Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter

Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg

Band: 61 (1977)

Artikel: Die Künstlerfamilie Reyff : Bemerkungen zu entscheidenden architektonischen und bildhauerischen Leistungen des freiburgischen 17. Jh.

Autor: Castellani-Stürzel, Elisabeth / Tschopp, Walter

Kapitel: 3: Zur Bildhauerwerkstatt der Familie Reyff

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-339453

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: 15.07.2025

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

ZUR BILDHAUERWERKSTATT DER FAMILIE REYFF

WALTER TSCHOPP

Einleitendes

Der Betrachter erlebt heute barocke Sakralskulptur anders als der Gläubige der Gegenreformationszeit. Einmal sind die polychromierten Holzfiguren oft aus ihrem Zusammenhang, dem Retabel, herausgelöst und zeigen als Museumsobjekte völlig andere Qualitäten: An die Stelle hoheitsvoller Distanz, welche diese Objekte in ihrem reichen ikonographischen Zusammenhang einer vielfältig verzierten sakralen Sphäre heischten, ist heute eine wissensdurstige und ästhetische Beziehung des Museumsbesuchers getreten, der die gleiche Figur noch und noch umschreiten, gar betasten, in ihren materiellen Qualitäten erfassen kann. Diese Unterscheidung ist bereits so selbstverständlich vollzogen, die Werke in ihrem Museumsdasein bereits so «integriert», daß ein manifester Hinweis darauf – so banal er ist – nötig erscheint [1]. Dazu kommt, daß die ursprünglichen Fassungen (Polychromien) – die weit mehr als einfache Bemalungen und z. B. für den Gesichtsausdruck einer Figur bestimmend waren – oft übermalt, durch «Restaurationen» entstellt oder gänzlich entfernt worden sind.

Ausgehend von dieser *völlig anderen* Beziehung des modernen «Museums-Menschen» wollen wir versuchen, die ursprünglichen Verhältnisse so gut wie möglich zu rekonstruieren. Große Hilfe sind uns

[1] Das Marienretabel aus der Kapelle im ehem. Bad Bonn z. B. ist in der Pfarrkirche Düdingen völlig museal vor die weiße Triumphbogenwand gestellt worden. Das Verständnis für integrierende Plazierung scheint abhandengekommen. Abb. 19 zeigt absichtlich das Retabel an seinem ursprünglichen Standort, in der von Hans-Franz Reyff mit einem seiner Brüder ab 1641 errichteten gotisierenden Kapelle Bonn. – Auch die Abbildungen dieses Artikels erstellen durchaus ein *modernes* Abbild barocker Skulpturen, indem sie z. T. die Figuren ateliermäßig vor weißem Grund isolieren: ein Abbild, das der ursprünglichen Ganzheit der Werke nicht entspricht. Ein solches Vorgehen ist aber deshalb nötig, weil nur so eine genaue Analyse von Detailformen möglich ist. Die stark unterschiedlichen Fassungen der zu vergleichenden Figuren sind auch so noch irritierend genug.

dabei all jene Beispiele, wo die Figuren noch in ihren Retabeln, die Retabel noch in einem seit ihrer Entstehungszeit unveränderten (oder aber restaurierten / rekonstruierten) Kircheninneren stehen [2].

Eine solche gedankliche Wiederherstellung der originalen Zustände mag für den heutigen Betrachter im allgemeinen belanglos sein, für eine aufrichtige Befragung der Werke nach ihren Bedeutungszusammenhängen, ihrer handwerklich-künstlerischen Realität *damals*, ihren soziologischen Qualitäten in ihrer gesellschaftlichen «Umwelt» ist dieses Gerüst unerläßlich.

All das will nicht heißen, daß solche Kunstwerke heute in ihrer andersartigen Ausstrahlung weniger stark oder weniger gut erlebbar wären. Vielmehr können die nunmehr fehlenden unmittelbaren Zusammenhänge aufgewogen sein durch Einblicke in *Bedeutungsebenen* barocker Kunst, die dem damaligen Betrachter – Gläubiger oder nicht – vorbehalten bleiben mußten [3]. Ausgehend von einer möglichst präzisen – wenn auch aus Platzgründen exemplarischen – Auseinandersetzung mit dem Material selber sollen also Fragen gestellt werden nach dessen religiös-konfessioneller, künstlerisch-handwerklicher und gesellschaftlich-politischer Bedeutung in seiner Zeit. Dabei ist die Frage nach der Persönlichkeit des Künstlers und seiner Stellung in der Gesellschaft ebenfalls von Bedeutung.

Natürlich kann bei diesen komplexen Fragen bei weitem nicht immer eine Antwort angeboten, oft kaum die Fragestellung präzisiert werden. Immerhin glaube ich aber, mit einer Methode, die in allen Fragenkomplexen immer zuerst das Werk zu befragen sucht, zu einigen Resultaten gelangt zu sein.

[2] Beispiele: *Restauriertes Kircheninneres* für ein großes Reyff-Retabel: Kollegiatskirche Estavayer-le-Lac. – *Ursprüngliche Disposition* vorwiegend in kleinen Kapellen (Marly, Wiler vor Holz, Große Riedera usw.) und Hauskapellen (Kollegium St. Michael).

[3] All das, was «geschieht», wenn jemand mit einem Kunstwerk in Beziehung tritt, ist auf keine Zeit, bzw. gesellschaftliche (soziologische) Situation oder persönliche (psychologische) Situation zu beschränken: «Soziologie und Psychologie stehen dem Kunstwerk als ästhetischem Gebilde gleich fremd gegenüber. Dieses ist als Formstruktur ein selbständiges, in sich geschlossenes, keiner äußeren Motivation bedürftiges System, ein Ganzes, dessen einzelne Komponenten durch ihre inneren Beziehungen zueinander restlos erklärt und begründet erscheinen und an und für sich weder auf ihren psychologischen Ursprung noch auf ihre soziologische Funktion verweisen.» Zitat nach Arnold Hauser; Soziologie der Kunst, München 1974, S. 58.

Über den Stand der Reyff-Forschung ist in der allgemeinen, mit Elisabeth Castellani gemeinsam verfaßten Einleitung berichtet worden. Hier ist beizufügen, daß die Doktoratsarbeit von Gérard Pfulg ihren Schwerpunkt in der Darstellung der *Skulptur* der Reyff hat [4]. Seine Recherchen bilden die natürliche Ausgangslage meines Artikels, besonders was die Archiv-Studien betrifft, welche sehr wertvolle Fixpunkte für die Datierung unterdessen neu dazugefundener Werke liefern.

Es versteht sich von selbst, daß in der, dem Artikel angefügten Werkliste von einem eigentlichen Werkkatalog nicht die Rede sein kann. Diese wissenschaftliche Arbeit zu leisten, verlangt nach einer neuen, umfassenden Darstellung, die an Platz und eingesetzten Mitteln der vielschichtigen Persönlichkeit der Reyff wird entsprechen müssen. Immerhin sollen die gemachten «Entdeckungen» der Weiterforschung zu Verfügung gestellt werden, woraus sich die lapidare Aufzählung des jetzt den Reyff Zugeschriebenen rechtfertigt.

Die Werkstatt Reyff und ihre einzelnen Mitglieder

Die relative Leichtigkeit, Schnitzwerke des Atelier Reyff von anderen, ungefähr gleichzeitig entstandenen Skulpturen zu unterscheiden einerseits [5], und die relative Schwierigkeit, Werke der einzelnen Meister innerhalb des Ateliers stilistisch zu trennen andererseits (dies zumindestens in einzelnen Fällen) situiert die Sachlage.

Aus der künstlerischen Produktion all dessen, was wir heute als Werke des «Atelier Reyff» bezeichnen, darf ohne weiteres gefolgert werden, daß wir es hier mit einer gut organisierten Werkstatt zu tun

[4] Gérard Pfulg, Jean-François Reyff, Sculpteur fribourgeois et son atelier, Phil. Diss. 1947, in: ASHF 17, 1950. Im folgenden zitiert Pfulg. Die Dissertation Pfulgs hat eine wissenschaftliche Würdigung gefunden durch Irénée Michaud; Le sculpteur Jean-François Reyff et le collège St-Michel, in: Le Message du Collège IV, Februar 1951, Nr. 1, S. 10–18, unter besonderer Berücksichtigung der Werke im Areal des Jesuitenkollegiums.

[5] Das will nicht heißen, alle Zuschreibungen seien unproblematisch und gesichert. Es mag mir sogar der methodische Fehler unterlaufen sein, allzuviele Werke vor allem des mittleren Drittels des 17. Jh. den Reyff neu zuzuschreiben. Das hätte seinen Grund darin, daß wir keine andere lokale Holzbildhauerwerkstatt im gleichen Zeitraum fassen können, deren Werke man vom Reyffschen Schaffen klar absetzen, und den Blick für «Zwischen»-Fälle so neu schärfen könnte. Dies wird aber solange nicht der Fall sein, als wir nicht die Möglichkeit haben, umfassende Skulpturinventare des ganzen Kantons zu erstellen.

haben, deren jeweiliger Vorsteher sich durchzusetzen verstanden haben muß. Tatsächlich unterscheiden sich die einzelnen, an den erfaßten Werken unterschiedenen Hände nicht nur stilistisch, sondern auch zeitlich, und decken sich mit dem Zeitraum, zu welchem die verschiedenen Meister Ateliervorsteher waren. Demzufolge wäre der vorstehende Meister eben verantwortlich für die Ausbildung «seines» Stils.

Vorsteher des Atelier Reyff:

- ca. 1635/40 bis 1660: Hans-Franz
- 1660 bis 1677: Pankraz
- 1677 bis wohl in die 1690er Jahre oder länger: Johann-Jakob

Für die Wirkungszeit des Vaters Franz Reyff vor 1640 kann nach heutiger Kenntnis nicht von einem Atelier gesprochen werden.

Es mag nun die Gefahr bestehen, daß man ein Werk, in dem die Handschrift eines der erwähnten Bildhauer erkannt worden ist, in jene Zeit datiert, zu welcher der entsprechende Meister Vorsteher des Ateliers war, was zu einer konstruierten Einheit führen würde. Jedenfalls sind bisher aber keine archivalisch gesicherte und datierte Werke bekannt, die dieser Tatsache widersprächen.

Nur diese stilbildende Autorität des jeweiligen Ateliervorstehers vermag einigermaßen vernünftig zu erklären, warum wir etwa von Pankraz bis zu seinem 27. Lebensjahr (1660) kein Werk kennen, welches seine Handschrift trägt [6]. 1660 wird er dann Ateliervorsteher, und damit verschwindet seine Anonymität sofort. Noch viel deutlicher zeigt sich das an Johann-Jakob; Seit 1677 steht vermutlich er dem Atelier vor. Entsprechend kennen wir Werke mit dem ihm zuzuweisenden Stil erst seit den frühen 1680er Jahren (oder kurz davor), wo er bereits 50jährig ist [7]. Wenn die Zuschreibungen und Datierungen der bisherigen Forschung und dieser Arbeit auch nur einigermaßen stimmen sollen, so hätte also etwa Johann-Jakob bis über sein

[6] Ich habe versucht, in Werken des Pankraz, die ich vor 1660 datiert habe, das Aufkeimen dessen festzustellen, was sich als sein Stil in seinen Hauptwerken später definiert. Solche mögliche frühe Werke sind etwa die beiden Heiligen der Kirche in Corminbœuf, die Arbeit an der Zürcher Madonna.

[7] Es ist aber durchaus möglich, wenn nicht wahrscheinlich, daß Johann-Jakob bereits bedeutend früher zusammen mit Pankraz am großen Figuren-Ensemble der Loretokapelle in Freiburg gearbeitet hat. Einige dieser Figuren scheinen mir Elemente seiner Handschrift zu tragen.

50. Altersjahr hinaus in der Anonymität des Ateliers gearbeitet und sich dem herrschenden Stil meist untergeordnet. Denn eine zweite Möglichkeit, daß der jeweils vorherrschende Stil Resultat kongenialer Tätigkeit der verschiedenen im Atelier tätigen Meister gewesen wäre, darf wohl abgelehnt werden, da der Stil ja mit dem jeweiligen Ateliervorsteher ändert. Von einer dritten Möglichkeit, der zeitweiligen Auswanderung des Johann-Jakob, ist zumindest nichts bekannt.

Im folgenden zitiere ich Pfulgs allgemeine Äußerungen zu den Arbeitsbedingungen im Atelier: «L'atelier des frères Reyff était bien organisé, les conditions de vie et de travail excellentes. Son importance se comprend aisément. Le père, François Reyff, était peintre et membre de la Confrérie de St. Luc; la mère sortait d'une famille d'artistes; les enfants jouirent des privilèges accordés aux fils de patrons; ils furent reçus dans la corporation sans aucune taxe d'entrée, après avoir subi l'examen de maîtrise» [8].

Zu den Hauptmeistern der Familie kommen verschiedene ansässige oder auswärtige Meister, Gesellen und Lehrlinge, die regelmäßig für eine gewisse Zeit im Atelier mitgearbeitet haben [9].

Die Werkstatt Reyff war an der Goldgasse in der Unterstadt Freiburgs ansässig. Damit war sie in unmittelbarer Nähe bedeutendster Bildschnitzerei, nämlich des Springaltars in der Augustinerkirche mit seinen zahlreichen Figuren [10]. Es wird nicht schwer fallen, Einflüsse so wichtiger Figuren im Werk der Reyff aufzudecken.

[8] PFULG, S. 13. Damit ist auch die gehobene gesellschaftliche Stellung der Künstlerfamilie Reyff im zünftisch organisierten Freiburg angesprochen. Meistersöhne wurden zudem schon mit einem Alter von 12 Jahren zur Lehre zugelassen (vgl. PFULG, S. 9 / HELMUT GUTZWILLER: Die Zünfte im Freiburg i. Ue., 1460–1650, in: Freiburger Geschichtsblätter 41/42 (1949), bes. S. 28, 31, 33.) – Das erklärt auch, warum etwa Hans-Franz Reyff als kaum 20jähriger bereits so bedeutende Werke wie die Retabel des Klosters Bisemberg (1635–36), oder dann wie den Hauptaltar der Kollegiatskirche Estavayer-le-Lac (1638–40) schaffen konnte. – Was die offensichtlich bedeutende Stellung des Hans-Franz in der Stadt betrifft, hat E. Castellani in ihrer Einleitung ausführlich dazu Stellung genommen.

[9] PFULG, S. 13.

[10] Tatsächlich ist das Hochaltarretabel der Augustinerkirche Freiburg, der sog. Springaltar (von den Gebr. PETER und JAKOB SPRING, von *Pruntrut* kommend), verfertigt 1595–1602/1602–1624, das bedeutendste Spätrenaissanceretabel in der Schweiz.

Die Abgrenzung des Hauptmeisters Hans-Franz zu seinem Vater und zu seinen jüngern Brüdern

Der Stil des *Hans-Franz Reyff* läßt sich relativ leicht definieren. Das gilt jedoch weder für seinen Vater *Franz*, noch für seinen Bruder *Johann-Jakob*. Deshalb ist eine Abgrenzung nicht immer einfach.

Es ist bekannt, daß auch der Vater *Franz* als Bildhauer tätig war, er wird sogar einmal in der Kreuzigungsgruppe zu Greyerz vage faßbar [11] (Abb. 29), aber damit ist sein Werk leider stilistisch noch nicht festzulegen. Es ist vor allem nicht auszumachen, wieviel und was genau an Formengut sein ältester Sohn *Hans-Franz* von ihm übernommen hat. Als weitere wichtige Frage ist seine mögliche Vermittlerstellung zwischen den Gebrüdern Spring und seinen Söhnen ungeklärt.

Pankraz, der jüngste der Bildhauer-Söhne wird einige Male gut faßbar. Von ihm möchte man vor allem die Werke jener Zeit kennen, zu welcher der ältere Hans-Franz noch Vorsteher des Ateliers war, sofern er zu diesem Zeitpunkt schon selbständige Arbeiten gemacht hat. Zu ihm lassen sich einzelne Werke des Hans-Franz besonders schlecht abgrenzen. Problematisch ist bei ihm weiter, daß er in Verträgen meist mit einem Bildhauer François Mathey, Bürger von Freiburg, auftritt [12]. In all diesen Werken ist nicht genau auszumachen, was von welchem der beiden Künstler stammt.

Der Stil des *Johann-Jakob*, soweit er faßbar wird, setzt sich nach dem Tod des Pankraz deutlich ab, aber auch hier würde man gerne Genaueres über jene Zeit wissen, da alle drei Brüder im Atelier arbeiten, denn Johann-Jakob arbeitet wohl schon seit den 1640er Jahren mit, zumindest ist das von seinem Alter her anzunehmen (* 1627).

Franz-Bartholomäus schließlich, der Gießer, hat sicher in einem eigenen Atelier gearbeitet. Jedoch wird im Stil der von ihm benützten Dekorationsformen deutlich die Verwandtschaft mit seinen Brüdern sichtbar [13].

[11] Pfulg, S. 146–48.

[12] Für U. L. Frau vom Siege, Kathedrale, und die Hll. Bernhard und Benedikt des Klosters Magerau.

[13] Bronzeplakette in der Kapelle Loreto, Freiburg, rechts unten sign. «B(artholomäus) Reyff goß mich», und dat. 1648. Sie zeigt in ihren Dekorationsformen deutlich diese Verwandtschaft.

All diese komplizierten Bezüge zwischen den Werken der einzelnen Meister des Ateliers könnten nur in einer systematischen Behandlung aller bekannten Werk-Einheiten wirklich nachgewiesen werden. Dafür fehlt hier der Platz. Doch auch ein exemplarisches Herausgreifen eines bedeutenden, in der Werkreihe der Reyff ikonographisch und künstlerisch zentralen Werkes wird deutlichen Aufschluß geben über die schillernde Vielfalt Reyffscher Arbeitsweise.

Die Madonna im Landesmuseum – eine Replik

1961 hat das Schweizerische Landesmuseum in Zürich aus Salzburg eine hervorragende Barockmadonna erworben, welche Kurt Rossacher noch im gleichen Jahr in einem Artikel der Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte Hans-Franz Reyff zuordnete [14] (Abb. 22, 25). Es handelt sich um eine 160 cm hohe, gehöhlte Lindenholzfigur mit Resten einer polychromen Fassung. Rossacher bezeichnete sie als frühes Hauptwerk des noch jungen Meisters, und das ergab für ihn eine Datierung um 1640. Eine Mitarbeit des Ateliers schloß er aus und bezeichnete die Madonna als Hans-Franz' ausschließlich eigenes Werk.

Mit dieser Einordnung und Datierung werde ich mich auf den folgenden Seiten ausführlich auseinandersetzen. Das ist u. a. deshalb wichtig, weil Rossacher, von seinen Feststellungen ausgehend, die Werkchronologie Pfulgs, nach meiner Ansicht zu Unrecht, in entscheidenden Punkten verändert hat [15].

[14] Kurt Rossacher, Ein neuentdecktes Hauptwerk des Freiburger Bildhauers Johann-Frantz Reyff, in: ZAK 21 (1961) S. 79–83, 8 Abb.

[15] Hauptsächlich das Vordatieren des Meisterwerks des Hans-Franz Reyff, der sitzenden Madonna der Ursulinenkirche Freiburg ist eine «Korrektur», die auf stilistischen Argumenten basiert, welche nach meinem Dafürhalten nicht stichhaltig sind. – Die Quellenangaben Pfulgs als Fixpunkte Rossachers neuer Chronologie sind z. T. falsch zitiert: Die Augustinermadonna wird von Pfulg nicht «auf Grund vorhandener Nachrichten (...) zwischen 1666–70 angesetzt», sondern ausdrücklich von der Entstehungszeit des Retabels ausgeklammert (Pfulg, S. 92 oben), und an anderer Stelle «vers 1660» datiert (Pfulg, S. 123). Die Datierung: 1666 in der entsprechenden Bildlegende am Schluß des Buches hat in keinerlei Argumentation der Arbeit eine Entsprechung. – Was die sitzende Madonna des Musée Gruyérien in Bulle betrifft, so ist ihre Herkunft aus Tafers nicht gesichert, und damit ihr Zusammenhang mit dem Vertrag von 1643 und der Zahlung von 1651 hypothetisch, wenn auch wahrscheinlich. Pfulg sagt einzig: «La vierge pourrait être celle qui se trouve actuellement au Musée Gruyérien à Bulle» (S. 81, Anm. 1).

Stutzig machte mich vorerst die Tatsache, daß sich die Zürcher Figur mit ihrem «langen, schlanken Körper, kleinen Kopf» trotz «Idealmaßen des Manierismus» im Frühwerk Hans-Franz Reyffs nicht unterbringen läßt. Alle gesicherten Werke der in Frage stehenden Zeit um 1640 zeigen jene behäbigen und vollen, etwas steifen Formen, die Alfred A. Schmid in einem Vortrag 1971 so formuliert hat: «Die vergoldeten Statuen sind körperhafter gebaut als die manieristisch bewegten Gestalten der Brüder Spring. Die Ponderation wird großzügig angedeutet, der Bewegungsablauf präzise beobachtet, aber es sind dessenungeachtet Gewandfiguren, deren Achsenreichtum und differenzierte Gestik von den schwungvoll drapierten Mänteln gleichzeitig begleitet und mit dem Rumpf verbunden werden. In den brechenden Schüsselfalten vor dem Leib wie in den klar akzentuierten Stauungen und Geschieben über den Armen lebt viel heimliche Gotik weiter; und dennoch verrät sich eine neu gewonnene statuarische Sicherheit, nicht zuletzt im Verzicht auf die stützende Rückwand. Ausdrucksvoll sind insbesondere die energisch geformten, von reichem Haar und Bart gerahmten Köpfe; die fast graphische Präzision und Härte der Springschen Heiligen hat weichen Formen Platz gemacht» [16]. Ein Körpertypus übrigens, der sich im Schaffen Hans-Franz Reyffs nicht entscheidend wandelt, sondern bis zur Augustinermadonna (Abb. 21) durchgeht. Besonders die Figuren des Hauptaltarretabels der Kollegiatskirche Estavayer-le-Lac, 1638–40, und jene des Bonner-Retabels, 1643–44 (Abb. 19), aber auch weitere stilistisch relativ sicher eingeordnete Frühwerke, so etwa die prachtvolle Madonna der Valsainte, ca. 1635–40 (Abb. 20), und die Figuren der St. Jakobskapelle zu Tafers, ca. 1640 (Abb. 40), die in nahem Zusammenhang zu jenen von Estavayer stehen, zeigen das.

Für die Analyse des Faltenstils scheinen mir andere Beispiele naheliegender als die von Rossacher herangezogenen [17], so daß seine neue Chronologie für mich fragwürdig wird.

Meine Hypothese: Die Figur ist wohl um 1655–60 entstanden und wäre ein Gemeinschaftswerk der Brüder Hans-Franz und Pankraz Reyff.

[16] Alfred A. Schmid; Freiburger Barockplastik, Vortrag anläßlich der GV der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte in Freiburg, 12. Juni 1971, Manuskript S. 5.

[17] Dominikus des Museums Freiburg (ca. 1650), Dominikus und Katharina in der Kapelle Schönfels bei Heitenried (wohl 1643–51) sind seine Beispiele.

Die Argumente sind kurz zusammengefaßt folgende: Tatsächlich treffen wir «die Idealmaße des Manierismus» im Frühwerk des Hans-Franz nicht, von dem starken, souverän gemeisterten Kontrapost der schlanken Zürcher-Figur ganz zu schweigen. Umso stärker werden die Parallelen am anderen Ende der Stilentwicklung, die Rossacher «die reiche, rauschende Pracht des Hochbarock» nennt, so beim hl. Benedikt der Magerau (von Pankraz Reyff und François Mathey, 1661–64, 188 cm) (Abb. 24). Der Kontrapost der schlanken, hohen Figur steht der Zürcher-Figur recht nahe. Der Faltenstil bietet hier wohl viel deutlichere Parallelen als der Dominikus von Semsales (heute im Museum Freiburg) und die beiden Figuren in der Kapelle Schönfels: Ähnlich parallel laufen die gebrochenen Schüsselfalten über dem Unterleib des Heiligen in knittrig-kantige Formen aus, auch die seitlichen Stränge, leicht knittrig weiter nach unten geführt, münden nach einem mehrfach gebrochenen Bogen ins Knie des vorgestellten Spielbeines aus.

Diese Beobachtungen können bei «unserer» Madonna wiederholt werden, nur wirkt hier der unterste Teil des Überwurfs blecherner, auch wollen die seitlichen, barock geblähten Enden nicht so recht Form finden: ein Detail, das hingegen beim Benedikt trefflich gelungen ist.

Noch erstaunlicher ist ein Vergleich mit U. L. Frau vom Siege (Kathedrale St. Niklaus, Pankraz R. und Fr. Mathey, 1662–63, 144 cm) (Abb. 23, 26). Das Kompositionsschema ist ohne geringste Ausnahme genau *gleich*: Die schlanke Gestalt, der meisterhaft durchgeführte Kontrapost mit dem kleinen, in leichter Gegenbewegung zum Oberkörper geneigten Kopf, der auf einem schlanken hohen Hals sitzt [18]. Identisch ist der rechte Arm komponiert: er ist elegant nach unten und auswärts geführt, nur ist der Mantel von außen her darüber drapiert. Gleich komponiert ist auch die Hand, welche das Szepter hält.

Die Haare der Maria in praktisch identischer Anordnung, jene des Kindes in derselben Konzentration der Haarbüschel über Stirnmitte und Ohren: überhaupt ist der Typus des Kindes mit Ausnahme der parallelen Beine gleich. Beide Beispiele zeigen jenen ruhig sitzenden,

[18] Ob der Halsschmuck erst um 1800 dazugekommen ist, wie ROSSACHER meint, wage ich zu bezweifeln. Alle Elemente solchen Schmuckes finden sich jedenfalls im Schaffen der Reyff.

kleinen Erwachsenen mit Segensgestus, den Hans-Franz Reyff in der Sitzenden der Ursulinenkirche insofern überwunden hat, als er dort ein wirkliches, spielendes Kind schnitzt.

Das Gesicht Mariae zeigt die gleiche schlank-ovale, nach oben leicht geöffnete Form. Auch die lange, gerade Nase, die hohen, flach geschwungenen Brauen über mandelförmigen Augen, der leicht gepreßte, schmale Mund sind gleich.

Bei all diesen Vergleichen muß unbedingt von der sehr unterschiedlichen Fassung abstrahiert werden. Die stark reflektierende Firnis der Madonna in der Kathedrale verfälscht den Eindruck [19]. Trotz des großen Unterschiedes der Fassung trägt das Gesicht jenen überlegenen, fast spöttischen Zug, den Rossacher bei der Madonna des Landesmuseums beobachtet hat, und den er bei der Augustinermadonna des Hans-Franz vermißt.

Der Faltenstil ist im Werk der Kathedrale Freiburg souveräner als bei der Zürcher-Madonna, einheitlicher auch, was durch die vereinheitlichende, kleine Mängel überdeckende Fassung noch betont wird. Die Vergleichspunkte sind diesbezüglich etwa die ähnlichen, wie zwischen dem Benedikt der Magerau und der Zürcher-Figur, mit den gleichen Einschränkungen. Zu beachten auch der barock über den rechten Arm quellende Überwurfzipfel der Zürcher Madonna. Sinnigerweise spricht Pfulg für U. L. Frau vom Siege vom gleichen «leichten Schweben», welches Rossacher für die neuentdeckte Figur charakterisierend aufführt.

Mit all diesen Detail-Vergleichen sollen die bestehenden Unterschiede zwischen den beiden Figuren nicht unterdrückt sein, solche finden sich vor allem auch in den Profilen der Gesichter.

Folgerungen: Die Madonna von Zürich steht in deutlichem, nahem Zusammenhang mit dem Benedikt der Magerau, vor allem aber mit der Madonna der Kathedrale, und ist wohl einige Jahre vor dieser anzusetzen: *Pankraz* mag sie (zusammen mit François Mathey?) vor dem Auftrag für die Magerau verfertigt haben. Die starken Anklänge an Hans-Franz verstehen sich von selbst, hat ja Pankraz zusammen mit seinem älteren Bruder in der gleichen Werkstatt gearbeitet, ja, wohl beim 15 Jahre älteren Hans-Franz gelernt. Zweifellos hat Hans-Franz an der Figur mitgearbeitet. Am ehesten tragen noch einzelne Falten und Formteile der Gesichter seine Handschrift.

[19] Moderne Fassung von Paul Stajessi, 1945.

Ich gebe zu, daß man die bedeutende Figur gefühlsmäßig viel eher dem großen Meister Hans-Franz zuschreibt. Das hängt aber sicher auch damit zusammen, daß der ebenfalls bedeutende Pankraz in der bisherigen Forschung zusehr im Schatten seines älteren Bruders steht.

Das enge Verhältnis der beiden Brüder zeigt sich auch darin, daß ab 1660 Pankraz die Atelierführung übernimmt und nicht der ältere Johann-Jakob (sofern dieser zum fraglichen Zeitpunkt in Freiburg war). Auch vermacht die Frau des Hans-Franz, Anne-Marie de Vevey, nach dessen Tod das gesamte Vermögen dem Pankraz.

All das Gesagte ergäbe eine Datierung kurz vor oder um 1660. Einige Jahre später, 1662–63, entsteht dann für die Kathedrale St. Niklaus eine fast gleiche Madonna, jetzt vom älteren Bruder Hans-Franz unabhängiger, barocker, dynamischer. Pfulg hat diese jüngere Figur zu Recht als zu den schönsten Werken der freiburgischen Barockskulptur gehörig charakterisiert.

Einflüsse, Stellung in der Kunstlandschaft der Zeit, Arbeitsfeld

Anhand der stilistischen Auseinandersetzung mit der Zürcher Madonna sind ein Gutteil der wichtigsten Werkgruppen aus dem Atelier Reyff wenigstens gestreift, ist Reyffsches Formengut faßbar geworden [20].

Es gilt nun, festgestellte oder mögliche Einflüsse, Einflußbereiche auszugrenzen, und wenigstens paradigmatisch Beweise dafür zu liefern.

Zu beginnen ist hier mit der Einflußphäre des *Ateliers Spring*. Ein hl. Antonius Eremit [21] (Abb. 33), den ein Kurzinventar der kantonalen Denkmalpflege und Inventarisation erfaßt hat und dem Atelier Reyff zuschreibt, situiert die Sachlage. Die Figur ist wohl eher den Spring zuzuordnen, darauf weisen die Bartbehandlung, Augenschlitze, Mantelform, die blechern um den Körper gelegten Faltenbahnen und das ruhige, versunkene Stehen, das etwa mit dem hl. Augustinus des Spring-Altars am besten vergleichbar ist [22] (Abb. 34).

[20] Tatsächlich lassen sich nach eingehender Beschäftigung «Versatzstücke» Reyffscher Arbeitsweise relativ gut herausarbeiten, besonders was Hans-Franz betrifft.

[21] Lindenholz (?), Polychromie entfernt, 89 cm. Bischöfliche Sammlung Freiburg.

[22] Vermutlich eine Figur von Jakob Spring. Die heftig bewegten Figuren der Himmelfahrtsszene des Spring-Altars sind von Peter Spring signiert, und die ruhigen, versunkenen großen Nischenfiguren vor allem der hl. Augustinus und Niklaus setzen sich stilistisch davon ab. Vgl. auch Marcel Strub; Kdm FR II, Basel 1956, S. 279.

Andererseits weisen die elegant geschwungenen Locken der Haupthaare ins Werk der Reyff, wie auch Details der Knitterfalten, die sich in der hier vorgeführten Stumpfheit bei den Spring nie finden (andere Werke, welche die bisherige Forschung den Spring zuschreibt, sehe ich eher als Produkte des Atelier Reyff [23]. Die Figur der bischöflichen Sammlung wäre dann das einzige Werk der Spring außerhalb des Spring-Altars).

Wie dem auch sei: Das alles zeigt, wie zahlreich die Gelenkstellen zwischen den beiden Ateliers sind. Es ist durchaus möglich, daß Vater Franz Reyff mit den Gebrüdern Spring zusammenarbeitete, wir haben deutliche Belege, daß er nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer war [24]. Jakob Spring, der dem Atelier Reyff stilistisch nähere, ist ja auch Taufpate für einen 1618 geborenen Jakob Reyff, Sohn des Franz, den Pfulg mit guten Gründen mit Hans-Franz zu identifizieren versucht. An was für kongenialem Formengut hätte sich schließlich der junge, in der Goldgasse wohnende Hans-Franz geformt, wenn nicht an den hervorragenden Figuren der Spring, die praktisch «über der Gasse» sich befanden.

Natürlich werden über diese direkten Einflüsse zurück auch *gotische Vorbilder* noch spürbar, so etwa im Körperverständnis des Frühwerks von Hans-Franz, in einzelnen Details etwa des Faltenwerks: Vorbilder, die im lokalen Raum durchaus befriedigend gefunden werden können in der hervorragenden Skulpturproduktion der 1. Hälfte des 16. Jh. [25].

[23] Es handelt sich hier einmal um die Figuren Petrus und Paulus seitlich des Hochaltars der Kollegiumskirche St. Michael in Freiburg, welche ich geneigt bin, dem Vater Franz Reyff zuzuschreiben, da sie sich weder im Werk der Spring, noch in jenem des Hans-Franz Reyff befriedigend unterbringen lassen, sondern irgendwo dazwischen liegen. – Die Assistenzfiguren der Kreuzigungsszene in Bulle (Abb. 30) betrachte ich als ins Frühwerk des Hans-Franz gehörig. Vgl. Kapitel Neuzuschreibungen.

[24] Die archivalisch gesicherte Kreuzigungsgruppe von Greyerz (im «Clos des Cerfs»), Werk des Franz (und wohl auch Hans-Franz) Reyff, 1637–38 (Abb. 29).

[25] Vgl. etwa Maria mit Kind des Retabels von Estavayer-Blonay, 1527, von Hans Geiler (heute im Freiburger Museum), vor allem bezüglich Körperverständnis und Faltenstil. Sie ist publiziert in: Marcel Strub, Deux maîtres de la sculpture suisse du XVIe siècle: Hans Geiler et Hans Gieng, Fribourg, 1962, S. 61–64, Abb. 6. – Gotisch mutet auch das Retabel der St. Jakobskapelle in Tafers (Abb. 40) an, wo die etwas steifen Gewandfiguren auf separaten Postamenten in einen gemeinsamen, eigentlich noch gotischen Kastenraum gestellt sind, dessen oberer Abschluß noch durch Gesprenge verziert ist, wenn dieses auch aus Renaissanceformen besteht.

Was nun den *süddeutschen Raum* betrifft, so weist schon der Spring-Altar darauf hin. Tatsächlich findet das erratische Werk seine einzige Parallele im Hochaltar des Überlinger Münsters von Jörg Zürn und seiner Werkstatt [26]. Allerdings verlaufen die Einflüsse nicht von dort nach hier, sondern, wenn überhaupt, in umgekehrter Richtung, da der Spring-Altar erwiesenermaßen älter ist. Mit dem weitverbreiteten Werk der Zürn-Dynastie verbinden das Atelier Reyff deutliche Verwandtschaften [27]. Man wird wohl annehmen dürfen, daß Hans-Franz Reyff die Zürn gekannt hat, vielleicht vorerst von ihnen lernte und dann seit den 1640er Jahren Kongeniales hervorbrachte.

Als ideengeschichtliche und typologische Vorbilder wären die drei Altäre von Hans Degler in der Kirche St. Ulrich und Afra zu Augsburg, 1604–07, zu nennen [28], wie für die Skulptur Reyffs zusätzlich auf den Erzengel Michael von Hans Reichle im Augsburger Zeughaus, 1603–06 (Bekleidung!) [29], oder die Patrona Bavariae von Hans Krumper an der Münchner Residenz, 1615 [30], hinzuweisen wären.

Ausgehend von solchen Werken führt für den *schweizerischen Raum* etwa folgende Entwicklungslinie in die Mitte des 17. Jh. hinein [31], hier aufgeführt, soweit sie für Reyff von Bedeutung ist: Heinrich und Melchior Fischer – Niklaus Geisler – Hans Ulrich Räber.

Ein bedeutendes Werk der Gebr. Fischer ist der Hochaltar der Kirche St. Martin zu Rheinfelden von 1607. Für uns wichtiger, weil mehr in eine direkte Anschlußzeit an das *Reyffsche Schaffen* fallendes Beispiel der gleichen Meister ist der Kanzelkorb der Stadtkirche von

[26] Vgl. dazu Claus Zoege v. Manteuffel, Die Bildhauerfamilie Zürn, 1606–1666, 2 Bde, Weißenhorn 1969.

[27] – Michael und Werkstatt des Martin Zürn: Hauptaltar und Sebastiansaltar der Filialkirche zu St. Georgen a. d. Mattig, 1645–49 (C. Zoege v. Manteuffel, Abb. 97 und 101). Hier sind es vor allem die Dekorationsformen der Retabel, aber auch Einzelheiten der Figuren und Engelsköpfe, die Verwandtschaften aufzeigen. – Martin Zürn: Muttergottes im Hochaltar des Münsters Braunau a. Inn, 1642 (C. Zoege v. Manteuffel, Abb. 223). Eine hervorragende Sitzende, die – wenn auch aktiver und höfischer – im nahen Zusammenhang zur sitzenden Ursulinenmadonna des Hans-Franz Reyff steht.

[28] Vgl. Theodor Müller, Deutsche Plastik der Renaissance bis zum 30jährigen Krieg, Königstein i. Taunus, 1963, Abb. S. 86.

[29] Th. Müller, Abb. S. 85.

[30] Th. Müller, Abb. S. 75.

[31] Siehe dazu auch Adolf Reinle, Innerschweizerische und nordschweizerische Plastik im 17. Jh., in: Unsere Kunstdenkmäler 24, 1973, S. 293–314.

Bremgarten von 1630–40 [32]. Hier zeigen sich schon ganz erstaunliche stilistische Verwandtschaften, besonders etwa mit dem Täfer der Kanisuiskapelle im Kollegium St. Michael in Freiburg, einem Werk des Hans-Franz Reyff von 1641. Ob das hiesige vom dortigen abhängt, oder ob beide gemeinsame Vorbilder haben ist eine andere Frage. Auch Geislers Chorgestühl in der Hofkirche Luzern von 1639–42 [33] zeigt die gleiche Stoßrichtung (Engelköpfe!). Dort ist die gleiche stilistische Nähe trotz des allgemeinen und weitverbreiteten Gebrauchs ähnlicher Formeln frappant.

Was dann Räber betrifft, so kommt er als Voraussetzung nicht mehr in Betracht, weil er gleichzeitig und später gearbeitet hat. Immerhin scheinen ja auch Beziehungen zwischen Reyff und Luzern bestanden zu haben, wie Pfulg erklärt, wenn er jene Madonna des Kollegiums St. Michael erwähnt, die er einem luzernischen Meister zuzuweisen versucht. Es handelt sich hierbei um die Holzmadonna in einer Außennische der Ostfassade des Westflügels. Allerdings gibt Pfulg hierzu leider keine weiteren Angaben. Diese künstlerischen Beziehungen, die wohl auch über das Bindeglied der beiden Jesuitenkollegien funktioniert haben dürften, müßten in einer Spezialstudie genauer erfaßt werden. Was liegt näher, als daß Freiburg Anregungen bei seinem nahen Glaubens- und Kampfgenossen geholt hat?

Wie weit *französische, besonders burgundische Einflüsse* in der Reyffschen Skulptur sich ausdrücken, kann ich nicht abschätzen. Die Einnahme der Stadt Pontarlier 1639 durch den Herzog Bernhard von Sachsen im Zusammenhang des 30jährigen Krieges rief einen Flüchtlingsstrom hervor, der burgundische Künstler nach Freiburg verschlagen hat. Daß einige dieser Künstler noch in der hiesigen St. Lukasbruderschaft Einlaß fanden, gibt ihnen zusätzlich Gewicht: Vor allem die mehrmalige Zusammenarbeit Hans-Franz Reyffs mit Claude Crolot und Claude Fréchot, beide Maler. Was den ebenfalls burgundischen Bildhauer François Cuénod betrifft, so ist er 1641–44 in Freiburg nachgewiesen [34]. Die klassischen Tendenzen des großen Retabels

[32] Vgl. Peter Felder, «Barockplastik des Aargaus», Ausstellungskatalog des Kunsthauses Aarau, 3.9.–15.10.1972, Abb. 7.

[33] Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. II, Basel 1953, Abb. 130.

[34] Vgl. Pfulg, S. 76. Könnte er für jene isolierte Werkgruppe der Figuren von Sâles (heute in der bischöflichen Sammlung Freiburg) nicht doch in Betracht

von Estavayer und des kleinen Altärchens der Sebastianskapelle in Marly (dat. 1641) weisen ebenfalls in eine französische Einflußsphäre.

Das alles zeigt jedenfalls deutlich, daß Hans-Franz Reyff auf der Höhe seiner Zeit steht, und daß archaisierende Elemente, wie etwa im Retabel der St. Jakobskapelle in Tafers (Abb. 40) nicht einfach Zeugnisse einer provinziellen Kunst sind. Vielmehr bedingen die hier herrschenden (ökonomisch-politischen, religiös-konfessionellen) Verhältnisse eine andere Kunstentwicklung:

a) einmal sind die Kulturzentren in unserem (alpenländischen) Gebiet nicht in erster Linie Residenzen wie etwa München mit Künstlern wie Krumper und Gerhart, die neben sakralen auch viele weltliche Aufträge erhielten, sondern kleinere oder größere Zunftstädte oder Zentren patrizischer Republiken mit stark wirtschaftlichen Interessen im Vordergrund, wo die Kunstpflege stärker der eher traditionsbewußten religiös-konfessionellen Sphäre anheimfällt. Die damalige Schweiz folgt anderen Gesetzmäßigkeiten als die residentiellen Kulturräume [35].
b) Dazu kommt, daß der Katholizismus im Kampf der Gegenreformation auf bereits bewährte Formen zurückgreifen muß.

Das *Tätigkeitsfeld* der Werkstatt Reyff war keineswegs auf die Stadt beschränkt, sondern strahlte über das ganze Gebiet des damaligen Standes Freiburg aus. Schwerpunkte sind – mit Ausnahme der Stadt – nicht festzustellen, vielmehr breitet sich, wenn man die Werke auf eine Karte überträgt, ein regelmäßiges Netz über die katholische Region aus. Südwestlich dehnt sich die Tätigkeit bis in die ehemals Bern und Freiburg gemeinsame Herrschaft Echallens im heutigen Kanton Waadt. Dieser Aktionsraum betraf nicht nur die Altararchitektur und Skulptur, sondern, wie wir von einzelnen Beispielen archivalisch wissen, auch die Bauberatung oder sogar Ausarbeitung neuer Pläne, zumindest in der Zeit zwischen 1645–60, da Hans-Franz Reyff Stadtarchitekt von Freiburg war [36].

kommen, wie auch für die stilistisch herausragenden Attikafiguren des Bonner Retabels?

[35] Kraftvolle, skulpturale Alpenwelt, die zu leibhafter, plastischer Gestaltung, Bewegtheit und lebensvoller Farbe führt? Vgl. dazu HEINRICH DECKER, Barockplastik in den Alpenländern, Vienna 1943, Einleitung.

[36] Assens VD, Bonn bei Düdingen, La Part-Dieu, La Roche, Marsens, Montet usw.

Abb. 19 Das Bonner-Retabel noch an seinem ursprünglichen Platz, der Kapelle Bad Bonn (vor der Auffüllung des Schiffenensees). Hans-Franz Reyff und ?, 1643–44. Heute in der Pfarrkirche Düdingen. Photo Leo Hilber.

Abb. 20 Madonna, wohl von Hans-Franz Reyff, ca. 1635–40. Valsainte, Karthäuserkloster, Äußere Kapelle. Inventar Freiburg / Photo W. Tschopp.

Abb. 21 Madonna von Hans-Franz Reyff, ca. 1655–60. Freiburg, Augustinerkirche, Mittelfigur des Marienaltars. Photo B. Rast.

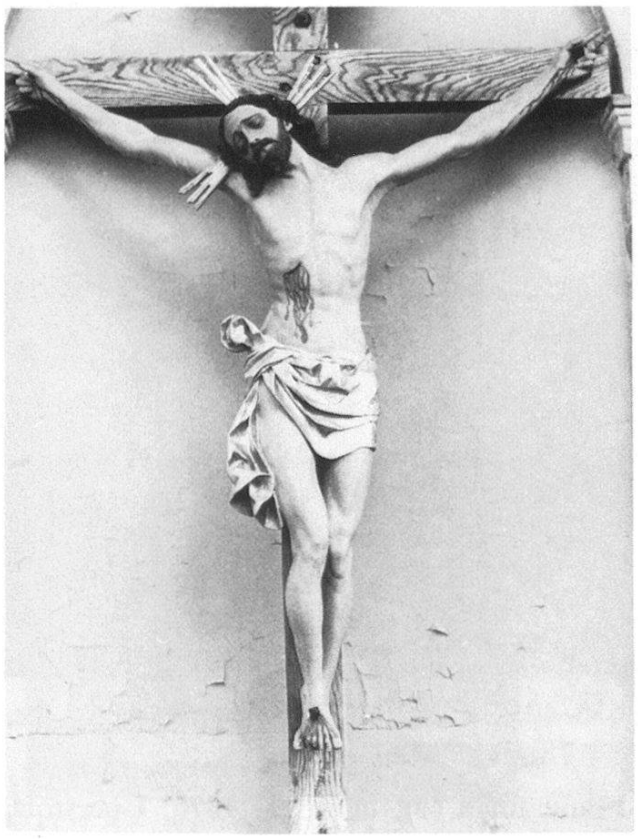
Abb. 22 Madonna von Pankraz und Hans-Franz Reyff, ca. 1660. Zürich Landesmuseum. Photo Schweiz. Landesmuseum.

Abb. 23 U. L. Frau vom Siege von Pankraz Reyff und François Mathey, 1662–63. Freiburg, Kathedrale St. Niklaus, 2. südl. Seitenkapelle. Inventar Freiburg / Photo J. Mülhauser.

Abb. 24 Hl. Benedikt von Nursia von Pankraz Reyff und François Mathey, 1661–64. Freiburg, Kloster Magerau/Maigrauge, Klausur. Inventar Freiburg / Photo J. Thévoz.

Abb. 25 Zürcher Madonna. Photo Schweiz. Landesmuseum.

Abb. 26 U. L. Frau vom Siege, Kathedrale Freiburg. Inv. Freiburg / Photo Mülhauser.



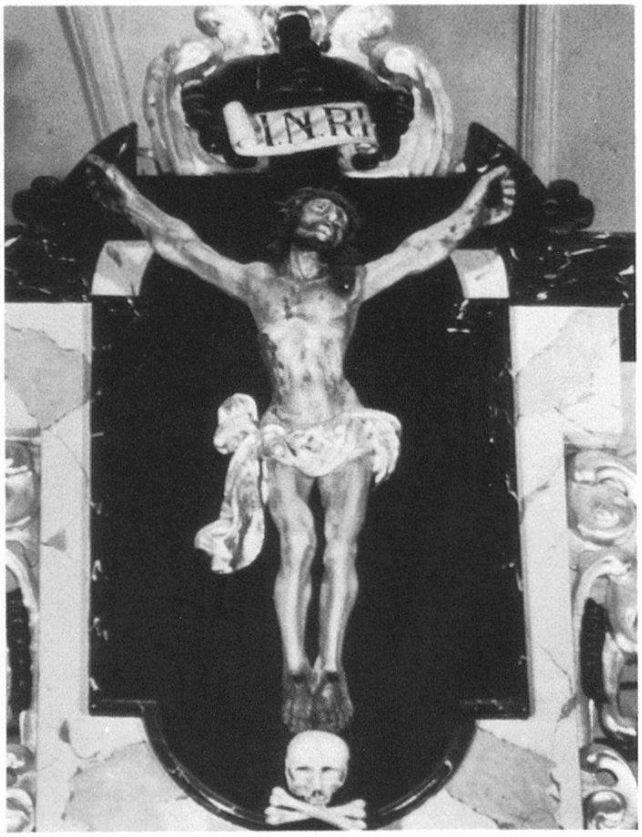


Abb. 27 Kruzifix von Franz und/oder Hans-Franz Reyff, ca. 1635–40. Bösingen, Beinhaus. Photo Inventar Freiburg.

Abb. 28 Kruzifix, wohl von Pankraz Reyff (und François Mathey?), ca. 1660–70. Heitenried, Wiler vor Holz, St. Moritzkapelle, Inventar Freiburg / Photo W. Tschopp.

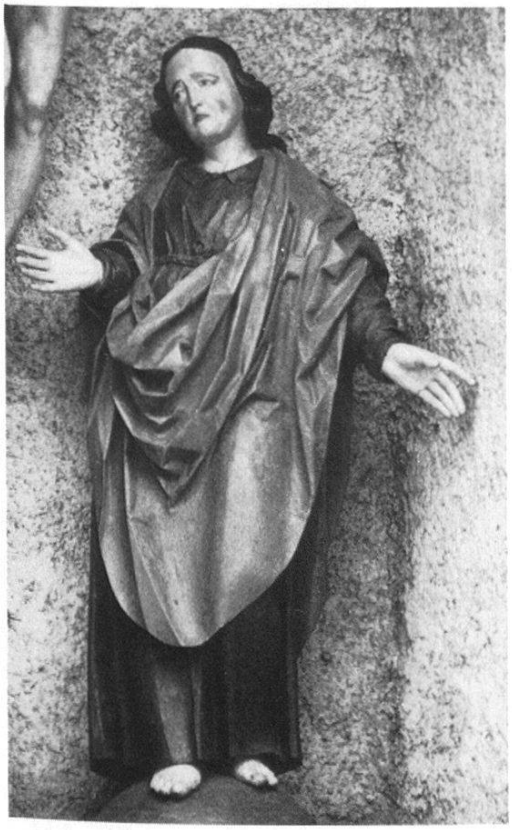


Abb. 29 Hl. Johannes von (Franz? und) Hans-Franz Reyff, 1637–38. Greyerz, Clos des Cerfs, Teil einer Kreuzigungsgruppe. Inventar Freiburg / Photo W. Tschopp.

Abb. 30 Hl. Johannes, wohl von Hans-Franz Reyff, ca. 1640. Bulle, Pfarrkirche, Friedhofkapelle, Teil einer Kreuzigungsszene. Inventar Freiburg / Photo W. Tschopp.

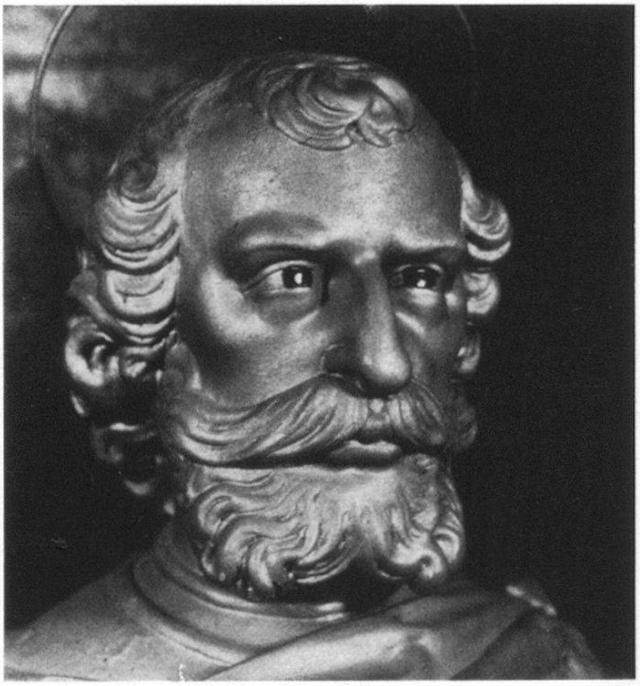


Abb. 31 Hl. Petrus von Hans-Franz Reyff, 1638–40. Estavayer-le-Lac, Kollegiatskirche, Teil des Hochaltar-Retabels. Inventar Freiburg / Photo W. Tschopp.

Abb. 32 Petrusbüste, Alterswerk des Hans-Franz Reyff (?), dann ca. 1670, Überstorf, Pfarrkirche. Inventar Freiburg / Photo W. Tschopp.

Abb. 33 Hl. Antonius Eremit, vermutlich von Jakob Spring (?, in Freiburg tätig 1592 – um 1617). Freiburg, Bischöfl. Sammlung. Photo Inventar Freiburg.

Abb. 34 Hl. Augustinus, von Jakob (?) Spring, ca. 1610. Freiburg, Augustinerkirche, Teil des Hauptaltars. Inventar Freiburg / Photo J. Thévoz.

Abb. 35 Hl. Michael, vermutlich von Pankraz Reyff, ca. 1670. St. Antoni, Katholische Kirche, alter Chor. Inventar Freiburg / Photo W. Tschopp.

Abb. 36 Schutzmantelmadonna mit Pilger, von Hans-Franz Reyff, ca. 1645–1650. St. Antoni, Marienkapelle Obermonten. Photo B. Rast.

Abb. 37 Hl. Christophorus von Hans-Franz Reyff, ca. 1640–45. St. Antoni, Kath. Kirche, alter Chor. Inventar Freiburg / Photo W. Tschopp.

Abb. 38 Apostel Jakobus d. Ält. von Johann-Jakob Reyff, ca. 1680–85. Freiburg, Visitationskirche. Inventar Freiburg / Photo W. Tschopp.

Abb. 39 Marienretabel von Hans-Franz Reyff, ca. 1635. Freiburg, Kloster Bisemberg/Montorge, Marienkapelle N.-D. des Ermites. Inventar Freiburg / Photo J. Thévoz.

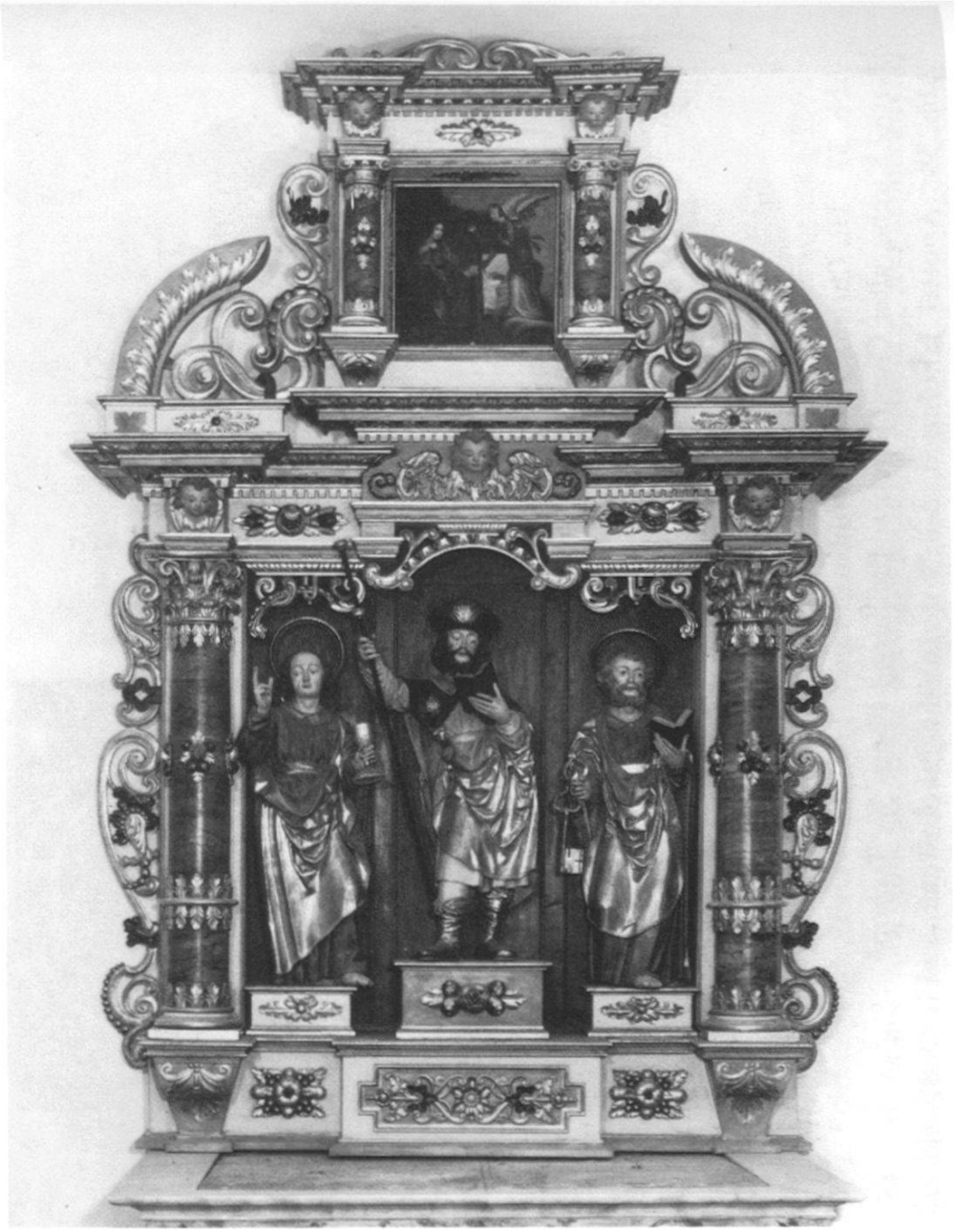


Abb. 40 Jakobus-Retabel von Hans-Franz Reyff, ca. 1640. Tafers, St. Jakobskapelle. Inventar Freiburg / Photo J. Mülhauser.

Nicht geklärt ist die Ausstrahlung des Ateliers Reyff auf andere Werkstätten des lokalen Bereichs, wenn auch einzelne Beispiele ihrer stilistischen Verwandtschaft halber zu nennen wären. Zu diesem Zweck ist es, um präzisere Informationen weitergeben zu können, besser, ein vollständiges Skulpturinventar abzuwarten.

Neuzuschreibungen

Es erweist sich als notwendig, die dazugekommenen Werke in einem gesonderten Abschnitt zu behandeln, um so die Möglichkeit zu haben, wenigstens stichwortartig die wichtigsten (meist stilistischen) Argumente für diese Zuordnungen anzuführen.

In einigen Fällen handelt es sich – immer unter der Voraussetzung, daß meine Zuschreibungen stimmen – um eigentliche Hauptwerke des Atelier Reyff, so etwa beim Bösinger Kruzifix (Abb. 27), dem Bischof im Museum Freiburg, den Figuren von St. Antoni (Abb. 35, 37) und der prachtvollen Schutzmantelmaria von Obermonten (Abb. 36).

Es sind 25 Stücke in 16 Werkgruppen. Der Anteil des Sensebezirks (10 Stücke in 6 Gruppen) ist deshalb unverhältnismäßig hoch, weil wir nur von diesem Landbezirk ein systematisches Kurzinventar der sakralen Skulptur haben erstellen können [37]. Entsprechende Inventare für die übrigen Bezirke sollen folgen.

Die Werkgruppen in alphabetischer, nach Gemeinden geordneter Reihenfolge:

Bösingen, Pfarrkirche, Beinhaus: Kruzifix von Franz oder / und Hans-Franz Reyff, ca. 1635–40 (Abb. 30). Deutliche Parallelen zum gesicherten Kruzifix der Kreuzigungsgruppe von Greyerz (1637–38), bes. in Gesichtstypus, Barthaaren und Faltenwurf des Lendenschurzes.

Bulle, Kirche St-Pierre-aux-Liens, Friedhofkapelle: Assistenzfiguren der Kreuzigungsgruppe (Abb. 30) (Hinweis von Etienne Chatton), wohl Hans-Franz Reyff, um 1640. Vor allem die Johannesfigur steht jener der Kreuzigungsgruppe in Greyerz (1637–38) nahe, ist aber entwickelter, vor allem, was die in spitze Dreiecke auslaufenden Schüsselfalten und die reich gekrausten Haupthaare betreffen, die

[37] Zusammen mit Dr. Hermann Schöpfer für die freiburg. Denkmalpflege und Inventarisation.

sehr nahe an den Assistenzfiguren des Bonnerretabels (1643–44) sind (Abb. 19). Die Figuren von Bulle stehen stilistisch also zwischen den erwähnten beiden Werkgruppen.

Freiburg, Bischöfliche Sammlung:

a) Sitzender Christus (einer Marienkrönung?), wohl von Hans-Franz Reyff, ca. 1645. Vor allem der Gesichtstyp mit prallgeschwungenem Haupthaar und die Faltensprache der Beinkleider sind Elemente Reyffscher Arbeitsweise.
b) Apostel, wohl von Pankraz Reyff (mit François Mathey?), ca. 1660. Steht den Figuren in Wiler vor Holz ziemlich nahe.
c) Katharina, Atelier Reyff, Mitte 17. Jh. Darauf weisen vor allem die Bekleidung und die Schüsselfalten vor dem Unterleib. Gesicht und Kopfbedeckung sehr verwandt mit der Maria Salome (?) der Loretokapelle in Freiburg

Freiburg, Kathedrale St. Niklaus, Chor: Zwei Prunkrahmen zu Ölgemälden von Nicolas de Hoey, 1585 [38]. Atelier Reyff, ca. 1640. Die Ornamentformen der Rahmen stehen in sehr deutlichem Zusammenhang mit Werken zwischen 1635–41 (Bisemberg, Abb. 39 / Kollegium St. Michael / Kollegiatskirche Estavayer und besonders Sebastianskapelle Marly).

Freiburg, Kloster Magerau

a) Retabel im Obergeschoß des Zellentraktes: Pankraz Reyff, 1665–70. Die Puttenköpfe und Weintrauben der «Bärte» (des ansonst klassisch-strengen Retabels, vgl. Strub, Kdm FR II, S. 379) sind mit jenen des Marienaltars in der Augustinerkirche Freiburg sehr nahe verwandt (dort 1666–70).
b) Johannes Ev. und Johannes d. T., in Chornischen der Kirche: von Hans-Franz Reyff, ca. 1640–45. Sie wurden vielleicht von Pankraz Reyff für das neue Retabel der Kirche, das er 1661–64 zusammen mit François Mathey schuf, übernommen. Habitus, Haarformen und Faltensprache weisen deutlich auf Hans-Franz und in die 1640er Jahre.

[38] «Der auferstandene Christus erscheint Petrus» und «Christus als Sieger über den Tod».

Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte

a) Bischof im Treppenhaus: wohl Pankraz Reyff, 1650–60. Deutliche Anklänge der schlanken Figur mit elegantem Mantelwerk an die Madonna des Pankraz in der Kathedrale (1662–63), wohl etwas früher als diese.
b) Im Skulpturendepot des Museums mehrere Werke des Ateliers Reyff. Ein zu erstellendes Inventar dieser Bestände wird genaueren Aufschluß geben.

Heitenried, Pfarrkirche, Rückwand des Schiffes: Johannes d. T. und Jakobus d. Ae., (Hinweis von Dr. Hermann Schöpfer) beide Atelier Reyff, ca. 1640–45. In Haltung (bes. Jakobus), Habitus und Schüsselfalten verwandt am ehesten mit den Figuren des Jakobus-Retabels in Tafers (ca. 1640) (Abb. 40).

Massonnens, Kirche, Chorwand: Kreuzigungsgruppe (Hinweis von Etienne Chatton), Hans-Franz (und Franz?) Reyff, ca. 1640. Starke Verwandtschaft vor allem des Christuskopfes mit jenem der Kreuzigungsgruppe in Greyerz (Abb. 29), Körper steifer als dort. Aber auch die Assistenzfiguren gehören in Stellung, Habitus und Faltensprache deutlich zum Schaffen der Reyff.

St. Antoni, Katholische Kirche, Alter Chor

a) Christophorus (Abb. 37) und Antonius Eremit, beide von Hans-Franz Reyff, ca. 1640–45. Gesichtstypus (bes. des Christophorus) und -ausdruck, Haare, gebrochene Schüsselfalten ganz deutlich Stilstufe des Bonner Retabels (1643–44) (Abb. 19).
b) Erzengel Michael (Abb. 35), Reifewerk des Pankraz Reyff? Dann wohl ca. 1670. Gesichtstypus zu vergleichen mit den Engelköpfen des Retabels in Wiler vor Holz. Hervorragendes Werk.

St. Antoni, Obermonten, Marienkapelle: Mantelmadonna mit kniendem Pilger, Hans-Franz Reyff, 1645–50 (Abb. 36). Unzweifelhaft zuschreibbares Hauptwerk des Meisters. Sehr nahe an der Katharina und vor allem der Barbara im Chor der Pfarrkirche Tafers, vgl. vor allem das vorgestellte Spielbein und dessen Behandlung. Weiterer, speziell deutlicher Vergleichspunkt: Das Profil des Gesichtes mit den leicht spöttisch geschürzten Lippen: eine «Nahtstelle» im Werk des Hans-Franz Reyff.

St. Ursen, St. Ursuskapelle (alte Kirche): Hl. Mauritius (rechte Seitenfigur des kleinen, barocken Retabels), von Pankraz Reyff (und François Mathey?), ca. 1660–65. Ist mit dem Mauritius des Retabels Wiler vor Holz praktisch identisch. Zu abstrahieren ist allerdings von der stark verschiedenen Fassung.

Vuadens, Pfarrhaus: Maria mit Kind aus Alpenkalk (Hinweis von Dr. Hermann Schöpfer), Atelier Reyff, Mitte 17. Jh. oder kurz davor. Die Verwendung von Stein erlaubt Vergleiche mit den Holzfiguren vor allem in bezug auf Bekleidungsart, Habitus, evt. noch Faltensprache. In diesen Elementen gute Vergleichspunkte.

Überstorf, Pfarrkirche, Turmkapelle: Holzbüsten der Hl. Petrus und Paulus, auf Reliquiensockeln, von Hans-Franz Reyff (?), Alterswerk, ca. 1670 (?) (Abb. 32). Das Faltenwerk der Schulterüberwürfe liefert deutliche Anklänge an die Werkstatt der Reyff. Weist die Tatsache, daß die beiden Apostel als alternde Männer dargestellt sind, darauf hin, daß es sich hier um ein Alterswerk des Meisters handelt? [39]

Wirkungsebenen barocker Skulptur, Rezeptionsproblematik

Es versteht sich von selbst, daß man sakrale Kunst des 17. Jh. nicht auf ihre propagandistische Funktion im Zusammenhang der Gegenreformation reduzieren kann. Ästhetische Qualitäten und der traditionell-religiöse Charakter solcher Bildwerke spielen über die spezielle Situation hinaus ihre bedeutende Rolle.

Dennoch sei hier der Akzent auf diesen ersten Aspekt religiöser «Werbung» gesetzt, darzustellen an einem ebenso alten wie zentralen, und deshalb repräsentativen Thema christlicher Verehrung: MARIA. Dabei geht es natürlich nicht darum, den in Frage stehenden Künstlern propagandistische Absichten zu unterschieben. Vielmehr hatten sich auch diese den Gesetzen einer neuzuordnenden Gesellschaft, und damit auch neuen Bildordnung, zu unterwerfen.

[39] Hans-Franz Reyff verbringt seinen Lebensabend in Überstorf, wo er 1673 im Haus Ratzé stirbt. Ein Vergleich dieses möglichen Alterswerks mit einem der hervorragenden Jugendwerke, dem Petrus des Hochaltarretabels der Kollegiatskirche Estavayer-le-Lac (Abb. 31) gibt Hinweis auf den «abgeschrittenen Weg».

Ausgehend von einer langen Tradition christlicher Ikonographie [40], die mannigfach variierte Marien-Typen hervorgebracht hat, wird im Verlauf des 16. Jh. neben vielen anderen Formulierungen jener stolze und «vollständige» Typus der Mariendarstellung zentral, den Hubert Gerhart ausgangs des 16. Jh. (1594) in München gültig formuliert: Maria als stehende *Königin* mit Krone und hoch erhobenem Szepter, dazu als *Himmels*-Königin auf der Mondsichel stehend, im linken Arm den Jesusknaben, dessen rechte Hand zum *Segensgestus* über diese Welt erhoben ist und der in der Linken den *kreuzbekrönten Globus* hält (vgl. Abb. 20–23). Zu dieser Formulierung beherrschender Verbindung von himmlischer und irdischer Macht in der Religion treten die verschiedenen Erscheinungsformen der Weiblichkeit: Maria mit dem Antlitz einer *Jungfrau*, dem reifen Körper einer schönen, jungen *Frau*, gleichzeitig mit dem Kind als *Mutter* dargestellt.

All das in einer Weise formuliert, die weder überladen, noch irgendwie kompliziert oder unverständlich wirkt; eine vielschichtige, umfassende Autorität in perfekter Einfachheit (und deshalb weitreichender Wirkung) dargestellt.

Dazu kommen die eingangs erwähnten, vielfachen ikonographischen Bezüge zu den umstehenden Heiligen, sobald die Maria als zentrale Figur in einem Altarretabel steht [41].

Die Marien der Reyff sind in den meisten Fällen genau als dieser Typus formuliert, allerdings mit einer interessanten Abweichung, die man sonst in entsprechenden Darstellungen des 17. Jh. meines Wissens kaum findet: Unter dem lose um die Schultern drapierten Mantel tragen sie meist eine Art enganliegendes Mieder (vgl. Abb. 19–22, 39),

[40] Die schon früher propagandistische Funktionen zu erfüllen gehabt hatte, zum ersten Mal eigentlich schon, als das aus dem Ghetto aufsteigende junge Christentum zu Beginn des 4. Jh. die präzis formulierte römische Imperial-Ikonographie samt ihren Hierarchien für seine Zwecke in Anspruch nimmt und umformt.

[41] Ist jemals vor- oder nachher ein Weltbild so wirksam «ins Volks hinein getragen» worden? – Der barocke Altar erfüllt drei Funktionen: dem Eucharistiekult, dem Marienkult und schließliche jenem der Heiligen zu dienen. Die erste Funktion wird dem Tabernakel überbunden, die beiden übrigen dem Retabel (vgl. dazu Pfulg, S. 59 f.). Die zunehmende Bedeutung des Marien- und Heiligenkultes seit dem Trienter Konzil findet natürlichen Ausdruck im Retabelaufbau: sehr oft ist Maria mit Kind zentrale Figur, oder aber der (die) Kirchenpatron(in), resp. Patron(in) einer bestimmten Bruderschaft. Die Kombinationen sind äußerst vielfältig. – Gotisch ist an dieser Hierarchie der Figuren noch, daß ihre Größe mit ihrer ikonographischen Bedeutung zu- oder abnimmt: eine Tatsache, die mit dem hoch- und spätbarocken Einheit-Altar verschwinden wird.

das mit der Zeit-Mode nichts zu tun hat. Dieses Kleidungsstück kann in der fast durchgehenden Wiederholung nicht bedeutungslos sein, wenn man die sonst ins Letzte präzis formulierte Ikonographie des Barocks in Erwägung zieht. Handelt es sich hier um eine Anspielung auf die Lorica (Brustpanzer), welche die antiken Kaiser ebenfalls enganliegend mit jener Stoffschleife trugen, die bei den Marien Reyffs immer wiederkehrt? Wie dort quellen hier die steifen, gefältelten Schulterteile des «ledernen Doubletts» unter dem Obergewand hervor, welches an den Armen und an seinem unteren Abschluß zu jenen halbrunden Zierstücken geformt ist, die für die Lorica typisch sind.

Dieses soldateske Kleidungsstück tritt in der Renaissance unzählige Male auf, im sakralen Bereich meist als Rüstung des hl. Michael [42], aber auch hier nicht unbedingt mehr als eiserner Panzer gemeint, sondern aus dünnem Stoff, die schöne Körperform betonend, bar jeglicher Schutzfunktion [43]. Ist die Interpretation dieses «Mieders» der Marien Reyffs zutreffend, so wäre Maria zusätzlich auch als *Kriegerin und Vorkämpferin* der *katholischen* Christenheit zu verstehen. Tatsächlich wurde ja der bedeutungsvolle Sieg der Christen über die Türken bei Lepanto 1572 stark mit der Hilfe Mariae verknüpft, und die Marienverehrung nahm seit diesem Zeitpunkt stark zu. An Darstellungen, die dies belegen, fehlt es nicht [44].

Wie dem auch sei, es war hier kurz darzulegen, daß diese Kunst nicht nur jenes wertfreie, ästhetisch ansprechende Objekt ist, als das wir heute solche Werke betrachten und schätzen, sondern in erster Linie integraler Bestandteil einer kämpferischen Reformbewegung, inmitten großer sozialer Spannungen, ohne Zweifel geschaffen für alle, wenn auch in der künstlerischen Ambition wohl getragen von einer dünnen Oberschicht, der die hier behandelten Künstler zweifellos angehört haben.

[42] Als Kleidungsstück einer Maria kenne ich es außerhalb des Werks der Reyff an einem einzigen Beispiel, einer knienden Maria des Hans Waldburger (1573–1630) im Wiener Barockmuseum, A. 17. Jh.

[43] Z. B. bei Guido Reni, Erzengel Michael, Rom, Konvent der Kapuziner, A. 17. Jh.

[44] Besonders interessant scheint mir eine Fresko-Darstellung in der kleinen Kirche von Pergassona bei Lugano (dat. 1603) zu sein, wo Maria mit Kind und Engeln mittels Geschoßkugeln, die sie auf die Türken werfen, helfend in die Schlacht von Lepanto (1572) eingreifen (siehe «Du», Mai 1962, S. 33). Es dürfte sich in diesem speziellen Fall um eine christliche Interpretation der kriegerischen Athena handeln, die vor Troja helfend in die Schlacht eingreift.

Fragen folgender Art stellen sich:

1. Wie weit steht der religiös-konfessionelle Inhalt barocker Skulptur für den Künstler im Vordergrund, wie weit ist für ihn jede Form, die er selbst schafft, reine Funktion davon?
2. Arbeitet der Künstler nach Modell / Stichvorlagen / Phantasie?
3. Wie weit verändert sich die Sehweise des Künstlers und damit der Stil und Ausdruck im Atelier Reyff im Verlauf des 17. Jh.?

Die Absicht des Künstler-Handwerkers, beispielsweise eine schöne Frau darzustellen, ist bei den Reyff immer verknüpft mit einem kirchlichen Auftrag. Das zentrale Thema der Frauendarstellung – vielleicht eines der zentralsten Themen bildlicher Darstellung in unserer Kulturgeschichte überhaupt – ist hier in sakralem Zusammenhang angegangen, durchgearbeitet, bewältigt worden, und zwar durchaus auch unter Einbezug der Sinnlichkeit des weiblichen Körpers.

Der einzelne Künstler ist zwar in der Wahl des Themas nicht frei und sein Spielraum im ikonographischen Bereich ist nur klein, wie wir gesehen haben: Wirkungsebenen, die sich seinem eigenen Kunstwollen entziehen. Das heißt aber nicht, daß er nicht seine eigenen Schönheits-Vorstellungen verwirklichen kann, wenn auch sein Ideal wiederum stark von seiner Umwelt mitgeprägt sein mag.

Eine Sonderstellung nehmen in dieser Frage die dekorativen Elemente ein, in der Figurendarstellung besonders die Faltensprache, denn hier erlaubt sich der Künstler eine relative Freiheit und Unabhängigkeit von inhaltlichen «Zwängen». Recht unabhängig von Stand- oder Sitzschema, von den Biegeeigenschaften eines bestimmten Stoffes quirlen die Falten oft durcheinander. Hier schneidet der Schnitzer im Lindenholz ganz so, wie es seiner persönlichen Vorstellung am besten entspricht, hier entwickelt er das ganze Inventar virtuoser Kunstgriffe. Wohl deshalb ist an der Faltensprache immer noch am zuverlässigsten die stilistische Entwicklung abzulesen: hier kann sich der Bildhauer am besten individuieren (das gilt etwas weniger auch für Standschema, Gesichtsausdruck, Gestik).

Der Faltensprache und allgemein ornamentalen Belangen ist also ein gewisses Eigenleben eingeräumt. Abgesehen davon sind aber Inhalt und Form, künstlerische und technische Qualitäten in einer Weise miteinander verquickt, die der modernen Kunst – das sei aber

dieser gegenüber keineswegs abwertend gesagt – längst fremd geworden sind. Auch aus diesem Grund fällt uns eine ganzheitliche Lektüre dieser Werke heute schwer.

Pfulg vermutet, Hans-Franz Reyff habe bei seinen Madonnen – um bei diesem zentralen Thema zu bleiben – nach Modell gearbeitet, und zwar nach seiner Frau. Gründe sind für ihn der immer wieder ähnliche Gesichtstypus und die Tatsache, daß die dargestellten Frauen mit zunehmendem Alter des Künstler älter gegeben würden. Diese Gründe scheinen mir nicht zu genügen. Der immer ähnliche Gesichtstypus hat offensichtlich mit dem Schönheitsideal des Künstlers zu tun, welches sich mit zunehmendem Alter natürlicherweise verändert.

Ich kann diese Frage nicht beantworten. Es gibt allerdings im Werk besonders des Hans-Franz «Nahtstellen», wie die Gesichtsprofile, Ohrenformen, Handstellungen der Marien, Standschemen männlicher Heiliger, die alle, in systematischen und umfassenden Vergleichsserien befragt, eine Antwort liefern könnten. Eine solche systematisch-strukturalistische Arbeit ist noch zu tun.

Stil und Ausdruck haben sich im Atelier Reyff immer wieder stark verändert, und zwar in kurzer Zeit. Das läßt sich sehr gut nachvollziehen im Hinblick z. B. auf die *Kruzifixe*, die sich von scheinbar schwerelos und ruhig hängenden Körpern [45] (vgl. Abb. 27) zu jenem schmerzvoll verkrampften Corpus hinentwickeln, den wir in Wiler vor Holz vorfinden (Abb. 28). Man empfindet fast selber Schmerz beim Anblick eines so Gekreuzigten und natürlich wirkt eine solche neue, expressive Sprache viel stärker auf den Gläubigen als vordem die ruhigen Formen.

Ein Gleiches stellen wir bei den *Mariendarstellungen* fest. Von fast noch gotischen Gewandfiguren mit Jesuskindern, die kleine Erwachsene sind im Sinne mittelalterlicher Christusdarstellung, bis zu jener selbstverständlich Sitzenden der Ursulinenkirche, auf deren Knie ein verspieltes Jesus-*Kind* sich mit der Weltkugel als Spielball (!) beschäftigt. Der Dynamik der großzügigen, frei komponierten Falten antwortet das gelassen-selbstbewußte Dasitzen einer völlig ausgewogenen Figur.

Im Hinblick auf die Entwicklung der *Holzretabel-Architekturen* läßt sich etwa sagen, daß Hans-Franz für die experimentelle, äußerst

[45] Bösingen, Greyerz, Massonnens.

schöpferische Phase einer Künstlerdynastie steht, und daß dann vor allem Pankraz zur Beherrschung dieser Mittel in der Großordnung überführt. Bei Hans-Franz finden wir noch nirgends die Ausgewogenheit und Harmonie, die der Marienaltar der Augustinerkirche dann aufweist: die klassische Kühle des Aufbaus wird perfekt aufgelockert durch spärliche Dekoration und klug eingesetzten Figurenschmuck, wenn auch die immer etwas sperrigen Retabel bei Hans-Franz in den einzelnen Elementen interessanter, frischer sind.

Spannen wir den Bogen von den frühestbekannten Figuren eines Franz und Hans-Franz Reyff bis zu jenen des Johann-Jakob in der Visitationskirche, die wohl um 1680–85 anzusetzen sind [46] (Abb. 38), so wird der Unterschied selbstredend deutlich, wenn er sich schlußendlich auch nicht in den angetönten Klischee-Begriffen wie «von spätgotischen Gewandfiguren zu dynamisiertem Hochbarock» wird fassen lassen.

Versuch einer abschließenden Würdigung

So reich die Formenwelt der Werkstatt Reyff in der Altararchitektur ist, so reich ist sie in der Skulptur. Das technische Talent des Hauptmeisters Hans-Franz und der jüngeren Brüder ist so reich, daß wir uns dauernd verlieren. Kaum meint man, sie irgendwo genau gefaßt und nun endlich definiert zu haben, entdeckt man plötzlich neue Formen, neue Aspekte, die ihrem Stil fremd sind, Formen, die aber in anderem Zusammenhang erneut vertraut erscheinen. Auch diese Vielfalt des technischen Könnens, verbunden mit künstlerisch hohen Ambitionen macht die Auseinandersetzung mit der Skulptur der Reyff faszinierend ...

Die Reyff als Bildhauer dürfen für sich in Anspruch nehmen, das bedeutendste Atelier des 17. Jh. in Freiburg gewesen zu sein. Die

[46] Es gibt für diese Datierung ein wichtiges Argument: Das St. Erhart-Retabel der Augustinerkirche Freiburg ist praktisch eine Kopie des Marienretabels von Pankraz in der gleichen Kirche, und muß, da es archivalisch auf 1686 datiert ist, dem z. Z. einzig noch lebenden Johann-Jakob zugeschrieben werden (Pankraz stirbt 1677). – Die Figuren eben dieses Retabels bieten deutliche Parallelen zu jenen sechs Figuren der Visitationskirche, die dem Johann-Jakob zuschreibbar sind. Besonders der Johannes in der Attikazone des Erhart-Retabels steht dem gleichen Heiligen der Visitationskirche außerordentlich nahe (Gesicht / fliegende gewellte Haare / grätige, kantige, steife Falten / fliegendes Gewand).

Qualität ihrer Arbeit hält sowohl einem vergleichenden Längsschnitt durch die Freiburger Kunst der Jahrhunderte, als auch einem Querschnitt durch die schweizerische und alpenländische Kunst des 17. Jh. stand. Ihre besten Werke könnten in den ersten europäischen Skulpturmuseen stehen.

Ihre großen Gemeinsamkeiten mit innerschweizerischen, nordschweizerischen und süddeutschen Ateliers sind wohl weniger dem schlecht definierbaren Phänomen des «Zeitstils», als vielmehr im Einzelnen belegbaren Einflüssen zuzuschreiben, wobei den Reyff zweifellos in vielen Fällen auch die aktive Rolle des Beeinflussers zugefallen ist. Die Ausstrahlung des Ateliers Reyff kann bei der Bedeutung der Meister nicht bedeutungslos gewesen sein.

Abschließend ein Zitat aus dem Aufsatz von Kurt Rossacher: «Der Hauptmeister des Freiburger Frühbarocks, der Bildhauer-Architekt Johann Frantz Reyff, ein Künstler von hohem internationalem Rang, ist außerhalb der Grenzen seines Kantons noch immer zu wenig bekannt» [47]. Beizufügen wäre, daß die übrigen Ateliermitglieder einen größeren Bekanntheitsgrad in der Forschung des alpenländischen Barocks nicht weniger verdienten.

[47] Kurt Rossacher, S. 79.