

**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:** 2 (1986)

**Artikel:** Das Landtwingkabinett in der Zuger Burg

**Autor:** Grünenfelder, Josef

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-526507>

### **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:** 08.02.2025

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

# DAS LANDTWINGKABINETT IN DER ZUGER BURG

Josef Grünenfelder



Abb. 1  
Zug, Burg, Landtwingkabinett, Gesamtansicht nach Norden.



## EINFÜHRUNG

Die Zuger Burg, in den ältesten Bauteilen, Turm und Schildmauer, ins 13. Jahrhundert zurückreichend, wurde im Laufe der Zeit immer wieder verändert, erweitert und neu ausgestattet<sup>1</sup>. Sie entwickelte sich, nach dem Eintritt Zugs in die Eidgenossenschaft ihrer Rolle als Dynastensitz und Wehrbau ledig, immer mehr zum vornehmen Wohnhaus. Dieser Aufsatz ist einem Raum gewidmet, der einer relativ späten Phase der Ausstattungsgeschichte der Burg angehört, nämlich dem mittleren 18. Jahrhundert. Es handelt sich um das Zimmer im zweiten Stock des Turmes. Nachdem es im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts durch eine aufwendige Dekoration mit gemalter Wand-Draperie, ornamental gerahmten Leuchternischen und einer reich bemalten Holzdecke in ähnlicher Weise aufgewertet und geschmückt worden war, wie etwa die Untere Münz oder das Haus zum Frieden in ihren Repräsentationsräumen<sup>2</sup>, begnügte man sich im frühen 18. Jahrhundert mit einer blossen gelben Rahmenbänderung mit rotem Randstrich entlang der Raumkanten, wobei stets der quadratische Grundriss mit tiefen Fensternischen auf der Süd- und Westseite beibehalten wurde, und der Verputz der dicken mittelalterlichen Turmmauern Träger der Bemalung war (Abb. 2/3). Auf welche Weise damals die Trennung dieses Wohnraumes von dem von unten her in die Nordostecke eingreifenden Treppenaufgang gelöst war – wohl durch ein kistenartiges Gebilde von zweifelhafter Schönheit – ist uns nicht genau bekannt. Eine ungefähre Vorstellung von der damaligen, recht rustikalen Atmosphäre des Hauses vermitteln heute noch die Korridore. Man kann verstehen, dass der 1748 seinem Vater Johann Franz als Besitzer der Burg nachfolgende Johann Franz Fidel Landtwing (1714–1782)<sup>3</sup>, seit seinen Jugendjahren in französischen Kriegsdiensten und mit der Eleganz der Wohnkultur der Régence und des Louis XV vertraut, wenig Geschmack daran fand. Während er

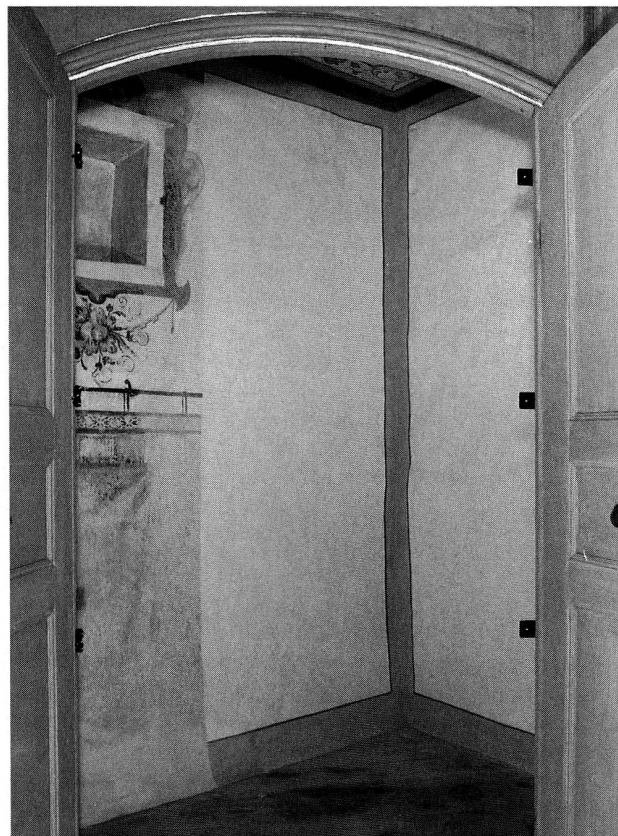


Abb. 2  
Ältere Ausstattungsphasen: links ca. 1620, rechts um 1700.

Abb. 3  
Decke von ca. 1620, sichtbar im südöstlichen Alkoven.



<sup>1</sup> Die 1976–1980 durch Toni Hofmann durchgeführte Bauntersuchung ist noch nicht publiziert. Vgl. Hugo Schneider, Die Burg in Zug, ZAK 27, 1970, S. 201–225. Tugium I/1985, S. 30, 31, 32, 56. Herrn T. Hofmann danke ich für die baugeschichtlichen Angaben.

<sup>2</sup> Josef Grünenfelder, Die Malereien an der Münz, in: Zuger Neujahrsblatt 1984, S. 76–88. Die beiden Dekorationsphasen sind ausschnittsweise im südöstlichen Alkoven des Landtwingzimmers sichtbar belassen.

<sup>3</sup> P.A. Wickart, Johann Franz Landtwing und seine Familie. ZNJB 1882, S. 6–15, S. 12 f. Alfred Hediger-Trueb, Die Burg in Zug und ihre Besitzer. Zuger Neujahrsblatt 1926, S. 3–15, S. 12.

sich bei den Räumen des Anbaus mit der Abänderung und Anpassung an den modernen Geschmack unter Verwendung bestehender Ausstattungsteile begnügte, liess er das Turmzimmer ganz neu gestalten. Nach Linus Birchler soll er den Plan zu dieser Neugestaltung selbst entworfen und sich möglicherweise auch an der Ausführung persönlich beteiligt haben<sup>4</sup>.

Abb. 4  
Neurokoko-Ofen von Josef Keiser, alter Zustand.



## DER RAUM UND SEINE AUSSTATTUNG

Linus Birchler<sup>5</sup> bringt als erster die folgende kurze Beschreibung des Turmzimmers: «Originelle Ausstattung, zwischen 1748 und 1759 entstanden, nach Plan und vielleicht unter persönlicher Mitarbeit des Johann Fidel Landtwing. In zwei Ecken übereck gestellte Alkoven, in der dritten der Eingang, in der letzten Bibliothek und Geheimschrank; in allen Ecken Türen, so dass das Innere als geschlossenes Achteck wirkt. Das hohe Zimmer wird durch zwei hohe Stichbogenfenster erhellt. Wände und Decke sind vertäfelt und in zwei Grautönen gestrichen. Gelbbraune Rocailleornamente und Kartuschen mit Emblemen von Krieg und Frieden, Musik und Künsten und den französischen Lilien; in den oberen Panneaux der Türflügel ist eine amouröse Historie gemalt, darunter das Planreissen von Befestigungen. Vier Supraporten mit kriegerischen Seebildern; achteckiges Deckenbild «Der bewaffnete Friede» mit dem Landtwing-Wappen.» Das Mobiliar und den Ofen hielt Birchler für ursprünglich, was nicht zutrifft. Die heute nur noch zum Teil erhaltenen Möbel sind neubarock, ebenso der Ofen, der ein Werk des bekannten Zuger Hafners Josef Keiser ist<sup>6</sup> (Abb. 4). Die vermutete persönliche Mitarbeit Landtwings begründet Birchler mit dessen zeichnerischen Fähigkeiten, die er als Kartograph unter Beweis stellte. Die «amouröse Geschichte» soll ein galantes Abenteuer Franz Fidel Landtwings selber darstellen. Weil Landtwing Junggeselle war, erscheint sein Wappen im Deckenbild ohne die (eben nicht vorhandene) Allianz. Birchler wendet sich richtigerweise gegen die bis dahin übliche Ansetzung der Malereien in die Zeit des Johann Franz Landtwing. Die Rocailles weisen sie in die Zeit nach 1750.

Den Maler der schwungvollen und liebenswürdigen Ausmalung kannte Birchler nicht, und er wagt auch in seinem kunststatistischen Überblick keine Zuschreibung<sup>7</sup>.

Diese Beschreibung fasst zusammen, was vor fünfzig Jahren über das heute allgemein «Landtwing-Kabinet» genannte Turmzimmer bekannt war.

<sup>4</sup> Linus Birchler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug, Bd. II (Basel 1935), S. 362.

<sup>5</sup> KDM ZUG II, S. 362/63.

<sup>6</sup> Von Birchler selbst korrigiert.

<sup>7</sup> KDM ZG II, S. 595.



Seither ist nicht nur die geschichtliche und kunstgeschichtliche Forschung weitergegangen, sondern auch die Restaurierung der Burg und damit auch des hier interessierenden Raumes erfolgt, so dass eine gründliche Neubetrachtung sicher am Platze ist.

Um seine Idee zu verwirklichen, liess Landtwing die im frühen 17. Jahrhundert eingebaute, heruntergehängte Decke entfernen und befestigte den neuen Plafond wieder unmittelbar am spätmittelalterlichen Bodengebälk des dritten Stockes. Dabei wurden, getreu dem Grundsatz möglichst umfassender Wiederverwendung vorhandenen Baumaterials, als Schifthölzer der neuen Decke die Bretter ihrer Vorgängerin verwendet. Ohne Rücksicht auf den mittelalterlichen Charakter der Aussenansicht des Turmes zu nehmen, liess er auf der Süd- und Westseite anstelle der kleinen gotischen Doppelfenster hohe und stichbögig schliessende Öffnungen ausbrechen, wie man sie damals nicht nur in Zug, sondern wohl in der ganzen Innerschweiz in dieser Höhe und Proportionierung zumindest an Profanbauten noch kaum kannte. Wohl aber entsprechen sie dem, was französische Vorlagenblätter und unter ihrem Einfluss auch die massgebenden deutschen Architekten in jener Zeit als modern anpriesen. So besitzen sie als Verschluss keine Vorreiber mehr, die andernorts noch weit ins 19. Jahrhundert hinein die Regel sind, sondern den Espagnolettenverschluss, wie ihn die zweite Ausgabe von Davilers «cours d'Architecture» 1738 empfiehlt, und wie ihn Joseph Effner 1719 seinem Kurfürsten für das Neue Schloss in Schleissheim («Spanioletten auf französisch») vorschlug<sup>8</sup>. Auch die Ausgestaltung des Fensters mit Holzsprossen und relativ grossen durchsichtigen Scheiben ist angesichts der im bürgerlichen Bauwesen Zugs und bei den Bauernhäusern noch bis zur Wende zum 19. Jahrhundert üblichen Bleiverglasung als hochmodern hervorzuheben, auch wenn bereits die erste Ausgabe von Davilers «Cours» 1691 solche zeigt<sup>9</sup>. Das rauhe Mauerwerk verschwand hinter einer sorgfältig gestalteten Vertäfelung, und der quadratische Raum wurde durch diagonal in die Raumecken gefügte Einbauten zum Zentralraum umgedeutet, der auch nicht mehr orthogonal, sondern durch einen düsteren kleinen Vorraum mit «Umlenkfunktion» aus der Diagonalen betreten wird, so dass die Grundrichtung des alten Gebäudes völlig umgedeutet wird. Aus dem alten Burggemach wurde ein zentralisierter intimer «Salon à la française».

Es handelt sich also um ein dem Eindrucke nach allseitig symmetrisch gestaltetes Täferzimmer, in

welchem man, sind sämtliche Türen geschlossen, nicht erkennen kann, hinter welchen nun die beiden Bettalkoven resp. Bücherschrank und Geheimfach<sup>10</sup> – übrigens beide nicht mehr vorhanden – oder der Eingang sich befinden. Man erzählt, dass aus diesem Grunde zur Franzosenzeit zwei in dem Zimmer einquartierte Offiziere, welche wohl nach feuchtfröhlichem Abend ihr Schlafgemach nicht mehr allzuklar in Erinnerung hatten, sich am folgenden Morgen in eine Falle geraten glaubten, und entsprechend Lärm schlugen, bis man sie «befreite». Das Pikante an der Geschichte ist, dass bei einer Begehung der noch nicht restaurierten Burg der damalige Landammann Silvan Nussbaumer spasseshalber hinter das Alkoventäfer griff mit der Bemerkung, es könnte ja einer der Herren sein Schiessholz vergessen haben; und zum Erstaunen aller zog er ein sehr schönes französisches Gewehr aus der fraglichen Zeit hervor, welches nun eine Zierde der Waffensammlung des Museums ist<sup>11</sup>.

Ergänzt sei, dass in den Schrägseiten stichbögige, doppelflügelige Türen mit drei Füllungen pro Flügel sitzen, ihrerseits wieder in stichbögige hohe Rahmungen eingebunden, die über den Öffnungen Platz für in der Form angepasste Supraporten bieten, und die in ihrer Dimension auf die beiden Fensternischen Bezug nehmen, die gleichfalls stichbögig schliessen, durch tiefergesetztes Brusttäferprofil und differenzierten Dekor aber zu erkennen geben, dass sie, gleichsam nicht voll zugehörig, Annexe zu dem in sich symmetrischen Raumgebilde sind. Die schmalen Seitenteile der «Diagonalschränke» besitzen über dem von einer vorstehenden Profilleiste abgeschlossenen Sockelfeld nur eine einzige, extrem hochrechteckige Täferfüllung. Profilierung und Sockelung weisen auf eine sorgfältige und keineswegs provinzielle Planung hin, die auch stilistisch für die Entstehungszeit am Platze Zug hochmodern anmutet. Wäre nicht aus historischen Gründen die Entstehungszeit nach 1750 gesi-

<sup>8</sup> Sabine Lietz, *Das Fenster des Barock*, München 1982, S. 111. Das Werk bezeichnet Fenster wie diejenigen des Landtwingkabinetts als «Französischen Fenstertyp» (S. 63).

<sup>9</sup> Charles Auguste Daviler, *Cours D'Architecture qui comprend Les ordres De Vignole*, 3 Bde, Paris 1691, Tafel 49.

<sup>10</sup> Dieses von Birchler erwähnte, aber nicht näher beschriebene «Geheimfach» gab offenbar Anlass zu dem hartnäckigen Gerücht, es führe ein Geheimgang aus dem Landtwingzimmer, was eindeutig nicht zutrifft.

<sup>11</sup> Inv.-Nr. 3646, signiert «Labrosse», erwähnt Paris 1796, (freundl. Mitteilung Dr. R. Keller).

chert, man würde ohne Zögern die Formen in die siebziger Jahre setzen. Sicher wird hier der Einfluss des mit den modernen französischen Formen vertrauten Bauherrn sichtbar. Einzig die etwas unbeholfen geschreinerte Decke mit ihrem kantig die Mitte besetzenden Deckenbild in stark profiliertem Rahmen lässt diese Fortschrittlichkeit vermissen. Hier hätte wohl zwanzig Jahre später eleganter Stuck ein zierlich geschweiftes Deckenfeld umspielt, wie man dies im stilistisch übrigens eng verwandten Salon des Glorietli bei der Münz sehen kann<sup>12</sup>.

Interessanterweise übernimmt der aus Nussbaumfriesen und Tannenfüllungen bestehende Fussboden nicht die Achteckform des Raumes als Grundmuster, sondern bevorzugt die schmiegsamere Sechseck-Wabenform, die rasterartig und ohne geometrisch exakte Bezugnahme auf Raumkanten u.ä. die Fläche bedeckt, einfach durch ein umlaufendes Hartholzfries gerahmt.

Besonders behandelt ist die Rückwand der Ofenische. Dass der ursprüngliche Ofen breiter und etwas niedriger war, lassen die entsprechenden Ausschnitte im Randtäfer für die damaligen Kranzkacheln erkennen. Darüber rahmen hochrechteckige Doppelfüllungen ein Mittelfeld – fast wie ein Altarbild hochformatig und oben mit abgekröpftem Bogen geschlossen, das von dem Sitzporträt des Auftragebers eingenommen wird.

Der ganze Raum ist in verschiedenen lichten Grautönen gehalten, die je nach Täferglied mehr ins rötliche, oder mehr ins bläuliche spielen, so dass eine sehr nuancierte, aber keineswegs auffällige elegante Gesamtwirkung sich ergibt. Auf die Flächen sind Ornamente in vorwiegend goldgelben Tönen gesetzt, die nur in den sehr gestreckten oberen Feldern tektonischen Halt durch randparallel geführte gerade Linien finden, ebenso in den trapezförmigen Deckenfeldern. In den proportional ausgeglichenen Feldern sind sie aber frei in die Mitte der Flächen gesetzt.

Das, was Birchler unter dem Begriff «amouröse Szenen» zusammenfasst, sind die in gleicher Weise wie die erwähnten Ornamente in die Flächen der oberen Türfüllungen abziehbildchenhaft eingesetzten acht szenischen Gruppen mit je einem Paar, agierend gleichsam auf einer aus goldgelbem Ornament gebildeten Unterlage oder Bühne, der Ort der Handlung angedeutet durch kulissenartige Hintergründe. Weitere figürliche Darstellungen, diesmal je einen Putto, entdecken wir am Fuss der schmalen Täferfüllungen an den Seiten der Einbau-

ten, jeweils eingebettet in Rocailenwerk. In den unteren Füllungen der Türen sind gelb in gelb wie vergoldete Applikationen leere asymmetrische Schilde gemalt, die von allerlei Gerät und Gegenständen eingefasst werden. Bei näherer Betrachtung merkt man, dass diese nicht zufällig gewählt, sondern in Bezug auf die darüber dargestellte Szene gesetzt sind. Zum Goldgelb der Ornamente gesellt sich die glänzende Mordant-Vergoldung der Profile an Täfer und Rahmen. Ein grosses Mittelbild, wie die Szenen auf Holz gemalt, besetzt die Mitte der Decke (Abb. 5). Dargestellt ist die Allegorie des «bewaffneten Friedens»<sup>13</sup>, nämlich eine rot bekleidete Frauengestalt, welche den blauen und mit Bourbonenlilien besetzten Globus mit einem Lorbeerkrantz krönt, während im Vordergrund ein Putto einen Festungsplan bereithält und Kanonen und Fahnen<sup>14</sup> den Hintergrund bilden. Man könnte in der Darstellung auch schlichter die Personifikation des glorreichen Frankreichs sehen, dem Landtwing während Jahrzehnten als Festungsingenieur und Topograph in militärischen Diensten ergeben war. Auf Bautätigkeit weist auch der Sockel mit Baukran und Aufzug, welcher dem Landtwingwappen als Rückhalt dient. In dem Putto den seiner militärischen Verpflichtungen nun ledigen Franz Fidel selber erblicken zu wollen, ginge wohl zu weit, auch wenn sein Wappen mit zum Bilde gehört. Sind die bisher genannten Malereien alle direkt auf das Holz der Vertäfelung gemalt, so enthält der Raum auch noch fünf Leinwandbilder. Da sind einmal über den Türen vier Supraporten, offensichtlich ehemals rechteckige, und nachträglich auf die aufgewölbte Form der jetzigen Rahmen zurechtgeschnittene dunkeltonige Hafenstücke. Und dann ist vor allem das hochformatige, seiner Form wegen bereits erwähnte ganzfigurige Sitzporträt Franz Fidel Landtwings zu nennen, an der Rückwand über dem Ofen angebracht<sup>15</sup>; der Herr in mittleren Jahren, der sich, nunmehr definitiv aus der Fremde zurückgekehrt, eben gleichsam hinter dem Ofen zur Ruhe gesetzt hat und sich nun seinen Liebhabereien widmen kann, der Kartographie und den Militärwissenschaften. Zwar ist das Bild nicht signiert und der Dargestellte auf dem Bild nicht bezeichnet, doch

<sup>12</sup> KDM ZG II, S. 472–474. Birchlers Datierung um 1765 muss aufgrund der besseren Vergleichslage um mindestens 10 Jahre später angesetzt werden.

<sup>13</sup> KDM ZG II, S. 363.

<sup>14</sup> Lilienbesetzt, die eine weiss, die andere blau.

<sup>15</sup> Museum Burg Zug, Inv.-Nr. 2206.





Abb. 5  
Deckenbild, Allegorie auf Landtwing im Dienste Frankreichs.

kennen wir ihn von andern Darstellungen, zum Beispiel von der – im gleichen Raum auswahlweise ausgestellten – Serie von Reliefporträts der Vertreter der Familie Landtwing; auf der Rückseite ist die Leinwand mit der folgenden Aufschrift versehen: «Franz Fidel Land Wing Ritter obrist stifters des Fidei Comiß». Die längere Inschrift auf dem Querholz

des Spannrahmens nennt den Dargestellten samt den wichtigen Ereignissen seines Lebens und das Entstehungsjahr des Bildes: «gemalt 1755», nicht aber den Maler<sup>16</sup>. Damit dürfte die Entstehungszeit des ganzen Zimmers fixiert sein.

<sup>16</sup> vgl. S. 115





Abb. 6  
Sitzporträt Franz Fidel Landtwings.

Als Maler des Bildes hat man versuchsweise den Zuger Brandenburg-Schüler Karl Josef Keiser (1702–1765)<sup>17</sup> vorgeschlagen, doch vermag die Zuschreibung nicht recht zu befriedigen. Keisers Malweise ist, selbst wenn man den besonderen Standort berücksichtigen will und die daraus sich vielleicht ergebenden Wünsche nach zurückhaltender Farbstimmung, durchwegs bunter, in der Zeichnung härter und detailreicher als hier. Wir verzichten darauf, statt Keisers einen andern Maler in Vorschlag zu bringen; fest scheint auch zu stehen, dass die Hand eine andere ist als diejenige des Malers der Raumdekoration, obwohl das Bild als integrierter Bestandteil der Gesamtausstattung, ja in gewissem Sinne als ihr Ausgangspunkt, mit ihr zusammen entstanden sein muss (Abb. 6).

Franz Fidel Landtwing sitzt vor einer dunklen Vorhangdraperie mit überschlagenen Beinen auf einem Rokokostuhl ruhig da, den rechten Arm auf einen kleinen Tisch mit Klauenfüssen gestützt. Auf dem rechteckigen Tischblatt liegt die topographische Karte eines Flusslaufes, wobei links eine Festungsmauer Vauban'scher Art, über den Fluss die Andeutung zweier Pontonbrücken zu erkennen sind. Rechteckige Blöcke, innerhalb der Festung blau, auf der Gegenseite (Belagerer?) braun, sollen wohl Heereseinheiten in ihrer Stellung andeuten. Über dieser über den Tisch herunterhängenden Planrolle hat Landtwing ein Buch auf der Titelseite aufgeschlagen: «La science militaire à l'usage de l'infanterie». Die unterste, nicht ganz lesbare Zeile lässt ein S und ein P erkennen<sup>18</sup>.

Landtwing, der sinnend etwas unbestimmt in Richtung des Betrachters blickt, trägt die modisch kurze, weiss gepuderte Perücke der Zeit. Die schwarze Halsbinde harmoniert mit dem schwarzen Rock mit Goldknöpfen und ebenso dekorativ betonten Knopflöchern, in deren einem an roter Masche der Ludwigsorden hängt, der Franz Fidel als Krönung seiner Laufbahn verliehen worden war, wie schon seinem Vater. Auch die Kniebundhose ist schwarz, ebenso die Schuhe mit kartuschenähnlichen, rechteckigen Goldschnallen. Eine weiss-

<sup>17</sup> Zu Karl Josef Keiser siehe: Karl Franz Brandenburg, Lebensbeschreibung Aller Künstleren von Zug, so vill ich habe aufbringen Können. Mskr. von 1786/89, Kantonsbibl. Aarau, Zurlaubiana, Stematographia Helvetica 92 Fol. 392–406. – Georg Carlen, Der Zuger Barockmaler Johannes Brandenburg (Zug 1977), S. 89.

<sup>18</sup> Leider hat sich die Suche nach diesem Buch im Familienbesitz, der sich Herr Othmar Landtwing dankenswerterweise unterzog, als ergebnislos erwiesen.



seidene Weste mit breiten Goldborten hebt sich wirkungsvoll von dem Schwarz ab, und der Seidenglanz ist im Vergleich mit den ebenfalls weissen, aber matteren Strümpfen gut getroffen. Der Licht-einfall ist von vorne links angedeutet, aber diffus.

Es herrscht ein eigenartiger Kontrast zwischen dem im eigentlichen Sinn zurückhaltenden Bild des sinnenden, hinter dem Ofen sitzenden Auftraggebers, und der frischen Heiterkeit und Lebenslust, welche die übrigen Malereien des Zimmers ausstrahlen.

Betrachten wir nun die Darstellungen auf den Täferfeldern kurz im einzelnen.

### TÜR DER NORDWESTSEITE

Rechter Flügel (Abb. 7), obere Füllung. Im Hausrock sitzt der Herr am Schreibtisch in seiner Bibliothek, auf blau gepolstertem Lehnstuhl – blau die Farbe Frankreichs (und Zugs). Auf dem Tisch aufgeschlagenes Buch und Tintenfass, der Herr hält die Feder schreibbereit. Aber sein Blick geht zur Dame, welche im roten Rock mit blauem Oberteil hinzugetreten ist und mit dem Ausdruck des Erstauens das Planetarium, auf das Tischblatt abgestützt, schräg dem Herrn entgegenhält. Ob der sinnende

Blick der Astronomie oder dem schönen Wesen gilt? In der Konsole finden wir Planetarium, Transporteur und Zirkel, zu beiden Seiten Puttenfigürchen, eines lesend, das andere schreibend.

(Abb. 8) Die untere Füllung zeigt eine leere Kartusche, auf welcher ein Vogel – wie oft kein Pelikan, sondern ein Raubvogel – seine Jungen mit dem Herzblut nährt. Der Zusammenhang mit der Szene darüber scheint hier nicht klar, es sei denn, man betrachte das Symbol nicht als das der Nächstenliebe, sondern gleichbedeutend mit «Liebhaberei». Unten am Schild hängt eine Rolle mit Planetenzeichen und Zahlen (Venus mit Zahl 2141 und Merkur mit schlecht lesbarer Zahl 514000?) sowie weitere Zeichen, die möglicherweise als missverstandene Sternzeichen gedeutet werden könnten. Hinter dieser Rolle stecken ein Fernrohr und ein spindelförmiges, einem Degengriff gleichendes Gebilde, sowie ein weiteres Rollenende, das uns den Namen des Malers nennt: «obersteg pinxit». Wir kommen unten auf die Signatur zurück.

Linker Flügel (Abb. 9), obere Füllung. Vor einem halbfertigen, aus Quadratsteinen gefügten Gebäude mit klassischen Elementen steht der Architekt im blauen Kleid, mit weisser, ballonartig rund abgeschlossener Schürze. Er gibt dem zwar nackten, aber gleich ihm mit Arbeitsschürze versehenen

Abb. 7  
Der Freund der Wissenschaft (Astrologie).



Abb. 8  
Füllung mit Malersignatur.



Abb. 9  
Der Architekt.





kleinen Putto, der mit dem Zirkel hantiert, Anweisung. Der Grundrissplan eines Profangebäudes ist aufgeschlagen. Aufmerksam schaut die Dame, über die halbfertige Mauer gelehnt, herunter. Ein grosser Zirkel mit Masseinteilung ist unter den rechten Fuss des Herrn geraten. Im konsolartig die Szene stützenden gelben Ornament ist neben der Rocaille auch noch Gitterwerk angedeutet, wie es aus den Stichen Bérains bekannt ist und im Rokoko ausser Mode kommt, Hinweis auf die relativ frühe Entstehungszeit innerhalb der Innerschweizer Rokoko-Entwicklung. Hier finden wir, wie in vergoldetes Hochrelief mitverarbeitet, in der Mitte Plan, Winkel, Zirkel und Zollstock, links sitzt ein Putto auf rohem Block mit Senkblei und Zirkel; rechts einer auf einem schön und fertig behauenen Postament mit dem Steinhauer-Klöppel in der Linken, die Rechte zum Schweigen auffordernd vor dem Mund.

(Abb. 10) In der untern Füllung finden wir, um den von einem Adler überhöhten leeren Schild arrangiert, nochmals die «Attribute» des Architekten, wie zwei Messstöcke, Winkel, Lot, Zirkel und den Plan eines achteckigen Gebäudes, ähnlich wie oben, Allusion auf den Grundriss des konkreten Raumes.

(Abb. 11) In der untern Rocaille der schmalen Füllung der Seitenwand zum Westfenster liest ein rosigger Putto halbliegend, während hinter ihm ein Vo-

gel die Flügel schlägt. Ob er den Leser stört, oder gar den über dem Buch Eingenickten wecken will?

(Abb. 12) Das Pendant zur Ofennische hin ist ein sitzender Putto mit Fischfass und Angelrute, wobei die fischflossenartigen Flügelchen auffallen, die aber nicht im spezifischen Zusammenhang mit der hier angedeuteten Tätigkeit zu sehen, sondern offenbar die übliche Form dieses «Körperteils» bei den Obersteg-Putten sind. Während der Schmuck des Sockelfelds in allen diesen Teilen ein Rocaille-Ornament ist, besteht hier und am gegenüberliegenden Feld eine Fehlstelle.

## TÜR DER NORDOSTSEITE

Linker Flügel (Abb. 13), obere Füllung. Der Bauer mit Strohhut, «Kräze», Rechen und Schaufel umwirbt die zierlich erschreckende Bäuerin, die aber ihren mit Eiern gefüllten Korb nicht fallen lässt. Hinter ihnen eine Baumkulisse als Andeutung des Gartens. In der Konsole seitlich brennendes (Liebes-)feuer, in der Mitte Sense und Dreschflegel. (Abb. 14) Die untere Füllung zeigt am leeren Mittelschild eine an einem Ring befestigte Gabel, Dreschflegel, Rechen, Sichel, Hacke, Schaufel, Korb, Traube, Birne, Kraut und Gras sowie ein Huhn(?).

Abb. 10  
Attribute des Architekten.



Abb. 11  
Der Leser.



Abb. 12  
Der Fischer.







Abb. 13  
Bauer und Bäuerin.

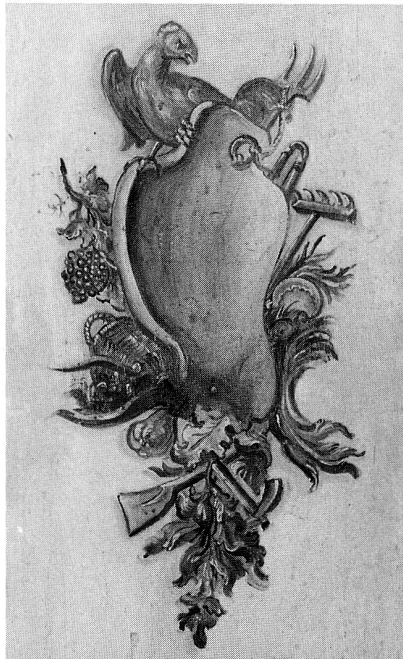


Abb. 14  
Bauernwerkzeug.



Abb. 15  
Der Jurist als Liebhaber.

Abb. 16  
Rechtssymbole (untere Hälfte ergänzt).

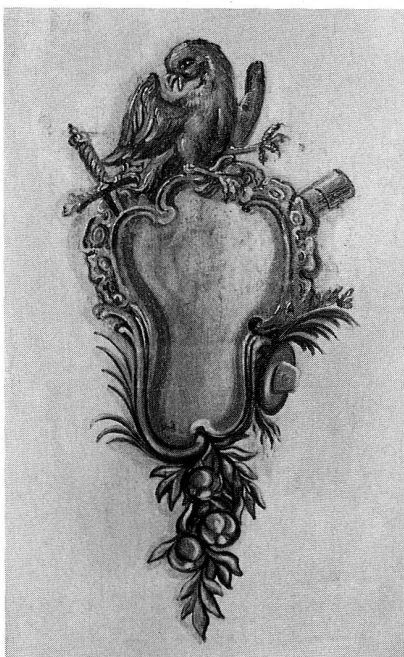


Abb. 17  
Frierender Milchträger.



Abb. 18  
Der Gerichtsdienner oder Weibel.



Rechter Flügel (Abb. 15). In der oberen Füllung macht vor einer Baumkulisse ein Herr in schwarz-amtlicher Montur, am Hals weisse Bäffchen, auf dem Kopf eine Allonage-Perücke, in der galant geschwungenen Hand den hohen schwarzen Hut<sup>15a</sup> von Kegelstumpf-Form, einer liebesrot berockten Dame den Hof, ja küsst ihr die Hand. Da von einem so honorablen Verehrer, wohl dem Juristenstande angehörend, nichts Böses kommen kann, weist die Verehrte den Zettel vor «La cause est bonne», wobei das Wort «cause» durchaus im Doppelsinn genommen werden darf. In der Konsole erkennen wir Schwert und Gesetzes-Rolle – oder ist es der Landtving nie gelungene Ehevertrag?

(Abb. 16) Auf dem Schild der untern Füllung erhebt ein Vogel die eine Kralle – auch Juristen können zuschlagen – dahinter erkennt man ein Schwert und den Köcher einer Gesetzes- oder Planrolle. Der untere Teil des Ornaments wurde bei der Restaurierung ergänzt, da die Tür vorher hier durch die Decke des Treppenaufgangs beschnitten war.

(Abb. 17) An der Seitenwand zum Ofen hin finden wir einen stehenden nackten Putto mit einem über den Kopf geschlagenen und zwischen den Beinen durchgezogenen Tuch, die Hände wie frierend erhoben – Anspielung auf den Ofen? Auf dem Rücken

trägt er eine an Holzbügeln über die Schultern gehängte Milchtanse, vielleicht in Ergänzung zur bäuerlichen Tätigkeit im benachbarten oberen Türfeld. Die Bügel sind unten mit Ketten wieder mit der Tanse verbunden. Auf der Gegenseite steht ein nur mit einem dicken Gürtel «bekleideter» (Abb. 18) Putto mit auffälligem, exotisch anmutendem Hut, in der Rechten einen hohen, blau/weiss (Zuger Farben) gewendelten Stab, den ein goldener Knauf abschliesst, in der Linken eine brennende viereckige Laterne. Ist es der Gerichtsdienstler oder Weibel, der einen Lausbuben mit der Laterne sucht, um ihn dem galant beschäftigten Richter auf dem Türfeld zuzuführen?

## TÜR DER SÜDOSTSEITE

Hier kommen die Philosophen und die Theologen an die Reihe. (Abb. 19) Im linken Flügel besucht ein ähnlich der Bäuerin auf der vorigen Tür, aber mit vertauschten Farben gekleidetes Hirtenmädchen den Eremiten in seiner Ruinenklause. Dieser, im Kapuzinerhabit, schaut erstaunt von seinem Wälzer auf, in dem er in halbknieender Stellung gelesen hat. Interessiert betrachtet er die junge Schöne unter schirmend hochgehaltenem Arm hindurch.

Abb. 19  
Besuch beim Einsiedler.



Abb. 20  
Attribute des Eremiten.

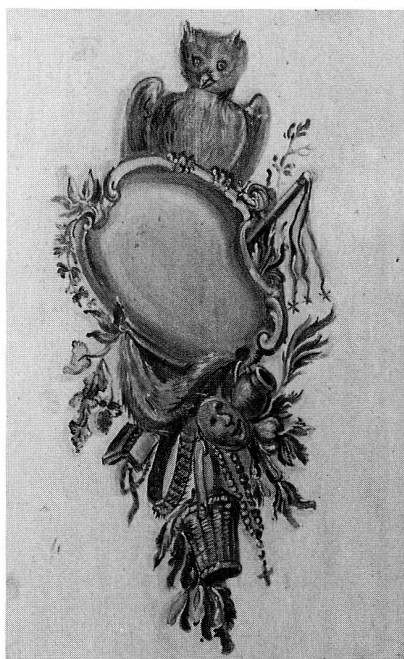


Abb. 21  
Der geistliche Liebhaber.





Die Konsole zeigt die Geißel des Büssers, aber auch die Maske – wollen wir sie als Symbol der Vanitas alles Irdischen, oder als Hinweis darauf verstehen, dass öffentlich getane Busse nicht selten etwas mit Theater zu tun hat?

(Abb. 20) Auf dem Schild des unteren Feldes hockt diesmal der Einsiedler der Vogelwelt, die philosophische Eule, während Buch, stacheliger Bussgürtel, Geißel, Korb, Rosenkranz, Maske und Krug (für Wein oder Wasser?) das «Handwerkzeug» des Einsiedlers verkörpern. Am Stiel der Geißel aber, der selten gebrauchten, kriecht eine Weinbergschnecke hoch. Ob Franz Fidel je die Ehre hatte, bei den ehrwürdigen Vätern Kapuzinern zum Schneckenschmaus geladen zu sein?

Auf dem rechten Flügel wird dann der Weltklerus aufs Korn genommen. (Abb. 21) Die Szene spielt im Boudoir der Dame, welche, in ein rosa Hauskleid gehüllt, vor dem Frisiertischchen mit Spiegel und Puderdose sitzt. Der elegante geistliche Herr scheint sie recht stürmisch zu umwerben und ihr, schon halb auf den Knien, Dinge zu sagen, die ihr zu Herzen gehen. In der Sockelrocaille sind ein geschlossenes und ein aufgeschlagenes Buch zu sehen, in welchem letzterem zu lesen steht: «VI occasio proxima». Dass «die Gelegenheit sehr nahe» ist, erkennt man unschwer. Ob VI als römische Ordnungs-

zahl für das in bezug auf solche Gelegenheiten einschlägige Gebot gelesen werden soll, oder gar als Ablativ von vis im Sinne von «mit aller Gewalt, gewaltsam, übermächtig», möchten wir eher im Sinn des ersten Vorschlages entscheiden, steht doch VI titelartig oben an der Seite.

(Abb. 22) Im untern Feld spreizt ein recht deutlich charakterisierter Vogel seine Flügel; es ist kein Eichelhäher, wie die bei ihm erkennbaren Eicheln zunächst erwarten liessen, sondern offensichtlich der kleine Zaunkönig, der nach der griechischen Fabel sich als Sieger über den mächtigen Adler ausgab, nachdem er unbemerkt den Höhenflug des mächtigen Raubvogels, unter dessen Schwingen versteckt, mitgemacht hatte. Das Zaunkönig Männchen bringt es auch fertig, zur Zeit, da sein Weibchen brütet, andern Vogeldamen neue Nester anzubieten<sup>19</sup>. Unten am Schild hängt das geistliche Birett verkehrt, das aufgeschlagene, unleserliche Buch hat die Titelzeile unten, und eine lange, schräg aufwärts unter dem Buch hervorbrennende Kerze steht wohl ebenso für entbrannte Liebe wie für das kirchliche Requisite.

<sup>19</sup> Lexikon der Alten Welt (Zürich, Stuttgart 1965) Sp. 2803 (J. Wiesner) – Gunter Steinbach, Vögel unserer Heimat (Stuttgart/Hamburg/München 1981), S. 27.

Abb. 22  
Attribute des Geistlichen.



Abb. 23  
Der schlafende Philosoph.



Abb. 24  
Der linkshändige Cellist.



An den Seitenfüllungen finden wir links, also gegenüber dem Putto mit der Laterne (Abb. 23), einen kleinen Bengel, der selig schläft, wobei ein fass- oder rundkorbähnliches Gebilde seinen auf ein rotes Kissen gebetteten Oberkörper birgt; dahinter schützt ein Lichtschirm vor der direkten Strahlung der Kerze, und oben knabbert eine Ratte an dem «Fass». Ein verulkter Diogenes im Fass, zum Putto verniedlicht, verfremdetes Urbild des Einsiedlers? Eine blaue Decke schützt vor Verkühlung. Die beiden Putten mit dem Bezug zur Dunkelheit beleben die fensterlose Nische des Raumes. (Abb. 24) Wen wundert, dass der kindliche Cellist an der Seitenwand zum Südfenster nach soviel geistlicher Entleisung verkehrtherum streicht?

### TÜR DER SÜDWESTSEITE

Linker Flügel (Abb. 25). Der jugendliche Krieger, in Dreispitz, schmuckem rotem Uniformrock und blauen Kniehosen, erlabt sich im Schatten des Baumes nicht nur an einem guten Tropfen, sondern genießt auch der vertrauten Unterhaltung mit einer vornehmen Dame, die sich waget auf ein Kanonenrohr gesetzt hat, während er gar auf dem Pulverfass selber sitzt. So wird sicher nicht scharf geschossen. Fahne geflammt: weiss, rot, gelb, blau, Trompe-

te, Trommel, Pauke, Kanonenrohr und Kugeln zeigen, dass man im Felde ist. Das Sockelornament mit behelmtm Kriegerhaupt, verschiedenen Stichwaffen und Likatorenbündel belegt dies ebenso wie die (Abb. 26) Trophäe der unteren Täferfüllung, wo ein kampflüsterner Kriegsdrache vom den Schild krönenden Helm heruntergeifert, während hinten Fahne, Spiesse, Morgenstern und Degen, unten aber Trommel, Kanone samt Kugeln und ein Gewehr nebst Ladegerät dekorativ drapiert sind.

Rechter Flügel (Abb. 27). Hier zeigt sich das friedliche Pendant zu den «kriegerischen» Darstellungen des linken Flügels. Auch hier lagert das Paar im Freien, am Fusse eines Baumes. Sie sitzt aber diesmal aufrecht, und hört dem aus dem Dienst Entlassenen, zivil gekleideten und nicht mehr ganz so jugendlichen Erzähler aufmerksam zu, der sich mit Wohlbehagen auf ihr Knie stützt und den Blick zu ihrem holden Antlitze aufschlägt. Sein erhobener Zeigefinder und die sprechende Linke lassen vermuten, dass die Rede von spannenden und verwickelten Abenteuern in fremden Landen geht. Nicht umsonst heischt sein Blick Anerkennung. Statt des Kriegshelms trägt der Kopf im Ornament einen Blumenkranz, und der (Abb. 28) Schild der untern Türfüllung prangt mit Blumenkränzen wie kein anderer im ganzen Zimmer; statt Kriegstrompeten

Abb. 25  
Der junge Offizier im Felde.



Abb. 26  
Kriegstrophäe.



Abb. 27  
Der Altgediente erzählt.





hängen zwei Blockflöten am Blumengehänge, und über dem Ganzen wacht die friedliche Taube.

(Abb. 29) In der linken Seitenwand hält sich der Putto mit handfester Nahrung bei Kräften, wie es ein Soldat braucht, mit Brot und Wurst und einer Schüssel Suppe, wobei der freie Wind ihm den Löffel kühlt (verkörpert durch ein aus der Rocaille blasendes Engelsköpfchen) und auch ein Krug Tranksame nicht fehlen darf. (Abb. 30) Der Pensionierte dagegen ist nicht mehr gezwungen, zu früher Morgenstunde aufzustehen. So kann es sich der Knirps der rechten Seitenfüllung leisten, erst aufzuwachen, wenn ihm die Sonne ins Gesicht scheint, vor deren Blendung er seine Augen mit vorgehaltener Hand schützt. Keine Pflicht ruft mehr, er kann das Schöne ergreifen, das der Tag ihm bringt. Das wohl will die Perle in der Rocaille-Muschel neben seinem Knie andeuten: *carpe diem!*

Haben so die Darstellungen auf der West- und Abendseite offensichtlich gewisse autobiographische Züge des in jungen Jahren Offizier gewordenen Landtwing, der sich zeitig zur Ruhe gesetzt hat und nun seinen Liebhabereien sich widmen kann – wir wissen, dass er daneben seiner Vaterstadt höchst wertvolle Dienste geleistet hat – so gehören jene auf der Ostseite wohl weniger auf die Person des Auftraggebers direkt bezogen, sondern sind

den in der Zeit beliebten Koketterien zuzuzählen, deren Hauptzweck in der «Delectierung» des Betrachters liegt. Dass wir fast auf Schritt und Tritt der blauen Farbe und der Bourbonenlilie begegnen, wen möchte dies angesichts der dominanten französischen Linie in Franz Fidel Landtwings Biographie erstaunen?

Krieg und Frieden schliesslich, die Grundthematika der Biographie Landtwings, treten ein letztes Mal auf an den Decken der beiden Fensternischen. (Abb. 31) Auf Wolken schnäbeln über dem Südfenster zwei Tauben vor ruhig brennendem Feuer, die Pfeile stecken unbenützt im Köcher, die Spiesse sind von Blattranken umwunden. (Abb. 32) Über dem Westfenster hingegen, auf der Wetterseite, streiten sich zwei Kampfahnen, aus dem Feuer schnellen Zickzackblitze, und Fahne, Hellebarde, Schwert und Stichwaffen erheben sich.

Dass in dem Ganzen die vier dunkeltonigen Supraporten über den Doppeltüren eine eigene Melodie spielen, ist gleich erkennbar. Ikonographisch haben sie nichts mit Landtwings Tätigkeit zu tun, handelt es sich doch um vier offensichtlich zusammengehörige, ursprünglich wohl querrrechteckige Leinwandbilder mit der Darstellung von Hafenszenen, die, offenbar bereits vorhanden, für die jetzige Plazierung und Rahmenform ohne grosse Rücksicht

Abb. 28  
Friedens-Trophäe.



Abb. 29  
Soldatenkost.



Abb. 30  
Carpe diem.



auf die im Vordergrund angeordneten handelnden Personen zurechtgeschnitten worden sind. (Abb. 33) Von dem bei Birchler erwähnten kriegerischen Charakter der Darstellungen ist allerdings nichts zu sehen, im Gegenteil, es sind eher idyllische, dekorative Stücke. Wenn sie auch in keiner Weise an die berühmten Hafenstücke von Claude Lorrain heranreichen, so sind mit dem französischen Künstler und seiner Epoche (mittleres 17. Jahrhundert) doch wohl Entstehungszeit und Herkunft der vier Bilder getroffen, die für einen ähnlichen Verwendungszweck hergestellt worden sein dürften, den sie jetzt erfüllen. Wir dürfen annehmen, dass Landtwing selber, oder schon sein Vater, sie aus Frankreich mitgebracht hat, wie dies vielfach üblich war<sup>20</sup>. Ohne sie wäre das Porträt an der Nordwand isoliert, so aber wird sein Grundton mit dem leichten Glanz des Firnisses an den dominierenden Schrägeiten des Raumes wieder aufgenommen, und kontrastiert mit den aquarellhaft matten, lichten Täfermalereien.

## DER AUFTRAGGEBER JOHANN FRANZ FIDEL LANDTWING

Johann Franz Fidel Landtwing wurde am 21. Januar 1714 als Sohn des Johann Franz Landtwing geboren und soll schon als zehnjähriger Knabe in französische Dienste getreten sein<sup>21</sup>, und zwar in das Regiment Bettens, wo er mit 14 Jahren Offizier wur-

de und in der Folge eine rasche militärische Karriere machte, deren Höhepunkt die Erhebung zum Ritter des Ordens des hl. Ludwig – der seinerzeit auch seinem Vater verliehen worden war – und der Grad eines Oberstlieutenants im Jahr 1745 waren. Während Leu im XI Band seines Lexikons die Einzelheiten dieser militärischen Laufbahn beschreibt, so verzeichnet er in dem 1788 erschienenen III. Supplementband jene Verdienste, welche der unverheiratet Gebliebene nach seiner definitiven Rückkehr in die Vaterstadt dieser und seiner Familie leistete. Der Abschnitt sei im Wortlaut zitiert:

«Der Statthalter Johannes hinterliess 2 Söhne, a) den angeführten Ammann Joh. Franz, von dessen 4 Söhnen der Oberstlieutenant Franz Anton Fidel auch Landshauptmann der obern Freyen-Ämter, und Gesandter auf verschiedenen Eidgenössischen Konferenzen gewesen; nach seines Bruder Ludwigs Tode erhielt er die Landschreiberey der obern Freyen-Ämter; und 1775 errichtete er auf das Landtwingische männliche Geschlecht ein Fidéi-Comiss, und gab 1781 die kleine Rathsstelle auf. Inmittelst ward er auch ein Mitglied des Kriegsraths, 1765 Generalinspektor, und 1766 Kriegsrathspräsi-

<sup>20</sup> M. Lüthi, *Bürgerliche Innendekoration des Spätbarock und Rokoko in der Schweiz* (Zürich 1927), S. 58.

<sup>21</sup> Hans Jacob Leu, *Schweizerisches Lexicon* Bd. XI (Zürich 1766), S. 351. Supplementband III (Zug 1788), S. 448.

Abb. 31  
Friedensallegorie.

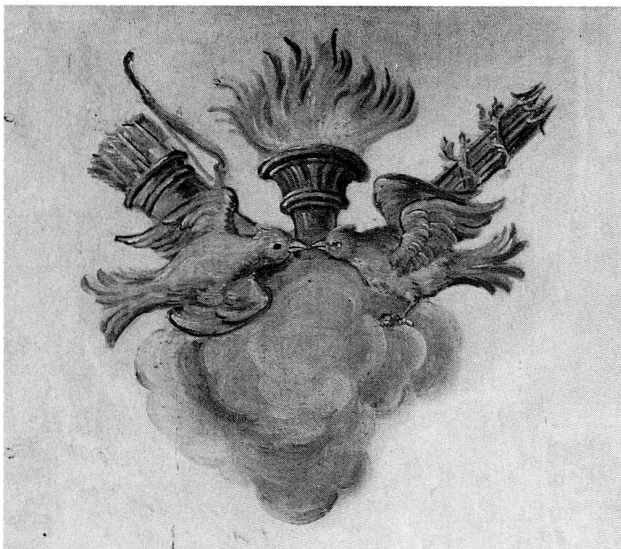
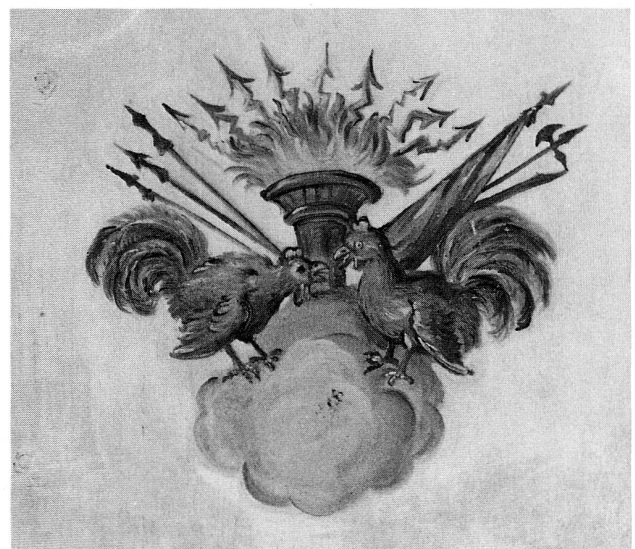


Abb. 32  
Allegorie des Krieges.





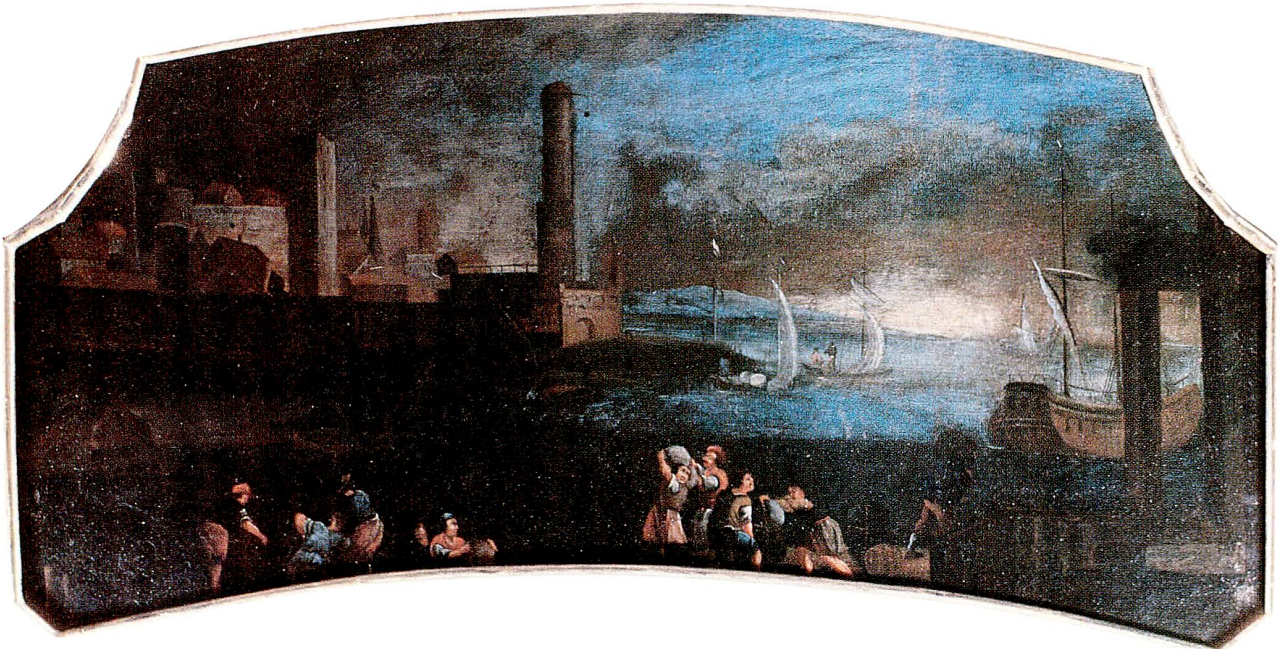


Abb. 33  
Supraporte, französisch, 17. Jahrhundert.

dent, während deren Verwaltung die Stadt Zug durch seine immer beschäftigte Thätigkeit ihm schöne Anordnungen im Militärischen zu verdanken hat. 1770 verfertigte er eine sehr richtig topographisch aufgenommene Charte von dem Bezirke der Stadt samt deren angehörigen Vogteyen, welche in der Stadtkanzley aufbehalten wird, von welcher ihm leichtbewerkstelligten Arbeit er mehr hinterlassen haben würde, wenn es seine Gesundheitsumstände zugelassen hätten; er endigte sein noch im Andenken stehendes Leben den 9. Merz 1782 im 68. Jahr seines Alters.» Nachdem ihn schon 1748 seine Mitbürger in den Rat gewählt hatten, und er in demselben Jahr nicht nur zusammen mit seiner Schwester Elisabeth M.B. Esther das stark mit Schulden belastete Erbe seines durch den Harten- und Lindenhandel arg belasteten Vaters übernommen hatte, sondern auch Besitzer der Burg geworden war, quittierte er 1749 endgültig seine Dienste für die französische Krone und liess sich in der Burg nieder, um gleichsam im aktiven Ruhestand seiner Vaterstadt und seiner Familie zu dienen. Zehn Jahre später verlegte er seinen Wohnsitz ins Schloss St. Andreas in Cham, und verkaufte am 25. März 1762 die Burg Zug an Franz Anton Leodegar Kolin für 2500 Gulden. Dieser Preis erstaunt insofern, als das Gebäude in-

klusive Mobilien bei der Übernahme durch Franz Fidel auf 5000 Gulden geschätzt worden war<sup>22</sup>.

Franz Fidel betätigte sich auch als Militärschriftsteller. So verfasste er 1757 das «Reglement v. des Landes Miliz löbl. Standes Zug, worin enthalten die Eintheilung des Volkes, das Gewehr und Lederzeug und gleichförmige Mundierung. Das Exercitium, die Disziplin oder Kriegszucht»<sup>23</sup>. Ob er der Verfasser eines Werkes «Lart militaire à l'usage de la jeunesse» ist, versieht Keiser mit einem Fragezeichen. Das Buch, welches er auf seinem oben beschriebenen Porträt aufgeschlagen hat, trägt den ähnlichen Titel: «La science militaire à l'usage de l'infanterie», wobei keine Verfasserangabe erkenntlich ist<sup>24</sup>. Wir müssen annehmen, dass Landtwing seine Kenntnisse in der Feldmessung und im Kartenzeichnen in Frankreich sich angeeignet hat. Die bei Leu erwähnte Karte ist zwar sein grösstes, aber keines-

<sup>22</sup> A. Hediger-Trueb, vgl. Anm. 3.

<sup>23</sup> H. A. Keiser, Zuger Schriftsteller, Zug 1878/79, S. 40.

<sup>24</sup> Im Landtwing'schen Familienbesitz befindet sich kein Werk mit diesem Titel. Frdl. Mitt. von Herrn O. Landtwing.

wegs das einzige derartige Werk, welches wir ihm verdanken. Wir verweisen auf den von Clausner reingezeichneten und kolorierten Zuger Stadtplan von 1770, der durch seine Exaktheit besticht, sowie auf verschiedene topographische Aufnahmen, die sich teils im öffentlichen, teils im Familienbesitz erhalten haben<sup>25</sup>. Dass er die Funktion eines Festungsingenieurs und -Baumeisters innegehabt hatte, dürfen wir aus den über seinem Wappen dargestellten Baumaschinen und dem Festungsplan im Deckenbild schliessen. Dieser Aufsatz hat nicht das Ziel, eine erschöpfende Biographie der interessanten Persönlichkeit Franz Fidel Landtwings zu geben, die sehr wohl einer gründlichen Studie wert wäre. Wir haben vielmehr nur kurz zusammengestellt, was im Zusammenhang mit dem Landtwingkabinett über dessen Auftraggeber zu wissen wichtig ist. Nachdem er nicht nur durch die Notiz im Tagebuch des Hauptmanns Joh. Georg Landtwing (1732–1817)<sup>26</sup>, sondern auch durch sein Wappen im Deckenbild des Zimmers und sein zur Ausstattung desselben gehörendes Porträt als solcher gesichert ist, kann die Entstehungszeit auf das Jahrzehnt von 1748–1759 eingegrenzt werden.

## ZUR FRAGE DER AUTORSCHAFT

Eigentlich muss bei der Diskussion nach zwei künstlerischen Urhebern gefragt werden, nämlich nach dem Architekten, welcher den Einfall hatte, den einfachen quadratischen Raum in ein alleseits symmetrisches, von starken plastischen Architekturelementen gekennzeichnetes Gebilde mit betonter Mitte umzugestalten, und nach dem Maler, der die schön nach neuester Mode gearbeiteten Täfer mit seiner Kunst belebte und das Täferzimmer eben zu jenem charmanten Kabinett machte, als das wir es heute schätzen.

Die Bemerkung Birchlers, dass das Zimmer nach den Plänen Landtwings selbst gestaltet wurde, ist durchaus glaubhaft. Er war als Kartograph und Festungs-Ingenieur in der Lage, einen Architekturplan zu zeichnen. In den szenischen Darstellungen auf den Türen ist neben der Arbeit in der Bibliothek als einzige praktische Tätigkeit des Herrn, den wir wohl in gewissem Sinne mit Franz Fidel gleichsetzen dürfen, die Überwachung eines Bauplatzes durch den beschürzten Architekten und seine Dame, also wohl das Bauherren-Paar, anhand von Grundrissen dargestellt. Auch auf Landtwings dominierendem Porträt hat neben der Kriegsliteratur der ohne Zwei-

fel von ihm gezeichnete Plan mit dem Festungsbauwerk am Fluss demonstrative, auf den Dargestellten bezogene Funktion. Wir dürfen ohne weiteres annehmen, dass der Heimgekehrte im Laufe seiner vieljährigen französischen Dienstzeit, also in dem in Sachen «bon goût» führenden Lande jener Zeit, über die innenarchitektonischen Tendenzen auf dem Laufenden war, und nicht wenige der eleganten Intérieurs, die im Gegensatz zur Epoche des Sonnenkönigs nun die intim-heitere Note anstelle der monumental-repräsentativen anstrebten, aus eigener Anschauung kannte. Ohne ein für das Landtwingzimmer eindeutig als direktes Vorbild dienendes Beispiel anführen zu können, sei darauf hingewiesen, dass es zu den Anliegen des Spätbarocks gehört, Rechteckräume durch Abschrägen oder Ausrunden der Ecken geschmeidiger zu gestalten oder gar, wie in unserem Fall, zu Zentralräumen umzuformen. Man denke etwa an die runden oder polygonalen Mittelpavillons von Grossbauten wie der Würzburger Residenz, des Orangerieschlusses in Kassel, des Zwingers in Dresden, aber auch an Kleinbauten in der Nähe, wie etwa den Gartenpavillon des Stockargutes in Zürich. Wie die zweistöckige Variante unseres Zimmers mutet die Pagodenburg im Nymphenburger Schlosspark an, 1716–1719 von Josef Effner erbaut im französischen Stil.<sup>27</sup>

Mehr zu diesem Thema bei der Beschreibung des Raumes. Auf alle Fälle erscheint es durchaus glaubhaft, dass Landtwing sein Kabinett selbst entworfen hat, gehörte doch, abgesehen von den bereits angeführten Gründen, die Architektur zu den «Kavalierstugenden» der Barockzeit.

Und nun zum Maler. Birchler konnte die zierlichen, recht pastos gemalten Rocailles und die schalkhaft naiv-raffinierten Szenen keinem bestimmten Meister zuweisen. Die Restaurierung hat nun den Schleier ein wenig gelüftet, indem sie im Sockelfeld unter dem Bild des Wissenschaftlers die Signatur zutage brachte: «obersteg pinxit» steht da dunkel- auf hellgelb klein auf einem Rollenende, fast wie eine Schraffur. Dieser Name ist in der Inner-schweizer Kunstgeschichte nicht unbekannt.<sup>28</sup> Die

<sup>25</sup> Paul Dändliker, Der Kanton Zug auf Landkarten 1495–1890. Zug, 2. Auflage 1969, S. 70–79.

<sup>26</sup> Birchler, DKM ZG II, S. 356 Anm. 1. Das Tagebuch konnte ich nicht auffinden.

<sup>27</sup> Reinhardt Hootz (Herausg.) Deutsche Kunstdenkmäler. Ein Bildhandbuch. Bayern südlich der Donau (München 1962) Abb. 209, Text S. 386.



Obersteg sind eine Künstlerfamilie, die über anderthalb Jahrhunderte hinweg in Stans gewirkt hat. Sie war zur Reformationszeit aus dem Simmental zugewandert, weil sie beim alten Glauben bleiben wollte, zunächst nach Alpnach, und später nach Stans, wo der Stammvater der Stanser Linie 1639 das Nidwaldner Landrecht erwerben konnte. Erster Künstler der Familie war der Maler Johann Josef Obersteg (1692–1757), der mit 21 Jahren eine Studienreise nach Rom unternommen hatte. Er malte hauptsächlich Porträts und religiöse Tafelbilder, so die beiden Altarbilder im oberen Beinhaus zu Stans (1734), den Kreuzweg der Kapelle Wiesenberg (1746), das posthume Porträt des Landammanns Johann Laurenz Bünti (1741) sowie das aussergewöhnliche Bild des Landammanns Johann Jakob Achermann, des berühmten Siegers von Sins, auf dem Totenbett, welches in der Ennerbergkapelle, einer Stiftung Achermanns, hängt (1737). Achermann hatte selber nie Obersteg, sondern ausschliesslich den Zuger Maler Johann Franz Strickler (1666–1722)<sup>29</sup> mit Aufträgen bedacht. Weil Johann Josef Obersteg seine Gemälde selten signierte, lässt sich eine zugleich zweifelsfreie und vollständige Liste seiner Werke kaum erstellen.

Sein Sohn, Martin Obersteg (1724–1798), zur Unterscheidung von seinem Malersohn der Ältere genannt, pflegte dieselben Bildgattungen wie sein Vater, freilich im Stil seiner Zeit. Auch er verzichtete oft auf die Signatur. Eine solche finden wir auf dem Hochaltarblatt der Müslikapelle ob dem Ranft (1764), wo er wohl alle Altarblätter gemalt hat. 1766 schuf er die Deckenbilder der Dörflikapelle bei Wolfenschiessen, und noch 1795 das Hauptaltarbild der Kapelle St. Jost am Bürgen. Verschiedene Stationenbild-Zyklen von seiner Hand sind erhalten, so der heute in Sarnen, ursprünglich in der ab-



Abb. 34  
Grafenort, Herrenhaus.  
Täfermalerei «CHARITAS» von M. Obersteg d. Ä.

gebrochenen Kirche Lungern angebrachte von 1751, oder derjenige in der Kirche Attinghausen von 1775. Vier Ölgemälde von 1794, zwei mit Gerichtsszenen und zwei mit Themen aus der Gersauer Geschichte, hängen im Rathaus Gersau. Nicht immer kann man eindeutig entscheiden, ob ein Bild von ihm oder von seinem gleichnamigen Sohne stammt, so etwa das Porträt des Sohnes und Pfarrhelfers Nicolaus de Rupe Obersteg im Museum Stans (1783). Eine Spezialität Martins des Älteren macht ihn, abgesehen von den gut passenden Lebensdaten, als Schöpfer der Dekorationsmalereien im Zuger Landtwinzimmer besonders wahrscheinlich: Er schmückte verschiedentlich Räume dekorativ aus. So dekorierte er die älteren Täfer des 1691 erbauten sog. «Herrenhauses» in Grafenort, des Ferienhauses des Klosters Engelberg. Als Entstehungszeit gilt das Jahr 1777, wobei jedoch durchaus eine längere

<sup>28</sup> Literatur zu den Obersteg: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (Leipzig 1907–1950) Bd. XXV S. 550. Carl Brun, Schweizerisches Künstlerlexikon Bd. II (Frauenfeld 1908), S. 485.

Maria Odermatt-Lussy, Zur Geschichte der Malerfamilie Obersteg in Stans, in: Beiträge zur Geschichte Nidwaldens, Heft 28 (Stans 1963), S. 74–86.

Maria Odermatt-Lussy, Die Geschichte der Malerfamilie Obersteg in Stans, in: Heimatland. Illustrierte Monatsbeilage zum «Vaterland» Nr. 5, 1949.

Hans von Matt, Kunst in Stans bis 1900 (Stans 1981) S. 22–31.

<sup>29</sup> Vgl. zu Strickler: Lukas Heinrich Wüthrich, Zwei Gemälde mit Darstellungen der Schlacht bei Villmergen von 1712, in: Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte 27, 1970, S. 154–173, Anm. 36. – Josef Grünenfelder und Albert Müller, Die Loretokapelle in Zug. Schweiz. Kunstführer, Nr. 347 (Bern 1984).



Periode für die Entstehung der unter sich uneinheitlichen Malereien in Frage kommen kann. Besonders gut vergleichen mit dem Landwingzimmer der Burg Zug lassen sich die von Rocailles gefassten Allegorien menschlicher Eigenschaften im Zimmer «S. Nicolaus de Flue» und dessen nördlichem Nachbarräum im 2. Stock. (Abb. 34) Hier finden wir das ganze Répertoire wieder, das in Zug vorgeführt ist, und zwar stilistisch kaum weiterentwickelt, unverkennbar dieselbe Hand. An der Decke des Raumes «S. Dismas» bläst ein pausbackiger Kopf Schneeflocken (Abb. 35) – es sind in acht Motiven die Jahreszeiten mit ihren Übergängen höchst reizvoll dargestellt, und hier im Nordwesten herrscht der Winter – gleich wie er in Zug, aus der Rocaille heraus dem Putto die Suppe kühlt. Der Beziehungen sind so viele, dass wir nicht zweifeln können, dass wir in Martin Obersteg dem Älteren den Urheber der Dekorationen im Landwingzimmer sehen dürfen.

Abb. 35  
Grafenort, Herrenhaus.  
Deckendekoration von M. Obersteg: Der Winter.



Sein Sohn Martin, der bei Johann Melchior Wyrsch sich ausbildete, fällt schon aufgrund seiner Lebensdaten ausser Betracht (1761–1826), so dass wir hier nicht näher auf ihn einzugehen brauchen. Und der ersterwähnte Vater Martins des Älteren war zur Zeit der Grafenorter Malereien längst tot. Nachdem aber in Zug und Grafenort dieselbe Handschrift sich zeigt, ist er auch für die Zuger Arbeit auszuschliessen. Somit kann sich die Zuger Signatur nur auf Martin Obersteg den Älteren beziehen, womit der Maler des Landwingzimmers eindeutig bestimmt ist.

## ZUSAMMENHÄNGE UND ERGÄNZUNGEN

Haben wir nun Objekt, Auftraggeber und Künstler näher betrachtet, so drängt es sich auf, zum Abschluss nach den weiteren Zusammenhängen zu fragen, in welche das Landwingzimmer einzuordnen ist.

Da ist zunächst einmal der Maler Martin Obersteg. So eindeutig es ist, dass nur er als Autor der Malereien in Frage kommen kann, so muss doch angefügt werden, dass wissenschaftliche Arbeiten über ihn und seine Familie bis heute fehlen. Die erwähnte Literatur gibt zwar viele Angaben, doch wenige Quellennachweise, und offenbar sind auch archivalische Quellenforschungen bis heute nicht systematisch betrieben worden<sup>30</sup>. Solche lagen auch nicht in meinen Möglichkeiten, würden sich aber sicher lohnen. Die recht charakteristische künstlerische Handschrift des älteren Obersteg gestattet es, ihm einige neuentdeckte dekorative Arbeiten zuzuschreiben. Im Gemeindehaus in Sins AG wurde kürzlich eine Täferdecke freigelegt und restauriert, die mit Sicherheit Obersteg zugeschrieben werden kann, desgleichen eine Täferbemalung in Blautönen in demselben Haus, die vorerst nicht freigelegt wird<sup>31</sup>.

Auch ein Einbaubuffet, heute im Kunsthandel, und aus einem von Hettlingenhaus in Schwyz kommend, wird in bezug auf seine Bemalung Martin

<sup>30</sup> Ausser von Robert Durrer, in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden (Basel, 1899–1926, Nachdruck 1971). Für Rat und Auskünfte bin ich in dieser Hinsicht zu Dank verpflichtet Frau R. Odermatt-Bürgi, Herrn Dr. Karl Flüeler, Herrn Dr. René Schiffmann, Herrn Alois J. Hediger, sowie den Herren Restauratoren Stöckli, alle in Stans.

<sup>31</sup> Den Hinweis verdanke ich Herrn Alois J. Hediger, Denkmalpfleger der Urschweizer Kantone, Stans.



Obersteg zugeschrieben. Das Möbel selbst besteht aus Nussbaum und stammt aus dem 17. Jahrhundert. Es wurde im mittleren 18. Jahrhundert in den Türfüllungen blau auf weiss – in der Art an Ofenkacheln erinnernd – mit Landschaften und Ornamenten bemalt. Wenn man diese duftig und leicht hingeworfenen Bilder mit den eher handfesten Malereien Oberstegs vergleicht, muss man an der Richtigkeit dieser Zuschreibung zweifeln<sup>32</sup>.

Ausgemalte Täferzimmer sind in Zug mehrfach vorhanden. Das berühmteste ist ohne Zweifel der Saal des Zurlaubenhofes mit seinen auf das rohe Holz gesetzten Figuren des Malers P. Stocker von 1620<sup>33</sup>. Zeitlich am nächsten stehen dem Landtwingzimmer die Panneau-Malereien im sogenannten «weissen Saal» des Hofes<sup>34</sup>, Gobelin-Imitationen von durchaus ähnlicher Stimmung und Thematik. Auch dort sind Liebeleien und Schäfer-Idylle Bildgegenstand, aber eingebettet in Landschaften und Räume, während im Landtwingzimmer gleichsam nur noch die «Quintessenz» der Darstellung, das Paar und ein den Ort der Handlung kennzeichnendes Versatzstück, übrig geblieben ist. Auf dieser Stufe steht die Dekoration des Mittelsalons des «Glorietli» bei der Münz in Zug, wo die Felder des Täfersockels sowie die gleich dem Landtwingkabinett stichbogigen Doppeltüren auf grauem Grund gemalte Rocaillen jeweils in der Mitte der im übrigen unverzierten Fläche aufweisen. An den drei Türen sind Putten als Personifikationen der 12 Monate in Rocaillen oder zum Ornament verfremdeten Naturkulissen integriert. Die Isolation auf der Fläche ist weiter getrieben als in der Burg, was durchaus mit der um mindestens ein Jahrzehnt späteren Entstehungszeit zusammengeht: Das Allianzwappen Müller-Hediger legt sie auf nach 1765 fest<sup>35</sup>, und der Stil der Stukkaturen weist in die siebziger Jahre. Die kleinen Putten aber gleichen denjenigen im Landtwingzimmer so brüderlich (Abb. 36) – trotz offensichtlichen Übermalungen und Dimensionsunterschieden – dass wir nicht zögern, an ihnen dieselbe Malerhand zu erkennen, sie also als Werk Martin Oberstegs anzusprechen.

An die Stelle des Panoramas ist die frei auf die Fläche gesetzte Miniatur getreten, die Illusion des Ausblickes in weite Himmelsgegenden und Parklandschaften, wie sie etwa der berühmte Joh. Caspar Wolf in Schloss Horben auf dem Lindenberg<sup>36</sup> malte, kommt nicht auf.

Vielmehr assoziiert man andere Vergleichsspiele, für die Dekoration als Ganzes und für die figurlichen Darstellungen.



Abb. 36  
Zug. Glorietli. Salon. Monatsbild

<sup>32</sup> Den Hinweis auf diese Zuschreibung (Kunsthändler Murbach Zürich) verdanke ich Dr. Rolf Keller, Museum Burg Zug, weitere Auskünfte Herrn G. Murbach, Kunsthändler in Zürich, und der Restauratorin Frau Théoz am Schweiz. Landesmuseum, welche die Malereien sicherte. Das Buffet wird in KDM SZ I (neue Ausgabe) nicht erwähnt, so dass auch nicht klar ist, aus welchem (ehemaligen?) von Hettlingen-Haus es stammt. Es käme evtl. der Acherhof in Frage. Dank an Dr. A. Meyer, Dr. H. Gasser, Dr. M. Pfister-Burkhalter und Pfr. W. v. Hettlingen für Hinweise.

<sup>33</sup> KDM ZG II, S. 483–490. Franz Wyss, Zur frühesten Baugeschichte des Zurlaubenhofes in Zug, ZNBL 1963, S. 7–21.

<sup>34</sup> KDM ZG II, S. 490/91. Maler unbekannt, Vorbilder sind Gemälde von Boucher, die der Maler aus Stichwerken kannte.

<sup>35</sup> KDM ZG II, S. 462 Anm. 2, S. 472/73.



Abb. 37  
Skizzenbuch aus der Familie Obersteg.  
Hl. Josef in Rocaille-Rahmen.

Da ist einerseits die Täferdekoration, Ton in Ton in Goldgelb gemalt und reliefartig vor die zart in grau variierenden Flächen der Täferfüllungen gesetzt. Stilistisch aufschlussreich sind dabei die grösseren Flächen in den Fensternischen, wo wir neben der Rocaille noch starke Anklänge an das Bandelwerk der Régence entdecken, was durchaus mit der hiezulande um 1750 herrschenden Stilstufe zusammengeht. Sucht man nach den Quellen für diese Malereien, so sind sie wohl in den verbreiteten Ornamentstichwerken und Vorbildsammlungen für Innendekorationen zu suchen, ohne dass uns die Definition einer bestimmten Vorlage gelungen wäre. Im Landwingschen Familienbesitz scheint sich nichts Derartiges zu finden<sup>37</sup>. Man kann sich durchaus vorstellen, dass Obersteg hier Vorlagen für vergoldete Schnitzereien mit der Illusionskunst seines Pinsels auf malerische Weise umgesetzt hat und so eine effektsichere dekorative Wirkung zu erzielen verstand. Die illusionistisch gemalte Rocaille war ja seine Spezialität. Möglicherweise war der Bauherr Vermittler direkter französischer Vorla-

gen. So entspricht das Prinzip der Füllungsdekoration mit oberer und unterer Rocaille, die durch ein feines lineares Filet miteinander verbunden sind, während eine Mittelbrosche unabhängig eingefügt ist – also auch weggelassen werden kann – der rechten Hälfte eines Vorlagenblattes von Jean Hardouin-Mansart (1706–1754)<sup>38</sup>, ohne dass man dieses als direktes Vorbild ansprechen könnte.

Neben den «grossen» Vorbildern erinnert man sich beim Betrachten der Einzelheiten immer wieder an die Ornamente an den Kachelöfen der Zeit. Durch die kleinen Formate der einzelnen Kacheln waren die Maler gezwungen, motivisch sich zu beschränken und pro Kachel eine geschlossene Ornamentform, auch bei der tendenziell ausgreifenden Rocaille, zu suchen. So wird z.B. die Rocaille des Landwingzimmers direkt vergleichbar mit der Kachelmalerei an den Lisenen des Steckborner Emblemofens aus der Zeit nach 1756 in der Kartause Ittingen<sup>39</sup>. Auch die in die Rocaille integrierten Einzelfiguren können, zwar nicht thematisch, aber in der Art der Integration, durchaus verglichen werden. Welcher Art die Vorlagensammlung eines Malers oder Stukkateurs gewesen sein kann, illustriert das erhaltene Vorlagenbuch des Steckborner Hafners Hans Heinrich Meyer, der regellos Stiche und Vorlagen aus verschiedensten Werken zusammentrug, wobei Augsburger Stiche nach Zeichnungen von F.X. Habermann, Nicolaus Berchem, Wachsmuth, Gottfried Bernhard Göz, aber auch Nachstiche nach französischen Vorlagen dominieren<sup>40</sup>.

In der Kantonsbibliothek Nidwalden in Stans finden sich drei Skizzenbücher<sup>41</sup>, die man als aus dem Besitze der Obersteg stammend ansprechen darf, sind doch nicht wenige der Skizzen, so etwa in VMA 34 das Aquarell des hl. Thomas, Ton in Ton gemalt, signiert «m. obersteg Del 1749», während in VMA 35 die Darstellung des hl. Joseph in einem Rocaille-Rahmen, in den seine Werkzeuge und Symbole eingearbeitet sind (Abb. 37), durchaus vergleichbar ist mit Oberstegs Arbeit in der Burg Zug. Mit einer Ausnahme sind keine Ornamente

<sup>36</sup> KDM AG V, S. 60–67.

<sup>37</sup> Mitteilung Herr Othmar Landtwing.

<sup>38</sup> Abgebildet in: Harald Keller, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 10, Berlin 1971, Abb. 33.

<sup>39</sup> Margrit Früh, Zwei Öfen mit Emblemen in der Kartause Ittingen, in UKDM 1986, 2, S. 190–195, Abb. 5 und 6. – Karl Frei, Bemalte Steckborner Keramik des 18. Jahrhunderts. Zürich 1932. (Mitt. d. Antiquar. Gesellschaft Zürich 31, Heft 1).

<sup>40</sup> Max Lüthi, Bürgerliche Innendekoration des Spätbarock und Rokoko in der deutschen Schweiz (Zürich 1927), S. 60.



aufgenommen, sondern vor allem Heiligendarstellungen, z.T. auch Szenen, dazu in Kupfer gestochene Fabeldarstellungen und Heiligenbildchen, auch hier fast ausschliesslich Augsburger Herkunft. Porträts berühmter Persönlichkeiten sind abgemalt, Genreszenen, die Texte bald deutsch, bald französisch. Auch die Tugenden als Frauengestalten sind vertreten, klassizistischer zwar als auf den Täferbildern in Grafenort, aber doch vergleichbar. Es scheint durchaus möglich, dass alle drei Obersteg zu diesen nachträglich aus losen Blättern zusammengehefteten Bänden das ihre beigetragen haben, in denen sich als jüngste Teile lose eingelegte Vorzeichnungen zu Silberarbeiten klassizistischer Art, z.B. Haarpfeilen, finden, was gut auf Martins des älteren Sohn Franz Josef passen würde, der sich in Augsburg zum Goldschmied hatte ausbilden lassen. So haben wir zwar keine direkten Vorbilder für unser Zuger Werk, aber doch Einblick in die Art und Weise erhalten, wie diese Maler sich ihr Vorlagematerial beschafften.

Galante Szenen, wie wir sie in den oberen Türfüllungen vor uns haben, erfreuten sich im 18. Jahrhundert grösster Beliebtheit. Sie treten nicht nur in Gemälden, sondern auch wie hier als Einzelmotive, auf, und rücken damit in die Nähe der zeittypischen Porzellan Kunst, wo man, auf die hauptsächlichste Quelle derartiger Motive anspielend, direkt von Watteau-Szenen spricht, die sich sowohl auf Geschirrdekoren, wie als plastische Figurengruppen zur Tischdekoration finden. Es sind Figuren der italienischen Komödie, Damen und Herren beim Tanz, Liebespaare, Schäferszenen, die entfernt vergleichbar sind mit Antoine Watteaus (1684–1721) Gemälde «Die Einschiffung nach Kathera» von 1717 im Louvre, resp. einzelnen Gruppen daraus<sup>42</sup>. Eine andere Quelle sind die Gemälde von François Boucher (1703–1770), deren Kenntnis ebenfalls durch Stichwerke verbreitet wurde<sup>43</sup>. So ist z.B. die keramische Figurengruppe «Der Flötenunterricht» der Frankenthaler Manufaktur nach dem gleichnamigen Gemälde Bouchers (1750), resp. einem Stich desselben von R. Gaillard von (1758) zurückzuführen<sup>44</sup>. Die Blütezeit dieser liebenswerten Kleinkunst fällt in die Zeit zwischen 1738–1780, so dass also die Paare des Landtwinzimmers durchaus als zeitgemäss, ja stilistisch hochmodern gelten dürfen.

Mit den freistehenden Porzellanfiguren-Gruppen verbindet unsere Darstellungen auch, dass in beiden Fällen ein ornamentaler Sockel die Basis für die Figurengruppe abgibt.

Dass schliesslich die figürliche Gruppe sich auf die leere Wandfläche setzen lässt, auf ein Täferfeld,

das auch durchaus dieses Schmuckes entbehren könnte, scheint in der Tendenz der Zeit zu liegen. Wir haben oben auf die Differenz zum weissen Saal des Zurlaubenhofes (ca. 1745) und zu den wandgrossen Landschaftspanoramen Caspar Wolfs in Schloss Horben (um 1760) einerseits, und zu dem nah verwandten Dekorationsschema im Glorietli andererseits hingewiesen. Das andere Extrem ist die montierte, auf die Fläche gesetzte Einzelfigur, wie wir sie ein halbes Jahrhundert später im Empire-Gerichtssaal des Rathauses in Bremgarten (1818/19) antreffen<sup>45</sup>. An ungefähr zeitgleichen und thematisch vergleichbaren Beispielen seien genannt die Kacheln am Ofen des Pächterhauses des Druckgutes in Münchenstein BL von ca. 1764<sup>46</sup>, der von J. Kuhn bemalte Freudweiler-Ofen von 1764 im Haus zum Rechberg in Zürich<sup>47</sup>, oder die nach einem Augsburger Ornamentstich von J. Wachsmuth gearbeitete, mit drei Figuren, zwei Herren und einer Dame, in einem Rocaille rahmen geschmückte Teetischplatte von 1767 aus Schleswig<sup>48</sup>, womit auch die durch die gemeinsamen, leicht transportierbaren Stichvorlagen ermöglichte Weiträumigkeit der Verbreitung dieser Art von galanter Gebrauchs Kunst angedeutet sei.

## ZUR RESTAURIERUNG

Das Täferzimmer wurde bei der Restaurierung nicht ausgebaut, sondern an Ort und Stelle instandgesetzt. Dies bot den grossen Vorteil, dass keine alten Holzverbindungen gelöst werden mussten und damit weitere Schäden vermieden werden konnten, die in diesem Fall besonders gravierend gewesen wären, da die Bemalung ja durchgehend ist. Auch der Parkettboden mit seinen Nussbaumfriesen und Tannenholzfüllungen wurde nur dort er-

<sup>41</sup> Dank an Herrn Dr. K. Flüeler für den Hinweis und der Bibliothekarin Frau Regula Odermatt-Bürgi für die Gelegenheit zur Einsichtnahme. Signaturen VMA 34, VMA 35, VMA 36.

<sup>42</sup> Katalog «Barock in Baden-Württemberg (Karlsruhe 1981) Band 1, Nr. F 22 (betrifft Brüle - Parfum aus der Porzellanmanufaktur Frankenthal von ca. 1759–1762, Mannheim städt. Museum, Inv.-Nr. B 489).

<sup>43</sup> Gisela Zick, D'après Boucher, in: Keramos, Heft 29, 1965, S. 3–47, v.a. S. 16–26, Abb. 21–28.

<sup>44</sup> Bad. Landesmuseum Karlsruhe, Inv.-Nr. 60/54. Katalog Barock in Baden-Württemberg (Karlsruhe 1981) Bd. 1, Kat.-Nr. F.8, S. 392, Abb. S. 391.

<sup>45</sup> KDM AG IV, S. 119, Abb. 117.

<sup>46</sup> KDM BL I, S. 303, Abb. 342.

<sup>47</sup> KDM ZH Stadt II, Abb. 209, S. 278.

<sup>48</sup> Propyläen-Kunstgeschichte, Band 10, 1971, Abb. 270b.

gänzt, wo das Holz sehr schadhafte war, im übrigen aber unter Inkaufnahme der altersbedingten Abnutzungsspuren belassen. Die originalen, einfachverglasten Fenster mussten aus Isolationsgründen ersetzt werden. Um wenigstens eines dieser für ihre Zeit seltenen Exemplare integral im Raume erhalten zu können, wurde es samt alter Verglasung, Bändern und Espagnoletten-Verschluss in der fensterlosen östlichen Nische eingebaut. Die neuen Fenster wurden den alten so gut wie möglich als Doppelverglasungsfenster nachgebaut, wobei im Interesse der in diesem Fall dominierenden Raumwirkung die Sprossen auf die Innenseite und die ganzen Scheiben zur Aussenseite gerichtet wurden.

Eine besondere Überraschung bot das geschweifte Täferfeld (Abb. 38) über dem Ofen, wo heute wieder Herr Landtwing thront. Dort befand sich vor der Restaurierung ein im Stil des Raumes mit einer Trophäe bemaltes Brett, das sich völlig unauffällig integrierte, wenn auch die Malerei gröber und im Massstab – zumindest empfinden wir es im Nachhinein so – zu gross war.



Abb. 38  
Nachträglich als Ersatz  
für das Landtwing-  
Porträt eingesetzter  
Täferfeldteil.

Es erwies sich als nachträglich eingesetzt. Dem Verfasser fiel nämlich bei einem Besuch des Rathauses ein dort aufgehängtes Sitzporträt Franz Fidel Landtwings auf, weil es offensichtlich dieselbe Form besass wie das erwähnte Täferfeld und zugleich ein Format, das für ein Porträt eher ungewöhnlich ist. Eine Nachprüfung in der Burg liess keinen Zweifel offen: Die Masse stimmten genau überein, das Porträt gehörte eindeutig an die Stelle der Täferfüllung, die also später eingesetzt sein musste, als die Burg nicht mehr in Landtwingschem Besitze sich befand und damit die Beziehung zu dem Dargestellten fehlte. Wie oben dargestellt, kommt dem Bild im Ganzen des Kabinetts eine Schlüsselstellung zu.

Dass das Bild relativ früh ersetzt worden sein muss, geht aus der Machart des an seiner Stelle eingesetzten Täferfelds hervor: Er ist durchwegs handgearbeitet, mit Holzzapfen zusammengehalten, und weist dieselben Übermalungsschichten auf wie die übrigen Täferfeldteile. Im Gegensatz zu diesen ist das Rosa des Feldes recht scharf geblieben. Datierend wirkt die Louis XVI-Masche als oberer Abschluss, die in die Zeit um 1800 weist.

Das Porträt wurde wieder an seinem ursprünglichen Platz eingesetzt. Um es in der ihm zukommenden Weise zur Geltung zu bringen, war es unerlässlich, den sehr schönen Neurokoko-Ofen von Josef Keiser, welcher nicht mit dem Bild rechnete und deshalb bedeutende Höhe hatte, entweder zu entfernen oder abzuändern. Die Ausschnitte an den seitlichen Täferbrettern liessen erkennen, dass der ursprüngliche Ofen relativ breit und niedrig war, so dass er dem Bild gleichsam als Auflager diente. Nach vergeblicher Suche nach einem guten, zeitgleichen und passenden Ofen wurde schliesslich die Lösung gefunden, indem man nicht mehr den ganzen, aus unterem Cheminée und oberem Kachelofen bestehenden Keiserofen aufstellte, sondern nur noch den Aufsatz, der auf Füsse und eine sandsteinene Grundplatte aufgesetzt wurde<sup>49</sup>. Der Cheminée-Teil ist sorgfältig eingelagert, ebenfalls die Täferfüllung.

Bei der Entfernung des Bodens über dem Landtwing-Zimmer erwies sich, dass die Schreiner des 18. Jahrhunderts, welche die jetzige Decke zu montieren hatten, die Bretter ihrer Vorgängerin als Schiffholz verwendet hatten. Es handelt sich um eine Bretterdecke mit Deckleisten, welche reiche ornamentale Bemalung aus der Zeit um 1620 trägt und zu der gleichzeitigen Wandbemalung gehört. Es liessen sich nicht alle, aber so viele Bestandteile herauslösen, dass im südöstlichen Alkoven eine



Ecke der Decke in alter Höhenlage und im Zusammenhang mit der freigelegten Wandmalerei wiederhergestellt werden konnte, so dass man nun durch die Alkoventür gleichsam in eine ältere Zeitstufe dieses Raumes hineinblicken kann. Im andern Alkoven ist der Zustand der Landtwingzeit mit Täferauskleidung und eingebautem Bett sichtbar.

Die Rokoko-Bemalung des Täfers ist ganz in Ölfarbe ausgeführt. Die Restaurierung<sup>50</sup> entfernte zwei graue Übermalungen in den Flächen, während die Ornamente und Figuren nie übermalt worden waren, und deshalb nur gereinigt und retuschiert zu werden brauchten, wobei nicht zuletzt auch mutwillige Beschädigungen weniger sichtbar gemacht wurden. Es zeigte sich, dass die Flächenfarbe ohne Grundierung direkt auf das Holz aufgetragen ist, und zwar zunächst über alle Teile die heute in den Füllungen rosa getönte Schicht. Die Rahmungen erhielten dann als zweite Schicht einen grauen Anstrich. Ursprünglich war der Kontrast der beiden Farbtöne erheblich stärker als heute, da sie die Vergilbung einander angeglichen hat. In einigen Füllungen der Sockelpartie kann man erkennen, dass dort zunächst eine den oberen Dekorationen entsprechende, randbetonte Ornamentierung angebracht worden war, die der Maler in der Folge zugunsten der nun bestimmenden isolierten Mittelmotive wieder aufgab und übermalte (Abb. 39). Die «Vergoldungen» sind nicht mit Gold, sondern mit einem gelben Schlagmetall und Schutzlack-Überzug ausgeführt und wurden auch in dieser Weise ergänzt. Der Gesamteindruck dürfte heute etwas matter sein als ursprünglich, bedingt durch die Alterung des Materials und den unvermeidlichen, durch die Übermalungen und deren Entfernung verursachten Substanzverlust. Die Retuschen erfolgten im Tempera.

Das Landtwing-Porträt wies starke Schäden auf (Blasen, Abbröckelungen, Abdrücke des Spannrahmens etc.), so dass schon 1978 eine aufwendige Restaurierung vorgenommen werden musste<sup>51</sup>, bei welcher das Bild einen neuen Spannrahmen erhielt, die Leinwand mit einem transparenten Stützgewebe verstärkt und neu gespannt wurde, worauf die losgelöste Malschicht wieder neu mit ihr verbunden werden konnte. Das Bild selbst trägt rückseitig die Inschrift (Abb. 40): «Franz Fidel Landwing Ritter Obrist Stiflers des FideiComiß», während auf dem Quersteg des alten Spannrahmens<sup>52</sup> zu lesen ist: «Franz Fidel Landwing Ritter Oberist Lieutenant in k:f:Diensten 1747 des Rats der Stadt Zug 1748[?] Land[shauptmann der] oberen freyen amter 1771. Stifter des Landwingschen Fidei Comiß 1775. ge-



Abb. 39  
Unteres Täferfeld mit übermalter Rand-Dekoration.

malt 1755 gestorben/1782/9. Merz.» Die Inschrift muss also nachträglich, am ehesten bei Anlass der Entfernung des Bildes angebracht worden sein, da sie ja Angaben über das Entstehungsjahr des Bildes und jüngere enthält. Ob bei der nicht mehr lesbaren Stelle nach der Jahrzahl 1755 einst der Maler des Bildes genannt war? Auf jeden Fall besteht kein

<sup>49</sup> Für diese recht heikle Operation gab der eidg. Experte, Herr Prof. Dr. A. Knoepfli, wertvolle Anleitung.

<sup>50</sup> Für Angaben betreffend die Restaurierung der Malereien danke ich den Herren Prof. Oskar Emmenegger und Martin Hüppi. Der detaillierte Restaurierungsbericht ist noch nicht abgeschlossen.

<sup>51</sup> Restaurator Bruno Grimmbühler. Restaurierungsbericht in: 100 Jahre Historisches Museum Zug, Ausstellung im Zuger Kunsthaus, Katalognr. 17, S. 26 (Zug 1979).

<sup>52</sup> Studiensammlung Museum Burg Zug, noch nicht inventarisiert.

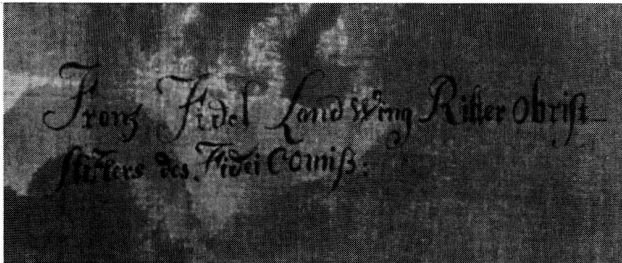


Abb. 40  
Inscription auf der Rückseite des Landwirth-Porträts.

Zweifel, dass die Entstehungszeit des Bildes auch diejenige des ganzen Zimmers ist, dessen Bestandteil und thematischen Ausgangspunkt es ja darstellt. Der mit historischen Überlegungen erschlossene Zeitraum ist damit präzisiert und bestätigt.

Die vier Supraporten, deren nähere Betrachtung die oben dargelegten Vermutungen hinsichtlich Entstehungszeit und mutmassliche Herkunft bestä-

tigte, wurden bei ihrer Montage am jetzigen Standort, obwohl es sich um Leinwandbilder handelt, auf Holzplatten aufgeleimt, möglicherweise, um die für Spannrahmen ungünstige Form mit der Gefahr von Schüsselbildung besser zu bewältigen. Auf den bei einem Bild geglückten Versuch, die Leinwand vom Holz wieder zu lösen und die starken Verbeulungen und Wölbungen «leinwandgerecht» zu beheben, musste bei den drei übrigen verzichtet werden, weil der Leim sich nicht genügend quellen liess und damit das verlustfreie Ablösen nicht möglich war. Es gelang, die Leinwand mit Feuchtigkeit und Wärme zu pressen und neu mit der Holzunterlage zu verbinden. Die Ausbrüche in der Farbschicht wurden mit eingefärbtem Wachskitt geschlossen, isoliert und retuschiert<sup>53</sup>.

Die Restaurierung sicherte so einen der reizvollsten Profanräume wohl nicht nur Zugs, sondern der ganzen Zentralschweiz.

<sup>53</sup> Restaurierungsbericht B. Grimbühler. Amt für Denkmalpflege. April 1983.