

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 45 (1988)

Heft: 1: Kunst und Gestaltung = Art et design = Arte e "design"

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

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: 28.01.2026

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

Buchbesprechungen

JOACHIM RAEDER: *Die byzantinischen Münzen im Kestner-Museum Hannover* (Hannover 1987). 170 S.

Seit Februar 1987 sind von den 70 000 Exemplaren der Sammlung von Münzen und Medaillen des Kestner-Museums 2000 wieder öffentlich zugänglich. Gleichzeitig ist der hier angezeigte Katalog erschienen.

Die Sammlung der Byzantiner und Ostgoten besticht durch eine angenehme Ausgewogenheit in allen Metallen. Wesentliche Lücken finden sich nur in der Regierungszeit von Konstantin VII. und der Paläologen. Die Grundlage schuf August Kestner, der 1825–1849 hannoveranischer Botschafter beim Papst war. Seit 1889, dem Eröffnungsjahr des Museums, wurde seine Sammlung ständig erweitert, vor allem durch die Sammlung des Hilfsbibliothekars Friedrich Tewes, durch den Erwerb von etwa 30 Stücken aus der Sammlung Ratto 1930 und die Ankäufe im Jahre 1984.

Die 342 Exemplare sind im Katalog zuverlässig beschrieben und meist mit Abbildungen versehen.¹ Anders als die vorzüglichen Farb reproduktionen ausgewählter Stücke ist die Schwarzweiss-Wiedergabe schlechter als in manchen Auktionskatalogen der Gegenwart; wegen des starken Hell-Dunkel-Kontrasts sind zwar die Inschriften gut lesbar, die Feinheiten der Zeichnung gehen aber verloren. Die Abbildung der meisten Goldmünzen und einigen Stücke in anderen Metallen sind zudem nicht im Katalog zu finden; sie begleiten vielmehr einen Text über die Geschichte des Münzbildes, was die Benützung des Katalogs erschwert.

Aber gerade dieser Text macht das Werk doppelt wertvoll. Auf den byzantinischen Münzen wurde das protokollarisch massgebliche Bild des Kaisers täglich im ganzen Reich vor die Augen des Volkes getragen. Dieses Bild geht in Teilen auf Constantin den Grossen zurück und ist von Justinian I. umfassend beschrieben und festgelegt: «Unter Gottes Führung lenken wir unser Reich, das uns von der himmlischen Majestät übergeben wurde, führen Kriege glücklich zu Ende, stattdessen den Frieden schmuckvoll aus, erhalten den Bestand des Staates und richten unsere Herzen so sehr zur Hilfe des allmächtigen Gottes empor, dass wir weder auf Waffen vertrauen, noch auf unsere Soldaten oder auf unsere eigene Begabung, sondern unsere ganze Hoffnung allein in die Vorsehung der allerhöchsten Dreifaltigkeit setzen, von wo die Bausteine der ganzen Welt ausgingen und ihre Anordnung sich auf den Erdkreis übertrug».

In diesem geschichtlich einmaligen Text ist zugrundegelegt, was – seine Geschichte ist der dauernde Beweis – dem römischen Reich griechischer Sprache das tausendjährige Bestehen möglich machte. Es ist das unbedingte Vertrauen auf die göttliche Hilfe und die Stellung des Kaisers als Herrscher des einen, die gesamte Oikumene umfassenden römischen Reiches.

Raeder beschreibt in einer geschmeidigen Sprache, warum und in welcher Weise die Geschichte Einfluss auf die Münzbilder nahm, etwa: die Wendung des Kaiserbildes vom Profil über die Dreiviertelfrontale zur vollkommenen und dann bis zum Ende dauernden En-face-Darstellung; die Wandlung von der individuellen Physiognomie zur idealisierten und hieratischen Abbildung des Kaisers; die hierarchische Präsentation der Mitkaiser; die Inschriften, Attribute und Zeichen, die die Stellung des Herrschers und der Religion «aussagen»; die Darstellungsweisen Christi, der Theoto-

kos und der Heiligen. Anschaulich stellt Raeder Zusammenhänge zwischen den Münzbildern und den politischen und theologischen Ereignissen vor. Es findet sich nichts Vergleichbares – ausgenommen bei Philip Grierson –, das die byzantinischen Münzen als Illustration der Kulturgeschichte des griechischen Reiches dieserart anschaulich und zuverlässig vorstellt. Nur angedeutet wird indes die künstlerische Seite der Prägungen.

Für Spätrom ausgenommen, wird die Geschichte ausschliesslich mit Exemplaren aus der Sammlung illustriert. Weil sich diese nicht auf grosse Seltenheiten kapriziert, fehlen der Beitrag zur Ikonographie des Zeremonialsilbers in der Frühzeit und der Hierarchieprobleme während der Regentschaft Romanus I. unter Konstantin VII. Mit nur drei Exemplaren sind die letzten – ikonographisch reichsten – 200 Jahre des Reiches vertreten, darunter ein schweres und ein leichtes Halbstatvraton Manuel II. Nachdem nun auf den Markt kommt, was früher kaum zu finden war und die Paläologenzeit von Bertelé, Bendell und Hendy wesentlich bearbeitet ist, dürfte die Sammlung in Zukunft wohl auch mit dieser Epoche eine schöne Abrundung erfahren.

Franz Füeg

¹ Der Anastasius I. zugeschriebene Tremissis (Kat. Nr. 2) dürfte indes eine westliche Prägung zur Zeit von Baduila oder Theia sein und das gleiche Nominale unter Justinus I. (Kat. Nr. 11) zu Theodorich (MIB 25) gehören.

*

AXEL HUBER: *Das Millstätter Fastentuch* (Verlag Johannes Heyn, Klagenfurt 1987). 96 S., 42 farbige Abb.

Das österreichische Bundesland Kärnten ist heute noch besonders reich an alten Hunger- oder Fastentüchern, unter denen jenes des Gurker Domes von 1458 wohl das bekannteste ist. Es gibt sehr wenig Literatur über Fastentücher, und so greift man dankbar nach jeder neuen Publikation. In Millstatt, das von ca. 1070 bis 1469 Benediktinerabtei war, dann Sitz des St.-Georgs-Ritterordens, hat sich als Stiftung der Georgsritter ein bedeutendes Hungertuch aus dem Jahre 1593 erhalten. Es misst fast 50 m² und zeigt 12 Szenen aus dem Alten, 29 aus dem Neuen Testament. Das vom aus St. Veit an der Glan stammenden Künstler Oswald Kreusel, der auch in Gurk tätig war, gemalte Tuch ist voll signiert und datiert. Seit 1984 befindet es sich wieder in Millstatt, wo es in der Fastenzeit in der ehemaligen Stiftskirche aufgehängt wird. Das Hungertuch ist in situ abgebildet, ebenso jede einzelne biblische Szene. Besonders dankbar sei vermerkt, dass alle Szenen als Farbtafeln von bester Qualität reproduziert sind. Leider ist der Einführungstext mit seinen 5 Seiten etwas dürftig, dem Künstler ist zusätzlich eine Seite gewidmet. Der Autor hat sich verdienstvollerweise der Mühe unterzogen, zu jeder biblischen Szene den entsprechenden Bibeltext abzudrucken. Das Buch dürfte als Betrachtungsbuch sicher viel Anklang finden. Das aufgeführte Quellenverzeichnis ist auch nicht allzu gross, kann dem interessierten Leser aber nützlich sein. Eine grösser angelegte Einleitung hätte erwartet werden dürfen.

Werner-Konrad Jaggi

WERNER VOGLER und HANS MARTIN GUBLER: *Der St. Galler Stiftszirk in den Plänen von P. Gabriel Hecht 1720–1726* (Verlag E. Löffelholz AG, Rorschach 1986). Kommentarband III S. mit 66 Abb.; Tafelband mit 17 Farbtafeln.

Unsere Kulturlandschaft hat sich im Verlauf der Geschichte in immer wieder neuartigen Impulsen des Bauwesens grundlegend verändert, man denke an die Epochen und Wellen von Klostergründungen, Städtegründungen, der Industrialisierung. Dazwischen liegen Umbrüche anderer Art, baulicher Ausdruck neuen Lebensstils, veränderter Frömmigkeit: Barocke Residenzschlösser anstatt mittelalterlicher Pfalzburgen, barocke Klosteranlagen von umfassender Symmetrie und perspektivischer Gestaltung anstelle des malerischen mittelalterlichen gewachsenen Konglomerats. Ein Blick auf die Veduten des 16. beziehungsweise 18. Jahrhunderts, beispielsweise von Einsiedeln, St. Gallen und St. Blasien, um nur drei der ausgedehntesten benediktinischen Klosterkomplexe zu nennen, macht uns die Verwandlung dieser Stifte deutlich.

Solches Endresultat war nicht die Frucht einer einzigen Planung durch einen baherrlichen Abt und einen Baumeister, sondern wuchs in jahrzehntelanger Bemühung heran, begann mit sparsamer und zaghafter Ersetzung von Teilbauten oder Barockisierung alter Bausubstanz. Mehr oder weniger zuständige Ratgeber in- und ausserhalb des Hauses gaben ihre Meinung ab, Bauleute vom Fach und Dilettanten steuerten Zeichnungen bei. Im schliesslich realisierten Werk wird man meist von allem einen Niederschlag finden. Keine barocke Klosteranlage ist das «opus unius magistri». Wer also ein solches Gesamtkunstwerk verstehen will, muss sich in die ganze Entstehungsgeschichte und Vorgeschichte vertiefen. Hiemit ist die Nützlichkeit und Notwendigkeit einer Edition wie der vorliegenden aufs beste begründet.

Der hier in vollkommener Weise publizierte und in denkbar breitesten Zusammenhängen kommentierte Planbestand, vor allem von der Hand des St. Galler Klostermitglieds P. Gabriel Hecht, nebst zugehörigen Projekten des Einsiedler Klosterarchitekten Br. Caspar Moosbrugger, bietet einen Einblick in die Absichten, in die vorerst möglichen baukünstlerischen Horizonte und geistig-religiösen Hintergründe des Vorhabens in einer ersten, noch nicht zum Ziele führenden Phase der Planung. Die Forschung hat sich mit diesem Teil der Baugeschichte einesteils darum nicht befasst, weil die stolze Reihe der schliesslich zum Ziel führenden Meisterprojekte fast alle Aufmerksamkeit auf sich zog, andererseits aber auch, weil diese Mappe etwa ein halbes Jahrhundert lang verschollen war. August Hardegger hatte sie noch für seine Rekonstruktion der alten Klosterkirche 1917 benützt, Linus Birchler in seinem Einsiedeln-Moosbrugger-Buch 1924 die Moosbruggerpläne der Mappe ausführlich besprochen und abgebildet. Dann war das Konvolut spurlos verschwunden, wurde vom Stiftsarchiv wie von den zahlreichen Autoren, die nachher über St. Gallen forschten und schrieben, schmerzlich gesucht. Vor kurzem ist bei einer Neuordnung des Archivs diese Mappe, an unzugängliche Stelle gerutscht, aufgefunden worden. Ihre Veröffentlichung durch zwei zuständige Forscher – den Stiftsarchivar Werner Vogler, geschweigen Kenner der St. Galler Personen- und Geistesgeschichte, sowie Hans Martin Gubler, durch seine Monographien über die Planer beziehungsweise ausführenden Architekt St. Gallens, Johann Caspar Bagnato und Peter Thumb, mit dem Objekt längstens vertraut – ist sozusagen eine Festgabe zu dieser Wiederentdeckung.

Vogler schildert in seiner Biographie P. Gabriel Hechts (1664–1745) zunächst die religiöse und politische Situation des Klosters St. Gallen im entsprechenden Zeitraum, wobei es einem bewusst wird, wie sehr Situation, Rang und Selbstverständnis einer solchen Abtei für die Wahl architektonischer Darstellung in Symbolen und künstlerischem Rang ausschlaggebend waren. Einer Abtei, die schon Mitte des 16. Jahrhunderts sich selbst erneuernd

zu einem führenden Reformbeispiel geworden war, eine Reichsabtei seit karolingischer Zeit, zwar zum Territorium der Eidgenossenschaft gehörend, eine protestantische Untertanenstadt als selbstbewusste Tochter neben sich besitzend, mit einem Konvent, der zum grossen Teil aus süddeutschen und österreichischen Mönchen bestand, zu denen der tatkräftige spätmittelalterliche Abt Ulrich Rösch aus Wangen im Allgäu zählte. Von dort kam auch P. Gabriel Hecht.

Es ist psychologisch interessant, dass der erste projektierende Schritt auf eine erneuerte Klosteranlage hin in einer Zeit der Demütigung des Klosters St. Gallen erfolgte. Als 1712 im sogenannten Toggenburger Krieg die Zürcher Truppen das Stift besetzten und plünderten, zog sich der Konvent für sechs Jahre ins Exil nach dem nahen Süddeutschland zurück. 1716 schuf hier Gabriel Hecht das Manuskript «Palatium felicitatis», anschliessend das des «St. Gallischen Baumeisters», datiert 1723, und 1720 bis 1726 entstanden auf Wunsch des Abtes die Planzeichnungen zum Problem der teilweisen Klostererneuerung.

Die aus zahllosen archivalischen Zeugnissen zusammengetragene Biographie Hechts bietet das lebensnahe Bild eines sanktgallischen Konventualen. Rechnungseinträge geben die Nachricht, dass er 1687 und 1688 auf Abteikosten in der Malerei ausgebildet wurde, dass man später mehrmals für ihn Architekturbücher anschaffte, dass er Schreiblehrer war, dann immer mehr mit dem Bauwesen des Klosters betraut wurde. Er hinterliess nebst den utopischen Abhandlungen architektonische Zeichnungen, Aquarelle, kalligraphische und skurrile Schriftwerke wie die kalligraphisch verzierten pergamentenen Gratulationsparamente für äbtliche Jubiläen, Vorlagen für Stiche, Titelblätter und so fort. Das «Palatium felicitatis» von 1716 ist ein Kompendium, das, mit einzelnen Verbesserungsvorschlägen durchsetzt, eine Schilderung des gesamten Kloster- und Kirchenkomplexes, der Lebensgewohnheiten und der liturgischen Bräuche und Gegenstände durch das ganze Kirchenjahr bietet, also eine reich fliessende Quelle auch für die Existenz und Funktion der vorhandenen Räume und ihrer Ausstattung, darüber hinaus dann eine Beschreibung der sanktgallischen Territorien, ihrer politischen, sozialen und wirtschaftlichen Verwaltungen.

Im unvollendeten Traktat «Sanct Gallischer Baumeister, das ist Gründlicher Unterricht ... von der Architectur und Bau-Kunst», den Gubler in der zweiten Hälfte der Publikation erläutert, hat Hecht seine zahlreichen Exzerpte aus architekturtheoretischen Werken aller Art zusammengestellt und bietet so sein auf intellektuellem Wege erworbenes architektonisches Wissen dar. Er charakterisiert sich selbst dadurch als den «gebildeten» Baufachmann, der sich von dem im Handwerkerstand gross gewordenen Praktiker unterscheidet. Letzterem entstammten die bezeichnenderweise dem geistlichen Stand der Klosterbrüder angehörenden Stiftsbaumeister Br. Caspar Moosbrugger in Einsiedeln und in St. Gallen selbst Br. Gabriel Loser, der, gelernter Schreiner, während der Planung und Ausführung der Stiftskirche 1745 bis 1785 hinter und neben den dafür tätigen grossen Meistern als stilistischer Berater und Vertrauensmann wirkte, wie Johannes Duft in seiner Biographie dargelegt hat.

Auftakt und Grundlage für die Planserie Hechts bildet die 1719 von ihm aufgenommene «Ichnographia», der Gesamtplan des Stiftes. Die davon ausgehenden 20 Pläne für den teilweisen Um- und Neubau von Kirche und Kloster werden von Gubler beschrieben und kommentiert. Es geht vor allem um die Kirchenbarockisierung, den Umbau des Kranken- und Bibliotheksflügels mit Einfügung von Kunstkammer, Archiv und ständigem Theater, sowie die repräsentativere Gestaltung der Pfalz als Regierungsgebäude des Klosterstaates. Die Beischriften und die stetige Bezugnahme auf den «Sanct Gallischen Baumeister» Hechts erlauben eine vollständige Vorstellung von der Disposition und Funktion sämtlicher Räume des baulichen Organismus. All das blieb auf dem Papier,

doch weist Gubler nach, dass letztlich die grossartige Systematisierung des Platzes östlich und nördlich der Stiftskirche durch die Pfalzarchitektur Ferdinand Beers ab 1767 und die Bauten des 19. Jahrhunderts den Grundgedanken aus Hechts Projekt von 1720–1726 aufgegriffen hat.

Natürlich vollzieht Gubler auch eine stilistische Analyse, weist auf den altertümlich-dilettantischen Charakter des Baudekors hin sowie auf den gewollten Repräsentationscharakter und die Symbolik des Motivs einer doppelten Freitreppe an der Pfalz, ganz in der Tradition mittelalterlicher Herrscherpfalzen und Rathäuser. Das Äussere der Kirche sollte, im Kontrast zu den nüchternen gleichzeitigen Kirchenfassaden der Vorarlberger Meister, üppig plastisch gegliedert werden, nach römischem Barockvorbild des 16. und 17. Jahrhunderts. Die letztlich in der Nachfolge von St. Peter in Rom stehende hochragende Tambourkuppel mit Laterne sollte wohl als neues selbstbewusstes Wahrzeichen des Stiftes über Stadt und Landschaft erglänzen, vor allem ein Element des Aussenbaus. Dem Innenraum konnte Hecht trotz aller Anstrengung keine Dynamik abringen, und die Kuppel öffnet sich, als aufgesetzter Schacht, ohne jeden Bezug zum freilich verstärkten Unterbau. Originell hingegen ist die Illusion eines «nachträglich» barock stukkerten gotischen Kreuzgratgewölbes mit Schlusssteinen im Mittelschiff, auf das mittelalterliche Chorgewölbe Bezug nehmend.

Zwei kleine Beobachtungen möchte man hinzufügen: Der auf Hechts Projekt an der Fassade des Krankenhauses im obersten Geschoss erscheinende und im zugehörigen Grundriss als Altarraum eingetragene Erker gehört zur Gattung der sogenannten «Altarchörlein». Sie waren als sakraler Raumteil an Burgen, Rathäusern, Patrizierhäusern usw. im Mittelalter häufig und kommen zuweilen auch in der Neuzeit noch vor, so zum Beispiel am Freulerpalast in Näfels. – Gubler weist im Kommentar zu Abb. 44 mit der Stiftsansicht der Sfondratifestschrift auf den Triumphbogen zur Abtswohnung hin, mit der Frage, ob es sich nicht um eine Festarchitektur handle. Tatsächlich erscheint er als solche im Stich der Reliquientranslation von 1680, Abb. 2, wohl der direkten Vorlage.

Adolf Reinle

*

UTA HASSLER. *Die Baupolitik des Kardinals Damian Hugo von Schönborn. Landesplanung und profane Baumassnahmen in den Jahren 1719 bis 1743* (Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1985). 324 S., 343 Ill.

Obwohl die Kunstgeschichtsforschung in den letzten zwei Jahrzehnten gewisse Hemmungen gegenüber bestimmten Forschungsansätzen abgelegt hat, sind Studien, die konsequent die Bauproduktion eines Landes, einer Stadt oder eines Klosters darstellen, selten. Auch im Bereich des Bistums Speyer war die Ausgangslage für die Forschungen Uta Hasslers symptomatisch: Werke der «Baukunst» wie die Bruchsaler Residenz hatten bereits mehrfach intensive Darstellung gefunden, die weitläufige Bauproduktion des Landesherren, Kardinal Damian Hugo von Schönborns (reg. 1719–1743), aus dem berühmten Geschlecht der fränkischen Reichsgrafenfamilie, die damals gleich die Bischofsstühle von Mainz, Speyer, Würzburg, Bamberg und kurzfristig auch Konstanz beherrschte, war als Teil blosser «Architektur» praktisch unbeachtet geblieben. Der Blick in die reale Bausituation in einem kleinen Fürstbistum ist Kärnerarbeit, bedeutet intensive Archivforschung und Heraussschälung von ursprünglichen Zuständen aus längst umgenutzter, verballhornter, kaum mehr erkennbarer Bausubstanz. Als Ergebnis lässt sich ein Bild der baulichen Massnahmen in einem Kleinstaat des 18. Jh. gewinnen, das man fälschlicherweise als Gegenbild zu den im luziden Licht der «Baukunst» angesiedel-

ten Unternehmen des Landesherren aufbauen könnte. Die Autorin belegt das Gegenteil: Die Baupolitik ist als Gesamtheit zu interpretieren, sie zerfällt nicht in hohe Baukunst und niedere Architektur, sondern ist als hierarchisch gegliederte Massnahme zur Hebung der Volkswohlfahrt zu sehen. Darauf eingerichtet waren auch die Bauhandwerker der Zeit, die Baumeister und Architekten, die am Schlossbau ebenso tätig waren wie an den ländlichen Bauten.

Die Sichtung des umfangreichen Plan- und Aktenmaterials erlaubt Uta Hassler verlässliche Einblicke in die Baupolitik des Fürsten, deckt seine intensive, ja fast leidenschaftliche Anteilnahme auch an kleinen Bauvorhaben auf – so ist sein eigenhändiger Muster-Vorschlag für die Materialberechnung für eine Zehntenscheune erhalten – und hilft ihre Schlussfolgerung nachzuvollziehen, dass wir es hier mit einem eigentlichen Wiederaufbauprogramm zu tun haben. Dass Damian Hugo tätigen Anteil an der Formulierung von Bauvorschriften, der Organisation von Planungs- und Bauabläufen nahm und versuchte mittels Musterbauentwürfen das gesamte Bauwesen zu verbessern, lässt sich anhand des vorgefundenen Materials gut belegen. Der umfangreichste Teil der Arbeit gilt denn auch der praktisch ausschliesslich aus den Primärquellen erarbeiteten Darstellung einer Vielzahl von Bauten, herrschaftlicher und privater Bauunternehmen im Hochstift. Besonders intensiv sind vorgestellt die neu interpretierte Baugeschichte von Waghäusel und Schloss Kislau, ferner werden durch Neuordnungen von bisher als teilweise «unbestimmt» geltender Pläne neue Einsichten gewonnen (Kirrweiler, Gaibach, Altenburg). Die Quintessenz wird in den Kapiteln «Typenbildung bei herrschaftlichen Verwaltungsbauten» und «Gesetzgebung für bürgerliche Bauvorhaben» (Bauordnungsentwürfe) gezogen. Wie selbstverständlich erscheinen auch die Planung von Verkehrswegen, Alleen, Massnahmen zur Verschönerung des Landes, integriert.

Die Darstellung des ausgewerteten, umfangreichen Materials ist von fast überbescheidener Zurückhaltung: Gerne hätte man interessante Ergebnisse von der Autorin etwas ausführlicher kommentiert, in weitere Zusammenhänge gestellt bekommen, vor allem weil offensichtlich Parallelen vorhanden sind, die jeweils zwar knapp angesprochen (Mainz, Würzburg, Rastatt, Ettlingen, Durlach), aber nicht weiter einbezogen werden. Weitere Versuche, die Baumassnahmen zu organisieren und «kameralistisch» zu bewältigen, liegen auch für das Fürstbistum Konstanz in Meersburg vor (Bauordnungsvorschlag 1724, vgl. Staatsarchiv Frauenfeld [betr. Bischofszell], und das Thema wurde damals quasi europaweit diskutiert, so im Zusammenhang mit Städteneugründungen (vgl. dazu etwa Raghilt Berve, Stadterweiterungen der fränkischen Residenzstädte Ansbach, Bayreuth und Erlangen im 17. und 18. Jh., Düsseldorf 1975; Alice Biro, Russische Bauachsprache des 18. Jh., Bern 1982 [betr. Bauamt St. Petersburg]; Hans Martin Gubler, Johann Caspar Bagnato und das Bauwesen des Deutschen Ordens [...], Sigmaringen 1985). Eindeutig zu kurz gekommen ist hingegen das Kapitel «Zur stilistischen Haltung der Profanarchitektur», da bei den angeführten Entwurfsprinzipien und -Elementen nicht zwischen allgemein zeittypischen (Symmetriegedanken, zentralisierende Tendenzen) und spezifisch im Bauwesen des Bistums angewandten, unterschieden wird. Gleichermassen wird die formative Kraft von Vorlagebüchern unterschätzt, vor allem auch im Bereich der Typenbildung (Le Muet; Penther) und des Handwerks (Vogel, Moderne Baukunst, Hamburg 1708; Architectura theoreticapractica, Leipzig 1720–1722), ganz abgesehen von der nur am Rande erwähnten «Hausväterliteratur» (mit Florinus, Boeckler), die mit Wolf Helmhard von Hohenbergs Georgica curiosa, Nürnberg 1682, einen Höhepunkt erreicht. Mit dem bewussten Einbezug von Wirtschaftsbauten in die Architekturgeschichte wird von Uta Hassler eine Argumentations- und Vergleichsebene angeschnitten, die bisher kaum erforscht ist. Deshalb möchten wir nicht kaum erfüllbare Forderungen an ein Werk stellen, das mit seltener

Akribie sich diesen Problemen nähert und sich vordringlich einmal als gut recherchierte, eindruckliche, wenn auch nüchterne Bestandsaufnahme versteht.

Die Präsentation des umfangreichen Planmaterials lässt kaum Wünsche offen (es sei denn, man stosse sich an den vielfach dunklen oder grauen Reproduktionen), abwechslungsreich gestaltet, wenn auch im Layout etwas gekünstelt und unruhig, wirkt das Buch auch optisch durchaus erfreulich.

Hans Martin Gubler

*

EUGEN STEINMANN: *Der Kirchenbaumeister Jakob Grubenmann von Teufen (1694–1758)*. Separatabdruck aus «Appenzellische Jahrbücher 1984» (Trogen 1985). 88 S.

Nach der Vollendung der drei Kunstdenkmälerbände Appenzell Ausserrhoden (1973–1981) hat sich Eugen Steinmann der intensiven Erforschung der Teufener Baumeisterfamilie Grubenmann zugewandt, zuerst in zwei Studien dem Hans Ulrich Grubenmann in den Appenzellischen Jahrbüchern 1982 (Separatdruck mit Nachträgen) und in einer erweiterten selbständigen Monographie, Nieder-teufen und Herisau 1984. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem ältesten der drei Brüder Grubenmann, der neben ein paar Brücken und einigen Profanbauten vor allem Kirchenbauten geschaffen hat. Den Lebensdaten und der Schilderung des Baubetriebs folgt die Geschichte und Beschreibung der nach Klassen von Bauten gegliederten Einzelobjekte. Die chronologische Aufreihung hat den Vorteil, dass dadurch klar wird, wie der ausserrhodische Baumeister zunächst die Kirchenbau-landschaft seines Halbkantons bestimmt, nach und nach über die konfessionellen Schranken hinweg in die sanktgallische Stiftslandschaft berufen wird, auch in den benachbarten Thurgau, schliesslich bedeutende Barockkirchen in der Landvogtei Uznach und im Zürcher Oberland erbaut und in der freien Reichsstadt Lindau den Marktplatz mit zwei Palästen gestaltet. Alte Pläne und neuere Fotos dokumentieren die wichtigsten Werke.

P. Rainald Fischer

*

CHARLOTTE KÖNIG-VON DACH: *Johann Ludwig Aberli 1723–1786*. [Band II der Bernensia-Reihe, begründet von Charles und Agnes Vögele]. (Galerie Jürg Stuker AG, Bern 1987). 160 S., 43 Abb., davon 22 in Farbe.

Über Aberli, den Erfinder der kolorierten Umrissradierung, gab es bis dahin zwei einander offenbar konkurrenzierende Publikationen: Die Berner Dissertation von Bernhard Geiser, 1924, leider erst gedruckt 1929, und die etwas ausführlichere Monographie von F.-C. Lonchamp, 1927. Wie es sich mit der gegenseitigen Abhängigkeit dieser beiden Arbeiten wirklich verhält, wäre noch zu untersuchen. Ohne Zweifel hat Lonchamp Geiser ausgestochen, doch kommt dem letzteren das Verdienst zu, als erster – wenn auch nicht gleich gedruckt – auf dem Plan erschienen zu sein. Beide haben ihr Ziel mit Akribie verfolgt, und man konnte sich bis dahin nicht recht vorstellen, was der Person und dem Werk von Aberli noch Neues hätte abgewonnen werden können. Die 1962 von Paul Leonhard Ganz im Schloss Schadau bei Thun veranstaltete Aberli-Ausstellung schloss sich im Text ganz Geiser und Lonchamp an und gab als Bereicherung des bekannten Bildes lediglich eine grössere Anzahl

von Aquarellen und Zeichnungen, von denen man bei Lonchamp viele schon aufgeführt findet.

Charlotte König-von Dach hat aus Anlass des 200. Todestages von Aberli nun ein neues, drittes Buch über Aberli verfasst. Es führt im grossen Ganzen nicht über die Vorgänger hinaus, ist aber subtil geschrieben und legt das Hauptgewicht darauf, die Erscheinung des gebürtigen Winterthurers auf der Berner Kunstszene des 18. Jahrhunderts klar zu fassen und den von ihm vertretenen ebenmässig-sanften Realismus mit schönen Worten zu würdigen. Und doch findet man auf Schritt und Tritt kleine Ergänzungen, die erkennen lassen, dass es sich die Autorin nicht leicht gemacht hat, indem sie versuchte, alle Quellen zusammenzutragen, um ihr kunstgeschichtliches Staffeleibild aufzuhellen und zu präzisieren. So findet man erstmals die wenigen authentischen Schriftstücke Aberlis transkribiert und zum Teil auch reproduziert, einen Abdruck von John Webbers Gedicht auf Aberlis Tod (bei dem der Rezensent allerdings kein «ungelenkes und unreines Deutsch» wahrnimmt) und mehrere neuerdings zum Vorschein gekommene Aquarelle, auch Zeichnungen, darunter das Stammbuchblatt für Adrian Zingg aus dem bei Wille in Paris verbrachten «künstlerischen Segensjahr» 1759. Auf einen Katalog der Werke leistete die Autorin bewusst Verzicht, da dies nicht in ihrer Absicht lag und sie Ihre Vorgänger auch nicht wiederholen wollte.

Zweck des Bändchens ist es wohl weniger gewesen, Aberli nochmals wissenschaftlich bis in alle Details zu untersuchen, als seine Person und sein Werk einem interessierten Publikum mit warmen und einführenden Worten vorzustellen. Diesen Zweck hat die Autorin auch vollkommen erreicht. Sie betont, dass Aberli keiner topographischen Zielsetzung verpflichtet gewesen sei, sondern der Berner Landschaft in einer ihrer natürlichen Anmut adäquaten Bildersprache habhaft werden wollte. Damit widerlegt sie die verbreitete These vom verspäteten, sich lediglich einer neuen Methode bedienenden Topographiestecher. Das Etikett des «Kleinmeisters» versucht sie nicht zu beseitigen, aber aufzuwerten. Von der Einleitung weg, die eine komprimierte Entwicklungsgeschichte der realistischen Landschaftsdarstellung enthält, bis zur Schlusswürdigung von Aberlis Streben nach der idealen Landschaft, liest sich der mit grosser Liebe zum Gegenstand und sehr gepflegt vorgetragene Essay mit gewinnbringender Leichtigkeit.

Man überzeugt sich, und das ist wohl auch das kunstwissenschaftlich relevante Ergebnis, dass Aberli nicht nur in erster Linie Graphiker war, sondern ein Landschaftler, der mit Aquarellen und Zeichnungen (eher *mehr* als mit Stichen) seine künstlerische Idee verwirklichen wollte. Es erstaunt immer wieder, wie klein an Umfang das druckgraphische Oeuvre Aberlis eigentlich ausgefallen ist, dass sich seine Hauptblätter an den Fingern abzählen lassen. Von Charlotte König-von Dach erfährt man nun, wie er in Bern von einem mittellosen Hintersässen zu einem wohlhabenden, weltweit bekannten Künstler aufgestiegen ist, offenbar ohne allzu grosse Anstrengung. Man fragt sich, womit er sein Geld verdiente. Sicher waren es zum Teil die in grosser Anzahl gedruckten wenigen kolorierten Umrissradierungen; aber das hätte wohl nicht gereicht. Abgesehen von der ihm fremden, wenn auch einträglichen Portraitmalerei haben ihn die Aquarelle und die Landschaftsgemälde ernährt. Man erfährt das beispielsweise aus der Korrespondenz mit Karl Friedrich vom Staal (S. 98–101). Auch das letzte Werk Aberlis war eine gemalte Landschaft, und die Autorin weiss dieses Ölgemälde ganz besonders zu würdigen (S. 23, 110–111). Von hier aus scheint sich ein Weg abzuzeichnen, der Aberlis Bedeutung als Künstler wohl erweitern und vergrössern kann. Es wäre wünschbar, die bisher bekannten originalen Arbeiten in einem Inventar zusammenzustellen und damit «die fehlende Aufarbeitung des *nicht* graphischen Werks», die die Autorin zwar anregt, von der sie aber leider Abstand genommen hat, noch zu leisten.

Lucas Wüthrich

JOHANN ULRICH SCHELLENBERG: *Reise zum St. Gotthardpass im Juli 1769*. Zehn Radierungen mit Erläuterungen des Künstlers. Herausgegeben von Bruno Weber (Genossenschaftsdruckerei Zürich, 1987). 63 S., 14 Abb. und 1 Farbtafel auf dem Deckel. (Nicht im Buchhandel.)

Für ihre Geschäftsfreunde publizierte die Genossenschaftsdruckerei Zürich auf Weihnachten 1987 die seltene Folge der Gotthardradierungen von Johann Ulrich Schellenberg. Es liegt damit ein weiteres topographiegeschichtliches Werk von Bruno Weber vor, das sich im gleichen Mass wie alle seine bereits erschienenen Veröffentlichungen durch extreme Akribie und Belesenheit auszeichnet. Von der zehn Blatt umfassenden Originalfolge gibt es nur noch wenige Exemplare, vom Beiletttext, der den Radierungen (leider nicht in Faksimile) beigegeben ist, nur noch ein Exemplar in der Stadtbibliothek Winterthur. Die grosszügig ausgestattete Edition darf als kleine bibliophile Leistung angesprochen werden, und die darin enthaltenen Ausführungen des Herausgebers kann man als Muster eines wissenschaftlichen Essays zu einem Spezialkapitel der topographischen Darstellung der Schweiz betrachten.

In Form einer Bildreportage berichtet J.U. Schellenberg über eine Fusswanderung von Altdorf auf den Gotthard, die er zusammen mit seinem Sohn Johann Rudolf im Frühsommer 1769, im Auftrag des Naturwissenschaftlers und Sammlers Johann Gerhard Reinhard Andreae (1724–93), ausführte. Eigentlicher Anlass war die Illustrierung der 2. Ausgabe von Andreaes Briefen aus der Schweiz (Zürich/Winterthur 1776). Der Reisende hatte dazu bei Schellenberg Kupferillustrationen bestellt, die er dann allerdings nur teilweise berücksichtigte. Die Beziehung zwischen ihm und dem Künstler vermittelte Johann Caspar Füssli d.Ä. J.U. Schellenberg und sein Sohn unternahmen für Andreae zuerst eine Reise an den Rheinfall (Mai 1769), dann die Reise auf den Gotthardpass (Juni 1769), die wegen einer Krankheit des Sohns abgebrochen werden musste; eine geplante Reise ins Berner Oberland kam nicht mehr zustande. Als Ergebnis dieser Unternehmung schuf der ältere Schellenberg die hier zur Diskussion stehende Folge der Radierungen durchs Urnerland, acht nach eigenen Zeichnungen, zwei nach solchen seines Sohnes. Die Blätter wurden 1917 erstmals wieder gewürdigt von Wilhelm Stein in seiner Basler Dissertation von 1916 (ediert Strassburg 1917). In der bisher einzigen selbständigen Schrift über J.U. Schellenberg von Paul Quensel (Berner Diss. 1948, ediert 1953) wurde die in ihrer Zeit einzigartig dastehende Wiedergabe der Alpen und ihrer stark stilisierten Tektonik eingehend beschrieben, und diese neue Erwähnung löste ein starkes Echo aus. Der Winterthurer Stecher wurde als Vorläufer des Kubismus bezeichnet. Diese Überbewertung, der sich Weber anschliesst, rief auch Gegenstimmen hervor, so von Helmut Kruschwitz (1972), der in Schellenbergs «Vereinfachung der alpinen Landschaftsstrukturen mehr Fleissarbeit als schöpferische Eingebung» erkannte. Yvonne Boerlin-Brodbeck sah in den Ansichten «eine rationale graphische Bewältigung des Gebirgsaufbaus und der stürzenden Wasser» (Caspar Wolf-Katalog, Basel 1980). Weber selbst meint: «Die steinerne, gleichsam schicksalenthüllte Physiognomie der Erdoberfläche ist der Ursprung, die Grundidee und das Gestaltungsproblem, worauf es dem alten Schellenberg ankommt» (S. 13). Dieser beziehe eine «tendenziell klassizistisch-romantische Gegenposition zur weichen Rokokolandschaft». Wir würden meinen, dass sich bei Schellenbergs druckgraphischen Alpenansichten künstlerisches Unvermögen (man ziehe dabei auch seine unbeholfenen Beschriftungen in Betracht) und eine visionäre Sehweise der Natur optimierend die Hand geben. Das Resultat ist eine Landschaftsdarstellung, die sich in ihrer Zeit als einmalig herausstellt und nicht einzuordnen ist.

Die einzelnen Radierungen werden jeweils von einem sachlichen Katalogtext Webers eingeführt, mit dem Text Schellenbergs synoptisch abgebildet und mit einem Kommentar des Heraus-

gebers, der alle die dargestellte Landschaft mit ihren Details und alle die zeitgleichen Aufnahmen derselben Örtlichkeit betreffenden Fragen beantwortet, verabschiedet. Was die beiden bekannten Zustände voneinander unterscheidet, wird leider nicht gesagt.

Zum Abschluss der Edition äussert Weber die Meinung, die zehn Bilder seien paarweise unterteilt. Das stimmt in bezug auf die beiden Wasserfälle vom Stadelbach bei Wassen (3) und von Erlenbach im Kanton Zürich (ohne Nr.). Diese letztere in die Folge als geographisch fremdes Motiv eingestreute Vedute wurde anstelle einer offenbar nicht zur Verfügung stehenden Darstellung eines weiteren Urner Wasserfalls aus Gründen der Ähnlichkeit und wohl auch, um aus einer Verlegenheit zu helfen, berücksichtigt. Der paarweise Aufbau der Folge muss wohl Hypothese bleiben. Noch mehr gilt das für Webers Meinung, die Folge versinnbildliche den «irdischen Lebensweg, die Seelenreise eines alten Mannes», und die Brennpunkte und die strenge Bild-Symmetrie riefen ein ständiges Gegenüber von Diesseits und Jenseits hervor. Dass das «formale Impetuoso seiner durchgeistigten Landschaftsbilder» diese Ansicht nahe legt, darf man bezweifeln.

Die Gotthard-Folge Schellenbergs tut mit ihrer immanenten spröden Sachlichkeit sich selbst Genüge. Der Kommentar hätte dieser hauptsächlichlichen Eigenschaft des Werks angepasst werden können. Eine philosophische Ausdeutung mag zwar verlockend erscheinen, sie engt aber die künstlerische Leistung in ihrer Eigenartigkeit und Einmaligkeit eher ein, als dass sie sie unterstreicht. Dennoch ist man für alle kommentierenden Angaben Webers, die einem beim Verstehenwollen der Bilder unterstützen, dankbar; dies gilt auch für die makellose originalgrosse Wiedergabe der Radierungen.

Lucas Wüthrich

*

BRIGITTE THANNER, HANS-KONRAD SCHMUTZ, ARMIN GEUS: *Johann Rudolf Schellenberg. Der Künstler und die naturwissenschaftliche Illustration im 18. Jahrhundert* (= Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Band 318 [1988]) (Stadtbibliothek Winterthur, 1987). 251 S., 129 Abb., davon 35 in Farbe.

Der erste und bestimmende Teil dieses dreigeteilten Buches entspricht einer Münchner Dissertation, die 1986 unter dem Titel «Schweizerische Buchillustration im Zeitalter der Aufklärung am Beispiel von Johann Rudolf Schellenberg» von Brigitte Thanner vorgelegt wurde. Ihrer sei hier zuerst gedacht.

Eine kritische Arbeit über J.R. Schellenberg bedeutet ein altes Desiderat der schweizerischen Kunstgeschichte. Mit einer Ausnahme standen bisher nur Würdigungen innerhalb anderer Publikationen und Einträge in Künstler-Lexika, ferner drei in der Presse rezensierte Vorträge zur Verfügung. Die einzige monographische Behandlung Schellenbergs durch Ulrich Hegner in einem Neujahrsblatt der Zürcher Künstler-Gesellschaft (1887) ist veraltet und wird nun von Thanner ersetzt. Leider liegt von der Dissertation hier nur der erste Teil vor; der Werkkatalog, auf den in den Anmerkungen öfters Bezug genommen wird, soll demnächst folgen.

Die Arbeit Thanners untersucht alle in Betracht fallenden Aspekte von Leben und Werk Schellenbergs. Als Unterlagen standen ihr sein Werk und 72 eigenhändige Briefe zur Verfügung, davon die meisten an J.C. Lavater, ferner solche an die Zürcher Künstlerin Susette Hirzel und den Pfarrer Johann Wilhelm Veith. Hinzu kommt das von 1763 bis zum Lebensende von Schellenberg geführte Werkverzeichnis, eine Quelle, die der Autorin Anlass gegeben haben dürfte, ein besonderes Gewicht auf die Belange der Kunstproduktion, die Verkaufsmechanismen, das Verlags- und Auftragswesen im 18. Jh. zu legen.

Schellenberg war der Sohn des Künstlers Johann Ulrich aus Winterthur, mit dessen Person und gestochenem Werk sich Paul Quensel schon 1948/53 monographisch eingehend befasst hat. Er verlebte seine frühe Jugend in Basel unter den Augen seines Grossvaters Johann Rudolf Huber, dem geschätzten Berner Portraitisten. Bei seinem Vater erlernte er mehrere Sparten der darstellenden Kunst, so das Zeichnen nach der Natur, das Malen in Öl und das Radieren. Nach Hubers Tod kehrte die Familie nach Winterthur zurück, Schellenberg war damals acht Jahre alt. Eine schwere Kopfverletzung behinderte seine Ausbildung und erklärt seine häufigen Krankheiten. Nachhaltigen Eindruck machte auf den Knaben ein Aufenthalt beim Zürcher Naturwissenschaftler Johann Gessner, der in ihm die Liebe zu den Insekten weckte (1753). 1761 stand er dann unter dem Einfluss des Entomologen Johann Heinrich Sulzer in Winterthur. Seit der zweiten Basler Zeit (1763/64) zeichnete und radierte Schellenberg bis an sein Lebensende immer wieder Insekten. Die von ihm angelegte Sammlung umfasst heute noch rund 4000 Blätter, geordnet in 60 Bände (Stadtbibliothek Winterthur); sie war ehemals noch umfangreicher. Der Künstler sah sich in den 90iger Jahren aus finanziellen Gründen gezwungen, 2000 Insektenaquarelle an Kurfürst Carl Theodor von Bayern zu verkaufen (heute in München). Dennoch betrachtete Schellenberg die Insektenmalerei nicht als seine Haupttätigkeit, sie bedeutete ihm mehr Liebhaberei als Aufgabe.

Das in Basel 1763 begonnene Werkverzeichnis gibt Aufschluss über seine gesamte künstlerische Produktion, ein Glücksfall, der es ermöglicht, seine Leistung sozusagen lückenlos zu erfassen. Wie Chodowiecki war Schellenberg nie in Italien, reiste überhaupt wenig. Von 1766 an fertigte er für verschiedene Auftraggeber Kupferillustrationen zu Verlagswerken, so für Johann Caspar Füssli d. Ä., Künstlerportraits zur «Geschichte der besten Künstler in der Schweiz», für J.G.R. Andreaes «Briefe aus der Schweiz», durch Lavaters Vermittlung für Basedows Elementarwerk und für Lavater selbst zahlreiche physiognomische Fragmente, in späteren Jahren auch für eigene Verlagswerke. Hauptauftraggeber war für ihn aber lange Zeit der Winterthurer Verleger Johann Heinrich Steiner. An Schülern hatte Schellenberg, besonders im Radierfach, Biedermann, Lips, Graenicher und Susette Hirzel. Als Buchillustrator und Insektenzeichner erfreute er sich grossen Erfolgs und eines massigen Wohlstands. Nur in den Jahren nach 1787, wohl infolge der politischen Entwicklung, die bald zur Französischen Revolution und Umgestaltung der Schweiz führte, musste er einen Rückschlag hinnehmen, obwohl er sich anfänglich von dieser Entwicklung beeindruckt zeigte und zusammen mit seinen Söhnen als ein politischer Mitläufer bezeichnet werden kann. Er änderte aber seine Einstellung nach den negativen Erfahrungen mit den revolutionären Errungenschaften wieder. Gegen sein Lebensende hin wurde er durch seine schwache Konstitution und die «Künstlergicht» behindert, leistete aber als Insektenmaler eine stetsfort bedeutende Produktion für verschiedene Entomologen. 1801 verkaufte er sein Haus in der Stadt und zog zu seiner ältesten Tochter nach Töss, ohne in seiner künstlerischen Tätigkeit zu erlahmen. Er starb 1806 als ein im deutschen Sprachraum hochgeachteter Stecher und Zeichner.

Nach der Biographie, die die Autorin so ausführlich gestaltete, als es ihr die Quellen möglich machten, wendet sie sich den Buchillustrationen und druckgraphischen Folgen zu als den für Schellenberg wichtigsten Arbeiten.

Die Grundlage zur Stichproduktion war ein florierender Buchhandel. Die Autorin ergeht sich ausführlich über die im deutschen Buchhandel im 18. Jahrhundert herrschenden Verhältnisse und weist sich dabei über eine fast lückenlose Belesenheit aus. Schellenberg verfügte über einen handwerksmässig organisierten Geschäftsbetrieb, der Aufträge ohne alle ideologischen Rücksichten annahm. Da die Werkliste sowohl Auftraggeber als auch die

verlangten Preise vermerkt, ergibt sich eine gute Beurteilungsbasis für die geschäftlichen Aktivitäten und Beziehungen.

Seine Arbeiten signierte Schellenberg nur in zwei von drei Fällen. Genau untersucht wird, inwiefern er sich von Vorbildern abhängig gemacht hat, so etwa von Stichen Chodowieckis. Ein besonderes Augenmerk richtet die Autorin auf das Verhältnis zwischen Text und Illustration in den damaligen Büchern, auch auf die Preisauswirkungen bei illustrierten Publikationen. In einer Aufstellung (S. 70/71) gibt sie das Ergebnis ihrer Beobachtungen wieder und zieht dazu die von Schellenberg in Rechnung gestellten Honorare bei. Die errechneten Auflagenzahlen liegen, gemessen an den heutigen Verhältnissen, sehr tief. 13 Werke publizierte Schellenberg im Selbstverlag, so die Stichserie «Pour Raillerie», eine stark an Erasmus' Lob der Torheit gemahnende Satirensammlung. Es fällt auf, dass Schellenberg einen ausgesprochenen Sinn für Ironie und Witz besass; sein kleinteiliges, aber vielseitiges Oeuvre gewinnt unter diesem Gesichtswinkel betrachtet eine neue sympathische Dimension.

Ein weiteres Kapitel wird den «graphischen Mitteln» gewidmet, d.h. den von Schellenberg verwendeten graphischen Techniken. Es handelt sich bei seinen Arbeiten durchwegs um Radierungen, die zum Teil mit der kalten Nadel und dem Grabstichel nachbehandelt sind. Das Vorgehen wird genau beschrieben in der von ihm verfassten und bei Steiner veröffentlichten «Kurtzen Abhandlung über die Ätzkunst».

Im Kapitel «Künstlerische Gestaltung» ergeht sich die Autorin über die vom Künstler geübten Stile, wobei sie drei Perioden unterscheidet. Wie Gessners Werke fussten auch die seinen in der Formenwelt des Rokoko, und nur zaghaft wendete er sich dem Frühklassizismus zu. Thanner weist dabei auf B. A. Dunker hin, der – im Gegensatz zu Schellenberg – im Rokoko verhaftet geblieben sei, was allerdings nicht zutrifft.

In der 1. Schaffensperiode von 1757–1774 findet ein Wandel statt vom überladenen Barock (im Sinne Rudolf Hubers) zur realistischen Wiedergabe der Natur. Man bedauert, bei diesen Untersuchungen – wie auch andernorts – die im Text angeführten Bildbeispiele nicht vorzufinden. Die Nachvollziehung der Gedankengänge wird in Ermangelung der betreffenden Abbildungen beträchtlich erschwert. Zum Teil kann auf weiter vorne gebrachte Bilder zurückgegriffen werden, so für «Uli Bräker» (S. 92/56); Hinweise dafür werden aber nicht gegeben.

In der 2. Periode, von 1775–1795, beginnt Schellenberg seine Figuren zu individualisieren und psychologisch zu charakterisieren, indem er alle Bildteile zueinander in natürliche Beziehung setzt, dies unter besonderer Berücksichtigung der Landschaft. Hier stellt die Autorin einen minutiös geführten Vergleich zwischen den Radierungen von Chodowiecki und Schellenberg an, der zugunsten des letzteren ausfällt. Schellenberg stellt das natürliche Vorbild seiner Darstellung vor die Idee, er bemüht sich, objektiv zu wirken; Chodowiecki stellt im Gegenteil die Idee vor das natürliche Vorbild, besonders bei seinen literarischen Illustrationen. Seine geistigen Abstraktionen wirken deshalb sentimental, ein Gefühl, das bei Schellenberg fehlt. Die Würde im Menschen ist dem letzteren wesentlicher als die Gefühlswelt; sie auch bei Toren, Kindern und Kranken zu zeigen, ist typisch für sein künstlerisches Wollen. Die Landschaften fallen ebenmässig, mild und ruhig aus. Sein Bild der Alpen wirkt natürlich, Heroisches und Erhabenes fehlt in ihnen. Schellenberg gleicht sich damit seinem Landsmann Aberli an. Die Nachahmung der Natur, so wie sie in ihrer geschaffenen Ebenmässigkeit sich unserer Wahrnehmung darbietet, ist sein künstlerisches Ziel. Gleiches kann von seinen Menschen-darstellungen gesagt werden; er gibt den Menschen positiv, kennzeichnet ihn als einmalig in seinem Wesen und als würdevoll.

Die 3. Periode erfasst das Jahrzehnt vor dem Tod. Schellenberg wendete sich mehr der naturwissenschaftlichen Abbildung zu. Die

Vereinfachung in Richtung des Klassizismus nimmt zu; seine Illustrationen werden weniger empfindsam. Hauptanliegen ist ihm die wissenschaftliche Exaktheit, gepaart mit immanentem Leben. Bedeutsam wird nun auch das bis anhin vernachlässigte Kolorit. In seinen Zeichnungen und Radierungen von Insekten sieht er eine ideale Verbindung von Kunst und Wissenschaft. Es kommt ihnen eine grosse Bedeutung in der Geschichte der wissenschaftlichen Zeichnung zu, vor allem deshalb, weil der Künstler nie vergisst, seine Gebilde mit natürlichem Leben zu erfüllen, sie ungekünstelt und ohne unnötiges Beiwerk abzubilden. Damit übertrifft er seinen soviel gerühmten Zeitgenossen Roesel von Rosendorf. Mit diesem positiven Urteil über das Wesen und den Wert von Schellenbergs naturwissenschaftlichen Illustrationen und Publikationen schliesst Thanner den von ihr bestrittenen Teil des Buches.

Es ist der Autorin gelungen, die Bedeutung und das Eigenständige, Kennzeichnende von Schellenbergs künstlerischem Werk, aber auch seine Abhängigkeiten zu erfassen und darzustellen. Man gewinnt indessen den Eindruck, dass über den vielen Einzelheiten das das Ganze Zusammenbindende fehlt; auch ist der Grad der Ausführung nicht durchwegs derselbe, einzelne Kapitel sind vielleicht etwas zu ausführlich geraten, und es werden unerwartete, nur bedingt zum Hauptthema gehörende Akzente gesetzt. Mitunter macht sich die Autorin sehr stark von Zitaten abhängig, zumal gegen den Schluss der Arbeit. Die sowohl im Normalsatz als auch in einem kleineren Schriftgrad gesetzten Literaturstellen, wobei nicht ersichtlich ist, was zu dieser Unterscheidung geführt hat, behindern den fortlaufenden Text. Die vielen Anmerkungen sind an ein extensives Literaturverzeichnis gebunden. Wegen der Kürze der Abbildungslegenden ist man genötigt, immer wieder auch zum Abbildungsverzeichnis zu greifen. Thanner bezeichnet Schellenberg als Autodidakten, wobei sie auch an Chodowiecki denkt. Nach allem, was man aus ihrer Arbeit erfährt, scheint uns diese Meinung kaum gerechtfertigt.

Was man vor allem vermisst, ist eine Gesamtwürdigung. Das im Inhaltsverzeichnis angemerkte «Schlusswort» fehlt. Schellenberg war gewiss eine besondere Erscheinung in seiner Zeit, am ehesten zu vergleichen mit künstlerischen Persönlichkeiten wie Lips und Pfenniger. Sie bewegten sich in einem vergleichsweise engen Bezirk, hielten sich von der grossen Kunst fern. Vielleicht ist der Begriff des Kunstarbeiters angebracht, hier in ungewohnter Weise für das Gebiet der Druckgraphik angewandt. Illustrationsstecher ist nicht ganz zutreffend, weil Schellenberg eben doch vielfach seine Motive selbst wählte und gestaltete, sich also weniger an gegebene Vorlagen hielt. Was ihn in Bewegung setzte, waren die meist eng umgrenzten Auftragsarbeiten, die er sich mit kleinen Preisen und in einer fast kleinlich wirkenden Geschäftigkeit bezahlen liess. Er ist eben doch der «Schweizer Chodowiecki» gewesen, um ein Wort von Baud-Boy zu gebrauchen, das Thanner in seiner Relevanz zwar angreift. Er bewegte sich in bürgerlichen Grenzen (dies sei nicht in abwertendem Sinn verstanden), wie so viele Künstler und Kleinmeister des späteren 18. Jahrhunderts und in der Schweiz im besonderen (Aberli, Reinhard, König). Dass sich das immer kleinformatige Werk dennoch – sowohl an Umfang als auch an Qualität und solider Handwerklichkeit – sehen lassen kann und eigenständige Züge aufweist, verdient Beachtung. Auf die verschiedenen Punkte, wo Schellenberg Eigenes und Bedeutendes geschaffen hat, hingewiesen zu haben, ist das Verdienst von Thanners Arbeit.

*

Der Dissertation ist eine Untersuchung von Hans-Konrad Schmutz über «Johann Rudolf Schellenberg und sein wissenschaftliches Umfeld» angeschlossen sowie eine sehr schön bebilderte Betrachtung über die «entomologischen Illustrationen» von Armin Gaus.

Schmutz versucht eine Antwort auf die Frage, inwieweit Schellenberg nur ein Insektenstecher und Liebhaber oder aber ein wissenschaftlicher Entomologe gewesen sei. Nach Schmutz gehörte er unzweifelhaft zu den letzteren. Der vorzüglich und transparent abgefasste Aufsatz weitet sich aus zu einer Geschichte des naturwissenschaftlichen Sammelns in der Schweiz, das sich zu Schellenbergs Zeit durch Systematik auszeichnete und sich damit vom Sammeln von Besonderheiten und Abnormitäten, wie im 17. Jahrhundert, grundsätzlich unterscheidet. Schellenbergs Beitrag zur Entomologie wird umfang- und bedeutungsmässig abgesteckt und im Rahmen nicht nur des schweizerischen, sondern des europäischen Umfelds gesehen. Die Zeit ist gekennzeichnet durch einen Zug nach klarer Organisation des wissenschaftlichen Arbeitens, wozu Linné den auch von Schellenberg beachteten Anstoss gegeben hat.

Geus liefert zuerst eine überblickende Geschichte der Insekten-darstellung von der Steinzeit bis zu Linné, wobei er Maria Sibylla Merian die obligate Reverenz erweist. Er errechnet anschliessend den wissenschaftlichen Stellenwert der Insektenzeichnung Schellenbergs im Vergleich zu seinen Fachgenossen. Der Winterthurer schuf einen neuen Bestimmungsschlüssel, der sich von jenem von Fabricius, der sich auf die Mund- und Fresswerkzeuge festlegte, unterscheidet, indem er die «Fühlhörner» (Antennen) sowie die Deckflügel zum Differenzierungskriterium erhebt. In seinen eigenen Werken, die er in seinen letzten Lebensjahren schuf, löste sich Schellenberg von seinen Vorbildern, so von Roesel von Rosendorf, und er erwies sich bei dieser Entwicklung den Illustratoren seiner Periode «weit überlegen».

*

Die Trilogie über J.R. Schellenberg stellt – gesamthaft betrachtet – eine äusserst wertvolle Bereicherung der schweizerischen Kunstgeschichte des späteren 18. Jh. dar. Sie bewältigt ein Kapitel, das bisher wegen des weitgehenden Mangels an grossen, beeindruckenden Werken im allgemeinen noch wenig gewürdigt worden ist. Zusammen mit Arbeiten, wie etwa Nicolas' Dunker und Räbers Wolf, hilft sie die immer noch spürbare Lücke zu schliessen. Was noch fehlt, ist ein diese vielen Einzelleistungen zusammenfassender Überblick, aus dem der Eigenwert und die Bedeutung der bisher unter der eher abwertenden Bezeichnung der Kleinmeister laufenden Epoche hervorgeht.

Lucas Wüthrich

*

[YVONNE BOERLIN-BRODBECK, Hrsg.:] *Ein Zeichner der Romantik – Friedrich Salathé 1793–1858*. Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel, 13. Februar bis 4. April 1988 [ferner: Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Staatsgalerie Stuttgart]. (Kunstmuseum Basel, 1988.) 172 S., mit 107 Bildtafeln, teilweise in Farbe.

Mit dieser Ausstellung wird ein Landschaftsmaler der romantischen Periode, ein Deutsch-Römer par excellence, der Vergessenheit entrissen. Die Wiederentdeckung kommt einer Révélation gleich. Anlass zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel gab die Erwerbung von einem Teil des Pariser Nachlasses durch einen Sammler und die Erkennung der künstlerischen Eigenständigkeit des Zeichners durch die am Basler Kupferstichkabinett tätige Kunsthistorikerin YVONNE BOERLIN-BRODBECK. Es bot sich diesem Institut die willkommene Gelegenheit, gleichzeitig auch seine beachtlichen Bestände an Salathé-Zeichnungen zur Geltung zu bringen.

Dank der Grosszügigkeit des Sammlers konnte ein – gemessen am Gegenstand – ungewöhnlich luxuriöser Katalog herausgebracht werden, der zum erstenmal überhaupt Person und Werk des Baselbieter Künstlers (und in vorbildlicher Weise) der Öffentlichkeit zugänglich macht. Man kannte Salathé zwar schon von einer Episode seines Italienaufenthaltes, einer Entführung durch Briganten, nicht aber von seinem Werk her. Der Entführungsgeschichte widmet sich im Katalog der auf deutsche Olevano-Zeichnungen spezialisierte italienische Kunsthistoriker DOMENICO RICARDI. Einen weiteren Aspekt von Salathés Italienzeit beleuchtet der Lübecker Museumsdirektor GERHARD GERKENS: die Begegnung des Künstlers mit Freiherrn von Rumohr, der sich später in Lübeck niederliess. Gerkens deckt eine neue Seite der Romantikergeschichte auf, indem er Salathé in die romantische Ideenwelt Rumohrs integriert, seine Grösse als Landschaftler auch abhängig macht von dessen ermunterndem Zuspruch.

Salathés Wesen und Kunst erschliessen sich aber im wesentlichen durch die Einführung der Herausgeberin des Katalogs. Dieser Anfangstext ist gekoppelt mit einer sehr detaillierten, auf gründlicher Forschungsarbeit beruhenden und aus chronologisch angeordneten Stichworten zusammengesetzten Biographie Salathés. Zuerst wird der Umkreis, in dem dieser in die Kunst hineinwuchs, abgesteckt. Es ist zur Hauptsache das Atelier von Peter Birmann und dessen Schülern, die sich fast alle später in Italien zu Romantikern heranbildeten. In Italien traf Salathé dann auch die grosse Schar der Deutsch-Römer, von denen hier nur auf J. M. von Rhoden und Joh. Chr. Reinhart hingewiesen sei. Von 1817–21 arbeitete er in Rom und Neapel und läuterte sich zum wirkungsvollen kräftigen Zeichner und Aquarellisten, der allerdings die Herkunft von der Vedutenkunst der Kleinmeister, wie er sie bei Birmann in Basel gelernt hatte, nie ganz verleugnen kann. Auf ein Geniejahr im Kanton Uri (Erstfeld) und Basel – 1821 – folgt seine bis zum Lebensende – 1858 – nur noch kurzfristig unterbrochene Pariser Zeit, in der er sich vor allem um sein Auskommen sorgt und seine Entwicklung als Künstler kaum noch beachtet. Er zehrt vom Schatz seiner Zeichnungen aus Italien und der Schweiz, wie etwa zwei Aquarelle aus dem Jahr 1854 im Landesmuseum beweisen. Seine in Paris geleistete bedeutende Arbeit als geschulter Reproduktionsstecher ist noch kaum ausgeleuchtet.

Der überaus reich und schön bebilderte Katalog gibt vom Werk Salathés vielleicht eine etwas einseitige Vorstellung, indem er fast nur die plein-air genommenen Landschaftsskizzen, in mehr oder weniger sorgfältiger Ausführung, beachtet. Ein möglicherweise gewolltes Non-finito zeichnet viele dieser Arbeiten aus. Es sei hier an die Ansichten der Windgällen (nicht des Spannorts) von Erstfeld aus erinnert, ein Motiv, das vielfältig in Erscheinung tritt. Die Skizze übertrifft das völlig ausgeführte Aquarell, von welcher Spezies man kaum Kostproben zu sehen kriegt. Diese für den Handel berechneten Stücke haben eine gewisse biedermeierliche Enge und stechen wesentlich ab von den unbelasteten Studien in freier Natur. Das Beste erreichte Salathé in halbwegs ausgeführten Baumstudien, wofür als charakteristisches Beispiel die Bildtafel 90 gelten mag.

Ein Katalog der ausgestellten (und auch der zurückgehaltenen) Stücke beschliesst die Publikation. Leider laufen darin und im Abbildungsteil drei Zahlenreihen durcheinander (Abb.nr., Seitenzahl, Katalognr.), was die Benützung als Arbeitsinstrument beträchtlich erschwert. Salathé gewinnt aber durch die Arbeit der

Herausgeberin (und gewiss auch des nicht genannten Sammlers) ein Profil, das zukünftigen Forschern der romantischen Schule mehr als nur einen Seitenblick abnötigen wird. *L. Wüthrich*

*

ANTON GATTLEN: *Druckgrafische Ortsansichten des Wallis 1548–1850* (Editions Gravures, Martigny/Brig 1987). 265 S., 1863 Abb. schwarzweiss und 18 ganzseitige Farbtafeln.

In einem ähnlichen Sinn wie Bruno Weber 1984 den Kanton Graubünden bildtopographisch erfasst hat, gibt uns nun Anton Gattlen ein Verzeichnis der druckgraphischen Ansichten des Kantons Wallis. Die stupende Arbeit, die hinter dieser sehr transparent durchgeführten und wirklich brauchbaren Inventarisierung steckt, lässt sich am ehesten aus dem Verzeichnis der dafür ausgezogenen Titel ersehen. Diese Liste umfasst mehr als 400 Sammelwerke, illustrierte Reisebeschreibungen, Zeitschriften, Tafelwerke, Topographien, Neujahrsblätter und andere Publikationen. Wie schon bei Weber liegt der immense Wert dieses Inventars darin, dass es die Herkunft und Primärverwendung der druckgraphischen Veduten nachweist und damit die Datierung sowie den Anlass, der zur Publikation geführt hat, festlegt. Die vom Autor angestrebte Vollständigkeit ist wohl weitgehend erreicht worden. Sein jahrelanges Sammeln an allen Ecken und Enden hat sich gelohnt. Der Kanton Wallis ist, wenigstens bis zur Mitte des 19. Jh., jetzt bildtopographisch erschlossen. Die ungeheure Fülle der von Gattlen zusammengetragenen druckgraphischen Ansichten macht vergessen, dass die wohl keineswegs kleinere Zahl der gemalten Originalwerke und Zeichnungen fehlt. Die einzige Einschränkung, die der Autor in bezug auf die gemachten Angaben vorbringt, betrifft die nicht vollständige Überprüfung der Ortsdarstellungen. Er überlässt der Lokalforschung noch «reizvolle und lohnende Aufgaben».

Das über 200 vierspaltig gesetzte Seiten starke Ansichtenverzeichnis bringt für jeden neuen Typus und jede Bildvariante eine kleine Dokumentationsabbildung. Die Einträge haben am Kopf das Datum (Jahr) und den Textautor oder Herausgeber der Publikation (bei den Merianansichten also nicht Matthäus Merian, sondern Martin Zeiller). Dieses Verfahren erleichtert das Auffinden der Publikation in Bibliotheken. Die Stecher und Vorzeichner der Ansichten gehen aus dem alle Eigennamen und Ortsnamen umfassenden Generalregister hervor. Nach dem exakten Titelzitat folgt eine kurze Besprechung des Werks, am Schluss dann die Nennung der darin enthaltenen Walliser Ansichten. Wenn diese zeitlich zum erstenmal vorkommen, werden sie, zusammen mit einer Ordnungszahl, genau erfasst; wenn es sich um eine wiederholte Verwendung handelt, wird auf die Erstverwendung anhand der Ordnungszahl verwiesen. Es gehen aus dieser Zitierweise klar die primäre und sekundäre Verwendung hervor, was für den Forscher von unschätzbbarer Bedeutung ist. Die Ordnungszahlen hätten allerdings etwas mehr in die Augen springend gesetzt werden sollen.

Der Wert der Publikation liegt nicht nur in der konsequent und übersichtlich durchgeführten Einteilung und damit ihrer guten und schnellen Verwendbarkeit, sondern auch in der Exaktheit der darin gemachten Angaben. Das Verzeichnis von Anton Gattlen wird Bestand haben, es verdient unsere uneingeschränkte Bewunderung. *Lucas Wüthrich*