



m'

Museum
zu Allerheiligen
Schaffhausen

STURZENEGGER
STIFTUNG

Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

Jahresbericht | Erwerbungen 2008

Herausgegeben von der Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen
Koordination und Redaktion: Dr. Hortensia von Roda
Lektorat: Hortensia von Roda, Madeleine Ducret und Rolf Jordi
Gestaltung und Satz: Zimmermann Gisin Grafik, Basel
Fotos: siehe Abbildungsnachweis auf S. 186
Lithos, Druck und Ausrüstung: Vögeli AG Druckzentrum, Langnau
Schriften: Frutiger und Utopia
Papier: Magno matt satin 135gm²
Auflage: 500 Exemplare

© Copyright 2009 by Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen
Alle Rechte sind vorbehalten

ISSN 1660-5772

Umschlag, Bildausschnitte (v.l.n.r.):
Le Grand Jeu de l'Oracle des Dames (S. 158)
Hans Sturzenegger, Porträt Gustav Emil Bürke-Albrecht (S. 46)
huber.huber (Markus und Reto Huber), Dark Grounds (S. 124)
Marc Bauer, Ohne Titel (S. 116)

Inhalt

Seite	9	Bericht der Präsidentin
	11	Bericht der Geschäftsführung
	14	Projekte 2008
	14	Bibliothek
	15	Neugestaltung der Stadtgeschichte – Projekt «Schaffhausen im Fluss»
	26	Numismatische Sammlung
	27	Betrieb & Technik
	28	Ausstellung und Katalog Leiko Ikemura
	32	Unterstützte Projekte im Zusammenhang mit der Stadtbibliothek
	35	Glasmalerei in Schaffhausen 1500–1800 (Corpus Vitrearum)
	36	Ausstellungen 2008
	36	Ausleihen 2008
	37	Unterstützung von Publikationen im Zusammenhang mit dem Museum zu Allerheiligen
	37	Restaurierungen
	37	Vergabungen, Mitgliedschaften
	37	«Mandarinlifest»
	38	Personelles
	40	Bericht über die Finanzen
	43	Erwerbungen der Kunstabteilung: Gemälde, Skulpturen, Grafik, Fotoarbeiten
	44	1 Unbekannt (19. Jahrhundert). Rheinfall
	46	2 Hans Sturzenegger (1875–1943). Porträt Gustav Emil Bürke-Albrecht
	49	3 Hermann Knecht (1893–1978). Rheinfall. 1946
	51	4 Niklaus Stoecklin (1896–1982). Pietà. 1932
	55	5 Niklaus Stoecklin (1896–1982). Silsersee im Winter. 1951

Seite	58	6 Robert Müller (1920–2003). Leviathan. 1968–1970
	61	7 Grafische Blätter aus der Sammlung Dr. med. Hanspeter Böhni. 45 Ansichten von der Stadt Schaffhausen, 37 Rheinfall-Darstellungen, 4 Ansichten von Hallau bzw. Neunkirch. 18. / 19. Jahrhundert
	75	8 Roman Signer (*1938). Explosion 1–3 / 2008
	80	9 Carlo Domeniconi (*1951). La Divina Cucina Toscana. 2001
	86	10 Walter Dahn (*1954). Giacomettis Apfel, Skulptur und Bein. 2006
	92	11 Alain Huck (*1957). Suspension. 2008
	95	12 Markus Gadiant (*1958). Zyklus Wildenstein Nr. 29 P. und Nr. 25 P. 2008
	99	13 Renée Levi (*1960). Ohne Titel (sechs Zeichnungen). 2006
	103	14 Luo Mingjun (*1963). Vase I, II, III (Triptychon). 2006 / Yesterday (2 Zeichnungen). 2007
	109	15 Claudia & Julia Müller. (*1964 / *1965). «Dilemma des Sichtbaren (Nachtwald 1)». 2008
	111	16 Tatjana Gerhard (*1974). Ohne Titel. 2003
	113	17 Marc Bauer (*1975). «Panorama Todtnauberg». 2008 / «Gegen mein Gehirn». 2007–2008
	123	18 huber.huber (Markus und Reto Huber, *1975). Dark Grounds (4 Collagen). 2006–2007
	127	19 Filib Schürmann (*1976). Ohne Titel. 2008 / «von der wichtigkeiit der heil samen». 2007
	130	20 Martha Kolendo (*1982). «Regenbogen» (Diptychon). 2008 / Ohne Titel. 2008
	135	Erwerbungen der Historischen Abteilung: Kunsthandwerk, Spielkarten, Numismatik
	136	21 Hans Jacob Läublin d. Ä. (um 1634–1691/92). Salzschale. 1674
	143	22 Johann Conrad Speisegger (1720–1789). Zuckerstreuer. Um 1760
	147	23 Spielkartensammlung Gaston Bevilacqua. Kartenspiele 18., 19. und vorwiegend 20. Jahrhundert aus Amerika, Asien und Europa

Seite	162	24	Nachlass Franz Joseph, Leopold und Alexander Würtenberger. Manuskripte sowie eine Sammlung geologischer und archäologischer Objekte. 19./20. Jahrhundert
	165	25	Die Münzankäufe der Sturzenegger-Stiftung 2008
	176		Gesamtliste der Erwerbungen der Sturzenegger-Stiftung 2008
	185		Alphabetisches Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler
	186		Abbildungsnachweis

Bericht der Präsidentin

Den letztjährigen Jahresbericht der Sturzenegger-Stiftung schloss der altershalber zurücktretende Präsident, Dr. Hans Konrad Peyer, mit den besten Wünschen für ein den modernen Zeiten angepasstes Museum zu Allerheiligen, das für Besucher jeglichen Alters eine Quelle des Staunens, der Anregung und der inneren Bereicherung sein sollte. Der Stiftungsrat hat sich diesen Wunsch zum Ziel gemacht, um die begonnenen Projekte weiterzuführen und insbesondere die für die Stiftung und das Museum, aber hoffentlich auch die Stadt Schaffhausen und die Museumsbesucher wertvolle Neugestaltung der Stadtgeschichte in der Historischen Abteilung voranzutreiben.

Entsprechend eindrücklich ist das Fortschreiten dieser zweiten Phase der neuen historischen Dauerausstellung, der Stadtgeschichte von 1500 bis 1800. Sie steht unter der Leitung des Kurators der Historischen Abteilung, lic.phil. Daniel Grütter, und erfolgt mit der tatkräftigen Unterstützung durch lic.phil. Mark Wüst als wissenschaftlichem Mitarbeiter und der element GmbH, die den Innenausbau der Ausstellung organisiert. Auf höchstem Niveau, mit Feingefühl und grossem Wissen, wird ein Reichtum an Ideen umgesetzt. Seitens der Stiftung wirkt Dr. Hans Konrad Peyer mit grosser Kompetenz als Projektbegleiter. Der Stiftungsrat freut sich auf die Eröffnung der zweiten Phase von «Schaffhausen im Fluss» im Sommer 2009. Die Eröffnung der dritten Phase ist für das Jahr 2010 geplant.

Die allgemeine Wirtschaftslage mahnt uns, neue Projekte und Ankäufe gegenwärtig mit Zurückhaltung zu prüfen, und uns mit der Umsetzung neuer Ideen und Projekte zu gedulden. Wie der Jahresbericht von Dr. Hortensia von Roda zeigt, konnten im letzten Jahr dennoch einige bedeutende Werke angekauft werden, so dass wir diese und die bereits in unserem Eigentum stehenden Objekte mit Musse geniessen, erfassen und bearbeiten können. Ebenfalls vorangetrieben wurde die Herausgabe des Briefwechsels der Brüder Johannes von Müller und Johann Georg Müller.

Das Jahr 2009 wird uns zudem, zeitlich günstig, die einmalige Gelegenheit vermitteln, im Rahmen der Ausstellung «Le chant de la couleur» in Fribourg die bedeutenden Werke der Sturzenegger-Stiftung als Einheit zu zeigen und in einem kleinen Katalog zu erfassen.

Im Juni 2008 durfte ich nach mehrjähriger Einarbeitung als Stiftungsrätin das Präsidium der Sturzenegger-Stiftung übernehmen. Dass ich das Stiftungsratspräsidium in dritter Generation nach Dr. Bernhard Peyer-Biedermann (von der Gründung 1987 bis 1994) und Dr. Hans Konrad Peyer-Waser (1994–2008) führen darf, ist für mich Ansporn, die von meinen Vorgängern gepflegte Kontinuität des steten, verantwortungsbewussten Wandels wie auch die persönliche Freude und Begeisterung für die Sache weiterzuführen. In diesem Bestreben geniesse ich die uneingeschränkte und tatkräftige Unterstützung seitens der Stiftungsratsmitglieder Niklaus C. Baumann und Dr. Hortensia von Roda, die zugleich als Geschäftsführerin wirkt; ihr darf ich an dieser Stelle mit besonderer persönlicher Freude zum 20-jährigen Jubiläum als Geschäftsführerin der Stiftung und Kuratorin der Graphischen Sammlung des Museums zu Allerheiligen gratulieren und für ihren unermüdlichen Einsatz danken.

Neben Stiftungsrat und Geschäftsführerin gilt mein Dank dem Team des Museums zu Allerheiligen. Die Bereitschaft der Museumscrew, insbesondere des Museumsdirektors Dr. Roger Fayet und der Herren Dr. Markus Stegmann, Kurator der Kunstabteilung, lic.phil. Daniel Grütter, Kurator der Historischen Abteilung, Kurt Wyprächtiger, Kurator der Münzabteilung sowie des Leiters des Technischen Dienstes, Peter Im Obersteg, sich für die Belange des Museums aber auch der Stiftung einzusetzen, hat mich beeindruckt und verpflichtet mich zu grossem Dank. Ein solcher gebührt auch Frau Barbara Baumgartner als Protokollführerin und «gutem Geist» in Basel, und Frau Madeleine Ducret als Mitarbeiterin der Geschäftsführerin. Als bereichernd gestaltet sich auch die Zusammenarbeit mit dem Kultur-

referenten und neu Stadtpräsidenten von Schaffhausen,
Herrn Thomas Feurer.

Der Stiftungsrat freut sich, auch in neuer personeller
Zusammensetzung das Museum zu Allerheiligen in
seinen vielfältigen und durchdachten Tätigkeiten in die
Zukunft zu begleiten – und weiterhin zu unterstützen
in seinem Bestreben, den Besuchern eine Quelle des
Staunens, der Anregung und der inneren Bereicherung
zu sein.

Corinna Bohrer-Peyer

Präsidentin der Sturzenegger-Stiftung

Projekte und Ausstellungen

Das aufwändigste und zeitintensivste Projekt war in der ersten Jahreshälfte 2008 «Schaffhausen im Fluss», welches die Zeitspanne vom 19. und 20. Jahrhundert thematisiert mit einem Schwerpunkt der für Schaffhausen wichtigen Industriegeschichte sowie erste Eindrücke des beginnenden 21. Jahrhunderts einfliessen liess.

Am 26. Mai wurde die erste von drei Etappen mit einer Preview eröffnet, gefolgt von der offiziellen und erfolgreichen Vernissage am 30. Mai 2008. Lic.phil. Daniel Grütter berichtet unter «Projekte 2008» ausführlich über diesen ersten Meilenstein in der Neugestaltung der Stadtgeschichte. Parallel dazu liefen bereits die Vorbereitungen für den zweiten Rundgang, welche die Zeit von 1500 bis 1800 umfasst. Die Eröffnung der zweiten Etappe findet im Juni 2009 statt. Das seit mehreren Jahren laufende Grossprojekt wird in drei Rundgängen 1000 Jahre Geschichte Schaffhausens zeitgemäss illustrieren.

Daneben konnten, trotz Einschränkungen der finanziellen Mittel infolge der Konzentration auf das Hauptprojekt, erneut zahlreiche wichtige Ankäufe für die Sammlungen getätigt, zwei grosse Ausstellungen und weitere kleinere Projekte unterstützt werden.

Eine konzentrierte und umfassende Retrospektive war der Schweiz-Japanerin Leiko Ikemura gewidmet. Den Schwerpunkt der Ausstellung bildete das zeichnerische Œuvre mit über 300 Arbeiten, ergänzt von Gemälden und Skulpturen aus allen Schaffensperioden. Parallel dazu erschien ein umfangreicher, reich bebildeter Katalog (deutsch-englisch) mit mehreren Artikeln zum Werk der Künstlerin. Ausstellung und Katalog fanden beim Publikum und der Presse grosse Beachtung. Dieses aufwändige Projekt wurde vollumfänglich von der Stiftung finanziert. Die Ausstellung und der Katalog «Die Anatomie des Bösen» wurden ebenfalls mit einem namhaften Beitrag unterstützt.

Die Edition und Kommentierung des Briefwechsels der Brüder Johannes von Müller und Johann Georg Müller (aufbewahrt in der Stadtbibliothek Schaffhausen) wurden 2008 vollendet und werden im Laufe 2009 bzw. 2010 publiziert.

Ankäufe

Auch 2008 konnten trotz der genannten Projekte, die einen beachtlichen Teil der finanziellen Mittel der Stiftung beanspruchten, wertvolle Ankäufe für die Sammlungen des Museums getätigt werden. Das waren wiederum Gemälde, Zeichnungen, druckgrafische Werke und Fotoarbeiten für die Kunstabteilung, Objekte für die Historische Abteilung bzw. für die Münz- und Spielkartensammlung sowie naturhistorisch wertvolle Schriften zur Geologie des Rheinfalls aus dem Nachlass des Naturhistorikers Leopold Würtenberger. Sie werden im zweiten Teil des Jahresberichts ausführlich vorgestellt.

Eingang in die Kunstsammlung fanden erneut zwei Gemälde von Niklaus Stoecklin. «Pietà» und «Silsersee» sind eine wichtige Ergänzung der bereits fünf Gemälde umfassenden Gruppe dieses bedeutenden schweizerischen Vertreters der neuen Sachlichkeit.

Den grössten Zuwachs verzeichnet die Graphische Sammlung durch den Ankauf von Werken aus der Sammlung Dr. Hanspeter Böhni. Der Schaffhauser Arzt und Liebhaber von Ansichten seiner Heimatstadt wie auch des nahe gelegenen Rheinfalles hat Zeit seines Lebens eine beachtliche Sammlung zusammengetragen. Davon konnten für das Museum 45 Stadtansichten, 37 Rheinfall-Darstellungen und 4 wichtige und rare Ansichten der Dörfer Hallau bzw. Neunkirch erworben werden. Dadurch erfährt die bereits vorhandene, bedeutende Sammlung von Stadtansichten und Rheinfällen eine substantielle Erweiterung.

Erneut fanden wichtige zeitgenössische Zeichnungen, druckgrafische Werke sowie Fotografien Eingang in die Sammlung des Museums. Dem Prinzip folgend, zeitgenössische Kunstschaffende über Jahre hinweg zu verfolgen und deren Werke zu erwerben, wurden von

Marc Bauer zwei wichtige Zyklen angekauft: «Panorama Todtnauberg» und «Gegen mein Gehirn». Beide Werkgruppen zeugen von einer intensiven Beschäftigung mit Martin Heidegger und Paul Celan. Walter Dahns kleine Werkgruppe «Giacomettis Apfel, Skulptur und Bein» zeigt die eigenwillige und spannende Auseinandersetzung mit dem Œuvre des von ihm bewunderten Künstlers. Auch Alain Hucks grossformatige Zeichnung «Suspension» ergänzt die erste Arbeit «Saisie deux» in spannendster Weise. Von huber.huber (Markus und Reto Huber) wurden vier Collagen aus der Werkgruppe «Dark Grounds», von René Levi sechs Arbeiten auf Papier und von Filib Schürmann zwei Zeichnungen erworben. Neu hinzu kamen Arbeiten von Luo Mingjung, Martha Kolendo und Tanja Gerhard. Drei Künstlerinnen, die in ihrem Ausdruck unterschiedlicher nicht sein könnten, in ihren inhaltlichen Aussagen dennoch Gemeinsamkeiten aufweisen. Allen drei geht es mit der Darstellung vordergründigen Scheins darum, das Sein hinter Dingen aufzuspüren, diesem Konturen zu verleihen.

Die Bestände der Historischen Abteilung wurden durch zwei Silberobjekte bereichert, einer Salzschale von Hans Jacob Läublin d. Ä. und einem Zuckerstreuer von Johann Conrad Speissegger. Einen beachtlichen Zuwachs erfuhr die Spielkartensammlung mit dem Erwerb der Sammlung Gaston Bevilacqua in Genf. Damit konnte mit Mitteln der Stiftung eine dritte, wiederum bedeutende Sammlung dem Museum zugeführt werden. Die Sammlung Heinrich Kämpel-Amsler wurde 1999, die Sammlung Robert Müller 2004 erworben. Erneut bereichern zahlreiche Münzen, vornehmlich aus der Schaffhauser Münzstätte, die Numismatische Sammlung.

Dank

Wie jedes Jahr ist an dieser Stelle zahlreichen engagierten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern zu danken, die für die Sturzenegger-Stiftung und somit für das Museum zu Allerheiligen tätig waren. Die Präsidentin der Stiftung, lic.iur. Corinna Bohrer-Peyer, hat in

ihrem Vorwort ihren Dank bereits ausgedrückt. Dennoch möchte ich hier einige Wenige speziell erwähnen und meinen ganz persönlichen Dank aussprechen.

Die umfangreiche Publikation «Leiko Ikemura. Tag, Nacht, Halbmond» erforderte von einem glücklicherweise eingeschworenen Team sehr viel. Das waren in erster Linie der Grafiker Bruno Margreth, der Fotograf Jürg Fausch, die Autorinnen und Autoren, Isabelle Köppli, Eva Scharrer, Donald Kuspit und die Künstlerin Leiko Ikemura. Im Backoffice waren es Peter Im Obersteg (Leitung technischer Dienst) mit seinem Team, Ariane Dannacher (Registarin und Collection Management), Ruth Singer (Öffentlichkeitsarbeit), Tony Wuethrich (Galerist Basel), Philipp von Matt (Architekt Berlin), Thomas Kramer (Verlag Scheidegger und Spiess Zürich). Eine besondere Erwähnung gebührt meiner Assistentin Ruth Kühn, die nach den Vorbereitungen zu dieser Ausstellung Ende Juni 2008 in den wohlverdienten Ruhestand ging (Abb. 25, S. 26). Sie war mir lange Jahre eine ausserordentlich wichtige, in allen Belangen versierte und sehr feinfühlig Weggefährtin, die ich ungern ziehen liess. Seit September 2008 nimmt lic.phil. Madeleine Ducret diese Stelle ein. Sie hat sich in kürzester Zeit sehr gut eingearbeitet und durch die Mitarbeit am Jahresbericht bereits erste Lorbeeren verdient.

Ohne die umsichtige, sensible, motivierende und offene Art des Direktors Dr. Roger Fayet wäre vieles nicht möglich. Ihm möchte ich an dieser Stelle von ganzem Herzen danken. Es ist nicht allein die wertvolle Unterstützung in allen meinen Belangen sowie die sachliche Auseinandersetzung und die inhaltlich wertvollen Gespräche, es ist auch sein Augenmass für das Ganze, seine Engagement für alle und alles im Haus.

Und wie immer am Schluss bedanke ich mich beim Stiftungsrat, allen voran der neuen Präsidentin, lic.iur. Corinna Bohrer-Peyer, die engagiert, kompetent, liebenswürdig und mühelos die Geschäfte von Ihrem Vater, Dr. Hans Konrad Peyer, übernommen hat. Ihre offene, an allem mit wachem Interesse teilnehmende Art macht den Verlust des langjährigen Präsidenten

leichter. Es ist ein ausserordentlicher Glücksfall, mit ihr die Kontinuität für die Belange der Stiftung gewahrt zu wissen.

Zusammen mit der wertvollen Unterstützung des langjährigen und erfahrenen Stiftungsrates lic.iur. Niklaus C. Baumann und dem umfassenden Engagement von lic.iur. Barbara A. Baumgartner für alle Belange der Stiftung besteht ein Team, dass auch für schwierigere Zeiten gewappnet sein wird.

Schwierigere Zeiten, damit ist auch das Stichwort für den Ausblick gegeben. Es ist der Tatsache ins Auge zu sehen, dass seit Herbst 2008 auch für die Stiftung die fetten Jahre vorbei sind. Es wird zukünftig auf kleinerem Feuer gekocht werden. Dessen ungeachtet bleiben wir dem Vermächtnis des Stifterpaares, Dr. Hans und Claire Sturzenegger-Jeanfavre, verpflichtet und werden alles uns machbar Mögliche tun, um weiterhin als wichtige und verlässliche Partnerin für das Wohl des Museums zu Allerheiligen und der Stadt Schaffhausen tätig sein zu können.

Dr. Hortensia von Roda

Kuratorin und Geschäftsführerin

Bibliothek

Der gesamte Bestand im Literaturmodul von Museum-Plus erhöhte sich im Jahr 2008 um 1'109 Titel auf 20'227 Eintragungen, darunter Bücher und Ausstellungskataloge, einzelne thematische Zeitschriftenhefte, Beiträge aus Zeitschriften, Zeitungen und Büchern sowie einzelne Auktionskataloge, die bedeutende (Privat-)Sammlungen oder Ankäufe des Museums dokumentieren.

Der Gesamtbestand an Zeitschriftentiteln und Auktionskatalogen wuchs um 15 Titel:

- Schriftenreihe Denkmalpflege
- Randenschau: illustrierte volkstümliche Monatsschrift für Geschichte, Sage, Kunst und Naturschönheiten der vom Randen überblickten Landesgegenden
- Randenschau: Schaffhauser Heimatblätter: monatliche Beilage zum «Schleitheimer Bote» und «Anzeiger vom Oberklettgau»
- Geldgeschichtliche Nachrichten
- Joker: Het Tijdschrift van de Speelkaartverzamelaar
- Trumpf-As: Die schweizerische Jass-Zeitschrift
- Botanica Helvetica
- Entomo Helvetica: Entomologische Zeitschrift der Schweiz
- Journal du MCBA
- Phoenix Ancient Art
- Baldwin's Auctions
- Helios Numismatik
- Heidelberger Münzhandlung Herbert Grün
- Stanley Gibbons Auctions

Insgesamt erhielt die Bibliothek 393 Neueingänge, davon waren 27 Neuerwerbungen durch das Museum, weitere 350 Titel stammen von Tauschpartnern oder kamen durch Geschenke oder als Belegexemplare ins Haus. Zusätzlich wurden 304 Zeitungs- und Zeitschriftenartikel katalogisiert und in die Pressedokumentation aufgenommen. Auktionskataloge werden aufgenommen, wenn Ankäufe von der Stiftung oder vom Museum erfolgten. Dank der Fortsetzung des Sondereinsatzes einer Bibliotheks-Assistentin konnten ausserdem 222 Bände des alten Bestandes der Ebnöther-Bibliothek

neu in den Katalog aufgenommen werden. Die Bibliothekarin hat damit begonnen, die bestehende wissenschaftliche Bibliothek des Fachbereichs Natur zu katalogisieren; im Berichtsjahr waren es 57 Titel. Zusätzlich bearbeitet sie den Rest von Altbeständen vor allem von Literatur zur Geschichte und zu Spielkarten; hier sind 47 Publikationen neu in den Katalog aufgenommen worden.

Die Sturzenegger-Stiftung kaufte für die Bibliothek die folgenden Publikationen an:

- International Directory of Arts, die Ausgabe von 2008 in drei Bänden
- Bättschmann, Oskar; Müller, Paul (Autoren); Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hrsg.): Ferdinand Hodler: Catalogue raisonné der Gemälde, davon die Bände 1 und 2: Die Landschaften (weitere Bände sind in Vorbereitung)
- Ramaix, Isabelle de: Raphael Sadeler I: part 2 (supplement), aus der Reihe «The Illustrated Bartsch»
- Sebold, Oskar; Seybold, Siegmund; Philippi, Georg (Hrsg.): Die Farn- und Blütenpflanzen Baden-Württembergs, in acht Bänden
- Detzel, Peter: Die Heuschrecken Baden-Württembergs
- Sternberg, Klaus; Buchwald, Rainer: Die Libellen Baden-Württembergs, in zwei Bänden
- Carradice, I.A.; Buttrey, T.V.; Amandry, Michel; Burnett, Andrew (Hrsg.): The Roman Imperial coinage: volume II, part 1: From AD 69-96, Vespasian to Domitian
- Lavalle, José Antonio de (Hrsg.): Huari: Culturas precolombinas

Ausserdem durften wir auf Kosten der Sturzenegger-Stiftung die 11 Bände des Werkkatalogs der Grafik Daumiers von Loys Delteil neu einbinden lassen.

Denise Vosseler



1

Abb. 1
Plakat zur Eröffnung der ersten
Etappe «Schaffhausen im Fluss»

Neugestaltung der Stadtgeschichte – Projekt «Schaffhausen im Fluss»

Die erste Hälfte des Berichtsjahres 2008 stand ganz im Zeichen der Fertigstellung der ersten Ausstellungsetappe (Rundgang 3). Nach dem Abschluss der baulichen Sanierung des Museumstraktes durch das städtische Hochbauamt war seit Oktober 2007 die Umsetzung des Ausstellungskonzeptes vorangetrieben worden. Die Arbeiten konnten bis zur Eröffnung des dritten Rundgangs am 31. Mai 2008 erfolgreich abgeschlossen werden (Abb. 1). Der Rundgang über die Kulturgeschichte der Jahre zwischen 1789 und 2007 wird vom Publikum als äusserst gelungen, spannend und kurzweilig wahrgenommen. Durchwegs positive Rückmeldungen aus Besucher- und Fachkreisen bestätigten das Projektteam in seiner Arbeit. Bereits jetzt ist ein markanter Besucheranstieg in den Räumen der kulturhistorischen Abteilung festzustellen.

Eröffnung des Rundgangs 3

Die Eröffnungsfeierlichkeiten begannen am 26. Mai 2008 mit einer Preview samt anschliessendem Festessen, zu welchem die Sturzenegger-Stiftung ihre Stiftungsratmitglieder, Vertreter von Stadt und Kanton sowie die Projektverantwortlichen von Hochbauamt, Museum und Gestaltungsbüro element GmbH geladen hatte. Nach einem gemeinsamen Rundgang durch die neue Ausstellung konnte im ehemaligen Winterrefektorium des Klosters zu Allerheiligen in würdigem Rahmen die Vollendung des ersten Etappenziels gefeiert werden (Abb. 2, 3). Am Freitagabend den 30. Mai folgte im voll besetzten Münster die offizielle Eröffnung für geladene Gäste. Die Ansprachen von Stadtpräsident Marcel Wenger, Stadtrat Thomas Feurer, Projektleiter Daniel Grütter sowie dem wissenschaftlichen Projektleiter Mark Wüst wurden durch Museumsdirektor Roger Fayet moderiert und von den Klängen des Cellisten Hans-Werner Henze umrahmt (Abb. 4–8).



2

Abb. 2
Festessen im Winterrefektorium des
Klosters zu Allerheiligen.



3a



3b



3c



3d



3e

Abb. 3a
Corinna Bohrer-Peyer,
die nominierte Präsidentin der
Sturzenegger-Stiftung

Abb. 3b–c
Anne-Catherine Peyer und der
bisherige Stiftungsratspräsident
Dr. Hans Konrad Peyer

Abb. 3d
2. Reihe von li. nach re.:
Josef Eugster, Dr. Hans Ulrich Wipf,
Dr. Walter Stählin, Dr. Jürg Cambensy,
Flurina Pescatore
1. Reihe von li. nach re.:
Jörg Bruderer, Edgar Zehnder,
Dr. Roger Fayet

Abb. 3e
Dr. Hortensia von Roda
und Peter Im Obersteg



4

Abb. 4-7
Eröffnungsfeier im Münster zu Allerheiligen



5



6



7

Abb. 8
Der zufriedene Sozial- und
Kulturreferent Thomas Feuer mit
Partnerin Bea Petri

Abb. 9–10 und 12–13
Besucherinnen und Besucher
entdecken die Ausstellung



8

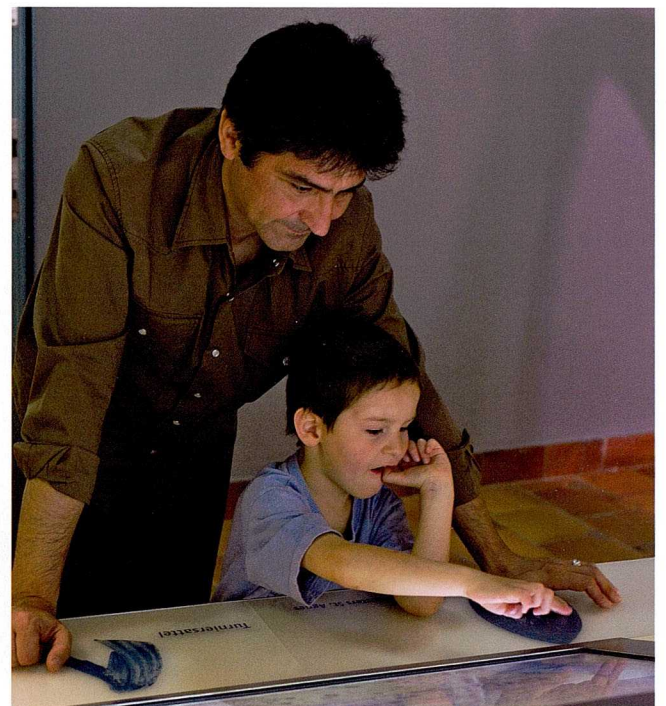
Nach dem Festakt nahmen die Besucherinnen und Besucher die Ausstellung in ihren Besitz (Abb. 9–15). Am Samstag und Sonntag fanden im Museum zusätzlich Begleitveranstaltungen statt, die das Publikum rege nutzte. Das museumspädagogische Angebot für Jung und Alt wurde durch Gespräche mit Zeitzeugen zum Thema «Schaffhausen im Zweiten Weltkrieg» sowie geführten Ausstellungsrundgängen ergänzt (Abb. 16–22).

Arbeiten an Rundgang 2

Parallel zur Fertigstellung des dritten Rundgangs mussten die Arbeiten für den im Juni 2009 zu eröffnenden zweiten Rundgang vorangetrieben werden. In ihm soll die Zeit zwischen 1411 und 1798 zur Darstellung gelangen. Nachdem bereits Ende 2007 der Ausbau dreier Täferzimmer und die Räumung aller Ausstellungsobjekte abgeschlossen werden konnte, standen 2008 die Sanierung des Gebäudetraktes sowie die Arbeit am Ausstellungsinhalt im Vordergrund. Projektleitung, städtischem Hochbauamt und element GmbH gelang es wiederum, die Gebäudehülle so optimal zu sanieren,



9



10

Abb. 11

Das Projekt-Team von element:
hintere Reihe von links:
Manon Siebenhaar (Grafikdesign),
Judith Bühling (Grafikdesign),
Nicole Jungnitsch (Ausstellungs-
design), ganz rechts:
Martin Riederer (Projektleitung);
vordere Reihe: Partner

dass die Umsetzung des Ausstellungskonzeptes ab
Januar 2009 planmässig erfolgen kann.

Am 3. November 2008 erfolgte nach sorgfältiger
Vorbereitungsphase die Ausschreibung der Vitri-
nenarbeiten für den zweiten Rundgang. Es wurden insge-
samt fünf Firmen zur Offertenstellung eingeladen:

- Reier AG, D-02991 Lauda
- Meyvaert Museum Glass, B-9000 Gent
- Glasbau Hahn, D-60314 Frankfurt/Main
- Rothstein AG, D-51643 Gummersbach
- Böhm AG, CH-8214 Tägerwilen / Stuttgart

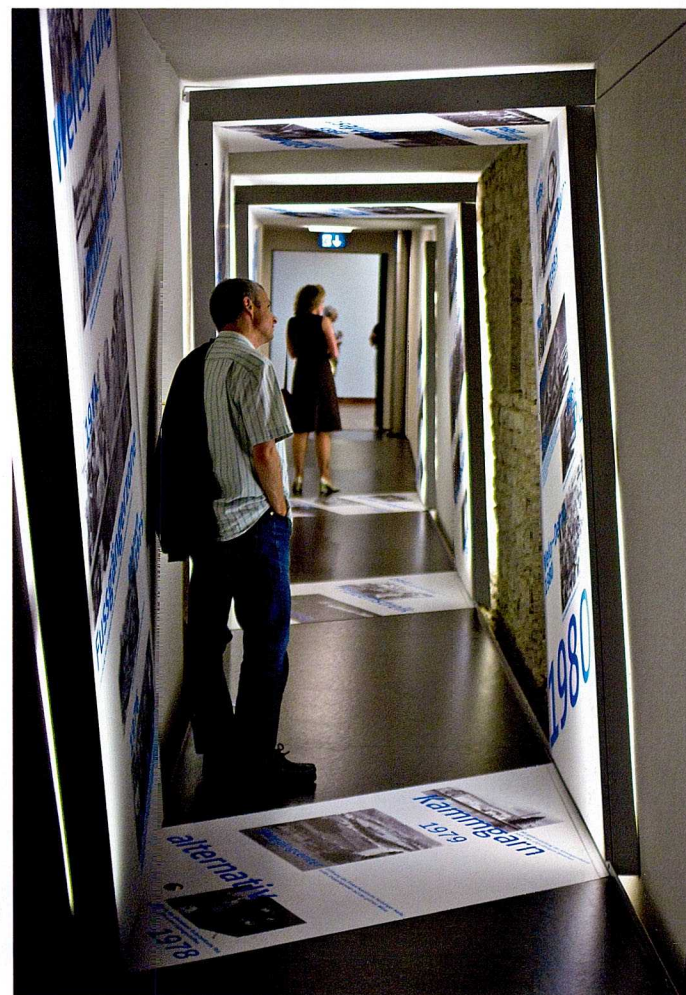
Nach gründlicher Prüfung der eingegangenen Angebote
erteilte die Stiftung auf Antrag der Projektleitung am
20. November 2008 der Firma Rothstein AG den Auftrag
zur Herstellung der Vitri-
nen. Es begann eine intensive
Planungsphase, in welcher zusammen mit element
GmbH die konstruktiven und gestalterischen Vorgaben
für den Vitri-
nenbau zu erarbeiten waren. Die Lieferung
und der Aufbau der Vitri-
nen sind für Februar 2009
vorgesehen.



11



12



13



14

Abb. 14
Blick in den neuen Ausstellungsraum
«1000 Jahre Stadtgeschichte im Überblick».



15

Abb. 15
Blick in die Ausstellungseinheit
«Mit Volldampf in die Zukunft».

Abb. 16–18
Familie Mosers Kindermädchen
Marie und Johanna geben sich
die Ehre



16

Auch die Vergabe der verschiedenen Gewerke an Subunternehmer konnte im Berichtsjahr erfolgreich abgeschlossen werden. Ausser den Vitrinen-, Licht-, Multimedia- und speziellen Grafikarbeiten wurden alle Gewerke an Firmen aus der Region Schaffhausen vergeben. Ein gewichtiger Auftrag ging an die Schreinerei Wipf + Co. AG in Lohn. Somit konnte auch diesmal wieder dem Wunsch der Sturzenegger-Stiftung Rechnung getragen werden, nach Möglichkeit auch einheimische Firmen in das Projekt einzubeziehen.

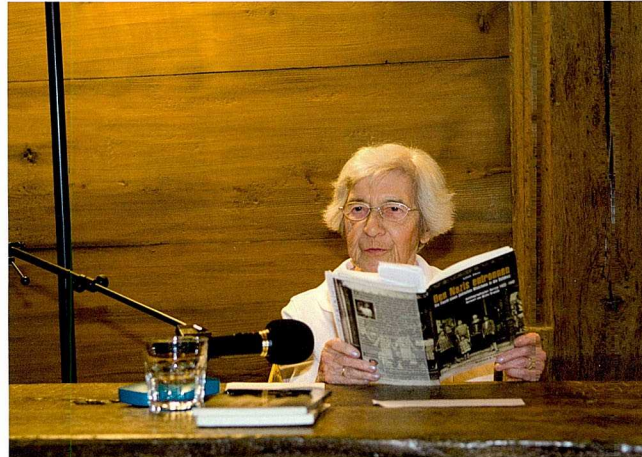


17



18

Abb. 19
Die Zeitzeugin Edith Dietz
(Karlsruhe) berichtet über
ihre Erlebnisse als jüdische
Flüchtlingsfrau



19

Abb. 20
Kurator Daniel Grütter im Gespräch
mit den Zeitzeugen Susi Demmerle
und Hans Bader zum Thema
Schaffhausen im 2. Weltkrieg



20

Abb. 21 und 22
Museumsdirektor Roger Fayet und
Mark Wüst führen durch die
Ausstellung



21



22

Personelles

Mit Abschluss der ersten Realisierungsphase Ende Mai 2008 konnte der langjährige Sammlungsassistent Ueli Looser in den verdienten Ruhestand treten (Abb. 23). Seit 1. April 1999 war er für die Betreuung der Objekte im Depot der kulturhistorischen Abteilung verantwortlich. Zuerst unter Museumsdirektorin Elisabeth Dalucas und Kurator Peter Bretscher, später unter deren Nachfolger Roger Fayet und Daniel Grütter wachte er mit Argusaugen und gesundem Menschenverstand über die Ordnung innerhalb des Schaudepots. Er hat verschollen geglaubte Exponate wieder ans Licht befördert und zahllosen Neueingängen ihren Standort zugeteilt. Seine seriöse Arbeit legte den Grundstein für das Gelingen

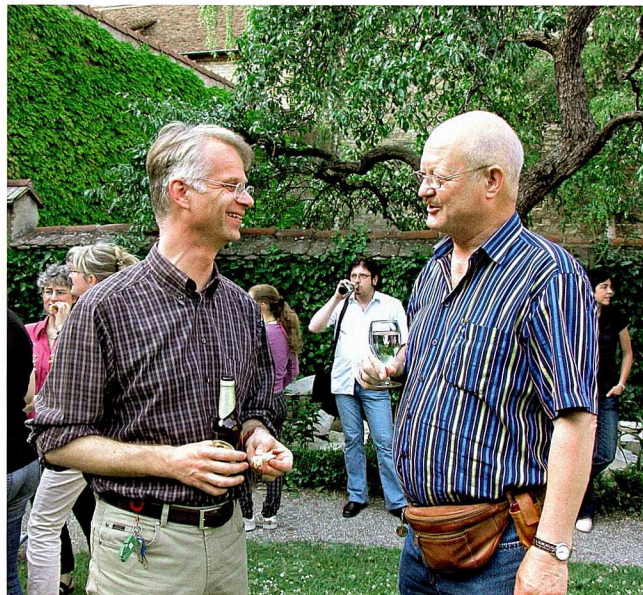
des Erneuerungsprojektes «Schaffhausen im Fluss». Als seine Nachfolgerin konnte Frau Stéphanie Weinberger gewonnen werden. Seit 15. September 2008 führt sie seine Arbeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Sammlungsunterhalt mit einem 60% Pensum bis zum Projektende 2010 weiter.

Im Bereich Restaurierung musste das Projekt den Weggang von Restaurator Martin Ledergerber verzeichnen. Er hat sich entschlossen seine Laufbahn im Sammlungszentrum des schweizerischen Landesmuseums in leitender Funktion fortzusetzen (Abb. 24). Seiner ruhigen und bedachten Arbeitsweise war es zu verdanken, dass alle Objekte des dritten Rundgangs fristgerecht in der Ausstellung platziert werden konn-

Abb. 23
Roger Fayet im Gespräch mit
Sammlungsassistent Ueli Looser

Abb. 24
Restaurator Martin Ledergeber

Abb. 25
Hortensia von Roda mit Ruth Kühn



23



25



24

ten. Mit seiner Nachfolgerin Ursula Sattler konnte eine motivierte Restauratorin verpflichtet werden, die das Projektteam bereits bestens ergänzt.

Und nicht zuletzt war es der Abschied von der langjährigen und unvergleichlichen Mitarbeiterin Ruth Kühn (Abb. 25).

Beginn der Arbeiten an Rundgang 1

Parallel zu den erwähnten Arbeiten galt es bereits seit Sommer 2008 auch die Planung für die Realisierung des ersten Rundgangs (Realisierungsetappe 3) voranzutreiben, dessen Eröffnung im Mai 2010 vorgesehen ist. In ihm soll die Zeit zwischen 1000 und 1500 zur Darstellung gelangen (Abb. 26). Die Schliessung des Gebäudetraktes der Alten Abtei im Januar 2009 wird für die Museumsbesucher den sichtbaren Beginn der Sanierung und Neugestaltung markieren.

Abschliessend sei daran erinnert, dass die im Berichtsjahr erreichten Ziele ohne den enormen Einsatz aller am Projekt Beteiligten nicht zu erreichen gewesen wären. Ihnen allen gilt mein aufrichtiger Dank.

Lic.phil. Daniel Grütter

Numismatische Sammlung

Numismatisch gesehen war 2008 in zweierlei Hinsicht ein «Schaffhauser Jahr»:

So stammen erstens die Neuankäufe zu rund 96% aus der Schaffhauser Münzstätte – einige sehr seltene Stücke aus der Schaffhauser Sammlung von Ziegler, die seit fast 50 Jahren verschollen war, konnten erworben werden. Zweitens unterstützte die Numismatik mit nicht geringem Aufwand die neue Dauerausstellung «Schaffhausen im Fluss».

Das Inventar der Münzen und Medaillen ist 2008 um mehr als 500 neue Einträge aufgestockt worden und beinhaltet nun 5322 Datensätze. Alle vorhandenen Schweizer Münzen sind mittlerweile erfasst. Ferner wurden die römischen Münzen von Schleithem aufgenommen, womit ein grosser Teil der antiken Fundmünzen des Klettgaus digital aufbereitet ist.

Eine grosse Ehre für die numismatische Abteilung und für unser Haus war der Besuch von Edwin Tobler, dem Altmeister der schweizerischen Numismatik, begleitet von seiner Tochter und zwei nicht minder wichtigen schweizerischen Numismatikern, Dr. Ruedi Kunzmann, Präsident des Numismatischen Vereins

Zürich, und Benedikt Zäch, Konservator des Münzkabinetts Winterthur.

Im kommenden Jahr steht die Inventarisierung der Schweizer Medaillen im Vordergrund. Vielleicht gelingt es auch, den Rückstand in der Bebilderung der bereits bestehenden Datensätze aufzuholen.

Kurt Wyprächtiger

Betrieb & Technik

Bau und Infrastruktur, Betriebliches

– Die Eröffnung der 1. Etappe von «Schaffhausen im Fluss» stellte zweifelsfrei als zweiter grosser Meilenstein nach dem Fertigstellen der Sonderausstellungsräume (2007) im Erdgeschoss das Hauptereignis des Jahres dar. Der an die bauliche Sanierung folgende Innenausbau

war komplex und sehr anspruchsvoll. Die baulich-technische sowie betriebliche Verantwortung bei der Einrichtung der neuen Dauerausstellung war mit einem zeitlich hohen Engagement verbunden. Parallel dazu wurde schon die 2. Etappe in Angriff genommen, die dafür vorgesehenen Räume geleert und die baulichen Massnahmen ausgeführt.

– Wie in den Vorjahren stellte wiederum die intensive Projektmitarbeit im Kernteam und Verantwortung im übertragenen Bereich bei Planungs- und Submissionsarbeiten für die folgenden Etappen der Neugestaltung der Geschichtsabteilung einen Schwerpunkt dar.

– Im Rahmen des Projekts Sanierung und Erneuerung des Museums folgte die Schliessung der hinteren Kunstausstellungsräume für den Einbau der Klimaanlage. Diese Schliessung tangierte die Stiftung insofern, als dass die Werke im Eigentum der Stiftung, welche ja Hauptwerke der gezeigten Sammlung sind, nicht dem Publikum zugänglich waren.

– Nach der verzögerten Inbetriebnahme der Klimaanlage in den Kunstausstellungsräumen erfolgte die Neuhängung der Kunstausstellung. Ein zeitaufwändiges Monitoring der Klimawerte zur Sicherheit der ausgestellten Werke war nötig, um Nachbesserungen an der Anlage aufzuzeigen.

Technischer Dienst, Ausstellungs- und Sammlungsdienst

– Der parallel zur Sanierung laufende Auf- und Abbau sämtlicher Wechselausstellungen im Museum, insbesondere auch die von der Stiftung getragenen, gestaltete sich anspruchsvoll.

– Der laufende Unterhalt der neuen Dauerausstellung «Schaffhausen im Fluss» mit den umfangreichen Beleuchtungs- und Medieneinrichtungen sowie der Funktionsmodelle erweist sich als zeitintensiv.

– Bedingt durch den Einbau von Lüftungsanlagen in den Dachgeschossen, mussten die dort seit Jahrzehnten eingelagerten Sammlungsbestände ausgeräumt und umgelagert werden. Dies war ein willkommener Anlass, konnten so endlich grosse Altlasten in der Sammlungsbewirtschaftung (Kunst- und Grafikabteilung) ange-



26

Abb. 26
Blick in das Modell der alten Abtei
mit dem geplanten Ausstellungsrundgang zur Klostersgeschichte

gangen werden. Die umfangreichen Umzugs- und Bilderreinigungsarbeiten konnten in Zusammenarbeit mit Studenten (Restaurierung) der Hochschule für Künste Bern ausgeführt werden. Dafür wurde im Aussendepot die Lagerinfrastruktur ausgebaut.

Leihwesen und Registratur, Informatik

- Der umfangreiche Leihverkehr mit Institutionen im In- und Ausland sorgte auch dieses Jahr für eine hohe Auslastung. Insbesondere die Ausleihe von wichtigen Werken der Stiftung benötigte grosse Aufmerksamkeit.
- Externe Interessenten für die Applikation Museum Plus besuchten das Museum im Beisein der Herstellerfirma Zetcom.
- Anpassungen und Neubeschaffungen im Bereich der IT Infrastruktur waren notwendig.
- Im Rahmen des Projekt *Sicherstellen und Erschliessen der Fotosammlungen* konnte die Erfassung der Fotothek Kunstsammlung abgeschlossen und mit jener der Grafiksammlung begonnen werden.

Konservierung & Restaurierung

- Nach dem Stellenwechsel von Martin Ledergerber ans Schweizerische Landesmuseum konnte als neue Konservatorin/Restauratorin Ursula Sattler eingestellt werden.
- Die Objekteinrichtung aller Vitrinen von Etappe 1 der neuen Dauerausstellung «Schaffhausen im Fluss» sowie die Konservierung/Restaurierung und teilweise Vergabe der Exponate an externe Fachkräfte für die 2. Etappe bildeten den Schwerpunkt der Tätigkeiten.
- Für die internen Sonderausstellungen und bei Ausleihen an Dritte wurden Zustandsberichte erstellt. Die Kurierbegleitung wichtiger Exponate ins Ausland beanspruchte viel Zeit, erwies sich aber erneut als wichtig, da selbst bekannte Institutionen nicht immer die vertraglich festgelegten Abmachungen einhalten.

Peter Im Obersteg

Ausstellung und Katalog Leiko Ikemura

*Leiko Ikemura. Tag, Nacht, Halbmond.
Day, Night, Half Moon*

Eine grosse Präsentation in den Ausstellungsräumen der Graphischen Sammlung und der Kunstabteilung war der in Deutschland lebenden Schweiz-Japanerin Leiko Ikemura gewidmet. Sie hat ein vielfältiges und international bekanntes Werk geschaffen. Nebst Gemälden und Skulpturen begeistern insbesondere ihre fabelhaften Zeichnungen. Diese eröffnen ein eigenwilliges Universum, belebt von mädchenhaften Wesen, von Tieren und Dingen, die nicht im Hier und Jetzt verankert sind, sondern eine geheimnisvolle Sphäre jenseits von Raum und Zeit bevölkern, sich in der grenzenlosen, umhüllenden Leere bewegen.

Einen besonderen Stellenwert im Schaffen der Künstlerin nehmen die mädchenhaften Wesen ein. Sie



tanzen, schweben, fliegen, fliehen, tauchen ein oder verglühen. Dabei ist die Horizontlinie oft die einzige räumliche Referenz im Bild. Ikemura, die selbst am Meer aufgewachsen ist, spricht von der Faszination über das Nie-Zusammenkommen von Himmel und Erde, vom ewigen sich Annähern zweier Elemente. Zugleich ist der Horizont ein Sinnbild für Übergänge, etwa vom Land oder Wasser zum Himmel, vom Tag zur Nacht, vom Leben zum Tod. Auch die Mädchen befinden sich in einem Stadium des Übergangs, sie sind nicht mehr Kind und noch nicht Frau. Die Horizontlinie charakterisiert eine Zeitspanne oder schafft einen Zustand, in dem alles möglich scheint. Dieser Moment mutet daher geheimnisvoll, ja geradezu mysteriös an.

Im Werk der Künstlerin fällt eine Verwandtschaft mit dem japanischen Haiku auf. Dieses dreizeilige Kürzestgedicht besticht durch seine Präzision, Suggestivität und Künstlichkeit gleichermaßen. In knappen Worten erzeugt es Bilder von unnachahmlicher Schön-

heit – insofern muten gerade Ikemuras Zeichnungen an wie Bild gewordene Haiku. Ihnen ist dieselbe Reduziertheit und Klarheit, zugleich aber auch das nicht völlig Fassbare eigen. Auf den ersten Blick sind Menschen, Tiere, Mischwesen, Pflanzen, Gegenstände, Landschaften, Meer, Himmel oder Mond erkennbar, doch beim genaueren Betrachten entziehen sie sich der Eindeutigkeit. Zurück bleibt ein Rest von Unergründbarem.

Ikemura malt immer wieder auch reine Landschaftsbilder. Aquarelle, filigran und transparent oder Gemälde in glühenden Farben, die sich ineinander verweben. Diese reinen Landschaftsbilder sind zeitlos, und aus dieser Zeitlosigkeit spricht eine angefüllte, eine «volle» Leere. Dasselbe gilt auch für Ikemuras Plastiken. Sie besitzen zwar eine viel stärkere Materialität. Doch wie den Zeichnungen und Gemälden ist Ihnen jene «spukhafte» Innerlichkeit eigen, man braucht nur die liegenden Mädchen und Frauengestalten anzuschauen, die zu schlafen und zu träumen scheinen.



Abb. 1
Museumsdirektor Roger Fayet bei
der Vernissagerede

Abb. 2
Philipp von Matt, Leiko Ikemura
und Hortensia von Roda



3

Abb. 3
Leiko Ikemura und die Ausstellungskuratorin
Hortensia von Roda



4

Abb. 4
Der Fotograf Jürg Fausch und
der Grafiker Bruno Margreth

Abb. 5
Leiko Ikemura und die Autorin
Eva Scharrer

Abb. 6
Leiko Ikemura und die Autorin
Isabelle Köpfli

Abb. 7
Der Grafiker Bruno Margreth

Abb. 8
Museumsdirektor Roger Fayet
und Leiko Ikemura

Abb. 9
Leiko Ikemura im Gespräch mit
dem Künstler Markus Gadiant

Abb. 10
Der Grafiker Bruno Margreth
und Thomas Kramer vom Verlag
Scheidegger & Spiess

Obwohl oder gerade weil Ikemuras Universum letztlich nicht zu fassen ist, bietet es ein weites Feld für die Imagination. Das Werk in seiner Vielschichtigkeit verlangt dem Betrachtenden einiges ab. Vordergründige Schönheit erleichtert den Einstieg, nicht aber die Auseinandersetzung mit dem, was dahinter steht, mit den Höhen und Tiefen, mit dem Lachen und Weinen, mit der Lust und dem Schmerz, mit der Freude und der Trauer.

In der Ausstellung waren zahlreiche, grösstenteils noch nie ausgestellte Zeichnungen im Überblick sowie wichtige Gemälde und Skulpturen aus allen Schaffensperioden zu sehen.

Mit dem Titel «Leiko Ikemura. Tag, Nacht, Halbmond» erschien zur Ausstellung ein umfangreicher, zweisprachiger Katalog (deutsch/englisch), der reich bebildert die Arbeiten von den achtziger Jahren bis in die Gegenwart dokumentiert und in Textbeiträgen erläutert.

Dr. Hortensia von Roda

Unterstützte Projekte im Zusammenhang mit der Stadtbibliothek

Briefwechsel der Brüder Johannes und Johann Georg Müller

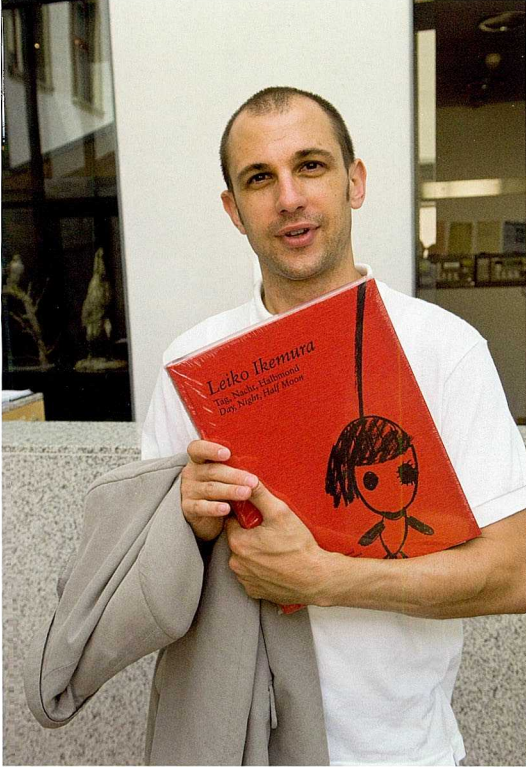
Die seit dem 1. Dezember 2004 von der Stiftung finanzierte Arbeit an der Neuausgabe des Briefwechsels der Brüder Johannes von Müller (1752–1809) und Johann Georg Müller (1759–1819) aus den Jahren 1769 bis 1789 ist insofern abgeschlossen, als der wissenschaftliche Mitarbeiter André Weibel seit dem 1. Oktober wieder von der Stadt Schaffhausen besoldet wird. – Nach dem Entscheid des Schweizerischen Nationalfonds, an den Druck der Bände 1–3, die die Briefftexte enthalten, einen namhaften Zuschuss zu leisten – die Beiträge des Kantons, der Stadt Schaffhausen und des Ministeriums der evangelisch-reformierten Kirche waren bereits 2007 bewilligt worden – konnte der Wallstein Verlag Göttingen mit der Herstellung der Druckvorstufe beginnen. Aus zwei Dutzend in- und ausländischen Institutionen wurden gegen 90 Abbildungen beschafft. Ende Jahr lagen die Fahnen der drei Textbände mit



5



6



7



8



9



10

Abb. 11
Vernissagegäste, darunter
Tina Grütter und Kathleen Bühler



11

Abb. 12
Vernissagegäste, darunter
Andreas Peyer und die Galeristen
Luigi Kurmann und Tony Wuethrich



12

Abb. 13
Apéro im Hof



13

Abb. 14
Corinna Bohrer-Peyer, Präsidentin
der Sturzenegger-Stiftung, im
Gespräch mit Hortensia von Roda



14

zusammen 1'540 Seiten vor. Der wissenschaftliche Mitarbeiter André Weibel kontrollierte und korrigierte den Umbruch und redigierte den Kommentar und das Nachwort, das auf 150 Seiten die neuen Erkenntnisse über die beiden Briefschreiber zusammenfassen und bewerten wird. Die Briefbände werden rechtzeitig zum 200. Todestag von Johannes von Müller am 29. Mai 2009 ausgeliefert. Die Kommentarbände sollen 2010 folgen, sobald das Manuskript abgeschlossen ist und die anschliessend beim Nationalfonds und anderen Stellen zu beantragenden Druckkostenzuschüsse bewilligt sind.

Handbuch der historischen Buchbestände in der Schweiz
Die befristete, abgeschlossene Mitarbeit von Dr. Hanspeter Marti, Engi, am Artikel über die historischen Buchbestände der Stadtbibliothek wurde mit einem einmaligen Beitrag unterstützt. Die vorausgegangene statistische Erfassung der Bestände nach Jahrhunderten, Sprachen und Fächern war von der Stiftung 2004 mitfinanziert worden.

Dr. René Specht

Glasmalerei in Schaffhausen 1500–1800 (Corpus Vitrearum)

Zwischenbericht für das Jahr 2008

1. Archivarbeiten

Stadtarchiv Schaffhausen: Zusätzliche Recherchen in den Genealogischen Registern und den Tauf-/Ehebüchern (u.a. Zusammentragen biografischer Daten zu einzelnen Scheibenstiftern in Verbindung mit neu zum Vorschein gekommenen Glasgemälden).

Stadtarchiv Stein am Rhein: Aufnahme und Transkription des Lehrbriefs für den Glaser Heinrich Kirchofer (wird im Anhang publiziert).

Staatsarchiv Zürich: Aufnahme und Transkription von Andreas Schmuckers Bittschrift an das Zürcher Georgenamt (wird im Anhang publiziert).

2. Textredaktion

Mit Ausnahme des letzten Unterkapitels (s.u.) wurde der Text zu Kapitel I verfasst. Zu Kapitel II und III wurden verschiedene Zusätze gemacht (betrifft namentlich Kap. III, das von Dr. Guisolan durchgelesen und korrigiert wurde und danach die Schlussredaktion erfuhr). Verschiedene Zusätze erhielten ebenfalls die Kapitel IV (Redaktion neuer Katalogeinträge) und V (Aufnahme neuer Textquellen).

3. Weitere Arbeiten

1. Im Berichtsjahr wurden 8 neue Glasgemälde (in zwei Privatsammlungen) wissenschaftlich bearbeitet und die Katalogeinträge dazu verfasst.

2. Vorbereitung und zusammen mit Herrn Fausch Durchführung der Fotokampagne. Diese steht nun kurz vor dem Abschluss und umfasst die fotografische Aufnahme von rund 130 Glasgemälden im Museum zu Allerheiligen, den Museen in Hallau, Neunkirch und von St. Georgen in Stein am Rhein sowie in 7 Privatsammlungen.

3. Vorbereitung von rund 170 Bleirissumzeichnungen für den Zeichner, etwa 150 Bestandszeichnungen wurden bereits angefertigt.

4. Aktualisierung der Forschungsdatenbank zur Schaffhauser Glasmalerei (gegenwärtig erfasster Bestand: 1480 Scheiben und Risse).

5. Vortrag am CVMA in Zürich («Zeitdokumente zur Entstehung von Einzelscheiben in Schaffhauser Werkstätten») und Überarbeitung des Vortragtextes für die Veröffentlichung

4. Zusammenfassung und Ausblick

Im laufenden Jahr konnte die Arbeit grossteils wie vorgesehen weitergeführt werden, vor allem in bezug auf die komplementären Archivforschungen und den Abschluss wichtiger Teile des Manuskripts. Andererseits haben die Einarbeitung neuer Glasgemälde und die Vorbereitung von Vorträgen aus dem Themenbereich des Projektes anlässlich des 24. Internationalen Kolloquiums des Corpus Vitrearum sowie dem Internationalen Kolloquium über Scheibenrisse in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe den Zeitplan etwas verzögert. Das Kapitel I konnte noch nicht vollständig redigiert werden und ausstehend ist noch der Text zum letzten Unterkapitel («Die Träger der Fenster- und Wappenschenkungsliste und ihre Stiftungen»). In dieses umfangreiche Unterkapitel werden auch Erkenntnisse aus den wegfallenden Kapiteln «Schaffhauser Glasgemälde in auswärtigen Sammlungen» und «Urkundlich überlieferter Scheibenbestand» einfließen. Dazu müssen noch etwa 100 Katalognummern (Glasgemälde Museum zu Allerheiligen) definitiv ausformuliert werden. Die Arbeit am Manuskript wird gegen Ende des Jahres für ca. einen Monat unterbrochen, um einem Wunsch des SIK und der Peyerschen Tobias Stimmer-Stiftung entgegenzukommen, für die neue Publikation zur Sammlung der Stiftung auf der im Projekt erarbeiteten Grundlage die Beiträge über die Glasmalerei und die Risse zu verfassen. Die Redaktion des Buchtextes wird deshalb erst im Frühling 2009 zum Abschluss kommen. Gleichzeitig muss noch restliches Bildmaterial beschafft

Abb. 1–4
«Mandarinlifest»

werden. Nach der Verlagswahl wird die arbeitsintensive Druckbegleitung folgen, das Werk sollte gegen Ende 2009 erscheinen.

Lic.phil. Rolf Hasler und Dr. Stefan Trümpler
Vitrocentre Romont, Schweiz. Forschungszentrum für Glasmalerei und Glaskunst

Ausstellungen 2008

Kunstabteilung / Graphische Sammlung:
Leiko Ikemura. Tag, Nacht, Halbmond. (Hortensia von Roda, Isabelle Köpfli)

Interdisziplinäre Ausstellung:
Die Anatomie des Bösen. Ein Schnitt durch Körper, Moral und Geschichte. (Roger Fayet, Isabelle Köpfli)

Ausleihen 2008

Lucas Cranach d.Ä., Charitas, 1534
London, Royal Academy of Arts
Cranach, 8.3. bis 8.6.2008

Jan Fabre, Schaap met duivelsoren und Jeruzalem, 1980
Paris, Musée du Louvre
L'ange de la métamorphose, 26.3 bis 23.6.2008

Claudia & Julia Müller, Zwei heilige Antoniusse II, 2004; Hölle (Colijn de Coter und Anonym), 2004 und Heiliger Scherenschnitt, 2004; Dilemma des Sichtbaren (Nachtwald 1)
Bonn, Bonner Kunstverein, Claudia & Julia Müller:
Diffuse Handlungen, 7.4. bis 1.6.2008

Otto Dix, Billardspieler, 1914
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, The Avant-garde and the war, 6.10.2008 bis 11.1.2009



Unterstützung von Publikationen im Zusammenhang mit dem Museum zu Allerheiligen

Leiko Ikemura. Tag, Nacht, Halbmond. Day, Night, Half Moon. Sturzenegger-Stiftung, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. Mit Beiträgen von Roger Fayet, Isabelle Köpfl, Donals Kuspit, Hortensia von Roda, Eva Scharrer. Scheidegger & Spiess, Zürich 2008.

Die Anatomie des Bösen. Ein Schnitt durch Körper, Moral und Geschichte. Interdisziplinäre Schriftenreihe des Museums zu Allerheiligen Schaffhausen. Roger Fayet (Hg.). Band 3. Verlag hier + jetzt, Baden 2008.

Restaurierungen

Auch 2008 wurden mehrere Zeichnungskonvolute und Einzelblätter der Graphischen Sammlung sowie die von der Stiftung neu erworbenen Stadtansichten von Schaffhausen und Rheinfälle aus der Sammlung Böhni im Restaurierungsatelier von Martin Streb in Hunzenschwil restauriert. So wurden rund 120 Werke von alten Unterlagen und Montierungen befreit sowie entsäuert. Die Möglichkeit, durch kontinuierliche

Restaurierung die Bestände der Sammlung für die Nachkommen zu sichern und zu erhalten, ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

Vergabungen, Mitgliedschaften

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

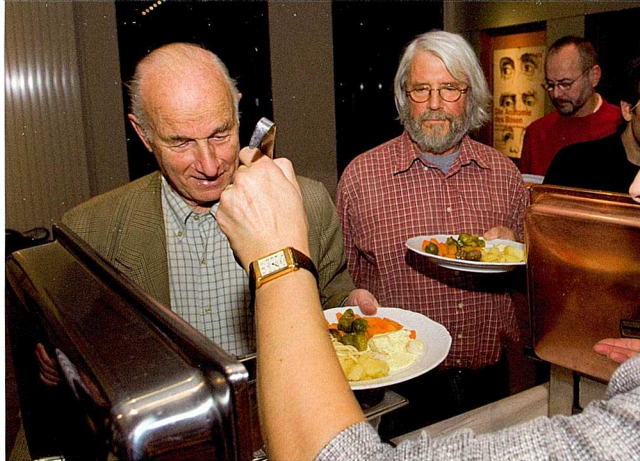
Mitglied von proFond, Dachverband gemeinnütziger Stiftungen der Schweiz.

Mitglied vom Deutschen Museumsbund e.V. Berlin.

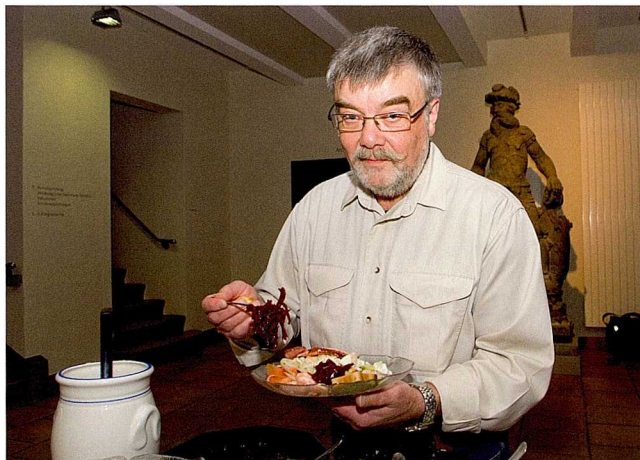
«Mandarinifest»

Das 1997 erstmals organisierte «Mandarinifest» zählt inzwischen zu den geschätzten und nicht mehr wegzudenkenden Ereignissen am Jahresende. Auch heuer war es wieder hochofreulich, dass sich fast die gesamte Museumscrew zu diesem traditionellen Anlass einfand und das festliche Ambiente in fröhlichem Beisammensein genoss. Sehr geschätzt wurde auch die Teilnahme des Museumsreferenten und frisch gewählten Stadtpräsidenten Thomas Feuerer, dem es seit Jahren ein persönliches Anliegen ist, unser Fest nicht auszulassen.





5



6



7



8



9

Wiederum fiel dank der Stiftung der kulinarische Teil gut und reichlich aus. Ein grosses Dankeschön gilt einigen Damen und Herren von Museum, die, wie jedes Jahr, mit viel Liebe den Vortragssaal weihnachtlich schmückten. In dieser stimmigen Atmosphäre wurden die Dankesreden, die obligate Weihnachtsgeschichte und der Diavortrag genossen. Wärme, Zufriedenheit, Fröhlichkeit und die Gewissheit, in einer Gemeinschaft tätig zu sein, deren Mitglieder sich gegenseitig schätzen und achten, ist ein Stück gelebte Weihnacht.

Personelles

Stiftungsrat:

Dr. Hans Konrad Peyer, Präsident (bis Juni 2008)
Lic.iur. Corinna Bohrer-Peyer, Präsidentin (ab Juli 2008)
Lic.iur. Niklaus C. Baumann
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 (bis Juni 2008)

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

Dr. Hortensia von Roda, Kuratorin Graphische Sammlung/ Stiftung (100%: 70% Museum, 30% Stiftung)
Dr. Markus Stegmann, Kurator Kunst (10%)
Ruth Kühn, Sturzenegger-Stiftung (bis Juni 2008) (30%)
Lic.phil. I Madeleine Ducret (ab September 2008) (40%)

Aufträge auf Projektbasis:

Lic.phil. Mark Wüst, Neukonzeption Stadtgeschichte
(80%)

Lic.phil. Daniel Grütter, Projektleiter «Schaffhausen im
Fluss» / Erneuerung Stadtgeschichte (40%)

Kurt Wyprächtiger, Numismatik (10%)

Ernst Friedrich Walter, technischer Dienst (70%)

Martin Ledergerber, Restaurierung (bis Juli 2008) (80%)

Ursula Sattler, Restaurierung (ab September 2008) (80%)

Ulrich Looser, Assistenz Fachbereich Geschichte (bis
Mai 2008) (60%)

Stephanie Weinberger, Assistenz Fachbereich Geschichte
(ab September 2008) (60%)

André Weibel, Edition Müller-Briefwechsel (100% bis
30. September)

**Mitarbeit an Projekten im Auftrag
und auf Stundenbasis:**

Chrisina Tissi, Neumontierung von grafischen Blättern

Ariane Dannacher, Mitarbeit Projekt «Schaffhausen im
Fluss»

Martin Strebel, Restaurator Graphische Sammlung

Bruno Margreth, Grafiker

Erwin Gloor, Grafiker

Jürg Fausch, Fotograf

Dr. Hanspeter Marti, Artikel «Stadtbibliothek Schaff-
hausen» für das *Handbuch der historischen Buch-
bestände in der Schweiz* (einmaliger Beitrag)

Dr. Hortensia von Roda

Bericht über die Finanzen

Da den Berichten der Präsidentin und der Geschäftsführerin eigentlich nichts mehr beizufügen ist, werde ich mich an dieser Stelle kurz halten können.

Die Aufwendungen für «Ankäufe» und «eigene Ausstellungen» sind im vergangenen Jahr stark gestiegen, diejenigen für Projekte sogar ausserordentlich. «Schaffhausen im Fluss» gibt eine wunderbare Neugestaltung der Stadtgeschichte, belastet jedoch die Stiftung während mehrerer Jahre massgeblich.

Die Wirren an den Finanzmärkten sind auch an uns nicht spurlos vorbeigegangen, die Einnahmen werden sich 2009 massiv verringern. Das bedeutet, dass für Anschaffungen im jetzigen Budget kein Platz ist, dies zu Gunsten der Weiterführung der Erneuerung der Stadtgeschichte.

Es scheint, als ob auch wir im Einklang mit der Wirtschaft und den Banken den Ausgabengürtel noch einige Zeit enger schnallen müssen. Die positive Seite davon ist, dass so unsere Finanzlage auf viele Jahre gesichert bleiben wird.

Lic.iur. Niklaus C. Baumann

Stiftungsrat

Erbrachte Leistungen

	2008	2007	1987–2008
	CHF	CHF	CHF
Total	3 841 358	2 672 907	43 114 081
Ankäufe, Ausstellungen	1 104 366	687 625	25 925 963
Ankäufe	713 598	460 575	24 201 940
Kunstabteilung	531 988	360 528	19 451 647
Historische Abteilung	176 443	60 776	4 493 525
Stadtbibliothek	5 167	39 271	256 768
Ausstellungen und/oder Kataloge	390 768	227 050	1 724 023
eigene Ausstellungen	142 217	102 749	399 177
Kataloge / Jahresberichte Sturzenegger-Stiftung	248 551	124 301	1 324 846
Personal- und diverse Kosten	866 417	934 839	9 238 595
Personalkosten	752 602	678 220	6 972 872
wovon durch Stiftung getragen und ausbezahlt	293 075	333 613	3 977 233
wovon durch Stiftung getragen und durch Stadt Schaffhausen ausbezahlt	459 527	344 607	2 995 639
diverse Kosten	113 815	256 620	2 265 723
Versicherung, Transport	15 089	15 000	240 440
Bibliothek, Dokumentation, Unterhalt	54 627	210 707	1 720 747
übrige Kosten	44 099	30 913	304 536
Projekte, bauliche Massnahmen, diverse Beiträge	1 870 576	1 050 443	7 949 523
Projekte	1 865 112	1 025 944	3 830 434
Konservierung	87 648	29 472	153 066
Historische Abteilung – Kammgarn Depotbezug	0	263	21 424
Historische Abteilung – Schaffhausen im Fluss	1 749 728	956 210	3 124 653
Ur- und Frühgeschichte	0	0	54 915
Schaffhauser Glasmalerei	0	40 000	224 320
Diverse Projekte	27 736		252 056
Beiträge Baukosten Museum zu Allerheiligen	0	0	3 406 988
diverse Beiträge	5 463	24 499	712 101

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

Erwerbungen der Kunstabteilung: Gemälde, Skulpturen, Grafik, Fotoarbeiten

Kommentiert von

MD	Madeleine Ducret
DH	Daniela Hardmeier
IKO	Isabelle Köpfl
HvR	Hortensia von Roda
MS	Markus Stegmann
HUW	Hans Ulrich Wipf

Rheinfall

Öl auf Leinwand. 54,5 × 85 cm

Erworben 2008, Sammlung Dr. Böhni Schaffhausen

Inv. A 2112



Zu den Spezialitäten der Kunstsammlung und der Graphischen Sammlung im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen gelten die zahlreichen Rheinfalldarstellungen aus mehreren Jahrhunderten. Die bis dahin früheste Darstellung findet sich in der 1544 erschienenen «Cosmographia. Beschreibung aller Länder» von Sebastian Münster (Abb. 1).

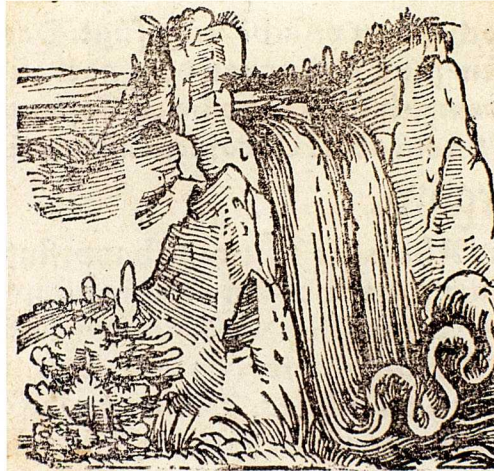
Mit Sicherheit aber bewegte und erregte der Rheinfall nicht erst seit dem 16. Jahrhundert die Gemüter. Seit dem Mittelalter ist er nicht nur in unzähligen Publikationen beschrieben worden. Die Faszination schlägt sich auch in einer enormen Vielfalt und einem erstaun-

lichen Variantenreichtum nieder, der uns diesen Katarakt immer wieder bildhaft vor Augen führt. «Der Rheinfall erregte wegen seines emotionalen Überwältigungspotenzials seit Jahrhunderten die Aufmerksamkeit der Künstler. Besonders im 18. und 19. Jahrhundert kam es zu einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Katarakt bei Schaffhausen und einer entsprechend umfangreichen Produktion von Gemälden, Zeichnungen und Grafiken.»¹ Diese waren nun nicht mehr rein topografischer Natur. Der Rheinfall wurde zum ästhetischen Ereignis und basierte auf einem neu erwachenden Naturgefühl für das Erhabene und

Abb. 1

Sebastian Münster

Cataracta Rheni, aus der
Cosmographia. Beschreibung
aller Länder
Holzschnitt. Bildgr.: 6,3×6,3 cm
Museum zu Allerheiligen
Schaffhausen
Inv. C 5735



1

Dramatische, wie es die umfangreiche Ausstellung von 2003 zeigte und wie es deren Titel «Darstellungen des Kataraktes zwischen Romantisierung und Dramatisierung» auch intendierte. Der Rheinflall, der grösste Wasserfall Europas, war neben der Majestät und der Eindrücklichkeit der Alpen das romantische Ereignis schlechthin, vor allem bei hell glänzendem Mondschein. Vor den fallenden Wassermassen stellten sich ähnliche Gefühle wie im Hochgebirge ein: Bewunderung, Erstaunen, aber auch Erschrecken.² Das Reisen nahm zu und Schaffhausen und der Rheinflall lagen an einer der wichtigsten Nord-Süd-Routen, bildeten den Auftakt zu den Schweizerreisen, die so berühmte Persönlichkeiten wie Goethe, William Turner etc. unternahmen. Dieser beginnende Rheinflalltourismus führte dazu, dass man dieses Naturereignis auch bildhaft mitnehmen wollte. Das war die grosse Stunde für Johann Ludwig Bleuler, seinen Sohn Louis und die von ihnen geführte Malschule, die durch eine beachtliche Produktion die Reisenden zu befriedigen vermochten.

Später mit dem Aufkommen der Fotografie nahm das Rheinflallmalen erheblich ab, aber es fand immer wieder die künstlerische Aufmerksamkeit, nicht mehr allein durch die Malerei, sondern vor allem auch durch die Fotografie und Videokunst.

Der hier dargestellte Rheinflall eines unbekanntem Künstlers aus dem 18. Jahrhundert entstand noch vor

dem Rheinflallboom. Im Vordergrund vor einer Mauer stehen zwei Frauen und betrachten die herunterdonnernden Wassermassen. Dafür haben sie für kurze Zeit ihre Arbeit unterbrochen. Das im Gegensatz zum sitzenden Mann, der sich auf den Hund vor ihm konzentriert, den er zu kralen scheint. Die Heugabel liegt neben ihm im Gras. Die drei winzigen Figuren lassen den Katarakt noch gewaltiger erscheinen, der in seiner ganzen Breite vorgeführt wird. Den Wassermassen wird die grösste Aufmerksamkeit zuteil. Sie fallen, von den sich auftürmenden Felsen und dem niederen Gestein immer wieder unterbrochen, in Kaskaden ins tiefblaue Becken, wo sie ohne gross zu schäumen ausfliessen.

HvR

Anmerkungen

- 1 Roger Fayet in: Der Rheinflall, Strömungen, Tumulte, Reflexionen. Interdisziplinäre Schriftenreihe des Museums zu Allerheiligen Schaffhausen, Bd. 2, Hrsg. Roger Fayet, Baden 2006, S. 196.
- 2 Werner Rutishauser, Die Bleuler und der Rhein. Von majestätischen Gletschern, tosenden Katarakten und schauerlichen Burgen. Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen und Sturzenegger-Stiftung, Schaffhausen 1997.

Hans Sturzenegger (1875 – 1943)**Porträt Gustav Emil Bürke-Albrecht**

Öl auf Leinwand. 91,5 × 79 cm

Oben links monogrammiert: «H.St.»

Erworben von den Nachkommen (Silvia Schmid-Gassmann, Ebmatingen)

Inv. A 2113



Im Gegensatz zu den Porträts, die Sturzenegger von seiner Familie und seinem Freundeskreis meist freiwillig malte, empfand er das Bildnismalen im Auftrag überwiegend als Last. Gerade weil er so empfand, bemühte er sich verstärkt darum, seinem Gegenüber gerecht zu werden. Immer aber beschäftigte ihn die Diskrepanz zwischen der Vorstellung der Auftraggeber und der Sehweise des Künstlers, zumal sich daran auch unvermeidbare Konflikte entzündeten. Von Hyacinthe Rigaud ist der treffende Ausspruch überliefert: «Wenn ich die Frauen so male, wie sie sind, finden sie sich nicht schön genug, wenn ich ihnen schmeichle, ähneln sie sich nicht».¹ Auch Hans Sturzenegger musste immer wieder die Erfahrung machen, dass die Dargestellten sich anders sehen wollten, als sie waren. Bereits 1908 schwor er, nie mehr ein Porträt in Auftrag zu nehmen, wie er seinem Onkel Morstadt mitteilte.² An diesen Vorsatz hat sich der Maler dann doch nicht gehalten. Und so existieren zahlreiche interessante und gekonnte Auftragsarbeiten, zu denen er sich auch, aber vielleicht nicht nur aus finanziellen Gründen veranlasst sah. Das war in den 1920er-Jahren vermehrt der Fall und so wurde Sturzenegger fast gezwungenermassen zu einem geschätzten Porträtisten, der von offizieller wie privater Seite gleichermaßen beansprucht wurde.

Das Porträt Gustav Emil Bürke (1849–1934) zeigt den Kaufmann bereits in reiferen und erfolgreichen Jahren. Dafür spricht, dass er von Sturzenegger porträtiert werden wollte.

Als einziges Kind von Josef Martin Bürke, Wirt des Gasthauses zum «Schiff» in Rorschach, wurde er 1849 geboren. Seine Mutter Katharina, geborene Hemmi, stammte von Maienfeld. Noch keine zwei Monate alt, starb der Vater, die Mutter verlor er mit sechs Jahren. Er kam in die Familie seines Onkels, wo er in einfachen Verhältnisse aufwuchs. Nach der Schule absolvierte er eine Banklehre in St. Gallen, war danach in Basel in einem Kolonialwaren-Engros-Geschäft angestellt, dessen Leitung er bereits mit zwanzig Jahren übernehmen konnte. An der Grenzbesetzung 1870/71 nahm

er als Leutnant in einem Basler Bataillon teil. 1871 übernahm er die Leitung der damaligen Zürcher Filiale von Weber & Aldinger, Kolonialwaren und Kohlenhandel St. Gallen. Als Aktivmitglied des Männerchores in Zürich besuchte er auch das Eidgenössische Sängerkonvent in Basel, wo er seine spätere Frau Amélie Albrecht kennen lernte, die er 1876 heiratete. Bereits nach zehnjähriger Ehe verstarb sie. Von den vier Kindern starb auch seine älteste Tochter im Alter von 26 Jahren.

Nach 19 Jahren konnte Bürke das Geschäft käuflich übernehmen und zusammen mit seinem Schwager als Firma Bürke & Albrecht erfolgreich weiterführen und 1894 eine Filiale in Landquart gründen. Während dreissig Jahren führte er das Geschäft gemeinsam mit seinem Sohn, der es später weiterführte.

Bürke hatte auch noch verschiedene Ämter inne. So war er Mitglied des Grossen Stadtrates von Zürich und des Kantonsrates, Vizepräsident der kaufmännischen Gesellschaft Zürich (heute Zürcher Handelskammer), Mitglied des Handelsgerichtes und der Eidgenössischen Darlehenskasse. Wie im Nachruf festgehalten, war er ein Mann «der allezeit auf strenge Disziplin hielt und selber das Vorbild peinlichster Pflichterfüllung war».³

Das Porträt Emil Bürkes gehört zu denjenigen, die der Maler wohl nicht mit Widerwillen gemalt hat. Vielleicht erkannte er Parallelen zu seinem Leben, insbesondere im Verlust eines geliebten Menschen.

Sturzenegger zeigt einen stattlichen, zur körperlichen Fülle neigenden Mann in sonntäglicher Kleidung: grauer Anzug, graues Gilet, weisses Hemd mit dunkler Krawatte und als kleiner Blickfang die goldene Kette mit der Uhr. Der als tatkräftig, unermüdlich und pflichtbewusst charakterisierte Mann sitzt für einmal ruhig da, die Hände liegen auf dem Schoss. Allein das Gesicht verrät den energischen Mann, der es in seinem Leben weit gebracht hat. Sein Blick steht im Widerspruch zu der ruhigen Haltung. Er zeigt deutlich, dass untätiges Sitzen nicht seine Sache ist. Man spürt so etwas wie Verwunderung über sein Ansinnen, sich porträtiert zu lassen.

Hier zeigt sich einmal mehr, dass Sturzenegger ein überaus genauer Beobachter war und sich in sein Gegenüber einzufühlen vermochte. Werner Schaad hat es treffend formuliert: «Hans Sturzenegger hat vor allem Anerkennung und Erfolg gefunden durch die Bildniskunst. Er hat die besonderen Voraussetzungen für dieses Spezialgebiet in hohem Masse besessen. Schon die ausgesprochene Tendenz zur Form, ferner eine besondere Einfühlungsgabe in die persönlichen Verhältnisse des Darzustellenden, aber auch hier die notwendige Bildung, die erst die Eindrücke auf die jeweils adäquate Ebene zu projizieren vermag, sicherten zum voraus den Erfolg.»⁴

HVR

Anmerkungen

- 1 Henning Bock und Rainald Grosshans, Das Bildnis. Das autonome Porträt seit der Renaissance, in: Ausst.-Kat. Bilder von Menschen des Abendlandes, Berlin 1980, S. 146.
- 2 StadtASH D IV 01.34.01/0786, Brief vom 6.7.1908.
- 3 Nachruf Gustav Emil Bürke-Albrecht. 1849–1934. Privatbesitz.
- 4 Werner Schaad, Die Kunst der Gegenwart. In: Bilder aus der Kunstgeschichte Schaffhausens, 1947, S. 144.

Literatur

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

Hermann Knecht (1893–1978)

Rheinfall. 1946

Öl auf Karton. 32,3 × 44,3 cm

Unten rechts signiert: «H. Knecht 1946»

Erworben 2008, Auktion Widmer, St. Gallen

Inv. A 2110



«Bilder aus dem Abseits der Unmoderne»¹

Unter diesem Titel wurde Hermann Knechts Werk 1983 gewürdigt.

Der 1893 in Stein am Rhein geborene Künstler machte zunächst ein Diplom als Bautechniker am Technikum in Winterthur, studierte danach an der Westerntier Schule und an der Akademie in München, war kurz Zeichner, später Entwerfer im Silberwarengeschäft

Jezler in Schaffhausen und hatte kurze Zeit ein eigenes Malergeschäft in Stein am Rhein. Erst ab 1926 ist er freischaffender Künstler. Das beginnt in Tenero 1926 bis 1928, 1929/30 ist er in Berlingen in der Nähe von Adolf Dietrich und ab 1930 bis zu seinem Tod lebt und arbeitet er wieder in Stein am Rhein.

Knecht ist in erster Linie Landschaftsmaler und hier fällt auf, dass er zwei unterschiedliche Stränge ver-

Abb. 1

Hermann Knecht

Rheinlandschaft mit Landesteg.

1931

Öl auf Leinwand, 80 × 108 cm

Museum zu Allerheiligen

Schaffhausen

Depositum der Schweizerischen

Eidgenossenschaft

Inv. A 426



1

folgt. Einmal ist es die irrealen, ja surrealen Komponente, die sein Werk charakterisiert (Abb. 1). Beim Gemälde «Rheinlandschaft mit Laufsteg» von 1931 führt der Blick vom Landesteg über das bewegte Wasser mit Boot und Dampfer bis hin zum Hintergrund, wo sich eine wie in Auflösung begriffene Uferlandschaft dem Auge langsam zu entziehen scheint. Im Vordergrund erwarten die Leute die Ankunft des Dampfers oder steigen bereits in die Boote, die seitlich des Stegs vertäut sind. Eine seltsame Diskrepanz besteht zwischen den Figuren, die präzise, fast plakativ gezeichnet und mit festen Umrisslinien konturiert sind und dem ankommenden Schiff, dass trotz der Nähe zum Ufer erstaunlich klein wirkt. Als Beobachter wähnt man sich wie auf einer Bühne. Die Grau- und Blautöne von Wasser und Himmel, das Grau-Weiss der Wolken und Wellen, die Uferlandschaft, die sich allmählich aufzulösen scheint, gaukeln dem Auge ein seltsames Traumgebilde vor. Diese unwirkliche, ja surreale Komponente in der Malerei von Knecht ist nicht zufällig. Auffallend ist hier die Verwandtschaft zu den surrealen Bildern von Werner Schaad, die von dessen Pariser Zeit zeugen, die er immer wieder zugunsten von Aufenthalten in seiner Heimat unterbrach. Die beiden Künstler blieben zeitlebens freundschaftlich verbunden und tauschten sich aus, mit Sicherheit auch über den Surrealismus. Unmerklich schleicht sich noch etwas anderes ins Bild ein, vor allem im Vordergrund.

Wie bereits erwähnt, lebte Knecht 1929/30 in der Nähe von Dietrich und dessen Malerei wurde bereits unter dem Aspekt der Neuen Sachlichkeit betrachtet und beachtet.

Ganz anders verhält es sich beim neu erworbenen Rheinfall von 1946. Hier ist es eine pleinairistische, leicht flirrende Wiedergabe von vertrauten Motiven der näheren Umgebung wie Knecht sie in zahlreichen Bildern festhält. Hier fusst seine Landschaftsauffassung aber nicht in der Tradition, die das Erbe Hans Sturzeneggars weiterpflegte, wie es die ineinander sich verwebenden Grau-Blau-, Grün-, Ocker- und Weiss-Töne, die weiche Übergänge schaffen, auf den ersten Blick suggerieren möchten. Denn die die Landschaft bestimmenden Motive, der Rheinfall mit den Felsen und das auf dem prägnanten Hügel thronende Schloss Laufen, scheinen wie in Auflösung begriffen. Die Gischt, die vom Wasserfall aufsteigt, breitet sich wie ein blasser und leichter Schleier über der ganzen Landschaft aus.

Wie ist die Charakterisierung der Bilder von Knecht als «aus dem Abseits der Unmoderne» zu verstehen? Knecht ist wie Sturzenegger kein wirklich Moderner in dieser Art der Landschaftsauffassung. Dennoch treibt er die Auflösung weiter und steht damit gewissermassen im Abseits. Man könnte es auch Übergang nennen. Er ist nicht mehr zum Kreis jener zu zählen, denen der Schritt in die Moderne nicht gelang oder der bewusst nicht eingeschlagen wurde. Er ist aber auch noch nicht als ein Vertreter des Aufbruchs zu betrachten. Knechts Rheinfallbild umgibt eine eigenwillige Aura. Alles scheint sich mit der den fallenden Wassermassen entsteigenden Gischt aufzulösen und dennoch fügen sich die wesentlichen Elemente – Felsen, Katarakt, Schloss Laufen auf dem Hügel, das Ufer, ein Boot – zu einem klar erfassbaren Bild des Naturphänomens in seiner typischen Umgebung.

HvR

Anmerkung

1 Max Freyvogel, Hermann Knecht. Bilder aus dem Abseits der Unmoderne, Zürich 1983.

Niklaus Stoecklin (1896–1982)**Pietà. 1932**

Öl auf Leinwand. 75 × 64 cm

Unten rechts signiert und datiert: «Niklaus / Stoecklin 32»

Erworben 2008, J & P Fine Art, Zürich

Inv. A 2106



Abb. 1

Niklaus Stoecklin

Stilleben mit Fliederzweig. 1944

Öl auf Pavatex. 52 × 43,5 cm

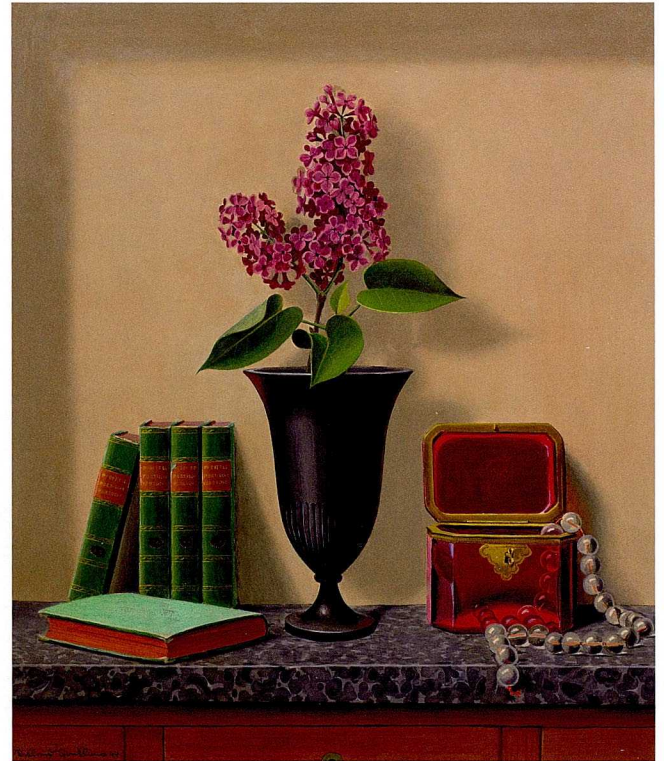
Museum zu Allerheiligen,

Sturzenegger-Stiftung

Inv. A 2015

Das Gemälde *Pietà* von Niklaus Stoecklin stellt eine mittelalterliche Skulptur auf einem kleinen, schmalen Holztisch mit einer davor liegenden, weissen Rose dar. Das Licht fällt diffus von links ein, der Innenraum ist unbestimmt. Zwar lässt sich die Skulptur stilistisch und ikonografisch dem Mittelalter zuordnen – auch wenn beispielsweise das 19. Jahrhundert als Entstehungszeit nicht ausgeschlossen werden kann –, doch über den Zeitpunkt dieser kargen, stillebenartigen Versammlung können wir keine Aussage treffen. Ob sich das Bildgeschehen beispielsweise im 17. oder zu Beginn des 20. Jahrhunderts ereignet, bleibt offen. Wir finden keine Hinweise, um die Zeit des Stillebens zu deuten. Die weisse Rose ist ebenso zeitlos und unbestimmt wie die Skulptur, das Tischchen oder erst recht der diffuse, graue Hintergrund.

Was aber noch mehr überrascht, ja geradezu irritiert, ist die materielle Beschaffenheit der Skulptur: Zwar wissen wir, dass es sich bei den mittelalterlichen Skulpturen um Holzarbeiten handelt, doch Glanz und Glätte der Oberfläche bei Stoecklin ziehen das Holz als Material in Zweifel. Es entsteht der Eindruck, als sei die Skulptur aus Metall geschaffen oder gar aus Kunststoff: Zur Entstehungszeit des Bildes könnte dies Bakelit gewesen sein, ein Material, aus dem damals beispielsweise Telefonapparate produziert wurden. Für diese erstaunliche Wirkung ist jedoch nicht nur der auffällige Glanz verantwortlich, sondern auch der bemerkenswerte, weiche Faltenwurf des Gewandes der Maria und der nicht geringe Abstraktions- und Stilisierungsgrad der gesamten Skulptur. Dies ist insofern folgerichtig, da die Skulptur als Abbild des Abbilds zu betrachten ist. Eine doppelte Entfernung sozusagen vom «Naturvorbild». Schliesslich tritt noch ein weiteres hinzu: Der Kopf und der rechte Arm der Christusfigur scheinen hohl zu sein und deuten somit auf einen Abguss. Zudem sind Kopf und Arm deutlich beschädigt. Mit einem auffälligen Loch in der Stirn vermittelt der Kopf den Eindruck, als sei er oben abgeschlagen und stehe offen. Erst durch diese äussere Beeinträchtigung wirken die Figuren hohl, was wiederum gegen Holz als verwendetes Material spricht.



In diesem Bild kommen also einige ungewöhnliche Wirkungen zusammen und verstärken sich gegenseitig zu einer höchst interessanten Aussage. Nicht nur, dass das Motiv einer Pietà in einem Jahrhundert der rasch einander ablösenden Avantgarden selten ist, um nicht zu sagen anachronistisch erscheint, sondern vor allem auch die Art und Weise, wie der Künstler dieses Traditionsmotiv abendländischer Kunst darstellt, zeigt die ungewöhnliche Botschaft des Bildes. Die Pietà ist ein zentrales Motiv der christlichen Ikonografie: Maria hält ihren toten Sohn in den Armen, der von den Qualen seines irdischen Leidens gezeichnet ist. Ein Bild für den Opfertod Christi, der starb, um die Menschheit von ihren Sünden zu erlösen. Mittelalterliche Bilder und Skulpturen mit diesem Motiv dienten oft für die private Andacht.

Niklaus Stoecklin zeigt uns zwar motivisch eine klassische Pietà, die alle konventionellen Zeichen dieser Bildgattung aufweist, doch mit der Art seiner Darstellung beschreitet der Künstler Neuland. In der Sprache

der Neuen Sachlichkeit stellt Niklaus Stoecklin jene kühle Distanz zum Bildmotiv her, welche diese Stilrichtung in den zwanziger und frühen dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts kennzeichnet. Als bedeutendster Vertreter der Neuen Sachlichkeit in der Schweiz schildert er uns ein höchst emotionales und von der kunsthistorischen Bildtradition geradezu durchdrungenes Motiv irritierend distanziert und mit einer beinahe wissenschaftlichen Neutralität, um nicht zu sagen Emotionslosigkeit. Der Künstler scheint zunächst keinen Anteil an der Dramatik des Bildgeschehens zu nehmen. Ja, er stellt sogar den Entstehungszeitpunkt der Skulptur in Frage: Ein mittelalterliches Werk aus Holz, eine mehr oder weniger kommerziell orientierte, mittelalterliche Anlehnung des 19. Jahrhunderts oder gar eine billige Replik des 20. Jahrhunderts aus Bakelit? Stoecklin lässt uns im Ungewissen. Und genau diese Ungewissheit nagt an unserer Vorstellung von Authentizität und Aura, die wir uns von diesem Motiv gerne machen. Natürlich

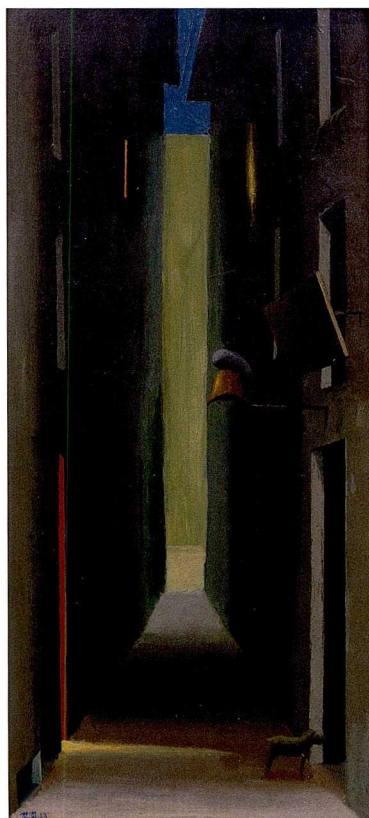


Abb. 2
Niklaus Stoecklin
 Helmgasse in Basel. 1923
 Öl auf Karton. 51,5 × 24,0 cm
 Museum zu Allerheiligen,
 Sturzenegger-Stiftung
 Inv. A 2066

Abb. 3
Niklaus Stoecklin
 Stilleben mit Lilien in blauer Vase.
 1926
 Öl auf Holz. 73 × 51 cm
 Museum zu Allerheiligen,
 Sturzenegger-Stiftung
 Inv. A 2089

2



3

ist es ein grosser Unterschied, ob wir ein echtes mittelalterliches Kunstwerk vor uns haben oder eine Replik des 20. Jahrhunderts. Wer will dies leugnen.

Doch warum wählt Niklaus Stoecklin überhaupt den Bildtypus der Pietà, und dies in einer politisch unruhigen Zeit zwischen den Weltkriegen? Wir können den Bildtypus als Befragung der christlichen Grundwerte lesen, als kritische Überprüfung des Künstlers, welche Bedeutung das christliche Wertesystem für die Gesellschaft seiner Zeit überhaupt noch besitzt. Ohne dass er uns auf diese elementare Frage, die uns heute angesichts der anhaltenden Erosionserscheinungen der Kirchen und des weit verbreiteten Materialismus mindestens so intensiv beschäftigt wie 1932, eine Antwort gibt, verweist er auf eine der zentralen Grundlagen unserer

westlichen Zivilisation. Die markante Distanz, die Stoecklin zwischen uns und dem dargestellten Motiv herstellt, die Zweifel an Echtheit und Authentizität lassen die beiden Figuren um so zerbrechlicher erscheinen. Christus und Maria aus Bakelit – wenn es dieses Material tatsächlich ist – wirken noch viel armseliger als eine stilistische Anlehnung des 19. Jahrhunderts an eine mittelalterliche Skulptur, die wenigstens aus Holz gemacht wäre und nicht aus Plastik. Die Verzweiflung Marias über den Tod ihres Sohnes, über die Tragödie seines Opfertodes findet im zweifelhaften Material und in der offenkundigen Beschädigung der Skulptur einen eindrucksvollen und tief greifenden Nachhall. Niklaus Stoecklin hätte ja genauso gut die *Pietà* unmittelbar malen können, so wie viele Malergenerationen vor ihm es taten. Indem er jedoch eine Skulptur abbildet, schaltet er einen interessanten Zwischenschritt ein, der durch den Zweifel an der Authentizität der Skulptur und deren offensichtliche Beschädigung die Bildaussage signifikant verstärkt. Ein abgebrochener Arm wäre in einer bildlichen Darstellung bezogen auf die christliche Leidensgeschichte kaum glaubhaft. Erst die Abbildung einer Skulptur ermöglicht diesen Schritt. Nun ist es freilich nicht der Künstler, der die Beschädigung herbeigeführt hat, sondern es sind die undefinierbaren Wirkungen der Zeit, was auf unsere zeitliche und somit auch emotionale Distanz zum biblischen Geschehen verweist. Doch genau darin zeigt sich sinnbildlich ein Teil unserer Zweifel heute. So gesehen ist diese *Pietà* höchst intelligent konstruiert: Niklaus Stoecklin hat für das alte Motiv einen Darstellungsmodus gefunden, der den Opfertod Christi mit einem zeitgeschichtlichen Kontext verknüpft. Das Leiden Christi erreicht das 20. Jahrhundert – und wie wir gesehen haben, nicht minder unsere Zeit – mit Zweifeln, Beschädigungen, grosser zeitlicher Ferne und vielen Fragen.

Dass Niklaus Stoecklin dem Geschehen eine weisse Rose beilegt, die den Zenit ihrer Blüte knapp überschritten hat, kann zunächst ganz allgemein als ein Symbol für Unschuld verstanden werden. Allerdings ist diese Rose das einzig «Lebendige» des Bildes und so-

mit die einzige Hoffnung auf Leben, vielleicht sogar auf das Weiterleben über den Tod hinaus, auch oder gerade weil ihre Blütenblätter und der Blütenkopf bereits ganz leicht erschlafft sind. Jemand muss diese Rose vor der *Pietà* platziert haben, aber wer? Angesichts des Opfertods Christi spricht das Weiss der Rose hier den Wunsch nach Unschuld oder wenigstens nach Vergebung aus.

Die *Pietà* ergänzt die mittlerweile mit acht Gemälden recht umfangreiche Werkgruppe von Niklaus Stoecklin in der Kunstabteilung des Museums zu Allerheiligen. Dank der konsequenten Ankaufspolitik der Sturzenegger-Stiftung während der letzten Jahre konnte ein Ensemble aufgebaut werden, welches das Schaffen des Künstlers breit dokumentiert. Die *Pietà* bereichert die Werkgruppe um einen zweifellos singulären Klang: Einzigartig innerhalb des Schaffens von Niklaus Stoecklin zeigt das Bild eindrücklich die aussergewöhnlichen Möglichkeiten des Künstlers auf, über einen intelligenten, skulpturalen «Umweg» ein altes Motiv christlicher Ikonografie in die Gegenwart zu überführen und damit Grundfragen nach dem Wertesystem der westlichen Gesellschaft aufzuwerfen. Zweifel und Ohnmacht, Schuld und Schmerz: Die inneren wie äusseren Verletzungen berühren heute nicht weniger als zur Entstehungszeit des Bildes. Eine ungewohnt harte und zeitgenössische Darstellung einer *Pietà*, aus ungewohnter Distanz gemalt, nicht aber ohne innere Anteilnahme des Künstlers, wie dies vielleicht auf den ersten Blick erscheinen mag.

MS

Literatur (Auswahl)

- Christoph Vögele: Niklaus Stoecklin 1896–1982. Kunstmuseum Winterthur, Museum für Neue Kunst Freiburg im Breisgau. Basel 1996.
- Markus Stegmann: Niklaus Stoecklin. Stillleben mit Fliederzweig. In: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen (Hg.): Die Erwerbungen 2005. Schaffhausen 2006, S. 71 ff.
- Markus Stegmann: Niklaus Stoecklin. Brünnelein im Atelier und Helmgasse in Basel. In: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen (Hg.): Die Erwerbungen 2006. Schaffhausen 2007, S. 47 ff. und S. 50 ff.
- Markus Stegmann: Niklaus Stoecklin. Stillleben mit Lilien in blauer Vase. In: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen (Hg.): Die Erwerbungen 2007. Schaffhausen 2008, S. 58 ff.

Silsersee im Winter. 1951

Öl auf Leinwand. 40,5 × 59 cm

Unten links signiert und datiert: «Niklaus / Stoecklin 51»

Erworben 2008, J & P Fine Art, Zürich

Inv. A 2111



Still und unsichtbar ruht der zugeschneite See, eingebettet in eine heitere, winterliche Landschaft und mit dieser durch das fließende Weiss des Schnees organisch verbunden. Niklaus Stoecklin zeigt uns den Silsersee bei St. Moritz im Oberengadin, von Sils aus Richtung Westen nach Maloja zu. Im Vordergrund befindet sich links und rechts am Bildrand dürres, blattloses Gezweig, das im Sinne traditioneller Repoussoirs der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts unseren Blick ins Bild hinein geleitet und den Tiefenraum öffnet. Über

die gesamte Bildbreite erstreckt sich der See, der nach hinten von zwei locker bewaldeten, blau verschatteten Berghängen begrenzt wird. Im Hintergrund schliesslich – bereits im Dunst heller und somit weicher gezeichnet – eine Kette hoher Berge. Die Cumulus-Wolken am blauen Himmel signalisieren eine ruhige winterliche Hochdrucklage und erinnern in ihrer fast symmetrischen, kreisbogenförmigen Ordnung an die Wolken in den berühmten Darstellungen des Genfersees von Ferdinand Hodler. Doch bei all dieser wohlgesetzten,

heiteren Ruhe sind die Fussspuren im Schnee nicht zu übersehen, die unmittelbar am unteren Bildrand beginnen, sich auf dem See fortsetzen, um schliesslich nach links zu verschwinden. Von dort kommend zieht eine Skispur ein Stück auf den See hinaus, um sich bald gleichfalls zu verlieren. Weitere Zeichen menschlicher Anwesenheit fehlen, Personen ebenso.

Soweit die faktische Bestandsaufnahme des Bildes. Zunächst mag man vielleicht geneigt sein, den *Silsersee im Winter* vor allem als harmonisches, wohl ausbalanciertes Landschaftsbild lesen, eine Arbeit in der Folge der kühlen, neusachlichen Werke des Künstlers, der hier dem ruhenden Innehalten, dem angenehm ausgebreiteten Alpenpanorama den Vorzug gab gegenüber dem scharfkantigen Verismus seiner Bilder der zwanziger und dreissiger Jahre des 20. Jahrhunderts. Die Berggipfel und die bewaldeten Anhöhen sind weich, von Sonnenlicht überflutet, beinahe atmosphärisch aufgehellt. Von diesen Bergen scheint keine Gefahr für den Menschen auszugehen, so mild und geradezu lieblich blicken sie aus sicherer Distanz über den See zu uns herüber. Die Skispuren auf dem See belegen, dass das Eis ohne Zweifel tragfähig ist, weshalb ein eventuelles Einbrechen nicht befürchtet werden muss. Und selbst die Weite des Sees bildet keine Gefahr: Dem Wanderer bietet sich eine sehr überschaubare Eisfläche dar, so dass mögliche Ängste, sich im winterlichen Weiss zu verirren, gar nicht erst aufkommen. Zwar sind im Bild keine Personen anwesend, doch die Spuren im Vordergrund repräsentieren menschliche Anwesenheit, so dass niemand fürchten muss, in der Einsamkeit einer eisigen Bergwelt auf sich allein gestellt zu sein. Eine heitere, majestätische Landschaft also, hoch oben inmitten stolzer Alpen, schön anzusehen und das, ohne drohende Gefahren trotz der faktisch menschenfeindlichen Temperaturen. Also doch ein mildes Bild ohne die packende Härte früherer Werke?

Allerdings bleiben wir immer wieder an den beiden Spuren im Schnee hängen. Wir wissen nicht genau, wann sie entstanden sind – vor einer Stunde oder einigen Tagen –, und wir wissen erst recht nicht durch wen.

Während die Skispur logischerweise von einem Menschen stammt, spricht die Form und die Abfolge der anderen Spur eher für ein Tier. Wer lief mit seinen Skiern über den See, welches Tier stapfte hier in welcher Absicht vorbei? Naturgemäss lassen Spuren im Schnee solche Fragen offen. In dem Masse, in dem wir jedoch über die Entstehungsumstände der Spuren nachdenken, ziehen in unserer Vorstellung verschiedenste Möglichkeiten vorüber. Welcher Variante wir auch folgen, wir finden im Bild keinen Beleg dafür. Wer war der Skifahrer? Jung oder alt, männlich oder weiblich, einheimisch oder fremd? Warum ändert die Spur im Vordergrund abrupt ihre Richtung und biegt, statt geradeaus über den See zu verlaufen, plötzlich nach links ab? Um welches Tier handelt es sich überhaupt: ein Hase? Und fand eine Begegnung zwischen Mensch und Tier statt? In welche Richtung wir auch immer spekulieren, der Reiz der Spuren besteht darin, dass sich gerade in der Unmöglichkeit, schlüssige Erklärungen zu finden, etwas Geheimnisvolles öffnet.

Aber es tritt noch ein anderer Aspekt hinzu: Spuren im Schnee werden vergehen, sobald es wärmer wird. Dann wird von all dem überhaupt nichts mehr zu sehen sein, und das Rätsel der Spuren bleibt für immer verschwunden. Daher können diese Spuren auch als Metapher für Vergänglichkeit gelesen werden. So schön und heiter dieser sonnige Wintertag auch erscheinen mag, er ist ebenso vergänglich wie die Existenz von Mensch und Tier. Geschickt webt Niklaus Stoecklin in Gestalt der Spuren einen feinen, fast unmerklich dünnen Faden ein, der uns nachdenklich stimmt und äusserst subtil elementare, existentielle Themen beleuchtet.

Das Bild rundet als Landschaftsmotiv und Beispiel für das nach der Neuen Sachlichkeit entstandene Schaffen des Künstlers die umfangreiche Werkgruppe von Niklaus Stoecklin in der Kunstsammlung des Museums zu Allerheiligen ab, die dank der konsequenten Ankaufspolitik der Sturzenegger-Stiftung während der letzten Jahre sukzessive aufgebaut werden konnte.

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 (Hg.): Die Erwerbungen 2005. Schaffhausen 2006, S. 71 ff.

Markus Stegmann: Niklaus Stoecklin. Brunnlein im Atelier und Helmgasse in Basel. In: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen (Hg.): Die Erwerbungen 2006. Schaffhausen 2007, S. 47 ff. und S. 50 ff.

Markus Stegmann: Niklaus Stoecklin. Stilleben mit Lilien in blauer Vase. In: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen (Hg.): Die Erwerbungen 2007. Schaffhausen 2008, S. 58 ff.

Robert Müller (1920–2003)

Leviathan. 1968–1970

Holz, bemalt, 4-teilig. Höhe 20,5 cm, Breite: 29 cm, Länge: 37 cm

Rückseite am Basisteil monogrammiert: «RM» (ligiert)

Geschenk 2008, von Emanuel Müller, Sohn des Künstlers

Inv. P 398



Die mit «Leviathan» betitelte Skulptur von Robert Müller kam als Schenkung 2008 an die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung, die ihre Werke dem Museum zu Allerheiligen als Dauerleihgaben zur Verfügung stellt. Der Schenkung voraus ging der Ankauf von 65 Werken aus allen Schaffensperioden des Künstlers, die aus dem Nachlass von dessen Witwe erworben wurden.¹

Müllers Skulpturen aus den späten 1960er-Jahren sind eigenwillige Gebilde und ihre Titel sind es ebenso. Auf den ersten Blick erscheinen sie eindeutig. Leviathan (hebräisch «der sich Windende») ist ein Seeungeheuer mit den Zügen eines Krokodils, eines Drachens, einer Schlange und eines Wals. Dieses Untier schildern bereits alte babylonische Mythen und später erscheint es in



der jüdisch-christlichen Mythologie. Auch in der Bibel bleibt es ein böses Ungeheuer, das Unglück und Zerstörung bringt. Zahlreiche Illustrationen bannen das schreckliche Wesen im Bild, so auch Gustav Dorés «Die Vernichtung des Leviathan» von 1865. Hier windet sich das schreckliche Fabelwesen in den hoch aufschäumenden Meereswogen mit dem Blick in die vom

Licht erhellten Wolken, wo Gott zur Vernichtung des Ungeheuers schreitet.²

Dennoch gibt der Titel nicht wirklich Aufschluss, was es denn mit dem Ungeheuer auf sich hat, das als vierteilige Skulptur daliegt. So wie Leviathan Züge von mehreren Tieren trägt, also kein eindeutiges Wesen ist, so ist auch Müllers Werk in seiner Mehrteiligkeit nicht

eindeutig fassbar. Und schon gar nicht, wie die Skulptur überhaupt zu betrachten ist. Werner Hofmann ging der Frage nach der Oberflächenbeschaffenheit von Müllers plastischen Gebilden nach (er nennt sie nicht Skulpturen) und zog seine Schlüsse. «Ihre dreidimensionale Materialität wendet sich an das Auge und an die Hand, sie will betrachtet und betastet werden. Entscheidend ist folgendes Merkmal: keines dieser Gebilde gibt vor, aus einem Guss zu sein. Im Gegenteil: die Erfindung stützt sich auf meistens abgekapselte Einzelelemente, die willkürlich zusammengestückt werden. (...) Die Ausgangssituation beruft sich also auf lauter Einzelheiten, die nicht im grösseren Verband der Figur aufgehen, sondern Einzelheiten bleiben. Der technische Prozess – dem der Collage und Montage vergleichbar – verweigert ihnen das Verschmelzen, den Zusammenschluss zur fugenlosen Kontinuität, die der gleitenden Tastbewegung der Hand entgegenkommt. Er betont vielmehr das Zusammenstossen, das Verklammertsein oder lockere Aneinanderhaften, somit die latenten Möglichkeiten des Abhebens und Zerlegens, des Entwirrens und Entflechtens.»³ So betrachtet ist Müllers «Leviathan» als Skulptur nicht wirklich fassbar. Durch ihre Mehrschichtigkeit und Mehransichtigkeit entzieht sie sich dem Betrachtenden immer wieder. Theoretisch wären andere Kombinationen möglich und man ist versucht, spielerisch neue Varianten zu erproben. Das würde vom Ungeheuer ablenken. Und tatsächlich, wenn die einzelnen Teile einfach so daliegen, ist der Name Schall und Rauch. Das ändert sich aber, wenn die vom Künstler klar definierte Version vor uns liegt. Da schleicht sich doch etwas Bedrohliches ein. Auf drei kantigen und sperrig wirkenden Teilen liegt ein rundliches, aber unförmig und wie aufgeblasen wirkendes Etwas. «Wer disparate Einzelelemente zusammenstückt, evoziert nicht Kontinuität, sondern Diskontinuität, nicht fugenlose Übergänge, sondern abrupte Sprünge von Element zu Element, unerwartete Koppelungen und verblüffende Konfrontationen, von denen Schockwirkungen ausgehen.»⁴ Den Titel im Gedächtnis haftend, lässt sich mühelos ein Ungeheuer hineinlesen. Ein kleines Ungeheuer nur,

einem dicken, unförmigern Wurm gleich, das nicht durch seine Grösse, sondern durch seine Ambivalenz unangenehm wirkt. Was Müllers Titel betrifft, sind sie nicht zu unterschätzen. Hofmann spricht sogar von der zentralen Bedeutung dieser Komponente. Leviathan befindet sich in guter Gesellschaft mit Waldschrott, Kobold, Kerberus, Rübezahl und anderen mehr. «(...) – das sind Gestalten aus den transitorischen Zwischenwelten, in denen Vorstellungsbedürfnisse von Mythos und Religion, Sage und Märchen zusammenmünden.»⁵ Diese Wesen, die wir alle aus den Erzählungen kennen, besitzen besondere Kräfte, die für den Menschen nicht einschätzbar sind. Sie bringen oft Unheil, können aber durchaus auch Gutes verheissen. Von Leviathan ist nichts Wohltätiges zu erwarten, was auch die Inhomogenität der «Skulptur» deutlich ausdrückt.

HvR

Anmerkungen

- 1 Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen (Hrsg.). Jahresbericht / Erwerbungen. 2006, Schaffhausen 2007, Stephan Kunz, Robert Müller, S. 100–113.
- 2 Das biblisch-mythologische Seeungeheuer hat auch Thomas Hobbes (1588–1679) zum Titel seiner berühmten staatsphilosophischen Schrift «Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil» von 1651 angeregt. Leviathan, vor dessen Allmacht jeglicher menschliche Widerstand nichtig ist.
- 3 Werner Hofmann, Über Robert Müller, in: Robert Müller. Skulpturen, Zeichnungen und Druckgraphik. Hrsg. Beat Wismer, Bern, 1996, S. 127.
- 4 Ebda., S. 127.
- 5 Ebda., S. 129.

Literatur

Robert Müller. Skulpturen, Zeichnungen und Druckgraphik. Hrsg. Beat Wismer, Bern, 1996.

45 Ansichten der Stadt Schaffhausen, 37 Rheinfall-Darstellungen, 4 Ansichten von Hallau bzw. Neunkirch.
18./19. Jahrhundert

Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen und druckgrafische Werke

Erworben 2008, von den Nachkommen von Dr. med. Hanspeter Böhni

Inv. B 9550 – B 9603

Inv. C 5873 – C 5922



1

Abb. 1
Johann Heinrich Bleuler
(1758–1823)
Vue du Pont de Schaffhouse
Um 1790
Umrisradierung koloriert
Bildmass 23,8 × 39,4 cm
Inv. C 5874

Alte topografische Ansichten auf grafischen Blättern eröffnen dem aufmerksamen Betrachter – bei aller künstlerischen Freiheit, die ihnen oft innewohnt – aufschlussreiche und immer wieder reizvolle Einblicke in die äusserlichen Veränderungen der dargestellten Örtlichkeiten. Zumal für jene Zeit, die das wirklichkeitstreue Abbild der Fotografie noch nicht kannte, dokumentieren sie die bauliche und technische Entwicklung einer Stadt oder eines Dorfes auf einzigartige Weise.

Von daher versteht sich denn auch das rege Interesse, das ihnen sowohl von öffentlichen Institutionen wie von privaten Sammlern seit eh und je entgegengebracht wird.

Erfreulich deshalb, dass die umfangreiche Graphische Sammlung des Museums zu Allerheiligen im Berichtsjahr eine weitere, sehr namhafte Ergänzungen ihrer Bestände erfahren durfte: Im April und Juli 2008 konnte die Sturzenegger-Stiftung aus dem Nachlass des



Ansicht der Feste Munoth und der Rheinbruecke von Schaffhausen.

2

Abb. 2

David Kölliker (1807–1875)

Ansicht der Feste Munoth und der Rheinbruecke von Schaffhausen. Um 1835

Gouache. Bildmass 31,5×41,7 cm

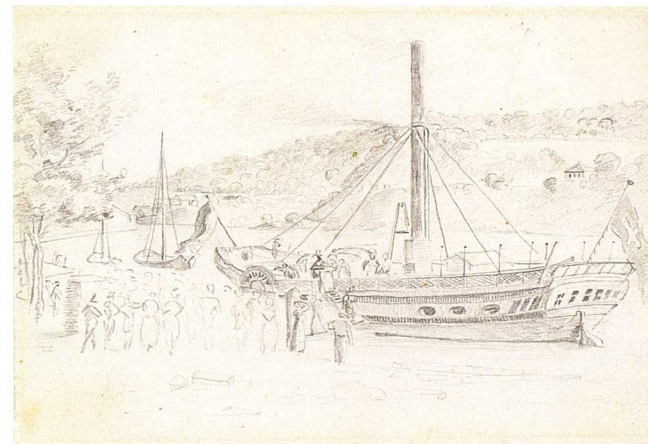
Inv. B 9567

Abb. 3
Johann Baptist Isenring
(1796 – 1860)
 Schaffhausen. Die Ankunft des
 Dampfschiffes Helvetia. Um 1832
 Bleistift. Blattmass 7,7 × 11 cm
 Inv. B 9556

Abb. 4
Unbekannt
 Schaffhausen. Um 1845
 Bleistift. Schwarze Tusche, Aquarell
 Blattmass 14,2 × 20,6 cm
 Inv. B 9569

am 3. August 2007 verstorbenen Arztes und Sammlers Dr. Böhni in zwei Teilen eine Auswahl von insgesamt 86 Blättern mit sehr schönen und teilweise seltenen Ansichten der Region Schaffhausen erwerben.

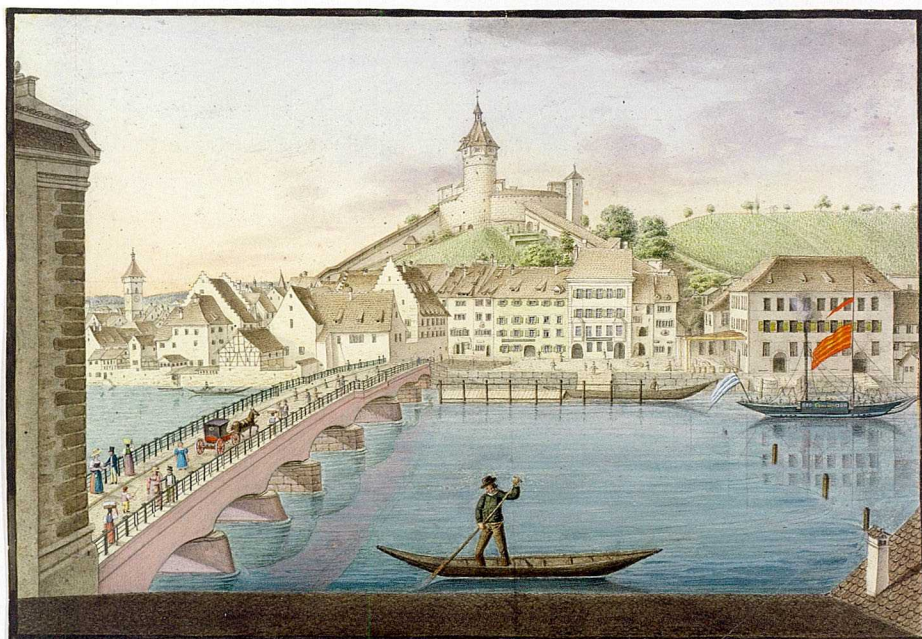
Dr. med. Hanspeter Böhni (1928 – 2007) wirkte beruflich in vierter Generation als Arzt in Stein am Rhein und machte sich vor allem als Rheumatologe weithin einen Namen. Daneben diente er seiner schützenswerten, schönen Vaterstadt während einiger Jahre als Baureferent und kam dadurch fast automatisch auch in Kontakt mit den Organen der Denkmalpflege und mit anderen Institutionen, die sich für die Erhaltung von Baudenkmalern und historischen Ortsbildern einsetzen. Mit grossem Engagement widmete er sich seither auf kantonaler wie auf eidgenössischer Ebene dem Heimatschutz, präsierte 28 Jahre lang die Schaffhauser Sektion und wurde bald einmal auch Vizepräsident der schweizerischen Dachorganisation. Die Freude von Hanspeter Böhni an Kunst und Kultur allgemein war indessen bereits während seines Medizinstudiums in Genf geweckt worden. Nicht zuletzt unter dem Einfluss



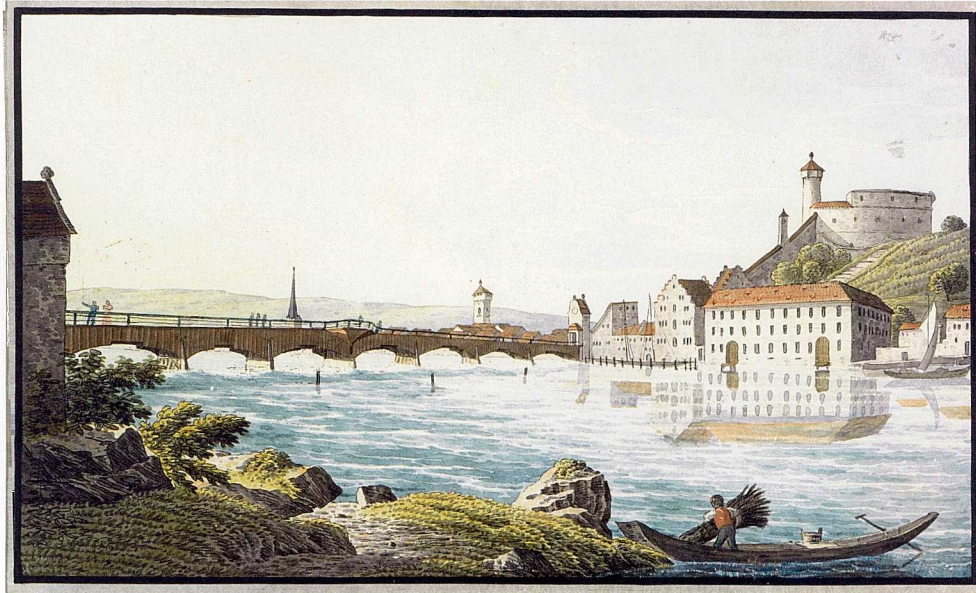
3

seines ebenso kunstsinnigen Kommilitonen Eric Pfister, dem nachmaligen Präsidenten des Schaffhauser Kunstvereins, hatte er schon damals mit dem Sammeln alter Grafik begonnen, und er pflegte seither dieses Hobby zeitlebens mit Begeisterung und viel Sachverstand. Auf diese Weise kam schliesslich ein bedeutender Bestand an erlesenen Blättern zusammen, von denen ein schöner Teil durch den erwähnten Ankauf der Sturzenegger-Stiftung fortan auch der Öffentlichkeit zugänglich sein wird.¹

Im Rahmen des vorliegenden Jahresberichtes kann diese Neuerwerbung selbstverständlich nur anhand einer gezielten Auswahl einzelner Blätter präsentiert werden. Dass dabei die Südansichten der Stadt Schaffhausen mit dem Munot vorrangig vertreten sind, hängt hauptsächlich mit der ausgeprägten Bevorzugung dieses Motivs durch die verschiedenen Künstler zusammen. Wiederholt dargestellt wurde so auch die berühmte Grubenmann'sche Brücke, die von 1759 bis 1799 in einer kühnen Holzkonstruktion den Rhein zwischen Schaffhausen und Feuerthalen überspannte. Johann Heinrich Bleuler, der um 1788 sein Atelier von Zollikon nach Feuerthalen verlegt hatte, hielt die in unmittelbarer Nähe gelegene Sehenswürdigkeit sowohl in noch intaktem Zustand (Abb. 1) wie auch während des kurz darauf durch französische Truppen angefachten Brandes fest. Eine besonders ansprechende und dokumentarisch wertvolle Ansicht der Stadt vom linksrheinischen



4



5

Ufer aus bietet uns David Kölliker, bis 1839 Mitglied der Bleuler'schen Malschule in Feuerthalen (Abb. 2). Der Blick fällt auf die 1805 neu erstellte, offene Rheinbrücke, die sich mit ihren sechs hölzernen Pfeilern und den einfachen Sprengwerken im Vergleich zu ihrer Vorgängerin recht bescheiden ausnimmt. Den jenseitigen Eingang zur Unterstadt bildet das innere Rheintor mit seinem geschweiften Barockgiebel und dem grossen Zifferblatt. Rechts vom viereckigen Turm schliessen sich, überragt vom Munot, als geschlossene Zeile der älteste Salzhof oder Wasserhof, das hohe, langgestreckte Gebäude des Paradieserhauses und, halbwegs verdeckt, der ehemalige neue Salzstadel oder heutige Güterhof an. Davor, an der traditionellen Schifflandestelle, hat mit rauchendem Kamin das badische Dampfschiff «Helvetia» angelegt, das ab Frühsommer 1832 als erstes Kursschiff regelmässig auch Schaffhausen bediente (Abb. 3). Schon von alters her endete hier, bedingt durch die unterhalb gelegenen Stromschnellen, die vielbefahrene Wasserstrasse vom Bodensee rheinabwärts. «Man kann sich kaum vorstellen, dass dort im Gedränge mittelalterlicher Bauten eine Pulsader des Verkehrs, der hauptsächliche Warenumsschlagplatz der Stadt lag», bemerkte einst zutreffend Staatsarchivar Hans Werner. 1842 wurde diese Situation schliesslich radikal verändert, indem der Brückenturm, der Wasserhof und das Paradieserhaus vollständig weggeräumt wurden und dort, nach lautstarkem Protest der Bevölkerung gegen eine Neuüberbauung, ein «Freier Platz» entstand (Abb. 4). Anschaulich zeigt sich dieser einschneidende Wandel im Erscheinungsbild der Unterstadt auch beim Vergleich der beiden zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen Blätter aus der Bleuler-Schule und von Isidore Laurent Deroy (Abb. 5 und 6). Aus einer etwas anderen Perspektive hat zudem Louis Bleuler in seiner 1822 datierten Gouache den alten Zustand an der Schifflande dargestellt und dabei gleichzeitig einen Teil seines damaligen Wohnortes Feuerthalen ins Bild einbezogen (Abb. 7).²



6

Starke Veränderungen erfuhren im 19. Jahrhundert aber auch die Westseite der Stadt Schaffhausen und das



7

Abb. 5
Unbekannt (Bleuler-Schule)
 Schaffhausen. Um 1810/20
 Schwarze Tusche. Aquarell
 Bildmass 12,5 × 20,6 cm
 Inv. B 9557

Abb. 6
Isidore Laurent Deroy (1797–1886)
 Schaffhouse. Prise du côté de
 Constance. Um 1845/50
 Getönte Kreidelithografie
 Bildmass 20,7 × 29,3 cm
 Inv. C 5891

Abb. 7
Johann Ludwig (Louis) Bleuler (1792–1850)
 Die Stadt Schaffhausen in der
 Schweiz. 1822
 Gouache. Bildmass 33,3 × 50,5 cm
 Inv. B 9566

angrenzende Dorf Neuhausen. Von der hoch gelegenen Aussichtskanzel am westlichen Rand der Fäsenstaubpromenade schweift der Blick über eine noch weitgehend unüberbaute, grüne Landschaft mit auffallend dichtem Baumbestand, geteilt von der breiten Schlaufe des Rheins. Unten am rechtsseitigen Ufer erkennt man gerade noch die äussersten Häuser des Mühlenquartiers mit dem dominanten Walmdach der Baumwollspinnerei und daran anschliessend die steile Katzensteig, flankiert von vereinzelt Landhäusern, die nach dem im Hintergrund noch schwach angedeuteten



8

Abb. 8
Unbekannt (Bleuler-Schule)
 Schaffhausen. Auf der neuen
 Promenade. Um 1810/20
 Schwarze Tusche, Gouache
 Bildmass 18,5×29,2 cm
 Inv. B 9558

Abb. 9
**Johann Baptist Isenring
 (1796–1860)**
 Schaffhausen. Das Casino auf der
 Promenade. Um 1832
 Bleistift. Blattmass 7,7×11,1 cm
 Inv. B 9555

Abb. 10
Johann Jakob Beck (1786–1868)
 Ansicht von Schaffhausen.
 Um 1825/30
 Kreidelithografie
 Bildmass 23×31,8 cm
 Inv. C 5893

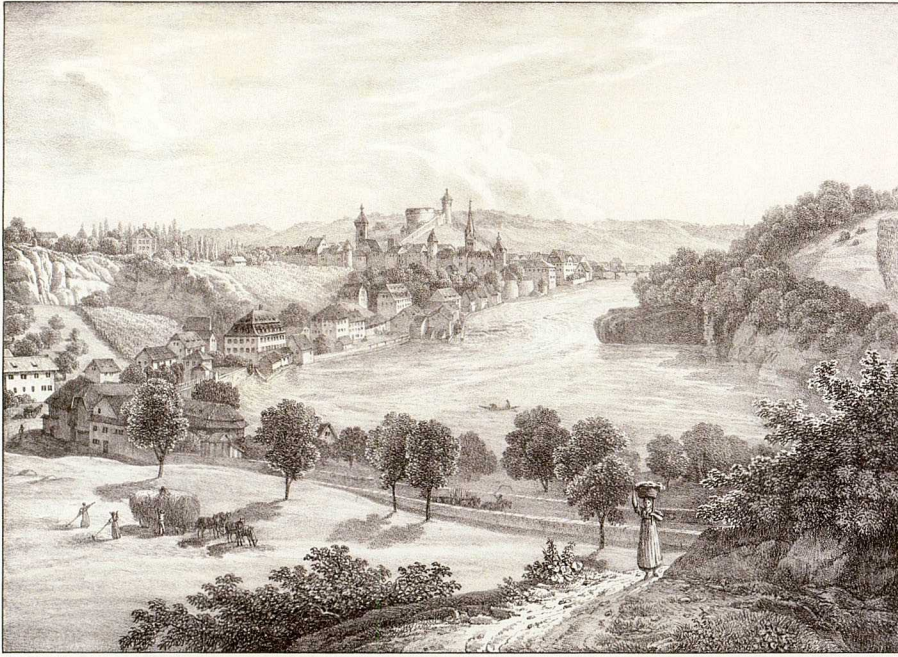
Abb. 11
Emanuel Labhardt (1810–1874)
 Schaffhouse. 1863
 Tonlithografie
 Bildmass 19,6×29,6 cm
 Inv. C 5890

Bauern- und Weinbaudorf Neuhausen hinaufführt (Abb. 8). Das idyllische Bild eines unbekanntes Künstlers, der vermutlich zur Bleuler-Schule gehörte, muss in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstanden sein. Die «Gesellschaft der Freunde», eine der beiden ehemaligen Schaffhauser Lesegesellschaften, hatte in den Jahren 1802–1805 durch Hans Caspar Escher auf einer Geländeterrasse im unteren Teil der Steig ein Sommerhaus im Empire-Stil errichten lassen (Abb. 9) und diesem einen englischen Garten als ländliche Promenade mit der balkonartigen Warte gegen Westen angefügt.³

Der Blick aus der Gegenrichtung um etwa 1825 bestätigt weitgehend den Eindruck einer noch stark ländlich geprägten Gegend, auch wenn sich zu dieser Zeit in den Mühlen bereits zwei grössere Industriebetriebe, eine Indiennefabrik und eine Baumwollspinnerei angesiedelt hatten. Noch gehen Bauern und Fischer ihrer Arbeit nach, und über dem stillgelegten mächtigen Steinbruch grüsst die baumreiche Rampe der Fäsenstaubpromenade mit der in den Jahren 1820–1822 erbauten Villa Fäsenstaub (Abb. 10). Vierzig Jahre später allerdings präsentiert sich die Szenerie schon wesentlich anders: Nun bestimmen mächtige Industriebauten, rauchende Dampflokotiven und vollbeladene Speditionsfuhrwerke das Bild. Sogar über den Rhein hinweg, auf das Flurlinger Ufer, haben sich die Fabrikationsstätten inzwischen ausgedehnt, verbunden nur durch

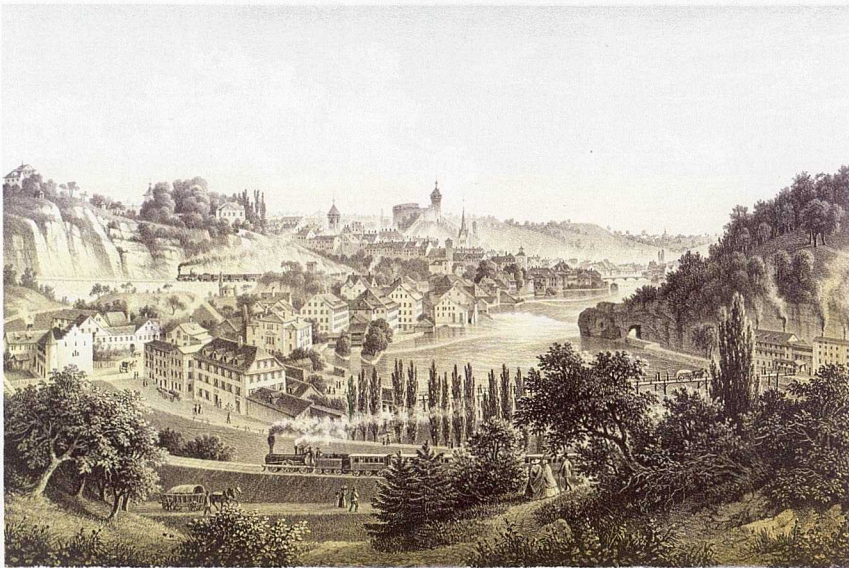


9



Aussicht von Schaffhausen.

10



SCHAFFHOUSE.

11

einen 1860 errichteten hölzernen Steg mit dem rechtsufrigen Stammbetrieb der Tonwarenfabrik Ziegler. Auch das neue Verkehrsmittel Eisenbahn hat in der Zwischenzeit sichtlich seinen Einzug gehalten: Im Frühjahr 1857 war Schaffhausen durch die sogenannte Rheinfallbahn an das schweizerische Bahnnetz angeschlossen worden, und seit Juni 1863 durchquerte auch die Grossherzoglich Badische Staatseisenbahn auf der Linie Waldshut – Singen – Konstanz den Kanton, womit dieser, wie ein Zeitgenosse pathetisch formulierte, nunmehr «in den Verband des Weltverkehrs aufgenommen» war. Von den im Oktober 1863 begonnenen Bauarbeiten am bekannten Wasserkraftwerk von Heinrich Moser ist hingegen auf der Labhardt'schen Ansicht noch nichts zu erkennen. Dies erlaubt denn auch eine recht genaue Datierung der dargestellten Situation auf Sommer / Herbst 1863 (Abb. 11).⁴

Sehr viel früher schon zeigt sich der zunehmende Dualismus zwischen Natur und Industrie auf den zahlreich vertretenen Ansichten vom Rheinfall. Auf dem 1777 entstandenen Aquarell von Nicolas Perignon wird das imposante Naturschauspiel sogar nahezu ganz verdrängt von den verschiedenen Mühlen und Hammer-schmieden, die hier seit Jahrhunderten die Wasserkraft am «Grossen Laufen» nutzten. Im Gefolge der Aufklärung erlebte zwar die Naturbegeisterung gerade zu jener Zeit einen ersten Höhepunkt, und damit wurden schon bald einmal auch die Reisen an den Rheinfall gleichsam zum Pflichtfach der gebildeten und vermögenden Gesellschaftskreise. Erste Anzeichen einer touristischen Erschliessung lassen sich den auch am jenseitigen Schlosshügel zumindest erahnen, obwohl nur gerade der gewundene Weg hinunter zur 1759 erstellten hölzernen Schaubrücke oder Galerie zu erkennen ist, diese selbst aber von der Gischt des Falles gänzlich verdeckt wird.⁵ Der traditionelle Fischfang ist auf dem Bild symbolisiert durch die beiden Männer, die ihre Salmenwaage ins Rheinfallbecken gesenkt haben (Abb. 12).

Aus demselben Jahr 1777 stammt auch die Darstellung von Johann Jakob Schalch, vermutlich ein Erinnerungsblatt an den damaligen Besuch Kaiser Joseph II.

Abb. 12

Nicolas Perignon (1726–1782)

Plan de la Chute du Rhin. 1777

Aquarell. Bildmass 22 × 39,8 cm

Inv. B 9572



12

am Rheinfall. Im Unterschied zum gleichzeitigen Blatt von Perignon ist hier allerdings der touristische Aspekt wesentlich stärker ins Bild gerückt: Fasziniert blicken die Besucher, zum Teil hoch zu Ross, vom Ufer auf den tosenden Fall, während sich der Kaiser und sein Gefolge in zwei Booten über das Becken auf die andere Seite fahren lassen, um auf der gut zu erkennenden hölzernen Galerie das grandiose Schauspiel aus allernächster Nähe erleben zu können. Auf der Höhe des Schlosshügels wartet überdies, gerade neu errichtet, der so genannte Pavillon als weitere Attraktion auf die illustren Gäste. Die Schiffe im ummauerten Hafen des Schloßchens Wörth und die verladebereiten Ballen und Fässer am Ufer weisen andererseits auch auf die allmählich zu Ende gehende Funktion dieses Ortes als jahrhundertealte Umschlag- und Zollstätte hin (Abb. 13).⁶

Den Blick vom erwähnten Pavillon hinab auf den Rheinfall und hinüber zum auffälligen Gebäudekomplex der 1810 gegründeten Neher'schen Eisenwerke, einem der damals noch ganz wenigen Industriebetriebe

in der Region, vermittelt uns ein zartes Aquarell aus der Bleuler-Schule. Über dem bewaldeten und mit Reben bestockten jenseitigen Abhang erstreckt sich das noch ländlich geprägte, rund 600 Einwohner zählende Dorf Neuhausen (Abb. 14). Um 1835 gab es dort nur gerade ein einziges Gasthaus, in dem fremde Reisende übernachten konnten. Erst mit der Eröffnung des auf einer Terrasse hoch über dem Rheinfall erstellten, dreigeschossigen Hotelbaus – nach seinem ersten Besitzer «Hotel Weber» genannt – wurde 1844 eine angemessene Beherbergung der zahlreichen vornehmen, häufig adeligen Besucher überhaupt möglich. Auf der panoramamässigen Darstellung von Louis Bleuler, seit 1832 Pächter von Schloss Laufen, promenieren die Gäste auf der sogenannten Scheibengasse, dem alten Salztransportweg, vom Hotel hinunter zur einstigen Zollstation im Schloßchen Wörth, die 1836 in eine Gaststätte umgewandelt worden war.⁷ Die Szenerie mit dem stiebenden Wasserfall, eingerahmt von den Eisenwerken einerseits und von Schloss und Kirchlein Laufen andererseits, ist – wie

so oft bei diesem sich zwischen Kunst und Geschäft bewegenden Maler – effektiv überhört von glitzernden Schneebergen (Abb. 15).

Nur kurze Zeit nach Entstehung dieser Bleuler'schen Gouache erfuhr die Landschaft um den Rheinfall eine weitere einschneidende Veränderung: Auf einem Plateau über den Neher'schen Eisenwerken wurden die langgestreckten, neuen Gebäude der 1853 gegründeten Waggonfabrik, der nachmaligen SIG (Schweizerische Industrie-Gesellschaft), errichtet, und unmittelbar oberhalb des Falls entstand 1856/57 eine 180 Meter lange steinerne Bogenbrücke für die sogenannte Rheinfallbahn, die Verbindung zwischen Winterthur und Schaffhausen.⁸ Die breit angelegte Ansicht von Theophil



13



Abb. 13
Johann Jakob Schalch
(1723 – 1789)
 Rheinfall. 1777
 Umrissradierung koloriert
 Bildmass 16,7 × 22,5 cm
 Inv. C 5899

Abb. 14
Unbekannt (Bleuler-Schule)
 Blick vom Schloss Laufen auf den
 Rheinfall und Neuhausen
 1. H. 19. Jh.
 Aquarell. Bildmass 20 × 30 cm
 Inv. B 9571

14



Vue de la chute du Rhin, de l'hôtel Weber & du château de Laufen.

Vue de la chute du Rhin, de l'hôtel Weber & du château de Laufen.

15

Abb. 15
Johann Ludwig (Louis) Bleuler
(1792–1850)
 Vue de la chute du Rhin, de l'hôtel
 Weber & du château de Laufen
 Um 1845/50
 Gouache
 Bildmass 32,3 × 47,7 cm
 Inv. B 9579

Beck bietet eine anschauliche, verlässliche Wiedergabe dieser Situation um 1860, das heisst vor der 1862 erfolgten Erhöhung des Hotels Weber, jetzt «Schweizerhof» genannt, um ein viertes Stockwerk. Die Umgebung wirkt trotz rauchender Fabrikschlote und dampfendem Schienenross noch immer sehr grün und ländlich. In den ausgedehnten Rebbergen an den Halden über

dem Rheinfluss soll, gefördert vom feinen Wasserstaub, damals auch ein besonders guter Wein gewachsen sein. Dennoch kündete sich in diesem Bild bereits das unaufhaltsame Fortschreiten der Moderne an, geprägt durch Industrie und Technik, was nicht zuletzt für den Tourismus und die damit verbundene Andenkenmalerei höchst nachteilige Folgen hatte (Abb. 16, S. 72).⁹

Abb. 17
J. Köpplin
 Hallau. Um 1835/40
 Bleistift, Aquarell
 Bildmass 38 × 51,8 cm
 Inv. B 9603

Ganz im Gegensatz zum immer und immer wieder abgebildeten Rheinflall waren die Dörfer auf der Schaffhauser Landschaft nur sehr vereinzelt Gegenstand künstlerischer Darstellungen. Dass dabei Hallau und Schleithem als die seinerzeit bevölkerungsmässig grössten Gemeinden noch am ehesten berücksichtigt wurden, verwundert kaum. Das selbstbewusste, politisch stets aktive Weinbaudorf Hallau zählte um 1850 rund 2600 Einwohner, davon mehr als 130 Gewerbetreibende in 35 verschiedenen Berufen.¹⁰ Die vorliegenden Ansichten zeigen die habliche Klettgaugemeinde lang hingezogen am Fusse ausgedehnter Rebberge und überragt von der weithin sichtbaren Bergkirche St. Moritz. Ein mit «J. Köpplin» signiertes Aquarell richtet den Blick von der südwestlich gelegenen Anhöhe auf das Dorf mit dem oberhalb gelegenen, 1833 eröffneten Armenhaus «auf dem Berg» und auf die weitere Umgebung (Abb. 17).¹¹ Es dürfte vermutlich etwas älter sein als die auf zirka 1850 datierte Südansicht aus der Bleuler-Schule, die in der rechten Bildhälfte ebenfalls die Nachbarorte Oberhallau und Gächlingen sowie das etwas weiter entfernte



Siblingen einbezieht (Abb. 18). Eindeutig zuweisen und datieren lässt sich hingegen die relativ kleine Gouache, die Hallau mit seinen stattlichen Häusern und der stolzen Dorfkirche aus der Nähe und in einem Ausschnitt wiedergibt (Abb. 19). Gemalt wurde das Bild gemäss Signatur im Jahre 1841 von Rudolf Weymann, dem «talentiertesten und eigenwilligsten von Louis Bleulers Mitarbeitern».¹² Ob auch die Südostansicht des benachbarten Städtchens Neunkirch, wie vermutet wird, tatsächlich vom gleichen Künstler stammt, ist unsicher (Abb. 20). Die Art der Darstellung könnte ebenso gut auch auf Johann Martin Morat hinweisen, den Maler aus Stühlingen, dem wir die meisten der insgesamt nur wenigen grafischen Ansichten von Schaffhauser Dörfern zu verdanken haben.

Und Stein am Rhein? Dass zur Sammlung Dr. Böhni auch eine grössere Anzahl von grafischen Blättern der engeren Heimat gehörten, versteht sich wohl von selbst. Dieser Teil des Bestandes ist indessen vollumfänglich im Familienbesitz geblieben.

HUW

Anmerkungen

- 1 Peter Scheck, Zum Gedenken an Hanspeter Böhni, in: Schaffhauser Nachrichten, 31.8.2007. Ergänzende mündliche Mitteilungen von Dr. Peter Scheck, Stadtarchivar, Schaffhausen.
- 2 Hans Werner, Über die Güterhöfe an der Schiffflände in Schaffhausen, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Bd. 15/1938, S. 212–221; Ernst Rüedi, Die Rheinbrücke zu Schaffhausen, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Bd. 15/1938, S. 7–39; Erich Liechti, Jürg Meister und Josef Gwerder, Die Geschichte der Schifffahrt auf Bodensee, Untersee und Rhein, Schaffhausen 1981, S. 10 und 221.
- 3 INSA Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920, Bd. 8, Bern 1996, S. 387 und 405.
- 4 Schaffhauser Kantonsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Schaffhausen 2001, S. 302–311; Hans Ulrich Wipf, Pionier im Schatten Mosers: Jakob Ziegler-Pellis, in: Schaffhauser Nachrichten, 24.12.2005.
- 5 Robert Pfaff, Der Tourismus am Rheinflall im Wandel der Zeiten, Thayngen 1994, S. 23–26.
- 6 Sylva Brunner-Hauser, Der Rheinflall durch die Jahrhunderte in Wort und Bild. Neujahrsblatt der Naturforschenden Gesellschaft Schaffhausen, Nr. 12/1960, S. 27 und 34; Robert Pfaff, Der Tourismus am Rheinflall im Wandel der Zeiten, Thayngen 1994, S. 48–51.
- 7 Robert Pfaff, Der Tourismus am Rheinflall im Wandel der Zeiten, Thayngen 1994, S. 28–36; drs., Neuhausen am Rheinflall – ein Dorfbild gestern und heute, Neuhausen am Rheinflall 1996, S. 121–122.



18

Abb. 16
Theophil Beck (1814–1903)
 La Chûte du Rhin. Um 1860
 Aquatinta. Bildmass 16,5×90 cm
 Inv. C. 5922

- 8 Schaffhauser Kantonsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Schaffhausen 2001, S. 306–309; do., Bd. 2, Schaffhausen 2002, S. 1168–1171.
- 9 Robert Pfaff, Der Tourismus am Rheinflall im Wandel der Zeiten, Thayngen 1994, S. 67–68 und 92–97; drs., Neuhausen am Rheinflall – ein Dorfbild gestern und heute, Neuhausen am Rheinflall 1996, S. 10 und 18.
- 10 Hans Ulrich Wipf, Hallauer Gewerbe im 19. Jahrhundert, in: Schaffhauser Magazin 1/2003, S. 11–15.
- 11 Beim Künstler handelt es sich sehr wahrscheinlich um jenen Koloristen namens Köpli, dem Louis Bleuler 1832 die Führung seiner Kunsthandlung in Schaffhausen anvertraute, vgl. Ursula Isler-Hungerbühler, Die Maler vom Schloss Laufen, Zürich 1953, S. 21; Robert Pfaff, Die Bleuler Malschule auf Schloss Laufen am Rheinflall, Neuhausen am Rheinflall 1985, S. 37.
- 12 Ursula Isler-Hungerbühler, Die Maler vom Schloss Laufen, Zürich 1953, S. 67.

Literatur

- Ursula Isler-Hungerbühler, Die Maler vom Schloss Laufen, Zürich 1953.
 Robert Pfaff, Die Bleuler Malschule auf Schloss Laufen am Rheinflall, Neuhausen am Rheinflall 1985.
 Robert Pfaff, Der Tourismus am Rheinflall im Wandel der Zeiten, Thayngen 1994.
 Schaffhauser Kantonsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Schaffhausen 2001.
 Walter Elsener und Manfred Weigele, Der Kanton Schaffhausen in alten Ansichten, Druckgraphiken 1544 bis 1900, Frauenfeld 2005.

Die nicht mehrfach zitierte Literatur findet sich in den Anmerkungen.



16

Abb. 18

Unbekannt (Rudolf Weymann?)

Hallau. Um 1850/60

Gouache. Bildmass 28,5 × 42,5 cm

Inv. B 9583

Abb. 19

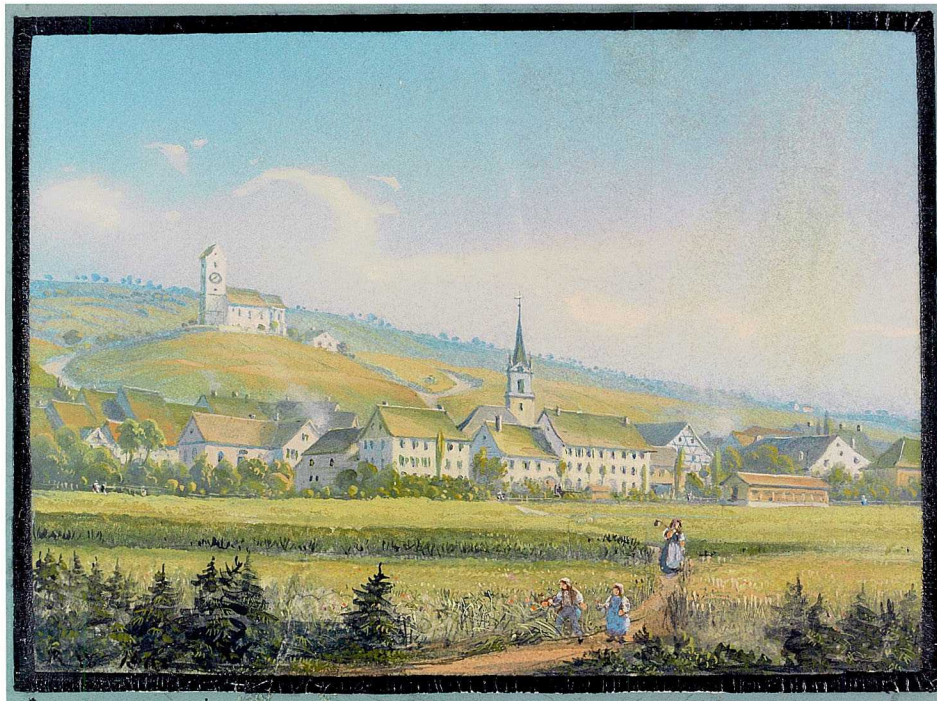
Rudolf Weymann (1810–1878)

Hallau mit Bergkirche St. Moritz

1841

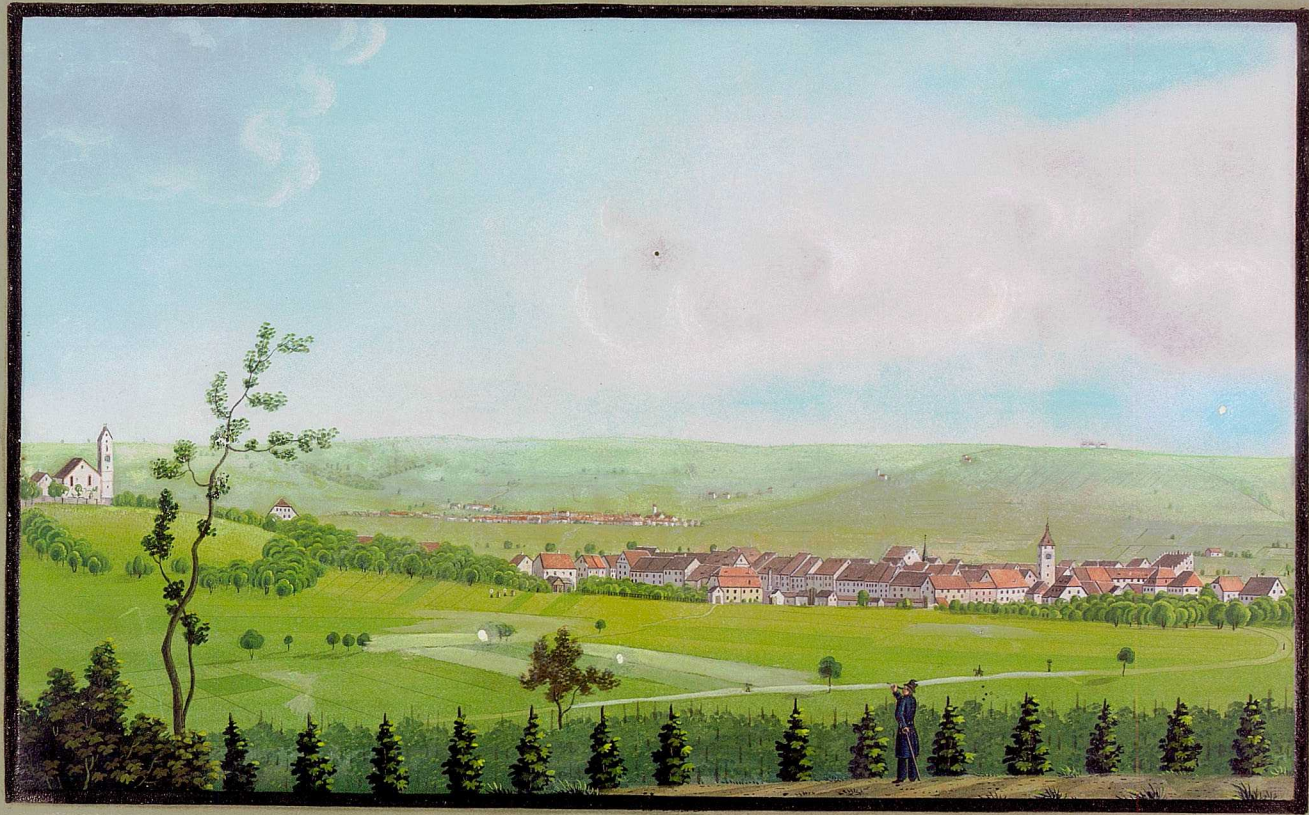
Gouache. Bildmass 13,5 × 18,8 cm

Inv. B 9584



19





Neunkirch.

20

Abb. 20
Unbekannt (Rudolf Weymann?)
Neunkirch
Gouache. Bildmass 22,5 × 36,5 cm
Inv. B 9585

3 Grafiken

Explosion 1/2008. 2008

Lithografie auf Papier. 65 × 50 cm

Inv. C 5942

Explosion 2/2008. 2008

Lithografie/Hochdruck auf Papier. 65 × 50 cm

Inv. C 5941

Explosion 3/2008. 2008

Radierung auf Papier. 45 × 87 cm

Inv. C 5940

Auf der Vorderseite jeweils signiert, bezeichnet und datiert
Erworben 2008, Verein für Originalgraphik, Zürich

Freigesetzte Energie, die über einen bestimmten Zeitraum auf ein Medium einwirkt und so Spuren hinterlässt, kennzeichnet die drei Grafiken von Roman Signer. Das druckgrafische Werk des Künstlers fügt sich konzipiert in sein übriges Œuvre ein. «Dem gesamten Schaffen von Roman Signer liegt eine spezifische Werkstruktur zugrunde. Sie gliedert sich, Aggregatzuständen gleich, in drei deutlich unterscheidbare Phasen: 1. die Werkanlage, das Potenzial möglicher Formveränderungen (...), 2. der eigentliche Werkprozess, die Veränderung dieses Potenzials als Aktion (...), 3. die Spuren des abgelaufenen Prozesses (...).»¹ Bei den vorliegenden Blättern handelt es sich um drei Aktionen, bei denen mittels Explosionen auf zwei Steinen und einer Platte die Druckvorlage für eine Grafik entstand. Für «Explosion 1/2008» (Abb. 1) hat Signer eine Sprengkapsel in einem mit Autografietinte gefüllten Kunststoffbecher auf einem Lithografiestein zur Explosion gebracht. Bei «Explosion 2/2008» (Abb. 2) wurde eine Sprengkapsel in der Bohrung eines Lithografiesteines zur Explosion gebracht. Für «Explosion 3/2008» (Abb. 3) schliesslich hat Signer drei auf eine Kupferplatte montierte Sprengkapseln gleichzeitig zur Zündung gebracht. Obwohl der Betrachter den Prozess der Aktion nicht miterlebt hat, kann er bei der Betrachtung der Arbeiten auf diesen Rückschlüsse ziehen. «Explosion 1/2008» ist von einer ungeheuren Dynamik gekennzeichnet, es scheint, als würde die Farbe bei jeder Betrachtung wieder von neuem auf dem Papier verspritzt. «Explosion 2/2008» weist eine Zweiteilung auf, die sich auch farblich widerspiegelt. Im Zentrum

steht ein Krater, einem Vulkan ähnlich ist dort der Stein abgesprengt worden und hat eine Vertiefung hinterlassen. Die umliegende Partie ist durch die Bruchlinien strukturiert, die die Zeichnung des Lithosteines unterbrechen. In «Explosion 3/2008» hat die Sprengung drei sternförmige Versengungen auf dem Metall hinterlassen, die wie Feuerwerkskörper ihre Funken versprühen. Die Struktur der drei Arbeiten beinhaltet neben der geplanten Idee des Künstlers immer auch einen unkontrollierbaren Teil, das vom Künstler nicht beeinflussbare. Wie wird sich der Stein verhalten, was bewirkt die auf ihn einwirkende Energie? Entsteht durch die Explosion ein Krater oder bricht der Stein gar? Welche Deformationen hinterlassen die Sprengungen auf der Kupferplatte, lediglich Eindrücke, Vertiefungen oder gar Löcher? Lässt sich das Resultat überhaupt drucken? Besonders für «Explosion 2/2008» trifft dies zu, da der Stein durch die Explosion in mehrere Teile zerbrach. Für den Druck wurden diese so zusammengefügt, dass die Bruchstellen auf dem Papier sichtbar bleiben; zudem hat Signer diese Partie farblich anders behandelt als die kraterähnliche Vertiefung, die die Sprengung hinterlassen hat. Die Blätter scheinen einen Teil der ungeheuren Kraft, die auf das jeweilige Druckmedium eingewirkt hat, in sich gespeichert zu haben. Es gelingt Signer so, den flüchtigen Moment der Energieeinwirkung und den Transformationsprozess festzuhalten und sinnlich erfahrbar zu machen.

Die Grafikserie «Explosionen» fügt sich bestens in die Sammlung des Museums zu Allerheiligen (als



Abb. 1
Roman Signer
Explosion 1/2008. 2008
Lithografie auf Papier. 65 x 50 cm
Inv. C 5942



Abb. 2

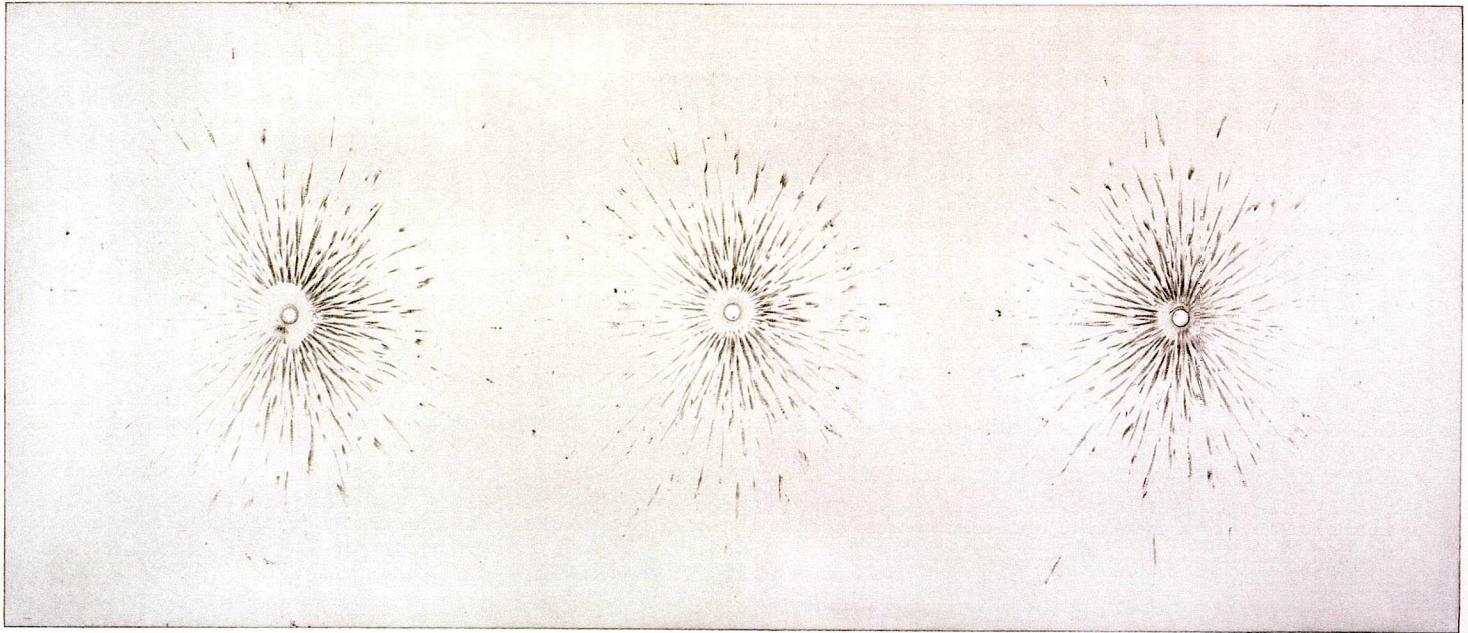
Roman Signer

Explosion 2/2008. 2008

Hochdruck/Lithografie auf Papier

65 × 50 cm

Inv. C 5941



Dauerleihgabe der Sturzenegger-Stiftung) ein, das mit der Plastik «Explosion» (Abb. 4) von 1977 (im Besitz der Vereinigung Schaffhauser Kunstfreunde und als Dauerleihgabe in der Sammlung) eine Arbeit aufweist, auf die «Explosion 1/2008» direkt Bezug zu nehmen scheint. Die Entstehung dieser Plastik beschreibt Roman Signer folgendermassen: «Vier Aluminiumplatten liegen auf dem Boden. Im Zentrum der Platten steht ein Joghurtbecher, der mit Farbe gefüllt ist. Dann wurde eine Sprengkapsel mit einer kurzen Lunte entzündet, das Ganze ist explodiert und hat mit der Farbe diesen Stern auf den Aluminiumplatten gebildet.»² Die Anordnung der Aktion ist beide Male die Gleiche und es handelt sich um dieselbe Art des Prozesses, die Werke unterscheiden sich jedoch in ihrer Struktur. Die Plastik ist das unmittelbare Resultat einer Aktion, die Grafik

demgegenüber eine Umsetzung davon. Die Explosion lieferte hierfür das Medium, das anschliessend gedruckt wurde. Es ist jedoch bei beiden Arbeiten die freigesetzte Energie und die Wucht, mit der sich die Farbe über den Träger verteilt, erlebbar.

DH

Abb. 3
Roman Signer
 Explosion 3/2008. 2008
 Radierung auf Papier. 45 × 87 cm
 Inv. C 5940

Abb. 4

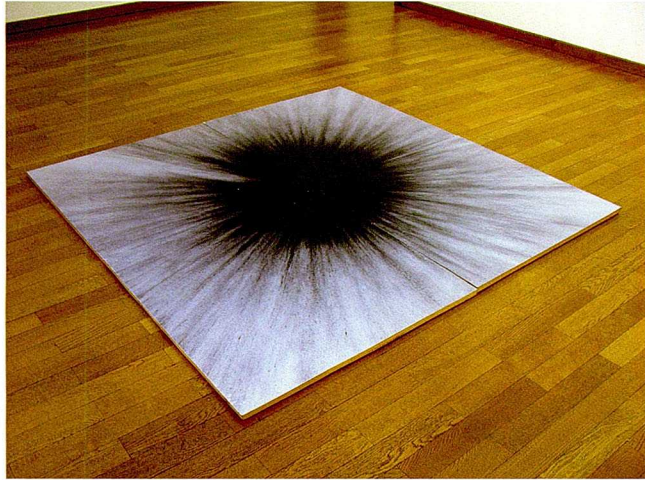
Roman Signer

Explosion. 1977

Aluminiumplatten

Inv. P 373

(Vereinigung Schaffhauser Kunst-
freunde)



4

Anmerkungen

- 1 Konrad Bitterli, Ereignis-Skulptur – Roman Signer an der 48. Biennale in Venedig, in: Roman Signer. XLVIII. Biennale die Venezia. 1999. Svizzera. Bern und Zürich 1999. S. 8.
- 2 Roman Signer: Werkübersicht 1971–2002. Peter Zimmermann (Hrsg.). Zürich 2004. Band 3. S. 132.

Literatur

Roman Signer. XLVIII. Biennale die Venezia. 1999. Svizzera. Bern und Zürich 1999.

Roman Signer: Werkübersicht 1971–2002. Peter Zimmermann (Hrsg.). Zürich 2004.

Roman Signer: Projektionen: Super-8-Filme und Videos 1975–2008. Helmhaus Zürich und Hamburger Kunsthalle. Zürich 2008.

Carlo Domeniconi (*1951)**La Divina Cucina Toscana. 2001**

Ein Kochbuch, Auflage 6 / 18

Radierung, handkoloriert auf Büttenpapier. 38,5 × 39 cm

Signiert auf dem Inhaltsverzeichnis unten rechts: «Rolando Beggiora Carlo Domeniconi»

Erworben 2008 vom Künstler

C 5936.1–15



Abb. 1

Carlo Domeniconi

La divina cucina Toscana.

Radierung, handkoloriert

Inv. C 5936.1a



Abb. 2
Carlo Domeniconi
La divina cucina Toscana
Radierung, handkoloriert
Inv. C 5936.5

Abb. 3
Carlo Domeniconi
La divina cucina Toscana
Radierung, handkoloriert
Inv. C 5936.10

Abb. 4
Carlo Domeniconi
La divina cucina Toscana
Radierung, handkoloriert
Inv. C 5936.13

Abb. 5
Carlo Domeniconi
Don Alfonso's kleines Paradies
Radierung, handkoloriert
Inv. C 5936.7a

Optische Köstlichkeiten

Wer kennt sie nicht, die göttliche Küche der Toskana. Zahlreich sind die Köchinnen und Köche, welche die Köstlichkeiten dieser Küche immer neu und variantenreich kreieren und ebenso zahlreich ihre Liebhaber. Sie alle gehören zu den glücklichen Genießern, denen die toskanische Küche auch fern der wunderbaren Landschaft verheissungsvolle Momente beschert.

Die Idee, Text und Bild zusammenzufassen, beziehungsweise erste Spuren dazu sind bereits 1975 fassbar. Das erklärt der Verleger Richard Altorfer in seinem Vorwort. Carlo Domeniconi und sein Freund Rolando Beggioro haben über Jahre hinweg die sinnlichen Genüsse geteilt. Man kann sie so als Künstler im umfassenden Sinne bezeichnen. Die toskanischen Gaumenfreuden hat Beggioro liebevoll gesammelt und niedergeschrieben. Domeniconi schuf 26 Radierungen und diese wiederum hat sein Freund handkoloriert. In der

Küche stehen beide. So werden die Genüsse der toskanischen Küche Blatt für Blatt vorgeführt, in Wort, Bild und Farbe. Einleitend bemerkt Beggioro: «Dieser herrliche Flecken Erde mit Florenz als Wiege der Renaissance, zwischen Apennin und Tyrrhenischem Meer gelegen, reich an Kultur und unvergleichlichen Landschaften, geprägt von mittelalterlichen Städtchen, «fattorie» (Landgütern) und «cascine» (Bauernhöfen), gilt vor allem für Feinschmecker als Paradies. So unterschiedlich die einzelnen Regionen der Toscana auch sind, eines haben sie – kulinarisch gesehen – gemeinsam: Ihre Küche ist schlicht, unverfälscht, ohne übertriebenes Raffinement.»¹

Das Mappenwerk beginnt mit dem Titelblatt. Einem Kreis eingeschrieben steht ein Weinglas, halbvoll und von grossen Buchstaben umgeben, die den Titel anzeigen. Einer Weltkugel gleich, umfasst sie das erste Wesentliche, ohne das kein Mahl ein wirklicher Genuss





7



8

Abb. 6
Carlo Domeniconi
 La val di Chiana. Die Geschichte des «bue val di Chiana»
 Radierung, handkoloriert
 Inv. C 5936.9a

Abb. 7
Carlo Domeniconi
 La bistecca Fiorentina
 Radierung, handkoloriert
 Inv. C 5936.9b

Abb. 8
Carlo Domeniconi
 Costolette di vitello ripiani con tartufi
 Radierung, handkoloriert
 Inv. C 5936.11a

wäre – den Wein im Glas (Abb. 1). Als Kapitel-Teiler wird das Kreismotiv noch dreimal eingesetzt. Dem zweiten Rund eingeschrieben erscheint ein Paar, getrennt durch ein breites Band und doch zueinander fließend – Yin- und Yang gleich (Abb. 2). Kein Genuss allein und ohne Liebe, so könnte die verkürzte Botschaft heissen. Im dritten Rundbild strömt Licht in hellen, warmen Wellenbewegungen dahin und vermittelt optisch ein Wohlgefühl (Abb. 3). Das wird im vierten Bild noch gesteigert. Kaleidoskopartig brechen sich die intensiven, hellen und klaren Farben und erscheinen wie Spiegelungen unbeschwerten Seins (Abb. 4).

Dazwischen schieben sich die Blätter mit Schilderungen von Land und Leuten sowie Rezepten. Sie bestehen aus grossen und kleinen Buchstaben, die dicht an dicht das Blatt füllen, so ein sinnliches Ganzes ergeben. Darüber werden in bunter Farbigkeit Motive gestreut. Einmal wird anhand einfacher Merkmale wie Bäume,

Hügel und Himmel die unverkennbare, toskanische Landschaft eingefangen (Abb. 7). So einfach und unpreziös wie die gute Küche in der Toskana ist. Dann ist es die Sonne, die heiter und hell über das Blatt hinwegstrahlt oder es sind lediglich Farbbänder, Farbinseln oder Farbtupfer die sich leicht über die Blätter ergiessen (Abb. 5, 6, 8).

Damit die schönen Wort-Bild-Werke nicht den Kochspuren anheim fallen, wurde der Kasette ein kleines handliches Rezeptbuch beigelegt. So lässt sich Gericht für Gericht mühelos kochen und geniessen.

HvR

Anmerkung

1 Rolando Beggiora, La divina cucina Toscana, 1. Auflage, Rosenfluh Verlag, Neuhausen am Rheinfall, 2006, S. 4.

Walter Dahn (*1954)

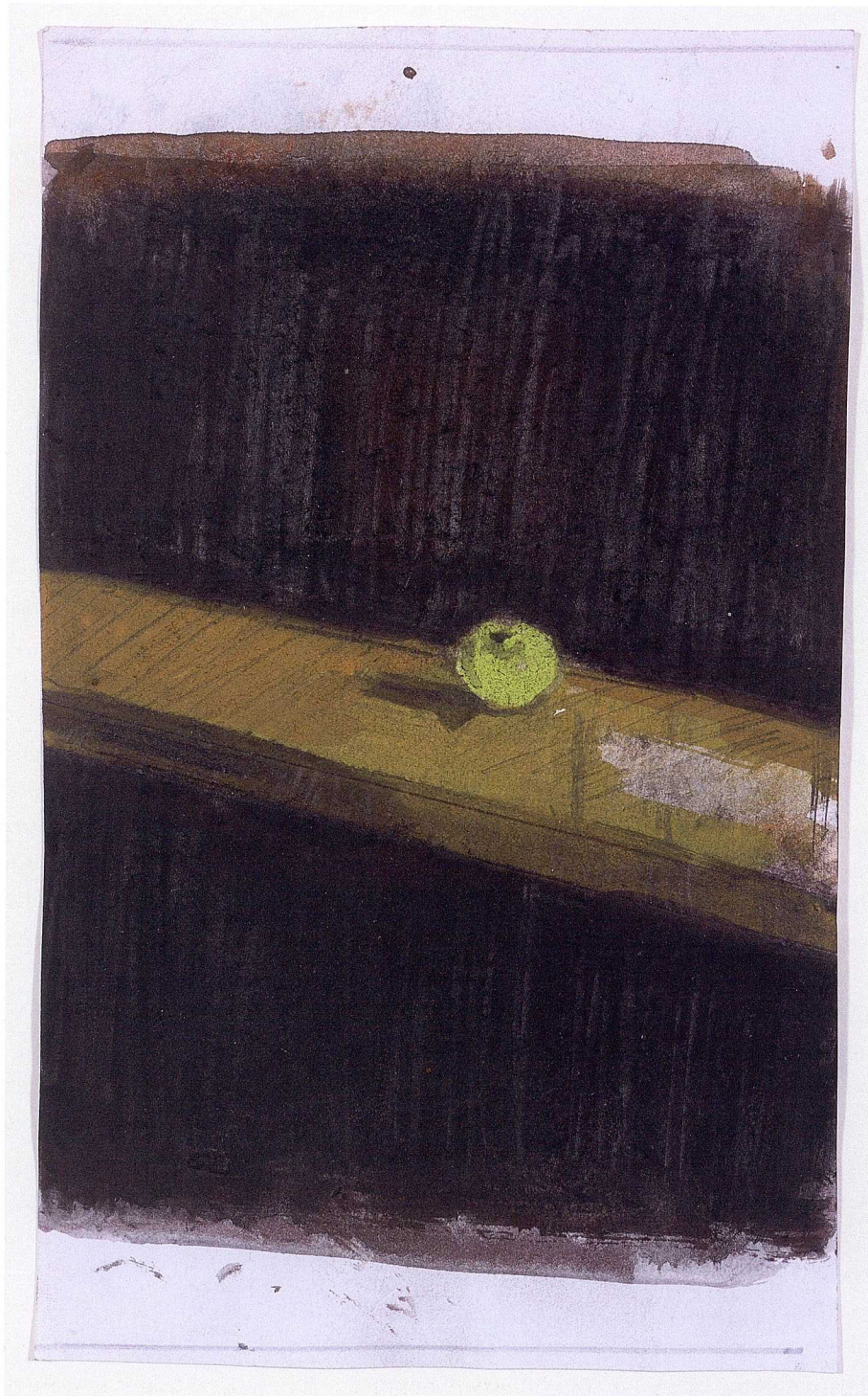
Giacomettis Apfel, Skulptur und Bein. 2006

Mischtechnik. Diverse Masse

Auf der Rückseite Mitte des Kartons jeweils signiert und datiert: «Walter Dahn 2006», «Walter Dahn 06»,
«Walter Dahn / 06»

Erworben 2007, Galerie Elisabeth Kaufmann, Zürich

Inv. B 9764 – B 9768



Der Titel des kleinen sechsteiligen Werkzyklus weist bereits sehr direkt auf das Vorbild und auch auf eine Hommage an Alberto Giacometti hin. Schon beim kurzen Betrachten der Zeichnungen wird deutlich, dass Walter Dahn sich auf diesen Künstler beruft. Die in Mischtechnik wiedergegebenen Werke lassen sich rasch den Vorlagen zuordnen, mühelos können sie anhand der Vorbilder identifiziert werden. Das sind die Skulpturen «Das Bein» («La jambe») 1958 und die «Kleine Büste auf doppeltem Sockel» («Petite buste sur double socle») 1940-45, die Gemälde «Der Apfel» («La pomme») 1937 und «Apfel auf dem Buffet» («Pomme au buffet») 1937. Sie erfassen das Wesen von Giacomettis Werken ohne sich anzubiedern. Lediglich in einer Zeichnung wird variiert. Sie verbindet sozusagen Gemäldeteile mit einer Skulptur. Das Buffet bleibt, aber anstelle des Apfels erscheint nun die kleine Büste auf doppeltem Sockel. Das wirkt wie eine bildhafte Synthese von Malerei und Skulptur.

Walter Dahn deklariert in seinem Titel die drei von Giacometti entliehenen Elemente, die er vereinfacht skizziert. Die Verknappung geschieht im formalen Aspekt. Giacomettis Bilder sind so strukturiert, dass sie anhand vom Holztäfer und den Möbeln Räumlichkeit suggerieren. Dahn hingegen erfasst vor allem die Konturen, setzt nur sparsam Lichter auf und entzieht die Dinge dem Raum. Die Zeichnungen sind klein und unterscheiden sich von jenen, die sich auf die Kleinplastik beziehen nur unwesentlich.

Die augenfälligste Differenz besteht zwischen Giacomettis Bein Skulptur (220 × 30 × 46,5 cm) und Dahns Beinzeichnung (15,6 × 12,1 cm), auf der das Bein verkürzt, aber dennoch monumental erscheint (Abb. 2, 3). Giacomettis Körper-Fragmente leiten seinen reifen Stil ein. Zu ihnen zählen die Werke «Die Hand», «Tête sur tige», «Die Nase» und «Das Bein». Wenn man des Künstlers Werdegang betrachtet, so fällt auf, dass das Schaffen ganzer Skulpturen ihm nicht leicht fiel, ihn extrem herausforderte. Offensichtlich war es für ihn immer einfacher, einzelne Körperteile zu gestalten. Und durch sie vermochte er sich schliesslich auch wieder zur Figur,



2

zur grossen Figur durchringen, nachdem diese immer kleiner wurden, ja zu verschwinden drohten. Dies auch zum Entsetzen seines Schöpfers, der sich dazu äusserte: «Ich stand vor einem Rätsel. Unerbittlich schrumpften alle meine Figuren auf einen Zentimeter Höhe zusammen. Noch ein Druck mit dem Daumen und hopp!, keine Figur mehr.»¹

Mit der Fragmentierung hatte es aber noch eine andere Bewandnis.² Damit verarbeitet Giacometti seine Traumatisierung durch den Tod Tonio Pototschings³ sowie die Bombardierung von Moulin 1940. Auf der Flucht vor den heranrückenden Deutschen aus Paris versetzte ihm der abgerissene Arm eines zerfetzten Körpers einen nachhaltigen Schock. Die Skulptur «Das Bein» basiert zudem auf einem biografischen Hintergrund, dem Unfall auf der Place des Pyramides und

Abb. 1

Walter Dahn

Giacomettis Apfel, Skulptur und Bein. 2006

Mischtechnik. 18 × 10,1 cm

Inv. B 9768

Abb. 2

Alberto Giacometti

La jambe. 1958

Bronze. 220 × 30 × 46,5 cm

Kunstmuseum Basel

Depositum der Alberto Giacometti-Stiftung Zürich

Inv. Nr. GS 62

Abb. 3

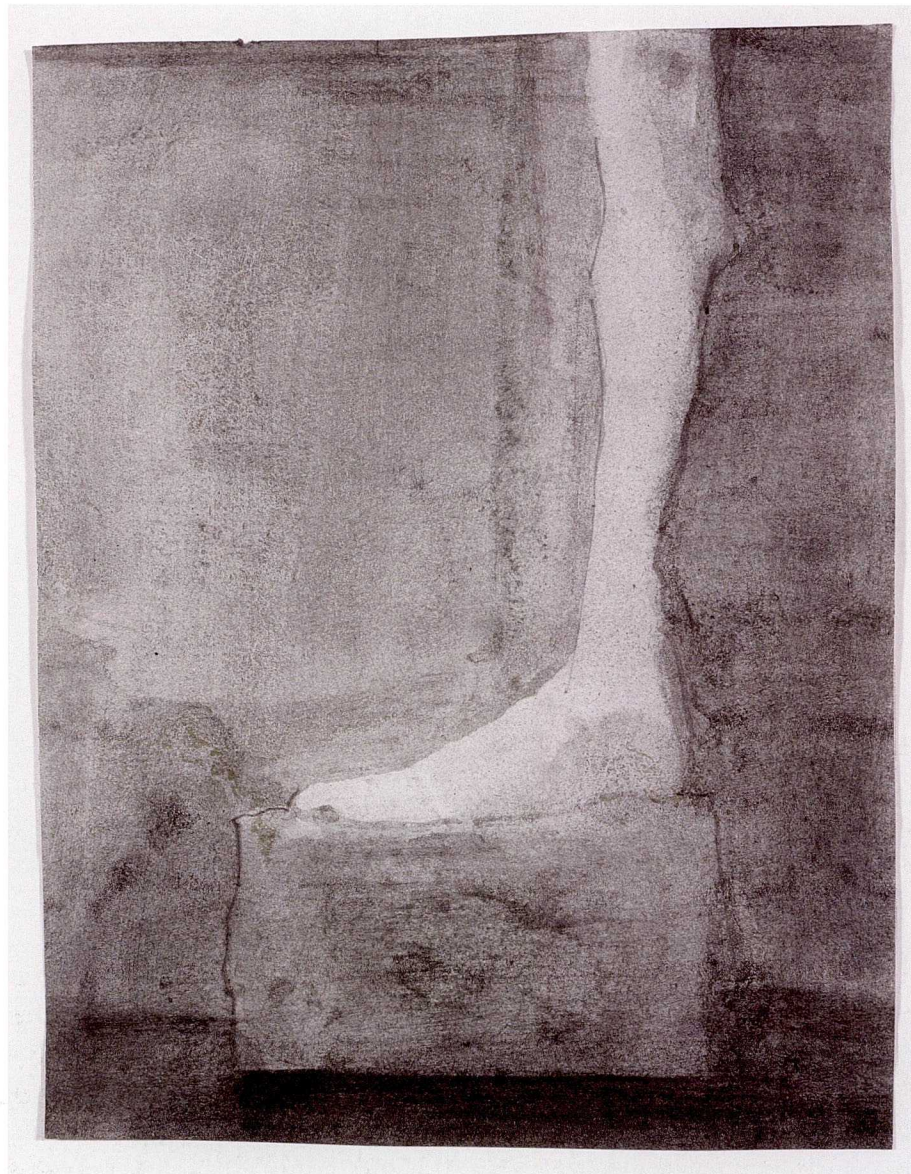
Walter Dahn

Giacomettis Apfel, Skulptur und

Bein. 2006

Mischtechnik. 15,6 × 12,1 cm

Inv. B 9764



3

einer obsessiven Beziehung zu Füßen überhaupt. Das Bein ist verstümmelt, erscheint wie ausgerissen. Es ist die Versehrung, die Zerstörung, die aber auf einen Sockel gestellt wird und somit einem Denkmal gleich eine Erhöhung erfährt.⁴

Dahn schneidet das Bein sozusagen nochmals an und begradigt es durch den Bildrand, was den versehrten Charakter mildert. Das steht ganz im Gegensatz

zu Giacomettis Bein, das vom Körper gewaltsam getrennt erscheint.

Dahns Bein steht nun ebenfalls auf einem Sockel, der durch die Verkürzung des Beins monumentaler wirkt. Durch das Aufsetzen auf eine Bodenfläche wird Raum suggeriert, den es auf den übrigen Zeichnungen so nicht gibt. Diese Zeichnung unterscheidet sich auf den zweiten Blick am stärksten von der Vorlage. Selbst das

Abb. 4

Alberto Giacometti

Petite buste sur double socle

1940–45

Bronze. 11,2 × 6 × 5,8 cm

Alberto Giacometti-Stiftung Zürich

Inv. Nr. GS 184

Abb. 5

Walter Dahn

Giacomettis Apfel, Skulptur und

Bein. 2006

Mischtechnik. 11 × 14 cm

Inv. B 9767

Blatt mit der Kommode, auf der anstelle des Apfels eine kleine Büste auf doppeltem Sockel erscheint, erfährt keine so augenfällige Veränderung (Abb. 4, 5). Und allen diesen Paraphrasen ist das Raumlose eigen (Abb. 6, 7). Die beiden Skulpturen schweben vor einem grünen oder beinahe schwarzen Hintergrund, erscheinen somit seltsam schwerelos. Der Tisch besteht nur noch aus einer Platte ohne stützende Beine vor einem dunklen Hintergrund, die Kommoden sind unten abrupt abgeschnitten und ragen wie Türme, dominant und schwer ins Grün oder Dunkel.

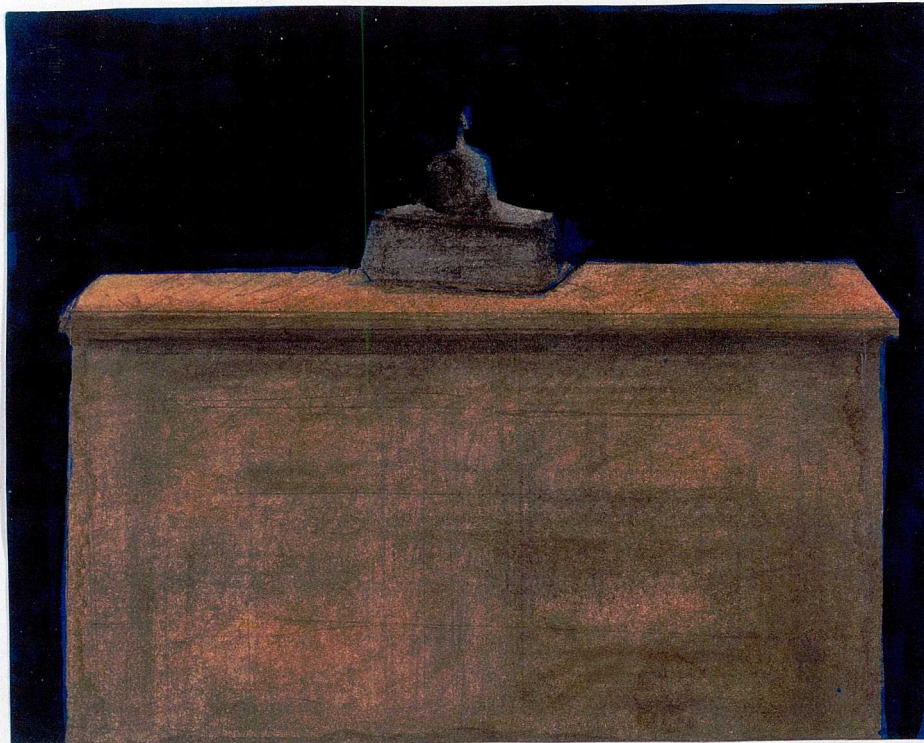
Dem Original am nächsten stehen die beiden «Apfelbilder» (Abb. 1, 8). Der kleine, gelbe Apfel ist jeweils, einer Skulptur gleich, auf einem Tisch oder Buffet platziert, welche so die Funktion eines Sockels übernehmen. Wie verhält sich der Apfel zum Tisch, der Tisch zum Raum und letztlich wie verhält sich die gemalte Skulptur zum Raum? Der Apfel auf dem Tisch oder auf dem Buffet werden als die Antworten des malenden Bild-



4

hauers auf Cézannes Farbkunst gesehen und sie gelten als die Grundlegung seiner reifen, erst 1949 voll einsetzenden Malerei.⁵ (Abb. 9)

Was trieb Dahn nun dazu, sich gerade auf diese Werke Giacomettis zu kaprizieren? Sie einer Fingerübung gleich auf ein Blatt Papier zu bannen? Dazu äußert sich der Künstler knapp und klar: «Das «Apfelbild» von Giacometti ist natürlich ganz exemplarisch Zeichen einer der wohl tiefgreifendsten Krisen (und von denen gab's bei ihm ja einige ...), für MICH, Bruch mit dem surrealistischen Frühwerk und Manifest, eines (vorsichtigen, aber entschiedenen) Neuanfangs. Wo sich ihm wahrscheinlich uralte, d.h. ganz aktuelle Fragen zur Darstellung von «Figur» zum Raum (der ja immer auch ein geistiger Raum ist) ganz neu (und mit Wucht) stell-



5



6

ten. Die Spannung von inhaltlicher Bescheidenheit und malerischer Lösung ist da eben auch ganz gross, ganz grossartig. Ich denke, es handelt sich um ein Schlüsselbild der Kunst des 20igsten Jahrhunderts.»⁶ Für Dahn ist es die Auseinandersetzung mit einem Künstler, dessen Krisen zu Brüchen, dadurch aber gerade auch zu neuen, ja revolutionären Lösungen führten. In den im Titel genannten Objekten – Apfel, Skulptur, Bein – konnte Dahn sich wieder finden beziehungsweise wieder anknüpfen und weitermachen. Und wie er bemerkt, bestand eine starke Anziehung ja fast eine «wahnhafte Identifikation: Das sog. «Frühwerk» der Bruch, die Brüche, die Einsicht, das nur das Weitermachen zählt, in der Kunst ...».⁷

Diese Versuche, wie Dahn sie nennt, basieren auf der Idee, sich einmal ganz direkt und in jeder Hinsicht auf das «Vorbild» zu beziehen. Das Zeichnen und mit Wasserfarben malen wurde nie völlig aufgegeben, aber auch nicht konsequent vorangetrieben. Gerade hier wieder intensiver weiterzumachen, zu kämpfen, frei nach Rudi Dutschke, war die Herausforderung, wie Dahn bemerkt.

Dieses Anknüpfen bei Giacometti besticht natürlich gerade auch durch die Wahl der einfachen Motive.

Das sind der Apfel, klein, aber dennoch dominant, weil durch den Tisch wie auf einem Sockel erhöht, die kleine Skulptur auf der Kommode, doppelt erhöht, das Bein, auch auf einem Sockel und die beiden Skulpturen auf doppeltem Sockel. Dieser spielt immer den Hauptpart. Hier hält sich Dahn genau an die Vorlagen. Was hingegen das Objekt im Raum beziehungsweise sein Verhältnis zum Raum betrifft, sieht es völlig anders aus. Dahn entzieht sie dem Raum, was beim Bein und den beiden kleine Büsten auf doppeltem Sockel besonders augenfällig wird, da die Vorlage in Wirklichkeit eine Skulptur und keine Malerei ist. Dahn bleibt Maler.

Giacometti ist so Vorbild und Herausforderung zugleich. Vor Krisen, Brüchen und Einbrüchen ist nicht zu kapitulieren. Und die Frage nach der Darstellung von Figur oder Objekt im Raum, seiner Beziehung zum Raum, auch zum geistigen Raum, erfordert kontinuierliche künstlerische Auseinandersetzung.

HvR



7

Abb. 6

Walter Dahn

Giacomettis Apfel, Skulptur und Bein. 2006

Mischtechnik. 10 × 7,1 cm

Inv. B 9766

Abb. 7

Walter Dahn

Giacomettis Apfel, Skulptur und Bein. 2006

Mischtechnik. 11,8 × 10 cm

Inv. B 9765



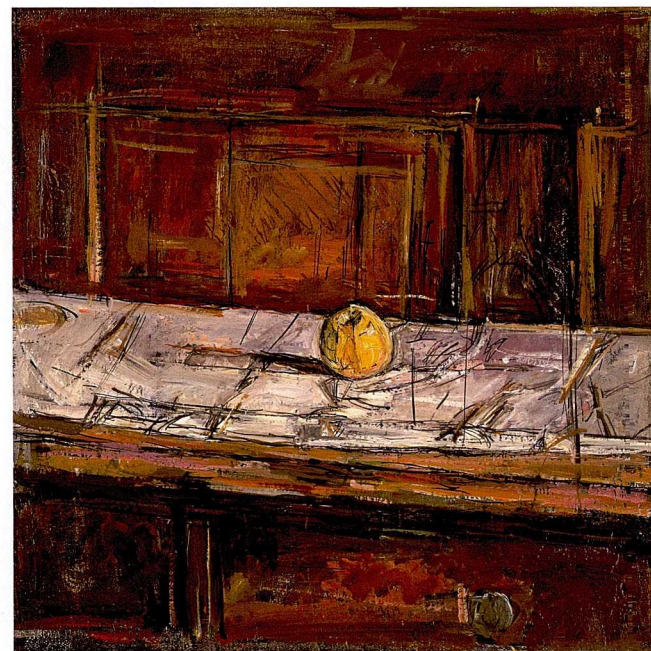
8

Abb. 8
Walter Dahn
 Giacomettis Apfel, Skulptur und Bein. 2006
 Mischtechnik. 9,8 × 14,7 cm
 Inv. B 9763

Abb. 9
Alberto Giacometti
 «Pommes sur un buffet». 1937
 Öl auf Leinwand. 27 × 27 cm
 Privatbesitz
 Fondation Alberto et Annette
 Giacometti, Paris

Anmerkungen

- 1 Yves Bonnefoy, Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes, Bern 1992, S. 274.
- 2 Christian Klemm, Alberto Giacometti 1901–1966, Körper-Fragmente, in: Ausst.-Kat. Alberto Giacometti, Kunsthaus Zürich / The Museum of Modern Art, New York, Berlin 2001, S. 146.
- 3 James Lord, Alberto Giacometti. Der Mensch und sein Lebenswerk. Bern, München, Wien 1987, S. 240ff.
- 4 Ebda., S. 146.
- 5 Christian Klemm, Alberto Giacometti 1901–1966, Auf der Suche nach einer anderen Sehweise, in: Ausst.-Kat. Alberto Giacometti, Kunsthaus Zürich / The Museum of Modern Art, New York, Berlin 2001, S. 120.
- 6 E-Mail Walter Dahn vom 29. Januar 2009.
- 7 Ebda.



9

Alain Huck (*1957)**Suspension. 2008**

Kohle auf Papier. 230 × 150 cm

Erworben 2008, Galerie Skopia, Genf

Inv. B 9729



Abb. 1

Alain Huck

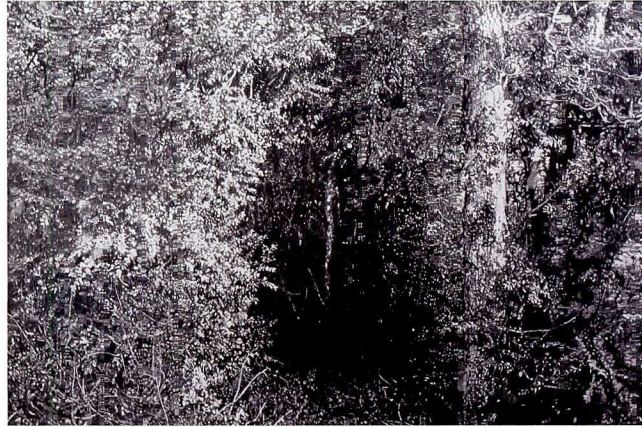
Saisie deux. 2007

Kohle auf Papier. 151 × 223 cm

Museum zu Allerheiligen,

Sturzenegger-Stiftung

Inv. B 9499



Zwei lebensgrosse Esel springen im Dunkel eines nächtlichen Geländes vor uns empor. Die Mäuler weit aufgerissen, scheinen die Tiere in heller Aufregung begriffen. Zwar erkennen wir im Vorder- und Hintergrund niederes Gebüsch, doch weder der genaue Ort des Geschehens noch der Grund der Aufregung sind ersichtlich. Erleben wir eine ungestüme Paarung tief im Inneren eines Waldes oder Kontrahenten im Kampf um Weibchen und Revier? Wir wissen es nicht und können es aus der Bildanlage nicht erschliessen. Fest steht, dass uns im normalen Leben Esel im allgemeinen eher ruhig und gelassen begegnen, mehr noch: als sprichwörtlich stur geradezu ein Sinnbild für stoische Ruhe abgeben.

Auf den ersten Blick könnten wir eine Fotografie vermuten, doch in Wirklichkeit handelt es sich um eine grossformatige Kohlezeichnung, die aus der Ferne gesehen beinahe den Charakter einer altmeisterlichen Pinselzeichnung annimmt. Ausgangspunkt dieser Zeichnung ist eine Fotografie, die Alain Huck 2002 in einer Zeitschrift fand. Wie so oft bei seinen Arbeiten ist der Titel mehrdeutig: *Suspension* bedeutet soviel wie Hängen oder Aufhängen, aber auch Aufschub und Vertagung. Im Französischen wird damit auch ein Doppelpunkt am Ende eines Satzes bezeichnet und somit der Hinweis auf etwas unmittelbar Folgendes gegeben.¹

Alain Huck verzichtet konsequent auf Buntfarbigkeit und entwickelt das Motiv aus vielfältigen Grau-

abstufungen zwischen Schwarz und Weiss, wobei eine auffallende Dunkelheit vorherrscht. Auf diese Weise abstrahiert und entmaterialisiert er die beiden Esel so stark, dass sie sich nurmehr schwach vom dunklen Hintergrund abheben. Sie sind in die Dunkelheit des Bildes eingebettet, verweben sich mit kleinen Zweigen und Gräsern. Doch plötzlich stellt sich die Frage, ob der Hintergrund überhaupt als Natur anzusprechen ist, oder ob wir ihn eher als eine Art Vorhang oder Schleier zu lesen haben, bedruckt mit Blättchen und Zweigen: Die vertikalen Wellen könnten durchaus dafür sprechen.² Doch wenn der Hintergrund ein Vorhang ist, was suchen die Esel in einem Innenraum, noch dazu in einem, der mit langen Vorhängen wohnlich eingerichtet ist? Oder weht dieser Schleier vor dem Bild, wie der Künstler schreibt? Wo befinden sich dann die Esel, und wo stehen wir?

Je näher man an das grossformatige Blatt herantritt, desto stärker lösen sich die gegenständlichen Bezeichnungen zugunsten eines ins Gegenstandslose neigenden, dichten Liniengewebes auf. Im Gegensatz zur meist abweisenden Glätte und spiegelnden Distanz einer Fotografie gewinnt die Kohlezeichnung von Alain Huck aus der Nähe eine ungeahnte, handschriftliche Wärme. Die sanften, weichen Linien verweben und verdichten sich zu einer magischen Nacht in freier Natur, die höchstens durch den matten Glanz des Mondes erhellt zu sein scheint. Und wenn es keine echte Natur ist, dann ihr Abbild oder eine verzauberte Vorstellung von ihr. Erst beim Zurücktreten vom Bild und Abstandgewinnen formt sich das rätselhafte Motiv gegenständlich aus, dessen wirklicher Ort und emotionaler Beweggrund uns allerdings verborgen bleiben.

Dennoch stellt sich die berechtigte Frage, wie diese Esel zu verstehen sind. Indem ihnen die Dunkelheit Plastizität und Konturen nimmt und der Entzug an Buntfarbigkeit seinen Teil zur Entmaterialisierung beiträgt, kann beim besten Willen keine naturalistische Abbildung gemeint sein. Es sind also nicht zwei bestimmte Esel zu einer bestimmten nächtlichen Stunde

thematisiert. Ihre Realitätsebene bleibt ungreifbar: Vielleicht entstammen die Tiere einem verstörenden Traum oder können gar als Boten eines unbestimmten, diffusen Märchens aus vergangener Epoche gelesen werden.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts illustrierte Gustave Doré (1832–1883) in seinen Stahlstichen Märchen und Werke der Weltliteratur und schuf damit dunkle, geheimnisvolle Bildwelten voller Magie. Er verstand es meisterhaft, durch unzählige, feine Grauabstufungen seine Motive plastisch auszuformen, wobei die Verwebung der Figuren im Dunkel der Natur ein wesentliches Merkmal ist, zu welchem sich *Suspension* atmosphärisch durchaus in Bezug setzen lässt. Alain Huck deutet auf das Geheimnis animalischer Energie, das als archaische Kraft den Menschen seit jeher begleitet hat. In unserer durchtechnisierten Welt ist freilich dafür das Gefühl abhanden gekommen. Wir haben die Tierwelt verniedlicht oder als Lieferant von Frischfleisch missbraucht. Was aber ist ein Tier? Welche Gefühlsregungen bestimmen seine Existenz? Und welche Beziehung haben wir heute zu den Tieren? So führen uns zwei Esel im Dunkel der Nacht zu elementaren Fragen, die nicht nur ihre eigene Existenz betreffen, sondern auch auf uns überspringen. Dass wir schlussendlich nicht erkennen können, ob der emotionale Aufruhr der Esel Freude oder Furcht als Ursache hat, macht die besondere Qualität der Arbeit aus: Wir müssen mit beidem rechnen.

Suspension ergänzt eine andere grossformatige Kohlezeichnung des Künstlers in der Sammlung der Sturzenegger-Stiftung: *Saisie deux* (2007, Abb. 1), was soviel wie *Erfassung* bedeutet. Dargestellt ist der Ausschnitt eines dichten Waldinneren. Alain Huck findet in dieser Arbeit einen magischen Ausdruck für die Ungreifbarkeit der Natur: Obwohl er eine aus der Ferne betrachtet geradezu fotorealistisch aufscheinende Wiedergabe wählt, löst sich das Motiv beim Nähertreten in ein dichtes Gewebe unzähliger Linien auf. So klar uns der Wald aus gewisser Betrachtungsdistanz entgegen tritt, so unterschieden entschwindet er uns aus der Nähe. Eine prä-

nante Metapher für die Vergänglichkeit der Natur. Dem Rätsel der Natur tritt in *Suspension* gleichsam dasjenige des Tieres und seiner animalischen Gefühlsregungen gegenüber. Die beiden Kohlezeichnungen können somit als Sinnbilder für die Rätselhaftigkeit des Lebens von Tieren und Pflanzen betrachtet werden. In einer Zeit der überbordenden Technisierung und visuellen Reizüberflutung macht uns Alain Huck auf die elementaren Kräfte und den letztlich ungelösten Antrieb des Lebens aufmerksam. Der Künstler gibt keine Antworten, aber er stellt die richtigen Fragen zur richtigen Zeit.

MS

Anmerkungen

- 1 Alain Huck in Notizen zu *Suspension*, Januar 2009.
- 2 «Mais c'est au premier plan, presque devant l'image, que descend un voile sombre qui trouble l'espace de la vision et peut-être celui du jugement aussi.» Alain Huck in seinen Notizen zu *Suspension*.

Literatur

Alain Huck. *Vite soyons heureux il le faut je le veux*. Zürich 2007.
Markus Stegmann: Alain Huck. *Saisie deux*. In: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen (Hg.): *Die Erwerbungen 2007*. Schaffhausen 2008, S. 89 f.

Markus Gadiant (*1958)**Zyklus Wildenstein Nr. 29 P. 2008**

Acryl auf Papier. 65 × 65 cm

Erworben 2008, Tony Wüethrich Galerie, Basel

Inv. B 9707



Bäume sind seit vielen Jahren das Thema der Bilder von Markus Gadiant. Aber nicht irgendwelche Bäume. Die Bäume von Markus Gadiant stehen in unmittelbarer Nähe des Schlosses Wildenstein, in einem entlegenen Winkel des Kantons Basel-Land, auf einer kleinen Hochfläche: jahrhundertealte Eichen, knorrig und geradezu Ehrfurcht gebietend. Nicht ein, nicht zwei Eichen stehen dort, sondern dutzende: mal dichter beieinander, mal als einzelne Baumkolosse wie urzeitliche Wegmarken in einsamer Landschaft hoch aufragend. Glücklicherweise ist diese seltene Ansammlung uralter Eichen, die weit und breit ihresgleichen suchen, längst unter Naturschutz gestellt. Ein besonderer Ort also, der eine magische Atmosphäre entfaltet. Gerade auch weil einige der Bäume in einem langsamen, fast unmerklichen Prozess des Absterbens begriffen sind, erzählt dieser Landstrich wie kein zweiter vom Werden und Vergehen der Natur, von Tod und Leben, was sich aufgrund der Symbolhaftigkeit der Eichen entsprechend sinnbildlich auf die Existenz des Menschen übertragen lässt. Kein Wunder also, dass dieser besondere Ort grandioser Bäume einen Künstler berührt.

Doch schon der erste Blick auf die Bilder von Markus Gadiant zeigt, dass es dem Künstler nicht um eine naturalistische Abbildhaftigkeit geht, nicht um das Nachahmen der äusseren Form. Zwar basieren die Bilder auf fotografischen Vorlagen und entwickeln partiell einen erstaunlichen, beinahe fotorealistischen Illusionismus, doch begegnen uns in den beiden von der Sturzenegger-Stiftung erworbenen Arbeiten auf Papier grossflächige, tiefschwarze Übermalungen. Einmal vertikal, einmal horizontal aufgetragen nehmen sie grosse Teile des Bildformats in Anspruch. Die schwarzen Pinselstriche greifen roh und unregelmässig in den illusionistischen Bildgrund aus. Doch schon die Frage, ob das Schwarz das landschaftliche Bild überdeckt oder ob es sich in dieses hineinfrisst, ist nicht einfach zu beantworten. Der taghellen, idyllischen Landschaft mit ihren mächtigen Eichen steht die matte, rabenschwarze Fläche als grösstmöglicher Kontrast gegenüber. Doch

erst dieser scharfe Gegensatz, die Bedrohung des Landschaftlichen und seine bereits fortgeschrittene Verdrängung, vermittelt der zarten Schönheit der Gegend ihre Glaubwürdigkeit.

Damit vermeidet Markus Gadiant, in die angesichts stattlicher Eichen offene Falle romantischer Gefühligkeit zu tappen, die auf einem verkürzten, klischierten Verständnis der berühmten, um nicht zu sagen populären Eichenbilder von Caspar David Friedrich beruht. Die Eiche ist geradezu ein Pseudonym für Romantik oder vielmehr für das, was viele landläufig darunter zu verstehen meinen. Die Eiche bei Caspar David Friedrich kann als Metapher für Zeit und Ewigkeit gelesen werden, während sich im schwindenden Licht der Dämmerung, in der schillernden Farbigkeit des Abends das Prinzip steter Veränderung zu erkennen gibt. «Standhaft wie eine Eiche», sagt der Volksmund und meint damit metaphorisch die integere Unbeirrbarkeit einer Person.

Die genaue Betrachtung der Bilder von Markus Gadiant zeigt jedoch, dass der Künstler nicht auf symbolische Wirkungen abzielt, sondern im simultanen Mit- und Gegeneinander gegenständlicher und gegenstandsloser Prinzipien nach einem glaubwürdigen, zeitgenössischen Verständnis elementarer Natur sucht. Demzufolge ist in seinen Bildern nicht allein nur das Verschwinden der Landschaft angelegt, sondern umgekehrt auch ihr Sichtbarwerden. Die Ambivalenz des simultanen Verschwindens und Erscheinens der Eichen und damit des illusionistischen, landschaftlichen Raumes kennzeichnet die Bilder. Zwar ist die buchstäblich stark verwurzelte Sinnbildlichkeit von Kraft und Stärke, von Leben und Sterben in den Bildern präsent, aber nicht vordergründig und plakativ, sondern durch die Gratwanderung des Erscheinens und Verschwindens in einem subtilen Zustand magischer Entrückung.

Demnach sind nicht bestimmte Individuen der Wildensteiner Eichen gemeint. Sie sind vielmehr Kristallisationspunkte für eine vertiefte, malerische Untersuchung des um die Mitte des 20. Jahrhunderts heftig umstrittenen Verhältnisses von Gegenständlichkeit und

Zyklus Wildenstein Nr. 25 P. 2008

Acryl auf Papier. 65 × 65 cm

Erworben 2008, Tony Wuethrich Galerie, Basel

Inv. B 9708



Abb. 1

Markus Gadiant

Zyklus Wildenstein Nr. 194. 2008

Öl auf Leinwand. 81×65 cm

Museum zu Allerheiligen

Inv. A 2107



Gegenstandslosigkeit. Welche Kräfte leben in diesen Gestaltformen der Malerei und worin haben sie ihren Ursprung? Markus Gadiant scheut sich nicht, ein in der Malereigeschichte stark besetztes Motiv aufzugreifen. Indem er geschickt dessen Erscheinen und Verschwinden inszeniert, gelingt es ihm, jenseits der symbolischen Ebene des Bildmotivs, die Bedingungen von Naturdarstellungen in der zeitgenössischen Malerei neu zu befragen.

Die beiden Arbeiten auf Papier ergänzen ein Gemälde aus demselben Werkzyklus *Wildenstein*, das die Kunstabteilung des Museums zu Allerheiligen 2008 erworben hat (Abb. 1).

Literatur

- Barbara Maria Meyer und Markus Gadiant. Haingedicht. Basel 1998.
Filip Luyckx: Markus Gadiant. In: Sint-Lukasgalerij Brüssel. Tijdschrift Nr. 4. September/Okttober/November 2003. Brüssel 2003.
Markus Gadiant. Kunsthalle Basel. Basel 2003.
Markus Gadiant. Lost and Found. Tony Wuethrich Galerie. Basel 2006.

MS

Sechs Zeichnungen. Ohne Titel. 2006

Acryl auf Papier. 29,5×42 cm

Erworben 2008, Galerie Evergreen Genf

Inv. B 9754–B 9759

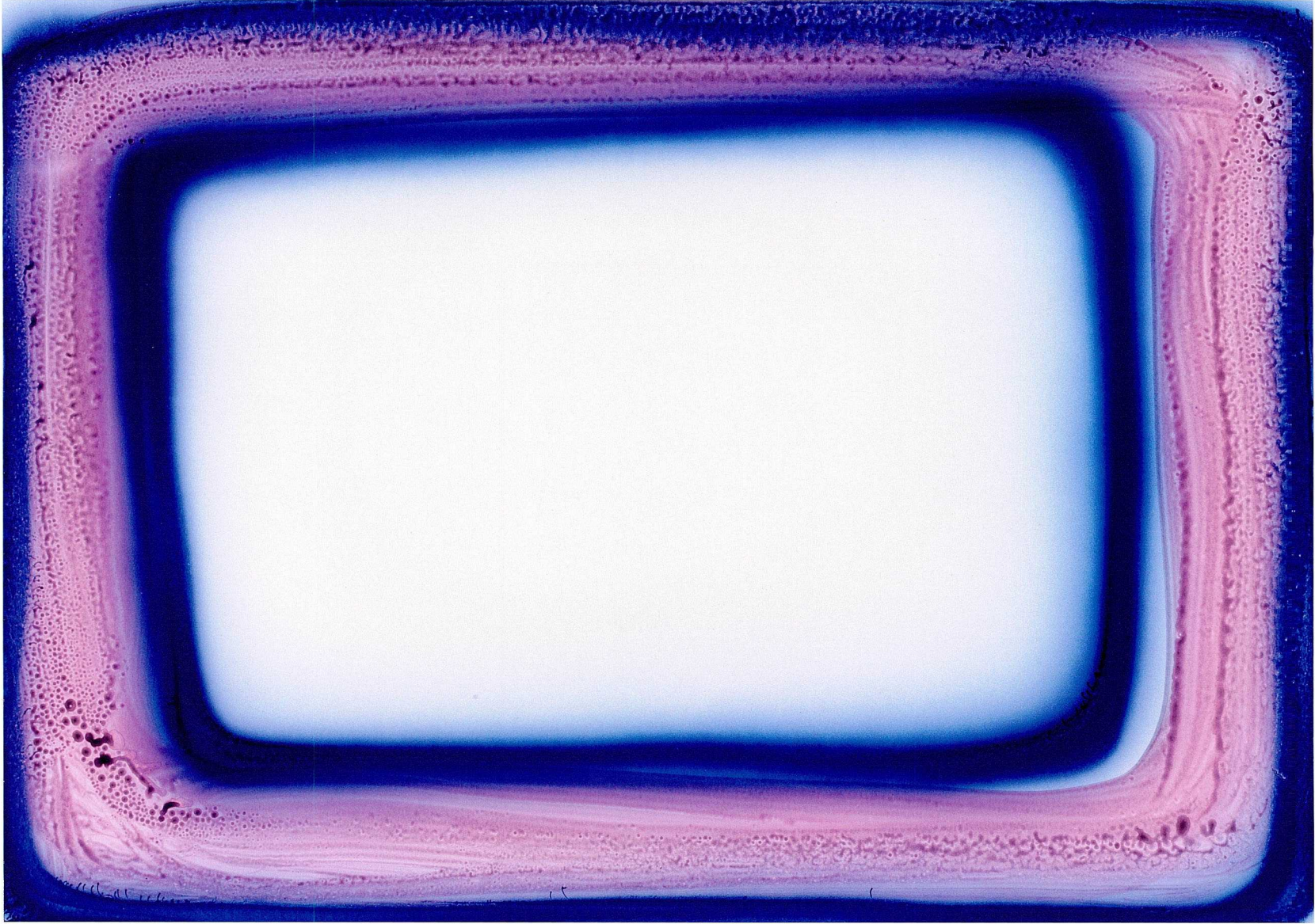


Abb. 1

Renée Levi

Ohne Titel. 2006

Acryl auf Papier. 29,5×42 cm

Inv. B 9754

Renée Levi wählt die Spraydose als das für sie unverwechselbare und gültige Ausdrucksmittel. Es ist ein Medium, dass sich zwischen Zeichnung und Malerei, zwischen Bild und Schrift, zwischen Zufälligkeit und Präzision bewegt und untrennbar mit der Graffitikunst verbunden ist. Es sind keine scharf geschnittenen Linien, welche in Levis Werken zu sehen sind. Die Spraydose schafft ein Farbfeld, ohne jedoch klare Grenzen zu definieren. Der Sprühstaub löst die Ränder und so

mit die Konturen auf. Die Linien gehen an den Rändern in Farbnebel über, die einzelnen Partikel verlaufen ineinander. Die Farbpartikel schlagen mit einer grossen Dynamik und Geschwindigkeit auf das Papier auf. Die Beschaffenheit der Spraydose macht es unmöglich, die Verteilung der Farben klar zu definieren und zu kontrollieren.

Für Renée Levis Schaffen sind in erster Linie grossformatige, raumbezogene Arbeiten sowie Kunst am Bau

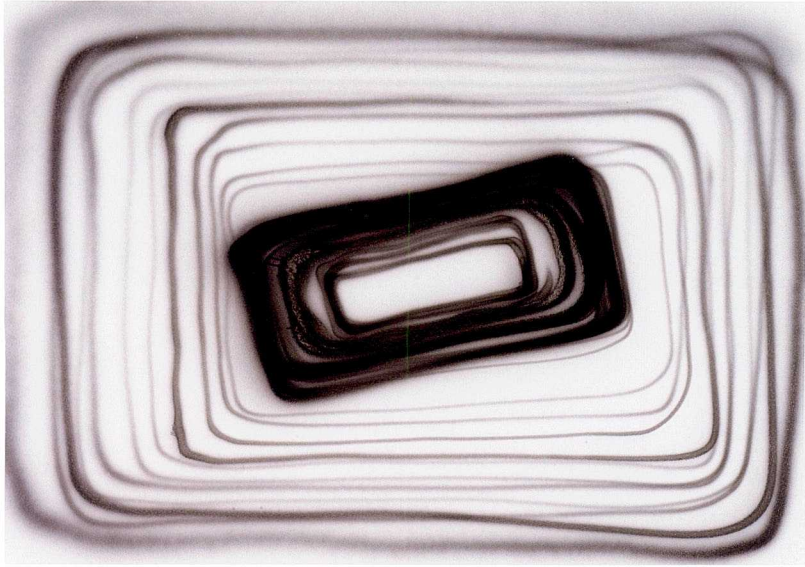


2

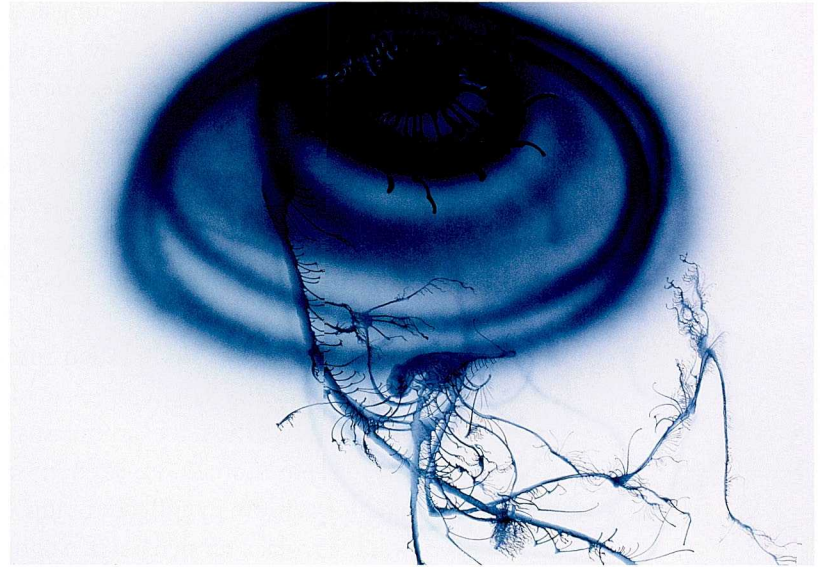
Abb. 2
Renée Levi
Ohne Titel. 2006
Acryl auf Papier. 29,5 × 42 cm
Inv. B 9755

kennzeichnend. Weniger monumental, jedoch nicht minder eindrucksvoll sind die vorliegenden Arbeiten auf Papier. Trotz des kleinen Formats entwickeln die Bilder eine starke Dynamik und Lebendigkeit. Durch die nach innen immer dichter werdenden, ineinandergreifenden Linien entsteht eine Sogwirkung, welche eine räumliche Tiefe erzeugt. Der Blick des Betrachters wird in das Bild hineingezogen. Sowohl Anfang wie auch Ende können nicht klar eruiert werden, sie verlaufen

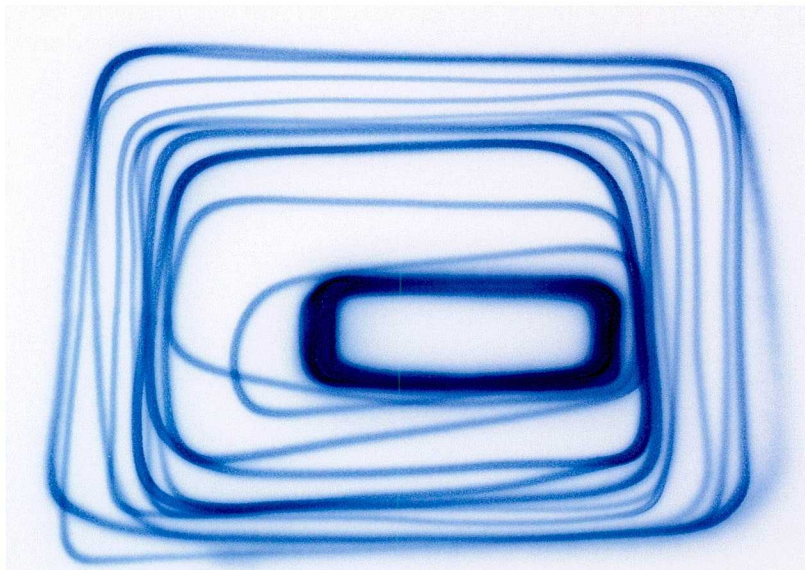
im Sprühnebel. Die rhythmischen Linien formieren sich zu ovalen oder rechteckigen Elementen, werden zur Mitte hin in ihren Bewegungen immer enger, um dann eine innerste Fläche leer zulassen. Die abwechslungsweise satten und lichten Spraylinien scheinen auf der Oberfläche zu gleiten. Die Farbe begrenzt sanft den freien Innenraum des Werkes und lässt Raum zum atmen. Die rechteckigen Flächen erinnern an einen leeren Bildschirm. Die weisse Leere ist wohltuend für



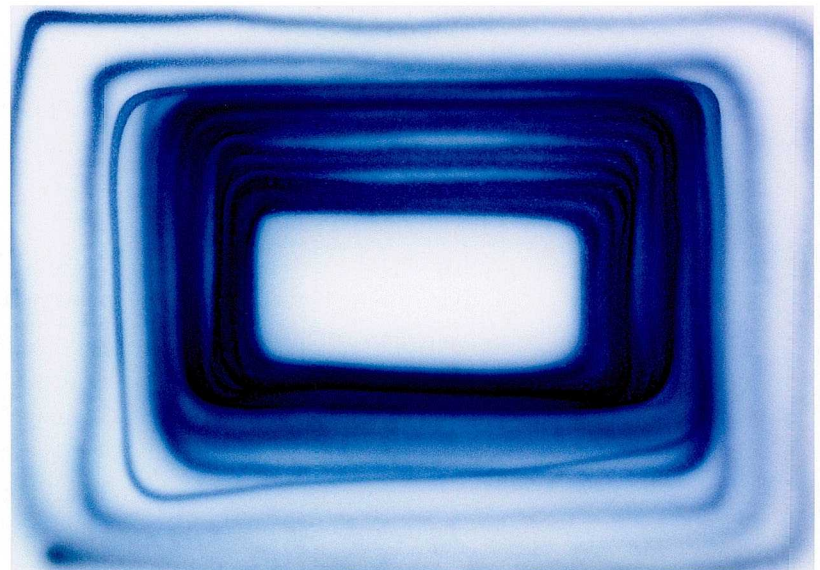
3



4



5



6

Abb. 3
Renée Levi
 Ohne Titel. 2006
 Acryl auf Papier. 29,5 × 42 cm
 Inv. B 9756

Abb. 4
Renée Levi
 Ohne Titel. 2006
 Acryl auf Papier. 29,5 × 42 cm
 Inv. B 9757

Abb. 5
Renée Levi
 Ohne Titel. 2006
 Acryl auf Papier. 29,5 × 42 cm
 Inv. B 9758

Abb. 6
Renée Levi
 Ohne Titel. 2006
 Acryl auf Papier. 29,5 × 42 cm
 Inv. B 9759

das Auge und bildet einen spannungsreichen Kontrast zur angrenzenden Farbdichte. Levi zwingt ihre Sicht der Dinge niemandem auf, sie lässt den Raum frei für Interpretationen.

Die Bilder entfalten sich als eine einzige kontinuierliche Geste; Arm und Hand, ja die ganze Dynamik des Körpers widerspiegelt sich darin. Durchgehend und ohne Unterbrechung bewegen sich die Linien malerisch und energetisch.

Die von der Künstlerin in vielen anderen Arbeiten so gerne verwendeten leuchtenden, ja oftmals grell fluoreszierenden Farben der Graffiti-Kunst sind hier einer weichen, matteren Tonalität gewichen. Sind die einen Arbeiten monochrom in erdigem Braun-Grau oder Königsblau, vermischen sich bei den anderen die Farben mit weichem Orange und Rosa. Nicht scharf und linear grenzen sich die einzelnen Töne voneinander ab, sondern fließen an den Grenzen weich ineinander über. An der Oberfläche scheinen sich die Spraylinien mit dem Untergrund zu vereinen, zu verschwinden und wieder neu zu entstehen.

Von den 6 Blättern unterscheidet sich eines von den übrigen Werken dieser Serie (Abb. 4). Nicht allein dynamische Bewegungen prägen das Bild, sondern die nach dem Zufallsprinzip verlaufenden Adern. Die Arbeit wirkt filigran und geheimnisvoll und erinnert an ein tränendes Auge. Wie Spuren aus blauem Tränenwasser erscheint die Farbe auf dem Papier. Die klassische tintenblaue Farbe und die Form des Geflechtes lassen an ein Versuchsblatt mit einem Füllfederhalter, an Tintenkleckse denken. Die pelikanblaue Tinte assoziiert die Künstlerin mit den Schreibanfängen einer ganzen Generation. Es ist ein alltägliches Blau, banal und zugleich vertraut.¹

Renée Levis gesprühte, getupfte und gezeichnete dynamische Figurationen und Farbfelder faszinieren und bleiben lange im Bildgedächtnis haften.

Anmerkung

1 Vgl. Interview Kurt Käch mit Renée Levi. 16.3.2006. Kantonsspital Winterthur. Siehe <http://www.ksw.ch>

Literatur

Renée Levi. Kill me afterwards. Verlag für moderne Kunst. Nürnberg. 2003.
Renée Levi. Kunstmuseum Thun. Christoph Merian Verlag. Basel. 2008.

MD

Vase (I, II, III) Triptychon. 2006

Tusche und Bleistift auf Papier. 19 × 92 cm

Erworben 2008, Galerie Gisèle Linder, Basel

Inv. B 9760–62

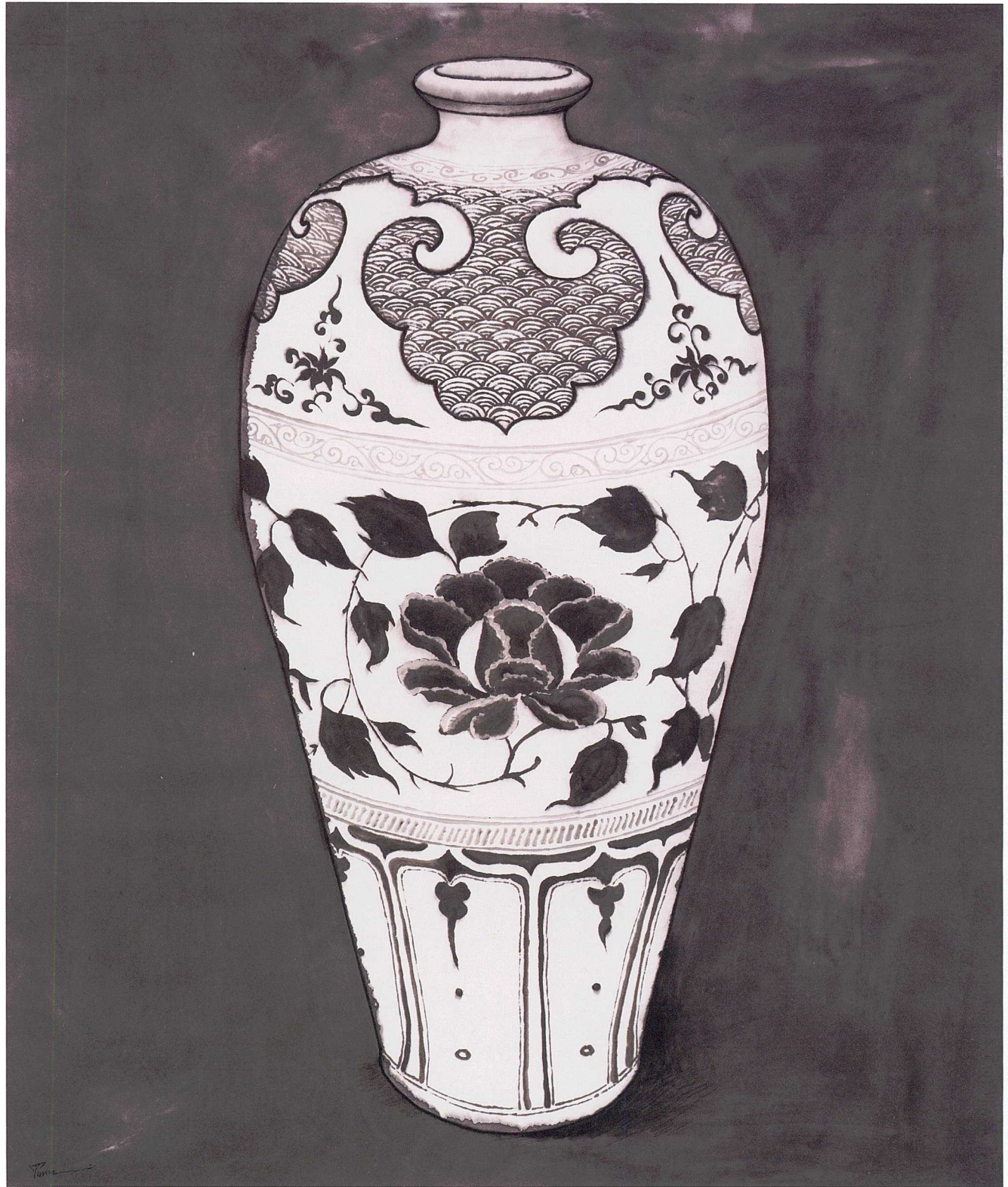


Abb. 1

Luo Mingjun

Vase (I) Triptychon. 2006

Tusche und Bleistift auf Papier

19 × 92 cm

Inv. B 9762

1

Abb. 2

Luo Mingjun

Vase (II) Triptychon. 2006

Tusche und Bleistift auf Papier

19 × 92 cm

Inv. B 9760

Luo Mingjun verliess China im Jahre 1987 ihre Familie und ihr vertrautes Leben. Dem anfänglichen Gefühl der Entwurzelung folgte bald die Neugier auf die Auseinandersetzung mit ihrer neuen Kultur. Die Frage der eigenen Identität, des Loslassens und Neufindens beschäftigten Mingjun zeit ihres Lebens. Sie ist hin- und hergerissen zwischen China und der Schweiz, zwischen alter und neuer Heimat, zwischen Ost und West, zwischen Kommunismus und Kapitalismus. Es sind die Themen, die das Schaffen der Künstlerin prägen: Wo verläuft mein Leben zwischen Tradition und Emanzipation, zwischen Integration und Isolation, zwischen dem Hier und Dort? Woher komme ich? Wer bin ich? Wohin führt mich mein Weg? Mingjuns

Werke sind stark vom philosophischen Gedankengut des Taoismus und den Schriften des Laotse geprägt. «Die Lehre des Weges» bringt die Schöpfung hervor, indem sie die Zweiheit, das Yin und das Yang, Licht und Schatten hervorbringt, aus deren Bewegung, Wandlung und Wechselspiel dann die Welt hervorgeht. Der Taoismus besagt, dass es im Kosmos nichts gibt, was fest ist: alles ist dem Wandel unterworfen und der Weise verwirklicht das Tao durch Anpassung an das Wandeln, Werden und Wachsen.

«Vase» ist eine dreiteilige Arbeit und gehört zur Serie «small things». Der Zyklus teilt sich in zwei Kategorien: «instruments» (z.B. Nagelfeile, Essstäbchen oder

Abb. 3

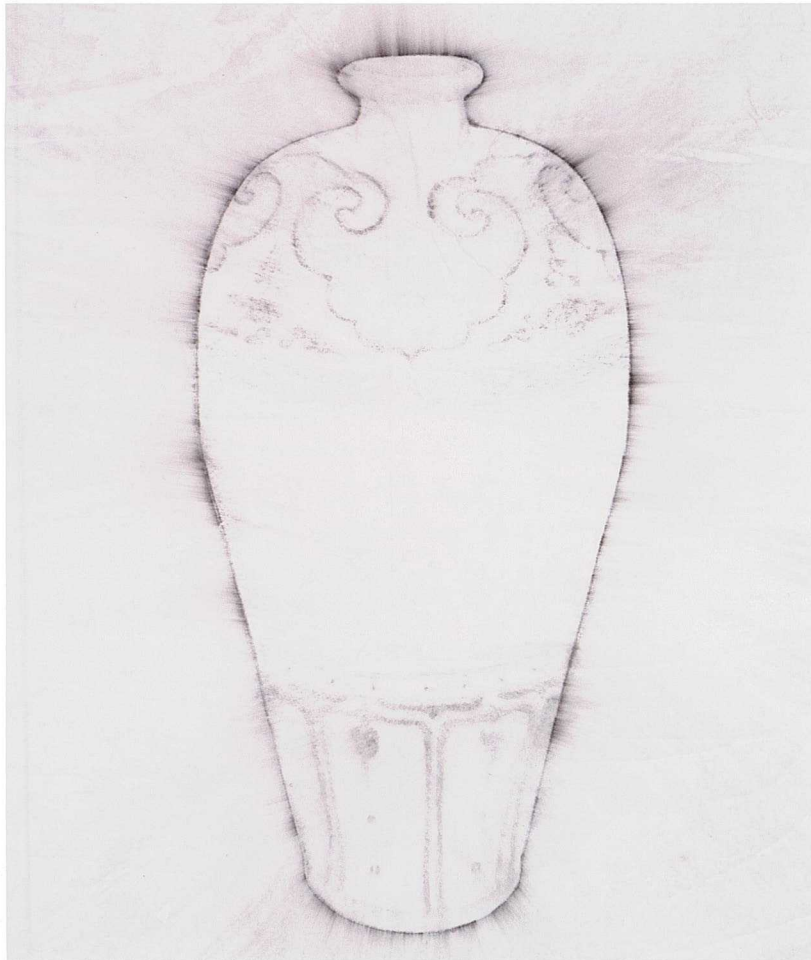
Luo Mingjun

Vase (III) Triptychon. 2006

Tusche und Bleistift auf Papier

19 × 92 cm

Inv. B 9761



2



3

Wimperntusche) und «containers» (z.B. Gläser, Schalen oder Vasen). Hatte sie in ihrer alten Heimat lange Zeit die Kunst und Geschichte des Westens studiert, begann sie sich jetzt fern von China für alles zu interessieren, was sie dort zurückgelassen hatte. Mingjuns künstlerischer Weg führt über die Abstraktion, die sie selber auch als Orientierungslosigkeit gedeutet hat, über «small things» zum Gegenständlichen und mit den figürlichen Zeichnungen zurück zur Ölmalerei. Bereits 1990 hatte Mingjun in der Schweiz begonnen sich intensiv mit der Kunst der Kalligraphie, der Tuschmalerei und den Tuschinstallationen zu beschäftigen. Die Rückbesinnung auf das Vertraute der alten Heimat steht in einem engen Zusammenhang mit der Identitätsproblematik und halfen der Künstlerin, eine Brücke zur Gegenwart zu bauen.

Durch die Verwendung von herkömmlichen chinesischen Utensilien wie Tusche, Bleistift und Papier knüpft Mingjun an die Tradition der klassischen Malerei und Kalligraphie an. Chinesische Tusche verflüchtigt sich leicht auf saugfähigem Papier, die Umriss werden verschwommen, alles verläuft, eine technische Kontrolle ist nur noch beschränkt möglich. In der chinesischen Tuschmalerei liegt für Mingjun auch ein doppelter Bedeutungsgehalt sowohl des Fernöstlichen als auch des Femininen.¹ Beim ersten Bild sind die Konturen und Umriss der Vase noch klar zu erkennen. Mit einem feinen Tuschpinsel sind die klassischen Motive auf das helle Porzellan gezeichnet. Der mit Tusche ausgefüllte, dunkle Hintergrund lässt das Objekt deutlicher hervortreten. Die Erinnerung ist noch wach und im Gedächtnis präsent. Beim zweiten Bild schon scheinen sich die Muster auf der Vase aufzulösen und der Staub der Vergangenheit hat sich als grauer Schatten über den Hintergrund gelegt. Beim letzten Bild sind die Muster nur noch als feine Andeutungen zu erkennen. Einzig der nach beiden Seiten auslaufende, in Tusche gezeichnete Vasenumriss wird deutlich hervorgehoben. Das Gefäß ist zwar noch intakt, aber die individuellen Muster, welche die Einzigartigkeit eines Stückes ausmachen, existieren nicht mehr. Es ist ein langsamer Prozess des

sich Auflösens und steht nicht nur für Erinnerungen, welche langsam verblassen sondern für eine ganze Welt, die im Begriff ist, sich zu verflüchtigen und zu verschwinden. Die Vase leert sich, es bleibt nur noch die Aura eines Objektes, eine Essenz übrig.

Yesterday. 2007

Bleistift auf Papier. 30 × 42 cm

Erworben 2008, Galerie Gisèle Linder, Basel

Inv. B 9783



4

Staub der Erinnerung

Die folgenden beiden Werke stammen aus einer Serie neuerer Arbeiten in denen sich Mingjun intensiv mit ihrer eigenen Geschichte und mit ihrer Familie auseinandersetzt. Den Arbeiten zu Grunde liegen Fotografien aus ihrer Zeit in China vor 1987. Mit den figürlichen Arbeiten weitet sie die Erinnerungen auf ihr direktes Umfeld und auf die damit verbundenen Menschen aus. Alle Personen auf den Bildern sind Teil ihrer Familie oder stammen aus ihrem engeren Freundeskreis. Immer wieder wählt sie einen unterschiedlichen Ausschnitt aus ihrer Vergangenheit: eine vertraute Örtlichkeit, ihren Schulweg, ein Familienmitglied oder zurückgelassene Freunde. Es sind sehr persönliche Bilder, in denen Mingjun viel von sich Preis gibt, gleichzeitig aber zu

sich findet. Dienten in früheren Arbeiten Alltagsgegenstände aus ihrem Leben in China als Brücke zur Vergangenheit, kommt die Suche nach der Identität in den neueren Zeichnungen direkter zum Ausdruck. Es ist auch eine Rückbesinnung auf ihr ursprüngliches Medium, jenes der klassischen Malerei. Diese hatte sie nach wenigen Jahren in der Schweiz für lange Zeit zurückgestellt, da sie durch den Umzug in die Schweiz eine schwierige «Zeit der Orientierungslosigkeit und der inneren Prüfung»² durchlebte. Von einem Tag auf den anderen musste Mingjun sich vollständig neu orientieren und sich einer ganz neuen Umgeben anpassen, ohne sich selbst dabei zu verlieren. Die immerwährende Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit und Geschichte widerspiegelt sich auch im Werktitel «Yester-

Abb. 4

Luo Mingjun

Yesterday. 2007

Bleistift auf Papier. 30 × 42 cm

Inv. B 9783

Yesterday. 2007

Bleistift auf Papier. 30 × 42 cm

Erworben 2008, Galerie Gisèle Linder, Basel

Inv. B 9784



5

day». Es ist ein Versuch, die Vergangenheit zu leben, Personen, Ereignisse und Erinnerungen ins Gedächtnis zu rufen und auf dem Papier festzuhalten, bevor alles ganz verblasst und zu Staub wird. Staubkörner sowohl als Spuren der Existenz wie auch als Sinnbild für die Vergangenheit.

Bei den in den letzten Jahren entstandenen Bleistiftzeichnungen scheint es sich auf den ersten Blick um alte, verblasste Schwarz-Weiss Fotografien zu handeln. Für das Auge kaum sichtbar, und erst bei genauer Betrachtung, erkennt man die feinen Bleistiftstriche mit denen die Künstlerin dunkle Stellen ausfüllt und helle ausspart. In sorgfältiger Feinarbeit setzt sie Strich neben Strich, lässt weisse Flächen leer und füllt graue

Stellen aus. «Strich für Strich die Erinnerung leben»³, so beschreibt Mingjun ihre Technik.

«Ambition aux 4 coins du monde» steht als Schriftzug in chinesischen Buchstaben über einer Zeichnung, die dem Betrachter wie ein Klassenfoto erscheint. Nicht nur auf sein nächstes Umfeld, sondern in alle vier Himmelsrichtungen sollte man seinen Blick richten.⁴ Das Bild ist nicht nur eine persönliche Erinnerung, sondern es widerspiegelt somit auch die politische Situation in Mingjuns Jugend, in der es offiziell keinen Platz für Individualität und politische Freiheiten gab. Es ist eine Mädchengruppe mit einheitlichen Frisuren und weissen Schuluniformen, deren Homogenität einzig durch die Lehrerin in ihre dunkle Bluse unterbrochen wird. Alle Köpfe sind zur selben Seite geneigt und alle

Abb. 5

Luo Mingjun

Yesterday. 2007

Bleistift auf Papier. 30 × 42 cm

Inv. B 9784

blicken in die selbe Richtung. Erst bei näherer Betrachtung kann man erkennen, dass einige der Mädchen abschweifen und zaghaft in eine andere Himmelsrichtung blicken. Einige Gesichter sind etwas deutlicher zu erkennen, bei anderen sind kaum mehr die Augen sichtbar. Der Blick des Betrachters verliert sich in den leeren, weissen Gesichtern. Die Zeit hat die Erinnerungen an einzelne Personen und ihre Gesichter verblassen lassen oder sogar ganz ausgelöscht. Die virtuose Technik, mit der Mingjun die Schatten und Flächen zeichnet, ohne Umrisslinien, Vorzeichnungen oder Spuren auf dem Papier zu hinterlassen, das Nebeneinander von ausgelassener und gezeichneter Fläche, erzeugt eine subtile Spannung und Bewegung.

Eine der seltenen, nicht gegenständlichen oder figürlichen Zeichnungen Mingjuns zeigt eine diffuse Landschaft (Abb. 5); eine Wiese, ein stürmisches Meer. Das Bild lässt viel Raum für Interpretationen und spielt mit der Fantasie des Betrachters. Diffus wie die Erinnerung ist auch das Bild selber. Es scheint, als hätte sich ein grauer Schatten über alles gelegt. Da und dort schimmert eine weisse Fläche durch, wie Bruchstücke einer Erinnerung, durch die Staub der Vergangenheit aufblitzt. Man glaubt feinste Staubpartikel des Graphits zu sehen, welche auf dem Papier zurückgeblieben sind. Ein sanfter Luftzug genügt und die Partikel würden vom Wind in alle Richtungen zerstreut und mit ihnen auch alle Erinnerungen. Jeder gelebte Augenblick kann im nächsten Moment Geschichte sein. Je grösser die zeitliche Distanz zur Vergangenheit ist, desto mehr droht die Gefahr des Vergessens. Mingjuns China ihrer Jugend existiert nicht mehr, ihre Welt hat sich gewandelt und soll auf diese Weise bewahrt werden.

Staub, der buddhistischen Lehre zufolge Symbol aller menschlichen Mühsal, als Sinnbild für die Vergänglichkeit allen irdischen Lebens. Alles ist flüchtig. Ein Windhauch genügt und alles verweht: die Staubpartikel auf dem Papier, die Zeichnung und mit ihr auch die Erinnerungen.

Luo Mingjun zeichnet nicht, indem sie Flächen füllt, sondern indem sie Raum frei lässt. Ihre Arbeiten überzeugen durch ihre Schlichtheit, durch die Kunst des Weglassens, ganz im Sinne des buddhistischen Zengedankens.

MD

Anmerkungen

- 1 Vgl. Luo Mingjun. Poussière Rouge/Verwehter Staub. S. 86.
- 2 Vgl. Luo Mingjun. Poussière Rouge/Verwehter Staub. S. 56.
- 3 Vgl. Luo Mingjun. Poussière Rouge/Verwehter Staub. S. 57.
- 4 Übersetzung der Künstlerin im Gespräch mit der Autorin im Januar 2009.

Literatur

- Luo Mingjun. Alien. Shanghai. 2006
Luo Mingjun. Poussière Rouge/Verwehter Staub. Verlag für Moderne Kunst. Nürnberg 2008.

Dilemma des Sichtbaren (Nachtwald 1). 2008

Acryl auf Papier. 79 × 109 cm

Erworben 2008, Peter Kilchmann Gallery, Zürich

Inv. B 9544



Gerahmt von Bäumen und flankiert von rätselhaften Figuren steht ein blockartiges Gebilde im Zentrum der neuen Zeichnung von Claudia & Julia Müller. Ein Stapel Holz? Ein Fels? Oder gar ein Mensch? Sonderbar bleibt das Gezeichnete, schwierig entschlüsselbar. «Das Dilemma des Sichtbaren» nannten die Schwestern ihre Einzelausstellung im Frühjahr 2008 in der Galerie Peter Kilchmann in Zürich. Bestehend aus einer grossen Wandinstallation, Zeichnungen, Collagen und Objekten,

thematizieren alle damals gezeigten Werke das Interesse der Künstlerinnen an der Schnittstelle zwischen der sichtbaren Welt und unseren Träumen und dunklen Phantasien (Abb. 1). Die aus diesem Zyklus stammende Arbeit mit dem Untertitel «Nachtwald 1» fasziniert und irritiert durch die Art der Darstellung wie auch durch das Dargestellte selbst. Was bereits im Titel angedeutet wird, bewahrheitet sich erst recht bei näherem Hinsehen. «Das Dilemma des Sichtbaren» bezeichnet treffend die

Abb. 1

Claudia & Julia Müller

Nachtwald mit stehender und
liegender Figur. 2008

Ausstellungsansicht Galerie Peter
Kilchmann, Zürich, 2008

Foto: A. Burger

Courtesy Galerie Peter Kilchmann,
Zürich



1

Unsicherheit des Betrachters, womit er es genau zu tun hat. Der Wald entpuppt sich als vegetatives Vexierbild, aus den Baumstämmen wachsen menschliche Sinnesorgane wie Augen und Ohren, jedes Astloch wird zur Fratze. Das Benennen der einzelnen Elemente fällt schwer, da sie sich einer eindeutigen Lesart verweigern. Links erscheint eine Figur, einem Schatten gleich, der an die Moai-Steinskulpturen der Osterinsel erinnert. Im rechten Teil blickt uns eine Eule mit leeren Augen an. Was einer Eule gleicht, könnte genauso gut ein Geist oder eine Maske sein. Der Fels im Zentrum mutiert zum Körper, dessen Kopf sich im Geäst der Bäume auflöst.

Das Spiel mit der Wahrnehmung beschäftigt Claudia & Julia Müller seit langem. In den Arbeiten aus der Serie «Dilemma des Sichtbaren» tritt zudem das Suchbild als visuelles Phänomen hinzu. Es ist somit kein veristisches Wiedergeben eines Naturausschnittes, das die Künstlerinnen interessiert. Vielmehr verweben Claudia & Julia Müller in ihrem Werk die Welt menschlicher (Alb)Träume, die dunkle Seite unserer Imagination mit naturalistischen Elementen, womit sie auf die Bedeutung des Waldes, der als Symbol für das Unterbewusste und das Dunkle der Seele gesehen wird, Bezug nehmen. In der Art der Darstellung ist ein schon fast naiver Zug spürbar. «Als Stilmittel eingesetzt, wird die Naivität [jedoch] zur Waffe. Sie entzieht den Motiven ihre ursprüngliche

Gemütlichkeit und lässt sie ins Unheimliche und Bedrohliche kippen. Ein Vorgang, den wir besonders mögen»,¹ wie die Künstlerinnen betonen. Besonders stark spürbar ist dies bei der Nachteule, die mit groben Pinselstrichen hingeworfen ist und uns mit leeren Augen böse anstarrt. Durch die Wahl der braunen, an Sepia erinnernden Farbigkeit erweisen sie zudem den Tuschezeichnungen alter Meister ihre Referenz und entheben das Dargestellte dem Zeitgenössischen. In leichter und verspielter Art gelingt es den beiden, Fragen nach der menschlichen Befindlichkeit, unseren Ängsten und Träumen zu stellen.

DH

Anmerkung

1 Schuppli, Madeleine (Hrsg.): Claudia & Julia Müller. Kunstmuseum Thun und Grazer Kunstverein. Basel 2004. S. 83.

Literatur

Claudia & Julia Müller: Sweating Jungle. Kunsthalle Basel. Basel 1997.
Claudia & Julia Müller: ¿Con quién dejamos a nuestros hijos e hijas? Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid 2003.
Schuppli, Madeleine (Hrsg.): Claudia & Julia Müller. Kunstmuseum Thun und Grazer Kunstverein. Basel 2004.

Ohne Titel. 2003

Öl auf Plastik. 32,2 × 42 cm

Erworben 2008, Galerie Rotwand, Zürich

Inv. B 9769



Geboren und aufgewachsen in Zürich zog Tatjana Gerhard nach ihrem Studium nach Berlin. Sie tauschte die vertraute Umgebung ihrer Heimatstadt mit der unbekannteren Grossstadt Berlin, in der sie zeitweise lebte und arbeitete.

Das Bild stammt aus der ersten Einzelausstellung der Künstlerin von 2008 und gehört zu den frühen Werken dieser Art.

Hexenartige, bleiche, koboldähnliche Wesen tummeln sich in Tatjana Gerhards Bilderwelten. Sie treiben

als geheimnisvolle, gnomenhafte Figuren mit unschuldig-naiven Gesichtern ihr Spiel. Sie wirken kindlich und erwachsen, verletzlich und bedrohlich, aggressiv und unschuldig zugleich. Mystisch ist ihre Herkunft, vage und undurchsichtig ihr Umfeld.

Diese traumhaften Wesen scheinen einem Märchen entstiegen zu sein. Zwischenwesen zweier Welten, entsprungen aus dem Dort, verloren im Hier.

Das Gefühl von Einsamkeit und Isolation sowie der ewige Kampf von Gut und Böse durchziehen wie ein roter Faden das künstlerische Schaffen von Tatjana Gerhard.

Es sind Einzelfiguren, Tiere oder Paare, die in ihren Gesten und Ausdrucksformen die Widersprüche der menschlichen Natur symbolisieren. Wie im Märchen spielen Tiere auch in der Kunst eine zentrale Rolle und haben zumeist symbolischen Charakter.

Hier ist es der Rabe, welcher die Bildkomposition beherrscht. Er gilt als Symbol der dunklen Welt, der geheimnisvollen Mächte und erinnert uns an die Märchen der Gebrüder Grimm. Ist der Rabe der böse Komplize oder der verwunschene Prinz? Abgeschnitten von der Umgebung und verlassen, löst er ambivalente Gefühle aus und verunsichert den Betrachter. Der Blick des Raben ist nicht direkt auf den Betrachter gerichtet, sondern beobachtet diesen argwöhnisch aus dem Augenwinkel. Schalkhaft oder hinterlistig: beides glaubt man zu erkennen. Man ist zwischen Sympathie und Antipathie hin- und hergerissen, eine klare Zuordnung fällt schwer.

Der Antagonismus zwischen Hellem und Dunklem spielt in allen Werken von Tatjana Gerhard eine wichtige Rolle und manifestiert sich hier besonders deutlich in den schwarzen und gelben Flächen, welche das Bild horizontal durchtrennen. Ähnlich wie in einem byzantinischen Gewölbe leuchtet das Gold im Hintergrund und strahlt wie ein geheimnisvolles Kraftfeld. Zusammen mit dem braunen, nur angedeuteten Tor- oder Gewölbebogen werden Räume jenseits der Bildoberfläche angedeutet und akzentuieren das Mystische im Werk von Tatjana Gerhard.

Das Spiel mit Hell und Dunkel, das Düstere in der Farbwahl erinnert an die Malerei Goyas und an die Gemälde alter Meister.

Wie in vielen ihrer frühen Arbeiten verwendet sie eine leichte Ölfarbe, die sie als feine Schicht auf eine dünne Plastikfolie aufträgt. Dieses Verfahren ermöglicht grosse Spontaneität, indem Farben ohne Probleme hinzugefügt oder wieder entfernt werden können. Die Beschaffenheit der Folie lässt die Ölfarbe nur langsam trocknen. Der Weg bis zur Vollendung eines Werkes wird auf diese Weise verlängert, bzw. der künstlerische Prozess ist für Tatjana Gerhard nie vollständig abgeschlossen. Die angewandte Technik steht wie Gerhards Kunst selbst in einem Spannungsfeld von alter und neuer Malerei.

Tatjana Gerhards Werke bergen Geheimnisse, sind voller Magie und Melancholie. Die Figuren scheinen einem Traum, einer fremden Welt entstiegen zu sein, wecken Wünsche und Ängste und ziehen den Betrachter in ihren Bann.

MD

Panorama Todtnauberg. 2008

5 Blätter aus dem Zyklus «Panorama Todtnauberg»

Bleistift und Kohle auf Papier. Blatt: 286 cm × 205 cm (8-teilig)

Bleistift und Kohle. Blatt: 45 × 32 cm, 32 × 44,7 cm, 30 × 29,8 cm

Erworben 2008, Galerie Elisabeth Kaufmann, Zürich

Inv. B 9770 – B 9774

Gegen mein Gehirn. 2007–2008

7 Blätter aus dem Zyklus «Gegen mein Gehirn», 2007

Bleistift und Kohle auf Papier. Blatt: 32 × 45 cm, 45 × 32 cm, 30 × 30 cm

Erworben 2008, Galerie Elisabeth Kaufmann, Zürich

Inv. B 9539.01 – B 9539.07

Seit 2005 treffen wir in den Arbeiten von Marc Bauer, der mittlerweile ins Ranking der zehn besten Schweizer Künstler arrivierte, immer wieder auf den deutschen Existenzphilosophen Martin Heidegger. Mit dem Zyklus «Panorama Todtnauberg» nimmt Bauer nun einerseits Bezug auf den Ort im Südschwarzwald, wo Heidegger seit den frühen 30er-Jahren seine Hütte hatte, wo er seine Philosophie verfasste, Gäste empfing. Zum anderen aber ist die als Rauminstallation konzipierte Arbeit inspiriert vom Theaterstück Totenauberg von Elfriede Jelinek aus dem Jahr 1991, das seinerseits ein literarisches Kreuzverhör ist mit Heidegger, seinem verklärtem Landleben ebenso wie mit dem Nationalsozialismus. In den beiden Hauptfiguren des Stücks, einem alten Mann mit Schnurrbart in rustikal anmutendem Skianzug (Martin Heidegger) und der städtisch gekleideten Touristin (Hannah Arendt), treffen zwei Grundpositionen aufeinander: Bodenständigkeit und Emigrantentum, das Eigene und das Fremde.

Monumental ist die knapp drei Meter hohe und zwei Meter breite, aus acht Blättern zusammengesetzte Zeichnung (Abb. 1), die über eine Art Aussichtsplattform hinweg ein mächtiges, eruptives Matterhorn präsentiert, welches die Szenerie beherrscht und selbst den Himmel um sich verwebt. Als Archetyp des Bergs will es, zusammen mit einem anderen Grossformat stereotyper Bauern und Jägern, ein romantisches ländliches Idyll anklingen lassen. Das kleine Modell der Heidegger-Hütte möge man sich davor auf dem Boden stehend dazu denken. Ein weiteres Set von zwei Dutzend Zeichnungen nimmt Attribute des Landlebens auf, etwa der vom Regen geklärte Wald, das niederbrechende Beil, das Kleinkind mit Tier im Arm. Marc Bauer ergänzt oder

versetzt diese Zeichnungen in gewohnter Manier durch Textpassagen, hier nun aus der englischen Übersetzung der Jelinekvorlage: «I am in good mood, my blood is good» oder «We take great care keeping silent about our past; that way we can't be excluded from it, either». Was in der bildnerischen Arbeit ausschnittsweise als Lesetext eingestreut ist, wird als 7-minütige Tonspur via Lautsprecher eingespielt: Die Stimme eines alten Mannes, der über die Bedeutung von Blut und Erde monologisiert, auch über Massenmord und Schuld. Daneben hängt das von Bauer minutiös abgezeichnete Titelblatt (Abb. 2) des Theaterstücks, auf dem dieser Textauszug basiert. Nebst der Auflistung der Charakteren werden ausführliche Regieanweisungen gegeben, etwa dass z.B. das Matterhorn für die Filmsequenz gewählt werden soll. Als Zeugen eines Orts, seiner Geschichte, vor allem aber seiner ideologischen und historischen Konstruktion treten Buch, Zeichnung und Tonspur quasi ebenbürtig auf.¹

«Jelinek hat ihren Text in der Form einer Folge poetischer und expressionistischer Monologe verfasst, in denen sie die Idealisierung der Natur im 18. und 19. Jahrhundert und die vorgebliche Authentizität des Landlebens kritisiert. Die Elemente, die ich formalisieren möchte,» erklärt Marc Bauer weiter, «beziehen sich unmittelbar auf den Text: Es sind der Begriff der romantischen Landschaft und die Idealisierung der Natur, wie sie durch die Figuren des Stücks, die literarischen Verkörperungen dieser vor dem Hintergrund der Ideologie von Blut und Boden – der sogenannten «Heimat» – konzipierten Authentizitätsideen, zerrüttet werden. Meine Intention ist es, dem Betrachter das Gefühl zu geben, sich hinter den Kulissen zu befinden, eine Vorstellung zu beobachten, die nur indirekt



Abb. 1
Marc Bauer
Panorama Todtnauberg, 2008
Bleistift, Kohle
Blatt: 286 × 205 cm (8-teilig)
Inv. B 9770 a–h

1



Abb. 4
Marc Bauer
 Ohne Titel, 2008
 Bleistift, Kohle
 Blatt: 30 × 29,8 cm
 Inv. B 9773

Abb. 5
Marc Bauer
 Ohne Titel, 2008
 Bleistift, Kohle
 Blatt: 30 × 29,8 cm
 Inv. B 9774

Das ist nicht bequem. Da ist noch nicht alles so geordnet und zurechtgelegt wie in der harten Miene des Philosophen. Da ist ein Gesicht in Aufruhr, das Widersprüchliches, Ungereimtes sieht. Mark Gisbourne schreibt, dass Bauers Installation das Verhältnis herausfordere zwischen Mythos und Bedeutung und hinterfrage, ob ein Mythos zur deterministischen Notwendigkeit werde, wenn er die Vergangenheit assimiliere.⁴ Auf diese Metaebene begibt sich der Künstler mit seinem Werkzyklus. Zeichnerisch gelingt ihm das Basismaterial dazu durch virtuos gesetzte Kontraste, eine energische Strichführung und eigenwillige Bildausschnitte. Die Dramaturgie der Anordnung soll laut Bauer eine «Arena für die Artikulation und Dramatisierung der Denkweisen dieser Figuren» sein, wobei zu hinterfragen ist, wie weit die Gratwanderung zwischen vereinfachender, klischieren-

der und tatsächlicher, komplexer Positionen gelingen kann, insbesondere wenn die Kenntnis des Theaterstücks nicht gegeben ist. Und selbst dann ist fraglich, wie tief hinein der Künstler das Publikum dahin mitzunehmen vermag, woran ihm gelegen ist: «Mittels dieser Konstruktion können wir die Ursprünge dieser Ideen aufspüren – zum Beispiel den an der Rechtfertigung und Instrumentalisierung dieses Diskurses über Identität und Authentizität beteiligten Prozessen nachgehen, und der Frage, wie eine Philosophie wiederhergestellt wird.»

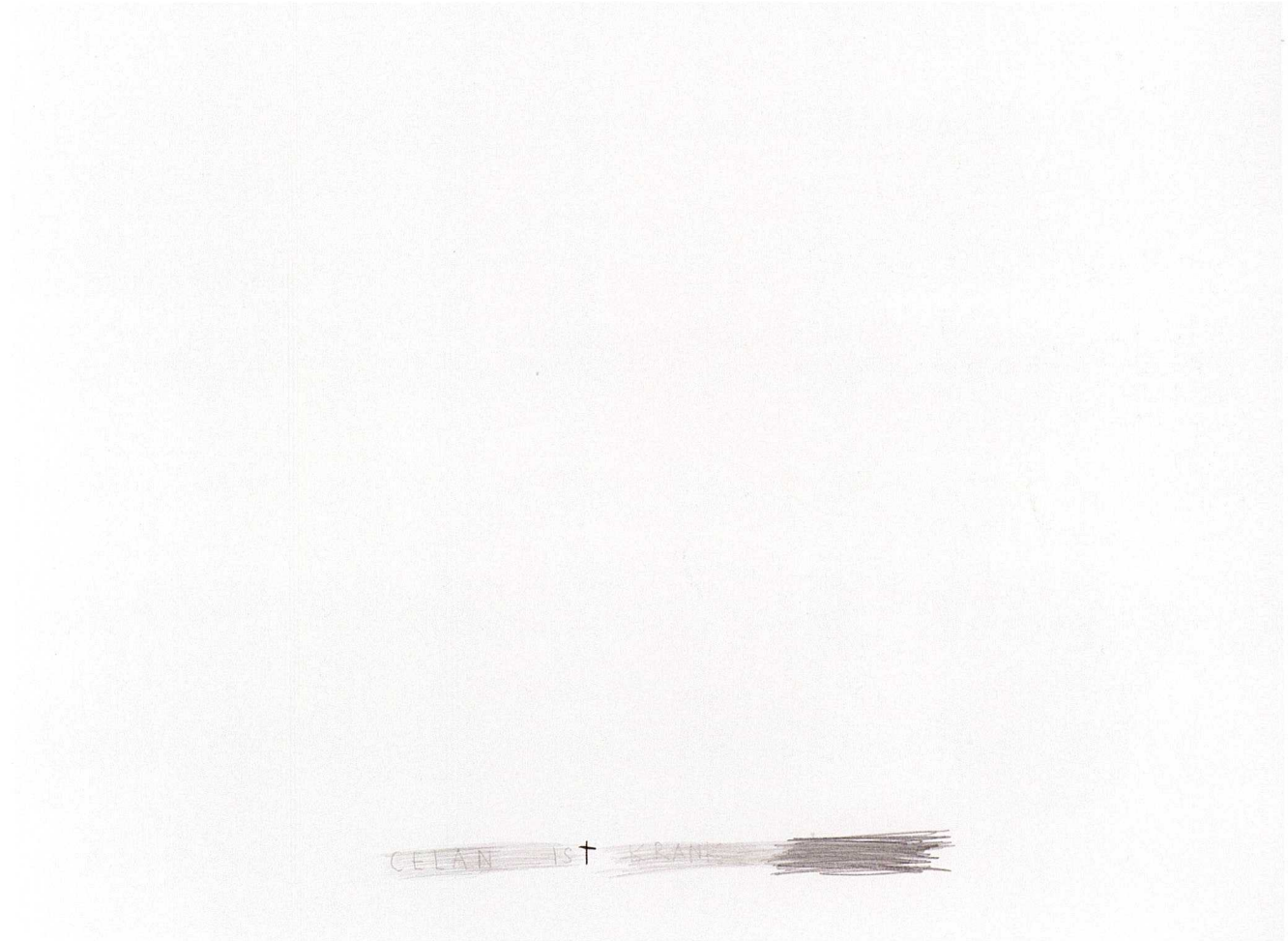
Gegen mein Gehirn. 2007–2008

7 Blätter aus dem Zyklus «Gegen mein Gehirn», 2007

Bleistift und Kohle auf Papier. Blatt: 32 × 45 cm, 45 × 32 cm, 30 × 30 cm

Erworben 2008, Galerie Elisabeth Kaufmann, Zürich

Inv. B 9539.01 – B 9539.07



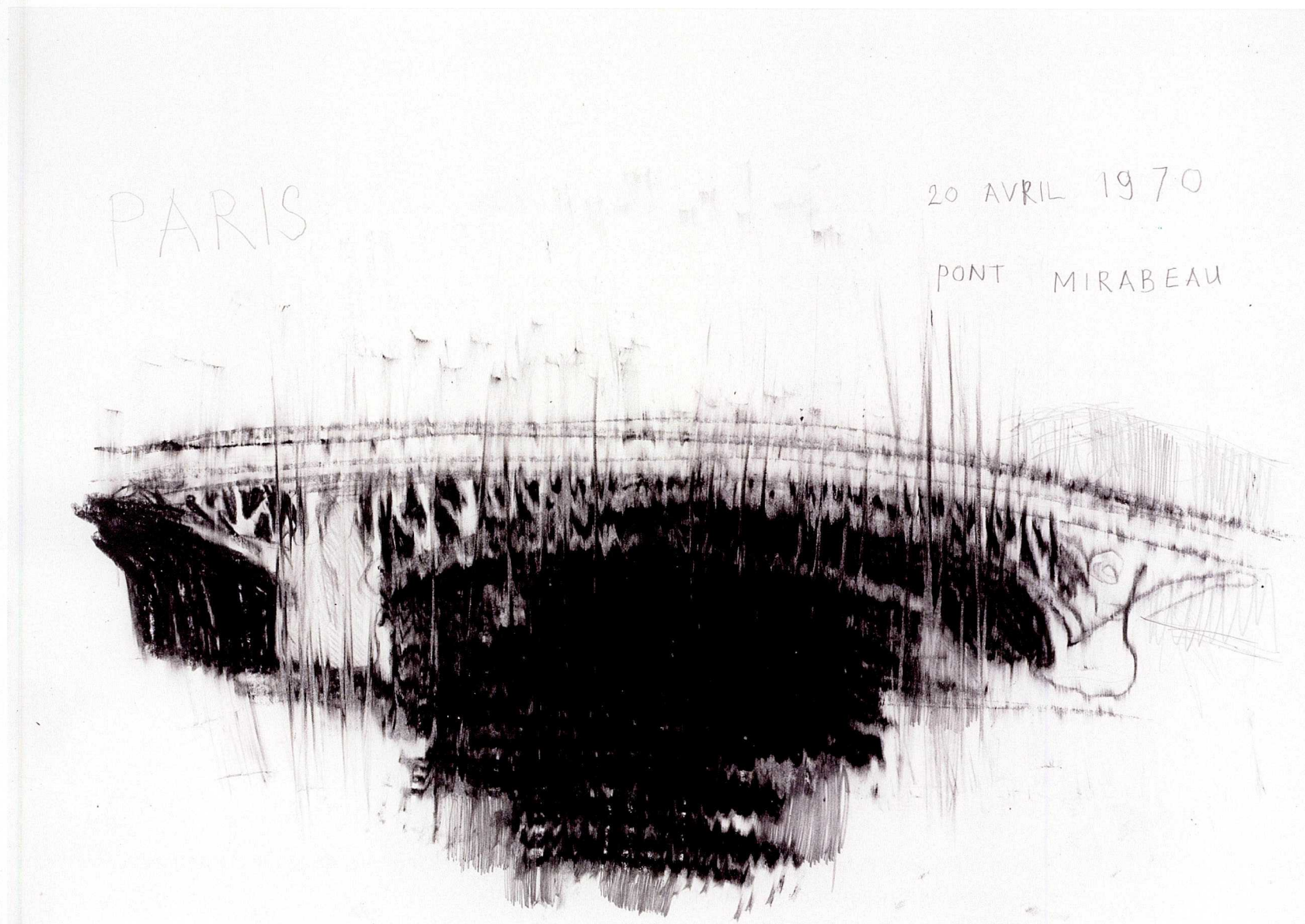
6

Konfrontiert Marc Bauer in Panorama Todtnauberg den Philosophen Heidegger mit der jüdischen Emigrantin, Philosophin und Politologin Hannah Arendt, setzt er diesen Themenkreis im Zyklus «Gegen mein Gehirn» mit einer weiteren Gegenüberstellung fort. Im Zentrum steht nun das erste Treffen zwischen Martin Heidegger und Paul Celan, das 1967 in eben jener Hütte im Schwarzwald stattgefunden hat. Hier der Philosoph mit Nazi-Vergangenheit, dort der jüdische Dichter aus der Bukowina, dessen Eltern deportiert wurden und 1942 im Lager Michailowka zu Tode kamen. Celan überlebte. Vorerst. Denn in der Nacht auf den 20. April 1970 wählte er den Freitod in der Seine. Davon handeln die ange-

kauften Blätter, der dritte Teil und Schluss dieses Werks. (Abb. 6–12)

Vom Treffen der beiden Männer ist der Nachwelt Celans Gedicht «Todtnauberg» erhalten, das er vier Tage später verfasste und sein Eintrag ins Gästebuch: «Ins Hüttenbuch, / mit dem Blick auf den Brunnenstern, / mit einer Hoffnung / auf ein kommendes Wort im Herzen. / Am 25. Juli 1967». Ansonsten gibt es weder Fotos noch Dokumente, die Konkretes über den Austausch der beiden berühmten Männer verraten würden. So mag es nicht erstaunen, dass hier viel spekuliert wurde und die Forschung sich bis heute darum bemüht, diese

Abb. 6
Marc Bauer
Gegen mein Gehirn, 2007
Bleistift. Blatt: 32 × 45 cm
Inv. B 9539.06



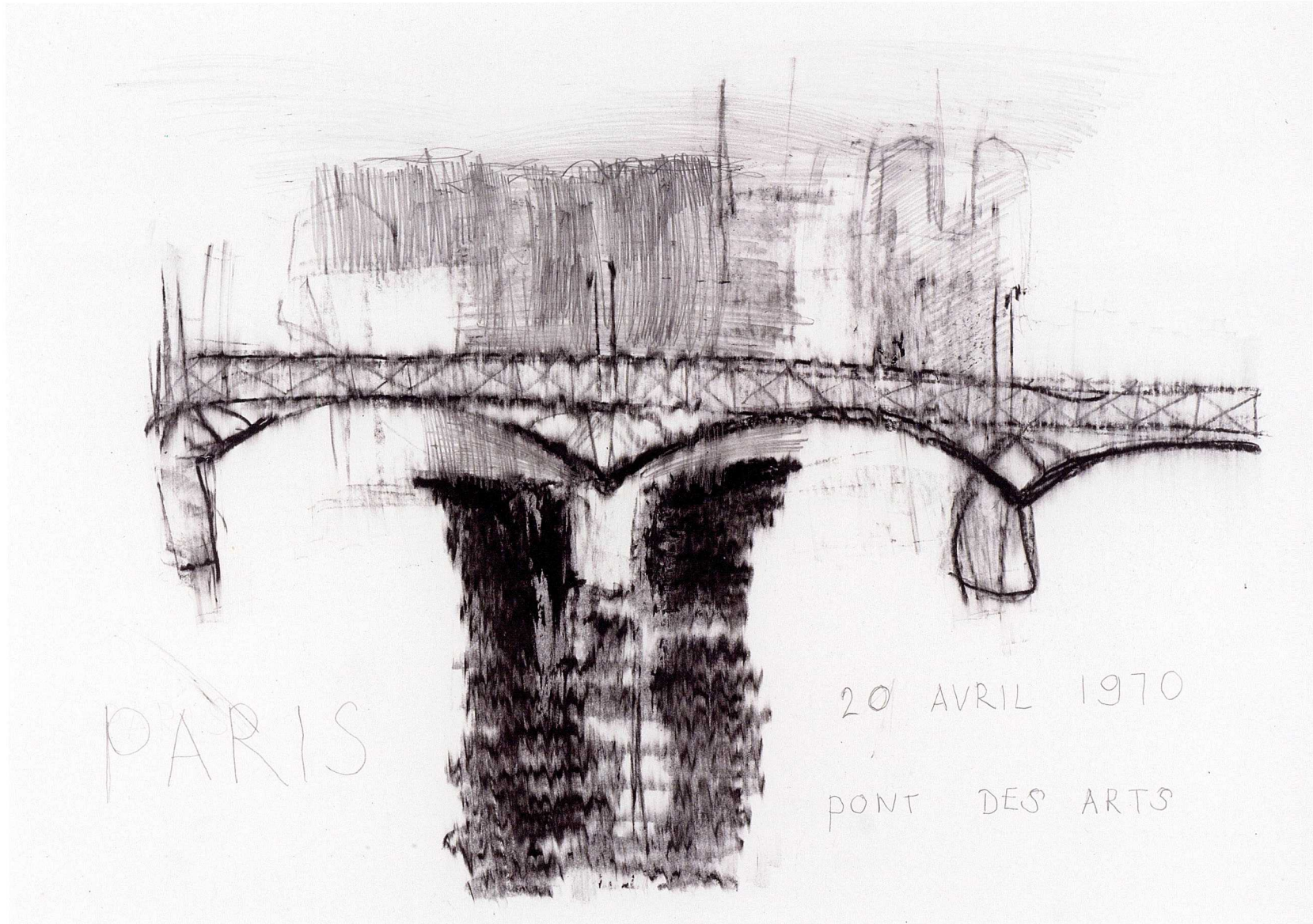
7

Abb. 7
Marc Bauer
 Gegen mein Gehirn, 2007
 Bleistift, Kohle. Blatt: 32 x 45 cm
 Inv. B 9539.01

Beziehung zu erhellen. Marc Bauer wagt sich mit den Mitteln der Bildenden Kunst an diesen Stoff heran. Ruft er einleitend die Gräueltaten des Nationalsozialismus in Erinnerung, verstärkt durch Gedichtstrophen von Gottfried Benn, denen er auch den Zyklustitel entnahm, so fingiert er im zweiten Teil den Hergang des Gesprächs zwischen Heidegger und Celan. Beide kannten und lasen die Schriften des anderen seit den 50er-Jahren.

Paul Celan besass 27 Werke des Philosophen, viele davon sind versehen mit Leseanmerkungen am Seitenrand; Martin Heidegger seinerseits beschäftigte sich intensiv mit Celans Lyrik, sah ihn gar in der Nachfolge Friedrich Hölderlins.

Kein halbes Jahr vor dem ersten Treffen im Sommer 1967 unternahm Celan bereits einen Selbstmordversuch



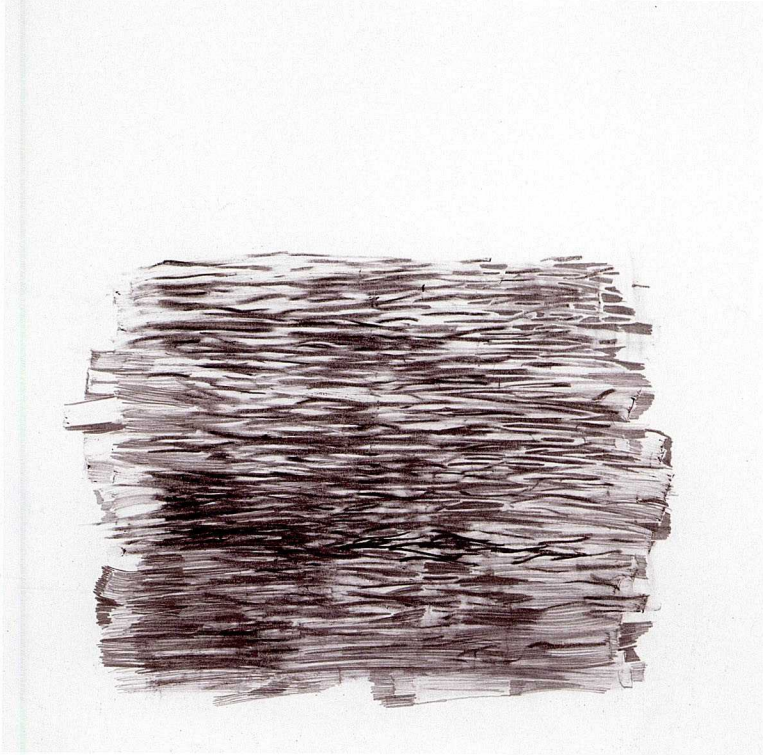
8

Abb. 8
Marc Bauer
 Gegen mein Gehirn, 2007
 Bleistift, Kohle. Blatt: 32 × 45 cm
 Inv. B 9539.02

und war noch bis in den Herbst hinein in psychiatrischer Behandlung. Darauf nimmt auch das eine Blatt Bezug: «Celan ist krank» (Abb. 6). Was Philosoph und Dichter verband, war die Sprache, das Interesse an der Sprache, aber auch das Interesse am Menschen, der diese dichtend bzw. philosophierend zur Entfaltung brachte. Dennoch musste diese Beziehung schwanken zwischen Nähe und Fremdheit, zwischen Anerken-

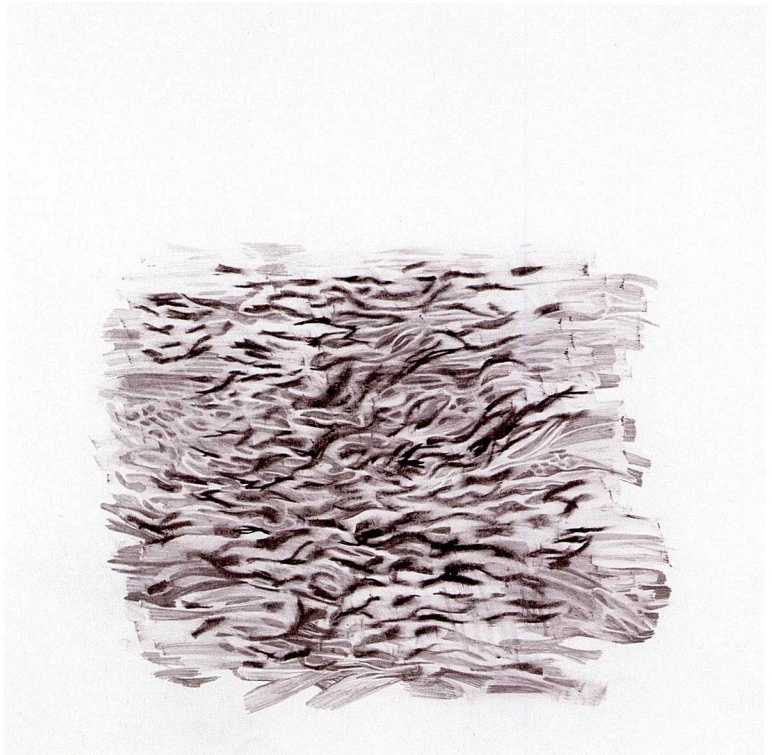
nung und Ablehnung, Verbundenheit und Widerspruch, Hoffnung und Enttäuschung.

Angelpunkt nun also ist das «kommende Wort», jenes Desiderat, das Celan im Gästebucheintrag schriftlich festgemacht hat – man mag es die Hoffnung auf ein Bekenntnis nennen –, weil ihm dies Wort im persönlichen Gespräch nicht über die Lippen kam. «Seit ein Gespräch



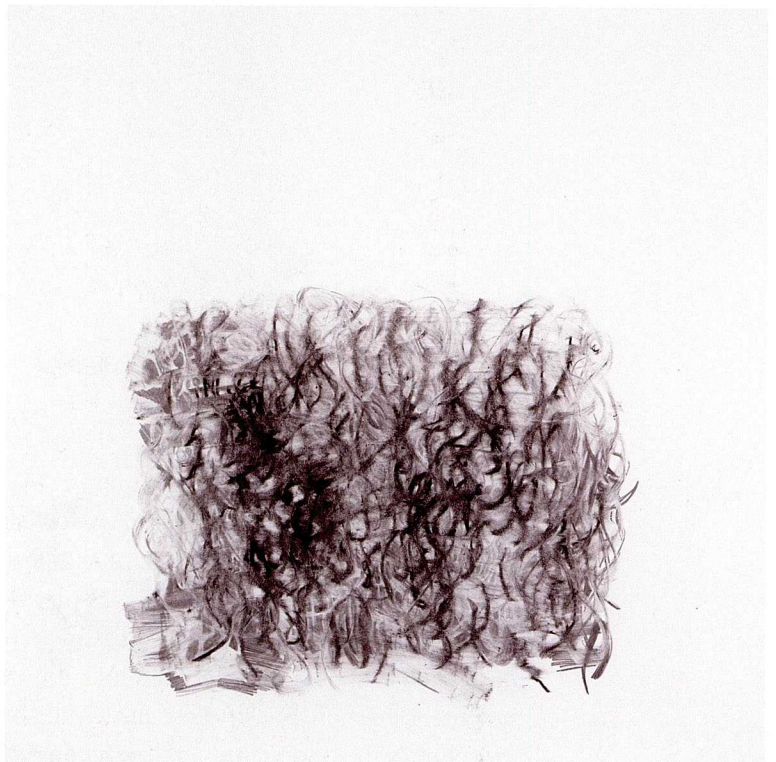
9

Abb. 9
Marc Bauer
Gegen mein Gehirn, 2007
Bleistift, Kohle
Blatt: 30 × 30 cm
Inv. B 9539.03



10

Abb. 10
Marc Bauer
Gegen mein Gehirn, 2007
Bleistift, Kohle
Blatt: 30 × 30 cm
Inv. B 9539.04



11

Abb. 11
Marc Bauer
Gegen mein Gehirn, 2007.
Bleistift, Kohle.
Blatt: 30 × 30 cm
Inv. B 9539.05

wir sind, / an dem / wir würgen, / an dem ich würge» schrieb Celan in einem Entwurf zu seinem Todtnauberg-Gedicht, «Im Ohr Wirbelnde / Schläfenasche, die eine, letzte / Gedankenfrist duldend.» Dass für beide klar war, worum es im Wesentlichen ging, wird auch aus Heideggers Dank an Celan für dessen Gedicht deutlich: «[...] das Wort des Dichters, das Ermunterung und Mahnung zugleich ist und das Andenken an einen vielfältig gestimmten Tag im Schwarzwald aufbewahrt. Aber es geschah schon am Abend Ihrer unvergesslichen Lesung beim ersten Grüssen im Hotel. Seitdem haben wir Vieles einander zugeschwiegen. Ich denke, dass einiges noch eines Tages im Gespräch aus dem Ungeprochenen gelöst wird.» Es wurde nicht. Heidegger schwieg, liess diese letzte Gedankenfrist verstreichen, obwohl die beiden Männer sich im Sommer darauf

erneut begegneten und anlässlich einer Lesung Celans noch ein letztes Mal im März 1970 – keinen Monat vor Celans Tod. Soweit die Fakten.⁵ Die Pont Mirabeau und die Pont des Arts, von denen sich der Dichter runtergestürzt haben mag (Abb. 7 und 8), die Wasser, die ihn verschlungen haben (Abb. 9–11), auch sie sind nichts als Spuren einer Realität, die sich nur behelfsmässig rekonstruieren, befragen und interpretieren lässt. «Realität ist, was wir aus unserer unmittelbaren Umgebung aufnehmen, dies ist eine mentale Konstruktion. Geschichte und Moral sind auch Konstrukte. Wir benötigen aber eine kohärente Geschichte; deshalb versuchen wir, alle Ereignisse auf die Perspektive hin miteinander zu verbinden, eine kohärentes Narrativ zu erzeugen. Unsere Geschichte, unsere Werteskala, unsere Art zu denken sind irrational»⁶, reflektiert Marc Bauer und setzt mit diesem Zyklus einen weiteren Befund zu seiner Untersuchung des persönlichen und kollektiven Gedächtnisses hinzu. Das Schlusswort aber lässt er die Poesie sprechen (Abb. 12): Manchmal wird dieser Genius dunkel und versinkt in dem bitteren Brunnen seines Herzens. / Meistens aber glänzet sein apokalyptischer Stern Wehmut wunderbar. Friedrich Hölderlin.

IKO

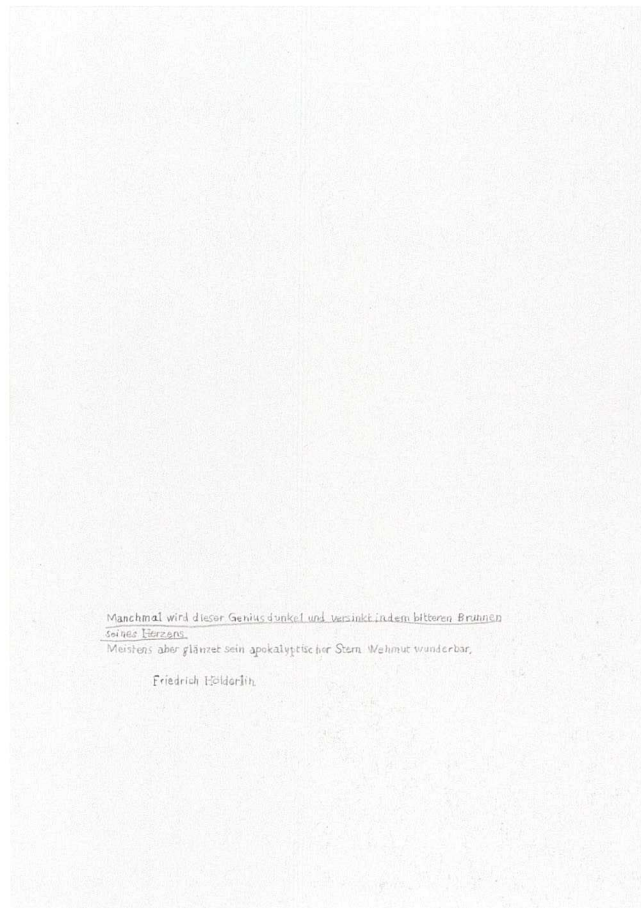


Abb. 12
Marc Bauer
 Gegen mein Gehirn, 2007
 Bleistift. Blatt: 45 × 32 cm
 Inv. B 9539.07

Anmerkungen

- 1 Auf der Website des Künstlers sind alle Bilder dieser beiden Zyklen sowie Ausstellungsansichten und gesprochener Text als Downloads verfügbar, siehe <http://www.marcbauer.ch>.
- 2 Aus: Online Catalog Art 39 Basel, siehe <http://www.artbasel.com/go/id/jqo/>.
- 3 Vgl. Silvio Vietta: Martin Heidegger, in: Metzler-Philosophen-Lexikon, Hg. Bernd Lutz, Stuttgart/Weimar 1995, S. 361.
- 4 Aus dem einleitenden Text von Mark Gisbourne zum Zyklus Panorama Todtnauberg, siehe <http://www.marcbauer.ch/site/pdf/Panorama-Todtnauberg-2008.pdf>.
- 5 Vgl. jüngste Publikationen zum Verhältnis von Heidegger und Celan: Hadrien France-Lanord: Paul Celan und Martin Heidegger. Vom Sinn eines Gesprächs. Übersetzt aus dem Französischen von Jürgen Gedinat, Freiburg 2007; James K. Lyon: An unresolved conversation 1951–1970, Baltimore 2006; Anja Lemke: Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan, München 2002; Robert André: Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin, Hamburg 2001.

6 Übersetzt zitiert aus dem Pressetext von Jelana Delic zu Marc Bauers Ausstellung «Gegen mein Gehirn» in der Galerie Elisabeth Kaufmann, 20.10. – 20.12.2007, siehe <http://www.elisabethkaufmann.com/site/presse%20deutsch.pdf>

Literatur

Marc Bauer, *Across the great channel*, Zürich 2001.

Overthrowing the King in His Own Mind. Marc Bauer, Shahryar Nashat & Alexia Walther. Kunstmuseum Solothurn, Frankfurt a. M. 2004.

Documents, Marc Bauer: *Tautology*, Amsterdam 2005.

History of Masculinity, Genf 2007.

Dark Grounds. 2006–2007Vier Collagen aus der Werkgruppe *Dark Grounds*

Je 50,5 × 37,5 cm (Blattmass)

Rs. u. li.: sign. u. dat. «huber.huber»

Erworben 2008 aus dem Atelier der Künstler

Inv. B 9779 – 9782

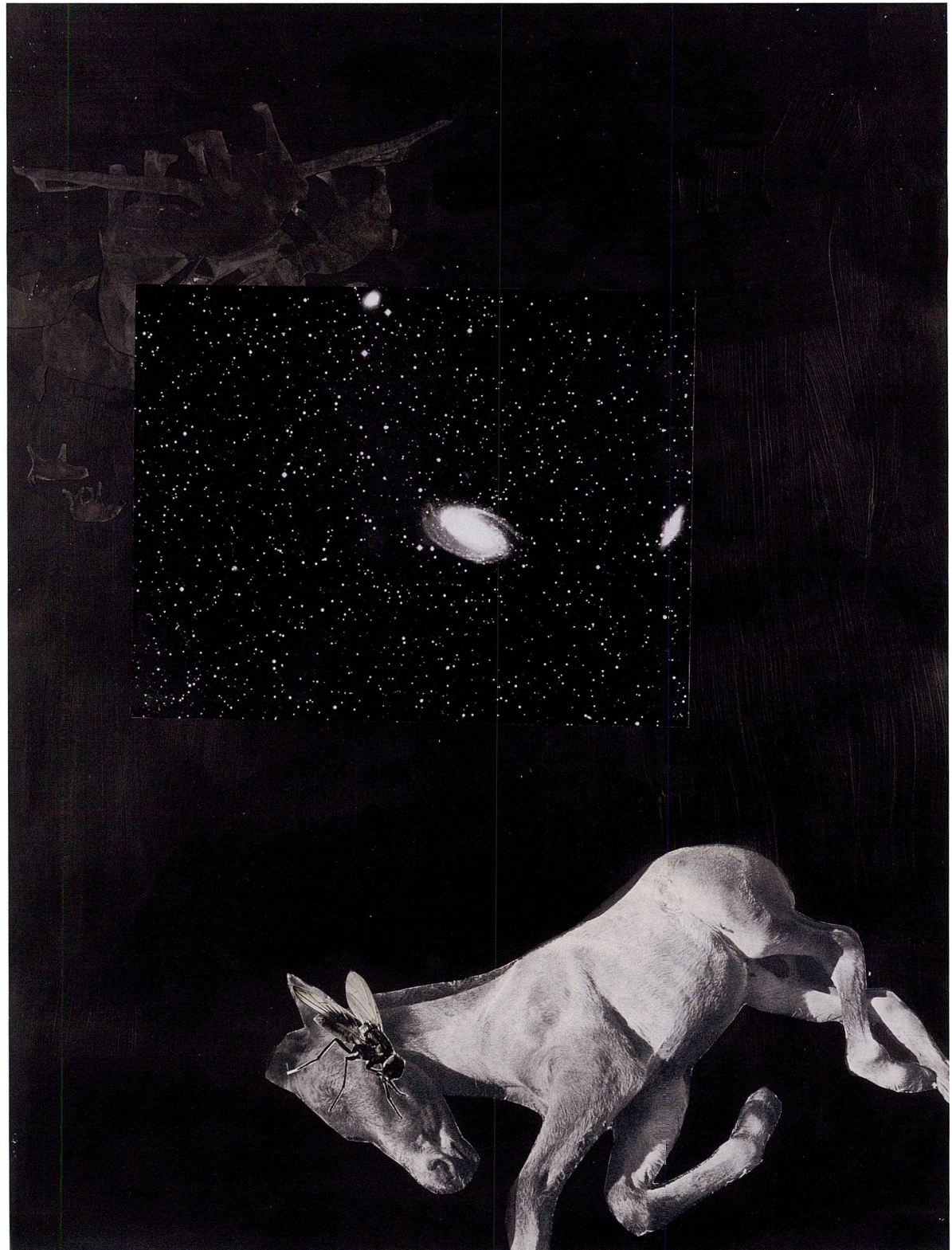


Abb. 1
huber.huber
(Markus und Reto Huber)
Dark Grounds. 2006–2007
Collage. 50,5 × 37,5 cm
Inv. B 9779

Esel, Hirsche, Schmetterlinge und andere Tiere sind die Hauptfiguren der vier Collagen aus der Werkgruppe *Dark Grounds*. Aus überwiegend schwarzen Hintergründen kristallisiert sich das Getier heraus, hebt sich plastisch vom dunklen Fond ab. Ob man darin eine Nacht, ein finsternes All oder eine schwarze Wand erkennen will, bleibt mehrdeutig offen. Die Tiere entsprechen nicht ihrem gewohnten Verhalten in der Natur, sondern ordnen sich zu auffälligen Ballungen und bizarren Kombinationen. Die Komposition der Tiere verfolgt demnach kein abbildendes Ziel, sondern sucht in der

überraschenden Begegnung ungewohnte, fremdartige Konstellationen auszuloten. Das Prinzip des Surrealen, der Zusammenführung des Unzusammengehörigen, spielt dabei eine wichtige Rolle. Ausserdem verweist auch die Technik der Collage auf die künstlerischen Ansätze des Surrealismus in den zwanziger und dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts.

Doch in den vier Collagen von huber.huber formuliert sich neben dem Geheimnisvollen und Unergründlichen auch ein subtiler Humor. Was flüstert die überdimensionale Fliege dem hell beleuchteten Esel



2



3



Abb. 2
huber.huber
(Markus und Reto Huber)
Dark Grounds. 2006–2007
Collage. 50,5 × 37,5 cm
Inv. B 9780

Abb. 3
huber.huber
(Markus und Reto Huber)
Dark Grounds. 2006–2007
Collage. 50,5 × 37,5 cm
Inv. B 9781

Abb. 4
huber.huber
(Markus und Reto Huber)
Dark Grounds. 2006–2007
Collage. 50,5 × 37,5 cm
Inv. B 9782

im Dunkel einer Sternennacht ins Ohr? Wie steht die Herde kleinwüchsiger Schimmel zum unruhigen Geflatter riesiger Schmetterlinge? Und wieviel Leben steckt noch in den müden, vielleicht sogar abgeschossenen Hirschen vor stacheligen Disteln, die mit den Geweihen der Tiere in einen fragilen Dialog treten? Das Absonderliche der Kreatur und ihr überraschendes Verhalten stellen für huber.huber zentrale Beobachtungsfelder dar. Mit geradezu naturwissenschaftlicher Präzision untersuchen sie das Getier und forschen nach Abbildungen zu diesem Themengebiet in alten Zeitschriften, Büchern und Magazinen. Indem sie dieses Bildmaterial einfließen lassen, weht ein sanfter Anflug der zeittypischen Sicht auf Tiere und Pflanzen vergangener Jahrzehnte zu uns herüber. Der Verzicht auf Buntfarbigkeit verstärkt die Nähe zu anderen Epochen.

Weiterhin fällt auf, dass die vier gewählten Arbeiten von einer gewissen filmischen Ästhetik geprägt sind. Es entsteht der Eindruck, als sei etwas von den Hollywoodstreifen der vierziger und fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts in die gestalterische Disposition der Collagen eingesickert. Aber diese Anmutungen werden nicht plakativ vorgetragen, sondern bleiben ungreifbar und mehrdeutig. Uns berührt nicht nur die verschwundene Ästhetik einer anderen Epoche, sondern auch die Vorstellung von Fiktion vergangener Tage. Die Künstler gehen bei ihren Recherchen in die Vergangenheit, sondieren emotionale und psychologische Wirkungen und kehren mit den Augen früherer Zeiten wieder in unsere Gegenwart zurück.

Die Sichtweise von huber.huber auf die Vorstellungen von Fiktion und künstliche Welten vergangener Jahrzehnte verknüpft sich mit einem Sinn für Kindlichkeit. Das unvoreingenommene Staunen nimmt dabei einen wichtigen Platz ein und überträgt sich unmittelbar auf die Betrachtenden. Die Collagen können als Partituren der Absonderlichkeit der Kreatur gelesen werden. Sie transportieren auch etwas von den Vorstellungen, die sich Menschen zu verschiedenen Zeiten von den Tieren gemacht haben. Keine Abbildung der Tierwelt draussen also, sondern die menschengemachte

Vorstellung davon mit all ihren Wirrungen und Irrungen. So steht schlussendlich die Frage im Raum, ob das Absonderliche tatsächlich dem Tier oder nicht vielmehr den Vorstellungen des Menschen anhaftet.

Die vier neuen Collagen der Werkgruppe *Dark Grounds* ergänzen eine 2007 erworbene, umfangreiche Gruppe von Zeichnungen und Collagen mit dem Titel *Mikrouniversum und andere kleine Systeme II und III* (2006–2007). In jüngster Zeit fand die Arbeit von huber.huber durch eine Einzelausstellung im Herbst 2008 im Kunsthaus Glarus sowie verschiedene Ausstellungenbeteiligungen die verdiente Aufmerksamkeit.

MS

Literatur

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

Markus Stegmann: huber.huber. Mikrouniversum und andere kleine Systeme II und III. In: Sturzenegger-Stiftung im Museum zu Allerheiligen (Hg.): Die Erwerbungen 2007. Schaffhausen 2008, S. 132 ff.

Ohne Titel. 2008

Mischtechnik. 70×50 cm

Auf der Rückseite signiert und datiert

Erworben 2008, Galerie Rotwand, Zürich

Inv. B 9776



Abb. 1

Filib Schürmann

Ohne Titel. 2008

Mischtechnik. 70×50 cm

Inv. B 9776

von der wichtigkeit der heil samen. 2007

Tinte auf Papier. 80×60 cm

Auf der Rückseite signiert und datiert

Erworben 2008, Galerie Rotwand, Zürich

Inv. B 9775

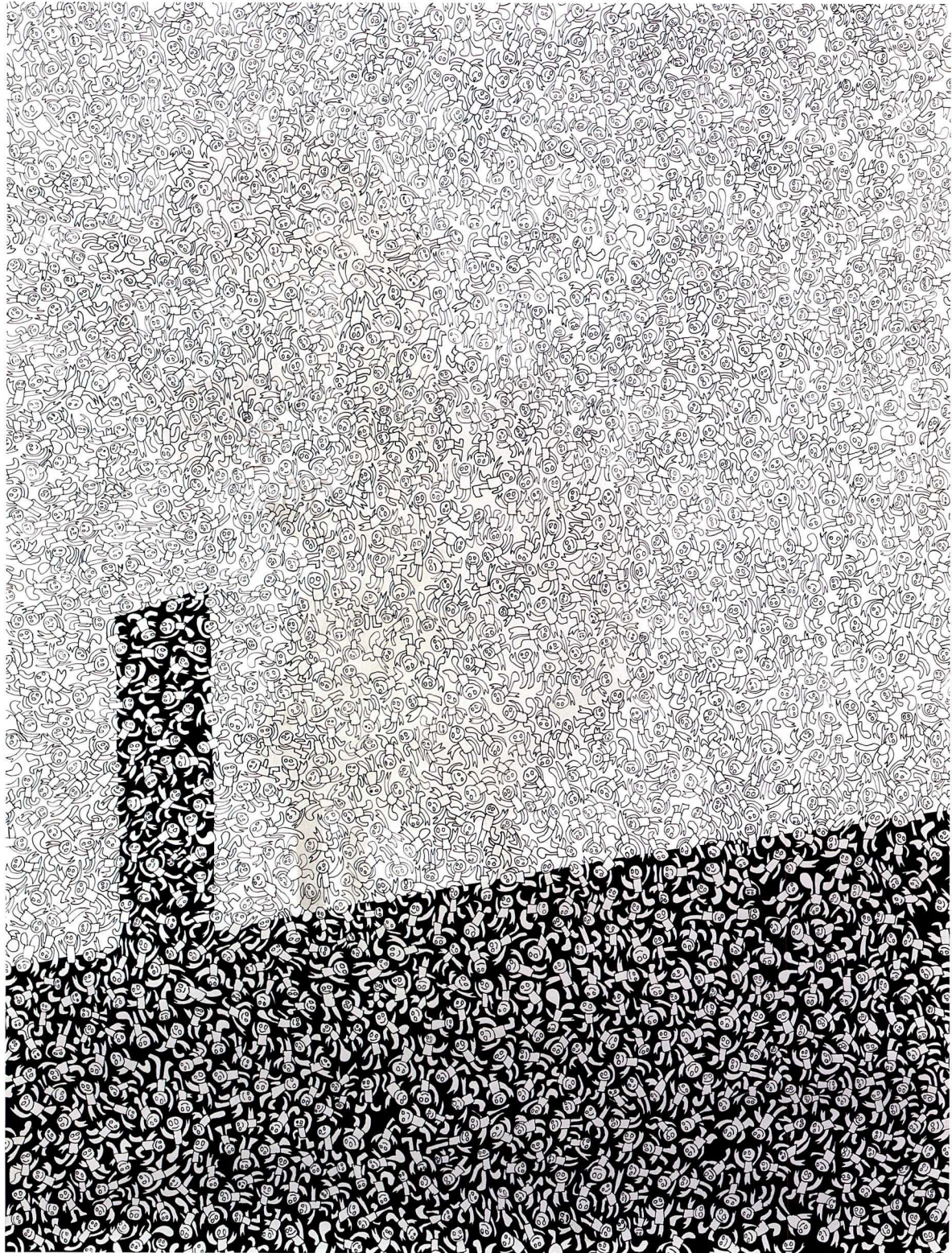


Abb. 2

Filib Schürmann

von der wichtigkeit der heil samen.

2007

Tinte auf Papier. 80×60 cm

Inv. B 9775

In der Sammlung des Museums zu Allerheiligen findet sich ein grösseres Konvolut an Zeichnung des Basler Künstlers Filib Schürmann (als Dauerleihgaben der Sturzenegger-Stiftung, vgl. Jahresbericht 2008). Seit einigen Jahren macht dieser Zeichner mit ausgefallenen, witzig und schräg anmutenden Arbeiten auf sich aufmerksam. Eine eigene Welt von skurrilen Wesen, kleinen Monstern und haarigen Untieren bevölkert sein Universum. Schürmanns Werke (meist Arbeiten auf Papier, daneben auch Leinwände und Wandarbeiten) zeichnen sich durch die Kombination von Bild und Wort aus, die aufeinander verweisen und sich wechselseitig ergänzen und erweitern. Was auf den ersten Blick wie eine harmlose Kritzelei daherkommt, erweist sich bei genauerer Betrachtung als vielschichtiger Kommentar auf unsere alltägliche Welt mit ihren Sorgen, Abgründen und Freuden.

Chaotisch wie ungeordnete Gedanken oder ein wilder Traum kommt die neueste Zeichnung von Filib Schürmann daher (Abb. 1). Die Figuren scheinen sich nach unten hin zu verdichten, als wäre ein Gedanke über den anderen geschichtet worden. Aus diesem Getümmel blitzen hier und dort Gesichter auf und immer wieder unzählige Münder. Weit aufgerissen grinsen sie um die Wette, so dass man meint, ein grosses Gelächter zu vernehmen. Über der ganzen Szene schwebt ein gutmütiges Wesen, in ätherisches Hellblau getaucht, und hält diese Meute im Zaum. Die zeichnerisch gehaltenen Figuren werden von farbigen Flächen überlagert, die dem Blatt eine heitere Note verleihen. Taucht man ein in dieses Universum, so sieht man sich umgeben von den absonderlichsten Figuren: Der Mond beklagt ein Loch im Kopf, das ihm jedoch behände von Heilsamen gestopft wird. Neben einem Dachs steht eine Chimäre, dem Schutzpatron der Wildschweinjäger tritt ein Geizkragen entgegen und ein Optimist ist begleitet von vielen Pazifisten. Dabei ist nicht immer klar, wo eine Figur aufhört und die nächste beginnt und ob das so Bezeichnete wirklich auch das ist, wofür es sich ausgibt. Man verstrickt sich schnell und gerne in dieser

Fülle und schmunzelt ob der wilden Einfälle des Künstlers. Und immer wieder landet man bei einem dieser aufgerissenen Münder und fragt sich, wer da wen beobachtet und ob wir nicht gar ausgelacht werden?

Auf formaler Ebene folgt dieses vermeintliche Chaos wohl überlegten Gestaltungsprinzipien. Dem Zeichnerischen der Figuren steht das Malerische der Farbflächen gegenüber, dem Schwarzweissen das Bunte. Der dichten Partie im unteren Bildteil antwortet das lichte obere Drittel. Filib Schürmann verfügt über ein sicheres Gespür für die Wirkung von Linien und Flächen und für die Ausgewogenheit zwischen den konzentrierten Bereichen der Bleistiftzeichnung und den wässrig-flüchtigen Klecksen der Aquarellfarbe. Die Zeichnung folgt so einer Choreografie, bei der der Künstler bewusst seine Akzente setzt und mit Elementen wie Augen oder Mündern ein Netz legt, dessen Maschen die unterschiedlichen Wesen verbindet und zu einem Ganzen zusammenfügt.

Filib Schürmann hat in den vergangenen Jahren immer wieder in Serien gearbeitet und so versucht, ein Thema in seiner ganzen Fülle auszuloten. Daneben entstehen Figuren, die immer wieder in seinen Zeichnungen auftauchen. Dazu gehören die Heilsamen, die nicht nur auf dem Papier, sondern auch als Wandarbeit seit 2007 ihren festen Platz einnehmen. Ganz diesen kleinen Kerlen gewidmet ist das Blatt «von der Wichtigkeit der heilsamen» (Abb. 2). Über die gesamte Fläche haben sie sich ausgebreitet und bilden ein dichtes Netzwerk gegen das aus der Tiefe aufscheinende Ungeheuer, dem sie mit ihrer positiven Kraft den ärgsten Schrecken nehmen. Eine einfache Metapher für die Möglichkeiten gemeinsamer Anstrengungen.

DH

Literatur

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

Marta Kolendo (*1982)**«Regenbogen» (Diptychon). 2008**

Gouache, Kugelschreiber. 62,5 × 126 cm

Unsigniert

Erworben 2008, Galerie Gisèle Linder, Basel

Inv. B 9786.01, B 9786.02



1a

Abb. 1a–b

Marta Kolendo

«Regenbogen» (Diptychon). 2008

Gouache, Kugelschreiber. 62,5 × 126 cm

Inv. B 9786.01, B 9786.02



1b

Links ein Halbbogen, der an seinen Enden seltsam aufgefächert wird. Dunkles, dichtes Schwarz, breit angelegt und mit grosszügiger Geste aufgetragen, bildet einen Schweif, einem langen Hals ähnlich, woraus ein tierähnliches Etwas zu wachsen scheint. Mit seinem schattenhaften, behaarten Umriss scheint er auf Kontaktsuche. Rechts ein Halbbogen von ähnlicher Konstellation. Nur das er sich farblich unterscheidet, denn über dem Grauschwarz wird ihm mit Kugelschreiber, ein fellähnliches «Gewand» verpasst. Auch sein Ende gleicht einem neugierigen Wesen, das die Brücke nach links schlagen möchte, um so zu einem Ganzen, der Titel sagt es, zu einem Regenbogen zu werden. Mit einem üblichen Regenbogen hat dieser hier wenig gemeinsam, abgesehen von der Bogenform. Nicht nur, dass letztlich gar kein geschlossener Bogen gebildet wird, es fehlt ihm das Hauptmerkmal, der Farbfächer als Inbegriff der wunderbaren Naturerscheinung.

Nicht von ungefähr handelt es sich hier um ein zweiteiliges Werk, das, obwohl auf zwei Bilder verteilt, dennoch zusammengehört, sich also ergänzt. Man kann auch nur die eine Seite betrachten, sie vermag für sich zu stehen, aber die Spannung wäre nicht mehr dieselbe.

Die Neugierde ist geweckt und man versucht zu ergründen, was es mit den beiden sich gegenüberstehenden Bogenenden auf sich hat. Wollen die zusammenkommen? Nein, das geht nicht, eine Verschmelzung ist unmöglich, so verschieden wie sie sich präsentieren. Es sei denn, sie würden sich im Zusammenfinden verschmelzen, also gänzlich anpassen. Nein, das wäre langweilig, weil dann nur noch ein ganz banaler Bogen übrig bliebe. Das scheint die Künstlerin nicht anzustreben. Die Zäsur ist eine Gewollte, der Titel eigentlich eine Irreführung. Dem Betrachtenden wird dadurch aber Spielraum für seine eigenen Vorstellungen gegeben. Einem Schattenspiel ähnlich, werden Projektionen auf das Blatt gemacht, die sich aber nicht fixieren lassen. Durch die leichte Unschärfe der mit Ausstülpungen und feinen Härchen versehenen Enden der Halbbögen entstehen

Irritationen. Sie suggerieren sich verändernde Formen, Schatten gleich, die sich zu bewegen, ja zu verändern scheinen und neue Sehkonstellationen ermöglichen. Man erinnert sich jener wehrlosen Tiere, die sich der Gestalt oder Farbe anderer, stärkerer oder geschützter Tiere bedienen, um sich vor dem Feind zu retten.

Noch deutlicher wird diese Mimikry beim zweiten Blatt, das keinen Titel trägt, aber dem ersten Blick eine eindeutige Identifizierung ermöglicht. Das ist doch ein Tier. Zwar hat es nur drei Beine und sein aufgefächertes Hinterteil, einem Rad schlagenden Pfau ähnlich, ist beeindruckend. Einen Kopf glaubt man auch zu erkennen. Also ist es ein Fabeltier. Oder sind es doch Pflanzen, deren Stängel Blätter tragen, die wie dicke Haarpinsel ineinander verflochten sind? Aber da ist noch dieser Kopf. Dann ist es eine Fleisch fressende Pflanze. Und so könnten die Vermutungen weitergehen. Es ist diese Ambivalenz, welche die dichten und im Duktus so prägnanten Zeichnungen Kolendos prägen und die so faszinieren. Ihre Werke lassen sich nicht eindeutig entschlüsseln, obwohl es dem ersten Blick vorgegaukelt wird. Gerade in diesem Widerspruch zwischen «das ist doch» und «nein das ist doch nicht», liegt die Herausforderung, die auf eine Dimension hinter dem Dargestellten verweist. Was sich von diesem Dahinter fassen lässt, birgt ein weites Feld für Spekulationen.

HvR

Ohne Titel. 2008

Graphit, Filzstift. 82×59,9 cm

Unten rechts signiert und datiert: «M. Kolendo '08»

Erworben 2008, Galerie Gisèle Linder, Basel

Inv. B 9785



Abb. 2

Marta Kolendo

Ohne Titel. 2008

Graphit. 82×59,9 cm

Inv. B 9785

2

**Erwerbungen der Historischen Abteilung:
Kunsthandwerk, Spielkarten, Geologie / Archäologie, Numismatik**

Kommentiert von

DG	Daniel Grütter
MR	Max Ruh
SW	Stephanie Weinberger
UW	Urs Weibel
KW	Kurt Wyprächtiger

Salzschale. 1674

Silber vergoldet, H 3 cm, L 10,7 cm, G 78 g

Meistermarke des Hans Jacob Läublin d.Ä. (Meister 1661–1674 und 1678–1691/2)

Schaffhauser Beschau, Gardein Hans Caspar I. Ott (Gardein 1674–1694)

Ankauf 2008, Kunsthandel Martin Kiener, Zürich

Inv. 55028



Salz war bis in die frühe Neuzeit hinein ein wertvolles und begehrtes Handelsgut. Seine schwierige Gewinnung, die langen Transportwege und die Besteuerung machten es zu einer teuren Ware. Bis ins 19. Jahrhundert waren in der Schweiz nur sehr bescheidene Salzvorräte bekannt. Zwar hatte bereits 1554 in den damals noch bernischen Salzwerken von Bex eine eigene rationelle Salzgewinnung eingesetzt, doch konnte der Bedarf innerhalb der Eidgenossenschaft bei weitem nicht ge-

deckt werden.¹ Eine regelmässige Beschaffung von Salz aus dem Ausland blieb eine wichtige Aufgabe der Obrigkeit. Die Schweiz stellte einen grossen und aufgrund der Handelswege wichtigen Markt dar, welcher dem Fiskus sichere Einnahmen versprach. So profitierte denn auch die Handelsstadt Schaffhausen bis ins 19. Jahrhundert hinein vom ertragreichen Salzhandel. Erst die 1837 im Kanton Baselland entdeckten Salzvorkommen auf dem Gebiet der Rheinebene in Pratteln

Abb. 1
Meistermarke des Hans Jacob
Läublin d. Ä. auf der Salzschale
Museum zu Allerheiligen
Inv. 55028

Abb. 2
Ansicht der Salzschale von oben
Museum zu Allerheiligen
Inv. 55028

führte zu einer Verbilligung des Salzes und zu einer langfristigen Sicherung der eidgenössischen Salzversorgung.

Aufgrund der Bedeutung des Salzes, wurde den Behältnissen in denen es aufbewahrt oder aufgetischt wurde, eine besondere Wertschätzung zuteil. Da man dem Salz Unheil abwehrende Kräfte zuschrieb, kam den Gefässen auch eine zeremonielle Bedeutung zu. Gleichzeitig fürchtete man jedoch auch seine Gefährlichkeit, die auf der Verwechselbarkeit mit dem ebenfalls weissen Arsen beruhte. Aus diesen Gründen waren die Salzgefässe im Mittelalter sehr gross, reich dekoriert und oft mit einem Deckel und Schloss versehen. Sie hatten die Funktion von Tafelaufsätzen und standen vor dem Teller des Hausherrn. In der Renaissance wurden Salzgefässe auch als Kunstkammerobjekte gesammelt und geschätzt.



2



1

Berühmtestes Beispiel ist das vom Florentiner Bildhauer und Goldschmied Benvenuto Cellini (1500–1571) geschaffene Salzgefäss, das er 1539 im Auftrag von Kardinal Ippolito d'Este begonnen und 1543 für König Franz I. von Frankreich vollendet hatte.² Das Zeremonial- und Schaugerät zeigt auf einem ovalen hohen Sockel Tellus (Erde) und Neptun (Meer), umgeben von Seepferdchen und Delphinen. In einem kleinen Schiff befand sich das Salz, während der Pfeffer in einem griechischen Tempel aufbewahrt wurde.

Im Vergleich zu diesem Meisterwerk der Spätrenaissance erscheint das neu erworbenen Schaffhauser Salzschälchen aus der Werkstatt des Hans Jacob Läublin d. Ä. in seiner Gestaltung äusserst schlicht (Abb. S. 136). Es besteht aus einem gleichschenkligen Dreieck mit zentraler, zur Aufnahme des Salzes bestimmter Mulde (Abb. 2). Drei plastische, gegossene Figuren stemmen das Gefäss mit ihren Köpfen und Armen in die Höhe (Abb. 3). Während die Seiten des Dreiecks ein geometrischer Fries aus liegenden Rauten umläuft, sind die Zwickelfelder der Oberseite mit Engelsköpfen verziert (Abb. 4). Um das Silber vor dem stark korrodierenden Salz zu schützen, ist das Gefäss vergoldet. Obwohl in der handwerklichen Ausführung der gravierten Oberflächengestaltung Mängel auszumachen sind, entbehrt die

Abb. 3
Eckfigürchen der Salzschale
Museum zu Allerheiligen
Inv. 55028

Schale nicht eines gewissen Scharms. Die pausbäckigen gelockten Putti strahlen eine süsse, stoische Zufriedenheit aus, der sich der Betrachter kaum entziehen kann.

Abb. 4
Graviertes Zwickelfeld der Oberseite
Museum zu Allerheiligen
Inv. 55028

Die Form unseres Salzgefässes ist für seine Entstehungszeit um 1674 bemerkenswert, greift es doch eindeutig ältere Vorbilder aus der Zeit um 1600 auf. Dies illustrieren zwei paarweise angefertigte dreieckige Salzschalen, das eine von einem unbekanntem Meister um 1600 in Biberach an der Riss (Abb. 5)³, das andere 1610 von Conrad Hagenbach in Basel gefertigt (Abb. 6)⁴. Neben solch dreieckigen Formen haben sich auch gefusste runde Schalen erhalten.⁵



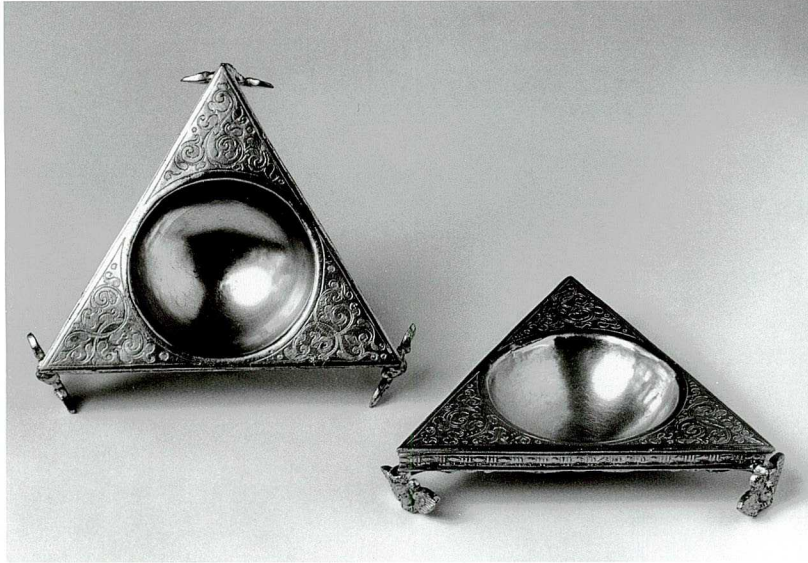
3



4

Vergleicht man unsere Neuerwerbung mit ungefähr zeitgleichen Erzeugnissen anderer Schaffhauser Werkstätten, so zeigen sich dort bereits ganz andere Formkreationen. So verzierte Hans Heinrich Hurter in den 1670er-Jahren seine aus einer gewölbten Rundform und glattem Schaft emporwachsende Salière mit üppigen Blatt- und Blumenranken (Abb. 7). Hier deutet sich schon eine Entwicklung an, welche im Rokoko den Typ der offenen, ovalen Schale in einen Sockel einlassen und mit einem balusterförmigen Fuss versehen wird (Abb. 8, 9, 10).

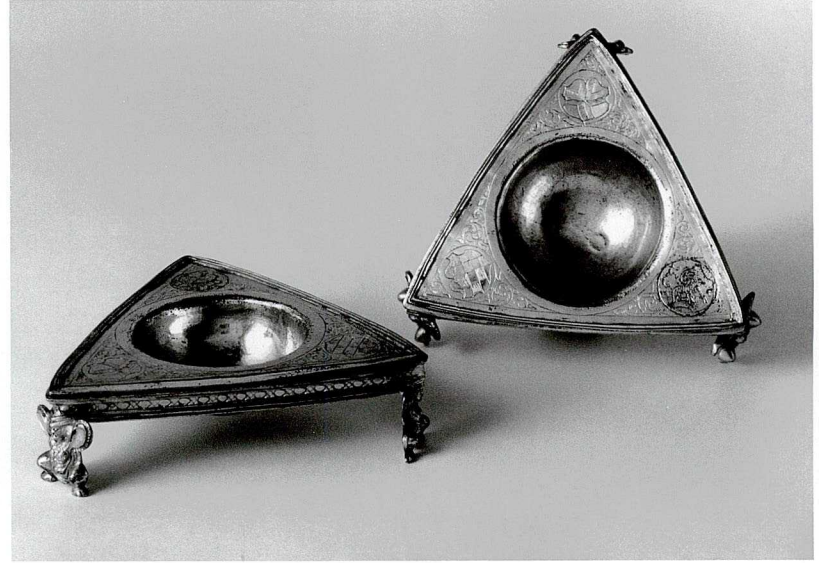
Über die Gründe, weshalb Läublin d.Ä. noch Mitte der 1670er-Jahre diese archaisch anmutende Dreieckform verwendete, kann nur spekuliert werden. Denkbar



5

Abb. 5
Ein Paar Salznäpfchen
Biberach an der Riss, um 1600
Silber, getrieben, gegossen,
vergoldet, punziert, graviert
H 2,1 cm, Seitenlänge 9,7 cm
Schweizerisches Landesmuseum
Inv.-Nr. IN 109

Abb. 6
Ein Paar Salznäpfchen
Basel, um 1610, Silber, getrieben,
gegossen, vergoldet, graviert
H 2,8 cm, Seitenlänge 9,5–9,8 cm
Schweizerisches Landesmuseum
Zürich
Inv.-Nr. LM 10048a und b



6

Abb. 7
Nr. 154 Salière
Meister: Hans Heinrich Hurter
Guardein: Hans Caspar I. Ott
H 12 cm
Benediktinerinnenkloster
St. Lazarus, Seedorf, 1674–1678

Abb. 8
Nr. 155 Salière
Meister: Paulus Veith
Guardein: Hans Caspar II. Ott
H 7 cm
Benediktinerinnenkloster
St. Lazarus, Seedorf, 1707–1734

Abb. 9
Nr. 156 Salière
Meister: Franz III. oder Franz IV. Ott
Guardein: vermutlich Hans Caspar II. Ott
H 7 cm
Privatbesitz, ca. 1722–1734

Abb. 10
Nr. 158 Salière
Meister: Hans Georg II. Schalch
Guardein: Hans Georg II. Schalch
H 6 cm
Privatbesitz, 1756–1761



7



8



9



10

Abb. 11
Henkelschale, Johann Jacob Läublin
d. Ä., um 1680, Oberseite
Museum zu Allerheiligen
Inv. 51726

Abb. 12
Fussschale, Johann Jacob Läublin
d. Ä., 1682. Von den Erben
des Johann Jakob Stokar von
Neuform 1682 für die Landvogtei
in Luggaris von 1648 und das
Stadtschreiberamt ab 1650 der
Oberen Gesellschaft zum Herren
gespendet
Privatbesitz

ist, dass er die Schale zur Komplettierung eines fünfzig bis achtzig Jahre älteren Bestandes ausgeführt hatte.

Hans Jakob Läublin d. Ä. war aus Metzingen bei Reutlingen nach Schaffhausen eingewandert.⁶ Seine Lehre hatte er in den Jahren 1649 bis 1652 bei Hans Conrad II. Aaberli in Zürich absolviert. Im Jahre 1658 erwarb er für 100 Gulden das Schaffhauser Bürgerrecht. Ein Jahr später verheiratete er sich mit Barbara Ith und kaufte sich in die Zunft zum Rüden ein. Der Krämerzunft waren in Schaffhausen auch die Goldschmiede, Maler, Glaser, Säckler, Gürtler und Drechsler zugeteilt. Als Aufnahme in die Zunft entrichtete er «vier schöne silberne Thügel [Tigel] und Dischbecher».⁷ Läublin kam wiederholt mit der Handwerksordnung und seinen Zunftgenossen in Konflikt. 1670 wurde er für Verstösse gegen die Ordnung gebüsst, 1671 wegen Hausierens mit eigener und fremder Ware. 1674 beschäftigte er einen Juwelier und liess auch ausserhalb Schaffhausens für sich arbeiten. Unter anderem wegen solcher auswärtigen, vor allem in



12

Augsburg getätigten Bestellungen, die Läublin dann in Schaffhausen verkaufte, entbrannte ein mehrjähriger Streit mit seinen Berufskollegen. Der Konflikt eskalierte und Läublin wurde 1674 aus dem Handwerk ausgeschlossen und samt seinen Gesellen für unehrlich erklärt. Seine Arbeiten durften vom obrigkeitlich bestellten Guardein nicht mehr mit der vorgeschriebenen, ordnungsgemässen Stempelung versehen werden. Diese Massnahmen kamen einer Stilllegung des Geschäftsbetriebes gleich, dürften aber dennoch auf Läublin nur beschränkte Wirkung gehabt haben. 1678 wurde der Konflikt beigelegt und Läublin nach zweijährigem Unterbruch wieder als Meister ins Handwerk aufgenommen.



11

Abb. 13
Boden einer Henkelschale,
Johann Jacob Läublin d. Ä.,
1682, Oberseite
Privatbesitz



13

Abb. 14
Guardeinpunze des Hans Caspar I.
Ott auf der Salzschale des
H.J. Läublin d. Ä., 1674, Oberseite
Museum zu Allerheiligen
Inv. 55028

Von den Arbeiten Läublin d. Ä. haben sich neben unserer Salzschale nur noch eine um 1680 datierte Henkelschale⁸ (Abb. 11) sowie eine 1682 datierte Fusschale⁹ mit dem Stokar-Wappen erhalten (Abb. 12, 13). Alle drei Arbeiten Läublins tragen das Beschauzeichen des Hans Caspar I. Ott (1640–1712) (Abb. 14). Als Guardein war er zwischen 1674 und 1694 für die Kontrolle der Goldschmiedearbeiten zuständig.¹⁰ Ott war Mitglied einer Goldschmiededynastie, die von seinem Vater Franz (1614–1691) begründet wurde. Auch seine Nachkommen waren noch während dreier Generationen in diesem Kunsthandwerk tätig. Ott spielte im politischen Leben der Stadt eine wichtige Rolle. Die Zünfter zu Webern wählten ihn 1677 zum Urteilssprecher, 1693 zum Grossrat und 1696 zum Vogtrichter. 1701 stieg er zum Zunftmeister auf und nahm somit Einsitz im Kleinen Rat. Ott amtierte als Landvogt zu Neunkirch (1693–1699), als Spendamtman (1703–1709) sowie als Obervogt von Buch und Buchthalen (1707–1713). In der Sammlung des Museum zu Allerheiligen befindet sich aus seiner Werkstatt ein Humpen aus der Zeit um 1680 sowie, als Depositum der Zunft zu Schuhmachern, eine Fuss-

schale.¹¹ Sein Beschauzeichen aus der Zeit als Guardein ist in den Beständen des Museums viermal vertreten.¹²

Beim Abschlag der Guardeinpunze von Ott auf der neu erworbenen Schale handelt es sich um den besterhaltendsten, der bisher von ihm bekannt ist. Er stammt von einer klaren und relativ ungebrauchten Punze. Daher dürfte die Prüfung wohl kurz nach Aufnahme seiner Guardeintätigkeit am 12. Januar 1674 stattgefunden haben. Da es Ott bereits ab dem 21. Juli 1674 nicht mehr erlaubt war, Arbeiten Läublins zu prüfen, muss die Kontrolle irgendwann zwischen diesen beiden Daten erfolgt sein.

DG



14

Anmerkungen

- 1 Gesellschaft zur Förderung der Geschichte der Minen und Salinen von Bex (Hrsg.): Die Minen und Salinen von Bex: ein grossartiges Werk unserer Vorfahren, Bex 1986.
- 2 Es gelangte 1570 als Geschenk des französischen Königs Karl IX. an Erzherzog Ferdinand II. von Tirol in habsburgischen Besitz und befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien.
- 3 Gruber 1977, S. 248, Nr. 386, Inv. In 109.
- 4 Gruber 1977, S. 248, Nr. 387, Inv. 10048a und b.
- 5 Vgl. Helmut Seling, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868, Bd. 2, Nr. 255: Conrad Stierlil, um 1567–1570 sowie Bruckmann's Silber-Lexikon, S. 241, Nr. 1: Abraham Riederer d. J., um 1600; Germanisches Nationalmuseum (Hrsg.): Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868, Band I, Teil 2, Tafeln, S. 959, Nr. 661: Adam Pröll, 1592/94.
- 6 Ulmer / Abegglen 1997, S. 153 f.
- 7 Zitiert nach Ruedi, S. 42.
- 8 Walter Abegglen, in: Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Katalog der Erwerbungen 1997–2001, Schaffhausen 2003, S. 211 f. MzA Inv. 51726.
- 9 Ulmer / Abegglen 1997, S. 71, 74, Nr. 49, Privatbesitz.
- 10 Walter Abegglen, in: Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Katalog der Erwerbungen 1992–1996, Schaffhausen 1998, S. 166.
- 11 Humpen Inv. 51408, Fusssschale Inv. 20122.
- 12 Ausser auf der Henkelschale Läublins d. Ä. (Inv. 51726) noch auf einem Bückträger (Inv. 19582), einem Pokal (Inv. 52154) sowie auf der bereits erwähnten Fusssschale der Zunft zun Schuhmachern (Inv. 20122).

Literatur

- Ernst Rüedi, Die Schaffhauser Goldschmiede Hans Jakob Läublin, Vater und Sohn. Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Heft, 24, 1947, S. 40 ff.
- Dora Fanny Rittmeyer, Beiträge zur Geschichte des Goldschmiedehandwerks in Schaffhausen, in: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 24, 1947, S. 5 ff., bes. S.14.
- Urs Ganter, Die Silberschätze der Schaffhauser Zünfte und Gesellschaften, Zürich 1974.
- Alain Gruber, Weltliches Silber. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich 1977.
- Helmut Seling, Augsburger Goldschmiede, 3. Bd. Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868, München 1980.
- Alain Gruber, Gebrauchssilber des 16. bis 19. Jahrhunderts, Fribourg 1982.
- Jean-François Bergier: Die Geschichte vom Salz. Campus Verlag GmbH, Frankfurt a. M 1989.
- Manfred Treml, Wolfgang Jahn, Evamaria Brockhoff (Hrsg.): Salz macht Geschichte. Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 1995.
- Carl Ulmer, Walter R.C. Abegglen, Schaffhauser Goldschmiedekunst, Schaffhausen 1997.
- Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Katalog der Erwerbungen 1992–1996, Schaffhausen 1998.
- Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Katalog der Erwerbungen 1997–2001, Schaffhausen 2003.

Zuckerstreuer. Um 1760

Silber, getrieben, geprellt, gegossen, gedreht

H 18,9 cm

Gewicht: 210 g

Meistermarke des Johann Conrad Speissegger (Meister 1747–1789)

Erworben 2008, Kunsthandel, Martin Kiener Antiquitäten, Zürich

Inv. 55029

Als profanes Silberschmiedewerk gehörte dieser raffinierte und hochwertige Zuckerstreuer zum eleganten silbernen Tafelgeschirr. Er war Teil eines kompletten Tee- oder Kaffeeservices, wurde aber auch als Einzelstück auf einem grossen Tablett in Kombination mit einem Fruchtkorb, einem Leuchter, sowie Öl- und Essigflaschen präsentiert. Diese Gesamtheit, der so genannte Tafelaufsatz, wurde als «*pièce maîtresse*» im Mittelpunkt der Tafel platziert. Die eindruckliche Wirkung des stilistisch aneinander angepassten Gebrauchssilbers wurde durch Kerzenschein noch verstärkt. Als weisses Metall, das alle anderen Metalle an Helligkeit und Strahlkraft übertrifft, war Silber für diese Inszenierung geradezu prädestiniert. Gruber erinnert uns, dass «der Dekorationswert des Ensembles im 18. Jahrhundert oft mehr galt als die sorgfältige Ausarbeitung des einzelnen Stückes, das nur als Teil des Ganzen wirken sollte.»¹

Früher benutzte man auch im deutschen Sprachraum die entsprechenden französischen Ausdrücke, um das Tafelservice zu benennen, da Paris als tonangebendes mondänes Zentrum auch in Bereichen wie der Tafelgeschirrmode ins übrige Europa ausstrahlte. So wurde der Zuckerstreuer «*saupoudroir*» genannt und der Tafelaufsatz «*plat de ménage*».

Der hier vorgestellte Zuckerstreuer, ein Einzelstück, ist von Johann Conrad Speissegger angefertigt worden. Er absolvierte die Lehre unter anderem von 1735 bis 1740 bei seinem Vater Hans Heinrich Speissegger. Von dieser Schaffhauser Goldschmiede-Dynastie besitzt das Museum zu Allerheiligen mehrere eindrucksvolle Stücke, jedoch sind bisher keine dem besagten Zuckerstreuer vergleichbaren Werke bekannt.

Dieses harmonisch proportionierte Silbergerät besteht aus zwei Hauptteilen, einem balusterförmigen Gefässkörper sowie einer gewölbten, durchbrochenen Haube mit Bajonettverschluss. Diese gewölbte Zylinderform ist leicht mit einer Hand zu umfassen. Von beson-

derer Schönheit ist die feine, mit dekorativen Pflanzenranken durchbrochene Haube, die den gemahlten Zucker freigibt. Das vegetabile Motiv wiederholt sich viermal (Abb. 1). Diese feinteiligen Motive zu schneiden, erforderte grosse Geschicklichkeit und Genauigkeit. An den Kanten sind Spuren der verwendeten Werkzeuge zu erkennen. Bekrönt wird die Haube von einem gegossenen, mit Lot befestigten, eichelförmigen Knauf.

Die Fassonierung mit gedrehten Längszügen gehört zu den typischen Formelementen des Rokoko in der Augsburger Goldschmiedekunst. Im 18. Jahrhundert war Augsburg als die «Stadt des Silbers» weithin bekannt. So treten diese unverwechselbaren Formelemente oft in den Werken des Vaters Hans Heinrich Speissegger auf und wiederholen sich in den Schöpfungen des Sohnes. Der raffiniert geschwungene, in «*repoussé*» gearbeitete Fuss des Zuckerstreuers steht auf einer der Silhouette entsprechenden Auflage. Um die Wirkung der Wölbungen zu betonen und die Spiegelungen zu beeinflussen, hat der Silberschmied einen glatten Absatz zwischen Gefässkörper und Fuss eingefügt.

Auf dem Boden des Zuckerstreuers ist neben dem Zentrierpunkt die Meistermarke in Form eines Storchs, dem Wappentier der Familie Speissegger, eingestempelt (Abb. 2). Interessanterweise fehlt die Gardeinpunze. Vielleicht war dieses Stück nicht zum Verkauf gedacht. Die saubere Ausführung der Meistermarke ist hierbei anzumerken.

Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts war Zucker sehr selten und dementsprechend ein teures Luxusgut. Er war in zwei Formen verbreitet, in Stücken oder fein gemahlen. Erstere wurden in Zuckerschalen angeboten, während für die zweite Kategorie eher Zuckerdosen oder die um 1670 aufkommenden Zuckerstreuer gebräuchlich waren. Im 18. Jahrhundert war es üblich, die Speisen stark zu würzen. Zucker wurde in den Desserts verarbeitet oder zum Süssen von Getränken wie Tee, Kaffee oder Schokolade verwendet. Diese drei



1

Luxusgetränke waren die Basis eines festlich zelebrierten Ritual des Gastgebers.

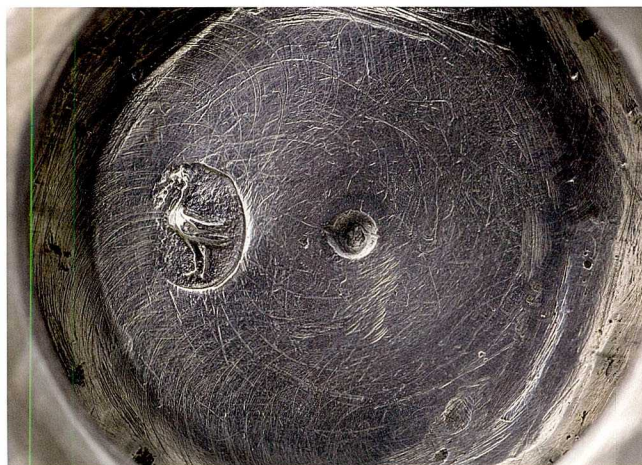
In den Beständen des Museums zu Allerheiligen findet sich neben dem neu erworbenen Stück ein weiterer, aus Augsburg stammender Zuckerstreuer (Abb. 3). Ersterer ist wesentlich grösser als der zweite, der wegen seines eher kleineren Volumens auch als Zimtstreuer verwendet worden sein könnte. Beide Zuckerstreuer sind aus mehreren Einzelteilen angefertigt, nämlich Gefässkörper, Fuss, Haube, Verschluss und Knauf. Stilistisch unterscheiden sich die beiden Exemplare in ihren Dekorationsformen, den s-förmigen Linien des Schaffhauser Stücks und den geraden, eher nüchternen Konturen des Augsburger Zuckerstreuers. Die Dehnbarkeit des Edelmetalls Silbers ermöglicht die grazilen Ausformungen und scharfen Umrisse. Beide Stücke sind sorgfältig angefertigt und tragen eine ähnliche Haube, die sie in ihrer Funktion als Streudose identifizierbar macht. Der zweite trägt als Knauf die Initiale «S». Am Boden desselben Stücks ist ein sogenannter Tremolierstrich zu erkennen. Er diente zu Entnahme von Materialproben um den Silbergehalt zu bestimmen. Massives Silber war ja ein Währungsmetall und auch Gebrauchssilber konnte in finanzknappen Zeiten zur Herstellung von Münzen herangezogen werden.

Vom Stil her ist der Augsburger Zuckerstreuer früher zu datieren, etwa um 1740 (?). Ab 1770 wurde

Abb. 1
Durchbrochene und rankenverzierte
Haube mit Knauf
Inv. 55029

Abb. 2
Meistermarke
Inv. 55029

Abb. 3
Zimt- oder Zuckerstreuer
Um 1740 (?). Augsburger Beschau-
und Meistermarke
H: 15,2 cm, Gewicht: 204 g
Legat 1934/1935
Inv. 16585



2



3

eher nach englischen Modellen gearbeitet, anstatt wie bisher deutschen oder französischen Vorbildern zu folgen. Gebrauchssilber wandelte sich mit der Mode. Im 19. Jahrhundert wurde ein Zuckerstreuer meistens nicht mehr ganz aus Silber angefertigt, sondern aus Glasflaschen mit Silberverschlüssen zusammengesetzt.

Dieser silberne hochglänzende Zuckerstreuer aus dem 18. Jahrhundert repräsentiert eine faszinierende Blütezeit des Gebrauchssilbers und dokumentiert zudem den kunstsinnigen Lebensstil der damaligen gehobenen Gesellschaft.

SW

Anmerkung

- 1 Alain Gruber, Gebrauchssilber des 16. bis 19. Jahrhunderts, Fribourg 1982, S. 41.

Literatur

Arthur Grimwade, Rococo Silver 1727–1766, Glasgow 1974.

Helmut Seling, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede, 1529–1868, 3 Bände, München 1980.

Alain Gruber, Gebrauchssilber des 16. bis 19. Jahrhunderts, Fribourg 1982.

Carl Ulmer und Walter R. C. Abegglen, Schaffhauser Goldschmiedekunst, Schaffhausen 1997.

Kartenspiele des 18., 19. und vorwiegend des 20. Jahrhunderts aus Europa, Amerika und Asien

Erworben 2008, Ankauf Josianne Goldschmidt, Lausanne

Inv. S 3000 – 7000

Am 20. März 2008 starb an seinem Wohnort in Genf der Sammler Gaston Bevilacqua. Er hinterliess eine der bedeutendsten privaten Spielkarten-Sammlungen der Schweiz. Es war sein Wunsch, dass die in vielen Jahrzehnten zusammen getragene Sammlung als Ganzes beisammen bleiben möge. Noch zu Lebzeiten äusserte er sich dahin, dass er es begrüssen würde, wenn die Sammlung an das Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen ginge. Seine Schwester als Alleinerbin setzte sich deshalb mit dem Museum in Verbindung. Die Sturzenegger-Stiftung erklärte sich bereit, diese Sammlung für das Museum käuflich zu erwerben.

Gaston Bevilacqua

Der am 19. Juli 1924 in Genf geborene Gaston Bevilacqua machte nach dem Abschluss der Schulzeit eine kaufmännische Lehre. Nach der Rekrutenschule, die er im Kriegsjahr 1944 absolvierte, fand er eine Stelle bei den technischen Diensten seiner Vaterstadt. Er wurde verschiedentlich befördert, verblieb aber in dieser Abteilung bis zu seiner Pensionierung.

Sein Interesse galt schon sehr früh der schönen Literatur, der darstellenden Kunst und der klassischen Musik. Sobald es ihm seine finanziellen Mittel erlaubten, fing er an, Erstausgaben berühmter Schriftsteller, grafische Blätter, Gemälde und Schallplatten zu kaufen. Gaston Bevilacqua war äusserst belesen und eignete sich ein grosses Wissen an. Er blieb unverheiratet und lebte ganz für seine Sammlungen.

Auf der Suche nach alten Grafiken entdeckte er ein Kartenspiel aus dem 19. Jahrhundert. Dieses regte ihn an, sich vermehrt mit Spielkarten, also gewissermassen mit der Volksgrafik, zu beschäftigen. So kam es schliesslich dazu, dass er begann, Kartenspiele aus aller Welt zu sammeln. An den Wochenenden besuchte er jeweils Flohmärkte und Brocantes, um vor allem alte Spiele zu finden. Die Händler kannten ihn mit der Zeit und hoben die Kartenspiele für ihn auf. Daneben kaufte er moderne Karten, die er bei Papeteristen und in Spielwaren-Geschäften entdeckte. Hauptlieferant seiner modernen Karten wurde bald die Firma Samjac

in Lausanne, welche Spielkarten aus aller Welt für Detaillisten, aber auch für Sammler in ihrem Sortiment führte. So entstand über Jahrzehnte eine Sammlung, welche am Schluss rund 4000 Kartenspiele umfasste. Er besorgte sich die nötige Fachliteratur, um sich über die frühe Spielkartenherstellung und über die Kartenmacher zu informieren und wurde so zu einem geschätzten Experten, der seinen Sammlerfreunden sachkundig Auskunft geben konnte. Die Direktion der Bibliothèque publique et universitaire de Genève lud ihn deshalb ein, die rund 35'000 Spielkarten zu untersuchen, welche sich in ihrem Besitz befinden. Die damals noch unbedruckten Kartenrückseiten benützte der Genfer Gelehrte Georges-Louis Le Sage (1724–1803), der über ein schlechtes Gedächtnis verfügte, seine Gedanken und Notizen jederzeit festzuhalten. Von besonderem Interesse waren für Bevilacqua die Figurenkarten, insbesondere die Buben, denn auf diesen Karten waren vielfach die Namen der Kartenmacher zu finden. Dies ermöglichte ihm, neben einzelnen neuen Kartenmachern zwei bisher unbekannte Genfer Kartenmacherdynastien des 18. Jahrhunderts zu entdecken.

Als Mitglied der International Playing Card Society und verschiedener anderer Gesellschaften, welche sich mit Spielkarten beschäftigen, pflegte er ausgedehnte Kontakte und war gern gesehener Gast an deren Tagungen und Kongressen.

Die Sammlung

Die frühesten Karten in der Sammlung von Gaston Bevilacqua sind im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in Paris gefertigt worden. Aus dem 18. Jahrhundert stammen Kartenspiele aus Lyon, Paris, Genf und Fribourg. Dazu kommen noch einzelne Tarockspiele. Etwas reichhaltiger sind die Kartenspiele aus der Zeit des frühen 19. Jahrhunderts. Die meisten wurden immer noch von Holzmodellen gedruckt und schablonenkoloriert. Die Kartenspiele der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden vermehrt im Stahlstich- und Lithografieverfahren. Die Farben wurden maschinell aufgedruckt.

Abb. 1a
 Jacques Burdel, Fribourg,
 Freiburgerbild,
 erstes Viertel 19. Jahrhundert

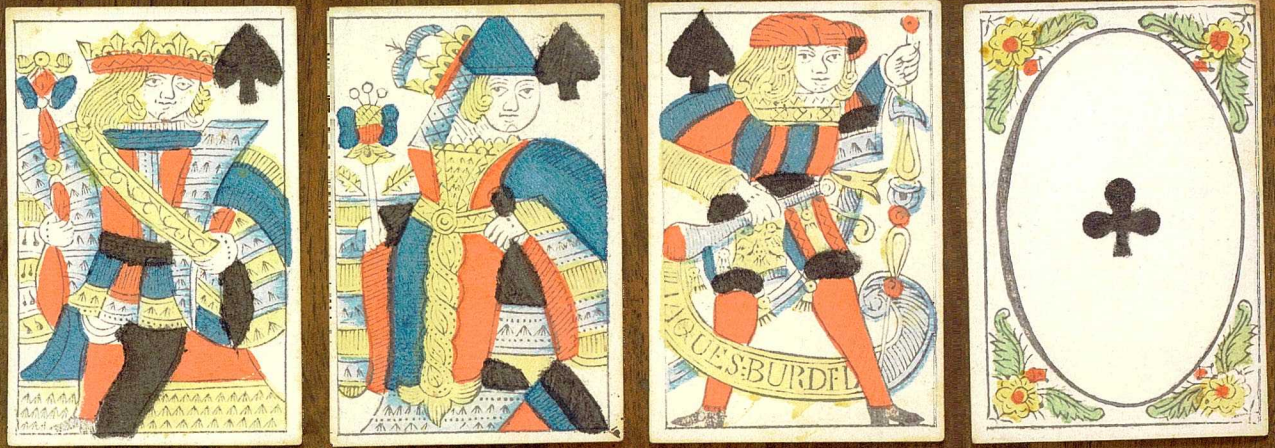


Abb. 1b
 Jacques Rochias, Neuchâtel,
 Neuenburgerbild,
 erstes Viertel 19. Jahrhundert



Abb. 1c
 Johannes Müller, Diessenhofen,
 Deutschschweizer Bild,
 ca. 1840



Abb. 1d
 F.W. Albaret, Genève
 (Nachfolger Gassmann),
 ca. 1870



Abb. 2a
 J.B. Benoit (?), Paris,
 Ende 18. Jahrhundert

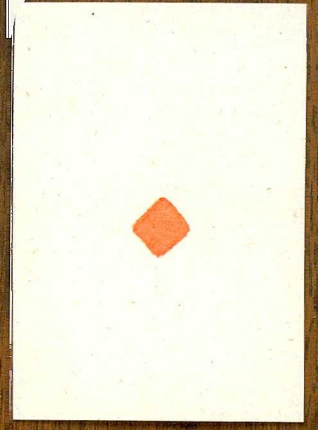


Abb. 2b
 Hersteller unbekannt, Paris,
 Portrait officiel, 1816

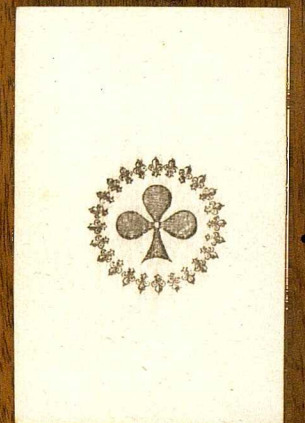
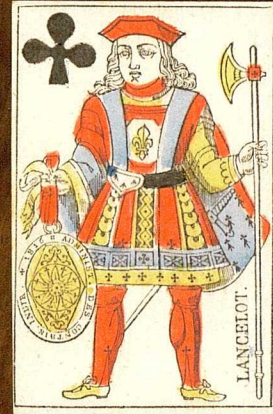
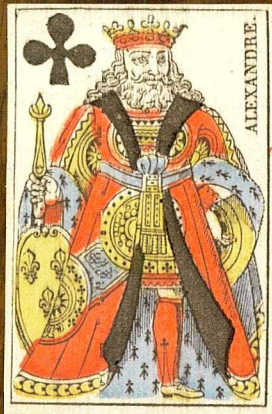


Abb. 2c
 Hersteller unbekannt
 (evtl. Gibert oder Migeon),
 Paris, ca. 1850



Abb. 2d
 De Vyllder, Paris,
 ca. 1830

Galop.

Polka.

Abb. 3a
Giuseppe Beghi, Piacenza,
letztes Viertel 19. Jahrhundert



Abb. 3b
Ferdinand Platnik u. Söhne AG,
Wien, ca. 1925

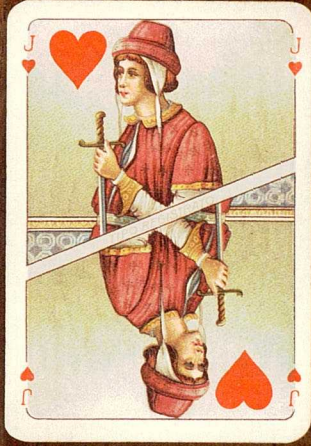


Abb. 3c
Anton Kratochvíl, Prag,
vor 1900

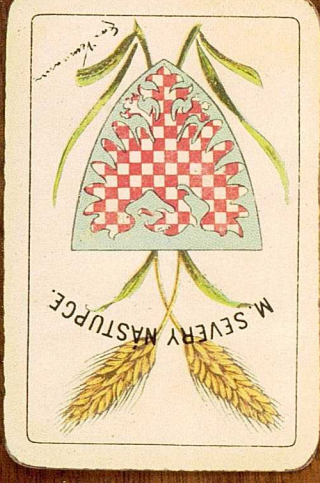


Abb. 3d
José Bau, Valencia (Spanien),
um 1870

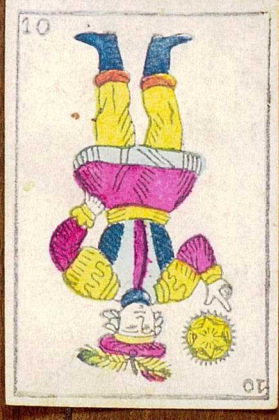
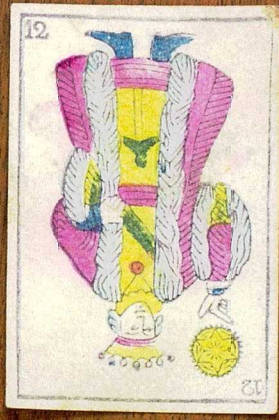


Abb. 4a
 Spielkartenfabrik St. Petersburg,
 Russland, um 1880



Abb. 4b
 Spielkartenfabrik
 St. Petersburg, Russland,
 Antireligionsspiel, 1931



Abb. 4c
 Kimberley Press, Birmingham,
 Royal National Patriotic Playing
 Cards, 1887



Abb. 4d
 C.L. Wüst, Frankfurt, oder Van
 Genechten, Turnhout (Belgien),
 «Vues du Rhin», ca. 1880



Abb. 5a
Bernhard Dondorf, Frankfurt am
Main, Spiel der vier Kontinente,
Chromolithografie, um 1880



Abb. 5b
Vereinigte Stralsunder
Spielkartenfabriken AG,
Stralsund, Berliner Bild, 1890



Abb. 5c
Schneider & Co, Altenburg
(Thüringen), Leipziger
Mess-Skatkarte, 1897



Abb. 5d
Bernhard Dondorf, Frankfurt
am Main, Luxuspielkarte
«Mittelalter», Whist No 150,
Chromolithografie, um 1890



Abb. 6a
Winters Art Litho, Chicago,
Columbian Exposition Souvenir
Playing Cards, 1893



Abb. 6b
Arco, Chicago, Victory Playing
Cards, 1945



Abb. 6c
Chitrashala Press, Poona
(Indien), 1925

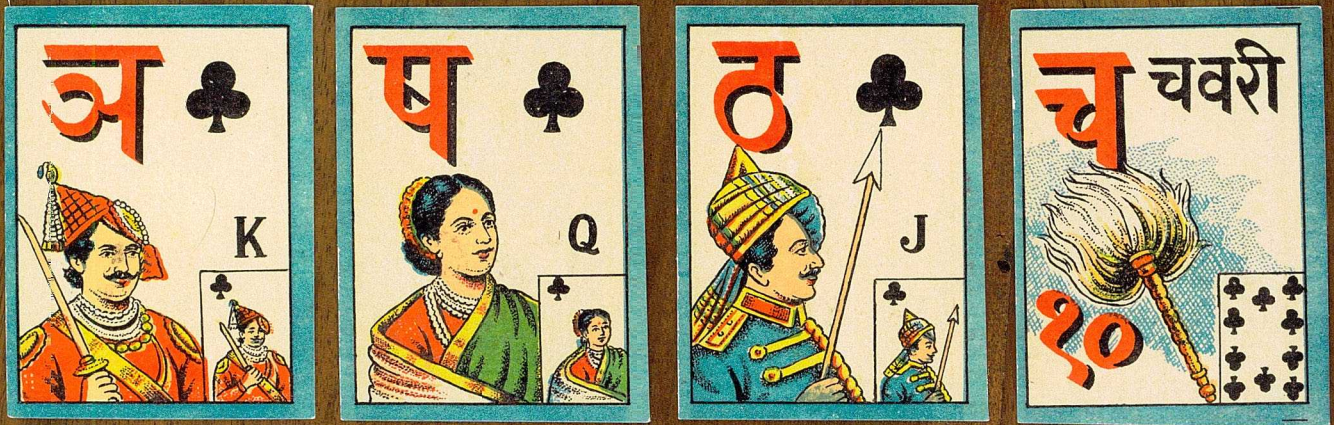


Abb. 6d
ACE Playing Cards, Tokyo,
ca. 1975



Abb. 7a
 Baptiste Paul Grimaud S.A.,
 Paris, für Hermès, ca. 1970



Abb. 7b
 VASS Spielkartenfabrik(?),
 Leinfelden b. Stuttgart, 1973

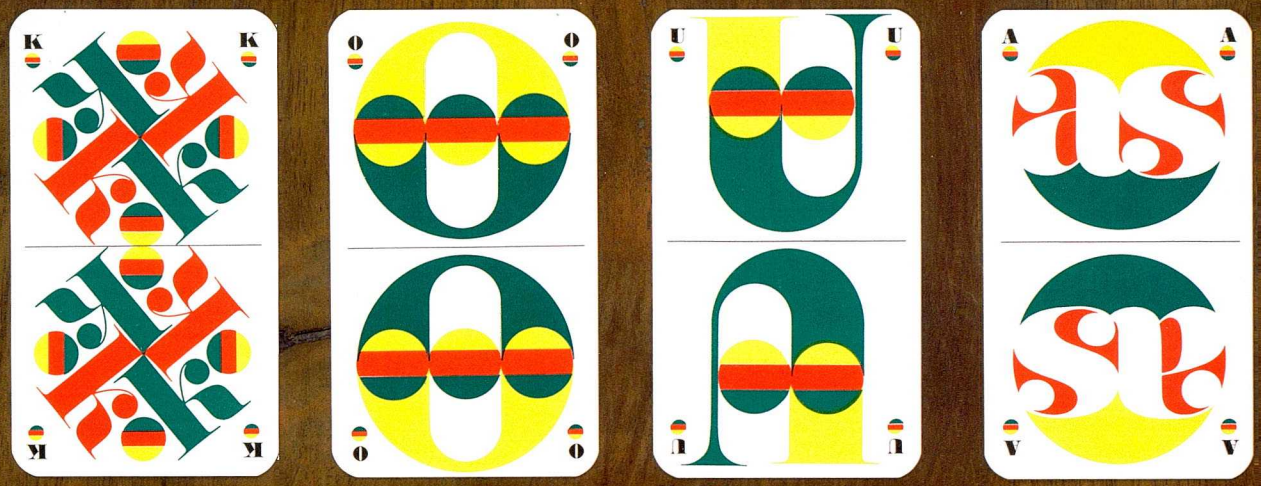


Abb. 7c
 Bielefelder Spielkartenfabrik,
 Entwürfe Sonia Delaunay, 1980

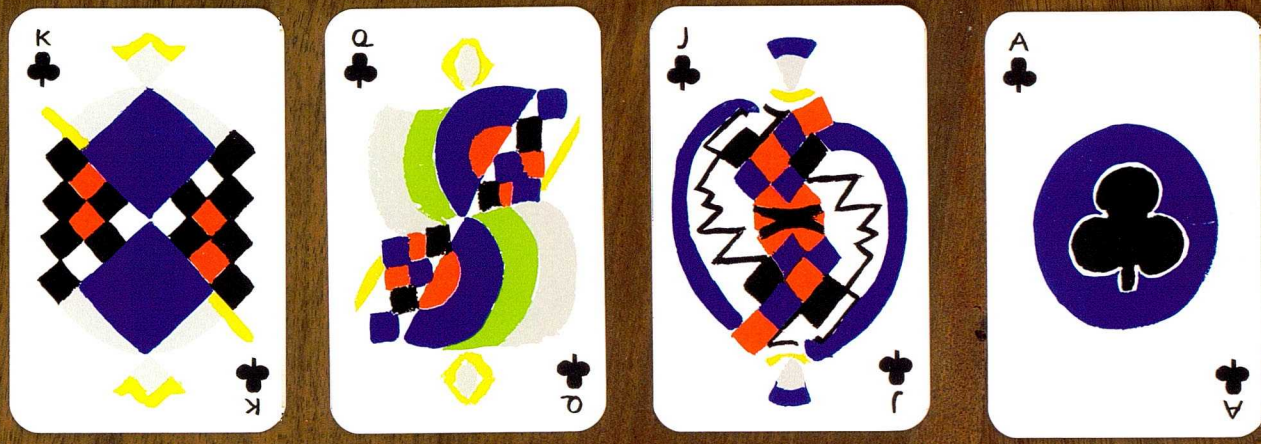


Abb. 7d
 Masenghini, Bergamo,
 Gruppo Perotti, ca. 1970



Abb 8a
 Joseph Stelli, Solothurn, Tarock
 (Typ Marseille),
 zweite Hälfte 18. Jahrhundert

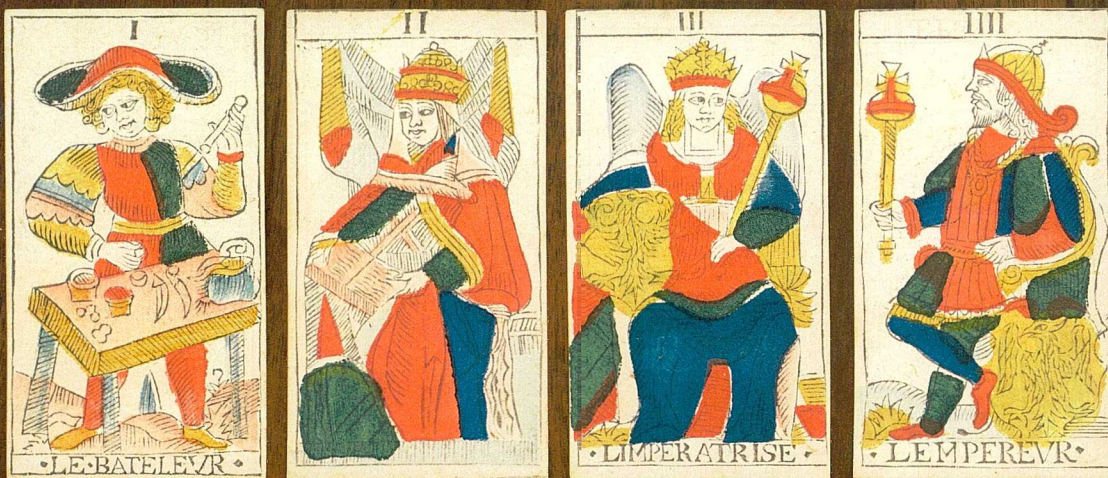


Abb. 8b
 Johann Georg Gassmann, Genève,
 Tarock (Typ Marseille), um 1820

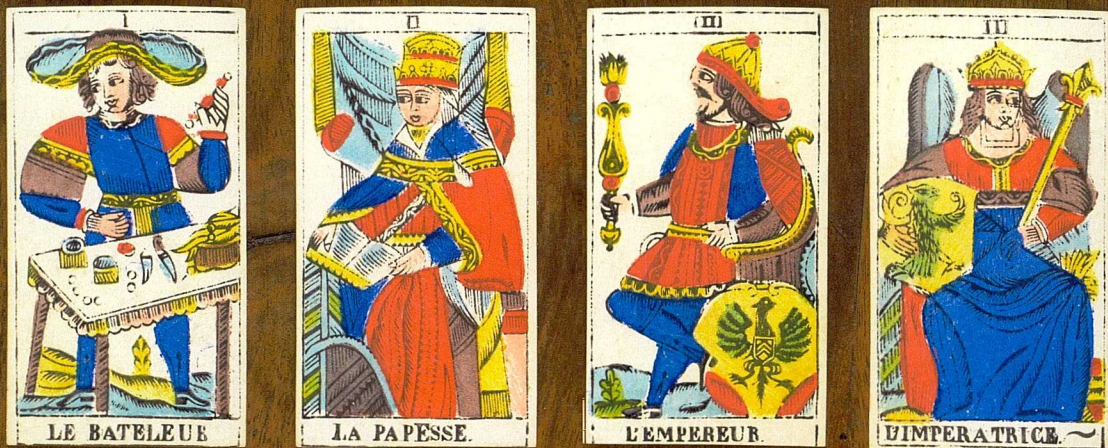


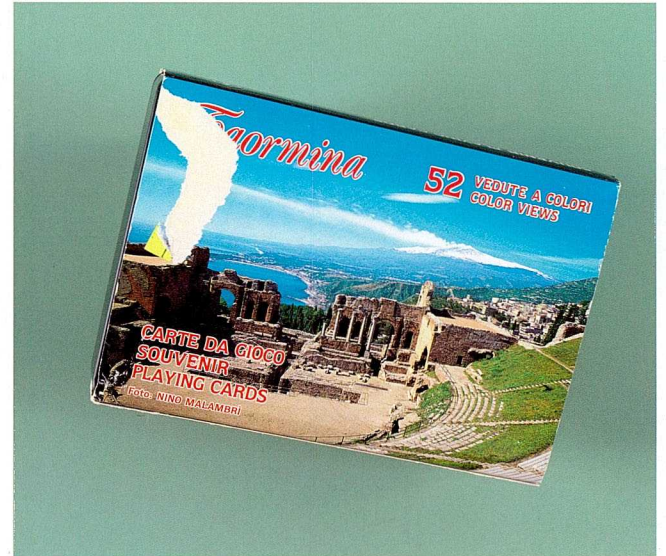
Abb. 8c
 François Gassmann, Genève, Tarock
 (Lombardisches Bild), um 1850 (?)



Abb. 8d
 Ferdinand Piatnik u. Söhne AG,
 Wien, Tarock (Industrie und Glück),
 um 1920



Den grössten Anteil der Sammlung nehmen natürlich Spielkarten aus dem 20. Jahrhundert ein. Gaston Bevilacqua hat nicht nur spezielle Karten gesammelt sondern sich auch der sogenannten Standardkarten angenommen. Unter Standardkarten verstehen wir jene Karten, welche von den Kartenspielern einer Region schon während Generationen verwendet und von verschiedenen Fabriken hergestellt werden. In der Schweiz kennen wir heute noch drei, die sogenannten deutschschweizer resp. französischschtweizer Karten, welche vorwiegend für das Jassen verwendet werden; dazu kommen noch die Tessiner Karten. Früher unterschied man noch ein Genfer-, ein Neuenburger- und ein Freiburger-Bild. In Deutschland gibt es heute noch fünf regionale Bilder, die von ursprünglich zwölf überlebt haben. Am meisten regionale Bilder besitzt Italien mit 16, wobei etliche mit der Zeit verschwinden dürften. Es ist bei diesen regionalen Kartenbildern möglich, über



9

eine lange Zeitdauer die vorkommenden subtilen Veränderungen bei den Figurenkarten zu beobachten, aber auch die feinen Unterschiede zwischen den Karten verschiedener Spielkartenfabrikanten zu erkennen. Für einen Grossteil der regionalen Bilder Westeuropas sind in der Sammlung Bevilacqua Beispiele vorhanden. Gleichzeitig lässt sich anhand der Karten die Entwicklung der Drucktechnik über viele Jahrzehnte ausgezeichnet verfolgen. Weltweit verbreitet sind die englischen Bridgekarten mit dem sogenannten internationalen Bild und den Farben Herz, Karo, Schaufel und Kreuz.

Von besonderem Interesse waren für Bevilacqua die vor allem im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts europaweit verbreiteten Luxusspielkarten. Herausragend waren die Chromolithografie-Karten der Spielkartenfabrik Bernhard Dondorf in Frankfurt am Main (1833–1933), die fast alle im aufwändigen 16-Farbendruck hergestellt wurden. Die Sammlung enthält nahezu alle erschienenen Ausgaben.

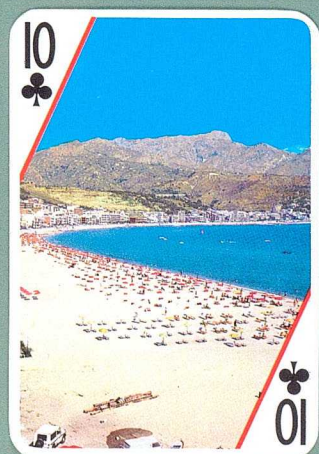
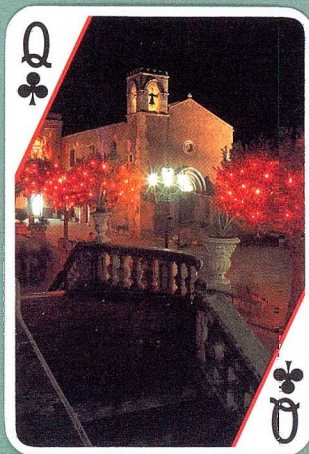
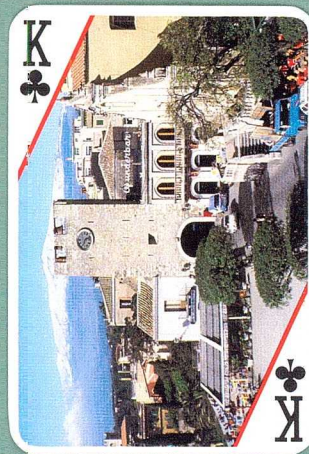
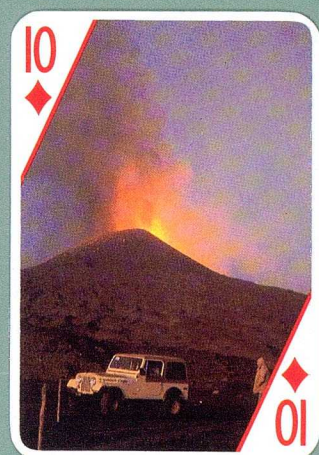
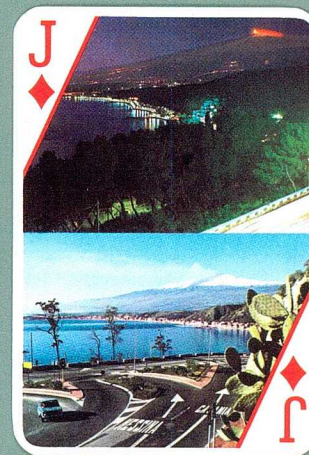
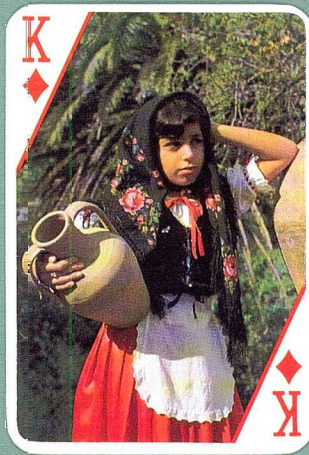
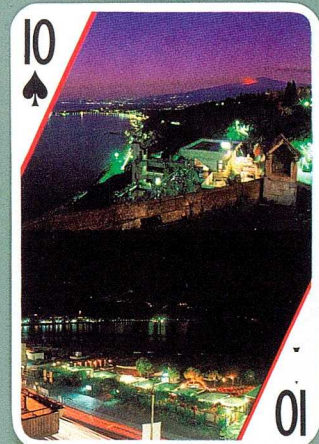
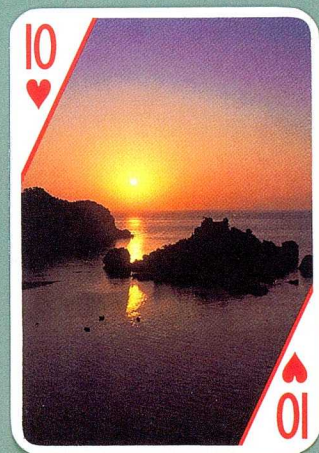
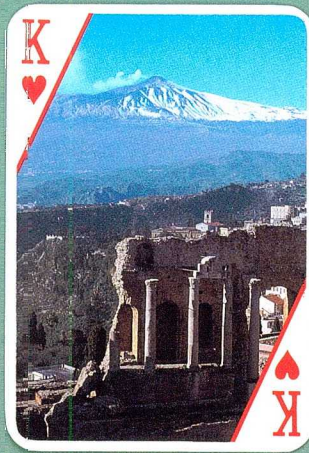
Mit den Luxusspielkarten weitete sich auch immer mehr die Fabrikation von Spielkarten aus, die mit traditionellen Kartenbildern nicht mehr viel gemein hatten. An die Stelle der herkömmlichen Könige, Damen und Buben traten andere Bilder. Solche Karten bezeichnet man als Non Standard-Karten. Diese reichen von



Abb. 11
Canasta-Set von Dal Negro mit
162 Karten, Spielregeln in fünf
Sprachen und Punkte-Block

11

Abb. 9 und 10
 Bridge-Souvenir-Karten mit
 52 Ansichten von Taormina
 (Sizilien), Italcards Bologna,
 um 1970 mit Schachtel







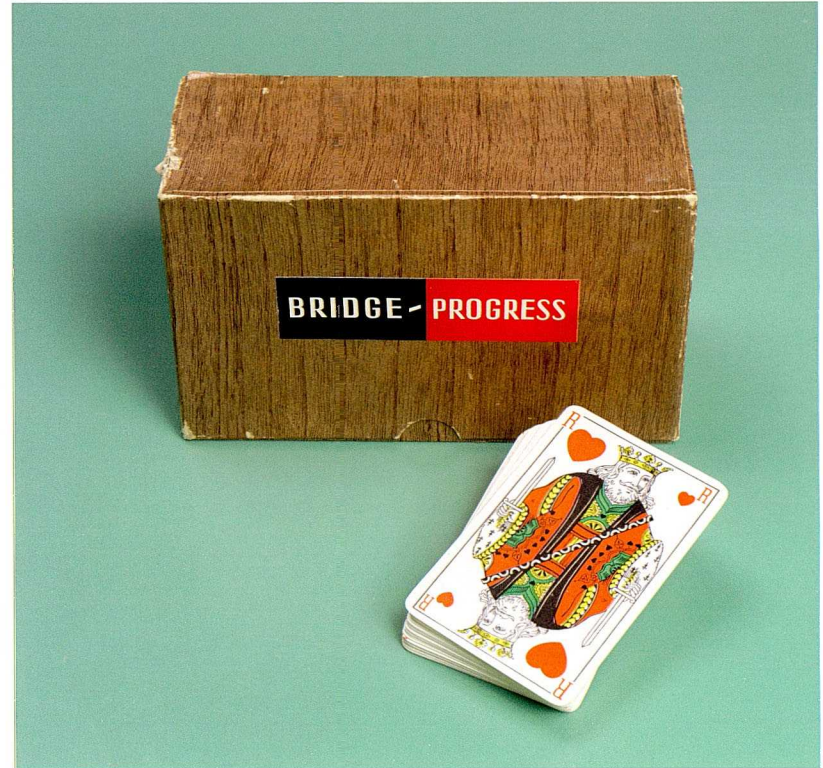
13

Abb. 12
Le Grand Jeu de l'Oracle des Dames,
mit 78 Tarot-Karten (italienische
Farben), Lith. Hengard-Meuge, Paris,
2. Hälfte 19. Jahrhundert

Abb. 13
Playing Cards de Luxe No 142, The New
York Consolidated Card Co., New York,
ca. 1880

Abb. 14
Bridge-Progress, Lehrgang zur
Weiterbildung im Bridge
mit vier Spielen (Portrait de Paris)

Abb. 15
Kartenpresse,
erstes Viertel 20. Jahrhundert



14



15

Abb. 16 und 17
Kästchen für Kartenspiele,
Ende 19. Jahrhundert

Abb. 18
Emaillierte Dose
(Grubenschmelzemail), asiatisch (?),
zur Aufbewahrung von Spielkarten



16



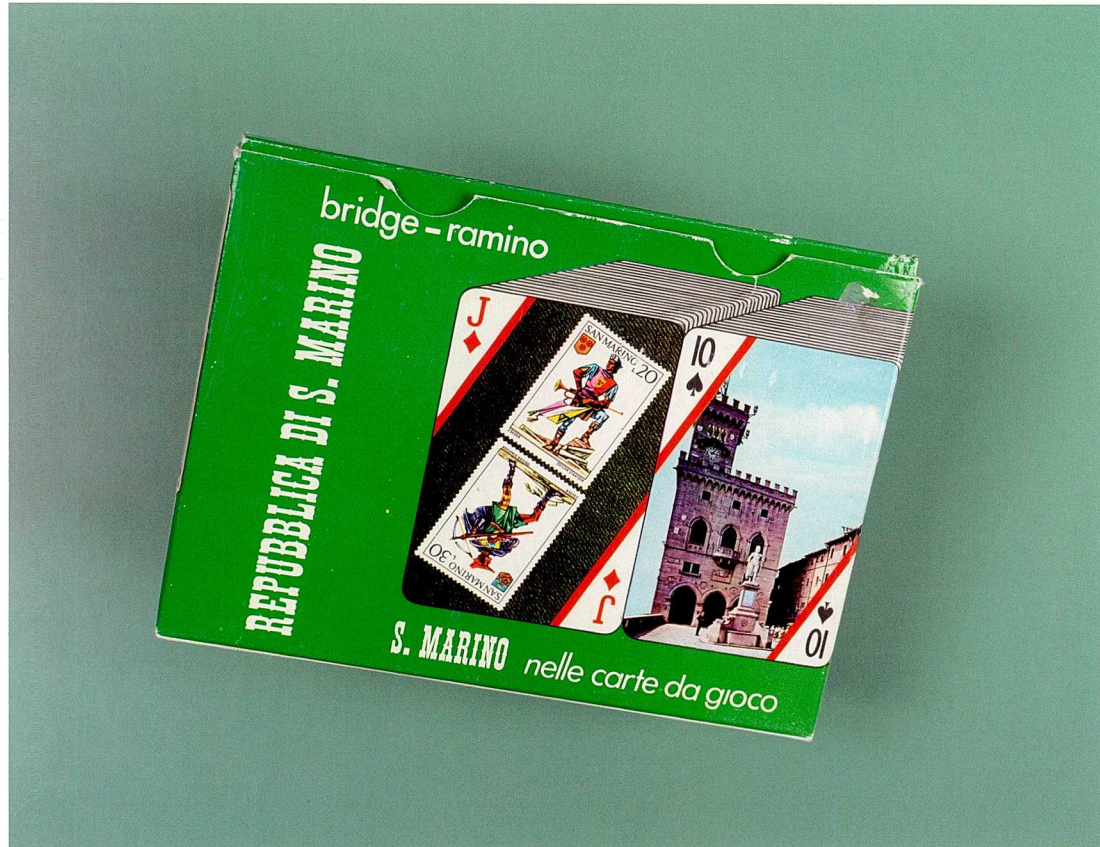
17

verfremdeten Figuren bis hin zu abstrakten Darstellungen. Viele Kartenspiele sind kaum oder überhaupt nicht mehr spielbar und eher für Sammler bestimmt. Die vier Farben und die Folge König, Dame, Bube werden zwar meistens respektiert, doch es gibt kaum einen Gegenstand, der sich nicht zur Abbildung auf den Figurenkarten verwenden lässt. Als Sujets finden wir Gemälde, Tiere, Städtebilder und Landschaften, Pin-up-Girls, Karikaturen, Fußballspieler, Briefmarken, Politiker und vieles anderes mehr. Viele Künstlerinnen und Künstler (wie beispielsweise Salvador Dali, Ditha Moser, Sonia Delaunay) fühlten und fühlen sich dazu berufen, ein Kartenspiel zu entwerfen. Die meisten dieser ungewöhnlichen Karten werden so zu Zeitzeugen und widerspiegeln zugleich den jeweils herrschenden Zeitgeist. Von solchen Karten gibt es oft nur kleine Auflagen. Gaston Bevilacqua besass eine besondere



18

Abb. 19
Souvenir-Bridge-Karten aus Plastik
mit Ansichten der Republik San
Marino. Fotometalgrafica Emiliana,
Bologna 1973



19

Gabe, diese aussergewöhnlichen Kartenspiele aufzu-
spüren.

Mit dem Erwerb der Sammlung von Gaston
Bevilacqua durch die Sturzenegger-Stiftung erfährt die
bestehende Spielkarten-Sammlung des Museums
zu Allerheiligen eine beträchtliche Erweiterung und
Bereicherung.

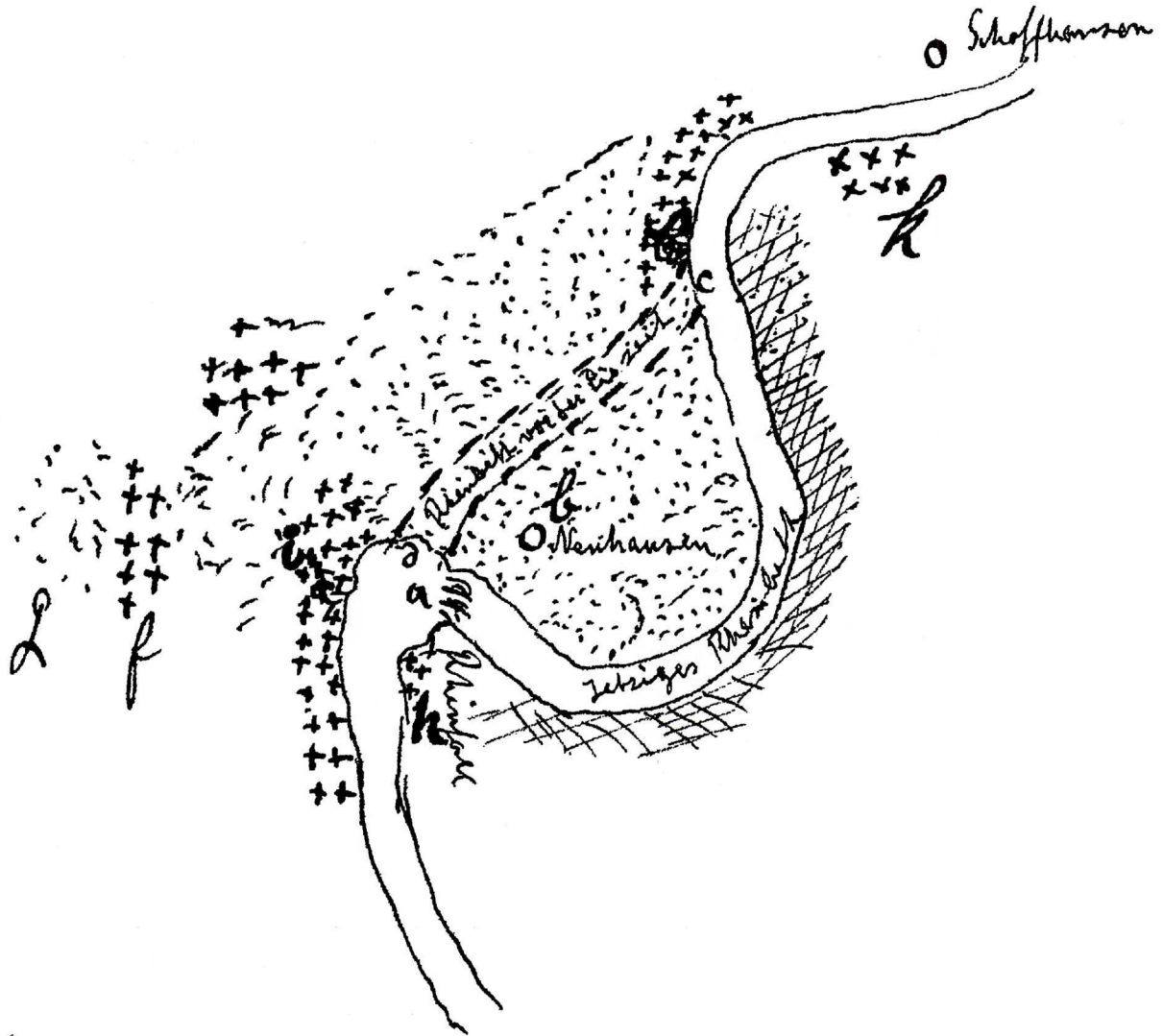
MR

Literatur

Bevilacqua Gaston, Cartes à jouer à Genève, in: Revue du Vieux Genève
1998, S. 23 ff.

Manuskripte, Sammlung geologischer und archäologischer Objekte

Erworben 2008 von Brigitte Rast, Lottstetten



Seit Jahrzehnten bestanden Bemühungen, den Nachlass der Geologen-Familie Würtenberger aus Dettighofen aus dem Privatbesitz in den Besitz des Museums zu Allerheiligen zu überführen. Im Jahr 2008 konnte dies dank der finanziellen Unterstützung der Sturzenegger-Stiftung und der Stadt Schaffhausen erfolgreich abgeschlossen werden. Damit gelangt das Museum zu Allerheiligen in den Besitz wichtiger wissenschaftshistorischer Dokumente, welche die ersten grundlegenden wissenschaftlichen Arbeiten der regionalen Geologie dokumentieren, und einer dazugehörigen Petrefakten-

Sammlung von grenznahen Fundorten, welche die Sammlung Schalch bestens ergänzen. Der Nachlass besteht aus rund 50 Manuskripten, ungefähr 3000 Petrefakten, einem handkolorierten geognostischen Modell des Klettgaus, einem topografischen Modell der Rheinfall-Region, auf welchem die geologischen Verhältnisse skizziert sind, sowie eine Sammlung archäologischer Funde von Alexander Würtenberger.

Leopold Würtenberger (1846 in Dettighofen – 1886 in Karlsruhe) wurde 1986 mit der Ausstellung «Erlebnis Rheinfall – gestern und heute» im Museum zu Aller-

Abb. 1
Skizze der geologischen
Verhältnisse des Rheinfalls.
Aus: Über die Entstehung der
Schaffhauser Rheinfalls.
Entwurf eines Briefes vom 2. Mai
1871 von Leopold Würtenberger
an den Schweizer Geologen
Louis Agassiz.

Abb. 2
Franz Joseph Würtenberger



Abb. 3
Leopold Würtenberger

2

heiligen geehrt, denn als erster erkannte er die erdgeschichtlichen Zusammenhänge, die zur Entstehung des Rheinflalls führten. 1871 publizierte er seine Erkenntnisse, welche auf der damals noch neuen Eiszeitentheorie aufbauten. In der Folge korrespondierte Leopold Würtenberger mit Louis Agassiz, dem Begründer der Eiszeitentheorie, bat um eine kritische Rezeption seiner Rheinfalltheorie und erkundete die Möglichkeit einer Anstellung bei Agassiz. Der Entwurf dieses Briefes, welcher eine handschriftliche Skizze der geologischen Verhältnisse des Rheinfall-Gebietes beinhaltet, ist Teil des Nachlasses. Eine akademische Karriere blieb Leopold Würtenberger jedoch verwehrt. Auch seine Korrespondenz mit Ernst Haeckel und Charles Darwin führte nicht

zur Aufnahme in die akademischen Zirkel, lediglich zu einer bescheidenen finanziellen Zuwendung. Seine detaillierten geologischen Untersuchungen und die umfangreiche Fossilien-Sammlung führten ihn zu evolutionsbiologischen Fragestellungen, die er in seiner «Abstammungslehre der Ammoniten im Lichte der Darwin'schen Theorie» untersuchte.

Die Erforschung der Geologie mit zeitgemässen wissenschaftlichen Methoden lernte Leopold von seinem Vater Franz Joseph Würtenberger (1818 in Dettighofen – 1889 in Dettighofen). Im Gegensatz zu Leopold, der am Polytechnikum in Karlsruhe studierte, besuchte Franz Joseph nur die Dorfschule und arbeitete als Landwirt. Schon früh begann er systematisch Fossilien zu sammeln. Zur Bestimmung schwieriger Fundstücke trat er in Kontakt mit den damals führenden Geologen wie Alfred Escher von der Linth und Oswald Heer. Aus pekuniären Gründen musste er seine erste Sammlung von 17'000 Petrefakten ans Naturalienkabinett in Karlsruhe verkaufen, wo sie 1942 während eines Bombengriffes zerstört wurde. Die Schriften aus



3

dem Nachlass dokumentieren den schrittweisen Prozess von tagebuchartigen Einträgen untersuchter Fundstellen mit ihrer Zonierung und ihren Fossilien über erste zusammenfassende Entwürfe bis zum umfassenden Grundlagenwerk «Der weisse Jura im Klettgau und angrenzenden Randengebirg». Neben den Jura-Formationen untersuchte Franz Joseph Würtenberger zusammen mit seinem Bruder Thomas, dem Vater des Kunstmalers Ernst Würtenberger, auch die tertiäre Flora des Klettgaus. Auch wenn diese Fundstellen bei Baltersweil nicht ganz so bedeutend wie diejenige bei Oehningen sind, konnten sie über 100 verschiedene Pflanzenarten nachweisen.

Alexander Würtenberger (1854 in Dettighofen – 1933 in Dettighofen), der jüngste Sohn von Franz Joseph Würtenberger, war in erster Linie als Volksschriftsteller sowie Gärtner und Rosenzüchter bekannt. Er hatte aber ein grosses Interesse an der Geologie und der Archäologie und arbeitete als Grabungshelfer auf archäologischen Fundstellen. Seine Sammlung umfasst stein-, bronzeitliche, alemannische und römische Fundstücke von zahlreichen Standorten im deutschen Klettgau.

Wissenschaftliche und künstlerische Arbeiten, die sich mit dem Rheinfluss, dem zweifelsohne bedeutendsten Naturschauspiel der Region beschäftigen, sind, sofern sie die nötige Qualität aufweisen, für das Museum zu Allerheiligen von grossem Interesse. Ein Manuskript in welchem der «Entdecker der Rheinflusstehung» die geologischen Verhältnisse skizziert und kommentiert, besitzt die geforderte hohe Qualität und einen herausragenden wissenschaftshistorischen Stellenwert. Bergrat Ferdinand Schalch (1848 in Schaffhausen – 1918 in Küsnacht) gilt zu Recht als bedeutendster Geologe der Region Schaffhausen. Seine Arbeiten über die geologischen Verhältnisse der Region wären ohne die Grundlagenwerke von Franz Joseph und Leopold Würtenberger jedoch schwer vorstellbar und häufig tauchen diese Referenzen in Schalchs Arbeiten auf. Franz Joseph und Leopold Würtenberger legten die Grundsteine zur Erforschung der geologischen Verhältnisse der Region und galten seinerzeit als die besten Kenner

der regionalen Geologie. Oder wie es Franz Joseph Würtenberger in seinen biografischen Notizen formuliert hat: «Da in unserer Gegend noch gar keine Vorarbeiten existieren und die Verhältnisse manchmal etwas verwickelt erschienen, gab es eine Menge Rätsel zu lösen.» Jedoch nicht nur die Schriften, auch die geologische Sammlung ergänzt und erweitert die bestehende Sammlung, da die Würtenbergers vor allem Fundstellen im Deutschen Klettgau auswerteten, Orte, die bisher weitgehend in den Sammlungsbeständen fehlten. Ausstehend ist die wissenschaftliche Aufarbeitung der Manuskripte und der Sammlung.

UW

Literatur

- Würtenberger, Franz Joseph und Leopold Würtenberger: Der Weisse Jura im Klettgau und angrenzenden Randengebirg. Verhandlungen des naturwissenschaftlichen Vereins Karlsruhe, S. 11–68, Karlsruhe 1866.
- Würtenberger Franz Joseph: Die Tertiärformationen im Klettgau. Zeitschrift der Deutschen Geologischen Gesellschaft, S. 471–581, o.O. 1870.
- Würtenberger, Leopold: Über die Entstehung des Schaffhauser Rheinflusses. Neues Jahrbuch für Mineralogie, Geologie und Paläontologie, S. 582–588, Stuttgart 1871.
- Mayer, Gaston: Die Geologen-Familie Würtenberger aus Dettighofen/Baden (1818–1956). Berichte der Naturforschenden Gesellschaft Freiburg im Breisgau, S. 241–257, Freiburg 1963.

Münzversorgung in der frühen Neuzeit

Mit grossem Gezeter unter den schweizerischen Münzsammlern, aber relativ unbemerkt von einer breiten Öffentlichkeit ist das 1-Rappen-Stück mit dem 1. Januar 2007 ausser Kurs gesetzt worden.¹ Seit Jahren waren die Produktionskosten im Verhältnis zum Nominalwert viel zu hoch. Weil die schweizerischen Konsumenten das 1-Rappen-Stück eigentlich kaum noch benutzten, setzte man diese Münze ausser Kurs, während das 5-Rappen-Stück, das den Schweizer Staat ebenfalls wesentlich mehr kostet als es wert ist, erhalten blieb. Der Bürger erwartet eben heute von seinem Staat, dass er ihm die Münzen zur Verfügung stellt, die er für seine Käufe benötigt – auch wenn die Herstellung mehr kostet als es dem Staat einbringt.

Dies ist eine völlig neue Entwicklung des 20. Jahrhunderts. Erst der Anspruch des Staates, auf seinem Gebiet nur eigenes Geld als kursgültig anzuerkennen – in der Schweiz erst im Jahre 1927 durchgesetzt – brachte für die Regierung auch die Verantwortung, genügend Geld für den Markt bereitzustellen. Bis in die Neuzeit behelfen sich viele Staaten, denen eine eigene Prägung zu teuer war, mit ausländischen Prägungen, denen sie auf ihrem Territorium Gültigkeit verliehen.

Im 16. Jahrhundert dagegen hing die Münzprägung immer davon ab, ob es sich für die Prägeherren lohnte, Münzen herzustellen.² Entscheidend dafür war für alle Stände, die nicht über eigene Silberbergwerke auf ihrem Territorium verfügten, der aktuelle Silberpreis. Nur wenn der Stadtrat so günstig an Silber kommen konnte, dass die Material- und Produktionskosten unter dem Nominalwert der Münze lagen, wurde im grossen Stil geprägt. Während heutzutage in den meisten Ländern jährlich zumindest eine kleine Menge von jedem Nominal geprägt wird (schon allein um die Bedürfnisse der Sammler zu befriedigen), ist für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Münzprägung eine periodische Produktion typisch: Auf Massenprägungen, die innerhalb von wenigen Monaten entstanden, folgten Unterbrüche, die oft Jahrzehnte andauern konnten.³

2008 glückte es durch die grosszügige Unterstützung der Sturzenegger-Stiftung, eine Vielzahl von Zeugnissen für eine dieser Perioden der Massenproduktion zu erwerben. Es ist für Schaffhausen mit seiner weltweit grössten Sammlung von Münzen der städtischen Münzstätte wichtig, nicht nur ein repräsentatives Stück dieser Emissionen zu besitzen, sondern möglichst viele Exemplare aus unterschiedlichen Stempeln. Denn die Vielfalt an Stempeln und Stempelverbindungen, die gerade in dieser Emission zu beobachten ist, erlaubt genauere Rückschlüsse auf den Prägeverlauf. Die Zahl der Stempel kann, da wir eine relativ genaue Zahl der Stücke haben, die hergestellt wurden (siehe unten), einen Hinweis darauf geben, wie viele Stücke aus wie vielen Stempeln geprägt wurden,⁴ eine Frage, deren Beantwortung derzeit eines der wichtigsten Forschungsdesiderate darstellt. Die Methode der Stempelkopplung ermöglicht es, eine relative Chronologie der Prägeabfolge der Münzen aufzustellen, bzw. die Zahl der Arbeitsplätze, an denen gleichzeitig geprägt wurde, zu ermitteln. Dafür ist aber eine gewaltige Materialbasis erforderlich, für die leider selbst die 2008 erworbenen Stücke noch nicht genügen.

Die Groschen von 1597

Während es bei den Groschen des 16. Jahrhunderts auch extrem seltene Jahrgänge gibt, wie z.B. der Groschen ohne Jahreszahl um 1550 (Kat. Nr. 5), gehören die Groschen des Jahres 1597 zu den allerhäufigsten Schaffhauser Münzen (Kat. Nr. 13–43). Sie werden zahlenmässig wohl nur von den Pfennigen des frühen 18. Jahrhunderts übertroffen. Was aber gab Anlass zu diesen Massenprägungen? Dafür müssen wir ein gutes Jahrzehnt zurückgehen.

Erzherzog Ferdinand II. von Österreich (1529–1595) hatte im Jahr 1584 als Landesherr des Breisgaus eine eigene Münzstätte in Ensisheim (Département Haute-Rhin, Elsass) eingerichtet. Er verfügte seit 1564 als Landesfürst von Tirol über die wohl grössten Silbervorkommen in Mitteleuropa und hatte bislang sein Silber auch an die Eidgenossenschaft geliefert. Nun, da er



1



2

1 Schaffhausen, Groschen o.J. (vor 1550?) (Kat. Nr. 5), Ø 21.1 mm

2 Schaffhausen, Groschen (1)611 (Kat. Nr. 61), Ø 21.8 mm



3

beabsichtigte, dieses Silber selbst in Ensisheim zu verprägen, kündigte er die Verträge auf, was zu einer Silberverknappung führte.⁵ Damit war für die Orte der Schweiz, die selbst nicht über eigene Silbervorkommen verfügten, eine profitable Prägung unmöglich geworden. Ihre Bürger mussten auf auswärtige Nominale zurückgreifen. Dabei begnügten sie sich im Interesse des Tagesgeschäfts gelegentlich auch mit minderwertigem Kleingeld, was Schaffhausen ab 1592, als besonders betroffener eidgenössischer Grenzort zum Deutschen Reich, durch eine Münzeinigung mit den umliegenden Gebieten zu verhindern suchte.

Es muss den Stadtvätern relativ schnell klar geworden sein, dass vorläufig keine Einigung in Sachen Münzumlaf zu erzielen war. Ihnen blieb nur eine Möglichkeit: den Bürgern genügend eigenes Geld zur Verfügung zu stellen, um das fremde Geld abzuwehren. Zu diesem Zweck wurde Silber beschafft, wo auch immer es zu haben war. Leider sind wir über diese Transaktionen nicht näher informiert. Vermutlich hat der Rat ausländische Grosssilbermünzen eingehandelt, um sie einzuschmelzen und in eigenes Geld umzuprägen.

Jedenfalls stieg nach 1593 die verprägte Silbermenge sprunghaft an. 1593 wurden noch rund 70 Mark⁶ (= rund 16,5 kg) Silber verprägt, 1596 brauchte die Münzstätte schon 3'560 Mark (= ca. 837 kg), 1597 fast das Zehnfache mit 28'030 Mark (= ca. 6'592 kg), 1598 23'597 Mark (= ca. 5'549 kg) und 1599 sogar 38'822 Mark (= ca. 9'130 kg), also mehr als das fünfhundertfache des Prägeumfangs von 1593.⁷

Diese Massenprägung besteht vornehmlich aus Groschen, was es uns ermöglicht, den Prägeumfang zu berechnen. Die damalige Schaffhauser Münzordnung sah 105 Groschen pro Mark vor. Das bedeutet – zumindest rein theoretisch, dass allein im Jahr 1596 373'800 Groschen ausgeprägt wurden, 1597 2'943'150 Groschen, 1598 2'477'685 Groschen und 1599 gar 4'076'310 Stück. Das wären knappe 10 Millionen Groschen innerhalb von nur vier Jahren bzw. 8'000 Groschen pro Arbeitstag – eine gewaltige Leistung, die sich so allerdings nicht in den uns erhaltenen Münzen spiegelt. Während Groschen

mit der Jahreszahl 1597 nämlich aussergewöhnlich häufig sind, gibt es kaum Stücke mit den Jahreszahlen 1598 und 1599.⁸ Dies macht es wahrscheinlich, dass man in diesen beiden Jahren mit den alten Stempeln von 1597 weitergeprägt hat.

Diese umfangreichen Prägungen machten die umlaufenden fremden Münzsorten auf dem Markt von Schaffhausen überflüssig. So konnte der Schaffhauser Rat am 3. September 1598 ein Mandat erlassen, in dem fremde Münzen entweder gänzlich verboten oder tarifiert, d. h. zu einem festen, meist niedrigeren Kurswert fixiert wurden.

Die Dynastie der Wegerich von Bernau

Verantwortlich für die Organisation dieser Massenprägung des 16. Jahrhunderts waren die Brüder Wegerich von Bernau.

Hans Jakob Wegerich (1562–1606)⁹ wurde am 20. Juni 1596 als Münzmeister angestellt. Er hatte bereits einiges an Erfahrung aufzuweisen. Zu diesem Zeitpunkt war er noch Münzpächter des Bischofs von Chur. Er übte beide Ämter gleichzeitig aus, holte sich aber zu einem uns nicht näher bekannten Zeitpunkt seinen Bruder Peter Wegerich (1562–1605) als Unterstützung in die Schaffhauser Münzstätte. Vielleicht ist bereits die Massenprägung des Jahres 1597 von beiden Brüdern gemeinsam überwacht worden. Hans Jakob übergab seinem Bruder Peter zu einem uns ebenfalls nicht bekannten Zeitpunkt das Amt des Münzmeisters in Schaffhausen. Vielleicht war es seine Idee, die Stempel des Jahres 1597 weiterverwenden bzw. sogar nachschneiden zu lassen, weil diese Münzen guten Gewinn brachten, exportiert werden konnten und auch in anderen Städten guten Absatz fanden. Und das, obwohl der intrinsische Wert nicht mit dem Nominalwert übereinstimmte – eine offizielle Prüfung der Stadt Augsburg hinsichtlich des Silbergehalts ergab, dass die Schaffhauser Groschen nicht drei, sondern nur 2½ Kreuzern Silber entsprachen.¹⁰ Offensichtlich war das am Ende des 16. Jahrhunderts gar nicht so schlecht, denn andere Münzherren sparten noch mehr am Silber.



4



5



6



7



8



9



10



11

4 Schaffhausen, Groschen (15)97, (Kat. Nr. 24), Ø 21.2 mm

6 Schaffhausen, Groschen (15)97, (Kat. Nr. 15), Ø 20.6 mm

8 Schaffhausen, Groschen (15)97, Vergleichsexemplar, Ø 21.5 mm

10 Schaffhausen, Groschen (15)97, Vergleichsexemplar, Ø 21.7 mm

5 Schaffhausen, Groschen (15)97, (Kat. Nr. 25), Ø 21.2 mm

7 Schaffhausen, Groschen (15)97, Vergleichsexemplar, Ø 20.7 mm

9 Schaffhausen, Groschen (15)97, Vergleichsexemplar, Ø 21.0 mm

11 Schaffhausen, Groschen (15)97, Vergleichsexemplar, Ø 21.1 mm



12



13

12 Schaffhausen, Dukat o.J. (1657/58) (Kat. Nr. 105), Ø 22.3 mm

13 Schaffhausen, Dukat o.J. (1657/58), Vergleichsexemplar, Ø 21.8 mm

Nach der Jahrhundertwende scheint es in der Schaffhauser Münzstätte wieder ziemlich ruhig geworden zu sein.¹¹ 1603 erhielt Peter Wegerich den Auftrag, Vierer und Pfennige zu schlagen. Auch ist aus diesem Jahr ein Neujahrspfennig bekannt, eine Medaille, die der Rat zu Schaffhausen zu Repräsentationszwecken herstellen liess und als Geschenk an verdiente Mitbürger und Gäste verlieh.

Peter Wegerich wird wohl immer wieder im Rat versucht haben, neue Aufträge für eine Münzprägung zu erhalten. Davon zeugen zahlreiche Klippen. Mit diesen meist viereckigen Silberplättchen, auf denen die Abschläge von möglichen Kursmünzen zu sehen sind, versuchte der arbeitslose Münzmeister wohl die Räte von einer Wiederaufnahme der Prägetätigkeit zu überzeugen. Doch hatte Wegerich damit keinen Erfolg. Er starb am 23. September 1605 im Alter von nur 43 Jahren.¹²

Münzmeisterschicksale

Knapp 170 Kilogramm Silber lagen bei Peter Wegerichs Tod noch in der Münzstätte. Die Witwe des verstorbenen Münzmeisters, Barbara, und beider Sohn Tobias baten den Rat, dieses Material ausprägen zu dürfen. Dies wurde erlaubt, und zwar in Form von Klein- und Kleinstmünzen: Vierern, Pfennigen und Hellern.

Wenig später, am 6. Februar 1606, bewarb sich ein Hans Jakob Wegerich, vermutlich nicht der Bruder Peter Wegerichs, sondern sein gleichnamiger Sohn, um das Münzmeisteramt, wurde aber nicht berücksichtigt. Glücklicher in seiner Bewerbung war der Goldschmied Johann Ludwig Haas, der zunächst probenhalber, ab dem 7. Mai 1610 definitiv die Stelle als Münzmeister antreten konnte. Zeugnisse für seine Prägetätigkeit konnten 2008 für die Sturzenegger-Stiftung gesichert werden, so einige Groschen von 1611 (Kat. Nr. 45–72), ein 12-Kreuzer-Stück des Jahres 1622 (Kat. Nr. 100) und Dicken (= Dritteltaler) aus dem Zeitraum zwischen 1611 und 1624 (Kat. Nr. 44 und 73–99).

Diese Münzen zeigen den gewaltigen Umfang, den die Schaffhauser Prägung in diesen Jahren erreichte. Haas gab nicht nur Kleinmünzen heraus, sondern auch

Grosssilbermünzen wie Taler und Goldmünzen wie Gulden und Dukaten, die vor allem bei Zahlungen im grösseren Rahmen, gerade im Fernhandel benutzt wurden.

Das Material für diese Prägungen kam aus dem Gold- und Silberhandel, den Haas im grossen Stile betrieb, und an dem wohlhabende Bürger von Genf bis Augsburg finanziell beteiligt waren. Die Möglichkeiten für einen skrupellosen Geschäftsmann waren in den ersten Jahren des Dreissigjährigen Krieges praktisch unbegrenzt. Viele Landesherren partizipierten auf Kosten ihrer Untertanen an den Umtrieben ihrer Münzmeister, die alte Münzen in grossen Mengen aufkauften und sie neu – teilweise mit alten Münzbildern, aber einem neuen, wesentlich niedrigeren Edelmetallgehalt – ausprägen liessen. Diese Epoche ist in die Wirtschaftsgeschichte als Kipper- und Wipperzeit eingegangen.

Viele Münzunternehmer verdienten zunächst gut daran. Doch ihre Machenschaften liessen das Vertrauen in das staatliche Geld schwinden. Eine Wirtschaftskrise war die Folge, welche die Regierungen durch die Ausgabe von neuem, nun vollwertigem Geld behoben. Zu Sündenböcken wurden die Münzmeister gestempelt. Auch Haas wurde ein Opfer der Krise. Er ging bankrott, wurde am 12. Juni 1624 entlassen und die Stadt Schaffhausen sah sich nun den Forderungen seiner Gläubiger gegenüber.

Der Rat von Schaffhausen suchte nach diesem münzpolitischen Desaster einen Neuanfang und fand mit Tobias Wegerich, Sohn des alten Münzmeisters Peter Wegerich, der die Bürger wohl an die «guten» Groschen des Jahres 1597 erinnerte, einen Ersatz für Haas. Der gelernte Goldschmied übernahm am 16. Juni 1626 das Amt des Münzmeisters in Schaffhausen und war bis zur Schliessung der Münzstätte im Jahr 1635 ehrenvoll tätig. Er führte seinen Nachfolger Hans Heinrich Amman, der 1656 die Wiedereröffnung der Münzstätte in die Wege leitete, noch in dessen Amt ein.¹³

Tobias Wegerich starb am 21. Januar 1677 hoch geachtet. Seine beiden Söhne besaßen noch 1689/90 das Haus «Zur oberen Münz».¹⁴

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu Schweizerische Eidgenossenschaft: Gesetzliche Bestimmungen, Verordnung vom 12. April 2006 über die Ausserkurssetzung der Einrappenstücke, SR 941. 103. 3.
- 2 Ausgenommen sind lediglich Prägungen zu rein repräsentativen Zwecken wie sie vor allem die Renaissance und der Barock kennt. Bei diesen Stücken stand nicht in erster Linie der Gewinn an Geld im Vordergrund, sondern der Gewinn an Prestige.
- 3 Das Phänomen wird ausführlich geschildert in verschiedenen Kapiteln von F. Wielandt, Schaffhauser Münz- und Geldgeschichte. Schaffhausen 1959.
Dazu auch: K. Wyprächtiger, in: Sturzenegger-Stiftung, Jahresbericht / Erwerbungen 2007, Schaffhausen 2008, S. 179.
- 4 Berechnungen zum Stempelsverschleiss gehen bei der Hammerprägung von etwa 10'000 bis 40'000 geprägten Münzen pro Stempel aus. Das würde bedeuten, ausgehend von einem mittleren Verschleiss von 25'000 Münzen pro Stempel, dass für die Schaffhauser Groschen der Jahre 1597 bis 1599 knapp 400 Vorderseitenstempel bereitgestellt werden mussten, die allermeisten sehr wahrscheinlich mit der Jahrzahl 97. (An dieser Stelle meinen besten Dank an Benedikt Zäch, Konservator Münzkabinett Winterthur, für die logistische Unterstützung.)
- 5 Wielandt, S. 89 ff.
- 6 In Schaffhausen wurde das Gewicht im 16. Jh. nach der Konstanzer Mark gerechnet. Eine Konstanzer Mark = 235.189 Gramm. S. Karl Schilling, Geprägt für Konstanz, Meersburg 1987, S. 13.
- 7 Diese und die folgenden Zahlen sind entnommen: Wielandt, S. 86.
- 8 Wielandt, S. 174 f., führt 23 verschiedene Groschen mit der Jahrzahl 1597 auf (und hat dabei bei weitem nicht alle erfasst!). Mit den Jahrzahlen 1598 und 1599 erwähnt er jedoch nur je zwei verschiedene Groschen.
- 9 Zu den Münzmeistern der Familie Wegerich von Bernau s. Ruedi Kunzmann, Die Münzmeister der Schweiz, Wallisellen 1987, S. 149 f.
- 10 Wielandt, S. 94 und Anmerkung 199.
- 11 Peter Wegerich liess 1599 Stempel für Dukaten schneiden, doch wurden davon nur einige silberne Probeabschläge hergestellt. Auf eine Goldprägung zu Handelszwecken oder zur Repräsentation wurde wohl aus Kostengründen verzichtet.
- 12 Martin Martini hat 1605 von Peter Wegerich eine künstlerisch eindrucksvolle kupferne Druckplatte mit seinem Porträt angefertigt. Vgl. dazu D. Grütter, in: Sturzenegger-Stiftung, Jahresbericht / Erwerbungen 2003, Schaffhausen 2004, S. 174–176.
- 13 Zur skandalösen Tätigkeit Ammanns s.: K. Wyprächtiger, in: Sturzenegger-Stiftung, Jahresbericht / Erwerbungen 1987–1991, Schaffhausen 1992, S. 113.
- 14 Wielandt, S. 106.

Numismatische Erwerbungen 2008

Lesemuster

Münzherr

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

Ordnungsprinzip

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

Katalog

(Stand Ende 2008)

■ SCHWEIZ

Schaffhausen

- 1 *** Batzen, Schaffhausen, 1526
3.276 g, 210 G., 27.9 mm
N11364; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 2 *** Halbbatzen, Schaffhausen, o. J.
(um 1520–1530)
1.704 g, 230 G., 22.4 mm
N11365; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 3 *** Halbbatzen, Schaffhausen, o. J.
(um 1520–1530)
1.512 g, 120 G., 22.6 mm
N11366; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 4 *** Batzen, Schaffhausen, 1531
3.270 g, 130 G., 27.7 mm
N11391; ex. Privatsammlung
- 5** Groschen, Schaffhausen, o. J. (um 1550)
2.194 g, 40 G., 21.1 mm
N11367; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 6 *** Groschen, Schaffhausen, 1550
2.114 g, 170 G., 21.5 mm
N11368; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 7 *** Groschen, Schaffhausen, 1551
1.890 g, 180 G., 22.0 mm
N11369; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 8 *** Groschen, Schaffhausen, 1551
1.806 g, 180 G., 21.6 mm
N11370; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 9 *** Groschen, Schaffhausen, 1552
2.114 g, 60 G., 21.2 mm
N11371; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 10 *** Groschen, Schaffhausen, 1553
2.091 g, 180 G., 22.4 mm
N11372; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

- 11 *** Groschen, Schaffhausen, 1585
2.233 g, 270 G., 21.4 mm
N11373; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 12 *** Groschen, Schaffhausen, 1587
2.189 g, 250 G., 21.8 mm
N11374; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 13 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.391 g, 20 G., 21.3 mm
N11392; ex. Privatsammlung
- 14 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.343 g, 360 G., 20.9 mm
N11393; ex. Privatsammlung
- 15 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.291 g, 90 G., 20.6 mm
N11394; ex. Privatsammlung
- 16 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.229 g, 360 G., 21.4 mm
N11375; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 17 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.211 g, 360 G., 21.8 mm
N11395; ex. Privatsammlung
- 18 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.187 g, 345 G., 21.1 mm
N11396; ex. Privatsammlung
- 19 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.163 g, 360 G., 20.6 mm
N11397; ex. Privatsammlung
- 20 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.148 g, 360 G., 21.4 mm
N11398; ex. Privatsammlung
- 21 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.141 g, 360 G., 20.7 mm
N11399; ex. Privatsammlung
- 22 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.133 g, 150 G., 20.5 mm
N11400; ex. Privatsammlung
- 23 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.116 g, 360 G., 21.0 mm
N11401; ex. Privatsammlung
- 24** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.097 g, 360 G., 21.2 mm
N11376; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 25** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.070 g, 60 G., 21.2 mm
N11377; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 26 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.066 g, 270 G., 22.0 mm
N11378; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 27 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.055 g, 360 G., 21.7 mm
N11379; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler
- 28 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.041 g, 180 G., 21.4 mm
N11402; ex. Privatsammlung
- 29 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
2.013 g, 340 G., 21.1 mm
N11403; ex. Privatsammlung
- 30 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
1.991 g, 360 G., 21.5 mm
N11404; ex. Privatsammlung
- 31 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
1.974 g, 360 G., 21.3 mm
N11405; ex. Privatsammlung
- 32 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
1.970 g, 360 G., 21.8 mm
N11406; ex. Privatsammlung
- 33 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
1.970 g, 350 G., 21.4 mm
N11407; ex. Privatsammlung
- 34 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
1.970 g, 345 G., 21.3 mm
N11408; ex. Privatsammlung
- 35 *** Groschen, Schaffhausen, 1597
1.940 g, 290 G., 21.4 mm
N11409; ex. Privatsammlung

36 * Groschen, Schaffhausen, 1597
1.939 g, 360 G., 20.6 mm
N11410; ex. Privatsammlung

37 * Groschen, Schaffhausen, 1597
1.938 g, 360 G., 21.5 mm
N11411; ex. Privatsammlung

38 * Groschen, Schaffhausen, 1597
1.906 g, 360 G., 21.0 mm
N11412; ex. Privatsammlung

39 * Groschen, Schaffhausen, 1597
1.879 g, 75 G., 21.5 mm
N11413; ex. Privatsammlung

40 * Groschen, Schaffhausen, 1597
1.870 g, 330 G., 21.2 mm
N11414; ex. Privatsammlung

41 * Groschen, Schaffhausen, 1597
1.786 g, 315 G., 21.3 mm
N11415; ex. Privatsammlung

42 * Groschen, Schaffhausen, 1597
1.774 g, 240 G., 21.5 mm
N11416; ex. Privatsammlung

43 * Groschen, Schaffhausen, 1597
1.531 g, 40 G., 20.5 mm
N11417; ex. Privatsammlung

44 * Dicken, Schaffhausen, 1611
8.671 g, 180 G., 29.8 mm
N11380; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

45 * Groschen, Schaffhausen, 1611
2.165 g, 180 G., 21.5 mm
N11418; ex. Privatsammlung

46 * Groschen, Schaffhausen, 1611
2.110 g, 180 G., 21.6 mm
N11419; ex. Privatsammlung

47 * Groschen, Schaffhausen, 1611
2.088 g, 180 G., 21.3 mm
N11420; ex. Privatsammlung

48 * Groschen, Schaffhausen, 1611
2.070 g, 180 G., 21.4 mm
N11421; ex. Privatsammlung

49 * Groschen, Schaffhausen, 1611
2.030 g, 180 G., 21.2 mm
N11422; ex. Privatsammlung

50 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.994 g, 180 G., 21.3 mm
N11423; ex. Privatsammlung

51 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.942 g, 180 G., 21.4 mm
N11381; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

52 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.908 g, 180 G., 21.5 mm
N11424; ex. Privatsammlung

53 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.880 g, 180 G., 21.4 mm
N11425; ex. Privatsammlung

54 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.869 g, 180 G., 21.0 mm
N11426; ex. Privatsammlung

55 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.858 g, 180 G., 21.7 mm
N11427; ex. Privatsammlung

56 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.844 g, 180 G., 21.5 mm
N11428; ex. Privatsammlung

57 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.815 g, 180 G., 21.8 mm
N11429; ex. Privatsammlung

58 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.808 g, 180 G., 20.7 mm
N11430; ex. Privatsammlung

59 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.803 g, 360 G., 21.2 mm
N11431; ex. Privatsammlung

60 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.793 g, 200 G., 21.5 mm
N11432; ex. Privatsammlung

61 Groschen, Schaffhausen, (1)611
1.780 g, 180 G., 21.8 mm
N11382; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

62 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.780 g, 180 G., 21.3 mm
N11433; ex. Privatsammlung

63 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.768 g, 180 G., 21.6 mm
N11434; ex. Privatsammlung

64 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.759 g, 180 G., 21.9 mm
N11435; ex. Privatsammlung

65 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.759 g, 180 G., 21.7 mm
N11436; ex. Privatsammlung

66 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.757 g, 180 G., 21.5 mm
N11437; ex. Privatsammlung

67 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.744 g, 180 G., 21.7 mm
N11438; ex. Privatsammlung

68 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.716 g, 180 G., 21.8 mm
N11439; ex. Privatsammlung

69 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.707 g, 180 G., 21.5 mm
N11440; ex. Privatsammlung

70 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.706 g, 180 G., 21.2 mm
N11441; ex. Privatsammlung

71 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.665 g, 200 G., 21.2 mm
N11383; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

72 * Groschen, Schaffhausen, 1611
1.431 g, 200 G., 21.6 mm
N11442; ex. Privatsammlung

73 * Dicken, Schaffhausen, 1614
9.260 g, 180 G., 30.4 mm
N11443; ex. Privatsammlung

74 * Dicken, Schaffhausen, 1614
9.101 g, 160 G., 30.2 mm
N11444; ex. Privatsammlung

75 * Dicken, Schaffhausen, 1614
9.005 g, 200 G., 30.4 mm
N11445; ex. Privatsammlung

76 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.996 g, 200 G., 30.6 mm
N11446; ex. Privatsammlung

77 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.983 g, 180 G., 30.2 mm
N11447; ex. Privatsammlung

78 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.926 g, 180 G., 29.9 mm
N11448; ex. Privatsammlung

79 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.614 g, 180 G., 31.2 mm
N11449; ex. Privatsammlung

80 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.540 g, 180 G., 30.1 mm
N11450; ex. Privatsammlung

81 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.453 g, 200 G., 30.5 mm
N11451; ex. Privatsammlung

82 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.418 g, 180 G., 29.7 mm
N11452; ex. Privatsammlung

83 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.397 g, 180 G., 30.7 mm
N11453; ex. Privatsammlung

84 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.373 g, 210 G., 30.4 mm
N11454; ex. Privatsammlung

85 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.250 g, 180 G., 30.7 mm
N11455; ex. Privatsammlung

86 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.227 g, 180 G., 30.9 mm
N11384; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

87 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.215 g, 210 G., 29.7 mm
N11456; ex. Privatsammlung

88 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.115 g, 180 G., 30.1 mm
N11457; ex. Privatsammlung

89 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.108 g, 190 G., 29.6 mm
N11385; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

90 * Dicken, Schaffhausen, 1614
8.010 g, 180 G., 30.0 mm
N11458; ex. Privatsammlung

91 * Dicken, Schaffhausen, 1614
7.998 g, 180 G., 30.2 mm
N11459; ex. Privatsammlung

92 * Dicken, Schaffhausen, 1614
7.942 g, 180 G., 30.2 mm
N11460; ex. Privatsammlung

93 * Dicken, Schaffhausen, 1614
7.110 g, 180 G., 30.2 mm
N11386; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

94 * Dicken, Schaffhausen, 1617
8.607 g, 180 G., 30.0 mm
N11461; ex. Privatsammlung

95 * Dicken, Schaffhausen, 1617
8.272 g, 360 G., 30.1 mm
N11462; ex. Privatsammlung

96 * Dicken, Schaffhausen, 1617
8.269 g, 180 G., 29.7 mm
N11463; ex. Privatsammlung

97 * Dicken, Schaffhausen, 1617
8.235 g, 180 G., 29.7 mm
N11464; ex. Privatsammlung

98 * Dicken, Schaffhausen, 1617
7.851 g, 180 G., 30.4 mm
N11465; ex. Privatsammlung

99 * Dicken, Schaffhausen, 1617
7.591 g, 180 G., 30.0 mm
N11466; ex. Privatsammlung

100 12 Kreuzer-Klippe, Schaffhausen, 1622
4.004 g, 180 G., 27.5×27.0 mm
N11387; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

101 * Dicken, Schaffhausen, 1631
7.964 g, 360 G., 30.8 mm
N11467; ex. Privatsammlung

102 * Dicken, Schaffhausen, 1633
7.617 g, 360 G., 31.1 mm
N11468; ex. Privatsammlung

103 * Groschen, Schaffhausen, 1634
1.637 g, 210 G., 21.6 mm
N11388; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

104 * Groschen, Schaffhausen, 1634
1.596 g, 360 G., 21.8 mm
N11389; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

105 Dukat, Schaffhausen, o. J. (1657/58)
3.360 g, 40 G., 22.3 mm
N11390; Aukt. 101 (2007) / LHS, Zürich
ex. Slg. von Ziegler

106 * Achteldukat (?), Schaffhausen, o. J.
(17.–20. Jh.)
0.465 g, – G., 12.0 mm
N11469; ex. Privatsammlung
Moderner (?) Abschlag eines Pfennigstempels

■ AUSLAND

ÖSTERREICH

Römisch-Deutsches Reich

107 * Joseph II., 1765–1790
20 Kreuzer, Wien, 1768
6.602 g, 360 G., 28.0 mm
N11470; ex. Privatsammlung

108 * Joseph II., 1765–1790
20 Kreuzer, Prag, 1773
6.607 g, 360 G., 27.9 mm
N11471; ex. Privatsammlung

109 * Joseph II., 1765–1790
20 Kreuzer, Kremnitz, 1782
6.644 g, 360 G., 27.6 mm
N11472; ex. Privatsammlung

110 * Joseph II., 1765–1790
20 Kreuzer, Hall, 1785
6.628 g, 360 G., 29.1 mm
N11473; ex. Privatsammlung

Gesamtliste der Erwerbungen der Sturzenegger-Stiftung 2008

(*) = nicht abgebildet

■ Niklaus Stoecklin (1896–1982)

Pietà. 1932

Öl auf Leinwand. Bildmass: 75×64 cm
U. re. sign. u. dat.: «Niklaus / Stoecklin 32»
Erworben 2008, Ankauf J & P Fine Art Beda
Jedlicka und Stefan Puttaert, Zürich
A 2106

■ Hermann Knecht (1893–1978)

Rheinfall. 1946

Öl auf Karton. Bildmass: 32,3×44,3 cm
U. re. sign. u. dat.: «H Knecht 1946»
Erworben 2008, Ankauf Auktionshaus
Hans Widmer, St. Gallen
A 2110

■ Niklaus Stoecklin (1896–1982)

Silsersee im Winter. 1951

Öl auf Leinwand. Bildmass: 40,5×59 cm
U. li. sign. u. dat.: «Niklaus / Stoecklin 51»
Erworben 2008, Ankauf J & P Fine Art Beda
Jedlicka und Stefan Puttaert, Zürich
A 2111

■ Unbekannt

Rheinfall. 18.Jh.

Öl auf Leinwand. Bildmass: 54,5×85 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
A 2112

■ Bleuler-Schule

Rheinfall bei Mondschein. Nach 1850

Öl auf Leinwand. Bildmass: 24×32.5 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
A 2140

■ Marc Bauer (*1975)

Gegen mein Gehirn PC (7-teiliges Werk). 2007

Bleistift, Kohle. Blattmass: 32×45 cm
Rs. u. re. sign. u. dat.: «Marc Bauer / 2007»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9539.01

Gegen mein Gehirn PC (7-teiliges Werk). 2007

Bleistift, Kohle. Blattmass: 32×45 cm
Rs. u. re. sign. u. dat.: «Marc Bauer / 2007»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9539.02

Gegen mein Gehirn PC (7-teiliges Werk). 2007

Bleistift, Kohle. Blattmass: 30×30 cm
Rs. u. re. sign., bez. U. dat.:
«Marc Bauer / Seine II / 2007»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9539.03

Gegen mein Gehirn PC (7-teiliges Werk). 2007

Bleistift, Kohle. Blattmass: 30×30 cm
Rs. u. re. sign., bez. U. dat.:
«Marc Bauer / Seine II / 2007»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9539.04

Gegen mein Gehirn PC (7-teiliges Werk). 2007

Bleistift, Kohle. Blattmass: 30×30 cm
Rs. u. re. dat., sign. u. bez.:
«2007 Marc Bauer / Seine II»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9539.05

Gegen mein Gehirn PC (7-teiliges Werk). 2007

Bleistift. Blattmass: 32×45 cm
Rs. u. re. sign. u. dat.: «Marc Bauer 2007»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9539.06

Gegen mein Gehirn PC (7-teiliges Werk). 2007

Bleistift. Blattmass: 45×32 cm
Rs. u. re. sign. u. dat.: «Marc Bauer / 2007»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9539.07

■ Claudia & Julia Müller (*1964 / *1965)

Dilemma des Sichtbaren (Nachtwald 1). 2008

Acryl auf Papier. Blattmass: 70×100 cm
Rs. sign. u. bez.: «MÜLLER 14741»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Peter Kilchmann,
Zürich
B 9544

■ Johann Baptist Isenring (1796–1860)

Schaffhausen, der Brunnen mit vier Röhren Um 1830/31

Bleistift. Blattmass: 11×7,5 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9550 (*)

Schaffhausen, der Rathausbogen an der vordern Gasse

Bleistift. Blattmass: 11,1×7,7 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9551 (*)

Schaffhausen, die St. Johanneskirche

Bleistift. Blattmass: 11,1×7,8 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9552 (*)

Schaffhausen, das Schwabenthor

Bleistift. Blattmass: 11,1×7,5 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9553 (*)

Schaffhausen, das Schützenhaus

Bleistift. Blattmass: 7,7×11,3 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9554 (*)

Schaffhausen, das Casino auf der Promenade. Um 1832

Bleistift. Blattmass: 7,7×11,1 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9555

Schaffhausen, die Ankunft des Dampfschiffes Helvetia. Um 1832

Bleistift. Blattmass: 7,7×11 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9556

■ Bleuler-Schule

Schaffhausen. Um 1810 / 20

Schwarze Tusche, Aquarell
Bildmass: 12,5×20,6 cm
Blattmass: 13,2×21,6 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9557

**Schaffhausen, auf der neuen Promenade
Um 1810/20**

Schwarze Tusche, Gouache
Bildmass: 18,5 × 29,2 cm
Blattmass: 23 × 32,6 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9558

■ **Johann Matthias Neithardt (1816–1886)**

■ **Johann Jakob Beck d.J., (1786–1868)**

Schaffhausen, Fronwagplatz

Gouache. Bildmass: 27,4 × 33,8 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9559 (*)

■ **Johann Matthias Neithardt (1816–1886)**

Schaffhausen, Blick aus der Höhle

Aquarell. Bildmass: 23,5 × 30,3 cm
Blattmass: 29,9 × 36,6 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9560 (*)

Schaffhausen, am Rhein

Aquarell. Bildmass: 23,5 × 29,7 cm
Blattmass: 31 × 36,7 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9561 (*)

■ **Bernhard Keller (1789–1870)**

Die Rheinbrücke bey Schaffhausen. 1799

Aquarell. Bildmass: 16,6 × 22,4 cm
Blattmass: 20,4 × 28,5 cm
U. re. dat. u. sign.: «1831 B: Keller.»
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9562 (*)

■ **Emanuel Labhardt (1810–1874)**

Schaffhausen

Bleistift. Blattmass: 19,3 × 29 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9563 (*)

■ **Oscar Huguenin (1841–1903)**

Château de Munoth à Schaffouse. 1870

Bleistift, laviert auf braunem Papier
Blattmass: 21,3 × 30,5 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9564 (*)

■ **Johann Martin Beck (1808–1833)**

Monasterium St. Salvator in Scafusa

Aquarell. Bildmass: 36,6 × 52 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9565 (*)

■ **Johann Ludwig (genannt Louis) Bleuler
(1792–1850)**

Die Stadt Schaffhausen in der Schweiz. 1822

Gouache. Bildmass: 33,3 × 50,5 cm
Blattmass: 37 × 52,4 cm
U. re. bez., sign. und dat.: «Dem Andenken der
Freundschaft geweiht von Louis Bleuler de
Feuerthalen en Suisse den. 1. Januar/1822.»
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9566

■ **David Kölliker (1807–1875)**

**Ansicht der Feste Munoth und der
Rheinbrücke von Schaffhausen. Um 1835**

Gouache. Bildmass: 31,5 × 41,7 cm
Blattmass: 40 × 47,5 cm
U. re. sign.: «Dav. Kölliker»
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9567

■ **Johann Ludwig (genannt Louis) Bleuler
(1792–1850)**

**Vue de la Ville de Schaffhouse, prise du
Steinhölzli**

Gouache. Bildmass: 32,2 × 48 cm
Blattmass: 42,4 × 57,8 cm
U. li. sign.: «par Louis Bleuler»
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9568 (*)

■ **Unbekannt**

Schaffhausen. Um 1845

Bleistift, schwarze Tusche, Aquarell
Blattmass: 14,2 × 20,6 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9569

■ **Ulrich Burri (1802–1870)**

Rheinfall

Aquarell. Bildmass: 13,3 × 17,7 cm
Blattmass: 15,5 × 20 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9570 (*)

■ **Bleuler-Schule**

Rheinfall. Blick vom Schloss Laufen

1. H. 19. Jh.
Aquarell. Bildmass: 20 × 30 cm
Blattmass: 27,5 × 36,4 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9571

■ **Nicolas Perignon (1726–1782)**

Rheinfall. 1777

Aquarell. Bildmass: 22 × 39,8 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9572

■ **Johann Heinrich Bleuler (1758–1823)**

Rheinfall

Gouache. Blattmass: 20 × 26,5 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9573 (*)

■ **Bleuler-Schule**

Rheinfall

Aquarell. Bildmass: 12,6 × 20,6 cm
Blattmass: 18,2 × 25,6 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9574 (*)

■ **Bleuler-Schule**

Rheinfall

Gouache. Bildmass: 18 × 28,8 cm
Blattmass: 22,8 × 34 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9575 (*)

■ **Johann Heinrich Bleuler (1758–1823)**

Rheinfall

Gouache. Bildmass: 21,5 × 30,3 cm
Blattmass: 25,7 × 34 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9576 (*)

■ **Bleuler-Schule**

Rheinfall bei Fischentz

Gouache. Bildmass: 19,7 × 29,1 cm
Blattmass: 29 × 38 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9577 (*)

■ **Ulrich Burri (1802–1870)**

Rheinfall

Aquarell. Bildmass: 18 × 25,7 cm
Blattmass: 20,5 × 27,8 cm
U. re. sign.: «Burri pinx.»
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9578 (*)

■ **Johann Ludwig (genannt Louis) Bleuler (1792–1850)**

Vue de la chute du Rhin, de l'hotel Weber, du château de Laufen. Um 1845/50

Gouache. Bildmass: 32,3 × 47,7 cm
Blattmass: 43,5 × 58 cm
U. re. sign.: «Par Louis Bleuler du château de Laufen pris de Schaffhouse, en Suisse»
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9579

■ **Bleuler-Schule**

Rheinfall

Gouache. Bildmass: 32,2 × 47,3 cm
Blattmass: 43,2 × 58 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9580 (*)

■ **Johann Ludwig (genannt Louis) Bleuler (1792–1850)**

La chute du Rhin, prise du Fischentz près de Schaffhouse

Gouache. Bildmass: 32,7 × 48,8 cm
Blattmass: 43,3 × 58 cm
U. re. sign.: «L. Bleuler à Schaffh.»
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9581 (*)

Rheinfall bey Schaffhausen. 1817

Gouache. Bildmass: 39 × 54,5 cm
Blattmass: 46,2 × 61,5 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9582 (*)

■ **Bleuler-Schule**

Hallau. Um 1850/60

Gouache. Bildmass: 28,5 × 42,5 cm
Blattmass: 33,7 × 46,6 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9583

■ **Rudolf Weymann (1810–1878)**

Hallau mit der Bergkirche St. Moritz. 1841

Gouache. Bildmass: 13,5 × 18,8 cm
Blattmass: 21,6 × 27 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9584

Neunkirch (Rudolf Weymann?)

Gouache. Bildmass: 22,5 × 36,5 cm
Blattmass: 33,5 × 47 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9585

■ **J. Köppelin**

Hallau. Um 1835/40

Bleistift, Aquarell. Bildmass: 38 × 51,8 cm
Blattmass: 46,5 × 60 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
B 9603

■ **Markus Gadiant (*1958)**

Zyklus Wildenstein Nr. 29 P. 2008

Acryl auf Papier. Blattmass: 65 × 65 cm
Erworben 2008, Ankauf Galerie Tony Wuethrich,
Basel
B 9707

Zyklus Wildenstein Nr. 25 P. 2008

Acryl auf Papier. Blattmass: 65 × 65 cm
Erworben 2008, Ankauf Galerie Tony Wuethrich,
Basel
B 9708

■ **Alain Huck (*1957)**

Suspension. 2008

Kohle auf Papier. Bildmass: 230 × 150 cm
Rahmenmass: 235,5 × 155,5 × 6 cm
Erworben 2008, Ankauf Galerie Skopia Jaccard
Pierre-Henri, Genève
B 9729

■ **Renée Levi (*1960)**

Ohne Titel. 2006

Acryl auf Papier. Bildmass: 29,5 × 42 cm
Rückseite M.: sign. u. dat. «Levi 06» (Serie 2/5)
Erworben 2008, Ankauf Galerie Evergreene,
Genève
B 9754

Ohne Titel. 2006

Acryl auf Papier. Bildmass: 29,5 × 42 cm
Rückseite M.: sign. u. dat. «Levi 06» (Serie 2/3)
Erworben 2008, Ankauf Galerie Evergreene,
Genève
B 9755

Ohne Titel. 2006

Acryl auf Papier. Bildmass: 29,5 × 42 cm
Rückseite M.: sign. u. dat. «Levi 06» (Serie 3/2)
Erworben 2008, Ankauf Galerie Evergreene,
Genève
B 9756

Ohne Titel. 2006

Acryl auf Papier. Bildmass: 29,5 × 42 cm
Rückseite M.: sign. u. dat. «Levi 06» (Serie 3/5)
Erworben 2008, Ankauf Galerie Evergreene,
Genève
B 9757

Ohne Titel. 2006

Acryl auf Papier. Bildmass: 29,5 × 42 cm
Rückseite M.: sign. u. dat. «Levi 06» (Serie 1/2)
Erworben 2008, Ankauf Galerie Evergreene,
Genève
B 9758

Ohne Titel. 2006

Acryl auf Papier. Bildmass: 29,5 × 42 cm
Rückseite M.: sign. u. dat. «Levi 06» (Serie 1/6)
Erworben 2008, Ankauf Galerie Evergreene,
Genève
B 9759

■ **Luo Mingjun (*1963)**

Triptychon «Vase» (I). 2006

Tusche und Bleistift auf Papier.
Bildmass: 119 × 92 cm
U. li. sign.: «Mingjun»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Gisèle Linder,
Basel
B 9760

Triptychon «Vase» (II). 2006

Tusche und Bleistift auf Papier.
Bildmass: 119 × 92 cm
U. li. sign.: «Mingjun»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Gisèle Linder,
Basel
B 9761

Triptychon «Vase» (III). 2006

Tusche und Bleistift auf Papier.
Bildmass: 119 × 92 cm
U. li. sign.: «Mingjun»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Gisèle Linder,
Basel
B 9762

■ **Walter Dahn (*1954)**

Gicaometti's Apfel, Skulptur und Bein. 2006

Mischtechnik. Bildmass: 9,7 × 14,7 cm
Rs. Mitte sign. u. dat.: Walter Dahn 2006
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9763

Gicaometti's Apfel, Skulptur und Bein. 2006

Mischtechnik. Bildmass: 15,6 × 12,1 cm
Rs. Mitte sign. u. dat.: Walter Dahn/06
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9764

Gicaometti's Apfel, Skulptur und Bein. 2006

Mischtechnik. Bildmass: 9,8 × 14,7 cm
Rs. Mitte sign. u. dat.: Walter Dahn/06
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9765

Gicaometti's Apfel, Skulptur und Bein. 2006

Mischtechnik. Bildmass: 10 × 7,1 cm
Rs. Mitte sign. u. dat.: Walter Dahn 2006
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9766

Gicaometti's Apfel, Skulptur und Bein. 2006

Mischtechnik. Bildmass: 11 × 14 cm
Rs. Mitte sign. u. dat.: Walter Dahn/06
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9767

Gicaometti's Apfel, Skulptur und Bein. 2006

Mischtechnik. Bildmass: 18 × 10,1 cm
Rs. Mitte sign. u. dat.: Walter Dahn 2006
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9768

■ **Tatjana Gerhard (*1974)**

Ohne Titel. 2003

Öl auf Plastik. Bildmass: 32,2 × 42 cm
Erworben 2008, Ankauf Galerie Rotwand, Zürich
B 9769

■ **Marc Bauer (*1975)**

Panorama, Todtnauerberg. 2008

Bleistift und Kohle auf Papier.
Bildmass: 286 × 205 cm (8-teilig)
U. re. sign. u. dat.: «Marc Bauer, Panorama,
Todtnauerberg/2008»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9770a–h

Todtnauerberg, Death Valley, Summit. 2008

Bleistift auf Papier. Bildmass: 45 × 32 cm
U. re. sign. u. dat.: «Marc Bauer/2008»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9771

Portrait Martin Heidegger. 2008

Bleistift auf Papier. Bildmass: 32 × 44,7 cm
U. re. sign. u. dat.: «Marc Bauer, Panorama,
Todtnauerberg/2008»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9772

Ohne Titel, (Portrait). 2008

Bleistift auf Papier. Bildmass: 30 × 29,8 cm
U. re. sign. u. dat.: «Marc Bauer/2008»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9773

Ohne Titel, (Portrait). 2008

Bleistift auf Papier. Bildmass: 30 × 29,8 cm
U. re. sign. u. dat.: «Marc Bauer/2008»
Erworben 2008, Ankauf Galerie Elisabeth
Kaufmann, Zürich
B 9774

■ **Markus und Reto Huber (*1975)**

Dark Grounds. 2006–2007

Collage. Bildmass: 50,5 × 37,5 cm
Rs. u. li.: sign. u. dat.: «huber.huber»
Erworben 2008, Ankauf aus dem Atelier der
Künstler, Zürich
B 9779

Dark Grounds. 2006–2007

Collage. Bildmass: 50,5 × 37,5 cm
Rs. u. li.: sign. u. dat.: «huber.huber»
Erworben 2008, Ankauf aus dem Atelier der
Künstler, Zürich
B 9780

Dark Grounds. 2006–2007

Collage. Bildmass: 50,5 × 37,5 cm
Rs. u. li.: sign. u. dat.: «huber.huber»
Erworben 2008, Ankauf aus dem Atelier der
Künstler, Zürich
B 9781

Dark Grounds. 2006–2007

Collage. Bildmass: 50,5 × 37,5 cm
Rs. u. li.: sign. u. dat.: «huber.huber»
Erworben 2008, Ankauf aus dem Atelier der
Künstler, Zürich
B 9782

■ **Luo Mingjun (*1963)**

Yesterday (Mädchenklasse). 2007

Bleistift auf Papier. Bildmass: 30 × 42 cm
Erworben 2008, Ankauf Galerie Gisèle Linder,
Basel
B 9783

Yesterday. 2007

Bleistift auf Papier. Bildmass: 30 × 42 cm
Erworben 2008, Ankauf Galerie Gisèle Linder,
Basel
B 9784

■ **Johann Jakob Biedermann (1763–1830)**

Vue de la Ville de Schaffhausen. Um 1800

Umrissradierung, koloriert
Bildmass: 39,5 × 59,3 cm
Blattmass: 44,2 × 62,9 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5873 (*)

■ **Johann Heinrich Bleuler (1758–1823)**

**Sicht von der Schaffhauser Bücke aus
Um 1790**

Umrissradierung, koloriert
Bildmass: 23,8 × 39,4 cm
Blattmass: 30,5 × 45 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5874

■ **Emanuel Labhardt (1810–1874)**

**Schaffhausen, Ansicht aus Südosten
Um 1835**

Gouache über Aquatinta
Bildmass: 15 × 20,7 cm
Blattmass: 25,7 × 30,6 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5875 (*)

■ **Joseph Eder(?)**

■ **A. Sommer (1670–1730)**

Prospekt der Stadt Schaffhausen. Um 1720

Kupferradierung, koloriert
Bildmass: 16,3 × 26,1 cm
Blattmass: 19,6 × 29,7 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5876 (*)

■ **Unbekannt**

Schaffhausen, Ansicht aus Süden. Um 1700

Kupferradierung. Bildmass: 17,6 × 29,3 cm
Blattmass: 20,4 × 33,6 cm
Plattenmass: 19,8 × 31 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5877 (*)

■ **Matthaeus Merian d. Ä. (1593–1650)**

■ **Hans Caspar Lang (1571–1645)**

Schaffhausen, Ansicht aus Süden

Um 1841/1855
Kupferradierung. Bildmass: 20,7 × 36,8 cm
Blattmass: 38,2 × 42,7 cm
Plattenmass: 21,2 × 36,8 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5878 (*)

■ **Johann Heinrich Bleuler (1758–1823)**

Schaffhausen

Umrissradierung, koloriert
Bildmass: 19 × 28,8 cm
Blattmass: 24,2 × 31,8 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5879 (*)

■ **Christian von Mechel (1737–1817)**

**Vue du Fameux Pont de Bois de la Ville de
Schaffhouse sur le Rhin. Um 1795**

Umrissradierung, koloriert
Bildmass: 22 × 37,7 cm
Blattmass: 29,6 × 42,5 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5880 (*)

■ **Egidius Federle (1810–1876)**

■ **Friedrich Salathé (1793–1858)**

**Vue de la Ville de Schaffhouse,
PRISE DU STEINHOLZLI. Um 1832**

Aquatinta, koloriert. Bildmass: 19 × 28,4 cm
Blattmass: 32,4 × 45,1 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5881 (*)

■ **Matthaeus Merian d. Ä. (1593–1650)**

■ **Hans Caspar Stokar (1624–1667)**

■ **Johann Jakob Mentzinger (1604–1668)**

**Scaphusie – Eigentliche Contrafactur der
Löblichen Stadt Schaffhausen, wie selbige
ietziger Zeit im wessen steht. 1644**

Kupferradierung. Bildmass: 22,8 × 39 cm
Blattmass: 30,6 × 47 cm
Plattenmass: 25 × 39,4 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5882 (*)

■ **David Kölliker (1807–1875)**

Schaffhausen. Um 1840

Gouache über Umrissradierung
Bildmass: 17,5 × 29,3 cm
Blattmass: 22,8 × 33,9 cm
U. re. monogr.: «D. K.»
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5883 (*)

■ **Johann Friedrich Schalch (1834–?)**

■ **Theophil Beck (1814–1903)**

**Der alte Güterhof u. schwarze Thor in
Schaffhausen. 1847**

Aquatinta. Bildmass: 23,2 × 34,3 cm
Blattmass: 34,6 × 40,7 cm
Plattenmass: 29,2 × 38,4 cm
Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
Stein am Rhein
C 5884 (*)

- Friedrich Bernhard Werner (1690–1778)
- Johann Georg Ringlin (1691–1761)

Schaffhausen. Um 1730

Aquatinta Bildmass: 13,3 × 30 cm
 Blattmass: 23,2 × 38,2 cm
 Plattenmass: 21 × 31 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5885 (*)

- Friedrich Bernhard Werner (1690–1778)
- Johann Christian Leopold (1699–1755)

«Pro Batopulis Schaffhausen». Um 1730

Kupferradierung. Bildmass: 15,4 × 28,7 cm
 Blattmass: 24 × 33 cm.
 Plattenmass: 20,4 × 30 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5886 (*)

- Johann Baptist Isenring (1796–1860)

Schaffhausen. Um 1831

Aquatinta. Bildmass: 20 × 31,8 cm
 Blattmass: 21,2 × 33,6 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5887 (*)

- Emanuel Labhardt (1810–1874)

**Schaffhausen, Ansicht aus Südosten
 Um 1850**

Kreidelithografie. Bildmass: 21 × 30,1 cm
 Blattmass: 32,4 × 42,5 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5888 (*)

- Matthias Rudolf Toma (1792–1869)

**«Das Schützen-Haus bei Schaffhausen»
 Um 1820**

Kreidelithografie. Bildmass: 23 × 31,5 cm
 Blattmass: 26 × 31,5 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5889 (*)

- Emanuel Labhardt (1810–1874)

«Schaffhouse». 1863

Tonlithografie. Bildmass: 19,6 × 29,6 cm
 Blattmass: 31,7 × 43,5 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5890

- Isidore-Laurent Deroy (1797–1886)

**«Schaffouse – Prise du coté de Constance»
 Um 1845 / 50**

Kreidelithografie. Bildmass: 20,7 × 29,3 cm
 Blattmass: 38,2 × 45 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5891

- Emanuel Labhardt (1810–1874),
 zugeschrieben

**«Rheinfels». Fabrique de tuyaux de grès près
 de Schaffhouse. Um 1845**

Kreidelithografie. Bildmass: 23,5 × 35 cm
 Blattmass: 35,7 × 45,5 cm
 Lithografie
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5892 (*)

- Johann Jakob Beck d. Ä. (1786–1868)

**Ansicht von Schaffhausen, Ansicht von
 Westen. Um 1825 / 30**

Lithografie. Bildmass: 23 × 31,8 cm
 Blattmass: 28 × 36,3 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5893

- Egidius Federle (1810–1876)

- Johannes Ruff (1813–1886)

«VÛE DE LA VILLE SCHAFFHOUSE». Um 1832

Aquatinta, koloriert. Bildmass: 19 × 28,4 cm
 Blattmass: 29,7 × 39,5 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5894 (*)

- Ferdinand Mukler (Verleger)

«Erinnerung an Schaffhausen». Um 1850

Lithografie, koloriert. Bildmass: 25,4 × 31,6 cm
 Blattmass: 34,6 × 45,5 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5895 (*)

- Karl Friedrich Heinzmann (1795–1846)

Schaffhausen. 1826

Lithografie, koloriert. Bildmass: 32,3 × 40 cm
 Blattmass: 38 × 44,8 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5896 (*)

- Emanuel Labhardt (1810–1874)

Schaffhausen (Feuerthalen). Um 1850

Lithografie, koloriert. Blattmass: 35,3 × 45,7 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5897 (*)

- Peter Birmann (1758–1844)

Rheinfall

Gouache über Umrissradierung.
 Blattmass: 50,5 × 67 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5898 (*)

- Johann Jakob Schalch (1723–1789)

Rheinfall. 1777

Umrissradierung, koloriert
 Blattmass: 16,7 × 22,5 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5899

- Wilhelm Friedrich Gmelin (1745–1820)

**CHUTE DU RHIN A LAUFFEN EN SUISSE /
 en Florence chez Nicoli Pagni**

Gouache über Umrissradierung.
 Bildmass: 35 × 49 cm
 Blattmass: 41,2 × 55,5 cm
 Erworben 2008, Ankauf Nachlass Dr. Böhni,
 Stein am Rhein
 C 5900 (*)

La Divina Cucina Toscana. 2001

2 Radierung, handkoloriert auf Büttenpapier
Diverse Bildmasse
Erworben 2008, Ankauf Carlo Domeniconi,
Schaffhausen
C 5936.11

La Divina Cucina Toscana. 2001

2 Radierungen, handkoloriert auf Büttenpapier
Diverse Bildmasse
Erworben 2008, Ankauf Carlo Domeniconi,
Schaffhausen
C 5936.12 (*)

La Divina Cucina Toscana. 2001

1 Radierung, handkoloriert auf Büttenpapier
Bildmass: 38,5 × 39 cm
Erworben 2008, Ankauf Carlo Domeniconi,
Schaffhausen
C 5936.13

La Divina Cucina Toscana. 2001

2 Radierung, handkoloriert auf Büttenpapier
Diverse Bildmasse
Erworben 2008, Ankauf Carlo Domeniconi,
Schaffhausen
C 5936.14 (*)

■ **Roman Signer (*1938)**

Explosion 1. 2008

Lithografie. Bildmass: 32,8 × 76 cm
Blattmass: 45 × 86,8 cm
U. re. num., sign. u. dat.: «4/50 Signer 2008»
Erworben 2008, Ankauf Verein für Originalgraphik,
Zürich
C 5940

Explosion 1. 2008

Lithografie. Bildmass: 48,5 × 47,5 cm
Blattmass: 65,5 × 50 cm
Erworben 2008, Ankauf Verein für Originalgraphik,
Zürich
C 5941

Explosion 1. 2008

Lithografie. Bildmass: 65,5 × 50 cm
Blattmass: 47,7 × 37 cm
Erworben 2008, Ankauf Verein für Originalgraphik,
Zürich
C 5942

■ **Robert Müller (1920–2003)**

Leviathan. 1968–1970

Holz, bemalt. Objektmass: 20,5 × 29 × 37 cm
Monogramm: «RM» (ligiert)
Schenkung aus dem Nachlass des Künstlers, 2008
P 398

■ **Hans Jacob I. Läublin (1634–1692)**

Salzschale. 1674–1675

Silber, gegossen, getrieben, graviert, vergoldet
Höhe: 3 cm
Gewicht: 78 g
Länge: 10,7 cm (Seitenlänge)
Meistermarke HL (ligiert)
Erworben 2008, Ankauf Martin Kiener,
8001 Zürich
55028

■ **Johann Conrad Spiesegger (1720–1789)**

Zuckerstreuer. Um 1760

Silber, gegossen, getrieben, graviert
Höhe: 18,9 cm
Gewicht: 210 g
Meistermarke des Johann Conrad Spiesegger
Erworben 2008, Ankauf Martin Kiener,
8001 Zürich
55029

■ **Spielkarten-Sammlung Gaston Bevilaqua**

4000 Kartenspiele des 18., 19. und vorwiegend
20. Jahrhunderts aus Europa, Amerika und Asien.
Erworben 2008, Ankauf Josianne Goldschmidt,
Lausanne
Inv. S 3000–7000

Alphabetisches Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler

Seiten	113–122	Bauer, Marc (*1975)
	86–91	Dahn, Walter (*1945)
	80–85	Domeniconi, Carlo (*1951)
	95–98	Gadient, Markus (*1958)
	111–112	Gerhard, Tatjana (*1974)
	123–126	huber.huber (Markus und Reto Huber, *1975)
	92–94	Huck, Alain (*1957)
	130–133	Kolendo, Martha (*1982)
	49–50	Knecht, Hermann (1893–1978)
	137–142	Läublin, Hans Jacob d.Ä. (um 1634–1691/92)
	99–102	Levi, Renée (*1960)
	103–108	Mingjun, Luo (*1963)
	109–110	Müller, Claudia & Julia (*1964 / *1965)
	58–60	Müller, Robert (1920–2003)
	61–74	Sammlung Dr. med. Hanspeter Böhni (Ansichten Stadt Schaffhausen, Rheinfälle, Landorte)
	127–129	Schürmann, Filib (*1976)
	75–79	Signer, Roman (*1938)
	143–146	Speissegger, Johann Conrad (1720–1789)
	147–161	Spielkartensammlung Gaston Bevilacqua
51–54, 55–57		Stoecklin, Niklaus (1896–1982)
	46–48	Sturzenegger, Hans (1875–1943)
	44–45	Unbekannt, 19. Jahrhundert
	162–164	Württemberg, Franz Joseph (1818–1889), Leopold (1846–1886), Alexander (1854–1933)

Abbildungsnachweis

Basel, Kunstmuseum Basel: 10.2 (Depositum der Alberto Giacometti-Stiftung Zürich)

Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti: 10.9

Privatbesitz: 21.9, 21.10, 21.12, 21.13

Schaffhausen, Jürg Fausch: S. 15, Abb. 1; S. 16, Abb. 2; S. 17, Abb. 3a–3d; S. 18, Abb. 4, S. 19, Abb. 5–7;
S. 20, Abb. 8–10; S. 21, Abb. 11–13; S. 22, Abb. 14; S. 23, Abb. 15; S. 24, Abb. 16–18; S. 25, Abb. 19–22;
S. 26, Abb. 23–25; S. 27, Abb. 26; S. 28, Abb. 1; S. 29, Abb. 2; S. 30, Abb. 3; S. 31, Abb. 4; S. 32, Abb. 5, 6;
S. 33, Abb. 7–10; S. 34, Abb. 11–14; S. 36, Abb. 1, 2; S. 37, Abb. 3, 4; 38, Abb. 5–9

Kat. 1, 1.1, 2, 3, 4, 4.1–3, 5, 6, 7.1–20, 8.1–4, 9.1–8, 10.1, 10.3, 10.5–8, 11, 11.1, 12, 12.1, 13.1–6, 14.1–5, 15, 16,
17.1–12, 18.1–4, 19.1, 19.2, 20.1a und 1b, 20.2, 21.1–4, 21.11, 21.14, 22.1–3, 23.1–19, 24.1–3, 25.1–13

Schaffhausen, Rolf Wesendorf: Kat. 3.1

Seedorf, Benediktinerkloster St. Lazarus: 21.7, 21.8

Zürich, A. Burger: 15.1 (Courtesy Galerie Peter Kilchmann Zürich)

Zürich, Kunsthaus Zürich: 10.4 (Depositum der Alberto Giacometti-Stiftung Zürich)

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum Zürich: 21.5, 21.6

