Zeitschrift: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern

Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern

Band: 54 (1970)

Artikel: Der Bildhauer Johann Ausgust Nahl der Ältere : seine berner Jahre von 1746 bis 1755

Autor: Fallet, Eduard M.

Kapitel: 3: Das Schaffen des Künstlers in bernischen Landen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1070970

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DRITTER TEIL

DAS SCHAFFEN DES KÜNSTLERS IN BERNISCHEN LANDEN

16. DIE KÜNSTLERISCHE AUSSTATTUNG DES HERRSCHAFTSTRAKTS DES TANNENGUTES

Wer vor einigen Jahren den zum Miethaus für ärmere Familien degradierten «Herrenstock» des früheren Tannengutes betrat, der konnte lediglich am kunstvollen schmiedeisernen Treppenhausgeländer ermessen, daß in diesem Hause einst ein Künstler von erlesenem Geschmack gewohnt hatte. Die Zeiten ändern sich. Als Friedrich Bleibaum 1929 das Tannengut besuchte, war es bereits verstümmelt. Er schreibt dazu[1]: «Erhalten ist nur noch das alte Treppenhaus mit geschmiedetem Treppengeländer in der Art des Kasseler Wohnhauses, auch soll bis vor kurzem auf der Decke dieses Treppenhauses ein großes Gemälde vorhanden gewesen sein. Von dem Landbesitz ist nur ein kleines Bauerngut übriggeblieben, und der Park, der von Augenzeugen als eine besonders malerische Anlage gerühmt wird, ist vor wenigen Jahren ausgerodet und in Gartenland verwandelt worden.»

Jenseits des Schlundgrabens stand mitten in Unterzollikofen am Dorfbach die 1574 errichtete Schmiede, wo zu Nahls Zeiten die drei Brüder und Meister Abraham, Jakob und Christen Marti wirkten. Es darf angenommen werden, daß sie das Treppenhausgeländer im Herrenstock des Tannenguts (Abb.46, 47) nach Rissen des Künstlers schmiedeten. Die Kunde vom Abbruch der alten Gebäulichkeiten des Tannenguts erreichte den Verfasser zu spät. Er glaubte die schmiedeiserne Arbeit unter den Trümmern begraben, durfte sich jedoch von der Kantonalen Denkmalpflege dahin orientieren lassen, das Geländer sei eine Woche vor dem 15. Juni 1968, dem Tag des Abbruchs der Gebäude, von einem unbekannten Händler oder Liebhaber erworben und entfernt worden[2].

[1] BLEIBAUM, Anm. 99.

[2] Freundliche Mitteilung von Herrn Denkmalpfleger Hermann von Fischer.

Nahl muß aber noch weitern Schmuck angebracht haben. Als Gottlieb Friedrich Ith[1], Landvogt zu Trachselwald, einer der spätern Eigentümer des Herrensitzes, ihn 1787 dem Niklaus Maurer, Herrschaftsweibel zu Reichenbach, verkaufte[2], behielt er sich bezeichnenderweise folgendes vor: «Hingegen wird von MmhHrn. Verkäüffern fortgenommen werden, das marmorsteinerne Camin in dem Sähli, die drey steinernen Bilder auf der Terrasse und dem Brunnenstock....» Das Cheminée stammte entweder fixfertig aus der Werkstatt des Johann Friedrich Funk des Älteren oder dann hatte dieser wenigstens aus seiner Steinsäge im Marzili den Marmor dazu geliefert[3]. Verschiedene prächtige Cheminées der friderizianischen Bauten zu Potsdam und Berlin waren nach Entwürfen Nahls gefertigt worden, der sich auf solche Gegenstände der Raumgestaltung bestens verstand.

Beweise dafür, daß die «steinernen Bilder», die der Landvogt Ith nicht in die unberufenen Hände eines Bauern fallen lassen wollte, Werke Nahls waren, besitzen wir leider nicht. Spricht indessen nicht alles für diese Annahme? Auch über den weitern Verbleib der dekorativen Plastik auf der Terrasse und dem Brunnenstock ist nichts Genaues bekannt. Oder dürfen wir einen Zusammenhang vermuten mit folgender Äußerung Egbert Friedrichs von Mülinen, der in seiner Beschreibung des Schlosses Reichenbach im Jahre 1880 bemerkt[4]: «Auf der Terrasse sind zwei Figuren, eine männliche und eine weibliche, beide aus Sandstein, die man der geschickten Künstlerhand des berühmten Bildhauers Nahl zuschreibt, der lange im benachbarten Tannengut wohnte und dort die Grabmäler des

[1] Gottlieb Friedrich Ith (1739–1797), seit 1773 verehelicht mit Elisabeth Adrienne Lerber, Tochter des Johann Rudolf Lerber, des Eigentümers des Tannenguts, das 1775 erbweise an die Eheleute Ith-Lerber fiel, war Artillerieoffizier und kam 1781 als Landvogt nach Trachselwald. Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich besitzt von ihm ein von Emanuel Handmann um 1770 in Öl auf Leinwand gemaltes Porträt, das ihn in der schmucken Uniform eines bernischen Artillerieoffiziers zeigt. Farbreproduktion in: Hugo Schneider, Vom Brustharnisch zum Waffenrock. Frauenfeld 1968, Tafel 6.

[2] GAB. CPHR *9*, 339 f.

[3] Es sei präzisiert, daß die «Marmorsäge» erst 1749 errichtet wurde. Marmor verschiedener bernischer Herkunft war indessen schon vorher im Handel erhältlich.

[4] Egbert Friedrich von Mülinen, Beiträge zur Heimatkunde des Kantons Bern deutschen Theils. Mittelland. Bern 1883, *III*, 21/22.

Schultheißen Hieronymus von Erlach und der Frau Pfarrer Langhans in der Kirche zu Hindelbank verfertigte»? Die Zuschreibung stützt sich freilich nur auf die Familientradition der damaligen Schloßbesitzer, was noch kein schlüssiger Beweis ist.

Leider gibt es nicht viele Ansichten des Schlosses Reichenbach aus dem achtzehnten Jahrhundert. Auf einem der besten und allem Anschein nach genausten Bilder von Johann Niklaus Schiel aus dem Jahre 1781[1] sind noch keine Statuen zu sehn, dagegen auf den verschiedenen Mauerbrüstungen der zur Aare abfallenden Gartenanlage zahlreiche auf hochschwingende Sockel gestellte, mit Kugeln gekrönte Obelisken und Flammenvasen, die freilich auch von der Hand Nahls hätten sein können. Warum nicht? Es scheint ja fast unmöglich, daß der allerdings nicht gerade kunstsinnige Oberherr Johann Emanuel Fischer – es existiert weit und breit nicht einmal ein Bildnis von ihm – den in seiner Herrschaft ansäßigen Künstler völlig leer hätte ausgehen lassen können[2]. Die Tatsache aber, daß Landvogt Ith 1787 die «steinernen Bilder» dem damaligen Käufer des Tannenguts nicht überließ und daß sechs Jahre früher auf der Terrasse des Schlosses Reichenbach noch keine Spur von Statuen anzutreffen war, könnte zur Annahme verleiten, die drei Werke seien 1787 vom Tannengut nach dem Schloß Reichenbach vesetzt worden. Landvogt Ith kann sie jedoch auch ganz anderswohin verkauft oder in einer eigenen Besitzung aufgestellt haben. Wären sie 1787 nach dem Schloß Reichenbach gekommen, müßten sie auf späteren Ansichten desselben zu sehen sein.

[1] Der Verfasser wurde durch Herrn und Frau Richard Hofweber-Schubiger, Schloß Reichenbach, in verdankenswerter Weise auf die Existenz dieses Bildes aufmerksam gemacht, das sich in bernischem Privatbesitz befindet. – Der Vedutenzeichner und -maler Johann Niklaus Schiel aus Frankfurt am Main (seit 1780 in Bern, wo er am 7. August 1803 im Alter von 52 Jahren starb) ist durch verschiedene Ansichten von Bern und Umgebung aus den Jahren 1780 und folgenden bekanntgeworden. Vgl. Kdm.*I.* – SKL *III*, 43.

[2] Mit Rücksicht darauf, daß Johann Emanuel Fischer von 1750 bis 1756 Landvogt in Yverdon war, müßte angenommen werden, daß Nahl diese Gegenstände vor 1750 – also in den Jahren 1747/49 – schuf, wenn seine Urheberschaft überhaupt in Frage käme. Johann Friedrich Funk der Ältere und seine Werkstatt stehen jedenfalls auch im Vordergrund. Zahlreiche Obelisken sind tatsächlich schon auf dem Stich von Johann Ludwig Nöthiger aus dem Jahre 1742 zu sehen, aber weder Flammenvasen noch Säulen mit Vasen, wie der Park 1781 ganz allgemein einen reichern Schmuck aufweist.

Dem Verfasser sind zwei Ansichten von Reichenbach aus dem neunzehnten Jahrhundert zu Gesicht gekommen – leider nicht im Original, sondern nur als photographische Aufnahmen[1]. Die eine ist die eines Ölbildes, das vermutlich aus der Zeit um 1830 stammt. Es sind darauf zwei Frauengestalten zu sehen, wovon die eine sich lesend im Park ergeht und die andere eine Zeine tragend einherschreitet. Daß es keine Statuen sind, ist offensichtlich. Auf einer späteren Ansicht (Ausschnitt aus einem Lichtschirm) sind jedoch auf der untersten Terrassenmauer zwei Plastiken zu sehen: links eine ein Kind auf dem Arm tragende Frau und rechts eine nicht näher zu definierende männliche Figur. Da ohnehin nicht feststeht, daß die «steinernen Bilder» Nahls 1787 ins Schloß Reichenbach verbracht wurden, läßt es der große zeitliche Abstand von 1787 bis gegen 1850 noch zweifelhafter erscheinen, daß die auf der Abbildung sichtbaren Plastiken von Nahls Hand sind.

Als Moritz Karl Maximilian von Fischer (1840–1907) das Schloß Reichenbach 1889 an den Bierbrauer Joseph Hofweber verkaufte, nahm er neben vielen andern Kunstgegenständen auch die beiden von Egbert Friedrich von Mülinen 1880 erwähnten, volkstümlich «Adam und Eva» genannten Statuen mit, um sie im Park seiner Villa am Thunplatz in Bern aufzustellen, wo sich später die Apostolische Nunziatur niederließ. Die Statuen stehen seither im Garten der Villa «Le Pavillon» an der Thunstraße Nr. 52 in Bern. Die Urheberschaft Nahls an den nach antiken Vorbildern in Sandstein gehauenen Plastiken wird aber von Kunstwissenschaftern ausdrücklich verneint.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts muß der Herrenstock des Tannenguts dank den Statuen auf der Terrasse und dem Brunnenstock schon von weitem als der Sitz eines Künstlers erkennbar gewesen sein. Das gediegene Treppengeländer dürfte die Bewunderung der Besucher hervorgerufen haben und nicht weniger das 1749 von Johann Ulrich Schnetz-

[1] Herr Denkmalpfleger Hermann von Fischer hatte die Freundlichkeit, dem Verfasser einen Hinweis auf diese beiden wichtigen Aufnahmen zu geben. Im übrigen erfuhr der Verfasser erst anfangs Juni 1970 durch eine Zuschrift von Herrn F. H. von Fischer, Zürich, der dafür bestens bedankt sei, daß die beiden Statuen, die früher auf der Terrasse des Schlosses Reichenbach standen, noch existieren. Nach der von-Fischerschen Familientradition – Egbert Friedrich von Mülinen übernimmt sie offensichtlich – soll es sich um Werke Nahls handeln, was noch zu untersuchen ist.

ler geschaffene Deckengemälde im Treppenhaus[1]. Der Eindruck eines durchaus gepflegten, ja herrschaftlichen Wohnens rundet sich ab, wenn wir an den Marmorkamin sowie die Möbel und Spiegel aus den Werkstätten des Mathäus und des Johann Friedrich Funk des Älteren denken, wie sie die Räume des Tannenguts zusammen mit den schön bedruckten Baumwollstoffen des Indiennefabrikanten Johann Rudolf Küpfer schmückten.

17. DAS EPITAPH FÜR BEAT LUDWIG MAY

Der erste bekannte Auftrag, mit dem Nahl seit seiner Niederlassung auf dem Tannengut bedacht wurde, ist der zu einem Epitaph in der Stadtkirche zu Thun für den am 22. Februar 1747 daselbst verstorbenen Schultheißen Beat Ludwig May. Geboren den 13. Oktober 1697, war er der älteste Sohn des Bartlome May und der Elisabeth von Wattenwyl. Er kam 1727 in den Rat der Zweihundert, verehelichte sich 1731 mit Marianne Ursula Stürler, der Tochter des Kavaliersarchitekten Daniel Stürler[2] und der Katharina von Wattenwyl, und trat 1732 als Hauptmann in den Dienst der Generalstaaten der Vereinigten Niederlande, den er 1744 verließ. Das 1742 von Johann Rudolf Dälliker (1697-1767) gemalte Porträt des Hauptmanns

[1] Vgl. Kapitel *9*, 81 f.

[2] Daniel Stürler, am 21. Dezember 1674 in Bern getauft und im November 1746 gestorben, war der Sohn des Landvogts Johann Franz Stürler von Oberhofen und der Anna, geborenen Stürler. Er war kein gelernter Architekt, verstand aber die Baukunst wohl. Er baute die ehemalige «hintere Krone» an der Postgasse (Nr. 68) als sein Säßhaus in der Stadt um und führte 1721/24 den Bau des Schlosses Hindelbank aus. Sein bevorzugter Landsitz war das Worblaufengut. Daniel Stürler war seit Ostern 1710 des Großen Rats und kam 1725 für sechs Jahre als Landvogt nach Lenzburg. Der ersten, im Jahre 1700 mit Katharina von Wattenwyl († 1731) geschlossenen Ehe entsprangen sechs Kinder: Franz Ludwig (1701), Marianne Ursula (1703), Albrecht (1705), Margarete Salome (1707), Daniel (1713) und Katharina (1715). Ursula Egger, seine Haushälterin aus Ferenbalm, die er 1737 ehelichte, hatte ihm bereits 1734 einen Joseph Daniel und 1735 einen Johann Anton geschenkt, 1743 folgte dann noch Franz Samuel; die beiden unehelichen Söhne wurden laut Ratsbeschluß vom 8. September 1751 legitimiert. SKL *III*, 283. – BBB. BERNHARD V. RODT, Genealogien burgerlicher Geschlechter der Stadt Bern *5*, 187/188. – StAB. Testamentenbuch *22*, 271 f.

Beat Ludwig May gibt uns einen Begriff von der Persönlichkeit des Mitherrn zu Rued (Abb. 18). Im Jahre 1746 zog er das Los für das Schultheißenamt von Thun, regierte aber nur kurze Zeit. Sein Schwiegervater war ihm im November 1746 im Tode vorausgegangen.

Die Stürler besaßen damals das sogenannte Worblaufengut mit dem prächtigen Lindenhof. Der Bruder der verwitweten Schultheißin von Thun war der Architekt Albrecht Stürler[1], der als Vertrauter des greisen Schultheißen Hieronymus von Erlach in künstlerischen Belangen über die Niederlassung Nahls auf dem nahen Tannengut bestens im Bilde war. Der unmittelbare Nachbar der Familie Stürler in Worblaufen war der Indiennefabrikant Johann Rudolf Küpfer. Damit sind auch die beiden Linien angedeutet, über die Nahl zu dem ersten Auftrag im Jahre 1747 gelangt sein mag. Das kompetentere Urteil in künstlerischen Fragen und den bedeutenderen Einfluß bei der Auftraggeberin muß allerdings Albrecht Stürler zugesprochen werden. Auf jeden Fall konnte Nahl im richtigen Zeitpunkt und Kreise den ersten Beweis seiner Kunst auf Berner Boden erbringen.

Zu dem Epitaph bestand ein Entwurf (Abb. 48), der im Oktober 1930 noch im Besitz von Nachkommen des Bildhauers war, seitdem jedoch verschollen ist; erhalten hat sich nur eine photographische Aufnahme im Denkmalamt Marburg an der Lahn[2]. Der Vergleich zwischen dem Entwurf und der Ausführung (Abb. 49) beweist, mit welcher Überlegenheit Nahl die Proportionen des Ganzen und jede Einzelheit durchgearbeitet hat.

[1] Albrecht Stürler war seiner Schwester Marianne Ursula und ihren Kindern sehr zugetan. In seinem Testament vom 30. März 1747 – vgl. Testamentenbuch der Stadt Bern *22*, 546 f. – setzte er seinen «vielgeliebten Bruder Underschreiber Frantz Ludwig Stürler» und die «vielgeliebte Schwester Frauw Schultheißin May von Thun und ihre Erben» als Haupterben der ganzen Verlassenschaft ein. Seinem Göttikind Katharina May vergabte er eintausend Pfund Bernwährung, seinem Neffen Beat Ludwig alle seine «Architectur Bücher, und andere Bücher wie auch die wenigen Instrument, so Ich bey Meinem Leben dazu gebraucht, Ihme wünschend, daß Er dermahlen einist dem Publico nutzen dermit verschaffen möge, welches Ich Mir alle Zeit haben laßen angelegen seyn laßen, ohngeacht aller Wiederwärtigkeit und Verdruß, die ich bißweilen dabey ausgestanden.» Seine Nichte Marianne soll vom Silbergeschirr erhalten. Über dem Leben des Beat Ludwig und der Marianne May stand indessen kein guter Stern, wie BERNHARD V. ROTH in seinen Genealogien burgerlicher Geschlechter der Stadt Bern, *4*, 57, zu berichten weiß.

[2] ENNO GOENS, Die Gartenskulpturen von Schloß Hindelbank, 159, Anm. 32.

Friedrich Bleibaum äußert sich über das Werk in der Stadtkirche zu Thun wie folgt: «Ein Epitaph, das bei aller Größe und Frische der Gestaltung an das des Franz von Witzendorf in der Garnisonskirche in Jena erinnert, hat Nahl für die Kirche in Thun geschaffen. Es ist ein in hellem Stuckmarmor ausgeführtes und über die Wand gebreitetes, geschickt drapiertes Bahrtuch (H. 3.80 m, Br. 2.20 m), gehalten von einem posauneblasenden Engel, geschmückt mit dem gekrönten Wappenschild der Familie May sowie mit den üblichen Kriegstrophäen, einer Totenkopfkartusche und verlöschender Fackel als den Emblemen des Todes[1].»

Das Epitaph des Franz von Witzendorf in der Garnisonskirche zu Jena ist eines der letzten Werke von Johann Samuel Nahl dem Älteren, der es um 1725 geschaffen hat[2]. Als ständiger Begleiter und gelehriger Schüler seines Vaters hatte Johann August – damals ein fünfzehnjähriger Jüngling – die Schöpfung dieses Epitaphs vom ersten Entwurf bis zur Vollendung miterlebt. Kein Wunder, daß er rund zwanzig Jahre später, als er erstmals einen ähnlichen Auftrag erhielt, sich lebhaft und deutlich an das von seinem Vater geschaffene Vorbild erinnerte.

Das Grabmal für den in der Kirche zu Thun begrabenen Beat Ludwig May wurde einige Zeit nach dem Tode des Schultheißen, bestimmt aber noch 1747 bestellt, und es darf angenommen werden, daß die Familie und namentlich ihr künstlerisches Gewissen, Albrecht Stürler, mit ihr Plazet zum endgültigen Entwurf gegeben haben werden. Ob der für die Ausführung verwendete weiße Stuckmarmor dem wetterfesten Material entsprach, das Nahls Vater 1715 erfunden hatte und das der König Friedrich Wilhelm I. durch die Ingenieure Böhme, Simonetti und Giese prüfen ließ[3], kann nicht gesagt werden, da vom Ergebnis der Untersuchung und somit auch von der Zusammensetzung des Materials nichts bekannt ist.

Nach den 1967/68 durchgeführten archäologischen Grabungen darf angenommen werden, daß die älteste Kirche Thuns (eine einschiffige Anlage mit weitgespanntem halbrundem Chor) ins achte/neunte Jahrhundert zurückreicht. Sie war dem heiligen Mauritius geweiht. Das erste und älteste

[1] Bleibaum, 116.

[2] Bleibaum, 7. – Enno Goens, Die Gartenskulpturen von Schloß Hindelbank, 159.

[3] Bleibaum, 4 und Anm. 18.

Heiligtum des Märtyrers ist in Saint-Maurice, dem römischen Agaunum. Auf dem Wege von dort nach Thun liegen ihm geweihte Kirchen in Saanen und Amsoldingen. Das aus der vorreformatorischen Zeit stammende Gotteshaus sah denjenigen von Wimmis und Spiez, wie sie heute noch bestehen, ähnlich. Die Thuner Kirche wurde 1738 abgebrochen, um einer Laienkirche, einem Predigtsaal ohne Chor, ohne Lettner, ohne Taufstein, aber mit einer Empore, Platz zu machen. Die Einweihung fand am 26. September 1738 statt.

In dieser neuen Kirche (Abb. 35) brachte Nahl nun das Epitaph für Beat Ludwig May an. Wann dies ungefähr geschehen sein mag – darüber liefert uns das Ratsmanual von Thun einige Anhaltspunkte. An der Ratssitzung vom 14. Mai 1748 wurde folgendes beschlossen: «Meiner Wohledelgebohrenen Frauen Schultheißin May hat man schuldwilligst entsprochen, daß Sie Ihrem Eheherren Meinem Wohledelgebohrenen Junker Schultheiß seel. in der Kirchen alhier ein Epitaphium machen lassen könne, nach Ihrem belieben und wohlgefallen[1].» Wenn der Rat von Thun die Bewilligung zum Anbringen eines Grabmals am 14. Mai erteilte, darf angenommen werden, daß Nahl noch im Mai/Juni mit der Arbeit begann. Am 31. Juli 1748 faßte der genannte Rat einen weiteren Beschluß zugunsten der Schultheißin May: «Wegen der von Meinem Wohledelgebohrenen Junker Schultheiß May seel. und seith seinem absterben auch bis dato von Meinem Hochgeachten Herrn ambt Statthalter Stürler[2] hiesiger Statt und Burgerschaft erwiesene wohlgewogenheit, zur schuldigsten Dankbezeugung haben Meine Herren Räht und Burger als ein gedenkzeichen Meiner Wohledelgebohrenen Frauen Schultheißin May von 65 Pfd. Werthes, was Ihra beliebig seyn möchte machen zu lassen und zu übergeben erkent[3].» Wäre diese Summe vielleicht auch als eine Beisteuer an die Kosten des inzwischen vollendeten Epitaphs zu betrachten? Das bedeutete wohl eine extensive Auslegung des der Schultheißin beliebigen Andenkens im Werte von 65 Pfund. Immerhin wurde damit ein Schluß gesetzt. Es darf

[1] Burgerarchiv Thun. Ratsmanual *17*, 795. Freundliche Mitteilung von Herrn Otto Widmer, Thun.

[2] Es ist Franz Ludwig Stürler, der ältere Bruder der verwitweten Schultheißin von Thun.

[3] Burgerarchiv Thun. Ratsmanual *17*, 851. Freundliche Mitteilung von Herrn Otto Widmer, Thun.

daher angenommen werden, Nahl habe das Epitaph zwischen dem 14. Mai und 31. Juli 1748 in der Stadtkirche zu Thun angebracht.

Die Inschrift des Grabmals lautet wie folgt: «Zu Angedenken / Des Wohl Edelgebornen Herren / Herren Beat Ludwig May. / Erb-Herren Zu Rued und Lerrauw. / Schultheissen der Statt und Graffschafft Thun. / Gewesenen Hauptman in diensten / Derer Herren General Staaten. / Gebohren den 13. Oct. 1697. / Gestorben den 22. Feb. 1747. / Und in diser Kirchen begraben. / Die grabschrifft hat er Sich / Bey leben selbst geschriben. / Durch Tugend und verdienst / Die nach dem Tod gebliben.»

Die Kirche von 1738 hat seither mehrfach bauliche Änderungen erfahren. Bei der jüngsten Renovation der Jahre 1968/69 war sogar das Belassen des Nahlschen Werkes eine Zeitlang in Frage gestellt. Der Kantonalen Denkmalpflege gelang es jedoch, die Baukommission von seinem hohen Wert zu überzeugen. Dank der Sorgfalt der Restauratoren Hans A. und Josef Fischer ist das Epitaph für den Schultheißen Beat Ludwig May wiederum eine Zierde des ebenfalls renovierten Kirchenraumes der Stadtkirche zu Thun.

18. DIE MITARBEIT AM ORGELLETTNER UND ORGELPROSPEKT DES BERNER MÜNSTERS

Ins Jahr 1749 fallen die Verhandlungen der Obrigkeit mit Nahl betreffend die Ausschmückung des neuen Orgellettners sowie des Orgelprospekts im Münster (Abb. 50, 51) und wahrscheinlich auch der Beginn der Arbeiten, die sich offenbar über zwei bis drei Jahre hinzogen; denn die Schlußabrechnung datiert erst vom 1. Juni 1752[1].

Die Reformation hatte der kirchlichen wie der weltlichen Musikpflege einen empfindlichen Schlag versetzt, von dem sich das Musikleben Berns bei der außerordentlichen Sittenstrenge der Behörden nur langsam erholte[2]. Die ehemaligen Kirchenmusiker pflegten nach der Reformation das weltliche und geistliche Lied. Ihre Kompositionen findet man zum

[1] StAB. B X 81 E.

[2] EDUARD M. FALLET, Muße für Musik, 8 f. – ADOLF FLURI, Zur Geschichte der Münsterorgel. Der Münsterausbau in Bern. XXII. Jahresbericht.

Teil in Liederbüchern der Humanistenzeit. Gewisse Drucke besorgte der seit 1537 in Bern ansäßige Musikdrucker Mathias Apiarius (Biener), der erste Berner Buchdrucker. Für die Lehrlinge der Stadtpfeiferei, die von 1528 hinweg bis zur Einführung des Kirchengesangs die einzige Trägerin des öffentlichen musikalischen Lebens in Bern war, schrieb Johannes Wannenmacher (1485–1551) seine Bicinia. Es sind dies anmutige zweistimmige Musikstücklein. Im Jahre 1558 wurde im Berner Münster der Gemeindegesang eingeführt. Von 1585 an bis zur Wiedereinführung einer Orgel im Jahre 1726 – das frühere Instrument war 1528 nach Sitten verkauft worden – waren die Zinkenisten und Posaunisten der Stadtpfeiferei zur Stützung des Psalmengesangs verpflichtet[1].

Der 1746 zum Münsterorganisten gewählte Johann Martin Spieß (1696–1772), damals «Capellen Meister in Heidelberg», hatte an der von Leonhard Gottlieb Leuw aus Bremgarten im Aargau von 1726 bis 1730 erbauten ersten nachreformatorischen Orgel heftig Kritik geübt, so daß man sich bald zu einem grundlegenden Umbau des Orgelwerks entschloß[2]. Am 20. Mai 1748 ersucht der Schulrat den Landvogt Sinner von Lenzburg, «die Veranstaltung dieser Reparation und die Außführung derselben unbeschwährt über sich zu nemmen, einen Orglenmacher zu bescheiden und mit demselben einen Accord zu treffen, und die Arbeit zu dirigiren.[3]» Dem Orgelbauer Victor Ferdinand Bossart, von Zug, wurde am 16. Sep-

[1] Seit 1558 wurde vor der Predigt ein Psalm gesungen. Am 31. August 1573 wurde dann beschlossen, zweimal zu singen, und zwar vor und nach der Predigt. Der Kirchengesang solle von den Schülern unterstützt werden, die sich klassenweise ins Münster zu begeben haben. Am 19. April 1574 wurde der Lehrmeister Hans Kiener «zu einem senger gesetzt» oder zum Kantor ernannt. Der Kirchengesang war einstimmig und ohne Begleitung. Im Jahre 1573 kam indessen des Königsberger Gelehrten Ambrosius Lobwasser deutsche Übersetzung der hundertfünfzig Psalmen von Clément Marot und Théodore de Bèze mit dem vierstimmigen Satz von Claude Goudimel im Druck heraus. Mit dem vierstimmigen Psalmengesang hatte man aber auch im Berner Münster allerlei Schwierigkeiten. Es ging ohne Instrumentalbegleitung nicht, so daß der Rat im Juni 1585 beschloß, vier Trompeter zur Begleitung des Psalmengesangs anzustellen. Von da an bis zur Einführung einer Orgel im Berner Münster wirkten die Zinkenisten und Posaunisten der Stadtpfeiferei beim Gemeindegesang regelmäßig mit. Vgl. Eduard M. Fallet, Die Musikkollegien Berns von 1663 bis 1815. Ms.

[2] StAB. B III 877: Schulratsmanual *6*, 366.

[3] StAB. B III 878: Schulratsmanual *7*, 35.

tember 1748 die Vervollständigung und gänzliche Umarbeitung der Münsterorgel übertragen[1].

Vorerst mußte jedoch ein neuer Orgellettner errichtet werden, mit dessen Bau der Münsterbaumeister Johann Jakob Jenner (1710–1770) beauftragt wurde. Am 6. März 1749 berichtete die Orgelkommission dem Schulrat, sie sei der Meinung, daß «der dißmalige Orgelen Lättner völlig abgebrochen, und ein Neüwer Lättner oben an das portal vom Jüngsten Gricht in form eines halben Monds angesezt, und dardurch der Orgel eine weit beßere stellung, der Kirchen aber wieder Ihre hievorige Zierd und Ansehen verschaffet wurde...[2]». Am 24. März fällt der Entscheid des Großen Rats betreffend den Lettner[3].

Am 27. Juni läßt der Kleine Rat dem Schulrat einen Zettel zugehen, um darauf aufmerksam zu machen, «was maßen der beyr Tannen sich aufhaltende H. Nahl zu Construction deß neüwen Orgel-Lätners Gute Avisen geben kan»[4]. Es wurde dem Schulrat überlassen, Nahl anzuhören, ihm die Pläne mitzuteilen und nach der Besprechung mit ihm, wenn etwas zu melden wäre, dem Täglichen Rat einen entsprechenden Vortrag zukommen zu lassen. Unter der Marginalie «Orgelwerk. Nahl.» ist im Schulratsmanual mit Datum vom 30. Juni vermerkt: «Zedel an MehH^ren^ der Orgel Commißion. Ihnen den Befehlzedel MrgH. der Rähten zusenden und überlaßen, wegen dem Neüwen Orgelgebäüw mit dem Bildhauwer Nahl bey der Dannen zu conferiren und das gutfindende seines orts zu referiren[5].» Die Orgelkommission suchte den Künstler in der Herrschaft Reichenbach auf, fehlen doch in der Schlußabrechnung vom 1. Juni 1752 «Zwo Gutschen zur Tannen» nicht, wofür der Betrag von 2 Kronen und 15 Batzen bezahlt wurde. Die Fühlungnahme der Kommission mit unserem Meister verlief positiv, da er sich ja an der Ausschmückung des Lettners wie des Orgelgehäuses beteiligte. Viel zu referieren gab es unter diesen Umständen nicht.

[1] StAB. B III 878: Schulratsmanual *7*, 55 f.

[2] StAB. B III 878: Schulratsmanual *7*, 82.

[3] StAB. RM *201*, 154. Der Devis belief sich auf 2184 Kronen und 13 Batzen. – Der Auftrag zum Bau des Lettners wurde der Orgelkommission am 28. März 1749 erteilt. Schulratsmanual *7*, 96.

[4] StAB. RM *202*, 391.

[5] StAB. B III 878: Schulratsmanual *7*, 109.

Da es stets von Bedeutung sein kann, die Personen genauer zu kennen, welche mit einem Künstler von Ruf näher in Berührung kamen, sei versucht, die Mitglieder der Orgelbaukommission im Zeitpunkt des Besuchs auf dem Tannengut – also im Sommer 1749 – festzustellen. Mit dem Auftrag vom 20. Mai 1748 wurde der 1672 geborene Abraham Sinner, Freiherr von Grandcour und Altlandvogt von Lenzburg, zum Präsidenten der Kommission ernannt. Mit Beschluß vom 15. Juli ordnete ihm der Schulrat «zu berahtung und besorgung der Verbeßerung hiesigen großen Orgel-Wercks» den späteren Landvogt zu Nidau und Historiker Alexander Ludwig von Wattenwyl und Altpulververwalter Niklaus Wyttenbach zu[1]. Anfang 1749 traten indessen bereits die ersten Änderungen ein, indem Wyttenbach als Landvogt nach Sargans kam und Sinner als Präsident der Orgelkommission entlassen zu werden wünschte. An seiner Sitzung vom 27. Januar entsprach der Schulrat diesem Wunsch und wählte Johann Jakob Zehender, Pfarrer in der Großen Kirche und zu Predigern, zum neuen Präsidenten und den 1712 geborenen Hauptmann Rudolf Manuel zum Assessoren[2]. Im Sommer 1749 setzte sich die Orgelkommission somit aus den drei Schulratsmitgliedern Johann Jakob Zehender, Alexander Ludwig von Wattenwyl und Rudolf Manuel zusammen. In dieser Formation besuchte sie Nahl auf dem Tannengut. Im November 1750 wurde die Kommission um ein viertes Mitglied vermehrt, da sie nun als «Orgel- und Music-Commißion» noch weitere Aufgaben erhielt[3].

Von den vorgesehenen Arbeiten mußte der Orgellettner zuerst in Angriff genommen werden, da sein Bestehen die Voraussetzung für die Umgestaltung des Instrumentes selber war. Luc Mojon nimmt an, er habe schon im Herbst 1749 gestanden[4]. Der Grundriß des neuen Lettners hatte tatsächlich die Form eines Halbmondes. Nahls Anteil an seiner Gestaltung geht – nebst den «guten Avisen» – aus der Schlußabrechnung hervor, welche an ausgeführter Bildhauerarbeit erwähnt («Accord mit H. Nahl wegen der Sculptur»): das Fries nach vorgelegter Zeichnung 350 Kronen; dreizehn Kapitelle nach ionischer Ordnung mit verzierten Schnörkeln,

[1] StAB. B III 878. Schulratsmanual *7*, 45.
[2] StAB. B III 878: Schulratsmanual *7*, 69.
[3] StAB. B III 878: Schulratsmanual *7*, 183.
[4] Kdm. Bern *IV*, 123.

das Stück zu 22 Kronen, gleich 286 Kronen, und noch ein halbes Kapitell zu 11 Kronen, macht insgesamt 647 Kronen. Dieser Lettner wurde 1845 abgebrochen. Dr. Ludwig Stantz, der ihn noch gesehen hatte, schreibt über das Bauwerk: «Obwohl es durch seinen französischen Zeitgeschmack [Régence-Louis XV] in grellem Widerspruch mit dem gotischen Stile der Kirche stand, machte es dennoch durch seine korrekte und feine Zeichnung an Säulen, Brüstung und eisernem Geländer seinem Urheber alle Ehre[1].»

Bei der Ausschmückung des Orgelprospekts (Abb. 50) hat der Bildhauer und Ornamenter Nahl die Arbeit seines Vorgängers – es war einer der beiden Langhans – taktvoll geschont. Seien die Zieraten nun von der Hand des Hans Jakob oder des Michael Langhans gewesen, die Münsterpfarrer hatte es 1728 nicht daran gehindert, sich maßlos darüber zu ereifern (man glaubt sich in die Zeit des Bildersturms zurückversetzt), so daß sie ihrer gehässigen Predigten wegen von der Obrigkeit zur Rechenschaft gezogen werden mußten[2]. Im übrigen gestattet die Schlußabrechnung vom 1. Juni 1752, genau festzustellen, was Nahl an neuen Ornamenten hinzugefügt hat. Die reichen Blumen- und Palmenornamente, die Vasen auf den zwei kleinen Mitteltürmen sowie die prunkvollen Konsolen unter den drei Mitteltürmen sind seine Arbeit. Friedrich Bleibaum bestätigt, die Form der Konsolen sei in ganz ähnlicher Weise entwickelt wie in der Bibliothek von Sanssouci und das Muschelwerk an den Nebentürmen sei unschwer als Arbeit Nahls zu erkennen[3]. Die musizierenden Engelchen

[1] Zitiert nach Dr. B. Haendcke und Aug. Müller, Das Münster in Bern. Festschrift zur Vollendung der St. Vincenzenkirche. Bern 1894, 164. – Dr. [Ludwig] Stantz, Münsterbuch, eine artistisch-historische Beschreibung des St. Vincenzen Münsters in Bern. Bern 1865, 174.

[2] StAB. RM *119*, 119 f. Es betraf die Predikanten Morel, Wilhelmi, Helfer Dünki, Impositionarius Brunner, alle vier in Bern, sowie den Predikanten von Wattenwyl in Utzenstorf. – «Gutachten wegen Abschaffung der Bilderen auff der Neüwen Orgel in der großen Kirch» vom 12. August 1728. Teutsch-Seckelschreiber-Protokolle: StAB. B VII 366, 430 f.

[3] Bleibaum, 117. – Dr. Ludwig Stantz äußert sich in seinem Münsterbuch von 1865, S. 174, sowohl über den Lettner, den er irrtümlicherweise von A bis Z für das Werk Nahls hält, als auch über die Zieraten am Orgelgehäuse, die er fälschlicherweise allesamt als Werk Nahls ablehnt, er schreibt hiezu wörtlich: «Auch muß hier die Sage: Nahl sei auch der Verfertiger der Zierrathen am Orgelgehäuse selbst gewesen, entschieden zurückgewiesen werden. Ein solches nichts sagendes

und der große Blumenkrug hingegen sind in den Jahren 1727 und 1728 von Bildhauer Langhans verfertigt worden. Nahl mag die Arbeiten während seines ersten Berner Aufenthalts schon gesehen haben.

Aus der Schlußabrechnung geht ferner hervor, daß Johann Friedrich Funk der Ältere etwas Bildhauerarbeit nach Rissen seines Freundes Nahl ausführte, wofür er 78 Kronen erhielt. Für die Vergoldung von Nahls Bildhauerarbeit am Orgelprospekt wurden Funk 560 Kronen bezahlt, was mehr ausmachte als Nahls eigene Rechnung.

Über die Veränderungen, welche der Prospekt der Stammorgel von 1726/30 bis auf den heutigen Tag erfahren hat, und über ihre Ursachen gibt Luc Mojon in seinem Standardwerk über das Berner Münster erschöpfend Auskunft[1]. Selbst Teile des Nahlschen Zierates scheinen im Laufe der Zeit geopfert worden zu sein oder verschwanden noch mehr hinter dem großen Verstärkungsbogen, der in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts wegen des Turmausbaus eingezogen werden mußte.

19. DIE ARBEITEN FÜR DEN ERLACHERHOF

Die umfangreiche Besitzung des Erlachschen Säßhauses an der Hofstatt war 1717 kaufsweise an Hieronymus von Erlach (Abb. 12), den Erbauer der Schlösser von Thunstetten und Hindelbank, übergegangen. Der Gedanke, sein altes Säßhaus dem neuen Geschmack anzupassen, kam dem vornehmlich auf Schloß Hindelbank residierenden Schultheißen erst im hohen Alter (gegen 1740). Das Werden der Bauidee und die ganze Baugeschichte des Erlacherhofs an der Junkerngasse 47 in Bern (Abb. 52) schildert Paul Hofer gleichsam erschöpfend in Band II der Kunstdenkmäler des Kantons Bern. Die Umgestaltung war jedoch kaum begonnen, als Altschultheiß Hieronymus von Erlach am 28. Februar 1748 das Zeitliche segnete. Sein Architekt und Berater, Albrecht Stürler, folgte ihm zwei Mona-

Flitterwerk, das leider heutzutage noch dasteht, kann kein Künstler von Ruf gemacht haben. Diese Palmen, Schnörkel und pfausbackigen Amoretten sehen ganz den allbekannten Decorateur-Arbeiten der Pompadourzeit gleich und sind nichts als goldschimmernder Luxus ohne allen artistischen Gehalt.» Dem guten STANTZ ist offenbar die Schlußabrechnung vom 1. Juni 1752 nie zu Gesicht gekommen.

[1] Kdm. Bern *IV*, 123 f.

te später im Tod nach. Das schuf für des verstorbenen Schultheißen Sohn und Erben, Albrecht Friedrich von Erlach (Abb. 13), eine völlig neue Lage.

Wegen des Fehlens sicherer schriftlicher Quellen und der bedauerlichen Unzugänglichkeit von Familienarchiven ist man, was die Beziehungen zwischen Albrecht Friedrich von Erlach und Johann August Nahl anbelangt, vornehmlich auf Annahmen und Vermutungen angewiesen. Da sich die Frage eines Grabmals in der Erlachkapelle der Kirche zu Hindelbank zweifelsohne sofort stellte, dürfte es Albrecht Stürler noch vor seinem baldigen Tode möglich gewesen sein, den Bildhauer Nahl, der damals gerade mit dem Epitaph für Stürlers Schwager Ludwig Beat May beschäftigt war, dem neuen Schloßherrn von Hindelbank bestens zu empfehlen. Einige Einblicke in das Verhältnis zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler gestattet das Schreiben, welches Ludwig Robert von Erlach am 8. Juni 1842 an George Louis Nahl richtete (Beilage Nr. 8). Es ist im übrigen das große Verdienst von Paul Hofer, auch Nahls intensive Mitarbeit am Erlacherhof wieder entdeckt zu haben[1]. Friedrich Bleibaum war sie noch völlig unbekannt.

Von 1748 bis 1752 ist unser Bildhauer und Stukkateur stark für Albrecht Friedrich von Erlach tätig, der nach dem Tod seines Vaters und Albrecht Stürlers den Um- und Neubau des Erlacherhofs weiterführt und 1752 vollendet. Die Eingriffe in die ursprünglichen, von Albrecht Stürler entworfenen und von Hieronymus von Erlach gehätschelten Baupläne sind jedoch einschneidend. Als der Altschultheiß 1748 starb, waren erst die zwei Längsflügel unter Dach; sie tragen das Monogramm «HvE» in beiden Dreieckgiebeln ihrer Hoffassaden. Eingriffe ins Baugeschehen waren somit ohne weiteres möglich. Der Haupttrakt war ursprünglich zweigeschossig vorgesehen. Der neue Bauherr verlangte nun vom Architekten den Einbau eines überhöhten Festsaals ins Hauptgeschoß, was zur Aufstokkung des ganzen Haupttraktes um ein zweites, niedrigeres Obergeschoß führte. Die Pläne zu den nachträglichen Änderungen fehlen. Wer der Architekt und Berater Albrecht Friedrichs war, steht nirgends geschrieben.

Paul Hofer vermutet, es sei Johann August Nahl in Person gewesen[2]. Die Wahrscheinlichkeit, daß er es war, ist tatsächlich groß. Mit architek-

[1] Kdm. Bern *II*, 205, 210 f., 217 und PAUL HOFER, Architektur vom Bauherrn aus, Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte *19*, 207.

[2] ENNO GOENS meint dazu: «Hingegen vermag eine andere, hypothetische Zu-

tonischen Problemen hatte er sich ja bereits in Berlin wie in Potsdam befaßt. Über Nahls Qualitäten als Architekt kann man sich allerdings streiten. Die praktisch-nüchterne Komponente seiner Wesensart kam beispielsweise auch bei seinem Kasseler Haus zum Ausdruck, bei dem er sich ebenfalls weitgehend als Architekt betätigt hatte (Abb. 40). Wenn Paul Hofer hinsichtlich der vorgenommenen Änderungen schreibt: «Das Ergebnis war: Zerstörung der Frontproportionen, Aufhebung der klaren Horizontalstruktur gegen Süden, Verlust der kompositionellen Einheit des Hofraumes infolge dissonierender Überhöhung der Hofflügel durch den Haupttrakt», so darf zur Ehrenrettung Nahls vielleicht eingewendet werden, daß er zu den architektonischen Extravaganzen des ohnehin autoritären Bauherrn wohl kaum viel zu sagen hatte.

Als Hauptentwerfer der Ausstattung des Erlacherhofs hat sich Nahl, der geniale Bildhauer, Ornamenter und Innenarchitekt, dagegen einmal mehr bewährt. Prächtige Stuckarbeiten, von Nahl ausgeführt oder zumindest entworfen, hat der Festsaal aufzuweisen (Abb. 55–62). Paul Hofer beschreibt den auf die zwei Mulden des durch die moderne Flachdecke verborgenen Gewölbs sich konzentrierenden Reliefschmuck aus der Bauzeit wie folgt: «In den oberen Kehlflächen Kassettenmuster mit stark erhabenen Füllrosetten; die untere Mulde trianongrau getönt und glatt, die vier Ecken besetzt mit fast vollplastischen Paaren spielender Kinder unter schwungvollen Rocaillerahmen: in den vier Seitenmitten Gerätegruppen von virtuoser Arbeit, Allegorien auf die Wissenschaften und die Künste[1].» Als Stukkateur, der nach Nahlschen Entwürfen hätte arbeiten können, käme natürlich in erster Linie Johann Ulrich Schnetzler in Betracht. Nach der Nahlschen Familientradition hätte Schnetzler während seiner Berner Jahre tatsächlich für seinen Freund Nahl gearbeitet[2].

Nach Nahlschen Rissen, die zum Teil noch im Stadtarchiv[3] und auf der Burgerbibliothek – hier im Nachlaß des begabten Architekten Erasmus

schreibung Hofers an Nahl, die der folgenschweren Planänderung am corps de logis nach dem Tode Albrecht Stürlers, die den Stürlerschen Entwurf verwässert hat, nicht zu überzeugen.» Die Gartenskulpturen von Schloß Hindelbank, 155. Er begründet allerdings seinen subjektiven Eindruck nicht näher.

[1] Kdm. Bern *II*, 210 f.

[2] Freundliche Mitteilung von Herrn Direktor Fritz Dreiheller.

[3] StadtAB. Plansammlung Nr. 295 i.

Ritter[1] – erhalten sind, wurden die zahlreichen bedeutenden schmiedeisernen Arbeiten (Balkongeländer, Fensterbrüstungen, Treppengeländer, Tor) ausgeführt[2]. Paul Hofer erklärt sogar, die Geländer des Südfront- und des Hofbalkons seien Hauptwerke ihrer Kunstgattung in Bern (Abb. 53 und 54).

Ob auf der Südterrasse des Erlacherhofs je Skulpturen standen, ist heute nicht mehr festzustellen. Nahlsche Entwürfe zu Gartenskulpturen liegen zwar in der Plankollektion des Stadtarchivs. Sie waren jedoch ganz offensichtlich für Schloß Hindelbank und nicht für den Erlacherhof bestimmt[3].

20. DAS GRABMAL DES HIERONYMUS VON ERLACH

In die Zeit der intensiven Mitwirkung Nahls möglicherweise an der Umgestaltung, jedenfalls aber an der Ausstattung des Erlacherhofs in Bern fällt auch die Arbeit am Grabmal für den in der Kirche zu Hindelbank in der Erlachkapelle begrabenen Hieronymus von Erlach. Das Grabmal sollte des Ruhms, des Reichtums und der Prunkliebe des kaiserlichen Feldherrn, Reichsgrafen und langjährigen mächtigen Schultheißen von Bern würdig sein[4]. Sich in Geduld zu üben lehrte den Bildhauer aber offenbar

[1] BBB. Nachlaßmappen des Erasmus Ritter: De Deßins et d'Etudes d'Architecture de Sculpture et des Arts relatifs faits et rapportés de mes Voyages en Allemagne, en France et en Italie. Mss. Hist Helv. XXIa 92.1 (Volume 1[r]) und 92.3 (Volume 3e). Im Band 1 befindet sich ein Riß zu dem Balkongeländer der Südfassade I. Stock; Ritter beschriftete den Entwurf auf der Rückseite wie folgt: «Balcon composé et deßiné par Nahl sculpteur celebre et qui est mort à Caßel en 1784» (richtig: 1781). Von den im Inhaltsverzeichnis zu Band 3 aufgeführten «deßeins (sic) de Serrure par Nahl» fehlt leider jede Spur. Der Verlust wurde 1963 festgestellt.

[2] Interessante Gegenüberstellungen Nahlscher Balkon- und Fenstergeländer vom Erlacherhof gibt Paul Hofer in Kdm. Bern *II*, 217, und Vergleiche verschiedener Balkongeländer und Schrankengitter nach Entwürfen Nahls in: Architektur vom Bauherrn aus, Tafel 66.

[3] Enno Goens weist dies in seiner Arbeit «Die Gartenskulpturen von Schloß Hindelbank» überzeugend nach.

[4] Zum Tode des Altschultheißen äußert sich Rudolf Witschi in «Friedrich der Große und Bern», 51, wie folgt: «Zwar lebte der Schultheiß nicht mehr, der gewaltiger als jeder andere die bernische Politik der letzten Jahrzehnte bestimmt hatte: Hieronymus von Erlach war 1748 gestorben. Es ging ein selten einstimmiges Aufatmen durch die Depeschen der fremden Gesandten: den alten, eitlen, bestech-

der ebenfalls prunkliebende und ehrgeizige Sohn des Verstorbenen, indem er Nahl Lösungen aufzwang, die ihm bei allem Verständnis für das «rauschende Pathos der Zeit» nicht restlos behagten. Es dürfte harte Sitzungen in der Kirche und im Schloß zu Hindelbank abgesetzt haben, bis der Meister endlich die Arbeit in seiner Werkstatt auf dem Tannengut beginnen konnte. An Werkstattbesuchen seitens Albrecht Friedrichs von Erlach wird es hernach nicht gefehlt haben, und Nahl dürfte froh gewesen sein, daß sein Auftraggeber 1750/51 eine Reise nach Montpellier unternahm, wo er erfolgreich von einem «schwachen Gesicht» und von «Hauptschmerzen» kuriert wurde[1]. So war es dem Bildhauer wenigstens gegeben, die verschiedenen Teile des Grabmals in aller Ruhe zu vollenden, um das Werk im Frühjahr 1751 in der Kirche zu Hindelbank aufzustellen.

Frühere Betrachter des Grabmals meinten, es enthalte so viele Dinge, daß man nicht wisse, was man sehe und was es bedeute[2]. Spätere Betrachter sprachen vom «Zopfstil» des Denkmals[3]. Die etwelche Überladung und die zahlreichen Vergoldungen mögen auf ausdrückliche Wünsche des reichen Erben zurückgehen[4], beeinträchtigen jedoch keineswegs die Feststellung, daß die Gesamtkonzeption und vornehmlich die einzelnen Figuren, welche das Grabmal zieren, eines großen Künstlers würdig sind. Es ist geradezu erstaunlich, mit welcher Meisterschaft Nahl sein Werk in die relativ kleine Kapelle hineingestellt und dank gewisser Kunstkniffe zu größter Wirkung gebracht hat (Abb.63). Auf einer Grabstätte einen Sarkophag aufzustellen, war bestimmt keine Neuheit. Schon kühner ist hingegen die Kombination mit der darüber hochaufstrebenden Pyramide. Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) wird 1753 – also zwei Jahre später – sein erst

lichen Fuchs, der alle täuschte und von keinem betrogen werden konnte, hatten sie alle gehaßt und gefürchtet. Nun spukte der Geist des sagenhaft reichen und ausschweifenden Edelmanns nach dem Glauben des Volkes um das prunkvolle Grabmal zu Hindelbank und schreckte die Wanderer.»

[1] Hans Michel, Die Ambassade des Marquis de Paulmy in der Schweiz von 1748 bis 1752, 134, Anm. 336.

[2] Emil Blösch. Das Grabmal der Frau Pfarrer Langhans und der Bildhauer Johann August Nahl, BT *1879*, 152.

[3] Heinrich Türler im Artikel über «Nahl, Johann August I., Bildhauer» im SKL *II*, 466.

[4] Brief von Ludwig Robert von Erlach an George Louis Nahl vom 8. Juni 1842 (Beilage Nr. 8).

um 1770 vollendetes Grabmal für Moritz von Sachsen in Straßburg ähnlich gestalten, allerdings unter imposanteren Proportionen des Raumes wie der Skulpturen. Daß die fünf von Nahl geschaffenen und so harmonisch angebrachten Figuren (Abb. 64–68) wie auch die vielen Symbole heute von vielen Betrachtern nicht mehr verstanden werden, verwundert nicht. Bedenklicher mag scheinen, daß in dieser Hinsicht bereits vor hundert Jahren bedeutende Bildungslücken festzustellen waren. Friedrich Bleibaums treffliche Beschreibung des Grabmals für Hieronymus von Erlach[1] dürfte daher hier ihren Platz haben:

«Die Pyramide, hier der Raumwirkung zuliebe übereck gestellt, ist von Pierre Monnot, Michel-Ange Sloots und andern vor ihm verwandt worden. Sie galt als Symbol der Ewigkeit, in welches Nahl durch eine Fortuna (links) die Lebensdaten des Verstorbenen mit ehernem Griffel eingraben läßt, während eine Minerva (rechts) das Bahrtuch lüftet, um das Kissen zu zeigen mit den Orden und Abzeichen der zahlreichen Würden, die Hieronymus von Erlach sich erworben hat. Ein geflügelter Genius sitzt weinend auf den Stufen des Unterbaues, ein zweiter mit dem Lorbeerkranz im Arm hockt posauneblasend hinter der Spitze der Pyramide. Ein Chronos hält in halber Höhe schwebend eine Kartusche mit einem großen Malteserkreuz, in dessen Mitte das Erlachsche Wappen angebracht ist, gerahmt von der Kette des Württembergischen Jagdordens. Rechts im Hintergrunde Kriegstrophäen, links zur Ausfüllung der Wandfläche eine Palme. Die Pyramide ist in grauem, der Sarkophag in rotbuntem Marmor und das Figürliche in Sandstein ausgeführt. Aus dem Ganzen spricht das rauschende Pathos der Zeit. Der Künstler mußte sich, wie durch einen Nachkommen des Grafen verbürgt wird, den Wünschen des Auftraggebers fügen. Eine prächtige Leistung ist die Gestalt der Fortuna mit der Bewegung des rechten Armes, der weich und schmiegsam behandelten Muskulatur, die an dem Deckenstuck der Charlottenburger Treppe bereits bemerkt wurde, und den herabfallenden Haarlocken, deren Behandlungsart lebhaft an die Sphinxe von Potsdam und Sanssouci erinnert. Ebenso prächtig ist die Gestalt der Minerva in Brustpanzer und federbesetztem Helm, dessen Sphinxbekrönung wiederum an das gern verwandte Motiv

[1] Bleibaum, 113 f.

in den Nahlschen Stuckdecken und der Fassadenplastik anklingt. In dem feingeschnittenen Profil dieser Gestalt tritt der Einfluß der Pariser Schule verstärkt in Erscheinung. Das klein gefältelte, elegant behandelte Kleid hat zu dem der Pomona im Potsdamer Lustgarten Beziehungen, so daß ein Schulverhältnis auch hier noch bemerkbar ist. Die Figuren sind in dreiviertel Lebensgröße gehalten, um den Eindruck der Pyramide zu steigern. Die in Bronze auf den Marmor aufgelegte Schrift ist vergoldet, ebenso die Orden, Ehrenzeichen und Ornamente. Das in Eisen geschmiedete Abschlußgitter der Kapelle, dessen Kurvenwerk dem Treppengeländer in Charlottenburg bis auf die fehlende Belaubung ähnelt, wird Nahl gezeichnet haben.»

Dem posauneblasenden Genius begegneten wir schon beim Epitaph in der Stadtkirche zu Thun, doch welcher Unterschied in der Gestaltung! Das Thuner Engelchen sitzt geradezu furchtsam da, wenn man es mit dem souverän um die Pyramidenspitze schwebenden, mit aller Kraft in sein Instrument blasenden Engel von Hindelbank vergleicht. Der Kopf des Chronos hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Michelangelos Moses. Nahl weilte ja auf der Gesellenwanderung ein Jahr in Rom und wird sich auch San Pietro in Vincoli genau angesehen haben.

Die in Bronze auf die Marmorpyramide aufgelegte Schrift ist vergoldet. Da bereits zahlreiche Buchstaben abgefallen sind, ist die Inschrift teilweise nur noch schwer lesbar. Sie lautet wie folgt:

PIETATI / ET / MEMORIAE / HIC SITUS EST / EXCELLENTISS[IMUS] AC ILLUSTRISS[IMUS] VIR / HIERON [YMUS] S[ACRI] R[OMANI] I[MPERRII] C[OMES] AB ERLACH / EQUES / DOM[INUS] IN HINDELB[ANK] BAERISWYL URTEN[EN] / MATTSTETT[EN] SE[E]DORF ET THUNSTETT[EN] / REIP[UBLICAE] BERNENSIS CONSUL PER ANNOS XXVI / IMP[ERANTE] CAROLO VI A SACRO CUBICULO / QUONDAM / PEDESTRIS LEGIONIS TRIBUNUS / ET GENER[ALIS] CAMPI MARESCAL[CUS] LOCUM TENENS/NAT[US] DIE XXXI MART[II] ANNO MDCLXVII / OBIIT DIE XXVIII FEB [RUARII] ANNO MDCCXLVIII / VIXIT ANNOS LXXXI

/ TANTI PATRIS NOMEN UT AVORUM HONORI / VIVORUM DESIDERIO POSTERIORUM MEMORIAE / PROPRIAE SUAE PIETATI / SERVETUR / HOC MONUMENTUM POSUIT / ALBERTUS FRIDERICUS / FILIUS

Die Übertragung ins Deutsche sei zum besseren Verständnis gleich hier beigefügt:

«Aus Sohnesliebe und zum Andenken! Hier ruht der hervorragende und berühmte Mann Hieronymus Reichsgraf von Erlach, Ritter, Herr zu Hindelbank, Bäriswil, Urtenen, Mattstetten, Seedorf und Thunstetten, Schultheiß der Bernischen Republik während 26 Jahren. Unter Kaiser Karl VI. Gheimer Kämmerer. Einst Oberst eines Regiments und Generalfeldmarschall-Leutnant. Geboren den 31. März 1667. Gestorben den 28. Februar 1748. Er erreichte das Alter von 81 Jahren. Damit der Name des berühmten Vaters der Ehre der Vorfahren, dem Streben der Lebenden, dem Andenken der Nachkommen und der eigenen Sohnesliebe diene, hat Albrecht Friedrich, sein Sohn, dieses Grabmal gesetzt.»

Den Marmor der Pyramide und des Sarkophags dürfte Nahl aus der Marmorsäge seines Freundes Johann Friedrich Funk bezogen haben, der ja auch als Vergolder der Palmen, Kriegstrophäen und Buchstaben in Betracht kommt. Ob der Sandstein der Figuren aus dem Hindelbank zunächst gelegenen Krauchtal oder aus einem der zahlreichen Steinbrüche (Harnischhut, Stockeren, Deißwil Steingrüebli, Ostermundigen) der Kirchgemeinde Bolligen kam, ist eine Frage, die den Fachmann interessieren dürfte[1]. Durch die ganze Gegend der in westlicher Richtung auslaufenden Berge des Emmentals ziehen sich vier Sandsteinschichten

[1] Herr Otto J. Wymann, Werkmeister der Münsterbauhütte Bern und gewiegter Kenner der aus der Umgebung stammenden Sandsteinarten, hat die Denkmäler in der Kirche zu Hindelbank am 1. Juni 1970 freundlicherweise untersucht, aber leider erfolglos. Da die Oberfläche des verwendeten Werkstoffs sich unter dem Einfluß der Zeit und nicht zuletzt von erhaltenden Maßnahmen, wie Bestreichen und Bemalen, bis in eine Tiefe von einigen Millimetern bezüglich Farbe und Konsistenz verändert hat, ist die Feststellung der Herkunft des von Nahl verwendeten Sandsteins ohne schwerwiegende Eingriffe unmöglich. Man müßte eine Stelle bis auf eine gewisse Tiefe bloßlegen können, was jedoch einer unstatthaften Beschädigung der Kunstwerke gleichkäme. – Zur Frage des Sandsteins als Werkstoff vgl. Kdm. Bern *IV*, 63; Kdm. Bern *V*, 188, und PAUL HOFER, Fundplätze, Bauplätze, gta-Schriften 9, Basel 1970.

hin, und zwar je zwei von Süß- und Salzwassermolasse. Der Gründe, die für den Bezug des Sandsteins aus Ostermundigen sprechen, sind mehrere. Nahl hatte bereits 1749 Gelegenheit, diesen Stein kennenzulernen, als er die Säulen des neuen Orgellettners bearbeitete. Der Kilchenbankstein aus Ostermundigen war der solideste. Wie wäre anderseits Nahl dazugekommen, dem Steinhauer Hans Leemann in Ostermundigen am 1. August 1752 1500 Pfund zu leihen, wenn er mit dem Sandsteinlieferanten nicht schon früher geschäftliche Beziehungen unterhalten hätte? Ferner ist zu bedenken, daß Nahl seine Bildhauerwerkstatt auf dem Tannengut eingerichtet hatte, das von Ostermundigen aus doch noch rascher und leichter zu erreichen war als vom Krauchtal her.

21. DIE LÖWEN UND SPHINXE DES SCHLOSSES HINDELBANK

Albrecht Friedrich von Erlach hatte Nahl auch mit der Planung und Schaffung von Gartenskulpturen für das Schloß Hindelbank beauftragt. Im Stadtarchiv Bern liegen interessante Entwürfe dazu[1] (Abb. 77–80). Was seiner Zeit ausgeführt wurde, kann dem Brief entnommen werden, den Ludwig Robert von Erlach, der letzte Besitzer des Schlosses, am 8. Juni 1842 an George Louis Nahl richtete[2]. Man liest dort: «Vielleicht ist Ihnen nicht bekannt, daß ich noch zwei schöne große ruhende Löwen von seiner Arbeit besitze; leider aber auch nur aus Sandstein, so daß der Zahn der Zeit schon sehr daran genagt hat. Es waren noch vor 30 Jahren auch 2 Spinge von ihm vorhanden, die aber aus noch viel mürberm Stein gemacht worden seyn müssen, indem sie ganz zerfielen und weggeräumt werden mußten.»

Die beiden Sphinxe waren demnach bereits vor 1842 zerstört. Über das Schicksal der beiden Löwen wußten nur Eingeweihte Bescheid. Friedrich Bleibaum, der doch in Bern und Hindelbank auf Nahls Spuren gewandelt

[1] StadtAB. Plansammlung, Blätter 295 k und 295 m. In bezug auf die Höhe und Breite der Flammenvasen gibt Nahl folgende Anweisung: «3 Schu 2 Zol hoch ohne den Knopf und 2 Schu 9 Zol breit soo es am breitesten ist».

[2] Beilage Nr. 8.

war und der sich bei Amtsstellen des Kantons wie der Stadt Bern über den Bildhauer und seine Werke erkundigt hatte, hielt die Skulpturen für untergegangen[1]. In seinen Ausführungen über die Bibliothekgalerie bemerkt Paul Hofer[2]: «Nachdem durch Regierungsratsbeschluß vom 24. Oktober 1911, post eventum, die Fassade auf das kantonale Inventar der geschützten Kunstaltertümer aufgenommen worden war, übernimmt die Gemeinde Bern die 1911 auf dem Thunplatz wieder aufgestellte, sodann leicht renovierte und unter Verwendung zweier Sandsteinlöwen aus Schloß Hindelbank mit einer öffentlichen Anlage verbundene Hauptfront am 11. September 1912 in ihre Obhut.» Die beiden Löwen waren 1910 von den Freitreppenwangen der Nordfront des Schlosses Hindelbank nach Bern gebracht worden.

Auch am Monumentalbrunnen am Thunplatz zu Bern sind die beiden Freunde Johann August Nahl und Johann Friedrich Funk, wenn auch unbewußt, mit Werken beteiligt: Funk mit seiner Minerva und Nahl mit seinen Löwen. Daß sie hier unter der Ägide Niklaus Sprünglis, des souveränsten Künstlers unter den bernischen Architekten des achtzehnten Jahrhunderts, vereinigt sind, erfüllt den Kunstfreund mit Genugtuung.

Es ist das unbestreitbare Verdienst des Marburger Kunsthistorikers Enno Goens, sich in einer 1969 erschienenen Abhandlung der Gartenskulpturen von Schloß Hindelbank ganz besonders angenommen und damit einen willkommenen Beitrag zur Tätigkeit Johann August Nahls des Älteren in der Schweiz geliefert zu haben[3].

Das von 1721 bis nach 1724 nach Entwürfen des französischen Architekten Joseph Abeille errichtete Schloß Hindelbank war der großartigste Herrensitz des achtzehnten Jahrhunderts im Bernbiet (Abb. 43–45). Die Bauleitung lag in den Händen des uns bereits bekannten Daniel Stürler unter Beihilfe seines Sohnes Albrecht. Der Entstehungszeit gemäß sind die Bauornamentik am Äußern und die Dekorationsformen im Innern gezeichnet durch den Übergang vom späten Louis XIV zur frühen Régence. Nahl war damals noch im Knabenalter. Möglicherweise sah er sich aber das

[1] Bleibaum, 16. [2] Kdm. Bern *III*, 322.

[3] Enno Goens. Die Gartenskulpturen von Schloß Hindelbank. Ein Beitrag zur Tätigkeit Johann August Nahls d. Ä. in der Schweiz. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft *XVIII*, 153 f.

imposante Ensemble während des kurzen Aufenthalts in Bern 1728/29 auf der Gesellenwanderung an; denn das neue Schloß mußte ja in der Stadt in aller Leute Mund sein, zumal es von einem französischen Park noch nie gesehenen Ausmaßes umgeben war. Der Zustand des Nordgartens, wie er sich 1740 darbot, geht aus dem Stich von Johann Ludwig Nöthiger nach einer Zeichnung von Johann Grimm hervor (Abb. 42). Es ist eine großzügige Terrassenanlage mit ausgedehnten Ziertreppen, Wasserbecken und regelmäßigen Baumpflanzungen, aber ohne jeglichen plastischen Schmuck. Ihn zu entwerfen, war vorerst der Auftrag, mit dem Albrecht Friedrich von Erlach den Bildhauer Nahl betraute.

Paul Hofer betrachtete die im Stadtarchiv Bern liegenden Skizzen Nahls als Entwürfe zu Gartenskulpturen für den Erlacherhof in Bern[1]. Enno Goens weist überzeugend nach, daß sie sich restlos auf den Nordgarten des Schlosses Hindelbank beziehen. Zur Deutung der ganzen Entwurfsreihe schreibt er wörtlich: «Wir haben es mit Ideenskizzen zu tun, die Nahl seinem Auftraggeber Albrecht Friedrich v. Erlach zur Entscheidung vorgelegt hat; es sind also Auswahlentwürfe für die Gestaltung und Ausschmückung der Abschlußmauer, die die oberste Terrasse vor der Gartenfassade des Schlosses nach der Talseite hin begrenzen sollte, als bewegte horizontale Bekrönung des durchgeformten Terrassengartens und zugleich als markante Basislinie für die Dominante der Gesamtkomposition, die Dreiflügelanlage des Schlosses. Man wird sich das ausgeführte Werk so vorstellen dürfen, wie es Nahl auf der Vorderseite seines Skizzenblattes oben vorgeschlagen hat. Albrecht Friedrich v. Erlach hat sich demnach in der Scheu des bernischen Patriziats vor äußerlichem Gepräge für die schlichte Lösung entschieden.»

Die im Stadtarchiv Bern aufbewahrten beiden Blätter mit den Skizzen für die Gestaltung der Abschlußmauer sowie den Einzelfiguren und -gruppen bedeuten die Planung für eine vollständige Ausstattung des Nordgartens von Schloß Hindelbank. Ausgeführt wurde nur der obere Teil. Eine genaue Ansicht davon gibt es leider nicht. Erhalten geblieben sind die beiden Löwen (Abb. 81, 82), untergegangen sind die beiden Sphinxe sowie die Flammenvasen. Mit den Gartenskulpturen für das Schloß Hin-

[1] Kdm. Bern *II*, 210.

delbank dürfte Nahl seine Tätigkeit für Albrecht Friedrich von Erlach beendet haben. Während rund vier Jahren – von 1748 bis 1752 – hatte er für diesen Hauptauftraggeber in bernischen Landen gewirkt, für den einzigen übrigens, der damals auch finanziell in der Lage war, einen Künstler vom Rang und Rufe Nahls zu beschäftigen.

Da der Moloch Verkehr am Thunplatz in Bern neue stadtplanerische Opfer fordern wird, werden die das «Wasserschloß» flankierenden Löwen in absehbarer Zeit wieder nach Hindelbank zurückgebracht werden. Bei der 1967 abgeschlossenen Renovation des Schlosses wurden die Postamente dafür an ihrem ursprünglichen Platz bereits neu aufgeführt. Der Löwe als König der Tiere ist ein beliebtes Sujet mehr oder weniger gut geglückter plastischer Darstellung. Die Löwen von Hindelbank sind ihrerseits so glänzend gestaltet und durchgearbeitet, daß sogar ernsthafte Zweifel darüber entstanden sind, ob eine bisher Nahl zugeschriebene Figurengruppe – die «Temperantia» auf dem Löwen – auf dem Portalbau des Château des Rohan in Straßburg wirklich von seiner Hand stammt, da dieser Löwe «mit der mangelnden Tektonik des Körperbaus, der flach und teigig herabquellenden Mähne und den seltsam mongoliden Gesichtszügen» in seiner Gesamterscheinung und Einzelbildung gegenüber den prächtigen Löwen von Hindelbank so unvorteilhaft und kläglich abschneidet[1]. Obgleich der Zahn der Zeit schon ordentlich an den beiden Werken genagt hat, können sie als noch relativ gut erhalten gelten. So mögen denn die beiden grimmigen, kraftstrotzenden Löwen, die mit ihren Pranken mächtige Stämme umfassen, ihre feurigen Blicke bald wieder hoheitsvoll über bernisches Land schweifen lassen.

22. DAS GRABMAL DER MARIA MAGDALENA LANGHANS

Im Frühjahr 1751 hielt sich Johann August Nahl, wie wir bereits gesehen haben, in Hindelbank auf, um das Grabmal – viele sagen das Denkmal – für Hieronymus von Erlach in der Kirche aufzustellen. Während der

[1] Enno Goens, Die Gartenskulpturen von Schloß Hindelbank, 155.

Dauer dieser Arbeit wohnte der Bildhauer nicht im fernen Schloß seines Auftraggebers, sondern im nahen, geräumigen Pfarrhaus, war somit der gern gesehene Gast des Pfarrers Georg Langhans, der 1749 nach Hindelbank gekommen war, und seiner Gattin, Maria Magdalena, einer geborenen Wäber. Das junge Ehepaar war am 3. Juli 1750 in Hindelbank getraut worden, und Maria Magdalena – nach Zeugnissen von Zeitgenossen eine der schönsten Frauen in der Schweiz – erwartete nun ihr erstes Kind. Das Schicksal war indessen weder der Mutter noch dem Kindlein gnädig; die junge Pfarrersfrau starb am Abend vor Ostern, dem Feste der Auferstehung, an der Geburt ihres Söhnchens, das tot zur Welt kam. Man zählte den 10. April 1751 an jenem tragischen Samstag.

Das Ereignis mußte den Künstler aufs tiefste ergriffen und beeindruckt haben. Man dachte bis jetzt allerdings stets nur an den erschütternden Tod der blühenden jungen Frau, deren Gastfreundschaft und angenehmen Umgang Nahl im Pfarrhaus zu Hindelbank genossen. Doch, hatte er nicht rund vier Monate vorher ein nur acht Tage altes niedliches Kindchen, seine Katharina Barbara, auf dem Friedhof von Bremgarten bei Bern zu Grabe getragen? Wie oft hatte er nicht die Ängste einer Geburt miterlebt, für das Leben seiner geliebten Gattin gebangt und mit ihr schon so manches Kindlein im zartesten Alter hingeben müssen! Nur mit Gefühlen der Ergriffenheit kann man die Porträtskizze betrachten, die Nahl von seiner Gattin in einem jener tragischen Momente gezeichnet (Abb. 4). Welch tiefer Schmerz liegt auf dem Antlitz dieser um ihr Kindchen trauernden Mutter! Und daß es sich um einen solchen Ausdruck der Trauer handelt, belegt zur Genüge das oben sozusagen aus dem Unbewußten hingekritzelte Kinderköpfchen[1]. Der künstlerische Niederschlag all dieser Erlebnisse – «die geniale Idee und ihre unerhört kühne Gestaltung», wie Friedrich Bleibaum sich ausdrückt – ist das Grabmal der Maria Magdalena Langhans, in der Nahlschen Familientradition das Mariengrab genannt. (Abb. 69).

[1] Der ahnungslose Betrachter dieses Blattes wird geradezu schockiert sein von dem ihm völlig unmotiviert und rätselhaft scheinenden Kinderköpfchen, das ihm über dem Frauenporträt als Fremdkörper vorkommen muß. Die Erklärung der Motive geben dem Blatt auf einmal den Wert einer kunstgeschichtlichen und -psychologischen Rarität.

Bei der Betrachtung der beiden Kunstwerke in der Kirche zu Hindelbank ist man jedesmal wieder überrascht davon, daß Nahl nach dem «ganz auf grandseigneurales Pathos und die ihm geläufige Symbolik» eingestellten Denkmal für Hieronymus von Erlach ein so entschieden von der herkömmlichen Friedhofskunst abweichendes, von hohem künstlerischem Flug getragenes, tief ergreifendes Werk geschaffen hat. Bedenkt man aber die Schwierigkeiten und den Druck, unter denen das Grabmal für den Schultheißen entstanden, so versteht man ohne weiteres das Bedürfnis des Künstlers nach freier, souveräner Gestaltung eines Werkes. Das Grabmal der Maria Magdalena Langhans spricht auch in dieser Beziehung beredtes Zeugnis.

Nahl hat das in Sandstein gearbeitete Grabmal (Länge 2,25 m, Breite 1,18 m) aus einem einzigen großen Block herausgemeißelt. Die Inschrift lieferte kein Geringerer als Albrecht von Haller, dem Pfarrer Georg Langhans allerdings ordentlich am Zeug geflickt zu haben scheint. Es bestehen nicht weniger als drei Varianten: Die auf Nahls Originalmodell, die auf dem Grabmal selbst und die in der Gesamtausgabe von Hallers Gedichten[1]. Die Version auf dem Grabmal lautet:

«Horch! die Trompete ruft, sie schallet durch das Grab,
Wach' auf, mein Schmerzenskind, leg deine Hülle ab,
Eil deinem Heiland zu, vor ihm flieht Tod und Zeit,
Und in ein ewig Heil verschwindet alles Leid.»

Darüber steht – ob als Beischrift Nahls oder auf Wunsch des hinterbliebenen Pfarrherrn angebracht, ist schwer zu entscheiden – folgender Ausspruch: «HERR! Hier bin Ich und das Kind so Du mir gegeben hast!» Die mit ihrem Kind aus dem Grab Entschwebende grüßt am Tag der Auferstehung mit diesen Worten ihren Gott.

[1] ALBRECHT V. HALLERS sämtliche Gedichte. (Nach des Verfassers Ausgabe letzter Hand.) Mit der Biographie des Dichters. Familien-Bibliothek der Deutschen Classiker. Eine Anthologie in 100 Bänden. Hildburghausen und Amsterdam 1841, *XIX*, 198:

Auf das Grabmal einer Wöchnerin

Horch! die Trompete schallt, ihr Klang dringt durch das Grab,
Wach' auf, mein Schmerzenssohn, wirf deine Hülsen ab,
Dein Heiland ruft dir zu; vor ihm flieht Tod und Zeit,
Und in ein ewig Heil verschwindet alles Leid.

Freidrich Bleibaum äußert sich zum Originalmodell (Abb. 70) und zur Ausführung wie folgt:[1]

«Glücklicherweise konnte das in Ton gebrannte Originalmodell Nahls (L. 0,38 m, Br. 0,25 m) im Städtischen Museum in Straßburg festgestellt werden, so daß die erste Idee des Meisters und das ausgeführte Werk klar nebeneinander stehen. Stärker ist der Eindruck der alles Irdische zerbrechenden Gewalt des Jüngsten Gerichts in dem Straßburger Modell, in welchem die ornamentale Behandlung nur angedeutet, die nach oben gewandte Gestalt jedoch, verklärten Antlitzes, von unsichtbarer Kraft emporgehoben, den himmlischen Gefilden entgegenschwebt. Losgelöst von aller irdischen Schwere vermag sie den Buben am Arme mit sich emporzuziehen, dessen rechte Hand patschig auf dem Bruchrande des Steines aufliegt. Es ist die gleiche geniale Intuition, welche die Darstellung der Nacht im Treppenhaus des Neuen Flügels von Charlottenburg auszeichnet, die frappierende Sicherheit in der Gestaltung des Übernatürlichen, des anscheinend Unmöglichen, das Singuläre in der Auffassung, die Darstellung des menschlichen Hinübergleitens ins Jenseits, der Verbindung von Hier und Dort. Vielleicht eine schlicht protestantische Parallele zu der grandiosen Darstellung Berninis von der Verzückung der hl. Therese, deren künstlerischer Gedanke doch wohl in einer Versinnlichung, einer erotischen Verkörperlichung seelischer Hingabe an den Heiland zu suchen ist. Dort die von der Kirche heiliggesprochene Nonne, hier die schlichte Pfarrersfrau, die ihr reines Leben gibt für das ihres Kindes. Man muß sich klar sein über den mit dem Wesen der Aufklärung eng verknüpften religiösen Optimismus der Zeit, darüber, daß man trotz aller sonstigen Zweifel den Glauben an eine leibliche Auferstehung stets hoch gehalten hat. Der Gedanke des Zerfließens in ein Nichts ist diesem ganz auf Lebensbejahung eingestellten Geschlechte stets unerträglich erschienen.»

Das Grabmal lag früher im Chor, wo der Standort in jeder Beziehung günstiger war. Gewisse Besucher hielten sich lediglich darüber auf, daß es mit Brettern zugedeckt war, was sich offenbar aus Gründen des Schutzes vor mutwilliger Beschädigung aufdrängte. Nach der Brandkatastrophe vom 21. Juli 1911, welcher die ganze Kirche und vor allem viele wertvolle

[1] Bleibaum, 114 f.

Wappenscheiben und Glasmalerein zum Opfer fielen, während die beiden Nahlschen Werke wie durch ein Wunder ohne nennenswerten Schaden davonkamen[1], wurde das Grabmal der Maria Magdalena Langhans hinter das schmiedeiserne Abschlußgitter in die Erlachkapelle verlegt[2].

«Julie Bondeli wurde die ungemeine Frau Berns, deren Name durch die literarischen Kreise des Auslandes ging», sagt Richard Feller[3], und der in seinen «Novae Deliciae Urbis Bernae» von der Schönheit dieser geistreichen Frau schwärmende Sigmund von Wagner schreibt: «Nahl, der treffliche Künstler, der damals das herrliche Denkmal in der Kirche von Hindelbank gemacht hatte, soll sie gebeten haben, ihre Hände und Arme dafür zum Muster und Modell nehmen zu dürfen[4].» Nach dieser Mitteilung überrascht es doppelt nicht, daß Christoph Martin Wieland, der 1759 kurze Zeit nach Bern kam und sich sogar mit Julie Bondeli verlobte, als einer der ersten das Grabmal der Maria Magdalena Langhans besang. Er feierte es nicht nur als Meisterstück des Künstlers, sondern als den «Triumph der Bildhauerkunst» überhaupt (Beilage Nr. 9). Tatsache ist, daß dieses Werk Johann August Nahl «mit einem Schlage zu einer europäischen Berühmtheit gemacht hat», wie Friedrich Bleibaum feststellt[5].

Nach Wieland besangen noch viele andere Dichter und Gelehrte das

[1] Das Grabmal lag immerhin im braunschwarzen Löschwasser, wovon der Sandstein etliches aufsaugte, so daß er braun erschiene, wenn er nicht von Zeit zu Zeit mit einer Molasselösung angestrichen würde.

[2] Es ist schon verschiedentlich der Wunsch geäußert worden, es möchte wiederum an seinen alten Ort im Chor der Kirche verbracht werden. ENNO GOENS meint gar: «Dabei wäre unbedingt auch die für die Wirkung des Werkes so wichtige stark vertiefte Einlassung der Grabplatte in den Fußboden wiederherzustellen.» Es kann sich bestimmt nicht darum handeln, die Kontroverse, welche die Mitglieder der Kirchgemeinde Hindelbank längere Zeit beschäftigte, wieder anzuheizen. Da die Kantonale Kunstaltertümerkommission festgestellt hat, daß der Transport mit grössten Risiken für das Kunstwerk verbunden wäre und daher nicht gestattet wird, muß der Fall ohnehin als erledigt betrachtet werden.

[3] FELLER *III*, 619.

[4] SIGMUND VON WAGNER, Novae Deliciae Urbis Bernae oder das goldene Zeitalter Berns, NBTB *1916*, 266. – Sigmund von Wagner (1759–1835) begann die Aufzeichnung seiner Lebenserinnerungen im Winter 1834/35. Der zitierten Stelle geht eine Schilderung von Julie Bondelis Schönheit voraus, wobei der alte Hagestolz reichlich ins Schwärmen kommt. Trotzdem möchten wir ihm glauben, was er von Nahl und der Bondeli erzählt, die im Sommer 1751 immerhin in ihrem zwanzigsten Lebensjahr stand.

[5] BLEIBAUM, 114.

Grabmal, das lange als eine der bedeutendsten Sehenswürdigkeiten der Schweiz galt (Beilage Nr. 10). Es erschienen davon bald Kupferstiche sowie Nachbildungen in Porzellan und gebranntem Ton (Abb. 71–75 und Beilage Nr. 11). In fast allen älteren Reisewerken des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts ist es mehr oder weniger ausführlich beschrieben. Johann Wolfgang von Goethe machte auf seiner zweiten Schweizerreise am 16. Oktober 1779 einen Abstecher nach Hindelbank[1], um das berühmte Grabmal zu sehen, von dem Wieland geschwärmt. Am 31. Mai 1804 besuchte es auch der damals fünfzehnjährige Arthur Schopenhauer[2]. Noch im Jahre 1842 schrieb Ludwig Robert von Erlach an George Louis Nahl (Beilage Nr. 8), das Grabmal der Maria Magdalena Langhans sei infolge des starken Besuchs von Bewunderern aus aller Welt eine reiche Einnahmequelle für die Gemeinde und ihre bedürftigen Armen; es sei zu einem Segen für viele geworden[3].

[1] Goethes Schweizerreisen. Tagebücher / Briefe / Gedichte / Handzeichnungen. Herausgegeben von Dr. Hans Wahl, 27. – Aus Goethes Brief an Johann Heinrich Merck vom 17. Oktober 1779 erfahren wir, daß die Reise vorerst zu Micheli Schüpbach, dem berühmten Naturarzt in Langnau im Emmental, führte; andertags dann nach Hindelbank und wieder nach Bern zurück. Charlotte von Stein schrieb Goethe am 20. Oktober von Payerne aus: «Vom Grabmal der Pfarren zu Hindelbanck zu hören werden Sie Geduld haben müssen, denn ich habe mancherley davon, darüber und dabey vorzubringen. Es ist ein Text worüber sich ein lang Capitel lesen läßt. Ich wünschte gleich ietz alles aufschreiben zu können. Ich hab soviel davon gehört und alles verbertucht pour ainsi dire. Man spricht mit einem allzeit fertigen Enthusiasmus von solchen Dingen, und niemand sieht drauf, was hat der Künstler gemacht, was hat er machen wollen.» Goethe, der bei der Gestaltung der Theorie der bildenden Künste im Sinne Johann Joachim Winckelmanns kräftig mithalf, dürfte an Nahls Kunstwerk verschiedenes auszusetzen gehabt haben.

[2] Arthur Schopenhauer, Reisetagebücher aus den Jahren 1803–1804. Herausgegeben von Charlotte Gwinner. Leipzig 1922.

[3] Auch heute noch wird die Sehenswürdigkeit relativ gut besucht. Kunstfreunden ist sie ohnehin ein Begriff. Für ihre Popularisierung sorgte Otto Zinnikers «Das Grabmal der Liebe», das 1954 in den «Guten Schriften Bern» herauskam. Mit dem Automobil ist man rasch in Hindelbank. Entvölkerte indessen seiner Zeit die Eisenbahn die Straße, die an der Kirche vorbeiführt, so übt nun neuerdings auch die N1 eine ähnliche Wirkung aus. Die Zahl der Besucher kann mit einiger Genauigkeit von der Anzahl bezogener Zettel mit der Beschreibung des Grabmals und dem Text der Grabplatte abgeleitet werden. Der Zettel liegt zur freien Bedienung auf. Das darauf wiedergegebene Gedicht Albrecht von Hallers ist allerdings nicht genau das auf der Grabplatte, sondern das in der Gesamtausgabe der Hallerschen Gedichte von 1841.

23. DIE MODELLE FÜR GESCHÜTZZIERAT

Der bernische Kriegsrat reorganisierte um 1750 herum die Artillerie der Republik von Grund auf. Es sollte nur noch 16, 12, 6 und 4 Pfund treibende Stücke geben; dazu auch Mörser und Haubitzen. Für den neuen Kanonengießer war die vom 8. Mai 1749 datierte «Ordonnanz Nach welcher in das künfftige alle Mettallene Stuck, Mörsel und Haubitzen sollen gegoßen und probiert werden, Samt der Beschreibung der darzu dienlichen Laveten» maßgebend[1]. Diese Ordonnanz der Artillerie, welche anhand genauer Zeichnungen die einzuhaltenden Maße und Formen («Mouluren» oder Fries der Kammer) vorschreibt, erwähnt auch das «oberkeitliche» Wappen, die Delphine, die Nummer des Stücks samt Jahreszahl sowie Angabe des Gewichts. Es bestanden somit verschiedene Elemente, die mit etwas Kunstsinn zu richtigem Rohrschmuck entwickelt werden konnten. Ein Minimum an Zierat war übrigens schon an den frühern Geschützen angebracht. Auf Kosten der Gesellschaften der Stadt Bern goß man 1671, 1674 und 1698 Kanonen, die jeweils mit dem Wappen der die Gießlöhne übernehmenden Gesellschaft versehen wurden[2].

Zum vollständigen Umguß der bernischen Artillerie berief die Regierung 1748 den berühmten Burgdorfer Kanonengießer Samuel Maritz (1705–1786), der sich damals in Genf aufhielt. Er war der Sohn des Johannes Maritz, der seit 1714 gebohrte Geschütze von großer Genauigkeit erstellte. Die Söhne und Enkel des Johann Maritz waren nicht nur in Bern, Genf und Frankreich, sondern auch in den Niederlanden gesucht. Samuel Maritz nahm seine Tätigkeit in Bern 1749 auf[3]. Form-, Gieß- und Bohrhaus zogen sich auf der Westseite der heutigen Genfergasse der Stadtmauer entlang hin. Maritz goß und bohrte in Bern über dreihundert Ge-

[1] StAB. B II 187[3].

[2] LUDWIG LAUTERBURG, Die Gesellschaft von Kaufleuten in Bern. Ein Beitrag zur Geschichte des stadtbernischen Gesellschafts- und Zunftwesens. BT *1862,* 110. – ALFRED ZESIGER, Die Gesellschaft zum Mittelleuen. NBT *1908,* 270.

[3] Da der Rotgießer Wolfgang Rudolf Müslin damals übergangen wurde, versuchten die Rädelsführer der Henziverschwörung, ihn für ihre Sache zu gewinnen. Müslin ließ sich jedoch nicht ein. – Zusammenhängendes über den neuen Kanonengießer vgl. ALFRED ZESIGER, Der Gießer Samuel Maritz in Bern. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Neue Folge *VIII,* 217 f. und MAX SCHAFROTH, Die Geschützgießer Maritz. Burgdorfer Jahrbuch auf das Jahr 1953.

schütze, wobei er nicht nur auf die Brauchbarkeit zu militärischen Zwekken, sondern auch auf die Stattlichkeit der Stücke hielt. Er schuf wahre Kunstwerke mit eingegossenem Schmuck, geriet dabei aber in Konflikt mit dem «Generalinstructor» des bernischen Wehrwesens, Rupertus Scipio Lentulus, dem kriegserfahrenen, ganz aufs Praktische gerichteten Haudegen[1]. Maritz scherte sich indessen wenig darum; denn er hatte seine Bewegungsfreiheit als Unternehmer zu wahren verstanden. Er goß übrigens nicht nur Kanonen, sondern auch Glocken und war ein wohlhabender, kultivierter Mann, der eine ansehnliche Bibliothek, verschiedene Musikinstrumente, Bildnisse, andere Gemälde und Stiche sowie kostbare Spiegel besaß[2]. Das von Sigmund Barth (1723–1772) gemalte Porträt (Abb.15) zeigt Samuel Maritz im besten Mannesalter und beweist, daß er alles andere als ein gewöhnlicher Handwerker war. Man beachte auch den Rohrschmuck auf dem Bild.

Im Jahr 1750 erhielt Nahl, nachdem er bereits im Berner Münster an der Ausschmückung des Orgellettners und -prospekts gearbeitet hatte, einen weitern obrigkeitlichen Auftrag, indem er ersucht wurde, verschiedene Zieratenmuster und Modelle für die Zwölf- und Sechzehnpfünder zu liefern. Die Zeughausrechnungen von Friedrich Knecht der Jahre 1749/50 und 1750/51 enthalten unter dem «Außgeben an Pfenningen für das Gieß- und Bohr-Hauß[3]» folgende Posten: «1750. July 16. An H. Nahl den Bildhauwer, für verschiedene Zierathen-Muster auf die Stuk 70 Kr. – 1751. Februarii 3ten An Hr Nahl, für die Modell von Bildhauwer Arbeit zu

[1] Feller *III*, 507.

[2] Testament des Samuel Maritz vom 15. Januar 1785: StAB. Testamentenbuch der Stadt Bern *33*, 220 f.

[3] StAB. B II 681 und 682: Zeüghaus Rechnung Herr Friedrich Knecht No. 5. vom 1sten 7bris 1749 bis ult. Augusti 1750. Zeüg-Herr MnhgH. Daniel Tschiffeli, S. 10. Idem No. 6 vom 1sten 7bris 1750 bis ult. Augusti 1751, S. 12. – Rudolf Wegeli, Inventar der Waffensammlung des Bernischen Historischen Museums in Bern, IV. Fernwaffen, Bern 1948, erwähnt auf S. 94 einen Sechspfünder mit Nahlschem Rohrschmuck, aber keinen Sechzehnpfünder. Es sollen sechs Sechspfünder mit den Zieraten Nahls gegossen worden sein. Das «16 Pfünder» scheint ein Verschrieb des Zeugbuchhalters Gottlieb Friedrich Knecht zu sein. – Laut Zeughausrechnung 1753/54, StAB. B II 682, erhielt Johann Friedrich Funk am 28. November 1753 «für ein Riß zu Zierathen auf die Neüen Mörser» 6 Batzen und 10 Kreuzer.

den 12- und 16 Pfünder Stuken 80 Kr.» Der erste Posten betrifft die Risse, der zweite die Tonmodelle. Das Dutzend Zwölfpfünder mit Nahlschem Rohrschmuck wurde 1751/52 gegossen. Sechs Stücke dieser Reihe wurden am 25. April, weitere zwei am 26. Juni und die übrigen vier am 9. November 1752 in Gegenwart des Zeugherrn Daniel Tschiffeli, des Feldzeugmeisters Samuel Otth, des Majors Benjamin Anton Tillier sowie der Artilleriehauptleute Hieronymus Engel und Franz Ludwig Zehnder erprobt und in Ordnung befunden[1].

Die 1751/52 von Maritz gegossenen und mit den Zieraten Nahls versehenen Zwölfpfünderkanonen tragen folgende Namen: Defensor, Expugnator, Fortunatus, Furiosus, Generosus, Intrepidus, Liberator, Offensor, Officiosus, Praeciosus, Violentus und Vulnerator[2]. Anfangs 1798 standen diese zwölf Stücke teilweise im Seeland, teilweise in Murten und im Oberaargau. Am 3. März 1798 scheinen acht Stück in Hofwil, dem Hauptquartier des Generals Karl Ludwig von Erlach, zusammengezogen worden zu sein. Nach Berns Niederlage beschlagnahmten die Franzosen die wertvollen Geschütze und verwendeten sie in den Kämpfen in der Ostschweiz, namentlich bei Zürich, 1799. Dann teilten die Stücke ein wechselvolles und getrenntes Schicksal. Im März 1803 waren wenigstens zwei wieder nach Bern zurückgekehrt, vier wurden im Juni desselben Jahres in Basel entdeckt, wo sie die Franzosen zurückgelassen hatten, und sechs standen im Aargau. Im Jahre 1804 teilte Bern mit den neuen Kantonen Aargau und Waadt unter andern Dingen auch die Artillerie. Bern behielt sieben lange Zwölfpfünder, die Waadt erhielt deren drei und der Aargau zwei. Eines der Berner Stücke wurde kurz darauf (vor 1806) umgegossen; die übrigen sechs – Furiosus, Generosus, Intrepidus, Liberator, Offensor und Officiosus – bilden noch heute eine Zierde des Berner Zeughauses.

Friedrich Bleibaum gelang es vor vielen Jahren, einen Entwurf zum Rohrschmuck aus dem Nachlaß des Künstlers im Städtischen Museum zu Potsdam festzustellen[3]. In schweizerischen Museen oder Sammlungen

[1] StAB. Sammelband Artillerie und Munition, 1622–1772. B II A 184, Belege 126, 129 und 132.

[2] StAB. Gutachten, Berichte XXXI. 3: «Über die Zwölfpfünderkanonen im Berner Zeughaus» (Ms). – Zu ihren Wanderungen vgl. auch Ernst Leu, Zeughäuser – Arsenaux 1403–1946. Bern 1946, 32.

[3] Bleibaum, 117 und Tafel 54.

sind weder Risse noch Modelle dieser Zieraten zu finden. Der überaus reiche Rohrschmuck – man kann die Bedenken des Generals Lentulus begreifen – besteht aus bewegten Kartuschen mit dem gekrönten und fein ziselierten Bernerwappen, in Verbindung mit Kriegstrophäen (auf dem Spruchband die Inschrift «Spes Pacis in Armis») in der hintern Hälfte sowie dem Namen und dem Familienwappen des damaligen Zeugherrn, Daniel Tschiffeli[1], in der vordern Hälfte. Selbstverständlich fehlt auch der Name des Geschützes nicht. Der Schmuck ist in allen seinen Teilen ein glänzendes Zeugnis für Nahls großes Können als Ornamenter wie ganz allgemein für seinen Geschmack (Abb. 83–87). Reizend sind namentlich auch die Delphinhenkel geraten (Abb. 88). Für einmal ist die Kunst mit der Kriegskunst eine glückliche Verbindung eingegangen. Die Zwölfpfünder des Samuel Maritz mit dem Nahlschen Schmuck galten noch zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts als «die schönsten Kanonen, die sich in der Schweiz befinden[2]». Man darf den kultivierten, kunstsinnigen Berner Kanonen- und Glockengießer und Unternehmer auch getrost zum weiteren Freundeskreise Nahls zählen.

24. DER PRUNKBECHER DER GESELLSCHAFT ZU ZIMMERLEUTEN

Am 12. August 1751 stellten die Vorgesetzten der Gesellschaft zu Zimmerleuten fest, das vorhandene, mehrheitlich vergoldete Silbergeschirr (sechzehn Becher, wovon drei mit Deckeln) wiege 390 Lot, so daß sie gut

[1] Daniel Tschiffeli (1699–1759) war Offizier in französischen Diensten und Dragoner-Hauptmann im Lande. Er trat 1735 in den Rat der Zweihundert, kaufte 1738 die Herrschaft Bümpliz und baute 1742 das Schloß neu auf. 1743 ging er als Landvogt nach Aarberg und kam 1748 in den Täglichen Rat. Als Zeugherr Gabriel Manuel im August 1749 starb, wurde Daniel Tschiffeli sein Nachfolger im Amt, das er bis 1755, dem Jahr seiner Wahl zum Bauherrn, innehatte. Die jährliche Pension und Besoldung des Zeugherrn vom Rat betrug 300 Pfund und 12 Mütt Dinkel, ferner jedes Jahr ein Faß La Côte-Wein. Tschiffeli erhielt 1750 nach einem Beschluß der Kriegsräte die Erlaubnis, sein Wappen nach alter Sitte auf die während seiner Amtsdauer gegossenen Rohre zu setzen.

[2] StAB. Gutachten, Berichte XXXI. 3: «Über die Zwölfpfünderkanonen im Berner Zeughaus» (Ms).

fanden, gleich andern Gesellschaften einen Prunkbecher in Form eines Zimmermanns anfertigen zu lassen und den Rest des Silbers zu verkaufen. Nahl wurde beauftragt, einen Entwurf auszuarbeiten. Daß man ausgerechnet ihn berücksichtigte, versteht sich wohl, war er doch Stubengenosse der Zunft der Zimmerleute in Straßburg und dank seinen verschiedenen Arbeiten im Münster, am Erlacherhof, in der Kirche zu Hindelbank, wo das Grabmal des Hieronymus von Erlach seit dem Frühjahr zu sehen war, als hervorragender Künstler bereits stadtbekannt.

Unterm 6. Oktober 1751 lesen wir im «Manual Einer Ehrenden Gesellschaft zu Zimmerleuthen[1]», Herr Nahl habe einen schönen Entwurf («Abriß» im Originaltext) für den neuen Gesellschaftsbecher mitgeteilt, weswegen erkannt worden sei, er solle den Becher einen Schuh und zehn Zoll (gleich rund 55 cm) hoch machen, und zwar alles in allem um den Preis von 300 Talern. Als frommer Wunsch wird noch beigefügt: «... und wo möglich noch etwas wohlfeiler». Nahl möge ihn bis zum kommenden Neujahr beschaffen. Der Obmann der Gesellschaft, Zollherr Samuel Ludwig Gruber (Abb. 19), versprach, so ihn Gott gesund erhalte und er ein Amt bekomme, wolle er zum voraus für die Fertigung des Bechers 50 Taler geben ohne das gewöhnliche Promotionsgeld, das der Gesellschaft gehöre. Obmann Gruber und Werkmeister Emanuel Zehender wurden mit der Anschaffung des Bechers beauftragt. Nahl scheint den Auftrag zur Zufriedenheit der Stubengenossen der Gesellschaft zu Zimmerleuten ausgeführt zu haben.

Wenn am 8. September 1752 nochmals von der Sache gesprochen wird, so wegen eines Irrtums im Gewicht der sechzehn verkauften oder eingeschmolzenen Silberbecher. Als diese vom Münzmeister Emanuel Jenner im Beisein des Zollherrn Gruber, des Werkmeisters Zehender und des Goldschmieds Leemann ein zweites Mal gewogen wurden, ergab sich ein Gewicht von nur 323 ½ Lot. Man hatte offenbar bei der ersten Wägung etliche Becher zweimal gewogen! Das Silber war 225 Kronen, 17 Batzen und 2 Kreuzer wert, welche Summe dem Bildhauer Nahl sofort ausgehändigt wurde, so daß die Gesellschaft ihm laut Abmachung noch 107 Kronen, 2 Batzen und 2 Kreuzer schuldig war, die der Seckelmeister und Knopfmacher Emanuel Baumann zu bezahlen angewiesen wurde. Im De-

[1] Archiv der Gesellschaft zu Zimmerleuten. Manual *IV*, 130.

zember 1752 finden wir denn auch in seiner Rechnung[1] unter der Rubrik «Außgaben für Underschidliche Sachen» folgenden Ausgabenposten: «Den 28ten Zahlte dem H. Funck laut quittantz die restantz von dem Neüwen Bächer zuhanden H. Naals mit 107 Kr. 2 bz. 2 Xer.» Welcher der Brüder Funk das Geld für Nahl entgegennahm, ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Als kunstreicher Ebenist stand Mathäus, obschon er nicht Burger war, sein Gewerbe aber doch mit allerhöchster Protektion in der Stadt Bern betrieb, den Zimmerleuten näher als sein Bruder Johann Friedrich, der allerdings mit Nahl befreundet war.

Nach der Überlieferung, die der Gesellschaft zu Zimmerleuten lieb und heilig ist, wird der in der Schatzkammer des Bernischen Historischen Museums als Leihgabe aufbewahrte, samt Deckel 2155 g schwere und 55,9 cm hohe Prunkpokal als der «Nahlbecher» betrachtet (Abb.92). Friedrich Bleibaum hatte seiner Zeit keine Ursache, anzunehmen, der Gesellschaftsbecher könnte mit dem von Nahl 1751/52 entworfenen und sehr wahrscheinlich in Frankreich (Straßburg oder gar Paris) beschafften nicht identisch sein. Enno Goens erwähnt nun erstmals[2], es handle sich beim sogenannten «Nahlbecher» um ein sehr problematisches Stück. Er faßt eine freundliche Mitteilung der Direktion des Bernischen Historischen Museums zusammen, die dahin lautet, das Rätsel des Bechers sei noch nicht gelöst, obschon Friedrich Bleibaum ihn mit dem archivalisch festgestellten für identisch erklärt habe. «Die uneinheitliche Gestalt des heutigen Pokals, besonders der viel zu weite Deckel, sprechen jedoch dafür, daß der ursprüngliche Becher nicht ohne spätere, vielleicht sogar wesentliche Eingriffe auf uns gekommen ist. Eine genaue Untersuchung darüber steht noch aus.» Zugegeben: Gebrauchsgegenstände – und zu diesen zählt zweifelsohne der Prunkpokal der Gesellschaft zu Zimmerleuten, weil an festlichen Veranstaltungen der Gesellschaft immer noch aus ihm getrunken

[1] Archiv der Gesellschaft zu Zimmerleuten. Mein Emanuel Baumanns, deß Knöpfmachers und Seckel Meisters Er En Gesellschaft zu Zimmerleüten Zweyte Rechnung. Umb all Mein Einnemmen und Außgeben, so Ich In Nahmen Wohlgedachter En Gesellschaft vom 26ten Februarii 1752 biß den 3ten Mertz 1753 gethan und verhandlet habe usw. No *2, 24*.

[2] Enno Goens, Die Gartenskulpturen von Schloß Hindelbank. Ein Beitrag zur Tätigkeit Johann August Nahls d. Ä. in der Schweiz. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft *XVIII*, 160, Anm. 37.

wird – sind der Gefahr der Beschädigung ausgesetzt. Wo der Wein leicht fließt, ist diese Gefahr um so größer. Reparaturen mit wesentlichen Eingriffen – vor allem in der Deckelpartie – können daher nicht von der Hand gewiesen werden. Sie indessen auch urkundlich zu belegen, dürfte eine langwierige Arbeit sein. Alfred Zesiger berichtet allerdings bereits (in «Gesellschaft zu den Zimmerleuten», S. 72) von einer Reparatur im Jahre 1810 nach einer Beschädigung im Vorjahre.

Auffallend ist immerhin, daß der heutige Prunkpokal jedenfalls in der Höhe mit dem 1751/52 bestellten übereinstimmt. Das ist wohl kaum ein Zufall. Es darf daher angenommen werden, daß wenigstens die eigentliche Kelchpartie samt Fuß dem Nahlschen Entwurfe entspricht. Friedrich Bleibaum lobt die Arbeit übrigens in den höchsten Tönen[1]. Die äußerst delikate Durchbildung aller Einzelheiten lasse keinen Zweifel darüber, daß der Künstler das Stück in natürlicher Größe modelliert und so vom Goldschmied habe ausführen lassen. Der Prunkbecher Nahls zeige eine Übersetzung in zeitgemäße Formen, die einzigartig sind, in Bern jedenfalls ebenso wie in Berlin und Kassel alle gleichzeitigen Leistungen übertreffen.

25. DIE STUKKATUREN IN PATRIZIERHÄUSERN

Nahl hat im Juli/August 1752 – dies darf als sicher angenommen werden – die ihm von Albrecht Friedrich von Erlach aufgetragenen größeren Arbeiten ausgeführt und auch das in Stein gehauene Grabmal der Maria Magdalena Langhans im Chor der Kirche zu Hindelbank eingerichtet gehabt. Von diesem Zeitpunkt an war es ihm somit möglich, neue Aufträge entgegenzunehmen. Man weiß, daß es sich nur noch um spärliche kleinere Gelegenheitsarbeiten handelte, die den Künstler kaum zu erfüllen vermochten. Dazu zählen mit größter Wahrscheinlichkeit auch Stuckarbeiten in Patrizierhäusern. Kaum etwas ist indessen so unzugänglich und vergänglich zugleich wie Stukkaturen in alten Wohnhäusern. Keiner kunsthandwerklichen Gattung steht der moderne Mensch gleichgültiger, ja ablehnender gegenüber als solchen Arbeiten. Was die Denkmalpflege nicht zu entdecken und zu retten imstande war, muß als verloren gelten.

[1] Bleibaum, 118.

Es liegt bis jetzt ein einziger unmittelbarer Beweis vor, daß sich Nahl mit Stukkaturen in Patrizierhäusern befaßt hat. In andern Fällen lassen es bestimmte Tatsachen vermuten. Man möchte so in erster Linie annehmen, Nahl habe in den Schlössern und Herrschaftssitzen der früheren Kirchgemeinde Bremgarten bei Bern zu arbeiten Gelegenheit gehabt. Im Schloß Reichenbach bestehen wohl noch schöne Stukkaturen, aber nicht im Rokokostil und somit kaum von Nahlscher Hand, die ganz dem französischen Louis XV verpflichtet war. Der wundervolle Rokokosaal des Schlosses Bremgarten – das einzige, was beim Abbruch der alten Burg und Feste im Jahre 1770 erhalten blieb – wurde von Johann Rudolf Fischer (1733–1804), dem kunstfreudigen Sohn des Johann Emanuel Fischer, Herrn von Reichenbach, in den Jahren 1761/65 erbaut, als er selber Herr zu Bremgarten war. Schon aus zeitlichen Gründen kommt demnach die Urheberschaft Nahls nicht in Betracht. Im Musikzimmer des Grabenguts, das seit 1752 dem mit Nahl bekannten Großrat Johann Rudolf Stettler gehörte, bestehen wohl Rokokostukkaturen, die indessen von zweitrangiger Hand stammen. Die finanziellen Auseinandersetzungen mit Niklaus Imhof, dem bekannten Schuldner des Bildhauers, lassen es als wenig wahrscheinlich gelten, daß Nahl je im Schlößchen Büelikofen gearbeitet hätte. Beim fehlenden Verständnis früherer Generationen wäre von den Rokokostukkaturen auch nichts mehr übriggeblieben, wie es selbst im Herrenstock des Tannenguts geschah, wo schon längst nichts mehr von Nahlschen Stuckarbeiten zu sehen war.

Wenn Nahl den beiden Hauptleuten Johann Anthoni Hackbrett und Niklaus Samuel Schweitzer im September 1752 je 5000 Pfund leiht, muß angenommen werden, daß er sie gut kannte, weil er offenbar Arbeiten für sie ausgeführt hatte oder auszuführen im Begriffe war, wobei als solche doch wohl nur Stukkaturen in Betracht kamen, er hatte ja dafür im Prunksaal des Erlacherhofs bereits ein begehrenswertes Muster geschaffen. Johann Anthoni Hackbrett und Marianne Fischer, seine Ehefrau, besaßen in der Riederen eine neu erbaute steinerne Behausung, die sie samt Umschwung als Grundpfand für die geliehenen 5000 Pfund einsetzten[1]. Nach

[1] Vgl. S. 61 und Beilage Nr. 6. – Da der Zeugherr Daniel Tschiffeli, Herr zu Bümpliz, den Bildhauer Nahl spätestens seit 1750 kannte und sich auch persönlich um die Qualität des Rohrschmucks der zu gießenden Zwölf- und Sechspfünderka-

dem 1856 erschienenen «Orts-Lexikon der Schweiz» von M. Lutz ist die «Riederen ein kleines erhöht an der Straße nach Murten gelegenes Dörfchen mit einer Ziegelbrennerei und einem Herrensitz, 3/4 St. von Bümplitz, wohin es pfarrgenössig ist». Der Herrensitz ist mit der steinernen Behausung Hackbretts identisch. Er war vor der Renovation durch die Kantonale Denkmalpflege im Jahre 1967/68 in einem erbärmlichen Zustand. Spuren Nahlscher Stukkaturen waren keine – oder keine mehr – vorhanden. In Bern wohnte die Familie Hackbrett-Fischer in dem im Pfisteren-Viertel gelegenen Hause an der Insel-Gasse Nr. 82, welches jedoch Eigentum des Ratsexpectanten Stettler war. Hauptmann Hackbrett wird Nahl kaum dazu veranlaßt haben, ihm in seiner Stadtwohnung in einem nicht ihm gehörenden Hause Stuckarbeiten auszuführen.

Das Gut, welches der Hauptmann Niklaus Samuel Schweitzer am 28. Januar 1752 kaufte, und seine Wohnung in der Stadt waren bis jetzt leider noch nicht festzustellen.

Durch seine Wohnsitznahme in Ostermundigen (vgl. Kapitel 12) wurde Nahl Nachbar der Frau Landvögtin Maria Magdalena Steiger, geborenen von Werdt, welche auf dem 1707 erbauten Ostermundigengut (heute Lindenhof genannt) residierte. In diesem von Fürsprecher Dr. iur. Oscar Kihm beispielhaft betreuten Landhaus befindet sich ein Zimmer mit reichen Stukkaturen, die leider nicht von Nahls Hand sind, die aber doch vermuten lassen, der Künstler könnte in diesem Hause einst in andern Zimmern Stuckarbeiten ausgeführt haben. Spuren davon sind allerdings keine mehr festzustellen. Obschon Ostermundigen noch drei weitere patrizische Landhäuser aufzuweisen hat: das Rörswilgut, das Rothaus und das Wegmühlegut, ist es äußerst fraglich, ob unser Meister, der im Sommer und Herbst 1754 an ganz anderes zu denken hatte, sich hier noch als Stukkateur betätigen konnte und mochte.

Den klaren Beweis dafür, daß sich Nahl wirklich mit Stukkaturen in Patrizierhäusern befaßt hat, erbringt uns der Entwurf zu einer solchen Arbeit, mit welcher ein Nachkomme des berühmten Malers, Dichters und Staatsmannes Niklaus Manuel (1484–1530) den Bildhauer während seines

nonen kümmerte, dürfte er den Künstler mit Johann Anthoni Hackbrett bekanntgemacht haben. Tschiffeli und Hackbrett spielten an den militärischen Festen des Frühjahrs 1752 auf dem Kirchenfeld eine bedeutende Rolle.

Aufenthalts in Bern beauftragt haben mag. Es handelt sich um einen prächtigen Entwurf zu einem Manuel-Wappen (Abb. 76). Als Schildhalter figurieren darauf zwei außerordentlich bewegte Basilisken; Laubwerk, Blumen und andere ornamentale Zutaten umgeben das Ganze, das typisch für eine Stuckarbeit gedacht ist. Der Entwurf weist wiederum die für Nahl so charakteristische Verve auf. Die Familie Manuel war um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Bern noch verhältnismäßig gut vertreten.

Als der Künstler im Sommer 1749 die Orgelkommission auf dem Tannengut empfing, lernte er auch den ihr seit 27. Januar angehörenden Schulrat Hauptmann Rudolf Manuel kennen, den die künstlerische Ambiance auf dem Herrensitz – es weilte ja auch Johann Ulrich Schnetzler mit seiner Gemahlin dort gerade auf Besuch – beeindruckt haben mag. Dieser Manuel ist nachweisbar der einzige, welcher mit Nahl je näher in Berührung gekommen ist. Man wird daher auch annehmen dürfen, daß er dem Künstler den Auftrag zu einem Entwurf für ein in Stuck auszuführendes Familienwappen gegeben hat. Der am 14. März 1712 geborene Rudolf Manuel war der Sohn des Junkers und Großrats Hans Rudolf Manuel und der Maria Magdalena, geborenen Willading. Sein Vater war 1712 Generalmajor bei Villmergen. Rudolf selber verehelichte sich 1737 mit Magdalena Stürler, einer reichen Erbin, kam 1745 in den Großen Rat, ging 1754 als Landvogt nach Moudon und wurde 1761 in den Kleinen Rat gewählt[1]. Im Jahre 1764 wohnte er mit seiner Ehefrau, einem Knecht aus Villarzel und drei Mägden im «Schmiden-Viertel» in dem ihm gehörenden Haus an der «Vorderen Gasse von der Kreuzgaßen Sonnseiten herauf biß etc. Numero 10»[2]. Das entspricht heute dem Haus an der Kramgasse Nr. 16. Es ist das Manuelsche Säßhaus, über dessen Baugeschichte im achtzehnten Jahrhundert Paul Hofer wertvolle Einzelheiten mitteilt[3]. Das heutige Vorderhaus samt Längsrechteck-Treppenanlage und Hoffassaden, um

[1] BBB. Bernhard v. Rodt, Genealogien burgerlicher Geschlechter der Stadt Bern, *4*, 14. – Nach v. Rodt hatte Rudolf Manuel Aussicht auf das Schultheißenamt, verlor aber bei der Burgerbesatzung 1775 wegen seiner Heftigkeit allen Kredit. Er soll – immer nach v. Rodt – ein trockener Mann an Leib und Seele gewesen sein und bei seinem Tode (10. Februar 1782) mehr als eine Million Pfund hinterlassen haben.

[2] StAB. B XIII 598: Populations-Tabelle der Stadt Bern, 1764, 177.

[3] Kdm. Bern *II*, 274 f.

1740 entstanden, sind das Werk Albrecht Stürlers. Der an der Metzgergasse Nr. 13 gelegene Nordteil des Doppelhauses wurde 1954/55 neu aufgeführt. An der Kramgasse Nr. 16 wurden zu gleicher Zeit tiefgreifende Renovationen vorgenommen. Paul Hofer nennt auch eine Reihe von Ausstattungsgliedern in Holz und Stein, die sich seit 1955 in Privatbesitz befinden. Von der Nahlschen Stuckarbeit, wenn sie überhaupt zur Ausführung gelangte, war bereits 1954 nichts mehr zu sehen[1].

26. DAS GROSSE STANDESSIEGEL DER BERNISCHEN REPUBLIK

Am 15. März 1754 wurden dem Bildhauer Nahl laut Rechnung für – im Jahre 1753 verfertigte – drei Modelle und zwei Zeichnungen zu einem großen Standessiegel rund 38 Pfund bezahlt[2]. Adolf Fluri, der die Geschichte der Siegel der Stadt Bern und ihrer Stempelschneider von 1470 bis 1798 genau erforscht hat[3], steht vor einem Rätsel; denn der Graveur Johann Melchior Mörikofer (1706–1761)[4] hatte 1751 das neue Standessiegel verfertigt. Fluri stellt die Frage, ob es vielleicht nicht befriedigt habe.

[1] Freundliche Mitteilung von Herrn dipl. Architekt SIA Hans Weiß senior, Bern.

[2] StAB. B VII 635: Herren Frantz Ludwig Steiger sel. bey Leben gewesener Seckelmeister Teütscher Landen der Stadt Bern. Erste und letzte Stands-Rechnung. Von Wienachten 1753 biß gleiche Zeit 1754, 68: «An gemeinem Ausgeben. Den 15. dito [Martii 1754] ward an Bildhauer Nahl für gemachte 3 Models und zwey Zeichnungen zu einem großen Stands-Siegel, laut Compto bezahlt. An pfennigen 38 ℔ 6 ß 8 ₰.»

[3] Adolf Fluri, Die Siegel der Stadt Bern 1470–1798 mit besonderer Berücksichtigung ihrer Stempelschneider. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Neue Folge *XVII*, 120 f.

[4] Johann Melchior Mörikofer ward am 17. November 1706 als Sohn eines Arztes in Frauenfeld geboren. Er sollte ursprünglich bei einem Stiefbruder in Thun das Sattlerhandwerk lernen, verlegte sich aber statt dessen bei seinem Stiefbruder Johann Heinrich Koch auf die Kunst des Stempelschneidens sowie Petschaftstechens und erlangte darin dank Selbststudium eine solche Fertigkeit, daß er 1755 als Münzgraveur in Bern Anstellung fand bis zu seinem Tode am 7. April 1761. SKL *Suppl.*, 314 f., wo auch erwähnenswerte Münzstempel und Medaillen verzeichnet sind.

Friedrich Bleibaum bejaht dies, da er auf Grund einer genauen Untersuchung der Arbeiten Mörikofers zum Schluß gekommen ist, es wäre dieser Graveur bei allen seinen Qualitäten doch nicht fähig gewesen, ein so schönes Siegel zu entwerfen, wie das im Staatsarchiv des Kantons Bern aufbewahrte, einen Durchmesser von 85 mm aufweisende (Abb. 89, 90), das bestimmt nach einem Nahlschen Entwurf geschnitten wurde, obschon es «Mörikofer» gezeichnet ist[1]. Man muß also annehmen, daß die erste Arbeit des Graveurs nicht gefiel und daß er veranlaßt wurde, unter Nahls Aufsicht ein neues Standessiegel zu stechen. Für die damalige Zeit bedeutete es übrigens nichts Ungewöhnliches, daß Mörikofer als Stempelschneider seinen Namen und nicht den Nahls, des Entwerfers und geistigen Schöpfers, auf der Arbeit anbrachte. Die gesetzliche Definition der Urheberrechte und ihr Schutz sind Früchte der Französischen Revolution.

Johann Melchior Mörikofer wurde später übrigens als Mitglied in die Kasseler Kunstakademie aufgenommen, woran Nahl vermutlich nicht ganz unschuldig war. Er muß Mörikofer, der das große Standessiegel nach des Bildhauers Modell außerordentlich schön schnitt, doch sehr geschätzt haben. Nahls Arbeit aber, so klein sie ist, besticht ähnlich wie beim Rohrschmuck durch ihre vollendete Eleganz.

27. DAS MODELL FÜR EIN NEUES HAUSZEICHEN DER GESELLSCHAFT ZUM MITTELLÖWEN

Die Gesellschaft zum Mittellöwen hielt Samstag, den 21. Dezember 1754, unter dem Vorsitz des Venners Johann Friedrich May ihr allgemeines Bott (Generalversammlung) ab[2]. Als die übliche Umfrage an die Reihe kam, meldete sich Landvogt Johann Rudolf Sinner von Saanen zum Wort, um darzulegen, es gereichte seiner Auffassung nach der Gesellschaft zur Ehre, anstelle des bis dahin «ausgesetzten sehr übel gestalteten Thiers, so das Ehren Zeichen dieser Gesellschafft vorstellen solle», ein besseres anfertigen zu lassen. Es biete sich dazu, «ehe und bevor Herr Naal

[1] Bleibaum, 117 sowie Anm. 485.
[2] Archiv der Gesellschaft zum Mittellöwen. Manual *12*, 13 f.

von hier abreise», eine so günstige Gelegenheit, wie sie sich nachher in vielen Jahren nicht wieder ereignen werde. Der alte Löwe könnte an die hintere Gasse versetzt werden. Landvogt Sinners Vorschlag wurde einstimmig angenommen. Venner May fügte allerdings bei, er sähe vom alten Löwen völlig ab und ließe lieber zwei neue verfertigen, außer der alte könnte ausgebessert werden. Quästor Adrian Jenner, alt Landvogt von Moudon, und Landvogt Sinner von Saanen wurden beauftragt, sich der Frage des neuen Löwen anzunehmen. Der Auftrag lautete: «Eüch deßthalben mit Herren Naal zu bereden, eine Zeichnung abzufordern, und zu vernemmen, was er solche zu exequiren verlange, und ob er glaube daß das dißmahlige Zeichen auff eine anständige weis köne ausgebeßert werden, und darüber Eüweren Rapport MnhgH. abzustatten.»

Der Löwe der Gesellschaft zum Mittellöwen, die ursprünglich eine Vereinigung von Weißgerbern war[1], wird gewöhnlich rot mit goldener Mähne dargestellt, in den Pranken ein silbernes Gerbermesser. An dessen Stelle trat ums Jahr 1650 eine Zeitlang die sinnlose Hellebarde. Von 1549 bis 1722 besaß die Gesellschaft ein Haus am Roßmarkt (oberer Teil der Kramgasse, heute Kramgasse Nr. 81). Nach der Stubenrechnung von 1576 stand schon damals ein Löwe als Hauszeichen an der Fassade gegen die Kramgasse.

Am 14. Juli 1722 kaufte die Gesellschaft den Gasthof zum Falken, dessen vordere Hauswand an der Markt- und die hintere an der Amthausgasse (damals Judengasse) lag. Beide Fassaden wurden renoviert: die vordere 1732, die hintere 1766. Von 1732 bis 1736 wurde gar der an der Marktgasse gelegene vordere Falken neu aufgeführt. Bei diesem Anlaß lieferte Johann Friedrich Funk der Ältere 1732/33 einen Löwen für die neue Fassade (Abb. 28). Die Eintragungen in den Seckelmeisterrechnungen[2] lauten wie folgt:

«Herren Fonk dem Bildhauer für den Neüwen Leüwen und Consolé darzu zalt 55 Kronen.»

«Herrn Funck dem Bildhauer wegen neüwer Cartouche, Cron und anderer Arbeiten am Leüwen, zahlt 28 Kronen 20 Batzen.»

[1] Alfred Zesiger, Die Gesellschaft zum Mittelleuen. NBT *1908*, 199 f. – Das Mittelleuen-Büchlein. Bern 1919.

[2] Zitiert nach Zesiger, NBT *1908*, 281.

«Dem Mahler Niehanß den Leüwen zu vergülden, für Gold und Arbeit laut Conto zahlt 40 Kronen.»

Wenn 1732 ein neues Hauszeichen in Auftrag gegeben wurde, muß angenommen werden, der Löwe von 1576 habe ausgedient gehabt oder sei sehr reparaturbedürftig gewesen. Von den drei genannten Ausgabeposten beziehen sich der zweite und dritte offenbar auf die Instandstellung eben dieses Löwen. Wenn Landvogt Sinner von Saanen 1754 meint, der alte Löwe könnte an der hinteren Hauswand angebracht werden, und Venner May sogar für die Bestellung zweier neuer Löwen eintritt, beweist dies, daß damals nur ein Löwe als Hauszeichen angebracht war, und zwar auf der Marktgaßseite. Aber welcher der beiden? Verwirrend ist, daß heute der Funksche Löwe auf der Marktgaß- und der von 1576 auf der Amthausgaßseite aufgestellt sind. Johann Friedrich Funk der Ältere war 1754 einer der angesehnsten Bildhauer Berns und zugleich mit Nahl befreundet. Hätte Landvogt Sinner von Saanen ein so vernichtendes Urteil über das Werk eines lebenden Künstlers abzugeben gewagt? Es ist nicht anzunehmen. War der Funksche Löwe vielleicht gar nicht draußen, sondern in einem Saal als Ehrenzeichen aufgestellt, um erst später an der Hauswand Seite Marktgasse postiert zu werden?

Landvogt Johann Rudolf Sinner von Saanen war einäugig und trug deshalb stets ein schwarzes Pflaster über dem fehlenden Auge (Abb. 20), was ihn jedoch nicht daran hinderte, ein großer und anerkannter Liebhaber der bildenden Künste zu sein. Daß er darin bewandert war, bestätigt kein Geringerer als Christoph Martin Wieland, der zu Beginn seines Berner Aufenthalts seinem Freunde Johann Georg Zimmermann, dem berühmten Stadtarzt und Philosophen in Brugg (Aargau), im Juli 1759 folgendes schrieb[1]:

«Hr. Sinner von Sanen ist nach meinem Urtheil ein Mann von großen Vorzügen. Sein Geist hat mehr Feuer als die Berner gewöhnlich zu haben scheinen. Er denkt deßwegen frey und insgemein wohl; er hat weit mehr Genie als Wissenschaft. Die Passion für Malerey und Estampen scheint biß zur Schwachheit bey ihm zu gehen. Er empfindt die Poesie, weil er die Malerey empfindt. Er ist einer von den Freunden des Cyrus. Er hat eine

[1] Wielands Briefwechsel. Berlin 1963, 482.

auserlesene Sammlung Gemählde, worunter nichts mittelmäßiges ist, eine unendl. Menge Estampes, die er fleissig studiert, und eine zieml. Menge wohl gebundener Bücher, die er nicht ließt. In seinem Character drängt sich eine edle Freymüthigkeit und die Droiture, die ein Antheil der Familie Sinner ist, aus vielen anderen Tugenden hervor. So scheint mir Hr. Sinner von Sanen zu seyn, von dem Sie wollten, daß ich Ihnen spreche.»

Was würde aus den Künstlern ohne die Kunstliebhaber und -freunde, deren Leidenschaft bis zur Schwachheit gehen kann und die in ihrer Sammlung nichts Mittelmäßiges dulden? Wielands Schilderung des Landvogts Sinner von Saanen ist ein wertvoller Beitrag zur Typologie des Kunstliebhabers. Daß dieser feurige bernische Kunstfreund ganz in Nahls Werken aufgehen mußte, war unvermeidlich. Die Löwen von Schloß Hindelbank scheinen es dem prominenten und kunstverständigen Stubengenossen zum Mittellöwen ganz besonders angetan zu haben. Landvogt Sinner von Saanen war auf jeden Fall der richtige Mann, um mit Nahl zu verkehren und mit ihm über die verschiedenen Fragen zu reden, welche das allgemeine Bott der Gesellschaft zum Mittellöwen der Zweierkommission aufgetragen hatte.

Nahls Zeichnung zu einem neuen Haus- oder Ehrenzeichen für die Gesellschaft zum Mittellöwen muß übrigens gefallen haben; denn er wurde beauftragt, ein Modell zu fertigen, wie aus folgendem Beschluß des auf dem Rathaus tagenden Vorgesetzten-Botts vom 21. Juni 1756 hervorgeht[1]: «Zedel an MnhH. Quaestoren Sinner. MehgH. haben Euch MmhH. hierdurch völlig überlassen wollen, mit Herren Naal für das von Ihme verfertigte Modell eines Neüwen Gesellschaffts Zeichen abzuschaffen, Anbey Sie Eüch MmhH. für dißohrts gehabte Mühe den schuldigen Dank abstatten.»

Ein Modell bestand also – erhalten ist es nicht. Daß der Quästor Sinner ausgerechnet im Juni 1756 mit Nahl wegen des Honorars für das Modell Fühlung nehmen sollte, hängt mit des Bildhauers Reise nach Genua/Carrara zusammen, die ihn in jenem Jahre von Kassel durch die Schweiz führte. Da weder für das Modell noch für die Fertigung eines Löwen Geld ausgegeben wurde in jenen Jahren, darf als feststehend betrachtet

[1] Archiv der Gesellschaft zum Mittellöwen. Manual *12*, 338.

werden, daß Nahl auf ein Honorar für seine Arbeit verzichtete, daß aber auch sein Löwe nicht ausgeführt wurde[1].

28. DER GIEBELSCHMUCK DER STADTKIRCHE VON YVERDON

Vor einigen Jahren entdeckte Marcel Grandjean, der rührige Redaktor des dem Waadtland gewidmeten Teils der «Kunstdenkmäler der Schweiz», Nahls Mitarbeit am plastischen Schmuck des großen Segmentgiebels der Stadtkirche von Yverdon[2]. Die Baupläne dieser Kirche, die in der Geschichte der Sakralkunst der welschen Schweiz eine bedeutende Stellung einnimmt, wurden vom Genfer Architekten Jean-Michel Billon[3]

[1] ALFRED ZESIGER äußerte sich 1908 zu dieser Frage wie folgt: «Mir ist wahrscheinlicher, daß der heute noch erhaltene Leu, der die Hauswand gegen die Marktgasse ziert, derselbe ist, den Funk vor bald zweihundert Jahren anfertigte. Vielleicht erwies sich der Löwe Funks als nicht so schlecht und so blieb Nahls Modell unausgeführt. Stilistische Merkmale sprechen nicht dagegen, daß sowohl Funk als Nahl der Urheber sein könnte. Die Überlieferung ist für Nahl, die Rechnung eher – leider nicht ganz unzweideutig – für Funk.» ALFRED ZESIGER, Die Stube zum roten / guldinen Mittlen-Löüwen. Ein Rückblick auf die Geschichte der ersten fünf Jahrhunderte. Zur Einweihung der neuen Zunftstube im Falken am 10. März 1908, 111 f. – FRIEDRICH BLEIBAUM äußerte sich 1969 dem Verfasser gegenüber, der Löwe lasse auf eine andere Hand schließen: «Schon die Bewegung ist nicht Nahlsch.» – Wer übrigens den 1732/33 entstandenen Löwen mit dem Funkschen Schultheißenthron von 1735 vergleicht, weiß untrüglich Bescheid. Der Löwe kann, stilistisch gesehen, unmöglich von Nahl sein (Abb. 19, 20).

[2] MARCEL GRANDJEAN, Les deux projets de décoration du tympan d'Yverdon et l'iconographie protestante. Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Jahrgang *XIV*, 58 f.

[3] Jean-Michel Billon, Sohn des Jean-David, von Morges, der 1697 als Habitant in Genf aufgenommen worden war, kam dort am 21. Oktober 1705 zur Welt. Er glänzte vorerst mehr als Geometer denn als Architekt, indem er in neunjähriger Arbeit (1726/35) den im Genfer Staatsarchiv aufbewahrten, aus 68 Blättern bestehenden Stadtplan der Calvin-Stadt erstellte. Als Architekt wurde er vor allem bekannt durch Pläne zum prunkvollen Kirchenportal von Saint-Pierre in Genf. Jean-Michel Billon wurde 1763 ins Genfer Bürgerrecht aufgenommen und starb in Genf am 9. September 1778. SKL *I*, 131 f. – Bis jetzt wenig oder überhaupt nicht bemerkt wurde die Tatsache, daß der Berner Architekt Erasmus Ritter in jungen Jahren bei Billon gearbeitet hat. Die zweite Nachlaßmappe Ritters (BBB

entworfen und gelangten in der Zeit von 1753 bis 1756 zur Ausführung.

Der plastische Schmuck des Giebels der Platzfassade – ein Ensemble symbolischer, nichtfigürlicher Darstellungen – fällt so sehr aus dem Rahmen des sonst bei reformierten Kirchen Üblichen, daß hier besondere Umstände im Spiel gewesen sein müssen. Der Architekt Billon hatte für die Ausschmückung lediglich das Stadtwappen von Yverdon mit den üblichen Beigaben ohne jegliche religiöse Anspielung vorgesehen. Als der Rat von Yverdon am 19. September 1753 zur Genehmigung des mit dem Neuenburger Bildhauer Henri Lambelet[1] abzuschließenden Werkvertrags schritt, ließ er die Frage der Dekoration des Giebels offen, da ihm offenbar etwas Besonderes vorschwebte[2].

In der Tat! An der Ratssitzung vom 14. Juni 1755 legte die Kirchbaukommission zwei Zeichnungen zu plastischem Schmuck für den Giebel vor[3]. Der Großweibel Johann Bernhard von Muralt[4] in Bern hatte die Güte gehabt, sich bei Johann August Nahl, dem berühmten in Bern niedergelassenen Bildhauer, zu verwenden. Der Rat war nun aufgerufen, sich für den Entwurf zu entschließen, der seinem Geschmack am nächsten käme und dessen Sinnbilder am besten paßten. In der Qual der Wahl warf

Mss. Hist. Helv. *XXIa* 92.2) enthält das wie folgt beschriftete Blatt 21: «Projet et Plan General d'une Maison de Campagne. fait à Geneve, en 1744, chez Mr Billon, Archit. – Ritter del.».

[1] Henri Lambelet (1723–1796) aus Les Verrières, Bildhauer in Neuenburg seit 1746. HBLS *IV*, 581.

[2] Archives municipales d'Yverdon. Registre du Conseil. Aa *66*, 42.

[3] Archives municipales d'Yverdon. Registre du Conseil. Aa *67*, 6.

[4] Marcel Grandjean schreibt, der Rat der Stadt Yverdon habe sich entschlossen, beim Bildhauer Nahl Entwürfe einzuholen, und zwar «par l'intermédiaire du grossautier de Muralt, l'ancien bailli d'Yverdon». Es gibt nun zwei Johann Bernhard von Muralt. Der eine, geboren den 19. Januar 1702, amtete von 1744 bis 1750 als Landvogt in Yverdon. Er war seit 1729 verheiratet mit Ursula Maria Manuel, der Schwester des seit 1749 mit Nahl bestens bekannten Rudolf Manuel. Der Rat von Yverdon hatte sich mit größter Wahrscheinlichkeit ursprünglich an den Altlandvogt gewandt. Dieser starb indessen am 3. März 1755 im Alter von 53 Jahren. Möglicherweise ging die weitere Korrespondenz rein zufällig an den andern, am 24. Oktober 1709 geborenen Johann Bernhard von Muralt, der 1754 Großweibel geworden war und der es freundlicherweise übernahm, zwischen dem Rat von Yverdon und Nahl zu vermitteln. BBB. Bernhard v. Rodt, Genealogien burgerlicher Geschlechter der Stadt Bern *4*, 190.

der Rat den Ball wieder zurück, indem er die Weisung erteilte, der Kastlan Bourgeois, der offensichtlich der Vorsitzer der Kirchbaukommission war, möge Herrn von Muralt ein Dankesschreiben zukommen lassen, die beiden Risse zurücksenden und den Empfänger bitten, zusammen mit Bildhauer Nahl den Eindruck mitzuteilen über den Entwurf, dem sie den Vorzug geben, damit sich der Rat dann entschließen könne.

Über die Art der beiden Entwürfe Nahls gibt ein Brief Auskunft, den der Kastlan Bourgeois am 22. Juni 1755 dem Architekten Billon nach Genf sandte, um ihn darüber zu unterrichten, was nun mit der Ausschmückung des Giebels geschehe[1]. Der eine Entwurf stelle die Religion dar, versinnbildlicht durch eine sitzende Frau mit den Attributen und umgeben von aus den Wolken hervorkommenden Engeln. Der andere enthalte in der Mitte das neue Testament, versinnbildlicht durch ein liegendes Kreuz, über dessen Mitte die offene Heilige Schrift ausgebreitet ist, mit verschiedenen andern sehr ausdrucksvollen Attributen, rechts sehe man die Bundeslade mit den Merkmalen des jüdischen Priestertums, links auf einem Felsen die Gesetzestafel des Moses und unten die an einem waagrechten Stab befestigte eherne Schlange, und über allen diesen Figuren sei im obern Teil des Giebels das Auge der Vorsehung dargestellt, das über alles befiehlt.

Der Kastlan Bourgeois fand den zweiten Entwurf von großem Geschmack, dem Gebäude sehr gut angepaßt und sehr geeignet, es zu schmücken; Nahl habe darin kein einziges menschliches Antlitz benützt und der Bildhauer Lambelet ziehe ihn bei weitem vor. Anderseits habe auch der erste Entwurf seine Anhänger unter den Leuten von gutem Geschmack. Man habe Nahl beide Entwürfe zurückgesandt und ihm freigestellt, zu entscheiden, welchen er in Wachs modellieren wolle, um dem Ausführenden als Vorlage zu dienen.

Der Kastlan Bourgeois mag auch gegenüber Großweibel von Muralt und Bildhauer Nahl aus seinem Herzen keine Mördergrube gemacht haben. Nahl dürfte es willkommen gewesen sein, daß man in Yverdon dem zweiten, für die Ausführung durch einen Arbeiter – «pour servir de modèle à l'ouvrier», schreibt Kastlan Bourgeois wörtlich an Billon – weni-

[1] Archives municipales d'Yverdon. Dossier S 14, Temple, construction, «livre de copie de lettres» commencé le 1er avril 1755, 23, lettre à Billon, 22 juin 1755.

ger heiklen Entwurf den Vorzug gab. Gegenüber dem Riß, wie ihn Kastlan Bourgeois schildert, hat Nahl in seinem Wachsmodell einige geringfügige Änderungen vorgenommen. Er mußte sich auf jeden Fall der Tatsache bewußt gewesen sein, daß dieses Werk, obschon es für die reformierte Ikonographie von höchstem Interesse ist, doch zu seinen künstlerisch weniger bedeutenden zählt.

Da die Kirchenbaukommission wissen wollte, ob man immer noch glaube, dieser Entwurf sei zu verwirklichen, versammelte sich der Rat am 18. Oktober 1755, um zu beschließen, man möge das von Nahl gesandte Wachsmodell tale quale ausführen[1].

Am 6. August 1756 teilte die Kirchbaukommission dem Rat von Yverdon mit, der Bildhauer Lambelet habe die ihm aufgegebenen Bildhauerarbeiten beendet[2]. Der Augenblick sei nun gekommen, sich zu entschließen, ob die Plastiken, um ihnen mehr Relief zu geben, mit Farbe überzogen werden sollten. Da sie wie das ganze Gebäude aus gelbem Jurakalkstein gefertigt wurden, hätte es sich darum gehandelt, dem Giebel eine andere Farbe zu geben. Der Rat überließ den Entscheid der Kommission, die so vernünftig war, zu beschließen, es seien nur die Zahlen der Gesetzestafel und die Inschrift auf der Bibel schwarz zu bemalen[3].

Weder die beiden Risse, die in verschiedener Beziehung interessiert hätten, noch das Wachsmodell sind auf uns gekommen[4]. Da der Rat von Yverdon am 18. Oktober 1755 beschloß, das Modell, welches Nahl vor seiner Abreise nach Kassel gefertigt und gesandt hatte, «sans altération ni changement» ausführen zu lassen, wird sich der Bildhauer Henri Lambelet so eng wie möglich an das Vorbild gehalten haben, so daß des geistigen Urhebers künstlerische Absichten, von anderer Hand in Stein gehauen, im Segmentgiebel der Stadtkirche von Yverdon festgehalten sind. Mit dem Wachsmodell dazu beschloß Nahl die künstlerische Tätigkeit seiner Berner Jahre.

[1] Archives municipales d'Yverdon. Registre du Conseil. Aa *67*, 97.

[2] Archives municipales d'Yverdon. Registre du Conseil. Aa *67*, 300 f.

[3] Archives municipales d'Yverdon. Registre du Conseil. Aa *67*, 12 août 1756.

[4] Der Nachlaß Johann August Nahls des Ältern ist buchstäblich in alle Winde zerstreut. Die verschiedensten Museen, Denkmalämter und Bibliotheken in Deutschland (Berlin, Potsdam, Kassel, Marburg an der Lahn usw.) besitzen mehr oder weniger kleinere Entwürfe von ihm, was die Nachforschungen und den Überblick sehr erschwert.

29. DIE NISCHENPAVILLONS AUF DER GROSSEN TERRASSE DES FRISCHINGHAUSES IN BERN

Die Familie Nahl verließ Bern in der ersten Hälfte des Monats Juli 1755, um am 26. Juli in Kassel einzuziehen. Dies sind feststehende Tatsachen. Von den Biographen Nahls wird indessen bald 1755, bald 1756 als Jahr der Übersiedlung nach Kassel angegeben, was damit zusammenhängt, daß der Meister sich 1756 auf seiner Reise nach Genua/Carrara sowohl auf der Hin- als auch auf der Rückreise in Bern aufhielt. Oberflächliche Betrachter konnten daher leicht zur Auffassung gelangen, die endgültige Trennung von der Schweiz habe erst 1756 stattgefunden. Wurde der Quästor der Gesellschaft zum Mittellöwen nicht am 21. Juni 1756 mit Nahl wegen des Modells für einen neuen Löwen «abzuschaffen» beauftragt? Diesem oder jenem bau- und kunstfreudigen Berner wird er auf der Durchreise in der Hauptstadt noch gute Ratschläge erteilt haben. So auch Rudolf Emanuel Frisching, dem Eigentümer des heute Beatrice-von-Wattenwyl-Haus genannten Stadtpalais an der Junkerngasse 59/59b in Bern. Heinrich Türler erwähnte 1922 – leider ohne Angabe des Besitzers – eine 1756 datierte Skizze des Bildhauers Nahl zu zwei Nischen im Garten des Frischinghauses[1]. Der Vollständigkeit halber sei noch kurz die Rede davon.

Was auf der Südseite des Beatrice-von-Wattenwyl-Hauses immer wieder überrascht, das ist die mächtige Terrassenanlage. Paul Hofer schreibt dazu[2]: «Von Anfang an muß der Bau einer weit in den Hang vorspringenden Südterrasse samt drei Stufengärten bis zur Matte hinab als zweites Hauptglied die Planung von 1705/06 maßgebend mitbestimmt haben.» Auf der großen Terrasse befand sich laut Riedigers Plan von 1717 eine geometrische Gartenanlage, die um 1758/59 einem Rasenparterre in Rechteckform weichen mußte. Auf dieses geht der heutige, im späten achtzehnten Jahrhundert mit zwei Platanen besetzte Garten zurück. «Gleichzeitig mit der Änderung des Parterres muß die Terrasse die zwei reizvollen Nischenpavillons auf den vorderen Eckpfeilern erhalten haben», erklärt

[1] Das Bürgerhaus in der Schweiz *XI.* Das Bürgerhaus im Kanton Bern, II. Teil. Zürich 1922, S. XXIV.

[2] Kdm. Bern *II,* 168.

Paul Hofer. Auf einer lavierten Federzeichnung von Georg Rieter dem Jüngeren aus dem Jahre 1808 (Abb. 91) sind sie mit aller Deutlichkeit dargestellt. Leider sind die beiden wirklich reizvollen Pavillons vor 1839 wieder abgebrochen worden.

Mit diesem kurzen, einen liebenswürdigen schöpferischen Akt aus dem Jahre 1756 behandelnden Nachtrag, der einen weiteren Beweis für des Bildhauers architektonische Eskapaden erbringt, sei die Schilderung des auf bernischem Boden entstandenen Teils des Nahlschen Lebenswerks beschlossen.