

**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:** 44 (1987)

**Heft:** 3

**Artikel:** Die Plastik der Spätgotik in der Schweiz : Geschichte und Stand der  
Forschung

**Autor:** Sladeczek, Franz-Josef

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-168867>

### **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:** 04.04.2026

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

# Die Plastik der Spätgotik in der Schweiz

Geschichte und Stand der Forschung

von FRANZ-JOSEF SLADECZEK

«Die Erforschung der schweizerischen Plastik ist bis heute auf weiten Strecken ein unerledigtes Traktandum unserer Kunstgeschichte geblieben... Zu den dunkleren Distrikten auf dem Gebiet der schweizerischen Plastik zählt das 15. Jahrhundert.»<sup>1</sup>

Mit diesen Worten charakterisierte seinerzeit PAUL HOFER die Situation der Forschung zur schweizerischen Plastik, insbesondere zur Spätgotik, und versuchte gleichzeitig damit auf die Schwierigkeiten hinzuweisen, die die einheimische Kunstgeschichte damals offensichtlich mit diesem Forschungszweig gehabt hatte. Unterdessen sind mehr als 50 Jahre vergangen: Ein halbes Jahrhundert Kunstgeschichtsforschung in der Schweiz, über die Schweiz. Welchen Stellenwert hatte die spätgotische Plastik für die hiesige Forschung seither? blieb ihre Erforschung nach wie vor ein Desiderat der schweizerischen Kunstgeschichte? Nachfolgender Beitrag versucht dazu eine Antwort zu geben.

## I

Obschon erste Ansätze bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachweisbar sind<sup>2</sup>, setzte eine kontinuierliche Beschäftigung mit der spätmittelalterlichen Plastik der Schweiz doch erst mit Beginn unseres Jahrhunderts<sup>3</sup>, namentlich mit den 20er Jahren<sup>4</sup>, ein. Gleich zu Beginn dieser Dekade zeigte das Kunsthaus Zürich eine Ausstellung, die erstmals eine Anzahl inländischer Bildwerke aus der Zeit der Spätgotik präsentierte. Die im September 1921 eröffnete Ausstellung «Gemälde und Skulpturen (1430–1530)»<sup>5</sup> bildete den eigentlichen Auftakt für das nun verstärkt einsetzende Interesse an der einheimischen Plastik des Spätmittelalters.

Auf Anfang September 1931 erschien in der Neuen Zürcher Zeitung ein längerer Beitrag von WALTER HUGELSHOFER<sup>6</sup>, der einen Überblick über die künstlerischen Zentren spätgotischer Plastik in der Schweiz zu geben versuchte. Bereits zu einem früheren Zeitpunkt hierzu referierend<sup>7</sup>, wandte sich HUGELSHOFER nun in diesem Artikel gegen die allgemein verbreitete Ansicht, die Schweiz besässe «überhaupt keine einheimische Plastik von nennenswertem Rang. Und noch das wenige, das man grossmütig als schweizerisch gelten liess, hielt man für Arbeit von auswärtig zugewanderter Meister. Die Schweiz wurde von den Schweizern selber unrühmlich zur kolonialen, vom Ausland

beherrschten künstlerischen Provinz degradiert.» Und er urteilte: «Wer so denkt, misskennt die gesamtdeutsche spätgotische Organisation des Kunstwesens und unsere eigenen kulturellen Verumständungen.»

Deutlicher war das Bewusstsein für die künstlerische Eigenständigkeit und Wertschätzung der einheimischen Plastik bis dahin nicht gefasst worden.

Neben HUGELSHOFER erhielt die Forschung um die einheimische Plastik auch durch LUISE BÖHLING<sup>8</sup>, ERWIN POESCHEL<sup>9</sup>, GERTRUD OTTO<sup>10</sup> und ILSE FUTTERER<sup>11</sup> wertvolle Anregungen. FUTTERER hatte 1928 in Zürich bei ZEMP mit einer Untersuchung über die Holzbildwerke der Deutschen Schweiz im 14. Jahrhundert promoviert<sup>12</sup>; eine Arbeit, die dann zwei Jahre später in erweiterter Form unter dem Titel «Gotische Bildwerke der Deutschen Schweiz»<sup>13</sup> erschien. Die Publikation unternahm den Versuch, den Bestand *gotischer Skulptur in der Schweiz in einem zusammenhängenden Zeitraum (1220–1440) vorzustellen*, und diese im Hinblick auf ihre künstlerischen Produktionszentren und Einzugsgebiete zu untersuchen. Topographische Schwerpunkte bildeten die Bischofsstädte Chur, Konstanz, Basel und Strassburg, «die alten Brennpunkte kirchlichen Lebens».<sup>14</sup>

Obschon FUTTERER insbesondere durch ihre Untersuchungen zur schweizerischen Plastik der Früh- und Hochgotik hervorgetreten ist, kommt ihr dennoch das Verdienst zu, auf Gesamtzusammenhänge gotischer Plastik in der Schweiz *erstmalig* aufmerksam gemacht zu haben. Über lange Zeit galt sie als die Expertin für die mittelalterliche Skulptur in der Schweiz. Leider war es ihr nicht mehr möglich, den in den 60er Jahren ins Auge gefassten Plan der Inventarisierung der Bildbestände des Landesmuseums zur Vollendung zu führen.

In den 30er Jahren sorgten einzelne Museen für erste Veröffentlichungen ihrer skulpturalen Sammlungen, von denen das Musée d'art et d'histoire Fribourg<sup>15</sup>, das Historische Museum Basel<sup>16</sup> und das Landesmuseum Zürich<sup>17</sup> den Anfang machten. Ihnen sollte in den 40er Jahren das Bernische Historische Museum<sup>18</sup> folgen.

Das dritte Jahrzehnt führte zu weiteren Ausstellungen, so zum Beispiel 1934 zum Thema «Mittelalterliche Plastik», die in der Kunsthalle Basel gezeigt wurde.<sup>19</sup> Die Ausstellung, die eine auffallend starke Beteiligung deutscher Museen und Privatsammlungen verzeichnete<sup>20</sup>, widmete sich insbesondere der Zeit der Spätgotik, die mit nahezu 80 Werken vertreten war, darunter auch solch berühmten

Werken wie der Dangolsheimer Madonna. Zwei Jahre später fand im Kunstmuseum Luzern die Ausstellung «Alte Kunst der Innerschweiz»<sup>21</sup> statt, die, den Zeitraum des 14. bis 16. Jahrhunderts umfassend, verstärkt um die Präsentation der Plastik aus der Innerschweiz bemüht war, hatte doch bis dahin «das Interesse fast ausschliesslich der Malerei»<sup>22</sup> dieser Region gegolten. Das Ausstellungsziel wurde jedoch nur annähernd erreicht, da man viele Objekte aus öffentlichem und privatem Besitz für das Unterfangen nicht gewinnen konnte.

Im Jahr der Luzerner Ausstellung erschien aus Anlass des XIV<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art ein Handbuch zur Kunstgeschichte der Schweiz, in dem KONRAD ESCHER<sup>23</sup> einen Abriss zur Geschichte der schweizerischen Plastik entwarf, der diejenige der Spätgotik in einem knappen Überblick vorstellte.

1938 fand dann in Basel die Arbeit einer Kunsthistorikerin ihren Abschluss, welche bis heute als Inkunabel für dieses Untersuchungsgebiet angesehen werden kann. Die zu diesem Jahr eingereichte Dissertation von ANNIE HAGENBACH über «Spätgotische Plastik in der Schweiz»<sup>24</sup> stellt eine äusserst gewissenhafte und materialreiche Untersuchung dar, die den Bestand der berücksichtigten Bildwerke in insgesamt zwei Werkgruppen unterteilte, in eine *oberrheinische* und eine *schwäbische Gruppe*.

Die erste Gruppe, die *oberrheinische*, umfasste Werke und Künstler aus der Innerschweiz mit den Zentren *Luzern* (JÖRG KELLER) und *Zug* (ULRICH ROSENSTAIN), aus dem *Aargau* und aus *Solothurn* (HANS TUSSMANN und BERNHARD BURENFIND), *Bern* (ERHART KÜNG), *Freiburg* (ANTOINE DE PENEY, GYLIAN ETTERLI, HANS RODITZER, HANS GEILER) und *Basel* als dem eigentlichen Zentrum der oberrheinischen Plastik (MARTIN LEBZELTER, MARTIN HOFMANN). Kennzeichnend für diese Gruppe ist den Angaben der Verfasserin zufolge eine «zum grössten Teil autochthone, bodenständige Produktion, die jedoch auf keine Spezialisierung der Produktion auf den Export abzielte, wie dies insbesondere in Südschwaben in ausgedehnter Masse der Fall war».<sup>25</sup>

Die zweite, die *schwäbische* Gruppe, vertreten durch die *Ostschweiz*, *Graubünden* und das *Livimental* ist stark getragen durch Importe aus schwäbischen Werkstätten, darunter solchen aus *Ulm* oder den benachbarten oberdeutschen Städten *Biberach*, *Memmingen*, *Kaufbeuren* und *Ravensburg*.

Allerdings waren die Grenzen zwischen beiden Werkgruppen nicht immer so eindeutig zu ziehen. So stand beispielsweise das *Wallis*, bedingt durch seine topographische Lage, sowohl *oberrheinischen* wie *schwäbischen* Einflüssen offen.

Die Untersuchung HAGENBACHS, den damals bereits publizierten Quellensammlungen von HANS ROTT<sup>26</sup> umfangreich Rechnung tragend, kommt in ihrer Gesamtheit einer Pionierleistung gleich. Wenngleich auch sicherlich nicht mehr in allen Aussagen zutreffend, so stellt diese, leider nur in Teilauszügen<sup>27</sup> publizierte, Dissertation mit ihrem (für die damalige Zeit eher ungewöhnlichen) Umfang von über 250 Seiten, das bislang wichtigste Kompendium

für dieses Gebiet der Forschung. Dennoch blieb der Verfasserin bis heute die Anerkennung eigentlich versagt, musste sie doch mehr als einmal erleben, dass ihr opus von der Forschung entweder gänzlich ignoriert<sup>28</sup> oder in Teilauszügen – ohne entsprechende Kenntlichmachung<sup>29</sup> – verwertet wurde.

Einen gänzlich anderen Versuch unternahm dann 1943 ERNST MURBACH mit seiner Dissertation über «Form und Material in der spätgotischen Plastik»<sup>30</sup>; eine vortreffliche Studie, die sich zum Ziel gesetzt hatte, die Auswirkungen des Materials auf die Form zu untersuchen. Anstoss zu diesem Thema gab MURBACH der lange Zeit von der Kunstgeschichte, insbesondere von PINDER<sup>31</sup> und BAUM<sup>32</sup>, negierte Einfluss des *Werkstoffs* auf die Form, der jedoch gerade damals durch SEDLMAYR<sup>33</sup> und STANGE<sup>34</sup> eine neue Aufwertung erfahren hatte. MURBACHS Auseinandersetzung mit dieser Thematik war insofern hochaktuell. Seine bewusste Abgrenzung von der Methodologie GOTTFRIED SEMPERS<sup>35</sup>, durch die «die Form am Ende doch (nur) als Funktion der technischen Mittel betrachtet wird»<sup>36</sup>, verhalf ihm zu einer neuen Position, die das Verhältnis des Künstlers zu dem von ihm verwendeten Material zu ergründen suchte, ausgehend von der Erkenntnis, dass «es kein Kunstwerk gibt, an dem nicht eine Spur vom Kampf mit der Materie haftet».<sup>37</sup>

Seine Untersuchungen galten sowohl der Holz- als auch der Steinskulptur, die er in bezug auf ihre unterschiedliche Materialwertigkeit analysierte. So verkörperte sich für MURBACH in der Steinplastik eher etwas Geschlossenes, Schweres, gegenüber dem Offenen, Leichten in der Holzskulptur, weshalb er bei den Bildwerken aus Stein auch ein *statisches*, hingegen bei denen aus Holz ein *dynamisches* Moment konstatierte.<sup>38</sup> Begriffe wie das «Steinschwere» und das «Holzleichte»<sup>39</sup> waren für ihn charakteristische Bestimmungen zur Kennzeichnung der grundsätzlich verschiedenen Wesensbestimmtheit beider Materialien.

Diese Kategorien machen schon deutlich, dass für MURBACH das Verhältnis zwischen Form und Material ein *psychologisches* war. «Wenn man Form und Material einander gegenüberstellt, so ergibt sich das Problem der Gestaltung von selbst, denn was sich zwischen diesen beiden Gegensätzen abspielt, ist ein *psychologisch-geistiger Vorgang*»<sup>40</sup> Erläutert sei diese Auffassung an einem Beispiel (Abb. 1), an zwei zusammengehörigen Reliefplatten aus Graubünden (heute im Landesmuseum, Inventar IN 7053) mit der Darstellung der Marter der Zehntausend<sup>41</sup>, an denen MURBACH folgende Beobachtungen machte:

«Mit wenigen oberflächlichen Schnitten ist die Szenerie angegeben: die Felsen lassen die Frische der Bearbeitung ahnen. Unser Interesse richtet sich vor allem auf die Figuren und das Geschehen. In beiden Fragmenten sieht man drei Stürzende übereinander. Die Leiber liegen im Zickzack horizontal, die Köpfe sind jeweils an den Rand des Holzstückes geschoben. Das wilde Durcheinander der Arme und Beine ist dem Schnitzer wichtiger als die Tektonik der Körper. Der Rumpf ist verhältnismässig klein gebildet, die Gesichter gross und voll Ausdruck. Nach allen Seiten sind die Glieder geworfen, um das Körperliche zu zerstören und



Abb.1 Das Martyrium der Zehntausend (aus Graubünden). Schwäbische Arbeit, um 1490. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (IN 7053).

die Hilflosigkeit der Gestalten aufs dramatischste zu schildern. Aber eines bleibt uns der hervorragende Schnitzer schuldig, was weniger in seinem begrenzten Vermögen, seinem Können, als vielmehr in der *Unzulänglichkeit des Materials* liegt. An Stelle des Fallens gibt er ein flockiges Wirbeln durch die Luft. Er vermag eben dem Stoff nicht eine Schwere abzurufen, die dieser von Anfang an nicht besitzt. Der Zug nach unten fehlt. Für das Stürzen ist die Senkrechte die gültigste Linie, aber hier herrscht die gebrochene Waagerechte. Das Fallen ist mit anderen Mitteln bildlich dargestellt als mit jenen der Schwerkraft – man wird sie ruhig unkörperliche, *psychische* nennen dürfen. Das Erschütternde an diesem Ereignis ist die Ohnmacht dieser Menschen gegenüber dem Schicksal, nicht das Fallen an sich.»<sup>42</sup>

Obschon sich die Dissertation MURBACHS nicht speziell als ein Beitrag zur spätgotischen Plastik der Schweiz ver-

steht – dazu sind die dort unterbreiteten Beobachtungen zu sehr von grundlegender Erkenntnis –, gehört sie dennoch in den hier vorgestellten Kreis der Rezeptionsgeschichte. Dies sicherlich nicht nur deshalb, weil es sich um eine Basler Dissertation handelt, sondern weil MURBACH – bedingt durch die Kriegsjahre – seine Untersuchungen hauptsächlich an Beständen aus schweizerischen Museen, darunter namentlich an denen des Landesmuseums Zürich und der Historischen Museen in Basel und Bern exemplifizierte. Der späterhin durch seine langjährige leitende Redaktoren-tätigkeit der «Kunstdenkmäler der Schweiz» und der Reihe «Schweizerische Kunstführer» bekannt gewordene Kunsthistoriker hat mit dieser Arbeit einen äusserst wertvollen Beitrag zur spätgotischen Plastik in der Schweiz geleistet. Seine Gedanken und Beobachtungen, die er häufig auch durch praktische, d.h. bildhauerische Übungen nachvollzog, sind von einer derartigen Klarheit und Prägnanz, dass der

Publikation – trotz ihres Erscheinens vor über 40 Jahren<sup>43</sup> – nach wie vor ein zentraler und aktueller Stellenwert zukommt. Das Buch repräsentiert von daher immer noch eine der gelungensten Arbeiten, die bislang über die spätgotische Plastik der Schweiz erschienen sind.

Im selben Jahr wie die Arbeit MURBACHS erschien der Band über die «Burgundisch-Allemannische Plastik» von HERIBERT REINERS.<sup>44</sup> Der von 1925 an in Freiburg tätige Kunsthistoriker widmete sich in seiner Untersuchung insbesondere der Skulptur der Westschweiz, «des alten burgundisch-alemannischen Raumes».<sup>45</sup> Der Untersuchungszeitraum von nahezu 1000 Jahren erforderte von vornherein einige Einschränkungen hinsichtlich der Materialauswertung. Eingedenk des für die Westschweiz damals in Vorbereitung gewesenen Kunstdenkmäler-Inventars sah REINERS ausserdem von der ursprünglichen Idee eines vollständigen Kataloges ab und beschränkte sich auf einen «zusammenfassenden Überblick mit einer Darstellung der Hauptwerke und Hauptmeister».<sup>46</sup> Bezüglich der Plastik der Spätgotik widmete sich der Autor hauptsächlich dem Einzugsgebiet von Freiburg, untersuchte darüber hinaus aber ebenso das Gebiet um Neuenburg, den nördlichen Jura (Laufen, Delsberg) und das Wallis (Sitten). Die Publikation besticht weniger durch detaillierte Stilanalysen und Datierungsfragen – hierauf hatte REINERS bewusst verzichtet –, sondern vielmehr durch den immensen Reichtum ihres fotografischen Bestandes, mittels dessen «zum ersten Male... eine Vorstellung von Umfang und Bedeutung der Plastik dieses Gebietes»<sup>47</sup> gegeben werden konnte. Gerade in diesem Sinne erhält die Publikation den unersetzbaren Wert eines Handbuchs, von dem aus die Forschung zu weiteren Ergebnissen angeregt werden konnte.

Von dem bis in die 40er Jahre publizierten Kunstdenkmäler-Inventars sei hier stellvertretend ERWIN POESCHEL<sup>48</sup> genannt, der von 1937 an den Bestand der Kunstdenkmäler Graubündens kontinuierlich erschloss. Laut seinen Angaben lassen sich für den Kanton in seinen nicht reformierten Teilen noch gut 90 Altäre nachweisen. Von ihnen haben sich noch 32 erhalten, «einschliesslich jener Stücke, die zwar nicht mehr vollständig, aber doch in den wesentlichen Teilen vorhanden sind».<sup>49</sup> Der übrige Teil wurde entweder durch den Bildersturm zerstört oder gelangte später in auswärtige Kirchen oder Museen, wie die Altäre von Rodels und Almens, die sich heute im Historischen Museum Basel und im Suermondt-Museum-Aachen befinden.<sup>50</sup>

Der Bestand spätmittelalterlicher Plastik im *Kanton Graubünden* erklärt sich – mit einer Ausnahme<sup>51</sup> – ausschliesslich als *Import* aus schwäbischen Bildhauerwerkstätten.<sup>52</sup> Die Hauptgruppe stellt eindeutig die Werkstatt des IVO STRIGEL aus Memmingen.<sup>53</sup> Von ihm stammen u.a. der Altar (1489) aus der Pfarrkirche zu Disentis<sup>54</sup>, der Wallfahrtskirche St. Sievi (1486) in Brigels<sup>55</sup>, den Kapellen St. Georg (um 1489) in Obersaxen<sup>56</sup> und St. Sebastian (1506) in Igels<sup>57</sup> sowie der Pfarrkirche St. Martin (1490) in Sontg Andriu (Lumbrein).<sup>58</sup> Weitere Zuschreibungen ergänzen das Werkverzeichnis des Memmingers.<sup>59</sup> Neben STRIGEL sind für das Graubünden auch Werke anderer Bildhauer bezeugt: So der

berühmte Hochaltar (1492) des JAKOB RUSS aus Ravensburg in der Kathedrale von Chur<sup>60</sup>, die Altäre JÖRG KÄNDELS aus Biberach<sup>61</sup> in den Pfarrkirchen St. Blasius (1512) von Tinzlen<sup>62</sup>, St. Florinus (1516) von Vigen<sup>63</sup> und St. Thomas (um 1520) von Seewis<sup>64</sup>, der Flügelaltar (1504) der Pfarrkirche St. Maria Magdalena in Stürvis<sup>65</sup>, der von HAGENBACH<sup>66</sup> mit GREGOR ERHART aus Ulm in Verbindung gebracht wurde, sowie die Werke aus der Werkstatt JÖRG SYRLINS d.J. in den Pfarrkirchen Mariä Geburt (um 1500/10) in Alvaneu<sup>67</sup>, St. Georg (um 1500) in Salux<sup>68</sup>, und St. Johannes Baptista (1504) in Ems.<sup>69</sup>

In der Reihe der erwähnenswerten Publikationen gilt es schliesslich noch auf die Abhandlung WALDEMAR DEONNAS<sup>70</sup> aufmerksam zu machen, die die Skulptur der Schweiz von römischer Zeit bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Überblick vorstellte. Die Publikation, als erster der Beiträge der Reihe «Schweizer Kunst» erschienen, widmete sich auf gut 20 Seiten der Plastik der Spätgotik, auf denen knapp und ausreichend über die künstlerischen Zentren, ihre Hauptwerke und Bildhauer informiert wurde.

Die Abhandlung DEONNAS erscheint somit gleichsam wie der Abschluss jener Veröffentlichungen zur spätgotischen Plastik der Schweiz, die in den 20er Jahren kontinuierlich einsetzten, und die dann, zur Zeit der 30er und 40er Jahre, ihre grösste Entfaltung gehabt, ja ihren eigentlichen Höhepunkt gefunden hatten. Denn die nachfolgenden Jahrzehnte sollten an einer *gesamtschweizerischen* Untersuchung nurmehr wenig Interesse bekunden.

## II

Die Forschung der Folgezeit war fast ausschliesslich gekennzeichnet durch solche Beiträge, die sich mit der Skulptur einzelner Kantone befassten, oder solche, die sich einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und ihrem Werk widmeten. Auf die wichtigsten von ihnen sei hier nachfolgend eingegangen.

Von Juni bis Oktober 1959 zeigte der Kanton *Aargau* auf dem Schloss Lenzburg eine Ausstellung zum Thema «Gotische Plastik des Aargaus».<sup>71</sup> Die unter dem Patronat der Kantonalen Historischen Sammlung gestandene Ausstellung vermochte immerhin rund 70 Werke zu zeigen. Unter den Exponaten fand insbesondere der damals frisch restaurierte Herznacher Flügelaltar von 1516 Beachtung, der seiner Zeit von HAGENBACH mit der Basler Werkstatt von Dominicus Gunterssummer in Verbindung gebracht worden war.<sup>72</sup> Der Katalog der Ausstellung erhielt in PETER FELDER einen ausgezeichneten Kenner der Materie, was sich auch im Nachhinein durch FELDERS wiederholte Publikationen zur Plastik bestätigte.<sup>73</sup>

*Basel* hatte seit der 1952 erschienenen Arbeit KAUFMANN-HAGENBACH<sup>74</sup> kaum neue Beiträge zu verzeichnen.<sup>75</sup> Anders hingegen der *Kanton Bern*, wo zumindest in jüngster Zeit neue Ergebnisse vorliegen.<sup>76</sup>

Der *Kanton Freiburg*, der der mittelalterlichen Plastik von jeher ein besonders grosses Interesse entgegengebracht



Abb. 2 Hl. Georg. Tirol, um 1480. Rathaus Sursee (ehemals Sammlung von Prof. Dr. Georg Staffelbach, Sursee).

hatte<sup>77</sup>, organisierte von den 50er Jahren an regelmässige Ausstellungen, in denen eigene, aber auch auswärtige Skulpturenbestände gezeigt wurden.<sup>78</sup> Insbesondere durch MARCEL STRUB<sup>79</sup> wurde die spätmittelalterliche Plastik des Kantons erstmals kontinuierlich erschlossen, was seine Veröffentlichungen über ANTOINE DE PENEY<sup>80</sup>, HANS GEILER<sup>81</sup> und HANS GIENG<sup>82</sup>, MARTIN GRAMP<sup>83</sup> und HANS RODITZER<sup>84</sup> ausreichend bezeugen. Der plötzliche Tod STRUBS im Jahre 1969 setzte seinem weiteren Wirken ein

jähnes Ende, doch erfuhr der überaus reiche Bildbestand des Kantons in seinem Nachfolger HERMANN SCHÖPFER auch weiterhin eine kontinuierliche Bearbeitung.<sup>85</sup>

Ähnlich wie Freiburg verfügt auch das katholische *Luzern* über reiche Bestände mittelalterlicher Plastik. Das ehemalige Zentrum der spätgotischen Kunstproduktion der Innerschweiz, wurde in den letzten Jahrzehnten durch die Sammelleidenschaft einiger Privatpersonen – genannt seien hier vorderrangig Dr. EDMUND MÜLLER (Beromünster) und Prof. Dr. GEORG STAFFELBACH (Sursee) – nachhaltig geprägt. Beide Kollektionen, heute nach dem Tod der Sammler, den Städten Sursee und Beromünster vermacht, wurden mehrfach zum Mittelpunkt kunsthistorischen Interesses.<sup>86</sup> Die Sammlung STAFFELBACH (Abb. 2) erhielt beispielsweise in den 40er Jahren durch JULIUS BAUM<sup>87</sup> eine ausreichende Besprechung und war – ebenfalls wie die Sammlung Müller – auch 1966 in der durch den ehemaligen Luzerner Staatsarchivar JOSEF SCHMID<sup>88</sup> angeregten, posthumen Veröffentlichung JULIUS BAUMS, über den mittelalterlichen Bestand der Luzerner Skulptur<sup>89</sup> hinreichend gewürdigt worden. Die in mehr als 20jähriger Forschungsarbeit entstandene Publikation gehört mit zum Besten, was in den letzten Jahrzehnten über den Bestand mittelalterlicher Bildwerke in der Schweiz publiziert worden ist. Durch ihre übersichtliche, saubere wissenschaftliche Darbietung und ihren reich illustrierten Katalog ist sie zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk über die mittelalterliche Plastik dieses Kantons geworden. Es wäre eigentlich zu wünschen gewesen, dass auch andere Kantone mit vergleichbaren Inventaren Folge geleistet hätten. Der Ausgangspunkt der heutigen Forschung wäre sicherlich ein gänzlich anderer.

Der *Kanton Solothurn* konnte zu Anfang der 80er Jahre auf eine Ausstellung aufmerksam machen, die, aus Anlass des Jubiläumsjahres «500 Jahre eidgenössischer Stand Solothurn (1481–1981)», ein repräsentatives Bild von der Kunstgeschichte dieses Kantons entwarf.<sup>90</sup> Die Ausstellung, beginnend mit dem Hornbacher Sakramentar (um 983), endend mit FERDINAND HODLER und CUNO AMIET, präsentierte rund 15 Werke aus der Zeit der Spätgotik, darunter so bedeutsame wie die Kreuztragung (1461) HANS TUSSMANNS<sup>91</sup> oder die aus dem Umkreis Konrad Witz' stammende Johannes-Figur (um 1440) aus Meltingen.<sup>92</sup> Aber auch bis dahin weniger bekannte und noch nie publizierte Bildwerke wie die Kreuztragungsgruppe (Ende 15. Jh.) der Stiftskirche Schönenwerd<sup>93</sup> oder die hl. Margaretha (um 1500) aus der römisch-katholischen Kirchgemeinde Hägendorf-Rickenbach<sup>94</sup>, von PETER JEZLER zu Recht einem Basler Werkstattkreis zugeordnet<sup>95</sup>, ergänzten den Querschnitt von den plastischen Erzeugnissen dieses Kantons.

Das *Wallis*, wohl bedingt durch seine geographische Lage, nie zu einem Zentrum der Bildhauerei geworden, verdankt seine plastischen Werke fast ausschliesslich Importen aus *luzernischen* (Flügelaltar JÖRG KELLERS in der Pfarrkirche von Münster, 1509)<sup>96</sup>, *bernischen* (Altar des Bischofs WALTER SUPERSAXO von ERHART KÜNG in der Kathedrale von Sitten; 1474)<sup>97</sup> oder *baslerischen* (Hochaltar in Glis; 1498)<sup>98</sup> Werkstätten. Aber auch Bildwerke aus *schwäbischen*

Werkstätten wie die Madonna (um 1500) aus Visp, die der SYRLIN-Nachfolge zugeordnet wurde<sup>99</sup>, sind für das Wallis nachweisbar.<sup>100</sup> Der Kanton Wallis erhielt in den letzten Jahrzehnten insbesondere durch WALTER RUPPEN einen ausgesprochenen Kenner der Plastik dieser Region. Der Inventarisator der Walliser Kunstdenkmäler<sup>101</sup>, der insbesondere 1982 durch den sensationellen Skulpturenfund im Beinhaus von Leuk<sup>102</sup> auf sich aufmerksam machte, hatte sich schon in den 70er Jahren dem mittelalterlichen Bildbestand dieses Kantons in Teiluntersuchungen gewidmet.<sup>103</sup> So erschien 1978 eine Werkmonographie über den Notthelferaltar (um 1480) der Pfarrkirche von Ernen<sup>104</sup>, den RUPPEN einem Berner Werkstattkreis zuordnete; eine These, die sich im Nachhinein insofern bestätigte, als der Altar heute als ein Werk des Münsterbildhauers ERHART KÜNG ausgewiesen werden kann.<sup>105</sup>

Der Kanton Zug, erst durch den Bau von St. Oswald (1478–1483) zur künstlerischen Hochblüte gelangt, besass in ULRICH ROSENSTAIN VON LACHEN einen führenden Bildhauer, dessen Werk von LINUS BIRCHLER<sup>106</sup> und ANNIE HAGENBACH<sup>107</sup> in den 30er Jahren erstmals ausführlicher gewürdigt, dann in den 60er Jahren durch JOSEF BRUNNER<sup>108</sup> einer eingehenderen Analyse unterzogen und katalogmässig erfasst wurde. Gegen Ende der 70er Jahre fand dann ROSENSTAIN durch BERNHARD ANDERES<sup>109</sup> erneute Beachtung. ANDERES untersuchte dabei besonders die Auswirkungen und Nachfolge der Bildhauerkunst des Lacheners für die Region des oberen Zürichsees, insbesondere für Rapperswil. Dabei gelangen ihm auch einige Neuzuschreibungen wie das Apostelrelief<sup>110</sup> aus der Riedkapelle in Lachen (heute Gemeindearchiv Lachen), die Bischofsfigur<sup>111</sup> aus der Martinskirche in Busskirch bei Jona (Landesmuseum Zürich) oder das Sakramentshäuschen<sup>112</sup> der ehemaligen Klosterkirche in Rüti. In jüngster Zeit hat sich nun ROLF KELLER<sup>113</sup> mit dem Werk des Künstlers befasst und versucht, die (bereits von ANDERES<sup>114</sup> gezogene) Verbindung zum Konstanzer Kunstkreis durch Stilvergleiche mit den Konstanzer Chorgestühle zu bekräftigen, eine Spur, die sicherlich auch weiterhin zu verfolgen ist.

Die spätgotische Plastik des Kantons Zug ist, diesen Eindruck erhält man von seiten der Literatur, noch keineswegs zufriedenstellend erschlossen. Dies gilt in besonderem Masse für das Œuvre des Lacheners ROSENSTAIN, das, obschon in Zusammenhang mit der Kirche St. Oswald in Zug relativ gut bearbeitet<sup>115</sup>, bislang eine umfassende Behandlung vermissen liess. Klarheit über die künstlerische Bedeutung ROSENSTAINS und den Stellenwert der Plastik dieses Kantons wird, eine solche Feststellung traf 1968 bereits JOSEF BRUNNER<sup>116</sup>, nur eine *Gesamtdarstellung* der Zuger Plastik erbringen können.

Der Überblick über die Forschungsgeschichte hat deutlich gemacht, dass dem Bestand der spätgotischen Plastik in den letzten Jahrzehnten nicht jene Beachtung geschenkt worden ist, die eine *gesamtschweizerische* Untersuchung hätte initiieren können. Die Untersuchungen blieben von lokalem Interesse, die Ergebnisse letzten Endes ohne übergreifende Wirkung. Auch die Dissertation HAGENBACHS fand, obschon den bislang umfassendsten Beitrag hierzu darstellend, kein grosses Echo bei der Forschung der Nachfolgezeit. Und selbst ein Grossunternehmen wie die 1971 im Landesmuseum Karlsruhe gezeigte Ausstellung «Spätgotik am Oberrhein»<sup>117</sup> tat sich mit oberrheinischen Plastiken aus der Schweiz recht schwer<sup>118</sup>, sieht man einmal von Basel, als einem der oberrheinischen Zentren spätgotischer Kunstproduktion, ab.<sup>119</sup>

Ein aktuelles Kompendium, wie dies momentan durch PETER FELDER für die Barockplastik der Schweiz in Bearbeitung ist, fehlt für die spätgotische Skulptur somit bis heute. Ihr Bestand ist – trotz der Dezimierung infolge des Bildersturms der Reformation – immer noch reich und bedeutend. Allein deshalb sollte mit einer neuerlichen Untersuchung nicht mehr länger zugewartet werden, zumal auch jüngste Ergebnisse, wie der sensationelle Skulpturenfund auf der Münsterplattform in Bern vom Frühjahr 1986, dieses Forschungsgebiet für die einheimische Kunstgeschichte attraktiv machen könnten.

Wertvolle, unschätzbare Starthilfe für eine Neubearbeitung leistet zweifellos die Dokumentation des Kunstdenkmälerinventars, das, zur Zeit HAGENBACHS noch weniger als 10 Bände umfassend<sup>120</sup>, heute indes schon einen Bestand von über 80 Bänden erreicht hat. An ihnen wird die Forschung sicherlich eine wertvolle Stütze haben, wie man dies kürzlich bereits am Beispiel des spätgotischen Hochaltars (1504) der Pfarrkirche St. Mauritius in Appenzell<sup>121</sup> erleben durfte.

Zugegeben: Das Postulat nach einer neuerlichen Untersuchung zur spätgotischen Plastik der Schweiz dürfte im Hinblick auf den Eigenwert schweizerischer Plastik nicht einfach zu erfüllen sein, «gelingt es doch nicht einmal, das spezifisch Schweizerische etwa vom Schwäbischen oder Elsässisch-Oberrheinischen zu unterscheiden, ja wissen wir noch gar nicht, ob man von einer eigentlich *schweizerischen Bildhauerei* reden darf...».<sup>122</sup>

In der Tat sind dies Grundfragen, mit denen sich die künftige Forschung auseinanderzusetzen haben wird. Es wird auch in diesem Zusammenhang nötig sein, den Begriff der *Kunstlandschaft* für die Schweiz konkreter und kritischer zu fassen.<sup>123</sup>

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Schweizerisches Landesmuseum Zürich.  
Abb. 2: Stadtarchiv Sursee.

ANMERKUNGEN

- 1 P. HOFER, Die Plastik der deutschen Schweiz im 15. Jahrhundert, in: «O mein Heimatland» 23, 4.1935, S. 27.
- 2 Hinzuweisen ist hier insbes. auf die Beiträge von J. RUDOLF RAHN: Geschichte der bildenden Künste der Schweiz, Zürich 1876, S. 715ff.; Der Schnitzaltar von Lavertezzo-Verzasca, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 23, 1890, S. 327ff.
- 3 Vgl. u.a. H. LEHMANN, Der Meister des Schnitzaltars von Brione-Verzaska, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 2, 1900, S. 266ff.; E.A. STÜCKELBERGER, Ölberge der Schweiz, in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 55, 1900; P. BECK, Zu den Kunstbeziehungen zwischen Schwaben und der Schweiz, in: Diözesanarchiv von Schwaben, 25, 1905, Nr. 11, S. 192; Vgl. J. SCHEUBER, Die mittelalterlichen Chorgestühle in der Schweiz, Stans 1910; RUDOLF F. BURCKHARDT, Basler Plastik aus der Zeit der Spätgotik und der Hochaltar aus der Kirche zu Rodels im Domleschg, in: Jahresbericht des Historischen Museums zu Basel, Basel 1911, S. 1ff u. Taf. 1-6; J. FLEISCHLI, Die gotischen Schnitzaltäre des Kantons Freiburg, Diss. phil., Freiburg i.Ü. 1912.
- 4 In den 20er Jahren erschienen u.a.: HANS MORGENTHALER, Meister Bernhard Bauernfeind, der Bildhauer von Solothurn, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 22, 1920, S. 260ff.; W. SCHNYDER, Ein spätgotisches holzgeschnitztes Marienbild aus dem Kanton Luzern (Nottwil). Denkschrift an den II. Schweizerischen Historiker-Kongress Luzern, Stans 1921; P. HILBER, Luzerner Bildniskunst, in: Blätter für Wissenschaft und Kunst, Luzern 1923; R. RIGGENBACH, Die Kunstwerke des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts im Wallis, Brig 1925; W. HUGELSHOFER, Zur Kenntnis schweizerischer Bildhauerei im ausgehenden Mittelalter, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 27, 1925, S. 160ff.
- 5 «Gemälde und Skulpturen (1430-1530)». Schweiz. Burgund. Oberrhein. Bodensee (September bis Oktober 1921), Zürich 1921.
- 6 W. HUGELSHOFER, Von alter Plastik in der Schweiz, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1792, 1795, 1800 (7./8. September 1931).
- 7 W. HUGELSHOFER, Zur Kenntnis schweizerischer Bildhauerei... (wie Anm. 4).
- 8 L. BÖHLING, Jörg Kändel, von Biberach und die Altäre des Parallelfaltenstils in der Schweiz, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 34, 1932, S. 28ff.; JAKOB RUSS von Ravensburg und seine Tätigkeit in der Schweiz, Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg, 1943, S. 169ff.; Werke aus der Gefolgschaft JÖRG LEDERERS in Vorarlberg und in der Schweiz, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 37, 1935, S. 29ff.
- 9 Vgl. insbes. die Angaben in Anm. 48 u. 53.
- 10 Vgl. insbes. die Angaben in Anm. 52 u. 53.
- 11 Von FUTTERER erschienen u.a.: Eine spätgotische Schnitzerwerkstatt in Basel, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 4, 1924, S. 5ff.; Zur Plastik des 14. Jahrhunderts in der Schweiz, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 28, 1926, S. 170ff. u. 224ff.; Beiträge zum Werk des spätgotischen Bildschnitzers HANS GEILER in Freiburg i.Ü., in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 29, 1927, S. 165ff.; Gotische Plastik der Schweiz, in: Die Kunst in der Schweiz, März 1929, S. 45; Altschweizerische Kunst im Ausland, in: Weltchronik, Heft 22 (Juni) 1929; Die Tonskulpturen aus Trub im Bernischen Historischen Museums, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 11, 1931, S. 17ff.; Bemerkungen zu einigen gotischen Bildwerken im Bernischen Historischen Museum, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 15, 1935, S. 5ff.
- 12 I. FUTTERER, Die Holzbildnerei der deutschen Schweiz im 14. Jahrhundert, Diss. Zürich 1928, Augsburg 1929.
- 13 I. FUTTERER, Gotische Bildwerke der Deutschen Schweiz (1220-1440), Augsburg 1930.
- 14 FUTTERER (wie Anm. 13), S. 7.
- 15 Musée Cantonale d'Art et d'Histoire de Fribourg. I. La sculpture Fribourgeoise de N. PEISSARD, Bâle 1930 (= Die Historischen Museen der Schweiz, Heft 5).
- 16 Historisches Museum Basel. Gotische Holzplastik von F. GYSIN, Basel 1934 (= Die Historischen Museen der Schweiz, Heft 12).
- 17 I. BAIER-FUTTERER, Die Bildwerke der Romantik und Gotik, Zürich 1931 (= Kataloge des schweizerischen Landesmuseums Zürich).
- 18 J. BAUM, Inventar der kirchlichen Bildwerke des Bernischen Historischen Museums in Bern, Bern 1941.
- 19 Mittelalterliche Plastik, Ausstellung Kunsthalle Basel (11. Februar bis 2. April 1934).
- 20 Von den über 100 Exponaten stammten etwa nur ein Viertel aus inländischen Sammlungen; der übrige Teil rekrutierte sich ausschliesslich aus deutschen Beständen. Die Ausstellung kam auf Empfehlung der Reichskammer der bildenden Künste Berlin und des deutschen Botschafters in Bern ERNST VON WEIZÄCKER zustande.
- 21 Alte Kunst der Innerschweiz. Plastik und Malerei des XIV. bis XVI. Jahrhunderts, Ausstellung Kunstmuseum Luzern (7.11.-29.12.1936).
- 22 Alte Kunst der Innerschweiz (wie Anm. 21), Katalog S. 1.
- 23 K. ESCHER, Zur Geschichte der Plastik in der Schweiz, Manuel Aperçus sur l'Art en Suisse. Itinéraire des Excursions, XVI<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art, Bâle 1936, S. 59ff.
- 24 A. HAGENBACH, Spätgotische Plastik in der Schweiz (1430 bis 1530), Diss. Basel 1938 (Typoskript). - Der zeitliche Rahmen der Arbeit erfolgte in Abstimmung auf den Untersuchungszeitraum FUTTERERS (wie Anm. 13) und den Beginn der Reformation in der Schweiz.  
Ich möchte mich an dieser Stelle bei der Verfasserin für die freundliche Überlassung ihres Dissertationsexemplars ganz herzlich bedanken. Es ist bedauerlich, dass diese erste (und bislang einzige) Gesamtdarstellung über den Bestand spätgotischer Plastik in der Schweiz bis heute kein grösseres Echo gefunden hat.
- 25 HAGENBACH (wie Anm. 24), S. IIIf.
- 26 HANS ROTT, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, III. Der Oberrhein. Quellen II (Schweiz), Stuttgart 1936; ders., Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, III. Der Oberrhein. Text, Stuttgart 1938.
- 27 Lediglich das vierte Kapitel der Dissertation erschien im Druck. Vgl. A. KAUFMANN-HAGENBACH, Die Basler Plastik des Fünfzehnten und frühen Sechzehnten Jahrhunderts, Basel 1952 (= Basler Studien zur Kunstgeschichte, hrsg. von J. GANTNER, Bd. X).
- 28 Sowohl bei REINERS (wie Anm. 44), DEONNA (wie Anm. 70), BAUM (wie Anm. 89), als auch im Katalog der Karlsruher Ausstellung von 1970 (wie Anm. 117), sucht man vergeblich nach einem Hinweis auf die Dissertation von A. HAGENBACH.
- 29 Der Altar des Bischofs WALTER SUPERSAXO (Sitten, Kathedrale, 1474), durch J. GANTNER (Kunstgeschichte der Schweiz, II, Frauenfeld 1947, S. 324) erstmals als eine Arbeit ERHART KÜNGS veröffentlicht, wurde bereits 1938 von HAGENBACH (wie Anm. 24, S. 52f.) mit der Werkstatt des Berner Bildhauers in Verbindung gebracht.
- 30 E. MURBACH, Form und Material in der spätgotischen Plastik, Basel 1943 (= Basler Studien zur Kunstgeschichte, hrsg. von J. GANTNER, Bd. I).
- 31 W. PINDER, Die deutsche Kunst der Dürerzeit, Leipzig 1940, insbes. S. 89.

- 32 J. BAUM, Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921, insbes. S. 18.
- 33 H. SEDLMAYR, Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst, München 1940.
- 34 A. STANGE, Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst, Bielefeld/Leipzig 1940.
- 35 G. SEMPER, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, 2 Bde., 1861–63 (1. Auflage).
- 36 MURBACH (wie Anm. 30), S. 8.
- 37 MURBACH (wie Anm. 30), S. 20.
- 38 MURBACH (wie Anm. 30), S. 64 u. 65 (= Tabelle über «Die künstlerischen Werte des plastischen Materials»).
- 39 MURBACH (wie Anm. 30), S. 47.
- 40 MURBACH (wie Anm. 30), S. IX. – Dementsprechend sprach MURBACH auch von der «Psychologie der Plastik» (wie Anm. 30, S. 22).
- 41 Die von MURBACH in Anlehnung an den Katalog von BAIER-FUTTERER (wie Anm. 17, S. 56 u. Taf. 27, Abb. 36) getroffene Bezeichnung «Höllenstein der Verdammten» lässt sich nicht mehr vertreten. Vgl. POESCHEL, Graubünden VII (wie Anm. 48), S. 422ff.
- 42 MURBACH (wie Anm. 30), S. 88.
- 43 Die in Anlehnung an STANGE vertretene Auffassung MURBACHS, «die volle Entfaltung des bildnerischen Schaffens in Holz war deshalb möglich, weil dieses Material dem *deutschen* Menschen aufs tiefste entsprach» (S. 124), wird man heute in dieser Form sicherlich nicht mehr unterschreiben können. Aussagen dieser Art sind jedoch eher eine Ausnahme und stören den positiven Gesamteindruck in keiner Hinsicht.
- 44 H. REINERS, Burgundisch-Alemannische Plastik, Strassburg 1943.
- 45 REINERS (wie Anm. 44), S. 9.
- 46 REINERS (wie Anm. 44), S. 9.
- 47 REINERS (wie Anm. 44), S. 9.
- 48 Vgl. E. POESCHEL, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, I–VII, Basel 1937–1948.
- 49 POESCHEL, Graubünden I (wie Anm. 48), S. 120 und Anm. 1.
- 50 POESCHEL, Graubünden I (wie Anm. 48), S. 120, Anm. 2 (dort auch nähere Angaben über den Verbleib und Bestand der übrigen Werke).
- 51 Allein für JAKOB RUSS ist eine Ausführung von Altarwerken vor Ort bezeugt. So lässt sich der Ravensburger 1481 erstmals in den Steuerbüchern der Stadt Chur nachweisen. Vgl. POESCHEL, Graubünden I (wie Anm. 48), S. 126.
- 52 Vgl. P. BECK, (wie Anm. 3); G. OTTO, Der Export der Syrlin-Werkstatt nach Graubünden, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 37, 1935, S. 283ff.; A. WYSS, Gotische Altäre in Graubünden, in: Unsere Kunstdenkmäler 15, 1964, 2, S. 68f.
- 53 Zu IVO STRIGEL vgl. insbes.: M. SATTLER, Zuweisungen an IVO STRIGEL, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 18, 1916, S. 47ff.; dies., Zwei unbekannte Altäre von IVO STRIGEL, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 20, 1918, S. 26ff.; E. POESCHEL, Zum Werkverzeichnis IVO STRIGELS, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 34, 1932, S. 226ff.; ders., Der Altar des IVO STRIGEL in Disentis, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 5, 1943, S. 166ff.; ders., Miscellen um IVO STRIGEL, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 5, 1943, S. 245ff.; G. OTTO, Grundsätzliches zur plastischen Tätigkeit IVO STRIGELS, in: Memminger Geschichtsblätter 1935, S. 6ff.; dies., Strigelfiguren in der Schweiz und in Schwaben, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 37, 1935, S. 233ff.; dies., Altarwerke von IVO STRIGEL, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 10, 1948/49, S. 63ff. – Zur neueren Literatur vgl. insbes. TH. BRACHERT, I. MÜLLER, A. WANNER, Ausgewählte Altarwerke, Altargeräte und kirchliche Textilien im Rätischen Museum Chur [Der Flügelaltar aus der Kapelle St. Nicolao in Grono. Ein Beitrag zum Œuvre von IVO STRIGEL von TH. BRACHERT], Chur 1971, S. 13ff.
- 54 Vgl. zuletzt TH. BRACHERT, Zur Restaurierung des Altars der Pfarrkirche Disentis von IVO STRIGEL, in: Unsere Kunstdenkmäler 24, 1973, 1, S. 11ff.
- 55 Vgl. POESCHEL, Graubünden IV (wie Anm. 48), S. 358f.
- 56 Vgl. POESCHEL, Graubünden IV (wie Anm. 48), S. 291ff.
- 57 Vgl. POESCHEL, Graubünden IV (wie Anm. 48), S. 170.
- 58 Vgl. POESCHEL, Graubünden IV (wie Anm. 48), S. 194.
- 59 Vgl. POESCHEL, Graubünden I (wie Anm. 48), S. 121ff.
- 60 Vgl. POESCHEL, Graubünden VII (wie Anm. 48), S. 103ff. und CH. CANMINADA, Der Hochaltar der Kathedrale von Chur, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 7, 1945, 1/2, S. 23–38.
- 61 Zu JÖRG KÄNDEL vgl. u.a. POESCHEL, Graubünden I (wie Anm. 48), S. 127f. und L. BÖHLING, JÖRG KÄNDEL (wie Anm. 8).
- 62 Vgl. POESCHEL, Graubünden III (wie Anm. 48), S. 310ff.
- 63 Vgl. POESCHEL, Graubünden IV (wie Anm. 48), S. 244f.
- 64 Vgl. POESCHEL, Graubünden IV (wie Anm. 48), S. 117ff. – Der Altar befindet sich heute im Schweizerischen Landesmuseum; vgl. BAIER-FUTTERER (wie Anm. 17), S. 45 u. Taf. 50.
- 65 Vgl. POESCHEL, Graubünden II (wie Anm. 48), S. 314ff.
- 66 Vgl. HAGENBACH (wie Anm. 24), S. 78. – POESCHEL (Graubünden II [wie Anm. 48], S. 318) sprach von «ulmisch mit fränkischen Einflüssen».
- 67 Vgl. POESCHEL, Graubünden II (wie Anm. 48), S. 334ff.
- 68 Vgl. POESCHEL, Graubünden III (wie Anm. 48), S. 267ff.
- 69 Vgl. POESCHEL, Graubünden III (wie Anm. 48), S. 20.
- 70 W. DEONNA, La Sculpture Suisse des origines à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Bâle 1946 (= L'Art Suisse I).
- 71 Gotische Plastik des Aargaus. Ausstellung Schloss Lenzburg (Juni–Oktober 1959). Veranstaltet von der Kantonalen Historischen Sammlung, Aarau 1959.
- 72 Vgl. HAGENBACH (wie Anm. 24), S. 38.
- 73 Vgl. P. FELDER, «Rettung» von spätgotischen Bildwerken in Muri, in: Unsere Kunstdenkmäler 11, 1960, Nr. 3/4, S. 89ff.; Die hl. Anna-Selbdritt von Rheinfelden. Ein neuentdecktes Meisterwerk oberrheinisch spätgotischer Plastik, in: Unsere Kunstdenkmäler 13, 1962, Nr. 14, S. 66ff.; Die Fahrer Madonna, ein unbekanntes Meisterwerk der spätgotischen Plastik, in: Unsere Kunstdenkmäler 16, 1965, Nr. 4, S. 158f.; ferner: Bildhauer JÖRG WILD im Lichte einer Neuentdeckung, in: Unsere Kunstdenkmäler 31, Nr. 2, 1980, S. 216ff.
- 74 KAUFMANN-HAGENBACH (wie Anm. 27).
- 75 Hinzuweisen wäre ausser dem Katalog der Karlsruher-Ausstellung (wie Anm. 115, insbes. S. 152ff.) allenfalls noch auf L. WÜTHRICH, Ein Altar des ehemaligen Klosters Sankt Maria Magdalena in Basel. – Interpretation des Arbeitsvertrages von 1518 und Rekonstruktionsversuch, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, S. 108ff.
- 76 Vgl. hierzu die Beiträge des Verfassers: ERHART KÜNG und das Berner Münster, in: Das Jüngste Gericht. Das Berner Münster und sein Hauptportal, Bern 1982, S. 52ff.; Der Schmerzensmann im Bernischen Historischen Museum. Neue Überlegungen zu einem Meisterwerk spätgotischer Steinmetzkunst, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987, 1, S. 55ff.; Spätgotisches Bildhauerhandwerk in der Aarestadt. Die Skulptur Berns im 15. Jahrhundert, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 118, 23./24. Mai 1987, S. 70.
- 77 Abermals muss hier HERIBERT REINERS genannt werden, der sein Interesse an der spätgotischen Plastik des Kantons schon recht früh bekundet hatte. Vgl. Der Meister des Heiligen Grabes in Freiburg (Schweiz), in: Oberrheinische Kunst, IV, 1929, S. 25ff.; Gotische Schweizer Plastik in Freiburger Privatbesitz, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 33, 1931, S. 295ff.
- 78 Vgl. insbes.: Trésors de Fribourg, XI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècle. Catalogue de l'Exposition du Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg 1955; Sculpture médiévale et baroque. Collections privées fribourgeoises, Fribourg 1965; Sculpture du XVI<sup>e</sup> siècle. Maîtres

- fribourgeois, Fribourg 1971; Sculptures médiévale de France à Bordeaux et dans le Bordelais, Fribourg 1974.
- 79 STRUB hatte sich insbes. um die Freiburger Plastik des 16. Jahrhunderts verdient gemacht. Bereits in den 50er Jahren erschien von ihm «La Sculpture fribourgeoise du XVI<sup>e</sup> siècle, in: Annales fribourgeoises, XLII, 1956, S. 76.
- 80 M. STRUB, Le sculpteur Antoine de Peney, in: La Liberté, 4./5. und 25./26. Juni 1960.
- 81 M. STRUB, Deux Maîtres de la sculpture suisse du XVI<sup>e</sup> siècle: HANS GEILER et HANS GIENG, Fribourg 1962; Restauration d'une nativité de HANS GEILER, in: Unsere Kunstdenkmäler 18, 1967, Nr. 3, S. 126ff.
- 82 M. STRUB, Deux Maîtres... (wie Anm. 81).
- 83 M. STRUB, L'Œuvre du sculpteur MARTIN GRAMP, in: Annales fribourgeoises 44, 1960, S. 69ff.; La collaboration du peintre HANS FRIES et du sculpteur MARTIN GRAMP de Lindau, in: Unsere Kunstdenkmäler 20, 1969, S. 243ff.
- 84 M. STRUB, L'Œuvre du sculpteur HANS RODITZER, in: Annales fribourgeoises 43, 1958, S. 111ff.
- 85 Vgl. insbes. H. SCHÖPFER, Bildhauer des Mittelalters und der Renaissance, in: Geschichte des Kantons Freiburg, I, 1977, S. 422ff.
- 86 Die 1955 (7.8.–9.10) im Kunstmuseum Luzern gezeigte Ausstellung «Ikonen und Skulpturen aus Luzerner Privatbesitz» rekrutierte sich in bezug auf die Exponate der Bildhauerei fast ausschliesslich aus den Sammlungen MÜLLER und STAFFELBACH.
- 87 Vgl. J. BAUM, Eine Luzerner Privatsammlung von Bildwerken aus dem späteren Mittelalter, in: Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde VIII/X, Luzern 1946, S. 75ff.
- 88 Von Schmid erschien bereits in den 40er Jahren: JÖRG KELLER, HANS VIKTOR WEGMANN, NIKLAUS HARTMANN – Drei Luzerner und deren Werke in der Pfarrkirche Unserer Lieben Frau und in der St. Peter-Kirche Münster im Oberwallis (Goms), Luzern 1948, S. 5ff. u. Taf. 1–38. (= Quellen und Forschungen zur Kulturgeschichte von Luzern und der Innerschweiz, Band 1).
- 89 J. BAUM, Die Luzerner Skulpturen bis zum Jahre 1600, Luzern 1965 (aus dem Nachlass J. BAUMS hrsg. von J. Schmid unter der Bearbeitung von P. WALLISER).
- 90 Kunst im Kanton Solothurn vom Mittelalter bis Ende 19. Jahrhundert. Ausstellung zum Jubiläum 1481–1981: 500 Jahre eidgenössischer Stand Solothurn, Kunstmuseum Solothurn (29.8.–15.11.1981).
- 91 Vgl. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Solothurn 1981, S. 74f.
- 92 Ausstellungskatalog (wie Anm. 91), S. 72.
- 93 Ausstellungskatalog (wie Anm. 91), S. 71.
- 94 Ausstellungskatalog (wie Anm. 91), S. 71.
- 95 Vgl. KAUFMANN-HAGENBACH (wie Anm. 27), Abb. 90.
- 96 Vgl. J. SCHMID (wie Anm. 88), S. 5ff.; W. RUPPEN, Der gotische Flügelaltar von JÖRG KELLER in der Pfarrkirche von Münster in Goms, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 29, 1972, S. 198ff.
- 97 Vgl. HAGENBACH (wie Anm. 24), S. 52f.; GANTNER (wie Anm. 29), S. 324; LUC MOJON, Das Berner Münster (= Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Band IV), Basel 1960, S. 189.
- 98 Vgl. HAGENBACH (wie Anm. 24), S. 64ff. – Der Altar gilt heute als ein Werk des Baslers HEINRICH ISENHUT (vgl. RUPPEN [wie Anm. 96], S. 266, Anm. 58).
- 99 Vgl. HAGENBACH (wie Anm. 24), S. 66.
- 100 Zur Walliser Plastik der Spätgotik vgl. ferner R. Riggenbach (wie Anm. 4); I. BAIER-FUTTERER, Bemerkungen ... (wie Anm. 11); TH. BULLINGER, Der Leiggerer Altar im Schweizerischen Landesmuseum. Eine kunstgeschichtliche und technologische Monographie. Diss. Freiburg i.Br. 1973, Urbach 1974; F. LORENZI, Gotische Altäre im Wallis, in: Unsere Kunstdenkmäler 21, Nr. 3, 1970, S. 113ff. – Ausserdem erwähnenswert ist der Aufsatz von M.-CL. MORAND und TH. HERMANÈS über das Tryptychon von Löttschen (in: Vallesia, 38, 1983, S. 141ff.; freundliche Mitteilung von Herrn Dr. W. RUPPEN, Sitten), in dem auf die Existenz lokaler Malerwerkstätten im Wallis aufmerksam gemacht wurde. Ein derartiger Hinweis dürfte sicherlich auch im Hinblick auf eine neuere Bearbeitung der Plastik dieser Region nicht uninteressant sein.
- 101 W. RUPPEN, Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis, I, II, Basel 1976, 1979.
- 102 W. RUPPEN, Der Skulpturenfund von Leuk (1982), in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 40, 1983, S. 241ff.
- 103 Vgl. RUPPEN, Flügelaltar von JÖRG KELLER ... (wie Anm. 96).
- 104 W. RUPPEN, Der spätgotische Nothelferaltar in Ernen, Visp 1978.
- 105 Die erstmals durch HAGENBACH (wie Anm. 24, S. 53) erfolgte Zuweisung des Ernener Altares an die Werkstatt ERHART KÜNGS fand in den jüngsten Untersuchungen des Verfassers zum Werk des Berner Münsterbildhauers hinreichende Bestätigung.
- 106 L. BIRCHLER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug, I, II, Basel 1927, 1930.
- 107 Vgl. HAGENBACH (wie Anm. 24), S. 17ff. – Durch HAGENBACH erfolgte damals eine Reihe weiterer Zuschreibungen an die Werkstatt ROSENSTAINS, wie z.B. die Figur einer hl. Verena aus Zug (heute Landesmuseum). Das Werk gilt heute als eine Arbeit einer Konstanzer Werkstatt (vgl. Katalog «Spätgotik am Oberrhein» [wie Anm. 117], Abb. 39 und KELLER [wie Anm. 113], S. 147).
- 108 J. BRUNNER, Die spätgotischen Holzplastiken aus dem Kanton Zug im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, in: Zuger Neujahrsblatt 1968, S. 1ff. – BRUNNER versuchte den damaligen Stand der Forschung zusammenzufassen und erstellte einen aktuellen Katalog der Werke ROSENSTAINS (vgl. insbes. S. 18ff.).
- 109 B. ANDERES, Die spätgotische Plastik. Gotik in Rapperswil. Geschichte und Kunst am oberen Zürichsee, Katalog zur Ausstellung, Schloss Rapperswil 1979, S. 101ff. (= Schriften des Heimatmuseums 5).
- 110 ANDERES (wie Anm. 109), S. 126 u. Abb. 88.
- 111 ANDERES (wie Anm. 109), S. 128 u. Abb. 87.
- 112 ANDERES (wie Anm. 109), S. 127 u. Abb. 85.
- 113 ROLF E. KELLER, Der Bildhauer ULRICH ROSENSTAIN VON LACHEN, in: Unsere Kunstdenkmäler 35, 2, 1984, S. 143ff.
- 114 ANDERES (wie Anm. 109), S. 129f.
- 115 Durch den noch erhaltenen Baurodel von MAGISTER JOHANNES EBERHARD ist die Tätigkeit ROSENSTAINS für die Zuger Kirche sehr detailliert belegt. Neben BRUNNER (wie Anm. 108), ANDERES (wie Anm. 109) und KELLER (wie Anm. 113) vgl. a. insbes. G. GERMANN, Baubetrieb St. Oswald in Zug, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, S. 23ff.
- 116 BRUNNER (wie Anm. 108), S. 18: «Die Zuschreibung von Werkstattarbeiten, die Werke aus dem Stilkreis ULRICH ROSENSTAINS und die Abgrenzung seiner Nachwirkung wird Gegenstand einer *Gesamtdarstellung der Zuger Plastik* sein. Es werden dabei manche sich widersprechende Zuschreibungen von LINUS BIRCHLER, ILSE BAIER-FUTTERER und ANNIE KAUFMANN-HAGENBACH geklärt werden müssen.»
- 117 Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530. Ausstellung unter dem Patronat des «Conseil International des Musées» (Icom) im Karlsruher Schloss (4. Juli bis 5. Oktober), Karlsruhe 1970.
- 118 Die Tatsache, dass an der Karlsruher Ausstellung der spätgotischen Plastik der Schweiz kaum Beachtung geschenkt worden war, hatte sicherlich nicht nur, wie es H. SCHÖPFER (wie Anm. 85, S. 455, Anm. 8) für den Kanton Freiburg sehen möchte, sprachliche Gründe. Das Interesse an einem repräsentativen Querschnitt des (gewiss nicht weniger interessanten) oberrheinischen Bildbestandes der Schweiz war offenbar generell nicht sehr gross.
- 119 Vgl. Katalog Spätgotik am Oberrhein (wie Anm. 117), S. 152–155.
- 120 Bis 1938 waren an Kunstdenkmäler-Bänden erschienen:

- L. BIRCHLER, Schwyz I (1927); L. BIRCHLER, Schwyz II (1928); C.H. BAER, Basel-Stadt I (1932); R.F. BURCKHARDT, Basel-Stadt II (1933); L. BIRCHLER, Zug I (1934); L. BIRCHLER, Zug II (1935); H. FIETZ, Zürich I (1938); E. POESCHEL, Graubünden I (1937); E. POESCHEL, Graubünden II (1937).
- <sup>121</sup> Vgl. R. FISCHER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Innerrhoden, Basel 1984, S. 148ff.
- <sup>122</sup> W. HUGELSHOFER (wie Anm. 4), S. 160.
- <sup>123</sup> Ausser A. KNOEPFLI, Zum Problem des Begriffs «Kunstlandschaft», aufgezeigt am Beispiel des Bodenseegebietes (Unsere Kunstdenkmäler, XXIII, 1972, S. 112ff.) vgl. hierzu zuletzt die

aus Anlass des 7. Kongresses des Verbandes der Schweizerischen Kunsthistoriker gehaltenen Vorträge zum Thema «Die Schweiz als Kunstlandschaft. Kunstgeographie als fachspezifisches Problem», in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41, 1984; darunter insbes. die Beiträge von GEORG GERMANN, Kunstlandschaft und Schweizer Kunst (S. 76ff.), und LIESELOTTE E. STAMM, Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert (S. 85ff.; dort auch weitere Literaturangaben in bezug auf die jüngsten Diskussionen um die Problematik des Begriffs «Kunstlandschaft»).

## ZUSAMMENFASSUNG

Die spätgotische Plastik der Schweiz. Damit verbindet die Forschung bis heute im allgemeinen zwei grosse Werkgruppen: die oberrheinische und die schwäbische Gruppe. Zu der oberrheinischen gehören die Kantone Basel, Solothurn, Aargau, Luzern, Zug, Bern und Freiburg, zu der schwäbischen die Nordostschweiz mit Zürich, dem Thurgau, St. Gallen und Schaffhausen sowie Graubünden und das Livinental. Die schwäbische Werkgruppe ist fast ausschliesslich bestimmt durch Importe von Schnitzaltären aus süddeutschen Werkstätten in Ulm, Memmingen, Ravensburg, Biberach und Kaufbeuren; die oberrheinische Gruppe hingegen ist vorwiegend charakterisiert durch den Nachweis lokaler Werkstätten.

Der Überblick über die Forschungsgeschichte hat gezeigt, dass sich die schweizerische Kunstgeschichte namentlich in den 1920er, 30er und 40er Jahren intensiv um die Aufarbeitung der einheimischen Plastik des Spätmittelalters bemüht hatte, dass sie aber in den nachfolgenden Jahren nur auf vereinzelte Resultate von regionaler oder kantonaler Bedeutung aufmerksam machen konnte.

Mit einer neuen, umfassenden Untersuchung, wie sie momentan für die Barockplastik der Schweiz im Entstehen ist, sollte auch in bezug auf die Plastik der Spätgotik nicht mehr länger zugewartet werden.

## RÉSUMÉ

L'ensemble de la «Sculpture du gothique tardif de Suisse» est en général divisé en deux grands groupes d'œuvre: celui du Haut-Rhin et celui de la Souabe. Font partie du groupe du Haut-Rhin les cantons de Bâle, de Soleure, d'Argovie, de Lucerne, de Zoug, de Berne et de Fribourg. Celui de la Souabe est formé des régions du nord-est de la Suisse avec Zurich, la Thurgovie, St-Gall, Schaffhouse, les Grisons et la Léventine. Le groupe d'œuvres souabes est marqué par l'importation presque exclusive d'autels sculptés provenant d'ateliers situés en Allemagne du sud, tels qu'Ulm, Memmingen, Ravensbourg, Biberach et Kaufbeuren. Le groupe du Haut-Rhin est par contre caractérisé par la production d'ateliers locaux.

L'essai a montré que les recherches intenses sur l'histoire de l'art suisse se sont en particulier portées, pendant les années 1920, 1930, 1940 notamment, sur l'étude scientifique de la sculpture de notre pays au Moyen Age tardif. Pendant les années suivantes cependant, les efforts n'ont abouti qu'à quelques résultats isolés d'importance purement régionale ou cantonale.

Il ne faudrait plus tarder à entreprendre une étude nouvelle sur la sculpture du gothique tardif, comme elle est en cours pour les sculptures baroques de Suisse.

## RIASSUNTO

«La scultura tardogotica della Svizzera» s'inquadra generalmente in due gruppi artistici: quello del Reno superiore e quello svevo. A quello del Reno superiore appartengono i cantoni di Basilea, Soletta, Argovia, Lucerna, Zugo, Berna e Friburgo, a quello svevo la Svizzera nord-est con Zurigo, la Turgovia, San Gallo, Sciaffusa, i Grigioni e la Leventina. Il complesso artistico svevo si determina quasi esclusivamente con l'importazione di altari scolpiti dalle botteghe della Germania meridionale ad Ulma, a Memmingen, Ravensburg, Biberach e Kaufbeuren; il gruppo del Reno superiore invece è caratterizzato da una produzione in prevalenza di botteghe locali.

Un quadro riassuntivo della storia delle ricerche ha dimostrato che la ricerca della storia d'arte in Svizzera si è dedicata con particolare cura allo studio della scultura indigena del tardo medioevo particolarmente negli anni 20, 30 e 40, ma che essa poteva richiamare l'attenzione negli anni successivi soltanto su risultati isolati d'importanza regionale o cantonale.

Non si dovrebbe più aspettare con uno studio aggiornato che riguardi la scultura tardo gotica della Svizzera come si lavora attualmente nel campo della ricerca sulla scultura barocca della Svizzera.

## SUMMARY

Under "The Late Gothic sculpture in Switzerland" one generally summarizes two large art groups; the one of the Upper Rhine and the Swabian one. The cantons of Basle, Solothurn, Aargau, Lucerne, Zug, Berne and Fribourg belong to the Upper Rhine group, whereas the Swabian one consists of the northeastern part of Switzerland including Zurich, the cantons of Thurgau, St. Gall, Schaffhausen, the Grisons as well as the valley of the Leventina. The Swabian art group is determined almost exclusively by the imports of carved altarpieces from workshops in southern Germany, in the area of Ulm, Memmingen, Ravensburg, Biberach and Kaufbeuren. The art group of the Upper Rhine is influenced mainly by works of local artists.

The history of research has proved that many results were obtained during the 1920ies, 30ies and 40ies, that the following years however did pay less attention to that subject. The publications after 1950 were mainly of local or cantonal interest.

In view of the recent comprehensive research being carried out on Swiss Baroque sculpture, the author suggests that Late Gothic sculpture deserves the same attention.