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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 21 (1961)

Heft: 2

Artikel: Ein neuentdecktes Hauptwerk des Freiburger Bildhauers Johann Frantz Reyff

Autor: Rossacher, Kurt

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164702

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 21.05.2025

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

Ein neuentdecktes Hauptwerk des Freiburger Bildhauers Johann Frantz Reyff

Von KURT ROSSACHER

(TAFELN 41–44)

Der Hauptmeister des Freiburger Frühbarocks, der Bildhauer-Architekt Johann Frantz Reyff, ein Künstler von hohem internationalem Rang, ist ausserhalb der Grenzen seines Kantons noch immer zu wenig bekannt. Selbst die 1950 erschienene Monographie von Gerard Pfulg[1], die erstmals das archivalische Quellenmaterial umfassend bearbeitet, hat daran noch wenig ändern können. Der Hauptgrund dafür liegt vor allem in der geringen Streuung der Werke Reyffs. Die grossartigen Überreste des Reichtums an Barockaltären, den Freiburg hervorbrachte, finden sich ausschliesslich auf seinem Kantonsgebiet, meist durch spätere Übermalung entstellt, vielfach entfernt von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort, aus dem alten Zusammenhang gerissen. Als zweiter Grund für Reyffs Unbekanntheit aber mag die in der Schweiz immer noch relativ geringere Popularität des Barockstils selbst gelten, der als Stil der Gegenreformation sich vor allem in den katholischen Kantonen entfaltete.

Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich hat nun ein bisher unbekanntes Werk des Meisters, eine lebensgrosse Madonna mit Kind, in Österreich erwerben können (Tafel 41 u. 42*a*). Damit ist dieser bedeutende Bildhauer durch eines seiner Hauptwerke endlich würdig in einem der grossen schweizerischen Museen vertreten.

Die eindrucksvolle Lindenholzfigur (Tafel 41) ist mit 160 cm Höhe die grösste unter den bisher bekannten Holzplastiken des Meisters, noch wesentlich höher als sein bedeutendes Spätwerk, die Madonna der Augustinerkirche in Freiburg (Tafel 43*c*).

Der Erhaltungszustand der Figur ist ausgezeichnet. Vom ursprünglichen plastischen Bestand fehlen ausser der Krone und allfällig weiteren Attributen der linke Unterarm des Kindes und eine Falte am unteren Faltenaufstoss; der rechte Daumen der Maria und zwei Finger des Kindes sind spätere Ergänzungen. Die Fassung zeigt im Gegensatz zu den übrigen Werken, die fast alle übermalt sind, noch recht viel vom ursprünglichen Charakter der Farbgebung. Das Inkarnat ist zu etwa vier Fünfteln erhalten, ebenso die Versilberung des Kleides. Die alte Vergoldung des Mantels und des Haares existiert nur mehr in Resten, hier herrscht der braunrote Ton des Bolusgrundes vor.

Die Herkunft der Figur lässt sich von ihrem Auftauchen in Österreich bis in das italienische Como zurückverfolgen, wo sie jahrzehntelang in einem Privathaus gestanden hat. Wie sie von Freiburg nach Como gelangt ist, ist noch unbekannt.

Die Zuschreibung als Werk des Johann Frantz Reyff ist durch den dargestellten Frauentypus (Gesichtsform und Habitus) und durch den für die Frühzeit des Meisters charakteristischen Faltenstil gut zu beweisen.

[1] Gerard Pfulg, Jean-Francois Reyff – sculpteur fribourgeois et son atelier. – In: Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg, Tome XVII. 1950. – Weitere Literatur zum Thema: Heribert Reiners, Fribourg pittoresque et artistique. Augsburg 1930. – Heribert Reiners, Burgundisch-Alemannische Plastik. Strassburg 1943.

Besonders eindrucksvoll ist der Vergleich mit den anderen bedeutenden Madonnen Reyffs, wenn man vorerst von stilistischen Erwägungen absieht und nur den Frauentypus, die Züge des Antlitzes und den Habitus betrachtet. Als Vergleichsfiguren seien hier die Madonnen der Ursulinen in Freiburg, des Musée Gruyérien in Bulle und der Augustiner in Freiburg herangezogen. Nur diese Arbeiten können qualitätsmässig mit der hier besprochenen verglichen werden. Alle vier Bildwerke zeigen dieselbe Frau eines burgundischen Typus, den man fast als klassischen Idealtyp der Westschweiz bezeichnen möchte. Der Vergleich mit dem Antlitz der Augustinermadonna (Tafel 42 *b*) ist so frappierend, dass man an eine einzige Frau als ständiges Modell denken möchte. Das Inkarnat der Augustinermadonna ist heute allerdings durch eine Neufassung leicht verändert: Es fehlt der überlegene, fast ironisch anmutende Zug, das kühl mondäne Lächeln, das im ursprünglichen Inkarnat der Madonna des Schweizerischen Landesmuseums noch erhalten ist. Sonst sind aber die Gesichter in allen Einzelheiten gleich. Die Haartracht folgt der Konvention der Zeit und entspricht der aller anderen Madonnen Reyffs. (Die einzige Ausnahme bildet hier die kleine Madonna der Kathedrale Saint-Nicolas in Freiburg, welche anlässlich einer Modernisierung um 1800 an den Haaren beschnitten wurde, wobei sie wohl auch ihren Halsschmuck erhielt.) – Die Farbe des Haares der Madonna des Schweizerischen Landesmuseums war ursprünglich unpoliertes Gold und zeigt jetzt den Orangeton des Bolusgrundes. Das heute schwarze Haar der Augustinermadonna war ursprünglich vermutlich ebenfalls vergoldet. Dieselbe Ähnlichkeit zeigt uns auch der Vergleich mit den Köpfen der Madonnen der Ursulinen und des Museums in Bulle (Tafel 44 *b*). Leider ist bei diesen beiden Figuren das Inkarnat durch glänzende Lasuren und Neufassungen beeinträchtigt. Ebenso zeigen die Hände in ihrem kraftvollen und dennoch eleganten Bau völlige Übereinstimmung mit denen der anderen Reyffschen Madonnen. Dasselbe gilt für Kopf, Haar und Körperformen des Kindes.

Der Vergleich des Habitus ergibt die interessante Feststellung, dass die Proportionen der Madonnenfiguren Reyffs von der neuentdeckten Figur, die noch den Idealmassen des Manierismus entsprechen – langer, schlanker Körper, kleiner Kopf –, bis zur Madonna der Augustinerkirche (Tafel 43 *c*) eine auffällige Wandlung erfahren: Der Wuchs wird breiter, mächtiger, der Kopf im Verhältnis grösser. Die grazile junge Frau wandelt sich zur reifen göttlichen Mutter. Da die Gesichter der Madonnen Reyffs sich gleichbleiben, drängt sich der Gedanke auf, das Modell sei in den Jahren mütterlicher und reifer geworden. Dieser natürliche Vorgang kann jedoch höchstens etwas mitgeholfen haben bei der in diese Richtung tendierenden allgemeinen Stilentwicklung. Entscheidend für die Änderung der Körperformen war einzig die Wandlung vom Menschenbild des Manierismus zu dem des Hochbarocks, die sich im Leben und Werk Reyffs vollzogen hat und die sich im Vergleich der beiden stehenden Madonnen so deutlich präsentiert.

Ähnlich verhält es sich beim Vergleich des Faltenstils. Das enganliegende Gewand der frühen Madonna lässt jede Bewegung des Körpers durchscheinen. Das leicht gebeugte Knie gibt den Eindruck eines leichten Heranschwebens. Bei der Augustinermadonna fällt der Mantel, alles Körperliche verhüllend, in der reichen rauschenden Pracht des Hochbarocks.

Zur genaueren Analyse des Faltenstils seien noch weitere eigenhändige Werke des Meisters als Vergleich herangezogen: der hl. Dominikus des Musée d'Art et d'Histoire in Freiburg, der von G. Pfulg als Teil des Rosenkranzaltars von Semsales nachgewiesen werden konnte[2], und das grossartige Figurenpaar des Dominikus und der Katharina von Siena in der Schönfelskapelle von Heitenried[3].

Von allen Vergleichsfiguren zeigt der Faltenwurf des Dominikus aus Semsales (Tafel 43 *a*) die grösste Übereinstimmung mit der Madonna des Schweizerischen Landesmuseums. Häufige, parallel und noch wenig geknickt laufende Faltengrate, kurze, einfache Verbindungsbrücken, auf

[2] Pfulg (vgl. Anm. 1), p. 107–108.

[3] Die Kenntnis dieser beiden Figuren verdanke ich Hochw. Herrn Chorherrn Dr. Gerard Pfulg neben vielen anderen Auskünften, die wesentlich zur Identifizierung und Einordnung der Neuentdeckung beigetragen haben.

der Spitze stehende quadratische Einbuchtungen: dies alles sind traditionelle Elemente des Freiburger Faltenstils seit dem 16. Jahrhundert. Sie zeigen ein bewusstes Regotisieren. Leider ist die Lehrzeit Johann Frantz Reyffs und sein Verhältnis zu seinen Vorgängern, den Brüdern Spring, wenig geklärt. (Jakob Spring scheint als Taufpate des 1618 geborenen Jacques Reyff im Taufregister auf, dieser ist vielleicht identisch mit dem nirgends sonst im Taufregister aufscheinenden Johann Frantz[4].) Der Vergleich mit dem Hauptwerk der Brüder Spring, dem Hochaltar der Augustinerkirche, zeigt sehr deutlich, dass die hier besprochene frühe Madonna ebenso wie der Dominikus des Museums Freiburg noch stark unter dem Einfluss des Springschen Faltenstils stehen. Beide Werke spiegeln die Frühstufe des jungen Johann Frantz, sein erstes Loslösen vom traditionellen Stil der Brüder Spring. Sie zeigen den jungen Meister aber zugleich in einer neuen statuarischen Eleganz, die ihn deutlich von dieser Tradition scheidet, einer Eleganz italienisch-manieristischen Ursprungs, die als seinen zweiten entscheidenden Bildungsfaktor ausländische – vermutlich französische – Schulung erweist. Leider sind die anderen Figuren des Rosenkranzaltars von Semsales, die Madonna und die Katharina von Siena, im Verhältnis zum Dominikus nur zweitrangige Werkstattarbeiten und können zum Vergleich nicht herangezogen werden.

Wenn wir die Entwicklung des Meisters von diesen beiden Werken der Frühzeit aus weiterverfolgen, so zeigt sich als nächste Stufe die mächtige sitzende Madonna der Ursulinen (Tafel 44*a*). Die Falten des Mantels sind hier nicht mehr so straff, alles ist fülliger und schwerer geworden. Die Faltengrate sind stumpfer, aber ihr Verlauf noch nicht so reich gekräuselt und gebrochen wie bei der Augustinermadonna. Diese Figur gehört deutlich einer späteren Zeitstufe an als Reyffs Frühwerke, doch ist sie noch vor der Ausbildung seines hochbarocken Spätstils anzusetzen. Die neue mächtige Form hat noch nicht ganz die entsprechende Prägung der Falten gefunden. Zur gleichen Entwicklungsstufe müssen die beiden ebenso monumentalen Figuren des Dominikus und der Katharina von Siena aus der Schönfelskapelle von Heitenried gezählt werden (Tafel 43*b*). (Es wird eine interessante Aufgabe sein, diese beiden bedeutenden Grossplastiken mit der Sitzenden der Ursulinen und der Neuerwerbung des Schweizerischen Landesmuseums zu konfrontieren und damit vielleicht die Zusammenhänge eines verlorengegangenen Rosenkranzaltars wiederherzustellen. – Vielleicht wird dies im Rahmen einer Reyff-Ausstellung bald einmal möglich sein.)

Eine deutliche Weiterentwicklung gegenüber den genannten früheren Plastiken zeigt die kleine sitzende Madonna des Museums in Bulle (Tafel 44*b*). Sie ist trotz ihres relativ kleinen Formates für den Nachweis von Reyffs künstlerischer Entwicklung sehr wichtig, da sie, abgesehen von ihrer hohen Qualität, im Faltenstil ein wichtiges Zwischenglied darstellt. Ihre Herkunft aus Tafers ist erwiesen und ihre Datierung wird durch den erhaltenen Kontrakt von 1643 und durch die Zahlungsquittung von 1651 gesichert[5]. Sie ist um 1650 anzusetzen. Die Ähnlichkeit der kleinen Sitzenden von Bulle mit der grossen Sitzenden der Ursulinen ist im Aufbau so frappierend, dass die Ansicht, die Ursulinenfigur sei das im Vertrag von Tafers genannte Vorbild, sehr überzeugend ist. (Damit wäre auch die Datierung der grossen Sitzenden der Ursulinen mit 1642/43 zu fixieren.)

Das bedeutende Novum der kleinen Sitzenden von Bulle ist jedoch bei aller thematischen Anlehnung an die Ursulinenfigur ein neuer Faltenstil, der sie von ihrem Vorbild scheidet: Die Falten sind lebhafter, gekräuselter, bewegter und vielfach gebrochen. Mit dieser Figur ist der entscheidende

4 Genealogie bei Pfulg (vgl. Anm. 1) p. 190–191.

5 Pfarrarchiv Tafers; «Quittanz des unseres Frauwen Altars 1643: ... verdingt dem ehrsamen und wollberichten herrn Hans Frantzen Reyff, burgern der statt Fryburg, ein gantz nüwen alter in der form und gestallt wie der nüw altar unserer lieben frouwen killhen in ermelter Statt Fryburg ist, luth der darumb gemachten wisierung, mitt den fünfzehen geheimnussen des h. rosenkrantzes zu schnitzlen, zu machen, auch denselben zu mahlen, zu vergulden und in der killhen zu Taffers uffzurichten alles schön, gutt, värschafft und nach uswysung syner kunst...» «Obgenanter H. Reyff bekendt umb die ganze sum dieses verdings usgericht und bezahlt zu syn. 3 a. junii 1651.» Mitgeteilt in Pfulg (vgl. Anm. 1) S. 183/84.

Schritt zum Hochbarock vollzogen. Am Höhepunkt und Ende dieser Entwicklung steht dann schliesslich die grosse stehende Madonna der Augustiner, die auf Grund vorhandener Nachrichten in der Chronik des Klosters von Pfulg zwischen 1666 und 1670 angesetzt wird[6].

Es ergibt sich nach diesen Vergleichen folgende Datierungskette:

I. um 1640: Die neuentdeckte grosse Madonna (Schweiz. Landesmuseum, Zürich), der Dominikus des Museums Freiburg.
II. um 1642/43: Die grosse sitzende Madonna der Ursulinen, Dominikus und Katharina der Schönfelskapelle.
III. um 1650: Die kleine Sitzende des Museums in Bulle.
IV. um 1666: Die grosse stehende Madonna der Augustiner.

Die Frage, ob man dem um 1640 erst zwanzig- bis zweiundzwanzigjährigen Meister schon eine so bedeutende Schöpfung wie die Madonna des Schweizerischen Landesmuseums zutrauen könne, muss bejaht werden. Im gleichen Jahre 1640 zeigt uns der erhaltene Vertrag mit der Gemeinde Estavayer-le-Lac über die Lieferung eines Altars den jungen Johann Frantz bereits als Chef des Ateliers und verantwortlich zeichnenden Meister[7].

Wenn die hier aufgestellten Datierungen gewisse Abweichungen von der bisherigen Reyff-Literatur aufweisen mögen, so sind sie in der gezeigten Entwicklungskette und im Stilablauf der verglichenen vier Madonnen begründet und mit den vorhandenen Quellen im Einklang. Die neuentdeckte frühe Madonna erleichtert dabei weitgehend die Erkenntnis des Stilablaufes.

Angesichts der ungeklärten Probleme, die die Mitarbeit der Brüder des Johann Frantz und seinen grossen Atelierbetrieb betreffen, ist auch die Frage zu stellen, ob wir ein völlig eigenhändiges Werk vor uns haben. Wenn wir ausser den bisher genannten Hauptwerken weitere gesicherte Arbeiten des Reyffschen Ateliers betrachten, finden wir eine Reihe von Plastiken, die oft beachtliche Qualität in Einzelheiten, im Gesamten jedoch keine vollkommene Durchbildung besitzen. Als Beispiele zeigen dies die reizvolle Madonna von Düdingen (Guin), welche bei aller Virtuosität in der Wiedergabe der Kleidung keine guten Proportionen und keinen kraftvollen Stand besitzt, oder die Katharina der Kirche von Tafers, deren Körper schwerfällig wirkt trotz der eleganten Kleidung und des guten Kopfes. Beide sind typische Werkstattarbeiten, bei denen der Chef des Ateliers bei einzelnen Teilen, vor allem wohl an den Gesichtern, verbessernd mitgearbeitet haben mag. Die schwere körperliche Anstrengung, die entscheidende Grundform aus dem Holz zu schlagen, hat der Meister hier seinen Mitarbeitern überlassen. – Die vom Schweizerischen Landesmuseum neuerworbene Madonna hingegen hat trotz ihrer monumentalen Masse eine vollkommene Harmonie der Proportionen und der Bewegung, sie ist so eindeutig aus einem Guss, dass die Mitarbeit der Werkstätte ausgeschlossen werden kann. Diese Figur hat der Chef des Ateliers, der junge Johann Frantz, vom ersten mühevollen Anhauen des Lindenstammes an selbst gefertigt. Bei dieser Grösse des Werkstückes und bei den bekannten Usancen barocken Werkstattbetriebes wird er dies nur sehr selten und nur für ganz besonders bedeutende Aufträge getan haben.

Somit stellt sich die Figur auf Grund ihrer Eigenhändigkeit, ihrer Qualität und ihrer Grösse gleichrangig neben die beiden grossen Hauptwerke des Meisters, die Madonnen der Ursulinen und der Augustiner. Ihre auffallende Grösse von 160 cm lässt annehmen, dass sie für eine der Hauptkirchen Freiburgs bestimmt war. Ob ihr Standort einst in der Kathedrale Saint-Nicolas, in der Kirche Notre-Dame oder in einer der anderen Kirchen Freiburgs war, wird schwer zu erweisen sein. Wir wissen von vielen Werken des Meisters, die seit dem 18. und 19. Jahrhundert verschollen sind.

[6] Pfulg (vgl. Anm. 1) p. 91/92 und Chronik der Augustiner p. 335 v. 1666.
[7] Archiv von Estavayer, Papiers XVII, zitiert bei Pfulg (vgl. Anm. 1) S. 176/177.

Der «Madonnenmeister der Schweiz» tritt uns bei dieser Neuentdeckung wie bei keinem anderen seiner frühen Werke mit jugendlicher Kraft entgegen, als Avantgardist, der bei aller Treue zu heimischen lokalen Stilformen moderne französische Schulung und Tendenzen verwirklicht.

Wie seine viel bekannteren süddeutschen Zeitgenossen, wie ein Hans Waldburger in Salzburg oder ein Hans Krumper in München, so schafft er für seinen Freiburger Bereich, aus gleichartigen geistigen und künstlerischen Quellen der Gegenreformation schöpfend, den neuen Stil, den Freiburger Barock.

BILDNACHWEIS

Tafel 41: Photo Schweiz. Landesmuseum, Zürich
Tafel 42 *a*: Photo Archiv Rossacher, Salzburg
Tafel 42 *b* – 44: Photos B. Rast, Fribourg

Madonna mit Kind, Lindenholz, H. 160 cm, dreiviertelrund, Rückseite gehöhlt, ursprüngliche Fassung weitgehend erhalten. – Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

ZU K. ROSSACHER: EIN NEUENTDECKTES HAUPTWERK DES FREIBURGER BILDHAUERS JOHANN FRANTZ REYFF

a

b

a Kopf der Madonna aus Tafel 41. *b* Kopf der Madonna aus Tafel 43*c*.

ZU K. ROSSACHER: EIN NEUENTDECKTES HAUPTWERK DES FREIBURGER BILDHAUERS JOHANN FRANTZ REYFF

a

b

a Dominikus, Lindenholz, H. 90 cm, beschädigte ursprüngliche Fassung. Aus der Pfarrkirche von Semsales FR. – Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire. *b* Dominikus, Lindenholz, H. 120 cm, Übermalung des 19. Jahrhunderts, darunter wohlerhaltene ursprüngliche Fassung. – Heitenried FR. Schönfelskapelle. *c* Madonna mit Kind, Lindenholz, H. (ohne Krone) 140 cm, Fassung im 20. Jahrhundert erneuert. – Fribourg, Eglise des Augustins.

ZU K. ROSSACHER: EIN NEUENTDECKTES HAUPTWERK DES FREIBURGER BILDHAUERS JOHANN FRANTZ REYFF

a

b

a Madonna mit Kind, Lindenholz, H. 130 cm, Krone und Szepter ergänzt, Fassung im 20. Jahrhundert teilweise erneuert. – Fribourg, Couvent des Ursulines.
b Madonna mit Kind, Lindenholz, H. 80 cm; verwitterte, spätere Fassung. Aus Tafers FR. – Bulle, Musée Gruérien.

ZU K. ROSSACHER: EIN NEUENTDECKTES HAUPTWERK DES FREIBURGER BILDHAUERS JOHANN FRANTZ REYFF