

Zeitschrift: Zürcher Taschenbuch

Band: 74 (1954)

Artikel: Johann Kaspar Füssli, Johann Balthasar Bullinger und Johann Heinrich Wüst als Zürcher Dekorationsmaler des 18. Jahrhunderts

Autor: Isler-Hungerbühler, Ursula

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-985586>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

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

Johann Kaspar Füßli,
Johann Balthasar Bullinger
und Johann Heinrich Wüst als Zürcher
Dekorationsmaler des 18. Jahrhunderts

Von Ursula Isler-Hungerbühler

Das 18. Jahrhundert zeigt sich in der Schweiz reich an dekorativem Innenausbau. Zürich, die Stadt des blühenden Seidenhandels und politischen Ehrgeizes, aber auch die Stadt der Kleidermandate und Bauvorschriften, gestattete sich zwar weniger französische Eleganz in seinen Räumen als etwa Bern oder Basel, doch besitzt es noch heute Zeugen eines vor allem in der Ostschweiz sehr gepflegten Zweiges der angewandten Kunst: seine Täfermalereien und Wandpanneaux, die zum Teil von namhaften Künstlern geschaffen worden sind.

Die Bemalung von Holzgetäfer und Leinwandtapeten ersetzte die kostspieligere Einlegearbeit der Renaissance- und Barockzeit, welche in der Stilepoche des Rokoko als zu wichtig und ernsthaft empfunden wurde. Genau so, wie wir um die Mitte des 18. Jahrhunderts bei den Rachelöfen auf schlanke, graziösere Formen stießen und auf eine Bemalung, welche fast ausschließlich in heiterem Blau gehalten ist, wie ein leichtes Gespinnst den hellen Rachelgrund überziehend, genau so wichen die dunklen Nußbaumtäfer einer einfachen Wand, auf der Leinwandtapeten mit idyllischen Landschaften angebracht oder von einem geschickten Künstler mit bemalten Holzbrettern ver-

kleidet wurden. Auch hier dominierte die blaue Farbe, wenn es sich um einfache Dekorationen handelte. Zusammen mit festlich weißen Stuckdecken, deren Rocailles und Blattmotive dem ganzen Raum ein harmonisch bewegtes Spiel verliehen, und mit Spiegelkonsolen, welche die bemalten Wände unermüdlich zurückgaben, entstand so ein heiterer Gesamteindruck, welcher dem Formempfinden des Rokoko im Innersten gemäß war.

Auch in unserer Stadt übernahmen bekannte Künstler das Bemalen eines Zimmers, zum Teil, um durch diese Arbeit sich materiell besser zu stellen, zum Teil aber auch aus angeborener Freude am Dekorativen. Heute, wo wir so streng zwischen einem Dekorationsmaler und einem Kunstmaler unterscheiden, verstehen wir weniger, daß anerkannte Landschaftsmaler nicht zu stolz waren, auch Tapeten nach Wunsch des Auftraggebers zu bemalen, und daß sogar der Vorsteher der damaligen zürcherischen Kunstakademie, der alte Johann Kaspar Füzli, mit Vergnügen bereit war, wenn es galt, ein Zimmer mit originellen Malereien zu schmücken. Daraus können wir schließen, daß die Künstler des 18. Jahrhunderts in der Bemalung eines Zäfers eine künstlerische Aufgabe sahen, ähnlich vielleicht wie die Freskenmaler der gotischen Zeit, welche das Handwerklich-Dekorative durchaus als einen achtenswerten Zweig des künstlerischen Gewerbes betrachteten.

Es kann auf diesem knappen Raum natürlich keine umfassende Darstellung der zürcherischen Zäfermalerei gegeben werden, und wir verzichten aus Gründen der Übersichtlichkeit auch darauf, die gut erhaltenen Bilderfolgen im „Lindenhof“ (Krautgartengasse 2) und aus der „Farb“ (Stadelhoferstraße 38) zu besprechen. Viel wichtiger scheint es, an einigen wenigen typischen Beispielen zu zeigen, wie ein bemaltes Zäfer, eine bemalte Leinwandtapete, zu jener Zeit aussahen, und wie wir uns den Verlauf ihrer Entwicklung vorzustellen haben, wobei wir vor allem die im Titel genannten Künstlerpersönlichkeiten berücksichtigen.

Selbstverständlich bestehen auch bei dieser Art von Malerei Unterschiede in Qualität und Ausführung; es gibt Malereien en grisaille, d. h. in einfarbigem grauem oder blauem Ton gehalten, dann Wandtapeten, die gerahmt waren und sich wegnehmen ließen, also durchaus den Charakter eines Gemäldes besitzen, und daneben Darstellungen auf Holz, bei denen das

dekorative Schnörkelwerk überwiegt und das eigentliche Bild in einem medaillonartigen, gemalten Rahmen erscheint.

Von den Malern der Bilder wissen wir im Grunde wenig, wenn es sich nicht gerade um die berühmtesten, nämlich Bullinger und Wüst handelt, deren Autorschaft durch Signaturen oder Eintragungen in Rechnungsbüchern gesichert ist. Aber auch anonyme Bilder gibt es, die ihrer Qualität nach auf gute Künstler schließen lassen. Ihre Zuschreibung ist jedoch mit vielen Schwierigkeiten verbunden, da sie vielfach von fremden Meistern stammen, die sich vorübergehend in Zürich aufhielten, wie auch Bullinger¹⁾ in verschiedenen Städten der damaligen Eidgenossenschaft Landschaften hinterließ und Wüst²⁾ in Amsterdam seinen Lebensunterhalt mit dem Bemalen von Firmenschildern und ganzen Zimmer- oder Gartenmauern verdiente. Bei einigen bemalten Wänden in Zürich selbst läßt sich ein niederländischer Einfluß nicht verkennen, zum Beispiel in der Malerei des Hauses zum Steinberg (Neumarkt 6) oder den Leinwandtapeten, die sich heute im Werdmüller-Zimmer des Hotels Storch befinden.

Obschon wir in Zürich mehr unsignierte als gesicherte Werke besitzen, wollen wir mit einer Künstlerpersönlichkeit beginnen, welche für die dekorative Malerei des 18. Jahrhunderts maßgebend war und einen entscheidenden Einfluß auf die Zeitgenossen ausübte: Johann Kaspar Füzli³⁾. Dieser angesehene Zürcher lebte von 1706—1782 und konnte ohne große Schwierigkeiten den Künstlerberuf ergreifen, denn seine angeborene Begabung unterstützten die guten Beziehungen seines Vaters, des Malers und Horgener Sustmeisters Rudolf Füzli. Der junge Füzli studierte vorerst in Wien, kam dann als Bildnismaler an den markgräflich-badischen Hof Rastatt und wurde von dort nach Nürnberg und Augsburg empfohlen. Ein Stich von August Vind zeigt ihn als vollendeten Höfling in seidenelem Rock mit feingekräuselttem Jabot, die weiße Lockenperücke tadellos

¹⁾ Joh. Kaspar Füzli, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz III, Zürich 1770.

²⁾ Außer dem Schweiz. Künstlerlexikon und J. C. Füzli vgl. Joh. Jakob Horner, Das Leben des Malers Heinrich Wüst von Zürich, 19. Neujahrsblatt der Zürcher Künstlergesellschaft 1823.

³⁾ Georg Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig, Bd. I. — Neujahrsblatt Stadtbibliothek Winterthur 1875.

frisiert. Das Gesicht scheint energisch, klug, mit einer aristokratischen Nase und einem etwas groben Mund, dem es jedoch nicht an Geist mangelt. Füzli gehört seiner ganzen Erscheinung nach zur Gesellschaft, und daß er im Jahre 1756 vom Zürcher Rat mit dem Amt eines Ratschreibers für den Schuldeneinzug betraut wurde, beweist uns, daß er sehr wohl Kunst und Lebensart zu verbinden wußte, ohne dabei in Konflikte zu geraten. Sein Haus wurde zum Mittelpunkt künstlerisch interessierter Kreise, denn er unterwies nicht nur junge Leute im Zeichnen und Malen, sondern seine fünf Kinder waren allesamt künstlerisch tätig. Die beiden Töchter Anna und Elisabeth malten mit großer Geschicklichkeit Blumen und Insekten, Rudolf war Maler und Kunstschriftsteller, später Feldmesser in Ungarn und schließlich Archivar der Akademie für bildende Kunst in Wien. Der zweite Sohn, Johann Heinrich, der heute berühmteste Maler aus der Füzli-Familie, begeisterte England mit seinen phantastischen Gemälden und hielt als Professor Vorlesungen an der Londoner Akademie. Der jüngste Sohn, Kaspar, zeigte neben seiner Begabung als Blumen- und Insektenmaler großes Interesse für Insektenkunde, und da er mit dem in der Familie Füzli reich verteilten schriftstellerischen Talent begabt war, machte er sich auch als Verfasser entomologischer Werke einen Namen. Es ist reizvoll, sich diese vielseitig talentierte Familie vorzustellen, zu der noch ein Onkel und ein Nefte kamen, welche ebenfalls als Maler und Kupferstecher arbeiteten und das Scherzwort der Zeitgenossen bestätigten, daß die „Domus Füsslinorum artis pingendi cultrix“ sei. Der Maler, welcher uns in diesem Zusammenhang besonders interessiert, ist also der Vater der ganzen Schar, Johann Kaspar, bekannt vor allem als Verfasser des Schweizerischen Künstlerlexikons, der „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz“. Es erstaunt immer wieder, Persönlichkeiten wie Füzli zu begegnen, deren Leben so reich und verschiedenartig begabt ist, und die ihr sicher vorhandenes künstlerisches Talent als etwas Selbstverständliches hinnehmen, mit dem sich sehr wohl noch ein anderer Beruf, sei es der des Ratschreibers oder des Kunstschriftstellers, verbinden ließ. Füzli schrieb und malte mit der Nonchalance eines Dilettanten, der zum eigenen Vergnügen arbeitet, und mit der Einseitigkeit eines Menschen, der sich selbst durchaus ernst nimmt. So sind seine Bilder, die er häufig in der beliebten

Form des „Quodlibet“ komponierte, von einer frischen Ursprünglichkeit, die selbst bei einer Wanddekoration originell und geistreich wirkt. Und daher fielen seine Urteile über die Schweizer Künstler so eigentümlich und für uns heute oft unverständlich aus.

Dekorative Werke Füzli's sind nicht mehr zahlreich vorhanden, doch befinden sich im Haus zum „Weißen Turm“ (Brunngasse 4) von seiner Hand vier Ölbilder auf Leinwand, die, obschon mit Rahmen eingefasst, durchaus dem Charakter einer bemalten Wand entsprechen und sehr wohl in unserem Zusammenhang genannt werden dürfen.

Unsere Abbildung zeigt das eine von vier Geräte-Stilleben, welche sehr naturalistisch gearbeitet sind und eine größtmögliche Plastizität vortäuschen sollten. Die Leinwand wurde, um die illusionistische Wirkung zu verstärken, als braune Holzmaserung gegeben, so daß wir den Eindruck erhalten, die Medaillons und Porträts seien direkt auf die Wand geheftet. Wir sehen im unteren Drittel der Bildfläche, perspektivisch genau ausgerichtet, einen barocken Prunktisch, auf dem links eine Geige liegt, ein halb aufgerolltes Notenblatt mit ihrem Gewicht beschwerend. In der Mitte steht ein alter Globus in seinem Gestell, rechts davon ein krauses Tintengeschirr mit verschiedenen Federkielen. Diesen Gegenständen exakt entsprechend ist die Wand aufgeteilt: über der Geige hängt ein barockes Porträt, bei dem der Papiercharakter doppelt betont wird durch den umgebogenen rechten Rand und das dahintergeschobene Notizblatt. Über dem Globus baumelt bescheiden eine fremdländische Flasche, während rechts, als Pendant zum Porträt, ein Vogel-Medaillon an einer Masche prangt — der Nagel ist deutlich wiedergegeben und auch der Schmetterling, welcher sich auf dem Rund niedergelassen hat.

Das Medaillon mit der Masche finden wir auch auf dem zweiten Bild, nur daß diesmal statt des Vogels Früchte darauf gemalt sind, und der Globus — sogar in stets derselben Stellung — schmückt noch einmal den bei allen vier Darstellungen gleichen Tisch. Ein weißes Hündchen, eine Laute, ein Blumenarrangement — dies sind die weiteren Requisiten, welche Füzli für seine Dekorationen verwendete, einmal, zweimal oder dreimal, je nach Laune, wie ein Kind, das aus den gleichen Bauhölzern immer wieder neue Gebilde schafft.



Wandschmuck
im Hause „zum Weißen Turm“
von Joh. Kaspar Füssli

Die dekorative Wirkung dieses und der andern drei Bilder ist ausgesprochen stark, und wenn es sich bei solchen Darstellungen auch um eine modische Spielerei handelt, von Frankreich und Holland beeinflusst, können wir ihnen die Anerkennung doch nicht versagen. Der Maler verstand es, eine Wand sinnfällig zu schmücken, indem er die Form des Stillebens wählte, anspruchslose Gegenstände zu einem gefälligen Ganzen arrangierend, ohne aber dem barocken Wust niederländischer Stilleben zu verfallen. Hier ist die sichtbare Wand ebenso wichtig geblieben wie die dargestellten Dinge selbst; die feine Holzmaserung gibt der Komposition Leichtigkeit und unterstreicht das Unprätentiöse der ganzen Anlage, welche nicht mehr vortäuschen will, als sie ist, nämlich eine angenehme Unterbrechung der Wand.

Eine von Füzli durchaus verschiedene Persönlichkeit tritt uns in Johann Balthasar Bullinger entgegen, der von 1713—1793 lebte. Wenn Füzli ohne die Einflüsse seiner Familie nicht denkbar ist, und wir ihn lebhaft disputierend inmitten seiner Kinder und Schüler sehen, ein angesehenener Mann aus altem Zürchergelecht, so zeigt sich Bullinger ganz anders geartet. Er ist der Feuergeist, der Künstler, welcher mit der Überlieferung brechen will, ein unruhiges Temperament, dem es nicht an Witz und einer scharfen Zunge fehlt. Er wurde als Pfarrerssohn in Langnau geboren, verlor jedoch seine Eltern früh und war damit schon in jungen Jahren ganz auf sich selbst gestellt. Er benutzte sein väterliches Erbe zur Ausbildung seines Talentes, das sich früh offenbarte, und lernte bei dem alten Melchior Füzli, ohne hier das zu finden, was er gesucht hatte. Kaspar Füzli, von dem wir vorhin gesprochen haben, weilte um diese Zeit noch im Ausland, und so ist es zu verstehen, daß Bullinger nicht bei ihm, dem später berühmtesten Lehrer Zürichs, sich weiter ausbildete, sondern 1729—1732 bei Johann Simmler (1693—1748) arbeitete. Simmler war ebenfalls ein Schüler Melchior Füzlis, hatte jedoch in Berlin weiterstudiert und später sogar die Türkei bereist, was damals einem Maler noch den Nimbus der Abenteuerlichkeit verlieh. Daher bot Simmler dem jungen Bullinger Anregungen mannigfacher Art. Nach den drei Jahren bei Simmler zog Bullinger auf Wanderschaft, über Bergamo und Verona nach Venedig, wo er durch

Zanetti bei Tiepolo eingeführt wurde und das Glück hatte, dessen Schüler zu werden. Als Tiepolo nach Würzburg berufen wurde, kehrte Bullinger nach Zürich zurück, weilte in Solothurn und in der Westschweiz, wo er überall Aufträge für Porträts und Landschaften ausführte. Tiepolos Einfluß auf den jungen Künstler war groß und kommt besonders in seinen späteren Deckengemälden allegorischen Inhalts zum Ausdruck.

Seit 1742 weilte Bullinger ständig in Zürich, verheiratete sich und begann ein seßhafteres Leben. Aus dieser Zeit sind uns die meisten seiner gemalten Zimmer bekannt, daneben führte er Kupferätzungen nach Landschaften von Ermels und Felix Meyer aus, schuf auch solche nach eigenen Entwürfen, welche er als Sammelbändchen herausgab und damit mehr zu verdienen schien als mit seinen Gemälden. Diese erste Ausgabe von 1756 besitzt ein bemerkenswertes Vorwort, durch das wir in Bullingers geschraubt-originelle Denkweise eingeführt werden. Da es üblich sei, schreibt der Maler, sein Werk einer hochgestellten Persönlichkeit zu widmen, so widme er das seine dem eccellentissimo Signore Rafaello Santio. Denn er habe erstens dessen Fürsprache im Himmel nötig, bei Haëkaert, Ermels und Felix Meyer, deren Bilder er „so elend gekrazet“ — also in Kupfer gestochen — habe. Zweitens halte er entgegen dem Zanken seiner Freunde Raffael für einen sehr großen Maler. Drittens finde er, Bullinger, zwischen sich und Raffael gewisse Ähnlichkeiten, indem Urbino mit nicht weniger Bergen umgeben sei als Zürich, Bullinger wie Raffael die Haare lang trügen und zeitlebens dem schönen Geschlecht zugetan gewesen seien. Und zudem wolle er sein Werk keinem Lebenden weihen, weil er keine lebenden Künstler zu Gönnern nötig habe: „denn meine Landsleut dürfen mir nichts thun oder sagen, aus Forcht, ich sage ihnen ein gleiches...“ Für einen Ausländer dagegen sei das ganze Werk überhaupt zu teuer!

Bullingers Prospekte fanden jedoch größeren Beifall, als er nach diesen trozig-selbstbewußten Worten selber zu glauben schien, und dem ersten Versuch folgten weitere, so 1770 „100 Schweizerprospekte nach der Natur gezeichnet und in Kupfer gebracht“. Die große Verbreitung, welche die Kupferstiche erfuhren, ist nicht nur aus ihrer Qualität zu erklären, sondern die Eidgenossenschaft begann um die Jahrhunderthälfte ein gesuchtes Reiseland zu werden, und die Bewunderung der Fremden

machte auch die Einheimischen auf die Schönheit unserer Täler und die wilde Romantik der Berge aufmerksam. Bullinger schuf neben Landschaften auch Szenen aus der Schweizergeschichte, welche ihm weniger überzeugend gelangen, und dann als Nachfolger Kaspar Füzli von 1747—1785 die Titelbilder für verschiedene Neujahrsblätter von Zürich und Winterthur, wobei er allegorische und militärische Szenen bevorzugte. Zu den schönsten Kupferstichen gehören seine zwölf Ansichten der Stadt Zürich, welche sorgfältig, ohne pedantisch zu sein, architektonisch interessante Bauten wiedergeben. Bis zu seinem Tode gehörte Bullinger als Professor dem Lehrkörper der sogenannten Kunstschule in Zürich an, wo er auch den jungen Wüst unterrichtete und neben dem traditionsgetreuen, aristokratischen Kaspar Füzli in Zürich als der gesuchteste Lehrer galt, besonders weil er den Strömungen der neuen Zeit aufgeschlossener gegenüberstand und seinem Wesen nach schon leicht zur Romantik neigte. Da Bullinger der bekannteste und populärste Maler jener Zeit ist, werden ihm alle Wand- und Tapetenmalereien zugeschrieben, die nicht allzu offensichtlich von seiner Malweise abweichen, so vor allem „Weißer Turm“ (Brunngasse 4), „Rech“ (Neumarkt 4), „Meerfräulein“ (Untere Bäume 9), „Sonnenhof“ (Stadelhoferstraße 12).

An signierten Werken Bullingers besitzt das Schweizerische Landesmuseum aus dem Haus zum „Römer“ (Römergasse 11) vier bemalte Tapeten und eine Supraporte mit Gebirgslandschaften⁴⁾. Vier Landschaftsdarstellungen aus dem ältern Haus zum „Schönenhof“ (Rämisträße 14) befinden sich heute in Zürcher Privatbesitz. Wir betrachten nun eine Leinwandtapete aus dem Haus zur „Stelze“ (Neumarkt 11), welche sich auch im Landesmuseum befindet und „J. B. Bullinger pinxit 1755“ signiert ist⁵⁾. Unser Bild ist eines von einer ganzen Folge zusammenhängender Landschaften, welche als Belebung ein Picknick im Walde, Reiterkavalkaden, eine Jagdgesellschaft, Säumer und Hirten zeigen. Die Landschaft selbst wechselt von ruhigen Flußläufen in waldige Gegenden über, mit einer Vorliebe für windzerzauste Bäume und morsche Aststümpfe, für Gebirge und Wildbäche. Ähnlich haben wir uns wohl die Dar-

⁴⁾ Schweiz. Landesmuseum in Zürich, Nr. 4857.

⁵⁾ Schweiz. Landesmuseum in Zürich, Nr. 13963.

stellungen zu denken, welche laut Füßlis Künstlerlexikon Wände im „Roten Turm“ und zum „Hinteren Brunnen“ schmückten.

Wir wollen dieses Bild ein wenig genauer betrachten, da es uns als Schlüssel für eine ganze Folge von Gemälden dient, welche Bullinger zugeschrieben werden. Wenn man die Landschaft mit Bullingers gleichzeitig erschienenen Kupferstichen vergleicht, fällt sofort Gemeinsames auf: bei beiden Werken das Dominieren der Landschaft, welche durch die schematische Anordnung der Bäume als dekorativen Blickfang etwas konstruiert wirkt, jedoch in Einzelheiten, wie der Flußgegend im Hintergrund eines Stiches oder dem Gebirge rechts auf dem Vordergrund des Gemäldes, von einer genauen Beobachtung zeugt, die sich auf dem Weg über den Pinsel in ein fein empfundenes Landschaftsbild verwandelt. Bei den mit graziöser Leichtigkeit in die Umgebung gesetzten Reiterfiguren dürfen wir nicht nur von Staffage sprechen, nämlich der Einbeziehung des Menschen in die Landschaft rein als dekorativer Pointe, mit gleichviel künstlerischem Gewicht wie ein Baum oder ein Staketenzaun. Hier ist die Reitergruppe fast ebenbürtig der Landschaft gegenübergestellt, keine ist denkbar ohne die andere, und wie die Reiter von der Stille der Landschaft durchdrungen scheinen, so glaubt man auch, die Landschaft sei eigens zu dem Zwecke geschaffen worden, um den Weg für eine schnelle Reitergruppe freizugeben. Ähnlich wie diese Darstellungen waren die Leinwandtapeten gemalt, welche sich bis 1917 im Haus zur „Schelle“ (Rennweg 2) befanden und verschiedene Wald- und Gebirgslandschaften mit Schloßansichten darstellten.

Da wir hier nicht auf Bullingers Deckengemälde eingehen wollen, kommen wir nun zuletzt auf die schöne Bilderfolge im Haus zum „Goldenen Sternen“ (Kirchgasse 14) zu sprechen⁶⁾, welches heute den Namen „Karl der Große“ trägt. Dekorationen in dieser Art, welche nicht die Landschaft, sondern den Menschen als Hauptsubjekt behandeln, sind viel seltener als die bisher gezeigten Malereien; vergleichen können wir dieses in Zürich einzige Beispiel noch am ehesten mit den Darstellungen im Haus zum „Zeit“ in Winterthur, oder, bescheidener, mit den

⁶⁾ Konrad Escher, Eine Gemäldefolge des Rokoko in einem Zürcher Privathaus, Zeitschrift f. Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte 1941, Heft 3.



Wandpanneau aus dem Hause „zur Stelze“
von Joh. Balthasar Bullinger

Täferbildern im „Mies“ bei Stäfa. Es handelt sich dabei um figürliche Kompositionen, deren Vorbild wir nicht in Bullingers Stichen zu suchen haben, sondern in französischen Kupfern, welche Motive von Watteau und Gillot aufnahmen, um der allgemeinen Geschmacksrichtung entgegenzukommen⁷⁾. Man darf nicht vergessen, daß um die Mitte des 18. Jahrhunderts bei uns etwas nur französisch sein mußte, um zu gefallen; das Zürcher Patriziat, durch Mandate verschiedenster Art in seinem Luxus eingeschränkt, liebte französische Eleganz so begehrtlich wie eine verbotene Frucht. Als Auftraggeber dieser Bilderfolge kommt daher vor allem der reiche junge Vertreter einer alten Familie in Betracht, und da sich die Gemälde am ehesten mit datierten Porträts der sechziger Jahre vergleichen lassen, gehen wir nicht allzu fehl, wenn wir annehmen, daß sie für Salomon Heß und seine junge Frau zur Hochzeit im Jahre 1766 geschaffen wurden, denn Salomon Heß stammte aus einer haufreudigen Familie, welche kurz zuvor das Haus zum „Roten Rad“ (Kirchgasse 48) reich hatte ausschmücken lassen.

Thematisch behandeln die Bilder die Vergnügungen der vornehmen Gesellschaft mit unbestimmten Anspielungen auf die Jahreszeiten, wie wir sie ausgeprägter auf Wandteppichen oder bei den Malereien im Haus zum „Napf“ (Napfgasse 6) antreffen⁸⁾. Der Reihe nach sehen wir einen Schloßpark, Winterfreuden mit Eislauf und Schlittenfahrt⁹⁾, Unterhaltung in der Halle, Landschaft mit Kindern, Konzert, Unterhaltung im Freien.

Unsere Abbildung zeigt das auch farblich schönste Bild der Folge, die „Unterhaltung im Freien“. Es stellt einen phantastischen Schloßpark mit einer Terrasse im Vordergrund dar, auf der ein elegantes Paar lustwandelt, gefolgt von einem aufgepuckten Mohrenknaben, während links ein junger Gondelführer wartet, der seine Barke hart an die Stufen der Terrasse herangerudert hat. Der Park selbst verliert sich in endlose Weiten, wie wir

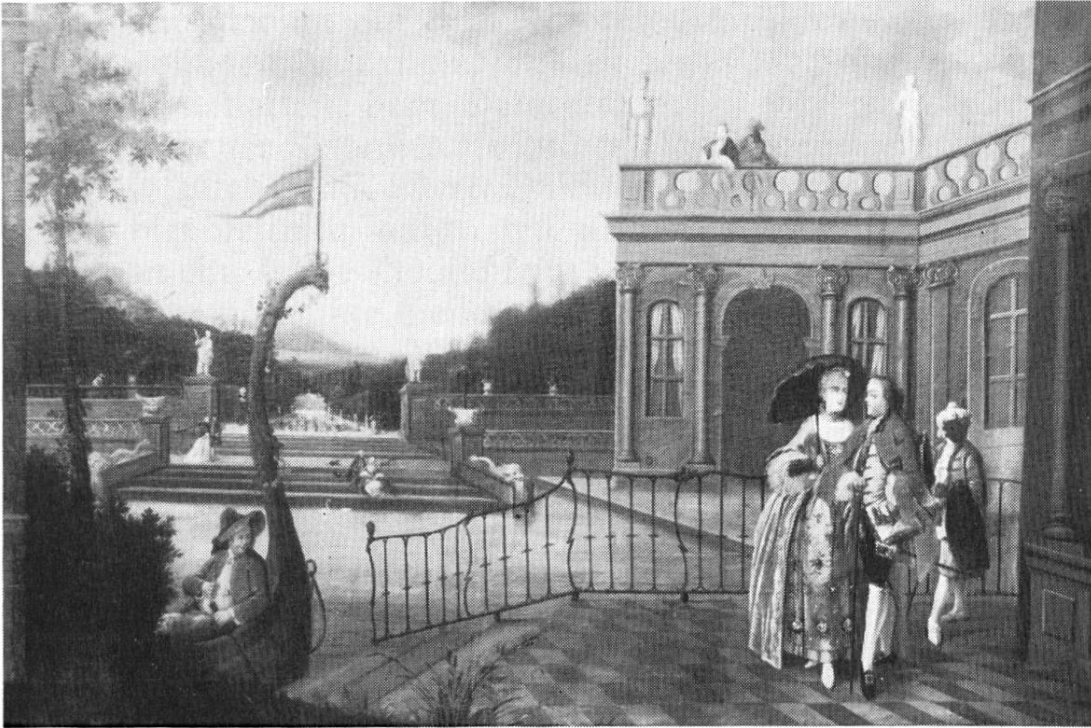
⁷⁾ Ähnliche Motive, stark verkleinert und ungeschickter gemalt, finden sich im Haus zum „Beckenhof“.

⁸⁾ H. Waser und M. Lütthi, Das Haus zum „Napf“ durch sechs Jahrhunderte, Zürich 1948.

⁹⁾ Ein thematisch ähnliches Bild finden wir in einer Folge im Haus zum „Lindenhof“, Krautgartengasse 2.

es von Versailles her kennen, und ist mit spazierenden oder lässig sich ausruhenden Paaren belebt, von denen auch eines oben auf der Binne des Pavillons steht. Leider vermag unsere Abbildung nichts von dem farblichen Reiz des Gemäldes wiederzugeben, welcher am meisten zu seiner Qualität beiträgt. Die Farben sind mit einem subtilen Empfinden für Nuancen und Akzente aufgetragen, wie denn auch der Maler die Welt des Stofflichen liebt und sie mit Meisterschaft wiederzugeben weiß: die starre Faltung schwerer Seide, die in wechselnden Schatten spielt, die Weichheit von Pelz und Samt, die metallische Härte von Schmuck und Waffen. All diese sinnlich wahrnehmbaren Eindrücke hat der Maler mit einer gewissen Virtuosität verwirklicht, so daß wir neben diesem unbestreitbaren Können mit Recht über die nichtsagenden Gesichter enttäuscht sind.

Die ganze Anlage des Bildes ist jedoch sehr hübsch komponiert: dem Vordergrund rechts mit seinen wenigen großen Figuren, der privaten Atmosphäre, steht links die Ferne des Parkes als Gegengewicht entgegen, und der junge Ruderer in seinem Schiff ist die gegebene Vermittlung zwischen Nah und Fern. Ausgewogen wie die Komposition wirken auch die Farben. Das Prunkkleid der Dame ist in hellem Blau, Gelb und Weiß gehalten, und von der dunklen Folie des Sonnenschirms hebt sich das weiße Gesicht in pikantem Gegensatz ab. Der Begleiter der Dame trägt einen zinnoberroten Rock und eine weiße Weste; der Mohrenknabe wirkt als malerische Ergänzung, welche die Farben der Dame wiederholt und durch die dunkle Hautfarbe einen neuen Akkord setzt. Der Schiffer links gibt den ruhigeren Gegensatz zu dieser Erotik, und nur im Wimpel, welcher geschickt in die Leere des Himmels hineinragt, erklingt noch einmal der Zweiklang Blau und Rot, die Farben der Frau und des Mannes. — Der farbliche Eindruck, die Sicht aus der Weite, ist an diesem Bilde ein Vergnügen; das Kleid der Dame mit eingestickten Rosen und einem leichten Spitzenüberwurf, oder die goldbordierte Weste des Herrn verraten eine fast niederländische Freude am Stofflichen. Gesichter und Hände aber wirken stümperhaft, der Kavalier hauptsächlich trägt einen Kopf mit unglaublich infantilen Zügen, und die Hand der Dame am Schirmgriff scheint verkrüppelt. Auch daß bei der Figurengruppe rechts dreimal ein linkes Bein präziös vorgestreckt wird, jedes parallel zum nächsten wie bei einer Ballettprobe, wirkt



Wandpanneau
im Haus zum „Goldenen Sternen“
von Joh. Balthasar Bullinger

monoton und langweilig. Wir wollen jedoch dieses Bild nicht weiter kritisieren, sondern es wie die gesamte Serie als das werten, was sie ist: ein schönes Beispiel von Rokokomalerei, mit dem Hauptgewicht auf dem Farblich-Stofflichen, ohne irgendwelche geistigen Ansprüche, sondern dem Zweck dienend, den sie zu erfüllen hatten, dem Dekorativen.

In neuester Zeit wird die Bilderfolge im heutigen „Karl dem Großen“ wieder als Werk Bullingers angesehen. Ohne diese Frage hier definitiv aufgreifen zu wollen, glauben wir jedoch wenig an eine solche Möglichkeit. Denn Bullinger war vor allem Graphiker und wußte Gesichter und Hände sehr lebendig darzustellen, während der Maler dieser Bilder ein ausgesprochen malerisches Talent sein eigen nannte, dafür aber nicht fähig war, Ausdruck in ein Gesicht zu bringen. Wenn wir figürliche Werke aus Bullingers Neujahrsblättern zum Vergleich heranziehen, so erscheinen Gesichter und Hände von einem viel geschickteren Künstler geschaffen als bei den obigen Wandmalereien. Die Deckenmalerei in der „Stelze“, welche die „italienische“ Seite Bullingers am besten illustriert, zeigt bei allem Pathos eine geistige Belebtheit der Gesichter, ganz verschieden von denen, die wir eben betrachtet haben. Daraus müssen wir schließen, daß die Gemälde im „Karl dem Großen“ wohl ein gutes malerisches Werk bedeuten, daß sie jedoch kaum von Bullinger stammen können.

Der dritte Maler, der aus der emsigen Schar zürcherischer Dekorationsmaler eingehender behandelt werden soll, schuf sein Werk in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Johann Heinrich Wüst (1741—1821).

Wüst wurde als Sohn eines Seilers in Zürich geboren und wollte den Beruf eines Küfers erlernen, aber sein ehrgeiziger Vater brachte ihn in eine Lehre bei dem Flachmaler Melchior Wüst, wo er jedoch vier Jahre lang nichts weiter zu tun hatte als Farben zu reiben und Pinsel zu waschen. Heimlich arbeitete er für sich weiter und malte Landschaften nach den damals populärsten Kupferstichen einheimischer und fremder Künstler, eine Lernmethode, die auch seine späteren Werke nie mehr verleugnen können. Daß Wüst auch zu Bullingers Landschaftsstichen griff, ist beinahe selbstverständlich, denn sie gehörten zu den verbreitetsten Vorlagen ihrer Zeit, und der Erfolg Bullingers mußte

einen Autodidakten wie Wüst zur Nachahmung reizen. Der junge Maler wohnte bei seinen Eltern und ergriff jede Gelegenheit, sein Talent unter Beweis zu stellen. So malte er ganze Zimmer mit idyllischen Landschaften aus, meistens blau in blau.

Vermutlich besitzen wir aus dieser Zeit ein bemaltes Täfer, das allerdings nicht signiert ist, seiner ganzen Anlage nach jedoch für ein Frühwerk Wüsts spricht. Es sind Darstellungen, die aus dem Haus zum „Friesenberg“ an der Trittligasse 8 stammen¹⁰⁾. Wahrscheinlich wurde das ganze Zimmer in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts eingerichtet und erhielt damals seinen Wandschmuck. Bisher begnügte man sich, bei seiner Erwähnung die Beschreibung „in der Art Bullingers“ beizufügen. Aber gerade die offensichtliche Verwandtschaft mit Stichen von Bullinger führt auf Wüsts Spur, denn Bullinger selbst malte zu dieser Zeit, wie wir von der Abbildung aus dem Haus zur „Stelze“ gesehen haben, viel weniger voluminös und mit weichen Übergängen zwischen Licht und Schatten, Wüst aber mühte sich ab, nach Stichen von Bullinger in die Geheimnisse der Landschaftsmalerei einzudringen, und es ist sehr wohl möglich, daß er auch im „Friesenberg“ nach Vorlagen Bullingers malte.

Wahrscheinlich hatte Wüst mit dem Ausmalen von Zimmern, die schon Füzli in seinem Lexikon über Schweizer Künstler erwähnt, sich etwas Geld erspart, mit dessen Hilfe er endlich bei seinem Vorbild Bullinger als Schüler angenommen wurde. Bullinger gab ihm seine Anweisungen und dazu den Rat, zu reisen, doch nicht nach Italien, wie Bullinger seinerzeit, sondern nach Holland. So fuhr der junge Wüst mit einem Glarner Tafelschiff nach Amsterdam, wo er von dem dort weilenden Schaffhauser Maler Jakob Maurer Perspektive lernte und das Geheimnis, „eine Landschaft nach allen Regeln aufzuzeichnen“, wie er selber sagte. Dann wartete er auf Bestellungen, nachdem er sich auch nicht scheute, an Theaterkulissen den Aufbau einer grandiosen Landschaft zu studieren. Sein Unternehmungsgeist ließ sich durch profane Aufträge wie Firmen- und Wirtshaus-schilder nicht abschrecken, sondern er malte, was man von ihm verlangte und wurde schließlich gesucht zur Ausschmückung von Wänden in Gartenhäusern oder andern Mauern, daneben

¹⁰⁾ Heute in Thuner Privatbesitz.

bemalte er auch zwei Orgeltüren zur Zufriedenheit der Kirchgänger. Aus der Amsterdamer Zeit stammen ferner einige gute Rabinettbilder in holländischer Manier. Über Rotterdam und Antwerpen zog er schließlich nach Paris, wo er sich, obschon er kein Wort Französisch sprach, ganz leidlich durchbrachte.

Im Jahre 1769 treffen wir ihn wieder in Zürich an, das auch einen entscheidenden Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung ausübte. Lehrte ihn Bullinger die Komposition eines Bildes, Holland die Perspektive, und diente Frankreich zur Verfeinerung seines malerischen Talentes, so brachte ihm der zweite und endgültige Aufenthalt in Zürich die Begegnung mit Salomon Gessner, der ihn zum Malen nach der Natur anregte.

Die Landschaft, ob komponiert oder mit idealisierenden Augen nach der Natur gemalt, war und blieb Wüsts Hauptthema, und alle seine bemalten Tapeten schmückten Landschaften in ungezählten Variationen. Gegenüber den wilden und romantischen Landschaften Bullingers erscheinen diejenigen Wüsts zart und verträumt, und wo bei Bullinger schäumende Bergbäche ein Bild beleben, finden wir bei Wüst träg dahinziehende Flüsse. Im ganzen wirkt Wüsts Malerei reichhaltiger und verzichtet selten auf eine erzählerische Note. Damit kam er der Neigung seiner Zeit entgegen, er erhielt viele Aufträge großen Stils, und junge Zürcher, wie Johann Kaspar Huber und Ludwig Heß, waren glücklich, sich unter seine Schüler zählen zu dürfen. Als Zürich schließlich 1787 daran ging, die Künstlergesellschaft zu gründen, welche damals jedoch noch „Donnerstagggesellschaft“ hieß, war auch Wüst einer der Mitinitianten. Diese Gesellschaft von Künstlern und Kunstliebhabern pflegte sich anfänglich bald da, bald dort zu versammeln, und erst im Jahre 1812 erwarb sie die Liegenschaft von Bürgermeister Johann Heinrich Ott, das „Künstlergüetli“, ein später abgebrochenes Landhaus auf dem Areal der heutigen Universität¹¹⁾. Ursprünglich bestand der bildliche Schmuck der Gesellschaftsräume nur aus Kreidezeichnungen, welche die Mitglieder gegenseitig von sich verfertigt hatten, und erst später gelang es dem Vorstand, die Wandpanneaux aus dem „Wollenhof“ an der Schipfe zu erhalten und damit den Saal zu bereichern. Diese sehr schönen Bilder stam-

¹¹⁾ Vgl. die Abbildung bei F. O. Pestalozzi, Zürich, Bilder aus fünf Jahrhunderten, S. 168/69.

men von Wüst, doch muß noch einmal betont werden, daß sie nicht für das „Künstlergüetli“, sondern für den „Wollenhof“, das heutige Haus des Heimatwerkes, ursprünglich geplant waren.

Diese Gemälde geben als geschlossenes Ganzes den besten Begriff von Wüsts Malweise und der Art seiner Komposition. Es handelt sich um schmale, hohe Panneaux, Ölgemälde auf Leinwand, welche in dünne Rahmen gefaßt sind. Wüst malte für das Gartenhaus des Wollenhofes insgesamt 18 Landschaftsbilder, welche 1867 entfernt wurden und zum Teil in den Besitz der Künstlergesellschaft übergingen, zum Teil von Zürcher Familien angekauft wurden. Ähnlich gelangten auch Malereien aus dem „Schönenhof“ (Rämistrasse 14) an das Landesmuseum¹²⁾ und dort befindet sich auch ein Plan, der eine Serie von Landschaftsdarstellungen Wüsts für das Haus zum „Roten Rad“ (Kirchgasse 48)¹³⁾ aufzeichnet, die heute verschwunden sind.

Es ist nun typisch für Wüsts Einstellung der Landschaft gegenüber, daß er nicht nur idyllische Darstellungen brachte, wie sie vor und nach Bullinger äußerst beliebt waren, sondern daß er Ansichten bekannter Gegenden zwischen die Ideallandschaften einfügte: Rheinfall, Rhonegletscher, das Tobel bei Rüsnacht, die Kyburg. Unsere Abbildung scheint keine bekannte Gegend darzustellen, doch erkennt man umso besser, wie frei und leicht Wüst seine Landschaften komponierte; Bullinger hätte es noch nicht gewagt, mit zwei so verschiedenen Elementen ein Bild im Gleichgewicht zu halten: rechts im Vordergrund haben wir den Baum, ohne den eine Landschaft damals kaum möglich war, und der hier bei dem maltechnisch sehr schwierigen Hochformat das wichtigste Requisite ist. Links wirkt als Gegengewicht die breit hingelagerte Landschaft mit Ausblick in die Ferne. Die Äquivalenz des Bildes ist gewahrt: rechts der Baum als Vertikale, links die Horizontale von Landschaft und Gebirge. Rechts die Nähe, links die Ferne, rechts die große, vordergründig klare Form, links eine Vielheit von kleinen Formen: Menschen, Straße, Wegzaun und Kreuz. Da man rechts unten noch eine Schlucht mit stiebendem Wasser vermutet, wird das Bild durch verschiedene Gegensätzlichkeiten belebt, und man versteht die Beliebtheit seiner Werke umso mehr, als auch die Farbe einen

¹²⁾ Schweiz. Landesmuseum, Nr. 8602 und 22 849.

¹³⁾ Schweiz. Landesmuseum, Nr. 9713.



Landschaft mit Staffage aus dem „Wollenhof“ von Heinrich Wüst

Nuancenreichtum erhalten hat, welche Wüst wohl dem Aufenthalt in Amsterdam verdankt.

Wüst hat ein umfangreiches Werk hinterlassen, und wenn man seinen Aufzeichnungen¹⁴⁾ Glauben schenkt, verkaufte er verschiedene seiner Bilder nach England, Frankreich und Deutschland — ja sogar nach Rußland. Aber auch in Zürich blieben seine Malereien für die drei erwähnten Häuser nicht die einzigen. Er selbst nennt als eine seiner ersten Arbeiten die Ausmalung der Seestube im „Bauhaus“, (dem nachmaligen Stadthaus am Stadthausplatz), welche er blau in blau ausführte, in seiner frühen Manier, welche wir in den Dekorationen aus dem „Friesenberg“ vermuten. Das Bauhaus stand ehemals in der Gegend des heutigen Stadthausquais und bildete den Hintergrund für die alljährlichen Mai- und Martinimärkte. Von diesen Bildern ist heute nichts mehr vorhanden, obschon Wüst schreibt, sie seien recht artig gelungen. Weiter stammen wahrscheinlich die bemalten Wandschränke und Supraporten aus dem Haus zum „Riel“ (unten an der Marktgasse) von ihm¹⁵⁾; zusammen mit Freudweiler und Conrad Geßner malte er im „St. Urban“ (früher Stadelhoferstraße 23, heute abgebrochen), und für seinen Freund Freudweiler schmückte er ein Zimmer von dessen Haus zum „Frieden“ (Sonneggstraße 10) mit bemalten Tapeten, welche heute auf der Au eine neue dekorative Bestimmung erfüllen. Auch im ehemaligen Haus zum „Granatapfel“ (Kraggasse 7), das sich ganz in der Nähe des Bauhauses befand, malte Wüst Landschaften, in denen Gebäude und menschliche Figuren zu größerer Wirksamkeit gelangten¹⁶⁾.

Wüst war wie wenige zu seiner Zeit fähig, eine Landschaft in dekorative Wirkung zu bringen, ohne ihr den Schmelz der Natürlichkeit zu nehmen, und wir verstehen, daß sich ein Zürcher glücklich schätzte, wenn er seine Freunde in einem von Wüst ausgemalten Raum empfangen durfte. Uns selbst ergeht es seltsam: Beim Betrachten bemalter Täfer und Tapeten, wer immer ihr Künstler sei, bewundern wir nicht allein die Wohnkultur des 18. Jahrhunderts, sondern auch das sichere Lebensgefühl seiner Menschen. Denn wer sich sein Zimmer von einem guten Maler

¹⁴⁾ Zitiert bei G. R. Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon.

¹⁵⁾ Heute im Schloß Frauenfeld.

¹⁶⁾ Kunsthaus Zürich.

aus schmücken ließ, hatte im Sinn, es zeit seines Lebens zu bewohnen und nach der alten festen Ordnung an seine Kinder weiterzugeben. Diese Menschen lebten vor der französischen Revolution, und es ist nicht ganz uninteressant zu wissen, daß man nach den wirren Jahren, welche die Revolution und die Zeit Napoleons auch bei uns hervorriefen, auf bemalte Täfer weitgehend verzichtete und die billigeren Papiertapeten bevorzugte. Und heute beschränkt sich in einem Privathaus der Schmuck einer Wand ganz auf bewegliche Bilder, die sich nach Belieben wegnehmen und jedem neuen Raum einfügen lassen. Umso reizvoller ist es, bemalte Täfer und Tapeten als Zeugen einer weniger beunruhigten Zeit liebevoll zu bewahren und aus ihnen eine Spur von jener Sicherheit einzuatmen, die sie ins Leben rief.
