

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:	27 (1970)
Heft:	3
Artikel:	Zwei Gemälde mit Darstellungen der Schlacht bei Villmergen von 1712 : politische Bilder aus der Innerschweiz
Autor:	Wüthrich, Lucas H.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-165489

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: 03.02.2026

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

Zwei Gemälde mit Darstellungen der Schlacht bei Villmergen von 1712

Politische Bilder aus der Innerschweiz

von LUCAS H. WÜTHRICH

In den meisten bebilderten Darstellungen der Schweizer Geschichte seit 1930 ist als maßgebende Illustration des Schweizerischen Bauernkrieges von 1653 eine *Flucht Niklaus Leuenbergers* aus dem Gefecht bei Wohlenschwil zu finden¹. Dieses Gemälde ist zusammen mit einem Pendant, das nach bisheriger Meinung den *Auszug Leuenbergers* darstellt und ebenfalls schon in diesem Sinn abgebildet wurde, im Besitz des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich (Abb. 1 und 2). Beide Bilder wurden 1926 durch Konservator Achilles Geßler vom Luzerner Apotheker Otto Suidter für das Museum angekauft und neu als Dokumente zum Bauernkrieg eingeschätzt. Suidter hatte

sie offenbar auf einer am 7. und 8. Juli 1924 abgehaltenen Auktion in Luzern ersteigert, auf der das Interieur des Schlosses Steinhof im Obergrund in Luzern öffentlich ausgetragen wurde. Im Katalog des Auktionshauses Theodor Fischer sind die Gemälde unter Nr. 133 (S. 16) aufgeführt. Der Versteigerer hatte sie richtigerweise ins 18. Jh. datiert, irrtümlicherweise aber als der französischen Schule zugehörig vermerkt. Die heutigen flachen Biedermeierrahmen besaßen sie schon damals. Der Steinhof gehörte von 1674 bis 1924 der Familie von Sonnenberg. Er wurde 1759–1777 von Marschall Jakob Anton Thüring von Sonnenberg in seiner jetzigen Form neu erbaut. Dessen



Abb. 1 Monogrammist J.S.: *Auszug der Innerschweizer in die Schlacht bei Villmergen 1712*. Ölgemälde. Zustand vor der Restaurierung. LM 16808

Großvater Heinrich hatte das Gut von den Pfyffer käuflich erworben, und sein Vater war der in der 2. Schlacht von Villmergen als Kommandant des linken Flügels bekannt gewordene Brigadier Franz Conrad von Sonnenberg. Diese Deszendenz läßt mit Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß sich die Bilder von Franz Conrads Zeiten bis 1924 in der Familie überliefert haben. Ob sie allerdings ursprünglich von diesem Offizier in Auftrag gegeben worden sind, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Bis 1968 war der *Auszug* in der Waffenhalle des Landesmuseums in der Vitrine zum ersten Villmerger- und zum Bauernkrieg ausgestellt, ohne daß an der von Geßler vorgenommenen Interpretation des Bildinhaltes je Kritik geübt worden wäre. Zweck der folgenden Ausführungen ist es, die Bilder und ihre Darstellungen ins richtige Licht zu rücken.

In den Jahren 1968/69 wurden sie im Zusammenhang mit ihrer neuen Beurteilung einer gründlichen Restaurierung im Atelier für Plastik- und Gemälderestaurierung des Landesmuseums unterzogen (Leitung H.-Chr. von Imhoff)². Wegen entstellender Übermalungen, schlecht geflickter Risse und starker Verschmutzung, vor allem

durch Mückendreck, war die dargestellte Handlung nicht mehr in allen Teilen deutlich erkenn- und verstehbar (Abb. 3 und 4). Schon vor der Restaurierung schien es aus stilistischen Gründen erwiesen, daß die Malerei nicht in der Mitte des 17. Jahrhunderts, sondern um 1700, wenn nicht gar noch etwas später entstanden ist. Bei näherer Prüfung kommt als Entstehungsjahr allein 1712 oder 1713 in Betracht. Die Bildhandlung vollzieht sich vor dem Prospekt des Dorfes Villmergen, wo 1712 die entscheidende Schlacht zwischen den reformierten und den katholischen Orten der Alten Eidgenossenschaft geschlagen wurde. Diese These wird durch das Ergebnis der Restaurierung aufs schönste bestätigt. Der auf einem Schimmel in die Schlacht reitende Anführer trug im bisherigen Zustand des Bildes einen kurzen Stecken in der rechten Hand, den man für einen Feldherren- oder Marschallstab halten möchte. Die Reinigung brachte ein Kruzifix zutage, das in Wirklichkeit eine Länge von ca. 45 cm aufgewiesen haben wird (Abb. 5). Über den Bergen konnte man eine am westlichen Abendhimmel bleich strahlende Sonne hervorholen, die das Dorf Villmergen in ein schummriges Licht taucht. Das untergehende Gestirn soll die Tageszeit

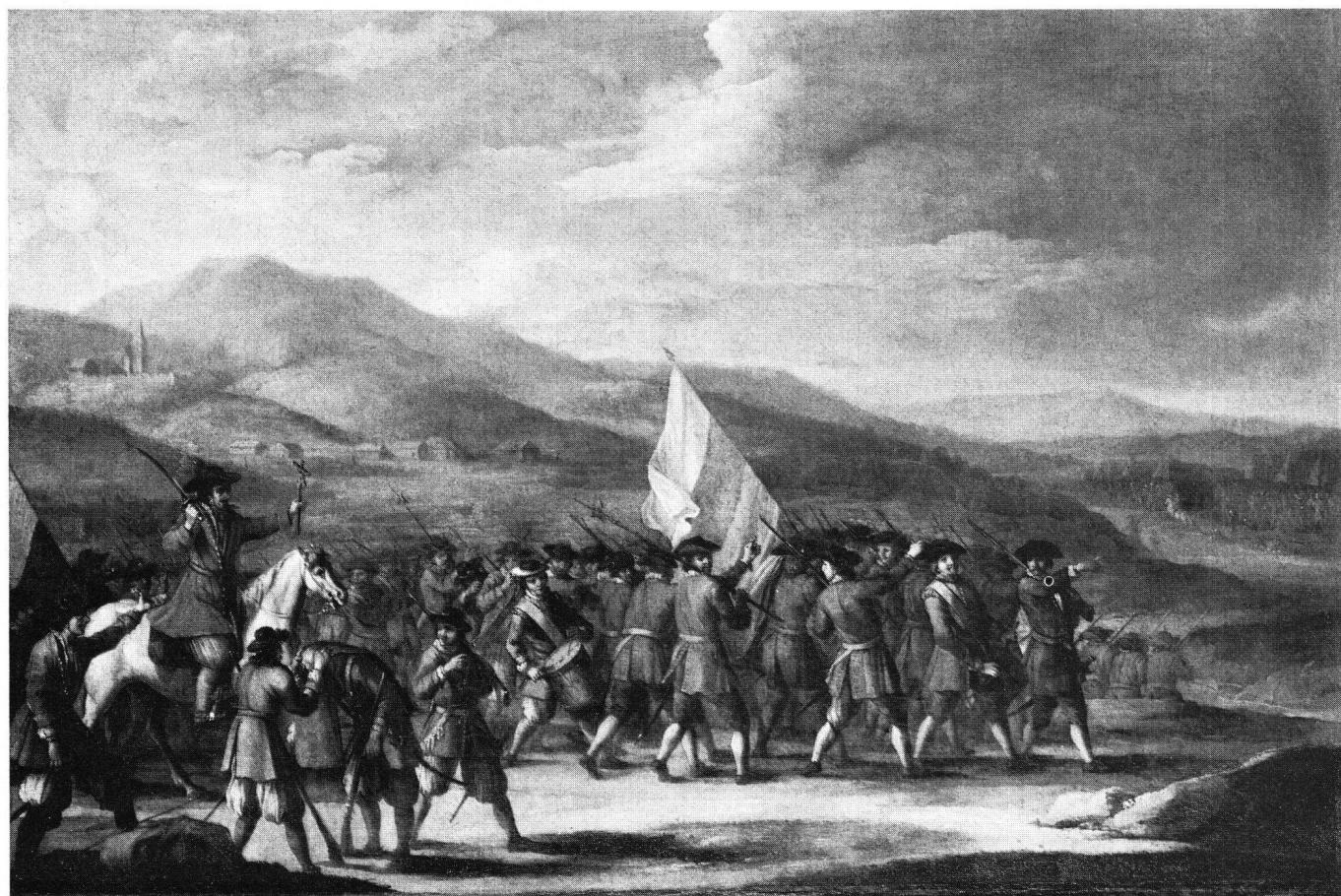


Abb. 2 Monogrammist J. S.: *Auszug der Innerschweizer in die Schlacht bei Villmergen 1712*. Ölgemälde. Zustand nach der Restaurierung

andeuten. Niklaus Leuenberger war Protestant und feuerte seine Truppe von Berner Bauern schwerlich mit einem Kruzifix an³. Das von ihm am 3. Juni 1653 geleitete Gefecht endete zwar auch am Abend, aber bei dem 7 bis 8 km nördlich von Villmergen und in einer anderen Geländekammer gelegenen Wohlenschwil⁴. Der katholische Christian Schybi aus dem Entlebuch, der andere namhafte Führer der Bauern anno 1653, der bei Wohlenschwil auch dabei war, kommt wegen der gleichen topographischen Gegebenheiten und überdies wegen seines zum Schimmelreiter nicht passenden bartlosen Gesichtes ebenfalls nicht in Frage. Johann Emmenegger, der äußerlich dem Schimmelreiter noch am ehesten entsprechen würde, war am Kampf von Wohlenschwil nicht beteiligt⁵.

Es lohnt sich, die Bilder unter dem neu gewonnenen Gesichtspunkt eingehender zu studieren, denn es lassen sich Erkenntnisse gewinnen, die für die Geschichte des 2. Villmerger Krieges nicht unwesentlich sind.

Vor allem beim Auszugsbild, aber auch bei demjenigen der Flucht, befindet sich eine ziemlich einheitlich gekleidete Truppe in Bewegung. Die Berner und Luzerner Bauern sind im Jahre 1653 noch durchweg in ihren All-

tagskleidern in den Kampf gezogen. Der Beginn der Uniformierung von Truppen setzt in der Schweiz erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts in den Städtekantonen Bern und Zürich ein und tritt kriegsmäßig erstmals im 2. Villmerger Krieg in Erscheinung⁶. Daß in diesen Kämpfen auch die katholischen Innerschweizer schon einigermaßen uniforme Kleidung trugen, geht aus drei zeitgenössischen Bildern zu diesem Krieg hervor. Das erste ist ein Ölgemälde, das den vom Zürcher Rittmeister Eschmann zurückgeschlagenen nächtlichen Angriff der Schwyzer auf die Hüttenchanze am 22. Juli 1712 zeigt⁷ (Abb. 6). In der linken unteren Ecke dieses Nachtbildes berät der Stab der Schwyzer über den Angriff, während die Soldaten über einen Abhang gegen die Schanze stürmen (Abb. 7). Die Schwyzer zeigen alle einheitlichen Schnitt der Kleidung. Die Verschiedenheit der Farbe scheint wenigstens teilweise das Kennzeichen besonderer Funktionen zu sein. Charakteristisch sind die vorne meist offen getragenen Kasacks, ferner Leibgurt und breitkrempiger Dreispitz. Dasselbe läßt sich auf einer Radierung von Johannes Riedinger⁸ nachweisen, die von dem in derselben Nacht ausgetragenen Kampf um die Bellenschanze bei Hütten



Abb. 3 Monogrammist J.S.: *Flucht der Innerschweizer bei Villmergen 1712*. Ölgemälde. Zustand vor der Restaurierung

Kunde gibt⁹ (Abb. 8 und 9). Hier gewinnt man auch bei der Bewaffnung den Eindruck weitgehender Vereinheitlichung, denn es führen die meisten Soldaten ein Steinschloßgewehr, nur einzelne den Morgenstern und die Halbarte. Neben dem Dreispitz kommt auch der flache Rundhut mit Kordel vor. Am eindrücklichsten lässt sich die fortschreitende Uniformierung auf dem großen Ölgemälde in der Kapelle von Ennerberg bei Buochs feststellen¹⁰ (Abb. 10). Zum Dank für die glückliche Bewahrung vor dem Tod ließ der Anführer der Unterwaldner und Sieger im Kampf bei Sins (20. Juli 1712), Ritter Johann Jakob Achermann (1665–1737), auf eigenem Grund und Boden eine Loretokapelle erbauen, in die der Zuger Maler Johann Franz Strickler den für die Innerschweiz erfolgreichen Überfall einfach, doch zutreffend darstellte. Dieses Panoramabild von über drei Metern Breite zeigt sowohl bei den Katholiken aus Ob- und Nidwalden, Schwyz und Zug als auch bei den Reformierten aus der Waadt ziemlich übereinstimmend den folgenden Stand der Uniformierung (Abb. 11 und 12): Form des Waffenrocks, der Beinkleider und des Hutes sind einheitlich, nämlich Kasack, Kniehosen und Dreispitz. Die Farbe des

Rocks wechselt von Mann zu Mann. Am meisten kommt ein hier dunkleres, dort helleres Braun vor, aber auch Dunkelblau, Hellblau, Rot, Rosa, Violett und sogar Weiß sind anzutreffen. Bei Spielleuten findet man wie bei Weibeln einen zweifarbigem Kasack. Der schwarze Dreispitz ist bei den Unterwaldnern und Zugern mit weißen Schnüren verziert, wie es auch einer Überlieferung entspricht¹¹. Die Bewaffnung besteht fast durchweg aus Gewehr und Säbel, selten aus der Halbarte. Die Feldprediger tragen eine über die rechte Achsel gelegte Stola wie eine Schärpe.

In ähnlichem Rahmen hält sich die Bekleidung der Truppe auf den hier zur Diskussion stehenden Bildern der Schlacht bei Villmergen von 1712. Wiederum trägt die Mehrheit der Marschierenden einen beigen oder nußbraunen Kasack, der mitunter ins Olivgrüne spielt, seltener und offensichtlich als Auszeichnung einen roten, blauen oder rosafarbenen. Auffallend ist die geschlitzte untere Rückenpartie mit zwei Reihen von Zierknopflöchern, darüber der lederne Leibgurt mit dem Säbelgehänge. Den Hals umgibt jeweils eine einfache Halskrause (Abb. 13). Es scheint, daß die Offiziere rot und die Spielleute blau gekleidet sind. Die übrigen vorkommenden



Abb. 4 Monogrammist J.S.: *Flucht der Innerschweizer bei Villmergen 1712*. Ölgemälde. Zustand nach der Restaurierung. LM 16809



Abb. 5 Detail von Abb. 2: *Der Anführer* (Brigadier Ludwig Christoph Pfyffer von Wyer?)

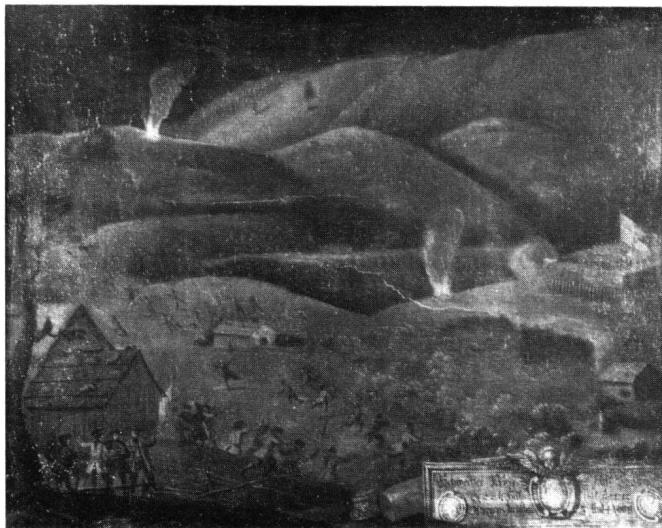


Abb. 6 *Das nächtliche Gefecht bei Hütten am 22. Juli 1712.* Ölgemälde. LM 17586



Abb. 7 Detail von Abb. 6: *Kriegsrat und Angriff*

Farben können als Spielarten des üblichen Braun verstanden werden. Bestimmt wurde den Leuten keine eigentliche Uniform abgegeben, sondern sie versuchten ihre private Kleidung der für den Kampf üblichen und vielleicht sogar in einem weiteren Rahmen vorgeschriebenen

anzupassen. Die Rotröcke tragen weiße, leinene Pluderhosen mit Plissees, die Brauen meist graubraune Kniehosen. Die Strümpfe sind oft weiß, auch rot und blau. Bis auf einen Offizier mit hohen Stulpenstiefeln tragen alle Katholiken Halbschuhe mit über dem Rist umgelegter

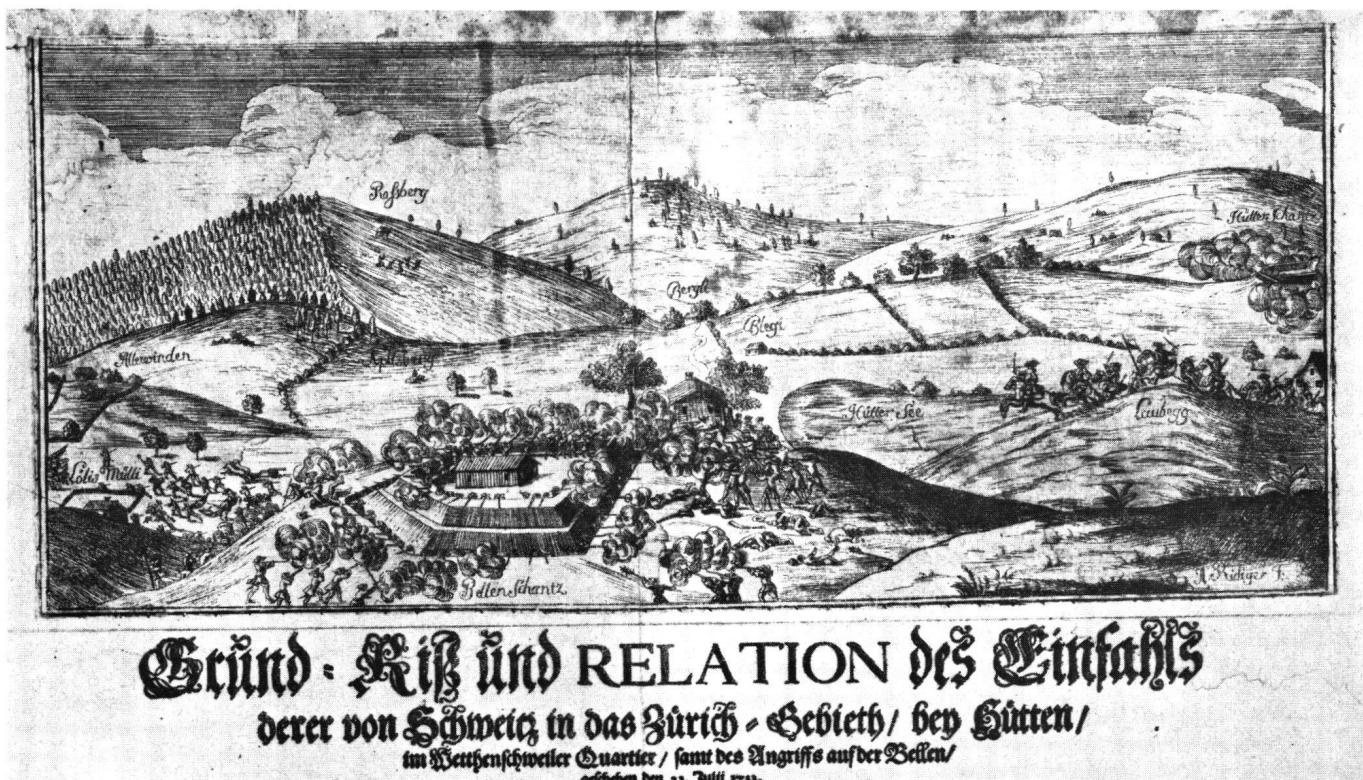


Abb. 8 Joh. Riedinger: *Gefecht um die Bellenschanz bei Hütten 1712.* Radierung. Schweizerisches Landesmuseum, Inv. BS 1923.1275



Abb. 9 Detail von Abb. 8: *Gefecht um die Bellenschanz bei Hütteln*



Abb. 11 Detail von Abb. 10: *Die Zuger unter J.J. Muos*

Lasche. Neben dem Dreispitz ist der flache Rundhut mit geknoteter roter Kordel üblich. Einen Federbusch als besondere Auszeichnung führt nur der Kommandant. Eine kleine weiße flachgelegte Feder ziert den Rundhut eines blaugekleideten Tambours (Abb. 14). Stark wechselnd erscheint die Bewaffnung: Es überwiegt zwar wiederum

das Gewehr, aber die Halbarte ist ebenfalls verbreitet. Das Vorrücken erfolgt in mehr oder weniger geordneten breiten Gliedern, die zu einer langen Kolonne formiert sind. Auf der Flucht ist von einer Formation natürlichlicherweise nicht mehr die Rede.

Von Bedeutung scheinen die Farben des Federbusches

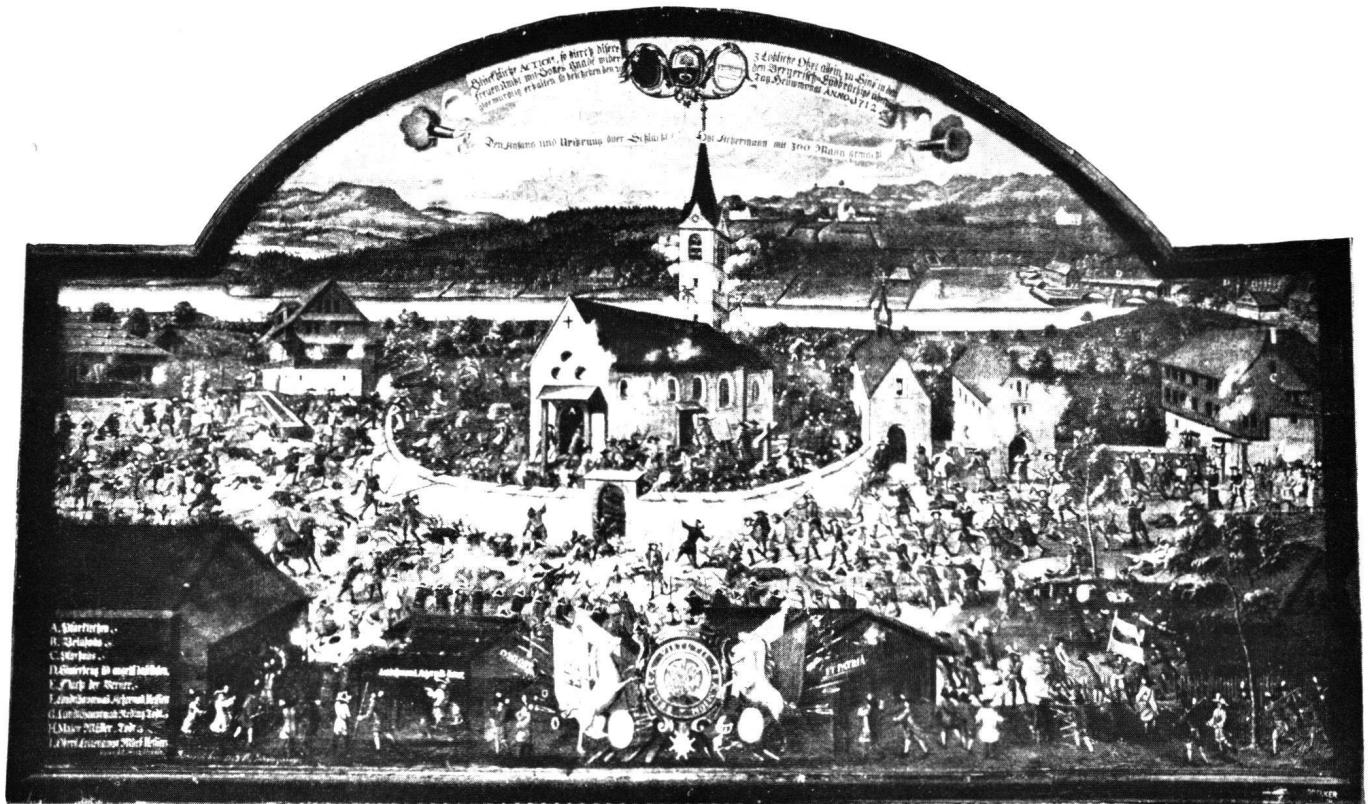


Abb. 10 Johann Franz Strickler: *Gefecht bei Sins 1712*. Ölgemälde in der Kapelle Ennerberg bei Buochs

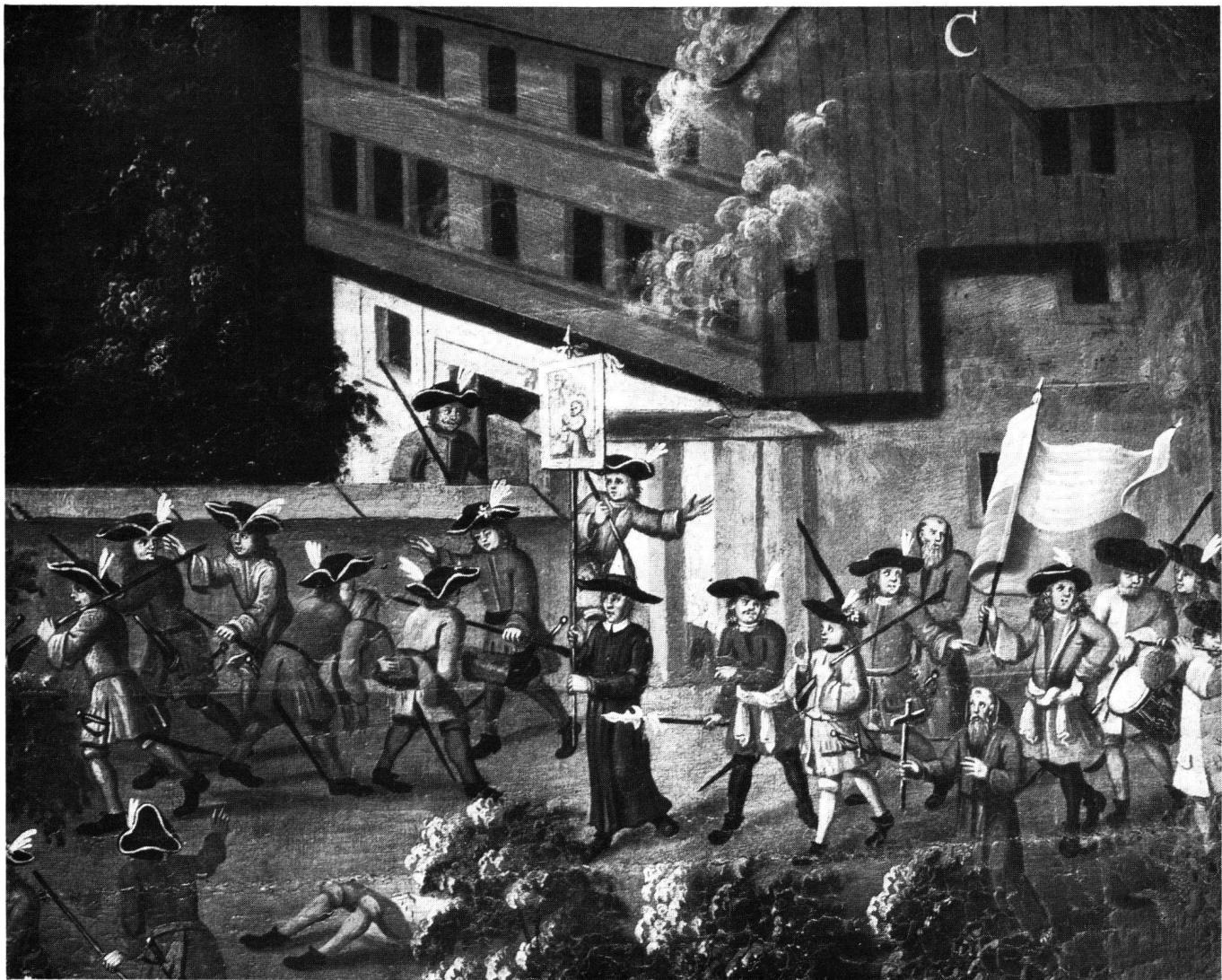


Abb. 12 Detail von Abb. 10: *Die Obwaldner mit Landesbanner und Bruder-Klausen-Fahne*

auf dem Hut des Schimmelreiters, Rot und Gelb. Leider läßt sich für diese Farbe keine eindeutige Erklärung geben. Daß es sich um die Wappenfarben des Trägers selbst handelt, kann wegen des Fehlens gleichzeitiger Parallelfälle praktisch ausgeschlossen werden. Die in Frage kommenden Anführer der katholischen Partei fallen außer Betracht. Viel eher kommen die Standesfarben der Urikantone, hier Uri und Schwyz, in Frage. Doch müßte dann auch Weiß vorhanden sein, damit Ob- und Nidwalden eingeschlossen wären. Da der Anführer am ehesten ein Luzerner ist – die Innerschweizer verfügten bei Villmergen nur über eigene Offiziere mittlerer und unterer Rangstufen –, wären Blau und Weiß gegeben. Es wird unten noch gezeigt, daß die Luzerner Feldherren auf Konzessionen gegenüber den rebellierenden Bauernsolda-

ten aus der Innerschweiz angewiesen waren, wollten sie sich noch Gehör und einen Gehorsam verschaffen. Daß der rot-gelbe Federbusch eine Art Schmeichelei bedeutet, ist deshalb nicht auszuschließen¹². Der hier auf dem Marsch in die Schlacht dargestellte Truppenteil setzte sich erwiesenermaßen aus Schwyzern und Urnern, teilweise auch Luzernern und Zugern zusammen. Daß der Kommandant keine seinen Rang bekanntgebenden äußeren Abzeichen trägt, mag man in der gleichen Richtung interpretieren. Bis auf den Federbusch ist er gleich gekleidet wie seine Unterführer: Weiße Halskrause, roter Kassack, Gurt mit Säbel, weiße plissierte Pluderhosen, weiße Strümpfe und lederne Halbschuhe. Von der möglichen symbolischen Bedeutung der Farben auf dem Federbusch wird noch zu sprechen sein. Auf der Flucht weht eine etwa



Abb. 13 Detail von Abb. 2: *Uniformierte Innerschweizer*

einen Meter lange, vom Gurt abgehende, vielleicht aus kleinen Perlen zusammengesetzte, mit vereinzelten Knoten versehene Schnur in der Luft (Abb. 15). Ihre Bedeutung ist unklar. Für einen Rosenkranz – woran man zuerst denkt – wirkt sie viel zu lang. Im flatternden Teil sind zwei Knoten festzustellen. Ein Kapuzinerstrick, der in der Form nicht unähnlich ist, kommt kaum in Frage, da der Schimmelreiter ohne Zweifel weltlichen Standes ist. Eher könnte es sich um das an die Stricke der Franziskaner erinnernde Zeichen einer mit dem Dritten Orden in Zusammenhang stehenden Bruderschaft handeln. Sozusagen jeder Bürger Luzerns und der Innerschweiz war Mitglied irgendeiner Bruderschaft, und es wäre durchaus vorstellbar, daß in der Schlacht, wo religiöses Brauchtum besonders üblich war, Bruderschaftszeichen öffentlich getragen wurden. Merkwürdig erscheint indessen der Umstand, daß der Reiter nur auf der Flucht den Strick zeigt, den er ziemlich eindeutig um seinen roten Rock herumgeschlungen hat. Beim Auszug ist davon nichts zu erkennen; vielleicht hält er ihn unter dem Leibgurt verborgen. Auf die Möglichkeit eines Judasstricks wird weiter unten hinzuweisen sein.

Hier noch ein Wort zur Uniform der angreifenden Ber-

ner. Man sieht einige von ihnen auf dem zweiten Bild unten rechts sehr gut (Abb. 2); vor allem sticht dort ein berittener Offizier heraus (Abb. 16). Auf seinem Dreispitz stecken vier Federn, zwei rote und zwei weiße; der offene hechtblaue Kasack hat an den Ärmeln rote Umschläge, aus denen weiße Spitzenmanschetten hervorschauen. Die Halskrause ist durch eine weiße moderne Halsbinde ersetzt. Blaue Reithosen, hohe über die Knie reichende Schaftstiefel und rote Schabracken gehören dazu. Die vom Offizier befehligte Fußtruppe trägt einen ebenfalls blauen Kasack mit Bandelier, der Rundhut zeigt ein un auffälliges Band und ist ziemlich flach.

In bezug auf das ganze Bild nebensächlich, aber für den jeweiligen Betrachter insofern von Interesse, als sein Blick gleich darauf fällt, ist eine Szene des *Auszugs* im Vordergrund links. Ein braunoliv gekleideter, mit Gewehr und Säbel bewaffneter Soldat hält einem rot sich nach vorn



Abb. 14 Detail von Abb. 2: *Tambour*



Abb. 15 Detail von Abb. 4: *Der flüchtende Anführer*

neigenden Wehrmann ein braunolives, kaselartiges Gewand über den Kopf (Abb. 17). Man könnte zuerst glauben, daß hier die Pflege eines am Kopf Verwundeten vorliege. Dies ist jedoch wegen des Fehlens einer feststellbaren Verletzung nicht der Fall. Ob es sich um einen Lastenwechsel handelt, muß ebenfalls fraglich bleiben; die Szene erscheint dafür zu stark betont. Das Schulter-

tuch soll, könnte man annehmen, die Kleider vor der Last schützen. Diese ist am Boden abgestellt und besteht aus einem Weidenkorb und einem runden Gepäckstück, beide in weißes Tuch eingeschlagen. Es sind Effekten, vielleicht des Anführers, der daneben zu Pferd reitet. Mehr Wahrscheinlichkeitswert eignet der folgenden Deutung: Man kann leicht erkennen, daß die Soldaten in der näheren



Abb. 16 Detail von Abb. 4: *Bernischer Infanterieoffizier zu Pferd*

Umgebung dieser auffallenden Szene Rosenkränze in ihren Händen halten, ja daß sie diese der Gruppe entgegenzustrecken scheinen (Abb. 14 links oben, Abb. 17). Das deutet darauf hin, daß hier eine Art Segnung oder sonst eine heilige Handlung vollzogen wird. Prof. Dr. A. Reinle machte den Schreibenden darauf aufmerksam, daß in St. Urban und in Luthern (Kanton Luzern) Ulrichsmeßgewänder aufbewahrt werden, die zum Segnen von Kranken, Pilgern und Kindern verwendet wurden. Der Priester hält in St. Urban, wo sich der Brauch bis heute erhalten hat, die Kasel mit dem Halsloch über das zu segnende Kind. Das Altarblatt des Ulrichsaltars in St. Urban zeigt diese Handlung deutlich (KdS, Luzern V, S. 363, Abb. 301). Es ist möglich, daß hier auf dem Schlachtbild eine geheiligte Kasel für die Beschützung der Krieger vor Tod und Verletzung in ähnlicher Weise gebraucht wird. Nicht nur einem einzelnen kommt der Segen zu, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, sondern die Vorbeimarschierenden, die seiner zu bedürfen glauben und Gelegenheit finden, aus der Reihe zu treten, werden einer nach dem anderen in schnellem Zeremoniell der geistlichen Stärkung teilhaftig. Der Mann, welcher den Segen erteilt, ist mit Säbel und Gewehr bewaffnet, kann also kein Geistlicher sein, wohl aber ein von einer entsprechenden Bruderschaft mit der Segenerteilung Beauftragter.

Leider war es bis jetzt nicht möglich, in den Luzerner Archiven einen brauchbaren Hinweis auf die Austeilung derartiger Segnungen im Villmerger Krieg zu finden. Am ehesten kommt eine der in der Innerschweiz weit verbreiteten Skapulierbruderschaften des Karmeliterordens in Frage. Sie gehen auf das heilige Skapulier zurück, das der Ordensgeneral Simon Stock 1251 in Cambridge von Maria empfangen haben soll mit der Versicherung, daß die darin Sterbenden am nächsten Samstag aus dem Fegefeuer kämen. Die Bruderschaftsglieder trugen deshalb stets – wie übrigens auch die Angehörigen des Dritten Ordens – ein kleines Skapulier unter den Kleidern. In Anbetracht dessen, daß es sich bei dem hier verwendeten Gewandstück um eine Kasel, evtl. um ein altertümliches großes Skapulier handelt, ist es wohl nicht ganz abwegig, an die Tätigkeit einer solchen Skapulierbruderschaft auf dem Schlachtfeld zu denken. Das Auflegen des kaselartigen Meßgewandes soll die Todgeweihten vor Verderben und Verletzung schützen. Eine Skapulierbruderschaft bestand am Hof von Luzern seit 1686 (vgl. RUD. HENGGELER: *Die kirchlichen Bruderschaften und Zünfte der Innerschweiz*. Einsiedeln s.d. [1958], S. 56, 252). Vielleicht gelingt es, die Handlung des Auflegens einer geweihten Kasel über Kriegsleute noch genau zu bestimmen. Jedenfalls waren ähnliche religiöse und im Volkshaften verwurzelte Bräuche während der Zeit der Konfessionskriege in den katholischen Orten der Schweiz üblich. Nur weiß man im allgemeinen wenig darüber, da Brauchtum und Sitte kaum in die schriftliche Überlieferung eingingen.

Ein fahnengeschichtliches Problem geben die drei auf den beiden Bildern von den Katholiken geführten Feld-



Abb. 17 Detail von Abb. 2: *Segnung durch Auflegen einer Kasel (?)*

zeichen auf. Alle drei sind von gleicher Art und Größe (ca. 175 cm im Geviert), heraldisch gespalten von vier Farben in verschiedener Abfolge. Das am besten sichtbare Banner wird beim Auszug an der Kolonnenspitze getragen. Es zeigt die Farbfolge Weiß-Rot-Gold-Blau (Abb. 18). Am rechten Rand desselben Bildes ist die Ecke eines ähnlichen Banners von Rot und Blau zu sehen. Auf der Flucht wird den Zurückweichenden eine Fahne von Rot-Gold-Blau-Rot entgegengestemmt, wobei das zweite Rot mit Blau untermalt ist und rosa erscheint. Als entfernt vergleichbares Banner erwähnt Bruckner im Schweizer Fahnenbuch eine Zuger Fahne aus dem 17. Jahrhundert mit der Streifung Weiß-Blau-Weiß-Rot-Blau-Weiß¹³. Demnach waren in der Innerschweiz damals gestreifte Fahnen vorhanden und in Gebrauch. Daß es sich hier um Exemplare der für den Feldzug durchs Freiamt in Opposition gegen die Stadt Luzern von den Menzingern Johann Baptist Trinkler und Peter Konrad Krentzlin erfundenen Freifahne handelt, ist denkbar, aber nicht zu erweisen¹⁴. Nach verschiedenen Angaben bestand diese Freifahne aus einem Bruder-Klausen-Bild¹⁵. Eine solche Fahne wird auf dem Stricklerschen Gemälde der Schlacht von Sins von den Obwaldnern neben ihrer Standesfahne geführt (Abb. 12). Immerhin hat man gewisse Bedenken, sich auf einer quasi revolutionären Fahne den Friedensstifter Bruder Klaus vorzustellen, zumal die Erhebung sich gegen einen Stand aus dem eigenen Lager, nämlich gegen das städtisch gesinnte Luzern, richtete. Zur Erklärung der gestreiften Fahnen kann folgender Gedanke verhelfen: Die Urner, Schwyz, Unterwaldner und Zuger als Vertreter der unabhängigen Landstände, man nannte sie üblicherweise die «Länder», waren – auch ohne, ja sogar gegen Luzern – bereit, den Kampf gegen Zürich und Bern mit allen Mitteln bis zum Siege fortzusetzen. Sie gaben sich aus separatistischen Gründen eigene, neue, sie untereinander verbindende Feldzeichen. Als Luzern dem sich zusehends verstärkenden Druck der Landleute aus der Innerschweiz nachgeben mußte, um nicht selbst angegriffen zu werden, und als die luzernischen Offiziere versuchten, wenigstens einigermaßen die Massen der von Nuntius Caraccioli besonders aufgeputzten Katholiken¹⁶ überhaupt führen zu können, wurden neue Fahnen zum Zeichen des unbändigen Willens, über die reformierten Orte zu siegen, geschaffen. Bei Sins kamen noch die üblichen Standesfahnen zur Anwendung, wie man aus dem Bild Stricklers in Ennerberg ersieht (Abb. 10), bei Villmergen ging indessen die Verbrüderung so weit, daß man sich zu einem Heer unter einer alle verbindenden Fahne zusammenschloß: Rot steht für Unterwalden und Schwyz, Gold für Uri, Blau für Zug und Weiß für Unterwalden und Zug. Um der Gefolgschaft dieser Leute nicht verlustig zu gehen, waren die Führer aus Luzern wohl oder übel gezwungen, die «Freifahne» zu dulden. Daß die Fahnen in der Farbfolge nicht einheitlich erscheinen, kann man sich vielleicht so erklären: Jeder Stand setzte seine eigenen Farben an

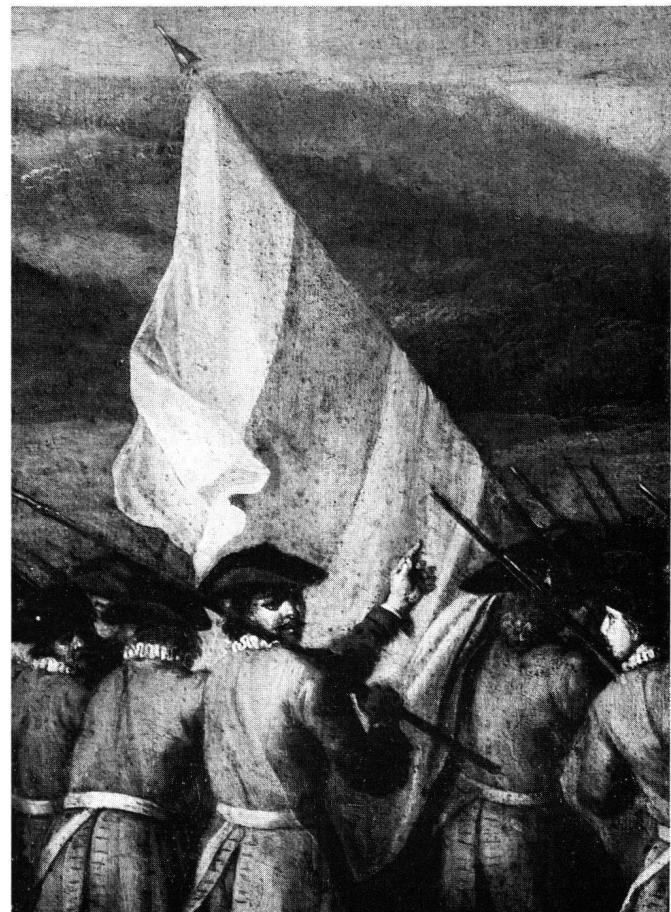


Abb. 18 Detail von Abb. 2: *Die gestreifte Fahne der Innerschweizer bei Villmergen 1712*

den Anfang, also Ob- und Nidwalden Weiß-Rot, Schwyz Rot, Uri Gold, Zug Weiß-Blau. Daß die Fahnen vom Maler kaum frei erfunden sind, dafür spricht die Darstellung als Ganzes, in der manche mit der Wirklichkeit übereinstimmende Detailbeobachtungen vorkommen.

Dazu gehören die feststellbaren Gebäulichkeiten und die Landschaft¹⁷. Sie sind zwar keineswegs absolut genau wiedergegeben, setzen aber den Betrachter sofort mit den zur Orientierung wesentlichen Punkten in Beziehung. Beim Auszug erhebt sich links auf einer stark übersteigerten Anhöhe die Kirche von Villmergen (Abb. 19). Nur der Gesamteindruck dieser mit Wehrmauern versehenen Anlage ist naturnah gezeichnet. Wie auf dem Schlachtenbild von 1656 im Landesmuseum¹⁸ ist die Kirche gerade geschlossen, im Gegensatz zur Photographie im Kunstdenkmälerband Aargau IV (S. 389). Links von der Kirche steht das alte Pfarrhaus. Die Kapelle wird bloß mit einem Giebel angedeutet. Durch das Gleissen der Abendsonne verschwimmt dieser Teil des Bildes in den Umrissen weitgehend. Das unten am Rand der Wohlener Ebene sichtbare Dorf Villmergen besteht aus etwa acht breiten, fla-

chen Bauernhäusern (Abb. 3). Vor dem Dorf, im Schatten des Bärholzes, bewegen sich katholische Truppen auf Villmergen zu¹⁹. Es ist dies der linke Flügel, bei dem nach allgemeiner Ansicht der greise luzernische Oberbefehlshaber Schultheiß Johann Martin Schwytzer (1634–1713), Carl Anton Amrhy (1660–1714) und der Kommandant dieser Heereshälfte, Brigadier Franz Conrad von Sonnenberg (1672–1748)²⁰, standen. Im hinteren Teil dieser Truppenansammlung glaubt man vier Zuger oder Luzerner Fahnen zu erkennen; sie sind jedenfalls weiß-blau gestreift. Das Vorfeld erscheint für die Gegend etwas stark coupiert und zu wenig ausgedehnt. Das Wäldchen in der Mitte könnte mit dem Wohlenberg (Wulebärg) identisch sein. In einem in die Landschaft eingeschnittenen Graben verläuft die Bünz oder einer ihrer ehemaligen Seitenarme. Wohl am gleichen Ufer wie die Angreifer stehen im Bildmittelgrund die Berner Truppen zur Schlacht bereit (am rechten Bildrand). Vor ihnen sind vier Kanonen aufgepflanzt, und ein rotuniformierter Befehlshaber reitet auf einem Schimmel hin und her. Es kann Generalmajor Johann Rudolf von Manuel (1669–1715) sein²¹. Eigenartig muten bei den reformierten Truppen die beiden Gevierthaufen von Speerträgern an, wie sie sich schon auf dem Bild von 1656 – eingerahm von Gewehrträgern – finden. Die Verwendung von Stangenwaffen durch die Berner 1712 ist allerdings sehr unwahrscheinlich. Möglicherweise hat der katholische Gewährsmann in seiner Erinnerung einen falschen optischen Eindruck von der Art des Feindes behalten, vielleicht sollte der Feind auch bewußt als unzeitgemäß gerüstet hingestellt werden, damit die Flucht der eigenen Reihen um so unmotivierter in Erscheinung trete. Man denkt daran auch bei den von den Bernern verwendeten Morgensternen im Angriff (siehe Abb. 16).

Im Hintergrund erhebt sich über Villmergen der Ritterberg, viel höher und alpiner als in Wirklichkeit. Rechts

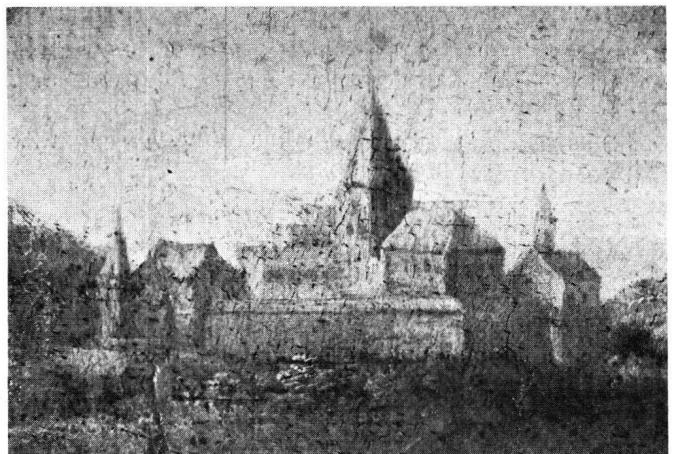


Abb. 20 Detail von Abb. 4: *Schloß Hilfikon*

am Ende der Ebene erkennt man gerade noch die sanft ansteigenden Höhen des Maiengrüns bei Dottikon und am Horizont den Chestenberg mit dem östlichen Steilhang gegen Brunegg.

Das Bild mit der Flucht (Abb. 4) zeigt eine etwas weiter südwestlich liegende Szenerie. Links das stark überhöhte Schloß Hilfikon (Abb. 20). Der Palas ist noch mit einem Spitzdach versehen (im Gegensatz zur Gouache von 1571²²), die Ringmauer scheint weitgehend abgetragen zu sein, der nördliche Eckturm neben der Scheune ist erhalten. Rechts die Schloßkapelle mit dem Dachreiter. Zwischen dem Schloß und Villmergen liegen einige Häuser im Tal. Fast gleich wie beim Auszug erscheint die Villmerger Kirche, wobei im Abendlicht mehr Einzelheiten festzustellen sind (Abb. 21). Vom Dorf selbst kann man nur einige Bauernhäuser am rechten Bildrand erkennen. «Tannwald» und «Ebni», die Höhenzüge über Vill-

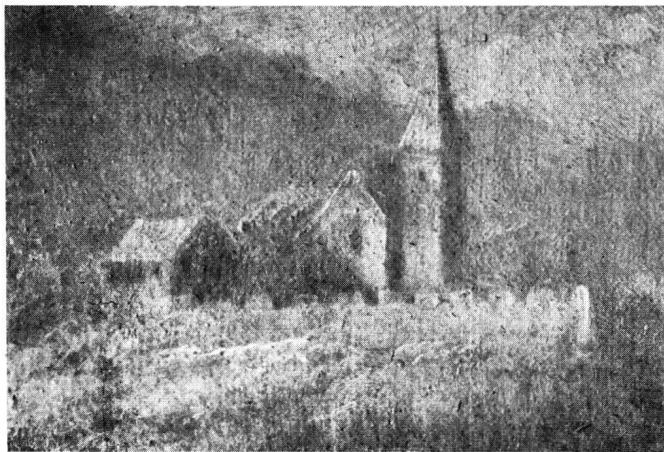


Abb. 19 Detail von Abb. 2: *Die Kirche von Villmergen*

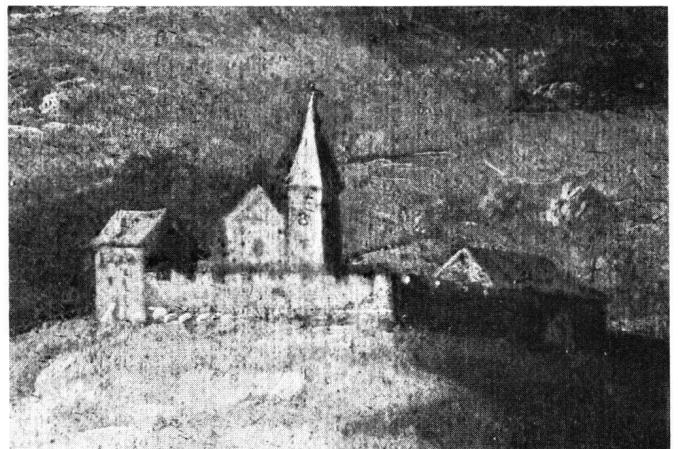


Abb. 21 Detail von Abb. 4: *Die Kirche von Villmergen*

mergen, sind in realistischer Weise als gerundete und teilweise bewaldete Berge gestaltet, sehr ähnlich wie beim Schlachtbild von 1656. Bemerkenswert ist die den Abzug eines Gewitters verkündende abendliche Bewölkung.

Wie erwähnt ist durch die Restaurierung beim Auszug eine nur wenig über dem Horizont stehende Sonne mit zahlreichen Strahlen zum Vorschein gekommen. Da sie in bezug auf die Landschaft im Westen liegt, kann nur eine Abendstunde dargestellt sein. Dies fügt sich insofern gut ins Schlachtgeschehen, als der eigentliche Kampf erst am frühen Nachmittag begann und bis gegen sechs Uhr währte²³. Bei der Flucht ist die Sonne bereits untergegangen und malt auf die ihr zugekehrten Wolkenbänke ein bleiches Abendrot. Abgesehen davon, daß Sonne und Wolken in erster Linie als schmückende Beigaben in diesen Bildern zu werten sind, mag sich wiederum in der Erinnerung des Gewährsmannes eingeprägt haben, daß die Schlacht an einem hochsommerlichen, gewitterschwülen Nachmittag sich abspielte und noch andauerte, als der Tag sich neigte. Auch das Gefecht bei Wohlenschwil 1653 fand an einem Nachmittag und bei einem Wechsel von Gewitter und Sonnenschein statt²⁴. Dies mag mit dazu beigetragen haben, die Bilder mit dem Bauernkrieg in Verbindung zu bringen. Die Landschaftskulisse schließt aber die Gegend von Wohlenschwil aus.

Einer Bestimmung des Anführers auf dem Schimmel legen sich mehrere Hindernisse in den Weg. Offensichtlich handelt es sich um die Führerperson des rechten Flügels der Katholiken, der aus der Gegend von Muri-Boswil zwischen Villmergen und Wohlen vorstieß, um den Bernern rechts umfassend von der Bünz her in die Flanke und in den Rücken zu fallen. Auf dieser Seite nahm denn auch die Schlacht ihren Anfang und schien sich zuerst zugunsten der Katholiken zu entwickeln, bis durch einen Frontwechsel und Gegenangriff die bereits gewichenen Berner die Oberhand gewannen und dank ihrer besseren Kampffordnung und Disziplin die Katholiken in ein nahes Gehölz und durch dieses hindurch in die von den andauernden Regenfällen der vorangehenden Tage hoch angeschwollene Bünz trieben. Nach der Dissertation von Karl Löw, die der Beurteilung aller verfügbaren Quellen zur Schlacht bei Villmergen gewidmet ist, war der Anführer des aus Urnern und auch Schwyzern, Zugern und Luzernern bestehenden rechten Flügels der Katholiken der Brigadier Ludwig Christoph Pfyffer von Wyer (geb. 15.8.1660, gest. 4.7.1716)²⁵. Über diesen Offizier werden – selbst von Löw – ungenaue und sich widersprechende Angaben gemacht. Er fiel nicht bei Villmergen, sondern überlebte die Schlacht – offenbar unverletzt – und starb einige Jahre später in Luzern²⁶. Leider existiert von ihm kein Porträt, so daß seine Gesichtszüge nicht mit denen des Schimmelreiters verglichen werden können und der Identitätsnachweis nicht gelingt. Auf dem Bild des Anmarsches ist die Nasenpartie verdorben. Das Gesicht zeigt eher fanatische Züge, ist eingerahmt

von einem leicht ergrauten braunen Vollbart und dichten braunem Haupthaar. Die eher kleine, fast unersetzbare Statur und das Gesicht passen zu einem Mann, der nicht mehr jung ist, sondern vielleicht schon 50 Jahre überschritten hat. Auf der Flucht wandelt sich der Ausdruck in beinahe besänftigende Güte. Das Antlitz wird hier frontal gezeigt, ist rundlich mit kleinem Mund, eher kleiner flacher Nase und leicht geschwollenen Augen. Der Umstand, daß der Anführer als einzige Person auf den Bildern beritten ist, läßt allein auf seinen höheren Stand schließen. Die Kleidung dagegen unterscheidet sich nicht von derjenigen der Unterführer und Soldaten, und das bärtige Gesicht wirkt fast bärisch. Mit Ausnahme des rot-gelben Federbusches ist kein Schmuck und keine Auszeichnung an ihm zu bemerken²⁷.

Ganz bestimmt wollte der Maler ausdrücken, daß des Anführers Flucht schimpflich sei. Diese Vermutung gewinnt an Bestimmtheit durch den Gegensatz zum hybridischen, unter dem Segen Gottes angetretenen Auszug. Der Kommandant hindert das Zurückweichen der Truppen nicht, er scheint es vielmehr zu fördern. Den Säbel hat er ohne erkennbare Not weggeworfen. Das Kruzifix scheint schon vorher verlorengegangen zu sein. Diese für einen Offizier unrühmliche Handlungsweise scheint sich mit dem ehrwürdigen Namen eines Pfyffer von Wyer schwer zu vertragen. Es gibt indessen eine Erklärung für die bildliche Darstellung dieser ehrlosen Flucht, die vielleicht in Wirklichkeit begründeter war, als es die Erinnerung der unterlegenen und nach Sündenböcken suchenden Innerschweizer zulassen möchte. In einer Luzerner Sage²⁸ wird dargelegt, die städtischen Luzerner Offiziere hätten die Innerschweizer Landleute bei Villmergen schmählich im Stich gelassen, indem sie den Soldaten nicht genügend Pulver verschafft hätten. Man fand den dafür Verantwortlichen im Kommandanten des Truppenteils, der zuerst den Kampf für verloren gab. Das war Brigadier Pfyffer. So mußte er stellvertretend für die ganze Luzerner Führerschaft, die widerwillig in diesen Krieg zog, herhalten. Man machte sie für die mannigfaltigen Unzulänglichkeiten in der Ausrüstung und Organisation und für den Mangel einer straffen Ordnung verantwortlich. In Wirklichkeit war die Widersetzlichkeit und Starrköpfigkeit der Landleute aus den inneren Orten am Debakel schuld. Es könnte aus den angestellten Überlegungen geschlossen werden, hier ein Abbild Pfyffers zu sehen, und zwar in den beiden Momenten, da dieser Offizier – erstens – seinen Truppenteil im Namen Gottes in den Kampf und zu einem für die Truppe von vornherein sicher erscheinenden Sieg führt und da er – zweitens – seine Leute bei der Flucht begleitet, da seine Kunst versagt und keine andere Möglichkeit besteht, dem Verderben zu entgehen. Pfyffer kommt als Träger der Verantwortung um so mehr in Frage, als man ihm nachträglich den Vorwurf machte, den Bernern direkt in die Hände gespielt zu haben. Es sei hier auf eine Stelle in den Memoiren des Barons von

Beserval von 1771 und auf Carl Leonz Pünteners Schlachtbericht verwiesen²⁸. Danach kritisierte Pfyffers Sohn, der auch an der Schlacht teilgenommen hatte, das Vorgehen seines Vaters schwer, indem er den Leuten zurief: «Was! Niemand tötet meinen Vater! Ich kann's doch nicht tun, ich bin sein Sohn!» Diese Worte passen zum Bild, denn man gewinnt beim Betrachten wirklich die Meinung, es komme ein Truppenführer zur Darstellung, dem vom Maler oder seinem Auftraggeber das zwiespältige Verhalten vor und nach der Schlacht vorgeworfen wird. Der Maler macht sich gleichsam zum Sprachrohr der enttäuschten und sich verraten fühlenden «Länder». Brigadier Pfyffer wurde übrigens von etlichen Quellen zu den Gefallenen der Schlacht gezählt, wobei man sich fragte, ob er vom Feind oder den eigenen Truppen umgebracht worden sei. Dieser Irrtum, dem auch Löw verfiel, ist wohl nicht mehr zu erklären²⁹. Daß das Bild möglicherweise aus dem Besitz von Franz Conrad von Sonnenberg stammt, dem – zusammen mit Pfyffer – maßgebenden aktiven Luzerner Feldherrn in der Schlacht bei Villmergen, könnte zur Meinung Anlaß geben, der im Prestige durch die Feldniederlage ebenfalls Betroffene habe sich ein sichtbares Bild von dem nach der Volksmeinung Hauptschuldigen, dem Brigadier Pfyffer, beschafft, um sich moralisch vor allfälligen Vorwürfen zu schützen. Dies wäre nun allerdings eines Vertreters der sehr angesehenen Familie der von Sonnenberg, die mehrere bedeutende Offiziere und Staatsmänner in Luzern hervorgebracht hat, unwürdig und gegenüber der ebenso vornehmen Familie von Pfyffer nicht nur unfair, sondern geradezu beleidigend gewesen, selbst wenn sich die verwerfliche Handlungsweise auf Tatsachen hätte stützen können. Der folgende Gedankengang, der in ähnlicher Richtung führt, mag vielleicht der Wahrheit nahekommen. Er hat sich aus einem Gespräch mit Prof. Dr. Adolf Reinle herausentwickelt, einem Gespräch, das sich auf Äußerungen von P. Dr. Rainald Fischer OFMCap stützen konnte. Den beiden Wissenschaftlern sei hier für ihre wertvollen Meinungsäußerungen zum Thema bestens gedankt. Nicht individuelle Züge sollte der im Bild dargestellte, in seinem Amt versagende Anführer tragen, sondern er sollte, besonders für den mit dem Sachverhalt nicht vertrauten Beobachter als allgemeiner und an keine bestimmte Person erinnernder Protagonist eines verräterischen Spiels, das der Sache der katholischen Innerschweiz Schaden zufügte, gezeichnet werden. Das herbe Aussehen, das einem Offizier des barocken Zeitalters – da die Vornehmen üblicherweise glattrasiert und mit kavaliersmäßig zugestutztem Schnäuzchen aufraten – keineswegs entspricht (man vergleiche auf dem Bild der Flucht den berittenen Berner Leutnant rechts außen, Abb. 16), und die schmucklose Tracht, wobei vor allem für einen Reiter das Fehlen der Schaftstiefel auffällt, machen den Feldherrn zum urwüchsigen Volksführer. Es wird von hier aus verständlich, daß E.A. Geßler den Niklaus Leuenberger von 1653 vor sich

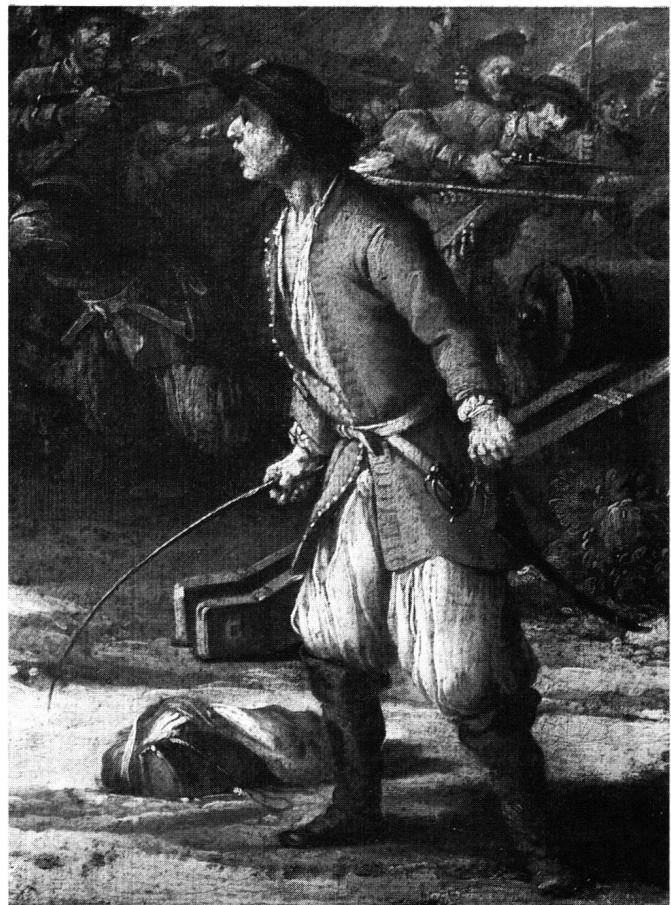


Abb. 22 Detail von Abb. 4: *Der Urner Artillerie-Hauptmann Carl Leonz Püntener (?)*

zu haben glaubte. Vielleicht sind die Farben des Federbusches, Rot-Gelb, diejenigen des Feindes, Berns. Sie würden damit zum sichtbaren Symbol des Verrats, das seinen Träger schon von Anfang an als etwas geradezu Satanisches kennzeichnet. Auf der Flucht kann die im Wind baumelnde Schnur gar für einen Judasstrick gehalten werden. Zum Judastyp scheint das bärtige Gesicht gut zu passen. Alle Schuld an der Niederlage zieht der Flüchtende auf sich, er wird zum eigentlichen Sündenbock, zum verkörperten Bösen, das den Innerschweizern als einzige plausible Erklärung der für sie schwer verständlichen Niederlage gegen einen zahlenmäßig unterlegenen Feind dient. (Über das Kräfteverhältnis vgl. Löw, S. 41f., 81f. Anm.) Selbstverständlich ist diese Deutung als Hypothese aufzufassen. Ob sich in der Schweiz andere Schlachtenbilder finden, auf denen sich ähnliches, im Volk verwurzeltes, aus dem religiösen Aberglauben erwachsenes Gedankengut ausdrückt, wäre zu untersuchen.

Ob von den bekannten Luzerner Anführern nicht auch ein anderer für den Schimmelreiter in Frage kommt? Johannes Martin Schwytzer, der Luzerner Schultheiß,

und Carl Anton Amrhyne, sein Nachfolger im Amt, sind durch gute Ölporträts belegt³¹. Sie gleichen dem Anführer auf unseren Bildern nicht. Franz Conrad von Sonnenberg³², von dem uns ebenfalls kein Bildnis bekannt ist, befahlte nach Leus Lexikon und Löw³³ den linken Flügel der Katholiken. Er wurde in der Schlacht verwundet, und man schoß ihm das Pferd unter dem Leib weg. Aus diesen äußerlichen Gründen fällt er außer Betracht. Der Luzerner Oberst Ludwig Xaver von Fleckenstein fiel in der Schlacht und wurde nachher als Held verehrt. Ein Priester – man denkt an einen solchen wegen des Kruzifixes – ist praktisch nicht möglich, erstens wegen des weltlichen soldatischen Gewandes und zweitens wegen der Bewaffnung. Die an der Schlacht wahrscheinlich beteiligten Geistlichen, der Jesuit Dillier und der Leutpriester Meglinger, von denen der eine die Sache der Länder, der andere die der Stadt Luzern vertrat, können wohl das Kruzifix, nicht aber den Säbel geschwungen haben. Für einen Feldherrn im Zeitalter der Konfessionskriege ist die Führung eines Kruzifixes hingegen nicht ausgeschlossen. Man denkt in diesem Zusammenhang auch an den kampffreudigen Kapuzinerpater Paul Styger (1764–1824), der zur Zeit der Franzosenkriege oft das Kreuz und den Degen führte.

Interessant erscheint die Feststellung, daß der sich empört und konsterniert gegen den flüchtenden Schimmelreiter wendende Rotrock offenbar ein Artillerieoffizier ist, denn er steht neben einer eben vom Feind eroberten Kanone mit der gebogenen Zündrute in der Hand (Abb. 22). Als Artillerieführer der Urner nahm der «Stucki-Hauptmann» Carl Leonz Püntener (1667–1720) an der Schlacht teil. Es ist derselbe Püntener, der den Schlachtbericht geschrieben hatte, in dem Pfyffer mit schweren Vorwürfen bedacht wird. Daß sich die Darstellung auf dem Bild der Flucht mit dem Bericht Pünteners weitgehend deckt, dürfte kaum ein Zufall sein. Bekannt wurde Püntener als Maler, vor allem durch seine Fresken in der Tellskapelle (1719), die 1833 durch diejenigen von Ernst Stückelberg ersetzt wurden. Von den Wandmalereien Pünteners bewahrt das Landesmuseum noch drei Fragmente auf³⁰. Wir möchten hier die These vertreten, daß Püntener als Maler seinen Berufskollegen, der die beiden Villmerger Schlachtbilder ausführte, persönlich gekannt, ja daß er diesem als Gewährsmann für die Darstellung gedient habe, denn beide vertraten wohl die gleiche politische Gesinnung, jener als Soldat, dieser als Maler.

Die Gemälde stammen aus Luzern und sind von einem Vertreter der radikalen katholischen Partei der Innenschweiz gemalt worden. Dargestellt wird die schimpflische Flucht, die von den katholischen Soldaten nicht vollständig mitgemacht, von einzelnen sogar gehemmt wird. Was führt einen Katholiken, der kein Verräter seiner Partei sein will, dazu, diese Niederlage auf so drastische Weise im Bild festzuhalten? Aus offizieller luzernischer Sicht

wäre auf diese Frage die folgende Antwort möglich: Es sollten hier die Folgen des gegen den Willen der Luzerner Regierung geführten Kampfes gezeigt werden. Hochmut im Angriff und Entmutigung nach der für den klar und politisch richtig Denkenden leicht vorauszusehenden Niederlage. Man könnte gleichsam in den Bildern den Mahnfinger Luzerns erkennen, der die Bauern vor unbedachten und im Affekt begangenen Handlungen warnt und ihnen die Weisheit der gestrengen Landesväter in der Stadt vor Augen hält. Diese Theorie wäre vertretbar, wenn der Fliehende kein Luzerner, sondern ein Bauernführer gewesen wäre. Auf dem linken Flügel der Katholiken bei Villmergen hat es aber nach den bekannten Schlachtberichten keine hohen Innerschweizer Offiziere gegeben. Ist der Führer, wie wahrscheinlich gemacht wurde, Brigadier Pfyffer gewesen, so entfällt die geschilderte These, denn es ist nicht vorstellbar, daß Luzern hier einen ihrer Eigenen und zugleich Höchsten nachträglich mit öffentlicher Schmach belegen ließ. Jedenfalls ist für Pfyffer von luzernischer Seite so etwas nicht bekannt.

Die andere und wohl richtigere Lösung des Problems liegt in der antiluzernischen Einstellung der Innerschweizer und Luzerner Landleute begründet, die sich aus dem Bewußtsein aufbaut, daß die Luzerner Führung mit Absicht versagte, um mit Bern und Zürich nochmals ins Gespräch und zur Bestätigung des Friedens von Aarau zu kommen. Diese Bestrebungen waren von Luzern aus wohl vorhanden, denn die Stadt sah voraus, daß im Krieg gegen die gut gerüsteten und organisierten Heere der Reformierten kein Sieg mehr zu erringen sei werde, ganz im Gegensatz zu den Bauern, die sich nach wie vor stark fühlten. Man hätte gleichsam ein Sinnbild für den Verrat Luzerns an der innerörtischen katholischen Sache vor sich, verkörpert in der Person des bei den Ländern wegen seines Verhaltens in der Schlacht in Ungnade geratenen Brigadiers Pfyffer. Wie aus der erwähnten Luzerner Sage hervorgeht³⁵, war diese Denkweise in der Landbevölkerung noch lange Zeit verwurzelt. Pfyffer tritt hier als allegorische Figur des Verrates, als Judas, auf. Daß er mit dem Kreuz in der Hand einherreitet, läßt seine Tat um so verwerflicher erscheinen. Dieser Sinn des Bildes ist aus der stummen, aber unmißverständlichen Zwiesprache zwischen dem empört sich umwendenden Kanonier und dem auf dem Pferd Enteilenden herauszulesen. Auch die noch gegen den Feind gerichtete Fahne der Katholiken (auf der Flucht links am Bildrand) und die beschwörend Einhalt gebietende Hand eines Soldaten (vor der Fahne) sprechen lebhaft für den Unwillen des besseren Teils der Truppe gegen ihren Anführer. Die untergehende (und in der Flucht bereits untergegangene) Sonne wird zum Symbol der aus Verrat verlorenen Schlacht. Verzweiflung und stille Wut, in welcher die Keime zu neuer Kampfeslust liegen, drücken sich im Bild der Flucht aus.

Auf dem gleichen Bild kann man bei einiger Aufmerksamkeit die Initialen des Künstlers finden und lesen. Sie



Abb. 23 Detail von Abb. 4: Signatur J.S.

stehen auf einem Stein am untern Bildrand etwas links von der Bildmitte und lauten «J.S.» (Abb. 23). Unter allen namentlich bekannten Schweizer Malern, die für diese Zeit (1650–1690 geboren) und für diese Gegend (die katholische Innerschweiz) mit diesen Initialen in Frage kommen, gibt es nur einen: den uns durch das gleichzeitige Schlachtbild von Sins bereits vertrauten Maler Johann Franz Strickler, geboren in Menzingen im Kanton Zug am 26. Oktober 1666 und gestorben am 24. Oktober 1722³⁶. Das Sinser Bild in der Kapelle von Ennerberg ist sein Hauptwerk. Dieses gewaltige Leinwandgemälde signierte Strickler mit seinem vollen Namen «Pinxit Joā. Frantz Strickler» (Abb. 24). Die Initialbuchstaben J. und S. des Namens sind nicht gleich wie auf dem Bild der Flucht, aber auch nicht so verschieden – vor allem in der gewählten Schriftart –, als daß man sie nicht für den gleichen Urheber in Anspruch nehmen könnte. 1889 restaurierte ein unbekannter Maler namens M. Schwarzenberger das Ennerberger Gemälde. Ein zweites Mal wurde es 1968/69 von Kunstmaler Xaver Stöckli in Stans im Rahmen der Gesamtrenovation der Ennerberger Kapelle³⁷ aufgefrischt. Trotz der beiden Instandstellungen bewahrt das Bild seine ursprüngliche Substanz fast unverletzt. Es mißt ohne Rahmen 180 × 317 cm, wobei der obere Rand eine elliptische Ausbuchtung aufweist, die als Übergang zur gewölbten Decke dient. Was dem Betrachter sofort auffällt, ist die klare Bildkomposition, in der die vielen Detaildarstellungen wohl geborgen sind. Im Mittelpunkt steht die von einer Mauer eingefaßte Sinser Kirche³⁸, wobei die Kirchturmspitze frei über die das Schlachtgeschehen im Vordergrund von der Landschaft trennende Silberlinie der Reuß ins elliptische Rund, das den Blick in die Ferne weitet, aufsteigt. Die starke Aufsicht zeigt eine geübte Hand, wobei man die perspektivisch falsche Wiedergabe der Kirche und der sie umgebenden Häuser gern hinnimmt. Am besten gemalt sind die Landschaft und die Bewölkung. Beide sind den Villmerger Bildern ähnlich, bei den Wolken möchte man fast von Identität sprechen.

Die entfernten Hügel und die Waldpartien lassen sich gut mit den Höhenzügen über dem Dorf Villmergen bei Flucht und Auszug vergleichen.

Für die Beurteilung des Schlachtgetümmels im Vordergrund des Sinser Bildes muß man einen anderen Maßstab anlegen. Es handelt sich hier um ein Dokumentationsbild. Dem Künstler war die Aufgabe gestellt, die verschiedenen Aktionen des Kampfes simultan und bühnenartig zu demonstrieren. Aus niedriger Vogelperspektive läßt er vor dem Betrachter eine Art Bleisoldatenspiel abrollen, das mitunter naiv und allzu einfach anmutet, aber doch sehr eindringlich wirkt. Es gelingt ihm vor allem, die Übersicht zu wahren. Alles hat auf dem weitläufigen Prospekt seinen Platz, und es ist interessant, den Kampf der vielen Gruppen im Detail zu verfolgen und da und dort eine bekannte Gestalt in kriegerischer Aktion zu erkennen. Wenn man sich vor Augen hält, daß 6 m² Leinwand mit über 20 Einzelszenen, die zum Teil historisch belegt sind, leicht erfaßbar und mit optisch geschlossener Gesamtwirkung zu malen waren, so wird man dem Werk und dem Künstler gegenüber die Anerkennung nicht versagen und über die Mängel hinwegsehen. Man muß es wegen der geringen Qualität der Kampfschilderungen aber ablehnen, den ungleich besseren Stil bei Auszug und Flucht für den gleichen Maler in Anspruch zu nehmen. Die gekonnte Figurenmalerei, wie sie bei den Villmerger Bildern anzutreffen ist, führt zur Ansicht, ihr Maler habe sich in Deutschland, am ehesten in Augsburg ausgebildet, etwa in der Schule des gleichaltrigen Georg Philipp I Rugendas. Der Anführer der Flucht und – in extremem Maß – der empörte Artillerieoffizier (Abb. 22), auch der berittene Berner Offizier (Abb. 16) und der enteilende Rotrock (Abb. 4 unten rechts) sind Kopien, vielleicht nach Rugendas oder nach französischen Vorbildern (Ch. Le Brun, Parrocel). Die Malerei des Ennerberger Kapellengemäldes ist autochthon und dürfte – im Gegensatz zu den Villmerger Schlachtszenen – auf eigenen Erlebnissen des Malers beruhen. Und doch führen gewisse Einzelbeobachtungen der Malweise fast zu Übereinstimmungen, wie sie schon bei Bewölkung und Landschaft im allgemeineren Rahmen festgestellt wurden. Die spielzeugartige Behandlung der Häuser als Landschaftsstaffage



Abb. 24 Detail von Abb. 10: Signatur von Johann Franz Strickler

trifft auf die Kirche und die Häuser von Villmergen und Hilfikon ebenfalls zu. Die besondere Gehweise der Marschierenden ist gleich: sie schreiten mit leicht nach vorne geneigtem Oberkörper bei zurückhängenden Hüften, so als ob sie sich eben aus sitzender Stellung erhöben, um fortzueilen. Die durch die Armhaltung betonte Gestik der Figuren findet sich hier wie dort sehr ausgeprägt und gekonnt. Bei den wappenhaltenden Schimmeln auf dem Sinser Bild (unten Mitte) läßt sich eine mit Pfyffers Schimmel identische Behandlung des Kopfes feststellen: offenes Maul und eingesatteltes Nasenbein. Die Proportionen der Menschen sind allgemein gedrungen. Auf den Nasenspitzen der im Licht stehenden Gesichter erscheint meist ein weißes Glanzlicht in Punktform. Die Pupillen sitzen jeweils in der inneren Augenecke, wodurch ein schiegender Blick entsteht. Auf die Verwandtschaft der Bekleidung wurde im Zusammenhang mit den Uniformproblemen hingewiesen. Es wäre auf die Pinselführung aufmerksam zu machen, die ähnlich und besonders in der Landschaft großzügig wirkt.

Das Sinser Bild ist die Verherrlichung des unter Landeshauptmann Johann Jakob Achermann von Buochs (1665–1737) erfochtenen Sieges wider die reformierten Berner. Im gleichen Zeitraum (1712/13) sind auch die Villmerger Bilder entstanden. Sie lassen eine ähnliche Einstellung erkennen: zuversichtliches Vorrücken und unverdiente, durch Verrat der eigenen Oberen verursachte Niederlage. Auf allen drei Bildern vernimmt man die Stimme der innerschweizerischen Kriegspartei, die vom Papst und dem Nuntius aktiv unterstützt wurde und sich deshalb im moralischen Recht wähnte. Da das Bild

von Sins erst nach der Villmerger Niederlage, nämlich während der Errichtung der Kapelle von Ennerberg, 1713, gemalt worden ist, haftet ihm wohl ebenfalls etwas gegen Luzern Oppositionelles an. Es enthält die gleichsam göttliche Aufforderung, den zu Unrecht verlorenen Kampf zu erneuern und so, wie es bei Sins dank der Tapferkeit und Härte der richtigen, echten Führer möglich gewesen, zum Endsieg zu gelangen. Nur in Ermangelung eines anderen Namens ist hier an Johann Franz Strickler gedacht worden. Es sei betont, daß hier lediglich der Vorschlag einer Zuschreibung vorliegt, die allerdings, wie dargelegt wurde, nicht der Begründungen entbehrt. Das ähnliche Thema mit gleicher Tendenz im praktisch gleichen Jahr und in einer nicht unbedingt widersprüchlichen Manier, dazu die Identität der Initialen und das Fehlen eines anderen in Frage kommenden Malers haben einiges Gewicht. Aber es genügt nicht. Johann Carl Stauder (geb. 1694) ist nach dem Urteil von Dr. Thomas Onken, der seine Dissertation über diesen Kirchenmaler aus Konstanz verfaßte, eindeutig auszuschließen. Ein Frühwerk von Franz Joseph Spiegler (geb. 1691) wäre allenfalls möglich. Aber Spiegler tritt ausschließlich als Kirchenmaler in Erscheinung, und sein frühestes bekanntes Werk ist erst 1720 entstanden. Unter den übrigen ausländischen Malern, die gleiche Initialen aufweisen, stand – soweit unsere Kenntnis reicht – keiner in nachweisbarer Beziehung zur Schweiz. In Anbetracht der unbestreitbaren Originalität und – für schweizerische Verhältnisse – der Qualität der Bilder kann der Maler zu seiner Zeit kein Unbekannter gewesen sein. Es müßte eigentlich gelingen, ihn schlüssig zu bestimmen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Siehe: E. A. GESSLER: *Die alte Schweiz in Bildern* (Zürich und Leipzig 1933), S. 228, 229; ERNST GAGLIARDI: *Geschichte der Schweiz*, 2. Bd. (Zürich und Leipzig 1938³), Tf. 228, 229; GÉRARD PFLUG: *Histoire de la Suisse* (Fribourg 1960), S. 209; E. TH. RIMLI, A. MOJONNIER, E. A. GESSLER: *Geschichte der Eidgenossen* (Zürich 1961), vor S. 289 + 300; PETER DÜRMATT: *Schweizer Geschichte* (Zürich 1963), S. 271, 272.
- ² Auszug LM 16808; Flucht LM 16809. Abb. des Auszugs nach der Restaurierung in: HUGO SCHNEIDER: *Vom Brustharnisch zum Waffenrock* (Frauenfeld 1968), Tafel 2,1 [neue Bildinterpretation auf Grund von Angaben des Verfassers].
- ³ Daß weltliche Truppenführer Säbel und Kruzifix führen, scheint außergewöhnlich, ist aber im Zeitalter der Religionskriege immerhin denkbar. Ein Geistlicher kann der Schimmelreiter nicht sein, da er durchaus weltlich gekleidet ist und eine blanke Waffe führt.
- ⁴ Über die Geschichte des Bauernkriegs orientiert gut: L. VULLEMIN: *Geschichte der Eidgenossen während des 17. und 18. Jh.*, 3. Theil (Zürich 1845), S. 3–88; *Eidgenössische Abschiede*, Bd. 6, Abth. 1 (Frauenfeld 1867); *Der Bauernkrieg im Jahr 1653*,

- ² Aufl., (Aarau 1831); GOTTFRIED GUGGENBÜHL: *Der schweizerische Bauernkrieg von 1653* (Zürich 1913). [Eine neuere Darstellung fehlt.]
- ⁵ Porträts von Leuenberger, Schybi und Emmenegger in: F. J. PORTMANN: *Der Bauern-Krieg und Christian Schybi* (Escholzmatt 1902). Von Leuenberger und Schybi: Kupferstiche in der Graph. Sammlung des Landesmuseums. *Der Bauernkrieg im Jahre 1653* (Aarau 1831), vor S. 1, S. 450, 484.
- ⁶ SCHNEIDER (vgl. Anm. 2), S. 12. KARL LÖW: *Die Schlacht bei Villmergen*, Diss. Basel (Liestal 1912), S. 25f.
- ⁷ LM 17586. Siehe: ZAK 12, 1951, S. 168 (HUGO SCHNEIDER).
- ⁸ Über Johann Adam Riedinger (Würzburg 1680 – Bayreuth 1756), siehe: Schweizerisches Künstlerlexikon, Bd. 2 (Frauenfeld 1908), S. 626; ZAK 12, 1951, S. 166.
- ⁹ ZAK 12, 1951, Tafel 53b, S. 166.
- ¹⁰ ROBERT DÜRRER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden* (Zürich 1899–1928), S. 231ff., Tafel XI; Zuger Kalender 1909, S. 20–22, Tafel (A. WEBER); An die Bevölkerung von Buochs und des Landes Nidwalden (Buochs 1966/67) [Aufruf zur Renovierung der Kapelle Ennerberg]; SEBASTIAN GRÜTER: *Geschichte des Kantons Luzern im 16. und 17. Jh.* (Luzern 1945), S. 440 (Beilage 3).

- ¹¹ DURRER (vgl. Anm. 10), S. 233, Anm. 2.
- ¹² Siehe rebellische Stimmung der Bauern nach der Schlacht bei Sins: LÖW (vgl. Anm. 6), S. 40–41.
- ¹³ A. und B. BRUCKNER: *Schweizer Fahnenbuch* (St. Gallen 1942), S. 141, Nr. 831.
- ¹⁴ *Eidgenössische Abschiede*, Bd. 6, Abth. 2, S. 2561; GRÜTER (vgl. Anm. 10), S. 440, 455.
- ¹⁵ DURRER (vgl. Anm. 10), S. 232, Anm. 2; LÖW (vgl. Anm. 6), S. 25; VULLIEMIN (vgl. Anm. 4), S. 560, 567, 569, 574; *Eidgenössische Abschiede*, Bd. 6, Abth. 2, S. 2559, Nr. 767.
Nach dem Sinser Bild zu schließen, kann das Bruder-Klausen-Bild, das da von einem Priester getragen wird (Abb. 12), kaum als politische Freifahne angesprochen werden. Man könnte Anlaß haben, darin eher die gestreiften Fahnen auf den Bildern des *Auszugs* und der *Flucht* zu sehen.
- ¹⁶ GRÜTER (vgl. Anm. 10), S. 432–435; KASIMIR PFYFFER: *Geschichte der Stadt und des Kantons Luzern* (Luzern 1861), S. 450.
- ¹⁷ Für die Orientierung vgl. *Neue Landeskarte der Schweiz* 1:25000, Blatt Wohlen, Nr. 1090.
- ¹⁸ KZ 5546; vgl. auch das Ölgemälde in der Korporationskanzlei Luzern. Abb. bei RIMLI/MOJONNIER/GESSLER (vgl. Anm. 1), S. 296, 297; GRÜTER (vgl. Anm. 10), S. 352. – KDS Aargau Bd. IV, S. 391 (Sammlung Schloß Hilfikon). – Ein ähnliches Gemälde im Kloster Engelberg.
- ¹⁹ Über die Situation LÖW (vgl. Anm. 6), S. 54f., 58, Anm. 194.
- ²⁰ LÖW (vgl. Anm. 6), S. 58.
- ²¹ LÖW (vgl. Anm. 6), S. 61, Anm. 211, S. 65; VULLIEMIN (vgl. Anm. 4), S. 584.
- ²² KDS Aargau IV, S. 271, Abb. 275 und 276.
- ²³ VULLIEMIN (vgl. Anm. 4), S. 598; LÖW (vgl. Anm. 6), S. 62, bes. S. 81.
- ²⁴ *Der Bauernkrieg im Jahre 1653* (Aarau 1831), S. 348–350; VULLIEMIN (vgl. Anm. 4), S. 68.
- ²⁵ LÖW (vgl. Anm. 6), S. 58, Anm. 193. Über den Schlachtverlauf im allg. siehe: HANS RUDOLF KURZ: *Schweizerschlachten* (Bern 1962), S. 237ff.
- ²⁶ Für die Angaben aus dem Staatsarchiv Luzern sei hier Herrn Staatsarchivar Dr. Josef Schmid, für jene aus der Zentralbibliothek Luzern Herrn Vizedirektor Dr. Alois R. Steiner gedankt.
- ²⁷ Dasselbe läßt sich beim Sinser Schlachtbild feststellen, wo die Anführer sich in der Kleidung ebenfalls kaum unterscheiden und lediglich J.J. Achermann ein Ordenskreuz trägt.
- ²⁸ LÖW (vgl. Anm. 6), S. 86, 87, Anm. 327; VULLIEMIN (vgl. Anm. 4), S. 594, Anm. 303. C. L. PÜNTENER schreibt, daß dem Sohn Pfyffers, der ebenfalls an der Schlacht teilnahm, das Vorgehen seines Vaters nicht gefallen habe.
- ²⁹ LÖW (vgl. Anm. 6), S. 80, Anm. 311; VULLIEMIN (vgl. Anm. 4), S. 594.
- ³⁰ LM 3405.57.1–3 (wohl Köpfe von Geßler und Tell). Vgl. auch Pünteners Fresken am «Türmli» in Altdorf (1694), Abb. in HBLS I, 245, Tafel 7B. – Über Püntener neuerdings: Historisches Neujahrblatt Uri 1961/62, S. 58 ff. bes. S. 63 (THOMAS HEGNER).
- ³¹ Abb. bei GRÜTER: *Geschichte des Kantons Luzern*, Luzern 1945, S. 443 (J.M. Schwytzer), S. 430 (K.A. Amrhyn).
- ³² geb. 9. Sept. 1672, gest. 11. Febr. 1748 (Angabe des Staatsarchivs Luzern). [Nicht Alphons wie bei S. GRÜTER, S. 442.]
- ³³ LEUS Lexikon 17. Theil (Zürich 1762), S. 364; LÖW (vgl. Anm. 6), S. 58.
Im Gegensatz zu dieser Ansicht äußert sich VULLIEMIN (vgl. Anm. 4), S. 586, Anm. 286.
- ³⁴ Pfyffer stand 1712 im 51. Lebensjahr, Sonnenberg im 39.
- ³⁵ *Luzerner Sagen, gesammelt und erzählt von KUNO MÜLLER* (Luzern 1964), S. 54f.
- ³⁶ Leider ist über Strickler wenig bekannt. Anton Weber von Menzingen (1839–1924) widmet ihm im Zuger Kalender 1909 (S. 18–22) und im Schweizerischen Künstler-Lexikon Zeilen, denen mehrere Einzelheiten entnommen werden können, die aber nicht durchweg zutreffen. Es sei hier der Versuch gemacht, aus dem für richtig Befundenen Stricklers Leben und Werk in den Umrissen neu zu zeichnen.
Vielelleicht begann Strickler als Zeichner und Kupferstecher, denn die frühesten, seinen Namen tragenden Arbeiten sind zwei Entwürfe zu Stichen. 1706 erschien in J.J. Scheuchzers «Beschreibung der Naturgeschichte des Schweizerlandes» (Nr. 2, S. 8) eine Ansicht des Bades Walterswil bei Baar (Kanton Zug) von Johann Melchior Füßli mit der Angabe «J.F. Strickler delineavit». Diese Vedute findet sich kopiert auf einem Wettinger Thesenblatt von 1720 (ZAK 10, 1948/49, Taf. 48, Abb. 2). Ein weiterer Stich nach einer Vorlage Stricklers vermittelt eine Ansicht des Klostergebäudes von Wettingen, ausgeführt von Kupferstecher Jacob Andreas Friedrich (vgl. Zuger Kalender 1909, S. 19).
Daß Strickler zur Hauptsache ein Heiligen- und Kirchenmaler gewesen sei, ist wohl anzunehmen, da ein Vertreter seines Berufes damals und zumal in der Innerschweiz kaum von weltlichen Aufträgen allein leben konnte. Indessen sind kaum Werke dieser Art für ihn gesichert. Das aus zwölf kleinen Feldern bestehende Gemälde in der Kapelle Stalden bei Menzingen (Kanton Zug) mit der Vita des Hl. Wendelin kann – entgegen der Vermutung von Anton Weber – nicht von Strickler stammen, da es qualitativ in keiner Weise an seine signierten Werke heranreicht und durchaus zur Volkskunst gehört. Der Vergleich des Stichs von Walterswil mit der Wendelinslegende, den Weber zieht, ist völlig unhaltbar. Aus den Stichen geht einzig die Tatsache hervor, daß Strickler ein waches Interesse und Empfinden für die topographisch genaue Landschaftswiedergabe hatte; es ist dies auch bei den besprochenen Ölgemälden von Sins und Villmergen aufgefallen. Die inzwischen verschwundenen Fresken in der Staldenkapelle sind wohl ebenfalls Strickler zu Unrecht zugewiesen worden. Dasselbe gilt für die ebenfalls nicht mehr auffindbare Wendelinslegende in Allenwinden bei Zug, die Birchler mit Strickler und J.C. Moß in Verbindung bringt (KdS Zug I, S. 22, Anm. 3).
Mehr Wahrscheinlichkeit hat Stricklers Mitarbeit an der Ausschmückung der Loretokapelle bei Zug (KdS Zug I, S. 205 ff.). Dabei wird weniger an die nach der Mutterkapelle bei Ancona kopierten Fresken im Hauptraum gedacht als an die vier achteckigen Holztafelgemälde in der Vorhalle, von denen eines 1706 datiert ist, ein anderes die Stifterallianz Schell-Püntiner aufweist. Dargestellt sind in guter Malerei, die für Strickler durchaus in Frage kommt, Szenen aus dem Leben der hl. Katharina und Barbara. Zeit und Stifternamen weisen ebenfalls in Stricklers Umkreis, der vermutlich nach dem Bau der Kapelle für deren Ausmalung als der am besten geeignete Zuger Maler zugezogen wurde. Von den frühesten Ex-Votos könnten die besten ebenfalls auf Strickler zurückgehen (KdS Zug I, S. 210 unten).
In Einsiedeln, wo seit 1704 am Klosterneubau gearbeitet wurde, ist Stricklers Tätigkeit zweimal festzustellen: 1708 bemalte er das Vorlesepult und die Tischvorderseiten im Refektorium (Zuger Kalender 1909, S. 18; KdS Schwyz I, S. 25, 170). Das Lesepult verzierte er mit allegorischen Darstellungen und Fruchtgehängen, die Tische mit Medaillons, in denen topographische Darstellungen enthalten sind. Von den Veduten bildete Odilo Ringholz in seiner Einsiedler Klostergeschichte die Ansicht von Schloß Pfäffikon und der Insel Ufenau ab (*Geschichte des fürstl. Benediktinerstiftes U.L.F. von Einsiedeln*, 1904, S. 381). Im 18. Jahrhundert hat man diese Zargenverzierungen leider dem Stil des Ancien Régime angepaßt, so daß ihr ursprüngliches Aussehen nur noch zu erahnen ist. Leicht feststellbar ist der spielzeugartige Charak-

ter der Gebäude. Birchler mißt diesen Malwerken wiederum nur geringe Qualität bei, wenn er sagt, es handle sich um «sehr anspruchslose Arbeiten» (KdS Schwyz I, S. 270). In der alten Kirche von Dietwil im südlichen Freiamt entstand 1710 eine St.-Antonius-Kapelle. Den Altar verfertigte Strickler zusammen mit dem Tischmacher Hans Jacob Hofer, die beide wegen «geringer Besoldung... unter die Guetthäther sollen gezellt werden» (KdS Aargau V, S. 136). Das von Strickler gemalte Altarblatt ist nicht mehr vorhanden. Die 1780 neu aufgeführte St.-Antonius-Kapelle neben der Pfarrkirche enthält im Innern einen kleinen gemalten Altar, der aber mit Strickler nichts zu tun haben kann, da die Malerei an Volkskunst grenzt und unmöglich von einem geübten Kunstmaler stammt.

Ein großer Auftrag fiel Strickler um 1716 in Stans zu. Er hatte den unteren Saal im Rathaus auszumalen. Von den Arbeiten sind alle bis auf die Wappenschilder links und rechts der Eingangstüre noch vorhanden (ROBERT DURRER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, S. 869, Abb. 543, bes. S. 871, Anm. 1). Man besitzt hier ein Musterbeispiel für einen schweizerischen Repräsentationsraum aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Der weiße Stuck von Wessobrunner Meistern verleiht dem Saal eine kühle Würde, die von Stricklers Wand- und Deckengemälden kaum aufgelockert wird, da sie vom Stuck eingefaßt und weitgehend aufgeschluckt werden. Über der Eingangstüre sitzt eine gemalte Justitia, streng und unnahbar, und an der Decke, die für die Größe des Saals viel zu tief sitzt und das Gemälde wegen ungenügender Distanz nicht voll zur Wirkung kommen läßt, vollzieht sich das Urteil Salomons. Zwischen den beiden Szenen, der angedrohten Teilung des Kindes vor den jammern den Müttern und Salomon auf dem Thron inmitten seines Hofgefuges, öffnet sich die Kulisse und gibt den Blick in eine Landschaft frei. Bewölkung und Durchblick erscheinen gleich wichtig wie die handelnden Personengruppen. Vermutlich sind die acht an der Decke symmetrisch verteilten Wappen

der Nidwaldner Regierungsleute, vier größere und vier kleinere, worunter auch dasjenige von Landeshauptmann Achermann, ebenfalls von Strickler gemalt.

1716, wohl im gleichen Zug mit den Stanser Malereien, führte Strickler ein Jüngstes Gericht im Beinhaus zu Buochs aus. Dieses Gemälde, das nicht mehr vorhanden ist, da die Kapelle 1803 abgebrochen wurde, gab Anlaß zu einer bewegten Ratssitzung, weil der Dorfvogt Franz Achermann den Maler offenbar dazu verleitet hatte, «ein Manssbildt mit Perruquen zu contrafeten, dadurch zimbliches Gered undt villfältige Ußlegung uff dissere oder jene Persohnen beschehen undt Ergernuß causiert worden» (DURRER [vgl. Anm. 10], S. 63; Schweiz. Künstler-Lexikon III, 269; Zuger Kalender 1909, S. 20).

Für die Kapelle von Ennerberg stellte Strickler außer dem Sinser Schlachtbild noch ein Altarbild mit Johann von Nepomuk her. Es befindet sich im Vorraum und ist signiert «Jo. Frantz Strickler». 1968/69 wurde es von Xaver Stöckli in Stans restauriert. Der Selige betet kniend vor einem tuchbedeckten Tisch mit Kruzifix unter rotem Vorhang. Dieser teilt sich, und in der Öffnung fliegen Engelchen vom Himmel hernieder und reichen dem Betenden die Märtyrerkrone. Wesentlich ist die durch eine Spalte des Vorhangs sichtbare Landschaft mit der Szene, in welcher Johann von Nepomuk von einer Steinbrücke in den Fluß geworfen wird. Nicht Prag, Karlsbrücke und Moldau sind dargestellt, sondern eine gewölbte Brücke über einen Gebirgsfluß bei einer Ortschaft, hinter der ein felsiger Alpenkamm aufsteigt und ein Schloß auf einer Erhebung thront. Man ist an Sargans und die Churfürsten erinnert, ohne daß allerdings eine naturalistische Darstellung vorläge.

³⁷ Siehe den Aufruf *An die Bevölkerung von Buochs und des Landes Nidwalden* von Pfr. J. W. BARMETTLER und Pfr. ED. KÄSLIN, 1966/67; Neue Zürcher Zeitung, 9. Dez. 1969, Nr. 717, S. 27.

³⁸ Es ist die alte Kirche, die 1745 abgerissen wurde. KdS Aargau V (1967), S. 471f.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1–9, 11–24: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
 Abb. 10: aus R. Durrer: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden* (Zürich 1899–1928), S. 232, Tafel XI