

Notizen und Nachträge zur schweizerischen Barockplastik

Autor(en): **Felder, Peter**

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): **32 (1981)**

Heft 2

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393410>

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.

NOTIZEN UND NACHTRÄGE ZUR SCHWEIZERISCHEN BAROCKPLASTIK

von Peter Felder

Bei der Ausarbeitung eines Meisterverzeichnisses der schweizerischen Barockplastik bin ich auf zahlreiche Werk- und Meisterzusammenhänge gestossen, die auf unser bildnerisches Schaffen des 17. und 18. Jahrhunderts neues Licht werfen und es verdienen, hier stichwortartig mitgeteilt zu werden. Allerdings kann ich nicht mit umstürzenden Neuentdeckungen aufwarten, sondern lediglich ein paar schattierende Glanzlichter auf das kunsthistorische Panorama der schweizerischen Barockplastik hinsetzen. Die notwendigen Zuweisungsmethoden auf Grund von archivalisch gesicherten Arbeiten boten dabei besonders günstige Voraussetzungen, zumal in unseren meist ländlichen Regionen selten mehrere Bildhauer gleichzeitig nebeneinander tätig waren. Mit diesen systematisch durchgeführten Quervergleichen lassen sich die Leistungen der einzelnen Meister und Werkstätten besser fassen und schärfer gegeneinander absetzen – das bunte Bild unserer peripheren Kunstlandschaften gewinnt so an Leuchtkraft.

Zu den führenden Bildhauern zwischen Nachgotik und Frühbarock gehören die Brüder *Heinrich und Melchior Fischer* aus Laufenburg (eine Werkscheidung der beiden

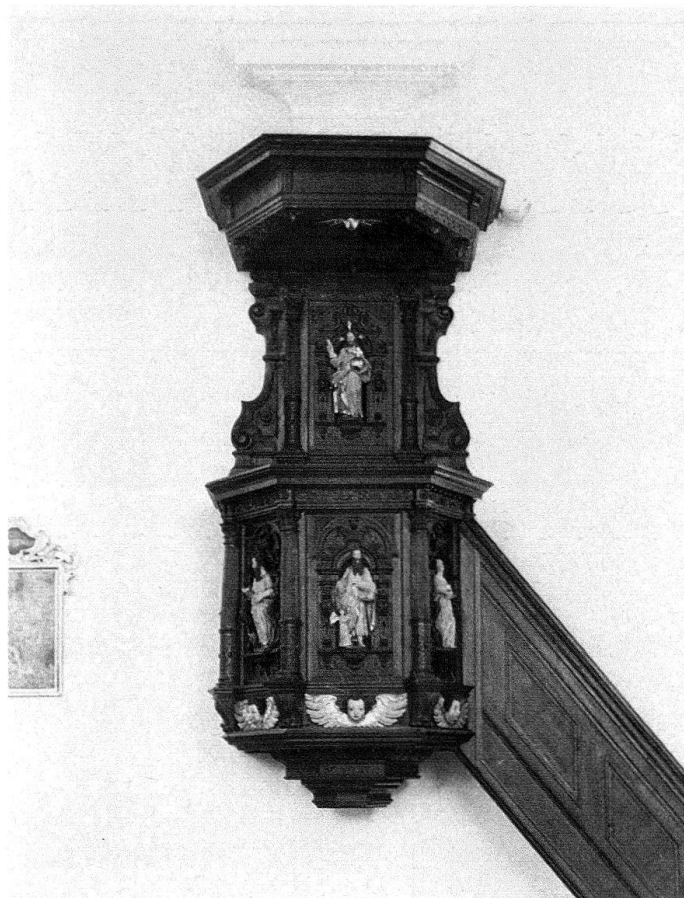


Abb. 1. Flühli (LU). Pfarrkirche. Kanzel (vormals Stiftskirche Beromünster) von den Brüdern Heinrich und Melchior Fischer, um 1610

Meister ist bislang nicht geglückt), denen wir vor allem das 1606–1610 geschnitzte Chorgestühl der Stiftskirche in Beromünster verdanken. Ausgehend von diesem Schlüsselwerk, habe ich seinerzeit den Brüdern Fischer die figurengeschmückte Kanzel der Stadtkirche in Bremgarten zugeschrieben¹, die nach meinen neuesten Feststellungen stilistisch und typologisch mit derjenigen in der Pfarrkirche Flühli bei Schüpfheim übereinstimmt (Abb. 1)². Da es sich bei letzterer um die ehemalige Kanzel der Stiftskirche Beromünster handelt, die erst 1787 geschenkwise nach Flühli gelangt ist³, liegt es auf der Hand, diese ebenfalls der Fischerschen Werkstatt zuzuweisen. An diese einheitliche Werkgruppe anschliessen lässt sich sodann das zierliche Schnitzaltärchen in der Kapelle Roth im luzernischen Grosswangen, das bis in Einzelheiten analog ornamentiert ist und an den beidseitigen Retabelwangen Statuen der hl. Michael und Margaretha, zwei typische Fischerfiguren, zeigt⁴.

Als besonders ergiebige Vergleichsobjekte für das figuralplastische Schaffen des Brüderpaares haben sich die 1611 entstandene Madonna am Muttergottesaltar in Beromünster⁵ und die Maria aus dem Kapuzinerkloster in Laufenburg erwiesen⁶, indem die bereits bekannte Gruppe der stilverwandten Bezugsobjekte (Muttergottes Historisches Museum Schloss Lenzburg, Gnadenbild U. L. Frau im Kloster Engelberg, Kreuzigungsgruppe Friedhofkapelle Frick usw.) zu ergänzen ist durch eine Kreuzigungsgruppe in Schwyz⁷, eine Agatha- und eine Hedwigstatue in der Dorfkapelle Fisibach (Kt. Aargau), eine Muttergottesstatue in der Pfarrkirche Ballwil⁸, und – vielleicht als Frühwerk – das Gnadenbild in der Wallfahrtskapelle Vorburg bei Delsberg⁹. All diese Skulpturen aus dem Umkreis der Fischer sind gekennzeichnet durch eine ausgeprägte Typenkonstanz, füllige Körperlichkeit und einen metallischen Gewandstil, der an zeitgenössische Bronzearbeiten eines Hans Krumper oder Hans Reichle gemahnt. Ebenfalls der Werkstatt der Brüder Fischer zuzuordnen ist schliesslich das fein gearbeitete Retabelrelief mit der Marienkrönung in der Stadtkirche Rheinfelden (ehem. Altar des dortigen Hl.-Geist-Spitals), das stilistisch und kompositionell mit dem entsprechenden Dorsalrelief des Chorgestühls in Beromünster zusammenhängt¹⁰.

Wer sich mit den Anfängen der Innerschweizer Barockskulptur befassen möchte, wird mit Vorteil die 1633–1644 neugebaute Luzerner Hofkirche aufsuchen, wo er neben der reichhaltigen Bauplastik ein sehr bemerkenswertes Ausstattungsensemble vorfindet, das nach Zahl und Rang die grösste bildhauerische Leistung unseres 17. Jahrhunderts darstellt¹¹. Ein ganzer Tross von Bildhauern und Steinmetzen, von Altarbauern, Schnitzern und Fassmalern muss hier, gleichsam im Wettstreit, nebeneinander gearbeitet haben. Allein an den elf Seitenaltären kann man noch heute über 200 Statuen, Figuren und Köpfe wahrnehmen, die offensichtlich auf mehrere Meister und Gesellen zurückgehen. Als greifbare Persönlichkeiten nennen die Bauakten nur *Niklaus Geisler* (1585 bis um 1665), der die Oberleitung der Bildhauerarbeiten innehatte und ehrgeizig genug war, möglichst viel an sich zu raffen; ferner dessen jüngeren Rivalen *Hans Ulrich Räber* (um 1610 bis um 1664), der erst nach der Weihe der Hofkirche (1644) richtig zum Zuge kam; und den aus Sursee gebürtigen *Kaspar Roth* (gest. 1676), dem 1642 wegen verdienstvoller neunjähriger Mitarbeit beim Wiederaufbau der Hofkirche das Hinter-



Abb. 2. Luzern. Sakristei der Hofkirche. Auferstehungschristus von Kaspar Roth, 1649



Abb. 3. Solothurn. St. Peterskapelle. Hl. Verena am Hochaltar von Niklaus Hermann, 1653

sässenrecht verliehen worden war. Während wir von der künstlerischen Schaffensweise Geislers und Räbers ein klares Vorstellungsbild besitzen¹², sind mir von Roth lediglich zwei aktenmässig gesicherte Einzelwerke bekannt, nämlich die Madonnenfigur am Hauptportal der Hofkirche (1643) und die neuerdings abgelagte Statue eines Auferstehungschristus in der dortigen Sakristei (1649) (Abb. 2). Jeder dieser drei Meister muss von Mitarbeitern sekundiert worden sein, so dass eine feste Zuweisung der einzelnen Altarwerke problematisch wird. Fasst man aber die kardinalen Meisterzusammenhänge ins Auge, so lassen sich diese Werkstattbereiche wie folgt gruppieren und eingrenzen: von Geisler Heinrichs- und Nikolausaltar (ganz), Seel- und Leodegarsaltar (hauptsächlich), Mariä End-, Andreas- und Benediktsaltar (zum Teil); von Räber Michaelsaltar (ganz), Mauritius- und Salvatoraltar (zum Teil); von Roth vermutlich Katharina- und Christophorusaltar. Innerhalb dieses freien Kräftemessens zwischen Meistern und Gesellen erleben wir auf Schritt und Tritt den Durchbruch zum neuen Stil – besonders eindrücklich in der Konfrontation des kantig-spröden Nikolausretabels von Geisler mit dem fulminant instrumentierten Michaelsaltar des 25 Jahre jüngeren Räber, der die neue führende Generation vertritt. Als noch unbekannte Arbeit dieses ungemäin sensiblen Bildschnitzers sei hier der Auferstehungschristus in der Wallfahrtskirche Werthenstein aufgeführt.

An der Altarausstattung der Hofkirche beteiligt gewesen scheint schliesslich der aus Beromünster stammende *Niklaus Hermann* (1605 bis um 1680), der 1641 in die Lu-



zerner Lukasbruderschaft eintrat, sich seit 1646 in Solothurn aufhielt und am dortigen Hochaltar der Peterskapelle (1652/53) erstmals fassbar wird (Abb. 3)¹³. Dieses gesicherte Altarwerk ist heute das entscheidende Vergleichsobjekt zur Erforschung des weiteren Schaffens von Hermann. So bietet die sehr eigenständige Retabel-Ornamentik (stilisierte Blattwerkmanchetten und Festons an Säulenschäften, wild bewegte Rollwerkswangen, denen feingeschnitzte Engelsköpfe entwachsen usw.) direkte werkstattmässige Anknüpfungspunkte an den 1648 gestifteten Mariä-Himmelfahrt-Altar in der Hofkirche und insbesondere an den Hochaltar der Schlachtkapelle in Sempach (1641)¹⁴, an die Altarausstattungen in der Galluskapelle in Beromünster (1641–1643) (Abb. 4) und der Pfarrkirche in Oensingen (um 1646–1650) sowie den Altar in der Grossen Sakristei der Stiftskirche Beromünster (um 1680). Ähnlich der Hofkirchenausstattung zeigen manche dieser Altäre aus Hermanns Werkstatt kein stilistisch einheitliches Figurenwerk.

Von der bekannten Surseer Bildhauerfamilie Tüfel kennen wir vor allem *Hans Wilhelm Tüfel* (1631–1695), der neben Räber zu den phantasievollsten Bildschnitzern der Innerschweiz gehört¹⁵. Sein reichhaltiges Œuvreverzeichnis ist zu ergänzen durch die Figurengruppe der Hl. Familie mit der Hl. Dreifaltigkeit in der Kapelle des Weilers Oberdorf bei Grosswangen¹⁶ und eine Sebastiansstatue in der Sammlung Fritz Steiner, Ettiswil. Hans Wilhelms Vater *Kaspar Tüfel* (vor 1598–1662) kennen wir vornehmlich als Tischlermeister und Ornamentschnitzer. Sein 1647–1651 ausgeführtes Chorgestühl der Luzerner Franziskanerkirche ist identisch ornamentiert wie die um 1640 reich ge-

↓ Abb. 4. Beromünster. Galluskapelle. Altäre aus der Werkstatt von Niklaus Hermann, 1641–1643

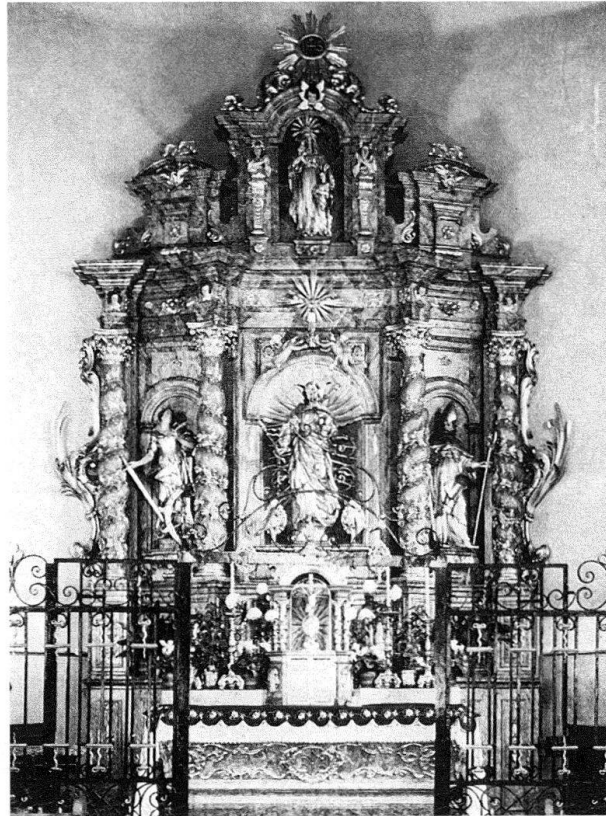


Abb. 5. Solothurn. St. Katharinenkapelle. Liebfrauenaltar (bis 1768 St. Ursenkirche) von Kaspar Tüfel, 1648

schnitzten Portalflügel der Stadtkirche in Sursee (heute Pfarrkirche Oberrohrdorf), was unverkennbar auf die gleiche Hand schliessen lässt¹⁷. Eine unmittelbare stilistische Weiterbildung (u. a. mit perspektivischen Muschelnischen) zeigt das prunkvolle Hauptportal der Stanser Pfarrkirche, die 1641–1647 von Baumeister Jakob Berger aus Sursee (sic!) errichtet wurde¹⁸. Vermutlich hat Kaspar Tüfel an der vortrefflichen Altarausstattung der Wallfahrtskirche Mariazell in Sursee mitgearbeitet. Sein einzig verbürgtes Altarwerk ist der 1648 für die Solothurner St.-Ursen-Kirche geschaffene Liebfrauenaltar (Abb. 5), der 1768 in verändertem Zustand (z. T. neue Figuren) in die dortige St.-Katharinen-Kapelle transferiert wurde. Wahrscheinlich dürften sich im Luzernbiet noch weitere Altäre Tüfels vorfinden. Als mögliche Werke nenne ich den Hochaltar der Pfarrkirche in Büron¹⁹ und den Hochaltar der Mauritiuskapelle in Schötz²⁰, die beide mit dem Solothurner Altar stilverwandt sind.

Über die Zuger Meister Wickart hat Georg Germann eine erste zusammenfassende Studie verfasst und darin die beiden wichtigsten Vertreter, *Michael Wickart d. Ä.* (1600–1682) und dessen Sohn *Johann Baptist* (1635–1705), speziell herausgearbeitet²¹. Die erhaltenen Werke dieses produktiven Künstlerpaares und dessen Werkstatt sind ausserordentlich zahlreich, doch hält es schwer, den homogenen Stil der Wickart nach Meisterhänden zu scheiden. Offensichtlich war Michael die stärkere Persönlichkeit als Johann Baptist, der die biedermännische Kunst des Vaters mit geringer Erfindungsgabe weiterführte²². – Hier sei lediglich das Frühwerk Michaels erhellt. Aus dessen



Abb. 6. Menzingen (ZG). Pfarrkirche. Hochaltar von Michael Wickart d. Ae., dat. 1639



Abb. 9. Baar (ZG). Pfarrkirche. Himmelfahrt und Krönung Mariae aus der Werkstatt von Michael Wickart d. Ae., um 1650

Schaffenszeit zwischen 1626 (Aufnahme in die Zuger Lukasbruderschaft) und 1641 (Entstehungsjahr der Kanzel aus der Kirche St. Michael in Zug, heute Dreifaltigkeitskirche Konstanz) war bis jetzt kein einziges Werk bekannt²³. Hält man aber im engeren Tätigkeitsgebiet des Meisters genauer Umschau, so fällt auf, dass der 1639 datierte Hochaltar der Pfarrkirche Menzingen (Abb. 6) gleichartig ornamentiert ist wie die zwei Jahre jüngere Konstanzer Kanzel und ausserdem das gesamte Figurenwerk dieses Altars ausgesprochen Wickartsche Stilmerkmale aufweist²⁴. Verglichen mit dem bisherigen Vorstellungsbild unseres Bildhauers sind allerdings die Gewänder der schwerverhaltenen Gestalten feiner differenziert und die Köpfe physiognomisch schärfer ausgeprägt. Den genau gleichen Skulpturen begegnen wir im Raume Zug–Freiamt noch mehrfach, namentlich in den monumentalen Bekrönungsfiguren der Grossen Orgel in Muri. So haben die beidseitigen Menzinger Bischöfe Oswald und Konrad ihre direkten Brüder in der Martins- und Benediktsfigur in Muri (Abb. 7), während die Menzinger Barbara mit dem charakteristischen Gewandbausch vor der Brust ihr geschwisterliches Gegenstück in der Murianer Muttergottes (Abb. 8) hat²⁵. An letztere anschliessen lässt sich eine Verenenstatuette in Hermetschwil²⁶, die Muttergottes-, Katharina- und Dorotheafigur am Altar der Wendelinskapelle in Lieli²⁷, ferner je eine nach den gleichen Modellen geschnitzte Marien- und Johannesstatue in der hl. Kreuzkapelle in Schwyz²⁸ und im Beinhaus in Oberägeri sowie eine weitere Marien- und Johannesfigur in der Pfarrkirche Menzingen (wohl gleichzeitig wie der dortige Hochaltar [siehe oben] um



Abb. 7, 8. Muri (AG). Klosterkirche. Hl. Benedikt und Muttergottes an der Grossen Orgel von Michael Wickart d. Ae., um 1630

1639). All diese stilistisch übereinstimmenden Gewandfiguren kennzeichnet ein volles plastisches Volumen, eine einfache Umrissführung und eine grossförmige Drapierung mit zügigen Vertikal- und Horizontalfalten, die sich unterhalb der Bauchpartie spitzwinklig schüsseln.

Wickarts reichhaltigstes Werk auf Aargauer Boden dürfte die Ausstattung der Klosterkirche Wettingen gewesen sein, welche 1652, anlässlich der Translation der beiden Katakombenheiligen Marianus und Getulius, erstellt worden war²⁹. Von der dortigen Altarplastik wurden hundert Jahre später je fünf Skulpturen für den Marianus- und Getuliusaltar und den Bernhardsaltar wiederverwendet. Diese von der bisherigen Wickart-Forschung nicht berücksichtigten Bildwerke gehören zweifellos zu den repräsentativen Leistungen aus der mittleren Schaffenszeit unseres Meisters. Die thronende Madonna am Altar der beiden Katakombenheiligen geht übrigens auf den gleichen bildhauerischen Vorwurf zurück wie eine Muttergottes in Islisberg, die ich ebenfalls Michael Wickart zuschreibe.

Als Frühwerk dieses Meisters betrachte ich schliesslich die plastische Himmelfahrt Mariä am Hochaltar der Pfarrkirche in Baar (Abb. 9). Diese vielfigurige Gruppe stammt von einem älteren Altar aus der Zeit um 1630/1640 und wurde 1777 wiederverwendet, indem man sie vermutlich teilweise überarbeitet hat³⁰. Die qualitativ merklichen Unterschiede der Figuren lassen auf verschiedene Hände schliessen. Dem oben charakterisierten Frühstil unseres Bildhauers entsprechen die Krönungsgruppe mit den

beiden musizierenden Engeln, ferner mehrere Apostel, die sich als Charaktergestalten von den übrigen Jüngern deutlich abheben. Ebenfalls der Wickart-Werkstatt zuzuordnen sind die vier nachträglich weiss gefassten Seiten- und Aufsatzfiguren desselben Altars, wobei die Katharinen- und Barbarastatue den Menzinger Figuren besonders nahe stehen, während Sebastian nach dem gleichen Modell geschnitzt wurde wie eine entsprechende Wickart-Statue im Pfarrhaus in Muri. – Meine Zuweisung der Baarer Hochaltarplastik an Michael Wickart d. Ä. und dessen Werkstatt fand ich nachträglich in einem historischen Abriss von Karl Franz Brandenburg (1763–1839) bestätigt, der offensichtlich auf fester Überlieferung basiert³¹.

Bis ins frühe 18. Jahrhundert haben die Wickart im Umkreis von Zug das Feld beherrscht. Ihr einziger ernsthafter Konkurrent war der Zuger Bildhauer *Karl Schell* (1612–1695), dem u. a. 1673 die Ausführung des neuen Hochaltars in der Klosterkirche in Muri übertragen wurde (1744 beseitigt), was die dort gleichzeitig beschäftigten Wickart als wahre Herausforderung empfinden mussten. Von den mehrfach bezeugten Altären und Plastiken Schells lässt sich kein einziges Werk mit Sicherheit verifizieren – ja, die bisherige Forschung ist nicht über Mutmassungen hinausgekommen³². Für uns besonders interessant ist Germanns Hinweis auf eine Michaelsstatue in der Wegkapelle in Wili bei Muri, die mit der um 1678 von Schell der dortigen Michaels- oder Handwerkerbruderschaft vergabten Figur dieses Heiligen identisch sein könnte. Der knabenhafte Seelenwäger zeigt nämlich auffallende stilistische Anklänge an den Posaunenengel am Orgelprospekt und an die beiden Seitenfiguren des Hochaltars der Pfarrkirche in Hitzkirch, wobei dieser Altar in der Jahresrechnung der dortigen Deutschordenskommende von 1684/85 durch folgenden Zahlungsvermerk ausgewiesen ist: «Dem bildhauer nacher Zug vmb die grosse altar bilder in choraltar 90 gl.³³» Die zugerische Herkunft des akademisch-strengen Altarbaus mit seinen gertenschlanken, grazil bewegten Heiligenfiguren ist damit klar verbürgt, nicht hingegen der Name des Bildhauers. Als solcher kommt auf Grund unserer heutigen Kenntnisse der dortigen Bildhauerwerkstätten keinesfalls ein Mitglied der Familie Wickart, sondern am ehesten Karl Schell in Frage.

Es ist das Verdienst von Adolf Reinle, den bedeutenden, einer oberbayerischen Bildhauerfamilie entstammenden Luzerner Meister *Michael Hartmann* (1640 bis um 1695/99) der Vergessenheit entrissen zu haben³⁴. Noch ungelöst blieb nach Reinle die Meisterfrage für eine geschlossene Gruppe von Werken in Neudorf und Gormund, welche zwar Hartmannsches Gepräge aufweisen, jedoch ein geringeres Qualitätsniveau verraten und deswegen von einem anderen Meister, «offenbar» Heinrich Morell, herühren sollen³⁵. Diese Abgrenzungsfragen sind ausserordentlich schwierig, zumal Hartmann als Nachfolger von Hans Ulrich Räber eine grössere Werkstatt betrieben haben dürfte. Ob es sich bei jener Werkgruppe nicht einfach um Werkstattarbeiten Hartmanns handelt? Dem Umkreis dieses Meisters zuordnen möchte ich eine Pietà und zwei kerzentragende Engel in der Pfarrkirche Hochdorf, wo Hartmann 1674 nachweisbar tätig war³⁶, ferner einen kürzlich restaurierten Kruzifixus in der Pfarrkirche Merschwand, dessen Kollator das Chorherrenstift Luzern war, und schliesslich den im



Abb. 10. Luzern. Hofkirche. Himmelfahrtschristus aus dem Umkreis von Michael Hartmann, um 1670/80

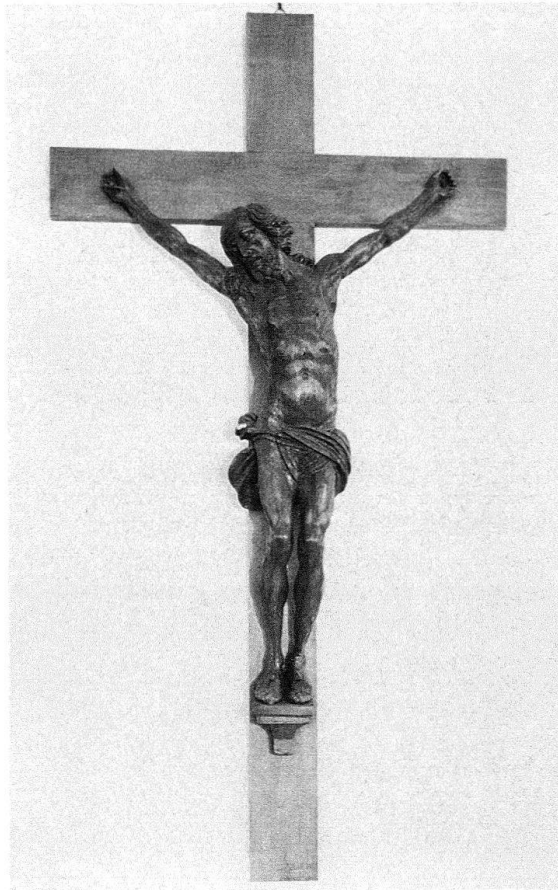


Abb. 12. Eschenz (TG). Schloss Freudenfels. Kreuzifixus aus der Werkstatt von Christoph Daniel Schenck, um 1670/80

Estrich der Luzerner Hofkirche verwahrten, aufziehbaren Himmelfahrtschristus, von dem hier erstmals eine Abbildung (10) veröffentlicht sei.

Von den zahlreichen Konstanzer Bildhauern des 17. Jahrhunderts hat bei uns vor allem *Christoph Daniel Schenck* (1633–1691) Spuren seiner Wirksamkeit hinterlassen. Seine knapp gefasste Monographie von Brigitte Lohse ist im Laufe zweier Jahrzehnte um mehrere künstlerische Facetten bereichert worden³⁷. Von der Forschung noch nicht gebührend zur Kenntnis genommen wurde Erika Ernis Hinweis auf die Salvator- und Evangelistenfiguren an der Kanzel der Solothurner Jesuitenkirche von 1687 (Abb. 11)³⁸. Die dort ausgesprochene Vermutung, es könnte sich bei den fünf Statuetten um eigenhändige Werke Schencks handeln, möchte ich unbedingt bejahen. Der exzentrische Stil der gefühlerregten, wie von magnetischen Kräften durchströmten Sehergestalten mit ihren hart knisternden und stürmisch kreisenden Gewändern ist ganz im Sinn und Geiste dieses eigenwilligen Meisters.

Ein besonders schöner Fund ist kürzlich Bernhard Anderes in Goldach geglückt, wo er von Schenck eine geistvoll komponierte Schutzengelgruppe nebst einer Katharinenstatue wiederentdeckte³⁹. Als Werkstattarbeit dieses exzellenten Bildschnitzers



Abb. 11. Solothurn. Jesuitenkirche. Kanzelkorb mit Tragengel von Johann Peter Fröhlicher und Statuetten aus der Werkstatt von Christoph Daniel Schenck, um 1687



Abb. 14. Mettau (AG). Pfarrkirche. Altarfigur des hl. Joseph von Franz Ludwig Wind, um 1755

nachzutragen wäre meinerseits ein Kruzifixus (Lindenholz, H. des Korpus 61,5 cm) auf Schloss Freudenfels (Kt. Thurgau) (Abb. 12), dessen Beurteilung heute erschwert wird wegen der unfachmännisch abgelösten farbigen Originalfassung.

Als erster markanter Vertreter der Fricktaler Barockplastik erscheint *Hans Heinrich Scharpf* (gest. 1659), dessen gesicherter Marmoraltar von 1645 in der Gnadenkapelle Mariastein (Abb. 13) für uns den entscheidenden Ausgangspunkt bildet⁴⁰. Und zwar hat die dortige Madonna in Engelsglorie ihr holzplastisches Gegenstück in der reizvollen Muttergottes am Liebfrauenaltar der Rheinfelder Stadtkirche, die vorbehaltlos Scharpf zugewiesen werden darf⁴¹. Ebenfalls für eindeutige Werke dieses Meisters halte ich die beiden um 1640/1650 geschaffenen Seitenaltäre der Pfarrkirche Therwil⁴², deren flüssig-subtile Formensprache am dortigen jüngeren Hochaltar – im Sinne direkter Werkstattnachfolge – weiterentwickelt ist⁴³. Wäre es angesichts dieses Tatbestandes nicht naheliegend, als Schöpfer des Therwiler Hochaltars in erster Linie den Sohn von Hans Heinrich Scharpf, *Johann Viktor Scharpf* (1643–1702), der seit 1670 in Rheinfelden als Bildhauer bezeugt ist, zu vermuten? Dies um so mehr, wenn man bedenkt, dass der Rheinfelder Maler Jost Herrschin 1683 diesen Altar farbig gefasst hat und ausserdem die zugehörigen Skulpturen die gleiche werkstattmässige Herkunft verraten wie eine



Abb. 13. Mariastein (SO). Kloster. Sakramentsaltar in der Gnadenkapelle von Hans Heinrich Scharpf, 1645

1689 datierte Pankratiusstatue und eine Kreuzigungsgruppe in Magden, die höchstwahrscheinlich in Rheinfelden entstanden sind⁴⁴.

Zum gleichen künstlerischen Umkreis gehört die 1706 datierte und stilistisch etwas entwickeltere Kreuzigungsgruppe in der Friedhofkapelle Herznach, in der ich ein Frühwerk des Scharpf-Schülers *Johann Isaak Freitag* (1682–1734) vermute⁴⁵. Von der gleichen Hand wie diese Kreuzigungsgruppe stammt mit Sicherheit eine ausdrucksstarke schmerzhaft Maria (H. 78 cm) im Fricktaler Museum in Rheinfelden. Den hohen bildhauerischen Rang von Freitag erkannten wir erstmals an der Aarauer Ausstellung, aus der dieser vergessene Meister als wichtigste Neuentdeckung hervorging⁴⁶. Seither ist Freitags Schaffen von Regula Zweifel weiter erforscht worden⁴⁷. Hier nachzutragen wäre noch eine Josephs- und eine Johannes von Nepomukstatue aus der Stadtkirche Laufenburg, die beide seit längerer Zeit verschollen sind⁴⁸.

Die Tätigkeit des bekannten Schwarzwälder Altarbauers und Bildhauers *Matthias Faller* (1707–1791) ist bei uns einzig in der Kartause Ittingen bezeugt, wo dieser 1764 die drei Choraltäre und 1766/1767 je zwei Altäre auf der Lettnerempore und im Bruderchor verfertigte. Aus der Werkstatt von Faller oder zumindest aus dessen nächstem Umkreis stammt der Hochaltar der Stadtkirche Laufenburg von etwa 1770/1772, der

nach Anlage und Gliederung weitgehend übereinstimmt mit dem mittleren Choraltar in Ittingen⁴⁹. Derselben Werkstatt zuweisen möchte ich ausserdem eine schmerzhaft Maria in Laufenburg, die stilistisch und typologisch wesensgleich ist wie die Muttergottes aus Fallers Kreuzigungsgruppe in der Kapelle Harpolingen (Schwarzwald)⁵⁰.

Der Kaiserstuhler Bildhauer *Franz Ludwig Wind* (1719–1789) ist vor allem als phantasievoller Bauplastiker hervorgetreten, so u. a. in Zürich 1755 am Zunfthaus «zur Meisen» und 1767/68 am Waisenhaus, in Zurzach 1773 am Propsteigebäude, ferner am nahegelegenen Schloss Schwarzwasserstelz (Portal von 1776 jetzt in Zurzach). Das knorrige Muschelwerk mit den grosslappigen Rocailles, wie es für diese Werke typisch ist, findet sich wieder am Epitaph für den 1757 verstorbenen Mettauer Pfarrherrn Franz Joseph Gerber. Das dortige 1773–1775 neugebaute Gotteshaus bietet überdies als besondere Überraschung eine vollständige Ausstattung Winds mit vier Altären, Kanzel, Chor- und Kirchengestühl. Dass es sich hier, vor allem was die Bildhauerarbeiten betrifft, um Schöpfungen dieses Meisters handelt, ergibt sich vor allem durch Vergleich mit dessen 1756 geschaffener Kanzel in der Pfarrkirche Kaiserstuhl⁵¹. Darüber vermag sogar der dünn und zart gewordene Spätstil Winds (vergleiche u. a. die Bankwangen in Kaiserstuhl mit denjenigen in Mettau) nicht hinwegzutäuschen, namentlich was die statuarische Auffassung und den speziellen physiognomischen Einschlag der Bildwerke anlangt, wie sie uns in den Altarfiguren (Abb. 14) und den szenischen Dorsalreliefs am Chorgestühl als Charakteristika dieses ländlichen Rokoko-Bildhauers entgegenreten.

Das reiche und vielseitige Schaffen des Einsiedler Bildhauers *Johann Baptist Babel* (1716–1799) ist 1970 umfassend gewürdigt worden⁵². Wenige Tage nach Erscheinen dieser Monographie erhielt ich eine Hochzeitsphoto mit dem Innenraum der Burgkapelle Glarus zugestellt, worauf untrüglich ein figurengeschmückter Altar aus Babels Werkstatt zu sehen war⁵³. Seither ist diese altehrwürdige Kapelle, die zwischen 1762 und 1769 als fünfter Bau ihr heutiges Aussehen erhielt, restauriert worden. Als besonderes Glanzstück erscheint im Blickfang des langgestreckten, tonnengewölbten Saalraums der Altar, der beidseits von Kredenzen begleitet wird (Abb. 15). Die drei stuckmarmornen Retabel mit ihrem rhythmischen Dreiklang von Säulen- und Rahmentyp bilden ein abgewogenes Ensemble, das sich bei allem Reichtum an Umrissebewegung und figürlicher Akzentuierung durch zurückhaltende Farbigekeit auszeichnet. Obschon uns archivalische Hinweise fehlen, bietet der Altar mannigfache Anknüpfungspunkte an das Schaffen des Einsiedlers. Von den hier benützten Werkmodellen hat sich offenbar einzig der Bozzetto der Felixstatue (Bekrönung der linken Kredenz, H. 92 cm) erhalten⁵⁴, indes weisen die drei übrigen Altarfiguren durch ein ganzes Geflecht von stilistisch-typologischen Zusammenhängen auf gesicherte Werke Babels hin. Der vom Knochenmann Ursus begleitete Fridolin (links Seitenfigur, H. 92 cm) ist wie ein Zwilingsbruder des hl. Meinrad in Feusisberg⁵⁵, während der hl. Hilarius (Gegenfigur, H. 100 cm) bis in Einzelheiten mit der Martinsstatue in Sursee übereinstimmt⁵⁶. Und St. Regula (Aufsatzfigur der rechten Kredenz, H. 92 cm) setzt das gleiche Modell voraus wie die Ettiswiler Barbara⁵⁷. Nicht vergessen seien schliesslich die beiden für Babel charakteristischen Giebelputzen, die ihre Beinchen, wie zum Knielauf ausholend, keck



Abb. 15. Glarus. Burgkapelle. Altar mit Kredenzen von Johann Baptist Babel, um 1769

gespreizt haben. Unverkennbar Babelsche Züge verrät auch die Altararchitektur, die im Vergleich zu den wenige Jahre jüngeren Rokoko-Retabeln in Oberarth bereits eine gemässigte Formensprache zeigt⁵⁸.

Das Altarwerk der Glarner Burgkapelle gehört zu den besten Leistungen aus der mittleren Schaffenszeit von Babel, dessen Werkverzeichnis ausserdem zu ergänzen ist durch eine Johannes von Nepomuk- und Aloysiusstatue (Lindenholz, ohne Fassung, H. etwa 60 cm) in Luzerner Privatbesitz⁵⁹, einen Kruzifixus (gebrannter Ton, H. 33 cm) in Zürcher Privatbesitz⁶⁰ und eine Nachbildung der Einsiedler Madonna (Werkstattarbeit) im Dominikanerinnenkloster Weesen⁶¹.

Der einzige namhafte Nachfolger Babels war der Schwyzer Bildhauer *Joseph Anton Janser* (1740–1808), dessen archivalisch bezeugte und kürzlich restaurierte Altarplastiken in der Pfarrkirche Cham von 1784 heute eine wichtige Ausgangsbasis zur weiteren Erschliessung des Gesamtœuvres darstellen. Als typische Arbeiten von Janser sind hier nachzutragen die beiden noch spätbarock geprägten Tabernakelputti in der Pfarrkirche Wohlen von etwa 1806, wo dieser Meister nachgewiesenermassen tätig war.

Diese bruchstückhaft zusammengetragenen Notizen und Nachträge zur schweizerischen Barockplastik mögen erweisen, wie sehr wir uns auf diesem Forschungsgebiet über weite Strecken hin auf Neuland bewegen. Noch fehlen uns viele Einsichten und Erkenntnisse, um ein geschlossenes Gesamtbild aufleuchten zu lassen. Indes beginnen sich heute schon die kardinalen Stil- und Meisterzusammenhänge abzuzeichnen und

machen deutlich, dass bei uns im 17. Jahrhundert lokale Werkstatttraditionen und landschaftliche Eigenart der Regionen in farbenfreudiger Vielfalt herrschten, während das Schaffen des 18. Jahrhunderts mit seinen starken Wechselbeziehungen zwischen einheimischen Meistern und ausländischen Wanderkünstlern zusehends in den Bannkreis der höfisch-internationalen Kunstrichtungen gezogen wurde, um schliesslich einem akademischen Klassizismus zu huldigen.

Anmerkungen

¹ Vgl. P. FELDER, *Kdm. Aargau IV* (1967), S. 53f, und Abb. 47, 50. – Ders., *Barockplastik des Aargaus* (Ausstellungskatalog, Aarau 1972), S. 30 (Nrn. 50–54) und Abb. 7.

² Siehe auch Anm. 23.

³ Vgl. X. VON MOOS, *Kdm. Luzern I* (1946), S. 102f. – A. REINLE, *Kdm. Luzern IV* (1956), S. 33.

⁴ Vgl. A. REINLE, a.a.O., S. 218 und Abb. 211.

⁵ Vgl. A. REINLE, a.a.O., S. 60 und Abb. 47.

⁶ Vgl. P. FELDER, *Barockplastik des Aargaus*, S. 27 (Nr. 41) und Abb. 4.

⁷ Vgl. A. MEYER, *Kdm. Schwyz I* (neue Ausgabe 1978), S. 123 und Abb. 98.

⁸ Vgl. Festschrift: Pfarrkirche St. Margaritha Ballwil, Restauration 1976/77, Abb. S. 36.

⁹ Vgl. H. REINERS, *Burgundisch-Alemannische Plastik*, Strassburg 1943, Abb. 299. – Die Tätigkeit der Brüder Fischer im Kanton Jura ist auch aktenmässig verbürgt. So schufen sie 1600–1603 die Altäre der Jesuitenkirche in Pruntrut (verschollen).

¹⁰ Vgl. *Rheinfelder Neujaarsblätter* 1978, Abb. 60. – Unter direktem Einfluss dieses Chorgestühlreliefs ist 1614 das mit dem Wappen des Stiftes Beromünster versehene Krönungsrelief über dem Portal der Kapelle in Ermensee gemesselt worden. Vgl. A. REINLE, *Kdm. Luzern VI* (1963), S. 40 und Abb. 28. – Das Relief in Rheinfelden scheint nicht isoliert entstanden zu sein, zumal den Brüdern Fischer auch der dortige Hochaltar von 1607 zuzuweisen ist.

¹¹ Vgl. A. REINLE, *Kdm. Luzern II* (1953), S. 141 ff.

¹² Vgl. R. DUNKEL, *Niklaus Geissler, ein süddeutscher Bildhauer des 17. Jahrhunderts*, Diss. Universität Bonn 1955 (ungedruckt). – A. REINLE, «Hans Ulrich Räber und Michael Hartmann. Die Hauptmeister der Luzerner Barockplastik», in *Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde XIX/XX*, Luzern 1959, S. 2–27.

¹³ Vgl. R. WALZ, «Die Sankt-Peters-Kapelle zu Solothurn», in *Solothurner Anzeiger* 1954, Nr. 244, Bl. 3. – E. ERNI, «Johann Peter Frölicher 1662–1723, ein Solothurner Barockbildhauer», in *Jahrbuch für solothurnische Geschichte* 50 (1977), S. 5 ff; 103f: Exkurs über Niklaus Hermann.

¹⁴ Vgl. A. REINLE, *Kdm. Luzern IV* (1956), S. 399f. und Abb. 420.

¹⁵ Vgl. G. STAFFELBACH, «Das Geschlecht der Holzbildhauer Tüfel in Sursee», in *ZAK* 5 (1943), S. 165–168. – F. BOSSHARDT, «Die Altarbauer und Bildschnitzer Tüfel aus Sursee», in *ZAK* 10 (1948), S. 72–76.

¹⁶ Vgl. A. REINLE, *Kdm. Luzern IV* (1956), S. 220 und Abb. 223.

¹⁷ Vgl. P. HOEGGER, *Kdm. Aargau VI* (1976), S. 442 und Abb. 421 f.

¹⁸ Vgl. R. DURRER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, Zürich 1899–1928, Abb. 487.

¹⁹ Vgl. A. REINLE, *Kdm. Luzern IV* (1956), S. 175f und Abb. 168.

²⁰ Vgl. A. REINLE, *Kdm. Luzern V* (1959), S. 207 und Abb. 186.

²¹ Vgl. G. GERMANN, «Die Wickart, Barockbildhauer von Zug», in *Unsere Heimat* 39 (1965), S. 3–39.

²² Als Werke von Johann Baptist Wickart sind hier u. a. nachzutragen: die Altarfiguren der Klosterkirche Fahr von etwa 1680/1690, die Altar- und Taufsteinplastik der Pfarrkirche in Meierskappel von 1683f. und besonders eine signierte und 1690 datierte Kreuzigungsgruppe in der Klosterkirche Weesen; vgl. O. EMMENEGGER und R. MUGGLI, «Die Restauration der Kreuzigungsgruppe», in *St. Galler Volksblatt* 3. August 1979. Letztere deckt sich stilistisch mit der 1676 entstandenen Kreuzigungsgruppe in der Kapuzinerkirche in Zug. Vgl. L. BIRCHLER, *Kdm. Zug II* (1935), Abb. 241. – Manche der mediokern Werkstattarbeiten stammen vielleicht von Michael Wickart d. J. (1629–1701).

²³ Nach FÜSSLIS *Lexikon* soll Wickart 1635 die Kanzel der Stadtkirche Zofingen erstellt haben, was jedoch auf Grund des Aktenbefundes und von Stilvergleichen (siehe M. STETTLE, *Kdm. Aargau I* [1948], S. 357 und Abb. 279) höchst unwahrscheinlich ist. Die altertümliche Zofinger Kanzel ist eine Replik der beiden Fischerschen Kanzeln in Flühli (vormals Beromünster) und in Bremgarten (siehe oben).

²⁴ Vgl. G. GERMANN, a.a.O., S. 10 und Abb. 3. – L. BIRCHLER, *Kdm. Zug I* (1934), S. 228–230 (Abb.). – A. REINLE, «Barocke Altäre im Kanton Zug», in *Zuger Neujaarsblatt* 1966, S. 21 f. (Abb.).

²⁵ Vgl. G. GERMANN, *Kdm. Aargau V* (1967), S. 288 und Abb. 217 f. – Die skurrile, von temperamentvollen Köpfen durchsetzte Knorpelwerk-Ornamentik des Orgelgehäuses in Muri stammt von einem andern Meister.

²⁶ Vgl. P. FELDER, *Kdm. Aargau IV* (1967), S. 252 und Abb. 260.

²⁷ Vgl. A. REINLE, *Kdm. Luzern VI* (1963), S. 221 f und Abb. 195.

²⁸ Vgl. A. MEYER, *Kdm. Schwyz I* (neue Ausgabe 1978), S. 203 und Abb. 195.

²⁹ Den Hinweis auf Wickart verdanken wir D. WILLI in *Cistercienser-Chronik* 1894, S. 113, wo auf Grund einer zur Zeit unauffindbaren Aktennotiz die nicht mehr erhaltene Kanzel dieses Meisters erwähnt wird.

³⁰ Vgl. L. BIRCHLER, *Kdm. Zug I* (1934), S. 82 und Abb. 55; II (1935, Nachdruck 1959 mit Nachtrag), S. 694 und Abb. 261. – A. REINLE, *Barocke Altäre im Kanton Zug*, S. 27f (mit guten Abb.). – Der von Birchler vorgeschlagenen Datierung «um 1700» kann ich nicht beipflichten, und zwar sowohl aus stilistischen wie aus typologischen Gründen; vgl. u. a. die mit ähnlichen Figurengruppen ausgestatteten Altäre aus dem frühen 17. Jahrhundert in Freiburg i. Ue. (M. STRUB, *Kdm. Fribourg II* [1956], Abb. 295, 298f.) und in Illertissen (*Das schwäbische Museum* 1925, Abb. 1f). – Reinle denkt ebenfalls an ein «Mitglied der Bildhauerfamilie Wickart» und datiert die Krönungsgruppe «offenbar von 1622», während seiner Meinung nach die «Apostelschar gegen Ende des 17. Jahrhunderts hinzugefügt worden war». Vgl. A. REINLE, «Innerschweizerische und Nordschweizerische Plastik im 17. Jahrhundert», in *Unsere Kunstdenkmäler XXIV* (1973), S. 311. – Ein besonders ergiebiges Vergleichsobjekt ist Michael Wickarts Dreifaltigkeitsgruppe in Schwyz (A. MEYER, a. a. O., Abb. 152).

³¹ Vgl. Kantonsbibliothek Aarau, *Zurlaubiana, Stemmographia Helvetica* Bd. 92, fol. 404 v. (aus: K. F. BRANDENBERG, *Lebensbeschreibung Aller Künstleren von Zug*): «Michel Wickhart von Zug arbeitete ville jahr lang zu Mayland in Italien. Als er aus der frömbde in sein Vatterlandt zuruckgekehrt, ward ihme allda die erste arbeit der Chohraltar jn der gemeind Baar aufgetragen.»

Auf einen Entwurf Wickarts geht sehr wahrscheinlich auch die 1630 gestiftete Silberbüste des hl. Sebastian in der St.-Oswalds-Kirche zurück (vgl. L. BIRCHLER, *Kdm. Zug II* [1935], Abb. 213; Ausstellungskatalog «500 Jahre Kirche St. Oswald Zug» 1980, Nr. 24), deren prachtvolles Haupt mit dem markigen Antlitz und dem dicht gelockten Haar (u. a. S-förmige Stirnlocke) die gleiche Faktur aufweist wie Johannes der Ev. am Baarer Altar (vgl. Detailaufnahme in: A. REINLE, *Barocke Altäre im Kanton Zug*).

³² Vgl. G. GERMANN, *Kdm. Aargau V* (1967), S. 193f, 207, 238, 293, 332, 334, 512f. – P. HOEGGER, a. a. O., S. 444.

³³ Vgl. A. REINLE, *Kdm. Luzern VI* (1963), S. 101, 104, Abb. 89.

³⁴ Vgl. A. REINLE, Hans Ulrich Räber und Michael Hartmann (siehe oben), S. 27–44.

³⁵ Vgl. A. REINLE, *Kdm. Luzern VI* (1963), S. 430f.

³⁶ Die Pietà ist wie eine künstlerische Vorstufe zum entsprechenden Dorsalrelief am Chorgestühl im Beromünster, dessen Bildidee in der grossartigen Pietà in Blatten ins Dramatische gesteigert erscheint. Vgl. A. REINLE, *Kdm. Luzern VI* (1963), S. 148 und Abb. 129; ders., Hans Ulrich Räber und Michael Hartmann, Abb. 53, 55. – Die beiden Kerzenträger haben in den Passionsengeln am Hochaltar in Blatten ihre nächsten Stilverwandten. Vgl. A. REINLE, *Kdm. Luzern VI* (1963), S. 149 und Abb. 130; ders., Hans Ulrich Räber und Michael Hartmann, Abb. 38, 54.

³⁷ Vgl. B. LOHSE, *Christoph Daniel Schenck, ein Konstanzer Meister des Barock*, Konstanz 1960. – Dieselbe, «Nachträge zum Werk von Christoph Daniel Schenck», in *Das Münster* 21 (1968), S. 121–128. – A. VON EUW, «Meisterwerke des 17. bis 19. Jahrhunderts in den Sammlungen des Stiftes Einsiedeln», Sonderdruck aus *Aachener Kunstblätter* 39 (1969), S. 2f, 12–29. – E.-L. NOACK-HEUCK, «Zum Werk des Konstanzer Bildschnitzers Christoph Daniel Schenck und seiner Werkstatt», in *Das Münster* 23 (1970), S. 28–40.

³⁸ Vgl. E. ERNI, a. a. O., S. 77.

³⁹ Vgl. B. ANDERES in *St.-Mauritius-Kirche Goldach Renovation 1979/80*, S. 55–58 (Abb.).

⁴⁰ Vgl. G. LOERTSCHER, *Kdm. Solothurn III* (1957), S. 405f. – E. ERNI, a. a. O., S. 100–103.

⁴¹ Vgl. *Rheinfelder Neujahrsblätter* 1978, Abb. 36.

⁴² Vgl. H. R. HEYER, *Kdm. Basel-Landschaft I* (1969), S. 432 und Abb. 479, 481. – Die Entstehungszeit der beiden Altäre möchte ich nach dem Schwedeneinfall (1635) ansetzen.

⁴³ Vgl. ebd., S. 430–432 und Abb. 480, 482, 486.

⁴⁴ Vgl. P. FELDER, *Barockplastik des Aargaus*, S. 56 (Nr. 141), 58 (Nr. 149) und Abb. 29.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 59 (Nr. 151) und Abb. 34.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 31–36.

⁴⁷ Vgl. R. ZWEIFEL, *Bildhauer Johannes Isaak Freitag (1682–1734)*, Lizentiatsarbeit Universität Zürich 1975 (Maschinenskriptum). – Dieselbe, «Die Plastiken von Johann Isaak Freitag im Säckinger Münster», in *ZAK* 32 (1975), S. 78–84.

⁴⁸ Altphoto (1905) im Kunstdenkmälerarchiv Aarau.

⁴⁹ Vgl. A. KNOEPFLI, *Kdm. Thurgau I* (1950), Abb. 169. – P. FELDER, *Stadtkirche Laufenburg*, Schweizerischer Kunstführer, Basel 1980, S. 10f, Titelbild.

⁵⁰ Vgl. P. FELDER, *Barockplastik des Aargaus*, S. 60 (Nr. 157) und Abb. 60. – F. THÖNE, *Vom Rheinfall bis Säckingen und St. Blastien. Kunst- und Geschichtsstätten beiderseits des Hochrheins und im Südschwarzwald*, Sigmaringen 1975, S. 111f (Abb.).

⁵¹ Vgl. *Aargausische Heimatführer* 2 (Kaiserstuhl), Aarau 1955, Abb. 8f.

⁵² Vgl. P. FELDER, *Johann Baptist Babel 1716–1799, ein Meister der schweizerischen Barockplastik*, Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz Bd. 1, Basel 1970. – Ein 1972 verfasster Aufsatz mit dem Titel «Babel in Glarus» für das «Jahrbuch des historischen Vereins des Kantons Glarus» ist aus unerklärlichen Gründen dort nicht abgedruckt worden, so dass ich dessen Hauptgedanken hier kurz rekapitulieren möchte, zumal es sich um den wichtigsten Fund seit dem Erscheinen obiger Monographie handelt.

⁵³ Für diesen Hinweis möchte ich Hans-Peter Widmer, Rümlang, bestens danken.

⁵⁴ Vgl. P. FELDER, a.a.O., S. 91 (W. 23 a) und Abb. 65. Dem gleichen Figurentyp folgen Babels Mauritius in Luzern (W 58 b), Viktor in Solothurn (W 85 e) und Irenäus in Sursee (W 92 d).

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 144 (W 102 a) und Abb. 176. Die Gebärdensprache der beiden Figuren unterschiedlich.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 111 (W 92 a) und Abb. 160. Anstelle der segnenden Rechten hält Martin das Pedum. Auf den gleichen Bildentwurf geht die Eligiusstatue in Ettiswil (W 79 b, aa) zurück.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 105 (W 79 a, aa) und Abb. 129; die Rechte jedoch nicht erhoben, sondern mit dem Kelch in der Hand vorgehalten.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 49, Altarbauten.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 101 (W 64 b und c) und Abb. 115 f.

⁶⁰ Vgl. ebd., u. a. S. 91 (W 25) und Abb. 68.

⁶¹ Freundlicher Hinweis von Frl. M. Tobler, Brugg. – Vgl. ebd., u. a. S. 94 (W 34 a) und Abb. 85.

CHRONIK

WEGLEITUNG FÜR DEN KULTURGÜTERSCHUTZ

Für den Schutz wertvoller Kulturgüter vor gewaltsamer Zerstörung genügen technische Vorkehrungen nicht. Es braucht auch dafür ausgebildetes Personal. Das *Schweizerische Komitee für Kulturgüterschutz* hat eine entsprechende Wegleitung ausgearbeitet.

Das Ergreifen von Schutzmassnahmen für das reichhaltige Kulturgut der Schweiz sollte nach Ansicht des Schweizerischen Komitees für Kulturgüterschutz ein *Anliegen aller Eigentümer und Behörden* sein. Obschon nicht nur die bitteren Erfahrungen zweier Weltkriege, sondern auch viele Katastrophenfälle in Friedenszeiten zur rechtzeitigen Wahrnehmung der Verantwortung mahnten, fehle es leider hier noch zu oft an Geld und Interesse. Das Komitee für Kulturgüterschutz – eine eidgenössische Kommission – empfiehlt nachdrücklich die *Mikroverfilmung* in Archiven und Bibliotheken, die Erstellung von *Sicherheitsdossiers* – Pläne, Photos, Dias, photogrammetrischen Aufnahmen – für Baudenkmäler und Ortsbilder, die Installation von *Brand- und Einbruchschutzanlagen*. Zuhanden des Bundesamtes für Kulturpflege verabschiedete es dieser Tage ausserdem eine «Wegleitung über die Organisation, die Ausbildung und den Einsatz des Personals des Kulturgüterschutzes». Dieses Personal wird aus geeigneten Zivilschutzpflichtigen und Freiwilligen rekrutiert. Mit Genugtuung nahm das Komitee im übrigen zur Kenntnis, dass in letzter Zeit mit Bundesmitteln die Errichtung von *Schutzräumen* für das Berner Kunstmuseum, die Kartause Ittingen, die Fondation Bodmer in Coligny, das Technorama in Winterthur und die kirchlichen Kulturgüter von Altdorf unterstützt wurde.

SDA.

DR. WERNER OECHSLIN ALS PROFESSOR NACH BONN GEWÄHLT

Der seit 1978 im Vorstand der GSK tätige Dr. Werner Oechslin (der Herkunft nach aus Einsiedeln) wurde im Juli 1980 als Nachfolger von Prof. Dr. Luitpold Frommel (als Direktor an die Bibliotheca Hertziana nach Rom berufen) als Professor an das Kunsthi-