

Zeitschrift: Innerrhoder Geschichtsfreund
Herausgeber: Historischer Verein Appenzell
Band: 53 (2012)

Artikel: Der Meister, der 1825 den Kasten für Joseph Neff bemalte
Autor: Hanhart, Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-405478>

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: 25.02.2026

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

Der Meister, der 1825 den Kasten für Joseph Neff bemalte

Rudolf Hanhart

Die Stellung der Maler, die für Bauern arbeiteten, in der Dorfgemeinschaft

Begüterte Bauern bedienten sich der Maler im Dorf, um ihre Stuben wohnlicher einzurichten. In Appenzell Innerrhoden dürften es Handwerker gewesen sein, die auch für Kirchen arbeiteten. Monogramme, die für Jesus oder Maria stehen, finden sich oft neben den Namen der Auftraggeber auf bemalten Möbeln. Man wertete den eigenen Namen auf, indem man ihn mit den heiligen Zeichen in Verbindung brachte, ihn auch mit bunten Blumen und Ornamenten schmückte. Oft sind die Namen eines Ehepaares vereinigt, das sich angemessenen Hausrat herstellen liess. Auch das Jahr, an dem man das Möbel erwarb, durfte nicht fehlen. Eine Signatur des Malers fehlt, ihm kam eine dienende Stellung zu, die man nicht der Erwähnung wert hielt.

Das änderte sich im Laufe der Zeit. Um die Wende zum 19. Jahrhundert traten neue Auftraggeber auf. Vor allem forderten Sennen Bilder, die sie an ihrem festlichen Tag zeigen, wie sie mit den Tieren zur Alp fuhren. Handwerker wollten sich bei der Arbeit in ihren Werkstätten dargestellt sehen, das Leben im Dorf wurde bildfähig. Die Anforderungen an die Maler nahmen andere Dimensionen an. Ihr Beruf gewann an Bedeutung.

Das augenfälligste Beispiel, an dem sich das Auftreten einer neuen Kundschaft ablesen lässt, ist der 1809 für Franz Anton Broger und Maria Josepha Huber bemalte Kasten, auf dem das Paar beim Heuen und eine Schusterwerkstatt abgebildet sind. Hinzu kommt der Sennenstreifen, der sich über den Kranz des Kastens hinzieht, das neue Motiv, das wie kein anderes das Auftreten des Sennen und seiner Tiere ankündet.

Noch etwas macht diesen Kasten zum Zeugnis einer neu anbrechenden Epoche der Appenzeller Bauernkunst. Die Auftraggeber liessen es zu, dass der Maler seinen Namen neben die ihren setzte: «Gemacht von Conrad Starck». Der Maler war einer der ihren, nicht mehr bloss der Angestellte, der einen Auftrag auszuführen hatte. Diese Signatur ist freilich als einzige bekannt geworden, die ein bemaltes Möbel auszeichnet. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als der Brauch Möbel zu bemalen aus der Mode gekommen war, signierten die Sennmaler ihre Bilder verschiedentlich, so dass es einfacher wird, Werkgruppen einzelner Maler voneinander zu unterscheiden.

Eine Flut von bemalten Möbeln wurde Conrad Starck zugeschrieben, bis sich Zweifel regten, ob das alles mit dem von ihm signierten Kasten in Einklang zu bringen sei. Dass der in Gonten, im inneren Landesteil von Innerrhoden tätige Maler die zahlreichen Möbel, die in Ausserrhoden gefunden und ihm zugeschrie-

ben wurden, alle gemalt habe, schien unglaublich. Die Grenzen zwischen den beiden Halbkantonen wurden eifersüchtig gehütet.

Als es Achilles Weishaupt gelang, die Lebensdaten von Conrad Starck nachzuweisen – er ist 1769 in Gonten geboren worden und im Hungerjahr 1817 dort gestorben – wurde es nötig, die dem Maler zugeschriebenen Werke neu zu überprüfen.¹ Bis ins Jahr 1830 war vorher sein Werk angesiedelt worden. Für einen grossen Teil davon müssen nun andere Maler gesucht werden.

Es gibt noch recht viele Maler zu entdecken. Auch wenn es schwer fallen dürfte ihre Namen zu finden und einiges über ihr Leben zu erfahren, so lassen sich doch Werkgruppen zusammenstellen, die ihnen zuzuschreiben sind. Ihre Malereien sind gewiss das Wesentliche, das sie uns hinterliessen.

Der für Joseph Neff bemalte Kasten

Ein mit Namen nicht bekannter Meister, der damals Hervorragendes leistete, bisher jedoch nicht beachtet wurde, hebt sich ab von seiner Umgebung. Ausgehend von einem Kasten, den das Museum Appenzell 2005 erwarb, lässt sich eine kleine Gruppe zusammengehörender Malereien feststellen. Er trägt die Aufschrift: «Dieser Kasten gehört dem Joseph Neff 1825.» (Abb. 1) Dieser Name,



Abb. 1: Kasten für Joseph Neff, 1825.



Abb. 2: Joseph Neff und seine Frau.
Detail aus Abb. 1.

mit «ff» geschrieben, ist in Appenzell Innerrhoden dermassen verbreitet, dass es kaum möglich ist, den Besitzer des Kastens unter allen Trägern dieses Namens ausfindig zu machen. Hingegen darf mit grosser Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass es sich um ein aus Appenzell Innerrhoden stammendes Werk handelt, das im engeren Bereich entstanden ist, in dem auch Conrad Starck tätig war.

Auf der oberen Türfüllung des Kastens ist der Besitzer, Joseph Neff, zusammen mit seiner Frau zu sehen, eine wunderbar schlichte Version des in der Möbelmalerei wohl am weitesten verbreiteten Motivs (Abb. 2). Die beiden schlanken Gestalten stehen eng miteinander verbunden, zu einer dunkeln Silhouette vereinigt, vor einer völlig kahlen Landschaft, einer angedeuteten Wiese, über der ein heller Himmel den gesamten Hintergrund einnimmt. Ein kleiner weisser Hund, der sich vom Himmel kaum abhebt, schaut zu den beiden Menschen auf. Ebenso versteckt schmiegt sich die weisse Haube der Frau an ihr zart angedeutetes Gesicht, das auf diese Weise durch eine feine Bekränzung ausgezeichnet ist, während der Mann einen dunklen Hut trägt. Die betont schlichte Kleidung des Paares steht in vornehmem Gegensatz zu bunten Trachten oder anderen auffallenden Kleidungsstücken, mit denen sich die Auftraggeber meistens herausgeputzt, auftrumpfend zur Schau stellten. Den festlichen Rahmen verleihen dem Bild sorgfältig gemalte Blumen, die es schmückend umgeben.



Abb. 3: Der Herbst. Detail aus Abb. 1.



Abb. 4: Der Winter. Detail aus Abb. 1.

Im ornamentalen Rahmenwerk des Kastens sind, in die engen Flächen der abgeschrägten Ecken an den Seiten der Front, Jahreszeitenbilder eingefügt. Die Frau, nun weiss gekleidet, steht auf dem Frühlingsbild, zusammen mit dem Mann in gleicher Stellung da wie auf der Türfüllung, vor einer mit drei Bäumchen angedeuteten Landschaft, zwischen zwei mit Rosen gefüllten Vasen. Auf der anderen Kastenseite sitzen sie im Sommer auf einer zierlich geformten Bank. Vielleicht sind hier die Eltern von Joseph Neff gemeint, die ihm den Kasten geschenkt haben könnten. Das Blattwerk der Bäume, unter denen sie sich aufhalten, ist mit dem Pinsel hingetupft, ähnlich wie es der um diese Zeit mit seiner Arbeit beginnende, robuster auftretende Johannes Müller (1806–1897) zu tun pflegte. Im unteren Bereich der Abschrägung ist links der Herbst mit einem mit Fässern beladenen Pferdefuhrwerk angedeutet (Abb. 3) und der Winter mit zwei Pferdeschlitten, die über einem Haus die Landschaft durchqueren (Abb. 4). Die Darstellungen der Jahreszeiten sind nicht mehr in allegorische Symbolik gehüllt, wie das früher verlangt wurde. Sie stehen in Beziehung zum täglichen Leben auf dem Land.

Unten, am Kastenfuss ist Joseph Neffs Haus dargestellt, ein frühes Beispiel dieses Motivs, das bald regelmässig begehrt wurde, das dann Johann Jakob Heuscher (1843–1901) zu seinem Spezialgebiet ausbaute. Neben dem Haus ist ein kleiner Stall mit dem Miststock davor zu sehen, und auf der Wiese weiden drei Kühe (Abb. 5).

In der Mitte des Kastens, auf der unteren Türfüllung, ist Josef Neff bei der Ausübung seines Berufs als Senn dargestellt (Abb. 6). An der Spitze des Alpfahrtszuges voran schreitend, folgt ihm, nebst einer Ziege, die vorderste Kuh, die als Auszeichnung, am reich verzierten Halsband eine der grossen Schellen trägt. Dem festlich begangenen Alpfahrtstag angemessen, trägt er die alte Tracht mit den Hosenträgern aus einem roten Stoff, an denen die langen, bis zu den Füßen reichenden, gelben Hosen befestigt sind, und den mit Blumen geschmückten Hut. Über der Schulter hängt der Melkeimer, und auch die Mistschaufel trägt er bei sich, ein Bild, wie es damals dem aufkommenden Brauch folgend, als Eimerbödeli bei der Alpfahrt, am Boden des Melkeimers befestigt, getragen wurde.

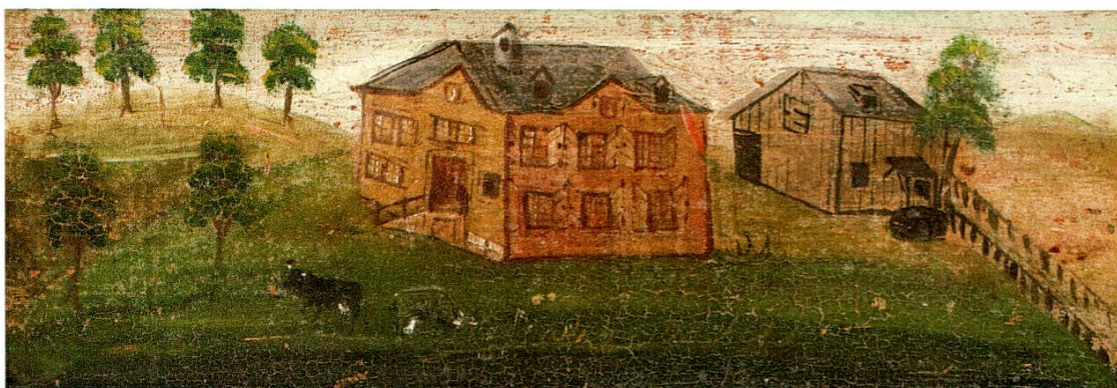


Abb. 5: Das Haus von Joseph Neff. Detail aus Abb. 1.



Abb. 6: Senn mit Kuh bei der Alpfahrt.
Detail aus Abb. 1.

Wie bei der Darstellung des Paares auf der oberen Türfüllung ist das Motiv mit dem Sennen wieder von einer kahlen Landschaft umgeben, bei der das zarte Grün der Wiese unmerklich in den hellen Himmel übergeht. Der am rechten Bildrand knapp angedeutete Baum wirkt eher wie ein Teil der Umrahmung, die wieder von fein ausgeführten Blumen bekränzt ist.

Neue Bildformen

Die Form des Bildes mit der Darstellung des Sennen an der Spitze des Alpfahrtszuges weicht nur geringfügig von der Rundform des Eimerbödeli ab. Eine direkte Beziehung zu diesen Rundbildchen, die damals die Alpfahrt zu bereichern begannen, lässt sich eindeutig feststellen. Wie Conrad Starck den Sennenstreifen in seinen signierten Kasten eingliederte, bezog der Maler, der den Kasten für Joseph Neff gestaltete, die andere für Sennen neu geschaffene Bildform, das Eimerbödeli in das Möbel ein.

Vorher sind es Möbelmaler gewesen, die den Ansprüchen der Sennen

gerecht wurden. Sie haben die neuen Bildformen gestaltet, die bald allgemeine Geltung erlangten. Die frühesten Darstellungen aus dem Leben der Sennen und dem Alltag der Dorfbevölkerung lassen eine lustvolle Freude am Erfinden neuer Bildinhalte erkennen, die zu den schönsten Erzeugnissen der Appenzeller Bauernkunst gehören.

Die Kuh tritt als prägendes Bildelement auch auf Möbeln auf, die nun nicht mehr zur Ausstattung der guten Stube hergestellt wurden, wo Kühe nichts zu suchen hatten. Bevor Johannes Müller die treffendste Form für die Darstellung der Kuh fand, bemühten sich Möbelmaler dem Schönheitsbegriff der Sennen zu genügen. Dabei gelangten sie zu recht unterschiedlichen Resultaten, an denen auf diesem Gebiet tätige Maler voneinander unterschieden werden können. Das ermöglicht Werkgruppen mit individuellen Besonderheiten zu bilden, zu denen allenfalls



Abb. 7: Eimerbödeli für Baptista Nef 1820.



Abb. 8: Eimerbödeli für Franz Joseph Huber, 1833.

biografische Angaben aus Archiven und mündlichen Überlieferungen treten können, die jedoch in recht bescheidenem Masse fließen.

Auffallend ähnlich wie auf dem Nef-Kasten sind auf frühen Eimerbödeli verschiedentlich Kühe mit kurzen gedrunenen Köpfen zu sehen, darunter solche, die dem Maler dieses Möbels zugewiesen werden können (Abb. 7 u. 8).

Dem Nef-Kasten am nächsten steht die Darstellung von Sennen und Kühen bei der Alpfahrt in der Form eines Sennenstreifens (Abb. 9). Die drei Kühe an der Spitze tragen noch nicht die mächtig klingenden Schellen, und begleitende Ziegen sind keine zu sehen. 17 Kühe werden von drei in ihrer festlichen Tracht posierenden Sennen begleitet. Der Vorderste eilt dem Zug voran. Der in der Mitte erhebt den Arm, um ein Ohr zu verschliessen, damit er beim «Zaure», mit dem er die Alpfahrt musikalisch begleitet, seine Stimme besser kontrollieren kann. Hinter dem letzten Sennen, dem der Stier vorangeht, beschliesst ein Saumpferd den Zug.

Da Sennenstreifen in der Regel an den Aussenseiten der Ställe angebracht wurden, sind sie oft der Witterung zum Opfer gefallen oder sind schlecht erhalten, oft nur noch in Fragmenten vorhanden. Ein unversehrtes Exemplar, wie das hier beschriebene ist selten. Wahrscheinlich diente es als Schmuck einer Stube.

Der Streifen trägt auf dem Hosenträger des Sennen, der sich in der Mitte des Streifens befindet, die Jahrzahl 1810. Es ist die älteste Datierung, die bisher vom Maler des Nef-Kastens gefunden wurde, die beweist, dass er neben Conrad Starck mit seiner Arbeit begann.



Abb. 9: Sennenstreifen, 1810. Detail.

Der Fensterladen mit dem Sennenbildnis

Noch eine Bildform stammt aus der Zeit in der sich die Bauernkunst entscheidend wandelte: das auf einen Fensterladen gemalte Bildnis eines Sennen (Abb. 10). Bei geschlossenem Laden ist er sichtbar und erweckt den Eindruck, der Dargestellte stehe wirklich im Fenster, eine Form der Wächterfigur. Wie beim Sennenstreifen war die Malerei, an der Aussenseite des Hauses, der Witterung ausgesetzt und darum selten im ursprünglichen Zustand erhalten. Ein Beispiel aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überstand die Einwirkungen des Wetters in erstaunlichem Masse. Wohl sind Spuren des Alters sichtbar. Trotzdem ist der ursprüngliche Zustand vollständig erkennbar geblieben. Der Senn ist als Porträt aufgefasst, was bei der Annäherung an den Natureindruck, die damals in der Bauernmalerei stattfand, nicht erstaunt. Porträts sind zu dieser Zeit, auch etwa auf Wirtshausszenen zu finden. Gastwirte bedienten sich der Maler gelegentlich, um ihre Räume schmücken zu lassen, und legten besonderen Wert darauf, dass ihre Gäste auf Bildern, die das Leben in den Gaststuben schildern, zu erkennen sind.

Die Gesichtszüge des Sennen sind mit einer Treffsicherheit wiedergegeben, wie sie sonst in der Bauernmalerei selten anzutreffen ist. Jedes Detail ist präzise gezeichnet und in die Gesamtform eingegliedert. Unnachahmlich ist die Gebärde des geniessenden Ziehens an der Tabakspfeife beobachtet worden und zum Greifen deutlich erscheint die Heugabel, die der Senn umklammert, als Zeichen seines Berufs, als wäre es ein Teil seiner selbst.

Ein Vergleich des lebensgross dargestellten Sennen mit den kleineren, oft kleinsten Gestalten, wie sie auf Möbeln auftreten, ist schwer zu ziehen. Figuren in dieser Grösse zu malen waren Einzelleistungen und sind deshalb schwer in eine Gruppe von Bildern einzufügen, die sich im Massstab stark unterscheiden. Massgebend für Vergleiche sind übereinstimmende stilistische Merkmale. Die sichere zeichnerische Linienführung ist sowohl beim Sennenbild wie beim Neff-Kasten oder auch beim Sennenstreifen in gleicher Weise sichtbar, ebenso wie die klar gegen einander abgegrenzten, harmonisch aufeinander abgestimmten Farben.

Altersspuren in der Farbmaterie geben diesem einzigartigen Sennenbildnis einen geheimnisvollen Reiz. Glücklicherweise ist es nie einer Erneuerung zum Opfer gefallen. Es ertrüge nur subtilste Restaurierungsmassnahmen.

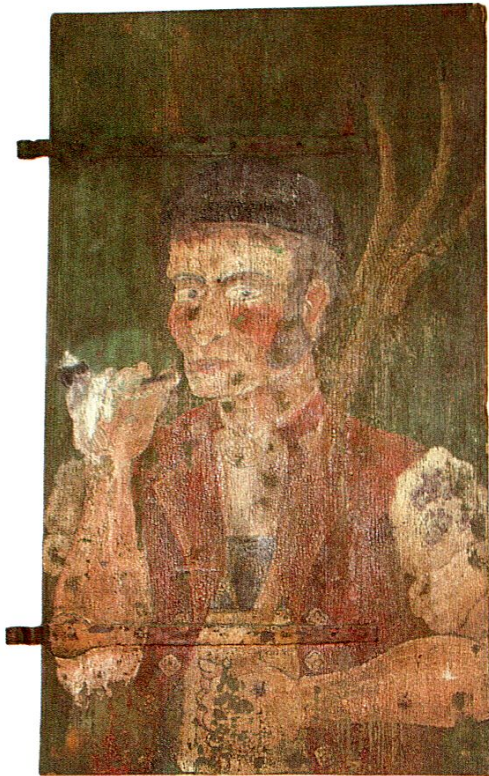


Abb. 10: Sennenbildnis auf Fensterladen.



Abb. 11: Frau mit Wickelkind auf Türe.

Die Türe mit der Frau, die ein Wickelkind trägt

Noch eine grossfigurige Darstellung ist bekannt, die dem Sennenbildnis nahe kommt, die eigentlich als Gegenstück zu ihm in Erscheinung tritt. Abermals ist es eine Wächterfigur, die einzige weibliche in der Appenzeller Bauernkunst, die bekannt geworden ist. Eine Frau, das Wickelkind im Arm, steht lebensgross auf eine Tür gemalt, in der rechts unten ein Schlupfloch für die Katze ausgespart wurde. Auf dem Halsband ist sie mit «A H» bezeichnet, wohl die Initialen des Auftraggebers (Abb. 11).¹ Auffallend sind die weit geöffneten Augen beider Wächterfiguren, wobei der Vergleich allerdings erschwert wird durch Beschädigungen des Frauengesichts. Brutal durchqueren drei eiserne Beschlagstücke, an denen die Scharniere der Türe befestigt waren, die Malfläche. Der obere Stab überschneidet direkt den Kopf der Frau. Auch Ausbesserungen sind dem Bild nicht erspart geblieben, die beim Vergleich stören.

Zwei etwas diskreter angebrachten, gleichartigen Eisenträgern begegnen wir auch auf dem Fensterladen mit dem Sennenbildnis. Diese eigenartige Beschaffenheit des Malgrundes bei beiden Wächterbildern kann als Hinweis auf den gleichen Maler gelten.

Etwas versteckt lässt sich dieses Frauenbild als ein Meisterwerk wahrnehmen, das die Nähe zum Sennenbild überzeugend zu erkennen gibt. Der Maler des Kastens für Joseph Neff erhält damit eine bedeutsame Ergänzung.

Die Bewertung von Bauernkunst

Der Ansatz zum Werk eines bedeutenden, mit Namen nicht bekannten Meisters der Appenzeller Bauernkunst, der bisher unbeachtet blieb, lässt sich erkennen. Er vertritt die noch wenig erforschte Zeit, in der die Alpfahrtsbilder im Entstehen begriffen waren.

«Jedenfalls steht fest, dass die Appenzeller Volkskunst ihre Blütezeit um 1830 erlebte», urteilte Gustav von Schulthess (1884–1948), der als erster eine umfangreiche Privatsammlung dieser Kostbarkeiten anzulegen begann.² Die Türe mit der Frau, die ein Wickelkind trägt, befand sich in seinem Besitz, der noch heute in seiner weit verzweigten Familie gehütet wird.

In der Stadt ist Bauernkunst erst beachtet worden, als ihre Blütezeit vorbei war. Von den verheerenden Folgen der Vereinnahmung durch die Fremdenindustrie war die bäuerliche Kultur deshalb gefeit. Neu gewertet als Kunst ist sie in den erweiterten Forschungsbereich einzugliedern, der das Bedürfnis des Menschen untersucht, Bilder von sich selbst und der Welt zu gestalten.

Anmerkungen:

- 1 Vgl.: Hanhart Rudolf, *Weishaupt*, Achilles, Der Appenzeller Maler Conrad Starck (1769–1817). Katalogheft zur Ausstellung im Museum Appenzell, 29. Juni–21. Oktober 2007, S. 51, Nr. 21 (Die Zuschreibung an Conrad Starck muss zurückgenommen werden.).
- 2 Vgl.: Schürch Franziska, *Landschaft, Senn und Kuh. Die Entdeckung der Appenzeller Volkskunst*, Diss. phil. Basel, Münster/Basel 2008, S. 84, Anm. 204.