

**Zeitschrift:** Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich  
**Herausgeber:** Antiquarische Gesellschaft in Zürich  
**Band:** 15 (1863-1866)  
**Heft:** 4

**Artikel:** Ueber alte Oefen in der Schweiz namentlich im Kanton Zürich  
**Autor:** Lübke, W.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-378789>

### **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:** 15.03.2025

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

# Ueber alte Oefen in der Schweiz

namentlich im Kanton Zürich.



Zürich.

Druck von David Bürkli.

1865.

Leber alte Gefen in der Schwaiz

hauentlich im Kanton Zürich

Zürich  
Verlag von J. G. Neumann, Neudamm  
1844

## Ueber alte Oefen in der Schweiz, namentlich im Kanton Zürich.

Wenn wir im nachfolgenden Versuch die Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand lenken, der bisher zu wenig Beachtung gefunden hat, so sind wir uns wohl bewusst, dass wir denselben auch nicht entfernt zu erschöpfen vermögen. Aber selbst einen kleinen Bruchtheil davon dem allgemeinen Interesse näher zu bringen, scheint uns ein nicht müßiges Bestreben. Es handelt sich um die alten kunstreichen Oefen, deren die Schweiz eine grössere Anzahl aufzuweisen hat, als irgend ein anderes Land. Schon Göthe fielen die sinnreichen Bilder und Sprüche an den Kachelöfen der Schweiz auf. Er schreibt in den Briefen aus der Schweiz: »Es ist was Schönes und Erbauliches um die Sinnbilder und Sittensprüche, die man hier auf den Oefen antrifft.«<sup>1)</sup> Ein näheres Vertrautwerden mit diesem Gegenstande erschliesst ein Gebiet ungeahnter Pracht, eröffnet für kulturhistorische und kunstgeschichtliche Betrachtung ein fruchtbares Feld, gewährt also nach verschiedenen Seiten Genuss und Belehrung. Um so mehr aber dürfte es jetzt an der Zeit sein, auf Bedeutung und Werth der alten Kachelöfen hinzuweisen, als man seit Kurzem bei Neubauten sich mehr und mehr dieser allerdings etwas ungefügen, viel Platz und Heizmaterial verlangenden Gebäude zu entledigen sucht. Möchte es uns daher gelingen, von dem Reiz dieser Prachtarbeiten, die aus einer Zeit rühren, wo die Kunst noch im engen Bunde mit dem Handwerk schuf, und die mehr als ein anderer Gegenstand von dem edlen Aufwand an Schönheit Zeugniß ablegen, mit dem man damals das ganze Dasein schmückte, einen Begriff zu geben. In die schweizerische Kunstgeschichte gehört das Kapitel von den Oefen um so mehr, da hier zu Lande die Vorstellung von allem Kunstreichen sich an etwas nahe Verwandtes, an den vom Hafner oder Schlosser errichteten Feuerherd zu knüpfen scheint, den das Volk in der Schweiz bekanntlich schlechtweg »die Kunst« zu nennen pflegt.

Die Feuerstätte, der Herd ist der Mittelpunkt, von welchem seit den ältesten Zeiten alles Kulturleben ausgegangen ist. Treffend sagt Semper<sup>2)</sup>: »Das erste Zeichen menschlicher Niederlassung und Ruhe nach Jagd, Kampf und Wanderung in der Wüste ist heute wie damals, als für die ersten Menschen das Paradies verloren ging, die Einrichtung der Feuerstätte und die Erweckung der belebenden und erwärmenden speisebereitenden Flamme. Um den Herd versammelten sich die ersten Gruppen, an ihm knüpften sich die ersten Bündnisse, an ihm wurden die ersten rohen Religionsbegriffe zu Culturgebräuchen formulirt. Durch alle Entwicklungsphasen der Gesellschaft bildet er den heiligen Brennpunkt, um den sich das Ganze ordnet und gestaltet.« Die Kulturbedeutung des Feuers spricht sich in der Verehrung der Flamme aus, welche seit den alten Ariern als gemeinsames religiöses Symbol alle Völker des indo-germanischen Stammes verbindet. Ihren poetischen Ausdruck hat sie bei den Griechen in der schönen Sage von Prometheus gefunden, der den Menschen das heilige Feuer vom Himmel holt und dafür als ältester Kultur-Märtyrer büßen muss. Bei Griechen und

<sup>1)</sup> Sämmtliche Werke. Ausgabe von 1851. 8. Band 14. S. 121.

<sup>2)</sup> Die vier Elemente der Baukunst. Braunschweig 1851. S. 54 fg.

Römern bildet der Herd den Mittelpunkt des Hauses und erhält bei jenen zur Beschützerin die Hestia, bei diesen die Vesta sammt den Penaten. Und selbst nachdem die ursprüngliche materielle Bestimmung dieses wichtigen Theiles des italischen Hauses sich verloren hatte, wurde die ideale Bedeutung desselben in der heiligen Flamme der Vesta mit religiösem Sinne gehegt, und es blieb das Atrium sammt dem Herde und den Bildern der Laren und Penaten das Familienheiligthum, in welchem alltäglich und bei festlichen Anlässen die gemeinsame Hausandacht verrichtet wurde.

Inzwischen war man bei fortgeschrittener Verfeinerung des Lebens auf künstlichere Mittel bedacht geworden, den Wohnräumen in der kälteren Jahreszeit oder in rauheren nordischen Himmelstrichen die nöthige Wärme zuzuführen. Zuerst und zumeist fand diess Anwendung beim Hypokaustum in den warmen Bädern, dessen unterhöhlter, auf kurzen Pfeilern ruhender Fussboden (die *suspensura*) durch heisse Dämpfe erwärmt wurde, die man auch mittelst thönerner Röhren an den Wänden der Gemächer umherleitete. Als die Römer diesseits der Alpen weiter nordwärts drangen, mussten sie in ihren Wohngebäuden diesem Heizungssystem allgemeinere Ausdehnung einräumen, was aus den zahlreichen, immer von Neuem ans Licht gezogenen Ueberresten römischer Villen in verschiedenen Gegenden Deutschlands und der Schweiz hervorgeht. Im eigentlichen Süden mochte man sich bei der Milde des Klimas auch ohne Heizvorrichtung in den meisten Wohnungen durch den kurzen Winter helfen, indem man zu wärmerer Kleidung seine Zuflucht nahm oder in opulenteren Häusern durch besondere südliche Lage sich eigene Wintergemächer schaffte. Auch kommen kleine tragbare metallene Oefen, Feuerpfannen und bewegliche Herde mehrfach vor, wie die pompejanischen Ausgrabungen beweisen. Noch jetzt sind im Süden die Heizvorrichtungen spärlich, und die Römerin begnügt sich mit dem kupfernen Feuerstübchen, das sie auf den Schooss nimmt und in dankbarer Zärtlichkeit ihren »Marito« nennt. Aehnlicher Art waren wohl bei den alten Hebräern jene Feuertöpfe, an welchen man sich zur Winterszeit wärmte. So sitzt bei Jeremias 36, 22. König Jojakim im Winterhause vor dem Feuer, dessen Flammen er die unliebsame Rede des Jeremias übergibt, welche Judi aus Baruchs Buche dem Könige vorzutragen wagte. Solche metallene Kohlenbecken stellte man vor sich oder in die Mitte der Zimmer und bedeckte sie mit einem durch Teppiche verhängten Holzgestelle. Noch jetzt ist diess, wie neuere Reisende erzählen, die Art, wie die Perser sich zur Winterszeit gegen die Kälte schützen. In der Mitte des Wohnraumes steht das Kohlenbecken unter einem Holzgestell, über welches ein bis zur Erde herabhängender Teppich gebreitet ist. Die ganze Familie kriecht unter diesen Teppich und hockt zusammen um den Feuertopf.

Das germanische Alterthum »leitete vom göttlichen Feuer des Blitzes den ersten Ursprung der Herdflamme ab, die des Hauses heiligsten Schatz und Mittelpunkt ausmacht. Der Donnerer selbst hatte sie anfangs entzündet. Um den Herd erbaut sich das Leben des Hauses, der Familie, des Stammes. Und so ergab sich aus der Bedeutung des Gewittergottes als Schützer der Herdflamme eine Fülle von Beziehungen zur sittlichen Welt. Das heilige Herdfeuer, das die Himmelsflamme vergegenwärtigte, musste die Braut dreimal umwandeln. Dreimal wurden neu einziehendes Gesinde, neu erworbene Hausthiere um dasselbe geführt. Sie traten dadurch sittlich und rechtlich in den geweihten Bann des Hauses, der Familie ein. Aus dem steinernen Herde entstand später der Ofen, wie die Etymologie des Wortes ergibt, und so wurde auf diesen manche Sitte übertragen, welche sich jener anfänglich zueignen durfte. Neue Mägde soll man zuerst in den Ofentopf schauen lassen. In der Neujahrsnacht, wenn die Thore der Zukunft sich öffnen, gucken die Jungfrauen in den Ofen und gewahren darin das Bild des zukünftigen

Bräutigams. Mehr als ein holdes Kind ist schon vor Alters ernsthaft, in neueren Zeiten scherzweise im Pfänderspiel vor dem Ofen auf die Knie gesunken und hat mit Inbrunst gerufen:

*Lieber Ofen, ich bete dich an, gib mir einen frommen Mann.*

Daher wird auch der Ofen im Kinderspiel zu Gevatter gebeten.«<sup>1)</sup> — Fieberkranke Kinder endlich soll man in den Ofen legen, was wieder auf uralten Feuertienst zu deuten scheint.

Häufig begegnet uns in Sagen und Märchen der Zug, dass dem Ofen gebeichtet wird. Was man keinem Menschen verrathen zu wollen eidlich gelobt hat, das erzählt man dem Ofen; hinter ihm verstecken sich aber Menschen, und so kommt das Geheimniss an den Tag<sup>2)</sup>. In der Sage von der Mordnacht, die bekanntlich in vielen Städten der Schweiz erzählt wird, ist es mehrmals der Ofen, dem man die Entdeckung des Verraths und die Rettung der Stadt verdankt. Hinter dem Ofen erfährt der Pfisterknabe Eckenwiser die Verschwörung gegen Zürich. Dem Ofen verräth ein Bettelbube die Luzerner Mordnacht. Die Greyerzer Mordnacht verräth Mösching dem Ofen. Dasselbe geschieht bei der Breisgauer Mordnacht<sup>3)</sup>. Auch sonst kommt das »hinter dem Ofen Sitzen« in Märchen und Sagen zahllos vor. Selbst in den Rechtsanschauungen hat der Ofen seine Bedeutung. Denn wie die Entzündung des Feuers das Symbol rechtlicher Besitznahme ist, so wird dem Rechtlosen das Feuer gelöscht und der Ofen eingerissen<sup>4)</sup>. Geben uns diese Hinweisungen einen Begriff von der poetisch bedeutungsvollen Rolle, welche Herd und Ofen in den Vorstellungen der germanischen Völker spielen, so wird die Frage um so gerechtfertigter, welche historische Entwicklung diess wichtige Element neuerer Kulturgeschichte durchgemacht hat. Der einfache, auf Steinplatten erhöhte Herd, wie er sich selbst in den Pfahlbauten schon nachweisen lässt, war wohl die ursprüngliche Form der Feuerstätte auch im gesammten germanischen Kulturkreise. Daraus aber nahmen frühzeitig zwei verschiedene Arten von Heizvorrichtungen ihren Ursprung: der Kamin und der Ofen. Beide haben eine Zeit lang neben einander bestanden, wie diess schon in der karolingischen Epoche nachzuweisen ist. Im weiteren Verlaufe theilt sich Europa in beide Formen so, dass der gesammte Süden und Westen dem Kamin den Vorzug gibt. Dahin gehören Italien, die pyrenäische Halbinsel, Frankreich, England und merkwürdiger Weise auch Holland und Ostfriesland, so wenig diese letzteren zu den wärmeren Ländern zu rechnen sein mögen. Die nördlichen und östlichen Gebiete, vor Allem die slavischen und germanischen Länder, welche letzteren sich die Schweiz sogar einschliesslich ihrer französisch redenden Theile zugesellt, nehmen den Ofen in ihre Gunst, obwohl darum der Kamin nicht ganz ausgeschlossen ist. Will man der Wortabstammung nachgehen, so wäre der Kamin (*camino, caminata*) bei den romanischen, der Ofen bei den germanischen Völkern heimisch. Wesentlich sind es jedoch die kälteren Zonen des europäischen Völkergebietes, welche an die Stelle des flüchtig und ungenügend wirkenden Kaminfeuers einen soliden Wärmebewahrer in ihren Zimmern aufstellen, der geeignet ist, einen hohen Grad von Hitze in sich zu erzeugen, anzusammeln, lange festzuhalten und gleichmässig nach allen Seiten auszuströmen. So wird der Ofen zum Repräsentanten des eigentlichen Familienlebens in seiner warm anheimelnden Gemüthlichkeit und muss sowohl seinem Wesen als — wie wir bald sehen werden — seiner künstlerischen Gestaltung nach als die höhere Kulturform von beiden bezeichnet werden.

<sup>1)</sup> Mannhardt, die Götterwelt der deutschen und nordischen Völker. Berlin 1860. I. S. 195 fg.

<sup>2)</sup> Simrock, D. Mythologie. 2. Auflage. S. 472.

<sup>3)</sup> Rochholz, Schweizersagen. II. S. 371.

<sup>4)</sup> Ebenda II. S. 70.

Fragen wir nach der Etymologie des Wortes Ofen <sup>1)</sup>, so versichert man uns, dass es mit dem gothischen *auhns* zusammenhänge, wobei, wie öfter vorkommt, der Gutturalspirant mit dem Labialspiranten den Platz getauscht hat. *Auhn(s)* hinwieder sei wahrscheinlich das in den Veden vorkommende *akna*, das »Stein« bedeute. Daraus dürfen wir vielleicht schliessen, dass es ursprünglich den gemauerten Herd oder die Feuerplatte bezeichnete. Die Benennung Ofen für gewisse Felspartien in der Alpenkette zwischen Piemont und Steiermark kann, wie unser gelehrter Gewährsmann bemerkt, kaum von einer anderen Vorstellung ausgegangen sein, als von der jener primitiven, einer ganzen Haushaltung in ihrem Bauche Raum gebenden rauchgeschwärzten Höhle, der an die Wand gerückten Feuerplatte mit den russigen Schluchten und Rauchfängen <sup>2)</sup>. Noch näher als das Gothische scheint das Griechische *ἰνώς* mit unserem Ofen zusammen zu hangen. Der Engländer versteht noch heutzutage unter *oven* eine gewisse rohere Feuereinrichtung, wie den Backofen, den Ofen im Waschhaus und dergleichen, gegenüber dem Zimmerofen, den sie *stove*, die Italiener *stufa* nennen. In Norddeutschland heissen die kleinen Feuerbehälter, wie man sie häufig in Kirchen und sonstwo zur kälteren Jahreszeit gebraucht, *stücken* (Stübchen). Und so ist von dem romanischen Wort *stufa* der Ausdruck Stube für ein heizbares Zimmer entstanden. In Norwegen, wo die Einführung der Oefen erst in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts durch Olaf den Friedfertigen Statt gefunden haben soll, bildete sich für solche Räume die verwandte Bezeichnung *Ofnstofa*. Während nun der Romane und sein Milchbruder in Britannien den Ofen verschmähte und sich mit dem einfachen Rauchabzug, d. i. *camino*, *caminata*, *cheminée*, *chimney* begnügte, entlehnten unsere germanischen Vorfahren von diesem Ausdruck den Namen *kemendte*, der unserem heutigen Stube entspricht. Gewiss ein interessantes Stück aus der Geschichte des Tauschhandels der Nationen.

Halten wir nun eine Umschau über die ältesten Spuren von Heizeinrichtungen bei unsern Vorfahren. Die primitivste Art germanischer Feuerstätten finden wir noch heute in dem westfälischen Bauernhause, in dessen ganzer Anlage uns die uralte Hauseinrichtung des ächtdeutschen sächsischen Stammes bewahrt ist. Menschen und Thiere sind hier noch unter demselben tief herabreichenden strohgedeckten Dache vereint. Zwischen den wohlgepflegten stattlichen Düngerhaufen hindurch, welche den Eingang flankiren, gelangt man durch das zweiflüglige Thor, das Raum für den hochbeladenen Erntewagen bietet, auf die Tenne oder Diele, wo das Korn gedroschen wird. Zu beiden Seiten desselben ziehen sich die Ställe für Pferde und Kühe hin, die über ihre Krippen hinweg friedlich hinschauen. Im Hintergrunde der Diele erhebt sich der Herd mit seinen metallenen Feuerböcken für die Holzkloben und seinem Mantel für den Rauchfang. An diese Seite stossen das Wohnzimmer und die Schlafkammern der Familie. Aber der Herd bildet den Mittelpunkt des Ganzen. An ihm ist der Platz der Hausfrau, die von hier aus das ganze Haus, die Wohnräume und die Diele mit ihren Ställen und ihrem Eingang überschauen kann.

Diese einfachste Form des Herdfeuers scheint im Mittelalter auf den Burgen noch lange im Gebrauch geblieben zu sein. Daneben kommen aber schon in karolingischer Zeit eigentliche Oefen vor. Unzweifelhaft geht diess aus dem berühmten Bauriss des Klosters St. Gallen hervor, der

<sup>1)</sup> Die etymologischen Notizen verdanken wir Herrn F. Staub.

<sup>2)</sup> Vgl. Schmeller, B. Wb. I, 33. In einzelnen Fällen, z. B. bei dem sonst sogenannten Buffalora ist der Name Ofen, romanisch Forno, nicht auf die Bergformation, sondern auf einen Schmelzofen zu deuten, der einst an dem betreffenden Berge oder Passe bestanden.

bekanntlich um 820 angefertigt wurde und uns das Idealbild einer vollständigen Klosteranlage jener frühmittelalterlichen Zeit vor Augen stellt<sup>1)</sup>. Hier sind drei verschiedene Heizsysteme neben einander in Anwendung gebracht, wobei sogar allem Anschein nach die Anordnung des römischen Hypokaustums nachgewiesen werden kann. Unter dem als Dormitorium bezeichneten Schlafsaal der Mönche befindet sich nämlich eine Wärmestube (*calefactoria domus*), an deren Aussenwand ein grosser halbrunder Kamin (*caminus ad calefaciendum*) hervortritt. In einiger Entfernung von demselben ist der Ausgang für den Rauch (*evaporatio fumi*) als freistehender, auf viereckigem Unterbau sich erhebender runder Schornstein gezeichnet. Dieselbe Vorrichtung wiederholt sich noch zweimal auf dem Plane: im Wohnsaal der Novizen und im Krankensaal. Wir vermögen sie kaum anders als für ein Hypokaustum zu nehmen<sup>2)</sup>. Daneben findet sich die einfache Herd-Einrichtung, deutlich als *locus foci* bezeichnet, in der Mitte des Speisesaales der Fremdenwohnung. Weit häufiger wird aber die Erheizung der Räume durch eigentliche Oefen bewirkt, die mit länglich runder Form in den Ecken der Stuben angebracht sind. Die Wohnzimmer, Krankenräume, Gastzimmer haben durchgängig ihren Ofen, und selbst die Sakristei und die Stube des Bruders Pförtner sind damit versehen. In der Abtswohnung und anderen Theilen des Klosters hat man, wenn zwei an einander gränzende Zimmer zu heizen waren, beide Oefen dicht neben einander in die zusammenstossenden Ecken gesetzt, so dass für beide, wie noch heutzutage üblich, ein einziges Abzugsrohr genügte. Der grosse Saal, in welchem man zur Ader liess und Abführmittel nahm, wird sogar durch vier in den Ecken angebrachte Oefen geheizt. Jedenfalls liefert uns diese merkwürdige Zeichnung ein Bild von der Kulturhöhe, auf welcher damals schon die grossen Klosterinstitute angelangt waren. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass Abteien, wie St. Gallen, für die Civilisation ihrer Zeit ungefähr denselben Standpunkt einnahmen, wie heutzutage die volkreichen Haupt- und Weltstädte für die unsrige. Dass daneben auf dem Lande, wie in den wenigen erst aufkeimenden Städten, und selbst auf den Burgen des Adels zumeist die geringere und primitivere Heizvorrichtung noch lange im Gebrauch war, lässt sich nicht in Abrede stellen. Welcher Art die Oefen in St. Gallen gewesen, ob sie aus gebrannten Thonkacheln oder aus Stein gefertigt waren, das müssen wir dahingestellt sein lassen. Doch spricht alle Wahrscheinlichkeit für gebrannten Thon.

Ein Seitenstück zu jener Anlage des frühesten Mittelalters gibt uns aus der letzten Blüthenepoche jenes Zeitraums an der entgegengesetzten nordöstlichen deutschen Gränzmark das Schloss Marienburg die glanzvolle Residenz des Hochmeisters der deutschen Ordensritter. Wie die Hochburg und das noch stattlichere Mittelschloss nach Aussen stolz über dem hohen Ufer des Nogatstromes in die fruchtbare Niederung schauen, so sind die Räume im Innern nicht bloss mit allem Kunstsinn jener Zeit, sondern auch mit einer seltenen Vorliebe für behaglich verfeinerte Lebenszustände ausgerüstet. Dahin gehört vor Allem die Heizeinrichtung. Unter dem grossen Ordensremter, der durch seine schlanken Granitsäulen und palmenartig ausgebreiteten Fächergewölbe den Eindruck freien Behagens macht, liegt in dem mit mächtigen Gewölben versehenen oberen Kellergeschoss ein gewaltiger Ofen, 12 Fuss lang und 10 Fuss breit. Das Innere desselben ist durch einen gemauerten Rost in zwei Abtheilungen geschieden; die untere war für die Feuerung bestimmt, die obere enthielt eine Menge lose neben einander liegende Feldsteine, welche die durch den Rost spielenden Flammen glühend

<sup>1)</sup> Vgl. die sorgfältige und treue Publikation desselben von Dr. Ferd. Keller. Zürich 1844.

<sup>2)</sup> DuCange s. v. hypocaustorium in monasteriis, ubi monachi simul sese calefaciunt.

zu machen hatten. Im oberen Gewölbe des Ofens sieht man 36 Oeffnungen von  $5\frac{1}{2}$  Zoll im Quadrat, aus denen Röhren durch den darüber befindlichen Fussboden des Remters gehen. Wo diese Röhren in den Saal ausmündeten, lagen in dem mit glasierten Fliesen gedeckten Fussboden Kalksteinplatten mit runden Löchern, die durch kupferne Deckel geschlossen waren. Aus jenem Gewölbe des Ofens führt sodann ein weiter Rauchfang, der in einen Schornstein endigt, den Rauch hinaus. Sobald das Feuer ausgebrannt war, wurden die Kohlen aus dem Ofen herausgenommen, damit nicht Kohlendunst in den Remter dringe, und der im Schlot befindliche Rauchstein, welcher in der Mitte eine Oeffnung hat, mittelst eines eisernen Deckels geschlossen. Um den Rauchstein zu öffnen und zu schliessen, war in der westlichen Remterwand eine kaminartige Vorrichtung angebracht. War der Rauchstein geschlossen, so liess man die durch die glühenden Feldsteine erhitze Luft durch die Heizröhren in den Saal, und jenachdem man einen höheren oder geringeren Wärmegrad hervorbringen wollte, öffnete man mehr oder weniger Heizlöcher. Aehnliche Luftheizungen liegen unter den übrigen Wohnräumen des Hochmeisterschlosses <sup>1)</sup>.

Dieses mit aller Opulenz und selbst mit Raffinement durchgeführte Heizsystem hat sicherlich in seiner Zeit schon als etwas Ausserordentliches dagestanden; denn soweit uns Ueberreste mittelalterlicher Burgen ein Urtheil gestatten, lassen sich nur einfache Kamine nachweisen. Dass dieselben gelegentlich schon in künstlerischer Form oder mit prächtigem Material ausgeführt waren, beweisen die Trümmer des Barbarossaschlosses zu Gelnhausen, beweist nicht minder eine Stelle im Parcival 230, 9. (pag. 115 ed. Lachm.) <sup>2)</sup>, wo sogar drei Marmorkamine in einem Saale vorkommen:

*mit marmel was gemüret  
drî vierekke fiwerrame:  
dar üffe was des füwers name,  
holz, hiez lign alôé.  
só groziû füwer sît noch é  
sach niemen hie ze Wildenberc:  
jenz wâren kostenlichiu werc.*

Daneben wird in den Dichtungen des Mittelalters mehrfach auch der Ofen genannt, aber ohne irgend welche Beschreibung. Barlaam 117, 30: »*daz viûr dranc mit grözer flamme alz üz einem ovene heiz.*« Exod. Diemer 142, 11: »*gét z'einem ovene, dá ir aschen vindet.*« Passion. 258, 15: »*man sal wol heize eiten einen oven unde erglüen.*« Oswald, 3238: »*er vuorte in (den Pilger) uf den oven dan, er sprach »dá solt du sitzen eben.*« Wackernagel Leseb. 899. 2: »*sitz zuo dem oven uf den stein.*« Das Wort Kamin kommt gar nicht vor; dafür gilt fiwerrame.

Gewähren uns die beigebrachten Stellen auch keine Anschauung, so bezeugen sie dem Ofen doch neben dem Kamin eine allgemein verbreitete und bekannte Existenz. Welcher Art jene Oefen aber waren, ist zweifelhaft; doch spricht Manches für thongebrannte und glasierte Kacheln. Denn während die ältesten uns bekannten eisernen Oefen schwerlich über das Jahr 1400 hinaufgehen, finden wir schon auf Darstellungen vom Ende des 13. Jahrhunderts den Kachelofen. In Konstanz entdeckte man beim Umbau eines Hauses Wandgemälde aus jener Epoche, auf welchen ein Ofen mit tellerartig

<sup>1)</sup> Vgl. A. Witt, Marienburg, das Haupthaus des deutschen Ritterordens. 8. Königsberg 1854. S. 26 fg. und die Aufnahmen in dem Prachtwerk von Frick. fol. 1803.

<sup>2)</sup> Diese literarischen Nachweisungen verdanke ich Herrn Prof. L. Ettmüller.

vertieften Kacheln vorkommt. Seine gedrückte Form und der kuppelartige Aufsatz erinnern noch deutlich an den primitiven Backofen. Glasirte Ofenkacheln werden sodann häufig in altem Schutt bei Neubauten oder zufälligen Nachgrabungen gefunden. Zu den ältesten uns bekannten gehören die zahlreichen Kacheln, im Ganzen gegen zweihundert, welche der ausgezeichnete Alterthumsforscher J. H. von Hefner-Alteneck auf der Burg Tannenberg entdeckt und in seinem Werk zum Theil abgebildet hat <sup>1)</sup>. Da die Burg im Mai 1399 durch Feuer zerstört wurde, und man die Kacheln im alten Brandschutt gefunden hat, so müssen dieselben spätestens dem 14. Jahrhundert angehören. Eine Anzahl interessanter mittelalterlicher Kacheln, die man zu Zürich im Grunde des alten Salzhauses beim Grossmünster entdeckte, sind jetzt Eigenthum der antiquarischen Gesellschaft und befinden sich in unserer Sammlung auf dem Helmhause. Ihre Oberflächen sind mit einer starken grünen oder bräunlichen Glasur überzogen und enthalten in kräftigem Relief kleine figürliche Darstellungen, die zum Theil den Charakter des frühgothischen Styles in Auffassung, Trachten und architektonischem Beiwerk verrathen und demnach, sowie nach einem Bruchstück prächtiger gothischer Majuskelschrift dem 14. Jahrhundert angehören mögen, während andere schon durch den Schweifbogen sich als Werke vom Anfang des 15. Jahrhunderts ankündigen <sup>2)</sup>. Im Uebrigen muss man bei Zeitbestimmungen derartiger Reste wohl im Auge behalten, dass in den Arbeiten der Kunsthandwerke meistens ältere Formen sich noch lange schablonenmässig erhalten, nachdem in der Architektur und den höheren Künsten oft schon neue Stylwandlungen Statt gefunden haben. Die Zürcher Kacheln enthalten Minneszenen und verwandte heitere Lebensbilder, Thiergestalten zum Theil phantastischer Art, wie das Einhorn, das mehrmals vorkommt, einen Jäger, der ins Horn stösst und den unbändig sich aufbäumenden Rüden kaum an der Leine zurückzuhalten vermag. Mehrere unter den Einzelfiguren sind von so strengem Formcharakter, dass man sie ins 13. Jahrhundert hinaufzurücken sich versucht fühlt. Aehnliche Kacheln sind kürzlich beim Abtragen des alten Rennwegthores in Zürich gefunden worden.

Wann und wo der Gebrauch glasirter Ofenkacheln seinen Anfang genommen, wird kaum zu ermitteln sein. Thongebrennte Fliesen mit Glasur finden sich bei mittelalterlichen Fussböden schon in romanischer Zeit überall im Gebrauch. In Frankreich gehören die ältesten bekannten der Mitte des 12. Jahrhunderts an. Es sind die aus der Zeit des Abtes Suger stammenden in den Chorkapellen der Kirche von St. Denis <sup>3)</sup>. Aber schon für den Beginn desselben Jahrhunderts ist dort die Anwendung der Bleiglasur durch Aufdeckung eines Grabes vom Jahr 1120 festgestellt <sup>4)</sup>. Nach einzelnen Resten zu urtheilen, unter welchen die oben erwähnten Kacheln von Zürich und von Tannenberg in erster Linie stehen, dürfen wir jedenfalls annehmen, dass die Anwendung glasirter Kacheln zu Zimmeröfen für die Epoche des 14. Jahrhunderts unwidersprechlich festgestellt ist. Leider hat die neuere Zeit stark unter diesen Werken aufgeräumt; dennoch kommen Kachelöfen des Mittelalters im südlichen Deutschland noch mehrfach vor; doch dürfte kaum einer über das 15. Jahrhundert hinaufreichen. Vom Jahr 1490 rührt ein schöner Kachelofen auf der Veste zu Salzburg mit gothisch stylisirten, fast freistehenden Blumen in Nischen. Einen der elegantesten aus demselben Jahrhundert,

<sup>1)</sup> Die Burg Tannenberg und ihre Ausgrabungen; gr. 4. Frankfurt a. M. Dem geehrten Verfasser verdanken wir manche der im Text enthaltenen Notizen.

<sup>2)</sup> Abbildungen davon in Semper's Stil. II. S. 154.

<sup>3)</sup> Vgl. Viollet le Duc, Dictionn. de l'arch. franç. II. pag. 260 ff. und A. Ramé, études sur les carrelages historiques.

<sup>4)</sup> Brongniart, arts céramiques II. p. 98.

den das Schloss Tirol bei Meran bewahrt, hat Semper in seinem Stil (II, S. 155) dargestellt. Verwandter Art ist der von Füssen, welchen man in Heideloff's Ornamentik findet. Er datirt vom Jahr 1514.

Weitaus die Mehrzahl der alten Oefen in der Schweiz sind Kachelöfen. Nur ausnahmsweise scheinen eiserne Oefen hier vorzukommen. Wir haben bis jetzt zwei kennen gelernt, über welche eine kurze Notiz am Platze sein wird. Der ältere von beiden steht im Saale des Rathhauses zu Rapperswyl, das sich ausserdem durch ein prächtig geschnitztes gothisches Portal und alterthümliche Holzdecke, sowie malerisch gruppirte Fenster auszeichnet. Der Ofen ist von kolossaler Grösse und besteht aus einem länglich viereckigen Unterbau, nach vorn mit dreiseitiger Polygonbildung abgeschlossen, und aus einem beträchtlich zurücktretenden sechseckigen Oberbau mit zwei breiten parallelen Hauptflächen und vier kleineren Diagonalseiten. Am Unterbau enthält jede der beiden Langseiten zwei obere und zwei untere Bildfelder, die durch blattgeschmückte Rundstäbe getrennt werden. Es sind figurenreiche, mit landschaftlichen und architektonischen Gründen überfüllte Darstellungen meistens bewegter Scenen, ganz im Kostüm der Zeit Kaiser Maximilians und in einem Style, der Einwirkungen holbein'scher Kunst verräth. Die etwas stumpfe Behandlung der flach gehaltenen Reliefs, verbunden mit kärglich zugemessenem Tageslicht, machte uns die Enträthselung aller Scenen nicht möglich. Doch erkennt man leicht Salomons Urtheil und Daniel in der Löwengrube, Alles im Kostüme des 16. Jahrhunderts. Wahrscheinlich enthalten auch die übrigen Darstellungen Scenen, welche sich auf Gerechtigkeitspflege beziehen. An den Schrägseiten sieht man die Wappen von Uri, St. Gallen und das von Rapperswyl mit den beiden Rosen, vom Reichsadler beschützt. Am Oberbau sind an den Schmalseiten die beiden Johannes, der Täufer und der Evangelist, sodann die heil. Märtyrer Felix und Regula dargestellt, vorschriftsmässig ihren abgehauenen Kopf in den Händen tragend. Von den beiden grösseren Feldern zeigt das eine den thronenden Weltrichter mit den Fürbittern Maria und Johannes, unten eine Schaar bärtiger Männer in Mänteln. Dabei die Inschrift: *Non consideres personam pauperis nec potentis sed juste judica proximo tuo quia ego sum iudex et testis dicit dominus.* Das andere Feld wird durch die Figur eines Bannerträgers mit der Fahne von Rapperswyl ausgefüllt. Unter ihm ein Krummstab mit dem Buchstaben C und der Jahrzahl 1572. Diess Datum ist auffallend spät für den Styl und Kostümcharakter der unteren Darstellungen, die ausserdem viel besser sind als die plumpen, schlecht gezeichneten und flau drapirten Figuren des Oberbaues. Es scheint, man habe hier nach älteren Modellen gearbeitet und aus eigener geringer Kraft dann das Obere hinzugesetzt.

Den andern eisernen Ofen sahen wir in einer Wachtstube der Kaserne zu Zürich, links vom Eingang. Sein viereckiger Unterbau (der Oberbau ist werthlos) besteht aus drei grossen gusseisernen Platten, welche sämmtlich dieselbe Darstellung zeigen: das Wappen von Zürich, gehalten von zwei trefflich stylisirten Löwen, von denen der eine mit lebhafter Gebärde seitwärts sich wendet, der andere geradeaus blickt. Darüber Doppeladler und Kaiserkrone, Festons und zwei geflügelte Engelköpfe in den Ecken des Bogenfeldes. Am Fusse steht die Inschrift: *Initium sapientiae timor domini.* Welche Beziehung sie zur Bestimmung des Raumes hat, wagen wir nicht zu entscheiden. Ebensowenig wissen wir anzugeben, wo der Ofen ursprünglich gestanden haben mag. Die Jahrzahl 1603. Fast will es scheinen, als sei diess der Zeitpunkt gewesen, wo der Eisenguss der damals mächtig aufblühenden Hafnerei bei Verfertigung kunstreicher Oefen das Feld geräumt habe.

Ob in der Schweiz noch Kachelöfen aus dem Mittelalter erhalten sind, vermögen wir nicht nachzuweisen. Manchen scheint erst in jüngerer Zeit die Zerstörung getroffen zu haben, wie die Oefen

im Rathhause und in der Folterkammer des Kaibenthurms zu Zug, die vor nicht langer Zeit »geschlissen« wurden, ohne dass unseres Wissens Ueberreste davon gerettet worden wären. Hoffen wir, dass unsere Untersuchungen umfassendere Lokalforschungen nach solchen Werken anregen, die um so nothwendiger sind, je schwieriger es der Natur der Sache nach ist, von solchen im Innern der Häuser verborgenen Alterthümern Kunde zu gewinnen. Was wir bis jetzt bieten können, ist nur ein Blatt aus der Geschichte der Schweizer Kachelöfen, denn unser Bericht erstreckt sich nur auf den Kanton Zürich und einige angränzende Distrikte; doch lässt sich selbst aus diesem Bruchstück das vielseitige Interesse des Gegenstandes ermessen.

Alle Kachelöfen der Schweiz, die uns zu Gesicht gekommen, tragen bereits das Gepräge der Renaissancekunst. Die frühesten unter den mit Jahresbezeichnung versehenen stammen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, doch zeigen manche einen älteren Formcharakter, der auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinweist. Bei der Zeitbestimmung solcher Arbeiten dürfen wir nicht vergessen, dass überhaupt die Renaissance erst spät über die Alpen gedrungen ist. Zwar hat schon Holbein einen tiefen Zug aus ihrem Becher gethan: aber allgemeiner scheint sie in der Architektur und den verwandten Künsten erst in den letzten Dezennien des 16. Jahrhunderts nach der Schweiz gelangt zu sein. Das Rathhaus zu Genf mit seiner ersten toskanischen Renaissance trägt die Jahrzahl 1578. Vom Jahre 1603 datirt das stattliche, noch in guten und zierlichen Formen aufgeführte Rathhaus zu Luzern. In Basel zeigt der Spiess-Hof mit seinen kräftigen frei palladianischen Formen und seinem prächtigen Tüfelwerk die Jahrzahl 1601. Ungefähr derselben Zeit gehört dort die elegante Façade des Geltenzunfthauses. Noch 1694 wendet man am Zürcher Rathhaus die Formen einer allerdings derben, aber noch ziemlich reinen, wenig barocken Renaissance an. Daneben hielt man im Einzelnen noch lange an gothischen Formen fest. Das Haus des Herrn Corragioni in Luzern mit seinen Fischblasen und geschweiften Bogenthüren, mit seinen geschnitzten Holzdecken und Wandgemälden trägt die Jahrzahl 1523. Mehrere spätgothische Hausportalen daselbst sind mit 1557, 1574, 1594, ja sogar mit 1618 und zweimal mit 1624 bezeichnet. So spät that dort die Gothik ihren letzten Athemzug. Um so weniger dürfen wir uns bei den Oefen der Schweiz darüber wundern, wenn spät noch an früheren Stylformen festgehalten wird; ja es bildet einen nicht geringen Reiz dieser Arbeiten, dass eine Formenwelt, die sich anderwärts schon überlebt hatte, hier noch eine Menge frischer Triebe hervorbringt. Zweierlei wirkte dazu mit: erstens, dass das Handwerk damals, eng verbunden mit dem künstlerischen Schaffen, seine Schöpfungen durch schöne Formen zu adeln suchte; zweitens, dass der Handwerker im ehrsamem Zunftverband treu am Ueberlieferten hielt, dieses immer reicher zu entfalten suchte und allem Neuen schwerer zugänglich war.

Die Glanzepoche der Schweizer Oefen umfasst das 17. Jahrhundert. Es war eine Zeit, wo die Schweiz, im Genusse wohlworbener Neutralität, sich eines Friedens und politischen Stillstandes erfreute, der inmitten der Kriege und Stürme, welche fast das ganze übrige Europa bewegten, um so auffallender erscheint. Wie eine solche Stagnation gefährlich für den politischen und sittlichen Zustand eines Landes wird, davon geben die Bilder und Sprüche auf den Oefen selber Zeugnis. Sie ergehen sich in Klagen über die gesunkene Macht, den Mangel an innerer Eintracht, das Ueberhandnehmen von Wohlleben und Ueppigkeit. Aber freilich ohne jenen behaglichen Friedenszustand, ohne jenes materielle Gedeihen, welches die damaligen Verhältnisse hervorriefen, wären die prächtigen Oefen, die kostbaren Zimmereinrichtungen, die aristokratisch wohlhabige Ausstattung des ganzen Haus-

halts nicht möglich gewesen. Indem sie also gegen den eingerissenen Luxus eifern, sind die Oefen selbst ein Zeugniss jener Prachtliebe, welche sie verdammen: aber allerdings präsentirt sich in ihnen der Luxus von seiner edelsten, liebenswürdigsten Seite. Die guten Geister, die von jeher die geheiligte Stelle des Herdes umschwebten, haben fast immer auch über die Oefen gewacht.

Betrachten wir nun die Schweizer Kachelöfen im Allgemeinen nach ihrer Anlage und Einrichtung, so springt zunächst in die Augen, dass der Ofen als selbständiges Gebäude meistens von ansehnlichem Umfang sich in einer der inneren Ecken des Wohngemachs erhebt. Er besteht aus einem unteren, breiter vortretenden, auf Füßen ruhenden Theile, über welchem ein schmalerer thurmähnlicher Oberbau aufragt. Letzterer wird nicht selten durch zinnenartige Bekrönung ausdrücklich als Thurm charakterisirt. Der breite Unterbau, der die Feuerung aufzunehmen hat, steht mit der Wand in Verbindung, weil das Anheizen vom Flur aus stattfindet. Die meisten dieser Oefen verlangen ein ansehnliches Quantum von Brennmaterial, zumal ihre innere Einrichtung einfach, ohne Züge, nicht zu sehr langem Festhalten der Wärme geeignet ist. Höchstens reicht eine gemauerte Zunge in den oberen Aufsatz hinauf, um welche der Rauch zirkuliren muss, um dann durch den Ofenhals in den Kamin zu gelangen. In manchen Oefen fehlt sogar die Zunge, sei es, dass sie nie vorhanden war oder dass sie durch Unvorsichtigkeit beim Reinigen zerstört wurde. Uebrigens dürfen wir zur Ehrenrettung der alten Oefen die Bemerkung nicht unterdrücken, dass dieselben nichts vor den Menschen voraus haben, indem sie sehr verschieden beleumdet sind und sich oft gar üble Nachrede gefallen lassen müssen. Nach den uns gewordenen Mittheilungen könnten wir eine förmliche Conduitenliste entwerfen. Wenn wir oft in abgelegenen Zimmern Prachtstücke von Oefen fanden, deren Tugenden von den Besitzern stark in Zweifel gezogen wurden, so stieg ein Heer schlimmer Befürchtungen für unsere farbenreichen Freunde in uns auf. In andern Fällen trafen wir aber die Oefen im Wohnzimmer in voller Thätigkeit, die ganze Familie um sie geschaart und dankbaren Mundes ihre Verdienste preisend. Dann stieg ein schönes Gefühl der Beruhigung in uns auf.

Die enge Ecke zwischen Wand und Ofen wird nun fast immer zur Anlage eines erhöhten Sitzes benutzt, zu welchem man über zwei breite Stufen gelangt. Wie ein bequemer Sessel ist dieser Ofensitz mit halbrunder Rücken- und Armlehne eingefasst, die oft einen eleganten architektonischen Aufbau zeigen. Bisweilen findet sich auf beiden Seiten des Ofens ein solcher Sitz; dann mochte in gemüthlicher Feierstunde Vater und Mutter, durch den warmen Hausfreund mehr verbunden als getrennt, auf den bequemen Sitzen um so behaglicher ausruhen, als der hohle Raum der letzteren mit erwärmt wurde oder gar ebenfalls seine Heizung hatte und, um das Angenehme dem Nützlichen zu verbinden, gelegentlich als Bratofen diente. Die Kinder mochten dann in belehrendem Spiel an den bunten Bildern des Ofens und seinen wackeren Sprüchen sich ergötzen, und dabei einen erheiternden Kursus biblischer Historie, griechischer und römischer Geschichte und Mythologie, oder noch besser vaterländischer Heldenthaten der Vorzeit absolviren, wobei die Grösseren den Kleineren ihre gelehrten Erläuterungen geben, und kindlicher Wetteifer seinen fördernden Einfluss geltend machen konnte. Was im traulichen Wohnzimmer des Vaterhauses sich der Phantasie in so anziehender Weise von frühester Jugend an eingeprägt hatte, das musste, mit den liebsten Erinnerungen verschmolzen, unauslöschlich dem Gedächtniss eingeprägt bleiben. So war der Ofen wieder geworden, was der Herd einst gewesen war: der Mittelpunkt des Familienlebens, in dessen trauliche Nähe Alt und Jung sich zusammendrängte, und dessen Wärme Alle zu innigerer Gemeinschaft verband. Welchen Einfluss

vollends die kunst- und farbenreiche Gestalt des Ofens auf die Ausbildung des Sinnes für Schönheit und Anmuth gewinnen musste, wo man seit den ersten Kinderjahren fortwährend von solchen Eindrücken umgeben war, das bedarf keiner weiteren Erörterung.

Dieser Bedeutung entsprechend, wurde der Ofen mit einer Sorgfalt ausgestattet, deren kein anderes Hausgeräth in gleichem Grade sich rühmen kann. Nicht bloss die Kacheln des ganzen Ofengebäudes wurden mit plastischem Schmuck oder farbiger Zier bedeckt: auch die Wandflächen des Zimmers in der Nähe des Ofens erhielten ihre prächtige Bekleidung mit gemalten Kacheln, und selbst dieser Theil des Fussbodens wurde mit glasierten Fliesen belegt. Denkt man sich zu dieser heiteren Pracht den gebräunten Ton der getäfelten Wände und der reich geschnitzten Decke, und über Alles das den Farbenschimmer gemalter Wappen oder vaterländischer Geschichten in den Fenstern, so erhält man ein Bild gemüthlichen Behagens und künstlerischer Harmonie. Aber ehe der Ofen diesen Höhepunkt seines Glanzes erreicht hatte, musste er verschiedene Stadien der Entwicklung durchlaufen, die wir, so weit eigene Anschauung uns das Material dazu liefert, kurz charakterisiren wollen.

In der Geschichte der Schweizer Kachelöfen, soweit wir sie zu überblicken vermögen, lassen sich drei Stadien unterscheiden, die freilich nicht durchaus nacheinander, sondern theilweise zu gleicher Zeit neben einander geherrscht haben. In der ersten Epoche erscheint der Ofen rein als architektonisches Werk behandelt und mit plastischen Gliederungen ausgestattet. Seine Gesamtform ist meistens rund, wie der schöne von H. Hamann veröffentlichte des waadtländischen Städtchens Lutry <sup>1)</sup>. Doch kommen auch einfach viereckige vor. Seine farbige Erscheinung ist in der Regel monochrom, da die Kacheln fast durchgängig nur die grüne Bleiglasur zeigen. Das zweite Stadium macht den Ofen zu einem plastischen Kunstwerk. Gesamtform und einfarbige Glasur bleiben zumeist unverändert; aber die Kacheln erhalten in stark vortretendem Relief allerlei figürlichen Schmuck. Sodann folgt die dritte Entwicklungsstufe, die den Ofen völlig in die Hände der Malerei gibt. In demselben Maasse als das plastische Element in Gliederungen und Verzierungen zurückgedrängt wird, nimmt die reiche Farbenpracht zu und gewinnt den Ausdruck einer heiteren Polychromie. So spiegelt sich der naturgemässe Fortschritt von der Architektur zur Plastik, und von dieser zur Malerei auch in der Geschichte des Ofens. Wir wollen diess etwas näher mit Beispielen belegen.

Oefen rein architektonischer Art mit sparsam angewandter plastischer Ornamentik kommen in und um Zürich mehrfach vor. Auf dem unteren Rüdensaal, der mit seiner gewölbten Holzdecke und den gruppirtten Fenstern einen malerisch charaktervollen Eindruck macht, sieht man einen gewaltigen runden Ofen dieser Gattung, dessen Kacheln durchgängig dasselbe conventionell ausgeprägte ornamentale Muster zeigen. Die Bekrönung besteht aus einer Art Zinnenkranz. Einfache Gliederungen von Kehle und Rundstab bilden sowohl Fuss als Gesimse und vervollständigen die derbe, kraftvolle Gesamtwirkung. Die grüne Glasur ist später durch helle Oelfarbe unschön verdeckt worden. Wenn die Bezeichnung »Heinrich Stadler 1670« der ursprünglichen Anlage und nicht etwa einer Restauration gilt, so muss man annehmen, dass diese einfachere Behandlungsweise neben der damals schon viel reicheren Entwicklungsstufe sich im Gebrauch erhalten habe. Noch mehr wird man überrascht, wenn man auf dem ungeheuern Ofen ähnlicher Anlage, den das alte Spital besitzt, die eingeritzten Buchstaben H K R 1705 gewahrt; denn hier kommt zu der schlichten Gesamtform eine Bekrönung, die sogar auf mittelalterlich romanische Motive zurückgreift. Welche Veranlassung mag

<sup>1)</sup> Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthum. 1863. Juni. No. 2.

den damaligen Hafnermeister in seinen Studien auf diese seltsamen Seitenpfade geführt haben? Sollte die reiche Ornamentik des Grossmünsters seine Quelle gewesen sein?

Zierlicher und reicher gestaltet sich die Dekoration an den beiden alten grünglasirten Oefen, welche die Mörsburg bei Winterthur aufzuweisen hat. Der eine ist klein, niedrig, einfach, ein viereckiger Kasten, aber durch gefällige Zusammensetzung der Kacheln und elegant reliefirte Renaissance-Ornamente bemerkenswerth. Der andere, auf vasenartigen, laubwerkgeschmückten Füßen ruhend, steigt von sechseckigem, mit Pilastern versehenen Unterbau in schlanker Rundform auf, die indess, durch kleine Konsolen vermittelt, in sechseckiger Krönung endet. Die Gliederungen sind reich profilirt; Masken, Muschelwerk, Blumenranken und Arabesken im Styl des 16. Jahrhunderts schmücken die Pilaster und Friese. Die Kacheln zeigen nur ein zellenartig vertieftes Netzwerk. Von einfachster Anlage, viereckig ohne Armlehne, ist der Sitz neben dem Ofen. Die elegante Erscheinung des Ganzen erhält dadurch, dass sämmtliche Rundstäbe an Sockeln und Gesimsen blau-weiss gebändert sind, eine Steigerung. Beide Oefen dürfen noch dem 16. Jahrhundert zugeschrieben werden und bieten neben der eleganten Kapelle des 13. Jahrhunderts und der herrlichen Aussicht auf's Hochgebirge Anziehungspunkte genug für den Freund des Schönen.

Von diesen Oefen zu den plastisch durchgebildeten ist nur ein Schritt. Aufbau, Einfarbigkeit, grüne Glasur, Styl der Ornamentik bleiben dieselben; nur die Kacheln bedecken sich mit figürlichen Reliefs. Solcher Art ist der schöne Ofen in dem alten Herrenhause zu Wülflingen bei Winterthur, dessen innerer Ausbau mehrfach die Jahrzahl 1645 zeigt. Der Ofen, obwohl an seiner Krönung ein bunt gemaltes Wappen mit den Buchstaben HE. A. M. I. T. 1647 zu lesen ist, trägt in allem Uebrigen, im Figürlichen und Ornamentalen, so sehr den Charakter der Spätzeit des 16. Jahrhunderts, dass man annehmen muss, er sei 1647 von einem ältern Gebäude in diess Haus etwa bei einem Umbau mit herübergenommen worden <sup>1)</sup>, oder man habe sich älterer Formen bei seiner Anfertigung bedient. Das Zimmer, in welchem er sich befindet, gewährt mit seinem reichen Getäfel, der Holzdecke, dem Büffet und den Schränken ein schönes Gesamtbild, dem sich der Ofen als Glanzpunkt einfügt. Der Ofen ist schlank, sechseckig auf entsprechend polygonem Unterbau, durchaus grün glasirt, reich und elegant gegliedert. Die Füße, auf denen er ruht, sind an den oberen Seiten mit Voluten geschweift und enden in Vogelkrallen. Der Unterbau beginnt dann mit einem Fries von Masken und Arabesken, deren Erfindung von geistreicher Frische zeugt. Uebermüthiger gebärden sich die von dort aufsteigenden Pilaster, deren Vorderflächen mit barock phantastischen Hermen dekorirt sind. Die von den Pilastern eingeschlossenen Felder enthalten Friesreliefs aus der biblischen Geschichte, darüber in üppigen Renaissance-Nischen, eingefasst von Engelfigürchen und von Genien mit Fruchtschnüren und Masken, einzelne Heilige oder kleinere biblische Scenen. Die unteren Friesbilder zeigen fünfmal dieselbe Composition, das Urtheil Salomons; die Nischen zweimal den Sündenfall mit naiv bewegten Figuren, ebenso oft S. Michael und einmal S. Georg.

Der Oberbau wird durch sechs Pilaster gegliedert, an deren Vorderseite zierliche korinthische Säulen angebracht sind. Diese Säulen haben hier schon jene frei geschwungenen pflanzenartigen Schäfte, in welchen sich die Eigenheit des geschmeidigen Thonmaterialies ausspricht, und die dann für die Folgezeit ein für alle Mal festgehalten werden. Denn wie ein Blütenstengel schießt der

<sup>1)</sup> Nachträglich erfahren wir, dass es sich wirklich so verhalten hat. Der Ofen stammt aus einem ältern Schlosse welches damals wegen seiner Baufälligkeit verlassen, mit dem im Thal gelegenen Herrenhause vertauscht wurde.

elegante Säulenschaft aus einer von Blättern gebildeten Hülse hervor und trägt anstatt der Blume sein Kapitäl. Die Postamente der Pilaster sind mit Masken geschmückt; das Gesimse, welches den oberen Abschluss bewirkt, besteht aus Platte, Welle und Kehle sammt den kleinen Verbindungsgliedern. Die also umrahmten Bildfelder wiederholen in etwas modifizirter Ausprägung die Anordnung des Unterbaues: friesartige biblische Darstellungen unten, darüber in reich dekorirten Nischen sittengeschichtliche Genrebilder. Hier hat noch grössere Oekonomie geherrscht als am Unterbau; denn dieselbe Darstellung der Fusswaschung Christi durch die reuige Magdalena muss an allen sechs Flächen herhalten. Fühlte sich der ehrsame Hafnermeister dazu etwa verpflichtet durch den Inhalt der oberen Bilder? Wollte er ihnen ein kräftiges Gegengewicht bieten? Vielleicht. Aber noch wahrscheinlicher ist die Anordnung von sechs ziemlich harmlosen Liebesscenen und ihre Zusammenstellung mit biblischen Gegenständen ganz naiv geschehen. In den oberen Bildern sehen wir nämlich ein Liebespaar damaliger Zeit im Kostüm der Maria Stuart-Epoche. Wir können einen kleinen Roman in seinen verschiedenen Stufen verfolgen. Zuerst spielt die Dame auf einem Spinett, wobei der Herr aufmerksam zuhört. Es ist der musikalische Anfang des zärtlichen Verhältnisses. Dann lässt die Schöne ihren Verehrer an einer Rose riechen, die sie aus einem Blumenkörbchen von ihrem Schooss genommen hat. Auf dem folgenden Bilde beisst er in einen Apfel, den sie mit schelmischem Lächeln ihm darreicht. Auf der Lehne ihres Sessels hockt in Gestalt eines geflügelten Aeffchens ein Teufelchen, das ihr böse Anschläge ins Ohr zu raunen scheint. Zweimal wiederholt sich dieselbe Darstellung. Endlich an der Rückseite, gegen die Wand gekehrt, sieht man das Pärchen in zärtlicher Umarmung, wobei das Zeitkostüm allerdings zurücktritt, aber eine Schildkröte auf dem Polsterkissen durch ihre bekannte symbolische Bedeutung eine Art Gegengewicht bildet.

Ueber diesem Theile folgt endlich eine Attika, deren Pilaster mit Genien, und deren Zwischenfelder mit Arabesken, Fruchtschnüren, Masken u. dgl. geschmückt sind. Den Abschluss macht ein prächtiges Gesimse, dessen Eierstab, Zahnschnitt, Konsolenfries und akanthusbedeckter Karnies aufs eleganteste plastisch entwickelt ist. Ein Aufsatz mit geflügelten Engelköpfen, die von Voluten und Fruchtgehängen eingefasst werden, bildet den Abschluss dieses graziösen Baues.

Der Sitz neben dem Ofen mit seinen beiden ruhenden Löwen ist gleich den angränzenden Theilen der beiden Zimmerwände ebenfalls mit glasirten Kacheln bedeckt. An den Wänden bilden Pilaster mit reichen Füllungen die Gliederung. Dazwischen sind in den Feldern abwechselnd die vier Evangelisten und die vier Erdtheile in mehrfacher Wiederholung angebracht. Für Europa tritt der Kaiser, wohl als höchster Ausdruck europäischer Zivilisation, ein; Asia reitet auf dem Kameel, Afrika auf dem Krokodil, Amerika auf der Schildkröte. Am Sitz endlich sieht man mehrere Heilige, Jakobus, Johannes den Täufer und zwei allegorische Frauengestalten.

Wir haben bei diesem Prachtstück länger verweilen müssen, weil dasselbe unter den uns bekannt gewordenen Oefen als einziger Repräsentant der rein plastisch durchgebildeten Gattung dasteht. Dagegen beginnt nun bald nach 1600 in der Schweiz eine durchaus neue Behandlung der Oefen, die man als rein malerische bezeichnen kann. Die grüne Bleiglasur verschwindet. Die Kacheln, die jetzt grösser werden, erhalten einen milchweissen Emailgrund, auf welchem die Darstellungen farbig gemalt erscheinen. Ein schönes Blau herrscht vor und bildet die Grundlage der Zeichnung. Daneben kommt gelb, grün, violet und schwarz zur Anwendung. Leuchtendes Roth ist ausgeschlossen, und wo es, wie bei Wappen, verlangt wird, muss meist ein mattes Violet oder schmutziges Rosa seine

Stelle vertreten. Die Farben sind leichtflüssig, durchsichtig aufgetragen. Die Behandlung hat etwas Keckes, Flottes, Freies. Sie will nicht die volle farbige Erscheinung der Dinge, sondern nur eine leichte Andeutung derselben geben. Sie wird dabei von einem richtigen Stylgefühl geleitet, welches sie die Bedingungen des Materials und die Schranken dieser besonderen Technik respektiren heisst. Daher der klare, harmonische und dabei reiche und prächtige Eindruck dieser Werke. Ihre coloristische Stimmung ist eine lichte, heitere, eher kühle als warme. Sie beginnt mit ziemlich reicher polychromer Entfaltung, wird im weiteren Laufe des 17. Jahrhunderts zunächst etwas matter im Farbauftrag; dann vereinfacht sich die Scala, bis endlich im 18. Jahrhundert ein mildes Blau auf weissem Grunde allein zurückbleibt. Die Oefen halten auch darin genau Schritt mit der Stimmung der Zeit, die aus lebenslustigem Uebermuth allmählich zu spiessbürgerlicher Zahmheit und endlich zu sentimentaler Wehmuth herabsinkt.

Ueber die Technik der Ofenmalerei wird uns Folgendes berichtet. Beim Malen der Kacheln wurden die Hauptlinien der Zeichnungsvorlagen mit Nadeln durchstochen; dann legte man, nachdem die über die Kacheln gegossene weisse Thongrundirung angetrocknet war, das Blatt darauf, überstreute es mit einem Farbstaub und erhielt so die Zeichnung. Diese wurde mit Mineralfarben ausgemalt, das Gemälde nachher mit einer dünnen durchsichtigen Glasur überzogen und das Ganze eingebraunt. Inwiefern diess Verfahren angeregt worden ist durch die Erfindung der emaillirten Fayence, welche Luca della Robbia schon im Beginn des 15. Jahrhunderts in Italien gemacht hatte, lässt sich kaum nachweisen. Die Technik der Ofenmalerei scheint mehr der sogenannten Mezza majolica der Italiener zu entsprechen, wobei ein weisser Thongrund unter einer durchsichtigen Blei-glasur angewendet wurde. Auch die spanisch-maurische Töpferwaare gehört nach Riocreux <sup>1)</sup> dieser Gattung an. Im Formensinn und der farbigen Dekoration steht die Schweizer Ofenmalerei jedenfalls selbständig da und scheint weder von der italienischen noch von der spanisch-maurischen Schule abzuhängen. Im Aufbau dieser Oefen geht keine wesentliche Veränderung vor; wohl aber in der Art der Gliederung. Das plastische Element tritt auch hier zurück; die Pilaster und Gesimse werden auf wenige Grundformen gebracht, die nicht mehr durch reliefirte, sondern durch aufgemalte Ornamente ihre Belebung erhalten. Mit richtigem Stylgefühl herrschen in den horizontalen Gliedern die rundlichen Formen vor. Bald bildet sich darin ein fast regelmässig wiederkehrender festgesetzter Turnus aus. Wellen, Karniese, Rundstäbe, Hohlkehlen folgen in wohl abgewogenem Rhythmus. Niemals schliesst der vorspringende Unterbau nach oben mit einer scharfen Kante ab; vielmehr erhält seine Deckplatte ein gerundetes Profil, so dass man sich bequem mit dem Rücken anlehnen kann <sup>2)</sup>. Als aufgemalte Muster werden an den horizontalen Gliederungen besonders Blätter für die geschwungenen, Meereswellen und andere lineare Motive für die rechtwinkligen verwendet. Plastische Ausbildung, aber mit Zuziehung der Malerei, erhalten etwa noch die Füsse und der krönende Aufsatz, so dass der Ofen nur an seinen Extremitäten Reminiszenzen der früheren Behandlungsweise behält.

Der Charakter der Gemälde folgt allen Stylnüancen der grossen Malerei jener Zeit, beginnt mit den oft stark manierirten, aber üppigen, lebenstrotzenden Ausläufern der Kunst des 16. Jahrhunderts,

<sup>1)</sup> Arts céramiques in »Le moyen-âge et la renaissance«. Tom. IV.

<sup>2)</sup> Diese Anordnung war noch zweckmässiger, wenn die Damen etwa allgemein in derselben Weise sich gewärmt haben sollten, wie auf einigen Kacheln des Ofens auf der Veste bei Coburg zu sehen ist, wo eine Dame in der Stellung der Venus Kallipygos sich an den Ofen lehnt.

hält in historischen Darstellungen noch eine Weile den kräftigen Charakter der Glasgemälde aus der letzten Hälfte jenes Jahrhunderts fest, wird gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts etwas zahmer, schlägt im 18. in eine mattherzige Süßigkeit um und endet mit flauen oder nüchternen Schäferscenen und Landschaften. Doch kommen in letzterem Genre bisweilen einfach und natürlich gehaltene Schilderungen der nächsten Wirklichkeit vor. Mit den figürlichen Darstellungen geht ein Reichthum an lateinischen und deutschen Sprüchen und Versen Hand in Hand, in denen die sententiöse Weit-schweifigkeit des 17. Jahrhunderts förmlich zu schwelgen liebt. Da sich diese Inschriften dem Inhalt der Bilder anschliessen, und da letztere während jener Glanzepoche der Kachelöfen biblische und antike Geschichte, vaterländische Heldenthaten, Mythologie, Symbolik, Allegorie und selbst Genrehaftes umfassen, so erhält man einen belehrenden Ueberblick über die Summe der geistigen Interessen jener Zeit. Dabei ist wohl zu beachten, dass die Oefen mit der fortschreitenden Milderung und Verfeinerung der Sitten einestheils immer moralischer werden und selbst harmloseren Liebesscenen keine Aufnahme mehr am Heiligthum des häuslichen Herdes gestatten; andererseits aber auch in Nüchternheit und schaaale Pedanterie versinken, der die athemlose Langeweile der Verse dann am wenigsten abzuhelpfen vermag.

Diess in kurzen Zügen die Erscheinung des Kachelofens in seiner letzten und höchsten Entwicklung. Aber ehe man zu dieser Consequenz durchgedrungen war, gingen Versuche voraus, die eine Uebergangsepoche vom plastisch zum malerisch behandelten Ofen bezeichnen. Wir vermögen diesen interessanten Mischstyl in mehreren Beispielen nachzuweisen. Das älteste uns bekannte ist ein Ofen im Schloss Elgg bei Winterthur, der die Jahrzahl 1607 trägt. Im Aufbau und den Verhältnissen knüpft er an den Ofen von Wülflingen an; aber die Gesimse zeigen schon die vereinfachte Form und die farbige Dekoration auf weissem Grunde. Auch die Bildfelder sind ebenso behandelt mit sehr flüchtigen und manierirten Gemälden. Aber die umrahmenden Theile, sowohl die Pilaster als die Friese, sowie die reichen krönenden Aufsätze bestehen aus grün glasirten Kacheln mit scharf ausgeprägten Relief-Ornamenten im Styl jener zu Wülflingen. Am Sitze, der ganz mit grünen Kacheln bedeckt ist, hat man sogar dieselben allegorischen Figuren verwendet, welche den Sitz zu Wülflingen schmücken. Jedenfalls muss also der dortige Ofen vor 1607 entstanden sein, und unsere oben ausgesprochene Vermuthung erhält ihre Bestätigung. Auch die Füße sind ähnlich wie dort gestaltet, aber bunt gemalt, die Vogelkrallen gelb, das Ornament blau und violet auf weissem Grunde. Die Farbenwirkung des Ganzen ist um so lebhafter und frischer, da die Bilder sämmtlich mit blauen Rahmen umfasst sind, gegen welche die grünen Kacheln prächtig contrastiren. — Phot

2) Das umgekehrte Prinzip kommt bei dem zweiten Ofen auf Schloss Elgg zur Geltung. Er hat wieder ähnlichen Aufbau mit achteckigem Obertheil, aber während das ganze Gerüst mit allen Gliedern und dem festen Rahmenwerk auf weissem Grunde bunte Bemalung zeigt, bestehen die Hauptfelder selbst aus grün glasirten Kacheln, welche sogar dieselben Compositionen wie die Kacheln zu Wülflingen enthalten. Am Sitz ist dasselbe System durchgeführt; dabei haben die beiden ruhenden Löwen, die uns von Wülflingen her bekannt sind, ebenfalls Verwendung gefunden. Lesen wir hier nun deutlich »Hans Heinrich Graaff Haffner zu Winterthur 1668«, so müssen wir annehmen, dass man beim Aufbau dieses Ofens jene grünen Kacheln aus älteren Vorräthen oder nach früheren Modellen hinzugenommen habe. Denn die Gemälde dieses Ofens erscheinen entschieden zopfiger und später, obwohl sie mit kecker Hand gemalt sind. An den Pilastern des Unterbaues — Phot

sieht man vier von den fünf Sinnen, wobei das Gehör merkwürdiger Weise fortgefallen ist; sodann die Monate mit lustigen Darstellungen menschlicher Beschäftigungen und entsprechenden Versen. Beim Herbstmonat z. B. heisst es:

*Da kompt der süese Most Und füllet dan die Fass  
Und macht dem Wingertman Die Gurgel glatt und nass.*

In den Zwischenfeldern ist unten die friesartige Darstellung des Urtheils Salomons vom Wülfinger Ofen überall wiederholt. Darüber sieht man in reichen Renaissancenischen, ganz ähnlich wie dort, Einzelgestalten der freien Künste, Astronomie, Rhetorik, Dialektik, Geometrie, Arithmetik und Musik. Die Grammatik ist vergessen und dafür ohne Weiteres die Rhetorik noch einmal aufgeführt. Für das achte Feld ist eine Anleihe aus dem Reigen der Tugenden gemacht und demgemäss die Gerechtigkeit eingefügt worden. Diese Figuren zeigen einen schon stark manierirten Styl mit bauschigen wildflatternden Gewändern und eine etwas zu derbe Modellirung; doch sind sie voll Leben. Am Oberbau setzt sich die Reihe der Monate fort, und beim Brachmonat heisst es mit treffender Anspielung auf das Geschäft des Ofens:

*Nun hebt der Brachmond an Die grosse Stub zu hitzen;  
Die Hirten sampt der Herd Beginnen nun zu schwitzen.*

Die begleitenden Darstellungen geben heitere Genrebilder verschiedener ländlicher Beschäftigungen. Dazwischen sind in den Hauptflächen die grünen Kacheln von Wülflingen mit der Fusswaschung Magdalenas und denselben Liebesscenen wie dort angebracht. Auch den h. Michael und Georg finden wir wieder. Da nun die grünen Kacheln der beiden Oefen auf Schloss Elgg sich zu ergänzen scheinen, so drängt sich uns die Vermuthung auf, man habe aus einem Ofen, der ganz die Form des Wülfinger hatte, zwei neue gemacht, indem man in dem einen Falle die Hauptfelder, in dem anderen die Rahmen und Glieder nach neuer Manier mit bunt gemalten Kacheln auf weissem Grunde hinzufügte. — An der Wand sind die Personifikationen der vier Elemente angeordnet, wobei die Allegorie trotz der Nähe des Ofens sich in ganzer Frostigkeit zu erkennen gibt. Das Wasser giesst aus einer Urne Wasser aus; die Luft ist durch den gekräuselten Hauch und das Attribut des Blasebalges charakterisirt; die Erde gräbt mit einem Spaten; das Feuer hat gar ein Füllhorn mit Flammen in der Hand. Der Ofen gehört mit seiner Höhe von  $10\frac{1}{2}$  Fuss und dem oberen Durchmesser von 3 Fuss zu den stattlichsten seiner Art. Im Einklang mit der gediegenen alten Ausstattung, den schweren Vorhängen und Teppichen, sowie der reich geschnitzten Holzdecke des Zimmers gewährt er einen Eindruck seltener Pracht.

Dasselbe Verfahren, ältere grün glasierte Reliefkacheln mit bunt gemalten zu verbinden, begegnet uns wieder bei dem zierlichen<sup>3</sup> Ofen im Schloss Wyden unweit Andelfingen. Unter- und Oberbau haben viereckige Anlage, aber mit abgeschrägten Kanten, auf welchen man allegorische Figuren in frei bewegtem Styl und in trefflich motivirten Stellungen gemalt sieht. (Vgl. die beiden von Hrn. Lasius gezeichneten Figuren auf Taf. II.) Am Unterbau sind es die vier Elemente, und zwar scheinen es dieselben wie an dem eben besprochenen Ofen zu Elgg; am Oberbau haben die vier Sinne, Geschmack, Gehör, Gesicht und Empfindung (der fünfte fehlt auch hier) ihren Platz erhalten. Die begleitenden Verse nehmen sämmtlich eine religiöse Wendung. So z. B. beim Gehör:

*Verläumdung, Ergernuss, gedicht und falsche Lehre Auch Narrentheidigung nicht mein Gehör versehre:  
Das seligmachend Wort in meinen Ohren kling Und von den selbigen hinein zum Herten tring.*

Die Hauptfelder enthalten sodann, durch blau-weiss gebänderte Stäbe getrennt, die glasierten Reliefkacheln, in welchen wir fast ausschliesslich unsere Bekannten von Wülflingen und Elgg wiederfinden. Auch hier waltet in der Anordnung mehr ein ökonomisches als irgend ein anderes Gesetz; denn am Unterbau, wo die Liebesscenen von Wülflingen in zwei Reihen ihren Platz gefunden haben, bestehen die 14 Felder aus Wiederholungen der fünf verschiedenen Darstellungen, die wir dort gefunden haben. Am Oberbau enthalten die 16 Felder Reliefbilder der sieben freien Künste, wobei Dialektik und Musik je dreimal, Grammatik, Geometrie, Astronomie, Rhetorik und Arithmetik je zweimal angebracht sind. Der Styl dieser Figuren ist derselbe keck bewegte mit flatternden Gewändern wie in Elgg; aber die Compositionen sind andere, namentlich besteht die Einfassung hier aus einer Bogenstellung auf Säulchen, wobei geflügelte Engelköpfe die Ecken ausfüllen. An der Attika begegnet man wieder den prächtigen Relieffriesen von Elgg, mit Masken, Blumenranken und Schwänen im reichen Arabeskenstyl. Die Bekrönung des Ofens zeigt die Engelköpfe mit Flügeln unter Voluten und Früchten, ganz wie zu Wülflingen; nur dass hier noch polychrome Bemalung hinzukommt. An der Vorderseite sieht man ein bemaltes Wappen mit der Inschrift: Hr. Jacob Küenzli Schultheiss und Oberamptmann. Hr. Hanss Heinrich Küntzli dieser Zeit Amptman alhie 1686 A. P. Diess Monogramm, welches am Sitze sich in anderer Form A. P. wiederholt, bezeichnet ohne Zweifel den Winterthurer Meister Abraham Pfau als Verfertiger des Ofens.

Reich und elegant aufgebaut ist auch der Sitz. An seinen Stufen sieht man die Arabeskenfriese mit Masken, die auch in Elgg vorkommen; dann tritt noch einmal die Astronomie als Lückenbüsser ein, und neben ihr eine noch zweimal an diesem Ofen wiederholte halbe Kachel mit einem als Karyatide verwendeten Genius, der auf dem Kopf ein römisches Kapitäl trägt. Man sieht daran deutlich, wie die damaligen Hafner gelegentlich aus allerlei Vorräthen passende Platten zur Ausfüllung herbeiholten. Die Rücklehne des Sitzes bietet wieder einen Beleg für diese Thatsache; denn sie ist mit fünf Exemplaren einer eleganten Arabeskenkachel bekleidet, an welcher man die Inschrift liest: DIE. 5. SINN. Offenbar bildeten sie an einer uns nicht mehr erhaltenen Ofencomposition die Zugabe zu entsprechenden figürlichen Darstellungen. Endlich ist der zierlich eingefasste Oberbau des Sitzes mit dem uns von Wülflingen her bekannten Relief des Sündenfalles geschmückt.

4 Ein viertes Beispiel solcher gemischten Compositionsweise fanden wir an einem Ofen im Haus zur Reblaube in Winterthur. Er ist achteckig aufgebaut und hat an Einfassungen und Pilastern die gemalten Gestalten der Apostel in ziemlich manierirtem Style. Die also umrahmten Hauptfelder enthalten oben die vier Erdtheile, unten S. Michael und den Sündenfall, an der Attika endlich die Arabeskenfriese, welche wir sämmtlich von Wülflingen her kennen. Als Verfertiger nennt sich David Pfau 1668. Das Monogramm A. P. geht wieder auf den Maler Abraham Pfau.

5 Während man also selbst in den späteren Decennien des 17. Jahrhunderts noch aus Oekonomie gelegentlich ältere glasierte Reliefkacheln in umfassender Weise verwendete, treffen wir schon zu Anfang desselben Jahrhunderts Beispiele von ganz bemalten Oefen, bei welchen aber die Freude am plastischen Schmuck immer in Nebensachen noch massgebend bleibt. Das früheste und in gewissem Sinn schönste Beispiel dieser Art fanden wir an einem Ofen im Haus zum Balusterbaum in Winterthur vom Jahr 1610. In schlankem Aufbau erhebt er sich, ähnlich dem Ofen zu Wyden, viereckig mit abgeschrägten Kanten, durch einfache Pilaster gegliedert. Auch die Gesimse zeigen in richtigem Verständniss die Vereinfachung der Profile, welche die malerische Ausstattung verlangt. Die Farben-

scala an diesem herrlichen Ofen ist reicher und intensiver als an allen anderen Oefen, die wir gesehen. Das Gelb ist von glühender Tiefe, das Grün von saftiger Fülle, Blau und Violet sparsam verwendet; dagegen kommt häufig ein leuchtendes Roth, ähnlich dem pompejanischen, nur mehr ins Braune fallend, vor. Man kann sich des Gedankens nicht enthalten, dass der Maler dieses Ofens durch die venezianische Schule gegangen sei und die Farbenpracht eines Paolo Veronese mit seinen bescheidenen Mitteln nachzuahmen versucht habe. Dazu kommt ein ächter Arabeskenstyl der Zeichnung, der mit schön componirten Ranken, Blumen und Vögeln, sowie an anderen Feldern mit Masken und aufgerolltem Rahmenwerk herrlich zu wirken weiss. Die prachtvollen Passionsblumen in der Arabeskenranke am Sitz gehören zum Schönsten, was uns irgendwo an Oefen begegnet ist. Denn sehr bald drang in die Ofenmalerei eine mehr naturalistische Behandlung, die dem wahren Arabeskenstyl ein Ende machte. Dazu kommen noch bemalte Reliefs in bescheidener, aber gut gewählter Anordnung: so die Krönung mit dem stets wiederholten Bilde der Judith, welche das Haupt des Holofernes in der Hand hält; so die Masken an den Füßen des Ofens, die Genien an den Pilasterfeldern der Attika und den Postamenten, die geflügelten Engelköpfchen an den Pilastern.

Die Hauptfelder enthalten sodann im pompösen Zeitkostüm die Gestalten der Laster, die dem üppigen Styl jener Epoche mehr zusagen mochten als zahme Tugendbilder. Für die Freude an der flotten Erscheinung der Laster konnte man ja in den Versen durch strenge Verurtheilung ihres Wesens Busse thun. So heisst es bei der Trunkenheit:

*Ebrietas du böse Sucht bringst Mā und Weib in gross Vnzucht,  
In Angst und Not, auch Spot und Schandt, an Bettelstab, auch frembde Hand,  
Vō Gottes Segen in Unkeuschheit. Das alles bringt die Trunkenheit.*

Am Unterbau beginnt den Reigen der Müssiggang, ein stattlicher Mann, den ein Esel begleitet. Dann folgt die »Trunkenheit«, ebenfalls als Mann charakterisirt, dem ein Schwein beigegeben ist. Der Geiz tritt in Gestalt einer Frau in Reifrock und Mieder mit Puffärmeln und weitem Spitzenkragen auf. In der Linken hält sie einen Schlüsselbund, mit der Rechten drückt sie ein Gefäss mit Goldstücken an sich. Sie steht gleich den übrigen Figuren in einem Feuer, an welchem ein Hund ausgestreckt liegt. Der Zorn ist sodann als Gewaffneter mit gezogenem Schwert geschildert; neben ihm liegt ein Löwe am Feuer. Die Gestalten der oberen Reihe, denen keine Flammen beigegeben sind, beginnen mit dem Neid, einem Mann im Pelzrock mit erhobener Lanze in den Händen, dabei ein Hund. Es folgt die Hoffart, eine pompöse Frauengestalt in prachtvollem blauem Kleide und reichgeschmücktem Mieder. Mit der Linken, die ein Paar Handschuhe hält, zieht sie das Kleid herauf, dass man den gemusterten Reifrock ebenfalls bewundern kann, wie es heutzutage wieder Mode ist. Der Künstler hat die beiden Frauengestalten, ihres prächtigen Effektes sicher, mit gutem Vorbedacht an die vorderen Mittelfelder des Ofens gebracht. Die folgende Figur, welche die Unkeuschheit vorgestellt haben muss, ist in späterer Zeit entfernt worden. Vielleicht war sie etwas zu flott ausgefallen und gab einer bedächtigeren Zeit dadurch Anstoss. Um für das letzte Feld noch eine Darstellung zu gewinnen, hat der Künstler den sieben Todsünden als achte das Spielen hinzugefügt, welches damals wohl eine Nationalsünde gewesen sein mag. Den Todsünden halten an den schrägen Ecken kleine ziemlich rohe Darstellungen das Gleichgewicht. Es sind Frauengestalten, die als Geist des Rathes, des Verstandes, der Weisheit und der »Kunst Gottes« bezeichnet sind. Spruchzettel und die Taube des h. Geistes im Strahlenkranz begleiten sie. An der Attika sind die allegorischen

Gestalten der Jahreszeiten angebracht. Am Sitze sieht man einen liegenden Genius unter Blumen, auf einen Todtenkopf gestützt, mit der Beischrift *Memento mori*. Die ganze Malerei ist derb und etwas grob, aber mit breiten sicheren Zügen, und der künstlerische Werth liegt in der prachtvollen dekorativen Gesamtwirkung. Zwei Monogramme \**EE*\* und \**BE*\* sind wahrscheinlich auf zwei Mitglieder der Winterthurer Hafnerfamilie Ehrhart (etwa Hans Christoph und Bernhard?) zu beziehen.

Eine weitere Entwicklungsstufe vertritt der kleinere, aber durch Feinheit des Aufbaues, Anmuth der Verhältnisse und heiteren Farbenschmuck ausgezeichnete Ofen im Hause zum Wilden Mann an den unteren Zäunen zu Zürich. Er trägt die Jahrzahl 1617; das Getäfel des noch wohlerhaltenen Gemaches, mit dem wie auf Schloss Elgg eine besondere Abtheilung für die Schlafstätte verbunden ist, hat die Bezeichnung 1616. Der Ofen erhebt sich sechseckig in schlanker Form, mit Pilastern gegliedert, aus einem ähnlich behandelten Unterbau. Ein kleiner zierlicher Sitz ist an der linken Seite angebracht. Auch hier sind die grün glasirten Kacheln völlig verschwunden; aber die Pilaster und ihre Fortsetzungen an Sockeln und Gesimsen haben plastische Arabesken, Löwenköpfe und Masken, deren elegante Form durch Bemalung auf weissem Grunde noch gehoben wird. Blau ist sparsam verwendet; grün tritt mehr hervor und wird durch gelb, blassroth und violet unterstützt. Eine Krönung von zopfig geschweiften Aufsätzen bildet den Abschluss des Ganzen. Keiner von allen uns bekannt gewordenen Oefen kommt diesem graziösen Werk an Adel und Feinheit polychromer Wirkung gleich.

Dieser Ofen ist zugleich der erste, so weit wir wissen, an welchem eine vaterländische Tendenz hervortritt. Am Unterbau sind in Bogenfeldern, am Oberbau in rechteckigen Rahmen Bilder aus der Schweizergeschichte gemalt und mit ermahnenden Versen begleitet. Die Bilder sind mit grosser Bravour hingesezt, dabei reich und intensiv in der Färbung, höchst entschieden in der Bewegung. Unten am Ofen sieht man zuerst Sarnen und Rotzberg von den Schweizern eingenommen. Der Landvogt im kurzen Pelzmantel und Baret hemmt seinen Schritt in fast koketter Wendung, da die Landleute ihm auf dem Kirchgange mit dem »Guten Jahr« entgegentreten. Seine Dogge fährt in richtigem Instinkt mit heftigem Gebell auf die Bauern los. Das folgende Bild zeigt Gesslers Hut auf der Stange, von einem Landsknecht bewacht. Dann kommt Tells Apfelschuss, eins der besten Bilder <sup>1)</sup>. Die Haltung des kühnen Schützen, die Neugier, mit welcher ein Kriegsknecht ihm beim Zielen über die Schulter blickt, die vornehme Nachlässigkeit, mit welcher der Landvogt im reichen Pelzmantel und Baret zuschaut, das Alles ist voll Natur und Leben. Die Verse, noch in der ungehobelten, aber ehrenfesten Weise des 16. Jahrhunderts, lauten also:

*Sieh hie den frummen Thellen gutt Wie er durchs Landvogts Vebermutt  
Ward gnött zu schiessen; darvon kam, Das ihm der Landvogt nit entrann.*

Auf dem nächsten Bild wird Wolfenschiessen im Bad erschlagen; das letzte zeigt den Schwur auf dem Rütli. — In der oberen Reihe erschiesst zuerst Tell den Gessler; eine etwas theatralische Scene. Dann werden dem alten Melchthal die Augen ausgestochen und im Hintergrunde die Ochsen fortgetrieben. Das folgende Bild schildert eine Schlacht der Eidgenossen, ohne nähere Bezeichnung, aber mit der Unterschrift:

*Betracht wie manlich Lyb und Blut Dyn Vordren wagtend dir zu gutt,  
Darmit das sy dich machtend frey Vor frömdem Gwalt vnd Tiraney.*

<sup>1)</sup> Wir geben auf Taf. II von dieser Composition eine treue Abbildung, welche wir gleich den übrigen beigelegten Zeichnungen der kunstfertigen Hand des Herrn G. Lasius verdanken. *Tell 62?*

Auch die nächste Darstellung trägt einen allgemeineren Charakter. Man sieht einen gefangenen Schweizer, bei dem ein offener Sack mit Gold steht, und den der Papst, der König von Frankreich und andre Fürsten umringen. Mahnend ertönen die Verse:

*Wie achtist du so ring dyn Blutt Das du ums schnöden Gelts und Gutt  
Must frömder Herren Gfangner syn, Was rüimst dich dan der Freiheit dyn?*

Das folgende Bild kehrt zur Geschichte zurück. Während die Vögte aus dem Lande vertrieben werden und ihre hochbepackten Wagen im Hintergrunde von dannen jagen, wird vorn Kaiser Albrecht erschlagen. Die Verse lauten:

*Die Vögt vom Land hin gwisen sind Mit Hab und Gutt, mit Wyb und Kind,  
Künig Albrecht wollt rechen das, Jedoch er drob erstochen was.*

Das letzte Bild macht in allegorischer Fassung den Abschluss. Voluptas hat einen stattlichen Eidgenossen mit der Schweizer Fahne, über dessen Kopf Avaritia zu lesen steht, an der Kette und hält ihm den Becher vor, während ein Spiel Karten an der Erde liegt. Am Boden kniet ein Ritter, oben aus den Wolken ragt eine Hand mit gespanntem Bogen hervor. Dabei steht: »Nisi conversi fueritis, arcum suum tendit.« Sodann unten:

*Austria ad Helvetiam.*

*Myner Lüten Bosheit was Ursach dynen Freiheit.*

*Helvetia ad Austriam.*

*Ach ach, ich sorg myn böser Gang Bring wider dynen Grichtes Zwang.*

Den Abschluss dieser Gedankenreihe macht die Darstellung an der Nordseite des Sitzes, wo man einen Alten im Pelzhausrock am Tische sieht, auf welchem ein Buch mit der Bezeichnung Psalm 137 (das Klagelied der gefangenen Juden) liegt. Dabei steht eine Anzahl Männer, gebrochene Stäbe betrachtend, die am Boden liegen, während Einer ein Bündel Stäbe vergeblich zu zerbrechen sucht. Dazu die Mahnung:

*O Eidgnoschaft diese Figur Lehrt dich Einkeit uss Natur, u. s. w.*

Die selbe Behandlungsweise entfaltet sich zu glänzender Pracht am Ofen des alten Seidenhofes in Zürich, dem einzigen unter den uns bekannten, welcher durch zwei Sitze auf beiden Seiten sich auszeichnet. Er trägt die Jahrzahl 1620 und das Monogramm L P, welches ohne Zweifel wiederum auf einen Künstler aus der Winterthurer Hafnerfamilie Pfau hinweist. Der viereckige Aufbau wird durch Abschrägungen achteckig; Pilaster mit hermenartiger Verjüngung gliedern die Flächen; an der Attika treten auf den Ecken Consolen heraus, auf welchen das weit vorspringende Kranzgesimse ruht. Die Bekrönung bildet eine Galerie durchbrochener phantastisch geschwungener Aufsätze, kleine Brustbilder in Voluten und anderm Barockrahmenwerk enthaltend. Ebenso prächtig barock sind die in Vogelkrallen auslaufenden Füße des Ofens gestaltet; sie schliessen oben mit weiblichen Masken ab, deren Flügel volutenartig aufgerollt sind. Die beiden Sitze sind schöner als irgend anderswo architektonisch entwickelt, mit geschweiften Armlehnen und nackten Karyatiden in starkem Relief, darüber mit korinthischen Säulen, welche einerseits der oberen Pilasterstellung des Ofens, andererseits den holzgeschnitzten Säulen entsprechen, mit welchen die schön erhaltene Täfelung des Zimmers ausgestattet ist. Desshalb wurde auch die Säulenstellung sammt der Kachelbekleidung an den ganzen Wandflächen in der Ofenecke fortgeführt. Welches Stylgefühl im Kunsthandwerk jener Epoche vorhanden war, über deren Barockgeschmack unsre altkluge, in gewissem Sinn Alles ver-

stehende und Nichts könnende Zeit die Nase zu rümpfen liebt, das erkennt man an der verschiedenen Behandlung derselben Säulenordnung in der Holzschnitzerei und der Hafnerei. Das ganze Zimmer in seiner trefflichen Erhaltung ist eins der grössten Prachtstücke jener Zeit.

Die Farbenstimmung des Ofens ist überwiegend blau auf weissem Grund, mit gelben Ornamenten für die Hauptglieder; die Bildfelder enthalten am Ofen und den Wänden in Bogennischen, welche an der schrägen Ofenseite mit Giebeln bekrönt sind, saftig gemalte Darstellungen der Elemente und deutsche Kaiserbilder zu Pferde, mit ziemlich hölzernen Fibel-Versen. Es sind in eigenthümlicher Auswahl: Konrad I., Heinrich IV., Friedrich I., Otto IV., Rudolf von Habsburg, Ludwig der Baier, Wenzel, Ruprecht von der Pfalz (der sich ohne Pferd als einfacher Fussgänger behelfen muss), Albrecht II., Friedrich II., Maximilian, Karl V, Ferdinand (gleichfalls zu Fuss) und Rudolf II. Dazu kommen die vier Elemente, vier freie Künste und vier von den fünf Sinnen, wobei das Gehör wieder übergangen ist. Wir sehen dabei abermals, wie die sechs-, acht- oder vierseitige Anlage der Oefen zu Conzessionen zwang. Gestaltenreihen wie die vier Jahreszeiten, die vier Elemente, die zwölf Apostel waren für solche Aufgaben gut zu verwenden. Bei den fünf Sinnen musste man meistens den einen fortlassen; andererseits wurde den sieben Todsünden gar noch eine achte hinzugefügt. Ebenso liess man von den sieben freien Künsten entweder eine fort, oder wiederholte dieselben in beliebiger Weise.

8) Derselben Gattung gehört ein reich geschmückter und wohlhaltener Ofen im Hause zum Lorbeerbaum zu Winterthur. Er trägt viermal die Jahrzahl 1636 und am obern Sims das Monogramm D. P., was auf einen Meister David Pfau aus der Winterthurer Hafnerfamilie dieses Namens zu deuten sein wird. Der schlanke sechseckige Oberbau wird durch vortretende Säulchen gegliedert. Auch die Bekrönung, ähnlich durchbrochen und geschweift wie an dem eben besprochenen Ofen, ist plastisch behandelt und zeigt in verschiedenen Variationen Judith mit dem Haupte des Holofernes. Dieser Gegenstand kam an derselben Stelle am Ofen im Hause zum Balusterbaum vor, welches mit dem Hause zum Lorbeerbaum gegenwärtig verbunden ist. Am Unterbau sind die geschweiften Pilaster mit Masken geschmückt; die Füsse des Ofens laufen wieder in Vogelkrallen aus und zeigen eine reiche Composition von Karyatiden am obern Ende, Masken und Voluten. Die Gemälde der Hauptfelder sind mit tiefblauen Einfassungen umgeben und in Bogennischen angeordnet. Die Ornamentik hat Nachklänge von dem schönen Ofen im Haus zum Balusterbaum, namentlich Ranken mit Passionsblumen; aber Alles ist massiger, vom Arabeskenstyl entfernter. Dazu herrscht ein kühler blauer Farbenton vor, der aber in seiner Weise nicht minder harmonisch wirkt. Die Gemälde erscheinen ziemlich grob und mangelhaft in der Zeichnung, ohne die geniale Keckheit des oben erwähnten Meisters. Die Bilder, begleitet von Versen, preisen verschiedene Tugenden und gute Eigenschaften, wobei beliebte Parabeln und Gleichnisse benutzt werden. Die obere Reihe beginnt mit der »Dienstwilligkeit.« Ein Mann zündet beim Nachbar sein Licht an. Ein Anderer zeigt einem Wanderer den Weg:

*Die wahre Lieb ohn Schaden kan Dem Nechsten dienen als der Man  
Zeigt im den Wäg; der ein anzündt Sein Liecht beim Nachbarn, das schon brünt;  
Bschiecht im ein grosser Dienst damit, Der Nechst seins Liechts drum manglet nit.*

Das zweite Bild: Bürgerliche Einigkeit die beste Ringkmaur. (Zwei Männer wandeln auf einer Befestigungsmauer. Blick ins Freie. Landschaft.) Das dritte, Gastfreye betitelt, zeigt drei hässliche Engel bei Abraham zu Gast. Dazu die Verse:

*Dry Engel nimbt auf Abraham, Die im verhiessend einen Saam,  
In welchem alle Gschlecht der Erden Gehelget und gesegnet werden.  
Wer sein frey milte Hand streckt auss, Den Segen Gotts mit zücht zu Hauss.*

Das vierte Bild »Selbs thun« giebt eine Erndtscene, wo der Herr selbst die Wachteln aus seinem Korn jagt. Das fünfte, mit der Beischrift Freyheit, enthält eine lustige Darstellung der Fabel von den Fröschen, die einen König begehren.

Die untere Reihe beginnt mit dem Geiz, dessen Bild in einem mit Victualien, namentlich Würsten und einer Gans am Bratspiess beladenen Esel vorgeführt wird, der gleichwohl Disteln frisst:

*Gross Gut han und des bruchen nit Dem Esel des Esopy gleicht,  
Mit bester Speiss er war beladen, Spardts doch, frass Distlen zu seim Schaden.  
Was der Geitzig seim Hals entwehrt, Dasselb von Andren wirt verzehrt.*

Dann folgt Nutzbarkeit und Ehrbarkeit, deren Untrennbarkeit der Maler durch zwei aneinander gekettete Truhen mit den betreffenden Aufschriften veranschaulicht hat, welche zwei Männer vergeblich aus einander zu reissen suchen. Dabei Zuschauer in heitrer Landschaft. Das dritte Bild ist der Undank. Als Repräsentant desselben erscheint der Igel, der sich nicht aus der Höhle entfernen will, welche die Schlange ihm mitleidig eingeräumt hat. Vergeblich ringelt und bäumt sich die Besitzerin und scheint dem Usurpator bittere Vorwürfe zu machen, die dieser mit aufgesträubten Stacheln ruhig über sich ergehen lässt. Für die »Schalkheit«, die nun folgt, ist die Fabel vom Fuchs und dem Storch, die sich gegenseitig zu Gaste bitten, gewählt. Die Geduld endlich wird durch ein nacktes Weib veranschaulicht. Sie hält eine Stange, auf welcher ein Uhu sitzt, der gleichmüthig sich von der gesammten Vögelschaar umtoben lässt. Alle diese Bilder sind sammt den Versen den bekannten Emblemen Christoph Maurer's<sup>1)</sup> entlehnt, die eine beliebte Quelle für die Ofenmalerei gewesen zu sein scheinen.

Am Sitze sieht man Jagdscenen, darüber ein Memento mori, durch ein abschreckend hässliches Weib, das am Boden liegt, versinnlicht. An der Rücklehne ist Herkules am Scheidewege zwischen Tugend und Laster dargestellt. Die nach der Wand gekehrte Seitenfläche des Sitzes ist mit drei älteren grünen Reliefkacheln bekleidet, welche nicht dazu bestimmt waren, gesehen zu werden. Sie enthalten eine sitzende weibliche Gestalt, in einen Renaissancerahmen von guten Ornamenten gefasst. Wieder ein Beispiel, wie ältere Kacheln gelegentlich zum Ausflicken benutzt wurden.

Merkwürdig ist an diesem Ofen noch, dass an der Rückseite gegen den Sitz hin sich drei kleine ausziehbare Kästchen befinden, die laut einer etwas derben versifizirten Inschrift zum Aepfelbraten bestimmt waren. 9) Verwandter Art, aber von noch reicherer plastischer Gliederung war der Ofen auf der Meise zu Elgg, inschriftlich vom Jahr 1642. Er ist vor einigen Jahren ins Ausland verkauft worden. Wir fügen ihn in farbiger Darstellung nach der Aufnahme des Herrn Lasius bei und dürfen uns daher der Beschreibung enthalten. Er war ohne Zweifel eines der glänzendsten Werke seiner Art und stammte gewiss aus den Winterthurer Werkstätten.

10) Zwei prachtvolle Beispiele derselben Gattung stehen noch in dem Gemeindehaus zu Näfels. Es ist dies ein palastartiger Bau, welchen der aus französischen Diensten heimgekehrte Oberst Freuler im J. 1646 aufführen liess, um, wie die Volksüberlieferung will, den ihm zugedachten Besuch Ludwigs XIV. zu verherrlichen. Der König sei nicht gekommen, der Bauherr habe sich mit seinem Prachtbau

<sup>1)</sup> Emblemata miscella nova. Zürich 1622.

ruinirt, der jetzt durch Ironie des Schicksals theilweise als Armenhaus dient. Das stattliche Gebäude mit seinem hohen Giebel, dem reichen Barockportal, den stuckirten Gewölben im unteren und oberen Vestibül, der breiten zwischen Pfeilern aufgemauerten Treppe, deren Geländer noch gothische Maasswerkmuster bietet, das Alles bereitet auf die Pracht vor, mit welcher die Zimmer des Hauptgeschosses noch jetzt ausgestattet sind. Da ist ein grosser Saal mit Kamin, steinernem Fussboden und unvergleichlich prächtiger Kassettendecke von Holz, reich mit eingelegter Arbeit geschmückt. Auch die polygone Kapelle, die sich dem Saal anschliesst und nach aussen als Erker vorspringt, ist noch gut erhalten. Sodann sieht man ein kleines Zimmer mit elegantem Holzgetäfel an den Wänden und ähnlich gearbeiteter Decke. Es enthält einen Ofen, der inschriftlich von »Hans Heinrich Pfauw, Haffner in Winterthur« ausgeführt wurde. Er ist schlank mit sechseckigem Oberbau, und ruht auf hockenden Löwen mit hässlichen froschartigen Köpfen. Die als Stelen verjüngten Pilaster am Ober- und Unterbau, die Einfassungen der Bilder und Sprüche, die Statuetten der Jahreszeiten und die Brustbilder an der oberen Attika, die Thierköpfe an den Sockeln, die Masken an der unteren Attika, sowie die Darstellungen der Judith mit dem Haupte Holofernis an der phantastisch geschwungenen Bekrönung, das Alles ist in bemaltem Relief ausgeführt. Alles Andere zeigt bloss gemalte Ornamente und Bilder, wobei blau und gelb vorherrschen, und die Gemälde in einem manierirten Styl ziemlich flau und blass gehalten sind.

Die Bilder stellen die neun Musen dar, zu welchen als zehnte Figur der Glaube hinzugefügt ist. An der ebenfalls mit Kacheln bekleideten Zimmerwand kommt gleichwohl der Glaube noch einmal vor und dazu Stärke, Geduld, Fürsichtigkeit, Liebe, Gerechtigkeit. Ausserdem die drei jüdischen Helden Josua, Judas Makkabäus, König David, und die drei heidnischen Julius Cäsar, Alexander Magnus, in orientalischem Turban, und »Hektor von Troja«. Am merkwürdigsten sind die Musen, nicht wegen ihres ziemlich flauen und affektirten Styles, sondern weil sie sämmtlich auf irgend einem Instrumente musizieren und uns den Ueberblick über ein damaliges Orchester gewähren. Erato mit der Geige macht den Anfang. Dazu die Verse:

*Der Geyge Klang und süss Gethön Ziert andre Instrument gar schön,  
Und wan man d' Warheit sagen wil So ist die Geyg das ertist Spil.*

Cleio spielt auf der Orgel, was also erklärt wird:

*Ein gut par Backen Athems voll Ein Sackpfeiff thut begehren wol,  
So steht si wol bei der Schalmey Und ist der Bauren Orgel frey.*

Calliope singt aus einem Buche, das ein Genius hält; Polyhymnia ist mit dem Cello beschäftigt; Urania spielt die Laute; Thalia bläst sogar mit Macht die Posaune. Dazu die Verse:

*Pusaunen oder Feldt Trommeten Vor Zeiten d' Juden bruchen tetten  
Zu ihrem Gottsdienst für ein Gleudt Als noch kein Gloggen war bereit.*

Weiter sieht man Euterpe die Zinke, Melpomene die Zwerchpfeife blasen und Terpsichore die Harfe spielen.

Der Sitz ist durch Reliefhermen, gemalte Arabesken mit Passionsblumen, Jagdgeschichten und die Figuren von Saturnus, Jupiter, Mars, Venus und Luna geschmückt. Endlich sieht man ein Hündlein auf einem Kissen an der untersten Stufe dargestellt mit der Beischrift: *Ich lig zwar still, Trauw mir nit zwill.* So ist auch dieser vierfüssige Freund des Ofens und des Menschen zu seinem Recht am Ofen gekommen.

W) In einem anderen Zimmer, jenem kleineren gegenüber, steht sodann ein Ofen, der zu den grössten und prachtvollsten gehört und sammt dem Sitz und der Kachelbekleidung der Wände eins der reichsten Beispiele derartiger Ausschmückung bildet. Er ist hoch, achteckig, mit reicher Krönung, in welcher Vasen, geflügelte Engelköpfe und Pelikane in Relief ausgeprägt sind. An der oberen Attika sind die Reliefgestalten der Jahreszeiten als nackte Genien in eleganten, von weiblichen Figürchen gehaltenen Rahmen dargestellt. Im Uebrigen tritt die Plastik mehr zurück, und die Bildfelder haben schon die ovale Rahmenform, was Beides einen Uebergang zur späteren Behandlung anzeigt. Die überaus reichen Gemälde enthalten an den Pilastern interessante Darstellungen der verschiedenen Stände, an den grossen Bildfeldern Scenen aus dem alten Testament, Alles reichlich mit Sprüchen und Versen versehen. An den Wänden sieht man Reiterbilder und in den Friesen Jagdszenen. Die Einfassung des Sitzes wird durch zwei hermenartige Krieger als Atlanten gebildet. Am Fusse liegt wieder ein ruhender Hund auf seinem Kissen, an der Rücklehne ist ein Zweikampf zu Fuss und zu Pferde dargestellt. Beim letzteren liest man: „*Ich möcht woll eins mit dir auffheben und dich mit sampt deinem Pferdt erlegen.* — *Nur wacker her,* antwortet der Gegner, *und schon mit mir, dann ich will auch nit schonen dir.*“ Das Kostüm ist wiederum einer früheren Zeit entlehnt. An der oberen Wand-ecke rechts sieht man das Zeichen H. B. , welches vielleicht auf ein Mitglied der Winterthurer Hafnerfamilie Brennwald zu deuten ist.

12) Ungefähr derselben Zeit gehört ein durch Kraft und leuchtende Frische der Färbung ausgezeichnete Ofen im Erdgeschoss des Sonnenhofes in Stadelhofen (Zürich). Er ist schlank, sechseckig, die Füsse sind mit Reliefbrustbildern, die Krönung mit Genien und plastischem Rankenwerk geschmückt. Mehrmals findet sich an ihm die Jahrzahl 1655 und das Monogramm HH. G, welches den uns schon bekannten Hans Heinrich Graaff von Winterthur bezeichnet. Ein schöner Sitz und reiche Kachelbedeckung der Wände, die mit Reliefgenien und Masken in Arabesken bekrönt sind, bilden mit dem Ofen wieder ein prächtiges Ganze. Die Pilaster des Ofens sind mit flott gemalten, zum Theil sehr wunderlich kostümirten Figuren, Helden des Alterthums und Personen des alten Testaments, geschmückt. Unten sieht man Horatius (Cocles), Curtius, mit der Devise auf dem Schild: „*Phoenix non moritur*“; Curius mit dem Rettich als Wappenzier und dem Verse: „*Schleckhaft Sieden und Braten taugt nicht vor die Soldaten*“; Aemilius, Polybius und Julius. Dazwischen die lehrreiche Darstellung der sieben Weltwunder und ihrer Erbauer; zuerst Chares Lindius, ein ehrwürdiger Greis mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupte, in den Händen Buch und Lorbeerzweige haltend, mit einer Dalmatika bekleidet, wie sie etwa an hohen Festtagen der Pabst zu tragen pflegt. Im Hintergrunde sieht man den Koloss des Sonnengottes, in hergebrachter Weise spreizbeinig über dem Hafeneingang dargestellt. Ein Schiff segelt eben unter ihm durch; in der ausgestreckten Rechten hält er eine Schaal mit Räucherwerk. Dann folgt Semiramis mit Bogen und Köcher, im Hintergrund Babylon und das Grabmal des Ninus sammt den schwebenden Gärten. Der dritte ist Phidias in wunderlichem türkischem Kostüm, mit Kaftan und hohem Turban angethan, über welchem eine Königskrone aufsteigt, in der Hand ein goldenes Scepter. Hinter ihm ragt in einer Nische der Zeuskoloss auf, in der Hand das unvermeidliche Weihrauchbecken. Dabei die Verse:

*Seht, Phidias hat uffgerichtet Dem Jupiter dem Heidengott  
Ein Bild sehr hoch geachtet Auf dem Olymp: nun ists vernichtet,  
Das köstlich Stuck ist nun ein Spott Von Helffenbein gemacht.*

Dann folgt Pharao mit den Pyramiden, in leidlich verstandenem antiken Kostüm, das er füglich mit dem des Phidias tauschen könnte; endlich Diana selbst mit ihrem Tempel zu Ephesus, dessen Form als zopfig behandelte christliche Kirche aufgefasst ist. Am Oberbau enthalten die Pilaster Gestalten des alten Testaments, sämmtlich mit Fesseln an den Füßen. So Loth der Fromme, Salomon der Weise, David der Gottselige, Samson der Starke, so dass sie als Vertreter von Tugenden bezeichnet sind. Pax und Fama müssen die Reihe schliessen. An den Hauptfeldern folgt als sechstes Weltwunder die trauernde Artemisia mit dem Mausoleum, dazu die Verse:

*Mausole dier von Marmorsteinen Hat Artemis' gebouwt ein Grab  
Vss grossem Leid und Heullen Zeigt nun derselben Steinen einen,  
Der stolze Bouw der ist schabab Mit sechs und dreyssig Seullen.*

Ptolomäus mit dem Pharos macht den Abschluss, und die folgenden Felder sind mit Darstellungen der Jahreszeiten bedeckt, von welchen jedoch der Winter abhanden gekommen und durch eine spätere Kachel mit blauer Landschaft ersetzt worden ist.

Am Sitz ist eine Figur mit Memento mori, Stundenglas, Urne und Todtenkopf, daneben ein Kriegsmann mit der Hakenbüchse und eine Frau im Reifrock und mit einem Pokal dargestellt. Die Rücklehne trägt eine Inschrift, welche in ergötzlicher Weise den Ofen direkt als göttliche Institution verherrlicht: »Durch d'Sünd der Mensch gefallen ist, dass ihm an Seel und Leib vil prist, Damit er aber nit verzag, sonder Gott zpreisen Vrsach hab, Hat er ihm auch für Frost und Kelt Des Ofens Mittel fürgestellt.« Damit correspondirt ein Vers am oberen Wandfelde, wo zwischen Fruchtstücken Folgendes zu lesen ist:

*Im heissen Ofen der Trübsal Probiert Gott seine Kinder all,  
Herr Jesu Christ, mit deinem Blut Lösch auss die Hitz der Hellen Glut.*

Alle Malerei an diesem Prachtstück ist derb, keck, etwas grob, aber mit gutem Verständniss ausgeführt. Die Figuren sind theatralisch bewegt und phantastisch in ihrer Erscheinung. Das Kolorit wird durch vorherrschendes kräftiges Blau und tiefes Goldgelb, wozu Violet und ein saftiges Grün kommen, überaus frisch und blühend. —

Hatte man in diesen Beispielen der plastischen Behandlung neben der malerischen noch einen gewissen Spielraum gelassen, so werden seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auch diese letzten Spuren einer früheren Auffassung beseitigt, und das Ofengebäude erhält eine Gliederung, die mit ihren breiten Flächen die ausschliessliche Anwendung der Malerei nicht bloss begünstigt, sondern geradezu verlangt. Nur an den Füßen und der Bekrönung, auch wohl an den Einfassungen des Sitzes gestattet man sich die Anwendung der Plastik, die aber selbstverständlich nur noch polychrom auftreten darf. Fortan erhalten denn auch die Bildfelder eine andere Form; sie verlieren ihre selbständige architektonische Einfassung und werden lediglich von einem vertieften Rahmenprofil umschlossen, das die Gestalt eines überhöhten Rechteckes, unten und oben mit halbkreisförmiger Erweiterung annimmt. Ein gemaltes barockes Rahmenwerk in bunten Schnörkeln und Voluten umgibt das Ganze.

42 Eins der frühesten Beispiele dieser Gattung ist der schöne Ofen im Hause des Hauptmanns Keiser in Zug. Er trägt an der Attika die Bezeichnung: David Pfauw, Haffner zu Winterthur, und daneben das Brustbild des Abraham Pfauw (also wahrscheinlich des Malers) mit der Jahrzahl 1660. An einem Gemälde findet sich ausserdem die Jahrzahl 1661. Es ist ein prächtiges Werk, achteckig aufgebaut, auf gut stylisirten hockenden Löwen ruhend, die goldgelb glasirt sind. In reicher

Farbenwirkung durchgeführt, etwas manierirt, aber mit breiten, kecken Pinselstrichen hingeworfen, enthält er an den Pilastern, offenbar mit Rücksicht auf den katholischen Besteller, die Bilder Christi, der Maria und der Apostel, in den Hauptfeldern Szenen aus dem alten Testamente mit Spruchversen, an der Attika die Jahreszeiten. Der Sitz ist mit geschweiften Säulchen hübsch ausgebildet; an der Rückseite wird die ebenfalls mit gemalten Kacheln bedeckte Wand beiderseits mit kleinen plastischen, reich gemalten Karyatiden in Nischen abgegränzt.

14) Ungefähr dieselbe Weise der Composition, Anordnung und Bemalung zeigt ein um ein Menschenalter später angefertigter Ofen, der sich ebenfalls in Zug, im Hause des Herrn Stephan Lutiger, gegenüber dem Rathhaus, befindet. Er trägt die Inschrift: David Pfauw, Haffner zu Winterthur 1699; an mehreren seiner Bilder liest man das Monogramm HP Maler, 1696, was offenbar auf Heinrich Pfau zu deuten ist. Ein reich ausgebildeter Sitz fehlt auch hier nicht; ebenso hat die Wandecke beim Ofen ihre gemalten Kacheln. Die Füsse des Ofens zeigen Reliefmasken; im Uebrigen ist Alles flach, mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen bemalt. Letztere nehmen ihren Gegenstand aus der griechischen und römischen Geschichte, so dass an den Pilastern die Hauptgestalten, auf den Bildfeldern ihre Thaten und Leiden geschildert werden. Der Styl ist naiv genug, und die Helden werfen sich nach der Sitte des 17. Jahrhunderts ziemlich kokett in die Brust und wiegen sich selbstgefällig in den Hüften, wobei mehrfach die Rückseite als die effektvollere hervorgehoben wird. Der Unterbau behandelt die Geschichte des trojanischen Krieges. An den Pilastern sieht man Helena, Paris, Achilles, Hektor, Ulysses, Aeneas, Turnus und Numitor. Dazwischen in sieben einzelnen Bildern die Szenen aus der Belagerung und Einnahme Trojas. Am Oberbau enthalten die Pilaster Remus, Romulus, Askanius, T. Manlius Torquatus, Camillus, Numa Pompilius, Latinus rex (dieser mit einem stattlichen Turban) und Scipio Africanus. Die acht historischen Szenen bewegen sich im Sinne der Zeit um jene interessante Epoche, die längst von der neueren Forschung als poetische Sage erwiesen worden ist. Der Naivetät der Bilder entspricht der Styl der Verse. Das brüderliche Verhältniss der Gründer Roms wird also geschildert:

*Beide Brüder kondten sich Im Regieren nicht vertragen,  
Romulus ward König glich, Remus aber tod geschlagen.*

Bei der Darstellung der »Raubung der sabinischen Töchtern«, welche der Maler mit unverkennbarer Befriedigung ausdrücklich durch Monogramm und Jahrzahl als sein Werk bezeichnet hat, heisst es:

*Als zu Rom das tolle Fest Frömbde Töchtern wolten schauwen,  
Wurdens angehalten vest, Mussten sein der Römern Frauen.*

Das »feste« Angehaltenwerden hat der Maler bei diesem Lieblingsgegenstand der damaligen Kunst nachdrücklich betont; auch hat er sich keine Mühe gegeben, das Sträuben der »fremden Töchter« als ein sehr ernstlich gemeintes zu schildern.

9 15) Ein dritter Ofen dieser Art, sechseckig aufgebaut, reich mit allegorischen Darstellungen und Sprüchen geziert, befand sich vor Kurzem in einem Haus an der Thorgasse zu Zürich. An den Pilastern hatte er die Figuren der Lebensalter, durch interessante Gestalten im vollen Zeitkostüm repräsentirt. Er soll die Jahrzahl 1682 und den Namen David Pfau tragen.

Mit dem Verschwinden der plastischen Dekoration musste die Tendenz auf immer grössere Vereinfachung auch der Gesamtform bei den Oefen zunehmen; denn je mehr gleichartige Flächen man übersehen konnte, desto wirksamer vermochte sich die Malerei zur Geltung zu bringen. Der polygone

Aufbau der Oefen hatte ohnehin an sich schon einen überwiegend plastischen Charakter. Kein Wunder daher, dass nun die Oefen häufig eine rechtwinklige Form erhalten, wobei die Frontseite meist doppelt so breit ist als die schmalen Seiten. Die Ecken werden durch schräg gestellte Pilaster abgefast. Diese Anlage zeigte ein Ofen in Oberstrass bei Zürich, von dem uns nur die Zeichnungen vorliegen, da er kürzlich ins Ausland gewandert ist. Er war reich mit Gestalten der Tugenden, Szenen des alten Testaments und entsprechenden Versen geschmückt und trug die Jahrzahl 1676. Die Füsse zeigten Reliefmasken und Arabesken; die durchbrochene Bekrönung enthielt Brustbilder in üppigen Barockrahmen.

76) Dieselbe Form, aber in grösseren Dimensionen finden wir nun an den beiden prächtigen Oefen, welche gegenwärtig im Sitzungssaale des Stadtrathes im Kappelerhof zu Zürich aufgestellt sind. Ursprünglich standen sie im Rathhause, von wo sie zu Anfang der dreissiger Jahre beim Umbau des Grossrathssaales entfernt wurden. Mit einem dritten Ofen, der jetzt noch im Regierungsrathssaale zu sehen ist, bildeten sie ein kostbares Geschenk, welches die Stadt Winterthur den Zürchern machte, als diese gegen Ende des 17. Jahrhunderts ihr neues Rathhaus aufführten. Es beschloss nämlich der Rath der Stadt Winterthur am 9. September 1696 <sup>1)</sup>, es solle dem Herrn Burgermeister Escher geschrieben werden, man wolle drei Oefen in die beiden Rathsstuben des neuen Rathhauses in Zürich verehren, welches Anerbieten dann von Bürgermeister und Rath laut Schreiben vom 12. September desselben Jahres in Gnaden acceptirt wurde. Ohne Zweifel übergab man diese wichtige Arbeit den bewährtesten Meistern, und so wurden die drei Oefen von David Pfau verfertigt und vom Stadtrichter und Hafnermeister Heinrich Pfau bemalt. Der erstere erhielt für seine Arbeit vom Rath zu Winterthur 1200  $\text{fr}$ , der letztere 413  $\text{fr}$  4  $\text{ß}$ . 8 Hlr. Das Danksagungsschreiben von Bürgermeister und Rath der Stadt Zürich lautet: »Es hat Unns Euwer Burger, Mr. Davidt Pfauw, der Haffner, die Euch in Unnsere Klein- und Grosse Rathstuben zu verehren beliebte schöne Oeffen, mit sauber verfertigter Arbeit zu sonderm Vergnügen aufgesetzt; deshalben wir Euch für diese ansehnliche Verehrung freundlichen Dank bezeugen, mit der Versicherung, dass wir dessen in Vorfällenheiten zu Gnaden eingedenk sein werden. Datum den 26. September 1698.«

Und wirklich ist es ein köstliches Geschenk, welches Zürich zu »sonderem Vergnügen« von der Nachbarstadt erhalten hat; ausgezeichnet nicht bloss durch seinen Kunstwerth, sondern auch durch den planvollen Gedankengehalt des Ganzen. Der eine Ofen im Kappelerhof gibt ein Compendium der allgemeinen Schweizergeschichte. Einfache Pilaster gränzen an der Vorderseite unten wie oben drei, an den Schmalseiten je zwei Bildfelder ab. Die sechszehn Pilaster enthalten Wappenträger mit den Emblemen von Zürich, Bern, Luzern, Ury, Schwytz, Unterwalden, Zug, Glarus, Basel, Freiburg, Solothurn, Schaffhausen, Appenzell, Abt und Stadt St. Gallen und Genf. Sie erinnern in Styl und Auffassung noch stark an die charaktervollen Bilder auf Glasgemälden vom Ende des 16. Jahrhunderts. In den reich umrahmten Bildfeldern sieht man, von der Linken zur Rechten fortschreitend, unten: die Schlachten von Tättwyl, Sempach, Lauppen, Näfels, Morgarten, den Schwabenkrieg und »Eroberungen«. In der oberen Reihe Anfang, Fortgang und Ziel der Eidgenossenschaft folgendermassen geschildert: Austreibung der Vögte, der Eidgenossenschaft Ehrenzeichen (*virtutis comites gloria et invidia*, wobei es ohne starke Dosis zopfiger Allegorie nicht abgeht), Aeussere Vogteien, »Eidgenössischen Bundts-Zunehmen«, dann wieder auf zwei Bildern äussere und innere Vogteien, die etwa im Styl der bekannten Merian'schen Kupfer

<sup>1)</sup> Die Abschrift der hierauf bezüglichen, sowie mehrerer noch zu erwähnender Urkunden verdanken wir durch gütige Vermittlung des Hrn. Oberst Pfau dem Hrn. Archivar J. Müller zu Winterthur.

charakteristische Städte- und Landschaftsbilder geben; den Beschluss bildet die »Eidgenössische Neutralität«. Letztere ist recht originell veranschaulicht. Man sieht in einer heiteren Landschaft zwei grimmige Löwen gegen einander brüllen, wobei der eine sich aufbäumt. Ein Bär schaut von sicherer Höhe in behaglichem Genuss der Neutralität zu. Naiv ist auch die Austreibung der Vögte (»Halsherren«) geschildert. Während im Hintergrund einer reich abgestuften Landschaft Tell den Gessler erschießt, Baumgarten dem Wolfenschiessen das Bad gesegnet, nimmt ganz vorn einer der verwiesenen Landvögte in Stulpenstiefeln, Pelzrock, faltiger Halskrause und Baret Abschied von einer Schaar gewaffneter Eidgenossen, die ihn aus dem Lande complimentiren. Ein gallonirter Diener harret am geöffneten Schlag der schwerfälligen Staatskutsche. Der Contrast dieser Courtoisie mit jenen Gewaltthaten ist äusserst ergötlich. Dazu kommen nun folgende Verse und Sprüche, die wir als Beispiel von der Redseligkeit dieses Prachtstückes von Ofen anführen:

*Da die Landvögt den Bogen überspannet, Mit Raub und Wut das freie Land verletzt,  
War die Gedult zuletzt beyseyts gesetzt, Sie wurden theils erwürgt und theils verbannet.*

*Virtus vim pellit et arcet.  
Freyer Mut und Dapferkeit  
Leidet keine Dienstbarkeit.*

*Köstlichkeit und Müssiggang, Zagheit, Luder-, Laster-Sitten  
Müssen werden nicht gelitten; Zu verhüten Undergang  
Muss man sich in Waffen üben, Gott, Gebett und Tugend lieben.*

In derselben Ausführlichkeit ist jedes Bild mit Versen erläutert. Gewiss haben die gelahrtesten Magister des damaligen Winterthur dabei ihren Pegasus aufs ungebührlichste angestrengt.

17 Der zweite Ofen ist ausschliesslich der Verherrlichung Zürichs gewidmet. Bei völlig gleicher Anlage zeigt er denselben Reichthum der Ausführung und namentlich eine Fülle malerischen Schmuckes, wobei wie gewöhnlich das Blau auf weissem Grunde dominirt, und in zweiter Linie gelb, grün und violet hinzutreten. An den Pilastern sind die Zünfte Zürichs in flott gemalten männlichen oder weiblichen Gestalten mit den entsprechenden Emblemen dargestellt. Lateinische und deutsche Sprüche sind beigegeben. So heisst es bei der Constaffel: »*Nobilitat vere virtus. Tugend bringet rechten Adel Voller Ehren, ohne Tadel.*« Bei der Saffran: »*Alma dei benedictio ditat. Gottes Segen beste Krafft Traget bei der Handelschafft.*« Bei der Metzgern: »*Cives servare decorum. Ehr' und Ruhm wirdt immer geben Streiten für der Burgern Leben.*« Bei der Schuhmachern: »*Tuto pede vir probus ibit. Eine fromm getreuwe Hand Sicher reiyssst durch alle Land.*« Bei der Meise: »*Vir praestat nectare fortis. Starcker Wein vil würcken kan, Mehr ein klug behertzter Mann.*« U. s. w.

Auf den Bildfeldern sind Scenen aus der Geschichte Zürichs dargestellt, wobei namentlich die Kriegsthaten viel Leben und Frische zeigen. Mit Recht hat der wackere Maler mehrmals sein Monogramm darauf angebracht. Wir sehen u. A. die Mordnacht, die Schlacht an der Birs, Stüssis Tod auf der Sihlbrücke, und die Einsetzung der neuen Verfassung. Letztere wird also besungen:

*Da sechs und dreissig Mann den Zürich Stab geführet Mit Unbill und Gewalt das gmeine Gut geraubt,  
Hat die beträngte Statt gemacht zu ihrem Haut Herr Rudolf Braunen und die Räuber bannisiret.  
Ein neuwes Regiment ward weisslich aufgerichtet Wie es ist heut zu Tag in einem Brief verfasst,  
Durch Lisabet und Krafft man es bestehen lasst, Dem Kaiser Ludwig auch hernach hat beigepflichtet.*

Die mit grosser Lebendigkeit dargestellte Scene der Mordnacht hat folgende Verse:

*Da der Banditen Rott nun fünf und zehen Jahre  
Von Zürich war entföhrt, gesetzt zu Rapperschwyl,  
Bei Greinau aufgeklöpft, befridet auch bissweil  
Hat sie mit Habspurgs Hilff erspinnen Mords-Gefahre.  
Acht hundert Mörder schon sind in die Statt geschlichen  
Der Togg vom Bachs ersäufft, Graaf Hans fiel in die Band,  
Fünfzehen auf dem Platz; noch mehr in Henckers Hand,  
Vil stummen Fischen zu: die andern sind entwichen.*

Dazu der Spruch: *Consilium malum consultori pessimum.*

*Wer eine Grube grabt, fällt öfters selbs darein:  
Ein böser Anschlag oft trifft den Urheber sein.*

An den Seitenflächen geben sorgfältig ausgeführte Gemälde uns die damalige Erscheinung der Städte Winterthur, Stein am Rhein, namentlich aber in mehreren Bildern, von verschiedenen Seiten aufgenommen, »der Statt Zürich Belegenheit«, wobei folgende Sprüche zu lesen sind:

*Natura ac arte juvante.  
Es fehlet nicht, wan ihre Gunst  
Verbinden die Natur und Kunst.*

*Die kleiner Zürich Statt mit grossem Alter pranget  
Und (wie vermutet wirdt) an Ninus Zeiten langet  
Gleich Trier und Solothurn die Aa das Reich entzweyt  
Da Thurick bauwt das Schloss, der Schwab die ander Seit.*

Am unteren Mittelfelde der Vorderseite endlich prangt Zürichs Wappen in einer Aureole, darüber ein verschlungenes Händepaar mit doppeltem Lorbeerzweig. Dabei der Vers:

*Stille, Ruhe, Frid im Land Vestnet beider Tafeln Band,  
Ungefälschter Glaub und Treuw Haltet sie stetz frisch und neww.  
Zürich! dieses Doppelpar Deine Freyheit stetz bewahr.*

18) Weit reicher und prachtvoller ist nun das dritte Stück jener glänzenden »Verehrung«, der Ofen im Regierungsrathsaal des Rathhauses zu Zürich. Im Bewusstsein, hier ihr Meisterwerk geschaffen zu haben, brachten die beiden wackeren Winterthurer Bürger ihre Inschrift an; ja »Heinrich Pfauw, Maaler Jnn Winterthur« fügte sogar sein Brustbild hinzu, das ihn in der grossen Allongeperücke zeigt. An der Wand, die ebenfalls mit Kacheln reich bekleidet ist, liest man: »David Pfauw Haffner zu Winterthur 1697.« Der Ofen ist achteckig, hoch, auf abgeschrägtem Unterbau, einer der grössten und geschmackvollsten von allen. An den Füssen sind bemalte Reliefs von Löwenköpfen, Masken und Brustbildern angebracht; die barocke Krönung (die bei den beiden anderen Oefen durch eine moderne ersetzt ist) hat ebenfalls Reliefs von hässlichen Genien mit Vasen. Im Uebrigen sind alle Flächen mit glänzender Malerei bedeckt.

Vergleicht man aber den Inhalt der Darstellungen dieses Ofens mit dem der beiden zugehörigen, so fällt das Ergebniss ungünstig für ihn aus. Offenbar in der Absicht, den hochmögenden Herren von der Regierung in Zürich etwas recht Auserwähltes in ihren Sitzungssaal zu stiften, hat die Winterthurer Kunst und Gelehrsamkeit sich in die Abgründe der Allegorie gestürzt, und daraus alle erdenk-

lichen Regeln der Klugheit und der Tugend in dem zopfigen Styl der damaligen Zeit ans Tageslicht gefördert. Dabei spielen denn die lateinischen Inschriften eine grosse Rolle, obwohl auch deutsche Verse nicht fehlen. Es versteht sich, dass diejenigen Tugenden, welche einer guten Regierung zu besonderer Zierde gereichen, in erster Linie stehen, und dass in allen Modulationen das Lob einer gerechten, unparteiischen Verwaltung gesungen wird. Es ist ein solcher Luxus mit den verschiedensten Tugenden getrieben, dass an den Pilastern nicht weniger als fünf und zwanzig in ganzer Figur dargestellt sind. Dazwischen geben die Bildfelder, unterstützt von den Sprüchen und Versen, erbauliche Erläuterungen. Einige Beispiele mögen die Art dieser Schilderungen veranschaulichen. Auf einem Bilde mit der Ueberschrift »*Pro lege et grege*« sieht man einen König auf dem Throne sitzen; im Hintergrunde der Landschaft zeigt sich der Pelikan. Der Vers lautet:

*Wie der edle Pelikan Seine Brüste selbs aufritzet  
Und mit Blut die Jungen spritzt, Wormit er sie retten kann:  
Also soll die Obrigkeit Sein entschlossen alle Zeit  
Für das Volk und das Gesetze. Wer auf Eid und Gwüssen schaut  
Wem der Ober-Gwalt vertraut Leib und Leben willig setze  
Diss bringt Ehr und Glück in Zeit, Heil dort in der Ewigkeit.*

Ein anderes Bild mit der Ueberschrift »*Dii estis*« enthält eine Landschaft mit einer Urne, abgebrochener Säule, zertrümmertem Kapital und Todtenkopf. Dabei die Mahnung, man solle göttlich leben, nicht auf »thummer Thieren Mist sitzen«. Noch gezwungener sind die Darstellungen an einem der oberen Wandfelder, wo man eine Frau die Orgel spielen sieht und schwerlich enträthseln wird, was die Weltkugel bedeuten soll, die vor den Pfeifen in der Luft schwebt. Der Dichter erklärt die Sache so:

*Wann Feuwer, Wasser, Luft und Erden, Vier Element von Art ungleich,  
In einen Leib vermischet werden, Gibts eine Kugel wunderreich.  
Ungleicher Pfeiffen Orgel-Schall Macht schöner Melodeyen Hall.*

Kurzweiliger ist das Bild mit der Ueberschrift »*Honores mutant mores*«, wo der Esel, mit einem Heiligenbild bepackt, von hinten geprügelt, von vorn verehrt wird. Die Verse mahnen, man solle bei Standeserhöhung den Stolz meiden. Die Sentenz »*Duri patientia victrix*« wird durch einen schönen Palmenstamm erläutert, auf dessen Krone ein grosser Stein liegt. An förmliche Rebuspielerei erinnert es, wenn bei der Ueberschrift »*Aliis inserviando consumor*« eine Landschaft mit Lamm, Leuchter, Vogelnest, pflügenden Ochsen und Bienenstock dargestellt ist. Die poetische Erklärung lautet:

*Nicht für sich die edle Bienen Sammeln ihren Nektar-safft,  
Mit der Wullen andren dienen Ist der Schaaffen Eigenschaft,  
Für sich selbs der Vogel nicht Hecket und sein Nest aufricht,  
Ochsen schwere Pflüge zeuchen Für sich selbs zu keiner Zeit,  
Selbsverzehrung wird nicht fleuchen Eine Fackel für die Leut:  
Wer gemeinem Nutzen dient, Auch geleiche Früchte findt.*

Endlich macht die Gelehrsamkeit sich selbst ein Compliment in einer Darstellung, welche unter der Bezeichnung »*Rerum sapientia custos*« die nicht gerade poetische Abbildung eines Tisches mit Dintenfass, Buch und Feder gibt, während am Boden Schild, Helm und Lanze liegen, und ein grünender Merkurstab dabei steht. Dazu die Verse:

*Was von erstem Anbeginn Durch die Thaten, Werck und Sinn  
Grosser Leuten, starcker Helden Rühmlich ware zu vermelden  
Were längst abgestorben Und durch lange Zeit verdorben,  
Wann zu der verdienten Ehr Nichtes aufgeschrieben wer:  
Weissheit durch gelehrte Schriften Ewigkeit kann einig stifften  
Schönen Thaten, dass sie stehen Und gar nimmer untergehen.*

Doch genug, zu viel schon dieser ausgedörrten Weisheit, bei welcher die Kunst in vergeblichem Mühen nach bezeichnender Darstellung in den Aberwitz rebusartiger Anspielungen verfällt. Wie viel anziehender und lebensfrischer dieselben Künstler sind, so bald sie die heimische Erde unter den Füßen fühlen und an der Verherrlichung des Vaterlandes, an der Schilderung seiner grossen Vorzeit einen festen Grund für ihre Darstellungen haben, das zeigt uns die Betrachtung der beiden Oefen im Kappelerhofe. Das vermag uns auch der kleinere, aber nicht minder reich ausgeführte Ofen auf Bocken bei Horgen beweisen, der nach dem Styl und dem Monogramm HP und H. P. zu urtheilen ein Werk desselben Malers Heinrich Pfau von Winterthur ist. Das auf einem sanften Höhenzuge über dem Zürichsee gelegene Haus wurde gegen Ende des Jahrhunderts von Bürgermeister Andreas Meyer erbaut. Die herrliche Lage, welche den Blick auf den See mit seinen lachenden Ufern aufwärts und abwärts bis zu den Glarner Alpen und zum Säntis beherrscht, zeichnet das stattliche Gebäude eben so sehr aus, wie die fast vollständige Erhaltung seiner äusseren Erscheinung und seiner inneren Einrichtung mit getäfelten Wänden, holzbekleideten und reich stuckirten Decken und einem zierlichen Ofen. Er ruht auf acht gelbglasirten Löwen, hat an den Pilastern gemalte Waffen und Embleme, in den vierzehn Bildfeldern aber lebendige Darstellungen von Schweizerschlachten. Diese sind so ausgewählt, dass jeder von den dreizehn Orten seinen Antheil daran hat, was durch beigeschriebene Verse noch mehr hervorgehoben wird. Da aber 14 Felder im Ganzen vorhanden sind, so hat Zürich die Ehre erfahren, zwei Abbildungen zu bekommen. Die eine stellt die Mordnacht dar, mit folgenden Versen:

*Offt der Himmel hat bezeuget Dass er Zürich schirmen woll,  
Sonderbar sich das-eräuget In der Mordnacht wundervoll,  
Da es lustig hat getrüppet Die Feind, die es angefüllet.*

Mit dem zweiten Bilde hat sich aber etwas Wunderliches zugetragen, es zeigt nämlich keinen Bezug auf Zürich, noch weniger auf die begleitenden Verse, stellt vielmehr die Schlacht am Brünig dar, die auf der folgenden Kachel auch bei Unterwalden vorkommt. Diese Unaufmerksamkeit oder Nachlässigkeit wird um so auffallender, wenn man bei genauerer Vergleichung gewahrt, dass beide Darstellungen der Brünigschlacht zwar dieselbe Composition, aber doch mit kleinen Variationen zeigen. Die Verse lauten:

*Zürich billich Löwen führet In dem Panner, das der Fynd  
Zu entführen nie berühret Löwenhertzen drinnen sind  
Das macht Hertzog Albrecht trauern Bei Dätwyl und vor den Mauern.*

Für Glarus tritt die Näfels Schlacht ein, die also verherrlicht wird:

*Glarus nimmermehr verliehret Den Ruhm, den die Dapferkeit  
Helden Hertzen wol gebiehet, Der mannhaffte Näfels-Streit  
Immerfort sein Lob vergehet So lang als der Glärnisch stehet.*

Wie frisch fühlt man sich, trotz der Unbeholfenheit der Verse, von dem kräftigen vaterländischen Sinne berührt, der in den Worten und den Bildern sich ausspricht! Welch ein Abstand gegen die gequälten Allegorien, die wir oben fanden! Wir können uns nicht enthalten, noch einige Proben mitzutheilen. So heisst es bei Basel, zu der Darstellung der Schlacht von Nancy:

*Basel ist von langen Zeiten Eine Welt-berühmte Statt  
Oeffter auch im Krieg und Strëitten Helden Muth erwiesen hat,  
Wie die rauwen Martis-Knaben Bei Nancy erfahren haben.*

Schwyz ist durch die Schlacht am Morgarten vertreten:

*Schwyz als wie ein Felsen stehet Wie am Morengarten dort  
Dapfer an die Feinde gehet, So das wol von disem Ort  
Unser gantzes Vaterlande Wird genennet ohne Schande.*

W Auf ein friedlicheres Gebiet führt uns ein anderer Ofen, der wieder zu den reichsten dieser Gattung gehört. Er findet sich in einem oberen Zimmer des Rathhauses zu Winterthur, ist den Wappen und Inschriften zufolge von der Georgen-Gesellschaft errichtet und trägt den Namen Hans Heinrich Pfauw, Haffner zu Winterthur 1705. An den Bildern findet sich wieder das uns wohl bekannte IP pinxit. Da jene Gesellschaft die Pflege der Künste, besonders der Musik zu ihrer Aufgabe machte, so sind die Darstellungen und Sprüche vorzugsweise der Verherrlichung der Musik gewidmet. Der Ofen bildet ein längliches Achteck mit einfacher Pilastergliederung und reicher Bemalung. Die Farbenstimmung ist noch die lebhaftere der letztgenannten Arbeiten; dazu kommen als neues Element Fruchtstücke an den Sockeln und Attiken. Sie bezeugen, dass der Naturalismus immer mehr auch bei den Oefen eindringt. Die Bilder sind meistens mit gutem Verständniss und in leuchtend frischen Farben mit besondrer Feinheit durchgeführt. Sie gehören mehrentheils zu den besten Arbeiten dieser Art. Während an den Pilastern Tugenden und moralische Betrachtungen überwiegen, sind die Hauptfelder mit lebenswürdiger, wenn gleich etwas spiessbürgerlicher Einseitigkeit fast ausschliesslich dem Lobe der Musik gewidmet. Dass dabei mancher Gegenstand etwas gewaltsam herbeigezogen wird, lässt sich leicht denken. Die zahlreichen lateinischen Sprüche und deutschen Verse thun dann aber ein Uebriges und kommen dem Verständniss zu Hülfe. Wir greifen nur einige Beispiele heraus.

Auf einem der unteren Felder sieht man David zu Pferde siegreich einziehen. Goliaths Haupt wird auf einer Lanze ihm vorgetragen. Ein weibliches Orchester empfängt ihn mit vollem Tutti. Die Darstellung ist einer Composition in den »Neuen künstlichen Figuren biblischer Historien, gründtlich von Tobia Stimmer gerissen« (Basel 1576) nachgebildet. „*Gignit victoria cantum*“ heisst die Ueberschrift. Die Verse lauten:

*Es ist ein kläglich Ding, ein Straaff von Gott gedreuwet,  
Wann nur der Eulen Stimm an Ohrten wird gehört,  
Da zuvor männiglich die Music hat erfreuet,  
Die aber leider nun durch Feinde sind zerstöhrt.*

Recht ansprechend und gut ausgeführt ist das Gemälde zu dem Spruch: „*Cantans in gramine messor*“. Es zeigt das Genrebild einer heitern Erndtescene; die Schnitter ruhen aus und verzehren bei Schalmeienklang ihr Mahl. — Bei der Ueberschrift: „*Cuique suum studium*“ sieht man einen Maler an der Staffelei, einen Musiker an der Orgel, zwischen ihnen einen lorbeerbekränzten Dichter, der am Tische sitzt mit einem Ausdruck, als ob er eben die darunter stehenden Verse abfasse:

*Ein Jeder hat von Gott sein mitgetheilten Gaaben  
Zu sein ein Musikant, ein Maaler, ein Poet,  
Wer solche wol anwendt, der wird die Ehre haben  
Dass sein Gedechtnuss bleibt, so lang die Welt besteht.*

Dass hier auch der Maler und Poet ihr Theil erhalten, ist eine Conzession, die sich noch naiver an einem benachbarten Pilaster ausspricht, wo die Malerei dargestellt ist, mit dem Vers:

*Mahlerkunst kann auch zum Zeiten Das Gemüt zur Tugend leiten.*

Aber die Musik steht doch überall voran. So sieht man auf einem Bilde den geigenden Orpheus, mit der Ueberschrift: »*Saxa ferasque movet*«. Um ihn gruppieren sich in gespannter Aufmerksamkeit Hund und Hirsch, Löwe, Bock und Pferd, Pfau und Papagei. Selbst die Nachtigall vergisst des Gesanges und fliegt von ihrem Baume zum Geiger nieder. Um so härter werden die gefühllosen Menschen getadelt, die der Musik keine Aufmerksamkeit entgegen bringen:

*Wenn man mit Singen wil sich üeben und ergetzen,  
Muss immer Stille seyn: es machet vil Verdruss,  
Wan Plauder-Mäuler sind, die immerfort thun schwätzen,  
Das einer schier nicht weisst, wem er zuhören muss.*

Wunderlicher Weise ist bei diesen Versen das Bild angebracht, wie Sirenen mit Gesang das Schiff des Odysseus umschwimmen, und darüber die Inschrift: »*Sperne voluptates*«. Bei einem andern Spruch: »*Musica amat silentium*« ist ein auf einer Bank sitzender Genius dargestellt, der den Finger auf die Lippen legt. Dabei folgender wehmüthige Vers:

*Das Singen hat sein Zeit, doch kan es Zeiten geben,  
Dass man nur seuffzen muss, wie die arm Turteltaub  
Wan sie ein Witwen ist; Wan traurig ob uns schweben  
Schwarze Kreuz-Wolken, die uns setzen in den Staub.*

Dass David vor Saul nicht fehlt, versteht sich; ebenso wird eine Schilderung der Musik im Himmel gemacht, bei welcher Harfen und Engelchöre in einer Glorie das Beste thun. Befremdlicher ist ein Bild, welches zwei stolze Schwäne auf einem Weiher vorführt und wohl an Schwanengesang erinnern soll. Der Vers dazu lautet nicht so idyllisch:

*Den losen Spöttern thut die Music nicht behagen,  
Zu dero sich nicht reimt ihr grob Unwissenheit,  
Die Rose pflegt von sich Rosskäfer wegzujagen,  
Sie haben in dem Mist vil besser ihre Freud.*

An den Pilastern des Oberbaues werden lauter Tugenden, die natürlich von der Ausübung der Musik untrennbar sind, in figura vorgeführt. Merkwürdiger Weise hat sich aber »*Mendacium*« in ihre lautere Reihe eingeschlichen. Sollte diess eine versteckte Anspielung darauf sein, dass im gebildeten Publikum so viel Musikbegeisterung geheuchelt wird?

Noch Eins ist interessant an diesem Ofen: er enthält ein Stück Todtentanz, wohl eine der spätesten Reminiszenzen an diess alte Thema, die sich in der Kunst nachweisen lassen. In der Schweiz, dem klassischen Boden der Todtentänze, gewinnt eine derartige Thatsache noch höhere Bedeutung. An einem der unteren Pilaster sieht man nämlich das Todtengerippe einen Gewaffneten mit einem Knochen zu Boden schlagen. Dabei liest man: »*In vim mortis nemo fortis. Keiner ward*

so stark gefunden, den der Tod nicht überwunden.« Auf einem anderen Bilde hält das Gerippe einem Manne den Spiegel so vor, dass er in demselben den Todtenkopf erblicken muss. Dazu der Vers: »*Thu in disen Spiegel sehen, so wirst keine Sünd begehien.*« Uebrigens ist diess das einzige uns bekannte Beispiel, dass der Todtentanz sich auch an den Kachelöfen eingenistet hat.

Wir haben mit unsern Betrachtungen die Schwelle des 18. Jahrhunderts bereits überschritten, und es ist nun wohl an der Zeit, einen Rückblick zu thun. Durch ein ganzes Jahrhundert vermochten wir die Ofenfabrikation zu verfolgen. Alle Spuren wiesen dabei auf Winterthur, dessen Hafnerwerkstätten während jener Epoche für einen ziemlich weiten Umkreis die angesehensten waren. Wann die Hafnerei dort jenen Aufschwung zuerst genommen habe, müssen wir einstweilen dahingestellt sein lassen. Dass schon für die grün glasierten Reliefkacheln Winterthur in diesen Gegenden der Hauptort gewesen sein muss, schliessen wir aus dem Umstande, dass in und um Winterthur eine verhältnissmässig grosse Anzahl derselben Kacheln sich an verschiedenen Oefen erhalten hat. Bestimmte geschichtliche Spuren beginnen erst mit dem 17. Jahrhundert. Zwar nennen sich, soweit wir Kunde haben, Winterthurer Meister ausdrücklich erst um die Mitte des Jahrhunderts; aber die Uebereinstimmung in allen wesentlichen Theilen des Aufbaues und der Behandlung lässt die früheren blossen Monogram-Bezeichnungen mit Gewissheit auf die uns bekannten Winterthurer Hafnerfamilien zurückführen. Den ersten Rang unter denselben nahm offenbar die Familie Pfau ein. Die früheste Spur eines Mitgliedes derselben glauben wir in dem L P am Ofen im Seidenhof zu Zürich 1620 nachweisen zu können. Wir vermuthen einen Ludwig Pfau, da fünfzig Jahre später ein Meister dieses Namens urkundlich vorkommt. Vielleicht ein Enkel des Meisters von 1620, denn ein solches Forterben der Namen in den Familien findet sich häufig. Darauf folgt das Monogramm D P an dem Ofen vom Jahr 1636 im Hause zum Lorbeerbaum zu Winterthur: diess ist wahrscheinlich ein David Pfau, vielleicht der Grossvater jenes berühmten Meisters desselben Namens, den wir von 1661 bis 1699 verfolgen können, und in welchem die Winterthurer Hafnerkunst ihren Höhepunkt erreicht. Seine früheren Oefen hat dieser mit Abraham Pfau zusammen gearbeitet, der die Bemalung ausführte. So namentlich an dem Ofen in Zug vom Jahr 1661. Beiden begegnen wir in derselben Verbindung wieder 1668 am Ofen im Haus zur Reblauben in Winterthur. Das Monogramm Abrahams kommt sodann noch einmal 1686 am Ofen auf Schloss Wyden vor. In späterer Zeit findet David Pfau, da vielleicht Abraham gestorben war, einen künstlerischen Beistand an Heinrich Pfau, der 1697 die drei Oefen für das Rathhaus in Zürich, etwa um dieselbe Zeit den Ofen auf Bocken, 1699 den Ofen in Zug und selbst 1705 noch den Ofen im Rathhaus zu Winterthur bemalte. Der Hafner des letzteren ist aber Hans Heinrich Pfau, was die Vermuthung nahe legt, dass Meister David damals bereits das Zeitliche gesegnet oder sich von der Arbeit zurückgezogen hatte. In welcher Beziehung dieser Hans Heinrich Pfau mit dem zu Näfels im Jahr 1646 vorkommenden steht, vermögen wir nicht zu sagen. Vielleicht Grossvater und Enkel.

Ueberblicken wir sämmtliche Arbeiten dieser Meister, so ergibt sich, dass die Familie Pfau einen bestimmten Styl im Aufbau und der künstlerischen Ausstattung der Oefen ausgebildet und lange festgehalten hat. Ihren Werken hauptsächlich ist die milde, klare und dabei reiche Gesamtstimmung eigen, die wir als charakteristischen Grundzug dieser gemalten Oefen bezeichnet haben. In den figürlichen Darstellungen huldigen sie dem etwas conventionellen Idealstyl, welcher durch die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts, namentlich die Schule Rafaels, sich nach dem Norden verbreitete.

Allerdings fehlt es dabei nicht an manieristischen Uebertreibungen, an gar zu koketten Stellungen, gar zu unmotivirt flatternden Gewändern. Aber im Ganzen herrscht doch ein gesundes Stylgefühl vor und lässt solche Affektation meistens vergessen.

Erwägt man die ungeheure Masse an Bildern und Sprüchen, welche selbst die wenigen noch jetzt erhaltenen Oefen uns bieten, so wird die Frage nach den Quellen nahe gelegt, aus welchen jene wackeren Hafnermeister geschöpft haben, um ihre Oefen so reich zu schmücken. Auf eine dieser Quellen sind wir schon beim Ofen im Lorbeerbaum zu Winterthur gestossen. Es waren die Emblemata des geschickten Zürcher Künstlers Christoph Maurer. Die Bilder desselben kehren auch auf späteren Oefen mehrfach wieder, so auf dem im Rathhause zu Zürich. Obwohl wir nun den Beweis für jedes einzelne dieser unzähligen Bilder unmöglich antreten können, so ist es unzweifelhaft, dass in den zahlreichen Sammlungen von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten, welche jene Epoche hervorbrachte, die Hauptquelle auch für die Ofenbilder zu suchen ist. Wer nur einen flüchtigen Blick auf jene Gattung illustrirter Literatur geworfen hat, der wird genug Anhaltspunkte finden. Die Emblemata Andreæ Alciati, Frankfurt 1567, die Poëmata varia Theodori Bezae von 1598, die Devises heroiques et emblèmes de M. Claude Paradin, Paris 1622, die Emblemata Florentii Schoonhovii von 1648, endlich die »Emblematische Gemüths-Vergnügung bey Betrachtung 715 der curieusten und ergötzlichsten Sinnbildern, Augsburg 1693«, gaben uns beim Vergleichen in Gegenständen und Formen Verwandtes. Am meisten aber hat man sich an Schweizer Künstler gehalten und neben Christoph Maurer und Tobias Stimmer, dessen biblische Compositionen wir mehrfach angetroffen haben, namentlich die geistreichen Blätter von Dietrich und Conrad Meyer vielfach zu benutzen gewusst. In der That boten dieselben nach allen Seiten den gewünschten Stoff, denn sie behandeln in stets neuen Variationen alle beliebten Themata ihrer Zeit und ihres Volkes. Wir finden die Tugenden, Jahreszeiten, Planeten, Embleme aller Art in Parabeln und Allegorien, Kinderspiele, Jagdscenen, Thierfabeln, Vorgänge aus dem Leben Christi, endlich zahlreiche Darstellungen aus der Schweizergeschichte. Wie diese Gegenstände damals beliebt gewesen sein müssen, sieht man z. B. daran, dass verschiedene jener Compositionen gleich nach ihrem Erscheinen mehrfach auf die Oefen übergingen. Ein Ofen von Hans Heinrich Graf vom Jahr 1680, in einem Hause der Kuttelgasse und jener oben erwähnte aus der Thorgasse, angeblich von David Pfau gefertigte, enthalten unter anderen Darstellungen einen Löwen, der gefesselt von einer aus den Wolken ragenden Hand Gottes zurückgehalten wird. Auf einem benachbarten Hügel steht ein Lamm, das mit Gemüthsruhe zu dem grimigen Feinde hinüberblickt. Man begreift, dass die vom Himmel beschützte Unschuld gemeint ist. Diese Darstellung findet sich nun in den »Fünff und zwanzig bedenklichen Figuren mit erbaulichen Erinnerungen dem Tugend- und Kunstliebenden zu gutter Gedechnuss in Kupfer gebracht durch Conrad Meyer Mahler in Zürich 1674«. Ein anderes Bild, welches den Künstler selbst inmitten seiner Familie an der Staffelei darstellt, und das wir an einem Ofen vom Jahr 1681 im Haus zum Felsen in Winterthur fanden, ist genau einem Blatte der »Nützlichen Zeitbetrachtung, fürgebildet durch Conrad Meyern Maalern in Zürich 1675« entlehnt.

Wenn demnach die Ofenmaler in der Regel nicht als selbsterfindende Künstler angesehen werden können, so sind es doch jedenfalls ganz respectable Meister, die hier in einer nach heutigen Begriffen untergeordneten und bescheidenen Stellung ihren Pinsel geführt haben. Den besseren — und dazu gehören vor Allem Abraham und Heinrich Pfau — ist eine nicht geringe Kenntniss der menschlichen

Figur, des Thierlebens und der Natur, dazu eine meisterlich sichere Technik, bravourmässige Keckheit der Zeichnung und lebendiger Farbensinn nachzurühen. Nimmt man dazu, mit welchem Geschick sie die kleinen Kupferstiche in grösseren Massstab und in Farbe zu übertragen wissen, welchen Reichthum von Compositionen sie vorführen, welche Frische und Mannichfaltigkeit namentlich in ihren Darstellungen der Schweizergeschichte weht, so wird man diesen wackern Meistern ihren Platz in der Kunstgeschichte nicht mehr vorenthalten dürfen. Dass Heinrich Pfau auch im Kupferstechen geübt gewesen, geht aus der Notiz in Nagler's Künstlerlexikon hervor, die ihm zwei Bildnisse zuschreibt.

Welchen Umfang aber die Hafnerarbeit in Winterthur hatte, erfahren wir aus dem ältesten der noch vorhandenen Zunftbücher der dortigen Hafner, welches mit dem Jahre 1674 beginnt. Nach demselben waren damals zwanzig zünftige Hafnermeister in Winterthur, nämlich: 1. Ludwig Pfau, Bothmeister, 2. Jakob Forrer, 3. Christoph Erhart, Mitglied des Grossen Rathes, 4. Rudolph Kaufmann, 5. Andreas Studer, 6. Hans Ulrich Reinhart, 7. Hans Heinrich Graf, Bothschreiber und Mitglied des Grossen Rathes (Verfertiger des späteren Ofens im Schloss Elgg), 8. Heinrich Graf, 9. Gebhard Graf, 10. Hans Ulrich Pfau, 11. Jakob Reinhart, 12. Abraham Pfau (den wir mehrfach als Maler gefunden haben), 13. Jakob Reinhart der Kleine, 14. Heinrich Pfau, Mitglied des Stadtgerichts (bemalte die Oefen für Zürich etc.), 15. Jakob Brennwald, 16. David Pfau, Mitglied des Grossen Rathes (Verfertiger der Oefen für Zürich), 17. Anton Kaufmann, 18. Georg Forrer, 19. Jakob Forrer, Handwerksseckelmeister, 20. Elias Ehrhart.

Aus diesem Verzeichniss geht hervor, dass die Familie Pfau allein fünf Hafnermeister zählte. Ein sechster, Hans Heinrich Pfau (wohl nicht mit dem Verfertiger des Ofens im Rathhaus zu Winterthur zu verwechseln, aber wahrscheinlich derselbe, der sich am Ofen zu Näfels nennt), scheint von der Hafnerzunft ausgetreten zu sein, als er am 5. Weinmonat 1672 zum Schultheissen der Stadt erwählt wurde. Ferner ersehen wir, dass mehrere dieser Hafnermeister zugleich Maler waren; ja es scheint, dass diese vorzugsweise oder gar ausschliesslich sich der Bemalung der Oefen gewidmet haben, obwohl, wie wir oben erfuhren, der Hafner dreimal höheren Lohn erhielt als der Maler. Dafür genoss dieser aber die Ehre, sich am Ofen augenfälliger, ja sogar mit Beifügung seines Brustbildes verewigen zu dürfen. Der Ort für diese Bezeichnungen ist fast immer der Karnies oder irgend ein anderes Glied der oberen Krönung. Den Namen des Hafners findet man dann in der Regel etwas versteckter in der Ecke der Wand oder an der Rückseite des Ofens.

Das älteste Zeugniss für den Ruhm der Hafner Winterthurs besteht in einem vom 19. Juli 1632 datirten Schreiben der »Bibliothecarii und Verwaltern der Bürgerlichen Liberey der Statt Zürich«, in welchem diese dem Rath von Winterthur melden: sie haben einer gemeinen bürgerlichen Liberey in der »uralten wytberümpften Statt Zürich« auch den Anfang zu machen unterstanden, ihre Gnädigen Herren haben Dieses Libereywesen in ihren oberkeitlichen Schutz genommen, und zugleich den obern Theil in der »Wasserkilchen« zugeeignet, und so nun sie »die Zytt har mit allein von sich selbst die Gedanken gehabt, sondern ihnen auch anderwärts fürgebildet worden, wie zu des zur Liberey gewidmeten Platzes mehrern Bezierung, welche eben auch die mehrere Öffnung mit sich züche, fast anständig sye, wann der Boden mit hübschen wyss und blauw gelesteten Platten Üwerer Unserer Hochehrenden Grossgünstigen Herren Bürgern wyt berümbter Arbeit besetzt werde, so haben sie die gute Hoffnung gefasset, es werdind dieselben dies gemeine Libereywesen mit ihrer Ehrengaab auch zu befördern und zu zieren Ihnen nit widrig syn lassen, da

dann ihnen liebers und erwünschters nüt, dann grad gedachter Ihrer Burgeren Arbeit.«

Dass der Rath von Winterthur diesem Gesuch entsprochen, obwohl die Rathspokolle hierüber schweigen, ergibt sich aus einem zweiten Schreiben dieser Bibliothek-Commission vom 3. December 1633, womit sie den Herren des Rathes zu Winterthur ihren Dank ausspricht, dass sie »den, zu der nütangesehenen Burgerlichen Liberey gewidmeten Platz mit ihrer Burgeren verrümbten Arbeit von glesteten geferbten Blatten zu bezieren und zebesetzen zu ihrem unvergesslichen hohen Nachruhm grossgünstig und frygmiltigklich gefallen und belieben wollen.«

Ein anderes Dokument dieser Art bietet ein Schreiben von Schultheiss und Rath der Stadt Luzern an Schultheiss und Rath der Stadt Winterthur vom 15. April 1683, worin es heisst: »Vor ohngefähr 80 Jahren haben zwei Dero angehörige Meister Hafner-Handwerks, Ludwig Pfauw und Albert Ehrhard bei uns gar saubere Arbeit verfertigt, und hat dieser letztere uff unserem Rathaus den in der ersteren Stuben annoch stehenden Ofen gemacht und aufgesetzt; Weil aber derselbē bei Hinfiessung so vieler Jahren zimblich presthaft« geworden, so möge man ihnen einen der erfahresten Meister senden, um einen neuen Ofen zu liefern. Aus einem Danksagungsschreiben vom 20. Juni 1684 erfahren wir dann, dass der uns schon bekannte Abraham Pfau hingeschickt worden ist. Jenen Ludwig Pfau vom Anfang des 17. Jahrhunderts glauben wir in dem Ofen des Seidenhofes zu Zürich wiederzufinden.

Dass selbst ins Ausland Winterthurer Hafner verlangt wurden, geht aus einem ähnlichen Schreiben von Stadtammann und Rath der Stadt Feldkirch vom 22. August 1699 hervor, die ebenfalls für ihr Rathaus Oefen von Winterthur verlangen.

Ausser den Meistern aus der Familie Pfau haben wir noch den an dem einen Ofen auf Schloss Elgg auftretenden Hans Heinrich Graf als einen tüchtigen Künstler kennen gelernt. Ihn meinen wir auch in dem Monogramm H I G an dem Ofen vom Jahr 1655 im Sonnenhof zu Stadelhofen und an einem Ofen im Hause No. 308 an der Kuttelgasse in Zürich zu erkennen. Dieser Ofen hat wegen Niedrigkeit des Zimmers keinen Aufsatz, aber einen gemüthlichen Sitz in der Ecke, an welchem sich das Monogramm und die Jahrzahl 1680 findet. Allegorien und Parabeln bilden den Inhalt der Darstellungen, die zum Theil mit denen an dem oben erwähnten Ofen aus der Thorgasse übereinstimmen. Am unteren Fries sind naturalistische Fruchtstücke, am Sitz dagegen hübsch stylisirte Arabesken mit Passionsblumen gemalt. Der Genius mit dem Todtenkopf und Memento mori, dem wir mehrmals begegneten, erscheint auch hier wieder. Zwei Meister der Familie Ehrhart glauben wir an dem oben beschriebenen Ofen im Haus zum Balusterbaum zu Winterthur nachweisen zu können. Einem späteren Meister dieses Namens scheint nun auch ein Ofen vom Jahr 1681 mit dem Monogramm B. E. (etwa Bernhard Ehrhart?) im Haus zum Felsen daselbst anzugehören. In der Gliederung, dem sechseckigen Aufbau, den als hockende Löwen gestalteten Füßen entspricht er den übrigen Arbeiten dieser Gruppe. Aber die Umrahmung der Bildfelder besteht aus grünglasirten glatten Kacheln, und die Gemälde selbst stehen tief unter den gleichzeitigen eines Heinrich Pfau. Dazu kommt, dass sie in matten verwaschenen Tönen durchgeführt sind und namentlich auch aller Sicherheit und Bestimmtheit der Zeichnung entbehren. Interessant ist dagegen, dass der Maler den Versuch gemacht hat, die feinere Art von Genrescenen, wie sie damals die Meister des »höheren Genres« in Holland

kultivirten, auf den Ofenkacheln einzubürgern. Er stellt nach Jahrzehnten den menschlichen Lebenslauf dar. Beim dreissigsten Jahre hat er sich selbst an der Staffelei gemalt, im Kreise der Seinigen, ein trotz mangelhafter Ausführung doch anziehendes Lebensbild. Der unvermeidliche allegorische Zopf, in Gestalt eines in der Luft schwebenden Engels, fehlt allerdings auch hier nicht. Aber der Inhalt des Spruchbandes, das er ausgebreitet hält, versöhnt mit ihm: »Wohl dem, der den Herren fürchtet, und auf seinen Wegen geht! Du wirst dich nähren deiner Hände Arbeit, wohl dir!« — Dass dieser Darstellung ein Original von Konrad Meyer zu Grunde liegt, erwähnten wir schon.

Die bisher betrachteten Werke gehören nachweislich ohne Ausnahme Winterthurer Meistern an. Aber auch in Steckborn finden wir schon im 17. Jahrhundert ansehnliche Hafner-Werkstätten, die ebenfalls nach auswärts Ruf hatten und viele ihrer Erzeugnisse bis nach Graubünden versendet haben sollen. Da wir aber bis jetzt Nichts davon zu Gesicht bekommen haben, so müssen wir es weiteren Forschungen vorbehalten, die Charakteristik dieser Arbeiten, ihre Besonderheiten und ihre künstlerische Bedeutung festzustellen. Dass aber die Hafner von Steckborn wenigstens ein lebhaftes Gefühl von der Würde ihres Handwerks hatten, geht aus einem Dokument hervor, dessen Abschrift durch gütige Vermittlung uns vorliegt<sup>1)</sup>. Es ist die Einleitung zu dem Zunftprotokoll, welches mit dem Jahre 1763 beginnt; denn damals erst erhielten die Hafner vom Rath der Stadt Steckborn die Zunftfreiheit. Das Vorwort jenes Protokolls lautet: »Eine lobliche Zunft der Meisterschaft der Hafneren allhier hat von einem loblichen Magistraht allhier die Freiheit erlangt. Gott der Herr gebe zu Vollführung dessen sein Segen. Wann jedoch die Hafner-Profession nicht eine der Geringsten ist, weilen Gott, der Schöpfer aller Dingen, der Himmel und Erden erschaffen hat, der Erste gewesen, der auss Erden ein Menschen erschaffen und mit einer vernünftigen Seele begabet, diss ist mit villen Zeugnussen heiliger Schrift bestätigt wie Jesajas sagt: »Wir sind Thon, Du Herr bist unser Töpfer.« Die Erde ist zwar verächtlich anzusehen: allein sie hat ihre Schätze verborgen. So wan sie von Künstlaren nach ihrer Wissenschaft in Erfindung was daraus kann gemacht werden zu Verwunderung viller vernünftigen Menschen, die es mit Verstand betrachten, also wünsche ich, dass diese Zusammenkunft geschehe jetzt und in künftigen Zeiten in Liebe, Fried und Einigkeit ein Anderen in Treuen zu dienen wo es nöthig ist. Gott der Herr lasse das Glück blühen wie eine Rosen, der Segen falle vom Himmel wie ein Thau.«

Wir haben noch einen Blick auf die Oefen des 18. Jahrhunderts zu werfen. In den ersten drei Decennien wirkt die bilder- und spruchreiche Weise des 17. Jahrhunderts noch eine Weile nach. Ein vorzügliches Beispiel liefert der stattliche Ofen auf dem Weggen, der so oft unseren Versammlungen seine Wohlthaten gespendet hat, dass es schon desshalb Undank wäre, seiner nicht zu gedenken. Aber er verdient auch wegen seines künstlerischen Werthes Beachtung. Als Verfertiger nennt sich Ottmar Vogler, Hafner in Elgg, 1726. Der Maler ist ein Namensvetter und gewiss auch ein Verwandter des um ein Jahrhundert später lebenden wohlbekannten David Sulzer von Winterthur. Seinen Namen und sein Monogramm mit D. S. und der Jahrzahl 1725 findet man auf mehreren Bildern. Die länglich achteckige Form des Ofens, die reiche Bekrönung mit den Wappen der damaligen Vorsteher der Weggenzunft, die prächtige Ornamentik der gut gegliederten Gesimse, das Alles erinnert noch an den Ofen im Rathhaus zu Winterthur. Aber der Farbenton der Gemälde ist matter, porzellanartiger, was dem Ganzen übrigens eine milde harmonische Stimmung gibt. Diese

<sup>1)</sup> Wir verdanken dieselbe der Gefälligkeit des Herrn Pfarrers Guhl in Berlingen.

entspricht auch dem schon ins Sentimentale fallenden Charakter der Bilder, der besonders durch gelegentliche Urnen und andere wehmüthige Gegenstände in den Landschaften sich bemerklich macht. Der Kreis der Darstellungen umfasst die Geschichten des alten Testaments; dazu kommen an den Pilastern die Figuren von Tugenden, die bisweilen den benachbarten grösseren Gemälden als Erläuterung dienen, oder umgekehrt. So sieht man an einem Pilaster die »frühe Kinderzucht« durch einen Genius, der ein schwankes Bäumchen biegt, repräsentirt. Das benachbarte Bild zeigt Hanna, die den jungen Samuel zum Tempel bringt. Dazu die Verse:

*Die Hanna bringt ihr Kind, dass es noch jung gebogen  
Und zu des höchsten Ehr vom Priester werd erzogen;  
Trug jede Mutter Sorg für rechte Kinder-Zucht,  
So kriegten sie zu Lohn die angenehmste Frucht.*

In dieser angenehmen Lehrhaftigkeit geht es mit Sprüchen und Bildern weiter. Zu der Darstellung des Weibes von Thekoa, auf dessen Fürsprache Absalon Gnade findet (2. Sam. 14) heisst es:

*Wie kan das kluge Weib die Sach so weislich führen  
Und durch geneme Wort des Königs Herz regieren  
Dass Absalon find Gnad! Die süsse Weiberstimm  
Begleitet mit Vernunft, kann stillen Zorn und Grimm.*

Aber unser weltkundiger Dichter findet auch Schattenseiten am Weibe. Die Darstellung Simsons, der den Löwen zerreisst, gibt ihm Veranlassung, sich darüber also zu äussern:

*Der einen Löw zerriss, die Feinde könnt bezwingen,  
Den kan die Delila um seine Stärcke bringen;  
So schadet Weiber-List mehr als ein wildes Thier,  
Ein Samson fällt da selbst, drum siehe du dich für.*

Unter den Tugenden und sonstigen edlen Eigenschaften finden wir noch folgende zu erwähnen: Listige Dapferkeit, Gedult, Unschuld, Vatterherz (dargestellt durch einen Mann, der ein Herz in der Hand hält!), Gerechtigkeit, Freundschaft, Freundlichkeit u. s. w. An den unteren Pilastern sieht man dagegen mitten unter den Tugenden der Elternliebe, Hoffnung, Freiheit, Gehorsam, Glaube, Barmherzigkeit, Fruchtbarkeit auch mehrere Laster wie Geiz, Wollust und eine unbekante Dame, welche die Beischrift hat:

*Was aus schnöder Lust man liebet Sehr betrieget und betrübet.*

Das Monogramm von David Sulzer findet sich sodann an einer Ofenkachel, die mit einer Anzahl ähnlicher in zwei Gemächern des Nebenhauses vom Hôtel Bellevue in Zürich (Haus zum Egli) eingemauert sind. Sie enthalten Darstellungen von Festen, Mahlzeiten, Tänzen, musikalischen Ergötlichkeiten und anderes; Sodann an den Pilastern die verschiedenen Stände in trefflich ausgeführten Gemälden mit Sprüchen. Unter letzteren fiel uns durch seine Naivetät folgender auf:

*Ohn sein des Hosen Lissmers Hand Stund Mancher bloss zu seiner Schand.*

2) Die Hand desselben tüchtigen Künstlers erkennen wir an den 32 Bildern, Darstellungen verschiedener Stände und Beschäftigungen enthaltend, welche an einem der beiden Oefen auf dem Zunftsaal zur Saffran in Zürich sich befanden. Da man die beiden Oefen des Saales im Jahr 1819 »um fünf Neuthaler« zu verkaufen für gut befunden, so sind jetzt nur noch Zeichnungen nach jenen

Figuren im Archiv der Zunft vorhanden. Diese Arbeiten gehören durch geistreiche Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Charakteristik zum Vorzüglichsten, was uns in dieser Art bekannt geworden ist. Auch als Beitrag zur damaligen Kultur- und Sittengeschichte haben sie einen hohen Werth. Nicht minder geistreich in der Erfindung sind die trophäenartigen Gruppierungen von Handelsartikeln und Fabrikaten, welche an der Attika angebracht waren. Der andere Ofen enthielt Gestalten des römischen Alterthumes von geringerem Werth. Die Oefen waren von 1720 und 1724.

213 Die ganze Spruchseligkeit der Zeit entfaltet sich dann noch einmal an zwei Oefen, welche in dem Hause zum Thalgarten in Zürich vorhanden sind. Sie haben einen eleganten sechsseitigen Aufbau mit einfachen Pilastern und zierlich gezackter Zinnenkrönung. Ihre Ornamentik besteht ausschliesslich aus blauem stylisirtem Blattwerk auf weissem Grunde; allein die kleinen Landschaften der Attiken und Friesen und der sämtliche Figureschmuck der grösseren Flächen zeigt kraftvolle bunte Farbenwirkung, die gegen den distinguirten Ton des Ofens auf dem Weggensaal durch eine saftige Frische bemerkenswerth absticht. Aber noch mehr unterscheidet sich der derbe, dabei etwas saloppe und in den Gewändern schon etwas schlotterig entartete Styl von dem feinen akademischen Geschmack jenes gleichzeitigen Ofens. Den Inhalt der Hauptgemälde bilden auf dem einen Ofen Scenen des Leidens Christi, während auf den Pilastern die Gestalten der Apostel angebracht sind. Der andere Ofen, dem vorigen in Aufbau und Ornamentik gleich, enthält Figuren und Scenen des alten Testaments und Gestalten der freien Künste. An diesen kommt der Bankrott des alten Idealstyles zum vollen Ausbruch. Denn die unbehülflich und grob gemalten Figuren mit ihrem lotterigen Faltenwurf wollen immer noch kokett sein, wäre es auch nur dadurch, dass in unmotivirtester Weise die Gewänder zurückflattern, um einen Theil der schwach gezeichneten Beine entblösst zu zeigen. Lateinische und deutsche Sprüche sind massenhaft an beiden Oefen vertheilt. Noch zwei andere Oefen derselben Form und Ornamentik besitzt dieses Haus; nur haben ihre grossen Kacheln einfache mattgrüne Glasur anstatt der Gemälde; aber die kleinen bunt gemalten Landschaften an Friesen und Attiken fehlen auch hier nicht. Alle vier Oefen sind von derselben Hand gefertigt. An einem von ihnen liest man oben an der Krönung den Namen Hans Jacob Daaker (Däniker?) Hafner A° 1724. Der Maler hat sich nicht genannt. Es verlohnte sich auch schwerlich; denn wir könnten ihn kaum einen Künstler, nur einen routinirten Handwerker nennen. Dagegen ist die dekorative und namentlich die farbige Gesamtwirkung dieser Oefen von einer für diese Zeit seltenen Frische und Fülle. Ein fünfter Ofen desselben Hauses zeigt bei vereinfachter und doch zopfig geschwungener Form und mattblauen Ornamenten auf weissem Grunde den Abfall ins Nüchterne, der seit 1750 etwa stattfindet.

214 Aehnlichen Reichthum enthält ein anderes Haus in Zürich, der in der kleinen Brunngasse liegende Burghof, wo noch vier kunstvoll geschmückte Oefen erhalten sind. Der reichste steht in einem Zimmer des Erdgeschosses. Er hat den beliebten sechseckigen Aufbau, ruht auf plastisch mit Masken verzierten Füßen und zeigt statt der oberen freien Zinnenkrönung einen friesartigen Aufsatz von bemalten Platten. Die Bemalung ist fein abgestuft, vielfarbig und in warmen Tönen, in den Gesimsornamenten herrscht ein freier Arabeskenzug, wie er in den Arbeiten der Familie Pfau nicht vorkommt. Wir halten ihn daher für das Erzeugniss einer anderen Winterthurer Werkstatt. Die Friesen enthalten eine Darstellung der Monate, der obere Aufsatz Fruchtstücke in reicher Färbung. An den Pilastern sind die Apostel gemalt; an den grösseren Hauptfeldern ist in einer Reihe von Bildern,

begleitet von lateinischen Sprüchen und deutschen Versen, das Lob des Handels durchgeführt. So sieht man ein Schiff mit vollen Segeln dahinfahren. Dabei der Vers:

*Der Kauffmann so nach Mittlen stellt, Dass er umschiffet die gantze Welt.*

Auf einem andern Bilde predigen Missionäre den Heiden, die durch einzelne wunderlich angelegte Kleidungsstücke Beweise beginnender christlicher Gesinnung zu geben scheinen:

*Durch sie wird Christi reine Lehr Fern in die Welt gepflantzet sehr.*

Dann wieder sieht man auf einem Quai lebhaftes Handeltreiben, an welchem Türken, Ungarn, Holländer und Schwarze sich betheiligen:

*Die Kauffmannschaft aus gantzer Welt Die Völker samlet und gesellt.*

Der Vers: *Niemahl erfundne Reich und Land Entdecktet sie mit frischer Hand* ist durch fremde Thiere, Kameel u. dgl. erläutert. Zu dem Spruch: *„Aus Handlung schöne Stätt entstehen, Die neben Fürsten-Sitzen gehen“* ist ein Quai mit prächtigen Palästen dargestellt. *„Die Handlung fordert Fleiss und Eyl, Jedoch mit wohlhedachter Weil“* wird durch einen daherschwebenden Merkur verdeutlicht, der über das Verladen von Waaren zu wachen scheint. Endlich ist Josephs Errettung aus der Cisterne noch zum Lobe des Handels herangezogen, mit dem Vers: *„Durch Kauffleut Gottes Wunder-Hand Führt fromme Leut in hohen Stand.“*

Da das Haus die Jahrzahl 1703 trägt, so wird dieser Ofen wohl derselben Zeit angehören. Die naive Lust an Sprüchen und Bildern hört aber bald auf. Sei es, dass die Zeit zu gebildet oder zu sparsam wurde, oder dass Beides, wie es wohl vorkommt, zusammentraf; genug, die Oefen haben ihre grosse Rolle ausgespielt; sie sind nicht mehr die fortwährend aufgeschlagenen Bilderbücher, die illustrierten Prachtausgaben damaliger Hauspoesie; sondern man begnügt sich fortan, ihren Kacheln ornamentalen Schmuck, blau auf weissem Grunde zu geben, und wenn man selbständige Bilder hinzufügt, so sind dies Blumen- und Fruchtstücke, Landschaften, kleine Thier- und Jagdscenen, ohne Sprüche und Verse. So sehen wir auch hier sich an der Hafnerkunst und ihren Bildern das Schicksal vollziehen, welches die vornehmere Tafelmalerei erfahren musste: vom Historienbilde durchs Genre endlich in Landschaft, Thierstück und das sogenannte Stilleben auszumünden. Ihrer farbigen Erscheinung nach verhalten sich diese späteren Oefen zu den früheren wie der Kupferstich zum Gemälde. Aber mit bescheidneren Mitteln wird doch auch jetzt noch Anmuthiges, ja in seiner Art Vollendetes erreicht, und ein milder Abendsonnenstrahl von Schönheit berührt auch diese letzten Werke der alten Hafnerkunst.

<sup>24</sup> Heben wir aus der noch ziemlich grossen Anzahl erhaltener Werke dieser Gattung einige besonders schöne und bezeichnende heraus. Ein zierlicher Ofen vom Jahr 1729, mit der Bezeichnung »Johannes Reiner Mahler«, steht in einem ehemals Escher'schen Landhause zu Mariafeld bei Meilen, jetzt dem Hrn. Dr. Wille gehörig. Er enthält artige Landschaften und hübsch gezeichnete Ornamente, Alles <sup>75</sup> blau auf weissem Grunde. Sodann findet sich zu Winterthur eine ganze Reihe solcher Werke. Einen kleinen sechseckigen Ofen, auf Löwen ruhend, die seegrünen Kacheln von blauweissen Rahmen und prächtigen Ornamenten und Blumenstücken umfasst, sieht man im Haus zum Sternen daselbst. <sup>26</sup> Im Haus zum Tunnel sind zwei Oefen dieser Zeit vorhanden. Der eine, klein und viereckig, mit abgeschrägten Kanten — denn diese einfachere Form kommt nun allgemeiner auf — mit blauen Landschaften, ausgezeichnet schönen Ornamenten und Blumenstücken, ist inschriftlich ein Werk des uns schon vortheilhaft bekannten David Sulzer vom J. 1736. Seine kleinen Malereien haben <sup>7</sup> selbständigen Kunstwerth. Der andere, vom J. 1750 datirte, besteht im Wesentlichen aus seegrünen

Kacheln; auf den Pilastern sind aber ausnahmsweise Apostelfiguren in einem neu-classizistischen Style gemalt. Herrliche Blumen und Ornamente sieht man sodann als Einfassung etwas dürftiger Landschaften auf einem kleinen viereckigen Ofen im Haus zum Thalbrunnen. Aehnliche Ornamente, aber statt der Blumen Thierstücke und unbedeutende Landschaften, welche durch Beischriften als französische Veduten bezeichnet sind, findet man im Haus zur Reblauge, dessen älteren prächtigeren Ofen wir schon oben erwähnten. An einem der steinernen Füsse dieses Ofens des 18. Jahrhunderts lasen wir die Jahrzahl 1599, ein interessanter Beweis, wie man Reste älterer Oefen bei Aufrichtung neuer zu verwenden liebte.

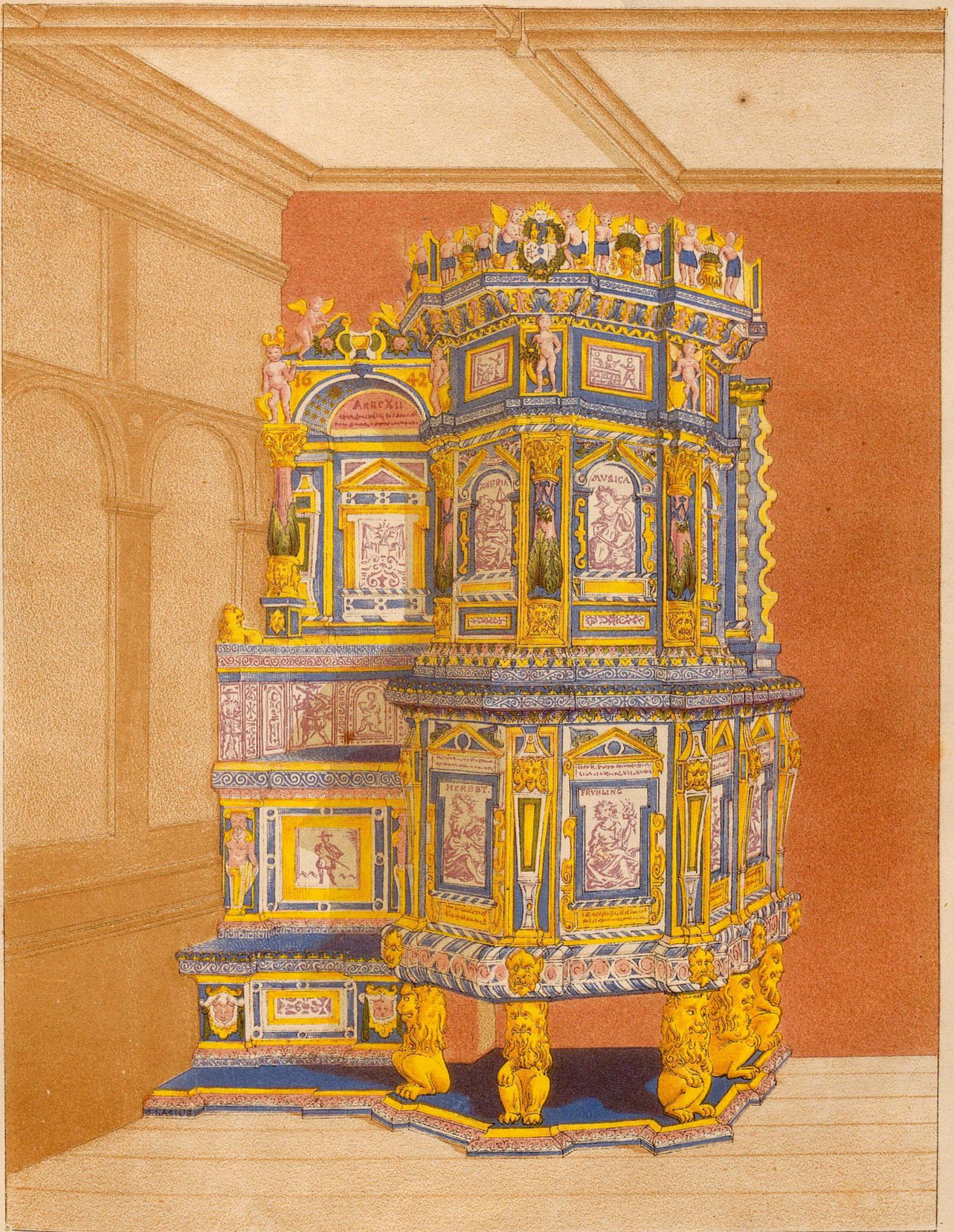
28 Ein sehr eleganter Ofen dieser Art steht in einem Hause zu Ossingen bei Andelfingen. Seine blauen Ornamente sind prächtig stylisirt; am oberen Gesimse kommen hübsche Reliefköpfe als späte Nachzügler plastischer Dekoration vor. Er trägt die Jahrzahl 1738.

Um die Mitte des Jahrhunderts nehmen die Oefen die geschweiften Linien des Rococo an. Sie gehen auf die viereckige Grundform zurück, die aber durch abgeschrägte Kanten und auswärts wie einwärts bewegten Umriss modifizirt wird. Ein vorzügliches Beispiel dieser Art finden wir in dem schon oben berührten Hause zum Burghof in Zürich. Es enthält in den Umrahmungen schöne Blumenstücke und stylisirtes Pflanzenornament; auf den Pilastern die Evangelisten und die Tugenden, auf den Hauptfeldern Scenen aus dem Leben Christi sammt Sprüchen. Ausnahmsweise hält man also selbst jetzt noch an den altbeliebten Bilderreihen fest. Ein anderer Ofen in demselben Hause hat ebenfalls geschweiften Aufbau, aber in zahmerer Linienführung. In Einfassungen von prächtigen Pflanzenornamenten enthält er Schäferscenen und Landschaften mit Vasen, abgebrochenen Säulen und derlei sentimentalen Zuthaten; aber auch naiv behandelte Veduten aus der Umgebung Zürichs. Ein vierter Ofen desselben Hauses hat bei einfach grüner Gesamtfläche wenigstens elegant stylisirte Ornamente an den Einfassungen und Pilastern.

30 Zum Schluss möge ein Prachtstück der Ofenmalerei im Hause zum Ochsen an der Sihl noch erwähnt werden. Seine Form zeigt die geschweiften Linien der Zopfzeit, aber in besonders feiner Entwicklung. An den grossen Feldern sind meisterlich ausgeführte Jagdscenen dargestellt, bei welchen wunderlicher Weise schnörkelhaftes Rococo-Rahmenwerk in die landschaftlichen Gründe hinübergreift. Ausserdem kommen zierliche Schäferscenen im Styl eines Watteau vor. Die kleineren Flächen sind mit spielendem Ornament im graziösesten Rococogeschmack bedeckt. Dabei die Inschrift: Hoffmann pinxit 1757. Näheres über diesen tüchtigen Künstler, der an diesem Ofen wahrhafte Meisterstücke der Kabinetmalerei geschaffen hat, ist uns nicht bekannt.

Das sind wohl die spätesten Zeugnisse einer künstlerischen Bethheiligung bei der Ausschmückung von Oefen. Nachher kommen die steif antikisirenden Oefen des Kaiserreichs, an denen nur einige farbige Ornamente als dürftige Reminiszenzen der ehemaligen Pracht sich zeigen. Heute sind unsere Oefen bei verbesserter Construction und bei vielfacher technischer Vervollkommnung der Hafnerei doch im höheren Sinne stylos. Die Kunst hat keinen Theil mehr an ihnen.

W. Lübke.



Lith. Anst. v. Egli-Schätti Mühlebach



Esich hie den fro Men Thellen gütt  
Wie er durchs landvogts vbermütt  
Ward gnott zu schrecken Darvon kam  
Das im der landvogt Mit enttran.



G. H.