

**Zeitschrift:** Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

**Herausgeber:** Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

**Band:** 57 (2006)

**Heft:** 4: Kleidung im Mittelalter = Le vêtement au Moyen Age = L'abbigliamento nel Medioevo

**Rubrik:** Hochschulen = Hautes Écoles = Università

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.02.2025

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

**Hoch- und Seitenaltarbilder aus Hofkirche und Franziskanerkirche in Luzern in der Zeit von 1606 bis 1643. Zur Frage der Nachwirkungen des Tridentinums auf die barocke Kirchausstattung**

*Béatrice Cotter.* Die Franziskanerkirche erfuhr die grössten Umbauten 1570–1660, die Hofkirche wurde 1633, nach einem Brand, wieder aufgebaut. Die Bauphasen beider Kirchen fielen demnach in die nachtridentinische Zeit. Die Beschlüsse des Konzils von Trient (abgeschlossen 1563) wurden zwar auch in Luzern beachtet, aber nur zögerlich und behutsam umgesetzt.

Die Gegenreformation verlangte von den Künstlern die Verarbeitung von neuen Themenkreisen. Von den Reformern erwartete man die Rettung der katholischen Kirche. Ab ungefähr 1550 gab es eine Flut von Schriften, die sich mit folgende Kriterien befasste, die von den Künstlern eingehalten werden sollten: Einfachheit, Klarheit, Verständlichkeit und eine realistische Interpretation der Wahrheit, die bis ins kleinste Detail ausgeschmückt werden sollte. Die Kunst war stellvertretend für das menschliche Leben und die Erzählung der Geschichte, speziell der biblischen Geschichte.

Ein zentrales Anliegen für die gegenreformatorische Kunst war das Dekor. Das Kunstwerk sollte in geeigneter Weise auf den Ort und den Kontext des Motivs eingehen. Das *decorum* («Theorie des Schicklichen») wurde zum ersten Mal im Traktat *Della pittura* von Leonardo erwähnt. Er legte besonderen Wert darauf, dass Alter, Rang, Kleidung, Gestik und Gefühle einer Person eine Einheit in der Komposition bildeten. Anders als im 15. Jahrhundert legte man diese Theorie nach dem Tridentinum kleinlich genau

und eng gefasst aus. Im Dekor fand die Kirche einen weiteren Grund, nach Detailtreue in der religiösen Malerei zu verlangen. Auch die Luzerner Maler der Hof- und der Franziskanerkirche mussten sich mit der Frage des Dekors auseinandersetzen. In der Hofkirche als Hauptkirche des Nuntius kam es besonders darauf an, die Tridentiner Beschlüsse klar zum Ausdruck zu bringen, um sich gegen die reformatorischen Lehren abzugrenzen. Der Maler der Hauptaltartafel, der Italiener Giovanni Lanfranco (1582–1647), musste den Gedanken der Eucharistie als gottgegebene Institution in seinem Bild thematisieren. Der Luzerner Renward Forer (1577/78–ca. 1627) hatte sein Werk am Hochaltar der Franziskanerkirche an die für die Franziskaner und die Bevölkerung besonders wichtige Marienverehrung zu binden.

Forers Hochaltarbild war sicher einer der wichtigsten Aufträge, der in der Kunstszene Luzerns in jenen Jahren vergeben wurde. Seine *Anbetung der Hirten* (1606) ist ein Beispiel für die moderne Richtung der Malerei. Eine direkte Beeinflussung durch das Weihnachtsgemälde von Correggio in Dresden oder durch jenes von Federico Barocci im Prado ist nicht von der Hand zu weisen. Forer übernahm von Correggio wesentliche Elemente wie Lichtführung, Dramatik der Szene und die innere Bewegtheit der Figuren. Forers Bild erfüllte zwei zentrale Anliegen, dasjenige der Franziskaner und dasjenige des Tridentinums: die Marienverehrung, die den Franziskanern besonders am Herzen lag, und die Darstellung der Menschwerdung Christi werden im Bild berücksichtigt.

Die entscheidende Wende in der Geschichte der Hofkirche geschah 1633 mit dem Wiederauf-

bau nach dem Brand. Durch die Wahl des Malers Lanfranco (Altartafel *Christus am Ölberg*, 1633, Öl auf Holz, 410 × 240 cm) ging Luzern äusserst moderne Wege. Denn die kurz zuvor beendete Kuppel von Sant'Andrea della Valle in Rom von Lanfranco galt als avantgardistisches Werk und schockierte die Traditionalisten. Das Ölgemälde von Lanfranco wiederholt die Aussage des Opfercharakters der Messe, der vom Trienter Konzil vorgeschrieben wurde. Hochaltar, Kreuzaltar, Tabernakel, Kruzifix und darüber das Bild der Christusdarstellung zielen auf die Verbildlichung des Kerns der katholischen Glaubensauffassung. Es geht um die Visualisierung der Verbindung von Passion – in der Darstellung von Christus, der den Tod erlitt – und Eucharistie – in der Darstellung des Kelches. Der Kelch ist das Symbol der Realpräsenz Christi. Die vom Trienter Konzil bekräftigte Lehre wird von Lanfranco verbildlicht durch den Engel, der den Kelch überreicht.

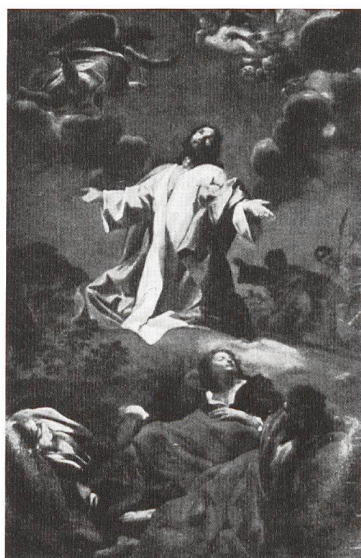
Untersucht man die Altartafeln auf ihre Wirkung auf die Kirchenbesucher, hat Lanfrancos Ölberggemälde eindeutig die stärkste Ausstrahlungskraft. Ganz auf Fernwirkung ausgerichtet, zieht es den Eintretenden sofort in seinen Bann. Dagegen ist die Wirkung von Forers Weihnachtsgemälde auf den Eintretenden in der Franziskanerkirche nahezu inexistent. Man kann sich die Weihnachtsgeschichte, die per se schon eine eindeutige Sprache spricht, kaum in einer theologisch abstrakten Form verpackt vorstellen. Das Thema kam Forer also entgegen. Er konnte sich auf die Darstellung konzentrieren, ohne befürchten zu müssen, man verstehe die Bildaussage nicht. Er blieb in der Technik der Ausführung dem Manierismus verpflichtet, befolgte aber zugleich die Ideale des Tridentinums, indem er die emotionale Anregung zur Frömmigkeit förderte.

Wie die Flügelaltäre des späteren Mittelalters verlangen die Seitenaltäre der Hofkirche nach einer nahsichtigen Betrachtungsweise. Mattia Pretis (1613–1699) *Heiliger Andreas* (1643, Öl auf Leinwand, 250 × 150 cm) würde in dieser Umgebung seltsam fremd und losgelöst wirken, wäre die Tafel nicht ebenso umrahmt von Schnitzwerk wie die Pendants: Ein für Luzern avantgardistisches Gemälde wird in eine Altararchitektur verpackt, die mittelalterliche Stilelemente aufweist. Bemerkenswert ist, dass das hochmoderne Ölberggemälde von Lanfranco bereits an seinem Platz stand, als die einheimischen Künstler unbekümmert in ihren angestammten Werkstattgewohnheiten arbeiteten und Retabel schufen, die ausdekoriert wurden mit ornamentalen Verzierungen, die an die Renaissance erinnern.

Andreas als Schutzheiliger der Fischer hat keine direkte Verbindung zur Hofkirche. Die Figur des heiligen Andreas nimmt eine sonderbare Stellung ein zwischen den andern Seitenaltartafeln. Seine Positionierung links vom mittleren Mariae-End-Altar, der wiederum auf seiner rechten Seite vom Mauritiusaltar flankiert ist,



Renward Forer, *Anbetung der Hirten*, 1606, Hochaltarbild, Franziskanerkirche, Luzern. (Urs Büttler, Luzern)



Giovanni Lanfranco, *Christus am Ölberg*, 1634, Hochaltarbild, Hofkirche, Luzern. (Clemens Schildknecht, Luzern)



scheint eher Zufall zu sein. Gerade die Einzeldarstellung von Apostelfiguren wurde aber zusehends beliebter im Barock. Die Barockkünstler setzten sich immer mehr auseinander mit der Individualisierung der einzelnen Figuren. Durch die Lebensgrösse der Andreasfigur, seine fast bildsprengende Präsenz, unterstrichen noch durch eine einfache Kleidung, wird der Heilige zur Personifizierung des Glaubensbekenntnisses.

Der heilige Benedikt (Benediktaltar, 1643, Öl auf Leinwand, 175 × 82 cm, Luzern, Hofkirche) war eine wichtige Figur für die Hofkirche, die aus einem Benediktinerkloster hervorging. Verständlichkeit und eine realistische Interpretation der Wahrheit hat Kaspar Meglinger (1595–ca. 1670) in diesem Bild sicher erreicht. Die Erzählweise des Bildinhaltes hat weder eine übertriebene intellektuelle Vergeistigung, die den Betrachter ratlos liesse, noch fehlt die Anspielung auf den moralischen Aspekt. Die Geschichte des heiligen Benedikt wird in vielen kleinen Einzelheiten erzählt. Die stark auf Fernsicht ausgerichtete Darstellung des Barock fehlt. Meglinger arbeitete in der Art der niederländischen Feinmalerei. Der Bildinhalt wird aber deutlich und verständlich vermittelt und kommt der tridentinischen Forderung nach Einfachheit der Aussage nahe.

Meglinger ist der detailreichen und minutiösen Erzählweise verpflichtet, während Preti die ganze Geschichte in zwei Hauptkomponenten zusammenfasst. Stellvertretend für jegliche nähere Erläuterung steht der heilige Andreas als monumentale Figur vor seinem Kreuz. Auf eine symbolische Weise, die den Intellekt des Betrachters fordert, wird hier das Martyrium geschildert. Es fliesst kein Blut mehr. Der Heilige hat keine schmerzverzerrten Gesichtszüge. Innere Ruhe, Gelassenheit und die Einheit mit Gott im Glauben werden suggeriert. Pretis Ikonologie weist viele Analogien mit Lanfrancos Hauptaltartafel auf und lässt einen Vergleich mit den andern Seitenaltartafeln kaum zu.

Bei der Franziskanerkirche und bei der Hofkirche zeigt sich die zwiespältige Haltung der Luzerner gegenüber der «neuen» barocken Kunst. Als Beispiel mag hier noch einmal der Andreasaltar erwähnt werden. Er wurde in der Platzierungsfrage genau gleich behandelt wie Meglingers Benediktaltar. Platzverhältnisse spielten sicher eine Rolle, aber nicht nur. Das Einheimische, obwohl etwas altertümlich neben Pretis Werk, hatte seinen bleibenden Stellenwert neben dem Neuen.

*Béatrice Cotter, «Hoch- und Seitenaltarbilder aus Hofkirche und Franziskanerkirche in Luzern in der Zeit von 1606 bis 1643. Zur Frage der Nachwirkungen des Tridentinums auf die barocke Kirchengestaltung», Lizentiatsarbeit Universität Zürich, Prof. Dr. Christoph Jobst (Universität Kiel), 2005. Adresse der Autorin: Béatrice Cotter, Rankried 2, 6048 Horw*

### **Alfred Möri und Karl Friedrich Krebs.**

**Einordnung ihres architektonischen Schaffens**  
*Karin Seiz.* Die zentral in der Luzerner Neustadt gelegene Lukaskirche (1935) ist das letzte Grossprojekt, das das Architekturbüro Möri & Krebs realisiert hat. Über einem L-förmigen Grundriss sind zwei Bauvolumen so zueinander angeordnet, dass eine Überlagerung verschiedener Räume erzeugt wird. Daraus ergibt sich eine Verbindung der Kirche mit den Pfarreiräumen. Die monumentale Turmfront, sowie die Freitreppe, über die der Kirchenraum erschlossen wird, prägen den Sakralbau. Alfred Möri und Karl Friedrich Krebs orientieren sich bei der Konzeption der Lukaskirche an der Theorie des Neuen Bauens, welche die technisch und formal einfachste sowie der Besonderheit der Aufgabe entsprechende Gestaltung fordert.

Die Bürogründung und damit der Beginn einer fruchtbaren und äusserst produktiven Zusammenarbeit von Alfred Möri und Karl Friedrich Krebs fallen ins Jahr 1910. Das Architekturbüro Möri & Krebs arbeitet in einer bewegten Epoche, in der für die Architektur in rascher Folge unterschiedliche Ansätze diskutiert werden. Tradition und Innovation sind die beiden Pole, die das Spannungsfeld definieren, in dem sich die Entwicklung hin zu einer Architektur der Moderne verorten lässt. In diesem Spannungsfeld bewegen sich auch Möri und Krebs mit ihren architektonischen Konzeptionen.

Nach ihrer getrennt voneinander absolvierten bautechnischen Ausbildung kommen Möri und Krebs zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland mit den Bestrebungen nach einer neuen, freieren, sich vom Historismus lösenden Architektur in Berührung. Aufenthalte in Karls-

ruhe, zu Beginn des 20. Jahrhunderts Zentrum der neuen badischen Architektur, sind für beide Architekten prägend. Möri studiert die Bauten Hermann Billings, während Krebs eine Praktikantenstelle im Büro der beiden aufstrebenden Schweizer Architekten Robert Curjel und Karl Moser antritt. Bereits zu Beginn dieser beiden Architekturlaufbahnen manifestiert sich so das Interesse für neue Ideen in der Architektur, wie sie auch von den verschiedenen architektonischen Reformbewegungen in der Schweiz, etwa dem Bund der Schweizer Architekten (BSA) oder der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz, vertreten werden. Nach der Gründung ihres eigenen Büros in Luzern beteiligen sich Möri und Krebs als aktive Mitglieder des BSA und des Schweizerischen Werkbundes ebenso wie des Heimatschutzes an den Diskussionen um eine die zeitgenössischen Bedürfnisse erfüllende Baukunst.

Der erste vom Architekturbüro Möri & Krebs realisierte Bau ist das Palasthotel Montana in Luzern (1910). Sowohl was Grösse und Repräsentativität der Bauaufgabe angeht als auch stilistisch muss das Hotel als Sonderfall im Schaffen der jungen Firma angesehen werden. Seine innere wie äussere Erscheinung machen das Montana zum modernsten schweizerischen Hotelbau seiner Zeit. Stilistisch werden die Formensprachen des Art déco wie des Neuklassizismus antizipiert, was für die Region neu ist. In seinen sachlich-funktionalen Anklängen weist das Gebäude voraus auf Bestrebungen des Neuen Bauens, eine Feststellung, die für das gesamte Œuvre der Architekturfirma Möri & Krebs zutrifft.

Nachdem sich das junge Architektenteam mit dem prägnanten Hotelbau in Luzern etablie-

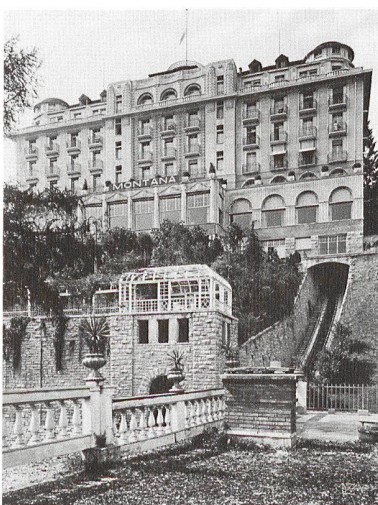


Luzern, Lukaskirche, 1935. (Otto Pfeiffer, Luzern)



ren kann, entstehen in den darauf folgenden Jahren diverse Neu- und Umbauten. Ausserdem beteiligen sich Möri & Krebs an zahlreichen Architekturwettbewerben, von denen die Konkurrenzen für Schulhäuser und ganze Siedlungsüberbauungen besondere Erwähnung verdienen. In ihren Konzeptionen der frühen 1920er-Jahre bemühen sich die Architekten, die Forderungen der Heimatschutzbewegung umzusetzen. Besonders anschaulich wird dies anhand der Schulhausbauten, die von mit Gauben ausgebauten mächtigen Schopfwalmdächern dominiert werden. Die stark gegliederten Fassaden schmücken farbige Friese, und für die gesamte Anlage wird die malerische Einbindung in den bestehenden Kontext angestrebt.

Ab 1925, in einer zweiten Phase seines Bestehens, löst sich das Architekturbüro vom Heimatstil. Elemente des Neuen Bauens wie freiere Grundriss- und Fassadengestaltung sowie Fensterbänder finden Eingang in das Formenvokabular von Möri & Krebs. Bauten wie die Eigenheime der Architekten (1925/1926), das Haus Böhler (1931) oder das Altersheim Unterlöchli (1930) können als eigentliche Zwischenschritte hin zu einer konsequenten Umsetzung der architektonischen Moderne verstanden werden. Dieselbe Entwicklung lässt sich auch im Bereich des Industriebaus nachzeichnen. Waren die ersten Bauten für die Kunstseidenfabrik Viscose in Emmen einer gewissen Repräsentativität verpflichtet, die über stilistische Anleihen beim Historismus und Heimatstil vermittelt wurde, verwenden die Architekten gegen Ende der 1920er-Jahre etwa beim Dialysegebäude der Firma Viscose (1929) eine sachliche Architektursprache. Ausserhalb des Fabrikbaus finden Möri & Krebs



Luzern, Hotel Montana, 1910.  
(Aus: Hannes Ineichen, Tomaso Zanoni, Luzerner Architekten. Architektur und Städtebau im Kanton Luzern 1920–1960, Zürich 1985, S. 63)

in den letzten gemeinsamen Bauten, dem Haus Rachmaninow (1932–33) und der Lukaskirche (1935), zu funktionalistischen Konzeptionen.

Möri & Krebs haben sich im Gegensatz zu anderen Berufskollegen nicht auf eine Bauaufgabe spezialisiert, vielmehr ist die typologische Breite wichtiges Merkmal ihres Œuvres. Den zeitgenössischen Anforderungen an Baukünstler entsprechend, zeichnen die beiden bei ihren Bauten jeweils von der ersten Ideenskizze bis zur kompletten Ausstattung der Innenräume verantwortlich. Sämtliche wichtigen Bauten der Architektengemeinschaft sind in der Stadt Luzern und ihrer näheren Umgebung zu finden, vor allem das Hotel Montana und die Lukaskirche sind markante Elemente im Stadtbild und können einander gleichsam als Anfangs- und Schlusspunkt des Œuvres des Architekturbüros Möri & Krebs gegenübergestellt werden.

*Karin Seiz, «Alfred Möri und Karl Friedrich Krebs. Einordnung ihres architektonischen Schaffens», Lizentiatsarbeit Universität Zürich, Prof. Dr. Stanislaus von Moos, 2004, Adresse der Autorin: Dornacherstr. 6, 6003 Luzern, karinseiz@gmx.ch*

#### Andacht und Repräsentation.

##### Wandmalereien in Profanbauten der Altstadt von Zug im 15., 16. und frühen 17. Jahrhundert

*Monika Twerenbold.* In Profanbauten der Altstadt von Zug ist in den letzten Jahrzehnten eine beträchtliche Anzahl von Wandmalereien entdeckt worden. Diese wurden im Rahmen einer Lizentiatsarbeit inventarisiert sowie ikonografisch und stilistisch analysiert. Dabei konnte eine eigentliche Blütezeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beobachtet werden. Offenbar waren repräsentative Wandmalereien bei den Bürgern in jener Zeit sehr beliebt.

Auf dem Holzschnitt aus der Stumpfchronik von 1547 lassen sich einige Altstadthäuser, in denen Wandmalereien erhalten sind, identifizieren. Bei Stumpf ist keines dieser Gebäude speziell ausgezeichnet. Vermutlich handelt es sich um normale Wohnhäuser, allenfalls mit gewerblicher Nutzung im Erdgeschoss. Archäologische Untersuchungen zeigen, dass die spätmittelalterlichen Bauten oft aus einem zweigeschossigen Bohlen-Ständer-Bau über einem massiven Sockel bestanden. Mit der regen Bautätigkeit im 16. Jahrhundert wurden die Häuser häufig um ein Geschoss aufgestockt und im Innern neu ausgestattet. Oft dürften die Wandgemälde in Zusammenhang mit diesen baulichen Erweiterungen oder Erneuerungen entstanden sein.

Die mit Wandmalereien geschmückten Räume befinden sich mehrheitlich im ersten oder vereinzelt auch im zweiten Obergeschoss. Darin unterscheidet sich Zug von Zürich und Luzern, wo die repräsentativ ausgestatteten Räume oft

im zweiten oder vereinzelt auch im dritten Obergeschoss situiert sind. In der Regel sind die ausgeschmückten Räume auf die Gassen oder Plätze hin orientiert. Nebst der attraktiveren Ausrichtung dürfte die Belichtung ein entscheidender Grund dafür gewesen sein.

Träger der Malereien waren sowohl Bohlen, Riegel- als auch verputzte Wände. In Zug fällt die Häufigkeit von bemalten Bohlenwänden auf. In diesem Punkt unterscheidet sich die kleine Stadt von den umliegenden grösseren Städten wie etwa Luzern und Zürich, wo im 16. Jahrhundert vorwiegend auf verputzte Steinwände gemalt wurde.

Bezüglich der Motive lässt sich in Zug eine stattliche Anzahl unterschiedlicher sakraler wie profaner Themen beobachten. Die Spannweite reicht von der Kreuzigung Christi über Maria im Strahlenkranz bis zu Heiligen, von Musik, Spiel und Tanz bis zu einer Fortuna, von Reisläufern und Kriegsszenen über Wappen zu Tier- und Pflanzendarstellungen. Sie widerspiegelt wohl recht genau die Bilder- und Gedankenwelt, die den Bewohnerinnen und Bewohnern einer ländlichen Kleinstadt in der beginnenden Neuzeit vertraut war.

Die Ausbreitung bestimmter Themen erfolgte im 16. Jahrhundert insbesondere durch die aufkommende Druckgrafik. Andachts-, Wallfahrts- und Ablassbilder oder Vorlageblätter verbreiteten sich über weite Kreise und in grösserer Geschwindigkeit. Insbesondere der Holzschnitt war aufgrund seines niedrigen Preises für eine breite Käuferschaft erschwinglich. Die Maler in Zug orientierten sich wohl an Bildern aus der Druckgrafik, und auch die Auftraggeber waren vermutlich im Besitz von Pilgerandenken oder



Reisläuferdarstellung, um 1530, Unteraltstadt 9, Zug, Nordwand, 2. Obergeschoss. (Kantonsarchäologie Zug)



Einblattholzschnitten – einerseits klebten sie diese an ihre Wände, andererseits liessen sie sie an die Wände malen.

Die sakralen Szenen sind oft von einem dekorativen Rahmen gefasst und mit ornamentalen Begleitmalereien geschmückt und wurden so als Einzelmotiv betont. Im 16. Jahrhundert war die Gottesgegenwart im Alltag wichtig. Mit dem Anbringen eines «Andachtsbilds» im privaten Bereich bekamen die sakralen Motive eine neue Funktion. Zu beachten ist dabei auch, dass Zug dem alten Glauben treu blieb, während Zürich sich 1523 der Reformation anschloss. Die kleine Stadt lag damit an der Grenze der Konfessionen, in unmittelbarer Nachbarschaft zum reformierten, bilderfeindlichen Zürich.

Auch die profanen Motive orientieren sich an jenen Themen, die den Menschen im 16. Jahrhundert beschäftigten. Die Reisläuferei war sowohl in der Druckgrafik wie in der Glas- und Wandmalerei populär, die eidgenössischen Kriegszüge und die Fremden Dienste hinterliessen ihre Spuren auch in der Ausstattung der Gebäude. Die entsprechenden Wandmalereien in Zug dürften inhaltlich auf die Auftraggeber beziehungsweise Besitzer zugeschnitten und Zeugnis für deren Berufsstolz als Krieger oder Politiker sein. Auch der humanistische Zeitgeist mit seiner Vorliebe für antike Themen widerspiegelt sich in der Zuger Wandmalerei, beispielsweise in einer um 1600 entstandenen Fortuna-darstellung. Neben antiken Mythen waren aber auch Motive der Unterhaltung wie etwa Musik, Tanz oder anderes Brauchtum populär. Diese Motive waren bereits in der mittelalterlichen Wandmalerei sehr beliebt gewesen. Im Unterschied zu den damaligen, einer höfischen Kultur verpflichteten Bildern stellen die Wandmalereien der frühen Neuzeit jedoch eine reale, weniger gesittete, volksnahe Alltagswelt dar.

Die Wandmalereien in der Altstadt von Zug unterscheiden sich in stilistischer Hinsicht voneinander. Es sind einige wenige Wandbilder von hoher künstlerischer Qualität vorhanden, die mit Malereien aus den benachbarten Städten Zürich und Luzern verglichen werden können. Die Mehrheit der Zuger Wandmalereien sind aber einfache, volkstümliche und stilistisch eindeutig zweitrangige Werke. Der oft flächige Stil, die ungekonnten und ungelungenen Figuren oder die Komposition des Bildraumes deuten auf Maler hin, die offensichtlich noch dem mittelalterlichen Formenschatz verpflichtet waren. Die Darstellungsart lässt sich oft mit Holzschnitten vergleichen, die ähnlich linear und grafisch reduziert sind.

Vermutlich waren in Zug sowohl Wanderkünstler als auch regionale Maler oder Handwerker tätig. Die Wandmalereien wurden nicht signiert. Zwar sind in schriftlichen Quellen Namen von Malern überliefert, doch lässt sich keine der profanen Wandmalereien einem die-

ser Künstler zuordnen. Wie einige stilistisch sehr ähnliche Beispiele zeigen, führte im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts ein vermutlich in Zug ansässiger Maler oder Handwerker verschiedene Aufträge in Profanbauten aus. Sein Malstil wie auch sein Motiv – die Kreuzigung Christi – waren offensichtlich beliebt. Nicht nur von den Malern, sondern auch von den Auftraggebern beziehungsweise den Besitzern der Altstadt Häuser ist kaum etwas bekannt.

Über die Nutzung oder Funktion der ausgemalten Räume kann wenig ausgesagt werden. Es dürfte sich in den meisten Fällen um privat genutzte Räume gehandelt haben. In einzelnen Fällen kann eine öffentliche Nutzung, beispielsweise als Trinkstube, nicht ausgeschlossen werden. Der dekorative Wert der Wandmalereien, deren Platzierungen innerhalb des Raumes oder eines Raumgefüges und die Häufigkeit der Wandbilder lassen vermuten, dass diese Raumausstattungen in der Wohnkultur der Zuger Altstadtbewohner des frühen 16. Jahrhunderts einen hohen Stellenwert einnahmen.

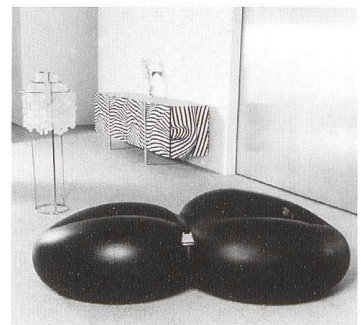
*Monika Twerenbold, «Andacht und Repräsentation. Wandmalereien in Profanbauten der Altstadt von Zug im 15., 16. und frühen 17. Jahrhundert», Lizenzatsarbeit Universität Zürich, Prof. Dr. Georges Descœudres, 2004. Adresse der Autorin: Monika Twerenbold, Fuchsloch 10, 6317 Oberwil*

## Spielwitz & Klarheit. Schweizer Architektur, Grafik und Design 1950–2006

*Kornhausforum, Bern*

Schweizer Architektur genießt weltweit einen hervorragenden Ruf. Auch das schweizerische Produktdesign und die grafischen Arbeiten tragen dazu bei, dass die Schweiz bezüglich Design als eines der attraktivsten Länder gilt. Was aber ist das Besondere an der Qualität der Schweizer Architektur, des Designs, der Grafik? Überraschend viele Werke zeigen gleichzeitig einen Ausdruck von Struktur, von Ordnung und Klarheit – aber auch von Freiheit, aufgeschlossenem Spielwitz und kontrollierter Risikobereitschaft im Umgang mit dieser Ordnung. Die Ausstellung zeigt, dass es in der Schweizer Gestaltung eine Art von Heiterkeit gibt, die nicht lustig, aber geistreich ist, dass sie eine Spielfreude hat, die zugleich eigensinnig und kontrolliert ist. *Spielwitz & Klarheit* bringt drei Gebiete der Gestaltung zusammen, die üblicherweise getrennt dargestellt werden und lenkt die Aufmerksamkeit auf die wertvollsten Gestaltungsressourcen unseres Landes. Die Ausstellung stellt die wichtigsten Bauwerke, Designobjekte und gebrauchsgrafischen Arbeiten aus dem letzten halben Jahrhundert zur Diskussion. Anliegen der Ausstellung ist es, in einer Art «Seherschule» ein visuelles Instrumentarium zur besseren Wahrnehmung der gestalteten Umwelt zu entwickeln. pd/rb

bis 7. Januar 2007, Di–Fr 10–19 Uhr,  
 Sa+So 10–17 Uhr, 24./25.12., 31.12./1.1.  
 geschlossen, 26.12.+2.1. 10–17 Uhr.  
 Kornhausforum, Kornhausplatz 18, 3011 Bern,  
 Tel. 031 312 91 10, [www.kornhausforum.ch](http://www.kornhausforum.ch)



«Amöbe», 2000, aufblasbares Möbel aus Gummi, Designerinnen Sabine Leuthold und Jacqueline Lalive d'Epinay (Ateliers Ho-La). (Foto © zVg)