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

Autor(en): **Castellani-Stürzel, Elisabeth / Tschopp, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Freiburger Geschichtsblätter**

Band (Jahr): **61 (1977)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-339453

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DIE KÜNSTLERFAMILIE REYFF

Bemerkungen zu entscheidenden architektonischen und bildhauerischen Leistungen des freiburgischen 17. Jh.

ELISABETH CASTELLANI-STÜRZEL und WALTER TSCHOPP

1. *Vorbemerkungen*

2. *Hans-Franz Reyff – ein Architekt des 17. Jh.*
(von ELISABETH CASTELLANI)

Staatsbeamter für Urbanismus und Verteidigung
Baumeister von Sakralarchitektur
Loreto (1647–48)
Visitandinnenkirche (1653–56)
Ursulinenkirche (1653–55)
Tabernakel der Visitandinnenkirche (1655)
Salins, N.-D. de Libératrice (1646–62)
Schlußbemerkung

3. *Zur Bildhauerwerkstatt der Familie Reyff*
(von WALTER TSCHOPP)

Einleitendes
Die Werkstatt Reyff und ihre einzelnen Mitglieder
Die Abgrenzung des Hauptmeisters Hans-Franz zu seinem Vater und zu seinen Brüdern
Die Madonna im Landesmuseum in Zürich – eine Replik
Einflüsse, Stellung in der Kunstlandschaft der Zeit, Arbeitsfeld
Neuzuschreibungen
Wirkungsebenen barocker Skulptur, Fragen der Rezeption
Kunstauffassung der Künstler
Versuch einer abschließenden Würdigung

4. *Werktafel*

Nachträge

1. *Vorbemerkungen*

Die beiden vorliegenden Aufsätze sind gestraffte und überarbeitete Darstellungen zweier zusammenhängender Arbeiten, die wir im Seminar für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg bei Prof. Alfred A. Schmid im Wintersemester 1976/77 vorgelegt haben. Die Weiterbearbeitung hat Dr. Hermann Schöpfer angeregt, dem wir im übrigen viele Ratschläge und Ideen verdanken. Etienne Chatton gab uns ebenfalls zahlreiche Hinweise. Handwerklich-technische Probleme barocker Bildhauerei löste uns oft und in sehr kompetenter Weise Restaurator Claude Rossier.

Auch jetzt verstehen sich die beiden Artikel als Einheit und ergänzen sich gegenseitig. Gemeinsam haben wir dort gearbeitet, wo es vorteilhaft schien; darüber hinaus haben wir in vielen Arbeitsgesprächen eine Fülle von Information ausgetauscht und uns gegenseitig beeinflußt. Wir haben die Zusammenarbeit als sehr fruchtbar empfunden und hoffen, daß über unsere persönliche Bereicherung hinaus sich etwas davon in unseren Aufsätzen niedergeschlagen hat.

Selber haben wir keine Archivstudien mehr unternommen, sondern, gestützt auf die Quellenarbeit von *Gérard Pfulg* und *Marcel Strub,* versucht, neue Ansätze zur Diskussion zu bringen, neu entdecktes Material in die bisherige Forschung zu integrieren und evt. einige Korrekturen anzubringen. Die Publikationen von Pfulg (1950) und Strub (1956–64) markieren den bisherigen Stand der Reyff-Forschung. Zur Bildhauerei ist im weiteren ein Artikel von *Kurt Rossacher* von Belang.

Die hauptsächliche Wirkungszeit der Reyff sind das zweite und das dritte Viertel des 17. Jh. Bevor wir auf die vielfältigen Beziehungen im baulichen und bildhauerischen Schaffen eintreten, soll wenigstens in einigen Sätzen der Rahmen skizziert werden, welcher *Nährboden und Beschränkung* für die oft sehr bedeutenden Werke darstellt:

Politisch-wirtschaftlich. Die zusehends verfestigte Position des freiburgischen Patriziats im Verlaufe des 17. Jh. und die z. T. damit verbundenen verschärften sozialen Gegensätze in Anschluß an den 30jährigen Krieg (Bauernkrieg 1653) sind prägende Faktoren der Zeitpolitik. Der prosperierende Tuch- und Lederexport des 15. und 16. Jh. hat seine wirtschaftliche Blüte längst hinter sich,

und es entsteht eine völlig neue wirtschaftliche Situation, weil anstelle der bisher zahlreichen Handwerker wenige Pensions-Herren und Offiziere mit ihren großen Einkommen aus dem Söldnerwesen politisch und sozial den ersten Platz einnehmen. Diese Entwicklung ist schon in der Wirtschafts- und Verfassungsgeschichte der vorangehenden Jahrhunderte ablesbar.

Religiös/konfessionell und kulturell. Im späten 16. und dann im 17. Jh. setzt in direktem Zusammenhang mit der Reformation ein kämpferischer Hochstand der nunmehr katholischen Kultur ein: die Gegenreformation. Konfessionspolitische Bündnisse Freiburgs mit katholischen Orten und dem Wallis (1623 in Freiburg erneuert) und entsprechende Allianzen mit Spanien und Frankreich bieten die nötige Rückenstärkung.

Unter Führung des Trienter Konzils (1545–63) entsteht eine gewaltige restaurative und gleichzeitig kreative Bewegung. Sie führt in Freiburg zur Reorganisation des Bistums unter Nuntius Bonhomini (1579) und zur Gründung des Jesuitenkollegiums Sankt Michael (1582, in Anschluß an Luzern), das für die Ausbildung einer neuen geistigen Elite bestimmt ist. 1609 folgen die Kapuziner (Volkspredigt), 1626 die Kapuzinerinnen, 1635 die Ursulinerinnen und Visitandinnen (Mädchenerziehung). Seit 1662 residiert der Bischof von Lausanne endgültig in Freiburg.

Aus der Neuordnung der kirchlichen Organisation ergeben sich neue Formeln für die sakrale Architektur und Skulptur (verschiedene Typen von Kirchen- und Klosterbauten, Wallfahrtskirchen und Kapellen, Ausstattungsgegenstände wie vor allem Altäre, die dem aufgewerteten Marien- und Heiligenkult Rechnung tragen).

In solchen Zusammenhängen hat sich das künstlerische Wirken der Reyff während vielen Jahrzehnten abgespielt, bedeutungsvoll in vielerlei Hinsicht, wie nun zu zeigen sein wird.

HANS-FRANZ REYFF ALS ARCHITEKT

Ein Beitrag zur Auseinandersetzung mit der Architektur des 17. Jh. in der Schweiz

ELISABETH CASTELLANI-STÜRZEL

Der Staatsbeamte für Urbanismus und Verteidigung

Jeder Versuch einer Auseinandersetzung mit dem Künstler Hans-Franz Reyff sollte zum Ziel haben, diese subjektive Persönlichkeit in einen objektivierbaren Rahmen zu stellen. Konkret heißt das für die Forschung, allen *möglichen* Bedingungen nachzugehen, welche das Schaffen Reyffs beeinflußt haben könnten [1].

Zu wenig wurde bisher in der kunstgeschichtlichen Auseinandersetzung die gesellschaftliche Konditionierung künstlerischer Phänomene berücksichtigt. Es ist daher an der Zeit, auch unsern Freiburger Bildhauer und Architekten auf den historisch geprägten, sozialen Kontext hin zu befragen. Da uns in diesem Kapitel primär der architektonische Bereich interessiert, sei es erlaubt, die Konkretisierung der gesellschaftlichen und sich daraus ergebenden künstlerischen Rolle an seinem Posten als «Stadtbaumeister» vorzunehmen [2].

Die Einsicht in die Bedeutung der gesamten Lebensumstände für die Erklärung des künstlerischen Schaffensprozesses eines Indivi-

[1] Kdm FR, I, II, III = MARCEL STRUB, Les Monuments d'Arts et d'Histoire du Canton de Fribourg, Tomes I–III, Basel 1956–64, hier Tome I, S. 156 f. im weiteren als Kdm I (II) (III) erwähnt.

[2] ARNOLD HAUSER, Soziologie der Kunst, München 1974, S. 147 f.: «Die gesellschaftliche Stellung des Künstlers, die unter den objektiven Bedingungen, welche Form und Inhalt des Kunstwerks bestimmen, die wichtigste Rolle spielt, drückt sich am maßgebendsten in seiner Beziehung zu den Interessen, Aspirationen, Chancen, Machtmitteln und Befugnissen der Gruppe aus, zu der er gehört oder zu gehören glaubt.» Reyffs Bezugsgruppe ist die regierende Elite aus dem Freiburger Patriziat, also eindeutig die Oberschicht seiner Zeit.

duums [3] läßt es nicht zu, nur die drei ohnehin bekannten Architekturen, die Visitandinnenkirche, die Ursulinenkirche und die Loretokapelle, in einer isolierten Vorgehensweise analytisch zu untersuchen. Es scheint mir daher legitim, im ersten Teil in einer Art Vogelschau die Vielfalt und Komplexität des gesamten auf uns gekommenen, bzw. archivalisch bekannten architektonischen Werks zu betrachten. Es geht darum, einen Bedingungsrahmen auszumachen, in dessen Grenzen die weitere Forschung anzusiedeln wäre.

Wie bereits angedeutet, konkretisieren sich objektiver und subjektiver Kontext in Reyffs Posten als Stadtbaumeister, den er während 15 Jahren (1645–1660) in der Stadt Freiburg innehatte [4]. Verständlicherweise konnte nur einem loyalen Diener der Regierung dieses offizielle Amt anvertraut werden, denn der Edil verfügte über nicht zu gering einzuschätzende faktische Macht und politische Wirksamkeit in Fragen der Verteidigung und der urbanistischen Gestaltung der Stadt.

Hans-Franz Reyff brachte alle sozialen und beruflichen Voraussetzungen für einen solchen Posten mit. Er, wohlhabender Bürger der Stadt Freiburg [5], Katholik, aus anerkannter patrizischer Familie kommend mit handwerklich-künstlerischer Tradition, erfüllte hundertprozentig die an ihn gestellten Anforderungen.

Seine Vertrauensposition gegenüber der Regierung schlägt sich bei mehreren Gelegenheiten nieder [6]. Seine Regierungstreue wird schließlich 1660 mit der Übergabe der Vogtei Schwarzenburg belohnt [7]. Auch charakterlich identifiziert sich Reyff mit der herr-

[3] Ders., S. 98: «Unzweifelhaft bleibt, daß eine Gesellschaft wohl ohne Kunst, keine Kunst aber ohne Gesellschaft denkbar ist. Der Künstler steht unter dem Einfluß von gesellschaftlichen Agenzien, auch indem er sie zu beeinflussen sucht. (...) Für die Bestimmung des gesellschaftlich-künstlerischen Prozesses ... ist das Neben- und Miteinander der Faktoren maßgebend. Kunst und Gesellschaft befinden sich in einer ununterbrochenen, nach der Art einer Kettenreaktion sich fortpflanzenden, gegenseitigen Abhängigkeit.» Ich stütze meine wissenschaftlich-theoretische Basis auf die Ansichten von A. Hauser, welche Grundlage meiner Ausführungen sind.

[4] Ausführliche Beschreibung des Amtes «Stadtbaumeister», im französischen Sprachgebrauch «Le surintendant des bâtiments de Messeigneurs» genannt, identisch mit «L'Edile» (Edil»), bei Gérard Pfulg, Jean-François Reyff, Sculpteur Fribourgeois, Fribourg 1950, in: Archives de la Société d'Histoire du Canton de Fribourg, Bd. XVII, S. 21–23. Im weiteren als «Pfulg» zitiert.

[5] Vgl. Pfulg, S. 43, mit Quellenangaben.

[6] Vgl. Pfulg, S. 42: Reyff kümmert sich um die staatliche Münze und soll den Geldumlauf kontrollieren.

[7] Pfulg, S. 42, Anm. (2): AEF, Reg. des arrêtés 29, f. 526, 1660, 11. Okt.

schenden Macht. Er scheint einen ausgeprägten Sinn für Autorität und Respekt gehabt zu haben, und aus den Quellen erfahren wir, daß er sehr hart mit den im Fron für ihn arbeitenden Bauern umgegangen ist [8]. Demgegenüber zeigt er sich den katholischen Orden, besonders den Visitandinnen (Schwestern der Heimsuchung) [9], von einer hilfsbereiten, großzügigen Seite und wird daher in der Klosterchronik über alles gelobt [10].

Der eigentliche Tätigkeitsbereich des Stadtbaumeisters war sehr vielseitig. Er umfaßte neben der Instandhaltung aller öffentlichen Gebäude, der Kathedrale St. Niklaus und mehrerer Klöster [11] auch den Unterhalt und Ausbau von Brücken, Deichen, Straßen und Wegen, kurz, der Kontrolle des Verkehrsnetzes. Selbstverständlich gehörte der Ausbau der Befestigungsanlage Freiburgs und der Kleinstädte in der Republik [12] zu den Hauptaufgaben des Edils (Abb. 1). Weitere Kompetenzen bezogen sich auf die Sicherung des Baumaterials; so hatte Hans-Franz Reyff mit der Waldaufsicht [13] die Kontrolle über das Holz, mit der Flußaufsicht die Kontrolle über den Güterhandel auf der Saane unter sich zu vereinen gewußt [14]. Sein Machtbereich ging noch weiter. Er betätigte sich als Geometer, verteilte Land unter die Leute [15] und fungierte zuweilen, gemeinsam mit dem Schatzmeister, als städtischer Grundstücksmakler [16] oder Immobilienhändler [17]. Zudem mußte er Sorge tragen, daß die Kamine der Stadtwachen («les cheminées des gardiens des portes») gereinigt wurden, die staatlichen Ziegelbrennereien und Salpetergruben in Ordnung waren, und er verteilte das Baumaterial (Dachziegel,

[8] Pfulg, S. 30, Anm. 8.

[9] Reyff stellt seine Dienste den Ordensschwestern untentgeldlich zur Verfügung. Vgl. Pfulg, S. 39, mit Quellenangaben.

[10] Ebd., S. 191, Reyffs Stieftochter Catherine-Elisabeth de Vevey tritt 1653 in den Visitandinnenorden ein.

[11] Franziskaner, Jesuitenkolleg, Magerau, Altenryf (Hauterive), siehe dazu die Ausführungen mit archivalischen Belegen bei Pfulg, S. 31 f. und auf S. 35.

[12] Galtern (Gottéron), 1651 (Pfulg, S. 25) / Estavayer, 1658 (ebd. S. 25 mit Quellenangabe) / Romont, 1659 (ebd. S. 25 und 29 f. mit Quellenangabe).

[13] Pfulg, S. 34.

[14] Pfulg, S. 37: Der Edile fungierte als vermittelnde Person zwischen Flußschiffern, den Handelsgesellschaften und der Regierung. Der Handel ging von Freiburg aus nach Zurzach in ein festes Zwischenlager.

[15] Pfulg, S. 37.

[16] Pfulg, S. 37.

[17] Pfulg, S. 42.

Kalk, Holz) bei privaten Bauvorhaben. Zu diesen organisatorische Aufgaben wurden ihm von Zeit zu Zeit noch polizeiliche Tätigkeiten übertragen, so im Jahre 1651, als er jungen Leuten (!) nachgehen mußte, die im Verdacht standen, die Opferstöcke von den Kapellen Loreto und Bürglen nicht im Sinne der Obrigkeit gefüllt, sondern im Gegenteil, nämlich geleert zu haben. Übrigens waren die Nachforschungen erfolglos! [18].

Neben diesen Diensten für die Regierung war sein Posten noch mit gesellschaftlichen Verpflichtungen verknüpft; so mußte er sich zum Beispiel um die Schützengesellschaft kümmern und sogar den Karnevalsumzug durch die Stadt organisieren [19].

Dieses Staatsamt hatte daher zwei hauptsächliche Konsequenzen für den Architekten Reyff: Sehr positiv war der Informationsvorsprung, den er vor seinen Berufskollegen hatte, da Hans-Franz Reyff natürlich über jedes wichtige Bauvorhaben unterrichtet war und selbst häufig in beratender Funktion seinen Ideen Ausdruck verleihen, ja in gewisser Hinsicht die offizielle Baupolitik mitplanen konnte [20]. Die negative Seite der Medaille muß man in dem zu investierenden Zeitaufwand sehen, der sich sicherlich einschränkend auf seine privat-berufliche Praxis ausgewirkt hat.

Inwieweit die persönliche bildhauerische Tätigkeit von Hans-Franz Reyff unter der Arbeitsüberlastung durch sein Staatsamt gelitten hat, ist schwer auszumachen, da die Atelierproduktion in den Jahren zwischen 1645–1660 nach wie vor stark gewesen zu sein scheint. Sicherlich aber überwogen, zumindest für den architektonischen Aufgabenbereich, die Vorteile eines solchen Postens als Stadtbaumeister, sei es hinsichtlich praktischer Erfahrung in der Bautechnik, sei es im Umgang mit Behörden oder einfach im Informationsvorsprung. Von dieser, hier nur kurz skizzierten Warte können wir nun auch den «privaten» Architekten, der im zweiten Teil vorgestellt wird, besser verstehen lernen und sein Werk in Beziehung setzen zu den Anforderungen, unter denen es gewachsen ist.

[18] Pfulg, S. 34 mit Quellenangaben.

[19] Pfulg, S. 38.

[20] Inschriften zeugen von Hans-Franz Reyffs Tätigkeit als «Buwmeister» an zwei Erkern der Befestigungsanlage zwischen Murtentor und Saane (Kdm FR I, S. 157 mit Abb.), auf der Konsole des Hl. Jakobus an der Nordfassade der Loretokapelle (Kdm FR III, S. 349) und unter der kleinen Orgeltribüne in St. Niklaus (Pfulg, S. 23).

Arbeitshypothesen

1. Hans-Franz Reyff ist ein geschickter Eklektizist und gut informiert über die verschiedensten Stilformen seiner Zeit [21].
2. Seine persönliche Verarbeitung ist originell und kreativ.

Einleitung

In den folgenden Ausführungen werde ich mich mit vier gesicherten Werken von Hans-Franz Reyff beschäftigen. Dabei handelt es sich um die drei bekannten Großarchitekturen (Loreto-Kapelle, Visitandinnenkirche, Ursulinenkirche) und eine Kleinarchitektur (Tabernakel der Visitandinnenkirche). An ihnen sollen die oben entwickelten Arbeitshypothesen exemplarisch verifiziert werden.

Aus Platzgründen wird jedes Objekt schwerpunktmäßig behandelt und nur mit *einer bestimmten Fragestellung* belegt. Konkret heißt das folgendes:

Bei der *Loretokapelle* stellt sich – als architektonischem Erstlingswerk – das Problem der kunstschreinerhaften Herkunft des Architekten Reyff und die Rezeption italienischen Formguts.

In der Behandlung der *Visitandinnenkirche* gehen wir der Problematik von Einflüssen nach. Die *Ursulinenkirche* wird nach einer werkimmanenten Stilentwicklung befragt. Das *Tabernakel* schließlich

[21] Man vergegenwärtige sich, daß im süddeutschen Raum Ende 16. Jh. und in der 1. H. des 17. Jh. eine Welle der Nachgotik sich breit macht (vgl. dazu ausführlich E. Kirschbaum, Deutsche Nachgotik, Augsburg 1930, S. 97 ff.) und parallel dazu in den großen Kunstzentren wie München, Augsburg, Nürnberg und Straßburg die Renaissance, teilweise in ornamental-manieristischer Ausprägung wie z. B. bei Wendel Dietterlin (ca. 1550–99), rezipiert und assimiliert wird. (Vgl. dazu Martin Wackernagel, Die Baukunst des 17. und 18. Jh. in den germanischen Ländern, Berlin 1932, S. 24 f. und A. Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland II, Berlin 1923, S. 206 f. und 249–54).

In *Frankreich* entwickelt sich zwischen 1630 und 1661 unter Richelieu und Mazarin der «style-classique» gleichzeitig mit dem Absolutismus (Jacques Lemercier, François Mansart und Louis Le Vau sind die wichtigsten Architekten), allerdings vorerst in der Hauptstadt Paris, denn die Provinz bleibt weiterhin der Nachgotik verhaftet (vgl. dazu A. Michel, Histoire de l'Art, V., 2. Teil, Paris 1925, S. 725–732).

Nur *Italien*, und auch dort vor allem Rom, vom Krieg verschont, kann innovieren und in der 1. H. des 17. Jh. den Barock entwickeln (Maderno, Borromini, Bernini, Cortona, Rainaldi, Guarino Guarini ab 1666 in Turin). Siehe dazu die Ausführungen bei Charpentrat/Duennwald/Heman, Barock – Italien und Mitteleuropa, Freiburg 1964, S. 48–51.

soll uns Auskunft geben über die – von jeglichen realen Konstruktionsprinzipien befreite – Kleinarchitektur, in der sich künstlerische Vorstellungen in quasi Idealform verwirklichen lassen.

An einem eher noch unbekannten, kleinen sakralen Bauwerk in *Salins* in der französischen Freigrafschaft, möchte ich auf etwas ganz anderes eingehen, nämlich die Frage nach der potentiellen Beteiligung Hans-Franz Reyffs aufwerfen. Bei einer positiven Beantwortung hätten wir ein konkretes Beispiel für den überlokalen Tätigkeitsbereich unseres Freiburger Künstlers. Ich stelle daher diese Hypothese zur Diskussion.

Loreto Kapelle (1647–48) [22]

Die Marienverehrung in den Loretoheiligtümern allgemein

Die Verehrung der Santa Casa zu Loreto in Italien beruht auf einer mittelalterlichen Legende, nach der das hl. Haus von Nazareth, also Geburtshaus Mariens und Stätte der Verkündigung, durch ein Wunder im Jahre 1291 aus dem hl. Land nach Dalmatien, dann 1294 nach Loreto bei Ancona, Italien, durch Engel überführt worden ist (dieses Bild des «fliegenden Hauses» ist übrigens am Altarrelief der Freiburger Loretokapelle dargestellt) [23]. Daher zog der Ort Loreto die Pilgerscharen an und wurde seit dem 14. Jh. eine Art religiöses Touristenzentrum. Im 16. Jh. dann breitete sich die Verehrung von Italien nach ganz katholisch Europa aus und im 17. Jh. begann nördlich der Alpen ein wahrer Bauboom von Loretoheiligtümern, in welchen auch die Freiburger Kapelle einzugliedern ist, übrigens die erste auf Schweizer Boden [24].

[22] Kdm FR III, S. 342–353 und Pfulg, S. 18, 24, 49 ff., 118, 142, 154.

[23] Der Überführungsbericht ist uns durch Probst Teramus von Loreto (15. Jh.) vermittelt. Bekannt wurde das italienische Original in Deutschland bes. durch die Beschreibung bei H. Turselius, Lauretanae Hist. Libri Quinque, Mainz 1600. Dazu ausführlich bei J. Sauren, Das heilige Haus zu Loreto und die lauretanischen Gnadenorte in deutschen Landen, Einsiedeln 1883, bes. S. 132–144 und die verschiedenen theologischen Fachlexika. Hier stand weiter zur Verfügung: Murri, Abrégé historique des translations historiques de la Sainte Maison de Nazareth, Lorette 1809 (mit Plänen).

[24] Rudolf Henggeler, Helvetia Sancta – Heilige Stätten des Schweizerlandes, Einsiedeln 1968, darin aufgezählte Loretokap.: *Hergiswald*, LU, 1648, S. 60 / *Solothurn*, SO, 1649, S. 172 / *Pruntrut*, BE, 1653, S. 21 / *Bürglen*, UR, 1659, S. 194 / *Achenberg*, AG, 1662, S. 9 / *Lichtensteig*, SG, 1678, S. 113 / *Biberegg*, SZ, 1678,

Ausmaße, Dekor und Gnadenbild von Loretoheiligtümern sind in der Regel Kopien der Santa Casa, die bauliche Gestaltung des einzelnen Architekten ist daher relativ eingeschränkt [25].

Baugeschichte von U. L. Frau zu Loreto in Freiburg

Im Frühjahr 1647 wird das Ratsmitglied Georg-Peter Montenach nach Loreto in Italien eingeladen, um dort an Ort und Stelle Plan, Dimensionen und Beschreibung der Santa Casa aufzunehmen [26].

Umgehend beginnen die Bauarbeiten am 1. April. Bereits am 11. Oktober 1648 wird die Kapelle von Jean de Watteville, Bischof von Lausanne, geweiht. Die Pläne zeichnete Hans-Franz Reyff, gerade Stadtbaumeister geworden, dessen Wappen an der Konsole des hl. Jakobus an der Nordfassade angebracht sind. Baustellenleiter ist der Italiener Dominique Hall [27]. Zusammen mit seinen drei Brüdern Hans-Jakob, Bartholomäus und Pankraz zeichnet sich Hans-Franz für die Bauplastik verantwortlich. Es ist das erste gemeinsame Werk der vier Brüder Reyff.

Ab dem 18. Jh. werden mehrere Veränderungen vorgenommen [28], so daß uns der Originalzustand nur noch auf einem Kupferstich entgegentritt, den Hans-Franz glücklicherweise kurz nach Fertigstellung der Kapelle 1648 anfertigen ließ (Abb. 4).

S. 115 / *Zug*, ZG, 1704, S. 228 / *Buochs-Ennenberg*, NW, 1712, S. 85 / undatiert: *Bernau*, AG, S. 10 / *Charmey*, FR, S. 27 / *Grandvillars*, FR, S. 31 / *Berg Sion*, SG, S. 111.

[25] Eine genaue Beschreibung des Originalzustandes von der S. C. zu Loreto und der Veränderungen in der Renaissance (Marmorverkleidung u. a. m.) siehe bei SAUREN, Das Heilige Haus zu Loreto ..., S. 23 ff. (siehe Anm. 23).

[26] In: Chiese e capelle di Loreto nella Svizzera, Lugano (?), 1967, S. 70 f. – Wilhelm Gumppenberg, Jesuit, bewegte 1647 die Freiburger Regierung zum Bau einer Loretokapelle, Grund: Verschonung Freiburgs vom 30jährigen Krieg. Er war selber 1632 in Loreto/Italien gewesen und großer Befürworter des Marienkultes, siehe Anm. 80.

[27] PFULG, S. 50.

[28] 1723 Aufstockung unter P. P. Eltschinger (Inschrift Ostfassade), dadurch verschwinden die Balusterattika mit Kugeln und die Lukarnen. 1888–90, Restaurierung unter Romain Schaller, Verlust der originalen Wandbemalung im Innern. In: Kdm FR III, S. 342–44.

Charakterisierung

In höchst malerischer Lage auf dem Bisemberg (Montorge) erhebt sich die kleine Kapelle als liegender Kubus, freistehend, mit Walmdach und kleinem, oktogonalem Glockenturm, wie ein steinerner Reliquienschrein (Abb. 5). Eine Terrasse gleicht die Hanglage aus und birgt in sich die Krypta. Die Außenornamentierung bestimmen kräftige, glatte toskanische Pilaster, welche alternierend runde Blendbögen und Muschelnischen mit Heiligenfiguren flankieren. Nur die zur Stadt gerichtete Westseite weist zwei Fenster auf [29]. Von den drei vorgeschriebenen Türen befinden sind je zwei an der Südfassade und eine an der Nordfassade, wo übrigens der Symmetrie wegen eine vierte Tür blind gestaltet wird! Die Sockelzone mit den hohen Postamenten und das sich stark verkröpfende Gebälk sind beide umlaufend und dienen der horizontalen Verspannung.

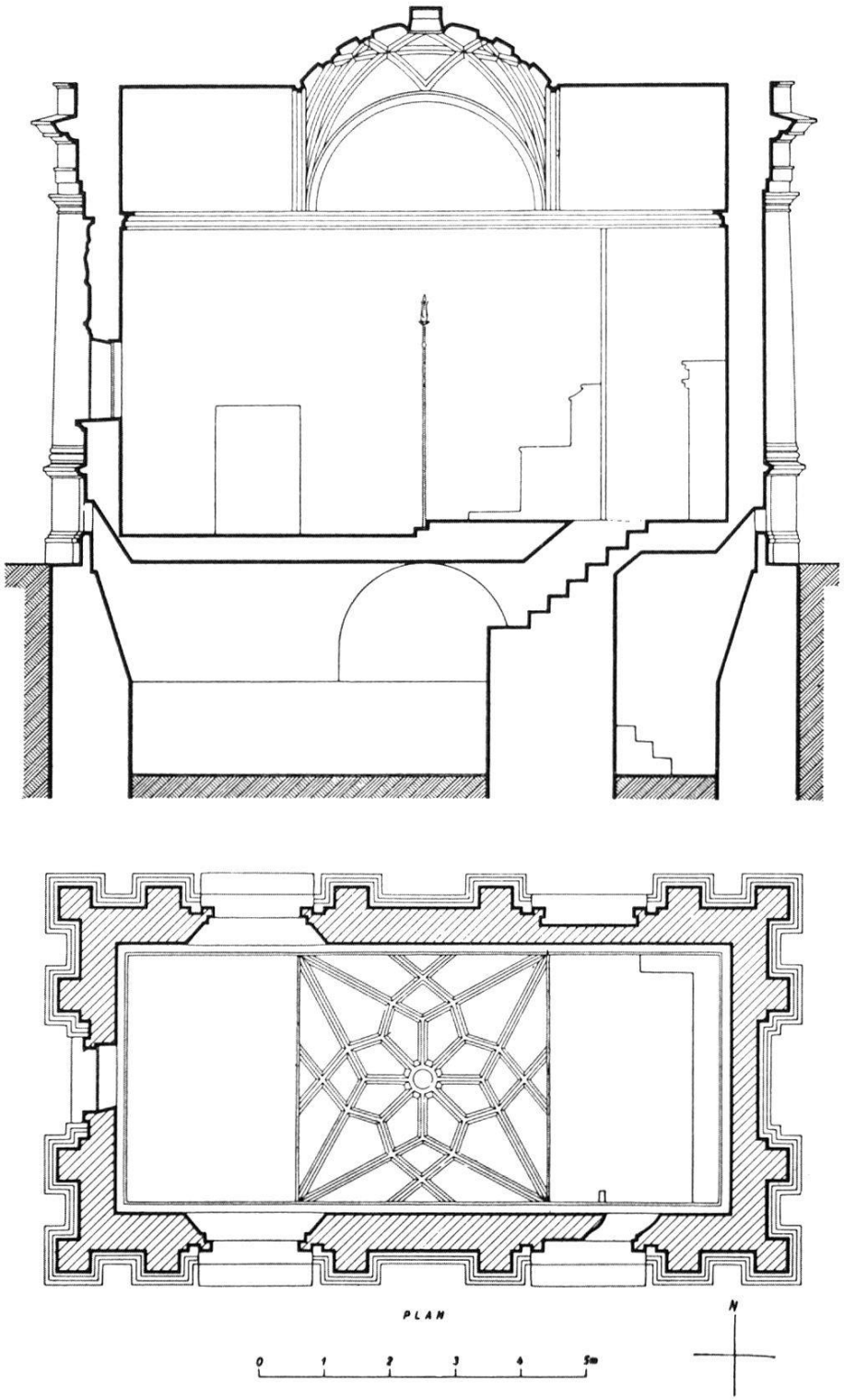
Auf schweizerischem Boden ist meiner Kenntnis nach die Freiburger Loretokapelle die einzige, welche eine Außengliederung hat, alle anderen zeigen glatte Wände und imitieren nur die Innendisposition, auch die zeitlich nächsten in der Zentralschweiz, Hergiswald (LU) 1648 und in der Westschweiz Solothurn 1649.

Der Binnenraum des Reyffschen Baus ist – wie vorgeschrieben und in Übereinstimmung mit den anderen Loretokapellen – durch ein Eisengitter zweigeteilt, so daß der heilige Bereich im Osten mit Altar, Madonnennische und «Herdstelle» ausgegrenzt ist. Anstelle der gewöhnlichen Tonne aber, und das ist ungewohnt, überspannt der Architekt den Innenraum in der Mitte mit einem flachkuppelartigen Sterngewölbe (Textabb. 1).

Bewertung

Die Außeninstrumentierung mit Pilastergliederung und figuraler Bauplastik folgt dem klassischen Kanon der Hochrenaissance, wie ihn Bramante im frühen 16. Jh. in seiner Marmorverkleidung des hl. Hauses in Loreto geprägt hat (Abb. 6). Aber: die Auseinandersetzung mit dem italienischen Formgut, in diesem Erstlingswerk

[29] Die Vorschriften besagen, daß nur ein Fenster, das sog. «Engelsfenster» der Verkündigung, an der westlichen Schmalseite angebracht sein darf. Vgl. dazu SAUREN, S. 23.



Textabb. 1. Loreto: Aufriß Innen und Grundriß (Kdm FR III)

von Hans-Franz Reyff deutlich und gesichert greifbar, zeigt eine Neuinterpretation *eigener Schöpfung,* die an heimische Tradition anknüpft:

- Anstelle kleinteiliger Reliefs werden nur Großplastiken vor Muschelnischen gestellt. Bereits ein Abheben von renaissancemäßiger Kleinteiligkeit?
- Vertikalisierung: anstelle einer renaissancemäßigen horizontalen Betonung der Baumassen wird die Wand in eher spätgotischem Gefühl von unten nach oben vertikal gegliedert (Postamente, verjüngende, kräftige Pilaster, die ehemaligen Kugelpfeiler der Balusterattika geben je eine Bewegungslinie an). Die Pilaster selbst wirken wie Strebepfeiler. Auch die Andeutung einer Kuppel mit Sternrippen im Innern deutet in diese Richtung der «Nachgotik»: Rückfall oder Neuinterpretation von Tradition?
- Kunstschreinertum: der im Umgang mit Holz geübte Architekt überträgt die weiche Knorpelwerkornamentik [30] auf die steinerne Bauplastik (Figurenkonsolen, Tür- und Fensterstürze, Abb. 2–3). Bedeutet das nun – im eher negativen Sinne – eine gewisse Materialienindifferenz, oder gegenteilig, bezeugt dieses Vorgehen positiv ein künstlerisches *Können, in jeder* Materie einer gewollten Ornamentik Form zu verleihen?
- Proportionsverkleinerung: Anstelle des im Innern einer Kirche auf Nahsicht vorgesehenen architektonischen Kleinbauwerks, wie es in Italien der Fall ist und z. B. in Hergiswald nachgeahmt wurde, macht Reyff daraus im Gegenteil – durch die exponierte Freistellung – eine auf *Fernsicht* angelegte Architektur, die notwendigerweise wie ein vergrößerter Reliquienschrein wirkt. Dieser frei nach Brecht interpretierte Verfremdungseffekt hat m. E., trotz nicht zu leugnender architektonischer Mängel, einen gewissen *Reiz*. Ich glaube, daß hier der mögliche Schlüssel zum Verständnis für die Architektur von Hans-Franz Reyff liegt.

Zusammenfassend könnte man es so formulieren: Reyff *denkt in Holz* und *arbeitet in Stein*. Er vergrößert die «gewohnten» Maßstäbe auf architektonische Dimensionen und breitet gleichzeitig vor uns seinen gesamten Formenreichtum aus, den wir von den Retabeln

[30] Ausführliche Charakterisierung in Peter Jessen, Der Ornamentstich, Berlin 1920, S. 131 ff. und Max Deri, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jh., Berlin 1907, S. 75–88. Bei Reyff häufig in der Retabelplastik der Frühzeit, in Loreto selbst im Innern bei der Mariennische und am Holzgitter. Beispiele in der Schweiz an Steinportalen in Schaffhausen, z. B. Schmiedestube, Mitte 17. Jh., vgl. dazu Anm. 54.

her kennen, und aus dem er auch in seinen folgenden Bauwerken schöpfen wird (toskanische Pilaster auf Postamenten, Muschelnische mit Figuren oder Säule, volutenartige Segmentgiebel, Knorpelwerk, geohrte Rahmungen, Sternrippengewölbe mit Kuppelwirkung u. a. m.).

Klosterkirche der Visitandinnen (1653–56) [31]

Wenn wir an Loreto versucht haben, den kunstschreinerhaften Charakter der frühen Reyff-Architektur aufzuzeigen, dann soll die Visitandinnenkirche in der Murtengasse Zeugnis ablegen für die kreative und originelle Verarbeitung von sehr unterschiedlichem Formengut. Dieses Werk ist Hans-Franz Reyffs eigenste Schöpfung und durch und durch typisch für seine künstlerische Aussage, die man vereinfacht auf die Formel reduzieren kann: [32] SPÄTGOTIK UND MANIERISMUS GLEICH BAROCK.

Baugeschichte

Für dieses Beispiel eines gelungenen Kompromisses aus verschiedenen Stilformen unterschiedlicher Herkunft fertigte Reyff im Auftrag der Ordensschwestern – kostenlos (!) – farbige Pläne an [33]. Die

[31] Lit. mit Quellenangaben in Kdm FR III, S. 269–314, und PFULG, S. 45, 137 f., 163 f. Zusammenfassende Darstellung in ETIENNE CHATTON, Eglise et Monastère de la Visitation Fribourg, Schweizer Kunstführer, Basel 1974.

[32] Vom inhaltlichen Verständnis beziehe ich mich auf A. HAUSER, Soziologie der Kunst ..., vgl. Anm. 2, wo es auf S. 32 betreffs der Renaissance heißt:

«So widersetzt sich der *Manierismus* (Hervorhebung durch den Verf.) ... den Konventionen der älteren Generation, nicht weil sie zu schwierig und unklar, sondern im Gegenteil: weil sie zu einfach, eindeutig und abgeschmackt erscheinen.» Und weiter auf S. 308: «Der Manierismus war, infolge seiner inneren Widersprüchlichkeiten, unvergleichlich komplexer, brachte aber allenthalben die gleiche Art von Komplexität zum Ausdruck. Der *Barock* ist, schon wegen seines emotionalen Charakters, simpler und ungebrochener, sein jeweils einheitlicher Stilcharakter äußert sich indessen je nach Ort und Zeitpunkt auf verschiedene Art und Weise.» Ähnlich def. WERNER WEISBACH, Gegenreformation – Manierismus – Barock, in Rep. für Kunstwissenschaft, 49, 1928, S. 26, der den *Barock* als künstlerische Ausdrucksform der Gegenreformation ansieht. – Zur Begriffsdefinition Renaissance – Manierismus – Barock siehe bes. bei FRITZ BAUMGART, Renaissance und Kunst des Manierismus, Köln 1963, S. 15–29 und Textdokumente S. 192 ff.

[33] Farbige Pläne erwähnt bei PFULG, S. 19. – Betreffs Entschädigung: der kostenlose Dienst Reyffs für die Visitandinnen auch durch den Umstand bestimmt, daß seine Stieftochter Catherine-Elisabeth ab 1653 in den Orden eingetreten war, ebd. S. 39.

Bauleitung hatte der Prismeller Anton Winter, dessen Bruder Peter – das nebenbei – für den Chorneubau von St. Niklaus 1630 verantwortlich gewesen war [34]. Die skulpturale Ausstattung, erst in den 80er Jahren beendet, wurde von Hans-Franz und seinem Bruder Hans-Jakob gemacht [35]. Die Nonnen, nach ihrer Flucht aus der Freigrafschaft (Besançon) mit relativ wenig Geldmitteln versehen, halfen selbst tatkräftig bei den Bauarbeiten mit.

Wegen der geringen Tiefe der Parzelle zwischen Murtengasse und Saaneabhang konnte Reyff die traditionelle Viereckanlage eines Klosters nicht verwirklichen, sondern mußte die Klostergebäude der Straße entlang stellen. Die Kirche bildete somit von Anfang an als Herzstück das Bindeglied zwischen den Konventbauten [36].

Charakterisierung der Kirche

Im folgenden werde ich mich auf eine kurze Beschreibung der Kirche beschränken und bei der Analyse das Schwergewicht auf die Problematik der Einflußmöglichkeiten legen [37].

Die Visitandinnenkirche ist ein Zentralraum (Textabb. 2) mit kreuzförmigem Grundriß, eine Vierkonchenanlage. Ein von zwei Seitenräumen flankierter Narthex mit darüberliegenden Tribünen, welche sich zum Hauptraum hin mit Eisengittern öffnen, liegt im Westen zur Straße hin. Den quadratischen Zentralraum überwölbt eine oktogonale Kuppel [38] (Abb. 12), durch deren Tambour- und Laternenfenster das Kircheninnere zentral von oben beleuchtet wird. Dieses Renaissancemotiv wird mit spätgotischen Stuckrippen sternförmig überzogen, ebenfalls sind die Seitenabsiden mit Sternrippengewölben versehen. Mächtige Vierungspfeiler mit integrierten flachen Figurennischen und stark verkröpften Gebälkstücken tragen die Kup-

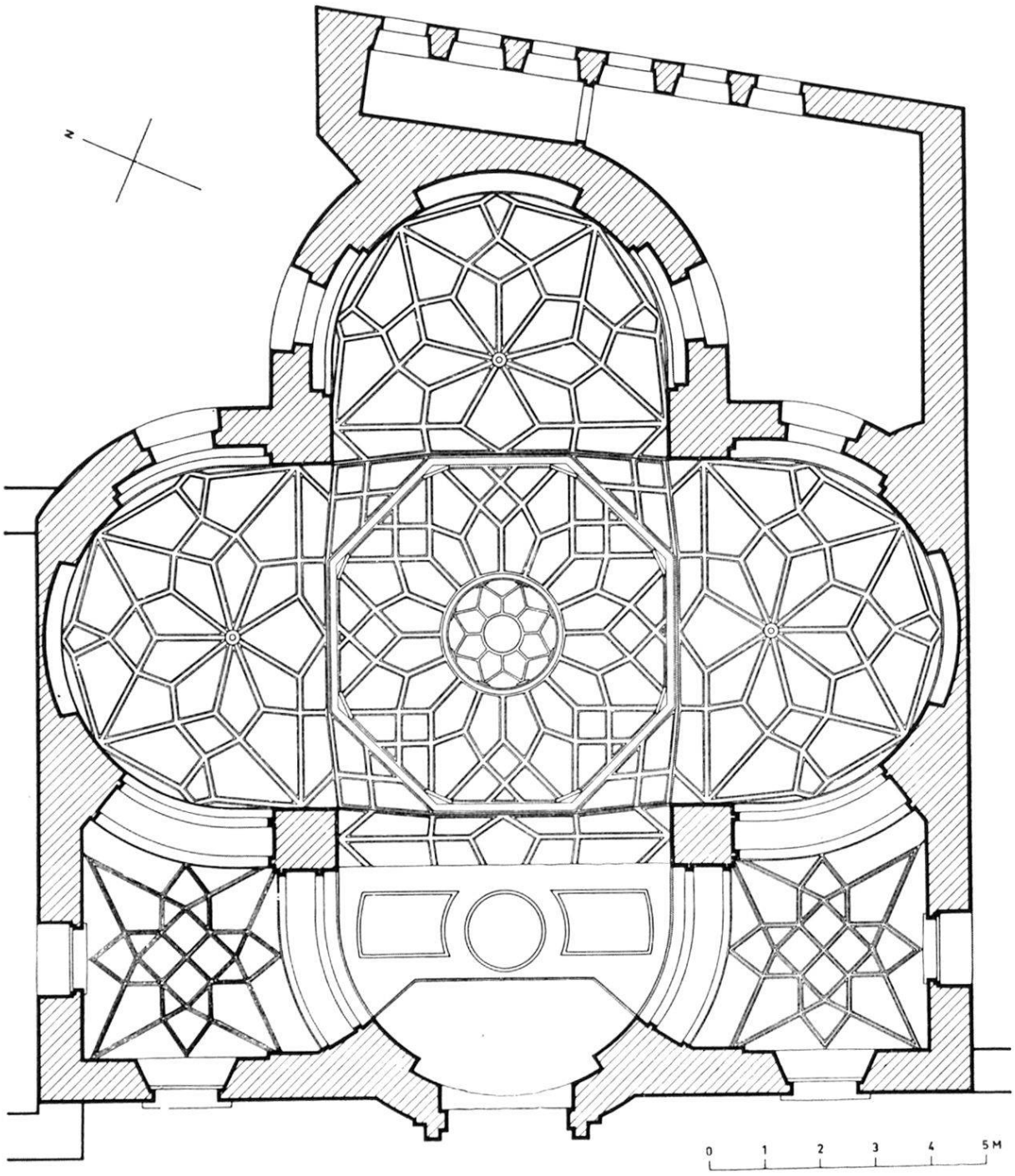
[34] Kdm FR II, S. 61.

[35] Kdm FR III, S. 282–284, Hans-Franz Reyff: Hauptaltar, von dem heute nur noch das Tabernakel vorhanden ist; Hans-Jakob Reyff: zwei Nebenaltäre, Statuen und Heimsuchungsgruppe außen über Portal.

[36] Kdm FR III, Situationsplan des Klosters Fig. 255 (Text S. 269–72).

[37] Bei der Restauration von 1971 unter Leitung von A. A. Schmid und Etienne Chatton konnten u. a. der originale Bodenbelag mit Herzornamentik, der Scheinmarmor der Pilaster und die barocke Polychromie der Figuren wiederhergestellt werden. Die Kirche wurde so von ihrer Übertünchung des 19. Jh. befreit.

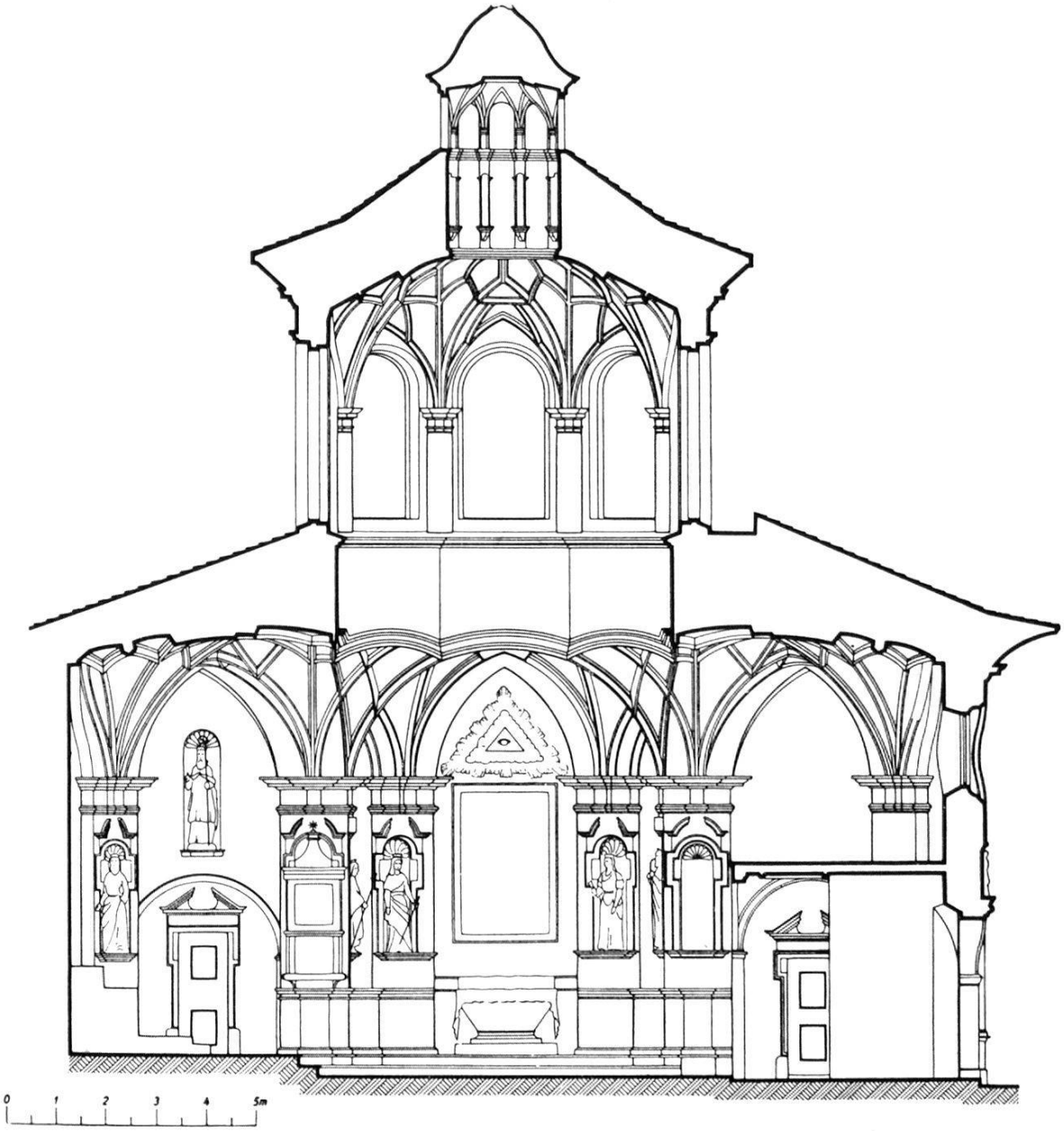
[38] Ebenfalls bei der Restaurierung stellte sich heraus, daß die Kuppel ursprünglich 24teilig war, also einen sehr runden Eindruck gemacht hatte. Mündliche Mitteilung von Prof. A. A. Schmid.



Textabb. 2a. Visitandinnenkirche: Grundriß (Kdm FR III).

pel. Sie finden ihre Erwiderung in den Wandpilastern der Absiden, ebenfalls mit der obligatorischen Muschel versehen (Abb. 11.)

Außen fällt die Fassade (Abb. 7) durch ihre konkave Schwingung auf, die ursprünglich sehr viel ausgeprägter in Erscheinung getreten sein muß, da die angrenzenden Klostergebäude stärker als heute zurückgesetzt waren, zudem mehrere konzentrische Treppenstufen zum Portal führten und – entsprechend zur geschwungenen Dachuntersicht – die Fassadenbewegung unterstützten. Weder Pilaster-



Textabb. 2b. Visitandinnenkirche: Querschnitt (Kdm FR III).

noch Säulengliederung unterbrechen die Wandfläche, auf der die vier Fenster und das Portal wie aufgesetzt erscheinen. Ein Wort zum Portal (Abb. 9): Seine Situierung an der Fassade ähnelt im Prinzip den Ornamentapplikationen bei den Altären, sozusagen ein visueller Zusatz, und im Aufbau lassen sich ebenfalls Parallelen zu den Retabeln finden [39]: Es ist reich skulpiert mit seitlichen Pilastern und einer Art Knorpelornamentbart, überhöht mit einer Figuren-

[39] Retabel in Estavayer von 1638–40.

muschelnische zwischen geteilten Giebeln, «Obeliskenfialen», Ohrmuschelwerk und gesprengtem Giebel. Der eicherne Türflügel, geschnitzt von Hans Hirchit, ist im Tympanon datiert 1655.

Die Frage nach den Einflüssen und Vermittlungsmöglichkeiten

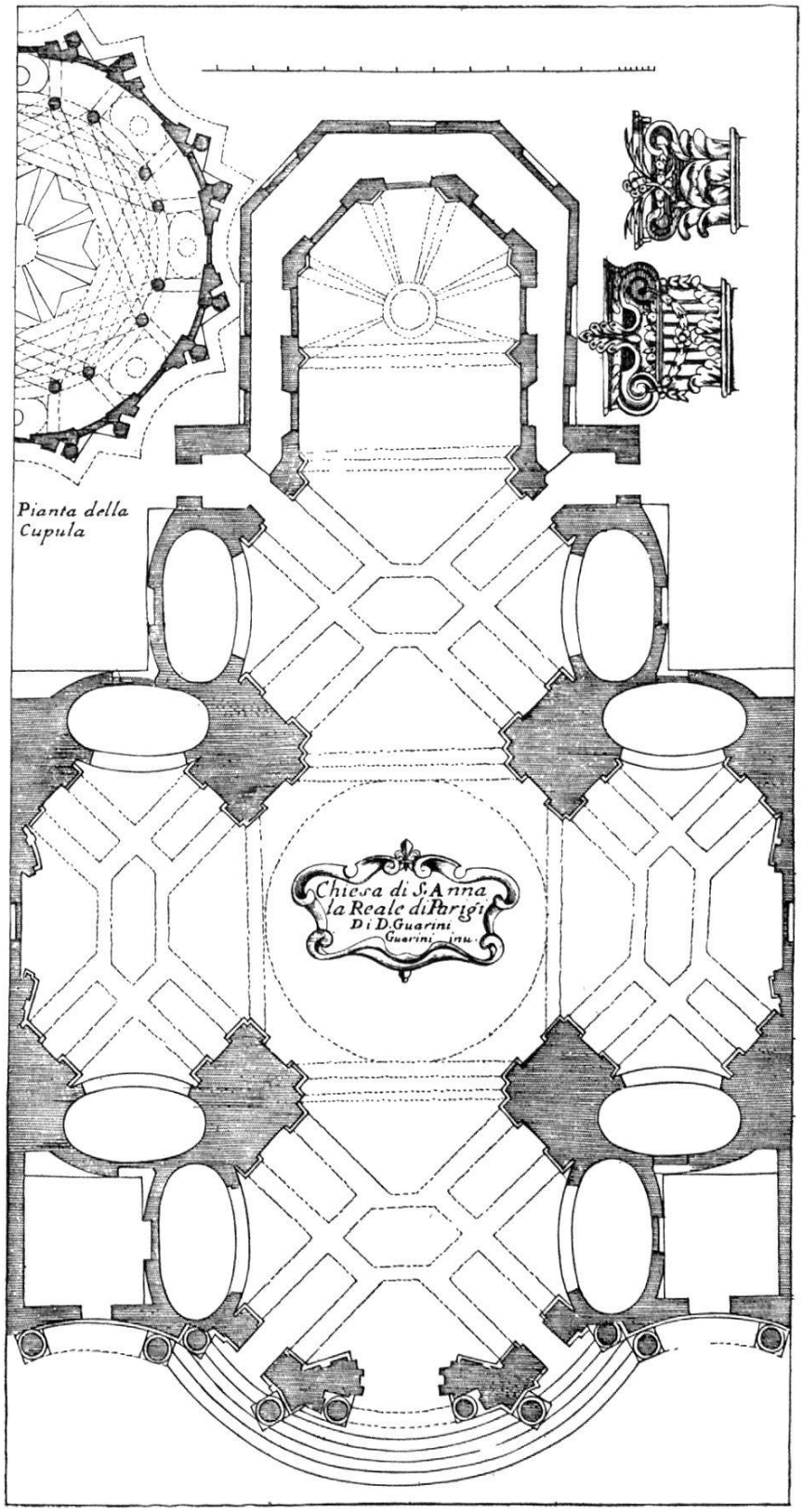
Woher nimmt Reyff seine künsterische Aussage? Am Beispiel der Visitandinnenkirche will ich einigen Möglichkeiten nachgehen und die Zutaten aufzeigen, welche unseren «*Stileintopf*» so schmackhaft machen. Selbstverständlich kann noch keine eindeutige Aussage gegeben werden, da die endgültige wissenschaftliche Verifikation mit Quellenmaterial noch aussteht.

Grundriß: Italien und Frankreich: Der Plan eines Zentralraumes in griechischer Kreuzform weist – vom theoretisch-ästhetischen Gesichtspunkt her – nach Italien in die Hochrenaissance, welche vor allem im 16. Jh. dieser geometrisch idealen Raumform huldigte [40]. Kenntnismöglichkeit für Hans-Franz Reyff ist, wenn nicht durch eigene Anschauung (?), dann auf theoretischer Basis gegeben, möglich durch die Serlio-Publikation in deutscher Sprache, welche 1609 erstmals in Basel erschien und eine Reihe von Zentralraumanlagen zeigt [41].

Ein Blick auf das Rom des 17. Jh. lehrt uns, daß von hier aus die Anregungen zur Raumkonzeption Reyffs eher nicht kommen. Der hochbarocke Zentralraum ist richtungsbestimmt und findet seinen entsprechendsten Ausdruck im Oval, so zum Beispiel bei Francesco Borromini in San Carlo alle Quatro Fontane (1638 ff) und in S. Andrea al Quirinale (1658 ff) von Lorenzo Bernini. Diese Räume unterscheiden sich jedoch grundsätzlich von der Visitandinnenkirche in ihrem Bestreben, die bewegten Raumeinheiten zu ver-

[40] Vgl. R. Wittkower, Architectural principles of the age of Humanism, London 1952, S. 1–28. Und ders., Art and Architecture in Italy, 1600–1750, London 1958, S. 18 ff. – Als Beispiel eines ähnlichen Grundrisses: S. Maria della Consolazione in Todi, Bramante (?), 1504 ff., Abb. und Text in Joseph Durm, Die Baukunst der Renaissance in Italien, in: Handbuch der Architektur, Stuttgart 1909, S. 897.

[41] Sebastiano Serlio, (1475 Bologna – 1554 Fontainebleau), in Italien seit Mitte des 16. Jh. bekannt durch seine theoretischen Schriften. Eine deutsche Übersetzung der ersten fünf Bücher kam 1609 in Basel heraus, Abb. in Wittkower, Architectural principles ..., S. 17, Abb. 6.



Textabb. 3. Guarino Guarini, Chiesa di Santa Anna la Reale di Parigi, 2. Hälfte 17. Jh. (Nino Carboneri, G. G. Architettura civile, Milano 1968).

schleifen [42]. Am nächsten ist dem Freiburger Beispiel noch die Kirche SS. Martina e Luca (1634–50) von Pietro da Cortona, ebenfalls ein reiner Zentralraum mit 4 halbrund geschlossenen Apsiden.

Wenden wir uns Rom ab und dem Piemont zu, dann finden wir mit der Visitandinnenkirche vom Grundriß her verblüffende Ähnlichkeiten bei einem Entwurf von Guarino Guarini für die Chiesa di S. Anna la Reale di Parigi [43]: im Plan (Textabb. 3) ebenfalls ein griechisches Kreuz, der Hauptraum viereckig, die Nebenräume in flachen Ovalen geschlossen, Längsachsenbetonung durch einen polygonalen Chor in Verlängerung der Ostapsis und durch die Westapside, welche – wie die Visitandinnenkirche – von zwei Nebenräumen flankiert und ebenfalls nach außen konkav geschwungen ist. Die vier Apsiden und der Hauptraum sind mit Rippenkuppeln eingedeckt. Da Guarino Guarini (1624–83) erst 1666 von Rom nach Turin kommt, ist dieser Entwurf sicherlich nach Reyffs Kirche anzusetzen, also nicht als Vorlage möglich. Kann man von parallelen Tendenzen sprechen? Der Italiener steckt stilistisch bereits im Hochbarock und setzt die von Borromini in Rom eingeleitete Entwicklung zum Spätbarock fort. Er beeinflußt auf das tiefste den Barock des 18. Jh. nördlich der Alpen. Dennoch: trotz unterschiedlicher Stilstufe sind Verwandtschaften zwischen dem Turiner Guarino Guarini und dem Freiburger Hans-Franz Reyff unübersehbar.

Abgesehen von theoretisch-ästhetischen Herleitungen ist ganz konkret die Frage nach einem «Ordensschema» des Visitandinnenordens, also eine bindende Bauvorschrift, nicht ausgeschlossen [44]. In diesem Falle kämen die Anregungen aus Frankreich, wo der kontemplative Orden im Zug der Gegenreformation vom hl. François de Sales und der hl. Jeanne de Chantal 1610 gegründet

[42] CHARPENTRAT u. a., Barock, vgl. Anm. 21, S. 131: «Die Schaffung des barocken Raumes dagegen verlangt nach einer Vermischung der Grenzen, so daß a priori keinerlei Kontur erkennbar wird.» Zweck: Aufhebung der Wände durch die Verwendung von Säulen, denn: war die Renaissancesäule Maß aller Proportionen und Geometrie, so wird sie im Barock zu einem Faktor der Verwirrung. Die Mauer wird nebensächlich, was zählt, sind die Leerräume und Lücken.

[43] GUARINO GUARINI, Architettura Civile, in: Trattati di Architettura, Vol. 8, Milano 1968, Taf. 9 und 10.

[44] Fribourg artistique, 1909, Artikel von KONRAD SCHLAEPFER, der darauf hinweist, daß Hans-Franz Reyff mehrere Pläne von existierenden Visitationsklöstern studiert habe (Klosterchronik). Im weiteren zit. als «FA».

worden war [45]. Diese Überlegung wird durch den Umstand bestärkt, daß Hans-Franz Reyff in seinen anderen Sakralbauten durchaus traditionelle Raumtypen angewandt hat und nur die Visitandinnenkirche so «modern» gestaltete.

Werfen wir schnell einen Blick an die Schweizer Westgrenze, nach Solothurn, dem Ort der ständigen Niederlassung der französischen Gesandten (1530–1792). Diese «Ambassadorenstadt» fungierte ohne Zweifel als Mittler und Bindeglied zwischen der Eidgenossenschaft und Frankreich. Im 17. Jh. war dieser Ort katholisch und in ähnlicher Art wie Freiburg durch das protestantische Umland (Bern!) von den Glaubensbrüdern in der Innerschweiz abgeschnitten. Aus dieser Isolation heraus entwickelte die gegenreformatorische Kirche ihre betont ideologischen Aktivitäten, welche u. a. Ausfluß auf baulichem Gebiet hatten und in mehrere Klostergründungen und Kapellen mündeten. Wie in der Zentralschweiz begegnen wir auch hier dem so bezeichnenden «Mischstil» von Spätgotik, Renaissance und Frühbarock, sei es die Erweiterung des Kapuzinerklosters 1629 oder der Neubau für die Klarissinnen 1644–54, sei es die Loretokapelle von 1649 oder die St. Peter Kapelle von 1651–54, um nur einige Beispiele zu nennen. Das wichtigste aber ist Folgendes: interessanterweise nun war es derselbe Mann, nämlich der *französi-*

[45] Ordensgründung in Annecy 1610, von dort Ausbreitung, u. a. nach Paris und Besançon. Der Frage nach einem Ordensbauschema hinsichtlich Zentralplan müßte eine eigene Untersuchung gewidmet werden, hier sei nur auf folgende Bauten hingewiesen, welche erst Anregungen zu diesem Gedankengang gegeben haben:

- *Paris*, Visitation, F. Mansart, ca. 1632–33, als programmatischer Bau, Entwürfe und Realisation in der Rue S. Antoine zeigen alle einen Zentralraum mit kreuzförmig angelegten Apsiden, in: Braham/Smith, François Mansart, London 1973, Text Bd. I, S. 26–30 Abb. Bd. II, Taf. 100–103.
- *Turin*, Chiesa della Visitazione, F. Lanfranchi (1660–1669), 1657–60, Schema wie Paris, zudem noch leicht vorgewölbte Fassade, in: Città di Torino, «Mostra del Barocco Piemontese – Architettura Scenografia». Catalogo a cura di Vittoria Viale, volume primo, 22. Juni–10. Nov. 1963, Turin, S. 27, Abb. Taf. 10a–b.
- *Solothurn*, Visitationskirche, 1. *Bau von 1644*, Abb. auf Monolithscheibe von Wolfgang Spengler mit Stadtansicht von 1659, dieselbe nach S. Schlendrits Stich, der auf Originalaufnahme von Urs Küng zurückgeht (Historisches Museum Blumenstein).
  2. *Bau von 1676–93*, an anderer Stelle, Türflügel des Hauptportals geschnitzt und datiert 1646 (wahrscheinlich noch vom ersten Bau). Alle Angaben aus den Archiven der Kt. Denkmalpflege Solothurn und in Gottlieb Loertscher, Kunstführer Kanton Solothurn, GSK Bern, 1975, bes. S. 49 f.

sche Ambassador de Caumartin, welcher den Schwestern des Visitandinnenordens 1641 bereits in Freiburg und dann 1644 in Solothurn zu einer Niederlassung verholfen hatte! Er war bekannt als Bewunderer der Ordensgründerin Jeanne de Chantal.

Mit allergrößter Sicherheit nun kannte Hans-Franz Reyff diese Vorgänge und wahrscheinlich kannte er auch die erste Klosterkirche der Solothurner Visitandinnen von 1644, die nun zu unserer Überraschung *kein* Zentralraum war, sondern ein longitudinaler Saal (oder eine Staffelhalle) mit im Osten anschließendem Konventgebäude, beide unter einem Satteldach, gekrönt von einem Dachreiter (Abb. 8). Erst der zweite Neubau aus dem Ende des 17. Jh. im Nordwesten der Stadt, die heutige Klosterkirche, hat eine zentrale Ostpartie mit drei halbrunden Konchen an einem kurzen Schiff. Diese Lösung scheint mir fast wie ein Zusammensetzen aus den zwei Freiburger Klosterkirchen von Reyff: der kurze zweijochige Saal mit hohen, schmalen Fenstern, die glatten Pilaster mit Gebälkstücken, das erinnert an die Ursulinenkirche. Die kleeblattförmige Ostpartie dann verweist im Plan auf die Visitandinnenkirche in Freiburg. Eins ist sicher: zwischen dem ersten Bau der Solothurner Visitation (1644) und dem zweiten Neubau (1676–93) hat Hans-Franz Reyff seine Werke in Freiburg konstruiert. Sollte er schließlich den Gedanken des Zentralraums nach Solothurn gebracht haben?

Fassade: Italien: Hier weist die theoretisch-ästhetische Herleitung wieder nach Italien, und zwar betreffs der gekurvten und bewegten Wand in den römischen Barock [46]. Nördlich der Alpen ist Reyff mit dieser Lösung das erste bekannte Beispiel einer Kirchenfassade. Diese Modernität muß jedoch hinsichtlich der schmuckstückhaft-ornamentalen, a-tektonischen Behandlung der Fassadenwand eingeschränkt werden. Die «aufgesetzten» Fenster und das Portal weisen – zum wiederholten Mal – eher in den italienischen Manierismus des 16. Jh., also ein Jh. zurück [47].

[46] SS. Martina e Luca, 1640 (Pietro da Cortona) und S. Carlo alle Quattro Fontane, Fassade 1667 (F. Borromini), beide in Rom.

[47] Balthasare Peruzzi, Pal. Massimo, um 1520, Rom: leicht gekurvte Fassade und aufgesetzte Fenster im 2. und 3. Geschoß.

Bauplastik: Süddeutschland – Nord- und Zentralschweiz: Beschränken wir uns zunächst aufs *Portal.* Hier wird sowohl in den ornamentalen Einzelformen, als auch im Gesamteindruck die Richtung deutlich, welche einzuschlagen ist: der verspielte Manierismus süddeutscher Prägung [48]. Entworfen auf dem Papier in Musterbüchern für Schreiner [49], entwickelt und ausgebildet in der Kleinarchitektur wie Chorgestühlen, Kanzeln und Ähnlichem [50], finden wir in vergrößertem Maßstab auch Realisationen in der Monumentalarchitektur. Für den süddeutschen Raum stehe hier die Wallfahrtskirche Dettelbach am Main (1608–13), erbaut von Bischof Julius Echter von Würzburg, mit ihrer herausstechenden Portalarchitektur, welche Straßburger Einfluß der Wendel Dietterlin-Schule verrät [51]. Auf schweizerischem Boden, wenn auch nicht in geografischer, so doch in kirchlich-ideologischer Nähe von Freiburg, haben wir die vereinfachte Ausgabe einer Portalgestaltung an der Hofkirche St. Leodegar und St. Mauritius in Luzern (Abb. 10), erbaut 1633–44 unter dem süddeutschen Jesuiten Jakob Kurrer [52]; Innenausstattung, Bauplastik und *Hauptportal* (1641) von Nikolaus Geißler in phantasiereichen Spätrenaissanceformen gebildet mit allen Elementen, die auch bei Hans-Franz Reyff auftauchen. Übrigens befinden sich an den Eingangshallenwänden der Hofkirche Figurennischen, welche eine illusionistische Grisaillemalerei mit Muschelmotiv, geohrter Rahmung und Knorpelwerkbärten aufweisen, die sehr

[48] Peter Meyer, Europäische Kunstgeschichte, Bd. II, Zürich 1969, S. 159 bezeichnet in Übereinstimmung mit anderen Autoren diese Richtung der ornamentalen Renaissancerezeption nördlich der Alpen als «Tischlerrenaissance».

[49] Siehe dazu bei Peter Jessen, Der Ornamentstich, Berlin 1920, S. 151–155. Besonderer Erwähnung bedarf vielleicht doch der Straßburger Phantast Wendel Dietterlin, geb. 1550, dessen reich bebilderte «Architectura und Austheilung der V Säulen» ab 1593 in verschiedenen Ausgaben in Stuttgart, Straßburg und Nürnberg erschien und sehr verbreitet war.

[50] So haben die beiden Kanzeln von Hans-Franz Reyff in Charmey und Kloster Montorge (1660) starke Ähnlichkeit mit den Spätrenaissancewerken süddeutscher Herkunft auf Schweizer Boden wie z. B. dem Chorgestühl in Beromünster (1606 ff.) und der Kanzel in Bremgarten (1630–40) der Gebr. *Fischer*, dem Chorgestühl in der Hofkirche Luzern (um 1640) und der Kanzel in der Franziskanerkirche Luzern, (1629), beides von Nikolaus *Geisler* (Muschelnischen, Früchtebündel, Volutenkonsolen, Engelköpfe etc.).

[51] Vgl. A. Haupt, Baukunst der Renaissance (vgl. Anm. 21), S. 294–318.

[52] P. Felder, Die Hofkirche St. Leodegar und St. Mauritius in Luzern, in: Basler Studien zur Kunstgeschichte, XVII, Basel 1958, S. 56 ff.

stark auf die Nische über dem Portal oder an den Pilastern im Innern der Freiburger Visitandinnenkirche verweisen; Zufall?

Unter allen Bauten in der Zentralschweiz aus der ersten Hälfte des 17. Jh., die das typische Stilgemisch der Übergangszeit aufweisen, stehen die beiden Pfyfferkapellen der Wallfahrtskirche Werthenstein (LU), um 1620, den Reyffschen Realisationen in Freiburg am nächsten: Rundbogenfenster mit Fischblasenmaßwerk, das in klassischen Formen betonte Portal, die polygonalen Haubendächer mit kuppelartigem Charakter u. a. m. verleiten André Meyer zu der richtigen Einschätzung über diese in Werthenstein vertretene Stilform: «Sie vereinigt in ihrer Architektur Formen der Gotik, der Renaissance und des kommenden Barocks und steht gleichsam paradigmatisch für die rasche Stilabfolge in der Zeit um die Mitte des 17. Jh.» [53].

Im Profanbau ähnelt verblüffend das zur Visitandinnenkirche zeitgleiche Portal an der Schmiedestube in Schaffhausen von 1653, wahrscheinlich unter süddeutschem Einfluß entstanden [54]. Es weist im Übrigen auch den Ohrmuschel- oder Knorpelstil auf, der ein Charakteristikum in der Reyffschen Ornamentik ist. Dieses frühbarocke Zierelement war in der Schweiz nur über kurze Dauer, so zwischen 1630–70, verbreitet und vor allem auf die katholischen Gegenden beschränkt. Es ist eine eigenartige, teigigweichknetbare Dekorationsform mit unscharfen Umrissen, die sich in Deutschland während des 30jährigen Krieges, besonders im Schreiner- und Kunsthandwerk, entwickelt hat [55]. Hans-Franz Reyff benutzt die Knorpelwerkornamentik sowohl in der Holzschnitzkunst als auch, wie bei Loreto und der Visitandinnenkirche, in der steinernen Bauplastik [56].

Die künstlerischen Vorbilder für manieristische Kleinteiligkeit und Ornamentfreude lagen greifbar bereit vor der eigenen Haustüre: in seiner Heimatstadt Freiburg selbst hatte Reyff den Altar in der Augu-

[53] André Mayer, Siedlungs- und Baukenkmäler im Kanton Luzern, Luzern 1977, S. 62 mit Abb.

[54] Abb. in Reinhard Hootz, Kunstdenkmäler in der Schweiz, Bd. I, Darmstadt 1969, S. 243.

[55] Vgl. Peter Jessen, Der Ornamentstich S. 127–37, Abb. 90, Entwurf von Gottfried Müller oder Abb. 97, Entwurf von Friedrich Unteutsch, beide Mitte 17. Jh. mit Zeichnungen, deren Knorpelstilornamentik unzweifelhafte Ähnlichkeit mit Reyffschen Realisationen hat.

[56] Z. B. ehem. Altar von Bonn bei Düdingen, 1643 / Loreto, Holzgitter und Madonnennische innen und Bauplastik außen, 1648, etc.

stinerkirche von Peter Spring vor Augen. Auch sein Lehrer Wenzeslaus, aus dem süddeutschen Raum oder Böhmen (?) stammend, war dieser Variante der Renaissancerezeption nördlich der Alpen verpflichtet, die ihre Zentren vor allem in Augsburg und Nürnberg hatte.

Was den Knorpelstil betrifft, so ist anzunehmen, daß Hans-Franz Reyff über die Vorlagen in der Schreinerbuchliteratur davon Kenntnis hatte. Sie war im 17. Jh. sehr verbreitet [57].

Gewölbe: Oberitalien: Auf die interne Entwicklung der Gewölbe- und Kuppelformen bei Reyff und in Freiburg allgemein will ich hier nicht näher eingehen, da es dazu einer eigenen Untersuchung bedürfte. Es sei an dieser Stelle nur auf eine *mögliche* Abfolge der Stilentwicklung hingewiesen, die hypothesenhaft so aussehen könnte: Ausgangspunkt ist das spätgotische Sternrippengewölbe im Treppenturmabschluß des Freiburger Rathauses [58], dessen Turmhelm übriübrigens wahrscheinlich von Reyff ist. Von hier führt der Weg über die Reyffschen Kompromißlösungen der Kombination von Kuppel und Rippen, im Ansatz bei Loreto verwirklicht, ausgearbeitet mit Tambour und Laterne in der Visitandinnenkirche, zu reineren Kuppelkonstruktionen wie z. B. in der Rotunde der Jesuitenkapelle in Marsens von Meister Balthasar 1641, bis zur Kapelle des Bürgerspitals in Freiburg, konstruiert von Joseph Rossier 1682–99, deren runde Tambourkuppel indessen jegliche gotischen Reminiszenzen abgelegt hat und welche den vorläufigen Abschluß in dieser Reihe bilden würde. Sie ist sicherlich auch im Grundriß unter Reyffschem Einfluß entstanden [59].

Die Verbindung von Sternrippengewölbe und Kuppelmotiv bei Hans-Franz Reyff verweist uns, außerhalb von Freiburg, wieder nach Turin. Dort nämlich arbeitete ja der in borrominisch-römischer Tradition stehende Guarini, dem wir schon bei der Grundrißkonzeption begegnet sind. Ihn verbindet, obwohl etwas später, mit Reyff die Eigenart der etwas bizarren Mischung von spätgo-

[57] Zusammenstellung in A. Haupt, Baukunst der Renaissance (vgl. Anm. 21), S. 151–156, und Wackernagel, Baukunst des 17. und 18. Jh., ebd., S. 50–54. Letzterer nennt diese Art von Renaissancerezeption außerhalb Italiens auf S. 25: «barock gefärbte Spätrenaissance der Grafiker und Kunsttischler».

[58] Kdm FR I, Fig. 245 u. 246, S. 278: tour de horloge um 1510.

[59] Kdm FR III, Fig. 364, S. 368.

tischen Elementen mit neuen Motiven, die in ihrer künstlerischen Aussage eine neue Gesamtheit bilden [60].

Beurteilung

Die Visitandinnenkirche hat uns die Vielfalt der Einflußmöglichkeiten exemplarisch aufgezeigt, welche Hans-Franz Reyff in origineller Weise verarbeitet hat. Die Kombination der neuen Stilrichtungen aus Nord und Süd mit der einheimischen spätgotischen Tradition macht das Werk so lebendig, erschwert aber auch eine Einordnung. Obwohl die Visitandinnenkirche auf den ersten Blick sehr «modern» scheint und gerade vom äußeren Gesamteindruck her die Richtung eines wuchtigen, konzentrierten Barocks andeutet, so ist sie doch bei näherem Hinsehen noch eher dem manieristisch-kleinteiligen Formgefühl verpflichtet.

Mir scheint es allerdings sinnlos, sich um abstrakte Begrifflichkeiten zu streiten, denn je nach Weite der Definition mag man diese Architektur aus der Mitte des 17. Jh. der einen oder anderen Stilkategorie zuordnen. Die Klosterkirche der Visitandinnen ist in ihrer Komplexität eher ein sprechendes Zeugnis für eine historische Epoche, die selber zwiespältig war. Man erinnere sich: Einerseits herrschte in breiten Schichten soziale und ökonomische Unsicherheit (Bauernaufstände infolge der wirtschaftlichen Rezession), andererseits etablierten Patriziat und Kirche restaurative Normen, um der Wirren Herr zu werden. Diese Widersprüche in der Gesellschaft spiegeln sich in der Kunst, hier auf der Ebene der Formenvielfalt. Weil der Künstler noch nicht in der Lage ist, seinen eigenen «Stil» zu konsolidieren, werden alle möglichen und zugänglichen Vorlagen, sowohl konkretes wie auch abstraktes Material, aufgesogen und verarbeitet.

Hans-Franz Reyff ist damit gleichermaßen konservativ und, was die *Art der Verarbeitung* in ihrer Selbstständigkeit angeht, progressiv, das heißt, in die Zukunft weisend.

[60] Guarino Guarini, Architettura Civile (vgl. Anm. 43), Abb. zu Entwürfen von Gewölbekonstruktionen mit Rippen Taf. XXVII. – Hauptwerk in Turin, S. Lorenzo, 1666–79 mit oktogonaler Kuppel und einem sternförmigen Konzept von Rippen, ebd. Taf. 4. – Entwurf zu Rippenkuppel im Hauptraum und vier kreuzförmigen Apsiden, ebd., Taf. 9 (Sta Anna la Reale di Parigi).

Ursulinenkirche (1653–55) [61]

Allgemeines

Wenn wir an die ersten beiden Architekturen eher werk-*externe* Fragen gestellt haben, so wollen wir nun die Klosterkirche der Ursulinen in einer eher werk-*immanenten* Sicht betrachten. Innerhalb des gesicherten architektonischen Bestandes ist die Ursulinenkirche für uns von höchstem Interesse, weil sie als Beispiel für die «klassische Linie» herangezogen werden kann [62], die sich bei der Plastik bereits in den straffen Formen des Retabels von Estavayer (kurz vor 1640) deutlich anbahnt und quasi die «2. Säule» ist, auf die Reyff baut. Wenn auch französischer Einfluß nicht direkt nachzuweisen ist, so ist er immerhin bis zum Beweis des Gegenteils auch nicht auszuschließen. Zumindest stand Freiburg in regem kulturellen Austausch mit dem Burgund [63].

Der Ursulinenorden ist quasi als weibliches Pendant zu den Jesuiten von der hl. Anne de Xaintonge (1567–1621) in Dôle gegründet worden. Die Schwestern gingen später nach Pruntrut, und ein Teil von ihnen wich von dort wegen Überbelegung (!) nach Freiburg aus, wo sie 1634 ankamen, um eine Schule für junge Mädchen zu eröffnen [64].

Für Pläne und Bauleitung der Klosterkirche ist Hans-Franz Reyff gesichert. Weihe des Gotteshauses ist am 23. März 1655 [65], die Klostergebäude werden erst 1677 in Angriff genommen.

[61] Allgemeine Lit. mit Quellenangaben in Kdm FR III, S. 240–258 (mit Abb. und Grundriß) und PFULG, S. 25, 32, 54, 166. Diplomarbeit von Sr. THÉOPHANE, L'Eglise de Sainte-Ursule à Fribourg, Freiburg 1951, mit Handzeichnungen der Autorin.

[62] Neben der skurrilen Renaissancerezeption nördlich der Alpen, welcher der Barock folgen sollte, bestand parallel dazu eine zweite Tendenz, die von Palladio ausgehend – in Frankreich in die Klassik mündete – im süddeutschen Raum z. B. in Elias Holl (1573–1646), Augsburg, einen wichtigen Vertreter fand.

[63] PFULG, S. 52–54.

[64] THÉOPHANE, St. Ursule (vgl. Anm. 61), S. 1–4.

[65] Archives des Ursulines, Fribourg, Annales I, S. 29–31.

Charakterisierung

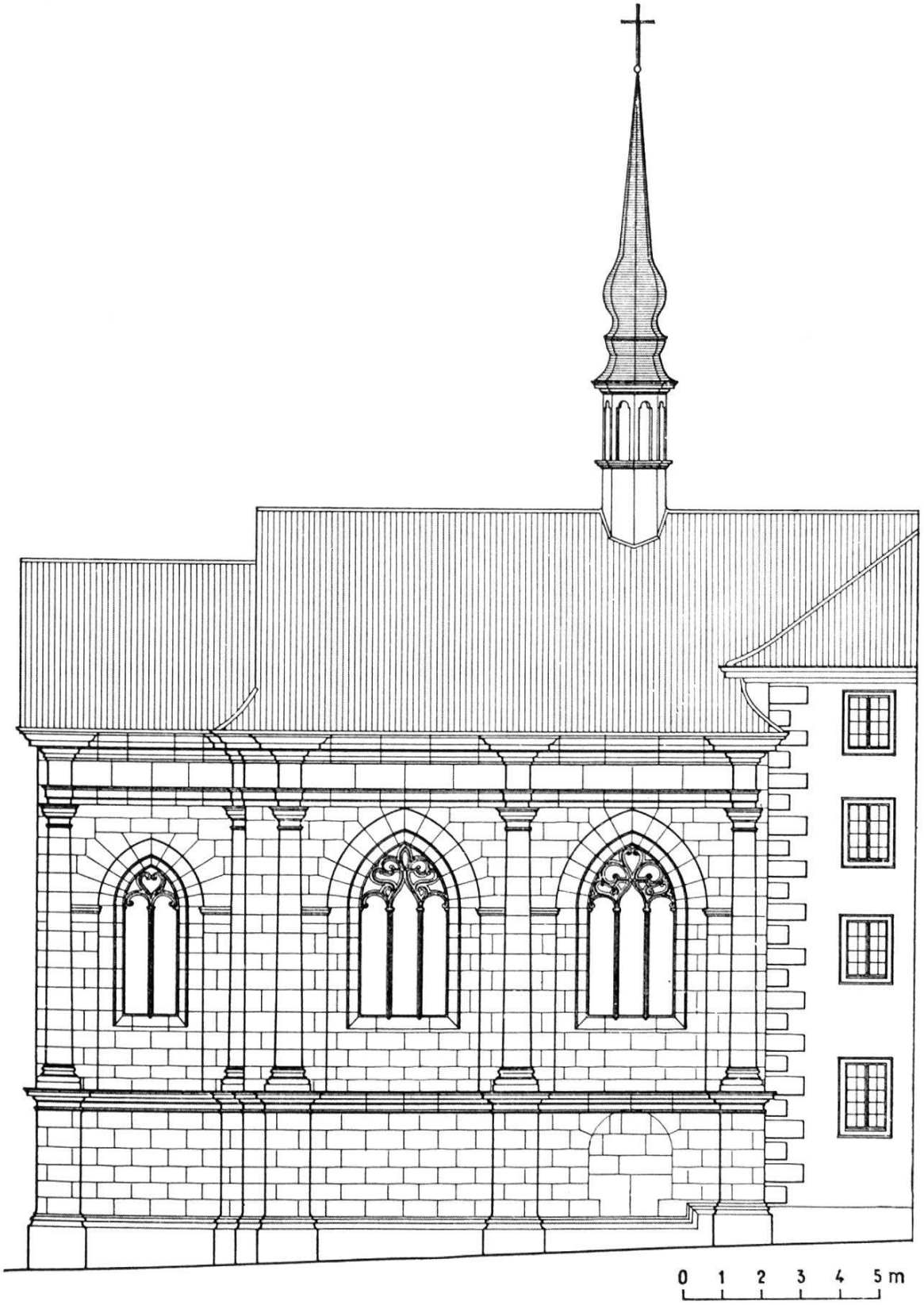
Von der originalen Konstruktion bleiben heute noch der Chor und die Langhauswände übrig. Alles andere ist durch Zerstörung und Umbauten im Laufe der Zeit verändert worden. Der Typus einer Saalkirche ist traditionell und nichts Neues. Die in eine Häuserzeile gedrängte Fassade (Textabb. 4) erinnert auf den ersten Blick durch ihre strebepfeilerähnlichen toskanischen Pilaster, Sockelzone und Postamente an die Loretokapelle. Und doch gibt es bereits hier fundamentale Unterschiede: Abgesehen von den spitzbogigen Maßwerkfenstern (Abb. 14), die als letzte Reminiszenzen an die Gotik ermahnen, fällt ein neues, sichereres *Proportionsgefühl* auf. Dieser Eindruck verstärkt sich im Innern des Schiffs (Textabb. 5), wo – und das zum ersten Mal – korinthische Halbsäulen vor Rücklagen den Raum in klare Abschnitte gliedern. Einen Rest a-logischen Geistes bergen die hinter den Halbsäulen verborgenen Muschelnischen [66]. Besonders untektonisch sind die Ecklösungen konzipiert: der Muschelnische, Leitmotiv im Reyffschen Werk, wird nun anstelle einer Figur eine Säule vorgestellt. Aber sonst ist sämtliche ornamentale Überwucherung einer klaren, eher monumentalen Architekturgliederung gewichen (Abb. 13).

Bedeutung im architektonischen Werk

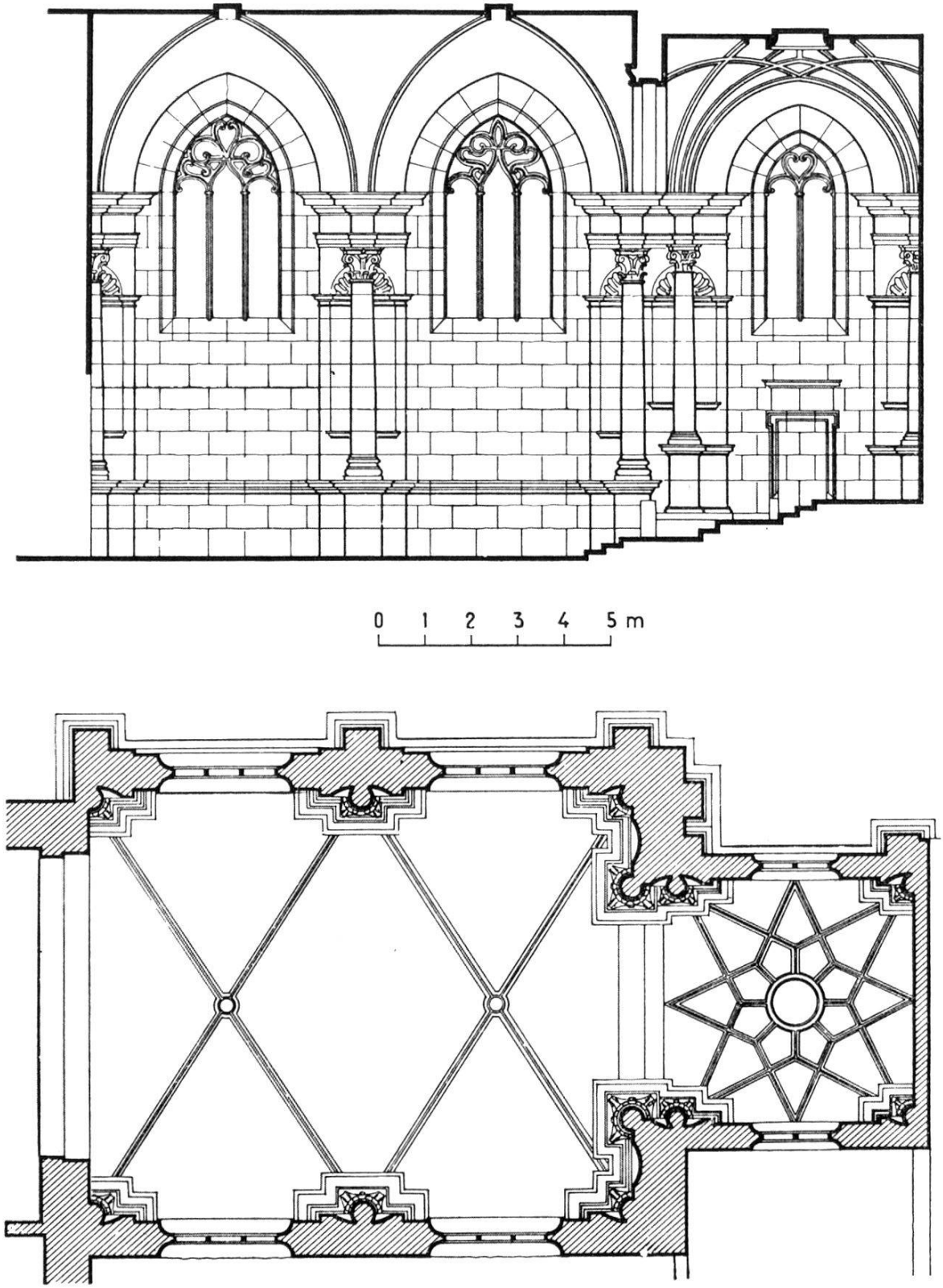
An dieser Stelle sei eine kleine Rückschau gestattet, welche uns folgende immanente Entwicklung in der Architektur Reyffs andeutet: Loreto – Visitandinnenkirche – Ursulinenkirche.

Von der kleinteiligen, in Holz gedachten Steinarchitektur von der Loretokapelle, wo der gesamte Reyffsche Formenkatalog in Auseinandersetzung mit der italienischen Hochrenaissance entwickelt oder quasi ausprobiert wird (Knorpelwerk, Muschelnische, «Strebepfeilerpilaster», Sternrippenkuppel, geteilte Giebel usw.) teilt sich der Weg: Auf der einen Seite schließt sich die spätmanieristisch-frühbarocke Konzeption an, vertreten durch die Visitan-

[66] Die korinthischen Säulen sind proportionsgerecht gezeichnet in THÉOPHANE, St. Ursule (vgl. Anm. 61), S. 15, mit dem Verweis auf Vitruv, 4. Buch über Architektur, Kap. I. – Die Anordnung mit Muschelnische auch in St. Niklaus, zweite Südkapelle nach Plänen von Hans-Franz Reyff, 1660 ff., siehe PFULG S. 83 ff.



Textabb. 4. Ursulinenkirche: Straßenfront (Kdm FR III).



Textabb. 5. Ursulinenkirche: Aufriß mit Säulen vor Muschelnischen und Gliederungsprinzip der Wände (Kdm FR III).

dinnenkirche, welche viele Einzelmomente von Loreto übernimmt und weiterentwickelt (vgl. Portal und Kuppel). Auf der anderen Seite führt der Weg in die klassische Richtung zu einer klaren, tektonisch und ohne Verspieltheiten gedachten Konzeption mit einem großzügigen Proportionsgefühl, vertreten durch die Ursulinenkirche. Auch hier greift Reyff teilweise auf den Formenschatz von Loreto zurück, wobei er sich natürlich die eher tektonischen Elemente wie «Strebepfeilerpilaster» heraussucht. In diesen Kontext ist also die Ursulinenkirche einzubetten. Eine Weiterentwicklung dieser Richtung wird sich in Salins zeigen bei der Kirche N. D. de Liberatrice, die wir im übernächsten Abschnitt behandeln werden.

Die Klosterkirche der Ursulinen stellt ein deutliches Bekenntnis dar zu architektonischer Klarheit und bildet damit einen Gegenpol zu der – gleichzeitigen – Kirche der Visitandinnen.

Tabernakel in der Visitandinnenkirche (1655) [67]

Das schwarze, bzw. goldene Tabernakel, einziges Überbleibsel vom originalen Hauptaltar [68], ist im Jahre 1655 von Hans-Franz Reyff und seinem Atelier geschaffen worden und war ein Geschenk des Rates Nikolaus Wild an das Kloster der Visitandinnen 1656 [69].

Ich stelle dieses architektonische Kleinkunstwerk hier stellvertretend für andere Arbeiten in Holz vor, weil ich am Beginn dieses Artikels des öfteren auf die Ursprünge Reyffscher Monumentalarchitektur im Kunsttischlertum verwiesen habe. Im Vergleich zu den beiden Kanzeln im Kloster Bisemberg/Montorge und in Charmey von ca. 1660, welche im Tenor der Spätrenaissance architektonisch gegliedert sind, ist das Tabernakel selbst eine vollkommene *Kleinarchitektur* von ausgesprochener Eleganz. Man kann daraus nun folgende Hypothese ableiten: Aufgrund der kunstschreinerhaften Fertigkeit und bildhauerischen Ateliererfahrung ist es sehr wahr-

[67] Lit.: Kdm FR III, S. 284 f. mit Abb. des geschlossenen Tabernakels. – Pfulg, S. 25 und 83. – Frédérique Broillet, in: FA 1898, Pl. 17.

[68] Es wurde 1814 von den Visitandinnen nach Überstorf verkauft und in der Kirche am Hauptaltar aufgestellt, bis 1898 die Nonnen das Werk nach Freiburg zurückkaufen konnten, wo es heute am ursprünglichen Ort, allerdings ohne das zugehörige Retabel, steht. Vgl. dazu Kdm FR III, S. 284.

[69] 1655 unter dem Tabernakel, nach Broillet, vgl. Anm. 67. – Pfulg datiert S. 25 auf 1656. Dieses Datum wird in der weiteren Literatur übernommen.

scheinlich, daß Hans-Franz Reyff in der Kleinarchitektur, das heißt beim Arbeiten in gewohntem Material, gewohnten Dimensionen und ohne statische Einschränkungen, stilistisch sehr *fortschrittlich* ist. Er konnte auf diese Art und Weise seinen künstlerischen Vorstellungen freien Lauf lassen und sie als *«konkrete» Idealform* verwirklichen.

Beschreibung

Der oktogonale *Zentralbau* mit *Kuppel* (Abb. 17) ist aus dunkel gefärbtem Birnbaumholz gefertigt, welches kostbares Ebenholz vorstellen soll. Den schwarzen Grund zieren silberne Ornamentappliken wie Engelsköpfe, Früchtebündel und geometrische Formen. Auf einer hohen Sockelzone mit vorgelagerten Postamenten (siehe Loreto und Ursulinenkirche) stehen vier korinthische Freisäulen, die eine Art Peristyl bilden. Auch sie tragen Ornamentappliken. Weitere Kennzeichen, die wir bereits bei der Instrumentierung von Großarchitekturen angetroffen haben, sind das stark verkröpfte Gebälk und die geteilten Giebel (Visitandinnenkirche). An den Kanten des oktogonalen Baukörpers lehnen sich Dreiviertelsäulchen an, welche die in die Wände eingelassenen *Muschelnischen* flankieren (ähnliches Motiv in Salins, Nischen neben dem Portal). Die Front ziert oben ein Kruzifixus und, unten im Sockel, ein rundes Türchen mit den Passionswerkzeugen. So weit das geschlossene «Tempietto».

Seine Reize enthüllt das Tabernakel nämlich erst, wenn es geöffnet ist (Abb. 18). Nun wird die tiefe, goldene Muschelnische mit dem *Kassettengewölbe* zum Brennpunkt. In mehreren Abtreppungen führen Stufen zu ihr hoch. Seitlich flankieren sechs vorgestellte *Frei*säulen, die vor Muschelnischen stehen, die zentrale Staffelung nach hinten. (Zur Erinnerung: in der Ursulinenkirche sind die Säulen vor den Muschelnischen im Innern noch mit der Wand verbunden!) Staffelung nach hinten, Bewegung aller Elemente und geballte Konzentration auf die Mitte machen eine barocke Tendenz eindeutig. Die Wand wird aufgelöst, der Giebel geschwungen und durchbrochen. In diesem Kunstwerk der kleinen Dimensionen nähert sich Hans-Franz Reyff in der Gesamtauffassung, wen überrascht es, wieder einmal Guarino Guarini, und zwar einem Tabernakelentwurf für S. Nicolò di Verona [70], letzterer allerdings dreigeschossig (Abb. 16).

[70] GUARINO GUARINI, siehe Anm. 43, Taf. 22. – Eine ähnliche Serie von

Ich glaube – unsere Annahme hat sich dahingehend bestätigt und eigene Anschauung dieses kleinen Sakralkunstwerkes wird den Betrachter dahingehend überzeugen können –, daß sich Hans-Franz Reyff in diesem Werk der architektonischen Bildhauerei von den traditionellen Restriktionen, die in den statischen Bedingungen der Baukunst liegen, freigemacht und eine Art architektonische Selbstverwirklichung gefunden hat. Dabei ist vom stilistischen her gesehen der barocke Impetus nicht zu negieren, ja, er drängt sich bei einer Analyse gerade auf.

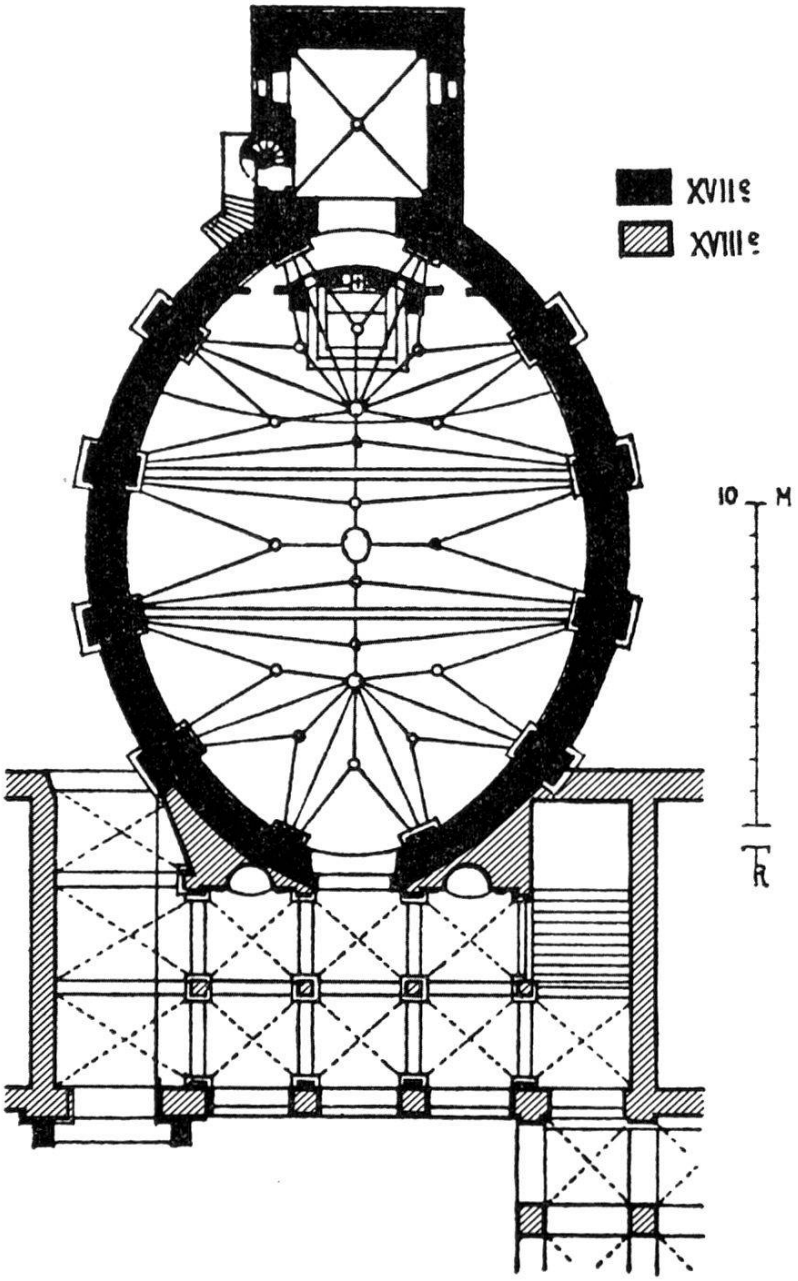
Salins, N. D. de Libératrice (1646–62) [71]

Beschreibung

In Salins, einem kleinen Städtchen in der Freigrafschaft und auf halbem Weg zwischen Pontarlier und Dôle steht ein Bauwerk, das unser Interesse verdient: die Kapelle N. D. de Libératrice. Sie ist auf einem ovalen Grundriß gebaut und mit einem spätgotischen Sterngewölbe gedeckt (Textabb. 6), welches in bester Reyffscher Manier eine Kuppel vortäuscht. Der Erbauer ignoriert noch die italienische Kuppeltechnik und wendet eine Holzrippenkonstruktion an, bei der die Gewölbezwickel aus Gips und auf Latten befestigt sind. Der Innenraum wird ringsherum von zwölf toskanischen Pilastern strukturiert, die auf hohen Postamenten (ca. 180 cm) stehen und deren Gebälkstücke – wie in der Ursulinenkirche – die Rippenbündel aufnehmen. Zwischen der straffen Wandgliederung sind rundbogige, lange zweilanzettige Fenster eingelassen, deren Maßwerk, ähnlich der Freiburger Klosterkirche, die wir oben erwähnten, in eher barocken Aufrollungen endet (Abb. 15).

Tabernakeln haben in mehreren Freiburger Kirchen existiert, sie sind aber leider alle verschwunden. Vgl. Kdm FR III, S. 285. Dahingegen habe ich in Posat (FR) ein ganz vergoldetes Tabernakel entdeckt, das evtl. aus der Reyff-Werkstatt stammen könnte, allerdings etwas jünger, E. 17. Jh. Es weist starke Ähnlichkeit mit dem der Visitandinnenkirche auf. – Sonst auf Schweizer Boden häufig in Graubünden. Auch Taufsteine haben dort tabernakelartige Zentralaufbauten aus Holz mit reichem Architekturwerk.

[71] René Tournier, Les Eglises comtoises, leur architecture des origines au 18e siècle, Paris 1954, S. 294 mit Grundriß. – Ders., Salins-Les-Bains, la chapelle N. D.-Libératrice, in: Congrès archéologique de France, Paris 1960, S. 231–233. – Pfulg, S. 25. Erstzuschreibung durch E. Chatton, vgl. Anm. 31.



Textabb. 6. Salins, N. D. de la Libératrice, Grundriß, ca. 1646. (TOURNIER, Les églises comptoises).

Die gedämpfte Farbigkeit des teilweise unverputzten grauen Hausteins ist eher ungewöhnlich in dieser Gegend, wo in der 1. H. des 17. Jh. das dominierende «Atelier Dôlois» stark polychrom arbeitete und mit Vorliebe roten Marmor verwendete [72]. Hinter dem Altar erhebt sich über der quadratischen Sakristei eine Tribüne,

[72] Dôle selbst ist seit dem 16. Jh. ein Zentrum für die industrielle Bearbeitung des roten Marmors aus Sampans und des weißen Alabasters. Siehe dazu den Katalog «Ateliers Dôlois de la Renaissance», Dôle 1976, Kapitel «Décoration et

über welcher der Glockenturm aufsteigt. Außen an der Eingangsfront ist im 18. Jh. ein Portikus vorgebaut worden, der die Kapelle mit dem Rathaus verbindet. Rechts und links vom Kirchenportal verraten *Muschelnischen* mit Pilasterrahmung und Verdachung dem aufmerksamen Betrachter ein Reyffsches Element, welches hier in eher «klassischer» Manier angewendet wird. Beim Begehen kann festgestellt werden, daß der Baukörper von strebepfeilerähnlichen Pilastern (!) gegliedert wird und das geschweifte Haubendach einen kuppelartigen Charakter hat.

Gedanken zur Einordnung

N. D. de Liberatrice in Salins ist der erste im 17. Jh. gebaute *Zentralraum* in der Freigrafschaft [73]. Von stilistischen Analysen lassen sich recht eindeutige Fäden zu Hanz-Franz Reyff ziehen, vor allem hinsichtlich der Gesamtkonzeption wie ovalem Grundriß, innerer und äußerer Pilastergliederung und der kuppelartigen Gewölbekonstruktion mit spätgotischem Sternrippenmuster. Daneben, und das ist wichtig, lassen sich auch bei Einzelheiten wie Muschelnischen oder Maßwerkfenstern deutliche Parallelen zu den gesicherten Freiburger Werken konstatieren.

Was ermächtigt uns nun, abgesehen von den formalen Aspekten, zu der Annahme, daß für diese Kirche unser Freiburger Künstler verantwortlich gemacht werden könnte? Folgendes: Wir wissen, daß Reyff 1659 im Burgund war und einige Monate später mit Freiburger Handwerkern nach *Salins zurückkehrte,* um dort «eine Arbeit zu beenden» [74]. Im Jahre 1660 kehrte Hans-Franz dann endgültig aus Frankreich nach Freiburg zurück, um in seiner Heimat die Vogtei Schwarzenburg zu übernehmen. Schaut man sich die Baugeschichte der Kapelle an, so ergeben sich folgende Anhaltspunkte, welche unsere Hypothese bekräftigen:

Polychromie». – Hauptvertreter des Ateliers im 17. Jh. ist Hugues le Rupt, der um 1634 die «Cap. des Jacobins» in der Kathedrale von Dôle in Spätrenaissanceformen schuf, ebd. Kapitel «L'Evolution de l'Atelier Dôlois».

[73] Vgl. Tournier, Eglises (vgl. Anm. 71), S. 249 und Fig. 244 mit einer Karte der Kirchentypen in der Freigrafschaft.

[74] Pfulg, S. 25. AEF, Manual 1659, 23. Mai und 25. Juni.

1646 wird der Neubau einer Kapelle beschlossen [75].
1651 Aufrichtung der Mauern.
1656 Jean Baptiste Pariset aus Besançon richtet den Dachstuhl des Gewölbes auf [76].
1659 Reyff ist in Salins mit Handwerkern aus Freiburg, um «eine Arbeit zu beenden» (s. o.).
1661 Übergabe des Gotteshauses für Kulthandlungen.
1662 23. Juni, Weihe unter dem Abt von St. Vincent aus Besançon, Joseph Saunier.
1665 Fertigstellung von Portalgewände und Laterne.

Baudaten und die Reise Hans-Franz Reyffs nach Salins kommen zur Deckung und es ist sogar anzunehmen, daß er schon früher dagewesen ist, um evtl. die Pläne zu machen, auch wenn solches bis jetzt noch nicht archivalisch abgesichert ist. Im Übrigen sind die Beziehungen Freiburgs in die Freigrafschaft gerade in jener Zeit auch sonst sehr vielfältig gewesen, so arbeiteten ja Maler und Bildhauer aus dem Burgund und der Freigrafschaft in Freiburg [77].

Ich möchte also die Hypothese vertreten, daß der Freiburger Architekt Hans-Franz Reyff beim Bau der Kapelle N. D. de Liberatrice in Salins maßgeblich beteiligt war, solange zumindest, bis eindeutig das Gegenteil bewiesen werden kann. Die ästhetischen und technischen Unterschiede zu den gesicherten Bauwerken in Freiburg mögen u. a. auch darauf beruhen, daß Reyff sich eines ansässigen Baumeisters, dessen Name uns (noch?) unbekannt ist, bedient hat und ortsgebundene Traditionen berücksichtigen mußte.

[75] P. A. Pindoux, N. D. de Libératrice, Dôle 1912, S. 52 f.
[76] Gaston Coindre, Le vieux Salins, Besançon 1904, S. 85.
[77] Die Freigrafschaft wurde im Zuge der Gegenreformation unter Philipp II. 1576 katholisch; es entstanden neue Orden, so die Ursulinen und Visitandinnen. Das kulturell-geistige Klima muß dem Freiburgischen ähnlich gewesen sein, auch die Überbetonung des Katholizismus wegen der potentiellen Gefahr des protestantischen Gedankenguts (1639 wird Pontarlier vom Sachsenherzog Bernhard eingenommen, Pfulg, S. 52, AEF, Man. 1639, 14. Feb.). – Die Visitandinnen kamen 1635 aus *Besançon* nach Freiburg, die Ursulinen, 1606 in *Dôle* gegründet, übersiedelten von Pruntrut 1634 in die Schweiz. Für beide Orden baute Reyff die Klosterkirchen. – Die erste Oberin der Visitandinnen, Mère Marguerite Michel (1591–1663) stammte selbst aus *Salins*. Vgl. Kdm FR III, S. 313. – Der Freiburger Karthäuserorden kaufte Kultgegenstände in Besançon, Lyon und *Salins* ein, siehe Pfulg, S. 53 f.

Hans-Franz Reyff ist und bleibt eine schillernde Persönlichkeit, deren individuelle Leistung in der Architektur nicht so sehr darin bestanden hat, einen großen stilbildenden Einfluß gehabt zu haben. Vielmehr besaß der Künstler die außerordentliche Fähigkeit, in origineller Art und Weise vorgegebenes Formgut zu verarbeiten, und zwar kreativ dahingehend, daß bestimmte Elemente in unterschiedlichen Zusammenhängen variiert wurden und sich letztlich ein jeweils neues Gesamtbild ergeben mußte.

Eine Zuweisung zu zweifelhaften formalistischen Stilkategorien, wie z. B. «Spätestgotiker» [78] oder «Barockgotiker» ist m. E. nicht zulässig. Mit Sicherheit hat Reyff Einflüsse aus Italien, Süddeutschland und Frankreich aufgenommen. Beziehungen sind zu allen drei Kulturbereichen nachzuweisen. Auf der einen Seite spielten natürlich die religiösen Vermittlungswege unter katholischen Gegenden in Europa eine Rolle. So können wir über die Orden der Visitandinnen und der Ursulinen sichere Fäden in die burgundische Freigrafschaft ziehen, also nach Westen, wobei der «Ambassadorenstadt» Solothurn eine Vermittlerposition zukommt.

Der Loretokult führt uns ebenso eindeutig in den Süden nach Italien. Als Wallfahrtszentrum war der Ort bekannt und ein kultureller Austausch zwischen Nord und Süd auf diesem Weg ist so viel wie sicher.

Mit Süddeutschland unterhielten besonders die Jesuiten rege Verbindungen, so Petrus Canisius bevorzugterweise mit der Stadt Augsburg [79]. Im Sterbezimmer von Canisius (gest. 1597) im Freiburger Kollegium hat Hans-Franz Reyff eine Kapelle erstellt. Andere Jesuiten hatten Querverbindungen in ganz Europa und trugen zur Internationalität der Kultur bei. Ein glänzendes Beispiel dafür bietet auch Wilhelm Gumppenberg, der vor seinem Aufenthalt in Freiburg am englischen Kollegium in Rom lehrte, die Santa Casa in Loreto besuchte und in seinen Freiburger Predigten den

[78] Diesen Ausdruck gebraucht ADOLF REINLE, Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. III, Frauenfeld 1956, S. 48, um Hans-Franz Reyff stilistisch zu situieren. Andere Autoren verweisen auf die Mischung von Spätgotik, Renaissance und Barock.

[79] PFULG, S. 51.

Stadtrat zum Bau der Loretokapelle bewegte. Daneben publizierte er Abhandlungen über den Marienkult [80].

Neben diesen Kanälen der Ordensbeziehungen und kirchlichen Persönlichkeiten sind dann noch die ausländischen Künstler ins Auge zu fassen, die in Freiburg mit Hans-Franz Reyff geschafft haben. In der Architektur scheint der Mitarbeiterstab relativ stabil gewesen zu sein. Bei vielen Arbeiten Reyffs hatte der Prismeller *Anton Winter* die Bauleitung inne, quellentlich gesichert so bei den Befestigungsarbeiten zwischen Murtentor und Saane [81], beim Mückenturm [82], bei der Visitandinnenkirche [83] und bei der Umgestaltung der zweiten Südkapelle in St. Niklaus 1660–63 [84]. Für die Loretokapelle ist der Prismeller (?) *Dominique Hall* nachgewiesen [85]. Abgesehen von diesen beiden aus dem Süden kommenden Mitarbeitern tauchen – soweit auf die Quellenforschung Verlaß ist – keine fremdländischen Arbeitskräfte in verantwortungsvollen Positionen auf, zumindest was architektonische Vorhaben angeht. Der Mitarbeiterstab rekrutiert sich daneben aus einheimischen Handwerkern und Künstlern. Bei Arbeitsüberlastung oder Abwesenheit läßt Hans-Franz Reyff sich durch einheimische Architekten vertreten. So hilft ihm 1651 sein Vorgänger *Rodolphe Perriard* [86], acht Jahre später vertritt ihn während seiner Burgundreise sein späterer Nachfolger als Stadtbaumeister, *Jakob Zurthannen* [87]. Aus Reyffs Familie scheint nur der Bruder *Hans-Jakob* architektonische Arbeiten gemacht zu haben, nachgewiesen sind Pläne für Kapellen in Echallens und Grandson (1692) [88].

Zusammenfassend kann über stilistische Fragen – beim bisherigen Forschungsstand – folgendes gesagt werden: Hans-Franz Reyffs handwerksmäßige Herkunft aus dem Kunstschreinertum macht sich vor allem in den Anfängen seiner architektonischen Tätigkeit bemerkbar, wo er in vergrößerter Dimension arbeitet (Loreto). Im Detail huldigt

[80] Pfulg, S. 118. Siehe dazu auch Christel Ronner, Die bildlichen Darstellungen im Atlas Marianus, im gleichen Band.
[81] Pfulg, S. 26.
[82] Kdm FR I, S. 90, Anm. 4.
[83] Kdm FR III, S. 270.
[84] Pfulg, S. 85.
[85] Pfulg, S. 50.
[86] Pfulg, S. 24.
[87] Pfulg, S. 44.
[88] Pfulg, S. 45, Anm. 5.

Abb. 1 Hans-Franz Reyff: Arbeiten an der Befestigungsanlage Freiburgs, Mauer mit Erkern, dat. 1641, zwischen dem Murtentor und der Saane. Zustand 1926
Inventar Freiburg / Photo Broillet.

Abb. 2 Loreto: Wappenkonsole Wildt-Vögeli an der Außenfassade, in «Knorpelwerk» gestaltet. Photo Inventar Freiburg.

Abb. 3 Loreto: das sog. «Engelsfenster» der Westfassade. Photo Inventar Freiburg.

Abb. 4 Loreto: Kupferstich i. A. von Hans-Franz Reyff, dat. 1647, mit seitenverkehrter Südfassade. Photo Inventar Freiburg.

Abb. 5 Loreto: Südwestansicht. Inventar Freiburg / Photo Thévoz.

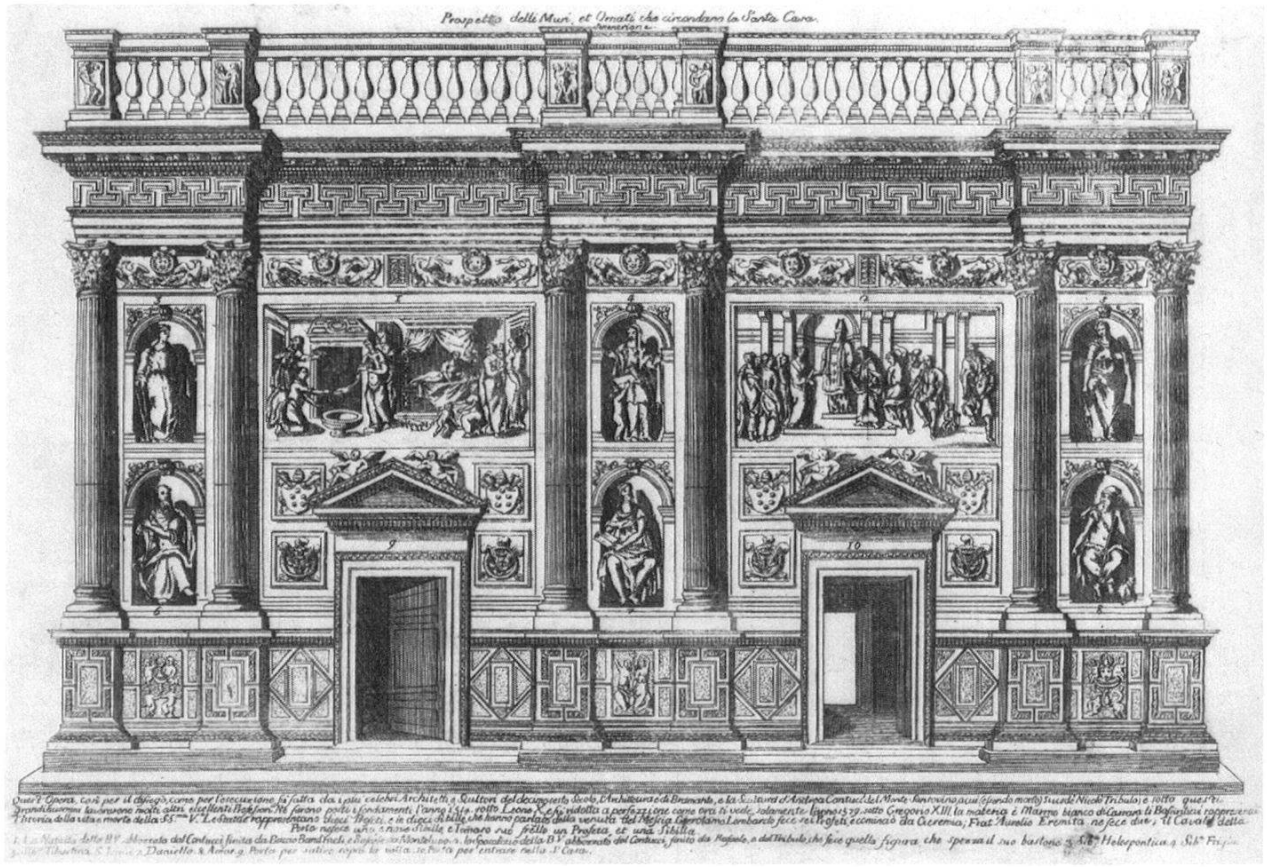


Abb. 6 Die Santa Casa in Loreto/Italien, Seitenansicht mit Marmorverkleidung nach Plänen von Bramante (?), um 1510. Kupferstich von Luigi Povelato 1809 (vgl. Anm. 23).

Abb. 7 Visitandinnenkirche: Originale Westfassade mit Dachreitern, Portaltreppe und zurückgesetzten Nebengebäuden. Gemälde von 1726; Besitz des Klosters. Photo Inventar Freiburg.

Abb. 8 Solothurn, Visitation: Bau von 1644, Stich von S. Schlendrit, vor 1660. Photo Denkmalpflege Solothurn.

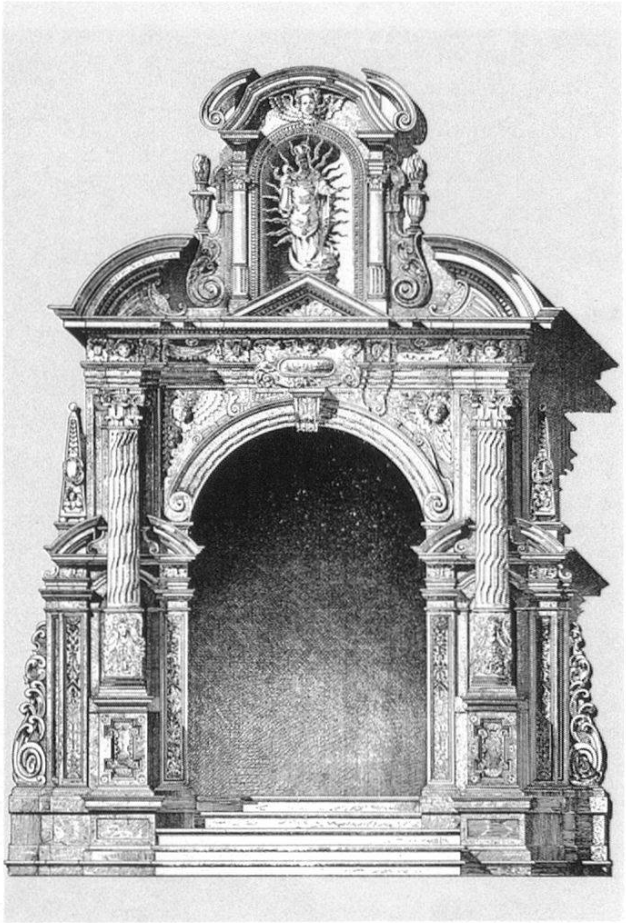


Abb. 9 Visitandinnenkirche: Portal der Westfassade. Photo Inventar Freiburg.

Abb. 10 Luzern, Hofkirche: Portalentwurf von Niklaus Geisler, ca. 1641 (nach «Entwicklung der Kunst in der Schweiz», St. Gallen 1914).

Abb. 11 Visitandinnenkirche: Innenraum mit Altarabside. Photo Rast.

Abb. 12 Visitandinnenkirche: die oktogonale Rippenkuppel. Photo Mülhauser.

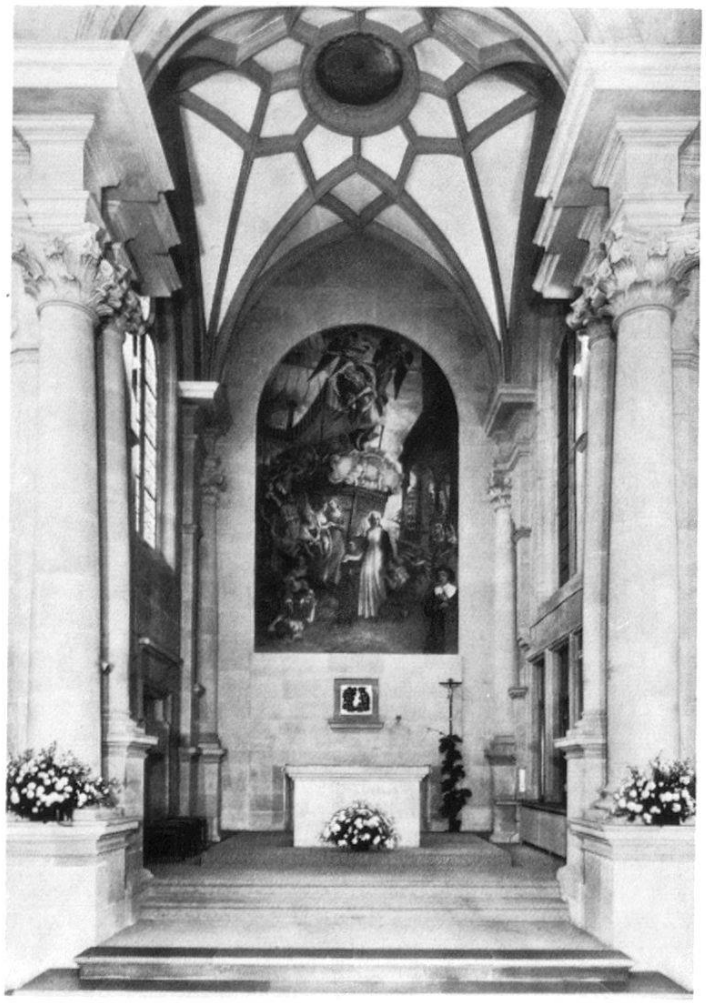


Abb. 13 Ursulinenkirche: Blick in den Chor. Photo Mülhauser.

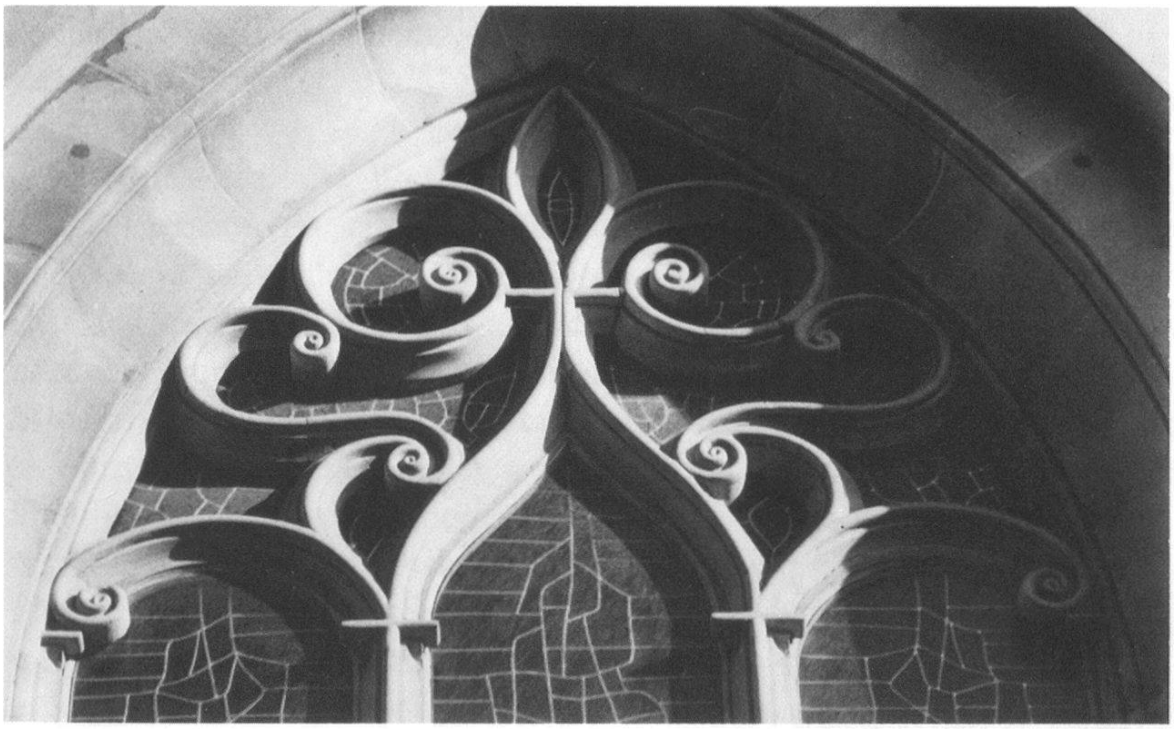
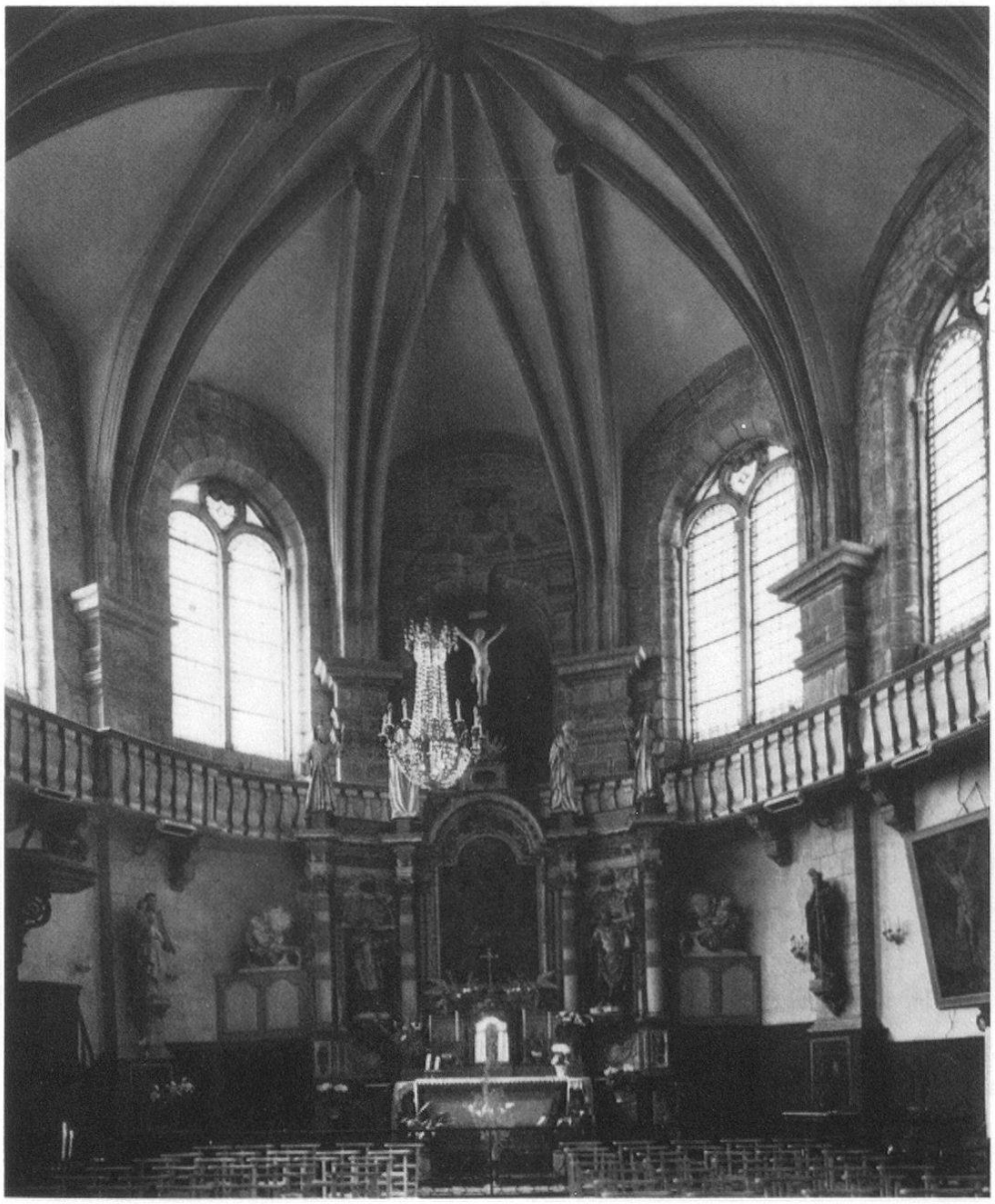


Abb. 14 Ursulinenkirche: Detail eines Maßwerkfensters, Innenraum, Blick gegen Osten. Photo Castellani.

Abb. 15 Salins, N. D. de la Libératrice. Photo Editions de l'Est.



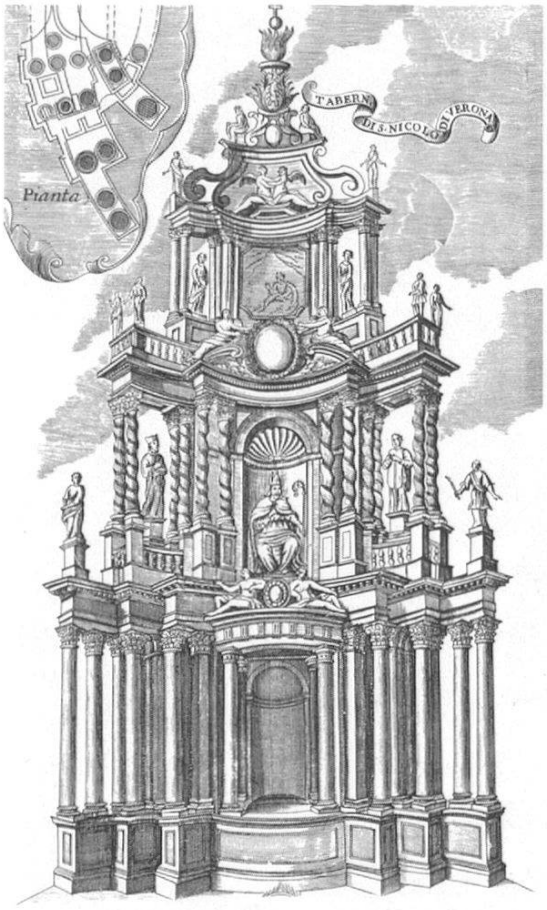
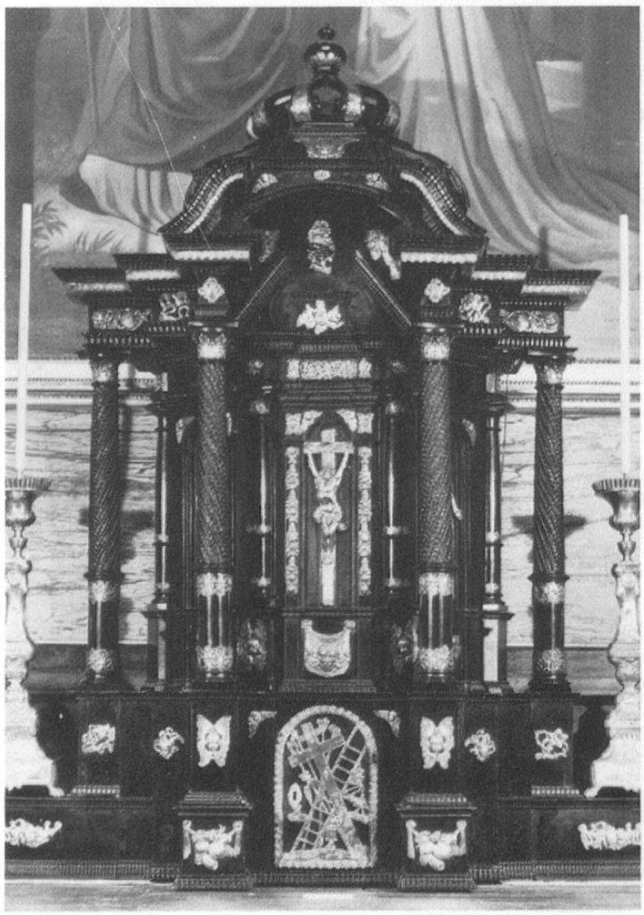


Abb. 16 Guarino Guarini, Tabernakelentwurf für die Kirche San Nicolò di Verona, 2. Hälfte 17. Jh. (Nino Carboneri, G. G. Architettura civile, Milano 1968).



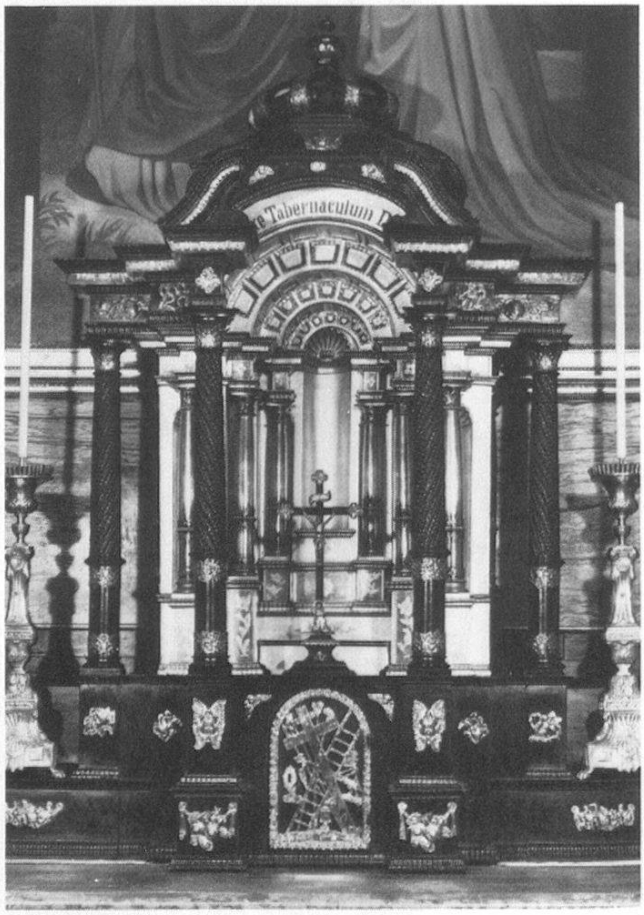


Abb. 17/18 Tabernakel in der Visitandinnenkirche: geschlossen und offen. Inventar Freiburg/Photo Thévoz.

er der verspielt-ornamentalen Variante des Manierismus. Daraus läßt sich sein Leitmotiv, die Muschelnische hinter Säule oder Figur, leicht entwickeln [89].

Der künstlerische Werdegang ist im Grunde zweispurig, er tendiert einerseits zu einer Tektonisierung der Bauformen mit klassisch einfachen, klaren Proportionen (Ursulinenkirche, Salins). Hier tritt das verspielte Element zurück. Zum Anderen zeichnet sich eine barocke Wucht und Bewegtheit ab, die mit dem ornamental skurrilen Manierismus konkurriert (Visitandinnenkirche, Tabernakel).

Vom Bautypus her gesehen ist Reyff an sich traditionell (Loreto, Ursulinenkirche), die «moderne» Lösung eines Zentralraums entwickelt sich von der Vierkonchenanlage (Visitandinnenkirche), deren Plan evtl. auf einem Ordensbauschema beruht, zu einem Zentralraum mit longitudinaler Tendenz, dem Oval (Salins).

Hans-Franz Reyff ist ein Kind seiner Zeit. Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten gerät er in die Zwickmühle zwischen Tradition und Fortschritt, zwischen Spätgotik [90] und alpinem Frühbarock. Anderen Architekten mag mehr Ruhm beschieden sein, Reyff aber prägte in einer sozial und politisch bewegten Epoche das städtebauliche Gesicht seiner Heimatstadt, nicht nur mit seinen zeichenhaften drei Sakralbauten, sondern auch durch seine übrigen urbanistischen Aktivitäten, die im einzelnen zwar unspektakulär, als Summe aber bedeutend sind.

[89] Vergleichsmaterial findet sich am ehesten im oberdeutschen Raum, z. B. bei dem Altar in Überlingen von Jörg Zürn (1613–16); in den Stichvorlagen von Wendel Dietterlin, Straßburg um 1600; und im Nordschweizer Raum, so in Basel, Rathaustür von 1595, oder in Schaffhausen an verschiedenen Patrizierhäusern aus der Mitte des 17. Jh. Es ist ein typisches spätmanieristisches Motiv.

[90] Die gotische Tradition nördlich der Alpen im 17. Jh. ist auch in Freiburg stark spürbar, man bedenke den gotisierenden Chorneubau von St. Niklaus in den 30er Jahren mit Maßwerkfenstern und Sterngewölbe, erstellt unter der Leitung von Peter Winter, Kdm FR II, S. 30 f. Oder aber die Jesuitenkirche von A. Cotti mit ehemals spitzbogigen Maßwerkfenstern und Kreuzrippengewölben über den Emporen, vgl. Heribert Reiners, Malerisches altes Freiburg, Augsburg 1930, S. 44 f.

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.

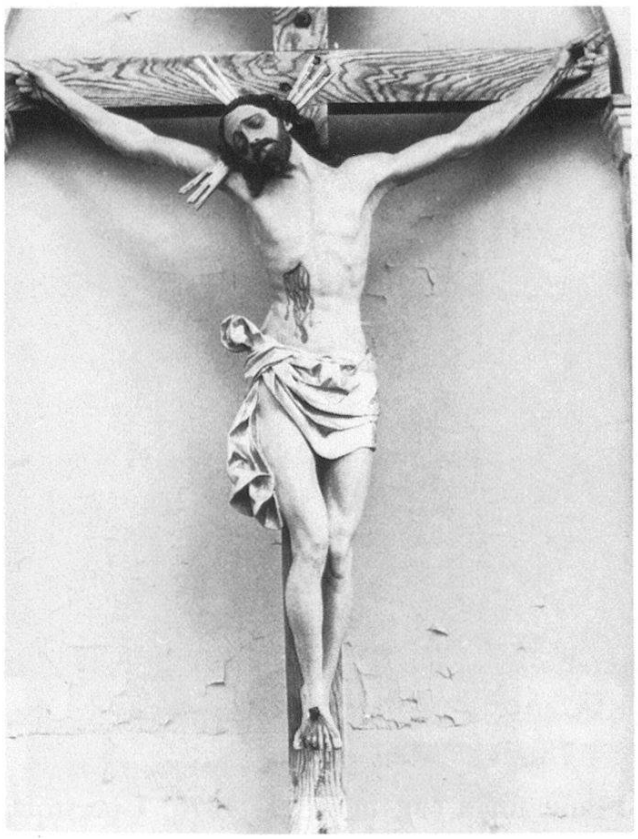
Abb. 22 Madonna von Pankraz und Hans-Franz Reyff, ca. 1660. Zürich Landesmuseum. Photo Schweiz. Landesmuseum.

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.



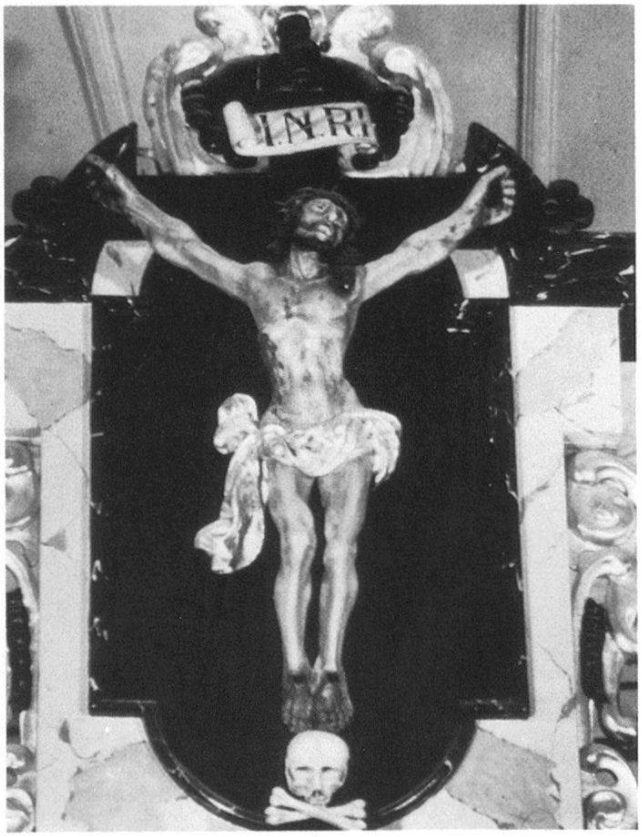


Abb. 27 Kruzifix von Franz und/oder Hans-Franz Reyff, ca. 1635–40. Bösingen, Beinhaus. Photo Inventar Freiburg.

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

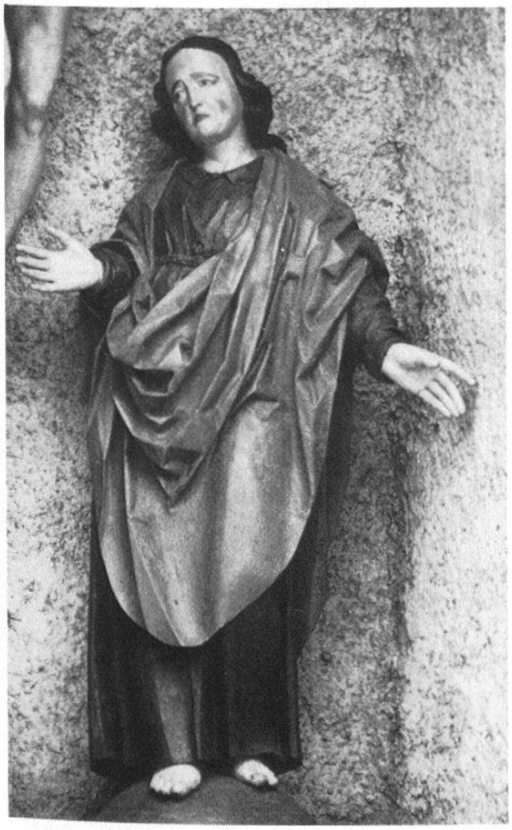


Abb. 29 Hl. Johannes von (Franz? und) Hans-Franz Reyff, 1637–38. Greyerz, Clos des Cerfs, Teil einer Kreuzigungsgruppe. Inventar Freiburg / Photo W. Tschopp.

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

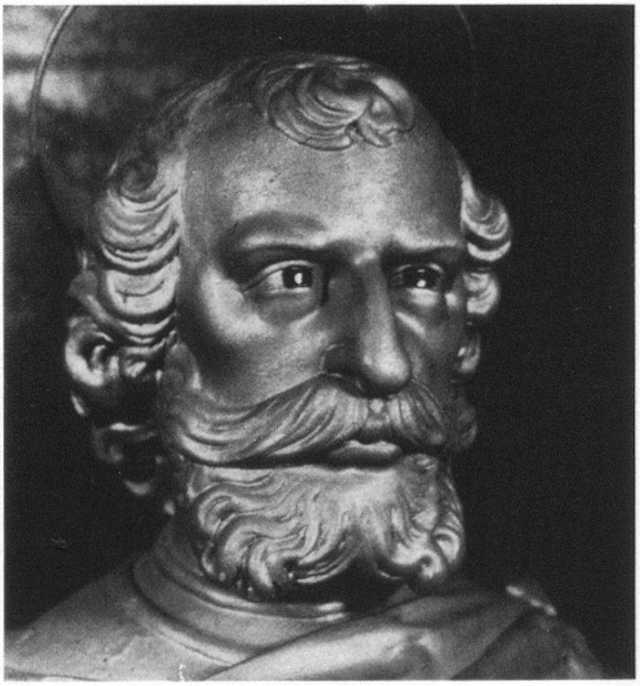


Abb. 31 Hl. Petrus von Hans-Franz Reyff, 1638–40. Estavayer-le-Lac, Kollegiatskirche, Teil des Hochaltar-Retabels. Inventar Freiburg / Photo W. Tschopp.

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.

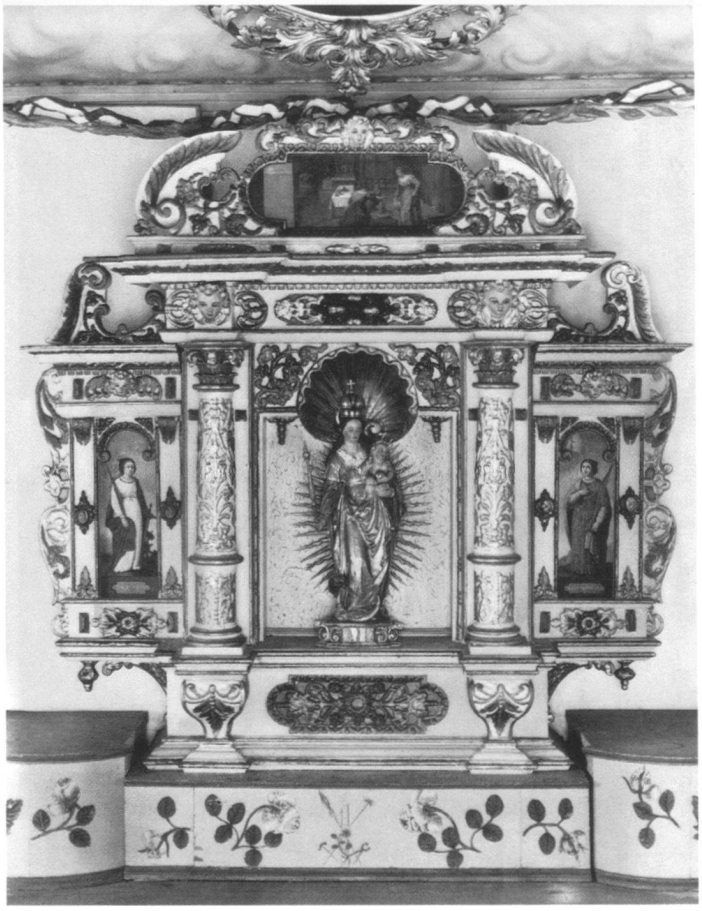


Abb. 39 Marienretabel von Hans-Franz Reyff, ca. 1635. Freiburg, Kloster Bisemberg/Montorge, Marienkapelle N.-D. des Ermites. Inventar Freiburg / Photo J. Thévoz.

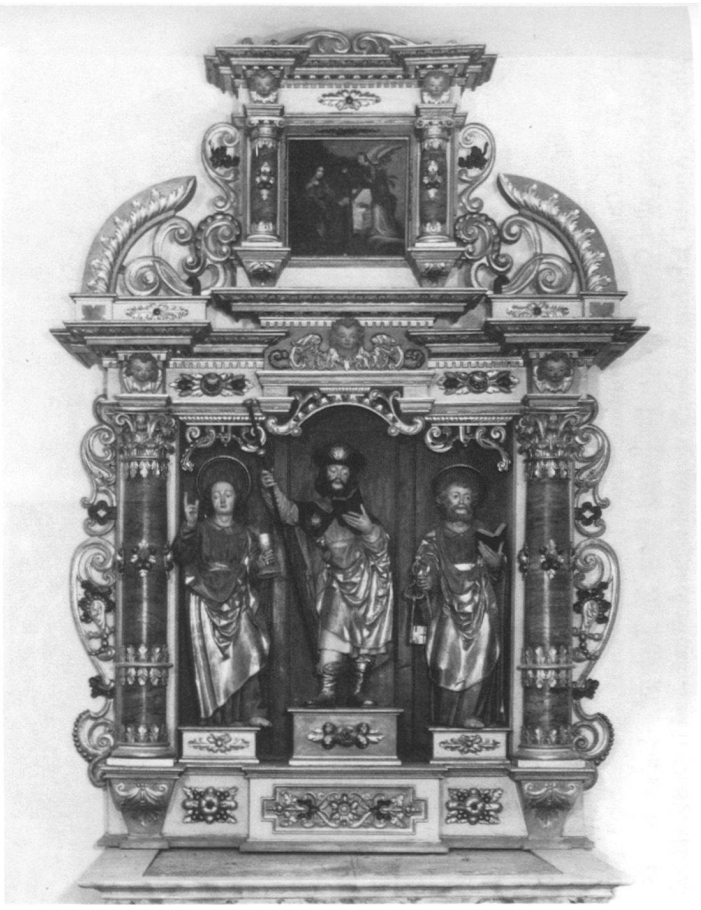


Abb. 40 Jakobus-Retabel von Hans-Franz Reyff, ca. 1640. Tafers, St. Jakobskapelle. Inventar Freiburg / Photo J. Mülhauser.

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.

4. WERKTAFEL

Legende

Die Angaben zu den einzelnen Werkgruppen enthalten in Reihenfolge das *Datum*, den *jetzigen Standort*, die *Werkbezeichnung* und die *Zuschreibung*.

In der Standortsbezeichnung folgen aufeinander Gemeinde, Ortschaft (fallen oft zusammen), Kirche o. ähnl., wo nötig eine genauere Ortsangabe, so in großen Baukomplexen, wie Klöstern und großen Kirchen.

Abkürzungen

zug.	=	zugeordnet: stilistische Zuordnung, d. h., die Handschrift eines bestimmten Meisters ist im entsprechenden Werk erkannt worden, was nicht heißen will, daß nicht weitere, ungenannte Ateliermitglieder mitgearbeitet haben; das ist sogar oft der Fall. In der Abteilung der Schnitzwerke ist jeweils nicht speziell erwähnt, von wem die Zuschreibung stammt. Es kann sich dort um Zuschreibungen von Gérard Pfulg, Marcel Strub oder vom Verfasser handeln. Neuzuschreibungen sind als solche in einem speziellen Kapitel im Innern des Artikels ausgewiesen. Wo ein Fragezeichen steht, ist die Zuschreibung sehr unsicher.
PFULG	=	Gérard Pfulg; Jean-François Reyff, Sculpteur fribourgeois et son atelier, Phil. Diss, 1947, in: ASHF 17, 1950
arch. ges.	=	archivalisch gesichert
sign.	=	signiert
dat.	=	datiert
Atelier	=	Werk des Atelier Reyff, aber keinem bestimmten Meister zuweisbar
F	=	Franz Reyff
HF	=	Hans-Franz Reyff
P	=	Pankraz Reyff
JJ	=	Johann-Jakob Reyff
FB	=	Franz Bartholomäus Reyff
Fr. M.	=	François Mathey

Biographische Daten		*Architektur / Urbanismus (HF)*
E. 16. Jh.	Geburt des Vaters *Franz* Reyff	
1611	Heirat des Franz R. mit Elisabeth Künimann, Schwester des Malers Adam Künimann	
1616	(oder aber 27. Sept. 1618): Geburt des Sohnes *Hans-Franz* Reyff, Architekt und Bildhauer	
1622	Geburt des Sohnes *Franz Bartholomäus* Reyff, Gießer	
1627	Geburt des Sohnes *Johann-Jakob* Reyff, Bildhauer	
1633	Geburt des Sohnes *Pankraz* Reyff, Bildhauer	
1637	Hans-Franz wird Burger von Freiburg und Mitglied des Großen Rates	

1614	Freiburg, Kloster Magerau, Kapitelsaal: gemalte Altarspraedelle mit Grablegung.	F, sign., dat.
1620 ca.	Freiburg, Kathedrale, Hochschiffwand: Leinwandbild mit Grablegung	F, sign.
1630–32	Cerniat, Valsainte, Karthäuserkloster, Äußere Kapelle: Retabel	Wenceslaus und HF, arch. ges.
1630–35	Freiburg, Kollegiumskirche St. Michael, Chor: Petrus und Paulus	F?, zug.
1635 ca.	Freiburg, Kloster Bisemberg, Kapelle N.-D. des Ermites: Marienretabel	HF, zug.
1635 ca.	Charmey, Marienkapelle Les Arses: Retabel	HF, zug.
1635 ca.	Lentigny, Pfarrhaus: Kleine Prozessionsmadonna	HF, zug.
1635–36	Freiburg, Kloster Bisemberg, Kirche: drei Retabel	HF, zug.
1635–40	Bösingen, Beinhaus der Pfarrkirche,: Kruzifix	F und HF?, zug.
1635–40	Cerniat, Valsainte, Karthäuserkloster, Äußere Kapelle: Madonna	HF, zug.
1637–38	Greyerz, Clos des Cerfs: Kreuzigungsgruppe	F und HF, arch. ges.

		1638–39	Freiburg, Kollegium St. Michael, Ignatiuskapelle, Innenausstattung *Atelier*, zug.
		1640	Freiburg, Kollegium St. Michael, Kanisiuskapelle, Innenausstattung mit Tür, Decke, Täfer HF und *Atelier*, zug.
		1641–43	Marsens, Jesuitenkapelle, Pläne evtl. (?) von HF (vgl. PFULG, S. 77).
1642	Heirat des Hans-Franz mit Anne-Marie de Vevey, Witwe des Peter Ratze		

1638–40	Freiburg, Bürgerspital: Kleine Kreuzigungsgruppe	HF, zug.
1638–40	Freiburg, Kollegium St. Michael, Ignatiuskapelle (über Sakristei): Retabel und Täfer	HF, zug.
1638–40	Estavayer-le-Lac, Kollegiatskirche St-Laurent: Hauptaltar-Retabel	HF, arch. ges.
1640	Posieux, Kloster Altenryf, Chor der Kirche: zwei kleine Wandretabel (?), von Hausaltärchen (?) mit Gemälden, jenes mit Verkündigungsbild dat. 1640; das andere mit Hl. Mönch.	HF, zug.
1640 ca.	Tafers, Kapelle St. Jakob: Retabel	HF, zug.
1640 ca.	Essert, Große Riedera, Kapelle: Retabel	HF, zug.
1640 ca.	Freiburg, Kathedrale, Chor: Zwei Prunkrahmen zu Ölgemälden (von Nicolas Hoey, 1585)	HF, zug.
1640 ca.	Bulle, Kirche St-Pierre-aux-Liens, Friedhofkapelle: Assistenzfiguren der Kreuzigungsgruppe	HF, zug.
1640 ca.	Massonnens, Kirche, Chor: Kreuzigungsgruppe	HF, zug.
1640 ca.	Cressier, Schloß: Kleine Madonna	*Atelier*, zug.
1640 ca.	Freiburg, Ursulinenkloster: Hl. Familie	HF, zug.
1640–45	Düdingen, Jetschwil, Privatbesitz: Pietà	HF, zug.
1640–45	Freiburg, Klosterkirche Magerau, Chornischen: Johannes Ev. und Johannes d. T.	HF, zug.
1640–45	Heitenried, Pfarrkirche, Rückwand des Schiffes: Johannes d. T. und Jakobus d. Ae.	*Atelier*, zug.
1640–45	Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte: Maria	HF, zug.
1640–45	St. Antoni, Katholische Kirche, Alte Kapelle: Christophorus und Antonius Er.	HF, zug.
1641	Freiburg, Kollegium St. Michael, Kanisiuskapelle (Nordflügel): Retabel,	HF, arch. ges.
1641	Marly, Kapelle St. Sebastian: Retabel, HF, zug., dat.	
1642–43	Freiburg, Kathedrale St. Nikolaus, Kleine Orgeltribüne an der Chorsüdwand	HF, zug.
1643–44	Düdingen, Pfarrkirche, linker Seitenaltar: Marienretabel der Kapelle Bonn	HF und ?, arch. ges.
1643–45	Marsens, Anstaltskapelle: Retabel	HF, arch. ges.
1643–50	Figuren eines Rosenkranzretabels der Pfarrkirche Tafers, heute verschiedene Standorte: Gott Vater (Pfarrhaus Tafers) Maria (Bulle, Musée Gruyérien) Dominikus u. Katharina (Heitenried, Kapelle Schönfels) Die Zugehörigkeit der Figuren zum arch. ges., aber verschwundenen Retabel ist mutmaßlich.	HF, arch. ges./zug.

1645	Hans-Franz wird Stadtbaumeister, bleibt im Amt bis 1660	1645	Kanton Freiburg, 27. Juli, HF erstes öffentliches Auftreten: Inspektion des Broye-Kanals zusammen mit einer freiburger Kommission (den Kanal hatten die Berner Herren ab Aarberg bis zur Broye eröffnet; siehe PFULG, S. 24).
		1645	Freiburg, Franziskanerkloster, Begutachtung der Fundamente arch. ges. (PFULG, S. 32)
1646	Tod des Vaters Franz, in der Saane ertrunken	1646	Freiburg, Les Places, Neubepflanzung mit Lindenbäumen (PFULG, S. 36)
		1646	Freiburg, Kathedrale, Zwischengewölbe in der Grablegungskapelle (1942 entfernt) HF, zug.
		1646–63	Freiburg, Kathedrale, Renovierungsarbeiten und Ausstattung (Einzelheiten siehe unten)
		1646–60	Freiburg, Arbeiten an der Befestigungsanlage (Einzelheiten s. u.).
		1646–62	Salins/Freigrafschaft, Kapelle N. D. de Liberatrice, Plan und Mitarbeit bei der Durchführung HF, neu zug.
		1646–47	Freiburg, Befestigung, 4. westl. Stadterweiterung zw. Murtentor und Saane mit Bollwerken und 3 Erker, 2 davon HF, sign., dat.
		1647	Saint-Loup, Wiederherstellung der Kapelle, Kollaboration von HF bei den Arbeiten (vgl. PFULG, S. 24 u. 101)
		1647–48	Freiburg, Loreto-Kapelle auf dem Bisemberg arch. ges.
		1648	Überstorf, Arbeiten für die Pfarrei (nach PFULG, S. 25)
		1648	Semsales, Examination der Prior-Gebäude (arch. ges., PFULG, S. 32)
		1648	Freiburg, Wiederaufbau des «Cheval Blanc» (Wirtshaus) an der Lausannegasse HF, zug.

1645 ca.	Düdingen, Pfarrkirche, Hochaltarnische: Madonna	HF, zug.
1645 ca.	Sensler Privatbesitz: Kleine Madonna,	HF, zug.
1645 ca.	Freiburg, Bischöfliche Sammlung: Sitzender Christus	HF, zug.
1645–50	St. Antoni, Marienkapelle Obermonten: Mantelmadonna mit Pilger	HF, zug.

1648	Freiburg, Loreto-Kapelle, innen: Bronzeplakette	FB, sign., dat.
1648	Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte: Wirtshausschild Zum Weißen Roß	HF, zug.

1649 Rue, Schloß, Dachreparaturbegutachtung durch HF
(PFULG, S. 31).

1649–50 Düdingen, Bad Bonn (heute unter Wasser), Wiederaufbau der Bäder
(nach PFULG, S. 25).

1650 Freiburg, kolorierter Plan der Befestigungsanlage, präsentiert den 10. März; [verschwunden]
(arch. ges., PFULG, S. 27 ff.).

1650–51 Freiburg, Zollhaus an der Sensebrücke, Holzbau
(arch. ges., vgl. PFULG, S. 31).

1651 Kanton Freiburg, Arbeiten als Geometer
(arch. ges., PFULG, S. 37)
Nähe von Farvagny, Pont de Thusi, Rekonstruktion eines Teilstücks
(nach PFULG, S. 36)
Freiburg, Galtern, Befestigungsanlage
(nach PFULG, S. 25)
Chavannes-sous-Orsonnens, Glane-Brücke
(nach PFULG, S. 36)

1651–53 Freiburg, Befestigung, u. a.: Instandsetzung des Muggenturms, Staldentor, La Portette am Kurzweg, Tor an der Altbrunnengasse
HF, zug.

1651–53 Matran, Wiederaufbau der Kirche, die 1746 durch einen Neubau zerstört wurde
(arch. ges., vgl. PFULG, S. 32 f.)

1650 ca.	Figuren eines verschwundenen St. Martin-Retabels, heute verschiedene Standorte: Martin (Tafers, Pfarrhaus) Katharina und Barbara (Tafers, Pfarrkirche, Chor) Dorothea und Margaretha (Tafers, Pfarrkirche, Sakristei)	HF, zug.
1650 ca.	Figuren eines verschwundenen Rosenkranz-Retabels der Pfarrkirche Semsales, heute verschiedene Standorte: Madonna und Katharina (Pfarrkirche Semsales) Dominikus (Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte)	HF, zug.
M. 17. Jh. ca.	Vuadens, Pfarrhaus: Madonna aus Stein	*Atelier*, zug.
M. 17. Jh. ca.	Freiburg, Bischöfliche Sammlung: Katharina	*Atelier*, zug.
M. 17. Jh. ca.	Freiburg, Hotel Bären, Neustadtgasse: Kleine Madonna in Nische	*Atelier*, zug.
M. 17. Jh. ca.	Freiburg, Wallfahrtskirche Bürglen, Chor: Zwei Tortschen mit figürlichem Schmuck	*Atelier*, zug.
1650–55	Freiburg, Wallfahrtskirche Bürglen, rechter Seitenaltar: Pietà	HF, zug.

Biographische Daten		*Architektur / Urbanismus (HF)*	
1652	Franz Bartholomäus wird Großrat	1652	Murten, Schloß, Zugbrücke HF, zug.
		1652–56	La Roche, Kirchenneubau (arch. ges., PFULG, S. 105)
		1653–55	Freiburg, Ursulinenkirche, Plan und Durchführung (arch. ges.)
		1653–56	Freiburg, Visitandinnenkirche, Plan und Durchführung (arch. ges.)
		1654	Pont-la-Ville, Wiederherstellung der Kirche (HF, zug. vgl. PFULG, S. 101)
		1654	Kanton Freiburg, Kontrolle und Ausbau der Wege und Straßen (PFULG, S. 37)
			Freiburg, Staldenweg wird mit Pflastersteinen und Sand aufgefüllt (PFULG, S. 37, arch. ges.)
		1655–56	Freiburg, Visitandinnenkirche, Tabernakel vom Hauptaltar (arch. ges.)
		1655	Freiburg, Befestigung, Neubau der Bernerbrücke HF, zug.
		1657	Broc, Villeneuve, Surpierre, Deicharbeiten entlang der Saane (PFULG, S. 37)
		1657–58	Freiburg, Befestigung, Modernisierung der Befestigungsanlagen durch das Bauen von Gräben und Schanzen (arch. ges.)
		1658	Estavayer, Arbeiten an der Befestigung (PFULG, S. 25)
		1659	Romont, Arbeiten an der Befestigung (PFULG, S. 25 ff.)

1652–53	La Roche, Pfarrkirche: Rosenkranzretabel und Antoniusretabel	HF, zug. (ev. nur Pläne)
1654	Freiburg, Kathedrale: Buffet der Chororgel	HF, zug.
1655	Greyerz, früheres Karthäuserkloster: Bruno, in Nische über Eingang, dat. 1655 Madonna, in Nische an Ecke der Umfassungsmauer, wohl gleichzeitig	HF, zug., dat.
1655 ca.	Düdingen, Privatbesitz: Kleine Madonna	HF, zug.
1655–60	Freiburg, Ursulinenkirche: Sitzende Madonna	HF, zug. (dessen Meisterwerk)
1655–60	Freiburg, Augustinerkirche: Madonna des Marienretabels	HF, zug.
1655–60	Corminbœuf, Kirche: Kleine Madonna, Johannes (?) und Maria Magdalena	P, zug.
	Die Figur des Mauritius und die Ornamentappliken des Retabels sind auch Werke des Atelier Reyff, aber etwas früher anzusetzen	

Biographische Daten		*Architektur / Urbanismus (HF)*	
1659–60	Reise des Hans-Franz nach Salins, Burgund	1659–60	Freiburg, Kollegium St. Michael, We flügelanbau (arch. ges.)
1660	Hans-Franz übernimmt die Vogtei Schwarzenburg, Pankraz übernimmt an seiner Stelle die Führung des Ateliers	1660	Montet, Planung und Portal der Kirch letzteres dat. 1660 HF, zug. von PFULG, S. 25 u. 97
		1660–63	Freiburg, Kloster Magerau, Wiederhe stellungsarbeiten (PFULG, S. 26)
		1660–63	Freiburg, Kathedrale, 2. Südkapelle na Plänen von HF errichtet unter der L tung von Anton Winter (arch. ges.)
		1660–76	Posat, Kapelle S. Maria, Neubau unt Einfluß oder evtl. (?) Mitwirkung von H (vgl. DELLION, Dictionnaire hist rique et statistique du Canton Fribourg, 1885, Bd. 4, S. 261)
1662	Heirat des Pankraz mit Catherine de Vevey, der Cousine der Frau des Hans-Franz	1662–63	Freiburg, Rathaus, Außentreppe (zug. durch PFULG, S. 26 und 16
		1663	Freiburg, Kollegium St. Michael, Re toratstür im 1. Stock des Westflügels, dat. und sign.: JFJR = Junk Franz Johann Reyff.
1664	Franz Bartholomäus wird Vogt von Illens, stirbt kurz später		

1660 ca.	Zürich, Landesmuseum: Madonna	P und HF, zug.
1660 ca.	Freiburg, Kloster Bisemberg, Kirche: Kanzel	*Atelier*, zug.
1660 ca.	Charmey, Pfarrkirche: Kanzel	*Atelier*, zug.
1660 ca.	Freiburg, Bischöfliche Sammlung: Apostel	P, zug.
1660 ca.	Courtion, Feldkapelle unterhalb Pfarrkirche: Retabel	P, zug.
1660–65	Montet, Pfarrkirche: Retabel des Hauptaltars und der beiden Seitenaltäre	HF und P, zug.
1660–70	Heitenried, Wiler vor Holz, St. Moritzkapelle: Retabel	P, zug. (mit Fr. M.?)
1660–70	St. Ursen, Alte Kirche: Mauritius	P, zug. (mit Fr. M. ?)
1660–70	Freiburg, Stalden, Fassadennische: Elisabeth mit Bettler (Kopie, Original im Museum Freiburg)	P oder JJ, zug.
1660–70	Freiburg, Loretokapelle: Figuren und Halbfiguren der Fassaden (Kopien; die Originale befinden sich in der Universität Miséricorde)	P, JJ, *Atelier*, zug., nach Zeichnungen von HF?
1661–64	Freiburg, Kloster Magerau: Bernhard und Benedikt eines verschwundenen Hauptaltars der Klosterkirche	P und Fr. M., arch. ges.
1662–63	Freiburg, Kathedrale, 2. südl. Kapelle: Unsere Liebe Frau vom Siege (Stehende Madonna)	P und Fr. M., arch. ges.
1665 ca.	Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte: Bischof	P, zug.
1665–70	Freiburg, Kloster Magerau, Zellentrakt: Retabel der Kapelle Herz-Jesu	P, zug.
1666–70	Freiburg, Augustinerkirche, rechter Seitenaltar: Retabel U. L. Frau vom Troste	P, arch. ges
1670 ca.	Überstorf, Pfarrkirche, Turmkapelle: Holzbüsten der hl. Petrus und Paulus	HF (?, Alterswerk?), zug.
1670 ca.	St. Antoni, Katholische Kirche, Alte Kapelle: Michael mit Drachen	P, zug.

1673	Tod des Hans-Franz im Haus Ratzé zu Überstorf, wird in der Kirche Überstorf beigesetzt	
1677	Tod des Pankraz, Johann-Jakob übernimmt Atelierführung	
1686	Johann-Jakob wird Burger von Freiburg	

1680–90	Freiburg, Visitationskirche, versch. Figurengruppen: Gruppe Mariä Heimsuchung (Portalnische außen) Apostel Petrus, Paulus, Johannes Ev., Simon, Judas, Philippus JJ, zug. Augustinus, Franz v. Sales, Katharina, Barbara *Atelier*, zug.
1686	Freiburg, Augustinerkirche, linker Seitenaltar: Retabel des hl. Erhard JJ, zug.

Während der Drucklegung sind einige Informationen zum bildhauerischen Schaffen der Reyff hinzugekommen. Sie sollen hier angefügt sein:

1. Im Kapitel «Neuzuschreibungen» kommen folgende Werke dazu:

- *Freiburg*, Franziskanerkloster, Sakristei: 1 Paar Barockreliquiare. Pankraz Reyff, 1665–70. Marcel Strub [48] hat die Stücke dem Atelier Reyff zugeschrieben und in die Mitte des 17. Jh. datiert. Die Verwandtschaft der eleganten Ornamentformen mit jenen des Marienretabels der Augustinerkirche in Freiburg (von Pankraz Reyff, 1666 70) ist jedoch so deutlich, daß mir eine genauere Einordnung plausibel erscheint.
- *Freiburg*, Kloster Bisemberg, Klosterinneres: Assistenzfiguren der Kreuzigung, die früher das reich beschnitzte Holzgitter in der Kirche bekrönte [49]. Hans-Franz Reyff, ca. 1640. Deutliche Verwandtschaft zu allen figürlichen Werken der Frühzeit, in Kompositionsschema, Habitus, Gestik, Faltensprache.

2. Ein weiterer Hinweis: Im bischöflichen Archiv des alten Bistums Basel in Pruntrut ist ein Name «Joannes Reiff» aufgetaucht [50], und zwar als Unterschrift eines Bildhauers unter einem Kostenvoranschlag für einen (Haupt-?) Altar der Kirche von St-Ursanne [51]. Das Schriftstück ist zwar selber nicht datiert, es findet sich jedoch als Nr. 3 in einer Reihe von durchnumerierten Kostenvoranschlägen auch anderer Handwerker, deren erstes Stück oben nachträglich mit «inter 1608 et 16» bezeichnet ist, was sich offensichtlich auf die ganze Gruppe bezieht.

Für den Moment besteht kein Grund, an dieser Datierung zu zweifeln, und so kann es sich nicht um Hans-Franz Reyff handeln (* 1616/18). Es könnte aber möglicherweise ein bisher unbekannter Bruder oder Verwandter des *Vaters* Franz Reyff sein; Beziehungen zu Pruntrut haben ja in einschlägiger Weise über die Gebrüder Spring bestanden.

WALTER TSCHOPP

[48] Marcel Strub, Kdm FR III, Basel 1959, S. 63-64, Abb. 57.

[49] Mitteilung von Restaurator Jean-Baptiste Dupraz, Freiburg.

[50] Mitteilung von Dr. Andres Moser, Erlach. Die Kopien der entsprechenden Archivalien liess mir verdankenswerterweise Leo Neuhaus, Archivar der «Archives de l'Ancien Evêché de Bâle» in Pruntrut zukommen.

[51] Der Kostenvoranschlag ist bezeichnet mit: «Überschlag und Forderung des Bildhauwers v. wegen des neüwen von Ime ufgeryßnen Altars, in die Kirchen oder den Chor zu St. Ursitz. v.» (AAEB, A 112/40).