

Zeitschrift: Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins
Zentralschweiz

Herausgeber: Historischer Verein Zentralschweiz

Band: 167 (2014)

Artikel: Aus Zwinglis Zürich zugewandert : zu Martin Moser und seinen
monumentalen Tafelgemälden aus dem Jahre 1557 : Geschichte und
Restaurierung

Autor: Hoess, Anita / Strobel, Anne-Christine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-513979>

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: 11.07.2025

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

**Aus Zwinglis Zürich zugewandert.
Zu Martin Moser und seinen monumentalen
Tafelgemälden aus dem Jahre 1557 – Geschichte
und Restaurierung**

Anita Hoess und Anne-Christine Strobel

Zur Entstehungsgeschichte der Tafelgemälde	211
Ein Zürcher Maler in Luzern	211
Provenienz	212
Die Bildmotive: Kulturhistorische Bezüge	215
Technologischer Aufbau, Konservierung und Restaurierung der Tafelgemälde	216
Material und Technik	216
Frühere Eingriffe und Restaurierungsgeschichte	221
Erhaltungszustand	223
Restaurierungskonzept	224
Die Konservierung und Restaurierung	225
Bibliographie	230

Im Besitz des Historischen Vereins Zentralschweiz befinden sich drei monumentale Holztafeln, die der Künstler Martin Moser 1557 für die Hauskapelle der Luzerner Patrizierfamilie Pfyffer-Cloos angefertigt hat. Die Gemälde, die zu den Hauptwerken des Luzerner Sammlungsbestandes des 16. Jahrhunderts zählen, wurden im Jahr 2012 im Rahmen der Ausstellung *Martin Moser (ca. 1500–1568). Öffentliche Restaurierung* (11.8.–18.11.2012) im Kunstmuseum Luzern öffentlich restauriert. Die Ausstellung setzte sich darüber hinaus mit der Entstehung der Gemälde und dem kulturhistorischen Kontext auseinander.

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER TAFELGEMÄLDE

EIN ZÜRCHER MALER IN LUZERN

Martin Moser wurde zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Zürich geboren, wo er vermutlich eine Ausbildung zum Glasmaler absolvierte.¹ Ende der 1520er-Jahre wanderte er nach Luzern aus, wo er 1530 als Hintersasse an der Pfistergasse bezeugt ist und 1538 die Bürgerrechte erhielt.² Höchstwahrscheinlich waren es religionspolitische Gründe, die ihn zur Übersiedlung in die Innerschweiz bewogen: Während Zürich 1523 reformiert wurde, blieb Luzern dem neuen Glauben gegenüber feindlich gesinnt. Damit wurde der Stadtstaat bis über die Landesgrenzen hinaus zum Anziehungspunkt für katholische Emigranten. Als solcher kam wohl auch Moser nach Luzern – jedenfalls kämpfte er 1531 in der Schlacht bei Kappel auf der Seite der Innerschweizer Orte gegen Zürich.³ Besonders attraktiv war die Stadt für Moser auch in beruflicher Hinsicht: Die radikale Ablehnung von religiöser Bildkunst in den reformierten Orten der alten Eidgenossenschaft entzog den ansässigen Künstlern ihre Existenzgrundlage: Aufträge seitens der Kirche und auch Privater blieben aus. In Luzern hingegen, das sich in jener Zeit zu einer blühenden Handelsstadt entwickelte, reagierte man auf die Bildverbote und Kirchenstürme in Zürich, Basel und Bern mit der Steigerung der künstlerischen Produktion. Der wirtschaftliche Aufschwung und vermehrte Wohlstand ermöglichten sowohl der Kirche als auch den regierenden Familien, die Gotteshäuser, den öffentlichen Raum und die prachtvollen Wohnhäuser mit heilsgeschichtlichen Szenen auszuschnücken und ihrer Überzeugung augenscheinlich Ausdruck zu verleihen. Für Künstler, die andernorts kein Auskommen mehr fanden, eröffnete sich damit ein neues Betätigungsfeld. Dies führte sogar so weit, dass im

¹ Die Quellenlage ist dürftig. Wo Martin Moser sein Handwerk in Zürich erlernt hat, ist nicht überliefert. In Betracht kommen etwa Hans Leu der Jüngere (vgl. HELMHAUS ZÜRICH, *Zürcher Kunst*, S. 82) oder die Glasmaler Ulrich Ban der Ältere und der Jüngere (vgl. LEHMANN, *Glasmalerei*, S. 92). Auch das Todesjahr des Künstlers ist nicht bekannt; auf das Jahr 1568 lässt ein Eintrag im Anniversar der Luzerner Franziskaner schliessen, welcher die Stiftung von jährlichen Seelmessen für Moser und seine Frau Margreth Willirüthi festhält. Vgl. ROTT, *Quellen*, S. 203.

² Vgl. ROTT, *Quellen*, S. 203.

³ Vgl. AM RHYN, *Pfyffer-Cloos-Kapelle*, S. 226, und LEHMANN, *Glasmalerei*, S. 92.

16. Jahrhundert in Luzern überwiegend aus reformierten Gebieten zugewanderte Künstler aktiv waren.⁴

Moser betrieb in Luzern bald die führende Kunstwerkstatt⁵ und war in verschiedenen Zweigen tätig, insbesondere als Glas- und Flachmaler.⁶ Er und seine Werkstatt zeichneten nicht nur für die künstlerische Ausschmückung verschiedener Patrizierhäuser verantwortlich,⁷ sondern waren höchstwahrscheinlich auch als einer der ersten Betriebe mit der Bebilderung der Luzerner Hofbrücke beauftragt, deren Joche ab ca. 1552 mit 240 biblischen Szenen ausgestattet wurden.⁸ Obwohl viele der Giebeltafeln im Verlaufe der Jahrhunderte übermalt wurden und Signaturen oder archivalische Notizen fehlen, deuten Kompositionsart und künstlerische Handschrift in einigen Unterzeichnungen noch heute darauf hin, dass Moser an der Ausstattung beteiligt war.⁹

PROVENIENZ

Zu den wenigen überlieferten Arbeiten des Künstlers zählen die hier besprochenen monumentalen Tafeln *Gastmahl des Herodes*, *Enthauptung des Hl. Johannes*, *Das Jüngste Gericht* und *Der reiche Prasser und der arme Lazarus*, vom Künstler z.T. mit Monogrammen und Inschriften versehen und auf das Jahr 1557 datiert (Abb. 1–3).¹⁰ Wie aus den Vorstandsprotokollen des Historischen Vereins der Fünf Orte hervorgeht, wurden die Tafeln demselben im Jahr 1872 angeboten und nach eingehender Prüfung schliesslich 1873 für 230 Franken erworben.¹¹

⁴ Vgl. KUMSCHICK, Bilderzyklus, S. 81. Demnach war die Entwicklung in Luzern kein Einzelfall: «Das ganze 16. Jahrhundert war im Zeichen der Religionskonflikte von intensiven Künstlerwanderungen geprägt.» (S. 81), sowie RIEDLER, Wandmalerei, S. 11.

⁵ Vgl. KUMSCHICK, Bilderzyklus, S. 8; REINLE, Kunstdenkmäler VI, S. 445.

⁶ Vgl. ROTT, Quellen, S. 203. Als Glasmaler ist Moser heute nicht mehr fassbar, da er seine Scheiben offenbar nicht signierte. Zuschreibungen wurden beispielsweise von Hans Lehmann anhand von stilistischen Merkmalen getroffen, bleiben aber hypothetisch. Vgl. LEHMANN, Glasmalerei, S. 92ff. Als «Flachmaler» wird Martin Moser etwa in der Namensliste der Luzerner Lukasbruderschaft aufgeführt: Vgl. *Bruderschafts- und Handwerkerordnung der Goldschmiede, Bildhauer, Maler, Glasmaler und Glaser in Luzern von 1540, mit Verzeichnis der toten und lebenden Brüder ca. 1520–1570*, Staatsarchiv Luzern, Signatur: PA/12 (alte Signatur C 7b).

⁷ Vgl. RIEDLER, Wandmalerei, S. 129 und 131. Der Autor schreibt Mosers Werkstatt u. a. die Fresken in den Liegenschaften am Kornmarkt 5 und am Metzgerrainle 6 in Luzern zu.

⁸ Vgl. KUMSCHICK, Bilderzyklus, S. 81.

⁹ Vgl. ebd., S. 82ff. Als Beispiel führt Kumschick u. a. die Tafel *Esther vernimmt den Mordplan gegen die Juden* an.

¹⁰ Detaillierte Beschreibungen der Tafeln sind über die Sammlung Online des Kunstmuseums Luzern abrufbar: www.kunstmuseumluzern.ch (Version 15.5.2014).

¹¹ Vgl. HVZ Vorstandsprotokoll der Ausschusssitzung vom 28. Jänner 1873, sub 5, Staatsarchiv Luzern: «Herr Präsident Schneller gibt Kenntniß, daß die im vorigen Protokoll sub 9 genannten fünf Tableaux [die Gesamtsumme von 5 Gemälden ergibt sich aus der damaligen Dreiteilung der Tafel *Gastmahl des Herodes*, *Enthauptung des Hl. Johannes*; vgl. dazu die Untersuchungsergebnisse von Anita Hoess], nachdem sie von Hrn. Zeichnungslehrer Seraphin Weingartner untersucht und preiswürdig gefunden worden waren, für den Verein um Frs. 230 sind angekauft worden. Dran hat der hochw. Gnäd. Herr Abt von Einsiedeln zur Erinnerung an P. Gall sel. 100 Frs geschenkt.»



Abb. 1: Martin Moser, Gastmahl des Herodes. Enthauptung des Hl. Johannes, 1557, 136,4 x 382,6 cm, Zustand nach der Restaurierung. Aufnahme: Andri Stadler.



Abb. 2: Martin Moser, Das Jüngste Gericht, 1557, 136,7 x 236,1 cm, Zustand nach der Restaurierung. Aufnahme: Andri Stadler.



Abb. 3: Martin Moser, Der reiche Prasser und der arme Lazarus, 1557, 144,2 x 303,2 cm, Zustand nach der Restaurierung. Aufnahme: Andri Stadler.

Leider geht aus den Berichten nicht hervor, wer dem Verein das Angebot unterbreitet hat. Als Provenienz wird lediglich die «Kapelle des Landgutes Kastanienbaum am See» genannt.¹² Seit 1933 befinden sich die drei Gemälde als Deposita im Kunstmuseum Luzern.¹³

Bis ins erste Viertel des 20. Jahrhunderts wurde angenommen, dass Martin Moser die Tafeln für das Landgut Kastanienbaum geschaffen hat. 1927 konnte der Architekt August Am Rhyn nachweisen, dass die Gemälde für eine Hauskapelle am Luzerner Weinmarkt (dem damaligen Fischmarkt) angefertigt wurden und erst im frühen 18. Jahrhundert nach Kastanienbaum gelangt sind.¹⁴

Auftraggeber der Tafeln war Jost Pfyffer (1584), ein äusserst einflussreicher Politiker und Finanzmann aus einem der machtvollsten Geschlechter der Stadt.¹⁵ In der Mitte des 16. Jahrhunderts liess er am Weinmarkt zwei aneinandergrenzende Gebäude zu einem Komplex umbauen und zu Repräsentationszwecken mit wertvollem Täfer, Parketten, Gemälden und Wandmalereien ausstatten, wie es damals unter den begüterten Patrizierfamilien gängig war.¹⁶ Im Erdgeschoss des

¹² Vgl. HVZ Vorstandsprotokoll der Ausschusssitzung vom 8ten 8bris 1872, sub 9, Staatsarchiv Luzern.

¹³ Interessant ist, dass die Kunstgesellschaft *Gastmahl des Herodes und das Haupt des hl. Johannes* bereits 1869 in der Ausstellung zu ihrem 50. Jubiläum zeigte. Aus dem Katalog geht leider nicht hervor, in wessen Besitz die Tafeln damals waren (vgl. Ausstellung von Seite der Kunstgesellschaft in Lucern, beim Anlasse der 50jährigen Jubelfeier ihrer Begründung, Lucern 1869. S. 13, Kat. 50). Formell befanden sich die Tafeln seit 1878 in der Obhut der Kunstgesellschaft, als der Historische Verein der Fünf Orte der Sozietät seine Antiquitätensammlung zur Ausstellung in der Kornhalle des Rathausmuseums übergab, die daselbst bereits seit 1873 ihre Gemäldesammlung präsentierte. Die Artefakte des Historischen Vereins bildeten zusammen mit den Beständen des Zeughauses des Kantons Luzern die historische Abteilung (vgl. ABT, Kunstgesellschaft, S. 98ff.). 1924 wurde die Gemäldesammlung der Kunstgesellschaft an die Museggstrasse verlegt; die gesamte Kornschütte stand fortan der historischen Sammlung zur Verfügung (vgl. BRÜLISAUER, Geschichte des Museums, S. 29ff.). Offenbar gehörten dazu nach wie vor die drei Gemälde Martin Mosers, denn Am Rhyn erwähnt in seiner Untersuchung aus dem Jahr 1927 als Aufbewahrungsort der Tafeln das Historische Museum (vgl. AM RHYN, Pfyffer-Cloos-Kapelle, S. 226). Die Gemälde wurden der Kunstgesellschaft schliesslich 1933 offiziell übergeben – im Jahr der Eröffnung des neuen Kunst- und Kongresshauses und der Übergabe des Historischen Museums an die Historisch-Antiquarische Gesellschaft. Der Leihvertrag datiert aus diesem Jahr.

¹⁴ Vgl. AM RHYN, Pfyffer-Cloos-Kapelle. Um 1720 liess ein Nachkomme Pfyffers, Jost Anton Fleckenstein-Krus, die Hauskapelle in einen Garten- bzw. Hofsaal umbauen. Zu diesem Zweck wurden die Tafeln entfernt und auf sein Landgut in Kastanienbaum überführt. Die ehemalige Kapelle erfuhr verschiedene architektonische Anpassungen und erhielt eine einfache Wandverkleidung aus Holz, die in Grisailletechnik bemalt wurde: «Die vier Wandfelder erhielten Jagdszenen in parkähnlichen Phantasie-landschaften, mit Motiven, welche zur Familie in Beziehung standen: Willisau, die Landgüter Kastanienbaum und Oberwartenfluh sowie Meggen von Norden.» (REINLE, Kunstdenkmäler III, S. 152). Diese zieren noch heute den Saal, der inzwischen einer Kleiderboutique als Ausstellungsraum dient.

¹⁵ Zur Geschichte und Bedeutung der Familie Pfyffer sowie den Pfyffer-Amlehn-Handel vgl. MESSMER/HOPPE, Luzerner Patriziat, sowie LISCHER, Pfyffer. Von den Auftraggebern zeugen auf zwei der Tafeln noch heute die Familienwappen: Das Pfyffer-Wappen, ein schwarzes Mühleisen auf gelbem Grund, verbunden mit einem schwarzen Ring, sowie das Wappen von Jost Pfyffers zweiter Frau Anna Maria Cloos, ein gelbes Steckglas auf schwarzem Grund. Diese Wappen fand Am Rhyn auch in den Gewölbeschlusssteinen der ehemaligen Hauskapelle am Weinmarkt 5 vor; sie dienten ihm als Indiz für die wahre Herkunft der Tafeln. Vgl. AM RHYN, Pfyffer-Cloos-Kapelle, S. 226.

¹⁶ Vgl. RIEDLER, Wandmalerei, S. 118ff. Die Wandmalereien wurden in den 1960er- und 1970er-Jahren entdeckt und 1976 restauriert.

Hinterhauses wurde in einem Raum mit zweifachem gotischen Kreuzrippengewölbe eine Kapelle eingerichtet. Die von Martin Moser geschaffenen Tafeln waren für drei Gewölbebogen konzipiert, was die spezifische Form der Gemälde erklärt: *Gastmahl des Herodes. Enthauptung des Hl. Johannes* für die Süd- wand, *Der reiche Prasser und der arme Lazarus* und *Das Jüngste Gericht* für den südlichen beziehungsweise nördlichen Gewölbebogen



Abb. 4: Ansicht der zum Gartensaal umgestalteten ehemaligen Pfyffer-Cloos-Kapelle, in der die Tafelgemälde ursprünglich eingebaut waren. Archivaufnahme aus AM RHYN 1927.

der Ostwand (Abb. 4).¹⁷ In zwei anderen Räumen sind Fresken erhalten, die aufgrund stilistischer Übereinstimmungen ebenfalls Moser und seiner Werkstatt zugeschrieben werden:¹⁸ Im zweiten Obergeschoss des Hinterhauses, wahrscheinlich dem Schlafzimmer der Auftraggeber,¹⁹ sind Vergils Korbabenteuer, Judith, Lucretia und sieben personifizierte Tugenden mit Spruchbändern dargestellt. In einem Raum im dritten Stock des Vorderhauses die Trunkenheit Noahs, Abraham und die drei Fremden sowie Lot und seine Töchter.²⁰ In ihrer Gesamtheit bilden die Wandmalereien und die drei Gemälde ein individuell zugeschnittenes ikonographisches Bildprogramm, welches dem Betrachter den rechten christlichen Lebenswandel vor Augen führt, indem das Verhältnis des Einzelnen zu seiner Familie, zu seinen Mitmenschen und zu Gott thematisiert wird.

DIE BILDMOTIVE: KULTURHISTORISCHE BEZÜGE

Bei der Themenwahl der Gemälde für die Kapelle liess sich Pfyffer wahrscheinlich durch die geistlichen Spiele inspirieren, die mit grossem Aufwand regelmässig auf dem Weinmarkt aufgeführt wurden und als Bestätigung des

¹⁷ Vgl. dazu die Rekonstruktionsversuche in AM RHYN, Pfyffer-Cloos-Kapelle.

¹⁸ Sabina Kumschick verweist auf den ausgesprochen rundlichen Gesichts- und Kopftypus der Figuren sowie die markant ausgezogene, schwarze Konturlinie, mit der Moser die meisten Motive umfasste. Vgl. KUMSCHICK, Bilderzyklus, S. 82.

¹⁹ Darauf deuten gemäss Riedler der Tresor und die breite Wandnische hin, die wohl ein Bett beherbergte. Die Themen der Fresken, die sich rund um die sinnliche Liebe und ihre Folgen drehen, sieht er als weiteres Indiz für seine These. Vgl. RIEDLER, Wandmalerei, S. 116ff.

²⁰ Gemäss Riedler zeigen die Grösse des Raumes, seine bevorzugte Lage gegen den Weinmarkt hin und die pikanten Motive, dass er für profane Zwecke benutzt wurde – vermutlich als Festsaal (RIEDLER, Wandmalerei, S. 118).

katholischen Glaubens in jener Zeit eine starke Aufwertung und grosses Interesse erfuhren.²¹ Die Themen tauchen in Inszenierungen jener Jahre auf: Das Gastmahl des Herodes und die Enthauptung des heiligen Johannes etwa als Szenen im periodisch aufgeführten Osterspiel, das Jüngste Gericht im zweitägigen Antichrist- und Weltgerichtsspiel von 1549.²² Im Verlauf des 16. Jahrhunderts dominierten die patrizischen Familien die Organisation des Spielbetriebs und traten gleichzeitig als Schauspieler auf, wobei die Hauptcharaktere oft durch hohe und höchste Regierungsmitglieder besetzt wurden.²³ Jost Pfyffer selbst hatte erwiesenermassen 1560 eine Rolle in der Episode des Gastmahls des Herodes inne.²⁴ Am Rhyn hat deshalb vermutet, dass sowohl in *Gastmahl des Herodes. Enthauptung des Hl. Johannes* als auch in *Der reiche Prasser und der arme Lazarus* Porträts der Auftraggeber wiedergegeben sind.²⁵ Weil keine Bildnisse der Pfyffers überliefert sind, muss dies eine Hypothese bleiben. Sicher jedoch ist, dass Martin Moser die heilsgeschichtlichen Szenen in seine eigene Lebenswirklichkeit verlegte – höchstwahrscheinlich auf Anregung Pfyffers: Im rechten Bildfeld der Lazarustafel beispielsweise führt der Begräbniszug des Prassers zu einer Kirche, die ganz offensichtlich der Luzerner Hofkirche nachempfunden ist. Den Palast des Herodes und das Haus des reichen Prassers charakterisiert er durch zeittypische Renaissancearchitekturen, und auch die detailliert wiedergegebene Kleidermode und Tischsitten sind zeitgenössisch. Damit bilden die Tafeln ein äusserst interessantes kulturgeschichtliches Zeitdokument. Auch wenn Moser im Vergleich mit anderen Künstlern seiner Zeit mit Perspektive, Tiefenraum und Proportionen nicht sehr gewandt umging, ist er als einer der wenigen heute überhaupt noch fassbaren regionalen Künstler von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

A.S.

TECHNOLOGISCHER AUFBAU, KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG DER TAFELGEMÄLDE

MATERIAL UND TECHNIK

Zur bewegten Geschichte der Tafelgemälde von Martin Moser gehören zahlreiche Eingriffe sowie Veränderungen, die auf schädigende Einflüsse von aussen zurückgehen. Erkenntnisse zum technologischen Aufbau haben in diesem Zusammenhang wichtige Informationen zum ursprünglichen Erscheinungsbild und zur Entwicklung eines geeigneten Konservierungs- und Restaurierungskonzepts

²¹ Darauf hat bereits Am Rhyn in seiner Untersuchung verwiesen, wobei die jüngere Forschung seine Thesen übernommen hat.

²² Vgl. THALI, Inszenierung, S. 566.

²³ Vgl. GRECO-KAUFMANN, Theater, S. 434.

²⁴ Vgl. EVANS, Osterspiel, S. 122f. Zum genauen Verhältnis zwischen den Aufführungen und Martin Mosers Bildfindungen vgl. THALI, Inszenierung.

²⁵ Vgl. AM RHYN, Pfyffer-Cloos-Kapelle, S. 232. Dieser übernimmt die These von HAENDCKE, Malerei im 16. Jahrhundert, S. 179ff. Weiterverfolgt wird die These durch RIEDLER, Wandmalerei, S. 119.

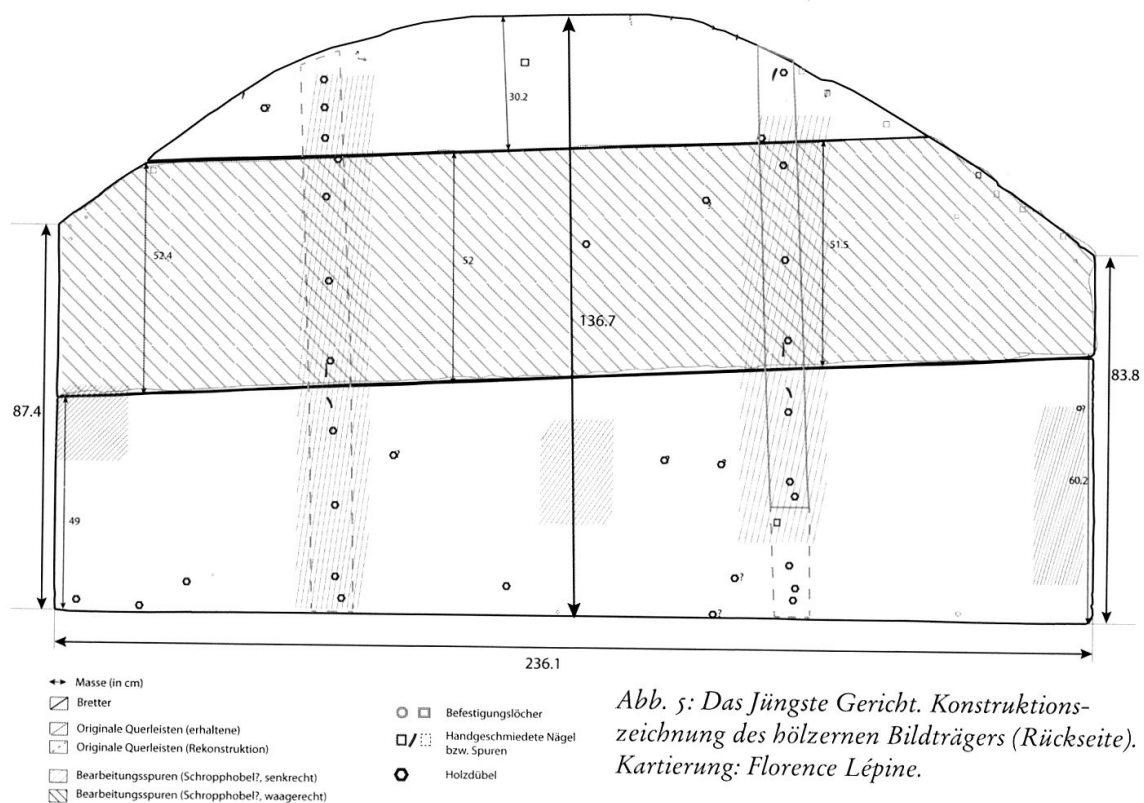


Abb. 5: Das Jüngste Gericht. Konstruktionszeichnung des hölzernen Bildträgers (Rückseite). Kartierung: Florence Lépine.

geliefert. Eingesetzt wurden strahlendiagnostische Untersuchungsmethoden im sichtbaren sowie im ultravioletten und infraroten Bereich und materialanalytische und mikroskopische Untersuchungen an entnommenen Mikroproben.²⁶

Der Bildträger – Die hölzernen Tafeln

Das Holz der originalen Bildträger ist Fichte.²⁷ Diese heimische Holzart ist in der Malerei des Alpenraumes weit verbreitet.²⁸ Gängige Praxis der Maler dieser Zeit war es, hölzerne Maltafeln bei einem Schreiner zu bestellen.²⁹ Es kann angenommen werden, dass auch Moser die Tafeln nicht eigenhändig herstellte. Die Tafeln sind jeweils aus drei bis fünf Seitenbrettern waagrecht zusammengefügt. Ihre Stärke beträgt durchschnittlich etwa 2.6 cm. Die Fugenverbindung erfolgte ohne Verleimung: Die einzelnen Bretter wurden Stoss an Stoss durch rückseitige Querleisten zusammengehalten. Diese quer zur Faserrichtung angebrachten Stützleisten wurden mit Holzdübeln bzw. handgeschmiedeten Nägeln befestigt. Auch wenn die originalen Leisten heute überwiegend verlorengegangen sind, kann ihre ursprüngliche Platzierung durch alte Montagespuren rekonstruiert werden (Abb. 5).

²⁶ Die Untersuchungen an entnommenen Mikroproben wurden in Zusammenarbeit mit dem Kunsttechnologischen Labor der Hochschule der Künste Bern (HKB), Studiengang Konservierung und Restaurierung durch Florence Lépine durchgeführt.

²⁷ Die Bestimmung der Holzart erfolgte durch Florence Lépine und Doz. Karolina Soppa (HKB).

²⁸ Vgl. STRAUB, Tafel- und Tüchleinmalerei, S. 133.

²⁹ Vgl. ebd.



Abb. 6: Gastmahl des Herodes. Enthauptung des Hl. Johannes, Detail. Die Unterzeichnung scheint stellenweise durch dünne Malschichten hindurch. Aufnahme: Florence Lépine.

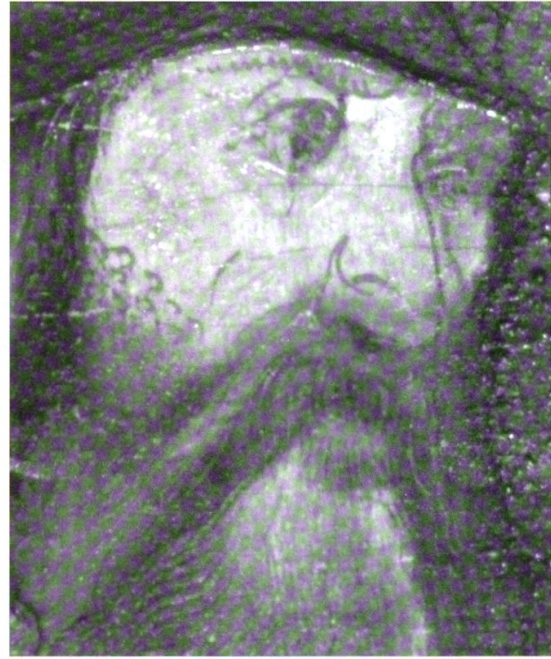


Abb. 7: Gastmahl des Herodes. Enthauptung des Hl. Johannes, Infrarotreflektographie. Im Infrarot werden Abweichungen der Malerei von der Unterzeichnung sichtbar. Aufnahme: Florence Lépine.

Die Vorbereitung der Tafeln

Obwohl Moser für seine Holztafeln astreiches Holz mit vielen Unregelmässigkeiten verwendete, verzichtete er auf eine in der Zeit häufig ausgeführte ausgleichende Kittung oder Beklebung mit pflanzlichem Fasermaterial. Nach der Vorleimung erfolgte die Grundierung. In Querschliffen ist eine eindeutige Vorleimungsschicht erkennbar; die Grundierung scheint zweischichtig aufgetragen worden zu sein.³⁰ Der Füllstoff des weissen Grundierungsmaterials wurde als Kreide analysiert, beim Bindemittel handelt es sich um einen proteinhaltigen Leim, vermutlich einen tierischen Leim wie Haut- oder Pergamentleim.³¹

Ob Moser das Grundieren der Tafeln selbst ausführte oder von einem sogenannten Zubereiter erledigen liess, ist nicht bekannt.

Die Unterzeichnung

Die Komposition wurde mit einer Unterzeichnung angelegt, was in lasierend gemalten oder Bleiweiss gebundenen und durch Alterung transparenter gewordenen Hintergrundbereichen bereits mit blossen Auge erkennbar ist. Mit Hilfe

³⁰ Für die Interpretation des Schichtenaufbaus wurden Mikroproben der Malschicht entnommen und deren Querschliffe bei mikroskopischer Vergrösserung ausgewertet.

³¹ Durch Fourier-Transform-Infrarotspektrometrie (μ -FTIR, Perkin Elmer System 2000) konnte an einer Mikroprobe aus der Grundierungsschicht der Tafel *Das jüngste Gericht* Calciumcarbonat (CaCO_3) und Protein nachgewiesen werden.

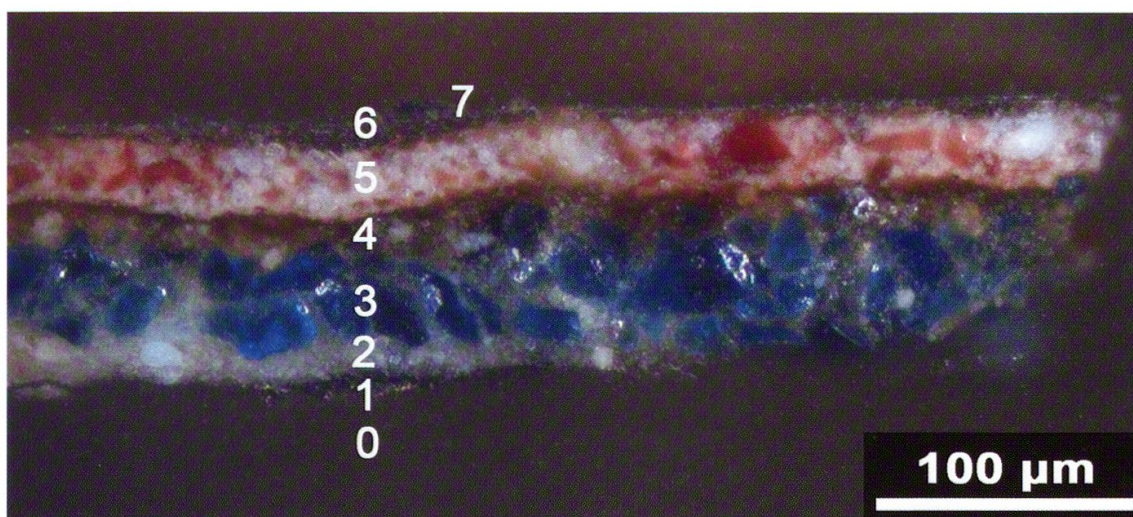


Abb. 8: Querschliff einer Malschichtprobe, die in Kunstharz eingebettet und angeschliffen wurde. Schichtenabfolge: 0 Bildträger und Grundierung (fehlen in der Probe) 1 Unterzeichnung 2 Imprimitur 3 blaue Farbschicht 4 bräunliche Lasur 5 rosarote Farbschicht 6 Lasur 7 Firmis. Aufnahme: Florence Lépine.

der Infrarotreflektographie konnte die Unterzeichnung auch in deckenden Bildbereichen sichtbar gemacht werden. Die überwiegend schwarze Unterzeichnung wurde mit einem flüssigen Medium frei mit dem Pinsel aufgebracht. Im Querschliff einer Mikroprobe sind schwarze Partikel vermutlich eines kohlenstoffhaltigen Pigments wie Beinschwarz oder Rebschwarz erkennbar. Auf der Tafel *Das Jüngste Gericht* wurde die Unterzeichnung dagegen oft mit braunem Farbmittel ausgeführt. Vor allem in den dargestellten Hauptfiguren sind die zeichnerischen Anlagen recht detailreich ausgeführt. Nebenfiguren sind bisweilen eher flüchtig angelegt. Bei der malerischen Ausführung der Darstellung sind die vielen Korrekturen und Abweichungen von der zeichnerischen Anlage auffällig. Solche Pentimenti zeigen sich beispielsweise auf der Tafel *Gastmahl des Herodes. Enthauptung des Hl. Johannes*: Form und Positionierung von Augen und Nase des Herodes sowie Anlage und Ausführung des Gewandes eines Gastes zeigen Abweichungen in Details (Abb. 6–7).

Abschliessend scheint auf allen Tafeln nach der Ausführung der Unterzeichnung eine weissliche, vermutlich bleiweiss- und ölhaltige Imprimitur aufgebracht worden zu sein. Es kann angenommen werden, dass diese Zwischenschicht gesamtflächig aufgetragen wurde, um die kontrastreichen schwarzen Unterzeichnungslinien farblich abzdämpfen und gleichzeitig einen gut reflektierenden Malgrund zu erhalten.

Die Malschichten

Die Malerei ist aus mehreren, übereinander liegenden Schichten, teilweise in Lasurtechnik ausgeführt (Abb. 8). Für helle Hintergrundbereiche und den Aufbau der Inkarnate bei Nebenfiguren wurde die Imprimitur als Grundton genutzt, auf den nur noch Hell- und Dunkeltöne aufgesetzt wurden. Die Inkarnate der



Abb. 9: *Das Jüngste Gericht, Detail. Die Augen der Teufel sind mit Blattgoldauflagen versehen.*
Aufnahme: Anita Hoess.

Hauptfiguren hat Moser detaillierter ausgeführt und im Vergleich zu den Nebenfiguren in mehreren Schichten aufgebaut.

Charakteristisch für den Malprozess ist, dass der Hintergrund meist nach der Anlage der dargestellten Figuren und architektonischen Elemente ausgeführt wurde und diese somit umrandet. Details wie Lichthöhlungen und feine dunkle Konturlinien wurden abschliessend aufgesetzt. Unterschiede in der Qualität der Malerei legen die Vermutung nahe, dass neben Moser möglicherweise auch Werkstattmitarbeiter bei der Ausführung beteiligt gewesen sein könnten.

Analytisch konnte trocknendes Öl als Bindemittel der Malerei nachgewiesen werden.³² Der Zusatz eines proteinhaltigen Bindemittels ist aber nicht auszuschliessen. Die verwendeten Pigmente, welche durch Polarisationsmikroskopie oder Infrarotspektrometrie nachgewiesen werden konnten, entsprechen der damals gängigen Pigmentpalette. In blauen Partien wurde beispielsweise Azurit, das gebräuchlichste Pigment der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, analysiert.³³

Die Vergoldungen

Zahlreiche Details wie Gewänder, Nimben und dekorative Elemente wurden vergoldet und teilweise mit Lasuren und Schwarzlotzeichnungen versehen (Abb. 9).

³² Die Bindemittelanalyse erfolgte mittels μ -FTIR.

³³ Die Pigmentanalysen erfolgten mittels μ -FTIR und Polarisationsmikroskopie (PLM).

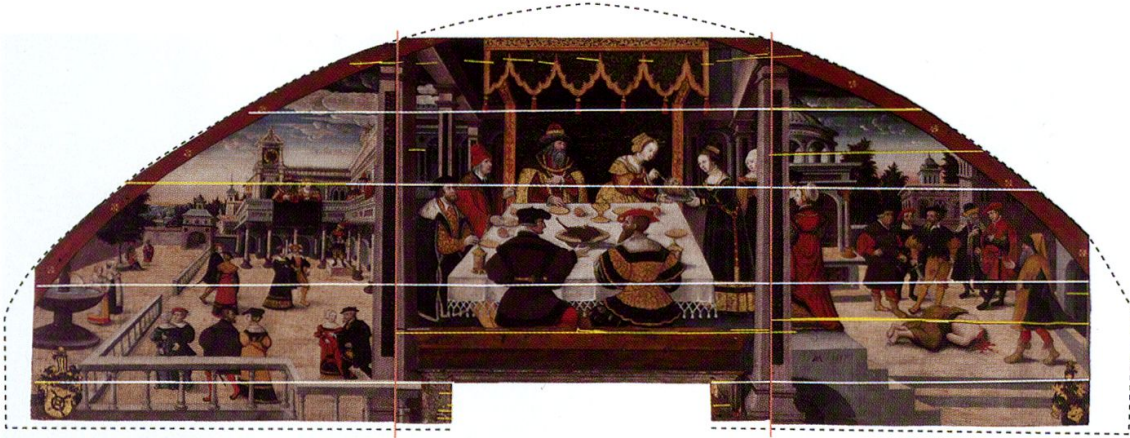


Abb. 10: Gastmahl des Herodes. Enthauptung des Hl. Johannes. Die Tafel wurde geteilt (orange) und durch Beschneidungen im Format verkleinert (gestrichelt). Die Sprünge im Holz (gelb) sind neben den Brettfugen (weiss) entstanden. Kartierung: Anita Hoess.

Die vergoldeten Partien wurden dabei im Werkprozess meist von der Malerei ausgespart, farblich in Ocker-, Orange- oder Rottönen unterlegt und das Blattgold auf einem öligen, meist schwach pigmentierten Anlegemittel aufgelegt.

Bemerkenswert ist die Ausführung der ausdrucksstarken Teufel bei der Darstellung des Jüngsten Gerichts in sogenannter Lüstertechnik: Moser unterlegte die Körper mit Blattgold und führte die Modellierung und weitere Ausarbeitung von Fell- und Schuppenstrukturen sowie anderen Details in farbigen Lasuren aus. Er erreichte dadurch einen schimmernden Oberflächeneffekt und eine Steigerung der Leuchtkraft.

Der Überzug

Der originale Firnis ist nicht mehr erhalten. Die abschliessend aufgetragenen Überzüge, die aus Ölen und Harzen zubereitet wurden, steigerten die Sättigung und das Tiefenlicht der Malerei und verliehen der Oberfläche ihren Glanz. Der heute sichtbare, nicht analysierte Firnis wurde zu einem späteren Zeitpunkt ganzflächig aufgetragen und bedeckt auch die Blattgoldauflagen.

FRÜHERE EINGRIFFE UND RESTAURIERUNGSGESCHICHTE

Eine der ersten weitreichenden materiellen Eingriffe in die Tafelgemälde fand vermutlich im 18. Jahrhundert mit deren Verlegung von der Hauskapelle am Weinmarkt zum Landsitz der Familie Fleckenstein nach Kastanienbaum statt. Die im Format genau auf die räumlichen Gegebenheiten der Hauskapelle konzipierten Werke scheinen dabei entsprechend der neuen Raumsituation angepasst worden zu sein: Alle drei Tafeln wurden im Format verändert, was sich durch auffällig angeschnittene Darstellungen sowie durch Abweichungen von der ursprünglich durch die Architektur vorgegebene Spitzbogenform der oberen Bildkanten zeigt (Abb. 10).

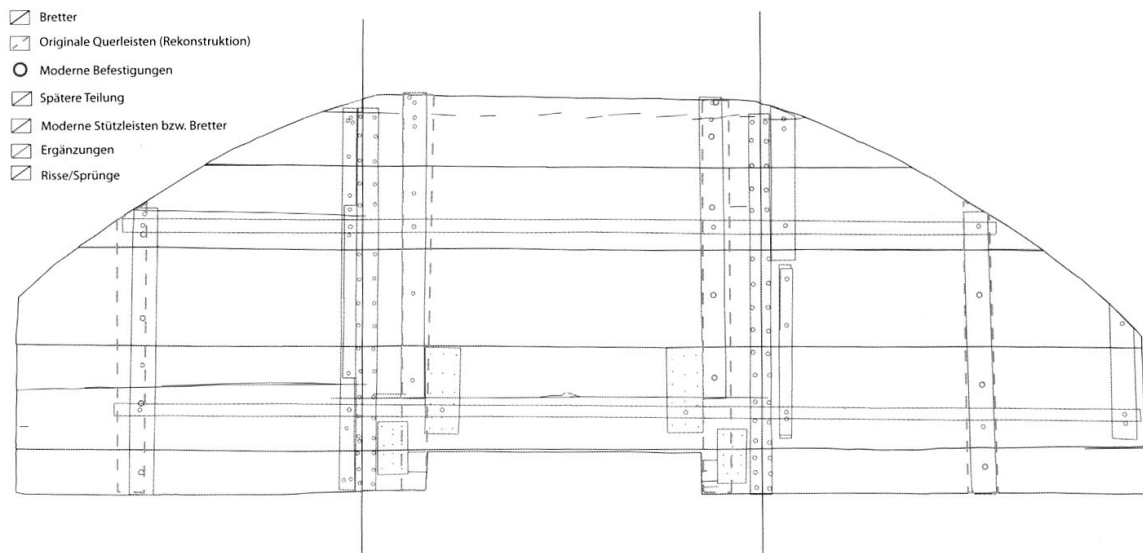


Abb. 11: *Gastmahl des Herodes. Enthauptung des Hl. Johannes*. Die Kartierung zeigt Veränderungen, die an der ursprünglichen Konstruktion vorgenommen wurden, sowie Schäden wie beispielsweise Risse im Holz. Kartierung: Florence Lépine.

Bei der Tafel *Der reiche Prasser und der arme Lazarus* haben bauliche Gegebenheiten offenbar eine Aussparung notwendig gemacht, die durch Aussägen des entsprechenden Tafelteils innerhalb der Bildfläche umgesetzt wurde. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde hier eine Holzergänzung und bildseitig der Versuch einer Rekonstruktion der Darstellung vorgenommen.³⁴ Die grösste Tafel, *Gastmahl des Herodes. Enthauptung des Hl. Johannes* – ursprünglich als eine Tafel mit horizontal durchgehenden Brettern hergestellt – wurde vermutlich zur Erleichterung des damaligen Transports vertikal in drei Teile zersägt. Erst später wurden die drei Teile durch rückseitig angebrachte Querleisten wieder zusammengefügt.

Besonders die Probleme, die offenbar von den Holzbildträgern ausgingen, haben in der Vergangenheit zu verschiedenen stabilisierenden Eingriffen geführt, die beispielsweise im Zusammenhang mit Neuverleimungen, dem Ersetzen originaler Querleisten, dem Entgegenwirken von Holzbewegungen oder dem Zusammenführen oder Ergänzen einzelner Bildteile stehen (Abb. 11). Gerade diese als stabilisierende Massnahmen gedachten Eingriffe brachten wiederum Folgeschäden mit sich. Auch vorderseitig sind punktuelle Behandlungen und Überarbeitungen von Mal- und Firnissschichten erkennbar.

Die Tafeln zeigen somit Spuren mehrerer, zeitlich schwer zuordenbarer restauratorischer Eingriffe. Lediglich die Restaurierung der Tafel *Gastmahl des Herodes. Enthauptung des Hl. Johannes* ist in das Jahr 1933 datierbar und dem Maler und Restaurator Franz Elmiger zuzuschreiben.³⁵ Sehr wahrscheinlich sind in diesem Zuge auch Massnahmen an den beiden anderen Gemälden durchgeführt worden. Mit Sicherheit erfolgten nach dieser bekannten Restaurierung weitere Eingriffe.

³⁴ Wie die Reproduktion der Tafel bei AM RHYN, Pfyffer-Cloos-Kapelle, dokumentiert, war die Fehlstelle im Jahr 1927 noch vorhanden (Taf. XXI).

³⁵ Dies belegt die rückseitige Beschriftung: «Rènov. 1933 F. Elmiger».

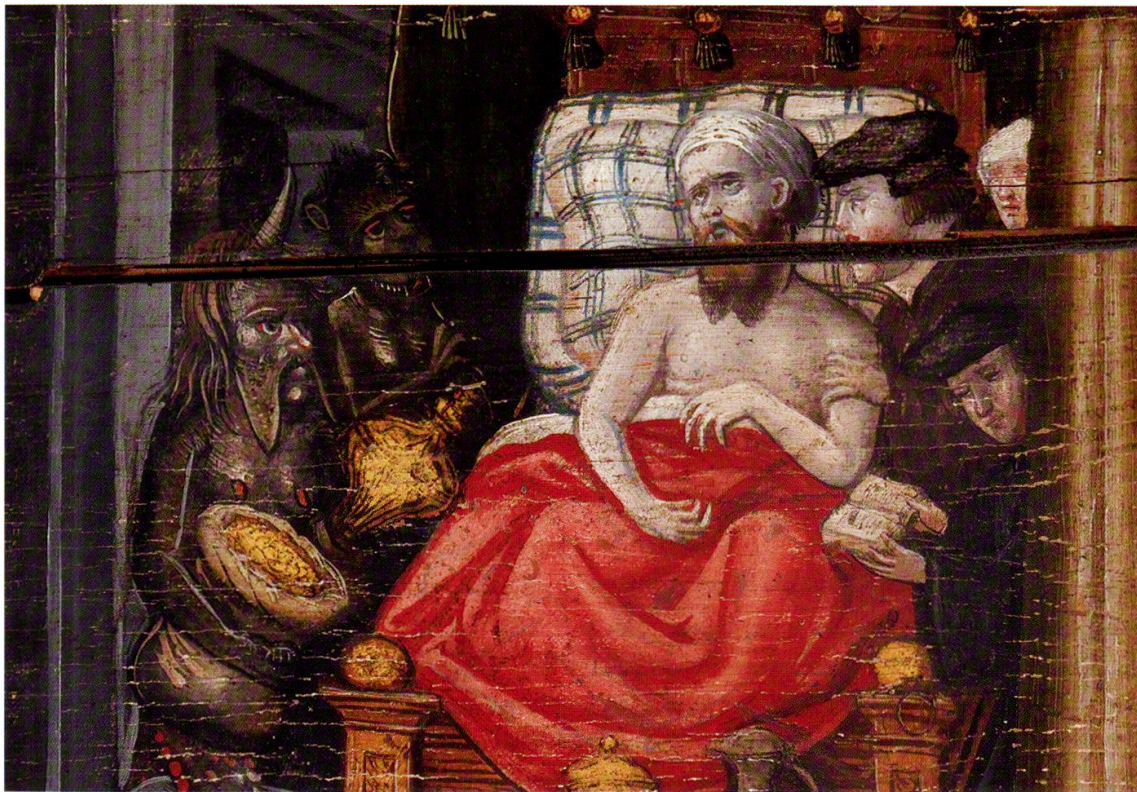


Abb. 12: Der reiche Prasser und der arme Lazarus, Detail. Die Holzbretter sind häufig neben den später verleimten Fugenverbindungen gerissen. Aufnahme: Andri Stadler.

ERHALTUNGSZUSTAND

Die meisten Schäden entstanden durch wiederholtes Quellen und Schwinden der hölzernen Bildträger durch Klimaschwankungen, wodurch die einzelnen Bretter insgesamt in ihrer Breite geschwunden sind. Durch diese Bewegungen kam es zu starken Spannungen, die zu Fugenöffnungen der Brettverbindungen und zu massiven horizontalen Rissen im Holz geführt haben (Abb. 12). Dies wiederum führte zu reduzierter Haftung und folglich zu dachförmigen Abhebungen sowie Verlusten der Malschicht. Die Malschichtausbrüche verliefen überwiegend horizontal, was ein typisches Schadensbild bei einem vertikalen Schrumpfen des Holzbildträgers darstellt. Die akute Gefährdung der Malerei durch weitere Verluste war schliesslich Anlass für die 2012 öffentlich durchgeführte Konservierung und Restaurierung.³⁶

³⁶ Die erste Projektplanung erfolgte durch den Historischen Verein Zentralschweiz und den ehemaligen Sammlungskonservator des Kunstmuseums Luzern, Christoph Lichtin, gemeinsam mit der Restauratorin Liselotte Wechsler. Die Umsetzung der Untersuchung, Konservierung und Restaurierung erfolgte unter der Leitung von Anita Hoess, Restauratorin des Kunstmuseums Luzern, unter Mitarbeit der Restauratoren und Restauratorinnen Aline Jahn, Nina Engel, Matthias Läuchli, Michael Kaufmann sowie Studentinnen der Hochschule der Künste Bern, Studiengang Konservierung und Restaurierung (Florence Lépine, Katharina Sautter, Margeaux Genton, Katharina Deering).

Historische Aufnahmen erlauben einige Rückschlüsse zur zeitlichen Einordnung der Schadensentstehung und Veränderungen. Die massiven horizontalen Risse im Holz der Tafeln *Gastmahl des Herodes*, *Enthauptung des Hl. Johannes* und *Der reiche Prasser und der arme Lazarus* müssen beispielsweise zwischen den 1920er- und 1950er-Jahren entstanden sein. Sie sind vor allem auf die negativen Folgen von Veränderungen der originalen Trägerkonstruktion zurückzuführen. Beispielsweise verhindern nachträgliche Verleimungen der ursprünglich rein mechanisch durch Querleisten miteinander verbundenen Bretter beim Auftreten starker Schwundbewegungen, dass Spannungen durch einfache Fugenöffnung abgebaut werden. Stattdessen entstehen wie bei den vorliegenden Tafeln Risse neben den Fugen.

Die Formatbeschneidungen, welche im vorherigen Abschnitt beschrieben sind, betreffen fast ausschliesslich die Randbereiche, sodass die wesentlichen Bildinhalte nicht beeinträchtigt sind. Die einschneidendsten Veränderungen finden sich beim *Jüngsten Gericht*, hier sind am linken und rechten Bildrand ganze Figuren angeschnitten.

Durch natürliche Alterung sowie frühere Eingriffe war das ästhetische Erscheinungsbild der Tafeln beeinträchtigt: Verputzungen der originalen Malerei, degradierte und beschädigte Lasuren, verbräunte Firnisreste, strukturell störende alte Kittungen, grosszügig angelegte verfärbte Retuschen und Ergänzungen, später aufgetragene Lasuren, wachshaltige Flecken, ein inhomogener Glanz sowie eine starke Oberflächenverschmutzung liessen die Darstellungen insgesamt fleckig, stumpf und zweidimensional erscheinen.

RESTAURIERUNGSKONZEPT

Im Vordergrund des Restaurierungsprojekts standen in erster Linie die konservatorischen Massnahmen zur substanziellen Erhaltung der Tafeln. Diese umfassten hauptsächlich die Sicherung der fragilen Malschicht und die Stabilisierung der Trägerkonstruktion sowie die Optimierung von Präsentation und Aufbewahrung.

Schwerpunkt der konservatorischen Massnahmen an den Bildschichten bildete die Konsolidierung der Malschicht und die Reinigung der Oberfläche. Die durch starke Quell- und Schwundbewegungen hervorgerufene reduzierte Haftung der Malschicht hatte bereits zu einigen Verlusten geführt. Die Niederlegung und Verklebung der aufstehenden Malschichten und die Kontrolle der klimatischen Bedingungen bei Lagerung und Präsentation sollte eine langfristige Erhaltung der Malerei gewährleisten.

Restauratorische Massnahmen zur Verbesserung des ästhetischen Erscheinungsbildes und der Lesbarkeit der Darstellungen wurden ebenfalls angestrebt. Sie unterlagen jedoch zeitlichen und finanziellen Einschränkungen und wurden daher schrittweise und in Abhängigkeit der zur Verfügung stehenden Zeit durchgeführt und laufend angepasst. Dazu gehörten hauptsächlich die Reduzierung von älteren verfärbten Retuschen, Übermalungen, nicht originalen Lasuren und Überzügen, sowie die farbliche Integration der zahlreichen Malschichtfehlstellen.



Abb. 13: Der reiche Prasser und der arme Lazarus, Detail im Streiflicht. Dachförmig aufstehende Malschicht vor der Konsolidierung. Aufnahme: Anita Hoess.



Abb. 14: Der reiche Prasser und der arme Lazarus, Detail im Streiflicht. Malschicht nach der Konsolidierung. Aufnahme: Anita Hoess.

Ziel der strukturellen Massnahmen am Holzbildträger war es einerseits, Spannungen im System zu verringern, andererseits aus ästhetischen Gründen eine Reduzierung grosser Klaffungen zwischen den Brettern zu erreichen. Durch die Massnahmen sollten jedoch keine neuen Spannungen generiert werden, welche wiederum zu Deformationen hätten führen können. Aus diesem Grund war es wichtig, vor dem Eingriff das mechanische System des Bildträgers zu untersuchen sowie die historischen Eingriffe zuzuordnen und zu bewerten. Entscheidungen über die Erhaltung oder aber Anpassung der vorgefundenen Stabilisierungsmassnahmen sollten punktuell gefällt werden. Zudem sollte durch eine Rückseitenstabilisierung und eine optimierte Hänge- und Tragekonstruktion eine Verbesserung des mechanischen Schutzes der Tafeln bei Lagerung und Präsentation, sowie eine Minimierung der Belastung durch Handling- und Transportbewegungen erreicht werden.

DIE KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Massnahmen an den Bildschichten

Die gelockerte und aufstehende Malschicht konnte bei allen drei Tafeln mit Störleim, einem proteinischen Bindemittel, konsolidiert werden (Abb. 13–14). Das Konsolidierungsmedium wurde dazu mit dem Pinsel appliziert, das Niederlegen und Verkleben der aufstehenden Malschicht am Träger erfolgte durch Wärme und leichten Druck mittels Heizspachtel. Dabei wurde ein mehrfach gefaltetes Japanpapier als polsternde und saugende Schicht zwischen Gemäldeoberfläche und Heizspachtel gelegt. Überschüsse des aufgetragenen Festigungsmittels wurden im Anschluss mit deionisiertem Wasser entfernt.

Der bildseitige Oberflächenschmutz wurde mit Wattestäbchen und einer gut benetzenden, leicht erwärmten wässrigen Methylcelluloselösung³⁷ entfernt. Die Nachreinigung erfolgte mit reinem deionisiertem Wasser und einem saugfähigen Schwämmchen.

³⁷ 0,2%ige wässrige Lösung, Methocel A 4M.



Abb. 15: Der reiche Prasser und der arme Lazarus, Mikroskopaufnahme. Verfärbte und in der Struktur unpassende ältere Retusche vor der Abnahme. Aufnahme: Anita Hoess.



Abb. 16: Der reiche Prasser und der arme Lazarus, Mikroskopaufnahme. Störende Retuschen konnten mittels Skalpell mechanisch entfernt oder reduziert werden. Aufnahme: Anita Hoess.

Ein Grossteil der zahlreichen verfärbten Retuschen und der zum Teil flächigen Übermalungen in den Hintergrundbereichen konnte rein mechanisch entfernt werden (Abb. 15–16). Vorversuche zur Löslichkeit und Methodik wurden bei hoher mikroskopischer Vergrösserung durchgeführt. Da es sich bei den Retuschen und Übermalungen überwiegend um schwer lösliche, vermutlich ölig gebundene Farbmittel handelte, war eine Abnahme durch Lösemittel nicht möglich. Mittels eines stumpfen Skalpells konnten die zu entfernenden Schichten in den meisten Fällen von der originalen Malschicht getrennt werden. Verbliebene Reste der so behandelten Schicht konnten durch eine Nachbehandlung mit einem mit Lösemittel³⁸ benetzten Wattestäbchen weiter reduziert werden. Verblieben weiterhin Rückstände, fand eine farbliche Integration mittels Retusche statt.

Wachsflecken, verfärbte, nicht originale Lasuren und Firnisschichten konnten mit entsprechenden Lösemitteln partiell abgenommen oder gedünnt werden.³⁹

Ältere Kittungen wurden nur partiell bearbeitet: Eine Ebnung mittels Skalpell wurde dann durchgeführt, wenn das Niveau stark von der originalen Umgebung abwich. Von einer weiteren Anpassung der Struktur alter Kittungen wurde abgesehen. Ebenfalls wurden die zahlreichen feinen Malschichtfehlstellen ungekittet retuschiert. Da die Oberfläche der Holztafeln eine sehr inhomogene Struktur aufwies, war dies aus ästhetischen Gründen nicht zwingend erforderlich und aus zeitlichen Gründen nicht umsetzbar. Lediglich wenige, sehr auffallende, grosse Fehlstellen wurden mit Kittungen⁴⁰ versehen. Malschichtfehlstellen und Kittungen wurden mit Gouache- und Aquarellfarben in die Umgebung integriert (Abb. 17–18). Wo Retuschen zu matt auftrieten, konnte der Glanz mit Gummi Arabicum eingestellt werden.

³⁸ Isopropanol + Isooctan (1+1).

³⁹ Wachsschichten wurden mit Hilfe von Siedegrenzbenzin 100–140 °C und Shellsol A im Verhältnis 2+1 entfernt, verfärbte Lasur- oder Firnisschichten späteren Datums mit einer Mischung aus Isopropanol und Isooctan im Verhältnis 1+1 gedünnt.

⁴⁰ Die Kittmasse wurde aus Champagnerkreide und Hasenhautleim hergestellt, mit einem Pinsel in die Fehlstellen appliziert und nach der Trocknung in Niveau und Struktur der Umgebung angepasst.

Der Auftrag eines Firnisses wurde diskutiert. Dadurch wäre einerseits Sättigung, Tiefenlicht und Glanz der Malerei gesteigert worden, andererseits hätten die wässrig gebundenen Retuschen einen Schutzüberzug erhalten. Mehrere Gründe sprachen jedoch gegen eine solche Massnahme: Durch die Oberflächenreinigung konnte bereits eine Erhöhung von Glanz und Tiefenlicht erreicht werden. Das ästhetische Erscheinungsbild war bereits deutlich verbessert. Versuche zeigten zudem, dass bei einem Firnisauftrag mittels Pinsel ein sehr inhomogener Glanz erzielt würde.⁴¹ Ein homogenisierender Überzug mittels Sprühauftrag wäre in den musealen Räumen ohne entsprechende Infrastruktur technisch ausserdem schwer durchführbar gewesen.



Abb. 17: *Das Jüngste Gericht, Detailaufnahme vor der Retusche.*
Aufnahme: Andri Stadler.



Abb. 18: *Das Jüngste Gericht, Detailaufnahme nach der Retusche.*
Aufnahme: Andri Stadler.

Massnahmen an den Bildträgern

Die Stabilisierung der Trägerkonstruktion wurde im Anschluss an die öffentliche Restaurierung durchgeführt.⁴² An den einteiligen Tafeln wurden kaum strukturelle Massnahmen vorgenommen. An der im 18. Jahrhundert in drei Teile zersägten und später wieder durch Querleisten zusammengefügt Tafel *Gastmahl des Herodes*.

⁴¹ Dafür sind Inhomogenitäten der Oberfläche verantwortlich, die durch Degradationsprozesse der Materialien sowie durch spätere partiell ausgeführte Behandlungen mit verschiedenen Materialien hervorgerufen wurden.

⁴² Konzeption und Durchführung erfolgte durch das Atelier für Konservierung und Restaurierung Michael Kaufmann und Matthias Lächli.

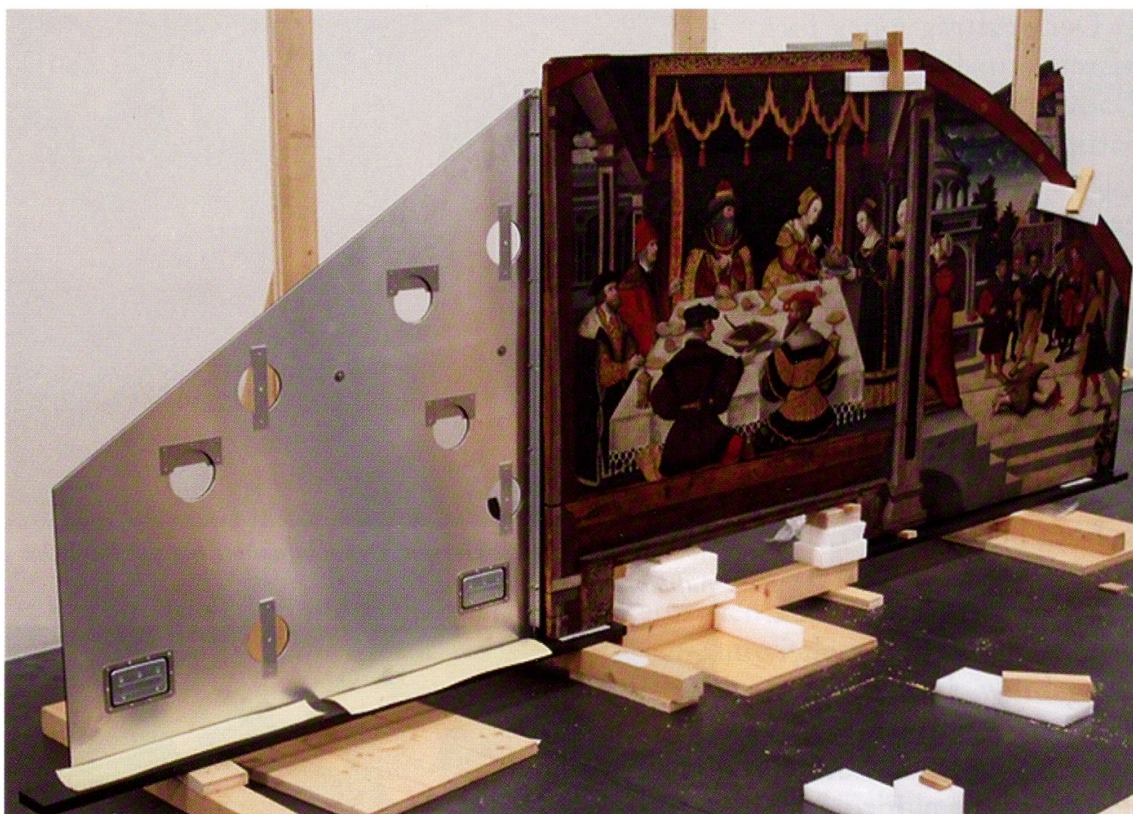


Abb. 19: Gastmahl des Herodes. Enthauptung des Hl. Johannes, Arbeitsaufnahme während der Montage der drei Tafelteile an die Stabilisierungsplatte mit Konsolenbrett. Aufnahme: Matthias Läubli/Michael Kaufmann.

Enthauptung des Hl. Johannes erfolgten umfangreichere Eingriffe. Aus konservatorischen und ästhetischen Gründen wurde beschlossen, das Gemälde wieder in die drei Einzelteile zu zerlegen. Diese können nun aber über die jeweils rückseitig angebrachte Trägerstabilisierungs konstruktion einfach miteinander verbunden werden.

Umgesetzt wurde dies durch die Entfernung der neueren Verbindungs- und Stabilisierungsleisten. Dadurch konnten Deformationen reduziert und durch die Neuausrichtung der einzelnen originalen Bretter ebenso die Klaffungen minimiert werden. Die äusseren Tafeln mussten jeweils mit einer neuen Querleiste stabilisiert werden, die jedoch den Bretterrückseiten angepasst wurde, damit auf der Bildseite keine neuen Deformationen provoziert werden.

Um eine mechanische Stabilisierung zu erreichen, wurden die Tafeln jeweils rückseitig mit einer zweiten Ebene verbunden. Hierfür wurde als Plattenmaterial Alucobond, welches aus zwei Aluminiumblechen mit Polyethylenkern besteht, verwendet. Dieses zeichnet sich durch hohe Stabilität bei geringem Gewicht aus. An diese Platte wurde durch Niet- und Schraubtechnik die Tafelstabilisierungstechnik, ein Konsolbrett, das Hängesystem und Traggriffe angebracht (Abb.19).

Die Tafeln stehen nun auf Konsolenbrettern und sind nur an wenigen Punkten mit dem Stabilisierungssystem verbunden. Durch die Stabilisierungsmassnahmen werden mechanische Belastungen beim Handling und Transport minimiert. Da

die Tafelgemälde heute im konstanten Museumsklima gelagert und präsentiert werden, ist zudem davon auszugehen, dass die Holzbewegungen künftig relativ gering sind und sich der jetzige Zustand wenig verändert.

A.H.

Dank

Wir möchten allen danken, die an diesem Ausstellungs- und Restaurierungsprojekt beteiligt und an der erfolgreichen Umsetzung mitgewirkt haben. Für die gute Zusammenarbeit möchten wir besonders folgenden Personen unseren Dank aussprechen: Christoph Lichtin, dem ehemaligen Sammlungskonservator des Kunstmuseums Luzern, sowie dem ganzen Team des Kunstmuseums Luzern, Peter Hoppe und Jürg Schmutz, ehemaliger und jetziger Präsident des Historischen Vereins Zentralschweiz, den beteiligten Restauratorinnen und Restauratoren Aline Jahn, Nina Engel, Matthias Läuchli und Michael Kaufmann, den an der Untersuchung und Restaurierung beteiligten Studentinnen der Hochschule der Künste Bern, Studiengang Konservierung und Restaurierung, Florence Lépine, Katharina Sautter, Margeaux Genton und Katharina Deering. Für die Kooperation bei den Untersuchungen danken wir dem Kunsttechnologischen Labor der Hochschule der Künste Bern, für die grosszügige finanzielle Unterstützung der Luzerner Kantonalbank und der Josef Müller Stiftung Muri.

Anschrift der Verfasserinnen:

Anita Hoess
Kreuzbühlstrasse 1
8008 Zürich

Anne-Christine Strobel
Wattstrasse 14
4056 Basel

BIBLIOGRAPHIE

ABT, Kunstgesellschaft

Abt, Roman, Geschichte der Kunstgesellschaft Luzern von der Gründung bis 1920. Festschrift zur Jahrhundertfeier, Luzern 1921.

AM RHYN, Pfyffer-Cloos-Kapelle

Am Rhy, August, Die wiederentdeckte Jost Pfyffer-Cloos-Kapelle im v. Fleckenstein-Krus-Gartensaal des Hauses Bell am Weinmarkt zu Luzern mit Bezug auf die Osterspiele, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 29, 1927, S. 221–242.

BRÜLISAUER, Geschichte des Museums

Brülisauer, Josef, Geschichte des Museums, in: Das Historische Museum Luzern, Luzern 1997, S. 29–38 (Luzerner Museen).

EVANS, Osterspiel

Evans, M. Blakemore, Das Osterspiel von Luzern. Bern 1961 (Schweizer Theater Jahrbuch XXVII der schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur).

GRECO-KAUFMANN, Weinmarktspiele

Greco-Kaufmann, Heidy, Hofbrückenbilder und Weinmarktspiele: Abhängigkeiten, Wechselwirkungen?, in: Horat, Heinz (Hrsg.), Geschichte, Künstler, kulturelles Umfeld, Luzern 2003 (Der Bilderweg auf der Hofbrücke in Luzern, Bd. II), S. 119–166.

GRECO-KAUFMANN, Theater

Greco-Kaufmann, Heidy, Zuo der Eere Gottes. Vfferbuwung dess mentschen vnd der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Quellenedition und historischer Abriss, 2 Bde., Zürich 2009.

HAENDKE, Malerei im 16. Jahrhundert

Haendke, Berthold, Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnittes und des Kupferstiches, Aarau 1893.

KUMSCHICK, Bilderzyklus

Kumschick, Sabina, Der Bilderzyklus der Hofbrücke in Luzern, in: Horat, Heinz (Hrsg.), Geschichte, Künstler, kulturelles Umfeld, Luzern 2003 (Der Bilderweg auf der Hofbrücke in Luzern, Bd. II), S. 55–118.

LEHMANN, Luzerner Glasmalerei

Lehmann, Hans, Geschichte der Luzerner Glasmalerei von den Anfängen bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts, Luzern 1942 (Luzern Geschichte und Kultur, III, 5).

LISCHER, Pfyffer

Lischer, Markus, Pfyffer, Jost, in: Historisches Lexikon der Schweiz, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D14466.php> (Version v. 27.02.2014).

MESSMER/HOPPE, Luzerner Patriziat

Messmer, Kurt/Hoppe, Peter, Luzerner Patriziat. Sozial- und wirtschaftsgeschichtliche Studien zur Entstehung und Entwicklung im 16. und 17. Jahrhundert, Luzern/München 1976 (Luzerner Historische Veröffentlichungen, Bd. 5).

REINLE, Kunstdenkmäler III

Reinle, Adolf, Die Stadt Luzern, II. Teil, Basel 1954 (Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. III).

REINLE, Kunstdenkmäler VI

Reinle, Adolf, Das Amt Hochdorf. Nachträge zu den Bänden I–V, Kunsthistorischer Überblick, Basel 1963 (Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. VI).

RIEDLER, Wandmalerei

Riedler, Michael, Blütezeit der Wandmalerei in Luzern. Fresken des 16. Jahrhunderts in Luzerner Patrizierhäusern, Luzern 1978.

ROTT, Quellen

Rott, Hans, Quellen und Forschungen zur Südwestdeutschen und Schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, III. Der Oberrhein, Quellen II (Schweiz), Stuttgart 1936.

STRAUB, Tafel- und Tüchleinmalerei

Straub, Rolf E., Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1984, S. 131–259.

THALI, Inszenierung

Thali, Johanna, Inszenierung in Text und Bild. Festkultur, Theater und Malerei in Patrizierhäusern am Beispiel der Stadt Luzern im 16. Jahrhundert, in: Lutz, Eckart Conrad/Thali, Johanna/Wetzel, René (Hrsg.), Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation, Tübingen 2005, S. 539–572.

HELMHAUS ZÜRICH, Zürcher Kunst

Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit, Ausst.-Kat. Helmhaus Zürich, Zürich 1981.

