

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

Band: 6 (1944)

Heft: 4

Artikel: Eine Zeichnung des Samuel Kallenberg im Schweizerischen
Landesmuseum

Autor: Bodmer, Heinrich

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-163027>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

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

Eine Zeichnung des Samuel Kallenberg im Schweizerischen Landesmuseum

VON HEINRICH BODMER

(TAFEL 65)

In der reichen Sammlung von Handzeichnungen des Landesmuseums befindet sich ein bisher übersehenes Blatt (L. M. 1914, Nr. 61), welches durch sein Thema wie durch seine künstlerische Qualität aus dem Rahmen des übrigen Materials herausfällt. Die mit Feder auf weißem Papier ausgeführte Studie hat einen Umfang von 192 zu 131 mm. Sie stellt einen bärtigen Mann dar, dessen Haupt von einem breitkrepigen, nach vorne spitz zulaufenden Hut bedeckt wird. Der Oberkörper ist in einen pelzverbrämten Mantel gehüllt. In der Mitte der Brust öffnet sich dieser Mantel und läßt ein Stück des Hemdes frei, unter welchem eine mit dem Zeigefinger nach rechts weisende Hand erscheint. Die schmale, aus der Gesichtsfäche hervortretende Nase ist an der Spitze etwas eingedrückt und an den Flügeln leicht nach rückwärts eingezogen. Unter den sanftgeschwungenen Augenbrauen blicken ein Paar lebhafter Augen nach der rechten Seite und fixieren einen Punkt in der Ferne, der nicht näher bezeichnet ist. Die Lippen des zahnlosen Mundes sind wie im Sprechen halb geöffnet. Ein besonderes Interesse beansprucht der sorgfältig gelockte Kinn- und Backenbart, der an der Oberlippe beginnend in langen gekräuselten Strähnen auf die Brust hinunterfällt und sich dort in zwei an der Spitze eingerollte Hälften teilt. In ähnlicher Weise wie der Bart sind auch die unter dem Hut hervortretenden und bis zu den Schultern hinabreichenden Haupthaare gelockt.

Die Physiognomie des Dargestellten besitzt eine so stark ausgeprägte Eigenart und ist mit so vielen individuellen Zügen ausgestattet, daß es möglich ist, sich von dem Charakter des Porträtierten eine annähernd zutreffende Vorstellung zu machen. Es handelt sich um eine wohlwollende Natur und um einen durchaus zuverlässigen und ehrenfesten Charakter, der kaum Schwankungen kennt, und fest und sicher im Leben steht. Die Haltung hat nichts Herausforderndes, sondern eher etwas Schüchternes, das auf einen engen Lebenskreis und auf eine gewisse Befangenheit in der Auseinandersetzung mit der Außenwelt schließen läßt. Jedenfalls wohnt den um dieselbe Zeit entstandenen süddeutschen Bildnissen ein größeres Maß von Sicherheit des Auftretens und freiem weltaufgeschlossenem Wesen inne. Bei der Beurteilung des künstlerischen Gehaltes der Zeichnung muß berücksichtigt werden, daß wir es keineswegs mit einem Erzeugnis der sogenannten großen Kunst zu tun haben, sondern wir bewegen uns hier in einer handwerklichen Atmosphäre, die zwar ihre Anregung aus der unmittelbaren Naturbeobachtung schöpft, aber an ge-

wisse durch die Tradition und das Herkommen aufgerichtete Schranken gebunden ist. Innerhalb dieser Grenzen entfaltet sich das Können unseres Meisters, der sich aber über die seinem Schaffen zugrunde liegenden menschlichen Voraussetzungen nicht hinwegsetzen kann.

Die Zeichnung ist durch das verschlungene Monogramm S. K. für den Berner Maler Samuel Kallenberg gesichert. Sie ist das einzige Werk des Künstlers, welches bis jetzt von seinem Schaffen bekannt geworden ist. Links und rechts von dem Monogramm wird ein Datum sichtbar. Die drei ersten Zahlen lassen sich einwandfrei entziffern. Sie lauten 154... Die letzte, nur noch in einem Schnörkel erhaltene Zahl ist zum großen Teil vom Rahmen überschritten. Sie kann als eine 3, aber auch – und diese Version hat die größere Wahrscheinlichkeit für sich – als eine 5 gelesen werden, was ein Datum von 1543 oder 1545 ergibt. Unter dem Monogramm erscheinen zu einem Ornament vereinigt der Schweizer Dolch, die Boraxbüchse und ein Instrument, in welchem man einen Pinsel, vielleicht aber auch ein Holzschneidemesser erkennen darf. Der Dolch ist seit Niklaus Manuel Deutsch, dem Erfinder des Motivs, eine allgemein beliebte Beigabe zu dem Monogramm oder Namenszug geworden, die auch Hans Rudolph Manuel, Urs Graf und andere schweizerische Künstler verwenden, ohne sich bewußt zu sein, ein Plagiat begangen zu haben. Ganz in der gleichen Weise bedient sich auch Samuel Kallenberg dieses Motivs als eines dekorativen Schmuckstückes.

Die Familie der Kallenberg stammt aus Aarau und aus Brugg, wo sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts ansässig war und den Beruf von Ofenbauern ausübte¹. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts muß sie sich eines gewissen Wohlstandes erfreut haben, denn mehrere ihrer Mitglieder nehmen an dem Zürcher Freischießen teil und sind im Glückshafenrodel erwähnt². Gegen 1530 siedelt Jakob Kallenberg, der Vater unseres Samuel, nach Bern über, wo sich ihm wahrscheinlich bessere wirtschaftliche Aussichten boten als in dem kleineren Aarau. Seit 1535 wird sein Name in den Berner Stadtrechnungen sehr häufig erwähnt³. Wann sein Sohn Samuel geboren ist, wissen wir nicht. Vermutlich um 1525, da er gegen 1545 eine Zeichnung datiert, die auf keinen Fall als sein erstes Werk angesehen werden kann. In den Jahren 1551 und 1552 hilft er als junger Mann seinem Vater bei der künstlerischen Ausschmückung der Stadttore und Bollwerke von Zofingen⁴. Als Sondervergütung erhält er beim Abschluß dieser Arbeit neben seinem Lohn «ein Paar hosen und eine Krone». Daß die Kallenberg keine gewöhnlichen Handwerker waren, sondern in Bern als Künstler galten, geht daraus hervor, daß man ihnen eine so wichtige Aufgabe wie die Restaurierung des Totentanzes von Niklaus Manuel übertrug. 1565 erhielt Jakob Kallenberg für eine von ihm im Auftrag der Stadt Bern ausgeführte Darstellung der Schlacht bei Murten, die heute nicht mehr erhalten ist, eine Entschädigung von 30 Pfund. Da der Sohn damals in den Rechnungen nicht erwähnt wird, müssen wir annehmen, daß er sich inzwischen selbständig gemacht habe. Jedenfalls führt er schon im Jahre 1555 für eigene Rechnung, aber im Auftrag des Staates, auf Holztafeln die Wappen der Vögte in Hautcrêt, Morges und Ternier sowie den kaiserlichen Adler aus. Seit dem 16. April 1551 war Samuel Kallenberg mit Sarah Cunrad aus Bern verheiratet, wohnte dort an der Junkerengasse und versteuerte ein Vermögen von 1200 Pfund, in welchem das Frauengut vermutlich einbegriffen war.

Angesichts dieser vielseitigen Tätigkeit der Kallenberg ist es nicht ausgeschlossen, daß auch das Bildnis innerhalb ihres künstlerischen Interessenkreises lag und zu ihren beruflichen Obliegen-

¹) Walther Merz, Wappenbuch der Stadt Aarau, Aarau 1917, S. 144.

²) Friedrich Hegi, Der Glückshafenrodel des Freischießens in Zürich, Zürich 1942.

³) Schweizerisches Künstlerlexikon, Bd. II, S. 143.

⁴) Schweizerisches Künstlerlexikon, Bd. IV, (Supplementband), S. 252.

heiten gehörte. Wenn es galt, einen Vogt oder eine einflußreiche Persönlichkeit im Konterfei festzuhalten oder in einer Schlachtdarstellung gewisse Männer wiederzugeben, war Erfahrung im Porträtfach unerläßlich. Daß unser Bildnis nicht eine unpersönliche, lediglich zu Studienzwecken angefertigte Zeichnung darstellt, sondern sich auf eine bestimmte Persönlichkeit bezieht und auf einen Auftrag zurückgeht, kann aus der Handhaltung ersehen werden, die als eine weisende Geste mit ausgestrecktem Zeigefinger gekennzeichnet ist. Sie ruft die Erinnerung an gewisse Verlobungsbilder der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts wach, in denen ein Bräutigam auf einen Ring zeigt oder ein Feldherr oder Fürst eine befehlende Handbewegung vollzieht. Hier dagegen könnte es sich um die Geste einer Magistratsperson handeln, wogegen auch das Kostüm, das einen ausgesprochen bürgerlichen Charakter trägt, keineswegs spricht.

Die gegen 1545 entstandene Zeichnung ist ein Werk der Berner Schule der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt dieser Schule stand Niklaus Manuel Deutsch, wenn auch nicht als ihr Begründer, so doch als ihre bedeutendste Erscheinung. Ihre Entwicklung läßt sich von der Jahrhundertwende an bis gegen die Mitte des Cinquecento ziemlich genau verfolgen, und zwar in erster Linie mit Hilfe der Glasmalerei, die ihre künstlerischen Aufgaben im engsten Zusammenhang mit der Tafel- und Wandmalerei löste und sich von ihr beeinflussen ließ. Ein wertvolles Hilfsmittel zur Feststellung ihrer Eigenart und zur Erkenntnis ihrer Entwicklung bilden die in großer Menge auch heute noch vorhandenen Scheibenrisse, die freilich bisher noch keiner systematischen Bearbeitung unterzogen worden sind und von denen ein Katalog fehlt. Sie weisen in den dort häufig vorkommenden Heiligengestalten, Bestellerfiguren, Wappenhaltern und Engeln zahlreiche Bildnisse auf, die als Vergleichsmaterial zu unserer Zeichnung herangezogen werden können.

Welches sind nun die Merkmale dieser Kunst und welchen Stilcharakter tragen die in diesem Zusammenhang auftretenden Bildnisdarstellungen? Vor allem fällt auf, daß die Berner Meister, im Gegensatz etwa zu den Zürcher Künstlern, auf jede herausfordernde, ostentative oder laute Note im Ton der Darstellung verzichten. Es ist eine stille, zurückhaltende und mehr nach innen gerichtete Kunst, welcher diese Berner Maler huldigen. Mit einer ruhigen Bedächtigkeit und umsichtigen Überlegung vertiefen sie sich in die äußere Erscheinung des Menschen und ziehen es im Zweifelsfalle vor, ein Wort zu wenig als eines zu viel zu sagen, eher ein charakteristisches Merkmal zu unterdrücken, als das Bild der dargestellten Persönlichkeit durch eine Überfülle von Einzelbeobachtungen oder ein Übermaß an physiognomischen Details zu beeinträchtigen. Dennoch gehen diese Künstler an den die äußere Formerscheinung bereichernden Einzelheiten keineswegs achtlos vorüber. Aber sie tun es weniger, um die Charakteristik eindringlicher und prägnanter zu gestalten, als vielmehr aus einem gewissen Schmuckbedürfnis heraus und aus Freude an dem dekorativen Wesen dieser mit allen Reizen des Ornaments ausgestatteten Formen. Sie besitzen ein ausgesprochenes Gefühl für die Schönheit kunstvoll arrangierten Haares, für das launige Spiel der Runzeln und Falten im Gesicht, für eine reiche und auffallende Kopfbedeckung und für ein gewähltes Kostüm, dem sie mit Sachkenntnis bis in alle Einzelheiten nachgehen. Alle diese Züge finden sich nun als charakteristische Merkmale in der Kunst Kallenbergs wieder, soweit wir sie auf Grund unserer Zeichnung beurteilen können. Er ist keine expansive und stürmische Natur, sondern eine ruhige, bedächtige Persönlichkeit, die sich langsam und gewissenhaft mit einer Aufgabe auseinandersetzt. Dennoch wird ihm niemand den Vorwurf der Nüchternheit machen können. Auch er liebt, wie seine Berner Zeitgenossen, das Spiel der Formen und die launige Arabeske einer geistreich behandelten Linie. Auch er besitzt eine unleugbare Empfindung für die dekorative Form. Was ihn aber vor allem mit seinen Berner Genossen verbindet, ist die handwerk-

liche Tüchtigkeit und Gründlichkeit, jenes unbeirrbar und genaue Eingehen auf die Besonderheiten der Erscheinung und jenes Gefühl für den organischen Zusammenhang der Form.

Es bleibt nun noch das Problem der chronologischen Einordnung der Zeichnung in den Entwicklungsgang der Berner Malerei zu erörtern, woraus sich dann die Beantwortung der Frage, ob das Datum von 1543 bez. 1545 als zuverlässig anzusehen sei, von selbst ergibt. Hier liefert uns wieder die Betrachtung der zeitgenössischen Berner Glasmalerei sehr wertvolle Anhaltspunkte. Trotz der beherrschenden Stellung von Niklaus Manuel Deutsch ließen sich die in der Tradition des 15. Jahrhunderts aufgewachsenen und zäh an ihren alten Anschauungen festhaltenden Berner Glasmaler nur langsam und zögernd von der Kunst des Großmeisters beeinflussen⁵. Die Rezeption des neuen Gedankengutes erfolgte allmählich und etappenweise und erstreckte sich mehr auf die Übernahme von einzelnen, die Phantasie anregenden Zügen, als auf ein Eingehen auf das künstlerische Gesamtproblem. Unter den im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts führenden Glasmalern nimmt Hans Schwarz eine erste Stelle ein, so daß seine Kunst als charakteristisch für die damalige Stufe technischen Könnens und künstlerischen Ausdrucksvermögens der Berner Glaskunst gelten kann. Ein üppig sprießendes Rankenwerk, das seine gotische Herkunft keineswegs verleugnen kann, macht sich geltend und drängt alle anderen Bildelemente, wie die figürlichen Darstellungen und die rahmende Architektur, in den Hintergrund. Die wenigen Gestalten, die auftreten, sind völlig an das strenge, kompositionell festgelegte Thema des Bildaufbaues gebunden und vermögen kein wirksames Eigenleben zu entfalten. Die Gestikulation bleibt befangen und der physiognomische Ausdruck bewegt sich in einer Sphäre dumpfen Dahinlebens, das sich in einem furchtsamen Staunen oder einem starren Blicken nach der Ferne äußert.

Für die im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Bern vorherrschenden künstlerischen Tendenzen ist das in zahlreichen Scheiben erhaltene Oeuvre des Hans Sterr bezeichnend. Ein Fortschritt im Sinne größerer Bewegungsfreiheit der Gestalten sowie ein Bestreben, den Gesichtsausdruck natürlicher und lebenswahrer zu gestalten, läßt sich nicht in Abrede stellen. Die Haltung der Figuren gewinnt mehr Sicherheit und der mürrische Zug im Antlitz weicht einem lebensfroheren Ausdruck. Der Mensch beginnt sich mit seinem Dasein auszusöhnen und in der ihm zugewiesenen irdischen Umgebung wohlzufühlen. Mit dem Beginn des dritten Jahrzehnts übernimmt Hans Funk die Führung im Berner Kunstleben. Mit Bewußtsein unternimmt er den Versuch, die den Gestalten der ersten Jahrzehnte anhaftende dumpfe Befangenheit abzustreifen und die Bewegung von den Fesseln der gotischen Gebundenheit zu befreien. Zum erstenmal hat man den Eindruck, daß die Gestalten wirklich zu gehen vermöchten und daß eine Handlung der ihr zugrunde liegenden und von ihrem jeweiligen Träger voll realisierten Absicht entspricht. Es genügt, auf die Köpfe des hl. Vinzenz und des Petrus in den schönen Wappenscheiben des Hans Funk in der Kirche von Ligerz hinzuweisen, wenn man den Abstand ermessen will, der dieses Werk von den Arbeiten der unmittelbaren Vorgänger trennt. Der Kopf ist in seiner körperlich plastischen Fülle erfaßt, die Augen des Petrus sind in gespannter Aufmerksamkeit in die Ferne gerichtet und die Lippen bewegen sich wie beim Sprechen. Um das jugendliche Antlitz des hl. Vinzenz spielt der Schmuck seines in zahlreiche Kringeln aufgelösten lockigen Haares. Die Bildniskunst ist in eine neue Phase der wirklichkeitstreuen Wiedergabe der menschlichen Erscheinung getreten.

Auf derselben Stufe künstlerischen Ausdrucksvermögens steht das Bildnis des Jakob von Roverea Funks, das wir als den unmittelbaren Vorläufer der Bildniskunst Kallenbergs betrachten

⁵) Hans Lehmann, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. In: «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde», Neue Folge, Bd. XIV–XVIII.

können. Die Darstellung ist gekennzeichnet durch ein sicheres Erfassen des Wesentlichen der äußeren Erscheinung, aber auch durch jenes für die Berner Bildniskunst so charakteristische liebevolle Eingehen auf jene Einzelheiten, auf denen die Schönheit und Eigenart des Kopfes beruht. Gleichzeitig aber ist das Porträt des Roverea gekennzeichnet durch eine Zurückhaltung gegenüber dem Problem des seelischen Erfassens der Persönlichkeit und durch eine gewisse Scheu, den letzten Schleier, der über dem Wesen des Dargestellten liegt, zu lüften. Der Künstler begnügt sich mit einem gewissenhaften und absolut zuverlässigen Rechenschaftsbericht über die äußere Erscheinung, den er auf eine geschmackvolle und künstlerisch wirksame Art in seinem Bildnis niederlegt.

An diesem Punkt der Entwicklung muß die Zeichnung Kallenbergs in den bisher gekennzeichneten Verlauf der Berner Bildnismalerei eingeschaltet werden. Es sind dieselben künstlerischen Probleme, mit denen sich die Kunst Berns im dritten und vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auseinandersetzt. Es ist die gleiche Stufe künstlerischen Ausdrucksvermögens und dasselbe Maß an erworbenen Formkenntnissen und Beobachtungen der Wirklichkeit, über welches auch Kallenberg verfügt. Die äußere Erscheinung des Menschen ist ihm keineswegs ein zur Formel erstarrter Begriff von feststehenden Vorstellungen, sondern das Resultat einer aus dem reichen Schatz der Erfahrung gewonnenen lebendigen Anschauung. Diese setzt er innerhalb der seiner Natur durch ihre Begabung eingeräumten Möglichkeiten in eine unmittelbare künstlerische Wirklichkeit um und prägt damit den Begriff einer Persönlichkeit, wie sie ihm in seiner Umgebung täglich begegnet sein mag, d. h. keine heroische Erscheinung und auch keine Feldherrennatur, sondern den schlichten Vertreter jenes an hervorragenden Charaktereigenschaften so reichen Bürgertums, dem er selbst angehört, und das in den bewegten Zeiten der Reformation die Geschicke unseres Landes durch alle Fährnisse hindurch einer besseren Zukunft entgegengeführt hat.



Phot. Schweiz. Landesmuseum

SAMUEL KALLENBERG. MÄNNERPORTRÄT
Zürich, Schweiz. Landesmuseum