

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 4 (1942)

Heft: 3

Artikel: Ein unbekannter Zyklus Caspar Meglingers

Autor: Müller, Werner Y.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162803>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.01.2026

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

Ein unbekannter Zyklus Caspar Meglingers

VON WERNER Y. MÜLLER

(TAFEL 48—57)

Die Luzerner Malerei des frühen 17. Jahrhunderts bietet noch heute einige interessante Probleme. Eines davon ist das Verhältnis des Jakob von Wyl und seinem Werk zu dem seines Schülers Caspar Meglinger.

Jakob von Wyl (1586–1619)¹ war vor kurzem selbst dem interessierten schweizerischen Kunstfreund kaum dem Namen nach bekannt, trotzdem schon Liebenau² und Estermann³ die wesentlichen Dokumente zur Erschließung dieser interessanten Künstlerpersönlichkeit veröffentlicht hatten. Der kunsthistorisch wichtigste Beitrag stammt aus dem Jahre 1894 von Joseph Zemp⁴. Nachdem im Anzeiger von 1893 das Schenkungsprotokoll des «Michael als Seelenwäger» aus den Stiftsarchiven von Beromünster publiziert worden, wies Zemp – entgegen Estermann – mit Nachdruck darauf hin, daß der Jakob von Wyl durch die Tradition zugeschriebene Totentanz aus dem ehemaligen Jesuitenkollegium zu Luzern diesem Meister zweifellos zu Recht zugesprochen werde, was ein Stilvergleich zwingend erweise. «Wenn eine stilkritische Vergleichung zu einem sicheren Ergebnisse führen kann, so steht hier fest: das Bild zu Beromünster und die Todesbilder zu Luzern sind von der nämlichen Hand gemalt» (Anzeiger, 1894, p. 305/306).

Dennoch blieb dieser Totentanz, in dem man das Hauptwerk von Wyls sehen mag, ziemlich unbekannt. Es war ihm sowohl die Gunst der Photographen versagt, als auch eine intensivere kunsthistorische Würdigung, ja die gebräuchlichen Lexika übersahen die schlüssige Beweisführung von Zemp – offenbar weil seine Resultate innerhalb einer baugeschichtlichen Darstellung erfolgt waren – und verkündeten weiter die These Haendkes⁵ und Estermanns, daß die Tradition der Zuweisung des Totentanzes an von Wyl unsicher sei. Damit hätte man allerdings von Jakob von Wyl nur ein einziges dokumentarisch gesichertes Werk besessen, was für eine weitere Würdigung des Meisters allerdings eine etwas schmale Ausgangsbasis bedeutet hätte.

Indessen ist an der Richtigkeit der Zemp'schen Feststellung nicht zu zweifeln. Die erste Veröffentlichung des gesamten Werkes von Jakob von Wyl⁶, die vom Schreibenden kürzlich vorge-

¹) Siehe Artikel Jakob von Wyl im «Schweizerischen Künstler-Lexikon», Bd. IV, p. 531.

²) Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1880/83, p. 9/11.

³) Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1893, p. 282.

⁴) Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1894, p. 305/306.

⁵) Haendke, Schweiz. Malerei des 16. Jahrhunderts, p. 316.

⁶) Der Luzerner Totentanz von Jakob von Wyl, Morgarten Verlag A.G. Zürich, 1942. Fünfzehn Bild-Tafeln mit Text und Erläuterungen von Dr. Werner Y. Müller. Format 45 × 35 cm.

nommen wurde, erlaubt nun auch dem Kunstfreund, dem das Original des Michael zum Vergleich nicht zur Verfügung steht, dieses mit dem Totentanz des Jesuitenkollegiums in guten, zum Teil farbigen Aufnahmen, zu konfrontieren. Die stilistische Verwandtschaft, insbesondere auch in der farblichen Haltung, ist überzeugend und der Totentanz dürfte in Zukunft Jakob von Wyl nicht mehr abgesprochen werden. Damit sind die ersten Schritte zu einer weiteren Erschließung des Schaffens dieses bedeutenden luzernischen Malers aus dem beginnenden 17. Jahrhundert getan, und es stellt sich damit auch gleich das Problem seiner Auswirkung auf die zeitgenössische Luzerner Malerei, insbesondere auf seinen Schüler Caspar Meglinger.

Jakob von Wyl ist offenbar lange Zeit nicht nur deshalb unbekannt geblieben, weil es an guten Wiedergaben seines Werkes, das heute im Regierungsgebäude zu Luzern hängt, fehlte, sondern auch deswegen, weil er von dem Ruhme und der Berühmtheit seines Schülers Meglinger, der gleich ihm einen Totentanz malte, überstrahlt worden ist. So schreibt denn auch Heinemann im «Schweizer Künstler-Lexikon»: «Jedenfalls ist Meglinger der bedeutendste Luzerner Maler des 17. Jahrhunderts, vielleicht noch Clemens Beutler ausgenommen». Meglinger malte bekanntlich den Totentanz auf der Spreuer-Mühlenbrücke, aber hiezu wurde ihm im 18. Jahrhundert auch noch der von Wyl'sche Totentanz zugesprochen! Johann Conrad Fäsi, der Pfarrer der zürcherischen Gemeinde Uetikon, gibt in seiner «genauen und vollständigen Staats- und Erd-Beschreibung der ganzen Helvetischen Eidgenossenschaft» die 1766 bei Orell, Geßner & Co. in Zürich erschien, auf S. 36 Meglinger nebst dem Totentanz auf der Mühlebrücke auch denjenigen von Wyls: «Von diesem Künstler – Meglinger – kann man einen andern Todten-Tanz in dem Jesuiter-Collegio sehen». Von hier hat dann wahrscheinlich Johann Caspar Füßli in seiner «Geschichte der besten Künstler der Schweiz» erstmals 1769, Bd. I, p. 208/209 und wieder 1770, Bd. III, p. 69/70 die Angabe übernommen, die offenbar auf ein Mißverständnis mit dem Totentanz der Spreuer-Mühlenbrücke zurückgeht. Das «Allgemeine Künstlerlexikon» Füßlins nimmt dann neuerdings 1779 (p. 412) und 1806, II. Theil, p. 819 diese Meldung auf.

Eine lokale Tradition indessen wußte zu Anfang des 19. Jahrhunderts, als Eglin⁷ den von Wyl'schen Totentanz in lithographierten Umrißzeichnungen herausgab, noch von der von Wyl'schen Autorschaft, und vom Ende des Jahrhunderts haben wir das Urteil Zemps, die sorgfältig auf dem Michaelsdokument basierte Stilkritik, bereits erwähnt.

Offenbar aber hat die Fäsi-Füßlische Überlieferung Heinemann und neuerdings auch Hilber⁸ veranlaßt, aus dem Widerstreit der Stimmen einen salomonischen Mittelweg zu suchen. Sie nehmen an, daß sich Meglinger «offenbar am von Wyl'schen Totentanz bereits mitbeteiligen durfte». Im englischen Text seiner Publikation über den Meglinger'schen Totentanz auf der Spreuerbrücke (1937, Räber, Luzern) schreibt Hilber: «Meglinger became the pupil of von Wyl, in whose «Dance of Death» he no doubt collaborated». Im französischen Text heißt es «collabora probablement à sa danse des morts».

Man erkennt aus dieser Lage der Dinge, wie wünschbar es wäre, ein Frühwerk Caspar Meglingers zu kennen, um die schwebenden Fragen abzuklären. Wir sind hier in der Lage, auf ein solches

⁷) Todtentanz / oder / Spiegel menschlicher Hinfälligkeit / in acht Abbildungen, / welche, von Von Wyl gemalt, im ehemaligen Jesuitenkloster in Luzern / aufbewahrt werden. / Getreu nach den Originalien lithographiert von Gebr. Eglin in Luzern. / Mit Text von / Burkart Leu / Chorherr und Professor in Luzern. / (Deutsch und französisch) / Luzern / Bei Rudolf Jenni. / 1843.

⁸) Der Totentanz auf der Spreuerbrücke in Luzern / The Dance of Death on the Muehlenbruecke at Lucerne / La danse des morts du pont des Moulins à Lucerne. 1937, Räber & Cie., Verlagsbuchhandlung Luzern. Text Dr. P. Hilber. 49 Abbildungen, Format 24 × 16 cm.

hinweisen zu können, und möchten im folgenden zuerst die Art von Wyls, als des Lehrmeisters von Caspar Meglinger, noch etwas eingehender betrachten.

Allerdings können wir es uns an diesem Orte ersparen, die ganze Totentanzfolge in ihrem autonomen Kunstwerte ausführlicher zu würdigen und verweisen hier auf den Einleitungstext der von Wyl-Mappe. Indessen mögen einige andere Wesenszüge kurz angedeutet werden, auf die an jenem Orte verzichtet werden durfte, die jedoch für unsere weitere Untersuchung hier von Wert sind. Wir beziehen uns im folgenden auf die Tafel-Nummern der Mappe.

Schon Joseph Zemp hat mit Recht hervorgehoben, daß von Wyl «eigentümlich auch eine große Vorliebe für funkelndes Geschmeide, das der Maler virtuos zu behandeln versteht» hat. Dieses Verhalten ist überaus charakteristisch und trifft mitten hinein in ein Wert-Kriterium des Künstlers. Von Wyl hat in der Tat ein spezifisches Organ für die eigentliche Schmuck-Qualität eines jeden Dinges. Er malt mit einer seltenen Sensitivität, sei es nun Gewand oder Gold oder irgend ein Geschmeide. In gleicher Richtung liegt eine eigentümliche Vorliebe für überaus raffiniert gebrochene weiche Farbklänge. «Die Gewänder sind weich gemalt, gebrochene Töne werden den primären Farben im allgemeinen vorgezogen» (Zemp). Auch die «rosigen, weichlichen Fingerspitzen» sind durchaus typisch und ein geradezu symbolischer Formausdruck für die Feinfühligkeit und das eigentliche Fingerspitzengefühl, das von Wyl sowohl im malerischen wie auch im psychologischen Sinne durchgehend eignet.

Einige Beispiele: Im ersten Totentanz-Bild mit Adam und Eva und dem Papst (Tafeln 2 und 3) ist farbig überaus gewählt die Grün-in-Grün-Streifung des Seidenfutters des päpstlichen Mantels. Dieses Horizontalstreifen-Motiv kehrt auch andernorts wieder, z. B. im gelb-in-gelbgestreiften Mantelfutter des Bischofs (Farbtafel 7). Man beachte dabei, etwa an den Goldstreifen im blauen Hutbandgehänge der Königin, wie von Wyl die Streifen über die Knicke des Stoffes führt. Er folgt jeder Hebung und Schwebung des Tuches fühlsam nach, ja macht sie natürlich als solche überhaupt erst sichtlich durch seine sensible Führung solcher Schmuckstreifung. Im roten Tuch der Kammerfrau der Kaiserin läßt sich selbes beobachten und im blauen Unterkleid des Bischofs mag man eine charakteristische Streifengarnitur notieren. Man beachte dann etwa, wie die schmalen Goldpunkte am Saum des schwer gemusterten dunklen Überwurfes lebendig und zugleich diskret und mit genialer Richtigkeit hingesetzt sind in ihren leichten metallisierenden Akzenten. Im gelben Papstmantel (Farbtafel 2) läßt sich die virtuose Art bewundern, wie von Wyl einen schweren Seidendamast malt. Er setzt ein kurzes paralleles Strichelwerk nebeneinander, aber jeder dieser Striche sitzt so sicher gefühlt, wie etwa die doppelte Rotlinie der schweren Bordüre mit wechselnder Druckfestigkeit und stellenweisem Unterbrechen flüssig geführt ist. Die besondere persönliche Art der Alterierung solcher Linien läßt sich noch schöner an den Goldstreifen des hochzeitlichen Schmuckgewandes des jungen Mannes erkennen (Farbtafel 10). Hier sei auch gerade auf die besondere Art hingewiesen, wie von Wyl den Schurz mit kurzen weißgestrichelten Parallel-Punktreihen malt. Wo immer man hinblickt bei von Wyl, ist eine ausgesprochene Finesse der optischen Einstellung zu beobachten, mag er auch die besonderen Rezepte der Darstellung seinerseits wieder übernommen haben von seinen Lehrmeistern. Ein Glanzstück in der Häufung solcher feinsten Qualitäten ist ferner der Schmucktisch des jungen Fräuleins (Tafel 11), wo auf dem grünen Samt, der von breiten und schmalen Goldstreifen bordiert ist, Gold und Korallen und der strahlend weiße Mühlsteinkragen liegen. Die junge Schönheit trägt eine rote Korallenkette um den schlanken, grünlich-inkarnierten Hals in einer spezifisch intensiven, fast ungebrochenen Nuance, wie sie auch der Kardinal in Gewand und Hut aufweist (Tafel 4). Im selben Bilde (Tafel 11) mag noch auf den schweren Tischteppich vor dem Selbstbildnis des Malers hingewiesen sein. Selbst die schwarzweiß-Reproduktion

läßt die Art, wie von Wyl einen schweren, mit goldbraunen Fäden durchwirkten Stoff malt, gut erkennen (Tafel 12).

Ein anderes Problem, auf das es hinzuweisen gilt, ist wohl von Wyls Verhältnis zu seinen Vorlagen. Den an heutigen, oft so schrankenlosen Individualismus gewohnten Betrachter mag es zuerst vielleicht etwas schockieren, wenn er in von Wyls Folge auf deutliche Reminiszenzen aus Holbeins Totentanz stößt, und ein andermal, im Beinhaus, sogar eine ziemlich genaue Kopie des Basler Totentanzfreskos, kombiniert mit einer Holbein'schen Figur, findet. Aber diese Benützung alter Vorbilder lag in der Zeit, und von Wyl hat sie doch zu selbständigen Werten innerhalb seiner Bilder verarbeitet. So baut er durch seine Beigabe des Holbein'schen Beckenschlägers das Bild des Beinhauses zu einer autonomen Komposition. Der erhobene Schlegel des Beckenschlägers führt linear so eindrücklich auf den mittleren, blasenden Tod und bildet mit dessen Flöte eine so eindrucksvolle, das Schädelhaupt tragende Pyramide, daß diese lineare Führung geradezu nicht mehr entbehrlich erscheint. Der rechte Winkel der Arme, dem die rechten Winkel der vorschreitenden Skelettbeine antworten, schließt das Bild auch nach unten, und die rechten Winkel der Holzschranke erhalten dadurch nur noch ihre kompositorisch verfestigende Bildverschränkung. Es zeugt auch für von Wyls farbiges Auswiegen der Komposition, daß er zu den beiden roten Ziegelecken des Daches noch die rote Mütze des Trommlers setzt und so das Auge bestimmt zu den beiden großen Trommelfellen führt, deren Klang den Blasinstrumenten und der kleinen Trommel noch den gewichtigen Unterton gibt.

Die strenge künstlerische Durcharbeitung des ganzen Totentanz-Zyklus, der an keiner Stelle eine wesentliche Ermüdung der gestalterischen Kraft und Lust zeigt, läßt wohl den Schluß zu, von Wyl hätte eine besondere Neigung zu zyklischer Ausweitung eines Bildgedankens besessen. Es vertrüge sich gut damit, daß er sich um die Ausmalung der Kirche zu Beromünster bewarb, die solchen zusammenhängenden Zyklen wohl hätte Platz bieten können und in der Folge auch bot. Inwieweit die vier Gemälde aus der Bero-Legende, die sich in Privatbesitz in Beromünster befinden, und allerdings überraschende monogrammistische Signatur IWL (lig.) tragen⁹, mit dem Schaffen Jakob von Wyls zusammenhängen, ist noch abzuklären. (Abb. 17, S. 149).

Alle die namhaft gemachten Elemente der technisch-formalen Gestaltung und teilweise auch der geistigen Gesamthaltung in von Wyls Totentanz finden sich nun auch in sehr verwandter Weise in einer aus acht Bildern bestehenden Folge von Triumph-Bildern im Besitz des Stiftes Beromünster. Sie befanden sich früher in der Propstei und wurden später zur Dekoration des sogenannten Theatersaales, im alten Kornhaus, verwendet. Die acht allegorischen Darstellungen tragen sämtliche das Wappen der Luzerner Patrizierfamilie Bircher (grüner Dreieck mit gekrümmtem silbernem Stechpalmenzweig) und weisen auf Ludwig Bircher, der Propst in Beromünster war vom 14. Oktober 1611 bis 13. Juni 1640 oder 1641, als Besitzer hin. Durch einen glückhaften Zufall gelang Sr. Gn., dem Stiftspropst Joseph Troxler und Dr. Edmund Müller-Dolder in Beromünster die thematische Hinweisung dieser Allegorien¹⁰ auf eine Kupferstichfolge des Martin van Heemskerck¹¹, darstellend den «*circulus vicissitudinis rerum humanarum*», gestochen wahrscheinlich von Ph. Galle und 1564 herausgegeben von H. Cock. Die zeichnerischen Vorlagen der Stiche sind noch

⁹) Sie stammen aus dem Besitze einer Familie, in der eine Elsbeth von Wyl, vielleicht eine Schwester Jakobs von Wyl (? als Ehegемahl zu Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbar ist. Die Signatur würde man gerne in j. v. wyl zerlegen, doch läßt sich die Urheberschaft dieses Künstlers einstweilen stilkritisch kaum nachweisen.

¹⁰) Geschichtsfreund LXXXXIX (1934), p. III und Geschichtsfreund XCIII (1938), p. XII.

¹¹) Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts von Leon Preisbisch. Leipzig 1911. Verlag von Klinkhardt und Biermann.

sämtliche im Kupferstichkabinett zu Kopenhagen erhalten. Abzüge der acht Kupferstiche finden sich in einem Bilderklebeband der Kantonsbibliothek in Aarau, der aus dem Besitz des Generals Beat Fidel Zurlauben in Zug stammt und aus dem Kloster St. Blasien, wohin die Zurlaubensche Bibliothek verkauft worden war, mit dieser nach Aarau kam. (Vgl. Abb. 1, 2, 5, 11).

Es sind 8 Triumphe:

- I. Der Triumphzug des Mundus (Abb. 3),
- II. Der Triumphzug der Opulentia (Abb. 4),
- III. Der Triumphzug der Superbia (Abb. 6),
- IV. Der Triumphzug der Invidia (Abb. 7),
- V. Der Triumphzug des Bellum (Abb. 8),
- VI. Der Triumphzug der Inopia (Abb. 9),
- VII. Der Triumphzug der Humilitas (Abb. 10),
- VIII. Der Triumphzug der Pax (Abb. 11).

Es ist nicht notwendig, an diesem Orte auf den eigentlichen Inhalt dieser Allegorien oder ihre Stellung in der zeitgenössischen Kunst tiefer einzutreten. Indessen müssen sie in der Folge doch kurz durchgegangen werden, um sie mit den Gemälden vergleichen zu können. Eine erste rasche Übersicht zeigt, daß die Stiche weitgehend benützt wurden. Im Figürlichen lassen sich keine wesentlichen Änderungen nachweisen, indeß sind die Hintergründe und das kostümliche Detail weitgehend verändert. Methodologisch ergibt sich aus diesem Tatbestand für die Ermittlung des Malers: stilkritisch muß abgestellt werden auf die Abweichungen von der Vorlage. Diese liegen in erster Linie im Farblichen, ferner in den landschaftlichen und figürlichen Akzessorien.

I. Triumphzug des Mundus (123 cm hoch × 148 cm breit). – Die Pferde «Nacht» (Nox) und «Tag» (Dies) ziehen den Wagen der Welt, auf dem die vier Schwestern «Feuer» (Ignis), «Erde» (Terra), «Luft» (Aer) und «Wasser» (Aqua) mit ihren Attributen sitzen. Ein Alter, «die Zeit» (Tempus), zügelt lässig das Gespann der geflügelten Rosse. Auf dem Wagen steht ein großer Himmelsglobus mit figürlichen und Tierkreisdarstellungen (Abb. 3). Im Stich (Abb. 1) tummeln sich auch noch die vier Windgötter Septemtrio, Oriens, Auster und Occidens im Himmel, sie fehlen in der Gemäldefolge. Die Landschaft ist verschieden: eine weite Meerbucht eröffnet sich im Gemälde. Bei näherem Zusehen sind erhebliche Änderungen im ganzen Bildgefüge vorhanden, indem nämlich die Gestalten alle näher aneinander gerückt sind. Es kommt so zu Überschneidungen, die der Stich nicht kennt. Das Kostümliche erscheint vielfach vereinfacht, wie auch der Wagen dekorativ bedeutend schlichter ist. Interessant ist die farbliche Übersetzung aus dem Schwarz-Weiß des Stiches zu einer selbständigen farbigen Bildeinheit. Die Flügelschwingen der beiden Braunen sind grün und rosa. Das Kleid der Flammenjungfrau, die in der Hand einen Feuerbrand hält, während aus dem als Krone ihr Haupt zierenden Flammennest sich ein junger Vogel emporschwingt, ist ein intensives Zinnober; das grün und gelbe Kleid der Erdgöttin, die einen zapfenartigen Berg auf dem Schoße hält und auf dem Haupte eine ganze Burg als Mauerkrone trägt, spielt interessant hinüber zum blau-grünen Kleid der Luftgöttin und zum Weiß der Wasser-Jungfrau, der ein ziegelroter Kragen einen frischen Akzent gibt. Während auch im Haar der «Luft» ein Vogel nistet, trägt die Wassergöttin einen Fisch auf ihrem Scheitel. Seine roten Kiemen binden sich optisch mit dem rötlichen Rosa des fallenden Sandes in der Uhr, die Tempus auf seinem Haupte balanciert. Farblich nicht reizlos die grünliche Kugel, in der die Gestalten wie farbige Schemen aufklingen. Eine Figur, in einen dunkel-violetten Mantel gehüllt, wird sichtbar, eine rosa Schulter taucht auf und ein rosa flackernder Saum.

Das goldbraune Band des Tierkreises findet in dem Braun der Pferdeleiber seine großflächigere Bindung. Trotz der größeren Gedrängtheit der Figuren und ihrer Entheroisierung hat es im Gemälde mehr freie Luft: Über der Kugel der Welt wölbt sich ein hoher Himmel und die beidseitig aufsteigenden Küstenhänge mit ihren schweren Burgen geben dem Ganzen eine schöne Weiträumigkeit.

II. Der Triumph der Opulentia (123 × 148 cm). – Die Göttin des Reichtums (Opulentia) thront auf dem Wagen und ihr zu Füßen sitzt der «Hochmut» (Superbia), der sich selbst bespiegelt. Das weibliche Gefolge besteht aus der doppelzüngigen und doppelgeschlechtlichen «Verräterin» (Proditio), und der sich beweglich rankenden, ausschweifenden «Lust» (Libido). Dem Wagen folgen die «eitle Lust» (Vanae voluptates) sowie die «schale Fröhlichkeit» (Vana Laetia), und während der Fuhrmann «Arglist» (Dolus) die Pferde führt, horcht er auf die Zurufe der wohlgeformten Göttin der «Zinsen und des Nutzens» (Usura). Das ganze edle Gefährt ziehen die beiden Rosse «Betrug» (Fraus) und «Räuberei» (Rapina), welche eine interessante Maskendecke tragen. Auch in diesem zweiten Triumph gehen die Landschaften des Bildes und Stiches weit auseinander. Die Phantasie des Kopisten schafft hier mehr oder minder selbständig weiter. Zum Reichtum gehört sich, daß gebaut wird, mit Arkaden oben und Arkaden unten. Selbst der Privatpalast muß zweitürmig sein. Vor dem Hause wird im Reigen getanzt und auf dem Kanal schaukeln Gondeln. Auch Musik fehlt nicht, und im Gebäude links wird getafelt, während auf der ansteigenden Wiese rechts die Jagd auf einen Hirschen geht. Man sieht: hier wird die erzählerische Phantasie des Malers bedeutend opulenter. Das Größenverhältnis der Randfiguren zu der Hauptszene mag beachtet werden. Auch hier wird auf Einzelheiten noch zurückzukommen sein. (Abb. 4).

Die farbige Haltung des Ganzen ist reich und bemerkenswert. Starke Zinnoberrot stechen in die Augen – etwa das Korallenhalsband der «Lust» oder ihres Hüftkleides. Dazu kommen aber auch farbliche Brechungen. Zu Zinnober steht das Gelb ihres Rockes, das Grün des Futters und gedämpftes Rot. Die Opulentia wieder ist mit perlmutterartig irisierenden Tönen ausgestattet und hält mit schwarzem Ärmel, den eine weiße Spitze schließt, die Krone mit roter Innenfüllung. Auch die Usura mit ihrem grünlichen Inkarnat und einem rosa-rauchtopasbraunem Übergewand ist farbig apart, wie die Superbia, die ein grau in grau gestreiftes Ärmelkleid neben olivgrüner Bluse und dunkelgrünem Rock ihr Eigen nennt.

III. Triumph der Superbia (122 cm × 149 cm). – Die junge Dame «Hochmut» (Superbia) bespiegelt sich auf hohem Thron und der eitle Vogel der Venus, ein radschlagender Pfau, fehlt nicht. Ihr zu Füßen sitzt der häßliche «Neid» (Invidia) und die Damen «Prahlerei» (Iactantia), Spöterei (Derisio) und «Widersetzlichkeit» (Inoboedientia) begleiten den Wagen. Gezogen wird er von den Pferden «Starrsinn» (Pertinacia) und «Neugier» (Curiositas). Fuhrmann dieses Gefährtes, der mit der Peitsche knallt, ist die «Geringschätzung» (Contemptus). (Abb. 6).

Die Landschaft nimmt die Symbole des Übermutes in dem babylonischen Turm – der im Typus verwandt ist dem Bruegel'schen von 1563 in Wien – den turnierenden Reitern und in dem Sturz des Ikarus, sowie Luzifers auf. Der Stich zeigt hier antike Gebäude, Triumphbogen und Bildnissäulen, Pyramide und Obelisk.

Interessant ist wieder die Umsetzung der Gewänder. Der Fuhrmann prunkt mit einem gelben Wams, über das Silberstreifen gehen. Bezeichnend die Alterierung mit hellem und grauerem Silberton. Contemptus sitzt auf weißgrauer Unterlage und selbst sein Sitztuch trägt weiße Spitzen. Die Derisio außen rechts ist in ein braunes Brokatgewand gekleidet, das mit goldenen Strichen gewirkt ist, und die reiche breite Bordüre des Saumes der Inoboedientia zeigt wiederum schön jene intermittierende Strichführung, die auf den vorstehenden Falten den Druck verstärkt. Die Iactantia ist

geschmückt mit einer roten Brosche mit blauem Kern auf braunem Gewand. Die Zusammendrängung des Bildes, die immer zwischen Pferden und Wagen sich am stärksten ausspricht, führt hier zur unangenehm wirkenden Abschnidung des Unterschenkels des prahlerisch-überheblichen Fuhrmanns, dessen Feder auf dem Hut in Rosatönen spielt.

Die Art, wie hier der Rampenturm rechts hinten im Bilde den Blick massig zur Superbia emporführt, ist bildorganisatorisch nicht ungeschickt. Im Stich hat die Superbia ihren Gegenspieler auf der Gedenksäule etwas weitgespannt gegenüber. (Abb. 5).

IV. Der Triumph der Invidia (121 cm × 146 cm). – Die häßliche Megäre des «Neides» (Invidia), die ein Herz verzehrt, hat als Trabanten auf dem Wagen ihren jungen Sohn «Krieg» (Bellum), während die Damen «Ruhelosigkeit» (Inquietas) und «Verwirrung» (Perturbatio) in ihrem Gefolge schreiten. Auch die Frau «Mißgunst» (Malevolentia) schwingt ihre Rute und der «Neid» (Livor) lenkt die Rosse, welche «Verleumdung» (Calumnia) und «Verkleinerungssucht» (Detractio) heißen. Im Palast zur Linken bringt die Salome dem Herodes das Haupt seines Widersachers Johannes, im Hintergrund wird Joseph von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen und der Brudermord Kains steht im Mittelgrund über der Szene zweier streitender Alten, wo vor einer Hütte der einen Nachbarin von der andern der Spinnrocken auf den Kopf geschlagen wird. Im Oberbild reiten zwei Hexen auf Besenstiel und Bock durch das Blau des Himmels. (Abb. 7).

Der Neid ist hier rot gekleidet, desgleichen die Inquietas. Invidia hat über einem Unterkleid von caput mortuum ein braunes Damastkleid mit Strichelchen, schwarze Hörner wachsen ihr aus dem Kopf. Besonders originell ist das Gewand der Perturbatio: Doppelstreifen in alterierendem Grün schmücken das Kleid dieser beschwingten Gestalt.

V. Der Triumph des Bellum (123 cm × 146 cm). – Der Sohn der Frau Neid, Bellum, sitzt als ausgewachsener Kriegsgott, der in seinen Händen die Flammen und das Schwert hält und dessen Helmbusch flattert wie rauchende Dörfer, auf seinem Triumphwagen, zwischen seinen harten Knien und von seinem Bein auf ihrer Schulter niedergedrückt, kniet Humilitas, die unterwürfige «Demut» (Inopia). Der Fuhrmann, der statt einer Geißel eine brennende Fackel hochhält und dessen Haare flammen, ist der wahnsinnig wütende «Zorn» (Furor). Die Rosse aber, die den Kriegswagen ziehen, heißen «Verwüstung» (Vastitas) und «Verderbnis» (Perditio). Das weitere Gefolge sind Frau «Hunger» (Fames), die an einem kahlen Knochen nagt, in zerschlissenen Kleidern einhergeht und Kohl ißt, sowie die Blasphemia, die «Lästerung», welche sich bläht und an den Unterworfenen nichts Gutes läßt. Hinter den Rossen stehend ruft Rixa, der «Hader», schon wieder zu neuem Streit auf.

Hier hält sich der Bildhintergrund rechts näher an das Stich-Vorbild. Die «Grausamkeit» (Cruelitas), den gefesselten Gefangenenzügen gegenüber, ist ziemlich genau übertragen, selbst bis auf die beiden nach rechts und links auseinandergehenden Pferdeköpfe, die andernorts wieder auftauchen werden. Der übrige Hintergrund ist neu gestaltet. Wohl hat auch der Stich brennende Dörfer und Städte, im Gemälde aber verfestigt sich das Symbol des Krieges zum brennenden Troja, in dessen innerem Ring das große, hölzerne Pferd steht, das aus seinem Bauch die verheerenden Krieger entlassen hat. (Abb. 8).

Die Blasphemia ist gelbgrün, mit Damastmuster, und braun, mit Goldstreifen, gewandet. Die Fahnen sind rot, grün und caput mortuum. Der Kettenpanzer des Furor ist mit kurzen weißen Strichelchen gemalt.

VI. Der Triumph der Inopia (121 cm × 147 cm). – Als eine Folge des Krieges sitzt auf ihrem, mit Stroh geladenen Wagen, die Personifikation der Armut und des Mangels, die Inopia, mit ungepflegtem Haar und ärmlich gekleidet. Zu ihren Füßen lagert die «Demut» (Humilitas),

die ohne Macht ist. Die Rosse «Krankheit» (Aegritudo) und «Entkräftung» (Debilitas) ziehen den «Wagen, welcher von Torpor, der lähmenden «Schlaffheit» gezügelt wird. Die Gestalt der hinfälligen «Gebrechlichkeit» (Fragilitas) begleitet die Pferde und vor dem Wagen gehen die «Knechtschaft» (Servitus) und die nachgebende «Geduld» (Patientia).

Die Landschaft ist wiederum wesentlich verschieden vom Stich. Das Dach des großen Gehöftes ist zerfallen, im Hintergrund treiben die Soldaten Schafe davon und vor einem Haus scheint sich eine Verhaftung abzuspielen. (Abb. 9).

An Details ist auf den Bandsaum am Rock der Patientia zu achten, auf ein breites Band, beiderseits begleitet von schmalen Streifen. Torpor trägt ein rotes Kleid, die Gestalt der Armut ist in Braun gewandet. Der Gesichtstypus der Patientia weicht zum erstenmale etwas stärker von der Stichvorlage ab.

Im Hintergrund streben beidseitig eines breiten hügelgesäumten Flußtales Berge empor: hier hält sich der Maler auf der linken Bildseite wiederum teilweise an den Stich.

VII. Der Triumph der Humilitas (122 cm × 142 cm). – In schöner Entwicklung eines Bildgedankens und eines Bildes aus dem andern ist nun die Humilitas, das demütige Wesen, emporgewachsen und beherrscht mit ihrer milden Erscheinung den Wagen, der von den Pferden «Bescheidenheit» (Modestia) und «Sanftmut» (Mansuetudo) gezogen wird. Fuhrmann ist die «Ehrfurcht» (Metus), und neben den Rossen schreitet, mit nach oben gerichtetem Blick und geschultertem Anker, die «Hoffnung» (Spes), während die Gestalten des «Glaubens» (Fides), sowie der christlichen Liebe (Caritas), neben dem Gefährt einhergehen. Die Caritas trägt madonnenhaft ein Kind auf den Armen und ist umdrängt von zwei weiteren nackten Knaben.

Im Hintergrund kehrt der verlorene Sohn in die ihn liebend umfangenden Arme seines Vaters zurück und rechts außen, im Mittelgrunde, wird ein Armer gespeist.

Wiederum sind die Muster des Rocksaaumes der Caritas zu beachten, wiederum ein von zwei schmaleren Streifen gesäumtes breites Rotband, das Rot abwechselnd gebrochen von gelben Tönen. Auffallend auch die roten Finger und die roten Gesäßpartien der Knaben. (Abb. 10).

VIII. Der Triumph der Pax (123 cm × 145 cm). – Das letzte Wort in dieser Folge der Triumphe hat die Göttin des Friedens. Langsam hat sich die Gestalt der Inopia und der Humilitas im Rücken gesteuert und sitzt nun senkrecht erhaben und ernst auf dem Thron, den Früchte schmücken. In ihren Händen hält sie Kranz und grünes Reis. «Eintracht» (Concordia) und «Nützlichkeit» (Utilitas) sind die Rosse, die in brauchbarer Harmonie den Wagen ziehen, auf dem auch schon wieder die junge Opulentia heranwächst und eine Krone emporhebt. Der Fuhrmann ist Amor, die «Liebe» und neben einem der Rosse entblößt die «Wahrheit» (Veritas) ihre Brüste als ein Symbol der Offenheit und Aufrichtigkeit. Als weiteres Gefolge schreiten einher die «Gerechtigkeit» (Iustitia) und die «Umsicht» (Diligentia), die neben Amor die Pferde mit langer Geißel leitet. (Abb. 11).

Der Hintergrund im Bilde ist wiederum völlig verschieden vom Stich. (Abb. 12). Im Gemälde wird links einem Palast die krönende Dachbalustrade aufgesetzt. Hinten entwickelt sich ein großer, mathematisch angelegter Ziergarten mit Arkaden und Grünportalen. Lustwandelnde Menschen und vorn im Mittelgrunde zwei Spinnerinnen und ein Gärtner in zarten Rosa- und Blautönen nehmen auch farbig ein Motiv auf, das den Tänzern des II. Triumphes verwandt ist.

Auf dem Berge rechts im Hintergrunde ist die Arche Noahs gelandet und der ganze Reichtum und die Kultur des Friedens offenbaren sich auch in gewählten Farben. So trägt die Opulentia ein besonders farblich delikates Kleid in Violett, Grün und Gold. Das ziegelbraune Kleid Amors, der

rote Rock der Pax und die grünen Flügel der Diligentia, die einen grauen Überwurf trägt, geben Farbenklänge wieder, wie sie im von Wyl'schen Totentanz sich beobachten ließen.

Die Frage des Urhebers der Triumphbilder

Es erhebt sich die Frage nach dem Urheber dieser kulturhistorisch und auch nach ihrer farblichen Anlage so interessanten Bilder, die trotz der Abhängigkeit von einer holländischen Stichvorlage, die an sich schon interessante Perspektiven auf die kulturellen Verbindungen der damaligen Zeit werfen kann, beachtenswert sind. Der Romanismus des Martin van Heemskerck, des Schülers von Jan Scorel (1495–1562), ist mit diesen Werken in die Innerschweiz hineingebracht worden.

Die zahlreichen formalen Anklänge an ähnliche von Wyl'sche Gestaltung und Anschauung, die gesamte durchaus verwandte Farbenskala, die verwendet ist, ließen an von Wyl selbst als Urheber dieser Folge denken, wenn nicht trotz allem eine erhebliche Qualitätsdifferenz vorhanden bliebe. Alle diese Dekorationsmotive, Schmuck und Stoffe usw. sind von Jakob von Wyl in seinem Totentanz mit einer viel größeren Raffiniertheit, einem ungleich sensibleren Können und einem viel stärkeren inneren Reichtum formaler Gestaltung gemalt worden. Man kann aber auch nicht an ein Jugendwerk von Wyls denken: die Anschauung in den Triumphbildern ist vom Kern aus robuster und primitiver. Es ist psychologisch kaum denkbar, daß sich ein solcher Typus zum Grade von Wyls verfeinern könnte, weil die Art-Anlage eine zu verschiedene, derbere und im groben Sinne wohl auch vitalere ist.

Die Gemälde sind auf der Vorderseite nur mit dem Bircherwappen gezeichnet und sonst unsigniert, indessen finden sich auf der Rückseite des Triumphes des Mundus (I) Spuren einer leicht in Rötel angelegten Datierung. In zirka 15 cm hohen Zahlen findet sich hier die Jahrzahl 1616. Diese Datierung schließt jeden Gedanken an ein Werk von Wyls nochmals aus, denn sein Michael als Seelenwäger (Abb. 16), der für 1609 dokumentarisch gesichert ist, besitzt schon eine unvergleichlich intensivere Qualität als dieser Zyklus. Im Triumph der Opulentia (II) finden sich dann, gleich angelegt wie das Datum, drei 7,3 cm hohe Buchstaben LVD. Diese Anlage könnte zu LVDOVICUS BIRCHER ergänzt werden – die volle Ausführung ist unterblieben. Auf dem gleichen Bilde findet sich rückseitig noch eine Zeichnung aufgeklebt mit drei Köpfen. Wenn man die kostümliche Andeutung beim Männerkopfe links außen als Jabot deutet, wäre sie indessen nicht zeitgemäß. Aber die Andeutung erscheint zu knapp um sicher zu sein. Indessen ist der Typus dieser scharf geschnittenen Nase z. B. im Kopf der Patientia nachweisbar und das Gesicht der Frau in der Zeichnung weicht nicht stark vom Vordergesichte der Perditio ab. Wir nehmen darum an, daß es sich um eine Zeichnung des Malers der Bilder handelt.

Auf dem Triumphzug der Superbia (III) findet sich dann, rückseitig, oben links ein 18 cm hohes und an der Basis 7 cm breites M. Auch dieses ist nur leicht in den Umrissen angelegt. Es ist wohl als Signaturanfang zu deuten und darf vielleicht ergänzt werden zu MEGLINGER.

In der Tat kann man hier die Formulierung Zemps variierend wiederholen: wenn eine stilkritische Vergleichung zu einem sicheren Ergebnisse führen kann, so steht hier fest: die Triumphzüge von Beromünster sind von Caspar Meglinger, dem Maler der Totentanzbilder auf der Spreuerbrücke in Luzern gemalt!

Diesen Totentanz auf der Mühlen-Spreuerbrücke in Luzern hat Caspar Meglinger in den Jahren 1626–1632 «iussu superiorum» gemalt. 1682, 1705, 1718, 1725–28, 1730, 1747 und seither wiederholt, das letztmal durch Kaspar Hermann in Luzern 1925, ist er repariert und renoviert worden. Somit ist er natürlich als stilistisches Vergleichsobjekt nur mehr in den großen Zügen zu gebrau-

chen. Andererseits ist anzunehmen, daß sich doch auch manche Details wenigstens in ihrer groben Spur, eventuell derb verbessert, noch erhalten haben und die Art des Meisters zeigen. Wenn sich solche Details häufig und an verschiedenen Orten finden, kann man sie als stilkritisch verwendbar annehmen.

Neben dem Totentanz stehen dann noch, in weit besserem Erhaltungszustand, die 12 Bilder des Zyklus der Heiligen Einbeth und der Zyklus von 12 Szenen der Gallus/Kolumban/Legende in der Kirche von Adewil bei Sempach zur stilkritischen Untersuchung zur Verfügung (Abb. 13). Der Totentanz auf der Spreuerbrücke wurde 1937 von P. Hilber nach den auf städtischem Auftrag erstellten Aufnahmen des Photographen K. Dann sel. bei Räder & Cie. in Luzern herausgegeben. (Die früheren Ausgaben in lithographierten Umrißzeichnungen Xaver Schweglers u. A. eignen sich nicht zur genauen stilkritischen Untersuchung.) Unsere Tafelangaben beziehen sich auf die Seitenzahlen dieser Hilber'schen Veröffentlichung. Wir bilden daraus ab Joch 17 und 42). (Abb. 14 und 15).

Schon ein erstes rasches Durchschreiten der Bilder auf der Spreuerbrücke zeigt uns die selbe Art der Gestaltung der Hintergründe sowohl mit romantisierenden Kulissenlandschaften, die immer heller verblauen in die Ferne, als auch mit Architekturlandschaften, die einen charakteristischen Wechsel von italienischen und deutschen Gebäulichkeiten zeigen. Dann finden sich dieselben Farbverhältnisse im Großen, mit einem vielfach dominanten harten Zinnober, aber auch gebrochenen Tönen, die gelegentlich auch die raffiniert opalisierenden Klänge verwenden. Hilber formuliert die besondere Bedeutung des Meglinger'schen Totentanzes so: «Eine kluge Vermählung klassischheidnischer Empfindungshoheit als Erbgut der Renaissance mit der derb-sinnenfälligen Erziehungsromantik des christlichen Mittelalters als Anleihe der gegenreformatorischen Bewegung kennzeichnen diesen Totentanz. Die Verbindung einer neuen Farbenglut der Gewandungen (die von Wyl bereits gebracht hatte, d.V.) mit einem kühnen Aufbau der idealisierten Landschaft und Architekturwelt sichern dem Werke Meglingers eine hervorragende Stellung in der Kunstgeschichte der Innerschweiz.»

Frappante Stilverwandtschaft zeigt sich bei einem Vergleiche der Triumphzüge mit den Spreuerbrücke/Totentanzbildern und der Gallus-Einbeth-Folge auf Schritt und Tritt. Wir greifen hier einzelne Stilcharakteristika aus den Triumphzügen heraus und weisen sie in den Bildern der Spreuerbrücke und dem Gallus-Einbeth-Zyklus nach. (Abkürzungen: Sp. = Spreuerbrücke/Totentanz-Bilder, E = Einbeth-Zyklus, GA = Gallus/Columban-Zyklus.)

Die spezifische Art des Alterierens eines farbigen Streifens, die wir schon bei von Wyl nachgewiesen haben und die Meglinger, sie etwas vergrößernd handhabend, aufnimmt, findet sich unzähligemale in bezeichnender Weise. Wir weisen auf die alterierten Goldstreifen auf Blau in der mittleren Rückenfigur der Papstmesse (Sp. 3) hin, auf den Vorhang im Richterbild (Sp. 21), auf die Silberstreifen auf Gelb im törichten Jüngling (Sp. 40). Diese Silberstreifen auf Gelb sind genau gleich im Fuhrmann der Superbia, dem Contemptus vorhanden, mit demselben gewählten Untergrund.

Die verwandte Art der Bordüren-Bildung, wie sie sich in den Triumphen beobachten läßt, läßt sich in der gleich vereinfachten Art an vielen Kleidersäumen des Spreuerbrücke/Totentanzes nachweisen, so etwa bei der Kaiserin (Sp. 5), der Braut (Sp. 43) – die sich in interessanter Weise auch vergleichen läßt mit der von Wyl'schen, wobei allerdings Renovationen den ursprünglichen Reiz der Meglinger'schen herabgemindert haben dürften –, ferner der Landfahrerin (Sp. 46) usw. Ein gleicher farbiger Bandwechsel, wie im Kleide der Perturbatio (Triumphbild IV) findet sich etwa im Kopftuch der Matrone links in der «Landung in Straßburg» (E 5). Selbst ein blauweißes Schachbrettmuster, wie es das Kissen der thronenden Superbia aufweist, findet sich wieder im Mantel des

betenden Königs (E 8). Die Panzerrüstung Sigebertos (GA 4) ist genau gleich gemalt wie der Panzer des Furor (Triumph V) und die Spitzen, die von Meglinger gegenüber von Wyl viel summarischer und in einfacheren Formen verwendet werden, sind sowohl in der Galluslegende (GA 4 z.B.) genau gleich zu finden wie an den Hosen des Todes, der den Reichsgraf angeht (Sp. 12) oder im Kleid der Superbia, unmittelbar neben dem Kopfe der Libido (Triumph III). Golddamast, wie ihn das Kleid der Königin (Sp. 7) aufweist, ist technisch genau gleich gemalt wie das Braun mit Gold gestreifte Gewand der Blasphemia im Triumph des Bellum (V). Die gleiche Art weist auch der Mantel des knieenden Königs bei der Bestattung der Aurelia in Straßburg (E 8) wie auch der Damastmantel des Königs Sigeberto in der Gallus/Kolumban-Legende 4.

In den Architekturen zeigen sich verwandte Motive, wie etwa die Kandelabergiebel (Sp. 4) die sich im Triumph der Invidia (IV) am Palast des Herodes schon vorfinden. Das Balustraden-Motiv der Kaiserin-Tafel (Sp. 5) findet sich im Triumph der Pax (VIII), die polygonalen Türme der Kirche, in der Probst-Tafel (Sp. 14), sind aus gleichem Formgefühl entwickelt wie die kantigen Türme des Palastes im Triumph der Opulentia (II), und überaus bezeichnend ist das gleiche unarchitektonische Setzen der Dachstöcke, die teils in einer Fensterachse, teils neben dieser liegen.

Ein Bau mit einem Runderker, wie er sich in der Tafel der Adeligen (Sp. 17) im Hintergrunde befindet, ist genau von derselben Anlage im Triumph der Humilitas (VII) nachweisbar und auch die stilistische Art der breiten Weißbefeassungen der Rundnischen am babylonischen Turm finden sich in der Gallus/Kolumban-Legende in genau der gleichen Weise wieder vor. Auch die Gartenarchitektur im Totentanz bringt Elemente, wie sie sich in den Triumphbildern nachweisen lassen. Man vergleiche daraufhin die Gärten (Sp. 37, 42 und 35) mit der französischen Ziergartenanlage im Triumph der Pax (VIII). Natürlich handelt es sich nirgends um absolute Identitäten, aber der Geist der Darstellung und die Form-Motive sind sich gleich geblieben. Auch zahlreiche andere verstreute Elemente kehren sehr ähnlich in den Totentanzbildern wieder, so die sich im Wasser spiegelnde Barke (Sp. 37) vom Triumph der Opulentia (II), die Tänzer (Sp. 40), die Jägerfigur zu Pferde mit den springenden Hunden (Sp. 30), die in selber farbiger Anlage im Triumph der Opulentia (II) gleichfalls auftritt. Bezeichnend ist auch das Wiederauftauchen von Schematismen wie den nach links und rechts auseinandergehenden Pferdeköpfen, die sich in der Reitergruppe rechts (Sp. 27) finden wie im Triumph des Bellum (V). Der nackte Knabe im jüngsten Gericht (Sp. 48) verleugnet seine Abkunft von den Kindern der Caritas auf dem Triumph der Humilitas (VII) nicht.

Was die romantischen Landschaftshintergründe in den Triumphbildern zu Beromünster anbetrifft, so sind sie offenbar in den Totentanzbildern am meisten der Willkür der Restauratoren ausgeliefert gewesen. In den Tafeln der Einbeth- und der Gallus/Kolumban-Legende stehen sie in noch reinerem Zusammenhang mit den Hintergründen der Triumphbilder. So ist etwa die Landschaft in der Einkleidung der Heiligen und ihrer Schwestern (E 1) sehr nahestehend der Landschaft im Triumph der Pax (VIII). (Das Haus, das sich in der Landschaft des Salvators im Chor der Kirche von Adewil findet, ist nahezu identisch mit demjenigen des Triumphes VII. Man wird gerade aus der Landschaft auch die Maria und den Salvator Caspar Meglinger zuschreiben dürfen, wozu auch der etwas harte Romanismus der Formensprache paßt.) Die phantastischen Fluß- und Meerlandschaften, die Meglinger von Martin van Heemskerck und seinem Kreis übernommen hat und die in den Gemälden der Einbeth-Legende ihren Höhepunkt finden, sind als Anlage schon in den Triumphzügen von Beromünster voll ausgebildet.

Der Stilvergleich mit den Werken Caspar Meglingers weist eindeutig darauf hin, daß der als Werk Meglingers nachgewiesene Zyklus der Triumph-Bilder in Beromünster von der gleichen

Hand gemalt ist wie die Totentanzbilder der Spreuerbrücke und die Gallus- und Einbeth-Legende in Adelswil.

Was ergibt sich daraus an Erkenntnissen für die Entwicklung des Meisters? Caspar Meglinger war bei Jakob von Wyl von 1612–1615 in der Lehre. Die Triumphbilder sind 1616 datiert, entstanden also bereits außerhalb der Werkstatt und Aufsicht des Meisters. Sie sind Werke eines 21-jährigen Künstlers. Sie zeigen die gleiche Palette – im Prinzip – wie sie von Wyl verwendet, aber mit einer persönlichen Brechung der Farbe, die überall etwas ins Derbere geht, ins Härtere und wobei noch einige besondere Nuancen, wie das opalisierende Silber auf Gelb, usw., dazukommen. Die acht Triumphbilder befinden sich noch heute in den Originalrahmen, auf die sie offenbar sehr rasch und unsorgfältig aufmontiert wurden. Auch die erst angelegten Signaturen und Schriften scheinen auf ein plötzliches Abbrechen der Arbeit an den Bildern schließen zu lassen. Vielleicht ist der Grund in der Abreise Meglingers zu suchen, der in der Folge sich während drei Jahren auf die Wanderschaft begab, die ihn auch nach Rom führte, dessen Architekturwelt dann in den Bildern der Einbeth-Legende eine überaus bemerkenswerte und interessante Verarbeitung finden sollte. Um 1620 ist er wieder nach Luzern zurückgekehrt und hat hier die Witwe seines Meisters Jakob von Wyl geheiratet. Sie schenkte ihm zu den sechs Kindern aus ihrer ersten Ehe noch weitere acht Kinder. Nach ihrem Tode ging er 1633 noch eine zweite Ehe mit der Zugerin Paula Stocker ein, die ebenfalls nicht kinderlos blieb. Um 1670 ist Caspar Meglinger in Luzern hochbetagt gestorben¹².

Die Triumphbilder zu Beromünster weisen eindrücklich und klar die künstlerische Herkunft Meglingers aus dem Romanismus des Martin van Heemskerck (1498–1574) nach. Um die vierziger Jahre des Jahrhunderts waren die italienischen Elemente bereits bis in die Werkstätten der kleineren Maler in Holland eingedrungen.

Während von Wyls künstlerische Achse vom Oberrhein nach Venedig orientiert war, heißen die beiden Pole der Kunst Meglingers die Niederlande und Rom.

Von Wyl, der selber Holzschnittvorlagen Holbeins in Farbe umgesetzt hat, mag seinen Schüler Meglinger während der Lehrzeit angehalten haben, nach Stichen zu malen und auf diese Weise die farbliche Phantasie zu entwickeln. Er dürfte ihn auch angeregt haben zur Gestaltung zyklischer Themen. Meglinger lernte bei ihm die Rezepte, wie man die eigentliche Materie, Brokate, Seide, Rüstungen usw. malte und sein Meister vermittelte ihm auch die letzte «Empfindungshoheit der Renaissance» und die «Farbenglut der Gewandungen», die Hilber bei ihm noch feststellt.

Aber Meglinger war nicht die sensitive Natur von Wyls, der auch physisch von zarterer Konstitution war und früh von dannen mußte. Wie Meglinger alle Schmuck- und Dekorations-Motive vereinfacht und phantasieloser malt, so hat er sich auch später nicht zu allzubedeutenden künstlerischen Leistungen aufgeschwungen. Seine besten Werke leben noch viel vom Motivgehalt, vom kulturhistorisch Erzählerischen und es gilt auch für ihn, wenn Preibisz¹³ feststellt «es sind nur kleine Handwerker und Scheibenmaler und Drucker, welche im XVIII. Jahrhundert die Stiche für ihre Kompositionen entweder kopieren oder, dieselben verändernd, in skrupelloser Weise ausschachten».

So unbekümmert wie Caspar Meglinger das Thema des Totentanzes, die Frau und den Ruhm seines Meisters übernahm, so vital robust er nach seinem Aussehen und seiner Lebensdauer gewesen zu sein scheint, so massiv malte er auch und so wenig formte er seine Jugend- und Lehrvorbilder um. Darum finden sich so viele fast wörtliche Reminiszenzen aus seinen Triumphbildern noch in seinem zehn Jahre später entstandenen Totentanz. So frisch in ihrer farblichen Anlage die Triumphbilder wirken und so wichtig sie sind als unverdorbene und unübermalte Zeugnisse der frühen Künstler-

¹²) Zur Biographie des 1595 als Sohn des Bildhauers Michael Meglinger geborenen Meisters vgl. den Artikel von Franz Heinemann im Schweiz. Künstlerlexikon von Carl Brun, Bd. II, S. 348, und die hier angegebene Literatur.

schaft Meglingers, sowie als Dokumente der luzernischen Malerei aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, so erweisen sie doch anderseits auch eindeutig und klar die spezifische Inferiorität des Schülers gegenüber seinem Meister. Sie zeigen, daß Meglinger nirgends am Totentanze Jakob von Wyls mitgearbeitet haben kann. Er hat wohl das äußere Gewand von Wyls übernommen, was zu den frühen Attributionen auch dieses Totentanzes an Meglinger führen konnte, nirgends aber finden sich in den Bildern des Jesuitenkollegiums Partien, die eine Mitarbeit Meglingers annehmen ließen. Meglinger hat das große Thema seines Lehrmeisters popularisiert und vulgarisiert, mit dem Erfolge, daß er über Jahrhunderte berühmter war, wie er es auch im Leben weiter brachte.

Wenn aber einmal die luzernische Malerei des frühen 17. Jahrhunderts intensiver erforscht sein wird, so dürfte sich eindeutig ergeben, daß der bedeutendste Meister des frühen 17. Jahrhunderts nicht Caspar Meglinger, sondern Jakob von Wyl geheißen hat.

Die acht Triumphbilder zu Beromünster, nach den Stichen des Martin van Heemskerck, erweisen das eindrucklich.

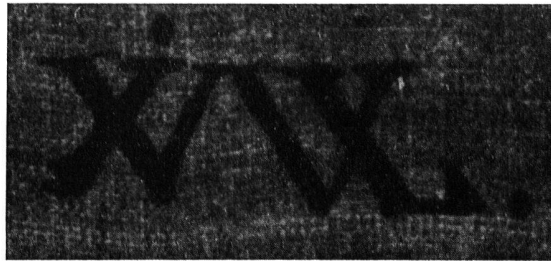


Abb. 17

SIGNATUR DES JACOB VON WYL (?)

Abb. 17. Auf einem Gemälde der Bero-Legende
Beromünster, Privatbesitz (vgl. S. 140)



Abb. 1

Phot. Schweiz. Landesmuseum



Abb. 2

Phot. Schweiz. Landesmuseum

MARTIN VAN HEEMSKERCK 1498-1574

Abb. 1. Triumphzug des Mundus — Abb. 2. Triumphzug der Opulentia. Aus der 1564 von H. Cock herausgegebenen Kupferstichfolge «*Circulus vicissitudinis rerum humanarum*» Aarau, Kantonsbibliothek



Abb. 3

Phot. Schweiz. Landesmuseum



Abb. 4

Phot. Schweiz. Landesmuseum

CASPAR MEGLINGER 1595 bis um 1670

Abb. 3. Triumphzug des Mundus — Abb. 4. Triumphzug der Opulentia. Aus einer Folge von acht Ölgemälden im Besitz des Stiftes Beromünster mit dem Datum 1616 und Wappen des Propstes Ludwig Bircher von Luzern



Phot. Schweiz. Landesmuseum

MARTIN VAN HEEMSKERCK: CIRCULUS VICISSITUDINIS RERUM HUMANARUM

Abb. 5. Triumphzug der Superbia — Aarau, Kantonsbibliothek



Phot. Schweiz. Landesmuseum

CASPAR MEGLINGER
Abb. 6. Triumphzug der Superbia
Beromünster, Stiftsbesitz



Abb. 7

Phot. Schweiz. Landesmuseum



Abb. 8

Phot. Schweiz. Landesmuseum

CASPAR MEGLINGER

Abb. 7. Triumphzug der Invidia — Abb. 8. Triumphzug des Bellum

Beromünster, Stiftsbesitz



Abb. 9

Phot. Schweiz. Landesmuseum



Abb. 10

Phot. Schweiz. Landesmuseum

CASPAR MEGLINGER

Abb. 9. Triumphzug der Inopia — Abb. 10. Triumphzug der Humilitas

Beromünster, Stiftsbesitz



Abb. 11

Phot. Schweiz. Landesmuseum



Abb. 12

Phot. Schweiz. Landesmuseum

CASPAR MEGLINGER UND MARTIN VAN HEEMSKERCK

Abb. 11 u. 12. Triumphzug der Pax

Beromünster, Stiftsbesitz — Aarau, Kantonsbibliothek



Abb. 13

Phot. Archiv für hist. Kunstdenkmäler

CASPAR MEGLINGER

Gemäldezyklus in der Kirche von Adelswil (Kt. Luzern)



Abb. 14



Abb. 15

Phot. F. Gustaedt, Luzern

CASPAR MEGLINGER

Abb. 14 u. 15. Zwei Totentanzbilder der Spreuerbrücke in Luzern, 1626—1632 gemalt. Joch 17 und Joch 42



Phot. Morgartenverlag, Zürich

Abb. 16

JACOB VON WYL 1586-1619
St. Michael als Seelenwäger
Beromünster, Stiftsarchiv