

# Die Renaissanceskulptur nördlich der Alpen auf dem Gebiet der heutigen Schweiz

Autor(en): **Gasser, Stephan**

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): **73 (2016)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-632567>

## **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 Renaissanceskulptur nördlich der Alpen auf dem Gebiet der heutigen Schweiz

VON STEPHAN GASSER

## Einleitung

Die Renaissanceskulptur hatte auf dem Gebiet der heutigen Schweiz nördlich der Alpen einen schweren Stand. Zwischen der hartnäckig sich haltenden Gotik und dem frühzeitig auftretenden Barock war sie, wie wiederholt festgestellt wurde, ein kurzlebiges Zwischenspiel, das keine tiefen Wurzeln schlug.<sup>1</sup> Die Sättigung des Marktes durch die ausgesprochen produktiven Bildhauerwerkstätten der Spätgotik, die bilderfeindliche Haltung der Reformation und der bescheidene Platz, den die Renaissancearchitektur der Skulptur einräumte, führten in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zu einem deutlichen Rückgang der Aufträge.<sup>2</sup> Selbst Hans Gieng, der zwischen 1524 und 1562 als bedeutendster Bildhauer seiner Zeit auf dem Gebiet der heutigen Schweiz für eine Vielzahl von Auftraggebern von der Romandie bis in die Ostschweiz tätig war, fand gegen Ende seines Lebens kaum noch ein Auskommen: 1562 gelangte er «siner armüt wegen» mit der Bitte um Arbeit an den Rat der Stadt Freiburg, wo er ansässig war und bis anhin alle bedeutenden öffentlichen Aufträge ausgeführt hatte.<sup>3</sup>

Dennoch entstand im Verlauf des 16. Jahrhunderts im hier untersuchten Gebiet eine ansehnliche Zahl bildhauerischer Arbeiten.<sup>4</sup> Es stellt sich die Frage, inwieweit es sich dabei um Renaissanceskulptur handelt, da es nicht immer einfach ist, die im Zuge der italienischen Renaissance entwickelten Neuerungen auch in der Bildhauerei nördlich der Alpen dingfest zu machen. In der Forschung wird dieses Problem sehr unterschiedlich diskutiert, was sich nicht zuletzt in der Terminologie widerspiegelt. Während etwa Michael Baxandall seine wegweisende Studie über die deutsche Skulptur für die Zeit zwischen 1475 und 1525 unter dem Titel *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* publizierte,<sup>5</sup> rechnet die deutsche Forschung, die in den letzten Jahrzehnten im Rahmen grosser Ausstellungsprojekte ausgesprochen aktiv war, den Grossteil der darin behandelten Bildhauer üblicherweise der Spätgotik zu.<sup>6</sup> Zwar sind etwa mit Conrad Meit, Hans Daucher, Loy Hering oder Peter Dell nördlich der Alpen seit den 1510er Jahren Bildhauer tätig, die der Renaissance zugeordnet werden können.<sup>7</sup> Allerdings sind noch um 1600 entstandene Skulpturen oft sehr stark der spätgotischen Tradition verpflichtet.<sup>8</sup> Ja, selbst die barocke Skulptur des 17. Jahrhunderts erinnert in manchem an die Bildhauerei

aus der Zeit um 1500.<sup>9</sup> Noch stärker als für andere Regionen nördlich der Alpen gilt dies für diejenigen auf dem Gebiet der heutigen Schweiz. Für unseren Zusammenhang ist deshalb zu klären, wo und wie die Neuerungen der italienischen Renaissanceskulptur in dieser Region umgesetzt wurden.

## *Gestaltungsprinzipien in der Skulptur der italienischen Renaissance*

Die italienische Renaissanceskulptur ist geprägt von einer starken Orientierung an antiken oder vermeintlich antiken Bildwerken.<sup>10</sup> Eine solche ist zwar schon in früheren Jahrhunderten fassbar<sup>11</sup> – kunsthistorische Begriffe wie «Karolingische Renaissance», «Protorenaissance» oder «Antikisierender Stil» zeugen davon –, jetzt erfolgt sie allerdings im Sinne einer Wiedergeburt der guten, im Gegensatz zum Mittelalter an der Natur orientierten Kunst, wobei die Naturvorlage idealisiert wiedergegeben wird. Ein besonderes Interesse gilt dabei der Darstellung des menschlichen Körpers, die von der Suche nach idealen Massen und Proportionen geprägt ist und sich in der Folge an anatomischen Studien orientiert. Neben einer Vorliebe für die Aktfigur wird Körperlichkeit auch durch eng anliegende Kleider zur Schau gestellt. Zugleich ist eine Wiederaufnahme der in der Antike verbreiteten ponderierten Standfigur festzustellen, bei der eine klare Unterscheidung von Stand- und Spielbein (Kontrapost) den gesamten anatomischen Aufbau der Figur determiniert. Zunehmend befreit sich die Skulptur auch von der Bindung an die Architektur und damit von der Einansichtigkeit. Die Figuren agieren über den vorgegebenen architektonischen Rahmen hinaus oder sind völlig frei aufgestellt. Sie ergreifen Besitz vom sie umgebenden Raum und machen diesen mit ihren Handlungen zu einem konkreten Ort. Dadurch bieten sie nebst einer Hauptansicht – wenn es eine solche überhaupt noch gibt – eine Fülle reizvoller Schrägansichten. Auch in der Reliefskulptur wird eine neue Form von Räumlichkeit erkennbar. Einerseits ermöglicht die Entwicklung der Zentralperspektive die Wiedergabe von Verkürzungen, Anderson und Raumtiefe in mathematischer Genauigkeit, andererseits wird der Raum mithilfe des «rilievo schiacciato» konstituiert, bei dem die fast freiplastisch modellierten Figuren des Vordergrunds



vor den sukzessiv bis zum Flachrelief abgestuften Volumen des Mittel- und Hintergrunds stehen. Schliesslich ist die Renaissance geprägt von der Wiederaufnahme antiker Säulenformen und Dekorelemente, die auf unterschiedlichste Art auch bei der Skulptur Einzug halten, sowie einer Vorliebe für eine Ikonografie, die sich an antiken Themen (griechische-römische Mythologie, Allegorie, Denkmal, Porträt und Ähnliches) orientiert.

### *Proportion, Ponderation, Vielansichtigkeit*

In der hier untersuchten Region bot der Figurenbrunnen die beste Formgelegenheit zur Umsetzung von Neuerungen der Renaissance.<sup>12</sup> Der Stock konnte im Sinne einer antiken Säule gestaltet und mit antikischem Dekor versehen werden; die vollkommen frei aufgestellte Figur bot ein geeignetes Experimentierfeld für Themen wie Ponderation, Proportion und Vielansichtigkeit. Allerdings wurde diese Gelegenheit längst nicht bei allen der über 100 Brunnenfiguren, die im 16. Jahrhundert auf dem Gebiet der heutigen Schweiz entstanden sind, in gleichem Mass genutzt. Selbst innerhalb ein und derselben Werkstatt kann die Auffassung von Figur zu Figur stark variieren. Dies zeigt ein Blick auf die Skulpturen aus dem Atelier des bereits erwähnten Hans Gieng, der sich weit über seinen Standort Freiburg hinaus als Spezialist für den bildhauerischen Schmuck von Stockbrunnen etabliert und in Freiburg, Bern, Payerne, Solothurn und Zürich über 20 Werke dieser Art geschaffen hat.<sup>13</sup>

In vielen Belangen entwickelte man in Giengs Werkstatt die lokale spätgotische Tradition der Freiburger Skulpturenproduktion im Sinne der Renaissance weiter. Ein Vergleich zwischen dem 1547 geschaffenen hl. Johannes der Täufer vom Brunnen auf der Oberen Matte in Freiburg (Abb.1) mit dem hl. Thomas im 20 Jahre älteren Estavayer-Blonay-Retabel aus der Werkstatt seines Freiburger Kollegen Hans Geiler (Abb.2) vermag dies umso mehr zu verdeutlichen, als deren Obergewand nach exakt demselben Muster drapiert ist.<sup>14</sup> Der von der Figur fast unabhängig gestaltete Mantel des Thomas mit seinen schematisch starren, wie auf einer planen Unterlage aufgelegten Faltenmotiven ist beim Johannes einem schlüssigen Zusammenspiel von Körper und Gewand gewichen, wobei der Umhang durch die Knitterung der Stege und die Bewegtheit des Stoffes verlebendigt und verräumlicht und damit erst richtig als solcher erfahrbar gemacht worden ist. Auch im Habitus könnten die Figuren unterschiedlicher nicht sein. Der als versonnener und introvertierter Charakter dargestellte Thomas mit seinem etwas steifen Standmotiv ist nicht zu vergleichen mit dem in Haltung und Ausdruck offensiv in den Raum agierenden und auf die Betrachtenden zugehenden Johannes. Dies ist typisch für die meisten Figuren aus der Werkstatt Giengs. Sie sind geprägt von souveräner physischer Präsenz, expressivem Ausdruck und innerer

Spannkraft. Zudem verdeutlichen sie einen spezifischen Sinn des Bildhauers für das Körperliche: die Proportionen sind korrekt, die Bewegung des Körpers bestimmt die Gewandanlage. Die Johannesfigur zeigt aber auch, wo die Entwicklung in Richtung Renaissance bei Gieng ihre Grenzen hat. Mit ihrem selbstbewussten Auftreten eignet sie sich zwar ausgezeichnet für die freie Aufstellung auf einem grossen Platz, eine Vielansichtigkeit, die bei der Renaissanceskulptur seit dem späten 15. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung gewinnt, ist allerdings nur in beschränktem Mass gegeben. Insbesondere die Rückseite ist trotz vollständiger Ausarbeitung ohne Belang: Der Mantel, der in steifen Röhrenfalten von den Schultern bis zum Boden gezogen ist, hat keinerlei



Abb.1 Hl. Johannes der Täufer, aus der Werkstatt Hans Giengs, 1547. Museum für Kunst und Geschichte Freiburg.



kompositorische Bedeutung, vielmehr formt er eine Art Rückwand zur statischen Sicherung der Figur. Auch von einer in Szene gesetzten Ponderierung, bei der ein Kontrapost den anatomischen Aufbau der Figur bestimmt, sind die meisten Bildwerke aus der giengschen Werkstatt weit entfernt. Ja, der gotische S-Schwung wurde oft noch gesteigert, um die Figuren möglichst stark in Bewegung zu zeigen. Die meisten Skulpturen haben zwar ein ausgeprägtes Spiel- und ein solides Standbein, die Hüfte schwingt aber über Letzterem kräftig aus und der Oberkörper ist oft so stark schräg gestellt, dass – dies ganz im Gegensatz zum klassischen Kontrapost – die Schulter über dem Spielbein deutlich tiefer liegt als diejenige über dem Standbein. Der Kopf muss diesen kräftigen

Körperschwung ausgleichen und wird deshalb häufig in die gegenläufige Richtung geneigt. Dieses Körperschema ist nicht bei allen giengschen Figuren gleich stark ausgeprägt. Auf der einen Seite stehen die in den 1540er/50er Jahren geschaffenen breitbeinigen Bannerträger und Schützen auf den entsprechenden Brunnen in Bern, Payerne und Solothurn (Abb.3),<sup>15</sup> die mit aufrechtem Oberkörper und kaum geneigtem Kopf eine sehr solide Erscheinung abgeben, auf der anderen Seite findet man Bildwerke wie die Justitia vom 1543 datierten Brunnen in der Berner Gerechtigkeitsgasse (Abb.4),<sup>16</sup> deren richtiggehend überdrehter Körperschwung zusammen mit einer drängenden Vorwärtsbewegung die Ponderation der Figur arg ins Wanken bringt.



Abb.2 Hl. Thomas, aus der Werkstatt Hans Geilers, 1527. Estavayer-le-Lac, Dominikanerinnenkirche.



Abb.3 Hl. Mauritius, aus der Werkstatt Hans Giengs, 1556/57. Solothurn, Zeughausplatz.



Unter den zahlreichen Brunnenfiguren aus der Werkstatt Giengs wurden nur bei wenigen die Möglichkeiten, die eine freie Aufstellung hinsichtlich Verräumlichung und Vielsichtigkeit bietet, voll genutzt. Am gelungensten ist in dieser Hinsicht der 1545/48 entstandene Berner Läufer (Abb.5).<sup>17</sup> Er stammt von einem Brunnen, der ursprünglich am Fuss des Nydeggstalden stand und in enger Beziehung zum Untertor und der gleichnamigen Brücke konzipiert worden war. Der Läufer wird nicht nur durch ein zügiges Ausschreiten in Bewegung dargestellt, sondern wendet sich in einer Drehung Tor und Brücke zu, als wolle er die Stadt verlassen. Der angehobene linke Fuss unterstützt das Schreitmotiv, der nach aussen gedrehte, abwärts strebende rechte das Drehmoment. Der ebenfalls mit der Läufertracht bekleidete Bär macht diese



Abb.4 Justitia, aus der Werkstatt Hans Giengs, 1543. Bernisches Historisches Museum.

Bewegung zu seinem Meister aufschauend mit und verleiht der Figur damit zusätzlichen Schwung. Der Läufer selbst nimmt seine Aufgabe mit wachsamer, in die Ferne gerichtetem Blick und weltmännischer Gewandtheit in Angriff. Die Gruppe erscheint in für unsere Region einmaliger Art als Freifigur, die das Moment der Bewegung veranschaulicht und den Raum nicht nur in Anspruch nimmt, sondern durch die inszenierten Handlungen auch zu einem konkreten Ort macht.<sup>18</sup> Sie nimmt damit Kompositionsprinzipien auf, die seit Werken wie Andrea Verrocchios Reiterstandbild des Generals Bartolomeo Colleoni in Venedig (entstanden 1479/80 bis 1488) für die Renaissanceeskulptur von grosser Bedeutung waren. Am damals einzigen Aareübergang und östlichen Stadteingang Berns verkörpert der Läufer in stolzem Selbstbewusstsein die Reichweite des bernischen Machtbereichs und erinnert an die vielfältigen, auch überregionalen Beziehungen der Aarestadt.<sup>19</sup>

Auf ähnliche Weise reagierte Gieng auch mit der Brunnenfigur des hl. Mauritius von 1556/57 in Solothurn auf die städtebauliche Situation (Abb.3).<sup>20</sup> In ihrer doppelten Funktion als Bannerträger und Stellvertreter des Stadtheiligen Ursus stand die Skulptur ursprünglich einerseits in der Flucht der Rathausgasse, an deren Ende das Rathaus mit seinem heute noch bestehenden Turm lag, andererseits in unmittelbarer Nachbarschaft der Stiftskirche St. Ursen. Vom Turm des Rathauses aus gesehen scheint der Bannerträger nach Süden zur Stiftskirche hin zu schauen, von der Kirche aus gesehen hingegen in Richtung Rathaus. Über diese raffiniert in Szene gesetzten Blickrichtungen veranschaulicht die hervorragende Skulptur ihre doppelte ikonografische Bedeutung und verbindet – man könnte fast sagen als optische Umlenkrolle – das geistliche mit dem weltlichen Zentrum der Stadt.

Sucht man nach älteren Freifiguren, die deutliche Kennzeichen der Renaissance aufweisen, stösst man in Schaffhausen auf einen Mohren, der in den 1830er Jahren vom Brunnen beim Rathaus in der Vordergasse auf diejenigen auf dem Schwertplatz transferiert wurde und heute im Museum zu Allerheiligen steht (Abb.6).<sup>21</sup> Datierung und Zuschreibung sind ungewiss; meist bringt die Forschung die Figur mit Augustin Henkel in Verbindung und datiert sie in der Folge ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts, meist in die 1520er Jahre.<sup>22</sup> Der Mohr steht in lässig sicherer Haltung auf dem Brunnenstock und strahlt eine unaufdringliche Präsenz aus. Der subtil ausgeführte Kontrapost lässt bei deutlicher Unterscheidung von Stand- und Spielbein die Hüfte nur leicht ausschwingen; der Oberkörper ist kaum spürbar geneigt, der leicht nach links gewendete Kopf sitzt sicher auf dem Rumpf. Die Rechte des Mohren liegt locker am etwas unförmigen, mächtigen Schild, seine Linke hält einen sorgfältig beobachteten, prachtvollen

Abb.5 Läufer, aus der Werkstatt Hans Giengs, 1545/48. Bernisches Historisches Museum.









Abb.6 Mohr, aus der Werkstatt Augustin Henkels (?), um 1520/30. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen.

Buckelpokal. Die verschiedenen Ansichten rücken den Dargestellten auch ikonografisch in ein jeweils anderes Licht. Von links dominiert der Schild und damit die Funktion als Bannerträger<sup>23</sup>; je weiter man sich nach rechts wendet, gibt sich der Mohr als einer der Drei Könige zu erkennen, als festlich gekleideter fremdländischer Herrscher also, der dem neugeborenen Gottessohn als Geschenk einen kostbaren Pokal überbringt. Der runde Kopf, das krause Haar, die vollen Lippen und die breite Nase folgen zwar dem damals üblichen Bild eines Mohren, die weiche Modellierung des Gesichts, die differenzierte Behandlung der Haarlocken und der kurz geschnittene Kranzbart charakterisieren den Dargestellten aber zugleich als Individuum. Viel Wert legte der Bildhauer auch auf anatomische Details und eine genaue Beobachtung der Kleidung mit ihren modischen Accessoires.

#### *Anatomie und Körperlichkeit*

Nebst diesen herausragenden Werken entstanden im Bereich der Brunnenplastik unzählige Figuren, die von Bildhauern wie Laurent Perroud, Stefan Ammann oder Hans Dub als Repliken oder Variationen der wegweisenden Bildwerke geschaffen wurden, ohne deren innovatives Potenzial zu begreifen.<sup>24</sup> Erst in den letzten Jahr-



Abb.7 Simson als Bezwinger eines Philisters, aus der Werkstatt Hans Michels, um 1575. Historisches Museum Basel.

zehnten des 16. Jahrhunderts trat nochmals ein Bildhauer auf den Plan, der sich auf unterschiedlichste Weise für die Neuerungen der Renaissance interessierte. Es handelt sich um Hans Michel, der 1574 von Strassburg nach Basel eingewandert war, wo er «von sinner kunst wegen» ins Bürgerrecht aufgenommen wurde und bis zu seinem Tod 1588 verschiedene Aufträge ausführte. Unter den Brunnenfiguren, die er in Basel und Delsberg schuf, ragt ein Simson als Bezwinger eines Philisters heraus, der um 1575 im Auftrag des Basler Stadtarztes Felix Plattner für dessen Haus am Petersgraben entstanden war und sich als Fragment im Historischen Museum Basel erhalten hat (Abb.7).<sup>25</sup> Simson hat den Fuss auf das Haupt des kopfüber an den Helden geklammerten Philisters gesetzt und bezwingt diesen scheinbar mühelos. In der heute fehlenden Rechten dürfte er einst den Eselskinnbacken gehalten haben, mit dem er laut biblischer Überlieferung 1000 Philister erschlagen hat. Die Komposition muss also ursprünglich stark von der Bewegung vom Eselskinnbacken in der erhobenen Rechten zum Philisterkopf unter dem vorgestellten linken Fuss gelebt haben. Am lediglich mit einem Lendentuch bekleideten Simson konnte Michel seine Fertigkeiten in der Darstellung eines nackten Körpers unter Beweis stellen. Am Rumpf setzen sich die beiden grossen Brustmuskeln deutlich von den leicht überpolsterten Rippenbögen ab. Der zentrale, in mehrere



Kompartimente aufgeteilte Bauchmuskel ist in die Höhlung zwischen den untersten Rippenbögen und den deutlich vortretenden Beckenschaufeln eingebettet. Der erhobene rechte Arm hat eine Knickung des Körpers über der linken Hüfte zur Folge, die zwei horizontale Hautfalten hervorruft. Ebenso deutlich ist die Muskulatur der zupackenden Arme und des rechten Beines – das linke ist stark beschädigt – herausgearbeitet. Das Interesse an einer realistischen Darstellung des menschlichen Körpers widerspiegelt sich auch in anderen Skulpturen Michels, insbesondere in einem kleinformatigen Jupiter-Torso aus der Sammlung Amerbach (Abb.15), auf den noch näher einzugehen sein wird.

Ansonsten beschränkt sich die Darstellung des nackten Körpers in der Skulptur im hier untersuchten Gebiet fast ausschliesslich auf den hl. Sebastian und vor allem auf den nur mit einem Lententuch bekleideten Christus am Kreuz. Nur in den besten Werken weicht allerdings das für diese Zeit typische additive Körperverständnis einer ganzheitlichen Auffassung. Das monumentale Steinkruzifix, das die Werkstatt Hans Giengs um 1530/40 für den Friedhof der Freiburger Johanniter hergestellt hat, zeugt mit seinem muskulösen Korpus von einem hohen Mass an anatomischen Kenntnissen (Abb.8).<sup>26</sup> Die Arme sind über die Schlüsselbeine sowie die Brust-, Delta- und Trapezmuskeln folgerichtig mit dem Oberkörper verbunden; die Beine entwickeln sich schlüssig aus dem Rumpf. Die Aufteilung der Bauchmuskulatur in sechs paarweise angeordnete Muskelbäuche und zwei seitliche, in eine hintere Ebene versetzte Schrägmuskeln ist anatomisch korrekt. Dasselbe gilt für die Muskulatur der Extremitäten, wobei insbesondere an den Beinen die verschiedenen Muskelstränge des Quadrizeps und die Sehnen und Bänder, die das Knie stabilisieren, deutlich unterschieden werden. Hinzu kommen eine Reihe realistischer Details wie die Adern an den Unterarmen, die einzeln herausgearbeiteten Knöchelchen, Gelenke und Nägel der Finger und Zehen oder die Hautfalten über den abgewinkelten Fersen und an den stark nach innen gewölbten Fusssohlen.

Ein neues Interesse an der Körperlichkeit der Dargestellten ist jedoch auch bei bekleideten Figuren auszumachen. Die Bewegung des Körpers bestimmt die Gewandanlage, ja in vielen Fällen dient das Gewand mehr dazu, den Körper prägnant zur Geltung zu bringen, als diesen zu verhüllen. Zunehmend bevorzugte man eng anliegende Gewänder aus feinen Stoffen, mit deren Hilfe einzelne Körperteile richtiggehend inszeniert werden konnten. Das typisch spätgotische Knitterwerk, mit dem das Gewand als vom Körper unabhängiges Ausdrucksmittel definiert wurde, wich einer parallelen Reihung feiner, eng am Körper geführter Faltengrate. Dieses nördlich der Alpen als Parallelfaltenstil bekannt gewordene Phänomen geht auf Werke der oberitalienischen Renaissance zurück und verbreitete sich ausgehend von süddeutschen Werkstätten seit den 1520er Jahren auch in der hier untersuchten Region.<sup>27</sup>

Die oft etwas schematische Reihung der parallelen Faltenzüge bei einigen spätgotischen Werken, aber auch bei Figuren wie der Justitia auf dem noch genauer zu besprechenden Berner Chorgestühl, weicht in den Skulpturen aus der Werkstatt Hans Giengs einem variantenreicheren und damit realistischeren Faltenspiel, das auch den Körper der Figuren natürlicher erscheinen lässt (Abb.1, 4, 5). Während Gieng mithilfe dieses Gestaltungsmittels vor allem die Extremitäten der Figuren besser zur Geltung brachte, wurde in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zunehmend auch der Oberkörper in diese Bestrebungen miteinbezogen. So zeichnet sich etwa bei Hans Michel die Muskulatur unter dem Muskelpanzer des gleich noch näher zu betrachtenden Lucius Munatius Plancus im Hof

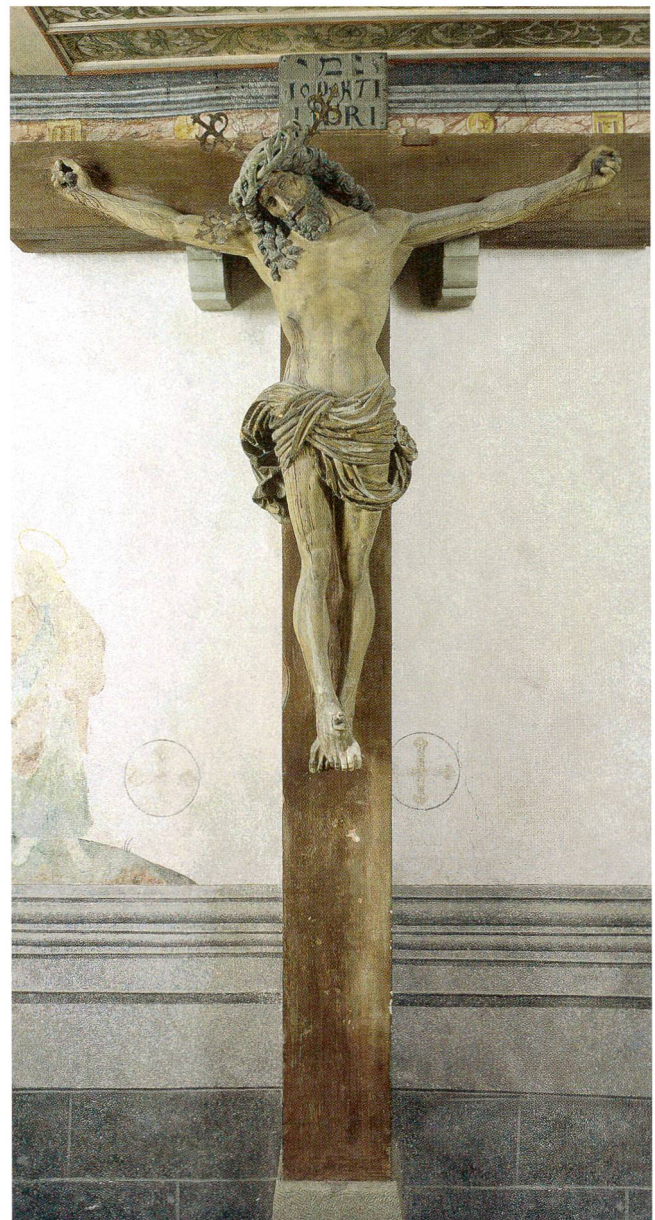


Abb.8 Kruzifix, aus der Werkstatt Hans Giengs, um 1530/40, Freiburg, Annenkapelle.





Abb.9 Flora, aus der Werkstatt Hans Michels, um 1580. Historisches Museum Basel.



Abb.10 Lucius Munatius Plancus, aus der Werkstatt Hans Michels, 1580. Basel, Hof des Rathauses.





Abb.11 Wilhelm Tell, unbekannte Werkstatt, um 1580/90. Bernisches Historisches Museum.





Abb.12 Medaillons mit antikisierenden Büsten, aus der Werkstatt Hans Giengs, 1528. Freiburg, Schloss Pérolles.

des Basler Rathauses detailliert ab (Abb.10). Bei seinen Frauenfiguren, etwa bei den Brunnenfiguren der Madonna in Delsberg oder der Flora in Basel (Abb.9) werden die Brüste, manchmal auch die Bauchpartie, von feinen, eng anliegenden und oft in spiralförmigen Faltenwirbeln organisierten Stoffen richtiggehend herausmodelliert.<sup>28</sup>

#### *Denkmäler, Allegorien, antike Helden*

Hans Michel war es auch, der in der Schweiz als Erster das Interesse der Renaissance für das antike Denkmal rezipierte und einer historischen Figur eine Freiplastik widmete. Zum Dank für die kostenlos gewährte Aufnahme ins Bürgerrecht schenkte er dem Rat Basels 1580 eine überlebensgrosse Statue des legendären Stadtgründers Lucius Munatius Plancus, die auf hohem, mit Basler Wappen, Trophäen und einer Inschrift versehenem Pfeiler im Hof des Basler Rathauses Aufstellung fand (Abb.10).<sup>29</sup> Die Skulptur des römischen Feldherrn folgt über weite Strecken dem sogenannten Mauritius, den Michel drei Jahre zuvor für einen Brunnen in Delsberg geschaffen hatte,<sup>30</sup> geht aber bezüglich physischer Präsenz und der präzisen Wiedergabe der Kleidungs- und Rüstungsdetails einen beträchtlichen Schritt über diesen hinaus. Die höhere Qualität dürfte nicht zuletzt der historischen Bedeutung des Dargestellten sowie dem besonderen Standort im Zentrum der weltlichen Macht und dem damit einhergehenden gehobenen Anspruchsniveau geschuldet sein. Die Figur, die eine bis dahin unerreichte Körperspannung aufweist, steht auf einer rechteckigen

Plinthe, der Fuss des Spielbeins ist leicht angehoben und über den Plinthenrand gesetzt, die rechte Hand in die Hüfte gestützt, während die linke einen (erneuerten) Kommandostab hält. Die Muskulatur des aufrechten Oberkörpers, die bei der Figur in Delsberg etwas forciert wirkt, ist hier von selbstverständlicher Natürlichkeit. Der leicht nach rechts gewendete Kopf ruht sicher zwischen den Schultern; das Gesicht weist markante Züge auf, der selbstbewusste Blick schweift ruhig in die Ferne. Die Wirkung des im 19. Jahrhundert an den heutigen peripheren Standort versetzten Werks muss einst noch viel eindringlicher gewesen sein: Wie alte Darstellungen zeigen, war es ursprünglich in der Mittelachse des Hofes am Fuss einer grossen Freitreppe aufgestellt und blickte den durch den mittleren Torbogen vom Marktplatz her Kommenden entgegen.<sup>31</sup> Die Skulptur, deren Rückseite vom Mantel mit einfachem Faltenwurf gebildet wird, ist auf diese frontale Ansicht hin konzipiert, entfaltet ihre Wirkung aber auch in den Schrägsichten, das heisst für den durch die seitlichen Arkaden in den Hof Tretenden.

Ein weiteres Denkmal, wenn auch von ganz anderer Natur, ist eine lebensgrosse Darstellung der legendären Apfelschusszene mit Wilhelm Tell und seinem Sohn, die wohl in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstanden ist (Abb.11).<sup>32</sup> Die ursprüngliche Aufstellung der Gruppe, die seit 1668 im Berner Zeughaus nachgewiesen ist und sich heute im Historischen Museum befindet, ist nicht überliefert. Der Berner Tell ist eine von allen Seiten gleich sorgfältig ausgearbeitete Figur von ausgezeichneter Qualität. Der Bildhauer zeigt den Helden kurz vor der Schussabgabe. Höchste Konzen-





tration und entspannte Eleganz halten sich die Waage. Das linke Bein ist vorgestellt, die rechte Hüfte schwingt entsprechend aus, und der Oberkörper hält die Balance. Unter der eng anliegenden, mit modischen Details versehenen Kleidung zeichnen sich die hervorragend beobachtete Muskulatur, aber auch einzelne Knochen wie die rechte Beckenschaufel deutlich ab. Die sparsame Fältelung von Wams und Beinkleid entwickelt sich schlüssig aus der Haltung des Dargestellten. Die Art, wie Tell die Armbrust hält, insbesondere die Stellung des rechten Arms, mutet heute etwas seltsam an. Dies rührt aber vielleicht daher, dass die Waffe, die im 17. Jahrhundert als «stählin Armbrust» beschrieben wird, inzwischen durch ein Exemplar aus dem 15. Jahrhundert ersetzt wurde. Der legendäre zweite Pfeil, der hinten im Ausschnitt des Wamses steckt, verweist auf die Fortsetzung der Geschichte nach dem erfolgreichen Apfelschuss und verbindet die vorderen Ansichten der Figur mit deren Rückseite. Die Figurengruppe wird oft mit Daniel Heintz in Verbindung gebracht, einem Baumeister, der als Bildhauer für eine Justitia am Türpfeiler des mittle-



Abb.13 Sogenannte Erasmus-Truhe, aus der Werkstatt Jacob Steiners (?), 1539. Historisches Museum Basel.



ren Berner Münsterportals und für eine weitere an der Treppe im Basler Rathaus verantwortlich zeichnete.<sup>33</sup> Die beiden Figuren folgen allerdings einem manieristischen Kanon und weisen einige Unstimmigkeiten auf, die bei der Tellskulptur nicht zu beobachten sind: die Skulpturen bleiben dem Block verhaftet und vermögen sich nicht vom architektonischen Rahmen zu lösen, die ausgewogene Ponderation wird zugunsten einer gesteigerten Expressivität aufgegeben, und die Gewandanlage ist nicht in allen Punkten schlüssig.

Nebst diesen Denkmälern für historische Persönlichkeiten zeugen eine Vielzahl nicht immer genau identifizierbarer Büsten in Medaillons vom Interesse an Bildthemen der Antike. Ein herausragendes frühes Beispiel dieser Art sind die 30 Medaillons mit männlichen und weiblichen Büsten, welche die Werkstatt Hans Giengs 1528 für zwei Salondecken des Schlosses Péroles bei Freiburg schuf: antike Imperatoren, Helden und Götter, Kriegerinnen und Krieger mit phantasievollen Helmen, frühneuzeitliche Edelmänner und bürgerliche Frauen in modischer Kleidung und ebensolchem Kopfputz sowie grimassierende Narren mit lustigen Kappen (Abb. 12).<sup>34</sup> Ein kohärentes ikonografisches Programm ist nicht auszumachen, und die Dargestellten lassen sich nur in den seltensten Fällen identifizieren (Herkules, Merkur, eventuell Sol); dem unbekanntem Auftraggeber dürfte es mehr darum gegangen sein, ganz allgemein eine humanistische Gesinnung zu demonstrieren.

Dagegen folgen die Büsten in den Medaillons der 1539 datierten, dem Schreiner Jacob Steiner zugeschriebenen Erasmus-Truhe, die der Basler Rechtsgelehrte Bonifacius Amerbach in Auftrag gegeben hatte, um den geerbten Nachlass seines berühmten Freundes angemessen aufbewahren zu können, einer ganz spezifischen Idee (Abb. 13).<sup>35</sup> Sie sollen im Sinne eines Denkmals die überragende Gelehrsamkeit des drei Jahre zuvor verstorbenen Erasmus von Rotterdam ehren. Sein Profilbildnis – eines der ausgesprochen seltenen Porträts in der Skulptur der hier untersuchten Region! – wird begleitet von drei Büsten, die vermutlich Aristoteles, Salomon und Vergil darstellen und Erasmus in eine Reihe mit bedeutenden Persönlichkeiten der griechischen, hebräischen und römischen Kultur stellen.

Medaillons mit antikisierenden Büsten traten bald an vielen Werken des 16. Jahrhunderts auf. Oft hatten sie rein dekorativen Charakter und waren wie Putten, Grottesken, Löwenköpfe, Delphine, Vanitassymbole oder Girlanden schmückendes Beiwerk an Möbeln, Wappentafeln, Brunnenstöcken, Kapitellen und anderem. Sie transportieren das Gedankengut der Renaissance auf einer rein motivischen Ebene, ein Vorgehen, das allgemein typisch ist für die nordeuropäische Kunst des 16. Jahrhunderts.

Eine deutliche Zunahme – und zwar an prominenten Aufstellungsorten – erfuhr auch die Darstellung von Allegorien. Standbilder der Temperantia, Fortitudo, Flora und vor allem der Justitia krönen zahlreiche Brunnen in



Abb. 14 Chorgestühl (Detail), aus der Werkstatt von Jacob Ruess, 1522–1525. Bern, Chor des Münsters.



Schweizer Städten (Abb. 4, 9, 17), Letztere fand in Einzelfällen auch Eingang in die Ikonografie von Chorgestühlen, Kirchenportalen und Rathausausstattungen.

### Reliefplastik

Im Bereich der Reliefplastik treten die Neuerungen der Renaissance im hier untersuchten Gebiet weniger deutlich zu Tage als bei den beschriebenen Freiskulpturen. Neben unzähligen Wappenreliefs, die im Dekor zunehmend antikisierende Motive aufweisen und in den besten Beispielen mit einem ausgeprägten Sinn für plastische Werte überzeugen, findet man sie vor allem bei Möbeln und Innenausstattungen wie der Erasmus-Truhe in Basel oder den Decken von Schloss Pérolles (Abb. 12, 13). Zu den bedeutendsten Zeugnissen dieser Art gehört das Chorgestühl des Berner Münsters, das 1522 bis 1525 vom Schaffhauser Tischlermeister Jacob Ruess und dessen Gesellen Heini Seewagen ausgeführt wurde (Abb. 14).<sup>36</sup> Bevor sie sich an die Arbeit machten, wurde der Berner Maler Niklaus Manuel zur Besichtigung des Chorgestühls nach Genf geschickt. In der Tat folgt das Bildprogramm in Bern einer Reihe von spätgotischen Chorgestühlen in der Westschweiz und Savoyen, zu denen auch dasjenige in Genf gehört.<sup>37</sup> Formal beschränkt man in der Aarestadt allerdings völlig neue Wege. Allein im architektonischen Aufbau und im Ornamentalen ist das Berner Gestühl weitestgehend der Renaissance verpflichtet. Zudem agieren die Brustbilder der Apostel und Propheten, die den oberen Teil der Dorsale schmücken, in renaissancehaften Raum-

kompartimenten, die mithilfe der Zentralperspektive konstruiert wurden. In einigen Fällen sind die Dargestellten frontal auf die Betrachtenden ausgerichtet, meist wenden sie sich aber in Dreiviertelansicht einem Nachbarn zu, mit dem sie in ein Zwiegespräch verwickelt zu sein scheinen. Die Architektur ist hier also nicht mehr bloss rahmende Staffage, vielmehr bildet sie einen Handlungsraum, in dem und über den hinaus die Dargestellten agieren.

### Vorlagen

Die bereits herausgearbeitete Bedeutung Hans Michels für die Renaissanceskulptur der Schweiz bestätigt sich, wenn man nach den Bezügen seiner Werke zur Antike fragt. Michel ist im hier untersuchten Gebiet der einzige Bildhauer, für den ein Interesse an einer direkten Rezeption antiker Bildwerke nachweisbar ist. Davon zeugt ein kleiner Jupiter-Torso aus Alabaster, den er um 1582 nach dem Vorbild einer vermeintlich antiken Bronzestatue schuf und für den auch ein Wachsmodell überliefert ist, das den Übertragungsprozess veranschaulicht (Abb. 15–16).<sup>38</sup> Alle drei Werke befanden sich ursprüng-



Abb. 15 Jupiter-Statuette, Oberitalien (Padua?), Anfang des 16. Jahrhunderts. Hans Michel, Wachsmodell für Jupiter-Torso, um 1582. Historisches Museum Basel.

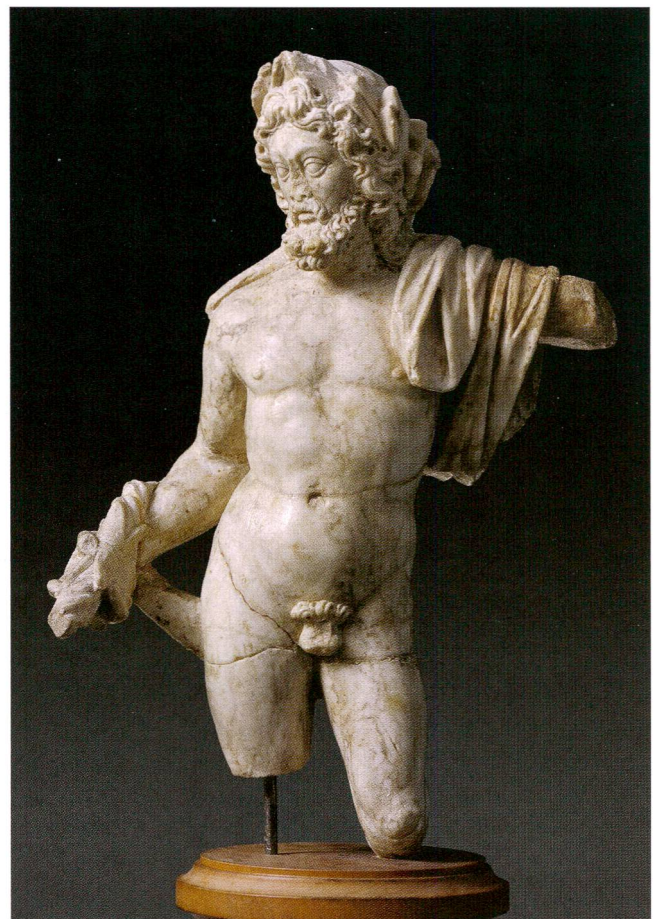


Abb. 16 Hans Michel, Jupiter-Torso, um 1582. Historisches Museum Basel.



lich in der Sammlung des Basilius Amerbach. Das handtellergrosse Bronzefigürchen hatte Amerbach von seinem Sammlerkollegen Felix Plattner erhalten, für den Michel den bereits erwähnten Simson gehauen hat. Es galt als antik, ist aber in Wirklichkeit ein Werk der italienischen Renaissance, wohl eine paduanische Arbeit nach hellenistischem Vorbild. Wie Amerbach in seinem Inventar ausdrücklich vermerkt, hat Michel die Statuette «nachgemacht» und die Nachbildung Amerbach geschenkt. Der hervorragende Alabastertorso unterscheidet sich von seinem Vorbild vor allem durch die Körperauffassung. Der athletische Körperbau der Bronzefigur weicht einem bewegteren und kraftvoller durchmodellierten Leib mit treffend, aber zurückhaltend ausgearbeiteter Muskulatur und leicht vorgewölbtem Bauch. Das von fein ziselierten Haar- und Bartlocken umrahmte Gesicht gewinnt gegenüber der Bronzefigur an Ausdruck.

Für Amerbach restaurierte und ergänzte Michel auch antike Kleinkunst, ein Handwerk, auf das sich sein Sohn Balthasar geradezu spezialisieren sollte.<sup>39</sup> Für diese Arbeit war ein Mass an Einfühlungsvermögen erforderlich, das nur durch eine gewisse Vertrautheit mit der antiken Skulptur zu erlangen war. Hans Michels Interesse für die antike Plastik beschränkte sich denn auch nicht auf seine Arbeit als Bildhauer. Er scheint selber eine Kunst- und Raritätensammlung angelegt zu haben, verkehrte in den entsprechenden Kreisen und agierte sogar als eine Art Kunsthändler, indem er Amerbach neben Gebrauchsgegenständen, Zeichnungen und Münzen unterschiedlichster Herkunft auch römische Statuetten vermittelte oder schenkte.

Für keinen anderen Bildhauer ist damals in der Schweiz ein direkter Kontakt mit antiken oder vermeintlich antiken Vorbildern nachweisbar. Selbst von einer wie auch immer gearteten Kenntnis der italienischen Renaissanceskulptur ist kaum auszugehen. Vielmehr arbeitete man, wie an vielen anderen Orten auch, nach grafischen Vorlagen, die sehr vielseitig eingesetzt und kombiniert wurden, oder orientierte sich an den Werken zeitgenössischer lokaler Künstler. So richtete sich etwa der unbekannte Bildhauer des 1545 entstandenen Basler Pfeiferbrunnens nach Werken der damals berühmtesten Renaissancekünstler nördlich der Alpen (Abb. 17).<sup>40</sup> Während die Balustersäule des Brunnenstocks mit einer Reihe weitverbreiteter Renaissancemotive aufwartet, deren genaue Vorbilder noch zu bestimmen bleiben, folgen die bekrönende Figur sehr genau einem Kupferstich Albrecht Dürers und die tanzenden Bauernpaare am Schaft einem Metalldruck Jakob Fabers nach einem Entwurf Hans Holbeins d. J. Auch Hans Gieng verwendete für seine Bildwerke immer wieder grafische Vorlagen. Brunnenfiguren wie der Zorn in Freiburg oder die Mässigkeit in Bern folgen sehr eng den entsprechenden Blättern aus Hans Burgkmairs Tugend- und Lasterzyklus (Abb. 18, 19).<sup>41</sup> Die geringen Abweichungen gehorchen ikonografischen Erfordernissen und dürften auf



Abb.17 Sogeannter Holbein-Brunnen, unbekannte Werkstatt, 1545. Historisches Museum Basel.



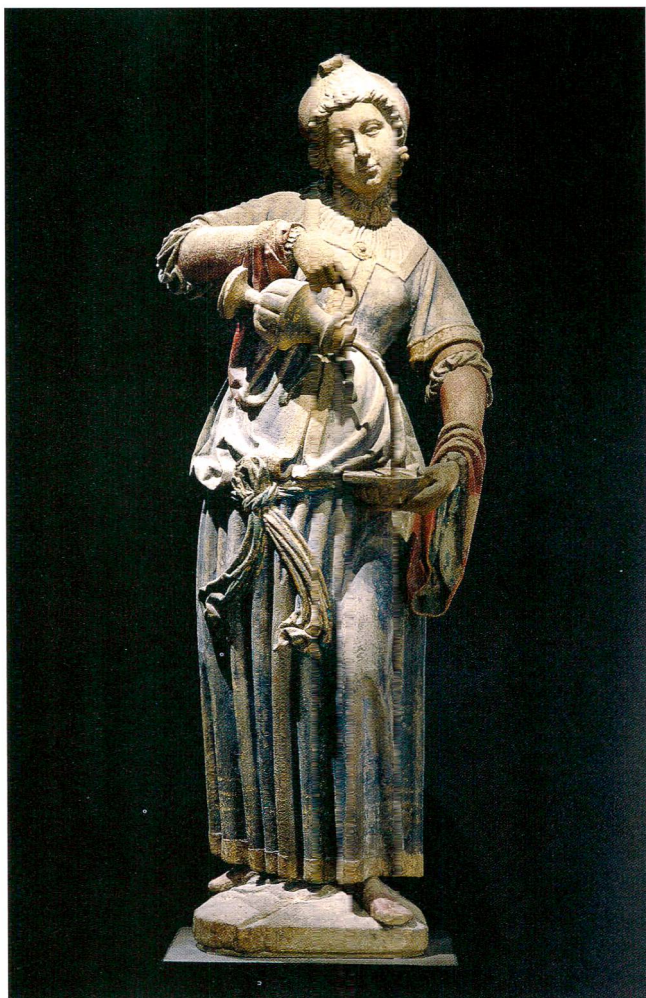


Abb.18 Mässigkeit, aus der Werkstatt Hans Giengs, 1548/49. Bernisches Historisches Museum.



Abb.19 Die Mesikait – Temperancia, Hans Burgkmair, um 1510.

entsprechende Wünsche der Auftraggeber zurückgehen: Das grosszügige Décolleté und die modische Frisur von Burgkmairs Figur der Mässigkeit wurden beispielsweise bei Giengs Skulptur durch ein hochgeschlossenes Hemd und eine schickliche Haube ersetzt, die der strengen Sittenzucht der reformierten Aarestadt entsprachen. Dasselbe Blatt Burgkmairs ist übrigens ein anschauliches Beispiel dafür, wie vielseitig eine Vorlage in einer Werkstatt eingesetzt werden konnte. Der Kopf der Mässigkeit – diesmal mit unverändertem Kopfputz – und die beiden männlichen Büsten in der oberen Randleiste des Stiches kamen bereits 1528 bei den Medaillons der Salondecken im Schloss Pérolles zum Einsatz, Letztere dienten zudem im gleichen Jahr als Vorlagen für die Zwickelmedaillons eines Wappenreliefs im Schloss Barberêche. Offensichtlich war in mehreren Werkstätten auch das Vorlagenbuch

Heinrich Vogthers d. Ä. bekannt, das dieser 1538 unter dem Titel *Ein Fremds und wunderbars kunstbüchlin...* in Strassburg publiziert hatte. Es diente als Vorlage etwa für den Halbharnisch mehrerer Brunnenfiguren aus der Freiburger Werkstatt Hans Giengs (Samson in Bern und Freiburg, Zorn in Freiburg) oder für eine der Büsten an der bereits erwähnten Erasmus-Truhe aus einer Basler Schreinerwerkstatt (Abb. 13).<sup>42</sup>

Dieses Möbel liefert überdies den Nachweis, dass damals auch Medaillen und Plaketten – deren Bedeutung für den Motivtransfer oft unterschätzt wird – als Vorlagen verwendet wurden. Die schlafenden Genien in den beiden zentralen Medaillons gehen auf eine Medaille des Pseudo Fra Antonio da Brescia zurück, das Erasmus-Porträt vielleicht auf eine solche Quentin Massys.<sup>43</sup> Beide Medaillen gingen aus dem Nachlass des



Erasmus in den Besitz Amerbachs über, der die Truhe in Auftrag gegeben und wohl auch deren ikonografisches Programm konzipiert hat.

In seltenen Fällen wie dem bereits erwähnten Berner Chorgestühl von Jacob Ruess (Abb.14) sind grafische Vorlagen der italienischen Renaissance auszumachen, wenn auch nur für die dekorativen Teile dieses umfangreichen Ensembles.<sup>44</sup> Ein gegen 1520 entstandener Stich des Agostino de' Musi, genannt Veneziano, hat sowohl für zwei der Aussenwangen wie auch für die Mischwesens über zwei Halbkreisgiebeln als Vorlage gedient. Ob Ruess für die Apostel und Propheten am Dorsale auf lombardische Vorbilder zurückgegriffen hat, die er aus eigener Anschauung kannte, bleibt unklar. Valerius Anselm berichtet in seiner 1529 bis 1546 verfassten Berner Stadtchronik, Ruess und Niklaus Manuel, der am Rande in die Herstellung des Chorgestühls involviert war und auf den wohl einige Motive zurückgehen,<sup>45</sup> seien im Frühling 1522 am oberitalienischen Feldzug bei der Einnahme von Novara beteiligt gewesen.<sup>46</sup> Dass sie dabei Werke gesehen haben, die für Kompositionsprinzipien wie die halbfigurige Darstellung der Apostel und Propheten und deren perspektivisch angelegte Raumkompartimente vorbildhaft waren,<sup>47</sup> bleibt allerdings eine Hypothese. Die jüngere Forschung sieht diese und weitere Elemente in engem Zusammenhang mit dem zerstörten, aber in Zeichnungen und einigen Fragmenten noch fassbaren Chorgestühl der Augsburgsburger Fuggerkapelle.<sup>48</sup>

Neben grafischen Werken wurden auch immer wieder Skulpturen aus der näheren Umgebung als Vorbilder verwendet. War für ein bestimmtes Thema einmal eine überzeugende bildhauerische Formulierung gefunden, scheute man sich nicht, diese immer wieder aufzunehmen. So wurde etwa Hans Giengs bereits erwähnte Justitia, 1543 für einen der Berner Brunnen geschaffen (Abb.4), von mehreren Bildhauern als Vorbild für insgesamt ein Dutzend Brunnenfiguren verwendet – allein Laurent Perroud schuf in der Westschweiz deren vier! –, und Daniel Heintz diente sie als Ausgangspunkt für die oben zitierten Gerechtigkeitsdarstellungen am Berner Münster und im Basler Rathaus.<sup>49</sup>

### *Materialien*

Das Interesse an der Skulptur der Antike und der Renaissance widerspiegelt sich schliesslich auch in einer zunehmend differenzierten Wahl der Materialien. Als sprechendes Beispiel dafür sind zwei Brunnenfiguren in Bern und Freiburg aus den 1520er Jahren zu nennen, ein verlorener Bär als Bannerträger aus einer unbekanntem Werkstatt und ein Georg im Kampf mit dem Drachen aus dem Atelier Hans Geilers. Beide Skulpturen wurden aus sogenanntem Aelener Marmor hergestellt, einem Alpenkalk aus den Steinbrüchen von St-Triphon bei Ollon, der nach dem Polieren schwarzem Marmor täuschend ähnlich

sieht und in zeitgenössischen Quellen auch tatsächlich als «schwarzer marmelstein» bezeichnet wird.<sup>50</sup> Damit das prunkvolle Material richtig zur Geltung kam, wurden diese Figuren nur sparsam gefasst. Durch den verwendeten Pseudomarmor gehören sie zu einer Reihe ehrgeiziger Renaissanceprojekte nördlich der Alpen, bei denen anstelle von Sandstein oder Holz Jurakalkstein zum Einsatz kam. Dieser wurde in der zeitgenössischen Terminologie wie der Alpenkalk aus St-Triphon als «marbelstein» bezeichnet und galt im Norden als typisch italienisch beziehungsweise antik.<sup>51</sup>

Dasselbe hatte im Übrigen seine Gültigkeit auch für den Alabaster, den Hans Michel für seinen bereits erwähnten Jupiter-Torso verwendete (Abb.16). Alabaster ist eine sehr häufig vorkommende, mikrokristalline Varietät von Gips, die optisch dem Marmor ähnelt und wie dieser je nach Fundort farblich variieren kann. Zudem eignet er sich für bildhauerische Arbeiten, weil er relativ weich und damit leicht zu bearbeiten ist. Aufgrund seiner geringen Wetterfestigkeit war er allerdings nicht im Aussenbereich einsetzbar.

Auch für das in der Renaissance in Anlehnung an die Antike ausgesprochen beliebte Material Bronze gibt es zumindest ein Beispiel im hier untersuchten Gebiet. Es handelt sich um einen 62 cm hohen Büchenschützen, der um 1540/50 in der Werkstatt Hans Giengs entstand und einst das Wahrzeichen des Berner Zeughauses war (Abb.20).<sup>52</sup> Bronze galt seit der Antike als vornehmstes und technisch anspruchsvollstes Material für Bildwerke und wurde seit alters her mit höchster Tugend im Staat assoziiert. Aufgrund der Beständigkeit des Materials galten bronzene Standbilder zudem als Symbole des Sieges, der Freiheit und des Wohlstandes.<sup>53</sup> Im Berner Schützen unterstreicht dieses Material mit Nachdruck die Bedeutung des Dargestellten als Symbol eidgenössischer Unbesiegbarkeit und als Repräsentant städtischer Wehrhaftigkeit – Qualitäten, auf denen im 16. Jahrhundert der Wohlstand und die neu errungene Macht der stolzen Aarestadt gründeten.

### *Fazit*

Die Renaissanceskulptur hat auf dem Gebiet der heutigen Schweiz keine grossen Wellen geschlagen. Es entstand zwar eine Reihe von Skulpturen, seltener auch Reliefs, die in den gestalterischen Prinzipien, der Wahl bestimmter Themen, der Verwendung antikisierender Motive oder dem Einsatz spezifischer Materialien vom Interesse an den Errungenschaften dieser neuen Kunst zeugen, von einer Wiederaufnahme der Antike kann aber nur in sehr begrenztem Umfang gesprochen werden. Die direkte Auseinandersetzung mit antiken oder als antik geltenden Skulpturen, ja selbst mit solchen der italienischen Renaissance, lässt sich nur äusserst selten nachweisen und beschränkt sich auf die Kleinplastik. Von einer Kenntnis entsprechender grossfiguriger Werke, die



als Vorbild für die vielen frei aufgestellten Skulpturen, insbesondere für die Brunnenfiguren, hätten dienen können, ist nicht auszugehen. Die einzig für Hans Michel bezeugte Beschäftigung mit antiken Werken gründet wohl nicht zuletzt in seinen Kontakten zum Basler Humanistenkreis, deren Vertreter als belesene Gelehrte und begeisterte Sammler entsprechende Kenntnisse vermitteln konnten und als Auftraggeber hohe Ansprüche hatten. Die übrigen Bildhauer orientierten sich vornehmlich an grafischen Vorlagen zeitgenössischer nordeuropäischer Künstler oder an vorbildhaften Skulpturen aus der näheren Umgebung.

Führende Bildhauer wie Hans Gieng oder Hans Michel waren sich offenbar der Möglichkeiten bewusst, die ihnen die gestalterischen Prinzipien der Renaissance boten. Ihre Skulpturen belegen, dass sie sich eingehend mit Themen wie Ponderation, Proportion und Vielansichtigkeit auseinandergesetzt hatten. Die hier präsentierten Werke, die zumindest in einem gewissen Mass das Interesse an der Entwicklung einer neuen, über Umwege letztlich auf die Antike zurückgehenden Skulptur bezeugen, bilden allerdings nur die Spitze des Eisberges. Daneben entstand eine Vielzahl von Figuren, in denen zweitrangige Bildhauer die spätgotische Tradition verlängerten oder wegweisende jüngere Bildwerke nachahmten, ohne deren innovatives Potenzial zu begreifen. Mit Renaissanceskulptur haben deren Werke meist nur wenig zu tun.



Abb. 20 Büchschütze, aus der Werkstatt Hans Giengs, 1540/50. Bernisches Historisches Museum.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb.1: Museum für Kunst und Geschichte Freiburg. Foto: Primula Bosshard.  
 Abb.2, 8, 12: Primula Bosshard, Freiburg.  
 Abb.3: Denkmalpflege des Kantons Solothurn.  
 Abb.4, 5, 18, 20: Bernisches Historisches Museum, Bern. Foto: Christine Moor.  
 Abb.6: Museum zu Allerheiligen Schaffhausen.  
 Abb.7, 9, 10, 11, 13, 15, 16: Historisches Museum Basel. Foto: Peter Portner.  
 Abb.14: Denkmalpflege des Kantons Bern. Foto: Martin Hesse.  
 Abb.17: Historisches Museum Basel: Foto: Maurice Babey.

#### AUTOR

Stephan Gasser, Dr. phil., Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, Murtengasse 12, CH-1700 Freiburg



- \* Michael Grandmontagne, Buhlenberg D, hat in anregender Diskussion viel zum Gelingen dieses Textes beigetragen. Danke!
- <sup>1</sup> Zusammenfassende Darstellungen zur Renaissanceskulptur auf dem Gebiet der heutigen Schweiz findet man in verschiedenen Überblickswerken zur Geschichte der Kunst in der Schweiz: WALDEMAR DÉONNA, *La sculpture suisse des origines à la fin du XVIe siècle*, Basel 1946, S. 99–123. – ADOLF REINLE, *Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus* (= Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 3), Frauenfeld 1956, S. 123–143. – PAUL GANZ, *Geschichte der Kunst in der Schweiz. Von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Basel/Stuttgart 1960, S. 449–470. – PAUL-ANDRÉ JACCARD, *Die Skulptur*, in: *Ars Helvetica* 7, Disentis 1992, v. a. S. 91–109.
- <sup>2</sup> PAUL-ANDRÉ JACCARD (vgl. Anm. 1), S. 92–94.
- <sup>3</sup> STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ, *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts. Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*, 2 Bde., mit Fotografien von Primula Bosshard, Petersberg 2011, Bd. 1, S. 137–140.
- <sup>4</sup> Ausführlichste Zusammenstellung dieser Arbeiten bei PAUL GANZ (vgl. Anm. 1).
- <sup>5</sup> MICHAEL BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven/London 1980.
- <sup>6</sup> *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500* (= Ausstellungskatalog, Württembergischen Landesmuseum Stuttgart), hrsg. von GERHARD WEILANDT, Stuttgart 1993. – *Michel Erhart und Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm* (= Ausstellungskatalog, Ulmer Museum), hrsg. von STEFAN ROLLER / BRIGITTE REINHARDT, Stuttgart 2002. – *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit / Werke seiner Glaubenswelt* (= Ausstellungskatalog, Mainfränkisches Museum und Dommuseum Würzburg), hrsg. von CLAUDIA LICHTÉ / JÜRGEN LENSSEN, Regensburg 2004. – *Daniel Mauch. Bildhauer im Zeitalter der Reformation* (= Ausstellungskatalog, Ulmer Museum), hrsg. von BRIGITTE REINHARDT / EVA LEISTENSCHNEIDER, Ostfildern 2009. – *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters* (= Ausstellungskatalog, Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt a. M.), hrsg. von STEFAN ROLLER, Petersberg 2011.
- <sup>7</sup> Siehe als Übersicht JEFFREY CHIPPS SMITH, *German sculpture of the later Renaissance 1520–1580. Art in an age of uncertainty*, Princeton 1994. – PETER REINDL, *Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland*, Basel 1977. – *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock* (= Ausstellungskatalog, Liebieghaus-Museum alter Plastik Frankfurt a. M.), hrsg. von HERBERT BECK / PETER C. BOL, Frankfurt a. M. 1981. – THOMAS ESER, *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance*, München 1996. – NORBERT NUSSBAUM / CLAUDIA EUSKIRCHEN / STEPHAN HOPPE (Hrsg.), *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, Köln 2003. – *Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance* (= Ausstellungskatalog, Bayerisches Nationalmuseum München), hrsg. von RENATE EIKELMANN, München 2006.
- <sup>8</sup> STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 146–153 (exemplarisch für die Region Freiburg, mit weiterführender Literatur für andere Regionen nördlich der Alpen).
- <sup>9</sup> Für die Schweiz siehe PETER FELDER, *Barockplastik der Schweiz*, Bern 1988.
- <sup>10</sup> Überblick zur Renaissanceskulptur in Italien bei JOACHIM POESCHKE, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, 2 Bde., München 1990/92. Zum wichtigen Begriff der Vielansichtigkeit siehe auch LARS OLOF LARSSON, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974.
- <sup>11</sup> Siehe dazu exemplarisch JEAN ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, London 1937.
- <sup>12</sup> CLAERE SCHUBERT, *Die Brunnen der Schweiz. Denkmäler der Kunst- und Culturgeschichte*, Frauenfeld 1885. – PAUL MEINTEL, *Schweizer Brunnen*, Frauenfeld 1931. – PIERRE BOUFFARD / RENÉ CREUX, *Brunnen. Spiegel der Schweiz*, Genf 1973. – PAUL-ANDRÉ JACCARD (vgl. Anm. 1), S. 94–102. Für Fragen zu Ikonografie, Zuschreibung und Datierung muss die aktuelle Literatur zu den einzelnen Monumenten oder Monumentgruppen beigezogen werden.
- <sup>13</sup> STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 279–326 sowie die entsprechenden Katalognummern in Bd. 2.
- <sup>14</sup> Johannes: Neuenburger Kalkstein, Fassung abgewittert, 169,8 cm, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, MAHF 1975–393. STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 320–321, Bd. 2, S. 426, Kat. 217. Thomas: Linde, originale Fassung, 108 cm, Estavayer-le-Lac, Dominikanerinnenkirche. STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 194–197, Bd. 2, S. 292–302, Kat. 139.
- <sup>15</sup> STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 288–300.
- <sup>16</sup> Neuenburger Kalkstein, Fassung entfernt, 159 cm, Bernisches Historisches Museum, Inv. 48000. URSULA SCHNEEBERGER, *Der Gerechtigkeitsbrunnen in Bern. Eine Neuinterpretation*, Typoskript, Bern 1998. – STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 310–312, Bd. 2, S. 406–409, Kat. 203.
- <sup>17</sup> Neuenburger Kalkstein, Fassung modern, 169,5 cm, Bernisches Historisches Museum, Inv. 34031. STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 302, Bd. 2, S. 420–422, Kat. 213.
- <sup>18</sup> RICHARD BUSER, *Berner Figurenbrunnen*, in: *Kunst und Stein* 43, 1998, S. 8–10, hier S. 10.
- <sup>19</sup> URSULA SCHNEEBERGER, «Zuo beschirmen die gerechtikeytt, (...) und wer es allen fürsten leytt». *Staat, Krieg und Moral im Programm der Berner Figurenbrunnen*, in: Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt, hrsg. von ANDRÉ HOLENSTEIN, Bern 2006, S. 157–161, hier S. 160.
- <sup>20</sup> Neuenburger Kalkstein, Fassung modern, 185 cm, Solothurn, Zeughausplatz. STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 293–296, Bd. 2, S. 441–442, Kat. 228.
- <sup>21</sup> Sandstein, Fassung abgewittert, 189 cm, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Inv. 1606. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen*, 1: Die Stadt Schaffhausen, von REINHARD FRAUENFELDER, Basel 1951, S. 68–70.
- <sup>22</sup> Erstmals JOHANN RUDOLF RAHN, *Schaffhauser Brunnen*, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* 4, 1902–1903, S. 175–179; zuletzt ULI BELEFFI SOTRIFFER / ALBRECHT MILLER, *Augustin Henkel*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 6, S. 278, Basel 2006. – WOLFGANG DEUTSCH, *Die Konstanzer Bildschnitzerei der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Niklaus Gerhaert*, in: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* 82, 1964, S. 1–113, hier S. 99–102 schlägt als Einziger eine Alternative vor, indem er im Schaffhauser Mohren das Werk eines Ulmer Bildhauers sieht.



- <sup>23</sup> Der Schild wurde im 17. Jahrhundert überarbeitet und zeigt seither einen Doppeladler mit Krone.
- <sup>24</sup> Zu Perroud siehe ODETTE ROULET, *Laurent Perroud*, in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bd. 2, Zürich/Lausanne 1998, S. 815–816. Zu den Brunnenfiguren Ammanns siehe *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, 1: La ville de Fribourg, Introduction, plan de la ville, fortifications, promenades, ponts, fontaines et édifices publics, von MARCEL STRUB, Basel 1964, S. 232–235, 238–240; zu Dub siehe DANKMAR TRIER, *Hans Dub*, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 30, S. 13.
- <sup>25</sup> Roter Sandstein, ohne Fassung, 112 cm, Historisches Museum Basel, Inv. 1910.123. MARTIN MÖHLE, *Göttinnen vom Nadelberg. Brunnenfiguren von Hans Michel und Balthasar Hügelin*, in: Historisches Museum Basel, Jahresbericht 2008, S. 33–56, hier S. 40–41.
- <sup>26</sup> Sandstein, Fassung modern, Kreuz 371,5 cm, Korpus 210 cm, Freiburg, Annenkapelle. STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 302, Bd. 2, S. 385–386, Kat. 184.
- <sup>27</sup> Zum Parallelfaltenstil und seinen verschiedenen Ausprägungen LUISE BÖHLING, *Die schwäbischen Werkstätten des Parallelfaltenstils*, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 58, 1937, S. 26–39, 137–152. – LUISE BÖHLING, *Prinzipielles zum deutschen Parallelfaltenstil*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 7, 1938, S. 20–40.
- <sup>28</sup> Zu den Figuren Michels siehe MARTIN MÖHLE (vgl. Anm. 25), S. 36–43.
- <sup>29</sup> Roter Sandstein, Fassung erneuert, vom ursprünglichen Pfeiler wurden das diamantierte Postament ersetzt und das korinthische Kapitell entfernt, Figur ca. 270 cm, Pfeiler ca. 400 cm, Basel, Hof des Rathauses. ELISABETH LANDOLT, *Die Statue des Munatius Plancus und der Bildhauer Hans Michel*, in: Basler Stadtbuch, 1980, S. 235–240.
- <sup>30</sup> Roter Sandstein, Fassung entfernt, 170 cm, Delémont, Musée jurassien d'art et d'histoire, MJ 1933.214.
- <sup>31</sup> ELISABETH LANDOLT (vgl. Anm. 29), Abb. 2–3.
- <sup>32</sup> Holz, Fassung alt, Tell 178 cm, ursprünglich eiserne Armbrust durch eine solche des 15. Jahrhunderts ersetzt, Bernisches Historisches Museum, Inv. 278 a-b. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, 3: Die Stadt Bern. Staatsbauten, von PAUL HOFER, Basel 1947, S. 233–234. – PATRICIA BIELANDER, *Die beiden Justitia-Statuen des Südwälder Baumeisters und Bildhauers Daniel Heintz I.*, in: Blätter aus der Walliser Geschichte 28, 1996, S. 7–79, hier S. 72–76. – JOHANNA STRÜBIN RINDISBACHER, *Daniel Heintz. Architekt, Ingenieur und Bildhauer im 16. Jahrhundert*, Bern 2002, S. 203–205.
- <sup>33</sup> Erstmals PAUL HOFER (vgl. Anm. 32), S. 234. Zu den beiden Justitiafiguren ausführlich PATRICIA BIELANDER (vgl. Anm. 32). – JOHANNA STRÜBIN RINDISBACHER (vgl. Anm. 32), S. 192–203.
- <sup>34</sup> Linde, originale Teilfassung mit modernem Überzug, Durchmesser 36–38 cm, Freiburg, Schloss Pérolles. STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 2, S. 376–381, Kat. 181.
- <sup>35</sup> Esche und Linde, Reste einer Farbfassung, 113 cm × 197 cm × 69 cm, Historisches Museum Basel, Inv. 1870.911. SABINE SÖLL-TAUCHERT / RAPHAEL BEUING / BURKARD VON RODA (Hrsg.), *Die grosse Kunstkammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel*, Basel 2011, S. 154–156, Kat. 1. – STEFAN HESS / WOLFGANG LOESCHER, *Möbel in Basel. Kunst und Handwerk der Schreiner bis 1798*, Basel 2012, S. 136–139, Kat. 2.
- <sup>36</sup> Eiche, 48 Sitze, Bern, Chor des Münsters. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, 4: Das Berner Münster, von LUC MOJON, Basel 1960, S. 373–387. – DOROTHEE SCHAUB, *Das Chorgestühl des Berner Münsters – eine Stilanalyse*, Typoskript, Bern 2000.
- <sup>37</sup> *Stalles de la Savoie médiévale* (= Ausstellungskatalog, Musée d'art et d'histoire, Genf), hrsg. von CLAUDE LAPAIRE / SYLVIE ABALLÉA, Genf 1991.
- <sup>38</sup> Alabaster, ohne Fassung, 17,2 cm, Historisches Museum Basel, Inv. 1906.28. SABINE SÖLL-TAUCHERT / RAPHAEL BEUING / BURKARD VON RODA (vgl. Anm. 35), S. 255–257.
- <sup>39</sup> ELISABETH LANDOLT, *Künstler und Auftraggeber im späten 16. Jahrhundert in Basel*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 29, 1978, S. 310–322, hier S. 313–314.
- <sup>40</sup> Roter Sandstein, Fassung erneuert, Stock 497 cm, Figur 91 cm, Historisches Museum Basel, Inv. 1910.132. ELISABETH LANDOLT, *Der Holbeinbrunnen*, Basel 1984.
- <sup>41</sup> Zum Umgang mit Stichvorlagen in der Werkstatt Giengs siehe STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 68–70.
- <sup>42</sup> Zu Giengs Brunnenfiguren siehe STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 2, S. 410–412, Kat. 205, S. 424–425, Kat. 216, S. 429–430, Kat. 220; zur Erasmus-Truhe siehe Anm. 35.
- <sup>43</sup> STEFAN HESS / WOLFGANG LOESCHER (vgl. Anm. 35), mit Abbildungen der beiden Medaillen.
- <sup>44</sup> LUC MOJON (vgl. Anm. 36), S. 386.
- <sup>45</sup> Freundliche Mitteilung von Hans Christoph von Tavel, der diese bisher sehr unterschiedlich beurteilte Frage im demnächst erscheinenden Katalog zum Œuvre Niklaus Manuels erörtern wird.
- <sup>46</sup> *Die Berner Chronik des Valerius Anshelm*, hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Bern, 6 Bde., Bern 1884–1901, Bd. 4, S. 513–514.
- <sup>47</sup> LUC MOJON (vgl. Anm. 36), S. 386.
- <sup>48</sup> BRUNO BUSHART, *Die Fuggerkapelle in Augsburg*, München 1994, S. 273–306, v. a. S. 288–290. – DOROTHEE SCHAUB (vgl. Anm. 36), S. 58–60, 66.
- <sup>49</sup> Zu Giengs und Heintz' Justitiafiguren siehe Anm. 16 und 32; zu Perroud siehe ODETTE ROULET (vgl. Anm. 24), mit weiterführender Literatur zu den einzelnen Werken.
- <sup>50</sup> STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 363–364.
- <sup>51</sup> THOMAS ESER, «Künstlich auf welsch und deutschen sitten». *Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550*, in: *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, hrsg. von BODO GUTHMÜLLER, Wiesbaden 2000, S. 319–361, hier S. 328–329.
- <sup>52</sup> Bronze, Fassung erneuert, 62 cm, Bernisches Historisches Museum, Inv. 600. STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ (vgl. Anm. 3), Bd. 1, S. 366–368, Bd. 2, S. 399–400, Kat. 196.
- <sup>53</sup> NORBERTO GRAMACCINI, *Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter*, in: *Städel-Jahrbuch* 11, 1987, S. 147–170. – ELISABETH DALUCAS, *Ars erit archetypus naturae. Zur Ikonologie der Bronze in der Renaissance*, in: *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock* (= Ausstellungskatalog, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz im Alten Museum Berlin), hrsg. von VOLKER KRAHN, Heidelberg 1995, S. 70–81.



## ZUSAMMENFASSUNG

Die Renaissanceskulptur hatte auf dem Gebiet der heutigen Schweiz nördlich der Alpen einen schweren Stand. Zwischen der hartnäckig sich haltenden Gotik und dem frühzeitig auftretenden Barock entstand zwar eine Reihe bildhauerischer Arbeiten vor allem für Brunnen, die in den gestalterischen Prinzipien, der Wahl bestimmter Themen, der Verwendung antikisierender Motive oder dem Einsatz spezifischer Materialien vom Interesse an den Errungenschaften dieser neuen Kunst zeugen. Eine direkte Auseinandersetzung mit Skulpturen der Antike oder der italienischen Renaissance lässt sich aber nur äusserst selten nachweisen; die meisten Bildhauer orientierten sich an grafischen Vorlagen zeitgenössischer nordeuropäischer Künstler oder an vorbildhaften Skulpturen aus der näheren Umgebung. Die überzeugendsten Beispiele renaissanceartiger Bildwerke in der Schweiz stammen aus den Werkstätten Hans Giengs (1524 bis 1562 in Freiburg tätig) und vor allem Hans Michels (1574 bis 1588 in Basel tätig).

## RÉSUMÉ

La sculpture de la Renaissance a connu une situation difficile dans les régions du territoire de la Suisse actuelle situées au nord des Alpes. Entre le gothique, qui se maintenait avec ténacité, et le baroque, qui se manifestait avec précocité, une série de sculptures destinées surtout à des fontaines vit le jour ; à travers les principes d'élaboration, le choix de certains thèmes ainsi que l'utilisation de motifs antiquisants ou de matériaux spécifiques, ces sculptures témoignent de l'intérêt porté aux avancées obtenues par ce nouvel art. Cependant, une confrontation directe avec les sculptures antiques ou celles de la Renaissance italienne n'est attestée que dans des cas extrêmement rares. La plupart des sculpteurs s'orientent vers des modèles graphiques empruntés à des artistes contemporains de l'Europe du Nord ou vers des modèles de sculptures provenant des régions voisines. Les exemples les plus convaincants d'œuvres de style Renaissance en Suisse proviennent de l'atelier de Hans Gieng (actif à Fribourg entre 1524 et 1562) et, surtout, de celui de Hans Michel (actif à Bâle entre 1574 et 1588).

## RIASSUNTO

La scultura rinascimentale aveva avuto nel territorio della Svizzera attuale a nord delle Alpi, una vita difficile. Tra il gotico, che si manteneva con insistenza, e il barocco, che si manifestava precoce, nacque una serie di sculture destinate soprattutto a fontane, che forniscono una testimonianza dell'interesse agli sviluppi raggiunti da questa nuova arte, resi possibili attraverso l'adozione di determinati principi raffigurativi, la scelta di determinati temi, l'utilizzazione di motivi anticheggianti o di materiali specifici. Un confronto diretto con il mondo antico o con il Rinascimento italiano può essere dimostrato soltanto in casi estremamente rari. La maggior parte degli scultori si orienta a modelli grafici ripresi da artisti contemporanei nordeuropei o a modelli di sculture provenienti da regioni limitrofe. Gli esempi più convincenti di opere in stile rinascimentale presenti in Svizzera provengono dalla bottega di Hans Gieng (attivo a Friburgo dal 1524 al 1562) e, soprattutto, da quella di Hans Michel (attivo a Basilea dal 1574 al 1588).

## SUMMARY

It was difficult for Renaissance sculpture to gain ground hold north of the Alps in what is now the territory of Switzerland. Between an entrenched Gothic style and the early introduction of Baroque work, a number of sculptures, especially for fountains, testify to an interest in the achievements of this new art, as demonstrated by their composition, choice of subject matter, references to antiquity and the use of certain materials. There is, however, virtually no evidence that the sculptures of antiquity or the Italian Renaissance were the subject of direct study. Most of the sculptors worked from prints by contemporary northern European artists or from exemplary sculptures in their environs. The most persuasive examples of works that seem to reference the Renaissance in Switzerland stem from the workshops of Hans Gieng (active in Freiburg–1562) and above all Hans Michels (active in Basel, 1574–1588).