Ein Luzerner Bürgerhaus aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts

Autor(en): **Meyer-Rahn, Hans**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz**

Band (Jahr): **76 (1921)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-117584

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Ein Luzerner Bürgerhaus

aus dem

Anfang des 16. Jahrhunderts.

Von

Dr. H. Meyer-Rahn.

Im Geschichtsfreund, Bd. XXXIII, hat der frühere Pfarrherr von Inwil und heutige Dekan und Chorherr Johann Amberg zu St. Leodegar in Luzern unter dem Titel: „Die Wandgemälde im Hause des Herrn d'Orelli-Corragioni in Luzern" eine eingehende familiengeschichtliche und kunstkritische Monographie über Konrad Klauser und dessen Hauskapelle veröffentlicht. Diese treffliche Studie Ambergs bedarf heute einiger weniger Retouchen und Ergänzungen. In den vorliegenden beschreibenden Bericht soll der Saalbau aus dem gleichen Hause miteinbezogen werden; sodann sind beide Räume bis in alle Details inzwischen aufgenommen, der geschichtliche Bestand derselben durch Zukäufe gemehrt und in öffentlichen Besitz übergeführt worden. Das alles rechtfertigt eine übersichtliche Zusammenstellung und kunstkritische Betrachtung vom heutigen Stande der Forschung aus.

Der im Jahre 1523 fertiggestellte, im I. Stock liegende Saalbau und die darüber eingebaute Hauskapelle sind im 18. Jahrhundert bei Anlaß einer Umbaute des Hauses zum Teil demoliert und profaniert worden, die Fensterlichter wurden erweitert, die Wände eingeschalt, die polychromierten reichgegliederten Decken grau in grau gestrichen; der Altar der Kapelle galt als verschollen. Im Jahre 1860 wurde die Hauskapelle recht eigentlich wieder entdeckt, nachdem die Wandverschalung gelöst und die Malereien zum größten Teile bloßgelegt und zugänglich gemacht wurden. Damals glaubte oder hoffte man in der Bilderfolge die Hand Hans Holbeins d. J. entdeckt zu haben, ein Standpunkt, der wenige Jahre später durch den Holbein-Biographen Dr. Alf. Woltmann endgültig widerlegt worden ist. [1])

[1]) A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, Bd. I, S. 225.

Der Zutritt zu den privaten Räumlichkeiten war naturgemäß nur einem kleinen Kreise von Interessenten vergönnt. Im Jahre 1898 besorgte die schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler durch Dr. Rob. Durrer die farbige Aufnahme des gesamten erhaltenen Bestandes, also speziell der Rippendecken in den beiden Interieurs und der Fragmente der Malereien in dem als Hauskapelle angesprochenen Raume. [2]) Dadurch ward wenigstens der kunstwissenschaftliche Bestand gesichert; über das Schicksal der Originale, die in dem zu Hotelzwecken vermieteten Hause keinen gesicherten Bestand haben konnten, sollte in nicht allzu ferner Zeit endgültig entschieden werden.

Im Jahre 1907 trat die eidgen. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung mit der Familie Corragioni d'Orelli, der Eigentümerin des ehemals Klauserschen Hauses am Metzgerrainle, in Fühlung, in der Absicht, beide Interieurs käuflich zu erwerben. Aus diesen Verhandlungen heraus entstand der am 20. Januar 1908 in Paris abgeschlossene Kaufvertrag.[3]) Die Stiftung sicherte sich zum Preise von Fr. 75,000 die Bestandteile des Saales im I. und der Hauskapelle im II. Stock, soweit diese aus dem 16. Jahrhundert stammten, also die Rippendecken mit Medaillons und Flachschnitzfriesen, Türgerichte, Konsolen und den gesamten Bestand an vorhandenen Wandmalereien und Architekturteilen. Der Bundesrat verfügte auf Antrag der Kommission die künftige Unterbringung dieser Innenbauten im schweizerischen Landesmuseum in Zürich.

Der architektonische Einbau der beiden Interieurs im Landesmuseum konnte bis heute nicht ausgeführt werden; der vor dem Weltkriege in Aussicht genommene Erweiterungsbau ist im Entwurfe liegen geblieben und so werden

---

[2]) depon. im Archiv der Gesellschaft f. Erhaltung schweiz. Kunstdenkmäler, schweiz. Landesmuseum, Zürich.

[3]) Prot. Nr. 77 der eidgen. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung vom 5. Februar 1908.

noch Jahre vergehen, bis diese Innenräume als Bestandteil eines größeren Ganzen dem Besucher zugänglich gemacht werden können.

Die Ablösung und Uebertragung der Wandmalereien der Hauskapelle auf Leinwand war ein schwieriges Stück Arbeit; sie ist aber im großen und ganzen gelungen. Die Käuferin war sich von Anfang an klar, daß der auf sie gekommene Bestand der beiden Räume fragmentarisch sei; intakt sind nur die sehr gut erhaltenen Rippendecken; die Wandmalereien der Hauskapelle sind zu Zweidritteilen vorhanden; vom Saalbau kann man nur die Decke als Aktivposten buchen.

Die Vermutung lag ja nahe, daß auch die durch den Umbau im 18. Jahrhundert frei gewordenen ornamentalen Teile der Räume, soweit dieselben nach damaligen Begriffen erhaltenswert erschienen, als membra disjecta zerstreut auf uns gekommen seien. Wir sollten uns nicht täuschen. Im Jahre 1912 erwarb die Stiftung durch Kauf aus alt luzernischem Privatbesitz ein Holzrelief mit der Darstellung von Tells Apfelschuß (Tafel IX), das mit Sicherheit dem Bearbeiter der Reliefs in den Schlußsteinen der Rippendecken, dem Tischmacher Hans Küng, zugewiesen werden darf. Im Jahre 1919 gelang Dr. Robert Durrer die Entdeckung des Altaraufsatzes (Taf. XIV und XVI) der Hauskapelle in langjährigem luzernischem Sammlungsbesitz,[4]) der im folgenden Jahre von der Gottfried Keller-Stiftung erworben wurde. Dieser letztgenannte Zukauf ist von ganz besonderer Bedeutung, indem nun die ehemalige Hauskapelle Konrad Klausers bis zu einem gewissen Grade vollständig rekonstruiert werden kann; wenigstens geben die szenischen Darstellungen des Altartriptychons uns den Schlüssel zu den fehlenden Wandbildern der Ostseite der Kapelle.

Ein weiterer Zukauf war im Jahre 1908 beabsichtigt, mußte aber aus rein technischen Gründen vorderhand unter-

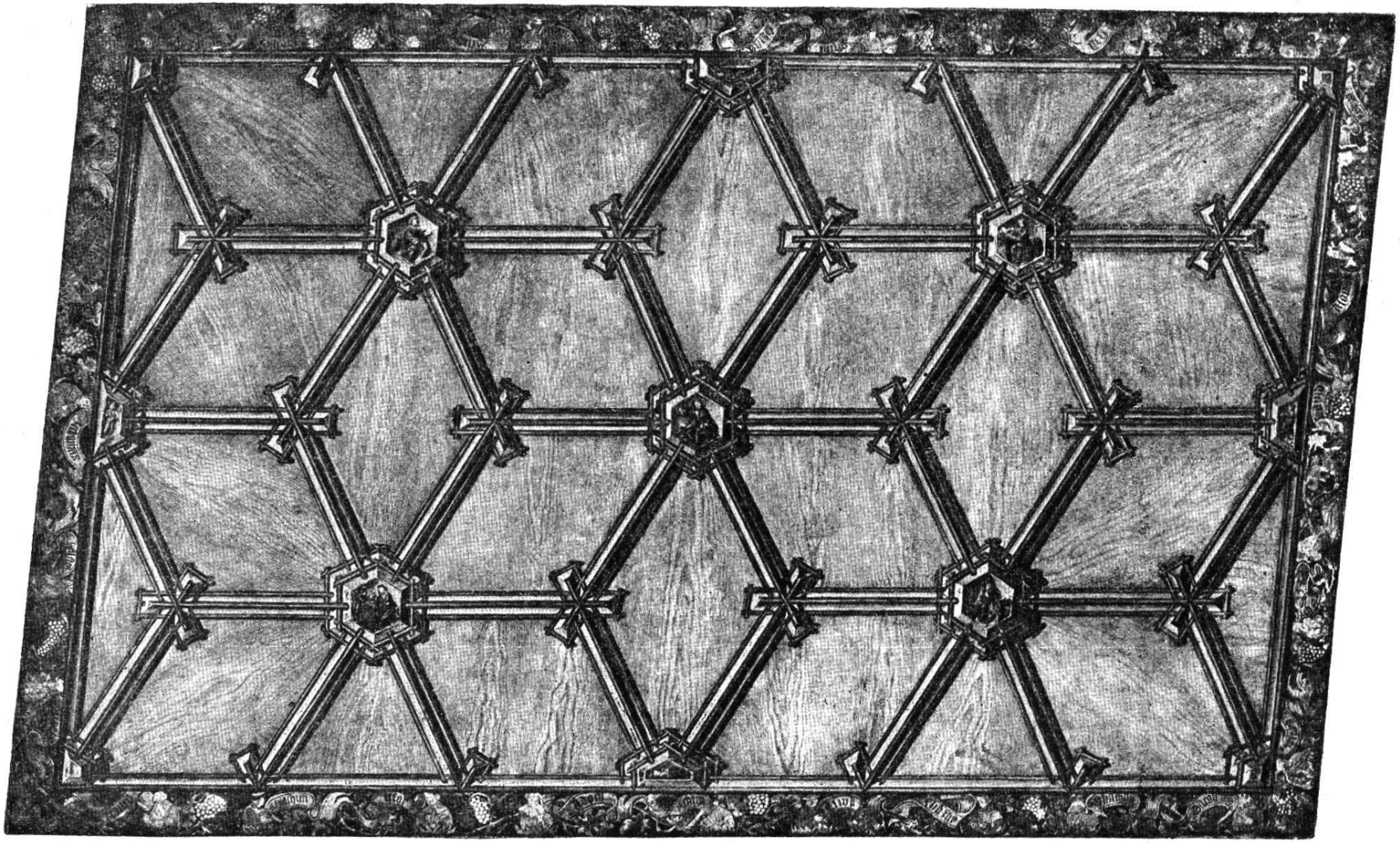
[4]) Sammlung J. Meyer-am Rhyn, Luzern.

bleiben. Im I. Stock des Sautierschen Hauses in der innern Weggisgasse ist in einem Wandgemälde im Ausmaß von 1,77 m : 3,90 m das Urteil des Paris darstellt, welches um das Jahr 1520 entstanden sein mag und hinter einer Täferwand im Jahre 1883 wieder entdeckt wurde. J. R. Rahn schrieb darüber:[5]) „Auf weißem Grund, der grün und schwarz mit einer flotten, gotisch stilisierten Rankendekoration belebt ist, steht links eine gelbe Renaissancefontaine, auf welcher die Statuette des Bogenschützen Amor thront. Vor dem Brunnen liegt lang hingestreckt ein barhäuptiger, geharnischter Jüngling. Dann folgen, auf den Ranken stehend, drei nackte Göttinnen, zu äußerst rechts steht ein greiser, bärtiger König mit Schaube, Krone und Szepter. In der vorgestreckten Rechten hält er eine goldene Kugel, auf welcher das Wort BARIS. Flotte, derbe Malerei mit schwarzen Konturen, das Nackte warm abgetönt." — Es war von der Keller-Stiftung beabsichtigt, dieses im allgemeinen gut erhaltene Wandbild als dekorative Ergänzung der einen Schmalwand des Klauserschen Saales zu erwerben, doch erregte die Uebertragung des Malgrundes auf Leinwand Bedenken. Ein erster, aus Bergamo herbeigerufener technischer Experte, der viel Erfahrungen auf dem Gebiete der Freskenabnahme aufwies, riet entschieden davon ab. Sollte jemals eine bauliche Veränderung jenes Gemaches oder des Hauses überhaupt bevorstehen, so müßten Mittel und Wege gefunden werden, dieses örtlich und zeitlich so trefflich zu den Klauserschen Interieurs passende Wandbild unserm Bestande zu sichern.

Doch kehren wir nach dieser Festlegung der neuzeitlichen Geschichte der Klauserschen Innenbauten und deren künftiger Bestimmung zu ihrer Entstehungszeit in den Beginn des 16. Jahrhunderts zurück.

---

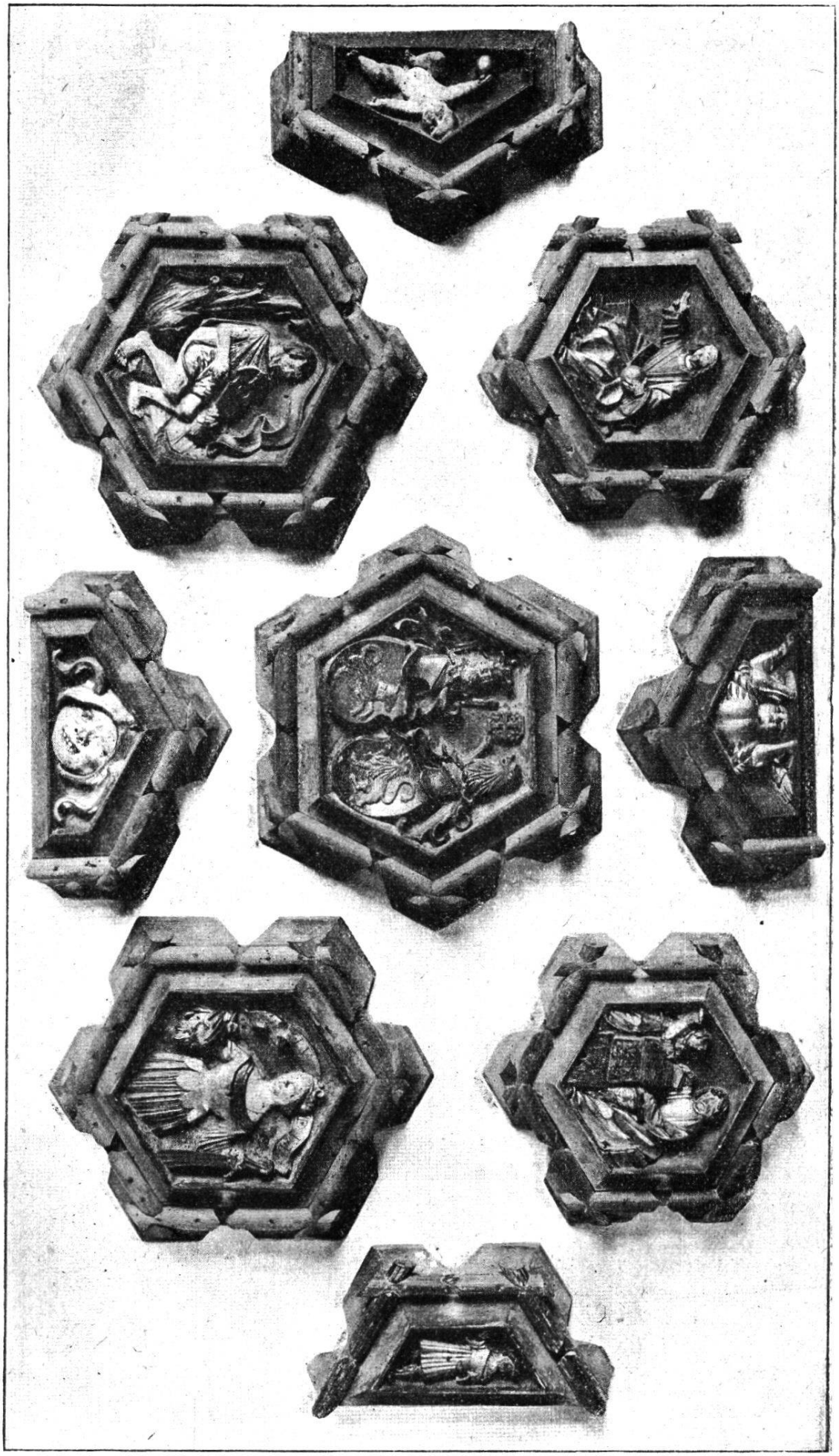
[5]) Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Nr. 4, 1885. J. R. Rahn, „Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler", IX, Kt. Luzern.



Plafond im Kapellenraum des Klauserschen Hauses. (Aufnahme von Dr. R. Durrer. 1898.)

Tafel X.

Tafel XI.



Reliefs von den Decken im Saal und in der Hauskapelle des Klauserschen Hauses.

Apotheker Konrad Klauser, ein gebürtiger Stadtzürcher, siedelte zu Beginn des 16. Jahrhunderts nach Luzern über,[6]) verehelichte sich hier mit Afra Feer, der Tochter des Stadtschreibers Ludwig Feer, und ward 1509 ins Bürgerrecht aufgenommen, nachdem er 1505 durch Kauf in den Besitz des Hauses von Gerichtsschreiber Hans Kiel am Metzgerrainle an der Reuß gekommen war; es ist dies das ehemalige Cawertschen-Haus (1367), in welchem später (1429) die Stadtschreiberei untergebracht war.[7])

Konrad Klauser, den seine Zeitgenossen als den reichsten Eidgenossen einschätzten,[8]) ließ sein neu erworbenes Haus um- oder neuerbauen. In den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts machte sich in unseren Landen, unter dem Einfluß der baulichen und künstlerischen Entwicklung in Italien, eine Neuorientierung in der Stilentwicklung geltend, die wir unter dem Begriff der Frührenaissance zusammenfassen. Diese Uebergangsepoche der Spätgotik zur Hochrenaissance ist relativ kurz bemessen, denn bereits Mitte der dreißiger Jahre darf sie als abgeschlossen gelten. In diese Zeitperiode fiel der Bau des Klauserschen Hauses am Metzgerrainle. Es ist für Luzern vielleicht das einzige Spezimen dieser Epoche, das von baugeschichtlichem Werte auf uns gekommen ist. In der damaligen Zeit herrschte eine innige Verbindung zwischen Kunst und Handwerk, und dieses, indem es die bedeutendsten Kräfte beanspruchte, hat die Kunst wieder dem Kleinen zugewendet. Hand in Hand damit ging die eminente Entwicklung des technischen Könnens. „Beides", sagt Rahn in seiner Schlußbetrachtung in der Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, „erklärt es, daß weder die Vorliebe, welche die Größten des 16. Jahrhunderts,

[6]) Die landläufige Version, er sei seines Glaubens willen nach Luzern übergesiedelt, stimmt nicht.

[7]) Geschichtsfreund Bd. XLIV/1889. Konr. Nüscheler, Dr. phil., Die Gotteshäuser der Schweiz, Dekanat Luzern.

[8]) P. X. Weber, „Die Reußbrücke". Feuilleton im „Vaterland" vom 26. August 1919.

die Italiener, Hans Holbein und seine Zeitgenossen und Nachfolger dem Handwerke zuwandten, noch die Tatsache auf Zufall beruht, daß die Schöpfungen der Kleinkunst es waren, in denen zuerst die Regungen des Neuen sich zeigten und allerorts durch sie die Bekanntschaft mit den Formen der Renaissance verbreitet wurden." — Gerade in der Bearbeitung des Ornamentalen der Klauserschen Zimmer sehen wir diese innige Verbindung von Kunst und Handwerk. Der Tischmacher Hans Küng, der seine Arbeit signierte, war ein Künstler von bedeutendem bildhauerischem Können, und sein Mitarbeiter, der den Bilderzyklus der Hauskapelle erstellte, war gerade so gut ein Handwerker wie ein Maler von tüchtiger Schulung aus der Zeit Hans Holbeins. Es ist bedauerlich, daß unsere heutige Zeit diese glückliche und fruchttragende Verbindung zwischen Kunst und Handwerk nicht mehr kennt, wenigstens nicht in der innigen und naturgemäßen Verbindung des 16. Jahrhunderts.

Der bauliche Bestand des Klauserschen Hauses datiert aus den Jahren 1505—1523. Er beginnt ganz im Charakter der Spätgotik. Neben der schmalen Hausflur war im Erdgeschoß die Apotheke Klausers untergebracht; beide Räume sind mit Netzgewölben bedeckt, deren doppelt gekehlte Rippen in den Wänden verlaufen. An der Ostseite des Flurs sehen wir zwei Türen mit zierlich verschränktem Stabwerk, die eine spitzbogig, die andere als Eselsrücken geschlossen. Den Uebergang in die neuzeitlichen Bauformen treffen wir im I. und im II. Stockwerk, oder richtiger gesagt bei Bauteilen, die früher die Fensterbekrönungen des Saales und der Hauskapelle bildeten. Diese Architektur-Reliefs sind heute etwas unmotiviert, aber recht dekorativ, über den Rundbogen des Erdgeschosses und unter den Fenstern des I. Stockwerkes eingelassen. Als beim Umbau des Hauses im 18. Jahrhundert die Fensterlichter erweitert wurden, paßten die bekrönenden Reliefs nicht mehr in die Lichtweiten der Neuanlagen und

wurden in pietätvoller Weise als Hausschmuck in der geschlossenen Mauer der Straßenfront verwendet, wo sie heute noch das Auge des Beschauers erfreuen (Taf. XVI unten).

Diese vier Reliefs von je 0,74 m Höhe und 1,05 m Breite sind in ihrer Grundanlage als Rundbogenblenden behandelt; ein Muschelmotiv wölbt sich fächerförmig über dem Fenstersturz und zwar achtgliedrig bei den drei dem Saalbau zugewiesenen Bekrönungen und sechsgliedrig bei dem einzigen Fenster der Hauskapelle im zweiten Stockwerk, was perspektivisch richtig gedacht und mithin gut erklärlich erscheint. Ueber dem gekehlten, die Muschel im Halbrund abschließenden Bogen, der auf Tierköpfen, Konsolen oder Masken beidseitig abgesetzt ist, erblicken wir Tiergestalten, die von Alters her das Apothekergewerbe symbolisieren. Ein Krokodil und irgend ein zweibeiniges, eidechsenartiges Fabeltier stürzen sich auf einander; ein Seepferdchen ist mit einem andern kleinen Meerungeheuer zusammengebunden; einem männlichen struppigen Haupte wachsen zum Mund heraus die Heilkräuter. Das Relief des Kapellenfensters entbehrt dieser profanen munteren Ornamentierung; die Zwickel über dem Halbbogen sind nur mit Fruchtknollen und Blattwerk belegt.

In der stiltechnischen Behandlung und Modellierung sind diese Sandsteinreliefs schon ganz der Gotik entwachsen, wenn auch in der strengen architektonischen Gliederung noch Anklänge vorhanden oder sagen wir die alten Wurzeln zu einer neuern Stilform zu erblicken sind. Das Muschelmotiv als bekrönender Abschluß einer Architekturform finden wir (Taf. XVI oben) auf der Rückseite des Altar-Triptychons wieder. Diese Wiederholung des Motivs im Altaraufsatz ist für mich ein Glied im logischen Beweisaufbau, daß der Aufsatz, auf den ich weiter unten zu sprechen komme, als Bestandteil der Hauskapelle angesprochen werden muß. Dabei ist die Uebereinstimmung der Fächeranlage so frappant, daß ich die Meinung ver-

trete, die Fensterbekrönungen und der ornamentale Teil des Altärchens seien von der gleichen Hand modelliert. Ob dann die technische Ausführung von Tischmacher Hans Küng oder einem uns unbekannten Steinmetzen stammt, bleibt sich gleich; die großen Kunsthandwerker jener Zeit waren Zeichner, Maler und Plastiker in einer Person. Warum sollte unser Meister nicht von dieser universellen künstlerischen Begabung gewesen sein?

Die Dimensionen des Saalraumes betrugen 7,5 m in der Länge, 4 m in der Breite und 3,05 m in der Höhe, zu dem eine steinerne, mit zierlichem Stabwerk gegliederte Kielbogentüre führte. Das Zimmer, wie übrigens auch die Hauskapelle, war nicht im rechten Winkel gebaut, sondern leicht, für das Auge kaum merklich, verschoben. Die drei Fensterlichter sind nach Norden orientiert, während wir in der südlichen Längswand eine leicht überwölbte Nische erblickten, die vielleicht ursprünglich ein dreigliedriges Fenster barg. Die Wandflächen des Saales waren zweifellos unter Conrad Klauser aufs reichste mit Bilderfolgen, vielleicht teilweise auch mit Tapisserien belegt. Aus den wenigen bemalten Putzfragmenten, die sich nach der Loslösung des später eingebauten Holztäfers vorfanden, kann die Rekonstruktion der ursprünglichen Dekoration nicht mehr durchgeführt werden. Diese Bruchstücke der frühern Malereien bestehen in zwei Türbekrönungen, wovon die eine Reste des Alliancewappens Klauser-Feer zeigt; sodann in einem ornamentierten Bogenfries aus der vorgenannten Mauernische.

Persönlich wäre ich versucht, diesem Saalraum das in Holz gearbeitete, reich polychromierte Relief mit der Darstellung von Tells Apfelschuß (Höhe 0,5 m, Breite 1 m) zuzuweisen (Tafel IX). Diese Einordnung ergibt sich aus der Vergleichung mit der figürlichen und architektonischen Komposition des Tellenschusses mit den Reliefs des Saals und der Kapellendecke. Der neben dem Faß liegende Kriegsknecht und der auf allen Vieren stehende Hanswurst

Details von der Westwand des Kapellenraumes.

S. Maria Magdalena. S. Johannes Baptista und S. Anna selbdritt.

in den Halbreliefs der Saaldecke stimmen in der Modellierung und im Schnitt der geschlitzten Gewandung genau mit Tell und dem den Geßlerhut bewachenden Söldner überein. Das gleiche gilt von der Führung des Meißels bei der Bearbeitung der Landschaft oder der Bäume im Tellenfries im Vergleich zu den Vollmedaillons. Den Baumstrunk, an den sich das Tellenbüblein lehnt, finden wir wiederum im Schlußstein mit dem geigenspielenden Orpheus, und die blätterig modellierten Haarsträhnen des Tell sind analog dem Kopfschmuck des Orpheus oder des Apostels und Evangelisten Johannes (Tafel XI). Das Tellenrelief scheint seiner Dimension nach als Superporte gedacht zu sein und könnte in der Außenverkleidung einer zum Saal führenden Türe eingebaut gewesen sein.

Meister Hans Küng arbeitete 1494 in der Kirche von Meilen; 1520 erstellte er in der Gesellschaftsstube der Zunft der Schmiedleute[9]) in Zürich die Decke, die in der Grundrißzeichnung den Klauserschen Decken entspricht: also ornamentierter Flachschnitzfries, der Grund in Rauten geteilt und die Kreuzungen des Stabwerkes mit Medaillons besetzt, die, in Relief geschnitten, eine Musterkarte von Fabelwesen und Spottbildern enthalten. „Unter den mitlebenden Vertretern seines Handwerks steht Küng als einer der besten voran", schreibt J. R. Rahn in seinem Artikel über den Meister im schweiz. Künstlerlexikon.[10]) „Er ist frisch in der Komposition, gewandt in der Behandlung des Figürlichen, wie in der des Ornaments, die ein sicheres Verständnis von den besondern Bedingungen der Technik verrät. Ebenso hat er sich nicht nur als Flachschnitzer, sondern gleichermaßen in der Reliefdarstellung bewährt. Die Figuren, die sich meist recht gut in die Raumverhältnisse fügen, sind lebendig und energisch, und besonders die im untern Zimmer (Saalbau) des luzernischen Hauses von einer Keckheit und Frische der Stilisierung, die sie den besten Zierwerken dieser Zeit an die Seite stellt."

---

[9]) Vgl. „Zürcher Taschenbuch" auf das Jahr 1879, S. 146, 153.

[10]) Brun, Schweiz. Künstlerlexikon, Bd. II, S. 202.

Hans Küng signierte die Klauserschen Decken mit seinen Initialen und der Jahrzahl der Erstellung: H. K. 1523. Beide Dielen sind gleich gegliedert, rautenförmige, durch profiliertes Stabwerk gebildete Felder, in den Stabkreuzungen sechseckige Medaillon und das Ganze von einem Flachschnitzfries als Ornamentbordüre umfaßt.

Die Decken sind intakt erhalten, der graue Leimfarbenanstrich einer spätern Zeit war leicht zu entfernen. Darunter zeigte sich die ursprüngliche Tönung der profilierten Stäbe in rot und blau; die Flachschnitzbordüren sind farbig, die Medaillons polychrom und in Gold gefaßt. Das glatt gehobelte flache Holzwerk der Parkettierung zeigt die schöne Patina, welche nur ein Zeitraum eines halben Jahrtausends schaffen kann.

In den Rippenkreuzungen der Saaldecke sind sieben Voll- und längs der Bordüre sechs Halbmedaillons eingelassen. Das Relief der Mitte zeigt die behelmten Alliance-Schilde Klauser - Feer, überhöht vom Jerusalem - Ritterkreuz;[11]) die übrigen sechs Vollreliefs mit den geschnitzten Gestalten: Kybele auf dem Löwen reitend, Judith mit dem Haupte des Holofernes, Thisbe den Tod des Priamus beklagend, Lucretia sich mit dem Schwert durchbohrend, Orpheus als Geigenspieler und der beflügelte Amor, wie er mit verbundenen Augen den Pfeil absendet. In den Halbmedaillons kommt der schalkhafte Humor zur Geltung: ein Putto krabbelt auf allen Vieren einher, ein anderer spielt liegend mit einer Kugel, ein Landsknecht in geschlitztem Wams steht auf allen Vieren und schaut zwischen den Beinen durch, ein anderer betrunkener Krieger liegt hinterm Weinfaß, ein Käuzchen regt seine Fittiche zum ersten Nachtflug und endlich grinst ein Narrenkopf mit Schellenkappe auf die fröhliche Tafelrunde herunter, für welche dieser Raum bestimmt gewesen sein mag (Tafel XI).

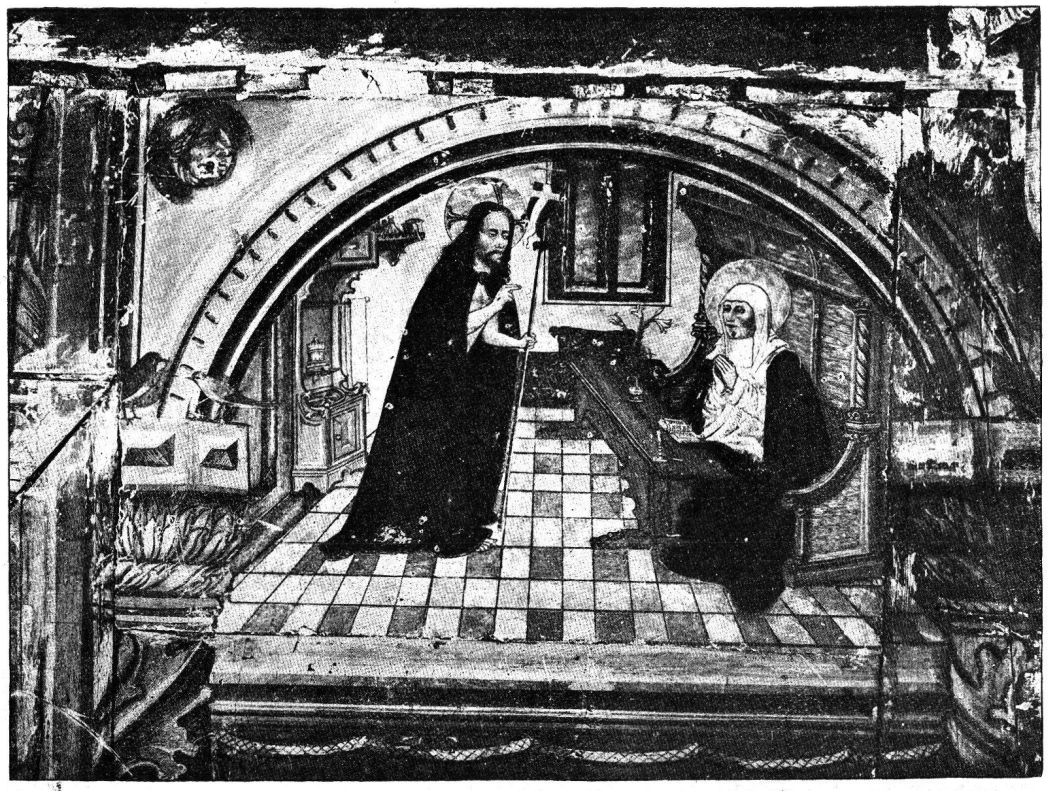
---

[11]) Conrad Klauser unternahm in Begleitung von Melchior zur Gilgen u. a. im Jahre 1519 eine Heiliglandfahrt und wurde dort zum Ritter des heiligen Grabes geschlagen.

Der Kapellenraum im obern Stockwerk mißt 4,25 m in der Länge, 2,7 m in der Breite und 2,5 m in der Höhe. Die Rundbogentüre öffnet sich gegen Süden und das einzige Fenster nach Norden.

In den Kreuzungen des Stabwerkes der Decke sind fünf Voll-Reliefs, längs der umschließenden Bordüre vier Halb-Medaillons eingelassen, die nach Osten orientiert sind (Tafel X). Im mittleren Schlußstein sehen wir Gottvater sitzend, in der Linken die Weltkugel, die Rechte segnend erhoben; in den vier übrigen sechseckigen Reliefs sind die vier Evangelisten dargestellt: Johannes mit dem Adler, Lukas mit dem Ochsen, Matthäus mit dem Engel und Markus mit dem Löwen. In den Halbmedaillons an der Bordüre erblicken wir zwei stehende, betende Engel; dann zwei profane Figürchen, ein nacktes Knäblein mit einem Apfel und endlich im breiten Kremphut und faltigen Rock den Werkmeister Hans Küng — oder sollen wir hier an den Besteller Conrad Klauser selber denken? — wie er stolz mit der Rechten auf das fertige Werk weist. Der in der Farbe prächtig erhaltene Flachschnitzrahmen enthält den Stammbaum Christi, die sogenannte Wurzel Jesse, d. h. die aus den Lenden des Ahnherrn entsprießende Weinrebe mit den daraus emporblühenden Halbfiguren der Davidschen Königssippe nach Matth. I, 1—16 (Taf. X).

Die Wandflächen waren einst vollständig mit farbigen Bilderfolgen religiösen Inhaltes belegt. An der westlichen Längswand, in zwei übereinander liegenden Reihen, stehen in reicher Frührenaissance-Umrahmung auf landschaftlichen Hintergründen die Einzelfiguren von Heiligen. Jedes Feld mißt 90 cm in der Höhe und 67 cm in der Breite. Die Serie beginnt von links nach rechts. Die beiden ersten Felder der untern Reihe sind leer gelassen; hier stand vermutlich, dem Altare schräg gegenüber, ein Betstuhl. Dann folgen vier heilige Frauen: S. Agatha mit der Kerze, S. Afra auf dem Scheiterhaufen, die Patronin der Hausfrau, Maria Magdalena und S. Anna selbdritt. Darüber eine Serie von



Ostwand der Klauserschen Hauskapelle. Der Auferstandene erscheint seiner Mutter.

sechs männlichen Heiligen: S. Magnus mit dem Drachen, S. Erasmus mit den um einen Drehspieß gewickelten Gedärmen, S. Konrad mit dem Meßkelch und der Spinne darauf, S. Beat, den Drachen vertreibend, und S. Johannes der Täufer mit dem Lamm (Tafel XII). Die Folge setzt sich in die Fensterwand fort; doch hat der Fensterausbruch im 18. Jahrhundert diesen vier Einzelbildern bös mitgespielt, sie sind kaum noch zur Hälfte erhalten. Unten sehen wir die Fragmente von S. Anton den Einsiedler und St. Katharina, die Namenspatrone der Eltern des Stifters: Anton Klauser und Katharina von Kempen; im obern Teil erblicken wir die in ihrem Gemach knieende Jungfrau Maria zur Linken und den verkündenden Engel zur Rechten.

Diese bunte Heiligenfolge ist im zeitgenössischen Glasgemäldestil gehalten; die jedes Bild einfassenden, stets variierenden Säulenpaare mit den bekrönenden Bogensegmenten, die mit Frucht- und Blattwerk belegten Zwickelfüllungen, die Putten und hängenden Guirlanden, das alles erinnert uns an die besten Scheibenrisse und Meisterwerke der Glasmalerei aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Neben den Rippendecken darf dieser Heiligenzyklus zum wertvollsten gerechnet werden, was von den Klauserschen Innenräumen auf uns gekommen ist.

Den Sockel der Westwand, der sich wahrscheinlich an allen vier Wänden hinzog, bildete, auf dem weißen Grunde, ein kräftig stilisierter, noch stark gotisierender grüner Rankenfries von zirka 70 cm Höhe.

Im Anschluß an diesen Bilderzyklus sei die Frage kurz berührt, welcher Meisterhand aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts diese Arbeiten zugewiesen werden dürfen, gehört doch diese Bilderfolge zum Besten, was wir an einheimischer Kunst aus dieser Zeit besitzen. Die technische Behandlung dieser Frührenaissancewerke deutet mit größter Wahrscheinlichkeit auf das Zürcher Atelier Hans Leus des Jüngern[12]) hin. Klauser, der einen Hans

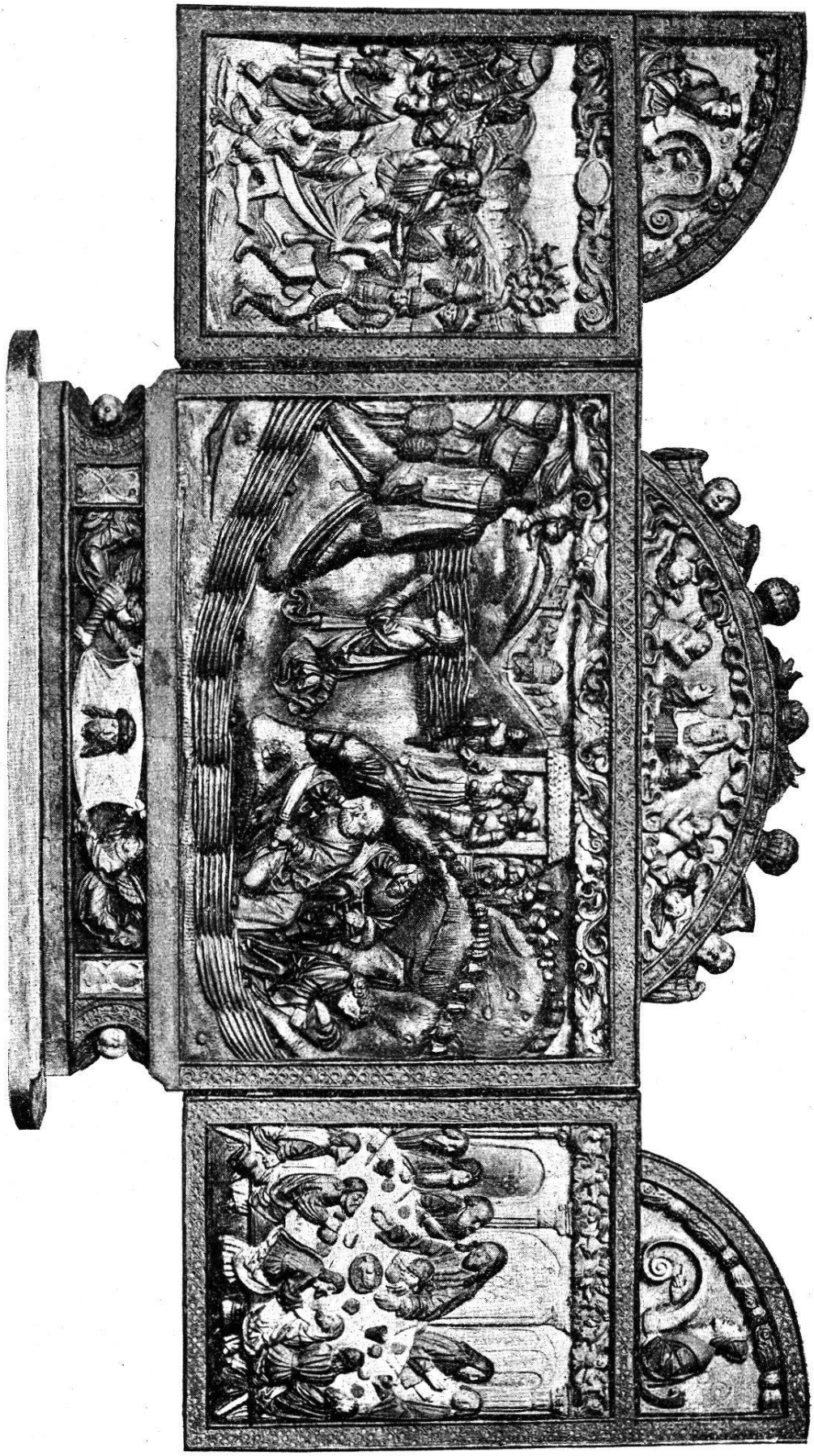
[12]) Emma Reinhart in Bruns Schweiz. Künstler-Lexikon, Bd. II, Seite 249.

Küng aus Zürich für die Deckenbearbeitung herbeirief, hat wohl auch einen ersten Meister seiner Vaterstadt für die farbige Ausstattung seiner Prunkräume zugezogen.

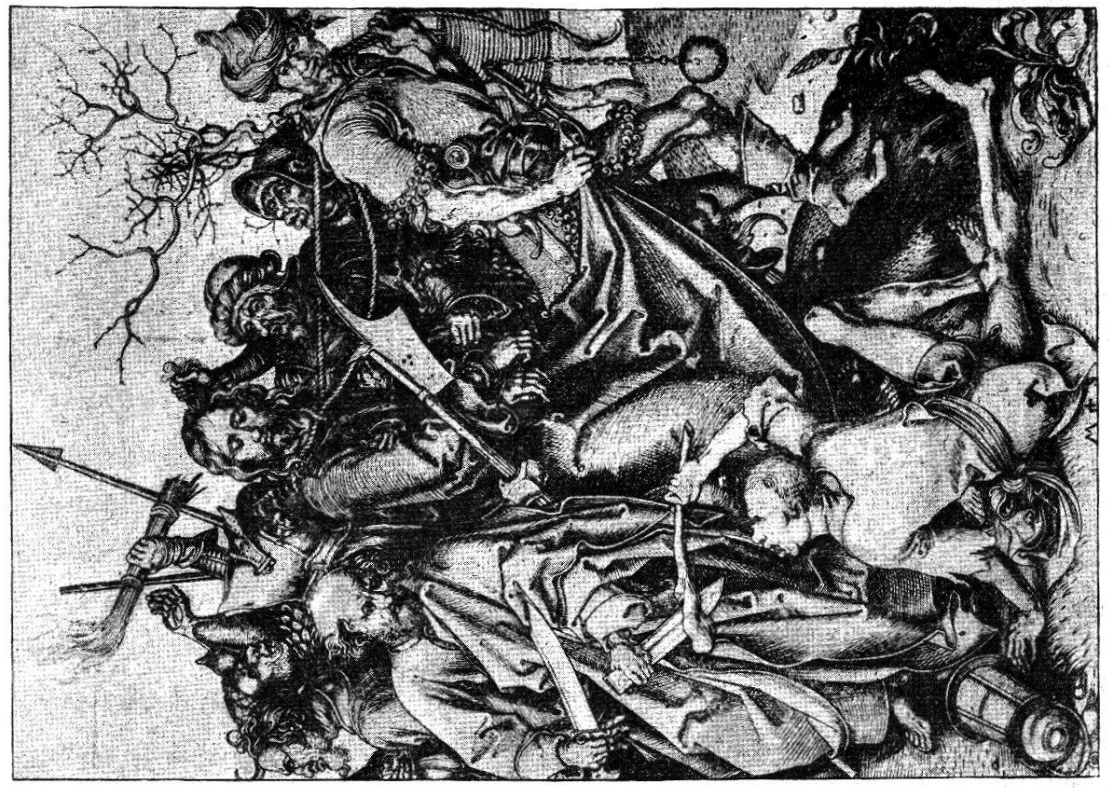
Die östliche Längswand der Kapelle war in Riegelwerk erstellt, dessen Füllungen ausgemauert waren. Der Riegel lag offen, war also nicht verputzt, das beweisen die Fragmente aus Bildszenen, die stellenweise auf den Balkenfronten vorhanden sind. Bei Anlaß der Profanierung des Kapellenraumes im 18. Jahrhundert wurde die Riegelwand zu zwei Dritteilen demoliert, die Mauerfüllungen zum größten Teil herausgeschlagen, um einen Durchpaß nach dem Nachbarraum zu gewinnen. Durch diesen Einbruch sind vier Bildszenen, die offenbar der Passionsgeschichte angehörten, zerstört worden. Auf einem senkrechten Riegelbalken sehen wir noch eine sitzende, entblößte Ecce-homo-Figur. Intakt sind nur die beiden letzten Darstellungen aus dieser Serie auf uns gekommen: die Auferstehung Christi und die Darstellung, wie Christus nach der Auferstehung seiner hl. Mutter erscheint (Tafel XIII). Unter diesem Bilde sehen wir einen grünen Teppichbehang und abschließend nach unten als Sockelornament das stark ausladende Rankenwerk.

Vor dem gemalten Teppichbehang stand nach unserer Vermutung das Kredenztischchen und unmittelbar links von diesem der Altar. Der Riegelbau, nicht aber die Mauerfüllungen hinter dem Altar war beim Abbruch der Kapelle erhalten. Diese Riegelbalken weisen keine Fragmente von Bildszenen auf, sondern sie sind mit glatten farbigen Streifen, deren Tönung nicht mehr genau festzustellen war, untermalt; man begnügte sich gewissermaßen mit einer Maskierung der Rückwand, vor welcher der Altartisch und der bekrönende Aufsatz sich aufbauten. Altartisch und Triptychon müssen eine Höhe von zirka 2 m und eine Breite von 90 cm beansprucht haben. Es ergibt sich dies zur Evidenz aus dem Umstande, daß die Basis der darüber liegenden Auferstehungsszene entsprechend in die Höhe

Tafel XIV.



Altar der Klauserschen Hauskapelle (offen).



Der linke Flügel des Altares und seine Schongauer Vorlage.

gerückt werden mußte. Für die örtliche Einweisung des Altars an die Ostwand spricht übrigens auch die liturgische Vorschrift; sodann sind die Deckenreliefs, wie bereits bemerkt, nach Osten orientiert, also auf den Mittelpunkt der hl. Handlung gerichtet.

Das im Jahre 1919 wieder aufgefundene und mit der Klauserschen Hauskapelle vereinigte Altar-Triptychon (Tafel XIV und XVI) besteht aus einem Mittelfeld von 97 cm Höhe und 90 cm Breite und zwei Seitenstücken von 80 cm Höhe und 45 cm Breite, die als Flügeltüren behandelt sind. Die Nachmessungen ergaben, daß diese Dimensionen genau in den verfügbaren Raum an der Ostwand paßten.

Ueber die Stileinheit der geschnitzten und polychromierten Reliefszenen des Triptychons und deren Gleichzeitigkeit mit den Reliefs der beiden Decken und den Malereien des Kapellenraumes kann gar kein Zweifel bestehen. Ob bis in alle Einzelheiten diesen Reliefs die gleiche Hand wie in den Schlußsteinen der Decken nachgewiesen werden kann, bleibe dahingestellt. Für den ornamentalen Teil des Triptychons, insbesondere für den über alle drei Reliefbilder sich hinziehenden durchbrochenen Renaissancefries wie für das Mittelbild überhaupt sind wir geneigt, die Frage unbedingt zu bejahen. Im übrigen waren eben, wie heutzutage, derartige große Aufträge von Innenausstattungen Atelierarbeiten, wo Gesellen und Lehrlinge neben dem Meister mitwirkten, oft sogar den Hauptteil daran trugen. Diese Ateliers besorgten Maler- und Skulpturarbeiten nach dem einheitlichen Entwurfe eines Malers, der mithin fast ausnahmslos auch als geistiger Urheber des skulpturellen Teiles zu betrachten ist. Ob die Palme der geistigen Autorschaft in unserm Falle Hans Küng, Hans Leu oder deren Schulen zugesprochen werden darf, wollen wir hier nicht endgültig zur Entscheidung bringen.

Der Altaraufsatz hat in Rücksicht auf den verfügbaren Raum ein Breitformat. Ein Rahmen von flachgeschnitztem

Maßwerk umgibt die Quadrate der Tafel und der Flügel. Eine gedrückte Lünette, deren Kante mit geschnitzten Engelsköpfchen und Renaissancevasen besetzt ist, bekrönt das Mittelfeld. Die Füllung zeigt Gottvater von Engeln umgeben in einer reizend stilisierten Wolkengloriole. Die entsprechenden Giebelsegmente der geöffneten Flügel zeigen Propheten mit Bandrollen; das Mittelfeld in ziemlich hohem Relief die Oelbergszene in reicher landschaftlicher Umrahmung. Die Komposition zeigt unverkennbare Anklänge an das gleichzeitige Hertensteinsche Alabaster-Relief an der Peterskapelle in Luzern [13]) und scheint in wesentlichen Hauptzügen auf Kupferstiche Martin Schongauers zurückzugehen.[14]) In der Mitte der Oelbergszene, nach links gewendet, innerhalb der Flechtwerkumzäumung des Gartens, kniet der betende Heiland; von den stark stilisierten Felsen, auf denen der Leidenskelch steht, schwebt der Engel mit dem Kreuze hernieder. Im Vordergrund die schlafenden Jünger, Petrus mit entblößtem Schwert. Im Hintergrund naht Judas mit den geharnischten Häschern. In der Ferne erblickt man, jenseits des Baches Kydron, die Mauern Jerusalems, vom Tempelrundbau überragt, welcher sich in ganz ähnlicher Form auf dem Himmelfahrtsbilde der Südwand findet.

Der rechte Flügel (vom Beschauer) zeigt die an einer runden Tafel um den Herrn versammelten Apostel. Der Tisch ist mit einem Linnen bedeckt; in der Mitte liegt auf einem Holzteller das Osterlamm. Jeder der Jünger hat ein Brot, ein Messer, und je zwei zusammen haben ein Becher-

---

[13]) Luzern führte im Julius-Panner die Oelbergszene in der rechten Oberecke. Daraus erklärt sich offenbar die Verehrung für dieses Passionsbild; wir finden es nicht nur an der Peterskapelle (aus der Hofkirche stammend) und am linksseitigen Turm der Hofkirche, auch im alten Rathaus war „ein Oelberg mit der Landschaft Schilten in glass gemaalet", Th. v. Liebenau, Das alte Luzern, S. 195.

[14]) Vgl. Max Lehrs, Martin Schongauer, Nachbildungen seiner Kupferstiche, Blatt 9, Taf. VIII; Blatt 26, Taf. XX, und Blatt 30, Tafel XXVIII.

lein. Der Saal ist von kanneliierten Renaissancesäulen gestützt, die Fenster zeigen gotische Form und sind mit Butzenscheiben ausgesetzt.

Die linke Seite zeigt als nähere Folge des Mittelbildes die Gefangennahme Jesu; hier ist die figürliche Komposition direkt einem Stiche Schongauers [15]) entlehnt (Tafel XV). Die Anlehnung beschränkt sich nicht nur auf die Bewegungsmotive, sondern auch auf die kostümlichen Details; einzig der landschaftliche Hintergrund ist frei hineinkomponiert.

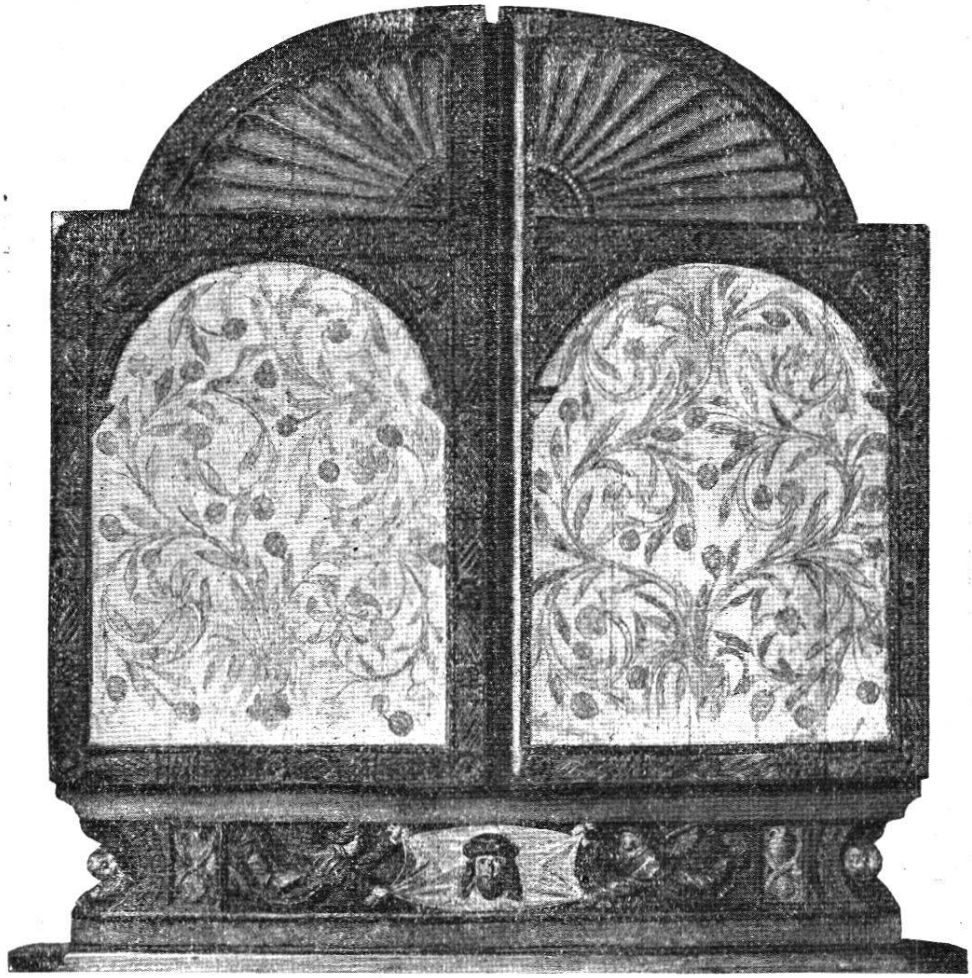
Die gedrückte Predella zeigt das von schwebenden Engeln gehaltene Schweißtuch. Auch diese Engelsfiguren sind Motiven Schongauers nachempfunden. [16]) Die Vorlagen Schongauers, Dürers u. a. m. waren damals die Vorbilder für alle möglichen Kunsthandwerker; wir wollen daher dem Nachweise eines Zusammenhanges unseres Triptychons mit dem Kolmarer Maler und Kupferstecher keine größere Bedeutung beilegen, als ihm tatsächlich gebührt.

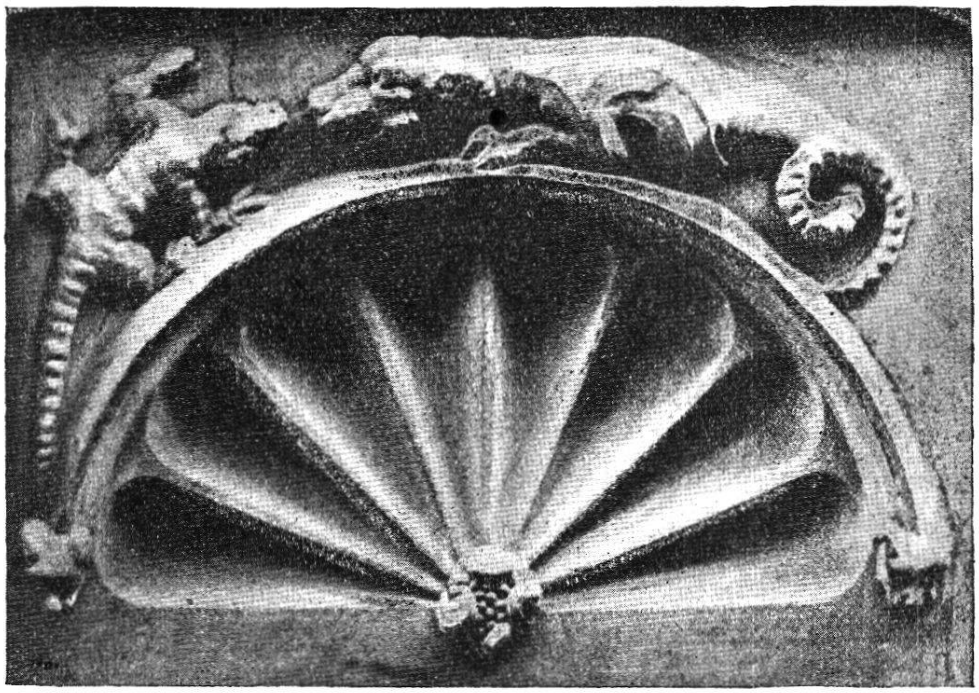
Die Außenseiten der Flügel (Tafel XVI) sind nur im Rahmenwerk geschnitzt, die Füllungen mit dekorativem, grünem Blattwerk auf weißem Grunde roh bemalt. Der Giebel ist durch eine geschnitzte Muschel ausgefüllt, worauf wir bereits im Zusammenhang mit den Fensterbekrönungen hinwiesen. Das Rahmenwerk besteht in bauchigen Guirlanden, die Zwickel sind mit geflügelten, kürbisartigen Vasen ausgesetzt. Die ganze Dekorationsweise ist der typische Frührenaissancestil der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts unserer Gegend; besonders hervorzuheben ist der reizende, durchbrochene, die drei Passionsszenen nach oben abschließende polychrome Fries aus figürlichen, animalischen und vegetabilen Motiven. Er erinnert in der Komposition lebhaft an die zeichnerische Einfassung des Bildes mit der hl. Magdalena in der Westwand der Kapelle (Tafel XII).

---

[15]) Vgl. Max Lehrs a. a. O. Blatt 10, Taf. IX.

[16]) Vgl. Max Lehrs a. a. O., Blatt 25, Taf. XXIV.





Oben: **Altar der Klauserschen Hauskapelle** (geschlossen).
Unten: **Fensterbekrönung an der Fassade.**

Die „Fassung" des Triptychons hätte, abgesehen von spätern Oelübermalungen der Flügel-Reliefs, ursprünglich mit mehr Sorgfalt ausgeführt werden dürfen; der Kreidegrund ist zu stark aufgetragen oder zu wenig nachgearbeitet worden. An Stellen, wo dieser Grund schadhaft ward, wie z. B. am geharnischten Krieger, den Judas führt, sehen wir die ganze Feinheit der skulpturellen Durcharbeitung. Hier sei auch darauf hingewiesen, wie die Modellierung der Haarsträhnen des Judas genau derjenigen des Tell in der Apfelschußszene, des Orpheus und der Apostel Johannes und Matthäus und wiederum beim Haupte des Holofernes in den Schlußsteinen der Decken entspricht. Solche künstlerische Eigenarten sind ganz individuell, sie sind niemals zwei Händen in der gleichen Weise eigen; darin aber erkennen wir in den zeitlich so verschieden wieder zusammengekommenen Teilen die gleiche Meisterhand.

Nach dieser Beschreibung sei die Bilderfolge der Ostwand, wie sie sich heute rekonstruieren und supponieren läßt, kurz aufgeführt. Die Passionsserie beginnt von rechts nach links mit den drei Reliefszenen des Triptychons: das Abendmahl, Gethsemane, die Gefangennahme Christi; dann geht die Folge in die Wand über: Verspottung Christi und als letztes Bild der untern Reihe vielleicht eine Geißelung oder Dornenkrönung. Die beiden ersten Bilder der obern Serie (diesmal von links nach rechts) werden eine Kreuztragung oder Kreuzigung und eine Kreuzabnahme oder Grablegung gezeigt haben. Dann folgt das erhaltene und im Höhenmaß verkürzte Bild über dem Altare: die Auferstehung und daran anschließend die Erscheinung Christi bei seiner hl. Mutter. Alsdann geht die Bildfolge in die Südwand über, die durch einen gotischen, später teilweise zugemauerten Türbogen durchbrochen ist. Hier sehen wir, in teilweise schlechter Erhaltung, die Himmelfahrt Christi, die Ausgießung des hl. Geistes und in den Bogenzwickeln die Himmelfahrt Mariae, die durch den auferstandenen, auf seine Wundmale deutenden Heiland dem himmlischen

Vater präsentiert wird. Begleitende Engel tragen die Leidenswerkzeuge ihres Sohnes: Geißel, Säule, Nägel und Kreuz in den Himmel hinein. Nicht unerwähnt bleibe die Darstellung des Schweißtuches Christi auf einer steinernen, vorspringenden Tragkonsole in der linken Ecke der Südwand.

Ob in der Ost- und Südwand die gleiche Meisterhand wie in der West- und Nordwand tätig war, möchten wir im allgemeinen bejahen. Wenn das eine oder andere Bild, wie z. B. die Erscheinung Christi im Gemach seiner Mutter (Taf. XIII) in der gotischen Stilisierung antiquiert erscheint, so beweist das nicht allzu viel für die Zuweisung des Bildes an eine andere Hand. Der Meister hat hier jedenfalls teilweise nach Vorlagen gearbeitet, die noch ganz der Gotik angehörten, während er in der Westwand sich im Stilcharakter seiner Zeit frei entwickeln konnte.

Man mag es an sich bedauern, daß diese Innenräume ihrem geschichtlichen und architektonischen Milieu entrissen worden sind; aber an eine Erhaltung oder Rekonstruktion im Sinne ihrer ursprünglichen baulichen Anlage war im Hause am Metzgerrainle in Luzern gar nicht zu denken. Es ist an sich immer zu begrüßen, wenn die Architekturformen, handle es sich um Außen- oder Innenbauten, am Orte ihrer Bestimmung erhalten werden können, aber das setzt in gewissen Fällen eine Enteignung des Privatbesitzes voraus, die im Einzelfalle weder wünschbar noch durchführbar erscheint.

Zu bedauern ist ja in unserm Falle, daß diese Interieurs Luzern nicht erhalten geblieben sind, aber hier fehlten die lokalen Voraussetzungen, um zu dieser Lösung zu gelangen. Die Rekonstruktion des Klauserschen Saal- und Kapellenbaues wird mit der Durchführung der Erweiterung des schweiz. Landesmuseum in Zürich in nicht allzu weiter Ferne gelöst werden. Dann aber wird in ihnen ein charakteristisches Denkmal der Blütezeit schweizerischer Kultur wiedererstehen.

oooooooo