

Wesenszüge innerschweizerischer Baukunst vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

Autor(en): **Reinle, Adolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **16 (1965)**

Heft 3

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-392884>

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.

WESENSZÜGE INNERSCHWEIZERISCHER BAUKUNST VOM 16. BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT

Kurzfassung des an der Jahresversammlung der GSK in Luzern gehaltenen Referats

Gewisse Landschaften sind zu bestimmten Zeiten so umfassend neu geprägt worden, daß wir Natur, Siedlungsbild und Bauwerke als untrennbare Einheit empfinden, so das Elsaß im Mittelalter, Bayern oder die Innerschweiz im Barock. Selbstverständlich gab es einst auch eine mittelalterliche Kulturlandschaft «Innerschweiz». Sie tritt uns in den Ortsansichten von Diebold Schillings Luzerner Chronik um 1513 entgegen (z. B. Luzern, Stans, Einsiedeln) und noch in den Holzschnitten und Kupferstichen bei Stumpf und Merian. Im heutigen Gesamtbild aber ist das Mittelalter nur noch fragmentarisch vorhanden, am stärksten noch in der Stadt Luzern mit Museggmauer, Hofkirchentürmen, Franziskanerkirche, Wasserturm und Holzbrücken, sonst aber fast ganz barock verkleidet wie in Beromünster oder in einzelnen Kirchtürmen wie zu Stans oder Willisau. Mittelalterliche Malerei verschwand fast ganz, gotische Plastiken wurden den barocken Altären integriert.

Ohne Zweifel war die mittelalterliche Kulturlandschaft der Innerschweiz weniger eigenständig als dann die der Renaissance und des Barock. Man hat geradezu das Gefühl, die Innerschweizer hätten im 16. bis 18. Jh. den ihrem Wesen und Temperament gemähesten stilistischen Ausdruck gefunden. Nur so erklärt sich die Intensität und Dichte der Kunst dieser Jahrhunderte und ihr zähes Nachleben bis in die Mitte des 19. Jhs. Kunst gehörte hier wesentlich zum Leben, nicht als Bildungserlebnis, sondern als Gottesdienst, als Repräsentationsmittel und Verschönerung des Daseins, als festlicher Rahmen. Das zeigt sich schon im naiven Verhältnis zur Renaissance, das mit Gelehrsamkeit und Humanismus nichts zu tun hat.

Die innerschweizerische Kunst ist das Resultat der provinziellen, ländlichen, aristokratischen Eigenständigkeit und – besonders seit der Reformation – Abgeschlossenheit gegen die angrenzenden Kantone und der paradoxerweise damit verbundenen Liebe, ja Leidenschaft für die Fremde und das fremde Kulturgut. Keine andern Schweizer sind glühendere Lokalpatrioten und keine so gern als Soldaten, Handelsleute und Pilger in die Welt hinausgezogen.

Die ersten Renaissancegemälde, welche die Innerschweizer «erwarben», sind bezeichnenderweise die in der Schlacht von Giornico 1478 eroberten bemalten Mailänder Rundschilde. Bei allen direkten Verbindungen der Urschweiz mit Italien – kirchlich, handelsmäßig und kriegerisch – ist aber doch die Renaissance auf dem Umweg über Augsburg nach Luzern gekommen, wie die Malerei um 1510–1520 (Holbein ist nur das berühmteste Beispiel) zeigt. Italienisches Wesen im Bauen bricht sich mit dem Ritterschen Palast in Luzern Bahn. Um 1557–1560 läßt sich der Schultheiß Lux Ritter, eine Condottiere-Figur schon an sich, ein für damalige Begriffe unerhörtes Privathaus in der Form eines florentinischen Palazzo mit Rustikafassade und Säulenhof errichten, von tessinischen Werkleuten, ausgeschmückt von einem tridentinischen Bildhauer. Es ist kein Einzelfall; in den selben Jahren läßt sich im Flecken Altdorf der Ritter von Roll einen gleichfalls italienischen würfelförmigen Steinpalast erstellen. Es ist nun bezeichnend, daß man in der gesamten Innerschweiz diese neue – wohl mehr als «italienisch» denn als



Luzern, Rathaus. Ansicht der Südfassade 1602–1604

«Renaissance» empfundene – Bauart keineswegs ablehnte, sondern sich zu eigen machte. Gradmesser hierfür ist das Luzerner Rathaus. Es war 1600 offenbar für die Luzerner selbstverständlich, Macht und Würde ihres Staatswesens in einem italienischen Renaissancebau darzustellen und hiezu einen Oberitaliener, ANTON ISENMANN aus dem Primmell, und mailändische Werkleute zu berufen. Kein treffenderes Symbol für die innerschweizerische selbstverständliche Verknüpfung von Fremdem und Einheimischem gibt es als das Luzerner Rathaus: von den Arkaden bis zum Kranzgesims stolze italienische Renaissance, aber unter einem hohen Luzerner Bauernhausdach. Zur gleichen Zeit eiferte man aber auch im aristokratischen Wohnbau dem Ritterschen Palast nach, trotzdem dieser nach dem plötzlichen Tod des Bauherrn schließlich Jesuitenkolleg geworden und damit der privaten Sphäre entzogen war. Um 1600 erhielt das gotische Fleckensteinhaus (heute Göldlinhaus) in Luzern einen wenigstens dreiseitigen toskanischen Säulenhof, desgleichen – heute völlig verbaut – das Pfyfferhaus am Mühlenplatz. Das Am Rhynhaus neben dem Rathaus bekam eine italienische Fassade und im Hof als Verbindung von Vorder- und Hinterhaus eine dreigeschossige toskanische Arkadenbrücke.

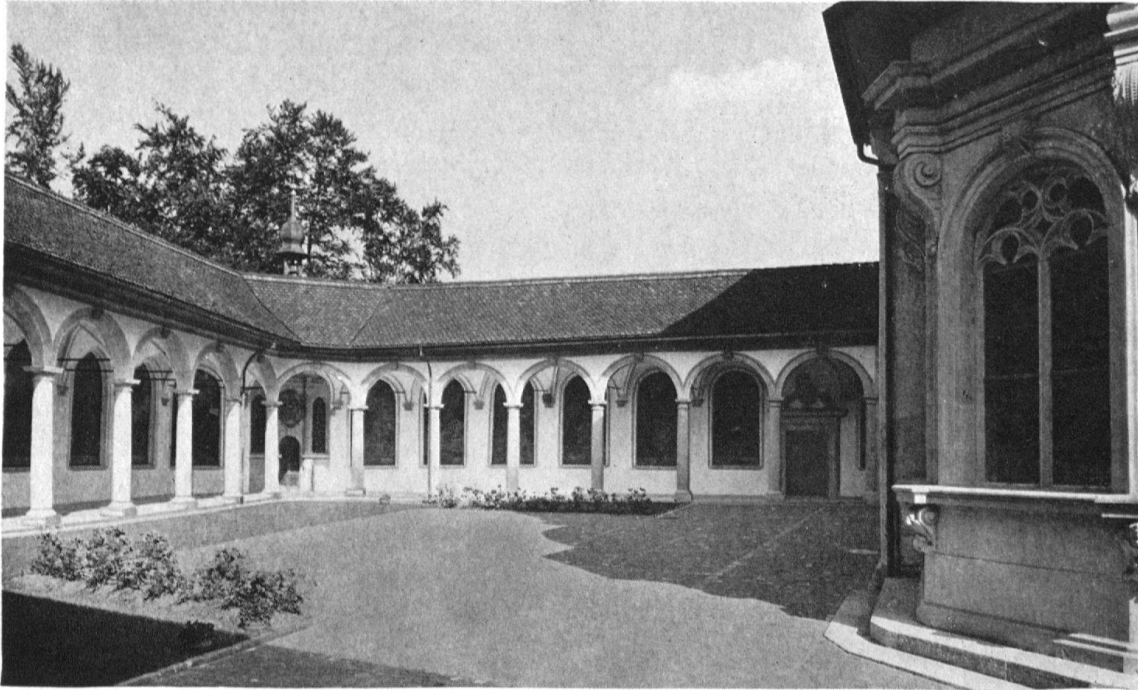
Der Gedanke der Renaissancehöfe breitete sich im kirchlichen Bereich aus. Vorerst waren es die Kreuzgänge der Klöster; bei den Zisterzienserinnen in Rathausen und Eschenbach, bei den Kapuzinern und bei den Schwestern im Bruch zu Luzern entstanden solche Anlagen mit zierlichen toskanischen Pfeilerarkaden. Gleichzeitig der ländlich bescheidene Kreuzgang in Beromünster mit toskanischen Säulen, doch ohne Bogen. Dann aber schuf man – der geistige Urheber ist unbekannt – die monumentalen Säulenhöfe von Werthenstein und um die Hofkirche in Luzern; in Luzern vor allem Campo-

santo, in Werthenstein Pilgerhof für die großen Wallfahrtstage. Nur der Friedhof zu Salzburg läßt sich nördlich der Alpen damit vergleichen. Vorbilder waren ohne Zweifel die italienischen Kreuzgänge und Camposanto-Hallen. Wie sehr auch fürderhin die Innerschweiz der toskanischen Arkadenhalle verbunden war, zeigen die zahllosen «Vorzeichen» dieser Art an Kirchen, Kapellen und Profanbauten. Sie sind geradezu ein Leitfossil innerschweizerischer Kulturlandschaft geworden. Nur im Wallis finden wir noch eine ähnliche italianisierte künstlerische Kultur in deutschem Sprachgebiet. Das bedeutendste Denkmal dieser Art ist dort der Hof des Stockalperpalastes in Brig.

Die kirchliche Architektur im engern Sinn, der Sakralraum, ist in der Zentralschweiz erst in einer spätern Phase von der Renaissance erobert worden. Gotische Räume mit Rippengewölben (Kapuzinerkirche Wesmlin Luzern) und gotische Maßwerkfenster gibt es bis in die Mitte des 17. Jhs. Es wäre aber falsch, darin provinzielle oder alpine Stilverspätung zu sehen. Das entspricht durchaus der architektonischen Entwicklung ganz allgemein, die sogar für die erste Hälfte des 17. Jhs. ein Wiederaufleben der Gotik verzeichnet. Daß sie dabei vor allem an den Sakralbauten realisiert wurde, hängt mit einer – der Mentalität des 19. Jhs. verwandten – Auffassung zusammen, welche in der Gotik primär einen kirchlichen Stil sah, die Renaissance mehr dem profanen Bereich zuwies.

Mit der Luzerner Hofkirche 1633–1644 tritt erstmals greifbar ein kultischer Renaissancebau auf. Im sonst italienisch gefärbten Bestand der Innerschweiz vertritt er die deutsche Richtung, da der Schöpfer, ein Jesuitenbruder JAKOB KURRER, aus Ingolstadt in Bayern kam. Wahrscheinlich hatte schon zuvor die nur in Teilstücken erhaltene Pfarrkirche von Altdorf die Renaissance in den hiesigen Kirchenbau eingeführt. JAKOB BERGER, wohl am Hofkirchenbau ausgebildeter Werkmeister aus Sursee, baute dann die Kirchen von Sursee, 1637–1641, und Stans. Der Raum in Sursee war wohl noch etwas lehrbuchhaft, mit hohen toskanischen Arkaden aus Sandstein, flachgedeckt. Aber die anschließend von ihm 1641–1647 in Stans geschaffene Kirche hat zwar noch eine spröde Außenform, jedoch einen festlich beschwingten Innenraum. Berger überträgt das innerschweizerische Italiener Motiv der toskanischen Säulengänge auf diesen Raum. Indem er das Hauptschiff weitert und nicht nur seitwärts, sondern auch an der Eingangsseite mit den Portiken umzieht, entsteht erstmals ein frühbarocker Raum in unserer Gegend, in der Stimmung schon die sonst ganz anders aufgebaute Luzerner Jesuitenkirche vorwegnehmend. Der im Luzernischen wohnhafte, aber wohl aus dem Tirol stammende Werkmeister WIND hat dann 1672 in der Wallfahrtskirche Sachseln das Raumschema von Stans weiter abgewandelt, indem er zwei Säulenordnungen übereinanderstellte und über den Nebenschiffen Emporen anlegte. Der basilikale Raum von Stans entspricht dem basilikalen Raum der Luzerner Jesuitenkirche, und der Hallenraum von Sachseln ist ohne Zweifel in Parallele zu setzen zu den Wandpfeilerhallen der Mariahilfkirche in Luzern, der Jesuitenkirche Solothurn und zu den Bauten im Vorarlberger Schema.

Bevor wir zu diesen übergehen, seien kurz die eigenwilligen Kleinbauten des innerschweizerischen Frühbarocks besprochen. Kleinen Wallfahrtsheiligtümern gab man damals hier wie etwa in Bayern die Form des Zentralbaues, so St. Ottilien bei Buttisholz, Grafenort bei Engelberg, St. Verena bei Zug und dem nur 1690–1711 existierenden St. Ulrich in St. Urban. An solchen Kleinbauten wurde gleichsam modellhaft das große



Kloster Werthenstein. Nördlicher Teil des Kreuzganges, von 1631

Anliegen des Barock, der zentralisierte Raum, ausprobiert. Das innerschweizerischste aller Heiligtümer ist die Wallfahrtskirche Hergiswald, 1651–1657. Der ländliche, ganz und gar nicht kunstvolle Bau steht fast im Walde am untern Hang des Pilatusmassivs. Wer den zurückhaltenden Bau betritt, ist im Innern überrascht durch eine fast traumhafte, ihm entgegenstürzende Bilderwelt volkstümlich robuster Art. Eine zeltartige Felderdecke ist mit Hunderten von barocken Emblemen bemalt, das umfangreichste Denkmal seiner Art überhaupt. Den Mittelpunkt bildet eine Kopie der «Casa santa» von Loreto. Altäre und Triumphbogen, die Kreuzigungsgruppe des Triumphkreuzes, alles ist in einem großen umfassenden Programm aufeinander bezogen, das ein Luzerner Aristokrat und Kapuziner, P. LUDWIG VON WYL, konzipiert hat und das ausschließlich Luzerner Künstler verwirklichten, vor allem der Bildhauer HANS ULRICH RÄBER, der Maler KASPAR MEGLINGER und der Glasmaler JAKOB WÄGMANN. Innerschweizerisches Eremitentum, der Kult der «Casa santa» von Loreto und eines römischen Katakombenheiligen, franziskanisches Gedankengut, geistlich-humanistische Barocksymbolik und luzernische Theatertradition flossen zusammen. Die Spendefreudigkeit luzerner Aristokratenfamilien und einheimische Werkleute und Künstler haben dieses beispiellose Gesamtkunstwerk zustande gebracht. Aus dem selben Geiste ist im 17. und 18. Jh. auch die Wallfahrtskirche St. Jost in Blatten gestaltet, mit ihren szenischen Altären. Solche finden sich auch in Mariazell bei Sursee aus demselben großen Jahrhundert innerschweizerischer Bildschnitzerei.

Nie hat man in der Innerschweiz gezögert, für die künstlerischen Aufgaben fremde Meister zu berufen, wenn solche nötig waren. Mit dem barocken Monumentalbau tritt auch eine neue Meistergruppe in Erscheinung, die inskünftig das Bauwesen der Inner-

schweiz dominieren wird, die Vorarlberger. Als erster tritt in der Planung der Luzerner Jesuitenkirche 1665 «ein Meister aus dem Bregenzerwald» auf, der den grundlegenden Plan samt Modell liefert. Er ist wohl zu identifizieren mit dem ersten bedeutenden Baumeister der Vorarlberger überhaupt, MICHAEL BEER. Aber gerade in Luzern zeigt es sich, woher diese aus dem Handwerkerstand emporgewachsenen Männer ihre künstlerische Bildung beziehen, nämlich von den Jesuiten, in deren Dienst sie arbeiten. Der Bau der Luzerner Jesuitenkirche wird vom Jesuitenpater CHRISTOPH VOGLER mitgeplant und schließlich vom Jesuiten HEINRICH MAYER aus München vollendet. Mit der Luzerner Jesuitenkirche entsteht für die Innerschweiz das erste weithin wirksame Hauptwerk der Barockbaukunst. Erstmals erscheint hier ein – zwar noch basilikaler – Wandpfeilerraum mit Kapellenreihen und Emporen, strahlend hell durch große Fenster beleuchtet, reich mit Stukkaturen ausgekleidet und mit Stuckmarmoraltären ausgestattet. Erstmals auch erscheint eine (letztlich auf den Salzburger Dom zurückgreifende) barocke Doppelturmfassade mit Pilastergliederung und – wie die Akten sagen – zwecks städtebaulicher Wirkung gegen den Fluß gerichtet. HEINRICH MAYER, der Vollender dieses Baues, hat dann in der kleinen, aber entwicklungs geschichtlich bedeutenden Luzerner Ursulinenkirche Mariahilf 1679 das System der Luzerner Jesuitenkirche durch Erhöhung der Nebenräume zur Halle übergeleitet und von Luzern aus auch die Solothurner Jesuitenkirche 1680 nach dem neuen Prinzip entworfen. So war die Innerschweiz ein Umschlagplatz für süddeutsch-österreichische Barockarchitektur, teils weil deutsche Meister wie die Jesuiten JAKOB KURRER, CHRISTOPH VOGLER und HEINRICH MAYER, alle in Luzern, dann aber der Vorarlberger KASPAR MOSBRUGGER, Benediktinerbruder in Einsiedeln, nicht nur an ihrem geistlichen Wohnsitz, sondern darüber hinaus in der ganzen katholischen Schweiz als Entwerfer und Gutachter wirkten.

Das nach den Vorarlbergern benannte Schema des straffen, mit Wandpfeilern und Emporen gestalteten Hallenraumes ist auf innerschweizerischem Boden in wesentlichen Beispielen verwirklicht worden. FRANZ BEER, zusammen mit KASPAR MOSBRUGGER um 1700–1720 schöpferischer Anführer der Vorarlberger Meister, hat im Zisterzienserkloster St. Urban in Weiterentwicklung seiner Räume von Rheinau und Bellelay den gelöstesten und differenziertesten aller vorarlbergischen Kirchenräume im strengen Longitudinalschema gestaltet. Wie die spannungslose, handwerkerhaft treuherzige Ausformung desselben Schemas beschaffen sein konnte, zeigt die von Mosbruggers Schwager (und ausführendem Baumeister in Einsiedeln) JOHANN RÜEFF errichtete Klosterkirche in Engelberg.

Die führenden Vorarlberger haben aber immer wieder versucht, aus dem schließlich zur Entwicklungslosigkeit verurteilten Längsschema auszubrechen, es mit zentralisierenden Elementen aufzulockern und zu kombinieren. Dazu gehört vorerst einmal die Wiedereinführung der Tambourkuppel nach klassischem italienischem Renaissance- und Barockvorbild. Nördlich der Alpen hatte man solche Kuppeln mehrfach gebaut, so am Dom von Salzburg, später dann in einer neuen Phase in der Salzburger Kollegienkirche, in der Münchner Theatinerkirche, am Dom von Fulda usw. Die Vorarlberger Längsbauten waren von der Münchner Michaelskirche ausgegangen, die das Schema von Gesù in Rom und S. Andrea in Mantua ohne Kuppel abgewandelt hatte. Nun regten doch vor allem die Bauten Fischers von Erlach aufs neue den Kuppelbau an. Das früheste



Buttisholz. Wallfahrtskirche St. Ottilien, 1669. Ansicht von Südosten

Beispiel ist Mosbruggers Nonnenkirche Seedorf im Kanton Uri von 1699, wo ein Langhaus im Wandpfeilersystem mit einer italianisierenden Tambourkuppel kombiniert ist. Der Raum wirkt wie das Modell einer größeren Kirche. FRANZ BEER, der offenbar noch mehr im Wirkungskreis Fischers von Erlach stand, hat dann in einem unausgeführten Projekt für die Kongregationskapelle in Salem und in seinem (von andern ausgeführten) Plan für die gewaltige Klosterkirche von Weingarten diese Kuppelidee in klassischerer Form aufgegriffen und mit der Idee der Doppelturmfassade vereint. Zur gleichen Zeit aber vollzieht sich 1703–1719 (Baubeginn) die langwierige Planung der Klosterkirche von Einsiedeln. Mosbrugger, der in den ersten Projekten einen straffen Längsbau, natürlich eine Wandpfeilerhalle mit Emporen, vorgesehen hatte, wurde durch den berühmten Bologneser Gelehrten und Ingenieur MARSIGLI auf den Gedanken gebracht, eine freie Raumfolge zu schaffen, mit einem großen Zentralbau als Hülle der Gnadenkapelle. Selten läßt sich der Moment und die Art des italienischen Einwirkens auf deutsche Barockbaukunst so klar erfassen wie hier. Im Schlußresultat fließen vorarlbergische Traditionen, direkte italienische Anregungen und indirekt über Weingarten hieher gelangte Motive (vorbauchende Doppelturmfassade) Fischers von Erlach zusammen. Die geplante Tambourkuppel wird schließlich – wohl ebenso aus praktischen Gründen wie wegen des veränderten Stilempfindens – gleich wie in Ottobeuren, wo sie auch geplant war, weggelassen. Wenn dann die Münchner Raumgestalter Brüder ASAM die

hohen Hallen von Einsiedeln mit ihrer Malerei und Bauplastik ins Ekstatische umdeuteten, so war dies für innerschweizerisches Raumempfinden eher eine Ausnahme. Denn hier regiert eher festliche Heiterkeit – Pfarrkirche Stans und Sachseln, Jesuitenkirche Luzern, Klosterkirchen Seedorf, St. Urban und Engelberg, Sarnen, Schwyz und die andern Pfarrkirchen der Singer und Purtschert – als rauschende turbulente Dynamik. Völlig undenkbar ohne das italienisch beeinflusste Lebensgefühl der Innerschweiz wäre der weite grandiose Platz von Einsiedeln, mit seinen konkaven Arkadenarmen und dem Pavillonbrunnen, mit der breit und fürstlich dahinter aufsteigenden reinen Quaderfassade.

Als die innerschweizerischen Klöster und Orden ihre monumentalen Gotteshäuser bekommen hatten, schien im Verlauf der ersten Hälfte des 18. Jhs. die kirchliche Architektur zu erlahmen. Engelberg ist schon, 1729 ff., ein müder Spätling.

Dann aber setzte, bezeichnenderweise mit einem Schub neuer Kräfte aus Österreich, der Pfarrkirchenbau in der Innerschweiz wieder ein. Diese Bewegung dauert ungefähr ein Jahrhundert und erfaßt die gesamte Zentralschweiz derart intensiv, daß in diesem Zeitraum wohl gegen drei Viertel sämtlicher Kirchen von Grund auf barock oder klassizistisch neu errichtet werden. Aus dem Tirol kommt die Baumeisterfamilie Singer, beginnt 1739 in Sarnen zu wirken und läßt sich schließlich in Luzern nieder. Von Bregenz kommt die Baumeisterfamilie Purtschert und wählt Pfaffnau im Kanton Luzern bei St. Urban als Wohnsitz. Allein und zusammen wirken ihre Meister an der Ausformung weiträumiger festlicher Saalkirchen, deren erstes Beispiel, Luthern, im Gewand des Rokoko von 1751/52, deren letzte, klassizistische Ausformung, Rain, Kanton Luzern, von 1853/54 stammt. Entstehung, Blüte, Variation und Ausklang eines Bautyps und einer Bauschule kann hier in bezug auf die Träger dieser Kunst wie auf die Bauten genauestens studiert werden. Neben dem «einfachen» Saal pflegten die Singer und Purtschert auch die reichere Form der Freipfeilerhalle, ohne Zweifel eine Reaktion auf die Wandpfeilerhallen, verwirklicht in Sarnen, Schwyz, Willisau und Pfaffnau. Die Anregung hiezu kam wohl aus dem bayrischen Barock des Dominikus Zimmermann, der letztlich auf die Pfeilerhallen der Spätgotik zurückgriff. So sehr die Kirchenbauten der Singer und Purtschert von uns heute als innerschweizerisch und als integrierender Bestandteil des hiesigen Siedlungsgebildes empfunden werden, so ist doch auf Parallelerscheinungen etwa im tirolischen Landkirchenbau zu achten. Dort kommen verwandte Tendenzen vor, ja vielleicht ist die daselbst wirkende Baumeisterfamilie Singer mit der in Luzern seßhaft gewordenen verwandt.

Es scheint, daß der größte Teil innerschweizerischer Profanarchitektur des Barock durch die gleichen Meister errichtet wurde wie die Kirchen. Hauptaufgabe war hier der Aristokratensitz zu Stadt und Land, wozu auch die reichern Pfarrhöfe und Chorherrenhäuser zu rechnen sind, in denen als Geistliche ja die nachgeborenen Söhne der regierenden Familien saßen. Zwischen herrschaftlichem Bauernhaus und schloßähnlichem Steinbau sind alle Stufen vertreten. Sie umstehen dicht gedrängt – in gewöhnlich nach Dorfbränden festgelegten Baulinien – die weiträumigen Plätze der urschweizerischen Hauptorte, und sie erheben sich locker gestreut in deren Umkreis, deutlich aus den alemannischen Hof­siedlungen herausgewachsen. In ihrer meist strengen kubischen Form offenbart sich nicht etwa puritanische Sparsamkeit, sondern, gleich wie in der Vorliebe



St. Urban. Klosterkirche (1511–1515). Inneres gegen Norden und Chor

für Plätze, ein italianisierendes Element, die Erinnerung an die straff geschlossenen, hochragenden Palazzi der Renaissance.

Fragen wir zum Schluß, nachdem die Einflüsse Italiens und Süddeutschland-Österreichs mit Händen greifbar wurden, noch nach dem französischen Element in der Baukunst der Innerschweiz. Durch die fremden Kriegsdienste bestand ja die engste Verbindung zum westlichen Nachbarland. Nun, in der Künstlergeschichte wird sie erst erstaunlich spät wirksam. Der Maler MELCHIOR WYRSCH aus Buochs gründete in Besançon 1768 eine Akademie und lehrte dort 16 Jahre. Der Baumeister JOSEF SINGER wurde 1781 zur Ausbildung von seinem Vater zum Architekten Bertrand nach Besançon geschickt, wo er anderthalb Jahre weilte, um dann in Paris noch bei mehreren Architekten ebenso lange als Zeichner zu lernen und die Bauten Blondels zu studieren. Einige Jahre zuvor hatte Baumeister JOSEF PURTSCHERT sich ebenfalls in Paris ausgebildet und dort unter anderm als Steinmetz am Pantheon gearbeitet, vor ihm noch sein Vetter NIKLAUS PURTSCHERT, der gleichfalls seine Wanderzeit in Paris abschloß. Wie äußert sich dies in ihren Bauten? Sie alle sind nur sehr bedingt zu Klassizisten geworden. Sie erlernten die neuen Zierformen, aber die barocke Grundströmung der innerschweizerischen Kunst war so stark und so volksverbunden, daß es zu Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jhs. nur zu einer klassizistischen Ausformung der Grundgestalten des Barocks kam. Adolf Reinle