

Innerschweizerische und nordschweizerische Plastik im 17. 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): **24 (1973)**

Heft 4

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393137>

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.

INNERSCHWEIZERISCHE UND NORDSCHWEIZERISCHE PLASTIK IM 17. JAHRHUNDERT

von Adolf Reinle

Einleitung

Die geographische und die zeitliche Abgrenzung des Themas sind sinnvoller, als man auf den ersten Blick annehmen möchte. Sie ergaben sich aus den politisch-konfessionellen Verhältnissen dieser Regionen und aus dem organischen Ablauf ihrer Kunstgeschichte.

Die innerschweizerische Kulturlandschaft der drei Urkantone, mit Luzern und Zug, öffnete sich nach der Eroberung des Aargaus 1415 gegen Norden. Das Freiamt und die Grafschaft Baden wurden «Gemeine Herrschaften» der eidgenössischen Orte. In der Reformationszeit blieb dieses Gebiet entweder ganz – wie das Freiamt – oder doch vorwiegend – wie die Grafschaft Baden – beim alten Glauben. Damit gab es ein zusammenhängendes Territorium von den Alpen bis zum Rhein, in welchem sich im 17. Jahrhundert eine spezielle barocke Kultur entfalten konnte. Nordwärts stand es in Kontakt mit dem österreichisch gebliebenen Fricktal.

Das auf den folgenden Seiten sichtbar werdende Stück Künstlergeschichte illustriert denn auch das Hin und Her der schöpferischen Kräfte innerhalb dieser Region.

Die zeitliche Abgrenzung zwischen 1600 und 1700 mag zunächst willkürlich erscheinen. Eine Zusammenstellung der Fakten ergibt aber, dass um 1600 eine fast hektische künstlerische Tätigkeit einsetzt, mit Neu- und vor allem Umbauten nach ganz veränderten Raumkonzeptionen (Stukkaturen, einheitlich konzipierte Ausstattungen). Mit Ausnahme von Wettingen erinnern zufolge späterer Barockisierungen nur noch Teilstücke an diese Erneuerungswelle, welche zum Beispiel die Kirchen von Beromünster, Luzern-Franziskanern, Altdorf, Baden, Laufenburg und Rheinfelden erfasste. Im profanen Bereich ist vor allem an das Luzerner Rathaus zu erinnern.

Neue Impulse gibt es sodann, und zwar exakt, zu Beginn der Jahrhundertdrittel, 1633 mit Baubeginn der Hofkirche, 1666 mit Baubeginn der Jesuitenkirche in Luzern. Im Gefolge der Hofkirche, im mittleren Drittel, stehen Unternehmungen wie die Pfarrkirchen von Sursee und Stans, dann die Wallfahrtskirche Hergiswald und kleinere Wallfahrtsheiligtümer des volkstümlichen Frühbarock. Im Gefolge der Jesuitenkirche Luzern sodann die monumentale Barockarchitektur in Luzern-Mariahilf, Einsiedeln-Chor, Seedorf, Arth und die radikalen Barockumbauten von Muri und Beromünster. Um 1700 kommt es mit den mächtigen Klosteranlagen wie Einsiedeln und St. Urban zu einer neuen Phase. Die Geschichte der Bildhauer ordnet sich diesem Rhythmus organisch ein.

Ehe man sich den stilistischen Problemen zuwendet, ist es wichtig, die Personengeschichte zu vergegenwärtigen. Wo sind die Werkstätten für Plastiken in der Zentral- und Nordschweiz im 17. Jahrhundert und wie heissen die Hauptmeister? Welches ist ihre Herkunft, und wo haben sie ihre Wanderschaft absolviert?

Sitz von Bildschnitzern waren in der Innerschweiz vor allem Luzern, Zug und Sursee, in den «Gemeinen Herrschaften» waren es Baden, Kaiserstuhl und Muri¹.

Der Zuzug fremder Meister

Wie schon zur Zeit der Spätgotik zeichnet sich die Tendenz deutscher Bildhauer nach dem Süden, ins schweizerische Gebiet ab. Im 15. und 16. Jahrhundert waren manche deutsche Plastiker hier tätig. Genannt sei als beispielhafter Fall auch in stilgeschichtlicher Hinsicht Erhart Küng, von 1483 bis 1505/06 Werkmeister und Bildhauer am Berner Münster². Die Vorhallen- und Portalplastiken dieses aus Westfalen zugezogenen Meisters fallen aus allem heraus, was unsere Region kennt, und verraten vielfältig die Herkunft aus dem niederländischen Bereich.

In analoger Weise sind im 17. Jahrhundert deutsche Bildhauer zugezogen und haben ihren heimatlichen oder auf der Wanderschaft angelernten Formenschatz mitgebracht.

Zunächst, im Zuge der Blütezeit um 1600, kommen aus dem benachbarten Süddeutschland Bartholomäus Cades und die Brüder Heinrich und Melchior Fischer, später sodann, möglicherweise dem Dreissigjährigen Krieg ausweichend, Niklaus Geisler aus Franken und Gregor Allhelg aus dem Elsass. Zu den eingewanderten Meistern ist auch Bartholomäus Ruoff in Sitten zu rechnen, der aus dem damals noch vorderösterreichischen Laufenburg stammte. Schliesslich kommt aus Bayern Michael Hartmann nach Luzern.

Diese Meister gilt es mit Daten vorzustellen, zunächst ohne auf ihre stilistische Position einzutreten.

Bartholomäus Cades kommt um 1600 aus dem württembergischen Mengen nach Baden im Aargau, wo er 1620 das Bürgerrecht erhält und bis um 1630 wohnt, um dann nach Sitten zu ziehen; daselbst stirbt er 1637³. Er ist ein Beispiel dafür, wie in dieser Blütezeit profilierte Persönlichkeiten tätig sind, weitherum und sicher mit einer wichtigen Werkstatt produzieren, aber für uns nur noch fragmentarisch greifbar bleiben. Die Kirchengestaltungen dieser ersten nachmittelalterlichen Blütezeit sind sozusagen überall durch den Barock verdrängt worden.

Cades arbeitete 1602 bis 1604 am Chorgestühl von Wettingen mit, lieferte zwischen 1613 und 1617 den plastischen Anteil der manieristischen Neugestaltung der Pfarrkirche in Baden, war aber auch für fernere Orte tätig, wie der Hochaltar für die Pfarrkirche in Appenzell 1622 bezeugt.

Die Brüder Heinrich und Melchior Fischer, vor allem durch ihr Chorgestühl von Beromünster bekannt, erscheinen in den dortigen Akten als Laufener⁴. Aber aus dem erst neuerdings veröffentlichten Vertrag für die Altäre der Jesuitenkirche Pruntrut ergibt sich, dass sie «Bürger von Pfortzen» waren, einem Ort, dessen Identifizierung noch nicht sicher ist, Pforzheim im Badischen oder Pfortzen bei Kaufbeuren in Bayern. In der Stadt Pforzheim ist für das 16. und beginnende 17. Jahrhundert eine Bürgerfamilie Fischer bezeugt. Die Brüder Fischer kamen 1600 nach der baslerisch-bischöflichen Residenz, wo ihnen Bischof Christoph Blarer von Wartensee die drei figurenreichen Altäre der neuen Jesuitenkirche in Auftrag gab⁵. Grund zur Übersiedlung

nach Laufenburg war dann sicherlich die 1604 begonnene Neugestaltung des Innern der dortigen Pfarrkirche, also einer der vielen Fälle von Raumerneuerungen jener Jahre⁶. Zuvor sind sie in Masmünster im Elsass (Damenstift) tätig, wofür wäre noch zu erforschen, 1606 bis 1619 wirken sie in Beromünster, schaffen dort das Chorgestühl, den Marienaltar, Altäre für die Wallfahrtskapelle Gormund und anderes⁷. Im Fricktal zeugen mehrere Arbeiten von ihrer Tätigkeit, vor allem der Hochaltar in der Stiftskirche Rheinfelden von 1607.

Niklaus Geisler, geboren in Schweinfurt in Franken 1595, aus einer dortigen Tischmacherfamilie stammend, gelangt wohl schon bald nach 1620 nach Luzern, verheiratet sich hier und wird 1626 Hintersass⁸. Um 1663/1665 muss er gestorben sein. Sein Œuvre hatte das seltene Glück, in grosser Fülle zu überdauern und keineswegs fragmentarisch, so dass ein geschlossenes Bild seiner Künstlerpersönlichkeit entsteht. Nebst der Franziskanerkanzel, vollendet 1628, gehört ihm und seiner Werkstatt fast die gesamte Bau- und Ausstattungsplastik in Stein und Holz der Luzerner Hofkirche von 1633 bis 1650. Eine breite Nachwirkung ist in der Innerschweiz festzustellen.

Auch ein anderer zeitgenössischer Ausländer, Gregor Allhelg, der um 1640 aus Kienzheim im Elsass kam, 1657 das Badener Bürgerrecht erhielt und 1676 hier starb, ist gut fassbar⁹. Zur selben Zeit, da Geisler die Luzerner Hofkirche ausstattete, tat er das gleiche in der Pfarrkirche Stans. Seine Tätigkeit erstreckt sich auf die Grafschaft Baden, das Freiamt und die Innerschweiz.

Ins Kapitel der Künstlerwanderungen vom Ober- und Hochrheingebiet in die Schweiz hinein gehört auch die Anwesenheit von Laufenburger Bildhauern im Wallis¹⁰. Ohne Zweifel haben die Ereignisse des Dreissigjährigen Krieges und die auf ihn folgende Verarmung solche Kräfte abwandern lassen. Das erhaltene Chorgestühl der Valeria in Sitten ist 1661 bis 1663 von Bartholomäus Ruoff, Heinrich Knecht, Georg Adamer und Melchior Kürchenberger geschaffen worden. Die beiden erstern aber waren Fricktaler. «Bartholome Ruoff Bildhauer zu Sitten in Wallis, gepürtig von Lauffenburg» beurkundet 1657, «dass der ehrbare und kunstliebende Jüngling Hans Heinrich Knecht aus Lauffenburg, ein Sohn des frommen und ehrsamten Caspar Knecht bei mir die löbliche Kunst der Bildschnetzerey sechs Jahr lang Handwerksgebrauch und Gewohnheit nach gelernt» habe. Dieser Bildhauer Heinrich Knecht starb neunzigjährig in Sitten 1725.

Der wichtigste süddeutsche Einwanderer nach der Jahrhundertmitte war Michael Hartmann aus Wasserburg am Inn¹¹. Er ward hier 1640 als Sohn des Bildhauers Jeremias Hartmann geboren, kam als Geselle zwischen 1663 und 1665 in die Luzerner Werkstatt des Hans Ulrich Raeber und heiratet 1665 nach dessen Tod die Witwe. Bis zu seinem Tod um 1695/1699 blieb somit diese Werkstatt, unter gänzlich verändertem Stil, die führende in Luzern und Umgebung. Die Chorgestühle in Einsiedeln und Neudorf bei Beromünster, der Hochaltar von St. Jost in Blatten, Skulpturen der Luzerner Jesuiten- und der Mariahilfkirche sowie der Pfarrkirche Willisau sind erhalten. Zu meinem ersten Versuch einer Biographie und Werkliste dieses Meisters kann ich hier zwei Nummern nachtragen: 1. Die 1672 ihm für das Untere Münster in Einsiedeln verdingten beiden Altäre haben sich erhalten. Ich konnte sie mit den Seiten-

altären der barocken alten Pfarrkirche in Unterägeri identifizieren¹². – 2. H. R. Heyer bringt im «Kunstdenkmäler»-Band Basel-Landschaft, I, die Nachricht, dass für den Hochaltar des 1679/1681 erbauten Domes in Arlesheim 1681 sechs Figuren von einem nicht namentlich genannten Bildhauer aus Luzern geliefert wurden. Für diese repräsentative Aufgabe kam sicher kein anderer Luzerner Bildhauer in Frage als Hartmann. Die Altarbilder malte für den Luzerner Jesuitenhochaltar wie für Arlesheim der Tessiner Franz Innozenz Torriani¹³. Bei der Neugestaltung im Stile des Rokoko verkaufte das Domkapitel den Hochaltar 1761 an die Pfarrkirche Schliengen am Oberrhein (Baden-Württemberg). Dort wurde er im 19. Jahrhundert beseitigt, wobei offenbar Einzelteile überlebten. So fand ich im August 1973, nunmehr im Chor an der Nordwand aufgestellt und neu gefasst, zwei überlebensgrosse Statuen eines hl. Papstes und eines hl. Bischofs, wohl von einem Viererzyklus der lateinischen Kirchenväter. Stilistisch sind sie ganz eindeutig Michael Hartmann zuzuweisen, mit andern Worten, Fragmente des Arlesheimer Hochaltars von 1681 (Abb. 6, 7).

Die Zürn-Forschungen von Manteuffel und Bomhard haben auch für die Geschichte der Bildhauerfamilie Hartmann Material gebracht¹⁴. Kunstgeschichtlich ist es nur indirekt, da es sich um gegenseitige Ehrbeleidigungsprozesse zwischen den Zürn und den Hartmann handelt, welche durch zwei Generationen als bittere Konkurrenten und Feinde erscheinen. Diese Nachrichten sind für die schweizerische Bildhauerei wichtig, weil sie jene Personenkreise betreffen, in denen ohne Zweifel der Luzerner Hans Ulrich Raeber gelernt hat und aus denen sein Werkstattnachfolger Michael Hartmann stammt. Die Ergebnisse sind kurz zusammengefasst folgende: In Wasserburg am Inn, 40 km östlich von München, wirkte im 17. Jahrhundert die führende Bildhauerfamilie Hartmann. Sie war aber nicht seit alters ortsansässig, sondern gehört zu jener tüchtigen Gruppe schwäbischer Meister, welche sich – statt in die Schweiz – nach Bayern ausbreitete. Jeremias Hartmann, geb. 1570 als Bürger von Memmingen und daselbst ausgebildet, wurde 1600 Bürger in Wasserburg und starb dort 1643. Noch im selben Jahr heiratete seine Witwe den langjährigen Lehrling und Gesellen Jacob Laub, der damit die Werkstatt weiterführte und auch die beiden Söhne, Adam, geb. 1638, und Michael, geb. 1640, ausbildete. Nach dem Tode des Stiefvaters übernahm Adam Hartmann 1662 den Betrieb und hatte ihn bis zu seinem Tode 1693 inne. Er war «neben dem etwa gleichaltrigen Blasius Mass von Rosenheim der führende Bildhauer im östlichen Oberbayern während der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts» (Bomhard). Der jüngere Bruder Michael, 1663 noch als Geselle in Wasserburg bezeugt, zog, wie wir bereits wissen, vor 1665 nach Luzern und wurde seinerseits der führende Bildhauer dieser Region. Über den Hartmannschen Stil wird unten zu sprechen sein.

Mit der Übersiedlung und Bürgeraufnahme David Zürns, eines Mitglieds der weitverzweigten Waldseer Bildhauerfamilie, bekommt die Familie Hartmann in Wasserburg 1628 einen hartnäckigen und unbarmherzigen Konkurrenten. Sowohl die erste wie die zweite Generation erscheinen deshalb wegen Ehrbeleidigungen und Händeln in den Gerichtsakten: 1630 Jeremias Hartmann gegen David Zürn, 1645 Jacob Laub gegen David Zürn, 1661 Michael Hartmann gegen David Zürn und einen seiner Söhne. Im übrigen ist festzuhalten, dass auch Laub ein Schwabe, aus Reiperzhofen im

Landkreis Ehingen, war, geb. um 1612. Er hatte sechs Jahre bei Jeremias Hartmann gelernt, 1633 bis 1639, und kehrte nach der üblichen Wanderzeit als Geselle wieder in dessen Werkstatt zurück.

Schweizer Meister in der Fremde

Über die Lehr- und Wanderjahre des im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts in Luzern neben Niklaus Geisler gleichermassen führenden Hans Ulrich Raeber ist nichts überliefert; wir müssen folglich alle Schlüsse aus seinen Werken ziehen¹⁵. Dasselbe gilt für die Surseer Meister der Familie Tüfel, von denen uns insbesondere Hans Wilhelm Tüfel (geb. 1631, gest. 1695) interessiert¹⁶. Von seinem Bruder, dem Maler Heinrich Tüfel, meldet das Ratsprotokoll, dass er sich 1662, also mit 18 Jahren, bei der Stadtbehörde um einen Vogt für seine Interessen bemühte, da er nach vollendeter Lehre nun willens sei, in die Fremde zu ziehen. Von Simon Bachmann, geb. um 1600 (?), gest. 1666 in seinem Heimatort Muri, wissen wir, dass er während 26 Jahren ein unstetes Wanderleben durch halb Europa führte und dabei unter anderm Italien, Ungarn, Böhmen und Deutschland kennenlernte¹⁷. Wir sind gespannt, wie sich dies in seinem in Muri erhaltenen Alterswerk widerspiegelt. Von der Wanderzeit Friedrich Buols in Kaiserstuhl ist uns nichts überliefert¹⁸. Summarisch sind die Nachrichten über zwei Mitglieder der Familie Wickart in Zug¹⁹. Von Michael Wickart, wahrscheinlich mit dem 1629 geborenen, 1701 verstorbenen zu identifizieren, weiss Füssli in seinem Mitte des 18. Jahrhunderts erschienenen Künstlerlexikon zu berichten: «Er brachte die meiste Lebenszeit zu Mailand hin²⁰». Das eröffnet natürlich weite Perspektiven.

Damit stellt sich auch die Frage nach jenen Schweizern, die nicht bloss für eine mehr oder weniger lange Wanderung ins Ausland gezogen sind, sondern die auf Lebenszeit endgültig dorthin auswanderten. Einer der Spätlinge aus der Familie Wickart ist unter ihnen: Franz Joseph Wickart, geb. 1660 in Zug, gest. 1729 in Speyer, gehört der pfälzischen Kunstgeschichte an²¹.

Geographisch am weitesten brachten es die Brüder Johann Ludwig und Laurentius Schürmann, Söhne des in Kriens bei Luzern wohnhaften Bildhauers Hans Schürmann, geb. 1642 beziehungsweise 1650. Sie lassen sich gegen 1675 in Prag nieder. Johann Ludwig «Scheyermann» wird am 26. Januar 1675 Bürger auf der Kleinseite. Der ihnen am 10. Januar 1676 in Luzern vom Rat ausgestellte Geburtsbrief ist sowohl im Luzerner Ratsprotokoll als im Prager Stadtarchiv verzeichnet. Lorenz starb als in Prag III wohnhafter Bildschnitzer 1699. Von Johann Ludwig sind Werke in der Kirche S. Maria de Victoria 1679 belegt, Plastiken an der Kanzel und am Altar des hl. Johannes vom Kreuz²².

Das Gesamtbild der bildhauerischen Kunstlandschaft wäre unvollständig, würden wir nicht auch noch jene Meister einbeziehen, welche vom Ausland her Werke in unsere Region lieferten, ohne sich hier niederzulassen.

Für die Ostschweiz ist hier an erster Stelle die Konstanzer Werkstätte der Familie Schenk zu nennen, in der ältern Generation vertreten durch Hans Christoph und Hans, in der zweiten durch des erstern Sohn, den bedeutenden Meister Christoph Daniel Schenk, geb. 1633, gest. 1691²³. Ihre Arbeiten finden sich nicht nur im Boden-

seegebiet, in St. Gallen und seinem Territorium, sondern auch in Einsiedeln und Seedorf, Kt. Uri.

Ausländische Leitbilder

Wenn es gilt, die stilistische Haltung der in der Zentral- und Nordschweiz tätigen Bildhauer des 17. Jahrhunderts zu analysieren, müssen wir, wie immer in der Geschichte der schweizerischen Kunstlandschaft, den Horizont ringsum ins Auge fassen. Wo befanden sich zu einer bestimmten Zeit die Leitbilder, denen man nachstrebte?

Zunächst ist an die süddeutsche Plastik des beginnenden 17. Jahrhunderts zu denken, insbesondere deren vornehmste Gattung, die Bronzegrossplastiken in Augsburg und München vor allem, von niederländischen und deutschen Meistern. Die Wirkung solcher Werke auf die Entwicklung der süddeutschen Plastik bis in die fernsten Bildschnitzerateliers muss gross gewesen sein. Ihr Typen- und Formengut wurde vielfältig verarbeitet. Das ist in einzelnen Fällen evident, in andern mehr in der Verformung zu erahnen. Solche Prototypen lieferten ohne Zweifel Werke wie Benedikt Wurzelbauers Nürnberger Tugendbrunnen, Hubert Gerhards Augsburger Augustusbrunnen und Münchner Wittelsbacherbrunnen, Fassadenplastiken wie Hubert Gerhards St. Michael an der Jesuitenkirche in München, Hans Krumpers Patrona Bavariae an der Residenz in München, Hans Reichels Erzengel Michael am Augsburger Zeughaus, Kreuzigungsgruppen wie die von Hans Reichel in St. Ulrich und Afra in Augsburg oder in Regensburg-Niedermünster, Monumente wie Hubert Gerhards und Hans Krumpers Ludwigsgrabmal in der Münchner Frauenkirche, Adriaen de Vries' Grabmal des Herzogs Ernst zu Schaumburg in Stadthagen und Einzelfiguren wie Hubert Gerhards Taufbecken-Engel in St. Michael in München.

Sodann ist an die dichte Tätigkeit süddeutscher Bildschnitzerwerkstätten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu denken, die für uns mit den figurenreichen Altarwerken im Münster von Überlingen, in St. Ulrich und Afra in Augsburg oder in der Schlosskirche von Haigerloch in Hohenzollern eindrücklich sichtbar werden. Die Welt der Bronzeplastiker im Rahmen urbaner und höfischer Kultur ist – wie allein schon gewisse Meister ihrer Herkunft nach deutlich machen – keineswegs von der Welt der «provinziellen» Bildschnitzer getrennt. Der grosse Augsburger Bronzeplastiker Hans Reichel, florentinisch an Giovanni da Bologna gebildet, stammt aus Schongau in Oberbayern. Sein Kollege Hans Krumper, 1584 bis 1634 am Münchner Hof und auf herzogliche Kosten in Italien weitergebildet, stammt aus einer Bildhauerfamilie im oberbayrischen Städtchen Weilheim. Hier wirkten neben den Krumper auch die Werkstätten von Hans Degler, welcher 1604–1607 die Altäre in St. Ulrich und Afra zu Augsburg liefert, und von Bartholomäus Steinle, zu dessen bekanntesten Werken der Hochaltar der Klosterkirche von Stams (1609–1512) gehört. Zu ihnen gesellt sich die Familie Zürn aus Waldsee in Schwaben, die verzweigteste aller süddeutschen Bildhauersippen. Ihr Stammvater, Hans Zürn d. Ä., der seine Lehrzeit in Buchau um 1570 abschloss, bildete alle sechs Söhne zu Bildschnitzern aus, nämlich Jörg, Hans d. J., Martin, Michael, David und Hans Jakob. Jörg übersiedelt 1606 nach Überlingen, David 1628 nach Wasserburg am Inn und zieht 1636 seine Brüder Martin und Michael

nach. Die dritte Generation wandert weiter aus, Davids Sohn Franz lässt sich 1656 in Olmütz in Mähren nieder, Michael d.J., ebenfalls Davids Sohn, zieht um 1681 nach Gemunden in Oberösterreich und ist allgemein bekannt durch seine berninischen Marmorengel (um 1682–1685) in der Stiftskirche Kremsmünster. Im ganzen hat dieses Geschlecht mehr als ein Dutzend Bildhauer hervorgebracht. Die Schweiz gehört nicht zu ihrem Tätigkeitsfeld, am Rande haben sie hier jedoch Werke geliefert, wie Michael Zürns Hochaltar von 1650/51 für das Frauenkloster St. Maria der Engel in Appenzell zeigt.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wendet sich das Interesse der italienischen Plastik, genauer gesagt Bernini und seinem Kreis zu. Das konnte zur Übernahme von Einzelmotiven oder einer Grundhaltung der Plastik überhaupt in den verschiedensten Graden und Qualitätstufen führen. Naturgemäss waren es vor allem die Arbeiten Berninis und seiner Mitarbeiter in St. Peter wie das Altarciborium über dem Petrusgrab (1624/1633), das Grabmal Urbans VIII. (1628/1647), die kolossale Longinusstatue an einem der Vierungspfeiler von 1635/1638, die Kathedra Petri von 1657/1666, insbesondere aber auch die Engelreihen auf der Engelsbrücke (1667/1669).

Im oberitalienischen Bereich ist vor allem an drei Zentren zu denken, Venedig, Mailand und die Sacri Monti der südlichen Alpentäler in der Lombardei und Piemont. Für Venedig sei an die reich mit Figuren an Fassaden und Kuppel geschmückte Votivkirche Santa Maria della Salute erinnert. In ihrem Programm hat der Tiroler Thomas Ruer mitgewirkt, ein Beispiel dafür, dass auch Bildhauer aus dem Norden in Italien tätig waren, wobei sie Typen- und Formengut in beiden Richtungen vermitteln konnten. Ruers vor 1660 in den Nischen der Portalfront aufgestellte vier Evangelisten erinnern denn auch an süddeutsche und österreichische Holzplastik von Altären und Chorgestühlen. In Mailand, wo die Fassaden des Domes auch noch im 17. und 18. Jahrhundert weiter mit Statuen bevölkert wurden, erkennen wir ein weiteres Zentrum barocker Plastik, das auf die mit dieser Stadt ganz eng verbundene Innerschweiz wirken konnte. Schliesslich bieten die lebensgrossen Figurengruppen der Kapellenzyklen der Sacri Monti aus dem 16. und 17. Jahrhundert in der direkten Nachbarschaft der Schweiz einen religiösen wie künstlerischen Anziehungsort, dessen Auswirkungen wir konstatieren werden.

Selbstverständlich ist für das 17. Jahrhundert, wo flämischer Einfluss sich allüberall ausbreitet, auch diese Kunstlandschaft im Auge zu behalten, vor allem, wenn Gestaltungen auftreten, bei denen vitale und klassische Elemente sich vereinen. Das ein Beispiel des Chorgestühls und der Bibliotheksäulen von St. Urban ist dafür ein eindrückliches Zeugnis. Das Œuvre des Meisters Peter Frölicher aus Solothurn wurzelt tatsächlich in der flämischen Plastik des 17. Jahrhunderts. Meine diesbezüglichen Vermutungen²⁴ sind unterdessen durch die Forschungen über die Familie Frölicher bestätigt worden. Vgl. den Aufsatz von Erika Erni in diesem Heft.

Schliesslich ist auch, wenigstens der Vollständigkeit wegen, die Frage nach französischen Einflüssen zu stellen. Die Verbindungen mit Frankreich waren ja vielseitig, insbesondere durch die Schweizer in französischen Militärdiensten. Es gab aber auch künstlerisch-handwerkliche Querverbindungen, wenn wir an die Tätigkeit der Brüder

Keller aus Zürich als Giesser von Grossplastiken für den französischen Hof in Versailles und Paris denken. Johann Balthasar Keller (1638–1702) war 1683–1689 vor allem für den Guss der Gartenfiguren in Versailles tätig und schuf 1693/94 nach dem Modell F. Girardons das Reiterstandbild Ludwigs XIV. für die Place Louis Le Grand (Place Vendôme). Schliesslich ist an die Anwesenheit eines französischen Ambassadors in Solothurn zu erinnern, aber auch an die ordensbedingten Beziehungen der Zisterzienserklöster zu Frankreich.

Stilistische Analysen

Es kann sich im folgenden nicht darum handeln, jeweils das Gesamtœuvre der besprochenen Meister systematisch zu analysieren, aber doch, typische Fälle von formaler oder motivlicher Verbindung mit den obgenannten ausländischen Zentren und Schulen aufzuzeigen. Sie mögen zu weiterer und vertiefter Untersuchung anregen.

Zunächst gibt uns das am reinsten erhaltene Werk des Bartholomäus Cades, die Ölberggruppe von 1624 bei der Badener Stadtkirche, Gelegenheit, auf die lange nachlebende, genauer: wiederauflebende, Gotik hinzuweisen. Der Manierist greift für seine feingliedrigen Figuren, ihre Kopf- und Handtypen, ihre langgezogenen und zum Teil grossbrüchigen Falten nicht bloss auf die ihm zeitlich näherliegende Spätgotik zurück, sondern sogar auf die innerlich nähere lyrische und geschmeidige Plastik des 13. und 14. Jahrhunderts. Vgl. die Detailaufnahmen im Aarauer Katalog 1972²⁵.

Auch im Werk der Brüder Fischer vereinen sich Renaissance und Gotik untrennbar. An der Bekrönung des Chorgestühls in Beromünster von 1606/1610 lässt sich dies geradezu ablesen. Hier bildet der Renaissance-Blattdekor gotische Figurentabernakel. Unter den Statuen mögen die Muttergottes des südlichen Apsisaltars in Beromünster von 1611²⁶ und ein hl. Bischof am Johannesaltar in Frick²⁷ für die Art der Brüder Fischer – deren Hände sich bis jetzt nicht unterscheiden lassen – stehen. Die fest in sich ruhenden, körperhaft kompakten «Renaissance»-Gestalten, ruhig erstarrt und ohne ausholende Gesten, sind oberflächlich mit einem Geriesel von kleinteiligen gotisierenden Falten überzogen.

Dieser trockenen und spröden Kunst stehen jene Figuren gegenüber, die man mit Peter Felder sicherlich auch der Werkstatt Fischer zuweisen darf, nämlich die Kreuzigungsgruppe in der Friedhofkapelle von Frick und die von einer verlorenen derartigen Gruppe stammende Maria in der Spitalkapelle von Laufenburg (Abb. 1). Beide Marien sind nach demselben Modell gearbeitet. Hier nun, besonders bei der Laufener Figur, die ohne Fassung besonders gut kontrollierbar ist, ist die Gestalt nicht mit einem unorganischen gotischen Knitterwerk übersponnen, sondern in schwer fallende, faltenreiche Tücher gehüllt, die eins sind mit dem Körper. Hohes Pathos und Sinn für Monumentalität werden hier sichtbar. Wir stehen vor einem Werk, das direkt von der grossen Augsburger und Münchner Bronzeplastik dieser Jahre abzuleiten ist. Unwillkürlich denkt man an das verhaltene Pathos und die schweren Gewandmassen der Figuren von Hans Reichels Kreuzigungsgruppe 1605 in St. Ulrich und Afra zu Augsburg (Abb. 2). So bahnt sich vielleicht doch eine Scheidung der Meister in der Fischerischen Werkstatt an.



Abb. 1. Heinrich und Melchior Fischer:
Maria aus einer Kreuzigungsgruppe,
um 1610/1620. Spitalkapelle Laufenburg



Abb. 2. Hans Reichel: Maria der bronzenen Kreuzigungs-
gruppe von 1605 in St. Ulrich und Afra, Augsburg

Der Reflex dieser grossen süddeutschen Bronzekunst wird mehrfach auch im Œuvre des aus Schweinfurt in Franken um 1620 nach Luzern eingewanderten Niklaus Geisler greifbar. An seinem ersten Hauptwerk, der Kanzel zu Franziskanern in Luzern 1628, sind gleich zwei solcher Vorbilder zu erkennen. Die feingliedrigen Allegorien der Tugenden, welche den Kanzelkorb umstehen, sind typenmässig Abkömmlinge der Gestalten an Benedikt Wurzelbauers Tugendbrunnen von 1585/1589 in Nürnberg. Die Figurengruppe der Auferstehung Christi mit den schlafenden Putten als Wächtern, die den Kanzeldeckel bekrönt, ist letztlich auf die entsprechende Bronzegruppe des herzoglichen Sarkophages von Adriaen de Vries 1617/1620 im Mausoleum von Stadthagen zurückzuführen. Im übrigen schwankt auch Geisler zwischen einem häufiger angewandten spröden, gotisierenden Stil (vgl. die Wappengruppe an der Luzerner Hofkirche²⁸) und einem seltener eingesetzten monumental-vitalen, der seine Kraft aus den deutschen Bronzewerken bezieht. Dazu möchte ich zählen: die Michaelsfigur an der Fassade der Hofkirche²⁹ und die grossen Gestalten der Verkündigung an Maria auf dem Chorgestühl daselbst³⁰ von 1642. Da in diesem Jahr Geisler für den Englischen Gruss besonders bezahlt wird, ist wohl Eigenhändigkeit gewisser als bei andern Teilen der Hofkirchenausstattung. Stilistisch mengt hier Geisler seinem Formenrepertoire mit der grössern Schmiegsamkeit der Figuren und dem zierlich verspielten Knitterfaltenwerk eine süddeutsche, an die Zürn gemahnende Komponente bei.

Einige Jahre, nachdem mit der Luzerner Hofkirche und ihrer Ausstattung für die Innerschweiz ein entscheidend zum barocken Gesamtkunstwerk überleitender Raum

entstanden war, kam es in Stans zu einem verwandten Unternehmen. Bildhauer war hier der aus dem Elsass zugezogene Gregor Allhelg, der ab 1647 Altäre und Taufstein schuf. Aber im Gegensatz zu den hölzernen, reichlich vergoldeten Schnitzaltären Geislers in der Hofkirche sind es nun Steinretabel aus dem einheimischen marmorgleich wirkenden schwarzen Kalk, kombiniert mit grauem Alabaster für das Figürliche. Der Raum selbst war ja auch ganz anders, nicht die graue Sandsteinarchitektur mit schlichter dekorativer Malerei an den Wänden und Gewölben, mittelalterlich dunkel, sondern eine strahlend helle Basilika mit schwarzpolierten Säulen und italienischem weissem Stuck. Wir wissen nicht, wie der elsässische Meister sich in diese Aufgabe hineingelebt hat und ob er dazu irgendwie vorbereitet war. Sicher ist, dass er in seinen hölzernen Arbeiten im Badener Gebiet und im Freiamt viel altertümlicher wirkt. Dies gilt vor allem für den Ölberg von 1646 an der St.-Anna-Kapelle in Bremgarten. Bezeichnenderweise haben ihm als Vorlage für die Reliefflügel Blätter aus Dürers Passion von 1510 gedient. In der Nachfolge der Stanser Altäre stehen hingegen die Grabmäler der General-von-Erlach-Kapelle in der Kirche von Schinznach um 1655. Auch hier sind stilistische Divergenzen zu konstatieren³¹.

Das vielseitigste Œuvre eines Innerschweizer Meisters im mittleren Drittel des 17. Jahrhunderts ist dasjenige von Hans Ulrich Raeber von Luzern.

Sein Typen- und Formenschatz lässt sich in keiner Weise aus der einheimischen Tradition ableiten. Er weist ganz eindeutig auf den Kreis der Familie Zürn. Bei ihr muss er gegen 1630 gelernt haben. Dafür sprechen zwar keine schriftlichen Zeugnisse, wohl aber seine Werke. Sie heben sich von der viel trockeneren und zuweilen konventionellen Art des Niklaus Geisler durch ihre höhere Originalität und Bewegtheit grundsätzlich ab. Es spricht für die Vertrautheit mit der Zürnschen Figurenwelt und zugleich auch für Raebers Eigenständigkeit, wenn Zürnsche Typen und Stilformen übernommen werden, aber nie in Kopie, sondern immer nur in ganz freier Abwandlung des Themas. Einige Beispiele mögen dies beleuchten. Ein Zürnsches Lieblingsthema sind die vielfältig und manchmal bizarr ausgedachten ritterlich gerüsteten Heiligen- und Engelsfiguren, deren berühmteste, die vom Wasserburger Hochaltar (1638/39), sich in den Staatlichen Museen von Berlin-Dahlem befinden (Abb. 4). Raeber hat das Thema bei seinen Michaelsstatuen und hl. Thebäern in der Luzerner Hofkirche und im Hergiswald aufgegriffen. Der theatralische Katakombenheilige St. Felix ist ein kleinerer Bruder der Wasserburger Ritter. Auch St. Ludwig auf dem Luzerner Franziskarnergestühl ist hier zu nennen (Abb. 3). Die zierlichen thronenden Prozessionsmadonnen im Kanton Luzern haben in Zürnschen Madonnen wie denen von Braunau oder Rossbach³² ihre nahen Verwandten. Dazu kommt die Tektonik des Faltenwerks, die Art, wie Arme aus den Gewändern stossen, wie Falten grossbrüchig temperamentvoll geschichtet sind, wie die Körper sich manieristisch drehen und die Arme ausgreifen. Der Sinn für das Bühnen- und Inszenierungshafte, wie er in der Ausstattung der Hergiswaldkirche bei Luzern, in den Figurenaltären der Nebenkapellen von St. Jost in Blatten und im St.-Michaels-Altar der Hofkirche sich auslebt, hat gleichfalls seine Wurzeln in den Zürnschen Plastikgruppen, aber natürlich auch in den szenischen Altären der Weilheimer Künstler in Augsburg und anderwärts.



Abb. 3. Hans Ulrich Raeber: Hl. Ludwig vom Chorgestühl der Franziskanerkirche in Luzern, um 1644/1651



Abb. 4. Martin Zürn: Hl. Sebastian vom Hochaltar in Wasserburg am Inn, 1638/39. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

Wenn in den 1660er Jahren ein Bildhauer aus dem schwäbisch-bayrischen Umkreis der Zürn nach Luzern in Raebers Werkstatt als Geselle kam, nämlich Michael Hartmann aus Wasserburg am Inn, so beruhte dies vielleicht auf persönlichem Kontakt Raebers mit ebendieser Region. Aber ebenso sicher ist es, dass Hartmann, der nach Raebers Tod 1665 dessen Werkstatt weiterführte, einen gänzlich andern Stil mitbrachte. Nicht den der Zürn, Degler, Steinle usw., sondern den antikisch-international geprägten, wie er in München damals zum Beispiel von Balthasar Ableitner (Evangelisten von 1672 in der Theatinerkirche) vertreten wurde³³. Manieristische Drehungen und Wendungen, gotisierende Verspieltheiten, Skurrilitäten gibt es nun nicht mehr. Nun herrscht das klassische Pathos und die Monumentalität denkmalhafter italienischer Skulptur als Leitbild. Eine gewisse Gleichförmigkeit der Typen ist der Preis. Dies zeigt das Œuvre, wenn wir an die Apostelserien in Neudorf oder Willisau denken oder die verstreuten Teile des Hochaltars der Mariahilfkirche in Luzern, des Hochaltars von Arlesheim (Abb. 6, 7) und die Figuren auf dem Chorgestühl zu Einsiedeln sowie die Chorwandfiguren in Blatten.

Wenn wir die späten Arbeiten aus der Werkstatt Raebers näher betrachten, insbesondere die Kreuzigungsgruppe der Kapuzinerkirche Schöpfheim, so fallen uns einige Statuen auf, welche mit ihrer Standfestigkeit, ihrer bestimmten Blockhaftigkeit und



Abb. 5. Michael Hartmann:
Hochaltar von St. Jost in Blatten,
um 1680/1690

dem Pathos sich grundlegend von Raebers Stil unterscheiden. Ist es zu kühn, darin bereits die mitwirkende Hand des zugewanderten Gesellen Michael Hartmann zu sehen? Zum mindesten war es ein ähnlich gesinnter Geselle.

Einen Höhepunkt im Werk Hartmanns bildet der Choraltar von St. Jost in Blatten mit seiner klassisch-pathetischen Pietà und den grossen Engeln mit den Leidenswerkzeugen (Abb. 5).

Woher hat Michael Hartmann seinen neuen Stil bezogen? Nachdem wir wissen, dass er die Lehre bei seinem Stiefvater Jacob Laub machte, gleich wie sein Bruder Adam Hartmann, so wird man deren Werke aufspüren müssen. Für unsern Aufsatz sind die eingeleiteten Recherchen im östlichen Oberbayern noch nicht fruchtbar zu machen³⁴.

Hier müssen wir eine Überlegung einschalten, die man gewöhnlich vergisst, nämlich die Frage nach dem Verhältnis der Plastik zur Stilstufe der Architektur, in der sie jeweils angesiedelt wurde. Rückblickend können wir festhalten, dass die Werke von Cades und der Brüder Fischer meist in mittelalterliche, manieristisch modernisierte Räume zu stehen kamen (Stadtkirchen Baden, Laufenburg, Rheinfelden, Stiftskirche Beromünster, Klosterkirche Wettingen). Geislers Hauptwerke verbanden sich mit der gotischen Franziskanerkirche und der noch stark nach mittelalterlichen Prinzipien gestalteten Hofkirche in Luzern. Raebers Altäre stehen in der Hofkirche und in ländlich pittoresken, unkonventionellen Wallfahrtskirchen wie Hergiswald und Blatten. Allhelg war in unserer Gegend der erste Bildhauer, der mit einem frühbarocken italieni-



Abb. 6. Michael Hartmann: Statue
(wohl Kirchenvater) vom ehemaligen Hochaltar
des Domes in Arlesheim, 1681.
Pfarrkirche Schliengen (Baden-Württemberg)



Abb. 7. Michael Hartmann: Statue
(wohl Kirchenvater) vom ehemaligen Hochaltar
des Domes in Arlesheim, 1681.
Pfarrkirche Schliengen (Baden-Württemberg)

sierenden Raum zu rechnen hatte. Im selben Moment löst er sich bezeichnenderweise von der Welt der süddeutschen Schnitzaltäre und nähert sich den südländischen Steinretabeln und ihrer klassischen Haltung. Ohne Zweifel hat der steinerne Hochaltar der Luzerner Hofkirche, Stiftung des päpstlichen Nuntius und nach einem 1633 aus Rom bezogenen Riss erstellt, stark auf die Entwicklung des Barockretabels antikischen Stils in der Zentralschweiz eingewirkt. Der Beginn von Michael Hartmanns Tätigkeit sodann fällt in die Jahre, da das erste barocke Bauwerk, die Luzerner Jesuitenkirche, geplant und 1666 ff. ausgeführt wird. Altäre und Plastiken sind nun nicht mehr hineingestellte Ausstattung in mittelalterlichem Sinn, sondern integrierender Bestandteil eines grössern architektonischen Ganzen. So gewinnen wir eine wesentliche Erkenntnis für den plastischen Stil Hartmanns, wenn wir ihn mit der gleichzeitigen und auch vor allem durch bayrische Künstler gestalteten Jesuitenkirche zusammensehen. Die international-klassische Bauweise der Luzerner Jesuitenkirche verhält sich zum regional-pittoresken Heiligtum im Hergiswald wie die Plastik Hartmanns zur Plastik Raebers.

Michael Hartmann war aber nicht der erste, der die klassisch-pathetische Sprache bei uns realisiert hat. Wer die Statuenreihen Simon Bachmanns auf dem Chorgestühl von Muri und einzelne von ihnen an der Aarauer Ausstellung von 1972 aus der Nähe



sah, ist sich bewusst, dass der Künstler im Zeitpunkt der Entstehung, um 1655/1660, damit in unserer Gegend zu früh kam, wenn auch nur um wenige Jahre. Noch gab es ja keinen barocken Kuppelbau in Muri, sondern eine romanische Basilika, in welcher dieses Gestühl seinen Platz fand. Es ist sein Schicksal, dass es im Verhältnis zum heiterfestlichen Raum von 1695/1697 schwer und altertümlich wirkt, bei seiner Entstehung etwa vierzig Jahre zuvor aber ohne Zweifel für unsere Region revolutionär war (Abb. 8, 9).

Wir wissen über Simon Bachmann sehr wenig, ausser dass er als wandernder Meister einen guten Teil seines Lebens in Italien, Ungarn, Böhmen und Deutschland zugebracht hat. Die Figuren des Gestühls, das er nach seiner Heimkehr schuf, bestätigen diese Nachricht. Sie haben nicht das geringste mit regionaler schweizerischer oder deutscher Barockplastik zu tun, sondern sprechen eine internationale klassische Sprache. Diese Figuren haben einige unverkennbare Eigenheiten: Sie sind extrem untersetzt und blockhaft, aber eminent plastisch, in grossen Formen zusammengefasst, gelassen, doch pathetisch dastehend, wie für hoch oben bestimmt, mit dem Blick nach dem Himmel, in die Tiefe oder in die Ferne zielend. Im Grunde genommen sehen diese durchschnittlich etwa 75 cm hohen Figuren aus wie Bozetti für mächtige Steinplastiken. Ist darin die Erfahrung der langen Wanderjahre niedergelegt? Hat der Freiämter Meister auf seiner 26jährigen Wanderschaft in der Welt draussen vielleicht an den Statuenzyklen von Fassaden mitgearbeitet? In der Art, wie diese Figuren keineswegs in die Rückwand geborgen erscheinen und auch nicht wie beispielsweise noch die des St. Urbaner Chorgestühls in eine Zone von Dekor eingebunden sind, sondern sich voll



◀ Abb. 8. Simon Bachmann: Chorgestühl der Klosterkirche Muri, Detail. Um 1655/1660

▶ Abb. 9. Simon Bachmann: Hl. Hieronymus vom Chorgestühl in Muri, um 1655/1660

und in freien Umrissen über dem Kranzgesims erheben, erinnern sie an die Statuenreihen barocker Fassadenbekrönungen. Unwillkürlich denkt man an die Figurenprozessionen auf der Hauptfront von St. Peter in Rom und auf den Kolonnaden des Petersplatzes. Aber auch an die Statuenreihen von S. Maria della Salute in Venedig oder die Kolossalfiguren des Salzburger Domes. Fast alle genannten sind zu spät, als dass sie Bachmann hätte sehen können. Aber an andern Orten liessen sich vielleicht die Prototypen einzelner Murensenr Gestühlsfiguren mit Geduld noch aufspüren.

Die gesicherten und eine stattliche Zahl zuschreibbarer Werke der Zuger Bildhauerfamilie Wickart in den ersten beiden Generationen, die sich um 1665 ablösten, nämlich des Vaters Michael Wickart (geb. 1600, gest. 1682) und des Sohnes Johann Baptist Wickart (geb. 1635, gest. 1705) sind von Georg Germann zusammengestellt und charakterisiert worden. Er hat ihre sehr breite Produktion und ihre verhältnismässig wenig variable stilistische Gestaltungsweise hervorgehoben. In beiden Generationen bleiben die Grundgestalten konstant, Vorliebe für gedrungene, kompakte Figuren, massig, wenig temperamentvoll, in der Haltung und Kleidung zum Antikischen tendierend.

Da es der Vater ist, der die Typen geprägt hat, so schenken wir ihm in unserm Zusammenhang doppelte Aufmerksamkeit. Wo bezog er seine Stilformen her? Sie haben mit der süddeutschen Gruppe der Zürn usw. nichts zu tun, aber auch nichts mit Geisler oder Allhelg. Ein Blick auf den um 1650 entstandenen zentralbauförmigen Tabernakel in der Pfarrkirchen-Sakristei von Arth, Kt. Schwyz, mit seiner winzigen Figurengruppe eines Abendmahls und der Statuette des Salvators erinnern viel eher an

die – freilich reichern – Tabernakel in den südlichen Alpentälern (Abb. 10). Es ist also durchaus denkbar, dass Michael Wickart dort seine Ausbildung gesucht hat. Wenn sich dann in den 1650er Jahren bei ihm die Tendenz zur immer massigeren und unteretzten Gestaltung der Figuren steigert, so könnte dies durch den Einfluss Simon Bachmanns aus Muri erklärt werden. Wobei freilich die Dezidiertheit der Bachmannschen Gestalten in eine mehr teigige Modellierung bei Wickart umgesetzt wäre. Aus gespannten Kraftgestalten werden Gutmütig-Korpulente.

Generationsmässig entspricht dem jüngern Wickart von Zug in Sursee der jüngere Tüfel, Hans Wilhelm (geb. 1631, gest. 1695). Da der Vater Kaspar Tüfel 1662 stirbt, erfolgt auch hier wie in der Wickart-Werkstatt und wie in der Raeber-Werkstatt die Ablösung der Generationen in den 1660er Jahren, und die nächste Wende ist um 1690/1700. Die zahlreichen Hans Wilhelm Tüfel zuweisbaren Werke zeigen ein breiteres Spektrum als das der Wickart. Er ist künstlerisch sensibler und abwechslungsreicher. Weich modellierte Figuren mit teilweise fast aufgeweichten Gesichtern werden von ihren Gewändern wie von einem sanften Wellenspiel umrieselt. Wir haben keine Ahnung, wo Hans Wilhelm Tüfels Lehrzeit und Wanderschaft sich abspielten. Nach Süddeutschland und Österreich, aber auch nach Italien weisen die Eigenarten Tüfelscher Plastiken nicht. So blicken wir mehr gefühlsmässig nach dem französischen und flämischen Bereich. Ich muss gestehen, dass mir trotz jahrelanger einstiger Beschäftigung mit der luzernischen Barockplastik erst jetzt aus örtlicher und zeitlicher Distanz bewusst wird, wie sehr sich die fast gleichzeitigen plastischen Ensembles von Raebers Hergiswald (1651–1662) und Tüfels Mariazell-Sursee (1658–1666) unterscheiden. Sie sind um so mehr vergleichbar, als es sich bei beiden um «Theatra sacra» handelt. Aber der phantastischen Konzeption von Hergiswald stellt Tüfel eine klassisch-nüchtern geordnete Gruppe von Ädikula-Altären gegenüber, in deren getäferten stubenartigen Kastenbühnen die Gruppen des Marienlebens, Geburt, Verkündigung und Tod, völlig

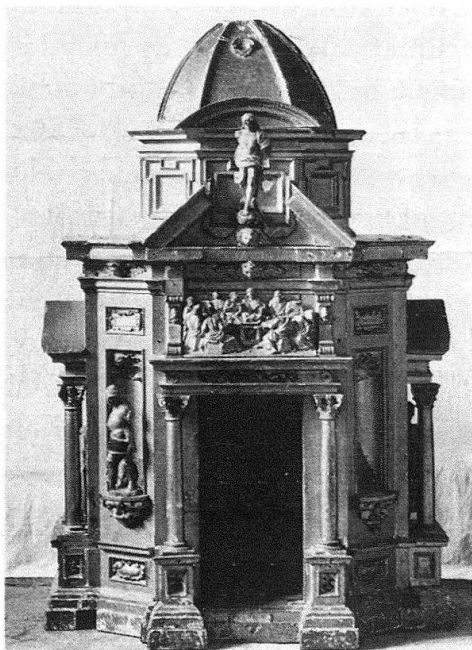


Abb. 10. Michael I. Wickart:
Tabernakel der Pfarrkirche Arth, Mitte 17. Jahrhundert

Abb. 11. Hans Wilhelm Tüfel:
Madonna am Haus
zur Krone in Sursee,
um 1670



Abb. 12. Hans Wilhelm Tüfel:
Hl. Ludwig von einem
Nebenaltar der
ehemaligen
Pfarrkirche Ricken-
bach, 1665, jetzt in
der Pfarrkirche
Wolhusen



isoliert aufgestellt sind. Es erinnert letztlich daran, wie um jene Zeit in Frankreich vollplastische Figurengruppen aufgestellt wurden, isoliert wie etwa Anguiers Geburt Christi 1665 im Val-de-Grâce in Paris oder Girardons Apollo mit den Nymphen 1666 in der ursprünglichen Thetisgrotte zu Versailles. Aber auch einzelne und gerade die bessern Statuen Tüfels verraten vielleicht französische Urbilder. Seine weitaus souveränste Figur ist wohl die Madonna am Haus zur Krone in Sursee (Abb. 11). Ihre freie Eleganz und Würde und insbesondere das geschlossene Oval des Gesichtes erinnern an die idealistischen Frauengestalten in der französischen Plastik und Malerei der Epoche.

Verräterisch ist auch ein ikonographisches Detail wie die Figur des hl. Ludwig um 1665 an einem der Nebenaltäre aus der Pfarrkirche Rickenbach, jetzt in der Pfarrkirche Wolhusen (Abb. 12). Der – übrigens in Luzern zufolge der französischen Dienste viel verehrte und dargestellte – Herrscher erscheint hier nach dem Schema des barocken Monarchen-Standbildes. Natürlich kommt es allüberall in höfischen Bereichen vor, aber die Prototypen sind zumeist unter Ludwig XIV. geschaffen worden³⁵. Hier, bei der Altarfigur, haben wir das beliebteste Schema: Der linke Arm ist eingestützt, die Rechte hält den Marschallstab.

Das Œuvre von Johann Friedrich Buol in Kaiserstuhl (geb. 1636, gest. 1700), welcher der Generation von Michael Hartmann, Johann Baptist Wickart und Hans Wilhelm Tüfel angehört, ist sehr lückenhaft erhalten³⁶. Er arbeitete für Kirchen beidseits des Hochrheins bis hinunter nach Säckingen und mehrfach für das entlegenere Mariastein, für dessen Wallfahrtskirche er vier Altäre lieferte. Von ihnen ist der 1679 von König Ludwig XIV. gestiftete Hochaltar an Ort, der Josefsaltar von 1684/1690 im

benachbarten elsässischen Buschwiller erhalten (Abb. 13). Da ihm für den Hochaltar ein französischer Riss aufgegeben wurde, an dem er einiges änderte, ist hier zwangsläufig eine Begegnung mit französischem Barock erfolgt. Wir erkennen aber auch in seinem Figurenstil Elemente, die in unserer Region eher fremd anmuten. Seinen Statuen geht das Temperament der meisten süddeutschen und deutschschweizerischen Barockfiguren ab. Sie wirken eher «klassisch», beruhigt und – bei schwächeren Beispielen – müde. Woher ihm die Idee zu den beiden grossen Engeln zu seiten des Buschwiller Altars gekommen ist, kann man kaum noch entscheiden. Zunächst erinnert man sich angesichts der beiden stolzen, mit den Händen scheinbar temperamentvoll gegen das grosse Relief des Retables greifenden, elegant drapierten Gestalten an ihre Urbilder im Œuvre Berninis und seiner Werkstatt: die Engel mit den Leidenswerkzeugen auf der Engelsbrücke und in S. Andrea delle Fratte, auch an die das Retabel flankierenden, von verschiedenen Meistern ausgeführten Altarengel im Querhaus von S. Maria del Popolo (1655–1657). Diese Engel haben eine ganze Schar von ihresgleichen nach sich gezogen, aus direkter oder indirekter Vermittlung konzipiert. Bei Fischer von Erlachs Seitenaltären in der Dreifaltigkeitskirche von Salzburg oder der Engelfolge von Michael Zürn d.J. (1682/1685) in der Stiftskirche von Kremsmünster erscheinen sie sozusagen aus erster Hand dort vom Bernini-Schüler entworfen, hier auf Grund eigener Anschauung, die den Zürn dritter Generation zu einem Bernini-Nachahmer machte. Die Holzbildwerke Buols andererseits sind mittelbare Nachfolge, in Holz umgesetzt und wohl erst noch durch ein französisches Zwischenglied mit Bernini verbunden.

Zum Schluss sei darauf hingewiesen, dass nicht allein stilistische Formen aus benachbarten und fremden Kunstlandschaften übernommen werden konnten, sondern auch spezielle Gattungen der Kirchengestaltung. So finden wir in der Zentralschweiz mehrere Reflexe der oberitalienischen Sacri Monti, das heisst in Kapellenreihen vollplastische Gruppen von Szenen aus der Heils- oder Heiligengeschichte. Diese Heiligen Berge, zumeist des 16./17. und 18. Jahrhunderts, häufen sich in den südlichen Alpentälern des Piemont und der Lombardei³⁷. Die eindrücklichsten Kapellenzyklen dieser Art finden sich in Varallo/Val Sesia, in Orta über dem Ortasee und auf dem Berge über Varese. Von ihnen hatten ohne Zweifel schweizerische Pilger Kenntnis, aber auch nordländische Künstler, die nach Italien zogen, und ganz sicher die schweizerischen Kapuziner. Entwerfer und Gründer einer Reihe dieser Heiligtümer waren nämlich Franziskaner oder Kapuziner. So wundert es uns nicht, wenn ein Luzerner Kapuziner, P. Ludwig von Wyl, der Spiritus rector des Hergiswald gewesen ist. Dieses 1651 bis 1662 unter seiner Leitung gewachsene Loreto-Heiligtum ist mit seinen Altären und plastisch-szenischen Einbauten und einem starken franziskanischen Element – Stigmatisation des hl. Franziskus, Erscheinung des hl. Antonius – zwar schon genug Zeugnis dafür (Abb. 14). Aber er hatte es, wie die Akten besagen, viel reicher, wirklich als Sacro Monte nach italienischer Art geplant, mit Stufenanlagen, Kapellenreihen und Kalvarienberg. All das wurde, ausser der Kirche, nie verwirklicht.

Hingegen wuchs in Einsiedeln eine Kapellenreihe, welche den nördlichen Pilgerweg über den Brühl säumte. 1615 bis 1624 wurden in Etappen sechs polygonale Kapellen mit Säulenvorhallen und Guckfenstern errichtet, bescheidenere Verwandte ihrer



Abb. 13. Johann Friedrich Buol: Mittelteil des Josefsaltars aus Mariastein, 1684/1690, jetzt Buschwiller (Elsass)

oberitalienischen Vorbilder. Die Künstler kamen grösstenteils aus Luzern: der Baumeister Mathe, aus dem Meiental gebürtig, also ein Oberitaliener, der Bildhauer der plastischen Gruppen, Bernhard Meyer, sowie der Maler Wägmann. 1837 wurden diese Kapellen abgebrochen, nur ihr Äusseres ist auf Bilddokumenten überliefert.

Zur selben Gattung gehören die plastischen Gruppen von Vermählung Mariä und Grablegung Christi, die Hans Ulrich Raeber 1644 bis 1648 für die Seitenkapellen der Wallfahrtskirche St. Jost in Blatten lieferte. Bereits erwähnt haben wir die drei szenischen Altäre Hans Wilhelm Tüfels (um 1665) in der Wallfahrtskapelle Mariazell bei Sursee.

Schliesslich ist als letztes, nicht mehr im ursprünglichen Zustand fassbares Denkmal dieser Art die Gruppe der Himmelfahrt Christi auf dem Hochaltar in der Kirche von Baar zu nennen. Dieses Retabel von 1767 enthält eine Himmelfahrt Christi, deren Krönungsgruppe offenbar vom Altar von 1622 übernommen ist, deren Apostelschar aber gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu dieser hinzugefügt worden war. Aus einer manieristisch-frühbarocken Schreingruppe nach dem gotischen Schema der Krönung Mariä durch die Heilige Dreifaltigkeit hatte so ein Barockmeister mit derben vollplastischen Apostelfiguren ein «Theatrum sacrum» gemacht. Dieser bescheidene Vorläufer der Asamschen Himmelfahrt Mariä im bayrischen Rohr (1723) ist sicher von Oberitalien angeregt; stilistisch dürfte er einem Mitglied der Zuger Bildhauerfamilie Wickart zuzuschreiben sein. Und da wir eingangs vernommen haben, dass einer von ihnen lange in Mailand – oder im Mailändischen? – arbeitete, ist natürlich die Versuchung gross an ihn zu denken.



Abb. 14. Wallfahrtskirche Hergiswald, 1651 ff.: Hochaltar, Triumphbogen und Kreuzigungsgruppe von Hans Ulrich Raeber, Kanzel von Hans Wilhelm Tüfel

Die hier knapp vorgestellten Bildhauer hätten allein den grossen Bedarf an Werken im 17. Jahrhundert nicht zu decken vermocht. Es gab neben ihnen in ihren Werkstätten zahlreiche Mitarbeiter, deren Namen in den Akten naturgemäss nicht greifbar werden. Es existierten aber auch noch andere Werkstätten. Durch längere und umfassende Beschäftigung mit sämtlichen, geringeren und bessern Arbeiten einer Region käme man zu einer klareren Kenntnis ihres künstlerischen Kräftehaushaltes. Man erkennt schon jetzt, dass es einige führende Meister gab, welche vom Ausland kamen oder dort ihre Wanderschaft absolviert hatten und welche die neuen Figurentypen und Stilformeln brachten. Ihre schwächeren Mitarbeiter und die weniger begabten Inhaber anderer Werkstätten zehrten von ihnen und wandelten mit mehr oder weniger Verstand diese Vorlagen ab. So können Typen und Formeln, welche ursprünglich bei Michelangelo oder Bernini erfunden wurden, schliesslich aus dritter und vierter Hand bei einem provinziellen Schnitzer enden. Wie ein behender, aber nicht sehr erfindischer Provinzmeister sich gleichzeitig bei mehreren unserer regionalen Barockbildhauer mit Anregungen und Anleihen bediente, zeigte Bernhard Anderes in seiner Untersuchung über den Rapperswiler Bildschnitzer Jakob Hunger (1647–1712)³⁸.

Résumé

Le XVII^e siècle apporte dans les régions catholiques de la Suisse un grand développement de la sculpture. Le mouvement prend un essor rapide dès 1600. Comme toujours dans l'histoire de l'art en Suisse, on ne peut pas parler d'écoles régionales. Une partie des maîtres vient des territoires artistiques voisins et emportent avec eux leur style propre; d'autre part, des Suisses effectuent leur tour de compagnonnage à l'étranger où ils se constituent un répertoire artistique.

L'étude des documents concernant l'origine et les voyages des plus célèbres parmi les nombreux sculpteurs de la Suisse centrale et du Nord de la Suisse – régions liées à

plus d'un titre – ainsi que l'analyse stylistique de leurs œuvres, donnent une image vivante de notre sculpture dans un XVII^e siècle varié.

Nous rencontrons en premier lieu une génération immigrée d'Allemagne du Sud (Bartholomäus Cades, Gregor Allhelg, Heinrich et Melchior Fischer, Niklaus Geisler) ou qui y avait accompli son compagnonnage (Hans Ulrich Raeber). Dans la première moitié du siècle, ils utilisent des éléments du gothique tardif allemand, repris également par l'architecture, ainsi que l'art riche de la fin du maniérisme allemand. Deux composantes y sont à distinguer: d'une part, la sculpture en bronze hollando-italienne de grand style, ornant fontaines, façades et tombeaux; d'autre part, la sculpture en bois des autels aux multiples figures. Les éléments gothiques sont facilement identifiables chez les frères Fischer et chez Cades; chez les Fischer et particulièrement chez Geisler, l'influence des types et des formes de la grande sculpture en bronze se fait sentir. Raeber, de son côté, est apparemment influencé directement par la famille de sculpteurs Zürn. Il interprète leur style plein de tempérament de manière pittoresque et scénographique et devient ainsi un des premiers maîtres baroques de la Suisse.

Le style théâtral et populaire de Raeber est remplacé vers 1650/1660 par une nouvelle conception de la sculpture, influencé par le Bernin et le style antiquisant de tendance monumentale. Simon Bachmann de Muri en est le premier représentant et quelques années plus tard, à Lucerne, Michael Hartmann, venant de Bavière. Hans Wilhelm Tüfel de Sursee et Johann Friedrich Buol de Kaiserstuhl appartiennent au même courant stylistique; ils sont probablement influencés par la France et la Flandre, ainsi que la famille Wickart de Zoug. Une dernière source d'inspiration sont les «Sacri Monti» de l'Italie du Nord. Ils ont inspiré les scènes en ronde-bosse, caractéristiques pour les autels de la Suisse centrale, notamment ceux de Blatten, Sursee et Baar, ainsi que l'ensemble sculptural d'Hergiswald.

Anmerkungen

¹ Zusammenfassende Darstellungen der Barockplastik dieser Regionen gibt es nicht. Es ist daher vor allem auf die bis jetzt vorliegenden «Kunstdenkmäler»-Bände zu verweisen; bearbeitet sind die Kantone Unterwalden, Schwyz, Zug und Luzern sowie das Freiamt als Teil des Kantons Aargau. – Zwei Ausstellungen und ihre Kataloge boten Überblicke: ADOLF REINLE, *Barocke Kunst der Schweiz*, Kunstmuseum Luzern 1956. – PETER FELDER, *Barockplastik des Aargaus*, Kunsthaus Aarau 1972.

² LUC MOJON, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, IV: Das Berner Münster*, Basel 1960, S. 172 ff.

³ FELDER, *Barockplastik* (wie Anm. 1), S. 23 ff. – P. RAINALD FISCHER, «Die Restaurierung des Hochaltars der Pfarrkirche von Appenzell», in: *Antonius, Zeitschrift des Kollegiums Appenzell*, XXXVIII (1971), S. 78 ff.

⁴ FELDER, *Barockplastik* (wie Anm. 1), S. 26 ff. – Die Kirchenbücher von Laufenburg, Stadtarchiv Nd. 151, enthalten von 1597 bis 1630 kein einziges Mal den Familiennamen Fischer! – *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden, VI: Die Kunstdenkmäler der Stadt Pforzheim*. Karlsruhe 1939, nennen 1512 als Inhaber einer Badstube Michael Fischer (S. 344) und verzeichnen den Grabstein eines Gerbers Peter Fischer von 1609 (S. 242).

⁵ ALBAN GERSTER, «Die Jesuitenkirche in Pruntrut», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XXVIII (1971), S. 95 ff., speziell S. 100 und 118 f. – Der Baumeister der Kirche, Niklaus Frick, Bürger von Ulm, kam von Laufenburg, wo er zuvor tätig war.

⁶ KARL SCHIB, *Die Geschichte der Stadt Laufenburg (= Argovia, LXII)*, Aarau 1950, S. 67 f.

⁷ ADOLF REINLE, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, IV*, Basel 1956, vor allem S. 22 f., 25–27 und 264 f.

⁸ RENATE DUNKEL, *Niklaus Geisler, ein süddeutscher Bildhauer des 17. Jahrhunderts*, Diss. Universität Bonn 1955 (ungedruckt). – Vgl. vor allem ADOLF REINLE, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, II*, Basel 1953, S. 125 ff. (Hofkirche) und 221 ff. (Franziskanerkirche), ferner ebd., VI, Basel 1963, S. 426 f. (Kunsthistorischer Überblick), sowie FELDER, *Barockplastik* (wie Anm. 1), S. 37.

- ⁹ FELDER, *Barockplastik* (wie Anm. 1), S. 13 f.
- ¹⁰ OTHMAR STEINMANN, *Der Bildhauer Johann Ritz (1666–1729) von Selkingen und seine Werkstatt*, Sitten 1952, S. 14 und 29, Anm. 29.
- ¹¹ ADOLF REINLE, «Hans Ulrich Räber und Michael Hartmann: Die Hauptmeister der Luzerner Barockplastik», in: *Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde*, XIX/XX (1959), S. 9–44.
- ¹² ADOLF REINLE, «Barocke Altäre im Kanton Zug», in: *Zuger Neujahrsblatt*, 1966, S. 4 f. mit Abb.
- ¹³ HANS RUDOLF HEYER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft*, I, Basel 1969, S. 56 und 77. – Im älteren Ausstattungsbestand von Arlesheim scheint mir die steinerne Madonna über dem Hauptportal (HEYER, S. 75, Abb. 59) zum mindesten auf ein Modell von Hartmann zurückzugehen, da sie trotz einigen primitiven Verformungen seinen Stil zeigt.
- ¹⁴ CLAUD ZOEGE VON MANTEUFFEL, *Die Bildhauerfamilie Zürn, 1606–1666*, 2 Bde., Weissenhorn 1969.
- ¹⁵ Zu Raebervgl. Anm. 11.
- ¹⁶ GEORG STAFFELBACH, «Das Geschlecht der Holzbildhauer Tüfel in Sursee», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, V (1943), S. 165 ff. – FRITZ BOSSARDT, «Die Altarbauer und Bildschnitzer Tüfel aus Sursee», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, X (1948), S. 72 ff. – REINLE, *Kdm. Luzern*, VI (wie Anm. 8), S. 431 ff. (Überblick).
- ¹⁷ FELDER, *Barockplastik* (wie Anm. 1), S. 19 ff. – GEORG GERMANN, «Simon Bachmann», in: *Sarner Kollegi-Chronik*, XXVIII (1966), S. 102–105.
- ¹⁸ FELDER, *Barockplastik* (wie Anm. 1), S. 21 f.
- ¹⁹ GEORG GERMANN, «Die Wickart, Barockbildhauer von Zug», in: *Unsere Heimat, Jahresschrift der Historischen Gesellschaft Freiamt*, XXXIX (1965), S. 3–39. – FELDER, *Barockplastik* (wie Anm. 1), S. 44 ff.
- ²⁰ *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, hrsg. von C. Brun, IV, Frauenfeld 1917, S. 452.
- ²¹ FRITZ KLOTZ, «Der Speyerer Bildhauer Franz Joseph Wickart», in: *Pfälzer Heimat*, 1960, S. 107–109. Nachdruck in: *Heimat-Klänge ... Zug*, XLI (1961), Nr. 8/9.
- ²² Pfarrarchiv Kriens, Kirchenbücher. – Staatsarchiv Luzern, Ratsprotokoll. – Die Angaben aus den Prager Archivalien verdanke ich Herrn Viktor Kotrba, Akademie der Wissenschaften in Prag.
- ²³ BRIGITTE LOHSE, *Christoph Daniel Schenck, ein Konstanzer Meister des Barock*, Konstanz 1960.
- ²⁴ ADOLF REINLE, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, V, Basel 1959, S. 377 f.
- ²⁵ FELDER, *Barockplastik* (wie Anm. 1), Taf. 2, 3.
- ²⁶ REINLE, *Kdm. Luzern*, IV (wie Anm. 7), S. 62, Abb. 47.
- ²⁷ FELDER, *Barockplastik* (wie Anm. 1), Taf. 5.
- ²⁸ REINLE, *Kdm. Luzern*, II (wie Anm. 8), S. 155, Abb. 110.
- ²⁹ Ebd., Abb. 109.
- ³⁰ XAVER VON MOOS, *Luzern: Ein kleiner Kunstführer*, Luzern o. J. [1946], Abb. 30, 31.
- ³¹ MICHAEL STETTLER und EMIL MAURER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, II, Basel 1953, S. 405. – F. DE QUERVAIN, «Die Grabmäler von Erlach in der Kirche Schinznach», in: *Unsere Kunstdenkmäler*, XXII (1971), S. 181 ff.
- ³² ZOEGE VON MANTEUFFEL, *Zürn* (wie Anm. 14), Abb. 223, 236.
- ³³ *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. von Otto Schmitt u. a., VI, Lfg. 64/65, Stuttgart 1970, Sp. 504, Abb.
- ³⁴ Herrn Pfarrer Astner, Vogtareuth bei Rosenheim in Oberbayern, verdanke ich eine Photographie des dortigen Hochaltars von 1664 mit Figuren von Adam Hartmann. Eine generelle Verwandtschaft zu den Bischofsstatuen seines Bruders Michael besteht, doch zeigt letzterer einen viel eigenwilligeren Faltenstil.
- ³⁵ Vgl. zahlreiche Beispiele im Ausstellungskatalog *Europäische Barockplastik am Niederrhein: Grupello und seine Zeit*, Kunstmuseum Düsseldorf 1971, Abb. 8, 11, 16, 17 und Taf. 3, 83, 124, 197, 199.
- ³⁶ ERNST BAUMANN, «Der Hochaltar zu Mariastein», in: *Jurablätter*, XVII (1955), S. 81 ff. – GOTTLIEB LOERTSCHER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn*, III, Basel 1957, S. 354 und 371 ff. – ADOLF REINLE, «Das Automobil des Kaiserstuhler Barockbildhauers Johann Friedrich Buol», in: *Argovia*, LXXII (1960), S. 170–176. – FELDER, *Barockplastik* (wie Anm. 1), S. 21 f. – Die Fragmente des ehemaligen Buolschen Hochaltars von Griessen bei Tiengen werde ich nächsthin in der *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* publizieren, wobei die stilistische Herleitung nochmals zur Sprache kommt.
- ³⁷ Einen vorzüglichen Überblick dieser Anlagen bietet SANTINO LANGÉ, *Sacri Monti piemontesi e lombardi* (Reihe Collana italiana, VII), Mailand 1967.
- ³⁸ BERNHARD ANDERES, H.-CHRISTOPH VON IMHOFF und WALTER TRACHSLER, «Beiträge zum Werk des Rapperswiler Bildhauers Jakob Hunger (1647–1712)», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XXVI (1969), S. 197–219.

Abbildungsnachweis: Peter Ammon, Luzern: Abb. 3, 11. – Max Bütler, Luzern: Abb. 5, 14. – Kunstdenkmäler-Archiv des Kantons Aargau (Photo Knecht): Abb. 1; (Photo Germann): Abb. 8, 9, 10. – Kunstdenkmäler-Archiv des Kantons Solothurn (Photo Widmer): Abb. 13. – Pfarramt Schliengen, Baden: Abb. 6, 7. – Verf.: Abb. 12. – Aus: THEODOR MÜLLER, *Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreissigjährigen Krieg* (Die Blauen Bücher), Königstein im Taunus 1963; Abb. 2. – CLAUD ZOEGE VON MANTEUFFEL, *Die Bildhauerfamilie Zürn*, Weissenhorn 1969; Abb. 4.