spengler lassen sich bis in die Gegenwart verfolgen.⁴ Sie heissen u.a. Habicht, Klingenberg und Oechslin. Maria Margaretha Habicht zum Beispiel, eine Urenkelin Spenglers, Tochter des Carl Alexander Habicht und der Anna Maria geb. Bendel, verheiratete sich im Jahre 1895 mit dem in Schaffhausen angesiedelten Aarauer Conditor Samuel Hans Rohr.

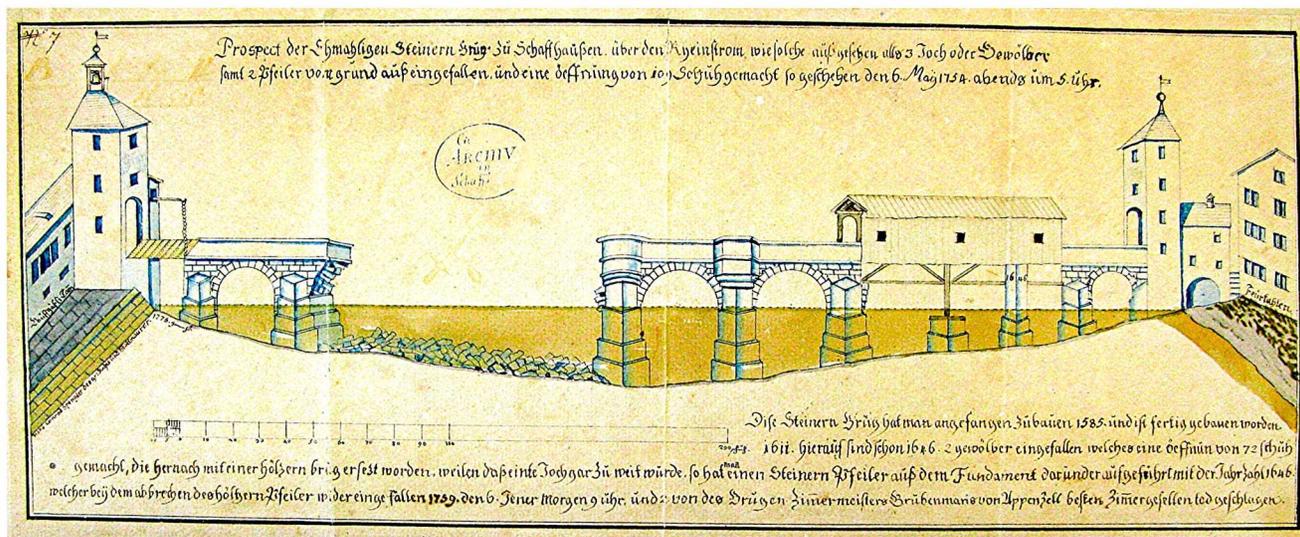
Hans Conrad Spengler begann seine berufliche Laufbahn wie sein Vater als Maurer und avancierte im Laufe der Zeit zu einem führenden Baufachmann der Stadt Schaffhausen, die zu seiner Zeit etwa 7000 Einwohner zählte. In den Rechnungsbüchern figuriert Spengler als Architekt, Baumeister, Maurermeister und Planzeichner. Als «Stadtmaurer» hatte er die Festungs-



2

werke der Stadt zu kontrollieren. Davon existieren Protokolle, in denen er von schadhafte Stellen der Stadtmauer berichtet. Seinen Aufriss der Stadtbefestigung hat Hans Wilhelm Harder 1862 übernommen und nachgezeichnet⁵ (Abb. 1).

Gemäss einem Vermerk im Genealogischen Register verfertigte Spengler einen Plan zu einem neuen Spital und erhielt dafür f 100. Offensichtlich arbeitete er also auch auf eigene Rechnung. 1755 empfahl er sich als Planer und Einrichter einer neuen Bestuhlung im Münster. Seit 1761 sass er für die Fischerzunft im



3

Die beiden Werke stellen das Schaffhauser Ehepaar Hans Conrad Spengler (1710–1780) und Verena Spengler geb. Metzger (1721–1785) dar, porträtiert vom Schaffhauser Künstler Johann Ulrich Schnetzler (1704–1763), dem begabten Maler und Stukkateur.¹ Die beiden Gemälde aus dänischem Privatbesitz gehen zurück auf Nachfahren des berühmten Schaffhausers Lorenz Spengler (1720–1807), dem Bruder des Porträtierten.² Jener war 1743 nach Dänemark ausgewandert und amtierte am dänischen Königshof in Kopenhagen als Kunstdrechsler sowie Verwalter der königlichen Kunstsammlung. Lorenz Spengler erhielt seine ehrenvolle Stelle bereits im zweiten Jahr nach seiner Ankunft (1745). Mit seiner Vaterstadt Schaffhausen blieb er zeitlebens verbunden. So schenkte er der Fischerzunft, der die Spenglers angehörten, einen kostbaren Goldbecher («Nautilusbecher»). Die enge Verbundenheit mit seiner Familie in Schaffhausen zeigt sich unter anderem darin, dass er von seinen nächsten Verwandten Porträtbilder besass, darunter die zwei hiesigen Gemälde seines zehn Jahre älteren Bruders Hans Conrad und dessen Gattin. Nach dem Tod von Lorenz Spengler im Jahre 1807 gingen die Gemälde an dessen Tochter Bernhardine, die sich in Kopenhagen mit Johann Jacob Frölich verheiratete. Frölich war ein Sohn des aus der Schweiz (Brugg) nach Dänemark ausgewanderten Kaufmanns Johann Jakob Fröhlich.

Das Porträt des Hans Conrad Spengler zeigt den Stadtmaurer frontal und forsch posierend, auf dem Kopf

eine schräg aufgesetzte, mit rotem Fuchspelz verbrämte, grünsamtene Mütze. Er trägt ein Leinenhemd, dessen Kragen und Manschetten lässig geöffnet sind, eine braune Weste und einen dunklen Rock mit schwerem Kragen. Den sichtbaren rechten Arm stützt er auf ein ledergebundenes Buch, betitelt «Geomet. Practica.» Hierbei könnte es sich um das von Daniel Schwenter (1585–1636) verfasste und 1641 in Nürnberg erschienene Standardwerk über die Feldmesstechnik handeln. In der Hand hält Spengler einen leicht eingerollten und mit einer Zeichnung versehenen Papierbogen. Die auf dem Blatt dargestellten Instrumente, Zirkel und Winkelmesser, verweisen auf Spenglers bauzeichnerische Tätigkeit. Ferner erinnert der Vermerk «Architect Civit» daran, dass er als «Stadtmaurer» in der Funktion eines Stadtbaumeisters tätig war.

Das Porträt der Gattin stellt Verena Spengler als eine selbstbewusste Frau dar. Ihr dunkles nach hinten gekämmtes Haar kontrastiert mit dem hellen markanten Gesicht. Sie trägt ein weit ausgeschnittenes Oberkleid aus smaragdgrünem Taft über einer Chemise mit Volants aus feinem weissem Voile an Ausschnitt und Ärmeln. Mit ihrer Linken umfasst sie die Hand eines zum Betrachter hinblickenden Kindes. Es trägt eine blaßblaue Jacke mit Damast-Musterung. Die rosigen Wangen verleihen ihm – wie auch seiner Mutter – ein frisches Aussehen. Bei dem Kind, im Alter von etwa vier Jahren, handelt es sich wohl um einen ihrer Söhne. Der dargestellte Knabe könnte einen Hinweis auf die Entstehungszeit der beiden Gemälde geben. Von den 13 Kindern der Spenglers (7 Knaben und 6 Mädchen) starben deren sieben im Säuglingsalter;³ nur zwei – die Töchter Helena und Salomea III – erreichten das Erwachsenenalter. Von den Knaben wurde Hans Conrad (*1742) 14 Jahre alt, Johann Caspar (*1749) 19 und Laurentz II (*1751) vier Jahre alt. Dementsprechend müssten die Porträts in den Jahren 1746 bis 1755 entstanden sein. Im Hinblick auf die Erscheinung des porträtierten Ehepaars würde das späte Datum ohne weiteres passen. 1755 war Verena Spengler 34 Jahre alt, ihr Ehemann Hans Conrad Spengler 45. Äusserer An-

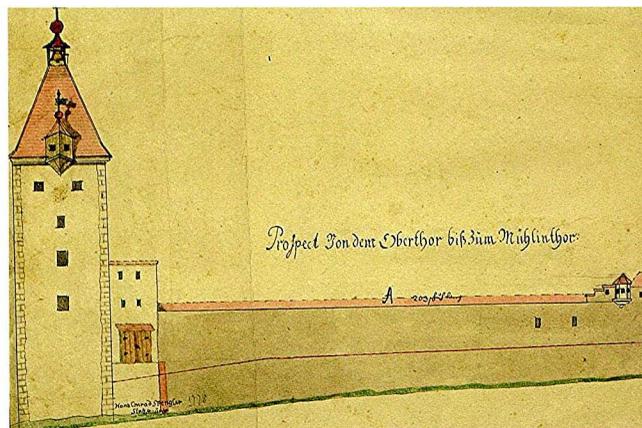


Abb. 1
Hans Conrad Spengler
Aufrißplan der Schaffhauser
Stadtmauer mit Obertor
(Ausschnitt)



Johann Ulrich Schnetzler (1704–1763)

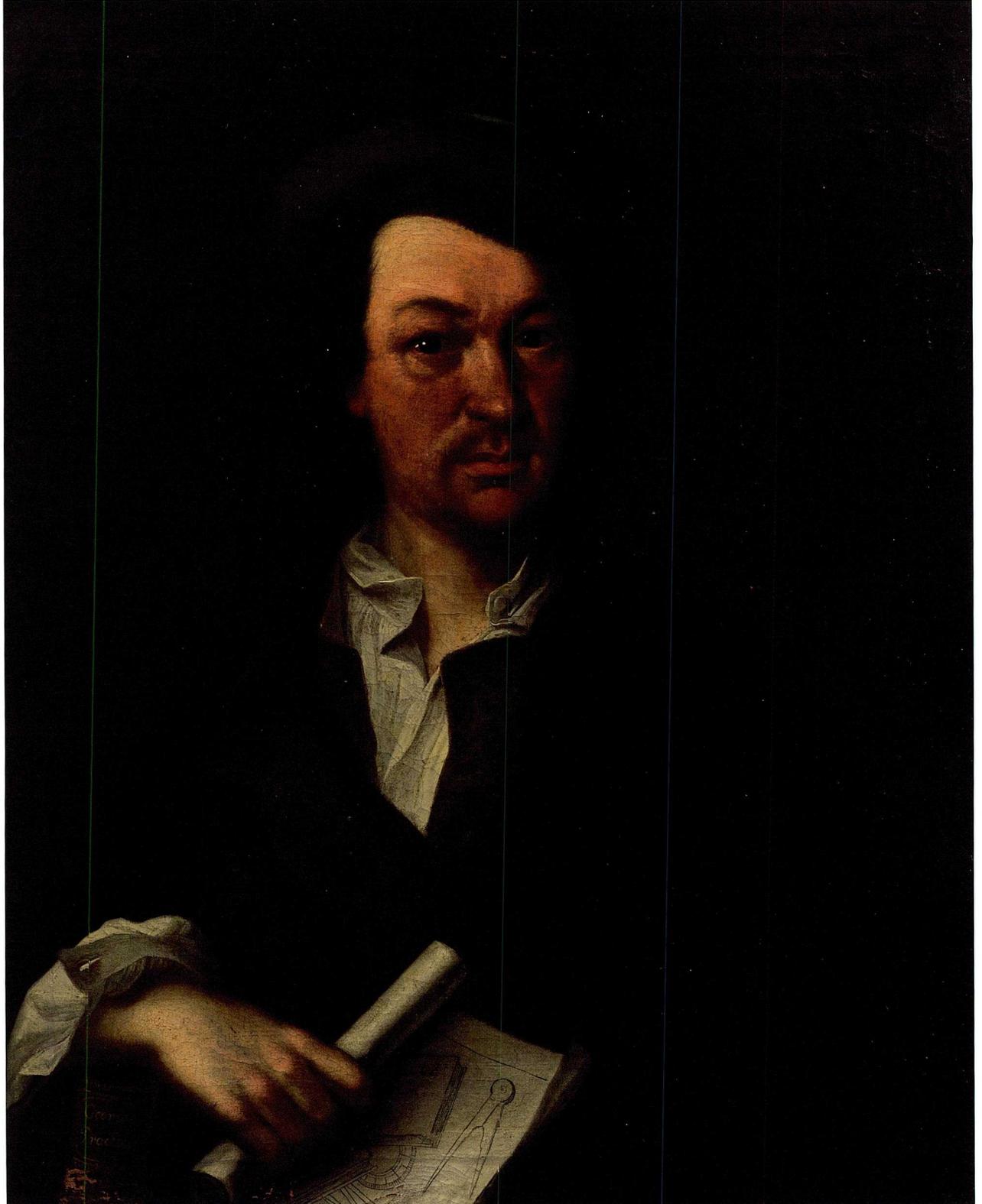
Porträts Hans Conrad Spengler und Verena Spengler-Metzger mit Kind. Um 1755

Öl auf Leinwand. Bildmasse: 68×56,5 cm

Rahmenmasse: 89×69,7 cm

Erworben 2007, Ankauf Nikolaj Stage Jensen, Flensburg

Inv. A 2067 und A 2068



Erwerbungen der Kunstabteilung: Gemälde, Grafik

Kommentiert von

SB	Simon Baur
MC	Martin Cordes
FAY	Roger Fayet
DH	Daniela Hardmeier
NH	Natalia Huser
IK	Isabelle Köpfli
HvR	Hortensia von Roda
GS	Gérard Seiterle
MS	Markus Stegmann

Abb. 1
Schloss Laufen, Ausschnitt aus dem
Ölgemälde



Richtung Neuhausen anrollt. Die Rheinfall-Eisenbahn wurde im Jahre 1857 eröffnet. Dieses Datum liefert einen Anhaltspunkt für den frühest möglichen Zeitpunkt, an dem das Gemälde entstanden sein kann. Während Brücke und Eisenbahn kaum wahrzunehmen sind, belebt im Vordergrund unterhalb des Schlösschens Wörth ein Weidling-Fahrer, der zwei Besucher zum Rheinfall oder auf die Zürcher Uferseite hinüber rudert, als deutlicher Akzent die Szene.

Die Pflanzenwelt, die Wolken und vor allem das bewegte Wasser sind äusserst differenziert und gekonnt gemalt. Bei dem unbekanntem Künstler muss es sich um einen begabten Mann seines Faches handeln. Man denkt zum Beispiel an Maler wie etwa Johann Matthias Neithardt (1816–1886) oder andere Künstler, die mit Louis Bleuler zusammenarbeiteten, und die darüber hinaus mit dem Rheinfall und dessen Umgebung gut vertraut waren. Eine solch enge Vertrautheit zeigt sich etwa darin, dass der fragliche Maler imstande war, das Schloss Laufen auf ausserordentlich exakte Weise wiederzugeben (Abb. 1).

Seit 1845 war übrigens Louis Bleuler Besitzer des Schlosses. Unter ihm wurde der Schlosskomplex, wie dies der Maler unseres Gemäldes dokumentiert hat, fast durchgreifend in neugotischem Stil umgestaltet.

1850 wurde dem Schlossherrn ausserdem das Tavernenrecht zugestanden, und das neue vornehme Gasthaus erhielt den Namen «Hôtel du Château de Laufen»¹

GS

Anmerkung

1 Kunstdenkmäler Kanton Zürich, Bd. 1 (1938) S. 202.

Albert Welti (1862–1912)

Skizze für «Deutsche Landschaft» (Isarlandschaft). Um 1900

Öl auf Karton. Bild: 9×16 cm; Rahmen: 18,2×28,2×2,5 cm

Erworben 2007, Auktion Galerie Kornfeld, Bern

Inv. A 2085



Das Museum zu Allerheiligen Schaffhausen ist im Besitz eines umfangreichen Nachlasses von Albert Welti, der dank enger Beziehungen der Nachkommen des Malers zum Museum diesen Weg nahm. Der gleichnamige Sohn des 1912 verstorbenen Künstlers, ebenfalls Maler und Schriftsteller, war mit Dr. Max Bendel (1937 bis 1948 nebenamtlicher Konservator der Kunstabteilung des Museums) freundschaftlich verbunden. Teile des künstlerischen Nachlasses wurden damals von den beiden

Söhnen Weltis angesichts der Bedrohung durch den Zweiten Weltkrieg dem Museum anvertraut.

Eine erste Welti-Ausstellung fand 1956, eine zweite 1962 statt. Schliesslich wurde der Nachlass 1988 als «Legat der Nachkommen von Albert Welti» dem Museum übergeben und anhand einer kleinen Präsentation gewürdigt. Gleichzeitig wurde eine umfassende Bearbeitung des Nachlasses und damit verbunden, eine umfangreiche Ausstellung ins Auge gefasst, die 1991

Skizze für «Geizteufel» (Geizhals). 1900/1902

Öl auf Karton. Bild: 9 × 16 cm; Rahmen: 18,2 × 28,2 × 2,5 cm

Erworben 2007, Auktion Galerie Kornfeld, Bern

Inv. A 2086

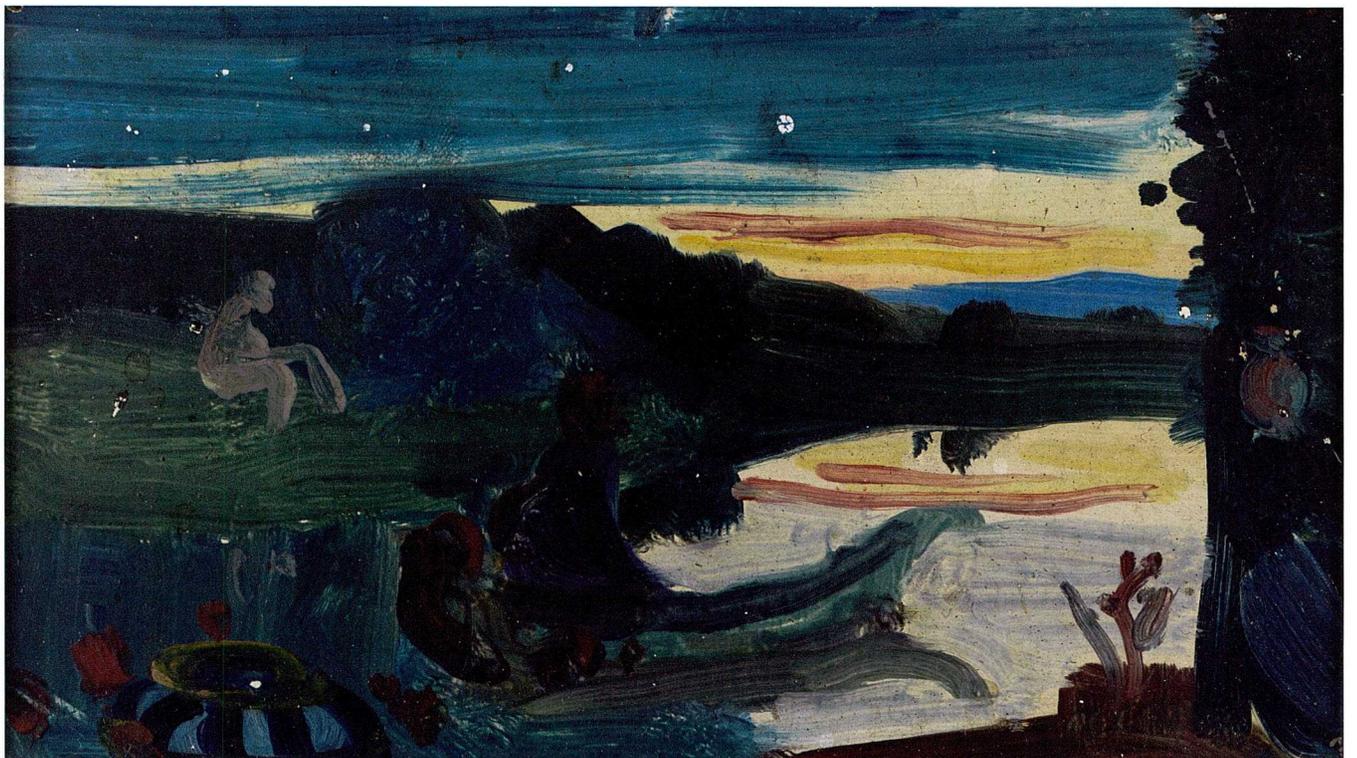


unter dem Titel «Albert Welti. Vom Haus der Träume zum Bundeshaus»¹ realisiert wurde.

Der Nachlass besteht mehrheitlich aus Werken, die nicht primär für die Öffentlichkeit bestimmt waren und umfasst 1'973 Skizzen, Studien sowie Entwürfe, aber auch vollendete Werke, darunter zahlreiche Landschaftspastelle, die in ihrer kühnen Farbigkeit und Leuchtkraft von verblüffender Modernität sind (Abb. 1).

Ausstellung und Katalog befassten sich seinerzeit schwerpunktmässig mit dem geheimen und unkonventionellen Schaffen des Künstlers, ohne aber die vertrauten und populären Seiten Weltis ausser Acht zu lassen (Abb. 2).

Nach der erfolgten Aufarbeitung und Präsentation war man weiterhin bestrebt, nach Möglichkeit den Nachlass zu ergänzen. So konnte 1993 das Gemälde «Reitergefecht» von 1895 erworben werden (Abb. 3).



Oben:
Albert Welti
Skizze für «Deutsche Land-
schaft» (Isarlandschaft).
Um 1900
(Ohne Rahmen, leicht
vergrössert)

Unten:
Albert Welti
Skizze für «Geizteufel»
(Geizhals). 1900/1902
(Ohne Rahmen, leicht
vergrössert)



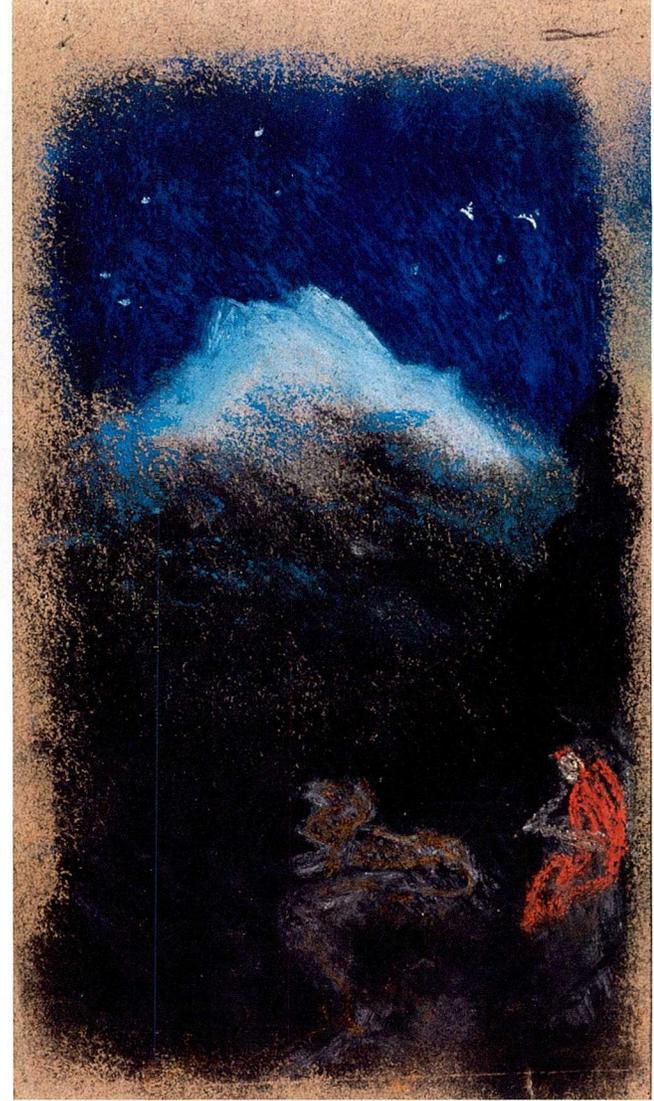
1

Mit den beiden kleinen Entwürfen zu zwei wichtigen Werken Weltis ist die Sammlung erneut bereichert worden.

«ganz klein, aber ganz Welti»

Die «Deutsche Landschaft» 1900/1901

Dieses Auftragswerk für einen Bruder von Weltis Mäzen, Franz Rose-Doehrlau, entstand während der Münchner Jahre (1899–1908). Der Auftraggeber wünschte sich allerdings eine italienische Landschaft. So reiste Welti im Frühjahr 1899 in Begleitung seiner Familie nach Italien und hier bis nach Capri, wo er erste Pastellskizzen für das bestellte Bild anfertigte. Wie Welti später über die Entstehung der «Deutschen Landschaft» berichtete, wollte sich «die Muse für die italienische Landschaft» jedoch nicht einstellen². Er schlug dem Besteller deshalb vor, doch die «Deutsche Landschaft», auch «Isarlandschaft» betitelt, als adäquates Auftragswerk anzunehmen. Welti war nach der Rückkehr aus Italien im Sommer 1899 in die Nähe von München nach Pullach in ein Haus gezogen. Offenbar genoss er sowohl das



2

Herdengeläut wie auch die klare Fernsicht in die Berge, wie der Künstler bemerkte und wie es das Bild anschaulich wiedergibt (Abb. 4). Da steht das phantasievoll ausgestaltete Haus mit zwei grossen Terrassen. Vor dem Haus sitzen Frauen und Kinder beim Äpfelschälen, Lesen und Spielen fröhlich und friedlich beisammen. Auf der erhöhten zweiten Dachterrasse sitzt ein alter Mann und schaut über die weite Isarlandschaft mit dem breit gewundenen Fluss in das breite Panorama der Berge im Hintergrund, die sich immer noch deutlich vom

Abb. 1
Albert Welti
Wald in Herbstfarben. Um 1904
Pastell. 18,8×19,7 cm
Inv. B 70 AW

Abb. 2
Albert Welti
Studie zu «Hieronymus mit Löwe». Um 1888
Pastell. 22,5×12,8 cm
Inv. B 27 AW

Abb. 3

Albert Welti

Reitergefecht. 1895

Öl auf Malpappe. 45,5 × 63

(mit Rahmen: 71,7 × 106,5 cm)

Museum zu Allerheiligen,

Sturzenegger-Stiftung

Inv. A 1728



3

Abb. 4

Albert Welti

Deutsche Landschaft

(Isarlandschaft). 1900/1901

Tempera auf Lindenholz.

63,5 × 99 cm

Kunstmuseum Basel

Depositum der Gottfried Keller-

Stiftung 1911

Inv. Nr. 867



4

bewölkten Himmel abheben. Mit gefalteten Händen sitzt der Alte auf einem mittelalterlichen faltstuhl, der auf einem Mosaikboden steht. Seitlich vom Sitzenden, auffallend auf der Brüstung platziert, schaut eine grosse, steinerne Schnecke dem Betrachter entgegen. Eile mit Weile, das könnte als Motto und als Bildtitel stehen. Alles strahlt behagliche Ruhe aus, was die bis ins kleinste Detail gestalteten Staffagen von Menschen, Tieren und Gegenständen noch unterstreichen. Das steht ganz im Gegensatz zur kleinen Ölstudie, die nur flüchtig, aber im Wesentlichen doch erkennbar, die Landschaft skizziert. Noch ist nichts ausgestaltet, sondern lediglich in den wesentlichen Zügen erfasst: das Haus, die beiden Terrassen mit den Frauen, den spielenden Kindern und dem alten Mann, der in die Ferne schaut, ein paar Bäume und Pflanzen, der Fluss, die Wiesen und die Berge.

Dennoch zeigt sich hier ein Kleinod, das gerade durch das Flüchtige und Spontane seine Eigenständigkeit gewinnt. Verstärkt wird dies noch durch den kleinen Goldrahmen, den Welti eigens dafür entwarf. Damit begann er seit der Jahrhundertwende und darauf verwendete er grösste Sorgfalt, denn die Rahmung war nie als schmückendes Beiwerk allein gedacht, sondern auch als Ergänzung zum Bildprogramm.

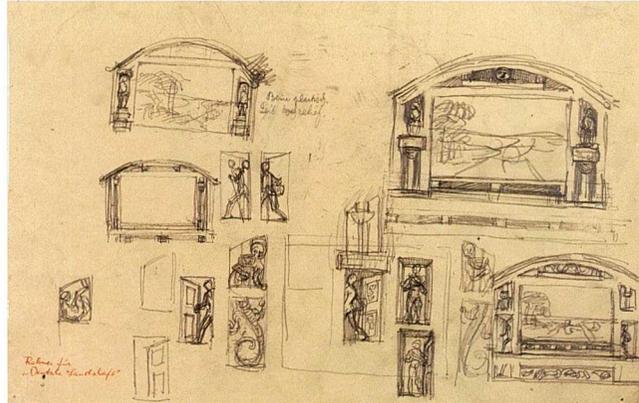
Im Nachlass befinden sich einige Skizzen und Entwürfe zu den verschiedensten Rahmen, auch zur Isarlandschaft. Zahlreich sind die Varianten, die er jeweils auf einem Blatt erprobte (Abb. 5–7). Sie belegen

die Bedeutung, die Welti dem Rahmen des Bildes zu-mass. Der für die Ölskizze angefertigte Rahmen befasst sich jeweils nur mit der Form beziehungsweise mit der architektonischen Gliederung. Es wird noch kein Rahmenprogramm, die Bildidee ergänzend, ausformuliert. Vergleicht man den Rahmen des ausgeführten Gemäldes mit den Studienblättern, fällt das Ringen um die passenden Motive auf.

Der «Geizteufel» (Geizhals). 1900/1902

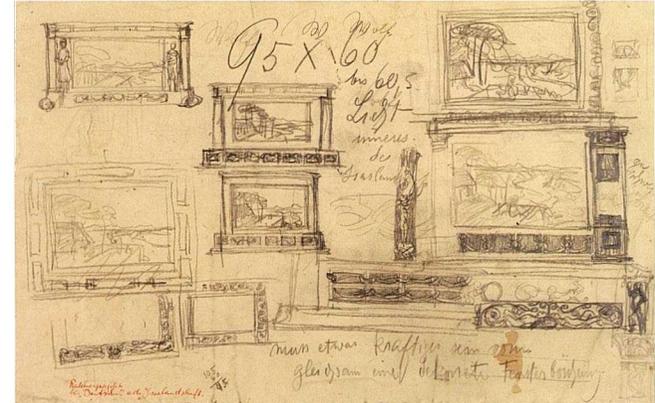
Dieses Bild, das Welti an der jährlichen Ausstellung im Münchner Glaspalast von 1902 verkaufte, hat er selbst so beschrieben: «Das Mädlein links (...) wurde zur «Lebenslust» zur heiteren. Auf dem Flüsschen gleitet ein Kahn grotesker Art, in dem ein alter Mann sitzt, umgeben von Geldkisten und Säcken, der eifrig Gold zählt und ganz versunken ist in seine Beschäftigung; am näheren Ufer sitzt unter einem niederen Hüttenvordach die «tiefere» Lebenslust in reichem Kleide in einem Buch lesend, aber abgewandt, das sonderbare Fahrzeug betrachtend.»³ Diese «tiefere Lebenslust» wurde von Welti noch zur Entstehungszeit abgetrennt und zu einem eigenen Bild umgearbeitet und als «Abend» ebenfalls an der Ausstellung 1902 im München verkauft. Der Alte im Boot, vom Geizteufel gerudert, wird nun nur noch von der heiteren Lebenslust am linken Ufer betrachtet. Sie scheint es nicht ohne ein wenig Mitleid zu tun. Im Hintergrund steht ein Haus mit einer Laube. Darunter sitzt eine Frau mit einer Spindel in der Hand. Auf der

Abb. 5
Albert Welti
 Rahmenentwürfe für
 «Deutsche Landschaft»
 Bleistift. 20,8 × 32,9 cm
 Inv. B 258 AW



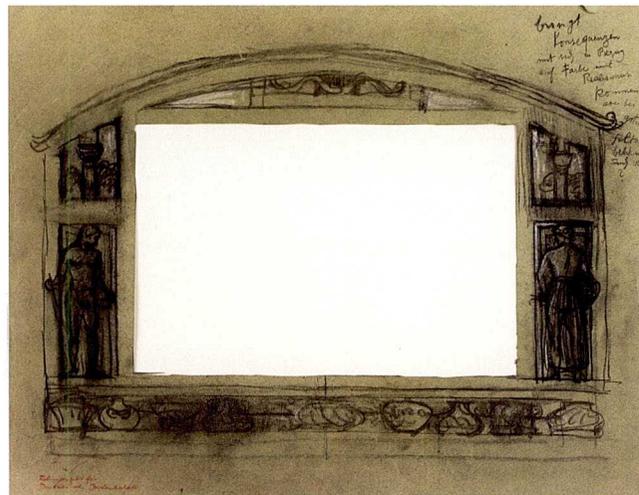
5

Abb. 6
Albert Welti
 Rahmenentwürfe für
 «Deutsche Landschaft»
 Bleistift. 31 × 32,8 cm
 Inv. B 262 AW



6

Abb. 7
Albert Welti
 Rahmenentwurf für
 «Deutsche Landschaft»
 Kohle, weisse Kreide.
 36,3 × 46,4 cm
 Inv. B 251 AW



7

grünen Wiese machen sich zwei nackte Figuren an einem Feuer zu schaffen. Es ist eine geradezu paradiesisch anmutende Abendlandschaft. Davon bekommt der Geizhals nichts mit, denn er ist allein auf sein Geldzählen fixiert (Abb. 8). Wiederum fällt die minutiöse Ausgestaltung des Bildes anhand vieler Details auf, was auch hier in starkem Kontrast zur flüchtigen Ölskizze steht. Es werden lediglich der Landschaftsausschnitt und die Grundstimmung skizziert. Wiederum wird das Bild mit einem kleinen Goldrahmen versehen, das noch kein ausformuliertes Programm zeigt. Auch hier zeigen Studien, wie sich die Suche nach den passenden Bildergänzungen gestaltet (Abb. 9).

Es ist besonders erfreulich, dass die beiden Kleinode der bestehenden Welti-Sammlung im Museum hinzugefügt werden können. Mit den beiden Ölskizzen kamen auch noch ein Brief und eine Rechnung als Geschenk in die Sammlung. Der Brief ist an Georg Gottfried Schaertlin-Ryff gerichtet und stammt aus der Feder von Wilhelm Balmer (1865–1922), einem Malerfreund, Mitarbeiter und Nachlassverwalter Weltis. Schaertlin wiederum war Direktor der Rentenanstalt und Mitbegründer der Künstler-Versicherungskasse und mit vielen zeitgenössischen Künstlern bekannt und befreundet. Offensichtlich wollte er etwas erwerben, denn Balmer schrieb am 15. August 1912:

«Lieber Herr Doktor

Ihre Zeilen habe ich heute Abend erhalten; leider ist es etwas spät. Die Glücklichen, welche gleich Anfangs zugreifen konnten, hatten natürlich die meiste Chance. Wir haben erst nach den ersten Verkäufen gesehen, dass einiges leicht Käufer findet und haben dann auf die kleinen figürlichen Kompositionen Beschlag gelegt um sie für Museen zu reservieren. Unser erster Gedanke, dass einige persönliche Verehrer sich bei dieser Gelegenheit ein Andenken erwerben könnten wurde bald durch die Furcht verdrängt, es könnten sich unter der Maske solcher Verehrer Spekulanten einschleichen, hat uns bald zu diesem Schritt genötigt.

Die Ankäufe der Zürcher haben uns *sehr* gefreut. Ich glaube Sie werden im Kunsthaus die Wahl der

Abb. 8

Albert Welti

Geizteufel (Geizhals). 1900/1902

Tempera auf Leinwand.

48 × 59 cm

Kunsthhaus Zürich

Inv. Nr. 988



Abb. 9

Albert Welti

Rahmenentwürfe für «Geizhals»

und «Abend»

Bleistift. 28,9 × 44,1 cm

Inv. B 243 AW

8

Sachen begrüßen. Dann haben die Luzerner, die Basler Erwerbungen gemacht, ebenfalls gute Sachen, die uns freuen.

Die Vertreter anderer Städte, welche nicht die Verantwortung auf sich nehmen konnten, haben sich heute noch einiges reservieren lassen, und werden in Kurzem Bericht geben. Wir haben also bis jetzt den Museen den Vorrang gelassen u. wie gesagt, da sind leider:

- eine sich schminkende Braut vom Museum Bern
- und II Hochzeitszug von Bern und in II Linie von Neuchâtel reserviert bis zum def. Entschluss ihrer Commission
- Die Skizze III zum Glasfenster ist leider von einem Privatmann vorweggeschnappt worden.

Es ist noch

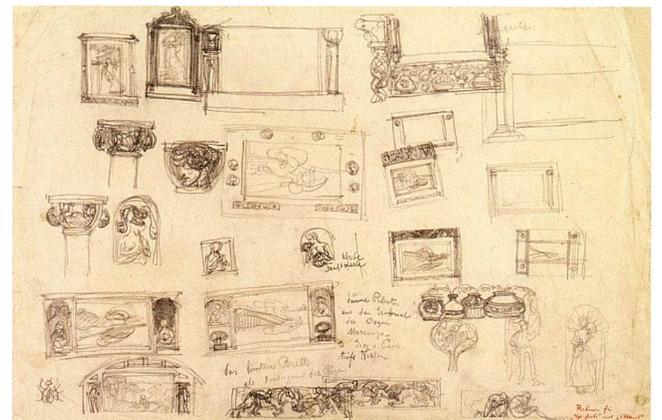
- eine kleine Tempera-Eremitenskizze zu 350 frs.,
- eine Oelskizze zum *Geizteufel* (von Neuchâtel allerdings auch vorgemerkt) zu 250 frs.
- Eine *sehr flotte Oelskizze* sehr skizzenhaft unfertig aber wundervoll in der Farbe zu 800 frs. Etwa 45 x 45 ctm gross
- u. eine Rubensartige *Amazonenschlacht*, auch sehr undeutlich skizzenhaft, aber enorm reizvoll in der Farbe zu 800 frs. etwa 45 breit u. 35 hoch.
- Ferner ein ganz reizendes Bildchen: Hirschjagd in Tempera zu 600, ganz klein, aber ganz Welti.

(II) – Aber da wir Schluss machen u. anfangen einzu-packen, haben Sie ja die gleiche Wahl mit eigenen Augen in Zürich. Ich komme am 23ten Aug. früh ins Kunsthaus wegen dem Katalog, am 2ten fangen wir Nachmittag an zu hängen. Da werden Sie ja wohl auch mal sichtbar sein. Aber bitte, es soll nicht «Publikum» zugelassen werden. Sie im Vorstand stehend haben ja Vorrechte. Aber der eigentliche Verkauf soll ja erst mit der Ausstellungseröffnung beginnen. Dies also unter uns. Uebrigens sind eine ziemliche Anzahl schöner Pastell-Landschaften da, welche gerne Liebhaber finden. Mit besten Grüßen Ihr

W. Balmer»

Dr. Theodor Barth von der Zürcher Kunstgesellschaft stellte am 14. Oktober 1912 dem Direktor Schärtlin (!) für die beiden Ölskizzen Fr. 250.– (Geizhals) beziehungsweise Fr. 300.– (Deutsche Landschaft) in Rechnung, die dieser offensichtlich kurz vor der Eröffnung der Gedenkausstellung vom 8. September 1912 erworben hatte. Sie dauerte bis zum 20. Oktober 1912 und blieb die einzig grosse Ausstellung dieser Art.⁴ Eine kritische Untersuchung und neue Würdigung setzte erst wieder mit den beiden Ausstellungen von 1984 im Kunsthaus Zürich und 1991 in Schaffhausen ein.⁵

HvR



9

Anmerkungen

- 1 Albert Welti. Vom Haus der Träume zum Bundeshaus. Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1991.
- 2 Bericht der Eidgenössischen Kommission der Gottfried Keller-Stiftung, 1911, S. 11. Wiederabdruck in: Briefe Albert Weltis. Hrsg. A. Frey, Bd. 1, Zürich und Leipzig 1916, S. 207f.
- 3 Briefe Albert Weltis. Hrsg. A. Frey, Bd. 2, Leipzig 1920, S. 209.
- 4 Albert Welti, 1862–1912. Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Werke der angewandten Kunst in der Gedächtnis-Ausstellung, 8. Sept.–20. Okt. 1912, im Zürcher Kunsthaus.
- 5 Bice Curiger. Albert Welti im Kunsthaus Zürich. Die Versuchung des rechtschaffenen Bürgers, Zeichnungen und Grafik rund um die Walpurgisnacht. Zürich 1984 (Kunsthaus Zürich, Sammlungsheft 10).
Albert Welti. Vom Haus der Träume zum Bundeshaus. Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1991.

Literatur

Bice Curiger. Albert Welti im Kunsthaus Zürich. Die Versuchung des rechtschaffenen Bürgers, Zeichnungen und Grafik rund um die Walpurgisnacht. Zürich 1984 (Kunsthaus Zürich, Sammlungsheft 10).
Lukas Gloor, Albert Welti. 1862–1912, Stäfa 1987.
Albert Welti. Vom Haus der Träume zum Bundeshaus. Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1991. Mit Beiträgen von Tina Grütter, Hortensia von Roda, Johannes Stückelberger und Bernhard von Waldkirch.

Niklaus Stoecklin (1896 – 1982)**Stilleben mit Lilien in blauer Vase. 1926**

Öl auf Holz. 73 × 51 cm

Unten rechts signiert und datiert: «Niklaus Stoecklin 26»

Erworben 2007, Auktionshaus Sotheby's, Zürich

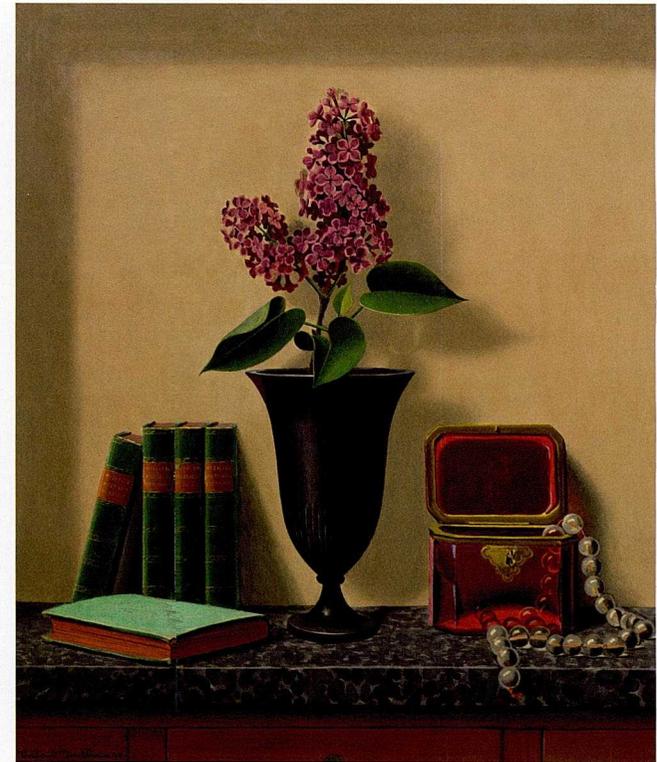
Inv. A 2089



Abb. 1
Niklaus Stoecklin
 Stillleben mit Fliederzweig, 1944
 Öl auf Pavatex. 52 × 43,5 cm
 Museum zu Allerheiligen,
 Sturzenegger-Stiftung
 Inv. A 2015

Auf einer spiegelnden Tischplatte steht eine türkisblau leuchtende Vase mit blühenden Feuerlilien. Dem verzierten Körper der Vase entspricht der Korpus eines rätselhaften, schwarzen Blasinstruments, eine so genannte Okarina. Sie besitzt einige grosse Löcher für die Finger und ruft auf dem Tisch ebenfalls ein auffälliges Spiegelbild hervor. Möglicherweise ist dem Tisch eine Glasplatte aufgelegt, die am unteren Bildrand einen Sprung aufweist. Besonders ins Auge sticht ferner eine Vorhangkordel, die, genau parallel zum Lilienzweig verlaufend, den linken Bildrand begrenzt, aufgehängt an einem simplen Nagel und unbestimmt nach links das Bildfeld verlassend. Das Stillleben wird von rechts beleuchtet, ohne dass wir die Lichtquelle sehen und bestimmen können. Vor allem der Schattenwurf der Lilie ist bemerkenswert: Auf der hellgrauen Wand zeichnet er fast vollständig einen dunkelgrauen Doppelgänger ab. Diese geradezu theatralische, dramaturgisch inszenierte Ausleuchtung ist für einen guten Teil der magischen Wirkung des Stilllebens verantwortlich. Wäre ein diffuses Licht vorherrschend, würde der Schatten seine Körperlichkeit und damit seine präzise Gestalt verlieren.

Erst die eigenwillige kompositorische Zusammenstellung der für sich betrachtet mehr oder weniger alltäglichen Gegenstände zieht rätselhafte Bezugnahmen und – wie so häufig bei Niklaus Stoecklin – interessante metaphorische Bedeutungen nach sich. Im Zentrum stehen zweifellos die Feuerlilien, die bei näherer Betrachtung den gesamten Kreislauf von Werden und Vergehen in der Natur beschreiten: Das Spektrum reicht von drei sich gerade ausbildenden, noch grünen Knospen über zwei prächtig aufgegangene Blüten bis zu einigen Blattspitzen, die bereits beginnen zu verwelken. Somit lässt sich der gesamte Zyklus von Leben und Sterben, von Geburt und Tod ablesen und sinnbildhaft auf die verschiedenen Lebensalter des Menschen beziehen. Niklaus Stoecklin hat sogar die beiden Blüten noch voneinander unterschieden, indem die eine voll erblüht ist, vielleicht sogar ihren Zenit gerade überschritten hat, während die andere zu voller Entfaltung erst gerade ansetzt.

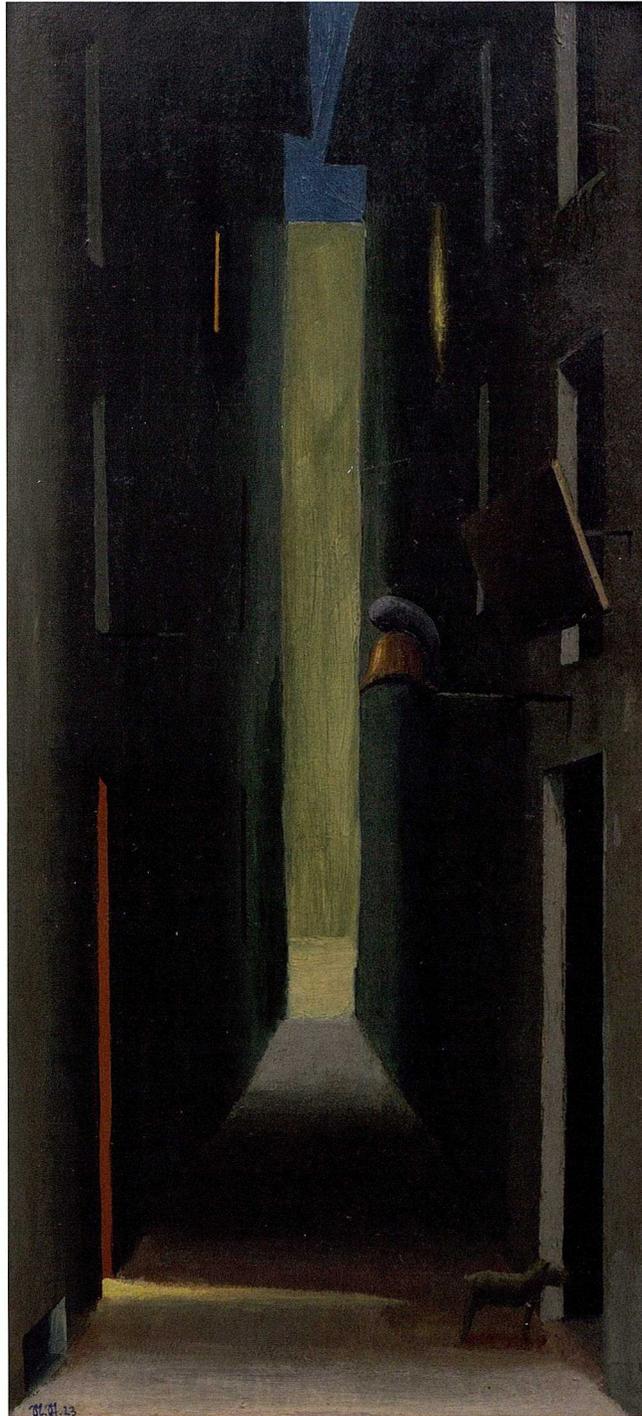


Der Metapher der Natur stehen zwei solche gegenüber, die als Zeichen für Kunst und Zivilisation gelesen werden können: Bei der Okarina (ital. *kleine Gans*) handelt es sich um ein mehr als 1200 Jahre altes Blasinstrument in Gestalt eines Gänseeis aus zumeist Ton oder Porzellan, das bereits die Maya, Inka und Azteken kannten. Je nach Anzahl der Löcher ergeben sich verschiedene Tonlagen. Der Klang einer Okarina wird als sanft und stumpf beschrieben. Im Vergleich mit einer Geige beispielsweise ist ein solches Instrument vergleichsweise einfach in der Herstellung. Doch zugleich geht von ihm ein exotischer, archaischer Reiz aus, der uns beispielsweise an eine Panflöte erinnert. Es sind weniger die komplexen, virtuosen Melodien, die ein solches Instrument erwarten lässt, als vielmehr durchdringende, kontemplative Laute, die bis weit in die Vergangenheit zurückzureichen scheinen. So gesehen können wir in der schwarz glänzenden Okarina eine Klangwelt aus einer anderen Wirklichkeit erkennen, die auf eine Welt

Abb. 2

Niklaus Stoecklin

Helmgasse in Basel, 1923
Öl auf Karton. 51,5 × 24 cm
Museum zu Allerheiligen,
Sturzenegger-Stiftung
Inv. A 2066



2

ausserhalb der uns bekannten hindeutet. Klänge, aber nicht die uns vertrauten Orchesterklänge, die tiefer liegende, emotionale Schichten des Unbewussten berühren.

Die Vorhangkordel verweist auf einen Vorhang, der uns allerdings verborgen bleibt. Wir wissen weder etwas über den Raum, in dem sich das Stillleben befindet, noch können wir sagen, ob die Kordel tatsächlich zu einem Vorhang gehört. Normalerweise hängen Kordeln an ihren Vorhängen vertikal herab. Warum diese Kordel, zu einer Schlaufe gelegt, auf einem Nagel ruht, bleibt offen. Diese seltsame Ordnung spricht dafür, dass sie ihrer ursprünglichen Funktion zweckentfremdet wurde. Welcher neuen Funktion sie auch inhaltlich dienen mag, fest steht, dass sie in ihrer vertikalen Orientierung dem Lilienzweig entspricht. Die ausgearbeiteten Verzerrungen der Quaste entsprechen den Verzerrungen des Vasenkörpers. Offenbar ging es Niklaus Stoecklin aber nicht allein um die genaue Wiedergabe des Vorbildes, sondern mindestens ebenso um die geometrische Betonung der Vertikalen, wie das Verschwinden der geflochtenen Struktur im oberen Teil der Kordel aufzeigt. Das Rätsel der Vorhangkordel können wir zwar nicht lösen, aber neben ihrer formalen Funktion lässt uns ihre seltsame Anordnung nicht los. Niklaus Stoecklin erweist sich hier als Meister der Andeutung und gezielten Auslassung: Wenngleich wir im Bild keine Anhaltspunkte dafür finden, ist in letzter Konsequenz nicht ganz auszuschliessen, dass die Kordel vielleicht einmal in der Zukunft oder aber in der Vergangenheit sogar als Instrument der (Selbst-)Tötung gebraucht wurde oder zumindest als solches bedacht werden könnte. Ihre Nacktheit und ihre durch den Schlagschatten ausgeprägte Plastizität verleihen der Kordel eine markante physische Präsenz, die das Objekt in all seiner farblichen Schlichtheit nicht ganz so harmlos unbeteiligt erscheinen lässt, wie der erste Blick vielleicht zunächst vermuten lässt.

Niklaus Stoecklin gilt als einer der wichtigsten Vertreter der Neuen Sachlichkeit, einer wichtigen Stilrichtung figurativer Malerei der zwanziger und frühen dreissiger

Abb. 3

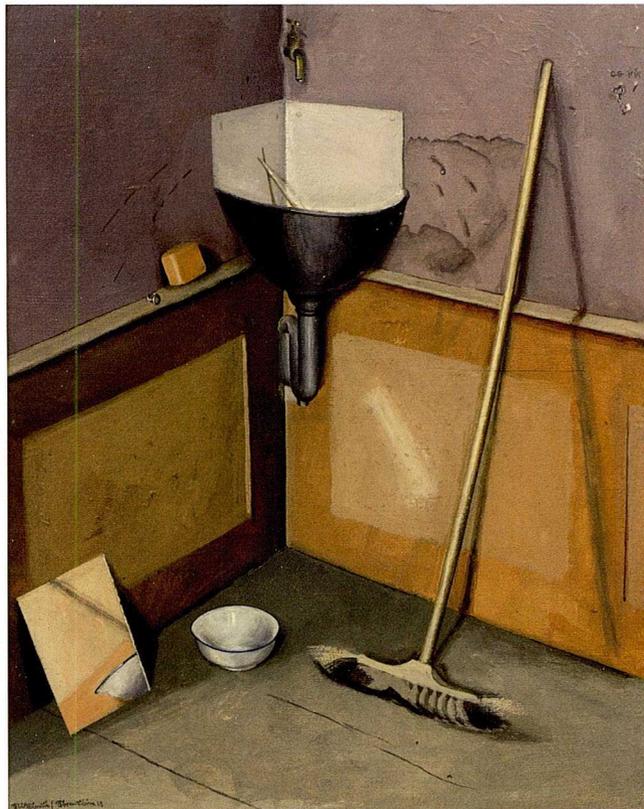
Niklaus Stoecklin

Brünnlein im Atelier, 1918

Öl auf Karton. 34 × 28 cm

Museum zu Allerheiligen,
Sturzenegger-Stiftung

Inv. A 2023



3

Jahre des letzten Jahrhunderts in Europa, benannt nach einer gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim im Jahr 1925. Der Künstler war in dieser wichtigen, Epoche machenden Ausstellung vertreten, was für seine weitere künstlerische Laufbahn von entscheidender Bedeutung sein sollte. Das *Stilleben mit Lilien und blauer Vase* – entstanden 1926 ein Jahr nach der Ausstellung in Mannheim – zeigt alle Stilmerkmale der Neuen Sachlichkeit: Die Hinwendung zu banalen Motiven des Alltags, die Abkehr von der in den zwanziger Jahren als pathetisch empfundenen, abstrahierenden und stilisierenden Malweise des Expressionismus, die ausgeprägte Nähe zum Detail und schliesslich die Evokation einer magischen Atmosphäre, die eine ungreifbare Realität hinter den Objekten andeutet. Auch die traditionelle Bildgattung des Stillebens fand in der Neuen Sachlichkeit gewissermassen als «Leitfossil» weite Verbreitung.

Das *Stilleben mit Lilien und blauer Vase* ergänzt das in der Sammlung des Museums zu Allerheiligen befindliche *Stilleben mit Fliederzweig* (1944, Abb. 1), eine Neuerwerbung der Sturzenegger-Stiftung von 2005. Gemeinsam mit der *Helmgasse in Basel* (1923, Abb. 2) und dem *Brünnlein im Atelier* (1918, Abb. 3) ist in den letzten Jahren eine prägnante Gruppe charakteristischer Werke von Niklaus Stoecklin zusammengekommen, die verschiedene Motive und Werkphasen des Künstlers umfasst.

MS

Literatur (Auswahl)

Christoph Vögele: Niklaus Stoecklin 1896–1982. Kunstmuseum Winterthur, Museum für Neue Kunst Freiburg im Breisgau. Basel 1996.

Markus Stegmann: Niklaus Stoecklin. *Stilleben mit Fliederzweig*. In: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen (Hrsg.): *Die Erwerbungen 2005*. Schaffhausen 2006, S. 71–75.

Markus Stegmann: Niklaus Stoecklin. *Brünnlein im Atelier und Helm-gasse in Basel*. In: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen (Hrsg.): *Die Erwerbungen 2006*. Schaffhausen 2007, S. 47ff. und S. 50ff.

Monogrammist F. K. (Bleulerschule)

Rheinfall im Mondschein. Um 1803

Gouache über Radierung auf Papier. Bildmass: 48,3 × 71 cm

Blattmass: 50 × 72,5 cm

Unten links monogrammiert: «F. K.»

Erworben 2007, Ankauf Hanspeter Iff, Wald

Inv. B 9487

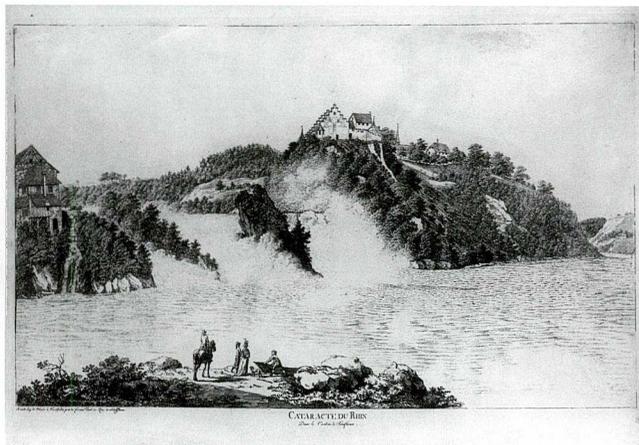


Das Motiv des Rheinfalls wurde von der Bleulerschule auf vielfältige Weise auskostet und diente dem kommerziell ausgerichteten Verlag als besonders gefragtes Erinnerungsbild. Die stimmungsvolle Gouache, die den Rheinfall bei Vollmond zeigt, ist nicht datiert. Es existiert jedoch eine Radierung, die unserer Gouache zugrunde liegt, und deren Wasserzeichen des Papierbogens das Datum 1794 aufweist (Abb. 1).¹ Unsere Gouache muss folglich im letzten Jahrzehnt des 18. oder anfangs des 19. Jahrhunderts entstanden und seit etwa

dieser Zeit im Kunstverlag von Johann Heinrich Bleuler (1758–1823) angeboten worden sein.

Um 1783 gründete Bleuler in Zürich einen Kunstverlag, den er bis 1821 selbst führte. Ein Jahr nach der Heirat (1787) mit der Marthalerin Anna Toggenburger liess er sich in Feuerthalen gegenüber der Stadt Schaffhausen nieder. Bereits 1795 besass Bleuler ein Verkaufs-Sortiment von 119 Blättern, darunter nebst den Schweizer Landschaften auch Ansichten des grenznahen ausländischen Gebietes sowie Illustrationen

Abb.1
Johann Heinrich Bleuler
 Rheinfall bei Schaffhausen.
 Nach 1794. Radierung.
 Museum zu Allerheiligen
 Schaffhausen
 Inv. C 548



zur Schweizer Geschichte. Ein grosser Teil der Vorlagen und Bilder wurde Bleuler von Künstlern zugeliefert, ein anderer Teil stammte von ihm bzw. seinen Schülern und Mitarbeitern.

Die hier angesprochene Radierung gilt zwar als Werk von Johann Heinrich Bleuler selbst; die Gouachierung besorgte jedoch ein Kolorist mit dem noch nicht identifizierten Kürzel F.K. Seit der Gründung des Kunstverlages führte Bleuler eine ganze Reihe von angehenden Malern und Koloristen in seiner «Schule» ein oder liess ausgebildete Künstler für sein Geschäft arbeiten. Der Maler oder Kolorist verwendete für seine Gouache in diesem Fall also einen Druckbogen der besagten Radierung. Das Panorama, das den Rheinfall vom Schaffhauser Ufer aus gesehen wiedergibt, erstreckt sich vom Mühlenhaus (am linken Bildrand) bis zu den Häusern des Dorfes Nohl (am rechten Bildrand).

Bei der Gegenüberstellung der beiden Werke zeigt sich, inwieweit sich der Gouache-Maler an die Vorzeichnung hielt bzw. sich davon entfernte. Grundsätzlich verwandelte er die bei Tageslicht gezeichnete Aufnahme in das effektvolle Motiv eines Rheinfalls bei Vollmond. Im Grossen und Ganzen hielt er sich an die Vorlage. Unbedeutende Abweichungen machte er etwa bei den Häusern, so wie da und dort bei der Wiedergabe der Pflanzen und Bäume. Auch verkleinerte er die aufdampfende Gischtpartie unterhalb des Schlosses Laufen. Zunächst aber fällt auf, dass er den Vordergrund

veränderte. Er übermalte die drei Personen beim Boot sowie den Reiter. Die Figuren scheinen unter der Malschicht noch durch! Stattdessen fügte er einen Weidling ein, auf dem ein Ruderer und ein Fackelträger zu erkennen sind. Hierbei handelt es sich wohl weniger um Rheinfallbesucher, als um Fischer, die zum nächtlichen Lachsstechen ausfahren.²

Das Licht des Vollmondes am erleuchteten Nachthimmel streift die Wolken und lässt den schäumenden Wasserfall hell erstrahlen. Baumwipfel und Flusspartie beim Nohl-Abhang sowie das Schloss Laufen sind dagegen in milden Mondschein getaucht.

Im «Verzeichniß» von 1807 äussert sich Bleuler bezüglich des naturgewaltigen Rheinfalls über dessen schwierige Umsetzung in der Kunst.³ Er preist in seiner Angebotsliste Nr. 1 «Rheinfall im Mondschein» in einer Weise an, welche sich präzise auf unser Gouachen-Bild beziehen könnte: «Wer die göttliche Naturscene des Rheinfalls auch nur einmal flüchtig beobachtet, wird diese Aufgabe für die Kunst sehr schwer finden – Wer will diesen lebendigen Fluthenwirbel mit Linien und Punkten darstellen? wer die ewige Bewegung der allmächtigen Kraft auf das Papier fixiren? wer das magische Licht des Mondes in das schmelzende Weiß des kochenden Schaums hinein blizen lassen? – So unmöglich der Künstler den Freund der Natur ganz befriedigen kan, so hat doch der Herausgeber den Kenner und Kunstfreund befriediget – Der Mond steigt kräftig am Himmel herauf, und wirft ein pikantes der Natur abgeborgtes Licht auf die unter ihm stehenden Wölkgen. Er überglänzt mit seinem Silber am vorzüglichsten die Fluth über dem Fall, und bildet mit dem dunkel gehaltenen Bette des Stroms einen lieblichen Kontrast. Die Gegend ist von der Schaffhauser Seite gezeichnet, und das Schloss Lauffen liegt dem Beschauer gerade über.»¹ Der Preis des Blattes wurde mit 22 fl. (Florin) angegeben, was 2 «Neuen Louisd'ors» entsprach.

In Bleulers Vorwort zum zitierten «Verzeichniß» heisst es unter anderem: «Und sollten sich Liebhaber zeigen, die gerne Abdrücke auf gutes Papier zum selbst

Coloriren wünschten, so können auch solche in billigen Preisen erhalten werden». Bei dem hier erwähnten Angebot handelte es sich vermutlich um graphische Blätter wie die in Abbildung 1 gezeigte Radierung.

65

Anmerkungen

- 1 Werner Rutishauser, Die Bleuler und der Rhein, S. 85 Nr. 21.
- 2 Vgl. dazu W.U. Guyan, Laufen-Uhwiesen, 1988, S. 95.
- 3 Johann Heinrich Bleuler, Neues Verzeichnis, von Gemälden und colorirten Landschaften der Schweiz, welche selbst verfertigt und herausgegeben werden von Bleuler und Comp. in Schaffhausen bey der Rheinbrücke, Schaffhausen 1807, S. 3.

Literatur

Ursula Isler-Hungerbühler, Die Maler vom Schloss Laufen, Zürich, 1953.
Robert Pfaff, Die Bleuler Malschule auf Schloss Laufen am Rheinfluss, Neuhausen, 1985.
Werner Rutishauser, Die Bleuler und der Rhein. Von majestätischen Gletschern, tosenden Katarakten und schauerlichen Burgen, Schaffhausen 1997. Ausstellung im Museum zu Allerheiligen.

Bernhard Freuler (1796–1858)

Blick von Westen auf Schaffhausen. Um 1832(?)

Bleistift, Tusche, Aquarell. Blattmass: 25,6 × 36,7 cm

Unsigniert und undatiert

Erworben 2007, Ankauf Dr. med. N. Turnherr, Binningen

Inv. B 9536



Schöpfer des Panoramabildes ist der Schaffhauser Künstler Bernhard Freuler, der Vater des renommierten Hermann Freuler (Jurist, Redaktor, einflussreicher Politiker, Gründer der Scaphusia). Nach vierjähriger Ausbildung an der Akademie in Wien zum Landschaftsmaler bereiste Freuler Österreich und kehrte schliesslich als junger Maler wieder nach Schaffhausen zurück. Gelegentlich arbeitete er auch für den mit ihm befreundeten Louis Bleuler bzw. dessen Verlag. Seit 1829

wirkte er als Zeichenlehrer an der hiesigen Deutschen Knaben-Schule. In dieser Eigenschaft förderte er den begabten Johann Matthias Neithard (1816–86), ein späteres Mitglied der Bleulerschule, der dann seinerseits am Schaffhauser Gymnasium als «Lehrer für das Zeichnen» auch den 11-jährigen Schüler und künftigen Kunstmaler Hans Sturzenegger beeindruckt haben soll. Als leidenschaftlicher Gärtner gestaltete Freuler später sein Rebgut Rammersbühl zu einer prächtigen Park-

Abb. 1
Bernhard Freuler
 Schaffhausen, Ansicht von Westen
 Aquatinta koloriert
 Privatbesitz



anlage um. Als städtischer Registrator schuf er den ersten Grundplan von Schaffhausen.¹

Vom Panorama-Blick auf Schaffhausen schuf Bernhard Freuler zuerst eine Zeichnung. Diese (bzw. eine daraus hergestellte Radierung) aquarellierte er in bräunlich gehaltenen Farbtönen. Einige wenige Stellen hob er mit Gouache-Tupfen hervor, so etwa Wiesen und Bäume mit Grün, oder die Fräcke der im Vordergrund postierten Männer mit Blau. Als Standort wählte Freuler die «Hohfluh» – einen Aussichtspunkt im Nordwesten von Neuhausen, der über einem steilen Nagelfluf-Felshang liegt. Der leicht abgedunkelte Vordergrund mit dem seitlich aufragenden Baum, dem mit Steinbrocken übersäten und Sträuchern überwucherten Gelände, all dies war bei den zeitgenössischen Landschaftsmalern ein beliebtes Stilmittel zur Intensivierung der Räumlichkeit, und wurde auch von Freuler gerne angewandt. Zur Belebung fügte er auf seinem Bild Personen ein – Ausflügler in Sonntagstracht, die auf ihrem Spaziergang Halt machen und die Aussicht geniessen.

Die ganze Staffage im Vordergrund ist also frei erfunden. Für die Wiedergabe der weiten Landschaft hingegen mit dem Rhein, den Hügeln und der Stadtansicht hielt sich Freuler ganz an die Natur. Von der Hohfluh aus wandert der Blick über ein markantes Haus mit hohem Giebel den Hang hinunter zum Urwerf und weiter zu den Häusern des Mühlenen-Quartiers im Mittelgrund; von dort rheinaufwärts bis zur Brücke, die

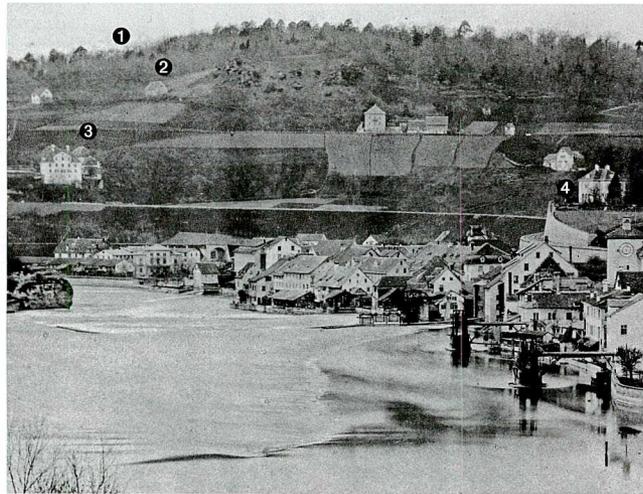
Schaffhausen mit dem zürcherischen Feuerthalen verbindet. Über den Rebhängen des Stokarbergs und dem angrenzenden Steinbruch erscheint die Schaffhauser Altstadt. Kirchtürme sowie Festungs- und Tortürme ragen aus der Silhouette der Stadt heraus, über der als beherrschende Baute der Munot thront. Dahinter erstrecken sich sanfte Hügelzüge und verschwinden im Dunst des Horizontes. Im rechten Bildhintergrund ist der kegelförmige Gipfel des Rodenbergs (bei Schlattingen) zu erkennen.

Das Blickfeld umfasst das Gebiet zwischen dem Landsitz zum «oberen Löwenstein» auf der rechten unteren Bildhälfte und dem «Rauschengut» mit Treppengiebel am äussersten linken Bildrand, einer Villa, die bei der Bombardierung von Schaffhausen am 1. April 1944 zerstört wurde.

Zur Datierung dieser Schaffhauser Ansicht in die frühen 30er-Jahre gibt es zwei wichtige Anhaltspunkte. Das über dem Steinbruch im Bildmittelgrund identifizierbare Haus «zum Fäsenstaub» wurde im Jahre 1820 erbaut; es liefert den sicheren Hinweis, dass das Bild nach 1820 entstanden sein muss. Ausserdem existiert vom selben Motiv eine datierte Grafik, die als eine mit Gouache kolorierte Aquatinta bezeichnet wird (Abb. 1).² Jener Arbeit liegt eindeutig dieselbe zeichnerische Vorlage zugrunde, auch wenn sie im Vergleich zum beschriebenen Aquarell kleinere Abweichungen aufweist. Das Aquatinta-Blatt wirkt durch die stärkere Farbigkeit differenzierter und plastischer. Es ist mit «B. Freuler» signiert. Die Signatur bezeugt, dass die Gouache auf Freuler zurückgeht und von ihm eigenhändig koloriert wurde. Das etwas verwischte Datum kann als 1832 gelesen werden. Dies passt zum Vermerk auf der Rückseite des Bildes, es existiere vom gleichen Landschaftsmotiv noch eine Skizze von 1830.

Eine ergänzende Illustration zu unserem Bildmotiv liefert eine um 1890 datierte Fotografie (Abb. 2),³ die den Blick vom Feuerthaler Ufer aus zurückwirft in Richtung Hohfluh ①, dem Standort des Malers: Unterhalb des Felshanges sind das grosse (heute nicht mehr erhaltene) Haus ② – auf dem Freuler-Aquarell

Abb. 2
 Blick auf das Schaffhauser
 Rheinufer, Urwerf – in Richtung
 Hohfluh
 Fotografie um 1890 (Ausschnitt)



2

im Vordergrund links –, ferner das Haus zum «oberen Löwenstein» ③ sowie das Haus «zum Fäsenstaub» ④ zu erkennen.

Die vorliegende Freulersche Ansicht liefert eine neue Erkenntnis über das bisher nicht zugeschriebene Landschaftsbild «Breite», eine Gouache, die im Jahresbericht 2004 veröffentlicht wurde.⁴ Der anfangs angesprochene, von Freuler spezifisch gestaltete Vordergrund mit dem seitlich hochragenden Baum, dem belaubten Strunk, den auf dem Boden verstreuten Baumstämmen und Steinbrocken sowie dem besonderen Pflanzenbewuchs, hat der Maler – wenn auch seitenverkehrt – fast deckungsgleich auf dem «Breite-Bild» als rahmendes Versatzstück verwendet. Somit entpuppt sich auch jenes singuläre Panorama ebenfalls als ein Werk unseres Malers Bernhard Freuler.

Anmerkungen

- 1 C. Bruns, Schweiz. Künstler-Lexikon Bd.1 (1905) S. 486/487.
- 2 Walter Elsener, Manfred Weigle, Schaffhausen in alten Ansichten. Druckgrafiken 1544 bis 1900, Frauenfeld 2005, S. 87, Nr. 164.
- 3 Fotografie im Stadtarchiv Schaffhausen (Ausschnitt).
- 4 Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. Jahresbericht/Erwerbungen 2004. Schaffhausen 2005, S. 51.

Literatur

- C. Bruns, Schweizerisches Künstler-Lexikon Bd. 1, 1905, S. 486/7.
 Martin Schweizer, Bilder eines vergessenen Malers, in: Schaffhauser Nachrichten vom 23.9.2006, S. 25.

Johann Martin Morat (1805–1867)

Thayngen. Um 1830/40

Gouache (über Umrissradierung). Blattmass: 22,3 × 42 cm

Erworben 2007, Ankauf Walter G. Elsener, Ober-Ohringen

Inv. B 9510



Johann Martin Morat aus Stühlingen ist das fünfte Kind des Malers Joseph Anton Morat(h) und der Margarete Trettner von Gottmadingen. In Stühlingen ansässig wurde sein Grossvater Johann Baptist aus Bonndorf, der am neuen Wohnort die Malertradition der Morats begründete. Beide Vorfahren erhielten nebst ihrer freien künstlerischen Tätigkeit auch kirchliche Aufträge. So malte sein Vater Joseph Anton Morat 1806 für die Pfarrkirche in Jestetten das Altarbild mit dem Brückenhilgen Johannes Nepomuk.¹

Johann Martin Morat wurde bekannt durch seine zahlreichen Landschaftsbilder. Im Raum zwischen dem Bodensee und Freiburg i.Br. entstanden – sowohl auf Schweizer Seite als auch auf süddeutschem Gebiet – insgesamt etwa 70 Motive aus seiner Hand. Darunter befinden sich auch Innerschweizer Bilder, so etwa das Motiv des Einsiedlers Nikolaus von Flüh. Die Land-

schaftsbilder sind insbesondere deshalb von Interesse, als sie – abgesehen von der künstlerischen Qualität – die Ortschaften in exakter Zeichnung wiedergeben, sodass die Bilder von Martin Morat gleichzeitig auch dokumentarischen Wert besitzen. Seine Darstellungen gehören in ländlichen Gegenden oft zu den einzigen bildlichen Zeugnissen historischer Ortsbilder. Im Kanton Schaffhausen malte Morat die Dörfer Neuhausen, Wilchingen, Hallau und Schleithem² sowie den Rheinflall.³

Wie meist bei seinen Arbeiten, hat der Maler auch beim Thaynger-Bild eine leicht erhöhte Lage für seinen Ausblick auf das Dorf ausgewählt. Typisch für Morats Bilder ist der schattige, durch Bäume und Sträucher gegliederte Vordergrund mit Bauern und weidendem Vieh als belebender Staffage. So sind auf der Anhöhe links eine Frau und zwei Männer mit

Abb. 1
Johann Martin Morat
Thayngen. Um 1830/40
Gouache über Umrissradierung
Thayngen, Besitz der Gemeinde

dem Verbrennen von Astwerk beschäftigt. Der Blick des Betrachters schweift über die Felder, auf denen Fuhrwerke unterwegs sind. Ein Feldweg in der Bildmitte führt von rechts in einem Bogen ins Dorf hinein (heute Erlengasse), das sich zwischen der Ebene und einer Hügelkette am Horizont fast über die ganze Bildbreite erstreckt. Rechts im Hintergrund erhebt sich der markante «Chapf»; in der Bildmitte ragt die Doppelkuppe des Hegauberges «Hohenstoffel» heraus. Das Dorfzentrum mit der Kirche liegt auf einer leichten Anhöhe. Linkerhand schliesst sich das Aussenquartier «im Gatter» an, von dem aus die alte Landstrasse westwärts nach Schaffhausen wegführt.

Im Dorf sind nebst der Kirche und dem alten Friedhof noch einige heute erhaltene markante Gebäude eindeutig auszumachen, so das Pfarrhaus links der Kirche und das Schloss rechts hinter der Kirche. Westlich davon stehen das Haus «zum schwarzen Adler», das Gemeindehaus, die Brühlmühle sowie das Haus «zum Lamm» besonders hervor. Etwas abseits vom Dorf – unterhalb des Stoffels – steht das Haus «zur Steig».

Martin Morat vervielfältigte gelegentlich Zeichnungen in Form von Kupferstichen oder Radierungen, um sie hernach für eine Kolorierung zu verwenden. Es überrascht deshalb nicht, dass eine weitere Fassung vom Thaynger Bild existiert. Jene befindet sich im Besitze der Gemeinde Thayngen.⁴ Beiden Fassungen liegt dieselbe Umriss-Radierung zugrunde. Die Staffage im Vordergrund ist jeweils leicht unterschiedlich gestaltet. In der beschriebenen Fassung sind die Landschaft sowie die linksseitige Aufhellung des Himmels in transparenten Brauntönen gehalten; in der anderen Fassung dagegen dominieren das frische Grün der Landschaft und das durchgehend satte Blau des Himmels. Während der Maler dadurch jene Landschaft in eine sommerliche Jahreszeit versetzte, verlieh er der überwiegend durch bräunliche Töne geprägten Landschaft eine herbstliche Stimmung.



1

Anmerkungen

- 1 Gustav Häusler, Das Stühlinger Malergeschlecht Morat(h). In: Randenschau, Schaffhauser Heimatblätter Nr. 57 v. 1.11.1955, S. 231–233.
- 2 Walter Elsener, Manfred Weigle, Schaffhausen in alten Ansichten. Druckgrafiken 1544 bis 1900, Frauenfeld, 2005.
- 3 Sammlung Peter Mettler im Klostersgut Paradies.
- 4 Vgl. Andreas Schiendorfer, 1000 Jahre Thayngen, Thayngen, 1995, Abb. S. 4.

Literatur

Gustav Häusler, Das Stühlinger Malergeschlecht Morat(h). In: Randenschau, Schaffhauser Heimatblätter Nr. 57 v. 1.11.1955, S. 231–233.
Augustinermuseum Freiburg i.Br.: Pressemitteilung zur Jubiläumsausstellung, am 7.10.2005.

Johann Jakob Nohl (1881–1952)

Skizzenbuch. 30. April – 31. August 1898

Vorderumschlag und 26 Blätter Bleistiftzeichnungen. Auf dem Umschlag betitelt, datiert und signiert: «J. Nohl».

Aarau – Schaffhausen

Die einzelnen Blätter jeweils betitelt, signiert und datiert

Auf Papier ohne Wasserzeichen

Bindung aufgelöst, Format (Blattgrösse) zumeist ca. 168 × 280 mm

Erworben 2007: Ankauf Emil Züllig, Schaffhausen

Inv. B 9488.01 – B 9488.26

Der Zeichner und Lithograph Jakob Nohl ist den Schaffhausern zumeist durch seine farbigen Stadtansichten bekannt. Seine Darstellungen der alten Stadttore und Befestigungen, für die er Vorlagen der Schaffhauser Künstler Johann Jakob Beck und Hans Wilhelm Harder aus dem 19. Jahrhundert nutzte, sind ebenso bekannt wie die nach eigenen Vorlagen entstandenen Lithografien von Bürgerhäusern und Altstadtgassen, die nicht nur als Kunstblätter, sondern auch auf Kalendern, Ansichtskarten, Plakaten und Firmenschriften Verbreitung fanden. Insgesamt schuf er über 300 lithografische Blätter, dazu zahlreiche Aquarelle, in denen er Landschaften des Tessin und des Wallis festhielt. Viele ältere Schaffhauser werden sich an seine Illustrationen erinnern, die die Vorderseiten Ihrer Schulhefte zierten. So ist es eigentlich erstaunlich, dass erst über fünfzig Jahre nach seinem Tod eine biografische Skizze über den Künstler erschien.¹

Als Sohn eines Giessers war Nohl eine künstlerische Laufbahn keineswegs in die Wiege gelegt. Aber bereits auf der Schule wurde sein zeichnerisches Talent erkannt, und durch Vermittlung und mit Unterstützung des Schaffhauser Zeichenlehrers Karl Jezler-Keller konnte er von 1897–1901 eine Lehre als Lithografiezeichner bei der Grafischen Anstalt Müller & Trüb in Aarau absolvieren. Nach Abschluss seiner Ausbildung und weiteren acht Jahren im Dienste der Firma Müller & Trüb kehrte Nohl 1909 nach Schaffhausen zurück, wo er in die Lithografieanstalt Stünzi & Cie. eintrat. Einige Jahre später übernahm er die Firma und führte die Grafische Anstalt & Buchdruckerei Nohl (später Nohl-Druck) bis 1950.

Das jetzt erworbene Skizzenbuch führt in die Zeit der Ausbildung des jungen Zeichners zurück. Neben der Lehre war Nohl ständig bemüht, sich im Freihandzeichnen weiterzubilden. Über seine Anstrengungen und seine Fortschritte in diesen Jahren sind wir durch Briefe an seinen Mentor Jezler unterrichtet. So schrieb er am

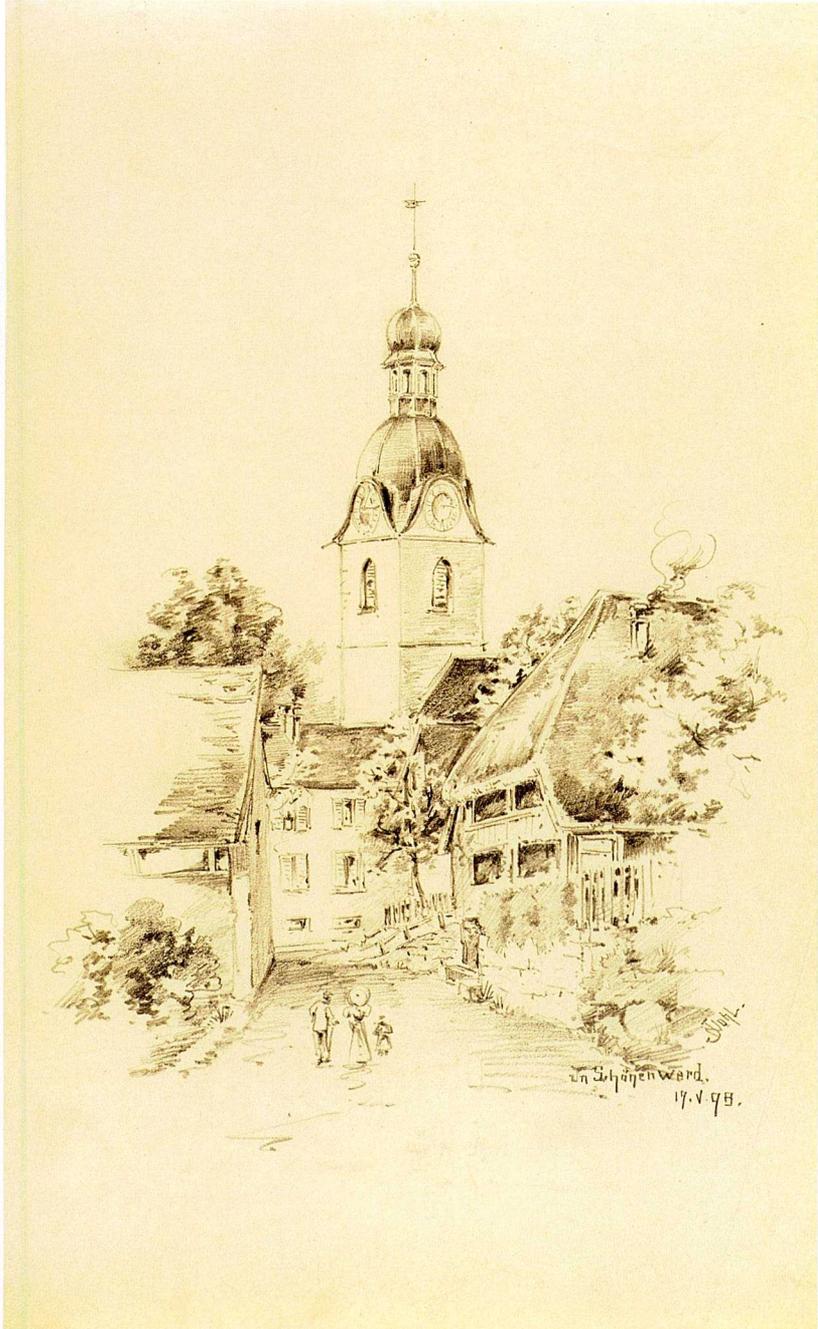
14. Juni 1898 einen Brief nach Schaffhausen, in dem er das hier vorliegende Skizzenbuch ausdrücklich erwähnt: «Auf später werde ich Ihnen einmal mein Skizzen u. Studienbuch von Landschaften, Baumschlägen, Staffage, etc. in welchem ich viele Motive von Aarau u. Umgebung gemacht habe übersenden, ich gehe hie u. da Morgens früh um ¼5 vor dem Morgenessen, Sonntag immer, wenn es nicht regnet. Man lernt dabei am meisten ... Als ich Pfingsten in Schaffh. war nahm ich auch 3 Motive auf, den Munot, Obertor u. eine Partie gegen den St. Johann».²

Unzweifelhaft handelt es sich hierbei um das vorliegende Skizzenbuch, das später in den Kunsthandel gelangte, aufgelöst wurde und leider nicht mehr ganz vollständig erhalten ist. Die Blätter zeigen eindrucksvoll das Interesse des Lehrlings für die Abbildung historischer Altstadtwinkel wie dem Obertor in Aarau (Abb. 1) oder der Stiftskirche in Schönenwerd (Abb. 2). Die Zeichnungen zeugen nicht nur von Nohls qualitativvoller Architektur-Wiedergabe, sondern vermitteln auch mit nur sehr sparsamer Staffage die Atmosphäre des 19. Jahrhunderts. Hier steht Nohl ganz in der Tradition seiner Schaffhauser Vorbilder Beck und Harder. Auch die in dem Brief beschriebenen Baumstudien zeigen die Arbeit des jungen Künstlers mit den Vorbildern in der Natur. Während die freistehenden Bäume des «Oberholz» (Abb. 3) etwas statisch erscheinen, gibt die «Partie an der Aare» atmosphärisch dicht die Flora der Uferpartie wieder, und die auf dem gleichen Blatt hinzugefügte Pflanzenstudie lässt auf ein intensives Naturstudium schliessen (Abb. 4).

In Jakob Nohls späterem Werk spielten Menschen keine Rolle. Sein Interesse galt den Bauwerken, der Historie und der Natur. Menschliche Gestalten blieben in seinen Bildern bloss Staffage. Umso interessanter sind die drei im Skizzenbuch enthaltenen Blätter, die Nohl Studien der menschlichen Gestalt widmet. Nur eine einzige frühe Zeichnung, die von ihm auf das erste Blatt des Skizzenbuchs montiert wurde, zeigt

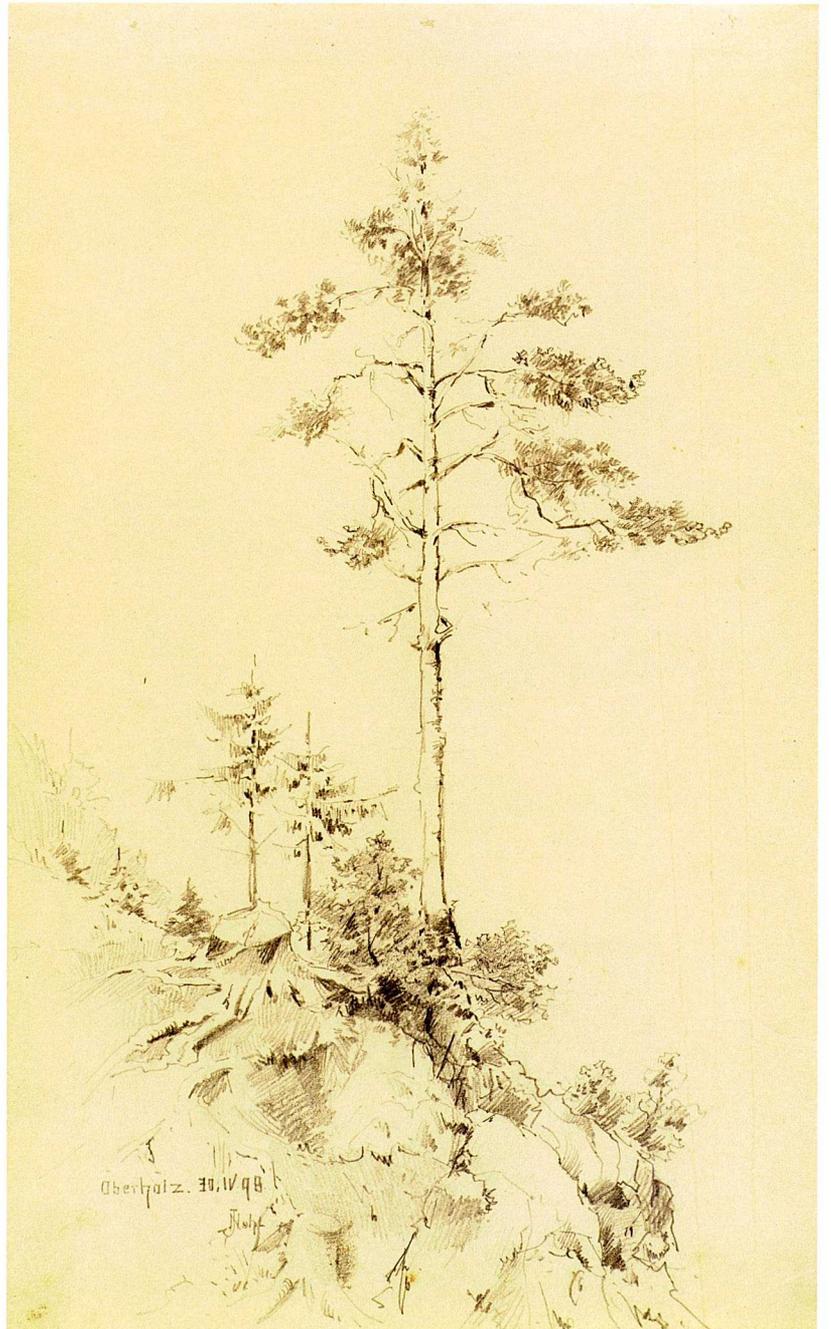


Abb. 1
Jakob Nohl
Obertor in Aarau. 30. IV. 1898
Bleistift auf Papier.
Blattgrösse: 28 × 16,8 cm
Inv. B 9488.03



2

Abb. 2
Jakob Nohl
In Schönenwerd. 19.V.1898
Bleistift auf Papier.
Blattgrösse: 28 × 16,8 cm
Inv. B 9488.09



3

Abb. 3
Jakob Nohl
Oberholz (Baumstudie). 30.IV.1898
Bleistift auf Papier.
Blattgrösse: 28 × 16,8 cm
Inv. B 9488.02

Abb. 4

Jakob Nohl

Partie an der Aare. Aarau.
23.V.1898; Pflanzenstudie Aarau.
27.V.1898
Bleistift auf Papier.
Blattgrösse: 16,8 x 28 cm
Inv. B 9488.18



Abb. 5

Jakob Nohl

Porträt Herman(n) Widmer.
20.XII.1897
Bleistift auf Zeichenkarton.
Blattgrösse: 8,2 x 5,1 cm
Inv. B 9488.01 (Ausschnitt)

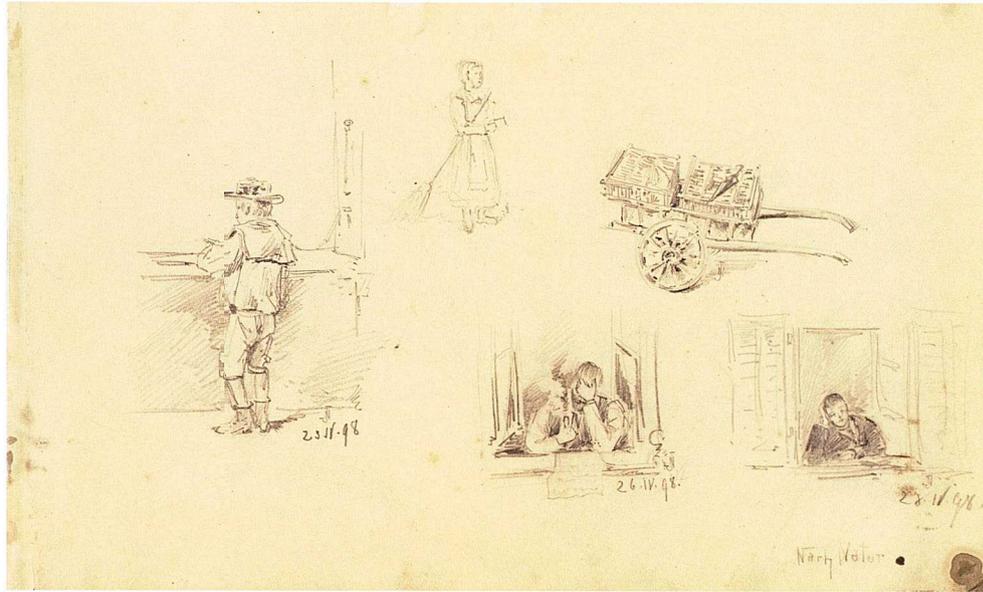
4

wirklich ein Porträt (Abb. 5). Die anderen vier Figuren stellen zwar menschliche Haltungen und Emotionen dar, das Porträtliche, Individuelle fehlt diesen Skizzen aber völlig (Abb. 6). Ebenso verhält es sich mit der schönen Studie aus der Aarauer Zeichenschule (Abb. 7). Der Raum, die Haltung des Zeichnenden, das Arrangement des Stillebens auf dem Tisch und die weiteren Accessoires im Vordergrund (Kannen und Totenschädel) sind atmosphärisch schön erfasst, der Künstler als Person scheint Nohl dabei weniger wichtig.

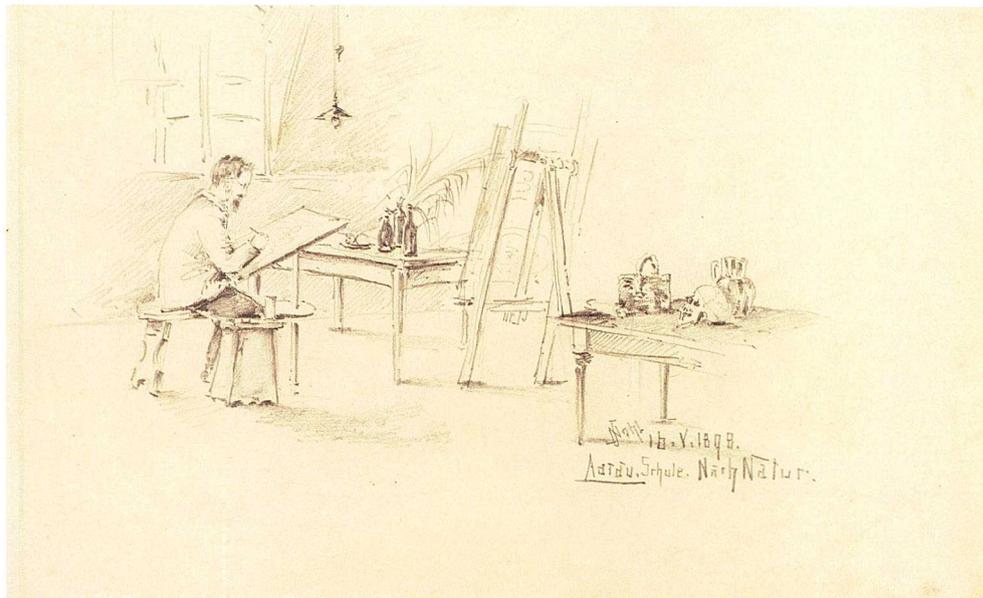
Aus lokaler Sicht sind natürlich die beiden enthaltenen Schaffhauser Ansichten zu erwähnen. Zum einen handelt es sich um die klassische Ansicht des Munot von Süden, die am Pfingstag 1898 entstand und die Nohl auch in dem zitierten Brief an Jezler erwähnt (Abb. 8). Auch hier zeigt sich wieder Nohls Tendenz zur romantisierenden Darstellung alter Bausubstanz. Durch die Verstärkung der leicht verwildert wirkenden



5



6



7

Pflanzenstaffage rund um das Bauwerk und die den Turm umkreisenden Krähen entsteht eine romantische Atmosphäre. Während die Silhouette des Munot sich uns heute unverändert darbietet, lässt sich die «Partie im vorderen Mühlental» (Abb. 9) leider nicht mehr eindeutig identifizieren. Die Verlegung und Überdeckung der Durach und die reiche Bautätigkeit des 19. und

20. Jahrhunderts haben den Taleingang so verändert, dass nicht mehr zu eruieren ist, von welchem Standpunkt aus Nohl mit seiner Zeichnung noch eine Ahnung des ehemals wildromantischen Tals vermittelt.

Das vorliegende Skizzenbuch, das der noch in der Ausbildung befindliche Zeichner seinem Schaffhauser Lehrer und Mentor Karl Jezler als Arbeitsprobe zukommen liess, hat auch bei diesem Beifall gefunden. In späteren Briefen ermunterte er den jungen Künstler, seine Ausbildung über das rein Handwerkliche hinaus fortzusetzen und sich den «Chic für die Praxis» durch Studien in Paris oder zumindest in Genf anzueignen.³ Dieser Rat war umso verständlicher, als Jezler selbst drei Jahre in München und vier Jahre in Paris studiert hatte. Aber Jakob Nohl setzte andere Prioritäten: Bereits im Oktober 1904 heiratete er im Alter von 23 Jahren und kehrte bald darauf nach Schaffhausen zurück. Seiner Selbsteinschätzung nach bezeichnete sich Nohl später als «Mussestunden-Künstler».⁴ Tatsächlich war er wohl, trotz des sich auch in unserem Skizzenbuch offenbarenden Talents, zu sehr in den gesellschaftlichen Normen der Jahrhundertwende und auch in seiner Heimat verwurzelt, als dass er die unsichere Karriere als Künstler für sich in Betracht gezogen hätte. So blieb auch später der Stil seiner Bilder eher konventionell. Lediglich die teilweise stark farbigen Postkartenserien und Lithografien aus den frühen 1920er-Jahren zeigen Elemente des späten Jugendstils. Bei vielen Motiven ist ihre Zweckbestimmtheit als dekorativer Wandschmuck offenbar. Künstlerisch freier sind natürlich die Aquarelle, die auf Reisen ins Tessin, nach Graubünden oder ins Wallis entstanden. Das Skizzenbuch des Siebzehnjährigen zeigt also sowohl in der Auswahl der Motive, als auch in der Behandlung der verschiedenen Sujets schon die Grundtendenz, die sich auch im reifen Werk des Künstlers und Grafikers nicht mehr grundlegend änderte.

MC



8

Abb. 6
Jakob Nohl
 Figurenstudien und Studie eines Handwagens mit Regenschirm.
 Bezeichnet: Nach Natur.
 23. – 28. IV. 1898
 Bleistift auf Papier.
 Blattgrösse: 16,8 × 28 cm
 Inv. B 9488.01

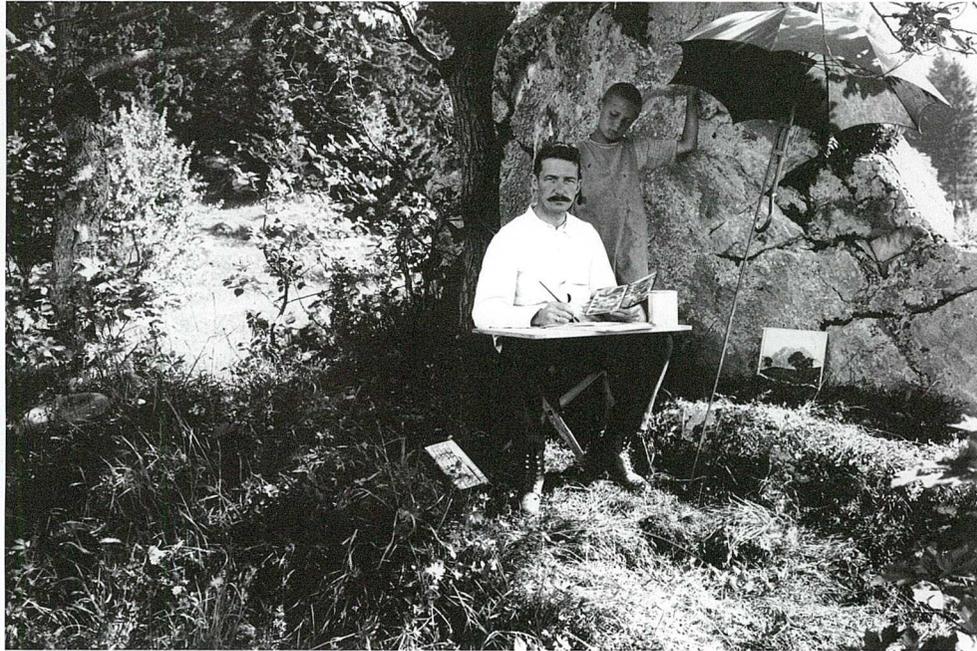
Abb. 7
Jakob Nohl
 Studie eines Kunstschülers beim Stilleben-Zeichnen.
 Bezeichnet: Aarau Schule.
 Nach Natur. 16. V. 1898
 Bleistift auf Papier.
 Blattgrösse: 16,8 × 28 cm
 Inv. B 9488.10

Abb. 8
Jakob Nohl
 Munot [Schaffhausen]. 29. V. 1898
 Bleistift auf Papier.
 Blattgrösse: 16,8 × 28 cm
 Inv. B 9488.19

Abb. 9
Jakob Nohl
 Partie im vordern Mühlental,
 Schaffh. 16. VIII. 1898
 Bleistift auf Papier.
 Blattgrösse: 28 × 16,8 cm
 Inv. B 9488.26



9



10

Anmerkungen

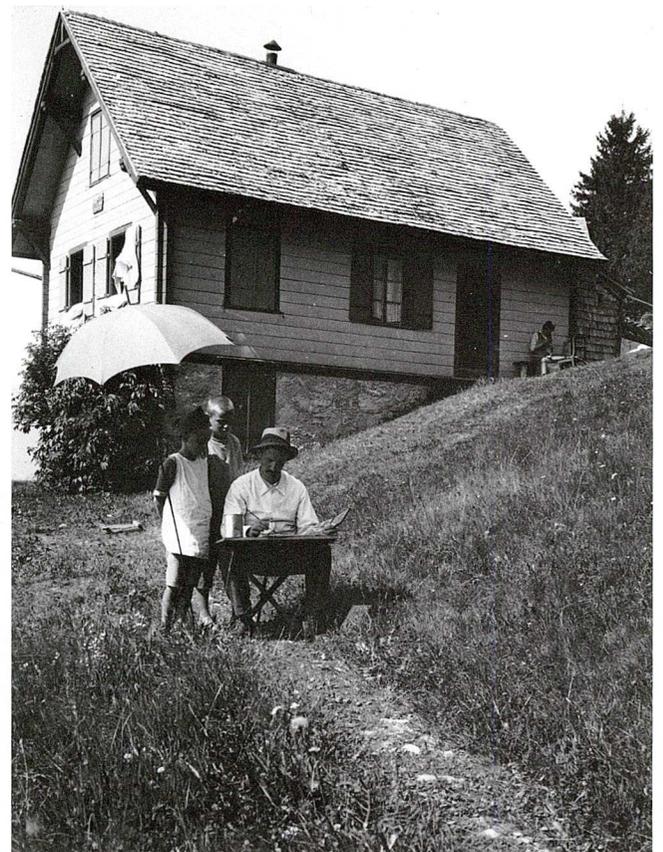
- 1 Martin Cordes, Johann Jakob Nohl 1881–1952, in: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, Bd. 81, Schaffhausen, 2008.
- 2 Brief von Jakob Nohl an Karl Jezler vom 14.06.1898. StASH, Lehrlinge 1, Korrespondenzen 1898–1904.
- 3 Brief von Karl Jezler an Jakob Nohl vom 15.12.1903, StASH, Lehrlinge 1, Korrespondenzen Kopierbuch 1901–1904, fol. 221.
- 4 Schaffhauser Tagblatt, 28.11.1934.

Literatur

Künstlerlexikon der Schweiz XX. Jahrhundert, Bd. II, Frauenfeld 1983, S. 699.
 Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, Bd. II, Zürich (1998), S. 784.
 A.M., Ein Siebziger, in: Schaffhauser Bauer, 30.03.1951
 Martin Cordes, Johann Jakob Nohl 1881–1952, in: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, Bd. 81, Schaffhausen, 2008.

Abb. 10
 Jakob Nohl beim Aquarellieren in der Natur
 Glasnegativ. Um 1915–1920
 Stadtarchiv Schaffhausen. Signatur J06/82240

Abb. 11
 Jakob Nohl beim Zeichnen in der Natur
 Glasnegativ. Um 1915–1920
 Stadtarchiv Schaffhausen. Signatur J06/82302



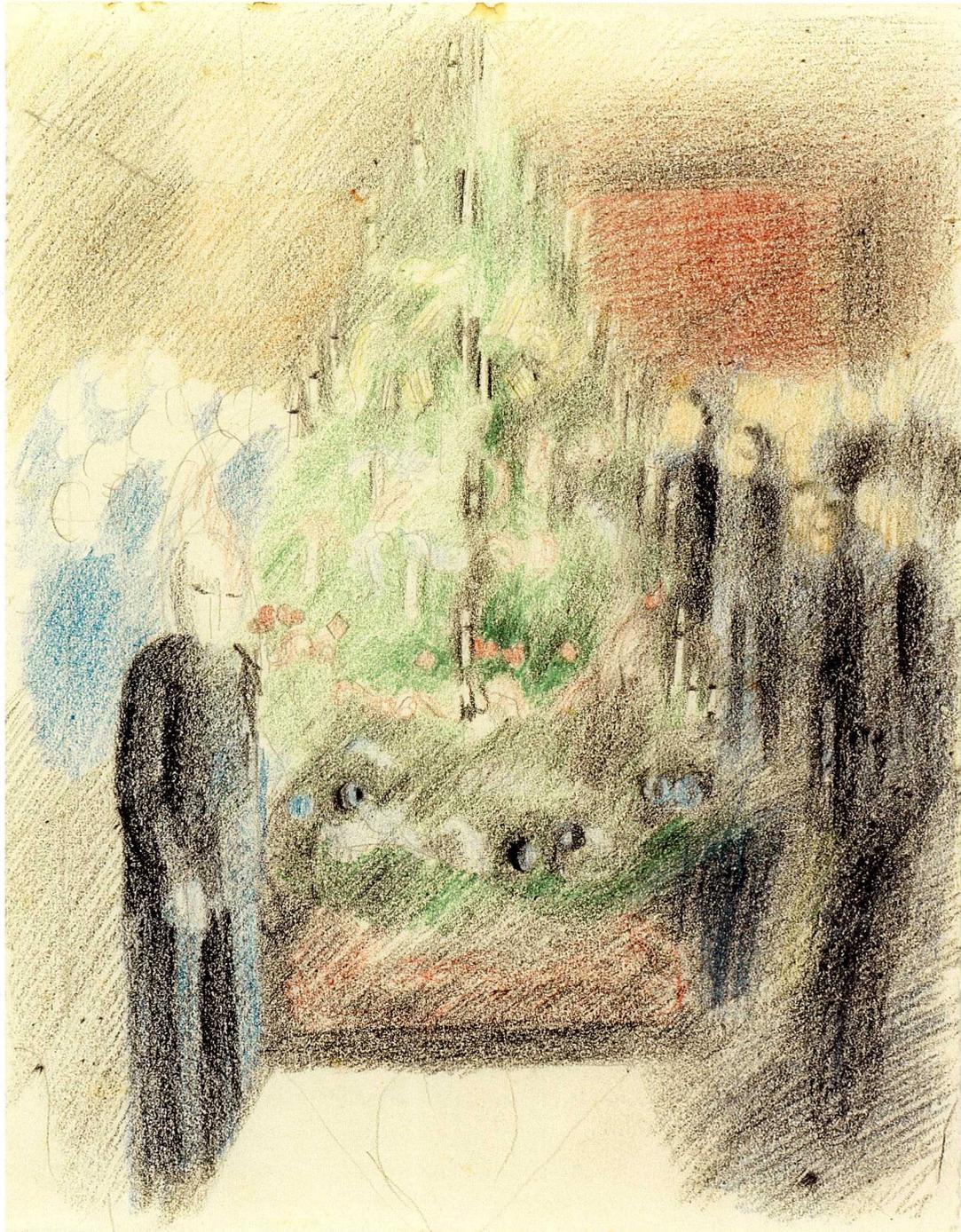
11

Otto Meyer-Amden (1885–1933)**Der Weihnachtsbaum im Waisenhaus in Bern**

Bleistift, Farbstift. 18,3 × 14,3 cm

Erworben 2007, Galerie Kornfeld, Bern

Inv. B 9537



Das Unnennbare zu empfinden¹

Otto Meyer-Amden kam 1893–1900 als Halbweise ins Burgische Waisenhaus nach Bern. Die Auseinandersetzung mit seiner Internatszeit dominiert das Schaffen des Künstlers zeitlebens. Während Jahren thematisiert er in hunderten von Arbeiten unter anderem die Erwartung, Andacht und Vorbereitung einer Gruppe (Gemeinde) von Jugendlichen auf eine kommende Erleuchtung.

«Weihnacht im Waisenhaus in Bern» stellt einen jener Momente dar, wo Erwartung und Andacht gleichermaßen ihre Ausformulierung fand. Das Weihnachtsgeschehen ist eine sehr direkte Umsetzung dieser Thematik im eigentlichen und übertragenen Sinn. Der Ankunft des Kindes, hier als Mensch gewordener Gottessohn, das nun unter dem Baum in der Krippe liegt, ging die Erwartung voraus. Andachtsvoll haben sich die Knaben um den Baum herum versammelt und gruppiert. Das Jesuskind und die Krippe können wir nicht mit Sicherheit erkennen. Es geht dem Künstler in keiner Weise darum, diese Begebenheit der Ankunft als Tatsache zu schildern. Sie dient ihm «nur» als Mittel zum Zweck. Die Zöglinge stehen im Mittelpunkt. Diese in der richtigen Atmosphäre zu fassen, gelten alle Bestrebungen.

Links im Vordergrund steht ein einzelner Zögling, dem Betrachter zugewandt, hinter ihm stehen weitere Gefährten, nur in Farbstiftschraffuren angedeutet und noch nicht ausgeführt. Rechts flankieren weitere Kameraden den Tannenbaum und erweitern so das Dreieck, das dieser bereits vorgibt. Baum und Knaben verschmelzen so geradezu in mystischer Einheit. Dieser Eindruck verstärkt sich noch durch die Art der Schraffuren, die mehrheitlich die Schräge betonen und so Raum, Baum und Knaben zusammenbinden, ja sogar ineinander verschmelzen. Einzig im Hintergrund, einer geheimnisvollen Lichtquelle gleich, erscheint eine rote Wandfläche, die horizontal gestrichen ist.

Die dichte und zugleich transparente Farbstiftzeichnung lässt der eigenen Imagination viel Raum. Das bewirkt nicht allein das Unvollendete, sondern gerade auch die Transparenz, die dem Geschehen etwas Lu-

zides und Unwirkliches verleiht. Meyer-Amdens ganzes Trachten galt dem Unbeschreiblichen, dem Empfinden des Unnennbaren, das er vollkommen zu erfassen und wahrheitsgetreu darzustellen suchte.

Auch hier wird durch die technische Vorgehensweise eine Dämmerstimmung evoziert, «eine schwebende Ruhe, etwas Unbestimmtes. Doch ist es kein trüber Dämmer, keine tote Ruhe, keine bedrückende Unbestimmtheit. Im Dämmer ist viel Licht, das unvermittelt durchbrechen könnte (...). Auch die Ruhe ist angespannt, sie enthält eine innere Unruhe, die gleichsam ihre Oberfläche leise bewegt. Die Unbestimmtheit hat gefühlsmässig den Charakter einer Erwartung; sie ist zuversichtlich gestimmt, trägt positive Vorzeichen.»² Was Carlo Huber zu «Eintritt in Klasse (6). Gesamtfassung I. 1918» schreibt³, trifft vollgültig auch auf unser Blatt «Der Weihnachtsbaum im Waisenhaus in Bern» zu. Nicht nur ist die Grundstimmung der Darstellung mit den Stichworten «schwebende Ruhe», «angespannte Ruhe», «innere Unruhe, «Erwartung» treffend charakterisiert. Gleiches gilt für die Frage nach den bildnerischen Mitteln, die Meyer-Amden benützt, um das auszudrücken, was ihn zutiefst bewegt. Es ist der Farbstiftstrich. «Tatsächlich glaubt man, selbst wenn sich das Augenmerk auf den Gesamtaspekt des Bildes richtet, die Farbstiftstriche einzeln zu erkennen. Darin und in der Körnigkeit von Farbmaterie und Papier liegt die Ursache des schwebend erregten Vibrierens.»⁴ Neben dem Farbstiftstrich sind es die gewählten Farben, welche den genannten Bildeindruck vermitteln. Reine Farben werden kaum angewandt. Sie sind zumeist mit Grau- oder Schwarzschräffuren verschleiert beziehungsweise modelliert. Der Künstler trennt bewusst Farbe und Licht, spricht Hell-Dunkel, damit er «die Modellierung, die Lichtführung überhaupt, genauer kontrollieren, sie zuerst leicht anlegen und wo erforderlich verstärken» kann.⁵

Gemessen an zahlreichen anderen Blättern, welche sich mit der Waisenhaus-Thematik auseinandersetzen, ist der «Weihnachtsbaum im Waisenhaus in Bern» erstaunlich hell gehalten. Dennoch beschäftigten den

Künstler die gleichen Probleme, die er zeitlebens hartnäckig zu lösen versuchte. Es ist das Bemühen um eine «Synthese zwischen dem Individuellen der Einzelfigur, der seelischen Stimmung und der absoluten Bildordnung»⁶. Obwohl die Figuren schemenhaft, ja ephemere erfasst und wiedergegeben werden, sind sie von einer eigenwilligen Präsenz. Es scheint paradox, aber je mehr sie Teil des Bildganzen werden, desto stärker werden sie wieder zu jenen Individuen, die in der Erwartung verharren.

HvR

Anmerkungen

- 1 Hans Christoph von Tavel. Empfindung und Diskurs. Otto Meyer-Amden im Lichte seiner Begegnungen, in: Ausst.-Kat. Otto Meyer-Amden. Begegnungen mit Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Hermann Huber und andern Künstlern, Kunstmuseum Bern 1985, S. 51.
- 2 Carlo Huber, Otto Meyer-Amden, Wabern 1968, S. 34.
- 3 Abb. in: Carlo Huber, Otto Meyer-Amden, Wabern 1968, Abb. 16.
- 4 Ebenda, S. 35.
- 5 Ebenda, S. 36.
- 6 Hans Christoph von Tavel in: Otto Meyer-Amden. Begegnungen mit Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Hermann Huber und anderen Künstlern. Kunstmuseum Bern 1985, S. 37.

Literatur

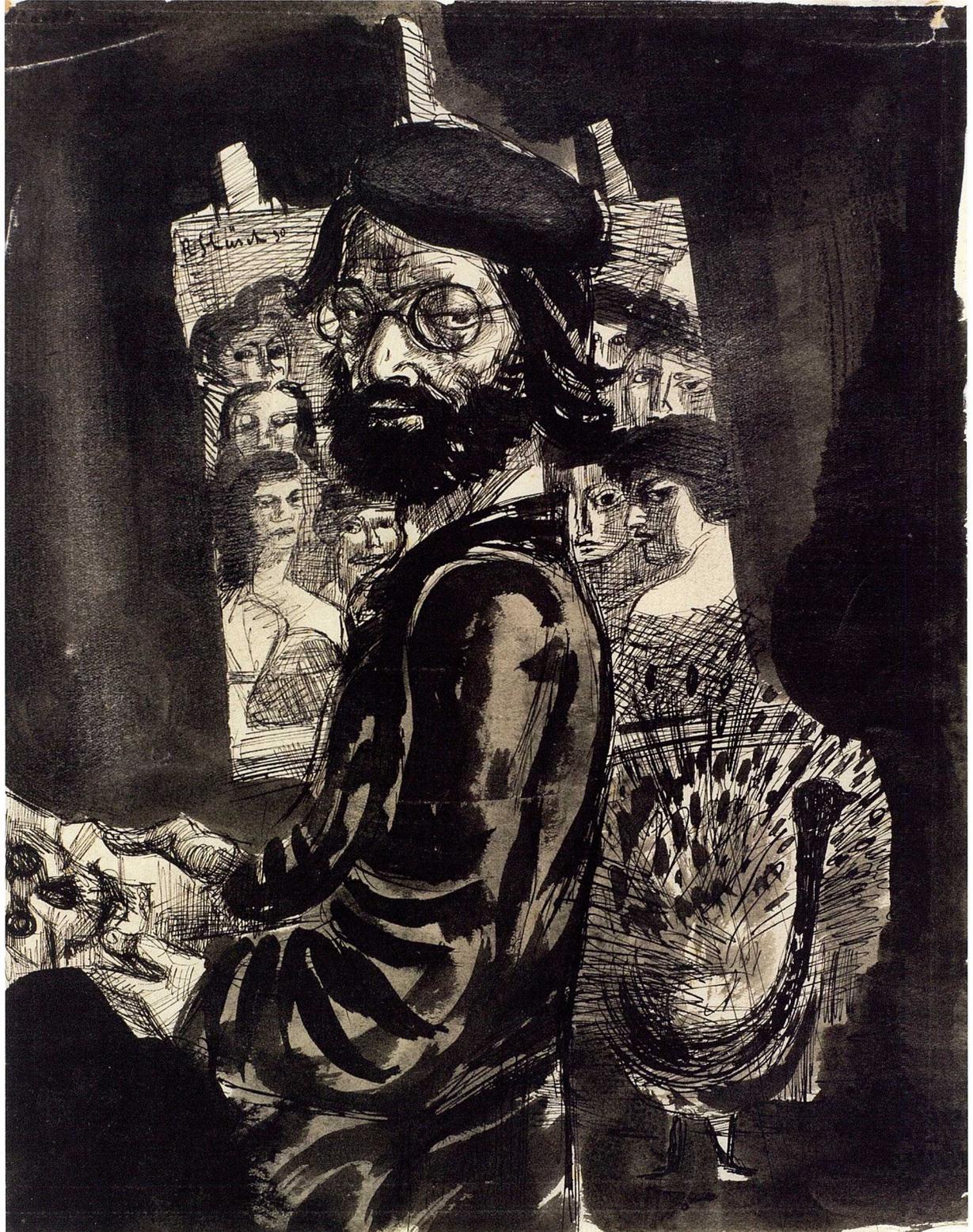
Carlo Huber, Otto Meyer-Amden, Wabern 1968.
Ausst.-Kat. Otto Meyer-Amden, Kunsthalle Basel, Basel 1979.
Hans Christoph von Tavel in: Otto Meyer-Amden. Begegnungen mit Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Hermann Huber und anderen Künstlern. Kunstmuseum Bern 1985.
Ausst.-Kat. Otto Meyer-Amden – Oskar Schlemmer. Kunstmuseum Basel, Basel 2007.

Johannes (Johann) Robert Schürch (1895–1941)**Selbstbildnis im Atelier. 1930**

Schwarze Tusche. 27 × 21 cm

Erworben 2007, Auktionshaus Sotheby's, Zürich

Inv. B 9538



Von 1922 bis 1932 lebte Johann Robert Schürch mit seiner Mutter in einem abgeschiedenen Waldhaus bei Monti della Trinità oberhalb von Locarno. In diesen Jahren eines Lebens in ärmlichsten Verhältnissen entwickelte er seine grösste Schaffenskraft und fand vor allem in seinen Tuschzeichnungen und Aquarellen zu einer Malweise, die seinem Bedürfnis nach Ausdruck existentieller menschlicher Fragen und Ängste in hohem Mass entgegenkam. Peter F. Althaus beschrieb die damals entstandenen Schwarzweiss-Malereien mit den Worten: «Unverkennbar ist der bald wild sich überstürzende, bald unter freiwilliger Beherrschung vibrierende Strich und das lebhaftes Spiel der Helligkeiten, das bei ihm selten zur Steigerung der Dramatik verwendet wird, sondern sich als überraschend strenge Ordnung, Harmonisierung über die leidenschaftlichen Zeichnungen legt. In einigen Fällen scheinen sich die Lavierungen selbständig machen zu wollen; sie beschwören mit Zeichen aus einem trächtigen Dunkel heraus mehr erahnbare als lesbare Szenen herauf und lassen das Nie-Endgültige, das Wandelbare, die Metamorphose, die Durchdringung von Mensch und Landschaft, von Traum und Wirklichkeit, das Erscheinungshafte und das Visionäre anklingen.»¹

In diese Schaffensphase fällt auch die Entstehung des 1930 datierten «Selbstbildnis im Atelier». Es zeigt den Künstler mit Brille, dunkler Jacke und dem von ihm häufig getragenen Beret, in den Händen die Zeichnung eines Totenkopfes haltend. Die müde scheinenden Augen sind dem Betrachter zugewendet, während auf einer Staffelei im Hintergrund ein für Schürch eher grossformatiges Bild zu sehen ist. Es versammelt eine Gruppe von Frauen, deren Blicke sich ebenfalls auf den Betrachter richten. Die resigniert wirkende Figur im linken Vordergrund, die ein weit ausgeschnittenes, schulterfreies Kleid und am Oberarm ein dunkles Band trägt, situiert die Szene im Milieu der Prostitution. Das Motiv des Gemäldes lässt an den Empfangssaal eines Bordells denken, wo die Damen des Gewerbes auf die Freier warten. Rechts vor der Staffelei posiert ein Rad schlagender Pfau.

Schürch definierte zunächst mit feinen, nervösen Federstrichen die Kernelemente der Zeichnung – das Gesicht und die Hände des Porträtierten, das Blatt mit dem Totenkopf, das Gemälde auf der Staffelei sowie den Pfau –, um anschliessend Haare und Kleidung des Künstlers sowie das Dunkel des Ateliers mit Tusche grosszügig zu lavieren. Wie in manchen seiner Arbeiten verlieh er der Lavierung auch hier ein intensives Eigenleben: So evoziert die tiefdunkle Fläche am rechten Bildrand die Vorstellung, hier sei etwas Körperliches, vielleicht sogar eine menschliche Figur präsent.

In der Rezeption von Schürchs Werken ist immer wieder vom engen Zeitbezug seiner Themen und Motive die Rede und dies zweifellos zu Recht. So konstatierte Paul Nizon: «Seine Motive spiegeln die geistige Lage der Zwischenkriegszeit. Sie vergegenwärtigen den Zirkus des Daseins mit den Randfiguren der Gesellschaft, den Nutten und dem ganzen Weibmythos, den Verlorenen, den Schreienden, den Maskierten und Masken, dem Bürger als Edelmann, den fahrenden Leuten, den Unbehausten, den Gefangenen – sie spiegeln das ganze Ecce-homo-Arsenal der Zeit; ein Totentanz erleben.»² Diese Verhaftung in der Zeit bestätigt sich auch beim «Selbstbildnis im Atelier», so etwa thematisch in der Bezugnahme auf die Schilderungen der Halbwelt.

Eine andere Sicht auf die künstlerische Haltung Schürchs wurde vom Künstler Dieter Roth vorgeschlagen, der anlässlich der Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1986 schrieb: «Ich sehe [in Schürchs Werken] Jemanden, der die Bilder einer bestimmten Zeit (des Laufes der Kunstgeschichte) und eines bestimmten Gebietes (in Europa) – also Bilder der Kunst die der seinen vorhergegangen war – nimmt und sie abbildend in seine eigenen umwandelt.»³ Tatsächlich mass Schürch der Beschäftigung mit künstlerischen Vorbildern wie Rembrandt, Goya, Daumier, aber auch Cézanne, den Expressionisten und den Vertretern der Neuen Sachlichkeit grosse Bedeutung bei. Das damalige Zusammenleben mit seiner Mutter – einer gebildeten Frau, die sich mit Literaturbesprechungen und Erzählungen ihren kargen Lebensunterhalt verdiente – wird diese Haltung zusätzlich

gefördert haben. Schürchs Ansatz, die ihm wichtig scheinenden Bilder der Kunstgeschichte «zu behalten indem er sie abmalte und weitermalte»⁴, bildet in seinem Œuvre eine Konstante und manifestiert sich auch im vorliegenden Blatt: Der Künstler blickt uns an wie Rembrandt aus einer seiner Radierungen, und die dualistische Anlage des Bildes – der grinsende Tod versus die fleischliche Lust und die Eitelkeit – erinnert an die barocke Auffassung des diesseitigen Lebens als einer vom Prinzip der Vergänglichkeit determinierten Wirklichkeit. Das Gemälde auf der Staffelei hingegen bezieht sich auf die expressionistischen Milieuschilderungen eines Otto Dix oder George Grosz (etwa auf den «Salon I» von Otto Dix, 1921, heute im Kunstmuseum Stuttgart). Der sein Gefieder zur Schau stellende Pfau kann als Verkörperung der Gefallsucht und damit als Gegensatz zur Memento-mori-artigen Skizze des Totenkopfes gedeutet werden. Dem belesenen Schürch wäre aber auch zuzutrauen, dass er das Motiv des Pfau, enger der christlichen Symbolik folgend, als Zeichen unvergänglicher, wahrer Schönheit begriff (in der christlichen Symbollehre besteht die Vorstellung, dass der Körper des Pfau unverweslich ist und er daher als Sinnbild ewiger Schönheit anzusehen ist). So betrachtet könnte der Pfau in der Art eines Attributs, wie es in der Malerei des Barocks und des Klassizismus häufig Verwendung findet, dem Künstler beziehungsweise seinem Werk beigestellt sein.

Das «Selbstbildnis im Atelier» ist denn vor allem als Vanitas-Darstellung zu lesen – allerdings als eine auf den Kern der Botschaft reduzierte Umsetzung, die ohne malerisches Brimborium auskommt und daher auch nicht auf die Selbstbeweihräucherung des Künstlers abhebt. Oder wie es bei Dieter Roth heisst: «Er malte diese Bilder weiter, bis das Getue der Malerei sichtbar wurde und die leeren Hintergründe mit Schwärze durch das Gemalte schienen. Die Schwärze malte er auch, sie trübte seine Bilder.»⁵

Anmerkungen

- 1 Peter F. Althaus, Robert Schürch, 1895–1941, in: Kunst Nachrichten Luzern, Heft 10, 1966, S. 7.
- 2 Paul Nizon, Zu lebensstark, um tot zu bleiben. Kunstmuseum Luzern, Johann Robert Schürch (1895–1941), in: Zürcher Woche, 17. Juni 1966, S. 11.
- 3 Dieter Roth, Ein Aufsatz über Robert Schürch, Manuskript, 1986, zit. aus: Guido Magnaguagno: Johann Robert Schürch im Kunsthaus Zürich, Zürich 1986 (Sammlungsheft 13), S. 13.
- 4 Ebenda, S. 16.
- 5 Ebenda.

Literatur

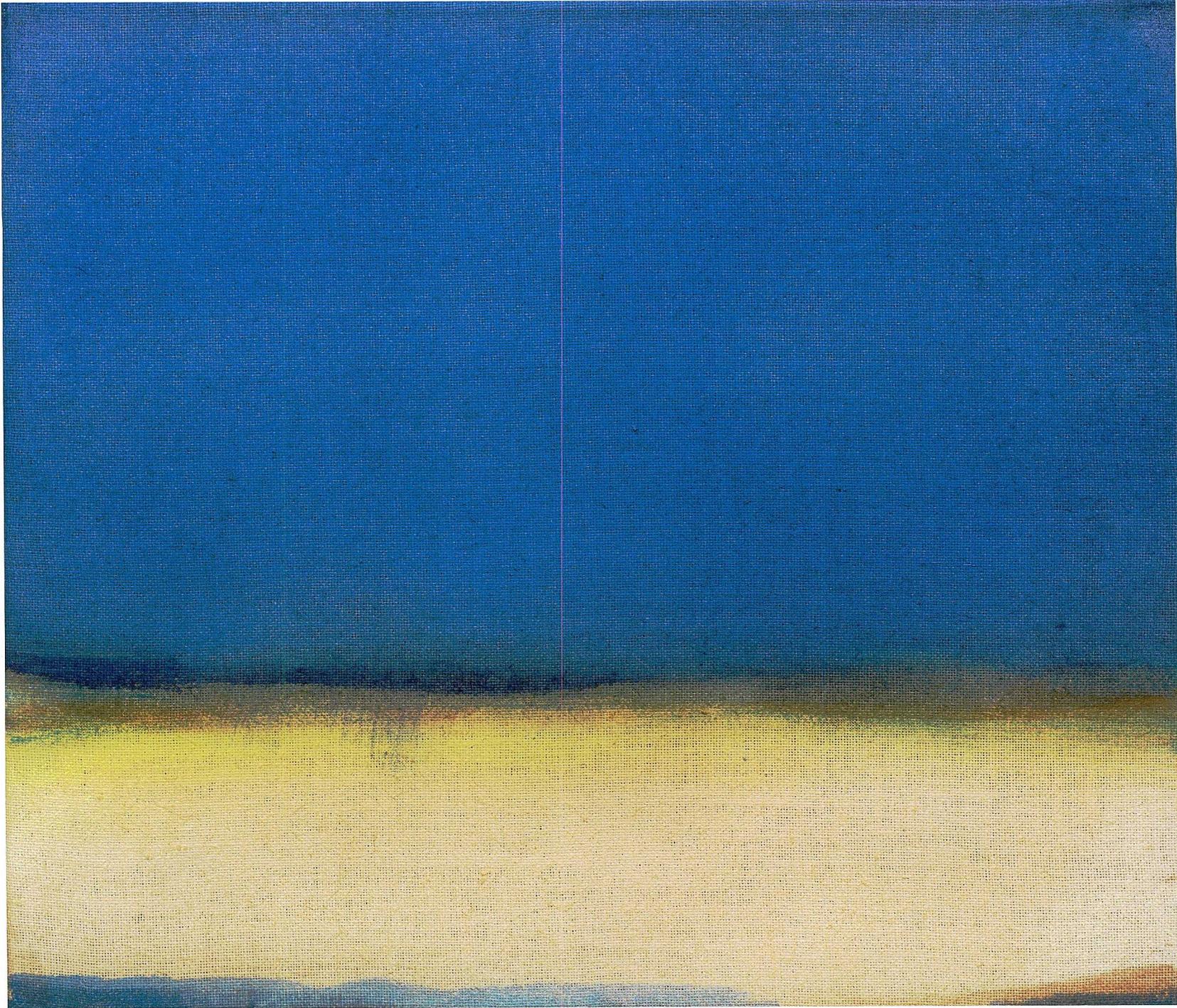
- Gedächtnisausstellung Johann Robert Schürch. 1895–1941, Kunstmuseum Luzern, Luzern 1966.
- Peter F. Althaus: Johann Robert Schürch, in: Werk, 9, 1966, S. 364–368.
- Johann Robert Schürch. Retrospektive, Aargauer Kunsthaus Aarau, Aarau 1976.
- Guido Magnaguagno: Johann Robert Schürch im Kunsthaus Zürich, Zürich 1986 (Sammlungsheft 13).
- Peter F. Althaus: Johannes Robert Schürch, Zürich 1991.
- Viana Conti und Heidi Saxer Holzer: Nel colore dell'ombra. Johannes Robert Schürch, Genua 1993.
- Ignaz Epper, Fritz Pauli, Johannes Robert Schürch. Expressive Schweizer Kunst der Zwischenkriegszeit, Galerie Gersag Emmen, Emmen 2001.

Landscape. 2007

Tempera auf Jute. 60,8 × 70,5 cm

Erworben 2007, Tony Wüethrich Galerie, Basel

Inv. A 2094

**«Was die Wolken angeht übrigens ...»¹**

Was die Wolken angeht, fehlen sie übrigens auf den beiden neu erworbenen Landschaften von 2007. Das

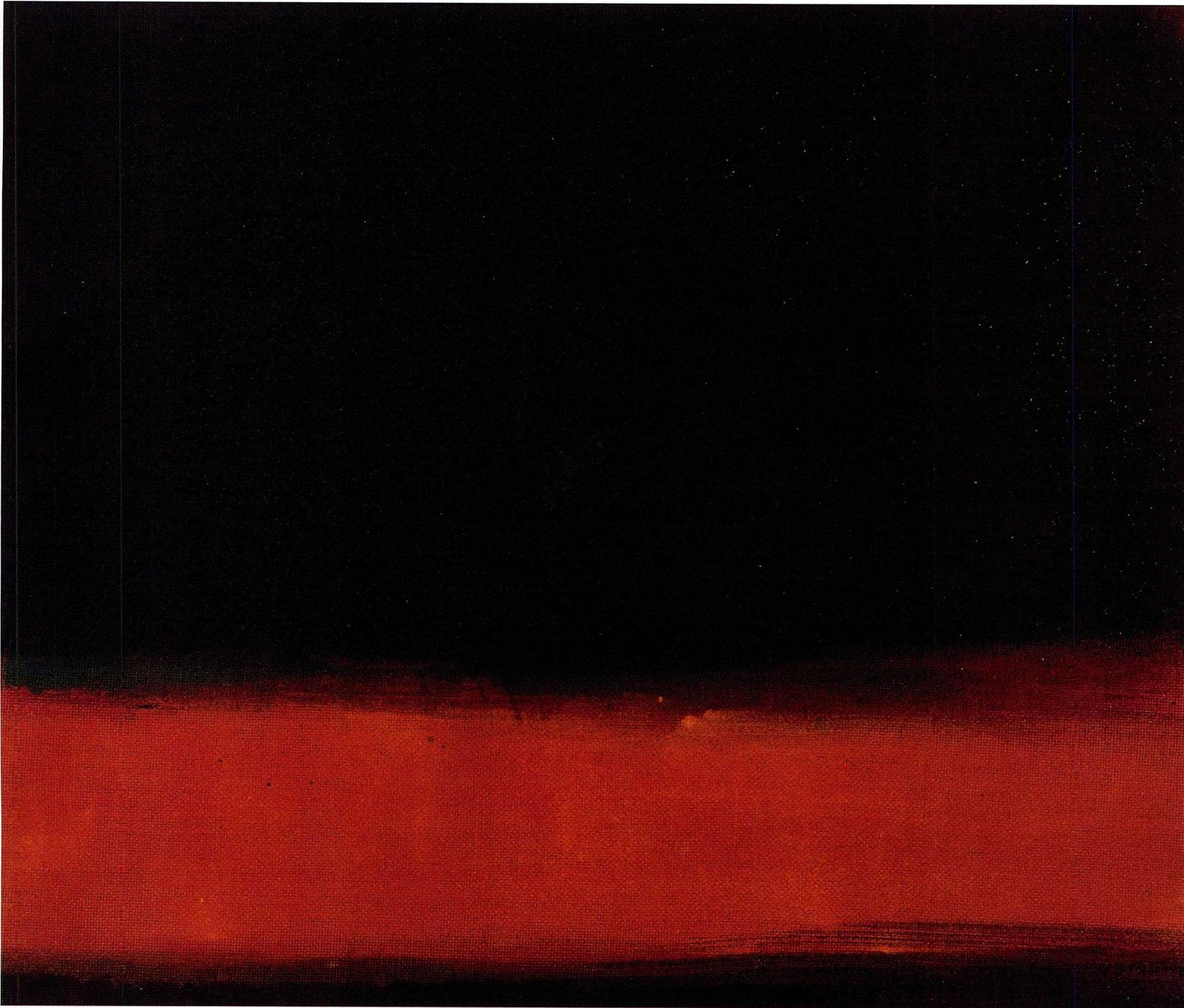
Auge nimmt ungetrübte, intensive Farbflächen wahr, die aber sofort eine Landschaft suggerieren. Einmal ist es eine helle, beinahe weisse Fläche, die mit einem

Landscape. 2007

Tempera auf Jute. 60,8 × 70,5 cm

Erworben 2007, Tony Wuethrich Galerie, Basel

Inv. A 2095



leichten Gelbschimmer belegt wird, der sich zum Horizont hin verdichtet, von einem dunkelblauen Strahl teilweise gestoppt wird und eine knappe Zäsur bildet.

Darüber beginnt eine intensivblaue Weite, der Himmel. Das andere Mal bildet ein lodernes Rot den glühenden Boden, der bestimmt, aber dennoch weich, weil ohne

trennende Linie, endet und von einem violettschwarzen Dunkel dominiert wird. Beide Male belegt die Landfläche etwa ein Drittel des Bildes und wird von der Himmelsfläche dominiert. Das wird nicht allein durch den grösseren Bildflächeanteil bestimmt oder suggeriert. Vielmehr ist es die Intensität der Farbe, welche diese Übermacht, diese Intensität und letztlich dieses Unendliche hervorruft. Auch wenn der glühende Landstrich das Auge anzieht, es bleibt nicht ruhen. Im Dunkel verliert sich der Blick. Plötzlich dringt noch etwas anderes ins Blickfeld und somit ins Bewusstsein: Bei beiden Landschaften schiebt sich die «Himmelsfarbe» als schmaler Streifen unter die Bodenfläche. Wenn mit dem Blau beziehungsweise dem Dunkelviolett das Land markiert wird, dann ist es nicht verankert, dann schwebt es dazwischen. Dann ist es umfungen vom Himmel, der dann wohl nicht mehr nur Himmel bedeutet, sondern das All – das Alles. Dieses reduzierte Alles aber ist zugleich auch die Leere.

Es ist bezeichnend, dass es reine Landschaften sind. Von nichts wie ehemals bevölkert, von keinen Gesichtern, keinen Wesen oder Fabelwesen, keinen Geistern, nur glühende Farbe, welche die Stille und die Leere gleichermaßen intensiviert. Der Horizont teilt diese Bilder nicht mehr in Land und Himmel, in ein Unten und ein Oben. Vielmehr unterstützt die Linie, die sich auflösende Linie in ihrer Unschärfe, das Schweben in einem Raum, der nicht zu verankern ist. Die Intensität der Farbe vermittelt zugleich Ruhe, ja eine geradezu tiefe Stille.

Die reinen Landschaftsbilder sind zeitlos. In ihrer Zeitlosigkeit sind es Bilder der «vollen» Leere und letztlich nicht fassbar. Der Betrachtende fühlt sich in einem Wechselbad von magischer Anziehungskraft und kühler Zurückweisung. Die Werke sind ein Spiegelbild Ikemuras, die sich hier als eine Meisterin des sich Entziehens zu erkennen gibt. Das erinnert an den berühmten spanischen Jesuitenpater Baltasar Gracian (1601–1658), der in seinem «Handorakel und Kunst der Weltklugheit» dazu schreibt: «Wenn eine grosse Lebensregel die ist, dass man zu verweigern verstehe, so folgt, dass es noch eine wichtigere ist, dass man sich selbst, sowohl

den Geschäften als den Personen, zu verweigern wisse. Es gibt fremdartige Beschäftigungen, welche die Motten der kostbaren Zeit sind!»²

Sich Entziehen meint zugleich auch, sich nicht einvernehmen lassen, weder von Menschen noch von Dingen, zu denen man nicht stehen kann. Das heisst nichts anderes, als sich selbst sein. Damit ist auf ein wesentliches Merkmal im Schaffen der Künstlerin verwiesen: die Autonomie. Diese Eigenständigkeit wird in den reinen Landschaften besonders deutlich, da sie buchstäblich auf die Elemente, also das Elementarste reduziert sind: Erde (Land), Himmel (Luft), Meer (Wasser), Farbe (Feuer). «Das Elementare als Merkmal all ihrer Gemälde tritt in denen ohne Figuren am deutlichsten hervor, wo streifiger Himmel und eine verschattete Landschaft austauschbar erscheinen und wo nicht immer klar ist, ob man gerade Landschaft oder Wolken betrachtet. Zusätzlich kompliziert Ikemura dieses Rätsel der Wahrnehmung, in dem sie Farben wie Schwarz, Grünlich-Gelb und Rot verwendet, hier und da mit etwas Blau, deren Bezug zum Dargestellten unmöglich zu erkennen ist. Vielleicht ist das was man sieht, nicht das Mondlicht, sondern Nebel über einer kargen Landschaft. Selbst angesichts des Horizonts fühlen wir uns irgendwie schwerelos. Dieses Gefühl der Orientierungslosigkeit und das damit einhergehende Schwindelgefühl ist ein in ihren Arbeiten in allen Medien stets wiederkehrendes Merkmal. Man steht nie auf sicherem Boden.»³

Zugleich eröffnet diese Unsicherheit dem Betrachtenden die Möglichkeit, sich frei in diese Bilder zu vertiefen.

HvR

Anmerkungen

- 1 Leiko Ikemura, Wusstest Du, ich habe zwei versteckte Flügel, Köln 1998.
- 2 Baltasar Gracian, Handorakel und Kunst der Weltklugheit, Stuttgart 1978, Sentenz 33, S. 14.
- 3 John Yau, Die elementare Welt der Leiko Ikemura, in: Ausst.-Kat. Leiko Ikemura. Zwischenräume. Günther Förg, Langen Foundation, Köln 2007, S. 20/21.

Silvia Bächli (*1956)**Ohne Titel Nr. 22. 2007**

Gouache auf Papier, 200 × 141 cm

Monogrammiert und datiert unten links «S. B. 07»

Erworben 2007, Galerie Friedrich, Basel

Inv. B 9503



Silvia Bächli (geb. 1956 in Wettingen, lebt in Paris und Basel) gilt als bedeutendste zeitgenössische Schweizer Zeichnerin. 2005 zeigte sie erstmals im Überblick ihre grossformatigen Linienzeichnungen in einer Einzelausstellung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen.¹ 2007 erhielt Silvia Bächli den renommierten Hans-Thoma-Preis des Landes Baden-Württemberg, der ihre künstlerische Arbeit wie auch ihre Verdienste als langjährige, einflussreiche Professorin an der Kunstakademie Karlsruhe würdigt. Im November 2007 widmete ihr das Centre Georges Pompidou in Paris eine überblicksartige Einzelausstellung ihres künstlerischen Schaffens, was die aussergewöhnliche Wertschätzung der Künstlerin im Ausland zeigt. Und 2009 wird sie die Schweiz an der Biennale in Venedig vertreten.

Ohne Titel Nr. 22 ergänzt eine in der Kunstsammlung des Museums zu Allerheiligen befindliche grossformatige Linienzeichnung der Künstlerin (*Linien 9*, 2002), ein Ankauf der Sturzenegger-Stiftung aus ihrer Schaffhauser Ausstellung 2005 (Abb. 1). Auch in der neuen Linienzeichnung verfolgt Silvia Bächli mit einem denkbar geringen materiellen und visuellen Einsatz die Erforschung der Möglichkeiten der Linie. Was auf den ersten Blick wie eine hermetische künstlerische Grundlagenarbeit erscheinen könnte, erweist sich bei eingehender Betrachtung des Originals als Erkundung eines faszinierenden Terrains. Hier muss in besonderem Mass betont werden, dass die Wahrnehmung des Originals von entscheidender Bedeutung ist: Selbst die drucktechnisch beste Wiedergabe ihrer Linienzeichnungen vermag die ausdifferenzierten Nuancen hinsichtlich Farbigkeit und Helligkeit kaum zu reproduzieren.²

Dicke Linien hängen in vertikaler Orientierung, parallel aneinander geschmiegt, sich in der Mitte dicht überlagernd vom oberen Bildrand in unterschiedlicher Länge nach unten. Dunkle Linien wechseln mit helleren, die stellenweise Trockenränder aufweisen. Die verschiedenen Graustufungen der Linien lassen überraschenderweise minimale, höchst subtile farbliche Valeurs aufscheinen. Dass eine Zeichnung ohne



Buntfarben in feiner, fast homöopathischer Dosis farbige Wirkungen erreichen kann, zählt zu den erstaunlichen Rezeptionserfahrungen der Linienzeichnungen von Silvia Bächli. Die unvermutete Begegnung mit farbigen Anflügen verweist nicht nur auf das Entdeckungspotential eines präzisen Schauens, sondern zeigt, dass in der «Unfarbe» Grau eine eigene Welt farbiger Zerbrechlichkeit wohnt, die allerdings erst einmal entdeckt und dann auf ihre Eigenschaften und Wirkungen hin befragt werden möchte.

Als weitere wesentliche Eigenschaft der Linien tritt ihre handschriftliche Unregelmässigkeit hinzu: Klar nachvollziehbar ist der Ansatzpunkt des mit der Gouache getränkten Pinsels, ebenso deutlich ist der Verlauf der Linie und schliesslich ihr bewusst herbeigeführtes Ende. Die körperliche Reichweite der Künstlerin setzt hier

Abb. 1
Silvia Bächli
 Linien 9, 2002
 Gouache auf Papier, 200 × 150 cm
 Museum zu Allerheiligen,
 Sturzenegger-Stiftung
 Inv. B 8087

die Grenzen. Zugleich führt der «handschriftliche» Farbauftrag zu einer deutlich wahrnehmbaren Unregelmässigkeit der Liniengestalt und prägt dadurch ihre Individualität. Jede Linie verläuft wieder anders, kann als eigene, einzigartige Form betrachtet werden. Die handschriftliche Linie zeigt die emotional gebundene Ausformung des Lebendigen metaphorisch als erzählender Satz, als kurze Sentenz im Sinne einer komprimierten sprachlichen Form über etwas, das sich der rationalen Bezifferung und Verständigung weitgehend entzieht. Was die einzelne Linie dergestalt zum Klingen bringt, gilt auch für die gesamte Zeichnung, in der sich eine Vielzahl an individueller Einzellinien als Komposition, als Partitur miteinander verdichtet und sich somit in ihrer Wirkung orchestriert und verstärkt. Und doch geht das Einzelne nicht vollständig im Ganzen unter, sondern die einzelne Linie bleibt überwiegend als sichtbar gewordener Impuls einer im selben Masse inneren wie äusseren Bewegung bestehen.

Wenn man versucht, die Wirkungen der Linien bei Silvia Bächli in Worte zu fassen, erweist sich dies als ein nicht immer ganz zufrieden stellendes Unterfangen. Vor dem Original jedoch dringt der Blick tiefer und tiefer in die Substanz der Linien ein, so dass sich eine zunehmende Ruhe und Konzentration der Betrachtung einstellt mit ganz und gar kontemplativer Wirkung. Es ist sogar denkbar, die Linien auch gegenständlich, in diesem Fall möglicherweise als Lianen, dicke Gräser oder rätselhafte, weiche Zotteln zu lesen. In leichter Bewegung begriffen, eher ein sanftes Wiegen zu nennen, hängen sie von oben herab, verdichten sich in ihrer Mitte und zeigen als dunkle, schwarze Linien Volumen und Gewicht, als helle, durchscheinende Linien ihre Verletzbarkeit. Und doch haben die Linienzeichnungen von Silvia Bächli eher mit einer philosophischen Betrachtung von Lebenszusammenhängen zu tun, als mit der Abbildung äusserer Wirklichkeit. Für die Künstlerin steht – verkürzend gesprochen – die Rückführung unserer immer komplexer werdenden Welt auf einfache, archaische Formen mit suggestiver Bildkraft im Zentrum. Silvia Bächli

befragt die verwirrende Vielgestaltigkeit unserer Zeit auf ihren Kern, ohne dass die visuellen Findungen eine differenzierende Tiefe vermissen lassen.

MS

Anmerkungen

- 1 Markus Stegmann (Hrsg.): Silvia Bächli. Linien. Museum zu Allerheiligen / Kunstverein Schaffhausen. Nürnberg, Schaffhausen 2005.
- 2 So verwendet Silvia Bächli für ihre Kataloge bevorzugt eigene Fotos ihrer Zeichnungen, die nicht auf technische Perfektion zielen, sondern ganz bewusst deren atmosphärische, stimmungshaften Ausstrahlung einfangen. Dabei spielen beispielsweise leichte Unschärfen oder spezielle Bildausschnitte und Perspektiven eine wichtige Rolle. Auf diese Weise bringt die Künstlerin die Aufmerksamkeit der Betrachtenden in die richtige «Umlaufbahn», um die Eigenschaften ihrer Zeichnungen in Gestalt der Katalogabbildungen erahnen zu können. Vgl.: Markus Stegmann (Hrsg.): ebenda.

Literatur (Auswahl)

- Silvia Bächli. Lidschlag – How It Looks. Zeichnungen von 1983–2003. Baden 2004.
- Markus Stegmann (Hrsg.): Silvia Bächli. Linien. Museum zu Allerheiligen / Kunstverein Schaffhausen. Nürnberg, Schaffhausen 2005.
- Silvia Bächli. Studio. Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Porto 2007.
- Silvia Bächli. Centre Georges Pompidou. Paris 2007.

Saisie deux. 2007

Kohle auf Papier. 151 × 223 cm

Erworben 2007, Galerie Skopia, Genf

Inv. B 9499



Undurchdringlich ist dieser Wald, der sich mit einem zauberhaften Lichtspiel auf Hunderten kleiner und kleinster Blätter vor uns entfaltet. Zwar lässt sich auf der rechten Bildhälfte ein heller Baumstamm und im Zentrum eine Verdunkelung und dadurch eine gewisse räumliche Tiefe wahrnehmen, doch viel mehr Informationen über diesen Wald gewinnen wir nicht, auch wenn sich hier und da helle Äste abzeichnen. Grund dafür ist neben einem nicht unwesentlichen Abstraktionsgrad vor allem eine markante Ausschnitthaftigkeit, die uns noch nicht einmal ansatzweise ahnen lässt, wie hoch

der Baumstamm eigentlich ist, geschweige denn etwas über die Ausdehnung oder die geografische Lage des Waldes verrät. Ein solcher Wald ist überall möglich, er hat nichts Spektakuläres an sich, was ihn nach traditionellen Massstäben als «bildwürdig» erscheinen liesse. Dafür schweift unser Blick von Blatt zu Blatt, folgt dem facettenreichen Hell und Dunkel, den unzähligen, weichen Graustufungen. Aus der Nähe betrachtet, lösen sich die Blätter sogar fast vollständig auf. Ihr permanentes Vibrieren strömt als nicht endende Bewegung durch das grosse Format und lässt dabei an Land-

schaftsbilder des Impressionismus denken. Doch Alain Huck (geb. 1957 in Vevey, lebt in Lausanne) ist abstrakter, reduzierter, interessiert sich für die psychische Befindlichkeit dieses Waldes, der genau betrachtet ein Buchswald ist.

Technisch handelt es sich nicht etwa um eine Fotografie, wie man zunächst vielleicht vermuten könnte, sondern um eine klassische Kohlezeichnung, die jedoch aus der Ferne betrachtet den Charakter eines Aquarells oder einer altmeisterlichen Pinselfeinstrichzeichnung annimmt. Zwar geht Alain Huck von einer Fotografie aus, also von einem tatsächlich existierenden Wald, doch strebt er kein Abbild desselben an. Stattdessen dient ihm die Fotografie als Anlass, um über die archaische Präsenz des Waldes nachzudenken. Unter Verzicht auf Buntfarbigkeit entwickelt sich das Motiv lediglich aus den vielfältigen Grauabstufungen zwischen Schwarz und Weiss. Im permanent sich verändernden Spiel von Hell und Dunkel findet der Künstler – wie er mir zu dieser Zeichnung schreibt – etwas von seiner eigenen Unruhe wieder. Geheimnisvoll und suggestiv wie die leicht sich bewegende Oberfläche eines Meeres lässt die Zeichnung etwas von der emotionalen Stimmungslage des Waldes durchdringen, in der sich zugleich diejenige des Künstlers widerspiegelt. Nicht das Abbild des spezifischen Waldes der ursprünglichen Fotografie ist gesucht, sondern die Energien des Versonnenen, Versponnenen, Verzauberten, jene archaischen Kräfte des Waldes also, die beispielsweise in den Märchen früherer Epochen sinnbildhaft zu Tage treten. Die Illustrationen von Märchen und Werken der Weltliteratur von Gustave Doré (1832–1883) mögen hierfür ein Beispiel sein. In dessen schwarz-weißen Stichen erlangt der Wald einen vergleichbaren Hallraum, der ebenfalls die unergründlichen Kräfte des Magischen aufscheinen lässt.

Die innere Beziehung von Alain Huck zum Motiv kommt noch in einem weiteren, wichtigen Aspekt geradezu physisch zum Ausdruck: Wer die Zeichnung genau betrachtet, findet deutlich sichtbare Abdrücke des Handballens des Künstlers, die während des Zeich-

nens entstanden sind. Während Alain Huck den Wald konstituiert und sich zum Zeichnen auf dem grossen Format mit der Hand abstützt, beginnt sich die Zeichnung bereits punktuell wieder aufzulösen. Das sozusagen körperliche Ergreifen der Natur steht im Zentrum, die innere Verbindung zu ihr, womit der geheimnisvolle Bildtitel angesprochen ist: *Saisie deux*, was soviel wie *Erfassung* des Waldes im Sinne einer Einfühlung bedeutet. Alain Huck findet einen beeindruckenden Ausdruck für die Ungreifbarkeit der Natur: Obwohl er eine aus der Ferne betrachtet naturalistische, geradezu fotorealistisch aufscheinende Wiedergabe wählt, ist im Zuge der Entstehung des Waldes bereits sein Verschwinden eingeschlossen. Eine wunderbare Metapher für die Vergänglichkeit der Natur einerseits und für die Unmöglichkeit andererseits, das Geheimnis eines Waldes auf ein Stück Papier zu bannen. Zwar finden wir genügend Anhaltspunkte, ein Waldfragment aus nichts als Grautönen zu vergegenwärtigen, doch seine Rätselhaftigkeit, seine ihm innewohnenden archaischen Kräfte lassen sich bestenfalls erahnen.

Alain Huck zählt seit Jahren zu den wichtigsten Zeichnern der französischen Schweiz. Wenngleich seine Motive ein breites inhaltliches Spektrum umfassen, kennzeichnet seine zeichnerische Haltung ein innerer Bezug der Einfühlung in das gewählte Objekt über ein körperliches «Erfassen» desselben. Alain Huck betrachtet nicht aus sicherer Distanz seine Motive, sondern erschliesst sich ihre Wirklichkeit durch eine besondere körperliche Nähe zu ihnen, was seinen Zeichnungen ihre charakteristische Intimität und Stille verleiht.

MS

Literatur

Alain Huck. *Vite soyons heureux il le faut je le veux*. Zürich 2007.

8 Zeichnungen. Ohne Titel. 2005 und 2006

Aquarelle. Unterschiedliche Masse

Auf der Rückseite jeweils signiert und datiert

Erworben 2007, aus der Ausstellung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Inv. B 9451 – B 9458



Abb. 1

Daniele Bünzli

Ohne Titel. März 06

Aquarell. 26,5×19,2 cm

Inv. B 9456

Abb. 2

Daniele Bünzli

Ohne Titel. 28.9.06

Aquarell. 26,5 × 18,7 cm

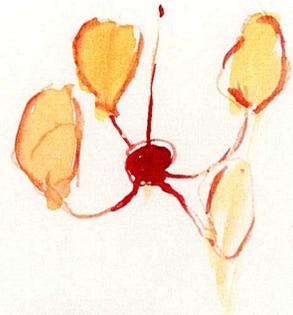
Inv. B 9451



2

Daniele Bünzli arbeitet seit mehreren Jahren ausschliesslich an Aquarellen und Zeichnungen. Diese beiden Techniken kommen ihm sehr entgegen, weil sie ihm eine grosse Freiheit erlauben, bezogen auf den Ort, wo er arbeiten kann und das Material, das er dazu benötigt. Das Arbeiten mit Aquarellfarben und Bleistift hat etwas sehr Unmittelbares an sich, es ist für ihn die direkte Übertragung einer Idee auf das Papier; dieser spontane Ausdruck, das Flüchtige und Unfertige, interessieren ihn.

Im Mittelpunkt von Daniele Bünzlis Arbeiten steht der Mensch in seiner existentiellen Bedingtheit. Gefühle wie Einsamkeit und Isoliertheit ziehen sich als grosse Themen durch sein Schaffen. Der Künstler findet die



3

Anregungen für seine Blätter in der ihn umgebenden alltäglichen Welt; Zeitungen, Zeitschriften und Filme sind ihm wichtige Impulsgeber. Die Bilder sammelt er jedoch nicht physisch, sie setzen sich vielmehr in seinem visuellen Gedächtnis ab, wo er sie zu gegebener Zeit wieder abrufen kann. Meist sind es nur Gesten oder kleine Handlungen, die haften bleiben und später, wenn er den Pinsel zur Hand nimmt, wieder auftauchen. Sein Arbeiten kann als sehr frei und spontan bezeichnet werden. Das Dargestellte entwickelt sich erst, wenn der Pinsel über das Blatt fährt.

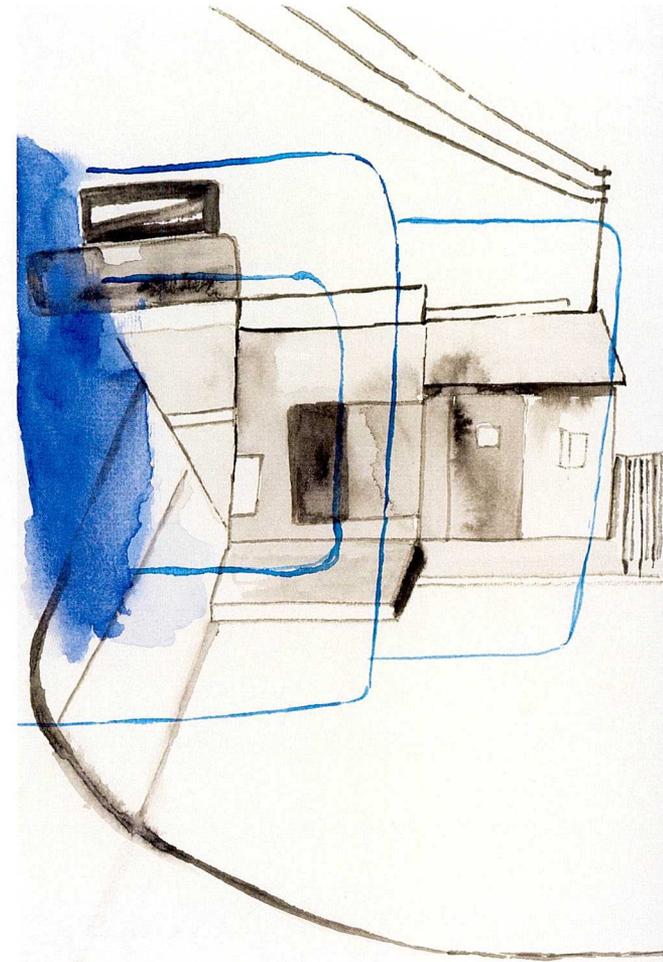
Betrachtet man Bünzlis Figuren, so bestehen sie meist aus wenig mehr als einigen Strichen, die ihren Umriss kennzeichnen. Die Körper sind selten in ihrer

Abb. 4
Daniele Bünzli
Ohne Titel. November 2005
Aquarell. 24,2 × 15,8 cm
Inv. B 9452



4

ganzen Erscheinung wiedergegeben, vielmehr sind auch diese nur Fragmente, wie die Blätter als Ganzes. Einem Jungen (Abb. 1) mit seinen überlangen Beinen fehlt der Kopf, abgeschnitten durch den Blattrand. Handelt es sich wirklich um einen Jungen? Die Kleidung legt es nahe, sicher können wir uns jedoch nicht sein. Doch Sicherheit gibt es keine in den Aquarellen von Daniele Bünzli, weder über die Person, noch über deren Tätigkeit. Tritt der Junge gerade in einen Raum ein oder ist er schon wieder im Begriff, diesen zu verlassen? Und weshalb sind seine Beine in solcher Überlänge dargestellt? Ist das Dargestellte nur eine Spiegelung? In blassen Violetttönen gehalten, löst sich der Körper mehr auf, als dass er sich auf dem Blatt manifestiert. Der ihn um-



5

gebende Raum ist in keiner Weise definiert, vielmehr scheint sich der Knabe wie eine Traumgestalt einzufinden, um gleich im nächsten Augenblick wieder zu verschwinden. So wenig fassbar wie ein Gedanke ist diese Person. Von der gleichen Flüchtigkeit gekennzeichnet, sitzt eine andere Person unter einem Regenschirm (Abb. 2). Absurderweise scheint der Schirm jedoch seiner realen Funktion beraubt, der Regen findet nicht ausser-, sondern innerhalb des Schirmes statt. Mit dem Herunterfliessen der Farbströme scheint sich auch der Körper der Person zu verwischen und aufzulösen. Über der Szene breitet sich ein blassgrauer Streifen aus, der den stattfindenden Regen erklären könnte, würde er nicht unter dem Schirm niedergehen. Die Kombina-

Abb. 6
Daniele Bünzli
Ohne Titel. Juni 2006
Aquarell und Gouache.
26,5 × 21 cm
Inv. B 9454



6

tion von Figur und Objekt kennzeichnet auch das Blatt «Leuchter» (Abb. 3). Für einmal trägt dieses einen Titel, der zumindest den dargestellten Gegenstand benennt. Zum Inhalt verrät uns dieser aber nicht mehr. Unter dem Leuchter breitet sich eine rote Farbfläche aus, in der man schemenhaft einen menschlichen Torso zu erkennen meint. Der Leichtigkeit des mit lockeren Pinelstrichen hingeworfenen Leuchters antwortet die Figur, die untrennbar mit der Fläche verbunden zu sein scheint. Die Person wirkt wie im Schlaf festgehalten und weist eine Unbestimmtheit auf, die an einen möglichen Traum erinnert, den diese vielleicht gerade träumt. Trotz aller Flüchtigkeit sind die Figuren von Daniele Bünzli jedoch sehr präsent. Und obwohl sie selten individuelle



7

Gesichtszüge tragen – sofern sie denn überhaupt ein Gesicht besitzen – berühren sie den Betrachter und nehmen ihn gefangen. Ihre Haltung, ihre Position auf dem Blatt und der sie umgebende Raum lassen uns etwas von ihrer psychischen Verfasstheit spüren. Meist ist es eine leise Melancholie, die die Blätter durchweht.

Neben den Figuren stehen Blätter, in denen sich der Künstler ganz mit dem Raum und dessen Architektur auseinander setzt. Die Aufteilung des Blattes sowie das präzise Setzen der einzelnen Elemente kennzeichnet alle seine Arbeiten. Besonders manifestiert sich dies jedoch in denjenigen Aquarellen, die sich ganz den Linien und Flächen verschreiben (Abb. 4). Ein System aus Horizontalen und Vertikalen schiebt sich von rechts in

Abb. 8

Daniele Bünzli

Ohne Titel. April 2006

Aquarell. 26,7 × 19,1 cm

Inv. B 9458



8

die obere Blatthälfte. Die Striche sind unterschiedlich dick, mal zeichnerischer, mal malerischer gehalten. Was sie genau darstellen, kann nicht eruiert werden. Eine Hausfassade, ein Zaun, ein Grundriss einer Strasse? Fasziniert folgt der Blick diesem Gerüst. In der unteren Hälfte schwebt ein Fallschirm. Dessen Leichtigkeit überträgt sich auch auf den Rest des Blattes. Ausgewogen und harmonisch wirkt die Komposition, jeder Strich sitzt am richtigen Ort und eine Antwort auf die Frage nach dem Dargestellten scheint letztlich gar nicht so relevant zu sein. Auch in Arbeiten, in denen die Architektur vordergründig bestimmter erscheint, bleibt der Betrachter im Unklaren über das gesamte Bild (Abb. 5). Ein Haus mit Vorgarten und dahinter stehendem

Leitungsmast lässt sich ausmachen. Diese geordnete Welt wird jedoch vom linken Bildrand her aufgelöst, in dem sich eine blaue Fläche und mehrere geschwungene Linien über die Architektur zu legen beginnen. Das Haus erscheint so als ein erster Ausgangspunkt, um dem Blatt eine Grundstruktur zu verleihen, verliert jedoch zugunsten der Gesamtkomposition seine definierten Konturen und wird zu einem Teil einer spannungsreichen Inszenierung von realem und möglichem Raum.

Daniele Bünzli lässt uns im Ungewissen, was er uns mit seinen Darstellungen sagen möchte. Selten tragen seine Bilder Titel, die einen möglichen Hinweis geben könnten, meist ist es nur das Datum, das als (nutzloser) Zusatz das Blatt zwar in einer zeitlichen Dimension fixiert, aber ansonsten alles offen lässt. Es sind Fragmente von Geschichten, die er aufs Papier bannt, flüchtig und vergänglich wie viele der alltäglichen Bilder, die unsere Aufmerksamkeit streifen, ohne wirklich darin Halt zu finden und sich festzusetzen. Und doch nehmen sie den Betrachter gefangen, das Geheimnis, das sie in sich zu bergen scheinen, möchte befreit werden. Die mit wenigen Strichen angedeuteten Figuren und Objekte sind zwar mehrdeutig, sie erzeugen aber eine Spannung, die in das Bild zieht und fesselt. Der Künstler legt so ein feines Geflecht aus möglichen Geschichten, in dem sich die eigene Fantasie verfangen kann. Das Netz ist so eng geknüpft, dass man sich nicht dazwischen verliert, aber auch so grosszügig, dass keine platte Eindeutigkeit entstehen kann.

DH

Literatur

Daniele Bünzli. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. Schaffhausen 2006.

Markus Schwander (*1960)

5 Farbradierungen. Ohne Titel. 2006

Farbradierungen auf Büttenpapier. Blattmass: je 76 × 55 cm, Plattenmass: je 59 × 39,5 cm

Unten rechts jeweils bezeichnet, signiert und datiert, unten links jeweils nummeriert: «1/5»

Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie, Basel

Inv. C 5864 – C 5868



Abb. 1

Markus Schwander

Ohne Titel. 2006

Farbradierung auf Büttenpapier.

Blattmass: 76 × 55 cm,

Plattenmass: 59 × 39,5 cm

Inv. C 5864

In fünf unterschiedlichen Farbradierungen führt uns Markus Schwander die Natur vor Augen. Das Motiv der Natur ist ein weites Feld; die Assoziationen, die dabei entstehen, driften ins Unendliche und beschwören unzählige innere Bildwelten herauf. Trotzdem fällt es einem schwer, sich konkret vorzustellen, welche Art der Natur der Künstler in seinen Arbeiten festhalten will. Zu Recht: War die Naturdarstellung in der Vergangenheit wiederholt Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzungen, so hat sie auch gegenwärtig, wie hier exemplarisch verdeutlicht wird, nichts an ihrer Attraktivität eingebüsst. Doch welche Art der Natur hält Markus Schwander in seinen Farbradierungen fest?

Es sind weder romantisch angehauchte Naturgewalten noch idyllische Landschaftsdarstellungen abgebildet, sondern Motive in der Tradition klassischer

Blumenstillleben. Dabei zeigen die Werke kein Abbild eines angeblich vollendeten Blumenstraußes, der unter historischen Gesichtspunkten mit wunderschönen, teils exotischen Pflanzen bestückt, durch einen harmonischen Farbklang geprägt ist und somit den Inbegriff von Perfektion versinnbildlicht. Stattdessen wechseln sich bei Markus Schwander Farne, Tulpen sowie weitere Pflanzen in Grün und Schwarz ab und zeichnen sich durch eine Zurückhaltung aus, die nichts mit der Üppigkeit niederländischer Blumenstillleben gemeinsam hat. Die Farbradierungen zeigen sowohl in der Wahl des Farbenspektrums als auch im Sortiment der Blumen ein betont zurückhaltendes Abbild der Natur. Die Zeichnungen *Dogs and Flowers* (2002), die sich bereits in der Sammlung befinden, kreisen ebenfalls um das Thema der Darstellung von Blumen, jedoch in Kombination mit

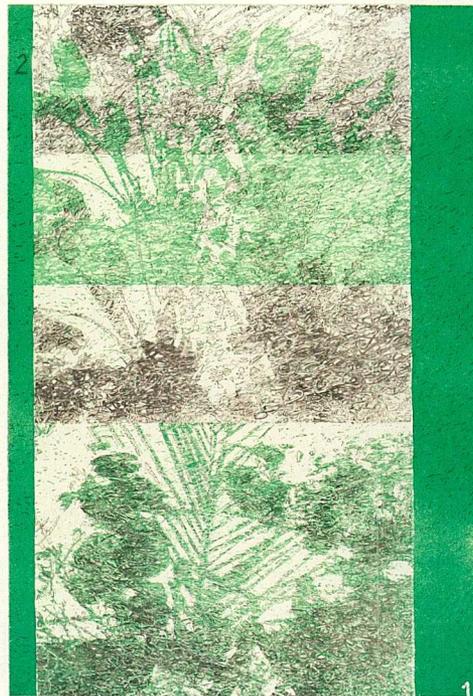


Abb. 2
Markus Schwander
 Ohne Titel. 2006
 Farbradierung auf Büttenpapier.
 Blattmass: 76 × 55 cm,
 Plattenmass: 59 × 39,5 cm
 Inv. C 5865

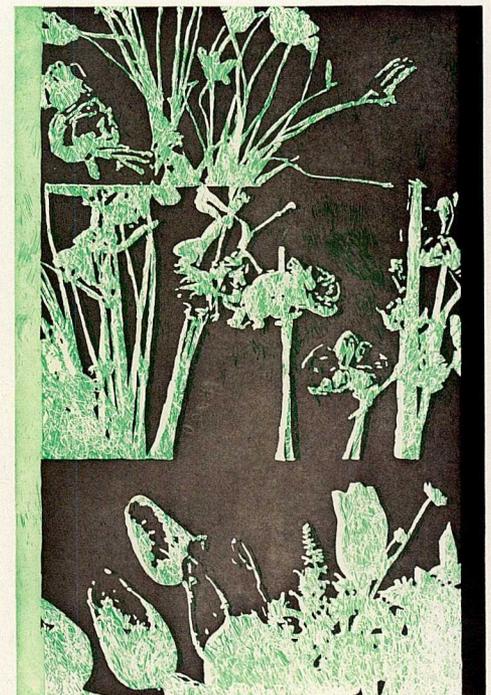


Abb. 3
Markus Schwander
 Ohne Titel. 2006
 Farbradierung auf Büttenpapier.
 Blattmass: 76 × 55 cm,
 Plattenmass: 59 × 39,5 cm
 Inv. C 5866

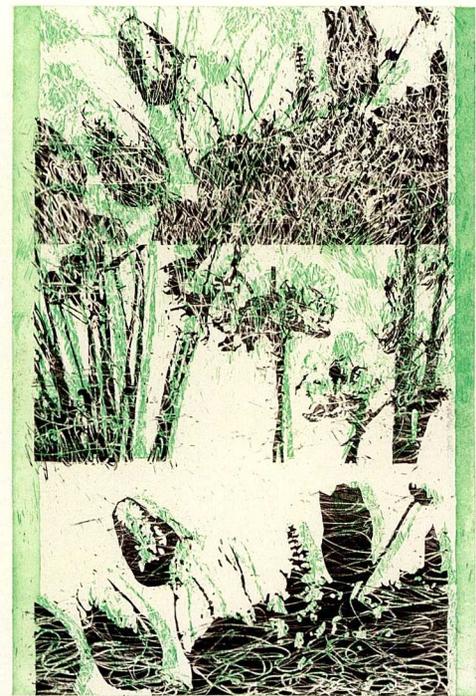
Hunden, wie der Titel impliziert. Beide Werkgruppen sind sich daher vom Motiv und dem Entstehungsprozess nicht unähnlich, da ihnen fotografische Vorlagen vorausgingen. In den aktuellen Farbradierungen hat Markus Schwander das Blühen und Verwelken von Pflanzen mit der Kamera dokumentiert und anschliessend als Ausgangsmaterial für seine Grafiken verwendet. Vorderhand geht es dem Künstler nicht so sehr um die Thematisierung des natürlichen Lebenslaufs der Pflanzen, sondern vielmehr um die technischen Mittel, die farblichen Möglichkeiten und ihre Wirkung. Besonders intensiv lässt sich dieser Effekt in den beiden Arbeiten beobachten, die inhaltlich dieselben Motive wiedergeben, farblich jedoch komplementär aufgebaut sind (Abb. 1 und 2). Die eine Radierung wirkt wie das Negativ der anderen.

Die Stilleben sind in ihrer Konstruktion ausschnittartig aufgebaut, sodass der Betrachter das Gefühl hat, alle Blätter seien an den Seiten angeschnitten worden. Der Eindruck des Fragmentarischen wird dadurch verstärkt, dass die Bildkomposition in vier (Abb. 1 und 2), drei (Abb. 3 und 5) beziehungsweise zwei (Abb. 4) Flächen unterteilt ist. Mit diesem bildnerischen Aufbau gelingt dem Künstler eine Bild-im-Bild-Konstruktion. Die einzelnen Segmente funktionieren für sich allein, können gleichzeitig aber auch als Teil der gesamten Arbeit verstanden werden. Des Weiteren findet durch diese kompositorische Unterteilung eine Annäherung an Film und Fotografie statt. Der Filmstreifen ist nach einem ähnlichen Prinzip aufgebaut. Aus einzelnen, aneinandergereihten Bildkadern setzt sich die Matrix zusammen. Verstärkt wird dieser mediale Vergleich dadurch, dass



Abb. 4
Markus Schwander
 Ohne Titel. 2006
 Farbradierung auf Büttenpapier.
 Blattmass: 76 × 55 cm,
 Plattenmass: 59 × 39,5 cm
 Inv. C 5867

Abb. 5
Markus Schwander
 Ohne Titel. 2006. Farbradierung
 auf Büttenpapier,
 Blattmass: 76 × 55 cm,
 Plattenmass: 59 × 39,5 cm
 Inv. C 5868



4

5

alle Farbradierungen rechts und links von einem schwarzen beziehungsweise grünen Rand gerahmt werden, dessen Erscheinung unweigerlich die Ähnlichkeit eines Foto- oder Filmstreifens hervorzurufen vermag.

Weiter glaubt man in gewissen Arbeiten eine Parallele zur Rayografie zu erkennen (Abb. 3–5), nach dessen Erfinder Man Ray benannt. Bei dieser Technik werden Objekte unterschiedlichster Art auf eine lichtempfindliche Unterlage gelegt, bevor sie belichtet wird. Die Umrisse und Schatten der Gegenstände erzeugen Schwarz-Weiss-Bilder.

Markus Schwander bedient sich einer künstlerischen Strategie, die versucht, mit den Mitteln der Druckgrafik Fotografie und Film zu thematisieren und zu vergleichen. Ein grosser Unterschied in der Gegenüberstellung der verschiedenen Medien liegt in der dynamischen und virtuosen Umsetzung der Motive. Sogleich erkennt man an den Farbradierungen die charakteristischen Merkmale ihrer künstlerischen Ausdruckskraft, die sich in der dezenten Feinheit und Leichtigkeit manifestiert (Abb. 1 und 2), ebenso in der grazilen Linienführung und dem wolkenartigen, zum Teil sehr plastisch anmutenden Muster (Abb. 5). Mancherorts wirken die Arbeiten skizzenhaft in ihrer Ausführung, machen beinahe den Anschein einer Studie und erinnern an Untersuchungen, die nach Beobachtungen der Pflanzenwelt angefertigt werden. So hat die Darstellung der immergleichen Motive beinahe den Charakter einer Feldstudie, als habe der Künstler versucht, in enzyklopädischer Manier die verschiedenen Stadien der Pflanzen zu dokumentieren. Doch ist Markus Schwander in erster Linie ein Künstler und weniger Biologe, weshalb sein Interesse vordergründig dem Entstehungsprozess einer Druckgrafik gilt und der Wahrnehmung der Farben. Die Wahl des Motivs entspricht seinem Bedürfnis, Themen in seine Kunst zu transponieren, die den Charme des Gewöhnlichen, überspitzt formuliert des Banalen, zeigen. Dazu gehört mitunter die bildnerische Auseinandersetzung mit einem Blumenstillleben. Die Hauptmotivation für das Entstehen dieser Werkgruppe lag demnach im Ausprobieren der technischen Mög-

lichkeiten. So wird man mit Arbeiten konfrontiert, die einen betont selbstreflexiven Charakter aufweisen und somit ein grosses Thema der Kunstgeschichte anschnitten.

NH

Literatur

- Claudine Metzger, Markus Schwander, Dogs and Flowers, in: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Jahresbericht/Erwerbungen 2003, Schaffhausen 2003, S. 142–144.
- Claudine Metzger, Markus Schwander, in: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Jahresbericht/Erwerbungen 2004, Schaffhausen 2004, S. 120–124.
- Tony Wuethrich Galerie, Basel (Hrsg.), Abdruck – Zu den Objekten und Zeichnungen von Markus Schwander, Frankfurt am Main 2004.

Hanspeter Hofmann (*1960)

10 Zeichnungen und zwei druckgrafische Werke. Ohne Titel. Aus den Jahren 1994, 1997, 1998, 1999, 2000 und 2005

Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie, Basel

Inv. B 9467 – B 9476, Inv. C 5860 und C 5861

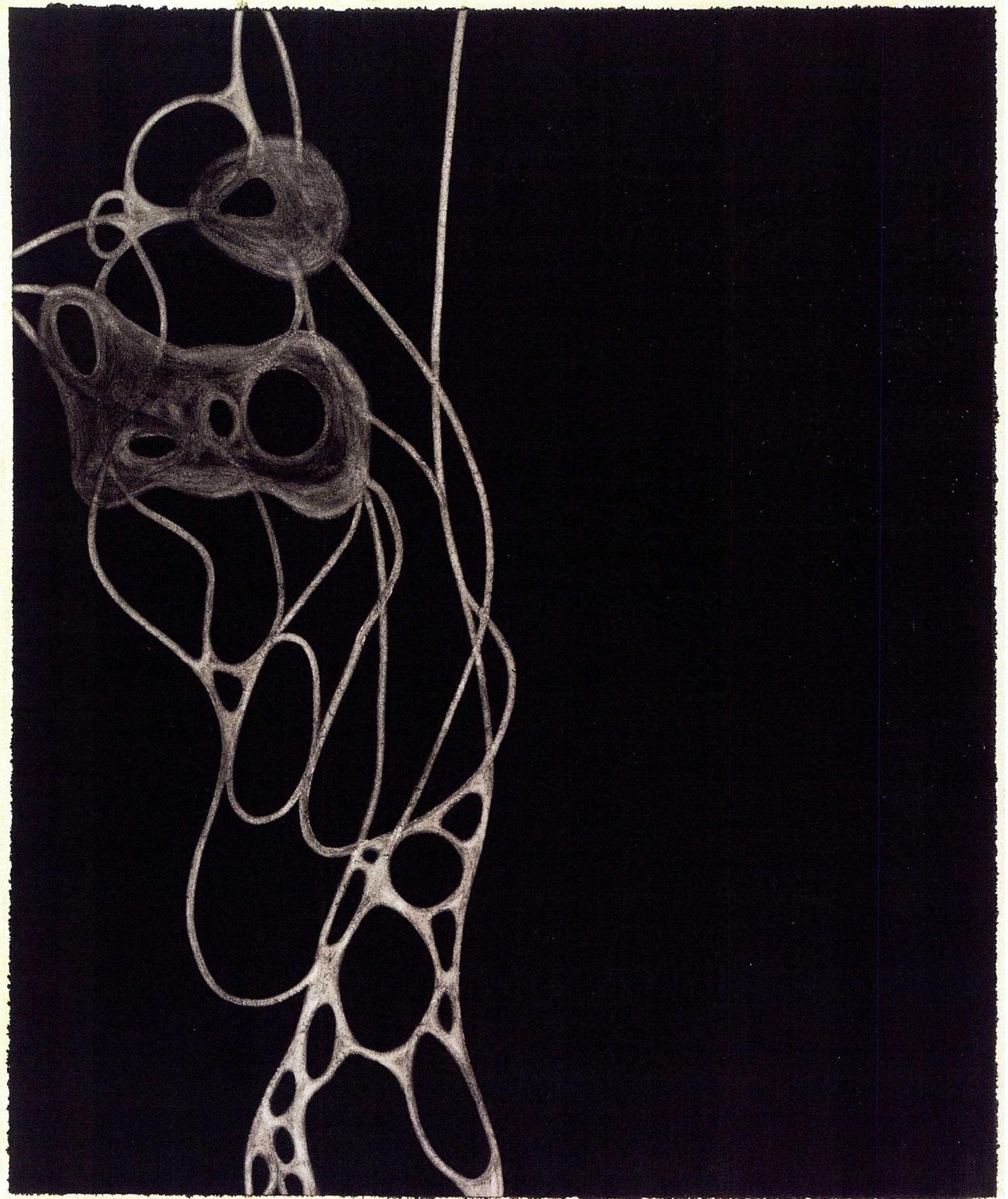


Abb. 1

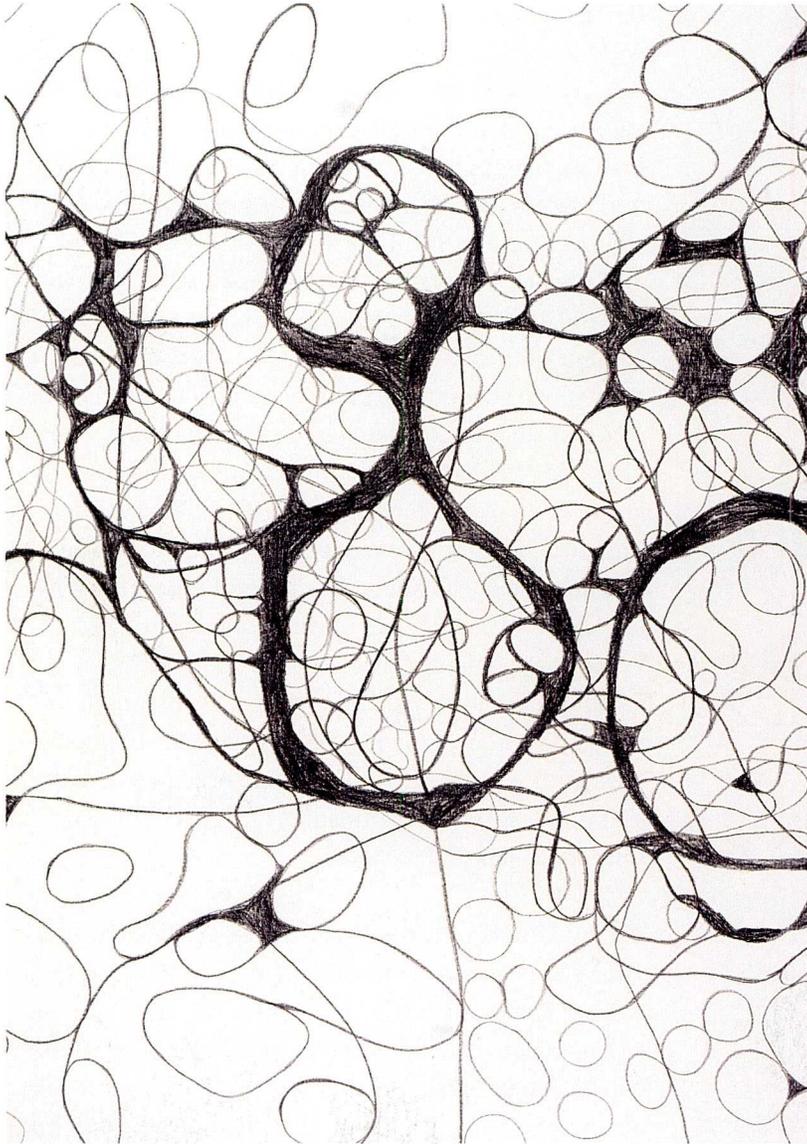
Hanspeter Hofmann

Ohne Titel, 1994

Aquarell. Blattmass: 61×51 cm

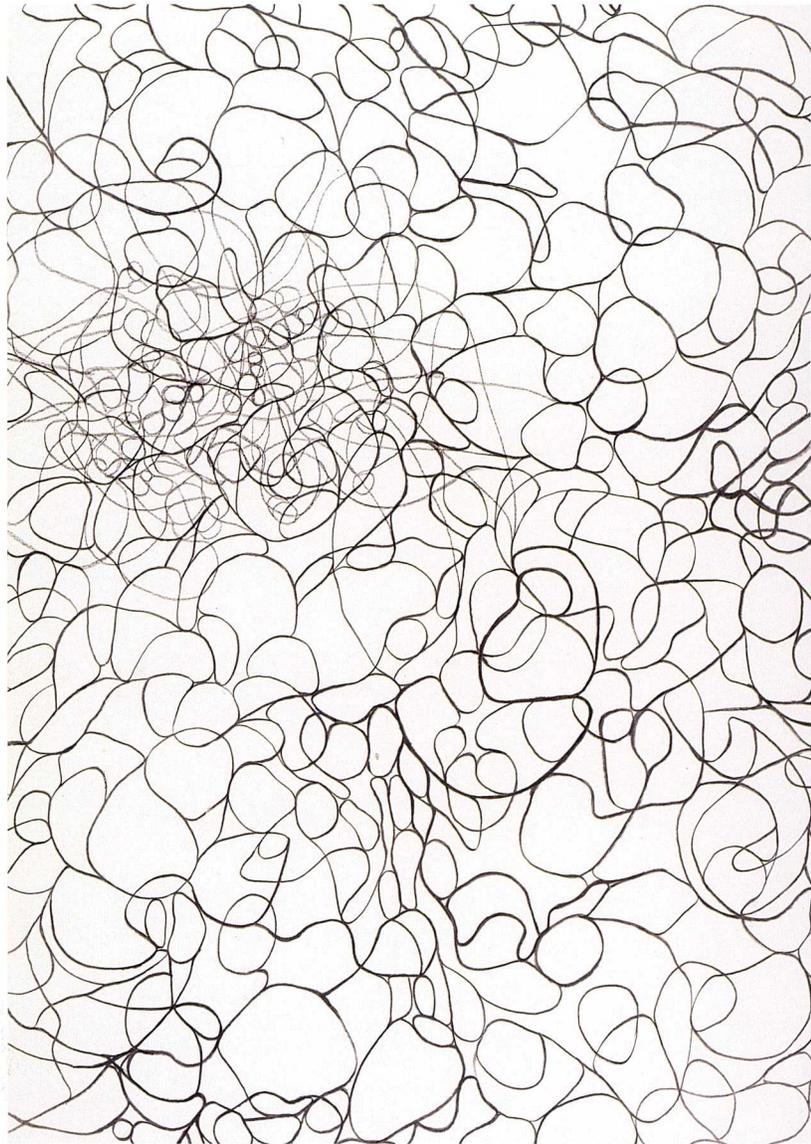
Inv. B 9476

1



2

Abb. 2
Hanspeter Hofmann
 Ohne Titel, 1998
 Kohle auf Papier.
 Blattmass: 98 × 69 cm
 Inv. B 9467



3

Abb. 3
Hanspeter Hofmann
 Ohne Titel, 1998
 Kohle auf Papier.
 Blattmass: 98 × 69 cm
 Inv. B 9468

Hanspeter Hofmann ist Maler, seine Bilder werden seit zehn Jahren international in Museen und Galerien gezeigt, sind in wichtigen Sammlungen vertreten und werden von renommierten Fachzeitschriften besprochen.

Die Bilder erschliessen sich nicht nur über die Malerei, obwohl diese selbstverständlich einen eminenten Beitrag zum Bildverständnis leistet, sondern eher in einem zweiten Schritt, denn die Farbe, die eines ihrer

Merkmale ist, lenkt zuerst nur ab vom Essentiellen. Gut möglich, dass Hanspeter Hofmann der Entwicklung in Schritten zustimmen würde, immer mal wieder zeigt er in einer Ausstellung seine schwarz-weißen Bilder, so, als wolle er den Betrachter auf seine Anfänge hinweisen. Denn die Arbeiten mit ihren weissen Linien und dem schwarzen Hintergrund stehen in seinem Werk ganz zuvorderst, sie sind sozusagen die Initialen seiner Malerei. Doch existiert zu diesem Werk auch noch eine



4

Abb. 4
Hanspeter Hofmann
 Ohne Titel, 1998
 Kohle und Pastell.
 Blattmass: 98 × 69 cm
 Inv. B 9469

Prolegomena, die bereits im Frühstadium seiner Entwicklung zu erkennen gab, wie raffiniert und durchdacht das, was Hanspeter Hofmann unter Malerei versteht, eigentlich ist. Diese Prolegomena lautet «in vitro» – was im Reagenzglas bedeutet, doch darüber gleich mehr – und besteht aus einer Serie von acht Holzschnitten, die 1993 entstanden. Hofmann war vor seiner Laufbahn als Künstler zunächst in der Pharmaforschung tätig; und die Abfolge «in vitro», die als Musterblock gesehen werden kann, aus dessen Fundus der Künstler auch heute noch schöpft, lässt die Verwandtschaft zu chemischen Formeln und Modellen erkennen. Sie sind sein Alphabet, und jeder neue Entwicklungsschritt in diesem kompletten Werk kann darauf zurückgeführt werden. Zum druckgrafischen Werk gesellt sich eine weitere Gattung, die in Hanspeter Hofmanns Entwicklung bisher kaum wahrgenommen wurde und zu einer Art Zyklus zusammengefasst einen weiteren Schlüssel zum Verständnis bildet: die Zeichnungen. Zwölf grossformatige Arbeiten wurden für das Museum zu Allerheiligen angekauft, die Beschäftigung damit wird für jeden, der sich mit dem Werk des Künstlers intensiver befasst, unumgänglich.

Bei der Druckgrafik dominierte anfangs der schwarz-weiße Kontrast, der offensichtlich genug Experimentiermöglichkeiten bot. Nach und nach kamen weitere Farben hinzu, doch blieb Hofmann noch einige Jahre bei der Zweifarbigkeit von Grundfarbe und Linien. Erst die Lithografien und Siebdrucke ab 2000 sind Vierfarbendrucke und weisen damit ähnliche Qualitäten wie die Malerei auf. Auch bei den Zeichnungen ist eine solche Entwicklung hin zur Malerei zu beobachten; die zunächst schmalen schwarzen Linien auf weissem Grund verknoten und verdicken sich zu geflechtartigen Strukturen, die an Arterien erinnern und schliesslich in rasterartigen Flächen enden. Verhalten kommen einzelne Farben hinzu, unterschiedliche gelbe Flächen, die wie Flecken den Linien unterlegt sind, doch mischen sich auch schwarze und rote Linien, und Rot wird totale Hintergrundfarbe, darüber die schwarzen Linien,

Abb. 5

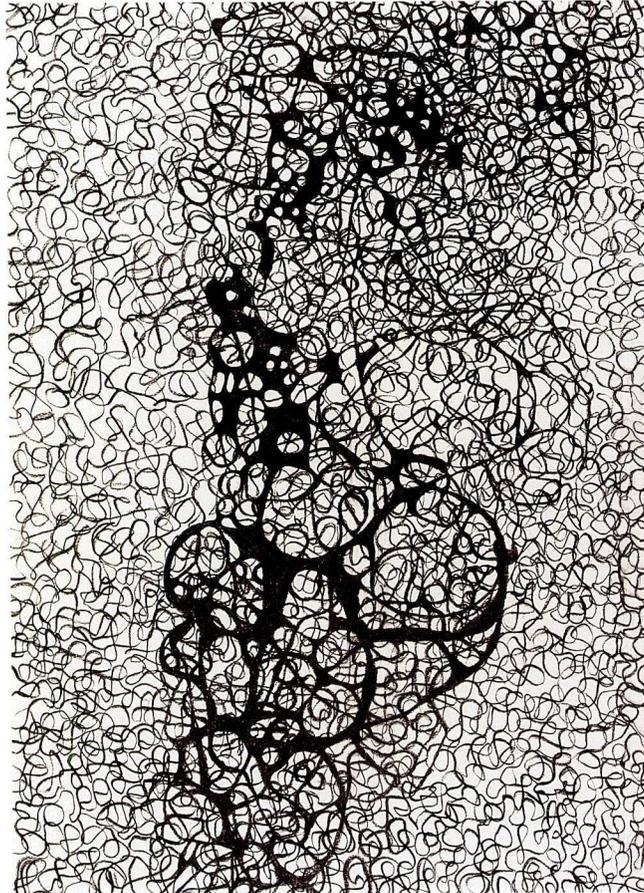
Hanspeter Hofmann

Ohne Titel, 1997

Kohle auf Papier.

Blattmass: 72 × 52 cm

Inv. B 9470



5

Abb. 6

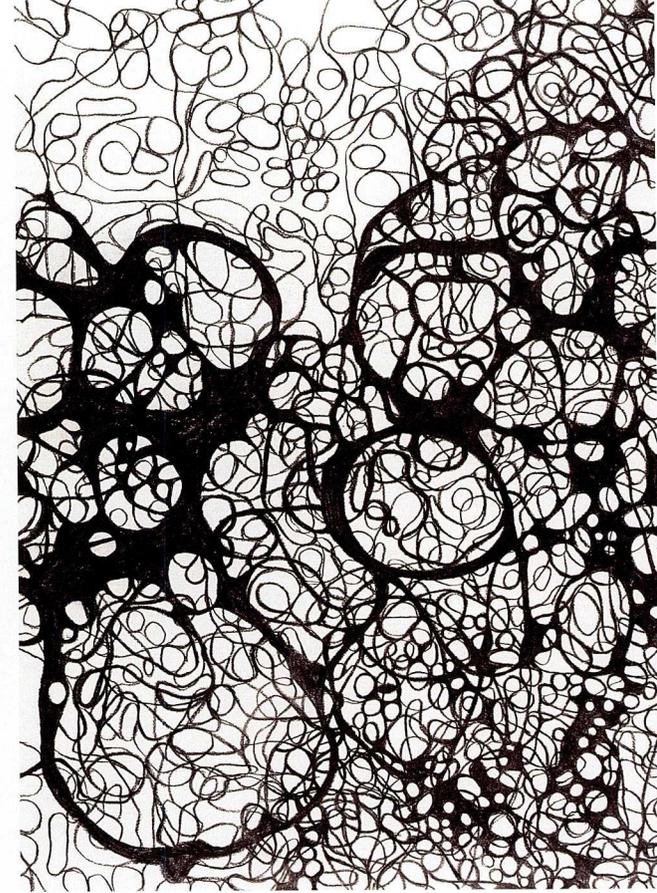
Hanspeter Hofmann

Ohne Titel, 1997

Kohle auf Papier.

Blattmass: 72 × 52 cm

Inv. B 9471

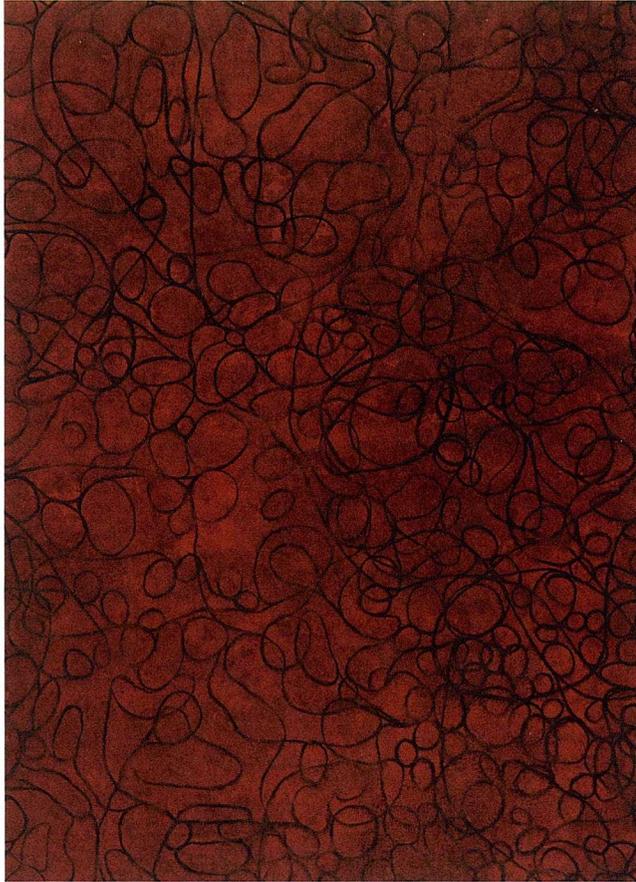


6

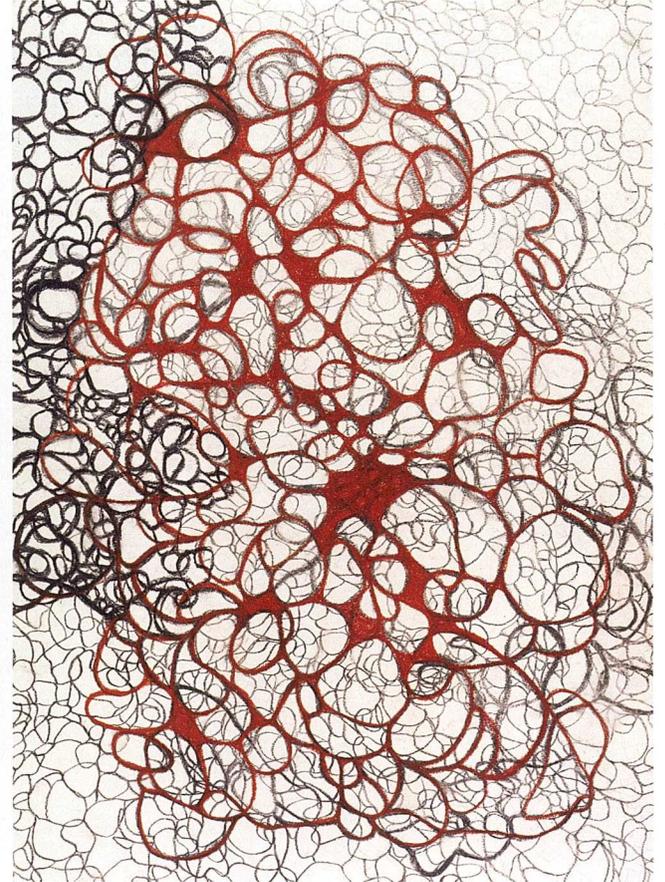
die mit einer amerikanischen Kohle gezeichnet sind. Schliesslich sei auf eine Arbeit im Speziellen verwiesen, in deren linker Hälfte sich eine vertikale Linienstruktur findet, deren Linien im oberen Teil sich zu zwei grauen Flächen verdichten und deren Linien im unteren Teil zu einer weissen vertikalen Struktur werden, wobei beide Teile von locker ausgelegten Verbindungslinien zusammengehalten werden. Diese Zeichnung ist von ihrer zeichnerischen Formulierung her eine direkte Vorlage für ein Gemälde (Abb. 1).

Weshalb sind solche Studien für das Verständnis von Hanspeter Hofmanns Malerei oder künstlerischer Sprache wichtig? Weil sie sein konzeptuelles Vorgehen zeigen. Ob bei der Druckgrafik, bei den Zeichnungen oder bei der Malerei – Hanspeter Hofmann interessiert sich für einen Teilaspekt der Bildwissenschaften. Er

untersucht dabei den Entstehungsprozess von Bildern. Was ist eine Linie, wie funktioniert sie, welche Aufgaben kann sie im Bildaufbau einnehmen und wie verhält sie sich beispielsweise zur Fläche beziehungsweise wie wird sie selbst zur einer? Solche Fragen sind es, die ihn interessieren. Und deshalb sind sich Grafik, Zeichnungen und Malerei innerhalb der Gattungen und auch darüber hinaus so ähnlich. Weil er anhand minimaler Differenzen und Verschiebungen die Bildkonstruktion auszutariert versucht. Er weiss nur zu gut, dass wir mit bestimmten Konventionen an ein Bild herangehen, und er weiss auch, wie mediale Bilder funktionieren. Sonst hätte er kaum Elemente aus der Werbung und der Alltagskultur in seine Bilder eingefügt, denn letztlich geht es ihm damit auch darum, das Bild auf seine Komplexität hin auf die Probe zu stellen. Wenn Hanspeter



7



8

Hofmann den Aufbau eines Bildes als einen Prozess ähnlich dem beim Städtebau beschreibt, dann sind die Zeichnungen und die Druckgrafik die Skizzen, Grundrisspläne und Ansichten, die dieses Vorhaben vorab visualisieren. Doch untersucht er dabei nicht die Realität, diese ist ihm in ihrer Komplexität zu anspruchsvoll, er untersucht vielmehr die Reduktion einer visuellen Ebene, die der Realität sehr nahe kommt. Damit ist er schliesslich auch nicht der Wahrheit verpflichtet und kann sich die Verwendung von Emotionen in Form von Zeichen, Schriftzügen, Farben und Linien durchaus leisten. Es ist nicht vermessen, bei seinen malerischen Verfahren von Strategien zu sprechen. Denn er sucht seit Jahren einen Mittelweg zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit, und je mehr Schritte er vollzieht, desto wichtiger wird ihm die Untersuchung über die

Möglichkeiten und Funktionen des Bildes. Sie ist mit den Zeichnungen und der Druckgrafik ein Teil der Grundlagen, die es ihm möglich machen, mit der Malerei an Grenzen zu stossen und den Bildbegriff um einige Facetten zu erweitern.

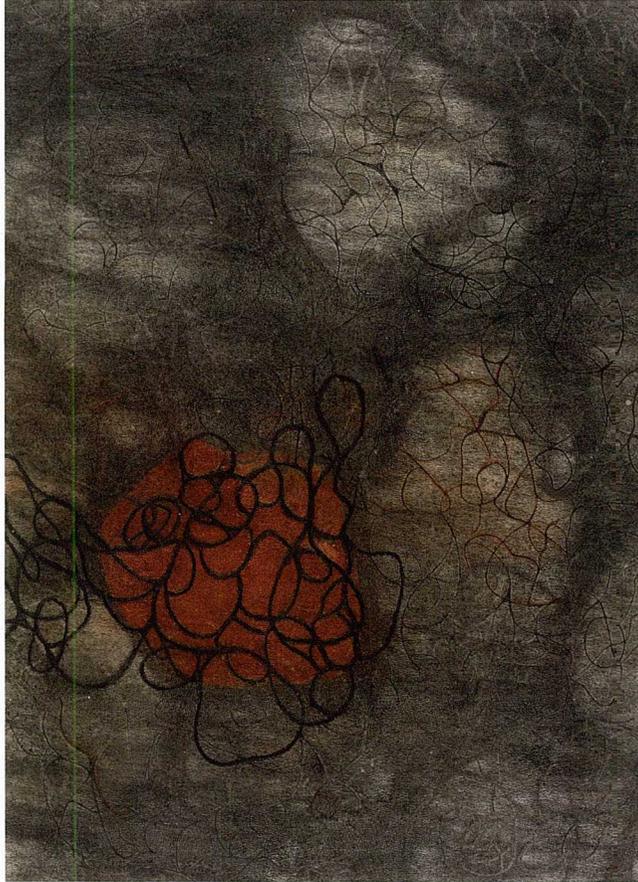
SB

Abb. 7
Hanspeter Hofmann
 Ohne Titel, 1998
 Kohle und Rötel auf Papier.
 Blattmass: 72 × 52 cm
 Inv. B 9472

Abb. 8
Hanspeter Hofmann
 Ohne Titel, 1998
 Kohle und Rötel auf Papier.
 Blattmass: 72 × 52 cm
 Inv. B 9473

Literatur

- Hanspeter Hofmann. «Supercritical Fluids». Kunsthaus Glarus. Revolver, Archiv für aktuelle Kunst, 2003.
 Ausst.-Kat. Hanspeter Hofmann, Kunstverein Freiburg. Salon Verlag, Köln, 2004
 Hanspeter Hofmann. Bonheur automatique. JRP Ringier, Zürich, 2007.



9



10

Abb. 9

Hanspeter Hofmann

Ohne Titel, 1999

Kohle und Röteln auf Papier.

Blattmass: 72 × 52 cm

Inv. B 9474

Abb. 10

Hanspeter Hofmann

Ohne Titel, 2000

Kreide und Pastell.

Blattmass: 72 × 52 cm

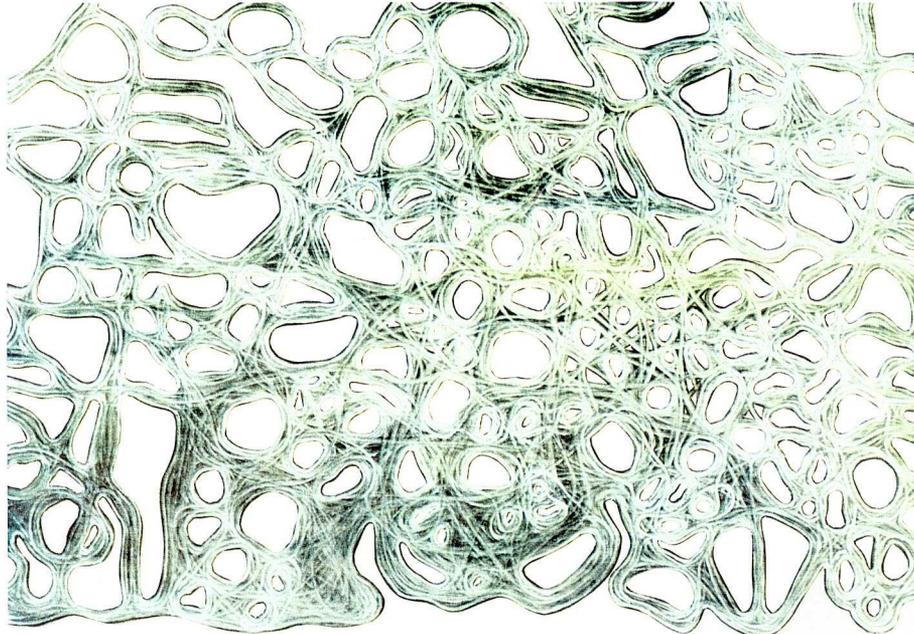
Inv. B 9475

Abb. 11
Hanspeter Hofmann
Ohne Titel, 2005
Farblithografie, Scherenschnitt
(gelbbraun). Blattmass: 50×70 cm
Inv. C 5860



11

Abb. 12
Hanspeter Hofmann
Ohne Titel, 2005
Farblithografie, Scherenschnitt
(grün). Blattmass: 50×70 cm
Inv. C 5861



12

Velimir Ilisevic (*1965)**Traumbild – Frau im Baum. 2003**

Öl auf Leinwand. 150 × 150 cm

Unten Mitte datiert und signiert: «11. April 2003 Ilisevic»

Erworben 2007, Galerie Römer Fine Art, Zürich

Inv. A 2080

Gruppe von 10 Zeichnungen

Erworben 2007 aus dem Atelier des Künstlers, Stein am Rhein

Inv. B 9489 – B 9498



Abb. 1
Velimir Ilisevic
 Traumbild – Frau im
 Baum. 2003
 Öl auf Leinwand.
 150 × 150 cm
 Inv. A 2080

Abb. 2

Giovanni Segantini

Landschaft mit Frau im Baum.

1880–1883

Öl auf Leinwand. 68,5 × 104 cm

Museum zu Allerheiligen,

Sturzenegger-Stiftung

Inv. A 1808

Abb. 3

Velimir Ilisevic

«Rabenhaus» I. 2006

Ölpastell. 41 × 38,5 cm

Inv. B 9490

Traumbild – Frau im Baum. 2003

Das Gemälde stammt aus der Serie mit dem Titel «Traumbilder» (Abb. 1). Grundlage und Ausgangspunkt zu dieser Werkgruppe bildet jeweils ein ganz bestimmtes Werk, an das Ilisevic anknüpft. Hier ist es Giovanni Segantinis «Landschaft mit Frau im Baum» von 1880–1883 (Abb. 2), das in der Kunstabteilung des Museums zu Allerheiligen hängt. Die erste Überlegung galt der Frage, was lässt sich aus dieser Thematik machen, beziehungsweise sind neue Ansätze möglich. Dabei standen nicht inhaltliche Überlegungen im Vordergrund, sondern die formale Umsetzung. Segantinis Bild hat er nur optisch wahrgenommen und nicht dessen Inhalt befragt, der über die Bewunderung der früh verstorbenen Mutter dazu führte, in jeder Frau auch eine Mutter zu sehen. Damit gekoppelt war bei Segantini die Auseinandersetzung mit der Liebe, die für ihn am Anfang einer Beziehung stand, gefolgt von der Mutterschaft. Interessant dabei ist, dass er aber auch die Kehrseite thematisierte, den Missbrauch der Liebe und die Ablehnung der Mutterschaft. Und obwohl dies in der «Landschaft mit Frau im Baum» noch keine vordergründige Visualisierung erfährt, wie später im Bild «Die bösen Mütter» von 1894, zeigen sich hier schon Ansätze der Verstrickung im Baum, die schliesslich zu der höchst misslichen Lage der Frau führt, die mit ihren langen Haaren mit dem Baum schicksalhaft verkettet ist.¹ Von all dem weiss Ilisevic nichts, aber die Frau im Baum hat ihn fasziniert. Auch das Bewusstsein, dass eigentlich schon alles einmal thematisiert wurde, hindert ihn nicht, es mit eigenen Augen auszuloten und in eine für ihn adäquate Form zu bringen. Es fallen der dichte und kräftige Pinselstrich und die intensive Farbigkeit auf. Der Baum mit seinem dicken Stamm, der dunklen Baumhöhle, den kurzen, dicken und stark zurück geschnittenen Ästen ohne jegliches Blattwerk bietet das nicht gerade komfortabel anmutende «Nest» für die liegende Frau. Dennoch vermittelt sie nicht das Gefühl, sich in einer so unangenehmen Lage zu befinden wie jene andere, die schlank in den zierlichen und biegsamen Ästen eingefangen ist. Die Öffnung im Baum wiederum ist zweideutig: für



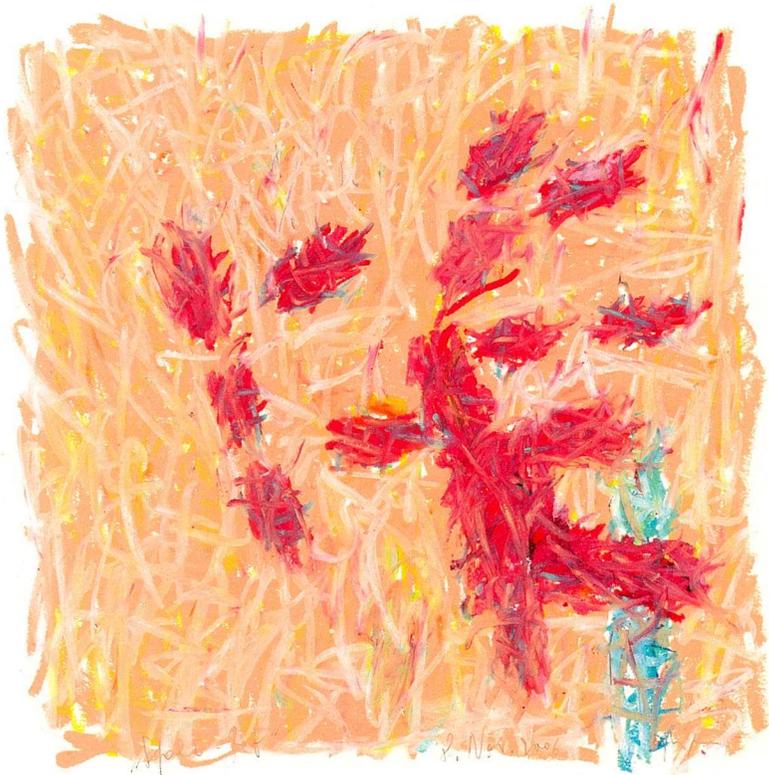
2

den Künstler gehört zu jedem Baum die Höhle und zugleich nimmt diese offensichtlich Bezug zum dunkel und auffällig betonten Geschlechtsmerkmal der Liegenden im Baum. Die reduzierte Grünfläche, auf der der dicke Baum steht, ist ein Reflex der Landschaft, in der sich das Ganze abspielt, und sie bildet zugleich die Referenz zu Segantinis Bild, das fast ausschliesslich in Grün gehalten ist. Es sind also nur optische Eindrücke, die den Anstoss geben, um dann in stark vereinfachter, intensiv farbiger und zugleich sinnlicher Weise eine ganz eigene und eigenwillige Neuschöpfung des Bildgedankens zu formulieren. Es ist nicht ein Gefangensein im Baum, sondern ein freiwilliges Aufliegen im Geäst. Dabei sind die unvollendet geformten Glieder der Frau nicht etwa verstümmelt, sondern den Ästen angeglichen. Baum und Frau, Natur und Mensch bilden so ein harmonisches Miteinander.

«Rabenhaus» I. 2006

Vögel, Raben im Speziellen, werden immer wieder thematisiert. Die beiden Raben, ein Paar, schweben in einer dunklen, braunschwarzen Landschaft. Sie sind feuerrot, wie auch das Haus am unteren Bildrand rechts, der Baum in der Mitte und die beiden schwebenden Büschel unterhalb der Raben. Wie Leuchtkörper bewegen sie sich auf der dunklen Fläche, einem Feuerwerk gleich erhellen sie das Dunkel (Abb. 3). Es ist zugleich ein Beziehungsbild, Sinnbild für das Paarleben schlechthin. Das Rot verweist darüber hinaus auf die Liebes-





4

Abb. 4
Velimir Ilisevic
 «Stolz-Rot». 2006
 Ölpastell. 41 × 40 cm
 Inv. B 9491



5

Abb. 5
Velimir Ilisevic
 «Stolz». 2006
 Aquarell. 41 × 40 cm
 Inv. B 9492

beziehung, auf die ganz bewusst angespielt wird, als wesentlicher Teil einer Beziehung überhaupt. Und nicht zuletzt ist Rot für den Künstler zugleich auch jene Farbe, die in der Anwendung schwierig ist. Für den Betrachtenden ist sie zumeist emotionsgeladen, gerade weil sie immer wieder als Symbol oder Metapher für die Liebe, die Sinnlichkeit, die Erotik zu stehen hat. So gesehen lässt das Rabenpaar in ihrem schwebenden Tanz unterschiedliche Deutungen zu: sei es beim Liebesspiel, beim vertrauten Beisammensein, beim streitbaren Duell oder vielleicht beim Tanz auf dem Vulkan.

«Stolz»

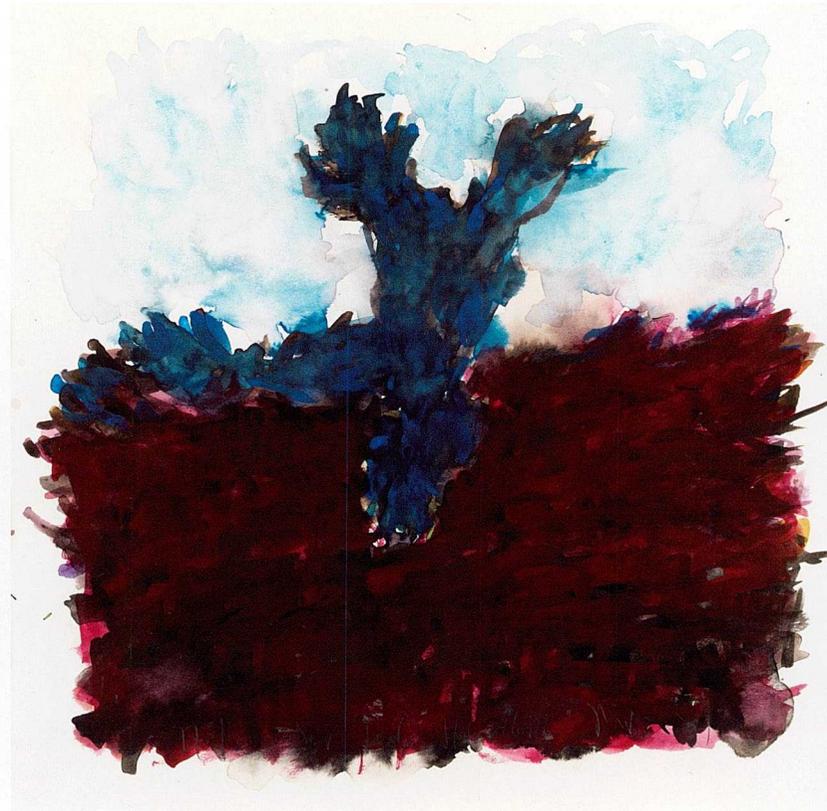
Die bildliche Auseinandersetzung mit dem Stolz bedeutet für Ilisevic eine zentrale, zugleich auch militante Auseinandersetzung, von Zweifeln und Zwiespalt geprägt.² Ausgangspunkt war die eigene Erziehung, die er als Mann stärker zu spüren bekam. Im Rückblick ist

es für ihn eine raffinierte Erziehung. Sie galt der Vorbereitung auf das Erwachsenenleben schlechthin, auf die Ausbildung zum Soldaten im Speziellen. Letzteres schloss auch die Bereitschaft zu töten mit ein. Damit verbunden, dem Titel der Serie entsprechend, der Stolz (Abb. 4–8). Der Stolz, dank dieser Vorbereitungen ein richtiger Mann zu sein. Das Symbol dafür ist der Stiefel, der in diesen Bildern immer wieder Form annimmt. Er wird nicht sofort wahrgenommen, da er mit büschelartigen Auswüchsen versehen, im Raum zu schweben scheint. Damit wird auf die Bewegung, das Treiben, das Verletzen hingewiesen, das mit einem Stiefel möglich ist. Nicht von ungefähr nimmt der Stiefel mit den eigenartigen Verlängerungen die Form eines nicht gleich erkennbaren Hakenkreuzes an. Damit wird auf ein zweites, letztendlich dem Stolz eng verbundenes Motiv verwiesen: die Macht. Um diese Pole, Stolz und Macht, kreisen die Gedanken des Künstlers, die er immer



6

Abb. 6
Velimir Ilisevic
 «Stolz». 2006
 Aquarell. 41 × 40 cm
 Inv. B 9493



7

Abb. 7
Velimir Ilisevic
 «Stolz – allein». 2006
 Aquarell. 41 × 40 cm
 Inv. B 9494

wieder zu verbildlichen sucht, nicht nur in der genannten Serie. Es ist die rückblickende Auseinandersetzung mit seinem eigenen Erwachsenwerden, aber auch das Wissen darum, dass Stolz und Macht in ihren unterschiedlichsten Ausformulierungen immer präsent sind, mehr oder minder offenkundig. Ein weiteres Stichwort, gewissermassen das dritte im Bunde, ist die Pflicht beziehungsweise das Pflichtgefühl, das in der Erziehung mit einfließt. Das Pflichtgefühl der Heimat gegenüber wiederum ist gekoppelt mit bestimmten Idealen, die es zu leben und zu verteidigen gilt. Ilisevic hat die ihm damals anerzogenen Ideale schon lange abgestreift. Zugleich aber wurde dadurch sein Bewusstsein geschärft, dass das Denken und Erziehen in diesen Kategorien immer noch gegenwärtig, also keinesfalls auszurotten ist. Es geht ihm also nicht nur darum, die eigene Vergangenheit zu verarbeiten, sondern, wie er ausdrücklich betont, in viel stärkerem Masse darum, zu zeigen, dass

diese Thematik an Aktualität nichts eingebüsst hat. Für die Visualisierung dieser Phänomene fand er zu einer reduzierten Formensprache, die durch die intensive Farbigkeit an Eindringlichkeit gewinnt. Die Form des Stiefels beziehungsweise das verkappte Hakenkreuz, das er als sehr «malbar» bezeichnet, entstand in einer Phase, in der er sich intensiv mit dem Phänomen der Bewegung und ihrer bildhaften Darstellung auseinandersetzte (Abb. 4–7). In der Reduktion liegt die einfache und zugleich erschütternde Einsicht: Stolz und Macht und ihr Missbrauch sind immer präsent. Nicht zuletzt ist es auch der Gedanke, dass mit der Macht alles zu erreichen ist. Zahlreich sind die Zeichnungen und Gemälde, die sich damit beschäftigen. Auf einigen Blättern erhält das Wort Stolz eine Ergänzung, etwa «Stolz-Rot», «Stolz-allein» oder «Stolz-Auseinander» (Abb. 4, 7, 8). Immer wieder verblüfft die Sinnlichkeit, die von diesen Werken ausgeht und damit wird auch die Ambi-

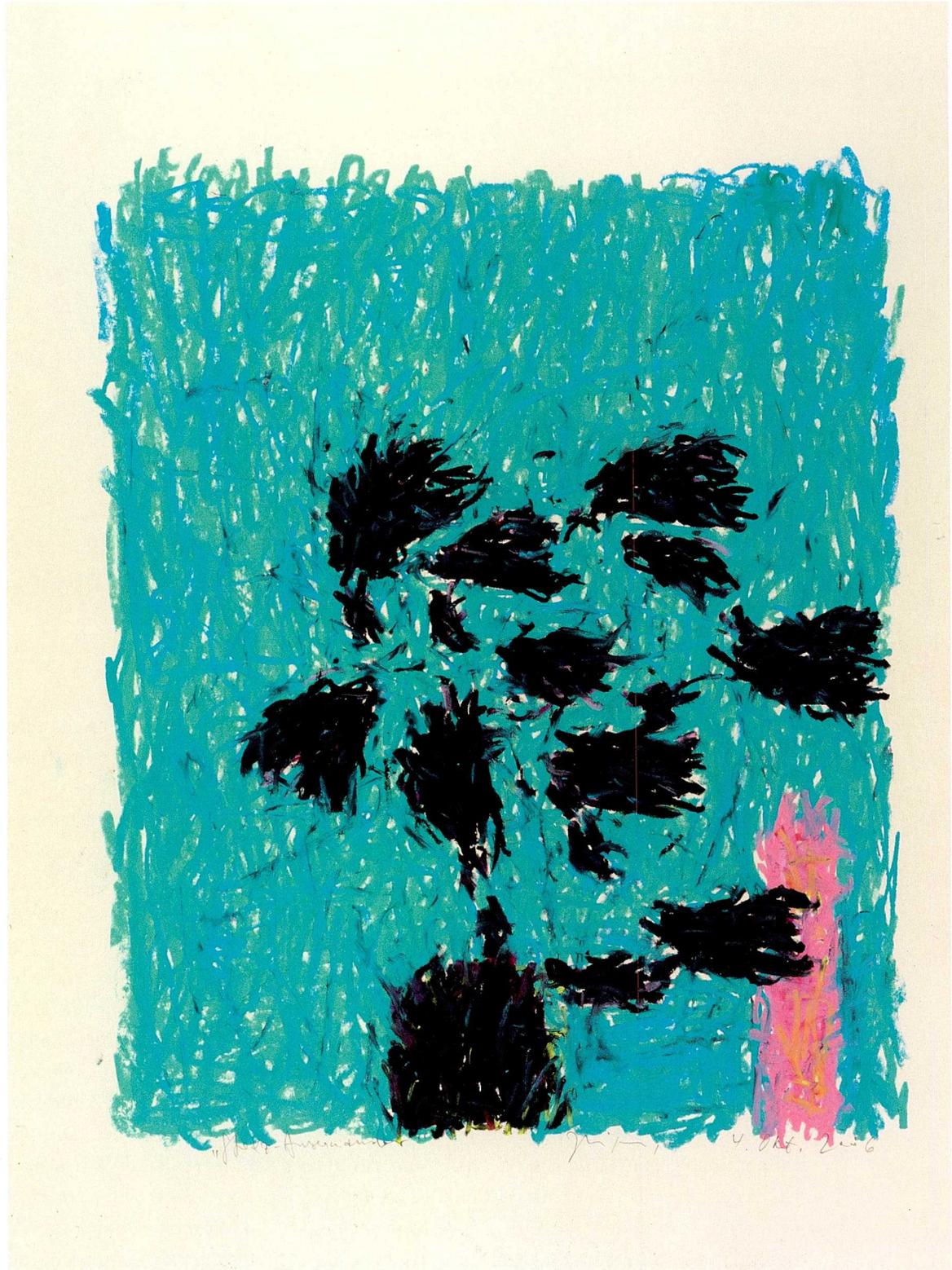
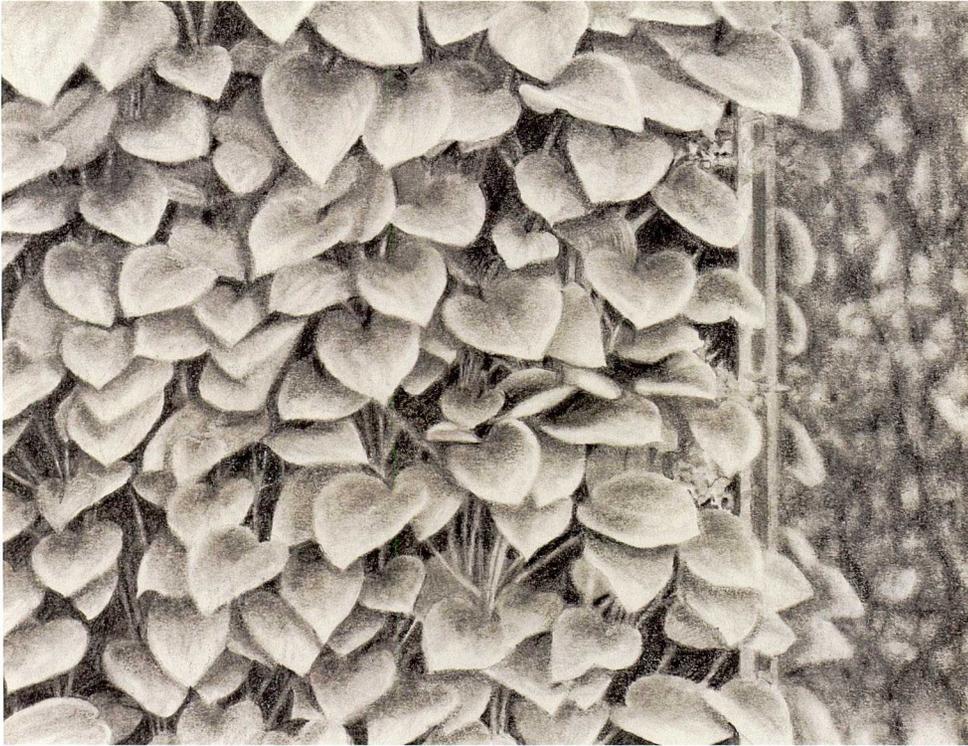
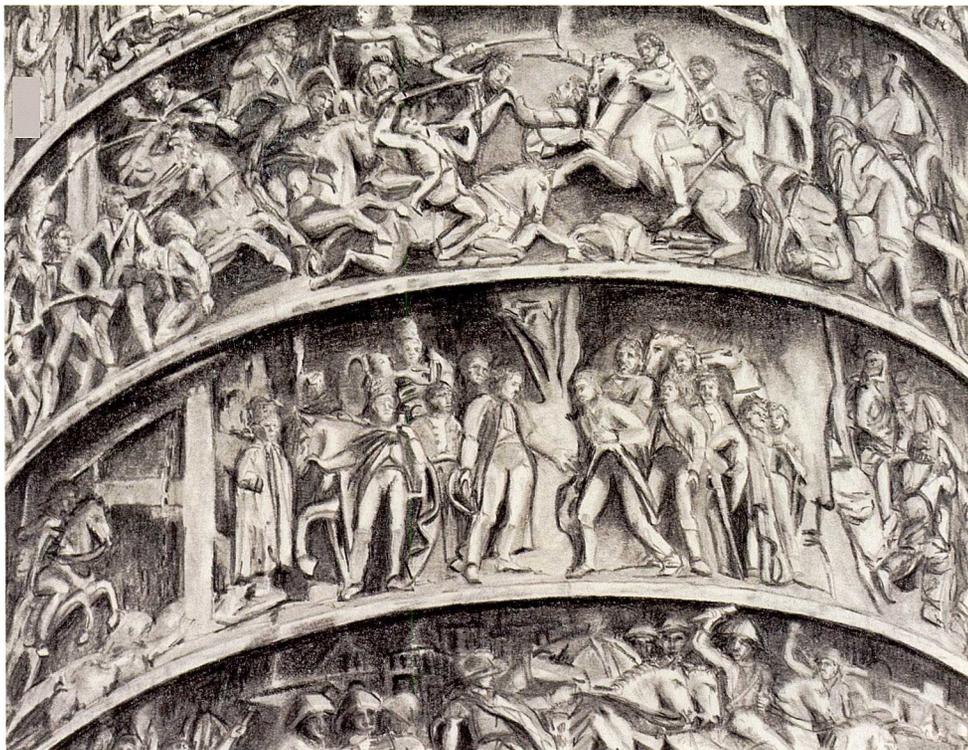


Abb. 8
Velimir Ilisevic
«Stolz – Auseinander». 2006
Ölpastell auf Büttenpapier.
77 × 56,5 cm
Inv. B 9495



4

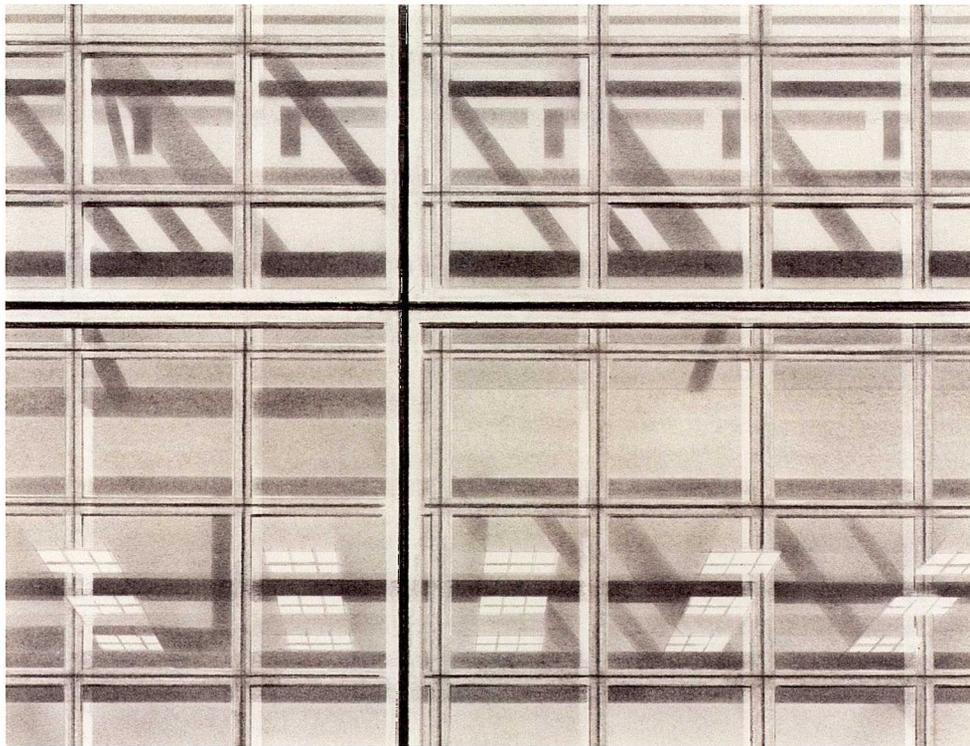


5

in *Rue de Rivoli 1* (Abb. 3) von 2007 veranschaulicht, wovon sie spricht. Immer präziser wissen zu wollen, wie eben z.B. die Leuchten in all ihren Einzelheiten aussehen, macht ihre Bilder auch immer fotografischer. Und diese Annäherung an die Fotografie ist durchaus gesucht, ist ein Spiel mit der Anlehnung an die Postkarte als touristisches Zeugnis. Gleichzeitig wird an die Anfänge des «Souvenirs», des «Ich-war-dort» erinnert, die vor die Zeit der Fotografie zurückgehen und nur handgefertigte Einzelstücke in rarer Anzahl verfügbar machten – ein Markt eröffnete sich, den die Pariser Strassenmaler noch immer bedienen. Dem schnellen «Click des Digicam-Zeitalters» setzt Kathrin Kunz die Verlangsamung des minutiösen Abzeichnens entgegen.

Nicht nur die Augen der Zeichnerin scheinen eine Spezialisierung durchzumachen, sondern auch ihr Gehör. Kathrin Kunz erkennt mittlerweile akustisch, wenn sie zuviel oder zu schnell Graphit aufgetragen hat: «Dann ist die Papieroberfläche wie versiegelt, nicht mehr regulierbar, und auch mehr Grafit aufzutragen ist dann nicht mehr möglich.» Bei grösseren Flächen trägt sie das Pulver mit Watte auf; wo eine Stelle ganz weiss bleiben soll, etwa für ganz schmale Linien wie die Lampenaufhängungen in *Palais Royal 1* (Abb. 2), ritzt sie das Papier zuweilen mit einer kugeligen Metallspitze ein. Ansonsten kommen Bleistifte unterschiedlichster Härtegrade zum Einsatz, auf Korrekturen mit Radiergummi verzichtet sie ganz.

Die neun Zeichnungen stammen aus einer Serie, die im Jahr 2001 mit 15 Blättern ihren Anfang nahm. Damals lebte die Künstlerin anlässlich eines Atelierstipendiums in Paris, wohin sie 2006 für ein ganzes Jahr zurückkehrte und die Arbeit *Stadtzeichnungen* fortsetzte: mittlerweile sind über fünfzig dieser kleinformatigen Bleistiftzeichnungen entstanden und die Serie wächst stetig weiter. (Nebst den Ansichten finden sich auch Aufsichten, die nunmehr maximal vereinfacht bzw. abstrahiert Pariser Ortsverhältnisse wiedergeben, nicht von einer Fotografie ausgehen, sondern auf Übertragungen von Stadtplänen



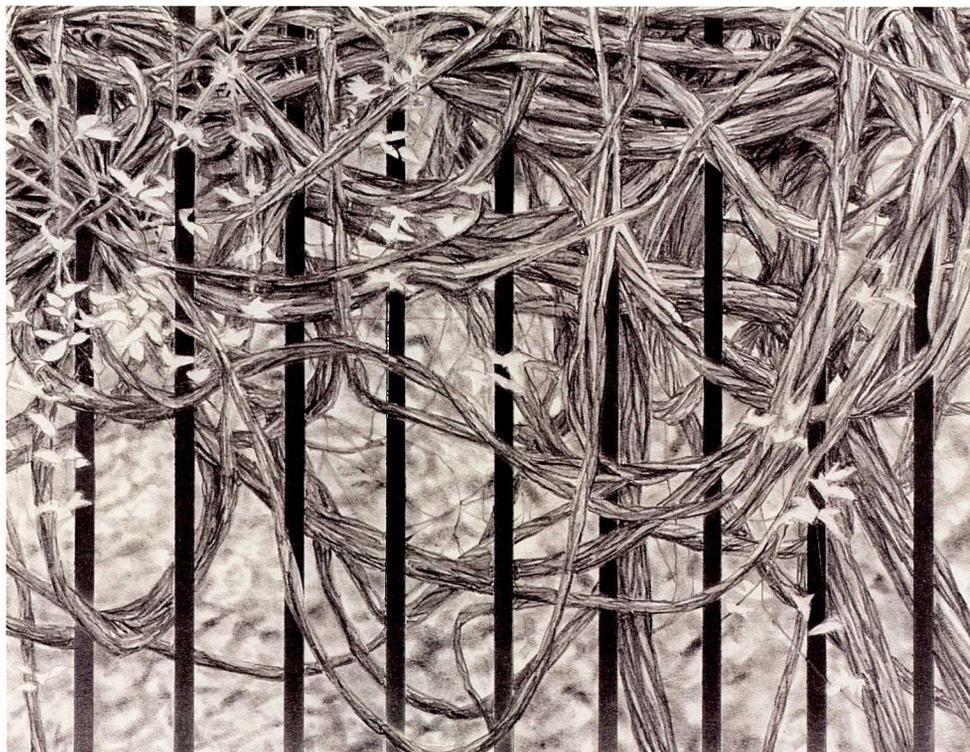
6

Abb. 6
Kathrin Kunz
 Opéra de la Bastille 1. 2007
 Bleistift. 12,4×16,2 cm
 Inv. B 9529

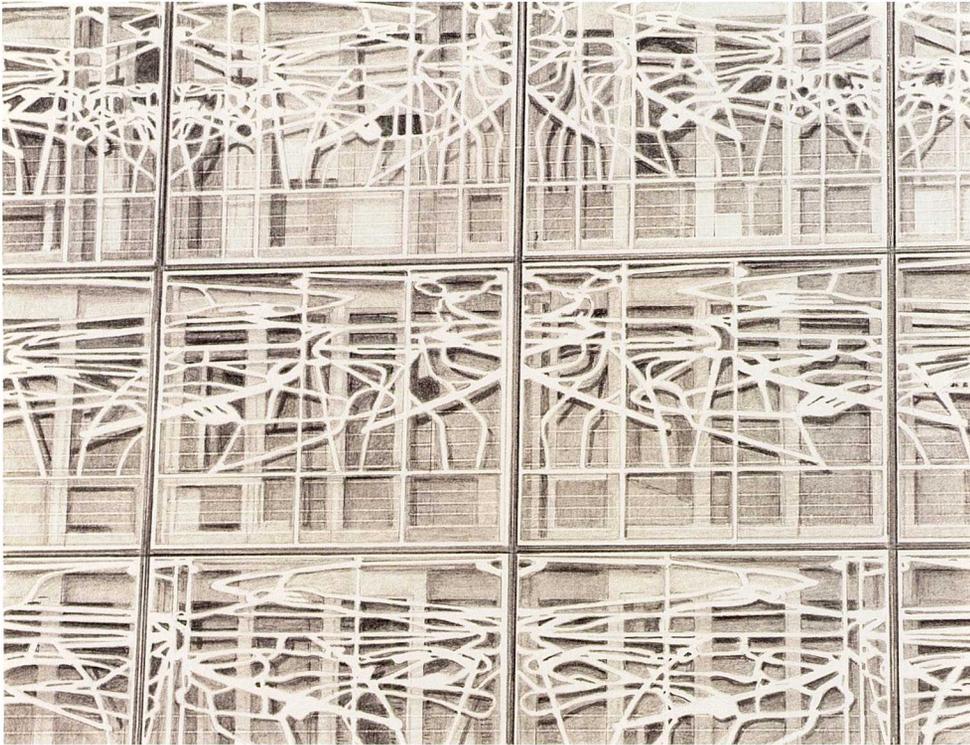
Abb. 7
Kathrin Kunz
 Jardin des Plantes 1. 2007
 Bleistift. 12,4×16,2 cm
 Inv. B 9528

Abb. 8
Kathrin Kunz
 Ministère de la Culture 1. 2007
 Bleistift. 12,4×16,2 cm
 Inv. B 9526

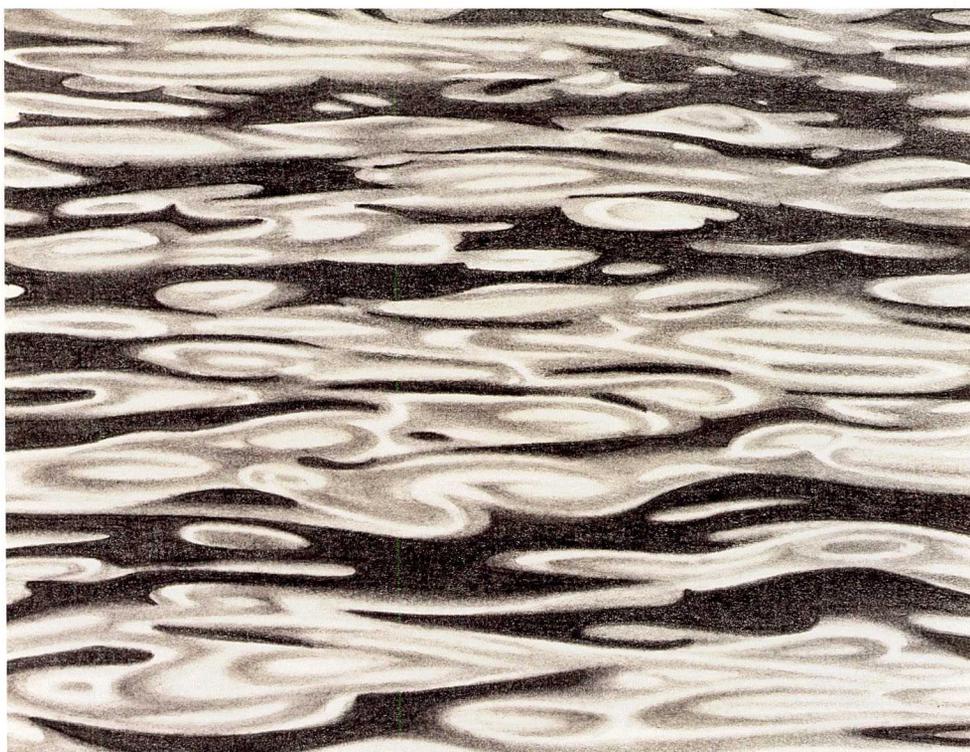
Abb. 9
Kathrin Kunz
 Seine 3. 2007
 Bleistift. 12,4×16,2 cm
 Inv. B 9524



7



8



9

fussen und damit das Touristische ebenfalls, jedoch anders anklingen lassen.)

Kathrin Kunz setzt sich in ihrer Arbeit mit der Beziehung zwischen der Konstitution, Konzeptualisierung und Repräsentation von städtischen Räumen und Orten auseinander. Sie schreibt dazu: «Räume und Orte oszillieren in ihrem zeichenhaften Gehalt zwischen Symbol und Index.» Damit betont sie, dass Orte durch ihr bauliches Erscheinungsbild repräsentiert werden, ihrerseits aber Repräsentanten sind «von sozialen Beziehungen, Lebensformen und Machtverhältnissen – Faktoren, welche die Formensprache der Architektur sich wiederum reflektiert zunutze macht.» Orte und Räume würden sich wesentlich unterscheiden im Hinblick auf die (variablen) Perspektiven ihrer Wahrnehmung, auf ihre (relative) Grösse und die «Dichte» ihrer kulturellen Strukturiertheit. «Je nachdem, ob ein Raum als Ort verstanden wird oder umgekehrt ein Ort als Raum, treten andere Merkmale in den Vordergrund: in einem System von Relationen wird ein Raum zum Ort, dessen Charakter und Funktion als eindeutig aufgefasst wird. Wenn aber die Offenheit und Mehrdeutigkeit eines Ortes, seine innere Dimensionalität in den Blick rückt, wird er als Raum verstanden.» Und als Beispiel fügt sie die Differenz zwischen Stadt als Raum und Stadt als Ort an. «Räume und Orte könne aufgrund verschiedener Auffassungsweisen bestätigend oder aufrührerisch, statisch oder dynamisch sein» und in ihrer jeweiligen Repräsentation «in Erzählung und Karte unterschieden werden. Metaphorisch betrachtet werden Räume durch Erzählung erschlossen, Karten geben die feste Anordnung von Orten wieder.»

Nebst den – in der angekauften Serie nicht enthaltenen – mehr kartografischen Arbeiten lassen sich drei Bildtypen charakterisieren: Ein erster vereint all jene, die zwei, manchmal drei Ebenen hintereinander abbilden, wie *Rue de Rivoli 1* (Abb. 3), *Ministère de la Culture 1* (Abb. 8) oder auch *Jardin des Plantes 1* (Abb. 7). Zeichnerisch sind die Ebenen verwoben, zuweilen verschmol-

zen, doch die Mehrschichtigkeit bleibt erkennbar. Eine zweite Gruppe umfasst alle Arten von Spiegelungen wie *Opéra de la Bastille 1* (Abb. 6) oder *Musée du Quai Branly 1* (Abb. 4). Bei der dritten Form handelt es sich um «einfache» Ansichten wie *Notre Dame 1* (Abb. 1), *Colonne Vendôme 1* (Abb. 5) oder auch *Seine 3* (Abb. 9). Sie sind durch Rhythmus oder Bewegung geprägt, welche eine Struktur über das ganze Blatt und dadurch einen Raum entstehen lassen. Die Kontraste sind daher wichtiger und erfüllen hier eine etwas andere Bildfunktion. Gemeinsam ist allen Zeichnungen, dass die Künstlerin Perspektivenlinien weitgehend vermeidet.

Dieser rein formalen Zuordnung liessen sich zahlreiche inhaltliche Ausprägungen anfügen wie Kultur/Natur, wenn alles Pflanzliche oder das Element Wasser gesondert betrachtet würde, wie Übersicht/Detail oder eine Unterscheidung des Dargestellten nach realer Funktion im städtischen Gefüge. Als Einzelbilder repräsentieren sie immer aber einen spezifischen Ort, als Bildgruppe ist ihre Aussage eine andere: als solche sind sie lediglich Stellvertreter. Als Ersatz für das, was nicht gezeigt wird, signalisieren sie jetzt Abwesenheit und nicht mehr Präsenz. Schauen wir so auf die Bildreihe, wirken die Kleinformate, die uns zuvor in ihren Details Nähe und Vertrautheit vorzugeben vermochten, plötzlich seltsam abweisend, dann sind sie Fassaden, die uns draussen halten. Und es wird deutlich: Sie brauchen ein Gegenüber, Betrachtende, die das Abgebildete aufladen und verbinden – mit der eigenen Erfahrung, der individuellen Erinnerung und vielleicht auch mit der Sehnsucht, das *entre* und *derrière* von Paris für sich neu zu füllen.

IK

Nebelwolken V. 2006

C-Print auf Aluminium. 170 × 220 cm. Auflage 1/3

Erworben 2007 aus der Ausstellung «Erika Maack», Museum zu Allerheiligen / Kunstverein Schaffhausen, 18. Februar bis 15. April 2007

Inv. C 5862



Erika Maack arbeitet in verschiedenen Medien, schwerpunktmässig im Bereich der Fotografie. Daneben entstehen auch installative, raumgreifende Werke, Skulpturen, Reliefs und Arbeiten auf Papier. Als roter Faden lässt sich während der letzten Jahre eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Natur erkennen. Erika Maack

untersucht einerseits deren romantische Eigenschaften und beleuchtet andererseits unsere Wahrnehmung von Natur: Entspricht unser Bild einer liebevoll gepflegten, vielleicht schon verklärten Wunschvorstellung angesichts der immer weiter an die Ränder der Zivilisation zurückgedrängten, mehr und mehr zerstörten Natur? Oder

schliesst ein zeitgenössisches authentisches Bild der Natur zwangsläufig deren Künstlichkeit mit ein? Brisante Fragen, die Erika Maack ohne moralischen Unterton und ohne vorgefertigte Antworten zu liefern stellt. Damit nimmt sie innerhalb der Schweizer Kunst ihrer Generation eine unverwechselbare Position ein.

Knorriges Geäst steht in winterlichem Licht. Unüberblickbar die Landschaft, in der die knochigen Gerippe gewachsen sind, die innehalten, mit aller Zeit der Welt warten und nichts weiter von sich preisgeben. Worauf wartet ein Baum, wenn es Winter wird? In *Nebelwolken V* ist viel Weiss aufgezogen, hat die Bäume umhüllt, ist zwischen die Äste gekrochen, hat sich mit dem sehnigen Holz verflochten.¹ Das Weiss verdeckt das Holz, bildet stellenweise wolkenhaftes Volumen, tilgt den farbigen Hauch der Äste und verbirgt seine Identität: Wolken, Nebel, Eis oder Schnee? Während nur wenig visuelle

Substanz genügt, das sanft ins Orange spielende Braunschwarz als Baumäste zu identifizieren, bleibt das Weiss, selbst dort, wo es in grosser Menge erscheint oder überwiegende Teile des Bildes besetzt, undefinierbar: Es erobert die Fläche des Bildes und löscht es in der Masse, in der es dieses betritt. Am alltäglichen Beispiel stummer Winterbäume begegnen Leerstellen im Bild «blinde Flecken», mehr noch: Das Bild besitzt die Neigung zu verschwinden. Als hätten wir zu lange in blendend weissen Schnee geschaut, scheinen wir partiell erblindet. Und es ist unerheblich, ob wir uns Schnee, Eis oder Nebel dabei vorstellen. Die Bildkonstitution schliesst den Bildverlust mit ein. Die winterlichen Äste entstehen und vergehen gleichzeitig. Diese Prozesse des Sichtbarwerdens und wieder Verschwindens scheinen allerdings nicht allein den klimatischen Bedingungen von Nebel, Eis und Schnee geschuldet, sondern auch einem geheimnisvollen Zauber, der sich ungreifbar ins Geschehen mischt.

Über die auf den ersten Blick dominierenden jahreszeitlichen Befindlichkeiten hinaus wird damit das uralte Thema des Bildverlusts angesprochen. Und dies in einer Zeit, in der wie nie zuvor Bilder in bislang unbekannter Fülle in den Medien, im Internet und in der Werbung die öffentliche Aufmerksamkeit absorbieren. Trotz der weiter zunehmenden gesellschaftlichen Ausrichtung auf das Bild ist das Vertrauen in seine Wirklichkeit, Zeitzeugenschaft und Beweiskraft längst geschwunden. Das Bild beweist nichts mehr und wird paradoxerweise, obgleich inflationär geworden und jederzeit überall verfügbar (oder gerade deshalb?), mehr denn je geliebt. Obwohl wir um die Manipulierbarkeit des Fotos wissen, ist der Glaube an seine stellvertretende Funktion für Wirklichkeit noch immer ungebrochen. Ein Foto scheint a priori aus sich heraus Wirklichkeit zu suggerieren.

Die Oberflächenstruktur der Äste, die Farbigkeit und die Lichtverhältnisse lassen den Verdacht entstehen, es könne sich bei den Bäumen nicht um Bäume, bei den Ästen nicht um wirkliche Äste handeln. Eine künstliche Welt? Inszenierung von Wirklichkeit und nicht



Abb. 1
Blick in die Ausstellung
«Erika Maack», Wechselsaal,
Museum zu Allerheiligen/
Kunstverein Schaffhausen 2007.

1

Abb. 2

Erika Maack

Kirschbaumblüten unter tiefblauem Himmel II, 2004
C-Print auf Aluminium,
111 × 143 cm, Auflage 3/3
Museum zu Allerheiligen
Schaffhausen



2

die Wirklichkeit selbst? Diese Fragen treffen ins Mark der undefinierbaren Identität der Motive. Was wird hier eigentlich gezeigt? In welcher Wirklichkeits- oder Vorstellungswelt befinden wir uns? Je genauer wir schauen, desto begründeter die Zweifel. Nichts ist, wie es scheint: Bäume sind keine Bäume, Holz ist nicht Holz, Nebel nicht Nebel. Alle Bildbestandteile wurden im Atelier künstlich errichtet und dann fotografiert. Erika Maack bildet die Wirklichkeit ab, um sie nochmals abzubilden. Eine doppelte Entfernung von der Wirklichkeit des Winters draussen in der Landschaft: Die modellhafte Situation im Atelier ist eine erste Wirklichkeitsabstraktion, die davon entstandenen Fotografien sind eine weitere. Wir stehen vor einem Abbild des Abbilds. Und die bildhafte Abstraktion holt über das Medium Fotografie paradoxerweise die Wirklichkeit wieder ins Bild zurück.

Der Winter in *Nebelwolken V* ist beklemmender, fremder, orientierungsloser als in der wirklichen Welt. Vor allem jedoch erscheint er weniger kontrollierbar, da unüberschaubarer. Die Ausschnitte, die partiellen Bildverluste, die hier und da entstehenden Unschärfen erschweren die Orientierung und verdichten elementare Erfahrungen kalter Landschaft: Einsamkeit, Stille und die schwelende Furcht vor der Unerbittlichkeit des Klimas. Der bewusste Verzicht auf Buntfarbigkeit konzentriert die Reflexion, wiewohl ein weiches, winter-

liches Licht die Härte der Stämme und die Strenge des Winters mildert. Neben die lebensfeindliche Bedrohlichkeit der verschneiten, vereisten Natur tritt in Gestalt der blassen, milchigen Valeurs und des diffusen, gebrochenen Lichts eine Atmosphäre schneewittchenhaften Schlafes. In das sinnliche Empfinden verschneiter Landschaft mischt sich überraschend ein Gefühl der Geborgenheit. Ein seltsam weich gefedertes Tagträumen. Ein strenges Bild, aber kein absolutes. Hart und weich zugleich.

Nebelwolken V vergängt eine Fotografie von Erika Maack in der Sammlung des Museums zu Allerheiligen aus einer etwas früher entstandenen Werkgruppe: *Kirschbaumblüten unter tiefblauem Himmel II* (2004, Abb. 2). Die Kirschbaumblüten erweisen sich in ihrer strahlenden Schönheit auch hier als letztlich unerreichbare, uneinlösbare Idealvorstellung der Natur, während sich die Künstlichkeit als die wirklichere Wirklichkeit herausstellt, zumindest aber als die Wirklichkeit unserer Zeit: Der Blick aus der Nähe «entlarvt» die Kirschbaumblüten als künstliche Konstrukte, als fast perfekte Imitationen unseres latenten Wunschbildes.

MS

Anmerkung

- 1 *Nebelwolken V* ist Teil einer umfangreichen Werkgruppe mit vergleichbaren Motiven. Die Arbeiten entstanden 2006 eigens für die Einzelausstellung der Künstlerin in Schaffhausen. Abb. in: Markus Stegmann (Hrsg.): Erika Maack. Museum zu Allerheiligen / Kunstverein Schaffhausen. Nürnberg, Schaffhausen 2007, S. 27ff.

Literatur

- Markus Stegmann (Hrsg.): Erika Maack. Museum zu Allerheiligen / Kunstverein Schaffhausen. Nürnberg, Schaffhausen 2007.

Seher Shah (*1975)

«Cube», 2 Zeichnungen. 2007

Bleistift, schwarze Tusche. Bildmass: je 57,8 × 38,8 cm, Blattmass: je 76 × 57 cm

Jeweils unten rechts signiert und datiert: «Seher Shah '07»

Erworben 2007, Ankauf Galerie Gisèle Linder, Basel

Inv. B 9500, B 9501

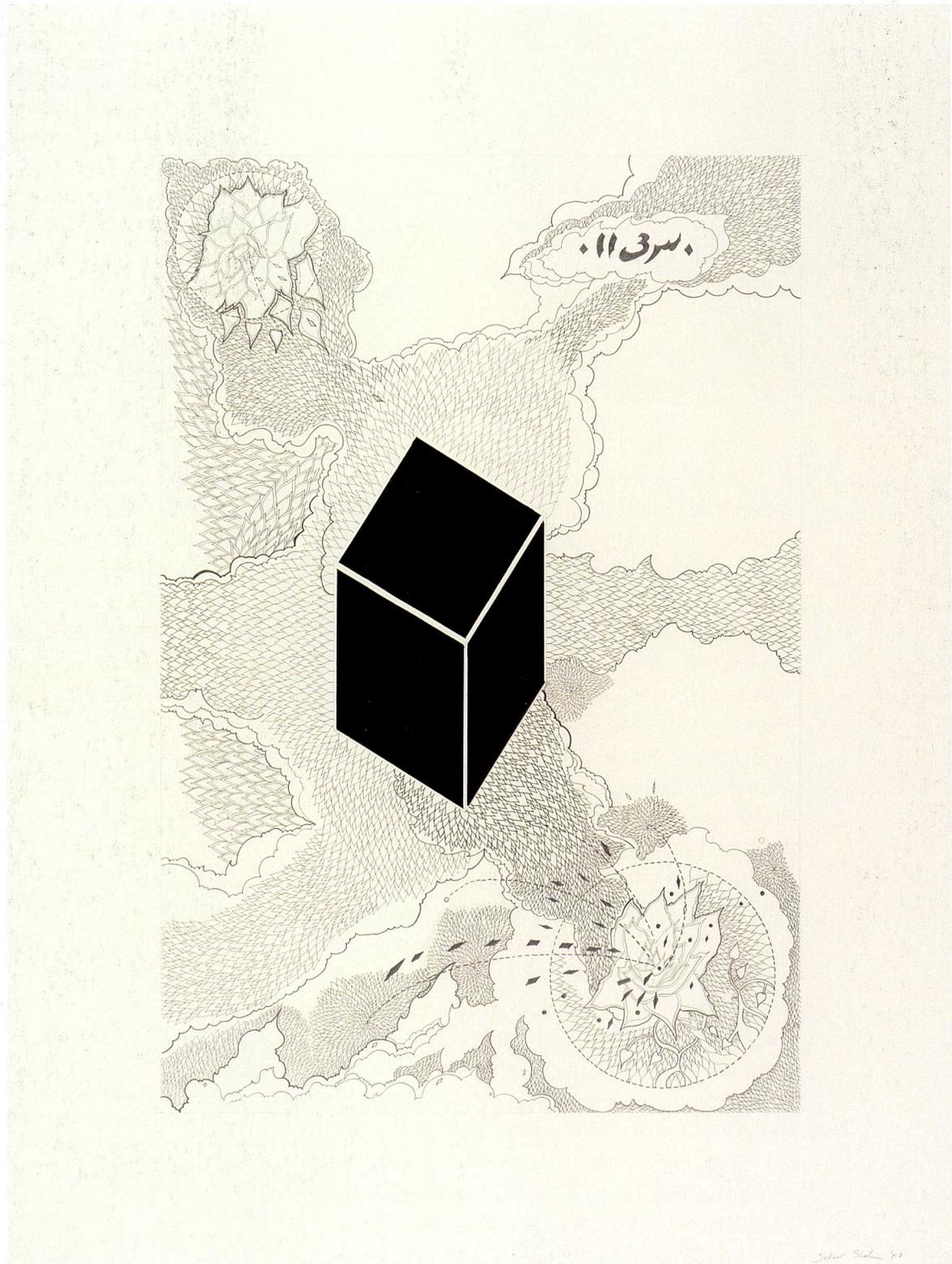


Abb. 1

Seher Shah

«Cube». 2007

Bleistift, schwarze Tusche.

Bildmass: 57,8 × 38,8 cm,

Blattmass: 76 × 57 cm

Inv. B 9500

Ornament und Geometrie

Die beiden Zeichnungen der pakistanischen Künstlerin Seher Shah werden dominiert von einem Kubus, der in satten Schwarz aus der Bildmitte hervorsticht. Um die geometrische Form ranken sich blütenartige Strukturen, umkreisen sie und dehnen sich vom Zentrum zum Bildrand aus. Als kleinere und grössere Formen treten sie in Erscheinung, bilden ein Muster, welches an Schuppen eines Fisches erinnert oder an Zünglein eines Flammenmeers, das sich in alle Richtungen ausbreitet. Somit prallt die strenge Beschaffenheit des Monoliths auf eine dynamisch wirkende Fläche. Zwischendurch tauchen immer wieder Linienverläufe auf, welche einerseits die verschiedenen Elemente voneinander abgrenzen und dadurch Ordnung in das vermeintliche Durcheinander bringen. Andererseits ergänzen sie die Bildstruktur mit einer verspielten Komponente, da bei ihrem Anblick Erinnerungen an Wolkenformationen wachgerufen werden. In der oberen rechten Bildecke erscheint in beiden Zeichnungen in arabischen Schriftzeichen ein Wort. Wegen seiner beiläufigen Position gerät der Text ins Abseits und damit beinahe in Vergessenheit, weckt aber aufgrund seines unbekanntes Schriftbildes das Interesse des Betrachters. Man möchte nicht nur das Wort entziffern, sondern es manifestiert sich auch der Wunsch, den gesamten Bildaufbau zu verstehen. Welche Bedeutung muss dem Monolith in der Bildmitte beigemessen werden, wo er das kompositorische Zentrum einnimmt und gleichsam Dreh- und Angelpunkt des Bildgeschehens ist?

Der schwarze Würfel

Seher Shah erzählt in «Cube» (Abb. 1) und «Cube» (Abb. 2) keine narrative Geschichte, sondern schafft ein harmonisches Zusammenspiel zwischen fließenden und geometrischen Formen. Damit orientiert sie sich an den Gegebenheiten und Möglichkeiten der abstrakten Darstellungsweise und kreiert eigene, magische Bildwelten. Trotzdem ist die Neugier des Betrachters damit nicht gestillt. Er will mehr erfahren als eine bloss stilistische Einordnung und herausfinden, wie der Inhalt der

Zeichnungen zu interpretieren ist. Verstärkt wird dieses Bedürfnis durch die Herkunft der Künstlerin und deren Einfluss auf die Bildfindung.

Beim Abtasten der Oberfläche schweift der Blick stets zum Zentrum zurück und bleibt unweigerlich an dieser reinen und ursprünglichen Form haften, die eine innere, geheimnisvolle Atmosphäre zu schaffen vermag. Die Aufmerksamkeit liegt deshalb von Beginn an auf dem Kubus, der bereits in der Titelgebung seine Bedeutung suggeriert und dadurch seine zentrale Position im Bildaufbau bekräftigt.

Aus unterschiedlicher Perspektive stellt Seher Shah den schwarzen Würfel dar. Mal grösser und in frontaler Ansicht wie in der Abbildung 2 oder kleiner und in Aufsicht (vgl. Abb. 1). Was stellt nun der Kubus dar? Symbolisiert er das «Nichts» oder gar den Urknall und somit das Entstehen neuen Lebens? Dies mögen sicherlich Interpretationsansätze sein, aber konkret repräsentiert der schwarze Kubus die Kaaba, das zentrale Heiligtum des Islam. Sie befindet sich im Innenhof der grossen Moschee in Mekka und ist für gläubige Muslime das «Haus Gottes» und Ziel vieler Pilgerfahrten. Somit hat die Künstlerin ein real existierendes Gebäude und das wichtigste Symbol der islamischen Kultur zum Ausgangspunkt der Bildkomposition gemacht und es in ihre Kunst übertragen.

Vor diesem kulturhistorischen Hintergrund erscheint die geometrische Figur in einem anderen Licht, da in ihr plötzlich mehr als bloss eine Form zu erkennen ist. Die Künstlerin konfrontiert uns mit dem Abbild eines wichtigen Monuments der islamischen Kultur. Auch die flammenartige Bildstruktur gewinnt dadurch eine neue Bedeutung. Könnte es sich hierbei nicht um einen Menschenstrom handeln, der sich um das Epizentrum formiert? In «Cube» (Abb. 1) kommt dieser Effekt sehr ausgeprägt zur Geltung. Wie arbeitsame Ameisen bahnt sich die Masse ihren Weg zum schwarzen Kubus, um das Innere der heiligen Stätte zu besuchen. Die Diskussion wird insofern brisant, als dass die islamische Kunst es nicht erlaubt, figurative Darstellungen zu veranschaulichen. Trotzdem hat die Künstlerin einen

Abb. 2

Seher Shah

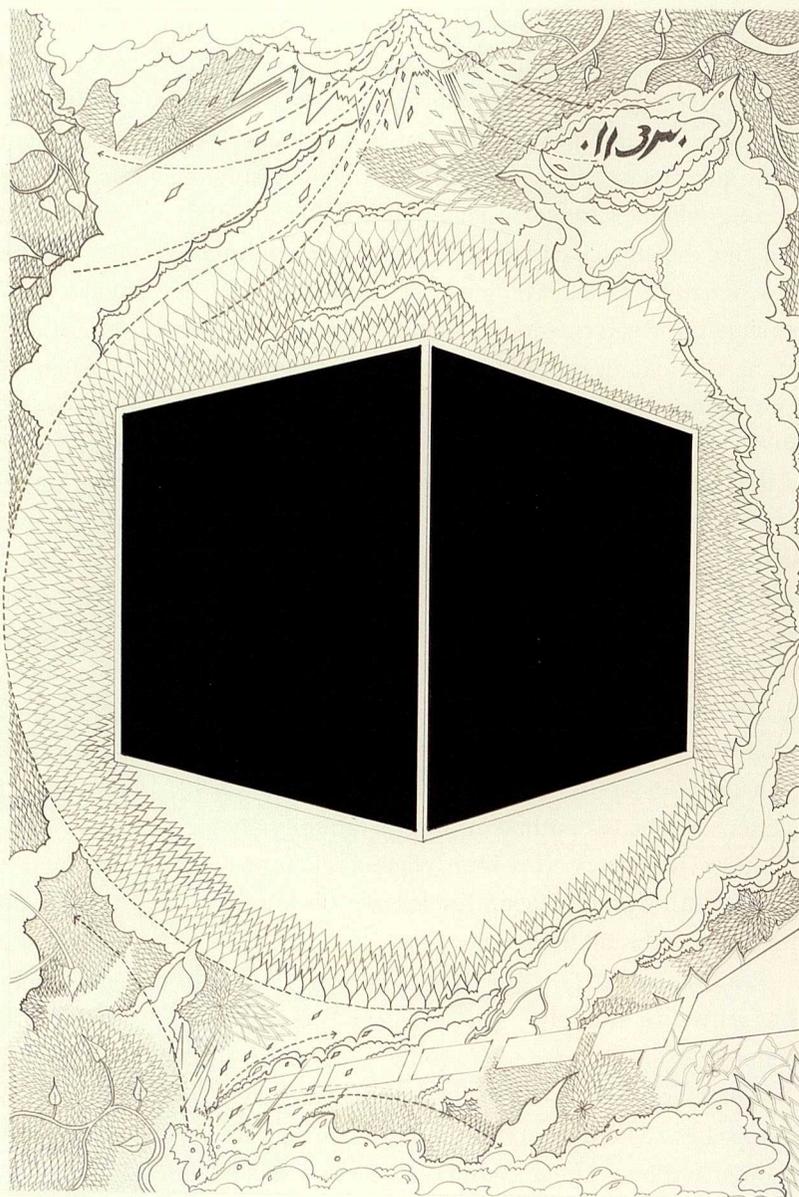
«Cube». 2007

Bleistift, schwarze Tusche.

Bildmass: 57,8 × 38,8 cm,

Blattmass: 76 × 57 cm

Inv. B 9501



Weg gefunden, einen Anflug von Gegenständlichkeit zu zeigen, der sich aber nicht auf Anheb als solcher offenbart. Die beiden Zeichnungen sind in erster Linie der ornamentalen Bildsprache verpflichtet und verkörpern ein hohes Mass an Abstraktionsgehalt.

Tradition und Fortschritt

Die beiden Arbeiten stammen aus einer Werkgruppe, die 2007 entstanden ist, worin Seher Shah das Motiv des schwarzen Kubus thematisiert und gliedern sich der grösseren Serie der Jihad Pop-Zeichnungen an.¹ Wie der Begriff bereits vermittelt, handelt es sich in jenen Werken um eine künstlerische Auseinandersetzung mit okzidentaler und orientalischer Bildsprache. Jihad, ein wichtiges Glaubensprinzip des Islam, geht in diesem Zusammenhang eine Symbiose mit dem Begriff Pop ein. Letzterer kann in der abendländischen Kultur wie Kunst und Musik auf eine lange Tradition zurückblicken. So kennzeichnet die Popkultur eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung westlicher Wert- und Moralvorstellungen, steht für kulturelle und gesellschaftspolitische Phänomene und hat das 20. Jahrhundert massgebend geprägt. Aus diesem Sammelsurium an ikonografischen Elementen greift die Künstlerin Ideen für ihre Kunst auf und vermischt diese mit ihrer islamischen Kultur in Form von religiösen Symbolen oder Bildern aus dem privaten oder öffentlichen Bereich.

Daraus entsteht eine Kunst, die sich im Spannungsfeld zwischen Rückbesinnung auf die kulturelle Identität und Globalisierung bewegt und somit den Nerv unserer Zeit trifft. Denn immer stärker wird heute – während der vermeintlichen Homogenisierung von gesellschafts- und kulturpolitischen Strukturen – das Bedürfnis, sich auf seine Wurzeln zurückzubedenken. Die Kunstproduktion bietet hierfür einen geeigneten Rahmen. Sie ermöglicht Kunstschaffenden, sich auf visueller Ebene mit der eigenen Vergangenheit auseinander zu setzen.

Auch in den Zeichnungen von Seher Shah begegnet man jener künstlerischen Strategie, die eine gegenseitige Durchdringung verschiedener Kulturen zum Thema hat.

Verstärkt wird diese Tatsache dadurch, dass die Künstlerin nicht mehr in ihrer Heimat Pakistan lebt, sondern in New York, dem Schmelztiegel sondergleichen, wo verschiedene Kulturkreise aufeinanderprallen und eine Situation der Inspiration schaffen. Somit erstaunt es nicht, dass sie in ihren Zeichnungen beide Kulturen bildnerisch gegenüberstellt und eine Ausgangslage der inhaltlichen Konfrontation für sich und die Gesellschaft leistet.

NH

Anmerkung

1 Basiert auf der Korrespondenz mit der Künstlerin.

huber.huber (Markus und Reto Huber, *1975)

Mikrouniversum und andere kleine Systeme II und III. 2006–2007

Konvolut von zwölf Collagen und Tuschzeichnungen auf Papier

Verschiedene Formate von 9,5 × 10,5 cm bis 25,5 × 38 cm

Erworben 2007 aus dem Atelier der Künstler

Inv. B 9511 – B 9522



Abb. 1
huber.huber
Markus und Reto Huber
 Gelege im Schilf. 2007
 Schwarze Tusche.
 Blattmass: 25,4 × 14,7 cm
 Rs. u. Mitte sign. und dat.:
 «huber, huber 07»
 Inv. B 9511

Abb. 2
huber.huber
Markus und Reto Huber
Ameisenfütterung. 2007
Schwarze Tusche.
Blattmass: 19,5×26 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«huber, huber 07»
Inv. B 9512

Die Zwillingenbrüder Markus und Reto Huber (geb. 1975 in Münsterlingen, leben in Zürich) haben von 2002–05 an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich studiert und arbeiten seit 2002 als Künstlerduo zusammen. Skulpturen, Installationen und vor allem Papierarbeiten (Zeichnungen, Aquarelle, Collagen) zählen zu ihren bevorzugten Medien. In zumeist umfangreichen

Werkgruppen untersuchen huber.huber soziale und naturwissenschaftliche Zusammenhänge des Alltags. Hinter dem oftmals wissenschaftlich erscheinenden Protokollieren, Erforschen und Aufzeichnen verbirgt sich eine unbefangene, kindliche Freude am Beobachten komplexer Systeme. Hellwach spüren huber.huber banale, aber zugleich skurrile Situationen des Alltags



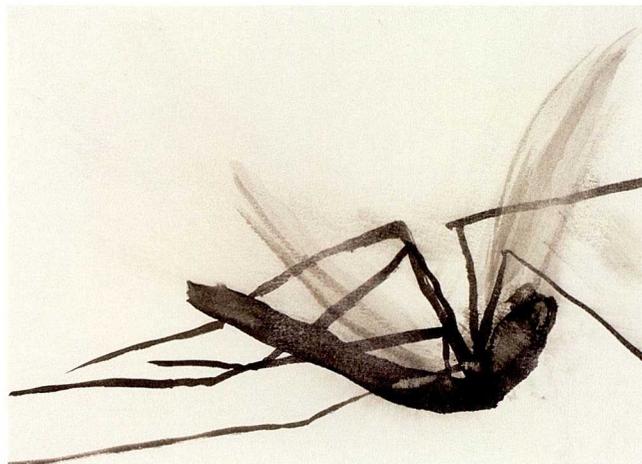
auf, die in der Belanglosigkeit ihrer äusseren Erscheinung manchmal kaum bemerkbar sind. So konnte und kann man gelegentlich immer noch im Stadtraum von Zürich Arbeiten von huber.huber begegnen, die sich auf den ersten Blick gar nicht als Kunstwerke zu erkennen geben: scheinbar missratene Vogelhäuschen, wie von ungelenker Kinderhand in rührender Absicht mühsam gebastelt. Den Vögeln jedoch scheint es einerlei, ob Kinder oder Künstler Hand anlegten. huber.huber führen in dieser Arbeit unsere reflexhaft einsetzende Wertung von Richtig und Falsch, von Gut und Schlecht ad absurdum und brechen spielerisch automatisierte Wahrnehmungsmuster.

Die Sturzenegger-Stiftung erwarb eine zwölfteilige Gruppe von Collagen und Tuschzeichnungen, die 2006/07 während eines Stipendiaufenthalts in New York entstanden.¹ Sie sind Teil des umfangreichen Werkzyklus 'Mikrouniversum'. In überwiegend kleinformatigen Collagen und Tuschzeichnungen breiten huber.huber eine wahre Enzyklopädie märchenhafter Metamorphosen der Tierwelt aus.

Im Zentrum stehen geflügelte Insekten und Vögel vor oftmals landschaftlicher Kulisse: die heimischen Alpen oder finstere Wälder, exotische Landschaften oder das nachtschwarze Weltall. Bildmaterialien von Flohmärkten, wie etwa alte Postkarten oder Ausschnitte aus Zeitschriften vergangener Tage, werden geschickt kom-

biniert und zu einer bizarren, überwirklichen Traumwelt neu miteinander verflochten. Auffallend viele Schmetterlinge flattern in den Arbeiten und geben sich als «Leitfossil» des *Mikrouniversums* zu erkennen. Allerdings erscheinen sie nicht nur als heiter-harmlose Insekten des Sommers, sondern durch dramatische Massstabsverschiebungen auch als gefährliche Drachen und gefräßige Ungeheuer. Wie in den Märchen alter

Abb. 3
huber.huber
Markus und Reto Huber
Mücke. 2006
Schwarze Tusche.
Blattmass: 12,9×17,6 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«huber, huber 06»
Inv. B 9513



3

Abb. 4
huber.huber
Markus und Reto Huber
Libellen. 2006
Schwarze Tusche.
Blattmass: 27,5×14,5 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«huber, huber/2006»
Inv. B 9514



4

Abb. 5
huber.huber
Markus und Reto Huber
Fliege gross 2. 2007
Schwarze Tusche.
Blattmass: 38 × 25,4 cm
Rs. u. sign. und dat.:
«huber, huber/2007»
Inv. B 9515





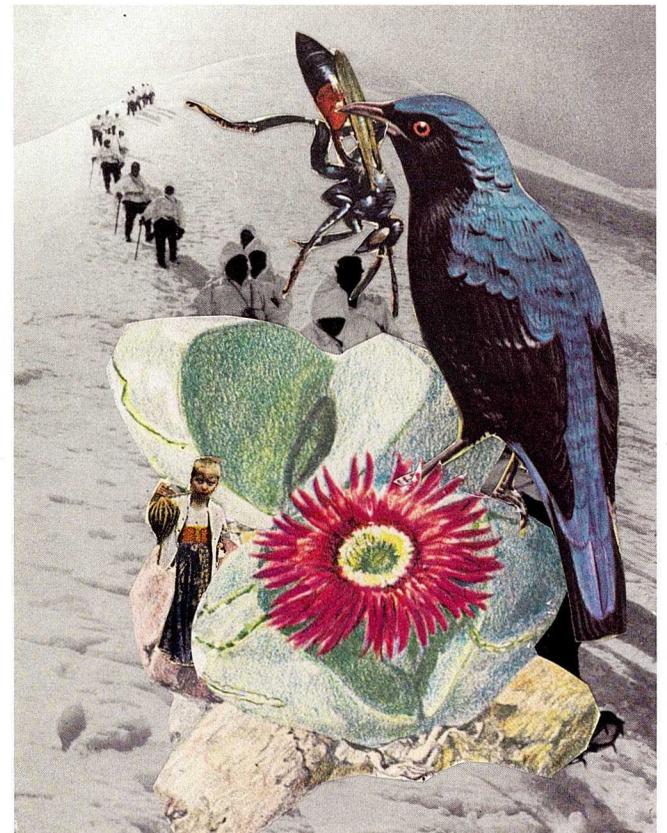
6

Kindertage können sie sich von Klein in Gross verwandeln, kippt Heiterkeit plötzlich in Bedrohung. Schrecken und Verwunderung fallen wie in *Gullivers Reisen* zusammen, so dass sich beim Betrachten eine seltsame Angstlust einstellt. Einerseits werden die manchmal brutal wirkenden, alten Naturgesetze von Fressen und Gefressen-Werden lebendig, andererseits kommt der eulenspiegelhafte Schalk der Künstler zur Geltung. Ihre Freude am überraschenden und effektvollen Zusammenführen kontrastierender Elemente springt unmittelbar über.

Den Collagen stehen Tuschezzeichnungen in differenzierten Grauwerten gegenüber, die auf Buntfarbigkeit und Raum verzichten. Im Gegensatz zu den Collagen zielen die Zeichnungen nicht auf einen landschaftlichen Illusionsraum, der wie die Bühne eines geheimnisvollen Geschehens fungiert, sondern zeigen mit teilweise sezierender Präzision die Gestalt der Insekten und isolieren diese von ihrer gewohnten Umgebung. Dabei nutzen huber.huber geschickt die wässrige Konsistenz der Tusche, um durchscheinende Flügel oder andere dünne Körperteile technisch virtuos darzustellen. Die Zeichnungen basieren auf genauen Beobachtungen von lebenden und toten Insekten, wobei sich im Atelier von huber.huber ansiedelndes Getier willkommenen

Anlass zur Forschung bot. Die entscheidende Frage, ob die Insekten in den Zeichnungen nun tot oder lebendig sind, bleibt allerdings auf produktive Art offen. Es könnte sein, dass sie gerade sterben, es könnte umgekehrt aber auch vorstellbar sein, dass sie eben aus schlafartiger Starre zu neuen Aktivitäten erwachen. Die Gestaltwerdung der Tiere und ihre materielle Verflüchtigung fallen auf eigenwillige Weise gegenläufig zusammen. Die Arbeiten zielen auf die «wesenhafte» Existenz der Insekten und legen gleichzeitig spielerisch deren visuelle, sinnliche Qualitäten frei.

Bei der Betrachtung der Collagen stellt sich angesichts des Schreckens aber auch der märchenhaften Metamorphosen der Tierwelt ein verwundertes Staunen ein. Neben der Angstlust vor neuen, in ihren Eigenschaften und Wirkungen unvorhersehbaren Verwandlungen scheint es, als trete eine Form stiller «Andacht» ein.



7

Abb. 6
huber.huber
Markus und Reto Huber
Beute III. 2006
Schwarze Tusche.
Blattmass: 14 × 16,1 cm
Rs. u. Mitte sign. und dat.:
«huber, huber, 06»
Inv. B 9516

Abb. 7
huber.huber
Markus und Reto Huber
Blauer Vogel auf Steinpflanze. 2007
Collage. Blattmass: 11,5 × 8,8 cm
Rs. sign. und dat.:
«huber, huber 07»
Inv. B 9517

Abb. 8
huber.huber
Markus und Reto Huber
Frösche. 2006
Collage. Blattmass: 28,5×21,9 cm
Rs. u. li. sign. und dat.:
«huber, huber 06»
Inv. B 9518



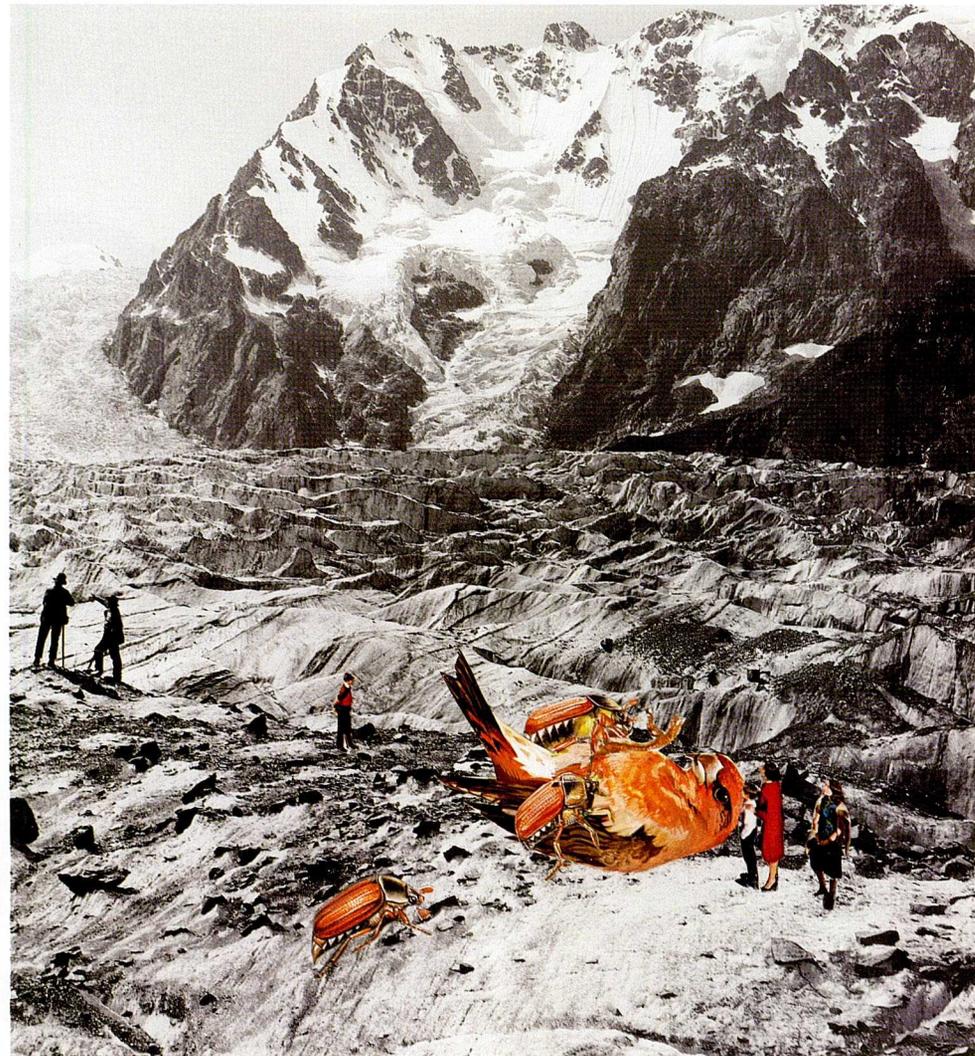
Abb. 9
huber.huber
Markus und Reto Huber
 Maikäfer und Vogel, 2007
 Collage. Blattmass: 24,2 × 22,5 cm
 Rs. o. li. sign. und dat.:
 «huber/huber/2007»
 Inv. B 9519

Es mag an der gewissen Naivität der dargestellten Motive, an ihrer heiter-unbedarften Buntfarbigkeit und am Charme der Formen und Farben vergangener Zeiten liegen, dass sich diese in der Gegenwartskunst eher seltene Wirkung auf die Betrachtenden überträgt. Doch die Andacht verbindet sich mit einer angenehmen Portion humorvollen Hintersinns, so dass ein Abdriften in religiös-frömmelnde Untiefen vermieden wird. Mit ihrer unkonventionellen, im positiven Sinne kindlich erfrischenden Betrachtung von Verhaltensmustern unserer Zeit unterwandern huber.huber als Magier einer stillen, aber zugleich schillernden Andacht verkö-



10

Abb. 10
huber.huber
Markus und Reto Huber
 Symbiose 4. 2006
 Collage. Blattmass: 9,2 × 14,2 cm
 Rs. o. Mitte sign. und dat.:
 «huber, huber/06»
 Inv. B 9520



9

cherte Erwartungs- und Verhaltensmuster. Mit lakonischer Leichtigkeit verzichten sie auf die Inszenierung des Humors durch Knalleffekte und setzen stattdessen auf das Staunen und Sich-Wundern als ersten und grundsätzlichen Einstieg in ihren Insektenkosmos, der in den Zeichnungen das Tier mit wissenschaftlicher Präzision analysiert und es in den Collagen in eine fremde, unberührte Welt überführt, in der wir uns wie Entdecker eines bislang unbekanntes Archipels bewegen.

MS

Anmerkung

1 Vgl.: huber.huber. Mikrouniversum und andere kleine Systeme. Galerie C.G. Boerner. New York 2007. Einige der von der Sturzenegger-Stiftung erworbenen Werke sind darin abgebildet: Nr. VII, X, XX, XXIII

Literatur

huber.huber. Mikrouniversum und andere kleine Systeme. Galerie C.G. Boerner. New York 2007.



11

Abb. 11
huber.huber
 Markus und Reto Huber
 Reiter. 2007
 Collage. Blattmass: 28×21,7 cm
 Rs. Mitte sign. und dat.:
 «huber/huber/2007»
 Inv. B 9522

Abb. 12
huber.huber
 Markus und Reto Huber
 Vögel. 2007
 Collage. Blattmass: 22,9×16,5 cm
 U. re. sign. und dat.:
 «huber, huber 07»
 Inv. B 9521



12

Filib Schürmann (*1976)

8 Zeichnungen. 2005 / 2006 / 2007

Mischtechnik. Div. Masse

Inv. B 9477 – B 9483, B 9502

Auf der Rückseite jeweils signiert und datiert

Erworben 2007, Ankauf Galerie Staubkohler, Zürich

Krankenhausblätter. 7 Zeichnungen in einer vom Künstler bemalten Kartonbox. 2005 / 2006

Acrylfarbe und Tusche. 38 × 28,5 cm.

Inv. B 9484.01 – B 9484.07

Auf der Rückseite jeweils signiert und datiert

Erworben 2007, Ankauf Galerie Staubkohler, Zürich

TESTAMEND, aus: «fluch und erbbe» letzteswunschkundenblatt nr. 1, 4, 6. Drei Zeichnungen. 2006

Tusche, Acryl, Farbstift, Tipp-Ex auf Papier. 105 × 70 cm.

Inv. B 9532 – B 9534

Auf der Rückseite jeweils signiert und datiert

Erworben 2007, Ankauf Galerie Staubkohler, Zürich

Absurde Wesen, die aus einem Comic, einem Horrorfilm oder auch aus einem Kinderbuch stammen könnten, bevölkern die Blätter von Filib Schürmann. Witzig, leichtfüssig, frech und manchmal auch bösartig kommen diese Wesen daher (z.B. Abb. 1 und 2). Beim Betrachten seiner Zeichnungen wird man unweigerlich auch an die Kunst von Aussenseitern oder von Art Brut Künstlern erinnert. Das Unkontrollierte, Chaotische scheint überhand zu gewinnen und eine klare Lesart, das Erkennen und Benennen von «normalen» Menschen oder Tieren zu verunmöglichen. Begleitet sind die Motive meist von Textfragmenten, die das Gezeichnete sprachlich erweitern, gewisse Partien genauer benennen oder einfach einen Kommentar zum Dargestellten liefern.

Filib Schürmann ist ein besessener Zeichner und Gedichte-Schreiber. Seine Einfälle kennen keine Tageszeit, er scheint getrieben von seinen Ideen, die ihn auch mal mitten in der Nacht aus dem Schlaf und an den Zeichenblock, respektive an die Schreibmaschine zwingen. Sein Arbeiten folgt keinem planbaren Verlauf, vielmehr bezeichnet er seine entstehenden Blätter als Versuche. Nur wofür, darauf findet er (noch) keine Antwort. «Mein Geh!zeichne ist bloss ein Hilferuf, ein Seelenfurch. Also eine Hoffnung, Jemand könnte meine Hilferufe hören, meinen Seelenruf riechen. Mein Geh!zeichne ist niemals ein vollendet Ding, bloss ein trotziges Stampfen, ein hysterisches Geschrei. Zeichnen ist mir mein Beatmungsgerät, mein Herzschrittmacher.

Ausserdem übernimmt die zeichnerische Tätigkeit die Funktion einer Leber. Gewisse Schadstoffe, die mich tagtäglich umgeben, werden sozusagen gefiltert und in Farben, Formen und linearen Ergüssen auf irgendwelchen Trägern wieder verwertet. In gewisser Weise bin ich Sprachrohr meiner Ausdünstungen.»¹ Schürmann vergleicht das Zeichnen mit einem Spielplatz, auf dem er sich nach Herzenslust austoben und herumtummeln kann. Die Einfälle kommen, werden zu Papier gebracht, verändert, übermalt, mit neuen Elementen bereichert, von Texten begleitet. So lange, bis das Blatt für den Künstler einen Zustand der inneren Stimmigkeit erreicht hat.

Wie kann ein Trommler (Abb. 1), der gar keine Trommel besitzt, im Takt sein? Und der erst noch keine Arme besitzt, mit denen er überhaupt trommeln könnte. Ganz in Schwarz-Weiss gehalten tritt uns diese Kopfgestalt entgegen. Zusammengesetzt aus einzelnen Flächen, jede mit einem eigenen ornamentalen Muster versehen, grinst dieser alles andere als «intakte Mensch» uns an. Vielleicht liegt gerade darin der Schlüssel, dass er mit seiner Fragmentiertheit und Unvollkommenheit völlig zufrieden ist und uns so einen Spiegel über das Mögliche oder eben Denkbare vorhält. Auch der «Schleckstengel» (Abb. 2) passt nicht in unsere vorgefasste Meinung, wie ein solcher Gegenstand auszusehen hat. Mit wenigen Kreidestrichen skizziert Schürmann ein kleines Monster, an dem man lieber seine Zunge nicht schlecken lassen möchte, besteht doch die Gefahr,

« EIN TROMMLER OHNE TROMMEL ABER INTAKT IM TAKT »

F.L.B.'06

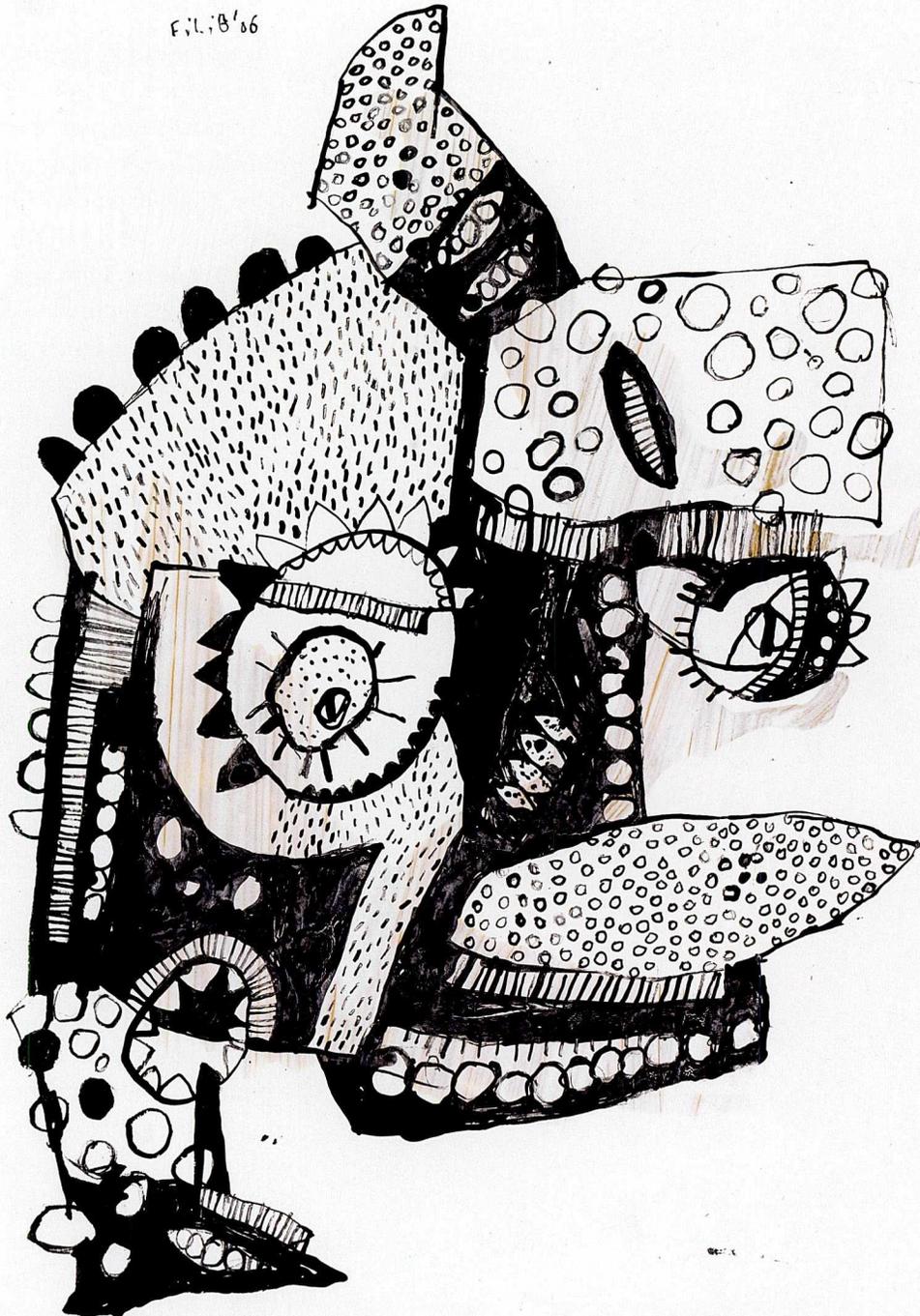


Abb. 1
Filib Schürmann
«EIN TROMMLER OHNE TROMMEL
ABER INTAKT IM TAKT». 2006
Acrylfarbe und Tusche.
29,4×21 cm.
Inv. B 9477

Abb. 2
Filib Schürmann
 ein schleckstengel. 2005
 Ölkreide und Bleistift. 29,6 x 21 cm
 Inv. B 9482

dass diese selber verzehrt werden könnte. In ihrer vordergründig harmlosen Art und kombiniert mit einem pointierten Wortwitz sind diese Zeichnungen einfach konsumierbar, eröffnen jedoch bei längerem Hinsehen

Fragen nach unseren eigenen Vorstellungen und Ideen, wie die Welt ist oder sein sollte. Filib Schürmann gelingt es prägnant, auf spielerische und schräge Art, unsere gewohnten Sehweisen zu hinterfragen.

Ausgangspunkt der Zeichnungen sind für den Künstler die eigenen Obsessionen, Fantasien, Ängste oder Zwänge. Hierin besteht eine Verwandtschaft zur Art Brut und in starkem Masse auch zu Hans Schärer, der für den Künstler eine wichtige Vorbildfunktion einnimmt. Schürmanns Welten kommen jedoch leichter und verspielter daher. Eine weitere Parallele zum Werk von Hans Schärer besteht in den Texten, die er schreibt. Gleichwertig zum Zeichnen steht für Filib Schürmann das Schreiben von Gedichten. Auch in diesen arbeitet er mit einem ähnlichen, vordergründigen Witz. Noch viel stärker als die Zeichnungen eröffnen die Gedichte dem Leser ein weites Assoziationsfeld.



bin heut
 im grünen gewesen
 mit vollster überzeugung in der Brust,
 einen burzelbaum zu pflanzen
 dann könnte ich dort
 wasserlassen,
 ihm beim wachsen zusehen,
 meine sorgen über seine äste wickeln
 ihm dankbar sein²

Die Mappe «Krankenhausblätter Eins bis Acht»

In einer liebevoll gestalteten, mit einer Collage beklebten Box (Abb. 3) liegen sieben Blätter, die alle mit «patiend» bezeichnet sind und betitelt als «krankenhausblattnummereins», «krankenhausblattnummerzwei» und so fort. In der Schachtel befinden sich jedoch nur sieben statt der vorne aufgeführten acht Blätter. Blatt Nummer sechs ist verschwunden, wie der Künstler sich ausdrückt, «gestorben». Zur Entstehung der Serie erklärt er, dass ihn eine begonnene Zeichnung in Rage brachte und er diese zerknüllte. Das Wegwerfen war ihm jedoch nicht möglich und so glättete er sie unter der Dusche,

Abb. 3
Filib Schürmann
 Krankenhausblätter. 2005/2006
 Kartonbox vom Künstler bemalt
 Acrylfarbe und Tusche.
 Objektmass: 38×28,5 cm.
 Inv. B 9484

Abb. 4
Filib Schürmann
 Krankenhausblattnummeracht, aus
 der Serie Krankenhausblätter.
 2005/2006
 Acrylfarbe und Tusche.
 38×28,5 cm.
 Inv. B 9484.07

liess sie trocknen und benutzte sie als Unterlage für eine neue Arbeit. Aufgrund seiner Vorgeschichte erhielt diese den Titel «patient». Es reizte Filib Schürmann, weitere Krankenhausblätter zu machen, um letztlich eine Serie solcher Patientendossiers in den Händen zu halten. Jeder Patient wird liebevoll und detailgetreu gezeichnet. Die Wesen erinnern mit ihrem haarigen Aussehen jedoch mehr an eine Monsterparade als an reale Menschen. Sodann werden die verschiedenen Gebrechen mit Hilfe von kleinen Zeichnungen und Begriffen eingefügt. Wir sehen in Blatt Nummer acht (Abb. 4) einen armen Kerl, schon arg lädiert aufgrund seiner

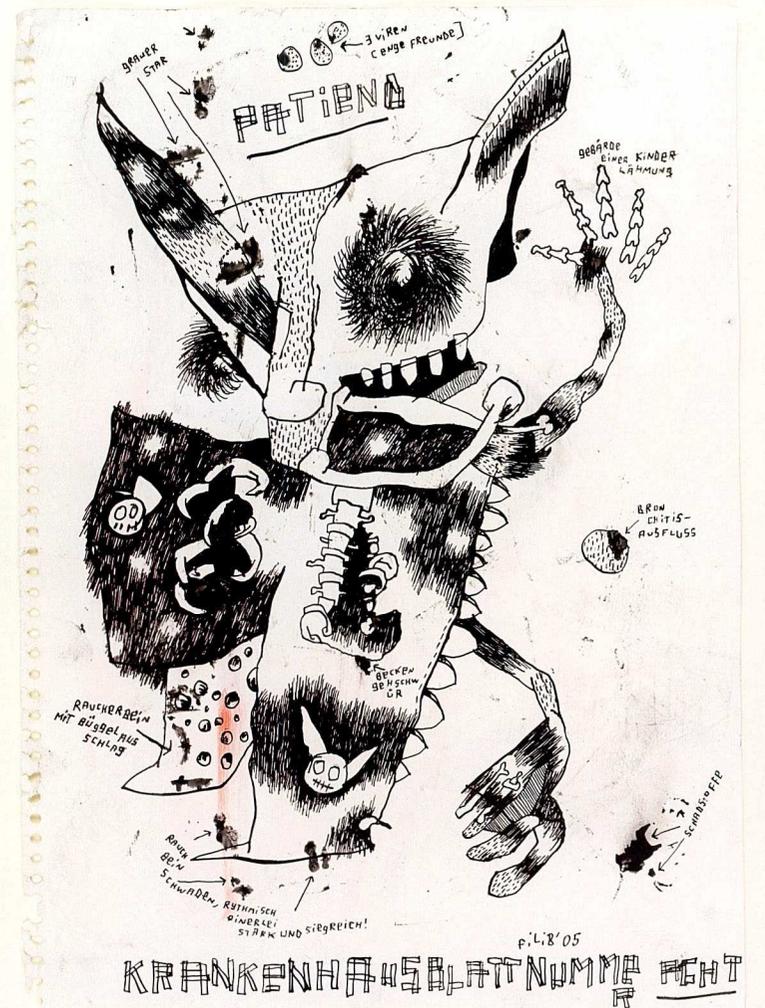
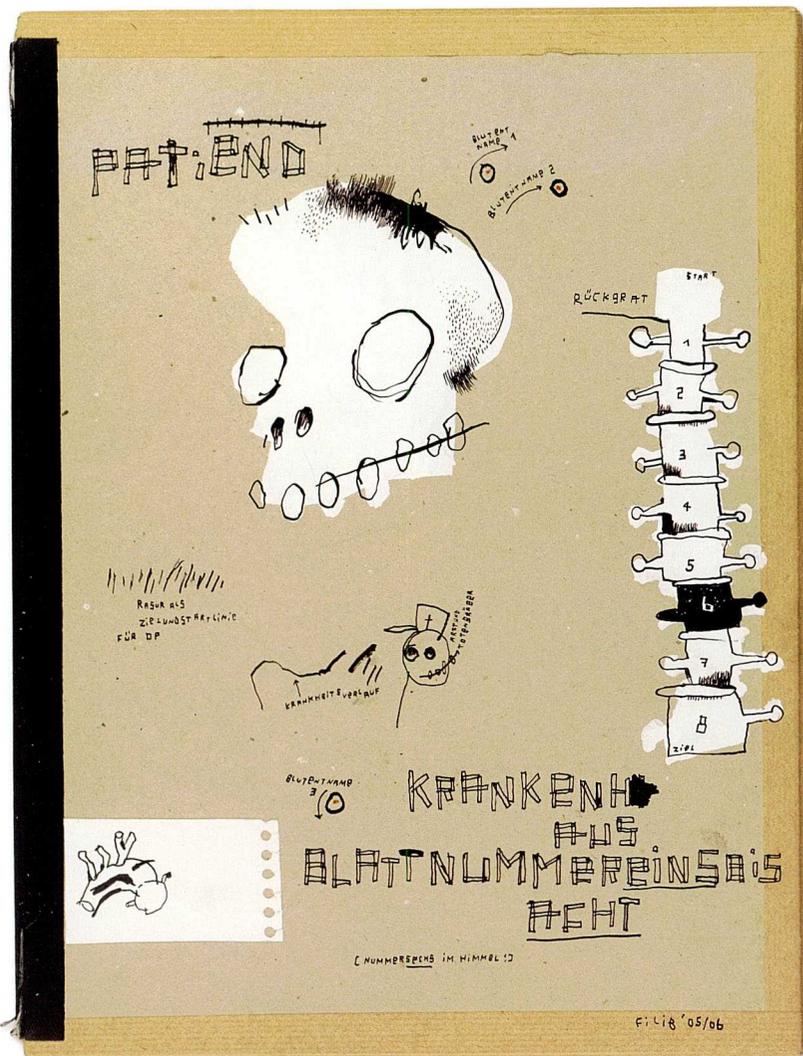


Abb. 5

Filib Schürmann

TESTAMEND, letzteswuns-
churkundenblatt nr. 1, aus:
«fluch und erbbe». 2006
Tusche, Acryl, Farbstift, Tipp-Ex auf
Papier. 105 x 70 cm.
Inv. B 9532



5

Abb. 6

Filib Schürmann

TESTAMEND, letzteswunschkundenblatt nr. 6, aus: «fluch und erbbe». 2006
Tusche, Acryl, Farbstift, Tipp-Ex auf
Papier. 105 x 70 cm.
Inv. B 9534



äusseren Anatomie und dazu geschlagen mit einem «Beckengeschwür» und einem «Rauchbein mit Büggel-ausschlag». Viren und Schadstoffe bedrohen ihn von aussen und stehen vielleicht in Zusammenhang mit dem «Bronchitis-Ausfluss», der ihn zusätzlich plagt. Krankheiten und Begriffe aus der Medizin werden in diesen Arbeiten aufgenommen, frei miteinander kombiniert und durch eigene, teils dem Sprachwitz geschuldete, teils der Zeichnung entsprechende Erweiterungen zusammengesetzt. Letztendlich entstehen Blätter, über die wir schmunzeln und uns amüsieren, die aber auch viel über unsere eigenen diffusen Sorgen und Ängste im Zusammenhang mit Krankheit und Leiden verraten.

Die Serie «Testament»

Nach den Krankenhausblättern und einer Serie zum Thema «Mein Stammbaum» (2006) entsteht im gleichen Jahr die 11-teilige Serie der «Letztenwunschkundenblättern». Diese Blätter scheinen förmlich überzuquellen vor lauter Ideen und Einfällen. Das Morbide des Themas macht sich in den Figuren bemerkbar (Abb. 5 und 6), die in unterschiedlich versehrter Art dargestellt sind. Markant treten Hände, Rippen und Rückgrat hervor, Arme und Füsse sind nur noch als Knochengestalt wiedergegeben, einzelne Organe hängen förmlich aus den Körpern heraus. Umzingelt sind die Wesen von Totenköpfen, die Totenwache stehen, von «Erbbschaffenden» oder Trauerzügen. Die Blätter haben wenig mit einem geordneten letzten Willen des Menschen ge-



Abb. 7
Filib Schürmann
 «EINE SCHWARZWEISS SCHWEIZER MILCHKUH». 2006
 Acrylfarbe und Tusche.
 29,5 × 22,1 cm
 Inv. B 9478



Abb. 8
Filib Schürmann
 ein nicht-/schwimmer. 2005
 Ölkreide, Filzstift, Bleistift.
 29,6 × 21 cm.
 Inv. B 9479

mein, sie zeigen vielmehr die unangenehme Seite des körperlichen Zerfalls nach dem Tod, die Wünsche und Ängste der Hinterbliebenen, die sich häufig mehr als kleine Schmarotzer denn als trauernde Liebende gebärden. Der Titel der «Letztenwunschkundenblätter» liesse sich so vielmehr als ein «Letzefürchtungenblätter» umschreiben und verweist auf den Untertitel «Fluch und Erbbe». Die Auseinandersetzung mit existentiellen Fragen des Menschen beschäftigt Filib Schürmann in all diesen drei Serien. Die Frage nach der eigenen Geschichte, nach dem Woher und Wohin scheint in den Arbeiten auf. Im Gegensatz zu den Einzelarbeiten sind diese Blätter wesentlich komplexer aufgebaut und unterscheiden sich zudem (bei den Stammbaum- und Testament-Blättern) in der Wahl des

grossen Formates. Einen inneren Zusammenhalt bilden die vielen Elemente, die in allen drei Serien wieder auftauchen wie die pelzbesetzten, fragmentierten Wesen, die Freilegung der menschlichen Anatomie (besonders das Rückgrat und die Rippen nehmen eine zentrale Stellung ein) oder die kleinen Monster, Viren und sonstigen Ungetiere. Die schwierigen, düsteren Seiten des menschlichen Lebens lassen sich mit einem gewissen Galgenhumor leichter aufs Papier bringen und werden einfacher angenommen. Die Arbeiten verneinen jedoch in keiner Weise die Abgründe und dunklen Seiten des Daseins, vielmehr weiss Filib Schürmann sehr geschickt diese in leichter und schräger Art zu verpacken und so in aller Flapsigkeit sich sehr reflektiert den Themen zu nähern.

DH



Abb. 9
Filib Schürmann
 afrikanische goofy-maske. 2005
 Mixed Media (Ölkreide, Tusche,
 Bleistift und japanisches
 Klebeband). 29,7×21 cm
 Inv. B 9480

Abb. 10
Filib Schürmann
 AUF DER FLUCHT. 2005
 Ölkreide, Tusche, Bleistift.
 29,8×21 cm
 Inv. B 9481



10

9

Abb. 11

Filib Schürman

ein girafogel. 2005
Ölkreide und Bleistift.
29,6 × 21 cm.

Inv. B 9483

ein girafogel
filib'05

Abb. 12

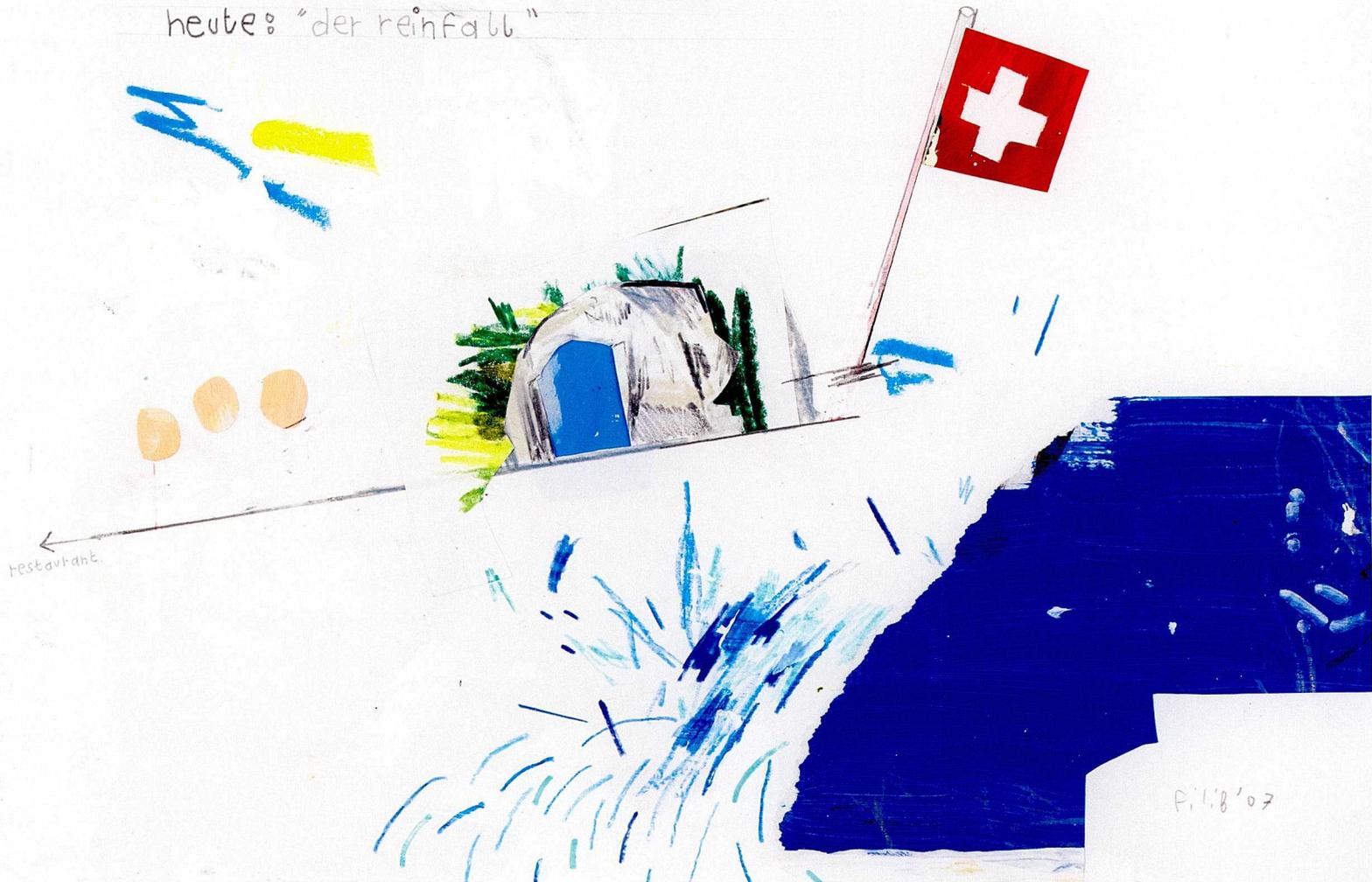
Filib Schürmann

sehenswürdigkeiten der schweiz
heute: «der reinfall». 2007
Mischtechnik, Collage auf Papier.
21 × 29,5 cm.

Inv. B 9502



Sehenswürdigkeiten der Schweiz
heute: "der reinfall"



12

Wichtige Anregungen zu diesem Text gehen auf einen Mail-Wechsel mit dem Künstler zurück.

Anmerkungen

- 1 Filib Schürmann über seine Arbeit.
- 2 «der burzelbaum». Gedicht von Filib Schürmann, unveröffentlicht.

Literatur

Dessine-moi un mouton!, Imagination und Gegenwelt in zeitgenössischen Zeichnungen. Hrsg. Dorothee Messmer, Kunstmuseum Thurgau, Warth 2007.

Indra (*1977)

5 Zeichnungen. 2007

Mischtechnik auf Papier. 63 × 44 cm, bzw. 44 × 63 cm
 Auf der Rückseite jeweils signiert, bezeichnet und datiert
 Erworben 2007, Ankauf Tony Wüethrich Galerie, Basel
 Inv. B 9504 – B 9508

In den Werken der Basler Künstlerin Indra begegnen sich die unterschiedlichsten Welten und Realitäten. Insbesondere das Zusammentreffen von fernöstlichen und westlichen Figuren und Motiven prägt ihr Schaffen. In diesem Zusammenspiel entsteht eine neue Welt, gekennzeichnet durch die Parallelität unterschiedlicher Kulturen und Zeiten. Gerade diese zeitliche Simultaneität, die in der Zeichnung Möglichkeiten eröffnet, die über das real Existierende hinausweisen, bildet einen

Anknüpfungspunkt an die japanische Kunst und Philosophie. Es ist aber auch eine ausgeprägte Lust am Durchbrechen der Grenzen von «High and Low» spürbar. Zurückzuführen ist dies sicher auf die Inspirationsquellen der Künstlerin, die sich ebenso mit der asiatischen Kunst der Tuschemalerei wie auch mit Comics, Modemagazinen oder der Welt des Internets auseinandersetzt.



Abb. 1
Indra
Kuss. 2007 (2-teilig)
Mischtechnik auf Papier.
63 × 44 cm.
Inv. B 9504

Abb. 2
Indra
Trash. 2007 (2-teilig)
Mischtechnik auf Papier.
63 × 44 cm.
Inv. B 9505

Dieses Aufeinandertreffen gegensätzlicher Welten und Zeiten hinterlässt beim flüchtigen Betrachten der Zeichnungen einen irritierenden Eindruck, der meist noch durch den Einsatz von verlaufenden Farbfeldern und Sprühlacken verstärkt wird. Gerade diese letzteren Elemente sind es, die den Blättern ihren traumhaften Charakter verleihen, die das Dargestellte wie durch einen Nebel hervor scheinen lassen und das Ganze in eine halluzinogene Stimmung tauchen. Traumartig

sind auch die Verknüpfungen der einzelnen Elemente zueinander, die in keinem logisch ersichtlichen Zusammenhang miteinander stehen oder geradlinige Geschichten zu erzählen beginnen. Es gibt in diesem Sinn keine eindeutige Bestimmtheit im Werk von Indra, lineare Erzählstrukturen sind ihr fremd. Ihre Arbeitsweise hat viel mit dem weit verzweigten Netz des Internets gemeinsam, das auch nur über Querverbindungen, Verwebungen und Verlinkungen funktioniert.





3



4

Neben der Malerei übernimmt in Indras Werk die Zeichnung eine wichtige Funktion, indem sie in freierer Form das assoziative Arbeiten der Künstlerin widerspiegelt. Ihre Zeichnungen sind in diesem Sinne meist mehr als Collagen zu lesen, nicht durch die Art der Technik, als vielmehr durch das Zusammenfinden der sehr heterogenen Elemente, die neben- und übereinander zu stehen kommen. In der Zeichnung finden Dinge zusammen, die auf den ersten Blick keine Gemeinsamkeiten aufweisen. Indem Indra diese Elemente aus der abendländischen und asiatischen Kultur kombiniert und mit farbigen Grundstrukturen und nebelartigen Farbflächen unter- oder überlagert, eröffnet sie ein weites Feld der freien Imagination.

Grundlage für alle der hier vorliegenden Blätter ist ein Abklatschverfahren, dessen sich Indra seit geraumer Zeit bedient. Farbe wird auf ein Blatt oder eine Blathälfte aufgetragen, durch das Andrücken eines zweiten Blattes oder das Zusammenfallen wird die Farbe flächig verteilt, fliesst ineinander und hinterlässt auf den beiden Hälften eine nahezu identische Struktur; es sind eigentliche Diptychen die so entstehen. Je nach der Festigkeit oder Flüssigkeit der jeweils verwendeten Farbe ergeben sich die unterschiedlichsten Muster, Figuren und Farbverläufe. Diese definieren die Grundstruktur einer Arbeit. Nun beginnt Indra mit Kugelschreiber und Bleistift Figuren und ganze Arrangements auf das Blatt zu kopieren und zu zeichnen, füllt Flächen mit linearen Strukturen aus, konturiert die einzelnen Elemente und kreiert so ein Gegengewicht zu den stark farbigen, malerischen Klecksen. Das Fliessen der «Rorschach-Test»-ähnlichen Formen kontrastiert mit dem Linearen und Begrenzten der Zeichnung. Dem Festen, stark Farbigen steht so das Feine, Flüchtige der Zeichnung gegenüber, dabei ist jedoch das Farbige fließend und das Zeichnerische fest. Über diese beiden Ebenen setzt sie schliesslich mit Spraylacken Akzente. So erhalten die Zeichnungen ihre teils wolkig-traumhafte, teils glänzend-reflektierende Erscheinung.



5

Abb. 3
Indra
Win Win. 2007
Mischtechnik auf Papier.
44 × 63 cm.
Inv. B 9508

Abb. 4
Indra
H2O. 2007
Mischtechnik auf Papier.
44 × 63 cm.
Inv. B 9506

Abb. 5
Indra
Song for Moni. 2007
Mischtechnik auf Papier.
44 × 63 cm.
Inv. B 9507

Obwohl vieles fließend und assoziativ auf den Zeichnungen wirkt, sind die einzelnen Elemente sehr bewusst aufs Papier gesetzt, die verschiedenen Ebenen nach einem klaren Prinzip gelegt. Die Erkundung und präzise Bespielung des (Bild)raums ist für Indra ein wichtiges Thema. Die Form und Ausdehnung der durch das Abklatschen erhaltenen Farbflächen definieren den Raum, in dem sich die weiteren Figuren bewegen. So steht zum Beispiel das japanische Liebespaar (Abb. 1) auf einer solchen Farbbrücke, der Kampf zwischen dem kopflosen Helden und der wilden Bestie (Abb. 2) findet im Spannungsfeld der beiden abgeklatschten Figuren statt, genauso wie das harmonische Balancieren der beiden Tänzerinnen auf den Hinterläufen eines Hundes (Abb. 3). Das Wechselspiel von Spannung und Harmonie, letztlich auch ein fernöstliches Prinzip, resultiert aus dieser Vorgehensweise und ergibt schliesslich eine sinnige und stimmige Zeichnung im Zusammenspiel aller verwendeten Elemente und Techniken.

Einen möglichen Zugang für die Ergründung der inhaltlichen Dimension der Zeichnungen liefern die jeweiligen Titel. Diese erinnern an eine Fährte, die auf den ersten Blick als klar und richtungweisend erscheint, jedoch bei deren Betreten man sich plötzlich fragt, ob die eingeschlagene Richtung einen wirklich ans Ziel oder vielmehr in die Irre führen wird. Vom banalen «Kuss» bis zum kryptischen «H2O» reichen die Begriffe, die alle ein Element des jeweiligen Blattes aufgreifen, ohne jedoch dadurch den gesamten Inhalt zu benennen. Welchem Geruch schnüffelt der ungemein tänzerische Hund (Abb. 3) nach, und wie steht er zu der diskutierenden Gruppe rechts neben ihm in Verbindung? Wird er im nächsten Augenblick seine Hinterläufe zu Boden schwingen, die beiden Tänzerinnen abwerfen und sich über die Personengruppe hermachen? Somit wäre wohl die «Win Win»-Situation zwischen den Dreien nicht mehr im Gleichgewicht. Nicht so recht zusammenpassen wollen die bodenständigen Kühe und der hingehauchte Kuss unter Blütenzweigen (Abb. 1). Zu allem Überdross tummelt sich auch noch eine Comicfigur auf dem einen Kuhrücken. Die potentiell kitschige Szene kippt ins Absurde und entlarvt so Klischeevorstellungen, die wir von der fremden Welt der japanischen Geishas in uns tragen.

Im Vergleich zu ihren früheren Arbeiten «Paare» aus dem Jahr 2005,¹ sind ihre neuen Zeichnungen dichter und komplexer, teilweise auch unheimlicher und abgründiger geworden. Der Leichtigkeit des Bleistifts und Kugelschreibers steht eine meist dichte und kompakte Farbfläche gegenüber, die vermehrt in den Vordergrund rückt, tentakelartig in die Bildfläche ausgreift und Besitz nimmt von dieser. Die Künstlerin erreicht es so, dass ein harmloses Motiv wie der Kuss einer Geisha etwas Düsteres erhält oder der Kampf zweier ungleicher Wesen (Abb. 2) sich in den abgeklatschten Figuren wiederholt. Diese Entwicklung verläuft parallel zur Verdichtung und Verdüsterung der Motive in ihren Malereien.

DH

Anmerkung

- 1 Daniela Hardmeier, Indra, Zeichnungen, in: Sturzenegger-Stiftung, Jahresbericht / Erwerbungen 2006, Schaffhausen 2006, S. 178–185.

Literatur

- «Top 3». Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Karlsruhe 2003.
Indra. Miu miu – nice version. Fluid Editions. Basel 2004.
Pet Bartl-Zuba. Kerstin Silbermann. Indra. Hrsg. Stiftung Burg Knipphausen. Wilhelmshaven 2005.
«Indra: Mill Ends Park». Hrsg. Tony Wuethrich Galerie. Basel 2007.

Kommentiert von

AD Ariane Danacher
DG Daniel Grütter
MR Max Ruh
KW Kurt Wyprächtiger

Hans Caspar II. Ott (1666–1734)**Schlangenhautbecher. Um 1730**

Silber, getrieben und punziert, innen vergoldet, H 9,5 cm, Dm 8 cm

Meistermarke des Hans Caspar II. Ott (Meister 1689–1734); Schaffhauser Beschau (ev. Heinrich Bucher I.)

Ankauf 2007, Kunsthaus Lempertz, Köln, aus Deutscher Privatsammlung (Nordrhein-Westfalen)

Inv. 54098



Schlangenhautbecher
(leicht vergrößert abgebildet)
Inv. 54098

Abb. 1
Schlangenhautbecher
H 8,8 cm, Dm 7,3 cm
Inv. 54649

Abb. 2
Schlangenhautbecher
H 9,5 cm, Dm 8,4 cm
Inv. 19824



1

Der im Berichtsjahr erworbene Becher dokumentiert die hochstehende Qualität des im 17. und 18. Jahrhundert in Schaffhausen florierenden Gold- und Silberschmiedehandwerks. Der leicht konische Korpus ist auf seiner Aussenseite fast vollständig mit Schlangenhautdekor überzogen. Diese mit Hilfe runder Punzen erzeugte Verzierung war seit dem 16. Jahrhundert verbreitet. Dabei wurden die Punzen nicht wie beim Ziselieren durch die Hammerschläge vorangetrieben sondern mit einzelnen Schlägen nebeneinander gesetzt. Nur je eine Zone unterhalb des profilierten Lippenrandes sowie knapp oberhalb des Bodens blieben vom Dekor ausgespart. Auf der Unterseite des Bodens findet sich ein ungedeutetes Besitzermonogramm «H E».

Hans Caspar II. Ott, Sohn des Goldschmieds und Zunftmeisters zun Webern Hans Caspar I. Ott, erlangte 1689 die Meisterwürde.¹ Sein Bruder Franz III. Ott übte



2

den gleichen Beruf aus, und zwei seiner Töchter heirateten jeweils einen Goldschmied. Im Handwerk stieg Hans Caspar II. Ott bis zum Obmann (1718–1734) auf. Für die Zunft zun Webern sass er im Grossen Rat. Von 1707 bis 1734 bekleidete er das Amt des städtischen Silberbeschauers (Guardein).

In den Beständen des Museums finden sich zwei weitere Arbeiten des Meisters Hans Caspar II. Ott, ein Deckelhumpen² sowie ein einfacher Schlangenhautbecher³. Aus seiner Zeit als Guardein lässt sich ihm in den Museumsbeständen eine Punze auf einer Trinkschale der Zunft zun Schuhmachern zuweisen.⁴

Sowohl die künstlerische Qualität als auch der Erhaltungszustand des Bechers ist bemerkenswert, die Innenvergoldung hat sich im Originalzustand erhalten. Der Vergleich mit dem ebenfalls von Hans Caspar II. Ott hergestellten Trinkgefäss Inv. 19824 offenbart trotz

Abb. 3
Inv. 54649, 19824, 54098

allen Übereinstimmungen einen Hang zur unterschiedlichen Ausformung dieser Stücke (Abb. 1). Sie variieren vor allem in den Details der Lippengestaltung. Häufig wurde unterhalb des Randes eine Inschrift platziert, die das Trinkgefäß als Taufgeschenk oder als Gabe an eine Zunft oder Gesellschaft bezeichnet. Bechervergaben an Zünfte oder Gesellschaften sind in Schaffhausen seit dem frühen 16. Jahrhundert belegt. Diese formulierten genaue Vorschriften über die Gebühren beim Eintritt in eine Zunft, bei der Beförderung in ein städtisches Amt oder bei Heirat. Im Falle des um 1700 datierten Bechers aus der Werkstatt des Heinrich I. Bucher ist dieser als Weihnachtsgeschenk zu identifizieren: «JOHANN HEINRICH HARDTWIG GIBT DIESIN BEGCHER JOHANN HENRICH RINCKEN ZUM CHRISTKINDE».⁵ (Abb. 2).

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ulmer / Abegglen 1997, S. 162/163.
- 2 Inv. 51727, Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Katalog der Erwerbungen 1997–2001, Schaffhausen 2003, S. 208–210.
- 3 Inv. 19824, Ulmer / Abegglen, S. 83, Kat. 86.
- 4 Inv. 20121, Ulmer / Abegglen S. 72, Kat. 51.
- 5 Die Peyersche Tobias Stimmer-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen 1985, S. 46, Kat. 36.

Literatur

- Alain Gruber, Weltliches Silber. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich 1977.
- Alain Gruber, Gebrauchssilber des 16. bis 19. Jahrhunderts, Fribourg 1982.
- Die Peyersche Tobias Stimmer-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 10, Schaffhausen 1985.
- Ulmer / Abegglen, Schaffhauser Goldschmiedekunst, Schaffhausen 1997.
- Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen, Katalog der Erwerbungen 1997–2001, Schaffhausen 2003.
- Auktionskatalog Kunsthaus Lempertz, Kunstgewerbe, Auktion 900, Köln, 18. Mai 2007, Lot 329, S. 115 und 156.

DG



Robert Mussard (1713–1777)**Porträtminiatur einer unbekanntten Dame. 1768**

Gouache auf Spielkarte, gerahmt, in Lederetui, H 4,5 cm, B 3,5 cm

Datiert und signiert «R. MUSSARD / 1768»

Erworben 2007, Auktionshaus Stuker Bern, aus Privatbesitz

Inv. 54097



Miniatur in Schatulle mit
aufgeklapptem Deckel (Darstellung
200% der Originalgrösse)

Abb. 1
Vorderseite Inv. 54097
(vergrössert)



1

Die Miniatur von der Hand Robert Mussards (Genf 1713–1777 Paris) dokumentiert die hohe Qualität der im 18. Jahrhundert florierenden Miniaturmalerei. Er entstammt einer Genfer Goldschmiede- und Emailmalerfamilie, Arbeiten seines Vaters Jean Mussard (1681–1754) finden sich in zahlreichen Sammlungen.¹ Seit 1735 war Robert Mussard in Paris tätig, seine Auftraggeber fand er vor allem am holländischen und französischen Hof. Wie seinem Zeitgenossen Johann Heinrich Hurter (1734–1799), gelang ihm erst im Ausland der künstlerische Durchbruch.²

Die künstlerische Qualität sowie der Erhaltungszustand von Miniatur und Lederetui sind als sehr gut einzuschätzen. Das Porträt der Dame besticht durch seine Farbigkeit und Komposition. Der ausladende Hut mit aufgesteckten, naturalistisch gearbeiteten Kunstblumen samt aufwendig verziertem Kleid ist Ausdruck der modischen Extravaganz jener Jahre (Abb.1).

Abb. 2
Rückseite Inv. 54097
(vergrössert)



2

Durch den Ankauf dieser Malerei konnte die Miniatursammlung des Museums sinnvoll ergänzt werden. Von besonderem kulturhistorischem Interesse ist der Umstand, dass Robert Mussard seine Werke mit Vorliebe auf den Rückseiten von Spielkarten anfertigte.³ So lässt sich der Malgrund unserer Miniatur als eine Herz 10-Karte eines nicht näher zu bestimmenden Kartenspiels identifizieren (Abb. 2).⁴ Die Zweitverwendung von Spielkarten ist ein bekanntes Phänomen. Es lässt sich auch an zahlreichen Karten beobachten, welche die Sturzenegger-Stiftung 2004 aus dem Nachlass Robert Müller erworben hatte.⁵ Dort finden sich die unbedruckten Rückseiten als Abrechnungs- und Einkaufszettel, Notizblätter, Einladungskarten oder gar Inhaltsbezeichnungen von Leinentaschen wiederverwendet.

DG

Anmerkungen

- 1 Thieme-Becker, S. 293.
- 2 Arbeiten Robert Mussards finden sich im Musée du Louvre (Paris) sowie im Mauritshuis (Den Haag). Zu Hurter vgl. Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Katalog der Erwerbungen 2002, Schaffhausen 2003, S. 107–109.
- 3 So etwa auch seine 3 Miniaturen im Mauritshuis Den Haag, www.mauritshuis.nl.
- 4 Eine weiteres, sich im Etui befindliches rechteckiges Spielkartenfragment ist als Pik 4 zu identifizieren. Aus seiner Rückseite findet sich eine nicht lesbare Inschrift, wohl die dargestellte Dame betreffend.
- 5 Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Katalog der Erwerbungen 2004, Schaffhausen 2005, S. 149–154.

Literatur

Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1978, Bd. 25, S. 293.

Schweizerisches Künstler-Lexikon. Herausgegeben vom Schweizerischen Kunstverein; redigiert unter Mitwirkung von Fachgenossen von Carl Brun. Frauenfeld: Huber, 1905–1917, 4 Bände [Reprint: Nendeln: Kraus, 1982], Bd. II, S. 461.

Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst. Dictionnaire biographique de l'art suisse. Dizionario biografico dell'arte svizzera. Hrsg.: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich und Lausanne; Leitung: Karl Jost. 2 Bände. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1998.

Auktionskatalog Auktionshaus Stuker Bern, Frühling 2007, 23.–31. Mai 2007, Lot 2185, S. 130.

Sechs Tonmodel. 17. und 18. Jahrhundert

Ankauf 2007, Auktionshaus Stuker Bern, aus Schweizer Privatbesitz

Inv. 54099 – 54104



1

Mit dem Erwerb der sechs Gebäckmodel konnte die Sammlung von Holz- und Tonmodel weiter ausgebaut werden. Sie bildet innerhalb der angewandten Kunst des Fachbereichs Geschichte einen Sammlungsschwerpunkt. Die Tonmodel sind in ihrer Ausführung von grosser handwerklicher Qualität. Sie sind Erzeugnisse eines florierenden und hochstehenden Handwerks, welches mit der Bossierer-Werkstatt Stüdlin in Lohn (SH) in Verbindung gebracht werden kann.¹ Die Darstellungen bezeugen die Motivvielfalt, die einst auf Backwerk Verwendung fand.

Das deutsche Wort «Model» leitet sich vom lateinischen «modulus» ab und bedeutet im Mittelalter soviel wie Mass, Regel, Form, Vorbild. Im engeren Sinne

versteht man unter Formmodeln Negativformen aus verschiedensten Materialien, vornehmlich Holz, Ton, Stein, Zinn und Kupfer, die zum Ausdrucken von Gebäckteig, aber auch für Marzipan oder Tragant bestimmt sind.

Die Ausführung der Model Abb. 1 bis 3 bestechen durch ihre feine Modellierung und sorgfältige Bearbeitung der Umriss. Sie stammen zweifellos aus der Blütezeit der Lohner Werkstätten, Abb. 1 und 3 sicher noch aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Analog zur Entwicklung der Holzmodel werden in jener Zeit auch auf Tonmodeln Darstellungen von Figurengruppen und Einzelpersonen in prächtigen Kleidern immer beliebter.²

Abb. 1
Runder Gebäckmodel,
2. Hälfte 17. Jahrhundert
Jagdszene. Reitender Jäger,
Jagdknecht und Hund in Blattkranz.
Auf Rückseite gekreuzte
Verstärkungsstege. Dm 13,5 cm
Inv. 54099

Abb. 2
 Runder Gebäckmodel, wohl
 2. Hälfte 17. Jahrhundert
 Frau am Spinnrad. Darstellung in
 Blattkranz. Rückseitiger
 Verstärkungssteg. Scherbe oben
 rötlich, unten hellbraun.
 Dm 12,5 cm
 Inv. 54100



2

Abb. 3
 Gebäckmodel,
 2. Hälfte 17. Jahrhundert
 Ehepaar, sich an der Hand haltend.
 Rückseitig ein Verstärkungssteg.
 H 10,7 cm, B 10,7 cm, D 1,5 cm
 Inv. 54101



3

Hauptcharakteristikum des Männerkostüms auf den Modeln Abb. 1 und 3 ist die sogenannte Rheingrafen-hose, welche nach dem niederländischen Gesandten in Paris, Karl Florentin Wild- und Rheingraf von Salm (nach 1635–1676), benannt ist. Sie ist eine Weiterentwicklung der soldatischen Hose aus der Tradition des Dreissigjährigen Krieges (1618–1648), einer Zeit, als die Militärkleidung zum Vorbild der Männermode avancierte. Die «Rheingrave», seit der Jahrhundertmitte bis ca. 1680 in Mode, reicht bis über das Knie, hängt locker und gleichmässig weit um Hüfte und Schenkel und hat einen solchen Umfang, dass sie fast einem kurzen Frauenrock gleicht. Den Oberkörper des Mannes auf Model Abb. 3 bedeckt ein kurzer ärmelloser Wams mit flach aufliegendem Kragen. Die weiten Ärmel sind ebenso wie Hose, Gürtel und Schärpe aufwendig verziert. An den Füßen trägt er Stiefel, die oben in weiten Stulpen auslaufen. Den breitkrepfigen Hut hält er in seiner Rechten, sein gewelltes Haar umspielt das Gesicht und fällt locker auf die Schultern. Auch die Dame, deren Rechte er mit seiner Linken umschliesst,

Abb. 4
Gebäckmodell,
17./18. Jahrhundert
Hühnerhändlerin. Rückseitiger
Querriegel und eingeritzte «1».
H 9,7 cm, B 4,5 cm, D 0,7 cm
Inv. 54102



4

Abb. 5
Gebäckmodell,
2. Hälfte 17. Jahrhundert
Liebespaar, ein Mann kämmt
einer vor sich sitzenden Frau die
Haare.
H 5,5 cm, B 5,5 cm, D 0,8 cm
Inv. 54103



5

Abb. 6
Gebäckmodell, 18. Jahrhundert
Kauernder Hase.
H 5,7 cm, B 5 cm, D 1 cm.
Inv. 54104



6

ist modisch gekleidet. Die hinter ihren Händen hervor sprießenden Blumen beschwören Fruchtbarkeit und Eheglück.

Die Figurengruppe auf Model Abb. 1 ist unschwer als Jagdgesellschaft zu identifizieren. Zuhinterst marschiert ein Jägersmann, einen erlegten Hasen auf den Rücken geschultert. Ein nobler Herr reitet lässig voran, begleitet von einem mit kräftigen Sprüngen folgendem Jagdhund. Die sorgfältige Komposition der Szene lässt auf einen geübten Bossierer schliessen.

Das Motiv der sitzenden Frau am Spinnrad (Abb. 2) findet auf einem Holzmodell von 1653 seinen Vorläufer.³ Die im Zentrum des lorbeerumrahmten Bildfeldes sitzende Spinnerin symbolisiert die gute Hausfrau und Mutter, die in wohlgeordneten Verhältnissen Leinen spinnt. Hinter ihr erhebt sich ein rechteckiger Turmofen,

und an der Wand neben dem geöffneten Fenster hängt verschiedener Hausrat. Seitlich ist ein Buffet zu erkennen, auf dem Bretterboden im Vordergrund steht eine Wiege. Unter dem Ofen und zu Füßen der Hausfrau kauern eine Katze respektive zwei Hunde.⁴

Das Motiv der Hühnerverkäuferin auf dem Model Abb. 4 führt uns ebenfalls in die Alltagswelt des 17. und 18. Jahrhunderts. Hier sei auf das Dreiblatt zu Füßen der Frauengestalt als charakteristisches Merkmal der Stüdlin Werkstatt hingewiesen. Es ist auch auf den Modeln Abb. 1 und 3 zu erkennen.

DG

Anmerkungen

- 1 Vgl. zu folgendem Widmer/Stäheli 1999.
- 2 Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen, Die Erwerbungen 2006, S. 198–202.
- 3 Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen, Die Erwerbungen 1997–2001, S. 201.
- 4 Eine bezüglich Kleidung identische Spinnerin findet sich auf dem tönernen Rundmodell Inv. 06418. Allerdings steht sie inmitten ihres Hausrates, umgeben von Blasebalg, Pfannen, Feuerrost, Krügen und Messern, einen Korb mit Gänsen auf ihrem Kopf balancierend. Vgl. Widmer/Stäheli 1999, S. 23, Abb. 24.

Literatur

- Agathe und Adolf Saile, Mode auf Modeln. 400 Jahre Modegeschichte, Bühl/Baden 1988.
- Annemarie Zogg, Züri-Tirggel. Bräuche, Bilder, Herstellung. Zürcher Kantonalbank, Zürich 1992.
- Hans Peter Widmer und Cornelia Stäheli, Schaffhauser Tonmodell. Kleinkunst aus der Bossierer-Werkstatt Stüdin in Lohn. Katalog zur Sonderausstellung des Museums zu Allerheiligen Schaffhausen, 5. Dezember 1999 bis 27. Februar 2000. Schaffhausen 1999.
- Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen. Die Erwerbungen 1997–2001, Schaffhausen 2003.
- Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen. Die Erwerbungen 2006, Schaffhausen 2007.
- Auktionskatalog Auktionshaus Stuker Bern, Frühling 2007, Lot 8262, S. 333.

Pendule, 1. Viertel 19. Jahrhundert

Gefasste Pendule auf Sockel, H 80 cm, B 32 cm, T 13 cm

Signiert «JOHANNES HUBER SCHAFFHAUSEN»

Erworben 2007, Auktionshaus Koller Zürich, aus Privatbesitz

Inv. 54490

Unter dem Begriff Pendule versteht man eine Uhr mit Pendel und Federantrieb, welche auf einem Tisch oder auf einer Wandkonsole aufgestellt werden kann. Die Einführung des Pendels als Regulierorgan für Uhren geht auf den holländischen Physiker und Astronom Christian Huygens (1629–1695) zurück. Auf der Suche nach einer exakteren Zeitmessung machte er sich das bereits von Galileo Galilei beschriebene Phänomen zu Nutze, dass ein einmal angestossenes Pendel für jede Schwingung die gleiche Zeit benötigt, unabhängig von der Weite der Schwingung. Huygens kombinierte nun das eigenschwingende Pendel mit der Spindelhemmung und erhielt dadurch Uhren mit bisher unerreichter Präzision. Nachdem der niederländische Uhrmacher Salomon Coster 1656 die erste Pendeluhr gebaut hatte, fand die neue Technik schnell Verbreitung. In dieser Technik hergestellte Zimmeruhren wurden von nun an «Pendeluhr» oder «Pendulen» genannt.¹

Die Entwicklung der klassischen Pendule begann im 17. Jahrhundert in Frankreich. Waren die hölzernen Gehäuse anfänglich sehr schlicht gehalten, wurden sie bald mit immer aufwendigeren Einlegearbeiten verziert. Die Einlegekunst des von Louis XIV. geförderten Ebenisten André Charles Boulle (1642–1732) eröffnete den Marqueteuren neue Möglichkeiten. Sie begannen nun neben Möbeln auch Pendulengehäuse mit Schildpatt, Messing, Zinn oder Perlmutter zu schmücken.

Die ersten klassischen Schweizer Pendulen entstanden um 1700 im Stil von Louis XIII. oder Louis XIV. Bekannte Produktionszentren wurden bis ins 19. Jahrhundert hinein Genf, Neuenburg, La Chaux-de-Fonds, Le Locle, Bern, Sumiswald, aber auch Basel, Zürich und Winterthur. Die Architektur der Gehäuse wurde weitgehend von Frankreich übernommen und dem Formgefühl der jeweiligen Region angepasst. Die edlen Hölzer ersetzte man oft durch die einheimische Fichte und Buche. Das Schildpatt und Horn wurde durch eine entsprechende Bemalung imitiert (Abb. 1).

Ab 1780 kam das wohl weit verbreitetste und beliebteste Neuenburger Pendulenmodell im Stil von

Louis XV. auf den Markt. Das Gehäuse mit den Grundfarben Grün, Blau, Rot schmückte floraler Dekor.

Schon im 18. Jahrhundert stellten Spezialisten die Einzelteile einer Uhr her, die ein Uhrmacher oder Händler in Auftrag gegeben hatte. Das Gehäuse und das Uhrwerk wurden in einem letzten Produktionsschritt zusammengebaut und verkauft. Oft waren die Gehäuse wertvoller und teurer als die Uhrwerke. So wurde wohl auch das Gehäuse der Vögelein-Uhr im Rohzustand aus Neuenburg bezogen und in Schaffhausen weiterbearbeitet (Abb. 1).

Das Gehäuse der erworbenen Pendule zeigt eine goldfarbene florale Bemalung über einer schwarzen Fassung. Den Sockel ziert eine Flusslandschaft in einem zentralen Rundmedaillon. Das weisse, mit der Signatur des Schaffhauser Uhrmachers Johannes Hubers (1770–1829) versehene Zifferblatt trägt römische Stunden- und arabische Minutenzahlen. Da von Johannes Huber bisher keine Arbeiten bekannt waren, stellt die Pendule eine wert- und sinnvolle Ergänzung der Sammlung dar. Huber ist in den städtischen Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts wiederholt fassbar. So haben sich etwa die Rechnungen und Glückwunschkarte seiner Hochzeit aus dem Jahre 1796, verschiedene Patentbegehren sowie das Ausgaben- und Einnahmebüchlein seiner Mutter erhalten.²

DG

Anmerkungen

1 Holtey / Widmer, S. 21f.

2 Stadtarchiv Schaffhausen, D IV 01.12/08.01, .03 und .05.

Literatur

Jürgen Abeler, Meister der Uhrmacherkunst, Wuppertal 1977.

Renate Müller, Uhren von der frühen Eisenuhr bis zur Armbanduhr, München 1996.

Jakob Messerli, Französische Pendeluhr des 18. Jahrhunderts, Deutsches Uhrenmuseum Furtwangen, 1997.

Georg von Holtey, Peter Widmer, Uhren deutschschweizer Meister, Katalog zur Sonderausstellung im Museum für Musikautomaten Seewen SO, 2007. Auktionskatalog Koller West W 214, Auktion 8.–15. September 2007, Lot 4023, S. 2.



Pendule des Johannes Huber
in Frontalansicht
Inv. 54490

Abb. 1
Pendule des Johann Caspar
Vögelein (1738–1778)
Inv. 51376



1

Abb. 2
Pendule des Erhard Moser
(1760–1829)
Inv. 51839



2

Unbekannter Fotograf. 19. Jahrhundert**Die Familie Jezler. Um 1850**

Daguerreotypie. 12,8 × 15 cm

Ankauf 2007, erworben aus Antiquitäten, Schätzungen, Liquidationen Basel

Inv. 53967





Die Daguerreotypie mit dem Porträt der Familie des Johann Jakob Jezler ergänzt die Sammlung des Museums zu Allerheiligen um ein interessantes historisches Objekt zur Geschichte der bedeutenden Silberwarenfabrik der Stadt Schaffhausen.

Auf dem Bild sehen wir den Fabrikbegründer Johann Jakob Jezler, geb. am 27. Juli 1796, mit seiner zweiten Ehefrau Maria Margaretha Stokar von Neunforn (1805–1870), die er am 30. Oktober 1826 heiratete. Drei Jahre vor dieser Hochzeit, am 1. September 1823, hatte er sich mit Maria Barbara Stokar von Neunforn (1797–1848) vermählt und wurde zwei Jahre später von ihr geschieden. Aus der ersten Ehe ging einzig ein Mädchen mit dem Namen Barbara Francisca (*1824) hervor.

Dem auf dem Bild zu sehenden Paar wurde am 9. Mai 1828 Maria Henriette geboren, die im Alter von drei Jahren (am 17. Dezember 1831) verstarb. Sie fehlt auf dem Familienporträt. Ihre jüngeren Geschwister sind allesamt auf der Fotografie zu sehen. Rechts aussen mit einer unverkennbaren Physiognomie, der älteste

Sohn Friedrich Ferdinand (1829–1891), daneben sein jüngerer Bruder Bernhard Jacob (1830–1906), der als Guillocheur¹ tätig war.

Rechts davon sehen wir Lucas (1835–1905), der Silberarbeiter wurde und in Traisen bei Wien als Hüttenmeister wirkte. Neben ihm folgt die Schwester Maria Johanna (1839–1920) und rechts der Mutter steht das Nesthäkchen, Carl Heinrich Christoph, geb. am 11. Februar 1844. Er war nicht wie seine drei Brüder im Silbergewerbe tätig, sondern wurde Chemiker und starb am 15. April 1904 in Winterthur. Die Entstehung der Fotografie lässt sich nun nach diesem jüngsten Kind zeitlich eingrenzen. Wenn man davon ausgeht, dass der Knabe auf dem Bild etwa fünf- oder sechsjährig ist, müsste es um 1850 herum entstanden sein.

Der Gang der Familie Jezler von ihrem Haus «zum Oberen Jordan» am Herrenacker ins Atelier des uns leider unbekanntem Daguerreotypisten lag also in der Zeit, als Friedrich Ferdinand und sein jüngerer Bruder Bernhard Jacob bei ihrem Vater 1849 die Lehre abschlossen.² Es wäre sogar denkbar, dass dieser wichtige Abschnitt im Leben der beiden jungen Herren die ganze Familie vor die Kamera treten liess. 1859 übernahm Friedrich Ferdinand bekanntlich das Geschäft und führte es zu einem beachtlichen Aufschwung.

In der Sammlung des Museums zu Allerheiligen sind 22 Daguerreotypien vorhanden. Sie dokumentieren die Anfangsphase des neuen Mediums «Fotografie» im 19. Jahrhundert. Es war das erste Verfahren, das sich in der Praxis durchsetzen konnte und ist nach Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) benannt. An seiner Erfindung war Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) wesentlich beteiligt. Daguerre hatte sich 1829 mit ihm vertraglich verbunden. Niépce starb jedoch im Jahre 1833 und der Erfolg der Erfindung blieb Daguerre allein vorbehalten.

Die Belichtungszeiten lagen gemäss Daguerres Handbuch von 1839 bei 5 bis 30 Minuten!³

Josef Petzval⁴ berechnete in Wien eine lichtstarke Porträtlinse, deren Ausführung durch den Optiker Johann Christoph Voigtländer (1732–1797) im Jahre

Abb. 1
Familie Jezler (vergrössert)

1840 dem Fotografen ermöglichte, die Belichtungszeit auf eine halbe bis eine Minute zu verringern.

Wie schwierig mussten diese Minuten für Kinder sein. Und so versuchten die Eltern, dem überbordenden Bewegungsdrang ihrer Zöglinge vor der Kamera Einhalt zu gebieten. Frau Jezler umfängt mit ihrem linken Arm den Knaben, doch trotz aller Vorsorge liess sich eine Bewegungsunschärfe nicht vermeiden.

AD

Anmerkungen

- 1 Guillochieren = Verzieren von Metallflächen durch symmetrisch gravierte Linien.
- 2 Gemäss den Forschungsunterlagen von Carl Ulmer im Museum zu Allerheiligen ging diese Zeit für beide Brüder vom 7. Juni 1845 bis zum 5. April 1849.
- 3 Historique et description des procédés du Daguerriotype et du Diorama par Daguerre.
- 4 Mathematiker und Physiker, 1835–1837 Professor in Budapest, 1837–1877 in Wien.

Literatur

Carl Ulmer und Walter R.C. Abegglen, Schaffhauser Goldschmiedekunst, Schaffhausen 1997.
René Perret, Kunst und Magie der Daguerreotypie, Collection W. + T. Bosshard, Brugg 2006.

Gassmann, Johann Georg (1766–1825?)

Schatulle mit zwei Kartenspielen

Kartenspiele mit Genfer Portrait. Nach 1800

Holzschnitt, schablonenkoloriert

Erworben 2007. Ankauf Roderick Somerville, Alan (F)

Inv. S 1304, S 1304.01, S 1304.02, S 1304.03



Dem Museum zu Allerheiligen wurde im April 2007 von Roderick Somerville eine aus schottischem Privatbesitz stammende Schatulle mit zwei in Genf hergestellten Kartenspielen angeboten. Da sich in der Spielkartensammlung des Museums bereits einige Spielkarten von

Genfer Kartenmachern befinden, stellten diese beiden identischen Kartenspiele zu je 32 Karten aus der Zeit nach 1800 eine ideale Ergänzung dieses Bestandes dar. Aber auch die Schatulle, die wohl speziell zur Aufbewahrung der beiden Spiele hergestellt wurde, stammt

Abb. 1
Unbekannt. Nach 1800
Holzschatulle, 16,8×10,7×2,1 cm
Deckel mit Marketerie-Verzierung
Inv. S 1304.01

Abb. 2
Unbekannt. Nach 1800
Holzschatulle, 16,8×10,7×2,1 cm
Deckel geöffnet
Inv. S 1304.01

aus der Zeit der Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert (Abb. 1, 2). Es ist wahrscheinlich, dass diese Schatulle ebenfalls in Genf hergestellt und zusammen mit den Spielkarten zum Verkauf angeboten wurde. Der rechteckige hölzerne Behälter mit einer Länge von 16,8 cm, einer Breite von 10,7 cm und einer Höhe von 2,1 cm besitzt einen leicht gewölbten Klappdeckel mit Metallscharnieren und Druckverschluss. Dieser Deckel weist eine reiche Marketerie-Verzierung aus Perlmutter mit feiner Ziselierung auf. In der Mitte ist die Inschrift «Ecarté» eingraviert. Diese Inschrift deutet auf eine Spielart hin, die Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich sehr verbreitet war. Um Ecarté spielen zu können, benötigt man zwei Kartenspiele zu 32 Karten.¹ Das Innere der Schatulle, eingeteilt in drei Fächer, ist mit violetterm Samt ausgeschlagen.

Die Spielkarten mit den Massen 8,4 auf 5,5 cm mit der Aufschrift Gassmann auf der Karte des Pik-Buben stammen wahrscheinlich aus der Werkstatt von Johann Georg Gassmann, der, zugewandert aus Sempach, nach etwa 1791 in Genf als Kartenmacher arbeitete (Abb. 3).



Die beiden Spiele sind von einem Holzmodell gedruckt und schablonenkoloriert. Die Rückseite des einen Spiels ist weiss, jene des zweiten Spiels ist pinkfarbig. Die Kartenbilder entsprechen dem sogenannten Portrait de Genève. Auf den As-Karten ist ein Steuerstempel des Kantons Genf zu sehen. Die Spielkartensteuer war in Genf seit 1722 bekannt und wurde 1815 nach dem Anschluss an die Eidgenossenschaft weitergeführt.²

Die Stadt Genf kann auf eine lange Tradition in der Spielkartenherstellung zurückblicken. Als älteste erhalten gebliebene Spielkarten mit französischem Kartenbild, die auf dem Gebiet der heutigen Schweiz hergestellt wurden, gelten diejenigen des Pierre Ameau aus Genf. Sie stammen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das in der Zentralbibliothek Solothurn nur als Fragment mit 23 Karten aufbewahrte Spiel ist insofern von besonderer Bedeutung als auf allen Bubenkarten der Name des Herstellers vermerkt ist und wir im Unterschied zu andern Fragmenten aus der gleichen Zeitepoche den Kartenmacher kennen (Abb. 4, 5). Die Bilder entsprechen keinem – damals noch unbekanntem – Standardportrait. Einzelne Elemente finden sich aber in späteren Figurenkarten wieder, so zum Beispiel die Kopfbedeckung der Pik-Dame im Freiburger Bild und die Pose des Pik-Buben auf verschiedenen späteren Standardportraits in Frankreich.

Der 1552 verstorbene Kartenmacher Pierre Ameau,³ dessen Vater Jean, ebenfalls Kartenmacher, 1478 eingebürgert worden war, brachte es in Genf zu bedeutendem Ansehen und zu verschiedenen hohen öffentlichen Ämtern, bevor er 1546 in einem vom Reformator Jean Calvin angestregten Lästerungsprozess, der in die Genfer Geschichte eingegangen ist, verwickelt wurde. Sein Sohn Bernardin, geboren 1529, wurde mit 22 Jahren in den Rat der Zweihundert gewählt und starb 32-jährig kinderlos.

Während für das 16. Jahrhundert noch weitere Kartenmacher dokumentiert sind, fehlen entsprechende Angaben für das 17. Jahrhundert. Erst im 18. Jahrhundert finden wir mit den Familien Bermond und Paiche, welche beide während je drei Generationen in der Spiel-

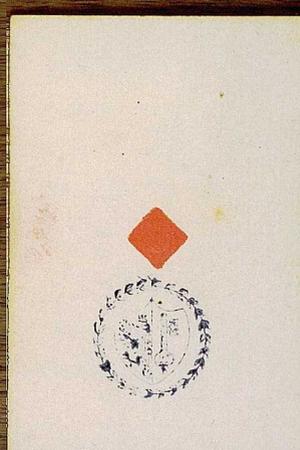
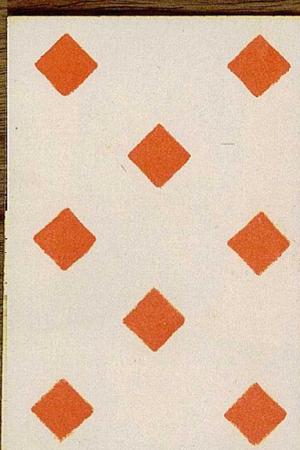
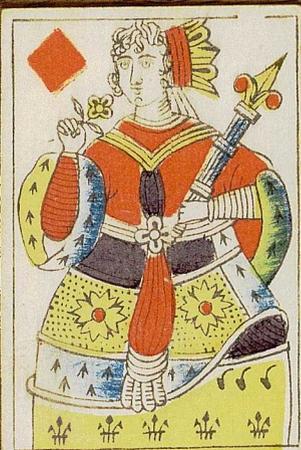
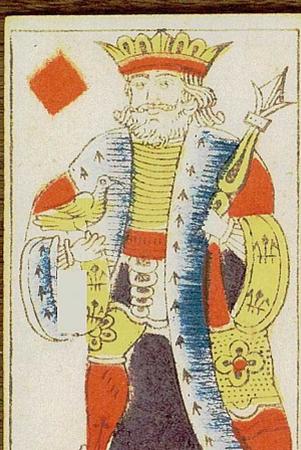
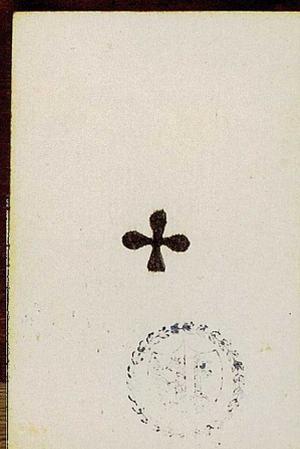
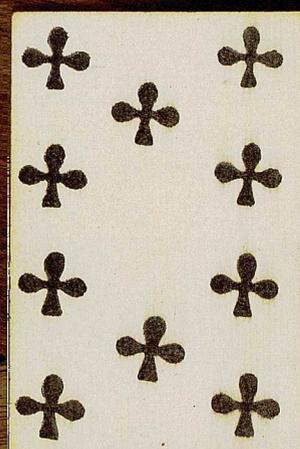
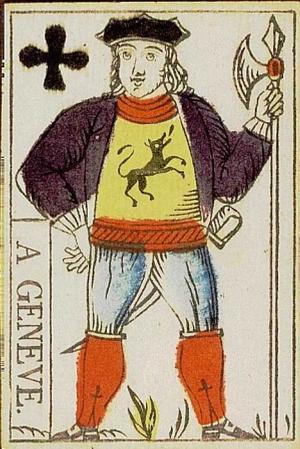
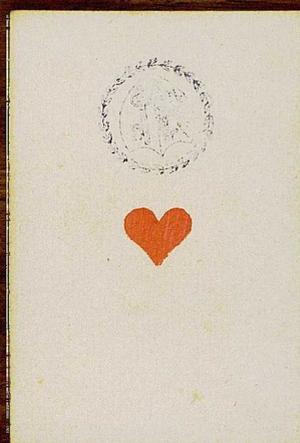
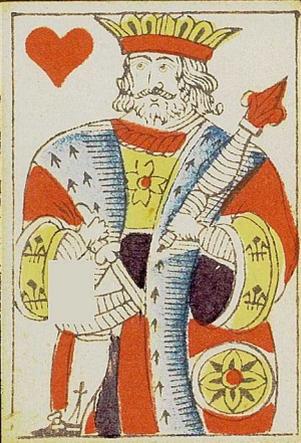
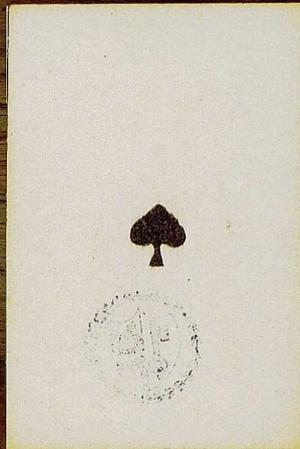
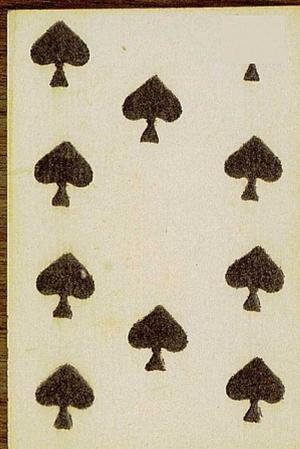
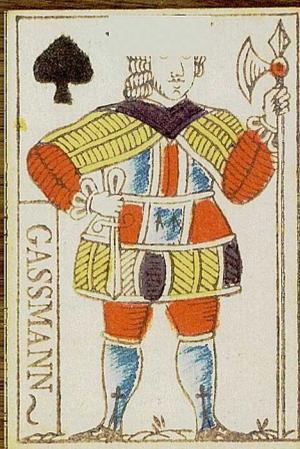
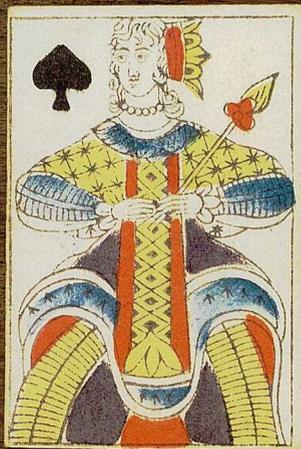


Abb. 3
Gassmann, Johann Georg
 Kartenspiel mit Genfer Portrait.
 Nach 1800
 Holzschnitt, schablonenkoloriert.
 Kartenmasse: 8,4×5,5 cm
 Inv. S 1304.02

kartenherstellung tätig waren, wieder Genfer Kartenmacher.⁴ In diesem Jahrhundert bildete sich auch das sogenannte Portrait de Genève heraus, das schliesslich von der Familie Gassmann übernommen und zum Standardportrait wurde. Um etwa 1850 wandelte François Gassmann das Einfachbild zu einem doppel-
 figurigen um.

Das Portrait de Genève ist von demjenigen der Dauphiné inspiriert, das seinerseits auf das Portrait de Lyon zurückgeht. Die französischen Provinzen besaßen seit dem 17. Jahrhundert regionale Standardportraits.

Die regionalen Figurenkarten wurden nach der französischen Revolution durch ein von N. Gatteaux (1751–1852) nach dem Portrait de Paris geschaffenen Einheitsbild abgelöst. Nach 1827 folgte die Umsetzung zum doppel-
 figurigen Kartenbild.

1853 wurde dieses als offizielles Einheitsbild festgelegt, das ohne nennenswerte Veränderungen bis heute Gültigkeit hat.⁵

Wie bereits erwähnt, stammte die Familie Gassmann aus dem Luzernischen. Um 1791 etablierte sich der 1766 geborene Johann Georg Gassmann in Genf,



4a



4b



4c



4d



4e

Abb. 4 a–e
Pierre Ameau
 Kartenspielfragment.
 1. Hälfte 16. Jh.
 Holzschnitt, schablonenkoloriert
 Solothurn, Zentralbibliothek

wo er bis zu seinem Lebensende (um 1825) an der rue de la Madeleine 166 eine Werkstatt führte. Er war allerdings zu jener Zeit nicht der einzige Kartenmacher in Genf. Wir kennen für das Jahr 1816 noch drei weitere Werkstätten (Nicolas Hutteau, Marc Vincent, Jean-Pierre A. Haldy). Gassmann besass jedoch den bedeutendsten Betrieb. 1816 beschäftigte er ausser seinem 1792 geborenen Sohn François noch einen Arbeiter. Spätestens ab 1826 führte François, zeitweise unterstützt durch seinen jüngern Bruder Louis, den Betrieb weiter. Kurz vor seinem Tod 1870 beteiligte sich ein gewisser Goetz am Unternehmen, das noch rund zehn Jahre unter dem Namen Goetz + Gassmann fortbestand. Es wurde von Sydney Albaret übernommen, ging dann aber bald darauf ein.⁶

Die Firma AGM AGMüller in Neuhausen am Rheinfall druckte ab etwa 1900 das Portrait de Genève, das bis nach dem Zweiten Weltkrieg zum Sortiment der Spielkartenfabrik gehörte.⁷ Darauf stellte sie die Herstellung ein, wodurch die Karten mit dem Portrait de Genève verschwanden.

MR

Anmerkungen

- 1 David Parlett, *The Oxford Guide to Card Games*, Oxford 1990, S. 184.
- 2 Balz Eberhard, *La taxe sur les cartes à jouer en Suisse*, Le Canton de Genève, in «Bulletin» der Cartophilia Helvetica, Nrn. 4/1994 und 1/1995.
- 3 Balz Eberhard, *Destin de cartiers en Suisse romande*, in *The Journal of the Playing Card Society*, Vol. VIII, No. 1.
- 4 Gaston Bevilacqua, *Cartes à jouer à Genève*, in *Revue du Vieux Genève* 1998, S. 23–29.
- 5 Gaston Bevilacqua, *De Genève et des cartes à jouer*, in *Revue du Vieux Genève* 1987, S. 38 und 39.
- 6 Schweizer Spielkarten, Katalog zur Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich 1978, S. 225.
- 7 Max Ruh, *Schaffhauser Spielkarten*, Reihe Schweizer Pioniere der Wirtschaft und Technik Nr. 80, Zürich 2005, S. 50.

Pfennige des Mittelalters

Wurde im Hochmittelalter vom deutschen König ein neues Münzrecht¹ vergeben, so war damit meist die bindende Vorschrift verbunden, der Inhaber dieses Privilegs habe sich, bei seinen Ausmünzungen, an örtliche Gepflogenheiten zu halten. Das bedeutete, dass der Eigentümer der neuen Münze hinsichtlich Gewicht und Feingehalt der Prägung festgelegt war.

Das Schaffhauser Münzrecht vom 10. Juli 1045² hingegen, ausgestellt durch König Heinrich III. in Köln, beinhaltet interessanterweise keine vergleichbaren Vorschriften. Dennoch tat ein neuer Münzherr gut daran, sich in Bezug auf Gewicht, Feingehalt und Aussehen der Münzen seinen wichtigsten Wirtschaftspartnern anzupassen, um seinen Münzen Akzeptanz zu verleihen. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass die mittelalterlichen Schaffhauser Münzen anfänglich denen des Hegaus gleichen, sich später in Gewicht und Aussehen der Münzprägung des Bistums Konstanz anschliessen, um schliesslich bis zur erneuten Reichsfreiheit von 1415 in der Art der obrigkeitlichen Habsburgisch-Österreichischen Münzen unserer Region ausgebracht zu werden³.

Wichtig ist es deshalb, nicht nur den Bestand an Schaffhauser Münzen in der Münzsammlung des Museums zu Allerheiligen auszubauen. Erst im Vergleich mit den umliegenden Münzherrschaften und ihren Geprägungen zeigt sich der wirtschaftliche Hintergrund, der münzgeschichtliche Zusammenhang, in dem die Schaffhauser Münzprägung gesehen und verstanden werden muss. Die Auflösung von lange bestehenden und intensiv gepflegten Privatsammlungen bot 2007 die Möglichkeit seltene, in der Sammlung fehlende Einzelstücke zu erwerben. So ermöglichte die Sturzenegger-Stiftung auf einer Auktion in Zürich den Ankauf von einem Prachtexemplar eines Konstanzer Pfennigs (Kat. Nr. 7), auf einer Stuttgarter Auktion⁴ den Erwerb von einem St. Galler Pfennig (Kat. Nr. 4), einem Lindauer Pfennig (Kat. Nr. 8) und zwei weiteren Konstanzer Pfennigen (Kat. Nr. 5 und 6). Alle fünf Pfennige wurden zwischen 1204 und 1344 geprägt und fehlten bisher in unseren Sammlungen.⁵

Gold aus Zürich

Mit dem Erwerb einer grossen goldenen Verdienstmedaille des Standes Zürich (Kat. Nr. 1) konnte eine weitere bedeutende Rarität für die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung gesichert werden.

Diese Medaille, die nicht für das Münzkabinett, sondern – wie ihre Lochung und die angefügte Henkelöse zeigen – vorgesehen war als Aufmerksamkeit heischender Blickfang an der Amtskette eines Magistraten, wurde nie getragen und besticht daher durch ihre stempelfrische Erhaltung. Die Vorderseite zeigt das Zürcher Wappen, gehalten von zwei Löwen. Links unter dem Wappenschild sind die Initialen des Stempelschneiders zu sehen, die beiden Buchstaben HG. Besonders ansprechend wurde die Rückseite gestaltet. Gezeigt wird eine Ansicht der Stadt Zürich. Als Standpunkt wählte der Künstler den Uetliberg, von dem aus er die Befestigungswerke der Stadt besonders gut sehen konnte. Ebenfalls deutlich hervorgehoben wurde eine ganze Reihe von Befestigungstürmen am Fröschengraben, der heutigen Bahnhofstrasse. Dies zeigt, wie stolz man um 1700 auf die neuen Befestigungen war. Schliesslich hatte sich hier die Stadt Zürich ein kostspieliges Prestigeobjekt geleistet. Der Bau der damals modernsten Schanzen der Schweiz erfolgte zwischen 1641 und 1677 und kostete exakt 1.863.800 Pfund, 17 Schilling und 9 Heller.⁶ Für diese Summe hätte man gegen Ende des 17. Jahrhunderts 1000 Arbeiter sechs Jahre und vier Monate lang beschäftigen können – oder 23 große Firmen ausstatten.⁷ Kein Wunder also, dass in der Darstellung die damals vorhandenen Kirchtürme der Altstadt fast ein wenig in den Hintergrund rücken. Wir sehen, angefangen links oberhalb der Limmat, die Predigerkirche, gefolgt rechts davon vom Grossmünster mit seinen zur Entstehungszeit der Medaille noch vorhandenen zwei Spitztürmen. Unterhalb der Limmat ist St. Peter zu sehen und rechts daneben die zwei gedrungenen Türme des Fraumünsters. In einer etwas weniger fein ausgeführten Version kommt eine ähnliche Darstellung auch auf Zürcher Talern dieser Zeit vor. Die Rückseite der Medaille weist unterhalb der Schanzen ebenfalls die Stempelschneiderinitialen HG auf.



1



2



3



4



5

- 1 St. Gallen, Pfennig o. J. (1204–1220) (Kat. Nr. 4), Ø 21.2 mm
- 2 Konstanz, Pfennig o. J. (1233–1248) (Kat. Nr. 5), Ø 20.7 mm
- 3 Konstanz, Pfennig o. J. (1248–1274) (Kat. Nr. 6), Ø 20.9 mm
- 4 Konstanz, Pfennig o. J. (1333–1344) (Kat. Nr. 7), Ø 21.9 mm
- 5 Lindau, Pfennig o. J. (nach 1295) (Kat. Nr. 8), Ø 19.6 mm

Der überragende Stempelschneider des frühen 18. Jahrhunderts

Wer sich hinter HG verbirgt, ist den Liebhabern der Stempelschneidekunst bestens bekannt. Die beiden Buchstaben stehen für Hans Jakob I. Gessner (1677–1737), seines Zeichens nicht nur gelernter Goldschmied und Stempelschneider, sondern bis zu seinem Tode auch Münzmeister der Stadt Zürich.⁸ HG oder HIG, wie er seine Stempel signierte, war der Stammvater einer ganzen Münzmeisterdynastie. Nach ihm bekleidete sein Sohn das Amt des Zürcher Münzmeisters und danach sein Enkel bis zum Jahr 1773. Hans Jakob I. Gessner hatte einen so guten Ruf, dass auch auswärtige Münzherren ihre Prägestempel von ihm herstellen liessen. So sind von ihm geschnittene Stempel für die Äbte von Fisingen, Muri und Rheinau bekannt. Er arbeitete auch für den Bischof von Konstanz. Wahrscheinlich wurden die Münzen für die drei Abteien auch durch Gessner in Zürich geprägt. Kurz vor seinem Tod stellte er noch Schulprämien für den Stand Luzern her und münzte für den Bischof von Chur.⁹

Das Geld des Römisch-Deutschen Reiches

Da Schaffhausen natürlich nicht über eine eigene Silberquelle verfügte, waren die Münzprägungen der Stadt jeweils stark abhängig vom aktuellen Silberpreis. Dabei darf nicht angenommen werden, dieser Preis sei nur ein Produkt von Angebot und Nachfrage gewesen. Verschiedene Inhaber von Bergrechten, meist Landesherren, verboten einfach die Ausfuhr des auf ihrem Gebiet geschürften Edelmetalls. Dies führte in Schaffhausen sehr oft zu Engpässen in der Versorgung der Bevölkerung mit den benötigten Münzen. Wollte die Stadtverwaltung an der eigenen Münzprägung noch einen Profit erwirtschaften, so musste gut überlegt sein, zu welchem Preis das eventuell angebotene Silber zu kaufen war. So ist nicht weiter verwunderlich, dass in Zeiten von mangelndem oder zu teurem Silberangebot die städtische Münzprägung gänzlich unterblieb. Nach 1658 fand während mindestens vier Jahrzehnten keine Prägetätigkeit in Schaffhausen statt, und nach skandalösen Vor-

kommnissen um den letzten städtischen Münzmeister, Hans Konrad Bucher,¹⁰ wurde am 30. Januar 1726 die Schaffhauser Münzstätte definitiv geschlossen. Die letzten Schaffhauser Münzen wurden 1808/1809 in Bern geprägt und zwar nicht mehr im Namen der Stadt, sondern im Namen des Kantons.¹¹

Trotz aller münzpolitischen Widrigkeiten musste aber für den Handel und den Verkehr Bargeld beschafft werden. Dabei behalf man sich mit Münzgeld der umliegenden eidgenössischen Stände. Gerne bediente man sich der Münzprägung der aufstrebenden Stadt Zürich, für grössere Beträge wurde jedoch meist mit französischen Gold- und Silbermünzen und mit grosser Vorliebe mit Münzen des Römisch-Deutschen Reiches bezahlt.¹² Diese Münzen standen in grosser Zahl und in guter Qualität zur Verfügung und halfen so die fehlenden Schaffhauser Prägungen zu ersetzen. Aus verschiedenen Münzstätten des Römisch-Deutschen Reiches konnten sieben Münzen für die Sturzenegger-Stiftung erworben werden (Kat. Nr. 9 bis 15).

KW

Anmerkungen

- 1 Die aktuellste Zusammenfassung zum mittelalterlichen Münzrecht findet sich bei Bernd Kluge, *Numismatik des Mittelalters – Handbuch und Thesaurus Nummorum Medii Aevi*, Wien 2007, S. 52–54, dazu S. 216–220 ein ausführlicher Literaturnachweis.
- 2 Die Urkunde ist veröffentlicht in *Monumenta Germaniae historica: Die Urkunden der deutschen Könige und Kaiser 5*. Berlin 1931, S. 173–174, Nr. 138 = Sammlung schweizerischer Rechtsquellen 12, 1, 1. Aarau 1989, S. 1, Nr. 1. Eine leicht zugängliche Übersetzung und Abbildung findet sich in *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 73* (1996), S. 8–9. Zu Münzrecht und den frühesten Schaffhauser Prägungen vgl. K. Wyprächtiger, «Schaffhauser Münzen» vor 1045 und erste Schaffhauser Prägungen, in: *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 73* (1996), S. 11–26.
- 3 Zur Schaffhauser Münzprägung ist immer noch aktuell F. Wielandt, *Schaffhauser Münz- und Geldgeschichte*. Schaffhausen 1959. Hier wäre wegen der vielen Ungenauigkeiten, aber auch der zahlreichen unpublizierten Stücke, die in der Münzsammlung des Museums zu Allerheiligen bzw. der Sturzenegger-Stiftung ruhen, eine Neubearbeitung ein dringendes Desiderat der Wissenschaft.

- 4 Die in Stuttgart aufgelöste Sammlung Rainer Ulmer war dabei von besonderer Wichtigkeit. Es handelt sich dabei um eine der größten privaten Sammlungen von Bodenseebrakteaten. Sie war – zusammen mit der Münzsammlung des Württembergischen Landesmuseums, Stuttgart – die Grundlage des wichtigsten Katalogwerks für Bodenseebrakteaten, veröffentlicht als U. Klein und R. Ulmer, *Concordantiae Constantiensis (CC). Tabellarischer Katalog der Bodensee-Brakteaten*, in: Beiträge zur Süddeutschen Münzgeschichte 2001, Festschrift zum 100jährigen Bestehen des Württembergischen Vereins für Münzkunde e. V., Hg: Württembergischer Verein für Münzkunde e. V. in Zusammenarbeit mit dem Münzkabinett des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, S. 27–160.
- 5 Zu umfassenderen Ankäufen von mittelalterlichen Pfennigen aus dem wirtschaftlichen Umfeld von Schaffhausen, sowie zum historischen Hintergrund vgl. K. Wyprächtiger, Numismatische Ankäufe, in: *Katalog der Erwerbungen 1992–1996*, Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen, S. 180f.
- 6 Vgl. dazu U. Kampmann, *Die Zürcher und ihr Geld*. Zürich (2006), S. 85 mit Anm. 1 – darin auch die Aufstellung der Einzelposten nach A. Mantel, *Geschichte der Zürcher Stadtbefestigung* (2. Teil), in: 115. Neujahrsblatt der Feuerwerker-Gesellschaft (Artillerie-Kollegium) in Zürich auf das Jahr 1920, S. 13.
- 7 Vgl. U. Kampmann, S. 85, Anm. 2–4.
- 8 L. Forrer, *Biographical Dictionary of Medallists* 2 (1904), S. 252–254 sowie E. Gerber, *Der Zürcher Medailleur Hans Jakob Gessner (1677–1737)*, in: *Jahresbericht des Schweiz. Landesmuseums in Zürich*, 1930, S. 17–123.
- 9 Eine weitere Verdienstmedaille, die Hans Jakob I. Gessner zugeschrieben wird, ist unter Inv. Nr. N 10791 in der Sammlung der Sturzenegger-Stiftung vorhanden. (s. Sturzenegger-Stiftung, *Die Erwerbungen 1997–2001*, S. 255, Abb. 20).
- 10 F. Wielandt, *Schaffhauser Münz- und Geldgeschichte*. Schaffhausen 1959, S. 121f.
- 11 *Katalog der Münzprägungen* in J. Richter und R. Kunzmann, *Neuer HMZ-Katalog. Band 2: Die Münzen der Schweiz und Liechtensteins 15./16. Jahrhundert bis Gegenwart*. Regenstauf 2006, S. 344, Nr. 2-775 – 2-777.
- 12 Zum Geldumlauf in Schaffhausen während des 19. Jahrhunderts siehe E. Tobler, *Rekonstruktionsversuch des Geldumlaufes in Schaffhausen zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, in: *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte* 73 (1996), S. 78–108.



6





7



8



9

- 7 Römisch-Deutsches Reich, Dukat 1593 (Kat. Nr. 9), Ø 22.2 mm
8 Römisch-Deutsches Reich, Konventionstaler 1764 (Kat. Nr. 14), Ø 41.2 mm
9 Römisch-Deutsches Reich, Halber Konventionstaler 1767 (Kat. Nr. 15), Ø 35.0 mm

Numismatische Erwerbungen 2007

Lesemuster

Kat. Nr., Münzherr
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 und Medaillen mit einem * hinter der Laufnummer sind nicht abgebildet.

Katalog

(Stand Ende 2007)

■ SCHWEIZ

Zürich

1 Verdienstmedaille zu 12 Dukaten, Zürich, o. J.
(nach 1707)

41.683 g, 360 G., 49.7 mm
N11357; Aukt. 100 (2007) / LHS, Zürich

2 * Halbdukat, Zürich, 1727
1.731 g, 360 G., 18.0 mm
N11358; Aukt. 100 (2007) / LHS, Zürich

3 * Vierteldukat, Zürich, 1745
0.830 g, 360 G., 15.1 mm
N11359; Aukt. 100 (2007) / LHS, Zürich

St. Gallen (Abtei)

4 Ulrich VI., 1204–1220
Pfennig, St. Gallen, o. J.
0.510 g., – G., 21.2 mm
N11362; Aukt. 5 (2007) / M+S, Stuttgart

■ AUSLAND

DEUTSCHLAND

Konstanz (Bistum)

5 Heinrich I. von Waldburg-Thann, 1233–1248
Pfennig, Konstanz, o. J.
0.481 g., – G., 20.7 mm
N11360; Aukt. 5 (2007) / M+S, Stuttgart

6 Eberhard II. von Waldburg-Thann, 1248–1274
Pfennig, Konstanz, o. J.
0.475 g., – G., 20.9 mm
N11361; Aukt. 5 (2007) / M+S, Stuttgart

7 Nikolaus I. von Kenzingen, 1333–1344
Pfennig, Konstanz, o. J.
0.418 g., – G., 21.9 mm
N11349; Aukt. 100 (2007) / LHS, Zürich

Lindau (Abtei)

8 Pfennig, Lindau, o. J. (nach 1295)
0.404 g., – G., 19.6 mm
N11363; Aukt. 5 (2007) / M+S, Stuttgart

ÖSTERREICH

Römisch-Deutsches Reich

9 Rudolf II., 1576–1612
Dukat, Prag, 1593
3.485 g, 60 G., 22.2 mm
N11350; Aukt. 100 (2007) / LHS, Zürich

10 * Leopold I., 1657–1705
15 Kreuzer, Wien, 1662
6.294 g, 360 G., 29.6 mm
N11351; Aukt. 100 (2007) / LHS, Zürich

11 * Leopold I., 1657–1705
Groschen, Hall, 1689
1.660 g, 360 G., 20.3 mm
N11354; Aukt. 100 (2007) / LHS, Zürich

12 * Leopold I., 1657–1705
15 Kreuzer, Wien, 1694
5.549 g, 360 G., 30.7 mm
N11352; Aukt. 100 (2007) / LHS, Zürich

13 * Leopold I., 1657–1705
15 Kreuzer, Breslau, 1694
6.676 g, 360 G., 30.0 mm
N11353; Aukt. 100 (2007) / LHS, Zürich

14 Franz I., 1745–1765
Konventionstaler, Hall, 1764
28.034 g, 360 G., 41.2 mm
N11356; Aukt. 100 (2007) / LHS, Zürich

15 Maria Theresia, 1740–1780
Halber Konventionstaler, Hall, 1767
14.009 g, 360 G., 35.0 mm
N11355; Aukt. 100 (2007) / LHS, Zürich

Gesamtliste der Erwerbungen der Sturzenegger-Stiftung 2007

(*) = nicht abgebildet

■ Johann Ulrich Schnetzler (1704–1763)

Hans Conrad Spengler, um 1755

Öl auf Leinwand. Bildmass: 68×56,5 cm
Rahmenmass: 89×69×7 cm
Erworben 2007, Ankauf Nikolaj Stage Jensen,
D-24944 Flensburg
A 2067

Verena Spengler-Metzger mit Kind, um 1755

Öl auf Leinwand. Bildmass: 68×56,5 cm
Rahmenmass: 89×69×7 cm
Erworben 2007, Ankauf Nikolaj Stage Jensen,
D-24944 Flensburg
A 2068

■ Unbekannt (19. Jh.)

Rheinfall zu Neuhausen, 1850–1900

Öl auf Leinwand. Bildmass: 48×69,2 cm
Rahmenmass: 62,5×84×7,5 cm
Erworben 2007, Ankauf Kunsthandel Condrau,
Zürich
A 2069

■ Velimir Ilisevic (*1965)

Traumbild – Frau im Baum, 2003

Öl auf Leinwand. Bildmass: 150×150 cm
Rahmenmass: 153×153×4,5 cm
U. Mitte dat. und sign.: «11. April 2003 Ilisevic»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Römer Fine Art,
Zürich
A 2080

■ Albert Welti (1862–1912)

Skizze für «Deutsche Landschaft» (Isarlandschaft), um 1900

Öl auf Karton. Rahmen Holz geschnitzt, mit
Goldbronze. Bildmass: 9×16 cm (lichtes Mass)
Rahmenmass: 18,2×28,2×2,5 cm
Erworben 2007, Ankauf Galerie Kornfeld, Bern
A 2085

Skizze für «Geizteufel» (Geizhals), 1900/1902

Öl auf Karton. Rahmen Holz geschnitzt, mit
Goldbronze. Bildmass: 9×16 cm (lichtes Mass)
Rahmenmass: 18,2×28,2×2,5 cm
Erworben 2007, Galerie Kornfeld, Bern
A 2086

■ Niklaus Stoecklin (1896–1982)

Stilleben mit Lilien in blauer Vase, 1926

Öl auf Holz. Bildmass: 72,8×58 cm
Rahmenmass: 83,7×61,5×5,5 cm
U. re. sign. und dat.: «Niklaus Stoecklin 26»
Erworben 2007, Ankauf Sotheby's AG, Zürich
A 2089

■ Leiko Ikemura (*1951)

Landscape, 2007

Tempera auf Jute. Bildmass: 60,8×70,5 cm
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
A 2094

Landscape, 2007

Tempera auf Jute. Bildmass: 60,8×70,5 cm
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
A 2095

■ Daniele Bünzli (*1957)

Ohne Titel. 28.9.06, 2006

Aquarell. Blattmass: 26,5×18,7 cm
Rs. u. re. dat. und monogr.: «28.9.2006 D.B.»
Erworben 2007, Ankauf aus der Ausstellung des
Kunstvereins, Museum zu Allerheiligen,
Schaffhausen
B 9451

Ohne Titel. November 2005, 2005

Aquarell. Blattmass: 24,2×15,8 cm
Rs. u. re. dat. und monogr.: «Nov. 2005 D.B.»
Erworben 2007, Ankauf aus der Ausstellung des
Kunstvereins, Museum zu Allerheiligen,
Schaffhausen
B 9452

Ohne Titel. November 2005, 2005

Aquarell. Blattmass: 24,4×16 cm
Rs. u. re. dat. und monogr.: «Nov. 2005 D.B.»
Erworben 2007, Ankauf aus der Ausstellung des
Kunstvereins, Museum zu Allerheiligen,
Schaffhausen
B 9453

Ohne Titel. Juni 2006, 2006

Aquarell und Gouache. Blattmass: 26,5×21 cm
Rs. u. re. dat. und monogr.: «Juni 2006 D.B.»
Erworben 2007, Ankauf aus der Ausstellung des
Kunstvereins, Museum zu Allerheiligen,
Schaffhausen
B 9454

Leuchter. September 2005, 2005

Aquarell. Blattmass: 24,2×15,7 cm
Rs. u. re. dat. und monogr.: «Sep. 2005 D.B.»
Erworben 2007, Ankauf aus der Ausstellung des
Kunstvereins, Museum zu Allerheiligen,
Schaffhausen
B 9455

Ohne Titel. März 06, 2006

Aquarell. Blattmass: 26,5×19,2 cm
Rs. u. re. dat. und monogr.: «März 06 D.B.»
Erworben 2007, Ankauf aus der Ausstellung des
Kunstvereins, Museum zu Allerheiligen,
Schaffhausen
B 9456

Ohne Titel. November 2005, 2005

Aquarell. Blattmass: 24,4×16,2 cm
Rs. u. re. dat. und monogr.: «Nov. 2005 D.B.»
Erworben 2007, Ankauf aus der Ausstellung des
Kunstvereins, Museum zu Allerheiligen,
Schaffhausen
B 9457

Ohne Titel. April 2006, 2006

Aquarell. Blattmass: 26,7×19,1 cm
Rs. u. re. dat. und monogr.: «April 06 D.B.»
Erworben 2007, Ankauf aus der Ausstellung des
Kunstvereins, Museum zu Allerheiligen,
Schaffhausen
B 9458

■ Hanspeter Hofmann (*1960)

Ohne Titel, 1998

Kohle auf Papier. Blattmass: 98×69 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 98»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9467

Ohne Titel, 1998

Kohle auf Papier. Blattmass: 98×69 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 98»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9468

Ohne Titel, 1998

Kohle und Pastell. Blattmass: 98×69 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 98»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9469

Ohne Titel, 1997

Kohle auf Papier. Blattmass: 72 × 52 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 97»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9470

Ohne Titel, 1997

Kohle auf Papier. Blattmass: 72 × 52 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 97»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9471

Ohne Titel, 1998

Kohle und Röteln auf Papier. Blattmass: 72 × 52 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 98»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9472

Ohne Titel, 1998

Kohle und Röteln auf Papier. Blattmass: 72 × 52 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 98»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9473

Ohne Titel, 1999

Kohle und Röteln auf Papier. Blattmass: 72 × 52 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 99»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9474

Ohne Titel, 2000

Kreide und Pastell. Blattmass: 72 × 52 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 00»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9475

Ohne Titel, 1994

Aquarell. Blattmass: 61 × 51 cm
Rs. u. re. sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 94»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9476

■ **Filib Schürmann (*1976)**

«EIN TROMMLER OHNE TROMMEL ABER INTAKT IM TAKT», 2006

Acrylfarbe und Tusche. Blattmass: 29,4 × 21 cm
O. li. sign. und dat.: «Filib' 06'»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9477

«EINE SCHWARZWEISS SCHWEIZER MILCHKUH», 2006

Acrylfarbe und Tusche. Blattmass: 29,5 × 21 cm
O. re. sign. und dat.: «Filib' 06'»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9478

ein nicht - / schwimmer, 2005

Ölkreide, Filzstift, Bleistift.
Blattmass: 29,6 × 21 cm
O. re. sign. und dat.: «Filib' 05'»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9479

«afrikanische goofy-maske», 2005

Mixed Media (Ölkreide, Tusche, Bleistift und japanisches Klebeband).
Blattmass: 29,7 × 21 cm
Mitte re. sign. und dat.: «Filib' 05'»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9480

AUF DER FLUCHT, 2005

Ölkreide, Tusche, Bleistift.
Blattmass: 29,8 × 21 cm
O. re. sign. und dat.: «Filib' 05'»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9481

ein schleckstengel, 2005

Ölkreide und Bleistift. Blattmass: 29,6 × 21 cm
U. re. sign. und dat.: «Filib' 05'»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9482

ein giravogel, 2005

Ölkreide und Bleistift. Blattmass: 29,6 × 21 cm
O. Mitte sign. und dat.: «Filib. 05'»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9483

Krankenhausblätter 2005 / 2006 (Kartonbox vom Künstler bemalt), 2005–2006

Acrylfarbe und Tusche. Objektmass: 38 × 28,5 cm
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9484

PATIENT KRANKENHAUSBLATTNUMMEREINS, 2005–2006

Acrylfarbe und Tusche. Blattmass: 34 × 24,3 cm
U. re. sign. und dat.: «Filib 05.5»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9484. 01 (*)

PATIENT KRANKENHAUSBLATTNUMMERZWEI, 2005–2006

Acrylfarbe und Tusche. Blattmass: 34 × 24,3 cm
U. re. sign. und dat.: «Filib 05.5»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9484. 02 (*)

PATIENT KRANKENHAUSBLATTNUMMERE DREI, 2005–2006

Acrylfarbe und Tusche. Blattmass: 34 × 24,3 cm
U. re. sign. und dat.: «Filib 5.05»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9484. 03 (*)

PATIENT KRANKENHAUSBLATTNUMMERE VIER, 2005–2006

Acrylfarbe und Tusche. Blattmass: 34 × 24,3 cm
U. re. sign. und dat.: «Filib' 05»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9484. 04 (*)

PATIENT KRANKENHAUSBLATTNUMMERE FÜNF, 2005–2006

Acrylfarbe und Tusche. Blattmass: 34 × 24,3 cm
U. re. sign. und dat.: «Filib' 05»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9484. 05 (*)

PATIENT KRANKENHAUSBLATTNUMMERE SIEBEN, 2005–2006

Acrylfarbe und Tusche. Blattmass: 34 × 24,3 cm
U. re. sign. und dat.: «Filib' 05»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9484. 06 (*)

PATIENT KRANKENHAUSBLATTNUMMERE ACHT, 2005–2006

Acrylfarbe und Tusche. Blattmass: 34 × 24,3 cm
U. re. sign. und dat.: «Filib' 05»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9484. 07

«sehenswertig keiten der schweiz heute: der reinfall», 2007

Mischtechnik, Collage auf Papier.
Blattmass: 21 × 29,5 cm
U. re. sign. und dat.: «Filib ' 07»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9502

**TESTAMENT, aus: «fluch und erbbe»
letztswunschurkundenblatt nr. I, 2006**
Tusche, Acryl, Farbstift, Tipp-Ex auf Papier.
Blattmass: 105 × 70 cm
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9532

**TESTAMENT, aus: «fluch und erbbe»
letztswunschurkundenblatt nr. 4, 2006**
Tusche, Acryl, Farbstift, Tipp-Ex auf Papier.
Blattmass: 105 × 70 cm
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9533 (*)

**TESTAMENT, aus: «fluch und erbbe»
letztswunschurkundenblatt nr 6, 2006**
Tusche, Acryl, Farbstift, Tipp-Ex auf Papier.
Blattmass: 105 × 70 cm
Erworben 2007, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9534

■ **Monogrammist F. K. (Bleuler-Schule).
19. Jh.**

Rheinfall im Vollmond mit Boot
Gouache. Bildmass: 48,3 × 71 cm
Blattmass: 50 × 72,5 cm
U. li. monogr.: «F. K.»
Erworben 2007, Ankauf Hanspeter Iff,
9044 Wald
B 9487

■ **J. Nohl (1881–1952)**

Skizzenbuch. 30. April – 31. August 1898
(26 Skizzenbuchblätter mit diversen Ansichten
aus dem Kanton Aargau und vom Munot
Schaffhausen).
Auf dem Umschlag betitelt, dat. und sign.:
«J. Nohl. Aarau – Schaffhausen»
Die einzelnen Blätter jeweils betitelt, sign.
und dat.
Auf Papier ohne Wasserzeichen, Bindung
aufgelöst. Blattmass: ca. 28 × 16,8 cm
Erworben 2007, Ankauf Galerie 5, Emil Züllig,
Schaffhausen
B 9488

**4 Figurenstudien, 1 Studie Handwagen mit
Regenschirm, «Nach Natur»,
23. – 28. IV. 98. Darauf alt montiert Porträt eines
Jungen: «Herman(n) Widmer» 20. XII. 1897**
Bleistift
B 9488. 01

Baummstudie «Oberholz» 30. IV. 98
Bleistift
B 9488. 02

«Obertor in Aarau» 30. IV. 98
Bleistift
B 9488. 03

**«Partie vom Schachen aus (Aarau)» 11. V. 98
und nicht ausgeführte Häuserskizze**
(undatiert)
Bleistift
B 9488. 04 (*)

«Schlössli in Aarau» 14. V. 98
Bleistift
B 9488. 05 (*)

«Partie bei Schönenwerd (Soloth.)» 15. V. 98
Bleistift
B 9488. 06 (*)

«Halde Aarau» 16. V. 98
Bleistift
B 9488. 07 (*)

**«Landschaftsstudie mit Büschen und Baum
«Oberholz. Aarau»» 19. V. 98**
Bleistift
B 9488. 08 (*)

«In Schönenwerd» 19. V. 98
Bleistift
B 9488. 09

**Studie eines Kunstschülers beim Stilleben-
Zeichnen, auf einem Tisch Vasen und
Totenschädel «Aarau Schule. Nach Natur»
16. V. 1898**
Bleistift
B 9488. 10

**Landschaftsstudie «Bei Aarau (Schanz)»
21. V. 98**
Bleistift
B 9488. 11 (*)

«Kirche in Suhr. Aargau» 22. V. 98
Bleistift
B 9488. 12 (*)

«Telli-Allee. Aarau» 22. V. 1898
Bleistift
B 9488. 13 (*)

«Alpenzeiger. Aarau» 22. V. 98
Bleistift
B 9488. 14 (*)

«Partie an der Aare (Aarau)» 25. V. 98
Bleistift
B 9488. 15 (*)

**2 Studien: «Gerechtigkeitsbrunnen in
Aarau», «Aarau» (Häuserskizze mit Obertor)
26. V. 98**
Bleistift
B 9488. 16 (*)

«Schanz (Aarau)» 23. V. 98
Bleistift
B 9488. 17 (*)

Pflanzenstudie «Aarau» 27. V. 98
Bleistift
B 9488. 18

«Munot (Schaffhausen)» 29. V. 98
Bleistift
B 9488. 19

Pferdestudie «Skizze nach Natur» 4. VI. 98
Bleistift
B 9488. 20 (*)

«Partie bei Rohr (Ct. Aargau)» 5. VI. 98
Bleistift
B 9488. 21 (*)

«Alte Trotte (Aarau)» 6. VI. 98
Bleistift
B 9488. 22 (*)

«Schanz (Aarau)» 7. VI. 98
Bleistift
B 9488. 23 (*)

«Eppenbergl (Ct. Solothurn)» 12. VI. 98
Bleistift
B 9488. 24 (*)

**Figurenstudie: Rückenansicht eines Mannes
mit Hut auf einer Parkbank
«Skizze nach Natur (Stadtweiher Schaffh.)»
8. Aug. 1898**
Bleistift
B 9488. 25 (*)

«Partie im vordern Mühllental» 16. August 98
Bleistift
B 9488. 26

■ **Velimir Ilisevic (*1965)**

«**Im Schneetreiben**», 2005

Farbige Kreide. Blattmass: 41×40 cm
U. li. sign.: «Ilisevic»
U. re. bez. und dat.: «Im Schneetreiben
25.1.2005»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier des
Künstlers, Stein am Rhein
B 9489

«**Rabenhaus I.**», 2006

Ölpastell. Blattmass: 41×38,5 cm
U. re. sign.: «Ilisevic»
U. li. bez.: «Rabenhaus I.»
U. Mitte dat.: «4.9.2006»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier des
Künstlers, Stein am Rhein
B 9490

«**Stolz-Rot**», 2006

Ölpastell. Blattmass: 41×40 cm
U. re. dat. und sign.: «8. Nov. 2006 Ilisevic»
U. li. bez.: «Stolz-Rot»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier des
Künstlers, Stein am Rhein
B 9491

«**Stolz**», 2006

Aquarell. Blattmass: 41×40 cm
U. Mitte sign.: «Ilisevic»
U. li. bez.: «Stolz»
U. re. dat.: «23.11.2006»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier des
Künstlers, Stein am Rhein
B 9492

«**Stolz**», 2006

Aquarell. Blattmass: 41×40 cm
U. li. dat. und sign.: «26. Nov. 2006 Ilisevic»
U. re. bez.: «Stolz»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier des
Künstlers, Stein am Rhein
B 9493

«**Stolz – allein**», 2006

Aquarell. Blattmass: 41×40 cm
U. re. sign.: «Ilisevic»
U. Mitte bez.: «Stolz – allein»
U. li. dat.: «27. November 2006»
Erworben 2007, Schenkung des Künstlers
B 9494

«**Stolz – Auseinander**», 2006

Ölpastell auf Büttenpapier.
Blattmass: 77×56,5 cm
U. re. sign. und dat.: «Ilisevic 4. Oktober 2006»
U. li. bez.: «Stolz – Auseinander»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier des
Künstlers, Stein am Rhein
B 9495

«**Im Schnee treiben**», 2007

Tusche auf Büttenpapier.
Blattmass: 76,5×56,5 cm
U. li. bez., dat. und sign.:
«Im Schnee treiben / 16.1.2007 Ilisevic»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier des
Künstlers, Stein am Rhein
B 9496

«**Im Schnee treiben**», 2007

Tusche auf Büttenpapier.
Blattmass: 76,5×56,5 cm
U. re. sign.: «Ilisevic»
U. li. dat.: «24. Feb. 2007»
U. Mitte bez.: «Im Schnee treiben»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier des
Künstlers, Stein am Rhein
B 9497

«**Im Schnee treiben**», 2007

Tusche auf Büttenpapier.
Blattmass: 76,5×56,5 cm
U. re. sign.: «Ilisevic»
U. li. bez.: «Im Schnee treiben»
U. Mitte dat.: «1. März 2007»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier des
Künstlers, Stein am Rhein
B 9498

■ **Alain Huck (*1957)**

Saisie deux, 2007

Kohle auf Papier. Blattmass: 151×223 cm
Erworben 2007, Ankauf Galerie Skopia, Genève
B 9499

■ **Shah Seher (*1975)**

«**Cube**», 2007

Bleistift, schwarze Tusche.
Bildmass: 57,8×38,8 cm
Blattmass: 76×57 cm
U. re. sign. und dat.: «Seher Shah '07»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Gisèle Linder,
Basel
B 9500

«**Cube**», 2007

Bleistift, schwarze Tusche.
Bildmass: 57,8×38,8 cm
Blattmass: 76×57 cm
U. re. sign. und dat.: «Seher Shah '07»
Erworben 2007, Ankauf Galerie Gisèle Linder,
Basel
B 9501

■ **Silvia Bächli (*1956)**

Ohne Titel Nr. 22, 2007

Gouache auf Papier. Blattmass: 200×141 cm
Monogr. und dat.: «SB 2007» (Inv.Nr. IFB 05532)
Erworben 2007, Ankauf Galerie Friedrich, Basel
B 9503

■ **indra (*1977)**

«**Kuss**», 2007

Mischtechnik auf Papier (2-teilig).
Blattmass: 63×44 cm
Rs. u. li. bez.: «I / <Kuss»»
Rs. u. re. sign., dat. und bez.: «indra 07 / <Kuss»»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9504

«**Trash**», 2007

Mischtechnik auf Papier (2-teilig).
Blattmass: 63×44 cm
Rs. u. li. bez.: «I / <Trash»»
Rs. u. re. sign., dat. und bez.:
«indra. 07 / II / <Trash»»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9505

«**H2O**», 2007

Mischtechnik. Blattmass: 44×63 cm
Rs. u. Mitte sign., dat. und bez.:
«indra. 07 / <H2O»»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9506

«**Song for Moni**», 2007

Mischtechnik. Blattmass: 44×63 cm
Rs. u. li. sign., dat. und bez.:
«indra. 07 / <Song for Moni»»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9507

«Win Win», 2007

Mischtechnik auf Papier. Blattmass: 44 × 63 cm
Rs. u. li. sign., dat. und bez.:
«indra. 07 / «Win Win»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
B 9508

■ **Pavel Pepperstein (*1966)**

Ohne Titel (aus Brehms Tierleben). 2007

Tinte, Aquarell auf Japanpapier.
Rahmenmass: 48 × 223 cm
Erworben 2007, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9509

■ **Johann Martin Morat (1805–1867)**

Thayngen. Um 1830

Gouache (über Umrissradierung).
Blattmass: 22,3 × 42 cm
Erworben 2007, Ankauf Walter G. Elsener,
Ober-Ohringen
B 9510

■ **huber.huber**

(Markus und Reto Huber, *1975)

Gelege im Schilf, 2007

Schwarze Tusche. Blattmass: 25,4 × 14,7 cm
Rs. u. Mitte sign. und dat.: «huber, huber 07»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9511

Ameisenfütterung, 2007

Schwarze Tusche. Blattmass: 19,5 × 26 cm
Rs. u. re. sign. und dat.: «huber, huber 07»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9512

Mücke, 2006

Schwarze Tusche. Blattmass: 12,9 × 17,6 cm
Rs. u. re. sign. und dat.: «huber, huber 06»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9513

Libellen, 2006

Schwarze Tusche. Blattmass: 27,5 × 14,5 cm
Rs. u. re. sign. und dat.: «huber, huber/2006»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9514

Fliege gross 2, 2007

Schwarze Tusche. Blattmass: 38 × 25,4 cm
Rs. u. sign. und dat.: «huber, huber/2007»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9515

Beute III., 2006

Schwarze Tusche. Blattmass: 14 × 16,1 cm
Rs. u. Mitte sign. und dat.: «huber, huber, 06»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9516

Blauer Vogel auf Steinpflanze, 2007

Collage. Blattmass: 11,5 × 8,8 cm
Rs. sign. und dat.: «huber, huber 07»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9517

Frösche, 2006

Collage. Blattmass: 28,5 × 21,9 cm
Rs. u. li. sign. und dat.: «huber, huber 06»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9518

Maikäfer und Vogel, 2007

Collage. Blattmass: 24,2 × 22,5 cm
Rs. o. li. sign. und dat.: «huber/huber/2007»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9519

Symbiose 4, 2006

Collage. Blattmass: 9,2 × 14,2 cm
Rs. o. Mitte sign. und dat.: «huber, huber/06»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9520

Vögel, 2007

Collage. Blattmass: 22,9 × 16,5 cm
U. re. sign. und dat.: «huber, huber 07»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9521

Reiter, 2007

Collage. Blattmass: 28 × 21,7 cm
Rs. Mitte sign. und dat.: «huber/huber/2007»
Erworben 2007, Ankauf Markus und Reto Huber,
Zürich
B 9522

■ **Kathrin Kunz (*1969)**

Palais Royal 1, 2001

Bleistift auf Papier. Blattmass: 12,4 × 16,2 cm
Rs. bez. sign. und dat.:
«Palais Royal 1 / Kathrin Kunz 2001»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier der
Künstlerin, Möhlin
B 9523

Seine 3, 2007

Bleistift auf Papier. Blattmass: 12,4 × 16,2 cm
Rs. bez. sign. und dat.:
«Seine 3 / Kathrin Kunz 2007»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier der
Künstlerin, Möhlin
B 9524

Notre Dame 1, 2007

Bleistift auf Papier. Blattmass: 12,4 × 16,2 cm
Rs. bez. sign. und dat.:
«Notre Dame 1 / Kathrin Kunz 2007»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier der
Künstlerin, Möhlin
B 9525

Ministère de la Culture 1, 2007

Bleistift auf Papier. Blattmass: 12,4 × 16,2 cm
Rs. bez. sign. und dat.:
«Ministère de la Culture 1 / Kathrin Kunz 2007»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier der
Künstlerin, Möhlin
B 9526

Rue de Rivoli 1, 2007

Bleistift auf Papier. Blattmass: 12,4 × 16,2 cm
Rs. bez. sign. und dat.:
«Rue de Rivoli 1 / Kathrin Kunz 2007»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier der
Künstlerin, Möhlin
B 9527

Jardin des Plantes 1, 2007

Bleistift auf Papier. Blattmass: 12,4 × 16,2 cm
Rs. bez. sign. und dat.:
«Jardin des Plantes 1 / Kathrin Kunz 2007»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier der
Künstlerin, Möhlin
B 9528

Opéra de la Bastille 1, 2007

Bleistift auf Papier. Blattmass: 12,4 × 16,2 cm
Rs. bez. sign. und dat.:
«Opéra de la Bastille 1 / Kathrin Kunz 2007»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier der
Künstlerin, Möhlin
B 9529

Colonne Vendôme 1, 2007

Bleistift auf Papier. Blattmass: 12,4×16,2 cm
Rs. bez. sign. und dat.:
«Colonne Vendôme 1 / Kathrin Kunz 2007»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier der
Künstlerin, Möhlin
B 9530

Musée du Quai Branly 1, 2007

Bleistift auf Papier. Blattmass: 12,4×16,2 cm
Rs. bez. sign. und dat.:
«Musée du Quai Branly 1 / Kathrin Kunz 2007»
Erworben 2007, Ankauf aus dem Atelier der
Künstlerin, Möhlin
B 9531

■ **Hans Sturzenegger (1875–1943)**

Vira Gambarogno

Kohle, schwarze Tusche, Aquarell, Weisshöhung.
Bildmass: 20×30 cm
Blattmass: 24,2×32,2 cm
U. li. monogr.: «H St»
Erworben 2007, Ankauf Robert Tönker,
D-Leinefeld-Worbis
B 9535 (*)

■ **Bernhard Freuler (1796–1858)**

Ansicht von Schaffhausen (von Westen)

Bleistift, Tusche, Aquarell.
Blattmass: 25,6×36,7 cm
Erworben 2007, Ankauf Dr. med. N. Thurnherr,
Binningen
B 9536

■ **Otto Meyer-Amden (1885–1933)**

Der Weihnachtsbaum im Waisenhaus, Bern

Bleistift, Farbstift. Blattmass: 18,3×14,3 cm
Erworben 2007, Ankauf Galerie Kornfeld, Bern
B 9537

■ **Johannes Robert Schürch (1895–1941)**

Selbstbildnis im Atelier, 1930

Schwarze Tusche, laviert. Blattmass: 27×20,8 cm
Auf Staffelei o. li. sign. und dat.: «R. Schürch 30»
Erworben 2007, Ankauf Sotheby's AG, Zürich
B 9538

■ **Hanspeter Hofmann (*1960)**

Ohne Titel, 2005

Farblithografie, Scherenschnitt (gelbbraun).
Blattmass: 70×50 cm
Rs. u. Mitte sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 05»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
C 5860

Ohne Titel, 2005

Farblithografie, Scherenschnitt (grün).
Blattmass: 70×50 cm
Rs. u. Mitte sign. und dat.:
«Hanspeter Hofmann / 05»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
C 5861

■ **Erika Maack (*1969)**

Nebelwolken V, 2006

C-Print auf Aluminium. Bildmass: 170×220 cm
Rahmenmass: 173×223 cm
Erworben 2007, Ankauf Erika Maack, Basel
C 5862

■ **Markus Schwander (*1960)**

Ohne Titel, 2006

Farbradierung auf Büttenpapier.
Blattmass: 76×55 cm
Plattenmass: 59×39,5 cm
U. re. bez., sign. und dat.:
«6179/6200/5 Schwander 06»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
C 5864

Ohne Titel, 2006

Farbradierung auf Büttenpapier.
Blattmass: 76×55 cm
Plattenmass: 59×39,5 cm
U. re. bez., sign. und dat.:
«6179/6220 Schwander 06»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
C 5865

Ohne Titel, 2006

Farbradierung auf Büttenpapier.
Blattmass: 76×55 cm
Plattenmass: 59×39,5 cm
U. re. bez., sign. und dat.:
«6252/6297/6811/3 Schwander 06»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
C 5866

Ohne Titel, 2006

Farbradierung auf Büttenpapier.
Blattmass: 76×55 cm
Plattenmass: 59×39,5 cm
U. re. bez., sign. und dat.:
«6176/6200/3 Schwander 06»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
C 5867

Ohne Titel, 2006

Farbradierung auf Büttenpapier.
Blattmass: 76×55 cm
Plattenmass: 59×39,5 cm
U. re. bez., sign. und dat.:
«6252/6297/6811 Schwander 06»
Erworben 2007, Ankauf Tony Wuethrich Galerie,
Basel
C 5868

■ **Unbekannt (19. Jh.)**

**Daguerrotypie mit Familienportrait Jezler.
Um 1845**

Glas, Metall. Bildmass: 12,8×15 cm
Erworben 2007, Ankauf Antiquitäten,
Schätzungen, Liquidationen, Basel
53967

■ **Robert Mussard (1713–1777)**

Dame in blauem Kleid

Portrait-Miniatur
Karton bemalt, Glas.
Rahmenmass Miniatur: 4,9×4 cm
Erworben 2007, Ankauf Auktionshaus Stuker,
Bern
54097

■ **Hans Caspar II. Ott (1666–1734)**

Schlangehautbecher. Um 1730

Silber, getrieben, punziert, partiell vergoldet
Höhe: 9,5 cm, Durchmesser: 8 cm
Besitzermonogramm: HE, Schaffhauser Beschau,
Meistermarke Hans Caspar II Ott
Erworben 2007, Ankauf Kunsthaus Lempertz,
Köln
54098

■ **Stüdlin (Werkstatt)**

Tonmodell. 18. Jh.

Ton gebrannt. Durchmesser: 13,5 cm
Erworben 2007, Ankauf Auktionshaus Stuker,
Bern
54099

Tonmodell. 18. Jh.

Ton gebrannt. Durchmesser: 12,5 cm
Erworben 2007, Ankauf Auktionshaus Stuker,
Bern
54100

Tonmodell. 18. Jh.

Ton gebrannt. Objektmass: 10,7 × 10,7 × 1,5 cm
Erworben 2007, Ankauf Auktionshaus Stuker,
Bern
54101

Tonmodell. 18. Jh.

Ton gebrannt. Objektmass: 9,7 × 4,5 × 0,7 cm
Erworben 2007, Ankauf Auktionshaus Stuker,
Bern
54102

Tonmodell. 18. Jh.

Ton gebrannt. Objektmass: 5,5 × 5,5 × 0,8 cm
Erworben 2007, Ankauf Auktionshaus Stuker,
Bern
54103

Tonmodell. 18. Jh.

Ton gebrannt. Objektmass: 5,7 × 5 × 1 cm
Erworben 2007, Ankauf Auktionshaus Stuker,
Bern
54104

■ **Johannes Huber (1880–1829)**

Pendule. 1800–1829

Holz, Metall, Glas. Objektmass: 80 × 32 × 13 cm
Erworben 2007, Ankauf Auktionshaus Koller,
Zürich
54490

■ **Unbekannt (18./19. Jh.)**

Schatulle mit zwei identischen Karten-Spielen

Zu je 32/32 Karten

Perlmutteinfassung.
Objektmass: 2,2 × 16,8 × 10,7 cm
Erworben 2007, Ankauf R. Sommerville, F-Alan
S 1304.01

■ **François Gassmann**

Piquet einfigurig

Blattmass: 8,2 × 5,6 cm
Erworben 2007, Ankauf R. Sommerville, F-Alan
S 1304.02

Piquet einfigurig

Blattmass: 8,2 × 5,6 cm
Erworben 2007, Ankauf R. Sommerville, F-Alan
S 1304.03

■ **Münzen und Medaillen**

10 Münzen und 1 Medaille

14. Jh. – 18. Jh.

Div. Stempelschneider und Münzmeister
Erworben 2007, Ankauf Auktion 100, LHS.
Zürich (über G. Brosi, Basel)
11349–11359

4 Pfennige (Brakteaten)

13. Jh. – 14. Jh.

Div. Stempelschneider und Münzmeister
Erworben 2007, Ankauf Auktion 5,
Meister & Sonntag, Stuttgart
11360–11363.

Alphabetisches Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler

Seiten	86–88	Bächli , Silvia (*1956)
	91–95	Bünzli , Daniele (*1957)
	65–67	Freuler , Bernhard (1796–1858)
	172–176	Gassmann , Johann Georg (1766–1825?)
	100–106	Hofmann , Hanspeter (*1960)
	166–168	Huber , Johannes (1770–1829)
	132–139	Huber , Markus und Reto (*1975)
	89–90	Huck , Alain (*1957)
	83–85	Ikemura , Leiko (*1951)
	107–114	Ilisevic , Velimir (*1965)
	150–154	Indra (*1977)
	119–124	Kunz , Kathrin (*1969)
	125–127	Maack , Erika (*1969)
	77–79	Meyer-Amden , Otto (1885–1933)
	62–64	Monogrammist F. K. (Bleulerschule), 18./19. Jahrhundert
	68–69	Morat , Johann Martin (1805–1867)
	159–161	Mussard , Robert (1713–1777)
	70–76	Nohl , Johann Jakob (1881–1952)
	156–158	Ott , Hans Caspar II. (1666–1734)
	115–118	Pepperstein , Pavel (*1966)
	42–47	Schnetzler , Johann Ulrich (1704–1763)
	80–82	Schürch , Johannes (Johann) Robert (1895–1941)
	140–149	Schürmann , Filib (*1976)
	96–99	Schwander , Markus (*1960)
	128–131	Shah , Seher, (*1975)
	58–61	Stoeklin , Niklaus (1896–1982)
	162–165	Stüdlin , Werkstatt, 18. Jahrhundert
	48–49	Unbekannt , 19. Jahrhundert
	169–171	Unbekannter Fotograf , 19. Jahrhundert
	50–57	Welti , Albert (1862–1912)

Abbildungsnachweis

Basel, Kunstmuseum Basel: Kat. 3.4

Ermatingen, Gérard Seiterle: 7.1

Schaffhausen, Jürg Fausch: S. 15, Abb. 1, 2, 3; S. 16, Abb. 4; S. 21, Abb. 17; S. 24, Abb. 22; S. 25, Abb. 23;
S. 26, Abb. 24/25; S. 27, Abb. 26; S. 28–31, Abb. 27–30; S. 34–37; alle Abb. «Mandarinlifest»
Kat. 1, 2, 2.1, 3, 4, 4.1, 4.2, 4.3, 5, 6, 7, 8.1–8.9, 9, 10, 11, 12, 12.1, 13, 14.1–14.8, 15.1–15.5, 16.1–16.12, 17.1,
17.3–17.12, 18, 18.1, 19.1–19.9, 20, 20.1–20.2, 21.1–21.2, 22.1–22.12, 23.1–23.12, 24.1–24.5, 25, 25.1–25.3, 26,
26.1, 26.2, 27.1–27.6, 28, 28.1, 28.2, 29, 29.1, 30.1–30.3, 31, 31.1–31.9

Schaffhausen, Kunstdenkmäler Kanton Schaffhausen, Bd. 1: Kat. 1.5

Schaffhausen, Ulrich Looser: S. 23, Abb. 21

Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen: S. 16, Abb. 5–6; S. 17, Abb. 7–9; S. 18, Abb. 10; S. 19, Abb. 11–13;
S. 20, Abb. 14–16; S. 22, Abb. 18–20

Schaffhausen, Staatsarchiv Schaffhausen: Kat. 1.1, 1.2, 1.3, 1.4

Schaffhausen, Stadtarchiv Schaffhausen: Kat. 6.2, 8.10, 8.11

Schaffhausen, Rolf Wessendorf: Kat. 3.1, 3.2, 3.3, 3.5, 3.6, 3.7, 3.9, 5.1, 17.2

Schaffhausen, Privatbesitz: 6.1

Solothurn, Zentralbibliothek: 30.4

Zürich, Kunsthaus Zürich: Kat. 3.8

Copyright 2008

ProLitteris, 8033 Zürich für die Werke von Niklaus Stoecklin

STURZENEGGER
STIFTUNG

Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Jahresbericht | Erwerbungen 2007

Herausgegeben von der Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen
Koordination und Redaktion: Dr. Hortensia von Roda
Lektorat: Hortensia von Roda, Ruth Kühn und Rolf Jordi
Gestaltung und Satz: Zimmermann Gisin Grafik, Basel
Fotos: siehe Abbildungsnachweis auf S. 192
Lithos, Druck und Ausrüstung: Vögeli Druckzentrum AG, Langnau
Schriften: Frutiger und Utopia
Papier: Magno matt satin 135gm²
Auflage: 500 Exemplare

© Copyright 2008 by Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen
Alle Rechte sind vorbehalten

ISSN 1660-5772

Umschlag, Bildausschnitte (v.l.n.r.):
Bossierer-Werkstatt Stüdlin, Gebäckmodel, 17./18. Jh. (S. 164)
Johannes (Johann) Robert Schürch, Selbstbildnis im Atelier, 1930 (S. 80)
Filib Schürmann, ein girafogel, 2005 (S. 148)
huber.huber, Maikäfer und Vogel, 2007 (S. 138)

Inhalt

Seite	9	Bericht des Präsidenten
	11	Bericht der Geschäftsführung
	14	Projekte 2007
	14	Bibliothek
	14	Neugestaltung der Stadtgeschichte – Projekt «Schaffhausen im Fluss»
	23	Numismatische Sammlung
	23	Betrieb & Technik
	26	Monografie und Ausstellung Hans Sturzenegger
	32	Lorenz Spengler
	32	Unterstützte Projekte im Zusammenhang mit der Stadtbibliothek
	32	Glasmalerei in Schaffhausen 1500–1800 (Corpus Vitrearum)
	33	Ausstellungen 2007
	33	Ausleihen 2007
	34	Restaurierungen
	34	Unterstützung von Publikationen im Zusammenhang mit dem Museum zu Allerheiligen
	34	Vergabungen, Mitgliedschaften
	34	«Mandarinlifest»
	37	Personelles
	38	Bericht über die Finanzen
	41	Erwerbungen der Kunstabteilung: Gemälde, Grafik
	42	1 Johann Ulrich Schnetzler (1704–1763). Porträts Hans Conrad Spengler und Verena Spengler-Metzger mit Sohn. Um 1755
	48	2 Unbekannt (19. Jahrhundert). Rheinfl. Nach 1857
	50	3 Albert Welti (1862–1912). Skizze für «Deutsche Landschaft» (Isarlandschaft). Um 1900 Skizze für «Geizteufel» (Geizhals). 1900/1902
	58	4 Niklaus Stoecklin (1896–1982). Stilleben mit Lilien in blauer Vase. 1926
	62	5 Monogrammist F. K. (Bleulerschule, 19. Jahrhundert). Rheinfl. im Mondschein. Um 1803

Seite	65	6 Bernhard Freuler (1796–1858). Blick von Westen auf Schaffhausen. Um 1832 (?)
	68	7 Johann Martin Morat (1805–1867). Thayngen. Um 1830/40
	70	8 Johann Jakob Nohl (1881–1952). Skizzenbuch. 30. April – 31. August 1898
	77	9 Otto Meyer-Amden (1895–1933). Der Weihnachtsbaum im Waisenhaus in Bern
	80	10 Johannes (Johann) Robert Schürch (1895–1941). Selbstbildnis im Atelier. 1930
	83	11 Leiko Ikemura (*1951). «Landscape» (2 Gemälde). 2007
	86	12 Silvia Bächli (*1956). Ohne Titel, Nr. 22. 2007
	89	13 Alain Huck (*1957). Saisie deux. 2007
	91	14 Daniele Bünzli (*1957). Ohne Titel (8 Zeichnungen). 2005 und 2006
	96	15 Markus Schwander (*1960). Ohne Titel (5 Farbradierungen). 2006
	100	16 Hanspeter Hofmann (*1960). Ohne Titel (10 Zeichnungen und 2 druckgrafische Werke). 1994, 1997–2000, 2005
	107	17 Velimir Ilisevic (*1965). «Traumbild – Frau im Baum» (Gemälde). 2003 «Rabenhaus I», «Stolz», «Im Schneetreiben» (10 Zeichnungen). 2005–2007
	115	18 Pavel Pepperstein (*1966). Ohne Titel (aus Brehms Tierleben). 2007
	119	19 Kathrin Kunz (*1969). Bauwerke, Gärten in Paris (9 Zeichnungen). 2007
	125	20 Erika Maack (*1969). Nebelwolken V. 2006
	128	21 Seher Shah (*1975). «Cube» (2 Zeichnungen). 2007
	132	22 huber.huber (*1975). Diverse Titel (12 Zeichnungen und Collagen). 2006 und 2007
	140	23 Filib Schürmann (*1976). Diverse Titel (18 Zeichnungen). 2005–2007
	150	24 Indra (*1977). Diverse Titel (5 Zeichnungen). 2007

Seite	155	Erwerbungen der Historischen Abteilung: Kunsthandwerk, Spielkarten, Numismatik
	156	25 Hans Caspar II. Ott (1666–1734). Schlangenhautbecher. Um 1730
	159	26 Robert Mussard (1713–1777). Dame in blauem Kleid. 18. Jahrhundert
	162	27 Stüdlin (Werkstatt, 18. Jahrhundert). 6 Tonmodel. 18. Jahrhundert
	166	28 Johannes Huber (1770–1829). Pendule. 1800–1829
	169	29 Unbekannter Fotograf (19. Jahrhundert). Die Familie Jezler. Um 1850
	172	30 Johann Georg Gassmann (1766–1825?). Schatulle mit zwei Kartenspielen (Genfer Portrait). Nach 1800
	177	31 Der Münzankauf der Sturzenegger-Stiftung 2007
	184	Gesamtliste der Erwerbungen der Sturzenegger-Stiftung 2007
	191	Alphabetisches Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler
	192	Abbildungsnachweis

