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

Herausgeber: Regierungsrat des Kantons Zug

Band: 8 (1992)

Artikel: Zug und Zürich : das künstlerische Verhältnis der Kleinstadt zum benachbarten Zürich

Autor: Keller, Rolf E.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-526805

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Zug und Zürich: Das künstlerische Verhältnis der Kleinstadt zum benachbarten Zürich[1]

Rolf E. Keller

Enge Beziehungen zu Zürich

«Das löblich ort Zürich sölty das klein örtli Zug unter sich bringen», soll 1503 anlässlich eines Gelages gesagt worden sein. Diese Worte führten zu einer Rauferei, an der der Zuger Maler Hans Ungmut beteiligt war. Und dafür wurde er gemäss Rats- und Richtbücher der Stadt Zürich[2] mit einer Mark gebüsst. Wird mit diesen Worten auch die Meinung des Zürcher Rates wiedergegeben? Die Geschichte zeigt vielmehr, dass Zürich während längerer Zeit ein Garant des Zuger Standes war. Von 1364 oder 1365 bis Ende 14. Jahrhundert wurde Zug von Schwyzer Ammännern regiert. Ein erneuter Einfall der Schwyzer und äusseren Ämter in die Stadt Zug rief 1404 mit Zürich Luzern, Uri und Unterwalden auf den Plan. Um eine weitere Expansion der Schwyzer zu verhindern, war Zürich am Erhalt des Zuger Territoriums interessiert.

Macht sich die politisch bedeutende Stellung Zürichs auch künstlerisch für Zug bemerkbar? Der aus Oettingen bei Nördlingen stammende Zürcher Stadtwerkmeister Hans Felder, «eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten der schweizerischen Baukunst im Spätmittelalter»[3], ist heute in Zug eindrücklicher präsent als in Zürich. Bis 1471 war er Werkmeister in Luzern. 1475 wurde er Bürger von Zürich und war bis zu seiner Entlassung 1489 Stadtwerkmeister. Er erbaute zwischen 1473 und 1475 St. Wolfgang bei Hünenberg und dann zwischen 1478 und 1483 St. Oswald in Zug. Parallel dazu verläuft der Bau der Wasserkirche in Zürich zwischen 1479 und 1484. Vom Bau Felders hat sich in Zug nur der Chor erhalten, das damalige Langhaus hatte eine flache Holzdecke. Alle drei Kirchen Felders waren einschiffig. Das die Mittelachse überspielende Netzwerk im Chor von St. Oswald (Abb. 1) wird in der Wasserkirche (Abb. 2) zu einer Kombination von Netz- und Sterngewölbe. Sicher kann anhand dieser Kirchen kein «Zürcher Baustil» definiert werden, vielmehr fügen sich diese Bauwerke nahtlos in die süddeutsche Spätgotik ein. Als wichtige urbanistische Tat für Zug ist Felder auch der Bau der erweiterten Stadtmauern mit den Toren und Türmen zu verdanken, mit denen 1478 begonnen wurde.[4] Vollendet waren sie erst um 1530. Felder ist auch der Erbauer des Zytturms.

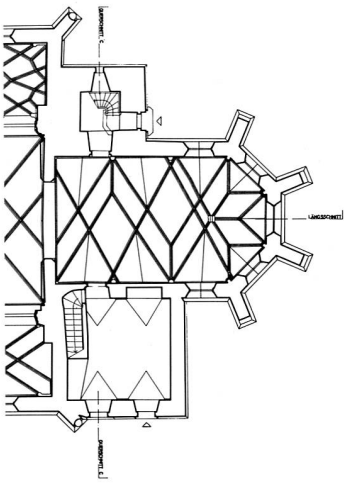


Abb. 1
Zug, St. Oswald. Grundriss des Chores. Massstab 1:400.

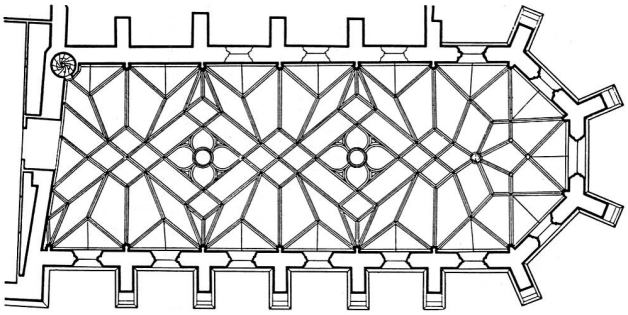


Abb. 2
Zürich, Wasserkirche. Grundriss. Massstab 1:400.

Bedeutet dieser zweifellos wichtige Beitrag des Zürcher Bürgers Hans Felder, dass Zug nun ganz in den Bannkreis der Zürcher Künstler und Kunsthandwerker geraten ist? Einen geradezu idealen Einblick in den Baubetrieb gewährt uns der Baurodel von St. Oswald[5]. Neben Felder lässt sich als einzige Persönlichkeit der Bildhauer Ulrich Rosenstain[6] aus Lachen mit heute noch bestehenden Werken in Verbindung bringen. Er und seine Werkstatt schufen für St. Oswald die Skulpturen an den Chor-

[1] Überarbeitete Fassung des Vortrages, den der Verfasser vor der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich am 6. März 1989 gehalten hat.

[2] Zitiert nach Franz Wyss, Der alte Hochaltar der Kirche St. Wolfgang, in: ZK 104, 1959, S. 71.

[3] Peter Jezler, Der spätgotische Kirchenbau in der Zürcher Landschaft. Die Geschichte eines Baubooms am Ende des Mittelalters, Wetzikon 1988, S. 80. Zu Hans Felder: Erwin O. Rehfuss, Hans Felder. Ein spätgotischer Baumeister, Innsbruck 1922, S. 19–33. KDM ZH 4, S. 300–308. KDM ZG 1, S. 350–356. KDM ZG 2, S. 38, 40, 145–156.

[4] Zum Bau der äusseren Stadtmauer vergleiche auch den Beitrag von Rüdiger Rothkegel S. 111.

[5] Baurodel und Jahrzeitbuch der St.-Oswalds-Kirche in Zug, hrg. v. P. Rudolf Henggeler, Basel 1951 (Quellen zur Schweizer Geschichte, II. Abteilung, Bd. IV).

[6] Rolf E. Keller, Der Bildhauer Ulrich Rosenstain von Lachen, in: UK 35, 1984, S. 143–152.

streben und das Chorgestühl und für St. Wolfgang das Sakramentshäuschen und das Chorgestühl (heute Zürich, Schweizerisches Landesmuseum). Rosenstain, im Baurodel Ulrich von Lachen genannt, hatte seine Werkstatt nicht in Zug, sondern in Lachen. Die mehrere Zentner schweren Steinskulpturen liess er mit dem Schiff nach Horgen und von dort mit dem Karren nach Zug transportieren. Nur kleinere Arbeiten führte er auf der Baustelle aus. Zug hatte im späten 15. Jahrhundert noch wenig Kunsthandwerker. Ungewöhnlich ist der Standort seiner

Abb. 3
Beweinung Christi (Altarflügel) von Joerg Umut und Lienhart Richner. Museum in der Burg Zug.

Werkstatt in Lachen, womit er sich dem Zunftzwang der Stadt Zürich entziehen konnte. Kunsthandwerker aus Konstanz, Luzern, Rapperswil, Winterthur, Zug und Zürich werden im Baurodel aufgeführt. Aus Luzern und Zürich waren ungefähr gleich viel Handwerker und Kunsthandwerker an der St. Oswaldskirche beschäftigt. Doch ist nach Zürich mehr als dreimal soviel Geld geflossen, wie aus einer jüngst erschienen Studie[7] hervorgeht. Das Zürcher Kunsthandwerk war hochwertig und entsprechend teuer.

Unverkennbar ist der Einfluss der Zürcher Malerei in einem Werk aus dem Zugerland, dem 1493 datierten Flügelaltar aus Oberägeri[8] (heute Zürich, Schweizerisches Landesmuseum). Figuren wie Landschaft tragen deutlich die Züge des Zürcher Nelkenmeisters, wenn auch die etwas fade Darstellung eher an einen Gesellen denken lässt. Die «Beweinung Christi» (Abb. 3) auf dem 1519 entstandenen Flügelaltar[9], der sich mit grosser Wahrscheinlichkeit in St. Wolfgang bei Hünenberg (heute Museum in der Burg Zug) befand, hat die gleiche Darstellung in Albrecht Dürers Kupferstichpassion zum Vorbild. Die Signaturen «Joerg Umut Maler Zug» und «lienhart rihiner maler zug» weisen eindeutig daraufhin, dass die Tafeln in Zug entstanden sind. Da die Anfangsbuchstaben von Joerg Umut im Gegensatz zu denen von Lienhart Richner in Majuskeln geschrieben sind, darf man annehmen, dass er der führende Meister war. Die feine Struktur und die differenzierte Lichtführung Dürers konnte nur beschränkt auf die Malerei übertragen werden. Johannes von Arimathia und Nikodemus wirken massig und unstrukturiert. Komplizierten Ansichten gingen die Zuger Meister aus dem Weg, indem sie den Kopf des Johannes aufrichteten. Auffallend leer wirkt die Trauergebärde der Maria Magdalena gegenüber dem Kupferstich. Auch die Nimben auf der Tafel 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 späten 15. Jahrhunderts. Die stilisierte Wiedergabe der Gräser lassen an den Zürcher Nelkenmeister denken. Zusätzlich zeigen die Muster der Polimentvergoldungen grosse Ähnlichkeiten zur Eligius–Tafel[10] (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum) und zum Pfingstwunder (Zürich, Kunsthaus) des Zürcher Nelkenmeisters. Man kann annehmen, dass Joerg Umut und vielleicht auch der Geselle aus der Schule des Nelkenmeisters hervorgegangen sind oder zumindest mit dieser in Berührung kamen. In der Gestaltung des Raumes ist keine Entwicklung festzustellen, vielmehr wird auf einen reichen Hintergrund in der Art des Altares von Oberägeri zugunsten des Goldgrundes verzichtet. Die Bäume sind nur kulissenhaft angedeutet. Auch der mitfühlend verhaltene Gesichtsausdruck und die undramatische Darstellung lassen an den Nelkenmeister denken. Die Figuren sind jedoch in ihrer Körperlichkeit und Haltung moderner. Die von Martin Schongauers Kupferstichen inspirierten spätgotischen Figuren werden durch solche nach Dürers Graphik ersetzt. Gegenüber dem linienbetonten Figurenstil wirken die Gestalten auf dem Zuger Altar geradezu malerisch.

Dass Zug nicht ausschliesslich nach Zürich orientiert war, zeigt ein 1466 datiertes Wandbild der alten St. Michaelskirche (heute Zürich, Schweizerisches Landes-

[7] Roland Gerber, Finanzierung und Bauaufwand der ersten St. Oswaldskirche in Zug, in: UK 43, 1992, S. 60f.
[8] Lucas Heinrich Wüthrich, Spätgotische Tafelmalerei (1475–1520), Bern 1969 (Aus dem Schweizerischen Landesmuseum 23), S. 13, Abb. 4.
[9] Rolf E. Keller, Der Zuger Flügelaltar von 1519, in: Tugium 1, 1985, S. 100–119.
[10] Wüthrich (wie Anm. 8), S. 13f., Abb. 5.

museum), auf dem wir die Signatur des Nicolao da Seregno[11] finden. Der Name weist in den Süden, oder genauer zur zwischen Mailand und Como gelegenen Stadt Seregno. Mit dem Bau der St. Oswaldskirche richtete sich Zug stärker nach Zürich. Auch bei den von Zuger Malern geschaffenen Altarflügeln bleibt der Einfluss der Zürcher Malerei unverkennbar, doch tragen die Skulpturen des gleichen Altares die Stilmerkmale der Ulmer Schule.

Der Bruch durch die Reformation und seine Folgen

Wirtschaftsgeschichtliche Studien über den Kanton Zug[12] sind spärlich vorhanden. Solche über unser Interessensgebiet, die Kunst und das Kunsthandwerk, gibt es überhaupt nicht. Doch bieten sich gewisse «Einstiegsmöglichkeiten» an. Eine solche ist der von Franz Anton Landtwing (1714–1782) aufgenommene Plan der Stadt Zug von 1770/71, der sogenannte «Landtwing-Plan». Zu den auf dem Plan mit Nummern versehenen Häusern hat sich im Stadtarchiv von Zug die Legende erhalten, die die Hausbesitzer, in der Regel identisch mit den Hausbewohnern, mit Namen und Berufsbezeichnung erwähnt. Peter Hoppe[13] kommt bei der Publikation der Legende zum Schluss, dass die Stadt zu diesem Zeitpunkt stark durch Handwerk und Gewerbe einschliesslich Kunsthandwerk geprägt war, während der Grosshandel im Gegensatz zu heute fast vollkommen fehlte. Von Künstlern und Kunsthandwerkern werden ein Bildhauer, sieben Maler (Flachmaler eingeschlossen), sieben Schreiner und Tischler, drei Goldschmiede, ein Silberschmied, vier Uhrmacher und zwei Zinngiesser genannt. Vieles spricht dafür, dass diese Momentaufnahme von 1770/71 trendmässig auch für die vorhergehenden 200 Jahre zutrifft. Die bekannten Bestände weisen darauf hin, dass zum Zeitpunkt, als diese Momentaufnahme gemacht wurde, die grosse Blütezeit des Zuger Kunsthandwerkes vorbei war. Dieses hatte seinen Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreicht. Wirtschaftlich gesehen nahm das Handwerk und Gewerbe nach der Landwirtschaft und dem Söldnerwesen die dritte Stelle ein.

Während der Baurodel von St. Oswald in den wichtigen Positionen auswärtige Künstler und Kunsthandwerker aufführt, liessen sich, wohl beflügelt durch den in Zug einsetzenden Bauboom, seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch Künstler und Kunsthandwerker nieder. Die Reformation brachte aus wirtschaftlicher Sicht für sie geradezu ideale Voraussetzungen, da Zürich, aber auch

Abb. 4
Zürich, Stadthaus, Musiksaal. Verkündigung an die Hirten (Deckenbild) von Johannes Brandenberg.

die anderen grösseren Städte wie Basel[14] und Bern als Konkurrenten für kirchliche Aufträge, die in den katholischen Gebieten die erste Stelle einnahmen, ausfielen. Auch Luzern wurde nicht zu einem dominierenden Zentrum, so dass die Innerschweiz wie das Freiamt den Zuger Künstlern und Kunsthandwerkern als Markt offen standen. Besonders günstige Voraussetzungen fand die Goldschmiedekunst. Schon um 1500 wurden 3 Goldschmiede in Zug gezählt, um 1550 waren es 2, um 1600 9–11, die gleiche Anzahl in der Mitte des 17. Jahrhunderts, um 1700 waren es 13–14, um 1800 9–10 und 1830 9.[15] Die geringe Zahl von auswärtigen Arbeiten in den Kirchenschätzen von St. Michael und St. Oswald weist auf die starke Stellung der Zuger Goldschmiede hin. Das bedeutet aber keineswegs eine Abschottung gegenüber fremden Einflüssen. Johann Ignaz Ohnsorg (1648–1718) bewarb sich 1681 erfolgreich in Augsburg um die Meisterwürde. Der nach ihm benannte Ohnsorgpokal dürfte mit grösster Wahrscheinlichkeit sein Meisterstück gewesen sein.[16] Um 1696 kehrte er in seine Heimatstadt zurück.

Diese vorteilhaften Voraussetzungen kamen auch der Bildhauerei und Malerei zugute. Als Bildhauer konnte sich im 17. Jahrhundert vor allem die Wickart-Dynastie, deren bekannteste Vertreter Michael (1600–1682) und sein Sohn Johann Baptist (1635–1705) waren, in Zug, im Freiamt, in der Innerschweiz und in der Ostschweiz in Szene setzen.[17] Die Barockmalerei kannte keine künstlerischen Verbindungen zu Zürich mehr, vielmehr orientierte sie sich primär an Italien. Die Bilderfeindlichkeit

[11] Lucas Wüthrich, Wandgemälde, Von Müstair bis Hodler, Zürich 1980, (Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich), S. 116–119. Vgl. auch Raffaele Rezzonico, Cristoforo und Nicolao da Seregno, Zwei Maler des Quattrocento im Tessin, in: ZAK 43, 1986, S. 200f.

[12] Jean-François Bergier, 200 Jahre Zuger Wirtschaft, in: ZNbl 1992, S. 24–37. Mit weiterführender Literatur.

[13] Peter Hoppe, Die vollständige Legende zum Landtwing–Plan der Stadt Zug von 1770/71, in: Tugium 2, 1986, S. 126–129.

[14] Zwischen 1620 und 1793 wurde in Basel katholisches Kirchengerät geschaffen, doch fand dieses ausschliesslich in der Region Verwendung. Vgl. Schätze der Basler Goldschmiede-Kunst 1400–1989, 700 Jahre E.E. Zunft zu Hausgenossen, Ausstellungskatalog Historisches Museum Basel 1989, Heft 1, S. 67–77.

[15] Johannes Kaiser, Die Zuger Goldschmiedekunst bis 1830, Zug 1927, S. 5.

[16] Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Bernisches Historisches Museum/Kunstmuseum Bern 1991, S. 148f.

[17] Georg Germann, Die Wickart, Barockbildhauer von Zug, in: Unsere Heimat, Jahresschrift der Historischen Gesellschaft Freiamt 39, 1965, S. 3–39. Peter Felder, Barockplastik der Schweiz, Basel/Stuttgart 1988 (Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz), S. 14, 18, 25f., 308f.

schränkte in Zürich die Tätigkeit der Maler vor allem auf Porträts, Stilleben, Genre-, Historien- und Landschaftsmalerei ein.[18] Vertraut mit der barocken Illusion, schuf der bekannteste Zuger Barockmaler Johannes Brandenberg (1161–1729) 1717 das Deckenbild (Abb. 4) für den Musiksaal am Fraumünster in Zürich[19], das die Verkündigung an die Hirten mit den im Himmel musizierenden Engeln darstellt. Es war nicht Brandenbergs erster Auftrag in einem reformierten Kanton, vielmehr malte er im Schloss von Thunstetten zwei Jahre vorher Wand- und Deckenbilder mit Szenen aus der antiken Mythologie und Schlachten. Ohne Zweifel hatte der Zürcher Auftrag aber öffentlicheren Charakter. Der Protest der Zürcher Maler blieb nicht aus, ja sie wollten sogar die Auftraggeberin, die Musikgesellschaft, büssen, was von dieser jedoch abgelehnt wurde. Der bekannte Zürcher Kupferstecher Johann Melchior Füssli (1677–1736), der sich an diesem Protest beteiligt hatte, hat dann auf seiner gestochenen Ansicht des Saales für das Neujahrsblatt des Musiksaales (1718) das Deckenbild nur sehr andeutungsweise wiedergegeben (Abb. 5).

Weniger durch die konfessionellen Spannungen wurden die Arbeiten der Glasmaler beeinflusst. So waren der Zürcher Glasmaler Jos Murer (1530–1580) und sein Sohn Christoph (1558–1614) im Kreuzgang des Klosters Wettingen für Abt Christoph Silberisen tätig, und Christoph schuf vermutlich 1609 auch einen Standeszyklus für den Kreuzgang des Klosters Frauenthal.[20] Im kollegialen und freundschaftlichen Bereich konnte es auch zu künstlerischen Kontakten kommen. Der zwischen 1598 und 1600 in Zug geborene Glasmaler Christoph Brandenberg (gest. 1663) hielt sich nach seiner Wanderschaft durch Süddeutschland 1620 in Zürich auf. In sein Stammbuch[21] trugen sich dort der Maler Gotthard Ringgli (1575–1635) und als Glasmaler die Brüder Hans Jakob I. (1583–1654) und Christoph Nüscheler (1589–1661) ein. Ringgli galt in Zürich als führender Historien- und Bildnismaler, war jedoch als Zeichner wesentlich begabter. In das Stammbuch hat Ringgli eine nackte, kunstvoll von einem Tuch umhüllte Frau (Abb. 6) gezeichnet, die auf einem Baumstrunk sitzt und sich gegen einen Steinquader lehnt. In ihrer linken Hand hält sie den Anker, das Symbol der Hoffnung, und ihre Rechte stützt sich auf das Schaf, das Symbol der Geduld. Aus den Wolken mit der Inschrift «Deus» fliegt die Taube mit dem Lorbeerzweig als Zeichen des Ruhms, mit dem Hoffnung und Geduld belohnt werden. Der sichere Federstrich harmoniert ideal zur Lavierung. In der Lichtführung kündet sich der Barock an.

Abb. 5
Zürich, Stadthaus. Ansicht des Musiksaales von Johann Melchior Füssli. Neujahrsblatt des Musiksaales Zürich (1718).

Abb. 6
Hoffnung und Geduld. Stammbucheintrag des Gotthard Ringgli. Museum in der Burg Zug.

Der Stammbucheintrag des Glasmalers Christoph Nüscheler (Abb. 7) wirkt mehr zusammengestückt. Federstrich und Lavierung zeigen nicht die gleiche Sicherheit wie auf dem Blatt Ringglis. Der Charakter der Zeichnung ist bewusst skizzenhaft. Überlängte Figur und ovale Köpfe sind Merkmale des Manierismus. Die nackte Frau sitzt auf einem Kreuz, stützt sich auf die Kugel und hält in der linken Hand eine Sanduhr. Das Kreuz liegt auf einem Schaf und dahinter ist ein Baum zu erkennen. Es soll damit das Zusammenwirken von Glück = Kugel, Zeit = Sanduhr, Glaube = Kreuz, Geduld = Schaf und Beständigkeit = Baum dargestellt werden. Knapp wird dieses Bild mit dem Vers kommentiert:

«Wol alles lÿd
das bös nur mÿd.»

Der Eintrag des älteren Bruders Hans Jakob Nüscheler (Abb. 8) ist präzise im Federstrich und in den Lavierungen. Die etwas trockene und akzentlose Zeichnung lässt

[18] Yvonne Boerlin-Brodbeck, Malerei und Graphik, in: Hans Wysling (Hrsg.), Zürich im 18. Jahrhundert, Zürich 1983, S. 189–194.

[19] Das Deckenbild befindet sich mit der Stuckdecke im Musiksaal (Raum 307) des Stadthauses von Zürich. Zu Brandenberg vgl. Georg Carlen, Der Zuger Barockmaler Johannes Brandenberg 1661–1729, Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizerischen Barockmalerei, Zug 1977, S. 36–41, 64–67, 121–126, 131.

[20] Bernhard Anderes/Peter Hoegger, Die Glasgemälde im Kloster Wettingen, Baden 1988, S. 62–64.

[21] Rolf E. Keller, Zwei Stammbücher in der Sammlung des Museums in der Burg Zug, in: Librarium 30, 1987, S. 98–107.

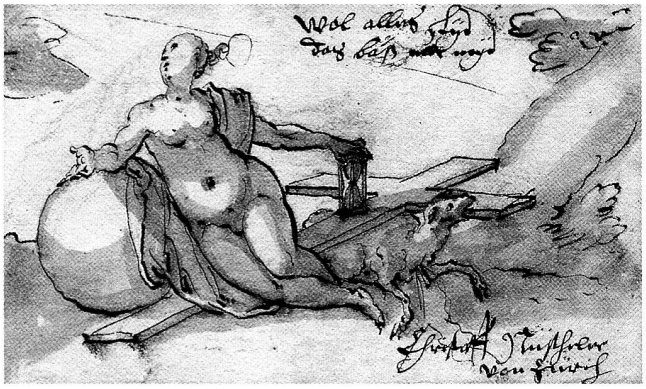


Abb. 7
Allegorie. Stammbucheintrag des Christoph Nüscheler. Museum in der Burg Zug.

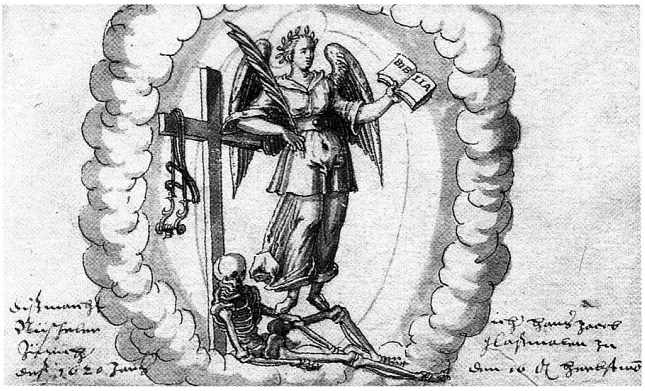


Abb. 8
Glaube. Stammbucheintrag des Hans Jakob Nüscheler. Museum in der Burg Zug.

an Scheibenrisse denken. In einem Wolkenkreis steht der Engel über einem Skelett, stützt sich mit der rechten Hand auf das Kreuz (Glauben), an dem die Zügel, das Symbol der Mässigung, hängen. Demonstrativ hält er im Sinne der Reformation die Bibel in der linken Hand. Vielleicht hängt diese Mahnung mit dem jüngst ausgebrochenen Dreissigjährigen Krieg zusammen. Erläutert wird die Darstellung durch den zweizeiligen Vers auf der gegenüberliegenden Seite:

«Den gloub in Gott mich dahin halt,
Willig zů lyden was im gfaldt.»

In diesem privaten Bereich konnte unter Künstlern leichter eine Form der Verständigung und Freundschaftsbezeugung gefunden werden. Das Stammbuch, das seinen Ursprung im Kreise um Luther hatte, übersprang die konfessionellen Schranken.

Die günstige Situation für die Maler, Bildhauer und Goldschmiede wirkte sich wohl auch für andere Zweige des Kunsthandwerks, für die die konfessionelle Spaltung ohne Bedeutung war, positiv aus. Neben den Glasmalern sind die Zinngiesser und die Uhrmacher zu erwähnen. Die Zuger Uhrmacherkunst ist ein interessantes und noch weitgehend unbekanntes Kapitel. Luxuriöse Uhren und ihre breite Streuung in der ganzen Welt weisen darauf hin, dass diese in der Zeit vom späten 16. Jahrhundert bis zum frühen 18. Jahrhundert nicht nur für den lokalen Markt bestimmt waren.

Die konfessionellen Barrieren galten für das Kunsthandwerk nicht, wenn es sich um Spezialitäten handelte, wie beispielsweise die Winterthurer Öfen. So schufen der Winterthurer Hafner David II. Pfau (1644–1702) und der Ofenmaler Hans Heinrich IV. Pfau (1672–1714) einen Ofen für das Deschwanden-Haus am Fischmarkt in Zug.[22] Im Gegensatz zu den Graf- und Pfau-Öfen in Schwyz sind keine Szenen aus der Geschichte der alten Eidgenossenschaft dargestellt, sondern man schöpfte aus dem Fundus der antiken Mythologie, die wohl für beide konfessionellen Parteien einen unverfänglicheren Charakter hat. Ebenso war die Glockengiesserdynastie Füssli aus Zürich gefragt. Hans IV. (1650–1727) goss 1681 die grosse Glocke der Pfarrkirche von Menzingen, eine Glocke im Kloster Frauenthal schuf 1616 Peter VII. Füssli (1575 bis 1629).[23] Für St. Michael in Zug goss 1619 derselbe eine Glocke und 1728 Johannes II. Füssli (1679–1738) zwei Glocken.[24] Die Liste könnte noch fortgeführt werden. Für die mittlere Glocke der Kirche von Hausen am Albis wurde der Zuger Anton Brandenberg (1719–1791) 1785 berücksichtigt.[25]

Die exponierte Stellung Zugs an der Grenze zum politisch und wirtschaftlich mächtigen Zürich zwang Zug zu einer gemässigten Haltung in Glaubensfragen gegenüber den reformierten Ständen. Sie wird vom Zuger Barockdramatiker Johann Caspar Weissenbach (1633–1678) in seiner dramatisierten Schweizer Geschichte[26] wie folgt beschrieben:

«Das Mittel Orth/ist unser Land/
Mein Gnädig Herrē von Statt und Ambt
Drum wollen wir vom Mittel sagen/
Und unser Meynung kurtz vortragen.
Unlaugbar ist das Fundament/
Ein G'müht/ein Seel/gut Regiment/
Freund: Eydgnössisch: vertrautes Wesen/
Da ein Glaub war/ist bey uns g'wesen:
Misstrauen/Eifer/und dergleichen/
Ist von der Theilung eingeschlichen.
Wer ist allhier dem nicht bekandt/
Was g'schehen ist im Vatterland?
Da darffs Erzehlens weiter nicht/
Ewer Wüssenschaft gibt selber Bricht;
Und obwohlen wir die Nächsten sind/
Auff Nachbarschaft seynd all wir g'sinnt/
Doch anbedingt/wanns g'schehen mag/
Auch andern Orthen ohne Klag;
Dann Blut und Gut/auch Leib und Leben/
Was Gott und unser Alte geben/
Dass setzen wir auff jetzt/allzeit/
Für Alten=Glauben/und die Freyheit.»

Die geographisch exponierte Lage zwischen Zürich und der Innerschweiz, das Bemühen um eine gute Nachbarschaft, aber auch die Bereitschaft, notfalls den alten

[22] Der Pfau-Ofen befindet sich heute im Bürgerratssaal des Rathauses von Zug. Vgl. Ueli Bellwald, Winterthurer Kachelöfen, Von der Anfängen des Handwerkes bis zum Niedergang im 18. Jahrhundert, Bern 1980, S. 284f.
[23] KDM ZG 1, S. 165, 234.
[24] KDM ZG 2, S. 88.
[25] KDM ZH 1, S. 30, Anm. 1.
[26] Johann Caspar Weissenbach, Eydgnössisches Contrafeth Auff- und Abnehmender Jungfrauen Helvetiae, Zug 1701 (Erstauflage Zug 1673).

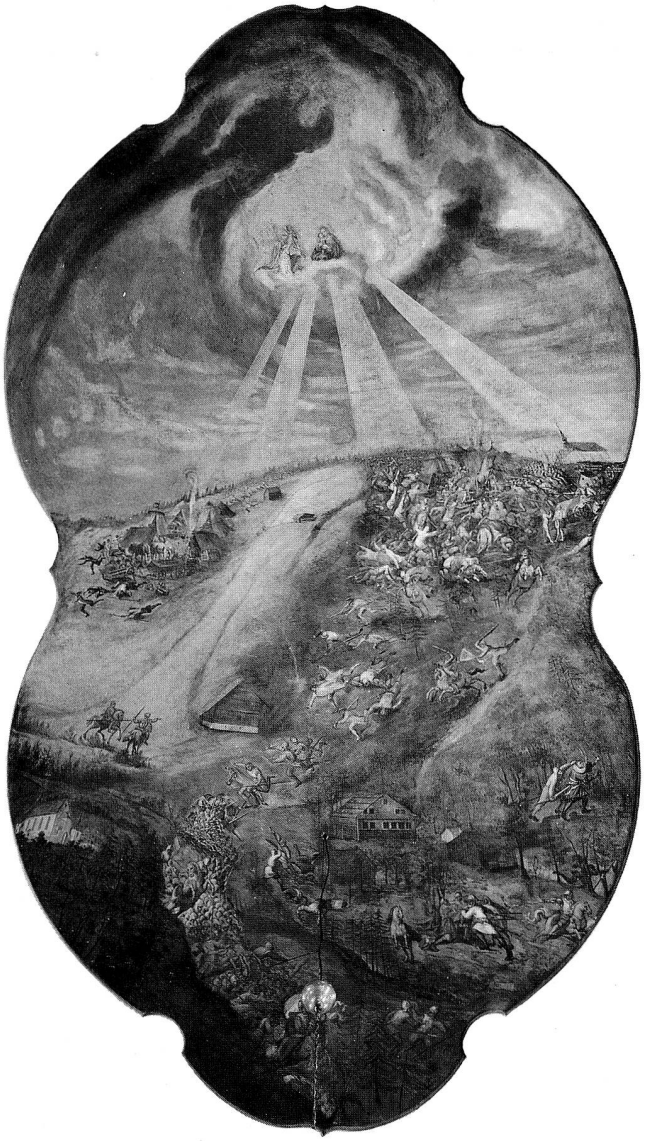


Abb. 9
Menzingen, Kapelle Mariahilf auf dem Gubel. Schlacht am Gubel (Deckenbild) von Karl Speck d. Ä.

Glauben zu verteidigen, kommt in den Versen Weissenbachs zum Ausdruck. Nicht immer behielt die gemässigte Haltung die Oberhand. Das für die Kapelle auf dem Gubel gemalte Schlachtenbild und die Verse dazu wurden von den Zürchern als Provokation empfunden. Als noch eine weitere herausfordernde Handlung dazu kam, fehlte nicht viel zu einem bewaffneten Konflikt zwischen den beiden Ständen. Der Zuger Stadt- und Amtrat musste Anfang 1583 den Schuldigen bestrafen und das Schlachtengemälde entfernen.[27] 1686 und 1758 entstehen weitere Bilder mit der Gubelschlacht. Aufgrund eines Brandes muss das Jüngere bereits 1780 ersetzt werden. Dieses Deckenbild (Abb. 9), das dem Zuger Maler Karl Speck dem Älteren (1729–1798) zugeschrieben wird, zeigt die Schlacht am Gubel im Jahre 1531, die mit dem Sieg der katholischen Partei endete. Die Niederlage der Protestanten wurde eher durch das Eingreifen Marias als durch die militärische Auseinandersetzung herbeigeführt.[28]

Von der Reformation bis Anfang 19. Jahrhundert sind die künstlerischen Beziehungen trotz der unmittelbaren Nachbarschaft eher spärlich. Das heisst keineswegs, dass es nicht auf anderen Sektoren enge wirtschaftliche Verflechtungen gab. Die Zürcher Textilhändler und -hersteller liessen seit dem 17. Jahrhundert ihre Produkte auch in den ländlichen Gemeinden des Zugerlandes und in Zug selbst in Heimarbeit herstellen.[29]

Zürich rückt näher

Die kommerziell begabten Zuger Buchdrucker Johann Jost (1711–1792) und Beat Jakob Anton Hiltensperger (geb. 1722) schufen eine Gedenktafel für die Ratsherren und Zunftmeister von Zürich vom Jahr 1776 (Abb. 10). Auf dem Blatt ist die Stadt Zürich abgebildet. Im späten 18. und 19. Jahrhundert, als schöne Ansichten von Städten und Landschaften begehrt waren, war auch Zug und das Zugerland ein gefragtes Sujet. Doch konnte sich kein Zuger Kleinmeister oder Verleger auf diesem Markt durchsetzen. Die Verleger in Basel, Bern und vor allem in Zürich bevorzugten auswärtige Künstler. Der Zuger Kleinmeister Thomas Anton Wickart (1798–1876) emp-

Abb. 10
Gedenktafel für die Ratsherren und Zunftmeister der Stadt Zürich von Johann Jost und Beat Jakob Anton Hiltensperger.

fahl sich vergeblich mit sorgfältigen Entwürfen (Abb. 11). Davon abgesehen war das künstlerische Leben im 19. Jahrhundert in Zug ziemlich eintönig. Wir finden qualitätvolle Porträtmalerei, wie sie von Johann Kaspar Moos (1774–1835), Franz Josef Menteler (1777–1833) und Josef Stocker (1825–1908) in seinen frühen Werken gepflegt wurden. In der sakralen Malerei ist wenig Bewegung zu beobachten. Historien-, Genre- und monumentale Landschaftsmalerei, wie sie im benachbarten Zürich bekannt war, blieben in Zug ohne grösseren Widerhall.

Das 19. Jahrhundert war für das kulturelle Leben in Zürich eine Glanzzeit, die aber für Zug ohne Auswirkung blieb. Das einst blühende Kunsthandwerk verlor immer mehr an Bedeutung. Die ersten Industrien entstanden nicht in der Stadt Zug, sondern 1836 nahmen die Spinnerei in Ägeri, nach 1850 die Papierfabrik in Cham mit neuen Maschinen und 1855 die Spinnerei an der Lorze in Baar ihren Betrieb auf. 1866 folgte die Anglo-Swiss

[27] ZK 25, 1880.
[28] KDM ZG 1, S. 176f.
[29] Bergier (wie Anm. 12), S. 28f.

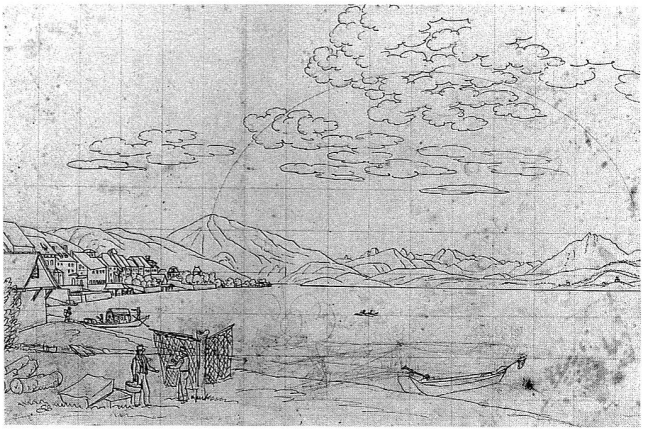


Abb. 11
Zug von Westen. Bleistift- und Federzeichnung von Thomas Anton Wickart. Museum in der Burg Zug.

Condensed Milk Co., eine Milchsiederei, in Cham. Die erste Fabrik wurde in Zug erst 1881 gegründet. An der Finanzierung sämtlicher Zuger Industrien waren Zürcher namhaft beteiligt.[30]

Seit 1864 war Zug an das Bahnnetz angeschlossen, und zeitlich war die Distanz zu Zürich nun wesentlich geringer geworden. Man wollte sich dem Fortschritt öffnen, das mittelalterliche Erscheinungsbild mit den Stadtmauern und Stadttoren sollte verschwinden. Ihr Schutt diente teilweise der Seeaufschüttung, und mit einer Quaianlage wollte man, ähnlich wie in Zürich und Luzern, Zug für den Fremdenverkehr attraktiv machen. Seit Mitte 19. Jahrhundert verkehrte auch ein Dampfschiff auf dem See. Die mangelhaften geologischen Kenntnisse führten 1887 während der Pfählung für den Uferquai zur Katastrophe, bei der ein Teil der Vorstadt in den See stürzte.[31] Doch blühte während ein paar Jahrzehnten der Fremdenverkehr auf dem Zugerberg. Die dort angebotenen Molkenkuren waren beliebt.

Die Nähe zu Zürich machte Zug und seine Umgebung zum Naherholungsgebiet. Der Zürcher Bankier Heinrich Schulthess-von Meiss verkaufte sein Landhaus «Wäldli» in Zürich-Hottingen und liess von Leonhard Zeugherr (1812–1866), dem renommierten Zürcher Architekt, ein Landhaus in Cham nahe dem Seeufer erbauen, das den Namen «Villette» (Abb. 12) trägt.[32] Zeugherr, in Frankreich und England ausgebildet, war ein Verehrer der Neugotik. Dem Zeitgeschmack entsprechend baute er aber die meisten Villen im Stil der Neurenaissance. Die Villette zeichnet sich wie die anderen Spätwerke Zeugherrs durch einen asymmetrischen Grundriss aus. Die Südwestpartie des Rechteckkörpers wird um 90 Grad nach Süden gedreht, so dass ein L-förmiger Grundriss entsteht. Die Chamer Villa, die zwischen 1864 und 1866 erbaut wurde, sollte Zeugherrs letzter Villenbau sein. Er starb kurz vor deren Vollendung.[33]

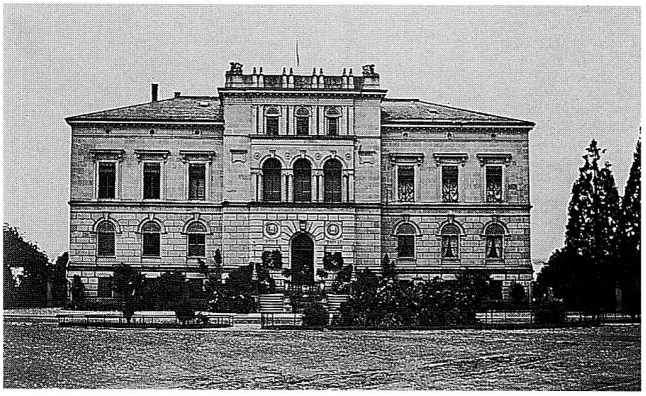
Die Villette ist nicht das einzige Bauwerk Zeugherrs im Kanton Zug. Vor der Altstadt an der Artherstrasse baute er um 1852 die Villa «Unterer Frauenstein» für den Zuger Arzt Dr. Carl Bossard. In ihrer Querachse ist die Villette auf den älteren Zeugherr-Bau ausgerichtet. Pläne für eine weitere Villa in Cham (1841) und ein neugotisches Schützenhaus für die Bürgergemeinde Zug blieben dagegen Projekte. Auch der Schwager des Erbauers der Villette, Hans von Meiss-von Muralt liess wenig später, 1869/70, von den Zürcher Architekten Adolf und Fritz Brunner ausserhalb der Stadt am Zugerberg mit Blick auf den See die nach ihm benannte Villa Meissenburg (seit 1926 psychiatrische Frauenklinik) errichten.[34]

Dass die Zürcher Architektur in Zug dominant war, kommt auch im zwischen 1869 und 1873 erbauten Regierungsgebäude von Zug (Abb. 13) zum Ausdruck. Der in Cham und Zürich tätige Architekt Arnold Bosshard machte den Entwurf, der vom Zürcher Stadtbauinspektor Johann Caspar Wolff (1818–1891) begutachtet und überarbeitet wurde.[35] Das symmetriebetonte Gebäude ist im Stil der Neurenaissance oder «modernen Renaissance», wie es Wolff nannte, geschaffen worden. Der blockhafte Charakter und die sparsame Verwendung von Dekoratio-

[30] Rolf Brandenberg, Die Wirtschafts- und Bevölkerungsentwicklung des Kantons Zug 1850–1960, Diss. Zürich 1969, S. 13, 15, 23–28, 59, 60. Bergier (wie Anm. 12), S.29–33.
[31] Die Zuger Vorstadt. Gedenkschrift zum 100. Jahrestag der Vorstadtkatastrophe vom 5. Juli 1887, Zug 1987.
[32] Hans Peter Mathis, Die Villette, Eines Zürcher Banquiers Landsitz am Seeufer von Cham, in: ZNbl 1988, S. 63–84.
[33] 1900/1 wurde die Villette vom Zuger Architekten Dagobert Keiser erweitert und war ganzjährig bewohnt. Die Villa erhielt mehr repräsentative Züge und verlor den Charakter eines Landhauses.
[34] Freundliche Mitteilung von Frau Dr. Christine Kamm-Kyburz.
[35] Werner Stutz, Das Zuger Regierungsgebäude, in: ZNbl 1979, S. 33–44. Arnold Bosshard war der Bauführer der Villette. Freundliche Mitteilung von Frau Dr. Christine Kamm-Kyburz.

Abb. 12
Cham, «Villette» 1866/68.

Abb. 13
Zug, Regierungsgebäude.



nen zeigt den Einfluss des Eidgenössischen Polytechnikums von Gottfried Semper.

Die Nähe zu Zürich brachte auch Künstler nach Zug und ins Zugerland. Nicht ganz freiwillig kam der 1907 in Wien geborene Fritz Wotruba nach Zug. Er war mit seiner Frau vor den Nationalsozialisten in die Schweiz geflüchtet. Vergebens suchte er in Zürich um eine Aufenthaltsbewilligung nach, die ihm dann dank der Fürsprache von Bundesrat Philipp Etter und vom Maler Fritz Thalmann in Zug gewährt wurde. In seinem Atelier an der Weinbergstrasse (Abb. 14) zog er Zuger Künstler in seinen Bann. In Zug und in der Schweiz gewann er viele Freunde. Ende 1945 kehrte er nach Wien zurück und nahm einen Lehrstuhl an der dortigen Akademie der Künste an. Freundschaftliche Beziehungen zu Zug blieben, und sein Werk ist hier auch gut vertreten.[36]

Auch die Nähe zu Zürich war der Anlass, dass der 84jährige Henry van de Velde, der bekannte Vertreter des Jugendstils, seinen Lebensabend in Oberägeri verbrachte. Der wohl zu Unrecht der Kollaboration beschuldigte Künstler verliess 1947 Belgien und liess sich auf Anraten

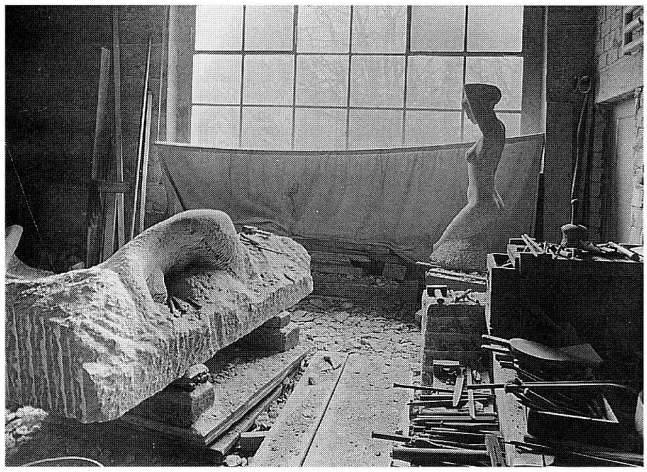


Abb. 14
Zug, Atelier von Fritz Wotruba an der Weinbergstrasse.

der Baslerin Maja Sacher in Oberägeri nieder. Er wohnte im 1939 vom Zürcher Architekten Alfred Roth erbauten Haus «Bungalow» (Abb. 15). Er schreibt dazu in seiner «Geschichte meines Lebens»[37]: «Der «Bungalow liegt über dem Dorf an unvergleichlich schöner Stelle. Mein Schreibtisch steht vor einem grossen Fenster, von dem der Blick über den See und das Gebirge gleitet. Die Wahl des Ortes war ein Meisterstück des Architekten Alfred Roth, und auch das von ihm erbaute kleine Haus, das sich ein wenig an Frühwerke von Frank Lloyd Wright anlehnte, entzückt durch seine klare Einfachheit und den Charme, mit dem es in die Gegend gesetzt ist.» Und zum Ägerisee an anderer Stelle[38]: «Von meinem Arbeitstisch blickte ich auf den Ägeri-See und auf das Gebirge, dessen harmonische Formen und Linien dem dynamischen Gleichgewicht entsprachen, das ich in den linear-abstrakten Ornamenten entdeckt hatte. Nichts war an der «Komposition» zu korrigieren, der ich mich nun seit acht Jahren erfreue.» In Oberägeri wohnte er mit seiner Tochter Nele bis 1957, seinem Todesjahr. Er schrieb vor allem an seinen Memoiren.

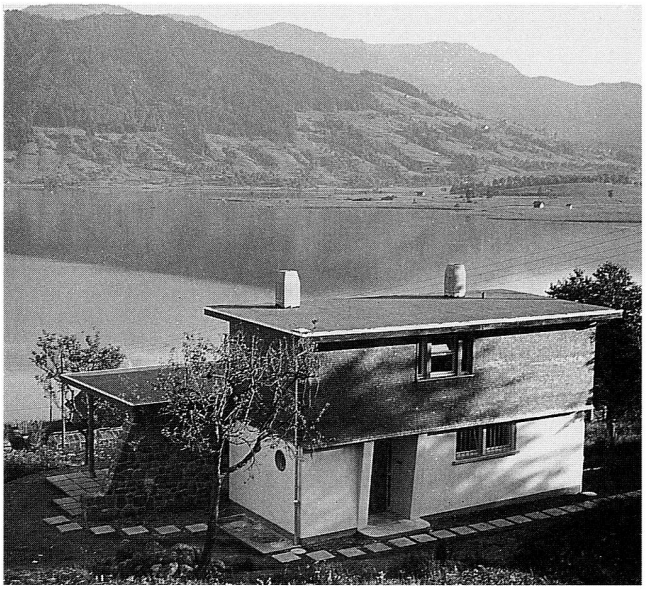


Abb. 15
Oberägeri, «Bungalow» des Henry van de Velde.

Es ist nicht die Absicht des vorliegenden Aufsatzes, die wechselvollen künstlerischen Beziehungen zwischen Zug und Zürich lückenlos darzustellen, sondern vielmehr einige beispielhafte Strukturen hervorzuheben. Es soll damit ein bescheidener Beitrag zur Kunstgeographie geleistet werden. Zug war nie einseitig nur nach Zürich, sondern auch in Richtung Innerschweiz und Freiamt orientiert. Als durch die Reformation die Beziehungen zu Zürich nicht ganz abgebrochen, aber doch stark beeinträchtigt wurden, war das eine gute Chance für Zug zur eigenen künstlerischen Entwicklung. Erst in den letzten anderthalb Jahrhunderten ist Zug wieder näher nach Zürich gerückt.

Stellt man die Frage umgekehrt, was wäre aus kunstgeschichtlicher Sicht Zürich ohne Zug. Wenn man einmal von der Tatsache absieht, dass zahlreiche Zuger Werke durch die Antiquarische Gesellschaft in Zürich oder direkt ins Schweizerische Landesmuseum gelangt sind und dort auch in gewissem Sinne Ersatz für die im Bildersturm zerstörten Kunstwerke sind; so setzt sich der Zuger Beitrag aus einzelnen Werken und kleinen Episoden zusammen, die keinen derart schwergewichtigen Beitrag bedeuten, der sich nicht auch von anderswo ersetzen liesse. Das primäre Absatzgebiet für künstlerische und kunsthandwerkliche Arbeiten aus Zug war weder die Stadt noch der Kanton Zürich, sondern das Freiamt. Für Zug ist Zürich weit wichtiger als Gradmesser und Konkurrent, mit dessen Auseinandersetzung das Abgleiten in die Provinzialität vermieden werden kann.

[36] Josef Brunner, Der Bildhauer Fritz Wotruba in Zug, 1938–1945, in: ZNbl 1975, S. 47–72. Sibylle Omlin, Vereinigung Zuger Künstler im Wandel der letzten 50 Jahre, in: 50 Jahre Vereinigung Zuger Künstler 1941–1991, Zug 1991, S. 43f.

[37] Henry van de Velde, Geschichte meines Lebens, hrg. v. Hans Curjel, Neuausgabe München/Zürich 1986, S. 450. Kurz vor seinem Tod konnte er das von Alfred Roth für ihn erbaute Haus in Oberägeri beziehen. Vgl. Alfred Roth, Begegnung mit Pionieren, Basel/Stuttgart 1973, S. 229–247.

[38] van de Velde (wie Anm. 37), S. 449.