

**Zeitschrift:** Freiburger Geschichtsblätter  
**Herausgeber:** Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg  
**Band:** 61 (1977)

**Artikel:** Die Künstlerfamilie Reyff : Bemerkungen zu entscheidenden architektonischen und bildhauerischen Leistungen des freiburgischen 17. Jh.  
**Autor:** Castellani-Stürzel, Elisabeth / Tschopp, Walter  
**Kapitel:** 2: Hans-Franz Reyff als Architekt : Ein Beitrag zur Auseinandersetzung mit der Architektur des 17. Jh. in der Schweiz  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-339453>

### **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:** 25.12.2025

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

Ein Beitrag zur Auseinandersetzung mit der  
Architektur des 17. Jh. in der Schweiz

ELISABETH CASTELLANI-STÜRZEL

*Der Staatsbeamte für Urbanismus und Verteidigung*

Jeder Versuch einer Auseinandersetzung mit dem Künstler Hans-Franz Reyff sollte zum Ziel haben, diese subjektive Persönlichkeit in einen objektivierbaren Rahmen zu stellen. Konkret heißt das für die Forschung, allen *möglichen* Bedingungen nachzugehen, welche das Schaffen Reyffs beeinflußt haben könnten <sup>1</sup>.

Zu wenig wurde bisher in der kunstgeschichtlichen Auseinandersetzung die gesellschaftliche Konditionierung künstlerischer Phänomene berücksichtigt. Es ist daher an der Zeit, auch unsern Freiburger Bildhauer und Architekten auf den historisch geprägten, sozialen Kontext hin zu befragen. Da uns in diesem Kapitel primär der architektonische Bereich interessiert, sei es erlaubt, die Konkretisierung der gesellschaftlichen und sich daraus ergebenden künstlerischen Rolle an seinem Posten als «Stadtbaumeister» vorzunehmen <sup>2</sup>.

Die Einsicht in die Bedeutung der gesamten Lebensumstände für die Erklärung des künstlerischen Schaffensprozesses eines Indivi-

<sup>1</sup> Kdm FR, I, II, III = MARCEL STRUB, Les Monuments d'Arts et d'Histoire du Canton de Fribourg, Tomes I–III, Basel 1956–64, hier Tome I, S. 156 f. im weiteren als Kdm I (II) (III) erwähnt.

<sup>2</sup> ARNOLD HAUSER, Soziologie der Kunst, München 1974, S. 147 f.: «Die gesellschaftliche Stellung des Künstlers, die unter den objektiven Bedingungen, welche Form und Inhalt des Kunstwerks bestimmen, die wichtigste Rolle spielt, drückt sich am maßgebendsten in seiner Beziehung zu den Interessen, Aspirationen, Chancen, Machtmitteln und Befugnissen der Gruppe aus, zu der er gehört oder zu gehören glaubt.» Reyffs Bezugsgruppe ist die regierende Elite aus dem Freiburger Patriziat, also eindeutig die Oberschicht seiner Zeit.

duums<sup>3</sup> läßt es nicht zu, nur die drei ohnehin bekannten Architekturen, die Visitandinnenkirche, die Ursulinenkirche und die Loretokapelle, in einer isolierten Vorgehensweise analytisch zu untersuchen. Es scheint mir daher legitim, im ersten Teil in einer Art Vogelschau die Vielfalt und Komplexität des gesamten auf uns gekommenen, bzw. archivalisch bekannten architektonischen Werks zu betrachten. Es geht darum, einen Bedingungsrahmen auszumachen, in dessen Grenzen die weitere Forschung anzusiedeln wäre.

Wie bereits angedeutet, konkretisieren sich objektiver und subjektiver Kontext in Reyffs Posten als Stadtbaumeister, den er während 15 Jahren (1645–1660) in der Stadt Freiburg innehatte<sup>4</sup>. Verständlicherweise konnte nur einem loyalen Diener der Regierung dieses offizielle Amt anvertraut werden, denn der Edil verfügte über nicht zu gering einzuschätzende faktische Macht und politische Wirksamkeit in Fragen der Verteidigung und der urbanistischen Gestaltung der Stadt.

Hans-Franz Reyff brachte alle sozialen und beruflichen Voraussetzungen für einen solchen Posten mit. Er, wohlhabender Bürger der Stadt Freiburg<sup>5</sup>, Katholik, aus anerkannter patrizischer Familie kommend mit handwerklich-künstlerischer Tradition, erfüllte hundertprozentig die an ihn gestellten Anforderungen.

Seine Vertrauensposition gegenüber der Regierung schlägt sich bei mehreren Gelegenheiten nieder<sup>6</sup>. Seine Regierungstreue wird schließlich 1660 mit der Übergabe der Vogtei Schwarzenburg belohnt<sup>7</sup>. Auch charakterlich identifiziert sich Reyff mit der herr-

<sup>3</sup> DERS., S. 98: «Unzweifelhaft bleibt, daß eine Gesellschaft wohl ohne Kunst, keine Kunst aber ohne Gesellschaft denkbar ist. Der Künstler steht unter dem Einfluß von gesellschaftlichen Agenzien, auch indem er sie zu beeinflussen sucht. (...) Für die Bestimmung des gesellschaftlich-künstlerischen Prozesses ... ist das Neben- und Miteinander der Faktoren maßgebend. Kunst und Gesellschaft befinden sich in einer ununterbrochenen, nach der Art einer Kettenreaktion sich fortpflanzenden, gegenseitigen Abhängigkeit.» Ich stütze meine wissenschaftlich-theoretische Basis auf die Ansichten von A. Hauser, welche Grundlage meiner Ausführungen sind.

<sup>4</sup> Ausführliche Beschreibung des Amtes «Stadtbaumeister», im französischen Sprachgebrauch «Le surintendant des bâtiments de Messigneurs» genannt, identisch mit «L'Edile» (Edil), bei GÉRARD PFULG, Jean-François Reyff, Sculpteur Fribourgeois, Fribourg 1950, in: Archives de la Société d'Histoire du Canton de Fribourg, Bd. XVII, S. 21–23. Im weiteren als «PFULG» zitiert.

<sup>5</sup> Vgl. PFULG, S. 43, mit Quellenangaben.

<sup>6</sup> Vgl. PFULG, S. 42: Reyff kümmert sich um die staatliche Münze und soll den Geldumlauf kontrollieren.

<sup>7</sup> PFULG, S. 42, Anm. (2): AEF, Reg. des arrêtés 29, f. 526, 1660, 11. Okt.

schenden Macht. Er scheint einen ausgeprägten Sinn für Autorität und Respekt gehabt zu haben, und aus den Quellen erfahren wir, daß er sehr hart mit den im Fron für ihn arbeitenden Bauern umgegangen ist <sup>8</sup>. Demgegenüber zeigt er sich den katholischen Orden, besonders den Visitandinnen (Schwestern der Heimsuchung) <sup>9</sup>, von einer hilfsbereiten, großzügigen Seite und wird daher in der Klosterchronik über alles gelobt <sup>10</sup>.

Der eigentliche Tätigkeitsbereich des Stadtbaumeisters war sehr vielseitig. Er umfaßte neben der Instandhaltung aller öffentlichen Gebäude, der Kathedrale St. Niklaus und mehrerer Klöster <sup>11</sup> auch den Unterhalt und Ausbau von Brücken, Deichen, Straßen und Wegen, kurz, der Kontrolle des Verkehrsnetzes. Selbstverständlich gehörte der Ausbau der Befestigungsanlage Freiburgs und der Kleinstädte in der Republik <sup>12</sup> zu den Hauptaufgaben des Edils (Abb. 1). Weitere Kompetenzen bezogen sich auf die Sicherung des Baumaterials; so hatte Hans-Franz Reyff mit der Waldaufsicht <sup>13</sup> die Kontrolle über das Holz, mit der Flußaufsicht die Kontrolle über den Güterhandel auf der Saane unter sich zu vereinen gewußt <sup>14</sup>. Sein Machtbereich ging noch weiter. Er betätigte sich als Geometer, verteilte Land unter die Leute <sup>15</sup> und fungierte zuweilen, gemeinsam mit dem Schatzmeister, als städtischer Grundstücksmakler <sup>16</sup> oder Immobilienhändler <sup>17</sup>. Zudem mußte er Sorge tragen, daß die Kamine der Stadtwachen («les cheminées des gardiens des portes») gereinigt wurden, die staatlichen Ziegelbrennereien und Salpetergruben in Ordnung waren, und er verteilte das Baumaterial (Dachziegel,

<sup>8</sup> PFULG, S. 30, Anm. 8.

<sup>9</sup> Reyff stellt seine Dienste den Ordensschwestern untentgeltlich zur Verfügung. Vgl. PFULG, S. 39, mit Quellenangaben.

<sup>10</sup> Ebd., S. 191, Reyffs Stieftochter Catherine-Elisabeth de Vevey tritt 1653 in den Visitandinnenorden ein.

<sup>11</sup> Franziskaner, Jesuitenkolleg, Magerau, Altenryf (Hauterive), siehe dazu die Ausführungen mit archivalischen Belegen bei PFULG, S. 31 f. und auf S. 35.

<sup>12</sup> Galtern (Gottéron), 1651 (PFULG, S. 25) / Estavayer, 1658 (ebd. S. 25 mit Quellenangabe) / Romont, 1659 (ebd. S. 25 und 29 f. mit Quellenangabe).

<sup>13</sup> PFULG, S. 34.

<sup>14</sup> PFULG, S. 37: Der Edile fungierte als vermittelnde Person zwischen Flußschifffern, den Handelsgesellschaften und der Regierung. Der Handel ging von Freiburg aus nach Zurzach in ein festes Zwischenlager.

<sup>15</sup> PFULG, S. 37.

<sup>16</sup> PFULG, S. 37.

<sup>17</sup> PFULG, S. 42.



Kalk, Holz) bei privaten Bauvorhaben. Zu diesen organisatorische Aufgaben wurden ihm von Zeit zu Zeit noch polizeiliche Tätigkeiten übertragen, so im Jahre 1651, als er jungen Leuten (!) nachgehen mußte, die im Verdacht standen, die Opferstöcke von den Kapellen Loreto und Bürglen nicht im Sinne der Obrigkeit gefüllt, sondern im Gegenteil, nämlich geleert zu haben. Übrigens waren die Nachforschungen erfolglos!<sup>18</sup>.

Neben diesen Diensten für die Regierung war sein Posten noch mit gesellschaftlichen Verpflichtungen verknüpft; so mußte er sich zum Beispiel um die Schützengesellschaft kümmern und sogar den Karnevalsumzug durch die Stadt organisieren<sup>19</sup>.

Dieses Staatsamt hatte daher zwei hauptsächliche Konsequenzen für den Architekten Reyff: Sehr positiv war der Informationsvorsprung, den er vor seinen Berufskollegen hatte, da Hans-Franz Reyff natürlich über jedes wichtige Bauvorhaben unterrichtet war und selbst häufig in beratender Funktion seinen Ideen Ausdruck verleihen, ja in gewisser Hinsicht die offizielle Baupolitik mitplanen konnte<sup>20</sup>. Die negative Seite der Medaille muß man in dem zu investierenden Zeitaufwand sehen, der sich sicherlich einschränkend auf seine privat-berufliche Praxis ausgewirkt hat.

Inwieweit die persönliche bildhauerische Tätigkeit von Hans-Franz Reyff unter der Arbeitsüberlastung durch sein Staatsamt gelitten hat, ist schwer auszumachen, da die Atelierproduktion in den Jahren zwischen 1645–1660 nach wie vor stark gewesen zu sein scheint. Sicherlich aber überwogen, zumindest für den architektonischen Aufgabenbereich, die Vorteile eines solchen Postens als Stadtbaumeister, sei es hinsichtlich praktischer Erfahrung in der Bautechnik, sei es im Umgang mit Behörden oder einfach im Informationsvorsprung. Von dieser, hier nur kurz skizzierten Warte können wir nun auch den «privaten» Architekten, der im zweiten Teil vorgestellt wird, besser verstehen lernen und sein Werk in Beziehung setzen zu den Anforderungen, unter denen es gewachsen ist.

<sup>18</sup> PFULG, S. 34 mit Quellenangaben.

<sup>19</sup> PFULG, S. 38.

<sup>20</sup> Inschriften zeugen von Hans-Franz Reyffs Tätigkeit als «Buwmeister» an zwei Erker der Befestigungsanlage zwischen Murtentor und Saane (Kdm FR I, S. 157 mit Abb.), auf der Konsole des Hl. Jakobus an der Nordfassade der Loreto-kapelle (Kdm FR III, S. 349) und unter der kleinen Orgeltribüne in St. Niklaus (PFULG, S. 23).

## *Arbeitshypothesen*

1. Hans-Franz Reyff ist ein geschickter Eklektizist und gut informiert über die verschiedensten Stilformen seiner Zeit <sup>21</sup>.
2. Seine persönliche Verarbeitung ist originell und kreativ.

## *Einleitung*

In den folgenden Ausführungen werde ich mich mit vier gesicherten Werken von Hans-Franz Reyff beschäftigen. Dabei handelt es sich um die drei bekannten Großarchitekturen (Loreto-Kapelle, Visitandinnenkirche, Ursulinenkirche) und eine Kleinarchitektur (Tabernakel der Visitandinnenkirche). An ihnen sollen die oben entwickelten Arbeitshypothesen exemplarisch verifiziert werden.

Aus Platzgründen wird jedes Objekt schwerpunktmäßig behandelt und nur mit *einer bestimmten Fragestellung* belegt. Konkret heißt das folgendes:

Bei der *Loretokapelle* stellt sich – als architektonischem Erstlingswerk – das Problem der kunstschreinerhaften Herkunft des Architekten Reyff und die Rezeption italienischen Formguts.

In der Behandlung der *Visitandinnenkirche* gehen wir der Problematik von Einflüssen nach. Die *Ursulinenkirche* wird nach einer werkimmanenten Stilentwicklung befragt. Das *Tabernakel* schließlich

<sup>21</sup> Man vergegenwärtige sich, daß im süddeutschen Raum Ende 16. Jh. und in der 1. H. des 17. Jh. eine Welle der Nachgotik sich breit macht (vgl. dazu ausführlich E. KIRSCHBAUM, *Deutsche Nachgotik*, Augsburg 1930, S. 97 ff.) und parallel dazu in den großen Kunstzentren wie München, Augsburg, Nürnberg und Straßburg die Renaissance, teilweise in ornamental-manieristischer Ausprägung wie z. B. bei Wendel Dietterlin (ca. 1550–99), rezipiert und assimiliert wird. (Vgl. dazu MARTIN WACKERNAGEL, *Die Baukunst des 17. und 18. Jh. in den germanischen Ländern*, Berlin 1932, S. 24 f. und A. HAUPT, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland II*, Berlin 1923, S. 206 f. und 249–54).

In *Frankreich* entwickelt sich zwischen 1630 und 1661 unter Richelieu und Mazarin der «style-classique» gleichzeitig mit dem Absolutismus (Jacques Lemercier, François Mansart und Louis Le Vau sind die wichtigsten Architekten), allerdings vorerst in der Hauptstadt Paris, denn die Provinz bleibt weiterhin der Nachgotik verhaftet (vgl. dazu A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, V., 2. Teil, Paris 1925, S. 725–732).

Nur *Italien*, und auch dort vor allem Rom, vom Krieg verschont, kann innovieren und in der 1. H. des 17. Jh. den Barock entwickeln (Maderno, Borromini, Bernini, Cortona, Rainaldi, Guarino Guarini ab 1666 in Turin). Siehe dazu die Ausführungen bei CHARPENTRAT/DUENNWALD/HEMAN, *Barock – Italien und Mitteleuropa*, Freiburg 1964, S. 48–51.

soll uns Auskunft geben über die – von jeglichen realen Konstruktionsprinzipien befreite – Kleinarchitektur, in der sich künstlerische Vorstellungen in quasi Idealform verwirklichen lassen.

An einem eher noch unbekannten, kleinen sakralen Bauwerk in *Salins* in der französischen Freigrafschaft, möchte ich auf etwas ganz anderes eingehen, nämlich die Frage nach der potentiellen Beteiligung Hans-Franz Reyffs aufwerfen. Bei einer positiven Beantwortung hätten wir ein konkretes Beispiel für den überlokalen Tätigkeitsbereich unseres Freiburger Künstlers. Ich stelle daher diese Hypothese zur Diskussion.

### *Loreto Kapelle (1647–48)* <sup>22</sup>

#### *Die Marienverehrung in den Loretoheiligtümern allgemein*

Die Verehrung der Santa Casa zu Loreto in Italien beruht auf einer mittelalterlichen Legende, nach der das hl. Haus von Nazareth, also Geburtshaus Mariens und Stätte der Verkündigung, durch ein Wunder im Jahre 1291 aus dem hl. Land nach Dalmatien, dann 1294 nach Loreto bei Ancona, Italien, durch Engel überführt worden ist (dieses Bild des «fliegenden Hauses» ist übrigens am Altarrelief der Freiburger Loretokapelle dargestellt) <sup>23</sup>. Daher zog der Ort Loreto die Pilgerscharen an und wurde seit dem 14. Jh. eine Art religiöses Touristenzentrum. Im 16. Jh. dann breitete sich die Verehrung von Italien nach ganz katholisch Europa aus und im 17. Jh. begann nördlich der Alpen ein wahrer Bauboom von Loretoheiligtümern, in welchen auch die Freiburger Kapelle einzugliedern ist, übrigens die erste auf Schweizer Boden <sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Kdm FR III, S. 342–353 und PFULG, S. 18, 24, 49 ff., 118, 142, 154.

<sup>23</sup> Der Überführungsbericht ist uns durch Probst Teramus von Loreto (15. Jh.) vermittelt. Bekannt wurde das italienische Original in Deutschland bes. durch die Beschreibung bei H. Turselius, *Lauretanae Hist. Libri Quinque*, Mainz 1600. Dazu ausführlich bei J. SAUREN, *Das heilige Haus zu Loreto und die lauretanischen Gnadenorte in deutschen Landen*, Einsiedeln 1883, bes. S. 132–144 und die verschiedenen theologischen Fachlexika. Hier stand weiter zur Verfügung: MURRI, *Abrégé historique des translations historiques de la Sainte Maison de Nazareth, Lorette* 1809 (mit Plänen).

<sup>24</sup> RUDOLF HENGGELE, *Helvetia Sancta – Heilige Stätten des Schweizerlandes*, Einsiedeln 1968, darin aufgezählte Loretokap.: *Hergiswald*, LU, 1648, S. 60 / *Solothurn*, SO, 1649, S. 172 / *Pruntrut*, BE, 1653, S. 21 / *Bürglen*, UR, 1659, S. 194 / *Achenberg*, AG, 1662, S. 9 / *Lichtensteig*, SG, 1678, S. 113 / *Biberegg*, SZ, 1678,

Ausmaße, Dekor und Gnadenbild von Loretoheiligtümern sind in der Regel Kopien der Santa Casa, die bauliche Gestaltung des einzelnen Architekten ist daher relativ eingeschränkt <sup>25</sup>.

### *Baugeschichte von U. L. Frau zu Loreto in Freiburg*

Im Frühjahr 1647 wird das Ratsmitglied Georg-Peter Montenach nach Loreto in Italien eingeladen, um dort an Ort und Stelle Plan, Dimensionen und Beschreibung der Santa Casa aufzunehmen <sup>26</sup>.

Umgehend beginnen die Bauarbeiten am 1. April. Bereits am 11. Oktober 1648 wird die Kapelle von Jean de Watteville, Bischof von Lausanne, geweiht. Die Pläne zeichnete Hans-Franz Reyff, gerade Stadtbaumeister geworden, dessen Wappen an der Konsole des hl. Jakobus an der Nordfassade angebracht sind. Baustellenleiter ist der Italiener Dominique Hall <sup>27</sup>. Zusammen mit seinen drei Brüdern Hans-Jakob, Bartholomäus und Pankraz zeichnet sich Hans-Franz für die Bauplastik verantwortlich. Es ist das erste gemeinsame Werk der vier Brüder Reyff.

Ab dem 18. Jh. werden mehrere Veränderungen vorgenommen <sup>28</sup>, so daß uns der Originalzustand nur noch auf einem Kupferstich entgegentritt, den Hans-Franz glücklicherweise kurz nach Fertigstellung der Kapelle 1648 anfertigen ließ (Abb. 4).

S. 115 / *Zug*, ZG, 1704, S. 228 / *Buochs-Ennenberg*, NW, 1712, S. 85 / undatiert: *Bernau*, AG, S. 10 / *Charmey*, FR, S. 27 / *Grandvillars*, FR, S. 31 / *Berg Sion*, SG, S. 111.

<sup>25</sup> Eine genaue Beschreibung des Originalzustandes von der S. C. zu Loreto und der Veränderungen in der Renaissance (Marmorverkleidung u. a. m.) siehe bei SAUREN, *Das Heilige Haus zu Loreto ...*, S. 23 ff. (siehe Anm. 23).

<sup>26</sup> In: *Chiese e capelle di Loreto nella Svizzera*, Lugano (?), 1967, S. 70 f. – Wilhelm Gumpfenberg, Jesuit, bewegte 1647 die Freiburger Regierung zum Bau einer Loretokapelle, Grund: Verschonung Freiburgs vom 30jährigen Krieg. Er war selber 1632 in Loreto/Italien gewesen und großer Befürworter des Marienkultes, siehe Anm. 80.

<sup>27</sup> PFULG, S. 50.

<sup>28</sup> 1723 Aufstockung unter P. P. Eltschinger (Inscription Ostfassade), dadurch verschwinden die Balusterattika mit Kugeln und die Lukarnen. 1888–90, Restaurierung unter Romain Schaller, Verlust der originalen Wandbemalung im Innern. In: Kdm FR III, S. 342–44.

## *Charakterisierung*

In höchst malerischer Lage auf dem Bisemberg (Montorge) erhebt sich die kleine Kapelle als liegender Kubus, freistehend, mit Walmdach und kleinem, oktogonalem Glockenturm, wie ein steinerner Reliquienschrein (Abb. 5). Eine Terrasse gleicht die Hanglage aus und birgt in sich die Krypta. Die Außenornamentierung bestimmen kräftige, glatte toskanische Pilaster, welche alternierend runde Blendbögen und Muschelnischen mit Heiligenfiguren flankieren. Nur die zur Stadt gerichtete Westseite weist zwei Fenster auf<sup>29</sup>. Von den drei vorgeschriebenen Türen befinden sich je zwei an der Südfassade und eine an der Nordfassade, wo übrigens der Symmetrie wegen eine vierte Tür blind gestaltet wird! Die Sockelzone mit den hohen Postamenten und das sich stark verkröpfende Gebälk sind beide umlaufend und dienen der horizontalen Verspannung.

Auf schweizerischem Boden ist meiner Kenntnis nach die Freiburger Loretokapelle die einzige, welche eine Außengliederung hat, alle anderen zeigen glatte Wände und imitieren nur die Innendisposition, auch die zeitlich nächsten in der Zentralschweiz, Hergiswald (LU) 1648 und in der Westschweiz Solothurn 1649.

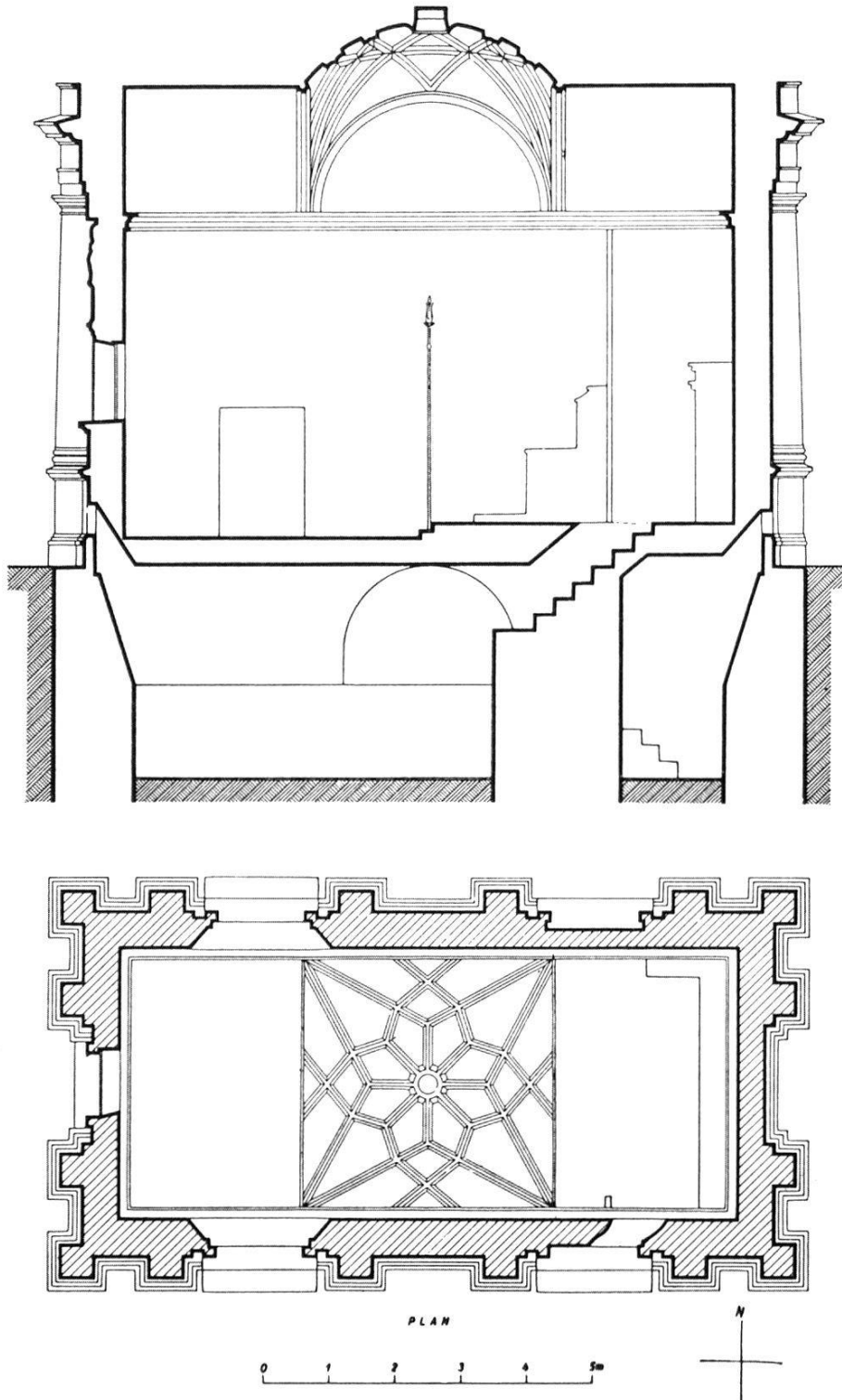
Der Binnenraum des Reyffschen Baus ist – wie vorgeschrieben und in Übereinstimmung mit den anderen Loretokapellen – durch ein Eisengitter zweigeteilt, so daß der heilige Bereich im Osten mit Altar, Madonnennische und «Herdstelle» ausgegrenzt ist. Anstelle der gewöhnlichen Tonne aber, und das ist ungewohnt, überspannt der Architekt den Innenraum in der Mitte mit einem flachkuppelartigen Sterngewölbe (Textabb. 1).

## *Bewertung*

Die Außeninstrumentierung mit Pilastergliederung und figuraler Bauplastik folgt dem klassischen Kanon der Hochrenaissance, wie ihn Bramante im frühen 16. Jh. in seiner Marmorverkleidung des hl. Hauses in Loreto geprägt hat (Abb. 6). Aber: die Auseinandersetzung mit dem italienischen Formgut, in diesem Erstlingswerk

<sup>29</sup> Die Vorschriften besagen, daß nur ein Fenster, das sog. «Engelsfenster» der Verkündigung, an der westlichen Schmalseite angebracht sein darf. Vgl. dazu SAUREN, S. 23.





Textabb. 1. Loreto: Aufriß Innen und Grundriß (Kdm FR III)

von Hans-Franz Reyff deutlich und gesichert greifbar, zeigt eine Neuinterpretation *eigener Schöpfung*, die an heimische Tradition anknüpft:



- Anstelle kleinteiliger Reliefs werden nur Großplastiken vor Muschelnischen gestellt. Bereits ein Abheben von renaissancemäßiger Kleinteiligkeit?
- Vertikalisierung: anstelle einer renaissancemäßigen horizontalen Betonung der Baumassen wird die Wand in eher spätgotischem Gefühl von unten nach oben vertikal gegliedert (Postamente, verjüngende, kräftige Pilaster, die ehemaligen Kugelpfeiler der Balusterattika geben je eine Bewegungslinie an). Die Pilaster selbst wirken wie Strebepfeiler. Auch die Andeutung einer Kuppel mit Sternrippen im Innern deutet in diese Richtung der «Nachgotik»: Rückfall oder Neuinterpretation von Tradition?
- Kunstschreinertum: der im Umgang mit Holz geübte Architekt überträgt die weiche Knorpelwerkornamentik <sup>30</sup> auf die steinerne Bauplastik (Figurenkonsolen, Tür- und Fensterstürze, Abb. 2–3). Bedeutet das nun – im eher negativen Sinne – eine gewisse Materialienindifferenz, oder gegenteilig, bezeugt dieses Vorgehen positiv ein künstlerisches *Können*, in jeder Materie einer gewollten Ornamentik Form zu verleihen?
- Proportionsverkleinerung: Anstelle des im Innern einer Kirche auf Nahsicht vorgesehenen architektonischen Kleinbauwerks, wie es in Italien der Fall ist und z. B. in Hergiswald nachgeahmt wurde, macht Reyff daraus im Gegenteil – durch die exponierte Freistellung – eine auf *Fernsicht* angelegte Architektur, die notwendigerweise wie ein vergrößerter Reliquienschrein wirkt. Dieser frei nach Brecht interpretierte Verfremdungseffekt hat m. E., trotz nicht zu leugnender architektonischer Mängel, einen gewissen *Reiz*. Ich glaube, daß hier der mögliche Schlüssel zum Verständnis für die Architektur von Hans-Franz Reyff liegt.

Zusammenfassend könnte man es so formulieren: Reyff *denkt in Holz* und *arbeitet in Stein*. Er vergrößert die «gewohnten» Maßstäbe auf architektonische Dimensionen und breitet gleichzeitig vor uns seinen gesamten Formenreichtum aus, den wir von den Retabeln

<sup>30</sup> Ausführliche Charakterisierung in PETER JESSEN, *Der Ornamentstich*, Berlin 1920, S. 131 ff. und MAX DERI, *Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jh.*, Berlin 1907, S. 75–88. Bei Reyff häufig in der Retabelplastik der Frühzeit, in Loreto selbst im Innern bei der Mariennische und am Holzgitter. Beispiele in der Schweiz an Steinportalen in Schaffhausen, z. B. Schmiedestube, Mitte 17. Jh., vgl. dazu Anm. 54.

her kennen, und aus dem er auch in seinen folgenden Bauwerken schöpfen wird (toskanische Pilaster auf Postamenten, Muschelnische mit Figuren oder Säule, volutenartige Segmentgiebel, Knorpelwerk, gehohlte Rahmungen, Sternrippengewölbe mit Kuppelwirkung u. a. m.).

*Klosterkirche der Visitandinnen (1653–56)* <sup>31</sup>

Wenn wir an Loreto versucht haben, den kunstschreinerhaften Charakter der frühen Reyff-Architektur aufzuzeigen, dann soll die Visitandinnenkirche in der Murtengasse Zeugnis ablegen für die kreative und originelle Verarbeitung von sehr unterschiedlichem Formengut. Dieses Werk ist Hans-Franz Reyffs eigenste Schöpfung und durch und durch typisch für seine künstlerische Aussage, die man vereinfacht auf die Formel reduzieren kann: <sup>32</sup> SPÄTGOTIK UND MANIERISMUS GLEICH BAROCK.

*Baugeschichte*

Für dieses Beispiel eines gelungenen Kompromisses aus verschiedenen Stilformen unterschiedlicher Herkunft fertigte Reyff im Auftrag der Ordensschwester – kostenlos (!) – farbige Pläne an <sup>33</sup>. Die

<sup>31</sup> Lit. mit Quellenangaben in Kdm FR III, S. 269–314, und PFULG, S. 45, 137 f., 163 f. Zusammenfassende Darstellung in ETIENNE CHATTON, Eglise et Monastère de la Visitation Fribourg, Schweizer Kunstführer, Basel 1974.

<sup>32</sup> Vom inhaltlichen Verständnis beziehe ich mich auf A. HAUSER, Soziologie der Kunst ..., vgl. Anm. 2, wo es auf S. 32 betreffs der Renaissance heißt:

«So widersetzt sich der *Manierismus* (Hervorhebung durch den Verf.) ... den Konventionen der älteren Generation, nicht weil sie zu schwierig und unklar, sondern im Gegenteil: weil sie zu einfach, eindeutig und abgeschmackt erscheinen.» Und weiter auf S. 308: «Der Manierismus war, infolge seiner inneren Widersprüchlichkeiten, unvergleichlich komplexer, brachte aber allenthalben die gleiche Art von Komplexität zum Ausdruck. Der *Barock* ist, schon wegen seines emotionalen Charakters, simpler und ungebrochener, sein jeweils einheitlicher Stilcharakter äußert sich indessen je nach Ort und Zeitpunkt auf verschiedene Art und Weise.» Ähnlich def. WERNER WEISBACH, Gegenreformation – Manierismus – Barock, in Rep. für Kunstwissenschaft, 49, 1928, S. 26, der den *Barock* als künstlerische Ausdrucksform der Gegenreformation ansieht. – Zur Begriffsdefinition Renaissance – Manierismus – Barock siehe bes. bei FRITZ BAUMGART, Renaissance und Kunst des Manierismus, Köln 1963, S. 15–29 und Textdokumente S. 192 ff.

<sup>33</sup> Farbige Pläne erwähnt bei PFULG, S. 19. – Betreffs Entschädigung: der kostenlose Dienst Reyffs für die Visitandinnen auch durch den Umstand bestimmt, daß seine Stieftochter Catherine-Elisabeth ab 1653 in den Orden eingetreten war, ebd. S. 39.

Bauleitung hatte der Prismeller Anton Winter, dessen Bruder Peter – das nebenbei – für den Chorneubau von St. Niklaus 1630 verantwortlich gewesen war <sup>34</sup>. Die skulpturale Ausstattung, erst in den 80er Jahren beendet, wurde von Hans-Franz und seinem Bruder Hans-Jakob gemacht <sup>35</sup>. Die Nonnen, nach ihrer Flucht aus der Freigrafschaft (Besançon) mit relativ wenig Geldmitteln versehen, halfen selbst tatkräftig bei den Bauarbeiten mit.

Wegen der geringen Tiefe der Parzelle zwischen Murtengasse und Saaneabhang konnte Reyff die traditionelle Viereckanlage eines Klosters nicht verwirklichen, sondern mußte die Klostergebäude der Straße entlang stellen. Die Kirche bildete somit von Anfang an als Herzstück das Bindeglied zwischen den Konventbauten <sup>36</sup>.

### *Charakterisierung der Kirche*

Im folgenden werde ich mich auf eine kurze Beschreibung der Kirche beschränken und bei der Analyse das Schwergewicht auf die Problematik der Einflußmöglichkeiten legen <sup>37</sup>.

Die Visitandinnenkirche ist ein Zentralraum (Textabb. 2) mit kreuzförmigem Grundriß, eine Vierkonchenanlage. Ein von zwei Seitenräumen flankierter Narthex mit darüberliegenden Tribünen, welche sich zum Hauptraum hin mit Eisengittern öffnen, liegt im Westen zur Straße hin. Den quadratischen Zentralraum überwölbt eine oktagonale Kuppel <sup>38</sup> (Abb. 12), durch deren Tambour- und Laternenfenster das Kircheninnere zentral von oben beleuchtet wird. Dieses Renaissancemotiv wird mit spätgotischen Stuckrippen sternförmig überzogen, ebenfalls sind die Seitenabsiden mit Sternrippengewölben versehen. Mächtige Vierungspfeiler mit integrierten flachen Figurennischen und stark verkröpften Gebälkstücken tragen die Kup-

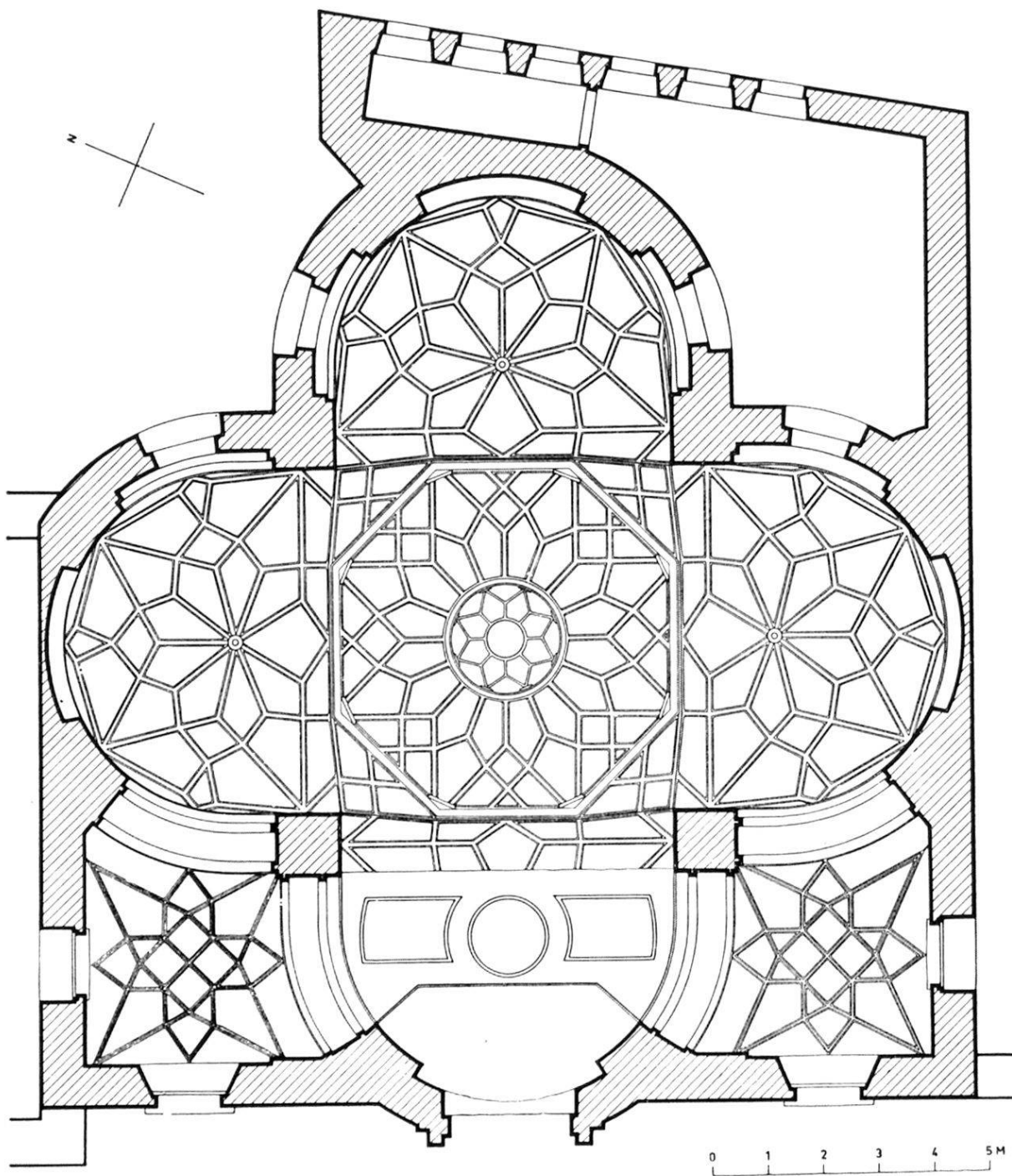
<sup>34</sup> Kdm FR II, S. 61.

<sup>35</sup> Kdm FR III, S. 282–284, Hans-Franz Reyff: Hauptaltar, von dem heute nur noch das Tabernakel vorhanden ist; Hans-Jakob Reyff: zwei Nebenaltäre, Statuen und Heimsuchungsgruppe außen über Portal.

<sup>36</sup> Kdm FR III, Situationsplan des Klosters Fig. 255 (Text S. 269–72).

<sup>37</sup> Bei der Restauration von 1971 unter Leitung von A. A. Schmid und Etienne Chatton konnten u. a. der originale Bodenbelag mit Herzornamentik, der Scheinmarmor der Pilaster und die barocke Polychromie der Figuren wiederhergestellt werden. Die Kirche wurde so von ihrer Übertünchung des 19. Jh. befreit.

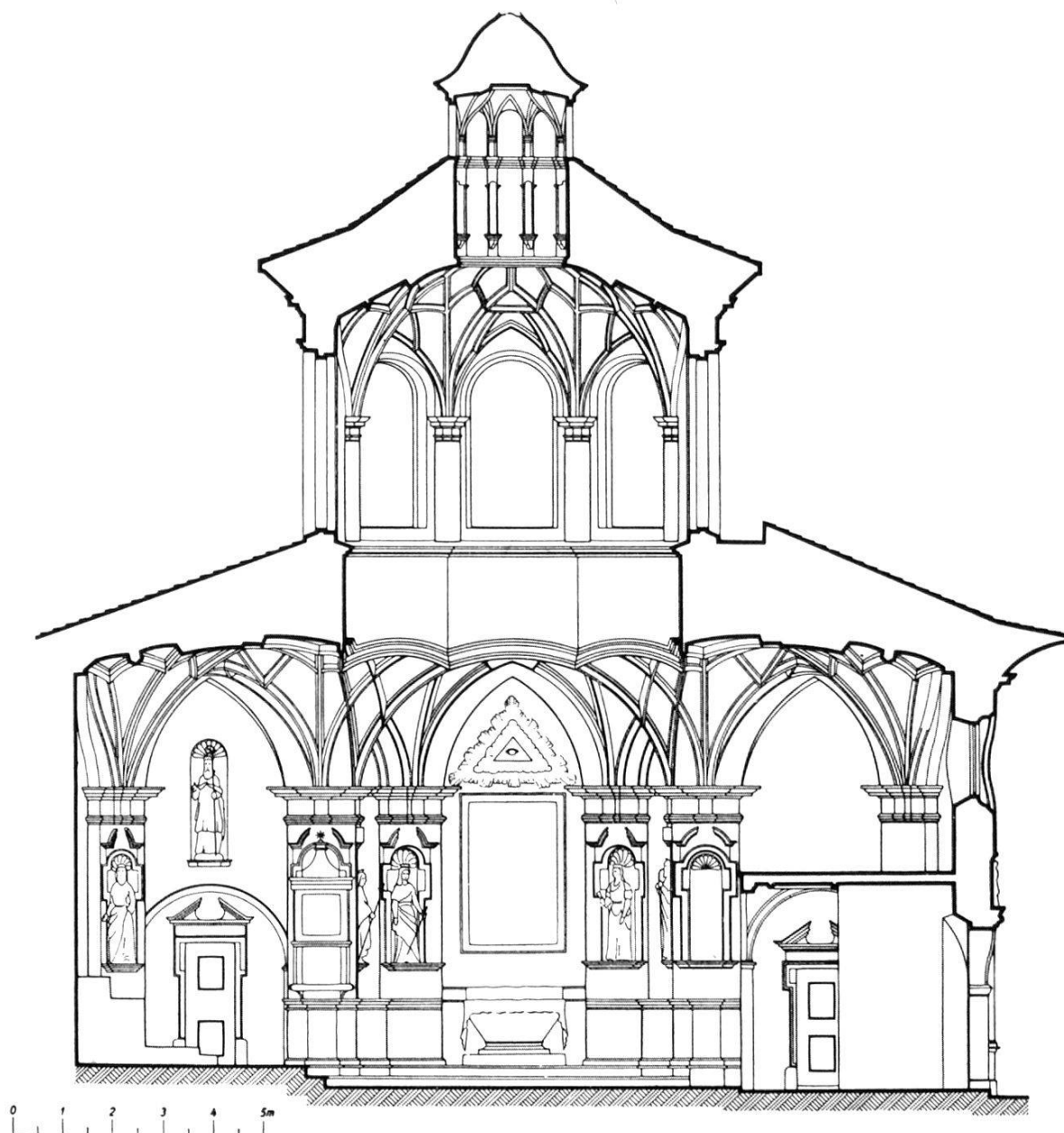
<sup>38</sup> Ebenfalls bei der Restaurierung stellte sich heraus, daß die Kuppel ursprünglich 24teilig war, also einen sehr runden Eindruck gemacht hatte. Mündliche Mitteilung von Prof. A. A. Schmid.



Textabb. 2a. Visitandinnenkirche: Grundriß (Kdm FR III).

pel. Sie finden ihre Erwidern in den Wandpilastern der Absiden, ebenfalls mit der obligatorischen Muschel versehen (Abb. 11.)

Außen fällt die Fassade (Abb. 7) durch ihre konkave Schwingung auf, die ursprünglich sehr viel ausgeprägter in Erscheinung getreten sein muß, da die angrenzenden Klostergebäude stärker als heute zurückgesetzt waren, zudem mehrere konzentrische Treppenstufen zum Portal führten und – entsprechend zur geschwungenen Dachuntersicht – die Fassadenbewegung unterstützten. Weder Pilaster-



Textabb. 2b. Visitandinnenkirche: Querschnitt (Kdm FR III).

noch Säulengliederung unterbrechen die Wandfläche, auf der die vier Fenster und das Portal wie aufgesetzt erscheinen. Ein Wort zum Portal (Abb. 9): Seine Situierung an der Fassade ähnelt im Prinzip den Ornamentapplikationen bei den Altären, sozusagen ein visueller Zusatz, und im Aufbau lassen sich ebenfalls Parallelen zu den Retabeln finden <sup>39</sup>: Es ist reich skulptiert mit seitlichen Pilastern und einer Art Knorpelornamentbart, überhöht mit einer Figuren-

<sup>39</sup> Retabel in Estavayer von 1638–40.



muschelnische zwischen geteilten Giebeln, «Obeliskenfialen», Ohrmuschelwerk und gesprengtem Giebel. Der eiserne Türflügel, geschnitten von Hans Hirscht, ist im Tympanon datiert 1655.

### *Die Frage nach den Einflüssen und Vermittlungsmöglichkeiten*

Woher nimmt Reyff seine künstlerische Aussage? Am Beispiel der Visitandinnenkirche will ich einigen Möglichkeiten nachgehen und die Zutaten aufzeigen, welche unseren «*Stileintopf*» so schmackhaft machen. Selbstverständlich kann noch keine eindeutige Aussage gegeben werden, da die endgültige wissenschaftliche Verifikation mit Quellenmaterial noch aussteht.

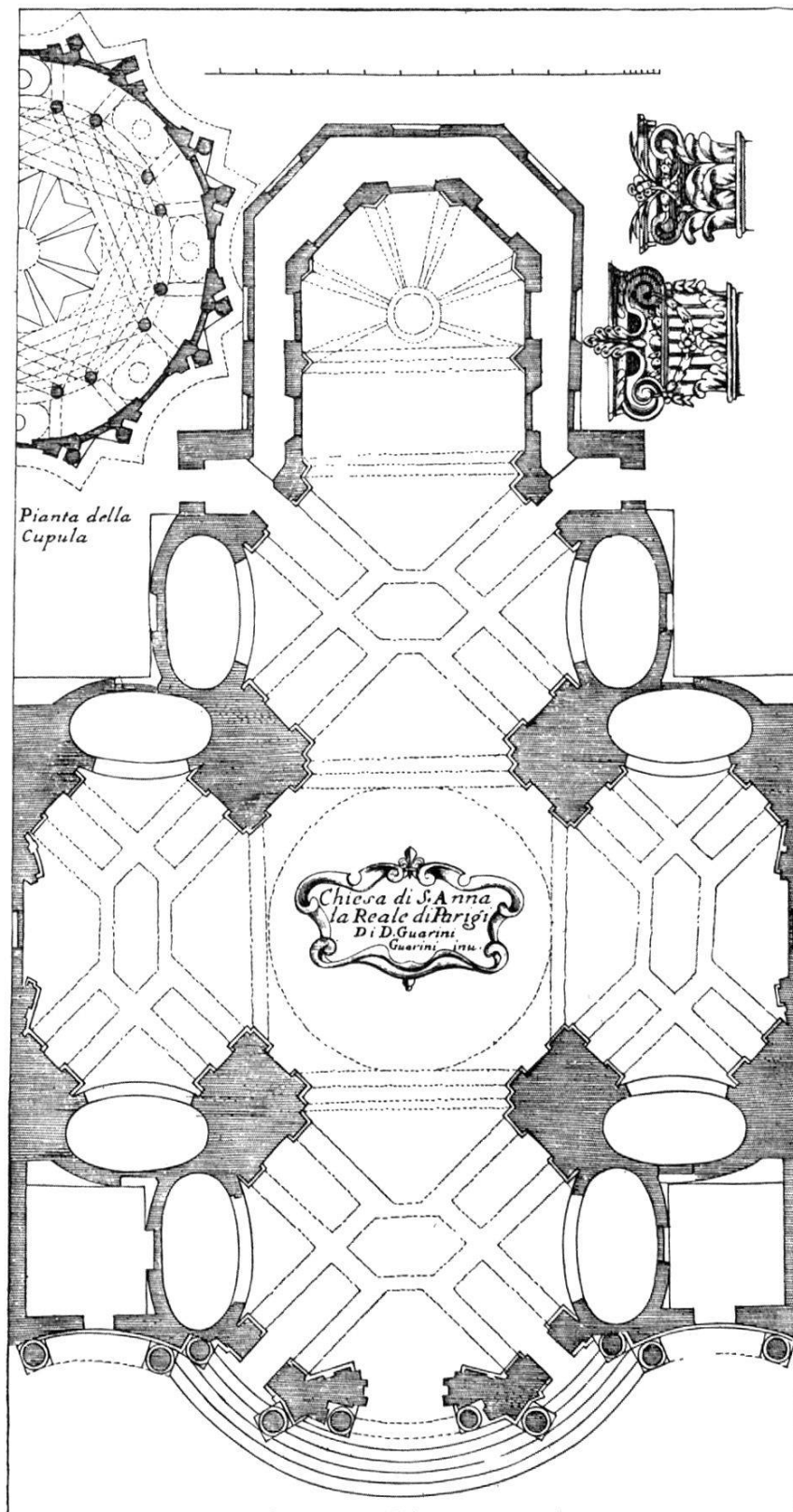
*Grundriß: Italien und Frankreich:* Der Plan eines Zentralraumes in griechischer Kreuzform weist – vom theoretisch-ästhetischen Gesichtspunkt her – nach Italien in die Hochrenaissance, welche vor allem im 16. Jh. dieser geometrisch idealen Raumform huldigte <sup>40</sup>. Kenntnismöglichkeit für Hans-Franz Reyff ist, wenn nicht durch eigene Anschauung (?), dann auf theoretischer Basis gegeben, möglich durch die Serlio-Publikation in deutscher Sprache, welche 1609 erstmals in Basel erschien und eine Reihe von Zentralraumanlagen zeigt <sup>41</sup>.

Ein Blick auf das Rom des 17. Jh. lehrt uns, daß von hier aus die Anregungen zur Raumkonzeption Reyffs eher nicht kommen. Der hochbarocke Zentralraum ist richtungsbestimmt und findet seinen entsprechendsten Ausdruck im Oval, so zum Beispiel bei Francesco Borromini in San Carlo alle Quattro Fontane (1638 ff) und in S. Andrea al Quirinale (1658 ff) von Lorenzo Bernini. Diese Räume unterscheiden sich jedoch grundsätzlich von der Visitandinnenkirche in ihrem Bestreben, die bewegten Raumeinheiten zu ver-

<sup>40</sup> Vgl. R. WITTKOWER, *Architectural principles of the age of Humanism*, London 1952, S. 1–28. Und DERS., *Art and Architecture in Italy, 1600–1750*, London 1958, S. 18 ff. – Als Beispiel eines ähnlichen Grundrisses: S. Maria della Consolazione in Todi, Bramante (?), 1504 ff., Abb. und Text in JOSEPH DURM, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, in: *Handbuch der Architektur*, Stuttgart 1909, S. 897.

<sup>41</sup> Sebastiano Serlio, (1475 Bologna – 1554 Fontainebleau), in Italien seit Mitte des 16. Jh. bekannt durch seine theoretischen Schriften. Eine deutsche Übersetzung der ersten fünf Bücher kam 1609 in Basel heraus, Abb. in WITTKOWER, *Architectural principles ...*, S. 17, Abb. 6.





Textabb. 3. Guarino Guarini, Chiesa di Santa Anna la Reale di Parigi, 2. Hälfte 17. Jh. (Nino Carboneri, G. G. Architettura civile, Milano 1968).

schleifen <sup>42</sup>. Am nächsten ist dem Freiburger Beispiel noch die Kirche SS. Martina e Luca (1634–50) von Pietro da Cortona, ebenfalls ein reiner Zentralraum mit 4 halbrund geschlossenen Apsiden.

Wenden wir uns Rom ab und dem Piemont zu, dann finden wir mit der Visitandinnenkirche vom Grundriß her verblüffende Ähnlichkeiten bei einem Entwurf von Guarino Guarini für die Chiesa di S. Anna la Reale di Parigi <sup>43</sup>: im Plan (Textabb. 3) ebenfalls ein griechisches Kreuz, der Hauptraum viereckig, die Nebenräume in flachen Ovalen geschlossen, Längsachsenbetonung durch einen polygonalen Chor in Verlängerung der Ostapsis und durch die Westapside, welche – wie die Visitandinnenkirche – von zwei Nebenräumen flankiert und ebenfalls nach außen konkav geschwungen ist. Die vier Apsiden und der Hauptraum sind mit Rippenkuppeln eingedeckt. Da Guarino Guarini (1624–83) erst 1666 von Rom nach Turin kommt, ist dieser Entwurf sicherlich nach Reyffs Kirche anzusetzen, also nicht als Vorlage möglich. Kann man von parallelen Tendenzen sprechen? Der Italiener steckt stilistisch bereits im Hochbarock und setzt die von Borromini in Rom eingeleitete Entwicklung zum Spätbarock fort. Er beeinflußt auf das tiefste den Barock des 18. Jh. nördlich der Alpen. Dennoch: trotz unterschiedlicher Stilstufe sind Verwandtschaften zwischen dem Turiner Guarino Guarini und dem Freiburger Hans-Franz Reyff unübersehbar.

Abgesehen von theoretisch-ästhetischen Herleitungen ist ganz konkret die Frage nach einem «Ordensschema» des Visitandinnenordens, also eine bindende Bauvorschrift, nicht ausgeschlossen <sup>44</sup>. In diesem Falle kämen die Anregungen aus Frankreich, wo der kontemplative Orden im Zug der Gegenreformation vom hl. François de Sales und der hl. Jeanne de Chantal 1610 gegründet

<sup>42</sup> CHARPENTRAT u. a., Barock, vgl. Anm. 21, S. 131: «Die Schaffung des barocken Raumes dagegen verlangt nach einer Vermischung der Grenzen, so daß a priori keinerlei Kontur erkennbar wird.» Zweck: Aufhebung der Wände durch die Verwendung von Säulen, denn: war die Renaissancesäule Maß aller Proportionen und Geometrie, so wird sie im Barock zu einem Faktor der Verwirrung. Die Mauer wird nebensächlich, was zählt, sind die Leerräume und Lücken.

<sup>43</sup> GUARINO GUARINI, Architettura Civile, in: Trattati di Architettura, Vol. 8, Milano 1968, Taf. 9 und 10.

<sup>44</sup> Fribourg artistique, 1909, Artikel von KONRAD SCHLAEFFER, der darauf hinweist, daß Hans-Franz Reyff mehrere Pläne von existierenden Visitationsklöstern studiert habe (Klosterchronik). Im weiteren zit. als «FA».

worden war <sup>45</sup>. Diese Überlegung wird durch den Umstand bestärkt, daß Hans-Franz Reyff in seinen anderen Sakralbauten durchaus traditionelle Raumtypen angewandt hat und nur die Visitationenkirche so «modern» gestaltete.

Werfen wir schnell einen Blick an die Schweizer Westgrenze, nach Solothurn, dem Ort der ständigen Niederlassung der französischen Gesandten (1530–1792). Diese «Ambassadorenstadt» fungierte ohne Zweifel als Mittler und Bindeglied zwischen der Eidgenossenschaft und Frankreich. Im 17. Jh. war dieser Ort katholisch und in ähnlicher Art wie Freiburg durch das protestantische Umland (Bern!) von den Glaubensbrüdern in der Innerschweiz abgeschnitten. Aus dieser Isolation heraus entwickelte die gegenreformatorische Kirche ihre betont ideologischen Aktivitäten, welche u. a. Ausfluß auf baulichem Gebiet hatten und in mehrere Klostergründungen und Kapellen mündeten. Wie in der Zentralschweiz begegnen wir auch hier dem so bezeichnenden «Mischstil» von Spätgotik, Renaissance und Frühbarock, sei es die Erweiterung des Kapuzinerklosters 1629 oder der Neubau für die Klarissinnen 1644–54, sei es die Loretokapelle von 1649 oder die St. Peter Kapelle von 1651–54, um nur einige Beispiele zu nennen. Das wichtigste aber ist Folgendes: interessanterweise nun war es derselbe Mann, nämlich der *französi-*

<sup>45</sup> Ordensgründung in Annecy 1610, von dort Ausbreitung, u. a. nach Paris und Besançon. Der Frage nach einem Ordensbauschema hinsichtlich Zentralplan müßte eine eigene Untersuchung gewidmet werden, hier sei nur auf folgende Bauten hingewiesen, welche erst Anregungen zu diesem Gedankengang gegeben haben:

- *Paris*, Visitation, F. Mansart, ca. 1632–33, als programmatischer Bau, Entwürfe und Realisation in der Rue S. Antoine zeigen alle einen Zentralraum mit kreuzförmig angelegten Apsiden, in: BRAHAM/SMITH, François Mansart, London 1973, Text Bd. I, S. 26–30 Abb. Bd. II, Taf. 100–103.
- *Turin*, Chiesa della Visitazione, F. Lanfranchi (1660–1669), 1657–60, Schema wie Paris, zudem noch leicht vorgewölbte Fassade, in: Città di Torino, «Mostra del Barocco Piemontese – Architettura Scenografia». Catalogo a cura di Vittoria Viale, volume primo, 22. Juni–10. Nov. 1963, Turin, S. 27, Abb. Taf. 10a–b.
- *Solothurn*, Visitationskirche, 1. *Bau von 1644*, Abb. auf Monolithscheibe von Wolfgang Spengler mit Stadtansicht von 1659, dieselbe nach S. Schlendrits Stich, der auf Originalaufnahme von Urs Küng zurückgeht (Historisches Museum Blumenstein).
- 2. *Bau von 1676–93*, an anderer Stelle, Türflügel des Hauptportals geschnitzt und datiert 1646 (wahrscheinlich noch vom ersten Bau). Alle Angaben aus den Archiven der Kt. Denkmalpflege Solothurn und in GOTTLIEB LOERTSCHER, Kunstführer Kanton Solothurn, GSK Bern, 1975, bes. S. 49 f.

*sche Ambassador* de Caumartin, welcher den Schwestern des Visitandinnenordens 1641 bereits in Freiburg und dann 1644 in Solothurn zu einer Niederlassung verholfen hatte! Er war bekannt als Bewunderer der Ordensgründerin Jeanne de Chantal.

Mit allergrößter Sicherheit nun kannte Hans-Franz Reyff diese Vorgänge und wahrscheinlich kannte er auch die erste Klosterkirche der Solothurner Visitandinnen von 1644, die nun zu unserer Überraschung *kein* Zentralraum war, sondern ein longitudinaler Saal (oder eine Staffelhalle) mit im Osten anschließendem Konventgebäude, beide unter einem Satteldach, gekrönt von einem Dachreiter (Abb. 8). Erst der zweite Neubau aus dem Ende des 17. Jh. im Nordwesten der Stadt, die heutige Klosterkirche, hat eine zentrale Ostpartie mit drei halbrunden Konchen an einem kurzen Schiff. Diese Lösung scheint mir fast wie ein Zusammensetzen aus den zwei Freiburger Klosterkirchen von Reyff: der kurze zweijochige Saal mit hohen, schmalen Fenstern, die glatten Pilaster mit Gebälkstücken, das erinnert an die Ursulinenkirche. Die kleeblattförmige Ostpartie dann verweist im Plan auf die Visitandinnenkirche in Freiburg. Eins ist sicher: zwischen dem ersten Bau der Solothurner Visitation (1644) und dem zweiten Neubau (1676–93) hat Hans-Franz Reyff seine Werke in Freiburg konstruiert. Sollte er schließlich den Gedanken des Zentralraums nach Solothurn gebracht haben?

*Fassade: Italien:* Hier weist die theoretisch-ästhetische Herleitung wieder nach Italien, und zwar betreffs der gekurvten und bewegten Wand in den römischen Barock <sup>46</sup>. Nördlich der Alpen ist Reyff mit dieser Lösung das erste bekannte Beispiel einer Kirchenfassade. Diese Modernität muß jedoch hinsichtlich der schmuckstückhaft-ornamentalen, a-tektonischen Behandlung der Fassadenwand eingeschränkt werden. Die «aufgesetzten» Fenster und das Portal weisen – zum wiederholten Mal – eher in den italienischen Manierismus des 16. Jh., also ein Jh. zurück <sup>47</sup>.

<sup>46</sup> SS. Martina e Luca, 1640 (Pietro da Cortona) und S. Carlo alle Quattro Fontane, Fassade 1667 (F. Borromini), beide in Rom.

<sup>47</sup> Balthasare Peruzzi, Pal. Massimo, um 1520, Rom: leicht gekurvte Fassade und aufgesetzte Fenster im 2. und 3. Geschoß.

*Bauplastik: Süddeutschland – Nord- und Zentralschweiz:* Beschränken wir uns zunächst aufs *Portal*. Hier wird sowohl in den ornamentalen Einzelformen, als auch im Gesamteindruck die Richtung deutlich, welche einzuschlagen ist: der verspielte Manierismus süddeutscher Prägung <sup>48</sup>. Entworfen auf dem Papier in Musterbüchern für Schreiner <sup>49</sup>, entwickelt und ausgebildet in der Kleinarchitektur wie Chorgestühlen, Kanzeln und Ähnlichem <sup>50</sup>, finden wir in vergrößertem Maßstab auch Realisationen in der Monumentalarchitektur. Für den süddeutschen Raum stehe hier die Wallfahrtskirche Dettelbach am Main (1608–13), erbaut von Bischof Julius Echter von Würzburg, mit ihrer herausstechenden Portalarchitektur, welche Straßburger Einfluß der Wendel Dietterlin-Schule verrät <sup>51</sup>. Auf schweizerischem Boden, wenn auch nicht in geografischer, so doch in kirchlich-ideologischer Nähe von Freiburg, haben wir die vereinfachte Ausgabe einer Portalgestaltung an der Hofkirche St. Leodegar und St. Mauritius in Luzern (Abb. 10), erbaut 1633–44 unter dem süddeutschen Jesuiten Jakob Kurrer <sup>52</sup>; Innenausstattung, Bauplastik und *Hauptportal* (1641) von Nikolaus Geißler in phantasiereichen Spätrenaissanceformen gebildet mit allen Elementen, die auch bei Hans-Franz Reyff auftauchen. Übrigens befinden sich an den Eingangshallenwänden der Hofkirche Figurennischen, welche eine illusionistische Grisaillemalerei mit Muschelmotiv, geohrter Rahmung und Knorpelwerkbärten aufweisen, die sehr

<sup>48</sup> PETER MEYER, Europäische Kunstgeschichte, Bd. II, Zürich 1969, S. 159 bezeichnet in Übereinstimmung mit anderen Autoren diese Richtung der ornamentalen Renaissance als «Tischlerrenaissance».

<sup>49</sup> Siehe dazu bei PETER JESSEN, Der Ornamentstich, Berlin 1920, S. 151–155. Besonderer Erwähnung bedarf vielleicht doch der Straßburger Phantast Wendel Dietterlin, geb. 1550, dessen reich bebilderte «Architectura und Austheilung der V Säulen» ab 1593 in verschiedenen Ausgaben in Stuttgart, Straßburg und Nürnberg erschien und sehr verbreitet war.

<sup>50</sup> So haben die beiden Kanzeln von Hans-Franz Reyff in Charmey und Kloster Montorge (1660) starke Ähnlichkeit mit den Spätrenaissancewerken süddeutscher Herkunft auf Schweizer Boden wie z. B. dem Chorgestühl in Beromünster (1606 ff.) und der Kanzel in Bremgarten (1630–40) der Gebr. Fischer, dem Chorgestühl in der Hofkirche Luzern (um 1640) und der Kanzel in der Franziskanerkirche Luzern, (1629), beides von Nikolaus Geisler (Muschelnischen, Früchtebündel, Volutenkonsolen, Engelköpfe etc.).

<sup>51</sup> Vgl. A. HAUPT, Baukunst der Renaissance (vgl. Anm. 21), S. 294–318.

<sup>52</sup> P. FELDER, Die Hofkirche St. Leodegar und St. Mauritius in Luzern, in: Basler Studien zur Kunstgeschichte, XVII, Basel 1958, S. 56 ff.



stark auf die Nische über dem Portal oder an den Pilastern im Innern der Freiburger Visitandinnenkirche verweisen; Zufall?

Unter allen Bauten in der Zentralschweiz aus der ersten Hälfte des 17. Jh., die das typische Stilgemisch der Übergangszeit aufweisen, stehen die beiden Pfyfferkapellen der Wallfahrtskirche Werthenstein (LU), um 1620, den Reyffschen Realisationen in Freiburg am nächsten: Rundbogenfenster mit Fischblasenmaßwerk, das in klassischen Formen betonte Portal, die polygonalen Haubendächer mit kuppelartigem Charakter u. a. m. verleiten André Meyer zu der richtigen Einschätzung über diese in Werthenstein vertretene Stilform: «Sie vereinigt in ihrer Architektur Formen der Gotik, der Renaissance und des kommenden Barocks und steht gleichsam paradigmatisch für die rasche Stilabfolge in der Zeit um die Mitte des 17. Jh.»<sup>53</sup>.

Im Profanbau ähnelt verblüffend das zur Visitandinnenkirche zeitgleiche Portal an der Schmiedestube in Schaffhausen von 1653, wahrscheinlich unter süddeutschem Einfluß entstanden<sup>54</sup>. Es weist im Übrigen auch den Ohrmuschel- oder Knorpelstil auf, der ein Charakteristikum in der Reyffschen Ornamentik ist. Dieses frühbarocke Zierelement war in der Schweiz nur über kurze Dauer, so zwischen 1630–70, verbreitet und vor allem auf die katholischen Gegenden beschränkt. Es ist eine eigenartige, teigigweichknetbare Dekorationsform mit unscharfen Umrissen, die sich in Deutschland während des 30jährigen Krieges, besonders im Schreiner- und Kunsthandwerk, entwickelt hat<sup>55</sup>. Hans-Franz Reyff benutzt die Knorpelwerkornamentik sowohl in der Holzschnitzkunst als auch, wie bei Loreto und der Visitandinnenkirche, in der steinernen Bauplastik<sup>56</sup>.

Die künstlerischen Vorbilder für manieristische Kleinteiligkeit und Ornamentfreude lagen greifbar bereit vor der eigenen Haustüre: in seiner Heimatstadt Freiburg selbst hatte Reyff den Altar in der Augu-

<sup>53</sup> ANDRÉ MAYER, Siedlungs- und Baukenkmäler im Kanton Luzern, Luzern 1977, S. 62 mit Abb.

<sup>54</sup> Abb. in REINHARD HOOTZ, Kunstdenkmäler in der Schweiz, Bd. I, Darmstadt 1969, S. 243.

<sup>55</sup> Vgl. PETER JESSEN, Der Ornamentstich S. 127–37, Abb. 90, Entwurf von Gottfried Müller oder Abb. 97, Entwurf von Friedrich Unteutsch, beide Mitte 17. Jh. mit Zeichnungen, deren Knorpelstilornamentik unzweifelhafte Ähnlichkeit mit Reyffschen Realisationen hat.

<sup>56</sup> Z. B. ehem. Altar von Bonn bei Düdingen, 1643 / Loreto, Holzgitter und Madonnennische innen und Bauplastik außen, 1648, etc.



stinerkirche von Peter Spring vor Augen. Auch sein Lehrer Wenzeslaus, aus dem süddeutschen Raum oder Böhmen (?) stammend, war dieser Variante der Renaissancerezeption nördlich der Alpen verpflichtet, die ihre Zentren vor allem in Augsburg und Nürnberg hatte.

Was den Knorpelstil betrifft, so ist anzunehmen, daß Hans-Franz Reyff über die Vorlagen in der Schreinerbuchliteratur davon Kenntnis hatte. Sie war im 17. Jh. sehr verbreitet <sup>57</sup>.

*Gewölbe: Oberitalien:* Auf die interne Entwicklung der Gewölbe- und Kuppelformen bei Reyff und in Freiburg allgemein will ich hier nicht näher eingehen, da es dazu einer eigenen Untersuchung bedürfte. Es sei an dieser Stelle nur auf eine *mögliche* Abfolge der Stilentwicklung hingewiesen, die hypothetisch so aussehen könnte: Ausgangspunkt ist das spätgotische Sternrippengewölbe im Treppenturmabschluß des Freiburger Rathauses <sup>58</sup>, dessen Turmhelm übrige wahrscheinlich von Reyff ist. Von hier führt der Weg über die Reyffschen Kompromißlösungen der Kombination von Kuppel und Rippen, im Ansatz bei Loreto verwirklicht, ausgearbeitet mit Tambour und Laterne in der Visitandinnenkirche, zu reineren Kuppelkonstruktionen wie z. B. in der Rotunde der Jesuitenkapelle in Marsens von Meister Balthasar 1641, bis zur Kapelle des Bürgerspitals in Freiburg, konstruiert von Joseph Rossier 1682–99, deren runde Tambourkuppel indessen jegliche gotischen Reminiszenzen abgelegt hat und welche den vorläufigen Abschluß in dieser Reihe bilden würde. Sie ist sicherlich auch im Grundriß unter Reyffschem Einfluß entstanden <sup>59</sup>.

Die Verbindung von Sternrippengewölbe und Kuppelmotiv bei Hans-Franz Reyff verweist uns, außerhalb von Freiburg, wieder nach Turin. Dort nämlich arbeitete ja der in borrominisch-römischer Tradition stehende Guarini, dem wir schon bei der Grundrißkonzeption begegnet sind. Ihn verbindet, obwohl etwas später, mit Reyff die Eigenart der etwas bizarren Mischung von spätgo-

<sup>57</sup> Zusammenstellung in A. HAUPT, *Baukunst der Renaissance* (vgl. Anm. 21), S. 151–156, und WACKERNAGEL, *Baukunst des 17. und 18. Jh.*, ebd., S. 50–54. Letzterer nennt diese Art von Renaissancerezeption außerhalb Italiens auf S. 25: «barock gefärbte Spätrenaissance der Grafiker und Kunsttischler».

<sup>58</sup> Kdm FR I, Fig. 245 u. 246, S. 278: tour de horloge um 1510.

<sup>59</sup> Kdm FR III, Fig. 364, S. 368.

tischen Elementen mit neuen Motiven, die in ihrer künstlerischen Aussage eine neue Gesamtheit bilden <sup>60</sup>.

### *Beurteilung*

Die Visitandinnenkirche hat uns die Vielfalt der Einflußmöglichkeiten exemplarisch aufgezeigt, welche Hans-Franz Reyff in origineller Weise verarbeitet hat. Die Kombination der neuen Stilrichtungen aus Nord und Süd mit der einheimischen spätgotischen Tradition macht das Werk so lebendig, erschwert aber auch eine Einordnung. Obwohl die Visitandinnenkirche auf den ersten Blick sehr «modern» scheint und gerade vom äußeren Gesamteindruck her die Richtung eines wuchtigen, konzentrierten Barocks andeutet, so ist sie doch bei näherem Hinsehen noch eher dem manieristisch-kleinteiligen Formgefühl verpflichtet.

Mir scheint es allerdings sinnlos, sich um abstrakte Begrifflichkeiten zu streiten, denn je nach Weite der Definition mag man diese Architektur aus der Mitte des 17. Jh. der einen oder anderen Stil-kategorie zuordnen. Die Klosterkirche der Visitandinnen ist in ihrer Komplexität eher ein sprechendes Zeugnis für eine historische Epoche, die selber zwiespältig war. Man erinnere sich: Einerseits herrschte in breiten Schichten soziale und ökonomische Unsicherheit (Bauernaufstände infolge der wirtschaftlichen Rezession), andererseits etablierten Patriziat und Kirche restaurative Normen, um der Wirren Herr zu werden. Diese Widersprüche in der Gesellschaft spiegeln sich in der Kunst, hier auf der Ebene der Formenvielfalt. Weil der Künstler noch nicht in der Lage ist, seinen eigenen «Stil» zu konsolidieren, werden alle möglichen und zugänglichen Vorlagen, sowohl konkretes wie auch abstraktes Material, aufgesogen und verarbeitet.

Hans-Franz Reyff ist damit gleichermaßen konservativ und, was die *Art der Verarbeitung* in ihrer Selbstständigkeit angeht, progressiv, das heißt, in die Zukunftweisend.

<sup>60</sup> GUARINO GUARINI, *Architettura Civile* (vgl. Anm. 43), Abb. zu Entwürfen von Gewölbekonstruktionen mit Rippen Taf. XXVII. – Hauptwerk in Turin, S. Lorenzo, 1666–79 mit oktogonaler Kuppel und einem sternförmigen Konzept von Rippen, ebd. Taf. 4. – Entwurf zu Rippenkuppel im Hauptraum und vier kreuzförmigen Apsiden, ebd., Taf. 9 (Sta Anna la Reale di Parigi).

*Allgemeines*

Wenn wir an die ersten beiden Architekturen eher werk-*externe* Fragen gestellt haben, so wollen wir nun die Klosterkirche der Ursulinen in einer eher werk-*immanenten* Sicht betrachten. Innerhalb des gesicherten architektonischen Bestandes ist die Ursulinenkirche für uns von höchstem Interesse, weil sie als Beispiel für die «klassische Linie» herangezogen werden kann <sup>62</sup>, die sich bei der Plastik bereits in den straffen Formen des Retabels von Estavayer (kurz vor 1640) deutlich anbahnt und quasi die «2. Säule» ist, auf die Reyff baut. Wenn auch französischer Einfluß nicht direkt nachzuweisen ist, so ist er immerhin bis zum Beweis des Gegenteils auch nicht auszuschließen. Zumindest stand Freiburg in regem kulturellen Austausch mit dem Burgund <sup>63</sup>.

Der Ursulinenorden ist quasi als weibliches Pendant zu den Jesuiten von der hl. Anne de Xaintonge (1567–1621) in Dôle gegründet worden. Die Schwestern gingen später nach Pruntrut, und ein Teil von ihnen wich von dort wegen Überbelegung (!) nach Freiburg aus, wo sie 1634 ankamen, um eine Schule für junge Mädchen zu eröffnen <sup>64</sup>.

Für Pläne und Bauleitung der Klosterkirche ist Hans-Franz Reyff gesichert. Weihe des Gotteshauses ist am 23. März 1655 <sup>65</sup>, die Klostergebäude werden erst 1677 in Angriff genommen.

<sup>61</sup> Allgemeine Lit. mit Quellenangaben in Kdm FR III, S. 240–258 (mit Abb. und Grundriß) und PFULG, S. 25, 32, 54, 166. Diplomarbeit von Sr. THÉOPHANE, L'Eglise de Sainte-Ursule à Fribourg, Freiburg 1951, mit Handzeichnungen der Autorin.

<sup>62</sup> Neben der skurrilen Renaissancerezeption nördlich der Alpen, welcher der Barock folgen sollte, bestand parallel dazu eine zweite Tendenz, die von Palladio ausgehend – in Frankreich in die Klassik mündete – im süddeutschen Raum z. B. in Elias Holl (1573–1646), Augsburg, einen wichtigen Vertreter fand.

<sup>63</sup> PFULG, S. 52–54.

<sup>64</sup> THÉOPHANE, St. Ursule (vgl. Anm. 61), S. 1–4.

<sup>65</sup> Archives des Ursulines, Fribourg, Annales I, S. 29–31.

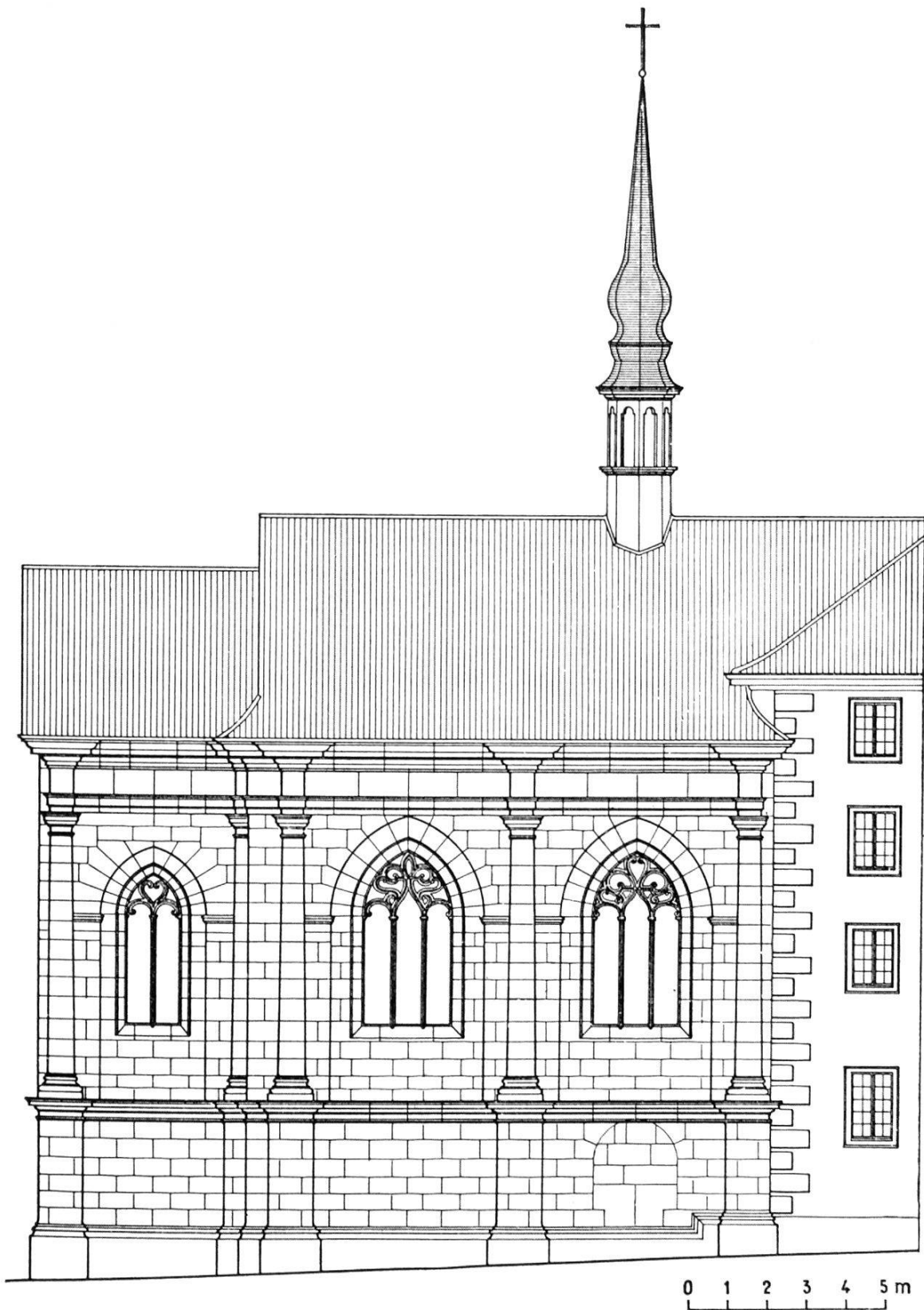
Von der originalen Konstruktion bleiben heute noch der Chor und die Langhauswände übrig. Alles andere ist durch Zerstörung und Umbauten im Laufe der Zeit verändert worden. Der Typus einer Saalkirche ist traditionell und nichts Neues. Die in eine Häuserzeile gedrängte Fassade (Textabb. 4) erinnert auf den ersten Blick durch ihre strebepfeilerähnlichen toskanischen Pilaster, Sockelzone und Postamente an die Loretokapelle. Und doch gibt es bereits hier fundamentale Unterschiede: Abgesehen von den spitzbogigen Maßwerkfenstern (Abb. 14), die als letzte Reminiszenzen an die Gotik ermahnen, fällt ein neues, sichereres *Proportionsgefühl* auf. Dieser Eindruck verstärkt sich im Innern des Schiffs (Textabb. 5), wo – und das zum ersten Mal – korinthische Halbsäulen vor Rücklagen den Raum in klare Abschnitte gliedern. Einen Rest a-logischen Geistes bergen die hinter den Halbsäulen verborgenen Muschelnischen<sup>66</sup>. Besonders untektionisch sind die Ecklösungen konzipiert: der Muschelnische, Leitmotiv im Reyffschen Werk, wird nun anstelle einer Figur eine Säule vorgestellt. Aber sonst ist sämtliche ornamentale Überwucherung einer klaren, eher monumentalen Architekturgliederung gewichen (Abb. 13).

### *Bedeutung im architektonischen Werk*

An dieser Stelle sei eine kleine Rückschau gestattet, welche uns folgende immanente Entwicklung in der Architektur Reyffs andeutet: Loreto – Visitandinnenkirche – Ursulinenkirche.

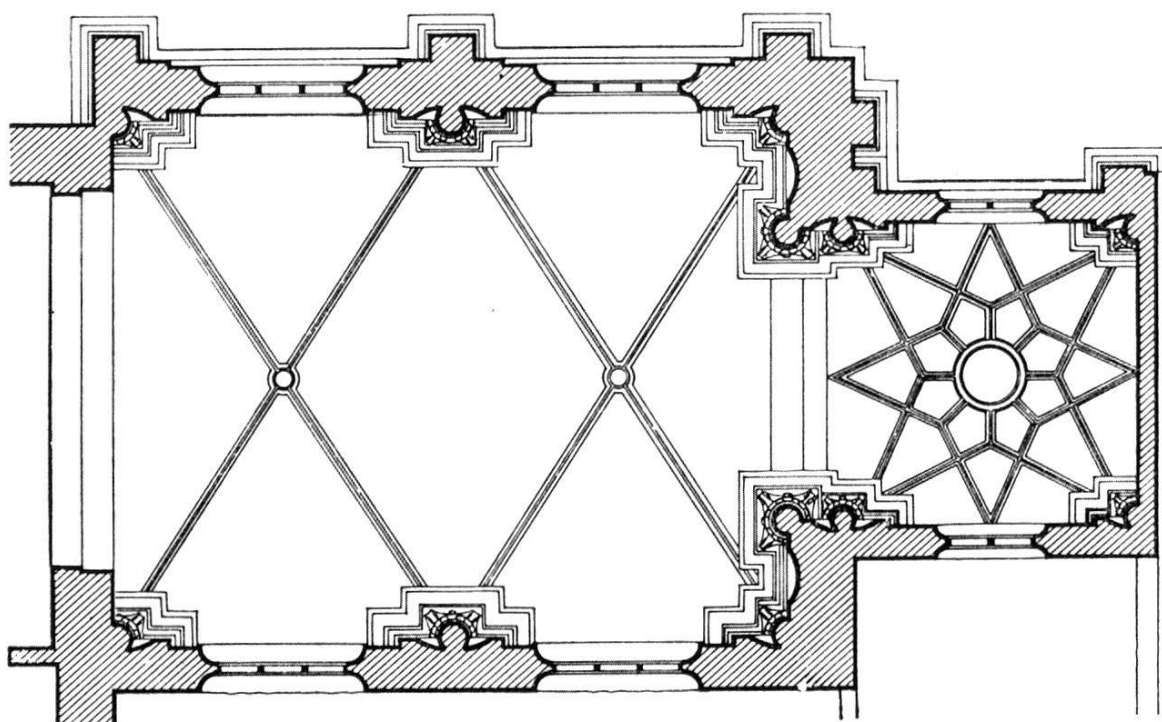
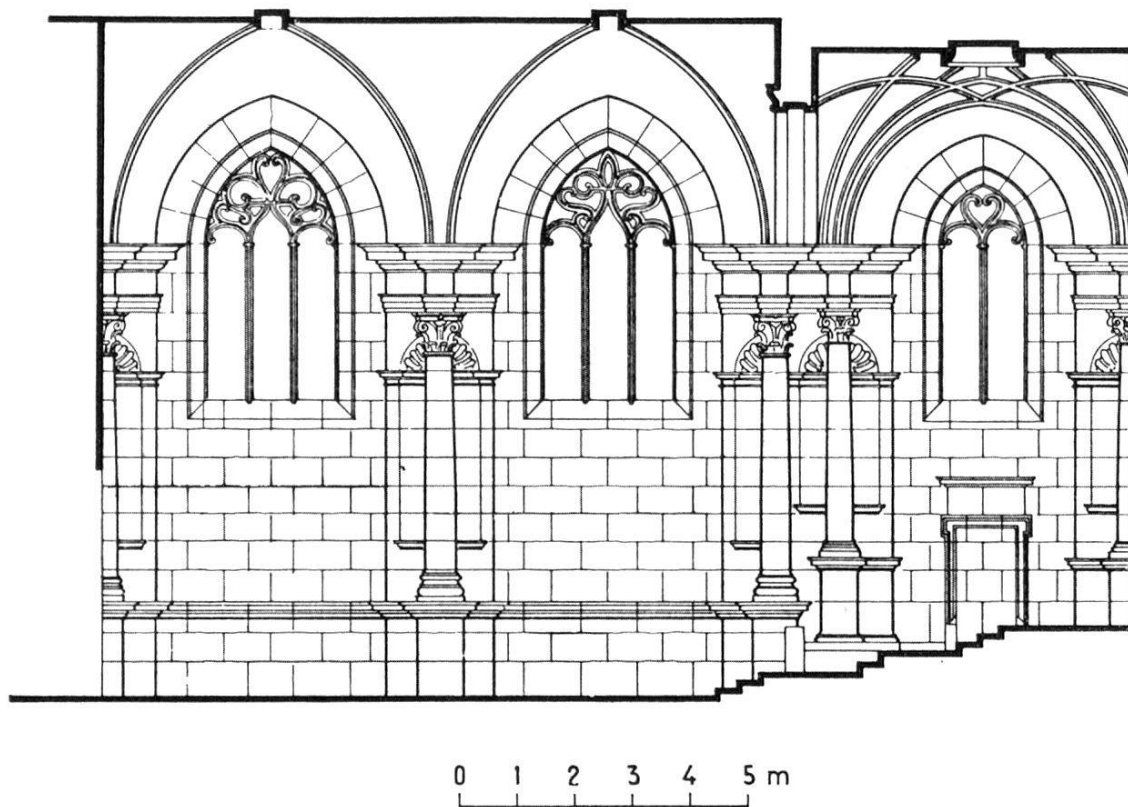
Von der kleinteiligen, in Holz gedachten Steinarchitektur von der Loretokapelle, wo der gesamte Reyffsche Formenkatalog in Auseinandersetzung mit der italienischen Hochrenaissance entwickelt oder quasi ausprobiert wird (Knorpelwerk, Muschelnische, «Strebepfeilerpilaster», Sternrippenkuppel, geteilte Giebel usw.) teilt sich der Weg: Auf der einen Seite schließt sich die spätmanieristisch-frühbarocke Konzeption an, vertreten durch die Visitan-

<sup>66</sup> Die korinthischen Säulen sind proportionsgerecht gezeichnet in THÉOPHANE, St. Ursule (vgl. Anm. 61), S. 15, mit dem Verweis auf Vitruv, 4. Buch über Architektur, Kap. I. – Die Anordnung mit Muschelnische auch in St. Nikolaus, zweite Südkapelle nach Plänen von Hans-Franz Reyff, 1660 ff., siehe PFULG S. 83 ff.



Textabb. 4. Ursulinenkirche: Straßenfront (Kdm FR III).





Textabb. 5. Ursulinenkirche: Aufriß mit Säulen vor Muschelnischen und Gliederungsprinzip der Wände (Kdm FR III).



dinnenkirche, welche viele Einzelmomente von Loreto übernimmt und weiterentwickelt (vgl. Portal und Kuppel). Auf der anderen Seite führt der Weg in die klassische Richtung zu einer klaren, tektonisch und ohne Verspieltheiten gedachten Konzeption mit einem großzügigen Proportionsgefühl, vertreten durch die Ursulinenkirche. Auch hier greift Reyff teilweise auf den Formenschatz von Loreto zurück, wobei er sich natürlich die eher tektonischen Elemente wie «Strebepfeilerpilaster» heraussucht. In diesen Kontext ist also die Ursulinenkirche einzubetten. Eine Weiterentwicklung dieser Richtung wird sich in Salins zeigen bei der Kirche N. D. de Libératrice, die wir im übernächsten Abschnitt behandeln werden.

Die Klosterkirche der Ursulinen stellt ein deutliches Bekenntnis dar zu architektonischer Klarheit und bildet damit einen Gegenpol zu der – gleichzeitigen – Kirche der Visitandinnen.

### *Tabernakel in der Visitandinnenkirche (1655)* <sup>67</sup>

Das schwarze, bzw. goldene Tabernakel, einziges Überbleibsel vom originalen Hauptaltar <sup>68</sup>, ist im Jahre 1655 von Hans-Franz Reyff und seinem Atelier geschaffen worden und war ein Geschenk des Rates Nikolaus Wild an das Kloster der Visitandinnen 1656 <sup>69</sup>.

Ich stelle dieses architektonische Kleinkunstwerk hier stellvertretend für andere Arbeiten in Holz vor, weil ich am Beginn dieses Artikels des öfteren auf die Ursprünge Reyffscher Monumentalarchitektur im Kunstdischlertum verwiesen habe. Im Vergleich zu den beiden Kanzeln im Kloster Bisemberg/Montorge und in Charmey von ca. 1660, welche im Tenor der Spätrenaissance architektonisch gegliedert sind, ist das Tabernakel selbst eine vollkommene *Kleinarchitektur* von ausgesprochener Eleganz. Man kann daraus nun folgende Hypothese ableiten: Aufgrund der kunstschreinerhaften Fertigkeit und bildhauerischen Ateliererfahrung ist es sehr wahr-

<sup>67</sup> Lit.: Kdm FR III, S. 284 f. mit Abb. des geschlossenen Tabernakels. – PFULG, S. 25 und 83. – FRÉDÉRIQUE BROILLET, in: FA 1898, Pl. 17.

<sup>68</sup> Es wurde 1814 von den Visitandinnen nach Überstorf verkauft und in der Kirche am Hauptaltar aufgestellt, bis 1898 die Nonnen das Werk nach Freiburg zurückkaufen konnten, wo es heute am ursprünglichen Ort, allerdings ohne das zugehörige Retabel, steht. Vgl. dazu Kdm FR III, S. 284.

<sup>69</sup> 1655 unter dem Tabernakel, nach BROILLET, vgl. Anm. 67. – PFULG datiert S. 25 auf 1656. Dieses Datum wird in der weiteren Literatur übernommen.

scheinlich, daß Hans-Franz Reyff in der Kleinarchitektur, das heißt beim Arbeiten in gewohntem Material, gewohnten Dimensionen und ohne statische Einschränkungen, stilistisch sehr *fortschrittlich* ist. Er konnte auf diese Art und Weise seinen künstlerischen Vorstellungen freien Lauf lassen und sie als «*konkrete*» *Idealforn* verwirklichen.

### *Beschreibung*

Der oktagonale *Zentralbau* mit *Kuppel* (Abb. 17) ist aus dunkel gefärbtem Birnbaumholz gefertigt, welches kostbares Ebenholz vorstellen soll. Den schwarzen Grund zieren silberne Ornamentappliken wie Engelsköpfe, Früchtebündel und geometrische Formen. Auf einer hohen Sockelzone mit vorgelagerten Postamenten (siehe Loreto und Ursulinenkirche) stehen vier korinthische Freisäulen, die eine Art Peristyl bilden. Auch sie tragen Ornamentappliken. Weitere Kennzeichen, die wir bereits bei der Instrumentierung von Großarchitekturen angetroffen haben, sind das stark verkröpfte Gebälk und die geteilten Giebel (Visitandinnenkirche). An den Kanten des oktagonalen Baukörpers lehnen sich Dreiviertelsäulchen an, welche die in die Wände eingelassenen *Muschelnischen* flankieren (ähnliches Motiv in Salins, Nischen neben dem Portal). Die Front ziert oben ein Kruzifixus und, unten im Sockel, ein rundes Türchen mit den Passionswerkzeugen. So weit das geschlossene «Tempietto».

Seine Reize enthüllt das Tabernakel nämlich erst, wenn es geöffnet ist (Abb. 18). Nun wird die tiefe, goldene Muschelnische mit dem *Kassettengewölbe* zum Brennpunkt. In mehreren Abtreppungen führen Stufen zu ihr hoch. Seitlich flankieren sechs vorgestellte *Freisäulen*, die vor Muschelnischen stehen, die zentrale Staffelung nach hinten. (Zur Erinnerung: in der Ursulinenkirche sind die Säulen vor den Muschelnischen im Innern noch mit der Wand verbunden!) Staffelung nach hinten, Bewegung aller Elemente und geballte Konzentration auf die Mitte machen eine barocke Tendenz eindeutig. Die Wand wird aufgelöst, der Giebel geschwungen und durchbrochen. In diesem Kunstwerk der kleinen Dimensionen nähert sich Hans-Franz Reyff in der Gesamtauffassung, wen überrascht es, wieder einmal Guarino Guarini, und zwar einem Tabernakelentwurf für S. Nicolò di Verona <sup>70</sup>, letzterer allerdings dreigeschossig (Abb. 16).

<sup>70</sup> GUARINO GUARINI, siehe Anm. 43, Taf. 22. – Eine ähnliche Serie von

Ich glaube – unsere Annahme hat sich dahingehend bestätigt und eigene Anschauung dieses kleinen Sakralkunstwerkes wird den Betrachter dahingehend überzeugen können –, daß sich Hans-Franz Reyff in diesem Werk der architektonischen Bildhauerei von den traditionellen Restriktionen, die in den statischen Bedingungen der Baukunst liegen, freigemacht und eine Art architektonische Selbstverwirklichung gefunden hat. Dabei ist vom stilistischen her gesehen der barocke Impetus nicht zu negieren, ja, er drängt sich bei einer Analyse gerade auf.

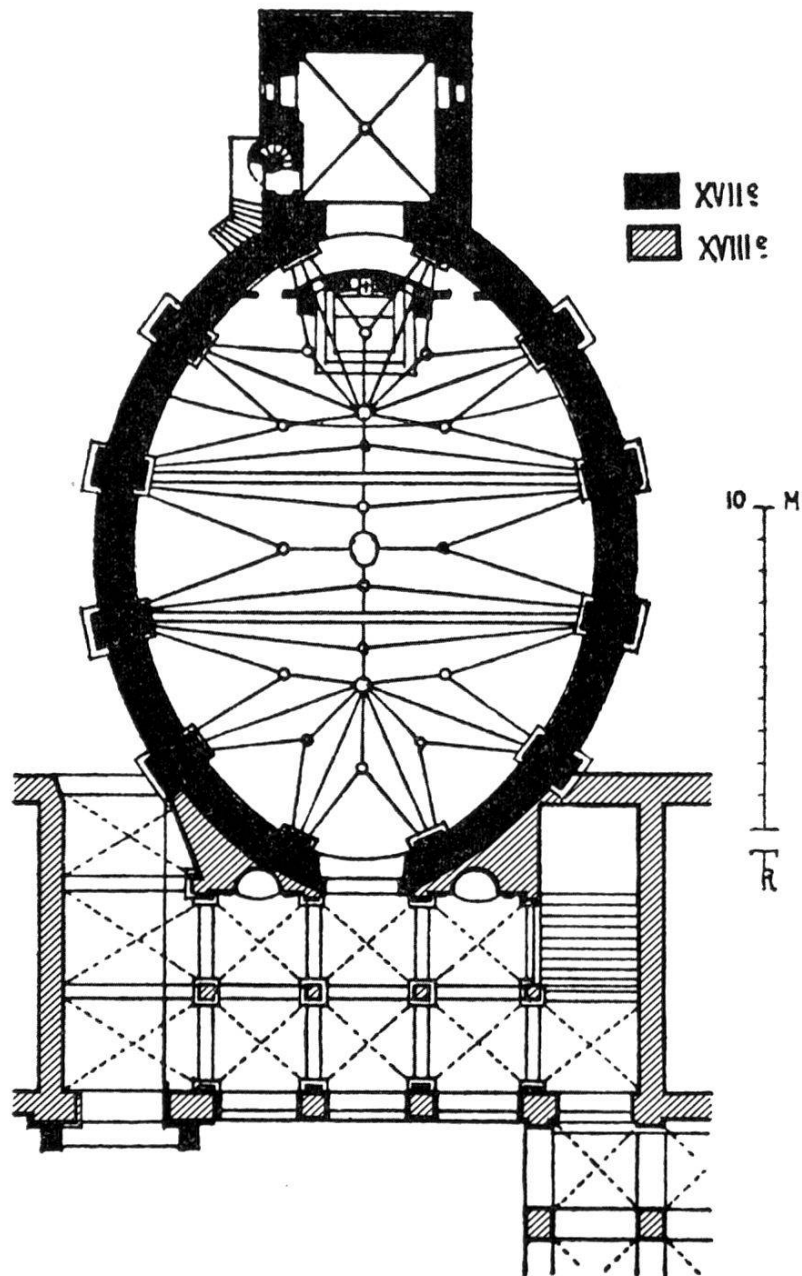
*Salins, N. D. de Libératrice (1646–62)* <sup>71</sup>

*Beschreibung*

In Salins, einem kleinen Städtchen in der Freigrafschaft und auf halbem Weg zwischen Pontarlier und Dôle steht ein Bauwerk, das unser Interesse verdient: die Kapelle N. D. de Libératrice. Sie ist auf einem ovalen Grundriß gebaut und mit einem spätgotischen Sterngewölbe gedeckt (Textabb. 6), welches in bester Reyffscher Manier eine Kuppel vortäuscht. Der Erbauer ignoriert noch die italienische Kuppeltechnik und wendet eine Holzrippenkonstruktion an, bei der die Gewölbezwicke aus Gips und auf Latten befestigt sind. Der Innenraum wird ringsherum von zwölf toskanischen Pilastern strukturiert, die auf hohen Postamenten (ca. 180 cm) stehen und deren Gebälkstücke – wie in der Ursulinenkirche – die Rippenbündel aufnehmen. Zwischen der straffen Wandgliederung sind rundbogige, lange zweilanzettige Fenster eingelassen, deren Maßwerk, ähnlich der Freiburger Klosterkirche, die wir oben erwähnten, in eher barocken Aufrollungen endet (Abb. 15).

Tabernakeln haben in mehreren Freiburger Kirchen existiert, sie sind aber leider alle verschwunden. Vgl. Kdm FR III, S. 285. Dahingegen habe ich in Posat (FR) ein ganz vergoldetes Tabernakel entdeckt, das evtl. aus der Reyff-Werkstatt stammen könnte, allerdings etwas jünger, E. 17. Jh. Es weist starke Ähnlichkeit mit dem der Visitandinnenkirche auf. – Sonst auf Schweizer Boden häufig in Graubünden. Auch Taufsteine haben dort tabernakelartige Zentralaufbauten aus Holz mit reichem Architekturwerk.

<sup>71</sup> RENÉ TOURNIER, *Les Eglises comtoises, leur architecture des origines au 18<sup>e</sup> siècle*, Paris 1954, S. 294 mit Grundriß. – DERS., *Salins-Les-Bains, la chapelle N. D.-Libératrice*, in: *Congrès archéologique de France*, Paris 1960, S. 231–233. – PFÜLG, S. 25. Erstzuschreibung durch E. Chatton, vgl. Anm. 31.



Textabb. 6. Salins, N.D. de la Libératrice, Grundriß, ca. 1646. (TOURNIER, Les églises comptoises).

Die gedämpfte Farbigkeit des teilweise unverputzten grauen Haussteins ist eher ungewöhnlich in dieser Gegend, wo in der 1. H. des 17. Jh. das dominierende «Atelier Dôlois» stark polychrom arbeitete und mit Vorliebe roten Marmor verwendete<sup>72</sup>. Hinter dem Altar erhebt sich über der quadratischen Sakristei eine Tribüne,

<sup>72</sup> Dôle selbst ist seit dem 16. Jh. ein Zentrum für die industrielle Bearbeitung des roten Marmors aus Sampans und des weißen Alabasters. Siehe dazu den Katalog «Ateliers Dôlois de la Renaissance», Dôle 1976, Kapitel «Décoration et

über welcher der Glockenturm aufsteigt. Außen an der Eingangsfront ist im 18. Jh. ein Portikus vorgebaut worden, der die Kapelle mit dem Rathaus verbindet. Rechts und links vom Kirchenportal verraten *Muschelnischen* mit Pilasterrahmung und Verdachung dem aufmerksamen Betrachter ein Reyffsches Element, welches hier in eher «klassischer» Manier angewendet wird. Beim Begehen kann festgestellt werden, daß der Baukörper von strebepfeilerähnlichen Pilastern (!) gegliedert wird und das geschweifte Haubendach einen kuppelartigen Charakter hat.

### *Gedanken zur Einordnung*

N. D. de Liberatrice in Salins ist der erste im 17. Jh. gebaute *Zentralraum* in der Freigrafschaft<sup>73</sup>. Von stilistischen Analysen lassen sich recht eindeutige Fäden zu Hans-Franz Reyff ziehen, vor allem hinsichtlich der Gesamtkonzeption wie ovalem Grundriß, innerer und äußerer Pilastergliederung und der kuppelartigen Gewölbe-konstruktion mit spätgotischem Sternrippenmuster. Daneben, und das ist wichtig, lassen sich auch bei Einzelheiten wie Muschelnischen oder Maßwerkfenstern deutliche Parallelen zu den gesicherten Freiburger Werken konstatieren.

Was ermächtigt uns nun, abgesehen von den formalen Aspekten, zu der Annahme, daß für diese Kirche unser Freiburger Künstler verantwortlich gemacht werden könnte? Folgendes: Wir wissen, daß Reyff 1659 im Burgund war und einige Monate später mit Freiburger Handwerkern nach *Salins zurückkehrte*, um dort «eine Arbeit zu beenden»<sup>74</sup>. Im Jahre 1660 kehrte Hans-Franz dann endgültig aus Frankreich nach Freiburg zurück, um in seiner Heimat die Vogtei Schwarzenburg zu übernehmen. Schaut man sich die Baugeschichte der Kapelle an, so ergeben sich folgende Anhaltspunkte, welche unsere Hypothese bekräftigen:

Polychromie». – Hauptvertreter des Ateliers im 17. Jh. ist Hugues le Rupt, der um 1634 die «Cap. des Jacobins» in der Kathedrale von Dôle in Spätrenaissanceformen schuf, ebd. Kapitel «L'Evolution de l'Atelier Dôlois».

<sup>73</sup> Vgl. TOURNIER, Eglises (vgl. Anm. 71), S. 249 und Fig. 244 mit einer Karte der Kirchentypen in der Freigrafschaft.

<sup>74</sup> PFÜLG, S. 25. AEF, Manual 1659, 23. Mai und 25. Juni.



- 1646 wird der Neubau einer Kapelle beschlossen <sup>75</sup>.  
 1651 Aufrichtung der Mauern.  
 1656 Jean Baptiste Pariset aus Besançon richtet den Dachstuhl des Gewölbes auf <sup>76</sup>.  
 1659 Reyff ist in Salins mit Handwerkern aus Freiburg, um «eine Arbeit zu beenden» (s. o.).  
 1661 Übergabe des Gotteshauses für Kulthandlungen.  
 1662 23. Juni, Weihe unter dem Abt von St. Vincent aus Besançon, Joseph Saunier.  
 1665 Fertigstellung von Portalgewände und Laterne.

Baudaten und die Reise Hans-Franz Reyffs nach Salins kommen zur Deckung und es ist sogar anzunehmen, daß er schon früher dagesessen ist, um evtl. die Pläne zu machen, auch wenn solches bis jetzt noch nicht archivalisch abgesichert ist. Im Übrigen sind die Beziehungen Freiburgs in die Freigrafschaft gerade in jener Zeit auch sonst sehr vielfältig gewesen, so arbeiteten ja Maler und Bildhauer aus dem Burgund und der Freigrafschaft in Freiburg <sup>77</sup>.

Ich möchte also die Hypothese vertreten, daß der Freiburger Architekt Hans-Franz Reyff beim Bau der Kapelle N. D. de Libératrice in Salins maßgeblich beteiligt war, solange zumindest, bis eindeutig das Gegenteil bewiesen werden kann. Die ästhetischen und technischen Unterschiede zu den gesicherten Bauwerken in Freiburg mögen u. a. auch darauf beruhen, daß Reyff sich eines ansässigen Baumeisters, dessen Name uns (noch?) unbekannt ist, bedient hat und ortsgebundene Traditionen berücksichtigen mußte.

<sup>75</sup> P. A. PINDOUX, N. D. de Libératrice, Dôle 1912, S. 52 f.

<sup>76</sup> GASTON COINDRE, Le vieux Salins, Besançon 1904, S. 85.

<sup>77</sup> Die Freigrafschaft wurde im Zuge der Gegenreformation unter Philipp II. 1576 katholisch; es entstanden neue Orden, so die Ursulinen und Visitandinnen. Das kulturell-geistige Klima muß dem Freiburgischen ähnlich gewesen sein, auch die Überbetonung des Katholizismus wegen der potentiellen Gefahr des protestantischen Gedankenguts (1639 wird Pontarlier vom Sachsenherzog Bernhard eingenommen, PFULG, S. 52, AEF, Man. 1639, 14. Feb.). – Die Visitandinnen kamen 1635 aus *Besançon* nach Freiburg, die Ursulinen, 1606 in *Dôle* gegründet, übersiedelten von Pruntrut 1634 in die Schweiz. Für beide Orden baute Reyff die Klosterkirchen. – Die erste Oberin der Visitandinnen, Mère Marguerite Michel (1591–1663) stammte selbst aus *Salins*. Vgl. Kdm FR III, S. 313. – Der Freiburger Karthäuserorden kaufte Kultgegenstände in Besançon, Lyon und *Salins* ein, siehe PFULG, S. 53 f.

Hans-Franz Reyff ist und bleibt eine schillernde Persönlichkeit, deren individuelle Leistung in der Architektur nicht so sehr darin bestanden hat, einen großen stilbildenden Einfluß gehabt zu haben. Vielmehr besaß der Künstler die außerordentliche Fähigkeit, in origineller Art und Weise vorgegebenes Formgut zu verarbeiten, und zwar kreativ dahingehend, daß bestimmte Elemente in unterschiedlichen Zusammenhängen variiert wurden und sich letztlich ein jeweils neues Gesamtbild ergeben mußte.

Eine Zuweisung zu zweifelhaften formalistischen Stil Kategorien, wie z. B. «Spätestgotiker»<sup>78</sup> oder «Barockgotiker» ist m. E. nicht zulässig. Mit Sicherheit hat Reyff Einflüsse aus Italien, Süddeutschland und Frankreich aufgenommen. Beziehungen sind zu allen drei Kulturbereichen nachzuweisen. Auf der einen Seite spielten natürlich die religiösen Vermittlungswege unter katholischen Gegenden in Europa eine Rolle. So können wir über die Orden der Visitationen und der Ursulinen sichere Fäden in die burgundische Freigrafschaft ziehen, also nach Westen, wobei der «Ambassadorsstadt» Solothurn eine Vermittlerposition zukommt.

Der Loretokult führt uns ebenso eindeutig in den Süden nach Italien. Als Wallfahrtszentrum war der Ort bekannt und ein kultureller Austausch zwischen Nord und Süd auf diesem Weg ist so viel wie sicher.

Mit Süddeutschland unterhielten besonders die Jesuiten rege Verbindungen, so Petrus Canisius bevorzugterweise mit der Stadt Augsburg<sup>79</sup>. Im Sterbezimmer von Canisius (gest. 1597) im Freiburger Kollegium hat Hans-Franz Reyff eine Kapelle erstellt. Andere Jesuiten hatten Querverbindungen in ganz Europa und trugen zur Internationalität der Kultur bei. Ein glänzendes Beispiel dafür bietet auch Wilhelm Gumpenberg, der vor seinem Aufenthalt in Freiburg am englischen Kollegium in Rom lehrte, die Santa Casa in Loreto besuchte und in seinen Freiburger Predigten den

<sup>78</sup> Diesen Ausdruck gebraucht ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. III, Frauenfeld 1956, S. 48, um Hans-Franz Reyff stilistisch zu situieren. Andere Autoren verweisen auf die Mischung von Spätgotik, Renaissance und Barock.

<sup>79</sup> PFULG, S. 51.

Stadtrat zum Bau der Loretokapelle bewegte. Daneben publizierte er Abhandlungen über den Marienkult <sup>80</sup>.

Neben diesen Kanälen der Ordensbeziehungen und kirchlichen Persönlichkeiten sind dann noch die ausländischen Künstler ins Auge zu fassen, die in Freiburg mit Hans-Franz Reyff geschäft haben. In der Architektur scheint der Mitarbeiterstab relativ stabil gewesen zu sein. Bei vielen Arbeiten Reyffs hatte der Prismeller *Anton Winter* die Bauleitung inne, quellentlich gesichert so bei den Befestigungsarbeiten zwischen Murtentor und Saane <sup>81</sup>, beim Mückenturm <sup>82</sup>, bei der Visitandinnenkirche <sup>83</sup> und bei der Umgestaltung der zweiten Südkapelle in St. Niklaus 1660–63 <sup>84</sup>. Für die Loretokapelle ist der Prismeller (?) *Dominique Hall* nachgewiesen <sup>85</sup>. Abgesehen von diesen beiden aus dem Süden kommenden Mitarbeitern tauchen – soweit auf die Quellenforschung Verlaß ist – keine fremdländischen Arbeitskräfte in verantwortungsvollen Positionen auf, zumindest was architektonische Vorhaben angeht. Der Mitarbeiterstab rekrutiert sich daneben aus einheimischen Handwerkern und Künstlern. Bei Arbeitsüberlastung oder Abwesenheit läßt Hans-Franz Reyff sich durch einheimische Architekten vertreten. So hilft ihm 1651 sein Vorgänger *Rodolphe Perriard* <sup>86</sup>, acht Jahre später vertritt ihn während seiner Burgundreise sein späterer Nachfolger als Stadtbaumeister, *Jakob Zurthannen* <sup>87</sup>. Aus Reyffs Familie scheint nur der Bruder *Hans-Jakob* architektonische Arbeiten gemacht zu haben, nachgewiesen sind Pläne für Kapellen in Echallens und Grandson (1692) <sup>88</sup>.

Zusammenfassend kann über stilistische Fragen – beim bisherigen Forschungsstand – folgendes gesagt werden: Hans-Franz Reyffs handwerksmäßige Herkunft aus dem Kunstschreinertum macht sich vor allem in den Anfängen seiner architektonischen Tätigkeit bemerkbar, wo er in vergrößerter Dimension arbeitet (Loreto). Im Detail huldigt

<sup>80</sup> PFULG, S. 118. Siehe dazu auch CHRISTEL RONNER, Die bildlichen Darstellungen im Atlas Marianus, im gleichen Band.

<sup>81</sup> PFULG, S. 26.

<sup>82</sup> Kdm FR I, S. 90, Anm. 4.

<sup>83</sup> Kdm FR III, S. 270.

<sup>84</sup> PFULG, S. 85.

<sup>85</sup> PFULG, S. 50.

<sup>86</sup> PFULG, S. 24.

<sup>87</sup> PFULG, S. 44.

<sup>88</sup> PFULG, S. 45, Anm. 5.

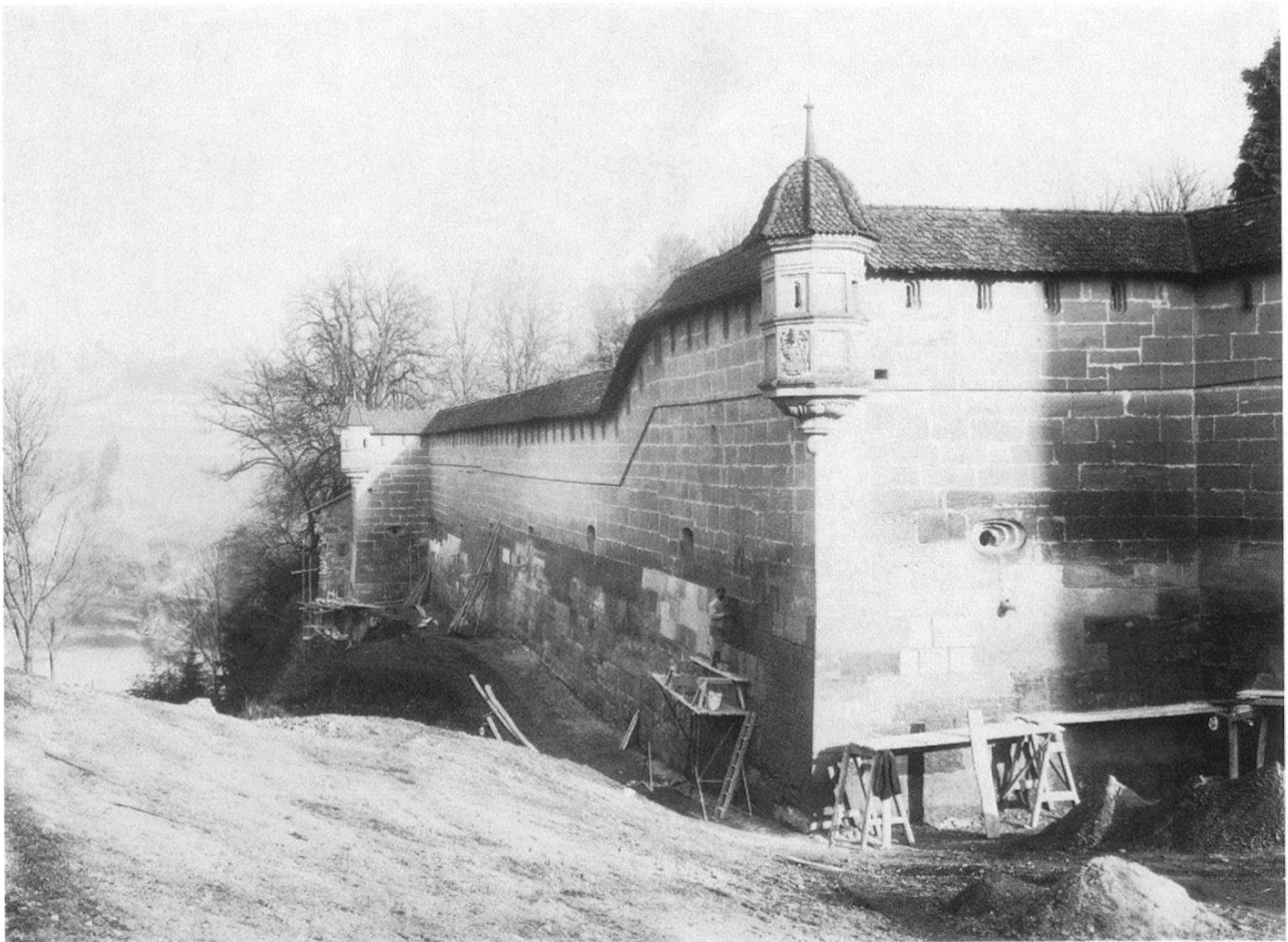


Abb. 1 Hans-Franz Reyff: Arbeiten an der Befestigungsanlage Freiburgs, Mauer mit Erkern, dat. 1641, zwischen dem Murtentor und der Saane. Zustand 1926  
Inventar Freiburg / Photo Broillet.



Abb. 2 Loreto: Wappenkonsole Wildt-Vögeli an der Außenfassade, in «Knorpelwerk» gestaltet. Photo Inventar Freiburg.



Abb. 3 Loreto: das sog. «Engelsfenster» der Westfassade. Photo Inventar Freiburg.



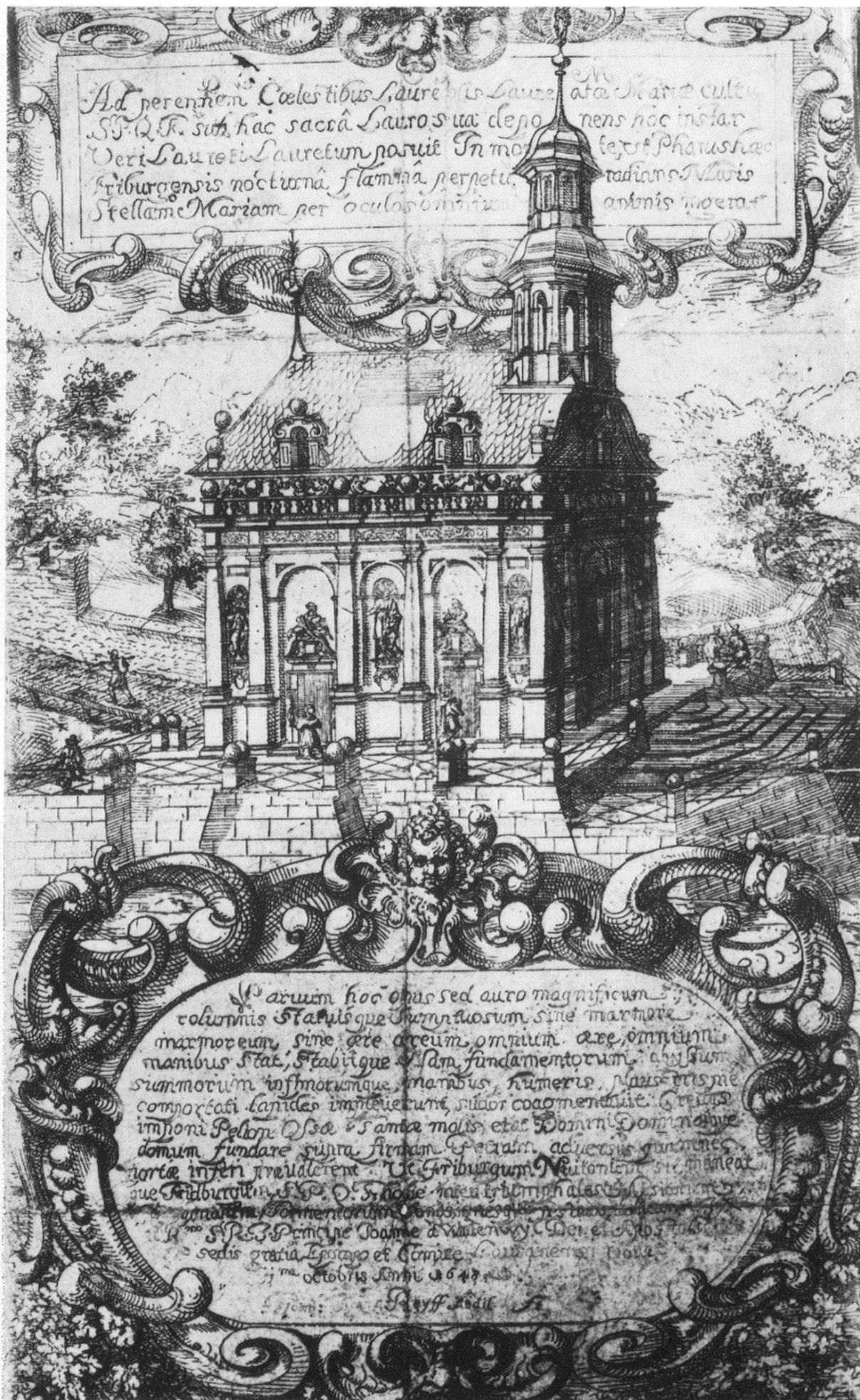


Abb. 4 Loreto: Kupferstich i. A. von Hans-Franz Reyff, dat. 1647, mit seitenverkehrter Südfassade. Photo Inventar Freiburg.





Abb. 5 Loreto: Südwestansicht. Inventar Freiburg / Photo Thévoz.







Abb. 9 Visitandinnenkirche: Portal der Westfassade. Photo Inventar Freiburg.

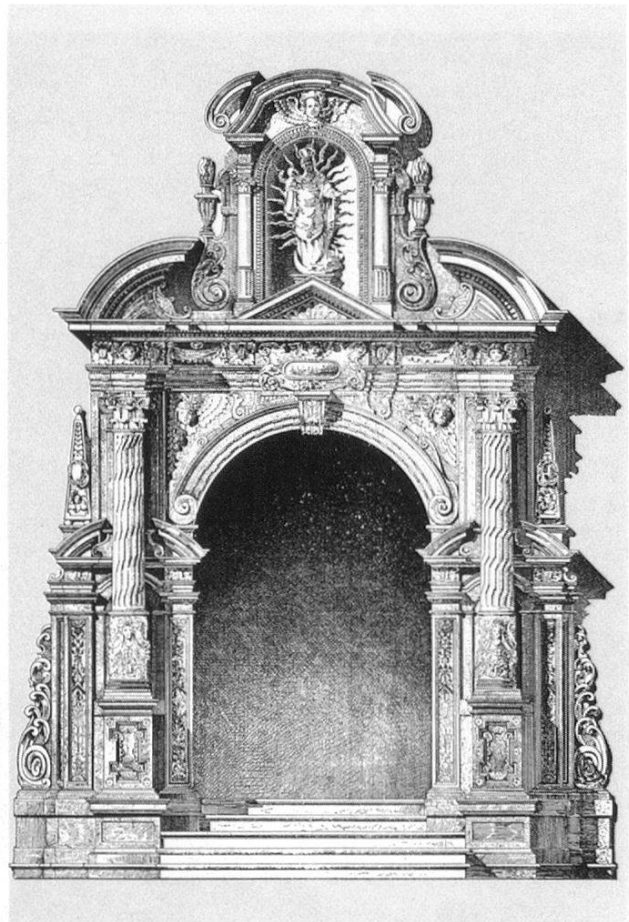


Abb. 10 Luzern, Hofkirche: Portalentwurf von Niklaus Geisler, ca. 1641 (nach «Entwicklung der Kunst in der Schweiz», St. Gallen 1914).



Abb. 11 Visitandinnenkirche:  
Innenraum mit Altarabside.  
Photo Rast.

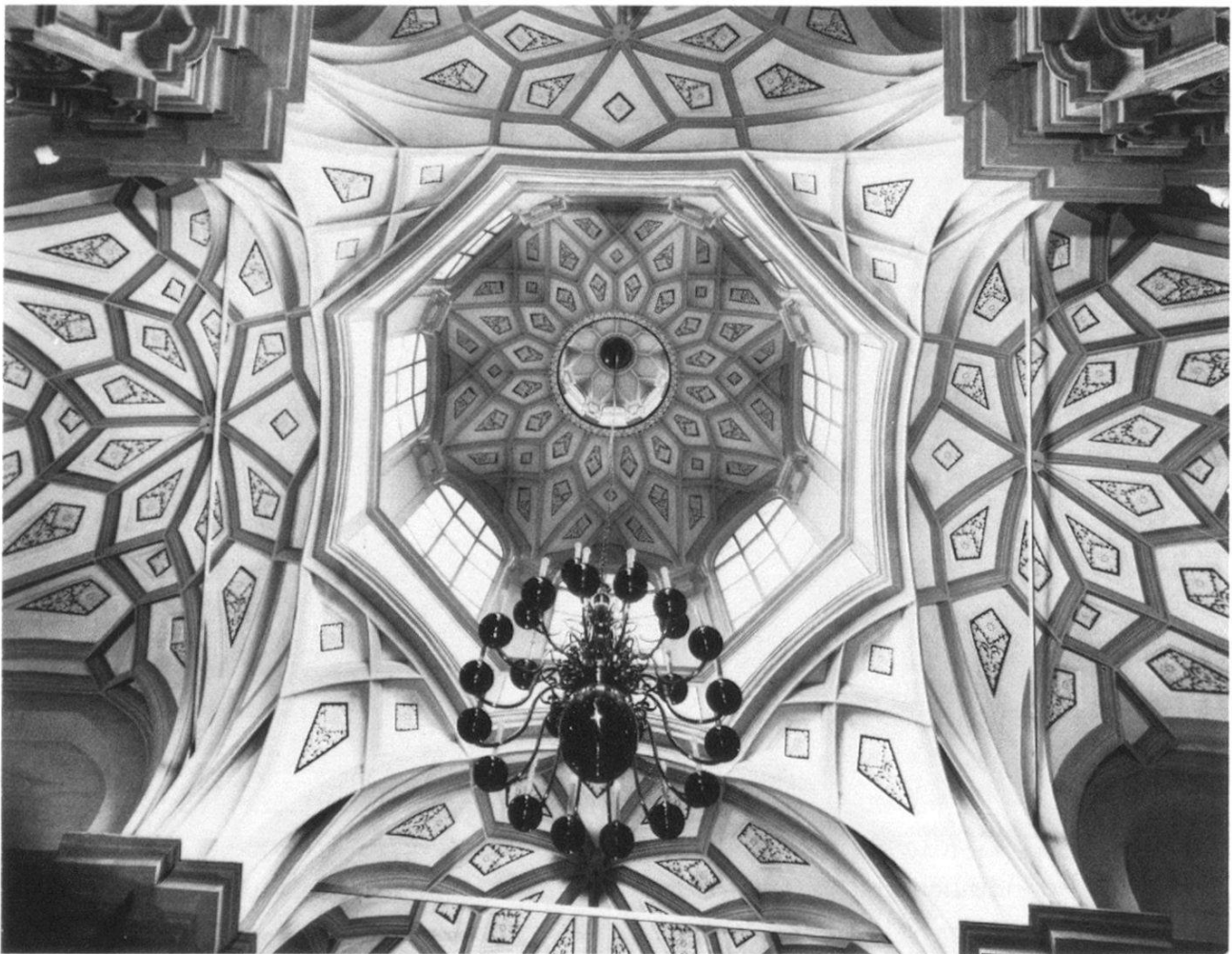


Abb. 12 Visitandinnenkirche: die oktagonale Rippenkuppel. Photo Mülhauser.

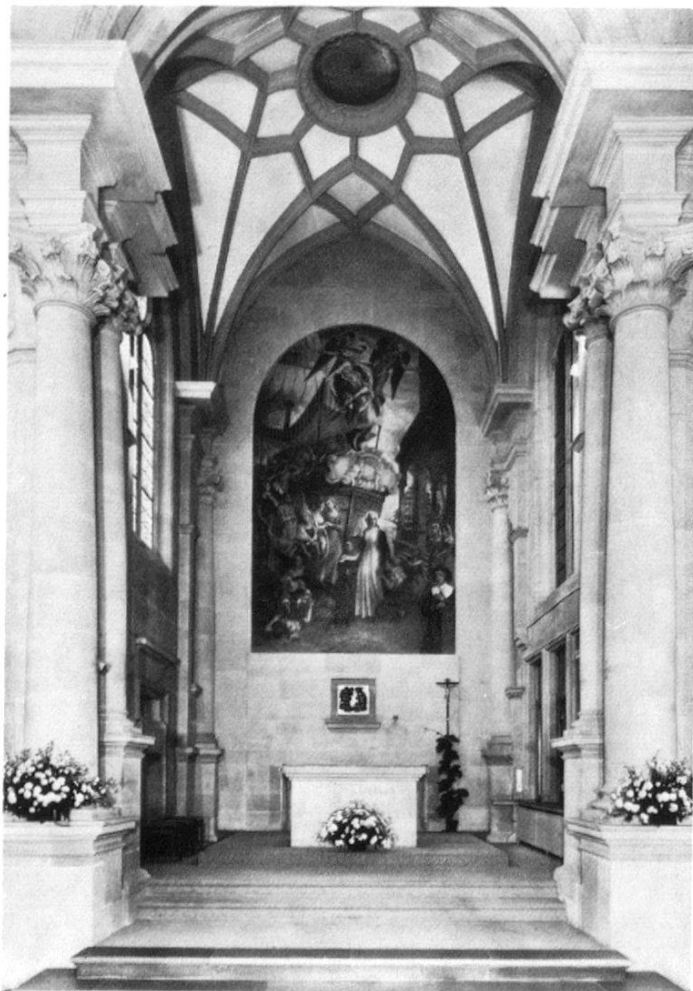


Abb. 13 Ursulinenkirche: Blick in den Chor. Photo Mülhauser.

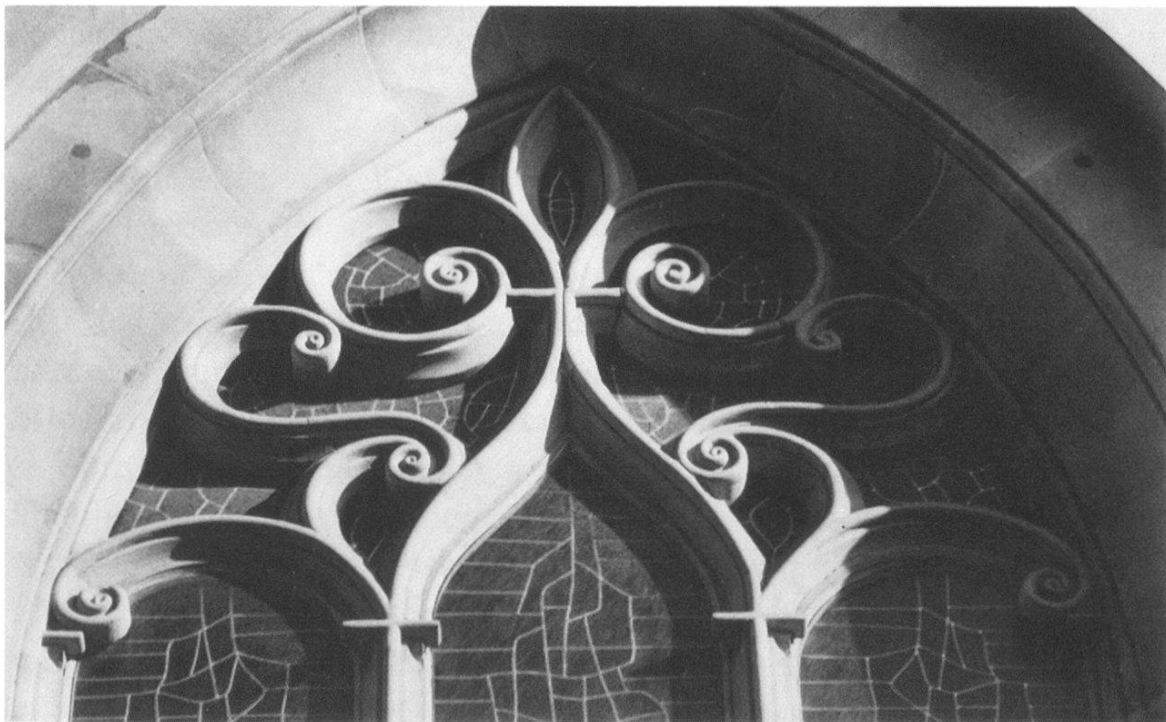


Abb. 14 Ursulinenkirche: Detail eines Maßwerkfensters, Innenraum, Blick gegen Osten. Photo Castellani.

Abb. 15 Salins, N. D. de la Libératrice. Photo Editions de l'Est.







Abb. 16 Guarino Guarini, Tabernakelentwurf für die Kirche San Nicolò di Verona, 2. Hälfte 17. Jh. (Nino Carboneri, G. G. Architettura civile, Milano 1968).

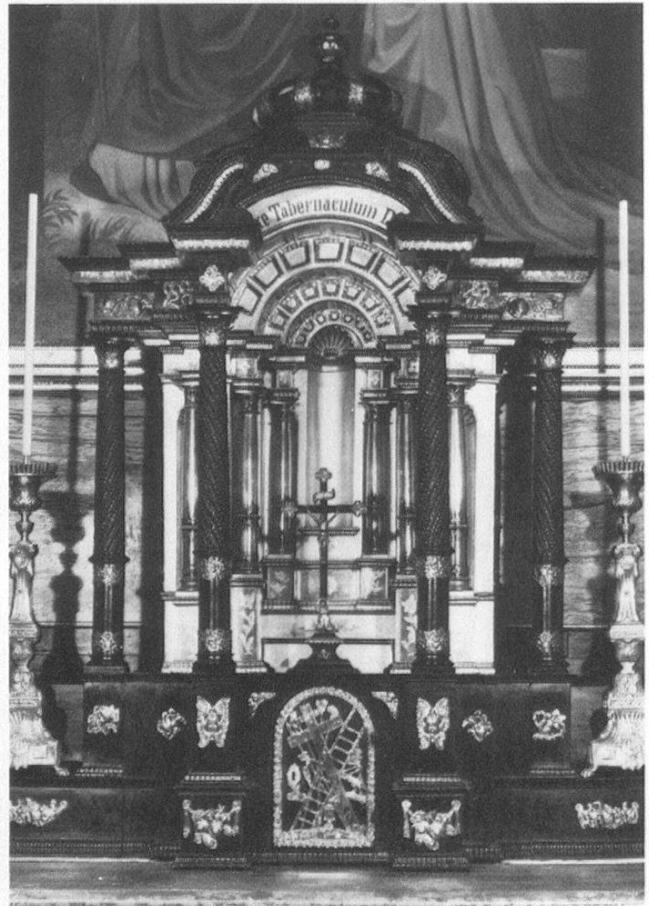
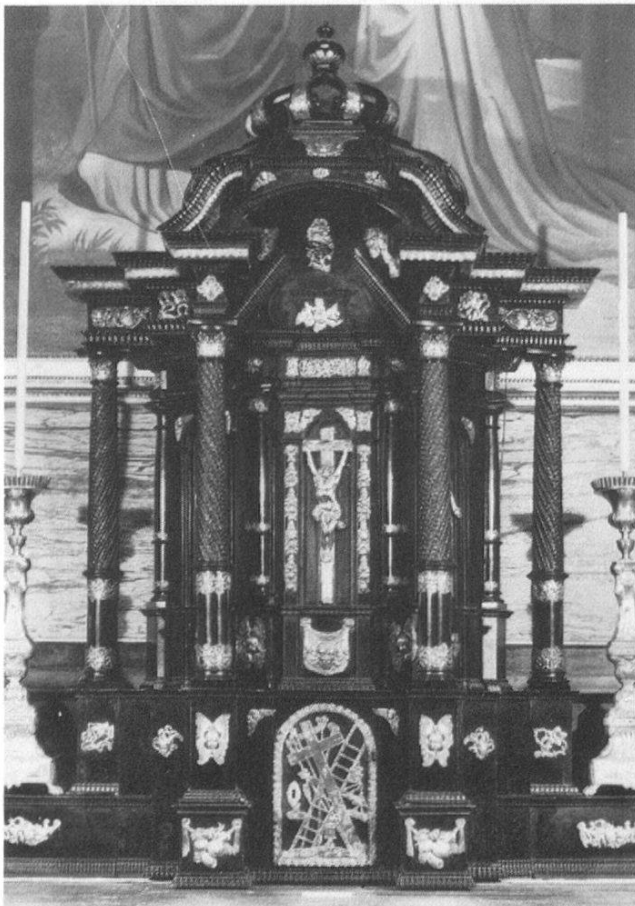


Abb. 17/18 Tabernakel in der Visitandinnenkirche: geschlossen und offen. Inventar Freiburg/Photo Thévoz.

er der verspielt-ornamentalen Variante des Manierismus. Daraus läßt sich sein Leitmotiv, die Muschelnische hinter Säule oder Figur, leicht entwickeln <sup>89</sup>.

Der künstlerische Werdegang ist im Grunde zweispurig, er tendiert einerseits zu einer Tektonisierung der Bauformen mit klassisch einfachen, klaren Proportionen (Ursulinenkirche, Salins). Hier tritt das verspielte Element zurück. Zum Anderen zeichnet sich eine barocke Wucht und Bewegtheit ab, die mit dem ornamental skurrilen Manierismus konkurriert (Visitandinnenkirche, Tabernakel).

Vom Bautypus her gesehen ist Reyff an sich traditionell (Loreto, Ursulinenkirche), die «moderne» Lösung eines Zentralraums entwickelt sich von der Vierkonchenanlage (Visitandinnenkirche), deren Plan evtl. auf einem Ordensbauschema beruht, zu einem Zentralraum mit longitudinaler Tendenz, dem Oval (Salins).

Hans-Franz Reyff ist ein Kind seiner Zeit. Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten gerät er in die Zwickmühle zwischen Tradition und Fortschritt, zwischen Spätgotik <sup>90</sup> und alpinem Frühbarock. Anderen Architekten mag mehr Ruhm beschieden sein, Reyff aber prägte in einer sozial und politisch bewegten Epoche das städtebauliche Gesicht seiner Heimatstadt, nicht nur mit seinen zeichenhaften drei Sakralbauten, sondern auch durch seine übrigen urbanistischen Aktivitäten, die im einzelnen zwar unspektakulär, als Summe aber bedeutend sind.

<sup>89</sup> Vergleichsmaterial findet sich am ehesten im oberdeutschen Raum, z. B. bei dem Altar in Überlingen von Jörg Zürn (1613–16); in den Stichvorlagen von Wendel Dietterlin, Straßburg um 1600; und im Nordschweizer Raum, so in Basel, Rathhaustür von 1595, oder in Schaffhausen an verschiedenen Patrizierhäusern aus der Mitte des 17. Jh. Es ist ein typisches spätmanieristisches Motiv.

<sup>90</sup> Die gotische Tradition nördlich der Alpen im 17. Jh. ist auch in Freiburg stark spürbar, man bedenke den gotisierenden Chorneubau von St. Niklaus in den 30er Jahren mit Maßwerkfenstern und Sterngewölbe, erstellt unter der Leitung von Peter Winter, Kdm FR II, S. 30 f. Oder aber die Jesuitenkirche von A. Cotti mit ehemals spitzbogigen Maßwerkfenstern und Kreuzrippengewölben über den Emporen, vgl. HERIBERT REINERS, Malerisches altes Freiburg, Augsburg 1930, S. 44 f.