

**Sturzenegger-Stiftung**  
Schaffhausen

Jahresbericht  
und Erwerbungen  
2023/2024

23

24

Ein prunkvolles Trinkgefäß findet nach  
200-jähriger Odyssee zurück nach Schaffhausen.



**Sturzenegger-Stiftung**  
Schaffhausen

Jahresbericht  
und Erwerbungen  
2023/2024

23 / 24



# Inhalt

## Berichte

- 8 Editorial
- 10 Unterstützte Projekte
- 14 Finanzen
- 15 Leistungen

## Erwerbungen

### Kunst bis 1945

- 18 Bernhard Strigel
- 22 Unbekannt, Bildnis Burgauer
- 24 Anton Graff
- 28 Alexander Trippel
- 36 Hans Sturzenegger
- 38 Adolf Dietrich
- 40 Otto Dix
- 46 Jakob Ritzmann
- 48 Johannes Robert Schürch

### Gegenwartskunst

- 52 Linda Graedel
- 56 Walter Pfeiffer
- 60 Ulrich Meister
- 64 Richard Tisserand
- 70 Renate Eisenegger
- 74 Bruno Ritter
- 78 Ursula Palla
- 80 Klodin Erb
- 84 Serge Hasenböhler
- 86 Yves Netzhammer
- 88 Daniel Karrer

### Kulturgeschichte

- 92 Doppelpokal aus Silber, um 1500
- 98 Doppelpokal aus Maserholz, 1535
- 102 Gebäckmodel, 1514
- 104 Gebäckmodelsammlung Widmer
- 110 Taschenuhr, Johann I. Hurter
- 112 Kaffeekanne, Hans Heinrich Speissegger
- 114 Silberdose, Daniel Krämer
- 116 Zwölf Spielkarten, Félix Vallotton
- 120 Spielkartenentwürfe, Egbert Moehsnang

### Numismatik

- 126 Écu d'or, o. J., Königreich Frankreich
- 126 Guldiner, 1501, Bistum Sitten
- 127 Scudo d'oro, o. J., Republik Venedig
- 127 Taler, 1537, Herzogtum Württemberg
- 128 Groschenklippe, 1611, Stadt Schaffhausen
- 128 Doppelte Dukatenklippe, o. J., Stadt Konstanz
- 129 Doppeldukat, 1641, Stadt Zürich
- 129 Dukat, 1761, Bistum Konstanz
- 130 Schilling, o. J., Land Glarus
- 130 5 Rappen, 1851, Schweizerische Eidgenossenschaft
- 131 ¼ Franken, 2020, Schweizerische Eidgenossenschaft

## Anhang

- 134 Gesamtliste der Erwerbungen und Schenkungen 2023/2024
- 140 Katalog numismatische Erwerbungen
- 142 Alphabetisches Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler
- 143 Abbildungsnachweis
- 144 Impressum





# Editorial

Das Highlight der vergangenen beiden Jahre für die Sturzenegger-Stiftung ist eine ausserordentliche Erwerbung: Mit dem Ankauf eines bedeutenden Zeugnisses europäischer Goldschmiedekunst beginnt daher auch dieses Editorial. Nach einer 181-jährigen Odyssee ist der vergoldete Silberpokal aus der Zeit um 1500 in die Schweiz zurückgekehrt. Im Jahre 1843 war er von den Schaffhauser Behörden als «unbedeutend und durchaus entbehrlich» taxiert und verkauft worden – aus heutiger Sicht eine fatale Fehleinschätzung. Das luxuriöse Trinkgefäss konnte dank dem finanziellen Engagement der Stiftung und dem unermüdlichen Einsatz des ehemaligen Präsidenten, Dr. Hans Konrad Peyer, aus einer südamerikanischen Sammlung nach Schaffhausen zurückgebracht werden.

Neben diesem Highlight wurden zahlreiche weitere Werke für die kulturhistorische Sammlung und für die Kunstsammlung des Museums angekauft. Das Engagement der Kuratoren sowohl für die Identifizierung dieser Werke als auch für die kommentierenden Beiträge in diesem Jahresbericht sei an dieser Stelle herzlich verdankt, ebenso der Einsatz aller Beteiligten für die von der Stiftung unterstützten Ausstellungen und Projekte.

Der Rücktrittsentscheid von Dr. Katharina Epprecht Ende September 2023 und die Wahl von Dr. Gesa Schneider zur neuen Direktorin des Museums zu Allerheiligen per 1. Juli 2024 bildeten eine willkommene Möglichkeit, die Stiftungsaktivitäten für das Museum zu überdenken. Denn die 2020 in Auftrag gegebene

Machbarkeitsstudie für eine bauliche und inhaltliche Neuausrichtung des Museums muss für die weitere Planung grundlegend überarbeitet werden.

Der Neustart kündigt sich denn auch mit einem Konzeptpapier der neuen Direktion an, mit einer umfangreichen Bestandesaufnahme und dem Aufzeigen von Entwicklungsperspektiven. Das Exposé benennt machbare Etappenziele wie mehr Sichtbarkeit auf nationaler und internationaler Ebene, mehr Besucherinnen und Besucher durch eine verbesserte Infrastruktur, durch Werbung und mehr Relevanz von Ausstellungen und Veranstaltungen und nicht zuletzt durch eine verstärkte Zusammenarbeit mit der Stiftung und ein gutes Arbeitsklima für die Mitarbeitenden.

Der Dank der Stiftung richtet sich an Dr. Gesa Schneider und an das gesamte Museumsteam. Die Wertschätzung wurde jeweils auch am traditionsgemäss zum Jahresende von der Stiftung ausgerichteten «Mandarinli-Fest» bekräftigt. 2024 lud die neue Direktorin zum Weihnachts-Apéro ein, die Stiftung steuerte gerne das kulinarische «Bhaltis» bei – etwas zum Mitnehmen und Behalten für alle Mitarbeitenden des Museums, die Ehrenamtlichen und die zugewandten Gäste.

Zum zweiten Mal trägt der Jahresbericht die gestalterische Handschrift von Peyer Konzept GmbH, Zürich, die sich neu aufgestellt «Praxis. Konzept und Gestaltung für den Alltag» nennt. Für die gute Zusammenarbeit sei deren Mitarbeitenden wie auch lic. phil. Esther Füller für das sorgfältige Lektorat gedankt.

Meiner Nachfolgerin in der Geschäftsführung, lic. phil. Isabelle Köppli, gebührt mein ganz besonderer Dank. Sie hat allen, nicht immer einfachen Anforderungen engagiert, umsichtig und klug entsprochen und steht für die Kontinuität bei den operativen Stiftungsbelangen mit all ihren vielfältigen Aufgaben.

Nicht zuletzt gilt mein herzlicher Dank dem Stiftungsrat. Dieser hat sich mit lic. phil. Katrin Steffen, lic. oec. Stephan Kuhn, Daniel Burkhardt und Dr. Hortensia von Roda als Team und in gegenseitiger Ergänzung bestens bewährt.

Auch heute noch und vielleicht mehr denn je ist der grosse ideelle und finanzielle Einsatz der Sturzenegger-Stiftung für das Museum zu Allerheiligen wichtig angesichts der zunehmenden Anforderungen an ein relevantes und zeitgemässes Museum. Der Stiftungsrat ist überzeugt, mit dieser Unterstützung ganz im Sinne von Dr. Claire Sturzenegger-Jeanfavre und Dr. Hans Sturzenegger weiterhin einen wesentlichen Beitrag für das Schaffhauser Kulturleben zu leisten.

**Dr. Hortensia von Roda**

Präsidentin der Sturzenegger-Stiftung

## Stiftungsrat und Geschäftsführung

- Dr. Hortensia von Roda, Präsidentin
- Daniel Burkhardt, Stiftungsrat
- Lic. oec. Stephan Kuhn, Stiftungsrat
- Lic. phil. Katrin Steffen, Stiftungsrätin
- Lic. phil. Isabelle Köppli, Geschäftsführerin

# Unterstützte Projekte

## Unterstützte Ausstellungen

### 2023

- **Ziegler Keramik.** Begehrte Schaffhauser Tonwaren 1828–1973  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
25. Februar–9. Juli 2023
- **Reto Müller.** Le nombril du monde  
Manor Kunstpreis Schaffhausen 2023  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
25. Mai–15. Oktober 2023
- **Daniela Keiser.** Das grosse Ticken – Le silence des oiseaux chanteurs  
Fondation de l'Abbatiale de Bellelay  
17. Juni–3. September 2023
- **Doppio V.** Andrea Ehrat / Dorian Sari  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
17. Juni–17. September 2023
- **Moche.** 1000 Jahre vor den Inka  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
30. September 2023–26. Mai 2024
- **Yves Netzhammer.** Das Kind der Säge ist das Brett [The Child of the Saw is the Board]  
Kyiv Biennial 2023, Wien  
17. Oktober–17. Dezember 2023
- **Kunst vereint.** 175 Jahre Kunstverein Schaffhausen  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
26. November 2023–26. Mai 2024

### 2024

- **Yves Netzhammer.** Die Welt ist schön und so verschieden, eigentlich müssten wir uns alle lieben  
Kunstmuseum Solothurn  
21. Januar–12. Mai 2024
- **ouvert: Ulrich Meister.** Nachklang  
Vebikus Kunsthalle Schaffhausen  
27. Januar–3. März 2024
- **Otto Dix und die Schweiz**  
Bündner Kunstmuseum Chur  
22. Juni–27. Oktober 2024
- **Generation im Aufbruch.** Geboren in den 40ern  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
6. Juli–20. Oktober 2024
- **ZEIT LOS LASSEN.** Poesie am Ort der letzten Ruhe  
Waldfriedhof Schaffhausen  
1. September–3. November 2024
- **Moche.** 1000 Jahre vor den Inka  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
30. September 2023–26. Mai 2024
- **ERNTE 24.** Jahresausstellung der Schaffhauser Kunstschaftenden  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
1. Dezember 2024–16. Februar 2025
- **Der Münzschatz von Merishausen**  
(Vorbereitung)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
15. März–19. Oktober 2025

## Unterstützte Projekte und externe Publikationen

### 2023

- Umnutzung der Hauswartswohnung im Ostflügel des Klosters, sog. Pfarrhaus:
  1. Geschoss: Durchbruch vom Museum ins Pfarrhaus. Nutzung als Aufenthalts- und Büroräume.
  2. Geschoss: in Büro-, Sitzungs- und Archivraum der Sturzenegger-Stiftung.
- Schaffhauser Kulturmagazin 2023/24
- Festival Jups. Junges Publikum Schaffhausen, 9.–10. September 2023
- Daniel Karrer. Untitled II, Basel 2023
- Klodin Erb, Mailand 2023
- Conrad Steiner. Warten, was der Regen sagt, Zürich 2023
- Cécile Hummel. Kein Ozeandampfer, sondern ein Floss, Zürich 2023
- Magazin PopUp #2. Das Kesslerloch, Schaffhausen 2023

### 2024

- Gotthard Jedlicka. Engramme. Positionen der Kunstgeschichte, Bd. 1. Roger Fayet, Marianne Wackernagel, SIK-ISEA (Hg.), Zürich 2024
- 40 Jahre Galerie Gisèle Linder, Basel 2024
- Festival Jups. Junges Publikum Schaffhausen, 7.–8. September 2024

## Konservierung / Restaurierung

### 2023

- Fotodokumentation Sammlungen: Jürg Fausch, Schaffhausen; Ivan Ivic, Schaffhausen
- Grafikrestaurierung: Atelier Strebel, Hunzenschwil
- Möbelrestaurierung: Atelier Räber, Luzern
- Lagerungsoptimierung Ebnatring: Bernhard Sigg, Schaffhausen; Uli Hürten, Schaffhausen
- Steinrestaurierung: Wolfgang Goerner, Winterthur
- Skulpturenrestaurierung: Tobias Hotz Conservations, Weinfelden
- Gemälderestaurierung: Kerstin Rath, Klettgau

### 2024

- Fotodokumentation Sammlungen: Ivan Ivic, Schaffhausen
- Grafikrestaurierung: Atelier Strebel, Hunzenschwil
- Möbelrestaurierung: Atelier Räber, Luzern
- Lagerungsoptimierung Ebnatring: Bernhard Sigg, Schaffhausen; Uli Hürten, Schaffhausen
- Gemälderestaurierung: Kerstin Rath, Trasadingen

## Leihgaben

Objekt	Ausstellung
<b>Ferdinand Hodler</b> — Valentine Godé-Darel mit aufgelöstem Haar, 1913, Inv. A1729	Ferdinand Hodler – Voir mourir Valentine, Musée Jenisch Vevey, 3.2.2023–29.5.2023
<b>Carl Roesch</b> — Zwei nach links schreitende Frauen, 1923, Inv. B5965 — Borgio am Strand, 1936, Inv. B5979 — Frau im Kabis-Landhäuschen, um 1953, Inv. B5980 — Zwei Kabislandhäuschen, 1958, Inv. B5983	Erich Brändle. Mit Erinnerungen an Margrit und Carl Roesch-Tanner, Museum kunst + wissen, Diessenhofen, 15.4.2023–13.8.2023
<b>Cuno Amiet</b> — Ruhepause im Garten auf der Oschwand, 1911, Inv. A1829 — Feld mit Mohn- und Kornblumen, 1929, Inv. A1944 — Das besonnte Haus, 1951, Inv. A1961	Cuno Amiet: die Luft ganz dick, Kulturhaus Obere Stube, Stein am Rhein, 5.5.2023–23.7.2023
<b>Walter Pfeiffer</b> — 12 Werke «Untitled», 1974–2014, Inv. C6430–C6440	Sincerely, Walter Pfeiffer, Kunstmuseum Luzern, 8.7.2023–22.10.2023
<b>Daniela Keiser</b> — Wilde Katze, 2002, Inv. C5623	ICH TIER WIR, Naturama Aarau, 28.9.2023–7.7.2024
<b>Otto Dix</b> — Aufbrechendes Eis, 1940, Inv. A1788 — Ruhe auf der Flucht I, 1941, Inv. A2271	Dix und die Gegenwart, Deichtorhallen Hamburg, 29.9.2023–25.2.2024
<b>Giovanni Segantini</b> — Landschaft mit Frau im Baum, 1880–1883, Inv. A1808	Giovanni Segantini. Das universelle Gedicht, Galleria Civica, G. Segantini Arco, 18.5.2024–27.10.2024
<b>Eugène Burnand</b> — La veillée des fileuses, 1876, Inv. A2292	Wir schaffen was! Arbeitswelten in der Kunst am Bodensee, Rosgartenmuseum Konstanz, 18.5.2024–5.1.2025
<b>Walter Pfeiffer</b> — 7 Werke «Untitled», 1974–2014, Inv. C6430–C6435, C6439 und C6440	Plakatpräsentation Walter Pfeiffer zum Schaffhauser Jazzfestival, Vebikus Schaffhausen, 22.5.2024–25.5.2024
<b>Otto Dix</b> — Aufbrechendes Eis, 1940, Inv. A1788 — Kirche San Peter in Samedan, 1938, Inv. B10882	Otto Dix und die Schweiz, Bündner Kunstmuseum Chur, 22.6.2024–27.10.2024

## Aufträge auf Projektbasis, Teilpensen

- Adrian Bringolf M.A. (30 %)
- Julian Denzler M.A. (20 % bis Ende August 2024)
- Lic. phil. Daniel Grütter (10 %)
- Thomas Zweifel M.A. (40 %, ab Oktober 2024 60 %)

## Diverses

- Kostenbeitrag Weiterbildungen Museumsmitarbeitende
- Sommerfest 2023 und Weihnachtsgeschenk 2024  
(für die Mitarbeitenden des Museums und für externe,  
temporäre Mitarbeitende sowie ehrenamtlich Tätige)
- Blumenschmuck Museumsempfang

## Vergabungen/Mitgliedschaften

2023/2024

- Dachverband gemeinnütziger Stiftungen Schweiz proFonds
- International Council of Museums ICOM
- Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA
- Website Grafische Sammlungen Deutschland,  
Österreich, Schweiz
- Deutscher Museumsbund

# Finanzen

Geopolitische Konflikte, Unsicherheiten und Spannungen prägten die Berichtsperiode. Insbesondere der Nahostkonflikt sowie der Krieg in der Ukraine beeinflussten die globale und wirtschaftliche Landschaft erheblich. Die Nervosität bezüglich der Auswirkungen der US-Wahlen sorgte weltweit zusätzlich für Unruhe und Unsicherheit. Diese Ereignisse verdeutlichen, wie fragil das internationale Gefüge geworden ist.

Das Umfeld der Finanzmärkte hingegen war geprägt von einem erstaunlich robusten Wirtschaftswachstum, weiter rückläufigen Inflationsraten und dem Beginn eines Zinssenkungszyklus der wichtigsten Notenbanken. Doch um die Wirtschaft zu stützen, waren massive staatliche Eingriffe notwendig, was gleichzeitig zu einem erheblichen Anstieg der Staatsschulden führte. Diese global rekordhohe Verschuldung und die weiterhin sehr hohen Staatsdefizite wichtiger Länder werden den Druck aufrechterhalten, höhere Inflationsraten zu akzeptieren. Letztlich geht es nicht nur um das Vertrauen in die Regierungen, sondern auch um das Vertrauen in die Zentralbanken. Anlegerinnen und Anleger sollten sich auf eine Rückkehr anhaltender finanzieller Repression einstellen. Dabei kann es immer wieder zu Überraschungen und Phasen temporär höherer Inflation kommen, die sich in einem solchen Umfeld nur schwer kontrollieren lassen. Die Realzinsen werden aber grundsätzlich tief und in der Schweiz sogar negativ bleiben.

Trotz der vielen Unsicherheiten lag der Fokus bei der Bewirtschaftung der Vermögenswerte der Sturzenegger-Stiftung auf Sachwertanlagen. Dabei wurde

auf langfristige Trends und Exzellenz in der Titelauswahl gesetzt. So konnte eine konsolidierte Nettogesamtpformance (inklusive der Beteiligung an der AVAG Anlage und Verwaltungs AG) von 14 % erwirtschaftet werden. Dem Baumann & Cie Anlageteam sei an dieser Stelle für das sehr gute Resultat ganz herzlich gedankt.

Die Stiftung verdiente durch Wertschriften- und Zinserträge insgesamt CHF 6.15 Mio. und aus realisierten Kursgewinnen CHF 1.95 Mio. Aus diesen Erträgen konnte der Stiftungsrat folgende statuarischen Leistungen gewährleisten: für die Kunstabteilung CHF 338 040, für die Historische Abteilung CHF 1.42 Mio. Ebenso wurden Personalkosten, Honorare und Weiterbildungen im Umfang von CHF 529 795 übernommen. Der Verwaltungsaufwand für Buchführung, Revision, Versicherungen und Miete belief sich auf CHF 114 816. Die ganze Periode konnte mit einem Ertragsüberschuss von CHF 1.42 Mio. abgeschlossen werden.

Der Stiftungsrat der Sturzenegger-Stiftung ist sehr dankbar, dass durch die positive finanzielle Entwicklung der letzten Jahre die Unabhängigkeit der Stiftung gewährt bleibt. Entscheidungen können somit weiterhin ohne Druck und mit der nötigen Sorgfalt gefällt werden.

Daniel Burkhardt  
Stiftungsrat

## Engagement der Stifterin

Zusätzlich zur Äufnung des Stiftungskapitals 1987 unterstützte Claire Sturzenegger-Jeanfavre aus ihrem Privatvermögen bis 1999 bedeutende Museumsprojekte.

# Leistungen

Erbrachte Leistungen in CHF	2024	2023	1987–2024
<b>Total</b>	<b>1'040'242</b>	<b>1'953'059</b>	<b>63'716'167</b>
<b>Ankäufe, Ausstellungen</b>	<b>520'730</b>	<b>1'429'886</b>	<b>35'949'796</b>
<b>Ankäufe</b>	<b>462'230</b>	<b>1'297'476</b>	<b>31'803'925</b>
— Kunstabteilung	242'882	95'158	23'998'197
— Historische Abteilung	219'348	1'202'318	7'478'983
— Stadtbibliothek	0	0	326'745
<b>Ausstellungen und Kataloge</b>	<b>58'500</b>	<b>132'410</b>	<b>4'145'871</b>
— Ausstellungen	48'500	103'000	1'809'928
— Kataloge	10'000	29'410	2'335'943
<b>Personal- und diverse Kosten</b>	<b>381'867</b>	<b>366'991</b>	<b>16'100'851</b>
<b>Personalkosten</b>	<b>276'083</b>	<b>245'034</b>	<b>12'419'661</b>
— wovon durch Stiftung getragen und ausbezahlt	162'827	134'763	6'863'652
— wovon durch Stiftung getragen und durch Stadt Schaffhausen ausbezahlt	113'256	110'271	5'556'009
<b>Diverse Kosten</b>	<b>105'784</b>	<b>121'957</b>	<b>3'681'190</b>
— Versicherung	25'000	26'140	561'910
— Restaurierung, Unterhalt, Dokumentation, Bibliothek MzA	49'925	63'000	2'153'134
— übriger Verwaltungsaufwand	30'859	32'817	966'146
<b>Projekte, bauliche Massnahmen, diverse Beiträge</b>	<b>137'644</b>	<b>156'183</b>	<b>11'665'520</b>
<b>Projekte</b>	<b>47'000</b>	<b>21'400</b>	<b>7'008'789</b>
— Konservierung	0	0	267'697
— Historische Abteilung – Kammgarn Depotbezug	0	0	21'424
— Historische Abteilung – Schaffhausen im Fluss	0	0	5'712'690
— Ur- und Frühgeschichte	0	0	54'915
— Schaffhauser Glasmalerei	0	0	224'320
— Projekt MzA 25	0	0	258'549
— diverse Projekte	47'000	21'400	469'194
<b>Beiträge Baukosten Museum zu Allerheiligen</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>3'406'988</b>
<b>Diverse Beiträge</b>	<b>90'644</b>	<b>134'782</b>	<b>1'249'743</b>
— Website www.sturzenegger-stiftung.ch	16'571	61'742	
— Transportkosten, Verzollung	8'197	0	
— übriger Aufwand	22'520	0	
— Jahresberichte Sturzenegger-Stiftung	43'356	73'040	





# Bernhard Strigel (1460/61–1528), Werkstatt

Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1522

Die Bildtafel aus der Werkstatt des Memminger Künstlers Bernhard Strigel, Hofmaler Kaiser Maximilians I., war einst Teil eines Altarretabels, als Aussenseite eines der Flügel, die den Schrein verschlossen. Sie stellt den rechten Teil einer Anbetung der Heiligen Drei Könige dar, die dem neugeborenen Christuskind ihre Geschenke darbringen. Erstaunt und sichtlich bewegt vom Weihnachtseignis knien und stehen die Männer, die weniger als Könige denn als die Weisen aus dem Morgenland dargestellt sind, vor dem Kind und seiner jungfräulichen Mutter, die links auf einer weiteren Tafel vorzustellen sind.<sup>1</sup>

Das Ensemble der Anbetungsszene war 1930 noch vollständig, als es im Antiquitätenhaus Wertheim in Berlin versteigert werden sollte. Im Auktionskatalog sind beide Tafeln abgebildet (Abb. 2).<sup>2</sup> Über die Rahmungen hinweg bilden die Darstellungen eine Einheit. Formal verbindet die Architektur die beiden Bilder. So befinden sich die drei Männer vor einer niedrigen, abgestuften Mauer, die auf der links anschließenden Tafel mit Maria und dem Jesuskind in eine rudimentäre Palastarchitektur übergeht.

Über die kompositorischen Elemente hinaus verbinden Aspekte der Geschichte und des Gefühlsausdrucks der Figuren beide Teile miteinander. Die ehrerbietige, demütige, irritierte Haltung der einzelnen Könige reagiert auf die fröhlichen Gesichter von Maria und Jesus. In der Geste des Kindes, das von seiner Mutter im weit geöffneten Mantel präsentiert wird, zeigt sich ein herzliches Willkommen der drei etwas verunsicherten, heiligen Männer. Die überlieferte Fotografie der beiden Tafeln ermöglicht überdies die Datierung auf das Jahr 1522, das auf der Mauer rechts neben Jesu Heiligenschein prangt.

## Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Dieser Text baut auf zahlreichen Hinweisen von Dr. Anna Moraht-Fromm auf, für deren Unterstützung ich mich herzlich bedanke. Die Berliner Kunsthistorikerin erarbeitet gegenwärtig eine Datenbank über das Werk der Künstlerfamilie Strigel: Corpus Strigel – 100 Jahre, Online: <<https://annamorahtfromm.info/projekte/corpus-strigel-100-jahre>>, Stand: 11.9.2024.
- <sup>2</sup> Antiquitätenhaus Wertheim (Hg.): Sammlung Han Coray. Gemälde der italienischen, deutschen, niederländischen und spanischen Schulen, Möbel, Plastik und Kunstgewerbe [Auktion Antiquitätenhaus Wertheim, Berlin, 1.10.1930], Berlin 1930, Nr. 50–51. Online: <<https://doi.org/10.11588/diglit.5130#0000>>, Stand: 11.9.2024.

Abb. 1

**Bernhard Strigel**, Werkstatt, Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1522.  
Mischtechnik auf Nadelholz, 98 × 90 × 6 cm (Rahmenmass), 92.5 × 84 cm (Bildmass), Inv. A2520

Abb. 2

**Bernhard Strigel**, Werkstatt, Die Jungfrau mit Kind und die Heiligen Drei Könige, 1522. Gegenüberstellung im Auktionskatalog für die Sammlung Han Coray, Antiquitätenhaus Wertheim, Berlin 1930



1



SCHOTTLENDER MEISTER

DIE JUGENFRAU MIT KIND

SCHOTTLENDER MEISTER

DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE

2



3

Weitere zwei Tafeln können den Aussenseiten der Altarflügel dieses verlorenen Altarretabels zugeordnet werden: eine heilige Anna selbdritt sowie ein heiliger Christophorus. Während Ersterer im Juni 2012 im Auktionshaus Fischer in Luzern versteigert wurde, konnte Letzterer 2019 durch die Vereinigung Schaffhauser Kunstfreunde anlässlich ihrer Auflösung angekauft und dem Museum als Depositum übergeben werden (Abb. 3).<sup>3</sup>

Wie die Heiligen Drei Könige sind auch die beiden Tafeln mit der heiligen Anna selbdritt und dem heiligen Christophorus kompositorisch und ikonografisch eng aufeinander bezogen. So finden die Felsen an den jeweiligen Bildrändern ihre Übereinstimmung und sogar der baumartige Stab des Christophorus hat sein Äquivalent in dem Baum auf der Annentafel. Zudem entsprechen sich die beiden Heiligen in ihrer Rolle als Christusträger:in. Die vier bemalten Tafeln ergaben in geschlossenem Zustand des Altarschreins also eine inhaltliche und künstlerische Einheit.

Reminiszenzen an die einstigen Innenseiten der Altarflügel zeigen sich auf der Rückseite der Dreikönigstafel und des heiligen Christophorus. Hier zeichnen

sind die Umrisszeichnungen je zweier Figuren ab, die einst mit an den Tafeln befestigten Holzreliefs übereinstimmten (Abb. 4). In geöffnetem Zustand dürften die Altarflügel gesamthaft acht geschnitzte Heilige präsentiert haben.

Die Heiligen Drei Könige lassen sich ins nächste Umfeld von Bernhard Strigel einordnen. Wie die Strigel-Forscherin Anna Moraht-Fromm darlegt, wurde die Zuschreibung in den Werkstattkontext von Strigel zwar bereits von Max Friedländer in Bezug auf Anna selbdritt hergestellt, die 2012 im Auktionshaus Fischer Luzern auch unter Strigels Namen verkauft wurde. Aufgrund neuerer Forschungen wies Moraht-Fromm darauf hin, dass der Maler der vier hier erläuterten Tafeln derselbe Maler ist, der Teile des Hochaltars im Benediktiner Kloster Blaubeuren gemalt hat. Sie fand darüber hinaus weitere Werke, die diesem Maler zugeschrieben werden können. Da bekannt ist, dass die Werkstatt Strigel nicht nur Familienmitglieder beschäftigt hat, schlug Moraht-Fromm als Notnamen «Meister der Blaubeurer Kreuzigung» vor.<sup>4</sup>

Die beiden Tafeln mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige sowie die Tafel mit dem heiligen Christophorus befanden sich Anfang des 20. Jahrhunderts im Besitz

Abb. 3

**Bernhard Strigel**, Werkstatt, Der heilige Christophorus, 1522.

Mischtechnik auf Holz, 98 × 91,3 × 4 cm (Rahmenmass), 91,5 × 84 cm (Bildmass), Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum des Kunstvereins Schaffhausen, Sammlung Kunstfreunde, Inv. A2432

Abb. 4

**Bernhard Strigel**, Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1522.

Ansicht der Rückseite mit Umrissen entfernter Reliefs von Heiligenfiguren, Inv. A2520



4

des umtriebigen Sammlers und Kunsthändlers Han Coray in Zürich. Weil dieser Geld benötigte, beabsichtigte er ab 1928 Teile der Sammlung zu verkaufen.<sup>5</sup> Von diesem Zeitpunkt an wurde versucht, die Tafeln von Julius Böhler in München zu verkaufen. Mehrfach gab Böhler sie anderen Kunsthändlern in Kommission, so dem Antiquitätenhaus im Prinzenbau von Dr. Morton Bernath in Stuttgart oder dem Antiquitätenhaus Wertheim in Berlin,<sup>6</sup> wo die Tafeln schliesslich versteigert wurden.<sup>7</sup> Böhler verkaufte den heiligen Christophorus selbst.<sup>8</sup> Dieser geriet in unbekanntem deutschen Privatbesitz, bevor er 2019 im Auktionshaus Lempertz Köln wieder auftauchte. Der Verbleib von Maria mit dem Jesuskind ist bis heute unbekannt, während die Heiligen Drei Könige laut dem Letztbesitzer, dem Münchner Rechtsanwalt Hans Constantin Faussner (\* 1925) ein nicht mehr feststellbarer Sammler und Kunsthändler namens Rudolf Sturm gewesen sein soll.<sup>9</sup> Ob dieser auch 1930 der Käufer war, konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

#### Anmerkungen:

- <sup>3</sup> Zur heiligen Anna selbdritt siehe Galerie Fischer (Hg.): *Gemälde Alter Meister & 19. Jh. Gemälde II* [Auktion Galerie Fischer, Luzern, 13.6.2012], Luzern 2012, S. 12, Lot 1001. Zum heiligen Christophorus siehe Auktionshaus Lempertz (Hg.): *Gemälde und Zeichnungen 15.–19. Jh.* [Auktion 1141, Lempertz Köln, 16.11.2019], Lot. 1003. Online: <<https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1141-1/1003-bernhard-strigel-werkstatt.html>>, Stand: 11.9.2024. Die Tafel wurde im Nachverkauf erworben.
- <sup>4</sup> Moraht-Fromm, Anna: *Das Erbe der Markgrafen. Die Sammlung deutscher Malerei (1350–1550) in Karlsruhe, Ostfildern 2013*, S. 529–538; Moraht-Fromm, Anna: *Die Konzertierte Aktion. Zur Tafelmalerei*, in: Moraht-Fromm, Anna; Schürle, Wolfgang (Hg.), *Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar*, Stuttgart 2002 (Alb und Donau: Kunst und Kultur 31), S. 205–217.
- <sup>5</sup> Zu Han Coray siehe Bürgi, Markus: *Coray, Han*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 1.3.2005. Online: <<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/047815/2005-03-01/>>, Stand: 11.9.2024.
- <sup>6</sup> Karteikarte Kommission: K\_233\_25, in: Böhler re:search. *Karteiensysteme der Kunsthandlung Julius Böhler in München*, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Online: <<http://boehler.zikg.eu/content/611abeba8bfa3>>, Stand: 11.9.2024.
- <sup>7</sup> Auktionskatalog Wertheim 1930 (wie Anm. 2), Nr. 50–51.
- <sup>8</sup> Karteikarte Kommission: K\_232\_25, in: Böhler re:search (wie Anm. 7). Online: <<http://boehler.zikg.eu/content/611abd94439a0>>, Stand: 11.9.2024.
- <sup>9</sup> Auktionshaus Neumeister (Hg.): *Sonderauktion Sammlung Faussner*, [Auktion 933, Neumeister München, 8.5.2024], München 2024, Kat. Nr. 42. Online: <<https://www.neumeister.com/kunstwerksuche/kunstdatenbank/ergebnis/42-307/deutsch-1-haelfte-16-jh-die-hl-drei-koenige/>>, Stand: 11.9.2023. Zu Rudolf Sturm siehe die biografische Normdatei der Deutschen Nationalbibliothek, Online: <<https://d-nb.info/gnd/174277318>>, Stand: 11.9.2023).

#### Literatur:

- Antiquitätenhaus Wertheim (Hg.): *Sammlung Han Coray. Gemälde der italienischen, deutschen, niederländischen und spanischen Schulen, Möbel, Plastik und Kunstgewerbe* [Auktion Antiquitätenhaus Wertheim, Berlin, 1.10.1930], Berlin 1930, Nr. 50–51. Online: <<https://doi.org/10.11588/diglit.5130#0000>>, Stand: 4.9.2024.
- Auktionshaus Neumeister (Hg.): *Sonderauktion Sammlung Faussner*, [Auktion 933, Neumeister München, 8.5.2024], München 2024, Kat. Nr. 42. Online: <<https://www.neumeister.com/kunstwerksuche/kunstdatenbank/ergebnis/42-307/deutsch-1-haelfte-16-jh-die-hl-drei-koenige/>>, Stand: 11.9.2023.

# Unbekannt (Schaffhausen?)

Bildnis des Schaffhauser Stadtarztes Johannes Burgauer (1574–1611), 1633

In der Inschrift auf dem Bildnis des Schaffhauser Stadtarztes Johannes Burgauer (1574–1611) beklagt dessen Sohn, ebenfalls mit Namen Johannes Burgauer (1600–1635) den frühen Tod seines Vaters. Mit 37 Jahren war dieser an der Pest gestorben. Ihn selbst sollte der gleiche Tod ereilen.<sup>1</sup> Die lateinischen Worte belegen, dass Johannes Burgauer der Jüngere Auftraggeber des Bildnisses war.

Die beiden Johannes Burgauer entstammten einer Familie mit mehreren Stadtärzten. Bereits der Vater des Dargestellten, Benedict Burgauer (1533–1589), hatte das Amt inne.<sup>2</sup> Von ihm befand sich ein Porträt aus dem Jahr 1584 im Bestand des Museums zu Allerheiligen, das seit unbestimmter Zeit verschollen ist.<sup>3</sup> Noch im späten 18. Jahrhundert stellte die Familie einen Stadtarzt.<sup>4</sup>

Auf das Amt hinweisend spricht die Inschrift daher auch von der «Geschicklichkeit des Heilens» Johannes Burgauers des Älteren, durch dessen Hand viele Kranke am Leben geblieben seien. Darüber hinaus beschreiben die Zeilen den Dargestellten als Theologen und Philosophen. Tatsächlich hatte Burgauer in Strassburg Philosophie und in Montpellier Medizin studiert. Zeit lebenslang befasste er sich mit Naturwissenschaften und Theologie, schrieb mehrere Bücher und korrespondierte mit zahlreichen Gelehrten. 1597 wurde er im Alter von 24 Jahren zum Stadtarzt von Schaffhausen berufen.

Der lateinische Text auf dem Bildnis verrät, dass Johannes Burgauer der Jüngere das Gemälde zu Ehren des Vaters «zwei Jahrzehnte und zwei Jahre» nach dessen Tod hat malen lassen. Ob es sich dabei um die Kopie eines älteren, vielleicht beschädigten oder zerstörten Werkes handelt, kann nicht mehr festgestellt werden. Der Schädel auf dem Bild weist überdies darauf hin, dass der Porträtierte zur Zeit der Entstehung des Gemäldes nicht mehr lebte.

Das Bildnis von Johannes Burgauer fügt sich in eine grosse Sammlung an Bildnissen städtischer Persönlichkeiten des 17. und 18. Jahrhunderts ein. Beim Grossteil hiervon handelt es sich um Bürgermeisterporträts und Porträts der Dekane der Kirche. Einige Gelehrte und Militärs befinden sich auch darunter. Wie in jeder Stadt gehörte auch der Stadtarzt zu den wichtigen Funktionen des Gemeinwesens. Dementsprechend handelt es sich um ein repräsentatives Gemälde, das möglicherweise nicht in einem privaten Haushalt, sondern öffentlich ausgestellt war, gleich einer Genealogie der städtischen Beamten, wie dies für die Bürgermeisterporträts in der städtischen Bibliothek nachweisbar ist.<sup>5</sup>

## Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Steinegger, Albert: Die Pest, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 15, 1938, S. 108–109.
- <sup>2</sup> Bartenschlager, Johann Ludwig: Die Burgauer, in: Bartenschlager, Johann Ludwig: Beschreibung der Geschlechter der Stadt Schaffhausen, 1744–1773, S. 1–3. Online: <[http://www.stadtarchiv-schaffhausen.ch/online\\_archivp/daten/bildgross/350537.pdf](http://www.stadtarchiv-schaffhausen.ch/online_archivp/daten/bildgross/350537.pdf)>, Stand: 2.9.2024.
- <sup>3</sup> Unbekannt, Stadtarzt Benedict Burgauer (1533–1589), 1584, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Inv. A65.
- <sup>4</sup> o. A.: Burgauer, in: Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, hrsg. v. Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz, Bern 1921–1934, Bd. 2, S. 438. S. a. Abegglen, Walter R. C.: Schaffhauser Porträts 1450–1870, Weggis 2022, S. 50, Kat. Nr. 43.01.
- <sup>5</sup> Abegglen 2022 (wie Anm. 4), S. 7–8, 12, 20.

Abb. 1

**Unbekannt (Schaffhausen?)**, Bildnis des Schaffhauser Stadtarztes Johannes Burgauer (1574–1611), 1633.  
Öl auf Leinwand, 85.2 × 71.3 × 6.5 cm (Rahmenmass), 73 × 59 cm (Bildmass), Inv. A2510



# Anton Graff (1736–1813)

## Bildnis Salomon Gessner (1730–1788), um 1780

Das unsignierte und undatierte Bildnis zeigt den Zürcher Dichter, Maler und Druckgrafiker Salomon Gessner, der durch seine Idyllen europaweit berühmt wurde. Es kann mit Sicherheit dem in Winterthur geborenen und in Dresden zu Erfolg gekommenen Maler Anton Graff zugeschrieben werden.<sup>1</sup> Zwar figuriert es nicht im Werkverzeichnis von Ekhart Berckenhagen, doch entspricht es weitgehend der Zürcher Fassung (Abb. 2). Graff hatte diese 1781 in Zürich begonnen und nach seiner Fertigstellung 1782 in Dresden ausgestellt. Seit 1766 war der begabte Porträtist in der kurfürstlich-sächsischen Residenzstadt an der Elbe Hofmaler und Lehrer für Bildniskunst an der Kunstakademie. Die Zürcher Fassung wurde im Anschluss vielfach kopiert und diente als Typus des Porträts von Gessner für die nachfolgenden Jahrzehnte (Abb. 3).<sup>2</sup>

Der Berliner Kunsthistoriker Helmut Börsch-Supan hat in seinem Gutachten zu dem in norddeutschem Privatbesitz aufgetauchten Bildnis Gessners schon vor längerem erkannt, dass es sich nicht um eine der zahlreichen Kopien der Zürcher Fassung handelt, sondern

um eine kleinere Version, die sich durch eine abweichende Darstellung der Kleidung, namentlich des Hals-tuches, deutlich unterscheidet. Er stellt einen ungewöhnlich skizzenhaften Pinselduktus fest und vermutet, «in dem temperamentvoll gemalten Bild eine vor dem Modell gemalte Vorstudie zu erkennen.»<sup>3</sup>

Evident wird diese Feststellung im Vergleich mit einer Version des vorliegenden Gessner-Porträts im Besitz der britischen Royal Collection (Abb. 4). Dieses wurde 1878 erstmals in Windsor Castle dokumentiert und war damals dem deutschen Maler Johann Friedrich Winkelmann (1767/72–1821) zugeschrieben. Winkelmann hatte in Dresden bei Graff studiert und ein Stipendium von König George III. (1738–1820) erhalten. Auch wenn die Zuschreibung an ihn inzwischen unsicher ist, so könnte das datierte Gemälde in England dennoch in Dresden vor dem Original kopiert worden sein. Denn ganz offensichtlich stützt sich der Kopist nicht auf die Zürcher Fassung, sondern auf das neu erworbene Bildnis.<sup>4</sup>

### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Für Hinweise danke ich Matthias Wohlgemuth, Neuhausen am Rheinfall.  
<sup>2</sup> Zur Zürcher Fassung und deren Kopien und Druckgrafiken siehe Berckenhagen, Ekhart: Anton Graff. Leben und Werk, Berlin 1967, S. 145–146, Kat. Nr. 453.

- <sup>3</sup> Börsch-Supan, Helmut: Gutachten zu einem Bildnis Salomon Gessners (1730–1788) von Anton Graff, nicht datiert, Typoskript mit Unterschrift, digitalisiert, Archiv des Museums zu Allerheiligen.

- <sup>4</sup> Royal Collection Trust: Johann Friedrich Winkelmann zugeschrieben, Salomon Gessner, 1788, Online: <<https://www.rct.uk/collection/404378/salomon-gessner-1730-88>>, Stand: 11.9.2024.

### Abb. 1

**Anton Graff**, Bildnis Salomon Gessner (1730–1788), um 1780.  
 Öl auf Leinwand, 56 × 44 × 4 cm (Rahmencmass), 49.5 × 37.5 cm (Bildmass), Inv. A2504





2

Der gute Zustand der Bildoberfläche lässt zudem ein maltechnisch bedingtes Phänomen besonders gut erkennen, das typisch für Graffs Arbeitsweise ist: die sogenannten Öltrocknungsrunzeln. Diese plastischen Runzelstrukturen treten hier, wie üblich, an pastos aufgetragenen Stellen auf, namentlich im Inkarnat und in anderen aufgehellten Partien. Die maltechnischen Ursachen werden in Graffs «hohem Arbeitstempo, dem vergleichsweise dicken Farbauftrag» und «in der Verwendung trocknungsbeschleunigender Pigmente» vermutet.<sup>5</sup> Da solche Oberflächenphänomene in den von anderer Hand ausgeführten Kopien nach Werken Graffs kaum je vorkommen, können sie als Authentizitätsbeleg gelten.

Die Rückseite des Gemäldes gibt Hinweise auf die Provenienz des Gemäldes im 19. Jahrhundert. So sind sechs Siegelstempel erhalten. Einer davon zeigt das Wappen des Zweiten Französischen Kaiserreiches, das von 1852 bis 1870 Bestand hatte. Auf einem zweiten, unvollständig erhaltenen überfängt eine Krone ein nicht mehr identifizierbares Wappen. Je zwei schwarze und rote Siegel lassen vier verschiedene, nicht restlos entzifferbare Ligaturen erkennen. Gut lesbar ist wiederum eine Inschrift auf der Rückseite der Leinwand, die den Namen Chrétien [Christian?] Bruder nennt. Börsch-Supan vermutet in ihm einen Verwandten des Dresdner Zeichners und Radierers Johann Friedrich Franz Bruder (1782–1838), der auch François Bruder genannt wurde.<sup>6</sup>



3



4

**Anmerkungen:**

- <sup>5</sup> Mösl, Kristina: Maltechnische Untersuchungen an ausgewählten Werken Anton Graffs, in: Fehlmann, Marc; Verwiebe, Birgit (Hg.): Anton Graff. Gesichter einer Epoche, München 2013, S. 306–313.
- <sup>6</sup> Siehe die biografische Normdatei der Deutschen Nationalbibliothek, Online: <<https://d-nb.info/gnd/1034062565>>, Stand: 11.9.2024.

**Abb. 2**

**Anton Graff**, Bildnis Salomon Gessner, 1781/82.  
 Öl auf Leinwand, 80.5 × 65.7 × 8 cm  
 (Rahmenmass), 66 × 51 cm (Bildmass),  
 Kunsthaus Zürich, Geschenk Herr  
 Gessner-Heusser, Wädenswil, 1906,  
 Inv. 821

**Abb. 3**

**Anton Graff**, Maler; **Matthias Gottfried Eichler (1748–1821)**, Stecher,  
 Bildnis Salomon Gessner, um 1785.  
 Kupferstich und Radierung auf Papier,  
 28.8 × 20.6 cm (Bildmass), Museum zu  
 Allerheiligen Schaffhausen, Inv. C1624

**Abb. 4**

**Johann Friedrich Winkelmann (1767/72–1821) vormals zugeschrieben**,  
 Bildnis Salomon Gessner, 1788.  
 Öl auf Leinwand, 75.5 × 58.5 cm,  
 Royal Collection, London, Inv. RCIN 404378

# Alexander Trippel (1744–1793)

- Büste Elisabeth Mechel-Haas (1740–1786), 1776
- Sitzender Herkules (Epitrapezios), 1772 (?)

## Büste Elisabeth Mechel-Haas (1740–1786), 1776

Als Schaffhauser Bildhauer des Klassizismus war Alexander Trippel hoch anerkannt. An der bedeutenden Kopenhagener Kunstakademie in der Bildhauerei ausgebildet, reiste er 1776 nach Rom, wo er sehr erfolgreich wurde. Er porträtierte Adlige, unter anderem Johann Wolfgang von Goethe, dessen Gipsbüste aus dem Jahr 1790 sich in der Sammlung des Museums zu Allerheiligen befindet.<sup>1</sup>

Der Schaffhauser Trippel-Bestand umfasst die grösste institutionelle Werkgruppe dieses Künstlers; zweifelsfrei ihm zugeschrieben sind 67 Arbeiten, davon 15 Skulpturen und Plastiken sowie 55 Zeichnungen.

Bereits der hiesige Kunstverein setzte sich Ende des 19. Jahrhunderts erfolgreich für den Erwerb von Werken dieses bedeutenden Künstlers ein. Mit deren Schenkung an die Stadt im Jahr 1937 gelangten die Arbeiten in den Besitz des städtischen Museums. Vereinspräsident Carl Heinrich Vogler veröffentlichte schon 1892/93 nach tiefreichenden Recherchen einen umfassenden Aufsatz des damals weitgehend vergessenen Künstlers und veröffentlichte ein Album mit Fotos seines Œuvres, die er in ganz Europa und bis nach Moskau bestellte.<sup>2</sup>

Es kommt einer Sensation gleich, dass die bisher gänzlich unbekanntes Büste der Elisabeth Mechel-Haas nun in Paris auftaucht und für Schaffhausen erworben werden konnte.<sup>3</sup> Die rückseitige Signatur und Datierung «A. Trippel fecit / Bale / 1776» belegt die Authentizität der Arbeit. Ihre Identifikation mit der Basler Gemahlin des erfolgreichen Kupferstechers und Verlegers Christian Mechel (1737–1817) gelang dem Trippel-Spezialisten Dieter Ulrich, Zürich.<sup>4</sup>

1776 begab sich Alexander Trippel auf eine Schweiz-Reise, um Gelder für seine geplante Romreise zu akquirieren. Dabei wollte er den Ständen Schaffhausen,

### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Inv. P118. Abguss nach der Marmor-skulptur in den Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv. KPI/01686. S. a. Seiterle, Gérard (Hg.): Alexander Trippel 1744–1793. Skulpturen und Zeichnungen [Ausstellung Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 25.9.–21.11.1993], Schaffhausen 1993, S. 104–109, Kat. Nr. 17.
- <sup>2</sup> Rüfenacht, Andreas: Engagement für die Kunst. Der Kunstverein Schaffhausen von den Anfängen bis zur Museumsgründung, in: Denzler, Julian; Rüfenacht, Andreas (Hg.): Kunst vereint. 175 Jahre Kunstverein Schaffhausen, Zürich 2023, S. 40–41. Vogler, Carl Heinrich: Der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen, Schaffhausen 1892/93 (Neujahrsblatt des Historisch-Antiquarischen Vereins und des Kunstvereins in Schaffhausen IV/V).
- <sup>3</sup> Auktion Tessier & Sarrou et Associés, Paris, 8.12.2023, Lot 127. Online: <<https://drouot.com/fr/l/23681749-alexander-trippel-17441793dame?query=trippel&actionParam=recherche>>, Stand: 11.9.2024.
- <sup>4</sup> Nachfolgende Begründung der Identifikation folgt den Hinweisen von Dieter Ulrich aus seinem Gutachten vom 29.11.2023, Archiv des Museums zu Allerheiligen. Für seine Hilfestellungen sei ihm herzlich gedankt.

Abb. 1

**Alexander Trippel**, Büste Elisabeth Mechel-Haas (1740–1786), 1776. Terrakotta, gebrannt, 52 × 43 × 26 cm, Inv. P484



Zürich, Bern und Basel seinen «Ruhenden Herkules als Allegorie auf die Schweiz» anpreisen. Der Verkauf der vier Abgüsse gelang, wenn auch heute nur noch der Schaffhauser Herkules erhalten geblieben ist.<sup>5</sup> In Basel fand er in Christian Mechel (1737–1817) einen wertvollen Unterstützer. Dieser hatte die Reise angeregt, mit der Trippel im Land bekannter werden sollte. Der Bildhauer erhielt auf seiner Tour von verschiedenen Prominenten in den Städten Aufträge für Büsten und kleinere Figuren.<sup>6</sup>

Im April 1776 beauftragte Christian Mechel Trippel mit Porträts von ihm und seiner Frau. In einem Brief vom 6. November 1776 an Johann Jakob Peyer in Schaffhausen, den er bereits in Rom verfasste, erwähnt er den Auftrag. Offenbar waren die Büsten zu diesem Zeitpunkt noch nicht bezahlt: «Darnach zwey Pusten von Erden Lebens gröse, der h. von Mechel und seine Frauliebste (...).»<sup>7</sup> Der Ausdruck «Erden» meint hier die Technik der Terrakotta.

Reste einer Bemalung lassen annehmen, dass Elisabeth Mechel-Haas einst über die rein plastische Ausformung hinaus ausgesprochen lebensecht wiedergegeben war.<sup>8</sup> Besonders der Faltenwurf, der etwas schiefe, leicht geöffnete Mund ebenso wie die hoch aufgetürmte, modische Frisur, ein sogenannter «Pouf», heben seinen Willen zu naturgetreuer Darstellung hervor. Besonders der Pouf, am Hof von Königin Marie-Antoinette (1755–1793) in Versailles entwickelt, verdeutlicht dies. Obschon kaum zur Ansicht bestimmt, hat er selbst die Rückseite der Frisur sorgfältig wiedergegeben. So ist das oft mit einem Drahtgeflecht oder auch einem Kissen kunstvoll in die Höhe getrimmte und gekrauste Haar mit darin steckendem Kamm ausgearbeitet. Löcher an der Oberseite der Konstruktion lassen darauf spekulieren, dass sogar Zierelemente wie Federn, Blumen oder Schleifen hätten angebracht werden können, was typisch für diese höfische Frisur war.

Dieser naturalistische Stil verweist auf die kurze Werkphase zwischen dem Ende von Trippels Ausbildung in Kopenhagen 1771 und der Entwicklung seines klassischen Stils nach seiner Ankunft in Rom in den Jahren nach 1776. In ihrer Qualität steht die Büste von Elisabeth Mechel-Haas in enger Verbindung mit der so genannten «Tante Trippel», vermutlich ein Porträt von Trippels Tante Barbara Maria Peyer-Trippel (1732/33–1815), die er ebenfalls 1776 geschaffen hat. Diese Büste gehört zu den herausragenden Werken dieser Werkphase und zu den Kostbarkeiten der Kunstsammlung des Museums zu Allerheiligen (Abb. 2).

#### Anmerkungen:

<sup>5</sup> Ulrich, Dieter, Ruhender Herkules. Allegorie auf die Schweiz, in: Kat. Schaffhausen 1993 (wie Anm. 1), S. 42–46.

<sup>6</sup> Ebd., S. 16–17.

<sup>7</sup> Zürich, Graphische Sammlung des Kunsthhauses, Sign. M29, Trippel 18. Zitiert nach einer Mitteilung von Dieter Ulrich an den Autor. Bereinigt wiedergegeben auch bei Vogler 1892/93 (wie Anm. 2), Nr. IV, S. 15. S. a. Kat. Schaffhausen 1993 (wie Anm. 1), S. 17.

<sup>8</sup> Für diesen Hinweis danke ich Ursula Sattler, Schaffhausen.



2

Abb. 2

**Alexander Trippel**, Tante Trippel, vermutlich  
Barbara Maria Peyer-Trippel (1732/33–1815), 1776.  
Terrakotta, kalt bemalt, 43 × 33,5 × 25 cm,  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, P244

### Sitzender Herkules (Epitrapezios), 1772 (?)

Die neu erworbene Terrakotta eines sitzenden Herkules, die Alexander Trippel zugeschrieben wird, ist weder signiert noch datiert. Sie erinnert an dessen «Ruhenden Herkules als Allegorie auf die Schweiz» von 1775 in der Sammlung des Museums zu Allerheiligen (Abb. 2). Um sich eine Romreise zu finanzieren, stellte Trippel vier Abgüsse her, die er nach Schaffhausen, Basel, Zürich und Bern sandte und erfolgreich verkaufen konnte. 1776 ging er nach Rom, wo er bis zu seinem Tod blieb.<sup>1</sup>

Abgesehen von den für den antiken Helden typischen Attributen wie Löwenfell und Keule weist bei der Terrakotta nichts auf den allegorischen Schweizer Herkules hin. Dennoch scheinen Details miteinander verwandt zu sein, so etwa die markante Nase und der leicht geöffnete Mund, das lockige Haar und der Bart, die Modellierung der Muskeln, ebenso die Beinstellung. Zieht man den Gipsabguss des «Milon von Kroton» im Museum zu Allerheiligen hinzu, so erscheint die Disposition der Körper und ihrer Glieder, die Ausgestaltung der Muskeln und der Ausdruck der Gesichter einander auch hier ähnlich und eine Zuschreibung des «Sitzenden Herkules» an Alexander Trippel nicht abwegig (Abb. 3).

Das Motiv des sitzenden Herkules kommt in der bildenden Kunst häufig vor. Wiederholt findet man es in der Ikonografie des sinnenden Herkules am Scheideweg, wo dieser wie die Terrakotta-Figur oft einen Lorbeerkranz trägt. Ein weiteres Beispiel ist der sogenannte «Herkules Epitrapezios», übersetzt «Herkules des Tisches». Der Name geht auf eine Bronze des griechischen Bildhauers Lysippos (tätig im 4. Jh. v. Chr.) zurück, der den Helden mit einem Gefäß in der Hand sitzend dargestellt habe. Die römischen Dichter Publius Papinius Statius (um 40–um 96) und Marcus Valerius Martialis (40–103/104) überliefern, die Figur habe Alexander dem Grossen gehört, der sie so hochschätzte, dass er sie bei Gelagen auf den Tisch stellte.<sup>2</sup>

Aus der römischen Antike sind mehrere Plastiken und Skulpturen des «Herkules Epitrapezios» überliefert, unter anderem im Cleveland Museum of Art und im Fuji Art Museum in Tokio (Abb. 4).<sup>3</sup> Die beiden Marmorfiguren zeigen Herkules auf einem Stein sitzend, der in Cleveland wie bei der neuen Schaffhauser Terrakotta mit dem Fell des nemeischen Löwen drapiert ist. Die Variante in Tokio zeigt ihrerseits eine starke Übereinstimmung mit dem Trippel zugeschriebenen Herkules. Es ist insbesondere die generelle Disposition der Körper und ihrer Extremitäten, die eine starke Verwandtschaft aufweisen.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Ulrich, Dieter: Ruhender Herkules. Allegorie auf die Schweiz, in: Seiterle, Gérard (Hg.): Alexander Trippel 1744–1793. Skulpturen und Zeichnungen [Ausstellung Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 25.9.–21.11.1993], Schaffhausen 1993, S. 42–46.
- <sup>2</sup> Ravaisson, Félix: L'Hercule ΕΠΙΤΡΑΠΕΖΙΟΣ de Lysippe, in: Gazette archéologique 10 (1), 1885, S. 29–50; (2) S. 66–76. Online: <<https://doi.org/10.11588/digit.24675#0005>>, Stand: 16.9.2024.
- <sup>3</sup> Cleveland Museum of Art, <<https://www.clevelandart.org/art/1955.50>>; Fuji Art Museum Tokio, <<https://www.fujibi.or.jp/en/collection/artwork/01940>>, Stand: 7.10.2024.

Abb. 1

**Alexander Trippel zugeschrieben,**  
Sitzender Herkules (Herkules Epitrapezios),  
1772 (?).

Terrakotta, 24 × 13 × 31 cm, Inv. P481



Der Archäologe Frédéric de Clarac (1777–1847) verwies im fünften Band seines 1851 posthum erschienenen, monumentalen Werkes «Musée de sculpture antique et moderne» auf eine Gipskopie im Louvre, die von einem antiken Original in Rom abgegossen worden sei.<sup>4</sup> Er bildete ihn in einer Umrisszeichnung des bereits 1839–1841 erschienenen Bildbandes seines «Musée» ab.<sup>5</sup> 1885 veröffentlichte der Archäologe Félix Ravaisson (1813–1900) eine Fotografie ebendieses Abgusses (Abb. 5).<sup>6</sup> Er hatte ihn in der École des Beaux-Arts in Paris wiederentdeckt. Seither ist die Gipskopie verschollen.

Der Pariser Abguss dürfte von der antiken Marmorskulptur in Tokio stammen, wie nach deren Entdeckung in Genfer Privatbesitz 1989 festgestellt wurde.<sup>7</sup> Gips und Original haben ungefähr die gleiche Höhe. Zwar erkennt man in der Rechten des Abgusses die drei goldenen Äpfel der Hesperiden; dies dürfte aber eine Interpretation des Restaurators sein, der die abgebrochene Hand des Originals ergänzt hat.<sup>8</sup>

Dass Trippel das antike Original gesehen haben könnte, ist denkbar – vielleicht in Rom, wo es de Clarac vermutet hat. Naheliegender scheint, dass er den Gipsabguss des «Herkules Epitrapezios» in Paris entdeckt hat, als er 1772 dort lebte. Betrachtet man den «Ruhenden Herkules als Allegorie auf die Schweiz» aus dieser Perspektive, findet man verschiedene Übereinstimmungen. So ist sowohl die Ausrichtung des Torsos als auch die Lage des linken Arms ähnlich, ebenso die Haltung der Beine bis hin zu den Füßen. Auf vergleichbare Art umfasst die Hand des Schweizer Herkules das Löwenfell wie der Herkules des Gipsabgusses seine Keule.

Bei aller Ähnlichkeit könnte die Zuschreibung der Terrakotta an Trippel gerade in den Abweichungen zwischen dem «Ruhenden Herkules», dem neuen Schaffhauser «Herkules Epitrapezios» und dem Pariser Abguss aufscheinen. Sie mögen auf die künstlerische Kreativität hinweisen, die nicht stur kopiert, sondern sich inspirieren lässt und ausprobiert, wohin der beste Weg zur Umsetzung eines Motivs führt. Vielleicht fand Alexander Trippel in der Bearbeitung des «Herkules Epitrapezios» die Inspiration, die ihn schliesslich zur Komposition des «Ruhenden Herkules» geführt hat.

#### Anmerkungen:

- <sup>4</sup> De Clarac, Frédéric: Musée de sculpture antique et moderne 5, Paris 1851, S. 20.
- <sup>5</sup> Ders.: Musée de sculpture antique et moderne contenant une suite de planches 5, 1839–1841, Tafel 795.
- <sup>6</sup> Ravaisson 1885 (wie Anm. 2), Tafel 7.
- <sup>7</sup> Ouvry, Jean: Une réplique de l'Héraclès Epitrapezios retrouvée, in: Antike Kunst 32, 1989 (2), S. 152–155. Für Hinweise danke ich Toshio Koganemaru, Tokyo Fuji Art Museum.
- <sup>8</sup> Ravaisson 1885 (wie Anm. 2), S. 37–38.

#### Abb. 2

**Alexander Trippel**, Ruhender Herkules als Allegorie auf die Schweiz, 1775. Gips, 67×85×54.3 cm, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Inv. P119

#### Abb. 3

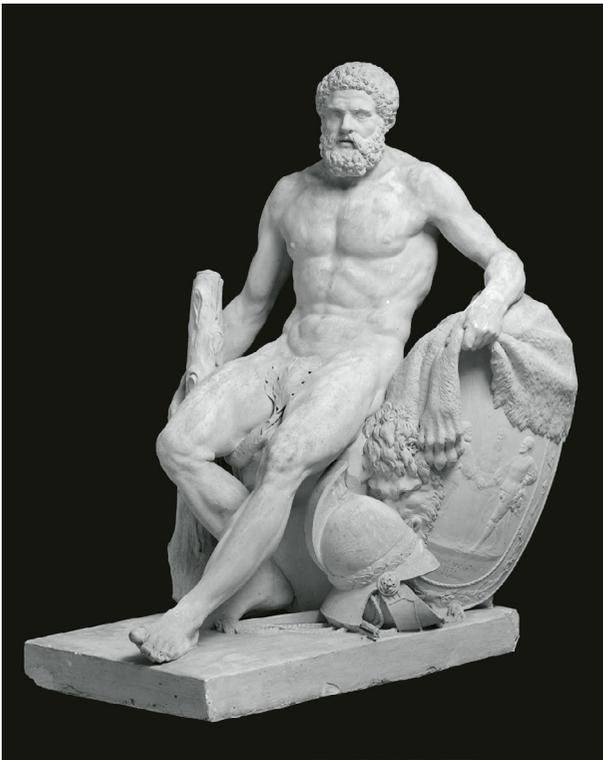
**Alexander Trippel**, Milon von Kroton, vom Löwen angefallen, 1784. Gipsabguss, 33×26×20 cm, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Inv. P253

#### Abb. 4

**Römisch**, Herkules Epitrapezios, 1./2. Jh. n. Chr. Marmor, 53×21.3×26.8 cm, Fuji Art Museum Tokio, Inv. 1940

#### Abb. 5

**Unbekannt**, Herkules Epitrapezios, Fotografie  
In: Ravaisson, Félix: L'Hercule ΕΠΙΤΡΑΠΕΖΙΟΣ de Lysippe, in: Gazette archéologique. Recueil des Monuments 10 (1/2), 1885, Tafel 7.



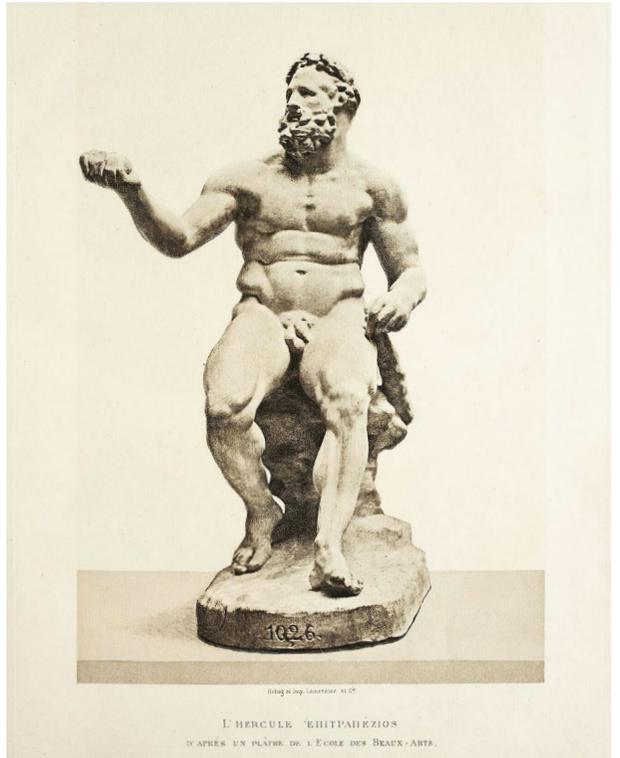
2



3



4



5

# Hans Sturzenegger (1875–1943)

Bildnis eines Mannes, möglicherweise Paul Engi (1888–1960), um 1940

2023 bot die Schaffhauser Firma für pharmazeutische Wirkstoffe Cilag der Sturzenegger-Stiftung ein Bildnis von Hans Sturzenegger an, das zunächst als der Firmengründer Dr. Bernhard Joos-Sturzenegger (1899–1990) identifiziert wurde.<sup>1</sup> Die Identifikation dürfte auf die Verwandtschaftsverhältnisse von Joos mit der Familie Sturzenegger und der Entdeckung des Gemäldes in einem Raum der Cilag zusammenhängen. So war dessen Mutter, Olga Sturzenegger (1878–1965), die Schwester von Hans Sturzenegger, der Maler also sein Onkel.

Ein Vergleich des Bildnisses mit Fotos von Joos sowie mit dem geschätzten Alter des Dargestellten liessen jedoch Zweifel an der Identifikation aufkommen (Abb. 2). Der ehemalige Stadtarchivar von Schaffhau-

sen, Dr. Hans Ulrich Wipf, schlug stattdessen Dr. Paul Engi-Joos (1888–1960) vor. Der Ingenieur und Geodät war der Schwager von Bernhard Joos und hatte Joos' Schwester Elsa 1929 geheiratet.<sup>2</sup> Zudem soll Elsa Engi-Joos (1897–1983) von Sturzenegger auch ein Gemälde ihres Vaters besessen haben.<sup>3</sup> Es ist daher durchaus möglich, dass ein Porträt ihres Mannes zusammen mit dem Bildnis des Vaters in der Cilag verblieb.

Allerdings konnte bis anhin der Beleg für eine Identifikation mit Engi aufgrund fehlender Fotos im geschätzten Alter von fünfzig Jahren nicht sicher erbracht werden. Das Altersfoto Engis (Abb. 3) im Nachruf lässt nur ansatzweise Rückschlüsse zu, doch steht es dem Porträtierten wesentlich näher als das Foto von Bernhard Joos.<sup>4</sup>

## Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Das Porträt ist im Werkkatalog nicht aufgeführt. Siehe von Roda, Hortensia; Wipf, Hans Ulrich: Hans Sturzenegger. Persönlichkeit, Reisen und Werk, Zürich 2007.
- <sup>2</sup> Für zahlreiche Hinweise sei Hans Ulrich Wipf herzlich gedankt.
- <sup>3</sup> von Roda/Wipf 2007 (wie Anm. 1), S. 358.
- <sup>4</sup> Biographisches Lexikon verstorbener Schweizer. In memoriam, hrsg. v. Schweizerische Industrie-Bibliothek, Zürich 1961, Bd. 5, S. 432.

## Abb. 1

**Hans Sturzenegger**, Bildnis eines Mannes, möglicherweise Paul Engi (1888–1960), um 1940.  
Öl auf Leinwand, 83.5×71×7 cm (Rahmenmass), 69.5×57.5 cm (Bildmass), Inv. A2493

## Abb. 2

**Unbekannt**, Bernhard Joos, nicht datiert.  
Fotografie, Stadtarchiv Schaffhausen, Sign. J 40/0150, KG S. 408

## Abb. 3

**Unbekannt**, Paul Engi, vor 1960.  
Fotografie, in: Biographisches Lexikon verstorbener Schweizer. In memoriam, hrsg. v. Schweizerische Industrie-Bibliothek, Zürich 1961, Bd. 5, S. 432.



1



2



3

# Adolf Dietrich (1877–1957)

## Bachstelze auf meinem Schuh, 1941

Der Titel des kleinen Gemäldes stammt offensichtlich vom Berlinger Maler der Neuen Sachlichkeit, Adolf Dietrich, und scheint auf ein tatsächlich geschehenes Ereignis hinzuweisen: Ein Vogel, eine Bachstelze, ist auf dem Schuh des Künstlers gelandet. Der leicht angehobene Stiefel suggeriert, dass darin gar noch ein Fuss steckt.

Dietrich hat zahlreiche Vogelbilder gemalt, meist im kleinen Format. Diese Vögel sitzen allerdings meistens auf Zweigen von Laub- oder Nadelbäumen, Darstellungen, die sich fast schon durch eine wissenschaftliche Akribie auszeichnen.<sup>1</sup> Im Unterschied dazu erzählt die Bachstelze eine kleine Geschichte eines zutraulichen Vögelchens, das sich auf den klobigen Schuh eines offenbar freundlichen Menschen setzt, von dem keine Gefahr ausgeht. Diese originelle Bilderzählung lässt in den Hintergrund treten, ob die Begebenheit tatsächlich so stattfand. Denkbar ist es, denn Dietrich war ausgesprochen tierlieb und hielt Vögel in seinem Atelier, die er manchmal frei liess.<sup>2</sup> Der Berlinger Maler scheint hier sein Ideal einer intak-

ten Natur und vertrauten Beziehung zwischen Mensch und Tier zu zeigen: ein verletzliches, aber auch flinkes Vögelchen mit ausgeprägtem Fluchtinstinkt sitzt da und blickt furchtlos, fast schon liebevoll, zu dem unsichtbar bleibenden Menschen empor.

Anders als Dietrichs naturwissenschaftlich anmutende Darstellungen von Tieren in ihrem Lebensumfeld erinnert der intime Charakter des Kleinformats eher an den «Zuckeresser» (Abb. 2). Schüchtern wie das naschende Kind auf seiner Bank, so sitzt auch das Vögelchen auf dem Schuh – der Bildraum vergleichbar eng, das Lebewesen aus den Braun- und Grautönen herausstechend.

Dieses intime Verhältnis zwischen den beiden Lebewesen wirkt umso stärker, als eine Bachstelze grösser ist, als es das Verhältnis von Schuh und Vogel andeutet. Dietrichs Blick auf das Kind wie den kleinen Vogel, seine sachlich beschreibende Wiedergabe in ihrem unscheinbaren Tun vermittelt Sorgfalt, Achtsamkeit und Aufmerksamkeit.<sup>3</sup>

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Ammann, Heinrich; Vögele, Christoph: Adolf Dietrich. Œuvre-katalog der Ölbilder und Aquarelle, hrsg. v. Thurgauische Kunstgesellschaft, Weinfelden 1994 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich: Œuvre-kataloge Schweizer Künstler 14), S. 54–57.

<sup>2</sup> Ebd., S. 54.

<sup>3</sup> Ebd., S. 40, 54.

### Literatur:

- Ammann, Heinrich; Vögele, Christoph: Adolf Dietrich. Œuvre-katalog der Ölbilder und Aquarelle, hrsg. v. Thurgauische Kunstgesellschaft, Weinfelden 1994 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich: Œuvre-kataloge Schweizer Künstler 14), S. 288–289, Nr. 41.33.
- Messmer, Dorothee; Herlach, Katja (Hg.): Adolf Dietrich in seiner Zeit und darüber hinaus [Ausstellung Kunstmuseum Olten, 10.5.–30.8.2015], Zürich 2015, S. 191.



1



2

Abb. 1

**Adolf Dietrich**, Bachstelze auf meinem Schuh, 1941.

Öl auf Karton, 29.9×36.4×2.7 cm (Rahmenmass), 21.5x.28 cm (Bildmass), Inv. A2503

Abb. 2

**Adolf Dietrich**, Der Zuckeresser, 1924. Öl auf Karton, 31.5×27.5 cm, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A1838

# Otto Dix (1891–1969)

- Am MG "Chemnitz", 1916
- Im Quartier, 1917
- Plakat zur Sonder-Ausstellung Otto Dix. Kunstsalon Wolfsberg Zürich, 1938

## Am MG "Chemnitz", 1916, und Im Quartier, 1917

Unmittelbar nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde Otto Dix 1914 in die Armee eingezogen. Ein Jahr später meldete er sich freiwillig an die Front, wo er bis zum Kriegsende als Maschinengewehr-schütze diente. Die Zäsur des Krieges schränkte Dix, der seit 1910 in Dresden an der Kunstgewerbeschule studierte, in seiner künstlerischen Produktion ein. Nur noch wenige Gemälde entstanden vor dem Frontein-satz, so zum Beispiel «Sterbender Krieger» von 1915, den die Sturzenegger-Stiftung 1989 aus dem Nach-lass des Künstlers erwerben konnte (Abb. 2).<sup>1</sup> Einer Traumvision gleich malte er hier einen Soldaten, der mit Krummsäbel gegen Bomben und Granaten antritt und im Blutschwall stirbt.

Bald darauf erlebte Dix das Grauen in den Schützen-gräben am eigenen Leib. In unzähligen Zeichnungen versuchte er den Schrecken künstlerisch zu bändigen. Er fand seine Bildlösungen in den explodierenden Li-nien des Futurismus und den auseinanderbrechenden Formen des Kubismus, mit deren Erscheinungsformen er sich während seiner Ausbildung an der Kunstgewer-beschule in Dresden zwischen 1910 und 1914 in den aktuellsten Ausstellungen auseinandergesetzt hatte.

Mit den beiden signierten und datierten Kohle-zeichnungen «Am MG "Chemnitz"» von 1916 (Abb. 1) und «Im Quartier» von 1917 (Abb. 3) gelangten zwei Beispiele aus Schaffhauser Privatbesitz in die Samml-ung der Sturzenegger-Stiftung, die für jene Bilder aus dem Schützengraben typisch sind. In gebrochenen Linien, unklaren Perspektiven und verschachtelten Formen hielt er die Strukturen der kriegsversehrten Menschen und zertrümmerten Landschaften fest. Weil ihm kein hochwertiges Papier zugänglich war, zeich-nete er auf billiges Packpapier.

In den Jahren 1915/16 widmete sich Dix häufig dem Motiv der leeren Kriegslandschaft, durch die sich die Schützengräben ziehen.<sup>2</sup> Die Verbindung der Gräben im unteren Bildbereich mit Ruinen oder Wolken im obern charakterisieren diese Zeichnungen. Das Blatt «Am MG "Chemnitz"» von 1916 suggeriert den Blick von einem erhöhten Maschinengewehrstandort über einem Schützengraben, dahinter die komplett zerstörten Ge-bäude einer zerbombten Siedlung.

Die Verfasserin des Werkverzeichnisses der Zeich-nungen und Pastelle, Ulrike Lorenz, ordnet das Blatt «Im Quartier» von 1917 einem Konvolut zu, dass sie mit «Bannung durch Stil: Soldatenalltag» umschreibt.<sup>3</sup> Gegenüber den früheren Kriegsdarstellungen bewegt der Künstler sich immer weiter weg vom sachlich-realistischen hin zu einem abstrahierenden «Kubo-futurismus».

Abb. 1

**Otto Dix**, Am MG "Chemnitz", 1916.  
Schwarze Kreide auf Papier, 29 × 28.8 cm  
(Blattmass), Inv. B11708



Kabus 471

Kreide

Am Mj<sup>o</sup> Chemnitz

29 x 28,8

1916



2

«Im Quartier» zeigt abstrahierende Tendenzen und kristalline Formen, wie sie sich später auch im Umfeld des Bauhauses zu zeigen begannen. Dabei schafft Dix eine Stimmung, die im Spannungsfeld von Geborgenheit und Beengung, Gemeinschaftlichkeit und Abhängigkeit liegt: So scheint in der Mitte eine Person zu stehen, von der Strahlen ausgehen. Sie ist umgeben von gebückten Figuren. Im militärischen Alltag könnte es sich um einen Vorgesetzten handeln, der im schummrigen Licht eines engen Bunkerraums auf seine müde Truppe einredet. Gleichzeitig wirkt sie wie eine übergrosse Erscheinung, vor der die Menschen niederknien. Auch die Kompositionslinien schaffen Gegensätzlichkeit. Einerseits entsteht durch gebogene Linien ein kreisförmiger Raum, in dem sich die Gestalten befinden, andererseits trennen nach aussen strebende Striche die Harmonie des Geflechts von Flächen und Formen. So vermittelt das Motiv der Soldaten «Im Quartier» einen Daseinszustand zwischen Hoffnung und Hoffnungslosigkeit.

Abb. 2

**Otto Dix**, Sterbender Krieger, 1915.  
Öl auf Papier, auf Tischlerplatte aufgezogen,  
68.5 × 54.5 cm, Museum zu Allerheiligen  
Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-  
Stiftung, Inv. A1637

Abb. 3

**Otto Dix**, Im Quartier, 1917.  
Schwarze Kreide auf Papier, 28.6 × 29 cm  
(Blattmass), Inv. B11709

#### Anmerkungen:

- 1 Grütter, Tina: Otto Dix (1891–1969). 28 Sterbender Krieger. 1915, in: Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen: Katalog der Erwerbungen 1987–1991, Schaffhausen 1992, S. 70–72.
- 2 Lorenz, Ulrike: Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle, hrsg. v. Otto Dix Stiftung Vaduz, Weimar 2003, Bd. 1, S. 400.
- 3 Ebd., Bd. 1, S. 434.

#### Literatur:

- Lorenz, Ulrike: Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle, hrsg. v. Otto Dix Stiftung Vaduz, Weimar 2003, Bd. 1, S. 419, Nr. WK 5.4.50 (Am MG "Chemnitz"), S. 435, WK 6.2.2 (Im Quartier).



## Plakat zur Sonder-Ausstellung Otto Dix. Kunstsalon Wolfsberg Zürich, 1938

Das Plakat mit einer Darstellung des heiligen Christophorus entstand 1938 für Otto Dix' zweite Sonderausstellung im Kunstsalon Wolfsberg Zürich. Die Vorlage für den Heiligen stammte von Dix selbst.<sup>1</sup> Seit diesem Jahr beschäftigte er sich mit dem Christophorus-Motiv. Bis 1945 sollten sechs Fassungen in Öl entstehen, deren erste er bei Wolfensberger ausstellte.<sup>2</sup> Die Bedeutung des Motivs für den Künstler unterstreicht auch der Umstand, dass er es für das Plakat seiner Zürcher Ausstellung auswählte.

Ikongrafisch kann der heilige Christophorus als Sinnbild von Seelennot und Hoffnung in einer verfinsterten Welt interpretiert werden, was angesichts der rasant zunehmenden nationalsozialistischen Aggression ein Jahr vor Kriegsausbruch umso eindrücklicher wirkt. Christus ist als lichtvolle Personifikation des Logos lesbar, der durch schwierige Zeiten trägt.<sup>3</sup> Der gewählte Bildausschnitt mit dem Brustbild des grobschlächtigen Heiligen und dem hell leuchtenden Jesuskind auf seiner Schulter hebt diese tiefsinnige Bedeutung geradezu plakativ hervor.

In den Gemälden ist Christophorus immer als ganze Figur dargestellt. Die Geschichte des Heiligen, der mit dem Christuskind die ganze Welt trägt und sich deshalb vor Anstrengung beugt, ist dort präsenter. Doch die Komposition des Plakatmotivs erweckt einen anderen Eindruck, auch weil Christophorus zu Jesus aufblickt. Er sieht die leuchtende Vernunft und kommt zur Erkenntnis, wofür es sich anzustrengen lohnt.

### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Lorenz, Ulrike: Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle, hrsg. v. Otto Dix Stiftung Vaduz, Weimar 2003, Bd. IV, WVZ Nr. IE 6.12.17; Graf, Felix: Otto Dix und Johann Edwin Wolfensberger, in: Kunz, Stephan; Jessen, Ina: Otto Dix und die Schweiz [Ausstellung Bündner Kunstmuseum Chur, 22.6.–27.10.2024], Zürich 2024, S. 40–44.
- <sup>2</sup> Rufenacht, Andreas: Otto Dix. Der heilige Christophorus V, in: Jahresbericht der Sturzenegger-Stiftung. Erwerbungen 2021/2022, Schaffhausen 2023, S. 49–55.
- <sup>3</sup> Lorenz 2003 (wie Anm. 1), S. 1763–1821.

### Literatur:

- Lorenz, Ulrike: Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle, hrsg. v. Otto Dix Stiftung Vaduz, Weimar 2003, Bd. IV, WVZ Nr. IE 6.12.17.
- Graf, Felix: Otto Dix im Kunstsalon Wolfsberg, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 70 (4), 2013, S. 259–265.
- Rufenacht, Andreas: Otto Dix. Der heilige Christophorus V, in: Jahresbericht der Sturzenegger-Stiftung. Erwerbungen 2021/2022, Schaffhausen 2023, S. 49–55.
- Kunz, Stephan; Jessen, Ina: Otto Dix und die Schweiz [Ausstellung Bündner Kunstmuseum Chur, 22.6.–27.10.2024], Zürich 2024, S. 40–44.

### Abb. 1

**Otto Dix (Künstler), Graphische Anstalt J. E. Wolfensberger, Zürich (Drucker), Plakat zur Sonder-Ausstellung Otto Dix. Kunstsalon Wolfsberg Zürich, 1938. Farblithografie, auf Japanpapier aufgezoogen, 128 × 90 cm (Blattmass), Inv. 61135**



SONDER-AUSSTELLUNG  
**OTTO DIX**  
KUNSTSAALON WOLFSBERG ZÜRICH 2, BEDERSTR. 109, <sup>TRAM</sup> 13  
MÄRZ - MAI 1938  
GEÖFFNET 10-12 u. 2-5 UHR      EINTRIT: FR. 1.10      SONNTAGS 10-12 UHR

# Jakob Ritzmann (1894–1990)

## Der Maskenball, um 1920

Jakob Ritzmann gehörte zum engen Kreis von Hans Sturzeneggers Künstlerfreunden.<sup>1</sup> Ausgebildet in Zürich und München zwischen 1912 und 1916, zeichnete und malte der Schaffhauser Künstler eine Zeitlang karikaturistisch. 1921 begab er sich auf eine Studienreise in die Bretagne und nach Paris. Wie er in seinen Erinnerungen schrieb, warf er sich in das Grosstadtleben und hielt es auf Papier und Leinwand fest.<sup>2</sup> Das Motiv des Tanzes rückte in den Mittelpunkt seines Interesses, worauf Werke wie «Maskenball» entstanden.<sup>3</sup>

In der Pariser Zeit und danach malte er Motive, die Entwicklungen der Klassischen Moderne reflektierten. In der eigenartig unpersönlichen und beengenden Stimmung von «Maskenball» zeichnen sich Aspekte des Surrealismus ab, dessen Beschäftigung mit dem Ungesetzmassigen, Traumhaften und Geheimnisvollen viele Kunstschaffende interessierte. Unter den Schaffhausern war er hiermit nicht alleine, wie Beispiele seiner Zeitgenossen Hermann Knecht oder Werner Schaad beweisen.

Ritzmanns «Maskenball» wurde 1922 zusammen mit zwanzig weiteren Werken aus seiner Frankreich-Zeit in einer Gruppenausstellung zeitgenössischer Schweizer Kunst im Kunsthaus Zürich ausgestellt.<sup>4</sup> Danach wandte er sich bald dem für den Sturzenegger-Kreis typischen poetischen Realismus zu und malte Porträts und Landschaften.<sup>5</sup>

### Anmerkungen:

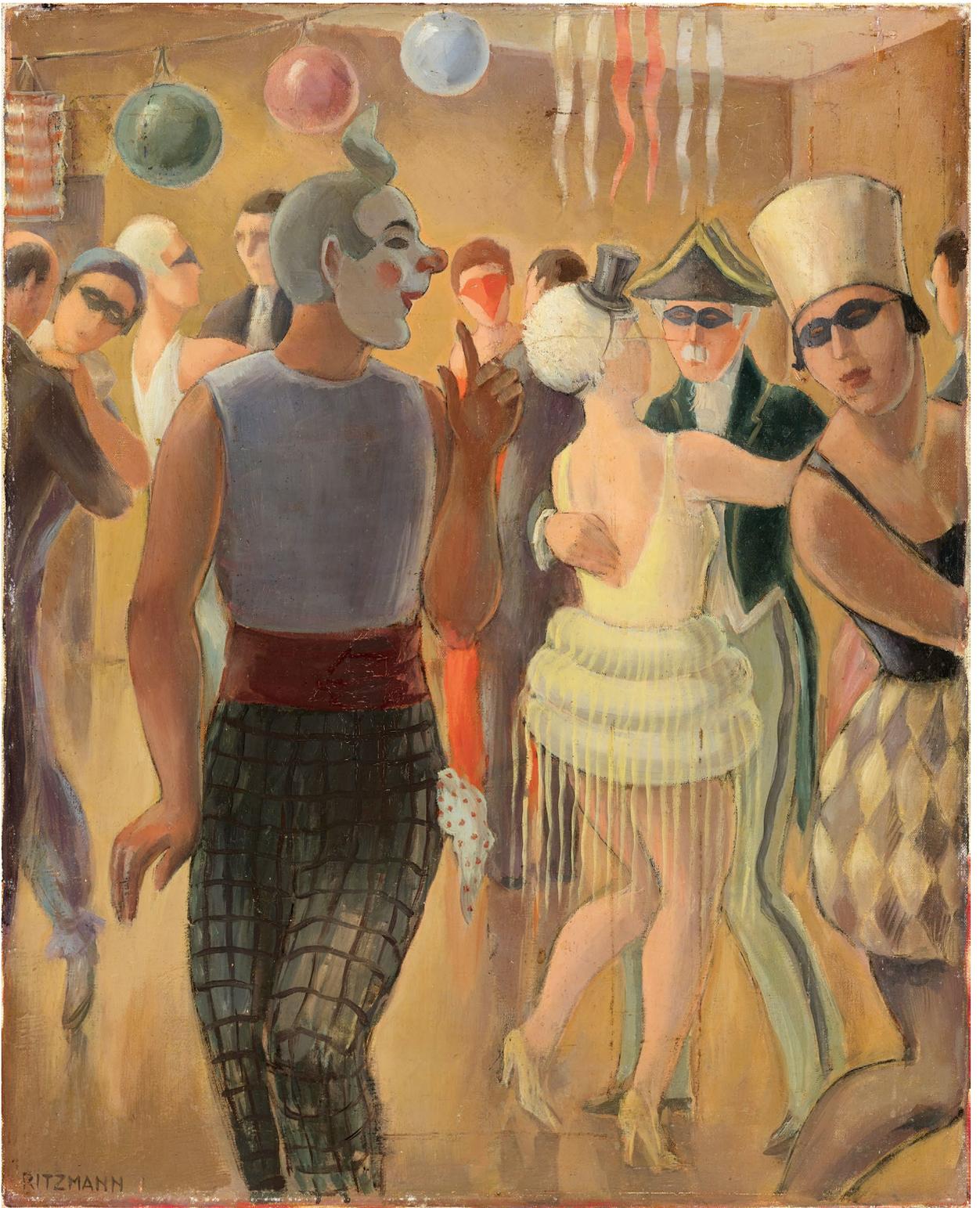
- <sup>1</sup> von Roda, Hortensia; Wipf, Hans Ulrich: Hans Sturzenegger. Persönlichkeit, Reisen und Werk, Zürich 2007, S. 203–208.
- <sup>2</sup> Ritzmann, Jakob: Erinnerungen eines Malers, Zürich 1977, S. 34–36.
- <sup>3</sup> Bächtold, Eva: Jakob Ritzmann, in: Jakob Ritzmann. Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag [Ausstellung Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 28.8.–9.10.1994], Schaffhausen 1994, S. 10.
- <sup>4</sup> o. A.: Kunsthaus Zürich. Ausstellung 7.–30.9.1922. Katalog [Ausstellung Kunsthaus Zürich, 7.–30.9.1922], Zürich 1922, S. 14, Kat. Nr. 149. Online: <[https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/47639/1/LOG\\_0000/](https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/47639/1/LOG_0000/)>, Stand: 11.9.024.
- <sup>5</sup> Vgl. von Roda/Wipf 2007 (wie Anm. 1), S. 251–258.

### Literatur:

- o. A.: Kunsthaus Zürich. Ausstellung 7.–30.9.1922. Katalog [Ausstellung Kunsthaus Zürich, 7.–30.9.1922], Zürich 1922, S. 14, Kat. Nr. 149. Online: <[https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/47639/1/LOG\\_0000/](https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/47639/1/LOG_0000/)>, Stand: 11.9.024.
- Bächtold, Eva: Jakob Ritzmann, in: Jakob Ritzmann. Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag [Ausstellung Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 28.8.–9.10.1994], Schaffhausen 1994, S. 10.

### Abb. 1

**Jakob Ritzmann**, Der Maskenball, um 1920.  
Öl auf Leinwand, 64 × 53.7 × 7 cm  
(Rahmenmass), 51.5 × 41.5 cm (Bildmass),  
Inv. A2494



# Johannes Robert Schürch (1895–1941)

## Dirne und Tod, 1924

«Dirne und Tod» von Johannes Robert Schürch zeigt ein Paar, das in elegantem Gleichschritt durch eine schummrige Gasse geht, den Blick nach rechts gewandt. Das Motiv lebt von der Spannung zwischen dem gediegenen Auftritt des Paares und der drastischen Darstellung der Individuen. So trägt der Tod Smoking, Stock und Melone, seine Fliege aber ist ein drachenbeflügelter Teufelskopf.

Die wie ihr Begleiter ebenso stolze und selbstbewusste Dame trägt zwar einen pelzverbrämten Mantel, Überkniestrümpfe und Schnürstiefel, doch die Blossstellung ihres nackten Körpers und ihre harten Gesichtszüge zeugen von einem vom Leben gezeichneten Menschen. Eigenartig karikiert wirkt dabei das erst auf den zweiten Blick erkennbare, hämisch grinsende Monstergesicht auf dem Rumpf der Frau, gebildet aus Brustwarzen und Bauchfalte.

Der begabte Zeichner Johannes Robert Schürch, der Ende der 1910er Jahre als Gehilfe von Ferdinand Hodler (1853–1918) in Genf arbeitete, verbrachte ab 1922 bis zu seinem Tod ein mehrheitlich zurückgezogenes und ärmliches Leben im Tessin. Immer wieder widmete er sich der Darstellung der Aussenseiter der Gesellschaft, wobei er sich als Rezipient des deutschen Verismus eines Otto Dix (1891–1969) oder George Grosz (1893–1959) entpuppt. Ungeschönt, direkt und erschütternd stellen diese Künstler die Armen und Vergessenen einer bewegten Welt dar.<sup>1</sup>

Die Sturzenegger-Stiftung hat zwischen 2006 und 2011 mehrere Blätter des als Expressionist geltenden Schweizer angekauft. Es handelt sich um zwölf Zeichnungen und zwanzig Druckgrafiken. Von diesen Blättern behandeln mehrere das Thema der (käuflchen) Liebe. Das Blatt «Die Prostitution» (Abb. 2) beispielsweise zeigt einen Zuhälter, der eine nackte Dirne

wie eine Ware «an den Meistbietenden» verhökert, wie es auf dem Pult des Auktionators im Hintergrund heisst.<sup>2</sup> Dieser veristische Blick zeichnet viele von Schürchs Zeichnungen aus.

Schürch bewegt sich in seiner fein und detailreich ausgeführten Helldunkel-Zeichnung mit der Darstellung von Tod und Monstergesichtern allerdings vom reinen Verismus der sozialen Missstände der Roaring Twenties weg und greift auf die ältere Bildtradition der Vanitas-Motive zurück, was die Darstellung sinnbildlich auflädt. Dort wird die Liebe, besonders die käuflchen Liebe, oft in einen Zusammenhang mit dem Tod gestellt. Zum Beispiel auch in Darstellungen der Versuchung des heiligen Antonius treten teuflische Figuren und Monster zusammen mit Dirnen auf. Als Paar von Tod und Prostituerter sind die spätmittelalterlichen Totentänze und ihre Nachfolger die offensichtlichen Vorbilder (Abb. 3). Die gediegen einherschreitende Kaiserin, von einem Skelett begleitet, aus der Druckserie «Die Bilder des Todes» von Hans Holbein dem Jüngeren (um 1497/98–1543) mögen hier als Vergleich dienen.

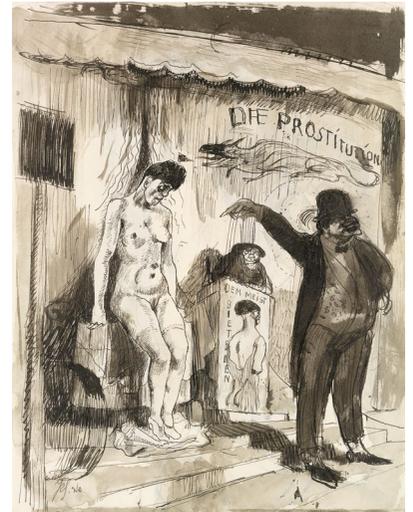
### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Fayet, Roger: Johannes (Johann) Robert Schürch (1895–1941), in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2006, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2007, S. 69–72.
- <sup>2</sup> Fischer, Matthias: Johannes Robert Schürch (1895–1941), in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2011/2012, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2013, Schaffhausen 2013, S. 59–66.

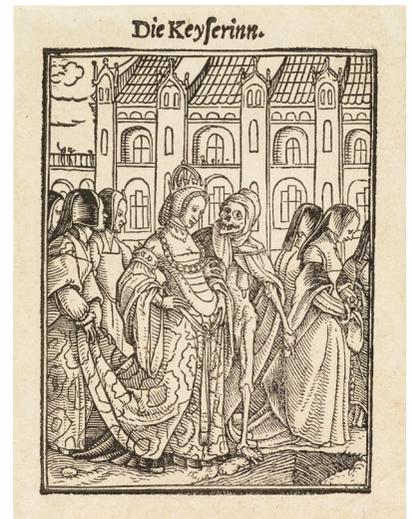


1

Abb. 1  
**Johannes Robert Schürch,**  
 Dirne und Tod, 1924.  
 Bleistift auf Papier, 33×22.5 cm (Blattmass),  
 Inv. B11707



2



3

Abb. 3  
**Hans Holbein d. J. (um 1497/98-1543)**  
 (Zeichner), **Hans Lützelburger (um 1495-1526)** (Formschneider), Die Kaiserin  
 (Blatt aus der Folge «Die Bilder des Todes»), um 1523/25.  
 Holzschnitt, 7,6×5,7 cm (Blattmass),  
 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,  
 Amerbach-Kabinett 1662, Inv. X.2186.10



# Erwerbungen Gegenwartskunst

Textbeiträge von Julian Denzler, M.A.

Kurator Gegenwartskunst, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

# Linda Graedel (\*1941)

- Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 1984
- Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 1984
- Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 1984
- Triangle, 1985
- Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 2024
- Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 2024

Die Künstlerin Linda Graedel ist seit vielen Jahren eine feste Grösse des Schaffhauser Kulturlebens. Neben zahlreichen Ausstellungsbeteiligungen in der Region ist sie seit 1985 regelmässig als Zeichnerin bei Gerichtsverhandlungen sowie an Konzerten und anderen Kulturveranstaltungen tätig. Anlässlich der Sonderausstellung «Generation im Aufbruch – Geboren in den 40ern» kam es erstmalig zu einem Ankauf durch die Sturzenegger-Stiftung.

Die ursprünglich aus Kalifornien stammende Künstlerin fand nach Ausbildungsstationen in Paris und Wien wegen der Liebe ihren Weg nach Schaffhausen. Ihre Werke wurden dem Publikum im Jahr 1985 im Museum zu Allerheiligen erstmals in einem institutionellen Rahmen präsentiert. Die vom Kunstverein Schaffhausen organisierte Doppelausstellung beinhaltete dabei gleich mehrere Textilobjekte. Waren sie damals ein fester Bestandteil der künstlerischen Praxis Graedels, so sind sie mittlerweile etwas in Vergessenheit geraten. Umso schöner ist es, durch den Ankauf das letzte weiterhin existierende Werk dieser Reihe für die Nachwelt zu bewahren.

Die Rezeption der Werke durch Zeitgenossinnen und -genossen der 1980er Jahre war geprägt von der Auseinandersetzung mit Weiblichkeit. Das verwendete und ehemals stark weiblich konnotierte Medium der Textilkunst führte in Kombination mit der ebenfalls weiblich aufgeladenen Dreiecksform mutmasslich zur Dominanz dieser Lesart. Doch der gesellschaftliche Umbruch war im Gange: In der Besprechung der eingangs erwähnten Ausstellung widmete Redakteurin

Monica Zahner den gesamten ersten Abschnitt der Klarstellung, dass die Doppelausstellung nicht als «Frauenausstellung» bezeichnet werden könne, «da die Ausstellerinnen die Deklaration nicht, zumindest nicht offiziell vorgenommen haben». Eine derartige Zuschreibung sei nicht angemessen, «nur weil da Frauen verschiedene textile Materialien und entsprechende Techniken vorstellen.»<sup>1</sup> Noch zwei Jahre zuvor war der Vernissageredner einer Ausstellung mit Textilarbeiten Graedels durchaus weniger feinfühlig mit diesen Fragen umgegangen. In den dreieckigen Textilwerken sah er «das Grundelement für komplizierte Formen», dem er etwas «Magisches» zuschrieb, um postwendend darin auch eine «grossartige weibliche Inkonsequenz» zu sehen.<sup>2</sup> Gemeinsam zeugen die beiden Zitate von einem gesellschaftlichen Wandel, ist doch mittlerweile mit dem Wort «Frauenkunst» auch gleich die damals damit verbundene Denkweise aus der Öffentlichkeit verschwunden.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Monica Zahner: Der Mythos des Dreiecks und der Tanz um die Realien, in: Schaffhauser Nachrichten, vom 8. Juni 1985.
- <sup>2</sup> Heinrich Pestalozzi, zitiert nach Monica Zahner, Linda Graedel: Resonanzen vom gewobenen Triangel, in: Schaffhauser Nachrichten vom 8. Juni 1983.

Abb. 1

**Linda Graedel**, Triangle, 1985.  
Gewobenes Polypropylen, 120 × 110 × 10 cm  
(Objektmass), Inv. P487





2



3

Die Werkserie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)» besteht aus Momentaufnahmen vom Arbeitsalltag in Operationssälen. Graedel zeigt dabei eine scharfe Beobachtungsgabe sowie die Fähigkeit, diese mit Tusche und Feder in stimmungsvolle und zugleich präzise Zeichnungen umzusetzen. Sie schöpft aus ihrem Interesse, Menschen in allen Lebenssituation zeichnerisch darzustellen und aus der damit einhergehenden, jahrzehntelangen Übung, die sie in der Darstellung des Menschen in allen Lebenslagen hat. Diese Serie begann Graedel im Jahr 1984, ehe sie das Konzept im Rahmen der Vorbereitungen für besagte Gruppenausstellung 2024 erneut aufgriff. Sie kontaktierte Ärzte und fertigte – abermals vor Ort – neue Zeichnungen zum Geschehen im Operationsaal an. Die vorliegende Auswahl greift diese zeitliche Klammer auf und vereint Werke aus beiden Entstehungsjahren.

Die Motive geben eindruckliche, wenn auch fragmentarische Einblicke in eine ansonsten verborgene Welt des «Chirurgentheaters» – eine hinter verschlossenen Türen verborgene Inszenierung mit einer eindrucklichen Kulisse, strukturierten Abläufen und einem klaren Ziel: eine komplikationsfreie Operation.

Abb. 2

**Linda Graedel**, Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 1984. Tusche auf Karton, 22 × 18 cm (Blattmass), Inv. B11693

Abb. 3

**Linda Graedel**, Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 1984. Tusche auf Karton, 18 × 22 cm (Blattmass), Inv. B11694



4



5



6

Abb. 4

**Linda Graedel**, Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 1984. Tusche auf Karton, 21,8×21,5 cm (Blattmass), Inv. B11695

Abb. 5

**Linda Graedel**, Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 2024. Tusche auf Karton, 20×25,5 cm (Blattmass), Inv. B11696

Abb. 6

**Linda Graedel**, Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 2024. Tusche auf Karton, 22×24 cm (Blattmass), Inv. B11697

# Walter Pfeiffer (\*1946)

- Untitled, 1980
- Untitled, 1982
- Untitled, 2020

Walter Pfeiffer ist seit den 1960er Jahren als Künstler und Gestalter aktiv. Erste Bekanntheit verschafften ihm fotografische Porträts seiner jugendlichen Umgebung, die er in Büchern und Ausstellungen präsentierte, unter anderem in der bahnbrechenden Gruppenausstellung «Transformer – Aspekte der Travestie» im Kunstmuseum Luzern 1974 sowie in einer Ausstellung in der Kunsthalle Basel im Jahr 1986. Zudem machte er sich einen Namen als Gestalter zahlreicher Filmplakate für das Filmpodium Zürich. Ab den 2000er Jahren folgte ein weiterer Karriereschritt als Fotograf für zahlreiche internationale Modemagazine und Marken, für die er in Folge auch zeichnerische Auftragsarbeiten realisierte.

Anlässlich der Ausstellung DOPPIO I, die Fotografien des Künstlers gemeinsam mit Werken von Hannah Villiger zeigte, kam es zum Ankauf von 11 Fotografien (Inv. C6430–C6440). Die Gruppenausstellung «Generation im Aufbruch – Geboren in den 1940ern», die im Jahr 2024 im Museum zu Allerheiligen zu sehen war, bot nun die Gelegenheit, dem Schaffhauser Publikum auch das malerische und zeichnerische Schaffen Pfeiffers vorzustellen. Die Präsentation umfasste Arbeiten auf Papier von den 1970er bis in die späten 1990er Jahre. Von feingliedrigen Porträts in Kohle und Graphit bis hin zu farbstarken, flächigeren Stillleben zeigte sie eine eindruckliche Bandbreite. Obwohl Skizzen, Zeichnungen und Malerei auf Papier über Jahrzehnte zu Pfeiffers regelmässigen Ausdrucksformen gehörten, sind mittlerweile nur noch wenige Werke auf dem Markt verfügbar. Umso erfreulicher ist es, dass zwei in die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung aufgenommen werden konnten und dem Schaffhauser Publikum damit dauerhaft erhalten bleiben:

«Untitled», 1980, ist ein herausragendes Beispiel für Pfeiffers Verschmelzungen von Zeichnung und

Malerei. Während Material und Ansatz auf eine Zeichnung hindeuten, ist die Umsetzung mit ihrem flächigen Farbauftrag näher am Medium der Malerei. Das Zusammenspiel aus rechtwinkligen Formen im Bildhintergrund und den weich-geschwungenen Linien im Vordergrund verweist auf ein formales Interesse am Motiv. Auch das sorgsame Ausbalancieren einiger weniger Farbtöne in verschiedenen Variationen zeugt von der Freude am Spiel mit Formen und Farben. Die beiden dargestellten Schirme sind freistehend im Bildraum platziert. Die sie umspielenden, schnurartigen Linienkompositionen geben der Szenerie Dynamik und Witz. Es scheint fast, als tanzten die Schirme fröhlich im Duett.

Motivisch ergänzt es den bereits in der Sammlung vorhandenen «Regenschirm» von Varlin (Inv. A1773). Das um 1964 entstandene Werk zeigt ebenfalls einen stehenden Schirm, jedoch in weitaus reduzierterer Umsetzung. Der Fokus liegt dabei auf dem schwarzen Schirm vor monotonem Hintergrund, von dem weder Farben noch weitere Motive ablenken (vgl. Abb. 2).



1



2

Abb. 1  
**Walter Pfeiffer**, Untitled, 1980.  
 Gouache auf Papier, 127 × 96 cm  
 (Blattmass), Inv. B11699

Abb. 2  
**Varlin**, Regenschirm, um 1964.  
 Öl auf Leinwand, 73 × 66 cm, Museum zu  
 Allerheiligen Schaffhausen, Depositum  
 der Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen,  
 Inv. A1773



3

Abb. 3  
**Walter Pfeiffer**, Untitled, 1982.  
Gouache und Bleistift auf Papier,  
59 × 42 cm (Blattmass), Inv. B11700

Abb. 4  
**Walter Pfeiffer**, Untitled, 2020.  
Gouache auf Papier, 46 × 32,5 cm  
(Blattmass), Inv. B11701



4

«Untitled», 1982, ist in der Motivwahl weitaus fragmentarischer, was ihm Anklänge einer präzise veredelten Skizze verleiht. Das Porträt eines jungen Mannes fokussiert vollumfänglich auf seinen von Locken umrahmten Blick. Die Darstellung der Haare endet abrupt an jenen Stellen, an denen sie keinen direkten Einfluss mehr auf die Wirkung des Gesichts haben. Auch der Hals spielte in Pfeiffers Beobachtung offenkundig keine Rolle, ist er doch nur durch eine schwarzflächige Form angedeutet. So liegt der Fokus der Wahrnehmung gänzlich auf dem Gesichtsausdruck im Spannungsfeld zwischen Melancholie und Laszivität. Die Darstellung junger Männer zieht sich wie ein Leitmotiv durch Pfeiffers Gesamtwerk. Das fotografische Konvolut des Künstlers im Sammlungsbestand der Sturzenegger-Stiftung griff diesen Fokus bereits auf und findet durch diese Ergänzung eine mediale Erweiterung.

Im Rahmen des Ankaufs kam es zur Schenkung einer weiteren Arbeit auf Papier. «Untitled», 2020, entstand als Auftragsarbeit des Modelabels Bottega Veneta. Der damalige Kreativdirektor Daniel Lee beauftragte Pfeiffer, Gegenstände aus der aktuellen Kollektion zeichnerisch in Szene zu setzen. Bei der Schenkung handelt es sich um das Original einer Zeichnung, die als vergrößerte Reproduktion an wichtige Partner des Hauses vergeben wurde. Das Werk hat einen hohen emotionalen Wert für den Künstler, steht es doch stellvertretend für seinen späten Erfolg in der Welt der Mode. Zudem ist es ein treffendes Beispiel für Pfeiffers Arbeit zwischen Auftragsarbeiten und freier Kunst sowie zwischen Konsum- und Hochkultur.

# Ulrich Meister (1947–2023)

- Ohne Titel (Getränkedose), 1997
- Ohne Titel (Löffel), 1998
- Ohne Titel (Hemd), 1999
- Ohne Titel (Text), 1999
- Ohne Titel (Heft), 2002
- Ohne Titel (diverse), 2006
- Ohne Titel (diverse), 2009
- Ohne Titel (diverse), 2010
- Ohne Titel (Text, Tüte), 2010
- Ohne Titel (Weisswein-Flasche), 2018
- Ohne Titel (Käse, Tüte), 2018
- Ohne Titel (Stelzen), 2018
- Ohne Titel (Warnkegel), 2019
- Ohne Titel (Unterwäsche), 2019
- Ohne Titel (diverse), 2020

Der aus Merishausen stammende und in Düsseldorf lebende Künstler verstarb im Jahr 2023. Anlässlich einer posthumen Einzelausstellung in der Vebikus Kunsthalle kam es zum Ankauf eines Konvoluts von Arbeiten auf Papier, das weitreichende Einblicke in die Arbeitsweise ermöglicht und zugleich ein breites Spektrum seines Schaffens abdeckt. Zwei zentrale Motive in Ulrich Meisters Œuvre sind die Beschäftigung mit der ihn umgebenden Dingwelt sowie die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Text und Bild. Diese fanden in der Werkauswahl eine besondere Berücksichtigung.

Beim Blick auf Meisters Werk ist das Wechselspiel zwischen der Banalität der Motive und der verhandelten (oder aufblitzenden) Komplexität der Welt augenscheinlich. Sein Ansatz findet sich dabei in einer sonderbaren Zwischenwelt verschiedener Traditionen jüngerer

Kunstgeschichte: Die Beschäftigung mit Alltags- und Konsumgütern ist fest mit der Strömung der Popart verbunden. Von ihr wurde sie zelebriert, ebenso wie die Strategie der Repetition der Motive. Auch bei Meister tauchen einige Motive immer wieder auf, Warhols Campell Dose ist bei ihm die Getränkedose oder das Käsestück. Mit der Konzeptkunst eines Joseph Kosuth verbindet Ulrich Meister die akribische, manchmal visuell karge Untersuchung der real existierenden Welt zusammen mit der Arbeit am Verhältnis zwischen (Real-)Objekt, seinem (Ab-)Bild und seiner Beschreibung. Dabei kommt es durch die wiederholte Beschäftigung zu einem (visuellen) Befragen der Objekte. Dieses ist verbunden mit dem Freilegen von Bedeutungsebenen und dem Versuch der Reduktion auf den wesentlichen Kern. Bei Meister bekommen auch maschinell produzierte Massenprodukte ihre



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Eigenständigkeit, man könnte sagen: ihren Charakter zurück. Die Überfülle der Konsumwelt ist plötzlich erträglich, denn es sind nicht unendlich scheinende, austauschbare Güter, sondern Objekte mit Form und Charakter. Eine einzelne Coladose wird durch seinen Blick zu einem Objekt, das Beachtung verdient, Wert hat, gar eine sonderbare Art der Liebenswürdigkeit entwickelt.

Meister spielt häufig mit den Erwartungshaltungen an ein Kunstwerk, die er dabei gerne bewusst unterläuft. Seine nonchalante Wahl der Arbeitswerkzeuge geht oftmals mit einer Reduktion des Motivs auf wenige Linien einher. Auf diese Weise erzeugt er regelmässig Motive im Kippmoment zwischen klarer, eindeutiger Erkennbarkeit des Objekts und seiner Auflösung in eine Form, die vieles sein oder für vieles stehen könnte. Wann hört die Form eines Käses auf, eindeutig die Form eines Käses zu sein?

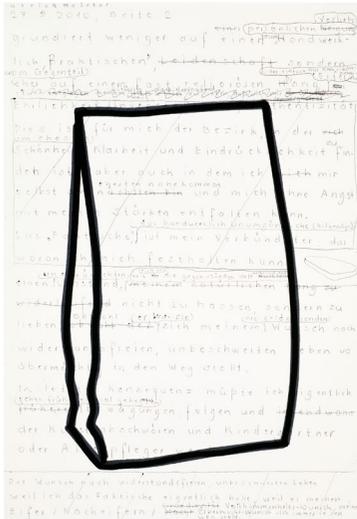
Seine visuellen Untersuchungen der Dingwelt beinhalten zudem Quervergleiche, die auf den ersten Blick überraschend scheinen. So bringt er beispielsweise ein Waffeleisen, ein Behältnis mit Kaffee sowie ein kleines Schwimmbekken in Form einer Collage auf einem A4-Papier zusammen (vgl. Abb. 5). Das vergleichende Sehen der Objekte öffnet dabei unerwartete Perspektiven auf die Einzelobjekte.

Die Sinnlichkeit der Dinge, die aus seinem Ansatz spricht, wird beim Blick auf die kargen, reduzierten Linienwerke auf den ersten Blick gar nicht deutlich.

Doch sie ist vorhanden und ein wichtiger Teil der Auseinandersetzung Meisters mit Objekten. Ein kurzer Tagebucheintrag des Künstlers veranschaulicht dies: «Der Grossvater bei der Vesper. Sein lautes Kauen und Räuspern dabei. Dann, wie er jeweils mit der Linken den Laib Brot hochhebt und mit dem Messer von aussen nach innen eine Scheibe abschneidet (der Daumen gespreizt), dazu ein Stück Emmentaler Käse, ein Glas goldgelber Most. Der Duft, der den Dingen entströmt. Die Zufriedenheit, die er dabei ausstrahlt, während er es sich schmecken lässt, ein wenig schläfrig. Das erlebt zu haben, hat allein schon das Leben gelohnt.»<sup>1</sup> Goldgelber Most, ein Laib Brot, Käse, der Duft der Lebensmittel und die Zufriedenheit des Essers: Die Dinge sind lebendig und stehen in Verbindung zum Menschen. Sie lösen Gefühle aus, prägen Atmosphären und evozieren Erinnerungen. Auch wenn Meisters Œuvre fast menschenleer ist, so geht es doch stets um sie. Die Dinge in seiner Umgebung erzählen Geschichten, in diesem Fall über den Grossvater – doch letztlich auch immer über die Gesellschaft, die Zeit und über uns.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Ulrich Meister, in: Ulrich Meister. A4-Papiere, Kettler Verlag. Dortmund, 2021, S. 103.



13



14



15

Abb. 1  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (Heft), 2002.  
Edding auf Papier, 29.7×21 cm (Blattmass),  
Inv. B11662

Abb. 2  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (Weisswein-  
Flasche), 2018.  
Edding auf Papier, 29.7×21 cm (Blattmass),  
Inv. B11663

Abb. 3  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (Käse, Tüte), 2018.  
Edding und Collage auf Papier, 29.7×21 cm  
(Blattmass), Inv. B11664

Abb. 4  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (diverse), 2020.  
Collage auf Papier, 29.7×21 cm (Blattmass),  
Inv. B11665

Abb. 5  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (diverse), 2006.  
Collage auf Papier, 29.7×21 cm (Blattmass),  
Inv. B11666

Abb. 6  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (Warnkegel), 2019.  
Scherenschnitt, Papier, 29.7×21 cm (Blatt-  
mass), Inv. B11667

Abb. 7  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (Getränkedose),  
1997.  
Scherenschnitt, Papier, 29.7×21 cm (Blatt-  
mass), Inv. B11668

Abb. 8  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (Unterwäsche),  
2019.  
Scherenschnitt und Filzstift auf Papier,  
29.7×21 cm (Blattmass), Inv. B11669

Abb. 9  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (Stelzen), 2018.  
Filzstift und Kugelschreiber auf Papier,  
29.7×21 cm (Blattmass), Inv. B11670

Abb. 10  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (Text), 1999.  
Schreibmaschinenfarbe auf Papier,  
29.7×21 cm (Blattmass), Inv. B11671

Abb. 11  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (diverse), 2010.  
Collage und Fotodruck auf Papier,  
29.7×21 cm (Blattmass), Inv. B11672

Abb. 12  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (diverse), 2009.  
Collage und Fotodruck auf Papier,  
29.7×21 cm (Blattmass), Inv. B11673

Abb. 13  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (Text, Tüte), 2010.  
Edding und Kugelschreiber auf Papier,  
29.7×21 cm (Blattmass), Inv. B11674

Abb. 14  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (Löffel), 1998.  
Gedruckte Farbe auf Papier, 29.7×21 cm  
(Blattmass), Inv. B11675

Abb. 15  
**Ulrich Meister**, Ohne Titel (Hemd), 1999.  
Edding auf Papier, 29.7×21 cm (Blattmass),  
Inv. B11676

# Richard Tisserand (1948–2022)

- Ohne Titel (A2243), 1990
- Ohne Titel (A2244), 1990
- Ohne Titel (A2266), 1991
- Ohne Titel (A2460), 1992
- Ohne Titel (A2596), 1992
- Ohne Titel (A2588), 1992 (nicht abgebildet)
- la nature des choses (A2568), 1992
- nature morte (A2566), 1992
- paysage interieur (A2551), 1992
- Ohne Titel (A2762), 1994
- Ohne Titel (A2763), 1994
- H4189, 2007
- Garten I, 2021
- Ohne Titel (A4558), 2021
- Ohne Titel (A1889), 2021

Der aus Eschenz stammende Künstler und Kurator Richard Tisserand war eine prägende Figur des Ostschweizer Kulturlebens. Mit seinen Werken war er regelmässig in Ausstellungen vertreten, auch im Museum zu Allerheiligen. Insbesondere seine Hinterglasmalerei, mehrheitlich mit Stadt- und Landschaftsmotiven, erfreute sich grosser Beliebtheit. Zudem machte er den Kunstraum Kreuzlingen, den er 17 Jahre als Kurator prägte, zu einer wichtigen Anlaufstelle für Gegenwartskunst. Im November 2022 ist Tisserand nach kurzer, schwerer Krankheit verstorben.

In Rücksprache mit den Nachlassverwaltern wurde in einem intensiven Austauschprozess eine Werkauswahl zusammengestellt, die einen Teil des künstlerischen Nachlasses für die Schaffhauser Bevölkerung lebendig erhalten und dabei auch Einblicke in die Arbeitsweise des Künstlers geben soll.

Startpunkt für Tisserands künstlerischen Werdegang war die Übersiedlung anfangs der 1970er Jahre nach Paris und die damit verbundene Entscheidung, Künstler werden zu wollen. Insbesondere die Gattung der Malerei hatte es ihm angetan. Die Auseinandersetzung mit den Kulturschätzen der Pariser Museen hatte das Sensorium für die Tradition, die Ausprägungen und Eigenheiten dieses Mediums gestärkt, jedoch auch das Gefühl hinterlassen, dass sich die Malerei in einer schwierigen Phase befand. So entstanden Fragen nach der Geschichte und Zukunft des Mediums: Was ist Malerei? Wie entsteht sie? Woher kommt sie?



1



2



3

Abb. 1  
**Richard Tisserand**, H4189, 2007.  
 Acryl hinter Verbundglas,  
 50.5 × 70.5 × 2.5 cm (Objektmass),  
 Inv. A2505

Abb. 2  
**Richard Tisserand**, Garten I, 2021.  
 Acryl hinter Verbundglas, 21.5 × 30.2 × 1.5 cm  
 (Objektmass), 21 × 29.7 cm (Bildmass),  
 Inv. A2506

Abb. 3  
**Richard Tisserand**, Ohne Titel (A4558),  
 2021.  
 Bleistift, Tusche auf Papier, 30 × 45 cm  
 (Bildmass), Inv. B11650



4

Tisserand fand dabei in der Arbeit mit Polaroid-Fotografien, die er häufig mit Farbe überarbeitete, produktive Ansätze. Die Kamera schob sich dabei als neutrales Medium zwischen ihn und das Motiv und ermöglichte ihm auf diese Weise das Gefühl grösserer Objektivität in der Betrachtung des Sujets sowie seiner Umsetzung.

Die Polaroids standen für sich, waren aber zugleich Ausgangspunkt für malerische Werke. Der «unpersönliche Gegenstand», in Form der Kamera zwischen sich und dem Sujet, bot zahlreiche neue Anregungen für die Arbeit des Künstlers auf Papier und Glas.<sup>1</sup> Dabei war es insbesondere das Zerfließen der Farben auf Polaroid, das laut Tisserand fast nicht malbar gewesen sei und ihm dennoch vor Augen geführt habe, wie sich «Landschaft in reine Farbe desintegrieren kann und trotzdem Landschaft bleibt.»<sup>2</sup>

Die bearbeiteten Polaroids sind bislang wenig bekannt. Dennoch könnte man sie als künstlerisches Herzstück bezeichnen, bieten sie doch wunderbare Einblicke in die Denk- und Arbeitsweise und vermitteln zudem unmittelbar die Übergänge von fotografischen, zeichnerischen und malerischen Elementen im Werk des Künstlers.

Bekannt war Tisserand primär für seine Hinterglas-malereien von Natur- und Stadtlandschaften. Die Stadt Paris, in der Tisserand lange lebte und der er bis zu seinem Tod eng verbunden blieb, war ihm ein wichtiger

Ort, der auch in Gesprächen mit ihm häufig wiederkehrte. Die neu erworbene Stadtansicht ermöglicht nun, gemeinsam mit den bereits bestehenden Sammlungsbeständen, die malerische Entwicklung innerhalb dieses Motivs abzubilden.

Die Gartenansicht verweist auf die Spätphase des Künstlers, in der er sich motivisch primär mit Gartendarstellungen und Felsdarstellungen befasste. Das Werk aus der Serie «Gravur» ist Teil einer der letzten Serien. Hier findet die Sprache als Linienformation Eingang in das zeichnerische Werk des Künstlers. Die wunderbare Doppelzeichnung des Rheinfalls bildet eine stimmige Erweiterung eines bestehenden Sammlungsschwerpunkts. Zudem verweist sie auf Tisserands langjährige Auseinandersetzung mit diesem Naturereignis, auf das er aus seinem Neuhauser Atelier einen direkten Ausblick hatte.

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Vgl. Audioaufnahme des Gesprächs von Richard Tisserand mit Barbara Marie Hofmann im Rahmen der Ausstellung im Kunstraum Kreuzlingen, <[https://kunstraum-kreuzlingen.ch/audio/Tiss\\_Gespr%C3%A4ch\\_1.mp3](https://kunstraum-kreuzlingen.ch/audio/Tiss_Gespr%C3%A4ch_1.mp3)>, Stand: 7.8.2024.

<sup>2</sup> Vgl. Audioaufnahme des Gesprächs von Richard Tisserand mit Sybille Omlin, nicht veröffentlicht. Mit herzlichem Dank an Reto Müller für die Bereitstellung des Dokuments.

Abb. 4

**Richard Tisserand**, Ohne Titel (A1889), 2021.  
Bleistift, Tusche auf Papier, 40 × 80 cm  
(Bildmass), Inv. B11651

Abb. 5

**Richard Tisserand**, Ohne Titel (A2243), 1990.  
2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
40 × 25 cm (Blattmass), Inv. C6819

Abb. 6

**Richard Tisserand**, Ohne Titel (A2244), 1990  
(Ausschnitt).  
2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
40 × 25 cm (Blattmass), Inv. C6820

Abb. 7

**Richard Tisserand**, Ohne Titel (A2266), 1991  
(Ausschnitt).  
2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
40 × 25 cm (Blattmass), Inv. C6821



5



6



7



8



9



10



11

Abb. 8  
**Richard Tisserand**, Ohne Titel (A2460),  
 1992 (Ausschnitt).  
 2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
 40×25 cm (Blattmass), Inv. C6822

Abb. 9  
**Richard Tisserand**, Ohne Titel (A2596),  
 1992 (Ausschnitt).  
 2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
 40×25 cm (Blattmass), Inv. C6823

Abb. 10  
**Richard Tisserand**, Ohne Titel (A2762),  
 1994 (Ausschnitt).  
 2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
 40×25 cm (Blattmass), Inv. C6828

Abb. 11  
**Richard Tisserand**, Ohne Titel (A2763),  
 1994 (Ausschnitt).  
 2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
 40×25 cm (Blattmass), Inv. C6829

Abb. 12  
**Richard Tisserand**, la nature des choses  
 (A2568), 1992 (Ausschnitt).  
 3 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
 25×40 cm (Blattmass), Inv. C6825

Abb. 13  
**Richard Tisserand**, nature morte (A2566),  
 1992 (Ausschnitt).  
 3 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
 25×40 cm (Blattmass), Inv. C6826

Abb. 14  
**Richard Tisserand**, paysage interieur  
 (A2551), 1992 (Ausschnitt).  
 3 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
 25×40 cm (Blattmass), Inv. C6827



12



13



14

# Renate Eisenegger (\*1949)

- Alles, was der Fall ist, 1983
- IN DER MASCHINE, 1992

Nachdem Renate Eisenegger im Jahr 2022 mit dem Ankauf zweier fotografischer Werke in die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung aufgenommen wurde, kam es im Jahr 2024 zu einer Vertiefung des Werkkonvoluts. Im Rahmen der Gruppenausstellung «Generation im Aufbruch – Geboren in den 40ern» wurden die Werke der Künstlerin – man mag es kaum glauben – in der Region Schaffhausen erstmals zusammenhängend in einem musealen Kontext präsentiert. Die Künstlerin zeigte eine Auswahl aus fotografischen Werken der 1970er und 1980er Jahre sowie Zeichnungen von den 1990er Jahren bis in die Gegenwart. Dabei verwoben sich die beiden technisch und thematisch grundverschiedenen Werkstränge durch formale und motivische Wiederholungen. Auf diese Weise spannte Eisenegger geschickt einen Bogen von Werken aus den 1970ern hin zu ihrem derzeitigen Schaffen. Die Präsentation machte zudem deutlich, wie ihr fotografisches und zeichnerisches Werk trotz einer zeitlichen Versetzung – bis in die 1980er Jahre stand die Fotografie im Zentrum, danach die Zeichnung – miteinander verzahnt sind.

Renate Eisenegger befasst sich in ihrer künstlerischen Praxis stets mit persönlichen Erlebnissen, die sie mit gesellschaftlichen Fragestellungen verbindet. Während die Fotografien Themen der Identitätsbildung sowie gesellschaftliche Normen ins Zentrum rücken, setzt sie sich in ihren Zeichnungsserien mit Themen wie Krieg, Pandemie und Krankheit auseinander.

«Alles, was der Fall ist» stellt in der Sammlung eine Vertiefung des fotografischen Bestands der Künstlerin dar, der auf diese Weise insbesondere um zwei Aspekte erweitert wird: Das Werk stammt im Gegensatz zu den bestehenden nun aus den 1980er Jahren und bildet folglich eine zeitliche Erweiterung der bisher vorhandenen Schaffensperiode. Die damit einhergehende Weiterentwicklung wird deutlich anhand der vertikalen

Grundausrichtung der Einzelfotografien in Form eines gedrehten Ls. Das Werk hat eine klare Abfolge und startet in grosser Höhe von links oben. Der dargestellte Frauenkörper, bei dem es sich um die Künstlerin selbst handelt, ist dabei in einem Bewegungsablauf abgebildet. Er scheint von links oben kommend in die Tiefe zu stürzen. Der etwas kryptische Titel «Alles, was der Fall ist» bestärkt diese Lesart und erweitert die Sinneseindrücke um eine geheimnisvolle Dimension. Eine Frau in freiem Fall scheint hier der Fall, also vorhanden, zu sein. Doch was noch? Und was ist hier das «Alles»? Auffällig in der Art der Darstellung ist, dass es sich bei diesem Fall um keinen schmerzhaften, ungeplanten zu handeln scheint. Die Bewegungen der Person wirken elegant und kontrolliert. Der Fall erweckt eher den Eindruck eines geplanten Sprungs denn eines schmerzhaften Unfalls. Ist es die metaphorisch gesprochene Selbstermächtigung des LoslöSENS aus gesellschaftlichen Fesseln, die aus dem Fall eine Befreiung macht?



1



Abb. 1

**Renate Eisenegger**, Alles, was der Fall ist, 1983.  
Fotografie auf Papier (8-teilig), je 30 × 42 cm  
(Rahmenmass), Inv. C6846



2

Ausgangspunkt für die 10-teilige Zeichnungsserie «IN DER MASCHINE» war die Erfahrung einer MRT (Magnetresonanztomografie) und des damit verbundenen Gefühls von Ausgesetzt-Seins. Diese medizinische Untersuchung findet liegend in einer Art «Röhre» statt, die mit Hilfe von Magnetfeldern und Radiowellen Schichtaufnahmen des Körpers erzeugt. Das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine variiert dabei innerhalb der Einzelwerke stark: Während die Figur in einigen Fällen der Maschine gewalthaft unterworfen scheint, ist das Verhältnis in anderen Fällen durchaus milder, eher von Emotionen der Einsamkeit und Erschöpfung geprägt. Die Serie zeugt von grosser Dynamik, die sowohl durch die emotionsreichen Darstellungen der Motive als auch durch die teilweise expressive, schnelle Arbeitsweise entsteht.

Wie bei «Alles, was der Fall ist» besteht auch hier der Aspekt des Zeitlichen als (impliziter) Faktor. Während es sich bei der Fotoserie um einen zeitlichen Ablauf handelt, geht es hier um unterschiedliche Ausprägungen des Verhältnisses zwischen Mensch und Maschine. Die Einzelwerke sind dabei nicht einzelne Sequenzen eines Ablaufs, sondern eine lose Aneinanderreihung möglicher Ausprägungen einer Situation. Sie bilden einen Möglichkeitsraum zwischen Realerlebnissen und Vorstellungswelt.

Was beide Werke vereint, umschreibt zugleich einen elementaren Kern im Ansatz der Künstlerin. Sie stellt in beiden Fällen eine einzelne Figur in einer emotionalen Situation dar. Verhandelt wird dabei das Verhältnis eines Individuums zur umgebenden Welt mit all ihren Herausforderungen, Regeln und Bedingtheiten. Damit verbunden ist die Haltung, als Künstlerin gesellschaftspolitische Fragestellungen aufgreifen zu wollen, oder in den Worten der Künstlerin: «Ich frage mich natürlich: Was kann ich als Künstlerin noch machen, um aufzustacheln, um wachzurütteln!?»<sup>1</sup>

**Anmerkungen:**

- <sup>1</sup> Julian Denzler, Marko Mijatovic: Filmisches Kurzporträt zu Ursula Goetz, entstanden anlässlich der Ausstellung «Generation im Aufbruch – Geboren in den 1940ern», 2024.

Abb. 2–11

**Renate Eisenegger**, IN DER MASCHINE, 1992.  
Tusche auf Papier (10-teilig), je 21×15 cm  
(Blattmass), Inv. B11698.01–B11698.10



3



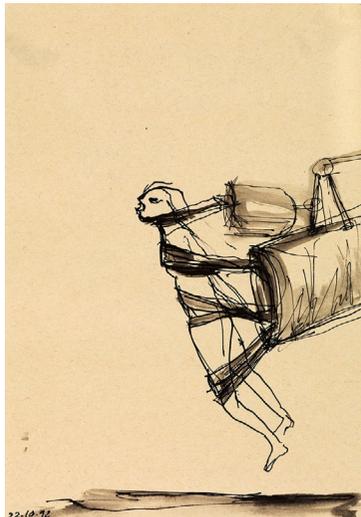
4



5



6



7



8



9



10



11

# Bruno Ritter (\*1951)

- Alter Mann, 2006
- Josiana, 2012
- Ohr am Fels, 2018
- Bergsicht (10 Werke aus der gleichnamigen Serie), 2018–2022
- Dschungelbrand, 2023
- Selbst, 2024
- Das Narrenschiff, 2024

Mit wachem Blick betrachtet Bruno Ritter seine Umgebung und sich selbst. In Aquarellen, Zeichnungen, sowie mittels Malerei und Druckverfahren thematisiert er die Landschaft und die Menschen, die ihn umgeben. Daraus entstehen feine naturalistische Porträts gleichwohl wie der Fantasie entsprungene Erzählungen. Hinzu kommt die Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen, die Ritter immer wieder in seinen Werken aufgreift.

Im vergangenen Jahr kam es zum Ankauf eines Werkkonvoluts, das den Fokus auf das zeichnerische Werk legt. Der in Schaffhausen aufgewachsene Künstler lebt seit Jahrzehnten im Bergell. Nun konnte eine Auswahl seines Werks für den Fortbestand in seinem Heimatort gesichert werden. Basis von Bruno Ritters Schaffen sind seine ausgeprägten zeichnerischen Fähigkeiten, die er trotz der aufblitzenden Virtuosität stets nur als Handwerkszeug und nie als Selbstzweck verwendet. Vielmehr ermöglichen sie dem Künstler, mit seiner Kunst genaue Einblicke in die Welt zu geben, wie er sie sieht. Die Bedeutung der Linie und der Farbe, zwei ursprünglich konkurrierende Ansätze, sind bei Ritter beide von Bedeutung und bleiben in ihrer Präsenz zumeist in fein austarierter Balance.

Die kleinformatischen Studien der Bergformationen im Bergell, die der Künstler regelmässig anfertigt, zeugen von präziser Umsetzung und einem feinen Gespür für sich verändernde Licht- und Farbstimmungen. Sie geben einen stellvertretenden Einblick in Ritters konti-

nuierliche Auseinandersetzung mit einem einzelnen Motiv und der damit verbundenen Selbstverständlichkeit, die Umgebung künstlerisch zu erfassen. In dieser mittlerweile rund 300 Werke umfassenden Auseinandersetzung, die der Künstler seit 2008 betreibt, steht der Umgang mit Farbe im Zentrum (vgl. Abb. 1–10). Aus der scharfen Beobachtung der Umgebung entstehen in der Folge immer wieder Motive, die sich von einer naturalistischen Darstellung loslösen und den Künstler häufig über längere Zeit verfolgen. Das Werk «Ohr am Fels» (Abb. 11) ist Teil einer wiederholten Auseinandersetzung mit einem sich aus dem Berg schälenden Hörorgan. Hier ist es im Gegensatz zu den eingangs erwähnten Landschaftsdarstellungen die feine Linienführung, welche die Wirkung prägt.

Das Motiv von Schiffsbrüchigen auf einem Boot taucht mehrfach auf in Ritters Werk. Es ist das Zusammentreffen Fremder in einer Extremsituation, das im Zentrum seiner Umsetzungen steht. Emotionsgeladene Mimik und ausdrucksstarke Gesten prägen die Darstellungen und erinnern in diesem Interesse an die Granden italienischer Renaissance. Das Motiv hingegen reiht sich ein in eine Bildtradition, die stark von Théodore Géricaults «Das Floss der Medusa» geprägt wurde und später im gleichnamigen Werk von Edouard Manet 1869 aufgegriffen wurde und im Verlauf der Kunstgeschichte weitere Kunstschaaffende zu Werken inspirierte wie etwa Francis Bacon (Studie nach dem Floss der Medusa von Géricault, 1971) oder Damien



1



2



3



4



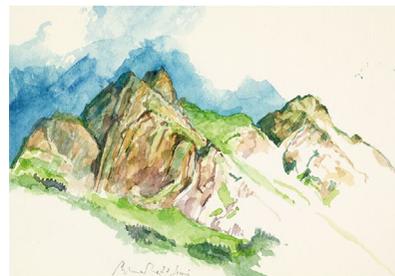
5



6



7



8



9



10

Abb. 1–10

**Bruno Ritter**, Aus der Serie

«Bergsicht», 2018–2022.

Aquarell auf Papier, 13 × 18 cm

(Blattmass), Inv. B11679.01–B11679.10



11



12

Hirst («Wrath of Medusa», 2005). Nachdem sich Ritter in einem Zyklus explizit mit dieser Vorlage befasst hatte, rückt er mit der Thematik des «Narrenschiffs» einen metaphorisch aufgeladenen Topos ins Zentrum, der motivisch ähnlich ist, dabei jedoch die gesellschaftspolitische Dimension vertieft. Das Schiff wird dabei häufig als Metapher für die Gesellschaft verwendet, das von Narren für Narren gelenkt wird: ein Motiv, bei dem menschlichen Schwächen und Verfehlungen eine zentrale Bedeutung zukommt (Abb. 16).

Die Porträts von Bruno Ritter sind oftmals geprägt von der Reduktion auf den ihm wesentlichen Teil: das Gesicht. Während die Oberkörper zumeist nur skizzenhaft gearbeitet oder nur mit einigen Linien angedeutet sind, zeugt die Darstellung der Mimik von hoher Präzision. Es ist, als käme man den Dargestellten sehr nahe, als könne man ihre emotionale Situation mitempfinden.

Die beiden ausgewählten Selbstporträts zeigen einen ehrlichen Blick des Künstlers auf sich selbst. So schreibt der Künstler zum Werk «Alter Mann» (Abb. 13): «Es ist der Kopf, die Beleuchtung, der Moment, die reine Langeweile, die zum Selbstbildnis drängt.»<sup>1</sup>

«Selbst» (Abb. 14) zeigt einen skeptisch und zugleich erschöpft dreinblickenden Künstler. Kein Wunder, entstand es doch in der Zeit der Erholung von einer Nierenoperation im Jahr 2024. Es sind keine heroischen Abbildungen, sondern schonungslos offene Darstellungen von Gefühlslagen. Es ist dieses stetige Befragen der Umgebung, verbunden mit einem klaren, unverstellten Blick, den die Zeichnungen so faszinierend machen. So ist Ritters Kunst in seinen Grundzügen wie das Leben selbst: schön und schmerzhaft, greifbar und rätselhaft zugleich.

**Anmerkung:**

<sup>1</sup> Schriftliche Notiz des Künstlers zum Werk im Rahmen des Ankaufs.

Abb. 11  
**Bruno Ritter**, Ohr am Fels, 2018.  
Aquarell auf Büttenpapier, 40×60 cm  
(Blattmass), Inv. B11684

Abb. 12  
**Bruno Ritter**, Dschungelbrand, 2023.  
Aquarell auf Büttenpapier, 40×59 cm  
(Blattmass), Inv. B11682

Abb. 13  
**Bruno Ritter**, Alter Mann, 2006.  
Farbstift und Aquarell auf Büttenpapier,  
83×56 cm (Blattmass), Inv. B11680

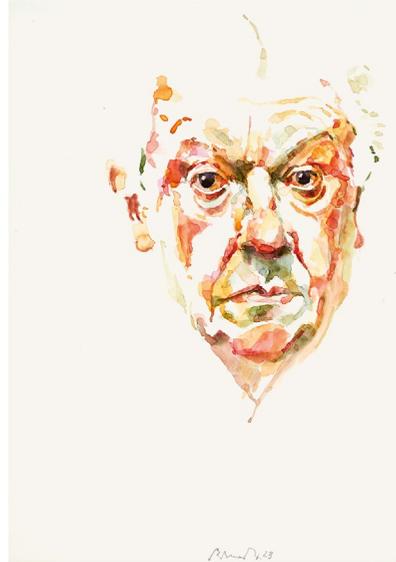
Abb. 14  
**Bruno Ritter**, Selbst, 2024.  
Aquarell auf Büttenpapier, 30×21 cm  
(Blattmass), Inv. B11681

Abb. 15  
**Bruno Ritter**, Josiana, 2012.  
Farbstift auf Büttenpapier, 76×56 cm  
(Blattmass), Inv. B11683

Abb. 16  
**Bruno Ritter**, Narrenschiff, 2024.  
Bleistift auf Büttenpapier, 48×63 cm  
(Blattmass), Inv. B11678



13



14



15



16

# Ursula Palla (\*1961)

- Flowers 4, 2002–2003
- Empty Garden 2, 2019–2022

Das zentrale Thema der aus Graubünden stammenden Künstlerin Ursula Palla ist das Verhältnis zwischen dem Menschen und seiner natürlichen Umgebung. Für «Empty Garden 2» sammelte sie Wildpflanzen und fertigte daraus Bronzegüsse an. Die sich ansonsten in dauerhaftem Wandel befindende Pflanzenwelt wurde dadurch aus dem Fluss der Zeit gerissen und verstetigt. Eine bewegte Projektion der Schatten erinnert an ihre ehemalige Dynamik und betont in ihrer Künstlichkeit die Absenz der Lebendigkeit: In diesem Garten wächst und verwest nichts. Ein Hauch von Dystopie entsteigt diesem raumgreifenden und zugleich filigranen Arrangement.

Ausgangspunkt der Arbeit war die Auseinandersetzung mit Claude Monets Garten im französischen Giverny. Dieser wurde von ihm angelegt und taucht in mehreren Werken des Künstlers auf.<sup>1</sup> Der Garten ist geprägt von einer exquisiten Auswahl an Pflanzen, die von einem idealisierten Naturbild zeugen und bewusst Assoziationen an überalltägliche, gar paradiesische Zustände auslösen wollen. Heute ist er als Teil der Fondation Claude Monet öffentlich zugänglich und wird mit der Zielsetzung bewirtschaftet, den Originalzustand des 19. Jahrhunderts nachzubilden. Ursula Palla entdeckte bei einem Besuch im Januar 2013, dass sich regionale Wildpflanzen während der Winterzeit in den ansonsten streng reglementierten Gartenflächen ausbreiteten. Die Rückeroberung der Flächen durch Wildpflanzen inspirierte sie zu ihrem eindrücklichen bronzenen Garten, der nun einen festen Platz in der Sammlung der Sturzenegger-Stiftung gefunden hat.

Die Videoarbeit «Flowers 4» wurde im holländischen Aalsmeer gedreht, dem weltweit grössten Umschlagplatz für Schnittblumen. Zu sehen sind zwei Arbeiter, die Blumen und Gräser wie Asters, Nelken, Schleierkraut und Rosen von Hand in ein Farbbad tauchen, ausschütteln und verpacken. Sie kommen damit

den individuellen Farbbedürfnissen der Kundinnen und Kunden nach. Da Züchtungen in den jeweiligen Farben häufig teurer oder aufwendiger sind, wird der Nachfrage auf diese Weise Abhilfe geschaffen. Die Künstlerin äussert sich zum Werk wie folgt: «Das Video zeigt Auszüge des Arbeitsalltags der Färber, wo der Blumenduft dem Geruch synthetischer Farben weicht. Blumen, ein Inbegriff der natürlichen Schönheit, werden zur Metapher des Künstlichen – und Kostbares wird zur Austauschware und zu Sondermüll.»<sup>2</sup>

Neben den sich aufdrängenden Gedanken zur Absurdität manch ephemeren Wohnungsschmucks beinhaltet das Video zudem einen – wohl ungewollten, aber dennoch nicht weniger treffenden – Beitrag zu Auftrittformen der Malerei: Während des Färbeprozesses wird aus der Werkstatt ein dreidimensionaler Bildraum, der durch Sprühen und Drippings intensiv mit Farben bearbeitet wird und mit einem Resultat aufwartet, das mit etwas Fantasie als Werk in der Tradition des abstrakten Expressionismus gelesen werden könnte.

Die Neuaufnahme von Ursula Palla in die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung ist Teil der Sammlungsstrategie, die Verbindung der Gegenwartskunst mit anderen Abteilungen des Museums – hier der Naturabteilung – auf Sammlungsebene gezielt zu stärken.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> So entstanden beispielsweise die berühmten Seerosen-Werke Monets auf Basis der Eindrücke des dort angelegten Teichs.
- <sup>2</sup> Aus dem Kurzdossier der Künstlerin zum Werk.



1

Bei den 37 Bronzen handelt es sich um 1:1 Abgüsse folgender Wildpflanzen:  
 2 Nachtkerzen, Königskerze, 2 Wegwarten, Klette, 3 Wilde Karden, Wiesenflockenblume, Natternkopf, Färberkamille, Weg-Rauke, Dost, Johanniskraut, Weisse Waldnelke, Weisser Steinklee, Leindotter, Wilde Malve, Weg-Distel, Gemeine Schafgarbe, Spitzwegerich, Acker-Schwarzkümmel, Gelbe Reseda, Feld-Löwenmaul, Habermark, Blutweiderich, Kornrade



Abb. 1  
**Ursula Palla**, Empty Garden 2, 2019–2022.  
 37 Bronzeskulpturen patiniert,  
 Video-Loop (12 Min.), ca. 180×650×300 cm  
 Inv. V12

Abb. 2  
**Ursula Palla**, Flowers 4, 2002–2003.  
 Video-Loop (7 Min.), Grösse variabel,  
 Inv. V11

2

# Klodin Erb (\*1963)

- Orlando #3, 2013
- Orlando #28, 2013
- Orlando #51, 2013
- Orlando #53, 2013
- Orlando #61, 2014
- Orlando #129, 2014/2018
- Orlando #160, 2020
- Orlando #171, 2020
- Orlando #186, 2020

Die Porträtserie «Orlando» entstand zwischen 2013 und 2021 und umfasst etwa 200 Werke. Dabei nimmt sie Bezug auf den gleichnamigen Roman von Virginia Woolf. Der Roman erzählt die Geschichte des adligen Orlando, der als junger Mann im England des 16. Jahrhunderts lebt und nach einem mehrtätigen Schlaf zur Frau wird. Der Roman begleitet Orlando durch verschiedene Epochen bis ins 20. Jahrhundert. Woolf hinterfragt mit ihrem Werk festgelegte Geschlechterrollen und erforscht die fluiden Grenzen von Identität. Zudem werden darin gesellschaftliche Veränderungsprozesse, beispielsweise in Bezug auf Rollenbilder, veranschaulicht.<sup>1</sup>

Klodin Erb greift diese Thematiken auf und übersetzt sie in Form von Porträts in das Medium der Malerei. Bei der Wahl der Motive schöpft sie aus einem grossen Fundus kultureller Referenzen, die sich auch in der vorliegenden Auswahl niederschlagen. Dabei tauchen historische Vorlagen ebenso auf wie Personen der Gegenwart. Das Spektrum reicht von aktuellen Politikern über animierte Filmfiguren bis zu namenlosen Unbekannten. Ähnlich breit wie die Motivwahl ist auch die malerische Palette ihrer Umsetzung: Erb schöpft für diese Serie die Klaviatur ihres malerischen Könnens voll aus. So vereint die Serie Werke von einer fast naturalistischen Darstellung mit nahezu unsichtbarem

Pinselstrich bis hin zur expressiven Auflösung des Motivs in pure Form und Farbe.

Die Werkauswahl wurde gemeinsam mit der Künstlerin entwickelt und fand unter der Zielsetzung statt, sowohl die motivische und technische Bandbreite der Serie aufzugreifen als auch eine Konsistenz in der Zusammenstellung beizubehalten – ein Auswahlprozess im Spannungsfeld zwischen Varianz und Griffigkeit. Ausgangspunkt waren Motive, die eine Verbindung zur Konstitution des Museums zu Allerheiligen als Mehrspartenhaus haben: Das Motiv des Neandertalers bildet eine Verbindung zur Abteilung regionale Archäologie, Porträts der Queen (mutmasslich Queen Elisabeth I.) sowie einer Nonne schlagen eine Brücke zu historischen bzw. kunsthistorischen Sammlungsbeständen und ein Jesus-Porträt schafft eine Verbindung zur christlichen Ursprungsgeschichte des Museums (Abb. 2, 3, 4, 7).

#### Anmerkungen:

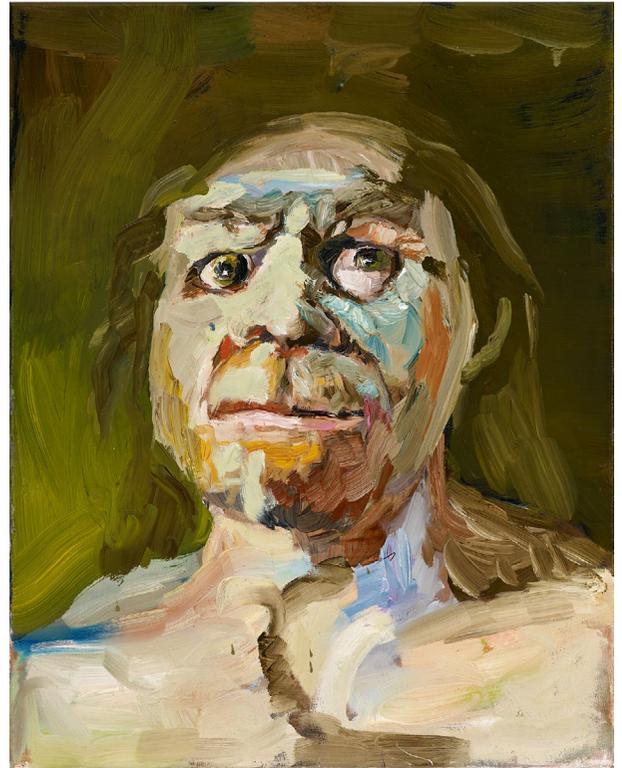
<sup>1</sup> In der gleichnamigen Publikation zur Werkserie, die im Jahr 2022 bei der Edition Patrick Frey erschien, werden einige Kernthematiken des Romans im Rahmen eines Gesprächs mit 10 Beteiligten explizit aufgegriffen.



1

Abb. 1  
**Klodin Erb**, Orlando #3, 2013.  
 Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm (Bildmass),  
 Inv. A2511

Abb. 2  
**Klodin Erb**, Orlando #28, 2013.  
 Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm (Bildmass),  
 Inv. A2512



2

Um die popkulturelle Dimension der Serie aufzugreifen, wurde das faszinierende Porträt eines Clowns ausgewählt, unverkennbar eine Anlehnung an Pennywise aus «Stephen King's It» von Tommy Lee Wallace. Die Darstellungen eines unbekannten Mannes und eines jungen Mädchens (Abb. 1, 5) sind Teil des Serienstrangs, den die Künstlerin als «Normcore» bezeichnet. Dieser dient dazu, einen Kontrast zu den Motiven fließender Geschlechtlichkeit in anderen Motiven herzustellen und die Spannweite des Spektrums möglicher Auslegungen oder besser: Auslebungen deutlich zu machen.

Die Darstellung der Künstlerin als Emoji fügt sich ein in eine lange Bildtradition der Selbstporträts und ergänzt diese um eine humorvolle, aus der digitalisierten Welt stammende Komponente. Das Porträt von Kim

Jong-un (Abb. 9), das als Schenkung der Künstlerin in die Sammlung kommt, reizt dabei die Grenzen der Wiedererkennbarkeit aus und tangiert damit die Ränder des Porträt-Genres.

Die Zusammenstellung bildet die Vielfalt der Serie ab, ohne den Fehler zu machen, alle Komponenten aufnehmen zu wollen. Sie ermöglicht eine Vielzahl stimmiger Werkkonstellationen für diverse Ausstellungskontexte und bietet zahlreiche spannungsgeladene Verbindungen zwischen den Einzelwerken. Erbs «Orlando» ist ein Feuerwerk der Porträtmalerei, das Grundmotive der Vorlage aufgreift und dennoch eine gänzlich eigene Handschrift trägt. Es ist die Handschrift, die geprägt ist von malerischer Experimentierfreude und einer Grenzen sprengenden Motivwelt von Jesus Christus bis Kim Jong-un.



3



4



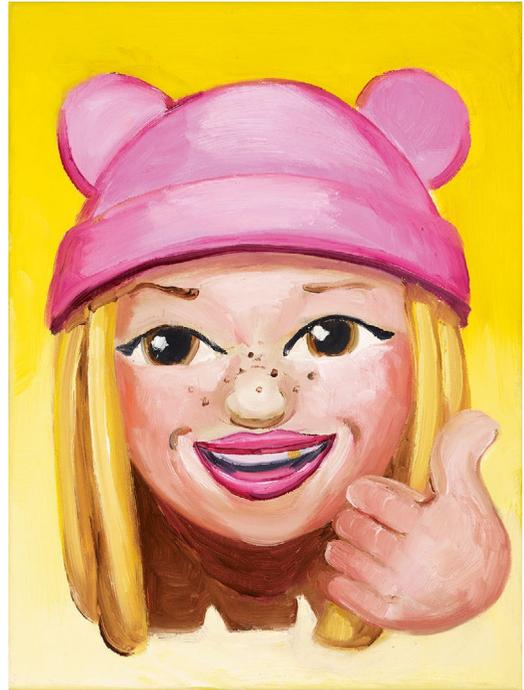
7



8



5



6



9

Abb. 3

**Klodin Erb**, Orlando #51, 2013.  
Öl auf Leinwand, 30 × 24 cm (Bildmass),  
Inv. A2513

Abb. 4

**Klodin Erb**, Orlando #53, 2013.  
Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm (Bildmass),  
Inv. A2514

Abb. 5

**Klodin Erb**, Orlando #61, 2014.  
Öl auf Leinwand, 30 × 25 cm (Bildmass),  
Inv. A2515

Abb. 6

**Klodin Erb**, Orlando #160, 2020.  
Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm (Bildmass),  
Inv. A2516

Abb. 7

**Klodin Erb**, Orlando #171, 2020.  
Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm (Bildmass),  
Inv. A2517

Abb. 8

**Klodin Erb**, Orlando #186, 2020.  
Öl auf Leinwand, 40 × 40 cm (Bildmass),  
Inv. A2518

Abb. 9

**Klodin Erb**, Orlando #129, 2014 /2018.  
Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm (Bildmass),  
Inv. A2519

# Serge Hasenböhler (\*1964)

- Schachtel (Schädel), 2004
- Schachtel 2 (Schlange), 2004
- Schachtel 3 (Schmetterling), 2004
- Schachtel 4 (Wirsing), 2004
- Schachtel 5 (Fischkopf), 2004
- Schachtel 6 (Schnecken), 2004

Im Jahr 2020 fand eine erste «Schachtel» von Serge Hasenböhler durch einen Ankauf den Weg in die Sammlung der Sturzenegger-Stiftung. Das Werk besteht aus einem MDF-Quader, auf den folienbedruckte Fotografien aufgezogen wurden. Gemeinsam bilden sie das Motiv von Blumen, die in einer Postschachtel liegen. Doch optisch entspricht die Abbildung des Motivs nur aus einigen Perspektiven dem Realobjekt. Anlässlich des Ankaufs erschien im Jahresbericht 2019/2020 ein kurzer Text, der die dabei bewusst vor Augen geführten Grenzen des Mediums Fotografie in der Dreidimensionalität ins Zentrum rückte. Im Scheitern der Fotografie an der Abbildung eines dreidimensionalen Objekts, so die damalige These, wird implizit auch die Komplexität des menschlichen Sehvorgangs deutlich.

Im Jahr 2022 kam es zu einer grosszügigen Schenkung des Künstlers, der der Sturzenegger-Stiftung auch alle sechs weiteren Werke der Serie überliess. Dies ermöglicht, dass diese studienhaften Objekte zukünftig wieder in ihrer Gesamtheit gesehen werden und zu weiteren Gedanken über das Medium der Fotografie anregen können.

Alle Werke eint der motivische Grundaufbau mit einer Box aus Karton oder Plastik sowie einem Objekt, das sich darin befindet. Die tierischen Objekte wie die Schlange, der Schmetterling oder der Fischkopf sowie der Totenschädel liegen einzeln in der Kiste, während in der Schachtel mit Wirsing zwei Köpfe stecken und in jener mit den Schneckenhäusern gar eine ganze Gruppe.

Im Vergleich der Motive wird deutlich, dass es für die Wirkung der Objekte einen entscheidenden Einfluss hat, ob die Boxen von der Seite sightdurchlässig sind oder nicht. Beim Fischkopf und der Schlange, jenen beiden Objekten, die in (teil-)transparenten Plastikboxen fotografiert wurden, ist der Grad perspektivischer Unzulänglichkeiten weitaus höher als bei den anderen Objekten. So kommt es bei beiden Motiven je nach Blickwinkel zu Doppelungen des Motivs, da hier zwei fotografierte Perspektiven starr nebeneinander stehen und sich nicht zu einer neuen Perspektive vereinen. Wählt man dieselbe Betrachtungsperspektive, wie Hasenböhler es beim Fotografieren ursprünglich tat, so erscheint die Darstellung naturalistisch, während jede kleine Abweichung davon zu Verzerrungen der Realität führt.

Die Werkserie ist in einer medialen Grauzone zwischen Fotografie und Skulptur angesiedelt. Die fotografische Darstellung der Objekte steht im Vordergrund; die Erweiterung ins Dreidimensionale steht jedoch in einem sichtbaren Kontrast zu den natürlichen Einschränkungen des Mediums. Hasenböhler überfordert das Medium der Fotografie bewusst, indem er sie in die dritte Dimension überführt. Und so stellt sich die Frage: Worum handelt es sich bei diesen Objekten? Der Künstler beantwortet dies in den Werktiteln erfrischend schlicht: Es sind Schachteln. Oder etwa nicht?



1



2



3



4



5



6

Abb. 1  
**Serge Hasenböhler**, Schachtel  
(Schädel), 2004.  
Inkjet auf MDF, laminiert, 25×37×28 cm  
(Objektmass), Inv. P480

Abb. 2  
**Serge Hasenböhler**, Schachtel 2  
(Schlange), 2004.  
Inkjet auf MDF, laminiert, 19×37×29 cm  
(Objektmass), Inv. P477

Abb. 3  
**Serge Hasenböhler**, Schachtel 3  
(Schmetterling), 2004.  
Inkjet auf MDF, laminiert, 18×35×27 cm  
(Objektmass), Inv. P475

Abb. 4  
**Serge Hasenböhler**, Schachtel 4  
(Wirsing), 2004.  
Inkjet auf MDF, laminiert, 23×30×40 cm  
(Objektmass), Inv. P479

Abb. 5  
**Serge Hasenböhler**, Schachtel 5  
(Fischkopf), 2004.  
Inkjet auf MDF, laminiert, 26×38×17 cm  
(Objektmass), Inv. P476

Abb. 6  
**Serge Hasenböhler**, Schachtel 6  
(Schnecken), 2004.  
Inkjet auf MDF, laminiert, 22×33×25 cm  
(Objektmass), Inv. P478

# Yves Netzhammer (\*1970)

Rotor-Zeichnung, 2022

Anlässlich einer Projektunterstützung durch die Sturzenegger-Stiftung kam es zu einer Schenkung des Künstlers. Die hierfür ausgewählte Rotor-Zeichnung besteht aus einem runden, propellerartigen Drehelement, von dessen Zentrum in gleichmässigen Abständen vier mit LED-Dioden bestückte Stäbe abgehen. Die Lichtelemente werden mit einer Filmdatei gespiesen, welche die Koordination der LED-Elemente vorgibt und bei schneller Drehung ineinander übergehende Zeichnungen produziert.

Das Werk, erstmals 2022/2023 im Rahmen der Einzelausstellung des Künstlers im Haus Konstruktiv Zürich gezeigt, fusst auf dem Grundinteresse Netzhammers, die Möglichkeiten der Materialisierung einer Zeichnung auszuloten. Ausgehend von seinen Linienzeichnungen, wie beispielsweise der 2020 angekauften Serie von Corona-Zeichnungen, entwickelte der Künstler zudem Methoden, Zeichnungen ins Räumliche zu erweitern. Die im Jahr 2019 anlässlich seiner Einzelausstellung im Museum zu Allerheiligen angekauften Stahlzeichnungen bieten ein weiteres eindrückliches Beispiels dieses eingeschlagenen Wegs.<sup>1</sup>

Für das Projekt «Gravitorische Behauptungen», das Netzhammer auf Initiative der Grafischen Sammlung der ETH Zürich in Kooperation mit den Architekturprofessoren Fabio Gramazio und Matthias Kohler realisierte, verband er diesen Ansatz mit seinem Interesse für mechanische und digitalisierte Prozesse. Hierfür liess er eine Maschine im Rahmen einer 6-stündigen Aktion seine Linienzeichnungen grossformatig auf dem Boden des Hauptgebäudes der ETH Zürich ausführen. Der zeichnende Roboter übernahm dabei nur eine ausführende Rolle und brachte gleichwohl die Frage nach potenzieller Kreativität von Maschinen auf.

Bei der Rotor-Zeichnung kommt der Technik nun ebenfalls eine ausführende Rolle zu, ohne die das eigentliche Werk nichts als ein digitales File ohne physische Präsenz bliebe. Erst durch die Drehbewegung

und das programmierte Zusammenspiel der LEDs wird daraus eine Zeichnung, die zwar wie in die Luft gezeichnet erscheint, aber dennoch zweifelsohne über eine visuelle Existenz verfügt. Die Grundfläche der Zeichnung, jene Fläche also, die im analogen Feld der Zeichnung vom Trägermaterial vorgegeben wird, definiert sich in vorliegendem Fall durch den Durchmesser des Rotors, hier von 45 cm.

Die Zeichnungen weisen formale Ähnlichkeiten mit den oben erwähnten Werkserien auf. Im vorliegenden Fall sind sie nur temporär sichtbar, das Werk wechselt die Motive, und dies in unterschiedlicher Taktung. Auffällig ist dabei, dass die Zeichnungen mit ihren geschwungenen Linien regelmässig durch Geraden auf der vertikalen und horizontalen Achse ergänzt werden. Diese durchbrechen die Fließbewegung der Formen und geben dem Ablauf ein strukturierendes Element. Während die Motive in einigen Fällen rasch wechseln, bleiben in anderen einzelne Elemente einer Zeichnung bestehen und mischen sich mit neuen. Teilweise bleiben Teile einer Zeichnung statisch, während andere in Bewegung sind. Auf diese Weise wird aus einer Abfolge von Zeichnungen ein Bewegungsablauf, der die Grenze des Mediums durchbricht hin zum (filmbahnen) Bewegtbild – und damit wiederum die Verbindung zu einem weiteren wichtigen Ausdrucksmedium des Künstlers herstellt.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Vgl. Jahresberichte der Sturzenegger-Stiftung 17/18 und 19/20.

Abb. 1–3

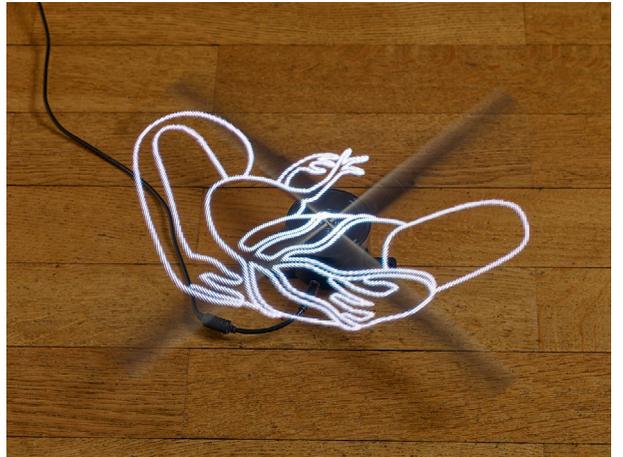
**Yves Netzhammer**, Rotor-Zeichnung, 2022.  
LED-Rotor, Film (Loop, 3:15 Min.),  
45 cm (Durchmesser), 8 × 34.5 × 34.5 cm  
(Objektmass) Inv. P486



1



2



3

# Daniel Karrer (\*1983)

- Ohne Titel, 2022
- Ohne Titel, 2022

«Malen hat für mich nichts mit Worten zu tun», befand der Maler Daniel Karrer einst in der bz Basel<sup>1</sup> – als Einstieg in einen Text über seine Werke nicht gerade ein erbaulicher Startpunkt, doch produktiv allemal. Karrer macht damit deutlich, dass er mit seiner Malerei keine in Worte fassbaren Geschichten erzählen möchte, sein Ansatz folglich kein narrativer ist, auch wenn er mehrheitlich im Feld des Gegenständlichen verortet ist. Karrer zeigt Ausschnitte der Welt, ohne von ihnen erzählen zu wollen. Vielmehr befasst er sich in seiner Hinterglasmalerei mit malerischen Genres und Fragestellungen: Abstrakte Farbflächen, Landschaften und Porträts einzelner Gegenstände – der Künstler entwickelt mehrere Motivstränge gleichzeitig und reizt dabei das Spektrum der Hinterglasmalerei voll aus.

Hinterglasmalerei ist seit einigen Jahren die bevorzugte Technik des Künstlers. Dabei wird die Farbe rückseitig auf das Glas aufgebracht. Das Vorgehen erfordert ein Umdenken im Vergleich zu anderen Formen der Malerei, erfolgt der Farbauftrag der Schichten doch in umgekehrter Reihenfolge. So werden die vordersten Schichten, welche gewöhnlich zum Ende des Malprozesses gesetzt werden, in diesem Fall gleich zu Beginn aufgetragen, die hintersten Schichten ganz zum Ende. Malerei von hinten gedacht – ein Vorgehen, das im westlichen Kulturkreis seit der Antike praktiziert wird und sich derzeit in der Gegenwartskunst wieder erhöhter Beliebtheit erfreut. Daniel Karrer gehört zu den Vorreitern dieser technischen Wiedergeburt innerhalb der Schweizer Kunstlandschaft und national zu den wichtigsten Vertretern der Hinterglasmalerei.

Die Farben strahlen mit Hilfe des glänzenden Glases. Doch auch die Fragilität des Materials kommt beim Blick auf die Originale zum Tragen. Dem Künstler gelingen sorgsam konstruierte Werke, die zugleich zerbrechlich und stark wirken. Die Spontaneität des Prozesses findet ebenso Eingang in die Arbeitsweise wie

klar gefasste, am Computer vorgeplante Elemente. Auf eine vorab entwickelte Bildidee folgt die Umsetzung, die auch Ungeplantem Raum lässt. Spielfreude und Stringenz gehen hier Hand in Hand.

Die beiden ausgewählten Werke deuten die Bandbreite von Karrers Umgang mit der Technik an: Zum einen die Darstellung eines Buchs vor monochromem Hintergrund, das den Boden der Gegenständlichkeit fast, aber nur beinahe, Richtung abstrakter Kunst verlässt. Zum anderen ein Porträt – dem neuesten Bildtypus Karrers – in dem der grundsätzlich flächig angelegte Farbauftrag durch einen expressiven malerischen Eingriff auf der Vorderseite der Glasscheibe kontrastiert wird. Das «Allerwelts Gesicht» könnte zu vielen Personen gehören und erinnert bei genauerer Betrachtung in seinen Ausprägungen dennoch stark an eine der wohl kontroversesten Menschen unseres Zeitalters: an den Facebook-Mitgründer Mark Zuckerberg. So bildet die Kombination der beiden Motive auch ein Spannungsfeld zwischen analoger und digitaler Wissensaneignung, alter und neuer Welt, dem Buch und den sozialen Medien.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> bz, 15.9.2023, <<https://www.bzbasel.ch/kultur/basel/malerei-auf-glas-der-basler-daniel-karrer-feiert-die-kunst-des-verbergens-ld.2513945>>, Stand: 5.8.2024.

#### Abb. 1

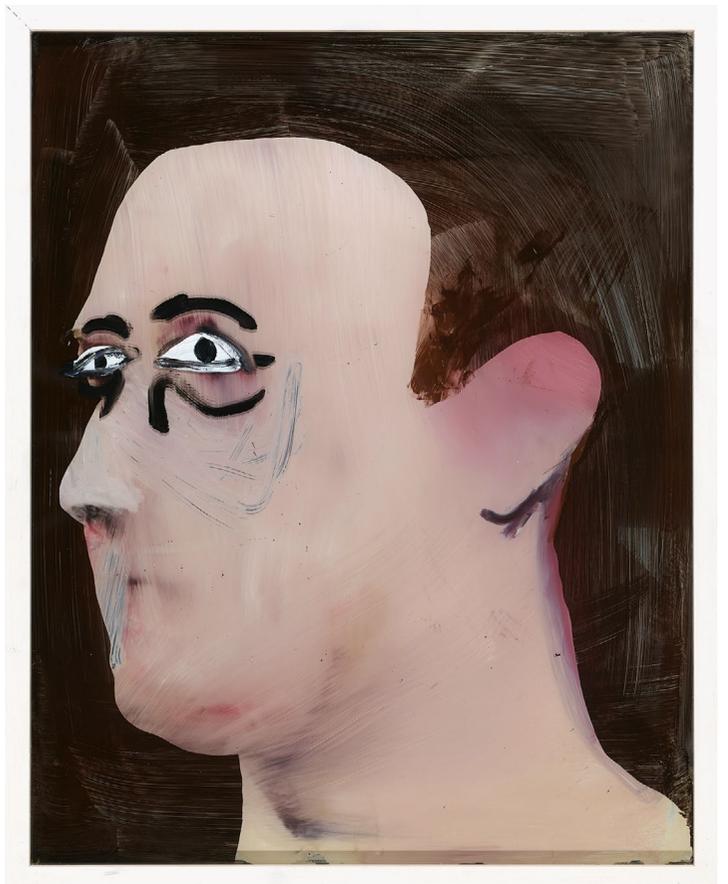
**Daniel Karrer**, Ohne Titel, 2022.  
Öl hinter Glas, 40 × 50 cm  
(Rahmenmass), Inv. A2495

#### Abb. 2

**Daniel Karrer**, Ohne Titel, 2022.  
Öl und Acryl hinter Glas, 50 × 40 cm  
(Rahmenmass), Inv. A2496



1



2



# Erwerbungen Kulturgeschichte

Textbeiträge von lic. phil. Daniel Grütter  
Kurator Kulturgeschichte, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

# Doppelpokal aus Silber, um 1500 (umgestaltet 1607)

Das prunkvolle Trinkgefäss konnte dank dem finanziellen Engagement der Stiftung und dem jahrelangen Einsatz ihres ehemaligen Präsidenten Hans Konrad Peyer aus einer südamerikanischen Privatsammlung erworben werden (Abb. 2). Es handelt sich um die einzige profane Goldschmiedearbeit der Spätgotik, die sich aus Schaffhauser Staatsbesitz erhalten hat. Dies macht den Pokal kulturhistorisch ausserordentlich bedeutend und wertvoll.<sup>1</sup>

Dieser Doppelpokal – in der Fachsprache auch Doppelscheuer oder Doppelkopf genannt – ist aufgrund seiner Gestaltung und Herstellungsart in der Zeit um 1500 entstanden, vermutlich in Schaffhausen.<sup>2</sup> Solche Trinkgefässe waren vor allem im süddeutschen Raum und in der nördlichen Schweiz beliebt.<sup>3</sup> Der aus Silber gearbeitete und stellenweise vergoldete Pokal setzt sich aus vier Elementen zusammen: einem Fuss, einem Gefäss mit seitlich angesetztem Henkel, einem Deckel, der ebenfalls als Trinkschale zu verwenden ist, sowie einem Deckelaufsatz in Gestalt einer Stadtmauer. Letzterer diente gleichzeitig als Fuss der oberen Trinkschale (Abb. 3).

Um auszuschliessen, dass es sich beim Kunstwerk um eine Goldschmiedearbeit des 19. oder 20. Jahrhunderts handelt – also um eine Nachbildung einer mittelalterlichen Vorlage – wurde eine Materialanalyse durchgeführt und die chemische Zusammensetzung der Silberlegierung untersucht.<sup>4</sup> Die Spurenelementkonzentrationen von Bismut, Blei, Gold, Cadmium, Kupfer und Silber entsprachen den Werten, die normalerweise in Silberlegierungen vor 1800 zu erwarten sind.

Sowohl die obere als auch die untere Trinkschale sind nicht wie die meisten anderen Gefässe dieser Gattung mit einer Buckelwandung ausgeführt, sondern mit eingezogenen Kehlen. Diese Form der konkaven Oberflächengestaltung ist äusserst selten und technisch deutlich schwieriger auszuführen als die Ausformung mit Buckeln.

Bei genauer Betrachtung des Pokals lassen sich verschiedene Bearbeitungstechniken wie das Schmieden, Gravieren, Punzieren und Löten erkennen.<sup>5</sup> So sind die Verzierungen auf den Flächen von Fuss und Kupa punziert (Abb. 5). Bei dieser Technik wird eine stählerne Punze mit vielen leichten Hammerschlägen in die Oberfläche geschlagen. Der Goldschmied fährt dabei mit der Punze fortwährend auf der Oberfläche in Richtung einer vorher aufgebrachtten Zeichnung. Die so entstandenen Linien sehen einer Gravur ähnlich, drücken sich aber meist durch das Blech durch und sind auf der Rückseite sichtbar (Abb. 6).

## Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Gutachten von Dr. Christian Hörack, Kurator für Edelmetall am Schweizerischen Nationalmuseum vom 13. Juni 2023 sowie Gutachten von Walter R. C. Abegglen vom 5.6.2023.
- <sup>2</sup> Alain Gruber vermutete, allerdings ohne Begründung, als Herstellungsort Nürnberg. Gruber, Alain: Gebrauchssilber des 16. bis 19. Jahrhunderts, Fribourg 1982, S. 66–72, Abb. S. 67, Kat. Nr. 47.
- <sup>3</sup> Kohlhausen, Heinrich, Der Doppelkopf. Seine Bedeutung für das deutsche Brauchtum des 13. bis 17. Jahrhunderts, Zeitschrift für Kunstwissenschaft 14 (1960), S. 24–56, bes. 29–32.
- <sup>4</sup> EMPA, Advanced Analytical Technologies, Abt. 502; Gutachten Nr. 5214032214 vom 22.6.2023, verfasst von Prüfleiter A. Wichser, S. 5.
- <sup>5</sup> Bericht von Martin Sauter, Konservator-Restaurator für Waffen & Edelmetalle am Historischen Museum Basel, vom 29.4.2024.

Abb. 1

**Unterteil und Oberteil des Doppelpokals,**  
um 1500 (umgestaltet 1607).  
Silber, vergoldet, graviert, ziseliert, gelötet,  
gedrückt, Höhe 31 cm, Inv. 61142





2



3

Abb. 2  
**Doppelpokal**, Inv. 61142

Abb. 3  
**Zeichnung des Doppelpokals**,  
Hans Wilhelm Harder (1810–1872),  
bezeichnet mit «N.d.N. 1844/50»  
und «H.W.H.», Museum zu Allerheiligen  
Schaffhausen, Inv. B5327

Abb. 4  
**Übergabe des Doppelpokals an die  
Sturzenegger-Stiftung**, 12. Juni 2023 im  
Gerbersaal des Museums zu Allerheiligen  
Schaffhausen, v. l. n. r.: Hans Konrad Peyer,  
Hortensia von Roda, Katharina Epprecht,  
Daniel Grüter, Andres von Buch



4

Abb. 5  
**Punzierung auf der unteren Schale**,  
Inv. 61142

Abb. 6  
**Innenseite der oberen Schale** mit durch-  
gedrückter Zeichnung, Inv. 61142



5



6

Die Fläche innerhalb des Zinnenkranzes hingegen ist mit einer hochwertig ausgeführten Gravur verziert. Diese Technik, bei der Material aus der Oberfläche herausgetrennt wird, erfordert viel Erfahrung und Geschick. Der Graveur hält sein Werkzeug – den Stichel – in der Hand, dessen vorderes Ende je nach Verwendungszweck verschieden geformt ist. Damit hebt der Graveur kleine Späne aus dem Grundmetall.

Die Gravur innerhalb des Zinnenkranzes zeugt von einer 1607 ausgeführten Umgestaltung des Doppelpokals, vermutlich nach einer Beschädigung: Zu erkennen sind links das Standeswappen Schaffhausen, rechts das Klosterwappen und darüber angeordnet die Datierung (Abb. 7).

Erfreulicherweise lässt sich der Weg des Doppelpokals durch die Wirren der Geschichte ausserordentlich gut nachvollziehen. Aufgrund seiner Gestaltung und Formensprache in der Zeit um 1500 entstanden, tauchen in den Rechnungsbüchern und Ratsprotokollen der Stadt Schaffhausen im 16. Jahrhundert immer wieder Einträge betreffend Reparaturen eines grossen «Kopfes» auf.<sup>6</sup> Seit Beginn des 17. Jahrhunderts befand sich der Doppelpokal im Besitz des Allerheiligen-Amtes in Schaffhausen, wie das bereits erwähnte Wappen von 1607 illustriert.

1843 wurde das Stück von den Schaffhauser Behörden verkauft, da sie es als «höchst unbedeutend» und «durchaus entbehrlich» einschätzten, und offensichtlich Geld benötigten.<sup>7</sup> Eine Zeichnung des Schaffhauser Hans Wilhelm Harder (1810–1872) überliefert uns den damaligen Zustand der Goldschmiedearbeit (Abb. 3).

Den Zuschlag erhielt Wilhelm Dettelbach, ein jüdischer Händler aus der benachbarten badischen Gemeinde Gailingen. Im Jahr 1880 tauchte das Stück in einer englischen Kirche wieder auf. Der amerikanische Bankier und Kunstsammler John Pierpont Morgan (1837–1913) erwarb das Trinkgefäss, vermutlich über den Frankfurter Kunsthändler Julius Goldschmidt (1858–1932).<sup>8</sup>

Aus der Pierpont-Morgan-Sammlung gelangte der Doppelkopf 1945 in den Besitz des französischen Kunst- und Antiquitätenhändlers Jaques Helft (1891–1980). Er verkaufte das Stück 1956 an den Privatsammler Max Rudolph von Buch in Argentinien. Nach dessen Tod ging die Goldschmiedearbeit in den Besitz seines Sohnes Andres von Buch über. Von diesem gelangte das Kunstwerk 2023 an die Sturzenegger-Stiftung und erhielt in der Dauerausstellung des Museums zu Allerheiligen eine würdevolle Bleibe.



7

Über einen der einstigen Verwendungszwecke des Doppelpokals gibt uns ein Verzeichnis in den Schaffhauser Archiven Aufschluss. Im Jahre 1705 wird das Gefäss im «Inventarium und Beschreibung über dess Klosters Allerheiligen legend und fahrender Haab und Gütheren» als «Bächer, worinnen der Wein an die Hochzeiten verehrt würt» erwähnt.<sup>9</sup> In diesem doppelten Trinkbecher wurde demzufolge einem Brautpaar und dessen Gästen der zeremonielle Hochzeitstrunk gereicht. Die übereinander und ineinander gesteckten Becher (einen für die Frau, der andere für den Mann) boten den Zeitgenossen offenbar ein treffendes Sinnbild der ehelichen Verbindung.

Eine weitere Funktion könnte dem Doppelkopf auch beim Brauch des sogenannten «Minnetrinkens» zugekommen sein. Dabei wurde an bestimmten Feiertagen zu Ehren des jeweiligen Heiligen geweihter Wein zum Trinken gereicht. Da dieser Trank dementsprechend wundertätig wirken konnte, erfreute sich der Brauch grosser Beliebtheit.

Unbestritten ist und bleibt die repräsentative Wirkung dieses eindrucklichen und grossen Trinkgefässes. Somit darf auch von einer Verwendung bei offiziellen, obrigkeitlichen Empfängen und Festen ausgegangen werden.

Im Schaffhauser Stadtbild findet sich an prominenter Stelle und für alle gut sichtbar die Darstellung eines vergleichbaren Doppelkopfes: gehalten durch einen der drei heiligen Könige auf der Brunnen säule auf dem Fronwaagplatz (Abb. 8). Die Originalfigur aus dem 16. Jahrhundert steht heute in der Eingangshalle des Museums (Abb. 9).

Der qualitativ voll gearbeitete Doppelkopf ist ein äusserst bedeutendes Zeugnis der mittelalterlichen Kultur Schaffhausens und der Schweiz. Und zwar sowohl betreffend die Trinkkultur als auch die Fähigkeiten mittelalterlicher Gold- und Silberschmiede. Es darf als Glücksfall bezeichnet werden, dass es der Sturzenegger-Stiftung gelang, den Doppelpokal in die Schweiz zurückzuführen.



8



9

#### Anmerkungen:

- <sup>6</sup> Vgl. Bendel, Max: Schaffhauser Goldschmiede des XV. und XVI. Jahrhunderts. Auszüge aus den Ratsprotokollen und Rechnungsbüchern der Stadt im Staatsarchiv Schaffhausen, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Bde. 34/35 (1932/1933), im Jahr 1536 (34/1932, H. 1, S. 75). 1551 (34/1932, H. 3, S. 237), 1559 (34/1932, H. 4, S. 314) und 1591 (35/1933, H. 3, S. 236).
- <sup>7</sup> Staatsarchiv Schaffhausen, Protokolle der Finanzkommission, S. 456–457, 464–465, 557–558, 694, 714; gemäß Gutachten von Walter R. C. Abegglen vom 5. Juni 2023.
- <sup>8</sup> Sigalas, Vanessa; Tonkovich, Jennifer (Hg.): Morgan – The Collector, Essays in Honor of Linda Roth's 40th Anniversary at the Wadsworth Atheneum Museum of Art, Stuttgart 2023, bes. S. 22–43.
- <sup>9</sup> Staatsarchiv Schaffhausen, Kloster Allerheiligen BB4, S. 1.

#### Literatur:

- Ausstellungskatalog Musée des arts décoratifs Paris (Hg.): Chefs-d'oeuvre de la curiosité du monde. 2e exposition internationale de la C.I.N.O.A., 10 juin–30 septembre 1954, Paris 1954, Kat. 322, Pl. 134.
- Kohlhausen, Heinrich: Der Doppelkopf. Seine Bedeutung für das deutsche Brauchtum des 13. bis 17. Jahrhunderts, Zeitschrift für Kunstwissenschaft 14 (1960), S. 24–56.
- Gruber, Alain: Gebrauchssilber des 16. bis 19. Jahrhunderts, Fribourg 1982, S. 66–72, Abb. S. 67, Kat. Nr. 47.
- Ulmer, Carl; Abegglen, Walter R. C.: Schaffhauser Goldschmiedekunst, Schaffhausen 1997, S. 26–27, 68, Kat. 40, S. 135.

#### Abb. 7

**Doppelpokal**, Gravuren im Zinnenkranz auf der Oberseite des Deckels, mit Wappen von Stand Schaffhausen, Kloster Allerheiligen und Datierung 1607, Inv. 61142

#### Abb. 8

**Brunnenfigur auf dem Fronwaagplatz**, Hans Wilhelm Harder (1810–1872), bezeichnet mit «Mohr Joggeli.» und «nach der Natur gezeichnet H.W.H 1836.1845.», Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Inv. B5261

#### Abb. 9

**Brunnenfigur vom Fronwaagplatz mit vergleichbarem Doppelpokal**, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Inv. 16096

# Doppelpokal aus Maserholz, datiert 1535

Doppelpokale aus Maserholz, auch «Doppelkopf» oder «Doppelscheuer» genannt, waren seit dem Mittelalter vor allem in der Nordschweiz und Süddeutschland verbreitet.<sup>1</sup> Das sehr harte und dichte Maserholz stammt aus Verwachsungen von Laub- und Buchsbäumen. Solche Holzknollen, von geübten Drechslern zu dünnen Schalen ausgehöhlt, gelten noch heute als kostbare Rarität. Dem Trank aus diesen edlen Holzgefässen wurde im Mittelalter ein besonders guter Geschmack und eine heilende Wirkung zugeschrieben.

Das Trinkgefäss besteht aus zwei ineinander gesteckten Holzschalen mit diversen vergoldeten Silbermontierungen (Abb. 2). Die untere, grössere Schale steht auf einem runden, glatten und leicht aufgewölbtem Standring, den ein umlaufender Perlstab abschliesst. Der kurze Holzfuss, ebenfalls rund und im Standbereich zart profiliert, steht leicht über diese Silbermontierung vor. Aus dem Fuss wächst eine grosse bauchige Holzschale, an deren breitester Stelle eine metallene Handhabe mit dreifach profiliertem Rücken aufmontiert ist. Im Querschnitt rechteckig, überziehen ihre vorderen und seitlichen Schaufflächen feine Gravuren aus dekorativem Pflanzenwerk. Auf der Vorderseite zieren ein Zahnschnittfries und ein darüber gesetzter tordierter Stab den oberen Abschluss des Griffs. Der montierte Lippenrand ist wie derjenige der oberen, kleineren Schale mit graviertem, umlaufendem Rankenwerk belegt. Den Fuss der oberen Schale umspielt ein Kronreif aus durchbrochenem Rankenwerk, der gegen das Maserholz von einem Zahnschnittfries abgeschlossen wird. Die Bodenplatte im Inneren des Kronreifs schmückt die fein gravierte Darstellung eines stehenden Putto, über seinem Kopf eine Keramikschale mit sich üppig windendem Gewächs haltend. Zu Füssen des keck im Kontrapost stehenden Knäbleins findet sich die Datierung 1535 (Abb. 3).

Abb. 1

**Doppelpokal**, datiert 1535.  
Maserholz gedrechselt, Silber, vergoldet,  
graviert, ziseliert, Höhe 17.5 cm, Inv. 61661



Am Doppelkopf zeigen sich verschiedene Gebrauchsspuren, welche die rege Verwendung und Historizität des Stückes belegen. Wie diese Abnutzungen, Reparaturen und Ergänzungen zeitlich einzuordnen sind, werden erst weitere Untersuchungen erhellen.<sup>2</sup> So könnten etwa die Maserholzschalen typologisch durchaus noch aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen und 1535 wiederverwendet worden sein.

Die stilistisch leicht unterschiedlichen Gravuren der beiden aufgesetzten Lippenränder scheinen auf Instandsetzungsarbeiten hinzuweisen. Diejenigen der grösseren Schale dürften zeitlich erst um 1600 angebracht worden sein. Diese These liesse sich durch den Umstand stützen, dass dieses Silberband sehr schmal erscheint und nicht bis zum Gefässkörper heruntergezogen wurde. Ob diese Montierung einen älteren, defekten Metallrand ersetzte oder ob ursprünglich sogar gar keine Metallmontierung vorhanden war, muss vorderhand offenbleiben.

Der Standing des grossen Gefässes scheint einer jüngsten Restaurierungsphase zu entstammen und angesetzt worden zu sein. Seine Unterseite zeigt zahlreiche Kerben, die auf ein ursprüngliches Vorhandensein von Füsschen oder Wappenschildern hindeuten.<sup>3</sup>

Obwohl mangels fehlender Marken auf den vergoldeten Silberteilen eine Zuschreibung an einen konkreten Meister nicht möglich ist, stammt das Trinkgefäss zweifelsfrei aus dem süddeutsch-nordschweizerischen Kulturraum. Die Doppelscheuer fand im Rahmen repräsentativer Feste Verwendung, bei denen die Teilnehmenden das gemeinsame Trinken als Ausdruck von Verbundenheit zelebrierten. So konnten mit dem Trank aus einem Doppelbecher Gäste feierlich am Tisch aufgenommen oder die Verbundenheit eines Ehepaares anschaulich dokumentiert werden. Letzteres ist eindrücklich für den 2023 von der Stiftung erworbenen Schaffhauser Doppelpokal nachgewiesen.<sup>4</sup>

#### Anmerkungen:

- 1 Kohlhausen, Heinrich: Der Doppelkopf. Seine Bedeutung für das deutsche Brauchtum des 13. bis 17. Jahrhunderts, Zeitschrift für Kunstwissenschaft 14 (1960), S. 24–56, bes. 29–32.
- 2 Solche Spuren lassen sich an vielen historischen Trinkgefässen nachweisen, etwa: Sturm-Bednarczyk, S. 26; Schwarz 1960, S. 107.
- 3 ähnliche Gestaltungen: Kohlhausen 1968, S. 160, Abb. 275, Kat.Nr. 251; Gruber 1977, S. 55, Kat. 57
- 4 Siehe hierzu den Beitrag von Daniel Grütter in diesem Band, S. 96, dort auch zum Brauch des Minnetrinkens.

#### Literatur:

- Kohlhausen, Heinrich: Der Doppelkopf. Seine Bedeutung für das deutsche Brauchtum des 13. bis 17. Jahrhunderts, Zeitschrift für Kunstwissenschaft 14 (1960), S. 24–56.
- Schwarz, Dietrich W.H.: Der Fintansbecher von Rheinau, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 20 (1960), Heft 2/3, S. 106–112.
- Kohlhausen, Heinrich: Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240–1540, Berlin 1968, S. 146–148.
- Gruber, Alain: Weltliches Silber, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich 1977, S. 16–17, 52–55, besonders Nr. 55.
- Sturm-Bednarczyk, Elisabeth: Die Wiener Silber-Sammlung Bloch-Bauer/Pick, Wien 2008, S. 26–27.
- Katalog Auktionshaus Lempertz, Auktion 1253, «Silber, Porzellan, Keramik, 15. November 2024, Köln», Lot 505, <<https://lempertz.com/de/kataloge/lot/1253-1/505-bedeutender-doppelpokal-aus-maserholz>>, Stand: 3.1.2025.
- Grütter, Daniel: Doppelpokal aus Silber, um 1500 (umgestaltet 1607), in: Sturzenegger-Stiftung (Hg.), Jahresbericht Erwerbungen 2023/2024, Schaffhausen 2025, S. 92–97.

#### Abb. 2

**Unterteil und Oberteil des Doppelpokals,**  
Inv. 61661

#### Abb. 3

**Gravierte Bodenplatte im Fuss der kleineren, oberen Schale mit Putto und Datierung 1535,**  
Inv. 61661



2



3

# Gebäckmodel, 1514

Das 1514 datierte Holzmodell zählt zu den ältesten erhaltenen Schaffhauser Gebäckmodellen.<sup>1</sup> Es diente einst der Herstellung von Marzipan-Auflagen für Torten sowie der Ausformung von Anisgebäck. Die ins Ahornholz geschnitzte Bildkomposition, in zeittypischer Manier von einem doppelten Kreisring begrenzt, besticht durch Detailreichtum und Erzählfreude. Eine Datierung – üblicherweise auf Gebäckmodellen nur äusserst selten anzutreffen –, verschiedene Namenskürzel sowie ein Wappen erhellen die Entstehungsgeschichte dieses Objektes und bieten Einblicke in die religiöse Alltagskultur am Vorabend der Reformation.

Die Vorderseite des Rundmodells präsentiert das Wappen der Schaffhauser Familie Huber, zwei sechsstrahlige, nebeneinander gesetzte goldene Sterne auf blauem Grund.<sup>2</sup>

Das Geschlecht der Huber, ursprünglich aus Öhningen (D) stammend, wurde 1491 in Schaffhausen eingebürgert. Der Schild mit den zwei Sternen wird von einem Helm bekrönt, ein stehender und posaunender Engel bildet die Helmzier. Als Schildhalter fungiert ein Wilder Mann mit mächtiger Keule. Ihm gegenüber steht die Figur eines Pilgers, aufgrund seiner Attribute unschwer als Apostel Jakobus der Ältere zu identifizieren. Die bärtige Gestalt trägt Pilgerhut und Pilgermantel, in seiner Rechten hält er den Pilgerstab, mit seiner Linken eine Jakobsmuschel. Zu Füssen des Schildhalters kniet demütig eine Gestalt, ebenfalls in das Gewand eines Pilgers gehüllt (Abb. 2).

Die Zahlen und Buchstaben zu beiden Seiten des posaunenden Engels lassen sich als Datierung 1514 sowie als Signatur des Auftraggebers entschlüsseln. Letzterer hat sich als kniender Pilger selbst darstellen lassen: mit entblösstem Haupt, den Pilgerhut respektvoll in seiner Linken haltend. Es handelt sich um Rudolf Huber (1495–1561), der 1528 als Stadtrichter, 1536 als Grossrat und 1541–1560 als Salzhofmeister in den städtischen Quellen fassbar ist.<sup>3</sup> Aus seiner 1520 mit Apol-

lonia Ramsauer (+1546) geschlossenen Ehe entstammen der Chronist Hans Oswald (1521–1582)<sup>4</sup> sowie der Glasmaler Jakob der Ältere (1536–1608)<sup>5</sup>.

Welcher Modelstecher von Huber mit der Fertigung des repräsentativen Modells beauftragt wurde, bleibt vorderhand Spekulation. Aufgrund des auf der Rückseite eingeritzten Buchstabens R sowie stilistischen Überlegungen könnte die Spur zu einem Vertreter der Schaffhauser Künstlerfamilie Rosenbaum führen (Abb. 3). In Frage kommt der Goldschmied und Medailleur Conrad Rosenbaum (vor 1493–um 1520)<sup>6</sup> oder sein kulturhistorisch bedeutenderer Sohn Lorenz Rosenbaum (um 1500–ca. 1570)<sup>7</sup>. Bei letzterer Zuschreibung stellt sich allerdings die Frage, ob er 1514 zu einer solchen Arbeit bereits befähigt gewesen ist.<sup>8</sup> Grundsätzlich gibt die Interpretation der Datierung von 1514 Rätsel auf, ist eine Pilgerfahrt Rudolf Hubers nach Santiago de Compostela doch erst für das Jahr 1517 belegt.<sup>9</sup> Denkbar wäre allenfalls die Visualisierung eines 1514 abgelegten Gelübdes für eine später anzutretende Pilgerreise.

Trotz aller inhaltlicher Spekulationen darf die Verortung der Herstellung und des Gebrauchs des Modells in Schaffhausen als Glücksfall gewertet werden. Das Bildmotiv und die Zuschreibung an die Familie Huber sind für die Kulturgeschichte Schaffhausens von besonderer Bedeutung.



1

Abb. 1  
**Gebäckmodell, 1514.**  
Holz, Ahorn, hirnhölzig geschnitten, Durch-  
messer 16 cm, Dicke 2.4 cm, Inv. 61138



2



3

Abb. 2  
**Gebäckmodell gespiegelt, Inv. 61138**

Abb. 3  
**Rückseite des Gebäckmodells mit  
eingeritztem Buchstaben R, Inv. 61138**

#### Anmerkungen:

- 1 Zur Entwicklung von Gebäckmodellen siehe Stäheli, Cornelia; Widmer, Hans-Peter, 2020, S. 14–17.
- 2 Im Thurn, Johann Friedrich: Wappenbuch der Stadt Schaffhausen, Schaffhausen 1819, Stadtbibliothek Schaffhausen, Signatur S UO 17 Ex1, <<https://doi.org/10.3931/e-rara-85905>>, Stand: 22.8.2024.
- 3 Rüeger, Johann Jakob: Chronik der Stadt und Landschaft Schaffhausen, Bd. I, S. 369.
- 4 Weibel, Andrea; Huber, Hans Oswald, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 15.01.2008. Online: <<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/021660/2008-01-15/>> Stand: 28.8.2024.
- 5 Hasler, Rolf: Die Schaffhauser Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts, Bern 2010, S. 85, 86.
- 6 Ulmer, Carl; Abegglen, Walter R. C.: Schaffhauser Goldschmiedekunst, Schaffhausen 1997, S. 168, Nr. 224.

- 7 Von Roten, Hortensia: Rosenbaum, Lorenz, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 11.11.2010. Online: <<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/031563/2010-11-11/>>, Stand: 27.8.2024.
- 8 Bezüglich Zuschreibungen an Lorenz Rosenbaum siehe Stäheli / Widmer 2020, S. 16–17.
- 9 Huber, Hans Oswald: Schaffhauser Chronik, hrsg. von C. A. Bächtold, in: Beiträge zur vaterländischen Geschichte, 8. Heft, Schaffhausen 1906, S. 81–145, hier S. 110; ebenso Bartenschlager, Johann Ludwig: Beschreibung der Geschlechter der Stadt Schaffhausen, 10 Bde., Schaffhausen 1744 bis 1773, Eintrag «Hurter», S. 4. <[http://www.stadtarchiv-schaffhausen.ch/online\\_archivp/daten/bildgross/350592.pdf](http://www.stadtarchiv-schaffhausen.ch/online_archivp/daten/bildgross/350592.pdf)>, Stand: 28.8.2024.

#### Literatur:

- Bretscher, Peter; Widmer, Hans-Peter: Gebäckmodell, 16./17. Jh., in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 1997–2001, Schaffhausen 2003, S. 198–204.
- Grütter, Daniel: 9 Holzmodel, 16.–19. Jahrhundert, in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2006, Schaffhausen 2007, S. 194–202.
- Stäheli, Cornelia; Widmer, Hans-Peter: Honig den Armen, Marzipan den Reichen. Ostschweizer und Zürcher Gebäckmodell des 16. und 17. Jahrhunderts, Zürich 2020, S. 14–17.
- Grütter, Daniel: 13 Gebäckmodell, 16.–17. Jahrhundert, in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2021/2022, Schaffhausen 2023, S. 148–155.

# Gebäckmodelsammlung Widmer

416 Gebäckmodel, 16. bis 20. Jahrhundert

Die Gebäckmodelsammlung von Hans-Peter Widmer (\*1937) zählte zu den bedeutendsten sich noch in Privatbesitz befindlichen Sammlungen in der Schweiz. Sowohl die Ton- als auch die Holzmodel stammen mehrheitlich aus Schaffhausen und der Nordostschweiz. Die mit grosser Kennerschaft zusammengetragene Sammlung ist von immenser kulturhistorischer Bedeutung. Einige der Model waren bereits mehrfach im In- und Ausland ausgestellt und sind durch Publikationen bestens wissenschaftlich erschlossen. Es ist dem unermüdlichen Sammler und Forscher Hans-Peter Widmer hoch anzurechnen, dass er seine Sammlung nicht dem Kunsthandel übergab, sondern bereit war, diese direkt an die Sturzenegger-Stiftung zu veräussern. So verbleiben seine Model nun gesamthaft in Schaffhausen und stehen auch weiterhin für Ausstellungen und Forschungen zur Verfügung. Mit dem Erwerb dieser 416 Gebäckmodel erhielt das Museum einen äusserst bedeutenden Zuwachs. Innerhalb des Fachbereichs Kulturgeschichte bilden Holz- und Tonmodel einen Sammlungs- und Forschungsschwerpunkt (Abb. 2).

Der ausgebildete Wasserbauingenieur Hans-Peter Widmer übersiedelte 1977 nach Schaffhausen, wo er bis April 1990 zusammen mit seiner Frau Gilda als Heimleiter der Stiftung Ungarbühl tätig war. Danach arbeitete er bis zu seiner Pensionierung Ende 2001 als Gewässerschutzinspektor beim «Amt für Abfall, Wasser, Energie und Luft» des Kantons Zürich (AWEL). Widmer bildete sich zeitlebens in Kunstgeschichte, Geschichte und Volkskunde weiter. Dank seines Wissens inventarisierte er unter anderem die Gebäckmodel im Museum Aargau (Schloss Lenzburg) und wirkte als Verfasser von Publikationen sowie als Initiator und fachlicher Berater für Modelausstellungen in der

Schweiz und Süddeutschland.<sup>1</sup> Begonnen hatte Hans-Peter Widmer seine Sammeltätigkeit 1965.

Gebäckmodel sind Erzeugnisse eines florierenden und hochstehenden Handwerks, welche auch in Schaffhausen zur repräsentativen Haushaltsausstattung gehörten. Ihre qualitätsvolle Ausführung verrät die Hand erfahrener Formschneider. Die Darstellungen auf den Modeln bezeugen die grosse Motivvielfalt, die einst auf Backwerk Verwendung fand.

Das Holz für die Model muss eine feste und dichte Struktur besitzen. Es darf für die Bearbeitung weder zu hart noch im Hinblick auf die spätere Beanspruchung durch Druck, Schläge und Feuchtigkeit zu weich sein. So liefern Obsthölzer das beste Rohmaterial, vornehmlich Birnen-, Pflaumen-, Kirsch- und Apfelbäume, aber auch das Holz von Ahorn- und Nussbäumen fand Verwendung.

Im Folgenden werden einige Model von Hans-Peter Widmer vorgestellt, die exemplarisch die thematische Vielfalt der verwendeten Motive sowie die künstlerischen und technischen Fähigkeiten der Formschneider aufleuchten lassen.

Die stehende Frauengestalt eines runden Holzmodels gibt sich mit den Attributen Waage und Schwert sowie mit ihrem auf die Weltkugel gesetzten Fuss als Personifikation der Gerechtigkeit zu erkennen (Abb. 3).<sup>2</sup> Drei der auf die Rückseite gesetzten Brandmarken lassen sich dem Schaffhauser Geschlecht der von Waldkirch zuweisen. Die oberste Brandmarke lässt sich mit Hans Conrad von Waldkirch (1626–1688) in Verbindung bringen, der 1643 Kleophea von Waldkirch (1627–?) heiratete und das mit Fresken von Tobias Stimmer verzierte Haus zum Ritter bewohnte. Anlass für den Erwerb des Models könnte seine Wahl zum Stadtrichter gewesen sein.



1



2

Abb. 1  
**Impression Gebäckmodellsammlung  
 Widmer**, Ton, gepresst, Holz, beschnitzt,  
 Metall

Abb. 2  
**Sammler Hans-Peter Widmer (r.) und  
 Daniel Grütter (l.)**, Kurator Kulturgeschichte,  
 anlässlich der Sammlungsübergabe im  
 Museum zu Allerheiligen Schaffhausen



3

Der in Schaffhausen angefertigte und aus dem Besitz der Schaffhauser Familie Murbach stammende Model zeigt drei Lachse (Abb. 4).<sup>3</sup> Das die Fische umgebende Wasser ist durch senkrechte Kerben wiedergegeben, womit möglicherweise der Rheinflall angedeutet ist. Die Lachse waren nicht in der Lage, dieses Hindernis zu überwinden und kreisten daher scharenweise im Rheinflallbecken. Für grosse Teile der Bevölkerung waren Fische wichtige Nahrungsmittel. Sie deckten ihren Proteinbedarf vorwiegend mit den im Frühjahr und Spätherbst in grosser Zahl eintreffenden Lachsen.

Zu den herausragenden Leistungen der Holzschnitzer gehören heraldische Kompositionen. Sie berühren sich am Rande mit der grossen Tradition eidgenössischer Wappenschenkungen, die hierzulande im 15. und 16. Jahrhundert gepflegt wurde. Die meisten Wappenmodel sind Unikate, weil sie als zweckgebundene Arbeiten für eine bestimmte Person, Familie oder Körperschaft in Auftrag gegeben wurden. Der Model zeigt das Familienwappen Wegmann, eine Pflugschar über einem Dreieck, überhöht von einem Zieheisen, umgeben von einem Kranz aus Ranken, Blumen und Früchten (Abb. 5).<sup>4</sup> Das Zieheisen verweist auf den Beruf des Gerbers, die Initialen «RW» neben der Helmzier auf Rudolf Wegmann. Dessen Vater Hans Rudolf Wegmann (1542–1611) war 1586 Zunftmeister der Zürcher Gerber geworden und übte gewichtige politische Ämter aus. Von Rudolf Wegmann sind einzig das Datum seiner Hochzeit (1597) sowie sein Beruf (Gerber) überliefert.

Die rückseitig mit Tinte aufgetragene Beschriftung «PN 1882» bezieht sich auf die spätere Besitzerfamilie Peyer-Neher in Schaffhausen.

Das doppelseitig beschnittene Model zeigt auf der Vorderseite den schwedischen König Gustav II. Adolf (1594–1632) zu Pferd (Abb. 6).<sup>5</sup> Sein Wappen findet sich unter den Vorderhufen seines galoppierenden Pferdes. Der Protestant Gustav II. Adolf war im Dreissigjährigen Krieg (1618–1648) Gegenspieler der katholischen Allianz und in protestantischen Kreisen der Schweiz als Kämpfer für die Gerechtigkeit hochgeachtet. Die Modelrückseite zeigt vermutlich seinen Feldherrn Gustaf Karlsson Horn (1592–1640), der nach Gustav Adolfs Tod Oberbefehlshaber der schwedischen Truppen wurde. Die Initialen «SL» unter dem rechten Bein seines Pferdes sind nicht zu entschlüsseln.

Besonderer Beliebtheit erfreuten sich vor allem im 16. und 17. Jahrhundert religiöse Darstellungen. Die Bibel bot den Schnitzern eine Fülle von Anregungen, etwa zur Wiedergabe des Stammbaums Christi. So zierte die Wurzel Jesse ein hölzerner Rundmodel, dessen rückseitige Brandstempel vorderhand ungedeutet bleiben müssen (Abb. 7).<sup>6</sup> Der Lebensbaum wächst aus der Figur des schlafenden Jesses, in den Zweigen erscheinen David mit der Harfe sowie vier weitere Könige von Israel und Juda. Zuerst thront die Gottesmutter Maria mit dem Jesuskind. Aus dem Alten Testament wurden vorzugsweise dramatische Ereignisse wie der Sündenfall mit der Vertreibung Adams und



4



5



6

Evas aus dem Paradies, die Opferung Isaaks oder das salomonische Urteil zum beliebten Sujet. Das Neue Testament lieferte Geschichten aus dem Leben Jesu.

Die Brandmarken auf der Rückseite eines Modells mit der Abbildung eines Hirsches verweisen auf dessen einstigen Besitzer, den Zürcher Ratsherrn Hans Heinrich Hess (1644–1704) (Abb. 8).<sup>7</sup> Das Motiv des springenden Hirsches mit Lichtern im Geweih nimmt in zürcherischem Kontext Bezug auf die Gründungslegende des Fraumünsterklosters. Gemäss dieser Überlieferung soll ein weisser Hirsch mit Lichtern im Geweih den beiden auf Burg Baldern lebenden Töchtern des ostfränkischen Königs Ludwig des Deutschen, Hildegard und Berta, jeweils den Weg durch den dunklen Wald zum Gebet in der Kapelle der Heiligen Felix und Regula gewiesen haben. Der Hirsch führte sie später auch an jene Stelle, an der ihr Vater im Jahre 853 die Benediktinerinnenabtei Fraumünster gründen sollte.

#### Anmerkungen:

- 1 Sein Interesse geht dabei über die reine Gebäckmodellforschung hinaus, siehe etwa Widmer, Hans-Peter: Schaffhauser Leinenstickereien im ausgehenden 16. Jahrhundert, Präsentation einer Auswahl, in: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, Band 82/83 (2008/2009), S. 199–213.
- 2 Stäheli/Widmer 2020, Kat. 208, S. 138.
- 3 Stäheli/Widmer 2020, Kat. 239, S. 155.
- 4 Stäheli/Widmer 2020, Kat. 173, S. 119.
- 5 Stäheli/Widmer 2020, Kat. 29, S. 40.
- 6 Stäheli/Widmer 2020, Kat. 100, S. 77.
- 7 Stäheli/Widmer 2020, Kat. 231, S. 151.

#### Literatur:

- Alte Zürcher Gebäckmodel, Katalog zur Ausstellung im Haus zum Rechberg Zürich, Zürich 1970.
- Zogg, Annemarie; Hirt, Robert: Zürcher Gebäckmodel, Bern 1970.
- Zogg, Annemarie: Züri-Tirggel. Bräuche, Bilder, Herstellung, Zürcher Kantonalbank, Zürich 1992.
- Widmer, Hans-Peter: Ein Gebäckmodel aus dem Besitz der Familie Peyer mit dem Wecken im Museum zu Allerheiligen, in: Schaffhauser Mappe 1997, Schaffhausen 1997, S. 51–52.
- Stäheli, Cornelia; Widmer, Hans-Peter: Schaffhauser Tonmodel. Kleinkunst aus der Bossierer-Werkstatt Stüdlin in Lohn. Katalog zur Sonderausstellung im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen 1999.
- Bretscher, Peter; Widmer, Hans-Peter: Gebäckmodel, 16./17. Jahrhundert, in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 1997–2001, Schaffhausen 2003, S. 198–204.
- Grütter, Daniel: Unbekannt, 9 Holzmodel, 16.–19. Jahrhundert, in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2006, Schaffhausen 2007, S. 194–202.
- Grütter, Daniel: Bossierer-Werkstatt Stüdlin, Lohn (Schaffhausen). Sechs Tonmodel, 16. und 18. Jahrhundert, in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2007, Schaffhausen 2008, S. 162–165.
- Grütter, Daniel: Schaffhauser Gebäckmodel aus Holz und Ton, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): Meisterwerke und Kleinode, Sammlung der Peyerschen Tobias Stimmer-Stiftung, Schaffhausen 2010, S. 84–87.
- Fischer, Christa: Stolze Reiter, schöne Damen... Die Bilderwelt der Gebäckmodel, Ostfildern 2012.
- Grütter, Daniel: Gebäckmodel, Gebäckmodellsammlung Messikommer, in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2017/2018, Schaffhausen 2019, S. 204–225.
- Stäheli, Cornelia; Widmer, Hans-Peter: Honig den Armen, Marzipan den Reichen. Schweizer Gebäckmodel des 16. und 17. Jahrhunderts, Zürich 2020.
- Grütter, Daniel: 13 Gebäckmodel, 16.–17. Jahrhundert, in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2021/2022, Schaffhausen 2023, S. 148–155.
- Flammer, Dominik; Jäckle, Urs: Züri-Tirggel und andere Feiertagsgebäcke, Zürich 2023.



7



8



Abb. 3  
**Justitia**, verso vier Brandmarken,  
Schaffhausen, um 1550–1570.  
Ahornholz, hirnhölzig, Durchmesser  
11.3 cm, Dicke 2.5 cm, Inv. 61422

Abb. 4  
**Drei Lachse in fallendem Wasser**,  
verso in Tinte Buchstabe M,  
Schaffhausen, um 1500.  
Ahornholz, hirnhölzig, Durchmesser  
8.5 cm, Dicke 1.6 cm, Inv. 61437

Abb. 5  
**Wappen der Zürcher Familie Wegmann**,  
verso ungedeutete Brandmarke «HBH»  
und in Tinte «PN 1882», Zürich, um 1620.  
Birnbäumholz, längshölzig, Durchmesser  
20 cm, Dicke 3.2 cm, Inv. 61379

Abb. 6  
**König Gustav II. Adolf von Schweden**,  
verso Feldherr Gustaf Karlsson (?),  
um 1630–1640.  
Birnbäumholz, längshölzig, Höhe 27.5 cm,  
Breite 25 cm, Dicke 1.6 cm, Inv. 61293

Abb. 7  
**Wurzel Jesse**, verso vier Brandmarken,  
Zürich oder Schaffhausen, um 1600.  
Ahornholz, hirnhölzig, Durchmesser  
14.5 cm, Dicke 2.3 cm, Inv. 61423

Abb. 8  
**Springender Hirsch**, verso vier identische  
Brandmarken, Zürich, um 1670.  
Ahornholz, längshölzig, Durchmesser  
19.5 cm, Dicke 2.4 cm, Inv. 61429

# Johann I. Hurter (1681–1742)

## Taschenuhr, um 1740

Die Taschenuhr ist ein typisches, wenn auch rares Exemplar der Schaffhauser Uhrmacherkunst. Der Kleinuhrmacher Johann I. Hurter (1681–1742) ist der älteste bekannte Vertreter der Uhrmacherfamilie Hurter aus Schaffhausen, die vom Anfang des 18. bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts tätig war.

Die Uhr sitzt in einem schlichten, wohl originalen äusseren Silbergehäuse mit aufklappbarem Deckel und gewölbtem Deckelglas (Abb. 2). Das vergoldete Zifferblatt trägt römische Stundenzahlen sowie arabische 5-Minutenziffern. Im Zentrum des Zifferblattes vermerkt eine gravierte Inschrift den Hersteller «Hurter Schaffouse». Das fein gearbeitete Spindelwerk mit silberner Regulierscheibe und kunstvoll durchbrochener Spindelbrücke beeindruckt durch seine verspielte Ornamentik. Die Rückseite des Werkes ist ebenfalls mit der eingravierten Inschrift des Herstellers Hurter versehen (Abb. 3).

In der Sammlung des Museums befinden sich zwei weitere Uhren aus der Werkstatt des Johann I. Hurter. Eines der Exemplare, ebenfalls eine Taschenuhr aus der Zeit um 1740, konnte 1986 durch den Museumsverein Schaffhausen angekauft werden.<sup>1</sup> Jenes Uhrwerk sitzt in einem silbernen Doppelgehäuse mit seitlicher Schliesse. Während das Zifferblatt eine unserer Neuerwerbungen vergleichbare Gestaltung zeigt, ist im Gegensatz hierzu jenes äussere Gehäuse reich verziert. Bei der zweiten Hurter-Uhr der Museumssammlung handelt es sich um eine in ihrer Erscheinung deutlich schlichtere Tischuhr, ebenfalls signiert auf der Rückseite des Uhrwerkes.<sup>2</sup>

### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Inv. 33408, unpubliziert.
- <sup>2</sup> Inv. 20513, Museumsverein Schaffhausen (Hg.): Jahresbericht 1956 und Verwaltungsbericht der städtischen Museen: Museum zu Allerheiligen, Naturhistorisches Museum, S. 20.

### Literatur:

- Cardinal, Catherine, et al.: L'Homme et le temps en Suisse, 1291–1991, Musée international d'horlogerie, La Chaux-de-Fonds 1991, Nr. 37.
- Grütter, Daniel: Taschenuhr, Hans Jakob III. Läublin (1664–1730), Uhrwerk von Franz Oswald (1681–1746), in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2003, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2004, S. 170–173.
- Von Holty, Georg; Widmer, Peter: Uhren Deutschscheizer Meister, Katalog zur Sonderausstellung im Museum für Musikautomaten Seewen SO, Basel 2007, S. 23, 74–79.

Abb. 1

**Johann I. Hurter**, Taschenuhr, um 1740. Silber, Messing, stellenweise vergoldet, Glas, Durchmesser 5.3 cm, Dicke 3 cm, Gewicht 100 g, Inv. 61144

Abb. 2

**Taschenuhr mit entferntem äusserem Gehäuse**, Inv. 61144

Abb. 3

**Blick auf die Rückseite des Uhrwerkes im inneren Gehäuse**, Inv. 61144



1



2



3

# Hans Heinrich Speissegger (1687–1759)

Kaffeekanne, um 1740

Das sorgfältig gearbeitete Stück stellt eine willkommene Ergänzung des Bestandes an Schaffhauser Gold- und Silberschmiedearbeiten der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts dar.<sup>1</sup> Seine Funktion als Kaffeekanne erschliesst sich aus der schlanken Gesamtform sowie dem hoch oben am Gefäss angesetzten Ausguss.<sup>2</sup> Das Gefäss besitzt einen zeittypischen, birnenförmigen Korpus, der auf drei geschwungenen Füßen ruht. Seine Wandung ist mit vertikalen und leicht tordierten Faltenzügen gestaltet. Der wulstige, profilierte Deckel ist mit einem seitlichen Scharnier am Korpus befestigt (Abb. 2). Sowohl der Deckeldrucker als auch der bekronende Knauf sind in plastischem Muscheldekorausgeformt. Auf dem kurzen Ausguss mit gebauchtem Ansatz sitzt eine einfache Verschlussklappe. Der hölzerne, geschwungene Ohrenhenkel ist reich verziert mit geschnitzten Voluten und Blattwerk.

Die Meisterpunze auf der Bodenunterseite der Kanne weist das Stück als eine Arbeit des Schaffhauser Gold- und Silberschmieds Hans Heinrich Speissegger (1687–1759) aus (Abb. 3).<sup>3</sup> Seine Lehre hatte er zwischen 1702 und 1703 bei seinem Schwiegervater Hans Georg I. Ott (1667–1745) absolviert, bevor er sich auf Wanderschaft begab. 1710 erlangte er das Meisterrecht und machte rasch sowohl gesellschaftlich als auch beruflich Karriere. Obwohl das Fehlen einer Guardeinmarke auf der Kaffeekanne die Eingrenzung der Entstehungszeit erschwert, kann aus stilistischen Gründen eine Datierung des Stückes in die Zeit um 1740 vertreten werden.

## Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Zu den bereits in der Sammlung von Museum und Stiftung befindlichen Kaffeekannen siehe: Grütter, Daniel: Daniel Krämer (1717–1760), Kaffeekanne, in: Jahresbericht/Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2003, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2004, S. 187–199, Anm. 4.
- <sup>2</sup> Zum Kaffeekonsum im Schaffhausen des 18. Jahrhunderts: Roland Hofer, «Die unnötigen, schädlichen und gefährlichen Caffé- und Winkelhäuseren». Zur Geschichte des Kaffees in Schaffhausen im 18. Jahrhundert, in: Roman Rosseld (Hg.), Genuss und Nüchternheit. Geschichte des Kaffees in der Schweiz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Baden 2002, S. 167–183.
- <sup>3</sup> Ulmer, Carl; Abegglen, Walter R. C., 1997, S. 94, 179–180, Nr. 279.

## Literatur:

- Ulmer, Carl; Abegglen, Walter R. C.: Schaffhauser Goldschmiedekunst, Schaffhausen 1997, S. 94, 179–180, Nr. 279.
- Abegglen, Walter R. C.: Hans Heinrich Speissegger, Kaffeekanne (um 1750), in: Sturzenegger-Stiftung (Hrsg.), Jahresbericht Erwerbungen 1992–1996, Schaffhausen 1998, S. 171, Kat. 49.
- Abegglen, Walter R. C.: Hans Heinrich Speissegger, Kaffeekanne (um 1745), in: Sturzenegger-Stiftung (Hrsg.), Jahresbericht Erwerbungen 1997–2001, Schaffhausen 2003, Kat. 61, S. 218–219, 262.
- Grütter, Daniel: Daniel Krämer (1717–1760), Kaffeekanne, in: Jahresbericht / Erwerbungen, Sturzenegger-Stiftung 2003, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2004, S. 187–199.
- Auktionskatalog Koller, Auktion A208 Decorative Arts, LOT 1186 <[https://www.kollerauktionen.ch/de/352535-0001-1208-KAFFEEKANNE-Schaffhausen-1-H.-1208\\_524555.html?Rec-Pos=1](https://www.kollerauktionen.ch/de/352535-0001-1208-KAFFEEKANNE-Schaffhausen-1-H.-1208_524555.html?Rec-Pos=1)>, Stand: 22.8.2024.



Abb. 1  
**Hans Heinrich Speissegger,**  
Kaffeekanne, um 1740.  
Silber getrieben, ziseliert, punziert, Holzgriff  
gedrechselt, Höhe 26 cm, Gewicht 700 g,  
Inv. 61623

Abb. 2  
**Rückseite der Kaffeekanne mit  
aufgeklapptem Deckel, Inv. 61623**

Abb. 3  
**Meistermarke des Hans Heinrich Speis-  
segger auf der Bodenunterseite der Kanne,  
Inv. 61623**

1



2



3

# Daniel Krämer (1717–1760)

## Silberdose, 1740er Jahre

Die ovale Dose besitzt eine konvexe Wandung, vertikale Faltenzüge und ein umlaufendes, sorgfältig gearbeitetes Régence-Bandelwerk auf punziertem Grund. Den Deckel ziert ein symmetrisches Flächenornament: eine zentrale Blüte in einer Raute, gefasst von Laub- und Bandelwerk (Abb. 2).

Die auf der Bodenunterseite eingepunzte Meistermarke weist die Dose als eine Schaffhauser Arbeit des Daniel Krämer aus (Abb. 3).<sup>1</sup> Er absolvierte seine Lehre bei Johann Caspar Maurer (1688–1738) in Schaffhausen und wurde 1740 als Meister in die Innung aufgenommen. Die ebenfalls auf die Bodenunterseite gesetzte städtische Prüfmarke kann dem Guardein Hans Heinrich Speissegger (1687–1759) zugewiesen werden, im Amt 1734 bis 1756.<sup>2</sup> Die Lebens- und Ar-

beitsdaten lassen zusammen mit stilistischen Überlegungen eine Entstehung der Dose in den 1740er Jahren als wahrscheinlich erscheinen.

Es handelt sich um eine der raren Arbeiten von Daniel Krämer. In den Beständen der Sturzenegger-Stiftung befindet sich bereits eine Kaffeekanne mit der Meistermarke Krämers.<sup>3</sup> Eine formal vergleichbare Silberdose vom selben Meister wird im Schweizerischen Nationalmuseum in Zürich aufbewahrt.<sup>4</sup> Die Dose bildet mit den ähnlich gestalteten und datierten Dosen aus den Stiftungsbeständen von Johann Heinrich II. Hurter (Inv. 51769)<sup>5</sup> und Franz IV. Ott (Inv. 51632)<sup>6</sup> eine wunderbare Werkgruppe von Schaffhauser Silberdosen aus der Zeit des 2. Viertels des 18. Jahrhunderts.

### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Meistermarke abgebildet bei Ulmer / Abegglen 1997, S. 192, Nr. 157; Gruber, Alain, *Weltliches Silber*. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Bern 1977, S. 297, Nr. 74; Rittmeyer, Dora Fanny, Beiträge zur Geschichte des Goldschmiedehandwerks in Schaffhausen, in: *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte* 24, 1947, S. 5–39, hier S. 39, Nr. 18.
- <sup>2</sup> Ulmer / Abegglen 1997, S. 179, Nr. 279, S. 195.
- <sup>3</sup> Inv. 52159, Grütter 2004, S.187–199.
- <sup>4</sup> Inv.Nr. LM 7298c abgebildet in: Grütter 2004, S. 199, Abb. 3.
- <sup>5</sup> Inv. 51769, Grütter, Daniel: Johann Heinrich II. Hurter ? (1702–1776), Dose, in: *Jahresbericht / Erwerbungen*, Sturzenegger-Stiftung 2002, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2003, S. 105–106.
- <sup>6</sup> Franz IV. Ott (1698–1747), Dose, in: *Jahresbericht / Erwerbungen*, Sturzenegger-Stiftung 1997–2001, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2003, S. 213.

### Literatur:

- Ulmer, Carl; Abegglen, Walter R. C.: *Schaffhauser Goldschmiedekunst*, Schaffhausen 1997, S. 152, Kat.Nr. 114, 134.
- Grütter, Daniel: Daniel Krämer (1717–1760), Kaffeekanne, in: *Jahresbericht / Erwerbungen*, Sturzenegger-Stiftung 2003, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2004, S.187–199.
- *Auktionskatalog Schuler*, Auktion A169, Lot 300, <<https://www.schulerauktionen.ch/de/items/169-300-dose-schaffhausen?search=Schaffhausen>>, Stand: 22.8.2024.

### Abb. 1

**Daniel Krämer**, Silberdose, 1740er Jahre. Silber getrieben, ziseliert, graviert, Länge 12.5 cm, Breite 8 cm, Gewicht ca. 211 g, Inv. 61141

### Abb. 2

**Aufsicht auf den Dosendeckel**, Inv. 61141

### Abb. 3

**Meister- und Guardeinmarke auf der Bodenunterseite der Dose**, Inv. 61141



1



2



3

# Félix Vallotton (1865–1925)

## Zwölf Spielkarten, 1898

Im Herbst 1898 beteiligte sich Felix Vallotton an einem Gestaltungswettbewerb für Spielkarten, veranstaltet von der Zeitschrift «L'Art décoratif». <sup>1</sup> Das vom deutschen Schriftsteller und Verleger Georg Hirth (1841–1916) als französische Version der Münchner Kunstgewerbezeitschrift «Dekorative Kunst» gegründete Blatt hatte sich zum Ziel gesetzt, die zeitgenössische Kunstbewegung «mit einer kritischen Theorie zu versorgen, die Van de Velde und die eher funktionalen Designer unterstützt». <sup>2</sup> Gemeinsam mit den Spielkarten wurde auch ein Wettbewerb für die Gestaltung eines Schreibtisches mit dazugehörigem Sessel, eines Briefkopfs sowie für fotografische Amateuraufnahmen eines Landhauses oder einer Hütte ausgeschrieben.

Die Teilnehmer des Spielkartenwettstreits hatten folgende Aufgabenstellung zu erfüllen: «Dessiner les douze figures plus une carte simple au format de 21×13 cm. Employer quatre couleurs, non compris le trait. Les envois doivent nous parvenir avant le 10 décembre 1898.» <sup>3</sup> Die ersten vier Gewinner sollten ein Preisgeld zwischen 50 und 500 Francs erhalten, zudem wurde die Erwähnung in einer der nächsten Ausgaben der Zeitschrift in Aussicht gestellt.

Vallotton griff bei der Wahl der Kartensymbole auf das französische Blatt zurück. <sup>4</sup> Die vier Symbole Herz, Pik, Karo und Kreuz sind in klassischer Manier und gut erkennbar neben die einzelnen Figuren gesetzt. Bezüglich der vier geforderten Farben entschied er sich für Rot, Blau, Gelb und Grün. <sup>5</sup> Die zwölf Karten lassen sich zu vier Dreiergruppen ordnen – pro Kartensymbol ein Set mit den Figuren Bube, Dame und König –, auf denen jeweils eine der Grundfarben vorherrschend ist. So dominieren als Kleiderfarben bei den Kartensymbolen Kreuz das Gelb, bei Karo das Grün, bei Pik das Rot und bei Herz das Blau. Um diese starre Farbuweisung aufzubrechen, rahmte Vallotton die Karten jeweils mit ihren Komplementärfarben.

Innerhalb dieser feinen Rahmung sind die doppel-figurigen Kartenwerte gekonnt gesetzt. Sowohl die Komposition als auch die Charakterisierung der Figuren zeugen vom Witz und Scharfsinn Vallottons. So agieren griesgrämig dreinblickende Diener als Buben, etwa einen Nachtopf haltend oder geduldig die nächsten Anweisungen einer erlauchten Herrschaft erwartend. Die Königinnen, lebensfreudige Damen in bestem Alter, präsentieren die verschiedensten Frisuren und

### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> NN: Concours de L'Art décoratif, in: L'Art décoratif, Revue internationale d'art industriel et de décoration, Nr. 2. November 1898, S. 100.
- <sup>2</sup> Burton, Anthony: Nineteenth Century Periodicals, in: The Art Press: Two Centuries of Art Magazines, hrsg. von Trevor Fawcett und Clive Phillpott. London: The Art Book Company, 1976, S. 9.
- <sup>3</sup> NN: Concours de L'Art décoratif, in: L'Art décoratif, Nr. 2. November 1898, S. 100.

- <sup>4</sup> Die Symbole auf Spielkarten werden in der Fachsprache eigentlich «Farben» genannt. Um Verwirrungen mit dem identischen, allerdings die Sinneswahrnehmung elektromagnetischer Strahlung beschreibenden Begriff zu vermeiden, wird im Folgenden als Ersatz für «Kartensfarbe» das Wort «Symbol» verwendet.
- <sup>5</sup> Die Farben schwarz und weiss zählten nicht als Farbe und durften zusätzlich verwendet werden.



1



2



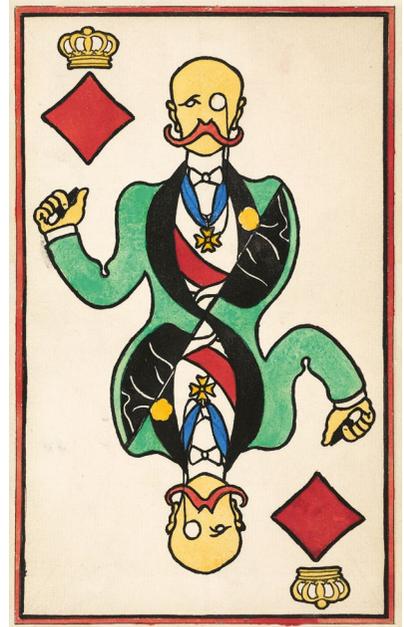
3



4



5



6

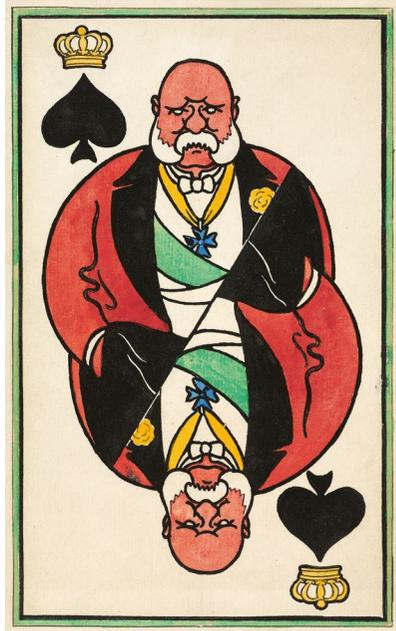
Abb. 1–12  
**Félix Vallotton (1865–1925),**  
 Zwölf Spielkarten, 1898.  
 Feder, Pinsel, Gouache und Aquarell  
 auf Papier, je 21×13 cm (Kartenmass),  
 Inv. S8001



7



8



9



10



11



12

Kleidermoden. Im Gegensatz hierzu kontrastieren ihre männlichen Pendants; als verkniffen dreinblickende, mit Orden behangene Vertreter der bürgerlichen Oberschicht erwecken sie nicht den glücklichsten Eindruck.

Ob Vallotton die in der Ausschreibung geforderte dreizehnte «carte simple» je eingereicht hat, ist nicht überliefert, aber wahrscheinlich. Denn gemäss dem Entscheid der Wettbewerbsjury wurde ihm der mit 100 Francs dotierte 2. Preis zuerkannt.<sup>6</sup> Den Sieg errang der französische Künstler Gustave-Henri Jossot (1866–1951) mit einem ebenfalls satirischen Beitrag. Die prämierten vier Kartenspiele wurden in der nächsten Ausgabe der «L'Art décoratif» publiziert.<sup>7</sup> Auch die deutsche Zeitschrift «Dekorative Kunst» widmete dem Wettbewerb einen kurzen Beitrag: «Das [Sieger-]Spiel zeigt alle Vorzüge der eigenartigen, ornamentalen Karikatur Jossot's. [...] Vallotton's Spiel ist vielleicht weniger dekorativ, aber nicht weniger witzig und originell. Es schliesst sich seinen berühmten Schwarz-Weiss-Holzchnitten würdig an. Es ist interessant, wie beide Künstler die ihnen nahe liegenden Typen verwandt haben.»<sup>8</sup>

Die Spielkartentwürfe dokumentieren Vallottons Interesse und seine Fähigkeiten im Bereich der angewandten Künste. Wie ein Blick auf sein malerisches und druckgrafisches Œuvre nahelegt, faszinierte ihn das Spiel mit den Karten, sei es Poker oder Solitaire.<sup>9</sup> Die zwölf Spielkarten, von der Forschung bestens dokumentiert und seit 1954 in unzähligen Ausstellungen zu bewundern, ergänzen die bereits in Besitz der Stiftung befindlichen vier Gemälde Felix Vallottons zu einer eindrucklichen Werkgruppe.<sup>10</sup>

#### Anmerkungen:

- <sup>6</sup> Les Concours de «L'Art décoratif», in L'Art décoratif, Nr. 4, Januar 1899, S. 199.
- <sup>7</sup> L' Art décoratif, Nr. 5, Februar 1899, S. 247–249.
- <sup>8</sup> Meier-Graefe, Julius: Moderne Spielkarten, in: Dekorative Kunst, Eine illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Bd. 3, München 1899, S. 188, 230–232.
- <sup>9</sup> Ducrey 2005, S. 546–548, Nr. 956.
- <sup>10</sup> Eine Zusammenstellung der Ausstellungen und Bibliografie findet sich bei Ducrey 2005, S. 888. Die Gemälde sind inventarisiert unter A1710, A1711, A1757 und A1890.

#### Literatur:

- Hahnloser-Bühler, Hedy: Félix Vallotton et ses amis, Paris, A. Sedrowski, 1936, S. 102.
- Vallotton, Félix: Livre de raison, Liste de mes oeuvres, peintures et gravures, faite dans l'ordre chronologique, à partir de 1885, in: Ausstellungskatalog Felix Vallotton 1865–1925, Zürich 1938, S. 37–99.
- Paris in the Nineties, Ausstellungskatalog, London und Vevey, London 1954, Nr. 90.
- Lüthy, Hans A.; Von Tavel, Hans Christoph; Bächtiger, Franz et al.: Schweizer Zeichnungen im 20. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Zürich 1971, Nr. 15, S. 26.
- Saint James, Ashley: Félix Vallotton, The Nabi Years, Dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, 1982 (nicht publiziert), S. 215.
- Ducrey, Marina: Félix Vallotton, La vie, la technique, l'oeuvre peint, Lausanne 1989, S. 27.
- Koella, Rudolf; Marina Ducrey, Marina; Vögele, Christopf: Félix Vallotton. Ausstellungskatalog, München und Essen, München 1995, Nr. 118.
- Eichhorn, Herbert; Koella, Rudolf; Schenk-Weininger, Isabell: Félix Vallotton, Maler und Graphiker im Paris der Jahrhundertwende, Ostfildern-Ruit 2003, Nr. 144, S. 92 ff., Nr. 161.
- Ducrey, Marina: Félix Vallotton 1865–1925, L'oeuvre peint, Catalogues raisonnés d'artistes suisses, Bd. 22, 3 Bände, Zürich 2005, hier Bd. III, S. 888–890, Nr. XIII.
- Auktionskatalog Beurret & Bailly Auktionen Galerie Widmer, Auktion 22. März 2023, LOT 261.

# Egbert Moehsnang (1927–2017)

## Spielkartenentwürfe, 1973–1999

Der Maler und Kupferstecher Egbert Moehsnang wurde am 9. Dezember 1927 im bayrischen Amberg geboren. 1950 übersiedelte er in die Schweiz und fand in Bern eine neue Heimat. Von 1952 bis 1970 wohnte und arbeitete Moehsnang im Künstlerhaus an der Postgasse 20 in Bern. 1970 zog er nach Schüpfen im Berner Seeland, wo er im alten Mingerhof sein Atelier einrichtete und bis zu seinem Tod am 26. November 2017 lebte.

Die repräsentative Auswahl seiner Entwürfe, Probe- und Auflagendrucke zu Spielkarten, u. a. dem «Bridge», dem «Deutschschweizer Jass», den «Paradeiskarten» und dem «Golden Patience», dokumentiert seine vielfältige künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Spielkarten. Die Arbeiten ergänzen die bereits in der Sammlung vorhandenen Spielkartenentwürfe und Kartenspiele Moehsnangs, die als Schenkungen der Schaffhauser Spielkartenfirma AGMüller 1988 ins Museum kamen. Sie lassen komplexe Entstehungsprozesse nachvollziehen und bereichern die Sammlung von Werken dieses bedeutenden Schweizer Grafikers.

In den Jahren zwischen 1973 und 1977 entstanden Kartenbilder für ein Bridge, welches 1978 in Offsetdruck von der AGMüller herausgegeben wurde (Abb. 1). Die Original-Kupferstiche für dieses Spiel waren zur Feier des 150-jährigen Firmenjubiläums bei Egbert Moehsnang in Auftrag gegeben worden. Das Set, bestehend aus 52 Karten mit französischem Bild samt zusätzlich vier Trumpfkarten, wurde vom Künstler auch als Originalgrafik in einer Auflage von 80 Exemplaren vertrieben.

1982 erschien als zweite Auftragsarbeit für die AGMüller ein Deutschschweizer Jass, bestehend aus 36 Kupferstichen (Abb. 2). Die Firma erhoffte sich durch eine künstlerische Neuinterpretation ihres bekannten, althergebrachten Kartenbildes neue Impulse für den Verkauf. Die Arbeiten begannen 1978, das Ergebnis vermochte die Schweizer Kartenspielgemeinschaft

schliesslich aber nicht zu überzeugen. Obwohl Moehsnang 1983 nochmals Farbkorrekturen vornahm, damit «auch schlechten Lichtverhältnissen Rechnung getragen wird», konnte sich das Spiel nicht wie erhofft etablieren und die alten Kartenbilder verdrängen.<sup>1</sup> Der Spielkartenforscher Balz Eberhard benannte als Grund für das Scheitern folgenden Umstand: «Der Spieler braucht die Karten nur als möglichst unmissverständliches Signal für Wert und Reihe; eine auffällige Form, die zusätzlich zum eigentlichen Inhalt wahrgenommen werden will, wird hingegen als störend empfunden und hat sich daher noch nie durchgesetzt.»<sup>2</sup> So trat das offensichtlich Unvermeidliche ein: «Der anfängliche Enthusiasmus wich [...] bald einer aufkommenden Enttäuschung. Die Kartenspieler lehnten diese neuen Karten erwartungsgemäss mehrheitlich ab».<sup>3</sup>

Abb. 1  
**Egbert Moehsnang,**  
Abstraktes Bridge, 1978.  
52 Karten und 4 Joker, in Kassette,  
Offsetdruck, AGM AGMüller, Inv. S3696

Abb. 2  
**Egbert Moehsnang,**  
Deutschschweizer Jass, 1982.  
36 Karten, hier abgebildet Auswahl von  
sechs Karten und Schachtel, AGM AGMüller,  
Inv. S3746



1



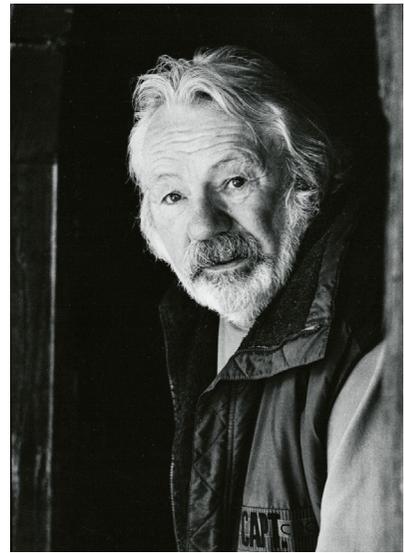
2



3

Parallel zu dieser Auftragsarbeit widmete sich Moehsnang von 1979 bis 1983 einer Kartenserie mit dem Titel: «Paradeis-Karten» (Abb. 3). «Es sind 16 graphische Blätter, von denen jedes einen Bildkartenwert darstellt. Diese Serie ist nicht spielbar, da die Indices absichtlich schier versteckt dargestellt sind. Ich habe sie als eine Art Belohnung für mich erdacht, nach all der Systematik meines abstrakten Spiels». <sup>4</sup> Die «absolute Freiheit des Fabulierens in Form und Farbe» bereite dem Künstler hierbei besonderes Vergnügen. <sup>5</sup>

Zwischen 1995 und 1999 entstand mit dem «Golden Patience» Moehsnangs drittes ediertes Spiel (Abb. 5). Die in einer Auflage von 500 Exemplaren gedruckten Sets bestehen je aus zwei Mal 52 Kartenblättern und zwei Jokern. Die der Edition zugrundeliegenden Ori-



4

Abb. 3  
**Egbert Moehsnang**,  
Paradeiskarte Kreuz Ass, 1979.  
Kupferstich und Schablonendruck,  
7,5 × 5,2 cm auf Bütten, Inv. S8003f

Abb. 4  
**Egbert Moehsnang im Atelier**, um 1990

Abb. 5  
**Egbert Moehsnang**, Golden Patience, 1999.  
54 Karten, mit Goldschnitt, Fotolitho nach  
Original-Kupferstichen

nale sind als Kupferstiche (Bildkarten) und Radierungen (Zahlkarten) gearbeitet, partiell mit Farbe und Blattgold hinterlegt und auf Büttenpapier gedruckt. Balz Eberhard schrieb im Juli 1999 über dieses aussergewöhnliche Patience-Spiel: «Zusammenfassend darf man wohl festhalten, dass Moehsnang nach zwei beachtlichen Schöpfungen von «Kunst auf Karten» [i. e. das Bridge von 1978 und das Deutschweizer Jass von 1982] mit seinem dritten, hier vorliegenden Spiel «Karten zu Kunst» gemacht hat.» <sup>6</sup>



5

**Anmerkungen:**

- 1 Graak 1985, S. 134.
- 2 Eberhard 2000, S. 28.
- 3 Ausstellungskatalog Moehsngang 2003, S. 47.
- 4 Graak 1985, S. 135–136.
- 5 Ausstellungskatalog Moehsngang 2003, S. 47.
- 6 Eberhard 2000, S. 29.

**Literatur:**

- Ausstellungskatalog: Schweizer Spielkarten, Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, 11.11.1978–28.1.1979, Zürich, 1978, S. 247, Kat. 194.
- Graak, Karl: Künstler-Spielkarten des 20. Jahrhunderts. Kunst zum Spielen, Köln, 1985, S. 131–136.
- Eberhard, Balz: Golden Patience – A new pack of cards from Moehsngang, in: The Playing-Card (Journal of the The International Playing-Card Society), Bd. 28 (1999/2000), Nr. 3 (Nov./Dez. 1999), S. 154–156.
- Eberhard, Balz: Ein neues Moehsngang-Kartenspiel: die goldene Patience, in: Bulletin Cartophilie Helvetica, 1/2000, S. 27–31, S. 29.
- Moehsngang, Egbert: Golden Patience, Deutsches Spielkarten-Museum, Leinfelden-Echterdingen 1999.
- Ausstellungskatalog Egbert Moehsngang: un peintre et graveur fasciné par les cartes à jouer: exposition présentée au Musée français de la carte à jouer & Galerie d'histoire de la ville d' Issy-les Moulineaux, (21.5.–31.8.2003), Musée français de la carte à Jouer, Issy-les Moulineaux, 2003.
- Egbert Moehsngang (Hg.): Moehsngang, Bern 2003.
- Ruh, Max: Schaffhauser Spielkarten, Schweizer Pioniere der Wirtschaft und Technik, 80, Zürich 2005, S. 79.
- Eintrag «Moehsngang, Egbert», in SIKART: <<https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4002151>>, Stand: 30.10.2024.
- Website: [www.moehsngang.ch](http://www.moehsngang.ch)



# Erwerbungen Numismatik

Textbeiträge von Adrian Bringolf, M.A.  
Kurator Numismatik, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen

## Königreich Frankreich, Charles VI. (1380–1422)



Écu d'or, o. J. (1385/89), Durchmesser 29.7 mm,  
N15242, Kat. Nr. 29

Auch französische Goldmünzen fanden im Mittelalter Verwendung bis nach Schaffhausen und darüber hinaus. Mit diesem Prachtexemplar eines «Écu d'or à la couronne» kann die frühe Phase französischer Goldmünzenprägung in der Sammlung abgedeckt werden. Die Münze hat ihre Bezeichnung vom bekrönten Schild mit den drei Lilien der französischen Könige.

Die Rückseite enthält in einem Vierpass mit Kronen in den Winkeln ein Kreuz aus vier zusammenlaufenden Strängen mit Lilien und Blättern an den Enden, denen Lilien an den nach innen gerichteten Spitzen des Vierpasses entgegenstehen.

Charles VI. (1380–1422) wird in der Inschrift auf der Vorderseite «KARLOVS DEI GRACIA FRANCORVM REX» als Herausgeber genannt. Charles wurde im Alter von zwölf Jahren König von Frankreich. Die Münzen dieses Typs wurden ab 1385 hergestellt. Nach dem Tod seines Vaters Charles V. wurden die Münzen unverändert weitergeprägt, sodass eine Unterscheidung nicht möglich ist. Bei einer Reform 1389 wurde die Kennzeichnung der Münzstätten geändert. Das vorliegende Exemplar mit einem fünfzackigen Stern im Zentrum der Rückseite muss demnach zwischen 1385 und 1389 in Saint-Quentin hergestellt worden sein.

### Literatur:

- Duplessy, Jean: Les monnaies françaises royales de Hugues Capet à Louis XVI (987–1793). Tome I, Hugues Capet – Louis XII, Paris 1999, S. 194, Kat. Nr. 369.

## Bistum Sitten, Matthäus Schiner (um 1465–1522)



Guldiner, 1501, Durchmesser 41.7 mm,  
N15260, Kat. Nr. 15

Aus der Sammlung von Konrad Bürki, deren zweiter Teil im Herbst 2024 bei Sincona zur Versteigerung kam, konnte der vorzügliche Guldiner des Bistums Sitten erworben werden, der 1501 unter Bischof Matthäus Schiner (um 1465–1522) in Sitten geprägt wurde. Dieser wurde 1499 Bischof von Sitten, als Nachfolger seines Onkels Nikolaus Schiner (um 1437–1510), der 1498 erstmals grosse Silbermünzen im Wert eines Goldguldens prägen liess, so genannte Guldiner, später besser bekannt als Taler. Auch Matthäus liess 1501 wieder solche Münzen herstellen. Auf der Vorderseite zu sehen ist sein Familienwappen mit Mitra, Bischofsstab und Schwert darüber. In einem inneren Ring darum herum werden sein Name und sein Amt genannt («MATHEVS EPS SEDV PRE ET CO VAL'»). Rundherum sind 16 Wappenschilder angeordnet mit den Wappen der Zehnden der Grafschaft Wallis, über die ebenfalls der Bischof herrschte. Auf der Rückseite ist umgeben von der Inschrift «S THEODOLVS SEDVNORVM PATRONVS 1501» der heilige Theodul sitzend zu sehen, dem sich von links der Teufel mit einer Glocke nähert. Dies verweist auf eine Legende, wonach der Teufel dem Bischof eine Glocke aus Rom ins Wallis tragen musste, weil Theodul den Papst vor einer Versuchung bewahren konnte.

### Literatur:

- Divo, Jean-Paul: Die Taler der Schweiz, Zürich 1966, S. 80, Kat. Nr. 147.
- Truffer, Bernard: Schiner, Matthäus, in: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 11, Basel 2012, S. 85.
- Richter, Jürg; Kunzmann, Ruedi: Der neue HMZ-Katalog. Die Münzen der Schweiz und Liechtensteins. 15./16. Jahrhundert bis Gegenwart, Regenstauf 2011, S. 478, Kat. Nr. 1020a.

## Republik Venedig, Andrea Gritti (1455–1538)



**Scudo d'oro**, o. J. (1523/38), Durchmesser 25.9 mm, N15218, Kat. Nr. 31

In den Handelsstätten Italiens wurden grosse Mengen an Geld benötigt. Die hergestellten Stücke verbreiteten sich als Zahlungsmittel weit über die Nordseite der Alpen hinaus und waren auch in der Eidgenossenschaft und Süddeutschland im Umlauf, wo die Goldmünzenprägung zu dieser Zeit vielerorts erst in den Anfängen steckte. Stücke des gleichen Typs sind auch im Münzfund von Merishausen vertreten. Der Münzherr Andrea Gritti amtierte von 1523 bis 1538 als 77. Doge der Republik Venedig. Mangels Datierung lässt sich die Herstellungszeit der Münze nicht enger eingrenzen. Auf der Vorderseite ist im Feld der geflügelte und nimbierte Markuslöwe auf einem Schild abgebildet, umkreist von der Inschrift «SANCTVS MARCVS VENETVS». Auf der Rückseite ist ein Kreuz mit blütenförmigen Enden zu sehen, während die Umschrift «ANDREAS GRITI DVX VENETIAR» den Münzherrn preist.

### Literatur:

— Montenegro, Eupremio: I dogi e le loro monete, Turin 2012, S. 109, Kat. Nr. 342.

## Herzogtum Württemberg, Ulrich (1487–1550)



**Taler**, 1537, Durchmesser 41.5 mm, N15253, Kat. Nr. 22

Als dieser Taler 1537 in Stuttgart geprägt wurde, hatte Herzog Ulrich viele unruhige Jahre hinter sich. 1498 wurde er elfjährig als neuer Herzog designiert, nachdem König Maximilian (1459–1519) Ulrichs Onkel abgesetzt hatte. Auch Ulrich gebarte sich trotz einer Heirat mit Sabina von Bayern (1492–1564) nicht nach den Vorstellungen Maximilians. Er häufte immense Schulden an und ermordete 1515 seinen Stallmeister, weil er dessen Frau begehrte. Als er 1519 nach Maximilians Tod die Reichsstadt Reutlingen besetzte, wurde er von Wilhelm von Bayern (1493–1550) aus dem Herzogtum vertrieben und es wurde nun von den Habsburgern regiert. Erst 1534 gelang es Ulrich mit Hilfe Philipps I. von Hessen (1504–1567), die Herrschaft zurückzuerobern. Auf der Vorderseite ist sein Porträt zu sehen mit der Umschrift «D G VL DVX WIRT ET TECK COM MO BELL». Sie verweist darauf, dass er auch Graf von Mömpelgard war. Die Rückseite zeigt zwischen der Jahreszahl 1537 einen viergeteilten Wappenschild mit den Wappen von Württemberg, Teck, Markgröningen und Mömpelgard und rundherum die Inschrift «DA GLORIAM DEO OMNIPOTENTI» («Ehre Gott dem Allmächtigen»), die teilweise von einem später angebrachten Gegenstempel mit einem kleinen Reichsadler überdeckt wird. Damit wurde auf Veranlassung von Kaiser Karl V. der geringere Wert (64 statt 72 Kreuzer) gekennzeichnet.

### Literatur:

— Klein, Ulrich; Raff, Albert: Die Württembergischen Münzen von 1374–1693. Ein Typen-, Varianten- und Probenkatalog, Stuttgart 1993 (Süddeutsche Münzkataloge 4), S. 69, Kat. Nr. 100a.



## Stadt Zürich



**Doppeldukat**, 1641, Durchmesser 35.1 mm, N15223, Kat. Nr. 16

In der alten Eidgenossenschaft waren es in der Deutschschweiz vor allem die Städte Bern, Basel und Zürich, welche auch eine regelmässige Goldmünzenprägung pflegten. Über zwanzig Dukaten, Halb- und Vierteldukaten aus dem nahen Zürich sind in der Sammlung des Museums aus nicht näher eruierten Altbeständen vorhanden, Doppeldukaten hingegen nur zwei, einer der Stadt St. Gallen und einer des Erzbistums Salzburg (Ankauf 2021). Dass es sich nicht um ein alltägliches Nominal handelte, zeigt sich nicht nur an der damaligen Kaufkraft einer solchen Münze, sondern auch an der grossen Sorgfalt bei der Wahl des Motivs und der Herstellung der Stempel. Auf der Vorderseite halten zwei Löwen in der einen Hand einen Laubkranz in die Höhe und stützen mit der anderen den Wappenschild der Stadt. Geprägt wurde das ausgezeichnet erhaltene Stück 1641, nachdem seit 1624 keine Doppeldukaten mehr geprägt worden waren und danach erst wieder 1673. Ein fast perfekt symmetrischer Doppeladler mit Nimben füllt das Feld auf der Rückseite. Die Devise «DOMINE CONSERVA NOS IN PACE» («Herr erhalte uns in Frieden») ist auch auf vielen anderen Münzen zu finden.

**Literatur:**

- Divo, Jean-Paul; Tobler, Edwin: Die Münzen der Schweiz im 17. Jahrhundert, Zürich 1987, S. 13, Kat. Nr. 1041d.
- Hürlimann, Hans: Zürcher Münzgeschichte, Zürich 1966, S. 162, Kat. Nr. 124.
- Richter, Jürg; Kunzmann, Ruedi: Der neue HMZ-Katalog. Die Münzen der Schweiz und Liechtensteins. 15./16. Jahrhundert bis Gegenwart, Regenstauf 2011, S. 528, Kat. Nr. 2–1137b.

Bistum Konstanz, Franz  
Conrad von Rodt (1706–1775)

**Dukat**, 1761, Durchmesser 22.5 mm, N15241, Kat. Nr. 19

Im Bistum Konstanz, zu dem im Mittelalter auch Schaffhausen gehörte, ist die Münzprägung seit dem 10. Jahrhundert belegt. Im Zuge der Reformation verlor das Bistum in grossen Gebieten an Einfluss. Die bischöfliche Residenz wurde von Konstanz nach Meersburg verlegt und verblieb dort bis zur Auflösung des Bistums 1827. Aus dieser späten Phase stammt der vorliegende Dukat des Bischofs Franz Conrad von Rodt (1706–1775), der 1761 in Augsburg von Franz Holeisen (Initialen «F H» unter dem Porträt) mit einem Stempel von Jonas Thiébaud (Initiale «T») geprägt wurde. Von Rodt war ab 1750 bis zu seinem Tod Bischof von Konstanz und ab 1756 auch Kardinal. Dies zeigt auch die Rückseite der Münze, auf der sein Wappen umgeben ist von einem Kardinalshut mit hängenden Quasten zu beiden Seiten und der Devise «PRO ECCLESIA ET PRO PATRIA» («Für die Kirche und das Vaterland»). Die Vorderseite zeigt sein Porträt und die Umschrift «FRANCON TIT S MA DE POP CARD DE RODT E C S R I P» verweist auf sein Amt als Kardinalpriester der Titularkirche Santa Maria del Popolo in Rom. Unter ihm prägte das Bistum letztmals Münzen und der Dukat gehört zum letzten Jahrgang, in dem Goldmünzen hergestellt wurden.

**Literatur:**

- Rutishauer, Marcel (Hg.): Die Münzen vom Bodensee. Vollständiger Katalog der Prägungen bis 1800, Zürich 2019, S. 99, Kat. Nr. 127.

## Land Glarus



**Schilling**, o. J. (1610/18), Durchmesser 18.3 mm, N15220, Kat. Nr. 5

Aus Glarus sind nur wenige Prägungen von Münzen bekannt, nämlich Dicken (Dritteltaler) und Schillinge, die anfangs des 17. Jahrhunderts hergestellt wurden. Regelmässiger geprägt wurde später für kurze Zeit zwischen 1806 und 1814. Während die Dickenprägung lediglich durch einen gedruckten Münztarif überliefert ist, gibt es eine kleine Anzahl Schillinge, die sich erhalten haben, aber leider meistens nur sehr schlecht. Das vorliegende Exemplar gehört zu den besser erhaltenen und stammt aus der Sammlung von Ruedi Kunzmann. Damit konnte eine kleine Lücke in der Sammlung geschlossen werden. Ein bekrönter Doppeladler und die Inschrift «MO NOVA GLARONENSIS» sind auf der Vorderseite zu sehen und der Heilige Fridolin, der auch heute noch das Glarner Wappen ziert, wird auf der Rückseite dargestellt, begleitet von der Inschrift «SANCTVS FRIDOLINVS».

**Literatur:**

- Divo, Jean-Paul; Tobler, Edwin: Die Münzen der Schweiz im 17. Jahrhundert, Zürich 1987, S. 146, Kat. Nr. 1230a.
- Richter, Jürg; Kunzmann, Ruedi: Der neue HMZ-Katalog. Die Münzen der Schweiz und Liechtensteins. 15./16. Jahrhundert bis Gegenwart, Regenstauf 2011, S. 197, Kat. Nr. 2–371a.

## Schweizerische Eidgenossenschaft



**5 Rappen**, 1851, Durchmesser 17.2 mm, N15226, Kat. Nr. 4

Mit der Gründung des neuen Bundesstaates 1848 ging auch die Münzhoheit von den Kantonen an die Eidgenossenschaft über. 1850 war man bereit, neues Geld in Umlauf zu bringen. Die grossen benötigten Mengen wurden aus Kapazitätsgründen grösstenteils in Strassburg geprägt. Dies gilt auch für das vorliegende Stück des zweiten Jahrgangs 1851, erkennbar am «BB» unter dem Kranz aus Rebenlaub und Weintrauben auf der Wertseite. Bemerkenswert ist die nicht vorhandene Nennung der Währungseinheit, mit der man die Frage umging, in welcher Landessprache diese angegeben werden sollte. Auch auf der Vorderseite ist nur «HELVETIA» zu lesen. Platz für viel mehr Text ausser der Jahreszahl war aber nicht vorhanden. Mit Getreideähren hinter dem Schild stellt auch diese Seite einen subtilen Bezug zur Landwirtschaft als Lebensgrundlage her. Die Gravur stammt vom deutschen Medailleur Carl Friedrich Voigt (1800–1874). Hergestellt wurden die Räppler aus Billon, einer Legierung aus Silber und Kupfer, bei welcher der Kupferanteil überwiegt. Wie viele genau geprägt wurden, ist nicht bekannt, aber in den Jahren 1850 und 1851 waren es zusammen rund 20 Millionen Fünfrappenstücke.

**Literatur:**

- Divo, Jean-Paul; Tobler, Edwin: Die Münzen der Schweiz im 19. und 20. Jahrhundert. Helvetische Republik (1798–1803). Kantonale Münzen (1803–1848). Bundesmünzen (1850–1966), Zürich; Luzern 1967, S. 196, Kat. Nr. 318.
- Richter, Jürg; Kunzmann, Ruedi: Der neue HMZ-Katalog. Die Münzen der Schweiz und Liechtensteins. 15./16. Jahrhundert bis Gegenwart, Regenstauf 2011, S. 593, Kat. Nr. 2–1211d.

## Schweizerische Eidgenossenschaft



¼ Franken, 2020, Durchmesser 2.96 mm,  
N15243, Kat. Nr. 3

In einer Kleinauflage von 999 Stücken für Sammler gab die Eidgenössische Münzstätte 2020 die «kleinste Goldmünze der Welt» heraus. Sie hat den Nennwert ¼-Franken, einen Durchmesser von 2.96 Millimeter und ist gerade einmal 0.063 Gramm schwer. Damit dieses aussergewöhnliche Stück nicht verloren geht, wurde es in einem Behältnis mit integrierter Lupe ausgeliefert. Die von Remo Mascherini gestaltete Münze zeigt auf der einen Seite die Aufschrift «HELVETIA», den Nennwert, das Gewicht sowie das «B» für die Münzstätte Bern und auf der anderen Seite die Jahreszahl «2020» zusammen mit dem ikonischen Bild von Albert Einstein mit herausgestreckter Zunge. Die Herstellung erforderte höchste Präzision und technische Raffinesse, wodurch es schliesslich gelang, einen neuen Rekord in Bezug auf die minimale Grösse zu erzielen.



# Anhang

# Gesamtliste der Erwerbungen und Schenkungen 2023/2024

Adolf Dietrich (1877–1957)

**Bachstelze auf meinem Schuh, 1941**

Öl auf Karton, 29.9×36.4×2.7 cm (Rahmenmass), 21.5×28 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2503  
Erworben 3.11.2023, Auktion Privatsammlung Ostschweizer Kunst & Ausgewählte Gemälde, Artcurial Beurret Bailly Widmer, St. Gallen, Lot 130  
Provenienz:  
bis 3.11.2023: Schweizer Privatbesitz  
unbekannt: Peter Füllemann, Grindelwald

Otto Dix (1891–1969)

**Am MG "Chemnitz", 1916**

Schwarze Kreide auf Papier, 29×28.8 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11708  
Erworben 1.11.2024, Rose Kuchler, Schaffhausen  
Provenienz:  
2023–1.11.2024: Rose Kuchler, Schaffhausen  
1980–2023: Galerie und Verlag Ulric Grossmann, Schaffhausen  
1969–1980: Nachlass des Künstlers  
1916/17–1969: Otto Dix

**Im Quartier, 1917**

Schwarze Kreide auf Papier, 28.6×29 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11709  
Erworben 1.11.2024, Rose Kuchler, Schaffhausen  
Provenienz:  
2023–1.11.2024: Rose Kuchler, Schaffhausen  
1980–2023: Galerie und Verlag Ulric Grossmann, Schaffhausen  
1969–1980: Nachlass des Künstlers  
1916/17–1969: Otto Dix

Otto Dix (Künstler), Graphische Anstalt J. E. Wolfsberger, Zürich (Drucker), **Plakat zur Sonder-Ausstellung Otto Dix. Kunstsalon Wolfsberg Zürich, 1938**  
Farblithografie, auf Japanpapier aufgezogen, 128×90 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. 61135  
Erworben 20.7.2023, Placart, Zürich  
Provenienz:  
bis 20.7.2023: Unbekannter Privatbesitz, Schweiz

Renate Eisenegger (\*1949)

**Alles, was der Fall ist, 1983**

Fotografie auf Papier (8-teilig), je 30×42 cm (Rahmenmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. C6846  
Ankauf 2024 im Rahmen der Ausstellung «Generation im Aufbruch – Geboren in den 40ern»

**IN DER MASCHINE, 1992**

Tusche auf Papier (10-teilig), je 21×15 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11698.01–B11698.10  
Ankauf 2024 im Rahmen der Ausstellung «Generation im Aufbruch – Geboren in den 40ern»

Klodin Erb (\*1963)

**Orlando #3, 2013**

Öl auf Leinwand, 40×30 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2511  
Erworben 2024 bei der Galerie Lullin + Ferrari

**Orlando #28, 2013**

Öl auf Leinwand, 50×40 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2512  
Erworben 2024 bei der Galerie Lullin + Ferrari

**Orlando #51, 2013**

Öl auf Leinwand, 30×24 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2513  
Erworben 2024 bei der Galerie Lullin + Ferrari

**Orlando #53, 2013**

Öl auf Leinwand, 40×30 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2514  
Erworben 2024 bei der Galerie Lullin + Ferrari

**Orlando #61, 2014**

Öl auf Leinwand, 30×25 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2515  
Erworben 2024 bei der Galerie Lullin + Ferrari

**Orlando #129, 2014 /2018**

Öl auf Leinwand, 50×40 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2519  
Schenkung der Künstlerin und der Galerie Lullin + Ferrari 2024

**Orlando #160, 2020**

Öl auf Leinwand, 40×30 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2516  
Erworben 2024 bei der Galerie  
Lullin + Ferrari

**Orlando #171, 2020**

Öl auf Leinwand, 50×40 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2517  
Erworben 2024 bei der Galerie  
Lullin + Ferrari

**Orlando #186, 2020**

Öl auf Leinwand, 40×40 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2518  
Erworben 2024 bei der Galerie  
Lullin + Ferrari

Linda Graedel (\*1941)

**Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 1984**

Tusche auf Karton, 22×18 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11693  
Ankauf 2024 im Rahmen der Ausstellung  
«Generation im Aufbruch – Geboren in  
den 40ern»

**Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 1984**

Tusche auf Karton, 18×22 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11694  
Ankauf 2024 im Rahmen der Ausstellung  
«Generation im Aufbruch – Geboren in  
den 40ern»

**Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 1984**

Tusche auf Karton, 21,8×21,5 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11695  
Ankauf 2024 im Rahmen der Ausstellung  
«Generation im Aufbruch – Geboren in  
den 40ern»

**Triangle, 1985**

Gewobenes Polypropylen, 120×110×10 cm  
(Objektmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. P487  
Ankauf 2024 im Rahmen der Ausstellung  
«Generation im Aufbruch – Geboren in  
den 40ern»

**Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 2024**

Tusche auf Karton, 20×25,5 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11696  
Ankauf 2024 im Rahmen der Ausstellung  
«Generation im Aufbruch – Geboren in  
den 40ern»

**Aus der Serie «Behind closed doors (scenes from surgery theatre)», 2024**

Tusche auf Karton, 22×24 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11697  
Ankauf 2024 im Rahmen der Ausstellung  
«Generation im Aufbruch – Geboren in  
den 40ern»

Anton Graff (1736–1813)

**Bildnis Salomon Gessner (1730–1788), um 1780**

Öl auf Leinwand, 56×44×4 cm (Rahmen-  
mass), 49,5×37,5 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2504  
Erworben 20.11.2023 bei Dr. Habeck  
Kunsthandel GmbH, Aukrug  
Provenienz:  
unbekannt bis 20.11.2023: Norddeutscher  
Privatbesitz  
nach 1852 bis nach 1870: Französischer  
Besitz (?)  
1. Hälfte 19. Jahrhundert: Chrétien  
(Christian?) Bruder

Serge Hasenböhler (\*1964)

**Schachtel (Schädel), 2004**

Inkjet auf MDF, laminiert, 25×37×28 cm  
(Objektmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. P480  
Schenkung des Künstlers 2023

**Schachtel 2 (Schlange), 2004**

Inkjet auf MDF, laminiert, 19×37×29 cm  
(Objektmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. P477  
Schenkung des Künstlers 2023

**Schachtel 3 (Schmetterling), 2004**

Inkjet auf MDF, laminiert, 18×35×27 cm  
(Objektmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. P475  
Schenkung des Künstlers 2023

**Schachtel 4 (Wirsing), 2004**

Inkjet auf MDF, laminiert, 23×30×40 cm  
(Objektmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. P479  
Schenkung des Künstlers 2023

**Schachtel 5 (Fischkopf), 2004**

Inkjet auf MDF, laminiert, 26×38×17 cm  
(Objektmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. P476  
Schenkung des Künstlers 2023

**Schachtel 6 (Schnecken), 2004**

Inkjet auf MDF, laminiert, 22×33×25 cm  
(Objektmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. P478  
Schenkung des Künstlers 2023

Johann I. Hurter (1681–1742)

**Taschenuhr, um 1740**

Silber, Messing, stellenweise vergoldet,  
Glas, Durchmesser 5,3 cm (äusseres  
Gehäuse), Durchmesser 4,5 cm (Zifferblatt),  
Dicke 3 cm, Gewicht 100 g  
Signaturen: auf Werk:  
«HURTER / SCHAFFHAU», auf Zifferblatt:  
«HURTER / SCHAFFOUSE»  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. G1144  
Erworben am 18.9.2023 aus deutscher  
Privatsammlung

Daniel Karrer (\*1983)

**Ohne Titel, 2022**

Öl hinter Glas, 40×50 cm (Rahmenmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2495  
Ankauf 2023 aus der Ausstellung  
«Ohne Titel – Junge Malerei aus Süd-  
deutschland und der Deutschschweiz»

**Ohne Titel, 2022**

Öl und Acryl hinter Glas, 50×40 cm  
(Rahmenmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2496  
Ankauf 2023 aus der Ausstellung  
«Ohne Titel – Junge Malerei aus Süd-  
deutschland und der Deutschschweiz»

## Daniel Krämer (1717–1760)

**Silberdose, 1740er Jahre**

Silber getrieben, ziseliert, graviert, Länge 12.5 cm, Breite 8 cm, Gewicht ca. 211 g  
Signaturen: auf Bodenunterseite Meister- und Gardeinmarke

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. 61141

Erworben 21.6.2023 bei Schuler Auktionen Zürich aus Schweizer Privatbesitz

## Ulrich Meister (1947–2023)

**Ohne Titel (Heft), 2002**

Edding auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11662

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (Weisswein-Flasche), 2018**

Edding auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11663

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (Käse, Tüte), 2018**

Edding und Collage auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11664

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (diverse), 2020**

Collage auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11665

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (diverse), 2006**

Collage auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11666

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (Warnkegel), 2019**

Scherenschnitt, Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11667

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (Getränkedose), 1997**

Scherenschnitt, Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11668

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (Unterwäsche), 2019**

Scherenschnitt und Filzstift auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11669

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (Stelzen), 2018**

Filzstift und Kugelschreiber auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11670

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (Text), 1999**

Schreibmaschinenfarbe auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11671

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (diverse), 2010**

Collage und Fotodruck auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11672

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (diverse), 2009**

Collage auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11673

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (Text, Tüte), 2010**

Edding und Kugelschreiber auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11674

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (Löffel), 1998**

Gedruckte Farbe auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11675

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

**Ohne Titel (Hemd), 1999**

Edding auf Papier, 29.7 × 21 cm (Blattmass)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. B11676

Erworben 2024 aus dem Nachlass des Künstlers im Rahmen der Ausstellung «Ulrich Meister – Nachklang» in der Vebikus Kunsthalle

## Egbert Moehsnang (1927–2017)

**Spielkartentwürfe, 1973–1999**

Linolschnitte, Kupferstiche, Radierungen, mehrheitlich koloriert,  
Masse: diverse Formate

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. S8003f.

Erworben am 3.1.2023, von der Erbengemeinschaft aus dem Nachlass des Künstlers

## Yves Netzhammer (\*1970)

**Rotor-Zeichnung, 2022**

LED-Rotor, Film (Loop, 3:15 Min.), 45 cm (Durchmesser), 8.0 × 34.5 × 34.5 cm (Objektmass)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Depositum der Sturzenegger-Stiftung, Inv. P486

Schenkung des Künstlers 2023

Ursula Palla (\*1961)

**Flowers 4, 2002–2003**

Video-Loop (7 Min.), Grösse variabel  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. V11  
Erworben 2024 bei der Künstlerin unter  
Beteiligung der Galerie Gisèle Linder

**Empty Garden 2, 2019–2022**

37 Bronzeskulpturen patiniert, Video-Loop  
(12 Min.), ca. 180 × 650 × 300 cm  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. V12  
Erworben 2024 bei der Künstlerin unter  
Beteiligung der Galerie Gisèle Linder

Walter Pfeiffer (\*1946)

**Untitled, 1980**

Gouache auf Papier, 127 × 96 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11699  
Ankauf 2024 bei der Galerie Gregor Staiger  
im Rahmen der Ausstellung «Generation im  
Aufbruch – Geboren in den 40ern»

**Untitled, 1982**

Gouache und Bleistift auf Papier,  
59 × 42 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11700  
Ankauf 2024 bei der Galerie Gregor Staiger  
im Rahmen der Ausstellung «Generation im  
Aufbruch – Geboren in den 40ern»

**Untitled, 2020**

Gouache auf Papier, 46 × 32.5 cm (Blatt-  
mass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11701  
Schenkung des Künstlers und der  
Galerie Gregor Staiger 2024

Bruno Ritter (\*1951)

**Alter Mann, 2006**

Farbstift und Aquarell auf Büttenpapier,  
83 × 56 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11680  
Erworben 2024 im Atelier des Künstlers

**Josiana, 2012**

Farbstift auf Büttenpapier, 76 × 56 cm  
(Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11683  
Erworben 2024 im Atelier des Künstlers

**Ohr am Fels, 2018**

Aquarell auf Büttenpapier, 40 × 60 cm  
(Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11684  
Erworben 2024 im Atelier des Künstlers

**Bergsicht (10 Werke aus der gleichnamigen Serie), 2018–2022**

Aquarell auf Papier, 13 × 18 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11679.01–B11679.10  
Erworben 2024 im Atelier des Künstlers

**Dschungelbrand, 2023**

Aquarell auf Büttenpapier, 40 × 59 cm  
(Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11682  
Erworben 2024 im Atelier des Künstlers

**Selbst, 2024**

Aquarell auf Büttenpapier, 30 × 21 cm  
(Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11681  
Erworben 2024 im Atelier des Künstlers

**Narrenschiff, 2024**

Bleistift auf Büttenpapier, 48 × 63 cm  
(Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11678  
Erworben 2024 im Atelier des Künstlers

Jakob Ritzmann (1894–1990)

**Der Maskenball, um 1920**

Öl auf Leinwand, 64 × 53.7 × 7 cm (Rahmen-  
mass), 51.5 × 41.5 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2494  
Erworben 20.3.2023, Auktion A168  
Schweizer Kunst Schuler Auktionen Zürich,  
Lot 7013  
Provenienz:  
bis 20.3.2023: Unbekannter Privatbesitz,  
Schweiz  
7.9.1922–30.9.1922: Kunsthaus Zürich

Johannes Robert Schürch  
(1895–1941)

**Dirne und Tod, 1924**

Bleistift auf Papier, 33 × 22.5 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11707  
Erworben 19.10.2024, Gloggnier Kunst-  
auktionen, Galerie Gloggnier, Luzern, Lot 53  
Provenienz:  
bis 19.10.2024: Privatsammlung Aargau

Hans Heinrich Speissegger  
(1687–1759)

**Kaffeekanne, um 1740**

Silber getrieben, ziseliert, punziert,  
Holzgriff gedrechselt, Höhe 26 cm,  
Gewicht 700 g Meistermarke des Hans  
Heinrich Speissegger (Meister seit 1710)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. 61623  
Erworben 21.3.2024 bei Koller Auktionen AG  
aus Schweizer Privatbesitz

Bernhard Strigel  
(1460/61–1528), Werkstatt

**Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1522**

Mischtechnik auf Nadelholz, 98 × 90 × 6 cm  
(Rahmenmass), 92.5 × 84 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2520  
Erworben 8.5.2024, Sonderauktion Samm-  
lung Faussner, Neumeister, München, Lot 42  
Provenienz:  
bis 8.5.2024: Hans Constantin Faussner  
(\*1925)  
Unbekannt: Rudolf Sturm, Deutschland  
ab 1.10.1930: Unbekannt  
30.5.1930–1.10.1930: Antiquitätenhaus  
Wertheim, Berlin (in Kommission von Böhler)  
16.4.1928 bis vermutlich 30.5.1930:  
Morton Bernath (1886–1965), Stuttgart  
(in Kommission von Böhler)  
28.10.1925–30.5.1930: Kunsthandlung Julius  
Böhler, München (im Auftrag von Coray)  
bis 1.10.1930: Han Coray (1880–1974), Zürich

Hans Sturzenegger  
(1875–1943)

**Bildnis eines Mannes, möglicherweise**

**Paul Engi (1888–1960), um 1940**

Öl auf Leinwand, 83.5×71×7 cm  
(Rahmenmass), 69.5×57.5 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2493  
Erworben 15.3.2023, Cilag Chemie AG,  
Schaffhausen  
Provenienz:  
bis 15.3.2023: Cilag Chemie AG,  
Schaffhausen

Richard Tisserand  
(1948–2022)

**Ohne Titel (A2243), 1990**

2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
40×25 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. C6819  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**Ohne Titel (A2244), 1990**

2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
40×25 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. C6820  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**Ohne Titel (A2266), 1991**

2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
40×25 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. C6821  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**Ohne Titel (A2460), 1992**

2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
40×25 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. C6822  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**Ohne Titel (A2596), 1992**

2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
40×25 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. C6823  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**Ohne Titel (A2588), 1992**

2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
40×25 cm (Blattmass)  
Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. C6824  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**la nature des choses (A2568), 1992**

3 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
25×40 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. C6825  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**nature morte (A2566), 1992**

3 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
25×40 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. C6826  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**paysage interieur (A2551), 1992**

3 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
25×40 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. C6827  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**Ohne Titel (A2762), 1994**

2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
40.0×25.0 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. C6828  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**Ohne Titel (A2763), 1994**

2 Polaroid-Fotografien, Acryl, Papier,  
40×25 cm (Blattmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. C6829  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**H4189, 2007**

Acryl hinter Verbundglas,  
50.5×70.5×2.5 cm (Objektmass)  
Unikat  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2505  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**Garten I, 2021**

Acryl hinter Verbundglas, 21.5×30.2×1.5 cm  
(Objektmass), 21×29.7 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2506  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**Ohne Titel (A4558), 2021**

Bleistift, Tusche auf Papier, 30×45 cm  
(Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11650  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

**Ohne Titel (A1889), 2021**

Bleistift, Tusche auf Papier, 40×80 cm  
(Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. B11651  
Erworben 2023 aus dem Nachlass des  
Künstlers

Alexander Trippel (1744–1793)

**Büste Elisabeth Mechel-Haas (1740–1786),  
1776**

Terrakotta, gebrannt, 52×43×26 cm  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. P484  
Erworben 8.12.2023, Auktion Tableaux,  
mobilier & objets d'art, Tessier Sarrou &  
Associés, Paris, Lot 127  
Provenienz:  
Unbekannt: Französischer Besitz (?)  
Schaffung bis unbekannt: Christian von  
Mechel (1737–1817)

**Alexander Trippel, zugeschrieben, Sitzender  
Herkules (Herkules Epitrapezios), 1772 (?)**

Terrakotta, 24×13×31 cm  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. P481  
Erworben 30.3.2023, Auktion A204 Decora-  
tive Arts, Koller Auktionen, Zürich, Lot 1355  
Provenienz:  
bis 30.3.2023: Unbekannter Privatbesitz,  
Schweiz

## Unbekannt

**Bildnis des Schaffhauser Stadtarztes  
Johannes Burgauer (1574–1611), 1633**

Öl auf Leinwand, 85.2×71.3×6.5 cm  
(Rahmenmass), 73×59 cm (Bildmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. A2510  
Erworben 22.2.2024, Auktion Tableaux  
anciens & modernes, Oxio, Paris, Lot 13.1  
Provenienz:  
bis 22.4.2024: Privatbesitz, Frankreich

**Doppelpokal aus Silber, um 1500**

Silber, vergoldet, graviert, ziseliert,  
gelötet, gedrückt, Gesamthöhe 31 cm,  
Höhe Deckelpokal 12 cm, Höhe Fusspokal  
26 cm, Durchmesser Standfuss 18.2 cm,  
Durchmesser Zinnenkranz 12 cm,  
Randdurchmesser Fusspokal 9.5 cm,  
Randdurchmesser Deckelpokal 10.7 cm,  
Breite mit Henkel 22 cm, Gewicht ca. 1500 g  
Auf Randleippen 2 französische Import-  
stempel.  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. 61142  
Erworben 28.6.2023 aus Privatbesitz

**Doppelpokal aus Maserholz, 1535**

Maserholz gedrechselt, Silber, vergoldet,  
graviert, ziseliert, Gesamthöhe 17.5 cm,  
Breite mit Henkel 14.8 cm, Durchmesser  
12.5 cm, Gewicht 350 g, unteres Gefäss  
Höhe 12.5 cm, Randdurchmesser 7.2 cm,  
oberes Gefäss Höhe 8 cm, Randdurch-  
messer 7.7 cm  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. 61661  
Erworben 15.11.2024, Kunsthaus Lempertz  
Köln, Auktion 1253, Lot 505  
Provenienz:  
2023 bis 15.11.2024: Schweizer Privatbesitz  
bis 2023: alter Westschweizer Familien-  
besitz (Villeneuve, VD)

**Gebäckmodel, 1514**

Holz, Ahorn, hirnhölzig geschnitten,  
Durchmesser 16 cm, Dicke 2.4 cm  
Signaturen: auf Rückseite «R» (Conrad  
oder Lorenz Rosenbaum?),  
auf Vorderseite «R H» (Rudolf Huber)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. 61138  
Erworben 23.5.2023 aus Zürcher  
Privatbesitz

**Gebäckmodellsammlung Widmer**

416 Gebäckmodel, 16. bis 20. Jahrhundert  
Ton, gepresst, Holz, beschnitzt, Metall  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. 61203–61619  
Erworben Juni 2023 aus Schweizer Privat-  
besitz (Hans-Peter Widmer, Schaffhausen)

## Félix Vallotton (1865–1925)

**Zwölf Spielkarten, 1898**

Feder, Pinsel, Gouache und Aquarell auf  
Paper, je 21×13 cm (Kartenmass)  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen,  
Depositum der Sturzenegger-Stiftung,  
Inv. S8001  
Erworben 23.3.2023 bei Beurret & Bailly  
Auktionen Galerie Widmer  
Provenienz:  
Privatsammlung, Schweiz  
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 22.6.–  
24.6.1994, Nr. 952  
Nachlass Paul Vallotton  
Paul Vallotton, Lausanne  
Nachlass F. Vallotton (Nr. 19)

# Katalog numismatische Erwerbungen

## Lesemuster

Von links nach rechts

- Katalognummer
- Münzherr, Nominal, Münzstätte, Datierung
- Masse (Gewicht, Stempelstellung, max. Durchmesser)
- Inventarnummer
- Herkunft

## Ordnungsprinzip

Die Auflistung folgt den gängigen numismatischen Ordnungsprinzipien. Alle Exemplare sind nach heutigen Ländern alphabetisch geordnet, innerhalb folgen zuerst die direkten Rechtsvorgänger eines Landes chronologisch, danach alle übrigen Münzherrschaften alphabetisch. Die Stücke sind nach Nominal absteigend und pro Nominal nach Jahr aufsteigend geordnet.

## Schweiz

### Eidgenossenschaft

1	1 Franken, Paris, 1850	4.994 g, 360 °, 23.2 mm	N15224	Sincona AG, Zürich, Aukt. 83
2	½ Franken, Paris, 1851	2.505 g, 360 °, 18.0 mm	N15225	Sincona AG, Zürich, Aukt. 83
3	¼ Franken, Bern, 2020	0.063 g, 360 °, 2.96 mm	N15243	Sincona AG, Zürich, Aukt. 90
4	5 Rappen, Strassburg, 1851	1.652 g, 360 °, 17.2 mm	N15226	Sincona AG, Zürich, Aukt. 83

### Land Glarus

5	Schilling, Glarus, o. J. (1610/18)	0.852 g, 190 °, 18.3 mm	N15220	AG, Zürich, Aukt. 83
---	------------------------------------	-------------------------	--------	----------------------

### Stadt Schaffhausen

6	Taler, Schaffhausen, 1621 mit russischem Gegenstempel	28.681 g, 170 °, 40.0 mm	N15249	Sincona AG, Zürich, Aukt. 91
7	Dicken, Schaffhausen, 1614	8.996 g, 175 °, 30.7 mm	N15219	Sincona AG, Zürich, Aukt. 83
8	Dicken, Schaffhausen, 1617	8.127 g, 190 °, 30.7 mm	N15221	Sincona AG, Zürich, Aukt. 83
9	Dicken, Schaffhausen, 1626	7.640 g, 360 °, 31.1 mm	N15246	Sincona AG, Zürich, Aukt. 91
10	Dicken, Schaffhausen, 1627	8.443 g, 195 °, 31.2 mm	N15248	Sincona AG, Zürich, Aukt. 91
11	Dicken, Schaffhausen, 1632	8.338 g, 190 °, 31.0 mm	N15222	Sincona AG, Zürich, Aukt. 83
12	Groschenklippe, Schaffhausen, 1597	2.253 g, 15 °, 22.8 × 23.0 mm	N15244	Sincona AG, Zürich, Aukt. 91
13	Groschenklippe, Schaffhausen, 1611	2.513 g, 185 °, 22.7 × 24.9 mm	N15245	Sincona AG, Zürich, Aukt. 91
14	Halbbatzen, Schaffhausen, 1626	1.384 g, 180 °, 19.6 mm	N15247	Sincona AG, Zürich, Aukt. 91

### Bistum Sitten

15	Matthäus Schiner (um 1465-1522) Guldiner, Sitten, 1501	29.583 g, 180 °, 41.7 mm	N15260	Sincona AG, Zürich, Aukt. 95
----	---	--------------------------	--------	------------------------------

### Stadt Zürich

16	Doppeldukat, Zürich, 1641	6.833 g, 360 °, 35.1 mm	N15223	Sincona AG, Zürich, Aukt. 83
----	---------------------------	-------------------------	--------	------------------------------

## Deutschland

**Fränkischer Reichskreis**

17	Reichstaler, Fürth, 1624	29.047 g, 360 °, 41.2 mm	N15251	Künker, Osnabrück, Aukt. 410
----	--------------------------	--------------------------	--------	------------------------------

**Stadt Breisach**

18	48-Kreuzer-Klippe, Breisach, o. J. (1633)	16.377 g, einseitig, 32.9 × 29.9 mm	N15250	Künker, Osnabrück, Aukt. 410
----	---	-------------------------------------	--------	------------------------------

**Bistum Konstanz**

19	Franz Konrad von Rodt (1706–1775) Dukat, Augsburg, 1761	3.488 g, 360 °, 22.5 mm	N15241	Sincona AG, Zürich, Aukt. 90
----	--	-------------------------	--------	------------------------------

**Stadt Konstanz**

20	Doppelte Dukatenklippe, Konstanz, o. J. (1637)	6.892 g, 360 °, 22.5 × 21.4 mm	N15252	Künker, Osnabrück, Aukt. 410
----	---	--------------------------------	--------	------------------------------

**Stadt Regensburg**

21	Batzen, Regensburg, 1518	3.676 g, 320 °, 27.0 mm	N15240	Sincona AG, Zürich, Aukt. 89
----	--------------------------	-------------------------	--------	------------------------------

**Herzogtum Württemberg**

22	Ulrich (1487–1550) Taler, Stuttgart, 1537	29.029 g, 105 °, 41.5 mm	N15253	Künker, Osnabrück, Aukt. 411
23	Johann Friedrich (1582–1628) Reichstaler, Christophstal, 1624	28.574 g, 360 °, 42.6 mm	N15255	Künker, Osnabrück, Aukt. 411
24	Johann Friedrich (1582–1628) Kipper-Gulden, Stuttgart, 1622	9.164 g, 180 °, 34.2 mm	N15256	Künker, Osnabrück, Aukt. 411
25	Friedrich (1557–1608) Rechenpfennig, Stuttgart, o. J. (1593/1608)	2.845 g, 335 °, 22.8 mm	N15254	Künker, Osnabrück, Aukt. 411
26	Eberhard III. (1614–1674) 2 Kreuzer, Stuttgart-Berg, 1640	1.194 g, 345 °, 18.5 mm	N15257	Künker, Osnabrück, Aukt. 411
27	Friedrich Karl (1652–1698) als Vormund von Eberhard Ludwig (1676–1733) Kreuzer, Stuttgart, 1690	0.644 g, 360 °, 16.6 mm	N15258	Künker, Osnabrück, Aukt. 411
28	Friedrich Karl (1652–1698) als Vormund von Eberhard Ludwig (1676–1733) ½ Kreuzer, Stuttgart, 1692	0.391 g, einseitig, 14.9 mm	N15259	Künker, Osnabrück, Aukt. 411

## Frankreich

**Königreich Frankreich**

29	Charles VI. (1380–1422) Écu d'or à la couronne, Saint-Quentin, o. J. (1385/89)	4.023 g, 190 °, 29.7 mm	N15242	Sincona AG, Zürich, Aukt. 90
30	François I. (1494–1547) Écu d'or, Toulouse, o. J. (1519/47)	3.378 g, 210 °, 27.2 mm	N15217	Sincona AG, Zürich, Aukt. 83

## Italien

**Republik Venedig**

31	Andrea Gritti (1455–1538) Scudo d'oro, Venedig, o. J. (1523/38)	3.381 g, 210 °, 25.9 mm	N15218	Sincona AG, Zürich, Aukt. 83
----	--	-------------------------	--------	------------------------------

# Alphabetisches Verzeichnis der Künstlerinnen und Künstler

- 38–39 **Adolf Dietrich** (1877–1957)  
40–45 **Otto Dix** (1891–1969)  
70–73 **Renate Eisenegger** (\*1949)  
80–83 **Klodin Erb** (\*1963)  
52–55 **Linda Graedel** (\*1941)  
24–27 **Anton Graff** (1736–1813)  
84–85 **Serge Hasenböhler** (\*1964)  
110–111 **Johann I. Hurter** (1681–1742)  
88–89 **Daniel Karrer** (\*1983)  
114–115 **Daniel Krämer** (1717–1760)  
60–63 **Ulrich Meister** (1947–2023)  
120–123 **Egbert Moehsnang** (1927–2017)  
86–87 **Yves Netzhammer** (\*1970)  
78–79 **Ursula Palla** (\*1961)  
56–59 **Walter Pfeiffer** (\*1946)  
74–77 **Bruno Ritter** (\*1951)  
46–47 **Jakob Ritzmann** (1894–1990)  
48–49 **Johannes Robert Schürch** (1895–1941)  
112–113 **Hans Heinrich Speissegger** (1687–1759)  
18–21 **Bernhard Strigel** (1460/61–1528), Werkstatt  
36–37 **Hans Sturzenegger** (1875–1943)  
64–69 **Richard Tisserand** (1948–2022)  
28–35 **Alexander Trippel** (1744–1793)  
22–23 **Unbekannt** (1633)  
92–97 **Unbekannt** (um 1500)  
98–101 **Unbekannt** (1535)  
102–103 **Unbekannt** (1514)  
104–109 **Unbekannt** (16.–20. Jahrhundert)  
116–119 **Félix Vallotton** (1865–1925)

# Abbildungsnachweis

**Adrian Bringolf, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen**  
Alle Abbildungen S. 126–130

**Daniel Grütter, Museum zu Allerheiligen**  
S. 105, Abb. 2

**Erbengemeinschaft Moehsnang, Burgerbibliothek Bern**  
S. 122, Abb. 4

**Ivan Ivic, Ivic Werbeagentur, Neuhausen,  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen**  
S. 19, Abb. 1; S. 23, Abb. 1; S. 25, Abb. 1; S. 29, Abb. 1;  
S. 33, Abb. 1; S. 35, Abb. 3; S. 37, Abb. 1; S. 39, Abb. 1;  
S. 41, Abb. 1; S. 43, Abb. 3; S. 47, Abb. 1; S. 49, Abb. 1;  
S. 53, Abb. 1; S. 54, Abb. 2 und 3; S. 55, Abb. 4–6;  
S. 57, Abb. 1; S. 58, Abb. 3; S. 59, Abb. 4; S. 61, Abb. 1–9;  
S. 62, Abb. 10–12; S. 63, Abb. 13–15; S. 65, Abb. 1–3;  
S. 66, Abb. 4; S. 67, Abb. 5–7; S. 68, Abb. 8–11;  
S. 69, Abb. 12–14; S. 71, Abb. 1; S. 72 und 73, Abb. 2–11;  
S. 75, Abb. 1–10; S. 76, Abb. 11 und 12; S. 77, Abb. 13–16;  
S. 79, Abb. 1 und 2; S. 81, Abb. 1 und 2; S. 82, Abb. 3, 4, 7 und 8;  
S. 83, Abb. 5, 6 und 9; S. 87, Abb. 1–3; S. 89, Abb. 1 und 2;  
S. 93, Abb. 1; S. 94, Abb. 2 und 4; S. 95, Abb. 5;  
S. 96, Abb. 7; S. 97, Abb. 9; S. 99, Abb. 1; S. 101, Abb. 2 und 3;  
S. 103, Abb. 1–3; S. 105, Abb. 1; S. 106, Abb. 3; S. 107, Abb. 4–6;  
S. 108, Abb. 7 und 8; S. 111, Abb. 1–3; S. 113, Abb. 1–3;  
S. 114, Abb. 1–3; S. 117 und 118, Abb. 1–12; S. 121, Abb. 1 und 2;  
S. 122, Abb. 3; S. 123, Abb. 5

**Jean-Pierre Kuhn, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen**  
Seite 42, Abb. 2

**Jürg Fausch, 372 dpi gmbh Schaffhausen,  
Museum zu Allerheiligen Schaffhausen**  
S. 20, Abb. 3; S. 21, Abb. 4; S. 31, Abb. 2; S. 39, Abb. 2;  
S. 49, Abb. 2; S. 48, Abb. 3; S. 94, Abb. 3

**Kunsthaus Zürich**  
S. 26, Abb. 2

**Martin Sauter, Basel**  
S. 95, Abb. 6

**Museum zu Allerheiligen Schaffhausen**  
S. 27, Abb. 3; S. 35, Abb. 2; S. 45, Abb. 1; S. 97, Abb. 8

**Rolf Wessendorf, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen**  
S. 57, Abb. 2

**Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust**  
S. 27, Abb. 4

**Serge Hasenböhler, Basel**  
S. 85, Abb. 1–6

**Stadtarchiv Schaffhausen**  
S. 37, Abb. 2 und 3

**Swissmint**  
S. 131

**Tokyo Fuji Art Museum Collection**  
S. 35, Abb. 4

**Universitätsbibliothek Heidelberg**  
S. 19, Abb. 2; S. 35, Abb. 5

© Pro Litteris, Zürich  
Für die Werke von Adolf Dietrich und Otto Dix

# Impressum

**Herausgeber:** Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen

**Redaktion und Koordination:** Isabelle Köpfl

**Lektorat:** Esther Füller und Isabelle Köpfl

**Gestaltung:** Praxis. Konzept und Gestaltung GmbH, Zürich

**Fotos:** siehe Abbildungsnachweis S. 143

**Druck und Bindung:** Schellenberg Druck, Pfäffikon ZH

**Schrift:** Inter

**Papier:** Profi Touch 1.1 +, 130 g/m<sup>2</sup>, matt gestrichen,  
superweiss, holzfrei

**Auflage:** 200 Exemplare

© 2025 Sturzenegger-Stiftung Schaffhausen, Autorinnen und Autoren

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 1660-5772

**Sturzenegger-Stiftung**  
Schaffhausen