

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Band: 11 (1950)

Heft: 1

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

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

Buchbesprechungen

PAUL WESCHER, *Die Romantik in der Schweizer Malerei*. Verlag Huber & Co. A.G., Frauenfeld.

Ein reiches Bild des Geisteslebens der Schweiz in den Jahren 1800–1830 zu zeichnen, soweit es mit der deutschen Romantik zusammenhängt, die verbindenden Fäden hin und her aufzuzeigen, für die schweizerischen Maler, welche in dieses Gewebe verflochten sind, die besonderen Grundlagen ihres Wirkens zu schildern und die Werke, die als Ausdruck dieser romantischen Geistigkeit aufgefaßt werden können, herauszuheben, das ist das Anliegen von Paul Weschers Buch. Im Kapitel «Nazarenertum und Schweizer Kunst» behandelt er vor allem Ludwig Vogel, einen der Gründer der Lukasbruderschaft, deren Mitglieder später die Nazarener genannt wurden. In ihrem Kreise ist die Historienmalerei neu erstanden, Ludwig Vogel weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus ihr bedeutendster Vertreter in der Schweiz. Man bedauert nur, daß diese Seite seines Lebenswerkes nicht bis zur ersten Erfüllung, die in dem 1824 entworfenen, 1829 vollendeten Bilde «Tell vor Geßler» gegeben war, verfolgt wird. Die stillen religiösen Bilder des weniger begabten Joh. Caspar Schinz stehen den frühen Zielen der Nazarener nahe. Mit Recht wird der «Tod König Albrechts» von Hieronymus Heß wegen seiner geschlossenen Komposition hervorgehoben. Das Kapitel «Satire und Dämonie im alten Zürich und in der Schweiz» weist zuerst auf die Vorläufer, die Malerpoeten Martin Usteri und David Heß hin, um mit Hieronymus Heß in Basel, Wolfgang Adam Toepffer und Rodolphe Toepffer in Genf den Höhepunkt dieser besonderen Seite romantischen Geistes zu beleuchten und noch Martin Disteli kurz zu berühren. Das bedeutendste Kapitel «Die Romantik in der Schweizer Alpenmalerei und ihr geognostischer Ursprung» geht den damaligen Anschauungen von der Einheit und Größe der Erdstruktur nach und verweilt dann beim Tiroler Joseph Anton Koch, der, angeregt durch die Beobachtungen im Gebirge während seiner frühen Schweizer Jahre und in der römischen Campagna während seines langen römischen Aufenthalts zum Schöpfer der heroischen Landschaft geworden ist. Wie Vorläufer erscheinen Caspar Wolf, Heinrich Wüst, Ludwig Heß; schon im gleichen Geiste wie Koch schaffen der Genfer Jean Antoine

Linck und der Basler Jacob Christoph Miville. Von Koch berührt zeigen sich in groß gesehenen Zeichnungen des Gebirges Ludwig Vogel und Friedrich Salathé aus Basel, weniger bedeutend Samuel Birmann. Das letzte Kapitel: Trivialromantik und magischer Realismus gilt der Biedermeierzeit, die sich an die nahe Wirklichkeit hält und doch die innere Größe aus der umfassenderen Weltschau der früheren Romantik bewahrt hat. Die Gemälde Wolfgang Adam Toepffers, Johann Jacob Biedermanns und die Aquatintablätter und Transparente Niklaus Königs künden davon. Neben diesen bekannten Meistern lernt man einige nahezu in Vergessenheit geratene kennen: Paul Usteri, den Bruder Martins mit schlagkräftigen Travestien, die Schaffhauserin Karoline Metzger, den Basler Ludwig Adam Kelterborn mit einem bedeutenden Kaktusstillleben, den Zürcher Heinrich Freudweiler mit merkwürdigen Trauerallegorien, Heinrich Corrodi mit dem Alten im Fenster und den Primitivisten Feyerabend. Es fällt auf, daß die Bildnismalerei, die stets tiefen Einblick in das Wesen einer Epoche gewährt und die allgemeine Genremalerei nicht berücksichtigt wurden. Paul Wescher spendet mit seinem Buche einen wohlfundierten, sehr interessanten Beitrag zur schweizerischen Geistes- und Kunstgeschichte. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung ginge freilich von den Werken der Maler aus und würde ihren Ideengehalt und ihre Form als selbständigen Ausdruck des Zeitgeistes dem ebenso selbständigen in Dichtung, Musik gegenüberstellen. Der künstlerische Wert mancher Blätter, wie etwa des «Patriotischen Klubs» von Martin Usteri, würde dann nicht überschätzt. Der Verlag hat dem Buche eine sehr gediegene Ausstattung zuteil werden lassen (71 Abbildungen, darunter über 40 ganzseitige); um so störender wirken kleine Mängel: Das Gemälde von Hieronymus Heß stellt den Tod König Albrechts dar (nicht des Herzogs von Österreich); bei Martin Usteris «Freut euch des Lebens» soll es heißen Rundgesang, nicht Rundgang; die Sektiererei betrifft den Weiler Wildensbuch (nicht Wildensbach); die Verfasserin der Monographie von Ludwig Heß ist F. M. Brandenberger (nicht Brandenburger), der Verfasser von «Die künstlerische Kultur im Kanton Zürich» R. (Richard) Zürcher (nicht E. Zürcher).

H. Hoffmann

ERNST SCHMID, *Tessiner Kunstführer*. I. Lugano und Umgebung. II. Mendrisiotto. Verlag Huber & Co. in Frauenfeld.

Wenn wir wissen, daß die Schweiz verhältnismäßig wenige Bauten von höchstem europäischem Rang besitzt, so mindert das nicht unsere Freude an reizvollen Sonderfällen, volkstümlich lebenswürdiger Naivität und Zauber der landschaftlichen Situation. Wir lassen uns gern verführen, zu einem Kirchlein emporzusteigen, das auf einem Felsvorsprung winkt oder auf grüner Terrasse unter Bäumen versteckt lockt, auch wenn die Bauformen, die wir vorfinden, bescheiden, die Fresken von einem braven Handwerker sind. Und wer je nach Tagen unter den kalten Naturgewalten der Gipfel, niedersteigend mit den ersten Bäumen wieder Bildungen formender Menschenhand begegnete, weiß, daß solch ein Zeugnis menschlichen Geistes tiefer ergreifen kann als ein Meisterwerk im kunstgesegneten Flachland.

Daß sie aus der Freude solcher Wanderbegegnungen entstanden sind, spürte man in den Zeitungsaufsätzen, welche Ernst Schmid in den letzten Jahren Tessiner Bauten widmete, und das Gefühl für die landschaftliche Einbettung der Werke spricht nun auch aus seinem «Tessiner Kunstführer», in welchem er das bisher Erschienene ordnet, zusammenfaßt und ergänzt. Zwei hübsch ausgestattete Bändchen über Lugano und das Mendrisiotto sind, mit Photographien des Verfassers versehen, im Verlag Huber & Co. in Frauenfeld erschienen; weitere sollen folgen.

Die handlichen Büchlein werden all denen erwünschte Begleiter sein, die Ferienwanderungen im Tessin durch Betrachtung von Werken der Kunst bereichern wollen. Ihnen wird etwa der Band über das verhältnismäßig wenig bekannte, auch landschaftlich sehr feine Mendrisiotto ein wirklicher Führer sein, dessen Verwendbarkeit durch die beigegebene Kartenskizze noch erhöht wird. Unterscheidet doch die geographische und landschaftliche Situierung der Werke den Tessiner Kunstführer von Jennys Kunstführer der Schweiz. Die inventarmäßige Vollständigkeit, die dieser mindestens anstrebt, ist nicht der Ehrgeiz des Tessiner Führers. Dessen Verfasser behält sich das Recht der Wahl durchaus vor; doch lassen die vorliegenden Bände erkennen, daß es sein Bestreben ist, die wichtigen Punkte zu berühren. Auch innerhalb der gewählten Bauten bleibt manches unberücksichtigt; der Verfasser gibt *seinen* Weg zu den Werken, will nicht durch das Zuviel ermüden. So sagt er z. B. nichts über die ausgezeichnete Barockkapelle in der Kathedrale von Lugano und über die feinen Frührenaissance-Tabernakel in der gleichen Kirche und in S. Carpoforo in Bissone.

Damit ist auch gesagt, daß – bei aller Verwendung

der Literatur und eigener Nachforschungen – nicht Wissenschaft das Ziel ist, sondern Leitung für den wandernden Kunstfreund. Diesem bleibt es auch überlassen, aus der Begegnung mit den beschriebenen Bauwerken heraus deren Haltung, Wert und Stilcharakter als Ganzes unmittelbar zu empfinden; denn um solches auszusprechen, braucht es Meister des Wortes wie Dehio oder Wölfflin.

René Webrli

HAUPTWERKE DES KUNSTMUSEUMS WINTERTHUR. Glücklicher Gedanke einer Kunstgesellschaft, nicht Vereinsgeschichte Revue passieren zu lassen (der heute hundertjährige Kunstverein Winterthur hat das 1898 und 1923 getan), sondern zu zeigen, was bleibt: die Werke, die der Sammlung ihre Struktur geben. «Hauptwerke des Kunstmuseums Winterthur» ist der Titel der schön ausgestatteten Festschrift zum 100jährigen Bestehen des Kunstvereins Winterthur. Wobei der Nachwelt überlassen bleiben mag, ob sie einzelnes aus der Liste streichen will, oder aus dem Depot unbekannte Meisterwerke ans Licht ziehen kann, wie es dem gegenwärtigen Konservator mit jenem segnenden Christus des Quinten Metsys gelungen ist, der aus der Kunstammer des Klosters Rheinau stammt, und von Leo van Puyvelde als sicheres Werk des Antwerper Meisters vorgeführt wird.

«Erwirb es, um es zu besitzen», gilt nicht nur in diesem Fall, sondern könnte als Motto über der ganzen Festschrift stehen. Verdienst und Glück, Ankäufe und private Munifizienz haben in schöner Weise zusammengewirkt und eine Sammlung bedeutender Stücke zusammengebracht. Verdienstlich, daß der Kunstverein Winterthur sich schon 1864 drei wichtige Familienbildnisse Anton Graffs sicherte; erstaunlich, daß Winterthur als erste öffentliche Sammlung der Schweiz aus eigenem Antrieb ein gültiges Werk Hodlers, den «Lebensmüden», aufnahm; ein rühmliches Dokument der Brief Maillols von 1916 an den damaligen Konservator, in dem der Bildhauer Ratschläge für die Aufstellung seiner «Nacht» gibt, jenes Werkes, von dem es im gleichen Brief heißt: «... je suis heureux et touché que votre ville possède cette statue qui est le travail le plus important de mon œuvre d'artiste.»

Graff, Hodler, Maillol, damit ist zugleich der Umkreis des Sammelgebietes abgesteckt: Ältere Winterthurer und Schweizer Malerei, neuere und zeitgenössische Schweizer, französische Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts mit Bonnard und Vuillard als Grenze. Auf das Glatteis moderner Kunst hat sich der Kunstverein bisher nicht begeben.

Die neuere deutsche Malerei fehlt nicht; sie ist mit Hans von Marées und Corinths großartigem Selbstbildnis mit Modell gewichtig vertreten. Waldmüllers

hintergründig präzises Herrenbildnis und die Landschaft Trübners haben für die Festschrift offenbar keine Bearbeiter gefunden.

Denn es sind ja nicht nur Kunstwerke, die dem Leser vorgestellt werden; fast so zahlreich wie diese sind die Schreibenden, die sich bemühen, ihnen gerecht zu werden. Künstler und Kunstgelehrte haben sich zum Lob der Meisterwerke zusammengefunden mit den Sammlern und Liebhabern, die im Winterthurer Kunstleben eine so anregende Rolle gespielt haben und hoffentlich weiterspielen werden. Aus ihren Beiträgen – etwa dem von Frau Dr. Hahnloser über zwei Werke von Pierre Bonnard oder von Richard Bühler über Carl Burckhardts Tänzer – wird die lebendige persönliche Beziehung zum Kunstwerk und zum Künstler deutlich, ebenso wie das Bemühen neue Gebiete des Sammelns zu erschließen.

Von den übrigen Besprechungen sind wohl die am erfreulichsten, die am intensivsten vom konkreten Werk ausgehen. Ein Musterbeispiel dieser Art ist Heinz Kellers Betrachtung des Pissevache-Falls von Johann Jakob Biedermann. Mit Knappheit wird hier die Eigenart des Bildes abgelesen, woraus sich zwanglos seine Stellung im Werk des Künstlers ergibt, während weitere Perspektiven mit wenigen Sätzen klar eröffnet sind.

Der Sommerabend bei Arles von Van Gogh hat gleich zwei Bearbeiter gefunden: Wilhelm Hausenstein und Professor Jedlicka, deren Beiträge sich ergänzen, aber auch deutlich werden lassen, wie verschieden sich dasselbe Bild in den Augen zweier – in gewissem Sinn sogar ähnlich gerichteter – Betrachter spiegelt. Während für Jedlicka Van Goghs Werk «zu den bedeutendsten Bildern der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts» gehört, «die sich in schweizerischem öffentlichen Besitz befinden», liest Hausenstein darin auch Van Goghs Problematik. Er betont den Gegensatz zwischen der südlich klassischen Landschaft und dem leidenschaftlich erregten dynamischen Künstler, wobei freilich auch jenes überspitzte und nicht neue Aperçu vom Genie erscheint, das nicht unbedingt Talent zu haben brauche. Das schwere rote Gestirn über dem Horizont, bei dem man sich fragen kann, ob die untergehende Sonne oder der aufgehende Mond gemeint ist, und das auf jeden Fall die Stimmung des Bildes beherrscht, wird von Jedlicka als wichtiger Faktor gleich anfangs erwähnt, während Hausenstein seiner erst am Schluß gedenkt.

Größere Ausführlichkeit verlangt der Gegenstand bei Rodins Aktsstudie zu einem der Bürger von Calais, die als Jubiläumsgeschenk von vier Winterthurer Firmen 1949 neu in die Sammlung gekommen ist. Paul Schaffner gibt mit Recht nicht nur eine Wertung der

einen Figur, sondern weiß diese in feiner Weise einzuordnen in die größeren Zusammenhänge von Rodins Gruppe der Bürger von Calais und der historischen Ereignisse zu deren Erinnerung dieses Meisterwerk entstand.

Im ganzen genommen haben die Mitarbeiter begriffen, daß es nicht in erster Linie darum geht, Gelehrsamkeit zu geben, sondern das Wissen in den Dienst der Bilddeutung zu stellen. Die Festschrift wird so fast zu einem Führer durch die Sammlung des Kunstvereins, und man fragt sich, ob es nicht möglich wäre, Museumskataloge ähnlich zu gestalten, bei denen selbstverständlich die Bilderklärungen kürzer zu sein hätten, während dafür alle irgendwie wichtigen Werke einer Sammlung einzubeziehen wären. René Webrli

ANTON DÖRRER, *Tiroler Fasnacht innerhalb der alpenländischen Winter- und Vorfrühlingsbräuche* (Österreichische Volkskultur, Bd. 5), Österreichischer Bundesverlag, Wien 1949, 477 Seiten, Preis S. 65.—

Der Verfasser, Dozent für Volkskunde an der Universität Innsbruck, hat in seinen bisherigen Arbeiten wesentliche Beiträge zur Erforschung des Volksschauspiels in Tirol geleistet. Die Schauspielmaske, die hier noch bis in neuester Zeit in Gebrauch war, leitet den Blick des Forschers hinüber zu der lebenskräftigeren Brauchmaske. Die Notwendigkeit der funktionellen Einordnung des traditionellen Volksschauspiels führt zur Erforschung der Bräuche des Jahreslaufes, die nirgends so komplex sind wie in der Zeit der fasnächtlichen Lizenz.

Die Schweiz wird von Dörrer in sein Blickfeld einbezogen, weil Tirol teilhabe an den östlichen Stubenkomödien mit Larven, während sich nach Westen hin ein Gebiet des Schemenlaufens als Maskenbrauch abzeichne, das das Westtirol, die östliche Schweiz und das südwestliche Alemannien umfasse. Dörrer bezeichnet «das alte Rätien» als Stammland dieser Maskenbräuche, doch verschließt er sich nicht der Tatsache, daß damit nur eine neue Herleitungshypothese des Maskenbrauches an die Seite der bisherigen langobardisch-germanischen und orientalisches-byzantinischen (K. Meuli, A. Haberlandt, W. Liungman) gestellt ist, und daß es nun gelten würde, die übereinstimmenden Bedingungen und die Triebkräfte der Kulturwanderung, z. B. innerhalb des churrätischen Bistums, konkret festzuhalten. Sicher haben wir, wie Dörrer betont und zeigt, mit der für die ganze Volkskultur so wichtigen formgebenden Kraft des Barocks zu rechnen, welcher auch im Maskenbrauch die oft überschätzten älteren Formen völlig zudeckt. Die Wirkung Tirols nach der Schweiz hin war in dieser Zeit, wie auch in den jüngsten Tiroler Moden, sehr stark. Dazu kommen die

im Maskenbrauch deutlichen gemeinsamen Grundlagen der alpinen Umwelt, wobei in Tirol allerdings neben dem Hirten und Jäger der Bergmann stärker als bei uns formgebend ist.

Für die Maskenforschung im besonderen ist es wichtig, handwerkliche Tradition einerseits und die modernsten Einflüsse (Expressionismus, Neigung zur Groteske, Sammlermoden) andererseits nicht zu übersehen und die Masken nicht für uralte und unveränderlich zu halten. Ein genaueres Zusehen wäre bei uns auch den berühmten Löttschentaler Masken gegenüber angebracht. Zur Vorsicht mahnen vor allem so krasse Fälle (oder Reinfälle) wie die in die Sammlung von der Heydt und in namhafte Museen als «Bündner Masken» eingegangenen physiognomischen Schnitzereien von Anton Willi in Ems, die als rein individuelle Schöpfungen nie brauchmäßige Funktion hatten, ja, denen zum Teil die Augenlöcher fehlen! B. Frei (Die Fastnachtsslarven des Sarganserlandes, Archiv f. Volkskunde, 40, 65 ff.) hält im Gegensatz zu Meuli auch die «echten» Masken des Gebietes von Flums für eine junge Erscheinung.

Angesichts des kontroversen Standes der Forschung auf diesem Gebiet ist es uns wertvoll, durch Dörrers Werk wenigstens in der Materialdarbietung – auch die durch die jüngsten Kriegs- und Nachkriegsereignisse erneut dezimierten Museumsbestände werden erwähnt – und in der vergleichenden Untersuchung etwas weiter zu kommen.

Richard Weiß

OSKAR MOSER, *Kärntner Bauernmöbel*. Handwerks- und Frühformen von Truhe und Schrank (Sonderabdruck aus Carinthia I, 134. bis 140. Jahrgang), Klagenfurt 1949. 163 Seiten, 29 Abb.

Die Bedeutung dieses Buches geht weit über das hinaus, was Titel, Umfang und Aufmachung in ihrer Bescheidenheit vermuten lassen. «Bauernmöbel» – leider kommt das mit Fehldeutungen belastete Wort im Titel vor – ist wie «Bauernkunst» einer jener romantisch vernebelten Begriffe, die mit daran schuld sind, daß die Forschung den Dingen nie realistisch auf den Leib zu rücken vermochte. Abgesehen von den Münchner Arbeiten von Hans Karlinger, J. M. Ritz und Torsten Gebhard (von letzterem besonders: Aufgaben der deutschen Bauernmöbelforschung, Volkswerk 1942, S. 19 ff.) gibt es kaum etwas, das für die wirklich bahnbrechende Arbeit von Moser auch nur als Vorarbeit gelten könnte.

Das engumgrenzte Ziel, «den Besitz Kärntens an Frühformen von Truhe und Schrank als den wichtigsten Bewahrungsmöbeln im Bauernhaus in einem ersten Querschnitt zu erfassen» (S. 10), ermöglicht durch seine Beschränkung eine bisher nicht erreichte Intensi-

vierung einer funktionalen volkskundlichen Betrachtungsweise. Die Möbel des bäuerlichen Haushalts sind bedingt durch den lokalen Bauernhaustyp, zu dem sie in ihren älteren Formen als Immobilien, für die der Ausdruck «Möbel» gar nicht paßt, gehören. Die kärntnerische Rauchstube, zusammen mit zugehörigen wirtschaftlichen Bedingungen, gibt die Erklärung für einen primitiven Stand der – schon des Rußes wegen – meist unbemalten Möbelstücke. An die Seite der hauskundlichen und wirtschaftsgeschichtlichen Bezugsetzung treten die handwerksgeschichtlichen und technischen Voraussetzungen, endlich die mundartlichen Bezeichnungen jetzt und einst, welche nach der bewährten Methode «Wörter und Sachen» oft die einzige Möglichkeit bieten, die Entwicklung der Tektonik und der Funktion eines Stückes zu klären. «Der geistige Ort aber, an dem alles dies seinen Platz finden soll, ist die Volkskunde» (S. 10).

Auf Grund einer einzigartig intensiven und methodisch vorbildlichen Erfassung der Sachen selber sowie der Archivalien (Nachlaß, Übergabs-, Teilungs- und sonstige Schätzungsurkunden, Rechnungen, Amts-, Rats- und Gerichtsprotokolle) führt die funktionale volkskundliche Betrachtungsweise zu neuen Erkenntnissen über die Frühformen der Truhe, des altertümlichsten Bewahrungsmöbels (S. 54 ff.), und des Schrankes, des jüngsten und fortgeschrittensten Möbels im Bauernhaus (S. 101 ff.), zu Erkenntnissen, die nie an Hand der Sachen allein gewonnen werden könnten. Die kunsthistorische Betrachtung unserer Museumsstücke, auch der bemalten Bauernschränke, die ausgesprochene Spätformen sind, steht im leeren ohne solche Einblicke in die tektonische und funktionale Entwicklung der Grundformen.

Bezeichnungen wie «Ganter» und «Almer» erinnern an unsere «Ganterli» und «Almäri». Die fremden Bezeichnungen (it. cantera «Eckschrank», m. lat. armarium) weisen einerseits auf die Übernahme von Küchenschränken und kleinen Wandschränken in den bürgerlichen und bäuerlichen Haushalt seit Ausgang des Mittelalters hin, lange vor der späten Rezeption des auch seiner Herkunft nach andersartigen Kleiderschranks, unseres Bauernkastens seit dem 17. und 18. Jahrhundert. Andererseits müßte bei uns die den andern Verhältnissen entsprechend abweichende Entwicklung der so bezeichneten Möbelstücke und des bürgerlich-bäuerlichen Hausrates überhaupt untersucht werden. Es ist zu hoffen, daß eine anregende Wirkung der Moserschen Arbeit auch für unsere volkskundliche Sachforschung nicht ausbleibe.

Richard Weiß

HANSPETER LANDOLT, *Die Jesuitenkirche in Luzern*. Band IV der von Joseph Gantner herausgege-

benen Basler Studien zur Kunstgeschichte. Verlag Birkhäuser, Basel. 1947.

Die Arbeit Landolts setzt sich zum Ziele, die namentlich in ihrem Innenraum bedeutende Jesuitenkirche in Luzern (1666–1673) in den Gang der Entwicklung der deutschen Barockarchitektur einzufügen und ihre Eigenart herauszustellen. Sie hat basilikalischen Querschnitt zum Unterschied der seit etwa 1680 aufkommenden Barockhallenkirche nach dem speziellen Typus des Vorarlbergerschemas. Landolt behandelt auch fünf nicht zur Ausführung gelangte Entwürfe, einen ersten, der nicht über die Veränderung der westlich an den Ritterschen Palast anstoßenden Michaelskapelle hinausgeht, und vier weitere, die an deren Platz einen Neubau vorsahen. Bedeutsam ist ein Entwurf mit vorgebauchter Fassade, der nur von einem Italiener stammen kann. Der Rektor des Kollegiums verzeichnet 1665 Ausgaben: Pro Ideis Architecto Brigantino, Lucernensi et Comacio Italo, also einen Bregenzer Architekten, vermutlich einen aus dem Bregenzer Wald, einen Luzerner und einen Italiener; aber nicht einen Comascher; denn dann würde es heißen Comascher, und Italo hinzuzufügen hätte keinen Sinn mehr, sondern einen mit Namen Comacio. Ein Tomaso Comacio, wahrscheinlich aus Roveredo im Misox, ist zwischen 1673 und 1679 in den süddeutschen Klöstern Zwielfalzen, Marchthal und Weingarten sowie in Rheinau nachzuweisen. Mit den Misoxer Meistern wäre man mitten in der Vorstufe für das Vorarlberger Schema, in der sich Lombarden (unter ihnen die Südbündner) und süddeutsche Meister zu gemeinsamer Tätigkeit zusammenfinden, wie in Dillingen Albertaler (eigentlich Albertalli oder Albertolli) mit Heinz, am entscheidenden Bau in der Nachfolge von St. Michael in München, oder wie an der Jesuitenkirche in Innsbruck. Die dem Entwurf IV beigegebenen Details: Schnitt durch eine Seitenkapelle und Wandaufriß des entsprechenden Joches können nicht zum Grundriß gehören, da sonst im Schnitt auch die Pilasterrücklage angegeben werden müßte und der Chor viel weniger stark eingezogen

wäre. Es ist übrigens nicht wahrscheinlich, daß diese Details, die die Barockhallenkirche in der Art, wie Dillingen sie zeigt, aufnehmen, unter den Vorarbeiten für Luzern eine Rolle spielen konnten. Schade ist nur, daß über Christoph Vogler, den Architekten der ausgeführten Kirche, nicht weitere Nachrichten beigebracht werden konnten. Die einfachste Erklärung für die Wahl des basilikalischen Querschnitts wäre der Wille der Bauherren, unbedingt am Typus der ersten Jesuitenkirche in Rom, des Gesù, festzuhalten. Landolt skizziert die weitere Entwicklung der Vorarlberger Schule bis St. Gallen, die mit Luzern nichts zu tun hat, erörtert dann die Stellung innerhalb der übrigen schweizerischen Denkmäler des 17. Jahrhunderts, wo von besonderem Interesse ist, daß den basilikalischen Querschnitt auch St. Michael in Freiburg und die Kirche in Naters aufweisen. Die übrigen genannten Glis, St. Maurice, Mariastein sind dreischiffig und kommen für Vergleiche nicht in Betracht. Wichtig ist die gelungene Zuschreibung der Barockstukkaturen an Michael Schmutzer aus Wessobrunn, der in der Antoniuskapelle der Luzerner Franziskanerkirche und in der Wallfahrtskirche Oberdorf nachgewiesen ist. Soviele Aufschlüsse übrigens der Vergleich der verwendeten Motive ermöglicht, man vermag schärfer zu scheiden bei einer Gegenüberstellung der Komposition oder der besonderen Technik. Der Lombarde arrangiert im allgemeinen, breitet seine Motive wie einen eben angebrachten Festschmuck aus, der Süddeutsche läßt Ranken z. B., die er natürlich auch in bestimmter Anordnung geben muß, wuchern, sich kraftvoll bewegen. Der Lombarde liebt ein reichgestuftes Relief, den schönen Duktus der Ranken und Zweige, der Süddeutsche mehr flächenhafte Fassung, in der er dann in die Tiefe schneidet, unterschneidet.

Landolt hat die Luzerner Jesuitenkirche in ihrer Einzigartigkeit charakterisiert, ihre Geschichte geklärt. Es wäre zu wünschen, daß für viele andere unserer Barockkirchen die Genesis in der gleichen ausgreifenden Art vorgenommen würde.

H. Hoffmann