

Zeitschrift: Appenzellische Jahrbücher
Herausgeber: Appenzellische Gemeinnützige Gesellschaft
Band: 106 (1978)

Artikel: Holzbohlenmalereien des 16. Jahrhunderts aus Gais
Autor: Heydrich, Christian
Kapitel: Besprechung der einzelnen Motive
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-283312>

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: 14.01.2026

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

Mit dünnen Lasuren, mit denen die hellsten Stellen des fleckigen Hintergrundes abgetönt wurden, konnte wieder eine Einheit erreicht werden.

Das Holz in der stark zerfressenen Sockelpartie wurde mit einem flüssigen Araldit-Epoxiharz gefestigt. Alle anderen freiliegenden Holzpartien, insbesondere die unbemalten Rückwände, wurden mit einem Holzschutzmittel behandelt.

Dank dieser zurückhaltenden Restaurierung ist der Malerei noch etwas vom Reiz des Fragmenthaften geblieben, was man besonders zu schätzen weiss, wenn man gesehen hat, was mit anderen Holzbohlenmalereien bei Restaurierungen passiert ist (Tafel 5).

Besprechung der einzelnen Motive

I. Das Paar auf der Nordwand

1. Herkunft des Motivs

Der Ursprung des Motivs des Paares in der vorher beschriebenen Form ist in der schweizerischen Glasmalerei des 16. Jahrhunderts zu suchen. Wir denken dabei an die sogenannten Kabinettscheiben, Glasgemälde kleineren Formats, wie sie seit etwa 1500 in der Schweiz in grossen Mengen hergestellt wurden. Schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts begegnen wir vereinzelt der Sitte, dass sich befreundete Städte gegenseitig Wappen auf Glas schenkten, um damit ihre Rathäuser zu schmücken.⁴⁷

Aber erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts scheint es üblich geworden zu sein, die Fenster an profanen Bauten mit Glas zu schliessen.⁴⁸ Da dieses Material damals sehr teuer war, stellte die Ausstattung von Rats- und Zunfthäusern mit Glasfenstern eine grosse finanzielle Belastung dar. Aus diesem Grund sandte man an die eidgenössische Tagsatzung oder an einzelne befreundete Orte Gesuche mit der Bitte um ein Fenster mit dem darin eingelassenen Ehrenwappen der schenkenden Instanz.

⁴⁷ Eine umfassende Studie über diese Sitte finden wir in: H. Meyer, Die Schweizerische Sitte der Fenster und Wappenschenkung vom XV—XVII Jahrhundert, Frauenfeld 1884.

⁴⁸ Boesch, Schweizer Glasmalerei, S. 29.

Bei dieser Sitte wurden verschiedene Interessen verfolgt: Der Bauherr kam billig zu einem Glasfenster mit farbigem Schmuck für ein öffentliches Gebäude, die schenkende Instanz sah sich durch ihr Wappen ein Denkmal gesetzt.

Nach 1500 mehren sich die Gesuche an die Tagsatzung und schon bald befinden sich unter den Gesuchstellern auch Privatpersonen, nämlich Wirte.⁴⁹

Private Stifter von Glasgemälden, meist Adlige, sind bis 1515 nur für Kirchenfenster überliefert. Nach der Reformation aber empfinden die Kirchen keine neuen Schenkungen mehr, so dass sich die Sitte der privaten Fenster- und Wappenschenkung ändern musste.⁵⁰

Diese ergriff nun in der Folge auch die wohlhabende Bürgerschaft der Städte. «Sie bestand darin, dass man einem Freund oder guten Bekannten in sein neues Haus ein Glasgemälde, oft zusammen mit dem Fenster, in das es eingelassen war, schenkte. Darauf war in der Regel das Wappen und der Name des Spenders und meist auch die Jahreszahl zu sehen. So wurde der Empfänger beständig daran erinnert, wem er den bunten Fensterschmuck zu verdanken hatte.»⁵¹

Wir reden von Wappenscheiben, wenn auf dem Glasbild das Wappen des Spenders abgebildet ist, von Stifter- oder Figurenscheiben, wenn der oder die Stifter darauf abgebildet sind.

Etwas später, mit dem wachsenden Standesbewusstsein der Landbevölkerung, ahmten schliesslich die Bauern diese Sitte der Städter nach.

Zuerst waren es Gemeinden, welche sich gegenseitig Wappen- oder sogenannte Gemeindescheiben schenkten, seit 1550 begannen dann auch die individuellen Scheibenschenkungen durch Privatpersonen.⁵²

Dabei wurde ein Scheibentypus gewählt, wie er in der bürgerlichen Gesellschaft schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts aufgekommen war, wenn es sich bei den Stiftern um ein Ehepaar handelte: die sogenannte Allianzscheibe.⁵³

Dargestellt sind Mann und Frau, er breitbeinig zur Linken, mit Schwert und Hellebarde oder Spiess bewaffnet in der Tracht eines Landknechts mit einem federgeschmückten Barett auf dem Kopf, sie zur Rechten, wie sie dem Manne mit der ausgestreckten rechten Hand ein Stangenglas oder einen Becher zum Willkomm entgegen hält.

⁴⁹ Boesch, Schweizer Glasmalerei, S. 30.

⁵⁰ Boesch, Schweizer Glasmalerei, S. 30.

⁵¹ Zit. P. Boesch, Die Bauernscheiben, in: Toggenburger Heimat-Kalender, Bazenheid 1946, S. 1.

⁵² P. Boesch (wie Anm. 51), S. 2 und 4.

⁵³ Boesch, Schweizer Glasmalerei, S. 124.

Für diesen Typus pflegt man allgemein die Bezeichnung «Bauernscheibe» anzuwenden. Da das gleiche Motiv aber auch bei bürgerlichen Scheiben gebräuchlich war, ist diese Bezeichnung nur dann zulässig, wenn eine Inschrift auf den bäuerlichen Stand des Paares hinweist, oder wenn die sogenannten «Oberbilder», schmale Bildstreifen am oberen Scheibenrand, Szenen aus dem Landleben darstellen.⁵⁴

Solche Scheiben haben sich, in der Komposition kaum verändert, bis ca. 1640 erhalten⁵⁵ und waren insbesondere in protestantischen Gegenden um 1600 besonders beliebt.⁵⁶

Was sich im Verlaufe der Zeit änderte, waren vor allem die Trachten und die Bewaffnung der Männer.

Diese liessen sich immer in kriegerischer Ausrüstung malen, obwohl sie als Bauern meist nichts mit dem Kriegsdienst zu tun hatten. Dabei scheinen einmal die städtischen Vorbilder, dann ein dank dem Söldnertum freier und gestärkter Status⁵⁷ und nicht zuletzt auch das Fehlen einer typisch sich auszeichnenden Bauerntracht eine grosse Rolle gespielt zu haben.⁵⁸

Anstelle der Hellebarde trat später etwa ein Spiess und gegen 1600 und später vermehrt auch die Muskete oder die Musketengabel.⁵⁹

Auch sind Beispiele bekannt, wo der Mann ein Banner in der Hand hält.

Die wichtigste Änderung an der Landsknechtstracht des 16. Jahrhunderts vollzog sich aber an der Kopfbedeckung. Bis um ca. 1550 bildete ein flaches federgeschmücktes Barett oder ein federgeschmückter Helm die Kopfbedeckung des Mannes.

Mit dem Siegeszug der spanischen Mode (1550—1618) in Europa, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts auch im protestantischen Norden Fuss zu fassen begann, änderte sich die Form der Kopfbedeckung.⁶⁰

Anstelle des Barettts trat ein hoher schwarzer Hut mit schmaler Krempe. Auch er war mit einer Feder versehen.

Die Tracht der Frau wechselt in dem Zeitraum, in dem die Bauernscheiben auftreten, kaum.⁶¹ Ihre Gewandung zeigt einen langen Rock, eine Jacke, eine oft bestickte weisse Schürze sowie eine Hals-

⁵⁴ P. Boesch (wie Anm. 51), S. 5.

⁵⁵ Schneider, Kat. Lm. Bd. II, S. 20.

⁵⁶ P. Boesch (wie Anm. 51), S. 5.

⁵⁷ R. M. Radbruch, Der Deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit, München 1941, S. 72.

⁵⁸ Ott, Das Ornament, S. 17.

⁵⁹ Auf Bürgerscheiben schon um 1550, vgl. Schneider, Kat. Lm. Bd. I, S. 203, Nr. 252, die Wappenscheiben des Michael Meyer.

⁶⁰ L. Kybalova, Das grosse Bilderlexikon der Mode, Prag 1966, S. 164.

⁶¹ Boesch, Schweizer Glasmalerei, S. 128.

krause und eine weisse Haube.⁶² Nie fehlt ein umgehängtes Essbesteck oder ein Schlüsselbund als Symbol der Hausgewalt.⁶³

Bauernscheiben dieser Art waren zu Tausenden hergestellt worden und sehr verbreitet.

Das Motiv des Paares war demnach eine Modeerscheinung, die von 1550—1640 allgemein bekannt und beliebt war.

Sein Ursprung ist schweizerisch, und seine Verbreitung ist hauptsächlich auf Schweizergebiet beschränkt.⁶⁴

2. *Inschrift*

Die auf vier Zeilen verteilte, nur noch sehr fragmentarisch erhaltene Inschrift in deutscher Kursivschrift oberhalb des Kopfes der Frau, und die Anfangsziffern einer Jahreszahl 15.. in der rechten oberen Bildfeldecke bilden weitere Ansatzpunkte, um mehr über die Umstände zu erfahren, unter denen die Malereien entstanden sind.

Für die Unterstützung, die mir bei der Rekonstruktion des Schrifttextes von Herrn Prof. Schwarz von der Universität Zürich angeboten worden ist, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken.

Rekonstruktion

Zuerst wurden alle noch erhaltenen Reste der Schrift auf eine 1 : 1 Pause übertragen und von dort auf weisses Planpapier kopiert. Eine weitere Hilfe bildete eine Infrarotfotografie, auf welcher die Schrift besser lesbar war als von blossem Auge. Ohne grosse Mühe konnten nun so einzelne Textstellen gelesen werden (Abb. 9).

. . . UND SIN HUSFRAW
. . . HABEN DISE STUBEN
. . . GOTT SIGE INEN
. . . ZYTT AME

Bei Inschriften auf Bauernscheiben mit dem Motiv des Paares finden sich die Worte «und sin Husfraw» immer wieder. Immer ist der Vorname und Name des Mannes vorangestellt, dann folgt der Vorname und der Mädchenname der Frau. Vom Vornamen des Mannes und dem Nachnamen der Frau waren nun noch genügend Fragmente vorhanden, um sie mit einiger Sicherheit lesen zu können. Die Inschrift lautet dann:

⁶² Schneider, Kat. Lm. Bd. I, S. 20.

⁶³ Boesch, Schweizer Glasmalerei, S. 128.

⁶⁴ J. Schneider, Kabinettscheiben des 16. und 17. Jahrhunderts, aus dem SLM Bd. VI, Bern 1956, S. 3.

Zederly nat. und sin hup frau
 malferm haben disse stuben
 den gott sage inen
 Licht anie

Zederly nat. und sin hup frau
 malferm haben disse stuben
 den gott sage inen
 Licht anie

Abb. 9: Inschrift auf der Nordwand; oben vor, unten nach der Rekonstruktion

JÖDERLY ⁶⁵ . . . UND SIN HUSFRAW
. . . WALSERIN HABEN DISE STUBEN
. . . GOTT SIGE INEN
. . . ZYTT AME

Vom Nachnamen des Mannes konnte nur soviel gesagt werden, dass er aus Platzgründen ziemlich kurz sein musste, und dass der zweite Buchstabe ein A war. Von den fehlenden Worten des Textes auf den übrigen drei Zeilen war so wenig vorhanden, dass ihre Rekonstruktion unmöglich war.

Die Anfangsziffer 15.. der Jahreszahl ist durch einen senkrechten schwarzen Strich vom Bildfeld abgetrennt. Beiderseits der verschnörkelten Ziffer I sind schwarze Punkte zu erkennen. Der hintere Teil der Jahreszahl ist leider verloren, da sich dort eine grosse Fehlstelle in der Malschicht befindet.

Datierung

Für eine Datierung der Malerei standen uns nun drei Möglichkeiten offen:

Die Anfangsziffern einer Jahreszahl 15.., die Kleidung des Paares und die Inschrift, aus der der Vorname des Mannes und der Nachname der Frau der Dargestellten hervorgegangen ist.

Die Anfangsziffern 15.. der Jahreszahl verweisen die Entstehungszeit in das 16. Jahrhundert.

Wie schon gesagt wurde, änderte sich die Tracht des Landknechtes im Verlaufe des 16. Jahrhunderts stärker als diejenige der Frau, so dass nur sie zu Datierungszwecken herangezogen werden konnte. Der hohe schwarze Hut mit dem Federbusch, der als einziges Kleidungsstück noch genau erkennbar ist, tritt in den Abbildungen auf Glascheiben zwischen 1570—1580 erstmals auf.⁶⁶ Dieser Zeitpunkt dürfte somit als frühestmögliches Entstehungsdatum unserer Bilder gelten. Für eine genauere Datierung blieb nun noch die Möglichkeit einer Auswertung der Inschrift, um so das dargestellte Paar zu identifizieren und genaueres über seine Lebensumstände zu erfahren.

⁶⁵ Schweizerisches Idiotikon, Bd. V, S. 11, Diminutivform von Theodor: «Die Namensform Joder erklärt sich nur aus der Verbindung mit vorangegehendem <Sant>, so nämlich, dass der Anlaut TH mit dem Auslaut T zusammenfloss, also EO in den Anlaut trat und dann durch Aussprache = IO unter Verschiebung des Acc. auf das erste O zu JO wurde ... diese Diminutivform erscheint auch als Taufname im Appenzell.»

⁶⁶ Vgl. Schneider, Kat. Lm. Bd. I, S. 234, Nr. 349: Bauernscheibe Stroff, Gretter, Munder und Gründeler von 1577.

Das Pfarrbuch Bd. I mit Taufen von 1594—1662 in zwei Abteilungen, mit den Ehen von 1620—1661 und den Toten von 1620—1661, ist die einzige dafür in Frage kommende schriftliche Quelle für Gais, welche noch bis ins 16. Jahrhundert hineinreicht.⁶⁷

So findet sich dann unter der Nr. 242 im Taufregister in einer Eintragung vom 23. Juni 1600 das gesuchte Paar:⁶⁸

Parentes	Filius
Jöderly Nagel	Hans
Anna Walserin	

Zu jener Zeit lebten in Gais nur zwei Männer mit dem Vornamen Jöderly, wobei beide Nagel zum Geschlecht hiessen. Der eine war aber mit einer Barbara Holdereggerin verheiratet,⁶⁹ so dass diese Möglichkeit wegen des durch die Inschrift bekannten Nachnamens «Walserin» der Ehefrau wegfallen musste. Für den Nachnamen «Nagel» des Ehemannes spricht auch die Tatsache, dass der Name kurz und sein zweiter Buchstabe ein A ist und somit gut in die vorhandene Lücke der Inschrift passt.

Mit grösster Sicherheit können wir daher annehmen, dass es sich beim gesuchten Paar um die Verbindung Jöderly Nagel mit Anna Walserin handelt.

Da der im Jahre 1600 geborene Sohn Hans das erste Kind war, das dieser Ehe entsprungen ist, muss die Eheschliessung ein oder zwei Jahre vorher vollzogen worden sein, also 1598/1599. Die Vermutung, dass zu diesem Ereignis das Haus «Säge Rotenwies» vergrössert und gleichzeitig auch die Stube ausgemalt wurde, scheint naheliegend, boten doch Hochzeiten und der Neueinzug eines jungen Paares oft Anlass zu baulichen Veränderungen.⁷⁰

Den genauen Zeitpunkt für die Entstehung unserer Malereien können wir somit in die Jahre 1598/1599 festlegen.

3. Funktion

Wenn man die Inschrift in ihrem Wortlaut etwa so vervollständigt:

JÖDERLY NAGEL UND SIN HUSFRAW
ANNA WALSERIN HABEN DISE STUBEN
LASSEN MALEN GOTT SIGE INEN
GNADIG FÜR ALLE ZYTT AME

⁶⁷ Einsehbar in der Gemeindekanzlei Gais.

⁶⁸ Es sind jeweils auch Pate und Patin vermerkt.

⁶⁹ Erstmals erwähnt in Nr. 503 des Taufregisters vom 24. August 1605.

⁷⁰ Vgl. Albert de Wolff, *Le portrait valaisan*, Sion 1957, S. 60.

So geht daraus hervor, dass sich das Ehepaar mit dieser Selbstdarstellung in der eigenen Stube ein Denkmal gesetzt hat.

Darin sehen wir nun eine Parallele unserer Darstellung zu den Bauernscheiben, nicht nur vom Motiv, sondern auch von der Funktion her. Es ist nämlich gesichert, dass nicht nur ein Neubau eines Freundes oder Verwandten der Anlass gewesen ist, eine Scheibe zu verschenken, sondern dass man sich auch beim Bau des eigenen Hauses selbst einen farbigen Fensterschmuck beschafft hat.

Auf einer Scheibe eines Glarner Ehepaares von 1604 steht z. B.: «Hauptmann Balthasar Gallatin des Rates zu Glarus und Frauw Margarethe Kündlig handt dises Hus lassen buwen.»⁷¹

Statt sich nur auf einer Scheibe zu verewigen, haben sich Jöderly Nagel und seine Frau auf der Stubenwand darstellen und gleichzeitig auch die anderen Wände bemalen lassen.

Wenn man bedenkt, dass schon damals ein Hausumbau und die Ausmalung der Stube nicht gerade billig waren, darf man auf einen gewissen Wohlstand des Auftraggebers schliessen.

Über die Person Jöderly Nagels und über dessen Lebensumstände konnte man dem Kirchenbuch noch weitere Daten entnehmen: So zählt man z. B. bis ins Jahr 1625 in regelmässigen Abständen die Geburten von 12 Kindern.

Angaben über Beruf und Wohnort sind üblicherweise in Kirchenbüchern nur im Sterberegister eingetragen.⁷² Dort fand sich unter der Nr. 148 vom 27. Oktober 1629 folgender Eintrag:

«Am 27. Octo.: starb Jöderly Nagel der Schneider, hatt der Kilchen und den Armen vermacht 10 K»

Der Wohnort wird nicht vermerkt, aber es kann als sicher gelten, dass es sich um den Jöderly Nagel von der Rotenwies handelt, da ihn der Zusatz «der Schneider» vom andern gleichen Namens unterscheidet, welcher laut Sterberegister beim Tod seiner Kinder im Pestjahr 1629 als «ab der Hofstatt» oder «in Stainlüty» genannt wird, einem Hof, der heute noch existiert, aber nördlich des Gäbris liegt.⁷³

Wie gegen Ende des 16. Jahrhunderts viele Bauern neben der Landwirtschaft, welche sie nicht genügend ernähren hätte können, noch eine andere Tätigkeit ausübten — meist die Leinenweberei⁷⁴ — so dürfte Jöderly Nagel neben seinem Bauernhof eine Schneiderei betrieben haben.

⁷¹ Boesch, Schweizer Glasmalerei, S. 30.

⁷² Mitteilung von K. Rechsteiner, Gais.

⁷³ siehe Landeskarte der Schweiz 1 : 25 000, Gais Blatt 1095, Planquadrat 249/752.

⁷⁴ K. Rechsteiner/E. Steinmann, 700 Jahre Gais, Gais 1972, S. 48.

4. Vergleichsbeispiele zum Motiv des Paares

Holzbohlenmalerei

Holzbohlenmalereien mit dem Motiv des Paares sind mir nur zwei bekannt geworden.

a) Als Spolie befinden sich heute im Hause Meyer in Nesslau/Toggenburg zwei Stubenwände eines abgebrochenen Hauses aus dem 16. Jahrhundert.⁷⁵

Beidseits einer aus dem Boden wachsenden traubenbehangenen Weinranke steht ein Paar, er links ein grosses Banner in der Hand haltend,⁷⁶ sie rechts den Willkommensbecher in der linken Hand. Der Landsknecht ist nur mit einem langen Schwert bewaffnet. Seine Kleidung besteht aus einem gelb-schwarz gestreiften Oberteil, einer weiten gelben Pluderhose,⁷⁷ gelben Strümpfen und schwarzen Schuhen. Auf dem Kopf trägt er einen hohen spitzen Hut mit einem Federbusch.

Die Frau trägt einen bodenlangen roten Rock mit weisser Halskrause und darüber eine grün-weiße Schürze. Als Kopfbedeckung trägt sie ein flaches schwarzes Barett.

Die Tracht des Landsknechts verweist die Entstehungszeit dieser Malerei ins ausgehende 16. oder beginnende 17. Jahrhundert. Die Qualität der Malerei ist ausserordentlich gut und erinnert stark an Vorbilder aus der Glasmalerei.

b) Ebenfalls aus dem Toggenburg, aus dem Haus «zum Mohren» in Wattwil, stammt das zweite Beispiel.⁷⁸

Dort ist im obersten Stock der Flur vollständig mit Ranken ausgemalt. In einer Ecke befindet sich die lebensgrosse Darstellung eines Paares.

Zur Beurteilung stand leider nur ein schlechtes schwarz-weiß Foto zur Verfügung, auf dem praktisch keine Details zu erkennen waren.⁷⁹

Der Mann zur Linken hält einen Spiess. Seine Kleidung mit weiter Pluderhose und dem spitzen Hut weisen gegen 1600 als Entstehungs-

⁷⁵ Mitteilungen von Dr. E. Steinmann, Trogen.

⁷⁶ Diese Darstellung mit dem Banner in Kombination mit der Frau ist selten. Vergleiche dazu: Schneider, Kat. Lm. Bd. II, S. 398 Nr. 528, Wappenscheibe des Hans Hess.

⁷⁷ Die Erscheinung der enormen Ausweitung der Hose am Oberschenkel ist ebenfalls auf den Einfluss der spanischen Mode zurückzuführen, und ist auf Glasgemälden seit ca. 1570 zu beobachten (Kat. Lm. Bd. I, Nr. 330, S. 229) und gehört gegen 1600 zum typischen Erscheinungsbild der Landsknechtstracht.

⁷⁸ Mitteilung von Dr. B. Anderes, Rapperswil.

⁷⁹ Die Malerei konnte leider nicht in situ besichtigt werden.

zeit. Die Frau hält in der linken Hand einen Stock⁸⁰ und in der erhobenen rechten einen Becher.

Wandmalerei auf Putz im Innern

a) Beim Abbruch eines Hauses in Charmey FR 1969, von dem man annimmt, dass es einmal als Jagdschloss der Grafen von Gruyère, dann als Gemeindehaus und schliesslich als Gasthaus gedient hatte, wurde bei der Entfernung des Täfers ein mit Ranken und Figuren ausgemalter Raum entdeckt. Darunter befand sich auch die Darstellung eines Paares, die sich heute im Musée Gruyèrien in Bulle befindet.⁸¹

Vor einem feinen Rankenwerk steht der Mann zur Linken. Er ist in der Landsknechtstracht des ausgehenden 16. Jahrhunderts gekleidet mit geschlitzter Pluderhose und weiss-gelb gestreiften Socken. Über einer weissen Bluse trägt er einen eisernen Brustpanzer. Als Kopfbedeckung dient ein Barett. Die Bewaffnung besteht aus einem langen Schwert und einem Spiess. Die Frau rechts von ihm hält ihm den Willkommensbecher entgegen. Ihre Kleidung besteht aus einem bodenlangen roten Rock mit einer weissen bestickten Schürze, einer blauen Bluse mit Halskrause und einer weissen Kopfhäube.

Auch diese Malerei ist von ausgesprochen guter Qualität.

b) Im Haus Roten-Salzgeber in Raron VS befindet sich aus dem Jahre 1601 eine Darstellung eines Paares.⁸² Wir wissen, dass es sich bei den Dargestellten um das Ehepaar Nicolas und Barbara de Roten-Riedmatten handelt, welches anlässlich der Hochzeit ihrer Tochter 1601 ein Zimmer ihres Hauses ausmalen liess.

Der Mann zur Linken steht breitbeinig mit weitausgestreckten Armen da. Er ist hier unbewaffnet und trägt auch keine Kopfbedeckung.

Seine überweit gebauschte Pluderhose ist typisch für die Zeit um 1600.

Seine Frau ist in der üblichen Tracht gekleidet, nur der Willkommensbecher fehlt.

Fassadenmalerei auf Putz

An der Nordfassade eines alten Gasthofes in Vaas, Gemeinde Lens im Wallis, befindet sich eine ins Jahr 1570 datierte Darstellung eines Paares.⁸³

⁸⁰ Diese Erscheinung konnte sonst nirgends beobachtet werden.

⁸¹ Mitteilung von Denis Buchs, Bulle.

⁸² Mitteilung von T. Hermanes, Genf, in: A. de Wolff, *Le portrait valaisan*, Sion 1957, S. 60.

⁸³ Mitteilung von Gaetan Cassina, Sitten.

Breitbeinig steht der Landsknecht zur Linken. In der linken Hand hält er einen Stock. Gekleidet ist er mit einem roten Oberteil mit geschlitzten Ärmeln, gelber Pluderhose und roten Socken.

Auf dem Kopf trägt er ein Barett ohne Federbusch.

Die Frau zur Rechten hält ihm den Willkommensbecher entgegen. In der rechten Hand hält sie einen Krug. Ihre Kleidung besteht aus einem halblangen gelben Rock mit roten Besatzstücken und gelben Socken. Auf dem Kopf trägt sie ein flaches Barett mit einer Feder. Auf allen diesen Bildern scheinen sich die Hausbesitzer zum Ruhme der Nachwelt selbst verewigt zu haben, obwohl dies nur für das Beispiel aus Raron durch eine Inschrift sicher belegt ist.

Sie hätten somit dem gleichen Zwecke gedient wie das Gaiser Bild.

II. Die Kuhherde und die verfolgte Eule auf der Ostwand

Da das Motiv der Eule, welche von den Singvögeln angegriffen wird, durch einen schwarzen Rand vom Hauptbild der Kuhherde abgetrennt ist, scheinen diese beiden Darstellungen nicht direkt zusammen zu gehören. Aus diesem Grunde sollen sie getrennt auf ihren Inhalt hin untersucht werden.

1. Die Kuhherde

a) Das Motiv

Der Suche nach direkten Vorbildern im 16. Jahrhundert für das Motiv der Kuhherde war zuerst wenig Erfolg beschieden. Wohl fanden sich vor allem in Bibelillustrationen und Bilderchroniken Darstellungen von Kühen, aber keine eigentlichen Kuhherden in unserem Sinne.

Erst beim Studium der Oberbilder auf Bauernscheiben stiessen wir dann auf vergleichbare Beispiele. Wie schon das Motiv des Paares scheint also auch das Motiv der Kuhherde in dieser Form in der schweizerischen Glasmalerei entstanden zu sein.

Oberbilder⁸⁴ nennt man die kleinen, meist in Silbergelb ausgeführten Szenen, die seit etwa 1530 die kleinen Zwickelfelder oder Bildstreifen zu beleben begannen, welche mit dem Aufkommen der Umrahmung der Hauptszene durch seitliche Säulen, am oberen

⁸⁴ Boesch, Schweizer Glasmalerei, S. 170.

Bildrand über dem diese verbindenden Bogen oder Architrav entstanden waren.

Als Themen wurden erst meist biblische Bilder, Kampf- oder Jagdszenen oder antike Motive gewählt, je nach der Einstellung des Bestellers, später wurden dann Anspielungen auf dessen Beruf immer beliebter.⁸⁵ Als die Sitte des Scheibenschenkens auf dem Lande in Mode kam, begannen die Glasmaler die Oberbilder der Bauernscheiben mit Szenen auszuschnücken, die dem Landleben entnommen waren.

«Bei der Ausschmückung dieser Oberbilder war der Phantasie ein weites Feld eröffnet, mehr als bei den traditionell vorgeschriebenen Hauptbildern. Je nach der Landgegend und der Art der landwirtschaftlichen Beschäftigung des Bestellers konnte der Glasmaler das Pflügen, Säen und Ernten oder Arbeiten im Rebberg oder weidende Viehherden, Alpaufzug, Kuhhandel, Käsebereitung, Melken usw. darstellen.»⁸⁶

Besonders beliebt scheinen aber Alpaufzüge und der Vorgang des Pflügens mit dem Ochsespann gewesen zu sein.

Für diese Genrebildchen besaßen die Glasmaler Vorlagen, welche sie serienweise von Scheibenreissern bezogen, um sie je nach Wunsch des Bestellers anwenden zu können.

Viele dieser Vorlagen scheinen Neuschöpfungen gewesen zu sein, da sich aus früherer Zeit keine vergleichbaren Vorbilder finden lassen konnten.⁸⁷

Ganz besonders gilt dies für den obengenannten Alpaufzug, wo die Rinder in REIHEN GEORDNET und von BEGLEITPERSONEN GEFÜHRT sind.

Ein ähnliches Beispiel aus sehr viel früherer Zeit (9. Jahrhundert) ist mir sonst nur aus Naturns (Südtirol) bekannt geworden, wo sich auf einem Wandgemälde in der Kirche St. Proculus die Darstellung einer Herde von 12 Rindern in einer Reihe, die von zwei anführenden Personen begleitet wird, befindet.⁸⁸

⁸⁵ Boesch, Schweizer Glasmalerei, S. 170.

⁸⁶ P. Boesch, Die Bauernscheiben, Separatdruck aus dem Toggenburger Heimat-Kalender, Bazenheid 1946.

⁸⁷ Vorlagen lieferten unter anderem Hans Holbein d. J., Tobias Stimmer, Virgil Solis, Christoph Murer, Daniel Lindtmeyer, Hans Caspar Lang und Hans Ulrich Fisch.

⁸⁸ Ch. Eggenberger, Die frühmittelalterlichen Wandmalereien in St. Proculus zu Naturns, in: Frühmittelalterliche Studien Nr. 8, 1974, S. 303 bis 350.

Auf allen übrigen früheren Herdendarstellungen wie wir sie etwa in den Schweizer Chroniken des 16. Jahrhunderts finden, sind die Tiere in ungeordneten Haufen angeordnet.⁸⁹

Die Komposition des Alpaufzuges scheint vor allem aus zwei Gründen eingeführt worden zu sein:

Einmal ist die Darstellungsweise, die Kühe geordnet hintereinander zu reihen, durch das längliche Format des auszufüllenden Bildfeldes gegeben, dann dürfte aber auch der Umstand eine Rolle gespielt haben, dass ein Alpaufzug der festliche Anlass im Landleben war, bei dem durch diese typische Reihung die Grösse der Herde besser zur Geltung kam.⁹⁰

Unsere Darstellung ist nicht direkt als Alpaufzug zu bezeichnen, mit einem solchen hat sie nämlich nur die Reihung der Kühe gemeinsam. Vielmehr handelt es sich um eine Herde, die tagsüber auf der Weide war und am Abend in den Stall gelockt werden muss.

Dass aber auch dieses Thema von der Glasmalerei herkommt, beweist ein Oberbildentwurf von Hans Ulrich Fisch von 1630, der sich heute im Landesmuseum Zürich befindet:⁹¹

Da steht ein Bauer vor einem Haus und lockt eine aus sieben Kühen bestehende Herde mittels eines Salzsteins, den er in der Hand hält, in den Stall. Die Herde selbst ist nicht geordnet. Die hinteren Tiere nämlich steigen hoch, wildgeworden durch das Spiel eines hinter ihnen stehenden Alphornbläusers, so dass sie als direktes Vorbild zu unserer Darstellung nicht in Frage kommt.

Die Haltung und die Kleidung des lockenden Bauern hingegen ist sehr ähnlich: Mit ausgestrecktem Arm hält er den Tieren einen Salzstein hin. Er trägt enganliegende Beinkleider und einen hohen Hut. Um die Schulter hat er an einem langen Riemen eine Tasche umgehängt. Wenn wir nun annehmen, unserem Maler habe eine ähnliche Vorlage zur Verfügung gestanden, so könnten wir daraus Rückschlüsse über die heute wegen des Türdurchbruchs in der linken Wandhälfte nicht mehr ersichtlichen Gesamtkomposition der Wand ziehen.

⁸⁹ z. B. — von Diebold Schilling d. J. in der Luzerner Bilderchronik von 1513, Zentralbibliothek Luzern, Faksimileausgabe Genf 1932, Tafel 253, eine Rinderherde aus der Darstellung des Viehraubes von Altenheewen. — aus Werner Schodolars Eidgenössischer Chronik von 1514, Staatsarchiv Aarau, eine erbeutete Ochsenherde.

⁹⁰ Hanhart, Appenzeller Bauernmalerei, S. 10: «(Die Sennen) fahren nicht nur bis heute im Frühling auf die Alp und im Herbst zurück ins Tal, die Ostschweizer Bauern sind weit gereist, um mit ihrem Vieh Handel zu treiben. Noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zogen sie mit den Tieren über die Alpen in die oberitalienischen Städte.»

⁹¹ Abb. in: H. Lehmann, Die Schweiz im Spiegel der Jahrhunderte, Zürich 1937, S. 551.

Da auf dieser, wie auch auf den meisten anderen Darstellungen von Viehherden an deren hinterem Ende eine zweite Person als Treiber fungiert, können wir einen solchen auch für unser Bild vermuten.⁹² Dieser Treiber müsste genau im Bereich der ausgebrochenen Türe gestanden haben, da auf dem links davon stehengebliebenen schmalen Wandstück nur Landschaftselemente zu sehen waren. Die Herde hätte dann wegen der Platzverhältnisse aus 10 Tieren bestanden.

b) Die Darstellung der Kuh

Bei der Beschreibung der Herde wurde schon auf die zoologisch unrichtige Darstellungsweise wie falsche Kopfformen, falscher Körperbau, zu lange Schwänze und vor allem die abnormal langen, lyraförmig gebogenen, nach rückwärts gerichteten Hörner hingewiesen.

Neben H. Hartmann-Frick äussert auch W. Engeler⁹³ die Ansicht, dass man diese Darstellung nicht als eine anatomisch richtige Wiedergabe des damaligen Appenzellerviehs ansehen kann.

Die Stammform des Hausrindes ist das Torfrind, eine domestizierte Form des Ur-Rindes, das seit 1627 ausgestorben ist.⁹⁴ Die Grösse der Tiere⁹⁵ und die Länge ihrer Hörner⁹⁶ scheinen wegen der Domestizierung nach und nach stark abgenommen zu haben, so dass das im Mittelalter vorkommende Rind ein relativ kleines Tier mit kurzen, einfachgebogenen, auswärtsgerichteten Hörnern gewesen zu sein scheint.

So sind dann auf den meisten Abbildungen von Rindern zwischen 1200—1500 die Tiere im Verhältnis zum Menschen richtigerweise relativ klein. Die Hörner sind meist einfach gebogen oder leierförmig und nicht allzu lang wiedergegeben.⁹⁷ Vorkommende Übertreibungen

⁹² z. B. — Auf dem Oberbild eines Glasgemäldes von Christoph Murer von 1597, Abb. in: Lehmann, Die Schweiz im Spiegel der Jahrhunderte, S. 517.

— Im Oberbild einer Allianzscheibe Küng-Müller von 1614 die Darstellung einer Kuhherde mit anführender und treibender Person, die unserer sehr ähnlich sieht, Abb. in: Schneider, Kat. Lm. Bd. II, Nr. 496, S. 389.

⁹³ Brief von Dr. W. Engeler, Oberwil/Zug, a. Dir. der Schweiz. Herdebuchstelle für Braunvieh.

⁹⁴ — W. Engeler, Kleine Züchtungslehre des Rindes, Bern 1942, S. 46.

— C. Keller, Geschichte der Schweiz. Haustierwelt, Leipzig 1909.

⁹⁵ F. E. Zeuner, Geschichte der Haustiere, Basel 1967, S. 58.

⁹⁶ J. U. Duerst, Das Horn der Cavicornia, in: Denkschrift der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft, Zürich 1926, S. 118.

⁹⁷ Vgl. dazu: Eine Seminararbeit bei Dr. H. C. Peyer, Universität Zürich WS 77/78 von Andrea Molnar, Barbara Stadler über das Thema: Darstellungen von Vieh und Viehbehausungen vom 13.—17. Jahrhundert, worin ein guter Überblick über die Darstellungsweise von Kühen gegeben wird.

können damit erklärt werden, dass die Hörner als eines der wichtigsten Merkmale des Rindes zur besseren Kenntlichmachung etwas zu gross gehalten wurden. Die Farbe der Rinder ist rötlichbraun bis schwarz. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass bis ins letzte Viertel des 15. Jahrhunderts keine Kühe, sondern nur Stiere und Ochsen auf Abbildungen vorkommen, was wahrscheinlich mit der Zunahme der Milchwirtschaft im 15. Jahrhundert erklärt werden kann.⁹⁸

Eines der ersten Beispiele finden wir in Diebold Schillings Berner-Chronik mit der Darstellung einer geraubten Kuhherde.⁹⁹ Dort sind die Kühe mager, hochbeinig, die Hörner relativ lang und leicht gebogen, die Euter ausgesprochen klein. Aber eigentlich erst auf den Oberbildern kommen vermehrt Darstellungen von Kühen vor.¹⁰⁰ Diese sind dann wegen der Miniaturhaftigkeit der Bilder, wohl aus technischen Gründen, anatomisch etwas unbeholfen wiedergegeben. Ihre Hörner sind meist viel zu gross und zu geschwungen, der Gesichtsausdruck nimmt gegen 1600 mehr und mehr menschliche Züge an.

Aus Beschreibungen des 17.—19. Jahrhunderts wissen wir, wie das damalige Appenzellervieh ausgesehen hat: Geschwungene und zierliche Hörner, feine Gliedmassen, gute Euter, weixelbraune und schwarze Farbe.¹⁰¹ Daraus wird ersichtlich, dass diese Farbangaben mit unserer Darstellung übereinstimmen. Dagegen sind die Hörner zu lang, die Euter zu klein, und die Tiere selbst alles andere als zierlich.

Die groben Verzeichnungen scheinen also einmal auf die Vorbilder in der Glasmalerei zurückzuführen zu sein, aber auch darauf, dass die figürliche Zeichnung nicht unbedingt die Stärke unseres Malers gewesen ist.

In diesem Zusammenhang sind auch die Meinungen der Zoologen aufschlussreich und zutreffend, wenn H. Hartmann sagt: «Es ging dem Künstler wohl einfach um die Darstellung einer grossen, gesunden, kräftigen Herde»,¹⁰² und W. Engeler meint: «Der Appenzeller Bauer war von altersher als sorgfältiger Tierpfleger bekannt, der auf das Putzen von Haut und Haaren, von Hörnern und Klauen seines Viehs grössten Wert legte. Durch die Betonung der langen und gewundenen Hörner, des langen Schwanzes (Pflege der Haare der Schwanzquaste) wollte der Bauernmaler wohl die Wichtigkeit

⁹⁸ A. Hauser, Schweizerische Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Erlenbach-Stuttgart 1961, S. 36.

⁹⁹ Faksimile Ausgabe, Bern 1943, Tafel 145.

¹⁰⁰ Vor allem die Tätigkeit des Melkens ist immer wieder dargestellt.

¹⁰¹ Mitteilung von Dr. W. Engeler, Oberwil/Zug.

¹⁰² Brief von Dr. H. Hartmann-Frick, Bottighofen.

dieser Merkmale für die damals gesuchte Schönheit der Tiere herausstreichen... Zusammenfassend möchte ich sagen, dass der Gaiser Maler die Tiere sehr frei gestaltete, dabei aber doch die typischen Merkmale betonte, die schon damals vom Appenzeller Viehzüchter als erwünschte Attribute für die Schönheit seines Viehs gesucht worden sind.»¹⁰³

c) Die Darstellung der Landschaft

Die Landschaften, welche wir häufig auf den Oberbildern von Glas-scheiben antreffen, sind meist mit einfachsten Mitteln realistisch wiedergegeben. Diese Szenenhintergründe können hügelige oder flache Landschaften mit Häusern und Bäumen, aber auch Äcker, Wälder usw. sein, so dass also für eine Hügellandschaft wie auf unserer Wand auch ein Oberbild Vorbild gewesen sein könnte.

Wie bei der Darstellung der Kühe, wären dabei dem Maler bei der Übertragung des Vorbildes in seine Bilderwelt nur seine eigenen, beschränkteren Mittel zur Verfügung gestanden. Wir fühlen uns bei seiner Auffassung von Landschaft an das Formelhafte von Kinderzeichnungen erinnert, in denen oft mit frischem, unbefangenen Strich das Wesentliche festgehalten ist.

d) Die Darstellung des Stalles

Der Stall ist, wie aus der Beschreibung hervorgeht, ein ziegelgedecktes Steinhaus, dessen eine Hausecke mit einem Pilaster und die Wände mit Blendarkaden gegliedert sind. Eine Architektur wie diese ist städtisch und um 1600 auf dem Lande undenkbar. Ähnlich wie auch bei der Darstellung der Kleidung der Wunsch der Landbevölkerung nach städtischer Kultur und Wohngewohnheiten eine Rolle gespielt hat, mag dies den Maler dazu bewogen haben, ein solches Haus abzubilden.

So finden wir denn auch auf Oberbildern nur wenige eindeutig als Bauernhäuser ausgewiesene Bauten.

Beispiele dafür sind etwa: Eine Bauernallianzscheibe Stierli-Schenk von 1600,¹⁰⁴ die Bauernscheibe mit dem Wappen Häberlin von 1618¹⁰⁵ und eine Bauernscheibe des Hans Veit und des Michel Stöckli von 1621.¹⁰⁶

Auf den meisten Bauernscheiben aber bleibt die Architektur im Gegensatz zu städtischen Scheiben mehr oder weniger anonym, was sich bei der Miniaturhaftigkeit dieser Malerei wahrscheinlich durch die doch eher durchschnittliche künstlerische Qualität erklären lässt.

¹⁰³ Brief von Dr. W. Engeler, Oberwil/Zug.

¹⁰⁴ Abb. in: Schneider, Kat. Lm. Nr. 449, S. 374.

¹⁰⁵ Abb. in: Schneider, Kat. Lm. Bd. II, Nr. 512, S. 394.

¹⁰⁶ Abb. in: Schneider, Kat. Lm. Bd. II, Nr. 517, S. 395.

Trotzdem fanden sich Beispiele, auf denen einzelne Elemente der Architektur unseres Stalles zu erkennen sind. So ist auf der Bauernscheibe Müller-Ryser von 1586¹⁰⁷ im Oberbild eine Interieurszene mit einer ähnlich reich mit Beschlägen verzierten Türe dargestellt. Auf einer Bauernallianzscheibe Henseler-Schönweiler von 1590¹⁰⁸ steht ein Wirtepaar vor seinem Gasthaus, einem Steinhaus mit Rundbogenportal.

Auf einem Oberbildentwurf mit religiösen Motiven von Hans Caspar Lang von 1595 sind an einem Haus gleich drei Elemente unseres Stalles vereinigt: Das Rundbogenportal, ein Wandpilaster und ein Blendarkadenfries.¹⁰⁹

e) Die Bedeutung des Motivs der Kuhherde für die Appenzeller Bauernmalerei des 19. Jahrhunderts

Figürliche Motive erscheinen schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf Appenzeller Möbeln, sie unterscheiden sich aber deutlich von denjenigen, welche im 19. Jahrhundert bevorzugt wurden: Szenen aus dem Landleben sind selten. Vielmehr kommen Szenen vor, welche die Jahreszeiten symbolisieren; ferner Reiter, Jagden, Schlösser und viele religiöse Darstellungen, wobei Geschichten aus dem alten Testament bevorzugt waren.¹¹⁰

So ist mir auch eine Holzbohlenmalerei aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einem Bauernhaus in Speicher AR bekannt, wo auf einer Wand die Szene von David und Goliath dargestellt ist.

Für ihre Gestaltung war aber allen nicht die Realität des Landlebens Vorbild, sondern vielmehr die höfische und kirchliche Welt des Barock.

Die erste bislang bekannte Malerei aus der Appenzeller Bauernkunst, welche einen Sennen mit einer Kuh darstellt, stammt von einem unbekannten Maler aus dem Jahre 1804:¹¹¹

Auf einem sogenannten «Eimerbödeli», einer kreisrunden Holz- oder Kartonscheibe, die mittels kleiner Metallstifte bei der Alp- und Talfahrt auf den äusseren Boden des mitgeführten Melkeimers angebracht wurde, ist ein Senn, der von seinem Hund begleitet wird, zusammen mit zwei Ziegen und einer Kuh, die eine grosse Glocke um den Hals trägt, auf der Alpfahrt dargestellt.

Das Motiv, das allgemein als typisch für die Appenzeller Senntumsmalerei bekannt ist und von dem es auch Parallelen aus dem Kanton

¹⁰⁷ Abb. in: Schneider, Kat. Lm. Bd. I, Nr. 379, S. 244.

¹⁰⁸ Abb. in: Schneider, Kat. Lm. Bd. II, Nr. 389, S. 357.

¹⁰⁹ Boesch, Schweizer Glasmalerei, S. 173.

¹¹⁰ Hanhart, Appenzeller Bauernmalerei, S. 11/12.

¹¹¹ Hanhart, Appenzeller Bauernmalerei, S. 64.

Fribourg gibt,¹¹² der Alpaufzug mit einer grösseren Anzahl Kühe, tritt erstmals auf einem von Conrad Starck bemalten Schrank aus dem Jahre 1809 auf.¹¹³

Auf einem langen, schmalen Streifen, der sich über das obere Ende der Kastenfront erstreckt, ist ein Senn mit seinem Hund zu sehen. Hinter ihm folgen zuerst zwei Ziegen und dann die Kühe, wobei ein Tier dem anderen folgt. Die beiden vordersten tragen grosse Glocken, was sie als Leittiere der Herde auszeichnet.

Solche Streifen, auf denen jeweils der gesamte Viehbestand eines Bauern aufgeführt wird, sollen seinen ganzen Reichtum veranschaulichen. Meist waren sie direkt auf die Vorderwand eines Stalles gemalt, bisweilen standen über den Kühen sogar deren Namen.

Später wurden solche Streifen auch aus Papier hergestellt und mit Wasserfarben bemalt oder als Holzschnitte gedruckt.¹¹⁴

Die Komposition bleibt meistens die gleiche: Die Darstellungen verlaufen friesartig und haben eine Basis, die zum Teil als Wiesenboden mit vereinzelt Grasbüscheln gestaltet ist. Bisweilen dienen Häuser als Abschluss rechts und links.

Menschen und Vieh, Sennen, Grempler, Hunde, Saumtiere und Schweine begleiten die Kühe, alle laufen sie in die gleiche Richtung. Die Tiere sind in Seitenansicht gegeben; sie überschneiden sich teilweise oder folgen einander in kleinen Abständen.

Aus diesen Eimerbödeli und Sennenstreifen gingen dann um 1850 die ersten eigentlichen Sennentafeln hervor, Tafelbilder, mit denen die Bauern ihre Stuben schmückten. Dargestellt ist auf ihnen meist der Alpaufzug.

«Menschen, Tiere und die Elemente der Landschaft sind als einfache, das typisch betonende Zeichen aufgefasst. Aus diesen Elementen wird das Bild zusammengesetzt, als Aufzählung und Erzählung dessen, was den Bauern wichtig ist. Die Schilderung des Malers entspricht durchaus den Tatsachen. Die Anzahl der Tiere musste übereinstimmen mit dem Besitz des Bauern. Das braune Vieh der Appenzeller ist dunkel, oft geradezu schwarz gemalt, weil Kühe mit dunklem Fell besonders begehrt waren. Die Typisierung der Tiere entspricht dem Schönheitsbegriff, der bei den Bauern galt. Die Alpfahrten spielen sich in der typischen Appenzeller Hügellandschaft ab, die hinten von der Kette des Alpsteingebirges abgeschlossen ist.»¹¹⁵

¹¹² Die sogenannten «poyas».

¹¹³ Hanhart, Appenzeller Bauernmalerei, S. 33.

¹¹⁴ Ott, Das Ornament, S. 92.

¹¹⁵ Hanhart, Appenzeller Bauernmalerei, S. 17.

In der Einleitung zu seinem Buch schreibt Rudolf Hanhart unter anderem, dass man vergeblich nach einer alten Tradition, auf welche diese Malereien zurückgehen könnten, sucht. Er meint, dass das Aneinanderreihen formelhaft gezeichneter Tiere ein typisches Merkmal sei für die Darstellungsweise der Hirten, dabei weist er aber nur auf ähnliche Darstellungen urgeschichtlicher Höhlenmalereien hin.¹¹⁶

Als ein solches bis anhin fehlendes Vorbild für die Appenzeller Senntumsmalerei könnte die Kuhherde auf unserer Wand betrachtet werden, vor allem, da sie dazu alle gestalterischen Voraussetzungen erfüllen würde.

Um aber als Vorbild dienen zu können, müsste sie oder andere Darstellungen gleicher Art in der Zeit um 1800 noch sichtbar und bekannt gewesen sein. Nun wissen wir mit Sicherheit, dass dies in Gais bis um 1850 der Fall war. Dies geht aus der Tatsache hervor, dass in den Ritzen zwischen den einzelnen Bohlen der Stubenwände beschriebene Heftseiten und der blaue Schutzumschlag eines Schulheftes verborgen lagen, die zur Abdichtung dort hinein gestopft worden waren, als noch kein Täfer die Wand bedeckte. Auf dem Schutzumschlag des Heftes steht der Name seines Besitzers: Heinrich Heim. Beim Schriftbild handelt es sich um einen Typus, wie er in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich war.¹¹⁷ In dieser Zeit gab es zwei Schüler dieses Namens, den 1802 geborenen Johann Heinrich Heim, und den 1828 geborenen Heinrich Jakob Heim, die beide wichtige Persönlichkeiten wurden.

Ein Zusammenhang zwischen der Familie Heim und der «Säge Rotenwies» konnte aber nicht hergestellt werden, so dass es unklar bleibt, wie dieses Schulheft dorthin gelangen konnte.

Auch wenn unsere Herde nicht direkt Vorbild für das wichtigste Motiv der Appenzeller Bauernmalerei gewesen wäre, so konnte doch seine Herkunft aus der Glasmalerei des 16. Jahrhunderts glaubhaft hergeleitet werden.

2. Die verfolgte Eule

Das Thema der verfolgten und verspotteten Eule kommt in der bildenden Kunst seit dem 12. Jahrhundert vor und scheint dann Ende des 15. und vor allem im 16. Jahrhundert, als es durch die

¹¹⁶ Hanhart, Appenzeller Bauernmalerei, S. 10.

¹¹⁷ — Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, Bd. IV, Neuenburg 1927, S. 124.

— E. H. Koller/J. Signer, Appenzellisches Wappen- und Geschlechterbuch, Bern und Aarau 1926, S. 120.

Druckgrafik weite Verbreitung fand, sehr beliebt geworden zu sein, verschwand dann später aber fast vollständig.

Da bis heute dieses Thema in der Literatur erst wenig behandelt wurde, und sich dabei meist widersprüchliche Aussagen gegenüberstehen, soll es hier etwas genauer untersucht werden.

a) Die Symbolik der Eule

In der Antike galt die Eule wegen ihrer Fähigkeit im Dunkeln zu sehen als weise und wurde als Attribut der Pallas Athene, der Göttin der Weisheit und der Wissenschaft, oft abgebildet.¹¹⁸

Im Volksaberglauben aber galt sie schon immer wegen ihres Lebens im Dunkeln, ihrer Lichtscheu und ihrer klagenden Schreie als Symbol nahenden Unheils, des Bösen und des Todes.¹¹⁹

Für die Deutung der unzähligen Eulendarstellungen auf Bildern christlichen Inhalts genügt es nicht, nur die Bibel zu Hilfe zu nehmen, wir finden dort nur Hinweise, dass die Eulen unrein seien und ihr Fleisch nicht gegessen werden dürfe.¹²⁰

Vielmehr ist eine naturgeschichtlich-religiöse Schrift eines anonymen Autors, welche wohl um 200 n. Chr. in griechischer Sprache in Alexandria entstanden sein dürfte, als die Hauptquelle für die christliche Tiersymbolik anzusehen: Der Physiologus.¹²¹

Niklaus Henkel schreibt über die Bezeichnung «Physiologus» folgendes:¹²² «Der Physiologus ist zunächst nicht Bezeichnung für das, was wir darunter verstehen, sondern, wie schon die frühesten Texte zeigen, Bezeichnung für eine naturwissenschaftliche Autorität, der ein Buch zugeschrieben wurde, das über bestimmte Eigenheiten von Tieren, Pflanzen und Steinen berichtet. In dem Werk, das wir gewöhnlich als «Physiologus» bezeichnen, wird dieses Naturbuch nur zitiert. Zu den zitierten naturkundlichen Berichten des «Naturforschers» gibt dann ein christlicher Autor allegorische Auslegungen auf Christus, den Gläubigen und den Teufel. Der Physiologus stellt also die christliche Bearbeitung eines rein naturkundlich orientierten Werkes eines «Naturkundigen» dar.»

Die katalogartig verzeichneten 55 Geschichten von realen und phantastischen Tieren, Pflanzen und Mineralien sind zum grössten Teil

¹¹⁸ — G. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, Düsseldorf/Köln 1971, S. 97.
— RDK Bd. IV, Sp. 270 f., mit Literaturangaben.

¹¹⁹ Bächthold-Stäubli, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. II, Berlin 1929/30, S. 1073 f.

¹²⁰ 3. Mos. II, 16 f.; 5. Mos. 14, 15 f.

¹²¹ Zur Physiologus Literatur siehe Literaturliste.

¹²² N. Henkel, Studien zum Physiologus im Mittelalter, Tübingen 1976, S. 12.

schon in der Antike, jeweils in abgewandelter Form von Autoren wie Aristoteles, Plinius d. Ae., Plutarch, Aelian und Horapollo behandelt worden, oder lassen sich aus dem ägyptischen Götterglauben herleiten.¹²³

In der ersten griechischen Fassung erscheint die Eule als Nachtrabe (Nicticorax), als Christussymbol. Eine Übersetzung des Textes von Otto Seel lautet:¹²⁴

«Es spricht David im Psalm: Ich bin gleich wie ein Käuzchen in den verstörten Stätten. Der Physiologus hat vom Käuzchen gesagt, dass es die Nacht mehr liebt als den Tag. Also hat auch unser Herr Jesus Christus uns geliebt, die wir in Finsternis und Schatten des Todes sassen, ich meine damit das Heidenvolk über das Volk der Juden hinaus, denen doch die Verheissung der Väter anvertraut waren. Daher auch der Herr spricht: Fürchte dich nicht, du kleine Herde, denn es ist euers himmlischen Vaters Wohlgefallen, euch das Reich zu geben.

Jedoch wirst du mir sagen, dass das Käuzchen unrein ist nach dem Gesetz. Wie also wird es dann zum Gleichnis des Heilands? Und wie spricht der Apostel. Er hat den, der von keiner Sünde wusste, für uns zur Sünde gemacht. Sich selbst hat er erniedrigt, auf dass er alle rette und wir erhöht würden.

Geliebt hat aber der Herr das Dunkel, nämlich die Heiden, die ihn töteten und hassten darum, dass sie nicht gehorsam waren. Ich will das mein Volk heissen, das nicht mein Volk war, und meine Liebe, die nicht meine Liebe war. Wohlgesprochen hat also der Physiologus über das Käuzchen.»

Diese Gleichung zwischen Nachtvogel und Lichtbringer wird von den verfolgten frühen Christen noch gut verstanden worden sein, sie bleibt aber etwas befremdlich.

Daher ist es nicht erstaunlich, dass spätestens im 9. Jahrhundert eine lateinische Fassung AB vorlag, eine Erweiterung der ersten griechischen Ausgabe, in welcher die Eule als Judensymbol genannt wird.¹²⁵

Die Einwände der ersten Fassung haben also überzeugender gewirkt als ihre Beschwichtigung.

Im hohen Mittelalter wurde dann diese Version immer häufiger, und schliesslich verdrängte die Deutung der Eule als Symbol des Juden den Bezug auf Christus.¹²⁶

¹²³ N. Henkel (wie Anm. 122), S. 17.

¹²⁴ Seel, Physiologus, S. 7.

¹²⁵ RDK VI, Sp. 274.

¹²⁶ RDK VI, Sp. 275.

Neben den zahlreichen lateinischen Fassungen aus dem hohen Mittelalter gibt es Übersetzungen in die meisten Sprachen des Balkanraumes und Nordafrikas, sowie in die romanisch-germanischen Volkssprachen.¹²⁷ Aus diesen Physiologus-Ausgaben leiteten sich die zahlreichen englischen und französischen Bestiarien ab, welche im 12. und 13. Jahrhundert die meistverbreiteten Bilderhandschriften waren. Alle diese Versionen sahen in der Eule ein Judensymbol.¹²⁸ Auch in der enzyklopädischen Literatur des Mittelalters wird die Eule behandelt, oft sogar ausführlicher als im Physiologus.¹²⁹ Hier werden die Eigenschaften der Eule meist negativ beschrieben. So schreibt z. B. Konrad von Megenberg in seinem «Buch der Natur» von 1349 über die Eule: «... der Vogel hat die vinstern naht liep und fleugt mit aufgerihter prust und schreit gar fürterlichen ... wan flug er des tages so schriven in all ander vogel an und liezen in kain ruew haben ... die äulen haben gar hitzigen streit mit andern vogeln.»¹³⁰

«Das Ganze stellt ein unauflösbares Geflecht von sich überkreuzenden Traditionsfäden dar, und es ist kaum zuviel gesagt, wenn man feststellt, Spätantike und Mittelalter seien mit der Thematik und den Materialien dieses Physiologus gleichsam durch und durch imprägniert.»¹³¹

b) Darstellungen

In der ersten erhaltenen illustrierten Physiologus-Ausgabe aus dem 9. Jahrhundert in Bern, einer lateinischen Fassung, welche die Eule als Christussymbol bezeichnet, sind fünf Eulen vor einem nächtlichen Himmel mit Mond und Sternen als Nachtvögel dargestellt.¹³²

Eine weitere Wertung ist aus dem Bild nicht ersichtlich.

Der Zeitpunkt, zu welchem die Darstellungen der von den Vögeln verfolgten Eule erstmals auftraten, konnte nicht genau eruiert werden. Als frühestes Beispiel ist uns eine Miniatur eines in England Ende des 12. Jahrhunderts entstandenen Bestiariums bekannt, wobei die Eule dort durch den Text als Symbol der Juden bezeichnet wird.¹³³

¹²⁷ Seel, Physiologus, S. 61.

¹²⁸ RDK VI, Sp. 276 f.

¹²⁹ RDK VI, Sp. 276—277 f. u. a. auch im «Dialogus Creaturam» von ca. 1350.

¹³⁰ Konrad von Megenberg, Das Buch der Natur, hrsg. von Franz Pfeiffer, Stuttgart 1861, Nr. 53.

¹³¹ Zit.: Seel, Physiologus, S. 61.

¹³² Physiologus Hs., Bern, Burgerbibliothek, cod. 318, 2. Drittel 9. Jahrhundert; Abb. in: RDK VI, Sp. 267.

¹³³ RDK VI, Sp. 302, Abb. S. 271.

In der um 1350 entstandenen *Concordatio caritatis*,¹³⁴ einem Hilfsmittel zu homiletischen Gebrauch für den niederen Klerus, wird auch die Eule besprochen. Unter anderem wird dort die tagblinde Eule, die von anderen Vögeln angegriffen wird, dem machtlosen Christus vor Pilatus oder dem Christus der Dornenkrönung gleichgesetzt.¹³⁵ Das bedeutet, dass die ursprüngliche Deutung der Eule als Christussymbol im Sinne der ersten Physiologusfassung, trotz vieler gegenteiliger Darstellungen, immer noch lebendig war.

Darstellungen des Themas in diesem Sinne sind uns aber bis ins 15. Jahrhundert hinein keine bekannt. Erst in einer Miniatur mit der Dornenkrönung und Verspottung Christi aus dem Stundenbuch der Sophia von Bylant, datiert 1475, erscheint im Rahmen unter Christus, auf ihn bezogen, die von anderen Vögeln angegriffene und verspottete Eule.

Die Deutung Grotes, die Vögel seien christliche Seelen, die sich gegen den Geist der Finsternis wenden (Juden), ist offensichtlich falsch.¹³⁶

Auf dem Rahmen eines Holzschnittes mit der Geburt Christi von Bertholdus aus dem «andechtig zitglögglyn des Lebens und Leidens Christi», Basel 1492, ist neben einem Fuchs, der einen Hasen verfolgt, auch die Darstellung der Eule mit den Vögeln zu finden. Auch hier bezieht sich die Eule analog zum Hasen eindeutig auf Christus.

Noch klarer aber wird der Bezug auf Christus auf einem Albrecht Dürer zugeschriebenen Andachtsbild, Christus als Schmerzensmann darstellend, erscheint doch über dem Haupt Christi eine Eule, die von zwei anderen Vögeln angegriffen wird in den Goldgrund punziert. Auch hier ist die Deutung Grotes unzutreffend.¹³⁷

Die verfolgte Eule konnte aber auch allgemein als der zu Unrecht Verfolgte erscheinen:

In einem Dürer zugeschriebenen Holzschnitt «der Eulen seyndt alle Vogel neydig und gram», wendet sich ein anonymes Gedicht gegen

¹³⁴ Vgl.: Sachs-Badstübner-Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München 1975, S. 87. «Die neutestamentlichen und legendar. Szenen (als Antitypen) werden von vier oder acht Propheten sowie zwei Vorbildern aus dem AT und zwei Vergleichen aus der Naturgeschichte (als Typen) begleitet.»

¹³⁵ Weitere Möglichkeiten:

a) Verspottung Christi; siehe R. Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. IV, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, Sp. 443.

b) *Ecce Homo*; siehe RDK IV, Sp. 674.

¹³⁶ L. Grote, *Dürerstudien*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 19 Heft 3/4, Berlin 1965, S. 163, Abb. 14, Text S. 167.

¹³⁷ L. Grote, *Dürerstudien* in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 19 Heft 3/4, Berlin 1965, S. 153, Abb. 3, Text S. 152.

den Hass der angreifenden Vögel. Es sind also die Angreifenden, nicht die Eule, die ihres Hasses wegen negativ bewertet werden.¹³⁸ Zur Verbreitung des Motivs ist festzustellen, dass es anfangs des 16. Jahrhunderts häufig in den deutschen Buchschmuck aufgenommen wurde, wie dies Schottenloher in seinem Aufsatz nachwies.¹³⁹ Aber wir finden es auch in Frankreich, Holland und Belgien, auch hier meist im Buchschmuck, in den ornamentalen Rahmen der einzelnen Hauptdarstellungen.

Auch in der Emblematis war das Thema bis ins 17. Jahrhundert hinein beliebt. Obwohl das Motiv im Formalen während des ganzen 16. Jahrhunderts gleich bleibt, ist der Inhalt der einzelnen Darstellungen je nachdem die positiven oder negativen Eigenschaften der Eule angesprochen werden, verschieden.¹⁴⁰

c) Das Vorkommen des Motivs an Bauwerken in der Schweiz

Das Vorkommen dieses Themas an Bauwerken ist bis jetzt nur wenig behandelt worden.

Das älteste Beispiel befindet sich in Frankreich, an einem Kapitell der Kathedrale von Le Mans aus dem 12. Jahrhundert. Dargestellt ist eine Eule, die von zwei Vögeln angegriffen wird.¹⁴¹

Aus der Schweiz sind uns mehrere Beispiele bekannt. Das wohl früheste wurde 1974 bei Freilegungsarbeiten im Kloster Rüti ZH gefunden. In einer flächenfüllenden Dekorationsmalerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts aus feinen braunen Ästchen, Schilfrohren, mit grünen lanzettförmigen Blättchen und Blütenmotiven, ist die Szene der verfolgten Eule integriert.¹⁴²

Die Deutung Dracks, es handle sich um eine Vogelfangszene mit der Eule als Lockvogel, ist falsch.¹⁴³

Ungefähr gleichzeitig dürfte eine Flachschnitzerei an einem Chorstuhl in der Peterskirche in Zürich sein, die eine Eule mit Vögeln zeigt.¹⁴⁴

¹³⁸ RDK VI, Sp. 312.

¹³⁹ K. Schottenloher, Die Eule im Buchschmuck des 16. Jahrhunderts, in: Gutenbergfestschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz, Mainz 1925, S. 97 f.

¹⁴⁰ Th. A. Willberg-Vignau-Schuurmann, Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels, Diss. Leiden 1969, S. 191.

¹⁴¹ L. Charbonneau-Lassay, Le Bestiaire Du Christ, Paris 1940, S. 468. Er deutet die Eule als Symbol des Juden.

¹⁴² W. Drack, in: Zürcher Denkmalpflege, 7. Bericht, 1970—1974, I. Teil, Zürich 1975.

¹⁴³ RDK VI, Sp. 312. Darstellungen von Eulen als Lockvogel existieren tatsächlich, nur sind sie dort meist in einem Käfig gefangen abgebildet.

¹⁴⁴ KDM. Zürich, Bd. 4, Abb. S. 296.

In der Stiftskirche Zofingen befindet sich im Chorabschluss ein spätgotischer, dreiteiliger, mit Flachschnitzereien verzierter Chorstuhl aus der Zeit um 1518. In der Baldachinuntersicht können wir zwischen einer traubenbehangenen Weinranke eine Eule bemerken, die von Vögeln in Kampfstellung angegriffen wird.¹⁴⁵ Die Anwendung auf Christus erläutert die Inschrift in gotischen Majuskeln, die sich um das Gesims des Baldachins zieht: Ir Juden nemmend war und/luog ich bit uch habend an diser straf gnuog/Pilati es ist anders nutz wir wend in/henken an das krutz.»¹⁴⁶

Auch auf anderen Flachschnitzereien ist das Motiv zu finden, so z. B. am Täfer des Oetenbach-Zimmers von 1521, heute im Landesmuseum Zürich, im Täfer und in der Supraporte des Fraumünster-Zimmers, ebenfalls im Landesmuseum und weiter an den Deckenfriesen in den Kirchen von Maur, Weisslingen und an einer Türbekrönung aus dem Hause «zum Rosenkranz» in Zürich.

Ausser der Darstellung im Oetenbach-Zimmer, wo geschrieben steht: «ich besorg ds fogel gischra», finden wir keine erläuternden Beischriften, so dass nicht schlüssig erklärt werden kann, in welchem Sinne sie verstanden werden soll.¹⁴⁷

d) Vergleich der Gaiser Darstellungen mit anderen Beispielen

Darstellungen mit der von zwei Seiten von anderen Vögeln bedrängten Eule kommen schon auf den frühesten Darstellungen vor und scheinen immer die beliebtesten gewesen zu sein.¹⁴⁸ Andere Formen, wo die Eule von oben oder von unten angegriffen wird, kommen vor allem im Buchschmuck vor. Sie sind dort bedingt durch ihre Anordnung in den meist senkrechten Rahmenstreifen.¹⁴⁹

Auf der Gaiser Darstellung sind es dreizehn Vögel, welche die Eule bedrängen. Dies ist ungewöhnlich, denn meistens sind es deren zwei bis höchstens acht. Von diesen dreizehn Vögeln konnten nun zwei Arten eindeutig als Wiedehopf und als Specht identifiziert werden. Der Wiedehopf wird im Physiologus als der Vogel, der seine alten Eltern pflegt, positiv bewertet,¹⁵⁰ galt aber im Volksaberglauben

¹⁴⁵ M. Stettler, Kunstdenkmäler der Schweiz Kt. Aargau I, Basel 1948, S. 358.

¹⁴⁶ Diese Inschrift bezieht sich demnach auf eine als «Ecce Homo» aufzufassende Darstellung.

¹⁴⁷ J. R. Rahn, Über Flachschnitzereien in der Schweiz, in: Festgabe auf die Eröffnung des Schweiz. Landesmuseums in Zürich, Zürich 1898, S. 188.

¹⁴⁸ Vgl.: RDK VI, Sp. 271, Abb. 4.

¹⁴⁹ z. B. im «Gebetbuch Kaiser Maximilians» von Dürer in der Darstellung des Engels der Verkündigung.

¹⁵⁰ Seel, Physiologus, S. 10.

wegen seiner hörnerähnlichen Federschöpfe am Kopf, sowie aufgrund seines abstossenden Geruchs als Symbol des Teufels.¹⁵¹

Auch auf anderen Darstellungen kommt der Wiedehopf vor. So wird auf einer emblematischen Darstellung von Joris Hoefnagel im Bockskay-Codex B. f. 20 der Wiedehopf dem gesetzeskundigen Pharisäer gleichgesetzt, der Christus versucht.¹⁵²

Auch auf der Darstellung von Dürers Schmerzensmann scheinen die beiden angreifenden Vögel wegen ihres Federbusches auf dem Kopf Wiedehöpfe zu sein. Das Gleiche gilt auch für den Holzschnitt «Der Eulen seyndt alle Vogel neydig und gram.»¹⁵³ Der Wiedehopf scheint immer in seiner negativen Bewertung dargestellt zu sein und dürfte hier als Judensymbol betrachtet werden.

Der Specht gilt in der Bibel infolge seines beständigen Klopfens als Symbol des «Betens ohne Unterlass».¹⁵⁴ Im Physiologus dagegen wird er mit dem Teufel gleichgesetzt.¹⁵⁵

Im Gegensatz zum Wiedehopf konnte ein Specht auf anderen Darstellungen nirgends nachgewiesen werden.

e) Funktion

Wie wir gesehen haben, kann die Eule, je nachdem sie positiv oder negativ beurteilt wird, als Symbol für Christus oder des Juden verstanden werden. Um diese Wertung im Bezug auf die Gaiser Darstellung abzuklären, muss zuerst die Frage nach der Funktion beantwortet werden.

Die Szene befindet sich in der rechten oberen Ecke der östlichen Stubenwand, von der Hauptszene der Kuhherde abgetrennt durch einen schwarzen Rahmen und schliesst seitlich direkt an die Fensterfront an. Diese Raumecke war ursprünglich der Platz, wo der Stubentisch stand, denn die Tischecke lag immer in derjenigen Ecke, welche diagonal gegenüber dem Ofen lag.¹⁵⁶ Zudem weisen auch die in die Wände eingelassenen Löcher auf Befestigungsmöglichkeiten für eine Sitzbank hin.¹⁵⁷

Da im späten Mittelalter die beheizte Stube zu dem wurde, was vorher die Wohnküche war, nämlich zu dem Raum, in dem sich das Familienleben abspielte, übernahm der Stubentisch die Rolle, die früher der Herd in der Küche hatte; er wurde zum eigentlichen

¹⁵¹ K. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, Köln 1971, S. 350.

¹⁵² Th. A. Willberg-Vignau-Schuurmann, Die emblematischen Werke im Werke Joris Hoefnagels, Diss. Leiden 1969, S. 199, Abb. 26.

¹⁵³ Vgl. S. 64/65.

¹⁵⁴ 1. Thess. 5, 17.

¹⁵⁵ Seel, Physiologus, S. 46.

¹⁵⁶ Mitteilung von Dr. M. Gschwend, Basel.

¹⁵⁷ siehe Abb. 5, Planskizze 1, Ostwand.

Herzstück des Familienlebens. Die enge Verknüpfung von Tisch- und Gebetssitte, von Essens- und Andachtszeit brachte es mit sich, dass die Tischecke auch zur Andachtsecke wurde. In dieser Ecke hängte man Kreuze, Bilder, Kalenderblätter mit religiösen Motiven auf, aber auch kleine Eckaltärchen oder krippenartige Kästchen mit Darstellungen aus dem neuen Testament oder von Heiligen. Diese Kuldecke wird im Volksmund heute noch «Herrgottswinkel» genannt.¹⁵⁸

Herrgottswinkel gab es nicht nur in katholischen Gegenden wie man annehmen könnte, sondern auch in protestantischen, wie Gais eine war,¹⁵⁹ denn die Volksfrömmigkeit war auch dort noch sehr gross.¹⁶⁰ Heiligenbilder, sowie die Darstellung des Kreuzes waren aber dort verboten, meist lagen auf einem hochgelegenen Wandbrett die Bibel, das Gesangsbuch, Andachtsbücher, Kalender und andere der Familie wertvolle Gegenstände.¹⁶¹

Das Gaiser Bild der Eule hat also mit grösster Wahrscheinlichkeit auch zur Ausstattung einer solchen Andachtsecke gehört. Der Umstand, dass Gais protestantisch war, mag den Maler veranlasst haben, ein Bild mit religiösem Inhalt in der erlaubten Form eines Symbols zu malen. So waren z. B. etwas später, im 17. Jahrhundert, auch Schutzbriefe gegen Seuchen, Unwetter usw. mit Segens-, Beschwörungs- und Austreibungstexten und Kreuzen, Jesus- und Marienmonogrammen, aber bilderlos, auch bei der reformierten Bevölkerung erlaubt und sehr beliebt.¹⁶²

Da die Darstellung der verfolgten Eule im 16. Jahrhundert im Buchschmuck und auch in der in Mode gekommenen Emblemkunst,¹⁶³ die in beiden Konfessionen Verwendung fand,¹⁶⁴ häufig vertreten war,

¹⁵⁸ — L. Kriss-Rettenbeck, *Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens*, München 1971, S. 14 f.

— Eine solche Kuldecke, wohl aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus Lauerz SZ, ist publiziert in: A. Meyer, *Volkstümliche Wandmalereien in Steinen, Lauerz und Schwyz*, in: *Revue suisse d'Art et Archéologie* Vol. 31, 1974, S. 188.

— Auf einer Holzbohlenmalerei mit Rankenwerk aus dem 16. Jahrhundert im Heimatmuseum Bischofszell ist, vom Bild abgetrennt, die Darstellung des Sündenfalls zu finden (Abb. 37).

¹⁵⁹ L. Kriss-Rettenbeck, *Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens*, München 1971, S. 15.

¹⁶⁰ Mitteilung von Dr. E. Steinmann, Trogen.

¹⁶¹ L. Kriss-Rettenbeck (wie Anm. 159), S. 15.

¹⁶² L. Kriss-Rettenbeck (wie Anm. 159), S. 35.

¹⁶³ Sachs-Badstübner-Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München 1975, S. 112.

¹⁶⁴ Zur Emblemkunst dürfen wir sicher auch die zahlreichen genannten Flachschnitzereien an Chorstühlen und an Friesen in Kirchen und in profanen Zimmern rechnen, siehe S. 88.

sind ihre Deutungsmöglichkeiten damals sicher noch allgemein bekannt gewesen.

Wenn die Darstellung das Andachtsbild eines Herrgottwinkels war, kann das Bild der Eule als verfolgter Jude wohl ausgeschlossen und ihre Deutung als Christus vor Pilatus wie in der Stiftskirche Zofingen, als Verspottung Christi, als Christus der Dornenkrönung oder Schmerzensmann wie bei Dürer, angenommen werden.

★

Für die Ausgestaltung der volkstümlichen Bilderwelt sind die Passionsberichte von entscheidender Bedeutung. Wie im Volksschauspiel nimmt das Leiden und Sterben Christi auch im bildnerischen Gestalten einen breiten Raum ein. Vor allem seit dem 18. Jahrhundert setzte sich jene Form des «Kreuzweges» durch, der in 14 Stationen über die Vorgänge während der Passion berichtet.

Kreuzwege gab es nicht nur in Kirchen, sondern sie wurden auch für den persönlichen, häuslichen Andachtsraum in Form von Drucken, Tafelbildern oder Plastiken geschaffen.

Neben diesen Zyklen gab es auch Andachtsbilder mit Einzeldarstellungen, so z. B. das Bild von Christus an der Geisselsäule, das in der Plastik von der Wieskirche zu einem der berühmtesten und am häufigsten kopierten Gnadenbilder des 15. Jahrhunderts wurde, aber auch Christus im Kerker, Christus mit der Dornenkrone, «Ecce Homo» Darstellungen, usw. Daneben erscheinen seit dem 15. Jahrhundert auch Motive, die historisierenden Konstruktionsversuchen entstammen. Ein Beispiel dafür ist der «Prozess Jesu», wo der Rat der Juden und die Verurteilung durch Pilatus dargestellt sind.¹⁶⁵

Wenn auch die meisten dieser uns überlieferten Dokumente der Volksfrömmigkeit aus dem 18. Jahrhundert stammen, kann man doch annehmen, dass schon im 16. Jahrhundert die gleichen Motive in Andachtsbildern Verwendung fanden.

Beispiele dafür konnten wiederum in der schweizerischen Glasmalerei gefunden werden. Neben zahlreichen Szenen aus dem alten und neuen Testament auf Scheiben und Oberbildern, gibt es im Landesmuseum Zürich eine Serie von 15 kleinen runden Scheiben mit dem Allianzwappen Murer-Schön von 1580 und 14 Darstellungen aus dem Leben der Passion Christi, darunter Christus vor Pilatus, die Geisselung und Dornenkrönung und die Verspottung Christi; ein Passionszyklus, der einmal zu Andachtszwecken eine Bürgerstube geschmückt hatte.¹⁶⁶

¹⁶⁵ L. Kriss-Rettenbeck, *Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens*, München 1963, S. 57—60.

¹⁶⁶ Schneider, *Kat. Lm. Bd. I*, S. 238/239/240, Nrn. 358—372.

Da das Motiv der verspotteten Eule ja nichts anderes ist als die verschlüsselte Form dieses Passionsgeschehens, kann somit auch diese Darstellung, wie schon diejenigen des Paares und der Kuhherde, direkt mit der Glasmalerei in Verbindung gebracht werden. Diese Gemeinsamkeit liess nun die Frage nach einem Zusammenhang der auf der Nord- und Westwand nebeneinander dargestellten Themen auftauchen.

Dabei fiel uns vor allem eine Wappenscheibe des Walter Jenny und seiner beiden Gattinnen von 1588 im Landesmuseum Zürich auf.¹⁶⁷ Im Hauptbild sind die drei Wappen des Ehemannes und der zwei Frauen abgebildet, im Oberbild ein Segelschiff mit Mannschaft und einem Kaufmann mit seinen Warenballen, was auf den Beruf des Stifters Walter Jenny hinweist. Links davon steht eine Muttergottes im Strahlenkranz, rechts der hl. Nikolaus, der Patron der Schiffer. Die Stifter stellten sich also unter den Schutz der Muttergottes und der zu Schiff fahrende Kaufmann vertraute bei seiner Berufsausübung auf den hl. Nikolaus.

Eine Selbstdarstellung, ein Hinweis auf den Beruf des Hausherrn und ein Andachtsbild weisen auch die Gaiser Wände auf. In zwei voneinander getrennten Darstellungen wären also die gleichen Bezüge hergestellt, wie auf der vorhin besprochenen Scheibe. Das Ehepaar Jöderly Nagel und Anna Walserin stellt sich und ihren Viehbesitz unter den Schutz des leidenden Christus.

Diese Anheimstellung, das «Verlöbnis» eines oder mehrerer Votanten mit einem Gnadenbild, ist das zentrale Thema der Ende des 15. Jahrhunderts in Italien entstandenen und dann im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland massenhaft auftretenden Votivtafeln.¹⁶⁸ Ein sehr verbreiteter Typus war dabei die Anheimstellung der Familie und des Hausbesitzers.¹⁶⁹ Darauf sind die einzelnen Familienmitglieder und der gesamte Viehbestand dargestellt, welche sich unter den Schutz eines durch einen Wolkenkranz vom Hauptbild abgetrennten und so in himmlische Sphären entrückten Gnadenbildes begeben.¹⁷⁰ Das am häufigsten auftretende Gnadenbild ist die Muttergottes mit dem Kind. Daneben finden wir auch Darstellungen von Schutzheiligen, des Gekreuzigten und, für uns besonders wichtig,

¹⁶⁷ Schneider, Kat. Lm. Bd. I, S. 246, Nr. 385.

¹⁶⁸ M. Brauneck, Religiöse Volkskunst, Köln 1978, S. 90.

¹⁶⁹ M. Brauneck, Religiöse Volkskunst, Köln 1978, S. 91.

¹⁷⁰ Abb. in: a) M. Brauneck, Religiöse Volkskunst, Köln 1978, Abb. 10/Abb. 18/Abb. 19.

b) L. Kriss-Rettenbeck, Ex Voto, Zürich-Freiburg 1972, Abb. 94/95/102/103/105.

sehr oft Christus an der Geisselsäule¹⁷¹ und den Christus der Dornenkrönung.¹⁷²

Die beiden Gaiser Wände dürften somit nichts anderes darstellen als ein ins Monumentale übersetztes Votivbild.

III. Das Rankenwerk

1. Einführung

Profane Wanddekorationen mit Rankenwerk scheinen in den Bürger- und Bauernhäusern des 16. Jahrhunderts relativ häufig gewesen zu sein, wie es immer wieder getätigte Funde belegen.

Die Ursprünge dieser vegetabilen Rankenmalereien auf Haus- und Stubenwänden entstammen sicherlich der kirchlichen Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts, wo sie Wandfriese, Gewölbezwicke, Rahmen von Bilderzyklen usw. schmückten.¹⁷³

Aber schon im 14. Jahrhundert tauchten sie vereinzelt in bürgerlich-höfischen Bauten als Begleitung figürlicher Szenen auf, man denke dabei etwa an die Wandmalereien aus dem Saale des Hauses «zum langen Keller» in Zürich oder diejenigen aus dem Schlosse Rhäzüns.¹⁷⁴

Um 1500 treten sie vermehrt auch in den Bürgerhäusern der Städte auf, und finden dann im Verlaufe des 16. Jahrhunderts im Zuge des wachsenden Selbstbewusstseins und Reichtums der Bauern auch auf dem Lande weite Verbreitung. Die schmalen Rankenborten, die in der kirchlichen und höfischen Malerei nur sekundäre, begleitende Funktion hatte, wurden jetzt an den Zimmerwänden zur Hauptsache.¹⁷⁵ Es sind gewissermassen gemalte Wandteppiche, ein Ersatz für den viel kostbareren Wandbehang mit Fellen oder Wirkereien, wie denn das Rankenwerk auch bei den richtigen Wandteppichen der Zeit, etwa im Basler Historischen Museum¹⁷⁶ oder im Landesmuseum Zürich, die Hauptrolle spielt. In diesen Rankenteppichen

¹⁷¹ Diese Darstellung geht auf die Beliebtheit des Gnadenbildes in der Wies zurück. Abb. in: L. Kriss-Rettenbeck, *Ex Voto*, Zürich-Freiburg 1972, Abb. 94, hier verbunden mit der Darstellung des Stifterpaares und seiner Viehherde.

¹⁷² Mit Dornenkrone und Szepter, Abb. in: L. Kriss-Rettenbeck, *Ex Voto*, Zürich-Freiburg 1972, Abb. 59/106/107/130. Bei Abb. 130 im Zusammenhang mit der Darstellung der Familie des Stifters.

¹⁷³ B. Carl, *Wandmalerei im alten Winterthur*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Gewerbemuseum Winterthur 1967, Winterthur 1967, S. 17.

¹⁷⁴ H. Lehmann, *Die Schweiz im Spiegel der Jahrhunderte*, Zürich 1937, S. 231–235.

¹⁷⁵ B. Carl (wie Anm. 173), S. 17.

¹⁷⁶ H. Lehmann (wie Anm. 174), S. 452.

tritt das Figürliche in den Hintergrund, zwischen dem wuchernden Blattwerk tummeln sich oft stark verkleinert verschiedene Tiere, Jagdgesellschaften, Kinder usw. Das Zimmer wird zu einer Laube oder einem Garten.¹⁷⁷

Auch in der Ostschweiz haben sich Zeugnisse solcher Rankenmalereien erhalten, so z. B. im Rathaus von Balgach. Auf die Holzbohlenwände einer Firstkammer ist dort eine ins Jahr 1595/96 zu datierende Malerei gemalt, deren Vorlage wahrscheinlich aus einem niederländischen Musterbuch stammt. «Die Malerei vermittelt die Illusion, man stehe hinter einer Balkonbrüstung und schaue durch Arkaden in ein vollgestopftes Kuriositätenkabinett, missgebildete Männlein und Weiblein, Jäger und Tiere (darunter ein Elefant) tummeln sich in einem dichten Rankennetz.»¹⁷⁸

Ein weiteres, ganz ähnliches Beispiel stellen zwei Fragmente einer Holzbohlenmalerei dar, die sich im Hause Brühlgasse 43 in St. Gallen befinden und in die Mitte des 16. Jahrhunderts datiert werden. Dargestellt sind darauf eine auf einer Säule unter einer Fruchtegirlande stehende Justitia und eine Jagdszene, die sich innerhalb eines dichten Rankenwerkes abspielt. Anderes weist auf Hans Ardüser hin, dessen dekorative Malereien hier einen entscheidenden Einfluss gehabt haben könnten. Zugeschrieben werden diese Werke Hans Hagenbuch d. J.¹⁷⁹ In Rapperswil, im Hause Brenni-Landenberg ist eine ganze Halle mit ähnlichen Motiven bemalt.

Aus Winterthur sind uns die Rankenmalereien des Hans Haggenberg bekannt, der dort um 1500 wirkte.¹⁸⁰ In den gleichen Zusammenhang gehören auch die schon erwähnten Malereien in Wattwil und Bischofszell.¹⁸¹

Die Pflanzen, welche solches Rankenwerk bilden, sind oft nicht identifizierbar. Viele verschiedene vegetabile Elemente wie Blätter, Blüten, Knospen, Früchte und feine Ästchen werden zu einem wuchernden Gewächs zusammenkomponiert. Daneben gibt es aber auch genau definierbare Pflanzen, von denen die Weinranke wohl am beliebtesten war.

¹⁷⁷ Zur Symbolik der Laube und des Gartens siehe: M. Braun-Reichenbacher, *Das Ast- und Laubwerk*, Nürnberg 1966, SS 86/87.

¹⁷⁸ B. Anderes, in: *Der Kanton St. Gallen*, Aarau 1974, S. 81 f.

¹⁷⁹ W. Vogel, *Begegnung mit alten Malereien und ihren Meistern*, in: *Separatdruck aus der «Gallusstadt 1966»*, St. Gallen 1966.

¹⁸⁰ Siehe: B. Carl, *Wandmalerei im alten Winterthur*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Gewerbemuseum Winterthur 1967, Winterthur 1967, S. 12 f.

¹⁸¹ Siehe S. 50.

Eine solche Weinranke haben wir auf einer Holzbohlenmalerei des 16. Jahrhunderts in Nesslau gefunden.¹⁸²

In Zürich gibt es, ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert, ein Beispiel, das im Hause Froschaugasse 22 in einer Fensternische gefunden wurde. Dargestellt sind verschiedene Vögel, die an den Trauben einer aus einem Henkelpokal wachsenden Weinranke picken.¹⁸³ Beide Rankenarten kommen aber nicht nur auf Wandmalereien vor, sondern sind sogar noch häufiger vertreten an schmiedeeisernen Gittern¹⁸⁴ und vor allem auch bei Flachschnitzereien, die seit etwa 1500 Deckenbalken und Wandfriese schmückten.¹⁸⁵ Eine der schönsten Flachschnitzereien, eine mit Trauben behangene Weinranke, stellt die Dekoration des Baldachins des Chorgestühls in der Stiftskirche Zofingen um 1518 dar.¹⁸⁶

So verschieden gestaltet alle Rankenwerke sein mögen, gemeinsam ist ihnen allen die Form der volutenartigen Äste, welche je nach Bedarf zusammengesetzt, beliebig grosse Flächen überziehen können.

2. Die Ranken der Fensterfront und der Westwand rechts der Türöffnung

Das rote Rankenwerk auf weissem Grund der Fenstereinfassung und auf der Westwand rechts der Türöffnung gleicht nun in keiner Weise einem der vorhin genannten Beispiele. Vielmehr weist es ähnliche Formen auf wie ein stark aufgelöstes, filigranartiges spätgotisches Masswerk. Diese Form konnte nur in einem einzigen Fall beobachtet werden. Dabei ist eine Holzbohlenmalerei aus einem Haus in Steinen SZ angesprochen, die aus dem frühen 16. Jahrhundert stammen dürfte. Unterhalb eines Holzzubers mit Henkeln, aus dem eine pflanzliche Ranke wächst, befindet sich ein Rankenwerk, das aus fast denselben Elementen besteht wie dasjenige aus Gais.¹⁸⁷

3. Weinranke mit Trauben auf der Westwand

Die Weinranke auf der Westwand steht im Vergleich mit anderen, leider nur spärlich zusammengekommenen Beispielen, einmalig da.

¹⁸² Siehe S. 50.

¹⁸³ in: Zürcher Denkmalpflege, 2. Bericht 1960/61, Zürich 1964, S. 111.

¹⁸⁴ z. B.: An den Gittern der Arkaden des vorderen Rathauses in Basel von 1535.

¹⁸⁵ Siehe: J. R. Rahn, Über die Flachschnitzereien in der Schweiz, in: Festgabe auf die Eröffnung des Schweiz. Landesmuseums in Zürich, 1898.

¹⁸⁶ Siehe S. 66.

¹⁸⁷ A. Meyer, Volkstümliche Wandmalereien in Steinen, Lauerz und Schwyz, in: Revue Suisse d'Art et Archéologie, Vol. 31, 1974, S. 188.

Nirgends sonst wurde sie als eigenständige, eine ganze Wand einnehmende Darstellung und nicht nur als rahmendes Beiwerk von figürlichen Szenen angetroffen. Auch in ihrer graphischen Strenge und durch den Umstand, dass sie so überaus reich mit Trauben behangen ist, unterscheidet sie sich von den meisten, die viel freier und naturalistischer gestaltet sind.

In einem ersten Schritt soll sie nun den am ehesten vergleichbaren Beispielen gegenübergestellt werden. Dann soll die Darstellung auf ihre Funktion hin untersucht werden. Abgesehen von der dekorativen Wirkung, die sie ohne Zweifel hatte, möchte man, betrachtet man die anderen Wände, auch einen gewissen Symbolgehalt nicht ausschliessen.

a) Vergleiche

Die Komposition der Ranken aus aneinanderhängenden Voluten ist überall gegeben, doch nirgends ist sie einerseits so schematisch, andererseits so kraftvoll wie in Gais. Am ehesten vergleichbar ist eine dekorative Malerei Hans Ardüfers an der Untersicht eines Türsturzes von 1591 in Graubünden.¹⁸⁸

Auch die Eigenart, dass die Ranke von einem Punkt des Bildes herauswächst, konnte an anderen Beispielen beobachtet werden: in Nesslau, wo sie zwischen den beiden Stifterfiguren emporspriesst; in den Blatt- und Blütenranken von Steinen¹⁸⁹ und Bischofszell,¹⁹⁰ um zwei von vielen zu nennen, wächst sie aus einem Zuber und einem Pokal heraus. Es gibt aber noch weitere Gemeinsamkeiten, besonders in der Gestaltung von Details wie Blätter, kleine Spiralaranken und die nicht erklärbaren roten Früchte, welche alle nicht nur an Weinranken vorkommen. Vor allem die in ihrer Malweise sehr schematisch und unnaturalistisch wiedergegebenen Blätter finden sich in den Ranken von Bischofszell und am ähnlichsten in denjenigen der Froschaugasse in Zürich wieder. Verwandt sind auch die Blätter der Nesslauer Ranke, doch sind diese etwas weitergehend durchgeführt.

Im Gegensatz zu den weit auseinanderhängenden Trauben anderer Weinranken, sind diejenigen von Gais sehr gross und fast unnatürlich dicht beisammen. Die mit Lichthöhungen angedeutete Plastizität ist ebenfalls einmalig.

Aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind im Kanton Appenzell keine anderen Darstellungen von Weinranken bekannt. Erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts tauchen sie im sogenannten «blumigen

¹⁸⁸ Fotos von der Bündner Denkmalpflege zur Verfügung gestellt, leider ohne genaue Angaben.

¹⁸⁹ Siehe S. 73.

¹⁹⁰ Siehe S. 50.

Stil» der Möbeldmalerei auf und zwar so häufig, dass man die Schränke dieser Epoche auch schon als «Traubenschränke» bezeichnete.¹⁹¹

Diese fast 150 Jahre später entstandenen Malereien weisen auch sonst noch einige verwandte Merkmale zum Gaiser Bild auf: Die kraftvolle, fast barocke Bewegung der einzelnen Ranken, die ornamentale Umgestaltung der in der Natur entlehnten Vorbilder nach eigenen Gesetzen, die bewusst mit schwarzen Linien verstärkten Konturen und die Plastizität der Motive (jede Traubenbeere z. B. ist oft mit einem Glanzlicht versehen).¹⁹²

b) Funktion

Neben der rein dekorativen Wirkung könnte man in der Darstellung des Weinstocks mit Trauben auch einen gewissen Symbolgehalt vermuten. Seit frühchristlicher Zeit ist der Weinstock von den Symbolen aus der Pflanzenwelt neben der Ähre das Symbol der Eucharistie; als Brot und Wein verkörpern sie Leib und Blut beim Abendmahl.¹⁹³

Besonders nachwirkend in der bildenden Kunst ist das Wort Jesu, in dem er sich selbst als Weinstock bezeichnet: «Ich bin der rechte Weinstock und mein Vater der Weingärtner. Eine jegliche Rebe an mir, die nicht Frucht bringt, wird er wegnehmen; und eine jegliche Frucht, die da Frucht bringt, wird er reinigen, dass sie mehr Frucht bringe... Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und ich in ihm, der bringt viele Frucht, denn ohne mich könnt ihr nichts tun.»¹⁹⁴

Eng verbunden mit dieser Aussage ist das Motiv des «Lebensbaumes», der in der christlichen Symbolik mit dem Kreuz zur Einheit verschmolzen ist. Das Kreuz selbst wird zum Lebensbaum, zum «Holz des Lebens», es ist der Baum des neuen Paradieses.¹⁹⁵

In diesen Kreuzallegorien nimmt das Baumkreuz eine wichtige Rolle ein. Es kommt in stilisierter Form seit dem 12. Jahrhundert in der Buchmalerei vor und wird im Verlaufe des Mittelalters immer realistischer gestaltet. Häufig hat es die Form des Weinstocks mit Trauben und Blättern.¹⁹⁶

¹⁹¹ Ott, Das Ornament, S. 51.

¹⁹² Ott, Das Ornament, S. 53.

¹⁹³ Sachs-Badstübner-Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten, München 1973, S. 84, Art. «Christussymbole».

¹⁹⁴ Joh. 15, 1—8.

¹⁹⁵ Sachs-Badstübner-Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten, München 1975, S. 231, Art. «Lebensbaum», mit Literaturangaben.

¹⁹⁶ Sachs-Badstübner-Neumann (wie Anm. 195), S. 216, Art. «Kreuzallegorie», mit Literaturangaben.

Margrith Ott meint nun, dass die Zierformen der Vasen mit den daraus aufsteigenden Blumen- und Traubenranken auf den Appenzellerschränken des 18. Jahrhunderts Ausläufer eben dieses Lebensbaummotives seien.¹⁹⁷ Auch Ernst Baenzinger schreibt von Malereien des 18. Jahrhunderts auf Bauernhausfassaden mit stilisierten Tulpen und Nelken, die teils einzeln verstreut, teils aber auch zu «reichen symmetrischen Lebensbäumen» gruppiert seien.¹⁹⁸ Aber auch Weinranken kommen wohl in diesem Sinne auf Hauswänden vor.¹⁹⁹

Wenn man nun annimmt, die zahlreichen Ranken, die aus Vasen entspringen, seien dem Motiv des Lebensbaumes gleichzusetzen, so möchten wir dies auch für die Gaiser Weinranke tun. Dies — obwohl sie nicht aus einer Vase entspringt und nicht symmetrisch ist, wie sie eigentlich sein sollte — weil auch auf der Ostwand eine Darstellung mit christlicher Symbolik vorkommt.

IV. Architektonische Gliederung

1. Wandsockel

Die in bunten Farben gemalten Muster, die Gliederung in Frieze und Füllungen des Wandsockels, lassen uns an Steinarchitektur denken, welche mit Inkrustationen aus kostbarem Gestein verkleidet ist.

Man kann von einer mit farbillusionistischen Mitteln erreichten Verfremdung des Baumaterials Holz sprechen.

Solche Kunstgriffe waren schon der spätkretischen und der mykenischen Kunst vertraut. In Mykene bildeten die Verkleidung der Wände mit Holztafeln, kostbaren Gesteinen und Metallplatten nicht die Regel, sondern wie in Kreta, der Kalkbewurf. Auf diesem wurden, wie viele erhaltene Wandmalereien belegen, Marmor- und Alabasterinkrustationen farbig nachgebildet. Das gleiche gilt auch für die römische Architektur, wo das zumeist aus Ziegelsteinen bestehende Mauerwerk mit einer Stuckmasse verkleidet und farbig bemalt wurde.²⁰⁰

Vitruv schreibt im siebten Buch seines Werkes «De Architectura» über diese Verkleidungen: «In diesem Sinne haben die Alten, welche die erste Farbgebung der stuckbeworfenen Wand unternahmen,

¹⁹⁷ Ott, Das Ornament, S. 51.

¹⁹⁸ E. Baenzinger, Schmuck und Malerei am Schweizer Bauernhaus, Wallisellen 1971, S. 36.

¹⁹⁹ E. Baenzinger (wie Anm. 198), Abb. S. 27, Stöckli von 1738 in Niederhäusern bei Belp.

²⁰⁰ Knoepfli, Farbillusionistische Werkstoffe, S. 18.

zunächst das bunte Farbspiel der in die Wände eingesetzten Marmorplatten nachgeahmt und erst dann die plastischen Wandumrahmungen.»²⁰¹

In diesen Dekorationsmalereien sind die Marmorierungs- und Gefügebilder oft genau der Natur nachgeahmt, aber es kann sich auch um völlig verfremdete Neuschöpfungen handeln.²⁰² Gefügebilder, Steinintarsien, welche aus verschiedenartigen Steinen symmetrisch zusammengesetzt sind, sei es nun echt oder nachgeahmt, nennt man «opus sectile».

In der christlichen Kunst wurden solche Wandverkleidungen, aus naturgebrochenem Marmor oder gemalt, zuerst vom byzantinischen Osten übernommen, um von dort aus weitere Verbreitung zu finden. So beginnen neben vielen Beispielen in der karolingischen und ottonischen Buchmalerei²⁰³ neue Zeugnisse für gemalte Marmore an Bauwerken auch nordwärts der Alpen vorzukommen. In den Fresken von Müstair zu Beginn des 9. Jahrhunderts erhielten die Sockel der Längswände in Fortsetzung des Marmorbodens eine bunte Marmorverkleidung gemalt.²⁰⁴ Geschichtete und gebänderte helle und dunkle Platten, Streifen und Quadrate. Es wird vermutet, ein oberitalienischer Meister habe Vorlagen des spätantiken-hellenistischen Kreises um 500 benutzt.

Im 12. und vor allem im 14. Jahrhundert beginnen sich diese Marmorbilder zu denaturieren, d. h. ornamental zu verselbständigen, wobei nicht ganz klar wird, ob textile Strukturen oder geometrische Marmorschnitte (opus sectile) als Vorlage gedient haben.²⁰⁵

Zwischen 1157 und 1170 entstand das Sockelmuster der Mittelapside von Müstair, dunkelrotbraun und indischgelb wechselnde, mit Wellenbändern verzierte Felder.²⁰⁶ Diese Wellenbandornamentik begegnet uns dann zwischen 1320 und ca. 1350 im Schaffen des sogenannten Waltensburgermeisters wieder. Im Schloss Brandis, in der Steigkirche St. Luzius, Maienfeld, in St. Georg, Rhäzüns und in Waltensburg hat dieser Meister jene Quadratmusterung vorwiegend in Gelb, Rot, Braun und Grau angewandt, die einseitig gewellten Bänder parallel, diagonal, in Rauten und Sparrenformation, gegittert, ineinandergeschoben mit Kreisen und Kreisschlingen, Wellen und

²⁰¹ Vitruv, *De Architectura*, Edition Jakob Prestel (2. Auflage 1959), Kap. V, 1. Abschnitt, S. 362.

²⁰² Knoepfli, *Farbillusionistische Werkstoffe*, S. 18.

²⁰³ Knoepfli, *Farbillusionistische Werkstoffe*, S. 19, mit Beispielen in den Anm.

²⁰⁴ Knoepfli, *Farbillusionistische Werkstoffe*, S. 22, mit Lit. Angaben in der Anm.

²⁰⁵ Knoepfli, *Farbillusionistische Werkstoffe*, S. 23.

²⁰⁶ Knoepfli, *Farbillusionistische Werkstoffe*, zur Datierung siehe Anm.

Sternen kombiniert. Dass dabei sicher an imitierte Marmorintarsien und nicht etwa an textile Muster gedacht werden muss, beweisen die weissen Stossfugen zwischen den einzelnen Quadern.²⁰⁷

Auf solche Vorbilder dürfte der Maler der Gaiser Wände zurückgegriffen haben, als es darum ging, den Raum möglichst kostbar auszustatten. Über die Herkunft des Wellenbandornamentes wurde schon gesprochen. In der Natur kommt es an geschliffenen Achatsteinen vor und wurde in der Malerei direkt kopiert. Das Motiv der ineinandergeschachtelten Rautenformen entstammt den Steinintarsien und kommt an gebauter Architektur z. B. im Obergeschoss des Dogenpalastes in Venedig vor und an einem Haus der Salome Alt in Wells (Oberösterreich) aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.²⁰⁸ Dort ist im Obergeschoss das Motiv rot auf weissem Grund mit Backsteinen dargestellt. Als Vorbilder werden dafür Bauten des 15. Jahrhunderts im Veneto angenommen.

Gemalt ist es uns in genau der gleichen Form nur an der Decke des «Schönen Hauses» aus dem 13. Jahrhundert in Basel begegnet.

Die Ringe, die illusionistisch gemalt auf den Sockelfüllungen angebracht sind, findet man an gebauter Architektur an vielen Rathhäusern Oberitaliens wieder. Sie dienten dort, eingelassen in das Mauerwerk der Sockelpartie, zum Anbinden der Pferde.²⁰⁹ In der Schweiz ist mir ein solches Beispiel in Langenbruck BL bekannt: An der Strassenfront des Gasthofes «Bären» sind kleine eiserne Pferdeköpfe mit Ringen angebracht, die dem gleichen Zweck gedient haben.

Im Bauernhaus in Gais aber können sie wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Darstellung der Herde gesehen werden und dürften somit zum «Anbinden» der Kühe gedient haben.

Dass solche gemalten Wandverkleidungen noch in anderen Profanbauten vorgekommen sind, beweisen folgende Beispiele:

- In der Burg Zug ist kürzlich ein bemaltes Täfer aus dem 15. Jahrhundert freigelegt worden. Die Musterung besteht dort aus Ringen auf gelbem Grund.²¹⁰
- Unter der abblättrenden Farbschicht der schon besprochenen Rankenmalerei aus Bischofszell erscheint ein mit Holzmaserierung und Stossfugen illusionistisch gemaltes Täfer, das wohl aus der Zeit um 1500 stammen dürfte.
- Die Sockelzone der Holzbohlenmalerei in Nesslau bildet eine Riegelkonstruktion mit gemalten Balken.

²⁰⁷ Knoepfli, Farbillusionistische Werkstoffe, S. 22 mit Lit. Angaben in der Anm.

²⁰⁸ RDK, Art. Farbigkeit der Architektur.

²⁰⁹ Mitteilung von Prof. A. Reinle, Zürich.

²¹⁰ Mitteilung von Dr. J. Grünenfelder, Zug.

2. Türsturz

Die Elemente, aus denen der gemalte Rundbogen der Türe in der Westwand besteht — Blatt und Bollenfriese, Dreipassbogen — entstammen dem Formengut der Romantik und sind hier als «provinziell verspätet» zu bezeichnen.

Reich verzierte Türen an Bauernhäusern des 16. Jahrhunderts sind nicht selten.²¹¹ Meist besteht der Türsturz nach dem Vorbild städtischer Bürgerhäuser²¹² aus einem ins Holz geschnittenen Stich-, Vorhang oder Eselsrückenbogen. Ob sie einmal bemalt waren, liess sich leider nicht feststellen, ist aber in vielen Fällen anzunehmen.

Nach 1700 sind es dann vor allem im Emmen- und Aaretal freie Malereien mit geometrischen Mustern, Blumen und Ranken, welche die Türfüllungen von Speichern und Häusern schmückten. Dies geht auf die Sitte der Türschenkungen zurück, wobei man sich, ähnlich der Sitte der Glasfensterschenkungen, Türen zu einem neuerbauten Hause beisteuern und reich verzieren liess.²¹³

Zur Person des Malers

In der Ausführung der figürlichen Malerei einerseits und der Architektur- und Rankenmalerei andererseits, meinten wir Unterschiede im Können des Malers bemerkt zu haben. Während uns zum Beispiel bei der Darstellung der Kühe hinsichtlich der Proportionen und der Zeichnung im Formalen viele Unstimmigkeiten aufgefallen waren, sind das Rankenwerk und die Architektur mit viel Schwung und enormer Sicherheit gemalt. Wegen dieser gekonnten Technik darf man wohl annehmen, beim Urheber dieser Malereien habe es sich nicht um einen Dilettanten, einen «Bauernmaler» im heutigen Sinne also gehandelt, sondern um einen Dekorationsmaler, der sich hauptberuflich als Volkskünstler betätigte.

Schaut man sich nun nach dem Tätigkeitsfeld eines solchen Malers um, so zeichnen sich deutlich zwei Hauptaufgaben ab: Die Aus-

²¹¹ Mitteilung von Dr. M. Gschwend, Basel. Beispiel abgebildet in: M. Lutz, 22 alte Schweizer Bürger- und Bauernstuben, Bern 1946, Bauernstube aus dem Wirz'schen Wohnspeicher, Rathausplatz Sarnen um 1536.

²¹² wie Anm. 211, a) Türe im Eptingerhof Basel um 1580; b) Helfenstein-Zimmer aus der ehemaligen Fraumünster-Abtei Zürich um 1487, heute im Landesmuseum Zürich.

²¹³ E. Baenziger, Schmuck und Malerei am Schweizer Bauernhaus, Wallisellen 1971, S. 36, Abb. 9/10.