

Bildnis des Stifters Magister Johannes Eberhard mit hl. Anna Selbdritt und hl. Oswald

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): **5 (1989)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-526247>

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.

BILDNIS DES STIFTERS MAGISTER JOHANNES EBERHARD MIT HL. ANNA SELBDRITT UND HL. OSWALD

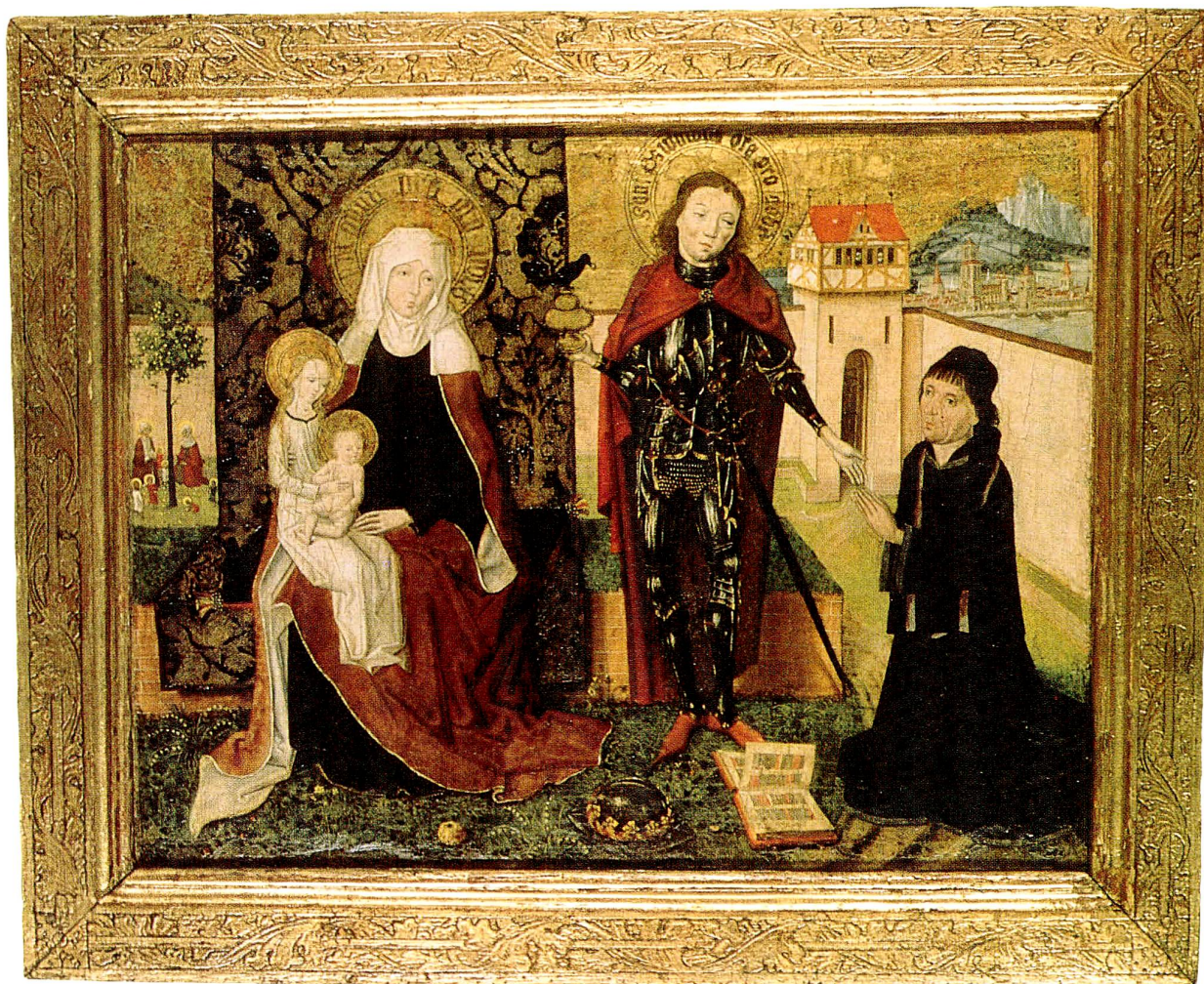
Rolf E. Keller

Über der Turmtüre im Chor der St. Oswaldskirche von Zug hing bis 1974 das Bildnis des Stifters Magister Johannes Eberhard mit hl. Anna selbdritt und hl. Oswald (Abb. 1). In diesem Jahr wurde das Bild restauriert und wegen Diebstahlgefahr nicht mehr an den gleichen Ort zurückgebracht, sondern durch eine Farbfotographie in gleicher Grösse ersetzt. Seit der Eröffnung des Museums in der Burg Zug im Jahre 1982 ist das Stifterbildnis als Leihgabe der katholischen Kirchgemeinde Zug dort ausgestellt. Drei Figuren dominieren das Bild: die hl. Anna selbdritt, der hl. Oswald und der Stifter. Die hl. Anna selbdritt wird durch einen Brokatvorhang hervorgehoben, der über die aus Ziegelsteinen ge-

mauerten und oben mit Rasen besetzten Bank fällt. Anna thront auf einem Kissen, dessen Zipfel bunt geschmückt sind. Ihr Kopf ist leicht zur Seite geneigt, auf ihrem Schooss sitzt Maria, die sie mit der rechten Hand hält. Mariens Schooss trägt das Christkind. Annas rotbrauner Mantel fällt von den Schultern, bildet auf Taillenhöhe eine elegante Schlaufe und bedeckt die Beine. Auffallend sind die gradlinigen Eintiefungen beim Faltenwerk. Dunkelgrün ist ihr Gewand. Die Modellierung erfolgt in dunkler Farbe, die wenig zum Grün kontrastiert. Fein lasierend in Weiss aufgetragen sind das Kopftuch, die Rückseite des Mantels und das Kleid Mariens. Oswald als Ritterheiliger trägt einen Harnisch, auf des-

Abb. 1

Bildnis des Stifters Magister Johannes Eberhard mit hl. Anna selbdritt und hl. Oswald. Museum in der Burg Zug, Leihgabe der katholischen Kirchgemeinde Zug.



sen dunkler Fläche das Licht weissgehöhlt sich reflektiert. Am Gürtel trägt der Heilige ein Schwert. Der rote geöffnete Mantel, der mit einer von Edelsteinen besetzten Brosche zusammengehalten wird, umfasst als Silhouette die Heiligenfigur. Die Vorderseite des Mantels ist durch Schattierungen fein strukturiert, während diese auf der dunkleren Rückseite in die weniger gut erhaltene Farbe gesunken sind. Aus der Silhouette brechen die Arme und Hände aus. Die rechte Hand hält die Attribute des Heiligen: der Doppelpokal mit dem Raben, der den Ring im Schnabel hält. Das Attribut überschneidet den Brokatvorhang, der an dieser Stelle entfernt wurde. Die linke Hand zeigt auf den Stifter. Wie die hl. Anna hat der hl. Oswald sein Haupt leicht nach links geneigt. In gleichem Rot wie der Mantel sind die eleganten, spitzen Schnabelschuhe. Die kniende und betende Stifterfigur ist durch das schwarze Gewand mit grünen Bordüren am Kragen, an den Ärmeln und am Saum sowie durch die Stola und das Birett als Priester gekennzeichnet. Die Stola wird durch eine seidene Bordüre hervorgehoben, deren roter Glanz in fein changierenden Farbtönen wiedergegeben wird. Das nach links gewandte Gesicht im Halbprofil (Abb. 2) unterscheidet sich durch die realistischen Züge als Porträt deutlich von den Heiligen. Die etwas eingefallenen Wangen, das spitze Kinn, die schielenden Augen und der schütterere Haarwuchs sind deutlich individuelle Merkmale. Auch wenn es keinen quellenmässigen Beleg gibt, so ist dieses Porträt doch stets mit dem Magister Johannes Eberhard in Verbindung gebracht worden. Johannes Eberhard wurde 1435 in Zug geboren und wohnte wie seine Verwandten in der Burg. Seine Studienjahre verbrachte er in Erfurt. Er war Pfarrer von Weggis LU und seit 1480 Stadtpfarrer von Zug. Auf seine Initiative hin ist die St. Oswaldskirche entstanden, und er machte Zug zum Zentrum des St. Oswaldskultes in der Schweiz. Sein Bemühen um Qualität kommt in der St. Oswaldskirche, in dem dazu abgefassten Baurodel und eben auch im Stifterbildnis zum Ausdruck. Er muss in seiner Zeit als Geistlicher eine hervorragende Persönlichkeit gewesen sein. Quellen sprechen mit grossem Respekt von ihm. Das Porträt stellt Magister Eberhard als 57-jährigen dar. Er starb am 23. März 1497 in Zug¹.

Die Heiligen sind durch Nimben ausgezeichnet. Die der Maria und des Christkinds sind ohne Inschriften. Der Nimbus der hl. Anna trägt die Inschrift: «ant anna ora pro nobis», der des hl. Oswald: «Sant Oswaldus ora pro nobis». Während die Inschrift der hl. Anna punziert ist, ist die des hl. Oswald gemalt worden. Einige Buchstaben des Wortes «Oswaldus» sind vom Rand beschnitten worden.

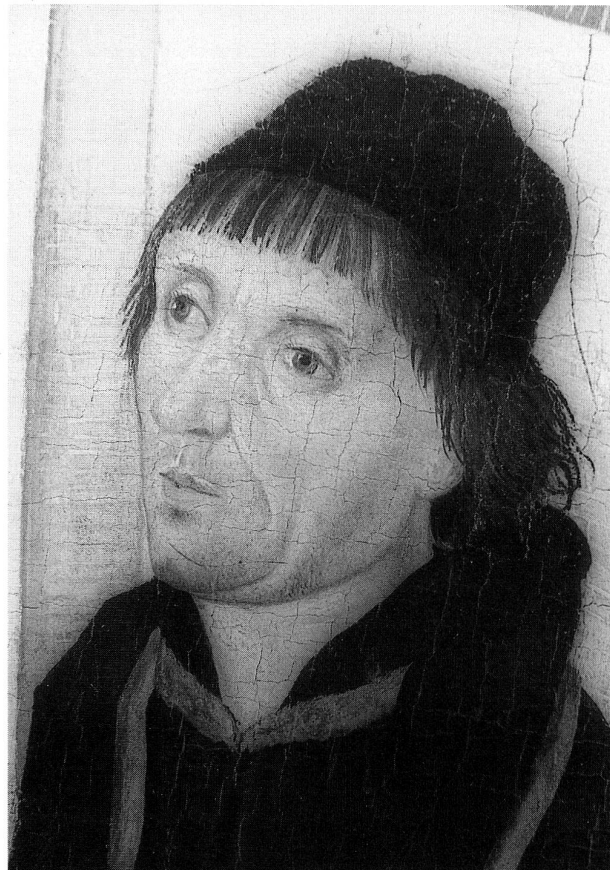


Abb. 2
Magister Johannes Eberhard. Detail vom Stifterbild.

Die Wiese im Vordergrund ist reich an Pflanzen. Als solche sind unter anderem das Maiglöckchen, Schlüsselblumen und Erdbeeren zu erkennen. Vor dem Stifter liegt ein mit Ranken verziertes Messbuch. Der Hut des hl. Oswald ist mit einem rotweissen Band und darüber mit einem übereck gestellten verzierten goldfarbenen Quadrat geschmückt.

Das Licht fällt von der linken Seite auf das Bild, was vor allem bei den Weisshöhungen im Harnisch und im Schatten des hl. Oswald, den dieser auf die Rasenbank wirft, zum Ausdruck kommt. Der Lichteinfall verhilft den additiv aneinander gefügten Figuren zur Einheit.

¹ Zu Magister Johannes Eberhard: Baurodel- und Jahrzeitbuch der St. Oswalds-Kirche in Zug, hrsg. von P. Rudolf Henggeler, Basel 1951. Albert Iten, *Tugium sacrum*, Bd. 1, Stans 1952, S. 186-189. Ausstellungskatalog 500 Jahre St. Oswald Zug, Kunsthau Zug 1980.

Das Bild ist nach den in der Spätgotik üblichen Kriterien mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgebaut. Eine Mauer mit Torhaus fasst den Mittelgrund ein. Die Mauer geht in Verkürzung auf das Torhaus zu, bildet auf dessen Höhe einen rechten Winkel und verläuft etwa bildparallel zum linken Rand hin. Mit der Mauer wird der «Hortus conclusus» gebildet. Am Torhaus und an der Mauer sind die verputzten Ziegelsteine mit den Mörtelfugen ablesbar. Um das Mauerwerk möglichst realistisch darzustellen, zeigt der Maler unterschiedliche Abnutzungsspuren des Verputzes. Das Tor ist durch eine Holztür verschlossen. Über dem Torbogen ist die Jahreszahl 1492 flankiert von zwei Schiessscharzen zu lesen. Auf das Torhaus ist ein Fachwerkhäuschen mit Zwerchdach gesetzt. Die für ein Torhaus eher eigentümliche Kombination von Mauer und daraufgesetztem Fachwerkbau lässt an die Zuger Burg denken, wobei die Ähnlichkeit nur im Typus zu sehen ist. Die Burg war Ende 15. Jahrhundert noch ein Ständerbau, doch können einzelne Teile schon ausgefacht gewesen sein². Der Maler hat damit eine modernere Bauform wiedergegeben. Einige Bewohner schauen zum Fenster des Torhauses hinaus.

Vom Stifter führt ein Weg zum Tor, der als Vordergrund hinter der Grasbank verschwindet und verjüngt im Mittelgrund in Erscheinung tritt. Die Wiese

² Freundliche Mitteilung von Toni Hofmann, Zug.

im Mittelgrund wird in einem helleren Grün ohne Details wiedergegeben. Einzig ein Hündlein belebt die rechte Seite. Auf der linken Seite ist die hl. Sippe abgebildet. Sie besteht aus zwei sitzenden weiblichen Heiligen und sechs Kindern, die Äpfel auflesen.

Der Hintergrund ist vom Mittelgrund durch eine Mauer getrennt. Der Horizont ist als Goldgrund dargestellt. Auf der linken Seite wird ein grüner Hügelzug angedeutet. Interessanter ist der rechte Hintergrund, der hinter der Schulter des hl. Oswald als Ebene beginnt und dann durch einen Hügel überhöht wird. Dahinter türmt sich einer schäumenden Wolke gleich ein Gebirge auf. In blaugrüner und grüner Farbe sind die Ebene und der Hügel wiedergegeben. Mit Baumhecken wird in der Art der spätgotischen Malerei eine Tiefenillusion erzielt. Beim Gebirge wird diese Wirkung durch Weisshöhlungen erreicht. Besondere Aufmerksamkeit gilt der am Wasser gelegenen Stadt (Abb. 3), die durch Stadtmauer, Stadttore und Rundtürme umgürtet wird. Zwei Kirchen heben sich von den übrigen Bauwerken deutlich ab. Der mehrgeschossige Turm der linken Kirche wirkt geradezu überdimensioniert. Das Strebewerk des Langhauses ist deutlich gekennzeichnet, eine Doppelturmfassade bildet das Westwerk. Die Kirche am rechten Rand ist kleiner und begnügt sich mit einem Turm. Kapellen und Klöster werden durch in Weiss gehöhte Dachreiter hervorgehoben. Das Ufer vor der Stadt wird mit

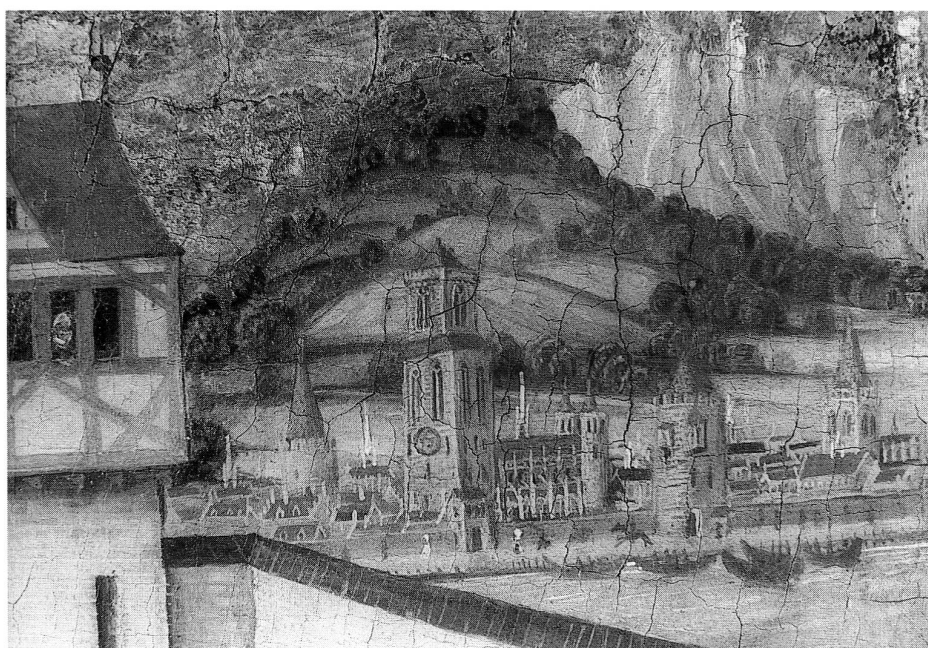


Abb. 3
Stadt im Hintergrund.
Detail vom Stifterbild.

Fussgänger, Reitern und bemannten Booten belebt. Walter Hugelshofer hat in der Stadtansicht eine Darstellung von Zug gesehen³. Ein Blick in die Stumpf-Chronik⁴, in der die älteste topographische Ansicht von Zug zu finden ist, genügt, um diese Vermutung zu widerlegen. Vielmehr handelt es sich um eine ideale Stadt nach niederländischen Vorbildern.

Auf die unbearbeitete Rückseite (Abb. 4) sind verschiedene Zeichen, die teils bildhaften Charakter haben, gemalt. Dem Duktus nach sind die Zeichen etwa gleichzeitig wie das Bild entstanden. Die meisten Zeichen lassen sich besser erschliessen, wenn man die Tafel um 180 Grad dreht. Einzelne Zeichen lassen sich als Schweizerdolch, Hellebarde, Spiess, aneinandergereihte Fischerhaken⁵ usw. interpretieren. Sämtliche Kritzeleien sind wohl von der gleichen Hand.

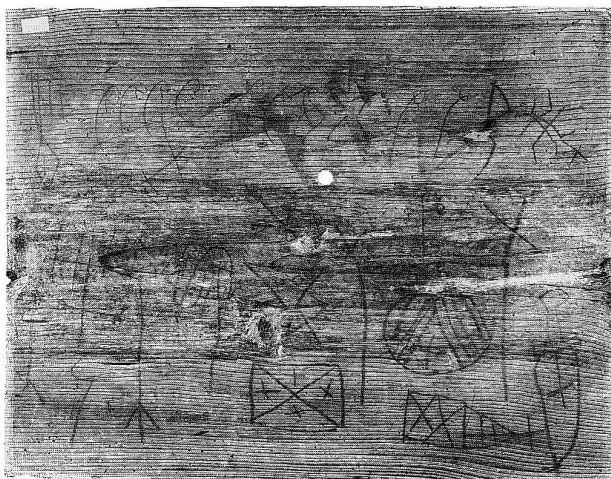
MALTECHNIK UND ERHALTUNGSZUSTAND

Die Tafel aus Fichtenholz⁶ ist leicht gewölbt und ungefähr 1 cm dick. Sie war stark vom Holzwurm befallen. Eher aussergewöhnlich ist, dass die Tafel von einer Leinwand überzogen wurde, die zu einem feineren Malgrund⁷ verhalf. Nachteilig ist allerdings, dass das unterschiedliche Arbeiten von Holz, Leinwand, Grundierung und Malschicht zu einer Krakelee- und Blasenbildung geführt hat. Eine Rönt-

genaufnahme hat bestätigt, dass sämtliche Bildträger original sind. Die Tafel ist links 42,9 cm und rechts 43 cm hoch und 56 cm breit. Die Aussenkanten wurden vermutlich nachgesägt, doch dürfte das Format der Tafel nur unwesentlich verkleinert worden sein. Auf der linken Seite (Abb. 6,7) war die Tafel gesprungen, in der Mitte befand sich ein durchgehendes Loch, daneben ein kleineres, nicht durchgehendes. Bei der Restaurierung wurde das Loch mit einem Holzstück verstopft, der Zerrsprung verleimt, und wie die beiden Löcher mit Araldit aufgefüllt. Der unbemalte Rand beträgt oben ca. 1 cm, auf der linken Seite variiert er zwischen 4–8 mm und rechts zwischen 4–7 mm. Auf der linken Seite ist ein ca. 3 mm breiter Malrand (Abb. 5) zu erkennen. Der rechte und der obere linke Rand wurden beschnitten, was darauf hinweist, dass die Malschicht dort geringfügig reduziert wurde. Dabei wurde wohl auch der Malrand geopfert. Unten fehlt der unbemalte Rand vollständig, so dass die Tafel dort im Format verkleinert worden war. Aus formalen Gründen ist aber nicht denkbar, dass die Malschicht im unteren Teil wesentlich reduziert wurde.

Das Gold des Horizontes und der Nimben war vor der Restaurierung neu bronziert. Der rote Mantel der hl. Anna war unten stark übermalt. Grössere Fehlstellen (Abb. 7) wurden vor allem am unteren Bildrand, in geringerem Mass am Bildrand rechts oben, beim Loch zwischen dem Brokatvorhang und dem hl. Oswald und beim Zerrsprung links über der Rasenbank sichtbar. Die Fehlstellen wurden

Abb. 4
Rückseite des Stifterbildes.



³ Walter Hugelshofer, Einige Luzerner Maler im 1. Viertel des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei in der Innerschweiz, in: *Aus Geschichte und Kunst*. Robert Durrer zur Vollendung seines sechzigsten Lebensjahres dargeboten, Stans 1928, S. 306. Dieser Meinung hat sich Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 7, München/Berlin 1955, S. 41, angeschlossen.

⁴ Johannes Stumpf, *Chronik*, Zürich 1547, 2. Teil, S. 181.

⁵ Einzelne Zeichen lassen sich auch an Steinmetzzeichen denken, doch kann kein Zusammenhang mit den in Zug bekannten Steinmetzzeichen (KDM ZG 1, S. 354, und KDM ZG 2, S. 230–233) erkannt werden.

⁶ Das Stifterbild wurde 1974 im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK) in Zürich von den Restauratoren Mültenbach und Heydrich nach Besprechung mit Dr. Thomas Brachert restauriert. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf den Restaurierungsbericht des SIK (Nr. 11563), zum Teil werden auch abweichende Meinungen vertreten. Wertvolle Hinweise zum maltechnischen Aufbau des Bildes verdanke ich Herrn Andreas Lohri, Restaurator, Zug.

Das Holz des Tafelbildes und Rahmens wurden vom Laboratoire Romand de Dendrochronologie in Moudon untersucht. Im Bericht des Institutes wird festgehalten, dass das Holz mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht vor 1486 geschlagen wurde.

⁷ Vgl. Rolf E. Straub, *Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Stuttgart 1984, S. 148/9.

neu gekittet und in Trateggio-Manier retouchiert. Der Brokatvorhang hinter der hl. Anna selbdritt ist in Pressbrokattechnik⁸ angebracht worden. Das Stoffmuster mit dem Granatapfel und die Riefflung sind als Wachsmasse mittels Model dünn aufgetragen worden. Das Stoffmuster war vermutlich ursprünglich dunkelgrün (Kupferresinat) lackiert, die Farbe ist heute praktisch schwarz geworden. Die geriefelten Teile wurden blattvergoldet. Der Pressbrokat hat sich unterschiedlich gut erhalten, am schlechtesten rechts unten.

Der Rahmen ist 6,1–6,5 cm breit, die Aussenkanten sind oben und unten 67,5 cm lang, an den Schmalseiten 55,5 cm. Der Rahmen ist im flachen Relief mit einem Stab verziert, um den sich Laubwerk rankt. Auf der Innenseite ist der Rahmen profiliert. Die Vergoldung des Rahmens ist nicht original, sie wurde auf einer vorhandenen Polimentvergoldung angebracht. Der Rahmen ist genutet, die einzelnen Leisten stossen im Gehrungsschnitt aneinander. Die Grundierungskanten stimmen oben und an den Seiten nicht mit dem Lichtmass überein, weshalb sie oben um ca. 8 mm und auf der linken Seite um 2–4 mm in Trateggio-Technik ergänzt wurden. Lässt sich daraus der Schluss ziehen, dass der Rahmen, der zwar aus der gleichen Zeit wie das Bild stammt, nicht ursprünglich zum Bild gehört hat⁹? Die nur geringe Differenz lässt sich wohl mit der oben beschriebenen Reduktion der Malschicht erklären. An den Aussenkanten des oberen und des linken Rahmens sind Wurm-galerien zu erkennen. Der Rahmen muss dort in seiner Breite reduziert worden sein. Der Vergleich zu den beiden anderen Rahmenteilen zeigt, dass etwa 4 mm Holz entfernt wurde. Die Rahmen weisen an den Aussenkanten 1–3 grössere Löcher auf, in die wahrscheinlich einmal das Gespränge befestigt wurde.

IKONOGRAPHIE

Linus Birchler¹⁰ lässt die Frage, ob es sich beim Stifterbild um ein Hausaltärchen oder ein Votivbild handelt, offen. Da der Stifter aber von gleicher

Abb. 5
Malrand. Detail vom
Stifterbild.



Grösse wie die Heiligenfiguren ist, besteht kein Zweifel, dass das letztere zutrifft. Nach einer Notiz von Paul Anton Wickart¹¹ sollen die Gebeine von Magister Johannes Eberhard mitten in der St. Oswaldskirche gegen den St. Katharinenaltar beige-setzt gewesen sein. 1632 wurden sie ausgegraben und in die Sakristei gebracht. 1767 wurden sie in der linken Chorwand beige-setzt. Dort erinnert noch heute ein marmorenes Epitaph aus dem 19. Jahrhundert an den Erbauer der St. Oswaldskirche¹². Ob die Aufstellung des Bildes im Chor über der Turmtür bis 1974 (heute befindet sich dort eine Kopie des Stifterbildes) auf das Jahr 1767 zurückgeht, muss offen bleiben. Inventare geben keine Auskunft über das Tafelbild und seine Bedeutung. Diese kann nur vom Bild selbst gewonnen werden.

Die Heiligen wie der Stifter sind im Hortus conclusus. Das Motiv des Hortus conclusus ist seit 1400 in der Malerei von Oberitalien bis in die Niederlande verbreitet, später aber vor allem nördlich der Alpen im Zusammenhang mit Mariendarstellungen. Die Metapher entstammt dem Hohen Lied (4,12f.): «Liebe Braut, Du bist ein verschlossener Garten... ein versiegelter Born. Deine Früchte sind wie ein Lustgarten von Granatäpfeln mit edlen Früchten». Der Hortus conclusus bedeutet das Paradies vor dem Sündenfall und wird dann zum Sinnbild von Mariens Jungfräulichkeit schlechthin. Mit dem Paradies verbunden sind die Erdbeeren, die Marglöckchen, die Schlüsselblumen vor der Rasenbank und die Pflanze vor der hl. Anna, die vielleicht als Seifenkraut¹³ bezeichnet werden kann. Der Apfel vor der hl. Anna ist wohl als Symbol der Erlösung von der Sünde im Zusammenhang mit Maria als neuer Eva zu interpretieren. In unserem Bild

⁸ Zum Pressbrokat vgl.: E. Öllermann, Zur Imitation textiler Strukturen in der spätgotischen Fass- und Flachmalerei, in: Johannes Taubert, Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung, München 1978, S. 52–57.

⁹ Im Restaurierungsbericht vertretene Meinung.

¹⁰ KDM ZG 2, S. 244.

¹¹ Pfarrarchiv Zug, St. Oswald.

¹² KDM ZG 2, S. 140, 254. Das Epitaph kann aus stilistischen Gründen nicht 1767 entstanden sein, wie Birchler annimmt.

¹³ Lottlisa Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957, Taf. LXXXVb.



Abb. 6
Stifterbild vor der
Restaurierung.

wird die Symbolik auf die hl. Anna, die Mutter Marias, den hl. Oswald und den Stifter erweitert.

Der lokalen Tradition nach soll sich eine St. Anna (oder St. Oswald) geweihte Kapelle anstelle der Oswaldskirche¹⁴ befunden haben. Eine St. Annafindung¹⁵ soll 1493 gestiftet worden sein. Zwischen 1492 und 1494, wohl 1494 wurde an die Westfassade der verlängerten St. Oswaldskirche die Statue der hl. Anna selbdritt (Abb. 8)¹⁶ angebracht. Auffallend ist, dass bei der stehenden Anna selbdritt das Kopftuch und die noch kindliche Maria mit den offenen Haaren vom Stifterbild übernommen wurde. Auch in den Gesichtszügen sind noch Reflexe vom Stifterbild zu erkennen, das wohl kurz zuvor entstanden ist. Vor dem Brokatvorhang thronend nimmt die hl. Anna die dominierende Stellung auf dem Stifterbild ein. Zur Wahl der hl. Anna für das Stifterbild mag auch beigetragen haben, dass die Mutter von Magister Eberhard zum Vornamen Anna hiess.

Magister Johannes Eberhard hat Zug zum Zentrum der Oswaldsverehrung¹⁷ in der Schweiz gemacht. Diese erreichte im 15. Jahrhundert die grösste Popularität, wozu viel die in spielmännischer Epik

vorgetragene Oswaldslegende beigetragen hat. St. Oswald wird auf der Zuger Tafel nicht in fürstlichen Kleidern und mit Krone dargestellt, sondern er trägt einen Harnisch¹⁸ und darüber einen roten Mantel. Heilige in einem prunkvollen Harnisch darzustellen erfreute sich in der niederländischen Malerei grosser Beliebtheit; man denke an den hl. Georg der Madonna des Kanonikus van der Paele von Jan van Eyck (1436; Brügge, Museum Groeninge). Die für St. Oswald typischen Attribute wie das Gefäss für das Chrisamöl zur Krönung, das hier die Form eines Deckelpokals hat, der Rabe und der Ring fehlen

¹⁴ KDM ZG 2, S. 127. Da im Chor von St. Oswald keine Grabungen gemacht wurden, kann diese Vermutung auch nicht erhärtet werden. Freundliche Mitteilung von Dr. Josef Grünenfelder.

¹⁵ P. Rudolf Henggeler, Die Patrozinien im Gebiet des Kantons Zug, Zug 1932, S. 101.

¹⁶ Das Original befindet sich im Museum in der Burg Zug, siehe: KDM ZG 2, S. 176 / 7. Vgl. auch: Josef Speck, Zur Baugeschichte der St. Oswalds-Kirche in Zug. In: ZNBl 1972, S. 114-116.

¹⁷ St. Oswald (wie Anm. 1).

¹⁸ Ebenfalls im Harnisch ist St. Oswald auf einem Retabelflügel um 1450 eines Steirischen Malers (Graz, Landesgalerie) dargestellt. Abb. in: Joseph Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, 3. Aufl. Berlin 1988, Spalte 574.

Abb. 7
Stifterbild während der
Restaurierung
(mit Verkittungen).



nicht. Der elegante Helm liegt vor dem hl. Oswald, ein Bestandteil der Rüstung und kein spezifisches Attribut.

Hinter der Anna selbdritt sind zwei heilige Frauen und sechs heilige Kinder, sämtliche durch Nimbren gekennzeichnet unter einem Apfelbaum dargestellt. Es kann sich dabei um die beiden anderen Töchter Annas mit ihren sechs Kinder handeln. Mit der hl. Anna selbdritt im Vordergrund wird damit die Figurengruppe zur Darstellung der hl. Sippe¹⁹ erweitert.

Der Stifter hat die gleiche Körpergrösse wie die Heiligen und unterscheidet sich von ihnen nur dadurch, dass er kniet und ihm der Nimbus fehlt. Dass der Stifter in gleicher Körpergrösse wie die Heiligen dargestellt wird, ist mir in der Schweizer Male-

rei vor 1500 nicht bekannt und auch in der altdeutschen Malerei vor 1500 selten. Man denkt an niederländische Vorbilder, zum z.B. an die Madonna des Kanzlers Rolin (Paris, Louvre) (Abb. 9) und die des Kanonikus van der Paele (Brügge, Museum Groeninge), beide von van Eyck. Die Darstellung des knienden Stifters in gleicher Körpergrösse wie die Heiligen hat ihren Ursprung in der flämischen Buchmalerei²⁰. Während die «Rolin-Madonna» eindeutig als Votivbild nachgewiesen werden kann, ist umstritten, ob die «van der Paele-Madonna» ein Votiv- oder ein Altarbild²¹ war. Wie bei den Stiftern auf den van Eyckschen Bildern steht Magister Eberhard nicht in Augenkontakt mit den fürbittenden Heiligen.

Bei der «Rolin-Madonna» sind im Hintergrund zwei Städte abgebildet, die ein Fluss voneinander trennt, aber eine Brücke miteinander verbindet. Die Stadt auf der rechten Bildhälfte zeichnet sich durch eine grosse Zahl kirchlicher Bauten aus. Diese Stadt ist deshalb oft als das himmlische Jerusalem interpretiert worden. Im Sinne Augustins²² kann dieses himmlische Jerusalem dargelegt werden: «Nicht vergegenwärtigt sollte (der Staat, Anmerkung des Verfassers) werden, es sollte bloss ein Hinweis auf ihn geben, und auch die sehr richtige

¹⁹ Jacobus de Voragine, Die Legenda aurea, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 8. Aufl. Heidelberg 1975, S. 678.

²⁰ Carol J. Purtle, The Marian Paintings of Jan van Eyck, Princeton 1982, S. 62–66.

²¹ Purtle (wie Anm. 20), S. 59–62, 85.

²² Aurelius Augustinus, Der Gottesstaat, deutsche Übersetzung von Carl Johann Perl, Salzburg 1952, Bd. II, S. 390 / 1 (15. Buch, Kap. 2). Vgl. Purtle (wie Anm. 20), S. 81–84.



Bezeichnung als «heilige Stadt» ist nur als andeutendes Bild zu verstehen und drückt nicht die Wirklichkeit seiner künftigen Seinsweise aus». «Das Jerusalem oben aber ist die Freie, und das ist unser aller Mutter.» Die Stadt auf dem linken Ufer kann als das irdische Jerusalem angesehen werden und auf es kann Augustin²³ folgend Bezug genommen werden: «Zuerst aber ist das Gefäss zur Schmach gemacht worden, dann erst zur Ehre; und so ist auch in jedem Menschen, wie ich sagte, zuerst das Verworfenne, von dem wir notgedrungen unseren Ausgang nehmen, worin wir aber mit nichten verbleiben müssen, und nachher kommt das Gute, zu dem wir fortschreitend gelangen, um in ihm verharren zu sollen.» Der Fluss zwischen den beiden Städten ist Symbol für die Taufe. Auf dem Stifterbild ist eine Stadt im Hintergrund zu erkennen, die von zwei grossen Kirchen und zahlreichen durch Dachreitern angedeuteten sakralen Bauwerken dominiert wird. Auch diese Stadt kann unschwer als das «himmlische Jerusalem» interpretiert werden, und das Wasser kann wiederum als Symbol für die Taufe gedeutet werden. Vielleicht kann das durch Figuren belebte Torhaus mit seinem profanen Charakter als das irdische Jerusalem angesehen werden, das auf die Formel eines einzigen Gebäudes reduziert wurde.

KÜNSTLERISCHE HERKUNFT

Eine ausführliche Würdigung des Stifterbildes ist bis heute ausgeblieben. Der künstlerische Wert des Bildes wurde zwar erkannt, doch konnte man es nicht mit der Schweizer Malerei in Verbindung bringen. Walter Hugelshofer bezeichnete den Maler des Stifterbildes als Vorläufer des Luzerner «Meisters der Pietà»²⁴. Die Beweinung Christi (um 1500) im Kunstmuseum Luzern zeigt abgesehen davon, dass auch sie von der niederländischen Malerei beeinflusst ist, keine stilistischen Parallelen zum Zuger Stifterbild, das feiner gemalt ist und der niederländischen Kunst wesentlich näher steht. Hu-

²³ Augustinus (wie Anm. 22), S. 390 (15. Buch, Kap. 1).

²⁴ Hugelshofer (wie Anm. 3), S. 306. Vgl. auch: Kunstmuseum Luzern, Sammlungskatalog der Gemälde, Luzern 1983, S. 18/9.

Abb. 8
Hl. Anna selbdritt. Skulptur von St. Oswald, Zug. Original im Museum in der Burg Zug, Leihgabe der kath. Kirchgemeinde Zug.

gelshofer räumt ein, «das kleine Bild steht in seiner zierlichen, liebevoll beobachtenden Durchbildung ähnlich isoliert...». Nach Josef Mühle muten die Landschaft und der Fachwerkbau heimatlich an, «während die sitzende Anna vor dem glatten Vorhang mit Granatmusterung, die schlanke Erscheinung des hl. Oswald und die ganze ritterlich romantische Stimmung an niederländische Schöpfung etwa eines Dirk Bouts (bis 1475) gemahnen»²⁵. Die Tafel schreibt Mühle dem Maler im Hof aus Luzern zu. Der Name erscheint zwar im Baurodel von St. Oswald, doch kann kein heute erhaltenes Werk mit ihm in Verbindung gebracht werden. Auch kann

²⁵ Josef Mühle, Zugerische Kunstpflege. In: ZNBl 1939, S. 7.

²⁶ Baurodel (wie Anm. 1), S. 219.

²⁷ KDM ZG 2, S. 244.

²⁸ Stange (wie Anm. 3), S. 41. Siehe auch: Alfred Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, hrsg. von Norbert Lieb, Bd. II, München 1970, S. 59/60, Nr. 224.

der im Baurodel erwähnte Maler von Winterthur²⁶ nicht als Autor des Stifterbildes gelten, denn auf dem Bild ist St. Oswald und die hl. Maria (Sant Oswald und unser Frow) dargestellt und die Zahlung dafür ist vermutlich schon im Jahre 1483 erfolgt. Mittels des Baurodels kann der Maler nicht ausfindig gemacht werden, da die Eintragungen in der Regel nur bis ins Jahr 1486 reichen und zudem das Stifterbild eine private Stiftung war. Linus Birchler wies die Zuschreibung Hugelshofers in den Umkreis um den Luzerner «Meister der Pietà» zurück und führte weiter aus: «...es fehlt aber nach meiner Meinung im deutschschweizerischen Kunstkreis bis jetzt an einem Werk, das irgendwie näher an das zierliche Bild erinnert»²⁷.

Neu belebt wurde die Frage nach der künstlerischen Herkunft durch Alfred Stange²⁸, einen der bedeutendsten Kenner der altdeutschen Malerei. Er schrieb das Zuger Stifterbildnis dem gleichen



Abb. 9
Jan van Eyck: Madonna
des Kanzlers Rolin.
Paris, Louvre.

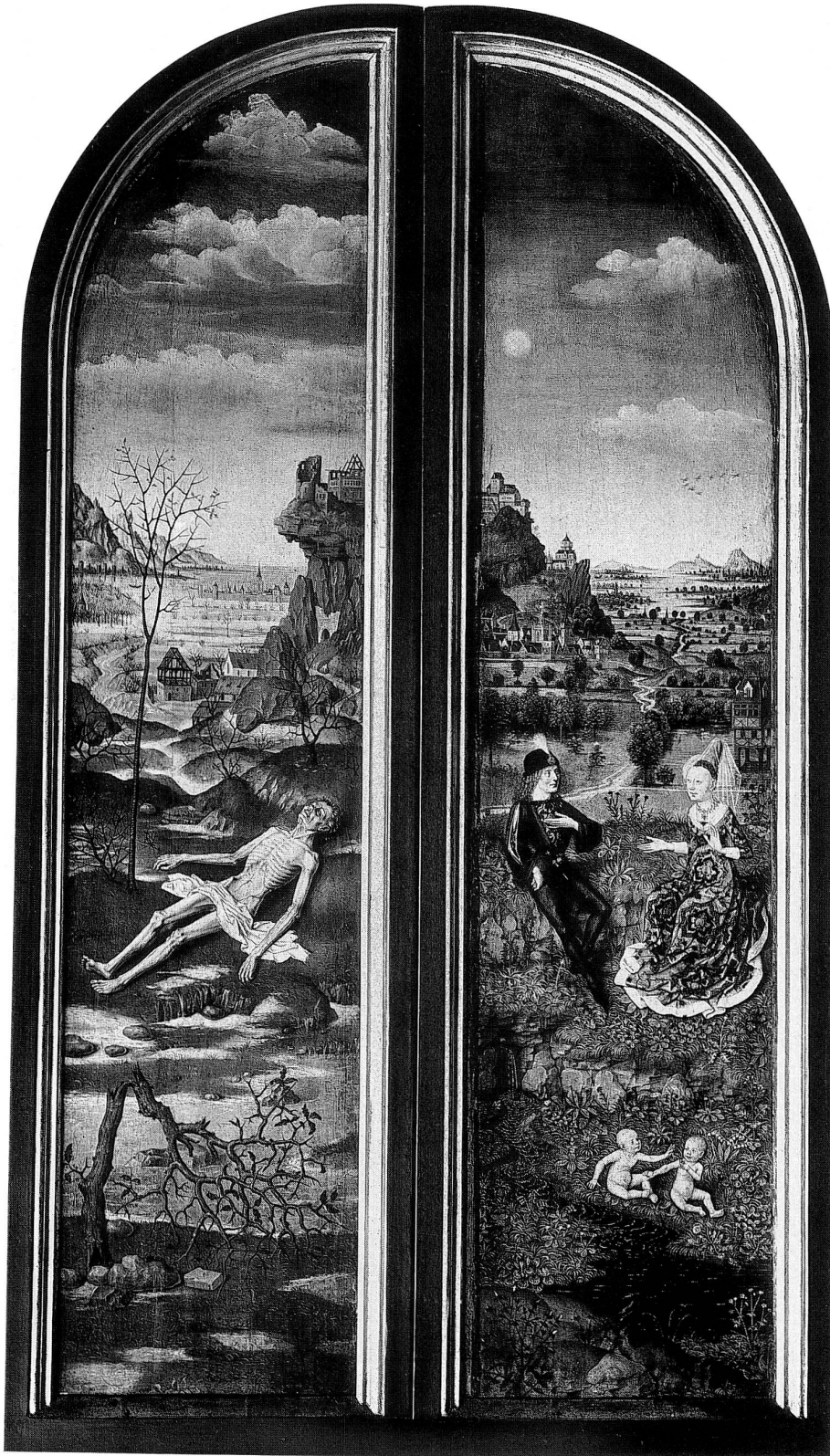


Abb. 10
Allegorie auf Leben und Tod.
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum.

Abb. 11
Dirk Bouts: Madonna mit
Kind. Lugano, Thyssen-
Bornemisza Collection.



Meister zu, der die Vergänglichkeitsallegorie (Abb. 10) im Germanischen Nationalmuseum von Nürnberg geschaffen hatte.

«In einem gewissen Abstand schliesst sich der Vergänglichkeitsallegorie das Votivbild des Magisters Johann Eberhard in St. Oswald in Zug (Schweiz) an, das die hl. Anna selbdritt, den hl. Oswald und den zur Seite knienden Stifter im Hortus conclusus

und dahinter die Stadt Zug zwischen See und Bergen zeigt. Über dem Torbogen steht die Jahreszahl 1492; es wird also etwa ein bis zwei Jahrzehnte später entstanden sein... . Unter den schweizerischen Malereien dieser Zeit steht es völlig isoliert, in den vorgeschlagenen Zusammenhang ordnet es sich hingegen gut ein. Die gleiche ritterlich-romantische Stimmung spricht aus der Vergänglichkeitsallegorie wie aus diesem Votivbild. Dazu gleicht die



Abb. 12
Dirk Bouts: Anbetung der
Könige. München,
Alte Pinakothek.

Webarbeit nachahmende Zeichnung des Brokatvorhanges genau der des Gewandes der jungen Maid, zeigt der Wiesenrain zu Füßen der heiligen Figuren dieselben Blumen, haben der Fachwerkbau und die Ansicht von Zug in der Vergänglichkeitsallegorie ihre nächsten Parallelen, ähnelt das Christuskind den spielenden Knäblein bis in die Beinstellung, die Ärmchen und kleinen Hautfalten. Und wiederum stehen flämische Miniaturen als Voraussetzung hinter dem Bild; die heiligen Frauen mit ihren Kindern unter dem Apfelbaum im Hintergrund des Hortus conclusus können unmittelbar aus einem flämischen Stundenbuch entliehen sein.»

Dem gleichen Meister schrieb Stange eine Kreuzabnahme²⁹ zu, die sich in der Kunsthandlung Malmedé in Köln befunden hat, und Maria mit Kind auf der Blumenbank (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle)³⁰. Stange glaubt, dass diese Werke von einem seeschwäbischen Maler geschaffen wurden, der seine Werkstatt vermutlich in Konstanz

oder Ravensburg hatte³¹. Mit der Zuschreibung des Stifterbildes an diesen Meister hat Stange auch dessen künstlerische Qualität anerkannt und ge-

²⁹ Stange (wie Anm. 3), S. 41 / 2. Stange (wie Anm. 28), S. 59, Nr. 223.

³⁰ Nur bei Stange (wie Anm. 28), S. 59, Nr. 222, unter Werkstatt der Vergänglichkeitsallegorie aufgeführt. Siehe Jan Lauts, Katalog Alte Meister bis 1800, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1966, Textband S. 52, und Bildband S. 19 (Nr. 1640).

³¹ Stange (wie Anm. 3), S. 42 / 3. Bereits der Katalog des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg, Die Gemälde des 13.-16. Jahrhunderts, bearbeitet von Eberhard Lutze und Eberhard Wiegand, Leipzig 1937, S. 143 / 4, Nr. 109, bezeichnet die Vergänglichkeitsallegorie als «Oberrheinisch, Bodenseeegend, um 1480». Die Lokalisierung dieses Bildes in die Bodenseeegend ist vor allem aufgrund der Stadt am See auf dem linken Flügel erfolgt, die mit Lindau identifiziert wurde. Die Stadt hat jedoch nur in der Art, nicht im topographischen Detail, eine gewisse Ähnlichkeit mit Lindau. Bis heute ist man jedoch der Ansicht, dass der Meister des Bildes in der Bodenseeegend tätig war. Freundliche Mitteilung von Dr. Kurt Löcher, Museumsdirektor, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 13
Dirk Bouts: Beweinung Christi.
Paris, Louvre.



würdigt. Diese fein gemalten Bilder heben sich angenehm von vielen Werken der altdeutschen Malerei im späteren 15. Jahrhundert ab, indem auf Überladenheit und Vorliebe für brutale Szenen verzichtet wurde. Vielmehr kommt die kultivierte und höfische Sprache der niederländischen Malerei zum Ausdruck.

Die altdeutsche Kunst ist in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stark durch die niederländische Malerei geprägt. Gewisse stilgeschichtliche Parallelen, wie sie Stange für das Nürnberger und das Zuger Tafelbild erwähnt, sind in der Tat unverkennbar. Ebenso auffallend sind aber auch gewisse stilistische Unterschiede. Die Darstellung der Gräser

ist bei der Vergänglichkeitsallegorie naturalistischer und stärker linienbetont, während beim Stifterbild mit Licht mehr Wirkung erzielt wird. Dass die blühende Atmosphäre des Lebens und die eisig erstarrte Landschaft des Todes sich nicht auf die Zuger Tafel übertragen liessen, mag noch thematisch bedingt sein; doch unterscheidet sich auch die geradezu hyperreale Landschaft deutlich vom Stifterbild. Dem Maler der Vergänglichkeitsallegorie ist es auch besser gelungen, Vorder-, Mittel- und Hintergrund miteinander organisch zu verbinden. Vollends wird der Unterschied bei einer Gegenüberstellung der Gesichter deutlich. Die rundlichen Gesichter des Liebespaares auf der Nürnberger Tafel zeigen Parallelen zu Werken des vermutlich aus Holland stammenden, am Mittelrhein tätigen Hausbuchmeisters³², die Gesichter auf der Zuger Tafel weisen jedoch direkt auf die Niederlande hin.

Bei der ikonographischen Untersuchung haben wir festgestellt, dass der Typus der hl. Anna selbdritt, der kniende Stifter in gleicher Körpergrösse und die Stadt im Hintergrund typische Merkmale der niederländischen Malerei sind. Einzelne dieser Elemente sind auch in der altdeutschen Malerei zu finden, doch in dieser Kombination sind sie bezeichnend für die Niederlande. Ein weiteres Merkmal der niederländischen Herkunft ist die aus Ziegelsteinen gemauerte Rasenbank. In der Tat finden wir Brokatvorhang, gemauerte Rasenbank und Stadt mit Flusslandschaft auf einem kleinen Ma-

donnenbild (26x21 cm; Hayward's Heath, Sammlung Stephenson Clarke)³³, das mit der Nachfolge Dirk Bouts in Verbindung gebracht wird. Aus der gleichen Schule stammt ein weiteres Madonnenbild (ca. 35x25 cm; London, Sammlung O. Gutekunst)³⁴ mit den gleichen Elementen, jedoch ohne Wasser. Eine ähnliche Komposition mit stehender Madonna und Fluss im Hintergrund (28,5x20 cm; Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza)³⁵ wird Dirk Bouts zugeschrieben (Abb. 11). Ebenfalls aus der Schule Bouts stammt eine hl. Anna selbdritt (37x23 cm; Rom, Privatsammlung)³⁶, die dem Meister der Tiburtinischen Sybille zugeschrieben wird. Auf dem Bild finden wir ebenfalls die gemauerte Rasenbank und den Hortus conclusus. Verschieden sind Anna und Maria, die auf der Rasenbank sitzend das Christkind halten.

Die feine Malweise, die in mehreren Lasuren aufgetragenen Farben bei den Inkarnaten, aber auch im hellen Gewand der Maria sind Merkmale der niederländischen Kunst. Eine nicht weniger auffallende Eigenschaft dieser Malerei ist das Bemühen um naturgetreue Wiedergabe, wie es in der Rüstung des hl. Oswald, im Gesicht des Magister Eberhard, aber auch im Mauerwerk, dessen Verputz sich unterschiedlich gut erhalten hat, zum Ausdruck kommt. Ähnliche Gesichter finden wir bereits bei den niederländischen Meistern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Noch näher kommen Vergleiche mit Meistern, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tätig waren, wie Dirk Bouts, Hugo van der Goes und Hans Memling. Das durch weisses Kopftuch und Schleier eingehüllte Gesicht der hl. Anna finden wir als Maria der Anbetung der Könige auf dem Flügelaltar, genannt «Perle von Brabant», um 1467/68 (Abb. 12), in der Alten Pinakothek von München, gemalt von Dirk Bouts (ca. 1410/20–1475), wieder. Ähnliche Gesichter wie das des hl. Oswald zeigen die Johannesdarstellungen von Bouts, z.B. bei der Beweinung Christi (Paris, Louvre) (Abb. 13). Diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass es bei dem Meister des Stifterbildes um einen Maler handelt, dessen Schulung in der Niederlanden statt gefunden hat und der diesen Stil unbeeinflusst von lokalen Traditionen weiter pflegte. Stilistische Gründe lassen vermuten, dass er mit dem Atelier von Dirk Bouts in Löwen in Berührung kam. Auf seiner Wanderschaft, die ihn vermutlich auch nach Zug führte, dürfte das Stifterbild entstanden sein. Angaben über einen niederländischen Meister in Zug sind nicht bekannt. Auch der Baurodel gibt uns dazu keine Hinweise, was nicht weiter erstaunt, da Angaben zum letzten Jahrzehnt

³² Als Beispiel für den Hausbuchmeister sei sein Bild «Das Liebespaar» (um 1480; Gotha, Schlossmuseum) genannt. Vgl. Hanspeter Landolt, Die deutsche Malerei. Das Spätmittelalter (1350–1500), Genf 1968, S. 120, 122.

³³ Standortangabe von Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, 3. Bd., Dierick Bouts und Joos van Gent, Berlin 1925, S. 125, Taf. LXXII, Nr. 86. Ich möchte Prof. Dr. Hanspeter Landolt, Basel, für die wertvollen Hinweise zum Stifterbild danken. Prof. Landolt hat mich darauf hingewiesen, dass der Autor des Bildes eher in den Niederlanden als in Deutschland zu suchen sei.

³⁴ Standortangabe von Friedländer (wie Anm. 33), S. 125, Taf. LXXIV, Nr. 89.

³⁵ Ausstellungskatalog Dieric Bouts, Brüssel/Delft 1957/58, S. 60, Nr. 19. Katalog Sammlung Thyssen-Bornemisza, Castagnola 1971, S. 52/3.

³⁶ Bouts (wie Anm. 35), S. 122, Nr. 49. Eine typologische Ähnlichkeit hat der Kupferstich «Hl. Anna selbdritt» des Meisters des hl. Sebastian (Max Lehrs, Late gothic engravings of Germany & the Netherlands, New York 1969, Abb. 344), auf dem die Rasenbank (dreigeteilt), der Fluss und die Stadt im Hintergrund abgebildet ist. Nach Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 4. Text-Band, Wien 1921, S. 188–193, war der Meister des hl. Sebastian in Köln tätig. Der Kupferstich ist um 1460 entstanden. Auch er ist niederländisch geprägt, direkt wird er aber das Stifterbild nicht beeinflusst haben.

des 15. Jahrhunderts nur selten sind und da es sich wohl auch um einen privaten Auftrag des Stifters handelt. Dem Maler waren dort Grenzen gesetzt, wo es darum ging, einen möglichst nahtlosen Übergang zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund darzustellen. Doch in der Pflege der Details, die sich aber nie verselbständigen, ist ihm eine eindrückliche künstlerische Leistung gelungen. So steht die Zuger Tafel singular in der Schweizer Kunstlandschaft³⁷.

Das Stifterbild zeichnet sich durch eine genaue Naturbeobachtung und eine sorgsame Pflege des Details aus. Wir haben gesehen, dass entgegen unserer heutigen Vorstellung Symbol und Naturstudium keine Gegensätze für die Malerei der damaligen Zeit³⁸ waren. Das 15. Jahrhundert zeichnet sich dadurch aus, dass auch immaterielle Werte vergegenständlicht werden. Neben dieser symbolischen Ebene lässt sich aus dem Bild wohl auch eine «biographische Ebene» ablesen. Das Torhaus und die Stadt im Hintergrund sind weder eine

genaue Angabe des Wohnsitzes des Stifters, nämlich der Burg, noch eine topographisch getreue Wiedergabe der Stadt Zug; doch kann beides in einer idealen Form auf beide Orte hinweisen. Gerade die feine Malerei und die sorgfältige Pflege des Details wie des Gesamten spiegeln die Sorgfalt wieder, mit der Magister Eberhard den Bau der St. Oswaldskirche begleitet hat. Das Stifterbild kann als Krönung des künstlerischen Mäzenatentums von Magister Johannes Eberhard angesehen werden.

³⁷ Adolf Reinle, KDM LU 6, S. 443, schreibt die ehemalige Altartafel (KDM LU 4, S. 441–443), Kreuzigung mit Maria und Johannes, des Beinhauses St. Martin von Sursee dem gleichen Meister wie das Stifterbild des Magister Eberhard zu. Die Altartafel zeigt jedoch nicht die gleiche, feine Malerei. Vgl. auch: Ausstellungskatalog Alltag zur Sempacherzeit, Historisches Museum Luzern 1986, S. 176.

³⁸ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, New York 1971, Bd. 1, S. 131–147.

