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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 35 (1984)

Heft: 2

Artikel: Münchner Hofmalerei um 1600 im Kloster Seedorf

Autor: Gasser, Helmi

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393530

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

HELMI GASSER

Münchner Hofmalerei um 1600 im Kloster Seedorf

Im Urner Benediktinerinnenkloster Seedorf wurde um 1598 das Kirchlein neu ausgestattet. Die Altartafeln stifteten Gönner. Jakob Arnold, päpstlicher Gardehauptmann in Bologna, sandte ein Hauptwerk von Dionys Calvaert, «Die Auferweckung des Lazarus». Graf Eitel Friedrich IV. von Hohenzollern stiftete, durch Vermittlung von P. Andreas Zwyer, Kloster Einsiedeln, die «Marter der Ursula». Das Bild entstand zwischen 1598 und 1603. Als Ausgangspunkt diente ein Stich von J. Sadeler nach dem Ursula-Bild Peter Candids in St. Michael, München. Diese Vorlage wurde überlegen, mit bedeutendem malerischen Können variiert. Die Farbgebung nimmt keinen Bezug auf Candid, gleichwohl muss der Maler dem Umkreis der Münchner Hofkunst angehören. In Seedorf war somit eine südliche Hauptströmung der Malerei um 1600 (Bologna) wie eine nördliche (München) wirksam.

Das Benediktinerinnenkloster St. Lazarus in Seedorf am Urnersee ging 1598 daran, das Kirchlein mit drei neuen Altären auszustatten. Das in bedrückenden finanziellen Verhältnissen stehende junge Kloster konnte für dieses Unternehmen auf Gönner zählen. Jakob Arnold, päpstlicher Gardehauptmann in Bologna, ein Bruder der Äbtissin, gab das Hochaltarbild mit der Auferweckung des Lazarus bei Dionys Calvaert in Bologna in Auftrag, ein Hauptwerk dieses Meisters, das noch heute die Klosterkirche ziert. Auch die Seitenaltäre wurden von Wohltätern übernommen. Auf den Ursula-Altar stiftete Graf Eitel-Friedrich IV. von Hohenzollern-Hechingen ein Gemälde. Abb. 1
Die Verbindung zu dieser hochgestellten Persönlichkeit ging über das Kloster Einsiedeln, das die Oberaufsicht (Visitation) in Seedorf ausübte. Der Graf, ein besonderer Gönner der Einsiedler Wallfahrtsstätte, war mit dem Abt und einigen Mönchen befreundet, vor allem mit dem Subprior und späteren Dekan P. Andreas Zwyer[1]. Dieser, Urner von Herkommen und mit der Visitation beauftragt, setzte sich mit grossem Eifer für das Wohl des Seedorfer Klosters ein. Es gelang ihm, den Grafen von Hohenzollern stets wieder zu neuen Geschenken anzuregen, wie aus fünf erhaltenen Briefen hervorgeht[2]. Eine erste Spende traf 1597 ein: zwei Altarvasen mit prachtvollem künstlichem Blumenschmuck und 50 Gulden. 1598 suchte der Graf mit seiner Gemahlin das abgelegene Klösterchen auf, wobei sich die Beziehung vertiefte. Er scheint damals das für den Hochaltar bestimmte, als kostbar erkannte Bild Calvaerts bereits gesehen zu haben[3]. Er anerbot sich, für ein Bild auf den Ursula-Altar und zwei Antependien aufzukommen. Am 27. Juni 1600 erinnert Zwyer den Grafen an die Antependien. Im Schreiben vom 23. September 1603 bringt Zwyer das Bild nicht zur Sprache, macht jedoch dem Grafen eine zusätzliche Spende beliebt: die Ausmalung des ganzen Chörleins oder die

Schenkung eines Tabernakels. Man kann also annehmen, dass zu diesem Zeitpunkt der Auftrag für das Gemälde bereits erledigt war. Wiederum muss es Zwyer gewesen sein, der auf Geheiss des Stifters mit dem Maler verhandelte. Der Graf ist am 15. Januar 1605 gestorben. Am 27. November 1605 schickt Zwyer einen Boten zu dessen Sohn, um bezugnehmend auf eine schriftliche Auftragserteilung die 35 Kronen einzukassieren, da der Maler ihn unentwegt bedränge[4]. Die Entstehungszeit des Bildes lässt sich daher auf die Jahre 1598–1603 eingrenzen. Im Herbst 1605 dürfte sich der mit Namen nicht genannte Maler in Einsiedeln aufgehalten haben.

Abb. 1 Das 170 cm hohe und 110 cm breite Ölgemälde wird noch immer im Kloster aufbewahrt. Es zeigt die Marter der hl. Ursula. Als Vorlage diente das damals wohl berühmteste zeitgenössische Gemälde die-
Abb. 2 ses Themas, das 1588 der bayrische Hofmaler Peter Candid für St. Mi-
chael in München geschaffen hatte[5]. Jan Sadeler fertigte davon einen
Abb. 3 Kupferstich an, der vom Original in einigen Punkten etwas abweicht, u. a. in der Kranzform des Siegesengels und in einer zusätzlichen knienden Gefährtin, deren Kopf unter dem Arm des vorderen Schergen auftaucht. Diese Abweichungen treten im Seedorfer Bild gleichfalls auf und belegen, dass als Ausgangspunkt der Stich gedient hat[6]. Auch nimmt die Seedorfer Gestaltung farblich zum Original kaum Bezug. Zudem zeigen sich grosse Unterschiede in den Figurenproportionen (in Seedorf weit weniger füllig) wie in der Behandlung des Stofflichen (ohne die hellen, heftig gleissenden Gewandeffekte). Auch jene malerisch-weiche Pinselführung, welche Candids Werke kennzeichnet und auch in der Duftigkeit der Wolkenbildungen hervortritt, ist nicht vorhanden. Und vor allem fehlt jene Prägung durch die italienische Hochrenaissance. Das Seedorfer Bild knüpft dagegen stark an die deutsche Tradition des 16. Jahrhunderts an. Aus den erwähnten Abweichungen geht klar hervor, dass keine eigenhändige Replik Candids vorliegen kann.

Dabei handelt es sich keineswegs um eine genaue Wiederholung der Vorlage, um keine Kopie in diesem eingeschränkten Sinne. Der Künstler setzt sich vielmehr in souveräner Weise mit der vorliegenden Komposition auseinander, er benützt sie als eine Art Gerüst, das sowohl etwas umgebaut wie auch etwas andersartig ausgestattet wird. Fürs erste wird der Stich seitenverkehrt wiedergegeben, einzelne Züge werden vereinfacht, kleinere Details weggelassen, als Hauptsache wird die Komposition in zwei geschlossene Gruppen – Ursula mit ihrer Schar und die Schergen – getrennt (bei Candid kniet Ursula in der Mitte der beiden Gruppen). Der darüberschwebende Siegesengel fasst die beiden gleichsam zusammen, über Ursula den Kranz, über den Schergen die spitze, einem scharfen Schwerte ähnelnde Palme haltend. Vom viel schlankeren Engel geht auch eine wesentlich intensivere Bewegungsrhythmik aus: von seiner erhobenen Rechten über sein vom Gewand eng umschlossenes Bein, an dem der gewundene Pfeilbogen einhakt, über den rechten Arm des Schützen zurück und in seiner Linken wieder nach vorn in den direkt auf das Ursula-Antlitz zielenden Pfeil. Auch die Bewegung der beiden Schergen auf Ursula hin ist verstärkt durch die strengere und

1 Marter der hl. Ursula. Ehem. Seitenaltarblatt der Klosterkirche in Seedorf, um 1600.

näher gerückte Gleichgerichtetheit des rechten Arms des Bogenschützen und der Linken des Schwertschwingers. Bemerkenswert ist auch die lebendige Vielfalt des Ursula-Gefolges. Besondere Beachtung verdient die im Vordergrund kniende Begleiterin, die anders als in der Vorlage wiedergegeben ist, in ihrer erlesenen Feinheit, ihren Gesichtszügen, der kunstvollen Haartracht jedoch eine Gestalt, die durch und durch jener höfischen Kunst angehört[7]. Auch die kostbare Goldborte am zartblauen Ursula-Mantel und die reichgestaltete

Abb. 4

2 Peter Candid, Marter der hl. Ursula. Seitenaltarblatt in St. Michael, München, 1588.

3 Marter der hl. Ursula, Kupferstich von Jan Sadeler nach Peter Candid.

Krone weisen in diese Richtung. Die kompakten, wie gestopft wirkenden Wolkenkissen finden sich recht ähnlich bei Friedrich Sustris. Allerdings wirkt das Ursula-Bild deutscher und manieristischer als die genannten Hauptmeister Candid und Sustris. Dies wird auch in der Farbgebung augenscheinlich, welche die Töne Grau, Braun, Rot und Gelb variiert: Düsternis, Glühen und Leuchten. In der künstlerischen Auseinandersetzung, in der Figurauffassung und der farblichen Neuinterpretation steht hinter dem Seedorfer Ursula-Bild ein Maler von aussergewöhnlichem Können.

Man möchte vermuten, dass die Replik nach Peter Candid einem Wunsch der Auftraggeber entsprochen habe, die – sich der Erlesenheit des Hauptaltarblatts von Calvaert bewusst – bestrebt waren, auch für die Seitenaltäre etwas besonders Schönes anzuschaffen. Dies wird bestätigt durch das andere, gleichfalls erhaltene Seitenaltarblatt «Maria in den Cherubinen» (gleiche Masse wie die hl. Ursula), gestiftet zwischen 1598 und 1603 vom Urner Landammann Sebastian Heinrich Kuon, damals einem der grössten Gönner und Förderer des Klosters, dessen Frau wohl die Schwester der Seedorfer Aebtissin Anna Gummer war. Für dieses Bild wurde gleichfalls eines der damals nördlich der Alpen berühmtesten Gemälde als Vorlage gewählt: «Maria mit dem Kind auf Wolken thronend von musizierenden Engeln umgeben» des Münchner Hofmalers Christoph Schwarz (ehem. Seitenaltarbild der Jesuitenkirche St. Salvator in Augsburg)[8].

Abb. 5

Abb. 6

4 Kloster Seedorf, Ausschnitt aus der Marter der hl. Ursula: Ursula und ihr Gefolge. Man vergleiche die Begleiterin links vorn mit der entsprechenden Figur rechts vorn im Candid-Gemälde und im Stich (Abb. 2 und 3).

Das Vorbild wird in ähnlicher Weise wie die Marter der hl. Ursula variiert. Da kein Stich davon bekannt ist, dürfte hier vom Bild selber ausgegangen worden sein. Auch dieses Seedorfer Altarblatt wirkt deutscher und manieristischer als Schwarz, von Italien weniger berührt. Es fallen die farblichen Qualitäten sowie der grosse Liebreiz und die Frische der Darstellung auf. Maria sitzt in ihrer Wolkenhöhle wie in einer Muschel. Das Bild ist in seiner Wirkung allerdings etwas beeinträchtigt, da ihm, als es 1700 die Altarbildfunktion verlor und Bild der Rosenkranzbruderschaft wurde, in derber Manier Dominikus und Katharina aufgemalt wurden.

Auch bei diesem Bildauftrag scheint der Einsiedler Pater Zwyer beteiligt gewesen zu sein[9]. In Einsiedeln bestanden gute Beziehungen zum gegenreformatorischen Zentrum am Münchner Hofe, und der führenden Stellung der bayrischen Hofmalerei war man sich

5 Ehem. Seitenaltarblatt der Klosterkirche in Seedorf. Maria in den Cherubinen. Die beiden knienden Grossfiguren von Dominikus und Katharina wurden 1705 hinzugefügt und beeinträchtigen die ursprüngliche Komposition (damals Umwandlung in ein Rosenkranzbruderschaftsbild).

6 Maria mit dem Kind auf Wolken thronend, von musizierenden Engeln umgeben. Ehem. Seitenaltarblatt von St. Salvator, Augsburg.

wohl bewusst. So sandte 1605 Fürstabt Augustin Hofmann ein direktes Empfehlungsschreiben an den Herzog, um einen Einsiedler Lehrjungen zur weiteren Ausbildung bei einem Hofmaler unterzubringen[10]. Der Mentor des Klosters Seedorf, P. Andreas Zwyer, war zudem mit Herzog Ferdinand V. (dem in München wohnhaften Onkel des regierenden Fürsten) befreundet[11].

Die beiden Seedorfer Bilder sind in Uri übrigens nicht die einzigen Zeugnisse eines Einwirkens bayrischer Hofmalerei. Auch im qualitätvollen Bild Gedeon Gessners (geb. 1603) für das Kapuzinerinnenkloster Attinghausen, einer 1629 datierten Marienkrönung, treten musizierende Engel nach Schwarz, beziehungsweise allenfalls nach obigem Seedorfer Bild auf. Da der Vater von Gedeon Gessner, Hans Heinrich Gessner von Zürich, seit etwa 1599 in Uri wohnhaft, mit grossen Aufträgen für Einsiedeln bedacht wurde, u.a. der Ausmalung des oberen und unteren Chors, wäre er als Autor eines der Seedorfer Bilder in Erwägung zu ziehen. Sein einzig gesichertes Werk, ein nach ihm gestochenes Titelblatt, zeigt allerdings keine frappanten Übereinstimmungen[12]. Zudem ist Gessner gerade in jenen Jahren 1598–1603, welche als Entstehungszeit für das Ursula-Bild in Frage kommen, und 1605, wo sich dessen Maler in Einsiedeln aufhielt, kaum für Einsiedeln tätig[13]. So möchte man eher vermuten,

das Ursula-Bild und auch das Marienbild habe ein ehmals am Münchner Hof beschäftigter Maler geschaffen, der sich nach der finanziell bedingten Reduktion der Hofkünstler (1595) anderwärts Arbeit suchen musste oder allenfalls auf einer Italienreise nach Einsiedeln oder Uri gelangte. Zu denken wäre etwa an ein Mitglied der Malerfamilie Hebenstreit – auf dem Ursula-Bild liegen auffallend viele Pfeile, auch treten die Streitwaffen stark hervor[14]. In Frage kommen könnte, besonders im Hinblick auf das Marienbild, auch Hans Schwarz, Neffe des Christoph Schwarz, der diesem bei den Malereien in St. Michael in München 1587/88 geholfen hatte[15]. Mit diesen Gemälden und dem Hochaltarbild Calvaerts vereinte die Ausstattung der Klosterkirche Seedorf um 1600 Werke aus zwei Hauptzentren der Malerei, einem südlichen, Bologna, und einem nördlichen, München.

Résumé

La petite église du couvent des Bénédictines à Seedorf (Uri) a été réaménagée en 1598. Les retables furent offerts par des bienfaiteurs. Jakob Arnold, capitaine de la garde papale à Bologne, fit envoyer une œuvre maîtresse de Dionys Calvaert: la Résurrection de Lazare. Par l'entremise de P. Andreas Zwyer (couvent d'Einsiedeln), le comte Eitel Friedrich IV de Hohenzollern fit don du martyre d'Ursule, tableau peint entre 1598 et 1603. Une gravure de J. Sadeler, d'après l'image d'Ursule de Peter Candid à St Michael (Munich) servit de modèle à l'auteur de ce tableau qui, toutefois s'en inspira librement et de manière ingénieuse, avec une maîtrise remarquable des moyens picturaux. Bien qu'il ne se réfère pas à Candid en ce qui concerne le coloris, le peintre doit certainement appartenir au cercle des artistes qui gravitent autour de la cour munichoise. On constate donc à Seedorf l'influence de deux courants picturaux importants l'un en provenance du sud vers 1600 et l'autre du nord.

Riassunto

Nel 1598 la chiesetta del monastero delle benedettine di Seedorf (UR) fu dotata di nuovi arredi. Le pale d'altare furono offerte da benefattori. Jakob Arnold, capitano delle guardie papali a Bologna, inviò «La Resurrezione di Lazzaro», uno dei capolavori di Dionys Calvaert. Il conte Eitel Friedrich IV di Hohenzollern donò, per intercessione di Padre Andreas Zwyer di Einsiedeln, una tela raffigurante il Martirio di Sant'Orsola. Il quadro, dipinto fra il 1598 e il 1603, si rifà ad un'incisione di J. Sadeler riproducente la pala di Sant'Orsola di Peter Candid in St. Michael a Monaco. Questo modello venne reinterpretato e rielaborato con grande abilità; nel colore l'artista si stacca nettamente da Candid, situandosi tuttavia nella cerchia dei pittori della corte bavarese. A Seedorf s'incontrano dunque, attorno al 1600, due correnti artistiche di derivazione opposta.

Anmerkungen

[1] RINGHOLZ, ODILO. Uri und Einsiedeln. (Historisches Neujahrsblatt, hg. vom Verein für Geschichte und Altertümer von Uri, 1920), S. 5 und insb. S. 6, 15 f. – RINGHOLZ, ODILO. Das erlauchte Haus Hohenzollern und das fürstliche Benediktinerstift U. L. F. in ihren gegenseitigen Beziehungen. (Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde in Hohenzollern XXXII, 1898/99), S. 102 ff.

[2] Staatsarchiv Sigmaringen, Depos. 39, FAS H Hechingen A 225, A 226, A 1397. Im Wohltäterverzeichnis, Seedorf Klosterarchiv V, sind diese Schenkungen ebenfalls vermerkt, mit Datum 1598. Auch im Klosterinventar von 1635 ist die Schenkung des Ursula-Bilds durch den Grafen 1598 verzeichnet.

[3] Zwyer schreibt am 6. November 1599, dass der Weihbischof von Konstanz «sich vil darob verwunderti der schöne taflen, dann die im Chörlin Jetz auch gefasset stad. Möcht wol liden das E.g. es noch einmal besähen solten». Der Besuch des Grafen und seiner 1599 verstorbenen Gemahlin in Seedorf geht aus dem Schreiben vom 27. November 1605 an deren Sohn, Hans Georg, hervor.

[4] Das Bild sei «wol gemahlet». Die ebenfalls zugesicherte Chorausmalung war damals noch nicht in Auftrag gegeben; Zwyer bittet den jungen Grafen, weitere 35 Kronen beizufügen, wenn diese beförderlich zur Ausführung kommen sollte.

[5] Zu Peter Candid vgl. VOLK-KNÜTTEL, BRIGITTE. Wandteppiche für den Münchner Hof nach Entwürfen von Peter Candid. München 1976, zum Ursula-Bild S. 48. Ihre Dissertation – Peter Candid, Frankfurt 1964, mit kritischem Werkkatalog – ist bedauerlicherweise ungedruckt und unzugänglich. Zum Ursula-Bild Candids vgl. auch ALTMANN, LOTHAR. Die ursprüngliche Ausstattung von St. Michael und ihr Programm. (WAGNER, KARL/KELLER, ALBERT. St. Michael in München. Festschrift zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluss des Wiederaufbaus. München 1983), S. 104, grosse Farbabbildung auf S. 105.

[6] Eine grössere Kopie, gleichfalls nach dem Stich, an einem 1624 datierten Stuckaltar in Polling, zwei kleinformatige Kopien nach dem Stich im Kunsthistorischen Museum Wien und in Delmenhorst, Slg. Schwarting, vgl. VOLK-KNÜTTEL, BRIGITTE. Peter Candid-Zeichnungen. Ausstellungskatalog München 1978, S. 31. – Dass Teile dieses Stichs auch für andere Darstellungsthemen verwendet wurden, dazu vgl. TANNER, PAUL. Das Marienleben von Hans Bock und seinen Söhnen im Kloster Einsiedeln. (Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte 38, 1981), S. 83 f.

[7] Zu vergleichen etwa Candids erst 1616 entstandene Darstellung der Justitia, Titelblatt des bayrischen Landrechts, von Raphael Sadeler gestochen. Abbildung bei VOLK-KNÜTTEL (wie Anm. 5), S. 76. – Auch Barttracht und Profil des Papstes muten wittelsbachisch an.

[8] Zu Christoph Schwarz vgl. die einen umfassenden Überblick bietende, bedauerlicherweise ungedruckte Dissertation von HEINRICH GEISSLER, Freiburg i. Br. 1960. Ein vervielfältigtes Exemplar im Kupferstichkabinett Basel. Zur Augsburger Maria in der Glorie (um 1584) s. S. 72.

[9] Im Mahnschreiben wegen der Antependien an Graf Eitel-Friedrich vom 27. Juni 1600 erwähnt Zwyer, dass er sich gemeinsam mit Landammann Kuon und Seedorfer Klosterfrauen in Baden aufhalte. (Staatsarchiv Sigmaringen Depos. 39 FAS H Hechingen A 226). Zwyer malte auch selber und hatte daher zur Malerei eine starke Beziehung. Vgl. HENGGELER, RUDOLF. Professbuch der fürstlichen Benediktinerabtei Unserer Lieben Frau von Einsiedeln. Einsiedeln 1933, S. 280.

[10] HENGGELER, RUDOLF. Die Ausmalung des Einsiedler Münsters unter Fürstabt Augustin I. Hofmann (1600–1629). (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 21, 1919), S. 194: «... wie solche Kunst vor vilen andern Stetten, fürnemlich in der fürstlichen loblichen Statt München floriert und geübt werde ...»

[11] RINGHOLZ (wie Anm. 1), S. 6. – Dass eine Verbindung zum Münchner Hofe bestanden hat, geht auch daraus hervor, dass ein kurz nachher, 1606, im Kloster Seedorf gefundener alter Siegelring für die Schatzkammer des Bayernherzogs erworben wurde.

[12] Signiert und datiert 1610, Titelblatt der Annales Heremi, Freiburg i. Br. 1612. Abb. bei BENZIGER, CARL. Hans Heinrich Gessner, ein unbekannter Meister aus der Wende des 16./17. Jahrhunderts. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 13, 1911, S. 119–125.)

[13] HENGGELER (wie Anm. 10), S. 185 f.

[14] Das Hebenstreitwappen enthält einen Pfeil, der Name wird als «Anheber eines Streits» gedeutet. Am 2. Juni 1623 ist Glasmaler Jörg Hebenstreit mit seinem Hauswesen von München nach Uri ausgewandert. Nach den vorliegenden Unterlagen der Sohn des Hofglasmalers Georg Hebenstreit (Glasmalereien in St. Michael, München, um 1590, gemeinsam mit seinem Vater Hans). Für die erwähnten Unterlagen und die obigen Mitteilungen gebührt W. Strassburg, Unterbözberg, angelegentlicher Dank. Für einen Hinweis zu Hebenstreit sei auch Dr. R. Aebersold, Adjunkt des Staatsarchivars, Altdorf, bestens gedankt.

[15] GEISSLER (wie Anm. 8), S. 90.

Abbildungsnachweis

1 und 4: Photo Aschwanden, Altdorf. – 2: Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München. – 3: Paul Tanner, Basel. – 5: Nikomus Herger, Altdorf. – 6: Aus Altbayerische Monatsschrift II, 1900, S. 93.

Adresse der Autorin

Dr. Helmi Gasser, Kunstdenkmäler-Inventarisatorin des Kantons Uri, Gotthardstrasse 38, 6460 Altdorf