

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

Artikel: Holzbohlenmalereien des 16. Jahrhunderts aus Gais
Autor: Heydrich, Christian
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: 18.01.2026

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

Holzbohlenmalereien des 16. Jahrhunderts aus Gais

Von lic. phil. I Christian Heydrich, Basel

Inhalt

<i>Einleitung</i>	5
<i>Baugeschichte der «Unteren Säge Rotenwies»</i>	7
I. Geschichte des Hauses in der heutigen Form	7
II. Datierung der Bauetappen unter Verwendung der Ergebnisse der Bauanalyse	8
<i>Konstruktion der Stubenwände</i>	21
I. Die Ostwand — Kuhherde	23
II. Die Westwand — Weinranke mit Trauben	24
III. Die Nordwand — Das Paar	24
IV. Die Südwand — Fensterfront	25
<i>Beschreibung</i>	26
I. Allgemeines Dekorationsschema	26
II. Ranken auf Fenster- und Westwand	26
III. Architektonische Gliederung	27
1. Wandsockel	27
2. Türeinrahmung und Türsturz auf der Westwand	29
IV. Das Paar auf der Nordwand	31
V. Weinranke mit Trauben auf der Westwand	34
VI. Die Kuhherde und die verfolgte Eule auf der Ostwand	35
<i>Technik</i>	38
I. Verwendete Materialien	38
II. Malweise	40
<i>Erhaltungszustand — Restaurierung</i>	41
I. Zustand vor der Restaurierung	41
II. Ausgeführte Arbeiten	41
<i>Besprechung der einzelnen Motive</i>	42
I. Das Paar auf der Nordwand	42
1. Herkunft des Motivs	42
2. Inschrift — Rekonstruktion — Datierung	45
3. Funktion	47
4. Vergleichsbeispiele zum Motiv des Paars	50
II. Die Kuhherde und die verfolgte Eule auf der Ostwand	52
1. Die Kuhherde	52
a) Das Motiv	52
b) Die Darstellung der Kuh	55
c) Die Darstellung der Landschaft	57
d) Die Darstellung des Stalles	57

e) Die Bedeutung des Motivs der Kuhherde für die Appenzeller Bauernmalerei des 19. Jahrhunderts	58
2. Die verfolgte Eule	60
a) Die Symbolik der Eule	61
b) Darstellungen	63
c) Das Vorkommen des Motivs an Bauwerken in der Schweiz	65
d) Vergleich der Gaiser Darstellungen mit anderen Beispielen	66
e) Funktion	67
III. Das Rankenwerk	71
1. Einführung	71
2. Die Ranken der Fensterfront und der Westwand rechts der Türöffnung	73
3. Weinranke mit Trauben auf der Westwand	73
IV. Architektonische Gliederung	76
1. Wandsockel	76
2. Türsturz	79
<i>Zur Person des Malers</i>	79
<i>Literaturverzeichnis</i>	82
I. Abkürzungen	82
II. Literatur zu den einzelnen Gebieten	82

Fotonachweis

Tafel 1: Ch. Heydrich

Tafeln 2—5: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich

Alle Zeichnungen der Abbildungen stammen vom Verfasser

Einleitung

Im April 1977 wurde in einem Bauernhaus in Gais eine bäuerliche Holzbohlenmalerei entdeckt, ein Fund, der damals von Fachleuten als «sensationell» bezeichnet wurde.

Da dieses Haus gerade umgebaut wurde, waren die Malereien stark gefährdet. Aus diesem Grunde wurde eine Restauratorenquipe des Schweizerischen Instituts für Kunsthistorische Wissenschaft aus Zürich beauftragt, sie vor dem drohenden Untergang zu retten.

Anlässlich eines ersten Augenscheins machte der Hof «Untere Säge Rotenwies», ein grosses Appenzellerhaus mit Kreuzfirst, einen ziemlich baufälligen Eindruck, so dass die Umbaupläne verständlich erschienen.

Nach dem Betreten des Hauses gelangte man in eine grosse Eingangsdiele, von wo eine Türe in die «gute Stube» des Hauses führte, in der die Malereien schon auf zwei Wänden sichtbar waren: Auf der Ostwand war eine Kuhherde, die von einem Bauern in den Stall gelockt wird, dargestellt, und auf der Westwand eine reich mit Trauben behangene Weinranke (Tafel I). Unwillkürlich fühlte man sich an vorgeschichtliche Höhlenmalereien erinnert, sei es durch die intensive Farbigkeit, sei es durch die Spontaneität der Darstellung, sicher aber auch wegen der für uns Flachländer ungewohnt niedrigen Raumhöhe von ca. 2 m.

Die Malereien waren von einem Möbelschreiner beim sorgfältigen Ablösen der Holztäferung entdeckt worden.

In der Folge wurde auch ein sich an der Nordwand der Stube befindendes Buffet ausgebaut. Die Überraschung war gross, als dahinter, zwar nur fragmentarisch erhalten, die Darstellung eines Paars zutage trat: Ein Hellebardier mit seiner Frau, die ihm einen Becher zum Willkommenstrunk reicht. Bei genauerer Untersuchung konnten direkt über dem Paar auch Schriftzüge und, für eine erste Datierung von grösster Bedeutung, in der rechten oberen Ecke der Wand der Anfang einer Jahreszahl 15 . . ., welche die Entstehungszeit der Malereien ins 16. Jahrhundert verweist, ausgemacht werden.

Da die Stube etwas verkleinert werden sollte, und der Verbleib der stark morschen und wurmzerfressenen Bohlenwände an Ort und Stelle wegen der Baustatik nicht mehr vertretbar gewesen wäre, musste man sich schweren Herzens entschliessen, sie auszubauen. Rasch mussten erste Sicherungsarbeiten an der an sich gut erhaltenen, aber stark zum Blättern neigenden Malschicht durchgeführt werden.

Dann wurden die aus grossen Balken gefügten Wände verschalt, nach dem Abbau der Hausfassade mit einem Kran aus dem Haus

gezogen und auf einem Lastwagen ins Schweizerische Institut für Kunsthistorie nach Zürich gebracht, wo sie restauriert werden sollten.

*

Unter dem Begriff «Holzbohlenmalerei» verstehen wir Bilder, welche direkt auf die glatt zubehauenen oder vorher grundierten Balken einer Holzbohlenkonstruktion von Block- oder Ständerblockbauten gemalt worden sind. Sie können sich im Freien als Fassadenschmuck, meistens aber in Innenräumen befinden oder befunden haben.

Solche Holzbohlenmalereien sind uns in der Schweiz aus dem 16. Jahrhundert nur wenige erhalten geblieben, obwohl sie, wie immer häufigere Funde bestätigen, einmal recht zahlreich gewesen sein müssen. Dies mag einerseits an der Vergänglichkeit des Baumaterials Holz liegen, man denke nur an die Berichte über die zahllosen Feuersbrünste oder auch an die zerstörerische Arbeit von Holzwurm und Hausbock, andererseits auch am ureigenen Trieb des Menschen, Altes altmodisch zu finden und es durch etwas «Moderne» zu ersetzen.

Die meisten dieser Malereien wurden fast durchwegs durch Zufälle entdeckt, d. h. beim Ablösen von alten Tapeten, Stoffbespannungen oder altem Täfer in Häusern, die umgebaut oder abgebrochen werden sollten. Durch Unverständnis, aber auch wegen geringer Wertschätzung sind viele von ihnen dann trotzdem zerstört worden und im günstigsten Falle sind uns dann noch Beschreibungen oder Fotos erhalten geblieben. Aber immer wieder fanden sich auch Leute, welche an diesen Zeugnissen der Vergangenheit Gefallen fanden und sie für die Nachwelt erhalten konnten, sei es am angestammten Standort, oder aber in einem Heimatmuseum. Dank Bestrebungen der kantonalen Denkmalpflegen, der Inventariseure der Kunstdenkmäler und insbesondere der «Aktion Schweizerische Bauernhausforschung», bei Umbau- und Abbruchvorhaben sorgfältige vorangehende Bauuntersuchungen durchführen zu lassen und zu subventionieren, konnten in neuerer Zeit schon manche Objekte gerettet werden.

Die Kunsthistorische Forschung hat sich bis heute erst wenig mit dieser profanen Dekorationsmalerei, insbesondere des 16. Jahrhunderts befasst, obwohl es sich oft um einzigartige Dokumente der bürgerlichen oder ländlichen Wohnkultur ihrer Zeit handelt. Meist wurden sie ganz einfach zur Kenntnis genommen, aber nie grundsätzlich auf ihren Inhalt und ihre Funktion hin untersucht.

Die gut erhaltenen Malereien der Gaiser Wände mit ihrem vielfältigen Themenkreis boten nun einen willkommenen Anlass, eine solche Untersuchung durchzuführen.

Einführend wird sich ein etwas längerer Abschnitt mit der Baugeschichte des Hauses befassen. Mit den baulichen Aspekten im Zusammenhang steht die Beschreibung der Konstruktion der Stubenwände, der eigentlichen Bildträger, welche mit Ansichts- und Querschnittzeichnungen veranschaulicht werden.

Der darauffolgende deskriptive Teil beschreibt das allgemeine Dekorationsschema und die einzelnen Darstellungen.

Im Kapitel über die Maltechnik und die verwendeten Malmaterialien werden die Resultate einer, für ein solches Objekt erstmaligen chemischen Laboruntersuchung von Pigmenten und Bindemitteln genannt. Den Abschluss dieses Teils bildet der Restaurierungsbericht. Im Kapitel über die Ikonographie werden die einzelnen Motive auf ihre Herkunft, Aussage und Funktion hin untersucht. Mit Hilfe der dabei gewonnenen Ergebnisse wird es unter anderem möglich sein, die Malereien genau zu datieren. Auch werden Vergleichsbeispiele genannt.

Abschliessend werden noch einige Gedanken zur Person des anonymen Malers gemacht werden.

Baugeschichte der «Unteren Säge Rotenwies»

Im Tale des Rotbachs, das sich zwischen Gäbris und Sommersberg vom Dorfkern Gais nordostwärts erstreckt und seit alters her «Rotenwies» genannt wird, steht in einer Niederung der Hof «Untere Säge», ein grosses Kreuzfirsthaus.¹

Es soll nun versucht werden, die Geschichte dieses Hauses und seine baulichen Veränderungen im Verlaufe der Zeit zurückzuverfolgen.

I. Geschichte des Hauses in der heutigen Form

Die «Untere Säge Rotenwies» ist seit 1976 im Besitze der Familie Werner Hanselmann-Höhener. Das Haus entstammt der Erbmasse von Jakob Höhener (gestorben 1975), dem Vater der jetzigen Frau Hanselmann.

Anhand der «Zedelbücher» (Pfandprotokolle) für das Haus Nr. 161 «Untere Säge Rotenwies» im Gemeindearchiv Gais, konnten die Besitzverhältnisse bis ins Jahr 1784 zurückverfolgt werden. Aus noch früherer Zeit gibt es leider keine Bücher über die politische Ge-

¹ Planquadrat 753/248 der Schweizerischen Landeskarte 1 : 25 000, Gais, Blatt 1095.

meinde, da solche vor der Zeit der «Helvetischen Republik» (seit 1798) auf dem Lande nicht üblich waren. Lediglich die Kirchgemeinde führte seit dem 16. Jahrhundert Buch über Geburten, Hochzeiten und Todesfälle.

Von 1784—1840 gehörte die «Sägeheimat» einem «ledigen» Johannes Menet. Das Inventar des Gantkaufbriefes von 1840 zeigt, dass das Anwesen schon damals etwa in seiner heutigen Form bestanden haben muss. Auf dieser Gant wurde das Haus von Gemeindeschreiber Eisenhut käuflich erworben, der es gleich an einen gewissen Hans Jakob Bodmer weiter verkaufte.

Von 1853—1859 war das Haus im Besitze von Johannes Kern. 1859 erfolgte wiederum eine öffentliche Gant, wobei der neue Besitzer ein gewisser Zuberbühler war. Er hatte das Haus wohl aus Spekulationsgründen erworben, gehörte es ihm doch nur fünf Tage. Mit Verlust verkaufte er es dann weiter und zwar an Johann-Jakob Höhener.

Seit diesem Datum blieb das Haus im Besitz der Familie Höhener. Mündliche Überlieferungen, die auf den Grossvater von Frau Hanselmann-Höhener zurückgehen, besagen folgendes: Schon Johannes Höhener berichtete nie von einer Sägerei, was heissen würde, dass dessen Vater, Johann-Jakob Höhener, kaum mehr in diesem Beruf tätig gewesen sein konnte.

Interessanterweise berichtete er aber von einem Weiher, der sich talaufwärts in der Nähe des Hauses befunden haben soll. Dies könnte auf eine frühere Verwendung des Hauses als Säge hindeuten.

Eine weitere Mitteilung besagt, dass die «Säge» früher einmal eine Wirtschaft gewesen sein soll.

Jakob Höhener konnte sich noch an einen Umbau des Hauses erinnern, den er als Kind ca. 1910 miterlebt hatte.

II. Datierung der Bauetappe unter Verwendung der Ergebnisse der Bauanalyse

Als beim Umbau von 1977 die Täferverkleidung der Südfassade (Fensterfront) entfernt wurde, liessen sich deutlich verschiedene Bauetappen feststellen, welche nun einzeln behandelt werden sollen. Auf diese Weise werden wir nicht nur eine lückenlose Baugeschichte erhalten, mit ihr wird auch eine knappe Darstellung der Entwicklung der Form des Appenzellerhauses verbunden sein.

Bei der Konstruktion des Baukörpers des Wohnhauses stellt man zwei verschiedene Bauweisen fest:

Der grössere Teil des ersten und zweiten Geschosses ist in Blockbauweise aus hochkantig zubehauenen Tannenbohlen konstruiert,

nur die östlich gelegenen zwei Stuben sind in Ständerbauweise ausgeführt.

Ebenfalls in Ständerbauweise gebaut sind die zwei obersten Geschosse. Diese Teile scheinen wesentlich jünger zu sein als die im Blockbau ausgeführten. Zuerst sollen die Bauteile, die in Blockkonstruktion ausgeführt sind, besprochen werden.

Die unterste Bohle, die Schwelle, liegt auf einem ca. 1 m hohen gemauerten Sockel, in welchen zur Beleuchtung des Kellergeschosses Fenster eingelassen sind.

Diese Schwelle ist aber nicht über die ganze Fassadenbreite durchgehend ausgebildet. Sie ist an zwei Stellen unterbrochen, nämlich dort, wo die Schwellenbalken der Seitenwände der unteren grossen Stube mit der Schwelle der Frontseite miteinander verzapft sind.

Hier befinden sich zwei sogenannte «Schwellenschlösser», wie sie uns von Ständerbauten her vertraut sind.² Bei Blockbauten sind solche Schwellenverbindungen eigentlich überflüssig, bilden doch die starken Bohlen des Wandgefüges eine genügende statische Festigkeit. Schwellenschlösser der gleichen Art fand ich bei zwei weiteren gerade im Umbau befindlichen Häusern in der Gegend von Gais: Am Gasthof «Bierhaus» in Gais, wohl aus dem 17. Jahrhundert,³ und an einem Bauernhaus in der «Bendlehn» Nr. 368 in Speicher, dessen älteste Bauteile mit den Schwellenschlössern laut Steinmann aus dem 16. Jahrhundert zu stammen scheinen.

Gschwend hat Schwellenschlösser an Blockbauten auch im Grenzbereich zwischen Mittelland und Alpen festgestellt und meint, dass wohl Elemente des scheinbar ursprünglicheren Ständerbaus aus Tradition übernommen worden waren.⁴

Die Eckverbindung der Bohlen der Südfront der grossen Stube im Erdgeschoss, der Stube also, in der sich die Malereien befanden, und deren Seitenwände sind im sogenannten «Zapfenstrick» ausgeführt: Beim normalen Blockbau werden die liegenden Balken waagrecht ausgelegt und ca. 15—20 cm vor den Ecken oben und unten eingeschnitten und dann kreuzweise übereinandergelegt. Dadurch entsteht ein fester Block mit überstehenden «Gwettköpfen».⁵ Beim «Zapfenstrick»⁶ sieht die Konstruktion etwas anders aus: Die hier zwischen 33—47 cm hohen und 5 m⁷ langen, mit der Axt aus Tannenstämmen herausgehauenen Kanthölzer (Bohlen) sind «gestrickt», und zwar so, dass sie dabei keine über die Wand vorstehenden Bal-

² Gschwend, Schweizer Bauernhäuser, S. 18, S. 48.

³ E. Steinmann, Schweizerischer Kunstmäärer Gais, Basel 1977, S. 17.

⁴ Gschwend, Schweizer Bauernhäuser, S. 48.

⁵ Gschwend, Schweizer Bauernhäuser, S. 40.

⁶ Gschwend, Schweizer Bauernhäuser, S. 45.

⁷ Die Masse beziehen sich hier auf das Haus «Untere Säge».

kenköpfe oder Vorstösse aufweisen. Zur besseren Sicherung sind sie daher mit schwälbenschwanzförmig schräggescchnittenen Enden verzinkt.

Verbindende, senkrecht eingelassene Holznägel zwischen den Balken erhöhen den Zusammenhalt zwischen den Balkenlagen.

Die obere Lagerfläche jedes Balkens ist etwas ausgehöhlt und mit Moos und vor allem mit Farnkraut gefüllt.

Der Druck des darüber liegenden Balkens presst die Fuge so stark zusammen, dass sie vollständig dichtet, und so Wind- und Wettereinflüsse vom Hausinnern fern gehalten werden können. Gschwend erwähnt, dass der «Zapfenstrick» fürs 16. Jahrhundert belegt sei,⁸ Steinmann hingegen weist darauf hin, dass dieser an den zahlreich erhaltenen Bauten des 16. Jahrhunderts im Appenzellerland die gängigste Bauform gewesen sei!⁹

Die Nebenstube westlich der grossen Stube im Erdgeschoss, sowie das ganze erste Obergeschoss sind spätere Anbauten, was aus ihrer Konstruktion abzuleiten ist:

Die Wände sind, wie schon erwähnt, ebenfalls im Blockbau errichtet. Im Gegensatz aber zum «Zapfenstrick» sind die Eckverbindungen der westlichen Hauskante der Südfront mit Eckverkämmungen und Vorstössen ausgeführt. Ein Schwellenschloss fehlt. Die Schwelle und die kurzen Balken der Nebenstubenfrontwand sind bis dicht an die linke Ecke des ersten Baues herangeführt (gestossen) und nicht weiter mit ihr verbunden.

Die Balken der Frontwand des ersten Obergeschosses sind ca. 8 m lang und durchgehend über die ganze Breite bis auf die Höhe der rechten Hausecke des ersten Baues gelegt. Die östliche Eckverbindung der Bohlen des Obergeschosses mit Vorstössen ist gleich wie die der linken Hauskante.

Ein Indiz für einen späteren Anbau dieser Teile ist die schon weit fortgeschrittene Verwitterung des Holzes der ehemaligen westlichen Aussenwand der grossen Stube im Erdgeschoss. Wäre das Holz nie dem Wetter ausgesetzt gewesen, hätte keine solche Alterung stattfinden können.

Mit Hilfe von Konstruktionsdetails konnten wir bis jetzt die Gliederung der Südfront von zwei älteren Bauten, die deutlich von der heutigen Hausform abweichen, nachvollziehen.

Wie mögen nun diese Häuser in ihrer ursprünglichen Gestalt ausgesehen haben? Die Gliederung der Hausfront kann uns dazu Hinweise geben, wichtig wäre es aber, auch die möglichen Grundrissformen zu kennen.

⁸ Gschwend, Schweizer Bauernhäuser, S.45.

⁹ Mitteilung von Dr. E. Steinmann, Trogen.

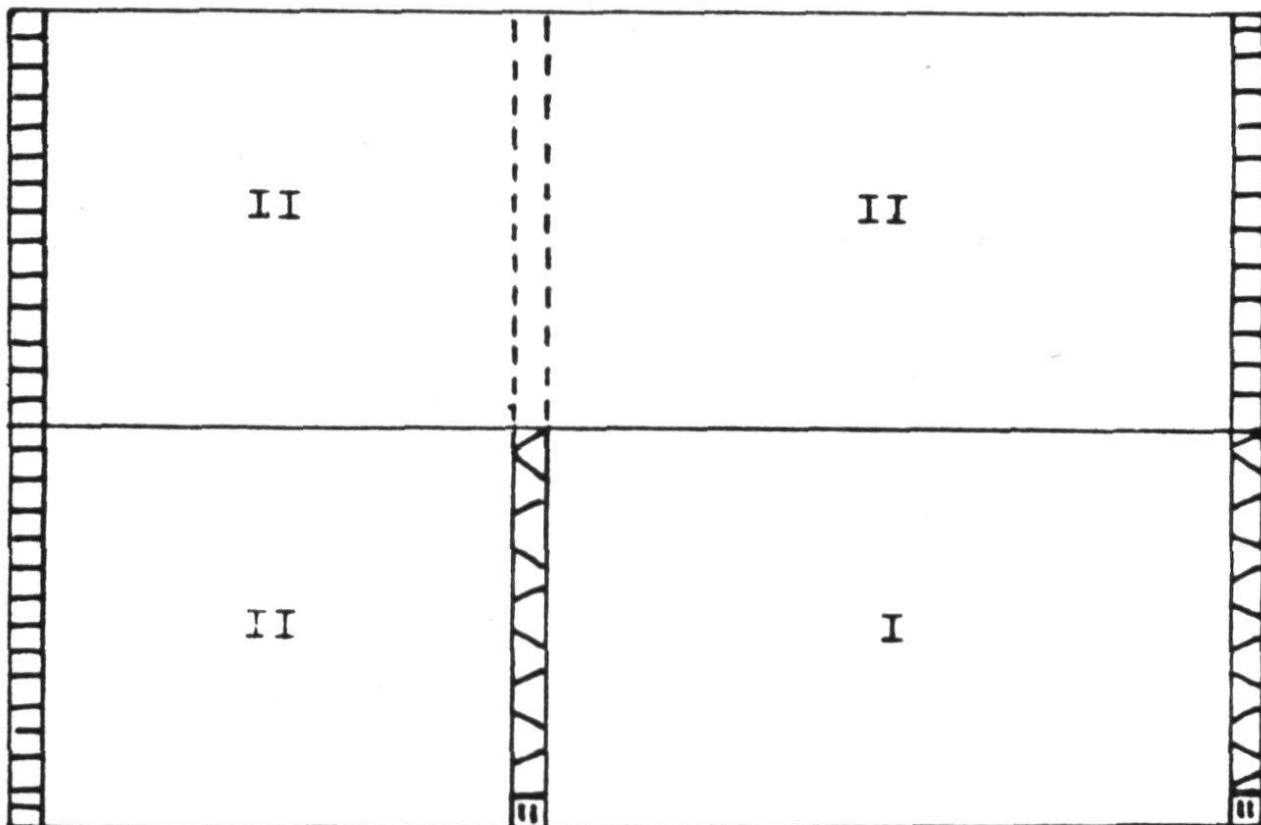


Abb. 1: Ansicht der Südfront nach der zweiten Bauetappe

Dabei drängt sich die Frage nach der Datierung zunächst des älteren Baues auf, um ihn mit anderen, möglicherweise noch bestehenden Bauten der zu bestimmenden Epoche zu vergleichen, oder, wenn solche nicht erhalten sind, mit in der Literatur überlieferten Beispielen.

Auch konstruktive Eigenarten, welche von aussen nicht sichtbar sind, könnten eventuell weitere Hinweise geben.

Da äussere Anhaltspunkte wie Inschriften usw. fehlten, blieb als einzige Möglichkeit zur Datierung die Dendrochronologie, die Jahrringforschung.

Da wir diese Aufgabe aus eigenen Mitteln weder finanziell noch technisch bewältigen konnten, wurde die «Eidgenössische Anstalt für das forstliche Versuchswesen» in Birmensdorf ZH um Unterstützung gebeten.¹⁰

Zunächst wurden den Stämmen Holzproben entnommen, welche eine möglichst grosse Anzahl Jahrringe aufweisen sollten. Es mussten also Balken gewählt werden, bei denen die Jahrringe vom Kern bis

¹⁰ Leiter: Dr. F. H. Schweingruber.

hinaus an die «Waldkante»¹¹ verfolgt werden konnten, denn nur so ist es möglich, das Fälldatum genau zu bestimmen. Von diesen Balken wurden an den freistehenden Enden jeweils eine dünne Scheibe des ganzen Querschnittes abgesägt. Insgesamt waren es elf Proben, die zur Bestimmung geschickt wurden.

*Prinzip der Dendrochronologie:*¹²

Innerhalb eines Baumes besteht eine kontinuierliche Auffeinanderfolge von schmalen und breiten Jahresringen, man nennt das auch Jahrringmuster.

Wichtig ist es zu wissen, dass der unterschiedliche Holzzuwachs, die Ursache der verschiedenen Breiten der Jahrringe, vorwiegend klimatisch bedingt ist, und individuelle Wachstumsbedingungen eine untergeordnete Rolle spielen.

So zeigen Jahrringfolgen gleichzeitig gewachsener Bäume nicht nur innerhalb desselben Waldes sondern auch in grösseren Regionen einen auffallend ähnlichen Verlauf.

Wenn zwischen den Jahresringen zweier Hölzer nun eine Ähnlichkeit untereinander besteht, darf angenommen werden, dass sie gleichzeitig gelebt haben.

Ist eine der beiden Jahrringfolgen bereits datiert, dann ist die Entstehungszeit der anderen bestimmbar.

Als Datierungsgrundlage ist eine in der Gegenwart beginnende zusammenhängende Jahrringchronologie erforderlich.

Zusammen mit den Jahrringfolgen heute noch lebender Bäume und mit denjenigen von verbautem Holz aus verschiedenen Epochen, welche sich zeitlich überschneiden, kann schrittweise ein «endloser Baum» konstruiert werden, mit dem die zu bestimmenden Holzproben zur absoluten Datierung verglichen werden können. Bis jetzt geschah diese Auswertung durch mikroskopische Ausmessung der Jahrringbreiten. Auch der Vergleich der Jahrringbreiten mit dem «endlosen Baum» erfolgte rein optisch.

Da diese Verfahren vor allem bei kleinen Holzproben mit wenigen Jahrringen (weniger als 150) recht mühsam war, wurde in der «Eidgenössischen Anstalt für das forstliche Versuchswesen» in Birmensdorf eine neue Methode entwickelt, mit der unter Zuhilfenahme von Röntgenuntersuchung und Datenspeicherung im Computer auch bei kleinsten Holzproben genauste Resultate erzielt werden können.

¹¹ äusserster, jüngster Jahresring.

¹² D. Eckstein, Dendrochronologie — der Kalender im Baum, NZZ 4. Aug. 1976, Nr. 180, S. 33.

*Prinzip der Radio-Dendrochronologie:*¹³

Bis vor kurzem wurde für die dendrochronologische Datierung lediglich die Breite von Jahresringen gemessen.

Nun hat es sich gezeigt, dass sich Klimaeinflüsse innerhalb eines Jahrringes als ganz charakteristische Holzdichteunterschiede manifestieren. Diese Holzdichteunterschiede zu definieren und die so erhaltenen Holzdichtewerte zur Datierung heranzuziehen, ist das Prinzip dieser Methode.

Mit Hilfe von weichen Röntgenstrahlen werden Jahrringabfolgen auf Filmen festgehalten und anschliessend mit einem Densitometer auf ihre Lichtdurchlässigkeit geprüft. Die so ermittelten Lichtdurchlässigkeitskurven können nun mit den Holzdichtewerten gleichgesetzt werden. Auf diese Weise werden neben der Jahrringbreite auch Frühholz- und Spätholzbreite, sowie minimale und maximale Dichten als Kenngrösse erfassbar.

Insbesondere der maximalen Dichte eines jeden Jahrringes (Dichte der 4—6 zuletzt gebildeten Zellen im Jahr) kommt überregionale Bedeutung zu, denn alle Nadelholzarten aus subalpinen Standorten verhalten sich gleich. Auch Unterschiede der geologischen Unterlage, der Höhe über Meer, der Jahresniederschlagsmenge usw., scheinen den Kurvenverlauf der maximalen Dichten nur unwesentlich zu beeinflussen.

Für die Schweiz wurde von in Lauenen (Kanton Bern) verbauten Nadelhölzern eine 700 Jahre umfassende datierte «Mittelkurve» erstellt, deren Werte in einem Computer gespeichert sind. Sie hat für die ganze subalpine Region der Schweiz ihre Gültigkeit.

Eine zu datierende Holzprobe wird nun geröntgt, ein Dichtediagramm wird vom Densitometer ausgemessen und dem Computer zur Auswertung eingegeben. Dieser vergleicht diese Kurve mit der bestehenden Lauener «Mittelkurve» rückwärts, bis die beiden Kurven, die maximalen Dichtewerte also, übereinstimmen. Beide Kurven werden dann so ausgeschrieben, dass die Datierung der zu bestimmenden Holzprobe direkt an der Lauener Kurve abgelesen werden kann.

Von den elf Holzproben aus Gais wurden elf Kurven hergestellt. Daraus wurde mathematisch eine Mittelkurve ermittelt, die mit der Lauener Kurve verglichen wurde.

Der letzte Jahresring konnte so ins Jahr 1497 datiert werden. Da dieser jedoch nicht die Waldkante darstellt — sie ging bei der Entnahme der Probe verloren — entspricht dieses Jahr nicht dem Fäll-

¹³ F. H. Schweingruber, E. Schär, Röntgenuntersuchungen an Jahrringen, NZZ Nr. 180, Mittwoch, 4. August 1976, S. 34.

datum. Jenes legt Schweingruber in den Zeitraum zwischen 1500 bis 1510 fest.

Durch zahlreiche Beispiele ist belegt, dass die Hölzer meist ohne jahrelange Lagerung frisch verbaut wurden, so dass in der Regel Fällungsjahr und Verbauung des Holzes praktisch gleichgesetzt werden können.¹⁴

Wir folgen daraus, dass der älteste Bauteil des Hauses in Gais zwischen 1500 und 1510 entstanden ist.

Damit wäre dieses Haus das älteste bis jetzt bekannte im Kanton Appenzell. Das bisher früheste Beispiel ist 1539 datiert und steht ebenfalls in der Rotenwies.¹⁵

Von diesem Haus aus der Zeit um 1500 ist uns nur noch die Stube geblieben. Sie weist einen quadratischen Grundriss von 5 mal 5 m auf. Grundsätzlich wären nach Gschwend im ausgehenden 15. Jahrhundert zwei Haupttypen möglich:

1. Ein einräumiges Haus mit einer Rauchstube:

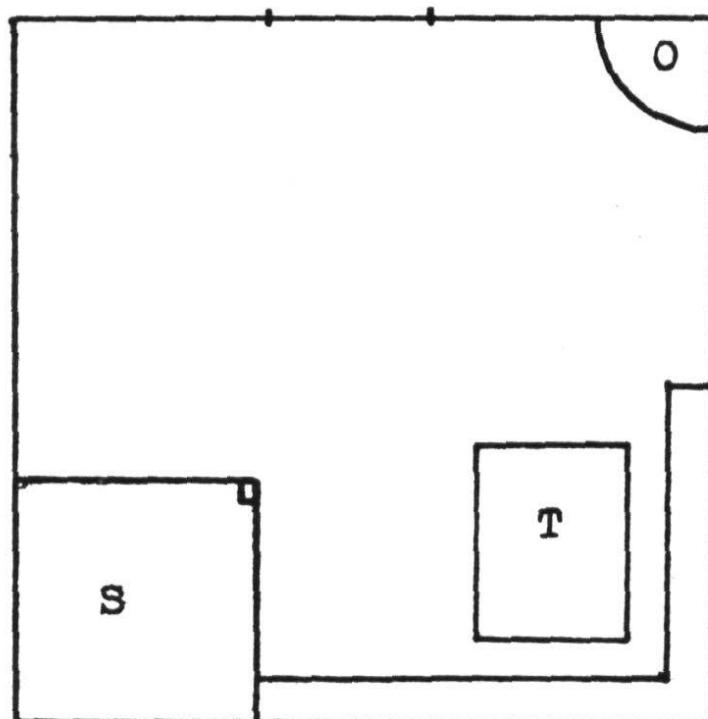


Abb. 2: Angenommener Grundriss eines einräumigen Hauses

Obwohl uns im Appenzell aus dem 15. und 16. Jahrhundert keine solchen Häuser mit diesem Grundriss mehr bekannt sind, vermutet Gschwend in ihnen die ursprünglichste Form der früheren Appenzellerhäuser.¹⁶ In solchen Einraumhäusern mit einer sogenannten

¹⁴ D. Eckstein, Dendrochronologie — Kalender im Baum, NZZ Nr. 180, 4. August 1976, S. 33.

¹⁵ E. Steinmann, Schweizerischer Kunstmäärer Gais, Basel 1977, S. 21.

¹⁶ Mitteilung von Dr. M. Gschwend, Basel.

Rauchstube, wie sie heute noch in den Ostalpen vorkommen (Tirol),¹⁷ steht jeweils ein Ofen (o) mit Koch- und Backröhre frei in einer Ecke des Raumes. Er wird von der Stube aus beheizt. Der sich dabei entwickelnde Rauch konnte in den einfachen frühen Bauten meist ohne Kamin nur durch die Dachritzten abziehen.

Auch Schlatter,¹⁸ Meier¹⁹ und Brockmann²⁰ vermuten in solchen Einraumhäusern die Urform des Appenzellerhauses.

Ein Grundriss dieses Haustyps ist bei Schlatter²¹ abgebildet. Der Grundriss ist quadratisch. In einer Ecke befindet sich die offene Herdstelle. Einen Kamin gab es nicht, der Rauch konnte durch das Dach abziehen, da der Raum keine Decke besass. In einer anderen Ecke befand sich die Schlafstatt (S), eine mit Heu gefüllte Pritsche. An den Wänden waren Bänke befestigt, und in einer dritten Ecke stand ein Tisch (T). Ob solche Häuser Fenster besassen ist nicht bekannt, aber doch anzunehmen.

2. Ein zweiraumtiefes Haus mit Stube und Küche, mit einem von der Küche aus beheizten Ofen (Abb. 3).

Es ist sicher, dass sich der zweiräumige Haustyp nicht aus dem Einraumhaus entwickelt hat, die beiden sind schon immer nebeneinander vorgekommen, denn schon prähistorische Bauten Mitteleuropas zeigten beide Typen nebeneinander.²²

In zweiraumtiefen Häusern wurde der Stubenofen (o) meist von der Küche (K) her beheizt, der Rauch blieb in der Küche, was einen entscheidenden Fortschritt darstellte. In solchen Fällen war dann die Wand zwischen Küche und Stube nicht aus Holz, sondern gemauert als Brandmauer ausgebildet.

Im Haus in Gais ist nun die rückwärtige Stubenwand links der Türe gemauert, was auf den Zweiraum-Typus hinweist. Von den alten Küchenwänden ist aber nichts mehr erhalten, so dass diese These nicht endgültig bewiesen werden kann.

Die Dächer waren in jener Zeit mit Schindeln gedeckt. Es waren dies aus einem runden Klotz mit der Axt abgespaltene Brettchen von ca. 60 cm Länge.²³ Dieses Material war auch entscheidend für die Dachneigung. Eisennägel für die Befestigung der Schindeln waren nicht bekannt oder zu teuer. So wurden die Schindeln einfach auf

¹⁷ Mitteilung von Dr. M. Gschwend, Basel.

¹⁸ Schlatter, Unsere Heimstätten, S. 7.

¹⁹ Meier, Appenzellerhaus, S. 9.

²⁰ H. Brockmann-Jarosch, Schweizer Volksleben, Bd. I, Zürich 1931, S. 12.

²¹ Schlatter, Unsere Heimstätten, S. 7.

²² Gschwend, Schweizer Bauernhäuser, S. 114.

²³ Meier, Appenzellerhaus, S. 11.

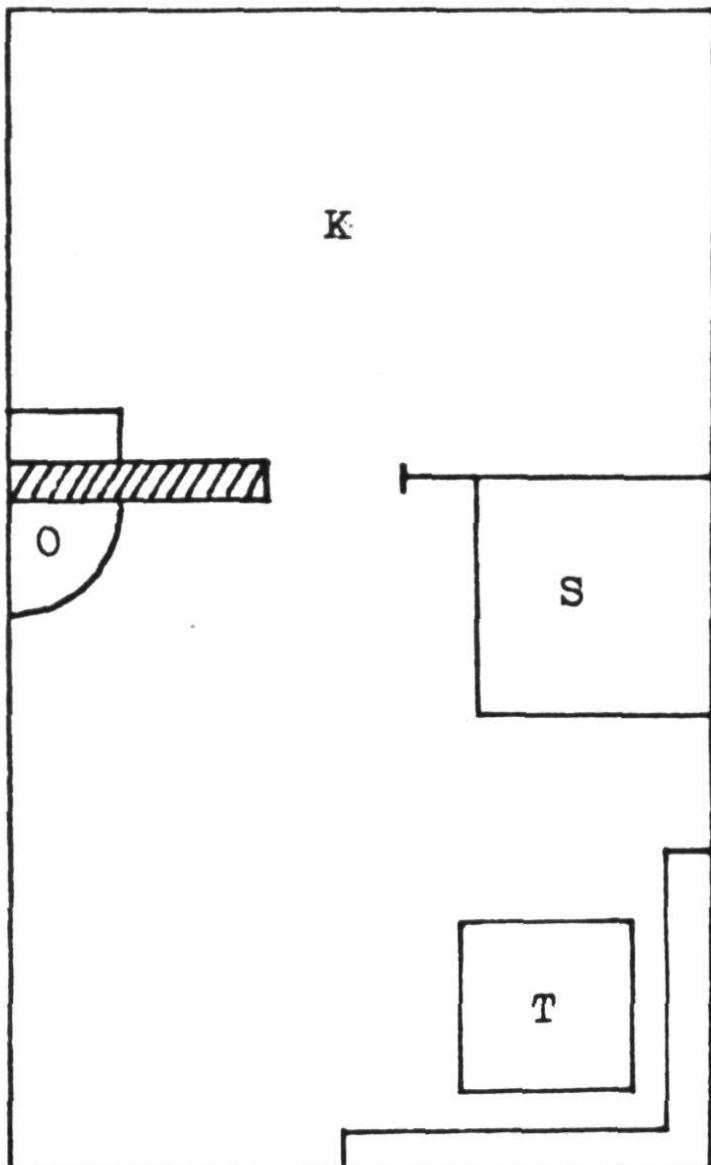


Abb. 3: Angenommener Grundriss eines zweiraumtiefen Hauses

ein Gerüst von Räfen und Pfetten mit schwacher Neigung gelegt und mit «Landen»²⁴ und Steinen beschwert. Diese relativ flach geneigte Dachform nennt man «Tätschdach». Erst seit dem 17. Jahrhundert, mit dem Aufkommen der Eisennägel, wurden die Dachformen steiler.²⁵ Bei den Appenzellerhäusern aus dem frühen 16. Jahrhundert können wir zwei verschiedene Typen anhand ihrer Dachformen auseinanderhalten:

Einmal das Tätschdachhaus mit Giebelfront, dann das Tätschdachhaus mit Trauffront, das «Heidenhaus».²⁶ Diese letzteren sind vor

²⁴ Quer über die Schindeln gelegte, schwere Latten.

²⁵ Schlatter, Unsere Heimstätten, S. 17.

²⁶ — Lexikon des deutschen Aberglaubens, Art. «Heiden», S. 1643: «in der Schweiz haben viele sehr altertümliche Häuser die Bezeichnung Heidenhäuser oder Heidenhütten.»

— Schlatter, Unsere Heimstätten, S. 11: Die Bezeichnung «Heidenhaus» ist zu suchen in der volkstümlichen Überschätzung des Alters solcher Häuser.

allem im Gebiete von Gais heute noch in grösserer Anzahl zu sehen.²⁷ Meier sieht einen Zusammenhang mit den Sonderleuten, welche seit Beginn des 15. Jahrhunderts in diesem Gebiet ansässig waren, welche diese Hausform eingeführt hätten. Das Giebeltaetschdachhaus wäre seiner Meinung nach der ältere Typus. Gschwend hingegen weist darauf hin, dass schon in frühesten Zeiten Leute vom Abt von St. Gallen aus dem Thurgau, wo das Heidenhaus den ältesten Haustyp darstellt, in diesem Gebiet angesiedelt wurden. Er möchte aber auch eine parallele Entwicklung nicht ausschliessen.²⁸

Die Frage, ob das erste Haus in Gais ein trauf- oder giebelständiges Dach besass, muss also wegen der fehlenden, zum Nachweis nötigen Bauteile offen bleiben.

*

In einer zweiten Bauetappe ist dieses erste kleine Haus vergrössert worden:

Der quadratischen grossen Stube im Erdgeschoss wurde gegen Westen eine etwas schmälere Nebenstube angebaut. Diese zwei Räume wurden mit einer Türe miteinander verbunden.

Das bis dahin wahrscheinlich eingeschossige Haus wurde um ein Stockwerk erhöht. Die Raumaufteilung des Obergeschosses war die gleiche wie im Untergeschoss. Indizien für einen separaten Feuerraum (Küche) konnten auch für diese Bauetappe, ausser der genannten Wand der grossen Stube im Untergeschoss, keine gefunden werden; doch müssen wir ihn für ein Haus dieser Grösse und aus Proportionsgründen annehmen, und zwar an der Nordseite angebaut, sich über die ganze Hausbreite erstreckend.²⁹

²⁷ Meier, Appenzellerhaus, S. 10.

²⁸ Mitteilung von Dr. M. Gschwend, Basel.

²⁹ Mitteilung von Dr. M. Gschwend, Basel.

Der Grundriss würde dann so aussehen:

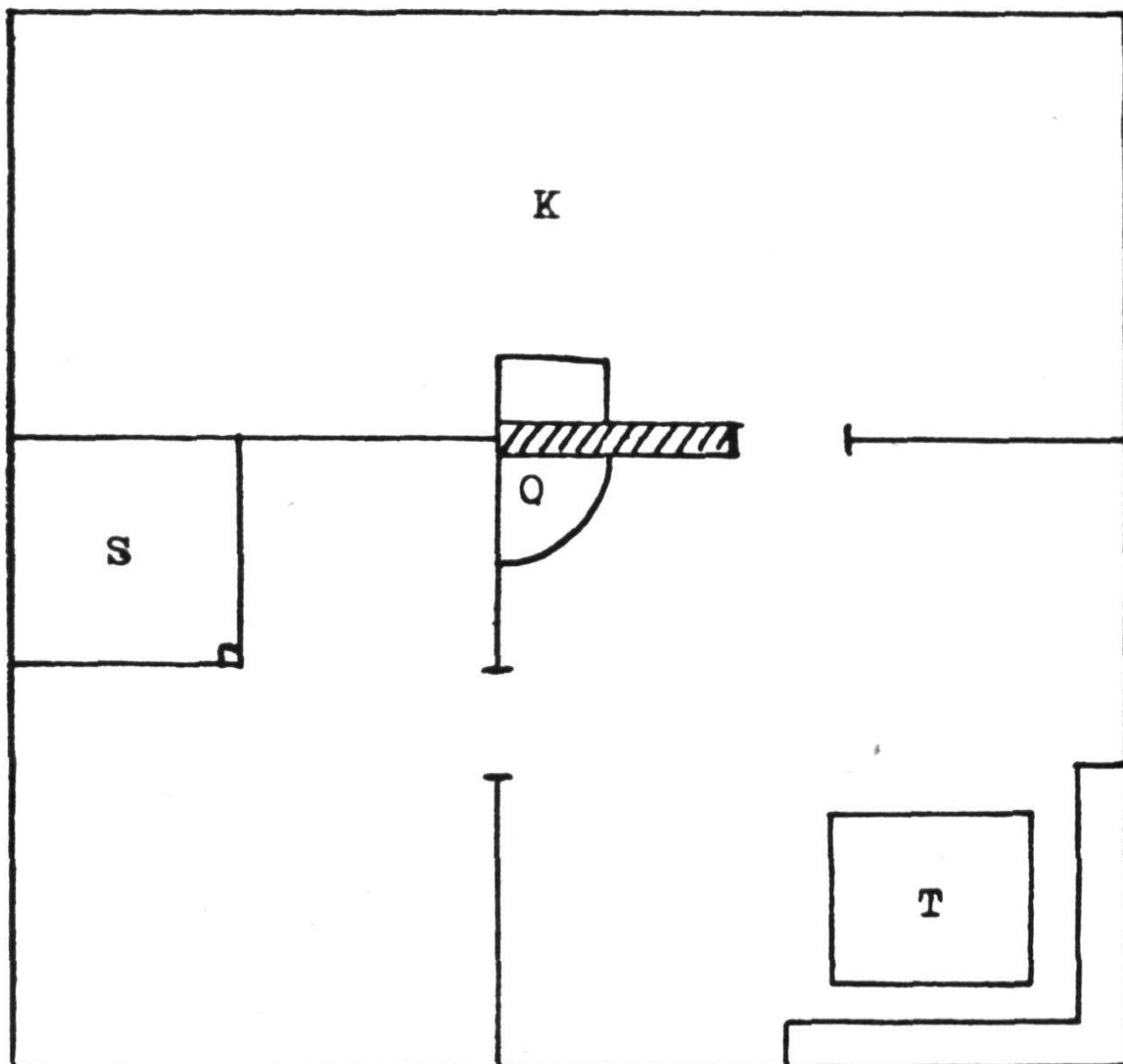


Abb. 4: Grundriss des Erdgeschosses der «Unteren Säge» nach dem ersten Umbau

Einen solchen Grundriss finden wir auch bei Schlatter abgebildet.³⁰ Von Johann Caspar Zellweger existiert eine Beschreibung eines nämlichen Hauses nach einer Zeichnung von Johann Ulrich Fitzi von 1819.³¹ Er schreibt unter anderem:

«Vom Eingang des Hauses kommt man in die Küche und von der kann man in die grosse und kleine Stube. Erstere ist $17\frac{1}{2}$ Schuh lang und ebenso breit und $6\frac{1}{2}$ Schuh hoch. Die Stubentür hat Behenke und Falle und ist 5 Zoll dick. Die kleine Stube ist nur 9 Schuh lang und ebenso breit und $6\frac{1}{2}$ Schuh hoch. Der Ofen darin ist sehr gross im Verhältnis der Grösse der Stube, er hat 15 Schuh im Um-

³⁰ Schlatter, Unsere Heimstätten, S. 9.

³¹ Schlatter, Unsere Heimstätten, S. 11. Es handelt sich um das sogenannte «Badtenhaus» in Niederteufen.

fang und ist nur $5\frac{1}{2}$ Schuh weit von den Fenstern entfernt. Beide Stuben haben sonst nichts Auffallendes. Die Küche ist gross und hat das Auffallende, dass man frei bis unter das Dach hinauf sieht und kein Kamin vorhanden ist, sondern nur eine «Gugere», durch die der Rauch hinaus geht... Aller Zimmer Länge ist wie die Breite, bei einer Höhe von $6\frac{1}{2}$ Schuh, und etliche haben statt Fenstern wohl nur einen Schuh hohe und breite wie eckige Loche ohne Läden.» Die Abbildung eines ähnlichen, etwas grösseren Hauses finden wir bei Meier.³² Es ist ebenfalls ein Aquarell von Johann Ulrich Fitzi von 1819, das sich heute in der Kantonsbibliothek des Kantons Appenzell A. Rh. in Trogen befindet. Dabei handelt es sich um ein Heidenhaus, das wahrscheinlich von der Küchenseite her gesehen ist, da ein Hauseingang abgebildet ist, der ja immer auf der Hausrückseite lag.

Das Haus, ein reiner Blockbau mit überstehenden Gwettköpfen an den Ecken, erhebt sich zweistöckig über einem gemauerten Keller-geschoss mit Fenstern. Auffallend ist, wie wenige Fenster das Haus sonst aufweist. Nur gerade im Untergeschoss ist eine lange Fensterreihe eingelassen. Das ganze obere Stockwerk weist nur gerade zwei kleine Fensteröffnungen auf. Bei ihrer Verglasung scheint es sich um «Butzenscheiben» zu handeln.

Dieses Haus ist etwas grösser als unsere Rekonstruktion, ist es doch um je eine Stube im Unter- und Obergeschoss breiter. Die Scheune ist direkt ans Haus angebaut. Der First ist nicht durchgehend, setzt sich aber in der direkten Linie wie derjenigen des Hauses fort.

Solche Scheunen sind nach Schlatter alle neueren Datums, was er an der verschiedenen Höhe und Dachschräge des Anbaus erkennen will. Er beschreibt zudem «altertümliche Häuschen», Heidenhäuser, wo die Scheune frei in zufälliger Stellung in der Nähe des Hauses steht.³³

Eine solche Trennung von Wohn- und Wirtschaftsteil, von Gschwend «Wohnhäuser im Mehrhausbau» genannt, ist die ursprünglichste Siedlungsform im Alpengebiet,³⁴ und wohl auch für das Appenzellerland zutreffend, so dass wir dieses Bild auch für unser Haus übernehmen wollen.

Aus diesen in Bild und Literatur überlieferten Beispielen haben wir uns nun sowohl für das Äussere als auch für das Innere des erweiterten zweiten Hauses eine Vorstellung bilden können.

Wir wissen, dass ein erster Hausbau um 1500—1510 erfolgt ist. Jetzt taucht die Frage nach dem Zeitpunkt der Vergrösserung auf.

³² Meier, Appenzellerhaus, S. 1.

³³ Schlatter, Unsere Heimstätten, S. 14.

³⁴ Gschwend, Schweizer Bauernhäuser, S. 103.

Um sie beantworten zu können, müssen wir kurz auf die Malereien in der grossen Stube des Erdgeschosses Bezug nehmen, ohne der weiteren Besprechung all zu sehr vorgreifen zu wollen. Die Malereien liegen ganz auf dem Holzwerk des ersten Hauses von 1500—1510. Die Türe aber, welche Stube und Nebenstube miteinander verbindet, ist vor oder mit der Malerei entstanden, was durch die gemalte Tür-einfassung belegt ist.

Zwischen dem Holzwerk und der Malschicht liegt eine dicke Schmutzschicht, die überall dort sehr gut sichtbar ist, wo Farbe und Grundierung abgeblättert sind.

Auch war das Holzwerk, als es bemalt wurde, bereits vom Holzwurm befallen, was aus den zahlreichen verkitteten und übermalten Frassgängen hervorgeht.

Diese zwei letztgenannten Punkte, die auf eine längere Benutzung des Raumes, welche gewisse Alterungsschäden zur Folge hatte, hindeuten, lassen uns vorerst vermuten, dass das erste Haus ungefähr 100 Jahre bewohnt wurde, ehe es vergrössert wurde.

Auch die dritte, jüngste Bauetappe, bei welcher dem Haus seine heutige Gestalt mit Kreuzfirst gegeben wurde, lässt sich von Süden her gesehen deutlich von den zwei vorausgegangenen unterscheiden: Anstelle der Blockbauweise erfolgte die Vergrösserung in Ständer- und Riegelbau.

Das ganze Giebelfeld vom dritten Geschoss an ist in Riegelbauweise ausgeführt, wobei die Wandfüllungen zwischen den einzelnen Riegeln, die sogenannten «Gefachfüllungen», mit liegenden, kurzen Bohlen geschlossen sind.

Auch die beiden östlich an den ältesten Bauteil angebauten Stuben im Erd- und ersten Obergeschoss sind in Ständerbauweise errichtet, wobei die Wandflächen zwischen den Ständern ebenfalls mit liegenden Bohlen verschlossen sind.

Wie weitgehend das Haus auch nach Norden vergrössert wurde, liess sich leider nicht feststellen.

Zu diesem Zeitpunkt wird auch der Zusammenschluss von Wohn- und Wirtschaftsteil erfolgt sein. Vielleicht wurde der alte Stall, der in Blockbauweise ausgeführt ist und die gleiche Flucht aufweist wie die Südwand des Hauses, übernommen und in die Ummantelung aus Ständer- und Bretterkonstruktion integriert.

Nach Steinmann sind solche Anbauten in Riegelkonstruktion im Appenzell erst im 19. Jahrhundert möglich.³⁵ Gschwend hält allerdings auch ein früheres Datum für möglich.³⁶

³⁵ Mitteilung von Dr. E. Steinmann, Trogen.

³⁶ Mitteilung von Dr. M. Gschwend, Basel.

Auf einem Federaquarell von Johann Ulrich Fitzi, «Gemeindepanorama Gais», zwischen 1839 und 1852 entstanden, ist auch eine Ansicht der «Rotenwies» von Süden her gesehen erhalten.³⁷ Darauf ist die «Untere Säge» schon in ihrer heutigen Gestalt wiedergegeben. Nichts deutet darauf hin, dass das Haus damals noch als Industriebetrieb genutzt wurde, da dies auf der minutiös gezeichneten Ansicht sicherlich zu sehen wäre.

Ein wichtiger Hinweis für die Datierung dieser letzten Bauetappe fand sich wiederum in den «Zedelbüchern» im Gemeindearchiv Gais: 1784 kaufte Johannes Menet das Haus für 4800 Gulden. 1840 wurde es für 6620 Gulden weiter verkauft. Zwischen 1784 und 1840 erlebte das Haus demnach eine Wertsteigerung von 1820 Gulden.

Dies erscheint, die normale Inflation berücksichtigt, normal. Grössere Umbauten müssten sich in einem deutlicheren Preisunterschied niedergeschlagen haben.

1853 wechselte es für Fr. 15 478.— erneut den Besitzer. Rechnet man die 6620 Gulden in Franken um, so erhält man einen Betrag von ca. Fr. 14 500.—³⁸

Das Haus hat also auch zwischen 1840 und 1853 nur eine geringe Wertsteigerung erfahren. Dies scheint zu beweisen, dass es schon 1784 in seiner heutigen Gestalt bestanden haben muss.

Die Geschichte des Hauses im Zeitraum von Ende des 16. Jahrhunderts bis 1784 zu erforschen, war leider wegen der fehlenden Quellen nicht möglich. Doch glauben wir, dass es in seiner heutigen Form in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden ist.

Konstruktion der Stubenwände

Die vier Wände der grossen Stube des ersten Hauses von 1500—1510 bilden die eigentlichen Bildträger unserer Malereien. Wie wir schon gesehen haben, ist die Dekoration des Raumes aber erst später entstanden.

In den folgenden, im Massstab 1 : 56 gehaltenen Planskizzen vom Aufbau der Wände aus den einzelnen Balkenlagen, sind die genauen Masse in Zentimetern, sowie alle sowohl originale als auch spätere Löcher und Einkerbungen im Holz eingetragen (Abb. 5). Die Anordnung dieser Löcher und Kerben, in denen früher vorstehende Hart-

³⁷ Befindet sich heute in der Gemeindekanzlei Gais. Abb. in: K. Rechsteiner, E. Steinmann, 700 Jahre Gais, Gais 1972, S. 73.

³⁸ 1 Gulden = ca. Fr. 2.15. Die Umrechnung erfolgte mit Hilfe der «Zedelbücher».

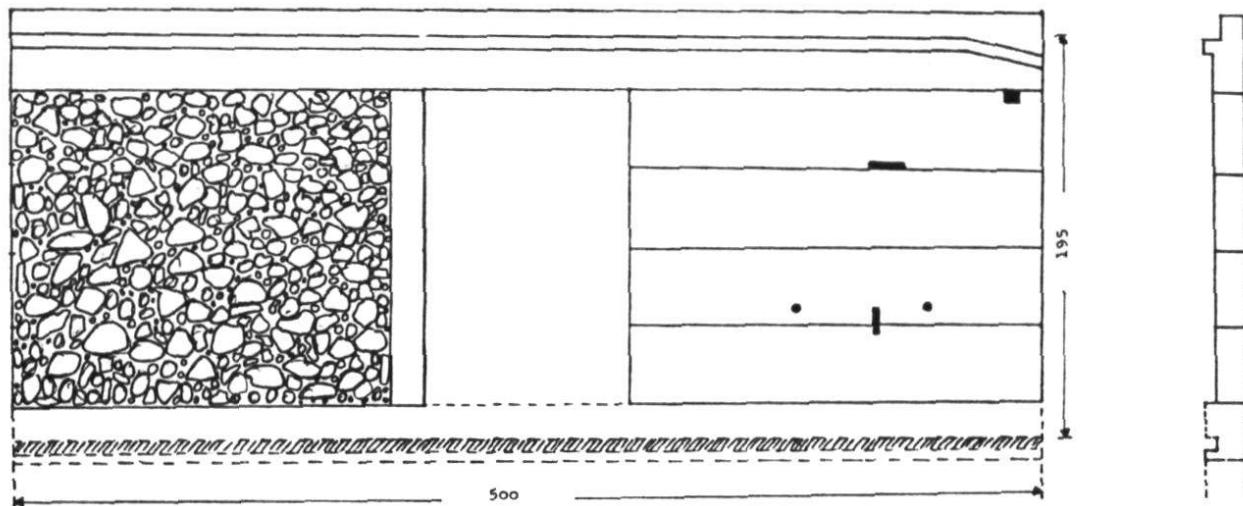
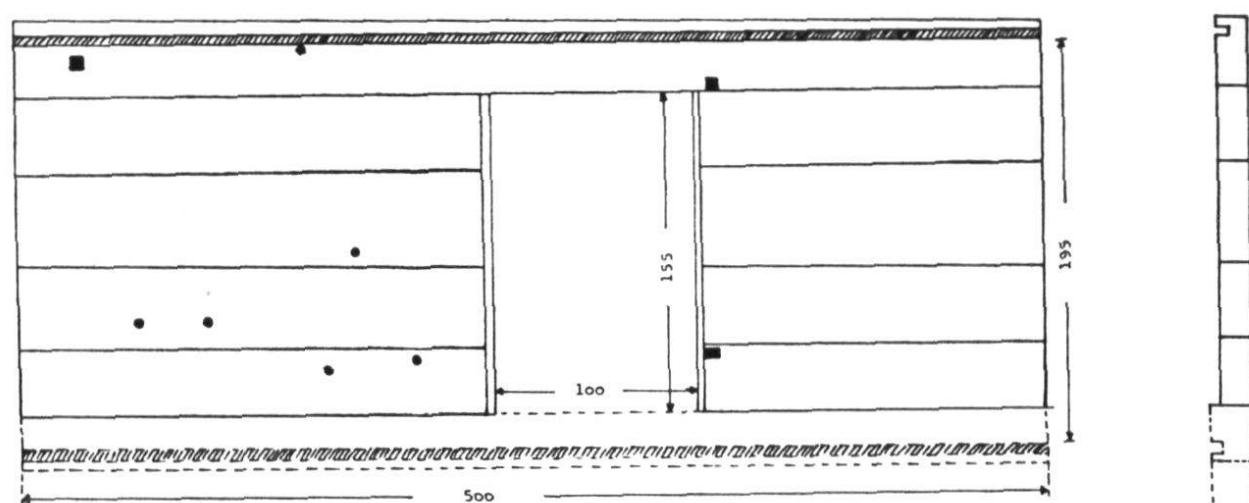
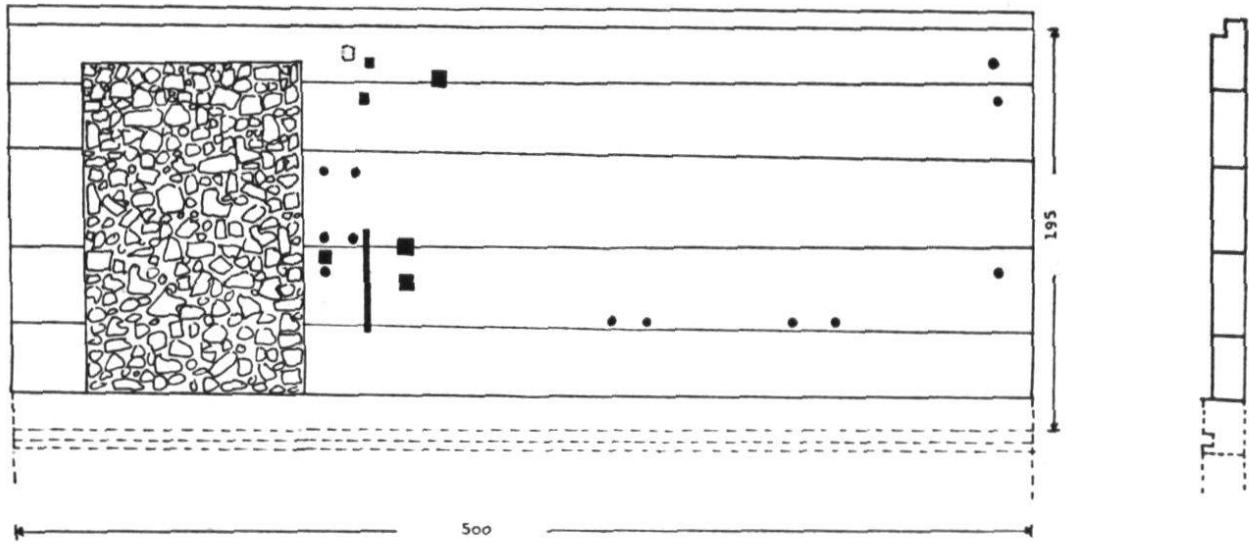


Abb. 5: Planskizzen der Stubenwände vor dem Ausbau, Massstab 1 : 56

holzzapfen zur Befestigung von Gebrauchsgegenständen und der Möblierung gesteckt haben, wird für die Rekonstruktion des einstigen Aussehens des Raumes wichtig sein.³⁹

Die Pläne beschreiben jeweils die Situation an Ort und Stelle, vor dem Ausbau der Wände, wobei die gestrichelten Linien den nicht ausgebauten Schwellenbalken bezeichnen.

I. Die Ostwand — Kuhherde (Abb. 5, 1)

Die gesamte Wandhöhe wird aus fünf Wandbohlen und einem Schwellenbalken gebildet.

Damit die Wandfläche rechtwinklig gebaut werden konnte, mussten die Bohlen, welche jeweils aus einem langen, sich nach oben verjüngenden Baumstamm gehauen sind, so aufeinander gelegt werden, dass immer ein schmales Balkenende auf ein breiteres zu liegen kam.

Im linken Wandteil befindet sich eine nachträglich ins Holz geschnittene Öffnung, welche von der Oberkante des Schwellenbalkens bis in die oberste Wandbohle reicht.

Sie ist mit Bruchsteinen unterschiedlicher Grösse zugemauert. Eine gleiche Öffnung an der entsprechenden Stelle im darüberliegenden Geschoss, dort allerdings mit kurzen Balken verschlossen, lässt vermuten, dass es sich einst um eine Türöffnung handelte, welche zu den Ende des 18. Jahrhunderts angebauten, danebenliegenden Zimmern geführt hat.

Beim Ausbau wurden die oberste Bohle und der Schwellenbalken auf der Höhe der rechten Kante der Öffnung senkrecht durchgeschnitten. Der «Türsturz» und ein kleiner übrig gebliebener Rest links der Türe verblieben an Ort und Stelle.

Ein Querschnitt durch die Wand zeigt uns, auf welche Weise Decke und Fussboden ursprünglich angebracht waren.

Im Schwellenbalken ist eine Nut eingelassen, in welcher die Fussbodenbretter eingeschoben waren. Da die Schwelle im Querschnitt ca. 3 cm breiter ist als die folgende Wandbohle, übernimmt sie gleichzeitig auch die Funktion einer Sockelleiste. Die Deckenbretter waren ebenfalls in einer Nut eingeschoben, welche in der obersten Wandbohle eingelassen ist.

Durch diese Angaben lässt sich die originale Raumhöhe mit 1,95 m festlegen.⁴⁰

³⁹ Reste dieser Zapfen wurden noch in den Löchern gefunden.

⁴⁰ In einem Haus aus dem 16. Jahrhundert in der «Bendlehn» in Speicher, stimmten sowohl die Konstruktion als auch die Raumhöhe genau mit unserem Beispiel überein!

Wohl während des letzten Umbaus im 18. Jahrhundert waren, wegen der doch etwas geringen Raumhöhe, die Decke höher und der Boden tiefer gesetzt worden, so dass der Fussboden jetzt auf dem gemauerten Sockel auflag, und die Deckenbretter in einer Nut eingeschoben waren, welche in die erste Wandbohle des folgenden Stockwerks eingelassen war.

II. Die Westwand — Weinranke mit Trauben (Abb. 5, 2)

Für diese Wand gelten die gleichen Konstruktionsprinzipien wie für die Ostwand.

Die in der Wand eingelassene Türe entspricht nicht dem ersten Bestand von 1500—1510, sondern ist erst anlässlich der ersten Hausvergrösserung in die Bohlen geschnitten worden. Ihr Türsturz wird von der obersten, durchgehenden Bohle gebildet.

Das Türgewände, auf unserem Plan nicht eingezeichnet, da es neueren Datums war, war seitlich auf die Bohlenstirnseiten aufgenutzt. Der Schwellenbalken, im Bereich der Türschwelle bis auf einige Zentimeter in der Höhe reduziert, war wohl einmal wie bei der sekundären Öffnung der Ostwand, durchgehend und ist erst beim Tiefersetzen des Bodens abgeändert worden.⁴¹ Die ursprüngliche Türhöhe wäre somit mit 1,55 m anzugeben.

Beim Ausbau wurde die Wand 30 cm von der rechten Türkante senkrecht durchgeschnitten.

Die rechte Wandhälfte blieb, obwohl noch schwach erkennbare Reste einer ornamentalen Malerei zu erkennen waren, an Ort und Stelle und ging dadurch leider verloren.

III. Die Nordwand — Das Paar (Abb. 5, 3)

Die Konstruktion dieser Wand unterscheidet sich in einigen Punkten von den anderen:

Die Türe, in der Wandmitte aus den Bohlen geschnitten, entspricht dem ursprünglichen Bestand. Ihr Türsturz wird durch die oberste Bohlenlage gebildet.

Der Schwellenbalken ist ebenfalls bis auf wenige Zentimeter reduziert, war aber, wie bei der Westwand, früher auch einmal durchgehend.

Der linke Türpfosten besteht aus einem senkrecht stehenden Balken, der von der Schwelle bis zur obersten Wandbohle reicht. Der ganze

⁴¹ Solche hohen Türschwellen trifft man noch oft in alten Bauernhäusern.

Wandabschnitt links der Türe, zwischen Schwelle und oberster Bohle, ist mit ungleich grossen Bruchsteinen gemauert. An dieser Brandmauer stand ursprünglich ein grosser Ofen, der von der dahinterliegenden Küche beheizt wurde. Dies war aber schon lange nicht mehr der Fall.

Die Nut für das Einschieben des Fussbodens ist gleich ausgebildet wie bei den anderen Wänden. Verschieden ist die Auflage für die Deckenbretter:

Über die ganze Wandlänge verläuft auf der obersten Bohle ein vorspringendes, simsartiges Band, welches ganz rechts ein Stück weit nach unten verläuft, auf welchem ursprünglich die Deckenbretter auflagen.

Beim Ausbau wurde die Wand ca. 20 cm rechts der Türöffnung und entlang der rechten Raumecke senkrecht durchgeschnitten.

IV. Die Südwand — Fensterfront

Die fünf, zu einer Einheit zusammengefassten Fenster, stammen wahrscheinlich aus der Zeit des Umbaus im 18. Jahrhundert. Ursprünglich müssen wir eine Dreiergruppe von Fenstern annehmen, welche sich, wie im darüberliegenden Stockwerk, in der Wandmitte öffneten.

Jede Fensteröffnung besitzt eine innere Verglasung und ein Vorfenster.

Die Verglasung ist jeweils durch einen senkrechten und zwei waagrechte Stäbe in sechs Felder unterteilt.

Geöffnet werden die Fenster durch seitliches Verschieben des unteren linken Teils der Verglasung nach rechts.

Der Schwellenbalken sowie die oberste Wandbohle sind in ihrer alten Form erhalten, von der übrigen Wand stehen noch zwei schmale Stücke links und rechts der verbreiterten Lichtöffnung.

Von der Südwand konnten diese zwei schmalen Stücke seitlich der Fenster gerettet werden, da sie gleichzeitig die Eckverbindungen mit der Ostwand einerseits und der Westwand andererseits bildeten.

Beschreibung

I. Allgemeines Dekorationsschema

Alle Wände des Raumes — die Ofenecke ausgenommen — waren farbig bemalt. Das Schema, das für ihre malerische Gestaltung zur Anwendung kam, folgt den für die profane Dekorationsmalerei jener Zeit üblichen Formen.

Sowohl die Fensterwand als auch die Westwand rechts der Türe gegen den Ofen hin, waren vom Fussboden bis zur Decke hinauf mit Rankenwerk bemalt, wie aus wenigen erhaltenen Resten hervorgeht. Die ganze Ostwand, die Wandabschnitte der Westwand zwischen Fensterfront und Türe und der Nordwand zwischen Türe und Ostwand, sind in ihrer Fläche in zwei Zonen unterteilt:

Bis in halbe Wandhöhe bildet eine illusionistisch gemalte architektonische Wandverkleidung die Sockelzone.

Darüber befinden sich, nach oben durch die Zimmerdecke, seitlich durch die Raumecken und Türöffnungen begrenzt, die drei eigentlichen Bildfelder, ein jedes mit eigenem Thema.

Aussergewöhnlich ist aber der für eine Bauernstube überraschende Reichtum an Farben und Formen, der diese Malereien zu einem bis heute einmaligen Dokument seiner Zeit macht.

II. Ranken auf Fenster- und Westwand

a) Fensterfront

Auf weissem Grund fanden sich wenige Reste einer roten Rankenmalerei, welche ursprünglich die Fensteröffnung seitlich einrahmte. Diese Wandabschnitte sind heute in ihrer Breite reduziert, und das Erhaltene reicht nicht aus, dass man sich ein Bild von der originalen Form der Ranken machen könnte. Das Motiv selbst hat nicht Vorbilder aus der Pflanzenwelt, sondern gleicht eher einem spätgotischen Masswerk.

b)

Rechts der Türe der Westwand, gegen die alte Ofenecke hin, fanden sich direkt aufs rohe Holz gemalte, unter einer dicken Schmutzschicht verborgene rote Rankenmalereien. Leider wurde es unterlassen, sie zu dokumentieren, doch besagt die Erinnerung, dass es dasselbe Motiv wie auf der Fensterfront war.

III. Architektonische Gliederung

1. Wandsockel

Der illusionistisch gemalte, Steinarchitektur vortäuschende Wandsockel verläuft unterhalb der Bildfelder der Ost-, West- und Nordwand.

Nach oben, ungefähr in der Mitte der Wandhöhe, wird er durch ein ca. zwei Zentimeter breites schwarzes Band, welches entlang des oberen Randes der zweiten Wandbohle verläuft, begrenzt. Nach unten bildet ein ca. 10 cm breites schwarzes Band, welches das ganze obere Drittel der ersten Wandbohle einnimmt, den Abschluss.

Weiter unten sind keine Spuren von Malerei mehr erkennbar. Der so abgegrenzte Fries ist durch Unterteilung in Felder gegliedert. Das Prinzip dieser Gliederung ist für alle drei Wände gleich, in Details nur unterscheidet sich diejenige der Ostwand von derjenigen der Nord- und Westwand.

a) Ostwand (Abb. 6, Rekonstruktionsskizze A)

Über die ganze Wandbreite hin zieht sich am oberen Sockelrand ein durchgehendes hellgraues Band mit einem Muster von dunkelbraunen, parallelverlaufenden, ondulierten Wellenlinien. Ungefähr alle 60—65 cm wird der Sockel durch ein 6 cm breites weisses Band mit den gleichen, hier aber roten Wellenlinien senkrecht unterteilt.

Beidseitig dieser weiss-roten Bänder liegen ca. 4 cm breite graue Bänder mit braunem Wellenmuster. Wie bei einem Täfer aus Holz bilden diese einen Fries, welcher die Füllung umschliesst.

Diese, durch breite schwarze Streifen vom rahmenden Fries abgesetzt, scheinen dadurch tiefer zu liegen.

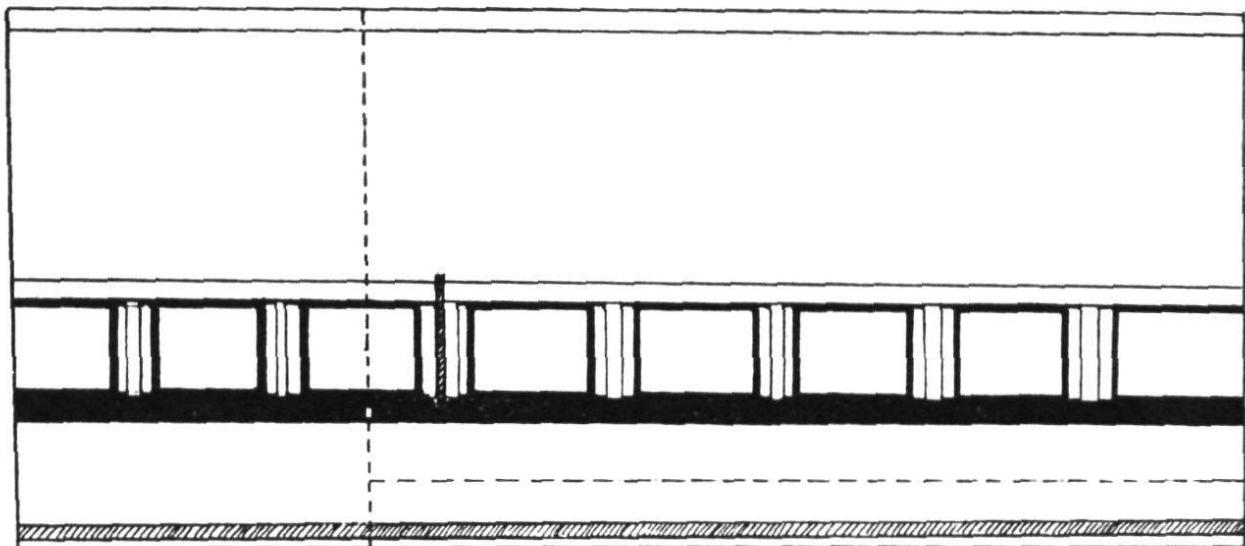
Auf einem hellgelben Grundton liegt ein leuchtend rotes gewelltes Rautenmuster. Jeweils in der Mitte eines jeden querrechteckigen Feldes ist ein weisser Ring mit ca. 10 cm Durchmesser aufgemalt. Aus der Rekonstruktionsskizze A wird ersichtlich, dass der Sockel der Ostwand ursprünglich durch acht solcher gelbroten Füllungen gebildet wurde; heute, nach dem Ausbau, sind es noch 5 $\frac{1}{2}$.

Die Felder ganz aussen links und rechts werden, betont durch feine schwarze Linien, nach aussen durch die Raumecken begrenzt.

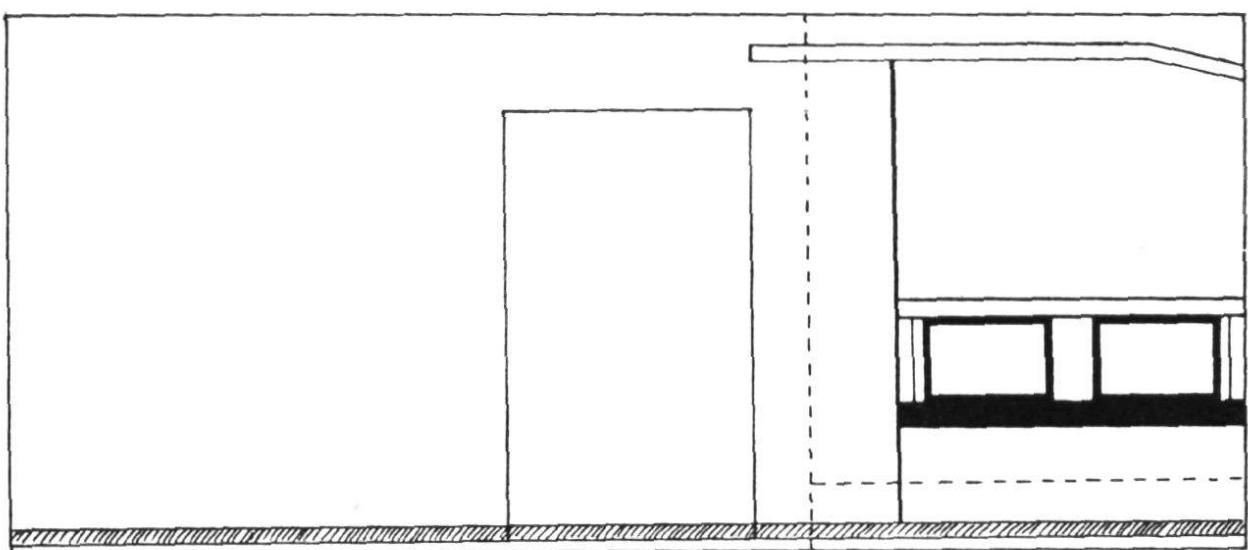
b) Nord- und Westwand (Abb. 6, Rekonstruktionsskizzen B und C)

Die Gliederung des Sockels dieser beiden Wände scheint auf den ersten Blick gleich zu sein, doch besteht ein kleiner Unterschied. Er besteht darin, dass das weiss-rote Band der senkrechten Unterteilung hier mit 9—10 $\frac{1}{2}$ cm viel breiter ausgefallen ist als bei der Ostwand (6—7 cm). Auch ist die rote Musterung nicht wellen-, sondern rauten-

Rekonstruktionsskizze A — Ostwand



Rekonstruktionsskizze B — Nordwand



Rekonstruktionsskizze C — Westwand

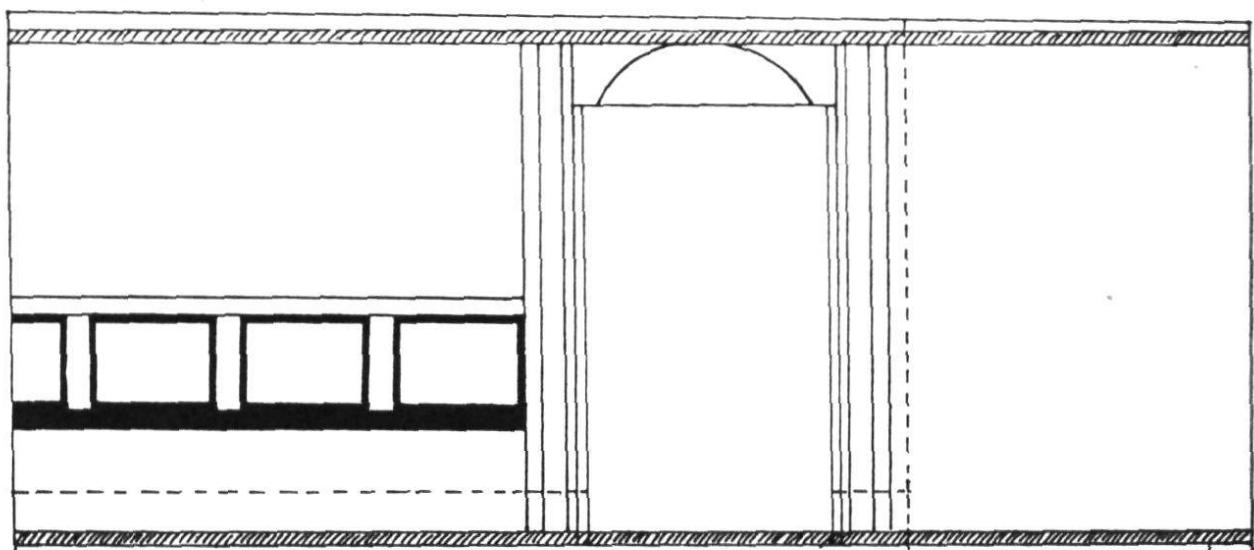


Abb. 6: Rekonstruktionsskizzen des Wandsockelfrieses

förmig wie bei den gelb-roten Füllungen. Die schmalen, graubraunen senkrechten Bänder fallen ganz weg.

Die gelben Füllungen mit dem roten Rautenmuster und dem Ring in der Mitte bleiben gleich.

Auf der Nordwand sind es deren zwei, auf der Westwand vier, wobei dort das vierte Feld ganz links wegen Platzmangel nur zu etwa einem Viertel zu sehen ist.

Auf diesem angeschnittenen Feld hatte auch der Ring nicht in seiner vollen Grösse Platz. Gegenüber den anderen Feldern ist er hier etwas nach rechts gerückt, so dass nur der linke Teil seines Umfangs ein wenig beschnitten wird.

Daraus wird ersichtlich, dass dieser Kompromiss original ist, und dass das Feld nicht später bei einer etwaigen Versetzung der Fensterfront nach innen kleiner geworden wäre.

Beim Betrachten der Sockelzone fällt uns die relativ freie Unterteilung der Felder auf, von denen keines identische Masse besitzt. Dies lässt die Vermutung aufkommen, dass der Maler, der sicher ohne Zollstock in der Hand gearbeitet hat, von der Wandmitte nach aussen hin zu malen begonnen hat, so dass es zu den etwas «verunglückten» Abschlüssen kommen musste.

2. Türeinrahmung und Türsturz auf der Westwand

a) Türrahmen

Die Türöffnung in der Westwand wird beidseitig durch zwei 20 cm breite senkrechte Streifen eingerahmt, wobei der linke Streifen gleichzeitig auch den rechten Abschluss des Bildfeldes mit dem Traubenrankenmotiv bildet.

Diese beide Streifen, die von der oberen Kante der ersten Wandbohle bis hinauf zur Decke reichen, sind folgendermassen gegliedert: Ein ca. 10 cm breites senkrechttes Feld mit gelbem Grund und einem rotgewellten Rautenmuster, das etwas enger und kleiner ausgefallen ist als beim gleichen Motiv der Sockelfüllungen, wird links und rechts eingerahmt von zwei ca. 5 cm breiten Streifen, welche ihrerseits wieder gegliedert sind: Auf einen schmalen schwarzen Rand folgen ein breiteres dunkelgraues und ein etwas schmaleres weisses Band. Den Abschluss zum gelb-roten Feld hin bildet wiederum ein schwarzer Rand.

b) Türsturz

Ein querrechteckiges Feld mit einer Höhe von 26 cm und einer Breite von 107 cm, welches seitlich eingerahmt wird von den beiden nach oben verlängerten Streifen des Türrahmens, bildet den Türsturz (Tafel 2).

In dieses Feld eingeschrieben ist ein gedrückter Rundbogen, dessen reiche formale und farbige Gestaltung uns an das Tympanon eines romanischen Kirchenportals denken lässt. Die beiden durch den Bogen entstandenen Zwickel zeigen auf gelbem Grund dasselbe rote Rautenmuster, wie wir es vom Sockel her kennen.

Der tympanonartige Bogen ist folgendermassen gegliedert: Auf ein graues Band mit runden rotweissen Knospen folgt ein gelbes mit grossen roten Punkten.

Ein schmaler weisser Streifen bildet den Übergang zu einem weit breiteren blass-violetten Band mit einem schmuckkettenähnlichen Motiv. Die einzelnen Glieder dieser Kette werden abwechselnd von einer grossen roten Perle und von sechs sich öffnenden Blattknospen gebildet, wobei drei dieser Knospen sich nach links, die anderen drei nach rechts öffnen. Die oberen vier Knospen sind weiss, die sich gegenüberliegenden unteren grün.

Getrennt durch einen sehr schmalen weissen Streifen, folgt ein graues Band mit grossen, etwas verblassten roten Punkten. Diese Bänder zusammengefasst bilden einen Rahmen für ein bogenförmiges Feld mit eingeschriebenem Dreipass.

Die durch die Bogensegmente gebildeten weissen Zwickel sind mit schwarzen V-förmigen Linien verziert. Die Füllung des Dreipassbogens selbst sind in blassem Violett gehalten.

c) Rekonstruktion der Türöffnung (Abb. 7)

Eine Rekonstruktion dieser Türöffnung muss, da das Türgericht und auch die Türe selbst nicht mehr im Original vorhanden waren, Hypothese bleiben.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit ist eine rundbogige Öffnung auszuschliessen, da sonst die Türe selbst für Appenzeller Verhältnisse zu klein geraten wäre. Vielmehr scheint die durchgehende oberste Wandbohle mit aufgemaltem Rundbogen und Dreipass schon immer den geraden oberen Abschluss der Öffnung gebildet zu haben.

Das ehemals seitlich auf die Bohlen aufgenutete Türgericht müssen wir uns als ziemlich breite, vielleicht sogar leicht aus der Wand vorspringende Pfosten vorstellen, wie es heute noch in alten Appenzellerhäusern zu sehen ist.

Ob diese Pfosten auch bemalt waren, vermögen wir nicht zu sagen, doch haben zahlreiche Rekonstruktionsversuche gezeigt, dass dies unwahrscheinlich sein dürfte.

Anhand der nach diesen Angaben verfertigten Planskizze unserer Rekonstruktion, können wir die ungefähren Masse der Türöffnung nachvollziehen. Für die Höhe der Öffnung erhalten wir von der Oberkante der Schwelle bis zur Unterkante des Türsturzes an gemessen 1,55 m, für die Breite 80 cm. Die Breite entspricht somit

ungefähr derjenigen der heutigen Türen, die Höhe hingegen ist bedeutend niedriger.

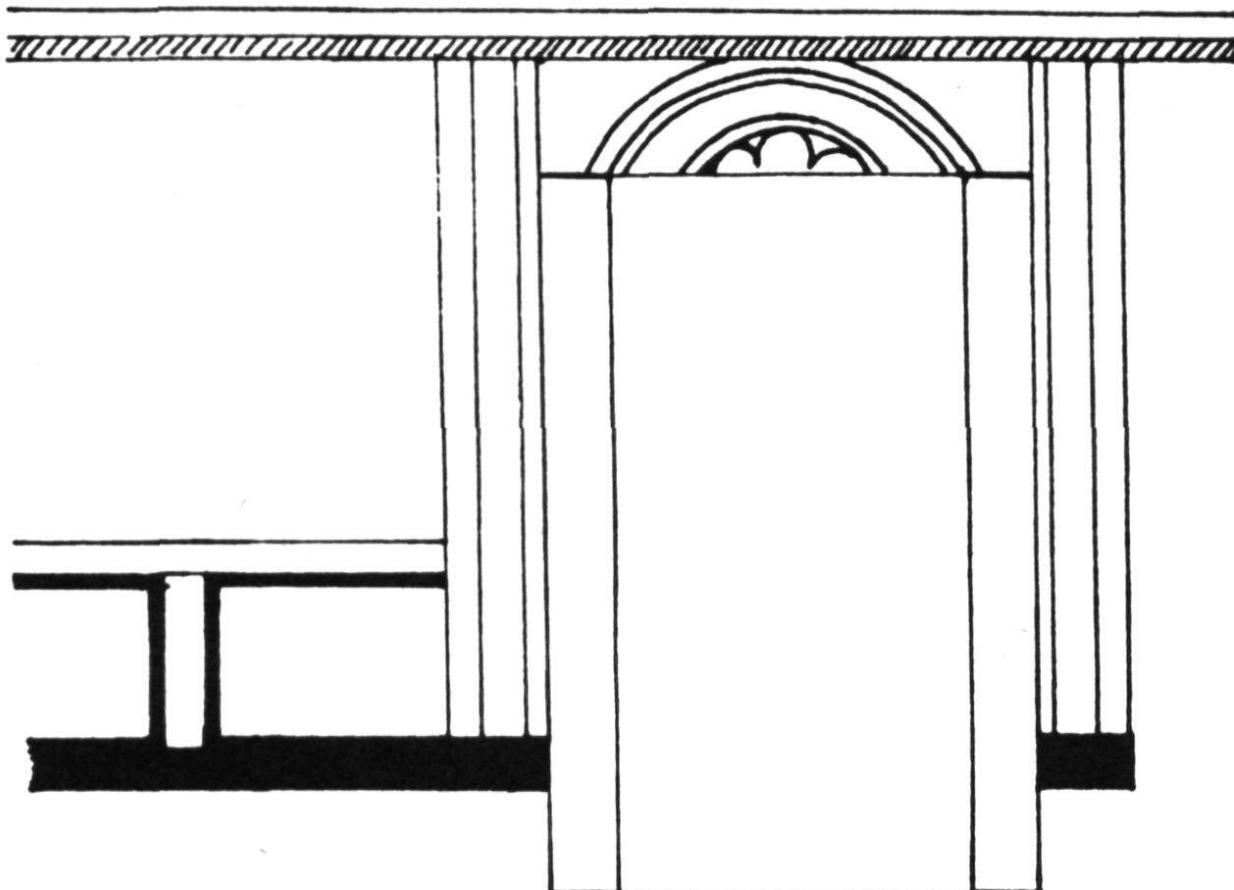


Abb. 7: Rekonstruktionsskizze der Türe in der Westwand

IV. Das Paar auf der Nordwand

Als das alte «Buffet» rechts der Türe an der Nordwand ganz zuletzt, als die anderen Malereien alle schon entdeckt waren, ausgebaut wurde, wurden die Erwartungen anfänglich etwas enttäuscht: Die Wand präsentierte sich in denkbar schlechtem Zustand. Auf der gelbbraun verfärbten Malschicht, von der wegen unzähliger Ausbrüche und Wurmlöcher nur noch wenig erhalten war, liessen sich auf dem Bildfeld mit den Massen 95 cm × 145 cm nur noch Reste von Zeichnung und Farben erkennen.

Schon wollte man sich entschliessen, diese Wand nicht zu erhalten, als nach einer leichten Oberflächenreinigung die Fragmente einer Inschrift und einer Jahreszahl zum Vorschein kamen.

Auch eine figürliche Darstellung konnte jetzt erahnt werden, denn die Köpfe zweier nebeneinanderstehender Personen wurden sicht-

bar. Bei der rechten Figur schien es sich um einen Landsknecht zu handeln, welcher eine Hellebarde in der linken Hand hielt, während man in der linken Figur einen Ritter vermutete, welcher mit der rechten Hand einen Becher hielt.⁴²

Da man sich vor allem von der Inschrift und der Jahreszahl wertvolle Hinweise über die Geschichte und das Alter der Malerei versprach, wurde auch diese Wand gerettet.

Erst eine 1 : 1 Pause, in die alle noch erkennbaren Farbreste aufgenommen wurden, vermittelte ein klareres Bild (Abb. 8).

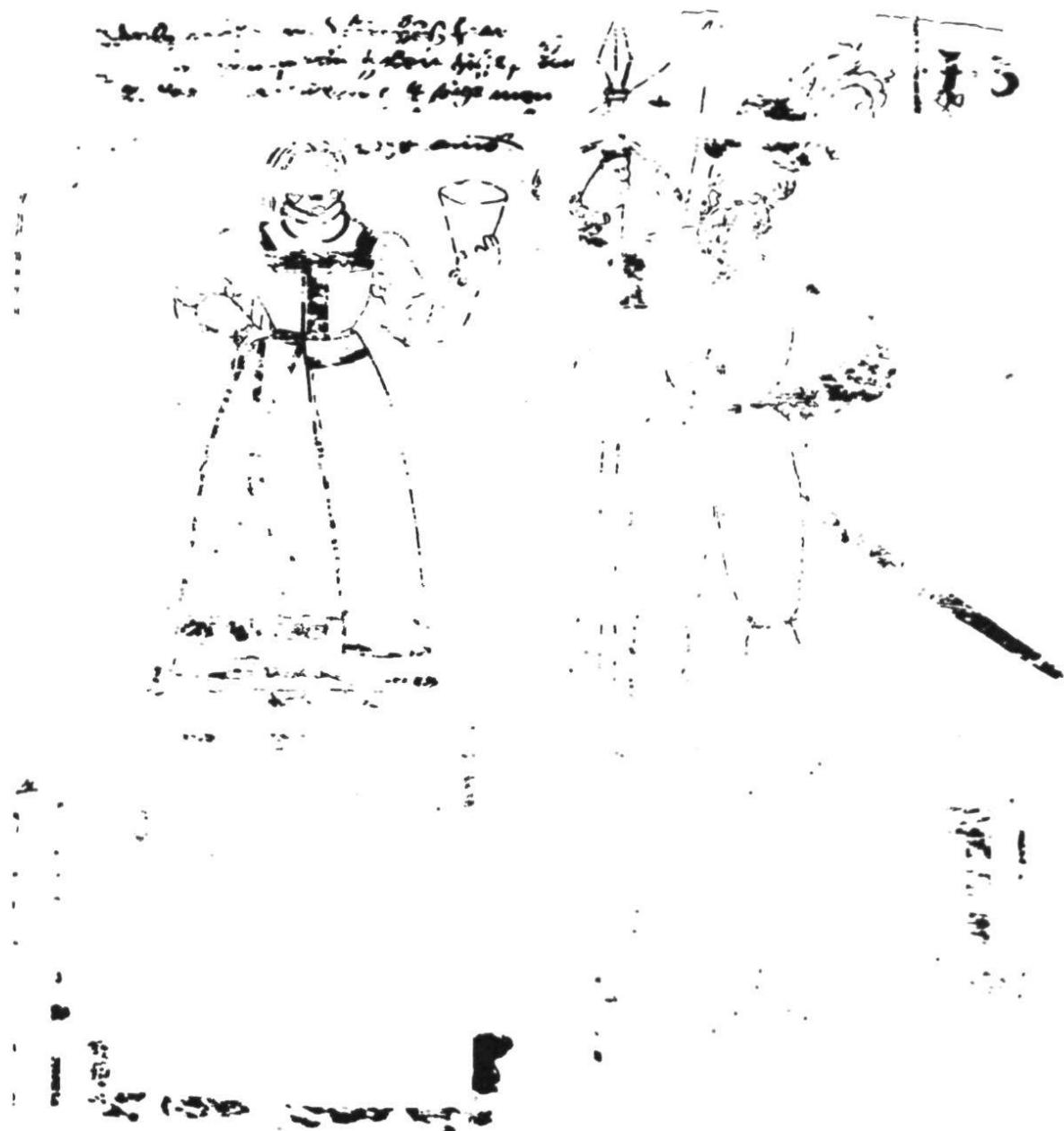
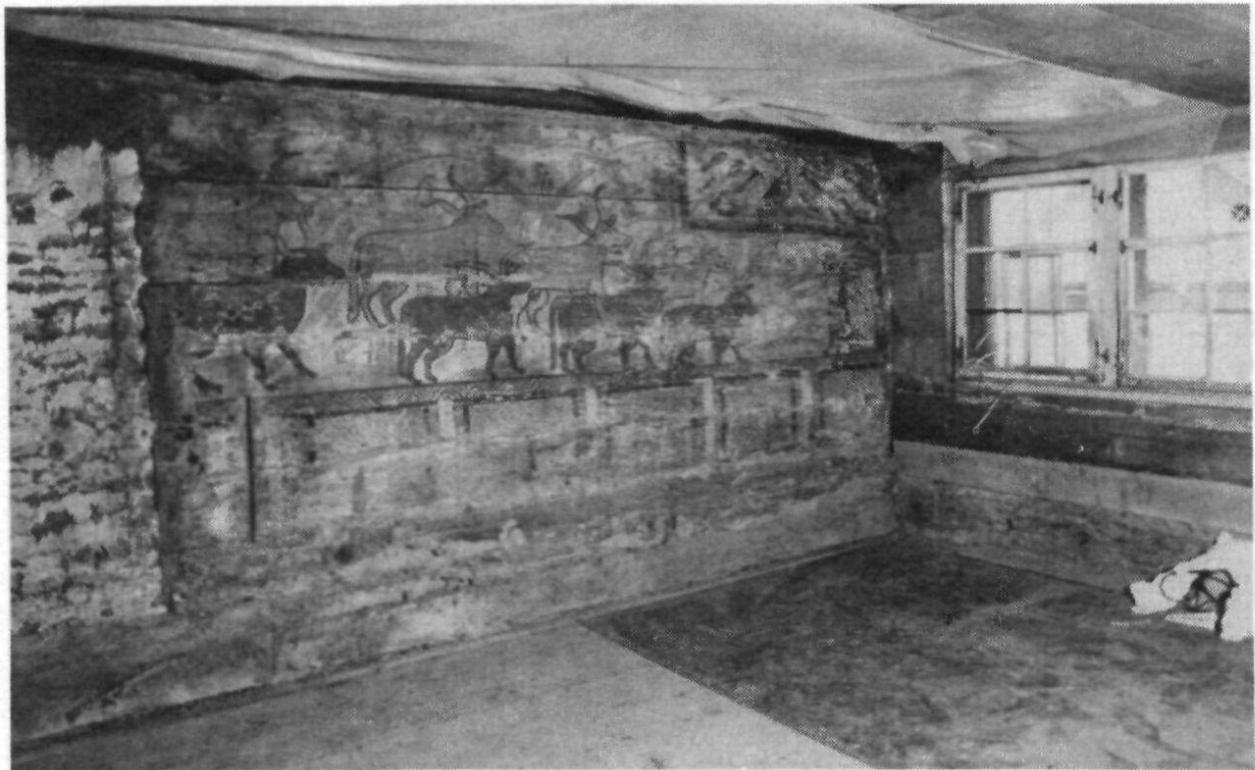
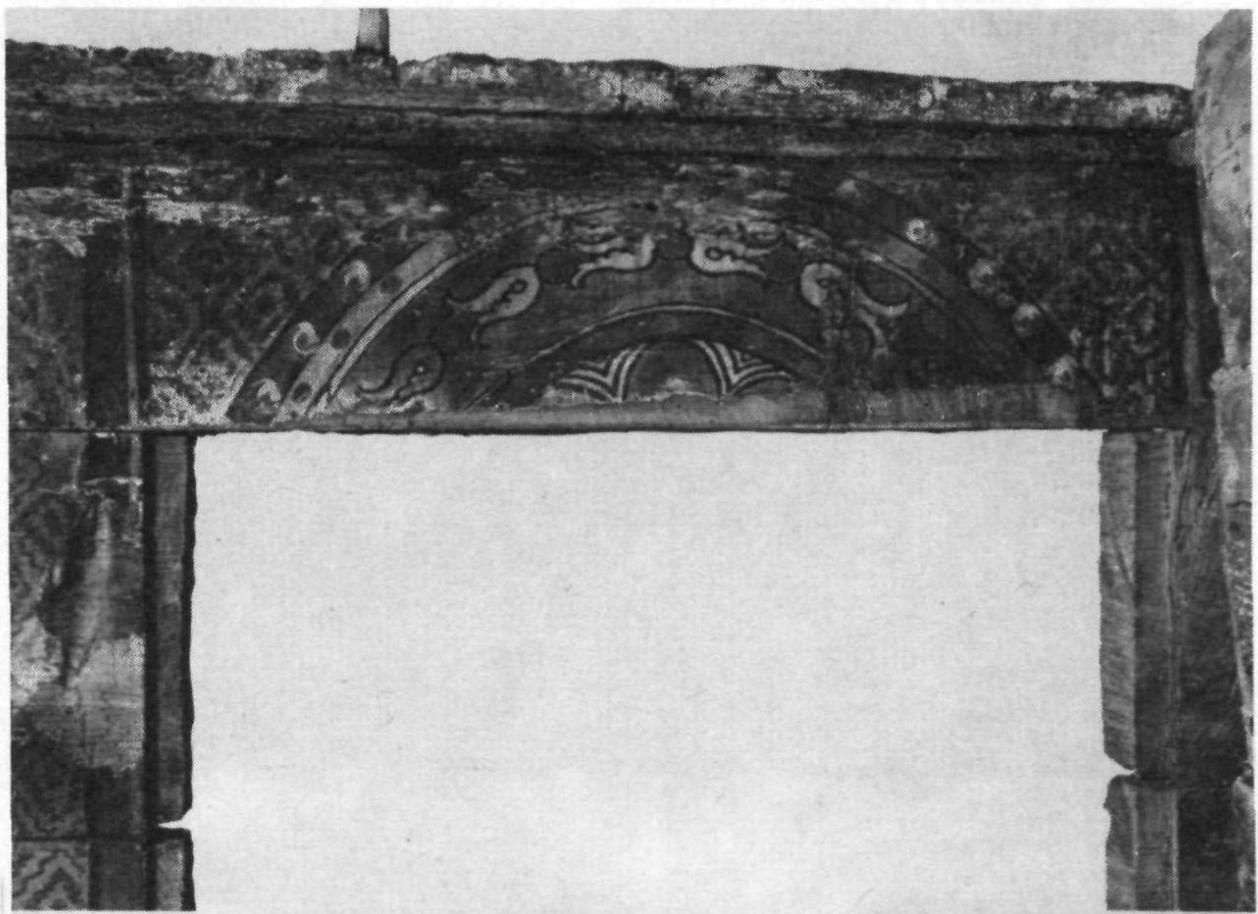


Abb. 8: Verkleinerte 1 : 1 Pause der Darstellung des Paares auf der Nordwand

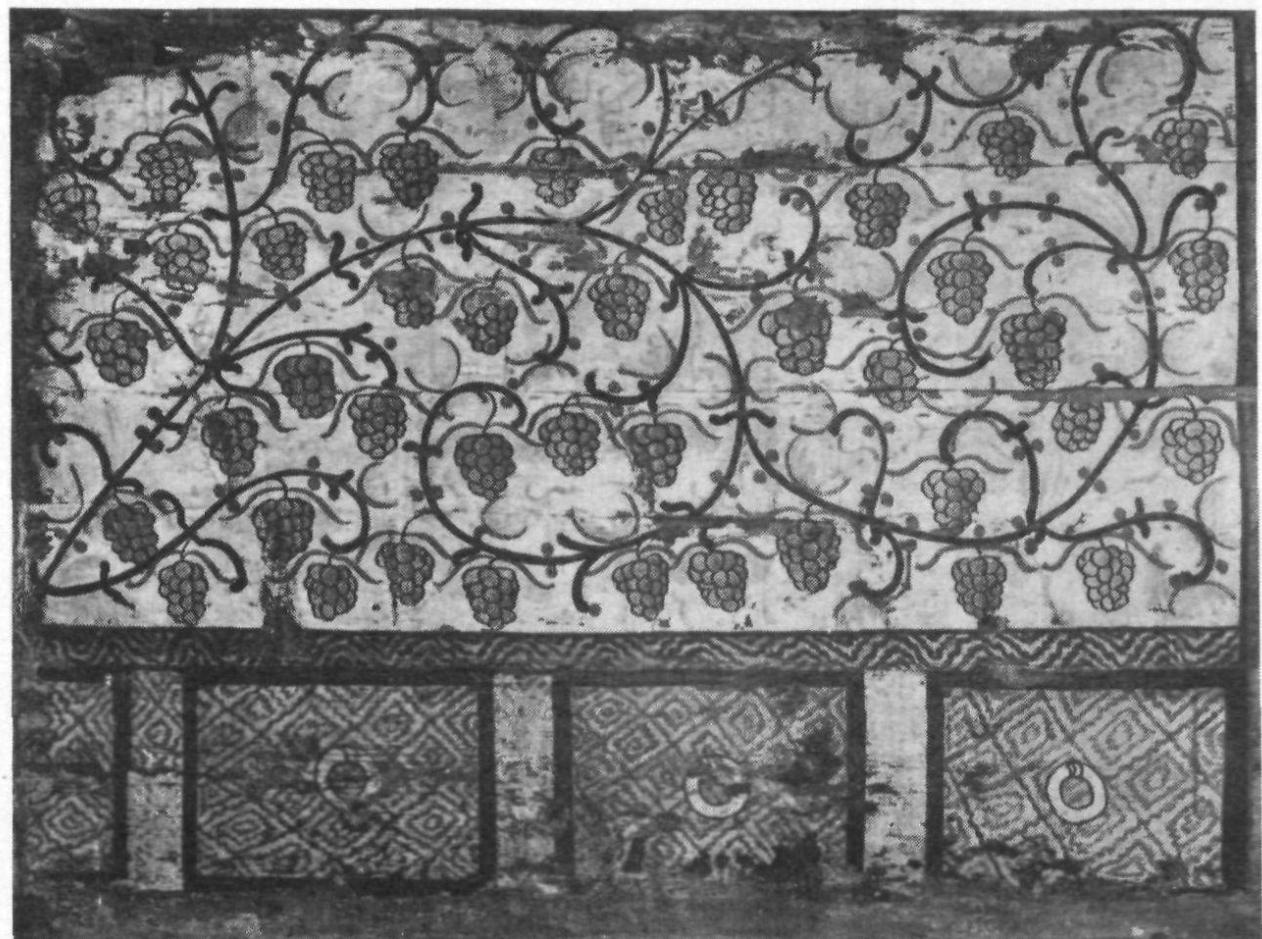
⁴² links und rechts sind vom Betrachter aus gesehen zu verstehen.



**Tafel 1: oben: Die Ostwand vor dem Ausbau;
unten: Die Westwand vor dem Ausbau**



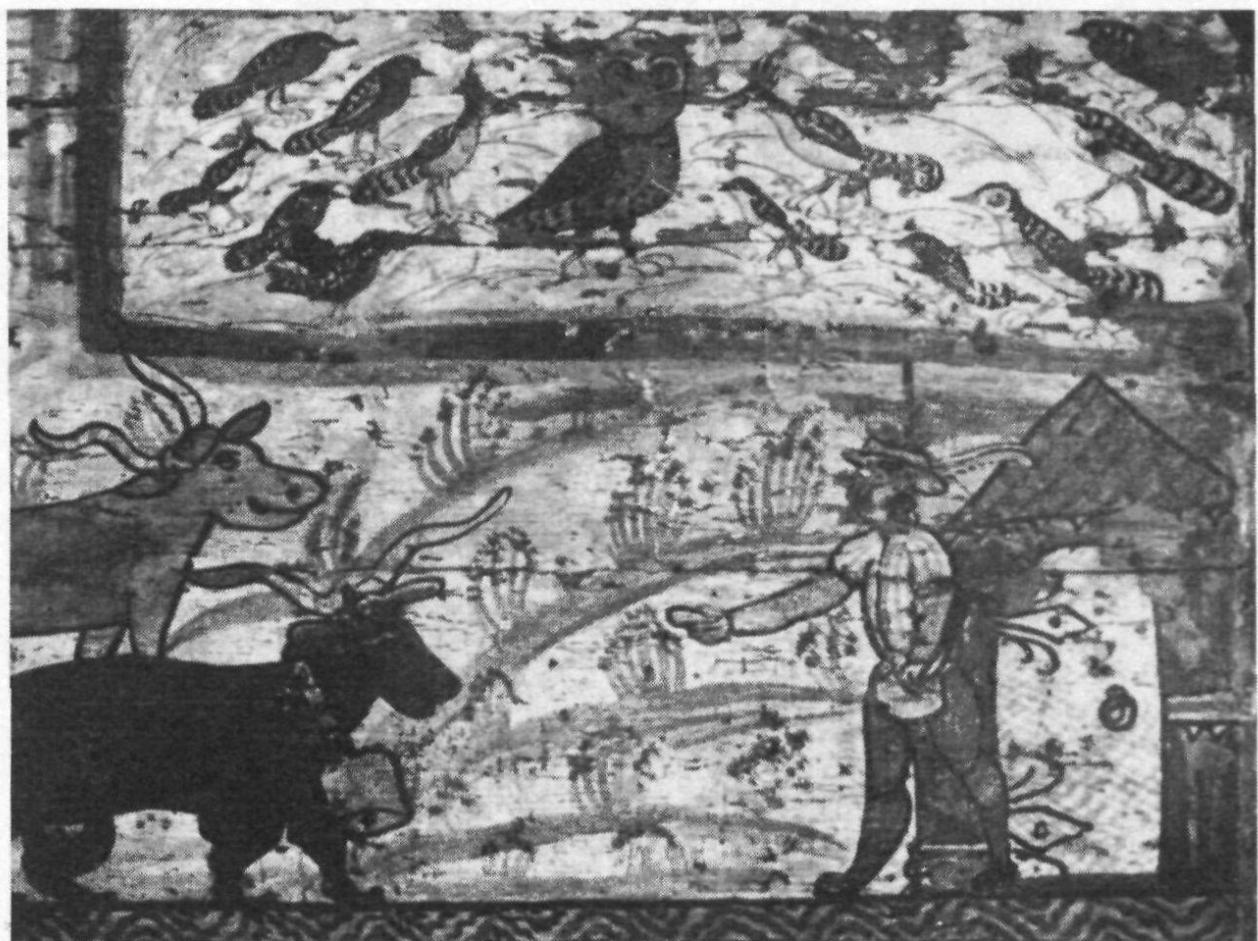
Tafel 2: Der Türsturz der Westwand



Tafel 4: Die Westwand — Traubenranken, nach der Restaurierung



Tafel 3: Die Ostwand — Kuhherde, nach der Restaurierung



Tafel 5: Ostwandausschnitt: oben vor, unten nach der Restaurierung

Vom Betrachter aus links ist eine stehende Frau frontal dargestellt, welche in ihrer leicht angewinkelt erhobenen Rechten einen grossen Becher hält. Die linke Hand ist auf die Hüfte aufgestützt.

Ihre Kleidung besteht aus einem bodenlangen roten Gewand. Die langen, am Unterarm anliegenden Ärmel enden am Handgelenk mit einer weissen Rüsche. Am Oberarm ist der Ärmel weiss und wie ein Puffärmel ausgebauscht.

Der weite viereckige Halsausschnitt ist mit einem breiten schwarzen Rand eingefasst.

Senkrecht in der Mitte des Rockoberteils verläuft ein anderes schwarzes Band, das aus einem breiteren Mittelteil und zwei seitlich einfassenden schmäleren Streifen besteht, hinunter zum ebenfalls schwarzen Gürtel.

Soweit aus den spärlichen Farbresten erkennbar ist, ist auch der untere Rocksaum mit zwei parallelen breiten schwarzen Streifen verziert.

Unter dem roten Gewand trägt die Frau eine weisse Bluse mit einer Halskrause.

Eine bodenlange, in Hüfthöhe mit einem schwarzen Querband verzierte «Schürze» verdeckt die rechte Hälfte des unteren Rockteils. Am Gürtel befestigt sind Fragmente eines Gehänges zu vermuten, das wohl aus einer Tasche und einem Köcher mit Essbesteck bestanden haben mag.⁴³

Vom Kopf der Frau können wir noch die blonden Haare erkennen, welche sie anliegend in der Mitte gescheitelt trägt, einen roten Mund und leicht angetönte, rosa Wangen.

Der Becher, den sie in der linken Hand hält, ist gelb und mit einer roten Flüssigkeit gefüllt, ein mit Wein gefüllter Goldkelch also.

Der Mann, dem sie diesen Becher entgegenhält, ist in der Tracht eines Landsknechtes gekleidet.

Er trägt einen hohen schwarzen Hut mit einem Federbusch, ein gelbes Obergewand mit wahrscheinlich gebauschten Ärmeln und rote, oberhalb den Knien verbreiterte Hosen.

Den Arm leicht abgewinkelt, hält er in der erhobenen linken Hand eine grosse Hellebarde. Seine rechte Hand ist auf die Hüfte gestützt. Zu seiner Bewaffnung gehört auch ein langes schwarzes Schwert, welches wahrscheinlich mit einem Riemen am Gürtel befestigt, nach rechts unten hängt.

Vom Kopf des Mannes können wir nur noch die Umrisse erahnen. Etwas besser erhalten sind das gekräuselte Haupthaar und ein langer gewellter, spitzer Bart.

⁴³ Mitteilung von Dr. J. Schneider, Zürich.

Die Schriftfragmente befinden sich oberhalb der Frauengestalt und füllen ein Feld, das seitlich begrenzt wird durch den linken Bildrand und rechts durch die Hellebarde.

Die Schrift besteht aus vier mehr oder weniger erhaltenen Zeilen, von welchen die oberen drei durchgehend sind, die unterste durch den Kopf der Frau in zwei Hälften getrennt wird.

In der rechten oberen Wandecke, vom Bildfeld abgetrennt durch einen schmalen senkrechten Strich, lesen wir zwei schwarze Zahlen, welche durch Punkte voneinander getrennt sind: Eine grosse verschökelte Eins und eine arabische Fünf.

Der obere Rand des Bildfeldes wird begrenzt durch ein schmales, aus der Wand vorspringendes Band, das ganz rechts leicht nach unten abgewinkelt ist. Dieses Band ist auf seiner Stirnseite mit diagonal von links nach rechts laufenden, abwechselnd roten und schwarzen Streifen verziert.

V. Weinranke mit Trauben auf der Westwand

Aus der linken unteren Ecke des Bildfeldes der Westwand (Masse: 102 cm × 208 cm) wächst eine mit grossen Trauben reich behangene Weinranke hervor (Tafel 4).

Die Grundfarbe des Bildfeldes ist weiss. Hart heben sich davon die schwarzen Linien der Ranke ab. Aus zwei aneinandergehängten, weit ausladenden Voluten wird deren Hauptast gebildet, welcher von links her wachsend fast bis zum rechten Bildrand reicht.

Dieser Hauptast verzweigt sich volutenartig weiter, bis schliesslich die ganze Fläche von einem fein geschwungenen Rankenwerk, in seinem Fluss nur gestört durch kurze, gegenständig aus dem Stamm wachsende Triebe, überzogen ist. Grossen roten Beeren, welche botanisch nicht erklärbar sind und wohl nur künstlerischen Zweck erfüllen, wachsen jeweils gegenständig entlang der Ranke.

Die Trauben hängen an dünnen schwarzen Stielen. Jede ihrer schwarz umrandeten, grossen violetten Beeren ist mit Licht und Schatten fein modelliert.

Im Gegensatz dazu ist das Blattwerk nur formelhaft ausgeführt. Leicht geschwungene oder halbkreisförmige dunkel ockergelbe Linien geben einen Teil des Blattumrisses an. In derselben Farbe, jedoch dünn lasiert, sind die meisten Blattflächen völlig unnaturalistisch angedeutet. Gut beobachtet hingegen sind die für die Weinrebe typischen feinen Ranken, welche mit S- und spiralförmigen gelben Linien wiedergegeben sind.

VI. Die Kuhherde und die verfolgte Eule auf der Ostwand

Die Ostwand mit ihrem ehemals 100 cm × 500 cm messenden friesartigen Bildfeld war die eigentliche «Schauwand» der Stube. Heute ist der Eindruck eines Frieses etwas verloren gegangen, da die Wand in ihrem beschnittenen Zustand nur noch 3,55 m in der Länge misst. Die Darstellung umfasst zwei voneinander unabhängige Motive: Eine Kuhherde, die von einem Hirten in den Stall gelockt wird, nahm ursprünglich wohl die ganze Länge der Wand ein. In der rechten oberen Ecke des Bildfeldes, vom übrigen Bild durch einen schwarzen Rahmen getrennt, befindet sich die Darstellung einer Eule zusammen mit verschiedenen anderen Vögeln (Tafel 3).

a) Kuhherde

Der Bildgrund ist wie bei den anderen Wänden weiss. Mit wenigen geschwungenen Strichen, blassvioletten, gelb eingerahmten schmalen Bändern, ist im Hintergrund eine hügelige Landschaft angedeutet. Die darin wachsenden Blumen, vielleicht Alpenrosen, sind mit ihren violetten Stielen und rot hingetupften Blütenständen nur formelhaft wiedergegeben. Im Gegensatz zur rein graphischen Darstellungsweise der Hügellandschaft, sind die gelben Grasbüschel im Vordergrund etwas malerischer, flächiger gemalt.

Die Kuhherde bewegt sich, angeführt von einer Leitkuh mit einer grossen Glocke um den Hals, in einer Zweierreihe von links her kommend auf den Stall zu. Die sechs vordersten Kühe sind in ihrer ganzen Gestalt erhalten. Von zwei weiteren fehlt der Hinterteil, von einer neunten ist gerade noch die vorderste Partie des Kopfes sichtbar.

Durch Überschneidung und durch eine gegenüber der vorderen leicht nach links versetzte hintere Reihe, hat der Maler eine räumliche Wiedergabe angestrebt. So bildet denn die Herde zu dem völlig unräumlichen Hintergrund einen etwas merkwürdigen Gegensatz. Die Farbe der Kühe in der hinteren Reihe ist ein helles Rotbraun, die Kühe in der vorderen Reihe sind dunkelbraun. Die Leitkuh ist ganz schwarz und unterscheidet sich somit nicht nur durch die Glocke von den übrigen.

Die Farben sind flächig aufgetragen, eine Modellierung mit Licht und Schatten fehlt. Sowohl die Umrisslinien als auch die Binnenzeichnung sind schwarz ausgeführt.

Die für unser kritisches Auge stark verzeichneten Formen der Tiere mit ihren gedrungenen Körpern, den zu grossen Köpfen und den überlangen geschwungenen Hörnern, wirken angesichts des Fundortes etwas befremdlich.

Herr Dr. H. Hartmann-Frick, einer der besten Kenner der mittelalterlichen Kuhrassen, vom zoologischen Museum Zürich, schreibt dazu:

«Körper- und Extremitätenform: Hier denkt der zoologische Betrachter eher an Raubtierkörper. Verhältnismässig lange Leiber, kurze Beine. Hinterbeine und Schwanz der beiden Tiere fünf und sechs (von vorne) scheinen Hunden oder gar Katzen zu gehören. Schädelform: Besonders die hellen Tiere zeigen eine konkave Stirnlinie, sogar mit einem Absatz («Stopp») vor den Augen. Das kommt so bei Rindern nicht vor. Beim vordersten hellen Tier scheint der Künstler eher an einen Hund gedacht zu haben — jedenfalls erinnert das Profil, besonders auch die Schnauze, viel eher an einen Hund als an ein Rind. Kuhhörner: ... Diese grossen gewundenen Hörner erinnern an ungarisches Steppenrind oder gar an Tiere der 1627 ausgestorbenen wilden Ur-Stiere. Die Kühe unserer Gegend waren im Mittelalter fast durchwegs kleine Tiere mit kleinen, einfach gebogenen, meist mehr oder weniger abwärts gerichteten Hörnern. Wohl mag da und dort ein verhältnismässig grosser Stier grössere und gewundene Hörner gehabt haben, doch waren dies die Ausnahmen. So war es auch nach 1500 noch lange. Die drei schwarzen Tiere der vorderen Reihe tragen übrigens Hörner, die eher an solche von Ziegenböcken erinnern, doch zeigt die Darstellung des Euters, dass der Maler doch an Kuh gedacht hat. Das hinterste schwarze Tier hat dann auch wieder Hörner, wie die hellen der hinteren Reihe. Der Künstler hat offensichtlich keine zoologisch-naturalistische Darstellung geschaffen. Es ging ihm wohl einfach um die Darstellung einer grossen, gesunden, kräftigen Herde. Die Vorstellung grosser gewundener Hörner mag er an alten Bildern oder an besonders grossen Stieren gebildet haben.»⁴⁴

Ergänzend zu Hartmanns Beobachtungen sei noch auf weitere, zoologisch falsche Einzelheiten hingewiesen:

Die geschwungenen Kuhhörner sind gerillt, es sind dies die «Jahresringe» der Kuh, aber fälschlicherweise bis ans Hornende.⁴⁵ Die Schwänze sind zu lang, auch fehlen die für Kuh typischen Endquasten. Die Hufe mit teils stark gespreizten Zehen gleichen eher Klauen. Zuletzt sei auch der vermenschlichte Ausdruck in den «Gesichtszügen» der Kuh erwähnt, wo wir wegen des in Aussicht stehenden Salzes, mit dem sie gelockt werden, ein freudiges Lächeln festzustellen glauben. Alle diese Punkte könnten uns nun zu einem abwertenden Urteil führen. Wir glauben aber doch, dass der Maler

⁴⁴ Brief von H. Hartmann-Frick, Bottighofen.

⁴⁵ J. H. Duerst, Das Horn der Cavicornia, in: Denkschrift der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft, Zürich 1926, S. 51—52.

trotz aller anatomischen Unzulänglichkeiten die Wünsche seines Auftraggebers erfüllen konnte, nämlich wie Hartmann schon sagte, eine gesunde und kräftige und nicht zuletzt auch, angedeutet durch das Lächeln, eine glückliche Herde darzustellen. Der Hirte, der in der ausgestreckten rechten Hand einen Salzstein hält, mit dem er die Herde in den nahen Stall zu locken versucht, trägt rote enganliegende Beinkleider mit schwarzen Schuhen, ein kurzärmeliges weisses Hemd, dessen Falten mit wenigen blass-violetten Strichen angegeben sind und einen flachen schwarzen Hut mit einer langen weissen Feder. An einem langen Schulterriemen ist eine Tasche in Hüfthöhe angehängt, in welche er gerade mit seiner linken Hand greift. Vom Gesicht können wir gerade noch die Umrisse erahnen, da sich an seiner Stelle ein grosser Ausbruch in der Malschicht befindet.

Beim Stall, in den die Kühe gelockt werden sollen, handelt es sich offensichtlich nicht um ländliche Holzarchitektur. Er ist an ein weit grösseres Steinhaus angebaut, dessen in blassem Violett gehaltenes Mauerwerk oberhalb des Hirtenkopfes sichtbar ist.

Der davorgesetzte Stall besitzt ein graues Mauerwerk, das architektonisch gegliedert ist durch einen Eckpfeiler, dessen Wulstbasis wir zwischen den Beinen des Hirten hindurch erkennen können und durch Blendarkadenfriese unterhalb der Dachtraufe und unterhalb eines Gesimsbandes in halber Wandhöhe rechts der Türe.

Die Türe des grossen rundbogigen Portals ist weiss mit diagonal sich kreuzenden violetten Schraffuren bemalt. Darauf angebracht sind überdimensionierte Beschläge und ein Ring, der zum Öffnen und Schliessen der Türe dient.

Das Dach ist mit grossen, rotgebrannten Lehmziegeln gedeckt. Wie schon bei der Kuhherde scheint es dem Maler auch hier nicht darum gegangen zu sein, die Wirklichkeit getreu nachzubilden — in dieser ländlichen Gegend gab es zu jener Zeit sicher noch keine mit Ziegeln gedeckte Steinbauten — sondern ein Wunschbild des Auftraggebers darzustellen.

b) Die verfolgte Eule

Durch eine breite schwarze Rahmung vom übrigen Bildfeld getrennt, befindet sich oberhalb des Stalles und der ersten zwei Kühe in der rechten oberen Wandecke die Darstellung einer Eule mit verschiedenen anderen Vögeln.

Der Bildgrund ist hier ebenfalls weiss. Wenige feine, bogenförmig sich kreuzende schwarze Linien deuten den Boden an, auf dem die Vögel stehen.

In der Mitte dieses Feldes sitzt aufrecht eine grosse Eule. Ihr Gefieder ist violett, die einzelnen Federn sind in schwarzer Farbe angedeutet. Die Umrisse des Kopfes sind durch eine grosse Fehlstelle in der Malschicht entstellt. Mit einer leicht gewellten schwarzen Umrisslinie ist das aufgeplusterte Kopfgefieder angedeutet. Vom Gesicht des Vogels sind noch ein grosses rotes Auge und die Spitze des gekrümmten Raubvogelschnabels erhalten.

Das aufgeplusterte Kopfgefieder bedeutet eine Abwehrstellung und zeigt, dass die Eule von den übrigen Vögeln bedrängt wird. Im Ganzen sind es 13 Vögel, links sechs, rechts sieben, die sich gegen die Eule richten.

Ihre Farben sind weiss, rot, violett und schwarz. Trotz der schematischen Behandlung des Gefieders und der gleichbleibenden Farbigkeit meinen wir, verschiedene Arten unterscheiden zu können.

So könnte es sich beim Vogel mit der roten Brust oben links um einen Dompfaffen oder Gimpel handeln, während bei den Vögeln mit den aufgestellten schwarzen Kammfedern sicherlich Wiedehöpfe gemeint sind. Der grosse Vogel mit dem langen spitzen Schnabel rechts unten könnte ein Buntspecht sein. Die übrigen Vögel, ohne besondere Merkmale ausgestattet, waren nicht zu bestimmen. Es könnte sich um Finken oder Meisen handeln.

Technik

I. Verwendete Materialien

Den Hintergrund für die Malerei bildet eine weisse Grundierung. Eine chemische Analyse⁴⁶ hat ergeben, dass es sich beim weissen Pigment um Kreide (Calciumcarbonat) handelt, das gemischt mit Leinöl in einer ca. 0,1 mm dicken Schicht aufs Holz, das zuvor mit einer Schlemme aus Ton, feinem Sand und pflanzlichen Fasern vorgestrichen worden war, aufgetragen wurde.

Diese Grundierung ist nicht direkt auf neuverbautes Holz aufgetragen, sondern auf eine schon stark verschmutzte und vom Holzwurm befallene Oberfläche, denn viele Wurmlöcher sind durch die in sie hineingelaufene Grundiermasse verstopft worden.

Für die Schmutzschicht hat die chemische Analyse Russ und fettigen Staub ergeben.

⁴⁶ Alle chemischen Analysen wurden im Juni 1977 im Institut Royal du Patrimoine Artistique, in Brüssel von Dr. L. Masschelein durchgeführt.

Unebenheiten in der Wand, verursacht durch unterschiedliches Arbeiten der Holzbohlen beim Trocknen, und grössere, durch den Schädlingsbefall entstandene Löcher, sind vor dem Grundieren mit einer Mischung aus Kreide, Lehm, Sand und Tierhaaren ausgeglichen worden.

Die starke Verschmutzung zwischen Holz und Grundierung, und der ausgeprägte Wurmbefall schon vor der Bemalung beweisen demnach, dass die Stube sicher über einen längeren Zeitraum hinweg in unbemalten Zustand benutzt worden war.

Für die verschiedenen angewendeten Farben hat die chemische Analyse sowohl anorganische Pigmente als auch organische Farbstoffe ergeben:

a) Anorganische Pigmente

weiss:	Kreide (Calciumcarbonat)
gelb:	gelber Ocker
braun:	brauner Ocker
rot:	roter Ocker

b) Organische Farbstoffe

schwarz: Rebschwarz (Pflanzenschwarz) wird aus dem Russ verbrannter Rebstöcke gewonnen.

violett: Für diesen Farbton wurde ein wasserlöslicher Pflanzenfarbstoff verwendet, der aus Blüten oder Beeren gewonnen wird. Vermutlich dienten hier Trauben oder wahrscheinlicher Heidelbeeren zur Farbgewinnung.

grün: Auch das Grün, welches für die beiden Blattknospen am Türsturz Verwendung fand, ist ein Pflanzenfarbstoff, wie er aus verschiedenen Pflanzenblättern gewonnen werden kann.

Pflanzenfarbstoffe sind auf die Dauer nicht farbecht und verblassen schnell bei Lichteinwirkung. So hat die chemische Analyse gezeigt, dass auch die heute gelben Blätter der Weinranke und die gelben Landschaftselemente der Ostwand (Gras!) einmal grün waren.

Auch das Violett ist an manchen Stellen stark verblasst, im Gegensatz zum Grün aber noch überall als solches zu erkennen. Das heisst mit anderen Worten, dass wir uns die ehemalige Farbigkeit des Raumes um einiges leuchtender und bunter vorstellen müssen als sie uns heute erscheint.

Als Bindemittel wurde bei allen entnommenen Proben Leinöl analysiert. Die schwache Wischfestigkeit, sowie die Empfindlichkeit

der Farben gegenüber Wasser, lassen auf eine «magere» Technik schliessen.

Ein pastoser Farbauftag mit sichtbaren Pinselspuren ist nur an wenigen Stellen am Türsturz zu erkennen.

Unseres Wissens ist es hier das erste Mal, dass die Malmaterialien einer Holzbohlenmalerei untersucht wurden. Mangelndes Interesse oder Unsicherheit haben bis jetzt sichere technologische Angaben verhindert.

Als wohl wichtigstes Ergebnis dieser Untersuchung ist die Verwendung von Leinöl als Bindemittel zu nennen, war man doch bis jetzt eher der Meinung, es handle sich um Leim-, Tempera- oder Kaseinfarben.

Ob es sich aber um die Regel oder die Ausnahme handelt, werden erst weitere Untersuchungen zeigen.

II. Malweise

Die technische Ausführung der Malerei zeugt von grossem handwerklichen Können, sie setzt eine sichere Hand und ein gutes Formengefühl voraus.

Ohne Vorzeichnung, vielleicht nach einer Skizze, wurden die Farben direkt und mit grosser Schnelligkeit auf den weissen Grund gesetzt.

Architektur:

Die Grundfarben der einzelnen Felder und Bänder wurden erst flächig aufgetragen. Weissbleibende Partien wie z. B. die Ringe wurden ausgespart.

Auf diese Grundfarben wurden dann die Ornamente wie Rauten und Wellenbänder aufgesetzt. Erst ganz am Schluss folgten die schwarzen Umrisslinien.

Ostwand:

Flächig gab der Maler zuerst die Formen der Kühle, des Hirten, des Hauses und der Hügel an. Erst dann malte er mit schwarzer Farbe die Details und Umrisslinien ein. Als letztes kamen dann noch die Einzelheiten der Landschaft dazu.

Westwand:

Nachdem der erste Schritt des Malers darin bestanden hatte, mit den mit grossartigem Schwung ausgeführten schwarzen Voluten eine Ranke zu komponieren, malte er anschliessend flächig mit violetter

Farbe die Formen der Trauben auf. Deren schwarze Umrisse, die Modellierung der Beeren mit Weisshöhungen, die roten Beeren entlang der schwarzen Ranke und die Blätter wurden erst ganz am Schluss ausgeführt.

Erhaltungszustand — Restaurierung

I. Zustand vor der Restaurierung

Nicht zuletzt weil die Malereien über längere Zeit unter einem Täfer verborgen waren, präsentierten sie sich bei der Auffindung — die Nordwand ausgenommen — in einem überraschend guten Zustand. Wohl blätterte die Farbe stark und neigte zu Blasenbildung, doch blieben die wichtigsten Partien von allzu grossen Fehlstellen bewahrt. Die vielen kleinen, längs der Holzfaserrichtung verlaufenden Ausbrüche fielen für den Gesamteindruck kaum störend ins Gewicht. Die ganze Oberfläche war stark mit Russ und fettigem Staub verschmutzt. Durch die Unregelmässigkeit der Schmutzablagerungen wirkte die Malerei fleckig.

Das Holz war stark vom Holzwurm, von Holzwespen und Hausbock befallen und war vor allem in den unteren Wandpartien von Mäusen angenagt. Seine Festigkeit war unregelmässig, teils noch gut, teils schwammig weich.

II. Ausgeführte Arbeiten

Alle losen Farbpartikel wurden mit einem Acrylharz (Arconal 500 D) niedergelegt. Erst dann konnte die Reinigung, welche feucht mit Wasser durchgeführt wurde, erfolgen.

Durch die Reinigung erfuhr die Malerei eine beträchtliche Aufhellung, aber auch die Farben wurden viel leuchtender und frischer. Die Retuschen wurden mit Aquarellfarben ausgeführt:

Dort, wo die schwarzen Konturen durch Fehlstellen unterbrochen, aber in ihrem Verlauf gesichert waren, wurden diese ergänzt, so dass eine gewisse Einheitlichkeit der Zeichnung wieder hergestellt werden konnte.

Alle anderen durch ein Abspringen der Malschicht entstandenen Fehlstellen wurden als solche belassen, lediglich noch vorhandene weisse Grundierungsreste wurden etwas abgetönt.

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 Paars in der vorher beschriebenen Form ist in der schweizerischen Glasmalerei des 16. Jahrhunderts zu suchen. Wir denken dabei an die sogenannten Kabinetscheiben, 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 empfingen 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 Gegend 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 Bauerntschatt 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 Baretts trat ein hoher schwarzer Hut mit schmäler 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 Bürgenscheiben 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 Paars 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
... GOT SIGE INEN
... ZYTT AME

Bei Inschriften auf Bauernscheiben mit dem Motiv des Paars finden sich die Worte «und sin Husfraw» immer wieder. Immer ist der Vorname und Name des Mannes vorangestellt, dann folgt der Vorname und der Mädchennname 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.

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

JÖDERLY⁶⁵ . . . UND SIN HUSFRAW
. . . WALSERIN HABEN DISE STUBEN
. . . GOT 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 Paars 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 Glasscheiben zwischen 1570—1580 erstmals auf.⁶⁶ Dieser Zeitpunkt dürfte somit als frühstmögliches 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 vorangehendem ‹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, Greter, 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 FUR 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 Ehepaars von 1604 steht z. B.: «Hauptmann Balthasar Gallatin des Rates zu Glarus und Frau 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 Paars

Holzbohlenmalerei

Holzbohlenmalereien mit dem Motiv des Paars 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-weise 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 Paars.

Zur Beurteilung stand leider nur ein schlechtes schwarz-weise 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 Gruyèriens 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 Kopfhaube.

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. Hermans, 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 Paars 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 Architraph 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 auszuschmücken, 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 Ochsengespann 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 Alphornbläzers, 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 Schodolers 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, auswärtsgewinkelten 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 Cavigorna, 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 Kühne, 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 Kühne 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 Glasscheiben 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 Kuh, 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, unbefangenem 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 mitgeföhrten 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 vereinzelten 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 verstorbenen 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. Dritt 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 *Physiologus*-fassung, 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 Kunsthistorik*, Bd. 19 Heft 3/4, Berlin 1965, S. 163, Abb. 14, Text S. 167.

¹³⁷ L. Grote, Dürerstudien in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunsthistorik*, 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 Hesses 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 Emblematik 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 Bocskay-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 Kultecke 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 Schutzbriebe 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 Kultecke, 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 Glas- malerei 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 Paars 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, Gewölbezwölfe, 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 Stifterpaars 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 Früchtegirlande 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 Hagenberg 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 Ardüsers 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 Spirallranken 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 Lichthöhlungen 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 Möbelmalerei 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 Friese 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 indischtgelb wechselnde, mit Wellenbändern verzierte Felder.²⁰⁶ Diese Wellenbandornamentik begleitet 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 ineinander geschachtelten 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 Ratshäusern 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 abblätternden 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.

schmückung von Häusern und die Bemalung von Möbeln. Neben dem Zimmermann, der das von ihm erbaute Bauernhaus oft mit seinen Schnittwerkzeugen verzierte, gab es die sogenannten «Hausmaler», welche zuerst einmal diesen Verzierungen mit Farbe mehr Gewicht verliehen,²¹⁴ später dann unter dem Einfluss der Möbelmalerei begannen, Fassaden, Türen und Innenräume mit Malereien zu versehen.²¹⁵ Wie sehr die Haus- und Möbelmalerei schon im 16. Jahrhundert miteinander verwandt waren, beweist Baenziger mit Hilfe des Motivs der Wappenlilie, welche gleichzeitig neben Türen von Speichern, Tenntoren und Laubenbrüstungen auch die Füllungen von alten Bauertruhen schmückte.²¹⁶

Sicherlich gab es Maler, die ausschliesslich auf einem Gebiete tätig waren; wer sich aber davon alleine nicht ernähren konnte, nahm auch andere Malaufträge an. So wissen wir, dass im Appenzell die Maler, die für die Bauern arbeiteten, sei es als Möbel-, Haus- oder Bildermaler, auch damit beschäftigt waren, Votivbilder, Stationenbilder der Kreuzwege oder gar Wirtshausschilder herzustellen!²¹⁷

Wer waren diese Maler? Da sie in der Regel ihren Namen nicht in einer Inschrift festhielten, sind sie anonym geblieben. Von zwei Ausnahmen soll nun kurz die Rede sein:

Als Caspar Hagenbuch d. J. von St. Gallen, einem Maler von Altären und Heiligenbildern, 1553 mit dem Entzug des Bürgerrechts gedroht wurde, wenn er weiterhin Bilder religiösen Inhalts male, verliess er die Stadt und zog nach Appenzell. Da er schon in St. Gallen profane Dekorationsmalereien ausgeführt hatte — die schon erwähnten Rankenmalereien an der Brühlgasse 49, sowie in den Häusern Neugasse 16 und Spisergasse 9 werden ihm zugeschrieben²¹⁸ — nahm er auch dort solche Aufträge an.

Sein Hauptwerk bildete die Ausschmückung der grossen und kleinen Ratsstube im Rathaus Appenzell von 1567.²¹⁹ Daneben scheinen von seiner Hand auch die 1960 im Gasthaus Hof, im Hause Klarer und im Hause Ebneter ebenda gefundenen dekorativen Wandmalereien zu stammen.²²⁰

Der andere Künstler, über dessen Tätigkeit als Hausmaler man etwas mehr weiss, ist Hans Ardüser (geb. 1557) von Davos. Nach einer

²¹⁴ E. Baenziger (wie Anm. 213), S. 29.

²¹⁵ E. Baenziger (wie Anm. 213), S. 29.

²¹⁶ E. Baenziger (wie Anm. 213), S. 35.

²¹⁷ Hanhart, Appenzeller Bauernmalerei, S. 12.

²¹⁸ W. Vogel, Begegnung mit alten Malereien und ihren Meistern, in: Separatdruck aus der «Gallusstadt 1966», St. Gallen 1966, S. 8.

²¹⁹ J. Egli, Die Wandmalereien im Rathaus zu Appenzell, in: Separatdruck aus dem Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1917.

²²⁰ W. Vogel (wie Anm. 218), S. 8.

kurzen Lehrzeit bei einem Maler, bereiste er bald ganz Graubünden auf der Suche nach Malaufträgen. In seinem «autobiographischen Tagebuch» berichtete er getreulich von seinem Leben als wanderner «Störmaler» und gab ein lebendiges Bild seiner mühevollen wie unsicheren Existenz als Künstler.²²¹

Ein solcher Störmaler wird denn auch der Urheber der Gaiser Bohlenmalerei gewesen sein. Ein Maler, der sich in seiner Kunst nach den Wünschen des Auftraggebers richtete, die sich an dem damaligen Zeitgeschmack gebildet hatten. Dabei lag es nahe, sich der Motive der bürgerlichen Kunst der Städte zu bedienen und sie in die eigene Formensprache umzusetzen, wobei je nach Können natürlich beträchtliche Unterschiede in der künstlerischen Qualität auftreten konnten.

Solange diese Maler ihre Aufgabe mit den rein dekorativen Mitteln der pflanzlichen und geometrischen Ornamente lösten, bewegten sie sich im Bereiche der Volkskunst, deren Reiz in den in ihrer unbekümmerten Stilisierung naiver Darstellungen und der bunten Farbigkeit liegt. Sobald sie sich aber unter Verwendung fremder Vorlagen an kompositionell anspruchsvollere, figürliche und szenische Darstellungen heranwagten, überschritten sie nicht selten die Grenzen ihrer Möglichkeiten und wurden so — wohl vielfach ungewollt — zu frühen «peintres naïfs».²²²

²²¹ E. Baenziger, Schmuck und Malerei am Schweizer Bauernhaus, Wallisellen 1971, S. 46 f.

²²² W. Trachsler, in: René Creux, Volkskunst in der Schweiz, Padeux 1970, S. 83.

Literaturverzeichnis

I. Abkürzungen

Boesch, Schweizer Glasmalerei

Paul Boesch, Die Schweizer Glasmalerei, Die Schweizer Kunst, Bd. VI, Basel 1955.

Gschwend, Schweizer Bauernhäuser

Max Gschwend, Schweizer Bauernhäuser, Bern 1971.

Hanhart, Appenzeller Bauernmalerei

Rudolf Hanhart, Appenzeller Bauernmalerei, Teufen 1970.

Knöpfli, Farbillusionistische Werkstoffe

Albert Knöpfli, Farbillusionistische Werkstoffe, in: Palette, Heft 34, 1970, Basel 1970.

Meier, Appenzellerhaus

Hans Meier, Das Appenzellerhaus, Herisau 1969.

Ott, Das Ornament

Margrith Ott, Das Ornament im bäuerlichen Kunsthandwerk des Kantons Appenzell, Diss. Uni Zürich 1945.

RDK

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, begonnen von Otto Schmitt, herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München.

Schlatter, Unsere Heimstätten

Salomon Schlatter, Unsere Heimstätten wie sie waren und wurden, eine baugeschichtliche Skizze, herausgegeben vom Historischen Verein des Kantons St. Gallen, St. Gallen 1909.

Schneider, Kat. Lm. Bd. I und Bd. II

Jenny Schneider, Glasgemälde, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Bd. I und Bd. II, Zürich 1970.

Seel, Physiologus

Otto Seel, Der Physiologus, Zürich und München 1960.

II. Literatur zu den einzelnen Gebieten

BAUGESCHICHTE

a) Zum Thema Bauernhaus

- Das Bauernhaus in der Schweiz, herausgegeben vom Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein, Zürich 1903
- Das Bürgerhaus in der Schweiz, herausgegeben vom Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein, Berlin 1913
- Alfredo Baeschlin, Alfred Bühler und Max Gschwend, Wegleitung für die Aufnahmen der bäuerlichen Hausformen und Siedlungen in der Schweiz, Basel 1948
- Heinrich Brockmann-Jerosch, Schweizer Bauernhaus, Bern 1933
- Heinrich Brockmann-Jerosch, Schweizer Volksleben, Sitten, Bräuche, Wohnstätten, Bd. I, Zürich 1931
- Ernst Gladbach, Der Schweizer Holzstil, Darmstadt 1868
- Ernst Gladbach, Die Holzarchitektur der Schweiz, Zürich 1885

- Ernst Gladbach, der Schweizer Holzstil in seinen kantonalen und konstruktiven Verschiedenheiten, Zürich 1886
- Max Gschwend, Ostschweizer Bauernhäuser, Bericht über die Tagung in Konstanz, Arbeitskreis für deutsche Hausforschung, Münster i. W., 1968
- Max Gschwend, Schweizer Bauernhäuser, Material, Konstruktion und Einteilung, Bern 1971
- Max Gschwend, Bauten und Siedlungsbilder im Appenzellerland, in: Heimatschutz, Mai 1968
- Jacob Hunziker, Das Schweizerhaus nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt, Bde III, IV und V, Aarau 1905
- Hans Meier, Das Appenzellerhaus, Vergangenheit — Gegenwart — Zukunft, Herisau 1969
- Rolf Meier, Bäuerliche Siedlungs- und Hausformen im Toggenburg, Diss. Uni Zürich 1969
- Salomon Schlatter, Unsere Heimstätten, wie sie waren und wurden, herausgegeben vom Historischen Verein St. Gallen, St. Gallen 1909
- Salomon Schlatter, Das Appenzellerhaus und seine Schönheiten, St. Gallen 1944

b) Zum Thema Dendrochronologie

- Dieter Eckstein, Dendrochronologie — der Kalender im Baum, in: NZZ 4. August 1976, Nr. 180, S. 33
- Dietger Grosser, Holzanatomische Untersuchungsverfahren an kunstgeschichtlichen, kulturgeschichtlichen und archäologischen Objekten, in: Maltechnik — Restauro, Heft 2, München 1974, S. 68 f., mit umfassenden Literaturangaben zum Gebiet
- Fritz Hans Schweingruber, E. Schaer, Röntgenuntersuchungen an Jahresringen, in: NZZ 4. August 1976, Nr. 180, S. 34
- Fritz Hans Schweingruber, E. Schaer und O. Lenz, Methodische Probleme bei der radiographisch-densitometrischen Bestimmung der Dichte und der Jahrringbreite von Holz, in: Holzforschung, Bd. 30 Heft 4, Berlin 1976, S. 114 f.

DIE EINZELNEN MOTIVE

1. Das Paar

a) Zur Glasmalerei

- Paul Boesch, Die Bauernscheiben, Separatdruck aus dem Toggenburger Heimat-Kalender, Bazenheid 1946
- Paul Boesch, Die Schweizer Glasmalerei, Die Schweizer Kunst, Bd. VI, Basel 1955
- Paul Boesch, Die alte Glasmalerei in St. Gallen, in: 96. Neujahrsblatt des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen, St. Gallen 1956
- Gottfried Heinersdorf, Karl Scheffler, Die Glasmalerei, ihre Technik und ihre Geschichte, Berlin 1914
- Hans Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 26, Hefte 4—8, Zürich 1906—1912
- Hans Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, in: Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. IV, Leipzig 1925

- Hans Lehmann, *Die Schweiz im Spiegel der Jahrhunderte*, Zürich 1937
- Herrmann Meyer, *Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom 15. bis 17. Jahrhundert*, Frauenfeld 1884
- Heinrich Oidtmann, *Geschichte der Schweizer Glasmalerei*, Leipzig 1905
- Jenny Schneider, *Kabinettscheiben des 16. und 17. Jahrhunderts*, Aus dem Schweizerischen Landesmuseum B. VI, Bern 1956
- Jenny Schneider, *Glasgemälde*, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Bde I und II, Zürich 1970; mit umfassendem Literaturverzeichnis in Bd. I
- Michael Stettler, *Alte Glasmalerei in der Schweiz*, Zürich 1953

b) Zur Tracht

- Julie Heierli, *Die Volkstrachten der Schweiz*, 5 Bände, Zürich 1922 bis 1931
- Ludmilla Kybalová, Olga Herbenová, Milena Lamarová, *Das grosse Bilderlexikon der Mode*, Gütersloh 1976
- Margrith Ott, *Das Ornament im bäuerlichen Kunsthantwerk des Kantons Appenzell*, Diss. Uni Zürich 1945
- Renate Radbruch, *Der deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1941
- Louise Witzig, *Schweizer Trachtenbuch*, St. Gallen 1954

c) Zur Inschrift

- Gilgian Maurer, *Hausinschriften im Schweizerland*, Spiez 1951
- *Schweizerisches Idiotikon*, Wörterbuch der Schweizerdeutschen Sprache, bearbeitet von Fr. Staub, L. Tobler, R. Schoch, A. Buchmann und H. Bruppacher, Bd. III, Frauenfeld 1895, Sp. 11/12

2. Die Kuhherde

a) Zum Motiv

- Paul Boesch, *Die Bauernscheiben*, Separatdruck aus dem Toggenburger Heimat-Kalender, Bazenheid 1946
- Paul Boesch, *Die Schweizer Glasmalerei*, Die Schweizer Kunst, Bd. VI, Basel 1955
- Christoph Eggenberger, die frühmittelalterlichen Wandmalereien in St. Proculus zu Naturns, in: *Frühmittelalterliche Studien* Nr. 8, 1974
- Rudolf Hanhart, *Appenzeller Bauernmalerei*, Teufen 1959
- Margrith Ott, *Das Ornament im bäuerlichen Kunsthantwerk des Kantons Appenzell*, Diss. Uni Zürich 1945
- Jenny Schneider, *Glasgemälde*, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Bde I und II, Zürich 1970; mit zahlreichen Abbildungen

b) Zur Darstellung der Kuh

- Johann Ulrich Duerst, *Das Horn der Cavicornia*, eine Monographie der Hörner, in: *Denkschrift der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft*, Zürich 1926
- Willy Engeler, *Kleine Züchtungslehre des Rindes*, Bern 1942
- Conrad Keller, *Geschichte der Schweizerischen Haustierwelt*, Frauenfeld 1919
- Frederick Eberhard Jenner, *Geschichte der Haustiere*, München und Basel 1967

3. Die verspottete Eule

a) Zum Motiv

- Hanns Bächthold-Stäubli, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. II, Sp. 1073 f., Berlin 1929/30
- Siegrid Braunfels, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. III, 1971, S. 489 f.
- L. Charonneau-Lassay, *La Bestiaire du Christ*, Brüssel 1940
- George C. Druce, The medieval Bestairies and their influence on ecclesiastical decorative art, in: *The Journal of British Archaeological Association*, NS. 25, 1919, S. 41—82
- Ludwig Grote, Dürer-Studien, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunsthistorik*, Bd. 19, Heft 3/4, Berlin 1965
- Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, Düsseldorf/Köln 1971
- Nikolaus Henkel, Studien zum *Physiologus* im Mittelalter, Tübingen 1976; mit umfassendem Literaturverzeichnis zum *Physiologus*
- E. Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikonographie, Basel 1971
- Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Aargau I, Basel 1948; Der Bezirk Zofingen
- Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I, Freiburg 1928; Kapitel Tiersymbolik des Mittelalters, S. 119 f.
- Friedrich Lauchert, Geschichte des *Physiologus*, Strassburg 1889
- A. M. Lysaght, *The book of Birds*, Phaidon 1975
- Konrad von Megenberg, *Das Buch der Natur*, herausgegeben von Franz Pfeiffer, Stuttgart 1861, Nr. 53
- Johann Rudolf Rahn, Über Flachschnitzereien in der Schweiz, in: Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Zürich 1898
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begonnen von Otto Schmitt, herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. VI, München 1973, Art.: Eule, Sp. 267 f.
- Sachs-Badstübner-Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten, München 1975
- Otto Seel, *Der Physiologus*, Zürich und München 1960
- Th. A. Willberg-Vignau-Schuurmann, Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels, Bde I und II, Diss. Leiden 1969
- Max Wellmann, *Der Physiologus*, Leipzig 1930

b) Zur Funktion

- Manfred Brauneck, *Religiöse Volkskunst*, Köln 1978
- Engelbert Kirschbaum, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. IV, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972
- Lenz Kriss-Rettenbeck, Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens, München 1963
- Lenz Kriss-Rettenbeck, *Ex Voto*, Zürich 1972
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, herausgegeben von Otto Schmitt, Bd. IV, Stuttgart 1958, Sp. 674 f.

4. Das Rankenwerk

- Bernhard Anderes, in: *Der Kanton St. Gallen*, Aarau 1974
- Ernst Baenziger, *Schmuck und Malerei am Schweizer Bauernhaus*, Wallisellen 1971

- Lottlisa Behling, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln 1964
- Margot Braun-Reichenbacher, *Das Ast- und Laubwerk*, Nürnberg 1966
- Bruno Carl, *Wandmalerei im alten Winterthur*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Gewerbemuseum Winterthur, Winterthur 1967
- Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole*, Düsseldorf und Köln 1971
- Hans Lehmann, *Die Schweiz im Spiegel der Jahrhunderte*, Zürich 1937
- André Meyer, *Volkstümliche Wandmalereien in Steinen, Lauerz und Schwyz*, in: *Revue Suisse d'Art et Archéologie*, Vol 31, 1974
- Margrith Ott, *Das Ornament im bäuerlichen Kunsthandwerk des Kantons Appenzell*, Diss. Uni Zürich 1945
- Sachs-Badstübner-Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München 1975
- Walter Vogel, *Begegnung mit alten Malereien und ihren Meistern*, in: *Separatdruck aus der «Gallusstadt 1966»*, St. Gallen 1966

5. Architektonische Gliederung

- Ernst Baenziger, *Schmuck und Malerei am Schweizer Bauernhaus*, Wallisellen 1971
- Albert Knöpfli, *Farbillusionistische Werkstoffe*, in: *Palette*, Heft 34, 1970, Basel 1970; mit vielen Literaturangaben zum Thema
- Max Lutz, *22 alte Schweizer Bürger- und Bauernstuben*, Bern 1946
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begonnen von Otto Schmitt, herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, II. Lieferung 1974/75; Art.: *Farbigkeit der Architektur*, Sp. 353 f.
- Vitruv, *De Architectura*, Edition Jakob Prestel, 2. Auflage 1959

ZUR PERSON DES MÄLERS

- Ernst Baenziger, *Schmuck und Malerei am Schweizer Bauernhaus*, Wallisellen 1971
- Melanie von Claparède-Crola, *Profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee*, Diss. Uni Basel 1974
- René Creux, *Volkskunst in der Schweiz*, Padeux 1970
- Johannes Egli, *Die Wandmalereien im Rathaus zu Appenzell*, in: *Separatdruck aus dem Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, 1917
- Rudolf Hanhart, *Appenzeller Bauernmalerei*, Teufen 1970
- Walter Vogel, *Begegnung mit alten Malereien und ihren Meistern*, in: *Separatdruck aus der «Gallusstadt 1966»*