

# Die Tapetenmalereien von Caspar Wolf im Schloss Horben

Autor(en): **Raeber, Willi**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **19 (1959)**

Heft 3

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164482>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Die Tapetenmalereien von Caspar Wolf im Schloss Horben

Von WILLI RAEBER

(TAFELN 45–58)

Als der 1735 in Muri im Aargau geborene und 1783 in Heidelberg verstorbene Caspar *Wolf* – wohl durch die Vermittlung des Fürstabts der Benediktinerabtei Muri, Gerold I. – etwa vierzehnjährig zu dem fürstbischöflich konstanzer Hofmaler J. J. Lenz (1701–1764) in die Lehre kam<sup>1</sup>, deuteten weder die Wahl des Lehrmeisters noch der relativ sehr bescheidene Raum, den die Landschaftsmalerei in der süddeutschen Kunst einnahm, darauf hin, dass er dereinst der originellste und hervorragendste Schweizer Landschaftsmaler seiner Epoche werden sollte. Lenz, ein Kollege der Maler, Bildschnitzer und Stukkateure aus Messkirch, welche in den Jahren 1745–1748 mit der Ausschmückung der Klosterkirche von Muri beschäftigt waren, war kein Spezialist, sondern ein Maler, der einem von privaten und kirchlichen Auftraggebern gleichermassen beschäftigten Werkstattbetrieb in Konstanz vorstand. Hier konnte Wolf das Malerhandwerk auf breiter Grundlage erlernen, so wie es damals die strengen Zunftregeln auch vom späteren Künstler verlangten. Die erste Berührung mit der eigentlichen Landschaftsmalerei erhielt Wolf erst als Geselle in Augsburg durch den ursprünglich aus St. Gallen stammenden Landschafts- und Prospektmaler J. C. Weyermann (1698–1757)<sup>2</sup>. Namentlich aber hat der Maler und Stecher J. E. Ridinger (1698 bis 1767) durch seine Tierdarstellungen mit Landschaftshintergründen, die als Stiche weiteste Verbreitung fanden, einen nachhaltigen Einfluss auf ihn ausgeübt. Doch wäre es verfehlt, sich Caspar Wolf auf seiner weiten Gesellenwanderschaft, die ihn über München nach Passau führte, als reisenden Landschaftsmaler vorzustellen. Vielmehr ist mit Sicherheit anzunehmen, dass er überall als Kirchen- und Dekorationsmaler in Condition stand, dabei vom einfachen Anstrich eines Möbels bis zur Ausmalung ganzer Räume, vom Altarbild bis zum Deckenfresko, sämtliche Fertigkeiten ausübend. Sehr wahrscheinlich hat er in Passau an der Ausschmückung der Neuen bischöflichen Residenz mitgearbeitet, die seit den 1750er Jahren wieder mächtig gefördert wurde. Unter der Leitung süddeutscher Meister und zum Teil in Anlehnung an den hochentwickelten Münchener Hofstil Fr. Cuvilliés entstand hier das Raffinierteste und «Modernste» an später Rokoko-Innendekoration, in der – nach der Definition von Goethe – auch «jene Ölbilder, welche nicht im Rahmen gefasst, sondern als Tapetenteile auf die Wand befestigt werden sollten», eine bedeutende Rolle spielten. Dort, in Passau, hat Wolf offenbar ein Ruf des Klosters erreicht und ihn, nach mehr als zehnjähriger Abwesenheit zur Rückkehr nach Muri bewogen.

<sup>1</sup> Vgl. J. C. Füesslin, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, Zürich 1774/79. Bd. 5, S. 110 ff. Für J. J. Lenz: Thieme-Becker, Allg. Lex. d. Bild. Künstler XXIII, S. 63f. und H. Ginter, Südd. Kirchenmalerei des Barock. Augsburg 1930. – Eine Monographie des Verf. über Caspar Wolf, welche dessen Beziehungen zur südd. Kunst eingehend behandelt, steht vor dem Abschluss.

<sup>2</sup> Über Weyermann vgl. N. Lieb in Thieme-Becker, ALBK XXV, S. 480 f.

Durch das Altarblatt in der Telskapelle in der Hohlen Gasse bei Küssnacht, welches neben der Signatur die Bezeichnung «Muri 1760» trägt, ist seine Anwesenheit in diesem Jahre gesichert<sup>3</sup>.

In Muri war in der Zwischenzeit Fürstabt Gerold I. gestorben, nachdem er zuletzt noch den prunkvollen Innenausbau der Abtkapelle vollendet hatte. Sein an Baufragen wenig interessierter Nachfolger Friedolin Kopp (1751–1757) war durch den erst 38 Jahre alten Abt Bonaventura II. (1757–1776) abgelöst worden. Ähnlich seinem grossen Vorgänger Placidus von Zurlauben war dieser erfüllt von weittragenden Bauplänen, die, wären sie nicht durch die Ungunst der Zeit vereitelt worden, die Klosteranlage von Muri ganz im Stile der grossen Fürstabteien des deutschen Reiches umgestaltet haben würden. Heute zeugen nur noch kleinere Bauten, etwa das Schloss Eppishausen im Thurgau, der Pfarrhof in Wohlen und vor allem das auf dem Südende des Lindenberges gelegene Sommerhaus der Murikonventualen, das Schloss *Horben*, für den prononcierten Geschmack dieses geistlichen Herrn in Bausachen. Unter seiner Herrschaft sind viele Kirchen neu ausgestattet worden und in viele hat er Altäre und Altarbilder gestiftet<sup>4</sup>. Infolge seiner zarten Gesundheit oft an die Wohnung gefesselt, lag ihm die behagliche Innenausstattung der Zimmer besonders am Herzen. Dabei hatte er eine Vorliebe für Tapetenmalereien und für schöne, reichverzierte Kachelöfen. Er ist es gewesen, der gleichzeitig mit Caspar Wolf auch den «sehr berühmten und geschickten Hafner» Michael Leonz Kuchler (1727–1778) von Luzern nach Muri gezogen und bis zu seinem Tode dauernd beschäftigt hat.

Fürstabt Bonaventura II. ist der Gönner und Auftraggeber von Wolf in Muri gewesen. Leider sind die persönlichen Rechnungsbücher seiner Amtszeit verschollen, so dass uns genaue Angaben über die verschiedenen an Wolf erteilten Aufträge fehlen. Aber andere Nachrichten über seither zerstörte Tapetenmalereien und Notizen in verschiedenen Rechnungsbüchern der Klosterverwaltung lassen die Annahme zu, der Künstler sei, zumindest in den 1760er Jahren, der eigentliche «Hofmaler» des Klosters gewesen. So war auch das bereits erwähnte Altarbild in der Telskapelle in der Hohlen Gasse ein Auftrag des Klosters, dem aus der Pfarrkirche von Küssnacht namhafte Einkünfte zukamen und das im benachbarten Zugersee Fischereirechte besass<sup>5</sup>. Unmittelbar anschliessend daran hat Fürstabt Bonaventura II. Wolf die Ausmalung zweier Räume des eine gute Wegstunde vom Kloster Muri entfernten Sommerhauses im Horben übertragen. Diese Arbeit hat den Künstler in den Jahren 1762–1764 beschäftigt.

Das in unvergleichlicher Aussichtslage<sup>6</sup> auf dem Südende des Lindenberges gelegene Landhaus war 1701 durch Abt Placidus von Zurlauben in unmittelbarer Nähe des dortigen kloster-eigenen Bauernhofes mit zugehöriger grosser Alp erbaut worden. Es diente von Anfang an den Mönchen von Muri als sommerlicher Erholungsort. Der Nachfolger, Fürstabt Gerold I., baute 1730 die daneben stehende Kapelle und erweiterte das in bescheidenen Dimensionen gehaltene Haus noch 1739 mit beträchtlichen Mitteln, «damit die Herbst-Recreation commode allda könne abgehalten werden»<sup>7</sup>. Seine endgültige Gestalt erhielt es durch Fürstabt Bonaventura II., der das einfache Herrenhaus, der Mode der Zeit folgend, zu einem kleinen «Lustschloss» umbauen liess, mit Wirtschaftsräumen und einem Speisezimmer im Parterre, Wohnräumen im ersten und einem fast die ganze Breite des Hauses einnehmenden Gesellschaftssaal im zweiten Stock. Über die Lage

<sup>3</sup> Abb. in *Kunstdenkmäler der Schweiz*, Schwyz II, S. 43.

<sup>4</sup> Vgl. P. Martin Kiem, *Gesch. d. Benedictiner Abtei Muri-Gries*, Stans 1888/91, II, S. 207.

<sup>5</sup> Kiem, a. a. O. I, S. 59.

<sup>6</sup> «On y jouit d'une vue délicieuse et très étendue qui règne à la fois sur les cts. de Lucerne, de Schweitz, de Zoug et de Zurich, sur les Alpes de Glaris, sur le cours de la Russe (Reuss), sur l'Argeu, le Comté de Bade et jusque dans la Forêt Noire et la Souabe. A peu de distance du Horb, en tournant la montagne du côté du lac de Baldegg, on plonge la vue dans la ville de Lucerne, on découvre les glaciers du ct. de Berne, celui d'Unterwalden, et plusieurs districts considérables des cts. de Lucerne, Berne et Soleure. Ce local forme un tableau unique dans toutes ces faces.» B. F. Zurlauben, *Tableaux topographiques, pittoresques etc. etc. de la Suisse*, Paris 1777/80. II, p. 420.

<sup>7</sup> Cit. aus dem Rechnungsbuch des Fürstabtes Gerold I. von Muri, 1739, das ich der frdl. Mitteilung von P. Adelhelm Rast, OSB Muri-Gries, verdanke.

und das Aussehen dieses Gebäudes, dem ein kleiner französischer Garten mit Springbrunnen vorgelagert war, orientieren trefflich vier gemalte Ansichten Wolfs, die es von verschiedenen Himmelsrichtungen gesehen zeigen<sup>8</sup>. Man ersieht daraus, dass der Bau im wesentlichen unverändert auf uns gekommen ist (Tafel 45).

Allen Wechselfällen zum Trotz, denen das Innere des Horbens durch die verschiedenen Verwendungszwecke seit der Aufhebung des Klosters im Jahre 1841 ausgesetzt war<sup>9</sup>, haben sich doch die beiden im ersten Stock gelegenen, von Wolf dekorierten Eckräume in seltener Intaktheit erhalten. Mit ihren Wand- und Täfermalereien, Deckenstukkaturen, Türen, Fenstern und Fussböden, das eine Zimmer sogar mit einem reichverzierten, blauweissen Turmofen von Michael Leonz Kuchler, veranschaulichen sie in einer für die Schweiz fast einzig dastehenden Weise die ursprüngliche Gesamtwirkung solcher Rokokoräume (Tafel 46, 47 und 54, 55).

Die beiden durch einen Gang und einen Alkoven voneinander getrennten, mässig grossen<sup>10</sup> Zimmer sind in ihrem Grundriss spiegelbildlich gleich, d. h. ihre Aussenwände werden je durch zwei Fenster mit tiefen Nischen, die Innenwände durch zwei, bzw. drei Türen durchbrochen. Hier wie dort ziehen sich die eigentlichen Tapetenmalereien als Fries über bemalten Lambris rings um die vier Wände, indem sie über den Türen durchgeführt werden und sich auch in die Fensterleibungen erstrecken. Direkt darüber setzt die Hohlkehle der Stuckdecke an. Wie bei Tapetenmalereien üblich, ist die Bildleinwand in einer gewissen Distanz von der Mauer gespannt und nur in den Fensternischen auf den Mauergrund aufgezo-

gen. Abgesehen von diesen Gemeinsamkeiten ist die dekorative Gestaltung der beiden Räume vor allem motivisch, aber auch stilistisch verschieden. Das Nordostzimmer oder Jagdzimmer ist das früher entstandene: Die in den Deckenstukkaturen verwendeten Jagdmotive gehen zum Teil auf die 1761 erschienene Ridingersche Stichfolge «Die von verschiedenen Arthen der Hunden behaetzte Thiere etc.» zurück; es wird also frühestens 1762 anzusetzen sein. Für das Südost- oder Abtzimmer gibt wohl der 1764 datierte Kuchlerofen das richtige Entstehungsdatum – ganz abgesehen von stilistischen Erwägungen, welche diese Datierungen untermauern.

Das Nordostzimmer, aus dessen Fenstern man einen weiten, freien Blick über das Reuss- und Bünztal mit den darin eingestreuten ehemaligen Klosterbesitzungen geniesst, hatte einst als «Jagdzimmer» vorwiegend gesellschaftlichen Zwecken gedient. Solche Jagdzimmer waren für Landhäuser in der Art des Horben obligat; in ihnen spiegelt sich die Passion der Epoche für das noble Waidwerk. Das Jagdthema wird angeschlagen in der Hauptdarstellung, die Rudolf von Habsburg mit grosser Suite auf der Jagd zeigt; voll klingt es aus in den Deckenstukkaturen, wo es auf reizvollste Weise als Bären-, Wildsau-, Hasen- und Vogeljagd abgewandelt wird und findet sein leises Echo in den Stilleben der Lambris, in die Vögel, Eichhörnchen und anderes Kleingetier mit einbezogen sind (Tafel 46–52a). Im Gesamtprogramm, welches offenbar vom Auftraggeber sorgfältig erwogen war, ist nun allerdings das jagdliche Moment durchaus verbunden mit dem erbaulichen und historischen, indem die einzelnen Motive dem Alten und dem Neuen Testament, der Apostelgeschichte und der Geschichte des Hauses Habsburg – das ja als Stifter des Klosters Muri zu diesem in ganz besonders naher Beziehung stand – entnommen sind.

Die Darstellung setzt ein an der Südwand, wo rechts neben der Türe die Speisung des Elias durch den Engel und links daneben anschliessend die Geschichte von Joseph und seinen Brüdern erzählt

<sup>8</sup> Alle auf Holz, H 16,5:25,5 cm. In der Sammlg. des Benediktinerklosters Muri-Gries.

<sup>9</sup> Nach der Klosteraufhebung 1841 ging der Horben in Privatbesitz über und diente vorübergehend als Landgasthof und Sommerfrische für Molkenkuren. Dank der verständnisvollen Pietät der jetzigen Besitzer (Familie Borsinger auf Schloss Horben) ist das Innere in seiner ursprünglichen Gestalt wieder hergestellt worden. Die Tapetenmalereien sind in den letzten Jahren durch Restaurator H. Boissonas einer Konservierung unterzogen worden. Unsere Aufnahmen geben den vorherigen Zustand wieder.

<sup>10</sup> Grundmasse: *Jagdzimmer* L 6,35:B 6,10:H 2,85 m. Höhe der Tapetenmalerei 1,90 m; Höhe der Lambris 0,80 m; bemalte Felder H 0,42:B 1,20 resp. 0,95 m. – *Abtzimmer* L 6,35:B 5,60:H 2,85 m. Höhe der Tapetenmalerei 1,90 m; Höhe der Scheinlambris 0,70 m.

wird (Tafel 46, 47). Zwischen den beiden Fenstern der Ostwand ist das Gleichnis vom Verlorenen Sohn (Tafel 48) und in der anschliessenden Ecke die Metapher vom Guten Hirten wiedergegeben, derart, dass in derselben Landschaft auch Christus und die Samariterin und der Gang nach Emmaus erscheinen (Tafel 49). Wieder durch zwei Fenster begrenzt, folgt an der Nordwand das Gleichnis vom Barmherzigen Samariter (Tafel 50) und daran anschliessend, noch einen Drittel der Westwand einnehmend, die Bekehrung Sauli (Tafel 51). Hier ist, durch eine Türe auch äusserlich markiert, eine Zäsur in der Darstellung: Dem biblischen Geschehen folgen nun Episoden aus der Geschichte der Stifterfamilie des Klosters. Im selben Bildraum ist simultan links der Mord an König Albrecht bei Königsfelden geschildert, während die rechte Seite in dominierender Weise Rudolf von Habsburg mit Gefolge auf der Jagd zeigt. Und zwar ist dargestellt jene Episode, wo er an einem vom Regen hochgeschwollenen Bach einen auf dem Versehgang begriffenen Priester trifft und diesem sein eigenes Jagdpferd zur Verfügung stellt, damit er die Strömung sicher überschreiten und dem Sterbenden noch rechtzeitig das Sakrament reichen kann (Tafel 46).

Das ganze hier skizzierte, mit mässig grossen Figuren dargestellte Bildgeschehen ist eingebettet in eine Landschaft, die sich panoramamässig rings um den Raum zieht. Soweit sie Schauplatz biblischer Begebenheiten ist, hat sie jenen südlich morgenländischen Charakter, dessen Standardformen von undefinierbaren Laubbäumen, Palmen, merkwürdigen Steinpalästen und Kuppelbauten schon von der Barockmalerei herausgebildet worden sind. In diese von einem hohen, lichtdurchwogten, mit mächtigen Wolkenballungen und langausgezogenen Föhnstrichen belebten Himmel überwölbten Ideallandschaft mit den stark an den vorderen Bildrand gerückten Figuren, die nirgends die Schule von Weyermann, des Augsburger Lehrers von Wolf, verleugnet, finden sich nun aber überall Motive eingefügt, welche der heimatlichen Umgebung Wolfs entnommen sind: eine Tannengruppe, ein Waldweg, ein Bach, ein Wasserfall, ein Gehöft auf einer stillen Waldlichtung oder auch nur ein blühender Eisenhut und dergleichen. Sie sind meist an nebensächlicher Stelle, in einer Fensternische oder fast versteckt auf Vorder- und Hintergründen, angebracht. Man spürt das Bestreben des Malers, durch solche «realistische» Details die ideale Landschaft ihres summarischen Charakters zu entkleiden. Dort aber, wo die Begebenheit historisch lokalisiert ist, treffen wir zum erstenmal, in das überlieferte Schema verwoben, topographisch auch heute noch bestimmbare Landschaftsausschnitte. Der Mord an König Albrecht spielt sich ab in der Ebene von Königsfelden. Über dem weiten Feld von Windisch mit zwei ackernden Bauern erhebt sich der Wülpelsberg mit der Habsburg; rechts gleitet der Blick über die noch durch viele Flussarme in erlen- und weidenbestandene Sandbänke aufgeteilte Aareebene zu den Hängen des Jura und nimmt in der Tiefe neben den Schlössern Wildegg und Wildenstein das Städtchen Lenzburg, den Staufberg und die das Seetal begrenzenden Hügelzüge wahr. Auch die Gegend, wo die Begegnung von Rudolf von Habsburg mit dem Priester stattfindet – der Überlieferung nach am Furtbach bei Würenlos – erkennt man unschwer als das Tal der Limmat bei Wettingen. Rechts an der Waldzunge vorbei, vor der die Jagdgesellschaft anhält, sieht man auf die Rebhänge von Würenlos. Dahinter breitet sich die Ebene von Wettingen aus, mit Kirche und Dorf in der Mitte und dem Klosterkomplex zur linken Hand. Etwas weiter zurück liegen der Martinsberg und die Klus mit der Stadt Baden zu Füssen, während rechts, hinter dem Sulperg, das Limmattal sich gegen den Aarelauf mit den Jurabergen hin öffnet. Bemerkenswert ist, wie in dieser Landschaft auf einmal auch Licht und Atmosphäre zur Klärung des Räumlichen herangezogen werden: in den feinsten Abstufungen, hell in Hell, wird die Ferne durchmoduliert und über der ganzen Landschaft liegt der Widerschein eines von den ersten durchbrechenden Strahlen erhellen, aufklärenden Wolkenhimmels. Einheitliches Licht liegt auch auf den Figurengruppen vor der Waldzunge im Mittelgrund. Sie ist dadurch in viel stärkerem Masse mit der Landschaft verbunden als diejenigen der übrigen Darstellungen, wo sie nie zur Einheit mit der Umgebung gedeihen. Trotzdem auch diese Landschaft im herkömmlichen Sinne zwischen zwei mächtige Baumgruppen als Repoussoirs gesetzt und im Ganzen in drei Gründen entwickelt ist,

liegt ihr eine andere, freiere Komposition zugrunde als den übrigen, die weitgehend nach dem Weyermannschen Rezept aufgebaut sind. Tatsächlich stützt sich hier Wolf auf einen Stich von Ridinger, dem er, wie wir wissen, in Augsburg ebenfalls entscheidende Anregungen für seine Landschaftsmalerei zu danken hatte. Dieser, der Folge «Hetzjagden» zugehörige Stich zeigt eine fürstliche Jagdgesellschaft zu Pferd und zu Fuss, mit Hundekoppeln und Relaispferden, an der Spitze eine sechsspännige Equipage, welche, auf dem Ausritt begriffen, eben den Wald verlässt und in eine baumbestandene Ebene einbiegt, die in der Ferne durch einen Hügelzug begrenzt wird<sup>11</sup>. Derartige Vorbilder zu verwenden war damals durchaus erlaubt – auch wenn es nicht in der selbständigen Weise geschah, wie hier durch Wolf. Denn im Gegensatz zum Stich fällt seine Landschaft auf durch ihre Weite und Tiefe; nicht nur hat er den Himmel erhöht und das kleine Gehölz, vor dem er seine Figurengruppe aufbaut, als Ganzes sichtbar werden lassen, sondern diese selbst zu einer lockern, fast statischen Gruppe gefügt, derart, dass durch die Senkrechten von Priester im weissen Chorkleid und vom Schimmel das Geschehen im Zentrum betont wird. Dadurch wird der Tiefblick, der im Stich durch die Reiter mit den Relaispferden und die heraufgezogene Landschaft des Hintergrundes verstellt ist, in seiner ganzen Ausdehnung freigelegt. Frappant ist auch der Unterschied in der Baumdarstellung: Bei Ridinger sich windende und drehende Stämme und wie aus einzelnen Wedeln zusammengesetzte, vom Winde gezauste Kronen, in ihrer Spezies nicht zu identifizieren – bei Wolf dagegen der Versuch, die Bäume zu charakterisieren und zu individualisieren. So begegnen wir in der Bildmitte vorn zum ersten Male einer prachtvollen Wettertanne – einem Baum, dem neben Felsen und Wasser zeitlebens Wolfs grösste Liebe gegolten hat.

Hinter dem Landschaftsmaler tritt der Erzähler Wolf entschieden zurück. Zwar sind seine Gestalten, die mit wenigen Ausnahmen überschlank proportioniert, wie bei seinem Lehrer Lenz, erscheinen, gut gezeichnet. Doch wirken sie, einzeln oder in Gruppen, durchaus als Staffage: sie sind in die Landschaft hineingesetzt und nie richtig mit ihr verbunden. Auch in der Formulierung hält er sich weitgehend an bereits Geprägtes, so etwa in der Josephslegende oder im Gleichnis vom Guten Hirten. Von einer gewissen Originalität ist die Darstellung des Verlorenen Sohnes (Tafel 48). Hier stellt er – im eigentlichen und übertragenen Sinne – die Gestalt des welthungrigen Jünglings, der sein Vaterhaus verlässt, in den Vordergrund, während die Episode seiner tiefsten Erniedrigung, das Schweinehüten, und auch die Rückkehr ins väterliche Haus sozusagen nur am Rande erwähnt werden. Nicht ohne Humor sind die Räuber im Gleichnis vom Barmherzigen Samariter als Dolch und Knüppel schwingende Gesellen gezeichnet (Tafel 50), und beziehungsweise witzig ist das entzückende Motiv, wo am Rande eines kleinen Gehölzes die Schäflein des guten Hirten – geschoren werden (Tafel 49)! Aber im Ganzen fehlt die Lust am Fabulieren. In einer gewissen epischen Breite ist allein die Begegnung von Rudolf von Habsburg mit dem Priester geschildert (Tafel 46). Das Jagdfolge, die Knechte mit den Hundekoppeln, die Pferde und auch die einzelnen Hunde sind liebevoll charakterisiert. Übertrifft er darin Ridinger um ein Erkleckliches, so erst recht in der Art, wie er, trotz ihrer relativ bescheidenen Grösse, die einzelnen Köpfe individualisiert. Die Gesichter von Rudolf von Habsburg, des unmittelbar hinter diesem stehenden Reiters, aber auch des Priesters mit dem Chorknaben, wirken ausgesprochen porträthaft. Man könnte sich vorstellen, dass hier, wie gelegentlich bei solchen Darstellungen, den Gestalten die Gesichtszüge von Zeitgenossen – etwa des Abtes Bonaventura II. und seiner Umgebung – verliehen worden seien. Am Schwanz der Kavalkade, links, fällt besonders eine ins helle Licht gerückte Reitergestalt in federgeschmücktem Hut und Jagdhabit auf, die sich dem Beschauer mit einer scharfen Drehung des Kopfes über die Schulter zuwendet. Auf schlankem Hals sitzt das hohe Oval eines Gesichtes, dem ein jugendlich geformter Mund mit festem Kinn und eine

<sup>11</sup> Titelblatt der Folge «Hetzjagden» (Th. 9–12). Abb. in Ign. Schwarz, Katalog einer Ridinger-Sammlung, Wien 1910/18, I, Tf. III.

kräftig vorspringende Nase zwischen weitgeschwungenen Augenbögen einen energischen, ja kühnen Ausdruck verleihen. Charakteristisch ist die breite, mandelförmige Augenöffnung mit dem aussen weit heruntergezogenen Oberlid und der den Beschauer fest ins Auge fassende Blick, welcher den aufmerksam beobachtenden Menschen verrät. Vergleicht man dieses Gesicht mit demjenigen des fünfzehn Jahre später gemalten Selbstbildnisses von Caspar Wolf<sup>12</sup>, so kann kein Zweifel darüber bestehen, dass wir es hier mit einer Selbstdarstellung des damals fünfundzwanzigjährigen Künstlers zu tun haben. Es ist zugleich die Signatur des ganzen Werkes, welches, ausser dem zweimaligen Homonym eines Wolfes – das er auch später gelegentlich als Signatur verwendet – keine Bezeichnung oder Datierung trägt.

In der farbigen Gestaltung der den Raum umziehenden Landschaft hält sich Wolf weitgehend an das überlieferte Schema: brauner dunkler Vordergrund, durch starke Lichtakzente belebter grüner Mittelgrund und blauer, lichter Hintergrund. Aber innerhalb dieser Konvention fällt die reiche, warme und sehr persönliche farbige Orchestrierung auf. Im Gegensatz etwa zu den Landschaften Weyermanns, die mehr zeichnerisch-formal empfunden sind, spürt man hier einen Künstler am Werk, dem die Farbe ein besonderes Anliegen ist und in deren Handhabung er eine ungewöhnliche Sicherheit zeigt. Dominierend ist eine Skala von Erdfarben: Umbra, Terra di Siena, Ocker, Neapelgelb, dazu Weiss, die, reich an meist mit grüner Erde gebrochenen Zwischentönen, mit Hellgrün, lichtem und dunklem Blau harmonisiert werden. Starke Farbakzente und leuchtende Töne bleiben den Figuren vorbehalten: Zinnoberrot, Korngelb, Smaragdgrün, Coelinblau, reines Weiss und Schwarz beispielsweise in der Gruppe Rudolfs von Habsburg mit dem Priester; oder Weiss, Blaugrün, Zinnoberrot und zartes Hellblau im Verlorenen Sohn. Die Farbe strebt nie naturalistische, sondern immer dekorative Wirkung an, bewahrt aber im Detail eine ungewöhnliche Modulationsfähigkeit. Dadurch, namentlich aber durch die freie, zügige Art des Vortrages, welche die Hand und das Auge des die Fernwirkung sicher berechnenden Kirchenmalers verrät, wird der im Ganzen etwas trockene Eindruck der Farbmaterie wesentlich gemildert.

In reizvoller dekorativer Wechselwirkung zum Landschaftsfries stehen die bemalten Lambris, welche, aufgeteilt in 16 grössere Felder im Querformat und 16 kleinere, hochformatige, den unteren Abschluss der Wände direkt über dem Fussboden bilden (Tafel 46–52a). Das mit sprudelnder Erfindungskraft variierte Thema dieser Täfermalereien ist die Rocaille – im weitesten Sinne – und ihre Kombination mit dem Stilleben. In Form, Zusammensetzung und Anordnung stets wechselnd, ist sie bald als Umrahmung verwendet für Blumen, Früchte, Steine und dergleichen, bald verschmelzt sie sich mit den Stilleben in der Füllung, derart, dass ornamentale und vegetabilische Elemente sich durchdringen. Gelegentlich gehen ihre Wucherungen direkt in Naturformen über, indem ein Schnörkel sich auswächst zu einem Ast oder zu einem montbretienartigen Blütenstengel oder aber die Auswüchse der Rocaille selbst nehmen die naturalisierenden Formen von phantastischem Pflanzenwerk an. Der in der Ausformung der Rocaille und Kartusche sich offenbarende Formphantasie parallel geht die Mannigfaltigkeit der in den Stilleben verwendeten Gegenstände. Nicht nur finden sich fast alle einheimischen Blumen und Früchte – auch Feldfrüchte wie Rettiche, Rüben usw. –, dazu Äste, Baumstrünke, Steine und Architekturfragmente, sondern auch Lebewesen: Vögel, Schmetterlinge, Libellen, Schnecken und vieles andere sind in reizvoller Weise in die Stillebenwelt mit einbezogen. Doch damit keineswegs genug, schlingen und winden sich blütenbesetzte Ranken, krauten merkwürdig gelappte, in ihrer Form durchaus der Rocaille verwandte Blätter, die ganz nur Geschöpfe der Phantasie des Künstlers sind. Die Art, wie diese verschiedenen Elemente zu immer neuen, geschmackvollen Arrangements vereinigt werden, zeugt von höchstem dekorativem Geschick. Stupend ist auch die Könnerschaft, mit der die Dinge in ihrer spezifischen Stofflichkeit geschildert sind. Die pralle, glänzende Haut eines Apfels, die

<sup>12</sup> Vgl. den Aufsatz des Verf. über «Selbstbildnisse des Malers Caspar Wolf» in der Festschrift für Carl Günther, Basel 1957. S. 199 ff, Abb. 3 und 4.

wie aus Wachs geformte, durchscheinende Blüte einer weissen Winde sind mit derselben die Substanz nachfühlenden Akribie wiedergegeben wie die kristallinisch-poröse Oberfläche eines Sandsteines oder der Seidenglanz des Gefieders einer Blaumeise. Höchst virtuos ist auch die plastisch-räumliche Darstellung: Indem gelegentlich eine herunterhängende Frucht, ein Blatt oder auch die Muschel einer Rocaille über den eigentlichen Bildrand auf die Umrahmung übergreift, vor allem aber dadurch, dass vermittelt von Schlagschatten der Eindruck erweckt wird, die Stillleben seien plastisch vor der den Hintergrund bildenden hellen Wand aufgebaut, gewinnt die Darstellung weitgehend *Trompe-l'œil*-Charakter. Diese Täuschung geht bisweilen so weit, dass einzelne Gegenstände wie aus Stuck geformt und aufgesetzt erscheinen, wie etwa der direkt über die vertiefte Kehlung der Täferfassung gemalte tote Vogel in dem Stilleben der südlichen Fensternische (Tafel 52a). Als Folge dieser für das reife Rokoko so bezeichnenden Auflockerung und Ausweitung des Räumlichen erhält die ganze Dekoration etwas Leichtes, Schwebendes. Dieser Eindruck wird noch unterstrichen durch die frische, leuchtende Farbigkeit, mit der sie sich von dem einheitlich zartgrünen Ton der Umrahmung abhebt.

Motivisch sind diese Täferdekorationen dem Gedankenkreis des Augsburger Rokokos entwachsen. Mehr als in München hat dort die naturalisierende Verschmelzung der Kartuschenformen mit Landschaften und Stilleben die Phantasie der Künstler beschäftigt. Zuerst unter Verarbeitung französischer und niederländischer Vorbilder, später ganz nur ihrer eigenen Erfindung folgend, sind Zeichner und Stecher wie J. E. Nilson, F. X. Habermann und die Brüder J. S. und J. B. Klauer – um nur einige zu nennen – zu ganz persönlichen Prägungen gelangt, die sie in Stichfolgen herausgaben. Die Wirkung dieser ornamentalen Vorlegeblätter auf den Dekorationsstil der Epoche war ebenso weitreichend wie nachhaltig. Wer mit Dekoration zu tun hatte, Maler, Bildhauer, Stukkateure und Kunsthandwerker, hat durch sie Anregung empfangen – bestimmt auch Wolf, der auf seiner Wanderschaft als Malergeselle gewiss gelegentlich in die Lage kam, ähnliche Dekorationen wie diejenigen im Horben auszuführen. Selbstverständlich hat er, als phantasiebegabter Künstler, die Vorbilder nicht direkt kopiert; für die Horbenpanneaux hat sich denn auch bis heute keine Vorlage feststellen lassen. Wenn solche aber vorhanden waren, so haben sie sicherlich nur der eigenen Phantasie als Ausgangspunkt und Richtungsweiser gedient.

Den Malereien der Lambris nahe verwandt ist die graziöse Ornamentik der Deckenstukkaturen, die in ganz entscheidender Weise den Gesamteindruck des Jagdzimmers mitbestimmen (Tafeln 46, 47, 49). Eine achtfach gebrochene, an den Knickungen mit flammenden Kartuschen besetzte Doppelleiste umzieht die in der Mitte ornamentlose Decke. Diese selbst wird von einer kräftig sich absetzenden Hohlkehle abgeschlossen, welche an den vier Ecken und an den Seitenmitten durch lockeres, schwingend in den Deckenspiegel hineingreifendes Rocaillewerk verziert ist. Während jedoch die Eckornamente sich in Band- und Muschelformen genügen, umrahmen die Kartuschen der Seitenmitten Phantasielandschaften, die in farbig getönter Stuckierung ausgeführt sind (Tafel 52b). In zartester Modellierung, übergehend vom hauchartigen Relief der Wolken und fernen Berge zu den freiplastisch gebildeten Partien des Vordergrundes mit Felsen, Bäumen, Ruinen und Brücken in der Hohlkehle, sind figurenreiche Jagdszenen dargestellt: Ein Jäger, der am Felshang ein Häslein verfolgt; ein Vogelsteller, der seine Fangnetze legt; eine Sauhatz und ein von einer Hundemeute angefallener Bär. Durch ein Medaillon in Stucco lustro mit eingefügten Spiegelscherben sind die Mittelkartuschen noch besonders ausgezeichnet. Auf den Rocailleschnörkeln der Umrahmung, die oben in blüten- und blätterbesetzten Ranken endigen, sitzen in wechselnder, freier Anordnung und Stellung verschiedenartige Vögel. Fliegende Vögel, zum Teil in rundplastischer Ausformung, beleben in anmutigster Weise den Deckenspiegel, indem der eine nach einer herunterhängenden Spinne schnappt oder ein anderer gar im Fluge sein Junges atzt (Tafel 46).

Derselbe feine, allem Überladenen abholde Geschmack, der sich in der Anordnung der Stukkaturen offenbart, zeigt sich auch im Muschelwerk, das sich, im Gegensatz zu den Lambris, im



wesentlichen auf die für das reife Rokoko der 1750er Jahre «klassischen» Motive beschränkt. Die Ornamente sind mit ungemein sicherer Hand, straff und sehr massvoll in der Bewegung, geformt. Mit grösster handwerklicher Bravour sind auch die Landschaften – zu den bereits genannten gesellen sich in zartester Reliefausführung vier weitere, kleine in den den Ecken gegenüberstehenden Kartuschen der Deckenleiste – gearbeitet. Auffallend ist die sonderbar teigige Form der Berge, Felsen und moosartigen Bäume, während die Figuren mit höchster plastischer Schärfe modelliert sind. Dies trifft auch zu für die Tiergruppen, die teilweise Ridingersche Motive abwandeln<sup>13</sup>. Ihre raffinierteste Durchbildung haben diese Art von Darstellungen erst unter den Händen der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur letzten Vollendung des technischen Könnens gelangten Stukkateure erreicht, die, was Phantasie im Motivischen und Finesse der Form betrifft, alles in den Schatten stellt, was in den ornamentalen Vorlegeblättern niedergelegt ist. Die figurenreichen, stuckierten Landschaften des Jagdzimmers gehören in die Reihe der besten Arbeiten dieser Art.

Suchen wir nach ähnlichen Darstellungen im Bereiche der Örtlichkeiten, die Wolf auf seiner Wanderschaft berührt hat, so kommen die Deckenstukkaturen in der Neuen bischöflichen Residenz in Passau in erster Linie in Frage. Motivisch und in der feingeschnittenen Art der Ausformung steht die Stuckornamentik des dortigen «Prunkstiegenhauses» denjenigen des Jagdzimmers sehr nahe. Vor allem aber besteht eine verblüffende Übereinstimmung mit den stuckierten Landschaften des bischöflichen Privatsalons. Hier wie dort dieselbe romantische Auffassung der Landschaft als Ganzem, dieselbe teigige Bildung des Hintergrundes, dieselben moosartig geformten Bäume und dieselbe Schärfe in der plastischen Durchformung der Figuren<sup>14</sup>. Nun wissen wir aber aus einer Inschrift über dem Portal zum Passauer Prunkstiegenhaus, die das Datum 1768 trägt, also wohl die Beendigung sämtlicher Stuckarbeiten anzeigt, dass J. B. Modler von Köslarn (1700–1774), ein durchaus dem süddeutschen Formempfinden verhafteter Meister, mit seiner Werkstatt jene Stukkaturen ausgeführt hat. Dieser selbe Modler hat aber, wie neulich nachgewiesen worden ist<sup>14a</sup>, 1761, also unmittelbar vor der für die Datierung der Horbendekorationen in Betracht fallenden Zeit, mit seiner Werkstatt auch in der Klosterkirche zu Fischingen gearbeitet. Bei den guten Beziehungen zwischen den beiden Benediktinerklöstern Muri und Fischingen und dem besonderen Umstand, dass Fürstabt Bonaventura II. gerade im Jahre 1761 als Visitor der Benediktinerkongregation amtierte, besteht nun durchaus die Möglichkeit, dass Modler oder einer seiner Gehilfen, der mit Wolf von Passau her bekannt war, die Stuckdekorationen des Jagdzimmers ausgeführt und sich dabei zumindest in den Jagdszenen, die ganz die Erfindung Wolfs atmen, auf Entwürfe von Wolf gestützt hat<sup>15</sup>. Anzunehmen, dass Wolf selbst sie geschaffen habe, verbietet der Umstand, dass bis heute keinerlei Beweise für dessen Tätigkeit auch als Stukkateur vorliegen. Dazu kommt, dass das von Wolf gemalte Band- und Muschelwerk der Stilleben der Lambris mehr dem Louis-XVI sich nähernde Formen zeigt als die Deckenstukkaturen; auch entfaltet es sich dort üppiger, gedrängter als hier, wo die Anordnung gerade durch ihre massvolle,

<sup>13</sup> Vor allem Motive der Folge «Die von verschiedenen Arthen der Hunden behaetzte jagtbare Thiere etc.», Augsburg 1761 (Th. 140–160).

<sup>14</sup> Abb. in KDM Bayern IV, Niederbayern III, Passau, München 1929. Tf. XLVIII.

<sup>14a</sup> Vgl. KDMS Thurgau II, S. 106, und A. Knoepfli, Die Restauration der Fischinger Klosterkirche in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1881/82, vom 26. 6. 1958.

<sup>15</sup> Dieselben Vogel motive wie im Deckenspiegel des Horben finden sich im Rocailen- und Rankenwerk der Deckenstukkaturen des ebenfalls mit Tapetenmalereien (im Stile von Roos und Berchem) geschmückten Ost-Flügelzimmers im ersten Stock des «Rechberg» in Zürich (vgl. KDMS Zürich Stadt II, S. 276, 278). Doch sind die Stukkaturen hier reicher und üppiger, mit aufgeschlitzten Rocaillevoluten und viel mehr à jour gearbeitet als im Horben. Da sie im Stil von den übrigen Stuckarbeiten des «Rechberg» – die H. Hofmann, einer Tiroler Werkstatt zuzuschreiben geneigt ist – abweichen, darf die Möglichkeit erwogen werden, ob es sich hier nicht um eine mehr dem Régence sich nähernde Stilstufe des Horbener Stukkateurs handle. Zumindest aber dürfte beiden Arbeiten dieselbe Vorlage zugrunde liegen.

lockere und graziöse Art entzückt. Der Unterschied ist grundsätzlich und nicht nur in der Verschiedenheit der Technik: Malerei-Plastik und der sich daraus ergebenden Möglichkeiten, begründet.

Als Ganzes vermittelt die Ausstattung des Jagdzimmers den Eindruck des Luftigen, Heitern, graziös Beschwingten. Erzielt wird er durch die phantasievolle Art, mit der die verspielten Formen der Stilleben auf den Lambris, die zierliche, feingeschnittene Ornamentik der Stukkaturen und die weiträumige, mildfarbige Landschaftsmalerei in kapriziöser Wechselwirkung den Raum beherrschen. Ein sicherer Geschmack und ein feines Gefühl für den dekorativen Zusammenklang auch in der Farbigkeit, in die der samtene Holzton der Nussbaumtüren wohlüberlegt mit einbezogen ist, kennzeichnen den für den Gesamteindruck verantwortlichen Meister, Caspar Wolf.

Darf man das Jagdzimmer als das eigentliche «Meisterstück» des heimgekehrten Künstlers bezeichnen, in dem er die Summe dessen gibt, was er als Maler und auf dem Gebiete der Innendekoration im besonderen gelernt hat, so zeigen ihn die Malereien des Südostzimmers mitten im Aufbruch zu dem neugesteckten Ziel, sich einen persönlichen, naturnäheren Landschaftsstil zu erringen. Diese schmücken das Abtzimmer, das heisst jenen Raum des Sommerhauses, der mit dem damit in Verbindung stehenden Alkoven dem Gnädigen Herrn von Muri als Privatwohnung diente. Wie im Jagdzimmer ist auch hier die Gesamtdekoration aus einem Guss, und wie dort ist die hier ganz kleinfigurig geschilderte Historie eingebettet in einen Landschaftsfries, der sich, in der Szenerie fortlaufend verändert, rings um die Wände zieht. Doch fehlen hier die Holzlambris. An ihrer Stelle ist der durch eine kräftig profilierte, simsartige Holzleiste auf Fensterbankhöhe abgeteilte unterste Drittel der zwischen Fussleiste und Deckenansatz gespannten Leinwand illusionistisch als Balustrade durchgeführt, in deren Öffnungen Blumenarrangements, Stilleben mit Früchten, Topfpflanzen, lebendigen Tieren und dergleichen angeordnet sind. Es entsteht der Eindruck, man blicke über die Brüstung einer Terrasse auf die in der Weite sich dehnende Landschaft.

Im *Abtzimmer* hatte Wolf den Auftrag, das Leben des hl. Benedikt von Nursia, des Gründers des Benediktinerordens, zu schildern. Dabei stützte er sich im wesentlichen auf die Episoden der *Legenda Aurea* des Jacopo da Voragine.

Die Darstellung setzt ein an der Westwand, rechts neben dem Eingang, dort, wo der Turmofen des M. L. Kuchler steht. An einer mächtigen Baumgruppe vorbei gleitet der Blick über eine weite Ebene, die sich mit ihren Äckern und Feldern und dem mitten darin liegenden alemannischen Bauerndorf ganz der Landschaft bei Windisch des Jagdzimmers angleicht (Tafel 54). An ihrem Ende liegt, an einem berg- und burgenbekrönten See die Stadt Nursia, die Heimat Benedikts. Von hier aus entwickelt sich die Szenerie in steilem Anstieg zu einer zerklüfteten, wildromantischen Felseinöde, die den ganzen Rest der Wand einnimmt. Mit ihren seltsamen Felsformationen und Abstürzen, abenteuerlichen Baum- und Wurzelgebilden erinnert sie lebhaft an die phantastischen Landschaftserfindungen eines Josse de Momper. Am Rande dieser Wildnis rechts, sieht man Benediktus die treue Amme verabschieden, und links, mitten darin, unter einem mächtigen Felsentor, kniend in die Anbetung des Kreuzes versunken. Hoch oben, am äussersten Saum einer jäh abstürzenden Felswand, ist der wackere Romanus damit beschäftigt, dem Heiligen in einem Körbchen die Nahrung abzuseilen, während rechts daneben der feuerspeiende Satan mit einem Stein nach dem Glöcklein wirft. In der Ecke, über die Fensterleibung auf die Südwand übergreifend, geht die Steinwüste über in einen hohen Berg, an dessen Flanke sich das Kloster eingemistet hat, dessen Mönchen Benediktus auf wunderbare Weise eine Quelle verschafft. Hier nun weitet sich, die Mitte der Wand einnehmend, die Darstellung zu einer tiefen Seelandschaft (Tafel 56). Über den Wasserspiegel hin, auf dem, «ein Pfeilschuss weit vom Ufer, als ginge er auf festem Land», Bruder Maurus das unvorsichtige Mönchlein Placidus aus dem Wasser zieht, schweift der Blick an einem Wasserschloss vorbei auf eine Stadt am Fusse ferner Hügel, über denen die Spitzen der Schneeberge leuchten. Ganz vorn spiegelt sich eine mächtige Felsnase im seichten, wellengekräuselten Wasser einer kleinen Bucht. An ihrem von einer feingezeichneten Birkengruppe echt Wolfscher Prägung bestandenen Ufer paradiert ein Reiter auf weissem Lipiz-

zauer; sein Zusammenhang mit der Legende ist nicht ersichtlich – wohl aber seine Herkunft aus Ridingerschen Vorlagen! Durch eine Fensteröffnung getrennt, sieht man links anschliessend die Baustelle, wo Mönche und Handwerker in lebhaftem Treiben die Kirche Johannes des Täufers errichten, «welche Benediktus selbst an der Statt hatte gebaut, da zuvor der Altar des Abgottes Apollo gestanden» (Tafel 58). Am jenseitigen Ufer des von Weidlingfahrern belebten Seeausflusses erhebt sich, den ersten Drittel der Ostwand und die Fensterleibung bedeckend, der Berg Monte Cassino. Er ist als stotziger Felskegel mit steilen Flügen und tannenbestandenen Matten geschildert, dessen Spitze in die zu Föhnstreifen ausgezogenen Wolken reicht. Auf dem obersten Felsvorsprung unterhalb des Gipfels ist Benediktus mit seinen Mönchen im Begriff, die letzten noch aufrecht stehenden Säulen des Apollotempels, an dessen Stelle das Kloster Monte Cassino entstehen soll, niederzureissen und, etwas weiter unten, am Abhang, sieht man ihn beim Baumfällen und Waldroden. Weiterhin, auf die Wand zwischen den zwei Ostfenstern übergreifend, läuft der Berg aus in eine Voralpenlandschaft (Tafel 57). Über grüne, waldumsäumte Bergmatten mit weidendem Vieh senkt sich der Hang zu einer terrassenförmigen Abstufung, die vorn durch das felsige, ausgewaschene Bett eines Bergbaches begrenzt wird. An ihrem hintern Rand steht ein Kloster mit einer spitztürmigen Kirche. Von ihm aus führt ein Weg über eine gedeckte Holzbrücke an das diesseitige Ufer, wo, ganz im Vordergrund, Benediktus und den ihn begleitenden, spatenträgenden Klosterbrüdern die Nachricht vom Tode des Widersachers Florentius überbracht wird. Über die anschliessende Fensterleibung entwickelt sich nun die Landschaft ganz ins Vordergrundige (Tafel 55): Wir stehen vor dem Hause der Scholastika, sehen sie in einem gegen den Beschauer geöffneten Raum, unter Heiligenbildern an der Wand, mit ihrem Bruder Benediktus im frommen Gespräch, während ein Gewitter das Haus umtobt; blicken dann, auf der Nordwand, in den Klostergarten, wo Benediktus die Vision vom Tode seiner Schwester zuteil wird; wohnen dem Tode des Heiligen in der Basilika des Klosters und seiner himmlischen Verklärung bei und begegnen zuletzt, über der Eingangstüre, den beiden wandernden Mönchen, denen in den Wolken die leuchtende, teppichbelegte Strasse erscheint, «darauf der auserwählte Freund Gottes, S. Benediktus soll gen Himmel fahren».

Was die Landschaftsdarstellung betrifft, so setzt sich in ihr die Auffassung des Habsburgerpanneaus im Jagdzimmer weiter durch. Zu beachten ist etwa, wieviel konziser und individueller Baum, Fels und Stein erfasst werden. In der Schärfe der zeichnerischen Umschreibung wird man an die schweizerischen Landschaftsmaler des beginnenden 16. Jahrhunderts, Niklaus Manuel Deutsch und Hans Fries, erinnert. Auch in diesen Panneaux erhält die romantisch idealisierte Szenerie durch Einschübe von ganzen Landschaftsausschnitten und beobachtungsträchtigen Felspartien gelegentlich einen so hohen Wahrscheinlichkeitsgehalt, dass man versucht ist, nach topographischen Vorbildern zu suchen. Ähnlichen Felsbildungen wie etwa im untern Teil des Monte Cassino glaubt man an der Axenstrasse begegnet zu sein und gewisse Partien der Seelandschaft am Zugersee lokalisieren zu können. Die so in sich geschlossene Voralpenlandschaft mit der gedeckten Holzbrücke aber weckt Erinnerungen an die grüne, von dunkeln Tannen bestandene und von tiefen Flusstobeln durchzogene Weidlandschaft des Napfgebietes. Fraglos liegen hier überall Naturstudien zugrunde, wenn auch nur für die letztgenannte Landschaft eine erhalten ist<sup>16</sup>. Trotzdem behält die Landschaft als Ganzes genommen in ihrem kulissenartigen Aufbau und den starken Beleuchtungseffekten, die Wolf wie ein Regisseur darüber ergiesst, weitgehend den Charakter einer Bühne bei, auf der, vorn an der Rampe, die Figuranten der Legende agieren. Diese selbst, meist zu fast statischen Gruppen und Grüppchen vereinigt, bleiben Staffage – ein Eindruck, der durch das vorherrschende Schwarz der Mönchskutten noch unterstrichen wird.

Ganz anders verhält es sich mit den vielen kleinen, dem Auge erst bei Nahaussicht erkennbaren

<sup>16</sup> Berglandschaft mit dem Maler vom Rücken gesehen. Holz H 16,5:B 11 cm, sig. rückseitig: Wolf. Sammlg. des Benediktinerklosters Muri-Gries.

Figuren und Figurengrüppchen, die, ohne Zusammenhang mit der Hauptdarstellung, allenthalben verstreut in der Landschaft sich finden. Es sind Erzeugnisse der durch die Wirklichkeit angeregten Phantasie, kleine Szenen aus der schlichten Alltäglichkeit des ländlichen Lebens: Ein Hirte mit seiner Kuhherde hoch oben in der Bergwildnis; bäuerliche Bergsteiger auf einem Felsband, welche die Aussicht betrachten, dabei zwei Frauen, die mit allen Zeichen der Furcht auf die überhängende Felsnase hinaus kriechen; ein junges Paar im Gespräch mit einem am Wegrand ausruhenden Rätträger usw. – alles mit flinkem Pinsel anmutig und humorvoll festgehalten. Von besonderem Reiz ist die ganz dem Leben abgelauschte Schilderung der Baustelle der St. Johannes-Kirche (Tafel 53b). Überrascht hier Wolf schon durch das feine Gefühl für das Wesen der Architektur in der Weise, wie er Stein und Mauerwerk wiedergibt, so entzückt vollends die unmittelbare Lebendigkeit, mit der er die Arbeiter bei ihren verschiedenen Hantierungen darstellt. In einer Folge von reizenden Momentaufnahmen sehen wir die über den Plänen diskutierenden Kleriker und Baumeister, den Kalklöcher und die Mörtelbereiter neben der Pflastergrube und überall die geschäftig herumstehenden Mönche. Über die «Hühnerleiter» bringen die Träger Pflaster und Steine zu den emsig tätigen Maurern, und, ganz oben im Gebälk des in der Aufrichte begriffenen Dachstuhles, tragen und reichen sich die Zimmerleute Balken und Pfetten zu – man glaubt in dem tätigen Gewimmel die dabei obligaten Zurufe zu hören! Hier sind, im Gegensatz zu den eigentlichen Episoden der Benediktuslegende, die Figuren überall mit der Umgebung gesehen und in die Atmosphäre der Landschaft eingetaucht.

Die Art nun, wie die die Landschaftsszenerie begleitenden und einhüllenden atmosphärischen Vorgänge wiedergegeben sind, kann nur als grossartig bezeichnet werden. Geschildert ist in kontinuierlicher Abfolge ein sich bildendes und entladendes Gewitter. Beginnend mit Wolkenballungen über dem noch hellen Horizont über Nursia, sich verdichtend in verhängtem, föhn-schwangerem Himmel über dem Monte Cassino, entfesselt sich, nach nochmaligem trügerischen Aufklären, mit Blitz, Wetterleuchten und Wolkenbruch ein gewaltiges Unwetter über dem Hause der Scholastika, das, aufrauschend in der Himmelsglorie der Verklärung Benedikts seine überirdische Peripetie erreicht und decrescendo über der Landschaft mit der Vision der beiden Mönche abzieht. Eine Wiedergabe des Atmosphärischen in seiner dramatischen Abwicklung, wie sie hier geschieht, wird man in der zeitgenössischen Landschaftsmalerei vergeblich suchen. Dagegen drängen sich Vergleiche mit illustren Meistern der heroischen Landschaft auf. Doch hat Wolf nur mittelbar aus dieser Quelle geschöpft. Es sind vielmehr die grossen deutschen Kirchenmaler der Epoche, deren Vorbild hier beschworen wird: Cosmas Damian Asam mit dem Deckengemälde der St. Johannes-Nepomuk-Kirche zu München etwa und Franz Joseph Spiegler in den Langhausfresken von Zwiefalten. Wie kaum ein anderer hat es Spiegler verstanden, ganze Felderfolgen mit einer kontinuierlich sich aufgipfelnden atmosphärischen Stimmung zusammenzufassen. Auch in seinen Altarbildern – von denen übrigens zwei, die Kreuzigung Christi und der Höllensturz mit St. Michael, an hervorragender Stelle im Oktogon der Klosterkirche von Muri, Wolf bei jedem Kirchenbesuch vor Augen standen – fasziniert er durch den Schwung seiner Lichtströme und Wolkenballungen. Aber, selbst wenn wir in der grossartigen Verklärung Benedikts die bandartig ausgezogenen, wie mit Festons besetzten Wolkenbildungen der Himmelsglorie als Urschöpfung Spieglers erkennen und die sie wie dunkle Kulissen rahmenden, merkwürdig zopfig-gelappten Wolkenzüge als Erfindungen Asams uns vertraut sind, so ist doch daran zu erinnern, dass Wolf selbst ein «gelernter Kirchenmaler» war. Die Art, wie die atmosphärische Stimmung mit der Landschaftsszenerie zu grossartigem Einklang gebracht wird und wie der visionäre Wolkenstrudel aus der dunklen Gewitterwand sich entwickelt, hat authentisches Gepräge. Desgleichen das Kolorit des Ganzen in seiner warmen Harmonie von vielfach mit Umbra gebrochenen Erdfarben, zu denen das satte Grün der Wiesen und das tiefe Schwarz der Figuren in apartester Weise kontrastieren. Mehr noch als im Jagdzimmer spürt man in der ernsten Gehaltenheit der Benediktuslegende den Maler, der von der Farbe her gestaltet. Als wahrhafter

Meister manifestiert er sich insbesondere in der Sopraporta mit der Vision der Himmelsstrasse (Tafel 53a). In dieser ungemein stimmungsvollen Landschaft, deren merkwürdiges Zwielflicht durch die aufleuchtende Helle von Kirche und Felsen noch gesteigert wird, vermählt sich das differenzierte, regennasse Grün der Alpweide mit dem samtenen Schwarz der Tannengruppen, Baumstrünke und Mönchskutten zu einem Farbklang von kraftvoller Fülle. Breit, mit jedem Pinselstrich gleichzeitig die Form zeichnerisch klärend, sind die Farbflecken hingestrichen und die Lichter gesetzt. Es ist ein prachtvolles Stück grosszügiger Malerei, das den Vergleich mit den besten Freskanten der Zeit aushält und in der Pinselschrift den souveränen Stil der Hochgebirgslandschaften Wolfs der 1770er Jahre ankündigt.

Den Maler in der Fülle seines Könnens lernen wir in den Stilleben des Abtimmers kennen (Tafeln 54–58). Hier ist es nun nicht mehr das Spiel der phantasievoll ausgeformten Rocaille in Verbindung mit den verschiedensten Gegenständen, das uns entgegentritt, sondern das Stilleben in seiner «klassischen» Form: als Gestaltung eines Stückes intimen gegenständlichen Lebens in differenziertester malerischer Durchführung. Dreizehn solcher Darstellungen sind in die Öffnungen der den Raum umziehenden, illusionistisch gemalten Barockbalustrade hineinkomponiert, in der Weise, dass reine Stilleben mit Blumen und Früchten und dergleichen abwechseln mit solchen, in denen die mannigfaltigsten Gegenstände in Kombination mit Tieren und Vögeln erscheinen. Das Repertorium der dabei verwendeten Dinge ist fast noch grösser als im Jagdzimmer; aber auch hier sind alle der heimischen Umwelt entnommen. Neben der Blumenpracht, wie sie der sorgfältig gepflegte Klostersgarten hervorbringt: Rittersporn, Türkenbund, Lupinen, Verbenen, Digitalis, Montbretien, Asten und Rosen, Nelken, Tulpen in den verschiedensten Sorten, auch die zarten Winden, finden sich die einheimischen Obstarten und fast sämtliche Feldfrüchte. Da liegt etwa, schräg angelehnt an einen Riesenkürbis, auf einer Gurke, einer Bodenrübe und neben roten Randen und Trauben ein geblümter Fayenceteller, darauf Äpfel, Birnen und eine angeschnittene Zitrone. Anderswo sind auf einem Zinnteller Trauben, Birnen, Äpfel, Quitten, Pfirsiche und Pflaumen vereinigt oder Trauben und Äpfel mit einem Steinpilz und einer grossen gelben Karotte auf dem Boden ausgebreitet. Neben solchen, mehr im Herkömmlichen bleibenden Stilleben stehen nun solche, die sowohl in der Erfindung als auch in bezug auf die darin sich offenbarende Vorliebe für gegensätzliche Materien ganz das originelle Gepräge Wolfs tragen: im Blättergewirr des letzten Austriebes eines gespaltenen Astes sitzt ein Vogelnest – im Gegensatz zur bekannten Darstellung van Goghs aber mit flaumigen, hungrig die Schnäbel aufsperrenden Jungen gefüllt. Als Pendant dazu stellt Wolf eine holzgezimmerte Blumenkrippe mit einer Hauswurz, deren dickfeiste, mattgrüne Blätter in feinsten Weise mit dem mattschimmernden Weiss des frischgehobelten Holzes kontrastieren. Die Weichheit des Felles eines Feldhasen wird durch Gegenüberstellung mit den sperrigen Blättern eines Kohlkopfes, der schillernde Seidenglanz des Gefieders eines Eichelhäfers durch den Kontrast mit der borkigen, ausgetrockneten Rinde eines halbvermoderten Baumstrunkes sinnfällig gemacht, usw. Überall ist die besondere Art und die spezifische Materie der Dinge in unübertrefflicher Weise beobachtet und dargestellt. Man spürt das hellwache Interesse des Sohnes eines Zeitalters, das den Geheimnissen der Natur mit allen Mitteln beizukommen sucht. Aber bei aller «naturwissenschaftlichen» Akribie in der Wiedergabe sind die Gegenstände doch rein malerisch gesehen – man fühlt das persönliche Temperament, das nach harmonischer Gesamtgestaltung strebt. Weitgehend haben deshalb auch diese Darstellungen, trotzdem sie im Arrangement von dekorativer Gültigkeit sind, den Charakter der «nature morte», der toten, konservierten Natur verloren, welche den meisten Stilleben des 18. Jahrhunderts anhaftet. Es sind wirklich Stücke stillen, ja bisweilen drängenden, saftstrotzenden Lebens. Besonders die unvergleichlich reichen, schmetterlingumgaukelten Blumenstücke, in denen sich das Auge wie in einer wundersamen Landschaft ergehen kann. Welch zarteste Empfindungen Wolf im Stilleben auszudrücken fähig war, zeigt in anmutigster Weise dasjenige mit den Skizzenbüchern und dem Rosenzweig auf der Südwand (Tafel 56). Die Gegenstände sind mit dem feinsten Ge-

fühl für die Proportionen in den Bildraum gestellt, derart, dass auch die sie umgebende Leere lebendig und reizvoll im Ausschnitt gestaltet wird. Die malerische Finesse mit der der Rosenzweig, die durchsichtige Karaffe und vor allem das mürbe Weiss des Papiers im Gegensatz zum Schwarz der bezeichneten Seite des Skizzenbuches durchgeführt sind, lässt an eines der schönsten Stilleben von Oudry denken<sup>17</sup>. Die Art aber, wie die dargestellten Dinge mit den leisesten Verschiebungen, ohne die geringste Härte sich berührend und sanft überschneidend, einander zugeordnet sind und wie Rose, Knospe und Blätter sich über das aufgeschlagene Skizzenbuch neigen, ist von volksliedhafter Ausdruckskraft. In diesem Stilleben, das als einziges seine volle Signatur trägt, spricht Wolf auf seine zurückhaltende Weise Allerpersönlichstes aus: es ist entstanden, als er um seine Braut, Johann Baptista Catharina Kuchler, warb.

Verschwindende Ausnahmen abgerechnet, hat das deutsche Rokoko Blumen, Früchte und dergleichen nur im dekorativen Sinne, als «schönes Beiwerk» der angewandten Kunst dargestellt. Auch in der schweizerischen Kunst dieser Epoche sind Stilleben nur selten gemalt worden. Wenn sie vorkommen, handelt es sich meist um Blumenstücke in der konventionellen Art der Niederländer – ein Beweis, wie wenig das so ausgeprägte Vermögen des schweizerischen Künstlers, sich des Sichtbaren zu bemächtigen, mit rein malerischen Ambitionen verbunden war. Von Caspar Wolf aber wissen wir, dass er das Stilleben später auch als Tafelbild gemalt hat<sup>18</sup>. Obschon sich bisher keines hat nachweisen lassen, darf angenommen werden, dass sie in der Auffassung derjenigen des Abzimmers gemalt waren. Sucht man nach Vorbildern und Anregungen, die für ihn hätten wegweisend sein können, so wird man vorerst ganz allgemein Einflüsse der süddeutschen Dekorationskunst im Auge behalten müssen. Nicht nur in Wohnräumen, auf Täfer und Türen wurden damals Stilleben mit Vorliebe angebracht. Der Brauch, Kasten, Truhen, Bettgestelle usw. mit solchen zu schmücken hatte sich, von Augsburg ausgehend, weit verbreitet. Aber auch in der kirchlichen Dekorationskunst, z. B. auf Antependien, sind Stilleben in Form von Blumen- und Fruchtgehängen oft verwendet worden<sup>19</sup>. Zweifellos ist Caspar Wolf durch die Schule dieser rein handwerklichen Übungen gegangen, aber er hat sie aus einem neuen, jugendlichen Gefühl heraus mit ursprünglicher Frische zur Kunst erhoben. Natürlich hat er auch Einflüsse der bedeutenden Stillebenmaler, die ihm bekannt waren, verarbeitet. Dabei ist allerdings mehr an deutsche Vorbilder als an die Holländer zu denken<sup>20</sup>. Angesichts der Stilleben des Abzimmers richtet sich das Augenmerk unwillkürlich auf J. R. Byss (1660–1738), dessen Blumen- und Früchtedarstellungen oft in Verbindung mit Architektur und Plastik erscheinen. So besitzt das Basler Museum ein Blumenstück, auf dem über eine der Balustrade im Horben sehr ähnliche architektonische Attrappe Blumengehänge gebreitet sind<sup>21</sup>. Die Mannigfaltigkeit und Fülle der frei und lebendig angeordneten, zu Buketts und Gebinden vereinigten Blumen und Blätter, die Könnerschaft, mit der sie wiedergegeben sind und auch das Steinwerk charakterisiert ist, lässt das Ganze wie eine Präfiguration der Wolfschen Stilleben erscheinen. Dazu kommen im Detail Schmetterlinge, Käfer, Fliegen und dergleichen, die, hier wie dort, auf den Blüten sitzen oder in der Luft schweben. Wenn bei Wolf alles auch mehr in die malerische Atmosphäre getaucht und mit ursprünglicherer Frische gestaltet ist, so ist die Verwandtschaft doch eklatant. Sicher hat Wolf auf der Wanderschaft Byssens Werke gesehen; wo und wann wissen wir allerdings nicht. Dass aber reale Beziehungen, wenn auch nur zu dessen Nachlass, bestanden haben, dafür zeugt die merkwürdige Tatsache, dass sich im Besitze von

<sup>17</sup> Louvre, Paris, Kat. Nr. 673: «Basse, cahier de musique et épée.»

<sup>18</sup> So hat Wolfs Frau noch zu Anfang der 1780er Jahre einem Herrn Fleischlin in Luzern «zwei Blumenstücke» verkauft.

<sup>19</sup> Vgl. beispielsweise die Antependien der beiden Altäre vor dem Chor in der Stiftskirche von Rottenbuch (Obbay.).

<sup>20</sup> Es wäre denn, man wollte gewisse Zusammenhänge mit den Arbeiten des holl. Geflügelmalers Jacomo Victoors (1640–1705) annehmen, die Wolf in der Galerie von Schleissheim hätte sehen können.

<sup>21</sup> Öff. Kunstsammlung Basel, Inv. Nr. 1178 (Bachofen-Sammlung). Im Depot. Abb. in Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, S. 31.

Wolf eine signierte Zeichnung von Byss befunden hat. – Konkrete Einflüsse anderer Stillebenmaler lassen sich, soweit wir sehen, stilistisch nicht belegen.

Auf die Deckenstukkaturen des Abzimmers näher einzugehen erübrigt sich, da sie nur noch rudimentär erhalten sind (Tafel 54). Obwohl in der Erfindung einfacher und weniger geistreich, verraten sie im Detail sowohl als auch in der Ausformung die Hand desselben Künstlers, der die Dekorationen des Jagdzimmers schuf. Die Formen des Doppelstabes, die Motive des Muschelwerkes und der Rocailles sind identisch. Der im Ganzen zurückhaltendere Schmuck geht möglicherweise auf einen Wunsch Bonaventuras II. zurück, der in seiner Privatsphäre alles Prunkvolle vermeiden wollte.

Tatsächlich ist denn auch die Stimmung des Abzimmers von würdevollem, gehaltenem Ernst. Die Feierlichkeit der Darstellung der Vita S. Benedicti, namentlich in den letzten Episoden, und die Dramatik der die Landschaft beherrschenden atmosphärischen Vorgänge, tragen in erster Linie zu diesem Eindruck bei. Unterstützt wird er durch die dem Raum das Gepräge gebenden Farbtöne, in denen Braun, Grün und Schwarz dominieren. Die Kargheit der Deckenstukkaturen, die trotz des Stillebens schmuckes etwas kahl wirkende Barockbalustrade und der mit eingelegten dunkeln Eichenbrettern geometrisch gemusterte Fussboden sind weitere Elemente, die den Charakter des Zurückhaltend-Strengen verstärken. Einen heitern Akzent bringt, neben den anmutigen Stilleben, der blauweisse, mit klassischen Architekturruinen dekorierte Turmofen von M. L. Kuchler (1764) in den Raum, dem wohl die heiterbeschwingte Eleganz des Jagdzimmers fehlt, der aber in seiner Geschlossenheit von ausserordentlich eindrücklicher Wirkung ist<sup>22</sup>.

Von dem Zürcher Maler J. B. Bullinger (1713–1793), der selbst ein Spezialist auf diesem Gebiet gewesen ist, wissen wir, wie sehr in der Schweiz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts «die Landschaften en vogue waren, womit ganzte Zimmer beschlagen wurden». In welchem Umfang diese Art von Dekorationen einst in den Städten und auf den Landgütern reicher Bürger vorhanden gewesen sind, hat uns erst die Inventarisierung der schweizerischen Kunstdenkmäler richtig gezeigt<sup>23</sup>; allerdings auch, wie vieles und Wertvolles im Verlaufe des 19. Jahrhunderts der Papiertapete hat weichen müssen. Es bedeutet deshalb für die Schweiz und für den Kanton Aargau im besonderen ein Glücksfall, dass sich diese Dekorationen im Horben in seltener Intaktheit erhalten haben. In ihrer Art am ehesten zu vergleichen mit dem Landschaftsfries Bullingers, ehemals im Haus «zur Schelle» am Rennweg in Zürich<sup>24</sup>, das ungefähr gleichzeitig entstanden sein dürfte, zeigen die Tapeten- und Täfermalereien im Horben in jedem Belange höhere Originalität und bedeutendere dekorative Begabung. Sie dürfen mit den anmutig heroisierten Landschaften, die Rudolf Schellenberg 1771 für das Haus «zur Ilie» in Winterthur schuf<sup>25</sup> und den entzückenden «Gesellschaftsstücken» eines unbekanntes Malers der 1760er Jahre im Haus «zum goldenen Stern» an der Kirchgasse in Zürich<sup>26</sup> zu den schönsten Arbeiten dieser Art des schweizerischen Rokokos gezählt werden.

Gleichzeitig aber wird durch sie das Bild von der Künstlerschaft des gemeinhin als «Maler der Alpen» klassifizierten Caspar Wolf durch neue, reizvolle und ansprechende Züge bereichert.

<sup>22</sup> Auf einigen Lisenen dieses Ofens kleine Landschaftchen (Ansicht des Schlosses Altenburg a. d. Aare; Säumer, der ein Maultier über eine Brücke treibt; Reiter im Sturm usw.), die wohl von der Hand Wolfs, der für M. L. Kuchler Kacheln bemalte, sind. Zu Wolf als Ofenmaler vgl. P. Felder in ZAK, Bd. 18, 1958, S. 141 ff.

<sup>23</sup> Vgl. die aufschlussreiche Zusammenstellung der Tapetenmalereien des Rokokos in Zürich von Konrad Escher in ZAK Bd. 3, 1941, S. 153 ff.

<sup>24</sup> Abb. KDMS Zürich Stadt II, S. 207.

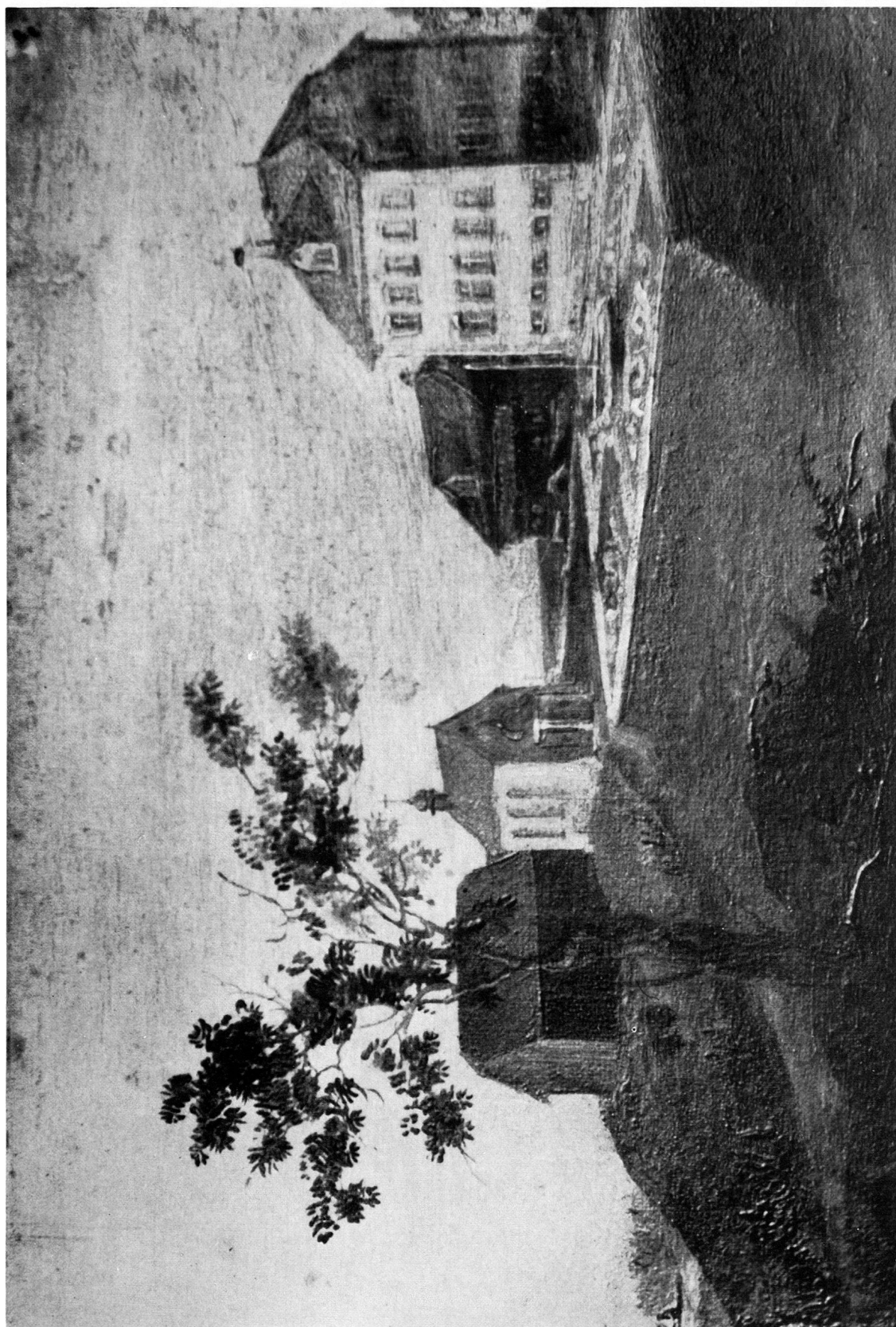
<sup>25</sup> Vgl. KDMS Zürich VI, S. 148 ff.

<sup>26</sup> Vgl. ZAK Bd. 3, 1941, S. 153 ff und KDMS Zürich Stadt II, S. 19 ff.

#### BILDNACHWEIS:

Tafel 45: Photo Dr. W. Raeber, Basel;

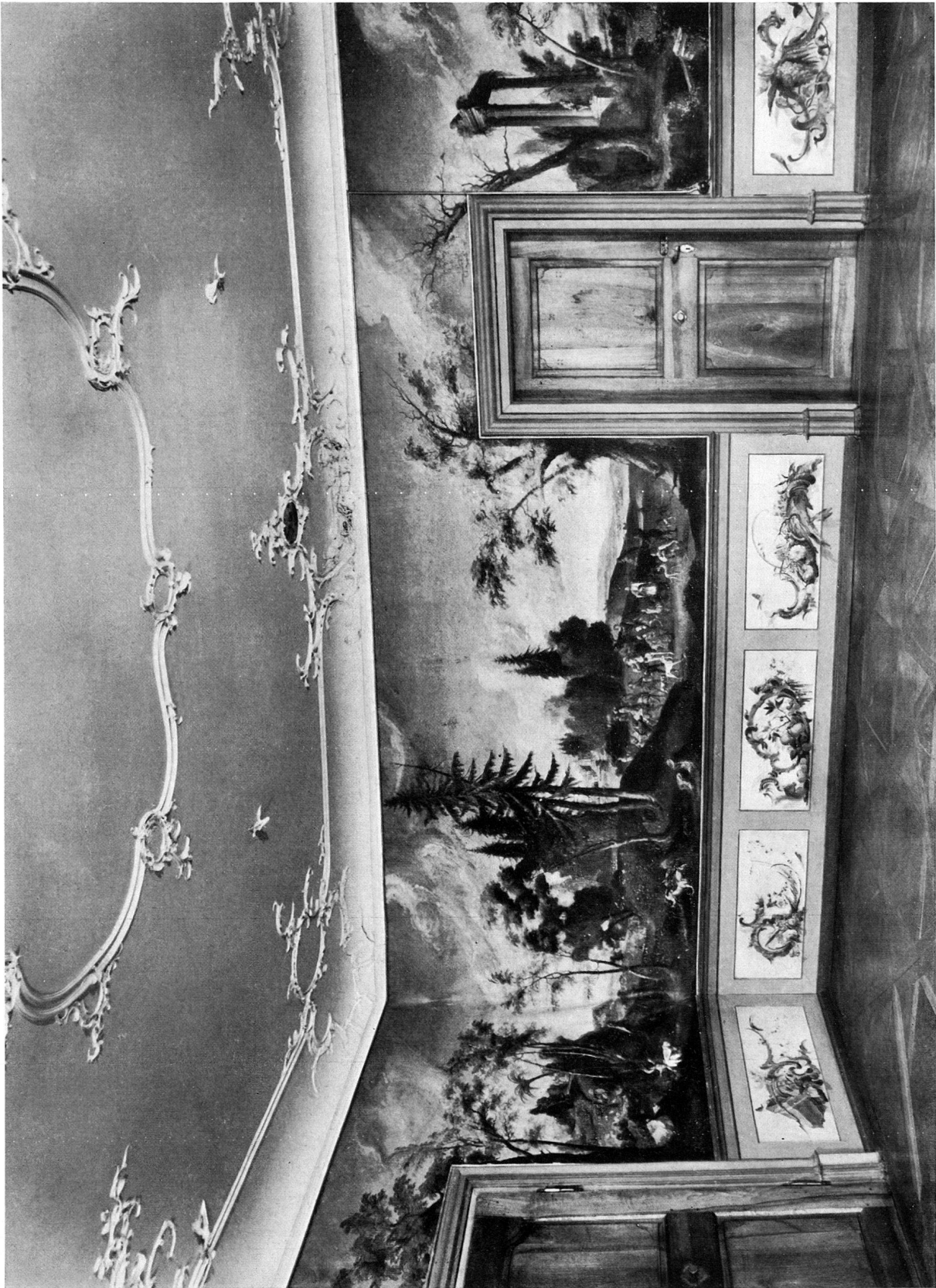
Tafeln 46–58: Photo W. Neffen, Baden.



Caspar Wolf (1735-1783). Ansicht des Schlosses Horben von Nordosten (1762)

DIE TAPETENMALEREIEN VON CASPAR WOLF IM SCHLOSS HORBEN





Jagdzimmer. Südwestecke und Westwand: Speisung des Elias und Habsburger Panneau

DIE TAPETENMALEREIEN VON CASPAR WOLF IM SCHLOSS HORBEN



Jagdzimmer. Südwand: Die Geschichte von Joseph und seinen Brüdern

DIE TAPETENMALEFREIEN VON CASPAR WOLFF IM SCHLOSS HORREN



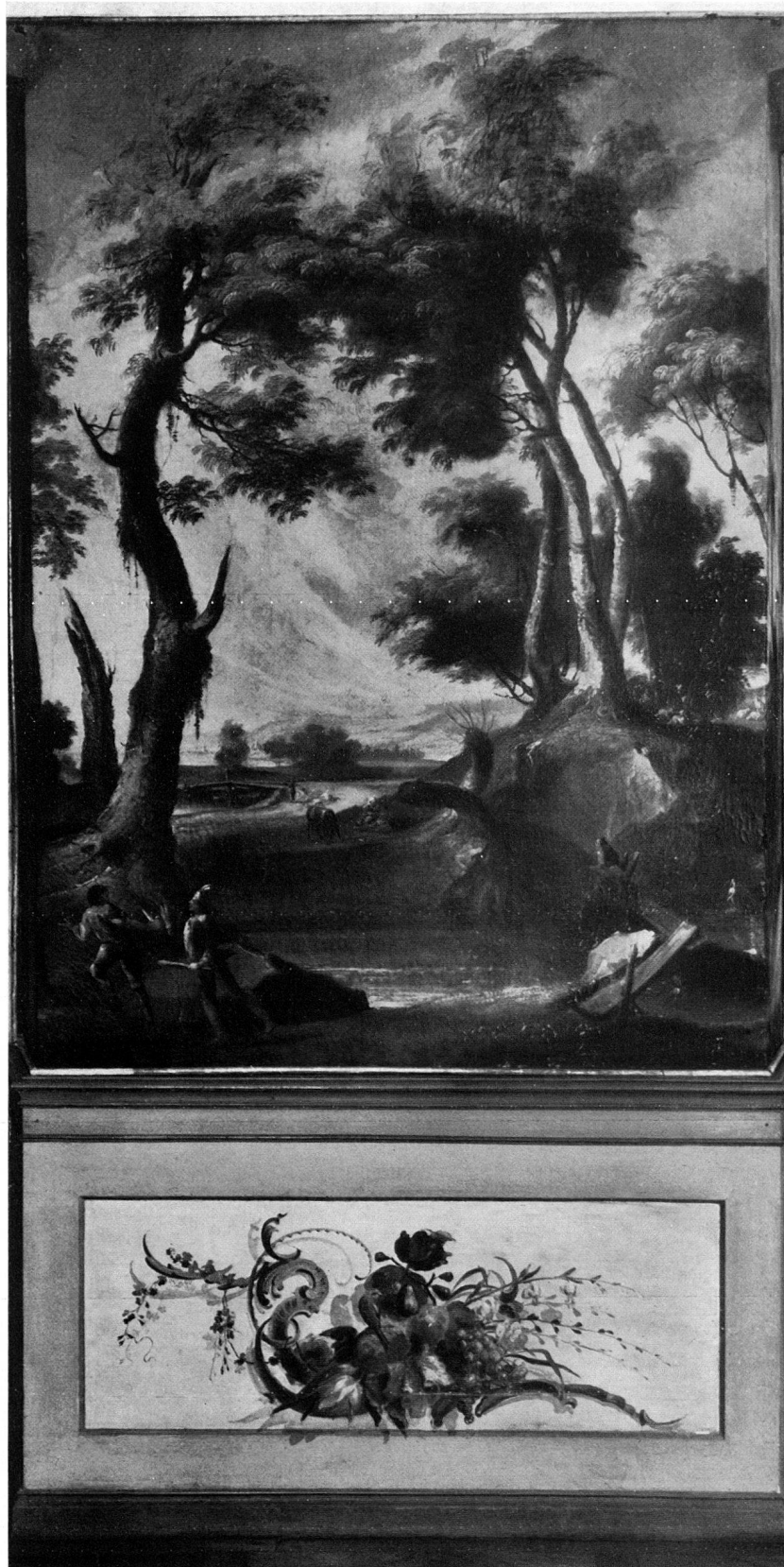
Jagdzimmer. Ostwand: Das Gleichnis vom Verlorenen Sohn

DIE TAPETENMALEREIEN VON CASPAR WOLF IM SCHLOSS HORBEN



Jagdzimmer. Nordostecke: Das Gleichnis vom Guten Hirten

DIE TAPETENMALEREIEN VON CASPAR WOLF IM SCHLOSS HORBEN



Jagdzimmer. Nordwand: Das Gleichnis vom Barmherzigen Samariter

DIE TAPETENMALEREIEN VON CASPAR WOLF IM SCHLOSS HORBEN

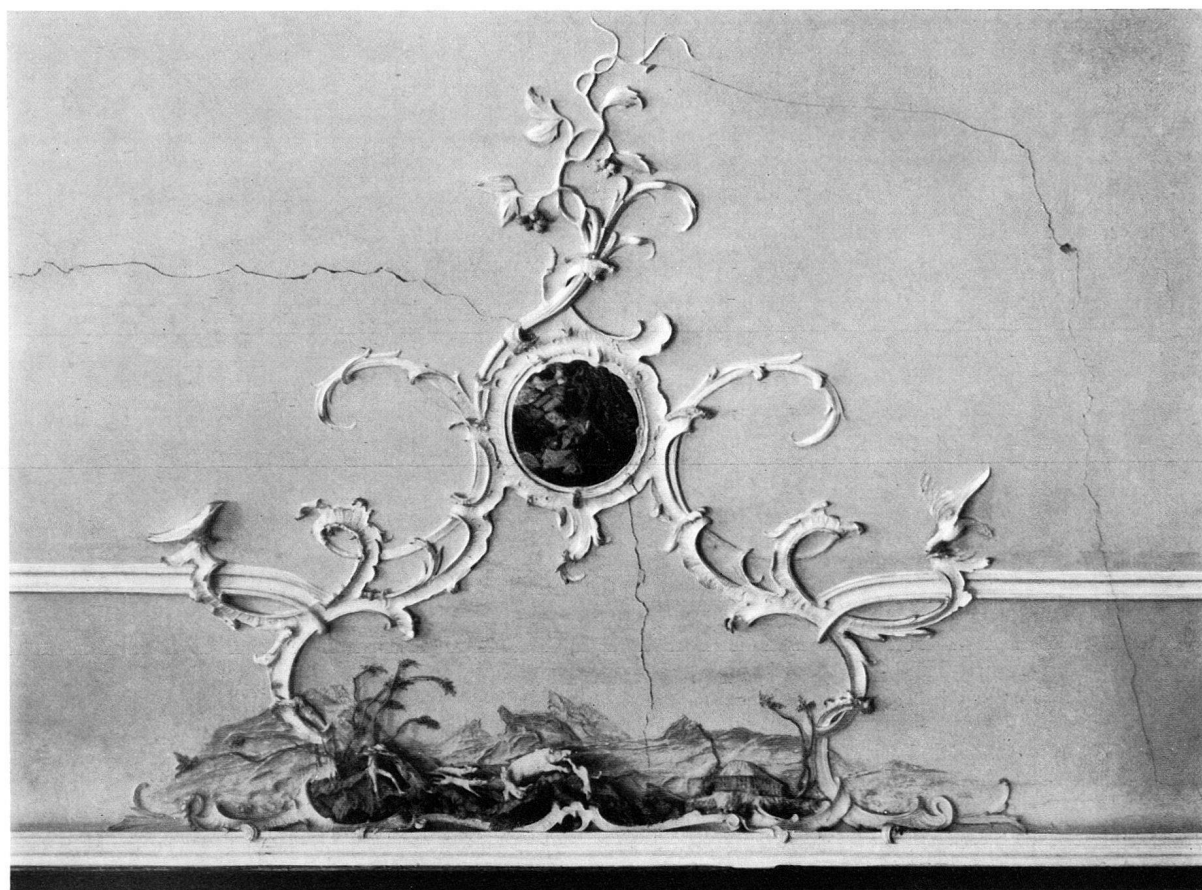


Jagdzimmer. Nordwestecke: Die Bekehrung Sauli

DIE TAPETENMALEREIEN VON CASPAR WOLF IM SCHLOSS HORBEN



*a*



*b*

*a* Jagdzimmer. Täfermalerei: Stilleben mit totem Vogel  
*b* Jagdzimmer. Deckenstukkaturen (Detail): Eberhatz

DIE TAPETENMALEREIEN VON CASPAR WOLF IM SCHLOSS HORBEN



a



b

a Abtzimmer. Nordwand: Vision der wandernden Mönche (Sopraporta)  
b Abtzimmer. Südwand: Bau der St.-Johannes-Kirche (Detail)

DIE TAPETENMALEREIEN VON CASPAR WOLF IM SCHLOSS HORBEN





Abtzimmer. Westwand: St. Benedictus in der Wildnis

DIE TAPETENMALEREIEN VON CASPAR WOLF IM SCHLOSS HORBEN

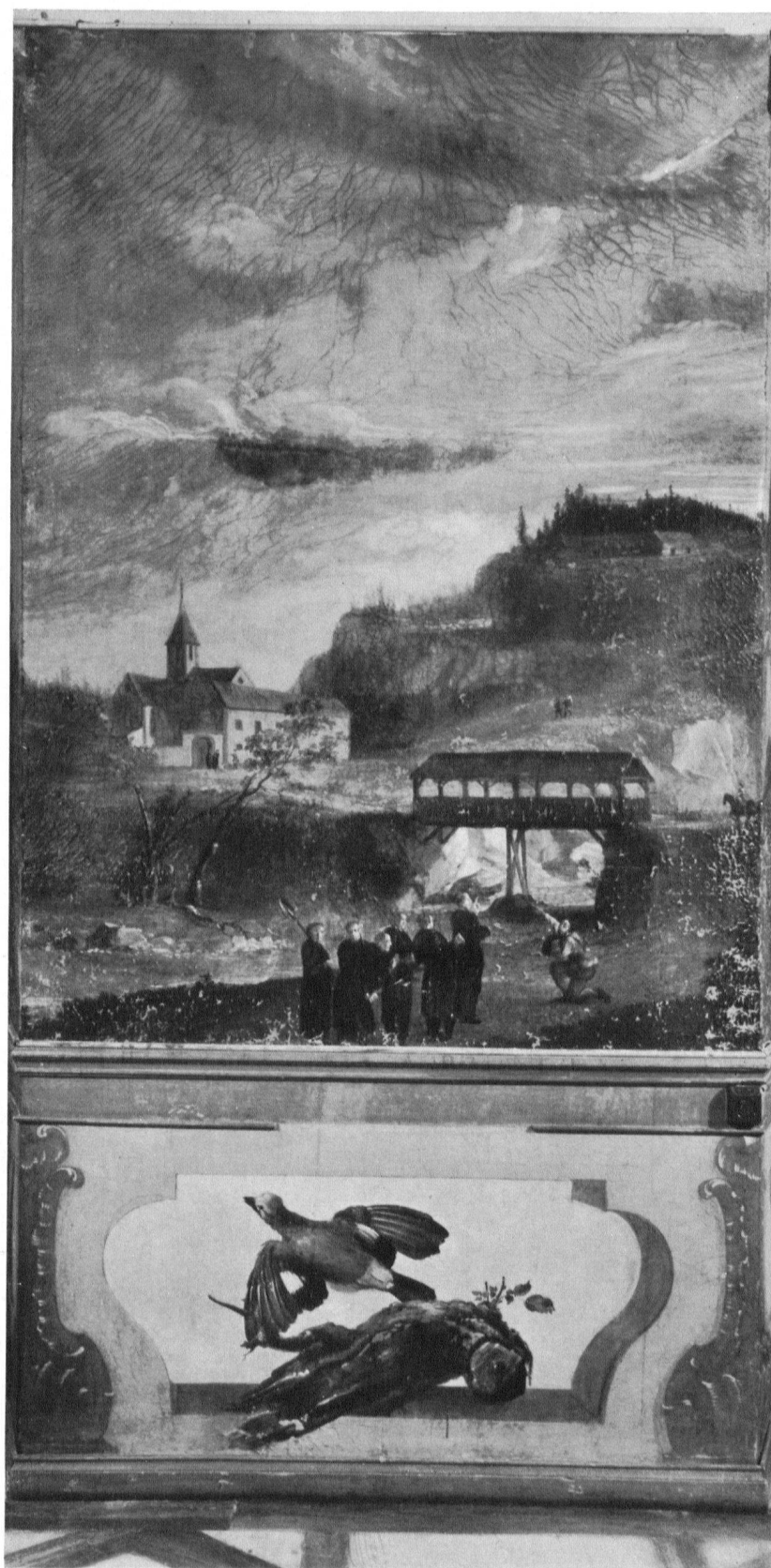


Abtzimmer. Nordwestecke und Nordwand: St. Benedictus besucht Scholastica. Vision, Tod und Verklärung St. Benedicti.

DIE TAPETENMALEREIEN VON CASPAR WOLF IM SCHLOSS HORBEN



Abtzimmer. Südwand: Maurus rettet das Mönchlein Placidus  
Stilleben mit Skizzenbüchern und Rosenzweig



Abtzimmer. Ostwand: St. Benedictus empfängt die Nachricht vom Tode des Widersachers Florentius  
Stilleben mit Elster und Aststrunk

DIE TAPETENMALEREIEN VON CASPAR WOLF IM SCHLOSS HORBEN



Abtzimmer. Südostecke: Bau der St.-Johannes-Kirche. Der Monte Cassino