Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 37 (1986)

Heft: 1

Artikel: Die Rolle von Kopie und Vorlage : aufgezeigt an Beispielen aus der luzernischen Kunstlandschaft

Autor: Reinle, Adolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393615

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.07.2025

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

ADOLF REINLE

Die Rolle von Kopie und Vorlage

Aufgezeigt an Beispielen aus der luzernischen Kunstlandschaft

Kunstwerke jeglicher Gattung hangen in ihrer formalen Gestaltung von gleichzeitigen und älteren Werken ab. In welchem Ausmass Vorlagen und Modelle als selbstverständliches künstlerisches Hilfsmittel zur Anwendung gelangten, macht in lebendiger Weise und ohne Bemühung kunsttheoretischer oder gar ethischer Massstäbe ein Blick auf die Künstlerpraxis einer begrenzten Region – Luzern im Zeitraum von etwa 1400 bis 1800 – deutlich. Hochschätzung eines Meisterwerks oder kultische Verehrung eines Gnadenbilds führten zu Kopien, der Gebrauch von Porträts zu Serienherstellung, Vorlagen und Modelle dienten als sichere Basis zur Umsetzung in Malerei und Plastik. Kein Gedanke von «geistigem Eigentum» beschwerte diesen Prozess schöpferischen Gebens und Nehmens.

Der grosse Anteil des Vorlagen- und Kopienwesens am künstlerischen Gestaltungsprozess lässt sich am besten abmessen, wenn wir die gesamte Kunst einer eng begrenzten Region über Jahrhunderte hinweg daraufhin überprüfen. Das vielfältige Kunstgut von Stadt und Kanton Luzern liefert uns Anschauungsmaterial für alle nur erdenklichen Fälle und Möglichkeiten zu unserem Thema, mehr als man sich theoretisch ausdenken könnte[1]. Die beobachteten Erscheinungen ordnen wir am besten in folgende Gruppen: Kopien von berühmten Meisterwerken, Kopien von Gnaden- und Andachtsbildern, Serien eines Bildtyps, graphische Reproduktion von Kunstwerken, die Funktion der Vorlage bei der Gestaltung von Kunstwerken.

Kopien von Meisterwerken

Die Anfertigung von Kopien nach berühmten Meisterwerken alter und zeitgenössischer Meister gehörte zur selbstverständlichen Ausbildung eines Malers. Ob eine solche Arbeit direkt vor dem Original entstanden war oder nur mittelbar aufgrund einer gestochenen Vorlage, müsste von Fall zu Fall abgeklärt werden, wobei das Kolorit natürlich ein Kriterium lieferte. Gleich dreimal ist im Kanton Luzern Bernardo Strozzis (1581–1644) Himmelfahrt Mariä in San Domenico zu Genua wiederholt worden, jedesmal offensichtlich durch den Luzerner Kaspar Meglinger: vor 1632 am Hochaltar der Wallfahrtskapelle St. Gallus und St. Einbeth in Adelwil bei Neuenkirch, am Hochaltar der Schlachtkapelle in Sempach 1641 und am 1648 von Propst Jost Knab gestifteten Marienaltar der Luzerner Hofkirche, der jetzt im nördlichen Nebenschiff aufgestellt ist[2]. Naturgemäss fallen diese Bilder gänzlich aus dem niederländisch-manieristischen Gesamtwerk Meglingers heraus. Von einem Italienaufenthalt wissen wir nichts.

Die festlichen Rokokoräume luzernischer Landkirchen wurden meist mit Deckenfresken und Altarbildern süddeutscher und deutschschweizerischer Maler ausgestattet. Um so mehr überraschen die Hochaltarblätter von Ruswil und Altishofen. Die Rückwand des 1773 geweihten Baldachinretabels in Altishofen bildet eine Kopie von Correggios Madonna mit Hieronymus und Maria Magdalena von 1523. Dieses Gemälde, ursprünglich in Sant'Antonio zu Parma, dann an wechselnden Orten, wurde oft von Malern kopiert. Wenn die Kopie in Altishofen schon bestand, als der Altar geschaffen wurde, käme als Kopist der aus diesem Ort stammende, in Rom bei Carlo Maratta ausgebildete Hans Georg Hunkeler (1682–1740) in Frage[3]. Dem 1792 erstellten Hochaltar von Ruswil fügte 1793 Xaver Hecht aus Willisau eine Kopie von Raffaels Verklärung Christi im Vatikan von 1517–1520 ein. Hecht hatte als Gardist in Rom seine Kunststudien betrieben[4].

Schliesslich sind auch die für Luzern selbst geschaffenen Gemälde bedeutender italienischer Barockmeister nicht ohne Nachbildungen geblieben, von denen hier nur zwei genannt seien. Giovanni Lanfrancos (1582–1647) Hochaltargemälde der Hofkirche, Christus am Ölberg von 1634, begegnet wieder auf dem Altarblatt der 1723 am Kreuzgang in Beromünster errichteten Ölbergkapelle[5]. Carlo Maratta (1625–1713), einer der führenden spätbarocken Meister Roms, hatte durch Vermittlung des päpstlichen Gardeoffiziers Placid Meyer von Schauensee 1668 für die St.-Philipp-Neri-Kapelle in Reussbühl bei Luzern drei Altarbilder geliefert[6]. Eines der Blätter, die Ruhe der Heiligen Familie auf der Flucht, wurde 1789 von Nikolaus Fischer von Triengen LU für einen Nebenaltar in der Kapuzinerkiche Stans kopiert, einem Schüler Melchior Wyrschs, der dieses Gemälde stiftete. In solchen Meisterwerkkopien wird nicht immer auf den Titulus der Altarpatrone Rücksicht genommen, Künstlerkult wird fühlbar.

Kultische Kopien

Die Ostkirche kennt das sakrale Bild der Ikone, welches vom Maler unter möglichst strenger Ausschliessung seiner eigenen zeitbedingten Stilformen in der heiligen hergebrachten Gestalt rituell wiederholt wurde. Viele dieser Ikonen sind im Westen, vor allem in Italien, zu Gnadenbildern geworden. Zu ihnen gesellten sich im westchristlichen Bereich freie, im Zeitstil gestaltete, gemalte und plastische Gnadenbilder. Der Westen kennt auch für diese die kultische Kopie, als Andenken an eine Wallfahrt oder als Ersatz für eine unvollziehbare Pilgerreise. Sie konnte selber wieder das Ziel einer kleinen Nebenwallfahrt werden. Diese Kopien haben selten das Bedürfnis nach täuschend exakter Wiederholung, weder in Gestalt noch Technik.

Die meisten regionalen luzernischen Wallfahrtsorte, so Heiligblut in Willisau, die Sakramentskapelle in Ettiswil, St. Ottilien in Buttisholz, sind keine Bildwallfahrten mit einem Kultbild, das vom Pilger verehrt wurde und von dem man Kopien anfertigte. Eine Bildwallfahrt hingegen besteht in Werthenstein im Entlebuch. Sein Gnaden-

bild, eine spätgotische hölzerne Pietà, war 1528 aus dem im Bildersturm zerstörten bernischen Wallfahrtsheiligtum Freienbach bei St. Urban hierher geflüchtet worden. Die Innenansicht der Kirche um 1630 zeigt das Bildwerk bis auf die Häupter von Christus und Maria in ein strenges textiles Ehrenkleid gehüllt. Eine gemalte Kopie dieses Gnadenbildes findet sich auf dem Marienaltar der alten Pfarrkirche Schongau im Seetal, geschaffen von Jakob Fleischlin 1700[7]. Gnadenbilder konnten sowohl in ihrer eigentlichen Gestalt wie auch samt kultischem Gewand und Insignien kopiert werden, was in zahllosen Varianten Einsiedeln bezeugt.

Natürlich stossen wir im Kanton Luzern auf viele Reflexe des international wie regional bedeutenden Heiligtums Einsiedeln. So weist die 1433 datierte Glocke zu Hildisrieden bei Sempach einen Abdruck des Einsiedler Pilgerzeichens mit der Engelweihe auf[8]. Pilgerzeichen, eine besondere Gattung kultischer Kopie, sind heute Gegenstand volkskundlicher und kunstgeschichtlicher Forschung geworden. Dabei ist zu beachten, dass solche Zeichen wie auch andere Pilgerandenken seltsamerweise nicht immer das konkrete Gnadenbild wiedergeben, sondern zum Beispiel ein ganz allgemeines Muttergottesbild.

Einsiedeln gibt uns das Stichwort für das Verständnis der eigenwilligsten Wallfahrtsanlage im Kanton Luzern, Hergiswald am untern Hang des Pilatus über Kriens[9]. Es ist das Exempel einer kulti-

1 Gnadenbildkopie: Gemälde des Marienaltars in der alten Pfarrkirche von Schongau, von Jakob Fleischlin, 1700, mit einer Darstellung des plastischen Gnadenbildes der Pietà in Werthenstein.

2 Gnadenbildkopie: Gemälde von 1651 im Kapuzinerinnenkloster Gerlisberg, Luzern, darstellend das Gnadenbild der Madonna im piemontesischen Wallfahrtsheiligtum Mondovì-Vicoforte.

3 Serienwerk von hohem Rang: Thronende Muttergottes, erstes Viertel 15. Jahrhundert, aus Weggis LU, heute im Schweizerischen Landesmuseum Zürich, Inv.-Nr. 20088.

schen Architekturkopie. Ihr berühmtestes Beispiel ist die Heiliggrabrotunde in Jerusalem mit ihren zahllosen symbolischen Ablegern vom Frühmittelalter bis in den Barock. In Jerusalem war das Pilgerziel rein architektonisch, bestehend aus dem Erlösergrabmal und dem Rundbau darüber. In Einsiedeln haben wir zwei Kultobjekte: erstens die Gnadenkapelle als Nachfolgerin der Zelle des hier im Finstern Wald 861 erschlagenen heiligen Meinrad – in der romanischen, gotischen und barocken Kirche als «Ursache» des ganzen Heiligtums geborgen, immer wieder erneuert – und zweitens das hölzerne Gnadenbild der Muttergottes aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, Nachfolgerin des 1465 beim Kirchenbrand zerstörten romanischen Kultbildes. Ähnlich wie im Falle von Altötting sind sowohl das Kultbild wie auch die Gnadenkapelle auswärts mehrfach durch massgetreue kultische Kopien geehrt worden. Das Luzernerland besitzt keine «Einsiedlerkapelle», wohl aber im Hergiswald eine Kopie der Casa Santa von Loreto, des nach der Legende im 13. Jahrhundert von Engeln aus Nazareth nach der Ostküste Italiens transportierten Hauses der Heiligen Familie. Während in Loreto die Casa unter der Kuppelvierung einer mächtigen Renaissancebasilika steht und mit reich skulptierten Marmorfassaden verkleidet ist, umhüllt im Hergiswald ein scheunenhafter, phantasievoll ausgestatteter Barockraum den kahlen Bau.

Doch Masse und Disposition sind gleich, und im Inneren sind an den Wänden Reproduktionen der in Loreto im Barock freigelegten Freskenfragmente des 14. Jahrhunderts zu erblicken, die im 17. und 18. Jahrhundert in Stichen publiziert wurden. So bedient sich der Drang nach religiöser Authentizität einer Methode, die geradezu moderne archäologische-denkmalpflegerische Präsentation von Wandgemälderesten vorwegnimmt. Natürlich ist auch in Loreto ein Gnadenbild der Muttergottes als Pilgerziel hinzugekommen und im Hergiswald imitiert worden. Eine gemalte Kopie des lauretanischen Urbildes, die dieses mit einem Stoffbehang, drei Ketten und einer Tiara geschmückt wiedergibt, gelangte übrigens in die Kapelle des Wasserschlosses Wyher bei Ettiswil. Der Rahmen trägt das Stifter-Wappen Pfyffer-Fleckenstein [10].

Im reichen Denkmälerbestand, der aus dem alten Kloster St. Anna im Bruch zu Luzern 1903 von den Kapuzinerinnen in ihr neues Kloster Gerlisberg mitgenommen wurde, stossen wir auf eine Wiedergabe des Wallfahrtsbildes von Vicoforte im südlichen Piemont, von dem im Luzernischen einzig noch die Zisterzienserinnenabtei Eschenbach eine Kopie besitzt. Das grossformatige Gemälde bei den Kapuzinerinnen, mit den Massen 131×95 cm, ist datiert 1651 und zeigt unten das Stifterpaar und eine Nonne, wohl dessen Tochter. Das grandiose Heiligtum von Vicoforte – früher Vico – bei Mondovì, begonnen 1596, vollendet 1733, der grösste ovale Kuppelbau der Kunstgeschichte überhaupt, ist bei uns höchstens Barockspezialisten bekannt. In Luzern konnte man davon wissen, weil Walther Am Rhyn, der Bauherr des Familienpalastes neben dem Rathaus, Oberst der herzoglich-savoyischen Garde in Turin war und dort 1599 seinen Adelsbrief erhielt. Auch seine Nachkommen waren bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus savoyische Gardeoffiziere [11].

Manche Gnadenbildkopien sind nicht so sehr Zeugnisse einer weiten Wallfahrt an den Standort des Urbildes, sondern können primär Andachtsbilder sein. So ist kaum ein intensiver Pilgerverkehr aus unseren Regionen nach Genazzano östlich von Rom anzunehmen, wo in der Kirche der Augustiner-Eremiten das Gnadenbild «Maria vom guten Rat», ein Fresko wie die «Santissima Annunziata» in Florenz, verehrt wird. Mathilde Tobler hat in ihrer Lizentiatsarbeit und in ihrer vor dem Abschluss stehenden Dissertation sowie in einem vorläufigen Bericht in der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte eingehend davon gehandelt, so dass ich mich begnügen darf, wenigstens auf ein luzernisches Beispiel hinzuweisen: das festlich mit Draperie und Symbolen von Sonne, Mond, Wolken- und Flammensäule geschmückte Bild, das im 18. Jahrhundert anstelle des Altarblatts des 17. Jahrhunderts in den Hochaltar von Büron eingesetzt wurde. Bei der Renovation von 1975/76 wurde es an die südliche Langhauswand versetzt[12].

Seltener erscheinen bei uns Nachbildungen des Gnadenbildes von Santa Maria Maggiore in Rom. Diese byzantinische Ikone erhielt ihren Namen «Maria zum Schnee» von der Legende des Schneefallwunders bei der Gründung dieser altchristlichen Basilika. Eine ihm ursprünglich nicht innewohnende alpine Note bekam dieser Titulus, als man 1688–1689 auf der Rigi eine Wallfahrtskirche Maria zum Schnee mit Kapuzinerhospiz errichtete. 1698 lieferte der Maler Johann Balthasar Steiner eine Kopie des Gnadenbildes von Santa Maria Maggiore. Einen andern Sinn haben die Darstellungen dieses Gnadenbildes auf zwei Gemälden in Luzern. In der Hofkirche ehrt ein 1639 entstandenes Bild von Kaspar Meglinger den Architekten dieser Kirche, den Jesuitenbruder Jakob Kurrer aus Ingolstadt. Er kniet, begleitet von Baumodell und Plan der Kirche, vor einem Altar, auf dem das Gnadenbild Mariä zum Schnee aufgestellt ist, flankiert von St. Jakobus dem Älteren und St. Ignatius, den Namens- und Ordenspatronen von Kurrer. In der Vorhalle der Jesuitenkirche hängt ein grosses aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammendes Bild, das einen heiligen Jesuiten – vermutlich Franz Xaver – darstellt, der die ihm in einem Engelskranz erscheinende Maria zum Schnee schaut. Der Anlass ist klar. Die Jesuiten erhoben mit päpstlicher Erlaubnis die Ikone von Santa Maria Maggiore zu ihrem besonderen Andachtsbild, stellten 1569 in der Kapelle des römischen Professhauses eine Kopie auf und versandten weitere Kopien davon an Niederlassungen des Ordens in ganz Europa und in die Missionen. Im deutschen Bereich wurde das Marienbild zu Ingolstadt besonders verehrt und wirkte so – nicht zuletzt über den von dort kommenden Baumeister Kurrer – auf Luzerns Jesuitenkolleg.

4 Serienwerk von hohem Rang: Thronende Muttergottes, erstes Viertel 15. Jahrhundert, aus Hergiswil LU, heute Privatbesitz Familie Amberg.

Serien von Bildtypen[13]

Zuweilen treten in der Romanik oder Gotik regional oder auch weiter verstreut Bildwerke – meist Madonnen – auf, die man gerne als Kopien eines nicht mehr vorhandenen berühmten Gnadenbildes

wie diejenigen von Einsiedeln oder von Lausanne ansprechen möchte. Es muss sich aber nicht unbedingt um kultische Kopien handeln; es ist auch möglich, dass sich eine Werkstatt einige Jahre lang auf einen den Käufern besonders gefallenden Figurentyp spezialisierte. Um einen solchen Fall könnte es sich bei dem in unserer Region gleich in vier Exemplaren überlieferten Typ der thronenden Muttergottes im weichen Stil des beginnenden 15. Jahrhunderts handeln. Drei davon sind genau gleich hoch, nämlich ohne Krone 53 cm, alle vier sind bis in die Einzelheiten der Gewandung identisch, wenn auch nicht sklavisch wie aus einer Gussform. Zwei Abbildungen – die Figur aus Weggis im Schweizerischen Landesmuseum und die aus Hergiswil LU stammende im Besitz der Familie von Dr. Siegfried Amberg, ehemals in Ettiswil – mögen die besser erhaltenen Exemplare vorstellen [14]. Dabei drängt sich uns eine interessante kunststatistische Frage auf. Wenn bei der ganz geringen Anzahl von Madonnen, die aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts aus der luzernisch-urschweizerischen Region erhalten sind, gleich vier eine identische Gestalt haben, wie viele dieses Typus kann es dann gegeben haben? Wurden nicht auch andere Bildtypen, zum Beispiel von Kruzifixen, dutzend- oder hundertfach geschnitzt?

Abb. 3 und 4

Serienarbeiten gab es selbstverständlich in der Bildnismalerei, funktionell den mehrfachen Photoabzügen zu vergleichen, wie sie seit Beginn der Porträtaufnahmen üblich waren. Johann Melchior Wyrsch erhielt von der Zisterzienserabtei St. Urban 1766 Bezahlungen für das Porträt Abt Augustin Müllers sowie für vier kleine und fünf grosse Repliken davon und dann wiederum anno 1779 für Porträts von Abt Benedikt Pfyffer von Altishofen, nämlich für das grosse im Konvent, das «kleine Portrait Original» im Tafelzimmer und für zwölf «Copeyen» [15].

Schliesslich sei auf die Funktion der amtlichen Kopienreihe der Schultheissenbilder im Luzerner Rathaus verwiesen. In den 1785 durch Josef Singer im Louis-XVI-Stil neugestalteten Saal lieferte der Porträtist Josef Reinhart die Reihe der Schultheissenbildnisse, insgesamt vierundvierzig, beginnend mit dem 1474 gewählten Kaspar von Hertenstein und endend mit dem 1816 verstorbenen Xaver Keller. Die Vorlagen scheinen zum Teil recht fragwürdig hinsichtlich ihrer Authentizität, wie die zeitlich nicht immer passenden Kostüme verraten [16].

Während im Ancien Régime die an Amtssitzen aufgehängten Bildnisse weltlicher und geistlicher Würdenträger offiziellen Repräsentationscharakter hatten, werden im 19. Jahrhundert die Porträts mehr zu politischen und weltanschaulichen Bekenntnissen. Ein Beispiel dafür bieten die Bilder im prächtigen Pfarrhaus zu Ruswil. Da erscheint Bischof Johann Michael Sailer von Regensburg (1751–1832), ein bekannter Theologe seiner Zeit, neben dem Luzerner Theologieprofessor Josef Widmer (1779–1844) und dem Ortspfarrer Josef Sigrist (1789–1875), beide Schüler Sailers, und dazu gesellt sich der Volksmann Niklaus Wolf von Rippertschwand (1756–1832), der luzernische Bauer und religiöse Volksführer. Solche Porträts waren sicher wie Kultbilder in Serien entstanden [17].

Graphische Reproduktionen von Kunstwerken

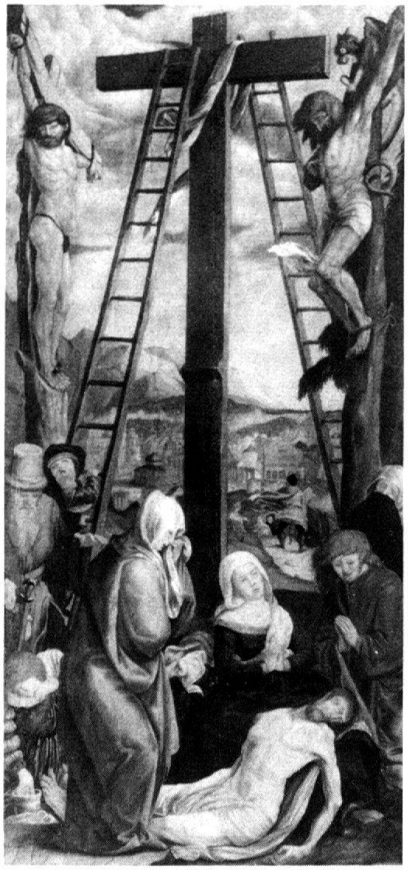
Memorialen Charakter hat ohne Zweifel die um 1670 geschaffene Stichfolge nach Originalplänen für Bau und Ausstattung der Luzerner Hofkirche, deren Neubau nach dem Brand von 1633 die ganze Stadt beschäftigte, ging es doch nicht nur um die Stifts-, sondern zugleich um die Pfarrkirche. Schöpfer dieser sechs Kupferblätter war der Kaplan Johann Ulrich Geisler, Sohn des Orgelbauers. Die ihm einst vorliegenden Originalrisse sind verschollen. Der Zyklus umfasst: Grundriss, Westfassade, Hauptportal, Hauptorgel, Chorgitter und Hochaltar[18].

Ein anderes Monument der Selbstdarstellung Luzerns war die 1597 durch Martin Martini in drei Kupferplatten vollendete Stadtvedute, ein jegliches Bauwerk aufgrund sicher zahlloser Zeichnungen erfassendes Bilddokument. Als der Rat 1609 einen Neudruck in Auftrag gab, ordnete er Retouchen hinsichtlich baulicher Veränderungen an. So wurde das gotische Rathaus in das 1600 im Renaissancestil neugebaute umgewandelt. Doch dann hat Matthäus Merian in seiner «Topographia Helvetiae», die 1642 in Frankfurt erschien, ganz einfach Martinis 1609 revidierten Plan übernommen und so ohne den Wert einer dokumentarischen Ansicht ein Luzern ohne die stolze moderne Hofkirche geboten. Ja noch spätere Nachstiche, wie Johann Jakob Scheuchzers Wiederholung von Merian anno 1729, wissen nichts vom Luzern nach 1609 und tun in ihren Beischriften dergleichen, als böten sie eine zeitgenössische Ansicht. Haben die Luzerner nie dagegen protestiert, dass man so in der Welt draussen von ihren Renaissance- und Barockwahrzeichen keine Kenntnis nahm?[19]

Ein bedeutendes Gebiet neuzeitlicher Graphik war die Kunst des Nachstichs von Gemälden berühmter Meister. Solche Blätter dienten als Dekoration von Räumen, wurden von Sammlern in Kabinetten gehortet, von Künstlern als Vorlagen ausgebeutet und von der frühen Kunstwissenschaft als Anschauungsmaterial genutzt, bis weit in die Epoche der Photographie hinein. Die Kunst des Nachstichs, die an ihrer Einfühlungsgabe gemessen wurde, muss in unserem Aufsatz deshalb erwähnt werden, weil einer ihrer gerühmten Vertreter aus dem Kanton Luzern stammte: Johann Jakob Frey aus Hochdorf, geboren 1681 als Sohn des Bildschnitzers und Wagners Hans Heinrich Frey, seit 1702 bis zu seinem Lebensende in Rom tätig, wo er von Carlo Maratta ausgebildet wurde. Die reichste Sammlung seiner Blätter besitzt die Zentralbibliothek – ehemals Bürgerbibliothek – in Luzern[20].

Die Rolle von Vorbildern und Vorlagen

Die Schaffung von Kunstwerken vollzog sich zu allen Zeiten und in jeder Gattung unter Verarbeitung des Motiv- und Formenschatzes früherer und zeitgenössischer anderer Werke. Bis um 1400 dienten als Vermittler vor allem Abzeichnungen in Musterbüchlein, welche



5 und 6 Kopie nach Hans Holbeins d. J. Altarflügel der Beweinung Christi von 1517–1519. Luzern, Pfarrhaus zu Franziskanern. – Kopie Renward Forers 1615–1620 nach Hans Holbeins d. J. Beweinung Christi von 1517–1519. Stadtkirche Baden.

die Künstler auf ihren Wanderungen bei sich trugen. Dann traten neben sie die Blätter in Vervielfältigungstechniken, Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen. Die Wirkung dieser Vorlagen über Länder und Epochen hinweg war immens, grosse und kleine Meister bedienten sich ihrer selbstverständlich. Naturstudien und Modellbeobachtungen kamen je nach Zeitauffassung hinzu oder auch nicht. Sogenanntes «geistiges Eigentum» gab es nicht, im Gegenteil, Nachahmung, Nacheifern wurden positiv gewertet. Nicht zuletzt darauf beruht die vielgerühmte Einheitlichkeit der Stilepochen. Es ist aufschlussreich, einmal die Werke eines engern regionalen Kreises daraufhin zu überprüfen, wobei man bald merken wird, dass der Aufzeigung von Entleihungen bei näherer Analyse kein Ende wäre. Ein Beispiel vorweg: Bei der Behandlung der Deckengemälde von 1698 im barocken Archivsaal des Luzerner Rathauses in den «Kunstdenkmälern» erinnerte mich die thronende Allegorie der von Tugenden umgebenen Leuchtenstadt vage an Italienisches, doch erst viel später erkannte ich darin eine Umsetzung der Göttlichen Weisheit in Andrea Sacchis Deckenfresko von 1629–1633 im Palazzo Barberini zu Rom[21].

Für zwei führende Luzerner Maler sind Untersuchungen über ihre Verwendung von Vorlagen begonnen worden, zu Hans Heinrich Wägmann (1557–ca. 1626/28) von Friedrich Thöne, zu Kaspar Meglinger (1595–ca. 1666/70) von mir selbst[22]. Bei Wägmann konnten Holbein der Jüngere und graphische Arbeiten Albrecht Dürers als Vorlagen nachgewiesen werden, bei Meglinger Dürer, Jacques Callot und Vredemann de Vries, einmal auch der Deutsche Christoph Schwarz.

115 DIE HEIMSUCHUNG, MARIENLEBEN 8, H. B 84 UM 1503/04

7 Mariä Heimsuchung, Tafelgemälde von einem Altar, anfangs 16. Jahrhundert. Kunstmuseum Luzern, Depositum der Stadt Luzern.

8 Albrecht Dürer, Mariä Heimsuchung, Holzschnitt um 1503/04, in den Zyklus des Marienlebens von 1511 aufgenommen. Die Gruppe von Maria und Elisabeth diente dem Maler der Luzerner Tafel als Vorlage. [Rechts leicht beschnitten.]

Die beiden Meister zeigen unterschiedliches Vorgehen: Bei Wägmann freie Umformung der Vorlage, bei Meglinger genaues, umgedeutetes Zitat, zum Beispiel der Tänzerfiguren Callots bei der Übernahme in seinen Totentanz. So wirkt Wägmann zeitkonformer, Meglinger origineller. Wägmann war selbst ein bekannter Entwurfszeichner, von dem Thöne an die vierzig Blätter nachweisen konnte und von dessen Zeichnungen mindestens zwei, eine Maria im Strahlenkranz durch Johann Sadeler den Älteren gegen 1600 und ein Erzengel Michael durch Crespin van de Passe 1602, gestochen wurden[23].

Durch das Vorlagenwesen leben oft untergegangene Kunstwerke ganz oder teilweise in anderen weiter. Ein seltsames Schicksal hatte der um 1517–1519 von Hans Holbein dem Jüngern geschaffene Flügelaltar, ein Nebenaltar, in der Luzerner Franziskanerkirche. Charles Patin bietet 1676 in seinem Œuvrekatalog des Meisters eine Liste von fünf Darstellungen dieses Altars: Anbetung des Jesuskindes durch Maria und Josef, Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Anbetung des vom Kreuz abgenommenen Erlösers, das Schweisstuch der Veronika von Engeln gehalten, Christus im Tempel auf der Kathedra die Juden lehrend. Von all dem war zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur noch der Flügel mit der Beweinung unter dem Kreuz vorhanden. Er wurde dem Kloster durch eine List entfremdet, indem betrügerische Händler diesem 1813 eine Kopie anstatt des Originals zurückgaben, das seither verschollen ist. Ein Fall, der zeigt, wie eine gute Kopie funktionell als «Fälschung» verwendet werden kann. Es war aber nicht die erste Kopie dieses Bildes. Schon

Abb. 5

Hans Heinrich Wägmann hatte daraus die Gruppe Mariä und Christi um 1585 in einer Zeichnung festgehalten, die sich heute im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel befindet. Auch der Zürcher Maler und Graphiker Conrad Meyer malte 1648 eine Kopie. Als 1615 bis 1620 der Luzerner Maler Renward Forer mit seiner Werkstatt den Raum und die Ausstattung der Stadtkirche von Baden neu gestaltete, brachte er im Langhaus einen Passionszyklus an. Fast alle Bilder sind Umsetzungen Dürerscher Blätter. Die Beweinung unter dem Kreuz folgt dagegen weitgehend Holbeins Franziskanertafel, freilich mit Änderung der Höhenproportion, Weglassung der Schächer und weiterer Details[24]. – Eine meines Wissens kaum je gestellte Frage tut sich hier auf: Wann sind die übrigen Teile des Holbein-Altars der Franziskanerkirche verschwunden? Gibt es von ihren Darstellungen noch Reflexe in den Werken luzernischer Maler wie Wägmann, Forer und Meglinger? Da müsste man wohl bei einem holbeinisch gestimmten Werk wie dem ehemaligen Hochaltar ansetzen, welchen Wägmann 1590 in die alte Jesuitenkirche lieferte und dessen Tafeln heute in der barocken Jesuitensakristei aufbewahrt werden[25].

Abb. 6

Als städtisches Depositum aus dem ehemaligen Ursulinenkloster hängt im Luzerner Kunstmuseum das Fragment eines Flügelaltars vom Anfang des 16. Jahrhunderts mit der Darstellung von Mariä Heimsuchung. Es bietet uns einen Normalfall für die Verwendung graphischer Vorlagen in der Malerei. Die Gruppe von Maria und Elisabeth ist Dürers Holzschnitt des Marienlebens entnommen, das 1511 als Zyklus erschien, aber in einzelnen Blättern schon ab 1504 bekannt war. Durch Weglassen der Nebenfiguren und des malerischen Ambientes wie auch von Details wie Beutel und Messer bei Elisabeth, anderseits durch Hinzufügen der Heiligenscheine hat der Maler das Thema im Hinblick auf die Rolle als Altarbild vermehrt sakralisiert[26].

Abb. 7 und 8

In freier und geschickter Weise ist Graphik aber auch in plastischen Werken umgesetzt worden. Ein instruktives Beispiel der Spätgotik besitzt hiefür die Luzerner Hofkirche in der 1633 aus dem Brand geretteten und in den barocken Altar neu eingebauten Hochrelieftafel des Marientodes. Die möglicherweise um 1501 von Jörg Wild geschaffene querrechteckige Tafel setzt einen hochformatigen Stich Martin Schongauers um. Die Perspektive des Raumes wird entsprechend geändert, die Figuren sind umgruppiert und natürlich in ihrer stilistischen Erscheinung in den nobleren Stil des Bildhauers umgewandelt. Vorne rechts kommt die Figur des betenden geistlichen Stifters mit bildnishaften Zügen hinzu[27].

Titelbild, Abb. 9 und 10

Mit besonderer Vorliebe haben die Reliefschnitzer von Chorgestühlen Stichzyklen für ihre erzählerischen alt- und neutestamentlichen Reihen der Rückwände ausgenutzt. Im neutestamentlichen Programm des 1606–1610 entstandenen Gestühls in der Stiftskirche Beromünster verwendeten die Brüder Melchior und Heinrich Fischer neun Stiche aus dem Passionszyklus des Heinrich Goltzius von 1590–1598. Patricia Saam-Derungs fand dazu zwei weitere Goltzius-Stiche und eine Dürer-Vorlage[28].

9 Mariä End, spätgotische Hochrelieftafel, wahrscheinlich um 1501, nach dem Brand von 1633 in das neue Retabel integriert. Hofkirche in Luzern.

10 Martin Schongauer. Tod Mariä, Kupferstich. Frei umgesetzte Vorlage der Altartafel in der Luzerner Hofkirche.

Das 1701 bis 1707 unter dem Hauptmeister Peter Frölicher geschaffene Chorgestühl der Zisterzienserabtei St. Urban enthält 96 Reliefs, davon eines mit Wappen der Konventualen, 32 mit alttestamentlichen und 64 mit neutestamentlichen Themen. Die Vorlagen für die alttestamentlichen Bilder lieferte die 1702 in Augsburg erschienene Bilderbibel des Johann Kraus, für die neutestamentlichen das 1596 in Antwerpen veröffentlichte Werk des Jesuiten Hieronymus Natalis, «Adnotationes in evangelia, quae in sacro sancto missae sacrificio toto anno leguntur», mit Stichen der Brüder Wierix, Johann Collaerts und Carl Mallarys. Die Dissertation von Erika Erni über den Hauptmeister des Gestühls brachte unter vielen Entdeckungen auch die Auffindung von Vorlagen für die Statuen der Gestühlsrückwand und gleichzeitig der Figurensäulen in der Bibliothek. Aus einer Folge von sechs gestochenen Blättern mit Idealentwürfen des französischen Architekten und «Designers» Jean Lepautre (1618–1682) für reiche Kandelaber mit menschlichen Tragfiguren entnahm Frölicher drei für Pfeiler am Gestühl und eine Figur, die Allegorie von Afrika, in die Reihe der Bibliotheksstützen. Die genaue Umsetzung beschränkt sich auf das Figürliche, aber hier geht sie bis ins Detail. Woher die Vorlagen für die andern Figuren bezogen wurden, ist vorläufig unbekannt[29].

Abb. 11 und 12

St. Urban besitzt, heute in Zweitverwendung auf dem nördlichen Nebenaltar des Chorquerschiffs aufgestellt, eine frühbarocke bronzene Erlöserstatue, mit dem Sockel 111 cm hoch. Die Wundmale besassen einst Öffnungen, aus denen Wasser strömte. Die Statue gehört somit zum Typ des sogenannten Fons Vitae, der Christusfigur als

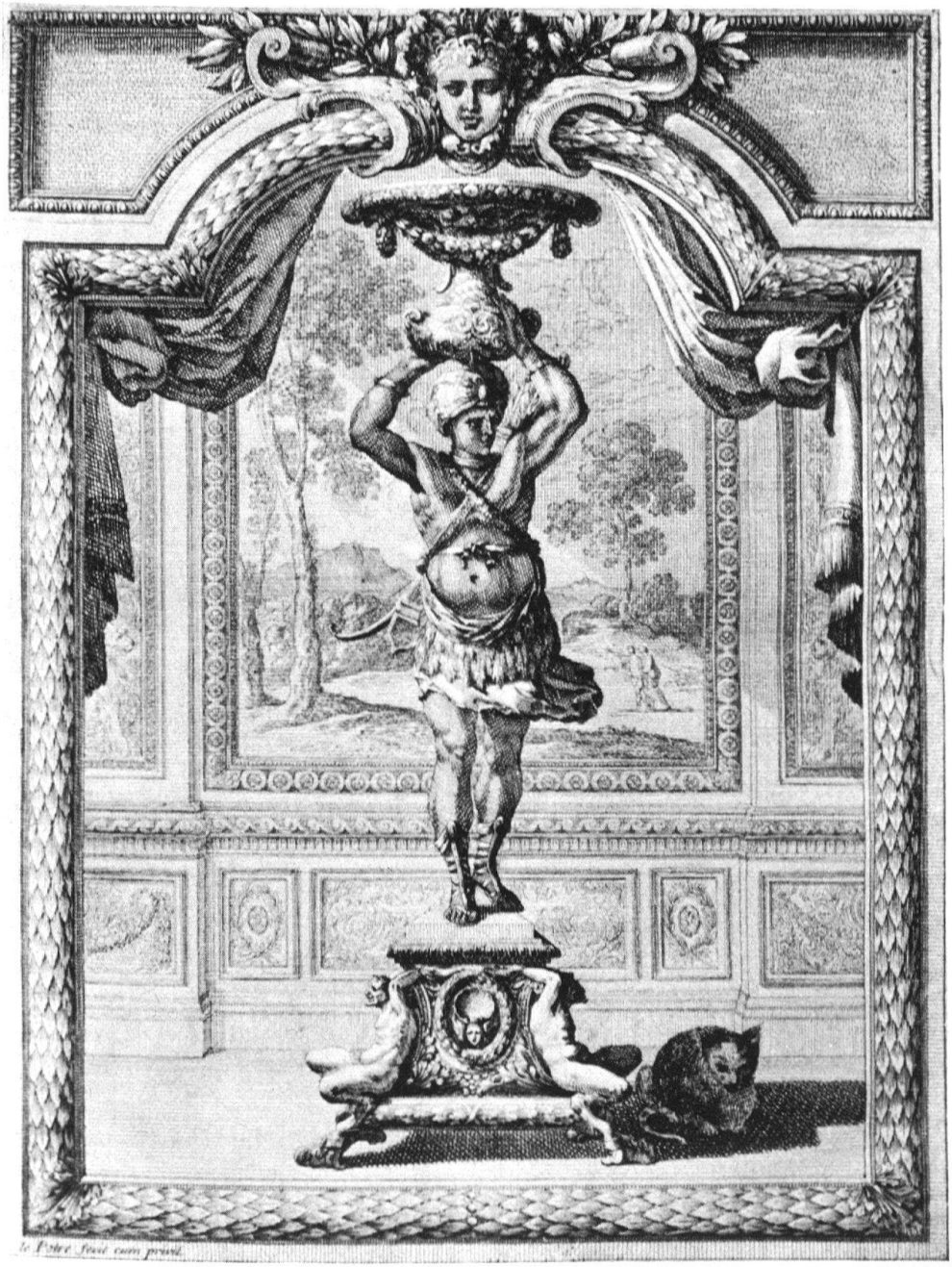
mystischer Lebensbrunnen. Die schwedische Kunsthistorikerin Maj-Brit Wadell hat 1969 über dieses Thema ein reich mit Abbildungen dokumentiertes Werk veröffentlicht und dem Christus von St. Urban einen niederländischen Stich in der Bibliothèque Royale in Brüssel aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zum Vergleich beigefügt. Stich und Plastik gehören offensichtlich zusammen. Das Blatt trägt die Beischrift: «Abraham a Diepenbeke invenit Mattheus Borrekens sculpsit, Martinus (van den Enden) excudit, Antwerpiae». Wie die Figur nach St. Urban kam, ist noch rätselhaft[30].

In der archaisierenden Architektur der 1633 begonnenen Hofkirche in Luzern und ihrer deutsch-manieristischen Ausstattung fällt der «moderne» Hochaltar, der im gleichen Jahr als Stiftung des hier residierenden päpstlichen Nuntius Ranutius Scotti in Auftrag gegeben wurde, durch Gestalt und Material auf. Er wurde «nach der römischen Aufzeichnung und Visierung» aus schwarzem Marmor und Alabaster aus Unterwalden gehauen, zum Andenken an Papst Urban VIII. und Kardinal Francesco Barberini mit deren Wappen geschmückt. Man war von dieser neuen – dem Umkreis Berninis angehörenden – Stilart so begeistert, dass der Rat für die Hofkirche den Rest von zehn Altären mit «roten, schwarzen, grauen und andern Marmorsäulen» beschloss, doch dann obsiegte der Deutsche Niklaus Geisler mit seinen Retabeln im Stil des späten deutschen Manierismus, holzgeschnitzt und goldgefasst. Doch in Stans, wo der verlokkende schwarze Stein ja gleich am Berg anstand, stellte man in die kurz darauf 1641–1647 erreichtete neue Pfarrkirche einen Hochaltar von Gregor Allhelg, der nichts anderes ist als eine leichte Variante des Luzerner Hochaltars. In Stans gestaltete man denn auch die Nebenaltäre in gleichem Material[31].

Abb. 13 und 14

Niklaus Geisler hat 1636–1637 für die Hofkirche auch den Taufstein aus schwarzem Stanser Marmor aufgrund eigener Visierung «mit sinen selbst eignen handen» gehauen, sechseckig, kelchförmig mit Nodus und Wulstrosette, sonst ohne Ornament. Diese gänzlich neue und lapidare Gestalt hat in der luzernischen, innerschweizerischen und angrenzend aargauischen Region Schule gemacht. Taufsteine aus dem gleichen Material und in derselben, freilich variierten Grundform sind entstanden: 1640 in Sursee, 1641 in Ettiswil, 1647 in Stans, 1648 in Baden, 1649 in Willisau, 1651 in Zofingen – wo die schmucklose Form für eine reformierte Kirche willkommen war –, um 1650/60 dann in Bremgarten, Büron, Eschenbach, Grosswangen, Menznau, verschleifende Nachfahren ohne Nodus im 18. Jh. zum Beispiel in Hochdorf, um 1765, und in einer kraftvollen Rückkehr zum Prototyp 1778 in der Stiftskirche Beromünster. Woher Niklaus Geisler 1635 den Anstoss bekam, bleibt noch zu ergründen[32].

Unser skizzenhafter Rundgang hat vor allem Gemälde und Graphik als vermittelnde Vorlagen namhaft gemacht. In unseren Themenkreis gehören aber auch die plastischen Modelle für geschnitzte, gehauene, geformte, getriebene oder gegossene Werke: Die Stempel für Siegel, Münzen, Medaillen, Metallappliken, die Formen für Glokkenreliefs. Weiter die geschnitzten Holzmodel für die plastisch verzierten St. Urbaner Backsteine des 13. Jahrhunderts[33].



11 Jean Lepautre (1618–1682). Idealentwurf für einen Kandelaber mit Atlant. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Œuvre de J. Le Pautre, Bd. 4, Ed. 42d. Vorlage für die Figur «Afrika» in der Klosterbibliothek St. Urban.

12 Johann Peter Frölicher. Galeriesäule der Klosterbibliothek in St. Urban, ab 1719, Allegorie für Afrika.

Eine Gattung besonderer Art sind die von Bildhauern geschnitzten Holzmodelle für getriebene Silberplastiken, die nach diesen bis ins letzte ausgeführten Vorlagen von den Goldschmieden geschaffen wurden. Da diese Modelle zur weiteren Verwendung aufbewahrt oder sonst als Holzbildwerk behalten wurden, kann man sie heute oft nicht mehr als solche erkennen, wenn die silberne Umsetzung verlorenging. Die Luzerner Hofkirche besitzt eine silberne Halbfigur der Muttergottes von Johann Georg Krauer dem Ältern 1655–1657 und zugleich das in der Beinhauskapelle aufbewahrte hölzerne Vorbild. Zur silbernen Halbfigur des heiligen Josef von Hans Georg Staffelbach, 1750, in der Pfarrkirche Sursee gehört das Holzmodell in der Wallfahrtskapelle Mariazell bei Sursee. Schliesslich zeigt das von Jo-

13 und 14 Taufstein der Luzerner Hofkirche, von Niklaus Geisler, 1636/37. – Taufstein der Stiftskirche Beromünster, von Christian Reist aus Bern, 1778.

hann Baptist Babel geschnitzte Holzmodell des knieenden heiligen Bruders Nikolaus von Flüe in der Historischen Sammlung Zug für das vom Zuger Goldschmied Fidel Brandenberg 1772 in die Luzerner Hofkirche gelieferte silberne Bildwerk, dass für solche Aufgaben führende Bildhauer zugezogen wurden. Das realisierte silberne Bildwerk ist auf seine Art jeweils eine «Kopie» der künstlerisch zum mindesten gleichwertigen «blossen» Vorlage[34].

Wir wundern uns immer wieder, in unserer nordländischen Barockplastik bis zu den einfachen Meistern hin Reflexe der grossen italienischen Meisterwerke zu finden. Dies kann nicht bloss in graphischen Vorlagen vermittelt worden sein, da es doch um Grundtypen dreidimensionaler Haltungen geht. Aufschlussreich für die Studien- und Arbeitsweise barocker Bildhauer ist die nachfolgende Stelle in einem Brief des bedeutenden deutschen Klassizisten Gottfried Schadow (1764–1850) an Karl August Böttger, Direktor der königlichen Kunstsammlung in Dresden, über die bildhauerischen Praktiken: «Die deutschen Bildhauer schnitten sich ihr Modell aus einem Stück Holz, ja sie machten sogar ihre Studien in Rom auf diese Weise, und es gab eine Zeit, nämlich diejenige, in welcher Bernini für gross gehalten wurde, wo sie, zum Verwundern der Italiener, auf dem St.-Peters-Platze und auf der Engelsbrücke standen und Berninis Arbeiten nachschnitten.»[35]

Wir haben bei unserem skizzenhaften Überblick zahlreiche Gebiete luzernischer Kunst beiseite gelassen, obwohl gerade sie für unser Thema viel hergäben: die Glasmalerei in Luzern und Sursee, die Hinterglasmalerei dilettantischer, aber nicht volkskunsthafter Art, die Paramentenkunst der Frauenklöster, die Kunstschlosserei, die Möbelwerkstätten von Beromünster, die Stukkaturen und die Stuckmarmorarbeiten der Kirchenausstattung. Die Zusammenfassung im letzten Band der «Kunstdenkmäler» bietet hiefür einen Einstieg[36].

Résumé

Quel que soit leur genre les œuvres d'art se rattachent à des œuvres contemporaines ou plus anciennes par leur élaboration formelle. En jetant un coup d'œil sur la pratique artistique d'une région délimitée (Lucerne de 1400 environ jusqu'à 1800) on constate bien vite et sans recourir à des critères théoriques ou même éthiques, le large usage qui était fait des modèles considérés simplement comme accessoires artistiques. La grande estime que l'on avait pour un chef-d'œuvre ou la vénération que l'on vouait à une image miraculeuse étaient à l'origine de copies et l'usage des portraits pour la production en série. Les modèles servaient de base à la transposition picturale et plastique. Toute idée de «propriété intellectuelle» était absente dans cette interaction créative.

Riassunto

Le opere d'arte d'ogni genere riprendono nella loro struttura formale opere contemporanee e antiche. Per capire, prescindendo da principi derivati da teorie artistiche o perfino etiche, in che misura i modelli venissero utilizzati quali ovvii mezzi artistici basta osservare la pratica artigianale di una regione circoscritta: Lucerna, fra il 1400 e il 1800. La particolare ammirazione per un'opera d'arte o il culto per

un'immagine miracolosa portavano alla creazione di copie. L'uso di ritratti prodotti in serie e di prototipi serviva per la trasposizione in pittura e scultura. Alcuna preoccupazione per la «proprietà intellettuale» ostacolava questo processo di dare e ricevere in arte.

Anmerkungen

[1] Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, I: Kantonseinleitung. Die Ämter Entlebuch und Luzern-Land, von XAVER VON MOOS, C. H. BAER und LINUS BIRCHLER. Basel 1946. – II: Stadt Luzern. Stadtentwicklung, Kirchen, von ADOLF REINLE. Basel 1953. – III: Stadt Luzern. Staats- und Wohnbauten, von ADOLF REINLE. Basel 1954. – IV: Das Amt Sursee, von ADOLF REINLE. Basel 1956. – V: Das Amt Willisau, von ADOLF REINLE. Basel 1959. – VI: Das Amt Hochdorf, Überblick, von ADOLF REINLE. Basel 1963.

[2] Kdm LU IV, S. 287 und 399 f. mit Abb. 420, Kdm LU II, S. 168.

[3] Kdm LU V, S. 32.

[4] Kdm LU IV, S. 336.

[5] Kdm LU II, S. 161 f. mit Abb. 120, und Kdm LU IV, S. 120.

[6] Kdm LU I, S. 411 ff. – REINLE, ADOLF. Carlo Marattis Altarbilder in Reussbühl. (Unsere Kunstdenkmäler 13, 1962, S. 47–50). – Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden, von ROBERT DURRER. Zürich 1899–1928, Nachdruck Basel 1971, S. 960.

[7] Zu Werthenstein vgl. Kdm LU I, S. 167 ff. mit Abb. 138 und 144, zu Schongau Kdm LU VI, S. 274 f. mit Abb. 236.

[8] Kdm LU IV, S. 234 mit Abb. 240.

[9] Zur kultischen Architekturkopie vgl. FEURER, RETO. Wallfahrt und Wallfahrtsarchitektur. Diss. Universität Zürich 1980. – Zu Hergiswald siehe Kdm LU I, S. 349 ff., und HORAT, HEINZ. Hergiswald – Das Projekt eines Sacro Monte. (Geschichtsfreund, 135, 1982, S. 117–164). – Als neueste Publikation mit Literatur zum Thema Loreto siehe PÖTZL, WALTER. Santa-Casa-Kult in Loreto und in Bayern. (Wallfahrt kennt keine Grenzen. Themen zu einer Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums, hrsg. von Lenz Kriss-Rettenbeck und Gerda Möhler. München 1984, S. 368–382).

[10] Kdm LU IV, S. 98.

[11] Kdm LU II, S. 284 f. – Zu Mondovì: CARBONERI, NINO. Ascanio Vitozzi. Rom 1966, S. 99 ff. – CARBONERI, NINO. La madonna santissima del Mondovì a Vico. Genua 1969. – Zur Familie Am Rhyn: MESSMER, KURT, und HOPPE, PETER. Luzerner Patriziat. Luzern 1976, S. 451–453.

[12] TOBLER, MATHILDE. Das Gnadenbild Maria vom guten Rat. Seine Verbreitung im schweizerischen Teil des ehemaligen Bistums Konstanz. (Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 33, 1976, S. 268–284).

[13] Zum jesuitischen Kult des Gnadenbildes Mariä Schnee verdanke ich Mitteilungen Fräulein Mathilde Tobler, welche das Thema in ihrer vor der Vollendung stehenden Dissertation behandelt, die aus der in Anmerkung 12 genannten Lizentiatsarbeit hervorgeht. Das Bildnis Kurrers siehe in Kdm LU II, Abb. 97.

[14] Das Exemplar im Landesmuseum behandelt in BAIER-FUTTERER, ILSE. Die Bildwerke der Romanik und Gotik. Zürich 1936. (Kataloge des schweizerischen Landesmuseums in Zürich), S. 33, mit Herkunft Schwyz und Hinweis auf das Exemplar aus Schongau und dasjenige in Kerns NW. Die beiden erstgenannten Bildwerke besprochen in BAUM, JULIUS. Die Luzerner Skulpturen bis zum Jahre 1600. Luzern 1965, S. 38 und 106–107, mit Abb. 110 und 111. Das später aufgefundene Exemplar aus Hergiswil publiziert in Kdm LU V, S. 122 mit Abb. 113. Das durch spätere Veränderungen und auch in der Höhe abweichende Exemplar von Kerns ist abgebildet bei FUTTERER, ILSE. Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440. Augsburg 1930, Abb. 28.

[15] Kdm LU V, S. 325.

[16] Kdm LU III, S. 28 mit Abb. 21.

[17] Kdm LU IV, S. 344.

[18] Kdm LU II, S. 127 und Abb. 98, 99, 131, 133.

[19] Kdm LU II, S. 16.

[20] Schweizerisches Künstler-Lexikon, 1, hrsg. von Carl Brun. Frauenfeld 1905, S. 488–491: Artikel zu Frey von FRANZ HEINEMANN.

[21] Das Deckengemälde im Rathausarchiv siehe in Kdm LU III, Abb. 30. Das Gemälde im Palazzo Barberini ist abgebildet bei WITTKOWER, RUDOLF. Art and architecture in Italy 1600 to 1750. 1965. (The Pelican History of Art), Taf. 93.

[22] THÖNE, FRIEDRICH. Hans Heinrich Wägmann als Zeichner. Ein Beitrag zur Luzerner Zeichenkunst und Malerei von Wägmann bis Storer. (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Jahresbericht und Jahrbuch 1966, S. 108–153 und Abb. 78–155). – REINLE, ADOLF. Der Luzerner Maler Kaspar Meglinger. (Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde 17/18, 1954, S. 9–30 und Taf. 1–12).

[23] Der Erzengel Michael wurde 1609 durch Jakob von Wyl in einem Ölgemälde für die Stiftskirche Beromünster exakt kopiert. Siehe THÖNE (wie Anm. 22), Abb. 121 sowie 120 und 124, und auch Kdm LU IV, Abb. 60.

[24] Kdm LU II, S. 230. Wägmanns Kopie ist abgebildet bei THÖNE (wie Anm. 22), Abb. 88; Forers Kopie siehe in Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, VI: Der Bezirk Baden, I, von PETER HOEGGER. Basel 1976, S. 118 f. und Abb. 75.

[25] Zu Wägmanns Jesuitenaltar vgl. THÖNE (wie Anm. 22), S. 114–115 und Abb. 100–102.

[26] Kunstmuseum Luzern, Sammlungskatalog vom 15. bis 20. Jahrhundert. Luzern 1983: Artikel von ADOLF REINLE, S. 16 und Farbtafel S. 17.

[27] Kdm LU II, S. 164, und VI, S. 310, 421.

[28] Kdm LU IV, S. 21–23, 64–69. – SAAM-DERUNGS, PATRICIA. Das Chorgestühl in der Stiftskirche St. Michael in Beromünster von den Brüdern Heinrich und Melchior Fischer. Manuskript Lizentiatsarbeit Universität Zürich 1983. Eine Dissertation, welche das Thema weiterverfolgt, ist in Arbeit.

[29] Kdm Luzern V, S. 313–315, 369–378, 394–400. – ERNI, ERIKA. Johann Peter Frölicher 1662–1723. Ein Solothurner Barockbildhauer. Dissertation Universität Zürich 1975 (Jahrbuch für solothurnische Geschichte 50, 1977, S. 5–150 und Abb. 1–69).

[30] Kdm LU V, S. 380 und Abb. 325. – WADELL, MAJ-BRIT. Fons Pietatis. Eine ikonographische Studie. Göteborg 1969, S. 34, 116 und Taf. 18. – Der Zufall will's, dass das ikonographische Thema auch in der Familie Frölicher auftritt. Der berühmtere Bruder des St. Urbaner Gestühlsmeisters, Johann Wolfgang Frölicher in Frankfurt, schuf zusammen mit seiner barocken Neugestaltung des Ostchores im Trierer Dom 1699 einen marmornen Fons vitae mit bronzener Christusfigur. Nach des Meisters Tod vollendete 1701 sein Bruder Johann Peter Frölicher die beiden flankierenden Engel. Vgl. dazu ERIKA ERNI (wie Anm. 29), S. 91 und 123 f. Dieses Werk ist in der Revolutionszeit verschollen.

[31] Kdm LU II, S. 145 und 161 f. mit Abb. 121. – Kdm Unterwalden (wie Anm. 6), S. 780 f. und Taf. LXI.

[32] Hinweis auf Abbildungen: Kdm LU II, Abb. 128: Hofkirche Luzern; Kdm LU IV, Abb. 449: Sursee; Kdm LU V, Abb. 60: Ettiswil; Kdm Unterwalden (wie Anm. 6), Abb. 491: Stans; Kdm AG IV (wie Anm. 24), Abb. 97: Baden; Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau I: Die Bezirke Aarau, Kulm, Zofingen, von MICHAEL STETTLER. Basel 1948, Abb. 254: Zofingen; Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, IV: Der Bezirk Bremgarten, von PETER FELDER. Basel 1967, Abb. 80: Bremgarten; Kdm LU VI, Abb. 127: Hochdorf; Kdm LU IV, Abb. 49: Beromünster.

[33] SCHNYDER, RUDOLF. Die Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterzienserklosters St. Urban. Bern 1958.

[34] HERING-MITGAU, MANE. Barocke Silberplastik in Südwestdeutschland. Weissenhorn 1973, S. 30–34, mit Taf. III und V. – FELDER, PETER. Johann Baptist Babel 1716–1799. Ein Meister der schweizerischen Barockplastik. Basel 1970. (Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz, 1), S. 37/38 mit weiteren Beispielen und Abbildungen.

[35] SCHADOW, GOTTFRIED. Aufsätze und Briefe. Hrsg. von Julius Friedlaender. 2. vermehrte Auflage, Stuttgart 1890, S. 56–65, speziell S. 58. Der Text erschien erstmals in Eunomia, eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts, II, 2. Berlin 1802.

[36] Kdm LU VI, S. 361–520.

Abkürzungen

Kdm LU: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, I–VI (wie Anm. 1).

Abbildungsnachweis

1: Peter Ammon, Luzern. – 2: Mathilde Tobler, Luzern. – 3: Schweizerisches Landesmuseum Zürich. – 4, 5, 9, 13, 14: Kantonale Denkmalpflege Luzern. – 6: Kantonale Denkmalpflege Aarau. – 8: Aus Franz von Juraschek, «Albrecht Dürer», Wien 1936. – 10: Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich (Foto). – 11, 12: Erika Feier-Erni, Otelfingen.

Adresse des Autors

Prof. Dr. Adolf Reinle, Kunsthistoriker, Alte Zürichstrasse 21, 8122 Pfaffhausen