Zeitschrift: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde
Herausgeber: Bernisches historisches Museum
Band: 57 (1995)
Heft: 2

Artikel: Die Grabmonumente von Johann August Nahl in Hindelbank
Autor: Weidner, Thomas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-246774

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: 10.12.2025

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

Die Grabmonumente von Johann August Nahl in Hindelbank

Von Thomas Weidner

Auf dem Weg nach Genf schrieb Johann Wolfgang Goethe am 20. Oktober 1779 an Charlotte von Stein: «Vom Grabmal der Pfarren zu Hindelbanck zu hören werden Sie Geduld haben müssen, denn ich habe mancherley davon, darüber und dabey vorzubringen. Es ist ein Text worüber sich ein lang Capitel lesen lässt. Ich wünschte gleich iezt alles aufschreiben zu können. Ich hab soviel davon gehört und alles verbertucht pour ainsi dire. Man spricht mit einem allzeit fertigen Enthusiasmus von solchen Dingen, und niemand sieht drauf was hat der Künstler gemacht, was hat er machen wollen.»[1] Die Nachricht vom Grabmal der Maria Magdalena Langhans, das vor kaum dreissig Jahren in der kleinen Kirche von Hindelbank bei Bern entstanden war, wurde in Weimar offenbar mit Spannung erwartet. Das von Johann August Nahl gestaltete Grabmal einer im Kindbett verstorbenen Pastorenfrau war schnell über die Grenzen der Schweiz hinaus bekannt geworden. Einschlägige literarische Zeugnisse einer reichen zeitgenössischen Rezeptionsgeschichte liefern gute Argumente, es als ein Werk vorzustellen, das in einer Kunstgeschichte der Goethezeit an vorderster Stelle genannt werden muss: Im 18. Jahrhundert zählte das Grabmal der Maria Magdalena Langhans zu den meistbewunderten Kunstwerken in ganz Europa. Das solchermassen hoch taxierte Werk ist, obschon in den Kanon der «Propyläen Kunstgeschichte» aufgenommen,[2] heute nahezu in Vergessenheit geraten und wird allenthalben über den Umweg kleinplastischer Nachbildungen zur Kenntnis genommen.[3] Es ist in der Tat erstaunlich, dass ein massgeblicher Einfluss auf die Entwicklung der goethezeitlichen Ästhetik von einem Grabmal ausgehen konnte, das ein wenig bekannter Künstler einer noch weniger bekannten Pastorenfrau im Berner Umland errichtet hatte. Während sich sein Reisebegleiter Herzog Carl August der üblichen lobenden Würdigung anschloss,[4] begegnete Goethe der überschwenglichen, in der Folge noch wachsenden und zugleich sich verselbständigenden Begeisterung mit skeptischer Zurückhaltung, die sich in der verballhornten Anspielung auf Friedrich Johann Bertuch, dem späteren Herausgeber des «Journal für Luxus und Moden», unmissverständlich äussert. Die angekündigte ausführliche Abhandlung hat Goethe nicht geschrieben. Seine knappe Stellungnahme gibt jedoch eine Vorstellung davon, wie dies «lang Capitel» geschrieben worden wäre.

Das Grabmal der Maria Magdalena Langhans (Abb. 1) befindet sich in der protestantischen Kirche von Hindelbank bei Bern. Es ist ein Epitaph, das

ebenerdig in den Kirchenboden eingelassen ist. Das gesamte Relief wurde aus einem einzigen Sandsteinblock gearbeitet. Die rechteckige Grabplatte misst 225 x 118 Zentimeter. Sie wird der Länge nach von einem scheinbar natürlich entstandenen, bizarr splitternden Riss durchzogen. Indem er sich am oberen Rand verzweigt, zerteilt er die Platte in drei Bruchstücke. In dem scharfgratigen Spalt wird die bestattete Frau mit ihrem Kind als liegende Figur sichtbar. Es hat den Anschein, als wolle sie sich von den auf ihr lastenden Trümmern befreien, um ungehindert aus dem Grab heraus zu steigen. Die in eine Seitenlage gedrehte Relieffigur ist in ein Grabtuch gebettet, das den klaffenden Riss ausfüllt. Das Tuch hüllt den Leib in diagonal verlaufende, reich bewegte Faltenbahnen. Der bis über das leicht gewinkelte Knie spielende Faltenwurf lässt die verdeckten Körperkonturen nur erahnen. Aus dem Tuch ragt ihr rechtes Bein heraus, das in seiner Vorderansicht die Linksdrehung des Oberkörpers nicht nachvollzieht. Der gestreckte Fuss liegt auf dem zu einem Stoffbausch gestauten Laken. Bedingt durch die räumlich eingezwängte Lage der Figur bleibt das linke Bein verdeckt. Die Draperie und Kopfbedeckung ist aus der abgewandten Gesichtshälfte heraus in mehrfach geknickten Faltenbahnen um den Kopf geführt, fliesst entlang der schmalen Schulter und verschwindet unter dem Stein. Der in den Nacken geworfene Kopf der Frau ist ganz ins Profil gedreht, das durch die hohe Stirn klar akzentuiert ist. Mit nach oben gerichtetem Blick wendet sich die Figur unbestimmt über den geborstenen Stein hinweg. Das Gesicht wirkt verklärt, die leeren Augen und das verhaltene Mienenspiel lassen keine eindeutig benennbare Gemütsstimmung erkennen.

Mit vitalen Bewegungsmotiven und raumgreifenden Gesten erzeugen die Figuren einen Eindruck von grösster Lebendigkeit. Der linke Arm der Mutter ist steil angehoben und über dem Kopf angewinkelt. Mit der offenen Handfläche, die von einem losen Stoffende des Grabtuchs geschützt ist, scheint die Figur das obere Bruchstück des Grabsteins hochzuschieben. Der ausgestellte rechte Arm setzt die linke Armstellung in einer diagonal nach unten verlaufenden Linie fort. Der Unterarm ist zur Brust gewinkelt, die wie die Armbeuge von den Steinen verdeckt wird. Die Frau packt entschlossen den linken Arm des lebhaften Kindes, das auf ihrer Hüfte liegt und bäuchlings aus dem Spalt zu klettern scheint. Der Säugling stemmt sich mit dem rechten Arm gegen den kräftig hervortretenden Kartuschenrand der Grabplatte und scheint sich gleich der Mutter Platz verschaffen zu wollen. Der vollrund gearbeitete Kopf ist in den Gesichtspartien äusserst feinteilig gestaltet. Ein zart angedeuteter Haarflaum überzieht den etwa faustgrossen Schädel. Seine vorgewölbte Stirn, aber auch die druckstellenartigen Dellen im Gesäss und am Ellenbogen sind für die Anatomie eines Neugeborenen typisch.

Der Grabstein selbst ist mit formenreichen Ornamenten verziert. Bestimmend sind Rocaillevariationen. Die Platte wird von einem schmalen Randstreifen und einer umlaufenden Profilleiste eingefasst. Das beherrschende Motiv ist eine

Abb. 1: Grabmal der Maria Magdalena Langhans von Johann August Nahl in der Pfarrkirche von Hindelbank (1753). Photographie: Inventarisation der bernischen Kunstdenkmäler (G. Howald).

geschwungen konturierte, grosse Inschriftenkartusche, die etwa zwei Drittel der Fläche beansprucht. Ihre obere, kräftig hervorspringende Rahmenleiste ist gesimsartig unterteilt und mit einem Ornamentband geschmückt. Dieses Ornamentband ist ein wesentliches Gliederungsmoment. Es verleiht der Längsausrichtung des Grabmals, die durch den vertikal verlaufenden Riss optisch gesteigert wird, einen horizontalen Gegenakzent. Die kurvierten Profilleisten der Kartusche werden am unten bauchig ausschwingenden Rand von langblättriger Akanthusranken überspielt und stellenweise gänzlich durch vegetabile Formen ersetzt. Sie verwachsen am Fuss der Platte mit einem stillebenhaften Arrangement aus todesemblematischen Motiven, das nach oben von einer Profilleiste mit wechselnden Konkav- und Konvexschwüngen gerahmt ist. In der Emblemkartusche liegt ein mit einer Blumengirlande bekränzter Totenschädel, in den sich zwei Würmer bohren. Das obere Drittel der Grabplatte wird von einer weiteren Profilleiste gerahmt, die dem Verlauf der ausschwingenden oberen Kartuschenrahmung angeglichen ist. Zu beiden Seiten der Figur befindet sich in symmetrischer Entsprechung jeweils ein gewölbtes, ovales Wappenfeld, das von einer unregelmässig ausfransenden Rocaillekartusche mit C-Schwung-Ornamenten unterlegt ist. Die Spiegel tragen heraldische Zeichen. Ein Ankerkreuz und ein sechszackiger Stern, der in einen Sichelmond eingeschrieben ist, sind links zu sehen, rechts ein etwas kleinerer sechszackiger Stern und unterhalb davon ein Totenschädel vor zwei sich überkreuzenden Knochen. Die Symbole lassen sich als Familienwappen identifizieren: links ist das Wappen der Familie Langhans dargestellt, rechts das Wappen der Familie Wäber.[5] Die Wappenfelder werden von einer fünfzackigen Tugendkrone verbunden, die über ihnen isoliert im oberen Bruchstück des Grabsteins sitzt.

Das Feld der grossen Frontkartusche trägt drei, jeweils vom Riss durchbrochene Inschriften. Sie sind in einem einheitlichen Schrifttyp in verschiedenen Grössen untereinander gesetzt. Während die unteren Schriftzüge in die Oberfläche gemeisselt sind, tritt die erste Inschrift als Hochrelief aus einer leicht vertieften, gesondert profilierten Tafel hervor. Sie lautet:

HER // R!
Hier bin // Ich und
das K // ind,
so du Mir // gegeben
hast // .

Darunter stehen in um etwa die Hälfte verkleinerten Buchstaben die Verse:

Horch die Trompete ruft, sie scha // llet durch das Grab
Wach auf mein Schmerzens // Kind leg deine Hülse ab
Eil deinem Heiland zu vor Ih // m flieht Tod und Zeit
Und in ein Ewigs Heil versch // windet alles Leid.

Es schliesst sich eine weitere Inschrift an, die den restlichen Platz ausfüllt:

In dieser Seelige // n Hofnung
hat hingelegt die G // ebeine der Frauen
Maria Magdale // na Langhanss
Einer gebohr // nen Wäber
Welche gebohren de // n 8 Augusti 1723
gestorben am Oster // abend 1751.
Ihr betrübter // Ehegemahl
Georg L // anghanss
Pfarherr zu // Hindelbanck

Die zitathafte Überschrift, das Gedicht und die erläuternde Widmungsinschrift des Pfarrers besitzen in ihrer Anordnung eine emblematische Struktur, in der sich die einzelnen Bestandteile in ihrer Gedankenführung gegenseitig bespiegeln.

Der Künstler

Johann August Nahl (1710–1781) wurde mit diesem um das Jahr 1753 geschaffenen Grabmal international bekannt. Vorher hatte sich sein künstlerisches Renommee auf eine führende Tätigkeit (1741–1746) am Hof des Königs von Preussen, Friedrichs II., gegründet.[6] Als «directeur des ornements» war Nahl an der friderizianischen Ausstattung der Residenzen Charlottenburg, Potsdam und Sanssouci beteiligt, die zu den Höhepunkten europäischer Dekorationskunst im 18. Jahrhundert gerechnet werden dürfen. Nahls Metier wird in «Sprengels Handwerk und Künste in Tabellen» lapidar charakterisiert. Diese zeitgenössische Einteilung der künstlerischen Disziplinen unterscheidet zwei Kategorien von Bildhauern: «Die ersten nennen sich insgemein Figuristen, die letzten kann man deutsch Verzierer oder Bildhauer in Verzierungen (Ornamenten) nennen.»[7] Johann August Nahl war ein «Verzierer». In dieser Funktion findet er in den historischen Baubeschreibungen der preussischen Residenzen und den zeitgenössischen Berliner Künstlerlexika mehrfach Erwähnung.[8] Nahl «verzierete anfänglich die mehresten Gallerien, Säale, und Zimmer in dem neu erbaueten Flügel des Schlosses zu Charlottenburg, nach des Bar. von Knobelsdorffs Anordnung. Hiedurch wurde er Seiner Majestät dem Könige bekannt».[9] Die Ausstattung der Potsdamer Residenz erfolgte «nach seinen eigenen Deßins».[10] In der Dekorationskunst werden aus einem frei verfügbaren Ornamentvorrat einzelne Motive zu spezifischen Einzelformen kombiniert, die isoliert betrachtet unselbständige Applikationen sind. Die künstlerische Leistung besteht vor allem darin, sie in eine überzeugende Beziehung zu ihrem Träger zu setzen. Dabei überschneiden sich die künstlerischen Zuständigkeitsbereiche des Architekten

und des Stukkateurs oder der Stukkateure. Folglich kann für eine einheitliche ästhetische Wirkung der Raumausstattung nicht ein Künstler allein verantwortlich gemacht werden. Bei den friderizianischen Innendekorationen wirkten entwerfende und ausführende Kräfte zweckdienlich zusammen.

Eine abrupte Loslösung aus den Berliner Arbeitsverhältnissen bezeichnet den spektakulärsten Abschnitt in der Künstlervita. Nahl floh 1746 aus Berlin nach Strassburg. Friedrich II. befahl die steckbriefliche Verfolgung des Flüchtlings. Er wurde in Strassburg festgenommen und verhört. Das Protokoll dieses Verhörs, das am 1. August 1746 vom Strassburger Stadtrat geführt wurde, hat sich erhalten.[11] Als «ursach seines ausstritts» nannte Nahl Vertragsbrüche seines Auftraggebers und eine generelle Arbeitsüberlastung. Er beteuerte, dass «er durch keine Besoldung, noch bereits verdungene oder angefangene arbeith an den Berlinischen Hof gebunden seye, es wäre denn man müsste von ihm praetendieren, dass er verschiedene anschläg und Zeichnungen, deren execution nicht allerdings anbefohlen worden ausführen solte, doch seyen zu denen würklich befohlenen arbeithen die benöthigte leuth, welche ihre besondere Verding haben, bestellet, und mit deren Verfertigung beschäftiget.»[12] Nahls Verdienste scheinen also nicht zuletzt in der Organisation der aufwendigen Bauvorhaben Friedrichs gelegen zu haben, die in äusserst kurzer Zeit realisiert wurden. Dies erforderte eine straff organisierte Arbeitsweise, die von einem Planungsbüro aus gesteuert wurde. Die von Bleibaum publizierten Regesten deuten darauf hin, dass Nahl gerade in Potsdam neben der handwerklichen Tätigkeit die Funktion eines Bauleiters erfüllte, der Aufgaben delegierte und ihre praktische Bewältigung kontrollierte.[13] Das darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Nahl künstlerisch wie gesellschaftlich neben Knobelsdorff eine Schattenexistenz führte, die auch in der unterschiedlichen sozialen Herkunft begründet liegt.

Baron von Knobelsdorff, der als Bauintendant in allen künstlerischen Fragen der Ansprechpartner des Königs war, galt im Verständnis des 18. Jahrhunderts ein dilettierender Künstler. Hingegen stammte Nahl aus einer traditionellen Handwerkerfamilie. Sein Grossvater war Hofschreiner in Ansbach, sein Vater im Umkreis Schlüters tätig. Johann August Nahl wurde 1710 in Berlin geboren, seine Wahlheimat war das französische Strassburg. Die dortige Zimmermannszunft bot seinem Beruf einen sozialen Rahmen, den Nahl auch am preussischen Königshof nicht verliess. So wird noch 1756 bestätigt, «dass Herr Johann Augustus Nahl der Bildhauer und Burger allhier zu Strassburg, welcher den 17ten Decembris 1737 bey Er. En. Zunfft der Steltz Leibzünfftig worden, auch biss dato noch das Zunfftrecht daselbst geniesset, seine sowohl ordinary als Extraordinary Gebühren jeederzeit ordentlich abgerichtet, mithin nichts desswegen schuldig, welches attestirt Strassburg den 3ten Septembris 1756.»[14] Zu diesem Zeitpunkt stand Nahl bereits in den Diensten der Landgrafen von Hessen-Kassel.

Nahls Ankunft in Kassel fällt zusammen mit dem Beginn der Ausbauarbeiten von Schloss Wilhelmsthal.[15] Die Bauvorgaben und die sich verzahnenden Zu-

ständigkeitsbereiche von Raumausstattern und Architekten steckten ähnlich wie in Berlin den künstlerischen Spielraum ab. Nahls massgeblicher Aufgabenbereich erstreckte sich auf die Ausstattung der neuangelegten Gärten, die einen grossen Bedarf an dekorativen Zierstücken weckten. Er leitete eine Werkstatt, die gänzlich ausgelastet war mit der seriellen Produktion dekorativer Gartenplastik. Aufwendige Statuenprojekte haben den Werkstattbetrieb eher blockiert. Die einzig nennenswerte Grossplastik aus seiner sechsundzwanzigjährigen Kasseler Schaffenszeit ist das Standbild des hessischen Landesfürsten Friedrichs II. «Acht Jahre lang ist an dieser Statue gearbeitet worden. Die Stände haben dazu 20 000 Reichsthaler hergegeben, wovon, wie man mir sagte, der Künstler 9000 erhalten hat. Dieser Künstler ist bekanntlich der bald nachher verstorbene Professor Nahl, nebst seinem Sohne, dem jetzigen Rath und Hofbildhauer. Ihnen darf ich nur diesen Namen nennen, und Sie werden sich gleich an das berühmte Monument der Madame Langhans zu Hindelbank im Bernischen erinnern.»[16] In seiner Rolle als höfischer Impresario für Bauplastik und als entwerfender Werkstattleiter repräsentierte Nahl ausserdem die Bildhauerei am «Collegium Carolinum» in Kassel, aus der sich die «Académie de Peinture et de Sculpture de Cassel» entwickelte.[17] Nahl wurde als Direktor und Professor der Bildhauerei berufen. Aus dem gesellschaftlich hohen Rang eines Akademiedirektors lässt sich nicht selbstverständlich sein Rang als Künstler ableiten. Nahls sozialer Aufstieg kann keineswegs mit einer entsprechenden künstlerischen Entwicklung parallelisiert werden. Künstlerische Impulse vermochte er der Akademiebewegung nicht zu geben. Er hielt sich dem Akademiebetrieb weitgehend fern. Auch an den zeitgenössischen ästhetischen Diskussionen, die in der kunsttheoretischen Literatur heftig geführt wurden, nahm Nahl nicht teil. Seine geistigen Positionen blieben unausgesprochen. Die Berufung des knapp siebzigjährigen Künstlers an die neugegründete Akademie erscheint als die Honorierung seines Fleisses, mit dem er die Residenz ihres Protektors ausgestattet hatte. In gesellschaftlich hohem Ansehen starb Nahl 1781 in Kassel.

Zwischen seinen Anstellungen als Hofkünstler in Berlin und Kassel steht ein langjähriger Aufenthalt in der Schweiz (1746–1755).[18] Nahl hatte ansehnlichen Grundbesitz bei Bern erworben und sich ein geräumiges Landhaus in der Region gekauft. Er gab Kredite in beträchtlicher Grössenordnung und kümmerte sich, wie sein Sohn schreibt, überwiegend «um die Bewirtschaftung seiner Ländereien».[19] Die Gelehrtenzeitschrift «Journal Helvetique» meldete 1754: «Mr. Nahl, Sculpteur célèbre, qui malgré la faveur & les bienfaits d'un Grand Roi…, s'étoit retiré en Suisse, pour y vivre en Philosophe».[20] In dieser Situation entstand das Hindelbanker Grabmal. Als seine auffälligste Leistung ragt es aus einem hier nur kursorisch skizzierten Œuvre heraus, in dem Johann August Nahl im Selbstverständnis eines zeittypischen Ornamentbildhauers konventionelle Aufgaben mit ebensolchen Mitteln gelöst hat. Entstehungsgeschichtlich ist das Grabmal im Zusammenhang mit einem weiteren Grabmal zu sehen, das Nahl dem ver-

storbenen Schultheissen Berns, Hieronymus von Erlach, in der Hindelbanker Kirche errichtete (Abb. 2). Die künstlerische Bedeutung des Langhansgrabmals erschliesst sich zunächst in der kontrastierenden Gegenüberstellung mit diesem wenig früher entstandenen Monument. Der Vergleich beider Grabmäler, der sich vor allem in stilistischer Hinsicht als aufschlussreich erweist, drängt sich auf: Nach einem Brand der Kirche im Jahr 1911 wurde das Langhansgrabmal, das ursprünglich im Chor der Kirche eingelassen war, unmittelbar vor das Erlachmonument verlegt. Somit bildet dieses Monument über den ereignisgeschichtlichen Kontext hinaus heute auch den räumlichen Hintergrund des Langhansgrabmals.[21]

Das Grabmal für Hieronymus von Erlach

Hieronymus von Erlach (1667–1748) hatte eine erfolgreiche und aufsehenerregende Militärkarriere durchlaufen, als er 1721 zum Schultheissen seiner Heimatstadt gewählt wurde.[22] Als mediate Gerichtsherrschaft zählte unter anderen die knapp zwanzig Kilometer nördlich der Stadt gelegene Ortschaft Hindelbank zu seinem Besitz. Dort hatte er 1726 sein neu errichtetes Sommerschloss bezogen. Im Zentrum Berns hinterliess er mit der Stadtresidenz ein eindrucksvolles Zeugnis seiner machtvollen Präsenz.[23] In den 1740er Jahren wurde das mittelalterliche Sässhaus der Erlachs nach dem Vorbild der Pariser Hôtels dem Zeitgeschmack angepasst. Die Umbaumassnahmen der Residenz waren das wichtigste private Bauvorhaben der Zeit. Es ist anzunehmen, dass der in Bern verstorbene Schultheiss testamentarisch bestimmte, in Hindelbank beigesetzt zu werden. Er verfügte über die Kollatur der Pfarrkirche, die sich auf seinen Sohn Albrecht Friedrich von Erlach (1696–1788) übertrug. Dieser vergab den Auftrag für das väterliche Grabmal an Johann August Nahl, der mit seinen preussischen Referenzen als geeignet erschien, Kunstwerke europäischen Standards im künstlerisch rückständigen Bern zu schaffen. Die Bestellung des Grabmals ist Bestandteil einer umfassenderen Auftragsvergabe, mit der Albrecht Friedrich von Erlach das Ansehen seiner Familie auch nach dem Tod des Schultheissen wahren wollte. Er griff mit einer einschneidenden und ein gesteigertes Repräsentationsbedürfnis bezeugenden Planänderung in den Umbau der Stadtresidenz ein, die er um ein drittes Geschoss aufstocken liess. Zugleich liess er in die Fenster der Hindelbanker Kirche heraldische Glasmalereien einsetzen, die aus dem renovierten Stadtpalais stammten.[24] Somit wurde die gesamte Kirche durch historische Versatzstücke rückwirkend zur Familienkapelle erklärt. David Herrliberger erläuterte 1754 die Kirchenausstattung: «In der Kirch ist das prächtige Mausolaeum Castrum Doloris Ihr Gnaden Herrn Schultheiß von Erlach, welches sein Herr Sohn ihme zum Angedenken hat verfertigen lassen, auch hat er die

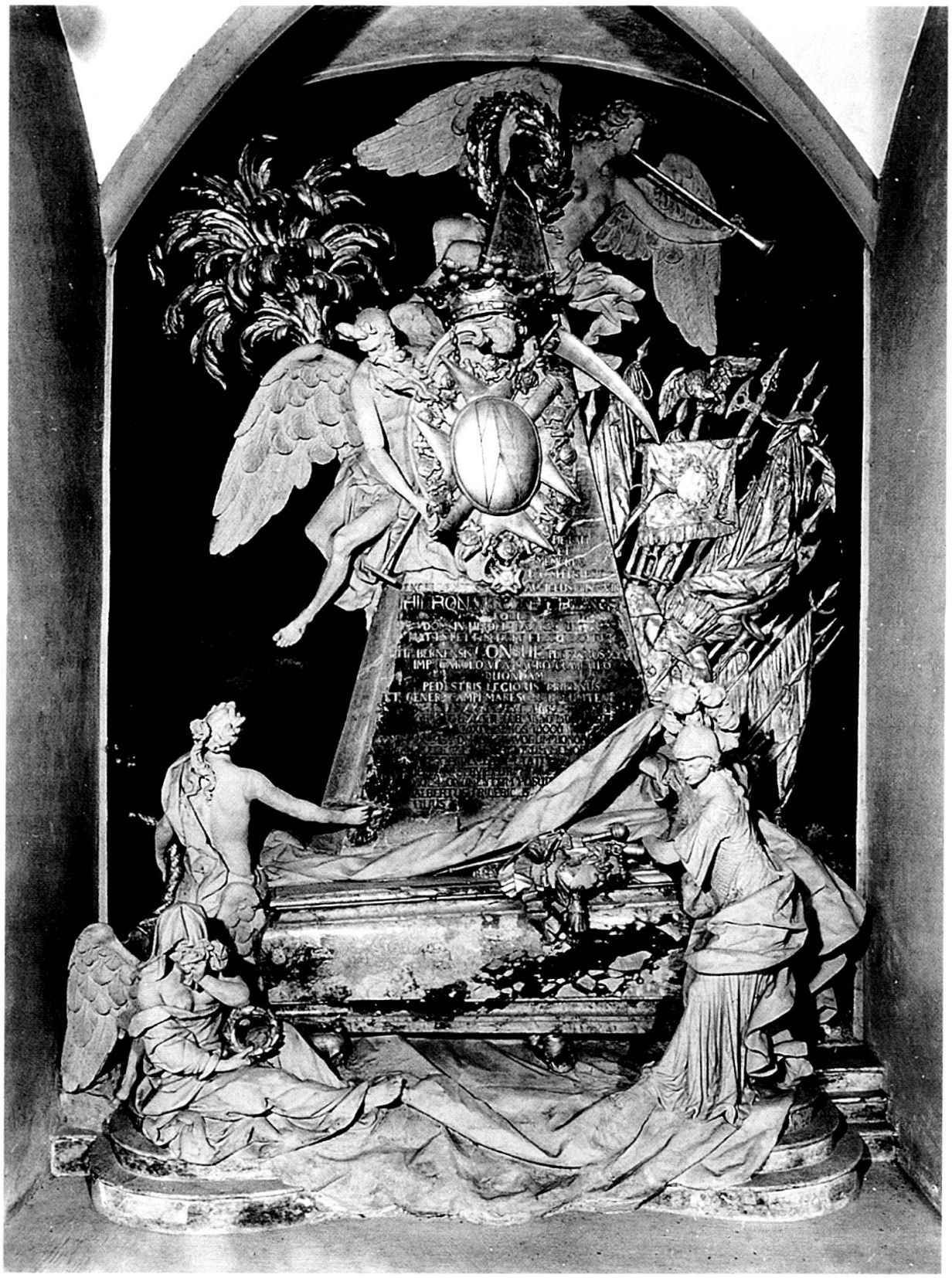

Abb. 2: Grabmal des Berner Schultheissen Hieronymus von Erlach von Johann August Nahl in der Kirche von Hindelbank (1751). Photographie: Inventarisation der bernischen Kunstdenkmäler (G. Howald).

vielen Wappen und Fenster-Schilde, die vormahls in dem alten Erlachischen Seßhaus zu Bern, welches er dißmahl neubauen lassen, hierher in die Kirchen-Fenster der Ordnung nach setzen lassen, welche gleichsam eine Tabellam Genealogicam der Edlen Familie von Erlach vorstellen, und diese Kirche zieren.»[25] Diese Ahnenreihe kulminiert im Grabmal für Hieronymus von Erlach. Es befindet sich in der Familienkapelle, die dem Südeingang der Kirche gegenüberliegt. Den kreuzgewölbten Kapellenanbau grenzt ein kniehohes, schmiedeeisernes Gitter, das zur originalen Ausstattung zählt, vom Kirchenlanghaus ab.

Das polychrome und den Raum völlig beherrschende Monument steht auf einem leicht erhöhten Niveau. Eine dreistufige, ausschwingende Treppe führt zu einem Podest, auf dem ein sechsfüssiger Sarkophag vor einer spitzwinkligen, schräg aus der Flucht springenden Pyramide steht. Fünf allegorische, etwas unterlebensgrosse Figuren sind in asymmetrischer Verteilung und in szenischer Verbindung um den architektonischen Aufbau angeordnet. Am linken Treppenrand sitzt eine geflügelte Trauerallegorie, die sich Tränen aus ihrem Gesicht wischt. Eine Fortitudo mit Panzerweste und federbesetztem Helm mit Sphinxbekrönung lüftet am Kopfende des Sarkophags ein Bahrtuch und gibt den Blick auf die Würdenabzeichen des Verstorbenen frei. Das grosse Bahrtuch ist teppichartig fast über das gesamte Podest ausgebreitet und wird auf der Rückseite des Sarkophags von der Fortitudo hochgezogen. Dadurch füllt es raumverschleifend den Platz zwischen Sarkophag und Pyramide. Am Fuss des Sarkophags schreibt eine Allegorie der Historia eine Inschrift auf die Pyramide. Über ihr schwebt ein geflügelter Chronos, der das Wappenschild der Familie präsentiert. Neben der Pyramide ragen eine Palme, Fahnen, Trophäen und militärische Gerätschaften auf. Ein Posaune blasender Genius steigt mit ausgebreiteten Flügeln hinter der Pyramidenspitze hoch und bildet den oberen Abschluss des Monuments. Der architektonische Aufbau, der Sarkophag und die Pyramide sind grau und rötlich marmoriert. Alle attributiven Gegenstände, sowie die Trophäen und die Palme sind vergoldet. Das Bahrtuch und die figürlichen Elemente sind aus Sandstein, der weiss gefasst ist.

Das Grabmal ist auf eine gesamtheitliche Wirkung angelegt. In seinen Dimensionen scheint das aufwendig gestaltete Monument den Rahmen seiner architektonischen Vorgabe zu sprengen. Die gestische Vielfalt der Allegorien und die überbordende Fülle von Zierelementen lenken von der isolierten Betrachtung einer einzelnen Figur ab. Die Tiefenschichtung und die figürliche Dichte erschweren die Standortbestimmung der einzelnen Gegenstände. Johann Georg Meusel referiert 1797 das klassizistisch gefärbte Urteil späterer Rezipienten: «Zierrathen und räthselhafte Figuren sind … in einem solchen Übermaase verschwendet, dass man nicht weiss, wohin man sehen soll, und was man eigentlich sieht.»[26] Die prägnante Goldfassung der nichtfigürlichen Elemente trägt wesentlich zu diesem Eindruck bei, der in einer klassizistisch ausgerichteten Betrachtungsweise als störend empfunden wurde.

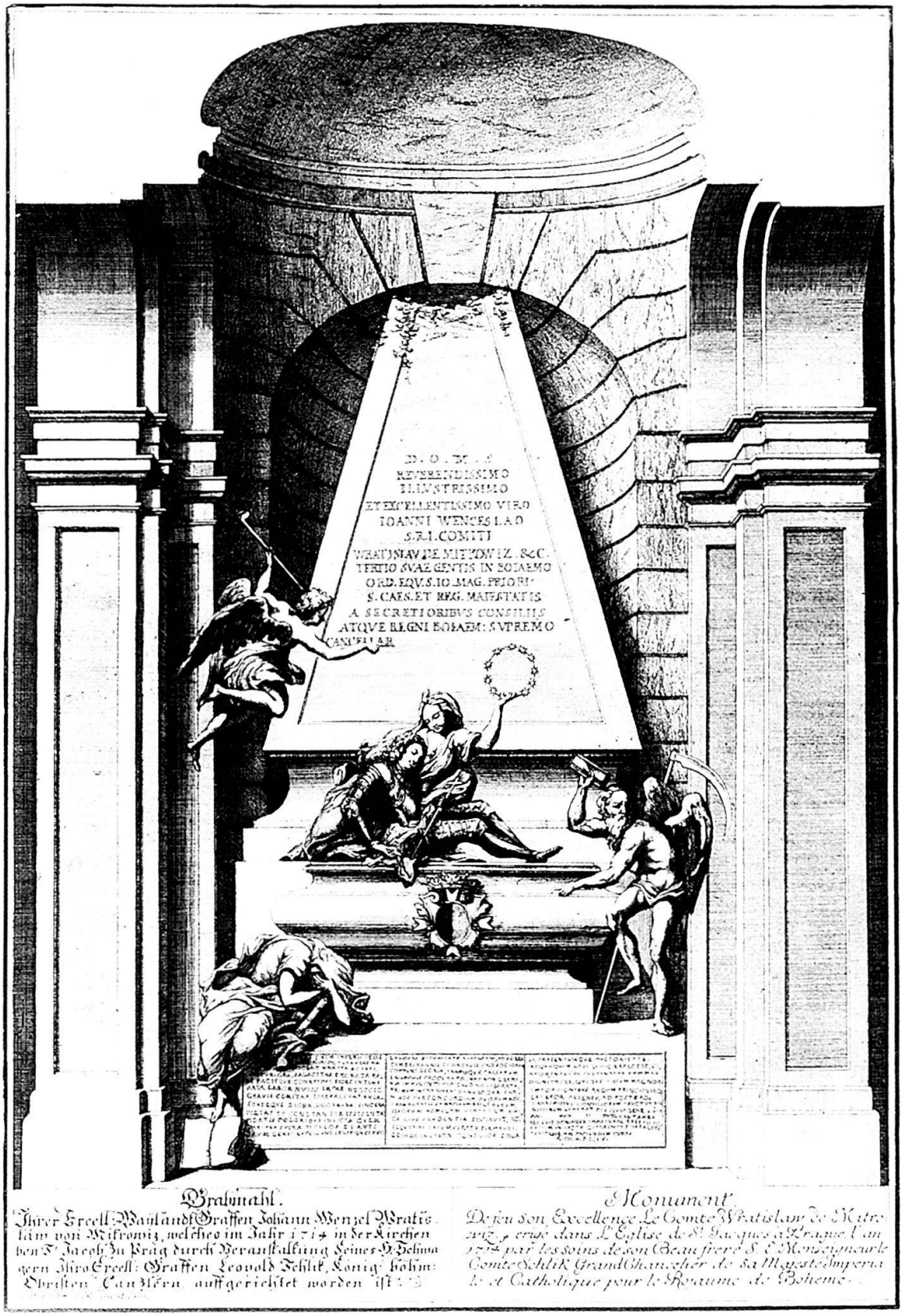

Abb. 3: Grabmal des Grafen Wratislaw von Mitrowiz (1714), in: Johann Bernhard Fischer von Erlach: Entwurff Einer Historischen Architectur, Wien 1721, IV. Buch, Blatt 122.

In formaler Hinsicht ist das Grabmal eine Kompilation international geläufiger Motive. Die Organisation des Aufbaus erfolgte nach dem Muster des Mitrowizgrabmals in der Prager Jakobskirche (1714), mit dem Johann Bernhard Fischer von Erlach den Typus eines monumentalen Wandgrabmals für das 18. Jahrhundert beispielhaft vorgeprägt hatte (Abb. 3). Im Grab für Johann Wenzel Wratislaw von Mitrowiz fliessen Elemente italienischer und französischer Sepulkralikonographie synthetisch zusammen.[27] Wie in Hindelbank gruppieren sich um das architektonische Zentrum von Sarkophag und Obelisk allegorische Personifikationen, die in jeweils typischen Gesten und Handlungen den Todesfall kommentieren. Am vorderen Sockelrand kauert eine in sich versunkene Trauerallegorie, ein geflügelter Chronos mit Sense präsentiert ein Stundenglas, eine schwebende Fama graviert eine Grabesinschrift in die Pyramide. Eine weitere Allegorie stützt die Gestalt des Verstorbenen, der als gestützte Liegefigur auf dem Sarkophag lagert. In Hindelbank sind die Handlungen geringfügig variiert, die allegorischen Handlungsträger in ihren Rollenzuweisungen auch vertauscht. Insgesamt kann das Mitrowizgrabmal dennoch wie eine inszenatorische Bühnenanweisung für die Hindelbanker Anlage gelesen werden.

Die Kenntnis des Prager Grabmals wurde über Fischer von Erlachs «Entwurff Einer Historischen Architectur» vermittelt, in der das Grabmal abgebildet ist.[28] Im IV. Buch seiner grossangelegten Architekturpublikation gibt Fischer von Erlach eine repräsentative Auswahl des eigenen Schaffens. Die Gliederung der Gegenstände zeigt, dass Fischer von Erlach alle Aufgabenbereiche des Architekten, zu denen er auch Grabmonumente zählte, abdecken wollte. Indem das Mitrowizgrab in das Tafelwerk aufgenommen wurde, das eine illustrative Zusammenschau weltweiter Architekturgeschichte bietet, soll es einen allgemeingültigen Standard setzen. Einen ähnlich exemplarischen Charakter hat auch die Inschrift des Grabmals, die das folgende Blatt ganzseitig wiedergibt. Das in der «Historischen Architektur» abgebildete Monument stellt sich insgesamt als eine Grabkapelle dar. Das Grabmal befindet sich in einer rustizierten Nische zwischen seitlichen Pilastern. Die architektonisch eindeutig strukturierte Ordnung der Stichvorlage wurde in Hindelbank nicht nachvollzogen. Die aus der architektonischen Rahmung herausgelöste Anlage ist in Zonen geschichtet, die durch raumverschleifende Elemente wie das Bahrtuch zusammenfliessen. Hinzugefügte Zierformen wie die exotische Palme oder die Trophäen, deren tatsächliche Standorte schwer abzulesen sind, verunklären die Tektonik des Grabmals ausserdem. Ein gravierender motivischer Unterschied gegenüber dem Vorbild liegt darin, dass in Hindelbank auf die Darstellung des Verstorbenen verzichtet wurde. Stattdessen ist die Figur einer Fortitudo in die Gruppe der Allegorien aufgenommen (Abb. 4). Sie verrät weitere motivische Einflüsse, die sich aus der römischen Skulptur der Bernini-Nachfolge herleiten lassen.

Nahls Fortitudo-Allegorie folgt einem Typus, der in den Papstgräbern vorgebildet ist, die Pierre-Etienne Monnot für Innozenz XI. (1701) und Camillo

Rusconi für Gregor XIII. (1715–1723) in St. Peter errichteten. Zusätzlich ist auf die um 1735 entstandene Fortitudo von Giuseppe Rusconi hinzuweisen, die als eine Einzelstatue in einer Nische der Corsini-Kapelle im Lateran aufgestellt ist (Abb. 5).[29] Zweifellos markiert dieser in Rom offenbar moderne Typus einen Ausgangspunkt für die Darstellung in Hindelbank. Nahl hat die genannten Skulpturen alle gekannt.

In seinem 1796 erschienenen Lebenslauf berichtet Johann August Nahl d. J. von einem Maler Tanesch, den sein Vater «in Rom hatte kennen lernen».[30] Mit diesem einschlägigen Hinweis ist der Diskussion um Nahls Aufenthalt in Rom und seiner Auseinandersetzung mit Bildwerken der dort führenden Bildhauer eine faktische Grundlage gegeben.[31] Aus den überkommenen Dokumenten ist weiterhin ersichtlich, dass Nahl im Jahr 1736 um die Aufnahme in die Strassburger Zimmermannszunft gebeten hatte.[32] Demzufolge erscheint ein um 1735 datierter Romaufenthalt gerade auch in Hinblick auf die Kenntnis von Giuseppe Rusconis gleichzeitig entstandener Fortitudo als äusserst plausibel.

Stellt man die römischen Beispiele der Hindelbanker Fortitudo gegenüber, so zeigt sich, dass über die typologische Adaption hinaus auch Stilelemente übernommen wurden.[33] Dies trifft vor allem auf die Behandlung der Gesichtspartien zu, wenngleich sich die strengen martialischen Züge im Kopf der Hindelbanker Figur zu einem eher verhaltenen Ausdruck entspannen. In ihrem gesamten Erscheinungsbild kann Nahls Figur nicht in Konkurrenz zu der als Einzelstatue aufgestellten Figur Rusconis gesehen werden. Nahl hat einen freiverfügbaren Typus in das Ensemble des Erlachmonuments eingepasst. Dabei wurde der römische Typus mit dem in der Stichvorlage des Mitrowizgrabmals vorgezeichneten Gestus des Chronos kombiniert. Die Allegorie ist als eine agierende Person in ein erzählerisches, fast genrehaftes Handlungsschema eingebunden. Ihr dünner Chiton rutscht freizügig über die Schulter. Gewand und Brustpanzer scheinen einer frei erfundenen Garderobe entnommen zu sein, ihr Helm wird zum Requisit. Die Fortitudo scheint weniger das Grabtuch zu lüften als den Sarkophag und die ausgestellten Würdenabzeichen verhüllen zu wollen, wie die vorwärtsschreitende Schrittstellung und das vorgelagerte Körpergewicht ankündigen. Ähnliche Bewegungsmotive und Körperhaltungen findet man auch in der süddeutschen Rokokoplastik, so zum Beispiel bei den Skulpturen von Johann Baptist Straub in Kloster Ettal. Der verrenkte Oberkörper widerstrebt dem Bewegungsablauf. Man hat erhebliche Schwierigkeiten, die artifizielle Pose anatomisch nachzuvollziehen, da das Stellungsmotiv instabil ist und die Körperhaltung durch die faltenreiche Gewandung verunklärt wird. Das Grabtuch, das um die Hüfte geführt ist, kaschiert die problematische Gelenkstelle. Dabei kreuzt sich das schwungvoll drapierte schwere Grabtuch mit den enggeführten vertikalen Faltenbahnen des Kleides, die mehr einem dekorativen Muster als dem natürlichen Wurf folgen. Somit konstituiert sich das plastische Volumen der Figur überwiegend aus einem Faltenspiel, das sich nicht zwingend aus der

Abb. 4: Johann August Nahls «Fortitudo» am Grabmal des Hieronymus von Erlach in Hindelbank. Photographie: Inventarisation der bernischen Kunstdenkmäler (G. Howald).

Körperhaltung heraus entwickelt. Die unterschiedliche Faltenbildung von Tuch und Kleid soll der jeweiligen Konsistenz der bezeichneten Stoffe gerecht werden. Monnot hat dieses Gestaltungsprinzip etwa in der Gewandung der thronenden Innozenzfigur seines Papstgrabmals überzeugend demonstriert. Demgegenüber beeinträchtigt Nahls Versuch, den Wechsel im Faltenwurf durch eine variierende Oberflächenbehandlung nachzuvollziehen, die Homogenität seiner Skulptur ganz erheblich. In ihrer künstlerischen Gesamterscheinung kann sie den Grad einer plastischen Durchdringung, der die Arbeiten Monnots aber auch der Rusconi auszeichnet, nicht erreichen. Nahls Fortitudo ist ein stilistisch und motivisch heterogenes Gebilde, bei dem verschiedene gestalterische Anregungen

Abb. 5: Die «Fortitudo» von Giuseppe Rusconi in der Corsini-Kapelle von S. Giovanni in Laterano, Rom, (1734–1736). Photographie aus: Enggass (wie Anm. 29).

zusammentreffen. Dieser Formeklektizismus ist für die gesamte Anlage des Monuments kennzeichnend.

Das Vorbild des Mitrowizgrabmals wird durch Anregungen, die der Künstler vor allem in Rom erhielt, bereichert. So kann auch die polychrome Gestaltung, die das Monument wesentlich charakterisiert, nicht aus Fischer von Erlachs Stichvorlage abgeleitet werden. Polychrome Grabmäler waren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts internationale Mode. Gérard de Lairesse widmete in seinem Traktat «Le Grand Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture» der polychromen Gestaltung von Grabmälern einen eigenen Abschnitt.[34] In Frankreich wurde die Kombination verschiedenfarbiger Materialien noch um die

Jahrhundertmitte als «mariage heureux de la peinture et de la sculpture» gefeiert.[35] An diese letztlich auf Bernini zurückgehende und von Bildhauern wie dem Franzosen Monnot in seinem römischen Papstgrabmal fortgesetzte Tradition knüpft das Hindelbanker Grabmal an, das in seiner Mehrfarbigkeit ähnliche Materialwechsel vorspiegelt.

In der Schweiz stellte das aufwendig gestaltete Monument als Typus ein Novum dar. Die Applikationen von Inschrift und Wappenschild machen aus dem allgemeinen formalen Typus ein familieneigenes Monument. So wurde mit einfach zu treffenden Massnahmen ein Formzitat inhaltlich besetzt. Die lateinisch abgefasste Inschrift ist in Kapitalbuchstaben der Pyramide aufgelegt.[36] Im barocken Verständnis eines gattungsübergreifenden Zusammenwirkens wurden Inschriften, die man als eine selbstwertige Kunstform pflegte, in den bildnerischen Handlungszusammenhang eingebunden.[37] Über den Sarkophag Urbans VIII. setzte Bernini eine stilisierte Todesdarstellung, die die Grabinschrift mit goldenen Lettern auf eine Bronzetafel schreibt.[38] Die entsprechende Allegorie in Hindelbank führt mit ausgestrecktem Arm den Griffel zur Schreibfläche. In szenischer Wiedergabe wird der Vorgang des Schreibens angedeutet, der noch nicht abgeschlossen zu sein scheint.[39] Ihr langes Memorandum zählt den Territorialbesitz und die militärischen und politischen Ämter des verstorbenen Schultheissen auf. Entscheidend ist nicht nur hinsichtlich seines Umfangs der letzte Satz. Syntaktisch vollständig wirkt er dennoch anakoluthisch abgeschnitten. Es entsteht der Eindruck, als würde Chronos, der als Personifikation der Zeit über der schreibenden Figur schwebt, den Vorgang plötzlich unterbrechen. Der Einschnitt ist auf den Augenblick zugespitzt, in dem der Namenszug des «ALBERTUS FRIDERICUS FILIUS» in Erscheinung tritt. Albrecht Friedrich von Erlach stilisiert sich damit geschickt zum kommenden Hoffnungsträger der Familie. Die Erwartungshaltung des Auftraggebers bringt der Finalsatz unmissverständlich zum Ausdruck. Albrecht Friedrich von Erlach bestellte das Monument, damit der Name des Vaters den eigenen Interessen diene – «TANTI PATRIS NOMEN UT AVORUM HONORI VIVORUM DESIDERIO POSTERIORUM MEMORIAE PROPRIAE SUAE PIETATI SERVETUR». Das Monument ist nicht allein auf die Person des Verstorbenen fixiert. So ist es nur konsequent, dass auf seine figürliche Darstellung verzichtet wurde.

Das Ausmass und der aufwendige Formenapparat des Grabmals waren in der künstlerischen Randständigkeit der Schweiz einmalig. Man ist überrascht, einem Monument dieser Dimension in der Berner Provinz zu begegnen. Für den Schultheissen der Stadt Thun hatte Nahl wenig zuvor ein stuckmarmoriertes Epitaph gestaltet, das mit seinen beachtlichen Ausmassen von 3,80 auf 2,20 Metern auf ein allgemein gesteigertes Repräsentationsbedürfnis des Schweizer Patriziats hindeutet. In diesem Epitaph, das in der Stadtkirche in Thun angebracht wurde, sind um das drapierte Bahrtuch Kriegstrophäen, ein gekrön-

tes Wappenschild, ein Posaune blasender Genius und weitere Elemente aus der Sepulkralikonographie angeordnet. Albrecht Friedrich von Erlach setzte mit seinem Auftrag jedoch neue Massstäbe. Das Grabmal sollte nicht nur durch seine blosse Grösse, sondern auch durch den in seiner Form imposanten Typus beeindrucken. Für die Wahl des Grabmalentwurfes Fischers war wohl in erster Linie der repräsentative Charakter bestimmend. Obwohl mit der Kenntnis des Vorbilds beim einheimischen, zeitgenössischen Betrachter kaum zu rechnen ist, bleibt dennoch zu prüfen, ob mit der Anspielung auf das Mitrowizgrabmal auch politisch konnotierte Aussagen getroffen werden sollten. Das Grabmal orientiert sich an einer Vorlage, die der bedeutendste Architekt der Donaumonarchie entworfen hat. Bedenkt man, dass Hieronymus von Erlach 1745 von Kaiser Franz I. in den erblichen Reichsgrafenstand erhoben wurde, so erfährt der Rekurs auf Fischer von Erlach auch standespolitische Implikationen. Es entsteht durch die zufällig gemeinsame adelige Herkunftsbezeichnung der Eindruck der Zugehörigkeit zur gleichen Familie und damit der Eindruck einer fortgesetzten Familientradition. Auch wenn faktisch keine genealogischen Verbindungen zwischen dem Architekten und der Berner Patrizierfamilie existieren, konnte Albrecht Friedrich von Erlach so eine Kontinuität suggerieren, die die Bedeutung seines Namens international aufwertete.[40]

Die Aussage des Grabmals erschliesst sich durch die Person des Auftraggebers und durch die familiengeschichtliche Situation, die mit dem Tod seines Vaters entstand. Nach dem Tod des Schultheissen Hieronymus von Erlach drohte sein Sohn ins politische Abseits zu geraten. Das Grabmal ist ein Auftrag, mit dem Albrecht Friedrich von Erlach das väterliche Andenken wahren wollte und zugleich eigene politische Machtansprüche anmeldete. Die Auftragsvergabe vollzog sich parallel zu seiner angestrebten Aufnahme in den Berner Rat, in den er 1755 aufrückte. 1758 wurde er zum Schultheissen des Stadtstaats gewählt und trat somit die väterliche Nachfolge an, für die sich bereits in der Gestaltung des Hindelbanker Grabmals Sukzessionsansprüche artikulieren.

Die Entstehung des Langhansgrabmals

Albrecht Friedrich von Erlach hatte 1749 den reformierten Theologen Georg Langhans als Dorfgeistlichen in Hindelbank eingesetzt. Als Nahl das Erlachmonument errichtete, logierte er vorübergehend im Hindelbanker Pfarrhaus. Während der Fertigstellung des Monuments starb am 10. April 1751 die Frau des Pastors mit ihrem Neugeborenen im Wochenbett. Nahl musste diesen Vorfall, der sich an einem Ostersamstag ereignete, unmittelbar miterlebt haben. Die Aufstellung des Erlachmonuments bildete somit die zufällige Ausgangssituation für die «sonderbarste Entstehungsgeschichte»[41] der Grabplatte der Maria

Magdalena Langhans, die in den Chorraum der Kirche eingelassen wurde. Die persönliche Bekanntschaft und die aus der Sicht Nahls gewiss auch tragischen Umstände deuten auf ein unkonventionelles Verhältnis von Künstler und Auftraggeber hin. Nahl, so berichtete das «Journal Helvetique» schon bald, «fût prié d'éterniser la douleur de cette Famille affligée».[42] Vertragsdokumente haben sich nicht erhalten. Es ist auch fraglich, ob der Auftrag überhaupt schriftlich fixiert wurde und Konzeption und Ausführung in schriftlicher Form dokumentiert sind.[43] Im Gegensatz zum Erlachmonument ist mit direktiven Vorgaben oder kontrollierenden Eingriffen der Auftraggeberseite nicht zu rechnen. Vermutlich hatte Nahl ein Entwurfsmodell angefertigt.[44] Dass er das Grabmal in Sandstein ausführte, hat handwerklich-praktische und wohl auch finanzielle Gründe. Sandstein ist ein Material, in dem Nahl bevorzugt arbeitete. Über die Vergütung gibt der Schweizreisende Jacob Jonas Björnståhl Auskunft, der Albrecht Friedrich von Erlach 1773 besuchte. Dieser teilte ihm mit, dass der Pfarrer Langhans «fünf und zwanzig Louis d'or für das besagte schöne Grabmal bezahlt hat.»[45] Der Entstehungszeitraum bewegt sich zwischen den Jahren 1751 und 1753. Das Grabmal kann nicht im direkten Anschluss an das Erlachgrab ausgeführt worden sein. In der bereits zitierten «Topographie der Eidgnoßschaft» von David Herrliberger ist es im Gegensatz zu den anderen Ausstattungsstücken der Kirche noch nicht erwähnt. Das auf Vollständigkeit angelegte Kompendium erschien 1754. Die Drucklegung von Herrlibergers «Topographie» und die Ausführung des Grabsteins haben sich zeitlich offenbar überschnitten. Den ersten Nachweis bringt das «Journal Helvetique» in der Ausgabe vom April 1754.[46] Darin werden Gedichte vorgestellt, die das Langhansgrab überschwenglich feiern. Die einleitende Ode «Le Tombeau de Nahl» war bereits im September 1753 entstanden.[47] In den Grabstein selbst wurden über der Inschrift des Witwers Verse eingemeisselt, die Albrecht von Haller für diesen Zweck verfasst hatte. Haller, der in Bern geboren ist, kam im März 1753 aus Göttingen in seine Heimatstadt zurück. Folglich wurden im Sommer des Jahres 1753 die letzten Arbeiten am Grabmal ausgeführt.

Der Anteil Albrecht von Hallers

Es erscheint als ausserordentlich, dass einer der berühmtesten Universalgelehrten seiner Zeit eine Inschrift für das Grabmal einer zu Lebzeiten gänzlich unbekannten Pfarrersfrau beigesteuert hat. Albrecht von Haller hat das naturwissenschaftliche Weltbild des 18. Jahrhunderts massgeblich geformt. Sein panegyrisches Gedicht «Die Alpen» (1729) gilt als Wegbereiter einer neuen Poetologie. Aus Hallers Gedichten leitete der Schweizer Ästhetiker Johann Jakob Breitinger in Opposition zu Gottsched die weitreichende Forderung ab, Dichtung müsse in erster Linie «hertzrührend» sein.[48] «Die Alpen» sind das Kern-

stück in Hallers 1732 erschienenem «Versuch Schweizerischer Gedichte». Zu Lebzeiten erfuhr diese Sammlung kulturphilosophischer Lyrik bereits elf Auflagen.[49] Trauergedichte nehmen darin einen breiten Raum ein. Die «Trauer-Ode, beym Absterben seiner geliebten Mariane, Nov. 1736» kannte das Publikum auswendig. Ein weiteres Trauergedicht thematisiert den Tod seiner zweiten Frau, die im Wochenbett starb: «Über den Tod seiner zweyten Gemahlin, Elisabeth Bucher» (1741). Johann Georg Zimmermann, Hallers Schüler in Bern, schrieb am 21. Mai 1752 nach Göttingen: «La lecture de l'ode sur la morte de M[arianne] nous fit foudre en larmes».[50] In den Jahren nach 1750 entstanden kleinere Gelegenheitsgedichte, die bei Haller aus gegebenem Anlass bestellt wurden. In diese Reihe gehören auch die Verse des Hindelbanker Grabsteins. Solche Trostverse, die die Stimmungslage von Generationen trafen, kursierten in weiten Kreisen. Sie wurden aus ihrem Entstehungszusammenhang herausgelöst und als eine allgemeingültige Beileidsbezeigung in Kondolenzschreiben zitiert.[51] Der Unsterblichkeitsgedanke ist ein zentrales Motiv in Hallers Lyrik. Das Titelkupfer seiner Gedichtsammlung zeigt das Sinnbild einer zum Schmetterling gewordenen Raupe mit der Devise «Non tota perit». Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass man in Hindelbank die Mitarbeit des in Bern gebürtigen Haller gesucht hat.

Der Grabspruch ist in Hallers lyrischem Gesamtwerk von einer nur marginalen Bedeutung. In gedruckter Form wurde er zuerst in der 1762 erschienenen neunten Auflage des «Versuchs Schweizerischer Gedichte» veröffentlicht:[52]
«Aufschrift auf das vortrefliche Grabmahl, das Herr Nehl [!] einer überaus wohlgebildeten und in den Wochen gestorbenen Frauen zu Hindelbank aufgerichtet hat. (Die überaus sinnreiche Erfindung besteht in einem geborstenen Grabstein, in welchem das Bild der Verstorbenen strebet aufzustehen und ihr Kind in den Armen empor hebt. Die vier Verse sind auf den Steine eingegraben.)

Horch! die Trompete schallt, ihr Klang dringt durch das Grab,
Wach auf, mein Schmerzens-Sohn, wirf deine Hülsen ab,
Dein Heiland ruft uns zu; vor ihm flieht Tod und Zeit,
Und in ein ewig Heil verschwindet alles Leid.»[53]

Bereits Hirzel, der 1882 eine textkritische Ausgabe von Hallers lyrischem Werk besorgte, stellte die nicht unerheblichen Abweichungen des gedruckten Textes vom Wortlaut der Grabplatte fest.[54] Die gedruckte Variante wurde stilistisch geglättet und im dritten Vers metrisch korrigiert. Der Name der Verstorbenen bleibt im Gegensatz zu den anderen Trauergedichten ungenannt.

Das Langhansgrab formuliert die poetische Idee mit bildnerischen Mitteln. Das heisst aber nicht, dass die Genese der Formfindung aus dem Grabspruch abgeleitet werden kann. Es muss geprüft werden, in welchem Ausmass Haller überhaupt in den Entstehungsprozess eingebunden war. Als die Pfarrersfrau 1751 starb, war Haller Professor der Chirurgie, Anatomie und Botanik an der

neugegründeten Universität Göttingen. Er kehrte im März 1753 nach Bern zurück und blieb dort bis 1758 in politischen Funktionen tätig. Der rege Briefverkehr gibt bis in Tagesgeschäfte hinein einen umfassenden Überblick über Hallers Bekanntschaften.[55] Dabei fällt gelegentlich der Name des Berner Arztes Daniel Langhans, der mit dem Witwer in einer verwandtschaftlichen Beziehung stand.[56] Kontakte zum Pfarrer Langhans, zu Nahl oder sonstige Verbindungen nach Hindelbank lassen sich jedoch nicht nachweisen. Haller war über die näheren Umstände nicht weiter informiert und in den Entstehungsprozess offensichtlich nicht involviert. Er hat den Künstler, von dem er glaubte, er sei ein Schwede, offenbar nicht persönlich gekannt.[57] Es ist daher anzunehmen, dass die Verse über die familiären Verflechtungen der Langhans oder über die Vermittlung Albrecht Friedrich von Erlachs nach Hindelbank gelangt sind.[58] An eine konzeptionelle Zusammenarbeit zwischen Dichter und Bildhauer, wie sie beispielsweise für Diderot und Falconet belegt ist[59] und aus der die Grabmalskonzeption als das Ergebnis einer gemeinsamen Überlegung hervorgegangen wäre, ist nicht zu denken. Ebenso wäre es falsch, die künstlerische Gestaltung des Grabes als eine nachträgliche Illustration zu Hallers Grabspruch zu interpretieren. Dadurch würde man das Grabmal im Grunde zur gedanklichen Leistung Hallers erklären. Die Idee, eine aufgebrochene Grabplatte zu zeigen, ist unabhängig vom Inhalt der Grabinschrift gefasst worden, die als Ergänzung die bildnerische Darstellung gedanklich unterstützt und emblematisch erläutert.

Stilistische Vorbilder

Es überrascht, im Œuvre eines handwerklich orientierten Ornamentbildhauers, dessen Selbstverständnis sich nicht nach den Kriterien eines modernen Originalitätsanspruchs bemessen lässt, auf eine solchermassen innovative Schöpfungsleistung zu stossen. Die freien Konditionen mochten sich auf den Entstehungsprozess gewiss günstig ausgewirkt haben. Doch scheint es gerade im Hinblick auf den Künstlertypus, den er repräsentierte, unergiebig zu sein, Nahl zu einem Künstler zu stilisieren, der konsequent nach genuin künstlerischen Äusserungen strebte. Indem die Mitarbeit eines theoretisch versierten Ideengebers in Hindelbank auszuschliessen ist, stellt sich vielmehr die Frage, welche Kunstwerke Nahl als Anregung gedient haben könnten. Für das Ornament und die figürliche Darstellung lassen sich durchaus Anknüpfungspunkte finden.

In der Gestaltung des Epitaphs beweist sich die Routine im Umgang mit Ornamentformen, die Nahl in zwanzig Jahren kontinuierlicher Auseinandersetzung mit der Dekorationskunst gewonnen hatte. Die ornamentale Flächenaufteilung der Grabplatte erinnert an einen Entwurf für einen Kamin aus Jacques François Blondels zweibändigem Stichwerk «De la Distribution des Maisons de

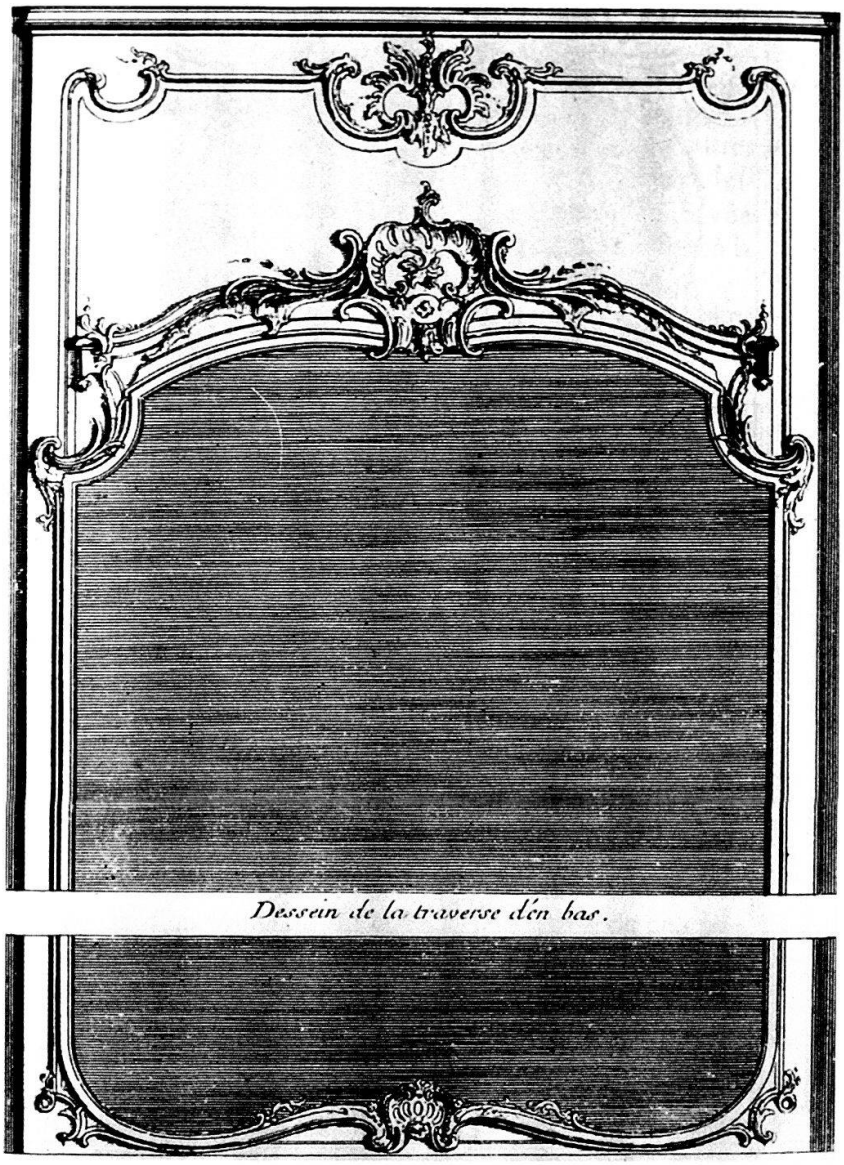

Abb. 6: Entwurf für einen Kamin, in: Jacques François Blondel: De la Distribution des Maisons de Plaisance, et de la Décoration des Edifices en général, Paris 1737, II, pl. 66.

Plaisance, et de la Décoration des Édifices en general» (1737), das mit einer Vorlagensammlung von Palastfassaden bis zu Türbeschlägen alle Dekorationsbedürfnisse abdeckte (Abb. 6).[60] Solche kunsthandwerklichen Musterbücher boten einen unerschöpflichen Formenvorrat, der für eigene Verwendungszwekke leicht adaptiert und modernisiert werden konnte. Nahls Ornamentauffassung ist geprägt von einer profunden Kenntnis solcher Pariser Stichvorlagen. Sie standen ihm bei seinen Raumdekorationen in Berlin zur Verfügung, wo sie in der friderizianischen Bibliothek nachgewiesen sind.[61] Die für Nahl charakteristische Kombination von Profilleisten mit vegetabilen Umrankungen zeigt bereits sein Entwurf für die Verzierungen der Karosserie eines Kutschwagens, den er um 1745 in Berlin zeichnete.[62] Für die Arbeitsweise Nahls ist eine kompi-

latorische Auseinandersetzung mit bewährten Vorlagen unterschiedlicher Provenienz kennzeichnend. Neben dem spielerischen Umgang mit französischen Ornamentformen müssen ähnlich wie im Erlachmonument vor allem auch Einflüsse der römischen Barockskulptur in Betracht gezogen werden.

Die Figur drängt aus einem aufbrechenden Grabstein hervor. Aus einer zeitlichen Abfolge ist ein schwebender Augenblick festgehalten, den man transitorisch nennen könnte. Dieser Darstellungsmodus ist ein Charakteristikum barocker Plastik, das in den metamorphischen Skulpturengruppen Berninis signifikant zu Tage tritt. Von der Aktualität solcher Überlegungen gerade in der Mitte des 18. Jahrhunderts zeugt die zeitgenössische Kontroverse über die kunsttheoretische Frage, ob eine Skulptur dazu geeignet sei, einen dramatischen Handlungsablauf zum Ausdruck zu bringen. Der zentrale und einer statuarischen Skulpturenauffassung widerstrebende Begriff «Handlung» wurde von Lessing in die Diskussion geführt, der in seinem «Laokoon» (1766) eine Grenzbestimmung zwischen der Dichtung und den bildenden Künsten unternahm.[63]

Im Langhansgrabmal kann der Rückgriff auf Formen der römischen Barockskulptur auch in stilistischer Hinsicht deutlich gemacht werden. Für die idealisierende Gestaltung der Figur lässt sich ein direktes Vorbild benennen. Pierre-Etienne Monnot schuf 1699 zwei grossflächige Reliefs mit überlebensgrossen Figuren für die Schmalseiten der Josephskapelle von Santa Maria della Vittoria in Rom.[64] Im Zusammenhang mit dem Hindelbanker Grabmal verdient die Mariendarstellung des Reliefs «Anbetung der Hirten» besondere Beachtung (Abb. 7). Es hat den Anschein, als habe sich Nahl in der stilistischen Behandlung seiner Figur an diesem Relief orientiert. Es zeigt die gleiche zarte Ausformung der weichen Gesichtszüge, die von dem kräftig reliefierten Kopftuch abgesetzt sind. Das Kopftuch ist genauso nach einer klar akzentuierten Knickfalte hinter der verdeckten Gesichtshälfte fortgeführt. Die physiognomische Übereinstimmung beider Profilköpfe ist bestechend. Ohne der Figur der Maria Magdalena Langhans einen mariologischen Charakter zuzusprechen, wird erkennbar, dass Nahl einen von Monnot geprägten Marientyp kopiert hat, der einem weiblichen Schönheitsideal seiner Zeit entsprach.[65] Bei dieser formalen Adaption können ikonographisch definierte Gegenstände inhaltlich neu besetzt werden. So wird der Marienmantel des Vorbilds zu einem Leichentuch umgedeutet, in das entsprechend der zeitgemässen Bestattungspraxis die Verstorbenen gehüllt wurden.[66] Thematisch wird die assoziative Erinnerung an Gottesmutterdarstellungen durch die psychologisierende Gestaltung der Beziehung von Mutter und Kind ausgelöst. Für die figürliche Darstellung, der individuelle porträthafte Züge abzusprechen sind, wählte Nahl ein stilisiertes Idealbild, das auf Monnot zurückzuführen ist.[67] Nahl setzte sich produktiv mit Werken auseinander, die den internationalen Zeitgeschmack repräsentierten und zu deren Studium er in Rom ausgiebig Gelegenheit gehabt hatte. Auch lag bereits 1736 die viel gelesene Lebensbeschreibung Monnots vor, in der sein Biograph Lione Pascoli ausdrück-

Abb. 7: Anbetung der Hirten von Pierre-Etienne Monnot in Santa Maria della Vittoria, Rom, (1695–1699). Photographie aus: Enggass (wie Anm. 29).

lich zur Nachahmung der Arbeiten Monnots aufforderte.[68] Mit der Planung und Ausführung des «Marmorbades» in Kassel hatte sich Monnot auch nördlich der Alpen den Ruf eines international anerkannten Bildhauers gesichert.[69] Die Fertigstellung dieser vielfigurigen Anlage verzögerte sich bis in die frühen 1750er Jahre, als Nahls späterer Akademiekollege Simon du Ry die letzten Skulpturen Monnots von Rom nach Kassel überführte.[70] Spätestens seit 1753 stand Nahl mit dem Kasseler Hof in Kontakt. Gleichzeitig arbeitete er am Langhansgrabmal. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass er dabei stilistisch an Monnot und damit an die Stillage des aktuellsten römischen Imports seiner künftigen Auftraggeber anknüpfte.

Das heute wenig beachtete Marienrelief Monnots steht im Schatten der ungleich spektakuläreren Skulpturengruppe «Die Verzückung der hl. Theresa», die sich in der genau gegenüberliegenden, von Bernini ausgestatteten Cornaro-Kapelle in Santa Maria della Vittoria befindet. Die von seinen Zeitgenossen zu den vier hervorragendsten modernen Bildwerken Roms gerechnete Verzükkungsszene stellte für Nahl gewiss einen Anziehungspunkt dar.[71] Die zugespitzte Umsetzung eines empirisch nicht greifbaren Vorgangs in eine geradezu irritierende Dreidimensionalität – angesichts der «Theresa» sprach Jacob Burckhardt von einer «empörenden Degradation des Übernatürlichen»[72] – kann als die grundlegende Problemstellung betrachtet werden, die man auch in Hindelbank zu lösen versuchte. Bleibaums Fazit, das Langhansgrabmal sei «eine schlichte protestantische Parallele zu der grandiosen Darstellung Berninis von der Verzückung der hl. Therese»[73] bleibt jedoch ein unangemessener Vergleich, der den Bildhauer Nahl auf eine künstlerische Ebene stellt, auf der er sich selbst wohl kaum gesehen hat.

Ein neues Thema in der Sepulkralplastik

Maria Magdalena Langhans ist im Kindbett gestorben. Aus den Taufrodeln der Herrschaft Reichenbach, in der Nahls Anwesen lag, geht hervor, dass im Jahr 1750 von 22 Personen allein 19 Kinder starben.[74] Nahl selbst verlor zwischen 1746 und 1750 vier Kinder im Säuglingsalter.[75] Von den zeitgenössischen Bestattungsriten berichtet David Herrliberger in seiner Schrift «Heilige Ceremonien, Gottesdienstliche Kirchen-Übungen und Gewohnheiten der heutigen Reformirten Kirchen der Stadt und Landschaft Zürich» (1750). Man bestattete die Verstorbenen für gewöhnlich auf dem Kirchhof. «Die Leiche wird ... in das fast Manns-tiefe Grab versenket und wieder mit der Erde zugedecket.»[76] In die Kirchenmauer wurden Gedenksteine eingelassen. «Wo das Grab in einer Kirche oder in dem Creutzgang bereitet ist, kömmt oben noch ein Grabstein drauf mit einer eingehauenen Grabschrift, die des Verstorbenen Nahmen und Titel nebst oder auch ohne einen dienlichen Gedenkspruche enthält. Dergleichen Steine werden vornehmen Raths-Gliedern und Geistlichen in der Stadt, die ausser dem Kirchhofe begraben werden ... gemachet.»[77] Für Frauen, die im Kindbett starben, gab es eine eigene Regelung: «Kindbetterinnen in der Stadt wie auf dem Lande haben ihre besondere Grabstätte grösstentheils unterm Dache, da die Vornehmen mit meist nackten Grabsteinen bedecket sind.»[78] Das künstlerisch gestaltete Grab der Maria Magdalena Langhans muss folglich als eine grundsätzliche Ausnahme betrachtet werden. Der Kindbettod einer Frau aus dem bürgerlichen Stand wurde künstlerisch verarbeitet. Hierin manifestieren sich tiefgreifende gesellschaftliche Wandlungen.

Totgeburten waren seit dem Mittelalter Gegenstand kirchenrechtlicher Streitfragen. Noch 1733 erschien in der bereits achten Auflage die Schrift «Gedanken vom Glauben der Kinder im Mutterleibe und dem Grunde der Seligkeit der verstorbenen ungetaufften Christenkinder.»[79] Laurence Sterne berichtet in der ironischen Perspektive des «Tristram Shandy» (1759) von katholischen Praktiken, die Taufe bei gefährdeten Geburten «par le moyen d'une petite canulle» vorzunehmen.[80] Im 18. Jahrhundert oblagen solche Sterbefälle nicht mehr ausschliesslich einer theologischen Observanz. Als Meta Klopstock 1758 im Wochenbett starb, löste dies eine internationale Trauerwelle aus. Der Tod der prominenten Ehefrau und werdenden Mutter gab doppelten Anlass zur sympathetischen Anteilnahme. Die «tendresse conjugale» war ein öffentliches Anliegen. In der Rolle der kindliebenden Mutter wurde der bürgerlichen Frau ein neuer sozial-ethischer Stellenwert zugewiesen. Jean Jacques Rousseau schreibt zu Beginn seiner «Confessions» (1782): «je coûtai la vie à ma mere, et ma naissance fut le premier de mes malheurs».[81] In dem Aufschwung, den die Sepulkralkultur in der zweiten Jahrhunderthälfte insgesamt erfahren hat, spiegelt sich eine neue Ausprägung memorialer Bedürfnisse, die ein Einzelschicksal wecken konnte. Als Ausdrucksmöglichkeit eines bürgerlichen Selbstverständnisses fand die Gattung des künstlerisch gestalteten Grabmals neue Auftraggeberschichten. «In England müßte die Bildhauerkunst wahrscheinlich betteln gehen, wenn sie nicht die Kirchen mit Grabmälern füllte», schreibt George Forster 1789 über diese Tendenz, die er kurzum eine «Thorheit des Zeitalters» nennt.[82] Als deren Exponenten bezeichnet Forster neben Pigalles Grabmal des Maréchal de Saxe, das in den 1770er Jahren in der Strassburger Thomaskirche fertiggestellt wurde, «die matte Nahlische Erfindung zu Hindelbank».[83] Die aus der aufgeklärten Haltung Forsters verständlich abschätzige Bemerkung konnte der Popularität des Langhansgrabmals nicht abträglich sein, sondern dürfte diese zusätzlich gefördert haben. Das Grabmal ist die folgenreichste Verarbeitung des Kindbett-Themas und steht am Anfang einer Entwicklung, die im Bereich der Sepulkralkunst ein neues Aufgabengebiet eröffnete.[84]

Der Typus des Auferstehungsgrabmals im 18. Jahrhundert

Nachdem die Pastorenfrau an einem Osterabend verstorben war, lag es nahe, ihr Grabmal als ein Auferstehungsmonument zu gestalten. Die gewählte Auferstehungsthematik entstammt einem allgemein geläufigen Vorstellungsbereich, der sich aus biblischen Textstellen nährt: «Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden, und dasselbe plötzlich in einem Augenblick, zur Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune schallen, und die Todten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden.»

Abb. 8: Grabmal der Julienne Le Bé, Ende 17. Jahrhundert, nach Charles Lebrun, in St-Nicolas-du-Chardonnet, Paris, Photographie: Girardon, Paris.

(I. Kor. XV, 51–52). In der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde dieser Topos in vielfältiger Weise verarbeitet; Georg Friedrich Händel hat die Verse im «Messias» (1741) vertont.[85] Zedlers Universallexikon beschreibt unter dem Stichwort «Posaune Gottes», wie man sich diesen zentralen Augenblick der Heilsgeschichte im zeitgenössischen Bewusstsein vorgestellt hat: «Die beste Meynung ist, daß Christus und die Engel drommeten werden, das ist, einen Schall oder Klang erschallen lassen, daß mans allenthalben in der Luft hören wird, und die Todten alsbald auf Christi Befehl aus den Gräbern herfür kommen werden».[86] Man spricht von der «Posaune Gottes», «weil sie mächtig tönen wird, so daß von solchen Stimmen zusammen Himmel und Erde in einander brechen, die Gräber sich eröffnen, und die Todten lebendig hervor gehen werden.»[87] Der Künstler

Abb. 9: Grabmal der Mary Myddleton von Louis-François Roubiliac in der Wrexham Church (1751). Photographie aus: Bindman (wie Anm. 39).

des Langhansgrabmals gibt den eschatologischen Topos mit einer illusionistischen Nahsicht wieder, zu der ihn die Kenntnis literarischer Vorlagen allein nicht befähigen konnte. Auch lässt sich die auf den Augenblick zugespitzte bildnerische Umsetzung nicht nahtlos aus der ikonographischen Tradition der Auferstehungsszenen ableiten, die in Weltgerichtsdarstellungen der mittelalterlichen Kathedralplastik, aber auch in der Grabmalskunst selbst vorgeprägt sind.[88]

Die entscheidende Frage, aus welchen künstlerischen Quellen Nahl die Idee bezogen hatte, wurde bereits von den Zeitgenossen gestellt. Man war der Auffassung, dass er die Idee «von Charles Le Brun entlehnt hat, der seiner Mutter ein ähnliches Grabmal aufführte» (Abb. 8).[89] Unabhängig von dieser histori-

schen Interpretation bezieht sich auch die neuere Forschungsliteratur auf dieses vermeintliche Vorbild.[90] Das erhöht in einer Nische plazierte Grabmal befindet sich im Chor der Kirche Saint-Nicolas-du-Chardonnet in Paris. Es wurde nach einem Entwurf Lebruns am Ende des 17. Jahrhunderts ausgeführt.[91] Aufgeschreckt vom Schall der Posaune steigt die Mutter des Künstlers, Julienne Le Bé, aus einem geöffneten Sarkophag. Das Grabmal fand seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in zahlreichen Reisebeschreibungen und «Voyages pittoresques» Erwähnung.[92] Mit der Hindelbanker Lösung des Themas ikonographisch vergleichbar, konnte die drastische Wiedergabe eines geborstenen Grabsteins dennoch nicht aus dieser Vorlage entwickelt werden.

Lebrun schuf mit dem in seiner Zeit singulären Beispiel einen Typus des Auferstehungsgrabmals, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wiederholt aufgegriffen wurde. Der in Paris geschulte Louis-François Roubiliac exportierte den von Lebrun entworfenen Typus nach England.[93] Zwischen 1749 und 1762 errichtete er allein in Westminster-Abbey sieben Grabmäler. Die aufwendige Gestaltung und der prominente Aufstellungsort der Grabmäler täuschen zumeist über die gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit der Begrabenen hinweg. Am Auferstehungsgrabmal des General Hargrave von 1757 wird der Rekurs auf Lebrun deutlich.[94] In dramatischer Zuspitzung ist der Augenblick der Auferstehung dargestellt. Typologisch greift Roubiliac auf das von Lebrun entwickelte Schema zurück, in dem der Verstorbene zu neuem Leben erwacht und sich aus einem erhöht stehenden Sarkophag erhebt. Als ein Bindeglied zwischen diesem Grabmal und dem Prototyp Lebruns kann auf ein weiteres Grabmal hingewiesen werden, das Roubiliac bereits 1751 in der walisischen Pfarrkirche von Wrexham ausgeführt hatte (Abb. 9). Im Unterschied zu Julienne Le Bé ist die Begrabene Mary Myddleton, die im hohen Alter verstorben ist, als eine jugendliche Frau dargestellt. Als Kulisse für die beiden Grabmäler Roubiliacs dient jeweils eine Pyramide, die im Lärm der Gerichtsfanfaren zusammenstürzt. Die unverputzten Quadersteine sind von tiefen Rissen durchzogen. Dieser Illusionismus ist mit der Idee des Hindelbanker Grabmals eng verwandt. Die plastische Darstellung einer zusammenstürzenden Pyramide und eines berstenden Grabsteins verbindet eine vergleichbare Ausdrucksabsicht, für die es einen gemeinsamen Impuls zu finden gilt. In den Grabmalskonzeptionen Nahls und Roubiliacs, für die sich biographische Schnittpunkte nicht konstruieren lassen, trifft man auf eine motivverwandte Formensprache. Ihre Grabmalskonzeptionen sind zeitgleiche Pendants, die parallel, aber voneinander unabhängig entstanden sind. In der Klärung dieses Phänomens kann man sich auf analoge Strömungen der Zeit berufen, die in die kunsttheoretische Diskussion über die künstliche Ruine münden.

Künstliche Ruinen

Im Langhansgrab wird durch die künstlich erzeugte Fraktur des Steines ein scheinbar ruinöser Zustand herbeigeführt. Somit lässt sich die Darstellung des Grabmals in einem ikonographischen Kontext mit der Ruinenarchitektur sehen, in der durch die Imitation ruinöser Architekturformen ein brüchiger Erhaltungszustand vorgetäuscht wird.[95] Die in manieristischen Grottenanlagen vorgebildete künstliche Ruine bildete im Verlauf des 18. Jahrhunderts einen thematischen Schwerpunkt in der Diskussion über den Landschaftsgarten. Eingebettet in seine «Theorie der Gartenkunst» (1779–1785) behandelte Christian Kay Lorenz Hirschfeld das Thema der künstlichen Ruine in dem ausführlichen Komplex «Von Tempeln, Grotten, Einsiedeleyen, Capellen und Ruinen».[96] Hirschfeld formulierte einen neuen Funktionszusammenhang der künstlichen Ruine im Hinblick auf seine Konzeption des Landschaftsgartens. Dabei zog er die Summe einer Auseinandersetzung, die bereits das gesamte Jahrhundert andauerte. Schon in der ersten Jahrhunderthälfte zählten gebaute Ruinen zum Ausstattungsprogramm herrschaftlicher Gartenanlagen. So wurde beispielsweise in der Eremitage Sanspareil bei Bayreuth seit 1743 ein monumentales Ruinentheater errichtet.[97] Diese gebaute Ruine ist insofern von Bedeutung, da sie Nahl kurz nach ihrer Fertigstellung gesehen haben muss. In dem Protokoll, das 1746 nach seiner Festnahme in Strassburg geführt wurde, sagte Nahl, er sei von Berlin zunächst nach Bayreuth geflohen.[98]

Am ursprünglichen Aufstellungsort artikulierte sich im Hindelbanker Grabmal die Idee des Ruinösen nicht nur in dem Riss, der die Grabplatte zersplittert. Das Grabmal war ursprünglich im Chorraum der Kirche nicht ebenerdig, sondern etwa zwanzig Zentimeter tief in den Chorboden eingelassen (Abb. 10). Der Niveauunterschied bot dem Grabmal eine optisch wahrnehmbare, abgrenzende Rahmung. Nahls Entschluss, das Kunstwerk vertieft in den Boden zu setzen, scheinen aber auch Überlegungen vorausgegangen zu sein, die dem ruinösen Charakter des Grabmals Rechnung tragen sollten. Die vertiefte Lage, die das Überraschungsmoment steigert und von den meisten zeitgenössischen Rezipienten als ein sehr auffälliges Merkmal registriert wurde,[99] ist für die Gestaltung künstlicher Ruinen typisch. Es wird der Eindruck geweckt, als sei das Grabmal im Lauf der Zeit in den Erdboden eingesunken. Diese enge Verbindung mit dem Erdreich ist für Ruinen charakteristisch und wurde als ein ästhetisches Kriterium antiker Ruinen wahrgenommen, wie die Ruinen-Imitationen des 18. Jahrhunderts beweisen.[100] Hirschfeld beginnt die Beschreibung des Kupferstichs «Tempel der Melancholie», den er in seiner «Theorie der Gartenkunst» abbildet, mit der Feststellung: «Er ist schon halb versunken.»[101]

Der markante Riss, aber auch die scheinbar eingesunkene Lage kennzeichnen das Langhansgrab als ein Kunstwerk, in dem zeitgenössische Gestaltungsprinzipien der künstlichen Ruine verarbeitet wurden. Vor einem ähnlichen Hinter-

grund ist die künstliche «Auferstehungsgrotte» der Eremitage von Arlesheim bei Basel zu sehen, in der um 1788 ein Denkmal errichtet wurde, das eine aus einem Grab steigende Figur zeigt.[102] Der gedankliche Brückenschlag von einem Grabmal in den Vorstellungsbereich der Ruine ist im 18. Jahrhundert nicht neu. In der plastischen Realisation dieser Thematik konnte aus einem grossen motivgeschichtlichen Fundus geschöpft werden. Den Zusammenschluss von Todesmetaphern mit Formen ruinöser Kunst zeigt besonders eindringlich die sechsteilige Stichfolge «Theatrum Vitae Humanae» (1577) von Hans Vredemann de Vries, in der die menschlichen Lebensalter auf den Kanon der Säulenordnungen projiziert werden.[103] Im fünften Blatt wird die toskanische Ordnung mit den Lebensjahren 64–80 gleichgesetzt. Eine neue architektonische Ordnung will das Schlussblatt etablieren. Es trägt den Titel «RUYNE» und soll in Analogie zum Tod gesehen werden. Inmitten einer schlachtfeldartig verwüsteten Szenerie, die einem Lapidarium aus ruinösen Versatzstücken gleicht, regieren Chronos und eine Todespersonifikation. Solche Phantasien, die aus einem kombinatorischen Spiel mit barocken Vergänglichkeitsvorstellungen entstehen konnten, blieben nicht nur Entwürfe auf Papier. In der barocken Kunst können sie extreme Ausformungen annehmen. So hat der Sizilianer Gaetano Giulio Zumbo (1656–1701) am Ende des 17. Jahrhunderts mehrere Kleinplastiken aus Wachs geschaffen, die Ruinenarchitekturen mit äusserst naturalistisch dargestellten Leichenfeldern verbinden. Die als «Vanitas» und «Triumph der Zeit» betitelten Wachsreliefs waren Sammelobjekte für Kunst- und Wunderkammern.[104] Zumbos Reliefs gehören zu den sicherlich skurrilsten Beispielen einer plastischen Umsetzung von barocken Vanitasvorstellungen. Diese Skurrilität, mit der das Memento-Mori-Thema formal gelöst ist, bezeichnet den gemeinsamen Nenner, der die aus einem naturwissenschaftlichen Interesse heraus entstandenen Schaustücke mit dem Langhansgrab motivgeschichtlich verbindet. Dass mehrfach in der Mitte des 18. Jahrhunderts Motive der Ruinenarchitektur für bildhauerische Aufgabenbereiche nutzbar gemacht wurden, kann an einer Statue Antonio Corradinis demonstriert werden. Seine verschleierte Allegorie «La Pudicizia» (1751) zählt zur Ausstattung der fürstlichen Grabkapelle Sansevero in Neapel.[105] Die Hand der Figur ruht auf einem markant herausgebrochenen Eckstück einer geborstenen Inschriftentafel, die ohne stabile Auflage an einem der Wand vorgelagerten Obelisken lehnt und von der Sockelzone herunterzukippen scheint. An den Bruchnähten wird ähnlich wie im Hindelbanker Grabmal die grobkörnige, poröse Konsistenz des Steines sichtbar.

Die Allegorie mit der gesprungenen Inschriftentafel entstand wie auch die zusammenstürzenden Pyramiden Roubiliacs etwa zeitgleich mit dem Langhansgrabmal. Diese weit verstreuten Beispiele deuten daraufhin, dass die ihnen gemeinsame Idee Ausdruck einer allgemeinen Modeerscheinung ist, in der barocke Vergänglichkeitsvorstellungen mit einer die Natur imitierenden Direktheit wiedergegeben wurden. Dabei erfüllen die ruinösen Kunststücke keinen

Abb. 10: Grabmal der Maria Magdalena Langhans am originalen Standort in der Kirche von Hindelbank, Aufnahme vom 26. Januar 1905. Photographie: Burgerarchiv Burgdorf, Nachlass Bechstein.

ästhetischen Selbstzweck im Sinne blosser Kuriositäten. Sie visualisieren einen Topos, der die kunsttheoretische Diskussion seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts geprägt hat und der mit der Entwicklung einer animistischen Naturästhetik zunehmend an Aktualität erfuhr. Zur Darstellung kommt der Konflikt zwischen den rivalisierenden schöpferischen Kräften Natur und Kunst.

Das Langhansgrabmal als Beispiel einer animistischen Naturästhetik

Vergegenwärtigt sich der Betrachter die szenische Abfolge, die in den transitorischen Momenten der Skulptur angedeutet ist, wird er zwischen einer fiktiven Darstellung des Grabsteins in einem ursprünglichen, intakten Zustand und der tatsächlich fixierten Darstellung des Grabsteins im geborstenen Zustand, der die Sicht auf die Figurengruppe erst ermöglicht, unterscheiden. Um der Dramaturgie des zeitlichen Ablaufs folgen zu können – der zeitgenössische Betrachter fühlte sich bezeichnenderweise als «Zuschauer»[106] –, muss man sich die Grabplatte im geschlossenen, noch unversehrten Zustand vorstellen. Die gedankliche Rekonstruktion des zerstörten Kunstwerks in seinen intakten Zustand ist nicht erst ein Bedürfnis des modernen Interpreten. Hirschfeld schreibt in seiner «Theorie der Gartenkunst»: «Bey allen Ruinen aber stellt der Geist unvermerkt eine Vergleichung zwischen ihrem vormaligen und ihrem jetzigen Zustande an».[107] Das Hindelbanker Grabmal gibt ein solches Vexierrätsel auf. Die ruinöse Darstellung verleitet zu einer gedanklichen Instandsetzung des Grabmals, die sich im Vorgang der Betrachtung ereignet.[108]

Die Grabplatte ist reich verziert. Sie ist mit konventionellen Ornamenten geschmückt; die Kartusche, die Inschriften und die Familienwappen verleihen ihr den Charakter eines Epitaphs, das auch ohne die figürliche Darstellung ein selbstwertiges Artefakt darstellen würde. Als solches entspricht das Epitaph einem Typus, der gerade im 18. Jahrhundert in bernischen Landeskirchen üblich war. Der künstlerisch gestaltete Grabstein wird durch ein künstlich gestaltetes Einwirken der Natur zerstört, die dadurch dem Artefakt als eine eigene schöpferische Kraft entgegentritt. Der Riss sprengt das konventionell gestaltete Kunstwerk und im übertragenen Sinn auch die künstlerische Konvention. Doch würde es zu weit führen, wollte man die ruinöse Darstellung als eine dezidierte Absage an die Ornamentik des Rokoko interpretieren, an deren Stelle nun «eine klassizistische Verhaltenheit in der Naturdarstellung» tritt.[109] Die Spannungen, die dieser Riss erzeugt, bewegen sich nicht zwischen den Stilbegriffen «Rokoko» und «Klassizismus». Der in einem gesprengten Grabmal vorgeführte Widerstreit von Natur und Kunst bezeichnet einen kunsttheoretischen Topos, der von Stilfragen unabhängig ist.

Abb. 11: Titelkupfer von «Les statues antiques de Rome» von François Perrier, Rom 1638.

Die künstlerische Reflexion über Natur und Kunst als antagonistische Kräfte hat zu inspirierten Bildfindungen geführt. Auf dem Titelkupfer von François Perriers Antikenpublikation «Les Statues antiques de Rome» (1638) nagt in einem ganz wörtlichen Sinn der Zahn der Zeit am Torso von Belvedere (Abb. 11). Die durch eine Chronos-Darstellung personifizierte Zeit ist im Begriff, eines der bedeutendsten Bildwerke überhaupt zu verzehren.[110] Auch im Langhansgrab wird gezeigt, wie Naturkräfte ein Kunstwerk zerstören. Entscheidend aber ist, dass bei der bildnerischen Umsetzung dieses Vorgangs auf eine Personifikation der Natur verzichtet werden konnte. Die Natur tritt nicht mehr in der personifizierten Gestalt eines Chronos und damit allegorisch gefiltert in Erscheinung. Sie wird durch einen scheinbar ungekünstelten Formnaturalismus wieder-

gegeben. Wilhelm Gottfried Ploucquet, der das Grabmal 1787 besichtigte, schildert den Vorgang treffend: «Die Risse und gebrochene Ränder des Grabsteines sind so natürlich, daß ich ... sie ins Geheim für – natürlich halte. Ich stelle mir nemlich vor, der Künstler habe seinen Grabstein samt den Aufschriften ganz und unzerbrochen verfertiget, ihn alsdenn würklich zerbrochen, die Bruchstüke auf das Grab, in welchem die Figur liegend gestellt, und also die Natur nicht nachgeahmt, sondern ganz einfach benuzet.»[111] In verallgemeinerter Form kehrt dieser Gedankengang in Georg Simmels Essay «Die Ruine» (1911) wieder. Demzufolge «ist es der Reiz der Ruine, daß hier ein Menschenwerk schließlich wie ein Naturprodukt empfunden wird.»[112] Christian August Semler prägte in seinen «Ideen zu einer Gartenlogik» (1803) den Begriff «Natur-Objecte» für «solche Zusammensetzungen von Naturkörpern, denen man nicht ansehen soll, daß sie von Menschenhand bearbeitet sind.»[113] Hirschfeld empfahl die «künstliche Nachahmung der Ruinen» im Landschaftsgarten, die er charakterisiert als «eine Verletzung der Annehmlichkeiten der Natur, die sich wundern muß, mitten in ihrem Schooße klägliche Steinhaufen von der Hand des Menschen, die sie sonst wegzuschaffen beschäftigt war, hingeworfen zu sehen.»[114] Die sich im 18. Jahrhundert formende Vorstellung einer animistischen Natur ermöglichte es, die Natur nicht nur als eine willkürlich zerstörende Kraft, sondern selbst als Schöpferin von Kunstwerken zu begreifen. Naturphänomene wie etwa die Baumannshöhle im Harz wurden nach architektonisch bemessenen Kriterien als gigantische Artefakte betrachtet, die Alpen als planvoll gestaltete Architekturen bewundert.[115] Der Schweizer Naturforscher Johann Jacob Scheuchzer (1712–1753) fühlte sich beim Anblick der Alpen an eine künstliche Grottenanlage erinnert – zu denken ist etwa an die Ruinengrotte des Lustschlosses Hellbrunn bei Salzburg (1612–1615) – und sah in den Gebirgsmassiven das Abbild einer göttlichen Architekturordnung: «eine Ordnung/ welche zum Fundament hat die grösste Verwirrung/ gleich in jenem Zimmer eines Fürstlichen Pallasts/ welches mit Fleis und gröster Kunst also gebauet war/ dass es denen/ so hineingiengen/ schiene/ als ob alles wollte einfallen».[116] Joseph Addison hatte in seinen kunsttheoretischen Essays (1712) eine Anschauung entwickelt, in der hehre Naturgewalten als ein ästhetisches Faszinosum erscheinen: «There is something more bold and masterly in the rough, careless strokes of nature, than in the nice touches and embellishments of art» – in einer Abgrenzung von Kunstwerken besitzen vornehmlich die Schöpfungen der Natur «that vastness and immensity which afford so great an entertainment to the mind of the beholder».[117] Die psychischen Mechanismen, die die Eindrücke von «vastness» und «immensity» auslösen, sind die Triebfedern, aus denen Edmund Burke seine Theorie des «Sublime and Beautiful» entwickelt hat.[118] Die virulente Anfälligkeit des 18. Jahrhunderts für den «delightful horror» sublimer Erlebnissituationen manifestiert sich beispielhaft in dem ambivalenten Interesse, mit dem die Nachricht des katastrophalen Erdbebens von Lissabon (1755) aufgenommen und verarbeitet wurde oder die

verheerenden Vesuveruptionen der zweiten Jahrhunderthälfte verfolgt und vielfach in Gemälden dargestellt wurden. Aus einer vergleichbaren Bereitschaft, mit der sublime Erlebnisse gesucht und inszeniert wurden, konnte das Langhansgrabmal entstehen, das in einem hohen Mass einer offenbar weitverbreiteten Erwartungshaltung entsprach. Imaginierend nimmt es den schreckenerregenden Eingriff der Natur als einen berechenbaren und damit sublimen Faktor vorweg und entzieht ihm zugleich die vernichtende Kraft, indem mit der Figurengruppe eine neue Schöpfung aus dem von der Natur zerstörten Kunstwerk entsteht. Dabei griff der Künstler bewusst auf einen geschönten Idealtyp zurück. Mit Mitteln der Kunst werden «die ekeln Begriffe von Moder und Verwesung» überwunden, deren Darstellung Gotthold Ephraim Lessing in seiner ikonographischen Untersuchung «Wie die Alten den Tod gebildet» (1769) ablehnt.[119] Die geschönte Darstellung der Mutter-Kind-Gruppe im Langhansgrabmal erscheint wie eine ästhetische Bannung des Schrecklichen im Sinne Lessings. Mit der stilistischen Angleichung an eine Mariendarstellung schuf Nahl die Voraussetzung für einen Schönheitskult, der in den Folgejahren um die Hindelbanker Pfarrersfrau entstand. Sie galt postum als «eine der ersten Schönheiten in der Schweitz», was die Wertschätzung ihres Grabmals erheblich steigerte.[120] Im Langhansgrabmal wird versucht, einen empirisch nicht fassbaren Vorgang sinnlich erfahrbar zu machen. Es macht auf scheinbar natürliche Weise einen übernatürlichen Vorgang sichtbar, ohne dabei auf eine Dimension des nur noch Symbolischen auszuweichen. Hierin erkannte die zeitgenössische Kunsttheorie einen richtungsweisenden Vorzug, der in einschlägigen Texten der goethezeitlichen Ästhetik diskutiert wurde.

Die literarische Rezeption des Grabmals

Das Langhansgrab zählte zu den europaweit bekanntesten Kunstwerken der Goethezeit. Als ein untrüglicher Gradmesser für die aussergewöhnliche Wertschätzung des Grabmals, die durch die touristische Erschliessung der Schweiz massgeblich begünstigt wurde, müssen die zahllosen Hinweise in der zeitgenössischen Reiseliteratur gelten.[121] Das Grab vermochte bei den für sublime Erlebnisse ohnehin sensibilisierten Schweizreisenden affektive Energien freizusetzen, die in euphorischen Beschreibungen ihren empfindsamen Ausdruck fanden. Indem die oft gleichlautend formulierten Beobachtungen bald zur weitergereichten Floskel erstarrten, erfüllte das Grabmal die Funktion eines ästhetischen Modells, in das kollektive emotionale Bedürfnisse in einer nicht zu unterschätzenden Eigendynamik projiziert werden konnten. Nicht zuletzt seine Wirkungsgeschichte macht das Grabmal der Maria Magdalena Langhans zu einem kunstgeschichtlichen Phänomen.

Christoph Martin Wieland nannte das Hindelbanker Grabmal um 1759 in einem Zug mit den Werken des Phidias und dem Laokoon, denen er allesamt einen schöpfungsmythischen Zusammenhang unterlegte: «So weiß des Künstlers Geist dem Stoffe zu befehlen,/ Belebt den todten Stein, und haucht in Marmor Seelen».[122] Die demiurgische Vorstellung des Künstlers, der in Marmor Seelen haucht, wurde von Hirschfeld konkretisiert, der Nahl als den neuen Pygmalion feierte.[123] Das Zeitalter formte ein idealisiertes Künstlerbild, das Hirschfeld in die metaphorische Wendung kleidete: «Die Erfindung folgte seinem Herzen, und sein Herz selbst trieb den Meisel».[124] In dieser Genieästhetik vollzog sich der Schöpfungsakt als eine pure Emanation aus der gerührten Seele des tugendhaften Künstlers. Nur die Materialwahl wurde in der ästhetischen Beurteilung der Zeitgenossen bemängelt. Es bestand die eindeutige Meinung, dass das Grabmal anstelle des Sandsteins in Marmor hätte ausgeführt werden müssen, um so das Grabmal durch einen in der Materialhierarchie hochrangigen und deshalb adäquaten Werkstoff zu nobilitieren.[125]

Die Rezeptionsgeschichte war von Beginn an durch ein hohes Mass an abstrakter Theoriebildung geprägt. Neben den Schriften Hirschfelds, der sich wiederholt mit dem Grabmal auseinandersetzte, ist in erster Linie die «Allgemeine Theorie der Schönen Künste» zu nennen, in der Johann Georg Sulzer die Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts enzyklopädisch darzulegen versuchte. Die Artikel «Allegorie» und «Denkmal», in denen das Grabmal an zwei exponierten Stellen erwähnt wird, sind im ersten Band seiner «Allgemeinen Theorie» enthalten, die 1771 erstmals erschien.[126] Sulzer stellt das Grabmal in den Dienst seines Allegoriebegriffs und zitiert es als eine exemplarische Umsetzung seiner Definition des «Denkmals». In den Ausführungen zum Begriff «Allegorie» wendet sich Sulzer gegen allegorische Darstellungen, die über eine blosse Abbildfunktion des bezeichneten Gegenstandes nicht hinausreichen. Im Sinne Sulzers muss eine Allegorie «vielbedeutend seyn, und mehr sagen, als eine Schrift hätte sagen können, oder es mit größerer Kraft sagen. Ein sehr schönes Beyspiel eines Denkmals, das mehr sagt, als eine Schrift würde gesagt haben, ist das, welches der Bildhauer Nahl in der Kirche zu Hindelbank, einem Dorfe unweit Bern in der Schweitz, gesetzt hat.»[127] Im Artikel «Denkmal» beruft sich Sulzer erneut auf das Langhansgrabmal. «Jedes Denkmal», so Sulzers Forderung, «soll das Auge derer, die es sehen, auf sich ziehen, und in den Gemüthern empfindungsvolle Vorstellungen von den Personen oder Sachen, zu deren Andenken es gesetzt ist, erweken.»[128] Ein Denkmal erfüllt dann seinen Zweck, wenn «das Wesentliche der Sachen, in wenig Bildern ausgedrükt wird. Hiezu aber sind nur die größten Köpfe aufgelegt: daher man wol behaupten könnte, daß ein vollkommenes Denkmal dieser Art, eines der schweresten Werke der Kunst sey. Es ist im Artikel Allegorie eines schönen Denkmals, das den noch lebenden Bildhauer Nahl zum Erfinder hat, Erwähnung geschehen, dessen Beschreibung hier einen Platz verdienet. Es ist ein Grabmal einer tugendhaften und sehr schönen Frauen,

welche durch eine schwere Geburt ihr Leben eingebüßt hat. Dieses Denkmal stellt ein Grab vor, mit einem ganz schlechten Stein bedekt. So bald man aber näher herantritt, wird man plötzlich in die erstaunliche Scene versetzt, wo die Gräber sich öffnen und ihre Todten lebendig wieder hergeben werden. Man findet den Grabstein durch ein gewaltiges Beben der Erde mitten von einander geborsten, und durch die daher entstandene Öffnung sieht man die dort begrabene Person, mit allen Empfindungen der Seeligkeit, in welche sie nebst ihrem Kinde nun soll versetzt werden, auf dem Gesichte und in der ganzen Bewegung.»[129] Dass Sulzer das Langhansgrabmal als konkrete künstlerische Realisierung seiner Denkmalstheorie heranzieht, ist insofern ausserordentlich, als er in seinen Artikeln selten auf zeitgenössische Kunstwerke Bezug nimmt. Allein schon dadurch erhält das Grabmal einen besonderen Stellenwert. Sulzer setzte der Urteilsbildung eine Vorgabe, die die Rezeptionsgeschichte nachhaltig beeinflusst hat.[130] Indem er es als ein «vollkommenes Denkmal» anführt, wird ihm der Rang eines konzeptionellen Kunstwerks zugesprochen. So entsteht der Eindruck, dass die nachträgliche kunsttheoretische Reflexion derjenigen des Künstlers beim Entwurf des Grabmals entsprochen habe. Nahl selbst hat sich zu seinem europaweiten Erfolg nicht nachweislich geäussert, und es bleibt müssig zu spekulieren, inwieweit ihm die rezeptionsgeschichtlichen Folgen seines Denkmals kalkulierbar waren, als er es 1753 in Hindelbank errichtete. Bereits Goethe schien eine gewisse Differenz zwischen der künstlerischen Intention und dem weitreichend theoretisch besetzbaren Resultat bemerkt zu haben, wenn er angesichts des Grabmals fragt: «was hat der Künstler gemacht, was hat er machen wollen.»[131]

Im Grunde ist es erstaunlich, dass das Langhansgrab den Geschmack einer Zeit dominieren konnte, deren Skulpturenbegriff sich zunehmend an klassizistisch-antikisierenden Vorstellungen orientierte. Dass sich die goethezeitliche Begeisterung für eine mit barocken Ausdrucksmitteln gelöste Auferstehungsthematik an den ästhetischen Massgaben einer normativen Klassizismustheorie beinahe widerspruchslos hatte vorbei bewegen können, muss die Vorstellung ihrer allgemein akzeptierten Verbindlichkeit zwangsläufig relativieren. Eine grundlegende Korrektur der geschmacklichen Bewertung des Grabmals erfolgte in August Wilhelm Schlegels «Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler. Im Sommer 1805». In dem für die gelehrte Öffentlichkeit bestimmten Brief gerät Schlegel an ein bezeichnendes Problem, das sich als ein offenbar unauflöslicher Konflikt zwischen der theoretischen Forderung einer klassizistischen Doktrin und ihrer praktischen Umsetzung darstellt. Schlegel gibt Nachricht über Canovas Grabmal für die Erzherzogin Marie Christine, das gerade für den Transport nach der Wiener Augustinerkirche vorbereitet wurde, und kommt zu dem bemerkenswerten Schluss: «Aber in der Erfindung, die vermuthlich wegen ihrer Neuheit und des rührenden Eindrucks einer Leichenfeyer am meisten bewundert werden wird, liegt eine unstatthafte Vermischung des Dargestellten mit dem Wirklichen. Es ist im Grunde dasselbe, was an dem

widerwärtigen Grabmale zu Hindelbank bey Bern, wo die Mutter, mit ihrem Kinde im Arm, als auferstehend sich unter dem zerborstenen Leichensteine hervordrängt, so vielfältig gepriesen worden. Etwas ganz ähnliches ist der Tod als Skelett am Monumente Pabst Alexander des Siebenten von Bernini, der die Decke des Sarges über sich mühsam in die Höhe schlägt, als ob er den Pabst mit Ungeduld in seinem Reich erwartete, was jetzt jedermann einverstanden ist, scheuslich zu finden. Alles nur augenblicklich gültige Vorstellungen, Einfälle, die nun so versteinert worden. Diese Beyspiele sind merkwürdig: sie beweisen, wie die Neueren, bey dem Bestreben die Alten in immer reinerem Sinn nachzuahmen, durch einen fast unwiderstehlichen Hang zur Täuschung, zur eigentlichen buchstäblichen Täuschung hingezogen werden. Bey der Sculptur, welche diese Mittel ganz entschieden verwirft, ist dieß am auffallendsten. Oft ist es nur ein scheinbar geringes Schwanken über die von den Griechen nie verkannten Gränzen, was unsere neueren Künstler ganz aus ihrem eigenthümlichen Gebiete herauswirft.»[132]

Anmerkungen

[1] Johann Wolfgang Goethe an Charlotte von Stein, 20.10.1779; Weimarer Ausgabe, IV. Abt., Bd. 4, Weimar 1889, S. 91.

[2] Vgl. den von Peter Volk besorgten Abschnitt «Europäische Plastik», in: Die Kunst des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Harald Keller, Berlin 1971, S. 301, und Abb. 236.

[3] Abbildungen dieser Kleinfassungen werden oftmals als Abbildungen des Grabmals ausgegeben, zuletzt etwa: Ulf Jonak: Sturz und Riss. Über den Anlass zu architektonischer Subversion, Wiesbaden 1989, S. 63 f., und Abb. S. 62. – Zur künstlerischen Rezeption des Grabmals in der Druckgraphik und in kleinplastischen Fassungen aus Ton und Porzellan, sowie zu einer zeitgenössischen Nachbildung auf dem protestantischen Friedhof von Warschau vgl. die Beiträge des Verf.: «Das Grabmal der Maria Magdalena Langhans in Hindelbank und seine Nachbildungen» (im Druck) und «Nagrobek Marii Magdaleny Langhans w Hindelbank i jego recepcja w Warszawie», in: Obecni. Karty z dziejów ewangelików warszawskich, Muzeum Woli, Warschau 1992, S. 48–53. Das Manuskript zum vorliegenden Aufsatz wurde bereits 1991 abgeschlossen. Seitdem sind erschienen: Babette Stadie-Lindner: J. A. Nahl d. Ä. und sein Grabmal für Maria Magdalena Langhans in Hindelbank, in: Burgdorfer Jahrbuch 60 (1993), S. 111–120; Axel Christoph Gampp: Das Grabmal der Maria Magdalena Langhans von Johann August Nahl von 1751, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 46 (1995), S. 72–75.

[4] Vgl. Hans Wahl: Briefe des Herzogs Karl August an die Herzogin Luise, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Elfter Band, Weimar 1925, S. 116.

[5] Vgl. Dictionnaire Historique et Biographique de la Suisse, Bd. 4, Neuchâtel 1928, Sp. 450, und Bd. 7, 1934, Sp. 150.

[6] Der Stand der Forschung erschöpft sich in der Monographie von Friedrich Bleibaum: Johann August Nahl. Der Künstler Friedrichs des Grossen und der Landgrafen von Hessen-Kassel, Baden bei Wien und Leipzig 1933. Die materialreiche Darstellung leidet an einer schwärmerischen Parteinnahme für den Künstler, die seine historische Bedeutung verzerrt. Es hat in der älteren, an Künstlerpersönlichkeiten orientierten Forschungsliteratur Methode, den favorisierten Künstler a priori «unstreitig zu den Besten seiner Zeit zu zählen», wie Bleibaum im Vorwort schreibt. Die Begründung eines solchen Urteils reicht über rein ästhetisierende Wertsetzungen kaum hinaus. Bleibaums Darstellung war bereits bei Erscheinen revisionsbedürftig, sie müsse, so Adolf Feulner in seiner Rezension, «nochmals bis in die Einzelheiten überprüft und, sagen wir es ruhig, neu gemacht werden.» (Feulners Rezension in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4, 1935, S. 149–151.) Es ist bezeichnend, dass in der neu aufgeworfenen Frage nach der friderizianischen Innendekoration nicht Nahl, sondern Georg Wenceslaus von Knobelsdorff ins Zentrum der Untersuchung gerückt wurde, vgl. Tilo Eggeling: Studien zum friderizianischen Rokoko: Georg Wenceslaus von Knobelsdorff als Entwerfer von Innendekorationen, Berlin 1980. Eggeling gelingt eine ausgewogene Darstellung, die den lange zu hoch veranschlagten Stellenwert Nahls zwangsläufig relativiert.

[7] P. R. Sprengels: Handwerke und Künste in Tabellen. Bearbeitung der Erd- und Steinarten. Fortgesetzt von O. L. Hartwig, Neunte Sammlung, Berlin 1772, S. 87.

[8] Vgl. Friedrich Nicolai: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten …, Berlin 1769 (Reprint: Hildesheim 1988), S. 506 und S. 615, ergänzt in [3]1786, S. 1139; Sprengel 1772 (wie Anm. 7): S. 211 und S. 240; Friedrich Nicolai: Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern, Kupferstechern, Malern, Stukkaturern, und andern Künstlern …, Berlin und Stettin 1786 (Reprint: Hildesheim 1987), S. 151; Heinrich Ludwig Manger: Baugeschichte von

Potsdam, besonders unter der Regierung Friedrichs II., 3 Bde., Berlin und Stettin 1789, S. 44, S. 53, S. 62.

[9] SPRENGEL (wie Anm. 7), S. 211.

[10] Ebenda.

[11] Die betreffenden Aktenstücke sind vollständig veröffentlicht bei PAUL SEIDEL: Johann August Nahl, in: Centralblatt der Bauverwaltung, XIII. Jahrgang, Nr. 47, Berlin 1893, S. 494–496.

[12] Ebenda, S. 496.

[13] Vgl. BLEIBAUM (wie Anm. 6), S. 210–227.

[14] Zitiert nach BLEIBAUM (wie Anm. 6), S. 179, Anm. 106.

[15] Zu den Kasseler Schlossbauten siehe HANS-CHRISTOPH DITTSCHEID: Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schlossbaues am Ende des Ancien Régime: Charles de Wailly, Simon Louis du Ry und Heinrich Christoph Jussow als Architekten von Schloss und Löwenburg in Wilhelmshöhe (1785–1800), Worms 1987.

[16] «Auszug aus dem Brief eines Reisenden. G** den 19. September 1790», in: JOHANN GEORG MEUSEL (Hrsg.): Museum für Künstler und für Kunstliebhaber ..., Heft 13, Mannheim 1791, S. 98. – Dem Autor erschien die Statue «fast wie der Farnesische Herkules», der für das barocke Kassel eine besondere Bewandtnis hat und dessen Modell J. A. Nahl auf einer nicht zugeschriebenen Porträtmalerei in die Hand gegeben ist, vgl. Ausst. Kat.: «Aufklärung und Klassizismus in Hessen-Kassel unter Landgraf Friedrich II. 1760–1785», Kassel 1979, Nr. 316, S. 224, und Abb. 316.

[17] Zur Geschichte der Kasseler Akademie massgeblich: HANS KNACKFUSS: Geschichte der Königlichen Kunstakademie zu Kassel. Aus den Akten der Akademie zusammengestellt, Kassel 1908; siehe auch OTTO GERLAND: Paul, Charles und Simon Louis du Ry. Eine Künstlerfamilie der Barockzeit, Stuttgart 1885, S. 138–152.

[18] Diesem Abschnitt, der bei Bleibaum völlig in den Hintergrund geraten war, widmete Eduard M. Fallet eine umfangreiche Untersuchung: EDUARD M. FALLET: Der Bildhauer Johann August Nahl der Ältere. Seine Berner Jahre von 1746 bis 1755, in: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern 45 (1970), Bern 1970, S. 1–256. In der Heranziehung entlegener und regionalhistorischer Dokumente erweist sich der Aufsatz als nützlich und anregend, in ihrer Auslegung bleibt Fallet den überholten Positionen Bleibaums verpflichtet.

[19] Zitiert nach «Wilhelm Böttner und Iohann August Nahl. Einige Nachrichten von ihrem Leben und ihren Kunstwerken», in: Johann Georg Meusel (Hrsg.): Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler ..., Drittes Stück, Leipzig 1796, S. 300.

[20] Journal Helvetique ou Recueil de Pieces fugitives de Literature choisie, Avril 1754, Neuchâtel 1754, S. 408.

[21] Zum Brand der Kirche vgl. die Ausgabe der Neuen Zürcher Zeitung vom 1. August 1911. Durch den räumlichen Zusammenschluss mit dem Erlachmonument entsteht für den heutigen Betrachter auch ein ikonologischer, jedoch nicht authentischer Bedeutungszusammenhang.

[22] Zu Hieronymus von Erlach siehe HENRY MERCIER: Un secret d'état sous Louis XIV et Louis XV. La double vie de Jérôme d'Erlach ..., Paris 1934.

[23] Zum Erlacherhof in Bern ausführlich PAUL HOFER: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Die Stadt Bern. Bd. II: Gesellschaftshäuser und Wohnbauten, Basel 1959, S. 194–218.

[24] Zu den Glasmalereien, die teilweise aus dem 16. Jahrhundert stammten und beim Brand der Kirche 1911 zerstört wurden, siehe E. BÄHLER: Die Kirche in Hindelbank und ihre Kunstdenkmäler, in: Kirchliches Jahrbuch der reformierten Schweiz, Jahrgang 6, Bern 1900, S. 8–21.

[25] David Herrliberger: Neue und vollständige Topographie der Eidgenossenschaft, Bd. I, Zürich 1754, S. 112.

[26] Kunstnachrichten aus der Schweiz vom Jahr 1794 bis 1796, in: Johann Georg Meusel (Hrsg.): Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler ..., Fünftes Stück, Leipzig 1797, S. 619. Meusel zitiert hier wörtlich aus dem für die klassizistische Anschauung verbindlichen «Urteil des Herrn Prof. Meiners über zwey Nahlische Denkmale zu Hindelbank im Canton Bern», das Meusel bereits in seinen Miscellaneen artistischen Inhalts, 24. Heft, Erfurt 1785, S. 359–361 veröffentlicht hatte; siehe auch Christoph Meiners: Briefe über die Schweiz, 2 Theile, Berlin 1784/85, S. 97 f., und Berlin [2]1788, S. 139.

[27] Vgl. Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1956 ([2]1976), S. 157.

[28] Johann Bernhard Fischer von Erlach: Entwurff Einer Historischen Architectur, Wien 1721, IV. Buch, Bl. 122; zur Editionsgeschichte siehe Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München [3]1991, S. 573, Anm. 106.

[29] Zu Monnot und den beiden Rusconi siehe Robert Enggass: Early eighteenth-century sculpture in Rome, 2 Bde., Pennsylvania State University 1976, Bd. I, S. 77–88; S. 89–106; S. 207–210; und Bd. II, Abb. 25, 67, 68, 70, 229, 230, 231.

[30] Meusel (wie Anm. 19), S. 300.

[31] Wie die Archivalien zur Person Nahls vor seinen Berliner Arbeiten generell spärlich sind, so entbehrte gerade die Annahme eines Romaufenthalts bislang jeglicher dokumentarischen Gewissheit. Die Forschung konnte sich allein auf den Eintrag in der «Hessischen Künstlergeschichte» von 1831 berufen, in dem Karl Wilhelm Justi pauschal Auslandsaufenthalte in Paris, Neapel, Rom, Florenz, Genua und Venedig konstatierte, deren Nachweise er aber sämtlich schuldig geblieben ist, vgl. Karl Wilhelm Justi: Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten-, Schriftsteller- und Künstergeschichte vom Jahre 1806 bis zum Jahre 1830. Fortsetzung von Strieder's Hessischer Gelehrten- und Schriftstellergeschichte und Nachträge zu diesem Werke, Marburg 1831, S. 461 f.

[32] «Johann August Nahl, der Bildhauer von Berlin gebürtig Erhalt das Bürger Recht in favor seiner Kunst Gratis, will bey f. f. Zunfft der Zimmerleuth dienen», zitiert nach Bleibaum (wie Anm. 6), S. 176, Anm. 62.

[33] Eine photographische Gegenüberstellung mit Giuseppe Rusconis Fortitudo bereits bei Peter Felder: Barockplastik der Schweiz (= Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz 6. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Bern 1988, S. 156.

[34] Vgl. Gérard de Lairesse: Le Grand Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture, Paris 1787, Bd. II, S. 202. – Seine zu Beginn des Jahrhunderts entstandenen Traktate «Gronlegginge der Teekenkunst» (Amsterdam 1701) und «Het groot Schilderboek» (Amsterdam 1707) gewannen im Lauf des 18. Jahrhunderts entscheidend an Einfluss durch zahlreiche Übersetzungen in mehrere Sprachen. Eine deutsche Ausgabe erschien u.a. 1727 in Augsburg.

[35] Am Beispiel des Grabmals für Lauguet de Gergy von Michel-Ange Slodtz in Saint Sulpice, Paris; zitiert nach François Souchal: Les Slodtz. Sculpteurs et décorateurs du Roi (1685–1764), Paris 1967, S. 341.

[36] Die Inschrift lautet mit den von Fallet (wie Anm. 18), S. 135 f. ergänzten Abbreviaturen: PIETATI / ET / MEMORIAE / HIC SITUS EST / EXCELLENTISS[imus] AC ILLUSTRISS[imus] VIR / HIERON[ymus] S[acri] R[omani] I[mperrii] C[omes] AB ERLACH / EQUES / DOM[inus] IN HINDELB[ank] BAERISWYL URTEN / MATTSTETTEN SEDORF ET THUNSTETT[en] / REIP[ublicae] BERNENSIS CONSUL PER ANNOS XXVI / IMP[erante] CAROLO VI A SACRO CUBICULO / QUONDAM / PEDESTRIS LEGIONIS TRIBUNUS / ET GENER[alis] CAMPI MARESCAL[cus] LOCUM TENENS / NAT[us] DIE XXXI MART[ii] ANNO

MDCLXVII / OBIIT DIE XXVIII FEB[ruarii] ANNO MDCCXLVIII / VIXIT ANNOS LXXXI / TANTI PATRIS NOMEN UT AVORUM HONORI / VIVORUM DESIDERIO POSTERIORUM MEMORIAE / PROPRIAE SUAE PIETATI / SERVETUR / HOC MONUMENTUM POSUIT / ALBERTUS FRIDERICUS / FILIUS.

[37] Die Sinnfälligkeit der Kombination von Inschrift und Pyramide verdeutlichen die barokken Pyramidengedichte, die typographisch in eine pyramidale Form gesetzt sind, so z.B. eine «Pyramidische Grabschrift» von 1703, siehe Ausst. Kat.: «Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne» (Wolfenbüttel 1987), hrsg. v. Jeremy Adler und Ulrich Ernst, Weinheim 1987, S. 109.

[38] Abbildung bei RUDOLF WITTKOWER: Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the roman Baroque, Oxford 1955 ([3]1981), Taf. 58.

[39] Bei Louis-François Roubiliacs Grabmal für den Duke auf Argyll in Westminster-Abbey (1749) wird der Schreibvorgang im Wort abgebrochen. Die Aufschrift der Historia ist unvollständig: «JOHN DUKE OF ARGYLL AND GR», siehe Abbildung bei DAVID BINDMAN: Roubiliac in Westminster Abbey, in: Oxford Art Journal, Vol. 4/2 (1981), S. 12, Abb. 3.

[40] Zum Stammbaum Albrecht Friedrich von Erlachs vgl. RICHARD FELLER: Geschichte Berns, Bd. III: Glaubenskämpfe und Aufklärung 1653 bis 1790, Bern und Frankfurt am Main 1955 ([2]1974), S. 466 f.

[41] GOTTLOB K. CHRISTIAN STORR: Alpenreise vom Jahre 1781. Erster Theil, Leipzig 1784, S. 50.

[42] Journal Helvetique 1754 (wie Anm. 20), S. 408.

[43] 1842 stellte ein Enkel Nahls diesbezüglich Nachforschungen an. Er wandte sich an einen Nachfahren des Hindelbanker Schlossherrn. Dieser antwortete in einem Brief, zitiert nach FALLET (wie Anm. 18), S. 189: «So viel die Frau Pfarrerin Langhans betrifft, deren bewunderter Grabstein dem hohen christlichen Genie und der kunstreichen Hand Ihres Herrn Grossvaters seine Entstehung verdankt, finden Ihro Hochwohlgeboren Alles was die hiesigen Kirchenbücher enthalten in zwei beigebogenen ... Auszügen.» Besagte Auszüge sind verschollen, die Kirchenbücher 1911 verbrannt. Zur Klärung der Sachlage dürften sie nichts beigetragen haben. So heisst es im zitierten Brief weiter: «Daten über den Beginn und die Vollendung der zwei schönen Arbeiten Ihres Herrn Grossvaters kann ich Ihnen keine geben» (ebd., S. 193).

[44] Bei einem heute in Strassburg aufbewahrten Tonrelief, das bisher als ein eigenhändiges Entwurfsmodell betrachtet wurde, handelt es sich wohl um eine erst 1763 entstandene Nachbildung des Grabmals. Solche verkleinerten Nachbildungen wurden in späteren Jahren auch in serieller Produktion hergestellt, vgl. Anm. 3.

[45] JAKOB JONAS BJÖRNSTÅHL: Briefe aus seinen ausländischen Reisen an den königlichen Bibliothekar S. S. Gjörwell in Stockholm. Aus dem Schwedischen übersetzt von Just Ernst Groskurd und Christian Heinrich Groskurd, Dritter Band welcher Briefe aus Savoyen, der Schweiz, Deutschland, Holland und England enthält, Rostock und Leipzig 1781, S. 209. – Nach den von Fallet angegebenen Einheiten entsprach um 1750 ein Louisdor drei Berner Kronen. Die Kaufkraft einer Krone entspricht ungefähr der Kaufkraft von 50 heutigen Schweizer Franken, vgl. FALLET (wie Anm. 18), S. 226 f. Einem theoretischen Rechenspiel zufolge kostete das Langhansgrab 3750 Franken. Ungefähr das Fünfzehnfache erhielt Nahl für das Erlachgrabmal. Er habe «von dem regierenden Schultheissen sechstausend französische Livres für dieses Mausoleum bekommen», so Björnsthål 1781, S. 207.

[46] Journal Helvetique 1754 (wie Anm. 20), S. 408–420.

[47] GABRIEL SEIGNEUX: Le Tombeau de Nahl. Ode, in: Journal Helvetique 1754 (wie Anm. 20), S. 412–416.

[48] Vgl. JOHANN J. BREITINGER: Critische Dichtkunst: worinnen d. poet. Mahlerey ... im Grunde untersuchet ... wird, (2 Bde.), Zürich 1740, S. 352–398.

[49] Zur Editionsgeschichte vgl. SUSANNA LUNDSGAARD-HANSEN-VON FISCHER: Verzeichnis der gedruckten Schriften Albrecht von Hallers, Bern 1959, S. 14.

[50] Zitiert nach RUDOLF ISCHER (Hrsg.): J. G. Zimmermanns Briefe an Haller 1751–1752. Nach dem Manuskript der Stadtbibliothek Bern, in: Neues Berner Taschenbuch auf das Jahr 1904, Bern 1903, S. 16.

[51] In einem Trostbrief zum Tod von Goethes Schwester Cornelia, die 1777 in ihrem zweiten Kindbett starb, ist beispielsweise zu lesen: «Weinen Sie eine Thräne auf den frühen Hügel und denken Sie dabei an Hallers grossen Gedanken: ‹Kein Grab kann Geister decken›!», zitiert nach LUDWIG HIRZEL: Albrecht von Hallers Gedichte, Frauenfeld 1882, S. CDXCVII.

[52] Ebenda, S. 343; insgesamt wurde die vorangegangene Ausgabe von 1751, bzw. ihr unveränderter Nachdruck von 1753, in der das Gedicht noch fehlt, nur geringfügig erweitert.

[53] ALBRECHT VON HALLER: Versuch Schweizerischer Gedichte, Göttingen [9]1762, S. 281 (Reprint: Bern 1969); Neuauflage dieser Ausgabe Bern 1772; weiterhin übernommen in der vermehrten Ausgabe Göttingen [10]1768 und zuletzt Bern [11]1777. In der Neuausgabe Bern [12]1828 fehlt das Gedicht.

[54] Vgl. HIRZEL (wie Anm. 51), S. 343.

[55] Vgl. ISCHER (wie Anm. 50), S. 1–57 und DERS.: J. G. Zimmermanns Briefe an Haller 1753–1754. Nach dem Manuskript der Stadtbibliothek Bern, in: Neues Berner Taschenbuch auf das Jahr 1905, Bern 1904, S. 123–173.

[56] Vgl. Dictionnaire 1928 (wie Anm. 5).

[57] «Herr Haller hat mich versichert, Herr Stahl [!] sey ein Schwede ... Allein Herr Erlach hat mir gesagt, er sey ein Sachse» – BJÖRNSTÅHL (wie Anm. 45), S. 208.

[58] Haller hat die 1772 neu aufgelegte Ausgabe seiner Gedichtsammlung «Albrecht Friedrich von Erlach, Schultheissen des Freistaates Bern, Herr zu Hindelbank ...» gewidmet, siehe HIRZEL (wie Anm. 51), S. 263.

[59] Vgl. MECHTHILD SCHNEIDER: Pygmalion – Mythos des schöpferischen Künstlers. Zur Aktualität eines Themas in der französischen Kunst von Falconet bis Rodin, in: Pantheon XLV (1987), S. 113.

[60] JACQUES FRANÇOIS BLONDEL: De la Distribution des Maisons de Plaisance, et de la Décoration des Edifices en général, 2 Bde., Paris 1737, tom. II, pl. 66 (Reprint: Westmead, Farnborough 1967).

[61] Vgl. BOGDAN KRIEGER: Friedrich der Grosse und seine Bücher, Berlin und Leipzig 1914, S. 178 f.

[62] Johann August Nahl, Entwurf für einen Kutschwagen; 1745/46; Aus dem Skizzenbuch 3826, Schlösserverwaltung Berlin – Charlottenburg; siehe Abb. 85 bei EGGELING (wie Anm. 6).

[63] «Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers» – GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften (=Gotthold Ephraim Lessing, Werke, Bd. 6), Darmstadt 1974, S. 116.

[64] Siehe ENGGASS (wie Anm. 29), Bd. I, S. 82.

[65] Den der Darstellung der Maria Magdalena Langhans zugrundeliegenden Marientypus zeigt weiterhin ein Marmorrelief Monnots, das sich heute in Berlin befindet, vgl. URSULA SCHLEGEL: Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, Bd. I, Berlin 1988, S. 89–93, und Abb. 29.

[66] «... da hingegen auf der Landschaft die völlig bis ans Gesichte mit dem Tuch umwundene

Leiche eingenähet wird» – [DAVID HERRLIBERGER]: Heilige Ceremonie, Gottesdienstliche Kirchen-Übungen und Gewohnheiten der heutigen Reformierten Kirchen der Stadt und Landschaft Zürich, durch David Herrliberger in schönen Kupfer-Tafeln vorgestellet und mit einer zuverlässigen Beschreibung begleitet; In drey Abschnitten, Zürich 1750, S. 11.

[67] Nicht unerwähnt sei in diesem Zusammenhang die Behauptung, für die Darstellung der Maria Magdalena Langhans soll mit Julie Blondeli, der späteren Verlobten Wielands, eine der begehrtesten Damen der Berner Gesellschaft Modell gestanden haben, siehe SIGMUND VON WAGNER: Novae Deliciae Urbis Bernae oder das goldene Zeitalter Berns, in: Neues Berner Taschenbuch 1916, 21. Jahrgang, Bern 1915, S. 266, und L.A. OFTERDINGER: Christoph Martin Wieland's Leben und Wirken in Schwaben und in der Schweiz, Heilbronn 1877, S. 130. Die neuere Forschungsliteratur hat diese Anekdote unkritisch übernommen, vgl. FALLET (wie Anm. 18), S. 144.

[68] Zu den Reliefs in Santa Maria della Vittoria siehe LIONE PASCOLI: Pierre-Etienne Monnot, in: Vite de'pittori, scultori ed architetti moderni, vol. 2, Rom 1736, S. 492.

[69] Vgl. ENGGASS (wie Anm. 29), Bd. I, S. 79 f.

[70] Vgl. GERTRUD ROSENTHAL: Französische Bildhauerkunst unter dem Einfluss römischer Barockskulptur um die Wende des 18. Jahrhunderts, Diss. Köln 1933, S. 89.

[71] Zur Rezeption der «Theresa» im 18. Jahrhundert vgl. LUDWIG SCHUDT: Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert, Wien – München 1959, S. 328.

[72] JACOB BURCKHARDT: Der Cicerone, Stuttgart 1964 (= Neudruck der Urausgabe), S. 671.

[73] BLEIBAUM (wie Anm. 6), S. 115.

[74] Vgl. FRITZ NUSSBAUM: Die Herrschaft Reichenbach bei Bern. Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern 37 (1944), S. 471 f.

[75] Siehe FALLET (wie Anm. 18), S. 62–64.

[76] HERRLIBERGER (wie Anm. 66), S. 12.

[77] Ebenda.

[78] Ebenda, S. 12 f.

[79] Zitiert nach RUDOLF MOHR: Protestantische Theologie und Frömmigkeit im Angesicht des Todes während des Barockzeitalters hauptsächlich aufgrund hessischer Leichenpredigten, Diss. Marburg 1964, S. 378.

[80] LAURENCE STERNE: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman; hrsg. v. Ian Campbell Ross, Oxford 1983, S. 51.

[81] JEAN JACQUES ROUSSEAU: Les Confessions [1782] (= Jean Jacques Rousseau, Œuvres complètes Bd. I), Paris 1959, S. 7.

[82] GEORGE FORSTER: Geschichte der Kunst in England, in: Johann Wilhelm von Archenholz (Hrsg.): Annalen der Brittischen Geschichte des Jahres 1789 (= Annalen der Brittischen Geschichte, Dritter Band), Karlsruhe 1790, S. 110 f. Als Separatdruck in: JOHANN GEORG MEUSEL (Hrsg.): Museum für Künstler und für Kunstliebhaber oder Fortsetzung der Miscellaneen artistischen Inhalts, Nr. 16, Mannheim 1792, S. 270–282.

[83] Ebenda – Der Vergleich mit Pigalles Grabmal wurde in der Zeit öfters gezogen, siehe CHRISTIAN KAY LORENZ HIRSCHFELD: Neue Briefe über die Schweiz. Erstes Heft mit Kupferstichen, Kiel 1785, S. 158; zu Pigalles Grabmal siehe EDUARD HÜTTINGER: Pigalles Grabmal des Maréchal de Saxe, in: Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi, Venedig 1971, S. 357–365.

[84] Die Breitenwirkung des Kindbettmotivs dokumentiert die umfangreiche Materialsammlung von NICHOLAS PENNY: English church monuments to women who died in childbed between 1780 und 1835, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 38 (1975), S. 314–332.

[85] Vgl. BINDMAN (wie Anm. 39), S. 15.

[86] Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 28, Leipzig und Halle 1741, Sp. 1698.

[87] Ebenda., Sp. 1699.

[88] Hingewiesen sei etwa auf das als eine Auferstehungsszene gestaltete Altarantependium in der Bonifatiusgruft des Fuldaer Doms.

[89] Anna Helene Krock: Briefe einer reisenden Dame aus der Schweitz. 1786, Frankfurt und Leipzig 1787, S. 37.

[90] Vgl. Horst Woldemar Janson: Thorvaldsen and England, in: Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, Köln 1977, S. 109. – Neben der Vorlagefunktion für Hindelbank bewertet Janson das Grabmal Lebruns als das früheste «resurrection monument» überhaupt.

[91] Vgl. Maruice Dumolin: Le Tombeau de la Mère de Le Brun a Saint-Nicolas-du-Chardonnet, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1929, Paris 1929, S. 179–181; François Souchal: French sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV. Illustrated catalogue A–F, Oxford 1977, S. 108 f.; Ausstellungskatalog «Simon Vouet. 100 neuentdeckte Zeichnungen aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek», München 1991, S. 278 f., Nr. 111 (Abb.)

[92] Vgl. Dumolin (wie Anm. 91), S. 179. – Die verbreitete Kenntnis dieses Grabmals dürfte ausserdem von einem Pariser Stich von 1778 herrühren, der das aufkeimende Interesse an einer solchen Darstellungsweise bezeugt, siehe Souchal (wie Anm. 91), S. 108, Abb. 3.

[93] Zu Roubiliac siehe M.I. Webb: The French Antecedents of Louis-François Roubiliac, in: Gazette des Beaux-Arts 49 (1957), S. 81–88; Margaret Whinney: Sculpture in Britain 1530 to 1830, London 1964, S. 102 ff.; Bindman (wie Anm. 39), S. 10–16; David Bindman: Louis François Roubiliac: An english perspective, in: Konstanty Kalinowski (Hrsg.): Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur, Poznan 1985, S. 289–296; Malcom Baker: Roubiliac's models and 18th century English sculptors' working practices, in: Peter Volk (Hrsg.): Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 24. bis 26. Juni 1985, München 1986, S. 59–73.

[94] Vgl. Janson (wie Anm. 90), S. 110, und die Abbildungen bei Bindman (wie Anm. 39), fig. 1, fig. 2.

[95] Zu künstlichen Ruinen siehe Reinhard Zimmermann: Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form, Wiesbaden 1989.

[96] Christian Kay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, 5 Bde., Leipzig 1779–1785 (Reprint: 5 Bände in zwei Bänden. Mit einem Vorwort von Hans Foramitti, Hildesheim 1973), Bd. III (1780), S. 58–118.

[97] Zum Ruinentheater in Bayreuth siehe Sylvia Habermann: Bayreuther Gartenbaukunst. Die Gärten der Markgrafen von Brandenburg-Culmbach im 17. und 18. Jahrhundert, Worms 1982, S. 112 und Abb. 67; Zimmermann (wie Anm. 95), S. 46.

[98] Siehe Seidel (wie Anm. 11), S. 496. – Des weiteren kann eine Kenntnis des «Ruinenbergs» von Sanssouci vorausgesetzt werden, der 1748 realisiert wurde. Die Anlage wird als eine Konzeption Knobelsdorffs betrachtet, vgl. Günter Hartmann: Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik, Worms 1981, S. 128. Nahl könnte Einblick in das Projekt genommen haben, als es sich noch in einem Planungsstadium befand.

[99] Vgl. z.B. Meiners (wie Anm. 26), S. 136 f.

[100] So sind die sogenannten «Drei Säulen» in Weimar, die wie auch schon die Säulengruppe

des Ruinenbergs von Sanssouci die Überreste des Dioskurentempels auf dem Forum Romanum kopieren, in den Erdboden eingesunken. Ähnlich wurden die «Drei Säulen des Donnernden Jupiter» im Schlossgarten von Hohenheim gestaltet (seit 1776), vgl. hierzu ADRIAN VON BUTTLAR: Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln 1989, S. 175.

101 HIRSCHFELD (wie Anm. 96), Bd. IV, S. 86.

102 Vgl. HANS-RUDOLF MEYER: Historische Gärten der Schweiz. Die Entwicklung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bern 1980, S. 138 f., und Abb. S. 143.

103 Vgl. ERIK FORSSMAN: Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, Stockholm 1956, S. 156 ff.; KRUFT (wie Anm. 28), S. 188 f., und Abb. 103; zuletzt ZIMMERMANN (wie Anm. 95), S. 84.

104 In diesem Zusammenhang werden «die scheusslichen Elaborate» von JULIUS VON SCHLOSSER: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Braunschweig ^{2}1978, S. 217, erwähnt. Zu den Wachsreliefs Zumbos, die heute bezeichnenderweise im Museo Zoologico von Florenz aufbewahrt werden, siehe RONALD W. LIGHTBOWN: Gaetano Giulio Zumbo – I: The Florentine Period, in: The Burlington Magazine 1964, S. 486–496, und Abb. 7 und Abb. 8; Gaetano Giulio Zumbo – II: Genoa and France, ebenda, S. 563–572; DERS.: Time and Death: a new relief by Zumbo, in: Victoria and Albert Museum Bulletin 3 (1967), London 1967, S. 39–44; zuletzt FRANÇOIS CAGNETTA: La vie et l'œuvre de Gaetano Giulio Zumbo, in: La ceroplastica nella scienza e nell'arte. Atti del I congresso internazionale, Florenz 1977, S. 489–500.

105 Zur Cappella Sansevero siehe ROSANNA CIOFFI: La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica, Neapel 1987 (mit Abb. der Skultpur).

106 MEINERS (wie Anm. 26), S. 137.

107 HIRSCHFELD (wie Anm. 96), Bd. III, S. 111.

108 Ausblickend kann festgehalten werden, dass damit im Vokabular eines rezeptionsästhetischen Ansatzes gesprochen eine sogenannte «Leerstelle» geschaffen ist, die den Betrachter nicht nur zwingend ins Bildwerk involviert, sondern die er auch durch einen eigenen Beitrag zu besetzen hat.

109 Ausst. Kat: «Zauber der Medusa. Europäische Manierismen», hrsg. v. Werner Hofmann, Wien 1987, S. 431. Dazu muss angemerkt werden, dass sich der zitierte Katalogeintrag auf eine verkleinerte, später entstandene Nachbildung des Grabmals bezieht. Die Formulierung scheint jedoch auch der Figurengruppe des Originals zu gelten. Dagegen ist einzuwenden, dass klassizistische Tendenzen im Werk Nahls prinzipiell in Frage gestellt werden müssen.

110 Himmelmann bewertet einen Torso treffend «als plastisches Pendant zur Ruine», siehe NIKOLAUS HIMMELMANN: Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur, Berlin 1976, S. 159.

111 WILHELM GOTTFRIED PLOUCQUET: Vertrauliche Erzählungen einer Schweizerreise im Jahr 1786 in Briefen, Tübingen 1787, S. 45.

112 GEORG SIMMEL: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essais, Berlin 1986, S. 20.

113 CHRISTIAN AUGUST SEMLER: Ideen zu einer Gartenlogik oder Versuch über die Kunst in englischen Gartenanlagen alles Unverständliche und Widersinnige zu vermeiden, Leipzig 1803. Das Zitat ist der Rezension des Buches entnommen, die in der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung, Nr. 124, 1805, Sp. 381, erschien.

114 HIRSCHFELD (wie Anm. 96), Bd. III, S. 110.

[115] Vgl. BARBARA MARIA STAFFORD: Rude Sublime: The taste for nature's colossi during the late eighteenth and the early nineteenth centuries, in: Gazette des Beaux-Arts 87 (1976), S. 113–126.

[116] Zitat nach ZIMMERMANN (wie Anm. 95), S. 16.

[117] JOSEPH ADDISON: On the Pleasure of the Imagination, in: Spectator No. 414 (1712), in: A. Chalmers (Hrsg.): The British Essayists, vol. X., Boston 1866, S. 138. – Den ästhetischen Ansatz von Addison hat Dobai als einen «Meilenstein in der Entstehung des ‹modernen Systems der Künste›» bezeichnet, JOHANNES DOBAI: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, Bd. 1: 1700–1750, Bern 1974, S. 93. In der Theorie Addisons sei für den Betrachter «die Entdeckung der ‹Analogie› zwischen Natur und Kunst» entscheidend, ebenda, S. 100. Zu Addison und seinen Aufsätzen im «Spectator» siehe ebenda, S. 92–115.

[118] EDMUND BURKE: A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas to the Sublime and Beautiful, London 1757.

[119] GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung (1769), hrsg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1984, S. 51.

[120] HIRSCHFELD (wie Anm. 83), S. 152.

[121] Der Kupferstecher Christian von Mechel stellte 1775 für den badischen Erbprinzen Karl Friedrich eine Reiseroute zusammen, nach der man die Schweiz in sechs Tagen besichtigen konnte: «Basel – Laufen – Malleray (1. Tag) – Pierre Pertuis – Biel – Bern (2. Tag) – Murten – Lausanne (3. Tag) – Genf (4. Tag) – Lausanne – Avenches – Freiburg – Bern. Heimreise über Hindelbank (Grab der Mme Langhans) – Solothurn – Langenbruck – Basel», zitiert nach LUKAS HEINRICH WÜTHRICH: Christian von Mechel. Leben und Werk, Basel und Stuttgart 1956, S. 78, Anm. 42.

[122] CHRISTOPH MARTIN WIELAND: Die Natur der Dinge oder die vollkommenste Welt. Ein Lehrgedicht in sechs Büchern, zitiert nach C.M. Wielands Sämmtliche Werke, 25. Band, Leipzig 1856, S. 17.

[123] HIRSCHFELD (wie Anm. 83), S. 153.

[124] Ebenda.

[125] An der Materialwahl des Grabmals hatte sich seit den 1770er Jahren eine Diskussion entzündet, die als ein Fallbeispiel für das Materialbewusstsein der Goethezeit gelesen, hier jedoch nur angedeutet werden kann. Das unbefriedigte Marmorbedürfnis führte zu bezeichnenden Fehlinterpretationen. So unterschob man in einem materialikonologischen Zusammenschluss mit dem polychromen Erlachmonument dem Künstler die standespolitisch kompromittierende Absicht, er habe «durch das Langhansische Monument von schlechterm Stoffe eine Satyre auf das Kostbare» machen wollen, siehe GERHARD ANTON VON HALEM: Blicke auf einen Theil Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs bey einer Reise vom Jahre 1790, Erster Theil. Hamburg 1791, S. 150.

[126] JOHANN GEORGE SULZER: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, 4 Bde., Neue vermehrte Auflage Leipzig 1786/87 ([1]1771), Bd. I, S. 70 und S. 411 f.

[127] Ebenda. – Zum Allegoriebegriff Sulzers siehe JOHANNES DOBAI: Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine «Allgemeine Theorie der Schönen Künste», 308. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Winterthur 1978, S. 114 f.; zum spezifischen Verhältnis des Hindelbanker Grabmals zu Sulzers Artikel «Allegorie» siehe PASCAL GRIENER: La figure de la mort dans un discours théorique. Johann Georg Sulzer (1720–1779), l'article Allegorie de l'Allgemeine Theorie der Schönen Künste (1771) et le tombeau d'Hindelbank, in: L'Ecrit-Voir. Revue d'Histoire des Arts, Paris-Sorbonne 1986/87, S. 75–83. Grieners Beitrag bleibt hinter den äusserst instruktiven Ausführun-

gen Dobais weit zurück. DOBAI, S. 115, führt Sulzers Begeisterung für das Denkmal darauf zurück, «dass der Leitsatz, wonach eine Allegorie die Maxime ‹des entscheidenden Moments› aufhebe, hier durchbrochen wird, denn dieses Grabdenkmal stellt ein allegorisches Drama in einem ‹fruchtbaren Moment› dar».

128 SULZER (wie Anm. 126), S. 409.

129 Ebenda, S. 411 f.

130 Noch 1803, als eine dänische Reisegruppe das Grabmal besichtigte, berief man sich auf den Hinweis in «Sulzers Wörterbuche», siehe JOHANN HEINRICH ANTON TORLITZ: Reise in der Schweiz und einem Theile Italiens, im Jahre 1803. Veranlasst durch Pestalozzi und dessen Lehranstalt, Kopenhagen und Leipzig 1807, S. 151.

131 Wie Anm. 1. – Goethes 1779 angedeutete Vorbehalte könnten darauf zurückgeführt werden, dass er mit seinem Gedenkstein «Agathé Tyche» (1777) eine völlig andere Denkmalskonzeption entwickelt und realisiert hatte.

132 A.W.S. [=AUGUST WILHELM SCHLEGEL]: Artistische und literarische Nachrichten aus Rom. Im Frühling 1805. An Hn. Geh. Rath von Goethe, in: Intelligenzblatt der Jenaischen Allgem. Literatur-Zeitung, Numero 120, den 23 October 1805 [= Jenaische Allgemeine Literaturzeitung vom Jahre 1805, Zweyter Jahrgang, Vierter Band, Sp. 1003 f.]; als «Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler. Im Sommer 1805» in: August Wilhelm von Schlegel: Sämmtliche Werke, hrsg. v. Eduard Böcking, IX: Vermischte und kritische Schriften, Bd. 3, Leipzig 1846, S. 234 (Reprint Hildesheim 1971).

Anhang

Texte zur literarischen Rezeption

Die folgende, nach Erscheinungs- beziehungsweise Entstehungsdatum chronologisch geordnete Übersicht gibt bibliographische Hinweise auf Texte, die auf verschiedene Weise das Grabmal der Maria Magdalena Langhans thematisieren. Der erfasste Zeitraum reicht vom Entstehungsjahr des Grabmals 1753 bis ins Jahr 1836, als mit James Fenimore Coopers «Sketches of Switzerland» eine Beschreibung des Grabmals in Amerika erschien. Die hier nur bibliographisch erfasste Sammlung bildete den Dokumentenanhang meiner Magisterarbeit «Das Auferstehungsgrabmal von Johann August Nahl». Der vorliegende Aufsatz ist ein überarbeiteter Auszug dieser Arbeit, die 1990 am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Augsburg entstand und von Hanno-Walter Kruft (†1993) betreut wurde. Wichtige Hinweise verdanke ich Dr. Sergiusz Michalski (Augsburg). Mein besonderer Dank gilt den Freunden Dietrich Erben und Thomas Eser.

[Gabriel de Seigneux]: Le Tombeau de Nahl. Ode [September 1753], in: Journal Helvetique ou Recueil de Pieces Fugitives de Literature Choisie ..., Avril 1754, Neuchâtel 1754, S. 412–416

[Jean Jacques Lefébure]: Stances. A Mr. Seigneux de Correvon, á l'ocasion de son Ode, intitulée, Le Tombeau de Nahl [11. Februar 1754], in: Journal Helvetique 1754, S. 418–420

[N. N.]: Sujet de l'Ode intitulée, Le Tombeau de Nahl, in: Journal Helvetique 1754, S. 408–411

Christoph Martin Wieland: Die Natur der Dinge oder die vollkommenste Welt. Ein Lehrgedicht in sechs Büchern ([2]1762), in: C. M. Wielands Sämmtliche Werke, 25. Band, Leipzig 1856, S. 15–17

Albrecht von Haller: Aufschrift auf das vortrefliche Grabmal ..., in: Versuch Schweizerischer Gedichte, Göttingen [9]1762, S. 281

[Johann Gerhard Reinhard Andreae]: Fortsetzung der Briefe, so aus der Schweitz nach Hannover geschrieben sind (1763), in: Hannoverisches Magazin, 8.tes Stück, Montag, den 25ten Januarii 1765, Sp.126–128 (s. a.: Briefe aus der Schweiz nach Hannover geschrieben, in dem Jare 1763, Zweiter Abdruck, Zürich und Winterthur 1776, S. 192–194)

Johann Rudolf Füesslin: Allgemeines Künstler-Lexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider, 2. Bd. (Erstes Supplement, enthaltend einige hundert alte und neue Artickel, welche in dem Lexicon selbst nicht erschienen sind; nebst einer grossen Anzahl von Berichtigungen, Zusätzen und Verbesserungen), Zürich 1767, S. 194

Johann George Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, ([1]1771) Neue [durch bibliographische Zusätze von Friedrich von Blankenburg] vermehrte Auflage Leipzig 1786, S. 70 und S. 409–411

Jakob Jonas Björnstähl: Briefe aus seinen ausländischen Reisen an den königlichen Bibliothekar S. S. Gjörwell in Stockholm. Aus dem Schwedischen über setzt von Just Ernst Groskurd und Christian Heinrich Groskurd, Dritter Band welcher Briefe aus Savoyen, der

Schweiz, Deutschland, Holland und England enthält. Mit Churfürstl. sächsischem Privilego, Rostock und Leipzig 1781, S. 207–209
ALEXANDER TRIPPEL: [Beschreibung der Grabmäler in Hindelbank, um 1775], Kunsthaus Zürich M29, Trippel Nr. 29; veröffentlicht bei FALLET (wie Anm. 18), S. 204
CHRISTIAN CAY LORENZ HIRSCHFELD: Briefe die Schweiz betreffend. Neue und vermehrte Ausgabe, Leipzig 1776, S. 250–255
JOHANN CASPAR LAVATER: [Reise nach Bern 1777], Zentralbibliothek Zürich, Lav. Ms. 16.3; veröffentlicht bei: Berend Strahlmann, Lavaters Aufzeichnungen über seine Berner Reise. Ein Beitrag zur Haller-Forschung, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 1961, S. 20
JOHANN WOLFGANG GOETHE: Brief an Johann Heinrich Merck, Bern, den 17. Oct. 1779 (Weimarer Ausgabe, IV. Abt., 4.Band, Weimar 1889, S. 87)
CARL AUGUST, HERZOG VON SACHSEN-WEIMAR: Brief an Herzogin Luise, Bern, d. 18. Oct. 1779, veröffentlicht bei: Hans Wahl, Briefe des Herzogs Karl August an die Herzogin Luise, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Elfter Band, Weimar 1925, S. 116 f
JOHANN WOLFGANG GOETHE: Brief an Charlotte von Stein, Payerne Peterlingen d. 20. Oktbr. 79 Abends (Weimarer Ausgabe, IV. Abt., 4. Band, Weimar 1889, S. 91)
CHARLOTTE VON LENGEFELD: Reise nach der Schweiz 1783. Fragment eines Tagebuchs, veröffentlicht bei: Ludwig Ulrichs (Hrsg.), Charlotte von Schiller und ihre Freunde. Erster Band, Stuttgart 1860, S. 45
G[OTTLOB] K. CH[RISTIAN] STORR: Alpenreise vom Jahre 1781. Erster Theil, Leipzig 1784, S. 49–52
CHRISTOPH MEINERS: Briefe über die Schweiz, Erster Theil, (11784) zweite durchaus verbesserte und vermehrte Auflage, Berlin 1788, S. 136–139. Unter der Überschrift «Urteil des Herrn Prof. Meiners über zwey Nahlische Denkmale zu Hindelbank im Canton Bern. Aus dessen Briefen über die Schweiz Th:I. S. 97 u. ff.» als Separatum erschienen in: Johann Georg Meusel (Hrsg.): Miscellaneen artistischen Innhalts, 24. Heft, Erfurt 1785, S. 359–361
KARL GOTTLOB KÜTTNER: Briefe eines Sachsen aus der Schweiz an Seinen Freund in Leipzig, Erster Theil, Leipzig 1785, S. 300–301
CHRISTIAN C. HIRSCHFELD: Neue Briefe über die Schweiz. Erstes Heft mit Kupferstichen, Kiel 1785, S. 151–160
SAMUEL GOTTLIEB BÜRDE: Erzählung von einer gesellschaftlichen Reise durch einen Theil der Schweiz und des obern Italiens nebst Auszügen aus Briefen über einige Gemälde, Breslau 1785, S. 278–281
[ISAAK BERNHARD DES GOUTTES]: Kurze Anleitung zu den vornehmsten Merkwürdigkeiten der Schweiz, insbesondere des Kantons Bern. Zum Gebrauch in Schulen, Bern 1786, S. 23
[MARIE SOPHIE LA ROCHE]: Tagebuch einer Reise durch die Schweiz, von der Verfasserin von Rosaliens Briefen, Altenburg 1787, S. 168–170
[WILHELM GOTTFRIED] PLOUCQUET: Vertrauliche Erzählungen einer Schweizerreise im Jahr 1786 in Briefen, Tübingen 1787, S. 44–47
[ANNA HELENE KROCK]: Briefe einer reisenden Dame aus der Schweitz. 1786, Frankfurt und Leipzig 1787, S. 24 und S. 36–37
FRIEDRICH KARL GOTTLOB HIRSCHING: Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen ..., nach alphabetischer Ordnung der Oerter, Bd. 4, Erlangen 1789, S. 449–450
[GEORGE FORSTER]: Geschichte der Kunst in England, in: Annalen der Brittischen Geschichte des Jahrs 1789 (= Annalen der Brittischen Geschichte, Dritter Band), herausgegeben von Johann Wilhelm von Archenholz, Carlsruhe 1790, S. 110–111

Christian Georg Schütz: Umriß meines Lebens, veröffentlicht bei: Karl Simon: Christian Georg Schütz der Vetter: «Umriß meines Lebens», in: Archiv für Frankfurter Geschichte und Kunst, Vierte Folge, 2. Band, Frankfurt am Main 1929, S. 13
Karl Spazier: Wanderungen durch die Schweiz, Gotha 1790, S. 85–86
Wilhelm Ludwig Steinbrenner: Bemerkungen auf einer Reise durch einige teutsche, Schweizer- und französische Provinzen in Briefen an einen Freund, Erster Theil, Göttingen 1791, S. 105–106
G[erhard] A[nton] von Halem: Blicke auf einen Theil Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs bey einer Reise vom Jahre 1790, Erster Theil. Hamburg 1791, S. 149–151
Carl Marchese von Grosse: Die Schweiz. Ersten Bandes Zweyter Theil, Halle 1791, S. 309–310
J[ohann] G[ottfried] Ebel: Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art in der Schweitz zu reisen. Zweyter Theil, Zürich 1793, S. 23
August Wilhelm Iffland: Blick in die Schweiz, Leipzig 1793, S. 110–113
Ulrich Bräker: Wanderberichte, veröffentlicht bei: Samuel Voellmy (Hrsg.): Leben und Schriften Ulrich Bräkers, des Armen Mannes im Tockenburg, 3. Bd., Basel 1945, S. 163–164
Johann Georg Meusel: Kunstnachrichten aus der Schweiz vom Jahr 1794 bis 1796, in: Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber. Fortsetzung des Neuen Museums für Künstler und Kunstliebhaber. Hrsg. von Johann Georg Meusel, Fünftes Stück, Leipzig 1797, S. 569 und S. 615–620
Johann Heinrich Freiherr Menu von Minutoli: Reise eines Preussischen Officiers von Berlin nach Lausanne im Herbst 1795, in Briefen, Warschau 1797, veröffentlicht bei: Marcus Bourquin (Hrsg.): Die Schweiz in alten Ansichten und Schilderungen, Sigmaringen 1968, S. 137
Nikolai Michailowitsch Karamsin: Briefe eines russischen Reisenden (1789). Übersetzt von Johann Richter 1798 (Neudruck Berlin 1959, S. 233–234)
Johann Heinrich Jung-Stilling: Heinrich-Stillings Lehr-Jahre. Eine wahrhafte Geschichte, Berlin und Leipzig 1804, in: Gustav Adolf Benrath (Hrsg.), Johann Heinrich Jung-Stilling, Lebensgeschichte, Darmstadt 1976, S. 580
Arthur Schopenhauer: Reisetagebücher aus den Jahren 1803–1804; zuerst: Leipzig 1923, jetzt: Ludger Lütkehaus (Hrsg.), Die Reisetagebücher von Arthur Schopenhauer, Zürich 1987, S. 186–187
A.W.S. [August Wihlelm Schlegel]: Artistische und literarische Nachrichten aus Rom. Im Frühling 1805. An Hn. Geh.Rath von Goethe, in: Intelligenzblatt der Jenaischen Allgem. Literatur-Zeitung, Numero 120, den 23 October 1805 (= Jenaische Allgemeine Literaturzeitung vom Jahre 1805, Zweyter Jahrgang, Vierter Band, Sp. 1003)
J[Johann] H[einrich] A[nton] Torlitz: Reise in der Schweiz und einem Theile Italiens, im Jahre 1803. Veranlaßt durch Pestalozzi und dessen Lehranstalt, (Kopenhagen 1805) Leipzig 1807, S. 151
Johann Gaudenz von Salis-Seewis: Bei dem Grabstein einer Wöchnerin, in: Gedichte von Johann Gaudenz Salis-Seewis, (Zürich 1808), Neueste vermehrte Auflage Zürich 1839, S. 138–139
Hermann Fürst von Pückler-Muskau: Brief, Bern, den 10. Juli 1808; in: Reisetagebücher und vermischte Aufsätze, Bd. 1; hrsg. v. Ludmilla Assing, Hamburg 1873, S. 224f (Reprint Bern 1971)
Johann Rudolph Fuesslin: Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer ... nebst angeführten Verzeichnis der Lehrmeister und Schüler, Zürich 1810, S. 649

J[OHANN] G[OTTFRIED] KIESEWETTER: Reise durch einen Theil Deutschlands, der Schweiz, Italiens und des südlichen Frankreichs nach Paris. Erinnerungen aus den denkwürdigen Jahren 1813, 1814 und 1815, Erster Theil, Berlin 1816, S. 123–125
CHRIST[IAN] GOTTFR[IED] DAN[IEL] STEIN: Reise durch Baiern, Salzburg, Tirol, die Schweiz und Württemberg, Leipzig 1829, S. 166
FELICIA HEMANS: The Tomb of Madame Langhans, in: Songs of the Affections, with other Poems, Edinburgh and London 1830, S. 89–91
FRANCISCO MARTINEZ DE LA ROSA: El sepulcro de Hindelbank (ca. 1830), veröffentlicht bei: Carlos Seco Serrano (Hrsg.): Obras de D. Francisco Martinez de la Rosa II, Madrid 1962, S. 181–182
JAMES FENIMORE COOPER: Sketches of Switzerland. By an American, Philadelphia 1836, Vol. I, S. 61–65 (dt. Ausgaben: James Fenimore Cooper: Ausflüge in die Schweiz. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. C. F. Nietsch, Erster Theil, Frankfurt am Main 1836 (= Cooper's sämmtliche Werke, 88.–89. Bändchen) S. 73–77 und: J. Fenimore Cooper: Streifereien durch die Schweiz. Nach dem Englischen von Dr. Georg Nicolaus Bärmann, in zwei Theilen, Erster Theil, Berlin 1936, S. 63–68