

Die Stukkaturen im Château de La Poya

Autor(en): **Abbondio, Giancarlo V.**

Objektyp: **Article**

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 (Jahr): **34 (1977)**

Heft 3

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166755>

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.

Die Stukaturen im Château de La Poya

VON GIANCARLO V. ABBONDIO

BESCHREIBUNG

Der Saal, in dem sich die Stukaturen befinden, hat einen quadratischen Grundriß mit den leicht modifizierten Idealmaßen von $9\text{ m} \times 9\text{ m}^1$. Bei einem ersten oberflächlichen Rundblick hat man den Eindruck eines harmonischen Ganzen; beim näheren Zusehen stellt man jedoch fest, daß drei verschiedene Formeneinheiten vorliegen; erste Einheit: die Nord- und die Südwand; zweite Einheit: die Ost- und die Westwand; dritte Einheit: die Decke.

Die Nord- und die Südwand (Abb. 1a, b) sind je in drei Teile gegliedert, wobei der mittlere Teil proportional zu den beiden seitlichen breiter gehalten ist. Die Teile sind durch flache kannelierte Pilaster getrennt; die beiden äußeren Pilaster in den Ecken sind nur zur Hälfte sichtbar und verschwinden unter die östliche und die westliche Wand. Die Pilaster tragen einfache, leicht vergoldete Kompositkapitelle. Jeder Teil enthält ein bis zum Boden reichendes Fenster. Das mittlere ist wiederum betont und dient auf beiden Seiten als Ein- und Ausgang. Es ist überhöht von einem nach unten geöffneten Dreiecksgiebel, der von zwei Voluten aufgefangen wird, die zum Band aufgerollt an den beiden Längsseiten des Fensters hinabgeführt einen leichten Rahmen bilden. Eine Muschel, aus der seitlich zwei Zweige herunterwachsen, füllt das Giebelfeld. Auf dem Giebelgesims liegen zwei Engel, die eine Krone halten. Über den beiden seitlichen Fenstern hängt je ein Feston mit flatternden Bändern. Die Nord- und die Süd- wand besitzen kein Gebälk; sie steigen bis zur Hohlkehle mit dem Akanthusfries, die zum Deckenspiegel hinüberführt. Der einzige wesentliche Unterschied zwischen der Nord- und der Süd- wand ist, daß bei der ersteren die Engel beide Beine auf der Giebelschräge halten, daß aber die zwei Engel der Süd- wand das untere Bein über den Giebel in den Raum hinausstrecken.

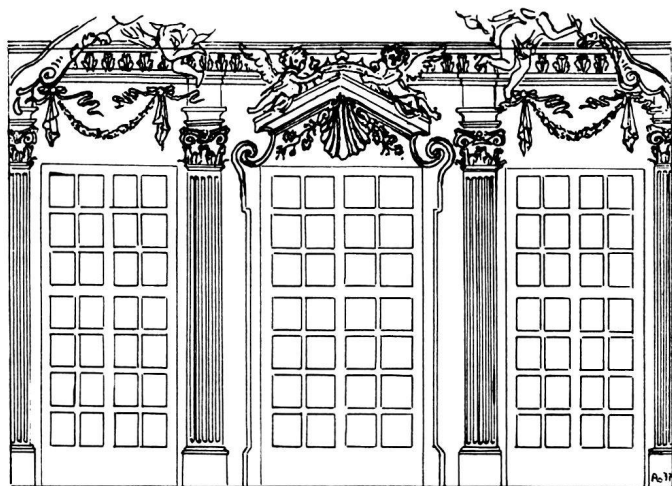
Die Ost- und die West- wand (Abb. 2a, b) sind auch dreiteilig, wobei der Mittelteil wiederum betont ist. Diesen Mittelteil dominiert an der Ost- wand ein Spiegel über einem Kamin, beidseitig von je einem gestuften Pilaster flankiert, die einen segmentförmigen Giebel tragen, über dem schlußendlich eine Krone schwebt. An der West- wand ist ein Gemälde angebracht, das gleich gerahmt und bekrönt ist wie der Spiegel. Der einzige Unterschied liegt darin, daß die beiden Pilaster nicht bis zum Boden hinuntergeführt, sondern von zwei Konsolen aufgefangen werden, zwischen die ein drapiertes Tuch gehängt ist. Der Mittelteil ist an beiden Wänden durch Doppelpilaster von den Seitenteilen abgegrenzt. Die Pilaster sind mit jenen

an der Nord- und der Süd- wand identisch; eine kleine Differenz läßt sich nur an den Röslein im Zentrum zwischen den Kapitellvoluten feststellen: Bei den Nord- und den Südkapitellen sind diese geöffnet, bei den Ost- und den Westkapitellen als Knospen geschlossen. In jedem der vier seitlichen Drittel steht eine Türe, deren Umrahmung, wie beim nördlichen und südlichen Fenstertor, ein Band ist, das über den Türen drei gestufte Zinnen bildet, welche die schmalen Konsolen tragen, auf denen der stuckierte Rahmen eines Bildes liegt. An der Ost- und der West- wand zieht sich ein Gebälk hin, das über den Pilasterkapitellen und über dem Kaminspiegel leicht verkröpft ist. Darüber findet sich wieder die Hohlkehle mit dem Akanthusblät- terfries. Im Gegensatz zur Nord- und zur Süd- wand sind Ost- und West- wand an ihren äußeren Enden nicht ange- schnitten, sondern abgeschlossen.

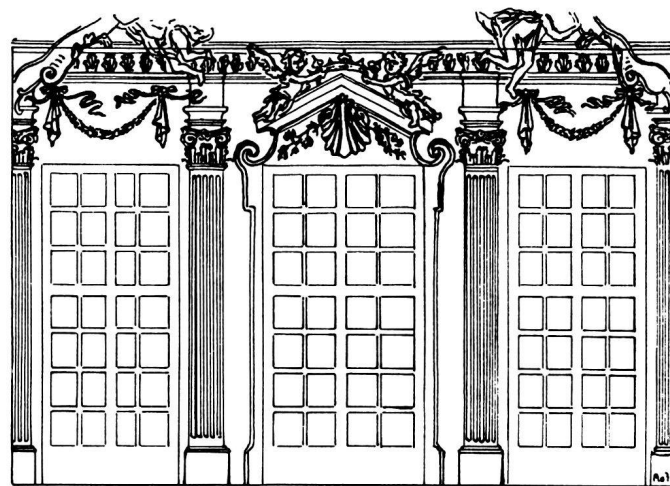
Den Deckenspiegel (Abb. 3) dominiert ein von vier Engelpaaren getragener Laubkranz. In seinem Zentrum schwebt ein einziger Engel, der in seiner rechten Hand die Kette mit dem Leuchter trägt². Die Engelpaare schweben parallel zu den Seiten der Decke, während zwischen ihnen, in den Diagonalen, feine Äste im Uhrzeigersinn aus dem Kranz herauswachsen. Der Deckenspiegel ist auf die Hohlkehlen mit dem Akanthusfries abgestützt. Diese klare Abtrennung wird in den Ecken durch die von zwei Engeln getragenen Kartuschen verwischt. Jede Kartusche wird oben gleichsam durch eine große Muschel an die Decke geheftet, während sie die Spitze am unteren Rand des Gebälks abstützt. Auch die Engel ragen mit ihren Beinen voll über den Akanthusfries, ja teilweise sogar bis ins Gebälk hinunter. Dadurch wird in erster Linie das unhar- monische Aufeinanderstoßen der beiden verschiedenen Wandenden vertuscht. Zudem verhilft diese Verschmel- zung von Wänden und Decke zum Eindruck eines harmo- nischen Raumanzen.

DIE DEKORATIVEN ELEMENTE UND FORMEN

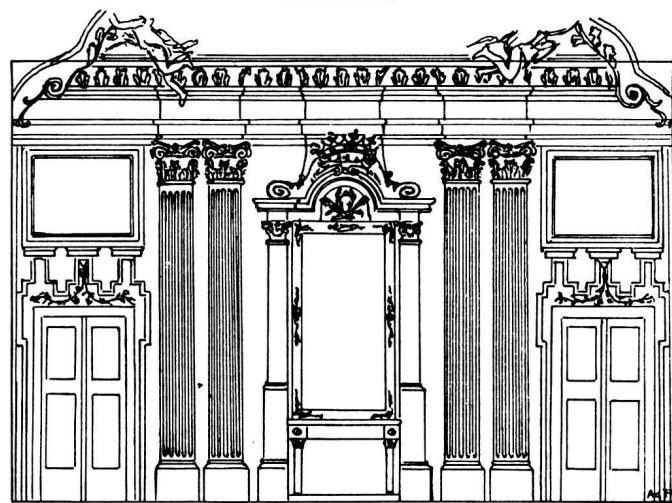
Sowohl das Instrumentarium der eingesetzten dekorati- ven Elemente als auch die Eigenart der einzelnen Formen sind bei Vergleichen eine wichtige Hilfe. Bei den vorge- gossenen und dann versetzten Formen, hier in unserem Fall z. B. die Akanthusblätter im Fries und die Pilaster mit ihren Kapitellen, sind bestimmte, typische Merkmale schwer feststellbar. Im frei angetragenen Stuck zeigt sich jedoch der Charakter des Meisters schnell. Nehmen wir z. B. die Engel im Stuck der Poya. Selbst wenn sie unter- einander ähnlich sind, verkörpern sie einen bestimmten Grundtypus, den der Meister sich gleichsam angeeignet hat,



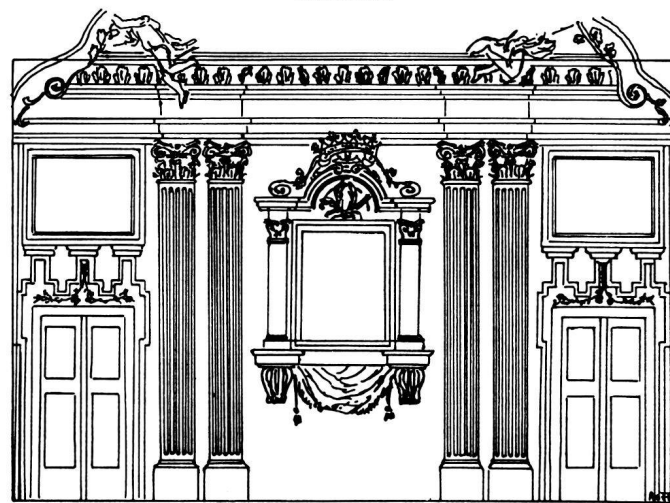
Nordwand



Südwand



Ostwand



Westwand

Abb. 1a, b Fribourg, Château de La Poya, Saal: die Nord- und die Ostwand

Abb. 2a, b Fribourg, Château de La Poya, Saal: die Süd- und die Westwand

um rasch und sicher zu arbeiten. Auf diese Weise lassen sich in der Modellierung der Hände und Füße, der Haare und Gesichter, ja sogar in den Details, wie Augen, Nase, Mund, Ohr, bestimmte Eigenarten ablesen. Ein solches Erfassen der Details kann, wenn es einmal systematisch durchgeführt wird, uns nicht nur das Wesen des Meisters näherbringen, sondern auch zu einem Hilfsmittel der Datierung werden.

Bandwerk

Wir treffen Bandwerk als flatternde und zu Maschen geknüpfte Bänder bei den Festons (Abb. 4), aber auch in den Segmentgiebeln (Abb. 14, 15) und über den Türöffnungen der Ost- und der Westwand (Abb. 6). Unter den Dreieckgiebeln der Fensterportale an der Nord- und der Südwand bildet es Voluten und übernimmt Rahmenfunktion (Abb. 5). Bei den vier Seitentüren der Ost- und der Westwand finden wir es als Türkrönung und ebenfalls als Rahmen (Abb. 6).

Draperien

Die Engelfiguren sind teilweise in feine Schleier gehüllt (Abb. 7), deren Ende lose um sie herumflattern, was den Eindruck des leicht Schwebenden vergrößert (Abb. 8). Eine weitere Anwendung zeigt sich als hängende und geraffte Tuchstücke bei den Festons (Abb. 4) und zwischen den Konsolen unter dem Bild der Westwand.

Engel

Bei den Engeln an der Decke ragt die eine Körperhälfte mit dem entsprechenden Arm und Bein vollplastisch in den Raum, während der Rest reliefartig in der Decke verschwindet (Abb. 9). Bei den Engeln an den Kartuschen ist der Unterkörper mit den beiden Beinen vollplastisch, während der Oberkörper mit dem Kopf mehr in der Fläche versinkt (Abb. 10). Die Engel über den Dreieckgiebeln der Nord- und der Südwand sind vollplastisch (Abb. 13). Die Engel sind als Auftragsstück nach einem

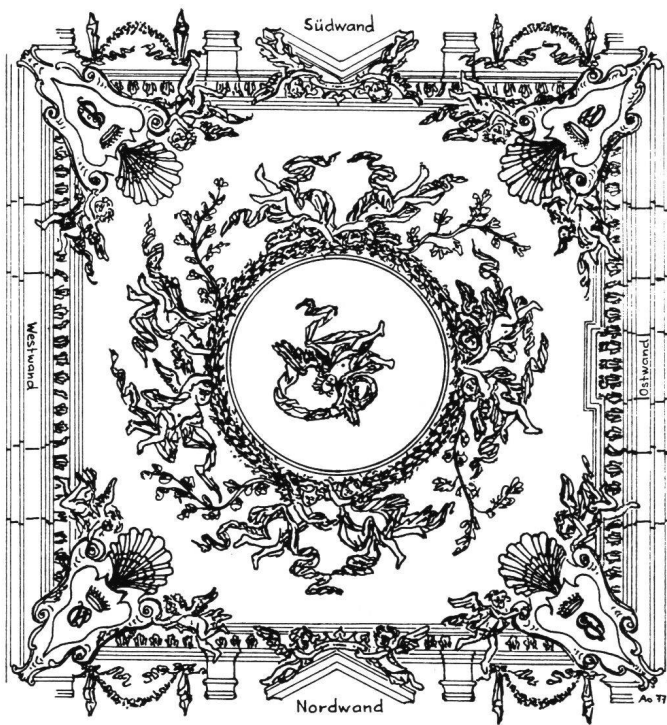


Abb. 3 Fribourg, Château de La Poya, Saal: der Deckenspiegel

Grundtyp modelliert, der dann in seiner Stellung, Abwinklung, Haarform, an Flügeln und Schleiern leicht abgewandelt wird. Eine sich wiederholende, aber verschieden abgedrehte Beinstellung der Engel an der Decke bestätigt dies im Detail (Abb. 11). Augen, Nase und Mund sind in den einzelnen Gesichtern ziemlich stereotyp geformt; Ohren sind nicht sichtbar, sondern durch die Haare verdeckt. Die Haare sind kurz und ungelockt, sie umwehen in Büscheln den Kopf. Die Flügel haben eine traditionelle Form mit einer Doppelreihe kurzer Federn, die an der Spitze in zwei lange, leicht geschwungene Federn auslaufen (Abb. 12).

Giebel

Über den Fenstertüren der Nord- und der Südwand liegen Dreiecksgiebel (Abb. 13). An der Ost- und der Westwand finden wir Segmentgiebel (Abb. 15), wobei jener der Ostwand durch das Kamin etwas vorgeschoben ist (Abb. 14).

Kartuschen

An den vier Ecken der Decke sind leicht abgewölbte, geschwungene Kartuschen angebracht (Abb. 16).

Konsolen

Die Pilaster seitlich des Bildes an der Westwand werden auf zwei Konsolen abgestützt (Abb. 17). Dazu kommen noch die Konsolen, welche die vier Bilder über den Türen der Ost- und der Westwand tragen (Abb. 6).

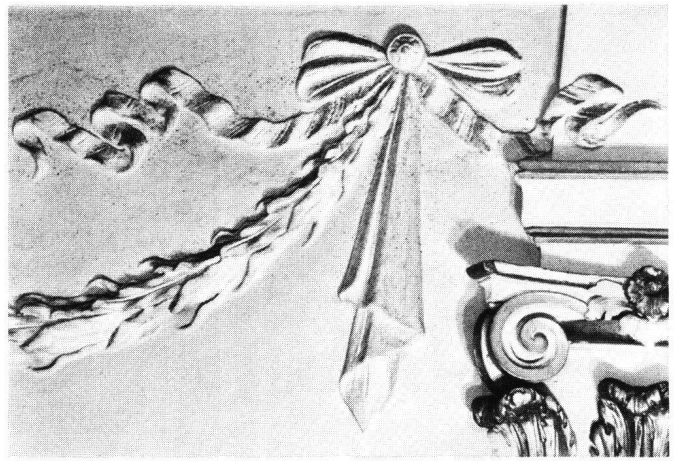


Abb. 4 Fribourg, Château de La Poya: Masche mit flatternden Bändern eines Festons

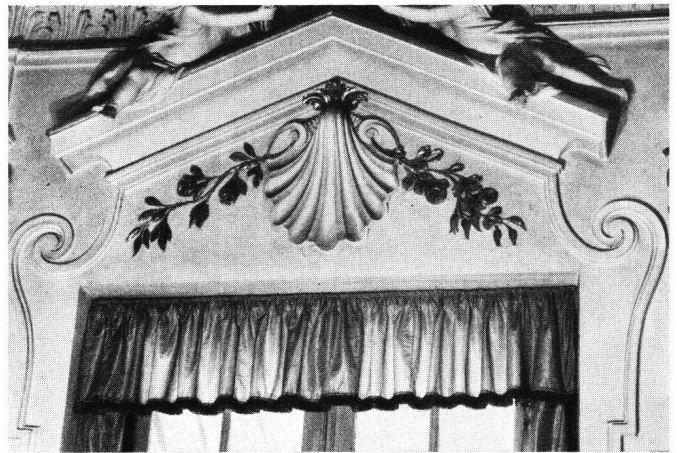


Abb. 5 Fribourg, Château de La Poya: Volutenbildung und Rahmen an einem Fensterportal

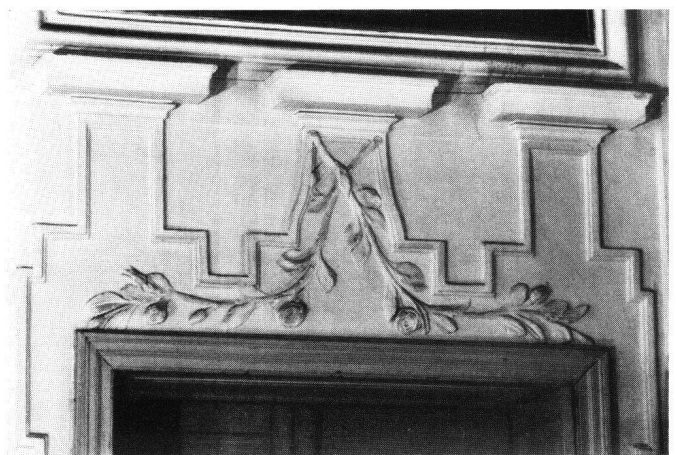


Abb. 6 Fribourg, Château de La Poya: Rahmen und Türkrönung über einer Seitentür der Ostwand



Abb. 7 Fribourg, Château de La Poya: ein Engelspaar des Deckenkranzes

Kronen

Zwei Engel tragen über den Fenstertüren der Nord- und der Südwand je eine Krone; beide sind gleich gestaltet, aber durch den freien Auftrag individuell geformt (Abb. 18). Die Kronen über dem Spiegel und über dem Bild sind untereinander auch gleich gestaltet; sie unterscheiden sich aber von jenen über den Fenstertüren durch das Blütenmotiv auf den Zacken (Abb. 19).

Muscheln

Es kommen zwei Muschelformen vor. Eine kleinere, abwärts gerichtete an den beiden Dreieckgiebeln (Abb. 5) und eine größer gestaltete über den vier Kartuschen an der Decke (Abb. 20). In beiden Fällen sind die Muscheln von der Außenseite gezeigt.

Pflanzenmotive

An der Nord- und der Südwand hängen je zwei Festons, die aus lorbeerartigen Blättern gewunden sind (Abb. 21). Über den vier seitlichen Türen der Ost- und der Westwand füllen je zwei gekreuzte, nach unten hängende Rosenzweige den Rahmen (Abb. 6). Aus den Muscheln im Dreieckgiebel wachsen ebenfalls seitlich Rosenzweige heraus (Abb. 5). Gebundene Zweige sind im Segmentgiebel der Ostwand mit einer kleinen goldenen Rosette (Abb. 14) und an der Westwand, ohne Rosette (Abb. 15), angebracht. Die Akanthusblätter im Fries über den Wän-

den sind weiß, während jene, die am Rahmen der Kartuschen und Segmentgiebel hinaufklettern, vergoldet sind (Abb. 22). Der Deckenkranz ist aus Eichenlaub mit kleinen Eicheln gewunden, und an den diagonalen Schnittpunkten wachsen vier Lorbeerzweige heraus (Abb. 23).

Kapitelle und Pilaster

An der Nord- und der Südwand finden wir Pilasterkapitelle mit offener Rosette (Abb. 24). Die Kapitelle der Rahmenpilaster beim Spiegel der Ostwand und beim Bild an der Westwand sind einfacher gestaltet, aber auch mit offener Rosette (Abb. 25). Die Kapitelle der Doppelpilaster an der Ost- und der Westwand entsprechen jenen der Nord- und der Südwand, haben aber geschlossene Rosetten (Abb. 26). Die Wandpilaster sind alle kanneliert, während die Pilaster beim Spiegel und beim Bild flach sind. Die Vergoldung ist sehr diskret und beschränkt sich auf die Giebel, Kartuschen, Kronen und Kapitelle.

IKONOGRAPHIE UND BEDEUTUNG

François-Philippe de Lanthenheid, der Erbauer des Château de La Poya, war der letzte Sproß einer im 16. Jahrhundert geadelten Freiburger Patrizierfamilie. Mit 29 Jahren wurde er Mitglied des Kleinen Rates, war ab 1685 drei Jahre lang Bürgermeister der Stadt und bekleidete dreizehnmal das Schultheißenamt³. Vom Februar 1686



Abb. 8 Fribourg, Château de La Poya: einer der Engel, welche die Kartuschen stützen

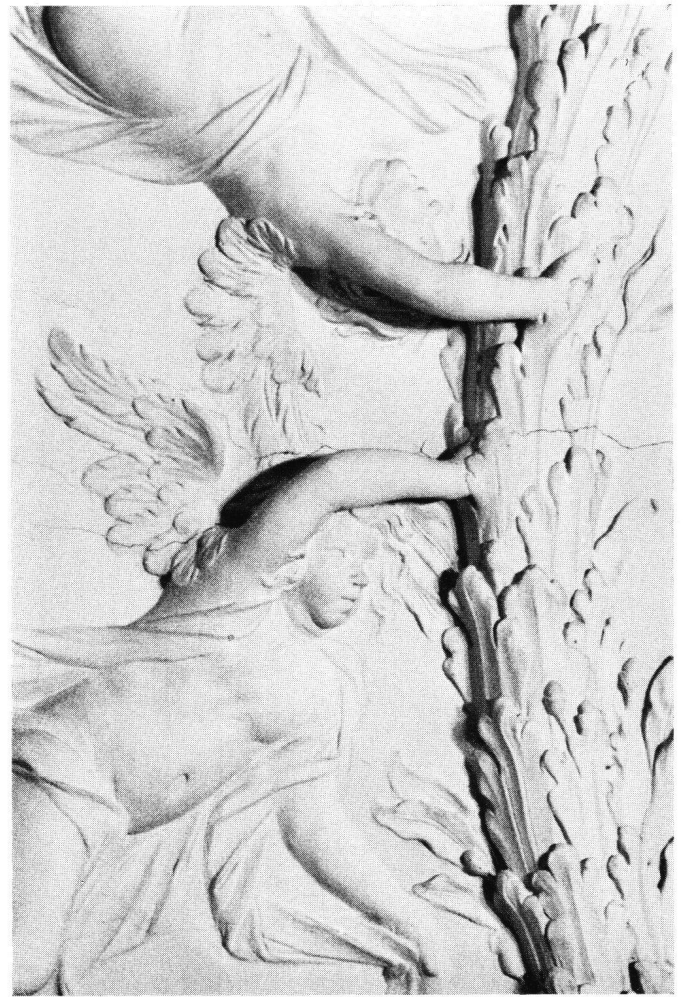


Abb. 9 Fribourg, Château de La Poya: Detail eines Engelpaares des Deckenkranzes

bis zum Januar 1688 weilte er in Paris als Mitglied der Gesandtschaft, die bei Ludwig XIV. eine von Frankreich dem Stand Freiburg geschuldete Summe eintreiben sollte⁴. Dies alles bezeugt, daß de Lanthenheid ein politisch sehr aktiver und einflußreicher Mann war, dessen Bedeutung durch die Verleihung des Michaelsordens durch Frankreich im Jahre 1699 noch unterstrichen wurde⁵.

De Lanthenheid besaß, nicht weit vom Rathaus entfernt, an der heutigen Grand-Rue 56 ein stattliches Bürgerhaus. Das Schloßchen La Poya war also nicht als Wohnmöglichkeit gedacht, sondern in erster Linie repräsentativer Ort für Empfänge, Feste und vielleicht auch Jagdpartien⁶, die ein Mann seines Standes und als Vertreter eines souveränen Staates⁷ seinen eigenen Landsleuten, aber auch dem Ausland gegenüber, der Zeit entsprechend, schuldig war. Dabei darf man nicht vergessen, daß de Lanthenheid Exponent eines damals betont katholischen Ortes im föderativen Staatssystem der damaligen Eidgenossenschaft war⁸. Die repräsentative Stellung und

der weltanschauliche Faktor werden vorerst einmal bestimmend gewesen sein für das ikonographische Programm des Stucks. Dazu mögen dann noch gewisse ästhetische und formale Richtlinien eine Rolle gespielt haben.

Die quadratische Grundrißform, als geometrische Darstellung der Vierzahl, stellte schon seit der Antike die Welt unter den Aspekten der Ruhe, Festigkeit und Stabilität dar⁹. Im 21. Kapitel der Apokalypse des Johannes wird das Quadrat im Vergleich mit dem Grundriß des himmlischen Jerusalem, dem neuen Himmel und der neuen Erde, noch zu einem transzendenten Sinnbild¹⁰. Augustinus nennt das Quadrat auch ein Sinnbild der Gerechtigkeit⁹. Zum quadratischen Grundriß kommt im Ausmaß noch die Zahl 9, die schon immer besondere Bedeutung und Vollkommenheit symbolisiert hatte¹¹; man denke dabei nur an die zentrale Rolle, die sie im Leben und Schaffen Dantes spielte.

Wir haben schon in der Beschreibung bemerkt, daß die Nord- und die Südwand beidseitig nicht von einem vollen



Abb. 10 Fribourg, Château de La Poya: typische Stellung eines Kartuschenengels

Pilaster abgeschlossen sind, sondern den Eindruck erwecken, sich unter den Ansätzen der Ost- und der Westwand fortzusetzen. Nimmt man noch die Rhythmisierung mit der betonten Mitte hinzu, so ließen sich graphisch die Nord- und die Südwand als flache Bogenbewegung darstellen, die im Osten beginnt und im Westen wieder absinkt; Bewegung, die in gewissem Sinn im flachen Korbogen des Mittelteils der Nordfassade des Schlosses markiert ist. Man könnte so die Nord- und die Südwand als den Ablauf des Tages, die Ostwand als den Morgen, die Westwand als den Abend interpretieren. Dies gäbe auch eine Antwort auf die Frage nach den kleinen Rosetten zwischen den Kapitellvoluten: An der Nord- und der Südwand offen, an der Ost- und der Westwand geschlossen; morgens und abends schließen die Blüten ihre Kelche, tagsüber halten sie diese geöffnet. Der morgendliche und abendliche Charakter der Ost- und der Westwand kann noch durch weitere Hinweise bekräftigt werden. Ob die Bilder über den vier Türen ursprünglich sind oder ob man sie später bei den Umbauten unter Philippe-Romain de Diesbach de Belleroye (1778–1839) ersetzt hat, spielt hier keine Rolle. Sie stellen klassische Landschaften mit antiken Architekturmotiven dar; ihr dunkler, dämmeriger Ton erinnert an Morgen- und Abendstimmungen. Wenn Spiegel in einem Raum neben der Aufgabe, diesen optisch zu vergrößern, sinnbildlich auch das ständig sich erneuernde und wandelnde Bild darstel-

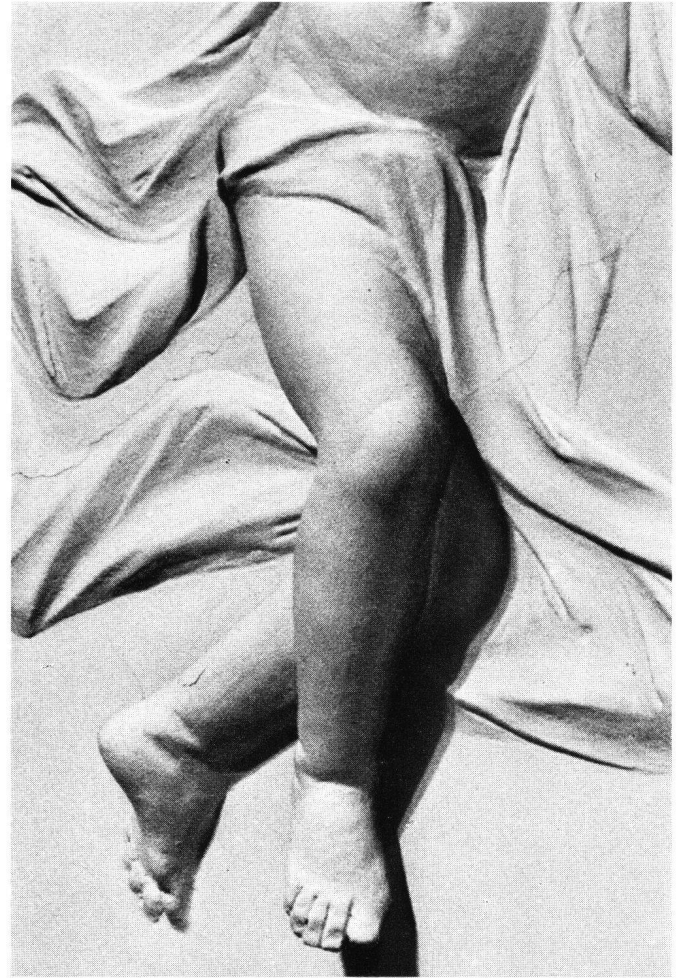


Abb. 11 Fribourg, Château de La Poya: Beinstellung eines Engels an der Decke

len, würde der große Spiegel an der Ostwand diese Aufgabe erfüllen. An der Westwand, dem Spiegel gegenüber, hängt leider nicht mehr das ursprüngliche Bild, sondern eines aus der Zeit der Umbauten unter Diesbach. Es ist eine historische Darstellung, bei der Vater Diesbach am Abend seines Lebens nochmals seine persönlichen Truppeneinheiten vorbeidefilieren läßt, um sie dann dem Kommando seines Sohnes zu unterstellen. Dies gibt den bisher im Tagesablauf betrachteten Elementen einen erweiterten Sinn des Lebensablaufes. Die nach unten hängenden Rosenzweige über den vier Türen der Ost- und der Westwand¹² könnten dann natürlich auch als Sinnbilder des schnell verblühenden Lebens genommen werden. Ich würde jedoch ihre hängende Art eher rein vom Platz, den sie zu füllen haben, bedingt betrachten und ihnen eine festlich bekränzende Aufgabe zusprechen wie jenen aus den Muscheln in den Giebeln des Nord- und des Südeingangs¹³. Erwähnt werden müssen auch die Kronen im Zentrum der vier Wände¹⁴. Hier spielt sicher die antike Auffassung der Bekrönung und der Ehrung bei festli-



Abb. 12 Fribourg, Château de La Poya: Kopf und Flügel eines Kartuschenengels



Abb. 13 Fribourg, Château de La Poya: Dreieckgiebel der Südwand



Abb. 14 Fribourg, Château de La Poya: Segmentgiebel der Ostwand



Abb. 15 Fribourg, Château de La Poya: Segmentgiebel der Westwand

chem Anlaß mit. Wer durch den Nord- oder den Südeingang den Saal betritt, wird von zwei Engeln bekrönt; wer sich vor den Spiegel stellt und darin sein Ebenbild erkennt, sieht darüber eine Krone schweben; wer vor dem gegenüberliegenden Gemälde steht, erfaßt die Bekrönung eines Lebenswerkes.

Erhebt man den Blick zur Decke, so erweitert sich die ganze Anschauung. Dort schweben vier Engelpaare, die einen Blätterkranz tragen¹⁵. Es sind keine profanen Putti, sondern beflügelte Geistwesen, die durch ihr Erscheinen alles in eine kosmische Welt erweitern¹⁶. Sie versinnbildlichen die vier Urkräfte, unsterblich, in stets sich wiederholender Verjüngung, welche mit dem immergrünen Laubkranz die schlichteste und vollkommenste geometrische Figur als Symbol des Göttlichen und Ewigen tragen, das gleichzeitig den äonischen Kreislauf des Kosmos und das Leben der materiellen Schöpfung miteinschließt¹⁷. Aus dem Laubkranz wachsen in diagonaler Richtung zu den Ecken hin Zweige, die als Sinnbild der vier Jahreszeiten gesehen werden können¹⁸. Bei den von je zwei Engeln

getragenen Kartuschen in den Ecken wird die Deutung schwieriger. Man weiß nicht, was ursprünglich ihre Felder füllte; die bekrönten goldenen Initialen sind erst bei den schon erwähnten, unter Diesbach vollzogenen Veränderungen angebracht worden. So ist auch schwer zu sagen, ob die vier darüberliegenden Muscheln bloß die vier Winde darstellen oder den kosmischen Rhythmus von Geburt, Leben, Tod und Wiedergeburt symbolisieren¹⁹.

Faßt man diese verschiedenen Einzelercheinungen zu einem Ganzen zusammen, so wird klar, daß hier der Versuch unternommen wurde, den Tages- und den Lebenslauf, die Begegnungen und die Feste, die sich in diesem Raum abspielten, unter eine universale, kosmische Schau zu stellen, die nicht nur den, der sie schaffen ließ, sondern auch dessen Urschöpfer verherrlicht.

DER MEISTER VON LA POYA

Wir kennen weder den Namen noch die Herkunft des Künstlers, da keine Abrechnungen oder anderen urkundlichen Zeugnisse vorliegen. Wir kennen nur ein weiteres

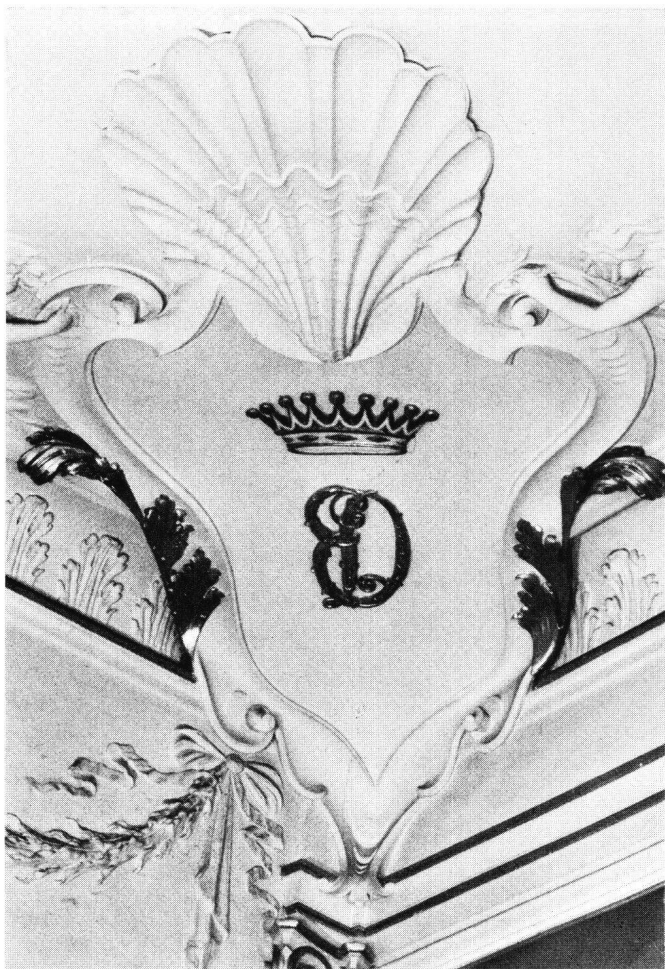


Abb. 16 Fribourg, Château de La Poya: eine der vier Kartuschen in den Ecken der Decke

Werk, das aus seiner Hand stammt. Es befindet sich im Bürgerhaus, das François-Philippe de Lanthenheid an der Grand-Rue 56 gehörte. Während die Stukkaturen in der Eingangshalle und im zweiten Stockwerk einfacher, gröber und zeitlich auch früher sind, findet man im zentralen Raum des ersten Stockwerkes ein Stuckprogramm, das trotz seiner Verschiedenheit die gleiche Meisterhand erkennen läßt wie dasjenige im Château de La Poya.

Der Raum ist beim Haupteingang durch den Treppensatz verkürzt und in der linken Ecke hinten durch ein großes Kamin abgewinkelt. Dadurch teilt sich die Decke in einen längeren und einen kürzeren Deckenspiegel auf. Die Mittelfelder sind leer, vier diagonal zum Zentrum hinschwebende Engel halten deren Ecken (Abb. 27). Beide Mittelfelder sind mit einem der Form des Profils folgenden Laubkranz umgeben, an dessen halbkreisförmigen Seiten Kartuschen aufgehängt sind (Abb. 28), die bis an den massiven Rahmen reichen, der jeden Deckenspiegel einfaßt. Dieser Rahmen übernimmt gleichzeitig auch die Funktion eines Gebälks, unter dem ein Fries mit Roll-

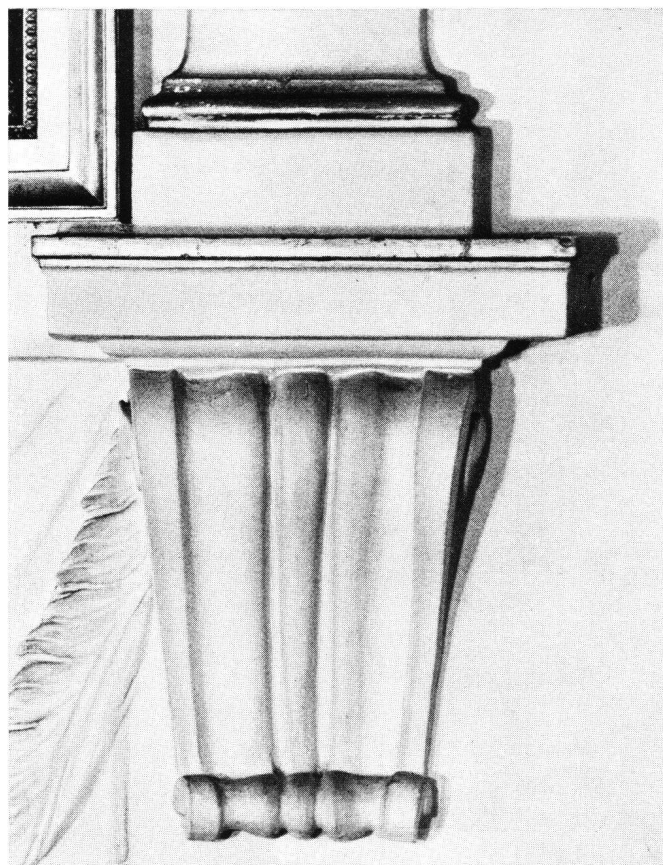


Abb. 17 Fribourg, Château de La Poya: linke Konsole unter dem Bild der Westwand

werk allen Wänden entlangläuft. Neben dem Haupteingang gibt es noch an jeder Wand je eine Türe zu einem Nebenraum. Über jeder Türe hängt eine Stoffdraperie, die durch vier beflügelte Engelsköpfchen an die Wand geheftet scheint (Abb. 29). Die oberen Wanddrittel zwischen den Türen sind mit Blumenfestons oder mit von Bändern umgebenen, gekreuzten und nach unten hängenden Rosenzweigen gefüllt. Zu erwähnen wäre noch das reich stuckierte Kamin, auf dessen abgeschrägtem Aufsatz zwei Engel in einer großen, von Helmzier und Krone überhöhten Kartusche das Wappen der de Lanthenheid tragen.

Vergleicht man die Einzelformen mit jenen im Château de La Poya, so sind Bänder, Maschen und Stoffdraperien an den Engeln identisch. Die einzige Novität ist die Draperie mit den Engelsköpfchen über den Türen. Diese Köpfchen, aber auch die ganzen Engelsfiguren an der Decke, könnten Geschwister derjenigen im Schloß sein: Ihre büschelartige Frisur, die Art, wie sie den Laubkranz tragen, ihre Beine kreuzen usw., alles stimmt überein. Es handelt sich auch hier um Antragsstück, bei dem einfach die Grundform durch leichte Veränderung der Stellung und der Draperie variiert. Die Kartuschen sind vermehrt aus pflanzlichem Rollwerk gebildet und um-

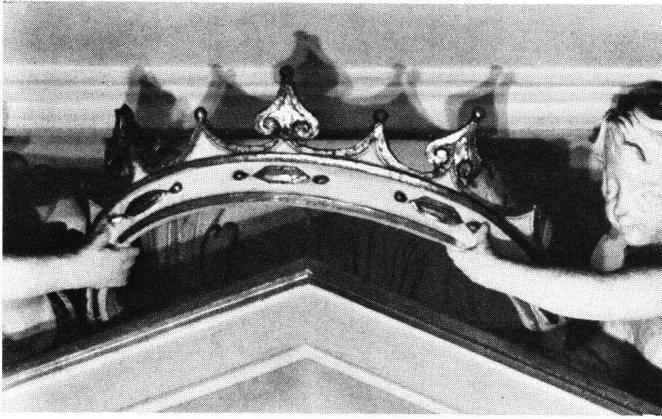


Abb. 18 Fribourg, Château de La Poya: Krone über einem der Dreieckgiebel

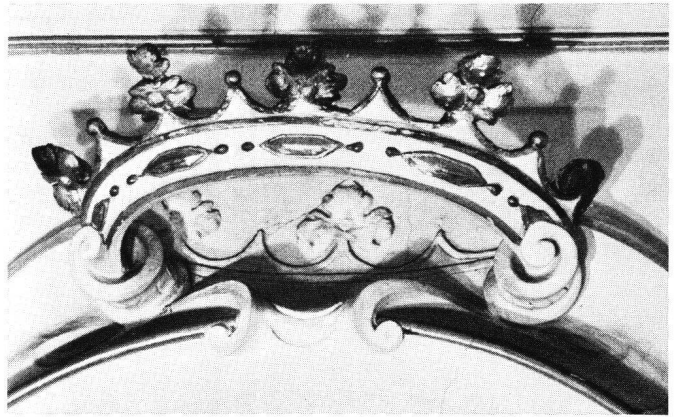


Abb. 19 Fribourg, Château de La Poya: Krone über einem der Segmentgiebel

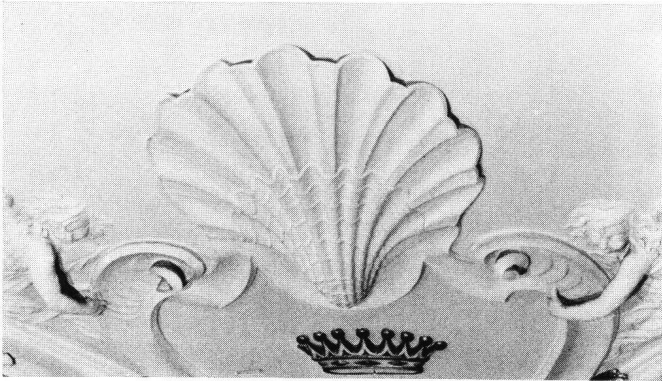


Abb. 20 Fribourg, Château de La Poya: Muschel über einer der vier Kartuschen an der Decke

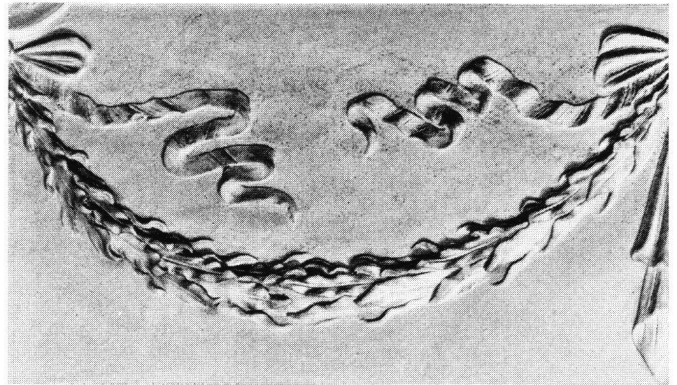


Abb. 21 Fribourg, Château de La Poya: eines der vier Festons an der Nord- und der Südwand

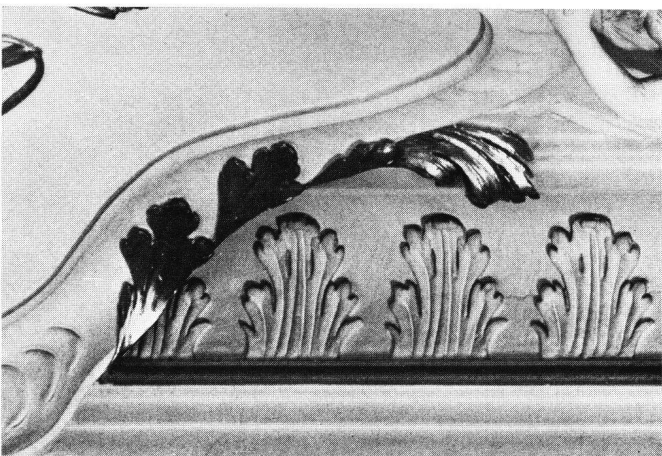


Abb. 22 Fribourg, Château de La Poya: Akanthusblätter des Frieses und am Kartuschenrand

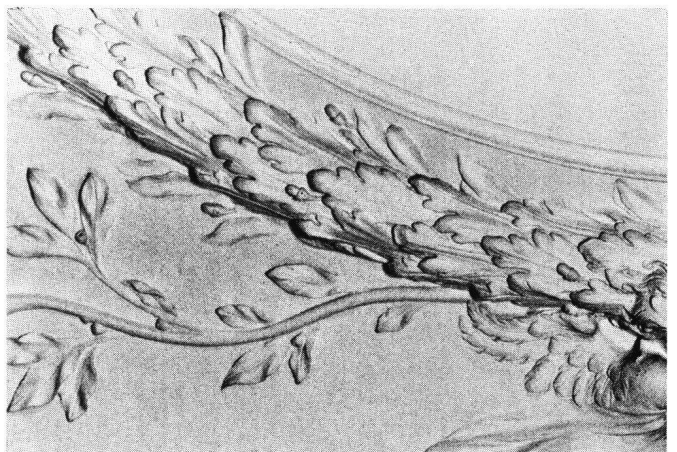


Abb. 23 Fribourg, Château de La Poya: Detail des Deckenkranzes und Zweig



Abb. 24 Fribourg, Château de La Poya: Pilasterkapitell der Nordwand

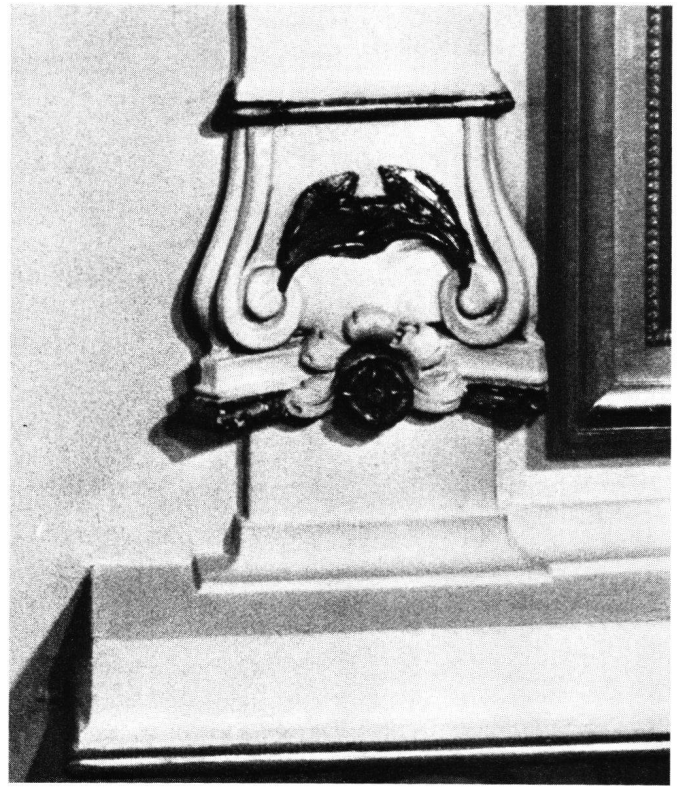


Abb. 25 Fribourg, Château de La Poya: Kapitell des Rahmenpilasters beim Bild an der Westwand

schließen auf der Breitseite je einen Schild mit einem kleinen Rosenstrauß darin; auf der Längsseite hingegen umrahmen sie zwei Engelsköpfchen mit Flügeln. Bei den Pflanzenmotiven findet man in den Kränzen wieder das gleiche Blattwerk. Die Rosenzweige sind hier ebenfalls reichlich vorhanden und zeigen dieselbe Modellierung. Zudem hängen auch hier die gekreuzten Zweige abwärts wie über den Seitentüren des Schloßsaales. Während in der Poya die Festons nur aus Laubwerk und betont schlank sind, finden wir in der Grand-Rue üppige, mit Blüten gefüllte Doppelgirlanden. Der Akanthusblätترفries im Saal des Schlosses ist hier durch ein aus Pflanzen und Bändern gedrehtes Rollwerk ersetzt. Muscheln finden wir in der Grand-Rue keine. Ebenso fehlen alle architektonischen Formen, wie Giebel, Pilaster, Konsolen. Mit Blick auf das Ganze wird der Vergleich etwas schwieriger, weil die Räume in der Grand-Rue klein und niedrig sind im Bezug auf die Weite und Höhe des Saales in der Poya. Das führt zum Eindruck, das Stuckprogramm in der Grand-Rue sei überladen und schwerfällig, während jenes im Saal des Schlosses leichter und abgeklärter erscheint. Bei intensivem Betrachten der beiden Werke verstärkt sich das Gefühl, der Meister habe in der Grand-Rue freiere Hand gehabt als im Château de La Poya, wo er sich offenbar an ein genau vorgeschriebenes Programm halten



Abb. 26 Fribourg, Château de La Poya: Kapitelle eines Doppelpilasters der Ostwand

mußte. Dies läßt auch die schon beim eingehenden Vergleich auftauchende Vermutung bestärken, daß die Stukkaturen in der Grand-Rue vor jenen im Schloß entstanden sind, gleichsam als Probestück für den Auftraggeber, der sicher sein wollte, daß der von ihm berufene Meister dem großen Werk im Schloßsaal gewachsen sei.

Was die Datierung der Stukkaturen im Château de La Poya betrifft, kann man annehmen, daß ihre Entstehung mit der letzten Bauphase (um 1700/01) zusammenfällt, da der Stuck im ganzen Bauwerk eine zentrale Rolle spielt und eng mit der Architektur verbunden ist.

Wer könnte nun aber dieser Meister sein? Gibt es keine Möglichkeiten, wenigstens seine Herkunft zu lokalisieren? Geht man vom Stuck in der Grand-Rue aus, so könnten sowohl zu den reichen Barockformen im Süden wie im Norden Vergleiche gezogen werden. Dieser Zug ist bei den Stukkaturen im Château de La Poya stark zurückgedrängt, deren klassischer und ruhiger Charakter eher in Richtung Frankreich weist.

Sicher können bei einem ersten oberflächlichen Blick von den einzelnen Formen aus Bezüge zu den palladianischen Vorbildern hergestellt werden; besonders bei den Kapitellen, flatternden Bändern, Festons, Kartuschenformen und Engeln ist dies der Fall²⁰. Ein näheres Hinschauen läßt jedoch über diesen italienischen Formen deutlich den Hauch der französischen Klassik erkennen. Dasselbe gilt auch für borrominische Elemente. Es fragt sich auch, ob der Erbauer des Château de La Poya diese Elemente einzeln nach italienischen Vorlagen zusammengesucht und zum bestehenden Programm zusammengefügt habe. Es wurde schon auf Lanthenheids Aufenthalt als Gesandter in Paris zwischen 1686 und 1688 hingewiesen. Der Chronist dieses Aufenthalts, Prosper Gady, berichtet auch über die Reiseroute²¹ und von verschiedenen Besuchen in Versailles und in Palästen von Paris²². Es liegt also auf der Hand, daß de Lanthenheid dort reichlich Gelegenheit hatte, entsprechende, schon bestehende Vorbilder zu sehen. Wollte man aber heute diesen Spuren folgen, so würde man von dem, was de Lanthenheid gesehen hatte, nicht mehr viel vorfinden, weil die folgenden Stilentwicklungen zum Großteil diese Werke abgeändert oder zerstört haben. Greifen wir als Beispiel nur das Schlafzimmer des Königs heraus, das 1701 von Mansart umgestaltet worden ist, wobei aber z. B. gerade die kannelierten Pilaster aus der Zeit von 1679 noch beibehalten worden sind²³; hier besteht auch eine Ähnlichkeit mit den Pilastern in der Poya. Wie weit auch eine Verbindung zwischen dem von Putten getragenen Blumenkranz im Schlafzimmer der Königin²⁴ zum Blätterkranz an der Decke des Saales in der Poya hergestellt werden kann, ist schwer zu sagen, weil das Schlafzimmer seit 1735 mehrfach umgestaltet worden ist. Nähere Antworten auf die Fragen und neue Einsichten in die Zusammenhänge könnten möglicherweise Untersuchungen über die spätere Entwicklung der Schule von Fontainebleau, über die



Abb. 27 Fribourg, Grand-Rue 56, 1.Stock: Engel an der Decke



Abb. 28 Fribourg, Grand-Rue 56, 1.Stock: Rollwerkkartusche am Deckenkranz



Abb. 29 Fribourg, Grand-Rue 56, 1.Stock: Türkrönung über dem Haupteingang

Kreise um die Gebrüder Perrault, besonders um Charles Perrault, und um den Bildhauer Pierre II Le Gros hergeben. Zudem müßten einmal die Stukkaturen in der Westschweiz näher erfaßt und verglichen werden. Dies sind alles Unternehmungen, die sicher für den Fragenkomplex der Einflüsse und der Entwicklung wertvolle Hinweise hergeben können, den Rahmen dieses Aufsatzes aber überschreiten.

Sicher ist, daß die Stukkaturen im Château de La Poya nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich gesehen für die Stuckforschung außerordentlich interessant und wertvoll sind. Vielleicht wird es eines Tages möglich sein, die Identität des Meisters von La Poya aufzudecken.

LES STUCS DU CHÂTEAU DE LA POYA

Résumé par MARIE-THÉRÈSE TORCHE

La décoration en stuc du grand salon de La Poya forme un tout harmonieux. Une étude plus approfondie montre cependant trois programmes décoratifs différents: le premier sur les parois nord et sud, le deuxième sur les parois est et ouest et le dernier au plafond. Les motifs composant ce décor sont multiples – pilastres et chapiteaux, frontons, consoles, cartouches, bandes, draperies, coquilles, couronnes et motifs végétaux et enfin de nombreux angelots.

Le programme iconographique a certainement été défini par le constructeur du château, François-Philippe de Lanthenheid. Celui-ci exerça de hautes charges gouvernementales; il fut notamment avoyer et – de 1686 à 1688 – membre de l'ambassade fribourgeoise auprès de Louis XIV. Parmi d'autres propriétés immobilières, Lanthenheid possédait une maison à la Grand-Rue. Le château de La Poya n'était donc pas conçu comme un bâtiment résidentiel, mais comme une maison de plaisance et de réception qui servait peut-être aussi de rendez-vous de chasse.

Lanthenheid a sans doute été motivé dans son choix iconographique par un souci de représentativité conforme à son rang social élevé, mais aussi par sa propre conception philosophique. Ainsi, le plan quadrangulaire du salon, conçu comme une représentation géométrique du

nombre d'or, symbolisait déjà dans l'antiquité la paix, la fermeté et la stabilité. L'analyse du rythme ornemental peut être définie graphiquement par une courbe montant de la paroi est et s'abaissant sur la paroi ouest. Les murs nord et sud représenteraient l'écoulement du jour, l'est étant le matin, l'ouest le soir; dans un sens plus large, ils indiqueraient la fuite de la vie. Autre symbole à relever: la couronne souvent répétée à des emplacements importants de la pièce.

Le plafond s'ouvre sur un monde cosmique. Les angelots portant une couronne de laurier symbolisent les quatre éléments immortels, l'éternel renouvellement de la vie. En effet, la forme géométrique parfaite du cercle et la continuelle verdure du laurier évoquent le divin et l'éternité. La couronne concrétise également le cycle du cosmos et la création de la matière. Les rameaux qui jaillissent diagonalement de la couronne peuvent être identifiés comme l'image des saisons.

Par ces différents symboles, Lanthenheid a voulu placer le cours des jours et de la vie, ainsi que les rencontres et les fêtes qui se déroulaient dans son château sous des auspices universels et cosmiques qui devaient honorer non seulement le maître de l'œuvre mais aussi son Créateur.

L'auteur des stucs de La Poya est inconnu. Par contre, le décor stucqué ornant le premier étage de la maison que Lanthenheid possédait à la Grand-Rue peut être attribué avec certitude à ce même artiste anonyme. Ici, le stucateur paraît plus libre qu'à La Poya où il doit suivre un programme précis. Les stucs du château sont postérieurs à ceux de la Grand-Rue; ils datent probablement de la dernière phase de construction, vers 1700/01.

Malgré certaines influences italiennes, le maître pourrait être d'origine française. Faut-il y voir un rapport avec le séjour que fit Lanthenheid à la cour de France? Il est difficile d'y répondre car la plus grande partie du décor vu à Versailles par les Fribourgeois est aujourd'hui détruit. L'analyse de l'influence exercée par l'école de Fontainebleau et l'étude des cercles artistiques évoluant autour de Charles Perrault et du sculpteur Pierre II Le Gros pourraient éventuellement apporter une solution. Il faut, pour l'instant, souligner la grande valeur stylistique et symbolique des stucs de La Poya.

ANMERKUNGEN

¹ Das Maß von Sockelleiste zu Sockelleiste beträgt 8,87 m; möglicherweise gilt das Idealmaß von 9 m vom Mauerkerne oder vom Deckenansatz aus.

² Der Engel muß schon ursprünglich in dieser Art einen Kerzenleuchter getragen haben. Bei der Elektrifizierung wurde der Draht oben von der Kette weg separat geführt und endet in einem kleinen Loch unter der rechten Achsel des Engels.

³ *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, Neuenburg 1927, Bd. 4, S. 606.

⁴ Die Teilnahme an der Gesandtschaft war in gewissem Sinn auch eine Prestigefrage. Ein Vorfahre, Oberst Jean Lanthenheid, hatte Karl IX. und Heinrich III. die nun geforderte Leihsumme vermittelt. Die Summe war von seiten Privater vorgeschossen worden, der Staat hatte dann die Zinsen und

die Rückzahlung zu tragen. BERCHTOLD: *Histoire du Canton de Fribourg*, 3 Bde., Fribourg 1841–1852, Bd. III, S. 454/55. Es handelt sich hier um ins Französische übertragene Auszüge aus dem *Diarium der parisischen Verrichtung* von PROSPER GADY, der die besagte Mission begleitete und dabei alles genau aufzeichnete. Leider ist der Originaltext verschollen.

⁵ EDOUARD ROTT: *Inventaire sommaire des documents relatifs à l'histoire de Suisse conservés dans les archives et bibliothèques de Paris, IV^e partie 1685–1700*, Bern 1891, S. 499.

⁶ Der ursprüngliche Bau muß so konzipiert gewesen sein, daß er in den Nebenräumen gerade über die für solche repräsentative Anlässe notwendigen Einrichtungen verfügte. Durch wichtige bauliche Eingriffe und Erweiterungen unter Philippe-Romain De Diesbach de Belleruche (1778–1839) und unter Arnold De Graffenried de Villars ist dann der ganze Bau zu einer ständigen Wohnresidenz umgestaltet worden.

⁷ Am 1. Dezember 1687 will der französische Hof die geforderte Summe beträchtlich kürzen. Die Freiburger Gesandten weisen den Vorschlag zurück und machen sich zur Abreise bereit. Auf die Frage, ob sie nicht noch eine Abschiedsaudienz machen wollten, antworteten sie, daß sie es nur tun würden, wenn sie als Gesandte eines souveränen Staates akzeptiert würden. BERCHTOLD (vgl. Anm. 4), S. 460.

⁸ Prosper Gady berichtet am 13. Oktober 1687 von «kindischer Rivalität und Neid» zwischen den Abgeordneten von Freiburg und jenen der reformierten Vororte Bern und Zürich. BERCHTOLD (vgl. Anm. 4), S. 459. Aus dem Bericht von Gady geht auch hervor, daß die Freiburger Delegation oft Gottesdiensten und Beerdigungen beigewohnt hat.

⁹ DOROTHEA FORSTNER: *Die Welt der Symbole*, Innsbruck 1967, S. 68. ENGELBERT KIRSCHBAUM, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. III, Freiburg i. Br. 1971, S. 485.

¹⁰ Offb. 21, 16: «Die Stadt ist im Viereck gebaut, ihre Länge so groß wie ihre Breite ... 17 ... als Maß eines Menschen, das eines Engels Maß ist.»

¹¹ FORSTNER (vgl. Anm. 9), S. 58.

¹² Man muß sich klar sein, daß diese Türen sekundären Charakter haben und in die Nebenräume führen.

¹³ FORSTNER (vgl. Anm. 9), S. 198ff. KIRSCHBAUM (vgl. Anm. 9), Bd. III, Freiburg i. Br. 1971, S. 563.

¹⁴ EUG. DROULERS: *Dictionnaire des attributs allégoriques, emblèmes et symboles*, Turnhout o. J., S. 48.

FORSTNER (vgl. Anm. 9), S. 441. KIRSCHBAUM (vgl. Anm. 9), Bd. II, Freiburg i. Br. 1970, S. 659–661.

¹⁵ KIRSCHBAUM (vgl. Anm. 9), Bd. II, Freiburg i. Br. 1970, S. 559.

¹⁶ FORSTNER (vgl. Anm. 9), S. 342. KIRSCHBAUM (vgl. Anm. 9), Bd. I, Freiburg i. Br. 1968, S. 640–642.

¹⁷ FORSTNER (vgl. Anm. 9), S. 65. KIRSCHBAUM (vgl. Anm. 9), Bd. II, Freiburg i. Br. 1970, S. 560, 561.

¹⁸ FORSTNER (vgl. Anm. 9), S. 14, 218ff.

¹⁹ FORSTNER (vgl. Anm. 9), S. 304, 305.

²⁰ Mögliche Vorbilder z. B.: Für die Kapitelle: *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti SCAMOZZI*. Opera divisa in quattro tomi con tavole in rame

rappresentanti le piante, i prospetti e gli spaccati in Vincenza 1796, Bd. 1, Taf. XLVII.

Andrea Palladio: Katalog der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich, 1975/76, S. 84, 87.

Catalogo della Mostra del Palladio a Vicenza, 1973/74, S. 150, 151. Für die flatternden Bänder: als Entwürfe im Giebel mit Kartusche PALLADIO-SCAMOZZI (vgl. oben), Bd. III, Taf. VIII, XIII; Bd. IV, Taf. XLIV.

Für die Festons in den Entwürfen: PALLADIO-SCAMOZZI (vgl. oben), Bd. I, Taf. XV, XXXIII.

Für den Akanthusfries: PALLADIO-SCAMOZZI (vgl. oben), Bd. III, Taf. XXII.

Für die Engel über den Dreieckgiebeln: PALLADIO-SCAMOZZI (vgl. oben), Bd. I, Taf. XI, XVIII. Katalog Zürich (vgl. oben), S. 88, 103.

Für die Kartuschenform (als Entwurf im Giebel): PALLADIO-SCAMOZZI (vgl. oben), Bd. IV, Taf. XLVI.

Für die Engel als Kartuschenträger: PALLADIO-SCAMOZZI (vgl. oben), Bd. II, Taf. XXX, XXXIII, L. Katalog Zürich (vgl. oben), S. 39.

Für Engelfigur (im Giebel als Entwurf): PALLADIO-SCAMOZZI (vgl. oben), Bd. III, Taf. XXI. Katalog Zürich (vgl. oben), S. 52. Catalogo Vicenza (vgl. oben), S. 79.

²¹ «Die Abordnung hat den Weg nach Paris genommen über: Montet, Ivonan, Ste-Croix, Pontarlier, Onnens, Dole, Auxonne, Dijon, Châtillon, Mussy-l'évêque, Bar-sur-Seine, Troyes, Nogent, Provins, Guigne, Brie-contre-Robert, Charenton, etc. Sie bezahlten für die Rückreise tausend Livres, die Unkosten inbegriffen.

Sie kamen zurück über Guigne, Nogent, Troyes, Fougères, Mussy-l'évêque, Châtillon, St-Marc, Dijon, Auxonne, Dole, St-Vit, Besançon, Villiaufens, Pontarlier, Yverdon, etc.» BERCHTOLD (vgl. Anm. 4), S. 460.

Die kursiv ausgezeichneten Orte sind bei der Hin- und bei der Rückreise besucht worden.

²² «1686, 16. Februar: Die Abgeordneten werden nach Versailles geführt (452).

23. Februar: Sie gehen erneut nach Versailles (453).

26. Februar: Sie besuchen den großartigen Park von Versailles.

7. März: Audienz beim Herzog von Maine, dem Obersten der Schweizer Truppen.

14. März: Besuch der Bastille (454).

18. März: Enthüllung einer Statue des Königs.

1. April: Erneuter Besuch in Versailles.

16. April: Besuch im Observatorium St-Jacques.

2. September: Besuch eines schönen Landhauses von Louvois in Meudon (457).

1687, 20. Mai: Besuch des Kabinetts des Dauphins (458).

15. Juni: Fest im Trianon (459).

21. Juli: Besuch der Gobelins-Werkstätten.»

BERCHTOLD (vgl. Anm. 4), S. 452–459.

Bei diesen Hinweisen ist zu bedenken, daß bei Prosper Gady sicher mehr zu finden gewesen wäre; Berchtold interessierte sich in seinem Auszug mehr für die politischen als für die kulturellen Seiten der Mission.

²³ J. ROUSSEL: *Monographie des Palais et Parcs de Versailles et des Trianons*, Paris o. J., Taf. 55.

²⁴ ROUSSEL (vgl. Anm. 23), Taf. 117.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Zeichnungen: Giancarlo V. Abbondio, Luzern
Abbildungen 7 und 26: André Corboz, Montréal

Alle übrigen Abbildungen:
Annemarie Abbondio-Wiederkehr, Luzern