

# Der Zuger Flügelaltar von 1519

Autor(en): **Keller, Rolf E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Tugium : Jahrbuch des Staatsarchivs des Kantons Zug, des Amtes für Denkmalpflege und Archäologie, des Kantonalen Museums für Urgeschichte Zug und der Burg Zug**

Band (Jahr): **1 (1985)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-527104>

## **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.

# DER ZUGER FLÜGELALTAR VON 1519

Rolf E. Keller

## REKONSTRUKTION

Als man den spätgotischen Flügelaltar 1879 im neueröffneten Museum im Rathaus von Zug ausstellte, war man sich über die Herkunft des Altares ebenso im unklaren wie in der Frage, in welcher Periode dieser Altar entstanden sein könnte. Anton Weber<sup>1</sup> schrieb 1879 im ersten Museumsführer dazu: «Solche Flügelaltare gehören der Zeit an, in welcher der romanische Styl seine Herrschaft übte. Auch in der Gothik kommen sie noch zur Anwendung. Welchem Jahrhunderte der Flügelalter im Museum angehört, bleibt dahin gestellt. Es lässt sich auch Mangels irgend welcher bestimmten Notizen nicht mehr feststellen, in welcher der zuger'schen Kirchen dieser Altar dereinst aufgestellt war. Sicher dürfte so viel sein, dass wir hier eines der ältesten Denkmale von Holzsculptur für kirchliche Zwecke im Kantone vor uns haben.» Schon ge-

nauere Angaben machte J. M. Hottinger<sup>2</sup> im Museumskatalog von 1895: «Reste eines grossen Flügelaltares, ohne Zweifel aus St. Oswald herstammend, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (auf der Rückwand hinter einer Figur das gross und derb hingemalte Datum 1519).» Die beiden Tafeln mit der hl. Dorothea und der hl. Elisabeth bei geöffnetem Zustand und der Begegnung an der goldenen Pforte auf der Rückwand und dem hl. Oswald und der hl. Verena bei geöffnetem Zustand und dem Opfer Joachims auf der Rückseite werden als Altarflügel bezeichnet. Die vergoldeten Tafeln mit der Beweinung (dort als Grablegung bezeichnet) und der Kreuzabnahme auf der Rückseite werden als «Mittelwand» interpretiert. Die fünf Holzskulpturen werden einzeln aufgeführt, aber mit dem klaren Hinweis, dass sie vom Flügelaltar stammen. Aus der Beschreibung lässt sich vermuten, dass die Skulpturen einzeln gezeigt wurden und nicht vor die «Mittelwand» gestellt waren.

Abb. 1  
Flügelaltar in der Rekonstruktion von Oetiker

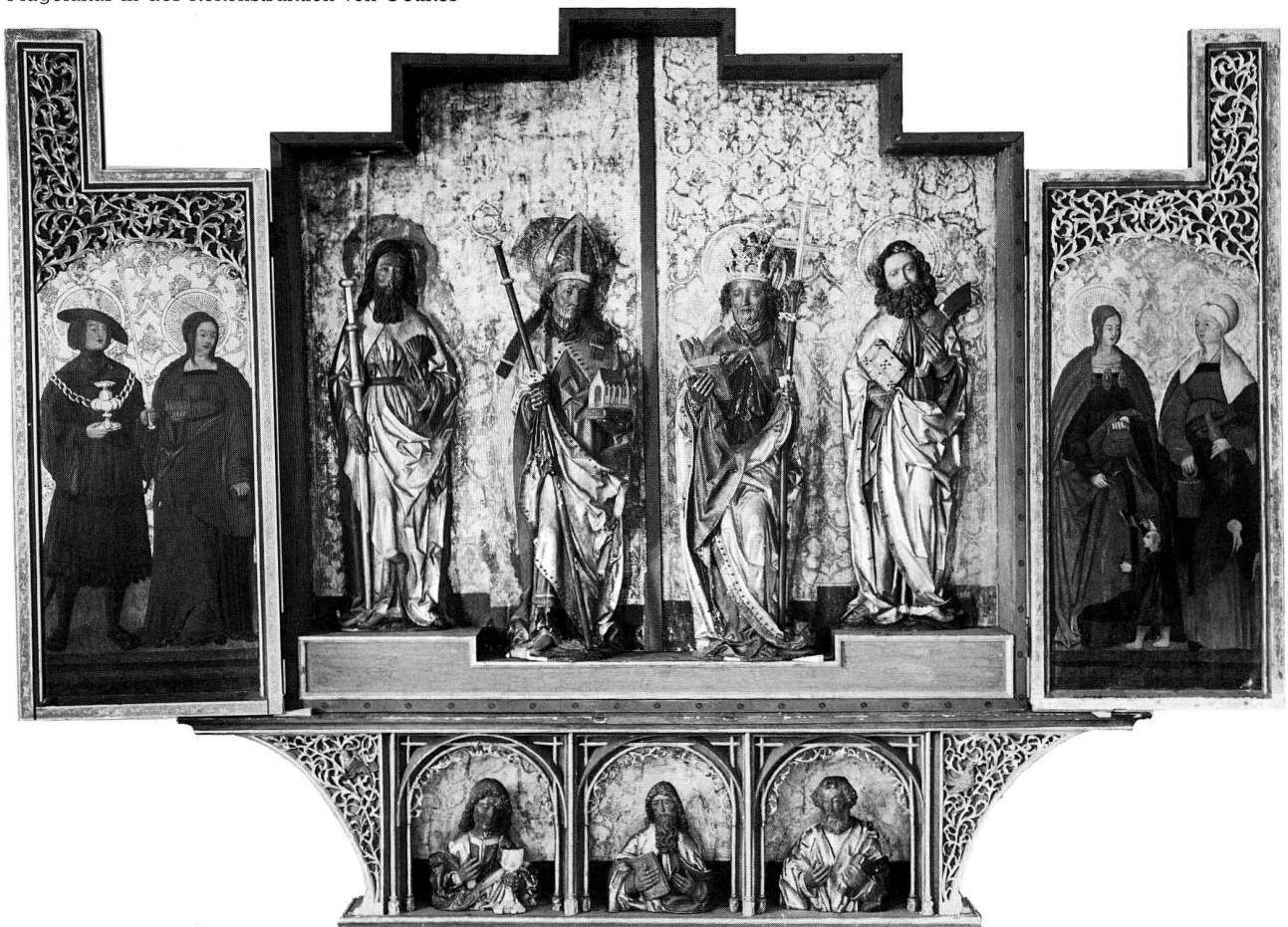




Abb. 2  
Flügelaltar. Museum in der Burg

1929/30 wurde Edwin Oetiker von Zürich mit der Restaurierung und Rekonstruktion des Flügelaltars (Abb. 1) beauftragt. Dabei orientierte er sich teilweise an der bisherigen Aufstellung des Altares, wie sie im Katalog von 1895 beschrieben ist. Er zimmerte einen neuen Altarschrein, als dessen Abschluss er die «Mittelwand» verwendete. Neben der eigentlichen Restaurierungsarbeit ergänzte er fehlende Schnitzereien und den Rahmen des linken Flügels. Sinnvollerweise brachte er im Gegensatz zum Katalog von 1895 die Tafel mit dem hl. Oswald und der hl. Verena als linker und die mit der hl. Dorothea und der hl. Elisabeth als rechter Flügel an. In den Schrein, der auf der Predella ruht, stellte er den hl. Wolfgang und den hl. Gregor, flankiert vom hl. Jakobus und hl. Bartholomäus. Die Skulpturen stellte er auf ein Podest, das für die äusseren um eine Stufe erhöht ist. Die hl. Maria mit Kind, noch im Katalog von 1895 als Mittelfigur erwähnt, fand bei dieser Aufstellung keine Verwendung mehr und wurde demzufolge auch nicht restauriert. Diese Rekonstruktion konnte allerdings nicht die Zustimmung der Fachleute<sup>3</sup> finden, weil die Flügel nicht zum Altar gehören, weil die zweigeteilte «Mittelwand» in Wirklichkeit den Flügeln entspricht und die Figur in der Mitte fehlt.

Für die Eröffnung des Museums in der Burg wurde der Altar vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich restauriert. Gleichzeitig wurden auch Überlegungen<sup>4</sup> angestellt, wie der Altar im Museum präsentiert werden soll. Um dem Museumsbesucher dieses Werk möglichst gut zu veranschaulichen, entschloss man sich, den Flügelaltar (Abb. 2) zu rekonstruieren. Sämtliche rekonstruierte Teile wie die Ergänzungen von Oetiker bleiben ungefasst. Die später hinzugefügten Flügel wurden für sich ausgestellt. Vom Flügelaltar waren noch vorhanden: die Predella mit den Nischen für die drei Büsten (Johannes, Petrus und Paulus), auf deren Rückseite die zwei Engel, die das Grabtuch halten und an den Seitenstücken die Signaturen und Wappen der beiden Maler, die beiden Flügel mit dem Goldgrund bei geöffnetem Zustand und der Beweinung und Kreuzabnahme Christi auf der Rückseite. Als vollplastische Skulpturen haben sich der hl. Wolfgang, die hl. Maria mit Kind und der hl. Gregor, als Relieffiguren der hl. Jakobus und hl. Bartholomäus erhalten. Für die Rekonstruktion des Schreines waren die Masse dank der zweifach abgetrepten Flügel gegeben. Die Tiefe ist durch die Masse der vollplastischen Figuren bestimmt. Zur Präsentation der Figuren wählte man einen beidseitig ein-

fach abgetreppten Sockel, so dass die untere Höhe mit dem der Flügel übereinstimmt. Die Madonna<sup>5</sup>, die die beiden Heiligen in ihrer monumentalen Auffassung übertrifft, ist analog zu anderen Schnitzaltären auf die oberste Stufe des Sockels gestellt worden. Die Anordnung der beiden männlichen Heiligen bereitete keine Schwierigkeiten, da ihre Ausrichtung durch die Haltung des Körpers und des Kopfes eindeutig bestimmbar ist.

Der hl. Jakobus<sup>6</sup> ist die rechte Figur des linken Flügels, da sie genau den ausgesparten Goldgrund abdeckt. Sie verdeckt die Jahreszahl 1519. Der hl. Bartholomäus ist die rechte Figur des rechten Flügels, da im Nimbus die Inschrift «SANCK BARDOLOM BIT GOT» zu lesen ist. Nicht mehr zu entziffern ist dagegen die Inschrift im linken Nimbus des gleichen Flügels<sup>7</sup>. Die Nimben des linken Flügels tragen keine Inschrift. Der Goldgrund ist mit einem Brokatmuster geschmückt. Die oberen Teile der Flügel waren wohl wie die Altarfragmente mit Rankenwerk geschmückt. Der in Spargoldtechnik geschaffene Grund für das Rankenwerk ist geschwärzt, was ihm ein rötlich-schwarzes Aussehen gibt. Ein einfach abgetreppter Sockel liess die Figuren nach der Innenseite ansteigen. Die Rahmen der Flügel sind rekonstruiert, wobei der alte gekahlte Rahmen der Altarfragmente als Vorbild diente.

In den rundbogig geschlossenen Nischen der mit Stabwerk und Ranken verzierten Predella befinden sich die Büsten der Apostel Johannes, Petrus und Paulus. Die Aufstellung ist gegenüber der Rekonstruktion verändert worden, bei der die Reihenfolge von links nach rechts gelautet hat: Johannes, Paulus und Petrus. Aufschlüsse über die ursprüngliche Reihenfolge der Büsten sind weder durch Überlieferung bekannt, noch aufgrund der Goldausparungen zu ermitteln. Die heutige Aufstellung befriedigt aber aus formalen wie aus ikonographi-

scher Sicht besser. Die Büsten wurden auf einen neugeschaffenen, schmalen Sockel gestellt. An den Seitenstücken ist das originale Rankenwerk nur im unteren Teil erhalten, während der obere mit den Vögeln von Oetiker ergänzt wurde.

Bei dieser Rekonstruktion müssen natürlich auch zahlreiche Fragen offen bleiben: wie sahen das Gesprenge, die Baldachine und das Rankenwerk aus, welcher Art waren die Sockel, auf denen die Figuren standen? Während den Flügeln insgesamt zwei Figuren fehlen, fragt man sich beim Schrein, ob in ihm ursprünglich drei oder fünf Statuen standen. Da der Schrein zweifach abgetrepppt ist, ist es eher vorstellbar, dass sich darin fünf statt drei Figuren<sup>8</sup> befanden. Auch der Flügelaltar des St. Anna-Beinhauses von Baar<sup>9</sup> zählt beispielsweise je zwei Skulpturen an den Flügeln, fünf im Schrein und drei in der Predella.

## MASSE

Maximale Höhe des rekonstruierten Schreines inklusive Predella:	290,8 cm
Maximale Höhe des rekonstruierten Schreines:	221 cm
Breite des Flügelaltares bei geöffneten Flügeln:	488,5 cm
Breite des Schreines (Rekonstruktion):	244,5 cm
Maximale Höhe der Flügel mit Rahmen:	221 cm
Breite der Flügel mit Rahmen:	122 cm
Predella: Höhe: 69,8 cm    Breite: 300 cm    Tiefe 27,5 cm	

Abb. 3  
Predella, Vorderseite





## Skulpturen:

Hl. Maria:	Hl. Wolfgang:	Hl. Gregor:
Höhe: 135 cm	Höhe: 140 cm	Höhe: 133 cm
Breite: 40 cm	Breite 37,5 cm	Breite: 39 cm
Tiefe: 31 cm	Tiefe: 22 cm	Tiefe: 26 cm

Hl. Jakobus:	Hl. Bartholomäus:
Höhe: 125 cm	Höhe: 124,5 cm
Breite: 37 cm	Breite: 37 cm
Tiefe: 9 cm	Tiefe: 9 cm

## Büsten in Predella:

Hl. Johannes:	Hl. Petrus:	Hl. Paulus:
Höhe: 41 cm	Höhe: 43 cm	Höhe: 43 cm
Breite: 33 cm	Breite: 36 cm	Breite: 36 cm
Tiefe: 18 cm	Tiefe: 20 cm	Tiefe: 20 cm

## STANDORT

Eine vollkommene Klarheit über den ursprünglichen Standort des Altares gibt es nach wie vor nicht. Anton Weber war sich im ersten Museumsführer von 1879 über die Herkunft des Altares noch vollkommen im Unklaren. Der Museumsführer von 1895 spricht von «ohne Zweifel aus St. Oswald herstammend», im Führer von 1931 steht «angeblich aus der St. Oswaldskirche in Zug» und Linus Birchler<sup>10</sup> schreibt «die nach der Tradition aus der St. Oswaldskirche stammen». Dieser These, die auf den ersten Blick einleuchtend ist, wenn auch dafür keine archivalischen Belege gefunden werden konnten, hat Franz Wyss<sup>11</sup> widersprochen, indem er auf ein Ratsprotokoll von 1820 hinwies, das von der Überführung des Altares von St. Wolfgang (Abb. 4) in die Kaserne von Zug berichtet. In dem Ratsprotokoll vom 2. November 1820<sup>12</sup> ist zu lesen: «Da der abgetragene Choraltar bei St. Wolfgang dort nirgends in Verwahr kann gestellt werden, ward beschlossen: das selber unter der Aufsicht des Herrn Polizeidirektor Stadlin soll hieher transportiert und in der Caserne aufbewahrt werden.» Mit Polizeidirektor Stadlin ist übrigens kein geringerer als der Zuger Arzt und Historiker Franz Karl Stadlin gemeint. In der Ratssitzung vom 18. November 1820<sup>13</sup> wird der Vollzug dieses Beschlusses gemeldet: «Der Herr Polizeidirektor Stadlin macht die Anzeige, dass er die alten Altäre von St. Wolfgang in die Caserne gestellt habe, wobei einige Bruchstücke liegen, welche er sich zu ziehen wünsche, um mit selben einen chemischen Untersuch von der Vergoldung machen zu können.» Anstelle des alten Altares wurde der aus der Liebfrauenkapelle von Zug

aufgestellt; weiter wurde in dieser Ratssitzung in Erwägung gezogen, ob die Flügel des Altares aus St. Wolfgang nicht ihrerseits in die Liebfrauenkapelle gebracht werden könnten. Davon wurde aber, wohl wegen des schlechten Erhaltungszustandes, Abstand genommen. Über die schlechte Aufbewahrung des Altares in der Kaserne beklagte sich Wilhelm Moos im Zuger Neujahrsblatt von 1846. Im Zuger Kalender von 1861<sup>14</sup> wird diese Notiz bestätigt und kommentiert: «... man würde jetzt Mühe haben, seine zerstreuten Theile alle aufzufinden.» Genaueres weiss 1909 Anton Weber<sup>15</sup> zu berichten: «... einzelne Teile dieses Choraltars finden sich im Museum in Zug.» Ein schriftlicher Hinweis zur Übergabe des Altares an das Historische Museum im Rathaus ist in den Ratsprotokollen von 1878/79 allerdings vergeblich zu suchen. Auch erscheint der Altar in den Inventarien der Kaserne<sup>16</sup> nicht.

Weitere Hinweise über den Standort des Altares lassen sich aufgrund der Patrozinien ermitteln. Daniel Zehnder, Weihbischof von Konstanz, konsekrierte in St. Wolfgang am 18. November 1475 drei Altäre: den Hochaltar mit dem hl. Wolfgang, der hl. Maria, den hll. Mauritius und Ursus, den hll. Christophorus und Gregor, die Seitenaltäre mit der hl. Ursula und den Elftausend Jungfrauen, der hl. Agnes, der hl. Maria Magdalena, der hl. Elisabeth, den hll. Märtyrern Oswald, Dionysius, Kosmas und Damian

Abb. 4  
Kirche St. Wolfgang





Abb. 5  
Nimbus des hl. Bartholomäus

und dem hl. Theodor<sup>17</sup>. Der gleiche Weihbischof weihte am 30. Mai 1486 einen weiteren Altar dem hl. Kreuz, der hl. Petronilla und Allerheiligen<sup>18</sup>. Der Aufgabe, die zahlreichen Patrone zu veranschaulichen, wird der Flügelaltar am besten gerecht<sup>19</sup>.

1519 muss der Hochaltar von 1475 durch einen neuen ersetzt worden sein. Im Zuger Kalender von 1861 wird der Altar wie folgt beschrieben: «Er hat die Form des Altares im Beinhaus bei St. Michael in Zug, mit aufgehenden Flügeln. Auf seiner Rückseite war noch zu lesen: «choffet Zug in des helgen... Jahrs 1519 Hans Jörg der Zeit Pfleger»<sup>20</sup>. Bauherr der Kirche von St. Wolfgang war schon 1475 die Stadt Zug, die am Bartholomäustag (24. August) 1477 Cham inklusive dem Kirchensatz von St. Wolfgang von der Probstei Zürich erwerben wird. Eine Nachricht über die Konsekrierung des Altares von 1519 ist nicht überliefert. Die hll. Maria, Wolfgang und Gregor werden bereits als Patrone des Hochaltares von 1475 erwähnt, weitere dort genannte Heilige können sich unter den verschollenen Skulpturen des Altares befinden. Als neue Patrone kommen der hl. Jakobus Maior und der hl. Bartholomäus hinzu. St. Jakob ist der Patron der Pfarrkirche von Cham, als dessen Ferialkirche St. Wolfgang zu betrachten ist. Der Bartholomäustag soll in St. Wolfgang als Freudentag<sup>21</sup> besonders gefeiert worden sein.

Dass der Altar sich einst in St. Oswald befunden hätte, ist auszuschliessen, da St. Wolfgang dort lediglich auf einem Glasgemälde dargestellt war und nie als Patron oder Nebenpatron eines Altares erwähnt wird. Für St. Michael wird der hl. Wolfgang als Nebenpatron des dem hl. Michael geweihten Hochaltares von 1469 genannt. Es kann deshalb mit grosser Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass sich der Flügelaltar einst in der Kirche von St. Wolfgang befand. Linus Birchler<sup>22</sup> hat seine frühere Meinung zugunsten von St. Wolfgang korrigiert.

## IKONOGRAPHIE

Von den Flügelaltären kennen wir alle denkbaren Kombinationen: angefangen mit dem relativ seltenen, reinen Schnitzaltar, über den mit Skulpturen im Schrein und an den Flügelinnenseiten und Malerei an den Flügelaussenseiten wie unser Zuger Beispiel (Abb. 2), zum Altar mit Skulpturen im Schrein und Tafelmalerei an den Flügeln bis zum rein gemalten Triptychon. Wir können bei geöffnetem Zustand szenische Darstellungen im Schrein und an den Flügeln, einzelne Heilige im Schrein und an den Flügeln, einzelne Heilige im Schrein und an den Flügeln wie beim Zuger Altar finden. Eine Vielzahl von Variationen ist auch im Gesprenge möglich. Die Kombination, wie wir sie von unserem Beispiel kennen, dürfte wohl in der Schweiz am meisten verbreitet gewesen sein.

Waren die Schreine und ihre entsprechenden Flügel in der Regel rechteckig, so ist die zweifache Abtreppung des Zuger Altares doch eher etwas

Abb. 6  
Predella links,  
Malersignatur: Rihiner



Abb. 7  
Predella rechts,  
Malersignatur: Umut



Seltenes. Diese Art von Aptreppung in allerdings steilerer Form ist dem Verfasser nur vom Hochaltar (1466) von Friedrich Herlin in St. Jakob von Rothenburg ob der Tauber, der seinerseits wieder auf niederländische Vorbilder<sup>23</sup> zurückgeführt wird, bekannt. Weniger selten ist dagegen die einstufige Abtreppung, wie sie beispielsweise an einigen Altären im Bündnerland<sup>24</sup> und am Hochaltar vom Münster in Goms<sup>25</sup> zu sehen ist, den 1509 der Luzerner Bildschnitzer Jörg Keller schuf.

Die relativ schlecht erhaltene Muttergottes mit Kind (Abb. 8) zeigt in der Haltung des Kindes und als Typus eine gewisse Ähnlichkeit zu der des

Abb. 8  
Hl. Maria mit Kind



Hochaltars von Blaubeuren (Abb. 11), die Michel oder Gregor Erhart zugeschrieben wird. Der Zuger Maria dürfte auch die damals beliebte Mondsichel nicht gefehlt haben, worauf die Fehlstelle an der Standfläche hinweist. Die Madonna aus Blaubeuren ist mit einem Kopftuch bekleidet und über ihr halten zwei Engel ihre Krone; die Zuger Maria trägt die Krone (wenigstens Fragmente sind davon erhalten) auf ihrem Haupte. Die Darstellung des hl. Wolfgang (Abb. 9) entspricht durchaus der Konvention: der Heilige ist als Bischof dargestellt, er trägt das Pluviale, darunter die Dalmatik und Albe und als Kopfbedeckung die Mitra, in der rechten hält er den (ergänzten) Bischofstab und in der linken das für ihn be-

Abb. 9  
Hl. Wolfgang





zeichnende Attribut, das Kirchenmodell. Der hl. Gregor (Abb. 10)<sup>26</sup> ist in Pluviale und Albe gekleidet und durch Tiara und Kreuzstab (beide teilweise ergänzt) charakterisiert.

Der hl. Jakob der Ältere (Abb. 16) ist durch Pilgerstab und Muschel gekennzeichnet, der hl. Bartholomäus (Abb. 17) hält das Buch und als sein spezifisches Attribut das Messer. Auf sein Name weist die Inschrift<sup>27</sup> «SANCK BARDOLOM BIT GOT» in Nimbus (Abb. 5) hin. In der Predella (Abb. 3) stehen die Büsten der drei bekanntesten Apostel, nämlich Johannes, Petrus und Paulus. Verbreiteter war in der Predella die Szene mit Christus und den zwölf Aposteln.

Abb. 10  
Hl. Gregor



In geschlossenem Zustand zeigt der Flügelaltar zwei eng verwandte Themen, nämlich links die Kreuzabnahme (Abb. 28) und rechts die Beweinung (Abb. 23). Das mag zunächst erstaunen. Die gleichen Szenen finden wir aber auch an der Feiertagsseite des Tiefenbronner Altares (1469) von Hans Schüchlin (Beweinung und Kreuzabnahme darüber als Skulpturen), und beim Kaisheimer Kreuzaltar<sup>28</sup> von Hans Holbein dem Älteren flankieren sie die Kreuzigung. Die Kreuzabnahme ist der damaligen Zeit entsprechend als vielfigurige Szene dargestellt. Die Beweinung lehnt sich in den Figuren wörtlich an Dürers Darstellung in der Kupferstichpassion an.

Auf der Rückseite sind zwei Engel dargestellt, die das Grabtuch Christi halten. Dieses Thema finden wir beim Flügelaltar oft an dieser Stelle, und zwar steht es in Verbindung mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes oder Christus in Gethsemane, die jeweils auf der Rückwand des Schreines<sup>29</sup> abgebildet ist.

## AUTOREN

Mit der Herstellung eines Flügelaltars konnte ein Maler, Bildschnitzer oder in seltenen Fällen auch ein Schreiner<sup>30</sup> betraut werden. Dieser liess als «Generalunternehmer» auch die Schnitzereien resp. Malereien anfertigen. Die Zahlungen des Auftraggebers gingen in der Regel an ihn. Dass ein Künstler Maler und Bildhauer gleichzeitig war wie Michael Pacher, ist relativ selten. Die Malerei gewinnt auch im deutschsprachigen Raum im Verlaufe des 15. und vor allem im frühen 16. Jahrhundert an Bedeutung, so dass der «Generalunternehmer» eines Flügelaltars immer häufiger ein Maler als ein Bildschnitzer war, es sei denn, es handle sich um alleinige Schnitzaltäre. Aussergewöhnlich ist beim Zuger Altar, dass zwei Autoren und auch deren Berufsbezeichnung<sup>31</sup> genannt werden.

Auf der Rückseite der Predella sind an den beiden geschweiften Seitenstücken über den Wappen in weissen, braun schattierten Schriftbändern die Malersignaturen zu lesen. Links (Abb. 6) steht geschrieben: «'lienhart 'rihiner 'maler 'zug», darunter das Wappen mit Stern, Mondsichel und Dreiberg auf blauem Grund. Rechts (Abb. 7) steht die Inschrift: «'Joerg Umut 'Maler 'Zug», das Wappen ist weiss und rot schräggestellt mit einem Hirschen in umgekehrt wechselnden Farben.

Von Lienhard Rihiner erfahren wir, dass er später nach Brugg gezogen ist, denn in einem Schreiben



vom 6. April 1525 bittet der dortige Schultheiss und Rat<sup>32</sup> darum, dass Rihiner seinen gesamten Besitz von Zug nach Brugg überführen dürfe. Jörg Umut ist nicht aktenkundig geworden, doch erscheint eine Familie dieses Namens mehrmals in den Akten. Ein Hans Ungmut wird 1503 in den Rats- und Richtbüchern der Stadt Zürich<sup>33</sup> als Maler von Zug bei einer Rauferei erwähnt. Er wurde auch bereits 1501 in Zug<sup>34</sup> aktenkundig. Bei dem besagten Hans könnte es sich um den Vater von Jörg handeln. Weiter wird zwischen 1527 und 1529 ein «Unmuttine-Hus»<sup>35</sup> genannt. Auffallend ist, dass die Anfangsbuchstaben bei der Signatur von Jörg Umut jeweils in Majuskeln geschrieben sind, während man sich bei der Signatur von Lienhard Rihiner mit Minuskeln begnügte. Das kann auf ein Verhältnis zwischen Meister und Geselle<sup>36</sup> hindeuten, oder vielleicht war Rihiner der Fassmaler.

Michael Baxandall<sup>37</sup> glaubt, dass wegen der Nachfrage und der entsprechenden Infrastruktur die meisten Schnitzwerke in Städten mit mehr als 5000 Einwohnern entstanden sind. Wie weit diese These für Süddeutschland zutrifft, soll hier nicht erläutert werden. Doch stimmt sie für die Schweiz? Von Luzern, das um 1500 3500–4000 Einwohner zählte, kennen wir mehrere Bildschnitzer<sup>38</sup>, darunter Jörg Keller, von dem sich der grossartige Hochaltar in Münster (Goms) erhalten hat. Zug erlebte seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts einen markanten Aufschwung, was durch die Erweiterung der Stadtmauer, den Bau der St. Oswaldskirche und des Rathauses wie zahlreicher privater Gebäude zum Ausdruck kommt. Aus dem Baurodel von St. Oswald<sup>39</sup> erfahren wir, dass man für die künstlerischen und kunsthandwerklichen Arbeiten ausschliesslich auswärtige Personen zugezogen hatte. Die markantesten Persönlichkeiten, der Architekt Hans Felder und der Bildhauer Ulrich Rosenstain<sup>40</sup>, haben sich nicht in Zug niedergelassen, sondern seine Tätigkeit als Zürcher Stadtwerkmeister resp. seine Werkstatt in Lachen beibehalten. Das dürfte sich nach der Wende zum 16. Jahrhundert teilweise geändert haben. Die Künstler und Kunsthandwerker konnten sich frei von jeglichem Zunftzwang entfalten, denn die Lukasbruderschaft wurde erst 1602 ins Leben gerufen. Wir kennen aus dieser Zeit die beiden oben genannten Maler Jörg Umut und Lienhard Rihiner, die beide in Zug niedergelassen waren. Durch eine Quelle von 1517 aus Seelisberg<sup>41</sup> wird ein Hans Sibenhaertz aus Zug bekannt, der sich vertraglich verpflichtet hatte, einen Tafelaltar für Seelisberg in der Art des wohl auch von ihm geschaffenen Altares von Lowerz zu malen. Da weder der Seelisberger noch der Lo-

werzer Altar erhalten sind, können wir uns keine Vorstellung von diesem Meister machen. Obwohl der Vertrag ausdrücklich «Ein tafil' vaerdinget hab zefassen» geschrieben steht, wird der Meister von Birchler<sup>42</sup> als Altarbauer und von Wyss<sup>43</sup> gar als Altarbauer und Schnitzer bezeichnet. Aus dieser unzutreffenden Bezeichnung nehmen beide Autoren eine Mitarbeit von Hans Sibenhaertz an unserem Flügelaltar an.

Die Bildschnitzer bleiben also weiterhin unbekannt. Ob es sich um in Süddeutschland geschulte Zuger Meister, oder was eher anzunehmen ist, um auswärtige Künstler handelt, muss offen bleiben. Weiter bleibt die Frage unbeantwortet, ob diese Meister in Zug sesshaft waren, vielleicht auch nur zeitweise wie zum Beispiel der Ravensburger Jakob Russ in Chur, der Meister des Hochaltares in der dortigen Kathedrale, oder ob die Skulpturen von einer auswärtigen Werkstatt geschaffen wurden. Genauer lässt sich dagegen ihre stilistische Herkunft definieren, wie im folgenden Kapitel zu zeigen sein wird.<sup>44</sup>

## STIL

Die Schreinfliguren zeichnen sich durch ein differenziertes Schnitzwerk aus, dessen Einzelformen der monumentalen Erscheinung und plastischen Tiefe der Skulptur untergeordnet sind. Die Fassung, soweit erhalten, wird diesen Ansprüchen gerecht. Die hl. Maria (Abb. 8) zeigt eine leichte Neigung des Körpers nach links, der die des Kopfes entgegengesetzt ist. Das Standmotiv des hl. Wolfgang (Abb. 9) ist nach rechts in Richtung Madonna gewandt, was durch die Bewegung des Faltenwerkes und die Neigung des Kopfes unterstützt wird. Das Standmotiv des hl. Gregor (Abb. 10) entspricht etwa symmetrisch dem des hl. Wolfgangs, wobei bei beiden Figuren das Standbein unter den Gewändern verborgen bleibt. Bestimmt wird sein Faltenwurf durch den kreissegmentartig verlaufenden Saum des Pluviales, der wiederum durch das mit Pressbrokat (nur sehr fragmentarisch erhalten) geschmückte Revers überlagert wird, dem beinahe symmetrisch auf der rechten Seite die vergoldete Vorderseite des Pluviales entspricht. Der Mantelzipfel und der Kreuzstab werden in der linken Hand gehalten. Die Ausrichtung nach links wird durch den Kopf unterstützt. Eine ähnliche Kreisbewegung ist auch bei der Maria zu beobachten, die dann in eine Röhrenfalte einmündet. Auf der rechten Seite fällt die Draperie ihres Mantels kaskadenartig her-

unter, um die Ärmel bilden sich kreisende Bewegungen und in der Mitte wird das Faltenwerk gestaut. Mehr als bei der Mittelfigur wird bei den männlichen Heiligen der Kontrast zwischen Pluviale, Dalmatik (beim hl. Wolfgang) und Albe herausgearbeitet. Die Hand, die Mantel und Stab hält, wird beim hl. Wolfgang wiederholt. Der vergoldete Mantel, dessen Rückseite in Azurit einen harmonischen Kontrast bildet, fällt in schlüsselförmigen und gestauten Falten. Wie bei vielen spätgotischen Figuren wird bei den hll. Wolfgang und Gregor der Körper nach oben durch das Pluviale abgeschlossen, von dem sich die ausdrucksvollen Gesichter abheben.

Der Stil dieser Skulpturen weist eindeutig in den schwäbischen Raum, nach Ulm hin und lässt sich mit den Werken von Michel und Gregor Erhart und deren Umkreis vergleichen. Die Muttergottes (Abb. 8) erinnert an die Mittelfigur (Abb. 11) des Altares aus Blaubeuren von 1493/94, die unterschiedlich Mi-

chel oder Gregor Erhart<sup>45</sup> zugeschrieben wird, und noch mehr an die hl. Maria mit Kind (Abb. 12) von St. Ulrich und Afra in Augsburg (um 1550), die meistens mit Gregor Erhart<sup>46</sup> in Verbindung gebracht wird. Gerade zu der letzteren sind einige Analogien zu erkennen, wie der unten ansetzende Schwung des Mantels, der in eine Röhrenfalte mündet, wie die Haltung des Kindes, wie das anmutige Gesicht und die Form der Haare. Parallelen im Faltenwerk und in der Haltung sind auch bei der sogenannten «Oertelschen Madonna» (Düsseldorf, Kunstmuseum<sup>47</sup>) zu erkennen, die den Spätstil der Ulmer Schule um 1520 repräsentiert.

Die Beziehung zur Erhart-Schule sind beim hl. Wolfgang (Abb. 9) nicht weniger offensichtlich. Grosse Ähnlichkeit weist die Zuger Skulptur mit dem gleichen Heiligen (Abb. 13) der ehemaligen Karmeliterklosterkirche St. Salvator in Nördlingen auf, der zum Hochaltar dieser Kirche gehörte und 1518 datiert werden kann. Die Nördlinger Skulptur

Abb. 11  
Hl. Maria mit Kind  
Blaubeuren, ehem.  
Benediktiner-Klosterkirche,  
Hochaltar



Abb. 12  
Hl. Maria mit Kind  
Augsburg,  
St. Ulrich und Afra



Abb. 13  
Hl. Wolfgang  
Nördlingen,  
ehem. Karmeliterklosterkirche  
St. Salvator



Abb. 14  
Hl. Cyprian  
Tosters, Pfarrkirche  
zum hl. Cornelius  
und hl. Cyprian



Abb. 15  
Evangelist Markus  
Zürich,  
Schweiz. Landesmuseum



ist also etwa gleichzeitig oder kurz zuvor entstanden. Sie wird von Anja Broschek<sup>48</sup> der Werkstatt von Michel Erhart zugeschrieben. Haltung, Gesichtstypus und der am Oberkörper geöffnete Mantel zeigen eindrucksvolle Parallelen, wobei der Vergleich dadurch eingeschränkt wird, dass die Nördlinger Skulptur neu gefasst ist. Kleinere Unterschiede sind allerdings ebenso unverkennbar. Der Nördlinger Wolfgang hält in seiner rechten Hand nicht das Pluviale, sondern das Velum des Bischofsstabes, während dessen Saum an der Hand vorbeiläuft. Der Mantel schliesst bei dieser Figur bis zum Kirchenmodell auf, in Zug ist die Hand dagegen vollplastisch dargestellt. Das Standmotiv der Nördlinger Figur ist weniger ausgeprägt, da der Fuss unter dem Gewand unsichtbar bleibt. Auch die Draperie des Mantels wirkt stereotyp. Der Nördlinger Wolfgang steht nicht isoliert im Oeuvre Michel Erharts und seiner Werkstatt. Als Vorläufer sind der gleichnamige Heilige aus der St. Wolfgangskirche von Reichenhofen (um 1500), dessen Faltenwerk noch schematischer fällt, und die hll. Cornelius und Cyprian der Pfarrkirche von Tosters (um 1495) anzusehen, die alle mit der Werkstatt von Michel Erhart<sup>49</sup> in Verbindung gebracht werden. In diese Reihe kann auch der hl. Gregor gebracht werden. Sein von unten nach oben schwingender Mantelsaum kann man schon beim hl. Cyprian (Abb. 14) von Tosters beobachten. Verglichen mit diesen Werken aus der Michel Erhart-Werkstatt zeigen die Zuger Skulpturen ein weiter entwickeltes Standmotiv, ein organischeres Faltenwerk, und als Bereicherung kommt beim hl. Gregor das Spiel mit dem Revers des Mantels hinzu, das einst durch das Pressbrokat besonders unterstrichen wurde. Was die männlichen Heiligen weiter vom Stil der beiden Erhart unterscheidet, ist der beinahe ans Hässliche grenzende Realismus ihrer Gesichter. Klingt hier

der Einfluss der etwa 30 Jahren älteren Zuger Evangelistenbüsten (heute Zürich, Schweiz. Landesmuseum) nach? Eine solche Vermutung drängt sich auf, wenn man den hl. Gregor mit dem markanten Doppelkinn neben den Evangelisten Markus (Abb. 15) stellt.

Die beiden in Relief geschnitzten hll. Jakobus (Abb. 16) und Bartholomäus (Abb. 17) wirken in ihrer Statuarik und mit ihren eher stereotypen Gesichtern altertümlicher. Auf den ersten Blick könnte man annehmen, dass sie 20–30 Jahre früher entstanden sind, ja von einem der Altäre von 1475 stammen könnten. Auch wenn die beiden Skulpturen einfacher wirken, zeigen sich im Aufbau (Verhältnis Pluviale zu Albe) und in der Art der Gewanddraperie doch zahlreiche Parallelen. Dem hl. Bartholomäus wie dem hl. Gregor ist der Schwung des Mantelsaumes von unten rechts nach oben gemeinsam. Gewand und Untergewand sind nach dem gleichen Kompositionsschema, aber weniger ausgeprägt drapiert, da die Figur in Relief wiedergegeben ist. Das Motiv mit der Hand, die den Mantelzipfel hält, wird wiederholt. Mit dem hl. Wolfgang teilt der hl. Jakobus das Spiel mit dem azuritfarbenen Revers

Abb. 16  
Hl. Jakobus Maior



Abb. 17  
Hl. Bartholomäus



des Mantels. Der rechte Mantelzipfel wird bei ihm vom Gürtel gehalten. Bei den Skulpturen an den Flügeln sind beide Füße jeweils nach aussen gewandt und beinahe symmetrisch angeordnet. Das rechte resp. linke Bein wird als Spielbein sichtbar; das Standbein tritt unter dem Faltenwurf nicht in Erscheinung. Die Gesichter sind im Gegensatz zu den Schreinfliguren stark typisiert. Wir begegnen ihnen oft in der spätgotischen Plastik und Malerei, einmal ausdrucksvoller, einmal ausdrucksarmer.

Etwas einfacherer Art sind die Büsten in der Predella (Abb. 3)<sup>50</sup> mit dem drapierten Mantel, unter dem das Untergewand erkennbar wird. Am besten gefällt der Apostel Johannes (Abb. 18), dessen Mantelärmel weit ausladend um die rechte Hand geschlungen ist, sich vom Boden noch einmal abhebt und über die Hand mit dem Becher fällt. Am wenigsten Ausdruck vermittelt der hl. Paulus (Abb. 20). Die Köpfe des Petrus (Abb. 19) und Johannes lassen an die Predellafiguren von Blaubeuren (Abb. 21) denken, wenn auch deren Qualität nicht erreicht wird. Johannes ruft aber auch die Zuger Evangelistenbüsten (Zürich, Schweiz. Landesmuseum) (Abb. 22) in Erinnerung. Nebst einer verwandten Komposition zeigen der Kopf mit den Korkenzieherlocken oder der linke, auffällige drapierte Mantelärmel interessante Parallelen. Qualitativ erreicht die Predellabüste ihr «Vorbild» nicht, doch wirkt sie durch das organischere Faltenwerk moderner. Die Büsten dürften in der gleichen Zeit wie der übrige Altar entstanden sein. Formal fallen sie aber auch gegenüber der Schreinfliguren ab. Ihr Faltenwurf, aber auch ihre Gesichter sind nicht mit der gleichen Ausdruckskraft beseelt. Der Meister der Predellabüste kann ein Geselle des Meisters der Schreinskulpturen gewesen sein. Es ist auch nicht auszuschliessen, dass dieser Bildhauer, vielleicht als Schüler des Meisters der Evangelistenbüsten, die lokale Tradition fortgesetzt hat.

Die stilistischen Vergleiche haben uns nach Ulm geführt. Ulm war eines der wichtigsten, zeitweise das Zentrum der spätgotischen Bildhauerkunst in Süddeutschland. Sein Einfluss war deshalb entsprechend gross und lässt sich weit über die regionalen Grenzen nachweisen. Bei den Zuger Skulpturen gerät man in die unmittelbare Nähe von Michel und Gregor Erhart. Der Zusammenhang zur Erhart-Schule ist noch ausgeprägter als bei Jörg Kellers Altar von Münster (Goms)<sup>51</sup>, dessen Aufbau sich eng an den Altar von Blaubeuren anlehnt. Michel und Gregor Erhart können als Autoren der Zuger Skulpturen sicher ausgeschlossen werden, denn die herangezogenen Vergleichsbeispiele stammen vor-



Abb. 18  
Predella: Johannes



Abb. 19  
Predella: Petrus



Abb. 20  
Predella: Paulus



nehmlich aus der Werkstatt Michel Erharts. Die nach wie vor umstrittenen Attributionsfragen zwischen Michel und Sohn Gregor Erhart, die vor allem dadurch bedingt sind, dass es von Michel Erhart kein archivalisch gesichertes und von Gregor Erhart nur ein einigermaßen dokumentiertes Werk<sup>52</sup> gibt, brauchen deshalb uns hier nicht zu beschäftigen. Der Stil, der mit den beiden Erhart in Verbindung gebracht wird, zeichnet sich nicht durch eine prononciert individuelle Handschrift aus, wie wir es beispielsweise von Veit Stoss oder Tilman Riemenschneider her kennen. Der Ausgangspunkt für Michel Erharts Stil lässt sich mit Herbert Beck<sup>53</sup> wie folgt beschreiben: «Neben der lokalen Tradition Ulms in der Folge von Hans Multschers Werk war für Erhart die Auseinandersetzung mit «der realistisch, raumhaft-plastischen Kunst Nicolaus Gehaerts van Leyden» (Zitat nach G. Otto, Anmerkung des Verf.) grundlegend. Die Entfaltung des Ulmers Erbes durch die Impulse des Niederländers und seiner Nachfolger sowie die Graphik des Meisters E. S. war jedoch keine persönliche Einzelleistung Michel Erharts. Sie folgt dem veränderten Anspruch an Kunst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, der sich auch andere Bildhauer nicht entzogen.»

Dem Meister der Zuger Altarskulpturen war das zwangsläufig lineare «Schnörkelwerk» eines Veit Stoss oder gar das überbordende des Breisacher Meisters H. L., selbst die zurückhaltende Form eines Jörg Kellers fremd. Der in vielem mit Skulpturen des späten 15. Jahrhunderts vergleichbare Stil kann aber nicht einfach im Sinne einer provinziellen Verspätung gedeutet werden, vielmehr charakterisiert er zahlreiche Werke des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Auch Riemenschneider entfernt sich von seinem expressiv-realistischen Stil zu einem mehr klassischen, in dem die Ulmer Komponente wieder stärker zum Ausdruck kommt. Als Beispiel dafür sei der Altar von Gramschatz (heute Hannover, Landesmuseum)<sup>54</sup> genannt. Auch wenn die Zuger Figuren noch ganz der Spätgotik angehören und der Körper noch weitgehend von Faltenwerk überspielt wird, ist der Aufbau der Draperie gegenüber den Figuren Michel Erharts aus dem 15. Jahrhundert doch organischer geworden.

Mit Ausnahme der Predellabüsten kann kein Zusammenhang zu den sonst in Zug bekannten Skulpturen<sup>55</sup> gesehen werden. Die realistischen Gesichter des hl. Wolfgangs und des hl. Gregors mögen allenfalls eine Konzession an die lokale Tradition sein. Weder der spätgotische Flügelaltar im Beinhaus St. Anna (ca. 1508) in Baar<sup>56</sup> noch der ehe-



Abb. 21  
Predella: Mittelstück  
Blaubeuren, ehem. Benediktiner-Klosterkirche, Hochaltar

malige Kreuzaltar von St. Michael (ca. 1520) (heute St. Oswald, Zug)<sup>57</sup> mit seinen ausgeprägten Parallelfalten lassen sich mit den Skulpturen im Museum vergleichen. Unseren Skulpturen am nächsten kommen der hl. Wolfgang, der hl. Oswald und die knieende hl. Maria (um 1493) der Kirche St. Peter und Paul von Oberägeri<sup>58</sup>. Der von unten rechts nach oben schwingende Mantelsaum des hl. Wolfgang oder die zackigen Falten der Maria mögen an die Zuger Skulptur denken lassen, doch spricht das schwingvolle, aber wenig differenziert und organisch gebildete Faltenwerk die Sprache eines anderen Bildschnitzers. Meines Wissens lässt sich auch in der übrigen Schweiz kein Werk finden, das mit den Zuger Skulpturen mehr gemeinsam hat als seine Her-



Abb. 22  
Johannes der Evangelist  
Zürich,  
Schweiz. Landesmuseum



Abb. 23  
Beweinung



kunft aus Ulm oder den Einfluss der Ulmer Schule. Alles deutet somit daraufhin, dass die Skulpturen von einem Meister aus der Ulmer Erhart-Werkstatt geschaffen wurden.

Sind die Bildschnitzer mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Stil nach in einer auswärtigen Werkstatt zu suchen, so sind die Maler, wenigstens teilweise, in Zug ansässig gewesen und dank ihren Signaturen auch namentlich bekannt geworden. Damit wird allerdings noch nicht viel über deren Stil ausgesagt. Die Beweinung (Abb. 23) hat ihr Vorbild in Dürers Kupferstichpassion (Abb. 24)<sup>59</sup> von 1507, dessen Figurenkomposition wörtlich übernommen wurde. Vereinfachungen vor allem im Faltenwerk sind unübersehbar. Die feine Struktur und differenzierte Lichtführung Dürers konnte nur in beschränktem Masse auf die Malerei übertragen werden. Johannes von Arimathia und Nikodemus wirken dadurch massig und unstrukturiert. Komplizierten Ansichten ging der Zuger Meister aus dem Wege, weshalb der vor Maria aufgerichtete Kopf des trauernden Johannes unglaublich wirkt. Mariens Geste mit der rechten Hand wird erst durch Dürers Stich verständlich. Auffallend leer wirkt die Trauergebärde der Maria Magdalena gegenüber ihrem Vorbild. Auch die Nimben der Gruppe um Christus schränken Dürers Realismus ein. In der Raumauffassung entfernt sich der Zuger Maler von seiner Vorlage. Das beinahe pedantische Schichten von Pflanzen und Steinen im Vordergrund und das ausgeprägte Lokalkolorit bezeugen noch eine starke Bindung an die Malerei des 15. Jahrhunderts. In der naturalistischen Wiedergabe dieser Motive im Vordergrund wie im Stilisieren der Gräser lassen sich Beziehungen zu den 26 Jahre älteren Altarflügeln aus Oberägeri (heute Zürich, Schweiz. Landesmuseum Abb. 25) herstellen, die mit der Zürcher Nelkenmeisterschule<sup>60</sup> in Verbindung gebracht werden. Gerade das Muster der Polimentvergoldung (Abb. 26) zeigt wiederum grosse Ähnlichkeit zur Eligius-Tafel (um 1495; Zürich, Schweiz. Landesmuseum) (Abb. 27) und zum Pfingstwunder (Zürich, Kunsthaus) des Zürcher Nelkenmeisters. Im Gegensatz zum Altar von Oberägeri wird der Goldgrund tief nach unten gezogen, der Hintergrund mit den Bäumen nur kulissenhaft angedeutet und nicht wie bei diesem erlebbar gemacht. Auch das quergestellte Kreuz trägt nicht zur Entfaltung des Raumes bei. Von diesen kompositorischen Unzulänglichkeiten lenkt das fein und differenziert aufgetragene Kolorit ab.

Die Gestaltung des Raumes erfolgt bei der Kreuzabnahme (Abb. 28) nach den gleichen Kriterien, wobei der Hintergrund durch den Goldgrund



Abb. 24  
Beweinung  
Kupferstichpassion  
von Dürer. Öffentl.  
Kunstsammlung,  
Kupferstichkabinett  
Basel

Abb. 25  
Geburt Christi  
Altar von Oberägeri. Zürich, Schweiz. Landesmuseum

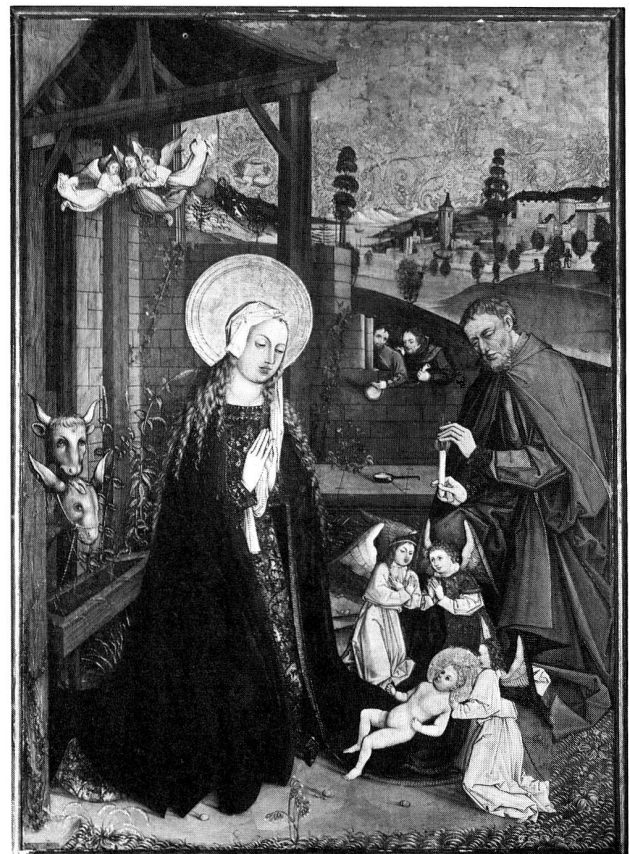




Abb. 26  
Muster der  
Polimentvergoldung

ersetzt wird. Für die Kreuzabnahme kann kein derart konkretes Vorbild wie bei der Beweinung herangezogen werden. Eigenartig altertümlich ist die eigentliche Kreuzabnahme, d.h. die Christus-Johannes von Arimathia-Gruppe. Die gleichen Figuren finden wir bei der etwa 90 Jahre älteren Kreuzabnahme des Meisters des Bamberger Altares (Abb. 29) (heute München, Bayrisches Nationalmuseum)<sup>61</sup>. Kleine Unterschiede sind darin zu sehen, dass beim Bamberger Altar der rechte herunterhängende Arm des Christus auf die linke Schulter des Johannes von Arimathia fällt. Merkwürdig ist beim Zuger Altar, dass Johannes nicht auf der Leiter, sondern auf dem Podest steht. War dem Zuger Meister dieser Altar bekannt, oder ist dieser Typus

Abb. 27  
Zürcher Nelkenmeister  
Hl. Eligius. Zürich, Schweiz. Landesmuseum

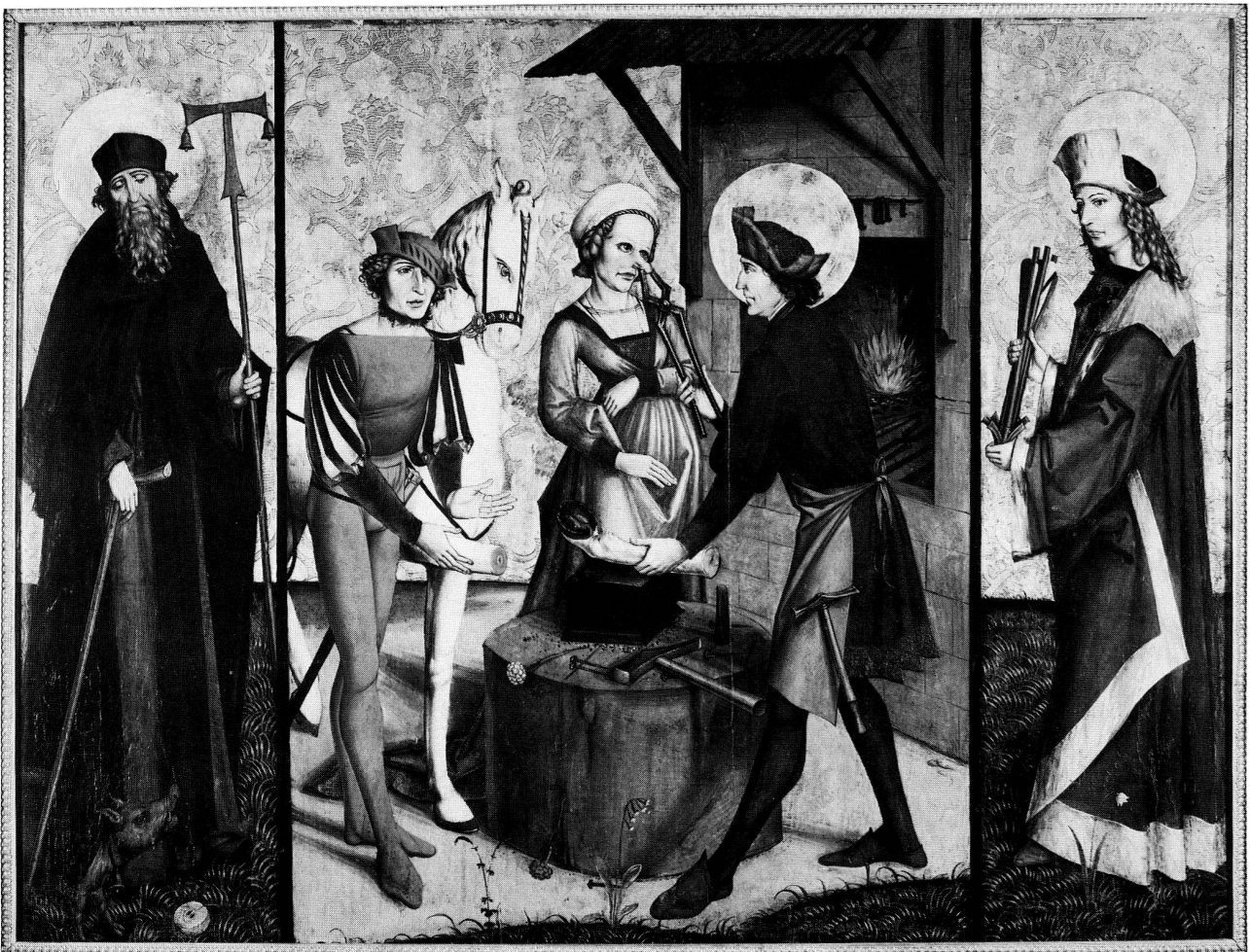






Abb. 28  
Kreuzabnahme

durch uns heute unbekanntes Gemälde oder Druckgraphik tradiert worden? Diese Frage muss wohl offen bleiben. Das Motiv mit dem Leichentuch, mit dem Christus gehalten wird, war damals verbreitet gewesen. Wir finden es auf Baldungs Holzschnitt (Abb. 30) von 1505/7, auf dem Christus eine ähnliche Haltung einnimmt, oder in der kleinen Holzschnittpassion von Dürer. Im melodios herunterfallenden, den Körper überspielenden Faltenwerk des blauen Mantels der Maria ist die Spätgotik noch lebendig, während auf der linken Seite die drei Männer in

Abb. 29  
Kreuzabnahme  
Altar von Bamberg. München, Bayrisches Nationalmuseum



Haltung und Kostüm die Renaissance ankünden. Die Gesichter der Kreuzabnahme sind eher ausdrucksvoller als die der Beweinung, was auffällt, wenn man den Johannes von Arimathia der Beweinung dem linken Gesicht der Kreuzabnahme-Männergruppe gegenüberstellt. In der freier gestalteten Kreuzabnahme kommt der künstlerische Stil des Malers besser zum Ausdruck.

Die beiden Engel, die das Grabtuch Christi (Abb. 31) halten, sind durch einen gemalten grünen Rahmen eingefasst, dem nach innen ein links und unten weisser und rechts und oben schwarzer Rand folgt. Dass die Predella-Rückseite, die ja keine Schauseite war, oberflächlicher und schneller gemalt wurde und nicht den gleichen Grad an Vollendung aufweist, ist nicht aussergewöhnlich und auch bei anderen auf einer Rückseite bemalten Altären gang und gäbe. Hier das Werk eines Gesellen, vermutlich das von Lienhart Rihiner, zu sehen, ist naheliegend. Die Randseiten werden durch das Rankenwerk, das in grün vor grünem Grund durch Zeichnung und Weisshöhungen geformt wird, geschmückt. Von ihm heben sich farbig die Schriftbänder und die Wappen der beiden Maler sowie die roten Blumen und Beeren an. Das Rankenwerk wird an den Schmalstellen der Predella fortgesetzt.

Die Gestaltung des Raumes deutet darauf hin, dass Jörg Umut und vielleicht Lienhart Rihiner aus der Schule des Zürcher Nelkenmeisters hervorgegangen sind oder zumindest mit dieser Schule in Berührung kamen. In der Gestaltung des Raumes ist kaum eine Entwicklung zu erkennen, wenn man davon absieht, dass die Figuren etwas weniger in den Vordergrund gerückt sind. Auf den reichen Hintergrund des Altares von Oberägeri wird sogar zugunsten des Goldgrundes verzichtet. Auch der mitfühlend verhaltene Gesichtsausdruck und die undramatische Darstellungsweise lassen eine gewisse Kontinuität zum Werk des Nelkenmeisters vermuten. Die Figuren sind in ihrer Körperlichkeit und Haltung jedoch moderner. Die deutlich von Martin Schongauers Kupferstichen inspirierten, spätgotischen Figuren werden durch solche nach Dürers Graphik ersetzt. Doch geht die Entwicklung noch einen Schritt weiter; gegen den die Linien betonenden Figurenstil wirken die Gestalten auf dem Zuger Altar geradezu malerisch. Die Schatten in der Schraffurentechnik sind als altertümliches Relikt noch beim Johannes von Arimathia der Kreuzabnahme zu erkennen.

Zu den etwa gleichzeitigen Tafelwerken aus Zug lassen sich keine Beziehungen herstellen. Ganz anderer Art sind die etwa 1520 vielleicht in Zürich ent-





Abb. 30  
Kreuzabnahme  
Holzschnitt von Baldung  
Öffentl. Kunstsammlung,  
Kupferstichkabinett  
Basel

standenen Altarflügel des Kreuzaltars der alten St. Michaels-Kirche (heute Zürich, Schweiz. Landesmuseum)<sup>62</sup>, die in ihrer betonten Stofflichkeit und mit der an die Donauschule erinnerten Landschaft um den in Zürich tätigen Veilchenmeister angesiedelt werden.

## RESTAURIERUNG

Der Altar wurde von 1977 bis 1982 im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich<sup>63</sup> restauriert. Als erste Konservierungsmassnahme wurden die Blasen niedergelegt und die lose Farbschicht wurde gesichert. Danach wurde der Aufbau der Fassung mit dem Mikroskop untersucht, Pigment- und Holzproben wurden zur Untersuchung entnommen. Bei der Analyse konnte festgestellt werden, dass für die Polychromie die in der

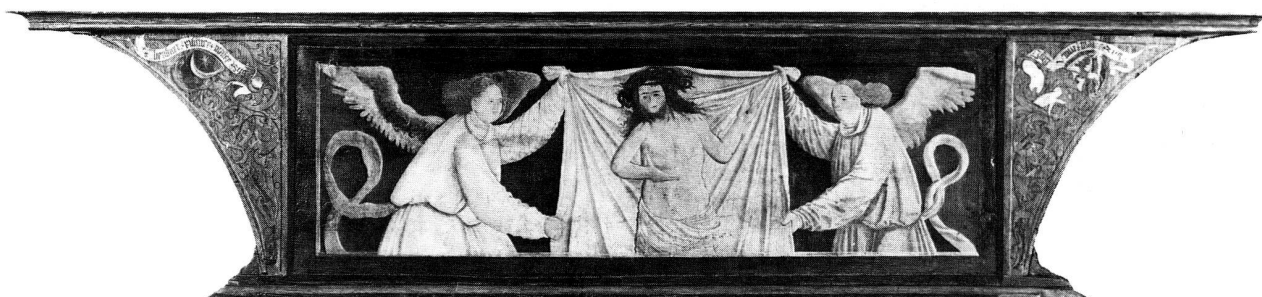
deutschen Spätgotik üblichen Pigmente<sup>64</sup> verwendet worden sind und der Aufbau durchaus der Tradition entspricht. Die Übermalungen bei der Restaurierung von 1929/30 durch Oetiker waren meistens einschichtig und wurden in Ölfarbe ausgeführt. Die hl. Maria, die man als nicht zum Altar gehörig betrachtete, blieb 1930 von der Restaurierung verschont. Die Inkarnate wurden nur gefirnist und waren demzufolge stark verschmutzt. Auch die vergoldeten Partien wurden nicht übermalt. Die Untersuchung der Hölzer ergab, dass die Skulpturen aus Lindenholz und die Altarflügel und Predella aus Tannenholz<sup>65</sup> sind, was der damals herrschenden Konvention entspricht.



Abb. 32  
Kopf des hl. Gregor  
(vor der Restaurierung)

Da die Skulpturen stellenweise stark verworrt und eingefallen waren, wurden sie mit einem Festigungsmittel und einem Insektizid behandelt. Die Abnahme von Übermalungen und Retouches und das Reinigen der verschmutzten und durch alte Fir-

Abb. 31  
Predella, Rückseite



nisse vergilbten Farbschicht (Abb. 32) erfolgte durch Lösungsmittel und das Skalpell. Zum Kitten der Farbausbrüche wurden Leim-Kreidekitte verwendet, einige Löcher im Holz, besonders bei freibleibenden Holzergänzungspartien, wurden mit Holzkitt geschlossen. Kittungen und Ausbrüche in Gold wurden in Aquarellfarben retouchiert. Die Skulpturen erhielten Vollretouches, die Fehlstellen in der Malerei wurden in Tratteggiomanier (Strichlagenretouche) geschlossen. Die Restaurierungsar-

Abb. 33  
Beweinung (während der Restaurierung)



beit an den Flügel wurde inklusive Vergoldungen mit einem Firnis aus Dammar/Ketonharz abgeschlossen.

Bei der Restaurierung wurde die spätgotische Polychromie berücksichtigt und wenn nötig auf diese Fassung freigelegt. Eine Ausnahme ist das Azurit (auf rotem Grund) bei den Schreinfiguren, beim hl. Jakobus und an der Predella-Vorderseite, das vermutlich aus dem 19. Jahrhundert stammt. Da es in der optischen Wirkung dem originalen Azurit (auf schwarzem Grund), wie es sich noch an den Predellenbüsten erhalten hat, gleichwertig ist, wurde es belassen. Die Pressbrokate am Untergewand des hl. Wolfgang und am Revers des Mantels des hl. Gregor (dort etwas besser erhalten) haben ihre einstige kostbare Wirkung eingebüsst, wirken bräunlich und sind ohne reliefiertes Muster. Die Versilberungen sind teilweise geschwärzt, die Lüster sind mit Ausnahme des gut konservierten Untergewandes des Bartholomäus fragmentarisch erhalten. Gut konserviert ist dagegen die Goldfassung an allen Skulpturen. Die Spargoldtechnik im oberen Teil der vergoldeten Altarflügel hat an allen Stellen, an welchen der Goldteil abgeschabt ist, ein schwarzrötliches Aussehen. Die Ergänzungen von Oetiker wurden aufs Holz freigelegt. Sämtliche un gefassten Teile, auch die ergänzten Hände der Predellenbüsten, wurden mit einer Mischung aus Bienenwachs und Leinöl eingelassen, poliert und teilweise leicht retouchiert.

Beide Tafeln hatten einen durchgehenden Riss, die Beweinung (Abb. 33) hat drei weitere von unten. Die Risse wurden verleimt und mit Balsaholz ausgespant. Beide Tafeln sind konvex gegen die Malseite, die Beweinung besonders stark, gewölbt. Letztere konnte etwas begradigt werden. Die Neuvergoldungen an den Flügelinnenseiten wurden entfernt. Beide Tafeln besitzen rundum die originalen Grundierungskanten; sie sind also in ihrem Format nicht verändert worden. Bei der Kreuzabnahme mussten beidseitig seitlich zwei Holzteile ergänzt werden, bei der Beweinung auf der linken Seite.

## SCHLUSSBEMERKUNGEN

Der Flügelaltar zeichnet sich durch Schlichtheit, Nüchternheit und Ruhe aus, die wesentlich dadurch verstärkt wird, dass er nur in Rekonstruktion gezeigt werden kann und das Gesprenge und Masswerk bis auf Reste an der Predella vollkommen fehlen. Diese Charakterisierung trifft für die Malerei und die Skulpturen zu. Eine ausgeprägte Neigung zum



Kaligraphischen, Expressiven und Individuellen war den Meistern der Zuger Skulpturen fremd. Wir haben gesehen, dass dies mit der Ulmer und der Erhart-Schule im besonderen zusammenhängt. Auch der vermutliche Standort, die reich ausgestattete, aber doch kleine Kirche in St. Wolfgang bei Hünenberg wird den Dimensionen des Altares Grenzen gesetzt haben. Doch fügt sich diese Charakterisierung auch gut in die schweizerische und besonders zentralschweizerische Kunstlandschaft ein. Der Altar von Münster im Goms des Luzerners Jörg Keller<sup>66</sup> scheint im schweizerischen Kontext beinahe ein Extremfall in der vorher beschriebenen Richtung zu sein.

Der Flügelaltar wurde seit der Mitte des 15. Jahrhunderts für den deutschsprachigen Raum bedeutend, fand seine prachtvolle Ausprägung bereits vor 1470 und wurde im Verlaufe der folgenden Jahrzehnte im deutschsprachigen Raum wohl zur dominierenden Erscheinung sowohl in der Skulptur als auch in der Malerei. Prachtliebe, Verweltlichung und die Gefahr, das Abbild mit dem dargestellten

Heiligen zu verwechseln, riefen aber auch Kritiker auf den Plan<sup>67</sup>. Man mag in Riemenschneiders und später auch anderer Bildhauer Verzicht auf die Polychromie ein Mittel sehen, dieser Gefahr zu begegnen. Die Folgen dieser Kritik blieben nicht aus; der Bildersturm zerstörte in vielen deutschen und Schweizer Städten die meist noch jungen Flügelaltäre. Flügelaltäre entstanden danach selbst in katholischen Gebieten kaum mehr. In vielen Städten bedeutete das auch das Ende der einst florierenden Bildhauer- und Malerwerkstätte. Besonders radikale Formen nahm der Bildersturm in Zürich an. Unweit der Zürcher Grenze hat der Zuger Flügelaltar überlebt. Doch diese günstigen Umstände hätten wohl nicht genügt. Es ist dem Historiker Franz Karl Stadlin zu verdanken, dass er diesen von St. Wolfgang in die Kaserne von Zug schaffen liess und ihn vor einer möglichen Zerstörung und vor dem Verkauf bewahrte. So hat er, wenn gleich unter ungünstigen Umständen, bis zur Entstehung des Historischen Museums im Rathaus überlebt, und ist seit der Eröffnung des Museums in der Burg zu einem integralen Bestandteil der Ausstellung geworden.

## ABKÜRZUNGEN

- KDM Die Kunstdenkmäler der Schweiz, hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Basel 1927 ff.
- Wyss 1958 Franz Wyss, Der alte Hochaltar der Kirche St. Wolfgang auf Totenhalden und seine Meister, in: Zuger Kalender 1958, S. 68–71.
- Wyss 1959 Franz Wyss, Der alte Hochaltar der Kirche St. Wolfgang auf Totenhalden und seine Meister (Fortsetzung) in: Zuger Kalender 1959, S. 68–72.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> A(nton) Weber, Das Museum auf dem Stadt-Rathause Zug, Separat-Abdruck aus dem Feuilleton der N. Zug-Ztg., Zug 1879, S. 32.
- <sup>2</sup> J. M. Hottinger, Katalog der historisch-antiquarischen Sammlung im alten Stadthause zu Zug, Zug 1895, S. 8/9.
- <sup>3</sup> Karl Frei, Historisch-Antiquarische Sammlung in Zug, Die historischen Museen der Schweiz, Heft 8, Basel 1931, Kommentar zu Tafel XIX und XX. KDM Zug II, S. 255.
- <sup>4</sup> Im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK) in Zürich wurde am 14. November 1980 ein Kollegium über den Altar veranstaltet, an dem Dr. Bernhard Anderes, Inventarisierung St. Gallen, Emil Bosshard, Chefrestaurator SIK, Fr. Gabriele Englisch, Restauratorin SIK, Dr. Georg Germann, damals Redaktor SIK, Bruno Grimbühler, Restaurator Museum in der Burg Zug, Dr. Josef Grünenfelder, Kantonaler Denkmalpfleger Zug, Prof. Dr. Hanspeter Landolt, Universität Basel, Dr. Lucas Wüthrich, Konservator Schweiz. Landesmuseum Zürich, und der Verfasser teilnahmen. Bericht über dieses Kollegium: Rolf Keller, Der spätgotische Zuger Altar von 1519, in: Heimatklänge, 62. Jhg., 1982, S. 5–11. Die Rekonstruktion des Altares wurde durch E. Bosshard, G. Englisch und dem Verfasser vorgenommen.
- <sup>5</sup> Bei der Bestimmung der Höhe ist zu berücksichtigen, dass die Krone nur fragmentarisch erhalten ist.
- <sup>6</sup> Vgl. Keller (wie Anm. 4), S. 6.
- <sup>7</sup> Nach Hottinger (wie Anm. 2), S. 8, war dort zu lesen: «... bitt Got für uns».
- <sup>8</sup> Auch Wyss 1959, S. 68, glaubt, dass sich ursprünglich 5 Skulpturen im Schrein befunden haben. Vgl. Keller (wie Anm. 4), S. 9.
- <sup>9</sup> KDM Zug I, S. 76–80.
- <sup>10</sup> Weber (wie Anm. 1), S. 32. Hottinger (wie Anm. 2), S. 8. Frei (wie Anm. 3), Kommentar zu Tafel XIX und XX. KDM Zug II, S. 255. Die gleiche Formulierung wie Birchler wählte Josef Mühle, Die Stadt Zug und ihre Kunst, Schweizer Kunstführer, Bd. 5, Augsburg 1929, S. 15.
- <sup>11</sup> Wyss 1958 und 1959.
- <sup>12</sup> Bürgerarchiv Zug, Raths-Protocoll 1819–1821, 28. Ratssitzung vom Donnerstag, den 2. November 1820.

- <sup>13</sup> Bürgerarchiv Zug, Raths-Protocoll 1819–1821, 30. Ratssitzung vom Samstag, den 18. November 1820. Der Abtransport des Altares wird auch durch die Rechnungen des Pflegers von St. Wolfgang bestätigt (Bürgerarchiv Zug, Zweite Rechnung für das Pflegeamt St. Wolfgang von Johann Baptist Landtwing, Pfleger im Jahr 1820). Für Unterstützung bei meinen Archivforschungen möchte ich Dr. Albert Müller, Stadtschreiber Zug, Dr. Christian Raschle, Stadtarchivar Zug, Dr. Peter Hoppe, Staatsarchivar Zug, und Dr. Gerhard Matter, Zug danken.
- <sup>14</sup> Anonym (Paul Anton Wickart), St. Wolfgang-Kirche im Zugerland, in: Zuger Kalender 1861, S. 16. Vgl. auch Arnold Nüscherler, Die Gotteshäuser der Schweiz. Decanat Cham (Fortsetzung), in: Der Geschichtsfreund, 40. Bd., 1885, S. 39.
- <sup>15</sup> Anton Weber, Die Kirche St. Wolfgang bei Hünenberg, namentlich in bau- und kunstgeschichtlicher Beziehung, in: Zuger Kalender 1909, S. 51.
- <sup>16</sup> Freundliche Mitteilung von Dr. Peter Hoppe.
- <sup>17</sup> Bürgerarchiv Zug Nr. 293. Urkundenbuch von Stadt und Amt Zug, Zug 1952 ff., S. 621/2, Nr. 621. Vgl. auch Rudolf Henggeler, Die Patrozinien im Gebiet des Kantons Zug, Zug 1932, S. 63.
- <sup>18</sup> Bürgerarchiv Zug Nr. 341. Urkundenbuch (wie Anm. 17), S. 726, Nr. 1486.
- <sup>19</sup> Vgl. Michael Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer, München 1984, S. 81.
- <sup>20</sup> Siehe Anm. 14. Hans Jörg war Amts- und Stadtrat und Pfleger von St. Wolfgang. Er starb 1535.
- <sup>21</sup> Der Bartholomäustag ist der Tag, an dem St. Wolfgang von der Stadt Zug erworben wurde. Siehe Zuger Kalender 1861 (wie Anm. 14), S. 19.
- <sup>22</sup> KDM Zug II, S. 680 (Nachträge). Josef Grünenfelder, Kirche St. Wolfgang Hünenberg, Schweizerische Kunstführer, Basel 1976, S. 2, ist dieser Argumentation gefolgt.
- <sup>23</sup> Walter Paatz, Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, Heidelberg 1963, S. 23.
- <sup>24</sup> Almens, Kath. Pfarrkirche, heute Aachen, Suermondt-Museum (Ende 15. Jh.): KDM Graubünden III, S. 91. Ems, St. Johann Baptist (1504): KDM Graubünden III, S. 21. Stürvis, S. Maria Magdalena (1504): KDM Graubünden II, S. 319.
- <sup>25</sup> Walter Ruppen, Der gotische Flügelaltar von Jörg Keller in der Pfarrkirche von Münster im Goms, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 29, 1972, S. 198–218.
- <sup>26</sup> Birchler (KDM Zug II, S. 256) hat in der Figur den hl. Urban vermutet, der die gleichen Attribute tragen kann. Doch aufgrund der Patrozinien von St. Wolfgang kann diese Skulptur als hl. Gregor identifiziert werden.
- <sup>27</sup> Weitere Inschriften finden wir auf den Mantelsäumen, auf dem linken: «ALHEILIGER GOT BIT VNS ARMER... (vermutlich als Sünder zu ergänzen)», auf dem rechts davon: «O SANCTUS BARTLEMEUS (?) BIT GOT FVR VNS» und am unteren Mantelsaum: «MARIA».
- <sup>28</sup> Tiefenbronner Altar: Hans Schüchlin war der Maler, der Bildhauer ist dagegen unbekannt. Siehe Paatz (wie Anm. 23), S. 29, Abb. 6. Kaisheimer Kreuzaltar (heute Augsburg, Staatliche Gemäldegalerie). Siehe Norbert Lieb und Alfred Stange, Hans Holbein der Ältere, München/Berlin 1960, Abb. 68–70.

- <sup>29</sup> Zahlreich sind die Beispiele im Bündnerland: Predella mit Grabtuch Christi, gehalten von zwei Engeln (oder Schweisstuch der Veronika) und jüngstes Gericht an der Schreinrückwand: Bivio, Kath. Pfarrkirche St. Gallus (1522): KDM Graubünden III, S. 233. Disentis, Kath. Pfarrkirche, Flügelaltar von Ivo Strigel (1489): KDM Graubünden V, S. 87/8. Stürvis, Kath. Pfarrkirche (um 1504): KDM Graubünden II, S. 316/7. Predella mit Grabtuch Christi, gehalten von zwei Engeln (oder Schweisstuch der Veronika) und Christus in Gethsemane: Arvigo (früher Filisur, heute Zürich, Schweiz. Landesmuseum) (um 1515–1520): KDM Graubünden VI, S. 236. Brigels, Kapelle St. Martin (1518): KDM Graubünden IV, S. 371/2. Igels, Kath. Pfarrkirche, Hochaltar von 1520: KDM Graubünden IV, S. 163.
- <sup>30</sup> Z.B. der Schreiner Jörg Syrlin d. Ae. beim Hochaltar des Ulmer Münsters.
- <sup>31</sup> Vgl. Hans Huth; Künstler und Werkstatt in der Spätgotik, 4. Aufl. Darmstadt 1981, S. 67.
- <sup>32</sup> Kantonsarchiv Zug. Urkundenbuch (wie Anm. 17), S. 1093, Nr. 2290. Die Familie Rihiner oder Richener dürfte ursprünglich aus Brugg stammen. Sein Vater ist vielleicht mit «Heini Müller genannt Richener» identisch, der von Brugg nach Zug zog. Das gleiche Wappen findet man im Wappenbrief des aus Brugg stammenden Basler Stadtschreibers Heinrich Ryhiner, den König Ferdinand I. ihm ausstellte. Verschieden sind dort nur die Tinkturen: der Schild ist rot und der Dreieckberg gelb. Dieses Wappen trägt noch heute die Basler Familie Ryhiner, ebenso trug es deren 1816 ausgestorbener Berner Zweig. Siehe L. Aug. Burckhardt, Zum Wappenbrief des Heinrich Ryhiner, in: Schweizer Archiv für Heraldik, Bd. 48, 1934, S. 11–13. Anderer Art ist das Zuger Richener Wappen mit Adlerkeule über Dreieckberg (siehe Albert Iten/Ernst Zumbach, Wappenbuch des Kantons Zug, 2. Aufl. Zug 1974, S. 132).
- <sup>34</sup> Urkundenbuch (wie Anm. 17), S. 880, Nr. 1787.
- <sup>35</sup> Wyss 1959, S. 71.
- <sup>36</sup> Zu ähnlichen Schlussfolgerungen kommt Wyss 1959, S. 72. Abzulehnen ist dagegen die Meinung Burckhardts (wie Anm. 32), S. 13, der die Kreuzabnahme als ein Werk Umuts und die Bezeichnung als ein Werk Rihiners ansieht, weil nach der früheren falschen Aufstellung die Signaturen sich unter den betreffenden Tafeln befanden.
- <sup>37</sup> Baxandall (wie Anm. 19), S. 111.
- <sup>38</sup> Vgl. Julius Baum, Die Luzerner Skulpturen bis zum Jahr 1600, Luzern 1965, S. 45–51; und Josef Schmid, Jörg Keller, Hans Viktor Wegmann, Niklaus Hartmann, Drei Luzerner Künstler und deren Werk in der Pfarrkirche Unserer Lieben Frau und in der St. Peters-Kirche in Münster (Goms), Luzern 1948.
- <sup>39</sup> Rudolf Henggeler (Hg.), Baurodel und Jahrzeitbuch der St. Oswalds-Kirche in Zug. Quellen zur Schweizer Geschichte, Neue Folge, II. Abt: Akten Bd. IV, Basel 1951.
- <sup>40</sup> Rolf E. Keller, Der Bildhauer Ulrich Rosenstain von Lachen, in: Unsere Kunstdenkmäler, 35. Jg., 1984, S. 143–152.
- <sup>41</sup> Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 18. Jg., 1885, S. 132.
- <sup>42</sup> KDM Zug II, S. 264. «Fassen» ist, wie aus dem Vertragstext hervorgeht, als Malen der Altartafel und nicht als Fassen der Skulptur zu verstehen.
- <sup>43</sup> Wyss 1959, S. 72.
- <sup>44</sup> Auf der Rückseite des hl. Bartholomäus ist folgende mit Bleistift (?) geschriebene Inschrift zu lesen, die dank einer Infrarotaufnahme wieder entzifferbar gemacht wurde (Transkription durch Dr. Georg Germann):  
Der du mich  
thuost finden  
auf diesem Rücken hinten  
der kan allhiero lesen  
daß früher seind gewesen  
gar manlich ruomreich  
Künstlich leut  
Allwie man findt  
gar selten heut  
(unsichere Lesung unterstrichen)  
Es wäre verlockend, diese Inschrift als eine künstlerische Aussage zur damaligen Zeit zu interpretieren. Doch kann die Schrift aus paläographischen Gründen erst im 18. Jahrhundert geschrieben worden sein. Ein «Liebhaber der Geschichte» scheint hier nostalgisch in die «gute alte Zeit» zurückgeblickt haben. Wertvolle Hinweise zur Interpretation und Paläographie dieser Inschrift verdanke ich Frau Dr. Ruth Jörg, Dr. Peter Ott, beide Schweiz. Idiotikon, und Dr. Peter Hoppe.
- <sup>45</sup> Michel Erhart: Paatz (wie Anm. 23), S. 35/6. Baxandall (wie Anm. 19), S. 335 u.a. Gregor Erhart: Gertrud Otto, Gregor Erhart, Berlin 1943, S. 23–32 und 85–87. Anja Broschek, Michel Erhart, Ein Bildhauer der Spätgotik, Berlin/New York 1973, S. 137–140, Abb. III, u.a.
- <sup>46</sup> Broschek (wie Anm. 45), S. 102f, Abb. VII, XIII.
- <sup>47</sup> Freundliche Mitteilung von E. Bosshard (SIK, Zürich). Ernst Günther Grimme, Deutsche Madonnen, Köln 1976, S. 194/5, Abb. 58/9. Vgl. auch Keller (wie Anm. 4), Abb. 10.
- <sup>48</sup> Broschek (wie Anm. 45), S. 106–109, 172/3.
- <sup>49</sup> Broschek (wie Anm. 45), S. 65, 173, 179, Abb. 31/2, 43.
- <sup>50</sup> Sämtliche Hände der Predellabüsten, die kein Attribut halten, sind ergänzt.
- <sup>51</sup> Ruppen (wie Anm. 25), S. 209–214.
- <sup>52</sup> Schutzmantelmadonna im Deutschen Museum von Berlin, die 1945 zerstört wurde. Siehe Broschek (wie Anm. 45), Abb. XVIII.
- <sup>53</sup> Herbert Beck, Michel Erhart (?), Liebighaus Monographie Bd. 6, Frankfurt a. M. 1980, S. 15.
- <sup>54</sup> Gert von der Osten und Horst Vey, Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands: 1500–1600, Harmondsworth 1959, Abb. 2.
- <sup>55</sup> Ilse Baier-Futterer, Die Bildwerke der Romanik und Gotik, Kataloge des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Zürich 1936, S. 125, nimmt beim Altar von 1519 den Einfluss des Meisters der Evangelistenbüsten an. Annie Kaufmann-Hagenbach, Spätgotische Plastik in der Schweiz von 1430 bis 1530, Dissertation Basel 1938 (Manuskript), S. 21, und Josef Brunner, Die spätgotischen Holzplastiken aus dem Kanton Zug im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, in: Zuger Neujahrsblatt 1968, S. 30, glauben, dass sich der Stil Ulrich Rosenstains und des Büstenmeisters in den Skulpturen des Altares von 1519 fortgesetzt hat.
- <sup>56</sup> KDM Zug I, S. 76–80.
- <sup>57</sup> KDM Zug II, S. 245–248.
- <sup>58</sup> KDM Zug, II, S. 268–270.



- <sup>59</sup> Vorstufen zur Beweinung der Kupferstichpassion finden sich in Dürers Grosser Holzschnittpassion und im Gemälde der Alten Pinakothek von München.  
Vgl. auch Mühle (wie Anm. 10), S. 16.  
In stilistisch ganz anderer Art wurde beim Flügelaltar (ca. 1515–1520) von Mompe-Medel (Kapelle St. Valentin) Dürers Kupferstich als Vorlage verwendet. Vgl. KDM Graubünden V, S. 122–124.
- <sup>60</sup> Walter Hugelshofer, Einige Luzerner Maler im 1. Viertel des 16. Jahrhunderts, Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei in der Innerschweiz, in: Der Geschichtsfreund, 83. Bd., 1928 (Festschrift Robert Durer), S. 76–103, hat für mehr oder weniger sämtliche Werke der Zentralschweiz Luzern als Zentrum angenommen. Zum Zuger Altar schreibt er (S. 92): «Der Meister der Pietà hat einen starken Einfluss gehabt auf die übrigen in Luzern tätigen Maler. Unter dem Eindruck seiner Art steht der grosse Altar im Museum von Zug, den «Bernhart (!) Rihiner Maler in Zug und Jörg Muot (!) Maler in Zug» signierten. Es ist eine grossdekorative, derbe, aber rassige und wirkungskräftige Arbeit, die alle Aufmerksamkeit verdient.» Hugelshofer (S. 81) will auch die beiden Altarflügel aus Oberägeri mit der Luzerner Malerei in Verbindung bringen. Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, 7. Bd., München/Berlin 1955, S. 88, weist auf die Beziehungen zur Zürcher Malerei hin. Überzeugend hat Lucas Heinrich Wüthrich, Spätgotische Tafelmalerei. Aus dem Schweizerischen Landesmuseum, Bern 1969, S. 13, die Tafeln mit dem Zürcher Nelkenmeister in Verbindung gebracht. Er bezeichnet ihr Autor als «Unbekannter Maler der Nelkenmeisterschule».
- <sup>61</sup> Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, 9. Bd., München/Berlin 1958, Abb. 16.
- <sup>62</sup> KDM Zug II, S. 246, Abb. 191.
- <sup>63</sup> Dieses Kapitel resümiert den «Bericht zur Restaurierung des Zuger Altars» (Manuskript), verfasst von Gabriele Englisch und Emil Bosshard, Zürich 1982. Für genauere Angaben ist dieser Bericht zu konsultieren. Als Ergänzung sei auch der «Untersuchungsbericht und Kostenvoranschlag von 1978» erwähnt.
- <sup>64</sup> Untersuchungsbericht von Dr. Hermann Kühn vom 14. Februar 1979.
- <sup>65</sup> Bericht Eidg. Anstalt für forstliches Versuchswesen vom 6. September 1977.
- <sup>66</sup> Vgl. Ruppen (wie Anm. 21), S. 209–214.
- <sup>67</sup> Baxandall (wie Anm. 19), S. 81–90.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

- Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, München: 13.  
Bayrisches Nationalmuseum, München: 29.  
Bildarchiv Foto Marburg: 11, 12, 21.  
Bildarchiv des Öst. Nationalbibliothek, Wien: 14.  
Kantonale Denkmalpflege Zug: 4.  
Franz Klaus, Photograph, Zug: 3, 4, 5, 6, 7, 26.  
Öffentl. Kunstsammlung, Kupferstichkabinett Basel: 24, 30.  
Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Jean Pierre Kuhn: 1, 2, 8, 9, 10, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 28, 31, 32, 33.  
Schweiz. Landesmuseum, Zürich: 15, 22, 25, 27.