

Zeitschrift: Historisches Neujahrsblatt / Historischer Verein Uri
Herausgeber: Historischer Verein Uri
Band: 87-88 (1996-1997)

Artikel: Das Haus im Eselmätteli : Bau und Ausstattung
Autor: Gasser, Helmi
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-405834>

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: 13.12.2025

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

Das Haus im Eselmätteli

Bau und Ausstattung

Von Dr. Helmi Gasser, Altdorf

Baugeschichte

Da Johann Franz Sclar die obere Hälfte des «Esselis Mätteli» im Frühjahr 1684 für einen standesgemässen Hausbau erwarb, dürfte er diesen noch im selben Jahr begonnen haben. Darauf weist auch hin, dass er unverzüglich um ein Brunnenrecht ersuchte und am 28.10.1684 von der Dorfgemeinde eine Röhre Wasser vom Saalbrunnen (vor dem Fremdenspital) zu einem laufenden Brunnen erhielt.

In einem vom Dach des Hauses stammenden Ziegel mit Jahreszahl 1685 scheint sich ein Beleg überliefert zu haben, dass damals das Haus im Rohbau unter Dach gebracht war. Anschliessend erfolgte der Innenausbau, dessen repräsentative Ausgestaltung sich zunächst – mitbedingt auch durch begrenzte Mittel – auf die beiden unteren Geschosse beschränkte. Die Pläne erstellte mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit der Bruder des Bauherren, Johann Jakob Sclar, Pfarrer in Bürglen und bedeutender Liebhaberarchitekt. Er hatte die Bürgler Pfarrkirche erbaut (1681/83) und war 1682–85 mit dem Neubau des Klosters Seedorf beschäftigt. Gerade für die Jahre 1684/85 ist die bauunternehmerisch enge Verbindung der beiden Brüder – mit dem Landvogt als Zahlherrn und dem Pfarrer als Bauleiter – bestens belegt. Man darf annehmen, dass Architekt Sclar auch die Innenausstattung überwachte und mitgestaltete. Als Auflage des Kaufvertrags musste Landvogt Sclar schliesslich gegen das untere Eselmätteli noch eine Mauer errichten, an ihr erbaute er die Stallungen. Im ersten Drittel des 18. Jh., bereits unter dem Sohn des Bauherren, dem nachmaligen Landammann Joh. Jos. Florian Sclar (ab 1711 Eigentümer), erfolgte die künstlerische Ausgestaltung des 2. Obergeschosses durch Auskleidung von Decken und Wänden mit reich bemalten Leinwandbespannungen. 1758 errichtete Landammann Sclar gemeinsam mit dem Nachbarn des unteren Eselmätteli ein neues Stallgebäude, das in seiner Mitte – auf der Grundstücksgrenze – durch eine Trennmauer zweigeteilt wurde.

*Zweiter Stock, Antichambre,
Türsturz gegen Balkon mit
Wappen Müller, um 1774.*



Die baulichen Umgestaltungen im Rokoko

Unter Carl Franz Müller setzten ab 1770 (Datum an einem Ofen) bauliche und insbesondere dekorative Umgestaltungen ein, welche die Wohnkultur des Eselmätteli der verfeinerten Eleganz des Zeitgeschmacks anpassten. Ausführung der Hauptarbeiten 1773/74 (Baudaten). Auch dieser Bauherr hatte einen Bruder, der sich als Liebhaberarchitekt betätigte: Joseph Caspar Müller, Hauptmann in Neapel, Erbauer u.a. seines Hauses zum Schwert in Baden. Es darf angenommen werden, dass sich Carl Franz Müller für den Umbau von ihm zumindest beraten liess. Geleitet wurde der Bauherr offensichtlich auch von Eindrücken höfischer Prachtentfaltung, die er während seiner Aufenthalte in Neapel in königlichen Diensten empfangen hatte. Am Äussern liess Müller an der Hauptfront über dem Portal zwei Zierbalkone anbringen. Im rückwärtigen Bereich scheint er den Abortannex entfernt zu haben, der für Bauten des späteren 17. Jh. üblich ist. Im Innern konzentrierten sich die Umgestaltungen auf das erste und zweite Obergeschoss. Hier wurde der Gang im strassenseitigen Abschnitt, der Türen zu den beiden Haupträumen enthält, in ein Vorzimmer (Antichambre) umgewandelt. Zugleich erweiterte man die Türen der Haupträume zu repräsentativen Zwei-

flügeltüren. Insbesondere wurden die Räume im Stil des Rokoko erlesen ausgeschmückt, mit Stukkaturen, Dekorationsmalereien, Seidenstoffenbe-
spannungen und mit neuen Öfen. Der Hauptakzent dieser künstlerischen
Ausschmückung legte sich auf das im täglichen Gebrauch weniger genutzte
2. Obergeschoss, das zu einer eigentlichen Repräsentations- und Besucher-
suite ausgestaltet wurde.

Für die Stukkaturen zog Müller die 1773/74 in der unmittelbaren Nach-
barschaft, in der Kapelle zum Untern hl. Kreuz, tätige Tiroler Equipe unter
Joseph Scharpf bei. Dies belegt erstens die stilistische Nähe zu den Arbeiten
der Tiroler Stuckatoren – der Stuckexperte Andreas F.A. Morel hat bereits
1966 für den Rokokostuck des Eselmätteli auf Tiroler Meister hingewiesen.
Dass Joseph Scharpf auch Profanräume ausstukierte, geht aus seiner Tätig-
keit in Zürich und aus einer Mitbewerbung für Ausstuckierung des Weissen
und Blauen Hauses in Basel hervor. Zweitens bestanden zwischen den Er-
neuerungsarbeiten in der Kapelle zum Unteren heiligen Kreuz und dem
Eselmätteli einige auffallende direkte Verbindungen: nach Entfernung der
alten Altargemälde verbrachte man diese ins Eselmätteli und 1775, als der
für die Arbeiten im Untern hl. Kreuz verantwortlichen Verordnete, a. Land-
ammann Johann Peter Brand (Onkel der Gemahlin Müllers) starb, ernannte
die Dorfgemeinde Carl Franz Müller zu dessen Nachfolger. Wahrscheinlich
hat der Bauherr des Eselmätteli auch den zur Stuckatorengruppe gehören-
den Kunstmaler, den Tiroler Jos. Anton Schuler für die – teils auch freskan-
tische – malerische Ausgestaltung beigezogen.

Während der Ausschmückungsarbeiten ereignete sich am 10. September
1774 ein schweres Erdbeben, wie auf einer Ruinenvedute inschriftlich fest-
gehalten. Der Hausherr stand damals gerade auf der oberen Treppe, als vor
ihm das Haus in einem tiefen Spalt auseinanderwich, sich jedoch ohne wei-
teren Schaden wieder schloss (Bericht seines Enkels Karl Leonhard Müller).
Sozusagen als Schlusspunkt der Erneuerungsarbeiten gelangte nach 1775
der untere Teil des Eselmätteli, nach dem Tod von alt Landammann Joh.
Peter Brand-Tanner, des kinderlosen Onkels von Carl Franz Müllers Gattin,
aus dessen Erbe in den Besitz der Familie. Das Eselmätteli bildete fortan ein
grosses, langes Geviert, welches sich von der heutigen Hagenstrasse bis
zum Schiesshüttenplatz beim Untern hl. Kreuz erstreckte. Müller legte die
bisherige Trennmauer mit den Stallungen nieder, errichtete neue Stall- und
Remisengebäude in Hausnähe längs der Hagenstrasse, wo wegen der Brun-
nennähe sich bereits das Waschhaus befand. Vor der untern Giebelseite des
Hauses liess Müller noch den Ziergarten erneuern. In diesem Zustand ist
der Sitz auf dem Vogelschauplan (Kupferstich) Alois Triners von 1784 dar-
gestellt.

1799 blieb das «Eselmätteli» als eines der ganz wenigen Wohnhäuser
Altdorfs vom Dorfbrand verschont.

Die Bewohner schrieben dies dem Bild «Christi Abschied von seiner Mutter» zu. Es liess sich beim eiligen Ausräumen von der Treppenhauswand nicht lösen, worauf die Tochter Rosalie Müller zu der verbildlichten Mutter Christi sagte, nun müsse sie sich selber retten. Das Gemälde genoss seither in der Familie besondere Verehrung (heute als Schenkung in der Ölbergkapelle).

Nach dem Tod von «Frau Landämin» Josepha Müller-Brand, 1828, wurde ein sehr detailliertes Inventar erstellt, das einen einzigartigen Einblick in die damalige Wohnkultur Altdorfs erschliesst. Zusätzlich zur bilderreichen Ausmalung von Wänden und Decken hingen zahlreiche Gemälde in den Räumen. Unter den Sujets dominierten die wechselreichen, dramatischen Geschehnisse des Alten Testaments. Als Grossformat erschienen: die von Abraham verstossene Hagar mit ihrem Sohn in der Ödnis; zwei Szenen aus der Jugend des Moses: Auffindung im Schilfkörbchen durch die Tochter des Pharao, und das Moseskind, wie es am Hof des Pharao nach glühenden Kohlen greift und auf die Krone tritt. – Jahel tötet den Feldherrn Sisera. – Dem siegreichen Feldherrn Jephte begegnet heimkehrend als erste seine Tochter, die er daher opfern muss. – Dem Samson schneidet Delila das Barthaar ab. – David und Goliath. – Der Prophet Elias. – Die aus dem Fenster geworfene Königin Jesabel wird von Hunden zerrissen. – Hiob und seine Frau auf dem Düngerhaufen. – Weiter ein mittelgrosses Bild mit dem Urteil Salomons und ein kleineres mit Susanna im Bade. An grossen Gemälden des Neuen Testaments waren neben dem bereits erwähnten Abschied Christi noch eine Weihnacht (Geburt Christi) als Nachtstück vorhanden, sowie Christus und die beiden Jünger beim Brotbrechen in Emaus und ein kleineres: Maria mit Kind, Joseph, Johannes-Knaben und hl. Rosalie. Unter den 12 Porträts befanden sich, neben einer kleinen Ahnengalerie, königliche Ehrengeschenke: die Bildnisse von König Karl III. von Neapel und seiner Gattin sowie – in Ovalform – jene von Philipp V. von Spanien und seines Grossvaters Louis XIVe von Frankreich, letzteres wie manches andere, hatte man bereits nach Schloss Meggenhorn bei Luzern, zu einem der Söhne, disloziert. Neben Früchte- und Hühnerstilleben erfreuten sich weiter Landschaftsdarstellungen grosser Beliebtheit, deren 8 zierten die Schreibstube, 7 die Wohnstube und 3 das Schlafzimmer, zwei zeigten den Vesuv. Unter den Glasgemälden (wohl Hinterglasmalerei) hatte es eine fünfteilige Folge zum Leiden Christi und unter den Kupferstichen 12 Blätter über die Tätigkeiten der Damen von morgens bis nachts. Die Hauptwerke Felix Maria Dioggs, die aus dem Eselmätteli stammen, sind im Inventar nicht erwähnt, sie dürften erst 1831 als Mitgift von Waldburga Müller, der Enkelin des Diogg-Mäzens Joseph Anton Müller, ins Eselmätteli gelangt sein. Solche, wie weitere Gemälde, insbesondere Porträts, haben sich in Familienbesitz erhalten, auch zwei Kupferstiche von Moskau, datiert 1799, wohl

Präsente eines der russischen Generäle, die damals im Eselmätteli bewirtet wurden.

Neben dieser Bilderfülle schmückte auch eine Vielzahl von Spiegeln die Räume, u.a. 4 kleinere das Vorzimmer des 2. Stocks und 6 grosse Hangspiegel mit Leuchtern das dortige Grüne Gastzimmer. Dieses wies auch zwei Konsoltische mit Marmorplatten vor, eine Doppelbettstatt mit grünen Taftumhängen mit gelben Fransen und ebensolche Fenstervorhänge. Mouselinevorhänge hingen u.a. im Vorzimmer. Das Haus verfügte über zwei mit grünem Damast überzogene Kanapees mit goldenen Füßen und 14 entsprechenden Sesseln, ein Kanapee aus rotem Plüsch mit 12 dazugehörigen Sesseln, 6 halbdamastene Sessel mit hohen Rücken, ein grosses Plüschkanapee mit hohem Rücken und 10 dazugehörigen Sesseln, einen grossen Lehnstuhl und zwei Tabourets im Vorzimmer. Ein grosser Schreibschrank mit Aufsatz befand sich in der Wohnstube, ein solcher ohne Aufsatz in der Schreibstube. Hier stand auch eine Kommode, deren zwei in der Wohnstube, eine im Kaminsaal (Parterre) und zwei weitere im Vorzimmer des 2. Stocks. Von den zahlreichen Tischen und Spieltischchen waren mehrere im Wohnzimmer besammelt, Schränke im Korridor und in Kammern plaziert. An Uhren werden erwähnt eine grosse Pendule mit Glockenspiel und eine Stockuhr mit Schlagwerk. Ansehnlich war die Küchenausstattung, die u.a. 21 Kupferpfannen enthielt. An Geschirr benützte man für den täglichen Gebrauch zinnerenes, das einfachere Service umfasste 25 Teller, 13 Schüsseln und 19 Platten, aus feinerem englischem Zinn waren 5 Dutzend Teller, 12 Suppenteller, 2 Suppenschüsseln, 18 Platten und Schüsseln und 10 ovale Platten vorhanden. Daneben stand auch Fayencegeschirr bereit: 3 Dutzend Teller, 1 Dutzend Suppenteller, 3 Suppenschüsseln, 11 verschiedene Platten, 7 altfränkische Platten, 3 Saladiers. Unter den Fayencen auch 10 pots de chambre. Porzellan blieb fürs Kaffeegetränk vorbehalten, u.a. gab es ein Ensemble aus Kaffee- und Milchkanne, Zuckerbüchse und Punschschale und 6 Tassen in Weiss mit goldenen Figuren, weiter 1 Dutzend Tassen mit roten Blumen, 8 Tassen mit blauen Blümchen, insgesamt 50 Porzellantassen, auch 4 Porzellanfiguren auf dem Ofen.

Eine erste grosse Renovation des Hauses führte Dr. med. Franz Müller durch. Sie war, wie eine Fahnenknopfnotiz meldet, am 13. Juli 1865 beendet. Frühestens damals erlangten die Kuppelfenster des Treppenhauses ihre heutige Grösse und wurden sämtliche Fenstereinfassungen, auch Treppenstufen und einige Türen in Granit (der zu dieser Zeit bei Wassen gewonnen wurde) erneuert. Frühestens damals wurden auch die Aborte in eine Art Zwischengeschoss verlegt, mit Zugang von den Zwischenpodesten des Stiegenhauses her, eine Disposition, die erst gegen 1800 aufkam. Vielleicht wurden diese Erneuerungen auch erst bei der Renovation getätigt, die ab 1891 Dr. jur. Alban Müller vornehmen liess. Auf diese gingen nebst Anbringung

weiterer Doppeltüren (zu den rückwärtigen Räumen und zu WC, mit andersartiger Profilierung der Türumrahmungen) malerische Auffrischungen, Eicherierungen und Ausschmückung des Vorzimmers im 1. Stock zurück; Anschaffung von historisierenden Prunköfen bei Josef Keiser, Zug, und – für das Grüne Zimmer – eines Neorokoko-Schlafzimmers in Paris. Die Malereien des Bärenzimmers könnten 1909, im Hinblick auf die Bürgerhauspublikation, durch den Kunstmaler und Restaurator Giulio Roland überholt worden sein, der zu diesem Zeitpunkt die Porträts der Eigentümer anfertigte. Damals auch Erneuerung des Gartenportals. Nachdem Dr. Müller bereits 1898 eine Parzelle für die Kantonsspitalerweiterung unentgeltlich abgetreten hatte, wurden 1913 6000 m² an das Kantonsspital verkauft. 1948 Instandstellungen unter EWA-Direktor Clemens Dahinden, Auffrischung des Erdgeschoss-Stuckzimmers unter Beizug des Malers und Kunstmalers Ferdinand Della Pietra. Wegen Strassenkorrektur musste das Gartenportal entfernt werden. 1980/81 unter Direktor Baptist Arnold Aussenrestaurierung und Umgebungsneugestaltung, u.a. Neuaufstellung des Gartenportals am Eck zur Hagenstrasse, Neuplazierung des Brunnens unter Ergänzung durch einen Stock, Neupflasterung. Im Innern Restaurierung des Treppenhauses und der Erdgeschossräume, u.a. Ersetzung der neuern Holzböden durch Tonplättchenbelag. Die Arbeiten wurden geleitet von Arch. Paul Schilter und beraten durch den Urschweizer Denkmalpfleger Alois Hediger. Nachfolgend sukzessive Instandstellung der Zimmer der oberen Geschosse unter Mitwirkung des Restaurierungsateliers Xaver Stöckli A.G. Stans, die einige wertvolle Neuentdeckungen bezüglich der künstlerischen Ausstattung ergaben. Restaurierung der Seidenbespannungen durch Monika Wieland, Atelier für Textilrestaurierungen, Boswil; notwendig gewordene Ergänzungen gewoben von Firma Weisbrod-Zürcher, Hausen a. A. Umgestaltung des ersten Estrichgeschosses, das drei Schlafkammern mit Alkoven enthalten hatte, zu Büroräumen. Die 1994 beendigte Restaurierung des 2. Stocks sowie die Herrichtung der Gewölbekeller für kulturelle Zwecke vollzog sich unter Direktor Franz Pfister mit Beratung durch den Urschweizer Denkmalpfleger Eduard Müller.

Bilder Seite 25, oben: Karl Franz Müller als Hauptmann in Neapel, um 1762/65, und seine Gemahlin Maria Josefa Müller-Brand, um 1775. (Im Herrenzimmer des Eselmätteli)

Unten: Dr. med. Franz Müller und seine zweite Gemahlin Heinrika geb. Nager, um 1869, von Josef Stocker. (PB Olten)

Beschreibung

Äusseres

Das Haus ist von der Landstrasse leicht zurückversetzt, von ihr durch einen schmalen Gartenstreifen getrennt. Es wendet ihr die traufständige Hauptfront zu. Auf den Grundmassen von 17 x 13 m erhebt sich ein hoher, schlank wirkender Kubus, der die beträchtliche Höhe der drei Geschosse verrät. Die





Bild links: Zweiter Stock, Bärenzimmer, gemalte Wandbespannung, Detail mit Musikanten und Tanzbär, um 1720/25.

Bild rechts: Das Haus Eselmätteli, flüelenwärtige Giebelseite mit Erker.



vordere Traufseite weist fünf, die Giebelseiten vier Öffnungsachsen auf. Das Dach hat kleine Krüppelwalme, die Firstenden zieren Knopf und Wetterfännchen. In der Gesamterscheinung erinnert das Haus an den am oberen Dorfende gelegenen Sitz «Stoffelmatte» (Kinderheim), der für das Äussere eine gewisse Vorbildfunktion ausgeübt haben könnte. An der Hauptfassade wird die regelhafte Anordnung von Hochrechteckfenstern in der Mittelachse ersetzt durch akzentuierende Türen. Das rundbogige Eingangsportal aus der Erstellungszeit (um 1685) zeigt in Sandstein eine Rustikaeinfassung, im Aufbau wechseln ganze Werkstücke und durch Vertikalfuge zweigeteilte. Es hat profilierte Kämpfer und im Scheitelstein eine sich vorwölbende Volute. Ihr Aufsatz, ein Kugelknauf, dürfte zur Zeit des Rokoko einen ältern, möglicherweise ein Wappen, ersetzt haben. Eine weitgehend entsprechende Portalumrahmung zeigt das Haus Ceberg im Obern Feldli in Schwyz (1686), auch die Altdorfer Schmiedgasse 10 besass ein solches (photographisch dokumentiert). Die Haustüre ist erneuert. Die beiden oberen Stockwerke schmücken Rokokobalkone aus der Umbauzeit von 1772/73. Eine im

Grundriss geschweifte profilierte Sandsteinplatte trägt, ohne Konsolen, wie im Tessin gebräuchlich, einen Gitterkorb aus fein geschwungenen, mehrfach zierlich gebrochenen, gebauchten Vertikalstäben, der an Ecken und in der Mitte mit zartem vergoldetem Blattwerk überspielt ist, auf den Brüstungen stehen goldene Vasen, aus denen fein silhouettierte Blütenzweige wachsen. Eine höchst erlesene, poesievolle Gittergestaltung des späten Rokoko. Die Erdgeschossfenster sind von den im 18. Jh. beliebten Wabengittern überzogen: gegenständige Wellen, die an ihren Berührungspunkten verknüpft sind, hier durch geflammte Vertikalstifte bereichert. Die dunklen, geohrten Konturen der Fenstereinfassungen und die auf den Verputz gemalten monumentalen toskanischen Pilaster an den Gebäudeecken nach Photos und Plänen von 1909 rekonstruiert. Zu dieser Hauptfront gehörte auch das vor dem Hauseingang situierte Gartenportal (heute am Garteneck), das in seiner aufwendigen Gestaltung, seinen Schweifungen und Voluten, seinem Oberlicht, einem Hausportal ähnelt. Um 1909 erneuert, von nicht ganz einheitlichem Charakter. Seine Gitter neu, ein Rokokogitter des Oberlichts mit gekröntem Müllerwappen photographisch dokumentiert. Die flüelienwärtige Giebelfassade weist im 1. Stock der letzten Fensterachse einen schlichten, glattverputzten fünfeckigen Erker mit geschweiften Haube vor (Riegelkonstruktion wie die Zimmerzwischenwände, 1981 am Fuss ergänzt). Er gemahnt an die Erkertürmchen des Gasthauses des Dominikanerinnenklosters Schwyz (1698–1700).

Inneres

Das Haus ist nur im vorderen Bereich unterkellert, mit Tonnengewölbe, wie solche im späten 17. Jh. in Altdorf üblich sind. Die Disposition der oberen Geschosse zeigt einen Mittelgang und beidseits zwei grosse Räume. Den rückwärtigen Teil des Gangs nimmt eine halbgewendete Treppe mit Zwischenpodest ein. Ihre tonnengewölbten Läufe trennt eine Mauer. Während die Grundmasse des Hauses für freistehende Herrschaftssitze in Altdorf verschiedentlich beigezogen wurden, ist die Aufteilung in bloss vier grosse Zimmer pro Geschoss sonst nicht üblich, zudem wird die Treppenanlage sonst meist rechtwinklig zum Hauptgang angelegt. Verwandte freistehende Grundrisstypen finden sich auffallenderweise bei gleichzeitigen Junkerhäusern in Graubünden (u.a. Pfrundhaus Grösch, 1699). Die gewölbten, zweiläufigen Stiegen mit gemauerter Trennwand und Zwischenpodest treten im 17. Jh. in Altdorf an weiteren Herrenhäusern auf, den beiden Besslerhäusern beim Unteren hl. Kreuz und dem bereits erwähnten Haus in der Stoffelmatte. Diese in der Innerschweiz damals nicht gebräuchliche Gestal-

Bild Seite 29: Haus im Eselmätteli, Strassenfront, Aufnahme um 1908, das Gartentor wurde später an die Ecke Herrengasse/Hagenstrasse versetzt.



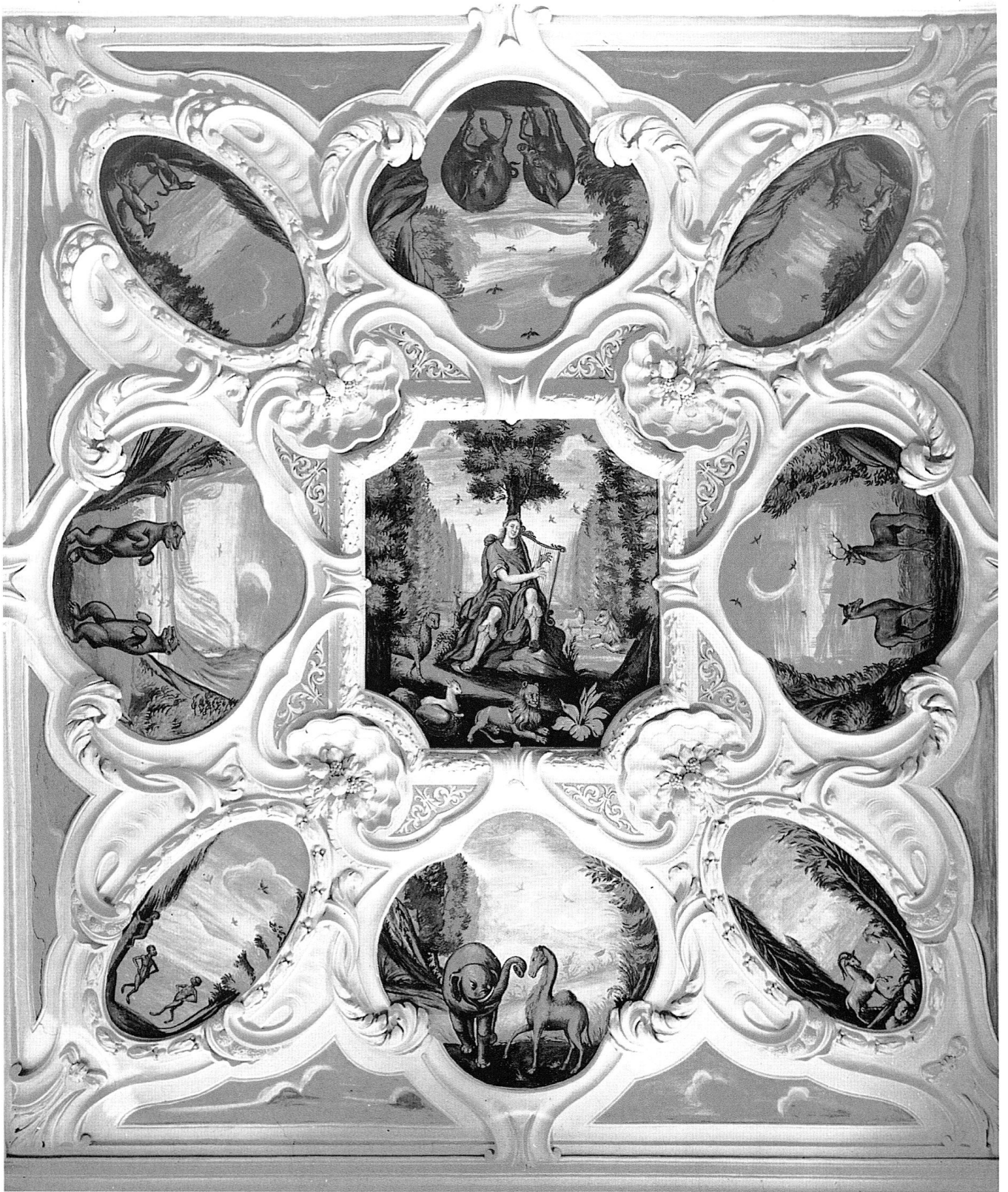
Bild rechts: Keller, umgestaltet in Ausstellungsräume für kulturelle Veranstaltungen, um 1995. Über dem Bogen Gemälde von Heinrich Danioth mit den Heiligen Martin und Christophorus und mit Schriftband «Caritas nostra in orbem via».
(Depositum des Kantons Uri)

Bild Seite 31: Erdgeschoss, ehemaliges Herrenzimmer, Stuckdecke mit Malereien über Orpheus und die Macht der Musik, dat. um 1686.



tungsart zeigt südlichen Einfluss, sie ist im Tessin heimisch, wurde auch in Graubünden häufig angewendet. Im Gegensatz zu diesen Gebieten wurden in Altdorf die Korridore jedoch nicht überwölbt.

Im Erdgeschoss bildet das Zimmer rechterhand des Eingangs, das frühere «Herrenzimmer» (heute Sitzungszimmer), das ausstattungs-mässige Prunkstück. Der Raum (5 x 5,5 m) ist als eine Art Sala Terrena gestaltet. Es überdeckt ihn eine flache Stuckdecke aus der Erstellungszeit (um 1686), deren vertiefte Felder ausgemalt sind. Die Stuckfigurationen umkränzen ein Mittelgeviert, ihre bewegten, schwache Knorpelelemente enthaltenden Formen umfahren in den Ecken Ovale, in den Seitenmitten verschliffene Vierpässe. Dabei wachsen sie zu einem lebendigen Geflecht zusammen. Zentrale Gestaltungs- und Gelenkstellen bilden die eingezogenen Eckpartien des Mittelrahmens: in ihrem Halbrund fächert sich eine blütenhafte Muschel auf, sie birgt ein plastisch herrlich gestaltetes, herbstliches Früchtestilleben, zugleich schwingen beidseits verklammernde Stege aus. An solchen Verflechtungen hat auch das Vegetabile, der kräftige Akanthus, Anteil, der die Formgrenzen schwungvoll überlagert und Verschränkungen schafft. Der



Stuck ist in grosser plastischer Sensibilität und Sinnenfreude gestaltet, mit Gefühl für Rhythmik und Wissen um architektonische Zusammenhänge. Wiewohl südlicher Provenienz hat er mit dem ebenfalls italienischen Stuck im Kapitelsaal des Klosters Seedorf (1685) und in der Pfarrkirche Bürglen (1685) keinen Zusammenhang. Etwas näher stehen stuckierte Supraporten des Hauses Ceberg in Schwyz. Nicht auszuschliessen ist, dass der Stuck im Eselmätteli von dem unter «Meister Joseph von Lugano» stehenden Stuckatorentrupp ausgeführt wurde, der 1687 das Langhausgewölbe der Pfarrkirche Altdorf ausstuckierte (zerstört). Es fällt im übrigen auf, dass die im Eselmätteli gewählte Stuckfiguration von jenen der andern Flachdecken italienischer Provenienz in der Deutschschweiz abweicht. Ihre Form mutet wie eine in die Fläche geklappte Gewölbephantasie an. Eine entsprechende Struktur ist denn auch am Hängegewölbe der Kirche von Bissone am Luganersee zu beobachten. Im selben Ort gab es, im Haus Borromini-Gaggini, auch eine Flachdecke dieser Struktur (zerstört). Besonders intensiv angewandt wurde dieses Schema – zeitlich etwas früher – in den Schlössern Bisamberg und Petronell in der Nähe Wiens, Stukkierungen an denen Johann Castello aus Melide mitbeteiligt war. Indizien wohl, dass der Stuckator des Eselmätteli dem Umkreis des Luganersees entstammt. Sämtliche Felder zeigen Ausmalung, wie dies für damalige südliche Stuckgestaltungen besonders charakteristisch ist. Dargestellt ist Orpheus und die Tiere. Im Mittelbild in der Hauptachse, frontal der sitzende Leierspieler, seine zentrale Stellung wird noch unterstrichen durch den hinter ihm aufsteigenden Baumstamm und die seitlichen Cypressenalleen. In dieser Mittenbetonung wie den beigegebenen Tieren, unter ihnen ein Einhorn, scheint der Kupferstich des Virgil Solis noch nachzuklingen. In den Nebenfeldern Variationen der betörenden Macht der Musik, Tierpaare jeweils vor niedrigem Horizont, seitlich gerahmt mit Bäumen, am weiten Himmel wechselnde atmosphärische Erscheinungen. 1. Elefant und Kamel; 2. Steinbock und weisse Geiss im Gleichschritt; 3. Hirsch und Reh, sich unter Mondsichel beäugend; 4. Ziegenbock, satyrhaft auf zwei Beinen stehend und zuspringende Geiss; 5. zwei frontal gegebene Wildschweine, tänzerisch bewegt; 6. kokettierendes Fuchsenpaar; 7. gegeneinander Männchen machendes Bärenpaar; 8. zwei sich in den Hüften wiegende Negerlein. In ihrem ausgewogenen Verhältnis von Stuckatur und Malerei beherbergt das Eselmätteli im deutschschweizerischen Profanbau die wohl am stärksten oberitalienisch geprägte Decke. Zum damaligen Zeitpunkt treten im übrigen von Oberitalienern gestaltete flache Stuckdecken nur in Kirchen, Klöstern oder Schlössern auf. Das Eselmätteli ist das einzige deutschschweizerische Bürgerhaus, das eine solche vorweisen kann.

Im Herrenzimmer noch zu beachten ein hübsches Rokokokastenschloss, weiter ein Buffet (um 1680/85) aus einem Altdorfer Privathaus. Hier hän-

Erster Stock, ehemaliges Wohnzimmer, heute Direktionszimmer, Wandtäfer und Kassettendecke, um 1686.



gen auch die Porträts von Carl Franz Müller, der die Rokokoumgestaltung des Hauses vornahm, und seiner Gemahlin. Öl/Lw. 95,5 x 71,5 cm, mit Rokokorahmen. Carl Franz Müller in der Uniform eines neapolitanischen Hauptmanns, im Regiment Wirz, mit Halbharnisch. In seinen Gesichtszügen, mit länglicher, schmaler, leicht geschwungener Nase und dunklen Augen ein typischer Vertreter dieser Patrizierfamilie. Links das standartengeschmückte, gekrönte Wappen: geteilt, oben gespalten in blau und grün, beide Felder belegt mit gelber (Bourbonen) Lilie, in der Mitte gelber Stern; unten in Weiss ein halbes rotes Mühlenrad. Der Porträtierte zeigt in der gewählten Dreiviertelsansicht wie der Pose – die linke Hand an der Hüfte, die rechte mit Kommandostab – Ähnlichkeit mit einem Porträt von Oberstleutnant Wirz des gleichnamigen Regiments. Das Bildnis dürfte um 1762/65 entstanden sein. Die über dem Wappen angebrachte Inschrift mit Datum ist



Bild links: Erster Stock,
Wohnzimmer, historistischer
Ofen von Josef Keiser, Zug, um
1891.

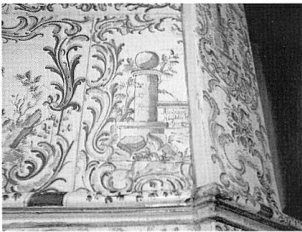
ein späterer Zusatz: Carlo Fran(cis)co Müller/Capitano del Regimento Würtz et Landammano Cantone di Urania/1753. – Seine Gemahlin in aufrechter Haltung vor Sessel und Vorhang, einen Fächer in Händen. Ihr dunkles Kleid ist mit hauchdünnen Spitzen und gestreiften Seidenbandmaschen geschmückt. Auf dem hochcoiffierten Haar sitzt ein fein besticktes Spitzenhäubchen. Die zarten, gedämpften Töne dieser Accessoires von erlesener Raffinesse. Am schwarzen Halsband mit Silberapplikationen ein prächtiges, vielgliedriges Geschmeide, an den Handgelenken sechsreihige Perlenbracelets mit grosser Goldagraffe. Links das Wappen Brand: in Blau zwei schräglinke goldene Brände. Als Helmzier Jünglingsbüste mit Bränden. Darunter bez: Frau Landam. Mar./ Josepha Brand. Um 1770/75.

Im 1. Stock haben sich bemerkenswerterweise in zwei Räumen kostbare Kassettendecken samt Wandvertäferung aus der Erstellungszeit (um 1686) erhalten. Das aufwendigste Ensemble befindet sich im vorderen, dorfwärtigen Eckzimmer (ehemals Wohnstube, heute Direktionszimmer). Der Kassettendecke liegt ein Raster kleinerer Quadrate zugrunde, in der Mitte ist ein grosses Quadrat ausgeschieden, dessen Feld ein Achtstrahlstern ist, die Quadratecken sind durch grosse Achtecke besetzt. Die tiefen Kassetten sind reichprofiliert, die Felder zudem mit feingeschnitzten Rosetten geziert. Die gewählte Figuration wurde in den Achtzigerjahren des 17. Jh. auch in einigen andern festlichen Räumen angewandt, in der Innerschweiz an einer Kassettendecke in Luzern, im Haus im Zöpfli 2, sodann im Rittersaal des Unteren Schlosses von Zizers, in den Seitenpartien (jetzt Musée d'Art et d'Histoire, Genf). Auch die bloss 3/4 der Wand einnehmende Vertäferung zeigt eine ungewöhnlich aufwendige Ausgestaltung. Über einem Sockelgeschoss, gegliedert durch Lisenen auf Blattkonsolen, steht ein Hauptgeschoss, das ionisierende Hermenpilaster unterteilen, die mit Blattwerk und Masken verziert sind. Die gehörten Felder mit gesimsartigen Aufsätzen. Das Täfer an der Wand gegen das rückwärtige Zimmer teils ergänzt, hier dürfte sich ein photographisch festgehaltenes Buffet befunden haben. Decke und Täfer heute im Naturton, die goldene und farbige Fassung einzelner Profile von 1891, die vielleicht auf eine solche von 1774 zurückging, dokumentiert.

Die beiden Doppeltüren sind eine Ergänzung des Rokokoumbaus. Zufügungen des Rokoko stellen auch die beiden gerundeten Eckbuffets dar, aus Nussbaum fourniert. Die reiche Maserung ist zu feinen Rahmen und Füllungsmustern zusammengesetzt, die mehrfach geschwungenen Füllungsrahmen in Einlegearbeit gefertigt. – Turmofen im Stile der buntglasierten Winterthurer Pfauöfen, bez. Jos. Keiser/ Hafner/Zug. Um 1891. Im Aufbau: Klauenfüsse mit Narrenappliken, mehreckiger Feuerkasten mit Arkadenfeldern, ebensolcher Turm, sowie im Säulenschmuck der Lisenen vom Ofen aus dem Winterthurer Haus zum Lorbeerbaum (1636, von Hans

Heinrich I und David I Pfau, jetzt Schweiz. Landesmuseum, ausgehend), in der farblichen und zeichnerischen Behandlung eher dem Stil von David II Pfau verpflichtet. Es entstand jedoch keine Kopie, sondern eine freie Variation. Am Feuerkasten sind in zeichnerisch souveräner Manier die personifizierten Jahreszeiten jeweils mit Inschrifttafel bezeichnet: ein Mädchen mit Spaten, eine leichtbekleidete Schöne mit Ähren, ein traubenbekränzter Bachant mit Trinkschale und Krug, ein frierender Greis an Feuerchen. Am Turm vier Szenen «nach altschweizer Art». 1. Zwei Söldner mit Trommel und Pfeife, darunter auf Spruchkachel: Ehr Lehr Wehr/Kein Mann braucht/mehr. – 2. Drei Pfeifer, darunter: Gute Pfeiffer/Brave Säuer. – 3. Spielleute mit Harfe, Mandoline, Trompete, darunter: Fröhlich Gemüth/Schafft leichtes/Gebüt. – 4. Ein Dudelsackpfeifer, darunter: Auf einem vollen/Magen/steht ein fröhlich Kragen. Am Ofenschild des Kranzes Allianzwapen Müller-Arnold. Eines der Meisterwerke dieses bedeutenden historistischen Hafners.

Das anschliessende, nach hinten gelegene Zimmer zeigt dieselbe Auskleidung mit Wandtäfer und Kassettendecke. Das Täfer ist im Aufbau etwas vereinfacht, mit toskanischen Hermenpilastern. Die Kassettendecke hat eine entsprechende geometrische Aufteilung, anstelle des Mittelsterns ist jedoch ein Kreuz eingefügt, was das zugrunde liegende Quadratnetz betont. Die Profilierung der Kassetten ist etwas weniger reich.



*Ofen von Alois Küchler,
Luzern, Detail mit Datierung
1770 und Signatur.*

Im vorderen, flüelenwärtigen Eckzimmer gestaltet sich die gleiche Wandvertäferung wieder um einige Nuancen aufwendiger. Die Decke mit tiefen, reich profilierten Leisten geht zwar vom selben Quadratrasterprinzip aus wie die beiden andern. Den Ecken des grossen Mittelquadrats sind jedoch anstelle der Achtecke grosse Quadratrauten eingefügt, wodurch die Mitte sich als Achteck formiert. Ihr Muster nähert sich hierin einer Figurati-on, die aus Serlios Architekturtraktat bekannt ist, variiert sie jedoch, zu einer neuen Konstellation, in der Achteck- und Rautenfelder grössenmässig ausgewogen ein gleichschenkliges Diagonalkreuz bilden. Eine sehr ähnliche geometrische Form tritt wiederum an einer Decke aus dem unteren Schloss von Zizers (um 1685) auf.

In diesem Vorderzimmer kommen nun auch die künstlerischen Ausgestaltungen des Rokoko deutlich zum Vorschein: Decke und Täfer wurden damals hell, pastellhaft bläulich bemalt, und einzelne rahmende oder gliedernde Stäbe vergoldet (nach Farbsondierungen rekonstruiert). Und insbesondere wurden die Täferfelder in gold und grün mit phantasievollen Chinoiserien ausgeschmückt (1773/74). Nachmals überstrichen, konnte aus Kostengründen und Schwierigkeiten der Freilegung nur ein einziges Feld aufgedeckt werden: blattbestandenes Astwerk bildet eine rocaillehaft bewegte Umkränzung, in die sich Rieseninsekt, Miniaturdrache und – auf oberster Spitze – ein Chinese einfügen. Von dieser Umrahmung schiebt sich

Unten: Erster Stock, vorderes Eckzimmer, Ofen von Alois Küchler, Luzern, 1770.

Unten rechts: Erster Stock vorderes Eckzimmer, Wandtäfer, um 1688, um 1773/74 mit Chinoiserie-Ensemble bemalt, Detail.

beidseits knorriges Wurzelwerk gleich einem Bühnenbalken ins Bildfeld, auf dem Chinesen als goldene Schattenrisse tänzerisch agieren. Wenn der Künstler auch Stichvorlagen besessen haben dürfte, handhabt er das Repertoire der Chinoiserie in solch leichtflüssiger spielerischer Gewandtheit, die eine beträchtliche Vertrautheit mit dieser Darstellungsart verrät. Unter dem glatten Anstrich des Täfers scheint sich ein für die Innerschweiz einmaliges Chinoiserie-Ensemble des späten Rokoko zu verbergen.

Der weisse, blau bemalte Turmofen ist zweifach signiert und datiert: Am Turm an einem Brunnentrog «Aloysius/Küöchler in/Lucern/1770» und darüber, im Fries an einer Leuchtturmmummauerung «Aloysius Küöchler/1770». Rechteckiger Feuerkasten und rechteckiger Turm, jeweils gegliedert durch obere und untere Frieze, an den geschrägten Ecken durch Lisenen. Die kleinformatigen Kacheln (Füllkacheln ca. 24,5 x 22,5 cm) werden gerahmt durch krautige, sorglos schwungvoll gemalte Blattrocaillen, eine jede enthält eine andere Darstellung: frisch und reizvoll, mit raschem Pinsel hingezauberte Veduten, meist mit tiefem Horizont, mit Ausblick auf Meer, See oder Landschaft mit einfallsreich gestalteten Vordergrundsstaffagen, mit kleinen Einzelfiguren, Fischern, Bauern, Tieren, recht häufig auch mit Ruinen. Ornamental besonders ansprechend die Lisenen mit Grossfiguren:

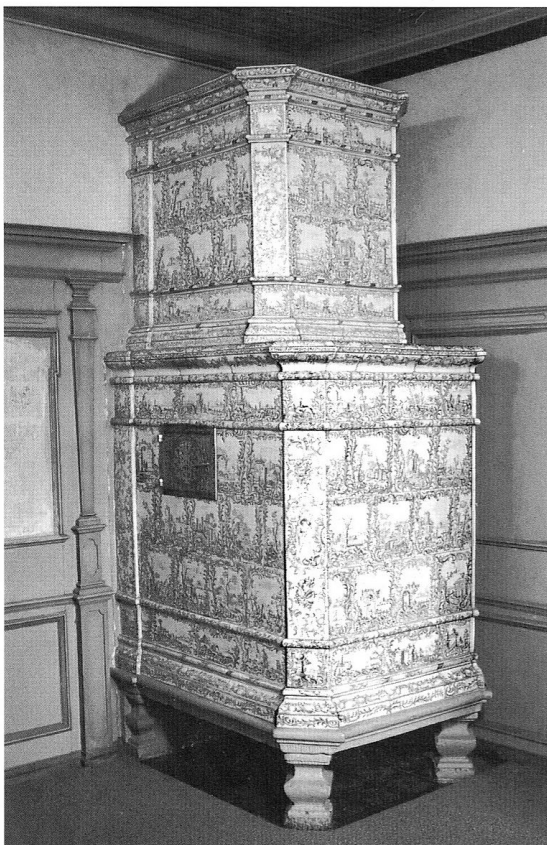


Bild Seite 39: Zweiter Stock, grünes Zimmer, Türen zum gelben Visitenzimmer mit bezeichneten antiken Monumenten aus Rom und der Umgebung von Neapel, 1774.

Heuerin, Hirte, Mandolinenspielerin. In grosser Fabulierfreude reihen sich über 80 verschiedene Darstellungen aneinander. Der Ofen stellt ein Hauptwerk Alois Küchlers dar, von dem sich bloss noch zwei weitere erhalten haben.

Im Vorzimmer 3/4 hohe, zweigeschossige Täferpanneaux, die oberen Füllungen mit unregelmässig gekurvtem Abschluss wie jene der Türen. Tanne, ursprünglich im Rokoko wohl hell gestrichen, jetzt dunkel eicheriert (um 1891). Täfer auch in die Leibungen der Balkontüre herumgezogen. Dort darüber im Verputz die Wappen Müller und Arnold, sowie Rankendekoration (um 1891). Die profilierte Leistendecke wird bestimmt von einem zentralen Vierpassmedaillon mit eingeschobenen rechtwinkligen Zwickeln. Von diesen wie den Scheiteln der Pässe strahlen acht Leisten aus. Leisten und Medaillon sind reich profiliert und farbig gefasst, die Füllungen aus neu wirkenden, lackierten Nussbaumbrettern. Das Medaillon verkörpert einen Typus, der um 1685 für Täfermitten ausgesprochen beliebt war, u.a. auch an einer Kassettendecke des bereits erwähnten Unteren Schloss in Zizers auftritt. Die Stäbe zeigen sehr entsprechende Profilierung wie jene des flüelenwärtigen Zimmers. Medaillon und Stäbe scheinen in Zweitverwendung um 1891 im Vorzimmer in neuer Strahlenform montiert worden zu sein. In ihnen dürften sich Fragmente einer weitem hochbarocken Decke erhalten haben, die 1891 entfernt wurde oder bereits magaziniert war.

Im 2. Stock bestehen im gartenseitigen Zimmer, rechterhand des Treppenaufgangs, aufschlussreiche Hinweise zur Ausstattungsdatierung. An der Wand gegen das Vorderzimmer kam nach Entfernen der Seidenbespannung ein schlichtes Tannentäfer mit unregelmässigen Brettbreiten zum Vorschein, die Fugen hatte man mit einer Leiste überdeckt (die man bei Anbringung einer Stoffbespannung dann entfernt hatte). Die Bretter zeigten eine nachgedunkelte Holzfarbe, jene ehemals durch eine Leiste überdeckten Partien waren hell geblieben. Das belegt, dass der Raum eine Zeit lang bloss als bretterverschaltete Kammer genutzt wurde, die künstlerische Ausstattung nicht unmittelbar nach dem Hausbau erfolgte. Weiter liess sich feststellen, dass eine erste Ausgestaltung des Raums mit Decken- und Wandbespannung noch zur Zeit des Barock erfolgte und dass bei den Umgestaltungen des Rokoko die Decke bloss in den dekorativen Partien etwas übermalt und ausgeschmückt wurde. Mit solcher Rokokofarbe brachte man an der erwähnten Bretterwand auch in grossen Ziffern die Jahreszahl 1774 an. Dasselbe Datum ist auf einer Vedute des Sockeltäfers angebracht.

Ältestes Ausstattungsstück und grosse Besonderheit zugleich stellt die Deckenüberspannung aus Leinwand dar und ihre vollständige Ausmalung, ohne Grundierung, mit dünner Leimfarbe (sog. «Tüchleinmalerei»). In solcher Technik ist die Malerei im Lauf der Zeit dem Verbleichen und Abblättern besonders ausgesetzt. Dies dürfte auch einer der Anstösse zu den Über-

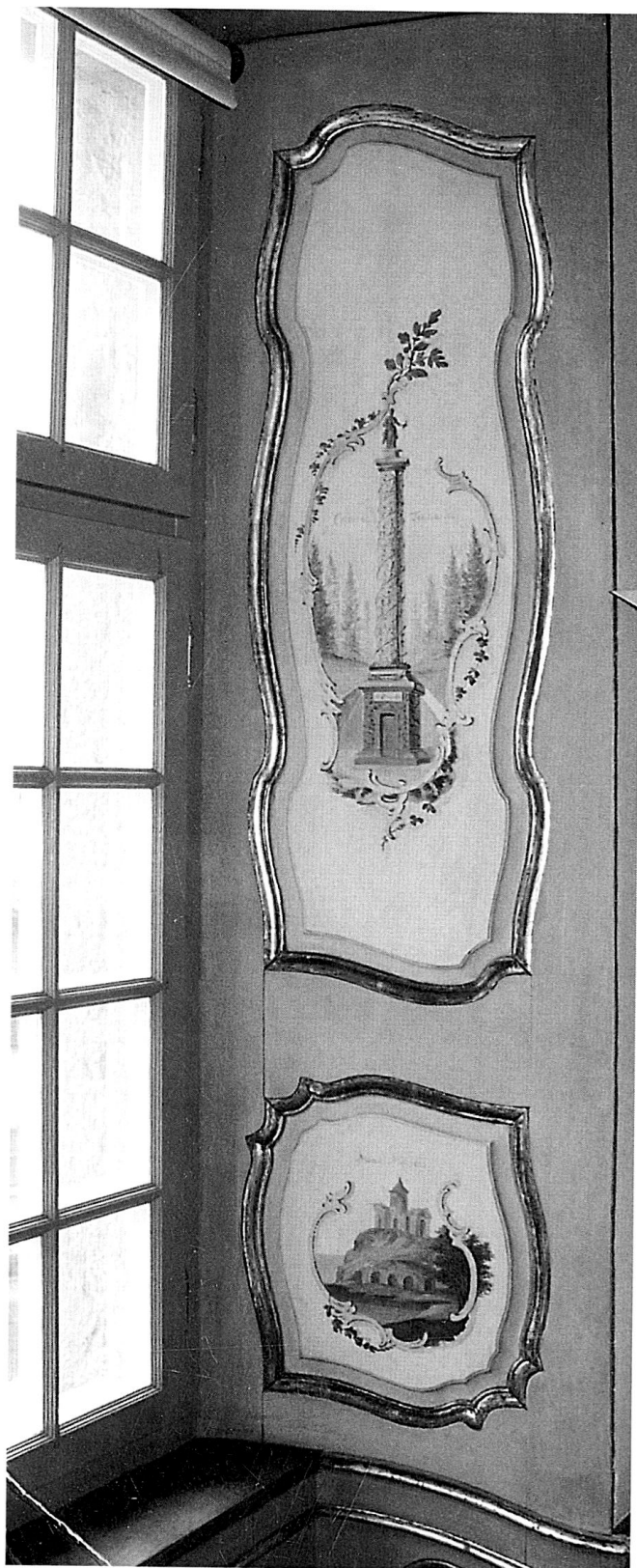
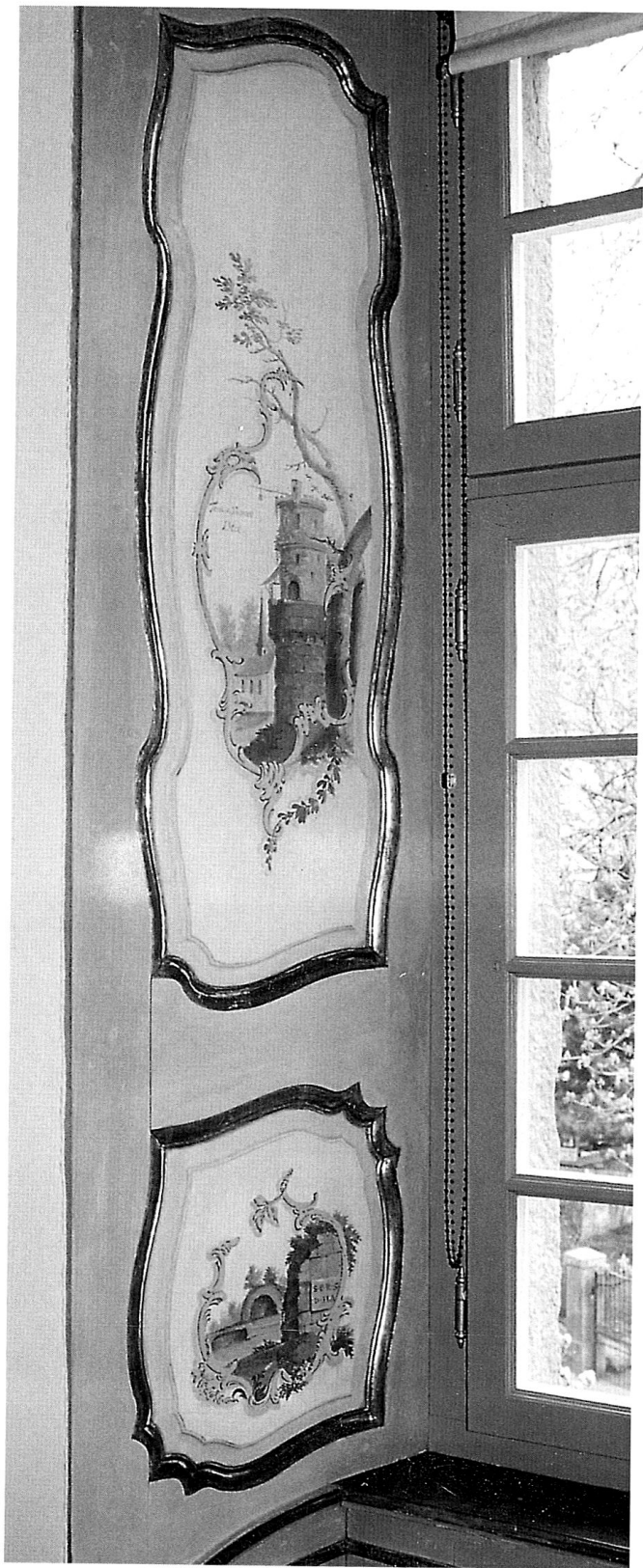




Oben: Zweiter Stock, grünes Zimmer, gemalte Deckenbespannung, um 1720/25, Mitteltondo mit Juno und Iris.
 Bilder rechts: Zweiter Stock, grünes Zimmer, gemalte Deckenbespannung, um 1720/25, Detail der Eckmedaillons mit den vier Jahreszeiten.
 Bild Seite 42: Zweiter Stock, gelbes Visitenzimmer, Ofen von Michael Leonti Kuchler, Muri, 1773. (Vgl. auch Abbildung Seite 53)
 Bilder Seite 43: Zweiter Stock, grünes Zimmer, Fensterleibungen mit antiken Monumenten aus Rom und Neapel, 1774.

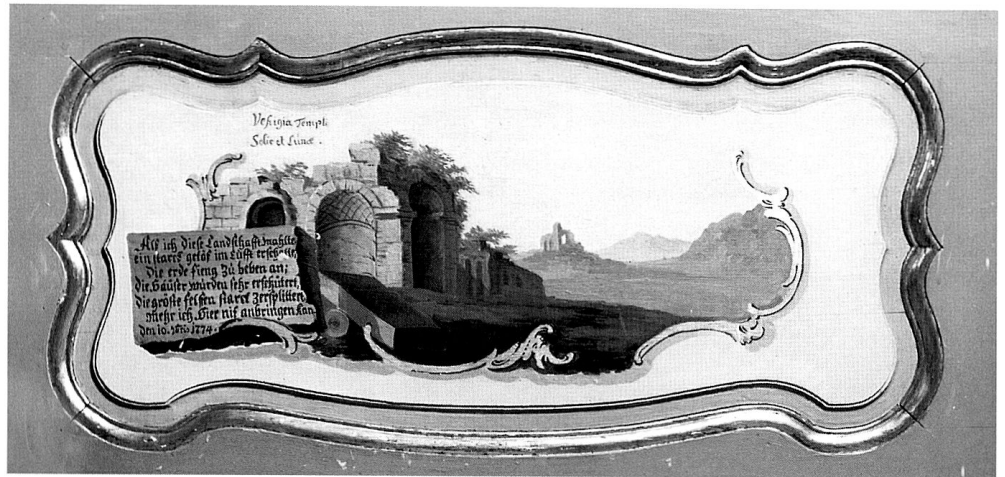






Rechts: Zweiter Stock, grünes Zimmer, Sockeltäfer, Detail eines antiken Monuments, der Ruine des Sonnen-/Mondtempels in Rom, mit Gedenkschrift an das Erdbeben vom 10. September 1774 in Uri.

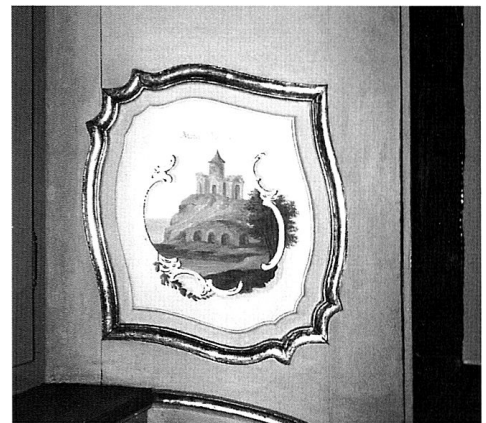
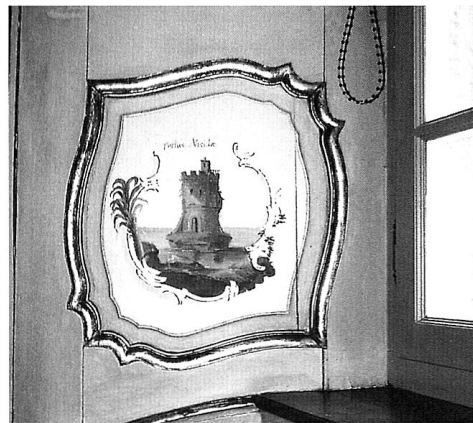
Unten: Zweiter Stock, grünes Zimmer, Zustand um 1895, Schlafzimmer in Neorokokoformen, der Betthimmel mit Engeln noch aus dem Rokoko. (PB Luzern)



Rechts: Porträt einer kaffeetrinkenden Dame, wohl Maria Josefa Müller-Brand, dat. 1789, signiert von Felix Maria Diogg. (Roselius-Haus, Bremen)



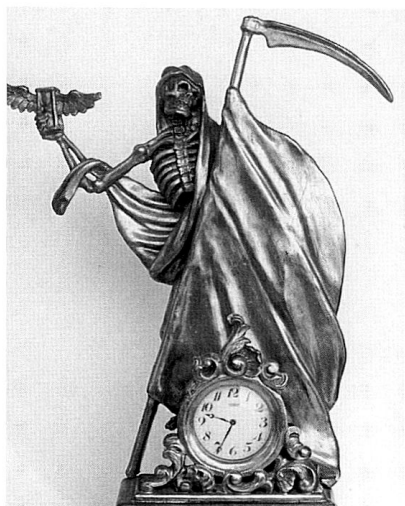
Rechts: Zweiter Stock, grünes Zimmer, Fensterleibungen mit Darstellungen antiker Monumente aus der Umgebung von Neapel: Hafen der Insel Nisida, Mons Misenus.



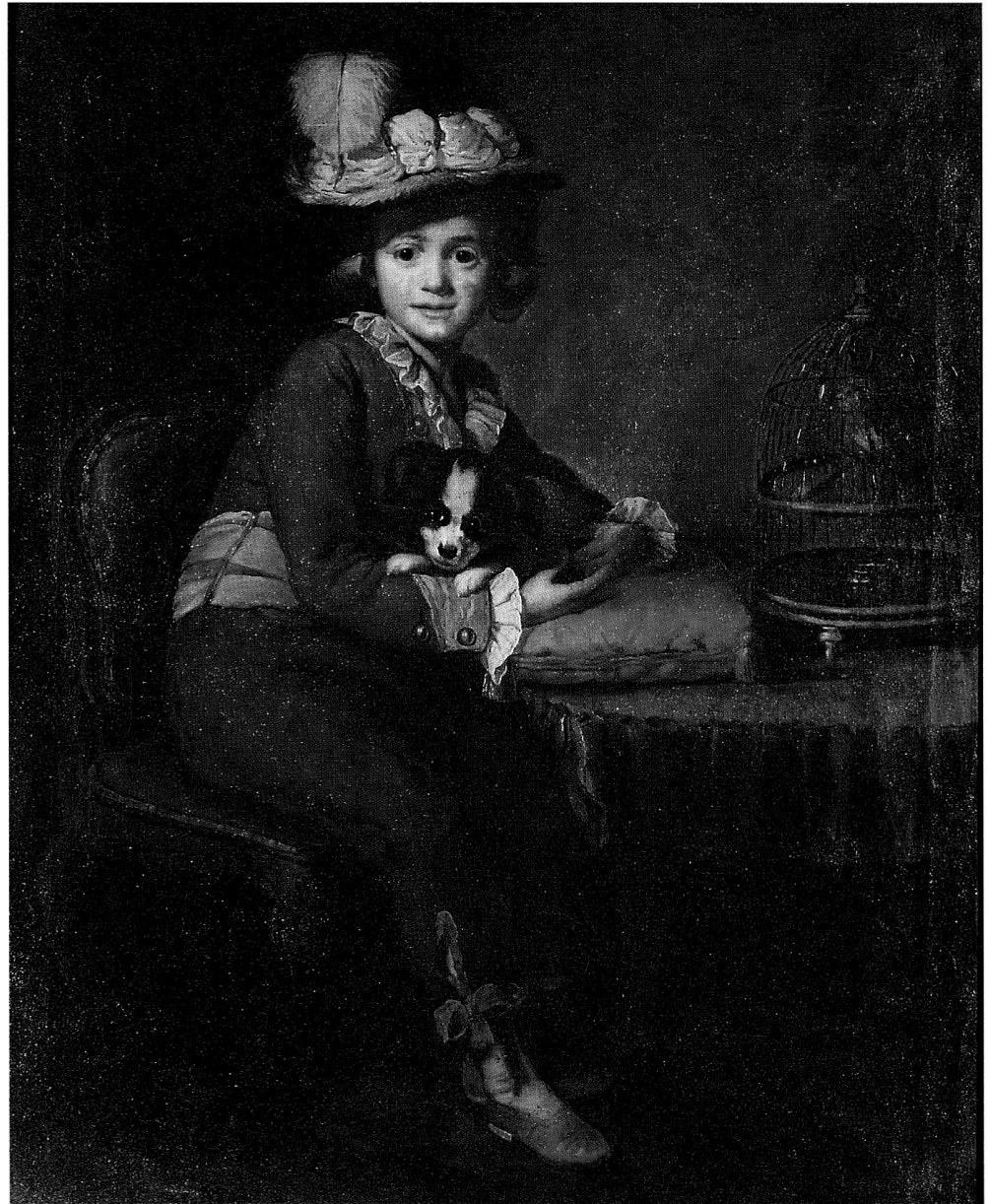
Rechts: Zweiter Stock, aus dem
grünen Zimmer, Boudoirtisch
mit Spiegel um 1890 und Uhr
um 1770. (PB Luzern)



Unten: Uhr, um 1770, mit
Stundenuhr und Sense
haltendem Tod. (PB Luzern)



malungen des Rokoko dargestellt haben. Im Original erhalten sind die gesamten Hauptstrukturen, das figürliche Mittelbild und die Eckmedaillons und ihre Figuren. An den grossen runden Mittelspiegel stossen vierseits flache, symmetrisch geschweifte und geknickte Segmentbogen, die in den Ecken in Ovalkartuschen einmünden. Längs der Wände zieht sich ein gleichfalls bewegtes, sich aufhöhendes Gebälk, auf ihm in den Seitenmitten kraftvoll geschwungene, muschelbesetzte Voluten, zwischen ihnen eine Vase mit Blumen. Von unten her wird das Gebälk von vier – nurmehr im obersten Teil erhaltenen – Pfosten gestützt. Die helle Übermalung der Felder im



*Porträt von Josef Anton
Müller, signiert und datiert
Felix Maria Diogg, 1785.
(PB Olten)*



Zweiter Stock, aus dem grünen
Zimmer, Bettstuhl, um 1890.
(PB Luzern)

Rokoko und ihre an sich reizvolle Überstreuung mit zarten goldenen Rocailles, hebt ihre bewegten Umrisse hervor, verunklart jedoch, dass in der kraftvollen Gesamtstruktur eine architektur-illusionistische Gestaltung vorliegt: eine etwas gestutzte Pendentifkuppel wird seitlich von Schildbogenlunetten getragen, in den Zwickeln Kartuschen. Das Kuppelrund ist voll geöffnet als gemalter Himmel. Eine gemalte Deckenarchitektur, die oberitalienischen Einfluss verrät, ähnlich – wesentlich aufwendiger – vorkommt im Saal der Jahreszeiten des Palazzo Reale in Genua (um 1650 von A.M. Colonna und A. Mitelli), auch an der vom Venezianer G.A. Pellegrini gemalten Decke des Kaisersaals im Mannheimer Schloss (um 1736, zerstört). Unter den sehr wenigen erhaltenen architektur-illusionistischen barocken Deckenmalereien in Schweizer Profanräumen ergeben sich am ehesten gewisse Bezüge – in der Bewegtheit der Formen – zu jenen des Alten Gebäus in Chur (um 1728/29, Gian Pietro Ligari).

Diese Architekturstruktur bildet den Rahmen für figürliche Darstellungen. Beherrschend der Mittelspiegel: in seinem Rund monumental gestaltet eine Himmelgöttin und ihre geflügelte Begleiterin auf Wolken. Die Göttin sitzt in lässig ungezwungener Haltung zurückgelehnt, in der Rechten das Szepter, die Linke legt sie der Begleiterin auf die Schulter. Diese ist im Begriff wegzufiegen, blickt nochmals zurück, sie hält in ihrer leicht erhobenen rechten Hand einen kleinen, runden, münzenartigen Gegenstand. Zu Füßen der Göttin die blaue Weltkugel, umspannt von goldenem Reif mit den Tierkreiszeichen der Monate. Über ihr Haupt hält ein Putto eine Krone, in der andern Hand trägt dieser eine Waage.

Die grossfigurige Komposition ist mit meisterhafter Sicherheit ins Rund gesetzt. Formal bestimmend wird dabei das diagonale Auseinanderweichen der beiden Hauptfiguren, das in zahlreichen Komponenten variiert und ausponderiert wird, etwa dem Szepter und dem Globusreif, besonders eindrucklich in den mächtigen, bewegt gekrümmten Flügeln der Begleiterin. An der Spitze ihres aufsteigenden innern Flügels setzt gegenläufig der Flügel des Putto an, hierin in einer verspielten Dreieckform die Komposition über dem Haupt der Göttin zusammenhaltend. Dabei ist in den Figuren und diesen Diagonalbewegungen stets auch die Tiefendimension miteinbezogen. Subtil gestaltet die Gewandungen in ihrer dünnen zerknitternden Stofflichkeit, ebenso die Lichtführung, welche die Hauptfigur hell umstreift.

In Haltung und Pose scheinen in der Göttin Anregungen aus einer Gobelinvorlage von Charles Le Brun (1664) für die königliche Pariser Manufaktur verarbeitet zu sein, die hohe Bekanntheit erlangte: zum Thema Luft (aus der Folge der 4 Elemente) schweben Juno und ihre geflügelte Botin Iris auf Wolken. Seitenverkehrt hat der Künstler für die Göttin von beiden Gestalten Sitz- und Mantelmotive entlehnt, allerdings nicht als Kopie, sondern in gekonnter neuer Zusammenstellung.

Für die Deutung der Szene ist zu beachten, dass die schwebende Hauptperson durch ihre herrscherlichen Attribute, und dem Erdball zu Füssen, als sehr machtvolle Personifizierung gekennzeichnet ist. Unter den allegorischen Gestalten stehen die Insignien von Globus, Krone und Szepter nur der Providentia Divina, der göttlichen Vorsehung, zu. Für diese Verkörperung lagert die Göttin allerdings zu ungezwungen auf den Wolken, und ihre Bekleidung ist zu offenherzig, auch die vertrauliche Geste zur Begleiterin passt nicht zu der überragenden Hoheit der Vorsehung. Überdies erschiene dieses Thema in einem repräsentativ nicht die erste Stelle einnehmenden, hinteren Zimmer, das wohl schon damals auch mit einer Bettstatt ausgerüstet war, als zu übermächtig. Naheliegender erscheint die Deutung als oberste Himmelgöttin Juno, der Beschützerin von Ehe, Geburt und Häuslichkeit (das Wageattribut wäre dann ein Sinnbild für Harmonie und abgewogenes Haushalten). Die Göttin sendet ihre Botin Iris aus, die als Überbringerin von Reichtum und Wohlstand gilt, worauf die hochgehobene Münze in ihrer Hand hinweisen dürfte. In solcher Interpretation hätte der Künstler von der Le Brun'schen Vorlage nicht nur formale Impulse übernommen, sondern auch das Darstellungsmotiv, das er jedoch, auch gehaltmässig in selbständiger Weise weiterbildete. Als Götterwesen blieben die Gestalten auch bei den Erneuerungen des Rokoko vor Übermalung verschont und in das im Wandbereich neugeschaffene Ensemble von römischen Tempeln und Ruinen einbezogen.

Während in diesem Hauptbild, im Reif des Globus, der Lauf der Monate enthalten ist, zeigen die Eckmedaillons den Wandel der Jahreszeiten, personifiziert als junge Frauen in Hüftfiguren, mit jeweils passender Garderobe, der Frühling zudem mit Blütenkranz und Blumenkorb, der Sommer mit Ährengarbe und Sichel, der Herbst mit Fruchtkörben auf Kopf und unterm Arm, der Winter mit Muff und Kopftuch. Die Figuren – etwas besser erhalten als das Mittelbild – erweisen wiederum die bedeutende Qualität dieser Deckenmalerei und lassen auch die ehemalige Intensität ihrer Farben erahnen. Die bewegte Barockmalerei, welche geprägt ist durch oberitalienischen Architektur-Illusionismus, jedoch im figürlichen auch höfisch-französische Anregungen verwertet, dürfte um 1720 entstanden sein. Mit den damals in Altdorf tätigen Malern, von denen Werke bekannt sind, lässt sie sich nicht in Verbindung bringen. Auch sind hier Malereien in Leimfarbentechnik aus dieser Zeit nicht bekannt.

Möglicherweise wurden die Malereien von einem aus Italien zurückkehrenden Meister auf seiner Durchreise angefertigt, vielleicht auch sind sie in einem ausländischen Atelier bestellt worden. Dieser in Leimfarbe figürlich bemalte Deckenbespannung kommt heute auf schweizerischem Gebiet Einmaligkeitswert zu, sie dürfte selbst für einen noch weitem Umkreis eine grosse Rarität darstellen.

Zu dieser raumillusionistischen Deckenmalerei gehörte auch – wie die Ansätze in der Hohlkehle beweisen – eine gemalte Scheinarchitektur an den Wänden. Ihr Grundgerüst enthielt in jeder Wandmitte eine dreiteilige gebälkgekrönte Fensteröffnung mit breiterem und etwas höherem Mittelstück. Wohl 1774 durch grüne Seidenbespannung ersetzt. Der bestehende Damast zeigt ein ungewöhnlich grossrapportiges Muster (ca. 185 cm), mit gegenständig aufstrebenden Blattwerkfolgen, ihre Binnenformen sind ausgeschmückt mit geometrisierenden Blütenrastern und schematisierten Zweiglein. Dieses Stoffmuster wurde zwischen 1730/40 kreiert, mit grösster Wahrscheinlichkeit in Genua. Ein entsprechendes Damastmuster – jedoch in Gelb – findet sich an einem Messgewand der Pfarrkirche Altdorf.

Reines Rokoko verkörpern die Malereidekorationen, welche die Felder des Sockeltäfers (Lambris), der Tür gegen das Vorderzimmer und die Täfer der Fensterleibungen schmücken. In einzelnen Feldern sind jeweils römische Ruinen dargestellt aus der geschichts- und sagenträchtigen westlichen Umgebung von Neapel (Pozzuoli und Bereich der Phlegräischen Felder) und aus Rom und seiner Campania. Die Verbildlichungen sind namentlich bezeichnet. Als Vorlagen dürften Stiche aus Büchern und Reiseführern im Besitz des Hausherrn gedient haben. Wahrscheinlich hat dieser das Werk «Descrizione di Roma Antiqua formata nuovamente» (Rom 1708) oder ein Nachfolgewerk besessen, jedenfalls lehnen sich einige Darstellungen, etwa der Trajanssäule und des Grabs der Cecilia Metella an dort beigegegebene Stiche an, auch einige intakt wiedergegebene Tempel erinnern an dortige Tempelrekonstruktionen. Wahrscheinlich wurden solche Stiche jedoch auch in Nachdrucken separat verkauft. Es könnte sich der Hausherr von jenen antiken Stätten, die er in Italien besuchte, auch eine kleine Stichsammlung angelegt haben. Musisch veranlagt, hat er vielleicht sogar selbst einige Zeichnungen angefertigt, die als Vorlage herhalten konnten. Einige zwar bezeichnete, aber etwas schematisch-unverbindlichere Ruinenstücke scheinen auf blossen Angaben des Auftraggebers zu basieren. Der Phantasie des Künstlers wurden grundsätzlich keine engen Grenzen gesetzt.

Bei den antiken Ruinenverbildlichungen liegen nicht Veduten im strengen Sinn vor, sondern eher Vignetten: das Monument ist zwar kenntlich dargestellt, jedoch aus seinem Umgebungsverband herausgelöst und ornamental zusammenhängen einverbunden. Mit diesen gegen 40 recht gut erfassten Ruinen und ihrer genauen Bezeichnung sollte eine besonders intensive stimmungsmässige Verzauberung durch die römische Antike erwirkt werden.

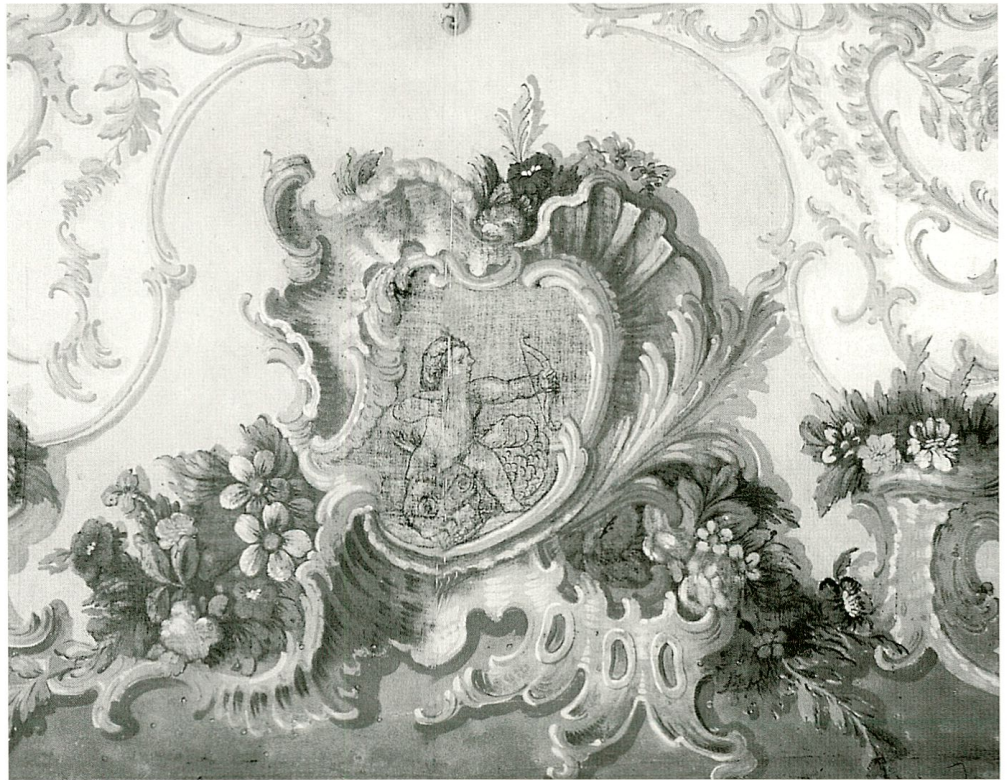
Die Malereien tragen das Datum 1774. Wenn zwar Ruinenstaffagen durchs ganze 18. Jh. und im Rokoko insbesondere sich grosser Beliebtheit erfreuten, erscheint ein solch grosses Ausstattungsensemble mit topographisch klar bestimmten Ruinen der römischen Antike im schweizerischen



Zweiter Stock, gelbes Visiten-
zimmer, Deckenbespannung
von 1720/25, um 1774 neu
übermalt mit Darstellung von
Rinaldo und Armida, wohl von
Josef Anton Schuoler.

Rechts: Zweiter Stock, gelbes
Visitenzimmer, gemalte
Deckenbespannung von
1720/25, nicht übermaltes
Detail eines pfeilschiessenden
Putto.

Bild S. 53: Zweiter Stock,
gelbes Visitenzimmer, Ofen von
Michael Leonti Küchler, Muri,
1773, Detail.
(Vgl. auch Abbildung Seite 42)



Bereich damals äusserst ungewöhnlich. Das Ensemble verdankt seine Einmaligkeit den persönlichen Vorlieben des Auftraggebers.

Reizvoll das farbliche Konzept: die aufgesetzten, profilierten Umrahmungsleisten, die in Kurven und Schweifungen eine Rechteckform umspielen, sind vergoldet. An sie schliesst sich ein hellblaues Fries. Das cremefarbene Feld ziert jeweils ein Ruinenmonument, die Haupttöne sind das Grau oder Rötlichgrau des Gemäuers, das Grün der Vegetation und das Zartblau der Hintergrundssilhouetten und Gewässer. Eigenwillig eingefasst werden die Ruinen von dünnen, schnörkelhaften Goldrocaillen, von Geäst durchwachsen oder mit Blattgirlanden behängt, begleitet von zartblauen Schatten. Diese Rocaillen entsprechen weitestgehend jenen Rokokoergänzungen, die 1774 an der Deckenmalerei angebracht wurden, sie stammen vom selben Maler. Aus der Inschrift auf einem der Bilder kann geschlossen werden, dass es sich um einen deutschsprachigen Künstler handelt. Im Bürgerhaus Uri II, S. 49 wird Kunstmaler Karl Meinrad Triner, damals in Bürglen ansässig, als Maler dieses Dekors genannt. Allerdings fehlen hiefür schriftliche Belege, von seinen bekannten Werken ergeben sich keine direkten Bezüge zu dieser Zimmerausmalung. Ebenso erwägenswert schiene, im Künstler der römischen Ruinen einen Mitarbeiter der im Eselmätteli tätigen Stuckatorentruppe von Joseph Scharpf zu vermuten, der Vergoldungen und dekorative Ausmalungen auszuführen hatte.



Die beschrifteten Ruinenstücke sind die folgenden: an der Wand gegen das Vorderzimmer 1. «Promont(orium) puteolum». Links befestigte Stadt, im Innern 2 Rundtürme, im Hintergrund Leuchtturm, rechts Ruine mit zwei Rundbogendurchgängen, dahinter Meer (Befestigter Hügelausläufer mit der antiken Hafenstadt Pozzuoli bei Neapel und Ruinenelemente des sog. Serapeums). – 2. «Tem(pio) di Minerva med(ica)». Ruine eines Rundbaus (Rom, in der Nähe des Hauptbahnhofs. In zahlreichen, auch kleinen Stichen festgehalten. Heute als Empfangshalle in den Gärten des Kaisers Licinius Gallienus gedeutet). – 3. «Cumarum Ruinae». Ruinenarkaden, in ihrer Mitte ein Rundturm, rechts Fels (Wohl Akropolis-Ruinen der zerstörten Hafenstadt Cumae, der ersten griechischen Kolonie in Italien, nordwestlich von Neapel). – Türe. Die beiden obersten, grossen Felder zeigen Tempelrekonstruktionen. – Links: 4. «Temp(lum) Martis». Auf einem quadratischen Sockelbau ein kleiner intakter Tempietto, links an Baum ein Stilleben mit Rundschild und Waffen. – Oben rechts 5. «Temp(lum) Apollinis». Rechteckiger Giebelbau (Cella), im Hintergrund bergige Landschaft. An Baum Stilleben mit Musikinstrumenten (Diese beiden Darstellungen scheinen sinnbildhaft die militärischen und musischen Neigungen des Bauherrn zu feiern. Möglicherweise könnte mit dem kleinen Rundbau zudem eine Rekonstruktion jenes Mars-Baus gemeint sein, in dem auf dem Capitol die Heiligen Schilde bewahrt wurden). – Mitte links, 6. «Templum/Mercurij». Rechts Teil eines Ruinengebäudes, links Ausblick in Landschaft. Wohl der sog. Mercurtempel in Bajae bei Pozzuoli). – Mitte rechts: 7. «Balnea». Meeresstrand mit Palme und grosse Höhle in einem Hügel (Reste eines der antiken Bäder von Bajae bei Pozzuoli). – Unten links 8. «Mons Barbarus». Felsenkuppe mit Ruine (Monte Barbaro, vordem Monte Gauro genannt, im Hinterland von Pozzuoli). – Unten rechts 9. «Turre Astruni». Ummauerung mit Turm, im Hintergrund Eingangstor (alte Bezeichnung für Astroni, ummauertes grosses Waldparkgelände eines Kraters, im Hinterland zwischen Neapel und Pozzuoli, Jagdgebiet der Könige von Neapel). – Sockeltäfer rechterhand der Tür: 10. «Mare Cumanum». Zwei Ruinenarkaden gegen Meer, im Hintergrund Leuchtturm (Ruine im Bereich der antiken Hafenstadt Cumae, nördlich von Pozzuoli). – Fensterwand gegen Hagenstrasse. Erstes Fenster, linke Leibung, oben: 11. «Temp(lum) Bonae/Deae». Stadtmauer und dreigeschossiger Rundturm, links, ausserhalb der Mauer, kleine Kirche (Wohl eine damals als Kultstätte dieser römischen Frauengöttin überlieferte Örtlichkeit ausserhalb der Mauern Roms oder Neapels). – Unten: 12. Links Tunnel, rechts Gemäuer mit Inschrifttafel: S.P.R.S./D. FLA. – Leibung rechts, oben: 13. «Vestig(ia) Temp(li) Agrippae». Auf Anhöhe Eckturm und Ruinenfragment mit hohem Arkadenbogen, daneben Häuslein (vermutlich Teil eines Aquädukts, allenfalls Thermen des Agrippa). – Unten: 14. «Arc(us) Traiani». Tor von zwei eckigen Türmen flankiert. Über Tor-

bogen Inschrifttafel S.P.Q.R./O.L: XXII. (Allenfalls eine Rekonstruktion des zerstörten Trajansbogens am Eingang zum Trajansforum, im Aufbau jedoch eher wie ein römisches Stadttor anmutend). – In Brüstung: 15. Ruinengemäuer, durch dessen einen Bogen ein Weg führt. Auf Inschrifttafel bez.: «Veduta/presso di/S. Stefano/Rotondo» (Monte Celio, am südlichen Stadtrand des alten Rom). – Sockeltäfer zwischen erstem und zweitem Fenster: 16. «Capo di Bove». Rundmonument mit Zinnenbekrönung, links Ruinengemäuer anschliessend, rechts im Hintergrund Cestiuspyramide und Säulen eines Tempelfragments. Am Turm Inschrifttafel: IMP CAES OCT/AVIANUS AUG/P.P. (Bereich um das Grab der Cecilia Metella an der Via Appia, der wegen dort angebrachter Stierschädel mit diesem Namen bezeichnet wurde). – Zweites Fenster. Leibung links oben: 17. «Temp(lum) Florae». Eckstücke einer Ruine mit zwei Öffnungsbögen. Im Hintergrund Palazzo (Reste des Floratempels bei der Chiesa S. Niccolo in Arcione, Rom). – Unten: 18. Säulenstumpf auf Postament, an diesem Inschrift: D(ivus) M(arcus) A(urelianus)/IMP(erator)/XXX. – Leibung rechts oben: 19. «Vestigia Temp(li) Herculis». Viergeschossige Ruine, daneben Tunnel (Cloaca Maxima?), dahinter Cestiuspyramide (Reste eines der römischen Herculestempel). – Unten: 20. «Arcus pompeii». Torbogen, beidseits kleine Turmstümpfe, am rechten Ansatz eines Gewölbes. In der Bogenöffnung werden im Hintergrund gestaffelt zwei weitere offene Ruinenbogen sichtbar (Wohl Reste des Theatrum Pompei, Rom). – Auf Brüstung: 21. Ruinengemäuer. In seiner Mitte ein quadratischer, zweigeschossiger Turm. Inschrifttafel: S.P.Q.R./D(ivus) TITO D(ivus)/VESPAS. (Hinweis auf ein durch die Kaiser Vespasian und Tito errichtetes Bauwerk, Forum pacis?). – Auf Sockeltäfer gegen hinteres Zimmereck: 22. «Templum fortunae nunc autem dedicatum S. M(a)rr(i)ae Egyziacae». Säulenbestandener Rechtecktempel, als Kirche weiterverwendet, am römischen Forum Boarium nahe dem Ponte Palatino.

Rückwärtige Fensterwand, Sockeltäfer am Eck: 23. «Temp(lum) Romuli». Kleiner Rundbau mit Kuppel, links Häuser, hinten rechts Ruinenelemente (heute als Atrium zur Kirche SS. Cosma e Damiano dienend). – Erstes Fenster, linke Leibung, oben: 24. «Amphiteatru(m)/Tauri Statili». Zweigeschossige Ruine mit Säulen und Nischen (Wohl das Amphiteatrum Castrense an Stadtmauer bei der Kirche Santa Croce in Gerusalemme, das man im 18. Jh. als jenes des Augustusfreunds Statilius ansah). – Unten: 25. «Temp(lum)/Saturni». Ruineneckstück mit Arkade (Mit den Ruinen des Saturntempels beim Capitol nicht übereinstimmend). – Rechte Leibung oben: 26. «Arcus Titi». Titusbogen, auf den eine Strasse mit Brüstungsmauern (Via Sacra) zuführt. Im Vordergrund Meta sudans (Reste eines antiken Springbrunnens). – Unten: 27. «Arcus Gratiani». Zwei Säulenstümpfe und Ruinenarkade. (Der Ehrenbogen erwähnt in *Descrizione di Roma Antica*, S. 203, nahe der Vatikanischen Brücke). – An Brüstung: 28. «Tempio del sole».

Rundbau mit Säulen, dahinter Häuser und Ausblick in Landschaft. – An Sockeltäfer zwischen erstem und zweitem Fenster: 29. «Pyramis aut Sepulchrum/Augusti et Circi Max». Im Vordergrund eine von Urne bekrönte Pyramide und eine Urne auf Sockelpostament, dieses bez. HIC JAC/M., dahinter Palme, Bogentor und Rundtempelruine, weiter zurück zartblaue Landschaft (Die Inschrift unzutreffend. Die reizvolle Darstellung könnte eine Buchvignette kopieren, welche in spielerisch unrealistischer Weise verschiedene Elemente der römischen Antike zusammenbindet zu stimmungsmässiger Verdichtung). – Zweites Fenster, linke Leibung oben: 30. «Columbia Antonini». Die Säule mit Standbild flankiert von Zypressen (Die hier nach Stich genau dargestellte Säule wurde nach Ausgrabung 1705 auf Piazza di Monte Gitorio aufgestellt, 1764 durch Feuer zerstört). – Unten: 31. «Portus Nisidae». Hafenturm im Meer (Hafen der zwischen Neapel und Pozzuoli bereits im Golf des letzteren gelegenen kleinen Insel. – Leibung rechts oben: 32. «Columna Traiana». Nach Stich, recht genau. Wiederum mit Zypressenstaffage. – Unten: 33. «Mons Misenus». Bergkuppe mit Turm und Gebäuden (Befestigte Felsmasse am äussersten Punkt des Golfs von Pozzuoli). – An Brüstung: 34. «Templum Sibillae». Auf hohem Felsrand ein Rundtempel, daneben überdeckte Cella eines weitem Tempels (Der häufig verbildlichte Sibyllentempel von Tivoli, daneben der sog. Vestatempel, aufgenommen vom besonders beliebten Standort der Anioschlucht). – An Sockeltäfer gegen Zimmereck: 35. «Temp(lum) Veneris». Überkuppelter Rundbau, zur Hälfte stehend (Der sog. Venustempel bei Bajae in der Nähe von Pozzuoli, heute als Thermenanlage gedeutet). Wand gegen Gang. Sockeltäfer: 36. «Pantheō(n) vulgo Rotunda». Das Bauwerk mit Eingang wiedergegeben, freigestellt, im Hintergrund weitere Ruine. – 37. «Sepulchrum/Caeciliae Metelli». Das berühmte Rundmonument auf übereckgestelltem Sockel, auch auf Tafel bez. «Caeciliae Metelli DXXIII». – 38. «Vestigia Templi/Solis et Lunae». Ruine, in der Mitte Apsis. Landschaftshintergrund mit weiterer Ruine. Links grosse Inschrifttafel: «Als ich diese Landschaft mahlte/ein starck getös im Lufft erschalte/Die erde fieng zu beben an;/die Häuser wurden sehr erschüttert/die grösste Felsen starck zersplittert./Mehr ich hier nit anbringen kan./den 10. 7 bris 1774.» (Die Ruinen des Sonne/Mondtempels, mit einer Apsis in der Mitte, sollen nahe beim Titusbogen, im Garten von S. Maria Nuova gestanden haben, Descrizione di Roma Antiqua, S. 259). – 39: «Vestigia Circi Antonini imp(eratoris)». Rechts Ruinen, Ausblick in weite Landschaft (wahrscheinlich sind hier die Thermen des Antoninus (Caracalla) gemeint).

Als rückwärtiges Zimmer verfügte das «Grüne Zimmer» über keinen eigenen Ofen, es erhielt Wärme durch jenen des Vorderzimmers, der mit der Rückwand des Feuerkastens auch an der Wanddekoration teilhat: in weiss zarte blaue Landschaftsdekors.

Das anschliessende Vorderzimmer, das sog. «Gelbe Visitenzimmer», besass gleichfalls eine Deckenausmalung auf Leinwand, mit ungrundierter Leimfarbe, aus der Zeit um 1720. Diese wurde jedoch im Rokoko (1773/74) – nun auf Grundierung – in Ölfarbe übermalt und weitestgehend neu konzipiert. Vom alten Dekorationsschema wurden vermutlich bloss einige «Fixpunkte» übernommen. Beibehalten wurde das grosse Rund des Mittelspiegels, das über dicker Grundierung jedoch ein völlig neues Gemälde bekam. Original von der ersten Bemalung bewahrt wurden die vier Medaillons, die in den Mittelachsen des Deckenrandbereichs angeordnet sind. Sie bilden zugleich den sichtbaren Beweis für das Vorhandensein dieser älteren, ursprünglichen Deckenausmalung: von Farbe weitestgehend entblösst, erscheinen auf der bräunlichen Leinwand gnomenhafte Putten, welche die vier Elemente versinnbildlichen. Sie sind nur mehr in Konturen (teils nachgezogen) und in weissen Lichthöhen erkennbar. Gegen das hintere Zimmer steht ein Putto mit Pfeilbogen über Delphin (Kombination Luft = Pfeil, Wasser = Fisch); gegen das Vorzimmer: sitzender Putto mit überquellendem Fruchtkorb unter Obstbaum (Erde); die beiden andern Putten, gleichfalls sitzend, nur noch schemenhaft erfassbar, über dem einen ein Vogel (Kombination Wasser/Luft?), der andere vor Feuer oder brennender Öllampe. Diese älteren Medaillons sind einer ausladenden asymmetrischen Rocaillekomposition eingebunden, die flankiert wird von blumengeschmückten Rocaillepostamenten. Locker gesetztes Laubwerk mit Früchten umzieht den Deckenrand auch gegen die Ecken. Hier bilden Blumenvasen einen leichten Diagonalakzent, der auch von darüber hängenden Blattgirlanden aufgenommen wird. Letztere gehen von Masken aus. Hier dürfte wiederum ein «Fixpunkt» der ersten Ausmalung erscheinen. Zwischen diesen vegetabilen Elementen sind in der hellblauen Grundfläche acht weisse Felder verteilt, mit vielfach geschweiften Umrissen, sie sind belegt mit goldenen Rocailles und Zweigen.

Das beherrschende Zentrum dieses ornamental Systems bildet die figürliche Darstellung des grossen Mitteltondos. Verbildlicht ist eine der Liebeszenen des seinerzeit weltberühmten Kreuzfahrerepos «La Gerusalemme liberata» von Torquato Tasso: der die Heiden schwer bedrängende Held Rinaldo wird von der Prinzessin und Zaubererin Armida auf eine Insel gelockt, dort von einer Nixe in den Schlaf gesungen. Armida, im Begriff Rinaldo zu töten, wird vom Pfeil Amors getroffen. Sie umwindet den Schlafenden mit Blumenbanden – ebenso stark wie eiserne Ketten – und wird ihn auf ihrem Zaubergefährt durch die Lüfte in ihren Zaubergarten tragen (14. Gesang, Strophe 59–68, mit Hauptgewicht auf letzterer). Die Darstellung hält sich weitestgehend an die Textvorlage. Links, am Flussufer unter baumbestandenem Fels, der halb sitzend schlafende Held im antikisierenden Waffenrock eines Katakombenheiligen. Das heftige Rot seines Mantels

verbindet sich mit dem hellern Rot des Gewands der stehenden Armida, einer Rokokodame mit feinem Gesichtchen und höfisch weiss gepuderten Haar. Beim Umwinden mit Blumenketten ist ihr ein Amorettchen behilflich, das die Füße des Helden fesselt. In der rechten Bildhälfte erscheint im Wasser die Nixe, die Rinaldo in den Schlaf gesungen hatte, mit einer Gefährtin, dahinter der Zauberwagen Armides, gezogen von zwei in ihrer Physiognomie bemerkenswert feinrassigen Schimmeln. Am Himmel schwebt auf Gewölk ein Amorettentrio, Amor – mit Binde – zielt auf Armida. In dieser rechten Bildhälfte nimmt die Schilderung atmosphärischer Erscheinungen breiten Raum ein.

Diese Szene des «Befreiten Jerusalem» erlangte ihre Bekanntheit nicht durch Textillustrationen, sie wurde in solchen kaum berücksichtigt. Seit dem früheren 17. Jh. war sie ein Thema grosser Tafelgemälde, von van Dyk, Poussin, Vouet u.a. Ein wichtiger Einfluss auf die Popularisierung dieser Szene ging sodann vom Theater aus, insbesondere italienischen und französischen Opern (Lully), welche die Geschichte von Rinaldo und Armida als selbständiges Drama behandelten. Zur Zeit des Rokoko übte das Element der Verzauberung eine zusätzliche Faszination aus. Im deutschsprachigen Raum allerdings blieb die Verbildlichung dieser Szene sehr selten. Die Darstellung im Eselmätteli dürfte einer Vorliebe des musisch interessierten Hausherrn entsprungen sein.

Das auf Leinwand gemalte Ölgemälde ist gleich einem Tafelgemälde behandelt, ohne raumillusionistische Elemente. Dabei setzte der Künstler seine Komposition mit sicherer Gewandtheit ins grosse Rund, er war mit grossen Formaten, auch mit solchen, die von der Rechteckform abwichen, offensichtlich vertraut. Die Feinheit und Eleganz, die insbesondere in Armida und ihrem Zweispänner ihren Ausdruck finden, zeigen an, dass ihm auch höfische Formen geläufig waren. Der Darstellungsstil lässt sich nicht mit Werken von damals in Uri ansässigen Malern verbinden, von denen Werke bekannt sind, etwa K.M. Triner, Caspar Arnold. Insbesondere im Hinblick auf die breite Schilderung von Landschaft und Atmosphäre möchte man vermuten, es könnte der Kunstmaler der im Eselmätteli tätigen Stuckatorentruppe von Joseph Scharpf – Jos. Antoni Schuoler – hier am Werk gewesen sein. Auch scheinen seine Ölgemälde, etwa die hl. Katharina in der Kirche Dietwil (Kdm Aargau V, Abb. S. 143) und der hl. Silvan in der Kirche Baar, dieser Annahme nicht zu widersprechen.

An Sockeltäfer, Türen, Fenster- und Türleibungen wandeln die wiederum cremefarbenen Füllungen das Motiv der Blütenkette ab, das kombiniert wird mit dünnen C-Rocaillen. Dekorationen, die im Durchwachsen von Vegetabilem mit Rocaille grosse Ähnlichkeit haben mit den Auszierungen des «Grünen Zimmers», insbesondere mit den bloss vegetabilen Dekorationen der Leibungsbogen. Sie dürften vom selben Meister stammen.

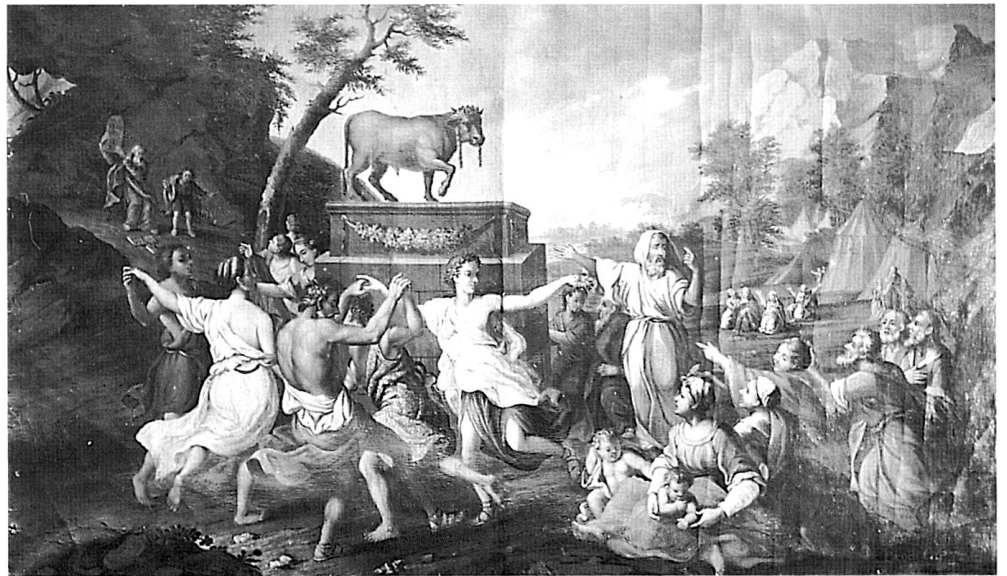
An den Wänden eine alte Seidenbespannung (1994/95 restauriert, partiell neu angefertigt). Im straffen Vertikalstreifenmuster – wechselweise eine gelbe Bahn und eine in Grün und Weiss fünffach unterteilte – äussert sich bereits die strenge Formgesinnung des entwickelten Louis XVIe.

Der Raum verfügt weiter über einen repräsentativen Rokoko-Kuppelofen, an einer Turmlisene signiert und datiert: Michael Leonty Küöchler/Haffner. In Mury 1773. Ofen mit Balusterfüssen, mehreckigem Feuerkasten und Sechseckturm, der von einer Kuppel mit Artischokkenabschluss bekrönt wird. Turm und Feuerkasten sind in feiner Proportionierung unterteilt: die grossen Füllkacheln werden unten und oben von Frieskacheln begleitet, an den Ecken übernehmen Lisenen die Vertikalgliederung. Auf weissem Grund ist der Ofen in blau sehr sorgfältig, mit geübtem Raffinement, dekoriert: auf den Kacheln duftige Idealveduten, in denen jeweils ein eigenwillig silhouettierter Baum des Vordergrunds einen bildbestimmenden Akzent setzt vor zarten Landschaftsgründen mit Schlössern, Gebäudegruppen, Gewässern, belebt mit Jägern, Hirten, Fischern, Bäuerinnen und allerlei Getier. Charakteristisch an diesen Darstellungen ist die sehr zeichnerische Gesamtanlage, wie mit einem kräftigen Stift werden die Vordergründe detailreich modelliert, nach hinten wird der Duktus sehr zart. Diese virtuose, fast kalligraphisch feine Zeichnung tritt auch an den Blumenbouquets der Lisenen hervor. Im Aufbau entspricht der Ofen jenem im Rathaus von Bremgarten (1777, Kdm Aargau IV, Abb. 119), er hat jedoch schlankere Proportionen. Der Stil der Malereien steht jenen des Küchlerofens im Zelgerhaus Luzern (1772) nahe. Unter den für Bürgerhäuser hergestellten Küchleröfen ist das Exemplar des Eselmätteli eines der aufwendigsten und schönsten.

Zweiter Stock, Antichambre, Supraporte über der Tür ins Bärenzimmer, Jetro besucht seinen ehemaligen Schwiegersohn Moses mit der zurückgeschickten Tochter Zippora und ihren Söhnen, um 1773/74.



Zweiter Stock, Antichambre,
Supraporte über der Türe ins
gelbe Visitenzimmer mit dem
Tanz ums goldene Kalb (Kopie
nach Poussin), um 1773/74.



Zweiter Stock, Antichambre,
Sockeltäfer, Detail mit den
Mühsalen Adams und Evas
(Arbeit und Kinder), um
1773/74.



*Zweiter Stock, Antichambre,
Sockeltäfer, Detail mit den
Szenen der Vertreibung aus
dem Paradies und des Mordes
von Kain an Abel, um 1773/74.*

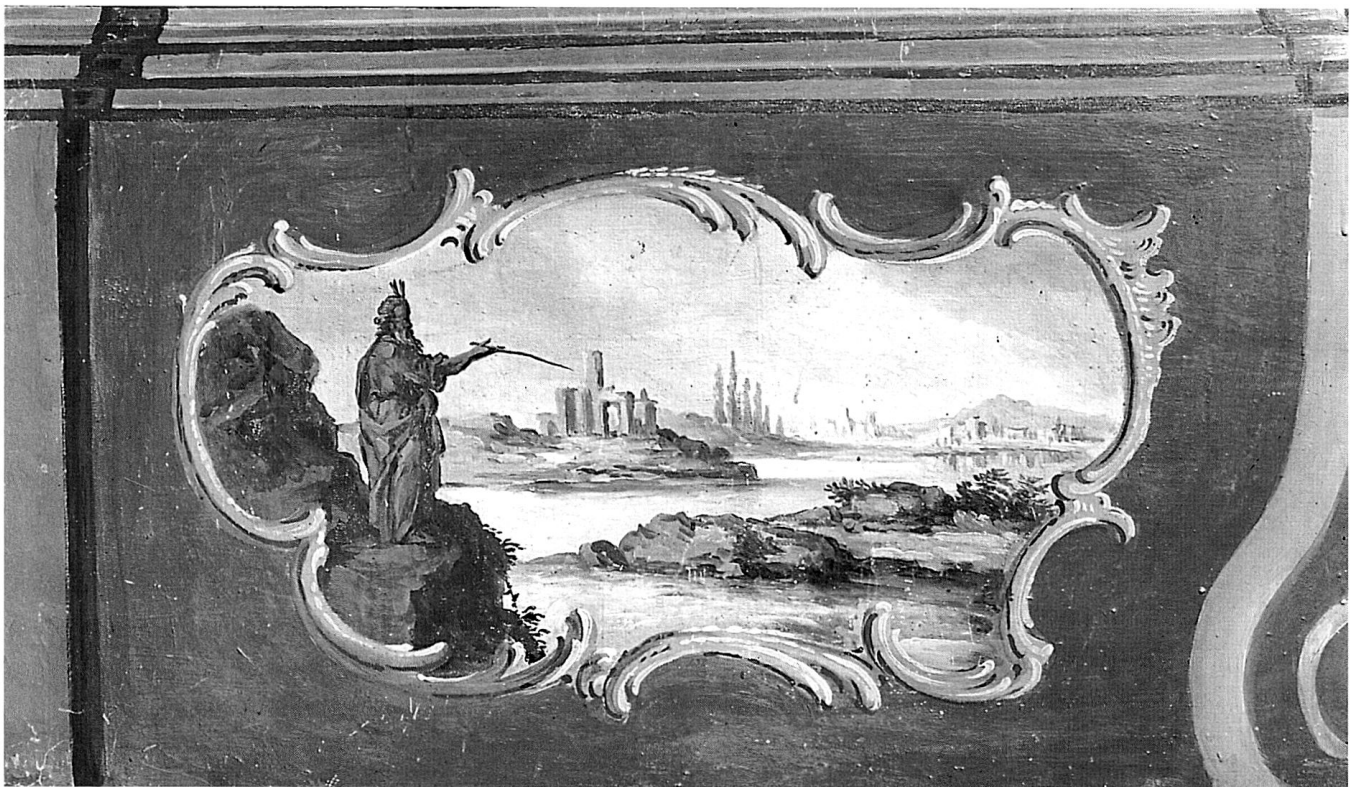
Das Vorzimmer wird ausschliesslich vom Rokoko (1773/74) geprägt. Seine drei Doppeltüren führen die Blumendekorationen des «Gelben Zimmers» fort. Über jenen in die Vorderzimmer sind Supraporten angebracht mit vielfigurigen, farblich nuancenreichen Darstellungen aus der Mosesgeschichte (je 65 x 105 cm). Über dem Eingang zum «Gelben Zimmer»: der Tanz um das goldene Kalb, rechts unten bezeichnet: Exodi Cap. 32. In der Komposition – mit den das goldene Kalb im Reigen Umtanzenden – liegt eine Kopie vor nach Nicolas Poussins gleichnamigem Bild (National Gallery, London). Da sich die Übereinstimmung nur auf das Formale erstreckt, farblich keine Beziehungen zum Original bestehen, hat als Vorlage ein Kupferstich gedient. Weitgehend genau übernommen sind die Vordergrundfiguren und der Altar (mit kleinen Veränderungen seiner dekorativen Verzierungen). Weggelassen wurde der Mittelgrund der rechten Bildhälfte mit Figuren und kahlem Baum. Etwas verändert gestaltet auch die reicher beblätterten Baumstaffagen sowie die landschaftlichen und atmosphärischen Er-



Rechts: Zweiter Stock, Anti-chambre, Detail der Stuckdecke von Josef Scharpf und seinen Brüdern, um 1773/74.



Unten: Zweiter Stock, Anti-chambre, Sockeltäfer, Detail mit Moses, dem Roten Meer gebietend, um 1773/74.



scheinungen. In ihnen und den Baumgestaltungen verrät sich der Meister des Rinaldo und Armidabilds (wohl Jos. Antoni Schuoler).

Die Supraporte über dem Eingang zum Bärenzimmer zeigt eine Szene, deren Verbildlichung im 16.–18. Jh. sonst kaum bekannt ist: Jetro besucht seinen ehemaligen Schwiegersohn Moses, begleitet von seiner von Moses zurückgeschickten Tochter Zippora und ihren beiden Mosessöhnen, wiederum bezeichnet: Exdodi Cap. 18. In der Bildmitte die beiden sich umarmenden Männer, Moses und Jetro, rechts daneben die Gruppe der ehemaligen Frau des Moses mit den beiden Knaben Gerschom und Elieser. Diese Hauptgruppe wird nach rechts abgegrenzt durch baumbestandene Felsen, nach links durch zwei übers Kreuz wachsende Bäume, weiter links, als Hintergrundsszene, Moses bei Ausübung richterlicher Tätigkeit vor seinem Zelt. In den Farbtönen der Gewänder und in der Gestaltung von Landschaft und Himmel mit dem Gegenstück im Einklang, die beiden Supraporten stammen vom selben Maler.

Der flache Lambris wird durch illusionistische Malerei, die mit grosszügigen Licht- und Schatteneffekten arbeitet, in ein plastisches, olivebraunes Täfer verwandelt mit Sockel- und Abschlussgesimse, vertikal unterteilt von verkröpften Lisenen mit Doppelvolutenfüssen. Ihr Inneres ist rostrot fein marmoriert und behängt mit Muschel und Blütenschnur. Die braunen Zwischenfelder enthalten längliche Gemaldespiegel, ihren Rahmen bilden ockerfarbene dünne, oft blattwedelartige C-Rocaillen, konkav und konvex aneinandergeschoben. Sie schaffen ein verzogenes, starke Ausbuchtungen aufweisendes Bildfeld. Jedes der 10 Medaillons hat eine etwas anders verlaufende Rahmung und eine unterschiedliche Bildfläche. Diese ist monochrom, in blaugrünen Tönen ausgestaltet. Bemerkenswert, mit welcher einfallsreicher Gewandtheit der Künstler diese von der Norm abweichenden Ausbuchtungen des Bildfelds für die Bildkomposition nutzbar macht. Dargestellt werden Geschehnisse aus dem Alten Testament, mit Hauptakzent auf Genesis und Mosesgeschichte. Ausgewählt wurden Szenen, in denen die handelnden Figuren beschränkt bleiben, allein oder zu zweit auftreten. Jede Szene ist einer andersartigen, sehr reizvoll geschilderten Landschaftsvedute einverbunden. Im Figürlichen ergeben sich Bezüge zu Nebengestalten der Supraporten, ähnlich auch die Baumformen, es ist derselbe Maler anzunehmen.

Die chronologische Reihenfolge der Bilder ist, wohl anlässlich von Montage oder Neumontage des Sockeltäfers, etwas durcheinandergeraten. Rechterhand des Eingangs zum Bärenzimmer: 1. Adam spatet unter Palme den Boden um, im Hintergrund unter Baumgruppe sitzend Eva mit Kind (Genesis 3, 16–17). – An der Aussenwand, links der Balkontür: 2. Der Sündenfall (Genesis 3,6). – Rechts der Balkontüre: 3. Das erste Menschenpaar wird durch einen Cherub aus dem Paradies vertrieben (Genesis 3,24). – An

*Zweiter Stock, Antichambre,
Detail der gemalten Balkon-
leibung mit Muscheln und
militärischen Emblemen, um
1773/74.*



der Wand gegen das gelbe Zimmer, links der Türe: 4. Kain erschlägt Abel mit Keule vor dessen Altar mit brennendem Opfer (Genesis 4,3). – Rechts der Türe: 5. Zwei bärtige Männer mit Kopftüchern stehen beisammen, der eine wendet sich weisend nach rechts, der andere nach links: die Brüder Abraham und Lot trennen sich, der eine übernimmt mit seinen Leuten das Gebiet zur Linken, der andere jenes zur Rechten (Genesis 13,19). – 6. Ein Hohepriester giesst aus einem Horn Öl auf einen Knienden, in einer einsamen Landschaft vor Fluss: der Priester, Richter und Prophet Samuel verlässt am frühen Morgen mit Saul die Stadt und salbt ihn in freier Natur zum ersten König (Samuel 10,1). – Wand gegen Treppenhaus, links der Türe: 7. Moses gebietet mit seinem Stab dem Roten Meer (Exodus 14,16). Am linken Bildrand Moses mit Hörnern auf einer Felskanzel im Schatten, im Bildfeld breitet sich das Meer aus, mit auftauchenden Inseln, die verschwimmenden Ufer gesäumt von Ruine und Städten. – Rechts der Tür: 8. Der Prophet Elias wird am Bach Crith von Raben ernährt (3 Könige, 17,5/6). – Wand gegen Bärenzimmer: 9. Jakob ringt mit dem Engel (Genesis 32, 25). – Links der Tür: Moses vor dem brennenden Dornbusch (Exodus 3,2). In der linken Bildausbuchtung eine sonnenhaft ausstrahlende Lichterscheinung, davor niedergeworfen Moses, blossfüssig, neben ihm Stab und Schäflein. Hinter der eleganten Silhouette zweier sich kreuzenden Baumstämmchen zieht eine in zarte Lichtstimmung getauchte, bergige Seeuferlandschaft dahin.

Die Balkonleibung ist – auf Verputz – in freskantischer Weise ausgemalt. In den Leibungen türmen sich in kraftvoll spielerischem Rhythmus grosse plastisch gestaltete Muscheln übereinander, wechselweise bläulichweiss und lachsrot, belegt mit Rosengehänge, Vase und – zuoberst – mit reichhaltigem Stilleben militärischer Embleme, rechts mit Standarten in den Unerfarben, jenen des neapolitanischen Regiments Wirz und der Bourbonenkönige von Neapel. Am Sturz zwei Putten, der eine stehend, Fanfare blasend das Müllerwappen haltend mit Lorbeerkranz und Palmwedel, der andere schreibt sitzend mit weissem Federkiel in ein Buch. In niedlicher Verkleinerungsform sind hier die beiden Allegorien von Ruhm und Geschichte dargestellt. Ihr himmlisches Gewölk überlappt dabei die straffen architektonischen Strukturen, wie dies auch in der kirchlichen Deckenmalerei beliebt war. Sowohl diese Malereien der Leibung wie jene von Lambris und Supraporten sind vom selben Künstler, wohl Joseph Antoni Schuoler, geschaffen worden.

Der Plafond ist in zurückhaltender, feiner Eleganz stuckiert von Joseph Scharpf und seinen Brüdern (1774): der äussere profilierte Stuckrahmen ist an den ausgerundeten Ecken mit einer dünngliedrigen C-Rocailenkartusche behängt, von schmalen, teils C-förmig gekrümmten Blattwedeln flankiert. In den Seitenmitten unterbricht ein aufwendiger gestaltetes, offeneres Stuckgebilde das Rahmenprofil, wobei dessen äusserste Leiste umbiegt und

die Stuckform diskret begleitet. Diese besteht aus Mittelrocaille mit herabhängenden Eiszapfenmotiven, beidseits eingefasst von gegenständigen C-förmigen Blattwedelrocaillen und Kleinkartuschen. Der innere ovale Rahmen weist leicht vierpassartige Einknickungen auf, die in Blattwerk und Rocaillen übergehen. Die Stuckfigurationen nähern sich der Symmetrie, weichen in den sich differenzierenden Einzelteilen jedoch von Spiegelbildlichkeit ab. Die Ausgestaltung dieses Vorzimmers steht einer reicheren Ausstukkierung in einem Salon der Seehalde in Meilen nahe. In stilistischer Hinsicht – den dünnen Rocaillen und den C-Formen der Blattwedel – ergibt sich zwischen der Stukkierung und den Rocaillerahmungen der gemalten Dekoration des Vorzimmers im weitem eine offensichtliche Übereinstimmung. Dieser Raum dürfte ursprünglich gleichfalls eine seidene Wandbespannung aufgewiesen haben, spätestens 1920 ersetzt durch eine Tapete in Neorokoko.

Das andere strassenseitige Vorderzimmer, das sog. Bärenzimmer, trägt seinen Namen von einem fast lebensgrossen gemalten Bären der Wandbespannung. In diesem besonders reich ausgeschmückten Zimmer zieht denn auch die umlaufende Malerei an den Wänden das Hauptaugenmerk auf sich. Wie an der Decke des «Grünen Zimmers» ist auch sie in Leimfarbentechnik auf ungrundierter Leinwand (Rupfen) angelegt. Ihre Farben sind heute stark abgeblasst, ihre ursprünglich intensive Leuchtkraft blieb in jenen von vertikalen Rahmenleisten überdeckten Partien bewahrt. Die gleichfalls verblichenen Konturen der Malereien wurden mit groben, schweren Strichen erneuert (um 1909), was die Gesamterscheinung und die bemerkenswerten malerischen Qualitäten erheblich beeinträchtigt. Am unversehrtesten erhalten sind die Hirtin links der Eingangstür und die Partien hinter dem Ofen. Dargestellt ist eine heitere, sommerliche Pastorale mit beinahe lebensgrossen Figuren – Landleuten, die nach getaner Arbeit Erholung im Freien geniessen, in mählich sich wandelnder Landschaft. Rechts der Eingangstür sitzt ein grosser Tanzbär, hinter ihm sein stockbewehrter Hüter und zwei weitere, fremdländisch gekleidete Gaukler, die auf Blasinstrumenten zum Tanz spielen für ein Bauernpaar, ganz rechts (vom Ofen verdeckt) ein sitzendes Paar. An der Wand gegen das rückwärtige Zimmer unterteilt sich das Bildfeld durch zwei einander abgewandt sich neigende Bäume in zwei Szenen. Links hält ein Hirte in Fellrock mit Stab Ausschau, weiter links (teilweise von Ofen verdeckt) eine vom Rücken her wiedergegebene Zweiergruppe: ein bäuchlings liegender mit aufgestützten Ellbogen und eine sitzende Frau. Rechts der Bäume hat sich eine Bauerngruppe zum Imbiss niedergelassen: eine kauende Frau schöpft aus einer Quelle Wasser in einen Krug, an einem Felsvorsprung lagert ein junger Mann, der mit ausgestreckter Linker auf sie weist, sein ins Profil gedrehter Kopf blickt jedoch in die Gegenrichtung, hinter ihm – mit dem Rücken gegen die Wasser-

schöpferin – eine sitzende Frau im Profil, rechts daneben hockt – nahezu frontal, ein Junge, der aus einem Schüsselchen löffelt. An der gartenwärtigen Aussenmauer zeigt der Wandstreifen zwischen den beiden Fenstern eine rastende Frau mit Korb, sie sitzt frontal, den Kopf ins Profil gewendet, barfüssig am Bord eines Gewässers. Im Eck Gartenseite/Strassenfront ein stehendes Paar in Zwiesprache, er – mit Tragkorb am Rücken – überreicht ihr, die einen Henkelkorb am Arm hat, eine grosse, kürbisartige Frucht. An der strassenseitigen Aussenwand, zwischen den beiden Fenstern, ein Bauernpaar auf dem Heimweg, er schreitet schalmeispieland voraus, sie mit Geissel und Kopfburde hinterher. Im Eck Strasse/Vorzimmerseite steht eine Hirtin, vom Rücken her gesehen, ihr Kopf erscheint in verlorenem Profil, sie hält Rocken und Spindel, zu ihren Füßen ein ruhendes Schaf.

Die Baumstaffagen des Vordergrunds geben stets wieder den Blick frei auf ansteigende Täler und Höhen, mit Bauwerken, die südlich anmuten. Einen italienischen Einschlag haben auch die Figuren. Der ausführende Künstler muss zumindest von einem Italienerlebnis berührt worden sein. Dabei wurzeln diese bäuerlichen Volkstypen jedoch auch in den derben, bäuerlichen Genreszenen, wie sie von holländischen, auch flämischen Malern des spätern 17. Jh. dargestellt wurden. Stichvorlagen, welche der Maler im «Eselmätteli» benutzte, gehören denn auch dem Künstlerkreis holländischer Italienfahrer an, es sind vorab solche von Nicolaes van Berchem (1620–1683). Eine direkte Übernahme aus einem Berchemschen Stich zeigt die spinnende Schäferin. Der Vergleich von Vorlage und seitenverkehrter Ausführung im «Eselmätteli» erweist, mit welcher sicheren Könnerschaft der Künstler in seiner monumentalen Übersetzung die Einzelheiten der Gewandgestaltung, ihre Faltendrapierung, andersartig anlegt, mit welcher Subtilität er die Lichtakzente neu setzt und die Farbbehandlung vornimmt. Weitere, weniger enge Bezüge zu van Berchem-Stichen bestehen etwa bei der an Gewässer Sitzenden und dem Hirten im Fellrock.

Die grossen Figuren, die stets eine Pose einnehmen, entsprechen in auffallender Weise der Rolle, welche der Figur in der Tapisseriegestaltung zukam. In den Malereien des «Eselmätteli» hat sich denn auch eine gemalte Gobelin-Imitation erhalten. Solche – weit billiger als eine Tapisserie, jedoch ähnlich wirkend – wurden seit dem Ende des 17. Jh. beliebt, in der Schweiz stellen jene von Schloss Balliswil (Kt. Fribourg, spätes 17. Jh.) das älteste Beispiel dar. Für solche Imitationen bot die dünne Leimfarbentechnik ohne Grundierung, welche die Textur des Gewebes durchschimmern lässt, besonders günstige Voraussetzungen. Im «Eselmätteli» werden nicht nur diese Effekte voll genutzt, auch die flächige Lichtbehandlung entspricht der in Gobelins angewandten, gleiches gilt für die Behandlung des Himmels, der Bäume und für die grossen, stilisierten Blattpflanzen des Vordergrunds. Auch die illusionistisch gemalten Bordüren mit Eierstab, die stets wieder

auszuwellen oder leicht sich zu blähen scheinen, täuschen eine lose hängende Tapiserie vor. Die gemalten Gobelins stehen dem Charakter von echten so nahe, dass man vermuten möchte, der Künstler habe sich auch schon als Kartonist für eine Teppichmanufaktur betätigt.

In der Schweiz lassen sich für dieses Ensemble keine näheren Vergleichsbeispiele finden. Überraschend grosse Ähnlichkeiten dagegen ergeben sich zu einer Folge von Gobelinimitationen im grossen Salon des Schlosses Bétho (um 1694–1697, Belgien, Moselgebiet). Motivisch eng verwandt das tanzende und das sitzende Paar (jedoch seitenverkehrt), direkte Verbindungen bestehen auch für die Szene der Gruppe beim Imbiss. Möglicherweise gingen beide Künstler von ähnlichen oder gleichen Vorlagen aus, nicht auszuschliessen ist sogar, dass der Künstler des «Eselmätteli» bei jenem von Schloss Bétho gelernt haben könnte. Die Malereien im «Eselmätteli» sind jünger, worauf u.a. kleinere modische Details hinweisen. Doch eignet ihren Figuren und insbesondere den Frauengewandungen noch eine barocke Fülle. Zudem stehen die währschaften Bauertypen allem Höfisch-Verfeinerten noch fern. Als jüngerer Element mag auch das Fehlen vertikaler Bordüren angesehen werden, dies könnte jedoch auch damit zusammenhängen, dass die Leinwandstreifen ohne genaue Berücksichtigung der räumlichen Gegebenheiten bemalt und erst bei der Montage dem Zimmer angepasst und wohl auch beschnitten wurden. Die Malereien dürften um 1720/25 entstanden sein.

Da um diese Zeit im «Eselmätteli» in solcher Leimfarbentechnik auch das Grüne und das Gelbe Zimmer ausgestaltet wurden, liegt es nahe zu vermuten, dass das Gobelinensemble aus dem gleichen Maleratelier stammen könnte.

In der Zeit des Rokoko (1774) entstand die Ausmalung des Sockeltäfers und der Tür- und Fensterleibungen. In den Leibungen tritt wiederum das Muschelmotiv auf, in den grünlich marmorierten Feldern in kapriziösen, rocaillebesetzten Vasen schlanke Orangenbäumchen. Die freskantische Art und die Gestaltung von Muschel und Marmorierung entspricht jener der Balkonleibung im Vorzimmer, vom gleichen Künstler, wohl Jos. Antoni Schuoler. Dieser hat auch das Sockeltäfer bemalt, das weitestgehend identisch ist mit jenem des Vorzimmers, einzig die Lisenen bekommen nun eine lyrahafte Ausformung. Die Ton in Ton grünlichblau gemalten Bildfelder zeigen in selber Weise zwei- oder einfigurige Szenen vor stets wechselnden Landschaftsveduten. Auch die Figurengestaltungen entsprechen sich. Ein auftretender Amor mit Binde – ein Zwillingbruder jenes des Armidabilds – belegt wiederum die Zusammengehörigkeit auch mit dem Deckenbild des Gelben Zimmers.

Dargestellt ist eine Art «chronique scandaleuse» des Götterlebens. Als Hauptquelle dienten Ovids Metamorphosen, wobei selten verbildlichte

Episoden bevorzugt wurden. Weiter fanden auch Stoffe Aufnahme, welche zeitgenössische Oper oder Literatur bearbeitet hatten. In der ganzen Tragweite ihres Inhalts erschlossen sie sich jedoch nur dem profunden Kenner von Ovid und griechischer Mythologie.

An der Wand gegen das Vorzimmer, rechterhand der Tür: 1. Aus dem Meer taucht ein junger doppelschwänziger Meergott auf, am Ufer eine Verwunderung äussernde ältere Frau (Der Fischer Glaucus, der sich, nach Genuss eines Verjüngungskrauts wahnsinnig geworden, ins Meer gestürzt hatte, wird durch Göttergunst in einen Meergott verwandelt. Ovid, Met. XIII, 920–963). – 2. Von einem Fels stürzt sich ein Jüngling, davor kniet eine Tränenstrom vergiessende Frau (Cycnus, Sohn des Apollo und der Hyrie, stürzt sich aus Verärgerung über die versiegende Spendefreudigkeit eines Verehrers zu Tode, seine Mutter weint einen See, in den sie zuletzt selber aufgeht, nicht ahnend, dass Apollo seinen Sohn in einen Schwan verwandelte. Ovid, Met. VII, 371–381). – Wand gegen Hinterzimmer: 3. Ein sitzender lorbeerbekränzter Mann spielt auf einer Cithara, daneben eine halbvollendete Mauer, einzelne Steine in der Luft (Amphion, Sohn der Jupiter und der Antiope, Gatte der Niobe, fügt mit seinem Leierspiel die Mauern Thebens zusammen). – 4. Ein Mann mit Krone und Zepter und eine Frau mit Krone bestehen zur Hälfte aus Stein (Hämus, König von Thrazien und seine Frau Rhodope, die sich im Übermut Zeus und Hera nannten, werden in zwei gleichnamige Bergspitzen verwandelt. Ovid, Met. VI, 87–89). – 5. Links ein schlafender Jüngling mit Hirtenstab, am Himmel ein lächelndes Mondgesicht über zauberhafter Meeruferlandschaft (Die verliebte Luna besucht den durch eine Gunst Jupiters in ewiger Jugend schlafenden Endymion). – Zimmerecke gegen Garten: 6. Zu einer geflügelten, sitzenden Frau neigt sich ein von Wolkenaura umgebener Adler (Jupiter erscheint der Nymphe Aegina als Adler, er wird mit ihr übers Meer fliegen. Ihr Sohn wird dann Herrscher der nach ihr benannten Insel). – Wand gegen Garten. Brüstung des Fensters links: 7. Eine Frau bekränzt ein Pferd auf dem Amor steht (Saturn nähert sich Philyra als von Amor gerittener Hengst, Sohn dieser Verbindung ist der gütige Kentaur Chiron. Ovid Met. VI, 126.) – Sockeltäfer zwischen den Fenstern: 8. Am Meeresgestade turtelt eine Frau mit einem Schwan auf ihrem Knie, rechts reizvolle Landschaftsvedute mit Insel (Leda und Jupiter als Schwan, die Eltern der Schönen Helena). – Fensterbrüstung rechts: 9. Ein stattlich schöner Hirte mit Flöte, sitzend, den Stab zu Füßen, betrachtet wohlgefällig eine ihn mit heischender Gebärde bekniende Frau (Isse bittet ihren Geliebten Apollo, der als Hirte zu ihr kam, sich ihr in seiner wahren Gestalt zu zeigen. Ovid Met. VI, 124; das Sujet erlangte im 18. Jh. durch eine Oper eine gewisse Bekanntheit. Es wurde auch von F. Boucher [1750] gemalt). – Ecke gegen Strasse: 10. Ein Jäger legt in verlassener Waldgegend auf eine Bärin an, am Himmel, nahe beieinander, zwei Sterne (Arcas, Sohn des

Jupiter und der Nymphe Callisto, der Gefährtin Dianas, will seine Mutter, welche die eifersüchtige Juno in eine Bärin verwandelt hat, erschiessen, im letzten Augenblick greift Jupiter ein und versetzt beide als Nachbargestirne, Bärenhüter, an den Himmel. Ovid, Met. II, 470–507). – Wand gegen Strasse, Brüstung des Fensters links: 11. Links ein lagernder, pfeildurchbohrter Hirsch, daneben, mit ausgebreiteten Armen, ein Jäger, dessen Füße bereits Wurzeln sind, aus seinem Haupt spriesst eine Baumkrone (Cyparissus, Liebling des Apoll, hat versehentlich seinen zahmen Hirsch erschossen, Apoll gewährt ihm den Wunsch, ewig trauern zu dürfen und verwandelt ihn in eine trauernde Zypresse. Ovid, Met. X, 106–142). – Sockeltäfer zwischen den beiden Fenstern: 12. Eine Frau mit Schlangenunterleib hält Zwiesprache mit einer Schlange, in einsamer, weiter Landschaft mit Wasserfall (Der Held Cadmus, Gründer Thebens, Bruder der Jupitergeliebten Europa und Vater der Jupitergeliebten Semele, wird nach den Mühsalen seines Lebens in eine Schlange verwandelt, seine Gattin Harmonia, illegitime Tochter von Mars und Venus, bittet die Götter, gleichfalls Schlange zu werden. Ovid, Met. IV 570–601. – Brüstung des Fensters rechts: 13. Ein Mann und eine Frau auf einem Felsen, mit diesem verwachsend (Lethaea wird wegen ihres Stolzes versteinert, ihr Gatte Olenus teilt ihr Los. Ovid, Met. X, 69). – Im Eck gegen das Vorzimmer: 14. Von einem Berg stürzt eine Gestalt, die oben ein Adler, unten ein Mensch ist (Daedalion stürzt sich aus Schmerz über den Tod seiner von Diana erschossenen Tochter Chione vom Parnass, im Fallen wird er von Apollo, einem der beiden Göttergeliebten seiner Tochter, in einen Adler verwandelt. Ovid Met. XI 291–345).

Die Stuckaturen der Decke gestalteten Joseph Scharpf und seine Truppe (1774) wie jene des Vorzimmers, jedoch in reicherer Ausführung. Die Hohlkehlenleiste geht in den Ecken in zwei sich verschränkende, weit geöffnete C-Rocailles über, die in schlanke Blattwedel ausfransen. Über sie schlängelt sich ein verbindendes, geädertes Rosengeäst. Diesen Eckmotiven fügen sich in der Hohlkehle dünne C-förmige Blattwedel an, die eine lockere, fast schnörkelhafte Kartusche bilden. Die Verzierungen der Seitenmitten sind in den beiden Achsen verschieden: in der einen – mit unterbrochener Rahmenleiste – zwei gegenläufige Sträusschen aus Blattwedeln und Rosenästchen, deren aufgebogene Stiele sich in der Mitte überkreuzen, die Verbindungsstelle mit C-Rocailles besetzt. In der andern Mittelachse baut sich auf durchgezogenem Rahmenprofil aus Rocailles und Blattwedelelementen ein geradezu akrobatisches Gebilde auf, Zapfenmotive setzen eine gewisse Mittelbetonung, die lebendigen Einzelformen jedoch entziehen sich der Symmetrie. Der innere ovale Spiegelrahmen weist in den Raumdiagonalen vierpasshafte Einknickungen auf, an denen Rocaillekartuschen mit auszüngelnden Blattwedeln sitzen, in den Mittelachsen kleinere, offenere Rocaillekombinationen. In der feinen Bewegtheit, der spielerischen Eleganz



Oben: Zweiter Stock, Bärenzimmer, Gesamtansicht mit gemalter Wandbespannung um 1720/25, gemaltem Sockeltäfer um 1773, Neorokokoofen von Josef Keiser um 1891.

Bild Seite 71: Zweiter Stock, Bärenzimmer, Detail der gemalten Wandbespannung von 1720/25, mit spinnender Hirtin und ruhendem Schaf, Ausmalung von Sockel, Leibung und Türe um 1773/74.

und knappen Raffinesse seiner Formkombinationen zählt dieses Ensemble zu den erlesensten profanen Rokokoausstuckierungen der Innerschweiz. Stilistische Bezüge ergeben sich zu dem bereits genannten Stuckensemble der Seehalde in Meilen (um 1768), auch zu einigen Stuckierungen im Haus zum Rechberg in Zürich, insbesondere zu solchen in Nebenzimmern von Erdgeschoss und 2. Stock.

Im Bärenzimmer steht weiter ein Kuppelofen, sig. «Jos. Keiser/Hafner/Zug» (um 1891). Feuerkasten und Turm rechteckig. Die weissen Kacheln in Carmoisin sehr gekonnt bemalt mit Veduten, die mit Vorliebe antikisierende Monumente enthalten. Keiser greift hier einen Farbton auf, der in der Innerschweiz im Spätrokoko vorab durch Andreas Dolder, Beromünster, eingeführt wurde.

Als einzigem Raum hat sich im Bärenzimmer auch der alte Fussboden bewahrt (in andern Räumen photographisch dokumentiert). Über ein recht-



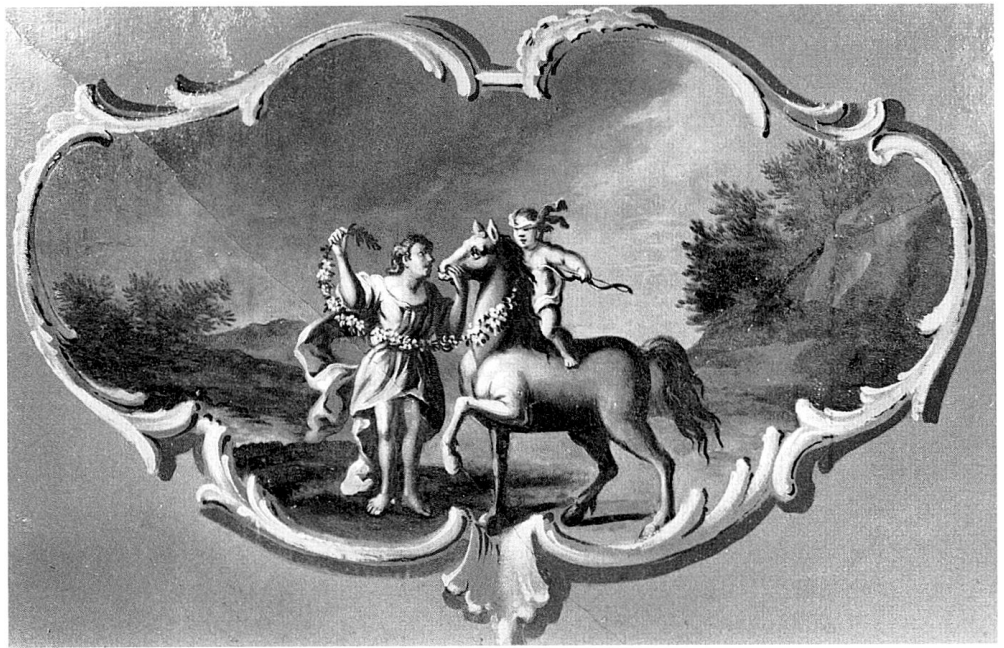


Bild links: Kupferstich nach Nicolaes van Berchem, 1652, Vorlage für die spinnende Hirtin im Eselmätteli.

Bild rechts: Zweiter Stock, Bärenzimmer, Tapiserieimitation um 1720/25, Detail eines ländlichen Paares im Gespräch, Leibungen und Sockel von 1773/74. Im Sockel Detail von Arcas, der seine in eine Bärin verwandelte Mutter erschiessen will, Jupiter versetzt beide als Gestirne, als Bärenhüter, an den Himmel.



Rechts: Zweiter Stock, Bären-
zimmer, Sockeltäfer, Detail mit
Saturn, der sich Philyra als von
Amor gerittener Hengst
nähert, um 1773/74.



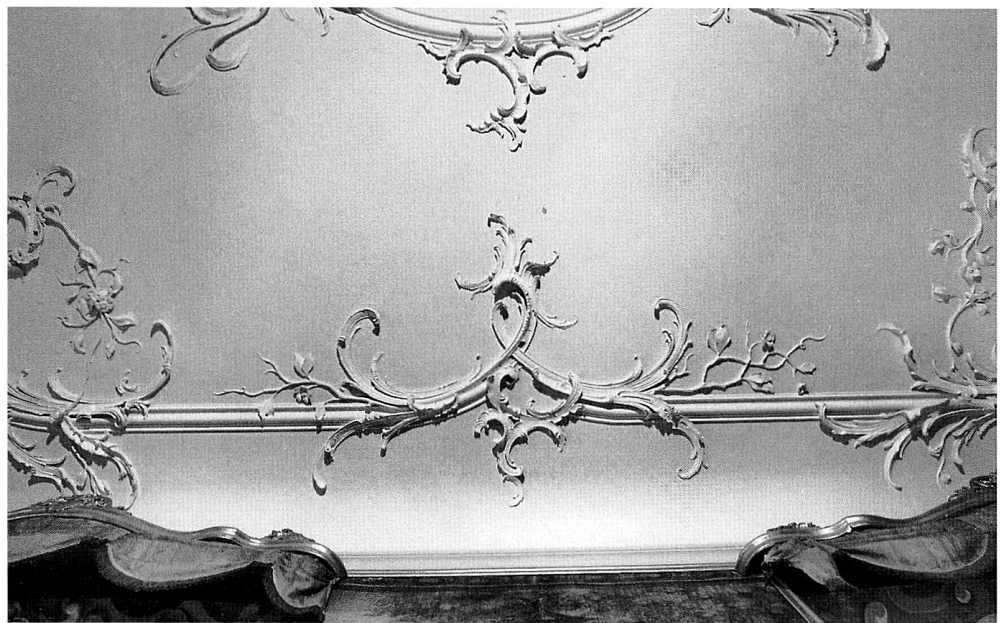
Unten: Zweiter Stock, Bären-
zimmer, Sockeltäfer, Detail mit
der verliebten Luna, welche den
schlafenden Endymion besucht.



winklig zum Raum angeordnetes Felderparkett (helle Felder, dunkle Frie-se), ziehen in breiten Abständen diagonal verlegte, dunkle Riemen, die ein übergeordnetes Netz grosser Quadratrauten bilden.

Würdigung.

Das Haus im «Eselmätteli» ist für Uri architektonisch bedeutsam als barockes, genau datierbares steinernes Patrizierhaus, hinter dem mit Johann Jacob Sclar ein hervorragender Architekt steht. Es hat zudem im Innern seine ursprüngliche Grundrissanlage weitestgehend bewahrt, ebenso seine aussergewöhnlich reiche und kostbare Innenausstattung aus Hochbarock und Rokoko. Durch sie wird das «Eselmätteli» eines der glanzvollsten profanen Kunstdenkmäler in Uri und ein hochrangiges Zeugnis Innerschweizer Wohnkultur des Barock und Rokoko. Mehreren Teilen der «Eselmätteli»-Ausstattung dürfte – jedenfalls innerhalb der Schweiz – heute Einmaligkeitswert zukommen, etwa der Stuckdecke von 1686, der in Leimfarbentechnik bemalten Deckenbespannung um 1720, auch der im Rokoko in Ölfarbe überarbeiteten Deckenbespannung mit einer seltenen Rinaldo/Armida-Szene. Auch das umfangreiche Ensemble römischer Monumente hat grössten Seltenheitswert. Desgleichen treten aus Altem Testament und griechischer Mythologie mehrere Darstellungen auf, die sonst kaum verbildlicht wurden.



Rechts: Zweiter Stock, Bärenzimmer, Stuckdecke von Josef Scharpf und seinen Brüdern um 1773/74, Detail.

Quellen

Archiv des Klosters Seedorf B 1 b (Bauliche Zusammenarbeit der Brüder Sclar, vgl. auch Kdm Uri II, S. 203 f).
Staatsarchiv Uri, Nachlass Carl Franz Müller-Berther (Inventar von 1828).
Privatarchiv der Familie Müller, Olten.
Archiv des Elektrizitätswerks, Altdorf.
Kirchenarchiv Altdorf 6/15 (Kapelle zum Unteren hl. Kreuz, Rechnungen des Stuckators Joseph Scharpf und des die Altarbilder ausführenden Antoni Schuoler, von 1773/74, weitere Details in den Kapellenrechnungen dieser Jahre).

Literatur

Literatur zum «Eselmätteli»

Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. I, Kanton Uri. Ausgabe 1909 (E. Wymann) S. XXVI – XXVIII. 2. Auflage 1950 (C.F. Müller), S. 48–50.
Adalbert (P. Iso) Müller. Frau Landammann Maria Josepha Müller-Brand (Historisches Neujahrblatt von Uri 1921, S. 11–45).
Max Lüthi. Bürgerliche Innendekoration des Spätbarock und Rokoko. Zürich und Leipzig 1927, S. 32 f., 73 f.
Helmi Gasser. Eine Stuckstruktur des Hauses im «Eselmätteli» in Altdorf, Uri (Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte, 1989, S. 15–21).
Karl Iten, Uri, die Kunst- und Kulturlandschaft am Weg zum Gotthard. Altdorf 1991, S. 144–149.

Zu einzelnen Sachgebieten (Auswahl)

Stukkaturen von 1686:

Ingeborg Schemper. Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum. Graz 1983, insbes. S. 118–125.
Andreas F.A. Morel. Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz (Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte, 1972, S. 181 f.)
Stukkaturen des Rokoko. Briefliche Mitteilung von Andreas F.A. Morel an Dr. Hans Muheim vom 18.6.1966 (Archiv der Kunstdenkmälerinventarisierung).
Gustav W. v. Schulthess; Christian Renfer. Von der Krone zum Rechberg. 500 Jahre Geschichte eines Hauses am Zürcher Hirschengraben. Stäfa 1995, insbes. S. 252–255.

Wand- und Deckenbespannungen:

Joseph Borchgrave d'Alténa. Décors anciens d'Intérieurs Mosans. Lüttich o.J. Bd. I, S. 16 f, Bd. III, S. 95 f.
Trude Aldrian. Bemalte Wandbespannungen des XVIII. Jahrhunderts. Graz 1952.

Bosshard Emil. Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik?
(Zeitschrift für Kunstgeschichte , 1982, S. 31–42).

Ruth Vuilleumier-Kirschbaum. Gemalte Leinwandbespannungen in Zürich
im 18. Jahrhundert. Zürich 1987.

Dies. Zürcher Festräume des Rokoko. Gemalte Leinwandbespannungen in
Landschaftszimmern Zürich 1987.

Dies. Zur Technologie gemalter Leinwandbespannungen des 18. Jahrhunderts.
(Maltechnik – Restauro I, 1985, S. 85–45).

Monika Dannegger. Untersuchungen an einem Ensemble gemalter Tapisse-
rie-Imitationen des 18. Jahrhunderts aus dem Kollegium St. Michael in
Freiburg. Manuskript. Diplomarbeit. Bern, Schule für Gestaltung, 1990.

Johann Ulrich Krauss. Königliche Französische Tapezereyen Oder überaus
schöne Sinn-Bilder /in welcher Die vier Elemente /sammt den Vier Jahr =
Zeiten /Neben den Dencksprüchen und ihren Auslegungen vorgestellt
werden. Augsburg 1687.

Sabine Czymmek. Die architektur-illusionistische Deckenmalerei in Italien
und Deutschland von den Anfängen bis in die Zeit um 1700. Köln 1981.

Zur Armida/Rinaldodarstellung:

A. Pigler. Barockthemen. Bd. II, Budapest 1974, S. 467–471.

R.W. Lee. Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting.
(The Art Bulletin XIII, 1940, S. 242 f.).

Joyce G. Simpson. Le Tasse et la Littérature et l'Art baroques en France. Paris 1962.

Zu den antiken Monumenten:

Descrizione di Roma Antica formata nuovamente ... Bd. I. Rom 1708.

Pompeo Sarnelli. Guidida de' Forestieri, curiosi di vedere e d' intendere
le cose più notabili di Pozzoli, Bajae, Miseno, Cumae e d' altri luoghi
convicini. Napoli 1697.

Hermann Egger. Römische Veduten. Wien und Leipzig (o.J.).

Ernest Nash. Pictorial Dictionary of Ancient Rome. 2 Bde. New York 1981.

Öfen:

Ueli Bellwald. Winterthurer Kachelöfen. Bern 1980.

Karl Frei. Zuger Keramik II. (Zuger Neujahrsblatt 1931, insbes. S. 62–66).

Hans Lehmann. Die Hafnerfamilien Küchler in Muri und Luzern.
(Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1901, S. 72–79).

Karl Frei. Zur Geschichte der aargauischen Keramik des 15. – 19. Jahrhunderts
(Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1931, insbes. S. 161–172).

Zu mythologischen Szenen:

Ovid. Metamorphosen. Übersetzt von Erich Rösch. Zürich und München 1990.



Karte aus: Ruckstuhl Viktor, *Aufbruch wider die Türken*, Zürich 1991, S. 201.