

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 3 (1941)

Heft: 3

Artikel: Eine Gemäldefolge des Rokoko in einem Zürcher Privathaus

Autor: Escher, Konrad

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162689>

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: 30.11.2025

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

Eine Gemäldefolge des Rokoko in einem Zürcher Privathaus

VON KONRAD ESCHER

(TAFEL 47—52)

Die Liegenschaft Kirchgasse 14 und 16 und Oberdorfstraße 36, die seit 1907 bzw. 1931 dem Zürcher Frauenverein für Errichtung alkoholfreier Wirtschaften gehört und größtenteils durch das von ihm errichtete Restaurant (Karl der Große) eingenommen wird, bestand noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts aus folgenden drei Häusern: 1. Zum roten Bären, 2. Zum goldenen Stern und 3. Zum Silberschild.

Umbauten und Renovationen erfolgten 1918/19 durch die Firma Streiff & Schindler und 1931/33 durch das Architekturbureau Richard v. Muralt¹⁾. Die folgenden Ausführungen gelten dem Schmuck, der sich im Hause ehemals zum Goldenen Stern genannt, jetzt Kirchgasse 14 (Assek. Nr. 168), befindet²⁾. Von 1714 bis nach 1800 befand sich das Haus im Besitz der zürcherischen Familie Heß. Am Äußern deutet nur der schlichte Erker mit der aufgemalten Jahreszahl 1591 auf ein beträchtliches Alter. Urkundliche Nachrichten jedoch reichen bis 1388 zurück (vgl. Anm. 2); in noch älterer Zeit, wohl dem 13. Jahrhundert, entstanden die beiden gekuppelten Rundbogenfenster, die bei einer Renovation in der Laube des zweiten Obergeschosses aufgestellt wurden. Außerdem verraten Stuckdecken, Türschlösser an Nußbaumtüren und Treppengeländer gewisse Ansprüche an Wohnlichkeit.

Ein kaum beachtetes Dasein führten aber die bemalten Leinwandtapeten, die heute noch im dritten Obergeschoß einen gegen die Kirchgasse gerichteten Raum schmücken (6,6×6,45 m). In vergoldete Holzrahmen gespannt, bedecken sie die von zwei Fenstern und zwei Türen durchbrochenen Wände, und zwar 56 cm über dem Boden und 19 cm unterhalb der bescheiden orna-

¹⁾ Briefliche Mitteilung von Herrn Richard v. Muralt, Zürich.

²⁾ Salomon Voegelin, *Das alte Zürich*, 2. Auflage I, S. 261 (lt. Urkunde Nr. 435 Antiquarische Gesellschaft): Das Haus « zum goldenen Stern » gehörte 1434 der niederen Pfrund (Felix und Regula in der Gruft) der Wasserkirche. Aber schon 1388 wird dieses Haus als Eigentum einer Pfrund dieser Kirche erwähnt: Vgl. Kopie der Urkunde vom Mauritius-Tag 1388 im Stiftsurbar (Staatsarchiv Zürich G. I 96, Fol. 238). Folgender Auszug wurde dem Verfasser von Herrn Dr. A. Corrodi-Sulzer mitgeteilt: „Der Propst von Zürich urkundet, daß Frau Anna von Uetzikon (in der gleichen Urkunde auch von Uetzingen genannt), Witwe des Petermann von Ebersberg mit Johans von Seon, Ritter, ihrem ehelichen Sohn und Vogt, ihr Haus, Hofstatt und Garten an der Kirchgasse zwischen Haus, Hofstatt und Garten zum roten Bären und Haus, Hofstatt und Garten zum Silberschild, der Propstei für frei ledig und eigen aufgegeben und von ihr wieder als Erblehen empfangen habe um einen Pfennig Erbzins und daß sie dasselbe dem Bruder Johans Rech (?) Schaffner des Gotteshauses ‚ze Bund‘ und Frau Anna Baslerin, weiland seiner Ehefrau und Adelheit Schulmeisterin zu Leibding, und dem Herrn Johans Basler, Kaplan in der Wasserkirche, des genannten Bruder Johans und Frau Anna Baslerin ehelichen Sohn, und seiner Pfrund zu einem Erbe verkauft habe um 200 Gulden Gold.“

mentierten Stuckdecke (Abb. 2). Unmittelbar neben dem Turmofen³⁾ ist ein Stück Wand freigelassen; aber die Tapeten schmiegen sich sogar in die Fenstergewände und ergänzen sich in den beiden Supraporten. Alle Wandbilder zeigen die nämliche Höhe von 2,27 m, während die Breite je nach der zur Verfügung stehenden Wandfläche wechselt⁴⁾. Eine Renovation erfolgte 1926 durch den Maler Robert Oetiker^{4a)}. Das Thema bilden die Vergnügungen der vornehmen Gesellschaft, ohne daß sich, wie es häufig bei Wandteppichen der Fall ist, eine regelmäßige Folge der vier Jahreszeiten feststellen ließe⁵⁾.

1. Der Schloßpark. Breite 3,45 m. Wie bei jedem dieser Gemälde sorgt der Künstler für rahmende Kulissen. Vor der in die Ferne gerückten freien Natur mit ihren bewaldeten Hängen entfaltet sich die nach barocken Vorbildern gestaltete Gartenanlage mit Wasserkünsten, geometrischen Beeten, Treppen, Skulpturen und dem Kanal, während die „Bühne“ durch eine Terrasse und einen eingeschossigen Flügelbau dargestellt wird. Vorder- und Hintergrund sind von Figuren belebt, und wiederholt stellt der Maler die Vertreter der vornehmen Welt und des Landvolks in patriarchalischer Eintracht dar; erstere tragen wohl die prachtvollen Kleidungen der Rokokozeit, besitzen jedoch das Gehaben der Grandseigneurs keineswegs als natürliche Gabe, sondern ahmen es steif und geziert nach.

Stets nehmen die Figuren im Vordergrund durch die Stärke und die kompositionellen Beziehungen der Farben das Auge des Beschauers gefangen; aber auch die Reize der gebrochenen, sicher und fein aufgetragenen Farben im Mittel- und Hintergrund dürfen nicht übersehen werden (Abb. 1, 4). Die weiße, hellblau modellierte und reich mit Goldborten verzierte Weste des Schloßherrn grenzt an das Zinnoberrot seines Rockes und das Schwarz seiner Beinkleider; dazu treten die hellen Farben am Kleid der neben ihm stehenden Dame: liches Blau, Gelb und Weiß, überdeckt vom tieferen Blau des Sonnenschirmes, und auf der anderen Seite des Herrn wiederholen sich Gelb und Weiß in der Figur des Negerpagen, aber gesteigert durch die dunkle Hautfarbe und das tiefe Blau des Mantels. Auf der linken Bildseite treten Blau, Gelb und Weiß in der Figur des Schifferjungen abermals auf, aber eingefasst vom dunkeln Gebüsch und dem hohen Vorderbug des Kahns, an dessen Ende Rot und Blau noch einmal im Wimpel aufleuchten.

2. Wintervergnügungen, Abb. 3 (Breite 4,75 m.) Für dieses Gemälde mit Darstellung einer Flußlandschaft, Schlittenfahrt und Schlittschuhlaufen⁶⁾ stand dem Maler fast die ganze Westwand zur Verfügung. Gaben beim vorhergehenden Bild das lichte Blau von Himmel und Wasser, dazu das von Blau zu Braun wechselnde Grün und die kühlen Brauntöne der Baulichkeiten den Grundton, so herrscht hier, dank der vorwiegenden graublauen und bräunlichen Töne

³⁾ Der Ofen ist ein Zürcher Fabrikat; unter den zahlreichen blau auf weißem Grund gemalten schematischen Phantasielandschaften heben sich deren drei als „wirklichkeitsgetreue Veduten“ heraus: das Kloster Mariastein, die Farnsburg und das Wirtshaus zum „Rößli“ in Augst. Der Ofenmaler benützte als Vorlage die „Topographie der Eidgenossenschaft“ von David Herrliberger, Zürich 1753, 1755 und 1758, deren Stiche ihrerseits auf Zeichnungen von Emanuel Büchel beruhen. Eine ähnliche Mischung von Wirklichkeit und Phantasie weisen nicht nur Zürcher Öfen, aber auch solche anderer Herkunft auf.

⁴⁾ Die Sockelstücke, wovon eines durch einen Heizkörper ersetzt ist, messen 56+161 cm; die Breite der Fensterwandungen zeigt 44 cm.

^{4a)} Es handelte sich hauptsächlich um Reinigung und um Ausbesserung einzelner schadhafter Stellen.

⁵⁾ Mit Rücksicht auf den verfügbaren Raum und die fast vollzählige Wiedergabe der Gemälde sei deren Beschreibung auf die Farbenprobleme beschränkt. — Der geometrische Garten stimmt im wesentlichen mit dem überein, was an solchen Parkanlagen auf uns gekommen oder durch Stichwerke wiedergegeben ist. Wie sehr aber der Künstler seine Phantasie walten ließ, beweist am deutlichsten der die Perspektive abschließende Bau in seiner verfehlten Kombination von vornehmer Wohnhaus und Parkgrotte. Vgl. Marie Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst, II. Jena 1914.

⁶⁾ Über die Bedeutung dieses aus Holland übernommenen Sports im Zeitalter des Rokoko vgl. E. Ermatinger, Handbuch der Kulturgeschichte, Das Zeitalter der Aufklärung S. 286f. Berlin-Neubabelsberg 1935.

eine echte Winterstimmung, die selbst der spärlich am Ufer liegende Schnee nicht aufzuhellen vermag, aus der aber um so festlicher die Farben im Vordergrund herausleuchten: als Brennpunkt die Figur der im Schlitten sitzenden Dame in blauem Kleid, zinnoberroter Jacke, schwarzem Kopftuch und weißem Muff; auch die Ohrgehänge aus Silber und Gold hat der Maler nicht vergessen. Die erwähnten Farben des Kleides wiederholen sich, in Verbindung mit Goldgelb, Braun und Braunlila, an den Kleidungen der Kavaliere, und Rot und Gelb leuchten am Schlitten und an der Decke des tiefbraunen Pferdes auf.

Dieses Gemälde bestätigt, daß der Künstler trotz aller Variationen an einen bestimmten Landschaftstypus gebunden ist: das von mehr oder weniger steilen Ufern eingefasste und weit in die Tiefe sich erstreckende Tal mit architektonischen Besonderheiten, bei denen Erinnerungen aus Selbstgeschautem und benützte Vorlagen gleich stark mitsprechen mochten.

3. Die Nordwand wird durch zwei Fenster in ungleiche Bildfelder zerlegt. Zunächst setzt sich das Thema der Wintervergnügungen unmittelbar fort (Breite 2,01 m). Aber nur insofern, als jede der beiden Damen einen Muff trägt, während die ausschließlich bauliche Szenerie keine Spur eines winterlichen Kleides zeigt. Auch dieses Bild, „Die Unterhaltung in der Halle“ (Abb. 5), erscheint nur als lebendes Bild, wobei sich die Kleiderfarben vom schweren Rotbraun der baulichen Szenerie abheben. Auf keinem andern Gemälde dieser Folge ist dem Goldgelb eine solche Ausdehnung und Stärke gegeben wie am Rock der sitzenden Dame; es wird sogar, zusammen mit dem Zinnoberrot der Jacke und dem Weiß der Spitzen, durch die Blau- und Brauntöne an der Kleidung des Herren noch gesteigert. Wiederum dient die stehende Figur der farbigen Symmetrie, allein die Haupttöne erscheinen hier schwächer: die pelzverbräunte Sammetjacke ist weinrot, der mit Rocaillemuster verzierte Rock weiß — das Weiß erscheint wieder im Fell des Hündchens links —, der Muff braun, mit blauer Masche, und nur in Nebendingen, nämlich dem Zipfel und der Quaste der Pelzmütze, kehren die warmen Töne wieder. So verschlossen dem Maler die Welt des Geistigen war, so sehr zeigt er sich als Liebhaber der Darstellung von prächtigen Stoffen und von Geschmeide: Ohrgehänge, Uhr, Degengriff und Schuhschnallen scheinen nebst den Stoffen mit besonderer Sorgfalt gemalt zu sein.

4. Das schmale Wandstück zwischen den Fenstern (Breite 1,13 m) ist sehr schematisch mit den auf die angrenzenden Fensterwandungen übergreifenden Baumkulissen, einer Flußlandschaft mit sehr steilen Ufern und den Figuren eines Mädchens und eines Knaben, ersteres in Vorder-, letzterer fast in Rückenansicht, bemalt. Es braucht nicht näher ausgeführt zu werden, daß Kinder in dieser Gemäldefolge nur als zwerghafte Erwachsene erscheinen. Für die wenig gelungene Figurendarstellung entschädigt die Landschaft; man übersehe das Segelboot nicht (Abb. 7), das am Fuße des steil abfallenden Berges rechts auf dem ruhig strömenden Fluß hinfährt, indessen die dörfliche Siedelung infolge Nachdunkelung der Farben kaum mehr sichtbar ist.

Das Sockelstück unter dem Fenster, das die Bilder 3 und 4 voneinander trennt, könnte von einem Gehilfen gemalt sein; denn die beiden weißen Hasen verraten weit weniger Vertrautheit mit der Tierwelt als das Hündchen auf Bild 3.

Die Gemälde Nr. 5 und 6 an der Ostwand, jenes ein Konzert, dieses eine Unterhaltung im Freien darstellend, sind sichtlich als Gegenstücke aufeinander bezogen, wobei Bild 5 als architektonische Kulisse auf die Fensterwandung, Bild 6 mit Landschaft und einer Kinderfigur auf die südliche Eingangswand übergreift. Sogar die trennende Türe zum Nebenraum ist in die Bildkomposition einbezogen, indem sich an ihren Rahmen je ein Postament mit Steinvasen und eine

hohe Baumkulisse anlehnen, der eine ähnliche auf der Gegenseite entspricht. Verbunden sind beide Gemälde durch die eine Supraporte; aber die Symmetriebeziehungen sind noch enger: Die Hauptfiguren bilden, zusammen mit den erwähnten Postamenten, je eine vom Türrahmen abgekehrte Dreiecksgruppe, und die Landschaftsteile senken sich vom Türrahmen weg in entsprechender Richtung. Selbstverständlich ist auch der Mittelgrund durch Figuren belebt; aber besonders eng erscheinen die Bilder durch die Pflanzenwelt des Vordergrundes verbunden. Beidemale befindet sich die Hauptgruppe vor der Folie der erwähnten Hügelkulissen, die jenen gleichsam die Richtung weisen. Man wird auch nicht übersehen, daß die beiden Landschaften kaum mehr an Parks erinnern; auch durch die Trachten sind in der freien Natur zwei Welten voneinander getrennt. Die lebhaftere Farbigekeit der oben geschilderten Gemälde (1—3) hat einer kühleren Tönung Platz gemacht, immerhin so, daß Farben wie Zinnoberrot und Goldgelb auf Nebendinge verwiesen sind.

5. Das Konzert, Abb. 6 (Breite 2,50 m.) Die sitzende Dame beherrscht die Farbigekeit des Bildes mit ihrem weißen und durch Blumenmuster in diskreten Farben belebten, zudem mit Spitzensaum versehenen Rock und dem hellrosafarbenen, durch verschieden starke Karminrottöne modellierten Überkleid. Vom hellen Teint und dem gepuderten Haar hebt sich das Blau und Weiß des Schapels ab. Die hellfarbene Kleidung dieser Sängerin ist nun von den lebhaften Farben an den Kleidern der Kavaliers und des Dieners umgeben, und diese Töne erscheinen symmetrisch wieder an der Figur am linken Bildrand. Man beachte zudem, wie die drei Hauptfiguren durch den rotbraunen Einband des Notenhefts unter sich verbunden werden. Als farbige Köstlichkeit möge auch die Gruppe im Mittelgrund erwähnt sein: ein weißes, grau schattiertes Damenkleid zwischen Lila- und Beige-Tönen der begleitenden Herren.

6. Die Unterhaltung im Freien, Abb. 7, 8 (Breite 2,50 m.) Die Hauptgruppe erscheint in gelöster Anordnung und setzt sich farbige in den zahlreichen Figuren des Mittelgrundes fort, und die Landschaft zeigt den nämlichen Wechsel zwischen hellen und dunklen Tönen wie auf dem Gegenstück. Wiederum sammeln sich die hellsten Farben auf der Mittelfigur: hellblauer Rock mit überzeugender Modellierung in Weiß und Stahlblau, weißes Oberkleid mit bunten Streublumen, der Schapel hellblau (wie der Schuh) und weiß. In den Begleitfiguren spielen die kalte und die warme Skala herüber und hinüber, indem das helle Blau des Rocks der stehenden Dame dank seiner blaugrünen und roten Musterung stärker hervortritt und indem besonders der rote Schirm und das rote, um das Handgelenk geschlungene Band auffallen, während der weiße Spitzenbesatz der Ärmel diese lebhaftere Farbzone von der dunkleren, oberen Zone trennt; allein der gelbe Schapel, das Ohrgehänge, die Uhr und der zitrongelbe Schuh überbrücken alle Tongegensätze. An der Figur des Herrn bilden die gelbe, blau gemusterte Weste und der kupferrote Rock die warme, die Beinkleider (schwarz und weiß) die kalte Skala; aber schließlich sind alle drei Figuren durch den roten Wein in den Kelchgläsern miteinander verbunden.

Zur eindrücklichen Gliederung der Landschaft trägt wiederum die Farbigekeit wesentlich bei: Den Ablauf der braunen, bläulichen und dunkelgrünen Töne unterbrechen ein blauer Wasserspiegel und ein zu Gelblich aufgehellter Wiesenplan; graulila getönte Berge mit weißen Lichtern schließen den Hintergrund ab; um jenes von Sonnenlicht aufleuchtende Stück Wiese sammeln sich, in gemessenen Entfernungen, Einzelfiguren und Gruppen, die meisten in zartbrochenen Farben; nur der Bauer tritt mit roten Beinkleidern, blauer Jacke und gelbem Strohhut stärker hervor. Beachtung verdient die landschaftliche Szenerie: Den Hügel auf der linken Seite krönt eine Gebäudegruppe, die, aus Erinnerungen an Geschautes oder aus Bruchstücken aus

graphischen Werken zusammengesetzt, ein phantastisches Konglomerat von Städtchen, Kloster und Schloß darstellt (Abb. 8)⁷⁾.

7. Schmales Wandstück. Es bildet die Fortsetzung von Gemälde 6 und zeigt zwischen der Zimmerecke und dem Türrahmen in der Südwand nur 51,5 cm; in diese Fläche komponierte der Maler ein an einen Baum gelehntes Kind, das in der rechten Hand eine rote Traube hält. Die Farbigkeit bedeutet ihrerseits ein Abklingen; denn aus den vorwiegenden Brauntönen treten neben der Fleischfarbe nur das Blau des Schapels (mit roter Blume) und das Weiß eines gemusterten schürzenartigen Kleidungsstückes hervor.

Auch die Supraporten (Nr. 8 und 9) haben innerhalb der ganzen Bilderfolge nur untergeordnete Bedeutung: Mit Rücksicht auf ihre bescheidenen Maße (39×108 cm) enthalten sie einfache Flußlandschaften mit wenigen Figuren. Die Hauptgruppe, beidemale auf der linken Bildhälfte, erscheint tanzend (Abb. 9) oder lustwandelnd und beidemale durch zart abgestimmte Farbtöne ausgezeichnet und wird das eine Mal durch eine männliche Figur in starken Rot- und Blautönen, das andere Mal durch eine Kindergruppe in gebrochenen Farbtönen kontrastiert.

Kein Datum, keine Künstlersignatur, kein Wappen, kein Porträt erleichtert dem Forscher die Einordnung dieser Gemälde in die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge. Auf das Zeitalter des Spätbarocks deuten die weite Halle, die stichbogigen Fensterabschlüsse, die geschweiften Giebel und die Bekrönung des Pavillons; aber das Rokoko selbst verrät sich in den Ornamenten im Gebälk der Halle, in der Kartusche über der Türe der Pavillons und in den Verzierungen an den Türflügeln, vollends aber in den Steinvasen der Gemälde Nr. 5 und 6. Auf zürcherischem Boden gibt es Beispiele dafür, daß sich das Rokoko bis in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts erstreckte (Haus zur Krone: Erbauung 1759—1770; zum Freigut: ab 1772)⁸⁾.

Bei der Männertracht⁹⁾ fallen die gemusterten Luxuswesten, die ebenso prächtigen Röcke mit den über den Knien gespreizten Enden, die Spitzenmanschetten und Jabots nebst dem locker geschlungenen schwarzen Halstuch und der Dreispitz auf. Die Würde der Erscheinung wird durch Degen oder Spazierstock, beide mit kostbaren Griffen, erhöht. Bei der Frauentracht macht sich in erster Linie der Reifrock mit Volant am Saum geltend; das ebenfalls gemusterte Oberkleid erscheint einmal mit Schleppe, zweimal nach hinten gerafft und zweimal seitlich ausladend (*à coude*). Am Corsage sind die halbblangen Ärmel angenäht, an deren weiter Öffnung die prunkvollen Spitzen ansetzen. Den Brustlatz trägt nur eine Figur, ebenso die pelzverbrämte Jacke zusammen mit einer fremdartig anmutenden Mütze, während das hoch ansteigende Schultertuch zweimal erscheint. Vereinzelt sehen wir bei älteren Damen und Kindern den Halbhandschuh. Als Halsschmuck dient die durch Geschmeide bereicherte Rüsche oder das verzierte schwarze Sammetband. Die Haare sind gewellt, aber noch nicht zum Toupet aufgetürmt; soweit überhaupt eine Kopfbedeckung erscheint, ist es der kranzartige, als Festschmuck getragene Schapel¹⁰⁾. Die Schuhe haben durchwegs die hohen Absätze verloren.

⁷⁾ Matthäus Merian d. Ä., *Theatrum Europaeum* 1—19 (1635—1723). Die Topographien sind einzeln aufgeführt von Daniel Burckhardt im Artikel im Schweizerischen Künstlerlexikon II, S. 368. Der Verfasser hat die überwiegende Mehrzahl dieser Bände durchgesehen, ohne ein einziges überzeugendes Vorbild zu finden.

⁸⁾ Haus zur Krone (Rechberg): Vgl. S. Voegelin, *Das alte Zürich*, 2. Aufl. Band I, S. 368 ff. — Das Bürgerhaus der Stadt Zürich S. XLIII, Tafel 93—99. Haus zum Freigut: ebenda S. XLIV, Tafel 106. Zum letzteren vgl. auch H. Hoffmann, *Die klassizistische Baukunst Zürichs*. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich 1933, Band XIII, Heft 2, S. 8. — M. Lüthi, *Bürgerliche Innendekoration des Spätbarocks und Rokoko in der deutschen Schweiz*, datiert die Rokokoperiode in Zürich von 1750 bis 1780.

⁹⁾ Vgl. Max von Boehn, *Die Mode. Menschen und Moden im 18. Jahrhundert*, 2. Aufl., München 1919, S. 121 ff. und S. 181 ff. — Emma von Sichard, *Praktische Kostümkunde*, 2. Halbband München 1926, S. 359 ff.

¹⁰⁾ Schweizerisches Idiotikon, Band VIII, Sp. 990 ff. a. *β*. Kranz von wirklichen oder künstlichen Blumen.

Da Frankreich auch im 18. Jahrhundert für die Gemälde den Ton angab, pflegen die Handbücher der Trachtenkunde mit französischen Zeitmaßstäben zu rechnen; aber jede Ausstrahlung in andere Gegenden ist mit zeitlicher Verspätung verbunden. Der Vergleich mit datierten Portraits von Basel, Bern und Zürich ergibt als mutmaßliche Epoche der Entstehung dieser Wandgemälde die sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts.

Die geschilderte Gemäldefolge im „Karl dem Großen“ ist in jahrhundertalter Überlieferung verankert^{11a)}; reichen doch die Gesellschaftsstücke noch weit über das Zeitalter Watteaus zurück ins 15. Jahrhundert, aus dem sich zahlreiche Wirkteppiche als beweglicher Wandschmuck erhalten haben¹²⁾. Verhältnismäßig reichhaltig aber sind solche Dekorationen aus dem Zeitalter des Rokoko, d. h. der Aufklärung, auf unsere Gegenwart gekommen. Noch erscheint der Park mit Bassin, Beeten, Statuen oder Gruppen auf Postamenten, Kanal- und Treppenanlagen und mit dem als Abschluß der langen Perspektive dienenden „Palazzo“ (Abb. 10). Alles in gewohnter Symmetrie und Regelmäßigkeit, einst als Ausdruck des Absolutismus, aber im Zeitalter der Aufklärung mit anderer Bedeutung¹³⁾. Weil dieses in der menschlichen Vernunft die göttliche Vernunft verkörpert glaubte, verlangten die Menschen ihre Umgebung und ihre Erscheinung in höchster Vollkommenheit.

Aber die beschriebenen Gemälde zeigten ja in so reichlichem Maße auch die ungekünstelte freie Landschaft, allerdings in einer dem Urheber von Wandbildern zusagenden Symmetrie und doch mit recht mannigfaltigen Einzelheiten. Wie ferne von allem Komponierten erscheint zum Beispiel das Segelschiff am Fuß des steilen Felsens (Bild 4). Zur Augenweide tritt also der Naturgenuß als Kennzeichen des neuen Zeitalters. So konventionell auch die Anordnung sein mag, so haben die Landschaften doch als Ganzes etwas Gelassenes und Beruhigendes; es ist nicht die absolut flache holländische, sondern etwa die süd- und mitteldeutsche und nieder-rheinische Landschaft, die in unseren Bildern uns entgegenzutreten scheint. Nirgends öffnet sich die unermeßliche Weite, die der Mensch des Barockzeitalters beherrschen will, nirgends sind Beleuchtungseffekte versucht, die sein Gefühlsleben in Erregung bringen sollen.

Die innerlich vornehme, durch kein äußerliches Zeremoniell gebundene Geselligkeit in der parkähnlichen und doch ungezwungenen Natur hat durch Antoine Watteau (1684—1721)¹⁴⁾ ihre feinste Ausprägung erhalten; seine Schüler Pater und Lancret hoben dann aus dem harmonischen Zusammenhang zwischen Mensch und Landschaft das Genrehafte und Beschreibende

¹¹⁾ W. R. Stähelin, Basler Portraits aller Jahrhunderte I. Basel 1918: Hans Lukas Sarasin, sign. J. P. F. Hauck 1756.— Emanuel Ryhiner-Leißler, sign. Jos. Esperlin 1757. — II. Band 1920: Tafel 31 von Jos. Esperlin ca. 1756.— Tafel 34, sign. J. U. Grooth 1761. — Band III. Basel 1921: Tafel 34, sign. Jos. Esperlin 1757.— Tafel 35, ders. 1761.— Tafel 36 ca. 1763.— Tafel 38, sign. Sigm. Barth 1769.— Toupiertes Haar bei Frauenbildnissen: Tafel 41, sign. Nic. Lejeune 1778.

Henry B. de Fischer et Conrad de Mandach, Le Portrait Bernois à travers les siècles. Band I, Basel 1920: Tafel 39 von J. L. Aberli 1760.— Tafel 40 ders. 1762.— Tafel 41: Dame mit toupiertem Haar, neben ihr ein Moor mit weißem Turban, 1771. — Band II. Basel 1921: Tafel 37 und 40: Damenbildnisse, beide von Handmann 1769 bzw. 1780, beide mit hoch toupiertem Haar, langen Locken und Perlenketten.— Tafel 42 von Grooth 1764.

C. Escher und A. Corrodi-Sulzer, Zürcher Portraits aller Jahrhunderte I. Basel 1919: Tafel 22, wohl 1769.— Tafel 31 und 32: Anton Graff 1765 oder 1766.

^{11a)} R. van Marle, Iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance. 2 Vol. La Haye 1931.

¹²⁾ R. F. Burkhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel, Leipzig 1923. — H. Goebel, Wandteppiche I, Leipzig 1923. II, 2 Bde., Leipzig 1928. III, 1. Teil, Leipzig 1933; 2. Teil, Leipzig 1934. — F. Gysin, Gotische Bildteppiche der Schweiz, Basel, o. J.

¹³⁾ W. Flemming, Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock. Handbuch der Kulturgeschichte, Berlin-Neubabelsberg 1937, und das oben zitierte Werk von E. Ermatinger.

¹⁴⁾ E. H. Zimmermann, Antoine Watteau, Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Band XXI. Stuttgart und Leipzig 1912.

^{14a)} A. Michel, Histoire de l'art, tome VII. Première partie S. 87 ff. — E. Hildebrandt, Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Handbuch der Kunstwissenschaft von F. Burger und A. E. Brinckmann S. 105 ff.

heraus, und in der deutschen Kunst¹⁵⁾ vermochte sich dieses Thema auf breitester Basis zu entfalten; aus einer unerschöpflichen Fülle künstlicher Gestaltungen sei nur hervorgehoben, wie sich die Freuden dieses Zeitalters, Menuett, Musik, Unterhaltung, Brettspiel, Fischfang, Schlittschuhlauf und das Beisammensein verliebter Paare am Springbrunnen, in den Ornamentstichen von Esaias Nilson (1721—1788) zu einer Fundgrube von Vorlagen gesammelt finden^{15a)}, als köstliche Blüte figürlicher Darstellung im munteren Gerank der Rocaille.

Auf stadtzürcherischem Boden bilden die Gemälde im „Karl dem Großen“ heute die einzigen ihrer Art¹⁶⁾; figürliche Szenen finden sich zwar auf Gobelins (Freigut), und andererseits eroberte sich die reine Landschaft, in der das Figürliche keine entscheidende Rolle spielt, die großen Wandflächen. Auf Joh. Balthasar Bullinger (1713—1793) folgten als Landschaftsmaler Joh. Hch. Wüst (1741—1821), Joh. Kaspar Huber (1752—1827), Ludwig Heß (1760—1800) und der noch unbekannte Urheber der fesselnden Veduten des Werdmüllerzimmers, die aus dem Hause Stadelhoferstraße 38 (Zur Farb) in den Neubau des Hotels zum Storchen übertragen sind. Mit keinem der genannten Meister lassen sich unsere Gemälde in Zusammenhang bringen; denn jene werteten die Figuren nur als belebende Staffage, so auch Bullinger in seinen Tapeten aus dem Haus zur Stelze (Neumarkt 11; jetzt im Schweiz. Landesmuseum Nr. 13963)^{16a)}. Aber auch die bis heute bekannten figürlichen Darstellungen Bullingers im ehemaligen Zunfthaus zur Schneidern (1744)¹⁷⁾ und im ersten Obergeschoß des Zunfthauses zur Meise¹⁸⁾ sind mythologischen Inhaltes und somit völlig anders angeordnet und zudem durch andere Figurentypen und viel hellere und zartere Farben gekennzeichnet. Auch der Vergleich mit den unbekanntem Urhebern der Panneaux mit wilden Berglandschaften^{18a)} oder mit Grau in Grau gemalten Schäferszenen in zwei Zimmern des Hauses „Zur Krone“ weist uns keine Spur, und selbst das Friesstück, das eine Wand im großen Erkerzimmer des ersten Stockwerks im Hause Kirchgasse 48 (Rotrad) ziert, in einem Hause also, das sich um 1760 ebenfalls im Besitz der Familie Heß befand, deutet mit seiner ausgesprochenen Schäferszene und seinen andern Figuren wiederum auf einen andern Meister. Noch ist die Entwicklung des vielgereisten Malers und Graphikers Joh. Balthasar Bullinger¹⁹⁾ viel zu wenig bekannt, um sein Oeuvre aufzubauen, und andererseits ist mit gelegentlicher Tätigkeit von Malern nicht-zürcherischen Ursprungs zu rechnen; Ausgabenbelege privater Herkunft—denn nur solche kämen hier in Frage—sind so spärlich erhalten, daß höchstens ein glücklicher Fund den Schleier von der Urheberschaft unserer Gemälde zu lüften vermag.

Nachtrag. Daß es sich bei den besprochenen Wandgemälden nicht um Porträts handeln kann, beweist der Vergleich mit dem 4 Bildnisse aufweisenden Gonachebildchen, abgebildet im Zürcher Taschenbuch 1935 bei Seite 144; Erklärung S. 151.

¹⁵⁾ G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko. 2 Bände, Leipzig 1914. — A. Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft von F. Burger und A. E. Brinckmann.

^{15a)} P. Jessen, Der Ornamentstich, Berlin 1920, S. 276 ff.

¹⁶⁾ Vgl. die Bände: Das Bürgerhaus in der Schweiz, herausgegeben vom Schweiz. Ingenieur- und Architekten-Verein. — Kunst und Gewerbe in Basler Privatbesitz. Text von R. F. Burckhardt, Basel 1912. — Berichterstattung des Basler Kunstvereins 1913, S. 10: Brunshweylerscher Gartensaal, Hebelstr. 15 in Basel, mit Ideallandschaften im Geschmack des Paul Bril.

^{16a)} Das Bürgerhaus der Stadt Zürich, S. XLII, Tafel 76. Größere Abbildung der Wand und eines Teils der Decke bei M. Lüthi a. a. O. Tafel 19. In dieser Art sind auch die aus dem Haus zum Römer, Römergasse 11, in Zürich stammenden Panneaux gemalt (Schweiz. Landesmuseum Nr. 4857). 9. Jahresbericht des Schweiz. Landesmuseums 1900, S. 19, 36.

¹⁷⁾ Im Mittelmedaillon Apollo von den Jahreszeiten umgeben, in den Eckmedaillons je eine Göttin. Das Bürgerhaus der Stadt Zürich, Tafel 75/76. — Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, IV. Die Kunstdenkmäler der Stadt Zürich I, S. 454.

¹⁸⁾ Zunft zur Meise 1757—1907, Festschrift herausgegeben von der Vorsteherschaft zur Feier des 150jährigen Hausjubiläums. Abbildungen der Gemälde im Balkonzimmer und im südlichen Flügelzimmer.

^{18a)} Verwandt mit diesen sind die Landschaftspanneaux, die ein Zimmer im Erdgeschoß des Hauses Stadelhoferstraße 12 (zum Sonnenhof) zieren.

¹⁹⁾ Artikel im Schweiz. Künstlerlexikon Band I, S. 236, Suppl. S. 79.

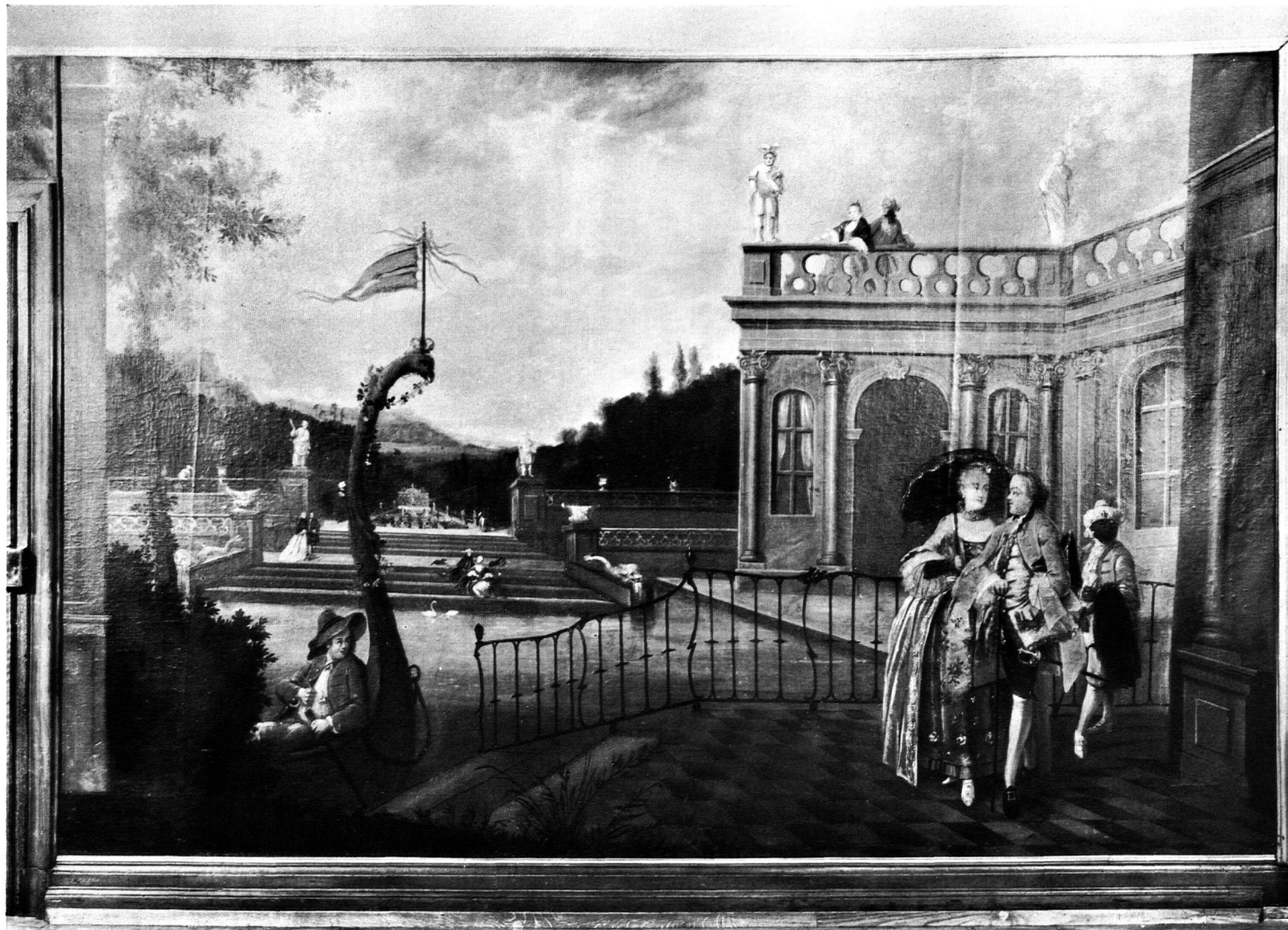


Abb. 1. BEMALTE LEINWANDTAPETE, UM 1760/70. DER SCHLOSSPARK
Zürich, Haus «zum goldenen Stern». Zimmer im 3. Obergeschoss (Südwand)

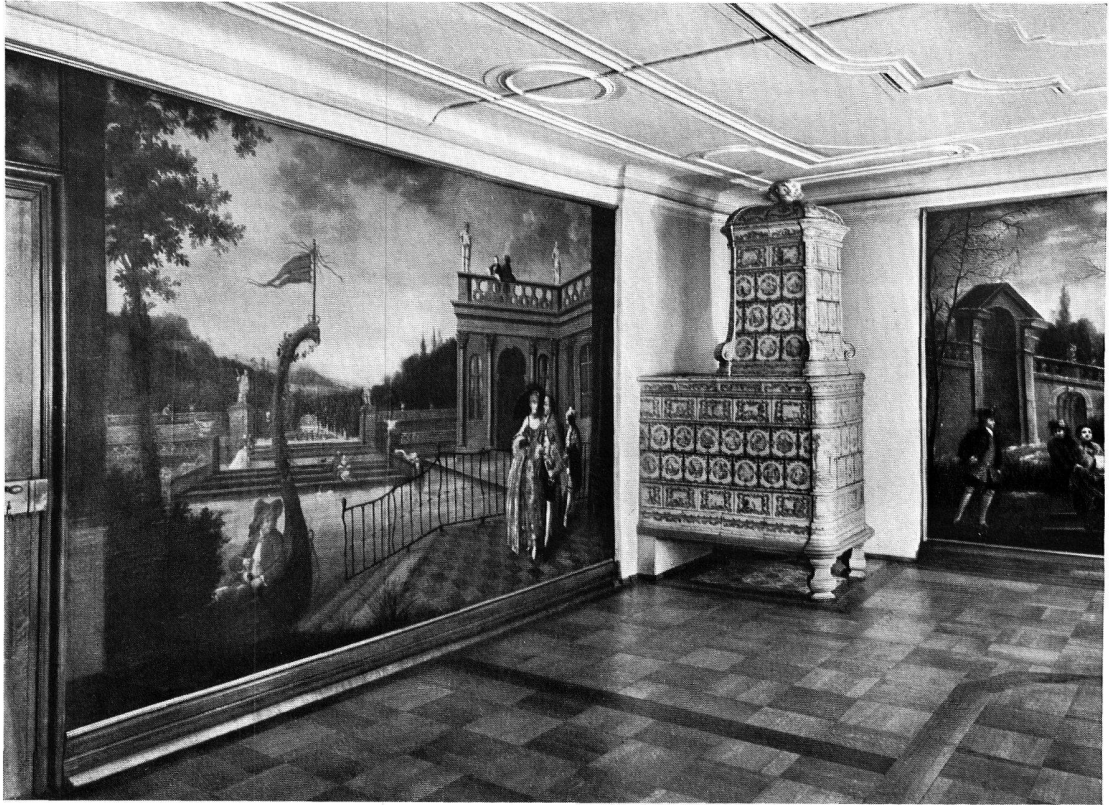


Abb. 2. ZIMMER IM «HAUS ZUM GOLDENEN STERN», ZÜRICH, UM 1760/70
Südwestecke



Abb. 3. BEMALTE LEINWANDTAPETE, UM 1760/70. WINTERVERGNÜGUNGEN
Westwand



Abb. 4. BEMALTE LEINWANDTAPETE, UM 1760/70
VORNEHMES PAAR MIT NEGERPAGEN

Ausschnitt aus Abb. 1



Abb. 5. Nordwand
UNTERHALTUNG IN DER HALLE



Abb. 6. BEMALTE LEINWANDTAPETE, UM 1760/70. DAS KONZERT
Ostwand



Abb. 7. UNTERHALTUNG IM FREIEN
Ausschnitt aus Abb. 8



Abb. 8. BEMALTE LEINWANDTAPETE, UM 1760/70
UNTERHALTUNG IM FREIEN
Ostwand



Abb. 9. SUPRAPORTE. FLUSSLANDSCHAFT MIT TANZENDEM PAAR
Ostwand (vgl. Abb. 8)

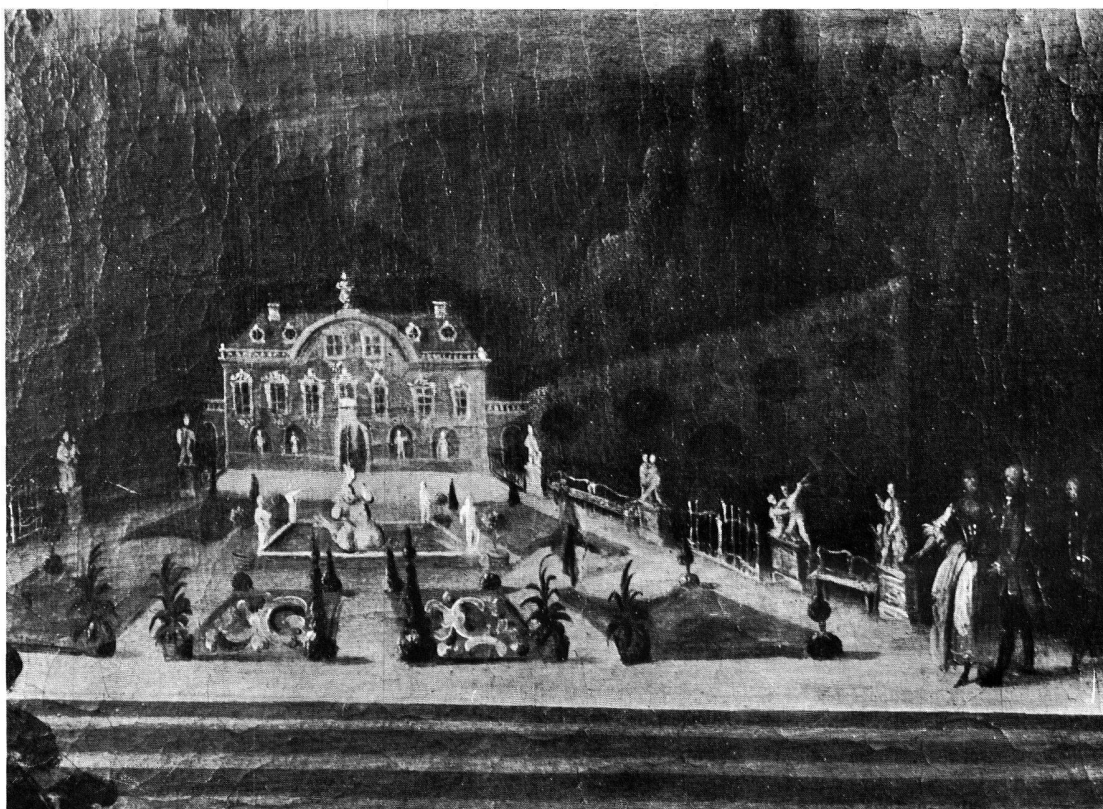


Abb. 10. BEMALTE LEINWANDTAPETE, UM 1760/70
PARKLANDSCHAFT MIT «PALAZZO»
Detail der Südwand (vgl. Abb. 1)