

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:	32 (1975)
Heft:	1: Das Fridolinsmünster zu Säckingen
Artikel:	Stukkaturen des Hochbarocks und des Rokokos im Fridolinsmünster zu Säckingen
Autor:	Morel, Andreas F.A.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-166342

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: 21.01.2026

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

Stukkaturen des Hochbarocks und des Rokokos im Fridolinsmünster zu Säckingen

von ANDREAS F. A. MOREL

Im 19. Jahrhundert hat man die Fenster vieler Barockkirchen mit jenen bunten Figuren- und Ornamente Scheiben besetzt, die vor allem in München hergestellt und von dort aus in großer Zahl verbreitet wurden. Ihre bunten Flächen dominieren noch heute viele Räume. Sie ziehen den Blick auf sich und lenken von der barocken Ausstattung ab, die – in ein andächtiges Halbdunkel getaucht – ihre Wirkung weitgehend verloren hat. Seit einer Generation bemüht sich die Denkmalpflege, diese Gläser gegen farblose Mond- oder Butzenscheiben auszutauschen und den Räumen die für sie lebenswichtige Helligkeit zurückzugeben. Flutendes Licht erfaßt wieder den ganzen Raum und dringt bis in die Tiefen der Gewölbe vor. Es rehabilitiert den Stuck, der von Licht- und Schattenwirkungen lebt¹. Wechselnde Helligkeit variiert die Ornamente laufend und setzt je nach Tageszeit unterschiedliche Elemente ins rechte Licht². Parallel zu den praktischen Bemühungen der Denkmalpflege geht in der Forschung eine Neueinschätzung des Stucks und seiner Funktion in der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts³.

Räume schaffen, Räume weiten, trennen und verbinden, Formen und Spielformen konzipieren, darin sieht der barocke Architekt Aufgabe und Genugtuung. Farbe, Licht und Stuck sind ihm wesentliche Hilfsmittel. Architekt und Ausstattungskünstler arbeiten enger zusammen als je zuvor; in den stark körperlich bestimmten, plastisch gegliederten Räumen können sich so auch bestimmte Doppelbegabungen besonders glücklich verwirklichen (Dominikus Zimmermann, Johann Schmuzer, François Cuvilliés)⁴. Der Architekt ist bei der Verwirklichung seiner Pläne auf die Mitwirkung des Stukkateurs angewiesen. Anderseits fühlt sich der Stukkateur in Planung und Raum des Architekten ein und betont mit seinen streng oder spielerisch empfundenen abstrakten Gebilden die Struktur der einzelnen Räume. Er trägt zu ihrer Dynamik bei, verstärkt Crescendi und akzentuiert Raumfolgen. Die Stukkaturen helfen mit, überschaubare Ordnungen zu schaffen und zu gliedern. Sie rufen kontrapunktische Wirkung hervor, öffnen Wandflächen, verschleiern oder kaschieren Übergänge und können auf statisch besonders kühne Leistungen des Architekten aufmerksam machen⁵. Unter den Gestaltern des barocken Kirchenraumes kann sich der geniale Stukkateur als Koordinator erweisen. In dem er Architektur und Ausstattung verbindet, zueinander in Beziehung setzt, Übergänge glättet und Kraftlinien sichtbar macht, entsteht ein Ensemble, in dem jeder Teil,

jedes Motiv seinen festen Platz hat. Wie Steinchen sich zu einem Mosaikbild fügen, verschiedene Instrumente zu einem homogenen Klangkörper verschmelzen, ordnet die Stukkatur Teile zu einem Ganzen. Es kommt so ein symphonisches Klangbild zustande, aus dem man keine Stimme entfernen könnte, ohne es entscheidend zu verändern. – Die reiche Instrumentierung des Rokokoraumes steht in erstaunlichem Kontrast zum schlichten Äußeren. Wer den Raum betritt, sieht sich aus der Alltagswirklichkeit in eine paradiesische Welt versetzt. Für die Paradiesstimmung sind neben der Regie des Architekten vor allem Maler und Stukkateur verantwortlich.

Zu den anspruchsvollsten Aufgaben des Stukkateurs gehört seine Mitwirkung bei der Barockisierung romanischer und gotischer Kirchen, deren Zahl gerade in Süddeutschland und Bayern besonders groß ist⁶, im Gebiete, welches das Rokoko zur Vollkommenheit entwickelte. Die architektonische Konzeption dieser Räume kam den Absichten des Stukkateurs in keiner Weise entgegen. Lebendige Bewegung in die oft schmalen und hohen, durch Gurten skandierten, gewölbten oder flachgedeckten breiten Räume zu bringen und den Raum optisch zu weiten, war im 18. Jahrhundert in vielen Fällen Stukkateuren und Freskanten aufgetragen. Ihre Aufgabe bestand dann darin, Raumteile zu verschmelzen, zusammenzufassen, die Übergänge von Raumfolgen fließend zu gestalten, den Innenraum künstlerisch zu verändern und zu vereinheitlichen. Grundriß und Proportionen der Räume blieben grenzensetzende Faktoren. Oft konnten die Fenster verändert und vergrößert werden. Im übrigen galt es, Stützen und Arkaden leichter zu gestalten, Gewölbe durch große Deckengemälde zusammenzufassen, schwere geschlossene Wandflächen mittels Gemäldefeldern und Stuckrahmen zu gliedern, Ornamentgruppen über sie auszubreiten und Wände und Decke zum Flirren zu bringen. Die Stuckornamentik führt den Blick des Betrachters weiter, bringt stuckierte und glatte Flächen in ein Spannungsverhältnis und täuscht über die Schwere des Mauerwerks hinweg. In einer Gruppe süddeutscher und schweizerischer Bauten ist die Stiftskirche Säckingen typisches Beispiel für umfassende Umgestaltung durch Barockkünstler.

Langjährige Quellenstudien des Säckinger Historikers Fridolin Jehle schaffen die Voraussetzung dafür, daß heute die Geschichte der beiden wichtigen Ausstattungsphasen des 18. Jahrhunderts weitgehend rekonstruiert werden kann⁷.

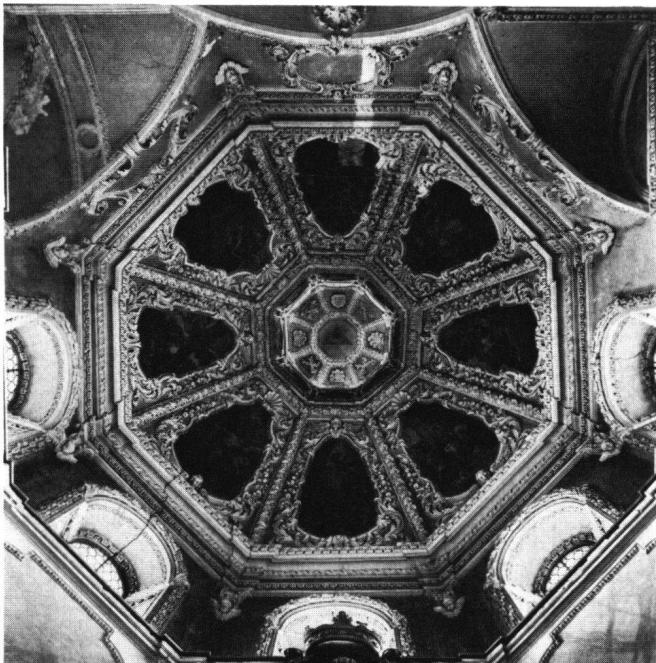


Abb. 48 Nördliche Seitenkapelle: Gesamtansicht der Kuppel, 1698/1702

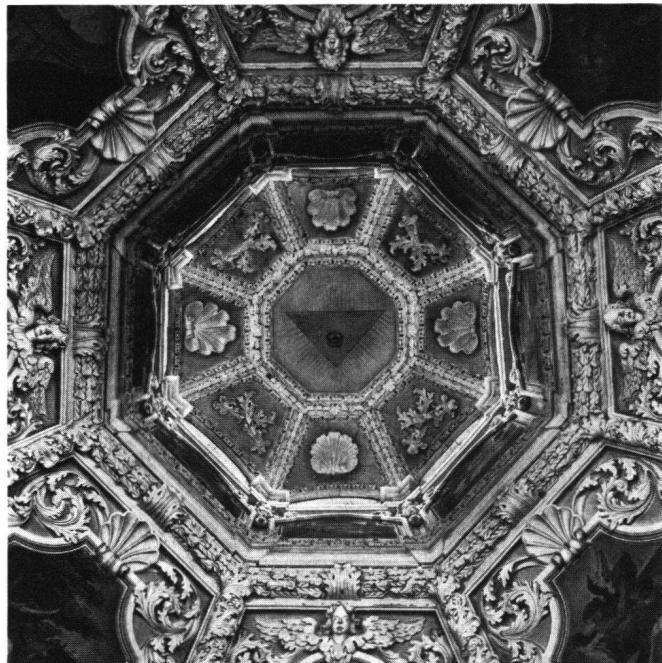


Abb. 49 Nördliche Seitenkapelle: Gliederung der Laterne, 1698/1702

ERSTE BAROCKISIERUNG

Fast zwanzig Jahre verstrichen zwischen dem Brand am 7. Juli 1678, welcher die Flachdecke des Schiffs, die Chorgewölbe und die gesamte Ausstattung zerstörte, und dem Einzug eines ersten Trupps von Stukkateuren in die im Rohbau wiederhergestellte Kirche. Zu Beginn der 80er Jahre hatte das Stift beschlossen, Schiff und Chor mit Stukkaturen auszieren zu lassen: In den Schaffneirechnungen sind seit 1685 verschiedentlich «Stuckhatorer, so wegen Kirchengewelb hierherkommen»⁸ in den Ausgaben mit kleineren Beträgen aufgeführt. Die Namen der 1685/86 aus Bayern und St. Blasien und 1688 aus ungenannten Landen herbeigerufenen Meister sind uns nicht bekannt. Bis die Arbeiten in Gang kamen, verstrich ein weiteres Jahrzehnt. Ein erster Trupp kam 1698 in Säckingen an. 1702 war die Stuckierung von Langhaus, Chor und Oratorium abgeschlossen. Als Verantwortliche quittieren (im November 1701) Thomas Bader, Palier, und Franz Schnell, dieser «im Namen aller Gesöllen»⁹. Von den Stukkaturen der ersten Barockisierungsphase ist in der Stiftskirche kaum etwas erhalten geblieben. Die Kuppeldekorationen der beiden oktogonalen *Seitenkapellen* im Norden und Süden des Choreinganges hingegen geben eine Vorstellung vom Wirken dieses Trupps (Abb. 48–51).

Hauptsächlich mit den Mitteln des Stucks sind hier Abstufung und gegenseitige Zuordnung der architektonischen Elemente anschaulich gemacht. Es werden drei übereinanderliegende Zonen unterschieden: Im Unter-

schoß mit Altar und Taufstein ist Stuck nur sparsam verwendet; die Galerie und die Zone der Oberlichtfenster sind reicher und differenzierter ausgestückt; die Kuppel ist charakterisiert als ein vom Stukkateur zusammen mit dem Freskanten (16 Bildfelder!) reich instrumentierter Himmelsbezirk¹⁰.

Die Gewölbe unter den Emporen sind mit Stuckkonsole (geflügelte Puttenköpfe) auf die Wand abgestützt, die Gewölbegrate mit Blattstäben besetzt. Kleine Pilaster mit Fruchtbündeln anstelle von Kapitellen gliedern die Emporenbrüstungen. In die querrechteckigen Brüstungsfelder sind von Perlstäben gesäumte Kassetten mit halbrunden Schmalseiten eingelassen. Verschiedene Ausformungen von Blattstäben rahmen als Reihenornamente die Öffnungen der oberen Fenster und die Kassetten in deren Laibungen. Kartuschen mit eingerolltem, saftigem Akanthuslaub über den schiffseitigen Bogenöffnungen schaffen ein optisches Gegengewicht.

Oberhalb der Fenster lastet auf Konsoles mit Engelsköpfen das achtmal gekröpfte Gebälk. Es tritt kräftig hervor und betont die oktagonale Form des Raumes. Seine plastische Wirkung wird noch gesteigert durch die ornamentale Ausgestaltung einzelner Faszien. Als festgefügte Klammer faßt es die Kuppel zusammen und trennt sie ab. Hier wird die Aufgabe der Stukkatur besonders deutlich: Sie gliedert Tambour und Gewölbe durch Schaffung eines Rahmengerüstes in einzelne Segmente und besetzt die Rahmenfüllungen mit selbständigen Motiven oder Motivgruppen, welche die Rahmenelemente nicht tangieren.



Abb.50 Südliche Seitenkapelle: Kuppel mit Laterne von Nordwesten, 1698/1702

Die Kuppelschale (Abb. 50, 51), deren Ansatz vom Gebläk verdeckt wird, erscheint von vegetabilen Ornamentstäben in acht ungefähr gleich große trapezförmige Felder eingeteilt. Obwohl Dimensionen und Form der Gewölbe wie auch die Verpflichtung, acht Gemälde in das Konzept mit einzubziehen, dem Stukkateur wenig Raum zur Ausbreitung ornamentaler Gruppen gaben, sind die einzelnen Felder einfallsreich variiert. Die Bilder Francesco Antonio Giorgiolis werden von glatten, mehrfach profilierten trapezförmigen Rahmen eingefasst, an die heran und um die herum sich pflanzliche Ornamentformen legen. Es lassen sich zwei alternierende Typen unterscheiden:

a) Eine Engelsbüste bekrönt den glockenförmigen Bilderrahmen. Hinter ihren breit ausgelegten Flügeln entrollt sich bewegtes, fleischiges Akanthuslaub, breitet sich zwischen den Rahmenelementen aus und klammert sich mit einzelnen Blättern am Rahmen des Bildes fest. Auf halber Höhe ist ein reiches Früchtestillleben mit einem knittrigen Band an die Akanthusranke angehängt. Auch aus der Basismitte wachsen Akanthusstengel, begleiten die Schwingungen des Rahmens und schließen sich mit den anderen vegetabilen Formen zu einem plastischen, bewegten und scharf geschnittenen Ornamentrahmen zusammen.

b) Der zweite Typus ist eine Variante des ersten: Im Scheitel umklammert eine Fächermuschel den gerade schließenden Bilderrahmen. Die Engelsbüste ist Basismotiv.

Die Ornamentik, welche die ganze Fläche zwischen dem Profilrahmen der Bilder und den die Kuppel gliedernden Blattstäben überspielt, ist trotz ihrer barocken Schwere quirlig bewegt. Alle Motive sind stark hinterschnitten und wirken wie Schnitzarbeit. Licht und Schatten setzen sie in ein spannungsvolles Verhältnis zum Hintergrund.

Eine Folge von acht weiteren Gemälden Giorgiolis befindet sich unter den Fenstern am oktogonalen Tambour der Laterne. Zwischen den schweifgieblichen Abschlüssen der Profilrahmen sitzen Engelsköpfe wie Blüten auf ihren Kelchen (Abb.50). Als Konsolen stützen sie die übereckgestellten Pilasterpaare ab, welche die Laternenkuppel (Abb.49) tragen. Diese ist analog der Hauptkuppel in trapezförmige Felder gegliedert, die sich um einen oktogonalen Kern legen. Die Elemente des Rahmengerüstes sind hier besonders fein differenziert und zierlich ausgeführt: Schwere, naturalistische Blattstäbe¹¹ werden an beiden Seiten von querlaufenden Blattspitzenreihen gesäumt,

Abb.51 Nördliche Seitenkapelle: Rahmenformen der Kuppelschale, 1698/1702





Abb.52 Langhaus Nordwand: Drittes Joch von Osten, Stuck und Malerei 1752/53

Abb.53 Langhaus: Gliederung der Gewölbe und Wände im Mittelteil, 1752/53 (Osten im Bild unten)



die schwächer profiliert sind und stärker abstrahieren. Sie haben den Charakter einer Filigranarbeit, sind stark durchbrochen; ihr bewegter Rand wirkt wie mit der Schere geschnitten, ihre Oberfläche ziseliert. Eine einzelne Muschel und gekreuzte Zweige wechseln miteinander ab als plastische Bildmotive in den Trapezfeldern. Acht Fenster im Tambour lassen reichlich Licht einströmen, das die koloristische Wirkung des Stucks steigert und das Laternengewölbe als strahlende Krone über der gedämpft belichteten Hauptkuppel erscheinen lässt¹².

Ein Vergleich mit anderen Stuckdekorationen aus der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert führt zu einer Lokalisierung der Säckinger Nebenkapellen in den Umkreis der Familie Schmuzer. Der saftige Akanthus mit kräftig plastischem, strudelig bewegtem Laub weist auf einen Meister der zweiten Generation mit Johann Schmuzer (1642–1701) an der Spitze. Säckingen fügt sich in den Spätstil dieses Meisters ein; es unterscheidet sich deutlich von den wenig später entstandenen Werken der Söhne Johann Schmuzers in Rheinau (1708–1710), Irsee (1702–1708) oder Obermarchthal (Sakristei 1701). Thomas Bader und Franz Schnell, die im November 1701 in Säckingen für Honorarempfänge quittieren, sind als Künstlerpersönlichkeiten nicht faßbar. Sie sind Mitglieder eines größeren Trupps, und Bader als Palier war kaum der verantwortliche Meister, wohl auch nicht der Schöpfer des Dekorationsentwurfs. Aus verschiedenen Quellen¹³ erfahren wir die Namen weiterer Stukkateure, nämlich Remigius Kramer, Christoph Schütz, Lorenz Gigl, Hans Georg Müller, Moritz Buechner, ferner Johannes, Caspar, Augustin und Georg Stihler (Stiller). Von ihnen waren Kramer, «Bavarus Wessenbrunnensis»¹⁴, und Schütz ohne Zweifel Mitarbeiter Thomas Baders. Die übrigen standen zum Teil während Jahrzehnten im Dienste des Stiftes: Zunächst gehörten die Fertigung der Altäre und andere Marmorierungsarbeiten zu ihren Hauptaufgaben. Daneben wurden sie im Stift und in verschiedenen Chorherrenhäusern beschäftigt¹⁵, schließlich auch auswärts¹⁶, unter anderem in Obersäckingen und Schupfart. Unter den genannten Stukkaternamen fallen besonders Bader, Schnell und Stihler auf. Alle drei verbinden sich mit dem bayerischen Ort Wessobrunn, anderseits mit der Stukkatorendynastie Schmuzer, zu deren treuester Gefolgschaft sie zählten: Simon Stihler (1643–1691) war 24 Jahre lang Palier Johann Schmuzers (1642–1701), Matthias Stihler arbeitete im Trupp von Schmuzers Sohn Franz (1676–1741) in Weingarten (1718). Spätestens 1708 kamen die Brüder Johannes (gest. 1755) und Caspar (gest. 1740) Stihler nach Säckingen, ließen sich hier nieder, wurden eingebürgert und beide mit politischen Ämtern betraut. Beide heirateten vor 1711 in Säckinger Familien ein¹⁷. – Simon, Matthias und Georg Bader waren ebenfalls verschiedentlich Mitarbeiter der Schmuzer¹⁸. Gleichermaßen gilt für mehrere Mitglieder der Familie Schnell. Der in den Säckinger Akten genannte Franz Schnell, «celebris



Abb. 54 Langhaus Südwand: Scheitel der zweiten Arkade von Osten, 1752/53

gypsarius »¹⁹, wurde am 20. August 1675 in Haid bei Wessobrunn geboren. 1718/19 amtete er als Palier Franz Schmuzers in Weingarten. Mitarbeiter war – neben dem schon genannten Matthias Stihler – sein Bruder Michael II (geb. 1677). Ihr Vater Michael I Schnell (geb. 1636)²⁰ stuckierte zusammen mit Johann Schmuizer in Obermarchthal (Vertrag von 1687). Joseph Schmuizer, sein Sohn, heiratete 1712 Therese Schnell. In seinem Trupp finden wir auch Michael II Schnell (1724, Zusamaltheim)²¹.

Die schriftlichen Quellen verdichten das Ergebnis, das wir – ausgehend von den Stukkaturen von 1698/1702 – aus stilistischen Vergleichen gewonnen haben: Die Autoren des Stucks stehen der zweiten, zwischen 1630 und 1650 geborenen Generation der Schmuizer nahe²². Wie wir gezeigt haben, kamen die Stuckarbeiten in Säckingen nach einer längeren Planungsphase 1698 endlich in Gang. Da gleichzeitig Michael Wi[e]demann in die Dienste des Stiftes trat, stellt sich die Frage, ob allenfalls der «Oberbaumeister» – wie fast gleichzeitig in Neresheim – Vermittler des Stukkateurtrupps war²³. Widemann kannte Schmuzersche Stuckarbeiten aus der Klosterkirche Neresheim²⁴ und aus Oettingen²⁵. Während der Baumeister zum ersten Mal von Neresheim nach Säckingen reiste, stuckierte Johann Schmuizer die Neresheimer Bibliothek²⁶.

Der Vertrag für die Säckinger Stukkaturen ist bis jetzt nicht zum Vorschein gekommen, so daß wir den Schöpfer dieser qualitätvollen Dekoration nicht aus Urkunden kennen. Der Entwurf könnte aber auf Johann Schmuizer zurückgehen. Schmuizer hätte dann – in dieser Zeit durchaus nichts Ungewöhnliches – Friedrichshafen (1698–1701 ausstuckiert) und Säckingen gleichzeitig beaufsichtigt, dort vertreten durch seine Söhne Franz und Joseph, hier durch seinen Palier Thomas Bader. Daß Bader und Schnell im Herbst 1701 an Meisters Statt quittierten, fände im Tod Johann Schmuzers, 1701, seine Erklärung.

ZWEITE BAROCKISIERUNG

Am 1. Dezember 1751 brach infolge Unaufmerksamkeit eines Orgelbauers auf der Westempore erneut Feuer aus, breitete sich in kürzester Zeit nach Osten aus und zerstörte Deckenstuck und -gemälde samt den Langhausgewölben. Die Bemühungen, die Stiftskirche wieder benützbar zu machen, müssen sofort eingesetzt haben. Bereits zweieinhalb Monate später, am 15. Februar 1752, setzte «einer der hervorragendsten Stukkateuren und Altarbauer des süddeutschen Rokoko»²⁷, Johann Michael Feichtmayr (1710–1772), in Säckingen seine Unterschrift unter einen Vertrag, der die Ausstuckierung des Langhauses vorsah²⁸.

Abb. 55 Chor: Gliederung von Gewölbe und Wand in den drei westlichen Jochen, 1754 (Osten im Bild unten)

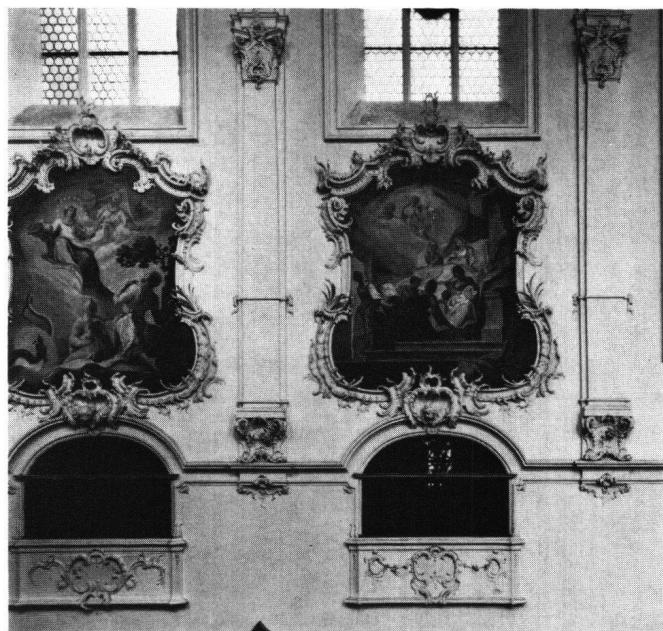


Feichtmayrs erster Vertrag:

Langhaus

Einmal gestufte Pilaster, die mit Rocaillekonsole über den oktogonalen Pfeilern ansetzen, gliedern die basilikal aufgebauten Wände des Mittelschiffs (Abb. 52). Mit gestelzten Anfängern ist das Stichkappengewölbe auf kurze, verkröpfte Gebälksegmente über den Wandvorlagen abgestützt. Drei Gemälde des Konstanzer Malers Franz Joseph Spiegler nehmen den Gewölbescheitel ein: Auf ein großflächiges, längliches Bild im Zentrum folgt im Westen und im Osten je ein kleineres, dreipaßförmiges Bildfeld (Abb. 53). Die Decke ist im Zentrum des Mittelschiffs in der Längsrichtung aufgeschnitten. Die Ränder haben sich zurückgezogen und zu einem schweren Profilrahmen aufgerollt, der sich in kurvigen Schwingungen um das Hauptbild zieht. Der Rahmen ist mehrfach geknickt und von Rocailleornamenten aufgebrochen oder überspielt; sie treten mit ihren hellfarbigen Spitzen freiplastisch vor die in dunklen Tönen gehaltene, illusionistisch geöffnete Deckenmitte. Die Kartuschen geschlossener Form auf den gestelzten Gewölbeansfängern stützen ihn in den Diagonalen. Ihre seitlichen C-Rocailles sind dynamisch gespannt. Am mittleren Kartuschenpaar ist diese federnde Spannkraft gedämpft. Plastische Ausformung und farbige Behandlung der Assistenzmotive verzahnen die Kartuschen mit dem Deckengemälde. Sie wirken wie Fußpunkte eines kolossalen Quergurtes, der das Langhaus in der Mittelachse überspannt und damit an die Tradition romanischer, das Langhaus halbierender Transversalbogen

Abb. 56 Chor: Gliederung der Nordwand, 1754



(Giornico) anknüpft. Im Deckenbild bezeichnet er die Mitte zwischen der Erde und dem Himmel, der sich vor den Augen des im Bilde dargestellten Konventes öffnet. Hier, im Zentrum des Bildes, schwebt die himmlische Erscheinung des Säckinger Patrons St. Fridolin.

Die tektonischen Elemente dieses gliedernden Rahmenrüstes unterscheiden sich auch durch ihre Plastizität vom übrigen Gewölbestuck. In den Stichkappen und den Gewölben zwischen den Deckengemälden wirken flache Stuckornamente als horizontale Flächengliederung. Die einzelnen Abschnitte werden durch zarte, asymmetrisch korrespondierende Rocaillekartuschen betont. Die Stukkatur unterstreicht die Gewölbe als Raumbegrenzung und steigert damit die illusionistische Wirkung der Gemälde. Dies wird besonders dort deutlich, wo der Stuck – wie zum Teil in den Seitenschiffen – den Charakter einer Kassettierung hat.

Die Wand. Hochrechteckige Bildfelder, deren Rahmen aus Schwingungen und Gegenschwingungen von Rocaillebogen komponiert sind, spannen sich zwischen Fenster und Arkadenbogen (Abb. 52). Vom Quergurt in der Mittelachse aus folgen sich nach Westen und nach Osten im Rhythmus A B A Felder, deren Fläche sich an der Basis oder an der Stirne weitet. Ihre Rahmen sind stark bewegt, die Profile in viele Einzelsegmente zerlegt, deren Enden sich volutenartig einrollen, mit kleinteiligen Ornamenten besetzt oder ganz in Rocaille transponiert sind. Als Muschelkämme lösen sie sich von der Wand und legen sich in C-Bogen-Schwingungen um die Bilder. Einzelne Rahmenenteile beginnen zu wuchern, entwickeln Ornamente, die keine direkte Rahmenfunktion mehr haben: Langgezogene, fast vollplastische Zweige, feingliedrige Ranken und Zerealmotive mit Grannen tragen zur Auflösung der äußeren Rahmenform bei. Flache, in der Form eines weichen Karnieses geschwungene, achsialsymmetrisch angeordnete Rocailles überdachen das Bildfeld wie ein Stück transponiertes Gebälk. An der Basis sind die zwölf Apostelbilder mit den Arkaden verankert durch Rocaillemotiv über den Spitzbogenscheiteln der gotischen Langhausarkaden (Abb. 54). Dem Spitzbogen ist ein Parabelbogen unterlegt. Die Hohlkehle zwischen dem Parabelbogen (Gurt) und dem Spitzbogen (Schild) ist ganz sparsam mit Stuckelementen belegt, damit die Stiffheit und gestreckte Kraft des gotischen Spitzbogens gebrochen werden, nicht aber seine Eleganz verloren geht. Demselben Zweck gilt die dreipaßförmige Öffnung, welche die Hohlkehle jeder Arkade unter dem Scheitel durchbricht. Sie wirkt wie eine Platzwunde in der Wand, aus deren Rändern Rocaillestoff herausquillt. Die Profileinfassungen sind umgebogen, abgebrochen. Wie Lava hat sich der Muschelstoff über Kehle und Wand ergossen, ist mit dem Rahmen des darüberliegenden Bildes verschmolzen und zu verschrundeter, kristallharter Masse erstarrt²⁹. Mit der Erfindung dieser Dreipaßform gelang es dem Stukkateur, die jochbildende Wirkung der Spitzbogen durch eine stär-



Abb.57 Chor Nordwand: Basismedaillon am Rahmen des zweiten Wandgemäldes von Osten, 1754

ker vereinheitlichende, von Joch zu Joch führende gleitende Bewegung zu unterlaufen. Es ist bezeichnend für die Säckinger zweite Barockisierungsphase, daß die skandierenden Elemente nicht unterdrückt (vielleicht sogar im Sinne der ersten Barockisierung noch ausgebaut), aber durch einige wenige geschickte Erfindungen um ihre ursprüngliche Wirkung gebracht und einer neuen Gesamtidee dienstbar gemacht werden.

Aus dem Studium der Wandgliederung (Abb.52) ergeben sich Rückschlüsse auf die Baugeschichte des Fridolinsmünsters. Für die Stuckierung, deren primäre Aufgabe darin bestand, die großen Wandflächen zwischen Fenstern und Arkaden zu gliedern und von den Arkaden zum Gewölbe zu vermitteln, boten sich verschiedene Dekorationsmodi an. Feichtmayr entschied sich für eine betonte Vertikalgliederung mit Pilastern als Rahmen und mit Fenstern, Bildfeldern und Durchbrüchen über den Arkadenöffnungen als Füllungen. Dies muß einigermaßen überraschen: Hätte er nämlich auf Pilaster verzichtet und die Apostelbilder statt auf den Fensterachsen über den Pfeilern angeordnet³⁰, so hätte er nicht nur eine stärkere Auflockerung der Wand erreicht, sondern sich gleichzeitig der Schwierigkeit entbunden, Arkadenscheitel und Fenster, die nicht auf der gleichen Achse liegen, in diese streng vertikale Ordnung einzugliedern. Die Fenster – stehende Rechtecke, die oben und unten um je einen leicht eingezogenen Halbkreis erweitert sind – entsprechen formal denen von 1698/1702 in den beiden Oktogonalkapellen. Da

ihre Achse mit der Arkadenachse nicht übereinstimmt, kann man sich vorstellen, daß ältere, wohl noch gotische Fenster 1698 unter Michael Widemann einseitig erweitert und in dieser Form 1752 übernommen wurden³¹. Wer sich an Ort und Stelle oder besser anhand einer von erhöhtem Standort aufgenommenen Photographie überlegt, was der Stukkateur alles vorkehrte, um die divergierenden Achsen der Arkadenscheitel und der Langhausfenster optisch in Übereinstimmung zu bringen, wird gerade anhand solcher handgreiflicher Überlegungen feststellen können, daß hier ein gewandter und erfahrener Trupp an der Arbeit war. Der Akkord von 1752 schließt mit dem Nachsatz «Von der zue machenden Arbeith würdt Herr Feichtmayr einen Riß verferthigen, deme von- oder zuezuthuen das fürstl. Stüfft sich reservieret. »³². Daraus wird ersichtlich, daß bei Vertragsabschluß noch kein bindender Entwurf für die Stuckierung vorlag, daß sich das Stift aber auch ausdrücklich vorbehield, Modifikationen daran vorzunehmen, ja vielleicht sogar sein Einverständnis von Auflagen abhängig zu machen. Wenn die Fenster aus der ersten Barockisierungsphase übernommen sind, so kann man sich fragen, ob nicht die alte Wandgliederung in den Pilastern über den Pfeilern und den großen Gemälden über den Arkadenöffnungen nachwirkt. Der Apostelzyklus weist als Motiv ebenfalls eher ins 17. Jahrhundert.

Feichtmayr erweist sich als Meister in der Gliederung und Gestaltung des Raumes durch plastische Elemente. Seine Flexibilität zeigt sich darin, daß er Möglichkeiten

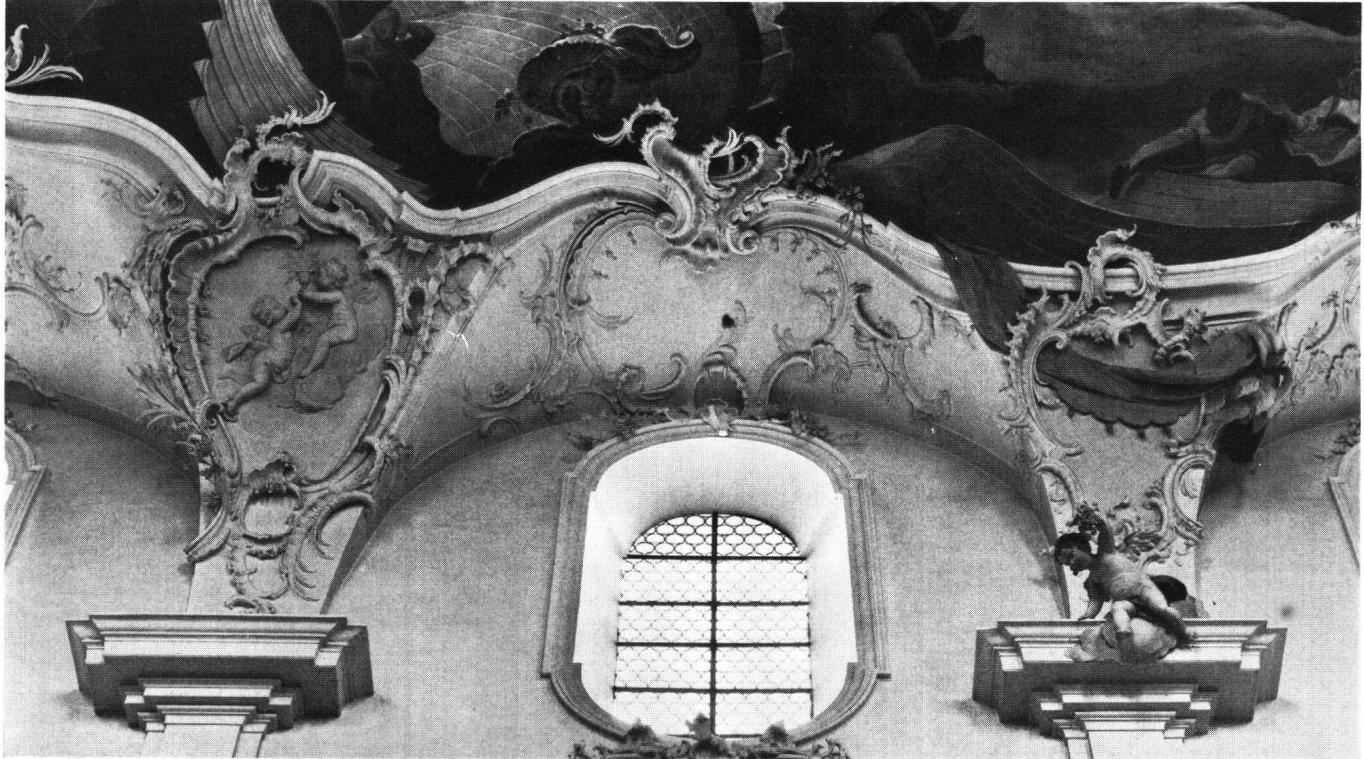


Abb. 58 Langhaus Südseite: Ansatz der Gewölbe im dritten Joch von Osten, 1752/53

und Bedürfnisse, die sich erst im Verlauf der Arbeiten ergaben, erkannte und in sein Konzept miteinbezog. Die separate Bezahlung für die Öffnungen in den Arkadenbögen weist jedenfalls auf eine Planerweiterung, die mit dem Stift besprochen war und als zusätzliche Leistung auch separat honoriert wurde²⁹.

Mit der Durchbrechung des Kehlscheitels und der Kaschierung des Spitzbogens, mit dem Einbeziehen der breit konturierten Spitzbogen in die einheitliche, durch Schafringe betonte Sockelzone der Oberwand, anderseits durch das betonte Hervorheben des schmalen, scharf gespannten Parabelbogens erreicht Feichtmayr, daß der Parabelbogen als ursprüngliche, tragende Form, der Spitzbogen als Schmuckelement wirkt. Die straff angespannte Haut in der Kehle ist gleichsam geplatzt, als der innere Korbbogen noch stärker angespannt und zum Spitzbogen umgestaltet wurde. Feichtmayr hat die Oberwand in drei Zonen gegliedert, in die Zone der Fenster und Gewölbefüße, eine mittlere Zone der Apostelbilder und die Sockelzone, von der eben die Rede war. Er verklammert die drei Register untereinander durch Verwendung verwandter Formelemente und wertgleicher Farben an Punkten, die sich zu gleichschenkligen Dreiecken verbinden lassen. Solche Dreiecke überschneiden sich mit den Spitzen: Die Rocaillerahmen auf den Gewölbefüßen und um die Apostelbilder bilden in jedem Joch ein auf der Spitze stehendes Dreieck. Ihnen antwortet eines, das gebildet wird aus den jochrahmenden Obergadenfenstern, wobei hier den

reichen, irrational verspielten Rocaillelementen der gebaute und aus orthogonalen Gliedern zusammengesetzte, letztlich aus klassischem Aufbau ableitbare Kanon entspricht.

Die Dreiteiligkeit des Wandaufbaus wird auf verschiedene Art betont: durch den Grad der Plastizität der Teile (stark plastische Gewölbefänger – flache Pilaster – rundplastische Pfeiler) oder durch eine Abstufung in bezug auf Größe und Lichtwirkung (kleine, helle Fenster – größere, weniger helle Apostelbilder – sehr große, noch dunklere Arkadenöffnungen). Die vertikale Gliederung wird mit einer horizontalen verschränkt. Ihre Grenzen verlaufen auf der Höhe des Architravs und der Verklammerungen von Fenster und Rahmen (oben) und über dem Arkadscheitel (unten), hier an den Schäften der Pilaster auch mit einer anstuckierten Zwinge angezeigt.

Feichtmayrs zweiter Vertrag:

Chor

Feichtmayr stuckierte abmachungsgemäß in den Sommermonaten der Jahre 1752 und 1753 Mittelschiff und Seitenschiffe. Die Säckinger zeigten sich vom Resultat sehr befriedigt und bestätigten dem Stukkateur, er habe



Abb.59 Chor Nordwand: Putte mit Blütengirlande, 1754



Abb.60 Langhaus Südseite: Kartusche am ersten Gewölbeanfänger von Osten, 1752/53

«Erfahrenheit und sonderen Fleiß sathsambst dargethan, und die Stocadour-Arbeit zue all vollkommer und gnieder Zufriedenheit hergestellet»³³. Nicht mehr zufrieden war man im Stift nun aber offenbar mit der hochbarocken Ausstattung des Chores, die vom Brand verschont geblieben war. Während das Laienhaus «auf die beste Art und neuiste Fasson verfertiget» war, galt der hochbarocke Stuck offenbar bereits als altmodisch³⁴. Ein Qualitätsunterschied dürfte kaum bestanden haben, jedenfalls wenn die Ausstattung der Stiftskirche derjenigen der Oktogonalkapellen entsprach. Vor seiner Abreise ins Winterquartier wurde mit Feichtmayr ein zweiter Akkord geschlossen (28. Oktober 1753), der den Stukkateur zur Neustuckierung des Chores verpflichtete³⁵. Im April des folgenden Jahres erschien der Trupp³⁶ erneut in Säckingen, um «das alte Gips und den Bestich, wo nöthig, vollkommen ab[zu]schlagen».

Das Arrangement von Stuck und Deckenmalerei entspricht – wie vom Stift gefordert – der Dekoration im Mittelschiff: In der Längsrichtung aufeinanderfolgende Gemäldefelder werden von stark plastischen, über Gebälksegmenten ansetzenden Kartuschen gestützt und mit

Rocailleornamenten untereinander und zur Wandzone in Beziehung gebracht. Dennoch geht von der Dekoration eine andere Wirkung aus, was sich mindestens teilweise aus der Verschiedenheit der architektonischen Voraussetzungen in Chor und Schiff erklären lässt. In kurzen Abständen aufeinanderfolgende, breite Fenster schneiden mit hochgestelzten Stichkappen in die Tonne ein und verhelfen dadurch dem Gewölbeansatz zu einer bewegten Rhythmisierung. Der Stukkateur unterstreicht sie und verleiht der Gewölbestruktur in der Rahmenzone der Gemälde eine solche Dynamik, daß der Freskant die stukkierten Gurten ganz selbstverständlich durch gemalte Architekturmotive weiterführt. Auch in einzelnen Figuren, in der Drapierung ihrer Gewänder werden die von den Pilastern wie aus Kelchen aufstrahlenden Kraftlinien aufgenommen und in den Gewölbescheitel weitergeführt, wo sie mit denen der Gegenseite zusammentreffen. So entsteht ein gliederndes Netz von Graten und Nerven im Sinne eines Kreuzgewölbes. Es scheint, als ob der Stukkateur die Struktur der gotischen Gewölbe seiner Dekoration als Raster unterlegt und seinen eigenen Intentionen dienlich gemacht hätte.

Schon der gotische Bau hatte ähnliche Lichtverhältnisse geschaffen, wie der Barockraum sie fordert: Im Gegensatz zum Langhaus strahlt das Chor in hellem, flutendem Licht. Als wesentlicher Faktor trägt das Licht zur Gliederung bei. Die zahlreichen Gewölbesegmente von mannigfacher Form und Ausgestaltung werden ungleichmäßig belichtet. Das Licht steigert die plastische Wirkung von Elementen des Stucks, die durch Arrangement und Grad ihrer Plastizität als Hauptmotive hervortreten. Die beiden westlichen Paare der je fünf Fenster an den Längswänden des Chores setzen wegen der Oratorien über den Anbauten im Norden und Süden so hoch an, daß wie im Langhaus ein dreiteiliger Wandaufbau möglich ist (Abb.56). Zwischen die Pilaster sind Bildfelder mit plastisch hervortretenden Giebeln und geweiteter Basis in die Wand eingelassen. Das Basismedaillon mit einem Puttenkopf vor einer plastischen Muschel (Abb.57) verklammert den Roccaillerahmen mit einem Profilstab, der die untere Begrenzung der Wanddekoration bildet. Er verläuft waagrecht unterhalb der Konsolkapitelle der Pilaster und krönt dazwischen mit flachem Bogen die Betlogen. Ein zweiter, parallelaufender Profilstab trennt sich vor den Öffnungen zu den Oratorien vom oberen, stärker profilierten Stab und wirkt als Scharnier, an dem die Logenkästen gleichsam beweglich frei schwingen. Durch ihre stuckierten Vorderseiten werden ihre Brüstungen als Teile des oberen, durch Malerei und Stuck gegliederten Registers charakterisiert, an das sie wie Sänften angehängt erscheinen. – Die Flächen der drei im Osten anschließenden Fensterpaare sind bis auf die Kronmotive der Logenöffnungen heruntergezogen. Die Differenzierung in Wandgliederung und Belichtung hebt das eigentliche Sanktuarium mit dem Hochaltar hervor.

*

Die neuere Forschung hat gezeigt, daß Rokokostuck Wesentliches zum Verständnis des 18.Jahrhunderts beizutragen vermag³⁷. Die Rocaille ist Leitmotiv des Stils; der Natur durch ihre Genese verbunden, gehört sie nach ihrem Charakter in einen Zwischenbereich von Fauna und Flora; sie ist Motiv, zugleich auch Ornamentstoff von unbegrenzter Variabilität in bezug auf Form und Materialcharakter. Dank dieser Eigenschaft ist sie idealer Träger des Genre pittoresque, jenes phantastischen Scharadenstils, in dem die Empfindungen der Zeit auf vollkommene Weise zum Ausdruck gebracht werden. Pflanzliche Motive wie Blüten, Früchte, Ranken und Zweige sind durch ihre Farben in ihrer imitativen-naturalistischen Wirkung zurückgedämmt. Sie vereinigen sich mit Rocailles, aus Organischem gewordenen anorganischen Gebilden, Stalaktiten- und Muschelformen von schillernder Vielfalt, zu einem ornamentalen Ganzen von geheimnisvoll-paradiesischer Stimmung. Im Bereich der stuckierten Dekoration bleibt diese Paradiesstimmung Assoziation, Anspielung

auf das himmlische Paradies. Sie bereitet den Betrachter auf die Deckengemälde vor, die den Blick in den Himmel freigeben.

Stuckornamente konzentrieren sich an Nahtstellen und Übergangszonen; das läßt sich überall im Raum feststellen, auch am Verhältnis der Stukkatur zur Malerei, zur Plastik und zur beweglichen Ausstattung. Die Rocaille, die sich selbst in ständiger Metamorphose befindet und ihrem Charakter nach in einen Zwischenbereich gehört, ist aufgrund ihrer Wandlungsfähigkeit dazu prädestiniert, Zonen des Übergangs zu gliedern und zu gestalten. In Säckingen wird dies am Ansatz der Gewölbe besonders deutlich. Hier ist der Stuck am dichtesten, sind die Motivkombinationen und Rocaillemodifikationen am vielfältigsten. Seine Rolle als Vermittler am Übergang von Bild und Architektur wird hier offensichtlich.

Programm der Putten- und Symbolkartuschen: Kartuschen von differenzierter Form rahmen Binnenflächen von Oval- oder Schildform mit stuckierten Reliefs oder vollplastischen Einzelmotiven. Im Schiff sind Putten über paillettenartig gestaffelten Wolken mit à jour gearbeiteter Blütenranke (Abb.60) dargestellt und Puttenpaare – ebenfalls in flachem Relief – mit Symbolen der Tugenden (Abb.61) Hoffnung (Anker), Liebe (Herz), Glaube (Kelch und Hostie, Abb.58) und Gerechtigkeit (Waage und Schwert). Im Chor folgen einander Kartuschenpaare mit kleinen Bäumen, mit vollplastischer Blütenranke (Abb.62), Putten mit den Insignien der Äbtissin (Krone und Zepter) und ein Kartuschenpaar mit einem mächtigen Muschelkamm als Füllung (Abb.59).

Unterschiedliche Materialien differenzieren zwischen verschiedenen Realitätszonen: Wände und Fenster gehören zum Bereich der erdnahen Zone. Gewölbeansatz und Gewölbeflächen, die außerhalb der Deckenmalereien liegen, sind durch die Stukkatur bereichert; auch die polychrome Fassung des Stucks zeichnet diese zweite Zone gegenüber dem irdischen Weiß der Wände ab. Die Deckengemälde mit ihren Bernsteintönen schließlich sind krönender Abschluß dieser hierarchischen Dreiteilung.

Am Beispiel der Langhausdekoration haben wir auf die verschränkte Kompositionweise der Hauptmotive von Stuck und Malerei hingewiesen. Das Arbeiten mit Gegenatzpaaren wird auch in der farbigen Behandlung deutlich, so im extremen Gegensatz der verhaltenen, eher kalten und stumpfen Poly- oder eher Monochromie der reinen Rokokostukkatur zu den vielfältigen warmen und dunklen Tönen der Bilder. In den Deckengemälden Spieglers herrscht eine breite Skala von Brauntönen vor, die auf der Palette des Stukkateurs nicht vorkommen. Der Stuck in den Gewölben ist in ein kühles Graugrün gefaßt, von dem sich ganz wenige antirealistisch gelb-ocker gefärbte pflanzliche Motive abheben. Die ebenfalls dunkeltönigen Apostelbilder sind von Rocailleornamenten in stumpfem Grauosa gerahmt; pflanzliche Attribute sind hier graugrün. Abgesehen von zarten Farbverbindungen

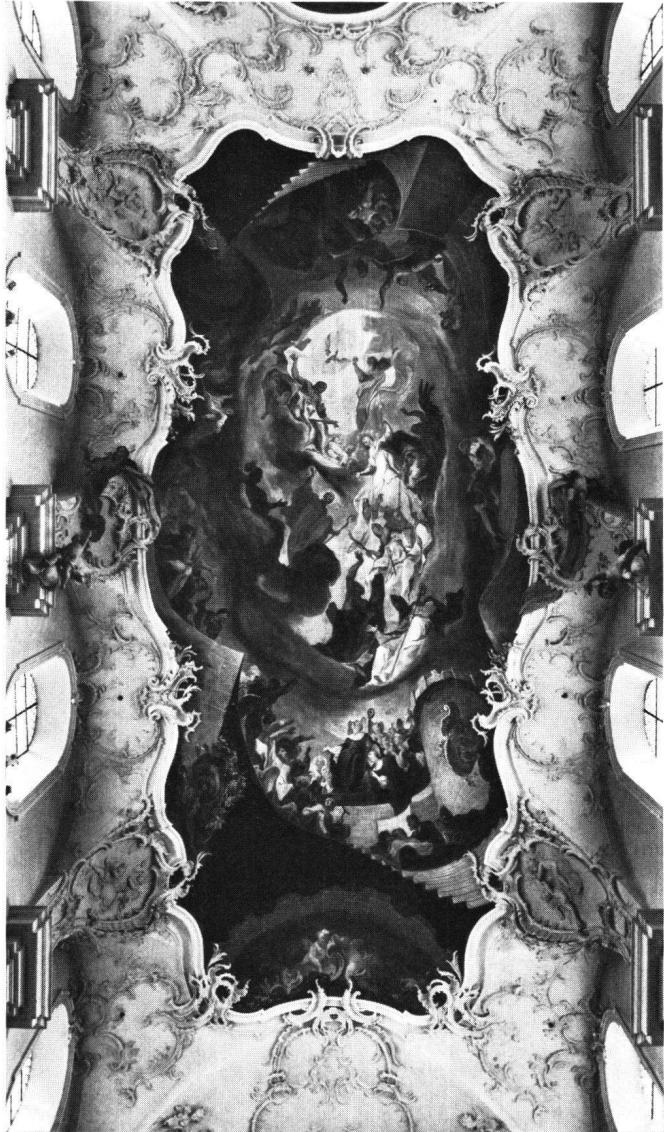


Abb.61 Langhaus: Mittelteil des Gewölbes, 1752/53

im ornamentalen Bereich – das Grau der Gewölbeornamente etwa wird über die Pilasterkapitelle und die Attribute der Gemälderahmen an die Konsolkapitelle über den Oktogonalpfeilern weitergegeben – sorgen einzelne Kartuschen des Gewölbes für optische Beziehungen.

Durch die farbige Behandlung heben sich die Reliefs in den Kartuschen an den Gewölbefüßen vom ornamentalen Stuck an Gewölbien und Wänden ab³⁸. – In den beiden äußersten Kartuschenpaaren im Westen und im Osten (Abb. 60) agieren naturalistisch bemalte Putten mit roten und blauen Lendentüchern vor einem senfgelben Grund. Sie halten Blütenschnüre in ihren Händen, die sich durch kopierende Farben von den pflanzlichen Motiven des Ornamentes unterscheiden. Die starken Farben verändern den Materialcharakter der Kartuschenfüllungen. Sie ge-

ben den Reliefs den Charakter von Emailarbeiten, die als Kostbarkeiten in die Dekoration eingelassen sind.

Wie Appliken wirken auch die Bildfelder der Kartuschen in den Diagonalen des Hauptgemäldes (Abb. 53, 58). Die Reliefs scheinen aus einem Stein mit verschiedenfarbigen Schichten geschnitten. Alles Erhabene – Putten, Attribute und Wolken – ist hellgrau, die zweite, untere Schicht türkisfarben. Sie assoziieren die Vorstellung von Gemmen in einer schweren Rocaillefassung.

Motive, Relief und Polychromie machen die Email- und Gemmenmedaillons zu Vermittlern zwischen Decke und Wand; sie schaffen optische Beziehungen von den Deckengemälden zu den Bildfeldern der Wandzone, mit denen sie wesensverwandt sind: Auch die Apostelbilder sind Schmuckstücke vergleichbar, erinnern mit ihren dunklen, tiefen Farben an Halbedelsteine wie Rauchquarz und Goldtopas. Eingebunden in ein kompliziertes Gefüge von reich bewegten, aber durch ruhige Farben in ihrer optischen Wirkung zurückgebundenen Ornamenten haben diese Farbakzente den Charakter von solistisch verwendeten, den Gesamtklang der Dekoration bereichernden Stimmen und damit ein ähnliches Verhältnis zum Kontext wie Appliken, Kristalle, Edel- und Halbedelsteine, Gemmen und Emailmedaillons, bunte Einlagen an Augsburger Rokokomonstranzen.

Freskant und Stukkateur schaffen Verbindungen spezifischer Art an mehreren Stellen in der Übergangszone von Stuck und Malerei. Durch Vermischung von Stuck und Malerei werden die Realitätsgrenzen verwischt. Am Kar-

Abb.62 Chor Nordseite: Kartusche am zweiten Gewölbeanfänger von Westen, 1754



tuschenpaar in der Mittelachse des Langhauses (Abb. 58) halten vollplastische Putten die Zipfel des stuckierten Vorhangs, der die Öffnung zum Himmel verdeckt hatte. Als Ministranten des Himmels haben sie das Wunder vollendet, den Vorhang aufgezogen, so daß ihre himmlischen Gefährten aus der himmlischen Bühne heraustreten, wo sie sich wie in der Proseniumszone des Theaters in einer Art Vorhimmel bewegen können. Die vollplastischen Putten, die über dem Gebälk auf Wolken schweben, sind plastisch gewordene Teile des Deckengemäldes. Darauf weist ihre polychrome Fassung hin, die eine direkte Verbindung zwischen den Gemälden an Wänden und Decke schafft und die Putten einem eigenen Realitätsbereich zuordnet. Er unterscheidet sich deutlich von dem der Puttenköpfe oder Puttenreliefs, die aufgrund ihrer graugrünen oder rosa Färbung als Ornamentmotive charakterisiert sind³⁹. Anderseits stellt der Freskant in seinen Gemälden einzelne Motive dar, als ob sie stuckiert wären, selbst dann, wenn wir nach vergleichbaren Stuckgruppen vergeblich suchen. Durch gelbliche Grisailletöne hebt sich zum Beispiel eine Figurengruppe an der Basis des Hauptbildes im Chor (Abb. 55) von der allgemeinen

Farbstimmung des Freskos ab: Der Maler hat eine Stuckplastik ins Bild gemalt.

Mit Hilfe von Putten bindet der Stukkateur auch einzelne Altäre in die Dekoration ein; dies ist zu beiden Seiten des Choreingangs deutlich sichtbar: Die geflügelten Putten, die vor dem strahlenden Weiß der Wand schweben, sind aufgrund ihrer auffällig dunkeln, rotbraunen Fassung Bestandteile der benachbarten roten Stuckmarmoraltäre. So schaffen auch die Putten auf dem Gebälk des Chores (Abb. 59) direkte Beziehungen zur Plastik des Hochaltares.

In Säckingen, einer im Vergleich etwa zu bayerischen Beispielen eher zurückhaltenden Barockisierung, zeigt sich exemplarisch die bedeutende Rolle des Stukkateurs als des großen Ordners. Vom Teamgeist von Maler und Stukkateur hing das harmonische Zusammenklingen aller Elemente, des gesamten Raumes zu einer künstlerischen Einheit ab. Daß Johann Michael Feichtmayr und Franz Joseph Spiegler dazu fähig waren, hatten sie schon in Zwiefalten bewiesen. Es weist auf die umsichtige Planung des Stiftes hin, wenn es diesen Umstand bei der Berufung der Künstler berücksichtigte⁴⁰.

ANMERKUNGEN

¹ In Neresheim ließ der Abt 1691 sämtliche farbigen Fenster ausbrechen, bevor Stukkateure und Maler die gotische Klosterkirche «aus ihren Alterthumben in die schönst Gepeu» zu verwandeln begannen.

PAULUS WEISSENBERGER, *Baugeschichte der Abtei Neresheim*, Stuttgart 1934, S. 42 (= Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte, Bd. 24).

² Vgl. zur Bedeutung des Lichtes im Barockraum: CARL LAMB, *Die Wies*, München 1964, besonders S. 87ff. Dort Verweise auf weitere Arbeiten zum Thema (S. 119).

Das Photographieren von Stuck ist deshalb problematisch, weil in einem in Bewegung befindlichen Modifikationsprozeß ein einzelner Zustand festgehalten ist. Dem Betrachter der Aufnahme wird ein (oft zufälliger) Ausschnitt als Bild des Ganzen vor Augen geführt. Besonders verfälscht wiedergegeben ist Stuck auf Photographien, die mit künstlichem Licht aufgenommen wurden.

³ Auswahl von neueren Arbeiten, die sich umfassend mit Stuckfragen beschäftigen:

HANS PETER LANDOLT, *Die Jesuitenkirche in Luzern. Ein Beitrag zur Geschichte der Frühbarock-Architektur und -Dekoration in der Schweiz*. Basler Studien zur Kunstgeschichte IV, Basel 1947. – MARTA VON KLEBELSBERG, *Stuckarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordtirol*. Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum in Innsbruck, Bd. 20–25 (1940–1945), Innsbruck 1948, und Bd. 27–29 (1947–1949), Innsbruck 1949. – JOSEFINA MARIA WIENERROITHER, *Steirische Innendekorationen von den ersten Deckengestaltungen italienischer Stukkateure im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert*. Diss., Graz 1953 (Ms.). – LUDWIG VON DÖRY, *Stukkaturen der Bandlwerkzeit in Nassau und Hessen*. Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. VII, Frankfurt am Main 1954. – ANNEDORE DEDEKIND,

Grazer Stuckdecoration des 18. Jahrhunderts. Diss., Graz 1957 (Ms.). – ERWIN SCHALKHAUSER, *Die Münchner Schule in der Stuckdecoration des 17. Jahrhunderts*. Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, Bd. 81/82 (1957), S. 1 ff. – *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, Bd. 2: *Gli Stuccatori dal Barocco al Rococò*, hg. im Auftrag der Società Comense von EDOARDO ARSLAN, Como 1964. – ALBERT KNOEPFLI, *Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst*. Festschrift Hans Burkard, Goßau 1965, S. 37ff. – CONSTANTINE PETER CURRAN, *Dublin Decorative Plasterwork of the 17th and 18th Centuries*, London 1967. – HELGA BAIER-SCHRÖCKE, *Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Schriften zur Kunstgeschichte 10, Berlin 1968. – KARL KOSEL, *Die Stukkaturen der Schmuizer-Gruppe, 1695–1725. Studien zur Vorgeschichte und Entstehung des Régenceornamentes in der Wessobrunner Stukkatorenschule und zur Stellung der Schmuizer in diesem Vorgang*. Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 59/60 (1969), S. 101 ff. – PETER VIERL, *Der Stuck. Aufbau und Werdegang erläutert am Beispiel der Neuen Residenz Bamberg*. Kunsthistorische Studien XLII, München 1969. – SIBYLLE EINBECK, *Stuck an Bauten Fishers von Erlach in Salzburg*. Diss., Salzburg 1970 (Ms.). – ARTHUR SALIGER, *Salzburger Stuckarbeiten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Diss., Wien 1970 (Ms.). – HEIDE VAGT, *Untersuchungen zum Werk Diego Francesco Carlones, o.O.* 1970. – ANDREAS F. A. MOREL, *Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz. Versuch einer Übersicht*. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 29 (1972), S. 176 ff. – ANDREAS F. A. MOREL, *Andreas und Peter Anton Moosbrugger. Zur Stuckdekoration des Rokoko in der Schweiz*. Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz 2, Bern 1973.

⁴ Die Stukkateure wurden gelegentlich vor ihrer Spezialausbildung einem Maurer in die Lehre gegeben. Sie waren dann

durchaus in der Lage, bei barocken Umgestaltungen älterer Bauten kleinere bauliche Veränderungen selbst vorzunehmen. Dies ist auch in Säckingen durch Quellen für Mitglieder der Familie Stihler (siehe unten) belegt.

Ein harmonisches Zusammenwirken von Baumeister und Stukkateur konnte wie bei Johann Michael Fischer und den Brüdern Feichtmayr zu Jahrzehntelanger Zusammenarbeit führen.

⁵ Die Stukkateure Andreas und Peter Anton Moosbrugger weisen in Wädenswil (1766/67) und Horgen (1780/81) auf die stützenlose Emporenkonstruktion hin, indem sie «abgebrochene» Rundpfleier an die Emporenunterseiten stuckieren. Abb. 57 und 113 bei MOREL 1973 (wie Anm. 3).

⁶ Vgl. zur Barockisierung auch MOREL 1973 (wie Anm. 3) S. 67, und Anm. 365, S. 131.

Beispiele: *Laufenburg*, Stadtkirche St. Johannes Baptist: spätgotisch, barockisiert 1750–1753. Lit. KARL SCHIB und EMIL MAURER, *Laufenburg*. Aargauische Heimatführer, Bd. 3. Aarau 1957. – *Rheinfelden*, Stiftskirche St. Martin: spätgotisch, barockisiert 1769–1772. – *Beromünster*, Stiftskirche St. Michael: romanisch, barockisiert 1691–1693 und 1773–1775. Lit. Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Luzern IV, Basel 1956, S. 18 ff.; zuletzt KATHARINA MEDICI, *Spätes Rokoko in der Stiftskirche Beromünster*. Unsere Kunstdenkmäler 25 (1974), S. 236 ff.

⁷ Für die großzügige Überlassung der Aktenauszüge danke ich Herrn Dr. Jehle verbindlich.

⁸ Münsterarchiv Säckingen, Schaffneirechnungen 1685/86, pag. 111; 1688/89, pag. 69 (Nov. 1688).

⁹ Generallandesarchiv Karlsruhe, Fasc. 280c (Beilage zur Kirchenbaurechnung 1701–1703): «daß mir endabenannten wegen in diesem 1701-ten Jahr mit denen unter meiner Inspektion gehabten Stuckhadoren gemachter Arbeit sowohl in der Kirchen oratorio, als Gängen mit 1425 fl. 24 xr samt 40 fl. Discretion oder Raiskösten, also in allem 1466 fl. 24 xr zu Handen geliefert und bezahlt worden seye, thue hirmit bester Maßen quidiren.

Ich Thomas Bader,
Ballier beckhen wie obsteht
ich Franz Schnell behkene wie
obsteht im Namen aller Gesöllen. »

¹⁰ Eine ähnliche Abstufung lässt sich im Relief beobachten: Die Plastizität der Ornamentik nimmt von unten nach oben zu: Sie ist auf des Betrachters Auge abgestimmt.

¹¹ Einzelne Blätter sind glockenförmig gruppiert und zu Ketten aneinander gereiht. Sie sind gegenläufig gerichtet, an den Seiten des Trapezes aufwärts, am oberen Trapezschenkel – von einem Kronblatt in der Mittelachse ausgehend – nach rechts und nach links. Eine Traubendolde ist das Zentrum, auf das die Blattstäbe von drei Seiten ausgerichtet sind.

¹² Im Stuck der beiden Säckinger Kapellen lassen sich auffällige Unterschiede beobachten: Der Akanthus der Südkapelle (Abb. 50) ist schwerer, fleischiger, die Gemäldefelder sind etwas kleiner und ermöglichen dadurch der Stuckornamentik, üppiger zu wuchern.

¹³ Säckingen, Münsterarchiv: Bauamtsrechnungen, Jahrzeitsrechnungen, Abteirechnung, Schaffneirechnungen, Ehebücher; Karlsruhe, Generallandesarchiv (Fragmente Münsterbau 1670–1754): Fasc. 279, 280, 280a–c (mit Beilagen).

Die Akten erwähnen oftmals «Stukkateure», nicht aber deren Namen. Es sind nachgewiesen: Schütz 1701; Kirchner 1706/07; Gigl 1707/08, 1715/16, 1720/21; Müller 1707/08, 1720/21; Johann Stihler 1708–1716, 1726/27, 1740/41; Caspar Stihler 1708, 1715–1732; Augustin Stihler 1742/43 und Georg Stihler 1749.

¹⁴ Säckingen, Münsterarchiv: Ehebücher.
«5.8.1701 Remigius Kramer, Bavarus Wessenbrunnensis,

et Susanna Hueberin ex eadem patria sponsalia celebraverunt, testibus: Josepho Salter et Christophero Schütz Bavaro Wessenbrunnensi.

Sponsus per tres fere annos Seggingae commorans quasi parochianus ibidem fuit. »

¹⁵ Sie arbeiteten in verschiedenen Räumen des Stifts, unter anderem in der Abtei, ferner in den Häusern der Kanoniker Heilmann, Pfeiffer, von Stuart, im Haus des Oberamtmanns und im Priesterhaus.

¹⁶ Lorenz Gigl war 1715/16 drei Tage lang im Haus des Pfarrers von Niedermumpf tätig (Schaffneirechnung 1715/16, pag. 83).

Caspar Stihler erhielt 1720–1722 verschiedentlich größere Zahlungen für Arbeiten im Pfarrhof Schupfart (Schaffneirechnung 1720/21, pag. 83, und 1721/22, pag. 83f. und 169).

Johannes Müller stuckierte 1753 das Chor der Kapelle von Obersäckingen (Bauamtsrechnung 1752/53, pag. 36).

¹⁷ Johannes Stihler, verheiratet mit Maria Elisabeth Elgg aus Säckingen. 1739 Zeuge bei der zweiten Heirat des Stukkateurs Laurenz Gigl. 1743 in Säckingen zum Rat gewählt. Stirbt in Säckingen am 1. Mai 1755. Drei Kinder, darunter Maria Dorothea (geb. 17. September 1715), welche am 1. März 1749 dem Stukkateur Johann Michael Hennenvogel die Ehe verspricht. Erstmals in den Säckinger Akten 1708 genannt. Mitarbeiter Baders 1698–1702 (?). Gesichert als Meister der Sebastians- und Fridolinssäule beidseits des Choreinganges, 1722–1724. Identität mit dem gleichnamigen Stukkateur, Sohn Simon Stihlers, zweifelhaft. Dieser war Anfang der 90er Jahre Schüler Giovanni Niccolò Pertis in Augsburg, wo Stihler auch 1698 eine Stadtbürgerin heiratete.

Caspar Stihler, verheiratet mit Verena Ringenmeyer von Säckingen. Wird 1733 Mitglied des Großen Rats. Stirbt in Säckingen am 21. Mai 1740. Fünf Kinder, u.a. Georg Adam (geb. 24. Dezember 1711), der 1749 für Stuckarbeiten in der Abtei Säckingen bezahlt wird (Münsterarchiv Säckingen, Schaffneirechnung 1749/50, pag. 79). Erstmals 1708 in den Akten genannt. Wie sein Bruder Johannes Mitarbeiter Baders (?). Arbeitete auch als Maurer (in den Quellen jedoch mehrheitlich als Stukkateur bezeichnet). Liefert am 8. Januar 1733 einen Entwurf für die Stuckierung der dortigen reformierten Pfarrkirche nach Brugg AG (Akkord mit J.J. Schärer von Schaffhausen). Stuck im Chor, 1738–1740 von Stihler, «der sich eng an die Arbeiten Schärers hielt» (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Aargau IV, Basel 1953, S. 284f.).

Augustin Stihler, «ein Stuckhador von Wessenbrunn aus Bayern». Ersucht um Aufnahme in das Säckinger Bürgerrecht, was am 3. Dezember 1753 vom Rat abgelehnt wird, da «auch ohne dem schon viele Stuckhador allhier sich befinden» (Stadtarchiv Säckingen, Ratsprotokolle, sub dato). Zu diesem Zeitpunkt lebte Johannes Stihler noch und war wohl auch noch Mitglied des Rats.

¹⁸ Georg und Simon Bader in Dillingen (Schloß) als Gehilfen Johann Schmuzers, Matthias Bader im Trupp Joseph Schmuzers in Zusamaltheim (1724). Simon Bader stuckierte u.a. 1702 im Kloster Muri AG (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Aargau V, Basel 1967, S. 336). In bezug auf den in Säckingen als Palier tätigen Thomas Bader blieben alle Nachforschungen ohne Erfolg.

¹⁹ GEORG HAGER, *Die Bauthätigkeit und Kunstpfllege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren*. Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte 48 (1893/94), S. 195–521: S. 505.

²⁰ Verheiratet mit Katharina Schütz (1670), vielleicht einer Verwandten des am 5. August 1701 in Säckingen als Trauzeuge auftretenden Christoph Schütz (vgl. Anm. 14).

²¹ Franz Xaver II Schmuzer (geb. 1713) finden wir wieder als Trauzeugen bei der zweiten Eheschließung (1743) des Stukkateurs Ferdinand Schnell (1707–1776), eines Sohnes von Franz Schnell (1675–1756).

- ²² Matthias I Schmuzer (1). Söhne von 1: Matthias II, 1634–1686 (2), Johann, 1642–1701 (3). Söhne von 3: Franz Xaver I, 1676–1741 (4), Joseph, 1683–1752 (5), und Ferdinand, geb. 1693. Sohn von 5: Franz Xaver II, geb. 1713.
- ²³ Wi[e]demann (1661–1703) leitete seit 1698 auch den Bau der Abtei Neresheim und reiste von dort wiederholt nach Eichstätt und Oettingen. Ab 1700 sind in Neresheim Stukkateure am Werk, die von Oettingen stammen, dort vorher gearbeitet hatten, oder die von Widemann in Eichstätt verpflichtet worden waren. Lit.: WEISSENBERGER (wie Anm. 1), S. 56 ff.
- ²⁴ Das Chor 1692/93 ausstuckiert durch Andreas Schmuzer und «dössen Vetter». Lit.: WEISSENBERGER (wie Anm. 1), S. 43.
- ²⁵ Schloß: Matthias Schmuzer, 1676 ff. Schloß und Kirche: «Augsburger Stukkateure», 1681 ff. Lit.: HANS KLAIBER, *Der fürstlich württembergische Baumeister Matthias Weiß*. Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N.F. 34 (1928), S. 100–117.
- ²⁶ HAGER (wie Anm. 19), S. 371; WEISSENBERGER (wie Anm. 1), S. 81 ff.
- ²⁷ NORBERT LIEB, *Feichtmayr*, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 5, Berlin 1961, S. 52–54 (S. 54), mit Literaturangaben.
- ²⁸ Der Vertrag ist im Wortlaut abgedruckt in diesem Heft bei FRIDOLIN JEHLE, Anhang III.
- Feichtmayr hatte im Februar die Brandstätte besichtigt, den Vertrag eigenhändig ausgefertigt und unterschrieben. Ein Entwurf lag bei Vertragsabschluß noch nicht vor, was für das Ansehen spricht, das der Stukkator damals genoß. Wahrscheinlich kam er von Augsburg, wo er den Winter, die Arbeiten in Zwiefalten unterbrechend, verbrachte. In Zwiefalten arbeitete Feichtmayr, wie später in Säckingen, mit dem Freskanten Franz Joseph Spiegler zusammen.
- ²⁹ Die Öffnungen in den Arkadenbögen waren im ersten Projekt nicht vorgesehen. Am 8. November 1752 wurden nämlich «Herrn Johann Michael Feichtmayer, Stocadeur von Augsburg, für die von Sr. fürstl. Gnaden ihm über den Accord bedungener durchbrochener Arbeit unter denen Bögen» 130 Gulden zusätzlich ausbezahlt. Münsterarchiv Säckingen, Bauamtsrechnung 1752–1755, pag. 71.
- ³⁰ Wie zum Beispiel 1770–1772 der Vorarlberger Stukkateur Johann Martin Fröwis (gest. 1795) in der Stiftskirche Rheinfelden AG.
- ³¹ Um 1750 würde man breite Dreipaßfenster erwarten. Wegen der Pultdächer über den Seitenschiffen war eine Verlängerung nicht möglich.
- ³² JEHLE (wie Anm. 28).
- ³³ Zweiter Akkord mit Feichtmayr vom 28. Oktober 1753. Vgl. F. JEHLE in diesem Heft, Anhang IV.
- ³⁴ Die Neustuckierung muß auch erstaunen, wenn man bedenkt, mit welch enormen Kosten die seit 1680 fast ununterbrochen andauernden Ausstattungsarbeiten verbunden waren. – In Steingaden zum Beispiel steht einer Rokokoausstattung im Schiff eine Stuckdekoration im Chor von 1660/1670 gegenüber.
- ³⁵ Vgl. in diesem Heft den Beitrag JEHLE, Anhang V.
- ³⁶ Feichtmayr war begleitet von zwei Palieren und sicher einer Reihe von weiteren Mitarbeitern. Es ist anzunehmen, daß Mitglieder der in Säckingen niedergelassenen Familien Stihler und Müller von ihm beschäftigt wurden (vgl. Anm. 17). Johann Michael Hennenvogel (1722–1808), ein gebürtiger Wessobrunner, erwarb 1748 das Säckinger Bürgerrecht. Er war in erster Ehe mit Dorothea Stihler, der Tochter des Stukkateurs Johannes Stihler, verheiratet (3. Januar 1749). Hennenvogel wurde Palier J. Michael Feichtmayrs. Er ist seit 1755 im Zusammenhang mit Arbeiten in der Stiftskirche genannt (Münsterarchiv Säckingen, Bauamtsrechnungen 1752–1755, pag. 78).
- Im August 1763 erscheint auch der in Laufenburg niedergelassene Vorarlberger Stukkateur Lucius Gambs in den Rechnungen (Münsterarchiv Säckingen, Schaffneirechnung 1763/1764, Beilage Nr. 18). Vgl. zu Hennenvogel und Gambs MOREL 1972 (wie Anm. 3), Anm. 75 und 81.
- ³⁷ So u.a. MOREL 1973 (wie Anm. 3), S. 37 ff. und 69 ff.
- ³⁸ Es war mir nicht möglich, Freilegung und Restaurierung des Stucks aus der Nähe zu verfolgen. Die Schilderung der Farbe geht von der Voraussetzung aus, daß der heutige Zustand dem ursprünglichen entspricht.
- ³⁹ Auch der vollplastische Cherub mit dem Pedum der Äbtissin im Chorbogenscheitel ist grau gefaßt, somit Bestandteil der ornamentalen Zone zwischen Himmel und Erde.
- ⁴⁰ Zehn Jahre nach Abschluß der Stuckarbeiten im Chor trat Johann Michael Feichtmayr ein drittes Mal in die Dienste des Stiftes: Am 20. Oktober 1765 wurde ihm aufgetragen, das Oratorium an der Südseite des Chores «nach dem allbereiths zum vierten Theil an der deckhen, bey denen fensteren, und wänden des oratoriis angebrachter zeichnung und Riß die Stuccadourarbeit durch erfahrene seine gesellen bestens- und auf das fleißigste herstellen zu lassen». Der Akkord wird im Generallandesarchiv Karlsruhe aufbewahrt und ist publiziert von KARL OBSER in der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 70, Neue Folge 31 (1916), S. 455.

LITERATUR ZU SÄCKINGEN

Stadt- und Stiftsgeschichte:

- KLEMENS SCHAUBINGER, Geschichte des Stifts Säckingen. Einsiedeln 1852.
- OTTO BALLY, Das Damenstift Säckingen. Aarau 1884.
- ALOIS SCHULTE, Gilg Tschudi, Glarus und Säckingen. Mit Exkurs: Die Anfänge des Klosters Säckingen. In: Jahrbuch für Schweizer Geschichte 18 (1893), S. 134–152.
- JOS. ARNOLD CLAUDIO MALZACHER, Geschichte von Säckingen und nächster Umgebung. Säckingen 1911.
- FRIDOLIN JEHLE, Die Geschichte des Stifts Säckingen. I. Teil. Säckingen 1969 (Archivausgabe, vervielfältigtes Manuskript).

St. Fridolin:

- BALTHER, Vita S. Fridolini, 10. Jahrhundert. Editionen: Acta Sanctorum, Martius, Bd. I, S. 433ff., 1685 durch die Bollandisten Henschenius und Papebrochius. – Quellensammlung zur Badischen Landesgeschichte, Bd. I, S. 4–17, Karlsruhe 1848. Durch Josef Mone. – Monumenta Germaniae historica, Scriptores rerum Merovingicarum, Bd. III, S. 350–369. Hannover 1896. Durch Bruno Krusch.
- HERMANN LEO, Der heilige Fridolin. Freiburg i. Br. 1886.
- E. A. STÜCKELBERG, Von St. Fridolin. In: Freiburger Diözesan-Archiv 31 (1903), S. 361–364.
- ADOLF REINLE, Zur Ikonographie des heiligen Fridolin. In: Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus 55 (1952), S. 222–245.
- MARGRIT KOCH, St. Fridolin und sein Biograph Balther. Irische Heilige in der literarischen Darstellung des Mittelalters. Reihe: Geist und Werk der Zeiten, Heft 3. Zürich 1952 (Diss., Universität Zürich).
- MEDARD BARTH, St. Fridolin und sein Kult im alemannischen Raum. In: Freiburger Diözesan-Archiv 75 (1955), S. 112–202.
- FRIDOLIN JEHLE, St. Fridolin, sein Werk und seine Verehrung. Säckingen 1968 (Archivausgabe, vervielfältigtes Manuskript).
- BERTHE WIDMER, Die Vita des heiligen Fridolin. In: Jahrbuch

des Historischen Vereins des Kantons Glarus 65 (1974), S. 100–190. (Bringt die lateinische Vita zusammen mit einer deutschen Übersetzung und historischem Kommentar.)

Bau und Ausstattung des Münsters:

- FR. X. KRAUS, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Bd. III (1896), S. 45–48.
- W. A. TSCHIRIA, Säckingen und sein Fridolinsmünster. In: Badische Heimat 19 (1932), S. 53–66.
- FESTSCHRIFT zur 1400-Jahr-Feier des St.-Fridolins-Festes zu Säckingen am Rhein. Säckingen 1938. Mit Beiträgen von Fridolin Jehle, u. a. Der Wiederaufbau des im Jahre 1751 abgebrannten St.-Fridolins-Münsters.
- JOSEF SAUER/LUDWIG HERR, St.-Fridolins-Münster in Säckingen. Kleiner Kirchenführer. München 1936, 2. Aufl. 1956, 3. Aufl. in Vorbereitung.
- L. SCHÜRENBERG, Der Anteil der südwestdeutschen Baukunst an der Ausbildung des salischen Stiles. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 8 (1939), S. 249, speziell S. 262–265.
- ADOLF REINLE, Der Schatz des Münsters zu Säckingen. In: ZAK 10 (1948/49), S. 131–152.
- FESTSCHRIFT 600jähriges Weihejubiläum des Münsters von Säckingen. Säckingen 1960. Mit Beiträgen von Fridolin Jehle, Zur Baugeschichte des Münsters, und Hugo Herrmann.
- FRIDOLIN JEHLE, Der Anteil des Fricktals am Münsterbau zu Säckingen. In: Der Fricktaler, 25. Mai 1960.
- VORROMANISCHE KIRCHENBAUTEN. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Bearbeitet von Friedrich Oswald, Leo Schaefer, Hans Rudolf Sennhauser. München 1966–1971. S. 290–291, Artikel Säckingen von Oswald.

ABKÜRZUNGEN

- GLA = Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe (verwahrt den Grundstock des Stiftsarchivs)
- MA = Münsterarchiv Säckingen (verwahrt einen Teil des Stiftsarchivs)
- ZAK = Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte

ABBILDUNGSNACHWEIS

Heft Nr. 1, 1975, S. 1–106.

Photographien: Verlag Karl Alber GmbH (= Bildverlag Freiburg im Breisgau), Abb. 7. – Franz Dieth, Bregenz, Abb. 19. – Festschrift zur 1400-Jahr-Feier des St.-Fridolins-Festes zu Säckingen am Rhein, Säckingen 1938, Abb. 101. – Foto Forstmeyer, Säckingen, Abb. 1, 2, 15, 20, 21, 25–33, 36, 41, 42, 44, 66–81, 87–91, 109–111. – Gemona del Friuli, Fotolaboratorio «Di Piazza», Abb. 83. – Foto A. Hidber, Zurzach, Abb. 43, 48, 49, 51–64. – Foto Huber (heute Foto Spinner), Säckingen, Abb. 14, 16, 24, 34, 45, 65, 86. – Foto B. Johannes, Merano/Meran, Abb. 82, 84. – Beatrice Keller, Kunstgeschichtl. Seminar der Uni Zürich, Abb. 4. – Restaurator Hans-Peter Kneer, Munderkingen/Donau, Abb. 98. – Dr. Andreas Morel, Basel, Abb. 50. – Prof. Dr. Adolf Reinle, Pfaffhausen, Abb. 8, 35, 38. – Säckinger Museum, Abb. 99, 100, 104. – Schaffmaier Studio, Wehr (Baden), Abb. 22, 37, 46, 47, 92–96, 97a, 97c. – Verlag Schö-

ning & Co., Lübeck, Abb. 6. – Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Film Nr. 2902, Aufnahme Dr. Lucas Wüthrich), Abb. 17, 97, 97b; nach Originalradierung von M. Merian d. Ä. (aus «Topographia Alsatiae»), Abb. 3. – Foto Spinner, Säckingen, Abb. 18, 40, 107, 108. – Photo Vieweg, Säckingen, Abb. 39. – Württembergische Staatsgalerie Stuttgart, Abb. 85. *Pläne:* Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, Abb. 102, 103. – Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Freiburg i. Br. (Aufnahme Horucka), Abb. 105, 106. – Prestel-Verlag München, aus: «Vorromanische Kirchenbauten», 3. Lieferung, 1971, S. 291, Abb. 9. – Nach zeichnerischen Vorlagen von Prof. Dr. Adolf Reinle, Pfaffhausen, Abb. 5, 10–13. – Schweizerisches Landesmuseum Zürich, nach Zeichnung von Paul Kneuss, Abb. 92a. – Staatliches Hochbauamt Konstanz, Abb. 112.