

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: 71 (2014)

Heft: 1

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

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

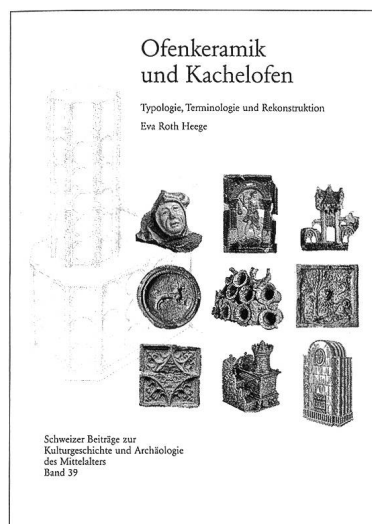
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 08.02.2026

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



EVA ROTH HEEGE, *Ofenkeramik und Kachelofen-Typologie, Terminologie und Rekonstruktion im deutschsprachigen Raum (CH, D, A, FL) mit einem Glossar in siebzehn Sprachen*. Mit Beiträgen von MONIKA DITTMAR, JULIA HALLENKAMP-LUMPE, ANDREAS HEEGE, MATTHIAS HENKEL, KLAUS HUFNAGEL, UWE LAMKE, KATJA LESNY, MARGRET RIBBERT, HARALD ROSMANITZ und GÜNTHER UNTEIDIG, Sonderband Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters, Bd. 39, Basel 2012. 432 S., 326 Farbbabb.

Mit dem 39. Band der vom Schweizerischen Burgenverein herausgegebenen Reihe *Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters* liegt endlich eine weitere breit angelegte Studie zu Ofenkeramik und Kachelöfen vor.¹ Ausgangspunkt für die Entstehung des Buches war der Wunsch nach einem Leitfaden zur Beschreibung von Ofenkeramik. 1992 hatte eine kleine Arbeitsgruppe innerhalb des Arbeitskreises für Keramikforschung ein solches Projekt angestoßen, ab 2002 wurden die Arbeiten von der Autorin Eva Roth Heege in Zusammenarbeit mit Werner Endres vorangetrieben. Das Ergebnis ist ein Leitfaden, der sich als Vorschlag zur terminologischen Vereinheitlichung versteht. Die Untersuchung schöpft vor allem aus dem Fundus schweizerischer Ofenkeramik, bezieht aber auch ganz gezielt Exemplare aus Deutschland, Österreich und Liechtenstein mit ein. Der zeitliche Bogen spannt sich vom 11. bis zum 20. Jahrhundert, wobei das Augenmerk auf die Zeit zwischen dem 11. und dem 17. Jahrhundert liegt. Neben dem inhaltlichen Schwerpunkt *Typologie, Terminologie und Rekonstruktion im deutschsprachigen Raum* beleuchten verschiedene Beiträge eines von Roth Heege zusammengestellten Autorinnen- und Autorenteam weitere Aspekte der Ofenkeramikforschung.

Nach *Vorworten, Einleitung und Dank*, welche die lange und vielschichtige Entstehungsgeschichte erahnen lassen, erläutert Eva Roth Heege im Kapitel B *Definition und Forschungsgeschichte* einführend die Begriffe «Herd», «Ofen», «Kachelofen», «Ofenkeramik» und «Ofenkachel» (S. 22–31). Sie plädiert für eine sorgfältige und reflektierte Verwendung des Begriffs «Ofenkachel» und ruft dazu auf, unsichere Objekte vermehrt als «Keramische Bauteile» zu bezeichnen. Ihre Gedanken zur Entstehung des Kachelofens fassen einige wichtige Eckpunkte der Entwicklung zusammen (S. 35–37).

Der Beitrag von Julia Hallenkamp-Lumpe und Andreas Heege bietet, ausgehend von der Dissertation von Hallenkamp-Lumpe, einen Überblick über den Gang und den Stand der Forschung (S. 32–35). Er macht auf die wichtigste deutschsprachige Kachelofenliteratur aufmerksam.

Im Kapitel C *Aspekte der Ofenkachelherstellung* geht Eva Roth Heege einführend auf den Rohstoff Ton und dessen Magerungsbestandteile ein und ruft die Möglichkeiten der Formgebung mittels verschiedener Herstellungstechniken sowie die Bedeutung des abschliessenden Brandes in Erinnerung. Der Abschnitt *Handaufbau, überdrehte Kacheln oder auf der schnell laufenden Scheibe gedrehte Kacheln* gibt schlüssig und gut bebildert Einblick in die Herstellung von Becher-, Napf- und Schüsselkachel, wobei auch Überlegungen zur Chronologie mit einfließen. Die anschliessenden Ausführungen zur Formgebung von Ofenkacheln mittels Modeltechnik erläutern anschaulich die verschiedenen Arbeitsschritte, die einzelnen Kachelbestandteile und deren Termini. Es folgen ebenso prägnante Erklärungen zur Herstellung von Nischenkacheln sowie von Pilz- und Tellerkacheln.

Katja Lesny und Andreas Heege widmen sich im folgenden Abschnitt dem Verfahren der sogenannten Behautung von Ofenkacheln (S. 52–53). Diese im Verlauf des frühen 15. Jahrhunderts auftauchende Technik ermöglicht es, feine Reliefstrukturen eines Kachelblattes trotz Engoben- und Glasurschicht in ihrer ganzen Schärfe zur Wirkung kommen zu lassen – besteht doch die Gefahr, die ausgeformten feinen Reliefdarstellungen durch das nachträgliche Bepinseln, Begiessen oder Eintauchen mit Engobe zu verunklären. Da dieser Aspekt des Herstellungsprozesses in der Literatur oft nicht korrekt wiedergegeben wird, schildern die Autorin und der Autor das Verfahren des Behautens, weisen auf charakteristische Spuren dieser Technik hin und grenzen sie gegenüber dem Engobieren ab. Entscheidend ist hierbei die Frage, wie beziehungsweise wann die Engobe auf das Kachelblatt aufgetragen wird. Sie fordern eine differenzierte Verwendung der Begriffe «Engobe» beziehungsweise «engobieren» und «Behautung» beziehungsweise «behauten», je nach gewählter Technik der Aufbringung des weiss brennenden Tonschlickers.

Eva Roth Heege erläutert im folgenden Kapitel die in der Forschung gängigen Begriffe «Model» und «Modell» (S. 54–56). Eine Serie von zwölf Fotografien veranschaulicht die Herstellung eines Tonmodells (Negativform) aus einer zweiteiligen Pat-rize (Positivform).

Harald Rosmanitz widmet sich, ausgehend vom *Phänomen der Ur- und Sekundärpatrizie*, der Frage nach der Verbreitung von Modellen und ihrer Bildprogramme (S. 57–63). Trotz der im Vergleich zur erhaltenen Ofenkeramik äusserst geringen Anzahl nachgewiesener Patrizien und Model (S. 58, Anm. 218) versucht er, mögliche Fertigungsketten und Verteilungssysteme aufzuzeigen. Der gängigen Definition folgend, bezeichnet er als «Urpatrize» «die von künstlerisch hochstehenden Holzbildhauern oder Formschneidern umgesetzten, plastischen, d.h. positiven Reliefs», aus denen man schliesslich handelbare Model fertigte (S. 58). Solche hochwertigen Urmodel dienten ihren neuen Besitzern – zahlungskräftigen Hafnern – ihrerseits zur Herstellung von Patrizien. Diese Sekundärpatrizie wurden dann an lokal und regional agierende Hafner verkauft und unter deutlichem Grössen- und Qualitätsverlust zur Herstellung von Kachelmodel und schliesslich zur Ausformung von Kacheln weiterverwendet. «Der «Top-down-Prozess» der formgebenden Werkstätten ist dafür verantwortlich zu machen, dass letzten Endes ganze Regionen über die Verteilungsmechanismen der Märkte von bestimmten, formgebenden Zentren abhängig waren» (S. 63). Um das Verteilersystem besser verstehen zu können, sollten aber neben der reinen Kachelfertigung, also dem Weg von der Urpatrize zur fertigen Ofenkeramik, in Zukunft auch vermehrt Erkenntnisse anderer Wissenschaftsdisziplinen mit einbezogen werden. Dies gilt ebenso für Forschungen über die Verwendung von Druckgrafiken als Vorlagen. Rosmanitz bietet hierzu einen kompakten Überblick (S. 64–67). Es öffnet sich ein Forschungsgebiet, dem in Zukunft zweifellos grössere Beachtung beigemessen werden wird.

Andreas Heege liefert – in Ergänzung zur zuvor behandelten Modeltechnik – einen Überblick über weitere Dekortechniken, die zwischen dem 12. und 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit Ofenkacheln angewendet wurden (S. 68–99). Anhand von Einzelbeispielen werden die beobachteten Techniken erläutert und illustriert, getrennt nach den Kacheltypen «Einfache Kacheln / Gefässkacheln» und «Zusammengesetzte Kacheln».

Im anschliessenden Kapitel widmet sich Uwe Lamke der sogenannten Überschlagenteknik im *Ofenbau* (S. 100–102). Bleibt zu hoffen, dass sich die Wissenschaft bald vermehrt der Erforschung dieser handmodellierten Unikate zuwenden wird.

Monika Dittmar gewährt in ihrem Beitrag einen Überblick über *Industriell gefertigte Ofenkacheln aus Velten bei Berlin* (S. 103–115). Die ehemalige Leiterin des Ofen- und Keramikmuseum Velten spannt den zeitlichen Bogen ihrer Untersuchung vom Ende des 18. bis ins 20. Jahrhundert. Dank zahlreicher Fotografien aus dem Museumsarchiv gelingt ihr ein spannender, wenn auch nicht ganz neuer Einblick in ein Kapitel brandenburgischer Industriegeschichte.

Die folgende Bildergeschichte von Günther Unteidig veranschaulicht die Rekonstruktion einer um 1612 datierten Kachel aus dem sächsischen Grimma (S. 116–121). 34 Aufnahmen dokumentieren die einzelnen Arbeitsschritte ihrer Herstellung und machen sie für das Lesepublikum nachvollziehbar. Man hätte sich zum Abschluss einzig eine Abbildung des komplett rekonstruierten Ofens gewünscht.

Klaus Hufnagel behandelt in seinem Beitrag Schadensphänomene an Kacheln der Zeitepochen Renaissance bis heute (S. 122–126). Die Schadensbilder liefern aufschlussreiche Hinweise zur handwerklichen Herstellung und zum «Lebenszyklus» von Ofenkacheln. Leider sind nicht alle Schadensphänomene durch Abbildungen illustriert, auch fehlen bibliografische Verweise.²

In Kapitel D *Konstruktion und Rekonstruktion von Kachelöfen* erläutert Eva Roth Heege einführend die Konstruktion und den Aufbau von Kachelöfen (S. 128–135). Sie widmet sich neben den einzelnen Bestandteilen zwischen Bodenplatte und Bekrönung auch der Innenkonstruktion des Ofens und

führt verschiedene Nutzungsmöglichkeiten im Bereich der Nahrungszubereitung vor Augen. Angegliederte Nebenteile («Ofenkunst») werden ebenso besprochen wie Reinigungs- und Feuerungsöffnungen sowie Rauchabzüge.

Im Folgenden gelingt es der Autorin, das Thema der Rekonstruktion von Kachelöfen anhand archäologischer Befunde und Funde systematisch und grundsätzlich darzulegen (S. 137–149). Sie plädiert für eine kombinierte Analyse verschiedener Quellengattungen, also für die Auswertung von Hinweisen aus Archäologie, Bild- und Schriftquellen sowie von Miniaturöfen und stehenden historischen Öfen.

Die sicherste Ausgangslage für eine Rekonstruktion ist für Roth Heege immer der Befund. Sie klassifiziert die verschiedenen Befundarten («Ofenbefund in situ», «Ofenversturz», den «Depot(be)fund» sowie «Kachelfunde oder Ofenbestandteile aus archäologischen Schichten mit respektive ohne stratigrafischen Zusammenhang») und formuliert deren qualitative Unterschiede (S. 137–144). Grundsätzlich mahnt sie zu einer genauen Dokumentation und Bergung von Ofenkacheln, Ofenlehm und Ofenbauteilen wie Steinplatten und Eisenteilen.

Für die Rekonstruktion von Kachelöfen schlägt sie folgendes Vorgehen vor: Analyse des Befundes, Ermittlung der Anzahl der Mindestindividuen eines Kacheltyps und Untersuchung des Ofenlehms (S. 144–147). Abschliessend weist sie auf die verschiedenen Arten von Rekonstruktionsmöglichkeiten hin und erörtert deren jeweilige Vor- und Nachteile.

Matthias Henkel, von 2009 bis 2013 Direktor der Museen der Stadt Nürnberg, schöpft in seinem Beitrag *Abbild oder Sinnbild? Kachelöfen in historischen Bildquellen als Grundlage von Ofenrekonstruktionen* vor allem aus seiner 1999 veröffentlichten Dissertation (S. 151–167). Bis auf eine Ausnahme (Anm. 485) fliessen in dem Artikel keine neuen Erkenntnisse ein, zudem fehlen in zahlreichen Bildlegenden detaillierte Angaben zur Herkunft der historischen Bildquellen (z. B. Abb. 254, 265, 268).

Erhellend sind die beiden Beiträge zu den Ofenmodellen. Harald Rosmanitz beschäftigt sich anhand zweier Öfen in Miniatur mit der Frage der *Aussagekraft von Ofenmodellen für die Rekonstruktion neuzeitlicher Kachelöfen* (S. 168–171). Margret Ribbert, Kuratorin am Historischen Museum Basel, bietet in ihrem Beitrag einen Überblick über den dortigen Bestand an Ofenmodellen (S. 172–178). Schade, dass sie von den insgesamt 18 Modellen der Sammlung nur deren 15 vorstellt und abbildet, darunter 8 Exemplare erstmals. Die grundsätzliche Frage, wozu diese Modelle gedient haben, können weder Ribbert noch Rosmanitz eindeutig beantworten. Sah die Forschung einst in den Miniaturöfen Sonderanfertigungen für Puppenstuben, werden sie heute vor allem als Demonstrationsmodelle aus Hafnerwerkstätten bezeichnet die in Puppenhäusern eine sekundäre Verwendung fanden. Ribbert sieht in der unterschiedlichen Verwendung keinen dezidierten Gegensatz, da beide Funktionen sowohl das Idealtypische als auch das Demonstrative in sich vereinen. Der Miniaturofen war Anschauungsmodell, ob in einer Hafnerwerkstatt oder in einem Puppenhaus. Wenigstens für einen der Basler Miniaturöfen postuliert Ribbert die Vorlagenfunktion für einen tatsächlich ausgeführten Ofen. Auch Rosmanitz weist für ein Exemplar aus Ettlingen schlüssig dessen Verwendung als Modellofen in einer Hafnereiwerkstatt nach.

Im Kapitel E *Vorschläge zur Dokumentation von Ofenkacheln* legt Roth Heege die Hauptcharakteristika einer guten Kachelbeschreibung dar (S. 179–197). Beispielsbeschreibungen von 22 Autoren dienen als Orientierungshilfen und zeigen das Spektrum möglicher Herangehensweisen auf.

Kapitel F *Typologie und Terminologie* liefert Vorschläge zur terminologischen Vereinheitlichung der im deutschsprachigen Raum existierenden archäologischen Ofenkeramik-Begriffe

(S. 200–319). Ein kurzer Überblick über die Ofenformen und ihre zugehörigen Kacheltypen wird mit sieben anschaulichen Idealbildern bereichert. Der Typenkatalog ist in die drei Hauptgruppen *Einfache Kachel (Gefässkachel)*, *Zusammengesetzte Kachel* und *Ofenbauteil* gegliedert. Drei beiliegende Schemata machen diese Einteilung nachvollziehbar. Um eine bessere gegenseitige, überregionale und vor allem internationale Verständigung zu ermöglichen, findet sich zu jedem Kacheltyp ein Glossar in bis zu 17 Sprachen.

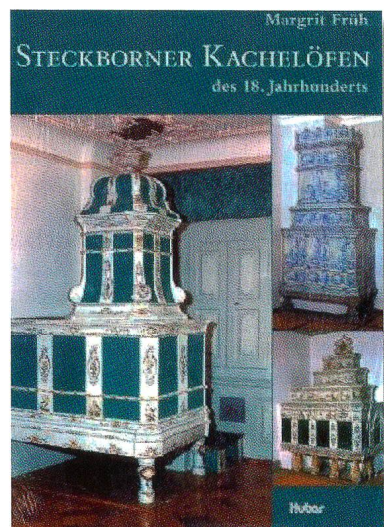
Das Buch schliesst mit einer *Zusammenfassung* (S. 321–325) und den obligaten *Anhängen* (S. 327–380). Dem sorgfältig redigierten Werk seien vereinzelte fehlende Literaturlösungen verziehen (Anm. 66: LAFONTANT 2007 und DURRER 1948, Anm. 71: LAUFFER 1903), ebenso fehlerhafte Museumsbenennungen (etwa S. 370 Abbildungsnachweis 109, richtig: Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, S. 87 Abb. 109.4 richtig: Museum Lindwurm) und fehlende Inventarnummern von Museumsobjekten (S. 370, Abbildungsnachweis 220.8 fehlende Inv.-Nr. 22321).

Roth Heege und ihrem Autorinnen- und Autorenteam ist es gelungen, ein gut strukturiertes, sowohl verständliches als auch anschauliches Arbeitsinstrument für die Erforschung der Ofenkeramik und der Kachelöfen vorzulegen.

Daniel Grütter

ANMERKUNGEN

- ¹ GERALD VOLKER GRIMM, Rezension von EVA ROTH HEEGE, *Ofenkeramik und Kachelöfen. Typologie, Terminologie und Rekonstruktion im deutschsprachigen Raum (CH, D, A, FL) mit einem Glossar in sieben Sprachen*, Basel 2012, in: sehepunkte 12, Nr. 10, 2012 [15. 10. 2012], URL: <http://www.sehepunkte.de/2012/10/21552.html>, sowie zeitgleich erschienen in: KUNSTFORM 13, Nr. 10, 2012, URL: <http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2012/10/21552/>, Zugriffe am 19. 9. 2013.
- ² Etwa auf seine eigene Arbeit: KLAUS HUFNAGEL, *Herstellungsfehler und Schadensphänomene an Oberflächen historischer Kacheln*, in: ANNIKA DIX, Heiss diskutiert – Kachelöfen: Geschichte, Technologie, Restaurierung, Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Bd. 9, Nürnberg 2011, S. 95–100.



MARGRIT FRÜH, *Steckborner Kachelöfen des 18. Jahrhunderts*, Frauenfeld 2005. 655 S., 628 Abb.

Die vorangegangene Besprechung der Publikation von Eva Roth Heege, *Ofenkeramik und Kachelöfen-Typologie, Terminologie und Rekonstruktion*, erlaubt es mir, ein persönliches Versäumnis zu korrigieren und das schon länger erschienene Werk von Margrit Früh endlich zu besprechen und zu würdigen. Margrit Früh und Eva Roth-Heege widmen sich der wenig bearbeiteten Ofenkeramik und somit einem Bereich des Kunsthandwerks, in dem die Schweiz über die Jahrhunderte hinweg Herausragendes aufzuweisen hat – und dies nicht nur im nationalen Rahmen.

Mit ihrer Publikation hat Margrit Früh ein Grundlagenwerk geschaffen, das über die Steckborner Ofenkeramik hinaus eine Pflichtlektüre für Fachleute, Liebhaber und Sammler darstellt. 25 Jahre nach der Publikation von Ueli Bellwald, *Winterthurer Kachelöfen von den Anfängen des Handwerks bis zum Niedergang im 18. Jahrhundert*¹, fällt nun das Licht auf den Produktionsort von Kachelöfen, der im Anschluss an Winterthur für die deutschsprachige Schweiz und den angrenzenden süddeutschen Raum für einige Jahrzehnte vorrangig war. Es ist das Verdienst von Margrit Früh, die über 70 Jahre zurückliegende Grundlagenarbeit² von Karl Frei, dem damaligen Keramikspezialisten des Schweizerischen Landesmuseums, weitergeführt zu haben. Über die von Frei in Zürich zusammengetragenen Unterlagen hinaus hat Früh im Verlauf ihrer Arbeit eine umfassende Dokumentation zu allen jetzt bekannten Steckborner Kachelöfen angelegt, die im Amt für Denkmalpflege TG in Frauenfeld verwahrt und weiter aktualisiert wird.

Die Publikation ist auch das Ergebnis jahrelanger sorgfältiger Archivarbeit. Dies ermöglicht es Früh, im einleitenden Abschnitt «Hafner und Ofenmaler» (S. 19–66) des Kapitels «Personen» ein präzises Bild der Steckborner Hafner zu entwerfen. Dabei wird auf deren zünftische Organisation, die Häuser und Werkstätten, die familiären Beziehungen und Lebensumstände, die soziale Stellung, die technischen und wirtschaftlichen Belange sowie auf die Preise eingegangen. Dargestellt wird auch das Wirken der einheimischen Hans Heinrich II. Meyer und Heinrich Düringer sowie der auswärtigen Ofenmaler. Letztere sind namentlich bloss mit einigen Mitgliedern der Familie Kuhn aus Reiden und einem weiteren Hans Heinrich Meyer belegt. Als Steckborner Ofenmaler, der auswärts tätig war, sticht Daniel Düringer (1720–1786) heraus, der nach 1763 wieder nach Steckborn zurückkehrt, zum Bürgermeister gewählt wird und später noch als fürstlich

reichenauischer Stadtmann wirkt. Der Abschnitt enthält viele grundsätzliche Informationen und ist auch lokalgeschichtlich für Steckborn von Bedeutung.

«Auftraggeber und Vermittler» (S. 67–78) handelt anschliessend von der beeindruckenden Verbreitung der Steckborner Kachelöfen über den Thurgau hinaus weit in den süddeutschen Raum, ins St. Gallische und ins Appenzell, aber auch nach Graubünden. Dort stehen noch heute über 40 Kachelöfen aus Steckborner Werkstätten. Offensichtlich gelang es diesen, die durch den Abstieg der Winterthurer Produktion entstandene Marktlücke vollumfänglich auszufüllen. Rheinabwärts haben sie in den Aargau, aber auch nach Basel geliefert. Der Kanton Zürich war aufgrund der strengen Zunftregeln ein schwieriges Absatzgebiet, im Luzernischen gab es Aufträge vom Stift Beromünster und vom Kloster St. Urban. Klöster im Gebiet der Schweiz und in Süddeutschland waren wichtige Auftraggeber, womit einmal mehr belegt ist, dass die Qualität über der konfessionellen Zugehörigkeit der Künstler stand. Einer der wohl schönsten Kachelöfen aus Steckborn befindet sich heute noch in situ im ehemaligen Sommerrektorium des Klosters Salem. Aufschlussreich sind Frühs Ausführungen zur Rolle der Architekten und Baumeister, im Falle von Johann Caspar Bagnato auch als Entwerfer.

Es folgt unter dem nächsten Kapitel «Öfen» der Abschnitt «Entwicklung» (S. 81–94) mit einem kurzen Blick auf die Produktion im 17. Jahrhundert³ und mit einer brillanten, konzisen Zusammenfassung der Blüte im 18. Jahrhundert und des Ausklanges im 19. Jahrhundert. Beispielhaft, nicht nur für Steckborn, ist der Abschnitt «Ofenschicksale», der die durch Standortwechsel und Gebrauch bedingten zwangsläufigen Veränderungen im Erscheinungsbild anhand eines heute in der Kartause Ittingen aufgestellten Ofens nachzeichnet. Methodisch vorbildlich und sehr hilfreich für den Gebrauch des «Ofenkataloges» (S. 263–482) ist der Abschnitt «Ofenformen» (S. 95–112). Die Beschreibungen der einzelnen Prototypen werden in eine chronologische Abfolge gebracht und sind von Aufriss- und Grundriss-Strichzeichnungen begleitet. Der Rückverweis im Katalog und dort die zusätzlichen Strichzeichnungen zum aktuellen Zustand des jeweiligen Ofens erlauben es, bei entsprechenden formspezifischen Veränderungen eine Vorstellung des jeweiligen Originalzustandes zu bekommen. Der Abschnitt «Kachelformen» (S. 113–150) stellt die logische und mustergültige Fortsetzung der «Ofenformen» dar. Dennoch lässt sich fragen, ob in der vorliegenden Ausführlichkeit mit samt den Listen Nutzen und Aufwand nicht etwas auseinanderklaffen. Allgemein erscheinen die zusammenfassenden Listen gerade auch im folgenden Abschnitt angesichts der Informationsfülle im Text und der im Amt für Denkmalpflege abrufbaren Dokumentation für die Lesenden nicht zwingend.

Im Kapitel «Ofenmalerei/Die Bilderwelt der Öfen» (S. 153–260) widmet sich Margrit Früh auf souveräne Art und Weise einem Aspekt, der sie seit ihrer den Winterthurer Rathausöfen gewidmeten Dissertation⁴ nicht mehr losgelassen hat. In der Tat stellt die Bilderwelt des Kachelofens ein zentrales Thema dar und ist, nach der Reformation, als wichtiges Element für das Verständnis des Umganges der Reformierten mit dem Bild zu werten. Allerdings besteht für das Historienbild im 18. Jahrhundert kein grosses Interesse mehr. Immer wieder ist die Freude der Autorin und ihre Aufmerksamkeit auch für das kleinste Detail zu spüren, das liebevoll, oft auch mit einem Augenzwinkern, beschrieben und abgebildet wird. Der Abschnitt «Die Bildvorlagen» (S. 241–260) ist sehr informativ und widmet sich auch ausführlich den von Steckborner Hafnerwerkstätten verwendeten und zusammengestellten Vorlagenbüchern. Deren Erhaltung in diesem Umfang ist aussergewöhnlich. Sie befinden sich, wenn auch teilweise in sehr gebrauchtem Zustand, im Historischen Museum Baden, in der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums und im Bürgerarchiv Steckborn.

Der 223 Nummern umfassende «Ofenkatalog» (S. 263–482) ist chronologisch aufgebaut und besticht durch seine Informationsfülle, die einem klug aufgebauten, bei jedem Ofen wiederkehrenden Schema folgt. Dieses Schema, das alle wesentlichen Punkte enthält, und die klare Gliederung – in der Regel pro Seite ein Ofen, fallweise zwei – machen den Katalog zu einem angenehm verwendbaren Arbeitsinstrument. Sinnvoll erscheint auch, dass die Vorläufer des 17. Jahrhunderts und die letzten Modelle des 19. Jahrhunderts berücksichtigt sind, was gleichermassen für den anschliessenden «Katalog Hafner und Ofenmaler» (S. 493–572) gilt. Letzterer ist die Frucht ausgiebiger und sorgfältiger Archivstudien, womit sich der Kreis zum Eingangskapitel schliesst. Zu erwähnen sind noch der Katalog der 15 mit Steckborn zu verbindenden Ofenzeichnungen aus der bislang unbekannten Vorlagenmappe im Museum für Gestaltung Zürich (S. 483–488) sowie die Aufzählung und kurze Beschreibung von verloren gegangenen, verschollenen und in der Zuschreibung unsicheren Öfen (S. 489–492). Der «Anhang» (S. 575–655) mit Quellentexten, verschiedenen Registern und zwei Karten zu den historischen und aktuellen Standorten erfüllt alle Ansprüche. Dasselbe gilt für die über 600 Abbildungen. Die Qualität der Aufnahmen wurde im Druck perfekt umgesetzt. Überhaupt sind es nicht zuletzt auch die vielen Detailaufnahmen, die den Reiz des Buches ausmachen. Sie bringen die Vielfalt der Sujets, der Ornamente und Schmuckmotive, ganz allgemein auch den Einfallsreichtum der Hafner und Maler, zur Geltung und vermitteln etwas von der Begeisterung der Autorin für ihr Thema.

Steckborner Kachelöfen des 18. Jahrhunderts ist das Opus magnum von Margrit Früh, die Summe einer über 40 Jahre dauernden Beschäftigung mit der Ofenkeramik. Entstanden ist ein Referenzband zu Steckborn von zeitloser Gültigkeit und grundsätzlicher Relevanz für alle, die sich mit Kachelöfen und deren Produktionsbedingungen befassen. Weil die Publikation in vielem über Steckborn hinausweist und Allgemeingültiges auf den Punkt bringt, wäre eine prominentere Position von «Vorgänger, Konkurrenten, Nachfolger» wünschenswert gewesen, was im Abschnitt «Hafner und Ofenmaler» fast etwas untergeht: da befasst sich Margrit Früh knapp und treffend mit den übrigen Produktionsstätten in der deutschsprachigen Schweiz. Diese Gedanken, etwas erweitert, hätten im Sinne einer Gesamtwürdigung die erstaunliche Leistung der Steckborner Hafner nochmals auf den Punkt gebracht. Aber dies ist nur eine Randbemerkung, die eher auf die Dramaturgie als auf den Inhalt einer herausragenden Publikation zielt.

Hanspeter Lanz

ANMERKUNGEN

- 1 UELI BELLWALD, *Winterthurer Kachelöfen von den Anfängen des Handwerks bis zum Niedergang im 18. Jahrhundert*, Bern 1980.
- 2 KARL FREI, *Bemalte Steckborner Keramik des 18. Jahrhunderts*, Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 31, Heft 1, 1932.
- 3 Ausführlicher MARGRIT FRÜH, *Steckborner Öfen und Ofenkacheln des späten 17. Jahrhunderts – Versuch einer Zuordnung*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 56, Nr. 1, 1999, S. 21–40.
- 4 MARGRIT FRÜH, *Winterthurer Kachelöfen für Rathäuser*, in: Mitteilungsblatt Keramik-Freunde der Schweiz 95, Zürich 1981, S. 3–147.



LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Matthäus Merian d. Ä. Die Handzeichnungen*, mit einem Essay von DIETER BARTETZKO, Ostfildern 2013. 228 S., 98 Katalognummern, 100 Abb.

Wenn man von Merian spricht, kommt Wüthrich zutage, ihm, dem Herold von Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650), verdanken wir Faksimileausgaben der *Topographia Germaniae* 1959 bis 1967, der *Topographia Galliae* 1968, die Bestandsaufnahme von Merians Zeichnungen 1963, die Aufarbeitung des Radierers, Illustrators und Buchverlegers 1966 bis 1996, die wissenschaftliche Grundlage zu den Merian-Gedenkausstellungen in Frankfurt am Main und Basel 1993 bis 1994, die massgebende Biografie 2007, die Edition der Briefe, Widmungen, Vorreden, Stammbucheinträge und Archivalien 2009. Ohne Wüthrich kein Merian. Der Künstler von Basel, ursprünglich Glasmaler, 1610 in Zürich zum Radierer und Kupferstecher ausgebildet und in der Vaterstadt, in Frankreich und Süddeutschland tätig, mit seiner Planvedute von Basel 1615 auf der Höhe des topografischen Könnens angelangt, 1616 in Oppenheim niedergelassen, 1620 erneut in Basel und seit 1623 in Frankfurt am Main wirkend, wo er 1626 Bürger wurde, war als Urheber mehrerer Tausend Radierungen zur intellektuellen Wahrnehmung und Wissensbegehrde seines Jahrhunderts der wirkungsmächtigste Bilderproduzent im Konfessionellen Zeitalter. Spricht man von Merian, so erscheinen anschauliche Abbildungen von unvergleichlicher Prägnanz und Präzision vor dem inneren Auge.

Wüthrich begann die Erforschung der Zeichnungen Merians vor mehr als einem halben Jahrhundert. 2013 hat er die überarbeitete Fassung seines Katalogs von 1963 vorgelegt, eine «erweiterte und bereinigte Neuauflage» als definitive Zusammenstellung alter und neuer Funde und Befunde, Korpus des gesicherten Bestands von jetzt 98 eigenhändigen Zeichnungen. Man schmälert seine Verdienste nicht, wenn hier frühere Kunstgelehrte angeführt werden, die dem Zeichner nachspürten, wie Daniel Burckhardt-Werthemann (1865–1949), der als Erster elf Blätter Merians benannte, Hans Kogler (1874–1950), der vor den Scheibenrissen des Monogrammistens MM an Merian dachte, Friedrich Thöne (1907–1975), der ihm einige unbekannte Zeichnungen zuweisen konnte (im vorliegenden Band Abb. 6, 17, 19, 23).

Als 1963 Merians *Handzeichnungen* erschienen, hatte Wüthrich möglichst nach Autopsie 275 Kandidaten geprüft.¹ Unter 77 Nummern waren 84, mit 7 des Monogrammistens MM insgesamt 91 Zeichnungen für den Künstler mehr oder weniger «gesichert»; aus alten Auktionskatalogen kamen 14 als «wahrscheinlich au-

thentische» hinzu. Zudem wurden weitere 29 «fragliche», 38 als «zu Unrecht zugeschriebene» und pauschal 103 als «kaum von Merian selber gezeichnet[e]» Werke katalogisiert. Von 147 Abbildungen wurden 85 Merian zugeordnet. Jetzt sind von den damals 91 eigenhändigen Zeichnungen 61 (und 1 von den fraglichen) als Originaldokumente anerkannt. 1966 veröffentlichte Wüthrich 7 neu entdeckte und noch 4 fragliche Zeichnungen.² Davon sind jetzt 5 eigenhändige Werke berücksichtigt.

Der Ausstellungskatalog von 1993 behandelte 79 Zeichnungen, 59 Merian selbst (57 von 1963 und 2 von 1966 übernommen) und 13 seiner Werkstatt zugewiesen (11 zuvor eigenhändig), 3 als fraglich beurteilt und 4 anderen Händen zugeordnet; 4 Zeichnungen wurden erstmals publiziert.³ Jetzt sind 12 jener 20 dubiosen Zeichnungen wieder als Originale Merians aufgeführt. 1996 verzeichnete Wüthrich 32 Neuentdeckungen, zu den 19 meist von ihm gefundenen und 1993 erstmals behandelten weitere 13; gleichzeitig wurden 23 Streichungen vorgenommen.⁴ Jetzt sind von jenen 18, von diesen 5 anerkannt, seitdem noch 8 Neufunde hinzugekommen (1 bisher unpubliziert). Mit 62 von 1963 übernommenen und 36 inzwischen anerkannten Zeichnungen ergibt sich die Gesamtzahl 98. Aus dem Hin und Her von Zu- und Abschreibungen ist ein ausbalanciertes Œuvre des zeichnenden Künstlers zustande gekommen. Im Rückblick schwankt allerdings das Charakterbild im Urteil der Expertisen, im sozusagen schöpferischen Umgang mit einer mehrheitlich namenlos überlieferten schmalen Substanz.⁵ Aber Merians Eigenart und Meisterschaft, stets spürbar, ist mit einem Wort zu erfassen: Gelassenheit.

Die 98 Zeichnungen kommen im Querformat des Buchblocks 33 × 24 cm mit untadeliger Qualität zur Wiedergabe. Der Mehrfarbendruck bringt Nuancen des Papiertons, des Federstrichs, der Lavierung subtil zur Geltung, sodass ohne Rückgriff auf das Original ein zureichender Eindruck von Merians Ausdrucksform entsteht. 53 Zeichnungen sind 1:1 im Faksimile reproduziert, 22 differieren vom Original um wenige Millimeter; 23 sind verkleinert abgebildet. Nach heutigem Standort befinden sich 80 Zeichnungen in öffentlichen Sammlungen, 10 in Privatbesitz; 8 sind verschollen oder mit unbekanntem Standort nicht einsehbar, daher nach älteren Aufnahmen im Duoton reproduziert.⁶ Nur 15 sind handschriftlich bezeichnet, davon 13 datiert, 10 monogrammiert und 5 signiert, zudem 7 Stammbucheinträge signiert und datiert. Die anderen sind aus Wüthrichs umfassender Kennerschaft aufgrund stilistischer Erwägungen Merian zugeschrieben und nach Entstehungsjahren (1607 bis 1634 und 1644) geordnet.

In der Motivwelt des Zeichners finden sich hauptsächlich stil-, wohlgestaltete und heiter stimmende, bildschöne Landschaften: 72 meist komponierte Darstellungen mit partiell erkenn- und benennbaren topografischen Bestandteilen, wovon 19 in der weiteren Regio Basiliensis situiert sind. Nur 7 Ansichten scheinen als Naturstudien in situ gezeichnet zu sein: Abb. 17, 24, 37, 38 (alle Basel), 19 (Chur), 20 (Stuttgart), 36 (Wertheim am Main?). Mehr als die Hälfte der überlieferten Werke diene als Ateliersubstanz, 5 frühe Scheibenrisse, 5 Kopien oder Paraphrasen fremder Vorbilder und 48 Vorlagen von Radierungen, auf die zurückzukommen ist. Der kontemplative Blick auf einige Meisterblätter lohnt jede Bemühung um den hochtalentierten Künstler; weder signiert noch datiert, beanspruchen sie durch formale Disposition und Souplesse der Strichführung den Rang eines autonomen Kunstwerks.⁷

Jeder Abbildung stehen in einem wegweisenden Kommentar die üblichen Katalogangaben, erhellende, oft ausführliche Erläuterungen und ein Literaturhinweis gegenüber. Die bisherigen Bildtitel sind zum Teil neu formuliert, unsichere Datierungen überdacht und als Zeitspanne festgelegt. Dies ergibt für Merians vier Basler Jahre 1620 bis 1624 mit 47 Zeichnungen eine chronologisch oszillierende Stufenfolge: Abb. 32, 34, 35

«um 1620»; Abb. 33 «1620»; Abb. 36 bis 39 «um 1620 bis 1622»; Abb. 40 «1622»; Abb. 41 bis 59 «um 1622»; Abb. 60 bis 62 «1622»; Abb. 63, 65 bis 69 «um 1622 bis 1624»; Abb. 64 «1622 bis 1624»; Abb. 70 bis 75 «1622 bis 1625»; Abb. 76, 77 «1624»; Abb. 78 «um 1624». Bei Vorzeichnungen wird auf die leider nicht abgebildete Radierung verwiesen (ohne Formatangabe), bei Kopien die tatsächliche oder vermutete Vorlage benannt. Das abschliessende Register enthält neben Orts- und Personennamen auch Sachwörter (Bildmotive, ikonografische Begriffe).

In der aufschlussreichen *Einleitung* werden Wesenszüge des Künstlers, die Affinität zum «ebemässig Schönen in der Natur» und die Präferenz für «anmutige Landschaften», mit dem Lebensgang der Persönlichkeit in Übereinstimmung gebracht. Wüthrich sieht, «beeindruckt vom Charme seiner Zeichnungen», Merians «eigentliche Bestimmung als unabhängiger Landschaftszeichner» durch die überlieferte Substanz erwiesen und wertet seine «Wandlung zum Verleger» beinahe negativ, weil diese «sein Künstlertum untergraben» habe. Man könnte dagegen argumentieren, diese Wandlung habe den künstlerischen Impetus vielmehr überhöht. Der vagierende Gemütsathlet hat sich im gefestigten Dasein mit Einsatz seiner aussergewöhnlichen Kombinationsgabe zum genialen Organisator barocker Schaulust und Sinngehalte entfaltet. Die Charakterisierung der Motivwelt und Darstellungsweise des Zeichners orientiert sich lediglich am Vorhandenen. Hunderte, Tausende von Blättern mit Skizzen, Studien, Vorarbeiten und Entwürfen, die einen weiteren Überblick geboten hätten, sind nicht erhalten.

Immerhin stehen 48 Zeichnungen im Zusammenhang mit einer danach ausgeführten Radierung, 44 als «direkte Vorzeichnung» zu diesen seitenverkehrt. Hier stellt sich die Frage nach der Bedeutung von Rechts und Links im Bild, das von Wölfflin 1928 für die reproduzierende Druckgrafik aufgezeigte Problem von Richtungsempfindlichkeit und Stimmungswert seitlicher Bildabschlüsse, wie es Wüthrich anspricht: «Um die Bilder richtig zu deuten, müsste man sie auch im Spiegel betrachten.» Die Frage wird einzig durch Abb. 97 *Die Ermordung Wallensteins* (1634) genau beantwortet: Der Bildsinn mit Leserichtung von links nach rechts ist in der Zeichnung verkehrt, im radierten Simultanbild richtig.⁸ Wie die 43 sonstigen Verhältnisse interpretiert werden können, ist noch nicht diskutiert. Beim Kausalzusammenhang zeigen vier Vorlagen für seitengleich angefertigte Radierungen, Abb. 16 (Planvedute von Basel), 19 (Chur, vermutlich autonom), 20 (Stuttgart, Kontrollblatt vor Übertragung) und 77 (Tageszeitenbild Nox, Reinzeichnung vor letzten Änderungen), unterschiedliche Positionen im Produktionsprozess; bei dreien war topografische Richtigkeit gegeben.

Dieter Bartetzko, Architekturkritiker der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, umkreist in seiner Betrachtung *Bilder hinter dem Bild. Matthäus Merian als Zeichner* durch auslotende Beschreibungen einiger Meisterblätter, «Kostbarkeiten ihrer Epoche», die Persönlichkeit des Künstlers im Kontext seiner schreckensvollen Lebenszeit, des Dreissigjährigen Kriegs. Im Familiengrab der Merian auf dem Frankfurter Petersfriedhof, das «nur einer winzigen Gruppe Eingeweihter bekannt» ist, ragt noch aus den Zerstörungen der Jahrhunderte ein auratisches Detail bis in unsere Tage.

Das überaus les- und schaubare Buch gibt auch Anlass zu Berichtigungen. Die unübliche Schreibung des Vornamens «Matthäus» für den älteren Merian, eine Entscheidung des Verlagslektorats, ist zu bedauern. Merian wurde 1593 als «Matheus» getauft, im Kirchenbuch 1617 «Mattheus» und im Totenbuch 1650 «Matthaeus» genannt, schrieb im Autograph überwiegend «Mattheus», seit 1647 zur Abgrenzung vom bereits namhaften Sohn mit Zusatz «der Elter», und firmierte in seinen Druckschriften überwiegend mit «Matthaeus» (die Vokale a und e ligiert). So erscheint er bei Wüthrich seit 1960; das Schriftzei-

chen ä für den Umlaut widerspricht seiner Usanz, die historisch fundiert und stillschweigend anerkannt ist.

Eine Porträtzeichnung, von Wüthrich 1963 mit viel Vorbehalt als «Selbstbildnis (?)» eingeführt, wird jetzt (Abb. 91) «zweifelsfrei» als ein Selbstporträt Merians und wie zuvor «um 1630» präsentiert. Die Identifizierung des Unbekannten wurde schon 1978 und wiederum 2002 zurückgewiesen.⁹ Wie hat Merian ausgesehen? Sechs zeitgenössische Porträts sind bekannt, von Rudolf Meyer zwei 1633/34 entstandene Radierungen nach seiner Zeichnung von 1630, ein frühestens 1639/40 angefertigter Kupferstich von Sebastian Furck (danach die seitenverkehrte Kopie von Raphael Custos) und von Matthäus Merian dem Jüngeren das Familienbild sowie ein Brustbild des Vaters, beide gemalt um 1642, als Letztes dessen Gedenkbild von 1650 in Radierung und Kupferstich.¹⁰ In allen erscheint Merian mit einer langen, leicht gebogenen Nase, diejenige des Unbekannten kontrastiert mit einer kurzen und konkaven Form; das Blatt wurde von einem Kenner des 17. Jahrhunderts als Merian beglaubigt, porträtiert ist eine andere Person.

Damit entfällt ein 1963 mit seinem «Selbstporträt» postulierter Konnex Merians zur gemalten Porträtlandschaft von Basel vor dem Bau des äusseren Befestigungsgürtels (1622 bis 1627) aus dem Ehegerichtssaal im Rathaus, seit 2008 im Historischen Museum Basel ausgestellt.¹¹ Die Ikonologie des rätselhaften Bilds ist nicht geklärt. Was bedeuten die Rückenansichten des Ehe- oder Liebespaars, bekrönt von den Türmen des Münsters im Wolkenschatten? Wir sollen sie beachten. Was bewegt einen beigeordneten, auffallend barhäuptigen sitzenden Mann, der kein Zeichner oder Maler, sondern ein Schreiber ist, sich im Profil von der schönen Aussicht abzuwenden? Das gewitterschwüle Gewölk in der Abendbeleuchtung erinnert an fantastische Landschaften damals moderner Flamen wie Tobias Verhaecht, Josse de Momper d. J., Frederik und Gillis van Valckenborch, Jan Tilens. Die Komposition der meteorologisch akzentuierten Gesamtansicht mit einer affektgeladenen Staffage erscheint in der Schweizer Kunst jener Zeit einzigartig. Ein Auftraggeber, der Künstler, die Zweckbestimmung sind nicht bekannt. Es ist fast zu gewagt, dafür den Landschaftszeichner Merian heranzuziehen, von dem kein Gemälde bezeugt ist.

Die Merianforschung, von Lucas Wüthrich angekurbelt, steht nicht still. Wie der Merianforscher par excellence das Interesse am Grossunternehmer der informativen Druckgrafik im 17. Jahrhundert geweckt, umsichtig hochgehalten und leidenschaftlich vorangetrieben hat, muss als Lebensleistung von vielen Seiten gewürdigt werden. Das Buch zu den Zeichnungen Merians dient nicht nur der kunstwissenschaftlichen Erschliessung, es ist auch, durchaus nach der Intention des Künstlers, ein Fest für die Augen. Und wir stossen dabei auf seinen Wesenskern: «Alles, was er hervorgebracht hat, ist geprägt von Echtheit, Stärke und Format.»¹²

Bruno Weber

ANMERKUNGEN

¹ LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Die Handzeichnungen von Matthaeus Merian d. Ae. Unter Berücksichtigung der fraglichen und falschen Zuschreibungen sowie der Gemälde, nebst einem Exkurs über die Werke der Monogrammisten MM von 1610 (Michael Müller II oder Matthaeus Merian?)*, Basel 1963, 120 S., 105 Taf. (147 Abb.).

² LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae*, Bd. 1: Einzelblätter und Blattfolgen. Unter Berücksichtigung der fraglichen und falschen Zuschreibungen sowie mit einem Verzeichnis der neu aufgefundenen Handzeichnungen, Basel 1966. Enthält S. 224–

- 229 und Abb. 401–408: Druckfehler, Berichtigungen und Ergänzungen zum Katalog von 1963.
- ³ *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt [sic] am Main (15. 9. – 7. 11. 1993) und im Kunstmuseum Basel (28. 11. 1993–13. 2. 1994) [...] zum 400. Geburtstag des [...] Matthaeus Merian des Aelteren.* Mit Beiträgen von WILHELM BINGSOHN, ULRIKE FUSS, ROSA NEUGEBAUER, MARIANTONIA REINHARD-FELICE, STEFAN SOLTEK, BRUNO WEBER, LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, Frankfurt am Main/Basel 1993. Enthält S. 55–166: Katalog der Zeichnungen Matthaeus Merians d. Ä., bearbeitet von MARIANTONIA REINHARD-FELICE unter der Betreuung von CHRISTIAN MÜLLER.
- ⁴ LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae*, Bd. 4: Die grossen Buchpublikationen 2, die Topographien [...]. Nachträge zu den Handzeichnungen und zum druckgraphischen Werk Bde. 1 bis 3, Hamburg 1996. Enthält S. 683–690 und Abb. 78–98: Ergänzungen zum Katalog von 1963, neu aufgefundene Zeichnungen und Streichungen.
- ⁵ Sprechendes Beispiel in LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Matthaeus Merian d. Ä. Eine Biographie*, Hamburg 2007, S. 67–68: zwei gezeichnete Ansichten der Basler Rheinfront, im Katalog von 1963 (vgl. Anm. 1) Nr. 5 mit Vorbehalt eigenhändig und Nr. 209 fraglich, hier beide «wohl mit Recht» eigenhändig und 1615 datiert. Sie waren 1993 (vgl. Anm. 3) nicht ausgestellt und sind im Korpus 2013 nicht aufgenommen.
- ⁶ 18 Zeichnungen (zum Teil aus dem Nachlass von Matthäus Merian d. J.) befinden sich in Berlin, 14 in Basel, 12 in Frankfurt am Main, 7 in Dessau, 6 in Sacramento CA, 5 in Zürich, 4 in München, je 2 in Hannover, Oslo, Paris und Stuttgart, je 1 in Dresden, Innsbruck, Prag, Rotterdam, Stockholm und Uppsala.
- ⁷ Abb. 24 *Meriansche Sägemühle* in Kleinbasel (erst 1983 entdeckt) und Abb. 27 *Blick vom Grenzacher Horn auf Basel*, beide um 1616 bis 1618, Abb. 37 *Blick auf Grossbasel mit der Rheinbrücke* und Abb. 38 *Kleinbasel mit Clarakirche*, beide um 1620 bis 1622, Abb. 77 *Tageszeitenbild Nox* 1624 und Abb. 97 *Die Ermordung Wallensteins* 1634 (erst seit 1992 bekannt).
- ⁸ LUCAS HEINRICH WÜTHRICH (vgl. Anm. 2), Nr. 595 (Einblatt-radiierung 1634). – LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae*, Bd. 2: Die weniger bekannten Bücher und Buchillustrationen, Basel 1972, Nr. 21 (Flugschrift, Text zur Einblatt-radiierung 1634). – LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae*, Bd. 3: Die grossen Buchpublikationen 1. Hamburg 1993, S. 170, Nr. 12 (Radiierung im *Theatrum Europaeum*, Bd. 3, 1639). Vollständige Reproduktion der Radiierung in: DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Matthaeus Merian 1593–1650* (= 129. Neujahrsblatt der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen), Basel 1951, S. 49.
- ⁹ LUCAS HEINRICH WÜTHRICH (vgl. Anm. 1), S. 20, 60 Nr. 75. – YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille*, in: Beiträge zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich (= Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1974–77), Zürich 1978, S. 166 (Identifizierung mit Merian «nicht haltbar»). – ACHIM RIETHER, *Rudolf Meyer (1605–1638). Schweizer Zeichenkunst zwischen Spätmanierismus und Frühbarock*. Katalog der Handzeichnungen, München 2002, Nr. 405, Anm. 750 (die Zeichnung «stellt keineswegs den Künstler dar»).
- ¹⁰ Exemplare der Radiierungen von Meyer, Furck, Custos und Merian d. J. in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich (Porträts sub verbo Merian). Die Datierung des Porträts von Furck ergibt sich aus der Widmungsschrift, deren Autor Ludwig von Hörnigk (1600–1667), Arzt in Frankfurt, der sich als «Jur. et Med. D.» bezeichnete, erst 1639 in Marburg zum Doktor der Rechte promoviert wurde. DANIELA NIEDEN, *Matthäus Merian der Jüngere (1621–1687)*, Göttingen 2002, S. 125 Nr. 1, S. 165 Nr. 30, S. 256 Nr. 163. Gedenkporträt von 1650 in *Catalog* (vgl. Anm. 3), Abb. S. 28, 54.
- ¹¹ Öl auf Leinwand 116,5×59,5cm, unbezeichnet. LUCAS HEINRICH WÜTHRICH (vgl. Anm. 1), Nr. 101, und LUCAS HEINRICH WÜTHRICH (vgl. Anm. 5), S. 70–71. Casimir Hermann Baer hat 1941 das Werk Merian zugeschrieben. Vollständiger Literaturnachweis von BRUNO WEBER, *In Leukerbad vor 1719. Ein retrospektiver Prospekt*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 65, 2008, S. 202, Anm. 1. Beste Farb-reproduktion in: Jahresbericht des Historischen Museums Basel 2007, S. 80–81. Aufschluss über die zitierten Maler in: *Die flämische Landschaft 1520–1700* (= Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien), Lingen 2003.
- ¹² MATTHAEUS MERIAN d. Ä., *Briefe und Widmungen*, hrsg. von LUCAS HEINRICH WÜTHRICH. Hamburg 2009, Vorwort S. 12.
