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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 38 (1981)

Heft: 2: Zur Skulptur des 19. Jahrhunderts : Referate, gehalten an der 4. Tagung der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz, Freiburg, 28./29. Juni 1980

Artikel: Johann Jakob Oechslins "Belisar" (1859)

Autor: Sigerist, Daisy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-167642

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

Johann Jakob Oechslins «Belisar» (1859)

von Daisy Sigerist

Der Bildhauer

Was konnte den 55jährigen Schaffhauser Bildhauer Johann Jakob Oechslin dazu bewegen, das Standbild des oströmischen Feldherrn unter Justinian zu schaffen? Was konnte den fast gleichaltrigen Auftraggeber, den Schaffhauser Industriellen Heinrich Moser, bestimmen, Belisar von Byzanz als Thema zu stellen?

Der vermutlich im November 1857 erteilte Auftrag[1], eine zwei Drittel lebensgroße Gruppe «Der blinde Belisar mit seinem jugendlichen Führer» aus Marmor zu meißeln, war für Oechslin nicht eine Gelegenheitsarbeit, sondern eine große, ehrenvolle Aufgabe. Das Werk wurde zum Grundpfeiler seines begrenzten Ruhmes[2]. Als der «Belisar» 1859 vollendet war, wurde er in der Deutschschweiz als Meisterwerk gefeiert. Man stellte Oechslin sogar neben seine beiden Lehrer Dannecker und Thorvaldsen[3]: «Wenn wir auch nicht gewußt hätten, daß Oechslin Danneckers Schüler war und von Thorvaldsen in Rom verdientes Lob erhalten, so würde uns seine jüngste Schöpfung im Gebiet der Bildhauerkunst auf den ersten Blick gesagt haben, daß ein Meistermeißel dieselben aus dem Stein gerufen. – Musik, und zwar die reinste Harmonie, herrscht in diesem wunderschönen Bilde; aber diese Musik ist nicht erstarrt, sondern es ist Leben darin, Leben, Geist und Seele! Dieses Leben strömt und pulsiert in den ernsten Falten der hohen Stirne des greisen unglücklichen Feldherrn – Leben zuckt in jedem Äderchen der Glieder, welche die Verschiebung des Mantels dem Auge der Bewunderer offen und nackt darbietet. Und wie wunderschön steht der Knabe da in den reizenden Formen jugendlicher Schönheit, mit dem bittenden liebevollen und liebefordernden Blicke und mit dem bedeutsamen Zeichen der Hand[4]!»

Nicht nur innerhalb der Schaffhauser Gegend war Oechslin ein angesehener Bildhauer; man schätzte ihn auch in St. Gallen, Basel und Winterthur[5]. Aus der heutigen Perspektive gesehen, erlebte er die höchste Anerkennung in jenem Augenblick, da der bedeutende Architekt Melchior Berri ihn beauftragte, für das Museum in Basel den Fassadenfries zu komponieren.

Oechslin ist dennoch im Schatten seiner Lehrer Dannekker[6] und Thorvaldsen[7] und seines berühmten Schaffhauser Vorgängers Alexander Trippel geblieben. Die erste und einzige umfassende Arbeit über sein Leben und Werk veröffentlichte Carl Heinrich Vogler 1905–1906[8]. Die letzte Übersicht seines Werkes, eine fast 350 Nummern zählende Ausstellung, wurde im Sommer 1927 in Schaffhausen im Museum Allerheiligen gezeigt[9]. Sie enthielt rund 100 plastische Werke, 14 Gemälde und Ölstudien sowie über 220 Aquarelle und Zeichnungen[10]. Nach jener Gedächtnisausstellung legte sich Schweigen über seine Kunst[11].

Johann Jakob Oechslin ist 1802 in Schaffhausen geboren und in bescheidenen Verhältnissen aufgewachsen. Der Landschaftsmaler Johann Hauenstein und ein Dilettant, der Waagmeister Meyer, sollen ihn im Zeichnen unterrichtet haben. 1821 treffen wir Oechslin als Schüler Danneckers in Stuttgart, 1824 bei Thorvaldsen in Rom. Nach drei Jahren kehrte er in die Schweiz zurück, ging dann aber 1827 nochmals in die württembergische Residenz, wo er jedoch, bei dem Bildhauer Distelbarth in untergeordneter Stellung, keine Befriedigung fand und überlegte, ob er sich nicht der Malerei zuwenden solle. Von seiner Begabung als Bildhauer legen zahlreiche Arbeiten Zeugnis ab, in erster Linie der erwähnte Figurenfries am Basler Museum (1846), sodann das Denkmal für Johannes von Müller in Schaffhausen (eingeweiht 1851)[12], die Evangelistenstandbilder an der Laurenzenkirche zu St. Gallen (1852)[13] und die Kolossalstatuen der Heiligen Mauritius und Desiderius in der Stiftskirche daselbst, die Bildwerke der Villa Wechsler in Ulm und schließlich die bekannteste Schöpfung, «Belisar und sein Begleiter» (1859), die er für Heinrich Moser auf Charlottenfels, Neuhausen am Rheinfall, ausgeführt hat.

In Schaffhausen betrachtet man Oechslin gerne als Kleinmeister; anderwärts jedoch sind seine Genrebilder und Karikaturen, bald Zeichnungen und Aquarelle, bald Reliefs, Holz- und Tonstatuetten, kaum bekannt.

Dem von einem Augenleiden heimgesuchten alternden Künstler bot die Vaterstadt freie Wohnung und ein geräumiges Atelier an; seine letzten Jahre verbrachte er im Pfrundhaus, wo er am 28. April 1873 gestorben ist.

Auftraggeber und Auftrag

Heinrich Moser wurde als neuntes von zwölf Kindern 1805 in Schaffhausen geboren. In der väterlichen Werkstatt bildete er sich zum Uhrmacher aus. In den Zentren der Uhrmacherei, in Le Locle und La Chaux-de-Fonds, betrieb er mit Eifer seine Weiterbildung. Aus dem tüchtigen Gesellen wurde bald ein erfolgreicher Erfinder. Als 22jähriger wanderte Moser nach Rußland aus. 20 Jahre später beherrschte er den russischen Uhrenhandel. Als einfacher Handwerksgeselle hatte er die Heimat verlassen, als schwerreicher Großkaufmann und Unternehmer kehrte er 1848 nach Schaffhausen zurück. Für seine Gemahlin Charlotte baute er den Landsitz Charlottenfels.

Dem wagemutigen Industriellen und Politiker vergällte die Engstirnigkeit seiner Mitbürger viele großzügige Konzepte. Verärgert begab er sich fünf Jahre lang auf Reisen[14]. In das zweite Jahr dieser Zeit, 1857, fällt der Auftrag an Oechslin, eine Marmorstatue des Belisar zu schaffen, die er auf Charlottenfels aufzustellen gedachte[15].

Mit ungebrochener Unternehmungslust warf sich Moser in den 1860er Jahren auf neue Aufgaben. Die industrielle Ausnützung der Wasserkräfte des Rheins ist sein Werk; er krönte es mit dem Bau des «Moserdammes» im Jahre 1865. Auch andere Neuerungen der Jahrhundertmitte beschäftigten ihn, so Dampfschiffahrt und Eisenbahnbau. 1874 machte ein Herzschlag seinem Leben ein Ende[16].

Das Thema «Belisar»

Das Mißtrauen Kaiser Justinians gegen seinen Feldherrn Belisar und die zeitweilige kaiserliche Ungnade sind von der Sage ausgeschmückt worden. Danach hätte Justinian seinen Feldherrn blenden und seines Vermögens berauben lassen. Von jeher erscheint Belisar in der Kunst als geblendeter Bettler[17]. Geschichtlich beglaubigt ist, daß er infolge des Mißtrauens und der Mißgunst des Kaisers Justinian und infolge der Intrigen seiner Frau Antonia sowie seines Nebenbuhlers Narses unter nichtigem Vorwand mehrere Monate lang in seinem Haus als Gefangener bewacht wurde.

Belisar wurde um 505 geboren und starb eines natürlichen Todes 565, fünf Jahre vor der Geburt des Propheten Mohammed. Er war einer der letzten Römer, die zum Konsul ernannt, und der allerletzte Römer, für den ein Triumphzug veranstaltet wurde. Er zerstörte 534 das Vandalenreich in Nordafrika, kämpfte gegen die Ostgoten in Italien (geschildert in Felix Dahns Roman «Ein Kampf um Rom» [1876–1878]) und warf die Perser über den Euphrat zurück[18].

Belisars erlebtes und erdichtetes Schicksal ist erfüllt von der Spannung zwischen Beruf, Erfolg, Macht und Einsamkeit. Sein Erfolg als Feldherr und Staatsmann und sein Ausharren trotz aller Rückschläge wurde für den Industriellen Heinrich Moser das erklärte Vorbild, eine Offenbarung seiner eigenen Rolle.

Die Belisar-Geschichte gehörte im 18. und 19. Jahrhundert zum Bildungsgut breiter Kreise[19]. Man unterlegte ihr eine aktuelle Bedeutung, denn die Liberalen fühlten sich, wie I.R. Monty gezeigt hat, selber in der Belisar-Rolle: «Belisarius ..., was then [1781] a favorite antique model for the social and religious stands of liberals, moderate conservatives and conservatives masquerading as moderates[20].»

Der erste unter den Schriftstellern, der Belisar als Thema aufgriff, war Marmontel (1767), der den Feldherrn in eine zu allgemeiner Gültigkeit erhobene Idealgestalt umgewandelt hat[21]. Belisar wird Träger einer überpersönlichen geistigen Sendung. Am 23. Februar 1826 wurde auf dem Münchener Hoftheater mit großem Erfolg Eduard von Schenks Trauerspiel «Belisar» uraufgeführt, und mit großem Erfolg ging das Stück über weitere deutsche Bühnen. 1836 schrieb Donizetti die Oper «Belisario»; sein Werk ist von Eduard von Schenks Trauerspiel stark beeinflußt.

Hat Heinrich Moser oder Johann Jakob Oechslin Marmontels erfolgreichen, von Hubert-François Gravelot illustrierten «Bélisaire» von 1767 gekannt[22]? Sah Moser auf seinen Europareisen das Theaterstück oder die Oper[23]? Fragen, die wir heute nicht beantworten können. Ebenso wichtig wie die literarische Tradition sind die Bildprägungen[24]. Das Bild Belisars hat sich in der bildenden Kunst der Neuzeit beträchtlich gewandelt. Um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen: Salvator Rosa formuliert den «pathetisch dramatisierten Typus[25]», um 1660 schafft Rembrandt den «vergeistigten» Typus[26], 1781 prägt J.L. David den «heroischen» Typus[27], und Davids Schüler Gérard malt im Jahre 1795 den «empfindsamen» Typus[28], bei welchem er von dem Motiv des Bettelns und Wiedererkennens ganz absieht.

Vor allen hat J.L. David mit dem Gemälde «Wiedererkennung des Belisarius» große Wirkung ausgeübt. Die Haltung der Figuren Davids ist in ihrer Geschlossenheit auf den ersten Blick überschaubar einfach. Auf dem Sockel neben Belisar lesen wir zur Verdeutlichung die Worte «Date Obolum Belisario». Doch sind in Davids Gemälde schwierige Momente enthalten. Der Maler will komplizierte psychologische Gegebenheiten und Stimmungen wiedergeben, nämlich die Wiedererkennung. Der Bettler wird zunächst von einem Offizier wiedererkannt, der die siegreichen Feldzüge miterlebt hat. Der Blinde macht eine eindeutige Bewegung des Bittens, der Offizier links eine ebenso eindeutige des Entsetzens. «Soweit», schreibt Zeitler, «ist David seiner Sache sicher. Aber die Dame in der Mitte des Bildes sollte eine komplizierte innere Bewegung erleben: sie ist erstens dabei, einem ihr unbekannten Bettler ein Almosen zu geben, und entdeckt zweitens, daß der alte Mann vor ihr einst der große Feldherr des Reiches war. Sie müßte also heftig ergriffen sein. Aber der Maler versucht ..., durch eine äußere Gruppierung der Klarlegung des eigentlichen und inneren Konfliktes zu entgehen, wieder stellt er Paargruppen gegeneinander, die man in verschiedenen Additionen ablesen kann: entweder einerseits Offizier und Dame, anderseits Belisarius und das Kind; oder Dame mit Belisarius als eine Paargruppe, mit untergeordneten Nebenfiguren[29].»

Auch in der Plastik hat Oechslins «Belisar» Vorgänger, angefangen bei Houdons Terrakottabüste von 1773 und fortgesetzt durch die Belisar-Darstellung von Moitte, Chaudet und Lucas de Montigny. Zu Unrecht wird 1893 beklagt, «daß die Bildhauerkunst sich mit diesem Stoffe bisher nicht befaßt hat [...]. Hier harrt in der Tat des ausübenden Künstlers eine Aufgabe, bei der der Adel antiker Kunst, der Geist mittelalterlicher Dichtung und das Können neurer Plastiker zugleich zum Ausdruck gebracht werden kann[30].»

Die Zahl und die Art der zeichnerischen Entwürfe (Abb. 1–8), mit der Oechslin die Ausführung seines «Belisar» in Marmor vorbereitet hat, läßt darauf schließen, daß er nicht von Bildprägungen ausgegangen ist, sondern von der literarischen Überlieferung.

Die Ausführung (Abb. 9)

Oechslin ist Davids und seiner Zeitgenossen Vorstellung noch immer geläufig, daß sich antike und ideale Schönheit decken. Das zeigt sich bis hinein in stilistische Stereotypien, so zum Beispiel die Haar- und Bartschnecken des Feldherrn. Wo es idealisierende Wirkung galt, trat Oechslin für strenge Stilisierung, für klare Gliederung und hierarchische Axialsymmetrie ein[31]. Indessen sucht Oechslin nicht das Archaische, sondern, besonders in den weichen, stofflichen Gewandfalten, das Schönlinige, den rhythmischen Beziehungsreichtum.

Der Knabe, der durch seinen kindlichen Gliederbau zu Belisars athletischer Gestalt einen Kontrast bildet, hält in der linken Hand des Feldherrn Helm, um Almosen zu sammeln. In dem von Mitleid erfüllten mädchenhaften Gesicht mit dem kleinen Mund ist jene späthellenistische Süßlichkeit zu verspüren, die im 18. Jahrhundert in der Kleinplastik wieder auftaucht.

Die durchlaufende Bewegung und die Verbindung zwischen Belisar und dem Knaben wird durch die Kopfhaltung des Mannes und die Armhaltung des Kindes hergestellt, durch die sich die beiden Figuren gleichsam verzahnen. Der Klassizist bevorzugt für die räumliche Ordnung klare Winkel. Die Spannung erzeugenden Mittel von Bewegung und Gegenbewegung stellt er in den Dienst einer statischen Gesamtwirkung.

Wie wir einem Briefentwurf Oechslins vom 13. November 1858 entnehmen[32], war die Ausführung nicht einfach. Sein Steinhauer hatte ihn im Stich gelassen, und so unternahm der Bildhauer das technische Wagnis «einer freien

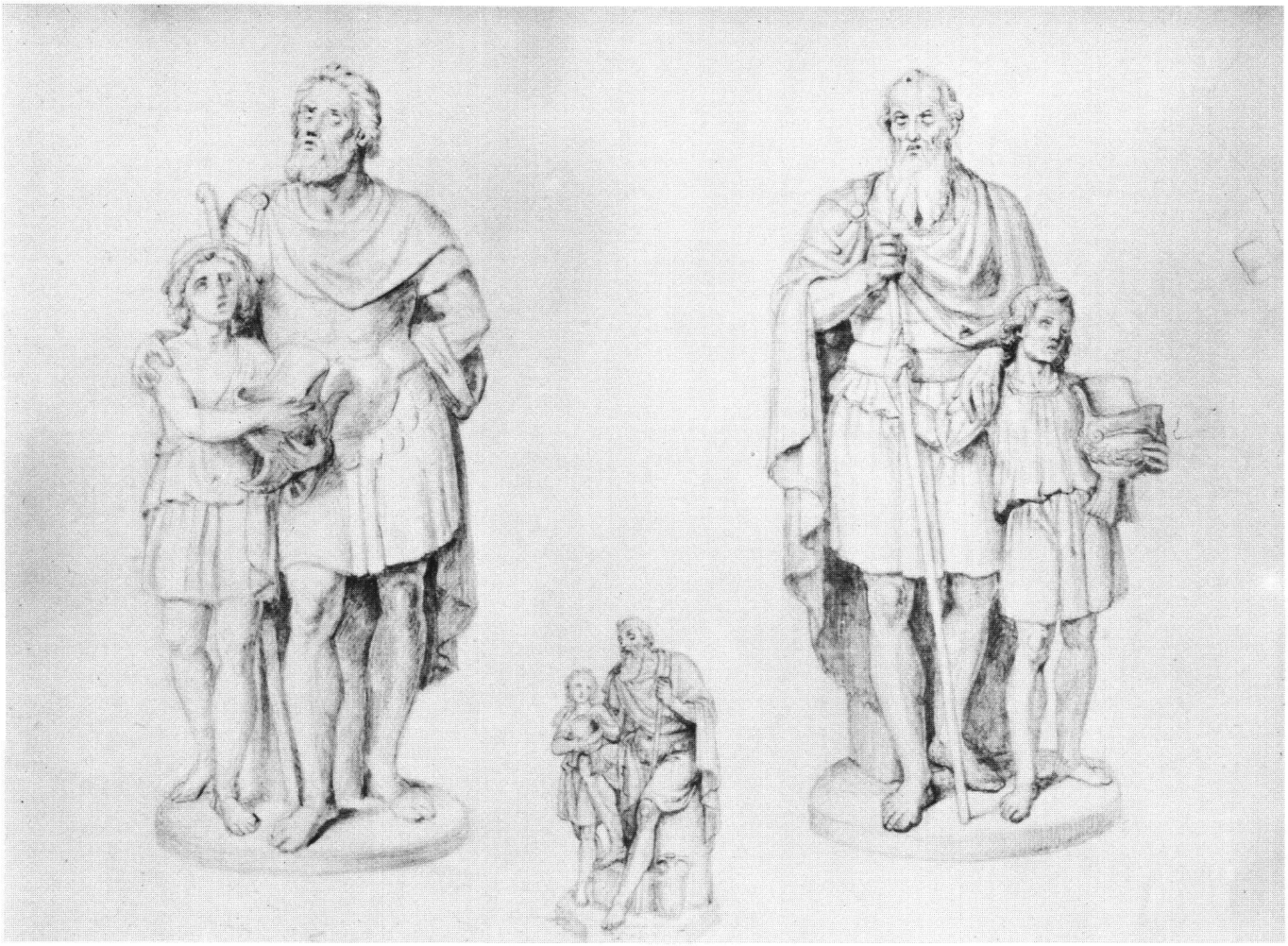

Abb. 1 Johann Jakob Oechslin: Belisar-Gruppe, drei Varianten. Bleistiftzeichnung, 43,2×61 cm. Stadtarchiv Schaffhausen.

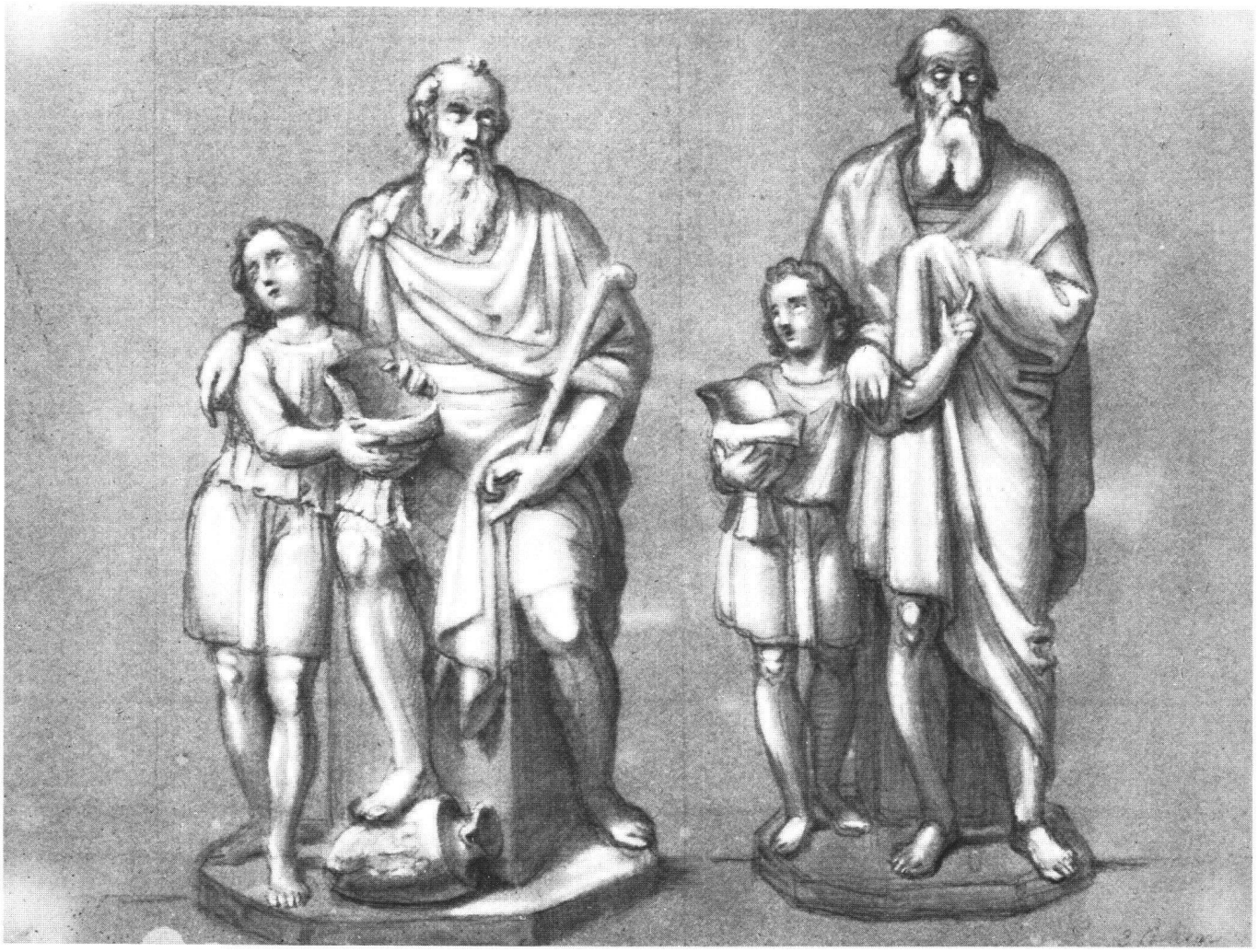

Abb. 2 Johann Jakob Oechslin: Belisar-Gruppe, zwei Varianten. Bleistift und Kreidezeichnung, weiß gehöht, auf bräunlichem Papier, 20,9×27,8 cm. Stadtarchiv Schaffhausen.

Übersetzung von Modell in Marmor, was bei weniger schwierigen Arbeiten nur Buonarotti und Cellini gewagt», und weiter heißt es: «aber es wurde nichts verpfuscht, manches verbessert, und zugleich ermöglicht, Flecken im Marmor auszuweichen.» Die Figurengruppe «Belisar» stellt den Versuch des Künstlers dar, mit einem außerordentlichen Werk seine Meisterschaft auf dem Gebiet der Marmorskulptur zu beweisen, die durch das Vorbild der Antike und vor allem durch das Wirken Thorvaldsens als Technik höchstes Ansehen genoß.

Aus dem Vortragsmanuskript des Architekten Johann Christoph Kunkler von 1883 erfahren wir aus erster Hand, wie Oechslin arbeitete: «Als Künstler hatte Oechslin für Formen, Bewegungen und seelischen Ausdruck einen sehr richtigen Blick. Bei der Ausführung seiner Bildwerke bediente er sich äußerst weniger Hülfsmittel; die Natur und die Schule der Antike waren ihm Vorbild und Leitfaden, denen er treu geblieben ist. Er sah nie auf pekuniären Gewinn, behandelte dagegen seine künstlerischen Aufgaben mit der größten Gewissenhaftigkeit und Selbstkritik...[33].»

Die Studienblätter (Abb. 1–8)

In ebendiese Gewissenhaftigkeit und Selbstkritik Oechslins gewähren die acht Studienblätter zum «Belisar» Einblick, auf denen die Figurengruppe insgesamt elfmal dargestellt ist[34]. Daß Detailstudien fehlen, scheint kein Zufall, sondern für Oechslins Arbeitsweise charakteristisch zu sein[35]. Möglicherweise schuf er zwischen den Studienzeichnungen Tonmodelle. Offenbar war es Oechslins Ziel, formale Strenge – Kunklers «Schule der Antike» – mit der «Natur» zu verbinden. In den Entwürfen sucht er zuerst, die «Bewegungen» zu formulieren, dann zunehmend den «seelischen Ausdruck». Im ganzen bleiben seine Gruppierungen monoton und seine Gestalten typenhaft. Die Qualität der Entwür-

fe zur Belisargruppe schwankt. Viele Zeichnungen erinnern an irgendein antikes Bildwerk, das sich Oechslin zum Muster genommen hat[36]. «In der Wissenschaft von der Kunst erfuhr die Kunst der Antike ihre historisch wirksame Erschließung und Vergegenwärtigung, indem sie auf vielseitige Weise, die in den Antikenzeichnungen deutlich zum Ausdruck kommt, einer analytischen Betrachtung unterzogen wurde[37].» Diese Bemerkung von PETER GERLACH trifft für Oechslin zu.

Jedenfalls sind Zeichnungen nach Bildwerken und Bildhauerentwurfzeichnungen stets ein aufschlußreicher Gradmesser für das plastische Verständnis. Oechslins Zeichnungen (vgl. Abb. 1, 5, 7) sind keine typischen Bildhauerzeichnungen[38]. Es mag nützlich sein, hier die Ästhetik FRIEDRICH THEODOR VISCHERS heranzuziehen, der nur fünf Jahre jünger als Oechslin war (1807–1887) und am Polytechnikum in Zürich dozierte, während Oechslin im nahen Schaffhausen an seinem «Belisar» arbeitete. Nach VISCHER ist das Malerische nur schwer mit den Gesetzen des Plastischen zu vereinen, infolge der «äußeren Bestimmtheiten» (§ 607), das heißt der materiell bedingten Charakteristiken, aber auch der «inneren Bestimmtheiten» (§ 614), das heißt der ideal bedingten Charakteristiken eines plastischen Werkes, dessen Stilgesetz intensiv nach «Großheit und Idealität verlangen» (§ 527)[39].

Man kann das querformatige Blatt mit drei Skizzen (Abb. 1) als Exposition von drei noch malerisch aufgefaßten Lösungen verstehen oder chronologisch näher zu den drei «Februarzeichnungen» (Abb. 5–7) rücken. Die beiden getönten Blätter klären mit den malerischen Darstellungsmitteln von Schraffur, Wischung und weißer Kreidehöhung, aber auch durch die Perspektive die Beinstellung der beiden Figuren (Abb. 2, 3). Erst jetzt wendet sich, so scheint es, Oechslin den bildhauerischen, den «plastischen» Problemen zu. Die

Abb. 3 Johann Jakob Oechslin: Belisar-Gruppe. «Belisar» und Monogramm (ein von oben in das O eingeschobenes I mit einem rechtwinklig geöffneten Zirkel). Bleistift und Kreidezeichnung, weiß gehöht, auf bräunlichem Papier, 27,7×20,9 cm. Stadtarchiv Schaffhausen.

Abb. 4 Johann Jakob Oechslin: Belisar-Gruppe. Bleistiftzeichnung, 27,9×20,8 cm. Stadtarchiv Schaffhausen.

Rhythmik der Binnenformen klärt sich (Abb. 4). Die Aufgabe, eine Figurengruppe zu schaffen, verlockt zu einer anekdotischen Szene mit antikischem Beiwerk (Abb. 5). Das Bestreben ist spürbar, die Gruppe in einem offenen Umriß zu halten, um mit Diagonallinien – Arm- und Beinstellung – Tiefenwirkung zu erreichen. Mit blinden Augen wendet Belisar das Haupt lauschend zur Seite. Das achsenreiche Bewegungsmotiv des sitzenden Alten wird durch Gewandmotive überschnitten und gesteigert. Oechslin sucht das Pathos des Barocks. Es vermischen und verwischen sich hier kunstgeschichtliche Epochen. «Es wäre ein Mißverständnis, die einzelnen Stiltendenzen als Stile zu begreifen», schreibt Peter Bloch über Oechslins Epoche[40]. Es bleiben auch im Klassizismus Elemente des 18. Jahrhunderts lebendig oder werden wiederentdeckt, die dem Bewegungsreichtum und der Geziertheit von Barock und Rokoko entstammen[41].

Parallel zum Historismus der Architektur, wenn auch stärker vom antikischen Ideal gebändigt, beutet die Bildhauerkunst im 19. Jahrhundert ganz heterogene Vorbilder aus. Das wird einem vor Oechslins Studienblättern bewußt, wenn man sieht, daß drei weniger im «Stil» als in der Tracht verschiedene Zeichnungen von drei aufeinanderfolgenden Tagen datieren (Abb. 5, 6, 7). Die pathetisch bewegte Auffassung (Abb. 5) weicht einer beruhigteren, zeitloseren Haltung des Dargestellten (Abb. 6). Über den Zügen Belisars liegt ein Hauch von Reserviertheit. Oechslin mag Winckelmanns Worte über den Laokoon im Ohr gehabt haben: «... dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung ... Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in ihrem eigentlichen, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande[42].»

Doch die Gestaltung Belisars als Statue isoliert den Führerknaben, stellt den Zusammenhalt der Gruppe in Frage. Oechslin gibt dem Blinden als zweiten Begleiter einen Hund und streift damit das Triviale (Abb. 7). Die Körper

Abb. 5 Johann Jakob Oechslin: Belisar-Gruppe. Monogramm, d. 27. Nov. Bleistiftzeichnung, 20,8×27,9 cm. Stadtarchiv Schaffhausen.

Abb. 6 Johann Jakob Oechslin: Belisar-Gruppe. «Belisar», Monogramm, 28. Nov. 57. Bleistiftzeichnung, 27×20,9 cm. Stadtarchiv Schaffhausen.

Abb. 7 Johann Jakob Oechslin: Belisar-Gruppe (Ausschnitt). «Belisar», 29. Nov. Bleistiftzeichnung, 20,8×27,3 cm. Stadtarchiv Schaffhausen.

stellen sich weniger energisch in den Raum, die Achsen des Aufbaues verschieben sich, die Oberfläche wird bewegter. Diese Bewegtheit stellt sich als ein spiraliges Einschrauben nach innen dar.

Die letzte der erhalten gebliebenen Zeichnungen ist 1858 datiert, also mindestens 10 Monate jünger als die Dreiergruppe der «Februarzeichnungen». Sie ist der Ausführung schon sehr nahe, nicht nur in den Motiven, sondern auch in der harten, spröden, genauen Strichführung, die Kontur und Volumina deutlich begrenzt und sie als Bildhauerentwurf charakterisiert (Abb. 8). Nun ist der «seelische Ausdruck» getroffen, den die Zeitgenossen so sehr bewundert haben. Belisar erscheint als breitschultriger, kräftiger, energischer Mann, dessen Hilfsbedürftigkeit desto rührender wirkt. Was dabei ein Zuviel sein mochte, hat Oechslin in der Ausführung gemildert: Belisar wird wieder etwas älter, sein Haupt ist weniger hoch erhoben. Andere Korrekturen tragen zur Verinnerlichung bei, zumal die Beruhigung der Saumlinien und die Vereinfachung von Belisars Faltenwurf.

In den Zeichnungen können wir unschwer zwei ineinandergreifende Tendenzen erkennen. Die eine sucht ein Stück unmittelbarer Charakteristik, und zwar gewöhnlich mit Hilfe äußerlicher Merkmale, zu geben. Die andere drängt den Ausdruck in Richtung auf eine individuelle geschichtliche Existenz. Darin bleibt Oechslin dem Ideal der Vätergeneration treu. «Thorvaldsen», schreibt HERBERT VON EINEM, «geht es in seinem ‹Jason› nicht um den Moment einer Handlung, sondern um ein Existenzbild – das Sein des Helden[43].» Belisars ruhiges Hinnehmen seines Schicksals – das Wesenhafte bildet Oechslin zum Charakter – trifft den Kern der Tragödie.

«Der Klassizismus forderte, daß der Ausdrucksgehalt mit der Körperlichkeit identisch war. Thorvaldsens ‹Jason› war das Ideal für einen schönen heldischen Athleten. Für den Klassizisten lag die Vollkommenheit in der sichtbar vollen-

Abb. 8 Johann Jakob Oechslin: Belisar-Gruppe. Links bezeichnet: «J.J. Oechslin, del. sculp et fec., 1858». Bleistiftzeichnung, 31,4×20,8 cm. Stadtarchiv Schaffhausen.

Abb. 9 Johann Jakob Oechslin: *Der blinde Belisar mit seinem jugendlichen Führer.* Marmorgruppe, signiert und datiert *1859.* Höhe 98 cm. Museum Allerheiligen Schaffhausen. Eigentum des Kunstvereins Schaffhausen.

deten Form. Die Figur trat dem Besucher offen, klar, stolz und stark entgegen[44].» So kennzeichnet FRANK OTTEN das Werk Schwanthalers (1802–1848). Man darf wohl sagen, daß der im selben Jahr geborene Oechslin derselben Forderung zu genügen suchte.

Aber da waren auch ein historisches Vorbild und seine Interpretationen. FRIEDRICH SCHLEGEL glaubte 1819: «Nächstens bleibt das Ziel des Bildhauers, eine Gestalt aufzustellen, die so klassisch sei, daß sie gerade für eine Antike gelten könnte ... Erst dann, wenn unsere Skulptur diese erste und nicht zu umgehende Stufe der Vollkommenheit erreicht hat, dürfen wir fragen, ob sie nun auch wohl im Stande sein werde, ganz andere und uns eigentümliche Gegenstände mit der gleichen Meisterschaft zu behandeln ...[45].» Dieses gemeinsame Ideal schloß indessen persönliche Stilprägungen keineswegs aus. «Das große Thema der Antikenrezeption in der klassizistischen Plastik», schreibt JØRGEN BIRKEDAL HARTMANN, «gibt durch die individuelle Ausprägung wichtige Aufschlüsse für die einzelnen Bildhauer. Ihr an Gipsabgüssen und Originalen geschultes Studium der plastischen Form konzentrierte sich zunächst besonders auf diejenigen Bildwerke, die Künstler der älteren Generation und theoretische Ästhetiker gleichermaßen geschätzt haben[46].»

Oechslins zeichnerischer Nachlaß bleibt in dieser Hinsicht noch auszuwerten. Sicher hat er nicht nur Antikes, sondern auch Mittelalterliches gezeichnet; wir verdanken ihm zum Beispiel die einzige Abbildung des im Stadtbrand untergegangenen gotischen Hochaltars der Stadtkirche Glarus. Und als Bauplastiker war er – wie Schwanthaler am Kölner Dom – gezwungen, seine Werke mit neugotischer Architektur zu versöhnen, besonders in der St. Galler Laurenzenkirche. Seine Grundhaltung blieb jedoch wie diejenige Schwanthalers klassizistisch.

ANMERKUNGEN

[1] C[ARL] H[EINRICH] VOGLER, *Der Maler und Bildhauer Joh. Jakob Oechslin aus Schaffhausen,* 13./14. Neujahrsblatt des Kunstvereins und des Historisch-antiquarischen Vereins Schaffhausen, 1905/1906. (48 durchpaginierte Quartseiten, illustriert, 7 unnumerierte Lichtdrucktafeln; das Werkverzeichnis umfaßt 9 Seiten.)

[2] Häufig abgebildet: VOGLER 1906 (vgl. Anm. 1). – MAX BENDEL, *Ausstellungskatalog Johann Jakob Oechslin, Maler und Bildhauer,* Museum Allerheiligen, 22. Mai bis 26. Juni 1927, Abb. 75 – REINHARD FRAUENFELDER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen,* Bd. 3, Basel 1960, S. 140. – ADOLF REINLE, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts,* Frauenfeld 1962, S. 332, Abb. 184 (= JOSEPH GANTNER / ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz,* Bd. 4).

[3] VOGLER 1906 (vgl. Anm. 1), S. 4.

[4] Schaffhauser Blätter, 21. Januar 1860, Nr. 3, S. 15f.

[5] Außer den Belegen bei VOGLER 1906 (vgl. Anm. 1) wird man vor allem das *Schweizerische Künstler-Lexikon,* hg. von CARL BRUN, Bd. 2, Frauenfeld 1908, S. 487f., konsultieren; ferner *Die Kunstdenkmäler der Schweiz,* Basel 1927ff. (St. Gallen), Bd. 2, 1957, S. 112, 117; Bd. 3, 1961, S. 127, 146, 291; Kanton Zürich, Bd. 6 (Winterthur), 1952, S. 95; schließlich GEORG GERMANN [u. a.], *Der Bau des alten Museums in Basel (1844–1849),* in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 78, 1978, S. 5–30.

[6] 1821 treffen wir Oechslin als Schüler Danneckers in Stuttgart; hier befreundete er sich mit Heinrich Max Imhof aus Bürglen. Die beiden Freunde wanderten im Herbst 1824 von Göschenen über Mailand, Bologna und Florenz nach Rom: E. PROSCH, *Heinrich Max Imhof,* in: Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1870, S. 4.

[7] Oechslin soll 1824–1826 bei Thorvaldsen gearbeitet haben. In Imhofs schriftlichen Äußerungen kommt Thorvaldsen wiederholt vor, während umgekehrt von dem wortkargen Thorvaldsen keine Bemerkungen über Oechslin oder Imhof erhalten zu sein scheinen. «Die namhaftesten Deutschschweizer Spätklassizisten sind aus der Thorvaldsenschule hervorgegangen, Imhof, Oechslin und Raphael Christen hatten noch beim Meister selbst gearbeitet», schreibt REINLE (vgl. Anm. 2), S. 328. – Was Oechslin für Thorvaldsen gearbeitet hat, ist uns unbekannt. In den zwanziger Jahren arbeiteten bis zu vierzig Gehilfen in Thorvaldens Studios, die jedem «anständigen» Fremden zugänglich waren. In der reichen Thorvaldsen-Literatur ist die Umgebung des Bildhauers selten und nur beiläufig behandelt worden: PETER SPRINGER, *Thorvaldsen und die Bildhauer der Berliner Schule in Rom,* in: Bertel Thorvaldsen, Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, Köln 1977, S. 249–276 (= Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977).

[8] VOGLER 1906 (vgl. Anm. 1). VOGLERS Arbeit stützt sich auf ein Vortragsmanuskript des St. Galler Architekten JOHANN CHRISTOPH KUNKLER aus dem Jahre 1883, auf wenige Briefe, auf die datierten Werke und auf Oechslins zeichnerischen Nachlaß, wo hin und wieder auch der Entstehungsort angegeben ist. Über wichtige Lebensabschnitte des Künstlers fehlen Auskünfte.

[9] BENDEL 1927 (vgl. Anm. 2).

[10] BENDEL 1927 (vgl. Anm. 2), Nrn. 309–316 (Zeichnungen zum «Belisar»).

[11] Eine neue Biographie über Oechslin werde ich in den Schaffhauser Beiträgen zur Geschichte 58, 1981, veröffentlichen.

[12] Unter dem Präsidium von Alfred Escher stiftete der Zofingerverein 200 Schweizer Franken an das Denkmal. – König Ludwig von Bayern versprach, die Kosten für den Guß einer Statue zu bestreiten, falls sie in der kgl. Erzgießerei zu München gegossen werde. Das Anerbieten wurde abgelehnt: ALBERT STEINEGGER, *Die Entstehung des Denkmals Johannes von Müllers,* in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 29, 1952, S. 150–160, bes. S. 154.

[13] Den Auftrag dazu vermittelte Architekt Kunkler: VOGLER 1906 (vgl. Anm. 1), S. 17. – Das Ablieferungsdatum *Dezember 1852* verdanken wir ALBERT KNOEPFLI, *St. Laurenzen und seine baulichen Schicksale,* in: Die Kirche St. Laurenzen in St. Gallen, St. Gallen 1979, S. 65–162 (S. 136).

[14] ADAM PFAFF, *Heinrich Moser, ein Lebensbild,* Schaffhausen 1875, S. 126–139. – Pfaff war Zeitgenosse und Freund Mosers.

[15] Zu Charlottenfels: PFAFF (vgl. Anm. 14), S. 69–72; FRAUENFELDER (vgl. Anm. 2), S. 135–139 (mit Lit.).

[16] KARL SCHIB, *Heinrich Moser* [Kurzbiographie], in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 33, 1956, S. 301–310.

[17] F[RIEDRICH] SAUERHERING, *Belisar in Sage und Kunst,* in: Repertorium für Kunstwissenschaft 16, 1893, S. 289–295. – A[NDREAS] PIGLER, *Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts,* 2. Aufl., Budapest 1974, Bd. 2, S. 445f. («Belisar als blinder Bettler»). – Die beiden Forscher haben ein sehr eindrucksvolles Material thematischer und motivischer Quellen zusammengetragen und damit den künstlerischen Bewußtseinshorizont rekonstruiert, aus dem die Belisar-Darstellungen zu verstehen sind.

[18] Hauptquelle: PROKOP [VON CAESAREA], *Acta historia* (Historiai); Schlußkapitel über Belisar von Agathias.

[19] Bezeichnend dafür, wie JACOB BURCKHARDT selbstverständlich die italienischen Condottieri mit Belisar vergleicht *(Die Kultur der Renaissance,* 1860; *Gesammelte Werke* [die der 2. Aufl. von 1869 folgen], Bd. 3, Basel 1955, S. 15).

[20] J.R. MONTY, *The Myth of Belisarius in Eighteenth-Century France,* in: Romance Notes 4, 1963, S. 127ff.

[21] ALBERT BOIME, *Marmontel's Belisaire and the Pre-Revolutionary Progressivism of David,* in: Art History 3, 1980, S. 81–101.

[22] Reproduziert in BOIME (vgl. Anm. 21), Abb. 45–48. – Zur literarischen Bildung in Schaffhausen: 1796 besaß die Gesellschaftsbibliothek in Schaffhausen 3727 Bände, davon 1448 Werke in französischer Sprache: KURT BÄCHTOLD, *Zwei Lesegesellschaften in Schaffhausen; ein Beitrag zum Einfluß der Aufklärung,* in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 48, 1971, S. 253–256. – Mosers Briefnachlaß, erwähnt bei SCHIB (vgl. Anm. 16), S. 310, wurde für die Beantwortung der Frage erfolgslos konsultiert.

[23] PFAFF (vgl. Anm. 14), S. 132.

[24] Sie scheinen nur noch Fachleuten gegenwärtig zu sein. In GERT RICHTER / GERHARD ULRICH, *Lexikon der Kunstmotive, antike und christliche Welt,* Gütersloh 1978, fehlt Belisar.

[25] Salvator Rosa (1615–1675), Gemälde in der Galleria Doria-Pamphili, Rom: PIGLER (vgl. Anm. 17), Bd. 2, S. 445. – Einen Kupferstich nach Rosas Gemälde schuf Robert Strange um 1757.

[26] Lavierte Federzeichnung, Kupferstichkabinett, Berlin: OTTO BENESCH, *The Drawings of Rembrandt,* Bd. 5, London 1957, Nr. 1053, Abb. 1270.

[27] Die erste Fassung von J.L. David, 1781, befindet sich im Museum von Lille (228×312 cm), die zweite Fassung, 1784, von Davids Schülern Fabre und Girodet angefertigt und von David überarbeitet, im Louvre (100×115 cm).

[28] François Gérard (1770–1837), Gemälde, 1800, Leningrad; 1806 in Kupfer gestochen von Auguste-Gaspard-Louis Desnoyers. – Weitere Beispiele: N.R. Jollain (1767), L. Durameau (1775), F.A. Vincent (1777), J.F. Peyron (1779), J.A. Vallin (1798). PIGLER (vgl. Anm. 17), Bd. 2, S. 446.

[29] RUDOLF ZEITLER, *Klassizismus und Utopia* (Figura 5), Stockholm 1954, S. 64.

[30] SAUERHERING (vgl. Anm. 17), S. 294.

[31] «Man war bemüht, Humanität, folgerichtig Ordnung, Selbstsucht und hingebungsvolle Naturbeobachtung übereinstimmen zu lassen. Anstelle einer nach allen Seiten ausschwingenden dynamischen Hauptachse barokker Komposition bevorzugten die Klassizisten die senkrecht statisch gestellte», schreibt GRZIMEK in: PETER BLOCH / WALDEMAR GRZIMEK, *Das klassische Berlin: Die Berliner Bildhauerschule im 19. Jahrhundert,* Berlin 1978, S. 462.

[32] Zitiert nach VOGLER 1906 (vgl. Anm. 1), S. 32.

[33] Zitiert nach VOGLER 1906 (vgl. Anm. 1), S. 19.

[34] Aus dem Nachlaß Prof. Heinrich Bendel-Rauschenbachs (1845–1931), seit 1974 im Stadtarchiv Schaffhausen. Freundliche Mitteilung des Stadtarchivars Hans Ulrich Wipf.

[35] Schadow spricht in einem Brief an C.A. Böttger aus, was er von der Entwurfszeichnung hält und welche Rolle ihr zukommt: «Bevor man das eigentliche ausgeführte Modell macht, entwirft man ein kleines, um seine Idee festzuhalten; freilich muß man auch öfters eine Zeichnung machen, weil diese leichter vorgezeigt und auch allenfalls in einem Brief mitgeteilt werden kann.» Zitat nach: *Künstler über Kunst,* hg. von H. ECKSTEIN, Ebenhausen 1938, S. 116. – Oechslins Zeichnungen zum «Belisar» haben wahrscheinlich die Doppelfunktion erfüllt, sowohl dem Bildhauer als auch dem Auftraggeber Klarheit zu verschaffen. Unglücklicherweise läßt uns VOGLERS Biographie von 1906 (vgl. Anm. 1) in solchen Fragen gänzlich im Stich. So wird auch nicht klar, ob die 1859 geschaffene Tonbüste von Belisars Führer (Höhe 23 cm) als Modell für die Ausführung diente oder als selbständiges Kleinkunstwerk gedacht war (S. 45).

[36] Oechslins Zeichenblätter und Skizzenbücher, teils im Stadtarchiv, teils im Museum Allerheiligen in Schaffhausen, enthalten eher wenig Antikenstudien. VOGLER 1906 (vgl. Anm. 1), S. 4f., weist hin auf Umrißzeichnungen nach Gipsabgüssen des Apolls vom Belvedere, des Diskobols und des Borghesischen Fechters aus der Stuttgarter Lehrzeit und auf Zeichnungen aus den römischen Jahren nach dem Amor mit Delphin der Villa Borghese und nach dem Herkules Farnese, von dem Oechslin später für Heinrich Moser eine verkleinerte Marmorkopie schuf (Höhe 77 cm). Nur beiläufig ist von Aktzeichnen in Rom die Rede.

[37] PETER GERLACH, *Antikenstudien in Zeichnungen klassizistischer Bildhauer,* Diss. Köln 1973, S. 100.

[38] Oechslin schwankte zwischen Malerei und Bildhauerei: VOGLER 1906 (vgl. Anm. 1), S. 5, 6, 8, 21.

[39] FRIEDRICH THEODOR VISCHER, *Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen,* Stuttgart 1846–1858, 3 Teile in 3 Bänden.

[40] PETER BLOCH, *Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland.* Düsseldorf 1975, S. 9.

[41] FRITZ NOVOTNY, *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880,* Harmondsworth 1960, S. 210 (The Pelican History of Art).

[42] JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst,* zitiert nach *Winckelmanns Kleinen Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums,* hg. von HERMANN UHDE-BERNAYS, Leipzig 1913, S. 86f.

[43] HERBERT VON EINEM, *Thorvaldsens «Jason», Versuch einer historischen Würdigung,* in: Bayrische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsbericht 1974, Heft 3, S. 31.

[44] FRANK OTTEN / KARL EIDLINGER, *Ludwig Michael Schwanthaler, 1802–1848, ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern,* München 1970, S. 87. – Nach unverbürgter Nachricht soll sich Oechslin um 1826 zu Schwanthaler begeben haben; nach anderen Quellen war er um 1860 erstmals in München; jedenfalls skizzierte er Figuren Schwanthalers: VOGLER 1906 (vgl. Anm. 1), S. 6, 17, 24.

[45] FRIEDRICH SCHLEGEL, *Über die Deutsche Kunstausstellung zu Rom im Frühjahr 1819.*

[46] JØRGEN BIRKEDAL HARTMANN, *Antike Motive bei Thorvaldsen; Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus,* bearbeitet und hg. von KLAUS PARLASCA, Tübingen 1979, S. 48. – Vgl. auch oben Anm. 36.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–8: Foto R. Wessendorf, Schaffhausen.
Abb. 9: C. Ulmer, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen.