Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich
Band: 36 (1950-1955)
Heft: 2

Artikel: Die Malerfamilie Kuhn von Rieden
Autor: Isler-Hungerbühler, Ursula
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-378904

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: 06.01.2026

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

Die Malerfamilie Kuhn von Rieden

Von

Ursula Isler-Hungerbühler

Zürich 1951 Druck Leemann AG.

Fr. 10.–

MITTEILUNGEN
DER ANTIQUARISCHEN GESELLSCHAFT IN ZÜRICH

Band 36, Heft 2

(115. Neujahrsblatt)

An die Kosten der Illustration leistete die Gemeinde Wallisellen einen Beitrag von Fr. 600.–, den wir aufs beste verdanken.

Der Präsident: P. Kläui.

INHALT

Abschnitt I. Die Kuhn als Ofen- und Dekorationsmaler

Einleitung: Der bemalte Ofen im 18. Jahrhundert 1

1. Kapitel: Das Dorf und die Familie 3

2. Kapitel: Der Maler Rudolf Kuhn 6
   a) Der barocke Ofen der Übergangszeit 7
   b) Der Ofen des Rokoko 9
   c) Rudolf Kuhn als Dekorationsmaler 10
   d) Das Vorlagenbuch 11

3. Kapitel: Der Ofenmaler Christoph (I) Kuhn 13
   a) Der Ofen im Schloß Girsberg 14

4. Kapitel: Die Brüder Hans Heinrich und Christoph (II) Kuhn . . 15
   a) Hans Heinrich Kuhn 15
   b) Christoph (II) Kuhn 16

5. Kapitel: Der Ofenmaler Jakob Kuhn 18
   a) Die Öfen für Felix Oeri-Lavater 19
   b) Jakob Kuhns Malerei 22
   c) Der Übergang zum Klassizismus 24
   d) Die J. Kuhn zugeschriebenen Zeichnungen der Sammlung Steinfels 25

6. Kapitel: Conrad Kuhn, der Ultimus 26
   a) Der wandernde Maler 27
   b) Der Ofen im Biedermeier 28
   c) Zuschreibungen 30

7. Kapitel: Die Kuhn im Dienste der Hafner Bleuler von Zollikon . 31

Abschnitt II. Der Maler Christoph (II) Kuhn

Christoph (II) Kuhn als künstlerische Erscheinung 35

1. Kapitel: Christoph (II) Kuhn als Maler im Dienste des Obersten Salomon Hirzel 36
   a) Oberst Salomon Hirzel 36
   b) Wer ist „Stöffi"? 37

2. Kapitel: Die Dekorationsmalerei Kuhns im Schloß Wülflingen . . 38
   a) Die Malereien in der Gerichtsstube (Das Spontane) 38
      1. Beschreibung der Darstellungen in der Gerichtsstube 39
      2. Kritik 42

b) Die Ausmalung der sog. „Salomon Landolt Stube" (Der skurrile Einfall) 43
c) Der bemalte Jagdschrank (Die Illusion) 45

3. Kapitel: Die Ölbilder Christoph Kuhns im Schloß Wülflingen . . 47
a) Selbstbildnis des Künstlers mit Mutterschwein (Der Humor) . . 47
b) Die Schlittenfahrt der Herren von Wülflingen (Das Erzählerische) 48
c) Die Jagdfahrt der Herren von Wülflingen (Die Perspektive) . 50
d) Das Bildnis des Obersten Salomon Hirzel (Verhältnis zu Mensch und Tier) 52
e) Die Ansicht des Schlosses Wülflingen (Das Bildformat und die Staffage) 53

4. Kapitel: Zuschreibung weiterer bemalter Täfer an Christoph Kuhn 55
a) Art des Vorgehens 55
b) Malereien in Regensberg 57
1. Beschreibung der Täfer im Amtshaus 57
2. Christoph Kuhns Autorschaft 60
3. Einzelne Malereien im „Engelfriedhaus" 62
c) Malereien im Johanniterhaus Bubikon 63
1. Felix Lindinner, Statthalter in Bubikon 63
2. Beschreibung der Wandbilder 64
3. Kritik 68
4. Christoph Kuhns Autorschaft 69
5. Weitere bemalte Werke 71
d) Täfermalereien aus dem ehemaligen Amtshaus in Winterthur . 72
1. Beschreibung der Wandbilder 72
2. Kritik und Zuschreibung 76
e) Täfermalereien im ehemaligen „Haus an der Sihl" 78
1. Beschreibung der Darstellungen 79
2. Kritik 80

5. Kapitel: Zuschreibung weiterer Ölbilder an Christoph Kuhn . . . 81
a) Die Belagerung von Baden 81
b) Die Stammtafel der Familie von Orelli 83
c) Tabak qualmende Tafelrunde 84
d) Das Jagdpicknick 85
e) Jagdgesellschaft beim Picknick 86
1. Darstellung 87
2. Kritik und Zuschreibung 88
f) Winterfreuden 89
1. Beschreibung 89
2. Die Vorlage 91
3. Figur und Raum 91
4. Christoph Kuhn als Kopist 93

Anhang

Tafeln . . . . . I—XII
Anmerkungen 95
Quellennachweis 104
Stammtafel der Familie Kuhn

ABSCHNITT I

DIE KUHN ALS OFEN- UND DEKORATIONSMALER

Einleitung: Der bemalte Ofen im 18. Jahrhundert

Ein bemalter Ofen kann nicht, wie ein reines und zweckloses Kunstwerk, für sich allein durch Form und Farbe bestehen. Schon die Allianz in den Signaturen von Hafnermeister und Maler beweist, daß in einem Ofen das Handwerklich-Technische sich dem Künstlerisch-Dekorativen durchaus ebenbürtig fühlt und daß ein Ofen „schön" ist, wenn er dekorativen *und* technischen Ansprüchen genügt. Daher wirken auch ausgestellte Einzelkacheln in Museen und Sammlungen so heimatlos und minder im Wert, weil sie ihren lebendigen Zusammenhang verloren haben und mehr als Fragment eines Ofens wirken denn als für sich daseinsberechtigtes Stück bemalter Keramik.

Heute neigen wir dazu, Kunst nur dann anzuerkennen, wenn sie außer da-sein keine Aufgabe erfüllen muß. Denn Technik und Industrie haben uns die zweckdienliche Schönheit zum großen Teil genommen und eine sachliche Häßlichkeit eingeführt, die uns kaum mehr bewußt wird, weil sie so praktisch ist. Die modernen Heizungsanlagen sind nur eines der vielen Beispiele nüchterner Zweckmäßigkeit, die unser Leben angenehm gestalten sollen. Was aber fast noch schlimmer ist: mit den Zeugen kunsthandwerklicher Arbeit hat uns die Technik auch ein gut Teil Verständnis für die frühere Wohnkultur genommen.

Einem Möbel des 18. Jahrhunderts stehen wir heute fremd gegenüber, weil wir einen Schreibtisch ausschließlich zum Schreiben, einen Schrank oder eine Kommode nur als Behälter zu benutzen pflegen, und weil uns im täglichen Umgang das als schön erscheint, was seinen Zweck auf angenehme Weise erfüllt. Das 18. Jahrhundert aber wollte Schönheit und Kunst ständig um sich haben, ihm brachte das Profil einer Vitrine ebensoviel Genuß wie das Betrachten eines Gemäldes, und seine Möbel waren aus reiner Freude an der äußeren Form zum praktischen Gebrauch oft ganz ungeeignet.

All diese Überlegungen müssen einem gegenwärtig sein, wenn man einen Ofen jener Zeit beurteilt. Heute kriechen die Heizanlagen in Wände und Böden, werden mit Holz verkleidet und in Kästen eingebaut, damit ihr Gerippe den Raumeindruck nicht stört. Im 17. und 18. Jahrhundert jedoch war der Ofen das repräsentativste Stück eines Zimmers und von großem Einfluß auf seine Gesamtwirkung. Wie jedes Möbel machte auch er die einzelnen Stilströmungen mit: Im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert finden wir den Renaissance-Ofen mit klarer Scheidung der Bauglieder in tragende und lastende Teile, mit

betont horizontaler Gliederung, wie dies frühe Winterthurer Relieföfen zeigen. Der Ofen stand schwer wie eine Burg im Zimmer und verlieh ihm das gemessene Gepräge, welches die Renaissance so liebte und in Truhen, Faltstühlen und Eichentischen verkörperte. Im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert streckt sich der Ofenkörper und wird schlanker, die Vertikaltendenz bricht überall durch und setzt weißglasierte Lisenen gegen grüne Füllkacheln. Der Unterbau wird so wenig wie möglich mehr gegen den Aufsatz abgehoben (wenn überhaupt einer besteht), und durch das Mittel der volutenförmig geschweiften Ecklisenen am Aufsatz dem Auge der gleitende Übergang leicht gemacht. Auch der obere Abschluß ist nicht mehr brüsk horizontal gestaltet, sondern schwingt sich weich in eine Kuppel zusammen, die sich ausklingend noch einmal zu einer Blume oder einer Frucht öffnet.

Weil die Öfen als Architektur gedacht waren, wird auch in der Bemalung die gleiche Tendenz spürbar, die von der strengen Einzelbetonung der architektonischen Glieder zur umfassenden Einheitlichkeit geht. Man braucht dabei nicht nur die Öfen der Pfau in Erinnerung zu haben, die ihre vier Hafnerfarben intensiv dazu benutzten, die Teile zu gliedern und zu trennen. Auch Rudolf Kuhns Ofen für das Churer Rathaus zeigt noch die selbe Absicht, wenn auch dort bereits die ersten Anzeichen für den Übergang in die neue Stilphase des frühen Rokoko erkennbar werden. Die Malerei an den Öfen des späten 18. Jahrhunderts gleicht dann vielmehr einem alle Architekturformen umspinnenden Gewebe, das Einzelteile verbindet, Übergänge verwischt und damit die Glätte und Geschmeidigkeit des Ofenkörpers betont.

Mit dem in der Dekorationsmalerei verhältnismäßig früh einsetzenden Klassizismus wird die Farbe auf den Kacheln immer mehr zurückgedrängt. Das heitere Blau macht Dekorationen in Sepia und Mangan Platz, und die einfallsreichen landschaftlichen und figürlichen Motive verkümmern zu monotonen Guirlanden und Medaillons, die ihre Schablonenhaftigkeit nicht verleugnen können. Man darf nicht vergessen, daß auch in der Schweiz um die Wende des 18. Jahrhunderts wenig Ansprüche feudaler Besteller zu erfüllen waren, sondern daß im Gegenteil eine Bürgerschaft herrschte, welche noch schwer an den Folgen der Kontinentalsperre, der Einquartierung fremder Heere, den Wirren und Kontributionsleistungen der Mediationszeit und der Hungersnot von 1816/17 trug, und daß der Staat seine zerrütteten Finanzen nur auf Kosten des einzelnen Bürgers in Ordnung bringen konnte. Die Sparsamkeit in der Lebenshaltung ging dabei natürlicherweise parallel mit einer Sparsamkeit, ja Dürftigkeit in der dekorativen Kunst, welche wenig mehr mit klassizistischer Einfachheit und Größe gemein hatte. So erscheint selbst in einem so nebenwegigen Gebiet wie der Ofenmalerei der Klassizismus als Endglied einer Entwicklungskette, nachdem der Ofen vom Prunkstück zum Zweckmöbel und zur rein technischen Angelegenheit herabsank.

Um so reizvoller erschien es mir daher, die Ofenmalerei des 18. Jahrhunderts an den Werken einer einzigen Familie näher zu betrachten und dabei die Geisteshaltung und das künstlerische Wollen vom Vater auf den Sohn sich wandeln zu sehen, indem jeder die Prägung seiner Zeit in sich trägt. So rechtfertigt sich der erste Abschnitt, welcher sich ausschließlich mit bemalten Öfen befaßt, während der zweite Abschnitt die Werke des Ölmalers Christoph Kuhn in den Mittelpunkt stellen wird.

Was die beiden Teile der Arbeit verbinden und in Zusammenhang bringen soll, ist das Bestreben, an einer Bauernfamilie durch vier Generationen hindurch eine kleine, aber

lebenskräftige künstlerische Begabung aufzudecken, die ohne höheren Ehrgeiz, aber mit gesundem Selbstbewußtsein tätig war und in ihren Werken die Atmosphäre eines kunstfrohen und unbesorgten Jahrhunderts verdichtet.

Dieses Bauerngeschlecht, so nah an Zürich es auch wirkte, hat bisher noch keine Würdigung seiner Werke erfahren — vielleicht, weil der Individualismus unserer Zeit sich lieber mit der Persönlichkeit eines großen Künstlers als mit der Gemeinschaft vieler kleiner befaßt. Diesem Individualismus möchte ich ausweichen in der vorliegenden Arbeit, die sich ausschließlich kleinen Talenten und liebenswürdigen Begabungen widmet, die im gleichen Haus und in der gleichen Familie heranwuchsen: Im Haus der Familie Kuhn von Rieden.

1. Kapitel: Das Dorf und die Familie

Als teilweises Eigentum des Klosters auf dem Zürichberg wird Rieden 1153 zum erstenmal urkundlich erwähnt[1]). Es liegt nordöstlich von Zürich in der Nähe von Wallisellen, dem es seit 1916 politisch und kirchlich angegliedert ist.

Vor rund 150 Jahren jedoch präsentierte sich das Dorf noch als ein selbständiges, von Reben umgebenes[2]) Gemeinwesen, bestehend aus 20 Häusern mit insgesamt 224 Einwohnern[3]) — zur Hauptsache natürlich Bauern, doch werden auch nebenbäuerliche Berufe angegeben, wie Hafner, Bäcker, Schmied, Schuster und Schulmeister[4]). Auch ein Strumpfweber lebte gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Dorfe, so daß Rieden bei aller Kleinheit doch damals das Bild einer geschlossenen Siedlung bot, in der die notwendigen Dinge des täglichen Gebrauchs selbst fabriziert wurden. Ein Beruf, den in Rieden jedoch fast drei Jahrhunderte lang die gleiche Familie ausübte, ist der des „pictors" — eine Bezeichnung, die sich in den Kirchenbüchern fast mit der Permanenz eines cognomens dem Familiennamen Kuhn beigesellt.

Diese Selbstverständlichkeit, mit der die Familie Kuhn seit dem 17. und bis ins beginnende 19. Jahrhundert sich auf eine einzige nebenbäuerliche Beschäftigung spezialisierte, kann nicht mit der strengen, städtisch-zünftischen Gesetzgebung erklärt werden, die jedes freie Handwerk auf der Landschaft einengte. Es stand den Bewohnern der Landschaft frei, mit der Hilfe eines einflußreichen Burgers in der Stadt bei einem Meister die Lehre zu machen, und wenn es nicht in dem zunftstolzen Zürich selbst war, so in Winterthur oder sogar im Städtchen Steckborn[5]). Daneben blieb auch den Bauernsöhnen immer noch der Ausweg in fremde Kriegsdienste, wenn das väterliche Erbe zu schmal oder die Lust an Abenteuern zu groß war. Im Jahre 1774 finden wir von den 44 Aktivbürgern des Dorfes Rieden 4 Männer „in französischen Diensten"[6]), und Johannes Kuhn starb 1781 „als Tambour in Königlich französischen Diensten unter Loblichem Schweizer Regiment Ihr. Excellens Herrn General von Muralt u. Compagnie Jkr. Brigadier und Obrist Steiners zu Corte in Corsica"[7]) — zusammen mit dem jungen Jakob Hinnen aus Rieden.

Im allgemeinen aber blieben die Kuhn seßhaft und zeigten keine Lust, ein anderes Handwerk zu erlernen als das, welches ihnen angeboren schien: das *Malen*, und zwar mit wenigen Ausnahmen das Malen von Ofenkacheln.

Schon *Hans Heinrich Kuhn*, der von 1679 bis 1755 lebte[8]), wird „pictor" genannt und

übte daneben das Amt eines Schulmeisters aus. Er muß ein angesehener Mann gewesen sein, denn in einem Bericht von 1715 über den Stand des Schulwesens erhält er das Zeugnis: „ein frommer fleißiger und zum Unterweisen der Kinderen gar tauglicher Mann, der wegen seiner guten Mahler- und Feldmesserkunst einigen der Gnädigen Herren genügsam bekannt war“[9]). Wahrscheinlich unterrichtete er die Schüler in seinem eigenen Hause, wie es in kleinen Gemeinden üblich war, reinigte die Luft nach Vorschrift mit Reckholder und begann die Stunde mit einem Gebet. Für seine Bemühungen sollte der Schulmeister von den Eltern der Kinder einen angemessenen Lohn empfangen und zudem im Winter von jedem Kind ein Scheit Holz[10]). —

Trotz diesen amtlich gesicherten Einnahmen mußten der Schulmeister Heinrich Kuhn und seine Frau Maria Schaufelberger froh sein um einen zweiten Nebenverdienst, die Malerei, die Kuhn wohl hauptsächlich im Sommer ausübte, wenn er von seinem Schulmeisteramt nicht beansprucht war. Bis heute ist uns kein Ofen bekannt, der des älteren Heinrich Kuhn Signatur trüge. Im ehemaligen „Finslerschen Jagdschlößli“ in Kilchberg jedoch waren bis vor kurzem zwei Räume mit Grisaille-Malereien geschmückt, in denen sich die Signatur „Heinrich Kuhn“ samt dem Datum 1713 befand[11]). Leider wurde das bemalte Täfer herausgerissen und magaziniert, bevor ich es gesehen hatte. Photographien im Schweizerischen Landesmuseum[12]) geben nur ungenügenden Aufschluß über die schon stark mitgenommene Malerei, sodaß auf eine nähere Charakterisierung von Heinrich Kuhns Dekorationsweise verzichtet werden muß. Immerhin bemerken wir schon hier eine Vorliebe für Jagdszenen und derbkräftige Rocaillen, die der Enkel Stöffi Kuhn als festes Erbe antritt und im Stil seiner Zeit entwickelt. Es steht damit außer Zweifel, daß schon der ältere Heinrich Kuhn als Maler tätig war. Das beweist auch die Eintragung im Kirchenbuch[13]) und schließlich die Tatsache, daß von seinen fünf erwachsenen Söhnen vier Maler geworden sind, und dies wohl unter seiner Anleitung.

Gegen das Ende seines Lebens wurde Heinrich Kuhn einer der angesehensten Männer von Rieden. Das bezeugen seine vielen Patenschaften im Dorfe selbst und auch die Stelle in einem Lehrvertrag, wo er für einen in Steckborn arbeitenden Riedener Burschen als „Gutgewehr und Bürg“ angeführt ist[14]).

Wenn man sich Heinrich Kuhn als patriarchalisches Oberhaupt seiner Familie vorstellt, gibt uns ein anderer Bauer des 18. Jahrhunderts, Jakob Gujer vom Katzenrütihof bei Rümlang, das anschauliche Bild von einer in Zucht und Ordnung regierten ländlichen Haushaltung[15]). Vielleicht durften auch Heinrich Kuhns Kinder erst bei Tisch essen, wenn sie arbeiten konnten, damit sie lernten, daß nur ein arbeitender Mensch ein Mensch sei, und vielleicht besaßen sie auch zu zweit je ein Sonntagskleid, um zu lernen, an Festtagen vergnügt zu Hause zu sitzen!

Arbeiten mußten Kuhns Söhne ganz gewiß, und vielleicht hat er sie schon als Kinder mit dem Malpinsel umgehen gelehrt und ihnen die einfachen Verzierungen an Stab und Gesimsen gezeigt, bis sie zu den Kacheln selbst übergehen durften[16]). In ähnlicher Art wurden in Winterthurer und Zollikoner Hafnerfamilien auch die Frauen, die Lehrlinge und Gesellen zur Mitarbeit an den Kacheln herangezogen, während die eigentlichen Ofenmaler nur die repräsentativsten Kacheln schmückten[17]). Da in Rieden seit langem eine Hafnerwerkstätte bestand, die zu dieser Zeit von Jakob Vollenweider geführt wurde, lag ja auch das Arbeitsmaterial in nächster Nähe[18]).

Um die geistige Bildung der Kinder sorgte man sich damals noch weniger[19]). Die Religions- und Sittenlehre in der Schule genügte meistens, und dann hatte natürlich die Bibel eine dominierende Stellung in der Familienerziehung. Die Haushaltungsrodel, in denen der Pfarrer hie und da die ländliche Lektüre vermerkte, führen folgende Bücher an: „Biblia Sacra de A. 1724. Übung der Gottsäligkeit. Joh. Schmidts tägliche Postill. Arnds Paradiesgärtli. Weitere Betbüchli“[20]).

Beim Betrachten des Zweiges der Familie Kuhn, der uns hier besonders interessiert, fallen die starke Kindersterblichkeit und das geringe Alter der Erwachsenen auf. Dies ist nicht nur mit der in früheren Zeiten größeren Anfälligkeit und dem durchschnittlich niedrigeren Lebensalter zu erklären, denn nach den Gemeinderodeln pflegte auch in jener Zeit in Rieden zum mindesten die Hälfte der Kinder das Erwachsenenalter zu erreichen. In der Familie Kuhn jedoch starben in der dritten Generation von 17 lebendgeborenen Kindern 9 im frühesten Alter, und in der vierten Generation wurden von 10 Kindern nur 4 erwachsen. Diese auch für damalige Verhältnisse übermäßig große Sterblichkeit, die sich während der Epidemien von roter Ruhr[21]) und Blattern in den Jahren 1771/72 noch erhöhte, läßt auf eine allgemein schwache Konstitution der Familie schließen, die sich in verstärktem Maße vererbte. Daß die Söhne mit ganz wenigen Ausnahmen Frauen aus dem eigenen Dorfe heirateten, machte die Möglichkeiten für eine kräftigere Nachkommenschaft auch nicht größer. Wenn bei einem Mitglied der Familie Kuhn die Todesursache angegeben ist und es sich nicht um einen Unfall handelt, so steht meistens im Totenregister vermerkt: „starb an der Auszehrung“[22]). Die Kuhn waren also ein tuberkulosegefährdetes Geschlecht und arbeiteten zudem in einem Berufe, der damals noch, wenn nicht gefährlich, so doch sehr schädigend auf den Organismus einwirken mußte.

Die rohen Ofenkacheln wurden nämlich vor der Bemalung mit einer Bleiglasur überzogen, deren Gift man damals noch viel zu wenig kannte und das auch in den Farben enthalten war, welche die Ofenmaler für ihre Arbeit benutzten. Das „Hafnerbauchweh“, wie der Volksmund die Verdauungsbeschwerden und die gichtischen Veränderungen des Körpers spöttelnd nannte, verschonte auch die Maler nicht, wennschon es bei ihnen seltener zu den tödlichen Fiebern kam. Ein Zeitgenosse in Deutschland untersuchte 1794 die Schädlichkeit der Bleiglasur[23]), ohne jedoch mit seinen Erkenntnissen große Beachtung zu finden. Solange niemand den Hafnern und Malern einen bequemen Ersatz für die Silberglätte[24]) („Silbergleste“) verschaffen konnte, arbeiteten sie eben nach alter Weise weiter. Ein in Steckborner Privatbesitz erhaltenes Glasurbüchlein gibt neben vielen Hausrezepten für schöne und haltbare Bleiglasur in den damals bekannten Farben auch „Schmalten zum Mahlen oder Außfüllen“ an, in dem die Bleiasche wieder unvermeidlich scheint, denn das Wort ist später dem fertigen Rezept hinzugefügt worden[25]).

Wir können also annehmen, daß auch der Beruf die schwache Gesundheit der Kuhn noch weiter untergrub und damit an der Diminuierung und schließlichen Auflösung des Geschlechtes mit die Schuld trug. Heute finden wir im Dorfe keine Nachkommen und keine Verwandten der Malerfamilie mehr, und auch ihr Haus fiel im Sommer 1886 einem Brande zum Opfer[26]).

So würde die ganze Familie in Vergessenheit sinken, wenn sie nicht ein Werk hinterlassen hätte, das sie zwar nicht unsterblich, aber doch erinnerungswert macht und mit dem sich die folgenden Kapitel befassen werden.

2. Kapitel: Der Maler Rudolf Kuhn

Rudolf Kuhn wurde nach seinem Bruder Heinrich[27]) als Sohn des Schulmeisters Heinrich Kuhn und der Maria Schaufelberger 1706 geboren und starb als „Mahler, Dorffmeyer und Wachtmeister" am 27. Mai 1756[28]). Er war verheiratet mit Barbara Wintsch aus Rieden[29]), die ihm sieben Kinder schenkte. Von seinen Kindern erreichten jedoch nur zwei die Volljährigkeit, nämlich Dorothea und Hans Jakob, welche beide eine Familie gründeten. Hans Jakob wird ebenfalls „pictor" genannt und holte sich seine Frau aus Zollikon[30]), was die Vermutung nahelegt, er habe sie im Dienste der Hafner Bleuler in Zollikon kennengelernt.

Sechs Jahre nach seinem Tod nahmen seine Witwe und der Sohn Jakob einen Schuldbrief auf[31]), der in den Grundprotokollen des Dorfes Rieden aufbewahrt wird. Dieses Dokument ist aus dem Grunde interessant, weil es uns über den Umfang des Grundbesitzes und über die Größe des Wohnhauses Auskunft gibt, in dem Rudolf Kuhn mit seinem jüngeren Bruder Christoph gemeinsam wohnte. Rudolf Kuhn hatte das Haus kurz nach seiner Heirat im Jahre 1732 gekauft und seither darin eine Küche, eine Stube mit darüberliegender Schlafkammer, sowie eine Nebenkammer bewohnt. Für damalige Begriffe war der Wohnraum nicht zu knapp bemessen, besonders wenn man etwa einen Strumpfwirker danebenhält, der im gleichen Dorfe wohnte und mit Frau und Kindern in einer einzigen Stube hauste[32]). Auch der im Grundprotokoll angeführte Besitz an Ackerfeld und Reben läßt auf eine Familie schließen, die mit dem Vorhandenen wohl auskommen konnte, solange der Hausvater am Leben war.

Der Schuldbrief wurde eingelöst, und 1769 verkaufte die alte Mutter Kuhn ihre „$^1/_2$ Behausung und Hofstatt" an ihren Sohn Jakob. Die Protokolle erwähnen weiterhin geringere Verkäufe von Reben und Land, mit welchen hinterlassene Witwen sich und ihre Kinder nach dem Tod des Vaters durchbringen mußten. Der zu Beginn erwähnte Schuldbrief ist jedoch das interessanteste Dokument und mag daher in seinem ersten Teil wiedergegeben werden.

„*Schuld Brief um 150 fl.*

Barbara Wintschin, und *Jacob Kuhn*, der Mahler, Rudolf Kuhnen, des Mahlers sel. nachgelassene Wittfrau, und Sohn zu Rieden ennert der Glatt, in der Pfarrey Dietlikon, verschreiben sich gegen Mir, ihrem damalen geordneten Landschreiber und Pfleger Johann Jacob Brunner, Burger Lobl. Statt Zürich, im Namen und zu Handen der Capellen Rieden, um 150 fl, so Ihnen mit Vorwissen und Bewilligung Ihrer Herren Obervögten wie auch Dorf und Seckel Meister Christoph Meyers, und übriger Gemeinde Vorgesetzter von gedachtem Rieden —; deßgleichen ihrer Tochter und Schwester Barbara Kuhnin, Schuh Macher Heinrich Eberhardts Frau zu Kloten, zu Ablösung hernach gemeldt — vorgestellt — der Hürlimannschen Erben zuständiger Schuld-Post, baar angeliehen worden; und verschreiben diese 150 fl sechs Jahre lang, Jährlich auf Martini-Tag, mit 7 fl 20 ß zu verzinsen, und alsdann sammethaft wieder abzulösen.

Unterpfand.

Die Ihrem Mann und Vater Rudolf Kuhn sel. laut eines zwischen demselben und dessen Bruder Christoph Kuhn, dem Mahler ..... errichteten Theilungs-Zeduls vom 23th 7bris ao 1733 zu Theil gewordene Stück und Güter.

Eine halbe von Adelheit und Margareth, des Hürlimannen Heinrich Hürlimanns sel. Töchtern ao 1732 erkaufte Behausung und Hofstatt, bestehend aus einer damals neu erbauten Stuben samt

der Kammer darauf; item in einer neuen Kuchi, dem halben Erm, und Tenn, aus welchem beiden letzteren Stücken aber, und einem Werkschuh von gedachten Christoph Kuhnen selbem Erm, ein Nebet-Kämmerli gemacht worden; wie aus einem halben Keller, und einem Heu-Stall — Mehr ein halber Kraut und ein halber Baum Garten, biß an 2. Schuh der Länge nach geteilth, so gedachtem Christoph Kuhn für den Plaz oben in ihrem, der Schuldners, Garten und Hauß überlassen worden, samt eben bemeldtem Plaz, und einem halben Hanf-Püntli im Garten, so alles zusammen ohngefehr 1 Vierlig groß, stoßende 1. nebet an Mahler Christoph Kuhn darabgetheilte Behausung und Zubehörd. 2. oben an Jacob Hintermeister, Heinrichen sel. Schmitten-Acker. 3. Wieder oben an Rudolfen Schwerzenbachers Schmitten-Acker. 4. Hinten an die Ortenbacher (Oetenbacher?) Güter. 5. unten an vorgemeldten Mahler Christoph Kuhnen, darabgetheilten Kraut Garten und Hanf Püntli.

Exped. und extradirt 9th Octobirs 1762 abgelöst von Mahler Jacob Kuhn, Maler Christoffels sel. Sohn, und kraftlos gemacht." —

Rudolf Kuhn darf als der bedeutendste Kachelmaler der zweiten Generation Kuhn gelten. Eine ganze Reihe der schönsten Steckborner Öfen stammt von seiner Hand, so der Bischofszeller Rathausofen von 1749, die vielen Öfen, die er im Auftrag der Hafner Meyer für bündnerische Herrschaftshäuser bemalte, und die reichgeschmückten Klosteröfen für St. Urban, das Kloster Salem und die Kartause Ittingen[33]). Die künstlerische Wirksamkeit Rudolf Kuhns ist leichter erfaßbar als die seiner Brüder und Neffen, da er fast ausschließlich für den Hafnermeister Daniel Meyer[34]) in Steckborn arbeitete.

Steckborn besaß als Städtchen eine Meister- und Gesellenordnung und ein Stadthandwerksbuch, in das jeder Meister samt seinen Gesellen und Lehrknaben eingetragen war. So wird darin auch „Rudolf Kuhn, Maler von Rieden, Zürichergebiets" 1738 als Geselle der „gmein arbeithenden Meisteren", der beiden Vettern Daniel Meyer von Steckborn, erwähnt[35]). Bei seinen Meistern muß Rudolf Kuhn sehr geschätzt gewesen sein, denn sie übergaben ihm die repräsentativsten Aufgaben. Auch wurde er, der Ortsfremde, als Zeuge bei der Abdingung eines Lehrknaben in Steckborn herangezogen, was auch für seine persönliche Beliebtheit spricht[36]).

Sicher arbeitete Rudolf Kuhn schon vor 1738 in Steckborn, obgleich er seine Lehrzeit nicht dort verbrachte, sondern ausdrücklich zuerst als Geselle erwähnt wird. Wahrscheinlich hat er schon den 1722 datierten Ofen in Zizers (oberes Schloß)[37]) bemalt — die große Jugend darf bei seiner augenfälligen Geschicklichkeit nicht erstaunen, denn auch Heinrich Pfau (1642—1719) von Winterthur signierte den Ofen auf Schloß Salenegg[38]) in Maienfeld als Siebzehnjähriger. Wir können jedoch nicht auf jeden Ofen, der von Rudolf Kuhns Hand stammen könnte, eingehen, sondern wollen uns auf die Ausdeutung der beiden von ihm signierten Öfen beschränken, von denen zudem jeder eine künstlerische Stilphase dokumentiert.

a) Der barocke Ofen der Übergangszeit

Im Jahre 1734 malte Rudolf Kuhn für das Churer Rathaus einen buntbemalten Steckborner Ofen[39]), der auf einer Bekrönungskachel in ganz kleiner Schrift die Namen von Hafner und Maler trägt: „Daniel Meyer Haffner in Steckborn — Rudolff Kuhn Mlr. v. Rieden Zürichergebiet".

Wie alle frühen Steckborner Öfen ist auch dieser nach Winterthurer Art aufgebaut und steht auf Füßen in der Form von kauernden gelben Löwen. Gelappte Krönungskacheln bilden seinen oberen Abschluß. Und wie bei den Öfen Pfaus ist hier die Gliederung des

Ofenkörpers durch die Bemalung unterstrichen: Auf den Lisenen stehen allegorische Frauenfiguren auf steinernen Sockeln, mit einem Spruchband über dem Arm („POENITENTIA"). Die großen Mittelkacheln zeigen Darstellungen aus dem alten Testament, und die Friese und Lisenenköpfe in Medaillons Landschaften, immer wieder Reiter, einzelne Tiere, und die Wappen von Ratsherren.

Der Churer Ofen prangt noch in jener lebensfrohen Buntheit, wie der Barock sie liebte. Karl Frei beschreibt sie: „Was die farbige Haltung der Kachelmalereien betrifft, so sind bei den biblischen Bildern die Wolken in schummrigem Blau, die Modellierung der nackten Teile in Manganbraun, die Architekturen in Blau, Gelb und Grün und der Boden durch helles Gelb und Grün getönt, welch letztere Farbe auch die schwärzlichen Grasbüschel überzieht und an einzelnen Stellen durch die weiße Zinnglasur des Kachelgrundes unterbrochen wird. Der Baumschlag im Vordergrund zeigt manganbraune Färbung, im Hintergrund, wie auch die Berge, blaue. Um die unten und oben ausgebogenen, schwach vertieften Bildfelder legt sich ein weißer Rahmen, der nur in der Nischenwandung gelbe Tönung aufweist. Die blauen Zwickel der Füllkacheln (Mittelkacheln) füllen gelbgeränderte, weiße Muscheln, von denen weißes, blauschattiertes Blattwerk ausgeht. — Die Figuren der Tugenden auf den Lisenen stehen auf violettbraunen, gelben und blauen Postamenten, deren blaue und andersfarbige Abdeckplatten von verschiedenen Voluten und Blattwerkornamenten gestützt werden, während die über den Figuren sich durchziehenden weißen, von gelbem Blattwerk eingefaßten und vor blaue Balken gelegten Schriftbänder schwarze Inschriften zeigen"[40]).

Dieses farbige Nebeneinander wird dabei nicht etwa in gedämpften Tönen gehalten sondern jede Farbe ist so scharf und leuchtend, wie es dem Maler überhaupt möglich war: ein kräftiges Rot, leuchtendes Gelb und Grün, dazu das schwere Blau und die satte Wirkung des Mangan. Die von keiner Malerei bedeckten weißen Flächen auf Mittelkacheln und Lisenen stechen fast schmerzhaft grell aus der Buntheit und erhöhen den gleißenden Gesamteindruck.

Die Farben des Ofens sind mit Sorgfalt und einer raffinierten Berechnung gegeneinander in Beziehung gesetzt. Wichtiger als feine Umrisse oder natürliche Haltung der Figuren ist dem Maler das Ziel, jede Farbfläche, jeden Farbstrich, möglichst kontrastreich gegen eine andere Farbe anzuspielen. Als kleines Beispiel, das sich im Großen überall wiederholt, mögen die Schriftbänder der Allegorien auf den Lisenen dienen, kaum 15 Zentimeter innerhalb der gut zwei Meter Höhe des ganzen Ofens: *Weiße*, von *gelbem* Blattwerk eingefaßte und vor *blaue* Balken gelegte Schriftbänder, deren Buchstaben *schwarz* sind.

Im Vergleich mit späteren Werken Kuhns muß dieser Ofen als barock gelten, er besitzt noch die Farbigkeit der Winterthurer Öfen und ihr schweres Gepräge. Auch in der bildlichen Darstellung folgt Rudolf Kuhn den früheren Vorbildern: Das Auge des Betrachters soll wie in einem Bilderbuch von Kachel zu Kachel wandern und sich erbauen an den frommen und moralischen Szenen, die Kuhn in den breiten Mittelkacheln anschaulich ausbreitet.

Neben einem Ofen des 17. Jahrhunderts von Pfau betrachtet, fällt jedoch bei dem Churer Ofen schon eine Verfeinerung des Geschmackes auf: Das Suchen einer neuen Zeit nach neuen Möglichkeiten, das sich vorläufig erst an kleinen Frieskacheln ausprägen darf.

Dort sind die Reiterszenen und Landschaftsbildchen in einem leichteren Sinn empfunden und tönen den Weg an, den Rudolf Kuhn später einschlagen wird. Denn mit dem Verschwinden der bleigefaßten Butzenscheiben, mit dem Höherwerden der Zimmer, die sich französischem Geschmacke anpaßten, kam auch mehr Licht in die Häuser, und wenn früher ein bunter Ofen im Dämmer eines Zimmers mit schwerer Kassettendecke als erfreuliche Aufhellung gewirkt hatte, mußte er nun in hellen, stuckleuchtenden Räumen wie ein aufgeputzter Bauer erscheinen.

Rudolf Kuhn hat den Kampf des gegenständlicheren schwerblütigeren 17. Jahrhunderts gegen die Galanterie und Verblümtheit des Rokoko in seinen eigenen Werken gekämpft. Was an dem Churer Ofen noch barock ist: die lastende Schwere des Ofenkörpers, die architektonische Aufteilung auch in der Bemalung, die hie und da schwülstig wirkenden allegorischen Figuren — kann sich nur mit Mühe gegen eine leichtere Pinselschrift behaupten, und die Farbe selbst, die an sich ein wichtiges Element des Barock ist, wirkt hier oftmals mit der beinahe dekadent anmutenden Berechnung, die wir im Rokoko als einen Grundzug in der Malerei kennenlernen.

b) Der Ofen des Rokoko

Um dem Verlangen des späteren 18. Jahrhunderts nach Leichtigkeit, Helle, und gleichzeitig nach Intimität nachzukommen, bauten die Hafner kleinere, vor allem aber schlankere Ofenkörper, die sich nur wenig gliederten und dem Maler weit mehr Freiheit in der Anordnung seiner Bilder ließen. Der Maler seinerseits vernachlässigte weitgehend die düsteren Bilder des alten Testamentes, der vaterländischen Geschichte oder der Tugend und Moral: Venus verdrängte die Verkörperung der Abstinentia, und leis frivole Göttergestalten die Geschehnisse der Heiligen Schrift.

In seiner Farbgebung aber verzichtete der Maler auf alle kontrastreiche Wirkung — im Rokoko erschienen bunte Öfen nicht mehr fein, so wenig wie ein gesundfarbiges, ungepudertes Gesicht — und schmückte die Kacheln mit der heitersten und zugleich kühlsten Farbe: mit Blau.

Rudolf Kuhn stellte sich gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts auf diesen neuen Stil um und brachte ihn zu einer reichen Entfaltung. Als Beispiel dafür nehmen wir den weißen, blaubemalten Ofen aus dem *„Wonneberg" in Zürich*[41]), der auf das Jahr 1755 datiert ist Abb. 1
und die Signatur *„R. K. Mahler" „I: V: W Hafner"*[42]) trägt. Was über diesen Ofen gesagt wird, mag für alle weiteren blaubemalten gelten, die Rudolf Kuhn im Dienste der Meyer in Steckborn, Vollenweiders in Rieden und vielleicht auch für die Bleuler in Zollikon gemalt hat.

Der Ofen aus dem „Wonneberg" besteht aus einem viereckigen Unterbau auf Sandsteinfüßen und niedrigem, an die Wand anschließenden Aufsatz, der mit einer Halbkuppel abgeschlossen wird. Dem Ofen des Churer Rathauses gegenüber ist der Unterschied zunächst sehr groß: Dort Pracht, hier Vornehmheit, dort ein turmartiges Dominieren über das Zimmer, hier ein sordiniertes Sicheinfügen in die Raumatmosphäre.

Rudolf Kuhn wußte, was er dem neuen Geschmacke schuldig war, und paßte sich ihm bewundernswürdig an, ohne seine Eigenart dabei zu verlieren. Die lebhafte Wirkung der

bemalten Fläche, die er vorher durch die Farbe zu erreichen versuchte, gelang ihm hier mit dem flimmernden Reichtum seiner *Ornamente*, deren Möglichkeiten er erst jetzt richtig schätzen lernte: Da kringelt es und rollt sich ein, öffnet sich zu phantastischen Muscheln, aus denen Blattwerk quillt, und schlingt sich um Brocken von Architektur, um naturgetreu empfundene Hirsche, Vögel, Hunde. Aus Rocaillen wächst ein Delphinskopf, der breitmäulig Wasser in ein Steinbecken speit, und ein Wolf späht in den luftig auf Schnekkengehäusen und krausen Blättern gebauten Sodbrunnen, in dem das Verhängnis auf ihn wartet[43]).

Das Ornament Rudolf Kuhns biegt sich willig den einzelnen Kachelformen an und wird daher überall auf Lisenen und Friesen in geistvoller Abwandlung hingekraust. Frei bleiben nur die großen Mittelkacheln, die mit Genreszenen aller Art bemalt sind, welche die Zeit liebte: Der Bauer, mit Städteraugen betrachtet, wie er friedvoll an einem Baum lehnt und die Kühe hütet. Die Dame, in winzigen Schuhen und gepufftem Rock auf einem Maultier reitend, das von einem biederen Treiber geführt wird. Herr und Dame mit Hund und Blumenkorb vor idyllischem Seegestade[44]). Keine einzige dieser Szenen ist ohne einen Baum gemalt, der mit schön gefiederten Blättern jeweilen gut die Hälfte der Bildfläche einnimmt.

Gerade bei den großen Mittelkacheln fällt auf, wie klug hier Rudolf Kuhn bemalte gegen weißgelassene Flächen ausgewogen hat, so daß nie der Eindruck von Schwere oder Seichtheit entsteht. Die Bäume grenzen das Bild seitlich und nach oben ab, die Figuren unter ihnen bewegen sich vor hellem Hintergrund und sind kräftig blau schattiert, oder sie stehen bei bemaltem Hintergrund weiß mit blauen Konturen da. — Die bestimmte klare Zeichnung, die auch im Baumschlag auf die später bei Kachelmalern beliebte schummrige Untermalung mit später aufgesetzten Druckern verzichtet und jedes Blatt sauber und korrekt angibt, und die nun sichere Beherrschung des Figürlichen machten aus Rudolf Kuhn einen der gesuchtesten Kachelmaler in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es ist daher nicht erstaunlich, wenn ihm die schönsten Öfen jener Zeit widerspruchslos zugeschrieben werden können[45]), und auch das Kunstgewerbemuseum in Straßburg ein Werk von ihm besitzt[46]).

c) Rudolf Kuhn als Dekorationsmaler

Wenn Rudolf Kuhn in seiner Tätigkeit als Ofenmaler unbestritten dasteht und durch signierte Werke gesichert ist, so bleibt es ungewiß, ob er sich auch in der Dekorationsmalerei geübt hat. Wenn er wirklich, wie Frei annimmt, in einer Schaffenszeit von etwa dreißig Jahren an die fünfzig Öfen bemalte, so blieb ihm daneben nicht mehr viel Zeit für ein anderes Gebiet der Malerei. Auch darf man nicht vergessen, daß kein auf der Landschaft ansässiger Handwerker (wozu auch die Maler gehörten) innerhalb der städtischen Kreuze arbeiten durfte, ohne sich schweren Bußen auszusetzen. Die Stadt Zürich besaß zudem mehrere gute Dekorationsmaler in ihren eigenen Mauern, wie zum Beispiel Daniel Düringer[47]) und Heinrich Wüst[48]). Aus dieser scharfen Einschränkung heraus ist leicht abzuleiten, daß wir bemalte Täfer und ausgemalte Zimmer, die von ländlichen Malern stammen könnten, sehr selten in der Stadt, sondern fast ausschließlich auf Landgütern und Schlössern der Landschaft antreffen.

Wenn Rudolf Kuhn sich wirklich mit Dekorationsmalerei beschäftigt hätte, wäre er zudem sicher seiner eleganten, leichten Art treu geblieben, einer Art, wie sie auf ländlichen Besitzungen, wo man sich lieber mit betont Rustikalem umgab, seltener zu finden ist. Aus diesen Gründen glaube ich keineswegs, daß etwa die Malereien aus der Trittligasse 8 von Rudolf Kuhn stammen[49]), ganz abgesehen davon, daß Rudolf Kuhn niemals so verschwommene, flockige Baumkronen malen würde. Auch die Täfermalereien aus dem Haus „an der Sihl"[50]) sind nach meiner Ansicht höchstens das Werk Christoph Kuhns, denn ihre skurril drollige Art ist all dem entgegengesetzt, was wir sonst als Stil Rudolf Kuhns bezeichnen dürfen.

Überdies kamen die bemalten Tapeten und Täferwände im Gebiet des Kantons Zürich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts richtig auf, so daß ich annehme, Rudolf Kuhn habe die Ausübung der Dekorationsmalerei ungeteilt seinem Neffen Christoph Kuhn überlassen, von dem im zweiten Abschnitt dieser Arbeit die Rede sein wird.

d) Das Vorlagenbuch

Leider war es mir unmöglich, irgendein persönliches Besitztum oder gar ein schriftliches Dokument aus der Familie Kuhn ausfindig zu machen, Dinge, die für eine Familienforschung von so hohem Werte sind. Ich war im Gegenteil ständig auf indirekte Quellen angewiesen und mußte mir auf Grund von Analogien ein Bild zu schaffen suchen.

Das Schweizerische Landesmuseum bewahrt jedoch ein Vorlagenbuch des Steckborner Ofenmalers und Hafners *Hans Heinrich Meyer*[51]) auf, das Zeichnungen von der Hand Rudolf Kuhns enthält und wahrscheinlich längere Zeit im Besitz der Familie Kuhn war[52]). Darüber hinaus stellt es einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der ostschweizerischen Ofenmalerei dar.

Dieses Buch in Folioformat, das leider durch Kinderhände stark zerstört ist, enthält eine Sammlung von aufgeklebten Kachelrissen, Kupferstichen (hauptsächlich von Hertel in Augsburg herausgegeben) und einigen Skizzen, die von den Ofenmalern immer wieder benutzt wurden. Hie und da folgen feine Nadelstiche den wesentlichen Linien im Bilde: Durch Aufstreuen von Farbstaub wurde so das Motiv auf die Kachel übertragen.

Die Blumen- und Tierdarstellungen, die Studien zur Proportion des menschlichen Körpers, die lavierten Federzeichnungen für verschiedene Einzelkacheln und die Zeichnungen nach Stichen von Conrad und Felix Meyer in Zürich, welche das Buch enthält, lassen sich nach stilistischen Merkmalen leicht in zwei Hauptgruppen einteilen:

Die eine, in der Mehrzahl idyllische Szenen enthaltend, dann aber auch Lisenen-Ornamente, in denen die häufige Verwendung von Porträtbüsten typisch ist, stammt von Hans Heinrich Meyer selbst, der seinen Namen einmal in ein Ornament einfügt. Diese Gruppe interessiert in unserem Zusammenhang nicht weiter. Die zweite jedoch besteht aus einer ganzen Reihe Entwürfe für die Dekoration von Öfen, die von *Rudolf Kuhn* ausgeführt wurden.

Für die Schmückung von Lisenen finden sich im Vorlagenbuch viele Beispiele, die in der exakten und sicheren Art Rudolf Kuhns zu Papier gebracht wurden und die wir auf den von ihm bemalten Öfen immer wieder antreffen. Der schöne bunte Ofen aus dem Rat-

haus Bischofszell[53]) zum Beispiel, ein früherer Steckborner Ofen aus dem Jahre 1749, zeigt (mit etwas verändertem Schnörkelwerk) die „IUSTITIA“ aus der Folge von Tugenden des Vorlagenbuches getreulich kopiert, zusammen mit weiteren allegorischen Figuren[54]).

Für Frieskacheln finden wir im Vorlagenbuch die krausen Rocaillen wieder, die sich um dumme und schlaue Tiere aus Äsopschen Fabeln ranken und die uns vom Ofen aus dem „Wonneberg“ in Zürich bekannt sind.

Vier blaulavierte Blätter mit Figuren heiliger kirchlicher Würdenträger, für große Mittelkacheln bestimmt, waren wohl Entwürfe für den Ofen des Klosters Reichenau, denn die am sorgfältigsten ausgeführte Figur ist die des heiligen Pirmin mit Hirtenstab und Schlange[55]), und Pirmin ist bekanntlich der Gründer des Klosters Reichenau.

Rudolf Kuhn möchte ich auch die zahlreichen kolorierten Pflanzenskizzen zuschreiben, die von guter Naturbeobachtung zeugen, und die er in vereinfachter Form auf vielen Öfen später verwendet hat — zum Beispiel auf einem bunten Steckborner Ofen im Schweizerischen Landesmuseum, um das zugänglichste Werk anzuführen.

Gegen Ende des Buches finden wir zudem, nach Handschrift und naturgetreuer Beobachtung, wie nach der Sicherheit in der Linienführung auch von Rudolf Kuhn gemalt, ein gutes Dutzend verschiedener Singvögel. Ähnliche Vögel erscheinen oft auf Kuhns Werken, besonders auf den späten Steckborner Öfen, von denen einer, mit Vögeln auf den Lisenenköpfen bemalt, im Schweizerischen Landesmuseum steht[56]).

Weitere erwähnenswerte Darstellungen Rudolf Kuhns im Vorlagenbuch sind sechs Blätter mit zeitgenössischen militärischen Szenen, die, wenn wahrscheinlich auch den Werken eines Schlachtenmalers des 18. Jahrhunderts entnommen, noch in der Kopie eine sichere zeichnerische Begabung verraten und zu dem Besten gehören, was man unter Rudolf Kuhns Werke zählen mag. Die Blätter stellen dar:

1. Zwei Reiter auf sich bäumenden Pferden, die mit bloßen Schwertern über einen gestürzten Reiter sprengen.
2. Die Belagerung einer Festung.
3. Die Belagerung einer Stadt mit Reitern im Vordergrund.
4. Infanterie im Kampf mit Reitern.
5. Kampf zwischen Dragonern und Türken.
6. Beschießung einer Stadt.

Zwei unlavierte Zeichnungen, einen Kriegsrat und die Beschießung einer Schiffsbrücke darstellend, gehören der gleichen Serie an.

Die militärischen Szenen scheinen für die Bemalung der Öfen damals sehr beliebt gewesen zu sein. Ich fand sie außer auf bunten Öfen von Rudolf Kuhn (einer davon im Schweizerischen Landesmuseum) an einem Zolliker Ofen von 1762 im „Mies“, Stäfa[57]) (Kugelgießer, Reiterkampf, usw.), der nicht signiert ist, an einer Einzelkachel im Gewerbemuseum Basel[58]) und an dem bekannten Ofen auf Schloß Girsberg mit den Initialen C. K. Ein unsigniertes Ölgemälde im Historischen Museum des ehemaligen Landvogteischlosses Baden (ebenso die Türfüllungen aus dem ehemaligen Amtshaus Winterthur), die den Zusammenhang mit dem Steckborner Vorlagenbuch nicht verleugnen können, werden im Abschnitt II unter den Werken Christoph Kuhns besprochen.

3. Kapitel: Der Ofenmaler Christoph (I.) Kuhn

Rudolf Kuhns jüngerer Bruder Christoph lebte von 1709 bis 1762[59]), und wenn seine Kinder alle am Leben geblieben wären, hätte er am Ende seines Lebens auf die stattliche Reihe von sechs Söhnen und elf Töchtern blicken können. Von den Kindern seiner ersten Gattin, Anna Barbel Stoll aus Stein a. Rh., die im Februar 1751 als „ehelich geliebte Hausfrau des Meisters Christoffel Kuhn" starb, lebten die drei letzten jedoch nicht lange und starben im Kindesalter. Zwei Jahre später heiratete Christoph Kuhn wieder, Verena Vollenweider, von deren sechs Kindern nur eines erwachsen wurde[60]).

Trotz der großen Sterblichkeit hatte Christoph Kuhn eine große Kinderschar zu betreuen, und es mochte ihm nicht immer leicht gefallen sein, sie in der strengen Zucht seiner Zeit aufzuziehen. „Das Ideal, nach dem man strebte, war die Gründung einer frommen, stillen Haushaltung, in der der Hausvater allein regiert, ohne viele Gesetze, aber an strenge Zucht und Sitte gebunden, und zur Aufrechterhaltung derselben bestimmt", bemerkt ein Zeitgenosse[61]) über die Familienverhältnisse in der schweizerischen Landschaft, die auch auf die Familie des Malers zutreffen werden.

Die vornehmste Aufgabe für einen jungen Vater bestand damals in der Suche eines möglichst einflußreichen Paten für sein neugeborenes Kind. Besonders auf der Landschaft war es für einen Handwerker sehr wichtig, auf diese Weise Beziehungen zu reichen Stadtbürgern, welche ihre Landsitze oder Vogteien in Zürichs Umgebung bewohnten, anzuknüpfen; denn in Schlösser und Güter auf dem Lande durften die Landhandwerker ihre Erzeugnisse verkaufen, ohne daß ihre Kollegen in der Stadt dagegen Einsprache erheben konnten, und es ist begreiflich, daß sie dieser einzigen größeren Einnahmequelle alle Aufmerksamkeit zuwandten[62]).

So sorgte auch Christoph Kuhn trefflich für seine Kinder und sicherte ihnen Paten aus den vornehmsten Bürgern der Stadt Zürich[63]). Einige, wie etwa Salomon Hirzel in Wülflingen und Johann Kaspar Werdmüller, erwiesen sich nicht als falsche Spekulation und gaben, wenn nicht dem Patenkinde selbst, so doch einem seiner Brüder Arbeit und Verdienst[64]).

Christoph Kuhn wurde wahrscheinlich durch seinen älteren Bruder Rudolf in die Werkstätten der Meyer in Steckborn eingeführt, wo er den schönen Ofen für das Schloß Girsberg bei Stammheim bemalte. Auch in Bleulers Betrieb in Zollikon muß er gearbeitet haben[65]), wie die meisten Mitglieder der Familie Kuhn. Ihm unsignierte Öfen zuschreiben zu wollen, wäre schwieriger, als sich die Zuschreibungen bei Rudolf Kuhn gestalteten, denn Christoph besitzt nicht einen so persönlichen Stil wie sein Bruder. Auch darf man nie vergessen, daß die Prozeduren des Glasierens und Brennens die Malerei auf einer Kachel leicht weicher oder härter, verschwommen oder scharf werden lassen, und damit die Malweise verschiedener Künstler einander angleicht und Unterschiede weitgehend verwischt[66]).

In unserem Zusammenhang ist es daher weniger wichtig, ob wir Christoph eine möglichst große Anzahl Öfen zuweisen, als vielmehr, an einem einzigen gesicherten Werk seine Tätigkeit als Ofenmaler festzulegen.

a) Der Ofen im Schloß Girsberg

Im Jahre 1756 brannte das Schloß Girsberg durch die Unvorsichtigkeit eines Handwerkers ab, der auf einem hölzernen Gerüst sein Kohlenbecken hatte stehen lassen[67]). Der Besitzer des Schlosses, Friedrich Im Thurn[68]), bestellte sich für den Neubau durch die Hafnerei Meyer in Steckborn zwei blaubemalte Öfen. Der eine dieser Öfen wurde von Heinrich Meyer selbst bemalt und trägt die volle Signatur der Meyerschen Firma[69]). Der zweite jedoch ist vom Hafner nicht bezeichnet, und nur das in eine Mittelkachel versteckt hin-
Abb. 4 gemalte Monogramm *C. K.* gibt uns Aufschluß über den Maler. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir uns der Meinung von Karl Frei anschließen und den Ofen als ein Werk des Ofenmalers Christoph Kuhn betrachten[70]).

Der Ofen befindet sich im ersten Geschoß des Schlosses. Er ist prismatisch gegliedert, steht auf volutenartig gerollten Füßen, die vom gleichen Material wie die Kacheln sind, und wie diese weiß glasiert und mit Blau bemalt. Der Oberbau, nur um Weniges schlanker und um den Oberfries höher als der Unterbau, wird bekrönt von einer achteckigen bemalten Kuppel mit Wulstabschluß. Die Frieskacheln sind mit lärmigen Stilleben von Waffen, Fahnen und Trommeln in bewegter Rocaille-Umrahmung bemalt. Die gleichen Stilleben, nur in größerem Format, schmücken auch die Mittelkacheln abwechslungsweise mit militärischen Szenen.

Christoph Kuhn kopierte die Lager- und Kriegsszenen offensichtlich aus dem Vorlagenbuch von Hans Heinrich Meyer in Steckborn, das auf Seite 11 erwähnt wurde. Dort habe ich die Serie kriegerischer Darstellungen Rudolf Kuhn zugeschrieben und möchte an dieser Meinung festhalten, obschon der Ofen in Girsberg von Christoph Kuhn stammt. Die Zeichnung im Vorlagenbuch ist jedoch sicher und präzis und zeigt in der Linienführung so deutlich den Zusammenhang mit den andern Entwürfen für Kachelrisse von Rudolf Kuhn, daß nur Rudolf Kuhn als Entwerfer dieses Risses in Frage kommen kann.

Als Beispiel für Christoph Kuhns Malweise und zugleich als Beispiel für die Umsetzung einer Vorlage in die bemalte Kachel vergleiche man die Abbildungen 3 und 4. Christoph Kuhn kopierte auf seiner Signaturkachel („CK" ist auf dem Feldstein unter dem Schweif des vordersten Pferdes zu erkennen) die Vorlage „Belagerung einer Stadt" sehr getreu, wenn auch mit verschiedenen Vereinfachungen. Daß die Vorlage nur einen Reiter rechts zeigt, ist die Schuld eines ordnungsliebenden späteren Besitzers, welcher alle Blätter des Vorlagenbuches, die über das Format des Einbanddeckels hinausragten, mit einer Schere egalisierte.

Bei allen Kriegsszenen, die Christoph Kuhn gemalt hat — auch der dickbäuchige Feldherr vor dem Zelt ist genau nach der Vorlage „Kriegsrat" kopiert —, sehen wir die Figuren geschickt sich aufrecht im Sattel halten oder auf gespreizten Beinen stehen. Die Uniformen besitzen den eleganten Schwung, den ihnen Rudolf Kuhn verlieh, und auch den Pferden fehlt nur wenig von der Rasse und dem Feuer, welche in der Vorlage spürbar werden. Trotzdem vermag die Zeichnung bei aller Sorgfalt und Klarheit der Linie eine gewisse Ängstlichkeit nicht zu verleugnen, die sich vor allem in den peinlich geradlinig wirkenden Zeltbahnen und den im Gegensatz dazu übertrieben differenzierten Perücken und Gewandfalten äußert.

Sonst ist der zeichnerische Stil Christophs dem seines Bruders sehr verwandt: hier wie

dort klare Striche, welche die Gestalten begrenzen und auch in der Binnenzeichnung nicht schwächer werden. Daneben finden wir den bewußten Verzicht auf schummrige Untermalung mit späterer Hinsetzung der Akzente.

Wenn Christoph Kuhn sich in den figürlichen Darstellungen von seinem älteren Bruder beeinflussen ließ, so zeigt er in den rein ornamental behandelten Mittel-, Fries- und Gesimskacheln eher Verwandtes zum Kreis von Hans Heinrich Meyer: In der Art etwa, wie die Rocaillen gleichsam aus weichem Teig gebildet scheinen und sich wulstig und lappig einrollen, liegt wenig mehr von Rudolf Kuhns hartem, klarkantigem Muschelwerk, sie nähert sich vielmehr Meyers durchaus malerischer Behandlung des gleichen Sujets.

So können wir Christoph Kuhn nach diesem einen signierten Werk aus dem Meyerschen Betrieb in Steckborn schon recht gut nach seinen künstlerisch-handwerklichen Fähigkeiten beurteilen und kommen dabei zu dem Schluß, daß er seinen älteren Bruder Rudolf in dessen souveräner Beherrschung und Abwandlung der Vorlage, vor allem aber in der leichten Führung, in der Verspieltheit des Ornamentes, nicht erreicht. Doch zeigen gerade Szenen, die er den Vorlagen seines Bruders entnahm, eine sichere kopistische Begabung und ein gut fundiertes handwerkliches Können, die beide ihn mit den geschätztesten Ofenmalern seiner Zeit, mit Hans Heinrich Meyer und Daniel Düringer von Steckborn etwa, in eine Reihe stellen.

4. Kapitel: Die Brüder Hans Heinrich und Christoph (II) Kuhn

Die beiden ältesten Söhne Christoph Kuhns lassen sich an einer signierten Kachel, resp. einem signierten Ofen, als tüchtige Maler nachweisen.

a) Hans Heinrich Kuhn

Hans Heinrich wurde am 15. August 1734 getauft und verheiratete sich im gleichen Jahr wie sein jüngerer Bruder Christoph, nämlich 1765. Mit seiner Gattin Elisabeth Näf scheint er einen Hof in Wallisellen übernommen zu haben, denn wir treffen ihn seit seiner Heirat im Nachbardorfe wohnhaft. Hans Heinrich starb im Jahre 1785[71]).

Das Schweizerische Landesmuseum erwarb 1925 eine signierte Einzelkachel aus dem Hause Drahtzugstraße Nr. 72 in Zürich. Es handelt sich bei dem Stück um eine weißglasierte, blaubemalte Frieskachel[72]) mit oben anschließendem Stab, der das selbe schräglaufende Kirschenmuster trägt, welches wir hie und da bei Öfen aus der Bleulerschen Hafnerei antreffen[73]). Dargestellt ist rechts auf der Kachel selbst der bei allen Malern der Familie Kuhn stets wiederkehrende Säulenstumpf auf kubischem Sockel, der die Signatur trägt[74]). Das Säulenfragment ist von Gestrüpp umwuchert, vor ihm wachsen krautige Pflanzen, Huflattich und Kerbel. Gegen die Mitte zu senkt sich der Boden gegen ein Gewässer, und dort am Abhang, in der Mitte des Bildfeldes, steht der übliche Wanderbursche mit Pilgerhut, Kürbisflasche und Reisestab. Wie immer ist er vom Rücken gesehen und blickt auf das gegenüberliegende, burgähnliche Gebäude. Auch dieser Häuserkomplex wird sich bei allen Malern der Familie Kuhn stets gleich bleiben und besteht aus einem gedrun- Abb. 10

genem Turm, einem Ökonomiegebäude und verschiedenen Häusern, zwischen denen Laubwerk sich kraust. Eine bröckelige Mauer grenzt das Ganze gegen den See hin ab.

Auf der Säulenbasis finden wir die Jahreszahl 1770 und darunter das ligierte Monogramm *HK*, womit die Autorschaft Heinrich Kuhns gesichert ist. Aber auch die Rocaillen, welche das Bild nach drei Seiten hin umschließen, weisen sehr deutlich auf die Familie Kuhn hin, und die Malweise — schummerige Untermalung, weiche Schattierung und daneben die noch präzise Umrißlinie — ist typisch für die jüngere Generation Kuhn.

Die Malerei auf dieser einen Kachel läßt uns bedauern, daß bis jetzt kein vollständiger Ofen des Meisters bestimmt werden konnte. Die Feinheit in der Profilierung des Rankenwerkes und die Sicherheit in der Setzung der Akzente geht über das hinaus, was von einem gewöhnlichen Ofenmaler damals verlangt werden durfte. Besonders das Figürchen des Wanderers, hellblau untermalt und mit feinem Haarpinsel konturiert, steht ähnlichen Sujets der gleichzeitigen Zürcher Porzellanmalerei sehr nahe.

b) Christoph Kuhn

Von Christoph (II) Kuhn wollen wir an dieser Stelle einzig in seiner Eigenschaft als Ofenmaler sprechen. Sein viel reicheres Wirken als Täfer- und Bildermaler wird den Inhalt des 2. Abschnittes in dieser Arbeit bilden.

Christoph Kuhn wurde am 18. September 1737 als drittes Kind aus der kinderreichen Ehe des Malers Christoph Kuhn und der Anna Barbel Stoll getauft. Das Register verzeichnet Junker Abraham Böschenstein und Jungfrau Margareth Stoll aus Stein als seine Paten[75]). Über seine Lehrjahre ist nichts bekannt. Er heiratete 1765 Anna Barbara Meyer, und seine Ehe blieb kinderlos. 1792 starb Christoph Kuhn im Alter von 55 Jahren als Landrichter in Rieden. Das Register verzeichnet seinen Tod als den einer sehr wichtigen und geschätzten Persönlichkeit in gut zentimeterhoher Zierschrift: „Christoph Kuhn Landrichter und Mahler von Rieden 54. Jahr und 4. Monat alt“[76]).

Abb. 13 Aus Bleulers Werkstatt in Zollikon ist uns ein Ofen mit voller Bezeichnung des Hafners und der zweimal angebrachten Signatur Christoph Kuhns erhalten, der ursprünglich im „Rotholz“ bei Obermeilen stand und durch die Vermittlung des Schweizerischen Landesmuseums und der Denkmalpflege seinen angemessenen Platz im Salomon Landolt-Zimmer des Schlosses Wülflingen erhielt[77]).

Der Ofen zeigt die einfachste Form ohne Aufsatz, aber mit anschließender Kachelwand und einer „Kunstbank“ auf behauener Sandsteinplatte und Sandsteinfüßen. Ein oberer Fries von länglichen Schmuckkacheln, der sich durchgehend auch auf die Wand erstreckt, und die Reihe von zweimal fünf Eckkacheln am Ofenkörper selbst zeigen blaue Bemalung auf weißer Glasur, während die übrigen Füllkacheln quadratisch gewählt sind und die beliebte seegrüne Färbung ohne Patronierung aufweisen. Oben und unten schließen Ornamentmuster von typisch Bleulerscher Prägung den Ofenbau ab, besonders hervorzuheben ist dabei das immer wiederkehrende Band mit im Kreis gegeneinander gestellten und diagonal aufeinander gelegten Farnblättern, die man auf vielen Bleuleröfen jener Zeit antrifft[78]). Darauf folgt ein barockes Blattmuster mit blau ausgefüllten Zwischenräumen und auf den darüberliegenden weißen Stäben erst einfache Zweigmotive mit gegenständigen Blättern, die in der Diagonale links unten rechts oben verlaufen und neben den schwereren übrigen

Ornamenten fast biedermeierlich wirken, dann in der gleichen Anordnung stilisierte Kirschbaumzweige mit wechselständigen Kirschen.

Die Signatur finden wir einmal in der obersten linken Eckkachel, die mit der Darstellung zweier Schwäne in schilfbestandenem Wasser neben den Trümmern einer Säule geschmückt ist. Auf der geborstenen Säulenplinthe steht in ganz feinen Buchstaben: „*C. K. J. fecit*" und darunter, auf dem Sockel, die Jahrzahl „*1768*". Auf dem oberen Fries findet sich weiterhin eine Kachel mit einem von der Quelle trinkenden Hirschen. Doch ist hier auf den sonst zu diesem Symbol üblichen Spruch („Meine Seele dürstet nach Gott"[79])) verzichtet und dafür auf den etwas prosaischen Brunnenrand die Signatur „*Christoff Kuhn/Mahler in Rieden/1768*" gesetzt[80]). Auf der folgenden Frieskachel mit der Darstellung eines Jägers findet sich eine rankenüberwachsene Platte mit der Inschrift: „*Heinrich / Bleüler / Haffner in / Zoliken / 1768*". Abb. 7 u. 8

Die zweimalige Signatur des Malers und die dreimal angebrachte Jahreszahl 1768 beweisen uns, wie wichtig der Ofenmaler selbst sein Werk genommen hat und daß wir daher auch unter den vielen unbezeichneten Bleuler-Öfen mit wenig Erfolg nach weitern Werken des jüngeren Christoph Kuhn Ausschau halten: Sein künstlerisches Selbstbewußtsein hätte ihn wohl alle Öfen signieren lassen, und die Annahme, Christoph Kuhn habe sehr wenige Öfen bemalt und sich sonst ausschließlich der Ölmalerei gewidmet, darf daher wohl als berechtigt angesehen werden.

Die einzelnen Schmuckkacheln zeigen nicht die differenzierte Bemalung, die etwa Rudolf Kuhns Öfen auszeichnet. Sowohl Eck- wie Frieskacheln sind hier mit einem nach oben offenen Rahmen von schwungvollen Rocaillen geschmückt, welche die verschiedenen, aber dem Thema nach immer wieder verwandten Bilder einfassen: Neben dem bereits erwähnten Hirschen und dem Jäger mit Gewehr und Schnappsack finden wir anschließend einen Reiter mit rundem Bauernhütchen, der auf ein Gehöft zureitet, einen Wanderer in idealer Landschaft, dazu Fischer am Strand und in breiten Fischerboten, Reiter vor zerfallenden Burgtürmen, zwei Fischer mit vollen Netzen, und einen unter dem Tragkorb gebückten Bauern. All diese Figuren dienen als Staffage vor Burgen, Schlössern und zertrümmerten Säulen, und es gibt auf keiner Kachel eine Landschaft, der nicht ein See Belebung und Tiefe verleihen würde. Die seitlichen Bildränder werden immer von Bäumen verstärkt.

Diese Kachelbilder schuf auch Christoph Kuhn nicht frei, sondern er hielt sich beim Entwerfen an bewährte Vorlagen, in diesem Falle an die Kupferstiche Conrad Meyers[81]). In der Graphischen Sammlung der ETH findet sich in den Mappen mit Meyers Werken der Hirsch wieder und die Idee, eine Signatur auf den Brunnenrand zu schreiben. Auch die landschaftlichen Hintergründe von Christoph Kuhn zeigen in vereinfachter Form die Ruinen und Bergzüge, die waldigen Schluchten und schilfbestandenen Seeufer, die Conrad Meyer immer wieder gestochen hat. Ob Christoph Kuhn die Rocaillen dem Steckborner Vorlagenbuch entnommen hat, ist nicht sicher zu entscheiden. Jedenfalls scheint die Vorliebe für diese schwungvolle Art des Rahmens und die Leichtigkeit, mit der er ausgeführt wird, allen Malern Kuhn angeboren zu sein und wird in dieser Konsequenz von keinen andern Ofenmalern, auch nicht von Hans Heinrich Meyer oder Daniel Düringer, übertroffen.

Was die einzelnen Bilder Christoph Kuhns anbetrifft, so ist bei ihnen, im Gegensatz zu den Kacheln seines Vaters Christoph, eine in dieser Generation beginnende malerische Tendenz zu verspüren, die sich bei Jakob und Johann Kuhn noch verstärken wird. Sie zeigt

sich vor allem in der Behandlung des Blattwerks, das seine Klarheit verloren hat und nicht mehr aus genau nebeneinander gesetzten Tupfen besteht, wie Rudolf Kuhn es liebte. Hier wird im Gegenteil eine Baumkrone oder ein Gebüsch flächig in wolkigem Hellblau untermalt, und nachher fährt der Pinsel kraklig darüber und vermittelt die Illusion von zusammenhängendem Blattwerk. Die Übermalung kann auch aus parallelen Strichen oder weichen Druckern bestehen. Alle drei Arten der Behandlung von Blatt und Baum sieht man auf der einen Kachel mit dem trinkenden Hirschen vereinigt, in der überdies auch der Effekt von zackigen, abgestorbenen Ästen als Kontur gegen den blassen Himmel ausprobiert wird.

Dieser Ofen ist wohl reizvoll und eigenwillig, von einer gewissen krausen Originalität, neben der Rudolf Kuhns Werke kühl und unpersönlich wirken, in den Einzelzügen jedoch viel schwerer und weniger sicher in der Linienführung. Gerade die Art, in welcher der Hirsch dargestellt ist, illustriert Christoph Kuhns teilweises Unvermögen im Zeichnerisch-Formalen: Ohne das Geweih hätte das Tier mit dem dicken Bauch und den unsicheren Beinen sehr viel Ähnlichkeit mit einem Esel, und auch der nachträglich verbesserte Hals vermag die Ungeschicklichkeit im ganzen nicht wieder gutzumachen. Die einzelne Linie ist spröde und manchmal, wo der Künstler sein eigenes Unvermögen spürt, von einer fast pedantischen Sorgfalt, die zwar rührend wirkt, aber doch auf Kosten des schwerelosen und geschmeidigen Gesamteindruckes geht, der uns Rudolf Kuhns Werke so bewundern läßt.

Man spürt hier eine künstlerische Kraft am Werke, hat aber das Gefühl, sie drücke sich mit unzulänglichen Mitteln aus. Irgendwie waren die Hände des Malers zu grob, den feinen Pinsel zu halten, und seiner Gestaltungsfreude setzte das schmale Rechteck des Kachelfeldes zu enge Grenzen. So fühlt man beim Betrachten des Ofens die stete Selbstzügelung des Malers, die Furcht, es möchte etwas zu groß oder zu breit geraten, und aus dieser Unsicherheit heraus entstand dann die so schindmährenhafte Rückenlinie des trinkenden Hirsches, die fast peinlich die anmutig empfundene Landschaft des Hintergrundes durchschneidet.

Christoph Kuhn hatte zu der Zeit, da der Ofen entstand, die große Täferfolge des Schlosses Wülflingen und verschiedene Ölbilder gemalt, und es mochte ihm schwer fallen, sich wieder in das zierliche Handwerk des Kachelmalens einzufühlen. Doch war er wahrscheinlich nach dem ruhmlosen Abtreten seines großen Gönners, des Obersten Hirzel von Wülflingen, gezwungen, den Verdienstausfall irgendwie wettzumachen, besonders da er seit zwei Jahren noch für eine Frau zu sorgen hatte. — Dieser eine Ofen beweist, daß Christoph Kuhns Können auf einem andern Gebiet ausgeprägter ist, wo er sich nach seiner Laune entfalten durfte und nicht an zu enge Grenzen stieß: in der Ölmalerei.

5. Kapitel: Der Ofenmaler Jakob Kuhn

In der dritten Generation Kuhn gibt es zwei Jakob Kuhn, die beide in den Kirchenbüchern als „pictor“ eingetragen wurden. Die erhaltenen Öfen, die mit „J. Kuhn“ signiert sind, bilden jedoch eine so einheitliche Gruppe, daß sie nur von einem dieser beiden stammen und nicht bald vom Sohne Rudolfs, bald vom Sohne Christophs gemalt sein können.

Wenn ich als den Maler der „J. Kuhn-Öfen" Jakob, den 1740 geborenen Sohn Christoph (I) Kuhns und Bruder von Heinrich und Christoph (II) betrachte[82]), bin ich mir bewußt, etwas willkürlich vorzugehen. Einzig mit der Versorgung einer großen Kinderschar — seine Gattin Anna Wintsch gebar ihm insgesamt 18 Kinder[83]) — seinen Fleiß und seine ausgedehnte Tätigkeit erklären zu wollen, ist wohl reichlich gewagt. Doch liegt ja für das vorliegende Kapitel das Hauptgewicht nicht darauf, welcher der beiden Vettern als der Maler einiger prunkvoller Öfen in Betracht kommt, sondern *daß* diese Öfen überhaupt von einem Jakob aus der Familie Kuhn bemalt worden sind.

Jakob Kuhn hatte mit seiner Familie kein Glück. Seine Gattin starb 20 Jahre vor ihm, an der „Auszehrung", wie das Totenregister meldet[84]), und von den vier Kindern, die ihm von der ursprünglich großen Zahl geblieben waren, starben die Söhne kinderlos, während die eine Tochter Anna als Magd nach Zürich ging, ohne zu heiraten, und die andere sein Haus in Schande brachte. Mit eifernd großen Buchstaben schrieb nämlich der Pfarrer neben ihren Namen, daß sie ein uneheliches Kind zur Welt gebracht habe[85]). Diese Familienmisèren vermochten jedoch nicht, Jakob Kuhns künstlerische Produktion zu hemmen. Die prunkvollsten Öfen aus der Werkstatt Bleulers in Zollikon stammen von ihm, und ebenso arbeitete er in dem Betrieb des Zürcher Hafners Salomon Freudweiler[86]). Da die Tätigkeit Jakob Kuhns noch an keiner Stelle publiziert worden ist, werde ich auf seine Öfen ein wenig näher eingehen.

a) Die Öfen für Felix Oeri-Lavater[87])

Im Jahre 1767 ließ sich Felix Oeri-Lavater in Meilen das Haus zur „Seehalde" errichten, einen stattlichen Giebelbau mit schön vergittertem Balkon gegen die Seeseite hin[88]). Die Ausstattung der Zimmer mit kostbarem Nußbaumtäfer und festlichen Stuckdecken, seidenen Tapeten und kunstreich gelegten Böden verlangte auch nach Öfen, die ihrer Umgebung würdig waren. Die Werkstatt Bleulers erhielt wieder einmal den Vorrang vor den Zürcher Hafnern und erst recht vor dem Betrieb Nehrachers in Stäfa, der sich sicher auch um eine so anspruchsvolle Kundschaft bemühte.

Heinrich Bleuler lieferte in den Jahren 1767 und 1768 vier Öfen in die „Seehalde", von denen einer von Jakob Kuhn inschriftlich zweimal bezeichnet wurde. Die kluge Familienpolitik des Vaters Christoph Kuhn hatte sich hier von neuem bewährt: Stadtrichter und Zunftmeister Hans Caspar Werdmüller, der Schwager Oeris, hatte sich 1748 als Pate für Anna Barbara Kuhn eintragen lassen, und von diesem Gönner profitierte nun auch der ältere Bruder des Patenkindes.

Felix Oeri hatte sein Wohlwollen der Familie Kuhn gegenüber nicht zu bereuen. Die vier Öfen in der „Seehalde" gehören zu den schönsten, welche schweizerische Ofenbaukunst und Ofenmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts schufen.

Die Öfen in der „Seehalde" zeigen alle vier den gleichen kostspieligen Turmbau mit von der Wand getrenntem Aufsatz und Kuppelbekrönung. Die Ecklisenen des Aufsatzes buchten sich dabei gegen unten volutenartig nach außen und rollen sich einwärts. Die bewußte Profilierung durch sechs Querstäbe und erhöhte Lisenen, durch geschweifte Gesimse und die plastisch empfundene Kuppel bewahrt den Baukörper vor jeder Monotonie. Der Ofen steht auf behauenen Sandsteinfüßen.

Die Öfen in der „Seehalde“ sind ganzflächig bemalt, im üblichen Zürichblau auf weißer Glasur. Dabei wird in der Bemalung unterschieden zwischen den großen Mittelkacheln, den Fries- und Lisenenkacheln und den Lisenenköpfen, was noch mehr dazu beiträgt, dem Ofenkörper eine rhythmische Beschwingtheit zu verleihen, die sich dem ganzen Raume mitteilt. Die Mittelkacheln sind natürlich als breiteste Fläche die eigentlichen Träger der bildlichen Darstellungen: Jagd- und Genrebilder, Szenen aus klassischen Sagen und aus Ovids Metamorphosen, die mit besonderer Sorgfalt ausgeführt wurden. Die länglichen Frieskacheln eigneten sich naturgemäß für die Landschäftchen mit Bauern, Wanderburschen und Fischern, bei welchen sich der Maler, dem diese Darstellungen wie allen Kuhn am leichtesten von der Hand gingen, sichtlich ausruhte. Auf den Lisenen finden sich wie allgemein üblich allegorische Figuren und griechische Götter, oder auch an Bändern Medaillons, in die winzige Landschäftchen gemalt sind; auf den Lisenenköpfen kleine Nichtigkeiten: Figuren, ein Haus, Rankenwerk.

Das Rankenwerk — Jakob Kuhn kann seine Familie auch hierin nicht verleugnen — schlingt sich dünn und zwanglos am Rand der Kacheln, füllt sie nach strenger rhythmischer Gesetzmäßigkeit auch hie und da aus, läßt aber die Mittelkacheln ohne Randabschluß ganz frei für die bildliche Darstellung.

Was diese bildlichen Darstellungen auf den Mittelkacheln anbetrifft, so sehen wir an den Öfen im 1. Stock der „Seehalde“ vorzügliche Jagdbilder, welche über das Genremäßige hinausgehen: Eine Hirschhetze, eine Fuchsjagd, Hasen, die in weiten Netzen gefangen werden. Der eine Ofen im ersten Stock zeigt auf einer Frieskachel mit dem typisch Kuhnschen Wanderburschen vor Gewässer und schloßbekröntem Hügel den zerfallenden Mauersockel mit der Inschrift: „*H. Bleüler / Haffner / zu Zolliken // J: Kühn / Mahler.*“[89])

Und der gleiche Ofen ist in einem Medaillon auf der gemalten Mauer einer Lisene nocheinmal bezeichnet: „*1768 / J: K/M*“. Obschon eine doppelte Signatur hie und da vorkommt, wie zum Beispiel an des jüngern Christoph Kuhn Ofen in Wülflingen, kann man hier annehmen, daß es sich beim Aufsetzen des Ofens um ein Versehen handelte — besonders weil die andern Öfen in der „Seehalde“ keine Künstlersignatur tragen und doch ihrem ganzen Charakter nach schwerlich einem andern als Jakob Kuhn zugeschrieben werden können.

Der zweite Ofen des ersten Stockes ist auf dem Aufsatz mit „*H. Bleüler Haffner 1768*“ signiert und gleicht in der Form des Ofenkörpers und in Anordnung und Wahl des bildlichen Schmuckes ganz dem oben besprochenen.

Die beiden Öfen im zweiten Stock der „Seehalde“ sind der Zimmerhöhe entsprechend noch höher als die zwei Öfen des ersten Stockes. Der eine, im Saal, hat auf den Frieskacheln die üblichen Genrelandschaften, die Mittelkacheln jedoch weichen in der Wahl der Szenen von den unteren Öfen ab. Die neun Bildfelder sind mit mythologischen Szenen geschmückt, die zur Hauptsache den Ovidischen Metamorphosen entnommen sind.

Wir sehen der Reihe nach, links unten begonnen:

1. Die Göttin Leto, welche Bauern in Frösche verwandelt.
2. Marsyas, von Apoll an einen Baum gefesselt. Am Boden liegen zerstreut Musikinstrumente umher.
3. Pygmalion vor seiner Statue, die lächelnd vom Sockel heruntersteigt.

4. Apoll und Python.
5. Amor, der seine Pfeile verschießt.
6. Opfernde Menschengruppen vor einem Tempel.
7. Perseus tötet auf Geheiß Athenas die Gorgo.
8. Prometheus am Kaukasus mit einem großen Adler.
9. Der stürzende Ikarus über einem Meer, das mit Schiffen belebt ist.

Daß einzelne Bilder schwer oder gar nicht deutbar sind, kann nicht verwundern, denn die Maler verstanden oftmals die Vorlage nicht, und noch weniger die Sage selbst, die ihr zugrunde lag. Daher kommt es vor, daß die heidnischen Helden hie und da Nimben wie christliche Heilige tragen und der Betrachter nicht genau weiß, ob es sich beim Drachentöter hier um St. Georg oder um den siegreichen Apoll handelt. — So ist es auch erklärlich, daß zu den allegorischen Frauengestalten auf den Lisenen, die offensichtlich die Tugenden verkörpern sollen, nämlich Constantia, Justitia und Fides, plötzlich die eitel in einen Spiegel blickende Vanitas sich gesellt.

Der Ofen im oberen Saal gibt auf Kachel 8 die Werkstätte an. „*Heinrich Bleüler Haffner in Zolliken / 1767*“ steht auf dem Kaukasusfelsen, an den Prometheus angeschmiedet ist.

Der vierte Ofen, der größte von allen, trägt weder eine Werkstattbezeichnung noch die Signatur des Malers, doch steht außer Frage, daß auch dieser Ofen aus Bleulers Betrieb in Zollikon stammt. Die Mittelkacheln sind hier mit gemalten Herren und Damen der Gesellschaft geschmückt, die sich vor Balustraden und in Gärten à la Versailles bewegen. Die Lisenen tragen wieder allegorische Frauengestalten, die Friese Landschäftchen mit Staffagefiguren.

Ob Jakob Kuhn auch der Maler dieses letzten Ofens ist, könnte man vielleicht in Zweifel ziehen. Die künstlerische Handschrift erscheint hier etwas weicher und geschmeidiger, weniger persönlich als in den drei andern Öfen, doch mag dies auch am eleganteren Vorwurf liegen.

Der gleiche Felix Oeri baute am andern Ende des Dorfes Meilen den „Seehof“, der vor allem durch seine kostbaren schmiedeisernen Gitter berühmt war. Diese Gitter wurden im Laufe der Zeit verkauft, und auch von den ursprünglich vorhandenen Kachelöfen ist heute keiner mehr im Hause[90]).

Ein Ofen im Besitz von Dr. H. Meyer-Rahn, Luzern, den der Besitzer 1917 zerlegt im Keller des „Seehofes“ fand, war ursprünglich im Hause aufgestellt. Der Aufbau des Ofenkörpers (Sandsteinfüße, Unterbau, Aufsatz, Kuppel) wie seine spezielle Form (geschweifte und eingerollte Lisenen) machen ihn zu einem Zwillingsbruder für den Ofen mit mythologischen Szenen im oberen Saal der „Seehalde“. Ja, mehr als das: außer einer leicht bläulichen Färbung des weißen Glasurgrundes gleichen sich auch die Kachelbilder und sind offensichtlich derselben Vorlage entnommen. Abb. 2

Auf den Mittelkacheln des Aufsatzes finden wir

1. Ikarus (!), der als Fliegender und Stürzender je einmal abgebildet ist. Wie in der „Seehalde“ ist auch hier das Meer von munteren Schifflein belebt.
2. Der Kentaur Nessus, welcher Deianira entführt. Links Herkules, der mit einem Bogen auf den Kentauren zielt. Von einem Felsen herab wird Lichas von Herkules geworfen.

3. Der Drachentöter Apoll in derselben Gestalt wie der Drachentöter der „Seehalde", doch erscheint hier in der Luft noch eine Gruppe von vier Pferden, wahrscheinlich die des Helios.

Im Unterbau, links begonnen:

1. Ein Held, auf der Jagd, vielleicht Adonis.
2. Ein Held mit Bogen und Leier, der einen Vogel fliegen läßt. Rechts davon eine schlafende Frau.
3. Marsyas, von Apoll an einen Baum gebunden. Sogar Leiter und Pansflöte liegen daneben wie auf der entsprechenden Kachel des Ofens in der „Seehalde".
4. Ein König (?) mit Krone, der nach einer sich wehrenden Frau greift, welche halb am Boden liegt.
5. Nocheinmal der Held, der einen Vogel fliegen läßt.

Auf den Lisenen sind verschiedene mythologische Figuren gemalt: Meleager und Atalante. Zwei badende Frauen. Apoll, Hermes, Europa auf dem Stier. Venus in ihrem Wagen mit Eros. Ares. Pygmalion. Zeus auf dem Thron mit Krone.

Auf den Frieskacheln finden wir wieder, genau wie auf den Öfen der „Seehalde", Landschaften mit Staffagefiguren in eleganten Rocaillen.

Es erübrigt sich, Malweise und Technik zu besprechen und näher auf die Darstellungen einzugehen, denn alles, was sich von den Ofen in der „Seehalde" und vom Stil Jakob Kuhns sagen ließ, müßte hier wiederholt werden. Darüber hinaus entdeckte der heutige Besitzer auf einer Frieskachel, am gemalten Architrav eines Tempels, verwischte Buchstaben, unter denen das Wort „*Zolliken*" erkennbar ist und die Jahrzahl *1767*.

Wir können den Ofen also mit gutem Grund in die Werkstatt Bleulers in Zollikon und unter die Werke des Ofenmalers Jakob Kuhn einreihen. Es darf den Betrachter dabei nicht verstimmen, daß ein Maler von der Beweglichkeit Kuhns zweimal fast die gleichen Darstellungen malte, denn die Winterthurer Ofenmaler verwendeten auch immer wieder die gleichen Motive. Trotzdem zeugt die zweimalige Verwendung des Motivs vom Helden mit dem Vogel (Kacheln 2 und 5) von einem gewissen mechanischen Schaffen oder eher noch von einer Nachlässigkeit des Ofensetzers, der die Kacheln nicht sorgfältiger auswählte.

b) Jakob Kuhns Malerei

Die Öfen aus der „Seehalde" und dem „Seehof", die alle aus Bleulers Werkstatt stammen, können — mit Ausnahme vielleicht des unter 4. angeführten Ofens aus der „Seehalde" — auch da, wo sie nicht von Jakob Kuhn signiert sind, mit gutem Gewissen als seine Werke angesprochen werden: Sie zeigen alle die gleiche Art der Bildeinfassung durch Rankenornamente, die jedoch nicht mehr die frühere Fülligkeit und Dichte, das spielerische Eigenleben der Rocaillen von Rudolf Kuhn besitzen, sondern, den Gesetzen des Rokoko folgend, dünner und graziöser geworden sind. Sie bilden dabei nicht mehr einen der Darstellung fast ebenbürtigen Teil des Kachelbildes, sondern erfüllen den Dienst eines leichten, zierlichen Rahmens, der das Bild stützt und zusammenhält, ohne jedoch aktiv in die Bildhandlung einzugreifen, wie das die Funktion der Rocaille ein Menschenalter früher war.

Die einzelnen Bilder Jakob Kuhns sind in ihrer Wirkung durchaus malerisch, im Gegen-

satz zu den klaren, linear herausgearbeiteten Formen und den Kacheln Rudolf Kuhns und zu dem linear-malerischen Kompromiß im Werk des jüngeren Christoph. Wo Christoph noch zögerte zwischen linearer Schärfe und malerischem Effekt, wo er zu einer malerisch behandelten Binnenfläche die spröde, harte Konturlinie gab, da hat Jakob Kuhn sich endgültig für das Malerische entschieden.

Der Vordergrund wirkt kräftig in Farbe und Modellierung, und vor dem blasseren Mittelgrund, der oft durch die ruhige Fläche eines Sees gegeben ist, heben sich in balligen Massen die Laubkronen ab. Der Hintergrund wird als verschwimmende Ferne hinter Türmen und Schlössern gegeben. Die Staffagefiguren sind nicht mehr im Detail beschrieben und aus lauter Gewandfalten aufgebaut, wie es die frühere Zeit liebte, welche Binnenformen einfach leer ließ. Sie sind, wie jeder Körper auf dem Bild (und auch eine Laubkrone oder ein Gebüsch werden nun als fester, massiger Körper empfunden) flächig hell untermalt, mit breitem Pinsel dunkler modelliert und schließlich mit kräftigem Strich großzügig zusammengefaßt und akzentuiert. Das Blattwerk wird in diesem Fall kribbelig betont, Mauerstücke in der für Kuhn charakteristischen „zitterigen" Linie begrenzt. Wo eine Konturlinie nötig scheint, ist sie nie von gleichmäßiger Dicke, sondern bald fein und dünn, bald weich und verfließend, oder zackig unterbrochen.

Aus der einfachen blauen Farbe hat Jakob Kuhn weiterhin ein Maximum an malerischer Wirkung herausgeholt. Durch Untermalung und Übermalung, durch Aufhellung und Verdichtung, durch Arbeiten mit Tupfer und Kratzmesser ist eine ganze Skala in der Tonigkeit entstanden, die andere Farben weitgehend ersetzt. Dazu kommt noch, daß er Einiges über die Wirkung von Licht und Schatten gelernt hat und dieses Wissen geschickt anwendet, um seinen Kacheln zu einem belebten und heiteren Eindruck zu verhelfen.

Diese Heiterkeit und Lebensfülle der Bilder liegen natürlich neben der Malweise hauptsächlich in den thematischen Vorlagen begründet. Die Jagdszenen und idyllischen Landschaften mit Bauern und Wanderburschen, die zerfallenden Schlösser und Türme sind frei von jeglicher Problematik und geben nur Raum für unbeschwerte Empfindungen, der Fabulierlust von Maler und Betrachter weite Grenzen lassend. Ebenso die Götterbilder: Daß Ikarus eigentlich zu Tode stürzt und daß Prometheus am Kaukasus Qualen erleidet, ist ganz nebensächlich und wird gar nicht erfaßt. Einzig die Freude an der Bewegung nackter Glieder (die im mandatestrengen Zürich nur bei Göttern zulässig war) ist wichtig, das Dominieren des Losen, Leichten, Flatternden in Gewand und Haaren, und als Gegengewicht dazu die klassische Strenge eines griechischen Tempels. Diese oberflächlichen Elemente stellten sich über eine eventuelle Tragik des Bildinhaltes, der oftmals nicht verstanden wurde, weil er nicht interessierte.

Jakob Kuhn kam in seiner Auswahl der Darstellungen, die vom Heiter-Beschwingten ins Kühl-Poetische geht, Heimatliches und Klassisch-Griechisches bedenkenlos vermengend, der Vorliebe seiner Zeit auf angenehme Art entgegen. Denn die herrschende Gesellschaftsschicht der Patrizier kostete ihre Herbstzeit, die mit dem Untergang der alten Eidgenossenschaft ihren Abschluß fand, mit allen Mitteln eines verfeinerten Geschmackes und einer gewissen frivolen Unersättlichkeit aus. Als letzte Sensation hatte sie sich die Natur erobert und genoß sie nun auf sehr sentimentale Weise. Sie schwärmte für den Seelenfrieden naturnaher Menschen und die ewige Schönheit umsponnener Ruinen mit der Heftigkeit neuentdeckter Gefühle.

Weil diese Menschen alle ihre Empfindungen arkadisch verklärt in *Salomon Geßners* Radierungen wiederfanden, konnten sie sich nicht sattsehen an seinen poetisch-malerisch erfaßten Landschaftsformen, seinen Ruinen und Säulentempeln. Die ganze reinliche Harmonie, welche Geßners Werk durchzieht, die Gefühlsträchtigkeit seiner Landschaften, welche nur auf den Menschen zu warten scheinen, um besungen zu werden, wurde nun als letzte Errungenschaft gefeiert[91]). Man konnte nicht genug bekommen von Bildern dieser Art und ließ sie in fast naiver Maßlosigkeit auf vielen Dingen des täglichen Umganges anbringen: auf seidenen Tapeten, auf Cheminéeschirmen, auf Fächern und Tabatièren, auf Schoorener Porzellantassen und natürlich immer wieder auf weißglasierten Öfen[92]).

Weitere Werke Jakob Kuhns unter dem Hafner Heinrich Bleuler könnten noch mehrfach nachgewiesen werden, doch geht es ja hier nicht darum, einen möglichst zahlreichen Katalog von verschiedenen Öfen aufzustellen. Viel wichtiger scheint mir, unter den wenigen *signierten* Werken ein oder zwei typische herauszustellen und damit den Meister zu charakterisieren.

c) Der Übergang zum Klassizismus

Gegen 1780 läßt sich eine leichte Veränderung in der Malweise von Jakob Kuhn feststellen. Wenn er bei den Öfen von 1768 noch durchaus im Sinne des verspielten Rokoko arbeitete, der sich vor allem in der Ornamentik ausprägte, so läßt er sich nun fast unmerklich von den Gesetzen des aufkommenden Klassizismus leiten.

Als Beispiel für diesen späteren Stil nehmen wir den schönen Ofen aus Thalwil, der sich
Abb. 11 seit 1919 in Donaueschingen im Besitze des Prinzen Max von Fürstenberg befindet[93]).

Der weißglasierte Ofen ist in massigem Kubus aufgebaut und setzt sich an der Mauer mit einer breiten Kachelwand fort. Ein Gesimse schließt nach unten und oben den Ofenkörper ab, der auf behauenen Sandsteinfüßen ruht.

Auf der Frontseite finden wir eine Kachel mit dem Wappen der Kölliker und ein Schriftband, das den Namen des ehemaligen Bestellers trägt: *„Hs Ulrich Köllicker 1780“*. Die Frieskachel darüber ist bemalt mit dem typisch Kuhnschen Wanderburschen vor geborstener Säule, welche die Signatur enthält: *„Heinrich / Bleüler / zu Zolliken // 1780 / J: Kuhn“*.

In der Gliederung des Ofenkörpers ist dieses Werk Bleulers bedeutend einfacher als die hohen Turmöfen in der „Seehalde“. Unter den Kachelformen wird nur zwischen Frieskachel und Füllkachel unterschieden, wobei die Frieskacheln ihrer Aufgabe entsprechend länglich rechteckig, die Füllkacheln jedoch höher als breit sind. Dieser Aufteilung hat sich auch der Maler angepaßt und blieb bei den Frieskacheln seinem alten Schema der Staffagelandschaften auf dünner Unterlage von eleganten Rocaillen treu, während die übrigen Füllkacheln in einem einfachen, vierpaßähnlichen Rahmen erst das eigentliche Motiv tragen.

Was nun anders erscheint als früher, ist erstens einmal auf jeder einzelnen Kachel das Verhältnis von bemalter zu unbemalter Fläche. Gut zehn Jahre früher mußte der weiße Grund möglichst durchgehend mit der blauen Farbe bedeckt werden, und das Weiß durfte höchstens in den einzelnen Bildern als Himmel oder Seefläche aus der Farbschicht heraus-

leuchten. So entstand ein Eindruck wie von bunten Tapeten, der Ofen schien mit einem reichgemusterten Gewebe überzogen, in dem das Blau dominierte und das Weiß gleichsam nur als nötiger Raum zum Atmen geduldet war. Dies mußte für die folgende Zeit ebenso veraltet wirken wie die plastischen Putten und Fruchtgehänge aus Stuck, die, vom Rokoko so geliebt, im Klassizismus als Ruhestörer für die Harmonie der Zimmer empfunden und durch strenge, kühle Formelemente ersetzt wurden.

Jakob Kuhn rahmt bei dem Thalwiler Ofen jede einzelne Füllkachel am Rand mit einem dünnen, klassizistischen Stabornament und setzt dann in die Mitte den hochgezogenen Vierpaßrahmen des Medaillons. Die räumlichen Verhältnisse sind dabei nach strenger Symmetrie so, daß der Abstand Rand-Medaillon in den beiden Mittelachsen jedesmal halb so groß ist wie der entsprechende Durchmesser des Medaillons. — Die Frieskacheln werden ähnlich behandelt, nur daß hier statt des Randes eine dünne Rocaille in jede Kachelecke gesetzt ist und das eigentliche Schmuckmotiv — sehr isoliert in der großen weißen Glasurfläche — auf länglich ausgezogenem Rankenmotiv ruht.

Durch diese Aufteilung, die um jeden farbigen Akzent eine breite weiße, unbemalte Fläche legt, entsteht der Eindruck von großer Reinlichkeit und Kühle, welche in den gemalten Landschaftsmotiven noch stärker ausgeprägt ist:

Kuhns Malweise wird hier zierlich, preziös fast, und erinnert im Eindruck an gestochene Arbeiten zeitgenössischer Künstler. Die Technik bleibt sich dabei gleich: Untermalung, Übermalung, geschummerte Flächen und weiche nachträgliche Umreißung der Hauptformen, doch scheint alles mit dünnflüssiger Farbe und spitzerem Pinsel gemalt als die früheren Arbeiten. In der Darstellung kommen zu den üblichen Ruinen und Burgen motivisch nun auch noch Kirchtürme, was fein und unbewußt die Abkehr vom Feudalen gegen das Bürgerliche hin charakterisiert.

Ein weiterer Ofen dieser Art befindet sich heute im Schloß Girsberg. Einfacher im Aufbau und im Ausmaß geringer, trägt er die volle Signatur von Hafner Heinrich Bleuler und „*J. Kuhn Mahler* 1778". Die Schmuckkacheln von Fries und Lisenen zeigen die gleichen graziösen Staffagelandschaften auf Rocaillen wie der oben besprochene Ofen, doch sind die Füllkacheln unbemalt und in neutralem Seegrün gehalten wie Christoph Kuhns Ofen in Wülflingen.

Nach rein stilistischen Übereinstimmungen könnte Jakob Kuhn noch ein gutes Dutzend weiterer unsignierter Öfen zugeschrieben werden[94]), doch erübrigt sich eine eingehende Beschreibung dieser Werke, weil sie durchwegs mit den Öfen aus der „Seehalde" oder der späteren Form des Thalwiler Ofens übereinstimmen.

d) Die J. Kuhn zugeschriebenen Zeichnungen der Sammlung Steinfels

Die Zentralbibliothek Zürich besitzt eine wertvolle Sammlung von Dorf- und Stadtansichten aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, die sogenannte Sammlung Steinfels, welche wahrscheinlich von Johann Martin Usteri im Neuenhof (1754—1829) angelegt worden ist. Unter diesen Blättern verschiedenster Herkunft fällt eine Serie von annähernd hundert Stück durch ihre präzise, oft fast pedantisch wirkende Strichführung auf. Die Zeichnungen sind unsigniert, werden jedoch schon im Register einem J. Kuhn zugeschrieben[95]).

Einige dieser Zeichnungen sind datiert, zum Beispiel der „Zuchthof" auf das Jahr 1770, so daß also als Verfasser wiederum nur der 1816 verstorbene Jakob Kuhn, Sohn des Christoph, in Frage kommen kann.

Es scheint mir kein Zweifel zu bestehen, daß dieser J. Kuhn mit unserem Ofenmaler identisch ist[96]). Wahrscheinlich arbeitete er im Auftrag von Martin Usteri und füllte Lücken in seiner Sammlung aus, war aber zu bescheiden, seinen Namen unter die Blätter zu setzen. Da aber Usteri selbst als der Verfasser des Registers betrachtet wird, dürfen wir seine Zuschreibung als durchaus glaubhaft betrachten. Noch überzeugender als diese Tatsachen gestaltet sich jedoch ein Vergleich zwischen der signierten Kachel und einer Zeichnung aus dem gleichen Jahr (Abb. . .). Dabei dürfen wir natürlich nicht vergessen, daß es sich mit dem weichen Porzellanpinsel auf glasiertem Grund anders arbeiten läßt als mit Bleistift und Papier.

Betrachten wir die „Höngger Mühle"[97]). Wie auf der Kachel findet sich auch hier eine Vorliebe für Wasser im Vordergrund, für den Gebäudekomplex links, und rechts unten Staffagefiguren und Gebüsch. Neben den malerischen Bergzacken der Kachel wirkt hier der Rebberg etwas leblos, und auch der Staketenzaun hat etwas Schulmeisterliches und nichts von dem Schwung, mit dem der Ofenmaler seine Rocaillen zu schlingen pflegte. Pedantisch wirken auch all die Waagrechten und Senkrechten, die mit dem Lineal gezogen scheinen, und die in einem gewissen Gegensatz stehen zu den „zitterigen" Konturen auf Jakob Kuhns Ofenkacheln. Wir besitzen jedoch andere Zeichnungen, wie zum Bei-
Abb. 12 spiel Dietlikon, wo die unruhigen Umrißlinien das ganze Bild beherrschen. Kuhn unterschied bei seinen Arbeiten ganz streng zwischen „poetischen" Ruinen, Bauerndörfern, kleinen Hütten, und architektonisch „genauen" Bauten, wobei er das Poetische durch seine beliebten Zitterlinien, das Architektonische durch harte, schnurgerade Umrisse betonte.

Neben dem Vorlagenbuch stellen die Zeichnungen, so unbedeutend sie vom künstlerischen Standpunkt aus erscheinen mögen, das einzige graphische Werk dar, welches uns die Malerfamilie Kuhn schenkte, und verdienten wohl diese gesonderte Betrachtung. Um die Untersuchung jedoch nicht allzusehr zu belasten, verzichten wir auf eine ausführlichere Beschreibung der Zeichnungen und begnügen uns damit, im Anhang die Jakob Kuhn zugeschriebenen Ansichten alphabetisch geordnet aufzuführen[98]).

6. Kapitel: Conrad Kuhn, der Ultimus

In Füßlis Künstlerlexikon steht unter dem Namen Kuhn: „Um 1795 lebte von allen (Malern in der Familie Kuhn) nur noch ein einziger Enkel, ein ordentlicher Kachelmaler"[99]). Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, mit diesem Enkel sei Conrad Kuhn gemeint, der an verschiedenen Öfen der Ostschweiz mit seinem Monogramm „C. K." signiert[100]).

Conrad Kuhn wurde im Jahre 1767 geboren als der erste lebende Knabe des Malers Jakob Kuhn und der Anna Wintsch. In erster Ehe war er mit Anna Bänninger, in zweiter

mit Anna Barbara Wiesendanger verheiratet, doch blieb keines seiner Kinder am Leben. Er starb im Jahre 1827 als der Ultimus seines Geschlechtes[101]).

Ein „ordentlicher Kachelmaler" war Conrad Kuhn im wahren Sinne, und von all seinen Verwandten der, welcher am wenigsten künstlerischen Eigenwillen über das rein Handwerkliche hinaus ausweisen kann. Seine Ofenmalerei bleibt sich immer gleich, wird in Sepia oder Mangan auf weißglasiertem Grund ausgeführt und zeigt nur eine geringe Differenzierung auch im Motivischen. Wenn er hier trotzdem ausführlicher erwähnt wird, und ich auch in der Zuschreibung vereinzelter Kacheln viel weiter gehe als es bisher ratsam schien, so darum, weil Conrad Kuhn als erster aus seiner Familie wie ein wandernder Geselle von Ort zu Ort zog und sich bei verschiedenen Hafnern im Gebiete von Zürich und Aarau einstellen ließ.

a) Der wandernde Maler

Die „fahrenden Gesellen" bereiteten noch zur Zeit der alten Herrschaft den Stadtvätern viel Sorge und Kopfzerbrechen. Meist waren sie keine Bürger der Stadt, sondern kamen von Dörfern und kleinen Flecken der Landschaft, weil sie die Seßhaftigkeit und die harte Arbeit auf lehenspflichtigen Bauerngütern nicht liebten. Daß sich dabei die unruhigsten Burschen zusammenfanden, um nach Feierabend allerlei Unfug zu treiben, beweisen mehrere Erlasse der Regierung von Zürich. Darin werden die Gesellen strikte ermahnt, „ehrliche Leute nicht in ihrer Ruhe zu verstöhren", wie dies in letzter Zeit zur großen Betrübnis der väterlichen Regierung geschehen sei. Um weiteren Unruhen zuvorzukommen, wurde den Gesellen das Tragen des Degens nur bis zum Betzeitläuten erlaubt und damit die nachts ausbrechenden Raufhändel harmloser gestaltet. Stubenwirte mußten unter Strafandrohung die Zechenden beizeiten in ihre Quartiere schicken, und es war ihnen verboten, auf Borg zu geben. Wenn ein Geselle sich allzu unbotmäßig aufführte, sollte er in das schwarze Buch seines Handwerks eingetragen und von keinem anständigen Meister mehr angenommen werden[102]).

Wie die wandernden Handwerker, so zogen auch viele Maler von Ort zu Ort. Einer von ihnen war Conrad Kuhn, den wir um 1800 bei einem Hafner in Aarau antreffen, wahrscheinlich bei Johann Jakob Andres oder Johann Jakob Fisch[103]). Es existiert nämlich eine einzelne Frieskachel, welche zwar nicht von Conrad Kuhn signiert ist, aber stilistisch und motivisch so eng mit einer andern, signierten Kachel in Islikon zusammengeht, daß man sie ohne weiteres Conrad Kuhn zuschreiben darf[104]): Es ist eine außergewöhnlich lange, schmale Kachel, weiß glasiert und mit Manganmalerei geschmückt. Den Rand verzieren Ranken, aus denen bäurische Blumenbouquets wachsen. In der Bildmitte liegt wie üblich das eigentliche Motiv, ein Fischer mit geschulterter Rute neben einem hohen Mauerfragment, das die Inschrift trägt: „– – – / haffner / 1800 / in Arau". (Die mit – – – angegebene Zeile ist zerstört.)

Aus der Tätigkeit Conrad Kuhns in Aarau muß auch eine Serie Frieskacheln mit Sepiamalerei stammen, die im Heimatmuseum Aarburg aufbewahrt wird. Signatur und Datierung fehlen, doch ist der Zusammenhang mit den übrigen Werken Kuhns groß und genügender Beweis für seine Autorschaft. Auch im Haus zum „Müsegg" in Baden befinden sich

an einem Cheminée eine Anzahl Kacheln, die mit hängenden Lorbeerguirlanden und Medaillons geschmückt sind. Motive und Malweise stimmen ganz mit denen Kuhns überein — der langbeinige Fischer mit geschulterter Rute kommt auch hier wieder vor. —

Im Dienste des jüngern Johann Jakob Andres in Aarau arbeitete noch ein anderer Maler aus dem Kanton Zürich, nämlich der aus Nußberg gebürtige Johann Heinrich Egli, der auf verschiedenen Aarauer Öfen durch seine Vasen und Medaillons mit Blumenguirlanden auffällt[105]). Allerdings ist seine Pinselschrift eine viel derbere, seine Auswahl der Motive noch geringer als bei Conrad Kuhn, sodaß dessen Werke neben Egli sicher und fast elegant erscheinen.

Kuhns außerkantonale Tätigkeit ist also durchaus nichts Besonderes mehr, wie früher die Arbeiten der Kuhn in Steckborn, denn in der Helvetischen Republik hob Frankreich seit 1798 alle Vorrechte des Standes und der Person, alle Unterschiede zwischen Orten und Grenzen auf und verkündete die Schlagworte von Freiheit in Handel und Verkehr. Der einheitliche Staat, so gewaltsam er auch die selbständigen Kantonsregierungen ersetzen wollte, wirkte sich für die wandernden Gesellen und Arbeiter wenigstens in einer Hinsicht günstig aus.

Aus diesem Grunde finden wir Conrad Kuhn schon 1800 in Aarau, 1812 in Winterthur und 1815 in Elgg.

b) Der Ofen im Biedermeier

Für das Jahr 1812 ist uns Conrad Kuhns Aufenthalt in Winterthur verbürgt. Der Hafnermeister Heinrich Weber[106]) lieferte damals einen Ofen in das Haus Metzggasse 4, welcher die Bezeichnung „Weber / Haffner / 1812“ trägt und, wiederum auf einer gemalten Steinplatte neben buschumwachsenem Obelisken, die Signatur „*C. K.*“.

Dieser Ofen wirkt schon ganz biedermeierlich mit seinen Flechtband- und Guirlandenornamenten, die in Sepia auf weiße Glasur gemalt wurden. Typisch wird nun auch das bei Conrad Kuhn immer wiederkehrende Motiv des an geknotetem Band hängenden Medaillons mit Zottelquaste und Blumenkranz. Diese Blumenkränze, welche die eleganten Rocaillen der früheren Zeit ablösen mußten, sind so charakteristisch für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, daß die Datierung eines solchen Ofens nicht schwer fällt. Meist werden diese Kränze aus Tulpen, den Blumen des Barock, Rosen, wie das Rokoko sie liebte, und Margueriten, den biederen Blumen des folgenden Stiles, gebildet und von undifferenzierten kleinen Blättchen und dünnen Gräsern begleitet. Solche Kränze sind die Ausdrucksform des Biedermeier, wie es die Rocaille für das Rokoko und die groteske Maske für den Barock waren. Wir finden sie außer auf Öfen bei den im Biedermeier so beliebten handbemalten Tauf- und Hochzeitsbriefen, auf Freundschaftstassen und Tellern mit Sinnsprüchen. Klassizistische Ornamente gibt es auf diesem Ofen nur in dem strengen Muster von stehenden Akanthusblättern, welche den Aufsatz oben und unten begrenzen.

Die allgemeine Verniedlichung des Ornamentes in dieser Zeit drückt sich auch in der Kleinteiligkeit der landschaftlichen Szenen aus, welche Friese und Lisenen schmücken. Dabei wird es fast unmöglich, etwas über Conrads charakteristische Malweise zu sagen, weil ihm jede künstlerische Ambition fehlt und er nur das Hübsche und Gefällige erstrebt.

So setzt der Maler immer wieder den selben langbeinigen Wanderburschen vor immer die selben Kulissen von Felsblock und Mauerrest, Seefläche und Burghintergrund. Die Landschaft mit Staffagefigur, welche bei Jakob Kuhn noch ihr Eigenleben besaß, ist hier nur mehr Ornament vom gleichen Ausdruckswert wie die von einem Kreis umschlossenen Margueriten auf den Lisenenköpfen.

Conrad Kuhns Pinsel ist sehr fein und seine Farbe so dünnflüssig, daß sie oft zusammenläuft und einen schummerigen Eindruck hervorruft, der nicht beabsichtigt war. Gerade in der Sicherheit der Linienführung, den straff und präzise verlaufenden Konturen und dem Verzicht auf alle malerische Wirkung müssen wir das „ordentliche" Talent Conrad Kuhns erkennen. Denn obschon ihm der künstlerische Funke im Handwerklichen erloschen ist, malte er Kränze und Blumen zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber, sonst hätte er nicht bei den ersten Hafnern seiner Zeit gearbeitet.

Mit den nichtssagenden Motiven, die auf weißen und monoton wirkenden Öfen angebracht wurden, versandete zu Beginn des letzten Jahrhunderts ein Handwerk, das in Winterthur seit 1637 als das „Ehrsame Handtwerkch der Haffnereien zu Winterthur" und sich selbst regierende gewerbliche Genossenschaft rechtlich anerkannt war und ihr eigenes Siegel besaß[107]).

Im Jahre 1815 arbeitete Conrad Kuhn für den Elgger Hafner Salomon Spiller einen weißglasierten Ofen, der sich heute in Islikon (Thurgau) befindet[108]). Auf dem in ein Medaillon gemalten Säulensockel finden wir die Signatur: „*C. K. / Mahll / 1815*", und auf einem andern: „*Salomon Spiller / Haffner in / 18 Elgg 15*".

Die Elgger Hafnerei blickte damals auf eine berühmte Vergangenheit zurück. Der Hafnermeister Hans Othmar Vogler lieferte 1725 für die Weggenzunft in Zürich einen vollsignierten, buntbemalten Turmofen mit Malereien von David Sulzer. Man denke sich den Triumph des Hafners aus der Landschaft, als er, den Widerständen der Zürcher Hafner zum Trotz, den ehrenvollen Auftrag bekam! Der städtische Hafner Leonhard Locher hatte nämlich vorher einen so „ungeförmten Offen" mit allerlei „Menglen" geliefert, daß die ehrsame Weggenzunft befürchtete, er würde ihr schönes Zunftlokal „gentzlich entgesten"[109]).

Salomon Spiller war einer der letzten Hafnermeister dieses Namens in Elgg. Unter ihm entstanden keine prunkvollen Öfen mehr, sondern er hielt sie der Zeit entsprechend einfach in Aufbau und Dekoration. Er lieferte jedoch seine Werke, außer in die zürcherische Landschaft, auch ins st. gallische Toggenburg und in den Thurgau, wo sie sehr beliebt gewesen zu sein scheinen[110]).

Spillers Öfen weisen meistens weißglasierte Kacheln mit abgerundeten Lisenen auf, welche wie die Frieskacheln mit sparsam verteilter Malerei geschmückt sind. Für die Füllkacheln wurden glatte grüne Glasur oder grüne patronierte[111]) Muster vorgezogen.

Der von Conrad Kuhn bemalte Ofen ist auch nach diesem Schema aufgebaut: Über dem Unterbau erhebt sich ein schmaler, an die Wand geschobener Aufsatz mit einem nach oben gebogenen Kranzgesims. Die Füllkacheln sind mit einfacher seegrüner Glasur überzogen. Die bemalten Friese zeigen ein durchgehendes Ornament von gedrehter Schnur, weiß ausgespart auf manganbraunem Grund, ein Muster von aufrechtstehenden dreigelappten Blättern, und darunter ein wie mit dem Lineal gezogenes Mäanderband. Die länglichen Frieskacheln tragen langovale Medaillons in genau der gleichen Art wie der

signierte Ofen in Winterthur — mit dem einzigen Unterschied, daß hier die Blumenguirlande durch eine gleich angeordnete aus stilisierten Lorbeerblättern ersetzt ist. In den Medaillons selbst aber schreitet der Wanderer wieder, einmal von links, einmal von rechts her im Rücken gesehen, rüstig auf ein Mauer- oder Säulenfragment zu, das in dem erwähnten Fall mit der Angabe von Hafner und Maler geschmückt wurde.

Die Malerei ist sicher und feinlinig appliziert, wie immer, aber man kann sich doch fragen, ob die stete ermüdende Wiederholung des selben Motivs dem Maler nicht ein beschämendes Zeugnis ausstellt. Er erinnert ein wenig an einen Papagei, der die einmal gelernten Worte immer wieder vor sich hersagt. Diese Eintönigkeit im Motivischen ist daneben aber für Conrad Kuhn so bezeichnend wie ein Stempel und erlaubt es uns, ihm noch eine Anzahl von unsignierten Öfen und Einzelkacheln zuzuschreiben, die in der Ostschweiz zerstreut sind.

c) Zuschreibungen

Auch 1814 und 1821 lassen sich Werke Conrad Kuhns im Dienste eines Winterthurer Hafners, nämlich Johann Jakob Hettlingers, nachweisen:

Es handelt sich um einen vom Hafner signierten Ofen mit der Jahrzahl 1814 auf der gemalten Steinplatte des Mauerfragmentes, welches von der typischen Vase gekrönt ist und sich in dem langovalen Medaillon einer Frieskachel befindet. Der Ofen war 1925 im Handel[112]). Aus dem Jahre 1821 ist uns ein grünpatronierter Ofen aus Wollishofen erhalten, der aus der gleichen Werkstatt stammt und im Figürlichen, Landschaftlichen und dem für Conrad Kuhn so charakteristischen Band- und Guirlandenschmuck vollkommen übereinstimmt mit den bisher bekannten signierten Werken des Meisters[113]).

Aus Elgg sind weiterhin erwähnenswert zwei weißglasierte Lisenenkacheln mit Manganmalerei. Hier stehen die ovalen Medaillons der Fläche entsprechend hoch und werden noch durch klassizistische Vasen bekrönt, die auch zu Kuhns bewährten Requisiten gehören. Bis auf die hängenden Lorbeerguirlanden ist Conrad Kuhn sich in diesen Kacheln treu geblieben[114]).

Abb. 9

Das Motiv des hängenden Lorbeerkranzes finden wir auch an einer 1792 datierten Lisene mit Sepiamalerei aus Zürich und einer aus Aarau, die sich beide heute im Handel befinden[115]).

Das von einer Kordel gehaltene Medaillon mit hängenden Lorbeerguirlanden ist weiterhin an zürcherischen Öfen anzutreffen, zum Beispiel an einem Ofen in der Hirslander Mühle, der, unsigniert und undatiert, auch sonst in jedem Detail Conrad Kuhn entspricht.

Als letzten bedeutsameren Ofen Conrad Kuhns möchte ich noch den Ofen aus dem „Maienrisli" in Winterthur erwähnen, der sich heute im Gasthaus zum „Hirschen" in Stammheim befindet und 1813 datiert ist[116]). Wahrscheinlich entstand der Ofen in der Werkstatt Hans Heinrich Webers in Winterthur, bei dem Conrad Kuhn ein Jahr zuvor den Ofen für die Metzggasse malte. Die dekorativen Teile sind in Manganbraun auf weiße Glasur gesetzt und stellen wie üblich Medaillons mit Landschäftchen dar.

7. Kapitel:
Die Kuhn im Dienste der Hafner Bleuler von Zollikon[117])

Die Hafnerei der zürcherischen Landschaft, welche im 18. Jahrhundert am erfolgreichsten mit den städtischen Ofenbauern konkurrierte, war neben Voglers Elgger Werkstätte die der Bleuler in Zollikon. Ihr Begründer, *Hans Heinrich Bleuler* (1666—1739), machte einen Teil seiner Lehre in St. Gallen und errichtete sich später seinen Betrieb im „Gstad" (Seegestade) Zollikon. Diese Lage ermöglichte es ihm, ohne große Unkosten den Lehm für seine Kacheln über den See herüber von den Hängen des Uetliberges kommen zu lassen[118]).

Seine Öfen, aus weißglasierten Kacheln aufgebaut, die nach der Art der Winterthurer Malereien in den Farben Rot, Grün, Gelb und Braun trugen, waren in der ganzen Landschaft sehr beliebt. Wir finden kubisch aufgebaute Öfen mit Darstellungen der Lebensalter[119]) — ein für frühe Zolliker Öfen typisches Motiv — in der ganzen Ostschweiz zerstreut, und spätere Öfen auch im Kanton Glarus[120]). Heinrich Bleuler war der bedeutendste Ofenbauer in der Nähe von Zürich, und er besaß sogar den Ehrgeiz, seine Werke in die Stadt selbst liefern zu wollen. Denn er behauptete, die Zürcher Hafner wären nicht imstande, „weiße" (d. h. weißgrundige) Öfen zu fabrizieren, wie er es verstand, und glaubte, mit dieser Begründung die Zunftgesetze umgehen zu können, wonach ein Landhafner keinen Ofen in der Stadt verkaufen durfte. Schon rund hundert Jahre früher wachte das städtische Zunftgesetz eifrig darüber, daß in Zürich selbst nur Öfen von Zürcher Hafnern aufgestellt würden[121]). Damals bestand noch die große Konkurrenz der bunten Winterthurer Öfen, mit denen sich die Zürcher Öfen nur schwer messen konnten. Im Jahre 1605 mußte ein Burger von Zürich um 20 Batzen gebüßt werden, da er heimlich aus Winterthur einen Ofen hatte kommen lassen[122]).

Diese Bußen verloren sich auch zu Bleulers Zeiten nicht, und er wurde, da er 1715 im Haus zur „Rolle" in Zürich einen Ofen zu setzen begonnen hatte, von den städtischen Hafnern verklagt. Die Zunftmeister der Stadt Zürich erklärten darauf, daß Bleuler sich täusche, wenn er meine, „befryt zu sin selbige (Öfen) mit Erstellung der hierauf gesetzten Buß allharo zuverfertigen und aufzusetzen". Denn die städtischen Hafner seien wohl imstande, solch weiße Öfen auch zu fabrizieren und würden „Preiß und Arbeit" ebenso bemessen wie der Hafner von Zollikon. Daher entschieden die Zunftmeister, daß Bleuler damit bestraft werden müsse, „den in dem Haus zur Rollen allhier geförmeten Ofen gegen Abstattung der gewohnlichen Buß außzuarbeiten"[123]).

Der Rat von Zürich hatte sich jedoch bald wieder mit den Bleulern in Zollikon zu befassen, denn für ihren Unternehmungsgeist war das erlaubte Absatzgebiet zu klein. Dazu kam noch die Konkurrenz der ländlichen Hafner unter sich, von denen einer dem andern das Brot neidete. Wilhelm Bleuler, der Sohn Heinrichs, stellte sich 1738 sehr solidarisch sogar auf die Seite der Zürcher Hafner, um gegen die Hafner von Horgen und Wädenswil Einsprache zu erheben[124]).

Ein Jahr vorher lag der alte Heinrich Bleuler im Streit mit der Stadt und den Landhafnern zugleich, und diesmal nicht wegen Öfen, sondern wegen des Geschirrs, das die Hafner vom Land an den Jahrmärkten auch in der Stadt verkaufen durften. Bleuler

scheint dabei einen festen Stand in der Stadt besessen zu haben und wünschte nicht, daß seine Kollegen von Meilen, Wädenswil und Horgen ihm darin Konkurrenz machten. Die Zunftmeister der Stadt Zürich beschlossen daraufhin, „daß denen Landmeistern Hafnerhandwerks das Feilhalten ihrer Waaren weiter uneingeschränkt und frey seyn, dabey aber keiner von ihnen an mehr als einem Ort, es seye jetz auf einem offenen Platz, oder in einem beschlossenen Laden, selbige zum Verkauf auszustellen befügt seyn; mithin der alte Meister Bleüller seinen nun in die 36. Jahr innegehabten Laden bis auf sein Absterben weiter behalten möge“[125]).

Bleuler war also ein Meister, auf den man selbst in der Stadt Rücksichten nahm und dem man den übrigen Hafnern vom Lande gegenüber gewisse Privilegien einräumte. Der Verkauf von Geschirr bildete die regelmäßige Einnahme der Hafner, und es war daher wichtig, einen günstig gelegenen Stand in der Stadt zu besitzen. Es gab später sogar eine eigentliche „Bekimarktordnung“, um die Unstimmigkeiten der Hafner nach geschriebenen Gesetzen regeln zu können[126]).

Der alte Heinrich Bleuler beschäftigte neben den Söhnen ständig eine Anzahl Lehrknaben und hinterließ bei seinem Tode 1739 einen wohlfundierten Betrieb. *Wilhelm Bleuler*, der 1700 geborene älteste Sohn, wurde nun das Haupt der Werkstatt und führte sie im Sinne des Vaters weiter. Um 1750 beschäftigte er neben zwei verheirateten Söhnen Conrad und Heinrich noch zwei Gesellen, Jakob Andres (wohl den späteren Begründer der Hafnerdynastie Andres in Aarau) und Heinrich Thomann[127]).

Nach dem Tode Wilhelms führte sein Sohn *Heinrich Bleuler* (1726—1796) die Werkstatt weiter, und unter ihm wurden die Gebrüder Kuhn recht eigentlich zu den bevorzugten Malern für Zolliker Öfen. Außer rein geschäftlichen verbanden auch freundschaftliche Beziehungen die beiden Familien: 1742 wurde dem älteren Christoph Kuhn ein Mädchen Regula durch Meister Heinrich aus der Taufe gehoben, und eine Generation später figuriert Bleuler wieder als Pate für mehrere Kinder Jakob Kuhns[128]).

Einen interessanten Beitrag zur Geschichte der Zolliker Geschirrmalerei, welche wie gesagt bei den Bleulern eine wichtige Stelle einnahm, liefert auch hier wieder das schon erwähnte *Steckborner Vorlagenbuch*.

Die letzten Seiten enthalten nämlich violettbraune Aquarellkopien für die Bemalung von Geschirr. Das Blatt, welches die Innenseite eines Tellers zeigt, ist beschriftet: „Dises ist die Manir, wie sy in Zolicken das geschier Mohlen“. Die Dekoration ist denkbar einfach gehalten: drei stilisierte Äpfel, um die sich sechs farnwedelartige Blätter gruppieren. Die Randverzierung wird von vier symmetrisch verteilten Farnblättern gebildet, die mit liegenden Blättern der gleichen Form verbunden sind[129]).

Da Rudolf Kuhn verschiedene Skizzen für das Vorlagenbuch geliefert hat, wäre es wohl möglich, daß auch diese Blätter von ihm stammen, in der Art etwa, daß ihn die Mitgesellen in Steckborn nach dem Aussehen von Bleulers Töpferwaren fragten und er ihnen eine schnelle Skizze malte, die er später durch weitere ergänzte. Einen Beweis für seine Hand bildet meiner Meinung nach auch die Schrift, die bei Hans Heinrich Meyer, welcher als Maler dieser Muster auch in Frage kommen könnte, beim flüchtigen Notieren nach rechts in die Höhe geht und einen viel geschlosseneren und regelmäßigeren Eindruck macht als die Schrift unter unsern Skizzen, wo die Anfangsbuchstaben zügig ausgreifen. —

Daß Angehörige der Familie Kuhn nicht nur Öfen, sondern auch gewöhnliches Geschirr

bei Bleuler bemalten, glaubt Karl Frei an zwei blaubemalten Rasierschüsseln der ehemaligen Sammlung Angst nachweisen zu können[130]). Die eine ist mit Wappen, Blumen und Spruchband „Hs. Rudolff Trüeb 1790“[131]), die andere mit dem Bild eines Hirschen, Rocailleverzierungen und den von Lorbeer eingefaßten Buchstaben „C. K. S. 1777“[132]) bemalt. So hübsch die beiden Stücke sind, glaube ich doch nicht, daß sie von geschickten Malern, wie die Kuhn allesamt waren, geschaffen wurden: Bei der ersten Schüssel ist das Wappen ziemlich unglücklich nach links gerutscht, obschon es natürlich genau in der Mitte des Tellerfonds prangen sollte. Bei der zweiten Schüssel wurde zuerst das Lorbeerkränzchen gemalt, das sich dann beim Einsetzen der Initialen als zu klein erwies, so daß das K in der Mitte sehr eng auf das S zu sitzen kommt. — Dies charakterisiert nach meiner Ansicht die beiden Baderschüsseln als Arbeiten von Lehrlingen oder jungen Gesellen, nicht aber als solche der kundigen Hände der Riedener Maler, die für diese Zeit in Frage kämen: Hans Heinrich, der jüngere Christoph oder Hans Jakob. Darüber hinaus wäre schwer zu verstehen, warum geachtete Maler, denen es nicht an großen Aufträgen mangelte, sich mit solchem Kleinkram hätten abgeben sollen, wo Bleulers Lehrknaben sich schließlich auch ihre Sporen verdienen wollten und ihr Talent am ehesten an Rasierbecken, Tellern und Krügen übten.

Aus diesem Grunde glaube ich nicht, daß wir mit Erfolg die Brüder Kuhn als Geschirrmaler in Bleulers Fabrik Fabrik nachweisen könnten, besonders da das Schweizerische Landesmuseum verhältnismäßig wenig Töpfereien aus Zollikon besitzt. Wahrscheinlich waren die Fayencen nicht sehr dauerhaft und gingen als tägliches Gebrauchsgeschirr rasch in die Brüche, sonst müßte heute von den jährlich zu Tausenden fabrizierten Krügen und Tellern doch noch mehr vorhanden sein. —

Heinrich Bleulers Nachfolger war sein Sohn *Johannes Bleuler* (1749—1822), der ohne männliche Nachkommen blieb[133]). Unter ihm sank die Hafnerei im „Gstad“ zu einem kleinen Betrieb herab, in dem nach den alten Methoden schlecht und recht weitergearbeitet wurde. Johannes Brüder — schon das ist bezeichnend — konnten nicht mehr als Mitarbeiter im ererbten Gewerbe beschäftigt werden und wandten sich den einträglicheren Berufen von Schustern und Büchsenmachern zu[134]).

Ein schwerer Schaden erwuchs der Zolliker Geschirrfabrikation aus der 1763 gegründeten Porzellanfabrik im Schooren bei Bendlikon auf der andern Seeseite[135]). Dort wurde feineres Geschirr auch für den täglichen Bedarf gearbeitet und fand raschen Absatz. Wenn Heinrich Zschokke noch vor 1800 behaupten konnte, daß eine Porzellantasse in jener Zeit sowohl für Landleute als für Städter einen sträflichen Luxus bedeute[136]), so änderte sich die Lage bald, als das Schoorener Geschirr und Porzellan auf den Markt kam. Bleulers Krüge und Teller wurden dabei mehr und mehr übersehen, woran wohl die geringe Haltbarkeit und die immergleichen Decors mit schuld waren.

Aber auch im Ofenbau scheint die Bleulersche Hafnerei durch die Ungunst der Zeit sehr zurückgegangen zu sein, denn Arbeiter aus Zollikon mußten sogar über den See in die Schoorener Fabrik fahren, um dort ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Wenn zum Beispiel Heinrich Thomann um 1770 als „Maler in der Fabrik“ bezeichnet wird, so ist darunter nur die Fabrik im Schooren zu verstehen, obschon Thomann als Geselle noch bei Heinrich Bleuler gewirkt hatte. Auch der Zolliker Johann Bleuler „malete in der Porcellainfabrique“, und der Rodel von 1775 verzeichnet weiterhin einen Franz Frey und

nennt seinen Beruf: „... ist ein Hafner, arbeitet in der Porcellainfabrik“[137]). Bleuler vermochte also nicht einmal mehr die im Dorfe selbst ansäßigen Maler und Hafner zu beschäftigen, was vom Kleinerwerden seines Betriebes genügend Zeugnis ablegt.

Der letzte Bleuler machte Öfen wie sein Vater und Großvater und ließ sich von keinen klassizistischen Strömungen beeinflussen, was seinen Werken den Vorwurf der Altmodigkeit eintrug und sie auch nicht begehrter machte. So sind uns aus der Zeit nach 1800 wenig Bleuleröfen mehr bekannt, und wo solche vorhanden sind, zeigen sie das bewährte Schema des kubischen Ofenkörpers mit meist grünpatronierten Nelkenfüllkacheln und weißglasierten, blaubemalten Frieskacheln, die oftmals mit Sinnsprüchen in schwarzer Farbe verziert sind. Einer der seltenen späten Bleuleröfen befindet sich heute im Haus zum „Einfang“ in Küsnacht und trägt die Jahrzahl 1803.

Für den heutigen Betrachter sind diese letzten Öfen schön, weil sie sich von den Plattheiten des beginnenden Biedermeier fernhalten und getreulich noch mit Dorfansichten und Lebensweisheiten geschmückt wurden, als der allgemeine Geschmack sich längst an Guirlanden und bändergeschmückten Medaillons erfreute. Für die Zeitgenossen jedoch dokumentierte sich in diesem Festhalten an der alten Form eine Rückständigkeit, die in kurzer Frist die Stillegung des Betriebes verursachte. —

Wohl aus diesem Grunde finden wir den letzten Maler der Familie Kuhn, Conrad, nicht in Bleulers Hafnerei, die auch mit der preziösen Leerheit seiner Malerei wenig hätte anfangen können — so wenig wie Conrad Kuhn mit der alten Form der Kacheln, die Johannes Bleuler immer noch brannte.

Die Hafnerwerkstätte wurde nach dem Tode Johannes' Bleulers von einem Hafner aus Fällanden weitergeführt, aber nur bis in die Dreißigerjahre des 19. Jahrhunderts, in denen sie aufgelöst wurde[138]).

Mit der Liquidation dieses Betriebes, dessen Erzeugnisse aus dem 17. und 18. Jahrhundert gar nicht mehr wegzudenken sind, geht das Versickern der künstlerischen Tradition in der Familie Kuhn von Rieden parallel. Mehr noch: Mit dem Tode Conrads im Jahre 1827 starb der ganze Riedener Zweig des Geschlechtes Kuhn ab, welcher noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts so kräftig geblüht hatte.

ABSCHNITT II

DER MALER CHRISTOPH (II) KUHN

Christoph Kuhn als künstlerische Erscheinung

Um der Kunst Christoph Kuhns gerecht zu werden, darf man nicht seine Werke allein sprechen lassen, denn gerade bei einem Maler aus ländlichen Verhältnissen spielen die Zeitumstände eine wichtige Rolle: Im 18. Jahrhundert nahm die Stadt Zürich wirtschaftlich, sozial und kulturell eine Monopolstellung ein, genau wie Bern oder Basel. Die städtischen Zunftvorschriften lähmten nicht nur Handel und Gewerbe auf der Landschaft, sondern erstickten auch weitgehend die künstlerische Tätigkeit der Landbevölkerung, sofern sie die Grenzen des Althergebrachten sprengen wollte. Es ist kein Zufall, daß beim Stäfner Handel von 1794/95,welcher Gleichheit des Rechtes auch für die Landschaft forderte, als Hauptverantwortlicher nicht ein Bauer verurteilt wurde, sondern der Maler und Hafner Heinrich Nehracher, und daß auch der Kupferstecher Aschmann aus Thalwil sich aktiv für die Gewerbefreiheit auf dem Lande einsetzte. — Wenn das städtische Zürich mit Bodmer, Geßner, Hirzel und Lavater eine kulturelle Elite besaß, wie sie bei uns sonst nur noch die Reformationszeit hervorbrachte, so waren auch in der Landschaft starke geistige Kräfte rege: Diese Kräfte mußten sich in Ausbrüchen wie dem Stäfner Handel Raum schaffen, konnten daneben aber auch auf sinnvolle und gewaltlose Art wirksam werden: Man denke etwa an den Bauern Kleinjogg, der gleich manch andern Landzürchern seinen Talenten gemäß schöpferisch war und früh schon Anerkennung von den Stadtvätern und sogar von Goethe genoß. —

Wenn wir Christoph Kuhn vom rein kunstkritischen Standpunkt aus betrachten, wobei wir ihn einen schlechten Künstler, einen tüchtigen Handwerker oder einen genialen Bauern nennen können, so gewinnen wir damit sehr wenig. Er steht außerhalb jener hierarchischen Stufung, an deren Spitze im 18. Jahrhundert für die Schweiz Grafl und Liotard, an deren Basis die große Zahl bescheidener Kleinmeister stehen können, für welche die Zeit des Rokoko und beginnenden Klassizismus eine so fruchtbare war.

Christoph Kuhn kann aber auch nicht in die Gilde unverfälschter Bauernmaler und der Künstler aus dem Volke aufgenommen werden. Denn obschon er seine Kraft aus bäuerlichem Boden zieht, steht er künstlerisch höher als die Truhen- und Kastenmaler seiner Zeit, wie Thäler oder Jakob Schefer, die ohne grosse Ambition nach der Dekorationsweise ihrer Vorfahren weiterarbeiteten. Die Malereien Kuhns sind nicht namenlos wie wahre Volkskunst, sondern ausgesprochen persönlich gefärbt und aus fremden

Werken heraus sofort erkennbar an ihrem Einfallsreichtum, ihrer Gemütshaftigkeit und der Vielheit eigenster Beziehungen. Auch hat Kuhn nicht, wie andere ländliche Künstler, für eine bäuerliche Kundschaft gemalt, sondern er wirkte ausschließlich für die Aristokratie und ihre Ansprüche, ähnlich wie etwa Schärer in Schaffhausen oder Schnetzler in Bern[139]). — Mit Volkskunst, Gebrauchskunst schlechthin, hat Kuhn daher bei aller augenfälligen Plumpheit seiner Gestaltungsweise wenig mehr gemeinsam. Er war ein Autodidakt aus bäuerlichem Boden, paßte sich jedoch der Geschmacksrichtung seiner Auftraggeber gelenkig an und schöpfte Motive aus ihrem eigenen Kreis. Und wenn er Bauern malte, so geschah es nicht mit der Einfühlungsfreude Thälers oder Reinhards folkloristischen Absichten, sondern mit jener Übertreibung, die ein Jahrhundert früher niederländische Maler im Bauern nur das Derbe und Lächerliche verkörpern ließ.

Christoph Kuhn ist neben den bedeutenden künstlerischen Erscheinungen des 18. Jahrhunderts ein geringer Maler, ein bescheidenes Talent im Wollen wie im Können, und er mag vielleicht eines eingehenden Studiums gar nicht wert befunden werden. Doch fördert die intensive Betrachtung von Werken auch eines kleinen Meisters das Verständnis für den Zeitstil, und darüber hinaus verkörpert Christoph Kuhn den beschaulichen Typus des Autodidakten, der mit Vergnügen seine Begabung spielen läßt und damit späteren Generationen einen Schimmer von entschwundener Kultur lebendig erhält.

1. Kapitel:
Christoph (II) Kuhn als Maler im Dienste des Obersten Salomon Hirzel

a) Oberst Salomon Hirzel zu Wülflingen

Der alte General Salomon Hirzel hatte nach seiner Rückkehr aus holländischen Diensten im Jahre 1734 die Gerichtsherrschaft Wülflingen gekauft und lebte dort mit seiner Gattin und fünf Kindern ganz nach der Art eines Grandseigneurs mit zahlreicher Dienerschaft und einem Haus voller Gäste. Seine 30000 Gulden holländischer Einkünfte erlaubten ihm, sich eine kostspielige Volière, einen Zwinger mit Jagdhunden und einen Stall voll Pferde zu halten. Als Laune eines großen Herrn stolzierte ein zahmer Hirsch durch die Höfe, und ein Wolf mußte die Türen bewachen.

Im Schloß Wülflingen wurde am Morgen und Abend der Zapfenstreich geblasen, sonst gab es keinerlei Zeiteinteilung. Nach dem frühen Tode der Hausfrau, Anna Margaretha von Meiß, führte die älteste Tochter Margarethe den Haushalt. Sie wurde später die Mutter von Salomon Landolt, dem Landvogt von Greifensee, und vererbte ihm von dem wilden Blute der Hirzel gerade soviel, daß er sich ein paar liebenswürdige Schrullen leistete und in der Erziehung seiner Untertanen auf sehr originelle Methoden kam. —

Der zweitjüngste Sohn des Generals, *Oberst Salomon Hirzel*, hatte nach dem Tod des Vaters die Herrschaft in Wülflingen übernommen, und unter seiner Führung trieben es die Brüder immer toller. Gäste wurden lärmend bewirtet, wilde Jagdritte lösten winter-

liche Schlittenpartien ab, und abends saß die Gesellschaft in einem Jagdhaus an der Töß, zechend und spielend bis in den Morgen hinein. Die Leidenschaft für das Spielen verdrängte am Ende alle Lust an Jagd und Ritten und ließ die Hirzel sogar während der Gerichtssitzungen die Karten nicht aus der Hand legen. Dabei ruhte keiner von ihnen, solange er seinen Gästen nicht alle Einsätze abgenommen hatte, gewährte ihnen dann aber, nach verzerrten Begriffen von Kavaliersehre, solange Revanche, bis er selbst das Doppelte verloren hatte[140]). —

Im Jahre 1767 mußte das verpfändete und verspielte Schloß dem Schultheißen Sulzer von Winterthur überlassen werden, dem reichen Schwager der Brüder Hirzel. Alles zu der Herrschaft gehörende Land war schon früher zu Geld gemacht worden. Die drei Brüder trennten sich: Hans Kaspar zog wieder in fremde Kriegsdienste und blieb verschollen, Hans Hartmann starb im Gefängnis von Pforzheim, und Oberst Salomon verkroch sich in sein Jagdhaus am Irchel, das im Volke nur mehr die „Baracke" geheißen wurde[141]). Er hielt es dort mit Wein und Kartenspiel eine Zeitlang aus, mußte dann aber, von Krankheit verwüstet und von Gläubigern bedrängt, auch diesen letzten Zufluchtsort verlassen und starb im Ausland.

Das Leben dieses Salomon Hirzel wäre als das eines Voltaire'schen débauché im üblen Sinne zu bezeichnen, wenn er nicht gegen seine Unbeherrschtheit und schließliche Verkommenheit ein gutes Gewicht in die Waagschale zu legen hätte: einen wilden Humor, der sich in seinen Streichen und Raufhändeln immer wieder auswirkte und der ihn, Grandseigneur, der er nun einmal war, auch einen Hofmaler halten ließ, der bereitwillig seinen Launen folgte.

Dieser Hofmaler wird einer feststehenden Überlieferung folgend als „Stöffi von Rieden" bezeichnet, und es besteht kein Zweifel, daß damit ein Sproß der bekannten Malerfamilie gemeint ist. Für uns erhebt sich nur die Frage, ob wir den älteren oder den jüngeren Christoph Kuhn als Stöffi bezeichnen müssen:

b) Wer ist «Stöffi»?

Schon der alte General Hirzel hatte sich in seinem Ankleidezimmer die Lieblingshunde einzeln porträtieren lassen,und auf den Wänden eines heute abgebrochenen Badehäuschens sollen seine schönsten Pferde gemalt worden sein[142]). Gottfried Keller schildert dazu einen Gartenpavillon: „So gab es denn in einem Pavillon auch ein Bild, auf welchem der alte General mit den drei Söhnen und der ältesten Tochter, die schon verheiratet war, über Stein und Stoppeln dahinjagt und der kleine Salomon Landolt an der Seite der stattlichen Mutter reitet, eine förmliche Centaurenfamilie"[143]).

All diese Malereien sind heute verschwunden, doch blieben noch genügend erhalten, um uns die Tätigkeit des Künstlers unter der Hirzelherrschaft vor Augen zu bringen. Im Schlosse selbst sind das die ausgemalte Gerichtsstube, ein bemalter Jagdschrank und fünf Ölbilder in verschiedener Größe. Eine Sonnenuhr aus dem Schlosse Wülflingen, die als einziges Werk signiert und datiert war, ging leider verloren[144]).

Mit dem Verlust dieser Uhr müssen wir auf ein wertvolles Beweisstück für Untersuchungen an Stöffis Gemälden verzichten, und wir werden in der Folge von unsignierten

Werken Christoph Kuhns ausgehen müssen, um seine Autorschaft an anderen Bildern zu beweisen.

Obschon verschiedene Künstlerlexika, in denen die Malerfamilie Kuhn angeführt ist, den *jüngeren* Christoph Kuhn als Maler in Wülflingen annehmen[145]), schreibt Karl Frei: „Und ebenso möchten wir daran festhalten, daß von Christoph Kuhn dem *älteren* die Wandmalereien in Wülflingen geschaffen worden sind, die nach dem Jahresbericht der Gottfried Keller Stiftung (1907) im Jahre 1759 entstanden sein sollen und von Pfarrer G. Kuhn für den damals achtzehnjährigen Christoph (1737–1792) in Anspruch genommen werden". Frei stützt seine These mit der Tatsache, daß Oberst Salomon Hirzel dem älteren Christoph ein Kind aus der Taufe gehoben hat, „woraus die Beziehungen des älteren Meisters zu dem Auftraggeber klar hervorgehen"[146]). Dazu ist zu sagen, daß Salomon Hirzel nicht nur durch den Vater, sondern auch durch den damals 21jährigen Bruder des Täuflings zum Paten gebeten werden konnte. Eindeutiger aber für die Autorschaft des jüngeren Christoph spricht das Datum der Schloßübergabe: Das Schloß Wülflingen wurde nämlich nicht, wie es Carl Brun in dem zitierten Jahresbericht angibt, 1759, sondern erst 1767 verkauft[147]). Die Malereien in der Gerichtsstube entstanden jedoch kurz vor dem Verkauf. Mit dem Tode des älteren Christoph Kuhn im Jahre 1762 wird deshalb die Frage seiner Autorschaft hinfällig.

So verstehen wir unter dem Namen „Stöffi" künftig den *jüngeren Christoph Kuhn* (*1737—1792*), von dem biographische Angaben schon früher im Zusammenhang mit einem von ihm gemalten Ofen auf Seite 16 gegeben wurden.

2. Kapitel:

Die Dekorationsmalerei Kuhns im Schloß Wülflingen

a) Die Malereien in der Gerichtsstube

(Das Spontane)

Damit uns Christoph Kuhns Malweise und zugleich seine Beziehung zu Oberst Salomon Hirzel, sein Einfühlungsvermögen in die tollen Launen und den grossartigen Humor seines Herrn am raschesten gegenwärtig werden, beginne ich mit der Beschreibung des bemalten Wandgetäfers in der ehemaligen Gerichtsstube von Wülflingen, obschon diese Malereien zeitlich zu den letzten gehören dürften. Ein chronologisches Vorgehen ist jedoch bei den Werken Christoph Kuhns unmöglich, weil sie (außer dem Ofen von 1768) weder signiert noch datiert sind.

Die Bemalung dieses Zimmers verdankt ihr Entstehen dem wilden Humor, ja Galgenhumor des Obersten Salomon. Als ihm nämlich all seine Einsprachen und Drohungen nichts mehr nützten und er wußte, daß er auch das Schloß nicht würde halten können, sann er sich einen kräftigen Willkommensgruß für den neuen Besitzer aus, und sein Maler Stöffi mußte ihn verwirklichen:

Er bemalte die Wände der Gerichtsstube mit den begangenen Streichen der Brüder Hirzel und teilte dabei kräftige Hiebe gegen den Pfarrer von Wülflingen aus. Viele Freuden eines vergangenen Lebens reihen sich so aneinander, in deren Erinnerung der Oberst mit dem Maler manch dröhnendes Gelächter tauschen mochte: Verfolgung des Pfarrers von Pfungen bis in die Töß hinein, Rauferei mit einem Nachbarn, die Bauern von Wülflingen, die auf sein Geheiß den für Winterthur bestimmten Zehntenwein austranken. Auch die letzte Gerichtssitzung ist dargestellt mit dem verkehrt geschriebenen Worte „Amen", und der Wülflinger Pfarrer in Gesellschaft eines Schweins. Über den Türen hängen an gemalten Schnüren einzelne Faszikel, die aus dem Gerichtsarchiv des Obersten stammen müssen und seine Praxis illustrieren. Über dem Ofen stehen die gemalten Rücken gewichtiger Bücher, Grundzinsurbarien, Offnungen und Lehensbriefe.

Das gedankenvollste Bild ist jedoch auf ein Feld der Gangtüre gemalt: Die drei Brüder Hirzel, von hinten gesehen, wie sie gelassen die Grenze ihres verspielten und verpfändeten Besitztums überschreiten, den Hut auf dem Haupte, den Degen an der Seite. „Noblesse oblige" — dieser Pflicht blieb Oberst Hirzel bis zuletzt treu und erfüllte sie auf eine beißend chevalereske Art. Ob die Winterthurer Herren seinen unsentimentalen Abgang genügend zu würdigen wußten, entzieht sich unserer Kenntnis, doch spricht die Tatsache, daß sie die Malereien stehen ließen, eher dafür. —

Die ehemalige Gerichtsstube der Herren von Wülflingen ist ein niedriger Raum im Parterre des Schlosses mit Fenstern auf zwei Seiten. An der Wand gegen die Küche steht ein einfacher kubischer Nehracher-Ofen mit Ansichten von Schlössern auf den bemalten Frieskacheln. Der Raum besitzt drei Türen, durch die man auf den Gang, in die Küche oder in den Keller gelangt, und ein eingebautes Buffetschränkchen. Neben der Gangtüre nimmt ein großer Wandschrank fast die ganze Länge der Wand ein.

Bemalt sind in dem Zimmer drei Wände, der Schrank und das Buffet, sowie alle drei Türen und der Raum über dem Ofen. Die einzelnen Felder des rohen Täfers wurden dabei mit schwungvollen, wild flatternden Rocaillen eingefaßt und durch wuchtige, von Guirlanden umwundenen Säulen getrennt. In die Rocaillen sind die einzelnen bildlichen Szenen gesetzt, deren Farbe heute zu einem schmutzigen Blau-Braun nachgedunkelt ist, die ursprünglich jedoch in hellem und dunkelm Blau auf grauem Grund gemalt waren. Die Guirlanden zeigen hie und da noch Spuren von anderer Farbe, wie Grün bei den Blättern und Rot und Gelb an den Früchten.

Der Erhaltungszustand der einzelnen Bilder ist befriedigend[148]), obschon die gegenwärtige Verwendung des Raumes als Weinstube des Gasthofes manche Unschönheit mit sich bringt, wie Dutzendlampen an Schnüren, Kleiderhaken, die mitten in der Malerei angebracht wurden, und auch Bänke den Wänden entlang, wo müde Gäste sich anlehnen und so die bemalten Täferfüllungen immer mehr abnutzen.

1. Beschreibung der Darstellungen in der Gerichtsstube:

1. (In der Fensternische.) Drei kniende Männer mit ausgestreckten Händen vor einer übergroßen sitzenden Frau, die betont häßlich und knochig dargestellt ist und ein aufgeschlagenes Buch auf den Knien hält. Darüber steht in barocker Schrift: „*Die Hilligkeit*"[149]). Mit dieser Heiligkeit ist wohl, und lokale Erklärungen bestätigen es,

die von Frau Pfarrer Bidermann in Wülflingen präsidierte Kirchenpflege gemeint, um zu zeigen, wie sehr der Pfarrer unter dem Pantoffel stand. Die drei sich fürchtenden Männer sind die Mitglieder der Kirchenpflege, sogenannte „Stillständer“[150]).

2. (Vedouten auf der Wand.) Ein dicker Geistlicher, die Hände über dem Leib gefaltet, der an ein fettes Schwein gelehnt seinen Mittagsschlaf hält. Überschrieben ist die Idylle „*Sanctus Antonius. Similis simili gaudet*“. Diesmal wird mit dem Bilde der Pfarrer Bidermann selbst verspottet, von dem böse Zungen behaupten, seine Frau sei Tochter eines Schweinehirten gewesen...

3. „*Varietas delectat*“ — ein Jagdpicknick im Walde. Erkennbar sind ein paar gelagerte Gestalten, die um Knochen balgende Hunde und ein Mann ganz links, der einen vollen Beutel, eher noch eine Kürbisflasche in die Höhe hält.

4. (Sehr verblaßt.) Eine Hirschjagd mit vielen Hunden, ohne Überschrift. Vielleicht sollte hier der zahme Hirsch der Brüder Hirzel verewigt werden, der zur Reit- und Hetzübung so abgerichtet war, daß er flüchtete und nach langer Jagd sich wieder einfangen ließ[151]).

5. Ein Hirsch, im Hintergrund ein Bär, der etwas zu verzehren scheint, und ein witternder Fuchs. Die Überschrift ist nicht ganz lesbar: „*Tempo dar..n*“[152]). Meines Erachtens ist hier die Schrift falsch restauriert worden und hieß ursprünglich „Tempora mutant“ oder „mutantur“, und gemeint war die von Kübler/Müller erwähnte Szene, wo die Tiere des Waldes mit den Insignien der verlorenen Herrschaft spielen[153]).

6. Kaum erkennbar ist hier eine Raufszene dargestellt — vielleicht die von Heß geschilderte Balgerei des Obersten mit einem Nachbarn wegen eines auf strittigem Grund geschossenen Hasen. Darüber steht: „*Das Adeliche Landleben*“.

7. (Auf der Kellertüre.) Ornamentale Sujets in wilder Rocaillenumrahmung. Anstelle einer Schrift ist hier eine grinsende Fratze angebracht.

8. Das Buffet ist mit genrehaften Motiven bemalt, die von Rocaillen umschlossen werden: Ein Schlitten mit springendem Pferd, ein Weinbecher, ein verhüllter Korb. Auch die Küchentür zeigt ähnliche Sujets.

9. Ansicht der Gerichtsstube. Im Vordergrund, halbkreisförmig angeordnet, und auf Stabellen sitzend, die den Eid leistenden Untertanen. In der Fensternische, ebenfalls
Abb. 16 schwörend, die Gerichtsherren in der adeligen Tracht ihres Standes. Darüber steht: „*Das Jüngste und Letzte Gericht*“[154]). Darunter liegt eine umgekehrte Krone in Rankenwerk und das Wort NEMA — (Amen verkehrt geschrieben). Die beiden Säulen, die jedes dieser Bilder flankieren, sind hier besonders gut erhalten mit den dicken, schlangenartigen Guirlanden und Rosengewinden. Die leeren Zwickel zwischen Rocaille und Säule wurden mit einem krausen Durcheinander von allerlei Kleinkram gefüllt, der aus seltsam geformten und verkürzten Füllhörnern quillt: Scheren, Brillen, Münzen, Geldbeutel, ein Barbiermesser, ein Kochlöffel, zerknitterte Schriftrollen und ein Tabaksbeutel[155]).

Diese Ansicht ist überdies noch als Dokument zur Baugeschichte wichtig: Sie zeigt die Gliederung des Raumes vor dem Umbau von 1767 mit den zwei dreiteiligen Fenstergruppen der Südwand und der kräftig profilierten Säule als Stütze der beiden Fensterbögen.

10. (Über dem Ofen.) Ein gemaltes Bücherregal von verblüffend illusionistischer Wirkung. Darauf stehen, richtige Bücher täuschend nachahmend, die gemalten Rücken dicker Bücher und ein Faszikel: „XXVII. Rechnung des Steurguetes nach Martini 1759, von [Ri]chard Jacob Bidermann, Pfarrer".

11. (Schrift über der Ofenwand.) „*A° 1644 Erbawen 755 Zerfallen 758 Verlideret 767 Restaur*".[156])

12. (Ostseite, Wand.) Eine Ansicht des Schlosses Alt-Wülflingen mit phantastischen Ringmauern auf einem dekorativ bearbeiteten Waldkegel. Überschrift: „*Alt Wölfflingen*".

13. Ansicht des Schlosses Hoch-Wülflingen in einer von Hirsch und Fuchs belebten Landschaft. Darüber steht: „*Hoch Wölflingen in seinem Esse*".

14. (Türe zum Gang.) Die untere Vedoute zeigt das populärste Bild der ganzen Reihe: Die drei Brüder Hirzel, vom Rücken gesehen, in weiten Reitermänteln, den Dreispitz aufgesetzt, mit dem Degen an der Seite, in weißen Strümpfen und dunklen Schnallenschuhen. Als Landschaft ist die Grenze am Komberg gemeint[157]). Von den Bäumen fallen — sehr sinnig — die Blätter.

Die obere Vedoute: Eine Windmühle, die seltsamerweise durch im Vordergrund sichtbare Wasserräder getrieben wird. Ein Baum streckt dekorativ seine Zweige gegen den Himmel. Die Bedeutung dieses Bildes ließ sich bis jetzt nicht finden[158]).

15. (Kastenwand.) Bauern, die auf Salomons Anstiften den für Winterthur bestimmten Zehntenwein austrinken. Im Hintergrund ein paar vom Weibel begleitete Ratsherren. (Schlechter Zustand des Bildes.)

16. Verfolgung und Mißhandlung des Pfarrers Elias Ziegler von Pfungen durch die drei Brüder Hirzel. Überschrift: „*Die Erbitterte Nachbar Schafft*". David Heß erwähnt eine zu dem Bild geschriebene „Explication des Vorganges", welche heute übermalt oder gänzlich abgeblättert sein muß, da keine Spur mehr von ihr zu entdecken ist[159]).

Die andern Vedouten auf dem Kasten, die alle auch von spiralig gewundenen Säulen mit Früchte- und Blumenguirlanden flankiert werden, sind zerschnitten und willkürlich eingefügt, so daß kein Sinn mehr in den Fragmenten von Rocaillen und Landschaftsstücken liegt. Diese Blumenkränze wirken noch barock und schwer und zeigen abwechslungsweise braungrün getönte und gelb übermalte Äpfel, eichenlaubartige Blätter, Birnen, Kirschen, einzelne Beeren, Rosen, Pflaumen und Trauben[160]).

Über jeder der drei Türen und über dem Buffet hängen wie erwähnt gemalte Aktenstücke an gemalten Bindfäden und ergeben einen sehr pittoresken Eindruck. Die Inschriften lauten:

Über der Kellertüre: „Verzeichnung
Der Menge des Weins
so Ehedeme vor Haltendem
Gericht
ist getrunken worden."

Über der Gangtüre: „Namen aller der
Jenigen so ganz vergnüglich
auss dieser alten
Gerichtstuben gegangen
Da sie artiglich
gebüßt Worden."

Über dem Buffet: „Nota aller Geschencken
so von altem her die
Regierung Kanzley
und Beamtetten einge-
nommen,
von denen so. . . (unleserlich)."

Über der Küchentüre: „Verzeichnis aller Herrschaftsangehörigen
Welche bey Ihrem Eid und Verpflichtung gebliben
Auch deren so bey allen Empörungen
Die Verwirrungen angestiftet
Nebst ihrer sämtlichen Belohnung."

2. Kritik

Eine Kritik über die künstlerischen Qualitäten dieser Täferbilder abzugeben, ist schwer. In seinem Gutachten hat sie Robert Durrer kurzweg „Werke eines historischen Fludribus" genannt und sie nicht als der Erhaltung wert befunden[161]). Bevor man jedoch näher auf die Malereien eingeht, muß man sich noch einmal in Erinnerung rufen, zu welchem Zwecke sie entstanden sind. Stöffi Kuhn wollte nicht etwas Dauerndes schaffen wie in seinen Ölbildern, sondern er folgte der Laune seines Herrn und illustrierte dessen Leben, in der Meinung, die neuen Besitzer würden die Wände bei der notwendigen Renovation des Schlosses entfernen. Diesen Willkommensspaß hatte übrigens Salomon Hirzel nicht selbst erfunden, denn auch sein Kollege in Weiningen, der Gerichtsherr Ludwig Meyer von Knonau, pflegte die Zimmerwände eigenhändig mit satyrischen Bildern zu bemalen und überraschte mißliebige Besucher mit ironischen Anspielungen[162]).

Weil also beide, Maler und Auftraggeber, nicht damit rechneten, daß der derbboshafte Zyklus stehenbleiben würde, gaben sie ihm an Zeitaufwand, Sorgfalt und materiellen Auslagen nur gerade so viel, als man für eine Dekoration ausgibt. Daher ist die Qualität der Farbe auch so schlecht — es stand eben bös mit den Finanzen des ausziehenden Schloßherrn —, daß einzelne Bilder durch Nachdunkeln und Abbröseln der farbigen Materie ganz undeutlich geworden sind und die einst differenzierteren

Figuren nur mehr als kompakte Schatten erscheinen. Oft ist nicht einmal mehr der Sinn der einzelnen Darstellungen verständlich.

Im allgemeinen läßt sich sagen, mit den eben ausgesprochenen Vorbehalten, daß die Qualität der einzelnen Vedouten unter dem Niveau von Stöffis Ölbildern, ja selbst unter dem des bemalten Kastens steht. Die einzelnen Figuren — am deutlichsten am Bilde der „Hilligkeit" zu erkennen — sind ungefüg und roh gearbeitet, mit zu langen Armen und zu großen Nasen. Der landschaftliche Teil ist dabei hübsch und gefällig, verläßt aber — im Gegensatz zu den Figuren — die Konvention nie und verrät, daß Christoph Kuhn aus einer Familie von Kachelmalern stammt. Als die künstlerisch bedeutsamsten Darstellungen sind die beiden Ansichten von Hoch- und Alt-Wülflingen zu bezeichnen, obschon auch an ihnen eine gewisse Befangenheit der Bildfläche gegenüber zu verspüren ist.

Die *Rankenornamente*, welche jede Täferfüllung einfassen, beweisen jedoch eine Virtuosität, die sich frei von jeder Schablone entfaltet und sich den einzelnen Bildern zwanglos anpaßt, wobei an den fast zwanzig Darstellungen keine die gleiche Anordnung des Rankenwerkes aufweist. Diese Rocaillen sind mit kräftigen Strichen blau hingesetzt und mit schmutzigem Weiß aufgelichtet und profiliert, so daß der täuschende Eindruck eines richtigen Rokokorahmens aus bemaltem Holz entsteht. Die dekorative Malerei ist im 18. Jahrhundert noch auffallend plastisch, besonders in ländlichen Gegenden. Auch wenn man bemalte Toggenburger und Appenzeller Möbel jener Zeit betrachtet, findet man wenig dekorative Elemente, die nicht durch weiße Glanzlichter und schwarze Schattenstrichelungen zum Greifen deutlich werden: Muscheln höhlen und überrollen sich, Säulen treten rund aus der Fläche, und die eigentliche Rocaille wirkt wie gesagt als plastischer Rahmen. Bei Christoph Kuhn ist diese Vorliebe noch stärker ausgeprägt und durchaus für ihn charakteristisch, wie wir in der Folge immer wieder sehen werden.

Was die Bilder in der Gerichtsstube wertvoll und erhaltenswert macht, ist nicht in erster Linie die künstlerische Komponente, sondern die ungekünstelte Kraft, die naive Freude, Lächerliches zu verspotten und mit primitiven Mitteln den Eindruck eines bewegten und großzügig leichtsinnigen Lebens wachzuhalten. Noch heute gelächtert und kichert es von den bemalten Wänden wie damals beim Eintritt der gnädigen Herren von Winterthur, und man spürt, daß der Maler den Taten des Salomon Hirzel mit innerster Sympathie gefolgt sein muß, um sie so spontan illustrieren zu können.

b) Die Ausmalung der sog. «Salomon-Landolt-Stube»

(Der skurrile Einfall)

Das Zimmer liegt der Gerichtsstube gegenüber rechts vom Eingang und wurde nach der Renovation von 1907/08 durch einen kubischen Ofen mit bemalten Schmuckkacheln des jüngeren Christoph Kuhn bereichert. Abb. 13

Vor allem aber wirkt der Raum durch seine großzügige Ausmalung, welche Wände, Balkendecke, Türen und ein eingebautes Buffet einbezieht. Der farbliche Gesamteindruck: eine unbestimmbare Mischung von Graugrün und Oliv, welche düster wirkte,

wenn nicht die zuletzt hingesetzten kräftig grauen Auflichtungen den Ornamenten Plastik und Helle verleihen würden.

Diese Ornamente bestehen auf der Decke aus wellenförmigen Blumenranken mit barock eingerollten Blättern. Abwechslungsweise wird dabei in der ersten Ranke ein Wellenberg mit einer großen Marguerite gefüllt, ein Wellental mit zurückgebogenem Blattbüschel. In der nächsten Ranke geht der Maler umgekehrt vor.

Der Fries, der sich im obersten Drittel der Wandhöhe über den Türen hinzieht, wird von strengen stilisierten Muscheln in kassettenartiger Umrandung gebildet und von je zwei stilisierten Säulen flankiert. Die Wände und die oberen und unteren Füllungen des Buffets tragen Früchtestilleben an Bändern mit flatternden Enden: Trauben, Pflaumen, Rüben, Granatfrüchte, Birnen, Feigen und Äpfel. Schon die Zusammenstellung beweist, daß hier nach Vorlagen gearbeitet wurde.

Schließlich bleiben noch die Türfüllungen und die mittleren Felder des Buffets, welche mit vier symmetrischen, streng stilisierten Blumenkelchen geschmückt sind.

Die ganze Anlage der Dekoration verrät die Schablone so offensichtlich, daß es sich erübrigt, auf einzelne Details wie etwa die Früchtebündel auf dem Buffet einzugehen, die mit einer gewissen Bravour hingelegt sind, jedoch ohne eigenes Leben und vollkommen monoton wirken.

Nach den schalkhaften und lebendigen, von keinem Schema eingeengten Bildern in der Gerichtsstube mag es schwer fallen, als Maler dieser korrekten Inhaltslosigkeit Christoph Kuhn anzunehmen. Und doch wird sie schwerlich von einem anderen stammen können, so sauer es ihm sichtlich fiel, zu malen, wie jeder Lehrbursche mit genügend Sorgfalt es fertigbringen konnte. Ganz ließ sich seine Eigenart jedoch nicht von der Schablone besiegen, und er verwirklichte zum Schluß einen kleinen Einfall, der seine Autorschaft unbestreitbar macht.

Dieser Einfall, so geschickt und unauffällig angebracht wie die Signatur eines Meisters, ist köstlicher als die ganze, sorgfältig ausgeführte Malerei von Wand und Decke zusammen, weil in ihm die ganze skurrile Natur des Malers zum Ausdruck kommt:

Neben der Türe, die auf die Vorhalle hinausführt, ist an der Nordwand eine hölzerne Stange für ein Handtuch angebracht, wie es zu jener Zeit der zinnernen Handgießen
Abb. 15 üblich war. An dieser Stange hängt nun, meist vom wirklichen Handtuch verdeckt, ein wirklichkeitsgetreu *gemaltes Handtuch*. Es hängt in fünf steifen Plättfalten, die durch starke weiße Lichter vorgetäuscht werden, und dem fein gefältelten Überschlag sehr harmlos und einladend da und ist durch einen sorgfältig geknoteten Aufhänger aus Farbe an der aus richtigem Holz verfertigten Stange befestigt. So verwirrend ist die Wirkung dieses bieder-irrealen Handtuches, daß der Beschauer zögernd hintritt und sich mit den Händen vergewissert, daß noch wenigstens die Stange richtig aus Holz ist...

Diese kauzige Freude an der illusionistischen Wirkung treffen wir bei Stöffi immer wieder an. Obschon er darin eine gewisse Meisterschaft erworben hatte, führte er diese Täuschungsmanöver durchaus nicht als einziger durch. Viele brave Handwerksmeister seines und des folgenden Jahrhunderts machten auf diese Weise langweilige Wände interessanter. Man erinnere sich nur an gemalte Arkaden und Balkone an Bürgerhäusern, die dann im Jugendstil ihre größten Triumphe feierten: da gibt es Türme, die von gemaltem Efeu umrankt werden, und Brandmauern, auf die ein genialer Dekorateur

Fenster malte mit den Gesichtern gemalter Leute darin. Ein erlauchtes Beispiel wäre dann noch der vergessene Farbkübel auf der gemalten Estrade von Holbeins Haus zum Tanz. — Es scheinen dabei vor allem Spätstile gewesen zu sein, die mit besonderer Intensität das Wirkliche mit illusionistischen Einfällen verbrämten. — Auch Christoph Kuhn malte dieses wirklichkeitsgetreue Handtuch in einem Jahrhundert, dessen soziale Struktur sich schon zu zersetzen begann und dessen Kunstformen verspielt in ihrer allerletzten Phase tändelten.

Eine Marotte scheint das gemalte Handtuch zu sein, und steht doch, so winzig es seiner Qualität und Absicht nach ist, im allgemeinen großen Zusammenhang des ausklingenden Rokoko. Kuhn wollte den skurrilen Einfall verwirklichen, dem Obersten ein niet- und nagelfestes Handtuch in seine unordentliche Haushaltung zu schenken, ohne sich bewußt zu sein, daß er damit auch seine Zeit charakterisierte.

c) Der bemalte Jagdschrank

(Die Illusion)

Der Jagdschrank, hie und da auch Gewehrschrank genannt, wird zusammem mit der ausgemalten Gerichtsstube, der Sonnenuhr und den zwei Ölbildern — Schlittenfahrt und Wagenfahrt — in den wenigen Büchern, aus denen man ein paar Angaben über Christoph Kuhn ziehen kann, kommentarlos, aber bestimmt als eigenhändiges Werk des Meisters bezeichnet. Wir haben keinen Grund, diese Annahme zu bezweifeln, denn die Bemalung des Kastens ist im Gegenteil eine Inkarnation von Kuhns dekorativem Wollen — und auch von den Grenzen, die ihm dabei gezogen sind.

Der Schrank steht im oberen Vestibül des Schlosses Wülflingen. Seine zwei Türen sind in je zwei Quadrate gegliedert, in deren obere beide (später?) Glasfenster eingesetzt wurden. Die zwei unteren Quadrate sind mit Vögeln bemalt, ebenso der schmale Kastenfuß, der einen Kampf von zwei roten Hähnen zeigt. Die andern Vögel sind weiß oder grau, mit bläulichen und braunen Schattierungen gemalt. Die Ente weist Spuren von Grün auf, dazu sind Kämme und Schnäbel rot. Der Grund des Kastens ist schwarz. Die Vögel — vor allem der Papagei — wurden wohl nach Conrad Meyers Kupferstichen geschaffen.

Was diesen Kasten so einzigartig und köstlich macht, ist die unverkennbare Absicht des Malers, dem Betrachter statt der massiv-hölzernen Türen das Scheinbild einer *dickglasigen Vitrine* vorzuspiegeln, in der ausgestopfte Vögel ein staubiges Dasein fristen[163]).

Um diese schrullige Idee zu verwirklichen, unterteilte er einmal jedes Quadrat durch ein dunkles gemaltes Fensterkreuz ohne starke Profilierung. Hierauf malte er die Vögel auf den schwarzen Kastengrund und „setzte dann die Glasschicht ein" unter Beobachtung sämtlicher für spiegelndes Glas typischer Momente. Er hellte den schwarzen Grund mit schmutzigem Grau auf, links und rechts regelmäßig im gesamten Flächenquadrat, bei den mittleren Quadraten, der Richtung der Fenster und des Lichteinfalles gemäß, nur auf einer Hälfte, und dunkelte die andere Seite noch mehr, sodaß mit primitiven Mitteln der Eindruck reflektierenden Glases entstand. Und mehr noch: Damit Glas auch

Abb. 14

Glas sei in seiner ganzen Zerbrechlichkeit und in der Häßlichkeit eines Sprunges, brach er beim Papagei in der rechten oberen Ecke ein unregelmäßig viereckiges Stück heraus und ließ zwei breite Sprünge bis an den Rand der gemalten Scheibe laufen. Diese Täuschung führte er bis ins Detail vollkommen durch: Das ausgebrochene Stück (man sucht es unwillkürlich irgendwo auf den Boden gemalt!) wurde durch schwarze Leere ersetzt in der Farbe des Kastengrundes, und in der gleichen Farbe sind mit feinem Pinsel auch die beiden Sprünge gezogen. In einer Glaskante kann sich das Licht fangen, also bekam die eine dort, wo das Licht einfallen sollte, eine leichte weiße, einmal kurz unterbrochene Linie, und der Maler war befriedigt. Wir sind es auch, denn wenn auch die Idee wertvoller ist als ihre Ausführung, ergeben doch beide zusammen einen Eindruck erfrischender Natürlichkeit.

Die Vögel wollte Stöffi als ausgestopft darstellen, und er verwendete auch getreulich alle dazu anwendbaren Hilfsmittel: ein Stänglein für den Papagei, auf dem des Vogels Füße wie angeleimt kleben, ein Brettchen mit künstlichem Gras, auf dem das Huhn steht, und ein kurzes, abgesägtes Aststück für die Eule. Aber all dies verhindert nicht, daß seine Vögel von einer Lebendigkeit, von einer drolligen Charakterlichkeit sind, die mit Ausgestopftsein sehr wenig Ähnlichkeit haben, trotz des künstlichen Grasgrundes. Irgendwie war es für Stöffi leichter, das Leblose mit noch so primitiven Mitteln lebendig zu machen, als das Verstaubte, Seelenlose, Bloß-Äußerliche eines ausgestopften Tieres glaubhaft darzustellen. Dies überstieg seine Kräfte, und es hätten sich wohl auch erst gegen das Ende des folgenden Jahrhunderts Menschen gefunden, die es hätten malen können.

Christoph Kuhns gesunde Vitalität und Tierliebe jedoch führten ihm den Pinsel so, daß die Vögel hier erscheinen wie die redenden Tiere eines Märchens. Wenn die Eule aus runden Augen starrt und das plusterige Hühnchen darunter zu lachen scheint, erwartet man im Grunde eine Auseinandersetzung zwischen den beiden, wozu auch noch beiträgt, daß die Vögel in ihren Eigenschaften, wie sie ihnen die Volksfabel gibt, getroffen sind: Das Huhn ist unverkennbar dumm, und die Ente hat einen richtig geschwätzigen Schnabel, während der Papagei — oder eigentlich eher ein Kakadu — den seinen zu kluger Rede halb geöffnet hält. Einzig das Käuzchen ist zu gutmütig, um unheimlicher Totenvogel zu sein.

Ich habe vorhin hauptsächlich die Vögel des linken Türflügels besprochen, da der rechte weniger lebendig wirkt und auch nicht so gut erhalten blieb. Sehr schön ist hingegen wieder der bemalte Kastenfuß mit dem Hahnenkampf. Hier hat der Maler nicht richtige Vögel geben wollen, wie auf den Türflügeln, sondern er wollte die Idee einer Vitrine mit Jagdtrophäen vollenden mit einem bewußt *gemalt* wirkenden Motiv, das als bildlicher Schmuck für einen Jagdschrank passen mochte. Daher stehen die Hähne auch nicht ruhig für sich, sondern stürzen sich in dekorativer Weise gegeneinander, die roten Federn gesträubt und die Schnäbel wütend und kämpferisch erhoben. Die sichelförmigen Schwanzfedern sind dabei mit der gleichen vergnüglichen Andacht gemalt, mit der Stöffi sich sonst in Rocaillen und Guirlanden übte.

Dieser Jagdkasten ist ein sehr schönes Stück origineller Volkskunst, das glücklicherweise nicht im luftleeren Raum eines Museums stehen muß, sondern in der Atmosphäre des Hauses bleiben darf, für die es geschaffen wurde.

3. Kapitel:
Die Oelbilder Christoph Kuhns im Schloß Wülflingen

a) Selbstbildnis des Künstlers mit Mutterschwein

(Der Humor)

Wir bemerkten schon an dem doppelt signierten Ofen, daß Christoph Kuhn über ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein verfügt. Ein Glück für uns, denn dieses Ernstnehmen seiner Persönlichkeit ließ ihn ein Selbstbildnis malen, das uns direkter als seine Werke Aufschluß über seine Wesensart geben kann und auch das hintergründig Witzige und irgendwie Selbstironische seines Charakters beleuchtet.

Das Bild ist in Öl auf Holz gemalt und hängt im Schloß Wülflingen über der Tür zur oberen Gaststube. Dargestellt hat sich darauf der Künstler ganz links, auf einer steinigen, mit Gras bewachsenen Bodenerhebung. Er sitzt in gelber Jacke und dunkelbraunen Hosen vor einer Baumgruppe, das rechte, weißbestrumpfte Bein gestreckt, das linke leicht angezogen darüber gelegt. Auf dieses linke Bein stützt er die das Malbuch haltende Hand[164]), um der rechten, die einen Stift führt, sichere Unterlage zu bieten. Auf dem Kopf trägt der Maler eine eigenartige, vorn mit Pelz verbrämte Mütze[165]), die einen Teil seiner dunkelbraunen langen Haare sehen läßt. Das Gesicht darunter ist ein grobknochiges Bauerngesicht mit großer Nase, streitbar geschwungenen Augenbrauen und eher kleinen Augen. Stöffi ist damit beschäftigt, in sein Malbuch ein großes, gelblich rosafarbiges Mutterschwein zu zeichnen, das mit seinen Ferkeln in die Mitte des Bildfeldes gestellt ist und schnobernd den Kopf senkt. Die Landschaft des Hintergrundes, belebt von den kugeligen Kronen vieler Obstbäume, zeigt kaum erkennbar ein großes Gebäude, mit dem vielleicht das Schloß Wülflingen gemeint ist. Der Himmel ist heiterblau mit federartigen Wolken. Abb. 18

Die Idee, daß ein Maler sich mit seinem Modell zugleich porträtiert, ist ja an sich nicht neu, wohl aber befremdet hier auf den ersten Blick die Art des Modells: Das fette Schwein ist in gelblichem Rosa gehalten, der beschattete Teil schwarz übermalt, und die Borsten sind mit kräftigen Strichen angedeutet. Es dominiert mit seinen Jungen im Bildraum und läßt den beobachtenden Maler mehr wie eine unverhoffte Pointe als wie den Hauptdarsteller hervortreten. Dieses Schwein hat sehr viel Ähnlichkeit mit dem Schwein in der Gerichtsstube, an dessen Rücken der Pfarrer sich so traulich anlehnt: Auch hier ist, abgesehen von dem hölzern geratenen linken Vorderbein mit dem anatomisch unmöglichen Schulterblatt, das Tier lebendig und fast denkend wiedergegeben. Besonders der Kopf mit den sanften blauen Augen macht einen ungemein treuherzigen Eindruck. Das Schwein hat Gemüt, möchte man sagen.

Dieses Schwein zeichnet der Maler in sein Skizzenbuch mit einem behaglichen Humor. Wie ein Kobold hockt er auf seiner baumumstandenen Bodenwelle und posiert sich selbst für eine zu malende Glosse, die man bösartig auch „Die Kunst und das Leben" nennen möchte. Christoph Kuhn in seiner Vorliebe für handgreifliche Komik liebte solche Szenen, und daß ihm als Widerpart gerade ein Schwein am willkommensten war, verwundert

weiter nicht. (Vielleicht wollte der Maler mit dem Schwein auch die Wülflinger ärgern, die von ihren Nachbarn „Baiersäue" gehänselt wurden!).

Es gibt wenig Bilder, die wie dieses mit primitiven Mitteln und aus einer anspruchslosen Anschauung heraus den Vorwurf Modell-Maler so köstlich verwirklichen. Das schmunzelnde Urbehagen, das sich in Stöffis zusammengekauerter Gestalt konzentriert, und das im Schwein vergröbert wiederkehrt, ist ein wesentliches Element in Kuhns Schaffen und wird uns immer wieder begegnen.

b) Die Schlittenfahrt der Herren von Wülflingen

(Das Erzählerische) 95 × 65 cm

Abb. 20 Dieses Ölbild auf Leinwand wurde von Christoph Kuhn für Oberst Hirzel als Pendant zu der noch zu besprechenden „Jagdfahrt" gemalt. Seit 1903 hingen die beiden Bilder als zeitgeschichtliche Dokumente in der Schlittensammlung des Schweizerischen Landesmuseums, wurden jedoch vier Jahre später an die Gottfried Keller Stiftung nach Wülflingen verkauft[166]). Im Landesmuseum werden sie heute durch zwei Kopien ersetzt.

Auf dem Bilde sehen wir eine der vielen ländlichen Vergnügungen dargestellt, mit denen die Brüder Hirzel sich und ihren Gästen auf kavaliermäßige Art die Zeit vertrieben[167]): Eine verschneite Straße führt in sanfter Krümmung von rechts vorne nach links in den Hintergrund, wo die Stadt Winterthur mit den Türmen ihrer Stadtkirche sichtbar wird. Auf dieser Straße bewegt sich ein festlicher Zug, den ein einzelner Reiter anführt. Dieser wird von einem langen schwarzen Reitermantel fast ganz bedeckt und wendet leicht sein Pferd, um sich nach den Gefährten umzusehen. Auf ihn folgt ein glänzendes Gespann, durch zwei schön geschirrte Rappen gezogen, von denen der eine vom andern fast verdeckt wird. Wie ein Schiffsbug ragt das Horn des Schlittens in die Luft, mit einer goldenen Kugel und einer geschnitzten stehenden Figur geschmückt, von der ein Wimpel flattert. Den eigentlichen Schlitten bildet ein weißer Schwan mit gebauschten Flügeln, in dem zwei Herren sitzen. Der eine trägt einen langen dicken Pelzmantel mit einer Kapuze, der ihn ganz einmummt und fast bis auf den Boden reicht, der andere ein eigentümliches, wie gezaddeltes Gewand mit einem großen Pelzmuff. Hinter diesem Schlitten sprengt auf einem Schimmel ein zweiter Reiter daher, in phantastischer Uniform mit hoher Pelzmütze, den eleganten Degen an der Seite. Der letzte Schlitten wird von einem einzelnen Rappen gezogen, der einen nickenden weißen Federbusch auf dem Kopfe trägt und dessen goldglänzendes Geschirr mit dem der vorderen Pferde wetteifert. Wie die Galionsfigur eines Schiffes ragt der kleine geschnitzte Bacchus in die Luft, während der Schlitten selbst als Widder mit geschweiften Hörnern gestaltet ist. In ihm sitzen zwei fest in ihre Mäntel eingewickelte Gestalten, die eine mit einem Hut, die andere mit einer Pelzmütze, und beide die Hände in riesigen Muffen. Eine weiße Pelzdecke schützt sie zudem vor Wind und Kälte. — Vorne links steht ein graziöser Baum mit verschneiten Ästen, von welchen ein schwarzer Rabe auf das Treiben herunterschaut. Der Hintergrund wird durch die waldigen Anhöhen von Winterthurs Umgebung gebildet.

Farblich dominiert in dem Bild das bläuliche Weiß von Schnee und Wolken. Der

Himmel ist düster grau, die Anhöhe des Brühl im Hintergrund schwarz. Schwarz und Weiß sind auch die Farben der Pferde und der Schlittenkörper, auf welchen Grundtönen sich dann die ganze zierliche Farbskala des Schlittenzuges ausbreitet. Rot ist hineingestreut und leuchtet aus Schwanenschnabel, Schlittenverzierung und Mantelsaum. Gelb und silbern funkeln Pferdegeschirr, ein Degen, Schlittenschellen. Braun sind Decken und Mäntel, Pelzwerk und Hüte, blau eine Schabracke, ein Wimpel.

Gerade diese fein durcheinandergewirkten kleinen Farbakzente sind es, die dem Schlittenzug eine rhythmische Bewegtheit geben und ihn vor der frostigen Kühle des Hintergrundes fast hörbar klingeln lassen.

Das Bild ist überhaupt in Bildidee, Flächenaufteilung und künstlerischer Ausführung als Christoph Kuhns bestes anzusehen. Die Handlung drängt sich nicht dreist in den Vordergrund und heischt nicht Beifall für ihre Munterkeit, wie in dem Selbstbildnis. Sie wird aber auch nicht verlegen in einen kaum beherrschten Bildraum hineingestellt, wie wir das bei anderen Werken Christoph Kuhns („Herrengesellschaft") antreffen werden, sondern hier verschmilzt sie mit Landschaft und Himmel zu einem geschlossenen Ganzen, wie es in dieser glücklichen Kombination dem Maler selten gelingt. Freilich ist der Vorwurf eines cortège in größerem Maße Bildraum erzeugend als etwa eine Gruppe plaudernder Herren.

Als ländlicher Maler, der Stöffi schließlich war, fand er für das Hintereinander der Schlitten Anregung in Vorbildern, die bewußt oder unbewußt in ihm fortwirkten: Die immer wieder, gerade in der Ostschweiz, so häufig gemalten, in Glanzpapier ausgeschnittenen und auf Tuch gestickten *Alpaufzüge*. Die Schlittenpartie hat in ihrer dekorativen Reihung etwas von einem adeligen Alpaufzug. —

Gegenüber der „Jagdfahrt" ist auf diesem Bild auch die Landschaft in Einzelheiten feiner und sicherer gestaltet. Wenn dort die Bäume kaum eine Struktur zeigen und generell als flockig auslaufende Farbkleckse wiedergegeben sind, so finden wir hier mit der Lupe ganz entzückende Einzelheiten, besonders auf der rechten Bildhälfte. Auf dem hellen Höhenzug ist jeder Baum seinem Wesen entsprechend eingesetzt: er begleitet die Silhouette und säumt einen unsichtbaren Bachlauf, nistet im Tobel und krönt die Kuppe als dichter Wald. — Der gefällig verästelte Baum links im Vordergrund wirkt daneben eher als Staffage und um den Raben als ein Symbol des Winters plazieren zu können. Der Vogel auf dem äußersten Ast ist wieder eines der für Stöffi so typischen kleinen Dinge, die er mit großer Liebe ausstaffiert und mit dem gleichen Ernst behandelt wie das schaufällig Wichtigste auf einem Bild. Ähnliche Treue zum Detail schuf auch den schiefen Wegweiser am Rande der Straße, der über der Kruppe des letzten Pferdes zum Vorschein kommt und das gewissenhaft Erzählerische des ganzen Bildes vertieft.

Christoph Kuhns Sehweise ist, wie die der meisten primitiven Maler (wobei man hier unter „primitiv" sowohl Henri Rousseau wie ganz frühe mittelalterliche Illustratoren verstehen kann), eine durchaus *progressive*: Sein Auge wandert mit dem Pinsel von einem Bildglied zum andern, wobei ihm jedes im Moment der Schöpfung und der späteren verweilenden Betrachtung als das Wichtigste des ganzen Bildes und als einer besonderen Sorgfalt würdig erscheint. Da er mit dieser Einstellung ein Bild nie auf die Gesamtwirkung hin konzipiert, da er aus Ehrfurcht vor dem Kleinen auf eine Einheit verzichten muß, welche die Vernachlässigung irgendeines Bildteiles fordern würde, ver-

mögen seine Bilder oft nur wie eine Spielerei mit vorhandenen Möglichkeiten zu erscheinen, in der die zwingende Hauptsache fehlt. Hier aber, wo das Wesen des Schlittenzuges gerade in seiner klingelnden Vielfalt liegt, und wo kein Teil den andern übertönen darf, sondern für sich allein wichtig und anschauenswert ist, hier hat Christoph Kuhn mit seiner detailgerechten Sehweise ein Meisterstück in seiner Art schaffen können.

Der ganze Schlittenzug hat etwas Märchenseliges und Verzaubertes an sich, das durch die Vermummung der Insassen verstärkt wird und in jeder Einzelheit aufklingt: so wäre der Schwanenschlitten eines Prinzen würdig, und die Rappen scheinen das gleißende Geschirr von dem Schlittenpferd Augusts des Starken zu tragen. Der weise Rabe aber schaut zu, um den Tieren des Waldes von der Lustbarkeit großer Herren erzählen zu können. Auch so läßt sich das Bild ausspinnen und deuten, und man erweist dem Maler keinen schlechten Dienst damit. Denn das gerade beweist, wie viel der Maler in das Bild hineingelegt hat, indem er seinen Humor und seine Fabulierkunst, die wir von andern seiner Bilder her kennen, zügelte und veredelte.

c) Die Jagdfahrt der Herren von Wülflingen

(Die Perspektive) 78 × 63 cm

Über die Herkunft und Vergangenheit des Ölbildes wurden im vorigen Abschnitt ein paar Bemerkungen gemacht, die hier nicht wiederholt zu werden brauchen. Somit können wir gleich mit der Beschreibung des Bildes beginnen:

Abb. 21 In einem offenen, gelbgestrichenen Jagdwagen, der von zwei Rappen nach links hin gezogen wird, fährt eine Schar Jäger aus. Neben dem Kutschierenden, der schwarz gekleidet ist, eine lange weiße Weste trägt und dessen Kniehosen sehr elegant durch weiße Bänder gehalten werden, sitzt eine jugendliche Gestalt in engen weißen Hosen mit weißen Strümpfen und dunkelbraunem Rock. Er ist der einzige Insasse des Wagens, der zum Bilde herausschaut. Vielleicht handelt es sich um den jungen Salomon Landolt, der seine Ferien oft auf der Besitzung des Onkels Salomon verbrachte[168]). Die drei Herren in weißgepuderten Haaren werden die drei Brüder Hirzel sein, und der Schwarze mit der dunklen Haut und den scharfen Zügen vielleicht der Freund Meiß. Jedenfalls weisen alle Insassen porträthafte Züge auf. Hinten am Wagen hocken zwei junge Jägerburschen. Sie tragen dunkelgrüne Jägerhütchen, wie alle Anwesenden, außer den Brüdern Hirzel, welche schwarze Pelzmützen aufhaben. — Alle Herren halten das Gewehr im Arm und rauchen zum Teil lange Pfeifen. Die Rappen sind mit weißen Zotteln geschmückt und von einem kläffenden schwarzen Pudel umsprungen, während ein zweiter Hund, offenbar eine Dogge, die Vorderfüße an einen Stamm legt und ein unsichtbares Eichhörnchen verbellt. Der Hintergrund zeigt die breite Straße nach Wülflingen durch den Wald, wobei am Horizont wahrscheinlich der Hügel mit der Ruine des alten Schlosses Wülflingen zu sehen ist. Der Himmel ist in lichtblauen Tönen gehalten und wolkig belebt.

In der Farbhaltung ist das Bild sehr einfach und zudem stark nachgedunkelt. Überhaupt werden bei Christoph Kuhn die Farben mehr als Mittel zur Bestimmung der Helligkeitsgrade verwendet als zur malerischen Wirkung. Hier sind die schwarzen Pferde

geschickt durch weiße Quasten belebt, und in die zu dunkel geratene linke Bildhälfte bringt der helle Hundekörper Belebung.

Vielleicht wäre nach rein technischen Überlegungen das Kütschlein zu rügen. Seine stark geschweifte Wand scheint haltlos nach rückwärts zu sinken, und das große Hinterrad wird in dieser Ellipsenform nicht ohne großes Gerumpel rollen können. Jedoch zeigt gerade dieses Vehikel, daß Stöffi es sehr genau studiert hat. Ja mehr noch: Gerade weil ihm die Darstellung der Kutsche Mühe bereitete, wollte er sie so klar und genau wie möglich abbilden und kam auf diese Weise zu einer *verbogenen Perspektive*, die jedoch alles Wesentliche erkennen läßt und es durch keine Überschneidungen verdeckt. In dieser Tendenz zur Verdeutlichung besitzt Christoph Kuhn schon Kollegen unter den griechischen Vasenmalern des primitiven Stils, welche einen Wagen in ähnlicher Verquickung der Obersicht und Parallelsicht schildern, um von ihm ein möglichst getreues Bild zu geben. Und wenn man etwa das Skizzenbuch Honnecourts heranzieht mit seinen auseinandergeklappten Bauten, seinen gepreßten Winkeln und verdeutlichenden Obersichten, scheint Christoph Kuhns Perspektive sich prinzipiell nicht stark von der des fast vierhundert Jahre früheren Meisters zu unterscheiden: Auch hier gibt der Maler die eigentliche Kutsche in Parallelsicht zum Beschauer, in ungefährer Augenhöhe, während die beiden Deichseln in so übertriebener Obersicht gesehen werden, daß sie für uns schief aufwärts in die Luft stehen.

Diese Art der Darstellung, welche, wie angetönt, schon ein paar tausend Jahre früher ausgeführt wurde und die man heute in der modernen Malerei wieder als pikante Reizung des perspektivemüden Auges anwendet, ist überhaupt eines der Hauptmerkmale primitiver Kunst aus dem Volke, aus bäuerlichem Boden: Das Auseinanderlegen der Teile in eine Ebene, die der Wirklichkeit nicht im geringsten entspricht, ist dem Maler zur Verdeutlichung, zur Erzählung und Aufzählung seines Vorwurfs wichtiger als alle erreichbare Perspektive. Darin unterscheidet sich der primitive Maler, der Bauernmaler, von dem in Akademien geschulten Maler und hauptsächlich von dem Impressionisten: Der primitive Maler malt das, was er *weiß*, was er kennt und von dem er möglichst getreulich Kunde geben möchte — der andere Maler jedoch bringt den rein visuellen Eindruck, wie er sich in ihm geformt hat, auf die Leinwand.

Auch Christoph Kuhn beherscht die gesehenen Dinge nicht, sondern er ordnet sich ihnen unter, läßt sie sprechen — möglichst deutlich — wie jetzt diesen Wagen, den ich zum Anlaß nahm, um diese Seite der primitiven Malerei zu betonen, die mir als eine der wesentlichen erscheint. Christoph Kuhn weiß, daß Hirzels Jagdwagen geschweifte Seitenwände hatte, er weiß, daß die beiden Deichseln geschnitzt waren und am Ende runde Holzknäufe aufwiesen — also muß das auch der Betrachter wissen, ob er sie nun in Wirklichkeit sehen kann oder nicht. Daher schweift der Maler die Kutsche übermäßig und gibt die Deichseln in einer Stellung wieder, die zwar unmöglich ist, jedoch die Verzierungen der hölzernen Stäbe aufs deutlichste zeigt.

Christoph Kuhn hatte sich sehr um die Kutsche gemüht und auch um die animierte Jägerschar, die als Gruppe viel differenzierter gestaltet ist als es Stöffi sonst möglich war, und die individuelle Züge aufweist: Kein Jäger hält zum Beispiel die Tabakspfeife in gleicher Art wie seine Freunde, und auch die Gewehrläufe ragen je nach Temperament der Besitzer steil oder lässig gehalten in die Luft. Darüber hinaus ist bei den hintersten

zwei Herren eine lebendige Beziehung durch Zuwendung im Gespräch geschaffen, und der Junge vorn blickt aus dem Bild heraus, so daß die acht auf engem Raum konzentrierten Gestalten doch nicht in monotone Reihung gesetzt sind. Trotzdem spürt man, daß der Maler auf der linken Bildhälfte freier und mit mehr Lust arbeitete, wie dort auch in Hund und Pferd das gemüthaft Expressive viel ungezwungener zum Ausdruck kommt als auf der sorgfältig gestalteten Kutschenseite mit den acht Jägern. — Ein Bild Henri Rousseaus, „La Carriole du père Juniet“[169]), aus dem Jahre 1908 ist, wenn auch seitenverkehrt, aus ganz ähnlichen Elementen aufgebaut: Der Wagen mit Trittbrett und Bremsvorrichtung, überdeutlich in allen Teilen hingemalt, die sonntäglich gelaunte Familie darin unbekümmert neben- und hintereinander gereiht, und das Pferd mitsamt dem winzigkleinen Ding von einem Hündchen voll menschlich ernsthafter Daseinsfreude.

Die verdeutlichende Perspektive kann daher nicht zeit- oder stilbedingt erklärt werden, sondern ist Eigentum aller „naiven“ Künstler im Sinne Schillers.

d) Das Bildnis des Obersten Salomon Hirzel[170])

(Verhältnis zu Mensch und Tier) 61 × 63 cm

Christoph Kuhn hat, ganz im Stile der Hofmaler seiner Zeit, seinen Herrn und Brotgeber auch porträtieren müssen. Er tat dies in der Absicht, etwas Repräsentatives und Bleibendes zu schaffen, das der Größe seines Herrn ohne zu viel Schmeichelei gerecht würde. — Das Bildnis hängt noch heute im Schloß Wülflingen und ist sogar auf einem Schildchen des Rahmens ausdrücklich als ein Werk Christoph Kuhns bezeichnet worden.

Wir sehen Oberst Salomon Hirzel in der Rolle eines militärischen Anführers[171]). Er ist zu Pferd auf einer waldigen Anhöhe dargestellt, und ganz weit hinten links erblickt man seine Truppe, — winzig kleine Reiterfiguren, — auf ihn zusprengend. Der Oberst trägt eine prunkvolle Uniform, dunkelblauen Rock mit breiten roten Aufschlägen und goldenen Knöpfen, den schwarzen Dreispitz auf der grauen, gekräuselten Perücke. Die hohen Lederstiefel sind glänzend schwarz, mit goldenen Sporen geschmückt. Das einzige Weiß wird durch die weiten Bundärmel markiert, die sich in eleganten Falten aus dem Rockärmel hervorbauschen. Salomon Hirzel legt grüßend die rechte Hand an die Schläfe (doch ist die Bewegung etwas undeutlich und zu lässig, so daß es eher aussieht, als halte er die Hand ans Ohr, um besser zu verstehen!) und hält in der Linken die Zügel, mit denen er sein starkes Pferd dirigiert. Dieses Pferd ist grau wie ein Esel, mit weißer Mähne und langem, weißem Schweif, und wird in einfacher Verkürzung gesehen. Die Anhöhe wird mit einem vielfach gewundenen Baumstamm und Strauchwerk deutlich vom Hintergrund abgegrenzt, der sich mit weichen Hügelzügen in der Ferne verliert. Der Himmel ist in hellem Blau gemalt und trägt hingewischte Föhnschleier.

Die Farben dieses Bildes, das wie Stöffis Selbstbildnis auf Holz gemalt ist, haben sich verhältnismäßig gut erhalten. Offenbar verhinderte die Holzunterlage ein starkes Eindunkeln, oder der Maler verwendete hier andere Farben.

Die Aufteilung der Fläche und des Bildraumes ist hier recht geschickt, und es entsteht ein gefälliges Ganzes von Reiter und Landschaft. Oberst Salomon verkörpert den Typus des gutmütigen Krautjunkers, dem die Bonhomie vom Gesichte strahlt.

Lässig, schwerfällig fast, hält er sich im Sattel, und selbst der militärische Gruß ist ohne Straffheit, gleicht vielmehr der Gebärde eines Schwerhörigen. Von Herrschsucht und Unduldsamkeit sagt dieses Porträt nichts. Das dickliche, ein wenig gedunsene Gesicht des Obersten mit der langen Nase und dem weichen Kinn, den kleinen scharfen Augen, verrät wohl Freude an Essen und Trinken, an einem derben Spaß, aber wenig von irgendwelcher Passion.

Und wie der Herr, so sein Pferd: kein nervöses Rassetier, obschon Hirzel dafür Unsummen ausgab[172]), sondern ein wohlgenährter Gaul mit schwerem Hals, breiter Brust und festen Fesseln. In seiner Rundlichkeit weist es spassige Züge auf, hält den Kopf nachdenklich schief, und der Blick aus seinen Augen ist von einer merkwürdigen Animation. Das Pferd trägt überhaupt mehr zur Atmosphäre des ganzen Bildes bei als der joviale Reiter in gepuderter Perücke, dem man in seiner Trägheit nicht glaubt, daß er der Schrecken ehrsamer Bürger und Pfarrer war. Sehr oft ist bei Christoph Kuhn das Tier stärker von eigenwilligem Leben erfüllt als der Mensch. Denn wenn Stöffi Menschen malt, so werden sie in ihrem Wesen mehr durch Instinkt als durch seelisches Streben, mehr durch Affekt als durch Geist bestimmt. Den Tieren jedoch eignet bei ihm eine seelische Wärme und ein witziger Verstand, der sie in menschliche Sphären rückt. Aus diesem Grund ist für Christoph Kuhn die Ähnlichkeit zwischen Mensch und Tier eine immer wieder erprobte Wahrheit, nach der er sich unbewußt richtet, und es scheint manchmal, als hätte er die Tiere nach Gestalt, Bewegung und Ausdruck mit mehr innerlicher Teilnahme beobachtet und gemalt als die Menschen.

Das Bild ist in allen diesen Zügen ganz typisch ein Werk Christoph Kuhns, von feinem Humor durchsponnen und im Einzelnen geschickt erfaßt, auch wenn wie meistens der Ausdruck des Bildes stärker ist als seine künstlerischen Qualitäten.

c) Die Ansicht des Schlosses Wülflingen

(Das Bildformat und die Staffage) 122 × 84 cm

Ein weiteres Werk, das Christoph Kuhn für Salomon Hirzel schuf, ist die Ansicht des Schlosses Wülflingen mit seinen Nebengebäuden. Das Bild hängt heute noch im Schloß[173]).

Das Bild ist auf Holz gemalt und gut erhalten. Wir sehen darauf links das Hauptgebäude mit den beiden Staffelgiebeln und dem doppelseitigen Treppenaufgang, den angrenzenden Garten, der nach französischem Geschmack angelegt ist, und auf dem großen Hofplatz einen hochstämmigen Baum. Rechts von dieser Linde erhebt sich ein Ökonomiegebäude, und im Hintergrund sind noch weitere Bauten, so das kleine Waschhaus, erkennbar. Eine weißgekalkte Mauer umschließt die Anlage und öffnet sich zu einem weiten Portal, das beidseitig von steinernen Postamenten flankiert wird. Im Hintergrund erheben sich die Weinhänge von Wülflingen, kleinteilig parzelliert und unterteilt. Ein einzelnes Bauernhaus steht darin. Der Hügel wird von Wald bekrönt und läßt nur noch einen schmalen Streifen lichtblauen Himmels sehen. Im Vordergrund schließt ein Staketenzaun das Bild nach unten ab. Zwischen ihm und der Schloßmauer geht die Straße nach Winterthur durch, auf der von rechts zur Belebung des Bildes ein stattliches Gefährt heranzieht: Eine Kalesche, von zwei Rappen gezogen, die ein Kutscher

in Livree lenkt. Zwei Herren sitzen auf dem Rücksitz der geschlossenen Kutsche, der ein Jagdhund vorausspringt.

In der farbigen Haltung ist das Bild ziemlich indifferent: Ockerbraun und Dunkelgrün, aus dem die weißen Mauern der Gebäude leuchten.

Die Ansicht des Schlosses hat etwas eigentümlich Pedantisches und verdeutlichend Vereinfachendes: Dem unteren Bildrand parallel läuft der Staketenzaun, diesem wieder parallel die Portalmauer und die etwas zurückgesetzte Gartenmauer. Ökonomiegebäude und Schloß sind wie mit dem Lineal nach unten abgegrenzt und gehorchen der vorgeschriebenen Richtung des Bildrandes. Selbst der breite Trennungsstrich zwische Wiese und Rebland im Hintergrund, selbst das Haus im Rebberg und der Waldsaum auf dem Hügel laufen dem horizontalen Bildrand parallel. Pedantisch wirken auch die Häuser selbst, deren Perspektive so schwach ist, daß man beim Schloß beispielsweise die Breitseite allein für sich wirken lassen könnte als Aufriß im architektonischen Sinne — strenge Frontalsicht ohne jede Verkürzung. Mit ungenügenden Mitteln wollte der Maler zeigen, daß die spitzgiebelige Stirnfront durch drei Fensterpaare und zwei Giebelfenster gegliedert sei, und hängte aus diesem Grunde der parallel zum Betrachter stehenden Front eine zweite Mauer an, die in ihrer übergroßen Verkürzung nicht mehr rechtwinklig angesetzt, sondern vorn aufgeklappt erscheint und dazu ihre senkrechte Achse verloren hat. Wir haben schon einmal auf die eigenartige Perspektive Christoph Kuhns hingewiesen, die nicht mathematisch errechenbaren Gesetzen, sondern allein dem Gesetz der erzählenden, progressiven Verdeutlichung folgt. Durch diese gezogene Perspektive scheint das ganze Schloß mitsamt den Gartenbeeten an übermäßig steilem Hang zu liegen und davon abzurutschen — Merkmale von Stöffis Stil, denen wir im Verlauf dieser Arbeit immer wieder begegnen werden.

Christoph Kuhn bevorzugt das *Längsformat* für seine Bilder als das Format der Landschaft und der Menschenmenge. Da jedem Bildformat ein bestimmtes Formgefühl des Malers vorausgeht, wundert es uns bei Kuhns behaglich fließendem Temperament nicht, daß er mit dem Hochformat wenig anfangen kann. Das Reiterbild Hirzels — thematisch durchaus auf Hochformat gestimmt — wird kompromißhaft auf eine fast quadratische Bildfläche gezwängt, und wo Kuhn durch gegebene Flächenverhältnisse gezwungen war, doch Hochformat zu verwenden, wußte er sich durch allerlei Listen die ihm gemäße Bildfläche zu schaffen: In der Wülflinger Gerichtsstube durch raumfüllende Rocaillen und in hohen Cheminéebildern durch große Baumkronen, so daß ihm dann für die eigentliche Darstellung nur noch eine Fläche blieb, die breiter als hoch ist. — So erfüllte Kuhn auch auf diesem Bilde in dem ihm gemäßen Format seine Aufgabe und gab den Gebäudekomplex des Schlosses Wülflingen kenntlich und gewissenhaft wieder. Dadurch unterscheidet er sich jedoch noch nicht von irgendeinem fleißigen Maler, der durch „einfache Nachahmung der Natur", wie Goethe die unterste Stufe künstlerischen Wollens bezeichnet, zu ähnlichem Ergebnis hätte kommen können.

Was das Bild hingegen köstlich macht und fast ebenso deutlich wie eine Signatur für den Meister zeugt, ist die Kutsche im Vordergrund. Für Christoph Kuhn sind eine Landschaft oder ein Gebäude an sich nicht malenswert, sondern nur daseinsberechtigt als Umgebung und als Schauplatz für die zu malenden Menschen und Tiere. In der Vorliebe für die *Staffagefigur* geht Kuhn durchaus mit seiner Zeit zusammen, die eine Menschen-

gruppe gleichsam als Entschuldigung noch vor die Landschaft stellen mußte. Wenn wir Zeichnungen und Stiche nach Landschaften im 18. Jahrhundert betrachten — die in der Schweiz vor allem durch den vermehrten Reisebetrieb und beginnenden Fremdenverkehr sehr gefördert wurden — so finden wir die Staffage überall. Füßli, Herrliberger und Vogel, Schellenberger und Aberly, Wüst und Biedermann, Ludwig Heß, sie alle kannten und benutzten die Staffagefigur als notwendiges Requisit in der Landschaftsmalerei. Und noch eine Generation später hat der Kuhn sehr verwandte Tessiner Maler Vanoni seine Votivbilder und Landschaften mit Staffage belebt, wobei allerdings neben der Kutsche schon die Eisenbahn vorkommt!

Was bei den erwähnten Landschaftsmalern und Kupferstechern jedoch wirklich nur ein Requisit war mit dem selben kompositionellen Gewicht, das etwa ein Holzzaun oder ein Felsblock besaß, bedeutet für Christoph Kuhn weit mehr: Ein Ausruhen von vorgeschriebener Arbeit, ein Strömen seiner launigen Phantasie. Die Staffagefigur wirkt in ihrer Umgebung wie die einzige Frucht an einem kahlen Baum, und es ist, als zöge sie allen künstlerischen Saft des Bildes in sich hinein. Die Landschaft oder das Gebäude scheinen dafür bei Kuhn oftmals nur mehr wie eine riesige Kulisse, vor der sich das eigentlich Wichtige in der Staffage verkörpert.

4. Kapitel:
Zuschreibung weiterer bemalter Täfer an Christoph Kuhn

„Er malte Landschaften, Schlachten, Jagdstücke etc., öfter Grau in Grau.“ „Stöffi malte viele Zimmer mit Schlachten, Jagdstücken etc. aus, meistens grau in grau.“ Das ist alles, was Nagler und Brun von Stöffis Tätigkeit außerhalb Wülflingen anzugeben wissen[174]), und somit war mit der Sucharbeit ganz von vorn zu beginnen.

a) Art des Vorgehens

Zuerst studierte ich die beiden Bände Zürich in der Folge „Das Bürgerhaus in der Schweiz“ und notierte mir alle Häuser, von denen „bemaltes Täfer“, „Spuren von Wandmalereien“ oder „ausgemaltes Zimmer“ erwähnt wurden. Dann konsultierte ich in derselben Weise die „Kunstdenkmäler des Kantons Zürich“ und blätterte die Jahrgänge der „Berichte der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich“ durch, wo die Denkmalpflege alle Renovationen und Abbrüche von Häusern erwähnt. Weiterhin durfte ich das gesamte photographische Archiv des kantonalen Hochbauamtes durchsehen, wo man mich freundlicherweise tagelang stöbern ließ. Die photographische Sammlung der Antiquarischen Gesellschaft stand mir zur Verfügung, das Photoarchiv der „Gesellschaft zur Erhaltung der Kunstdenkmäler“ und natürlich alle Photographien des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Diese Arbeiten waren sehr zeitraubend und ziemlich entmutigend.

Daneben suchte ich in der Zentralbibliothek die Wohnsitze der vornehmen Paten von Christoph Kuhns Geschwistern heraus, um vielleicht dort noch Zeugnisse seiner Tätigkeit zu finden. Und zuletzt vertraute ich auf den Zufall, ging in Museen und Ortsmuseen den dunkelsten Ecken nach, wo die weniger berühmten Meister hängen und hatte auch auf diese Art bescheidenen Erfolg.

Die Zuschreibung weiterer Werke an Christoph Kuhn gestaltete sich methodisch nach folgenden Gesichtspunkten: 1. Zeit. 2. Ort. 3. Darstellung. 4. Technik. — Zeitlich kamen die Jahre zwischen ca. 1750 und 1790 in Frage, und örtlich beschränkte ich mich auf das Gebiet des heutigen Kantons Zürich. Bei der Darstellung mußte die Vorliebe Christoph Kuhns für Tiere und Jagden berücksichtigt werden, und in der Technik etwa die Baumbehandlung, die Formung der Gesichter und der Rocaillen. Dazu gehörte auch das Unvermögen Christoph Kuhns dem Raum und der Perspektive gegenüber.

Dies waren die primären Kriterien, und darauf bauten sich die feineren Beweismittel auf, die ich als für Kuhn charakteristisch an seinen gesicherten Werken herausgearbeitet hatte: Der spontane Zug in seiner Malerei, seine skurrilen Einfälle, seine illusionistischen Tendenzen. Seine Vorliebe für den Humor und das erzählerische Moment, seine primitive Perspektive. Als letztes kam seine Freude an der Staffage hinzu, die ihn Kutschen, Schlitten und Reitpferde als das wichtigste auf der zehnmal größeren Bildfläche betrachten läßt.

Als dritter Feinheitsgrad bei den Zuschreibungen figuriert der Detailvergleich: Der Zweig einer Tanne, die summarische Bildung des Kinnes beim fraglichen und beim gesicherten Werk, die Art, wie ein Haus auf einem Hügel sitzt. Es ist dabei so, wie Max J. Friedländer in seinem jüngsten Buche sagt[175]), daß bei diesen Bestimmungen nicht das schaufällig Wichtigste des fraglichen Bildes in erster Linie mit seiner Parallelen im gesicherten Werk verglichen werden soll. Ein Motiv, um das der Künstler sich müht, ändert sich, wird abgewandelt und trägt die Spuren einer Entwicklung. Ergiebiger beim Vergleich sind die nebensächlichen Dinge, denen der Meister weniger Beachtung schenkt, oder die trotz ihrer Kleinheit komplizierte Gebilde sind, wie etwa ein Ohr, ein Fingernagel — in unserem Fall der Zweig eines Nadelbaumes oder das stets durch eine Querfurche betonte Kinn.

Darüber hinaus gibt jedoch der *Gesamteindruck* auch bei einem unbedeutenderen Künstler die letzte Entscheidung, nach der wir ihm ein Bild zuschreiben wollen und können. Bei Christoph Kuhn läßt sich dieser Gesamteindruck irgendwie so formulieren: Ein Bild, das von ihm stammt, muß eine heitere Grundstimmung verraten, muß unterhalten wollen, frei von allem intellektualistischen Ballast, und darf bei aller gelegentlichen Originalität das Mittelmaß nie überschreiten. —

Heute bin ich so weit, daß ich Christoph Kuhn auf Grund stilistischer Verwandtschaft oder der Verwendung gleicher Sujets noch vier Täfer und sechs Ölbilder zuschreiben möchte — daß ich die Ausmalung der Salomon-Landolt-Stube in Wülflingen auch als ein früher nie erwähntes Werk Stöffis ansehe, habe ich schon vorher ausgeführt —, sodaß man im Grunde auf die immerhin befriedigende Anzahl von fünf neuentdeckten Täfermalereien und sechs Ölbildern im Gebiete des Kantons Zürich käme.

b) Malereien in Regensberg

Das Amtshaus steht am Ende des Dorfes und wurde im 17. Jahrhundert von Obervogt Hans Rudolf Grebel und Landschreiber Hans Kaspar Engelfried erbaut. Heute dient es als Bezirksaltersasyl, besitzt aber noch eine bemerkenswerte Innenausstattung mit geschnitztem Gebälk und schönen Türen. Im zweiten Stock ist im südöstlichen Eckzimmer, dem „Jägerstübli", die ursprüngliche Bemalung erhalten[176]).

Es ist ein entzückendes hochgelegenes Zimmer mit weiter Fernsicht, in dem die zürcherischen Vögte und Landschreiber fröhliche Stunden zubrachten. Ein kleiner kubischer Ofen aus Bleulers Werkstatt steht neben der Türe und ist ohne Füllkacheln ganz in blauer Farbe auf Weiß bemalt. Der Ofen, obwohl die Kacheln durch schlechten Brand teilweise zerfließende Malerei zeigen, könnte vielleicht von Rudolf Kuhn stammen. Denn in einem aufrechtstehenden Medaillon finden wir die übliche Signaturlandschaft: Eine Häusergruppe hinter Gewässer, rechts davor die Steintafel mit Gebüsch. Diese Tafel ist unbeschrieben, jedoch finden wir auf dem Stein daneben untereinander die Buchstaben „M/R/K/B", die sich unter Vorbehalt zu Maler Rudolf Kuhn, Bleuler (Hafner) ergänzen ließen. —

Um das Zimmer seinem heutigen Zwecke als Schlafraum anzupassen, wurde eine Wand durch einen Alkoven ausgebaut und damit die bemalten Täferwände zum Teil verdeckt, zum Teil zerstört. Auch die eingebauten Zentralheizungskörper haben die Malereien sehr beschädigt.

Der heutige Betrachter sieht noch an den folgenden Teilen der Zimmerwände gemalte Füllungen: Rechts und links vom Alkoven, dessen Bretterwand ins Zimmer hineinragt, an den beiden Fensterwänden in Nischen, unter den Fenstern und hinter dem Ofen, an der vierten Wand die Türe und das Wandstück bis zum Ofen.

1. Beschreibung der Täfer im Amtshaus:

Wir beginnen gleich mit der Malerei an der Türe, da sie am besten erhalten ist und auch am spontansten die Erinnerung an Christoph Kuhn wachruft. Irgendwelche schriftlichen Beweise, daß unser Maler im Regensberger Amtshaus tätig war, konnten leider nicht gefunden werden, obschon der Vorsteher des neu gegründeten Heimatmuseums Regensberg sich persönlich darum bemühte. So müssen wir also auch hier uns ständig gesicherte Arbeiten Christoph Kuhns vor Augen halten und kommen dabei zum Schluß, daß es höchst wahrscheinlich Stöffi war, der diese reizvollen Wandbilder schuf.

1. Die Türe ist auf ihrer Zimmerseite in zwei Felder gegliedert. Das obere gibt das Bild eines stämmigen weißen Reitpferdes mit grünem Sattel wieder, das an einen Baum links im Bilde angebunden ist. Das Pferd, mit langem, bis fast auf die Erde reichendem Schweif und gekräuselter Mähne, ist in unverkürzter Seitenansicht dargestellt. Der Baum berührt mit kahlem Stamm den oberen Bildrand, wo ein einzelner, spärlich belaubter Ast sich ausbreitet, mit Blättern, die nach Stöffis Manier einzeln hingetupft vor dem blassen Himmel sich abheben. Vom Stamm aus führt ein dicker abgesägter Aststumpf in die Höhe, an dem die Pferdezügel befestigt sind. Als Landschaft: eine Waldwiese und eine malerische Baumgruppe. Dieser Hintergrund wird in grünen und

bräunlichen Tönen gehalten, der Baum im Vordergrund ist ockerfarben mit herbstlich braunen Blättern.

2. Im untern Türquadrat ist links ein belaubter Baum dargestellt, unter dem ein Jäger auf Anstand steht. Er trägt den grünen Jagdrock, gelbe Hosen und weiße Strümpfe. Mit dem Gewehr an der Wange zielt er auf einen langschnäbeligen Vogel rechts im Vordergrund. Ein weißer Hund mit braunen Schlappohren steht aufmerksam und erwartet den Befehl seines Herrn. Der Hintergrund verliert sich mit braungrünen Hügelzügen unbestimmt in der Ferne.

3. (Zwischenwand zum Alkoven.) In idyllischer Landschaft bewegen sich drei schwerbeladene Esel mit ihrem Treiber. Die Esel sind grau und tragen rote Säcke, die Landschaft wird von braunen Berglehnen und Hügelzügen und von grünbraunen Bäumen gebildet. — Der Alkoven zerschneidet die folgende Vedoute.

4. (Fensternische.) Vor einem Gewässer, in dem sich Bäume spiegeln, und unter einem blauen Herbsthimmel rennen zwei derbe kleine Hunde hinter einem unsichtbaren Wild her. Der Zustand dieses wie auch des folgenden Bildes ist sehr schlecht.

5. (Unter den Fenstern ist das ganze Wandstück zu einer einzigen langen Vedoute zusammengenommen worden.) Ganz links im Bilde wird ein flüchtender Hirsch sichtbar, der durch das Unterholz bricht und von vier verschiedenfarbigen, gefleckten und braunen Jagdhunden verfolgt wird. Zwei weitere bleiben mehr im Hintergrund zurück. Rechts steht ein dichter, braun und grüner Laubwald, rechts öffnet er sich und gibt die Aussicht auf ein Gewässer und eine Burg im Hintergrunde frei.

6. (Schrägwändchen zwischen den beiden Fensterwänden.) Auf der großen oberen Vedoute sieht man ganz unten zwei Reiter, der vordere auf schwarzem, der hintere auf weißem Pferd. Beide Herren tragen ein schwarzes Kleid mit weißen Bundärmeln und Jabots, die herausleuchten, weiße Perücke und weiße Strümpfe mit schwarzen Stiefeln. Ihre rosigen Gesichter wenden sich einander in eifrigem Gespräche zu, während sie eine steile Halde nach links hinunter reiten. — Im Mittelgrund schreitet ein Bauer mit Feldwerkzeug nach rechts auf einen Acker hinaus. Der Hintergrund wird von einem hohen Hügel gebildet, der von einer Burg (Regensberg?) gekrönt ist. Unter und neben dieser Anhöhe geht die Landschaft flach in die Weite. Rechts vorne steht als Füllsel noch ein großer braunbelaubter Baum.

Die untere Vedoute ist eine Genrelandschaft mit Baum und Burgruine, die keine speziellen Züge aufweist.

7. (Fensterwand, fast verdeckt und sehr zerstoßen durch die Radiatoren der Zentralheizung.) Eine große Treibjagd mit Hunden. Rechts stehen ein paar grünrockige Jäger unter einer Baumgruppe.

8. (Fensternische.) In hoher schmaler Fläche ist hier ein Jäger im üblichen Kostüm angebracht, der sein Gewehr gesenkt hält. Rechts von ihm sieht man einen schnüffelnden weißen und einen rennenden gefleckten Hund. Die Landschaft ist durch ein Waldstück und ferne Wiesen angedeutet.

9. (Kaum mehr sichtbar hinter dem Ofen.) Drei Reiter auf Rappen und Schimmel neben einem Baume links, der Herbstfärbung zeigt. Als Hintergrund eine weite Landschaft.

10. (Wand zwischen dem Ofen und der Türe.) Wald und Schlucht mit reißendem Bach. Auf der Brücke in der Mitte des Bildfeldes stehen zwei Wanderer mit dem Sack auf dem Rücken.

Jedes einzelne dieser Bilder ist auf den grauen Grund der Wände gemalt und von einem Rahmenornament umschlossen.

Diese *Ornamente* aber sind nicht mehr wie in Wülflingen schmiegsam jedem einzelnen Bilde angepaßt und von Mal zu Mal verschieden, wie es die Raumverhältnisse verlangten. Sie wurden vielmehr zuerst in das Täferfeld gemalt als ein starrer Rahmen, in welchen hinein dann erst das eigentliche Motiv komponiert wurde. Sie weisen — und das ist ihr Hauptunterschied zu Wülflingen — auch nicht mehr die Merkmale eines ländlichen Rokoko auf, sondern sind ganz nach den neuen Anschauungen des beginnenden Klassizismus geschaffen:

Die Linie, welche als eigentlicher Rahmen das Bild umschließt, umschreibt ein aufrechtstehendes Oval, von dessen beiden Breitseiten aus stilisierte Blätterbüschel sprießen. Auf einer Fläche, die aber mindestens doppelt so gross ist wie die des Bildovals, setzt sich nach oben die Linie symmetrisch nach links und rechts weiter, gibt eine Art Urne mit herabhängenden Henkeln wieder, stilisiert sich weiter in fast manierierter Art, schlingt sich zusammen und umrundet eine schirmförmige Fläche, die von etwas wie einer Akanthusknospe gekrönt ist.

Man muß hier von einer eigentlichen „Linie" sprechen, denn die krausen und federartigen, geschlungenen Ranken, die uns von Wülflingen her bekannt sind, weichen nun einem weniger differenzierten Strich, der streckenweise sogar in eine Gerade übergeht. Eigentliches Blattrankenwerk treffen wir in Regensberg nur büschelweise, ins eigentliche Ornament eingenistet, hauptsächlich oben und unten.

Wenn sich die Ranken von denen in Wülflingen unterscheiden, so ist sich doch die Technik genau gleich geblieben: die gelblichen Linien wurden dunkel schattiert und mit grellem Weiß aufgelichtet, um einen möglichst plastischen Eindruck zu erzielen. Und wie bei den Wülflinger Ornamenten, sind auch hier einzelne Glieder des Rahmens durch einen gemalten Schlagschatten noch besonders pointiert.

Bei den bildlichen Darstellungen, welche den klassizistischen Rahmen füllen, kann man inhaltlich zwei Gruppen unterscheiden: einmal die Wald- und Jagdszenen mit originellen Einfällen und sehr lebendig gestalteten Tieren, und daneben ein paar Vedouten, die leer und flach nach zeitgenössischen Vorbildern gemalt sein mögen und denen der Maler nichts Eigenes mitgegeben hat. Zu den letzteren gehört das Bild mit der Brücke über den Wildbach oder die Eselskarawane in heroischer Landschaft, mit denen wir uns bei den folgenden Ausführungen nicht mehr befassen.

Interessant sind in unserem Zusammenhang mit Stöffis Wülflinger Bildern nur die andern Vedouten, die der Maler offensichtlich ohne bestimmte Vorlage geschaffen hat, indem er unbekümmert seiner Vorliebe für Jäger, Hunde und verfolgtes Wild nachgab und dabei die reizvollen und munteren Bilder schuf, die ich in diesem Zusammenhange Christoph Kuhn von Rieden zuschreiben möchte.

2. Christoph Kuhns Autorschaft:

Was mich zu der Annahme führt, Christoph Kuhn sei im Amtshaus Regensberg am Werk gewesen, ist einmal die geringe Entfernung zwischen den beiden Ortschaften Rieden und Regensberg. Dann die Tatsache, daß Stöffi sowohl in Wülflingen als auch in Baden, wie ich vermute, für zürcherische Gerichtsherren tätig war, so daß er sehr wohl auch hier einem zürcherischen Amtmann ein Zimmer ausschmücken konnte. Der letzte und schwerwiegendste Grund ist jedoch die *völlige Übereinstimmung* nicht nur der Sujets, sondern auch der Malweise, und jene eigentümliche seelische Wärme, die hier wie in Wülflingen Jäger und Tiere erfüllt, so daß wir vor ihrem unkomplizierten, aber präzisen und notwendigen Dasein etwelche Mängel in der technischen Ausführung gerne übersehen.

Um die Verwandtschaft noch ins Detail zu verfolgen, vergleichen wir das gemalte Pferd auf der Türe des Altersasyles mit den Pferden von der „Jagdfahrt" und dem Reitpferd auf dem „Bildnis des Salomon Hirzel" in Wülflingen: Vor allem fällt die Tatsache auf, daß Stöffi fast alle Pferde, auch die in der Schlittenfahrt, nach *links* hin malt. Dies ist bestimmt kein Zufall, oder nur in dem Maße, als jedes rechtshändige Kind, wenn es bewußt zu zeichnen gilt, Profile, Silhouetten, alles, was irgendwie schwierig oder besonders beachtenswert erscheint, nach links gewendet darstellt. Dies hat nichts mit Wölfflins „Über das Rechts und Links im Bilde" zu tun, sondern läßt sich anatomisch aus dem Bau des Handgelenkes erklären, das die Bewegung rechtsoben—linksunten als minderen Zwang empfindet als die mühsamere Gegenbewegung linksoben—rechtsunten. Diese Eigenart läßt sich an allen Zeichnungen von rechtshändigen Kindern nachweisen, die erst auf Ermahnung des Lehrers sich auch in Profilen nach rechts hin üben.

Christoph Kuhn jedoch, der in seiner Malweise etwas von einem Kind behalten hat, das malt, was ihm Freude und Lust bereitet, sah nicht ein, warum er ein Pferd, einen Schlitten oder einen Wagen, ein Schwein, einen Hirsch, einen Hund, anders als in der für ihn einfachsten Art darstellen sollte: Nach links trabend, nach links fahrend, nach links schauend, fliehend, laufend. Das einzige Mal, wo Stöffi bewußt — weil es tatsächlich nicht anders ging — nach rechts hin disponierte, war bei seinem Selbstbildnis in Wülflingen. Doch mußte er dort dem Schwein gegenübergestellt werden, und es ist typisch, daß das große, dominierende Schwein nach links gewandt ist und des Malers Koboldsfigürchen klein nach rechts.

Diese primitive Genügsamkeit an *einer* Stellung und *einer* Richtung, die immer und immer wiederholt werden, ohne daß eine grundsätzlich andere Wiedergabe nur versucht würde, treffen wir auch in den Regensberger Täferbildern an. Die Bewegungsrichtung nach rechts kommt sozusagen nur auf den beiden Vedouten vor, die nach konventionellen Vorlagen geschaffen wurden und daher als eigentliche Werke Stöffis weniger zählen. Der Hirsch flüchtet sich nach links, die beiden Reiter streben nach links den Hang hinunter, das Pferd steht nach links an den Baum gebunden.

Wenn man dieses Pferd mit den Pferden auf den Wülflinger Bildern weiter vergleicht, so bemerkt man, daß es dem ganzen Bau nach aus der selben Zucht stammen muß: breiter Kopf, muskulöser Hals, starke Brust, ein Leib mit dickem Bauch und breiter Kruppe — ein gutes, ausdauerndes Pferd, wie das Reitpferd Salomon Hirzels. Und wie jenem Reitpferd hängt auch diesem hier ein Wisch Mähnenhaar zwischen den

Ohren durch und verleiht ihm, zusammen mit den großen Augen und den rund aufgestellten Nüstern den Ausdruck einer liebenswerten Schalkhaftigkeit.

Sieht man von dieser lebendigen Wirkung des Charakters oder der Seele im dargestellten Tier ab, die als eines der Hauptargumente für Stöffis Autorschaft gelten muß, bleibt immer noch die Vergleichsmöglichkeit von Farbe, Pinselführung und Zeichnung.

In der *Farbe* wirkt dieses Zimmer weit fröhlicher als die Gerichtsstube von Wülflingen. Dort wurde in Blau und Grau auf braunem Holz gemalt, hier jedoch mit größerer Farbenskala auf hellgrauem Grund. Wir müssen die Regensberger Täfer neben Stöffis Bilder auf Holzgrund stellen, um die Ähnlichkeit zu erkennen. Dann freilich wird sie sofort auffällig: Sparsamer, dünner Farbauftrag, der hie und da die Unterlage durchschimmern läßt. Vorwiegender Eindruck von dunklem Grün und Ocker, daneben häufige Verwendung von Weiß mit bräunlichen und blaugrauen Schattierungen.

Die *Pinselführung* erscheint bei unseren Bildern wie bei den schon bekannten Stöffis flott und unbekümmert: Mit breitem Pinsel wird der helle Himmel gegeben, der von faserig verwischten Wolken belebt ist. Der gleiche Pinsel malt die Bodenflächen von Mittel- und Vordergrund, grundiert Baumstämme und Pferdekörper. Ein feinerer Pinsel geht dann sorgfältiger den Konturen nach, gibt dem Pferd Schweif und Mähne und eingehend studiertes Sattelzeug, dem Baumstamm seine Runen und Kerben und vor allem die Blätter, welche in einzelnen Druckern und fast ohne sich zu überdecken gegen hellen Himmel gesetzt werden.

Bei den Bildern bemerken wir weiterhin, wie sehr auch hier weitgehend auf eine malerische Wirkung verzichtet wird zugunsten des *Linearen*, der Klarheit und Überschaubarkeit der Form. Das Pferd, welches wir noch immer als Vergleichsobjekt benützen, steht parallel zur Bildfläche mit scharf umgrenztem Umriß, der Baumschatten verliert sich nicht diffus, sondern hebt sich bestimmt von der helleren Wiese ab — und dies in einer Geraden, welche dem Waldrand und sogar noch dem Bildrahmen parallel läuft. Diese Elemente tragen dazu bei, das Bild in die *Fläche* auszulegen und es darin zu fixieren — das Pferd wirkt wie ausgeschnitten und aufgeklebt. Auf dem einzigen uns bekannten Kachelofen von Christoph Kuhn gibt er einen trinkenden Hirsch mit genau den selben Mitteln wieder, und auf die Vorliebe Kuhns für die parallele Staffelung eines Bildes wurde schon im Abschnitt über die Ansicht des Schlosses Wülflingen hingewiesen. Beides — Pferd wie Umgebung — ist in seiner extremen Vereinfachung typisch für Christoph Kuhns Gestaltungsweise. Es wird nicht der leiseste Versuch gemacht, Tiefe und Bildraum zu erzeugen: Das Pferd steht genau im Profil und scheint auf der selben Höhe wie der Baum, die Waldwiese ist eben wie ein Stubenboden, und dahinter erheben sich wie aus Pappe die Bäume des Waldes.

All diese Beobachtungen können nach meiner Ansicht kaum mehr einen Zweifel an Christoph Kuhns Autorschaft aufkommen lassen, denn außer den rahmenden Ornamenten vermögen wir jedes Bildelement, jedes Schema des Fliehens und Verfolgens, jede Anordnung der Baumgruppen, an irgendeinem Bild Christoph Kuhns in Wülflingen nachzuweisen. In der künstlerischen *Qualität* sind die Täfermalereien in Regensberg denen in der Wülflinger Gerichtsstube ebenbürtig, wenn nicht überlegen, doch verbietet der schlechte Erhaltungszustand der Täfer, weitere Vergleiche in dieser Richtung anzustellen.

Beide Zimmer, das Wülflinger und das Regensberger, dienen nicht mehr ihrem ur-

sprünglichen Zwecke: das eine ist eine Weinstube geworden, das andere beherbergt heute in all seinem munteren Hallali die Scherben eines armen Lebens. Aber beide Zimmer haben sich dennoch den Duft und die Heiterkeit ihrer Entstehung und ihrer Bestimmung erhalten, was sonst nur ein Privileg großer und anerkannter Kunst ist.

3. Einzelne Malereien im „Engelfriedhaus“[177]) Regensberg

mögen hier auch noch kurz erwähnt werden: Der selbe Hans Kaspar Engelfried, der sich am Bau des ehemaligen Amtshauses beteiligte, errichtete sich im Jahre 1671 das schräg gegenüberliegende „Engelfriedhaus“. Die beiden Häuser blieben auch im 18. Jahrhundert in enger Beziehung, so daß sich leicht vorstellen läßt, der Maler des „Jägerstüblis“ — nach meiner Meinung also Christoph Kuhn — hätte auch das Innere des Engelfriedhauses ausgeschmückt.

Im ersten Stock des „Engelfriedhauses“ befinden sich nämlich zwei saalartige Räume die heute durch Querwände aufgeteilt worden sind, und deren blau bemalte *Balkendecke*, mit einem gleichmäßigen Ornament von stilisierten Früchten und Blumenranken in Grün, Blau und Rot mit schwarzen Konturen bedeckt wurde. Abgesehen von der Farbe, scheint das Ornament in seiner Regelmäßigkeit unter der gleichen Schablone entstanden zu sein, wie in Wülflingen die Decke des heutigen „Salomon Landolt Zimmers“.

Weiterhin ist eine getünchte Breitwand unter der so bemalten Balkendecke in ihrer ganzen Fläche mit der *Darstellung einer Jagd* bedeckt, welche über ein an den übrigen Wänden noch sichtbares früheres Ornament von hellroten al fresco gemalten Zotteln gelegt wurde. Bezeichnenderweise ist diese Jagd jedoch in Ölfarbe auf die nackte Wand gemalt, da der Maler offenbar die Freskotechnik nicht beherrschte. So ist der heutige Eindruck nur mehr der eines diffusen, zur Hälfte abgeblätterten Grün, in dem ein nach links flüchtender Hirsch sichtbar wird, die Silhouette einiger Tannen und eine Siedlung im Hintergrund, in der man mit etwas gutem Willen Regensberg erblicken könnte. Das Bild ist jedoch so schlecht erhalten, daß ich nicht wage, es Christoph Kuhn zuzuschreiben, obwohl er im Johanniterhaus Bubikon ähnliche monumentale Landschaftsgemälde in Öl auf die bloße Wand malte, die in ihrem Zustand vor der Restaurierung diesem Jagdbild sehr ähnlich sahen.

Das dritte Werk im „Engelfriedhaus“, in dem man die Hand Christoph Kuhns sehen könnte, ist ein typisches Produkt des verspielten 18. Jahrhunderts und wird heute als Kuriosität auf der Winde des neugeschaffenen Regensberger Ortsmuseums aufbewahrt: Die knapp lebensgroße *Figur einer Dienstmagd* in ihrer Tracht, welche sich mit ihrem Besen beschäftigt. Die Figur wurde auf Holz in naturgetreuen Farben gemalt und nachher ausgeschnitten, mit einer Stütze versehen und im dunklen Gang aufgestellt, damit ahnungslose Besucher das Wort an die Stumme richten sollten.

Dem ganzen Charakter nach muß dieses Werk von der Hand Christoph Kuhns stammen, der in so viele seiner Malereien einen illusionistischen Zug bringt und den Beschauer mit Vorliebe zu täuschen sucht — man erinnere sich nur an den gemalten Sprung in der gemalten Glasscheibe des Jagdschrankes in Wülflingen!

Solche Attrapen sind auch sonst bekannt — es gab in Frauenfeld (Haus z. „Licht“) eine beidseitig bemalte Türe, die in ähnlicher Weise lebensgroße Figuren einer keifenden

Hausfrau auf der einen Seite, und einer lauschenden Magd auf der andern trägt[178]). Im Haus zum „Friedberg" in Schaffhausen stand vor der Zimmertüre ein gemalter Soldat Wache[179]). Auch im Johanniterhaus Bubikon ist ein gemalter und ausgeschnittener Jäger aufgestellt, der von der gleichen Hand geschaffen scheint wie diese Dienstmagd vom „Engelfriedhaus", und der in späterem Zusammenhange besonders erwähnt werden soll.

Ich glaubte diese einzelnen Malereien hier noch anfügen zu müssen, da sie sich sehr wohl in das Werk Christoph Kuhns einordnen lassen. Eine nähere Beschreibung und Untersuchung erübrigt sich jedoch, da wie gesagt das interessanteste Stück, die Jagddarstellung, sehr schlecht erhalten und die bemalte Decke offensichtlich nach Schablonen gearbeitet ist, die jeder kundige Dorfmaler handhaben konnte.

c) Malereien im Johanniterhaus in Bubikon[180])

Der Johanniterorden besaß im Gebiete des heutigen Kantons Zürich drei Kommenden, nämlich Wädenswil, Küsnacht und Bubikon, die dem Großkomtur des Ordens direkt unterstellt waren. Diese Kommenden wurden jeweilen an einen Statthalter verpachtet, der die Liegenschaften samt den Fischrechten und Waldungen zu seinem eigenen Nutzen übernahm, jedoch alle Gebäude in gutem Zustand halten und einen Pachtvertrag auf mehrere Jahre unterschreiben mußte.

Unter dem Großkomtur Johann Baptist Freiherr von Schauenburg (1755—1775) wurde die Kommende Bubikon im Jahre 1769 an *Felix Lindinner* von Zürich verpachtet.

1. Felix Lindinner, Statthalter in Bubikon

Felix Lindinner wurde 1729 geboren als Sohn Joseph Heinrich Lindinners, des Besitzers der Buchdruckerei zum „Berichthaus", und trat nach dem Tode des Vaters als Quartiermeister des zürcherischen Regimentes Lochmann in französische Dienste. Als Adjutant von Oberst Lochmann nahm er so am siebenjährigen Kriege teil und lebte später, nach der Heirat mit einer vornehmen Baslerin, als Privatmann in Straßburg. Dort lernte er als Geheimrat und Hofrat später den Großkomtur des Johanniterordens, Schauenburg, kennen, wobei es ihm gelang, sich erfolgreich um die sehr begehrte Statthalterschaft in der Kommende Bubikon zu bewerben.

Im Jahre 1769 übernahm er die Pacht in Bubikon und konnte sie unter den beiden Nachfolgern des Großkomturs, Sebastian Freiherr von Reuchingen (1775—1777) und Graf Johann Joseph Benedikt von Reinach (1777—1796), erneuern. Er bezahlte 12500 Gulden Reichswährung im Jahr und verpflichtete sich, den Bestand an Vieh, Mobiliar und Naturalien beizubehalten, sowie alle Lasten und Abgaben zu tragen.

Lindinner hatte die Komturei Bubikon in der Absicht übernommen, sie später für sich und seinen Sohn käuflich zu erwerben, da er um die finanziellen Sorgen des Ordens wußte, der die Kommende schon mehrmals hatte veräußern wollen. Diese Hoffnung sollte sich jedoch nicht erfüllen, denn 1789 wurde das Besitztum Bubikon mit Zustimmung des Zürcher Rates in aller Heimlichkeit und Eile als Spekulationsobjekt von Junker Escher vom Berg erworben.

Vorläufig aber betrachtete Lindinner während seiner zwanzigjährigen Pachtzeit die Kommende fast als sein Eigentum, baute und verbesserte in allen Räumen des Haupthauses und legte eine Sammlung von Urkunden an, die ihm später als Unterlagen zu einer Geschichte Bubikons dienen sollten. Im übrigen aber führte er ein behagliches Leben nach der Art zürcherischer Landjunker, richtete sich Hundezwinger und neue Pferdeställe ein, ritt und jagte und gab Gesellschaften, an die man sich gerne erinnerte. Seinen Sohn Felix Ulrich, für den er ja im Grunde Bubikon ausbaute, schickte er zur standesgemäßen Erziehung in die kostspielige Pfeffelsche Kriegsschule in Kolmar. —

Die Bauten und Renovationen, die Lindinner während seiner Pachtzeit ausführen ließ, wurden später von seinem Sohne in einen heute noch erhaltenen Grundriß eingetragen[181]). Wir können hier nicht näher auf das interessante Baudokument eingehen, ondern müssen uns auf das beschränken, was im Zusammenhang mit den *Täfer- und Wandmalereien* im Empfangsraum des Komturs steht. Dieses Zimmer nennt Lindinner „Hofstube" und erwähnt darin die Wände, die „mit Landschaften oben bemalt waren und wo eine steinerne Stud, daran das Wappen von Schwalbach, stand".

Es sind diese Landschaften, die uns vor allem interessieren, denn die ganze Atmosphäre eines selbstherrlichen adeligen Landjunkers, die Lindinner um sich verbreitete, seine Vorliebe für Jagd und Pferde, würden aus ihm einen idealen Brotherrn für Christoph Kuhn von Rieden ergeben. Im Zusammenhang mit seiner eifrigen Bautätigkeit, die ihn von früheren Statthaltern unterschied, glaube ich annehmen zu dürfen, daß diese Bilder auf seine Veranlassung hin gemalt worden sind. Zwar erwähnt Hans Lehmann diese Bilder auch und schreibt — ohne nähere Begründung —, sie seien „um 1739" entstanden[182]). Dieses Datum kann ich jedoch aus zwei Gründen kaum annehmen: erstens war zu dem angegebenen Zeitpunkt Junker Johann Kaspar Escher (1722—1748) Statthalter in Bubikon, von dem Lehmann selbst nur den Namen angibt und weiter nichts Erwähnenswertes weiß, als daß „die Kompetenzen der Pächter eingeschränkt blieben, und zudem wurden sie nicht nur in ihrer Verwaltung von Heitersheim beaufsichtigt, sondern auch von ihren Mitbürgern aus Neid, was, wie in früheren Zeiten, recht unangenehm werden konnte"[183]). Wenn die Beaufsichtigung so scharf und die Ellbogenfreiheit der einzelnen Verwalter so gering waren, wird wohl kaum ein so wenig interessierter Pächter wie Junker Escher, der die Kommendenverwaltung aus rein kommerziellen Überlegungen heraus übernahm, die originellen Bilder zum Schmuck seines Zimmers bezahlt haben. Der zweite Grund für eine spätere Datierung liegt für mich in den Malereien selbst, die alle Merkmale der Dekorationsmalerei der *zweiten* Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aufweisen.

Mit diesen Vorbehalten möchte ich die 15 verschieden großen Bilder, die zum Teil auf Holz, zum Teil auf die bloße Mauer in Öl gemalt sind, zum Schluß der Ausführungen in sehr nahe Beziehung zu Maler Christoph Kuhn setzen. Die große Verwandtschaft, wenn nicht Übereinstimmung des Stiles mit dem des Riedener Malers drängt sich schon bei oberflächlicher Betrachtung auf und läßt sich durch eingehende Vergleiche erhärten.

2. Beschreibung der Wandbilder:

Diese Bilder befinden sich im ersten Stock des Komturhauses neben der Laube im *großen Wohnzimmer des Komturs*. Das Zimmer wird östlich und westlich von je zwei

Fensterpaaren in Nischen belichtet, und ein Renaissance-Täfer bekleidet Fensterwände und Türen. Die beiden Langseiten wurden aus Gründen der Sparsamkeit nur mit einem gemalten Täfer versehen, das jedoch durch Belichtung und Schlagschatten einem echten täuschend ähnlich sieht. Über dem hölzernen und gemalten Täfer blieb die Wand frei für die späteren Malereien. Die Bilder sind alle am untern Rand betitelt und auf folgende Weise angeordnet: Über dem auf eine Holzverkleidung gemalten Täfer der *Südwand* finden wir, ebenfalls auf Holz gemalt

1. „*Küsnacht-Goldbach*" mit den Rebhängen, die zum Besitz der Kommende Bubikon gehörten. Die breite Fläche des Sees formt den Vordergrund und wird von vielen, rhythmisch zerstreuten Nachen belebt. Ein großes Schiff mit weißen Segeln steht gerade über der Silbe „Kü..". Dem Seeufer entlang spiegeln sich fünf große Landhäuser mit grellweißen Mauern, schwarzen Fensterlöchern und roten Dächern im grünblauen welligen Wasser. Die Rebhänge und Wiesen sind genau parzelliert, in wohligem Bogen laufen die Trennungslinien über die Rundung des Hügels, der zuoberst von einem dunklen Wald bekrönt ist. Der Himmel ist wolkig und prangt in einem Abendrot, an dem der Restaurator wohl mehr Verantwortung trägt als der Maler.

2. Über der ersten Türe ist eine Ansicht von „*Alt-Wülflingen*" angebracht, die im Wesentlichen der Vedoute mit dem selben Sujet in der Wülflinger Gerichtsstube entspricht[184]). Auf übermäßig hohem Hügel thront die Ruine von Alt-Wülflingen mit dem charakteristischen viereckigen Turm und zerbröckelnder Mauerzinne. Der Hügel ist bewaldet, rechts im Hintergrund blickt man auf waldige Höhen, die vor heiterblauem Himmel stehen. Rechts im Vordergrund erhebt sich ein Bauerngehöft, weiß mit rotem Dach, und von Obstbäumen umgeben. Im Hof sind, nach links gewendet, ein paar Kühe hingestellt, die einen exakten Schlagschatten werfen.

3. Die schmalen hohen Felder zwischen den Türen wurden mit einzelnen Motiven wie Wasserfall, Baum am Wegrand, Wiesenbach, ausgemalt und sind nicht weiter wichtig. Über der zweiten Türe ist als Pendant zum vorigen Bild „*Neu-Wülflingen*" gemalt, Abb. 23
eine getreue Ansicht des rotbedachten Schlosses mit zierlichen Gartenbeeten links und der säuberlich weiß getünchten Gartenmauer. Ganz im Vordergrund wächst ein Baumstamm in die Höhe, der sich oben zweimal gabelt und den Ansatz einer aus getupftem Blattwerk bestehenden Krone zeigt. Der grüne Hügel des Hintergrundes ist wieder genau in Felder und Rebhänge aufgeteilt und trägt zuoberst einen dunkeln Tannenwald. Die Zufahrtsstraße zum Schloß wird gegen den Beschauer hin von einem schiefen Staketenzaun begrenzt.

4. Ungefähr im gleichen Format wie das entsprechende Bild am Anfang der gleichen Wand („Küsnacht-Goldbach") ist auch die Ansicht von „*Bubikon*" gehalten. Hier fesselt vor allem der Vordergrund, eine Weidelandschaft am Bach, mit vielen Steinblöcken, Büschen und Baumstümpfen. In der Mitte spaziert in einem leinenen Gewand, braunen Haaren, lustigen kleinen Augen und stumpfer Nase ein junger Hirte, der auf einem Horn bläst. Seine Herde, braune drollige Kühe, hat sich zerstreut, steht saufend am Wasser, lagert sich zwischen den Steinblöcken oder verliert sich im Gebüsch. Ganz links steht ein Storch und senkt den langen roten Schnabel gegen das Wasser. Die Gebäulichkeiten des Johanniterhauses sind pedantisch genau angegeben, liegen unter roten Dächern und blicken aus schwarzen Fensterhöhlen, verbergen sich halb hinter laubigen Obstbäumen.

Der Himmel steht blau mit weißen Wolken dahinter. Im Mittelgrund rechts fährt eine Kutsche gegen die Siedlung, im Verhältnis viel zu groß, aber dafür sehr deutlich: schwarzer Wagen mit roten Rändern und roter Deichsel, an der ein Rappe zieht. Ihm voraus reitet ein Kind in weißem Kittel auf einem dicken braunen Pferd — vielleicht hat darin der Maler den jungen Lindinner festhalten wollen.

5. Die *Westwand* ist von Fenstern durchbrochen und bot nur Platz für zwei Bilder, die hier — im Gegensatz zu den auf Holz gemalten bisher erwähnten — mit Öl auf die bloße Wand gemalt und mit einem dicken schwarzen Strich gegen den Fensterbogen hin abgegrenzt wurden. Anschließend an „Bubikon" finden wir hier „*Wädenswil*". Den Vordergrund bildet wieder der See in dunklem Blau, auf dem ein großes Schiff mit Fischern dahinzieht. Ein Rudel von zwölf weiteren Schiffchen ist über die ganze Seefläche hin verstreut. Dem See entlang stehen die Häuser, weiß mit roten Dächern, um die spitztürmige Kirche geschart. Gleich hinter ihnen erheben sich steil die Rebhänge, schön parzelliert, und mitten in ihnen, mächtig groß und ganz isoliert, das Schloß Wädenswil. Es scheint wie von einer Riesenhand dort hingesetzt worden zu sein und droht vom Hange abzurutschen, so überdimensioniert wirkt es in den zierlichen Rebgärten.

6. Das zweite Bild auf der Westwand stellt das Kloster „*Töß*" dar, von der Töß umflossen und mit all seinen Gebäulichkeiten in eine weiße Klostermauer geschmiegt. Die grünliche Töß im Vordergrund ist als welliges Band mit weißem Schaum angegeben und scheint steil nach aufwärts gegen eine hölzerne Brücke hin zu fließen, vorbei an lieblichen Wiesen mit hingetupften Blättern, Kräutern und Sträuchern. Der Hintergrund wird von den dunkelgrünen, bewaldeten Höhen des Ebnet und des Kombergs gebildet. Der Himmel darüber ist graublau mit hingewischtenWolken.

7. Die *Nordwand* zeigt links ein halbes Dutzend sehr kleinformatiger Ansichten, die in die Füllungen des hölzernen Täfers über der Türe gelegt sind und von einem schwarzgemalten Rahmen abgeschlossen werden. Der Eindruck dieser kleinen Bilder neben- und untereinander gleicht dem, den ein Briefmarkenalbum mit eng geklebten Marken hervorruft. Ganz links sehen wir das Schloß „*Wetzikon*": Es präsentiert sich als weißer Bau mit Turm und roten Dächern, von belaubten Bäumen umstanden und durch ein phantastisches Gärtchen mit schilfartigen Pflanzengewächsen bereichert, die weiter oben französischen Bosketten weichen. Im Vordergrund wird ein Sechsgespann vor beladenem Wagen an dem grauweißen Brunnen vorbeigelenkt. Es sind schwere braune Pferde, die alle im Takt zu gehen scheinen. Im Hintergrund erheben sich phantastische Berge, blaugrün und von dunklem Wald bekränzt.

8. Unter der Ansicht von Wetzikon befindet sich die des Schlosses „*Uster*", das am dunkelsten gehaltene Bild in der Reihe und zugleich das kleinste. In der Mitte des Bildes steht auf rundem Bergkegel die Ringmauer mit hohem Wehrturm, grau und alt, von grünen Waldbäumen umstanden, rechts unter rotem Dach ein Pächterhaus, links die Kirche mit spitzem Helm und spitzbogigen Fenstern. Der Vordergrund ist ganz unbelebt, der Himmel im Hintergrund grau und ohne Wolken.

9. Rechts an „Wetzikon" schließt „*Grüningen*" an: Das Schloß liegt auf steilem, baumbestandenem Hügel, der sich schmutzigbraun vor dem hellblauen Himmel abhebt. Über diesen Hügel windet sich kühn der Schloßweg, vorbei an einem in grauen Mauern angelegten Gärtchen, das in seiner grünen Fülle den Berg hinunterzufallen scheint — die mangel-

hafte Perspektive, die auch das Schloß in die Fläche gepreßt hat, vermag es nicht festzuhalten.

10. Die nächste Ansicht ist die der „*Kyburg*". Der stattliche weiße Bau mit roten Dächern und Turmhelmen steht auf dem grünbewachsenen Burghügel, der das differenzierteste Laubwerk dieser Folge aufweist. Die Zugbrücke ist heruntergelassen, um den Reiter zu empfangen, welcher auf breiter, ockerbrauner Straße sich nähert, gegen die türmchengeschmückte Kapelle hin, die ganz rechts vom Bildrand abgeschnitten wird. Ein brauner Hund eilt dem Pferd voraus, das mit gesenktem Kopf und gedrungenen Gliedern seine Herrin aufwärts trägt. Bei näherem Zusehen ist der Reiter nämlich eine Frau, die sich ziemlich plump im Damensattel hält, dafür aber ein hellblaues Schutenhütchen trägt. Hellblau ist auch der Himmel, mit einem feinen herbstlichen Dunst gegen den Horizont hin. Abb. 22

11. Als nächstes sehen wir eine Ansicht von „*Greifensee*". Das Schloß steht mit grauer Fassade und exakt angegebenen Treppengiebeln inmitten seiner Gebäulichkeiten — rote Dächer und weiße Mauern. Die berühmte Linde streckt ihre grüne Krone, und weitere Laubbäume, überallhin verstreut, folgen dem horror vacui. Der Hintergrund wird von sanften braunen und grünen Hügelzügen gebildet, der Himmel ist blau mit weißen Wolken.

12. Das letzte der kleinen Bilder ist „*Rüti*": Ein breit angelegter Hof öffnet sich nach rechts hin, umstanden von putzigen Fachwerkbauten mit spitzen Giebeln und frischroten Dächern. Ganz rechts steht eine große braune Scheune mit dahinterliegendem Baumgarten, im Mittelpunkt das eigentliche Kloster mit Mauer und schmalen schwarzen Fenstern. Der Hof wird von braunen Kühen und ihren Treibern belebt, die auf den Brunnen zustreben. — Im Hintergrund erheben sich phantastisch hohe blaugrüne Berge, die auf das Idyll herabzufallen drohen, und am blauen Himmel segeln dicke weiße Wolken.

13. Der ganze Rest der Wand wird von dem längsten Bild „*Hinwil-Dürnten*" eingenommen, das über dem gemalten Täfer direkt in Öl auf die Wand gemalt wurde. Sein Zustand ist daher auch sehr schlecht: Die Mauer ließ die Ölfarbe nicht eindringen, so daß diese oft abblättert und dazu in unangenehmer Weise fettig glänzt: der höckerige Mörtelgrund, von glatter Farbe überdeckt, fängt das Licht und ergibt einen störenden Eindruck. Dies tritt hauptsächlich an diesem Bild zutage, gilt aber auch für alle andern, die nicht auf Holz, sondern auf die Mauer appliziert wurden („Wädenswil", „Töß", „Wald", „Kempten").

Dargestellt ist auf der 4,5 Meter langen Wand die Landschaft mit den Dörfern Hinwil und Dürnten. Man erkennt auf dem dunkelgrünen Grund Hügelzüge mit kugeligrunden Baumkronen, im Hintergrund Berge und wolkenlosen Himmel, rechts in Bäumen versteckt Dürnten: ein paar weiße Mauerflecke mit roten Dächern.

14. Die *Ostwand* schließlich, als zweite Fensterwand, bot wieder Platz für zwei Dorfansichten auf der Mauer über dem echten Holztäfer. Links hat der Maler „*Wald*" hingesetzt, und es kann über dieses Bild alles wiederholt werden, was für das vorige galt: Grüner strukturloser Grund, weiße Häuser mit roten Dächern, die Mauer, die überall durch die Bemalung stößt. Eine Pappelallee führt von rechts unten nach links oben zur Kirche, die mit übermäßig hohem Turm aus den Bäumen sticht. Der Himmel darüber ist fast braun geworden.

15. Die zweite, etwas besser erhaltene Ansicht auf der Ostwand ist die des Dorfes

„*Kempten*“ mit dem Junkernhaus. Hier stört nur wieder der emphatische rote Abendhimmel, den man sich nur schwer als ursprünglich so gewollt vorstellen kann. Die Landschaft darunter ist saftig grün mit Obstbäumen, die sich um die weißen Häuser des Dorfes gruppieren.

3. Kritik

Mit der Restaurierung des Johanniterhauses Bubikon wurde im Jahre 1938 begonnen und im Zusammenhang damit die Instandsetzung der fünfzehn Wandbilder des Komturzimmers ins Auge gefaßt. Der Genfer Maler Boissonas restaurierte sie 1940 zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber. Photographien[185]) halten den ursprünglichen Zustand der Bilder fest, die zum Teil sehr schlecht erhalten waren, besonders die Ansichten von Wädenswil und Töß, Kempten, Wald und Hinwil-Dürnten, die alle mit Verzicht auf Freskotechnik in Öl auf die Mauer gemalt worden waren. Aber auch „Küsnacht-Goldbach“ und „Alt-Wülflingen“ wiesen schwere Schäden auf und ließen dem Restaurator viel freie Hand. Besonders die bonbonroten Abendhimmel über einigen Dorfansichten erscheinen mir als eine Erfindung des Restaurators, die sich gar nicht gut in die blau-weißen Himmel der übrigen Bilder einfügen will. Auch sind alle Gebäulichkeiten farblich in der selben Weise behandelt: Jede Hausmauer leuchtet grellweiß, und jedes Dach wirkt ohne Unterschied als eben fertiggestellt, das heißt, es prangt in einem ganz hellen, frischen Ziegelrot.

Wenn wir die Bilder etwas näher betrachten, können wir also weniger auf ihre farbliche Wirkung abstellen, die auf den Restaurator zurückgehen mag, als vielmehr auf die *Komposition*, die *Linienführung* und die *spezifische Eigenart*, die hier noch ursprünglich weiterleben.

Vorbilder für die einzelnen Gemälde fanden sich bis heute nicht, und die primitive Anordnung und Durchführung legen die Vermutung nahe, daß der Maler unbekümmert aus Gedächtnis und eigener Anschauung die Dörfer und Schlösser konzipiert oder eine Vorlage sehr eigenmächtig abgewandelt hat[186]). Die *kompositionellen Elemente*, die in den Bildern wirksam werden, dienen keinem anderen Zweck als dem der Vereinfachung. Das einzige kompositionelle Gesetz, an das sich der Maler strikte hält, ist die Aufteilung des Bildraumes in Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Dabei wird durchgehend der Vordergrund durch eine Wiese, einen Fluß oder eine Straße gebildet, die der Maler mit allerlei liebevoll ausgeführten Staffagefiguren belebt: Hirten, Reitern, Fuhrwerken, dazu sehr genau und detailgetreu gemalten Pflanzen und Blättern. Durch diese Betonung des Vordergrundes, der eigentlich mit dem Hintergrunde zusammen nur eine Klammer bilden sollte, welche die Gebäudegruppe des Mittelgrundes heraushebt, wird der Blick oft von der Hauptsache abgelenkt. Diese Hauptsache, auch durch die am untern Bildrand stehende Schrift bekräftigt, müßte das Schloß, das Kloster oder das Dorf sein, welches mit Ausnahme der Ruine Alt-Wülflingen in fast stereotyper Regelmäßigkeit in den Mittelgrund gesetzt wird, in möglichst gleichem Abstand vom linken und rechten Bildrand. Es ist jedoch die *Staffage* recht eigentlich der Herzpunkt jedes Bildes — eine Tatsache, die für Christoph Kuhns Malerei typisch ist.

Bei den Gebäuden feiert dann die Vereinfachung und Verdeutlichung Triumphe: Nicht wie eine Burg sich dem Auge natürlich präsentiert, mit Verkürzungen und Über-

schneidungen, denen manches Detail zum Opfer fällt, wird der Bau dargestellt. Er wird im Gegenteil auseinandergefaltet wie eine Blume, die der Botaniker preßt, um all ihre Bestandteile sichtbar zu machen. So sehen wir also genau, daß zum Beispiel die Kyburg einen großen Burgfried und sechs niedere Türme besitzt, daß der kleinere Wohntrakt zwei Kamine hat und ein Satteldach, und daß der größere Wohnturm mit Ecktürmen verstärkt wurde. Was man jedoch nicht sieht, ist der kubische Charakter des Baues: Er wirkt in dieser gewaltsamen Verdeutlichung nur wie eine flache Mauer, auf deren Dach ein paar Türme kleben. Dieser Effekt beruht nicht allein auf mangelhaft beherrschter Perspektive, sondern der Maler *braucht* die Perspektive nicht, weil er jeden Körper viel lieber in die Fläche projiziert, auf der er sich heimisch fühlt, und auf der er ausdrücken kann, was er von Fensterabstand und Dachhöhe weiß.

Aus der Herrschaft der Fläche erhält notwendigerweise auch die *Linienführung* eine wichtige Funktion. Wenn wir beispielsweise die Ansicht von Neu-Wülflingen betrachten, so fällt sofort — und dies auch bei andern Bildern dieser Folge — das *Zeichnerische* der ganzen Anlage auf. Das Schloß wird glatt in die Fläche gelegt und mit zeichnendem Pinsel das Charakteristische daran hervorgehoben: Der Treppengiebel stuft sich exakt, das Dach schließt mit energischem Strich gegen die Hausmauer ab, und die Fenster werden als tiefenlose Striche gegeben. Das Treppengeländer, der Staketenzaun, das Gitter an der Mauer und der Hag, welcher den Garten abgrenzt — alles Striche und Linien. Die Gartenbeete innerhalb der unverkürzten Gartenmauer werden von parallelen weißen Kieswegen (wie breit müßten sie sein, um auf diese Entfernung sichtbar zu werden!) getrennt, und der Rebhang im Hintergrund liegt unter einem Netzwerk kräftiger Linien.

An dem Baume links ist in diesem Zusammenhang auch das kleine dürre Ästlein wichtig, das sich in dekorativer Zeichnung vom hellen Himmel abhebt — ein Motiv, das uns von vielen Ofenkacheln des 18. Jahrhunderts her bekannt ist. Baum und Hügel illustrieren weiterhin des Malers Scheu vor Überschneidung: Wie die Stücke eines Puzzle-Spieles schiebt sich die Fläche des Rebhügels gegen die der Baumkrone links und läßt dabei ein gleichmäßig breites Band Himmel als Atemraum dazwischen.

4. Christoph Kuhns Autorschaft

Schon was über Komposition und Linienführung der Bubikoner Bilder gesagt wurde, mag teilweise als Beweis für Christoph Kuhns Autorschaft gelten. In der *Maltechnik* hat sich, wie schon vorhin bemerkt, die Art des Künstlers mit der des Restaurators vermengt, doch können wir bei einigen Bildern, besonders in der Behandlung des Blattwerkes, noch Ursprünglichem auf die Spur kommen. Der Pinsel gibt zuerst die dunklere Unterfläche und tupft darauf mit Hellgrün und Weiß die Struktur der Blätter heraus, ohne jedoch einen plastischen Eindruck schaffen zu wollen: die Bäume stehen vielmehr wie kunstvoll bemalte Kartonteile nebeneinander und werfen nur ganz selten einen Schatten. — Ein einziges Mal gibt der Maler ein menschliches Gesicht (auf dem Bilde von „Bubikon“ das des fröhlich musizierenden Hirten im Vordergrund): eine weißrosa Scheibe, die Nase darin wie ein Fragezeichen angegeben, als Strich mit einem Tupf drin das Auge, und das Kinn wird mit einem nach unten offenen Halbkreis betont. So erscheint

der Hirte vor Bubikon wie ein Bruder zu dem ein Schwein malenden Stöffi Kuhn auf dem Wülflinger Bilde.

Wenn ich neben Komposition, Linienführung und Maltechnik die *„spezifische Eigenart“* hier näher untersuchen will, so darum, weil es sich bei diesen Bildern wie bei den gesicherten Christoph Kuhns nie um Kunst im strengen Sinne des Wortes handelt. Es ist vielmehr eben die spezifische Eigenart, die über Qualität und Ausdruck, über Komposition und Technik steht und jedem einzelnen Bild seinen Wert verleiht. Dabei waren dem Künstler die Hände teilweise gebunden, denn die Wiedergabe von Gebäulichkeiten erschien ihm als undankbare Aufgabe. Er hat diese auch so gemalt, wie man pflichtbewußt einen Auftrag erfüllt, bemüht, jedes Haus in seiner Eigenart wiederzugeben. Aber die Häuser sind unbestreitbar die kühlsten und leblosesten Partien seiner Bilder, und seine Phantasie und Laune blühen erst da auf, wo er die Staffage mit scheinbaren Nebensächlichkeiten aufbaut und einen Kranz von Einfällen um das Sujet legt, der für den heutigen Betrachter wichtiger wird als der genaue Aufbau einer Fassade.

Eine solche Köstlichkeit ist zum Beispiel auf der Ansicht von Bubikon die nach links rollende schwarze Kutsche mit den lackroten Deichseln und Rädern, welche er, auch nach links gerichtet, in der Ansicht des Schlosses Wülflingen fast gleich gestaltet hat, oder der vergnügte Hirte, das spielzeughafte Pferdegespann auf dem Wetzikoner Bild, und weiterhin die kühne Reiterin, die zur Kyburg reitet.

Gerade das letztere Bild ist eines der reizvollsten und scheint wie ein später bäurischer Nachkomme jener Miniaturen aus des Herzogs von Berry Stundenbuch, wo die Darstellung eines Schlosses durch anekdotisch pointierten Vordergrund belebt wird. Hier gibt jedoch der simple Einfall, einen Reiter mit dem Pferd die Straße zum Schloß hinaufreiten zu lassen, dem kleinen Bild etwas über das Erzählerische hinaus Märchenseliges und Legendenhaftes. Die getreulich wiedergegebene Kyburg erhält dabei einen Glanz des Wunderbaren und wird zum Schloß des Kinderliedes, das beginnt: „Ein Reiter reit' zum Schlößli. . . .“ Daß der Reiter hier eine Dame ist, der ein Windspiel vorausspringt, macht die Geschichte nur noch märchenhafter. Im übrigen ist diese Reiterfigur eine der wenigen, die sich nach rechts richtet, obschon wir zuvor sagten (bei der Besprechung der Regensberger Bilder), daß Christoph Kuhn fast ausschließlich nach links komponiert. Doch kann auch bloße Begabung, nicht nur künstlerisches Genie, von der vorgefaßten Form abweichen — mit dem Unterschied, daß Genie es aus innerer Notwendigkeit, Begabung rein aus äußerem Anlaß tut. Den äußeren Anlaß bildet hier die steigende Straße, der ein aufwärts gehendes Pferd bei der Vorliebe Kuhns für die Parallele besser entspricht.

Stellen wir die „Schlittenfahrt“ neben die „Kyburg“, vergleichen wir vor allem die Pferde: Das Kyburger Pferd wirkt wie das gespiegelte Bild des vordersten Schlittenpferdes (und auch der Pferde auf der „Jagdfahrt“!): Langer Schweif, gedrungener Bau, gesenkter Kopf, ein Vorderbein fast tänzerisch erhoben, das entsprechende hintere schon näher am Boden — eine größere Übereinstimmung ist nicht mehr möglich. Vergleichen wir die Behandlung des Laubwerks auf der „Jagdfahrt“ und der „Kyburg“: hier wie dort die bekannte dunkle Untermalung mit nachher aufgesetzten hellen Lichtern, welche zugleich die Blattstruktur angeben, hier wie dort Bäume, die kulissenmäßig aufgestellt werden. Freilich stehen die zwei zum Vergleich herangezogenen Bilder in Wülflingen qualitativ höher als das entsprechende in Bubikon, doch handelt es sich in Bubikon um

direkt auf die Wand gemalte Bilder, nicht um eigentliche Ölbilder wie „Schlittenfahrt“ und „Jagdfahrt“, und wir wissen von den Wandmalereien in der Wülflinger Gerichtsstube her, daß Christoph Kuhn bei dieser Art Malerei viel weniger Sorgfalt im Kleinen aufwendete.

Was aber fast mehr noch als rein technische und formale Vergleiche bei den Bubikoner Bildern für eine Autorschaft Christoph Kuhns spricht, ist die Schalkhaftigkeit, die eigenwillige und primitive Freude, die sich nebensächlichen Dingen mitteilt, und auch die ungekünstelte Art, mit der er ein Bild anpackt: er beginnt irgendwo und malt einfach weiter, was ihm in den Sinn kommt. Diese Laune, so boshaft und despektierlich sie in Wülflingen regiert, gebärdet sich hier zahm und manierlich, denn offenbar verstand Felix Lindinner weniger Spaß als der Oberst Hirzel. So sind die Bubikoner Bilder in ihrer verhaltenen Fröhlichkeit und Frische weniger den Wandgemälden als den Tafelbildern in Wülflingen angeglichen. Wie sie können sie als Beweis für Goethes Bemerkung gelten: „. . . daß eine zwar fähige, aber beschränkte Natur angenehme, aber beschränkte Gegenstände sicher, kräftig und reich behandeln könne“[187]).

5. Weitere Malereien

Im Johanniterhaus scheint die selbe Hand, welche die Dorf- und Schloßansichten schuf, noch weiter gewirkt zu haben. Jedenfalls blieb eine in ländlichem Rokoko *bemalte Tür* erhalten, die auf blaugrauem Grunde zwei von grauen Rocaillen umschlossene Felder zeigt[188]). Im oberen steht ein ländlicher Blumenstrauß, symmetrisch aufgebaut, im unteren eine Landschaft mit fliehendem Hirsch. Der farbige Eindruck: Braun, Blaugrau und dunkles Rot.

Die Türe weist ihrer etwas konventionellen Sujets wegen wenig für Christoph Kuhn Typisches auf. Ein Werk jedoch, das meiner Ansicht nach fast nur von dem jagdliebenden Stöffi gemalt sein kann, ist die fast lebensgroße *in Holz ausgeschnittene Figur eines Jägers* mit zwei Hunden[189]).

Die Attrappe steht heute, von Holzleisten gestützt, in einer Nische des Haupthauses und ist der Magd vom „Engelfriedhaus“ sehr ähnlich. Der Jäger ist frontal gesehen, trägt eine grüne Mütze auf den braunen Locken, ein gelbes, lässig geknotetes Halstuch, einen grünen Jagdanzug mit braunem Futter, ein Gewehr und auf der rechten Schulter den Riemen einer Jagdtasche. Das Gesicht ist ein breites, braunrosiges Oval mit braunen Augen und dicker Nase, lächelnden Lippen und energischem Kinn. Rechts von ihm steht ein weißer Jagdhund in aufmerksamer Stellung, links schmiegt sich ein langhaariger brauner Hund an ihn. Beide Hunde sind in der Bewegung sehr gut wiedergegeben und tragen viel zur lebendigen Wirkung des Bildes bei. Wenn Christoph Kuhn der Schöpfer dieses Werkes ist, hat er wohl seinen Herrn, den Statthalter Lindinner, darin verewigt und damit dessen Freunden einen Spaß bereitet: Konnte sie Lindinner doch durch sein gemaltes Ebenbild empfangen und sie augenblickslang täuschen.

Im Ausdruck des Gesichtes erinnert dieser „Lindinner“ sehr deutlich an die gutmütige Bonhomie, die sich in den Zügen des Porträts von Oberst Hirzel in Wülflingen ausprägt. Dies alles spricht, zusammen mit dem Täuschungsfaktor, ziemlich eindeutig auch hier für eine Autorschaft Christoph Kuhns.

d) Täfermalereien aus dem ehemaligen Amtshaus in Winterthur

Nach den Malereien im Johanniterritterhaus Bubikon sollen hier die bemalten Täfer des zürcherischen Amtshauses Winterthur behandelt werden, welche man mit der Entstehung des Baues auf das Jahr 1765 datiert. Im Jahre 1876 wurden sie in das Waisenhaus eingebaut, 1940 jedoch, durch Küchendampf und Bubenhände ernstlich bedroht, wieder herausgenommen und magaziniert. Erst 1950, als der Historisch-Antiquarische Verein von Winterthur im Gewerbemuseum seine Jubiläumsausstellung vorbereitete, wurden sie wieder ans Tageslicht gezogen und zusammen mit bemalten Täfern aus der „Ilge" und dem Haus zum „Zeit" dem Publikum zugänglich gemacht.

1. Beschreibung der Wandbilder

Es handelt sich bei den Malereien um Füllungen von Wandgetäfer und zwei Türen, sowie um zwei langrechteckige Füllungen kleineren Formates. Das Wandgetäfer besteht in der Art des Wülflinger und Regensberger aus hochrechteckigen Brettern, welche die eigentliche bildliche Darstellung in einem besonderen Rahmen tragen, während der übrige Raum oben und unten durch Rankenornamente und eine Gliederung in gemalte Rahmen und Füllungen belebt ist. Jedes Medaillon trägt am oberen Rand den Namen des dargestellten Amtssitzes der Stadt Zürich.

Die Türen sind mit je zwei militärischen Ansichten bemalt, ohne Aufschrift, aber deutlich Szenen aus dem zweiten Villmergerkrieg entnommen. Wir sehen die Belagerung von Baden und Wil, deren Zusammenhang mit dem Vorlagenbuch und den danach entstandenen Darstellungen (Ofen von Christoph (I) Kuhn, „Belagerung von Baden" im Museum Baden) so augenfällig ist, daß es ein besonderes Vergnügen sein müßte, auch hier wieder Werk und Vorlage zu vergleichen. Das würde jedoch die Arbeit zu sehr belasten, und wir beschränken uns darauf, die Bilder zu beschreiben.

Die Malereien wurden 1950 restauriert, waren jedoch allgemein noch gut erhalten, sodaß der ursprüngliche Zustand gewahrt werden konnte. Zwei Darstellungen haben jedoch so gelitten, daß sie heute nur in einer ziemlich schematischen Kopie gezeigt werden können (Winterthur, Küsnacht).

a) Täfer:

1./2. Die zwei langrechteckigen kleinen Täfer tragen Phantasielandschaften mit Fluß und Bäumen ohne irgendwelche Eigenart.

3. „*Greiffensee*" ist vom See aus gesehen, auf dem sich zwei Schiffe befinden. Das Schloß mit seinen Nebengebäuden, umgeben von belaubten Bäumen, steht mit seinem typischen Treppengiebel dahinter und erinnert an die Ansicht in Bubikon.

4. Im Vordergrund von „*Andelfingen*" fischt ein Mann mit rotem Rock, von hinten gesehen, während links davon eine Holzbrücke über die Thur führt. Das Schloß steht rechts auf einem Hügel, von zwei überdeutlich sichtbaren gelben Zürcherlöwen geschmückt, welche das blau-weiße Wappen halten. Saubere Häuser mit braunem Riegelwerk deuten das Dorf an.

5. „*Grüningen*“, eine der reizvollsten Ansichten, gibt den stattlichen Schloßbau rechts im Hintergrund, mit einer liebevoll ausgeführten Sonnenuhr und der Zugbrücke, über die soeben ein Jäger, die Figur des Vordergrundes, geschritten ist. Er trägt einen blauen Rock und auf der Schulter eine lange Flinte, zwei Jagdhunde begleiten ihn. Ein großer Baum schafft den dekorativen Rahmen.

6. Das Amtshaus von „*Töß*“ wird rechts neben dem Kloster durch das Zürcher Wappen bezeichnet, das wie überall sehr deutlich angebracht ist. Im Vordergrund steht links ein Baum mit einer Bank davor, auf die ein halb ländlich gekleidetes Paar hinschreitet, sich gegenseitig leicht umfassend. Die Frau trägt einen schwarzen Rock und rote Strümpfe, der Mann ein blaues Gewand mit weißen Strümpfen, zudem eine weiße Zopfperücke.

7. Die ganze untere Bildhälfte von „*Regensburg*“ wird einer aufregenden Jagdszene gewidmet: Zwei Reiter galoppieren nach rechts, der eine mit dem Gewehr an der Wange, während ein dritter Jäger von einer Anhöhe aus gerade auf einen flüchtenden Hirschen feuert. Ein vierter, wohl nur der Gehilfe, trägt eine Jagdtrompete und hält an der Leine einen Hund zurück, drei weitere Hunde verfolgen den Hirsch. Das waldige Tal mit seinen exakt gestalteten Bäumen, den goldbraunen und blauen Kleidern der Jäger und den gut erfaßten Tieren ergibt an sich schon ein Ganzes, dem das befestigte Regensberg mit Tor und Türmen nur als Hintergrund beigegeben scheint. Abb. 24

8./9. „*Statt... Zürich*“ ist auf zwei Täfer verteilt. Das erste, mit der Bezeichnung „Statt“ trägt eine Ansicht der Stadt vom See aus, mit dem Bauschänzli, dem Grendeltor und den Türmen des Großmünsters. Das blaue Wasser ist von zahlreichen Booten und Marktschiffen belebt, sodaß der Gesamteindruck mit der Ansicht Zürichs auf der v. Orelli'schen Stammtafel (S. 83) eine gewisse Ähnlichkeit aufweist, wobei sicher auch die gleiche Vorlage benutzt wurde.

Das zweite Täfer, „Zürich“ beschriftet, ist dem Rathaus gewidmet, das sich prunkvoll wie ein venezianischer Palast am Limmatufer erhebt und deutlich auf eine Vorlage von Herrliberger zurückgeht. Die Verzierungen der grauen Fassade sind getreulich wiedergegeben und stehen in ihrer Kühle in einem gewissen Gegensatz zu dem bunten Treiben, das sich auf dem freien Platz vor dem Gebäude entfaltet. Ratsherren in schwarzer Tracht schreiten gravitätisch dahin, stutzerhafte Junker in rotem Rock lustwandeln, den Degen an der Seite, Marktfrauen tragen den Korb auf dem Kopf. Das blau-weiße Zürcherwappen prangt für einmal nicht am Gebäude selbst, sondern wird, als launische Abwechslung des Malers, vom Weibel personifiziert, der in seiner zweifarbigen Tracht dem Rathaus zustrebt. Als kleines hübsches Detail ist der sechseckige Brunnen zu erwähnen, der am Ufer der Limmat sein blaues Wasser plätschern läßt.

10. „*Eglisau*“ wurde vom gegenüberliegenden Flußufer her aufgenommen, wo ein Bauernjunge faul im Grase liegt. Den Rhein hinunter fahren Schiffe, das Städtchen selbst mit kühlen grauen Mauern und dem durch Wappen bezeichneten Sitz des Landvogtes steht steil am anderen Ufer.

11. „*Wädenschweil*“ hat nichts von der beängstigenden Steilheit wie in dem Bilde der Bubikoner Komturstube. Die Ansicht gehört im Gegenteil zu den anmutigsten der ganzen Folge: Im Vordergrund, also auf dem rechten Seeufer, steht ein Fischer in weißem Hemd und gelber Hose links neben einem Baum. Ein großes Segelschiff mit breitem viereckigem Segel zieht seeaufwärts, links davon finden wir noch je ein Ruder- und ein

Segelschiff. Am übernahen andern Seeufer stehen Kirche und Dorf, das Schloß mit Treppengiebel darüber.

12. „*Kappel*“ wirkt durch seine vielen fast linealgeraden Horizontalen etwas langweilig. Im Vordergrund liegt eine Viehweide mit einem künstlichen Teich (?), einige Kühe, ein Hirt und Bauersleute beleben sie. Die Kirche mit gotischen Fenstern steht hinter der geraden Mauer, das Amtshaus daneben. An diesen Fassaden sehen wir am deutlichsten, daß die Fenster auf genau die gleiche Art angegeben werden, wie in Bubikon.

13. „*Kyburg*“, die Burg mit ihrer Zugbrücke, steht hoch über dem waldigen Tal, wo ein Hirt Kühe weidet. Der Maler gab sich hier große Mühe, den Wald mit verschiedenen Baumarten zu gestalten, doch ist die Ansicht der Kyburg in Bubikon ungleich viel reizvoller.

14. „*Stein*“ präsentiert sich wie Eglisau vom gegenüberliegenden Flußufer aus, das mit Weidenbäumen bestanden ist, und wo ein Mann und eine Frau die Aussicht betrachten, zusammen mit einem die Pfeife rauchenden Jäger. Zwei Schiffe fahren auf dem Rhein, den Hintergrund bildet das Städtchen mit der Burg.

Abb. 19 15. „*Knonau*“ zeigt im Vordergrund einen nach links hin pflügenden Bauern in gelbem Gewand. Je ein paar Ochsen und Pferde ziehen den Pflug. Rechts aber, auf einer kleinen Anhöhe neben einem Baumstumpf, sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen ein Maler mit dem Zeichenbrett auf den Knien. Er trägt einen kecken Dreispitz, grünen Rock zur gelben Hose, weiße Strümpfe und hohe schwarze Stiefel. Obschon Vergleiche mit dem Selbstbildnis Christoph Kuhns in Wülflingen, was die Ähnlichkeit anbetrifft, wegen der schematischen Gesichtsbildung auf beiden Bildern kein positives Ergebnis bringen, können wir doch mit gutem Recht in diesem vergnügten Maler ein Selbstbildnis Christoph Kuhns vermuten. — Ein peinlich genau gestrichelter roter Staketenzaun trennt Vordergrund vom Mittelgrund, dem Schloß Knonau, umgeben von seinem Wassergraben und geschmückt mit dem Zürcher Wappen.

16. „*Lauffen*“ wird vom Rheinfall im Vordergrund im wahrsten Sinne übertönt. Das Schloß präsentiert sich sehr schlecht und klein, und auch das überdimensionierte Wappen an der Fassade hilft diesem Mangel nicht ab. In vorsichtiger Entfernung vom tosenden Wasserfall gleitet ein Schiff vorüber.

17. Vor der Ansicht von „*Rüthi*“ galoppieren auf schwarzen Pferden, in flatternden blauen Mänteln, zwei Reiter nach links. Wieder strichelt ein Staketenzaun durch das Bild, das links die Kirche mit dem Amtshaus und einem großen Hof daneben zeigt — im ganzen keine sehr glückliche Komposition.

18. Das ländliche „*Embrach*“ wird im Vordergrund durch einen Bauern gekennzeichnet, der, von vorn gesehen, den Kopf auf die verschränkten Arme gelegt hat und schläft. Ein Bach fließt vor dem Dorf vorbei, das rechts von der Kirche überragt wird, daneben steht das bescheidene Amtshaus.

19. „*Küsnacht*“ (Kopie) zeigt sich von einer wenig vorteilhaften Seite: zwei Bauern mit Hacke und Mistkarren sind auf dem Weg gegen die Holzbrücke zu, welche links über den Bach und zu einem Häuserkomplex führt, in dem das Amtshaus nicht besonders bezeichnet ist.

20. Kopie des Amtshauses am Untertor in *Winterthur*. Eine Bäuerin in roten Strümpfen,

blauem Rock mit weißen Hemdsärmeln, eilt krummbeinig durch Wiesen auf das Untertor zu, einen Korb auf dem Kopfe tragend. Im Hintergrund die Häuser Winterthurs.

b) Türen:

1. (links oben) *Die Belagerung von Baden.* Wenn man das im 5. Kapitel behandelte Bild, das die Belagerung von Baden zum Gegenstande hat, neben diese bemalte Türfüllung hält, könnte man eines für die Kopie des andern halten, oder man wird mit mehr Recht auf eine gemeinsame Vorlage schließen. Da wir im folgenden Kapitel diese Vorlage (Abb. . .) genau behandeln, erübrigt sich hier ein eingehender Vergleich. Der größte Unterschied besteht in der Weglassung der Personen des Vordergrundes und einer etwas anders aufgestellten Truppe in der Talebene vor dem Fluß. Die Aufteilung des Bildraums (in Baden Querformat, hier sich dem Quadrat näherndes Hochformat) ist dabei die selbe geblieben, bei beiden Bildern wird die Talebene von einer streng ausgerichteten Reihe Berittener kriegerisch belebt, nur daß beim Winterthurer Exemplar zur Abwechslung rechts Fußsoldaten stehen (oder sah hier der Restaurator nicht mehr genau?) und der Anführer zwischen beiden Gruppen in feuriges Rot gekleidet ist. Genau gleich finden wir beide Male den Fluß und die Brücke, die befestigte Stadt mit dem Bollwerk „Stein" und die bewaldeten Hänge des Hintergrundes. Die Weglassumg der Befehlshaber vorn auf der Anhöhe erklärt sich durch das andere Bildformat und dadurch, daß der bemalte Kasten als Ganzes nicht zuviele Vordergrundsfiguren ertragen hätte.

2. (links unten) *Beschießung der Stadt Wil.* Auch diese Darstellung kann ihre Abhängigkeit vom Vorlagenbuch nicht verleugnen: Links, im unmittelbaren Vordergrund, erhebt sich ein Baum, in dessen Schatten ein hoher militärischer Würdenträger auf weißem Pferde sitzt. Er trägt den schwarzen Dreispitz auf weißem Zopf und eine glänzende rote Uniform, dessen Mantel links und rechts vom Pferde niederhängt. Das Pferd ist in kühner Verkürzung von hinten gesehen, da sein Herr offensichtlich die in rotem Brand liegende Stadt betrachtet. Rechts von dem Befehlshaber steht mit eingestemmtem Arm ein stutzerhafter junger Offizier in der blauen Uniform mit roten Aufschlägen, im Begriff, irgendwelche Meldung zu erstatten. Etwas mehr im Mittelgrund, gegen den rechten Bildrand, sind drei Kanonen aufgepflanzt, und drei Kanoniere in blauem Mantel und roten Strümpfen beschäftigen sich emsig mit Laden und Abfeuern. Daneben beurteilen je ein Rot- und ein Blauuniformierter die Lage der brennenden Stadt im Hintergrund, über der sich der Himmel rot färbt.

3. (rechts oben) *Carré-Stellung.* Auf einer leicht ansteigenden Wiese hat sich eine militärische Formation im Carré aufgestellt, und zwar ringsum drei Reihen tief in graublauer Uniform mit den roten Aufschlägen und weißen Gamaschen. Nach je fünf Mann in grauer Uniform erscheint ein Leutnant in blauer Uniform. Im Innern der Aufstellung befinden sich drei Kommandanten in roten, grauen und rot-blauen Mänteln zu Pferd, gefolgt von einem Fähnrich und zwei Offizieren zu Fuß, während je zwei Trommler in alle vier Richtungen aufgestellt sind. Viele neugierige Zuschauer haben sich genähert und unterstreichen das Schauspielhafte der ganzen Parade, die etwas von einem militärischen Ringelreihen an sich hat.

4. (rechts unten) *Erstürmung der Schanze bei Hütten.* Das weniger gut erhaltene Bild stellt in der Mitte einen blockhausartigen Bau dar, der, von einer festen Mauer umgeben,

heftig mit aufblitzenden Gewehrschüssen verteidigt wird. Ebenso heftig wird er aber angegriffen. Die Belagerer stürmen vor, unentwegt feuernd, denn aus dem Hintergrund sprengt blau-rote Kavallerie heran. Die Uniform der Angreifenden läßt sich nicht bestimmen, sie ist von einem neutralen Braungrau, gleich wie die der Verteidiger, und das Ganze wirkt weniger als Ereignis aus Zürichs kriegerischer Vergangenheit, sondern eher als Illustration zu einer Geschichte von Karl May.

2. Kritik und Zuschreibung

Die Täferbilder wurden 1950, wie bereits bemerkt, zusammen mit andern dekorativen Malereien ungefähr der selben Zeit ausgestellt. Obschon auch im Haus z. „Ilge" und im Haus z. „Zeit" tüchtige und geschickte Maler am Werk waren, fielen die Täfer aus dem Amtshaus sofort durch ihre Einmaligkeit auf. Einmalig nicht dadurch, daß sie im Gegensatz zu den meisten Zimmermalereien bunte frische Farben anstelle der beliebten Grisaille-Technik wagten, sondern einmalig durch ihre ungekünstelte Einfachheit, durch die Drolligkeit einzelner Motive und durch den fast pedantischen Fleiß, mit dem die historischen Bauten hingesetzt waren. Die Einfachheit und Ehrlichkeit gehen so weit, daß der Maler nicht den Schwierigkeiten ausweicht, noch versucht, sie zu vertuschen — im Gegenteil. Die Mühe, die ihm beispielsweise ein von vorn gesehener schlafender Mann bereitet (Embrach), wird von ihm durchaus nicht in unklaren Umrissen oder einem gewollt genialen Pinselstrich verwischt, sondern man spürt einer solchen Figur noch heute das Kopfzerbrechen an, das sie dem Künstler aufgab. Genau so deutlich läßt sich aber auch die Freude an einem gelungenen Bild aus der Malerei selbst ablesen: von der Jagdszene (Regensberg) hat sich der Maler kaum trennen können, der liebevolle Pinsel fand immer noch ein Glanzlicht aufzusetzen, einen rennenden Hund hinzuzufügen, während er an einem Bild wie „Kappel" den Mißmut über einen langweiligen Hintergrund an den sehr konventionellen Figuren des Vordergrundes ausläßt.

Was die erwähnte Drolligkeit einzelner Motive anbetrifft, braucht man sie gar nicht besonders aufzuzählen, sie leuchten dem Betrachter geradezu entgegen: Die Spielzeugsoldaten auf dem Paradebild des Kastens, der sechseckige Brunnen neben dem Zürcher Rathaus und an gleicher Stelle der stolzierende Weibel oder schließlich (Knonau) der vergnügte Maler auf der Anhöhe vor dem Schloß. Sie alle sind von so köstlicher Ursprünglichkeit, daß wir ihren Schöpfer einen peintre primitif des 18. Jahrhunderts im schönsten Sinne des Wortes nennen möchten, der sich nicht mit den routinierten Wandmalern und ihren galanten Schäfer- und Hirtendarstellungen vergleichen läßt, sondern künstlerisch auf einer ganz anderen Ebene steht. — Seine Pedanterie der Architektur gegenüber entspringt mangelndem technischem, d. h. perspektivischem, Können, was besonders im 18. Jahrhundert auffallen muß, dessen Maler sich sonst an zerfallenden Ruinen und romantischen Tempeln nicht genug tun können. Die Ehrlichkeit des Malers und sein Pflichtgefühl gegenüber dem Auftraggeber bestimmten ihn jedoch dazu, die Bauten, wenn auch nicht perspektivisch richtig, so wenigstens richtig als Erinnerungsbild aufzuzeichnen: jede Burg mit genau so vielen Schießscharten, wie sie in Wirklichkeit besaß, das Wappen am Amtshaus weithin sichtbar, die Fensteranordnung sozusagen stenographisch festgehalten und aus einer großen Entfernung doch die Sonnenuhr auf das genaueste abgebildet.

Dokumentarisch läßt sich Christoph Kuhns Autorschaft nur indirekt nachweisen, jedoch auf so prägnante Art, daß wir jenen Eintrag aus den Rechnungen über den Bau des Amtshauses in Winterthur 1737/38 hier wiedergeben wollen:

122 ℔ 1 ß 6 hl für beyde Stuben auf dem unteren Boden, 2 Kammeren, 11 Thüren, 2 Kästen, 2 Zeit-Taffelen, die Wäppli an beyden Fähnlinen auf dem Tach. Item $5^1/_2$ Creutzbeyen samt anderem zu Mahlen, zahlt beyden Bruderen *den Kuehnen Gebrüederen von Rieden.*

111 ℔ 4 ß Rodolff und seinem Knecht für 91 Taglöhn à 16 ß und dem Christoffel für 32 Tag à 24 ß, so sie mit Fürnissen der Oberen hindern Stuben, Mahlen der Oberen Stuben, 11 Thüren von außen und innen, des Zürich Reichs, der Wand ob dem Wöschhaus, 97 Läden am gantzen Haus samt anderem mehr verdienet.

2 ℔ 16 ß für Pinsel

5 ℔ Trinkgeld

123 ℔ item für 123 Tage Speis und Trank, Nachtlager, ohne Ihren Wein Morgens und abends, gegeben à 1 ℔ des Tags.

Selbstverständlich handelt es sich bei den hier erwähnten Brüdern Kuhn um Rudolf und Christoph (I), also um Onkel und Vater unseres Malers. Ein ähnlicher Eintrag, welcher die Jahre 1760/70 betrifft, fand sich leider nicht in den amtlichen Rechnungen, und es ist anzunehmen, daß die Malereien, welche uns hier beschäftigen, auf private Initiative zurückgehen und nicht aus den öffentlichen Geldern bezahlt wurden. Somit fehlt uns auch die schriftliche Bestätigung, daß der jüngere Christoph Kuhn der Maler der Bilder ist. Die Eintragung von 1737 zeigt jedoch, daß die Familie Kuhn im Amtshaus auf das beste eingeführt war, und daß aller Wahrscheinlichkeit nach auch die folgende Malergeneration mit ihrem geschicktesten Vertreter, dem jungen Stöffi, dort ihr Arbeitsfeld finden würde. Übrigens beweisen Aufträge und Lohn, daß die Brüder Kuhn sich durchaus nicht als Künstler, sondern als geschickte Handwerker fühlten, und daß auch der angesehene Rudolf sich nicht scheute, Stuben zu firnissen oder Türen zu streichen.

Dieser Auszug aus den Rechnungen macht eine Tätigkeit Christoph Kuhns zur Zeit unserer Wandmalereien schon mehr als wahrscheinlich. Und wenn schließlich die unvoreingenommene Kritik als Maler der Täferfolge einen originellen, wahrscheinlich autodidaktisch gebildeten Menschen annehmen muß, der frei von irgendwelchem Schema einfach malte, wie der Vogel singt, so wird die Zuschreibung der Täfer zum oeuvre Christoph Kuhns leicht wie bei keinem anderen Werk. Bei jedem Detail, sei es nun eine Kutsche, ein Kuhhirt, der Schatten in einer Fensteröffnung, stellen sich ohne großes Nachdenken sofort die Assoziationen ein: genau so sprangen die Pferde auf dem Wülflinger Schlittenbild, der Hirte des Winterthurer Bildes ist ein Bruder zu dem auf der Ansicht von Bubikon, und die Art, ein Fenster von der Mauer abzuheben, bleibt sich gleich, ob wir nun die Winterthurer Ansicht von Kappel betrachten, die Schloßansicht von Wülflingen oder einen Häuserkomplex in Bubikon. Und vor allem die militärischen Szenen, ohne große kompositionelle Abweichungen dem Vorlagenbuch entnommen, sind jede für sich so typisch in Farbe und Ausdruck, der Freude an kriegerischem Geschehen, daß wir gar nicht erst auf Kuhns Lieblingsthema, die Jagd, hinzuweisen brauchen, welche als Belebung des Vordergrundes auch hier zu verschiedenen Malen auftritt[190]).

Es bleibt uns somit nur noch zu sagen, daß der Zyklus aus dem ehemaligen Winterthurer Amtshaus sowohl zu den besten als auch den besterhaltenen Werken Christoph

Kuhns gehört und uns eine Erweiterung und Bereicherung seines künstlerischen Schaffens vermittelt, wie wir sie schöner nicht wünschen könnten.

e) Täfermalereien im ehemaligen „Haus an der Sihl“[191])

Das „Haus an der Sihl“, Löwenstraße 2, wurde im Jahre 1651 durch die Familie von Muralt aus Zürich erbaut und 1928 beim Ausbau jenes Quartiers abgerissen. Ein blaubemalter Zürcher Kuppelofen blieb erhalten und wurde verkauft, und bemalte Täfer aus zwei Zimmern des ersten Stockes kamen in den Besitz der Antiquarischen Gesellschaft Zürich.

Diese Täfermalereien stammen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und die des einen Zimmers weisen so große stilistische Verwandtschaften mit der Malerei Christoph Kuhns auf, daß sie zum mindesten hier erwähnt werden müssen.

Die schlecht erhaltenen Täferbretter des südwestlichen Eckzimmers zeigen in der Mitte unregelmäßige Medaillons aus gezackten Rocaillen, an denen Putten oder Pflanzenschnüre hängen. Ins Medaillon selbst sind ideale Bildnisköpfe von Königen und Generälen gemalt. Vervollständigt wird der Schmuck des Täfers durch einige grotesk anmutende Verzierungen, wie einen erwachsen wirkenden Putto, der unbeholfen auf einem Bein steht, einen Baldachin, aus dem grobe Ranken sprießen, oder einen Schwan, der krampfhaft ein Band um sich und seine Schwingen schlingt. Das Thema der Darstellung besonders der Medaillonsköpfe, liegt gar nicht in der Richtung Kuhns, dazu sind die Rocaillen, in denen er sonst brilliert, hier zackig und unbeholfen, ohne jeden Schwung gestaltet, so daß wir hier kaum von einem Werk Christoph Kuhns sprechen können.

Dagegen glaube ich, daß im Nord-Ost-Eckzimmer des gleichen Hauses Stöffi Kuhn die Täfer mit Grisaillen bemalt hat. Die einzelnen Bretter sind architektonisch in einen Sockel mit daraufstehenden Pilastern gegliedert, die auf korinthischen Kapitellen ein gemaltes Scheingebälk tragen. Das Feld zwischen Sockel und Gebälk zeigt in der Mitte ein ovales Medaillon in breitem, ungegliedertem Rahmen, die übrige Fläche unter dem Medaillon ein stets gleichbleibendes Schmuckmotiv mit einer volutenförmig gerollten Muschel in der Mitte. Über dem Medaillon nehmen wechselnde stilisierte Stilleben Bezug auf das untenstehende Motiv.

Der Maler suchte in diesen Darstellungen einen Zyklus der 12 Monate zu geben, wie er uns in der anerkannten Kunst etwa von Johann Konrad Seekatz im Goethehaus Frankfurt bekannt ist. Zusammenhängende Motive finden wir aber vor allem auf bäuerlichen Schränken und an den *Öfen* des 18. Jahrhunderts: Man denke etwa an die bekannten Lebensalter-Öfen der Bleulerschen Fabrik in Zollikon[192]), an die Darstellungen der vier Jahreszeiten[193]), oder an die Personifikationen der fünf Sinne auf Lisenen von buntbemalten Steckborner Öfen[194]). Bei den engen Beziehungen Kuhns zu der Kachelmalerei liegt es nahe, daß er sich einmal an einem solchen Zyklus auch in Ölmalerei versuchte. Wie weit ihm dieser Versuch glückte, werden wir später sehen. Immerhin ist es, wie wir bis jetzt feststellen konnten, bei diesem einen Beispiel geblieben. Der Meister erkannte wohl selbst, daß seine Stärke auf einem anderen Gebiete lag. —

Die einzelnen Bilder sind schriftlich nicht bezeichnet, und da das Getäfer nur mehr

fragmentarisch erhalten ist, muß man sie dem Inhalte nach reihen, wobei natürlich Verwechslungen vorkommen können, wie das selbst bei Bruegels Monatsbildern passiert.

1. Beschreibung der Darstellungen

1. *Der Januar.* In einer Winterlandschaft — links eine verschneite Tanne, rechts ein schneebedeckter kahler Baum — zieht ein größerer Knabe links einen Kleinen auf dem Schlitten hinter sich her, während ein Dritter mit gespreizten Beinen und einem Stock in der Hand hinter ihnen steht. Im Hintergrund ein gefrorener See, an seinem Ufer burgenähnliche Bauten. Abb. 17

2. *Der Februar.* Fünf Gestalten durchschwärmen in fastnächtlichem Treiben die Straßen einer Stadt mit engen hohen Häusern und einem Brückenbogen im Hintergrund.

3. *Der März.* Vor zwei Bauernhäusern sind zwei Männer mit Feldarbeiten beschäftigt. Ein Baum streckt seine gefiederten Blätter in die Luft, die von dicken weißen Wolken belebt wird.

4. *Der April.* Im Vordergrund ein hoher, kräftiger Waldbaum und eine Quelle, im Mittelgrund zwei Bauern, welche sich in den Reben zu schaffen machen. Dahinter hügeliges Gelände.

5. *Der Mai.* Ein Herr und eine Dame lustwandeln zwischen den kunstvollen Beeten eines großen Gartens mit beschnittenen Buchsbäumen und Kübelpflanzen. Im Hintergrund steht ein Herrenhaus mit einer Pappelallee.

6. *Der Juni.* Unter einem Birnbaum versammeln sich ein paar Heuer zum Imbiß, auf einem Feld weiter weg wird Heu gerecht. Im Hintergrund fließt ein Bach, über den eine Brücke ins Dorf führt.

7. *Juli* fehlt.

8. *Der August.* An einem hohen Wegbord wächst ein krummstämmiger Baum, in dessen Schatten eine Bäuerin mit einem Korb auf dem Kopfe steht, neben ihr ein Hund. Offenbar hat sie den Männern, die im Hintergrund Korn schneiden, das Essen gebracht. Ein paar Garben stehen aufgerichtet, im Hintergrund erhebt sich ein Schloß.

9. *Der September.* Das Brett ist nur zur Hälfte erhalten und zeigt noch einen Baum, darunter einen gefleckten Hund, der gegen ein Gewässer rennt.

10. *Der Oktober.* Eine Waldlandschaft mit Jagd. Eine Hundemeute hetzt über die Wiese, im Schatten des Waldes rechts stehen zwei Jäger, der eine mit gesenktem, der andere mit angelegtem Gewehr.

11. *Der November.* Unter einem Vordach, vor dem ein Brunnen steht, werden geschlachtete Tiere ausgeweidet und zerlegt. Drei Bauern und eine Frau sind mit dieser Arbeit beschäftigt. Im Hintergrund steht ein Haus, von kahlem Baum überragt.

12. *Der Dezember.* Eine Parklandschaft (ähnlich wie in Nr. 5), mit gestutzten Bäumen und Kieswegen. Vor einem Hügel rechts im Vordergrund steht ein alter Mann, eine allegorische Figur offenbar, nur mit einem kurzen bauschigen Mantel bekleidet, der in der Rechten eine Sense, mit der Linken ein kleines Kind hält[195]).

In der Supraporte ist ein liegender Putto mit Kerze und Stundenglas als Personifikation der schwindenden Zeit gemalt. Die Felder über den Medaillons sind bei den ersten

drei Monaten mit Stilleben von Früchten, von Masken und von Feldblumen geschmückt. Auch über „Mai“ und „Juni“ prangen solche Blumensträuße, beim „Juni“ stecken Heurechen und Gabeln darin. Über dem „August“ sind gekreuzte Garben und eine Sichel angebracht, über „Oktober“ und „November“ Garnituren von Feldfrüchten und Würsten mit Schinken, während das allegorische Dezemberbild eine Wolke krönt, aus der vier Winde aus vollen Pausbacken blasen. Das Ornament über dem „September“ ist nicht mehr erkennbar, vielleicht ist es ein Fischernetz.

2. Kritik

Einzelne Darstellungen, besonders die schlittelnden Kinder auf dem Winterbild, sind Kupferstichen Conrad Meyers entnommen, und zwar der Folge der „26 nichtigen Kinderspiele“. Andere sind vielleicht eigene Entwürfe des Meisters, wie das herbstliche Jagdbild. Im Regensberger Amtshaus erscheint ja eine sehr ähnliche Vedute, zudem war Kuhn ein Meister im Malen von Jägern und Hunden. Die Supraporten weisen jedoch eine gewisse Ähnlichkeit mit der Malerei Daniel Düringers auf (Haus zur „Schelle“[196]).

Das Muschelwerk ist der Dekoration im sogenannten „Salomon Landolt-Zimmer“ sehr ähnlich: Es ist die selbe kreisförmige, siebenbogige Muschel mit volutenartig eingerollten Enden und sechsfach gerippt. Der einzige Unterschied besteht darin, daß die Muschel in Wülflingen das Schloß abwärts trägt wie das antike ravennatische Muschelwerk, während die Muscheln unseres Zimmers nach römischer Art ihr Schloß nach oben richten. Doch hat dies keinen Einfluß auf die Gestaltung der Muschel und wirkt lediglich als Spielerei, da seit der Renaissance Muschelfriese aller Art angewandt wurden. Eine weitere Ähnlichkeit mit den Malereien im „Salomon Landolt-Zimmer“ sehe ich auch in den Stilleben, welche die Zwickel über den ovalen Medaillons füllen. Das Stilleben mit Rüben etwa, welches sich über dem Jagdbild befindet, könnte ebensogut auf dem bemalten Buffet in Wülflingen prangen, wo an Bändern auch Rüben aufgehängt sind.

Es war mir möglich, in einem Magazin der Antiquarischen Gesellschaft einzelne Fragmente des Täfers zu besichtigen, doch ist über die Farbe nicht viel zu sagen. Sämtliche Darstellungen sind Grau in Grau gemalt, wobei jedoch auch hier wieder die plastische Wirkung der Malerei auffällt. Die hochovalen Medaillons stehen zwischen Pilastern mit korinthischen Kapitellen, deren Voluten kräftige Schlagschatten werfen. Das Rocaillenwerk unter den Medaillons ahmt plastische Boiserien nach und ist mit dicken Pinselstrichen schattiert.

Die figürlichen und landschaftlichen Motive in den Medaillons werden in dünnem Farbauftrag hingelegt und mit feinerem Pinsel geschaffen als das Rahmenwerk. Sie sind, zusammen mit den Muscheln und Fruchtbüscheln, der wichtigste Beweis für eine Autorschaft Christoph Kuhns.

Als Vergleichsobjekt wähle ich das Bild, das ich oben als „Oktober“ bezeichnet habe und das auch im Motivischen sehr an Christoph Kuhns Darstellungen anklingt: Wir sehen, wie erwähnt, im Vordergrund rechts einen Jäger mit gesenktem Gewehr, der nach links hin den Hunden nachblickt, während weiter hinten ein zweiter unter dem größten Baum sein Gewehr noch an der Wange hält. — Die Darstellung ist ähnlich wie eine im ehemaligen Amtshaus Regensberg auf dem unteren Türfeld, wo ebenfalls ein

Jäger unter einem Baum zielt und von seinem Hund begleitet ist — allerdings erscheint die ganze Szene dort seitenverkehrt.

An Christoph Kuhn erinnert ferner die bewußte Aufteilung des Bildes in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, die sich scharf voneinander trennen und wie angestückt erscheinen: Im Vordergrund auf der Bodenwelle der erste Jäger und zwei Hunde. Im Mittelgrund der zweite Jäger und das Hunderudel. Im Hintergrund, verwischt und dunstig, ein Waldsaum.

Es fällt schwer, weitere Vergleichsmöglichkeiten zu finden, da der Maler dieser Täferbilder allzu offensichtlich nach Vorlagen gearbeitet hat, die seine Eigenart verdrängten. Trotzdem glaube ich, daß wir auch hier einem Werk von Christoph Kuhn gegenüberstehen. Tiefer begründen läßt sich diese Vermutung nicht, sie entspringt vielmehr kleinen Einzelzügen: der Art, wie eine Baumkrone gegliedert ist und aus hingetupfter Übermalung der Eindruck von balligen Laubmassen entsteht. Der Art, wie ein kahler Ast vor dem hellen Himmel sich spreizt. Der Unbeholfenheit im Figürlichen — die Bäuerinnen auf den Bildern der Heu- und Getreideernte wirken wie zwei aus Holz geschnitzte Toggeli. Auch die Vorliebe des Malers, Hunde in die Komposition einzubeziehen, kann als ein Faktor bewertet werden, der zugunsten einer Autorschaft Kuhns spricht.

5. Kapitel: Zuschreibung weiterer Ölbilder an Christoph Kuhn

a) Die Belagerung von Baden[197])

81 × 54 cm

Im Zusammenhang mit dem Steckborner Vorlagenbuch und 2 bemalten Kastentüren aus dem Winterthurer Amtshaus kam ich kurz auf ein anonymes Bild zu sprechen, das seine Abhängigkeit von der Folge militärischer Szenen jenes Buches nicht verleugnen kann und sich im Historischen Museum Baden befindet.

Im Vordergrund des Bildes sehen wir links auf der steigenden Bodenlinie im Schatten eines Baumes eine Gruppe von vier vornehmen Reitern, deren vorderster sich von seinem Braunen herunter mit einem stehenden Offizier unterhält. Dieser neigt sich in devoter Haltung, den schwarzen Dreimaster in der Linken, eine Lanze in der Rechten. Er trägt einen samtglänzenden, blauen Uniformmantel, über den bis zu den Ellbogen reichende rote Armstulpen gezogen sind. Seine Beine stecken in weißen Strümpfen und halbhohen schwarzen Schuhen. — Von den Herrschaften zu Pferd sind die beiden vorderen in helle rote und honiggelbe Mäntel mit großen Taschenklappen gekleidet, schwarze Dreispitze mit silbernen Borten bedecken die wallenden weißen Perücken, und schwarze Stulpenstiefel schützen die Beine. Hinter den beiden lehnt sich ein dritter auf seinem Pferd zurück, in einem dunkelblauen, goldbetreßten Mantel, und neben ihm, durch den Baumstamm von der Gruppe getrennt, blickt ein junger Reiter hervor, dessen Stellung und Ausdruck — er trägt weder Hut noch Perücke und ist in einen einfachen grauen Rock gekleidet — nicht recht sich zu der übrigen Gesellschaft fügen wollen. Abb. 6

Die Reiter repräsentieren die zürcherische Generalität mit Obrist Lieutenant Hans Caspar Werdmüller, Feldzeugmeister (1663—1744), und mit der Belagerung von Baden ist die des Jahres 1712 anläßlich des zweiten Villmerger Krieges gemeint[198]).

Der Mittelgrund, der sich bis an das silberblaue Band der Limmat erstreckt, wird rechts durch die hohen, rebenbewachsenen Hänge der Lägern begrenzt, wo hinter einer Scheune fünf Kanonen in Stellung gebracht sind, welche über eine baumbestandene Wiese hinwegfeuern. In der Ebene selbst sprengen vier Viererreihen Dragoner in roten Mänteln, schwarzen Dreispitzen und Stulpenstiefeln hinter ihrem Anführer her, der seinen Rappen pariert und in der Hand das bloße Schwert schwingt. Weiter gegen die Limmat zu steht eine Reihe von zwanzig Berittenen in dunkelgrüner Uniform, über der das weiße Bandelier leuchtet. Rechts davon tummeln sich Reiter, und links wird ein Aufmarsch mit Fahnen erkennbar; aus Geschützen steigt Qualm auf, und die Geschoßbahnen sind wie auf ballistischen Karten angegeben.

Im Hintergrund, auf der regelmäßigen Hügelkalotte, erhebt sich die Feste „Stein", welche nach der Zerstörung von 1415 in den Jahren 1661—1691 neu erbaut wurde. Starke Mauern verbinden sie mit dem Städtchen Baden, das wiederum durch die Stadtmauern und deren Bastionen geschützt wird. Als Brückenkopf sehen wir rechts von der Limmat das Landvogteischloß mit dem davorliegenden Torbau und einer gestuften Mauer gegen die Lägern hin.

Das Bild kann erst einige Zeit nach Beendigung des Villmerger Krieges gemalt worden sein, und es ist wahrscheinlich, daß ein zürcherischer Vogt es sich zur Ausschmückung des Landvogteischlosses Baden bestellte:

Für ein späteres Datum spricht vor allem die phantastische Ansicht der Feste Stein, die sich wie eine Fata Morgana über der Stadt erhebt und in Wirklichkeit nie so mächtig und von der Stadt so weit entfernt war[199]). Offensichtlich hatte der Maler die Befestigungsanlage nur mehr nach der Überlieferung gemalt, denn „Stein" mußte schon einige Monate nach der Besetzung Badens geschleift werden.

Die Vermutung, Christoph Kuhn sei der Maler dieses Bildes, drängt sich dem Betrachter sofort auf und läßt sich in jedem einzelnen Bildteil nachweisen. Die ganze Anlage wirkt erstens einmal wie die spiegelverkehrte Kopie der „Belagerung einer Stadt", die wir im Steckborner Vorlagenbuch gefunden haben (Abb. 3). Die Reiter des Vordergrundes sind ähnlich gruppiert, und die Dragoner, vom Rücken gesehen, mit der Standarte in ihrer Mitte, sind genau die gleichen wie auf der Vorlage. Auch die Formierung der Berittenen im Mittelgrund gegen die Stadt hin ist der Skizze im Vorlagenbuch entnommen, und die Stadt Baden erhebt sich mit ihren Bastionen ähnlich wie die befestigte Stadt des Kachelrisses.

Aber auch die Durchführung von Einzelzügen verrät die Hand Christoph Kuhns. Vergleichen wir die Pferde: das schwarze könnte vor dem Jagdwagen der Hirzel stehen und das graue dem Obersten Salomon als Reitpferd dienen. In früherem Zusammenhang stellte ich als Charakteristikum für Christoph Kuhns Malerei die Beseelung der Kreatur fest, und daß daneben die dargestellten Menschen oft leer wirken. Dasselbe läßt sich hier sagen: Die Pferde scheinen lebendiger und nachdenklicher als ihre Reiter, die wie Puppen auf ihnen sitzen.

Neben den Pferden sind es die Gesichter, welche uns das Bild als ein Werk Christoph

Kuhns erkennen lassen. Wie im Täfer der Wülflinger Gerichtsstube, wie im Bildnis des Obersten Hirzel, so haben wir auch hier die eirunde Form des Gesichtes, aus dem die Nase weich herausgeknetet wird, während das Kinn durch den immer wiederkehrenden Trick der Querfurche sich energisch von der unteren Gesichtshälfte abhebt. — Das Blattwerk des Baumes im Vordergrund ist derber, als wir es bei Christoph gewohnt sind, doch mag daran der schlechte Erhaltungszustand des Bildes die Schuld tragen. Die kugeligen Büsche und Baumkronen im Mittelgrund können dafür den Bäumen auf der „Schlittenfahrt" nicht ähnlicher sein in ihrer weichen, balligen Form mit den aufgesetzten hellen Akzenten.

Die Stadt im Hintergrund, die schachtelige Anordnung der Häuser, die sich so unverkürzt wie möglich zeigen müssen, ist auch noch ein Merkmal für Christoph Kuhns Darstellungsweise. Mit pedantischer Genauigkeit wird jedes Fenster dunkel eingesetzt, hebt jedes Dach sich vom nächsten ab und muß sich recht deutlich zeigen, ohne Rücksicht auf genaue Perspektive. In verwandter Weise werden die Gebäulichkeiten auf der „Ansicht des Schlosses Wülflingen" sichtbar gemacht und erklärt.

Nach all diesen Erwägungen scheint mir für das Bild ein Zweifel an der Autorschaft Christoph Kuhns fast unmöglich zu sein, ganz abgesehen davon, daß der Künstler von Rieden für den zürcherischen Landvogt in Regensberg tätig war und von diesem sehr wohl an einen Kollegen in Baden empfohlen werden konnte.

b) Stammtafel der Familie von Orelli aus dem Jahre 1783[200])

Unter dem Sammelbegriff der Zuschreibungen wollen wir auch ein Werk einfügen, das nach Hans Schultheß, auf Grund einiger Akten aus dem Familienarchiv v. Orelli, mit Bestimmtheit Christoph Kuhn als Autor haben soll[201]).

Es handelt sich dabei um einen Stammbaum, der anläßlich der v. Orelli'schen Familienstiftung im Jahre 1783 gemalt wurde. Die oberen drei Viertel der langrechteckigen Leinwand sind mit minutiös gestalteten Wappen bedeckt, auf die zwei posaunende Viktorien in flatterndem Gewand hinweisen. Der schmale verbleibende Bildstreifen am unteren Rand zeigt in der Mitte vor künstlichem Felsenhang zwei heraldische Löwen mit Kreuz und Palmwedel, welche das Wappenschild der v. Orelli halten. Links davon erscheint eine Ansicht von Locarno („Luggarus"), dem Ursprungsort der Familie, rechts die Wahlheimat Zürich.

Ob Christoph Kuhn die rein schematische, aber einen peinlich exakten Pinsel voraussetzende Arbeit des Stammbaumes selbst auf sich genommen hat, bleibe in diesem Zusammenhang dahingestellt, da uns nur das künstlerische Werk des Malers interessiert. Die Frage ist dabei eher zu verneinen, da Kuhn bei seiner bekannten Vorliebe für das Tier kaum so starre Löwen gemalt hätte, und besonders die beiden Viktorien in ihrer üppigen Eleganz sind unmöglich von seiner Hand.

Die beiden Stadtansichten möchten wir jedoch zum oeuvre Christoph Kuhns zählen, obschon sie nicht von der Vitalität erfüllt sind, die seine übrigen Landschaftsdarstellungen auszeichnet.

Locarno, breit am Hügel hingelagert, mit exakt verlaufenden und einmündenden

Flüssen und Bächen, dem Baumbestand des Deltas und der deutlich hervorgehobenen Kirche Madonna del Sasso, wirkt trotz den phantasievoll gebuckelten Bergen des Hintergrundes ein wenig langweilig. Der Maler vermißte die Gelegenheit, effektvolle Vordergrundsfiguren anbringen zu können, und die beiden Segelschiffe, welche eilfertig um die Kulisse des Felsens mit dem Löwen davor herumsegeln, vermögen diesen Mangel nicht zu beschönigen.

Zürich glückte dem Maler besser, er besaß dazu wohl auch eine reichere Auswahl von Vorlagen, die sich zu seinem Zwecke abwandeln ließen. Die Stadt mit ihren Türmen im Hintergrund, die Hänge des Uetliberges, das Seeufer mit kugeligen Baumkronen, all dies präsentiert sich gut in der Bildfläche verteilt, obschon die Komposition allgemein nach rechts hin ein bißchen zu stark belastet scheint. Zwei vollbesetzte Schiffe, welche symbolisch die Einfahrt der Familie in die Stadt andeuten sollen, beleben die Fläche des Sees.

Farblich sind die beiden Ansichten betont unauffällig gehalten, um die Hauptsache, den Stammbaum selbst, nicht in seiner Wirkung zu beeinträchtigen. Dem blauen Wasser ist die graue Masse der Hausmauern, aufgehellt durch frischrote Dächer, entgegengestellt, und die Landschaft selbst geht von einem dunklen Grün im Vordergrund zum Blau der fernen Berge über. Sehr hübsch und in ihrer Art bezeichnend für die Autorschaft Christoph Kuhns wurde der unmittelbare Vordergrund des Werkes gestaltet, ein schmaler Streifen Land, locker mit Bäumen bestanden, der sich in der Bildmitte zum schon erwähnten felsigen Hügel erhebt, welcher den Hintergrund für die wappenhaltenden Löwen bildet. Die Bäumchen und Kräuter, welche sich als Silhouetten von der Seefläche abheben, zeigen Kuhns liebevolle Naturbeobachtung und seine Hand, welche von der Ofenmalerei her den Sinn für das Dekorative behalten hat.

c) Tabak qualmende Tafelrunde[202])

116 × 133 cm

Das Haus zum „Hof" in Glattfelden gehörte um die Mitte des 18. Jahrhunderts dem Maréchal de Camp Junker Heinrich Escher, der mit seinem in holländischen Diensten erworbenen Vermögen die Freuden eines adeligen Landlebens genoß[203]).

Über einem Cheminée in seinem Hause war das zu besprechende Bild angebracht, welches eine Herrengesellschaft bei dem heimlichen Vergnügen des Rauchens zeigt. Noch 1793 galt nämlich für Stadt und Landschaft Zürich ein Gesetz, welches die Erlaubnis zum Rauchen sehr einschränkte und es zu einem süßen verbotenen Genusse stempelte[204]).

Diesem Genuß frönen die vier dargestellten Edelleute mit sichtbarem Behagen. Sie sitzen rauchend und diskutierend um einen runden Tisch in übermäßig hohem Raum. Rechts im Bilde steht ein großer offener Kamin, in dem kleine Flammen züngeln. Auf einer Wandkonsole hoch über den Häuptern der Männer prangen vier weiße Gipsbüsten. Der eine Herr raucht eine lange Pfeife, der hinter ihm hält einen Span ins Feuer, um die eigene Pfeife in Brand zu setzen. Die beiden Freunde links vom Tisch scheinen in ein heiteres Gespräch vertieft. Im Vordergrund spielen zwei weiße, braungefleckte Jagdhunde,

links kuschelt sich eine weiße Katze, den Schwanz um die Beine gelegt. Eine zweite Katze liegt auf einem Stuhl zusammengerollt und schläft.

Die starke Nachdunkelung und eine teilweise blasige Abblätterung der Farbe beeinträchtigen den Gesamteindruck. Täfer und Boden des dargestellten Raumes erscheinen weinrot, die Anzüge der Herren dunkelbraun und schwarz. Weiß leuchten einzig die Gipsbüsten und die hellen Batist-Bundärmel der Rauchenden. Ihre Gesichter strahlen rosig unter grauweißen Perücken.

Es muß hier schon erwähnt werden, daß das Bild, wenn es überhaupt — wie ich vermute — von Christoph Kuhn stammt, unter seine schlechteren gezählt werden muß. Wahrscheinlich gehört es zu seinen ersten Versuchen, bei denen er die Ölfarbe auf Leinwand auszuprobieren begann. Dabei scheint ihn (der bei seinen anderen Bildern das Querformat lieber benutzte) das Hochformat gehemmt zu haben, welches er nur mit Mühe ausfüllte. Der Maler begann im Hintergrund nicht ungeschickt mit den sitzenden Herren, füllte den Raum mit dem ungefügen Kamin rechts, hatte dann aber im Vordergrund einen viel zu großen leeren Platz. Um diesen zu beleben, griff er zu seinem Allheilmittel, den Tieren, und schuf ihnen einen weiten Wirkungskreis in der unteren Bildhälfte. Hunde und Katzen erscheinen jedoch seltsam verloren, besonders weil die eine Katze auf einem viel zu kleinen Stuhl liegt, und weil sich links und rechts von ihnen die Zimmerwände — um die Leinwand zu füllen — in schier unermeßliche Höhen strecken.

Im Ausdruck sind die Tiere am lebendigsten gestaltet, die Gesichter der Herren wirken hölzern und grob mit großen Nasen und steifem Kinn und haben nicht die Beweglichkeit der Jäger von Christoph Kuhns „Jagdfahrt" in Wülflingen.

Was das anonyme Bild trotzdem Stöffi zuschreiben läßt, ist die liebevolle Art, in der Hunde und Katzen im Kreis ihres eigenen Lebens dargestellt und wahr gemacht werden, dank der eingehenden Beobachtung des Malers, die sich um jede Pfote und jede Schwanzspitze kümmert. Auch die *Atmosphäre* des Bildes weist auf Stöffi: Ein Daseinsbehagen lächelt aus den Gestalten um den Tisch, Zeitlosigkeit und ein kräftiger Humor aus den kleinen Dingen, daß man die im Ganzen ziemlich zerfahrene Komposition vergißt und sich an den einzelnen gelungenen Details erfreut: einem Rauchwölkchen, einem Hundekopf und einer fein gekräuselten Perücke. —

d) Das Jagdpicknick

121 × 90 cm

Dieses Leinwandbild war als Pendant zu dem vorigen für das Haus zum „Hof" gemalt und hängt heute ebenfalls in Wülflingen. Wenn das erste Bild das Vergnügen adeliger Herren innerhalb ihrer vier Wände schildert, so wird hier das Vergnügen im herbstlichen Walde illustriert:

Unter hohen Waldbäumen lagert sich links im Bilde eine Gruppe adeliger Jäger um ein auf dem Boden ausgebreitetes Tischtuch, das mit allerlei schmackhaften Dingen belegt ist. Ein großer Bissen gelben Käses steht wie eine Pyramide aufrecht, daneben liegen ein brauner Laib Brot und ein zart weiß-rosa durchzogener Schinken. Ein Jäger

schneidet sich gerade eine saftige Scheibe davon herunter, während ein anderer seine auf ein Messer aufgespießte Wurst einem Alten hinstreckt, der bittend, den Hut vor der Brust, bei der Gruppe steht. Andere Jäger liegen schmausend in der Nähe, von Hunden umtummelt, die sich um einen Happen streiten. Weiter im Hintergrund, auf einer Bodenerhebung, stärken sich weitere Mitglieder der Jagdgesellschaft — einer trinkt gerade mit zurückgewandtem Kopf aus einer bauchigen Kürbisflasche. — Der ganze übrige Raum wird von hohem, bräunlich grünem Wald ausgefüllt, der nur einen kleinen Ausblick auf ferne Hügel frei gibt.

Die Farbe ist sehr nachgedunkelt, jedoch scheint der allgemeine Erhaltungszustand besser als beim vorher besprochenen Bild zu sein. Die Kleider der Jäger sind grün, blau und rosa getönt, im übrigen von dunklem Braun, aus dem die weißen Bundärmel und Perücken leuchten. Der dunkelgrüne Wald gibt die dominierende Farbe und damit einen vorwiegend ruhigen, heiteren Aspekt.

Auch an diesem Bild ist das Hochformat vom Maler sichtlich wieder als störend empfunden worden, doch konnte er hier die Fläche, die ihm übrig blieb, mit Wald ausfüllen, sodaß das Bild mehr oder weniger im Gleichgewicht erscheint. Die Bäume sind überhaupt gut geraten, der Maler mühte sich fast um jedes einzelne Blatt und um jeden dürren Ast, eine lebendige Beziehung entstand von Baum zu Baum — auch wenn es sich eher um gut gemalte Kulissenbäume als um einen wirklichen Wald zu handeln scheint. Die Jägergruppen dagegen wirken konventionell, am natürlichsten erscheinen wie immer die sich balgenden Hunde. Besonders der alte Mann, der die Wurst entgegennimmt, ist pitoyabel und wirkt fast wie eine Karikatur, was der Maler doch gar nicht beabsichtigt. Er will ein getreues Abbild der lärmigfrohen Essenspause während der Jagd geben und belebt das Motiv mit originellen kleinen Einzelzügen, die manchmal im Eifer verzeichnet wurden. Das Charakteristische, der seelische Gehalt einer Figur, ist hier nicht zum Ausdruck gebracht und für den Künstler nicht weiter wichtig. Der einzelne Körper ist ihm nur Träger und Verbreiter der herrschenden allgemeinen Stimmung. Darauf, diese Stimmung sichtbar und fühlbar zu machen, verwendet er alle Sorgfalt seiner Hand und den Einfallsreichtum seines skurril witzigen Kopfes.

Auch hier ist jedoch das Wollen dem Können wieder weit voraus; dieses Bild zählt zu den schlechtesten Christoph Kuhns. Denn hier hat er noch weniger als bei seinen andern gesicherten und zugeschriebenen Werken ein gestelltes Thema ausgeschöpft und neu erstehen lassen, sondern er hat gleichsam nur „Notizen zum Thema" gemalt und war es zufrieden, einen alten Vorwurf mir ein paar eigenen Einfällen zu verbrämen.

e) Jagdgesellschaft beim Picknick

77 × 125 (105 cm)

Das dritte unter den Bildern, die man Christoph Kuhn zuschreiben kann, hängt noch in seiner ursprünglichen Umgebung und überliefert uns damit einen wertvollen Beitrag zu der ländlichen Wohnkultur vornehmer Zürcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Das heutige Haus zum „Windegg“ in Herrliberg besitzt einen hübschen kleinen Gartenpavillon am Seeufer, in dem man wohl schon in früheren Zeiten bis spät in den Herbst hinein zu weilen pflegte und aus diesem Grunde ein geräumiges Cheminée anbringen ließ. Über diesem Cheminée hängt auch heute noch die auf Holz gemalte „Jagdgesellschaft“, ein hochformatiges Bild, das sich durch die Gestaltung des Rahmens in die Wandverzierungen des Pavillons einordnet.

1. Darstellung

Wir sehen eine Waldlichtung, von übermäßig hohen Bäumen umstanden, welche die Sicht auf einen See im Hintergrund, hügelige Anhöhen und einen phantastischen Bergkegel freigeben. Diese Bühne ist mit stehenden und sitzenden Gestalten und Hunden freigebig ausgefüllt, zählen wir doch sechzehn Menschen und vier Hunde, die sich alle mit mehr oder weniger Interesse um das ausgebreitete Tischtuch gruppieren, auf welches Brot, Käse und ein ganzer Schinken gelegt sind. Um das Tischtuch selbst lagern sich, teils auf einem gefällten Baumstamm, teils auf dem Boden, vier Herren in der üblichen Kleidung: schwarzer Dreispitz auf bezopfter Perücke oder gepudertem Haar, langer Mantel mit Metallknöpfen und weiten Ärmeln, aus denen die weißen Bundärmel des Hemdes leuchten, dunkle Kniehosen und Schaftstiefel mit eleganten Verzierungen am Rohr. Auf einem Steinblock rechts in der Nähe sitzt ein zierliches junges Herrchen in einem Hirschledermantel mit großen Ärmelstulpen, das Senffaß neben sich, und etwas weiter oben, zwischen zwei Stämmen wie in einer Nische ruhend, ein älterer Jäger, welcher zwei nach dem Essen gierende Hunde in Gehorsam hält und ein halbes Dutzend Jagdflinten bewacht. Ein Trinkender und ein Schmausender beim Tragkorb links von der Mittelgruppe machen ein kleines Feuer, und drei sich ihr nähernde Jäger vervollständigen den Eindruck lebhafter und lärmiger Geselligkeit, den wir schon von dem Glattfeldener Bilde „Jagdpicknick“ her kennen. Wie dort, so ist auch hier ein alter Bauer zu sehen, der sich bittend den gnädigen Herren nähert. Hier trägt er eine Axt unter dem Arm und ist eben im Begriff, sein rundes Bauernhütchen abzunehmen. — Die Gesellschaft wird vervollständigt durch einen zuschauenden Jungen ganz rechts im Vordergrund, der den Hut unter den Arm klemmt und in der Linken eine Leine hält, an der ein seltsames Spielzeug befestigt ist: ein großes grünes Heupferd, wie ein Pferd aufgezäumt und mit einem roten Sattel geschmückt. Auch die Weiblichkeit, die Christoph Kuhn auf seinen Bildern sonst eher vernachläßigt, tritt hier im Hintergrund auf: Zwei Amazonen in Reifrock und Spitzenfichu, mit einem Gewehr im Arm, die im Hintergrund mit einem Kavalier zusammen erscheinen. Abb. 25

Die Farbhaltung dieses Bildes wird durch die dunkelgrünen Laubkronen, die dunkelbraunen Stämme und den hellen Ockergrund des Waldbodens bestimmt. Die Figuren darauf wirken als dunkelgrüne, dunkelblaue, dunkelbraune Silhouetten ohne große farbliche Differenzierung. Die Damen im Hintergrund tragen dunkelblaue Kleider, und dieses Dunkelblau setzt sich in den dunstigen Umrissen des hinteren Bildabschlusses fort. Die hellsten Akzente werden im weißen Tischtuch und in den Spitzentüchern und Bundärmeln gegeben, die lichteste Gestalt von allen ist die des Knaben mit der Heuschrecke, einem Blondkopf mit hellbraunem Gewand und weißen Ärmeln.

2. Kritik und Zuschreibung

Qualitativ ist dieses Bild in Herrliberg den beiden aus Glattfelden unbedingt vorzuziehen, erstens einmal in der *Anlage* — von Komposition im strengen Sinne darf man bei Christoph Kuhn ja kaum reden — und zweitens in der *Einzelausführung*. Gegenüber dem Glattfeldener „Jagdpicknick" sind hier die Figuren viel freier in die Fläche hineingestellt und bewegen sich ungezwungen, schaffen sogar etwas wie einen Bildraum, da Gruppen für sich geordnet werden und ihren eigenen Kreis Boden unter sich erhalten — besonders deutlich bei den Jägerinnen im Hintergrund und dem rechts von ihnen stehenden Jäger. Dieser Grund unter den Füßen der Dargestellten wirkt zwar ähnlich wie die runden Plättchen, welche Zinnfiguren stehen lassen, und ist ohne Zusammenhang mit der eigentlichen Bodenfläche gesehen, doch vermag diese Betonung der Standfläche jeder einzelnen Figur Festigkeit zu geben. Die Figuren werden dadurch zu einem raumerzeugenden Element, so wie aufgestellte Schachfiguren die Ausdehnung des Schachbrettes anzudeuten vermögen, auch wenn andere raumwirkende Faktoren — Perspektive, Überschneidung, Lichtwirkung — dabei vernachlässigt sind.

Bei der Bildanlage muß auch noch die fast virtuose Art erwähnt werden, mit welcher der Künstler das, was er an Können besitzt, zur Schau stellt, das, was er nicht kann, den Betrachter vergessen macht. Was er malen *kann*, ist die vom Schema nicht ganz freie Ansicht eines Waldes, kerbige Stämme in gefälligen Biegungen, dunkle Baumkronen mit sehr genau und sorgfältig ausgeführtem Blattwerk, das sich in charakteristisch flächenhafter Weise vom hellen Himmel abhebt. Ferner bereiten ihm Jägerfiguren keine Schwierigkeit, und Hunde liebt er darzustellen, ebenso wie eine genrehaft belebte Gesellschaft. Was ihm dagegen fehlt, das ist die freie und souveräne Konzipierung, eine gleichmäßige Durchdringung und Füllung der Bildfläche, rhythmische Bewegung der Figuren. — Um alle seine Fähigkeiten zur Geltung zu bringen, hat der Maler zuerst das für ihn unsympathisch hohe Bildfeld radikal reduziert, indem er den überflüssigen Raum mit Laubkronen ausfüllt, die sich übermäßig hoch über der fast zwergenhaft erscheinenden Gesellschaft erheben und so den eigentlichen Malgrund, der für den Maler interessant ist, auf ein Oval beschränken, welches nur etwa einen Viertel des Bildfeldes in Anspruch nimmt. In dieses Oval hinein setzt und stellt er dann seine Figuren in der ihm gemäßen nahsichtigen Art: Jede für sich gültig, jede für sich beschäftigt, alle zusammen den bunten Eindruck eines Bilderbogens ergebend, in dem eigentliche Haupt- und Nebenfiguren nicht herausgearbeitet werden.

Qualitativ muß man auch in der *Einzelausführung*, der Liniengebung und der Setzung farbiger Akzente, dieses Bild unter die besten zählen, die nach stilistischen Überlegungen Christoph Kuhn zugeschrieben werden können: An der Kleidung der Damen im Hintergrund ist nichts vergessen, was die Mode damals verlangte, und ein liebevoller Pinsel hat das Medaillon am Samtband auf die weiße Haut gelegt und ein Händchen läßig aus gebauschtem Ärmel gleiten lassen. Am Mantel des Junkerleins im Vordergrund ist jede Falte und jeder Aufschlag sichtbar, seine Stiefel sind oben mit einer roten Lasche geschmückt, und die Masche sitzt ihm adrett im weißen Zopf. Auch das Stilleben auf dem Tischtuch — in allen Einzelheiten von Brot, Schinken und aufgestelltem Käsebissen dem Glattfeldener Bilde ähnlich! — ist frisch gestaltet, und im weißen Leinen wird sogar

etwas wie eine bescheidene Drapierung versucht. Daß die Hunde wie immer in Gestik, Haltung und Ausführung zu dem Besten des Bildes zählen, sieht man auf den ersten Blick: wie blickt der Liebling zu seines Herrn Rechten stolz nach dem Nebenbuhler, der sich bescheiden von links hinten der essenden Menschengruppe nähert, wie wartet ein anderer ergeben neben den Knien des Jägers auf einen Happen, während der vierte Hund gespannt auf den Beinen steht und nur auf einen Zuruf wartet, um sich seinen Bissen zu holen!

Diese Ausführungen könnten einzeln schon den Beweis erbringen, daß auch dieses Bild Christoph Kuhns Werk ist, doch vermag man darüber hinaus eine Übereinstimmung zwischen dem „Jagdpicknick" und den gesicherten Werken Christoph Kuhns bis in kleine Details hinein zu verfolgen. Betrachten wir beispielsweise die *Tanne* ganz im Hintergrund des Herrliberger Bildes: Gerade ein Tannenbaum wird seiner Struktur wegen vom Maler gerne schematisiert, und es gibt verschiedene Arten, das Nadelwerk anzugeben, ohne sich allzusehr in mühsamer Kleinarbeit zu verlieren. Hier ist die Tanne mit einem hohen schlanken Stamm gegeben, von dem aus abgestorbene Zweige in die Luft stechen. Die Äste der Krone neigen sich in sanfter Biegung im unteren Teil und stehen im oberen waagrecht ab. Die genadelten Zweige werden einfach durch kurze Striche gegeben, die von den Ästen aus nach unten gezogen sind. — Wo Christoph Kuhn eine Tanne malt, malt er sie in allen Einzelheiten von Stamm, dürren Ästchen, geneigten Zweigen mit abwärts geführten Strichen so, wie wir sie auf dem fraglichen Bild vor uns haben — man vergleiche nur einmal die Tanne auf der abgebildeten Kachel mit der Signatur „Christoph Kuhn, Mahler in Rieden" mit der Tanne hier. Wenn dieser Beweis noch nicht genügt, betrachte man die *Gesichter* der drei Herren am linken Ende des Tischtuches: Runde knochenlose Gesichter, die Augen als Strich mit einem Punkt darin angegeben, lange, fleischige Nasen von unbestimmter Form, der Mund ein waagrechter Strich, das Kinn voll und mit einer Kerbe betont. Solche Gesichter haben auch die Herren von Wülflingen auf der „Jagdfahrt", aus solchen Augen blickt der Oberst Hirzel, und ein so schmollendes Kinn charakterisiert die drei Stillständer in der „Hilligkeit" der Wülflinger Gerichtsstube. — Auch wie der wilde Asttrieb links im Vordergrund seine Blätter gegen den ockerbraunen Grund abhebt, ist typisch Kuhnsche Manier, die ich hier nicht anders als wie im Zusammenhang mit den Bubikoner Bildern als „in die Fläche gezwungen, gleichsam gepreßt" bezeichnen kann.

So möchte ich also auch das anonyme Bild aus dem Gartenpavillon der „Windegg" in Herrliberg dem Meister Christoph Kuhn zuschreiben und damit sein spärlich bekanntes Oeuvre um ein weiteres Stück bereichern. —

f) Winterfreuden[205])

1. Beschreibung

Es handelt sich um ein Ölbild auf Leinwand, und dargestellt ist in der linken Hälfte ein See mit einer Stadt im Hintergrund. Auf dem See fährt, halb vom Bildrand abgeschnitten, ein breitgebautes Schiff, darin sitzen ganz links ein Ruderknecht bei drei Getreidesäcken, dann ein dicht in seinen Mantel gehüllter Mann und ein junger Jäger mit dem Gewehr im Arm. Über diesem Schiff ragt als Fragment noch die Spitze eines zweiten Abb. 26

ins Bild hinein, und man erblickt den Oberkörper eines Mannes, der ein Gewehr an die Wange hält, aus dessen Lauf dicker Pulverqualm aufsteigt. — Die rechte Bildhälfte zeigt sanft abfallendes Seeufer, das mit Schnee und Eis bedeckt ist und zahlreichen Leuten zur Belustigung dient: Ganz vorn rechts jagt ein kühnes Pferdeschlittengespann dahin, und weiter hinten zieht ein Junge sein Schwesterchen auf einem Schlitten hinter sich her. Eisläufer vergnügen sich, einer liegt auf dem Rücken wie ein Käfer und wird von zwei Stehenden belacht[206]). Ganz rechts, hinter der Seemauer, erhebt sich ein Landhaus, aus dessen Kamin fröhlicher Rauch steigt und das von zwei kahlen Bäumen flankiert ist. Davor sind ein paar Männer damit beschäftigt, auf einem verdeckten Zuber, der als Tisch dienen muß, ein totes Tier zu zerlegen, während daneben ein Schwein offenbar erst geschlachtet wird.

Der See ist von einem kalten, fast schwarzen Bleigrau, während der Himmel, grau und verhangen, von dunkler und heller grauen Wolken belebt wird. In der rechten Bildhälfte dominiert das bläuliche Weiß von Schnee und Eis und Hauswand, davon heben sich lebhaft der gelbe Schlitten mit der roten Dame darin und das falbe Pferd ab, die grüne Pelerine des Knaben mit dem Rodelschlitten und die dunkelbraunen, roten und grünen Gestalten der übrigen Schlittschuhläufer. Die linke Bildhälfte wird durch die roten und grünen Mäntel der Männer im Nachen belebt, und die Stadt am See präsentiert sich in grauen und gelblichen Farben, mit seltsamerweise belaubten Baumkronen um die Kirche herum.

Die Stadt im Hintergrund ist Zürich, kenntlich an den beiden Türmen des Großmünsters und dem St. Peter mit dem Lindenhof.

Wenn ich von Anfang an das Bild als ein Werk von Stöffi Kuhn betrachtete, dann waren es Einzelheiten, welche diesen Eindruck hervorriefen: Der junge Jäger im Schiff, die beiden schneebedeckten Bäume links, die dem winterlichen Baum auf der „Schlittenfahrt" in Wülflingen ganz verblüffend ähnlich sind, und vor allem der Schlitten im Vordergrund mit dem sich bäumenden Pferd: Genau so werden auch die Schlittenpferde für Salomon Hirzel herausgeputzt, genau so fahnenstangenmäßig grün und gelb ringelt sich die Farbe um die Kufen eines jener Schlitten, sogar das Motiv des Schwanenkopfes wird hier wieder verwendet wie auf dem Wülflinger Bild. Dies alles sprach für eine Autorschaft Christoph Kuhns, vielleicht auch noch das an Bruegels „Kinderspiele" erinnernde Gewimmel der Schlittschuhläufer im Hintergrund; aber gewichtigere Gründe sprachen dagegen.

Gegen die Annahme, Christoph Kuhn sei der Schöpfer dieser Winterlandschaft, sprach vor allem die *großzügige Anlage* des Bildes: In weitem Bogen schwingt sich das Seeufer gegen die ferne Stadt hin und erzeugt dabei eine Bildtiefe, die zu schaffen Christoph Kuhn unfähig wäre. Auch die einfache und saubere Perspektive, die sich etwa in den Holzlatten vor der Häusergruppe zeigt, ist für Kuhn eine verschlossene Wissenschaft, und das Thema des Schweineschlachtens mußte ihm überdies, da er Tiere so liebte und sie immer beseelt, oft menschenähnlich wiedergab, rein gemüthaft fremd sein.

So entschloß ich mich gegen meinen Willen, das schöne Bild nicht unter die Werke Christoph Kuhns aufzunehmen. Das nächste Mal fiel mir jedoch der kleine Junge auf, der emsig und vertieft sein Schwesterchen auf dem Schlitten hinter sich herzieht, und mehr noch der auf dem Rücken liegende Schlittschuhläufer mit den schnabelartigen Schlittschuhen. Ganz unklar erinnern die beiden an die Kinder in Conrad Meyers Kupfer-

stichfolge „26 nichtige Kinderspiele“[207]). Bei der nächsten Gelegenheit sah ich die Stiche Conrad Meyers durch und fand nicht nur die Ähnlichkeit der Kinder hier und dort bestätigt, sondern darüber hinaus die Vorlage für dieses Gemälde: Conrad Meyer schuf in den Jahren 1646—1649 als Neujahrsblätter eine Kupferstichfolge „Zürich in den vier Jahreszeiten“, in der die Ansicht des winterlichen Zürich als die schönste gelten kann[208]).

2. Die Vorlage

Es ist sehr wohl möglich, daß Christoph Kuhn diesen Stich Conrad Meyers auf seine eigenwillige Weise kopiert hat. Gehörte doch das Werk der Malerdynastie Meyer von Zürich zu den beliebtesten Vorlagen der Kachelmaler des 18. Jahrhunderts, und Christoph Kuhn hat, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, sowohl im Jagdschrank wie auf dem Täfer des Hauses „an der Sihl“ nach dem Vorbild von Conrad und Felix Meyer gearbeitet.

Vergleichen wir zuerst einmal Vorlage und Kopie, so sehen wir sofort, daß der Kupferstich ziemlich getreu in Öl übersetzt und nur an den Rändern leicht beschnitten worden ist. Während im Kupferstich von Meyer der Rudernde im Kahn ganz wiedergegeben wird, schneidet ihm der Rand des Bildes die Hälfte des Leibes weg. Auch rechts wird im Ölbild nur die halbe Bütte gegeben, und der stehende Bauer ganz außen auf dem Stich verschwindet vollständig.

Ich nannte oben die Kopie eine ziemlich getreue, und dieses „ziemlich“ ist in fast jedem Detail spürbar. Christoph Kuhn — denn ich möchte ihn nun als den Maler des Bildes einsetzen und seine Autorschaft im Verlauf dieser Ausführungen durch Vergleiche mit seinen überlieferten Werken genauer beweisen — begann in der Absicht, möglichst genau zu kopieren. Er legte die Stadt im Hintergrund hin, sie allerdings stark vereinfachend, da die Nadel weit mehr Einzelheiten prägen konnte als der Pinsel, und fügte das geschwungene Seeufer daran. Dabei bemühte er sich sogar, die Grenze von Wasser und Land genau so wiederzugeben, wie sie Conrad Meyer gegeben hatte: Im Vordergrund zwei große Buchten, dann eine kleine, und zuletzt eine große, die bis zur Stadtmauer stößt. Das Haus rechts bekam genau gleich viel Fenster wie auf der Vorlage, ebenso ist das Nebengebäude samt Schornstein und Lukarne genau kopiert. Wie auf Meyers Stich, so windet sich auch auf dem Bilde Kuhns der größere Baum um sich selbst, und der Nachen links ist ebenso getreulich studiert wie das Lattengehege rechts im Bilde. Dies war die *Bühne*, die Christoph Kuhn für seine Figuren brauchte, und deren Zurüstung ihm bei allen seinen Bildern am meisten Mühe bereitete. Daher begreift man, daß er im Landschaftlichen an der Vorlage wenig änderte (und sich nicht die Mühe nahm, den 1730 erhöhten Fraumünsterturm korrigierend einzusetzen), vielmehr froh war, sich einem sicheren Talent anvertrauen zu können und die Schwierigkeit der Flächenfüllung und Raumerzeugung los zu sein.

3. Figur und Raum

Beim *Figürlichen* konnte Christoph Kuhn sich auf seine eigene Hand verlassen, und er scheint hier ziemlich frei kopiert zu haben. Die Menschen im Nachen links sind zwar noch

genau nach dem Stich geschaffen, doch erhielt der Jäger ein weit liebenswürdigeres Gepräge und ein weiches Kindergesicht, sein Nachbar statt des Reisehutes ein schwarzes Samtkäpplein. — Auf der rechten Seite aber sind — außer den schweineschlachtenden Bauern — die Figuren recht willkürlich aus der Vorlage übernommen und eingesetzt, wo es dem Maler gerade dienlich schien. Das Kind zum Beispiel, das sich auf seinem Schlitten mit zwei Stöcken fortbewegt[209]), ist bei Meyer in die mittlere Einbuchtung des Landes gesetzt, Kuhn gibt ihm einen Platz viel weiter vorn. Und die beiden barock gewandeten Spaziergänger im Vordergrund sind auf Kuhns Bild in ein klingendes Schlittengefährt verwandelt.

Wenn man das Verhältnis von *Figur und Raum* in Kuhns Kopie mit dem Kupferstich vergleicht und um die Vorlage weiß, bemerkt man nicht mehr, wie anfänglich, die Sicherheit in der Schaffung eines Bildraumes, sondern vielmehr, daß die Figuren irgendwie verloren in der auf Tiefenwirkung angelegten Landschaft stehen. Die Menschen sind auch viel kleiner als auf dem Kupferstich von Meyer, und so wirkt die Landschaft noch weiter und größer. Ich sagte bei der Besprechung des vorigen Bildes, daß Christoph Kuhns Figuren den im 18. Jahrhundert aufkommenden gestanzten Bleifiguren gleichen, die dank einer kleinen Bodenplatte stehen können und die ein Kind spielend bald dahin, bald dorthin stellt, ohne daß damit eine innere Beziehung zwischen der Figur und dem Grund, worauf sie steht, geschaffen wird. Die gleiche Bemerkung hat in noch vermehrtem Maße für dieses Bild ihre Gültigkeit.

Bei dem Stich Conrad Meyers hat der Betrachter spontan die Empfindung, die Figuren bewegten sich zwanglos in einem ihnen gemäßen Rahmen. Sie füllen auch die Landschaft besser, und obschon Vorlage und Kopie ungefähr gleichviel Menschen wiedergeben, erweckt der Kupferstich den Eindruck eines viel größeren Getümmels.

Christoph Kuhns Figuren bewegen sich in der vorgebildeten Landschaft wie in einem zu weiten Kleid, das sie nicht zu füllen, sich nicht zu eigen zu machen wissen, das vielmehr ihre Eigenart zu ersticken droht. Gerade das figürliche Prunkstück des Bildes, das Schlittengespann, scheint wie aus einem langen Zug herausgeschnitten und dann auf die leere Schneefläche gesetzt, wo es verloren und beziehungslos seine Existenz behaupten muß. Der kleine Junge, welcher den Schlitten zieht, scheint meilenweit von ihm entfernt zu sein, während es der Vorlage nach ein paar Schritte sein sollten. — Der Maler von Rieden ist eben nicht gewohnt, Figuren größer oder kleiner, den Gesetzen der Entfernung folgend, darzustellen. Meist erweckt er, wenn er ein Bild selbständig konzipiert, den Eindruck weitgehender Flächenhaftigkeit, die Figuren stehen übereinander, nicht hintereinander, wie wir an verschiedenen Beispielen bemerken konnten. Hier jedoch, wo die Landschaft dank der Vorlage Tiefe hat, Raum erzeugt, erscheint eine seltsame Diskrepanz zwischen der Raumillusion der Landschaft und den ihr so wenig angepaßten Figuren. Es ist, als habe der Maler seinen Standort viel weiter entfernt gewählt als der Kupferstecher — so weit, daß ihm alle Figuren in nur gering unterscheidbarer Kleinheit erschienen.

Dieser Riß geht durch das ganze Bild — man muß die „Schlittenfahrt" aus Wülflingen daneben halten, um eine Christoph Kuhns Figuren gemäße Landschaft zu sehen: eine zierliche, kleinteilige Landschaft, die sich vom Kulissenhaften nicht ganz frei macht und die, da weit entfernte Bäume mit der selben Sorgfalt wie ganz nahe behandelt werden, von geringer Tiefenwirkung ist.

4. Christoph Kuhn als Kopist

Das Negative, das bisher gesagt wurde, richtet sich nicht gegen Christoph Kuhn als Maler, sondern gegen Christoph Kuhn als *Kopisten*. Der eigentlichen primitiven Kunst ist eine Kopie noch fremd, da sie sich selbst genügt und nach keinen Vorbildern sucht. Der naive, primitive Künstler repetiert sich selbst unermüdlich, er setzt die einmal gefundene Formel — sei es ein Pferd, der Ast eines Baumes oder ein schreitender Mann — immer und immer wieder ein, aber er kopiert nicht. Er kopiert nicht, weil seine Technik einmal so unvollkommen ist, daß er sich kaum in das Werk eines andern einfühlen kann (so wie einer, der erst mühsam schreiben gelernt hat, nicht daran denken kann, Unterschriften nachzumachen), und zweitens, weil er sich vollkommen selbst genügt. Vielleicht macht ja gerade das die primitive Kunst für uns so reizvoll und beruhigend, daß eine problemlose Persönlichkeit dahinter steht, daß wir eine gewisse Zufriedenheit des Malers mit sich selbst spüren, eine „himmlische Einfalt", wie Goethe es nennt, die nie anderes möchte, als das, was sie besitzt.

Wenn ein primitiver Maler wie Christoph Kuhn zu kopieren anfängt, müßte man eigentlich annehmen, er hätte einen Schritt in der Richtung getan, welche geschulte Maler gegangen sind: Daß er sich *üben* wollte. Aber es lag ihm nicht im entferntesten an der Übung, der Erweiterung seiner Kenntnisse, sondern er kopierte aus *Bequemlichkeit*, um der lästigen Aufgabe der Bildeinteilung enthoben zu sein.

Indem wir von Christoph Kuhn als Kopisten sprechen, scheint es an der Zeit, die *Malereien im Beckenhof Zürich* kurz zu erwähnen, von denen sich aus Platzgründen und noch mehr ihrer mittelmäßigen, schematischen Darstellung wegen eine ausführliche Betrachtung nicht lohnt. Der Vollständigkeit halber und weil sie in der Literatur als Werk Christoph Kuhns verzeichnet werden, möchte ich sie in diesen Zusammenhang einfügen.[210]).

Die 9 Bilder befinden sich in einer kleinen Antichambre des Erdgeschosses und stellen Ansichten von Versailles und Gruppen vom Hof Ludwigs XV. dar. Zu erkennen sind die Fontaine Renommée, der Triumphbogen, die Ile Royale und das Apollobassin, alles Leinwandbilder, die sich oben im Rundbogen schließen. Beim Betrachten von Landschaft und Architektur würde man kaum auf Kuhn als Maler schließen, denn sie sind tot und im schlechtesten Sinne kopiert wiedergegeben, dabei irgendwie zimperlich und nichts von Stöffis kraftvoll saftiger Natur verratend. Die Abhängigkeit von Vorlagen drängt sich dermaßen auf, daß auch die Staffagefiguren nicht über die Leblosigkeit der Gesamtkomposition hinwegtäuschen. Man spürt hier fast schmerzlich, wie Christoph Kuhn zu einer Aufgabe gerufen wurde, die ihm im innersten Wesen fremd blieb, und man glaubt zu sehen, wie sein Pinsel sich sträubte, lauter glatte, ruhige Linien zu ziehen ohne die Aussicht, sich bei der Staffage durch eine fröhliche Jagd oder eine derbkomische Anspielung erholen zu dürfen.

Die Malereien im Beckenhof können als das schlechte Beispiel von Kuhns Kopistentätigkeit gelten, genau so, wie die „Winterfreuden" beweisen, daß er ein guter Kopist war, wenn seiner Eigenart genügend Spielraum gelassen wurde.

Wenn „Winterfreuden" zu den guten Werken Christoph Kuhns gehört und etwa auf die selbe Stufe wie die „Jagdfahrt" zu setzen ist, dann liegt es an der zierlichen und liebevollen

Einzelausführung, die selbst bei einem mehr als quadratmetergroßen Bild dem Betrachter die Lupe in die Hand drückt, um ihm die minutiöse Feinheit einzelner Details sichtbar zu machen. Gerade bei dem Schlitten im Vordergrund spürt man wie selten, daß Christoph Kuhn die kleinen spitzen Pinsel der Kachelmaler auch in der Ölmalerei verwendete: Auf dem galoppierenden Pferd ist jede Einzelheit des Zaumzeuges eingetragen, seine Schabracke ist mit einer Guirlande bestickt und in den Ecken mit der Bourbonenlilie verziert. Am Schlitten wird selbst die Federung unter dem Sitz in genauer Spirale gegeben, und das Brett, worauf der Lenker seine Füße hält. Auch der schmale Sitz für den Kutscher ist nicht vergessen und wird in der verdeutlichenden falschen Perspektive gegeben, die wir am Wagen der „Jagdfahrt" kennengelernt haben. Dieser Schlitten für sich ist ein Bijou und wurde trotz seiner Kleinheit als Hauptstück des ganzen Bildes gesehen.

Uns heutigen Betrachtern erscheint das Bild „Winterfreuden" aus drei Teilen zusammengesetzt — Schiff, Stadtansicht, Schlitten —, von denen jeder für sich im entsprechenden Ausschnitt ein kleines Meisterwerk Kuhns darstellen würde. In dieser Zusammenstellung jedoch wird das Schiff durch den Schlitten entwertet, und das Auge muß von diesen beiden betonten Gruppen im Vordergrund mühsam eine unbelebte Strecke Niemandsland überwinden, bis es sich wieder an den zierlichen Türmen und Hausdächern der Stadt fängt.

Das Bild „Winterfreuden" ist somit eines des interessantesten Werke, die wir dem Maler Christoph Kuhn zuschreiben können, weil es wie wenige sein Talent und sein Versagen unmittelbar auf dem selben Stück Leinwand aufdeckt und eine Definition seiner Kunst überhaupt darstellt: Er liebt das schöne Detail mit leicht anekdotisch-märchenhafter Stimmung und realisiert es überzeugend. Daneben aber besitzt er die Kraft nicht, das Detail in den Gesamtorganismus eines gebauten Bildes einzufügen. —

Trotz den kritischen Einwänden aber, die sich auch diesem Bild gegenüber immer wieder aufdrängen, lieben wir Christoph Kuhns Werk, wie wir naive Dichtung lieben: „Wir widmen ihr eine Art von Liebe und von rührender Achtung, bloß weil sie Natur ist".

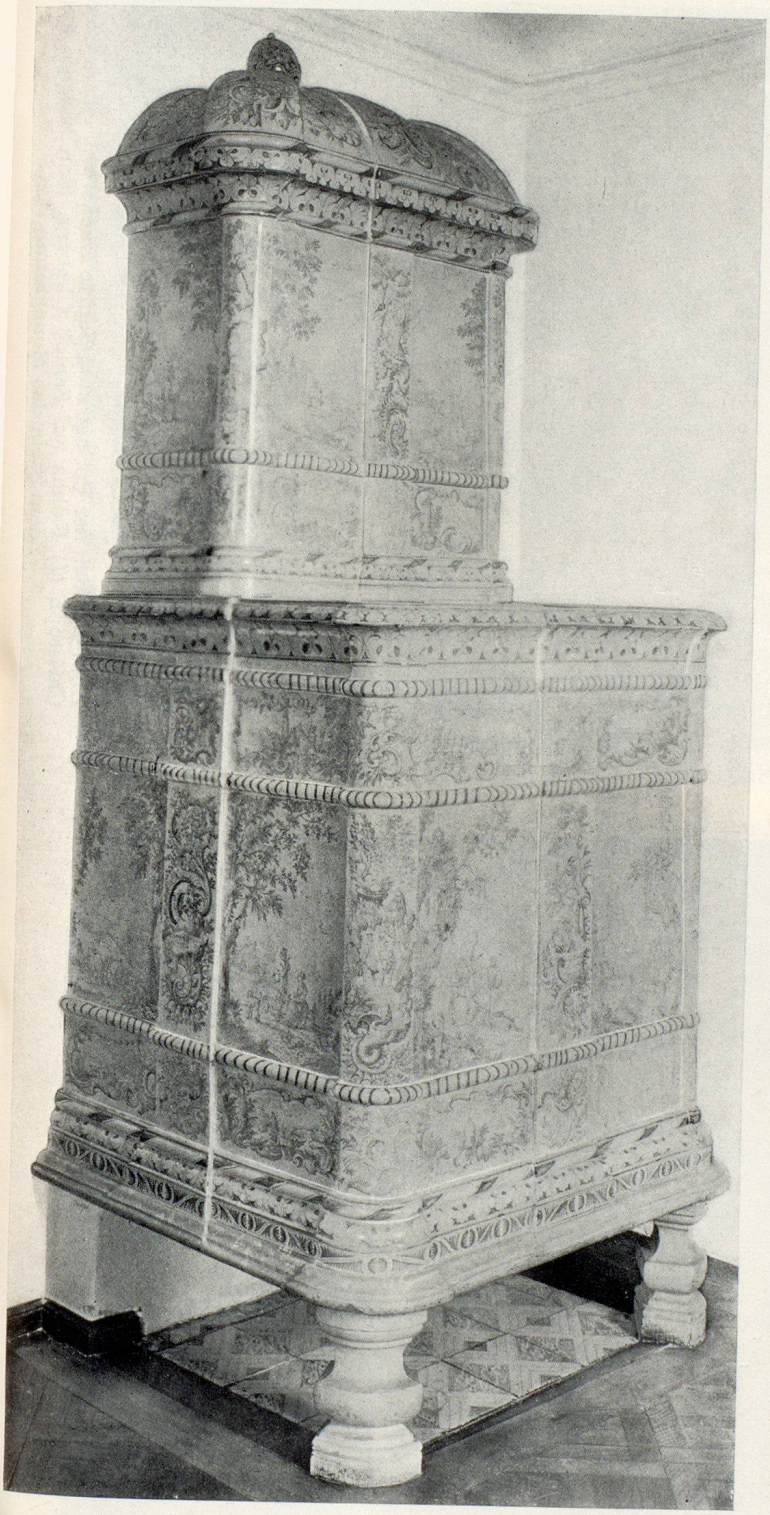


Abb. 1. Blaubemalter Ofen Rudolf Kuhns aus dem „Wonneberg" in Zürich mit der Signatur „R. K. Mahler" „I. V. W Hafner". Datiert 1755.

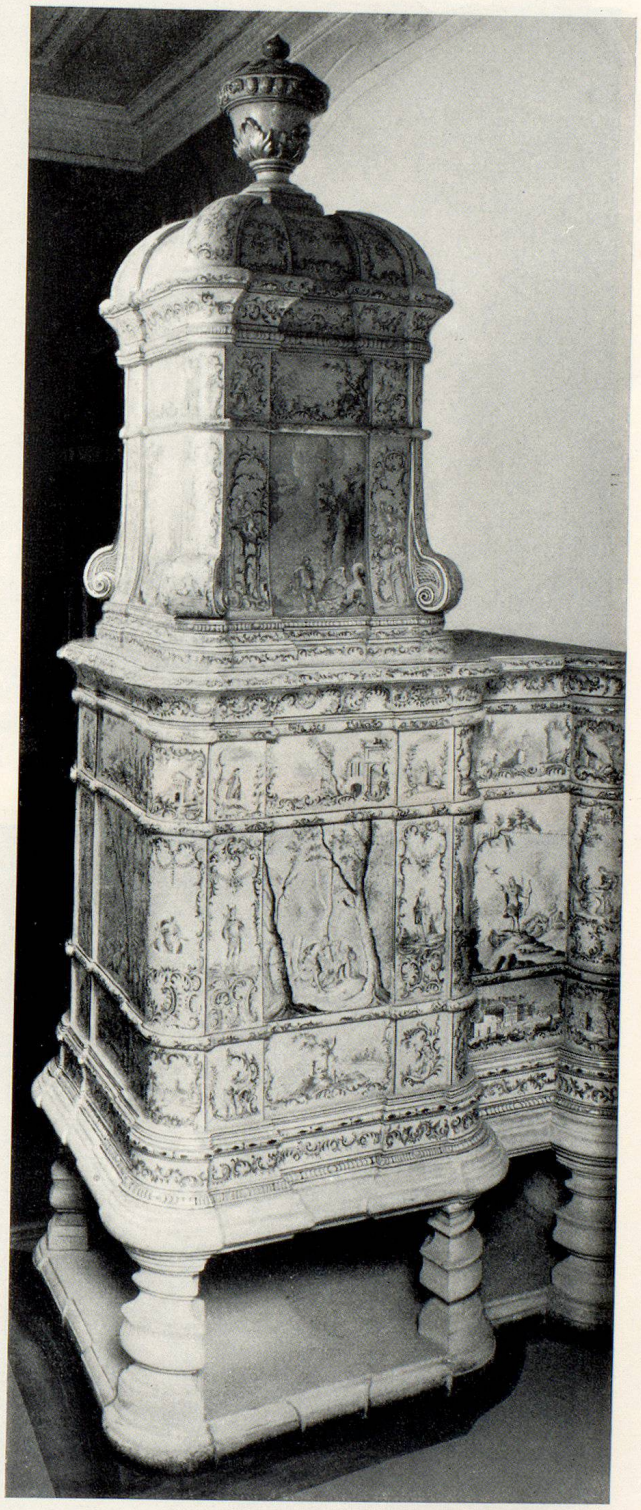


Abb. 2. Blaubemalter Ofen aus dem „Seehof" Meilen (heute Luzern, Privatbesitz), ein Werk Jakob Kuhns aus der Bleulerschen Werkstatt Zollikon.

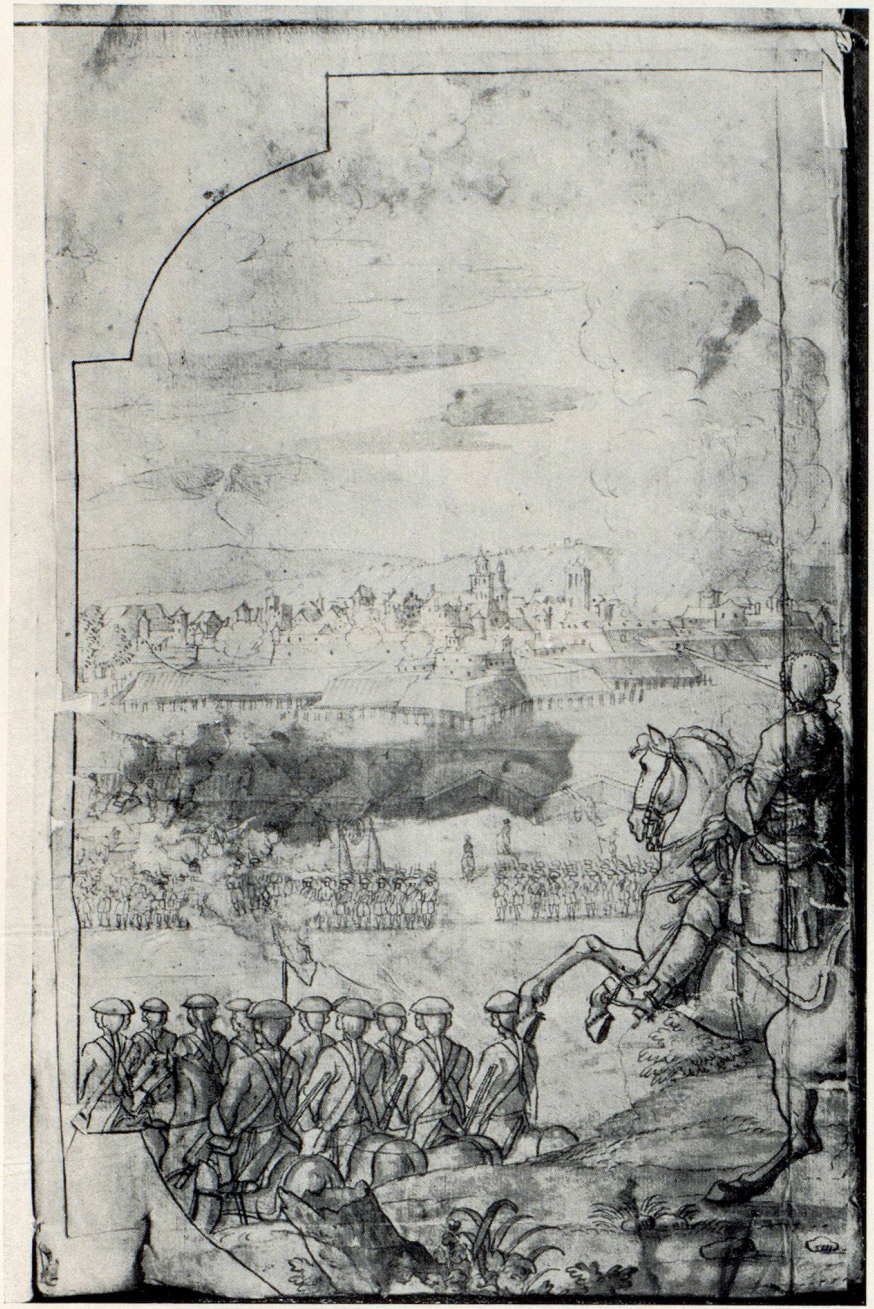


Abb. 3. Kachelriß aus dem Steckborner Vorlagenbuch.

Abb. 4. Nach der Vorlage ausgeführte Kachel von einem Ofen Christoph (I) Kuhns auf Schloß Girsberg. Man beachte auf dem Stein das Monogramm C. K.

Abb. 5. Kachel von einem buntbemalten Steckborner Ofen Rudolf Kuhns, Landesmuseum Zürich. Die Blumen verraten große Übereinstimmung mit Entwürfen im Steckborner Vorlagenbuch.

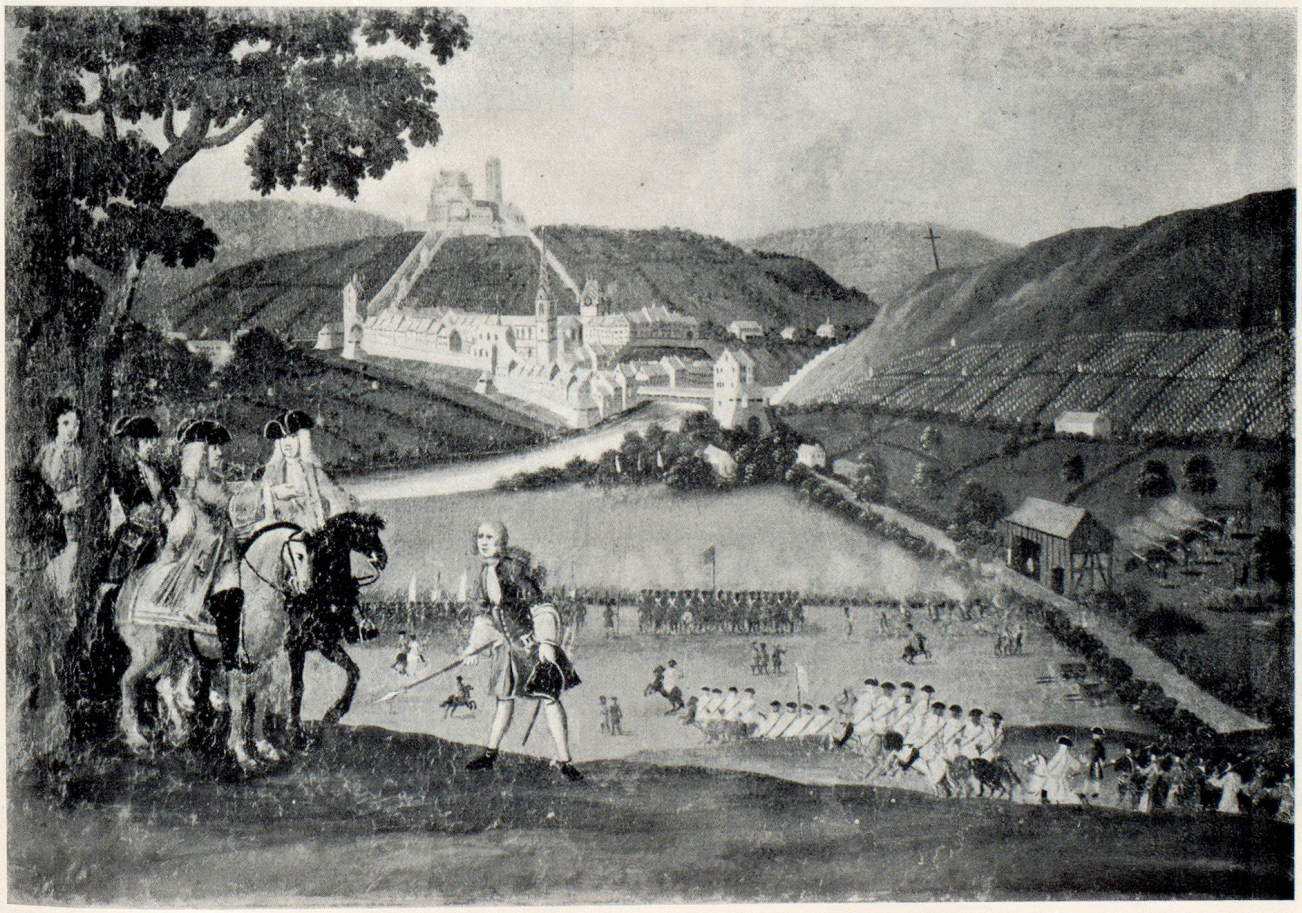


Abb. 6. „Die Belagerung von Baden“ Ölgemälde im Hist. Museum Baden, Christoph (II) Kuhn zugeschrieben.

Abb. 7. Frieskachel von einem blaubemalten Ofen Christoph (II) Kuhns mit der Hafnersignatur „Heinrich Bleüler Haffner in Zoliken 1768", heute Schloß Wülflingen.

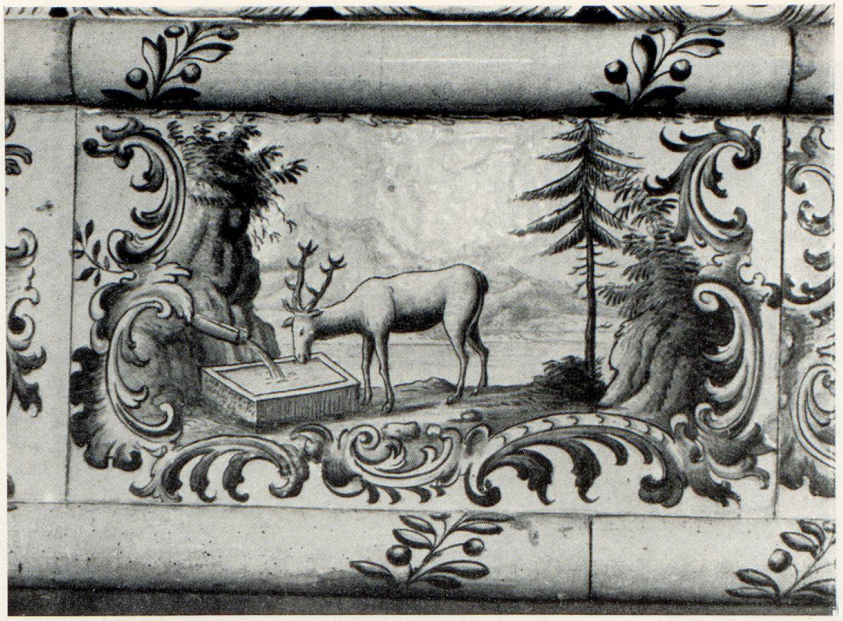


Abb. 8. Frieskachel von einem blaubemalten Ofen Christoph (II) Kuhns mit der Signatur „Christoff Kuhn Mahler in Rieden 1768", heute Schloß Wülflingen.

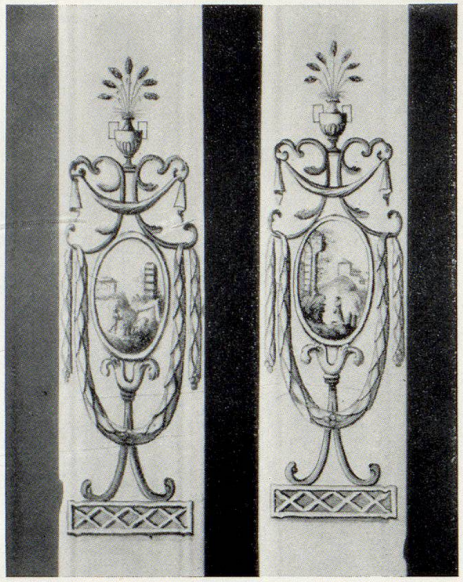


Abb. 9. Zwei Kacheln mit Manganmalerei aus Elgg, Werke Conrad Kuhns ca. 1815.

Abb. 10. Blaubemalte Frieskachel aus der Bleulerschen Werkstatt mit Datum und Signatur „1770 HK", gemalt von Hans Heinrich Kuhn. Landesmuseum Zürich.

Abb. 11. Blaubemalte Kachel von einem Ofen Jakob Kuhns, signiert und 1780 datiert. Aus Thalwil, heute Donaueschingen.

Abb. 12. „Dietlikon", Bleistiftzeichnung der Sammlung Steinfels, von Jakob Kuhn. Auffallend ist die Übereinstimmung in der Gestaltung von Baumschlag und Mauerwerk mit Abb. 11.

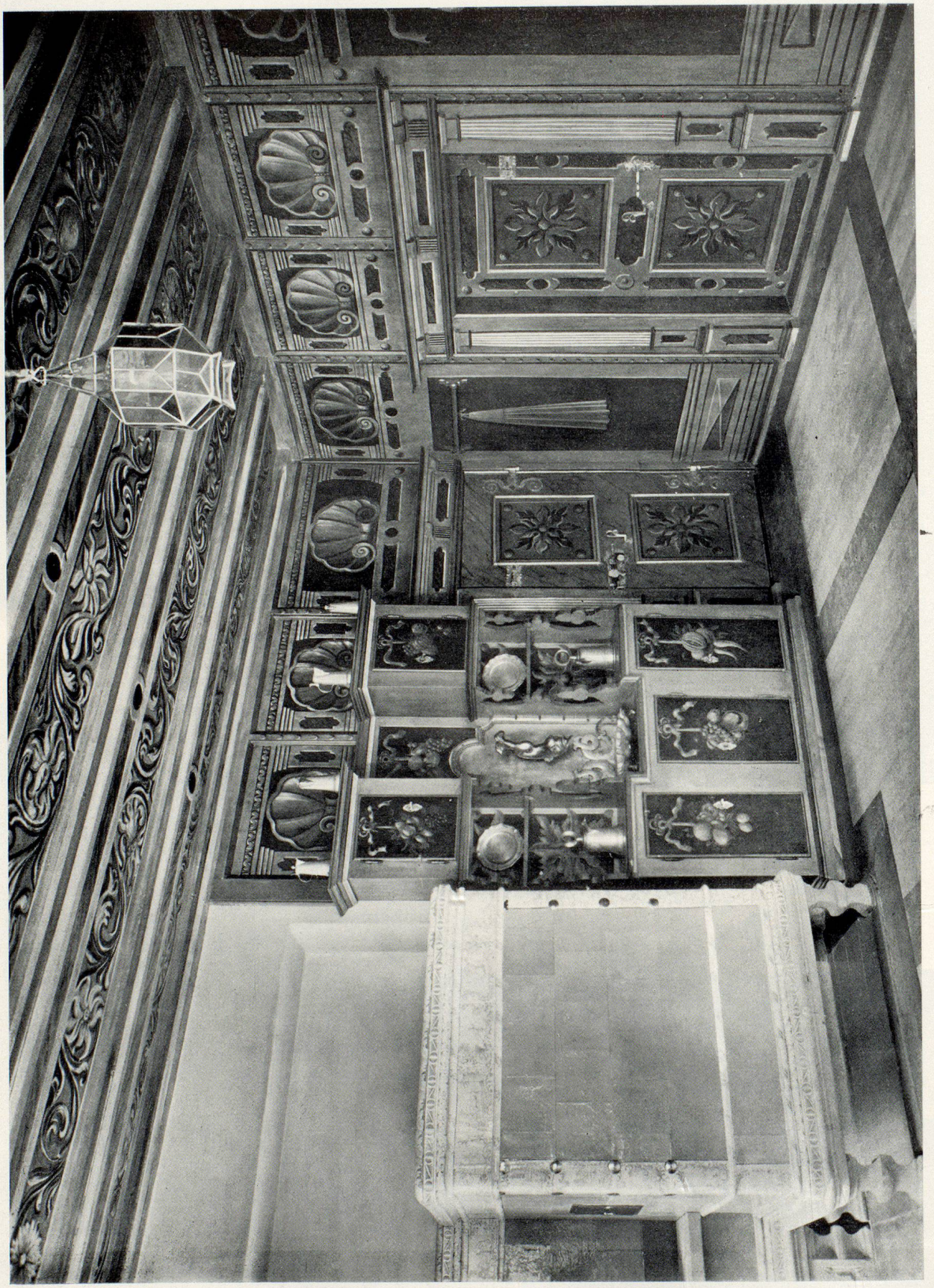
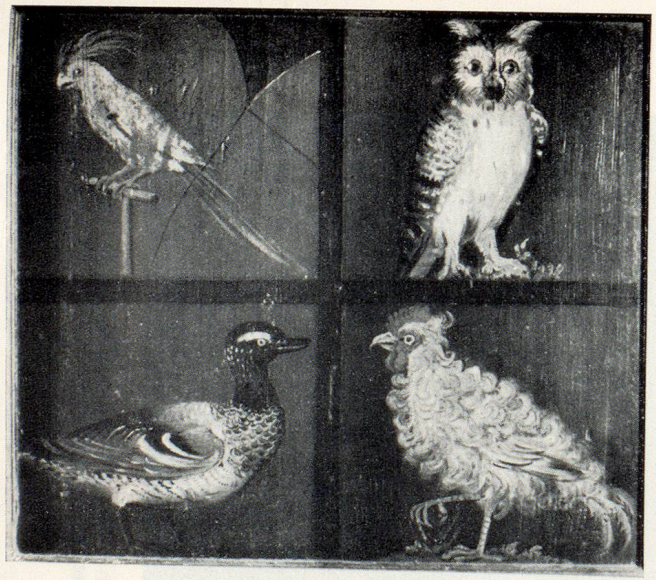
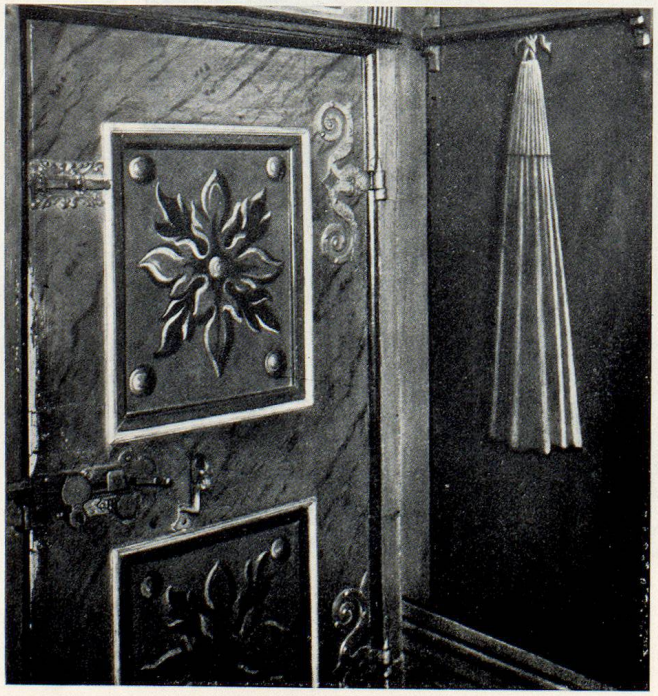


Abb. 13. En grisaille bemaltes Zimmer im Schloß Wülflingen, sogenannte „Salomon-Landolt-Stube". Links ein einfacher kubischer Ofen, bemalt von Christoph (II) Kuhn.

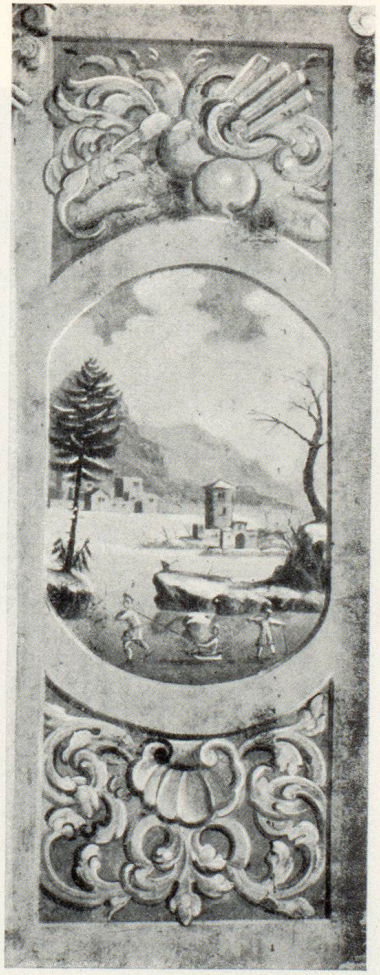


14



15

16



17

Abb. 14. Teilstück des bemalten Jagdschrankes im Schloß Wülflingen, links oben Sprung und Loch im Glas.

Abb. 15. Detail aus der „Salomon-Landolt-Stube“: gemaltes Handtuch hinter der Türe.

Abb. 16. Täferstück aus der Gerichtsstube in Wülflingen: „Das Jüngste und Letzte Gericht.“

Abb. 17. Täferstück aus dem „Haus an der Sihl“, Zürich, mit Darstellung des Winters (Januar), wahrscheinlich von Christoph (II) Kuhn.

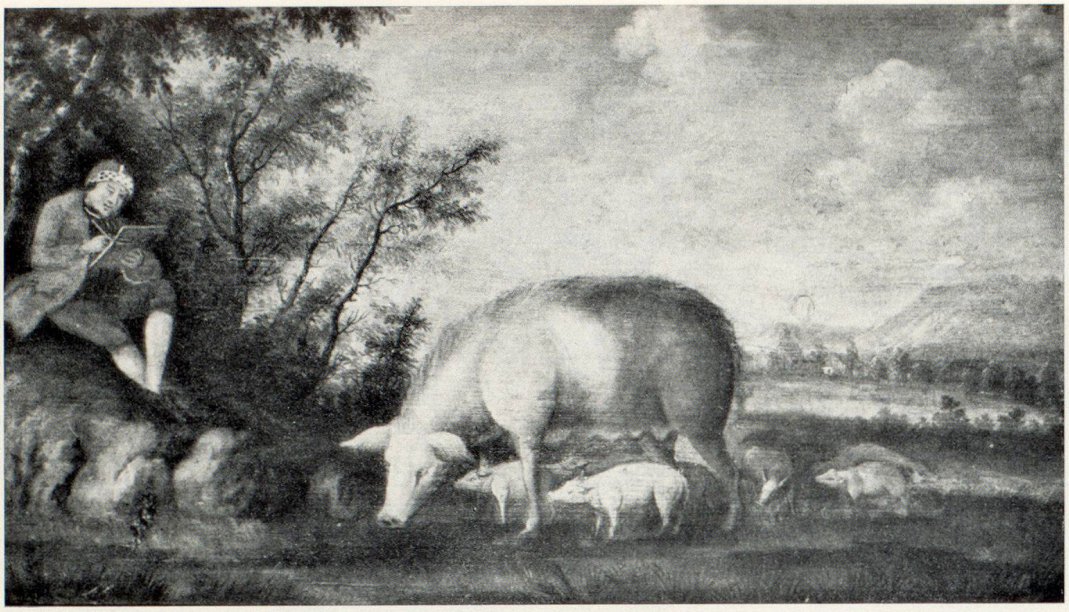


Abb. 18. Selbstbildnis Christoph (II) Kuhns mit Mutterschwein. Schloß Wülflingen.

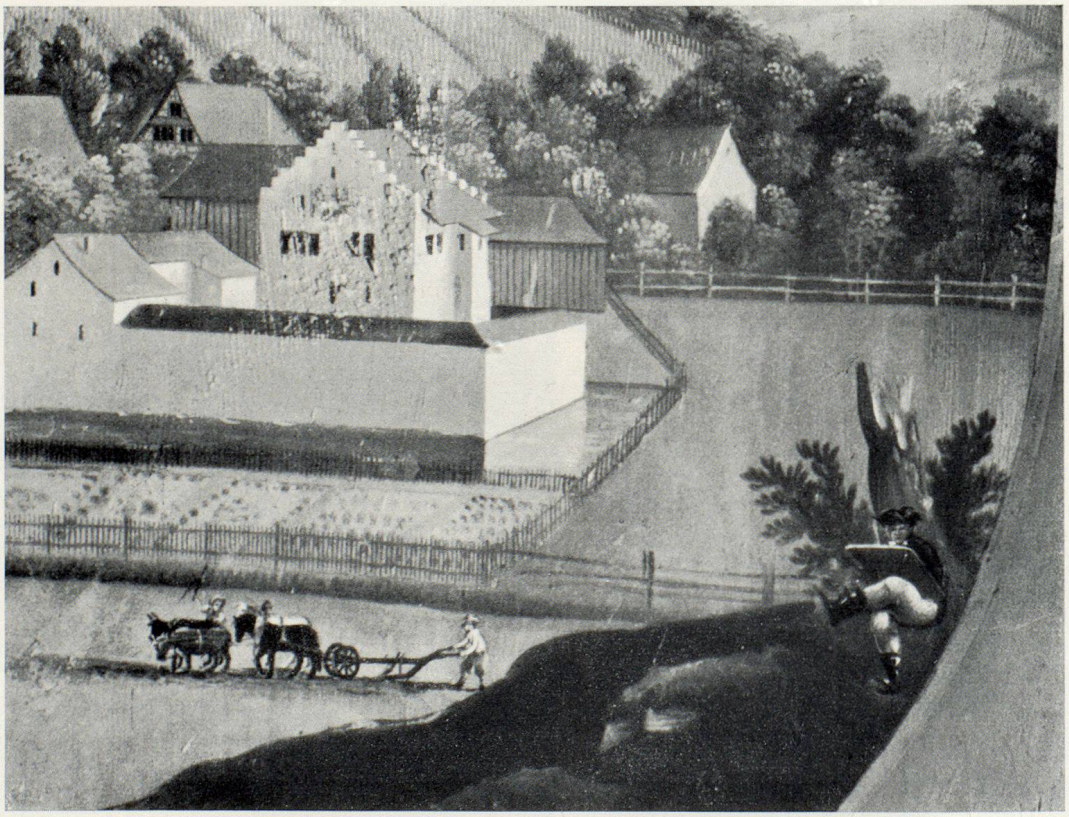


Abb. 19. Vermutliches Selbstbildnis Christoph (II) Kuhns auf einem Täfer („Knonau") des ehemaligen Amtshauses Winterthur (Ausschnitt).

Abb. 20. „Schlittenfahrt der Herren von Wülflingen", Ölgemälde von Christoph (II) Kuhn. Schloß Wülflingen.

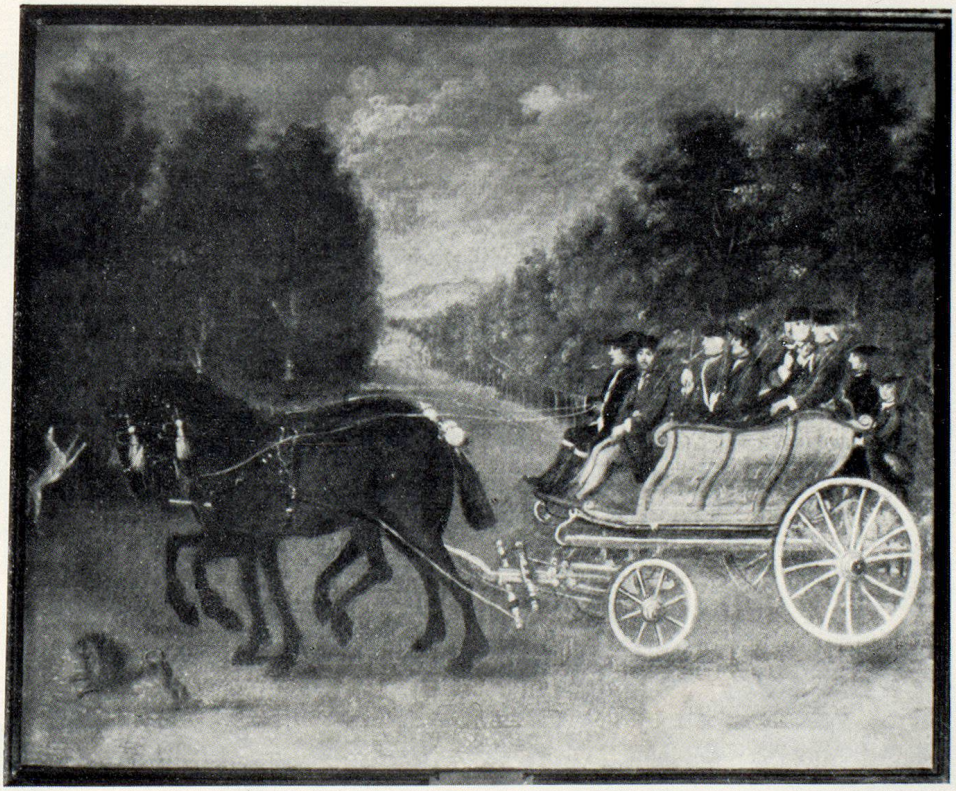


Abb. 21. „Jagdfahrt der Herren von Wülflingen", Ölgemälde von Christoph (II) Kuhn. Schloß Wülflingen.

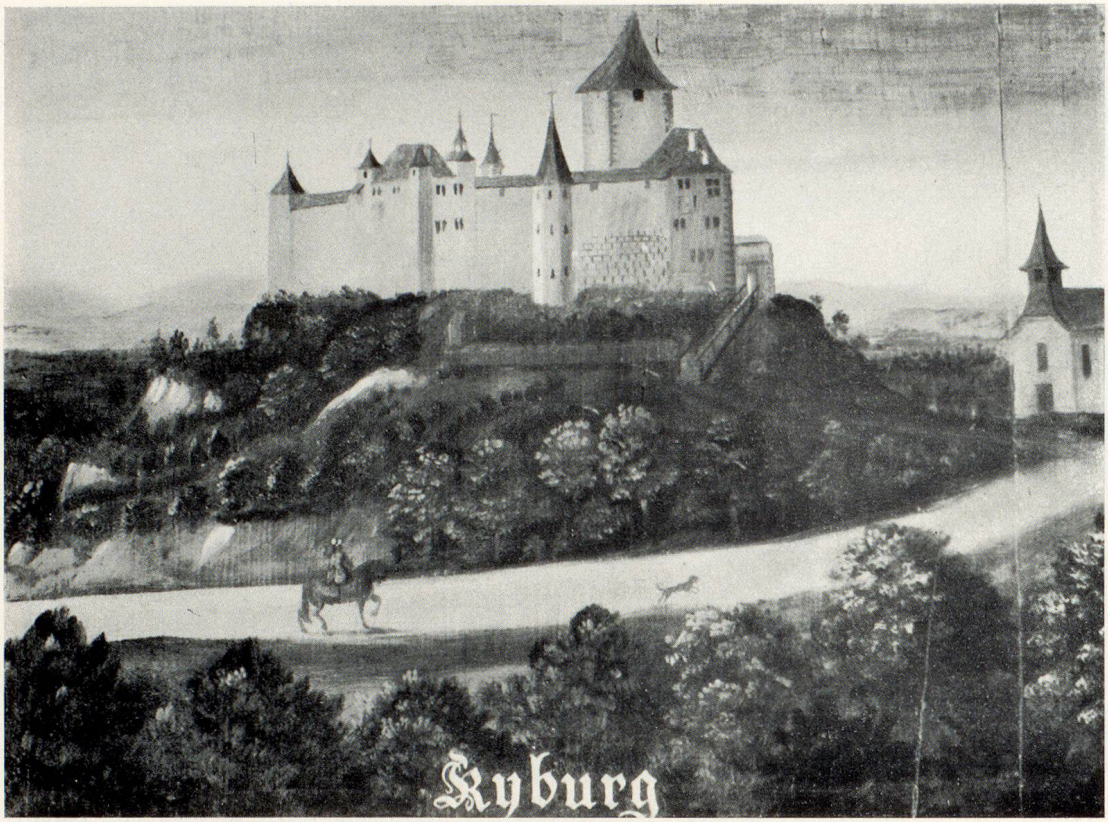


Abb. 22. Ansicht der Kyburg im Komtursaal des Johanniterhauses Bubikon. Christoph (II) Kuhn zugeschrieben.

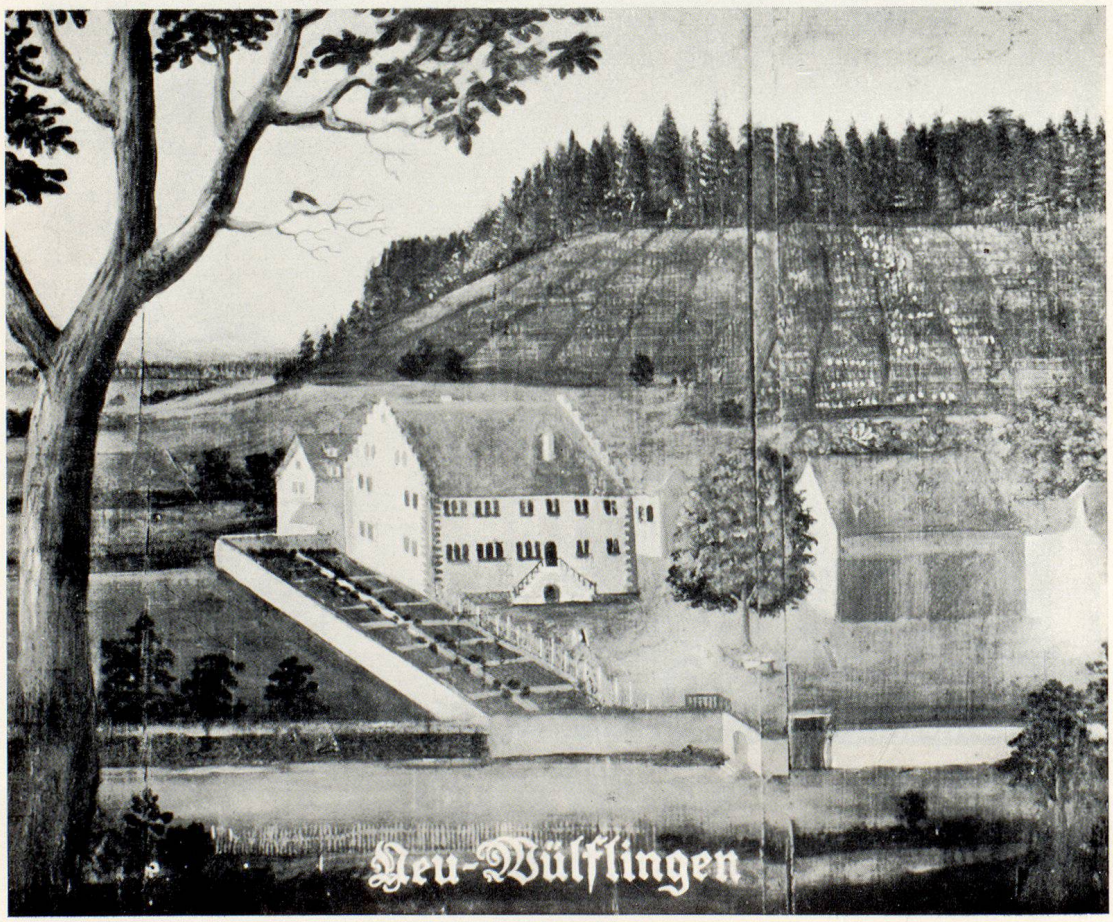


Abb. 23. Ansicht des Schlosses Wülflingen im Komtursaal des Johanniterhauses Bubikon. Christoph (II) Kuhn zugeschrieben.

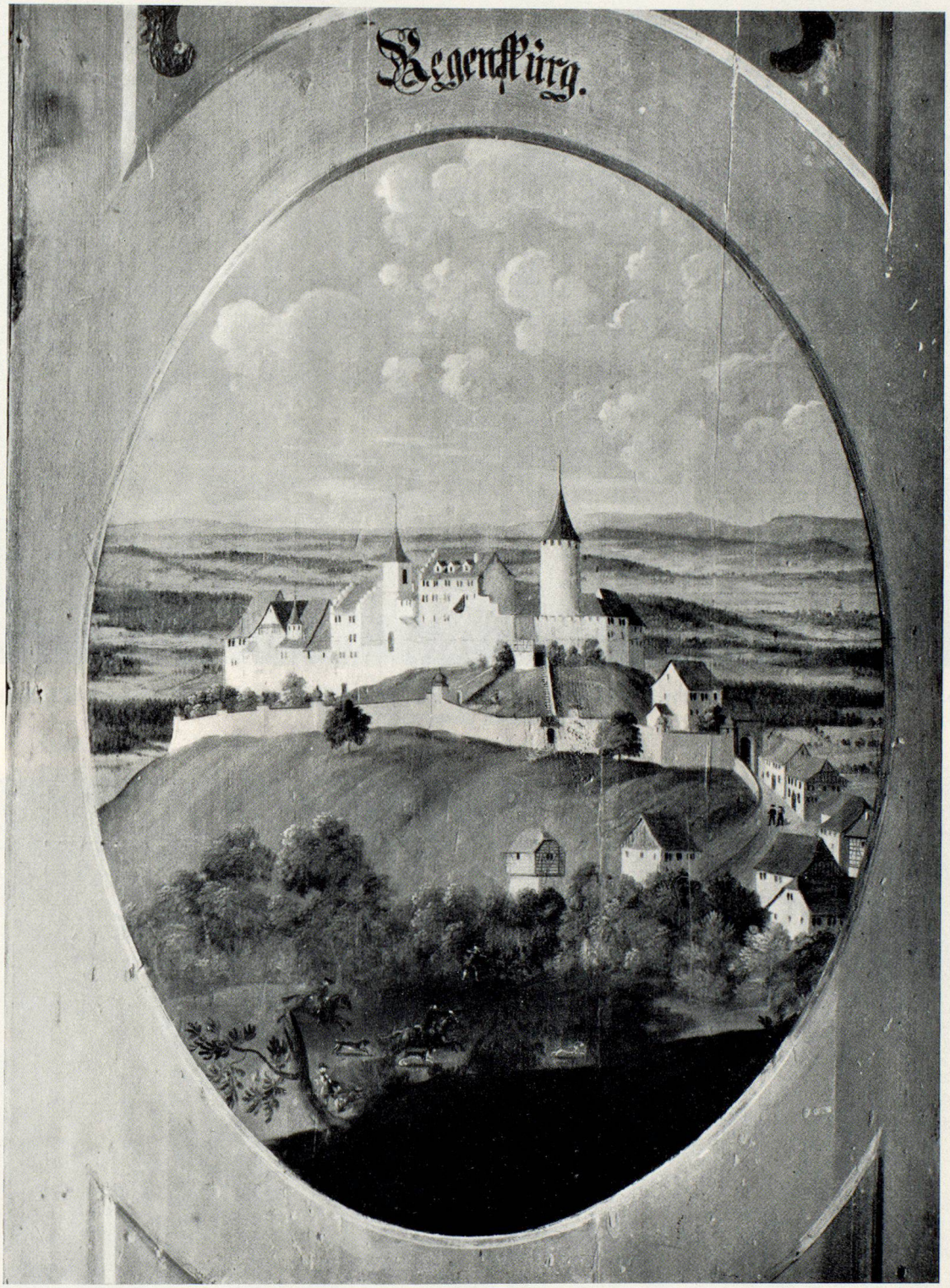


Abb. 24. „Regensburg", aus der Täferfolge des ehemaligen Amtshauses Winterthur. Besonders reizvoll und typisch für Christoph (II) Kuhn ist die Jagd im Vordergrund.

Abb. 25. „Jagdgesellschaft beim Picknick", Ölgemälde im „Windegg" Herrliberg, Christoph (II) Kuhn zugeschrieben (Ausschnitt).

Abb. 26. „Winterfreuden", Kopie, wahrscheinlich von Christoph (II) Kuhn, nach einem Stich Conrad Meyers.

Anmerkungen

Abkürzungen in den Anmerkungen

Anzeiger	Anzeiger für schweizerische Altertumskunde
AGZ	Antiquarische Gesellschaft in Zürich
BAG	Bericht der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Bürgerhaus	Das Bürgerhaus in der Schweiz
GKS	Eidgenössische Gottfried-Keller-Stiftung
HBL	Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz
JB	Jahresbericht
KdZ	Kunstdenkmäler des Kantons Zürich
KHZ	Kunsthaus Zürich
MAG	Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
SLM	Schweizerisches Landesmuseum in Zürich
StA	Staatsarchiv Zürich
ZAK	Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte

[1]) Notiz im HBL, Bd. V, S. 623.

[2]) Schuldbrief im Grundprotokoll Rieden 1762 von Anna Wintsch. Im zweiten Teil wird der gesamte Besitz an *Reben* aufgeführt.

[3]) Gemeinderodel Rieden 1775, Anhang.

[4]) Tauf-, Ehe- und Totenregister der Gemeinde Rieden von 1640—1800.

[5]) Steckborner Stadthandwerksbuch 1662ff: „Auff den 24. Martii Ao 1743 übernimpt der Ehren- und Mannhaffte Mstr: Daniel Meyer Elter, Haffner in die Lehr, nach ausgehaltener Probezeit, Jakob Vollenweider, des Ehrbaren und bescheidenen Heinrich Vollenweider, Seidenwebers, von Rieden, Zürcher Gebieths Ehleiblichen Sohn, in die Lehr, auff sechs Jahr, daß Ehrbare Haffner-Handwerckh in treüwen zu erlehren, mit condition, daß Ihne dißmahlen sein Vater vollkommen und wohl kleiden solle . . .“ (Vollständig abgedruckt bei Frei, Steckborner Keramik. S. 95).

[6]) Verzeichnis der Activ-Bürger zu Dietlikon und Rieden vom Jahr 1740 bis zum Jahr 1789 gebohren.

[7]) Totenregister Rieden 30. August 1781.

[8]) Taufregister 1679 und Totenregister 1755 von Rieden.

[9]) Stauber, Landschulen. S. 20.

[10]) Erneuerte Schul- und Lehr-Ordnung für die Schulen der Landschaft Zürich. Gedruckt in der Sammlung Bürgerlicher Gesetze 1778.

[11]) Ich verdanke die Mitteilung Herrn Th. Spühler, Kilchberg. — Im „Bächler“, wie das ehemalige Jagdschlößchen heute heißt, befand sich auch ein früher Zollikoner Ofen aus grünen Reliefkacheln, bezeichnet „*0 1717 H B 0*“, was die Vermutung nahelegt, Kuhn und Bleuler hätten sich damals schon gegenseitig an ihre Auftraggeber empfohlen.

[12]) Reproduziert im JB SLM 1950.

[13]) Mstr. Heinrich Kuhn Schuhlmeister und Mahler zu Rieden aet. 76. Sterberegister Rieden 1755.

[14]) Stadthandwerksbuch Steckborn 1662ff, Stelle aus dem Lehrvertrag für Jakob Vollenweider aus Rieden: „Solte wider alles Verhoffen der Lehrjung sich nicht gebührend verhalten, verspricht Herr Schuhlmeister von Rieden, Heinrich Kuhn, Gutgewehr und Bürg zu sein.“ (Vollständig abgedruckt bei Frei, Steckborner Keramik. S. 95).

[15]) Vgl. Fritz Ernst, Ein Zürcher Bauer. Johann Caspar Hirzel, Die Wirthschaft eines philosophischen Bauers.

[16]) Auch der Lenzburger Ofenmaler *Hans Jakob Frey* (1745—1817) machte 1784 seine Kinder „im Auftragen der Farben geschickt", wobei in diesem Jahr das älteste Mädchen 15jährig war. (Lehmann, Keramik in der Schweiz, Anz. 1920, S. 185).

[17]) Frei, Ostschweizerische Fayencen. S. 64.

[18]) Die städtische Obrigkeit machte bei der Gründung neuer Hafnerwerkstätten solche Schwierigkeiten, daß die einmal bestehenden ständig in Betrieb gehalten wurden. „Keine neue Hafnerwerkstätte sollen aufgerichtet, noch alte abgegangene wiederum erneuert werden, ohne daß zuvor hierzu die notwendige Obrigkeitliche Erlaubniß ertheilt worden seye." (Ofen-Gschau-Ordnung 1784, gedruckt in der Sammlung Bürgerlicher Gesetze 1793.)

[19]) Vgl. Das Leben und die Abentheuer des Armen Mannes im Tockenburg: „Alle Tag dacht' ich dreimal ans Essen, und damit aus". (Bubenjahre, S. 16ff).

[20]) Gemeinderodel Rieden 1775, 11. Haushaltung, 7. Haus.

[21]) Die Rote Ruhr trat besonders nach dem Hungerjahr 1771 auf dem Lande so bösartig auf, daß die Regierung in Zürich „Warnungen und Anleitung für das liebe Landvolk wegen der Rothen Ruhr" herausgab, gedruckt in der Sammlung Bürgerlicher Gesetze 1793. Ein Rezept mag für viele hier stehen: „Nimm 1. Quintgen geläuterten Weinstein, ein halb Quintgen geläuterten Salpeter, 4. Unzen Lindenblustwasser, und eben so viel süßes Kirschenwasser, und eine Unze Althersyrop. Mann muß diese Mixtur allemal vor dem Gebrauch wohl untereinander rütteln".

[22]) Vgl. Totenregister Rieden 1796 und 1797.

[23]) Ebell, Über die Bleyglasur unserer Töpferwaare. S. 157: „Anfangs zeigen sich, leichtes Drücken in dem Magen, Fehler der Verdauung... Nach und nach zeigt sich ein schleichendes Fieber, die Kräfte nehmen immer mehr ab, der Kranke zehrt nach und nach ganz ab, komt dem Tode Stuffenweise immer näher, und wird ihm endlich unvermeidlich zum Raube."
Beim Tod des älteren Heinrich Bleuler von Zollikon vermerkt das Register: „starb an der Gleichsucht" (18. Jan. 1739), womit dieselbe Krankheit bezeichnet werden kann.

[24]) *Silberglätte* nennt man die hellfarbene Bleiglätte, welche ein kristallinisch aus der Schmelze erstarrtes Bleioxyd ist (PbO). Es bildet mit Kieselsäure und Silikaten leichtflüssige Gläser, die sich gut zu Glasuren eignen. (Lingge-Berl, Bd. 2, S. 508).

[25]) Glasierungsbüchli für Daniel Meyer Jünger Im forderen Hauß. G.G.G. und Segen 1748 Jahrss. — Abgedruckt bei Frei, Steckborner Keramik, S. 96ff, wo auch das zitierte Rezept steht: „3 fierling Schmalten, 1 fierling Safferfarb. Der Fluß wird angemacht von Glaßgallen, wird disses geriben, gibt gar schön zum außfüllen." (Hinzugefügt: „und ein wenig *Bleiäschen*".)

[26]) Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Alt-Regierungsrat Maurer von Rieden, der sie den Brandkatastern entnommen hat.

[27]) *Heinrich Kuhn* (1703—1755) war verheiratet mit Regula Ratgeb von Rieden, und Frei schreibt ihm eine Anzahl Kacheln zu, welche sich heute in der Gartenhalle der „Seeburg" in Kreuzlingen befinden. (Steckborner Keramik, S. 41).
Es handelt sich um einige Kacheln, die aus Liebhaberei später in die moderne Wand eingelassen wurden und aus vier Füllungen mit Staffagelandschaften, fünf Friesstücken und fünf Lisenen mit Köpfen in Medaillons bestehen, blau auf weißen Grund gemalt. Eine der Füllungen trägt die Signatur „*HK : M*", welche sich leicht in Heinrich Kuhn Maler auflösen läßt. Ich zögere jedoch, diese Kacheln mit Bestimmtheit Heinrich Kuhn zuzuweisen, denn es gibt noch einen andern in der Ostschweiz tätigen Ofenmaler mit dem gleichen Monogramm, Hans Jakob Keller, der einen Ofen in Bischofszell (vgl. Bürgerhaus, Bd. XIX, S. XXIX) mit „HK" signiert hat. Die Initialen sind dort zwar anders verbunden, aber da von Heinrich Kuhn sonst kein Monogramm bekannt ist und auch keine stilistischen Vergleichsmöglichkeiten bestehen, muß die Frage offen bleiben, ob er als Autor dieser Kachelreihe bezeichnet werden darf.

[28]) Totenregister Rieden vom 27. Mai 1756.

[29]) Eheregister Rieden 1729.

[30]) Hans Jakob war mit Regula Bleuler von Zollikon verheiratet, die jedoch mit den Hafnern gleichen Namens nicht eng verwandt sein kann. (Vgl. Eheregister Rieden und Haushaltungsregister Zollikon von ca. 1814).

[31]) Grundprotokoll Schwamendingen-Zürich, 1761—1765.

[32]) Gemeinderodel Rieden 1775: 4. Haushaltung. Ulrich Wolfensberger Strümpfweber hat nur eine Stuben.

[33]) Erwähnt und teilweise abgebildet bei Frei, Steckborner Keramik, S. 36, 37, Taf. II.

[34]) *Daniel Meyer*, Hafnermeister in Steckborn (1688—1754). Mitglied des Kleinen Rats und des Stadtgerichts. Er wohnte an der Kirchgasse in Steckborn und arbeitete gemeinsam mit seinem Vetter *Daniel Meyer* (1711—1759), Hafnermeister, Kleiner Rat und Zeugherr. (Frei, Steckborner Keramik, S. 95, 96.)

[35]) Stadthandwerksbuch Steckborn, Eintrag vom 21. August 1738.

[36]) Ebenda.

[37]) Frei, Steckborner Keramik, S. 36.

[38]) Abgebildet in Bürgerhaus, Bd. XIV, Taf. 71.

[39]) Abgebildet in Frei, Steckborner Keramik, Taf. III.

[40]) Ebenda, S. 35.

[41]) Der „*Wonneberg*" lag außerhalb der zürcherischen Stadtgrenze, und so durften ihm auch nichtstädtische Hafner ihre Erzeugnisse liefern, ohne mit dem Zunftgesetz in Konflikt zu geraten. (Vgl. auch Anm. 186).

[42]) Die Signatur „*I : V : W*" stammt von *Jakob Vollenweider* aus Rieden, (1728—1772). Er pflegt seinen Nachnamen auch bei vollständiger Ausschreibung in zwei Teile zu zerlegen, wie dies eine Wappenkachel im SLM zeigt, die „*J. V*ollen *W*eider Haffner In Rieden 1767" signiert ist.

[43]) Rudolf Kuhn verwendete in seinen Ornamenten teilweise Bilder zu Aesops Fabeln, bei der erwähnten Stelle z.B. den Wolf, der vom Fuchs in den Sodbrunnen gelockt wird.

[44]) Solche Gesellschaftsstücke wurden häufig in der Dekorationskunst des Rokoko angewendet und wandelten das von Watteau angeschlagene Thema unermüdlich ab. Besonders das Werk des Esaias Nilson (1721—1788) wurde dekorativ ausgewertet. (Vgl. Jessen, Der Ornamentstich.)

[45]) Über die Zuschreibungen vgl. Frei, Steckborner Keramik, S. 36ff.

[46]) KDZ II, S. 13.

[47]) *Daniel Düringer* (1720—1786) ursprünglich aus Steckborn, arbeitete sich in Zürich vom Töpfergesellen zum Maler empor und illustrierte 1757 die Neuen Fabeln Ludwig Meyers von Knonau. Von Düringer sind signierte Öfen in Altendorf, im SLM und in Zürcher Privathäusern bekannt. (HBL, Bd. I, S. 756; Frei, Steckborner Keramik, S. 41 und 42.) Als Dekorationsmaler schmückte er ein Täfer im Haus zur „Schelle" am Rennweg. (BAG 1932/33, S. 30.)

[48]) *Heinrich Wüst* (1741—1821), Flach- und Landschaftsmaler in Zürich, Mitbegründer der zürcherischen Kunstgesellschaft. (Brandenberger, Ludwig Heß, S. 8.)

[49]) Vgl. BAG 1930/31, S. 41.

[50]) In den bemalten Täfern sowohl aus dem Hause Trittligasse 8, wie auch aus dem Haus „an der Sihl" glaubt Frei (Steckborner Keramik, S. 40) Werke Rudolf Kuhns zu sehen.

[51]) *Hans Heinrich Meyer* (1724—1772) Hafner und Ofenmaler in Steckborn. Er war des älteren Daniel Meyer Sohn und machte bei ihm die Lehrzeit. (Stadthandwerksbuch Steckborn 1662ff, S. 145, zitiert bei Frei, Steckborner Keramik, S. 98).

[52]) Das SLM kaufte das Vorlagenbuch aus dem Besitz von Ingenieur R. Liechti. Früher gehörte es den Hafnern dieses Namens in Winterthur, und Frei nimmt an, daß es dorthin durch einen Ofenmaler der Familie Kuhn gelangte, der in Steckborn tätig gewesen war. (Steckborner Keramik, S. 48.)

[53]) Der Ofen befindet sich heute in Basler Privatbesitz. Abgebildet bei Frei, Steckborner Keramik, Taf. III.

[54]) Abgebildet wie [52]), Taf. XVIII.

[55]) Pirmin wird durch seine Attribute (Hirtenstab, Schlange) ikonographisch deutbar. (Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, S. 610.)

[56]) Ähnliche Vögel in größerer Zahl finden wir auf einem blaubemalten Steckborner Ofen im Haus zur „Palme" in Frauenfeld.

[57]) Heinrich Pfenninger, Die Baumannhäuser im Mies/Stäfa und ihre Erbauer.

[58]) Gewerbemuseum Basel, Inv. Nr. AG 94. 302.

[59]) Tauf- und Totenregister Rieden 1709 18. Aug., resp. 1762 12. Okt.

[60]) Taufregister Rieden vom 15. Aug. 1734 bis zum 10. Jan. 1762. Totenregister 1748—1816.

[61]) F. v. Wyß, Archiv für Schweizer Geschichte, Bd. IV, S. 250.

[62]) Vgl. auch Fretz, Zolliker Gewerbler unter der Zunftherrschaft, S. 63.

[63]) Unter den Paten für Christophs Kinder finden wir im Taufregister Rieden: Junker Ludwig Meyer von Knonau, Gerichtsherr (1736), Herr David Heß von Zürich (1739), Herr Heinrich Schultheß, Obrist zu Wallisellen (1740), Junker Hans Ulrich Blaarer (1744), Herr Johann Heinrich Orell, Hptm. (1745), Herr Johann Caspar Werdmüller (1748). — Für die Kinder aus zweiter Ehe:

Herr Hans Jacob Füßli, Zunftmeister und Sihlherr (1755), Herr Salomon Hirzel zu Wülflingen, Obrist, und Frau Catharina von Muralt, Herrn Otten Gastgeber zum Schwert Frau Eheliebste (1758), Junker Gottfried Mays (Meiß) Amtmann im Wettingerhaus (1759), Jungfrau Schulthessin bei dem Rechberg (1760).

[64]) Salomon Hirzel wurde der große Auftraggeber für Christoph (II) Kuhn, und Johann Caspar Werdmüller war der Schwager jenes baufrohen Felix Oeri-Lavater, für dessen zwei Häuser in Meilen Jakob Kuhn die Öfen lieferte.

[65]) Erwin Poeschel entdeckte in Chur, Haus zur „Linde", einen weißglasierten blaubemalten Turmofen von typisch Bleulerschem Gepräge, der die Initialen „*C. K.*" trägt.

[66]) Über die Herstellungsart der bemalten Kachel: Die rohe Tonkachel wird aus der Form gelöst und gebrannt. Auf die gebrannte Kachel kommt ein weißer Überzug von Bleiglasur, auf den direkt die figürlichen oder ornamentalen Motive aufgemalt werden. Die bemalte Kachel wird nochmals gebrannt, so daß Glasur und Farbe sich also sehr eng miteinander verbinden. (Geiger, Keramisches ABC).

[67]) Farner, Geschichte der Gemeinde Stammheim, S. 35.

[68]) Stauber, Die Schlösser Girsberg und Schwandegg, S. 37.

[69]) Bürgerhaus, Bd. XVIII, S. XXXVIII.

[70]) Frei, Steckborner Keramik, S. 40 und Taf. V.

[71]) Tauf-, Ehe- und Totenregister Rieden.

[72]) SLM Inv. Nr. 16666. Erwähnt im JB SLM 1925, S. 18.

[73]) Vgl. z. B. den Ofen im Salomon Landolt Zimmer des Schlosses Wülflingen, bemalt von Christoph Kuhn.

[74]) Vgl. die Signaturkacheln in Wülflingen, vom Ofen in Donaueschingen und bei den Öfen von Conrad Kuhn (S. 41, 59, 65ff.)

[75]) Taufregister Rieden, 18. Sept. 1737.

[76]) Totenregister Rieden, 13. Jan. 1792.

[77]) JB GKS 1906, S. 21.

[78]) Dieses Muster ist charakteristisch für die Fabrikate aus Bleulers Betrieb. Ähnliche Muster sind uns im Vorlagenbuch (S. 75) erhalten, wo Rudolf Kuhn einige Beispiele Bleulerscher Dekoration aufzeichnete.

[79]) Den trinkenden Hirschen als Symbol der Gottessehnsucht finden wir zum Beispiel mit dem Spruch „Meine Seele dürstet nach Gott" auf einer buntbemalten Lisene im Basler Gewerbemuseum.

[80]) Die Stelle in Bürgerhaus, Bd. XVII, S.L., wonach der Ofen nach „Entwürfen von Christoph Kuhn" gemalt sei, ist daher unrichtig.

[81]) *Conrad Meyer* (1618—1689), Bildnismaler und Kupferstecher von Zürich. Sein populärstes Werk ist wohl die „Tischzucht", von der sich neben seinen vielen, von Ofen- und Dekorationsmalern häufig benutzten Staffagelandschaften auch ein Exemplar in der Graphischen Sammlung der E.T.H. befindet. (HBL, Bd. V, S. 105).

[82]) Taufregister Rieden, 7. Aug. 1740.

[83]) Die Kinder Jakob Kuhns wurden in den Jahren 1766 bis 1784 geboren. Vgl. die Taufregister.

[84]) Totenregister Rieden 1796.

[85]) Gemeinderodel Rieden 1775.

[86]) Der Ofen aus dem Haus zur „Blauen Fahne" im SLM ist signiert: „Salomon Freud/weiler Haffner/ J. Kuhn/Mahler".

[87]) Felix Oeri-Lavater war der Bruder von Anna Werdmüller-Oeri, die sich in Zürich den „Rechberg" erbaute.

[88]) Bürgerhaus, Bd. XVIII, S. XIII.

[89]) Die Signaturen Jakob Kuhns werden abweichend zu denen seiner Geschwister stets mit einem Kreis über dem u von Kuhn geschrieben, was im Druck nicht wiederzugeben war.

[90]) Die Gitter sind heute Eigentum der GKS und wurden im SLM aufgestellt.

[91]) Wölfflin, Zur allgemeinen Charakteristik von Geßners Kunst.

[92]) Über den Einfluß niederländischer Malerei auf die Landschaften Geßners und damit die Zürcher Porzellanmalerei überhaupt veröffentlichte Ducret einen Artikel in der ZAK, Bd. 7, S. 125ff.

[93]) Der Ofen wurde dem SLM im Jahre 1914 zum Kaufe angeboten und bei diesem Anlaß photographisch aufgenommen. Vgl. Pl. 14031—35.

[94]) Öfen nach der Art Jakob Kuhns befinden sich zum Beispiel in der „Schipfe" Herrliberg, im

„Erlengut" Erlenbach, bei Maler Bruppacher in Meilen (1914) und im SLM. Alle Öfen stammen aus Bleulers Werkstatt, und von allen vier besitzt das SLM photographische Aufnahmen.

[95]) Den freundlichen Hinweis auf diese Zeichnungen verdanke ich Herrn Dr. Paul Guyer.

[96]) Reinhold Frei „Die Mülli in der Au zu Höngg", S. 15, nennt als Verfasser J.G (?) Kuhn aus Rieden bei Wallisellen.

[97]) Abgebildet in „Mitteilung Nr. 13 der Ortsgeschichtlichen Kommission des V.V. Höngg" Zürich 1949, S. 16.

[98]) Zeichnungen von J. Kuhn. (Sammlung Steinfels — Joh. Martin Usteri aus Neuenhof. 1754—1829.)

Altstetten	Dübendorf	St. Jakob a.d. Sihl	Spannweid
Andelfingen, Schloß	Eggbühl	Kloten	Sparrenberg
Ankenhof (Weiningen)	Eglisau	Kratz	Stampfen
Baden vor der Belagerung	Elgg	Kyburg	Steinen
Baltenswil	Fahr	Letten	Unterstraß
Bassersdorf	Fahr-Kloster	Laufen	Uster
Bauhaus	Gyrsperg	Lufingen	Veltheim
Berg	Gfenn	Maur	Waisenhaus Zürich
Bruderhaus bei Winterthur	Glattbrugg	Nürensdorf	Wallisellen
Brüttisellen	Goßau	Oerlikon	Weiße Wand bei Höngg
Bubikon	Greifensee	Opfikon	Wangen
Bülach	Grüningen	Rüti	Weid (Wipkingen)
Bürgli-Spannweid	Hammerschmitten	Schlieren	Weiningen
Cappel	Herzogenmühle	Schwamendingen	Wipkingen
Chronen-Porte	Hirschengraben	Schwerzenbach	Wülflingen
Creutzbühel	Höngg Ulrich Landgut	Seebach	Zuchthaus Zürich Ao 1770
Dietikon	Höngg Dorf	Sihlbrugg	
Dietlikon	Hönggenmühle	Sonnenberg	

[99]) Füßli, Künstlerlexikon, S. 653.

[100]) Ein zweiter Sohn Jakob Kuhns besitzt allerdings auch das Monogramm C.K., nämlich Christoph (III) Kuhn. Da Christoph jedoch schon im Jahre 1809 starb und uns Signaturen bis ins Jahr 1815 erhalten sind, scheidet Christoph (III) als Maler der so gezeichneten Öfen aus.

[101]) Gemeinderodel Rieden 1823.

[102]) Sammlung Bürgerlicher Gesetze. Bd. 4, S. 135ff. Erlaß vom Jahre 1741.

[103]) *Johann Jakob Andres*, der Ältere (1770—1839), Hafner in Aarau. *Johann Jakob Andres*, der Jüngere (1775—1839), Hafner in Aarau. *Johann Jakob Fisch* (1771—1836), Hafner in Aarau. (Frei, Aargauer Keramik, S. 124).

[104]) Frei, Aargauer Keramik, S. 131.

[105]) Wie [99]), S. 124.

[106]) *Hans Heinrich Weber* (1784—1839) Hafner in Winterthur. Photographie des Ofens im SLM.

[107]) Vgl. Frei, Handwerksaltertümer der Winterthurer Hafner, S. 84ff.

[108]) Abgebildet bei Frei, Elgger Keramik, S. 89.

[109]) Verhandlungen und Verträge wurden übersichtlich abgedruckt bei Frei wie [104]), S. 59 und 60.

[110]) Ebenda, S. 86.

[111]) Über die Patronier-Technik: Die Patrone, ein Pergamentblatt mit ausgeschnittenem Muster, wird auf die unglasierte Kachel gelegt und mit weißer Tonmasse bedeckt. Darauf nimmt man die Patrone weg und glasiert die Kachel durchgehend grün. Nach dem Brand hebt sich das Muster in hellerem Grün von dem dunkleren, im weißen Ton ausgesparten Kachelgrund ab — Das SLM. bewahrt ein paar solcher Patronen mit andern Hafnergeräten aus Elgg auf. (JB SLM 1929, S. 87).

[112]) Photographie im SLM.

[113]) Photographie im SLM.

[114]) Photographie im SLM. Die Vase erscheint z.B. auf der Datumskachel (1814) von Conrad Kuhns Ofen für Hettlinger in Winterthur.

[115]) Photographie im SLM.

[116]) BAG 1932/33, S. 38.

[117]) Vgl. Nüesch und Bruppacher, Das alte Zollikon. Fretz, Zolliker Gewerbler unter der Zunftherrschaft.

[118]) Vgl. die Übersichtskarten in dem Werk Die schweizerischen Tonlager, herausgegeben von der Schweiz. Geotechnischen Kommission.

119) Beispiele für Zolliker Lebensalter-Öfen finden sich auf der Forch in der „Krone" und im SLM als Kachelserie, Inv. Nr. 8790.

120) Ein Bleulerofen von 1773 befindet sich beispielsweise in Dornhaus, im Haus zum „Sunnezyt". (Bürgerhaus, Bd. VII, S. XXIX)

121) Auch in Basel mußte Lukas Sarasin-Werthemann für seine Öfen im „Blauen Haus", die ihm Daniel Hermann aus der „Faiensen Fabrik bei Bern in der Loor" 1776 lieferte, je 3 N. Taler Bahnschilling an die Basler Hafner entrichten. (Burckhardt, Anzeiger 1928, S. 169).

122) Hafner, Das Hafnerhandwerk und die alten Öfen in Winterthur.

123) Ratsurkunden Zürich, Urtheil zwüschent den Mr. Hafneren allhier und dem Hafner Blöuwler zu Zollikon 1715. Zunftquellen II, S. 802f.

124) Ratsmanual vom 25. Aug. 1738.

125) Ratsmanual vom 6. Sept. 1737. Zunftquellen II, S. 827.

126) Unterschreibermanual vom 19. Nov. 1789.

127) Fretz, Zolliker Gewerbler, S. 75/76.

128) Taufregister Rieden 1742, 1772.

129) Abgebildet bei Frei, Ostschweizerische Fayencen, S. 65.

130) Ebenda, S. 40.

131) SLM Inv. Nr. 6934 HA 4143.

132) SLM Inv. Nr. 6934 HA 4142.

133) Zollikon, Gemeinderodel von ca. 1814.

134) Fretz, Zolliker Gewerbler, S. 77.

135) Vgl. Frei, Schooren-Fayencen des 19. Jahrhunderts, S. 83ff.

136) Heinrich Zschokke, Eine Wallfahrt nach Paris, Bd. II, S. 301f.

137) Gemeinderodel Zollikon von ca. 1814, und Fretz, Zolliker Gewerbler, S. 77.

138) Weitergeführt wurde die Bleulersche Hafnerei von Rudolf Baumberger aus Fällanden, der 1828 Bürger von Zollikon wurde, das Dorf aber nach dem Tode seines Sohnes 1835 wieder verließ. (Fretz, Zolliker Gewerbler, S. 78.)

139) Im Jahre 1857 wurden von der Künstlergesellschaft in Zürich sogar 2 Werke Christoph Kuhns öffentlich ausgestellt (heute unauffindbar. Vgl. Katalog 1857, KHZ).

140) David Heß, Salomon Landolt. J. Kübler und J. Müller, Geschichte der Herrschaft und des Kirchenwesens von Wülflingen, ohne Datum. Kaspar Hauser, Die Hirzel in Wülflingen (Schloß Wülflingen, herausgegeben vom Verkehrs- und Verschönerungsverein Winterthur unter Mitwirkung der Gottfried Keller-Stiftung, S. 31ff).

141) Salomon Hirzel erbaute sich 1750 in Buch am Irchel ein Jagdhaus, das in Resten heute noch steht. Die Supraporte der Haustür ist bemalt und zeigt eine Darstellung von Amor als Jäger mit Hunden und das Datum 1765. (KDZ, S. 172). Vielleicht dürfen wir auch in diesen spärlichen Spuren von Bemalung die Hand Christoph Kuhns vermuten.

142) David Heß, Salomon Landolt, S. 18.

143) Gottfried Keller, Der Landvogt von Greifensee, S. 174. Der Pavillon könnte natürlich vom Dichter frei erfunden sein, doch hält Keller sich sonst bei allen Darstellungen über die Familie Hirzel so genau an die verbürgte Wahrheit, daß ein solcher Pavillon wohl existiert haben kann.

144) Die Sonnenuhr war signiert „Christoph Kuhn, Mahler in Rieden anno 1767" und wurde im SLM aufbewahrt, wo sie durch die Unachtsamkeit eines Magaziners zerstört und weggeschafft wurde.

145) HBL, Bd. IV, S. 562. Thieme-Becker, Bd. 22, S. 81. Die übrigen Lexika (Füßli, Brun, Nagler) sprechen nur von einem „Christoph, genannt Stöffi".

146) Frei, Steckborner Keramik, S. 40.

147) Dändliker, Bd. III, S. 26. David Heß, Salomon Landolt, S. 18. Ein Beweis für den Verkauf im Jahre 1767 ist auch die Inschrift neben dem Ofen in der Gerichtsstube: „A. 1644 Erbawen 755 Zerfallen 758 Verlideret *767 Restaur.*".

148) Die GKS ließ die Bilder 1907/08 restaurieren. (Schloß Wülflingen, S. 44).

149) Nicht Billigkeit, wie Durrer 1898 las und in seiner Beschreibung des Täfers angab, die im Archiv der AGZ aufbewahrt wird.

150) Die Deutung der Darstellung stammt von Durrer.

151) David Heß, Salomon Landolt, S. 17.

152) Durrer (Anm. 144) liest sie vor der Renovation als „Tempo datum" (?) und meint den zahmen Hirsch zu sehen. Meine im Text angegebene Erklärung scheint mir jedoch einfacher.

153) Kübler/Müller, Geschichte der Herrschaft Wülflingen, S. 57.

154) David Heß liest (S. 23) „Das Füfzgste...". Möglicherweise konnte der Oberst die runde Zahl von 50 Sitzungen abhalten, doch entspricht dem Humor von Maler und Auftraggeber der blasphemische Titel besser. Jedenfalls kann er heute nicht anders gelesen werden.

155) Im Haus zum „Schwaderloch", Dießenhofen (Thurg.), finden wir ein Gerichtszimmer, das auf ähnliche Art mit Mörsern und Medizinflaschen, Tabaksbeuteln, Pfeifen und Kerzenstöcken bemalt ist. Darüber wurden in die Täferfüllungen Städte und Landschaften gemalt. Ich vermute, daß *Christoph Kuhn* die Stilleben der unteren Felder geschaffen hat, da sie ganz in seinem skurrilen Sinn gehalten sind, und zudem die Rocaillen den gleichen Schwung besitzen wie die der Wülflinger Gerichtsstube.

156) Zu den angegebenen Daten: *1644* erbaute Junker Hartmann Escher, der mit Junker Hans Meiß von Teufen zusammen die Herrschaft Wülflingen erworben hatte, das neue Schloß, welches 1655 vollendet wurde. *1755* zerfiel das neue Schloß, weil in diesem Jahr der alte General Hirzel starb und die Herrschaft an seine drei Söhne überging, welche ohne seine holländische Rente auskommen mußten. *1758* wurde das Schloß „verlideret", denn Oberst Salomon kaufte seine beiden Brüder mit je 20000 Gulden aus und übernahm die Herrschaft allein. *1761* wurden die Herrschaftsrechte an die Stadt Zürich verkauft. *1767* verkaufte Salomon gezwungenermaßen das verfallene Schloß an seinen Schwager, Schultheiß Sulzer von Winterthur. (Kübler/Müller, S. 33/34, 47, 49; David Heß, S. 22.)

157) David Heß, Salomon Landolt, S. 23.

158) Eine „Räderung", wie vereinzelt (Kübler/Müller) angenommen wird, wäre zu brutal und paßte der ganzen Art nach nicht in diesen heiteren Zyklus.

159) „Generose Belohnung von drei Eidgenossen gegen einen Hochgelehrten W. Pastor, wegen Ehrenhafter Nach- und Zured, nebst Ihrer christlichen Versöhnung aus Hoch Oberkeitlichem Befelch. Ao 1753" (David Heß, Salomon Landolt, S. 23).

160) Ähnliche Säulen als Schmuckmotiv auf der Seitenwand eines Kastens finden wir häufig in der ländlichen Malerei des 18. Jahrhunderts. (Vgl. Ott, Das Ornament im bäuerlichen Kunsthandwerk des Kantons Appenzell, S. 57).

161) Robert Durrer, Gutachten von 1898, letzte Seite.

162) Ludwig Meyer von Knonau, Lebenserinnerungen; S. 24: „Seine (seines Großvaters Ludwig Meyer von Knonau) Wohnzimmer waren von der Decke bis zum Fußboden mit den seltsamsten Gegenständen, meistens mit solchen bemalt, die man entfernt, wenn man ein Zimmer in Ordnung halten will. Bisweilen *wann er Besuch erwartete, bemalte er ein Feld der Wände mit Gegenständen, die zur Satire des Besuchers wurden.* So fand der Probst des Klosters Fahr, der ihn durch Unduldsamkeit gereizt hatte, bei seinem nächsten Besuche an der Wand des Zimmers eine Szene aus Wirzens „Romae animale exemplum" gemalt".
Ähnliche Freude, Wände zum eigenen Vergnügen auszuschmücken, finden wir in der Schweiz noch aus dem hohen Mittelalter in den Graffiti des Schloßturmes Spiez, wo sich halbwüchsige Junker mit dem Einritzen ritterlicher Gestalten die Zeit vertrieben. (Hofer, ZAK 1940, S. 101ff.)

163) In der berühmten Künstlerherberge von Barbizon steht ein vielleicht bekannteres, wenn auch nicht besseres Gegenstück: Ein Möbel erhielt dort gemalte Scheiben, hinter denen gemalte Terrinen und Teller blinken.

164) Man könnte sich streiten darüber, ob nicht auf dem Deckel des Malbuches die Initialen CK sichtbar seien. Mir scheint es so, denn Pinsel können die schwarzen Striche nicht sein, da der eine von ihnen gebogen ist.

165) Vielleicht symbolisierte Kuhn mit dieser Mütze sein Künstlertum, denn meines Wissens besitzt keine Bauerntracht eine solche Kopfbedeckung. Vgl. auch Julie Heierli.

166) JB SLM 1903, S. 82; JB GKS 1907, S. 4.

167) Über die Beschaffenheit der Schlitten bestanden damals besondere Vorschriften, die von den Brüdern Hirzel jedoch offensichtlich nicht eingehalten wurden, wie das Bild beweist: „Bei erlaubtem Gebrauch derselben (Kutschen und Schlitten) soll man sich keiner andern als flachgemahlten und nur mit Tuch oder Blüsch ausgeschlagenen bedienen. Ferner soll alles kostbare Schnitzwerk und Vergoldung, sowohl an Kutschen und Schlitten als an Tragsesseln verbotten, und nur bescheidenliches und unvergoldtes Pferdgeschirr erlaubt seyn". (Mandat und Ordnungen... der Stadt Zürich, gedruckt in der Sammlung Bürgerlicher Gesetze 1779).

168) David Heß, Salomon Landolt, S. 24.

169) Abgebildet bei Courthion, Tafel III.

170) Abgebildet in Schloß Wülflingen, S. 37.

171) Nicht den „jugendlichen Oberst", wie Bruns Lexikon (2. Band, S. 204) angibt, sondern den Oberst in der Vollkraft seiner Jahre.

172) „Schloß Wülflingen", S. 34.

173) Das Bild hängt im oberen Gang des Schlosses gegenüber dem „Rosenzimmer".

174) Nagler, Künstlerlexikon, Bd. 7, S. 207. Brun, Schweizerisches Künstlerlexikon, Bd. II, S. 204.

175) Friedländer, Von Kunst und Kennerschaft, S. 150.

176) Bürgerhaus, Bd. XVIII, S. XLIII.

177) Ebenda.

178) Heute im Frauenfelder Historischen Museum.

179) Die ganze Zimmereinrichtung befindet sich heute im Museum Allerheiligen in Schaffhausen. Die gemalte Schildwache unterscheidet ein Spruch von den gewöhnlichen Attrappen: „Qui va la? / Hier steh ich Wacht / Bey Tag und Nacht".

180) Bürgerhaus, Bd. XVIII, S. XXXIII/IV. Hans Lehmann, Das Johanniterhaus Bubikon, III. Teil. MAG 1947.

181) Eigentum der AGZ, deponiert im SLM.

182) Lehmann, Das Johanniterhaus Bubikon, S. 185.

183) Ebenda, S. 204.

184) Etwaige Einwände, es könne sich bei dem Maler der hier beschriebenen Bilder schon darum nicht um Christoph Kuhn handeln, weil in Bubikon „Wülflingen" steht, bei dem entsprechenden Bild in Wülflingen jedoch „Wölfflingen", möchte ich dadurch entkräften, daß Kuhn sich über die Schreibweise des Dorfnamens nicht klar zu sein schien: neben „Wölfflingen" mit ff schreibt er auch Wölflingen mit einem f — wenn nicht auch hier der Restaurator ungewollt korrigiert hat.

185) Die photographischen Aufnahmen befinden sich im Hochbauamt des Kantons Zürich.

186) Auf Stiche Herrlibergers, wie hie und da angenommen wird, lassen sich die Bilder nicht zurückführen.

187) Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.

188) Ehemals in der „Blauen Stube", schließt die Tür heute einen privaten Raum ab.

189) Ursprünglich war die Figur auf eine Türe gemalt und wurde später ausgeschnitten. (Ich verdanke diese Mitteilung Herrn Hugo Frey, Bubikon).

190) In diesem Zusammenhang möchte ich noch auf ein Bild im Besitz des Historisch-Antiquarischen Vereins Winterthur hinweisen, das in stark nachgedunkelten Farben die Mörsburg mit zwei Reitern in Christoph Kuhns Manier darstellt. Das Bild jedoch Kuhn zuzuschreiben, scheint mir zu unsicher wegen der starken Nachdunkelung, die eine genaue Charakterisierung unmöglich macht (und Kuhn verwendete im allgemeinen Farben, die ihre Leuchtkraft behielten).

191) A. Corrodi-Sulzer, Das Haus „an der Sihl" und seine Bewohner. Zürcher Taschenbuch 1929, S. 169ff. NZZ vom 6. Mai 1928. BAG 1930/31, S. 35 und 36.

192) Vgl. Anm. 115).

193) Auch im Haus Obergasse 27 in Winterthur und in einem der Kymhäuser in Staad bei Ermatingen sind an den Wänden gemalte Jahreszeitenfolgen zu sehen. BAG 1940/41, S. 23; Bürgerhaus Bd. XLX, S. XLIII.)

194) Das Basler Gewerbemuseum besitzt eine Anzahl solcher Lisenen mit der Darstellung der fünf Sinne: „Das Gesicht", ein Mann mit Fernrohr. „Das Gehör", eine Frau mit Laute. „Die Andastung", eine Frau mit einem Pfau. „Der Geruch", eine Frau mit Blume. „Der Gustus", ein Pfeifenraucher beim Kaffee und ein sich erbrechender Mann mit einem Schwein. (Die letzte der fünf Kacheln befindet sich heute im SLM.)

195) Vielleicht bedeutet der Mann die Personifikation des alten Jahres, welches das neue Jahr im Arme hält. Eine ähnliche Darstellung fand ich auch auf einem Bleulerofen mit mythologischen Darstellungen in Luzern.

196) BAG 1932/33, S. 30.

197) Vgl. LI. Neujahrsblatt der Feuerwerker-Gesellschaft in Zürich.

198) LI. Neujahrsblatt der Feuerwerker-Gesellschaft in Zürich, S. 223.

199) Vgl. in W. Merz, Burganlagen, den Kupferstich von ca. 1700, der die Feste Stein darstellt. — Ebenso bot die Ausstellung anläßlich des hundertjährigen Bestehens der Schweizerischen Eisenbahn in Baden (Landvogteischloß) Gelegenheit, auf zeitgenössischen Stichen die wirkliche Lage der Feste Stein zu erkennen.

200) Im Besitz von Herrn E. v. Orelli z. Thalhof, Zürich, abgebildet bei Schultheß, Tafel 8.

[201]) Schultheß, S. 380 und mündl. Mitteilung.

[202]) Das Gemälde befindet sich heute im Schloß Wülflingen.

[203]) „Schloß Wülflingen", S. 54.

[204]) „Wer Tabak raucht auf offenen Wegen und Straßen, in und bey den Stählen, in Scheuren, oder an andern gefährlich- und unanständigen Orten, insonderheit aber an Sonn- und Werktagen auf dem Kirchweg, soll zwey, drey, fünf und mehr Pfunde Buß entrichten, oder je nach Beschaffenheit mit Gefangenschaft abgestraft werden". (Sammlung Bürgerlicher Gesetze 1793).

[205]) Das Bild ist seit 1905 im Besitz des SLM und hängt in der Kanzlei der Verwaltung.

[206]) Der Sport des Eislaufes kam ursprünglich aus Holland und wurde in der Schweiz eigentlich erst im Rokoko gesellschaftsfähig. (E. Ermatinger, Handbuch der Kulturgeschichte, S. 286ff.)

[207]) „26 nichtige Kinderspiele", von Conrad Meyer im Jahre 1657 herausgegeben. Originale Blätter im Besitz der ZB Zürich, teilweise abgebildet in Heft 3/4 „Heimatleben", Dez. 1945.

[208]) Stiche in der Graphischen Sammlung der E.T.H., der „Winter" abgebildet bei Baud-Bovy, Les Maîtres de la Gravure Suisse, Taf. XXII.

[209]) Der Restaurator hat hier die Bewegung falsch verstanden und den Schlitten nicht mehr ersetzt. Vgl. die Photographie des Bildes im ursprünglichen Zustand, Pl. 31594 im SLM.

[210]) „Erinnerungen von David Heß", herausgegeben von E. Usteri-Pestalozzi im Zürcher Taschenbuch 1882, Seite 96.

Quellen- und Literaturnachweis

a) Gedruckte

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (Thieme-Becker). Band 22. Leipzig 1928.

Allgemeines Künstlerlexikon, herausgegeben von Rud. und Heinr. Füßli. 5 Bände, Zürich 1779—1824.

Historisch - biographisches Lexikon der Schweiz, herausgegeben mit der Empfehlung der Allgemeinen Geschichtforschenden Gesellschaft der Schweiz. 7 Bände. Neuenburg 1921—1934.

Neues allgemeines Künstler Lexicon. Bearbeitet von G. K. Nagler. 22 Bände. München 1835—1852.

Schweizerisches Künstler-Lexikon, herausgegeben vom Schweizerischen Kunstverein, redigiert von Carl Brun. 4 Bände. Frauenfeld 1905—1917.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, herausgegeben von der Direktion des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Basel 1868—1937.

Baud-Bovy, Daniel, Les Maîtres de la Gravure Suisse. Genève 1935.

— Schweizer Bauernkunst. Zürich 1926.

Berichte über die Verrichtungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich von 1924—1945, enthaltend Bericht der Kommission für zürcherische Denkmalpflege.

Bianconi Piero, Giovanni Antonio Vanoni Pittore. Bellinzona 1933.

— Tessiner Kapellen. Basel 1944.

Boehm, Max von, Die Mode. Menschen und Moden im 18. Jahrhundert. 2. Aufl. München 1919.

Bossert, Hellmut, Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker. Berlin 1935.

(Bräker, Uli), Das Leben und die Abenteuer des Armen Mannes im Tockenburg. Von ihm selbst erzählt. Berlin 1910.

Brandenberger, Frieda Maya, Ludwig Heß. Zur zürcherischen Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts. Diss. Zürich 1941.

Braun, Joseph, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart 1943.

Bühler, Christian, Die Kachelöfen in Graubünden aus dem XVI.—XVII. Jahrhundert. Zürich 1881.

Das Bürgerhaus in der Schweiz, herausgegeben von der Bürgerhauskommission des schweiz. Ingenieur- und Architektenvereins. Bände III, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIII, XIV, XVIII, XIX, XXIX. Zürich 1922—1937.

Burckhardt, Erwin, und Bernoulli, Christoph, Appenzeller Bauernmaler. Basel 1941.

Burckhardt, Rudolf, Öfen in Basler Häusern aus der Frisching'schen Fayencenmanufaktur bei Bern. Anzeiger 1928, S. 168ff.

Corrodi-Sulzer, A., Das Haus „an der Sihl" und seine Bewohner. Zürcher Taschenbuch 1929, S. 169ff.

Courthion, Pierre, Henri Rousseau le Douanier. Genève 1944.

Dändliker, Karl, Geschichte der Stadt und des Kantons Zürich. III. Band. Zürich 1912.

Ebell, G. A., Über die Bleyglasur unserer Töpferwaare. Hannover 1794.

Ermatinger, E., Handbuch der Kulturgeschichte. Berlin-Neubabelsberg 1933.

Ernst Fritz, Ein Zürcher Bauer. Zürich 1941.

Escher, Konrad, Eine Gemäldefolge des Rokoko in einem Zürcher Privathaus. ZAK 1943, S. 153ff.

Farner, Alfred, Geschichte der Kirchgemeinde Stammheim. Zürich 1911.

Flury, Werner, Die Kachelofenheizung und das Hafnergewerbe in der Schweiz. Diss. Bern 1942.

Forrer, Robert, Von alter und ältester Bauernkunst. Eßlingen 1906.

Frei, Karl, Zur Geschichte der aargauischen Keramik des 15.—19. Jahrhunderts. Festgabe für Hans Lehmann. Zürich 1931.

— Elgger Keramik des 18. Jahrhunderts. JB SLM 1934.

Frei, Ostschweizerische Fayencen. JB SLM 1935.

— Schooren Fayencen des 19. Jahrhunderts. JB SLM 1928.

— Bemalte Steckborner Keramik des 18. Jahrhunderts. MAG Zürich 1932.

— Handwerksaltertümer der Winterthurer Hafner. JB SLM 1929.

Fretz, Diethelm, Zolliker Gewerbler unter der Zunftherrschaft. Zollikon 1946.

Friedländer, Max, Von Kunst und Kennerschaft. Oxford-Zürich 1910.

Geiger, Benno, Keramisches ABC. Bern 1947.

Goethe, Johann Wolfgang, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. 1788. Goethes Werke in 6 Bänden, Inselverlag Leipzig.

Gotheim, Marie Luise, Geschichte der Gartenkunst II, Jena 1914.

Gradmann, Erwin, und Cetto, Anna Maria, Schweizer Malerei und Zeichnung im 17. und 18. Jahrhundert. Basel 1944.

Hafner, Albert, Das Hafnerhandwerk und die alten Öfen in Winterthur. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur 1876 und 1877.

Heierli, Julie, Die Volkstrachten der Ostschweiz. Erlenbach-Zürich 1924.

— Die Volkstrachten von Zürich, Schaffhausen, Graubünden, Tessin. Erlenbach-Zürich, 1930.

Heimatleben, Zeitschrift der Schweizerischen Trachtenvereinigung. Olten. (Ernst Laur).

Heimatwerk, Blätter für Volkskunst und Handwerk. Zürich (Ernst Laur).

Herrliberger, David, Topographie der Eidgnosschaft. 2 Bände. Zürich 1754 und Basel 1758. — Faksimileausgabe des Frankfurter Kunstvereins. Basel 1928.

Heß, David, Salomon Landolt. Ein Charakterbild nach dem Leben ausgemalt. Zürich 1829. — Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die vom Verein Gute Schriften gedruckte Ausgabe, Zürich.

Hirzel, Johann Caspar, Die Wirthschaft eines philosophischen Bauers. Zürich 1761.

Hofer, Paul, Die Graffiti im Spiezer Schloßturm. ZAK 1940, S. 101ff.

Hunziker, Otto, Zeitgenössische Darstellungen der Unruhen in der Landschaft Zürich 1794—1798. Basel 1897.

Jahresberichte der Gottfried Keller-Stiftung 1906 und 1907.

Jedlicka, Gotthard, Pieter Bruegel. Erlenbach-Zürich 1938.

Jessen, P., Der Ornamentstich. Berlin 1920.

Keller, Gottfried, Der Landvogt von Greifensee. Züricher Novellen. Zürich 1918.

Keller, Heinz, Winterthurer Kleinmeister 1700–1830. Winterthur 1947.

Kübler, J. und Müller, J. J., Geschichte der Herrschaft und des Kirchenwesens von Wülflingen. Wülflingen 1891.

Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Herausgegeben von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. Bände II, VII, X. Basel 1932—1943.

Lehmann, Hans, Zur Geschichte der Keramik in der Schweiz. Anzeiger 1920, S. 33ff, 105ff. 184ff. 1921, S. 36ff, 115ff.

Lehmann, Hans, und Schwab, F., Die Fayence- und Porzellanfabriken in der Umgebung von Bern. Anzeiger 1921, S. 125ff.

Lehmann, Hans, Das Johanniterhaus Bubikon. III. Teil. MAG Zürich 1947.

— Die Hafnerfamilie der Küchler in Muri und Luzern. Anzeiger 1901, S. 72ff.

Lichtenhan, Lucas, und Burckhardt, Titus, Schweizer Volkskunst. Basel 1941.

Lübke, Wilhelm, Über alte Öfen in der Schweiz, namentlich im Kanton Zürich. MAG Zürich 1865.

Lüthi, Max, Bürgerliche Innendekoration des Spätbarock und Rokoko in der deutschen Schweiz. Zürich 1927.

Merz, Walther, Die mittelalterlichen Burganlagen und Wehrbauten des Kantons Aargau. Aarau 1905/06/29.

Meyer von Knonau, Ludwig, Lebenserinnerungen. Herausgegeben von Gerold Meyer von Knonau. Frauenfeld 1883.

Neujahrsblatt, LI., der Feuerwerker-Gesellschaft in Zürich.

Nüesch, Alex., und Bruppacher, Heinrich, Das alte Zollikon. Zürich 1899.

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

Ovid, Der Götter Verwandlungen. 3 Bände, herausgegeben von E. W. Bredt. München 1930.

Ribi, Adolf, Ein unbekanntes Werk Hans Jakob Schärers? ZAK 1940, S. 185ff.

Rubi, Christian, Berner Bauernmalerei aus drei Jahrhunderten. Bern 1944.

Sammlung der Bürgerlichen- und Policey-Geseze und Ordnungen Lobl. Stadt und Landschaft Zürich. 6 Bände. Zürich 1757—1793.

Schiller, Friedrich, Über naive und sentimentalische Dichtung. 1795/96. Schillers Werke in 12 Bänden, Stuttgart 1875.

Schnyder, Werner, Quellen zur Zürcher Zunftgeschichte Bd. II. Zürich 1936.

Schubring, Paul, Cassoni. Leipzig 1915.

Schultheß, Hans, Die von Orelli von Locarno und Zürich. Zürich 1941.

Schultheß, F., Aus drei Jahrhunderten. Zürich 1889.

Sohnrey, Heinrich, Die Kunst auf dem Lande. Bielefeld 1905.

Stauber, Emil, Die zürcherischen Landschulen im Anfang des 18. Jahrhunderts. Hülfsgesellschaft in Zürich 1920.

— Die Schlösser Girsberg und Schwandegg. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur 1940.

Tonlager, die schweizerischen. Herausgegeben von der schweiz. geotechnischen Kommission. Bern 1907.

Trösch, Ernst, Die helvetische Revolution im Lichte der deutschschweizerischen Dichtung. Leipzig 1911.

Versuch einer Geschichte der Handelschaft der Stadt und Landschaft Zürich. Zürich 1763 (Joh. Heinr. Schinz).

Vögelin, Salomon, Bilder aus dem alten Zürich. 1874.

Wölfflin, Heinrich, Bemerkungen über Landschaft und Staffage. Kleine Schriften, Basel 1946.

— Zur allgemeinen Charakteristik von Geßners Kunst. Kleine Schriften, Basel 1946.

Wülflingen, Schloß. Herausgegeben vom Verkehrs- und Verschönerungsverein Winterthur und Umgebung unter Mitwirkung der Gottfried Keller-Stiftung. Winterthur 1915.

Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Herausgegeben von der Direktion des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Basel, seit 1938.

Zschokke, Heinrich, Meine Wallfahrt nach Paris. Zürich 1796.

b) Ungedruckte

Durrer, Robert, Die Wanddekorationen des Malers Christoph Kuhn genannt Stöffi von Rieden in der Gerichtsstube zu Wülflingen. 1898. Handbeschriebene Blätter, aufbewahrt im Archiv der AGZ.

Rieden, Tauf-, Ehe- und Totenregister 1640—1800. StA Zürich.

— Gemeinderodel der Jahre 1775. 1801, 1823, 1840. StA Zürich.

— Verzeichnis der Activ-Bürger zu Dietlikon und Rieden vom Jahr 1740 bis zum Jahr 1789 gebohren. StA Zürich.

Rieden (politische Gemeinde Schwamendingen), Grundprotokolle von 1730—1800. StA Zürich.

Steckborn, Stadthandwerksbuch von 1662—1751. Bürgerarchiv Steckborn.

Vorlagenbuch des Hans Heinrich Meyer, Steckborn. SLM Zürich.

Zollikon, Tauf-, Ehe- und Totenregister 1561—1787. StA Zürich.

— Gemeinderodel von ca. 1814. (Ab 1736 bis 1816). StA Zürich.

Zürich, Ratsurkunden BV 119, B II 1024, B VI 294. StA Zürich.

Photographische Aufnahmen:

Walther Dräyer SWB
Schweizerisches Landesmuseum
Gottfried-Keller-Stiftung
Hochbauamt des Kantons Zürich

STAMMTAFEL
der Malerfamilie Kuhn
von Rieden

(Die angegebenen Lebensdaten nennen in der Regel den Tag der Taufe und der Beerdigung)

Hans Heinrich Kuhn I
S. von Wagner Kilian Kuhn und Verena Benz
14. 9. 1679—24. 8. 1755
Schulmeister, **Maler**

1. cop. 5. 12. 1702 mit
   Maria *Schaufelberger* von Wald † 6. 1. 1739, vermutlich die am 16. 9. 1677 getaufte T. von Marx Sch. und Dorothee Honegger
2. prom. 28. 4. 1739 mit
   Barbara *Bosshart*, Witwe von Hans Heinrich Rinderknecht
   Sie † vor Kopulation 2. 5. 1739
3. cop. 4. 8. 1739 mit
   Regula *Kuenzli* von Zollikon † 26. 5. 1740
4. cop. 25. 10. 1740 mit
   Regula *Rathgeb* † 22. 10. 1744
5. cop. 13. 6. 1745 mit
   Maria Salome *Warmhauser* von Höngg
   * Bischweiler 29. 4. 1692 † 17. 8. 1756

Kinder alle aus 1. Ehe:

1. Heinrich II 2. 9. 1703—? (1723) Maler
2. *Hans Rudolf*, 14. 2. 1706—27. 5. 1756
   Maler, Dorfmeyer, Wachtmeister
   cop. 30. 11. 1729 mit
   Barbara *Wintsch* 21. 2. 1706—17. 1. 1771
   T. von Jakob W. von Rieden und Margreth Hürlimann
   1. Barbara 8. 10. 1730—31. 3. 1763
      cop. 9. 6. 1757 mit Schuster Hch. Eberhart von Kloten
   2. Heinrich 20. 4. 1732—8. 9. 1742
   3. Jakob 6. 6. 1734—7. 6. 1735
   4. *Hans Jakob I* 4. 11. 1736—22. 5. 1767
      Maler
      cop. 16. 8. 1763 mit
      Regula *Bleuler* von Zollikon * 14. 4. 1739
      T. von Hug B. und Margareth Korrodi
      Sie cop. 28. 11. 1769 mit Zimmermann Jakob Maurer von Zollikon
      1. Anna Barbara 19. 2. 1764—11. 4. 1764
      2. Anna Barbara 3. 3. 1765—12. 9. 1768
      3. Anna 19. 9. 1766—19. 5. 1767
   5. Dorothea 27. 7. 1738— 7. 5. 1739
   6. Dorothea ? —16. 9. 1785
      cop. 27. 1. 1767 Kilian Müller von Dietlikon
   7. Regula 26. 3. 1741—11. 3. 1742
   8. Anna Magdalena 29. 9. 1743—4. 11. 1744
3. Verena 25. 9. 1707—7. 7. 1709
4. *Christoph I* 18. 8. 1709—12. 12. 1762
   Maler
   1. cop. 22. 9. 1733 mit
   Anna Barbara *Stoll* von Stein am Rhein 7. 6. 1709—21. 2. 1751 T. von Bäcker Bonaventura St. und Elsbeth Wintz.
   2. cop. 22. 5. 1753 mit
   Verena *Vollenweider* von Rieden, get. 24. 3. 1726
   T. von Hch. V. und Barbara Benz
   Sie cop. 12. 4. 1765 mit
   Christoph Rinderknecht von Wallisellen
   Kinder Hans Konrads:
   aus 1. Ehe
   3 totgeborene Kinder († 28. 3. 1798, †.. 7. 1800, †.. 12. 1804)
   aus 2. Ehe
   Hans Heinrich 18/25. 1. 1807—30. 1. 1807
   Anna Barbara 8. 10. 1809—16. 12. 1812
   Kinder 1. Ehe:
   1. *Hans Heinrich III* 15. 8. 1734–19. 3. 1785,
      Maler, Seckelmeister, Wachtmeister
      cop. 5. 3. 1765 mit
      Elisabeth *Naef* von Wallisellen * 3. 6. 1742
      T. von Hans Rudolf N. und Anna Wintsch
      Sie cop. 19. 8. 1785 mit Landrichter Bänninger aus Lochmühle in Rorbas
      ohne Kinder
   2. Anna Elisabeth 19. 2. 1736
      cop. 19. 6. 1766 Mathäus Freyhofer von Veltheim
   3. *Christoph II* 15. 9. 1737—13. 1. 1792
      Maler, Landrichter
      cop. 26. 3. 1765 mit
      Anna Barbara *Meyer* v. Rieden 1. 7. 1737—19. 6. 1797
      T. von Jakob M. und Anna Wintsch
      ohne Kinder
   4. Anna Margaretha 26. 4. 1739
      cop. 13. 7. 1775 Maurer Melchior Freyhofer von Veltheim
   5. *Hans Jakob II* 7. 8. 1740—16. 1. 1816
      Maler, Landrichter
      cop. 26. 3. 1765 mit
      Anna *Wintsch* 1. 4. 1742—30. 10. 1796
      T. von Jakob W. auf dem Hof und Susanna Rathgeb
      1. ungetaufter Sohn † 10. 8. 1766
      2. *Hans Konrad* 19. 7. 1767—20. 2. 1827
         Maler, Schulmeister, 1815—25 Gemeindeammann
         1. cop. 16. 7. 1793 mit
         Anna *Bänninger* von Embrach 18. 9. 1763–2. 12. 1804
         T. von Amtsküfer Hch. B. und Elsbeth Wipf
         2. cop. 16. 7. 1806 mit
         Anna Barbara *Wiesendanger* von Veltheim 19. 3. 1769—22. 8. 1836
         T. von Heinrich W. und Jakobe Roduner
      3. Heinrich 15. 1. 1769—10. 9. 1769
      4. Anna Barbara 17. 6. 1770 cop. 8. 6. 1810 Johann Jakob Wüest von Oberhausen
      5. Anna 1. 3. 1772 cop. 2. 2. 1807 Rudolf Huber von Wädenswil[1])
      6. Christoph 28. 11. 1773— 6. 1. 1776
      7. Magdalena 10. 9. 1775—14. 1. 1777
      8. Christoph 11. 6. 1780—24. 8. 1781
      9. Elisabeth 24. 8. 1782— 8. 4. 1784
      10. Christoph 18. 9. 1784— 2. 12. 1809
   6. 6. 1. 1767 Regula —8. 4. 1773
      cop. 4. 12. 1764 Jakob Benz von Rieden
   7. Anna 16. 2. 1744—15. 1. 1806 (in Zürich)
   8. Johannes 31. 10. 1745—5. 9. 1751
   9. Anna Barbara 16. 2. 1748—22. 2. 1748
   10. Susanna 16. 3. 1749—21. 4. 1754
   Kinder 2. Ehe:
   11. ungetaufte Tochter † 4. 1. 1755
   12. Johannes 29. 11. 1755—30. 8. 1781 als Tambour in französischen Diensten auf Korsika
   13. Kleinanna 16. 1. 1757—21. 5. 1761
   14. Anna Katharina 11. 6. 1758—11. 2. 1759
   15. Verena 29. 5. 1759—3. 4. 1760
   16. Hans Konrad 24. 8. 1760—7. 1. 1762
   17. Anna Barbara 1. 1. 1762—10. 1. 1762
9. *Hans Konrad* 11. 1. 1722—21. 1. 1747 **Maler**

[1]) Anna × Philipp Friedrich Luz von Oeschelbrunn, Württemberg, (Tochter: Anna Kuhn 16. 8. 1795, cop. 28. 1. 1821 Johann Trümpler von Rüschlikon) cop. 2. 2. 1807 Rudolf Huber von Wädenswil.