

# **Die Wiler Altarbauer Müller und ihr Werk : ein Beitrag zur Geschichte der Kirchengestaltungen des Historismus im Kanton Freiburg mit besonderer Berücksichtigung der Kathedrale Freiburg und der Pfarrkirche Alterswil**

Autor(en): **Handke, Barbara**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Freiburger Geschichtsblätter**

Band (Jahr): **62 (1979-1980)**

PDF erstellt am: **20.04.2021**

Persistenter Link: <http://doi.org/10.5169/seals-339600>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# DIE WILER ALTARBAUER MÜLLER UND IHR WERK

Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchengestaltungen des  
Historismus im Kanton Freiburg mit besonderer Berücksichtigung  
der Kathedrale Freiburg und der Pfarrkirche Alterswil

BARBARA HANDKE

Die Wiler Altarbauwerkstatt der Gebrüder Müller spiegelt während ihres rund hundertjährigen Bestehens ein bisher erst in (allerdings grundlegenden) Ansätzen formuliertes Kapitel schweizerischer Kunstgeschichte: die Entwicklung historistischer Architektur. Sämtliche Stationen des Kirchenbaus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts lassen sich im Œuvre der Gebrüder Müller ablesen und bis zu einem gewissen Maß nachvollziehen; denn dem beweglichen Kirchenmobiliar gelingt es, neue Strömungen der Baukunst sofort aufzunehmen und unmittelbar umzusetzen<sup>1</sup>.

Ein kurzer Blick auf die Epoche des Historismus in der Schweiz zeigt, daß viele, zum Teil völlig verschiedenartige Kräfte das Jahrhundert prägen. Französischer Rationalismus gelangt im Gefolge der Revolution und Franzosenbesatzung der Schweiz nach 1798 in unserem Land verstärkt zum Durchbruch und artikuliert sich nicht zuletzt in der gemessenen Architektur des Klassizismus. Klassizistische Ideale vermögen für knapp zwei Jahrzehnte die schon im späten 18. Jahrhundert unterschwellig vorhandene Romantik zu übertönen. Die politische Restaurationsbewegung, nach 1815 auch in der Schweiz tonangebend, schöpft aus romantischem Gedankengut. Das bedeutet Rückbesinnung auf die dem Menschen innewohnenden Gefühlskräfte und ein gefühlhaftes Erfassen der Umwelt. Schmerzlich – literarische Zeugnisse belegen es – kommt dem Men-

<sup>1</sup> Dem vorliegenden Text liegen Teile einer Lizentiatsarbeit der Verfasserin «Die Altarbauer Müller und ihre Werke. Materialien zur Kirchengestaltung im Historismus», Zürich 1978, zugrunde.

schen seine Entzweigung mit der Natur zum Bewußtsein. Und was liegt näher, als daß er sich von jener vergangenen Zeit angezogen fühlt, von der er glaubt, der Mensch sei in seiner Welt noch vollkommen geborgen gewesen, und Autoritäten hätten noch unbedingte Autorität genossen – dem Mittelalter. Mittelalter steht für Heldentum, Pionierzeit der Staatswerdung, für nationales Volkstum, religiöse Einheit und gottgefällige Kunstanstrengungen. Die Ideen der Romantik werden von Deutschland maßgeblich angeregt und durch zahllose deutsche Emigranten und Schweizer in Deutschland für die Schweiz fruchtbar gemacht. In den 1830er und 1840er Jahren erschüttern politische Unruhen die Eidgenossenschaft, bekämpfen sich liberale und konservative Kantone, werden unter den Parolen religiöser Fanatiker soziale Spannungen ausgetragen, die im Sonderbundskrieg gipfeln. Kurz nach der Niederlage der konservativen Kantone schafft eine neue Bundesverfassung 1848 die Grundlage für eine wirtschaftlich prosperierende Schweiz. Das Staatswesen erfährt zwar im Kulturkampf nochmals ein heftiges Tauziehen zwischen Staat und Kirche, doch wird zumindest die nationale Eigenständigkeit nach außen gefestigt und auch mehrheitlich respektiert. Bund, Kantone und Städte machen sich mit großem Elan und neuem Selbstbewußtsein an die Errichtung der architektonischen Infrastruktur des neuen Staates und der die wirtschaftlichen Verhältnisse völlig verändernden Industrialisierung. Es stellen sich zahlreiche Bauaufgaben, wie Schulen, Regierungsgebäude, Krankenasyle, Bahnhöfe, Postbauten, Fabriken, verschiedene Typen des Wohnbaus usw. Für das Bauen stehen verschiedene Stilrichtungen recht eigentlich zur Verfügung der Auftraggeber und Architekten. Weltmännisch-repräsentative Gesinnung schlägt sich in Klassizismus und Neurenaissance, Traditionsbezogenheit und Rücksicht auf gewachsene Strukturen vor allem in der Neugotik nieder, die besonders für den Kirchenbau wichtig wird.

Wie politisches Gedankengut nicht unwesentlich vom Ausland an die Eidgenossen herangetragen wird, orientieren sich auch die Exponenten der Baukunst mehrheitlich an ausländischer Architektur. Dies in Ermangelung einheimischer Schulungs- und Weiterbildungsmöglichkeiten. Neben Paris ziehen vor allem die deutschen Akademien und Lehrmeister junge Schweizer an, Leute, deren Berufsbild und -Wunsch sich vom barocken Baumeister-Architekten zum akademisch geschulten Architekten durchgemausert hat. Im ersten

Jahrhundert-Drittel prägen Bauten, Entwürfe und Lehrtätigkeit der Berliner Schule unter ihrem souveränen Leiter Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) die streng klassizistische Bauweise. Schinkel hat auch zur Entwicklung der romantisch verstandenen Neugotik einen bedeutenden Beitrag geleistet. Die Architekturschulen von Karlsruhe unter Friedrich Weinbrenner (1766–1826) und München unter Leo von Klenze (1784–1864) mit ihrem klassizistischen Credo üben auf viele Schweizer Studenten einen bestimmenden Einfluß aus. Für den Sakralbau tragen unter anderen der Weinbrenner- (resp. Heinrich Hübsch-)Schüler Ferdinand Stadler (1813–1870) und die Eleven der Münchner Akademie der Schönen Künste, Felix Wilhelm Kubly (1802–1872) und Caspar Josef Jeuch (1811–1895), zahlreiche Ideen mit nach Hause. Es sind just jene Architekten, mit denen die Altarbauer Müller bald nach der Gründung ihrer Firma 1840 zusammenarbeiten. Eine zweite stilbildende Strömung geht vom großen Gegenspieler Klenzes, Friedrich von Gärtner (1792–1847), aus. Sie orientiert sich am Mittelalter und an der italienischen Frührenaissance und verbindet romantisches Gedankengut mit Forderungen des Klassizismus zum sogenannten Münchner Rundbogenstil. Auch diese Spielart der Neuromanik findet sich im Œuvre der Gebrüder Müller. Das erhärtet die bisher nicht genügend erhellte Stelle in der Biographie des Firmengründers *Franz Müller* (1810–1887), wonach er in München studiert haben soll.

Anders als die führende Architekten-Generation rühmt sich der Kopf des Altarbauunternehmens nicht-akademischer, mehrheitlich autodidaktischer Ausbildung<sup>2</sup>. Nach der üblichen Schulzeit in Wil geht Franz Müller im nahen Waldkirch bei einem Altarbauer in die Lehre. Der (nicht verwandte) Lehrmeister Jakob Anton Müller ist ein tüchtiger Vertreter eines ländlich-schlichten Klassizismus und dürfte seinen Schüler vor allem zu guten handwerklichen Leistungen angeregt haben.

Der vielseitig begabte Franz Müller wird nach seinen Wanderjahren in Süddeutschland wieder in Wil seßhaft, wo seine Familie seit dem 14. Jahrhundert nachweisbar ist, und betätigt sich als Zeichner, Maler und Kupferstecher. Mit seinen Ansichten der Stadt Wil schafft er Quellenmaterial von einzigartiger Bedeutung, da nach

<sup>2</sup> «Wyler Anzeiger», Nr. 61 vom 30. Juli 1887. Nachruf auf Franz Müller von A. K. (Adolf Kessler).



1830 das Stadtbild durch die Schleifung der Stadtmauern und -Tore das mittelalterliche Aussehen endgültig verliert <sup>3</sup>.

1840 begründen *Franz* und sein jüngerer Bruder *August Müller* (1815–1882) ihre Altarbauwerkstätte. Die «Ateliers für architektonische und plastische Kirchendekorationen, Holzschnitzwerk und Vergoldung» erleben schon bald eine beachtliche Blüte, erhalten sie doch Aufträge für prominente Bauten wie die Zürcher Augustinerkirche (1843–44 – Architekt Ferdinand Stadler), die Kirche Wattwil (1845–1848 – Architekt F. W. Kubly) und das Basler Münster (1852–1856). In den Vierziger Jahren dominiert das klassizistische Mobiliar. Bereits seit 1843 aber bauen die Gebrüder Müller neugotische Retabel, Kanzeln und Orgelprospekte, zu einer Zeit also, wo in Köln der Gedanke der Domvollendung langsam in die Tat umgesetzt wird. Wie sich das Neugotik-Verständnis der Wiler Altarbauer entwickelt und mit der Kirchenarchitektur übereinstimmt, bedarf noch einer genauen wissenschaftlichen Untersuchung. Immerhin lassen sich in Anlehnung an die drei wesentlichen Entwicklungsstufen schweizerischer Neugotik <sup>4</sup> auch innerhalb des Müllerschen Œuvre Etappen feststellen: strenge, einfache, ernste Formen kennzeichnen die Frühzeit, reiche, aber immer noch eher spröde Formen die fruchtbaren Siebziger Jahre, üppige, komplizierte und farbenfrohe Elemente den Spätstil bis kurz nach der Jahrhundertwende. Gleichzeitig mit neugotischen Werken schaffen die Wiler Altarbauer auch gegen zwanzig Ausstattungen, vorwiegend für Ostschweizer Pfarrkirchen, im Münchner Rundbogenstil.

Schon bevor *Franz August Müller* (1848–1912), der Sohn Franz Müllers, um 1880 das väterliche Geschäft übernimmt, ist er längst im Betrieb tätig. Da er seine Ausbildung in Lausanne, Luzern und München erfahren hat, scheint es naheliegend, daß er es ist, der die Müllerschen Kontakte zur Westschweiz geknüpft und gepflegt hat <sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Ansichten von Wyl nach der Natur gezeichnet und in Kupferdruck ausgeführt von Franz Müller 1835–37, Wil 1897.

<sup>4</sup> Vgl. André Meyer, *Neugotik und Neuromanik in der Schweiz. Die Kirchenarchitektur des 19. Jahrhunderts*, Zürich 1973.

<sup>5</sup> Brief von Franz Müller an den Kanoniker Schneuwly in Freiburg vom 3. April 1875: «.... J'en aurais chargé mon fils qui parle le français... Mais ne le parlant malheureusement pas je dois me consoler par la circonstance qu'à Fribourg on parle aussi l'allemand...» – Der Brief ist von Franz August Müller im Auftrag seines Vaters geschrieben und signiert «pour François Müller – Auguste Müller, fils, Architecte». (Freiburg, Staatsarchiv, St-Nicolas, correspondances).

Während der Schaffenszeit Franz August Müllers dringen – parallel zur immer noch produzierten und weiterentwickelten Neugotik – neubarocke Elemente in die Formsprache der Firma ein. Nicht selten konstatiert man an Altären der Jahrhundertwende gleichzeitig Stilmerkmale verschiedenster Richtungen.

*Alfred Müller* (1876–1940) schließlich übernimmt die Firma in der Vorkriegszeit und arbeitet, wie schon sein Vater und Großvater, als Restaurator, aber nur noch teilweise als Schöpfer neuer Altäre. Auch seine Werke sind nach wie vor historistischen Formen verpflichtet und lassen nur zögernd und ungern moderne sachliche Züge einfließen.

Die Altarbaufirma ist als Familienbetrieb strukturiert, in dem Mitglieder der Familie die künstlerischen und administrativen Belange bestimmen, als Zeichner und Entwerfer und oft als Kunsthandwerker (Bildhauer, Vergolder) tätig sind. Zu den familieneigenen Kräften gesellen sich mehrere Arbeiter und Angestellte, Gelernte und Ungelernte: Zeichner, sicher zwei erfahrene Schreinermeister, einige Schreinerlehrlinge, sicher mehrere Vergolder, (Faß-)Maler und möglicherweise ein ständiger Bildhauer<sup>6</sup>. Einzelne Arbeiten werden manchmal an Unterakkordanten weitervergeben.

Die Firma Müller liefert während ihres hundertjährigen Bestehens in die ganze Schweiz mit Ausnahme des Tessin. Schwerpunkte liegen – verständlicherweise – auf den katholischen Gebieten der Ostschweiz. Immerhin gelingt es den Wiler Altarbauern aber auch, Aufträge für Orgelprospekte in die Zürcher Peterskirche und ins Grossmünster zu erhalten. Bereits nach 1866 arbeitet die Werkstatt für die Westschweiz, und unter Franz August Müller entwickeln sich blühende Geschäftsbeziehungen zu Kirchenpflegern in den Kantonen Freiburg und Wallis. Nur die Zentralschweiz – Folge der aktiven Bautätigkeit im Barock und regsamer Konkurrenten? – ist im Œuvre der Gebrüder Müller schlecht vertreten.

Um das geistige Umfeld der Altarschöpfungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in knappster Form zu umreißen, seien die Namen der wichtigsten Architekten genannt, für deren Kirchen die Gebrüder Müller die Ausstattung entwarfen und produzierten: Johann Christoph Kunkler (1813–1898), Wilhelm Keller (1828–

<sup>6</sup> Betriebsstatistische Erhebungen über die Firma gibt es nicht. Einige, wenn auch lückenhafte Angaben über die Zusammensetzung der Werkstatt lassen sich dem ausgedehnten Briefwechsel der Gebrüder Müller mit verschiedenen Kirchgemeinden entnehmen.

1888), August Hardegger (1822–1889), Adolphe Fraisse (1835–1900) und Joseph de Kalbermatten (1840–1920). Daß die ständige Auseinandersetzung mit führenden Exponenten der historistischen Baukunst die Schaffung eines qualitativ hochstehenden Werks gefördert hat, versteht sich von selbst und wird nicht zuletzt durch den umfassenden, mehrere hundert Nummern starken Plannachlaß der Altarbauer Müller dokumentiert <sup>7</sup>.

*Ein Überblick über die Tätigkeit der Altarbauer Müller im Kanton Freiburg*

Werke der Altarbauer Müller lassen sich im Kanton Freiburg an über 20 Orten feststellen, meist in Pfarrkirchen, seltener in Klosterkirchen. Warum die Erweiterung des Tätigkeitsfeldes in die Westschweiz 1866 mit einem neugotischen Herz-Jesu-Altar für die Kollegiatskirche von *Romont* ihren Anfang nimmt, konnte bis jetzt nicht herausgefunden werden. Nach diesem ersten Auftrag häufen sich die Altarbestellungen in rascher Folge: 1868/69 gestaltet die Firma Müller die Ausstattung der Pfarrkirche Ste-Cathérine von *Vuadens* in Formen des Rundbogenstils. Reste dieser Altäre sind noch erhalten, aber ihrer Retabelaufbauten beraubt. Über den Wettbewerb für den neuen Hochaltar in die Kollegiatskirche (und heutige Kathedrale) *St. Nikolaus in Freiburg* wird an späterer Stelle ausführlich zu berichten sein. Unabhängig von diesem Markstein in der Karriere der Wiler Altarbauer schaffen sie 1871 die gesamte Ausstattung für die neuerrichtete Pfarrkirche von *Promasens*. Die neugotischen Altäre werden – vermutlich aus Kostengründen – nach Plänen gebaut, die wenige Jahre zuvor in der Wiler St. Niklauskirche realisiert worden sind, fügen sich aber gut in den Kirchenraum und bilden zusammen mit der Architektur und der übrigen Ausstattung ein qualitativ beachtliches Ensemble reifer Neugotik. In der von Adolphe Fraisse gebauten Pfarrkirche Ste-Anne von *Chatônnaye* befanden sich bis 1949 Altäre und Kanzel aus der Werkstatt Müller, ähnlich denjenigen von Vuadens. Die rege Bautätigkeit der 1870er Jahre beschließt die Ausstattung der Pfarrkirche in *Alterswil*. Mit der Planung der Seitenaltäre für die *Ursulinenkirche in Freiburg* (1881) stellen die Wiler Kunsthandwerker ihre Fähigkeit unter Beweis, sich örtlichen Gegeben-

<sup>7</sup> Plannachlaß der Gebrüder Müller, heute im Privatbesitz von Rudolf Gruber, Wil.



A.

Feuille 1.

Projet d'un maître-autel pour l'église de  
St. Nicolas à Fribourg, Suisse

Devise: „Le service de la Religion est de l'art la sphère d'activité  
la plus digne et la plus prospère.“

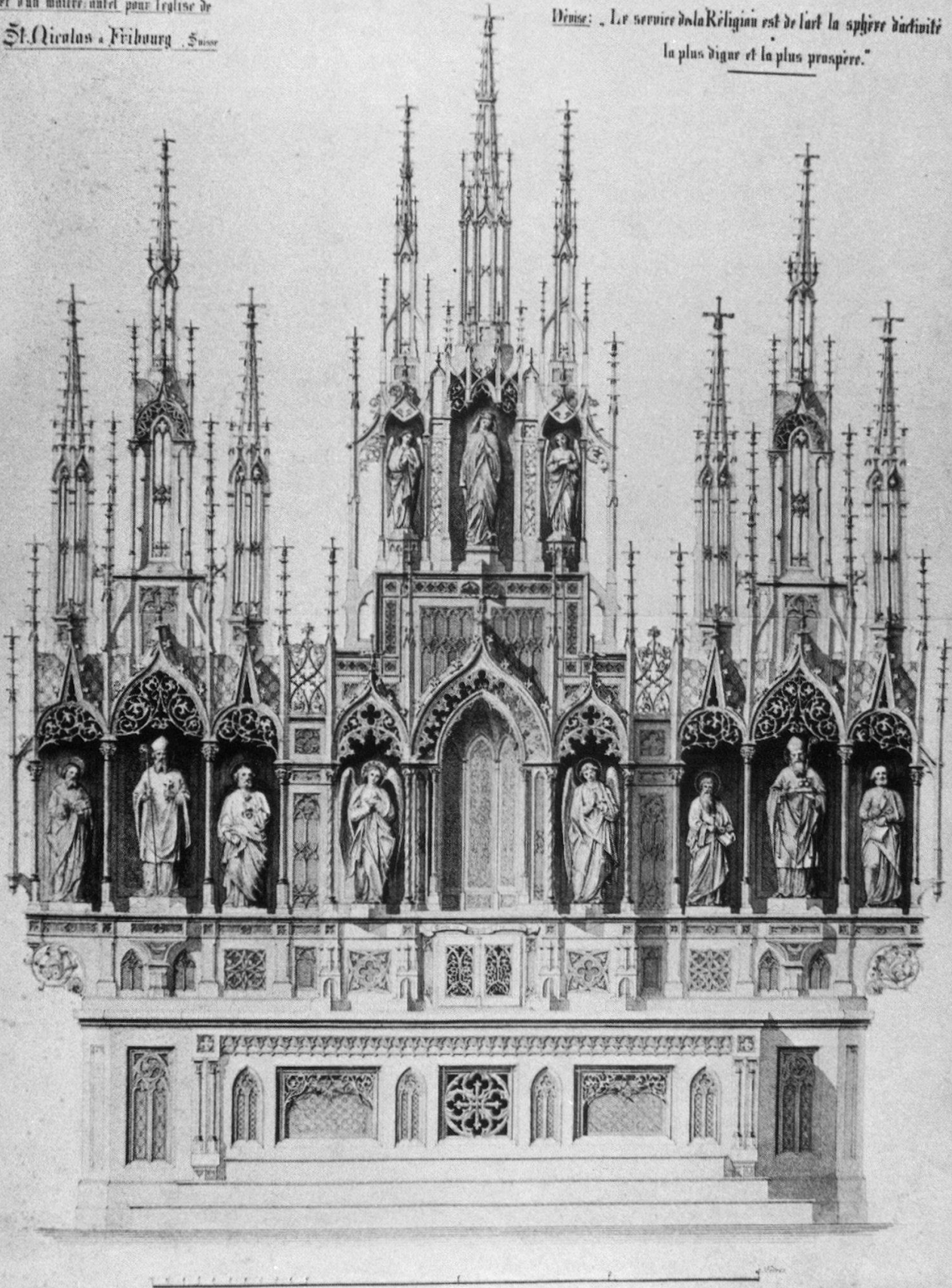


Abb. 1 Gebrüder Müller, Wil SG. Hochaltarprojekt A für die Kathedrale Freiburg, 1870 (Privatbesitz Wil SG, Foto Architekturbüro F. Schmid, Rapperswil).

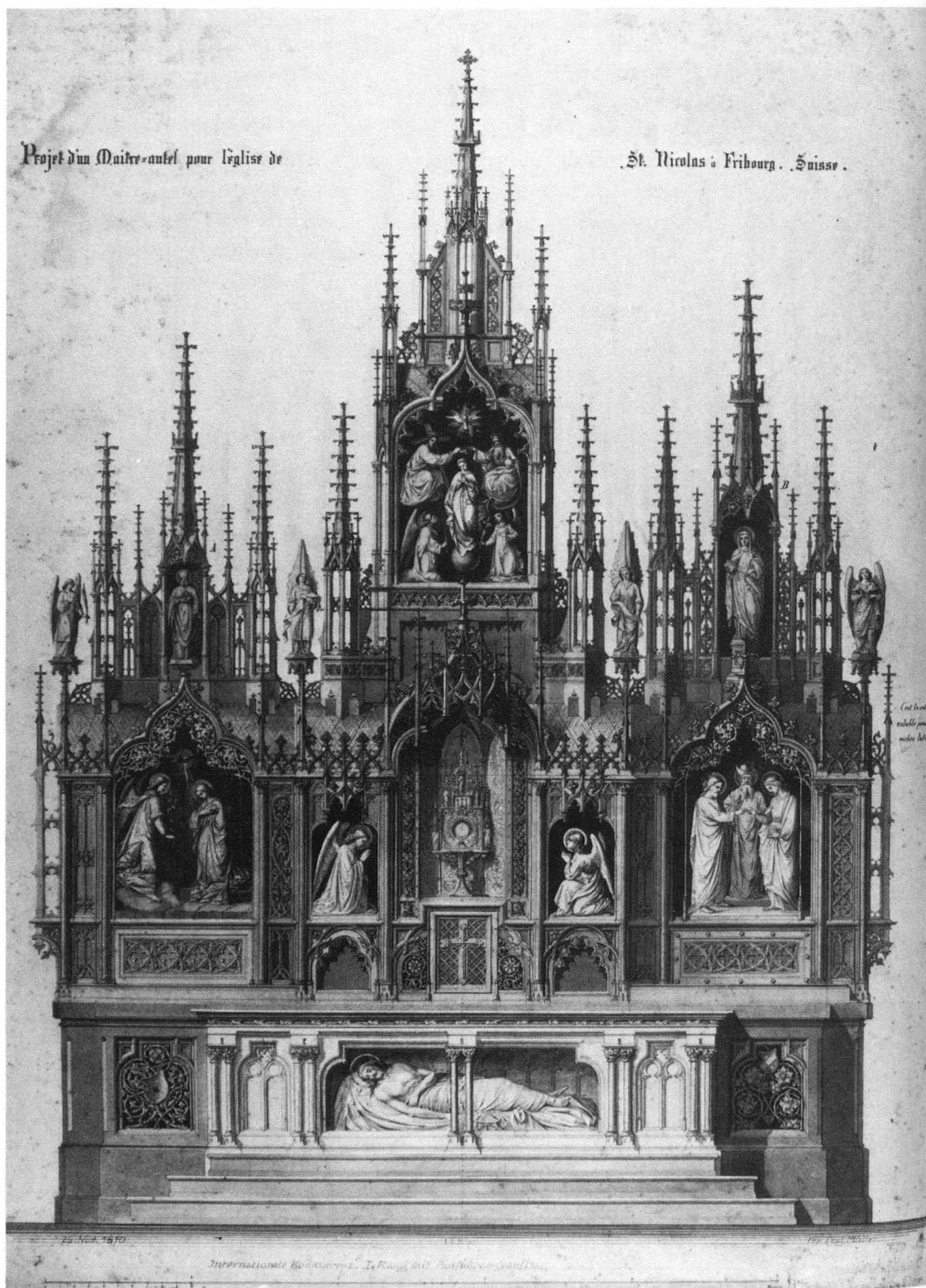


Abb. 2 Wettbewerbsprojekt F, Plan von Franz August Müller, 26. Nov. 1870. 2. Preis (und nicht 1., wie auf diesem Plan steht) des internationalen Wettbewerbs für den Hochaltar der Kathedrale Freiburg (Privatbesitz Wil SG, Foto Architekturbüro F. Schmid, Rapperswil).





Abb. 3 Freiburg, Kathedrale, Gesamtansicht des 1876 ausgeführten Hochaltars der Gebrüder Müller, Zustand 1978 (Inventar der Kunstdenkmäler, Foto Jean Mülhauser).



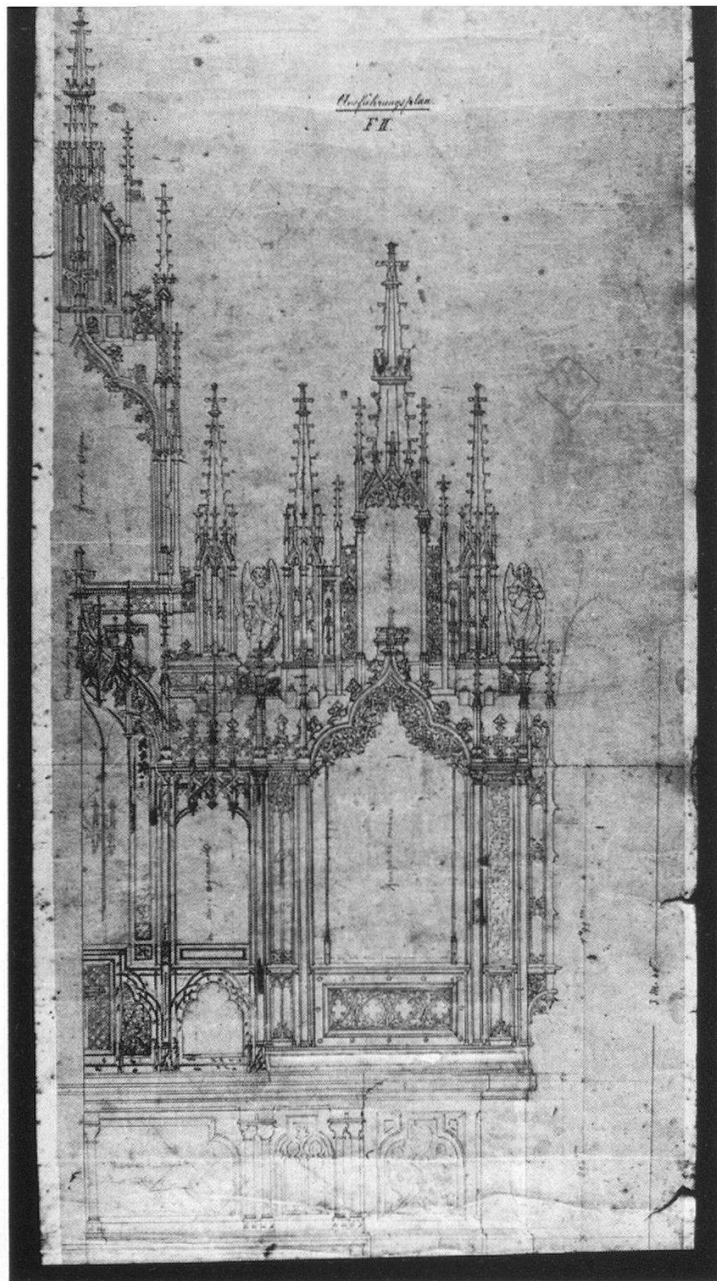


Abb. 4  
F. A. Müller, Ausführungsplan F II  
für den Hochaltar der Kathedrale  
Freiburg, wohl nach 1873 (Privat-  
besitz Wil SG, Foto Architekturbüro  
Felix Schmid, Rapperswil).

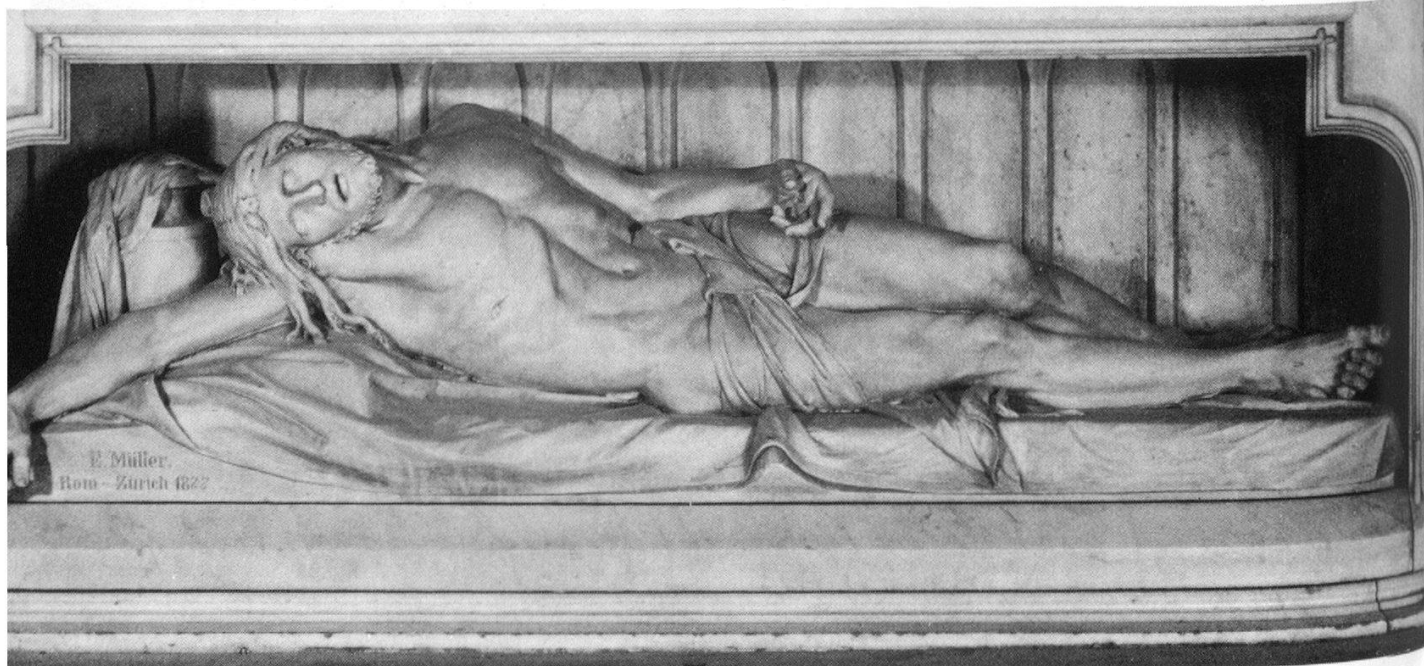


Abb. 5 Kathedrale Freiburg, Hochaltar: Mittelteil der Mensa mit Grab Christi  
aus Carraramarmor von «E.(duard) Müller, Rom-Zürich 1877» Zustand  
1978 (Inventar der Kunstdenkmäler, Foto Jean Mülhauser).

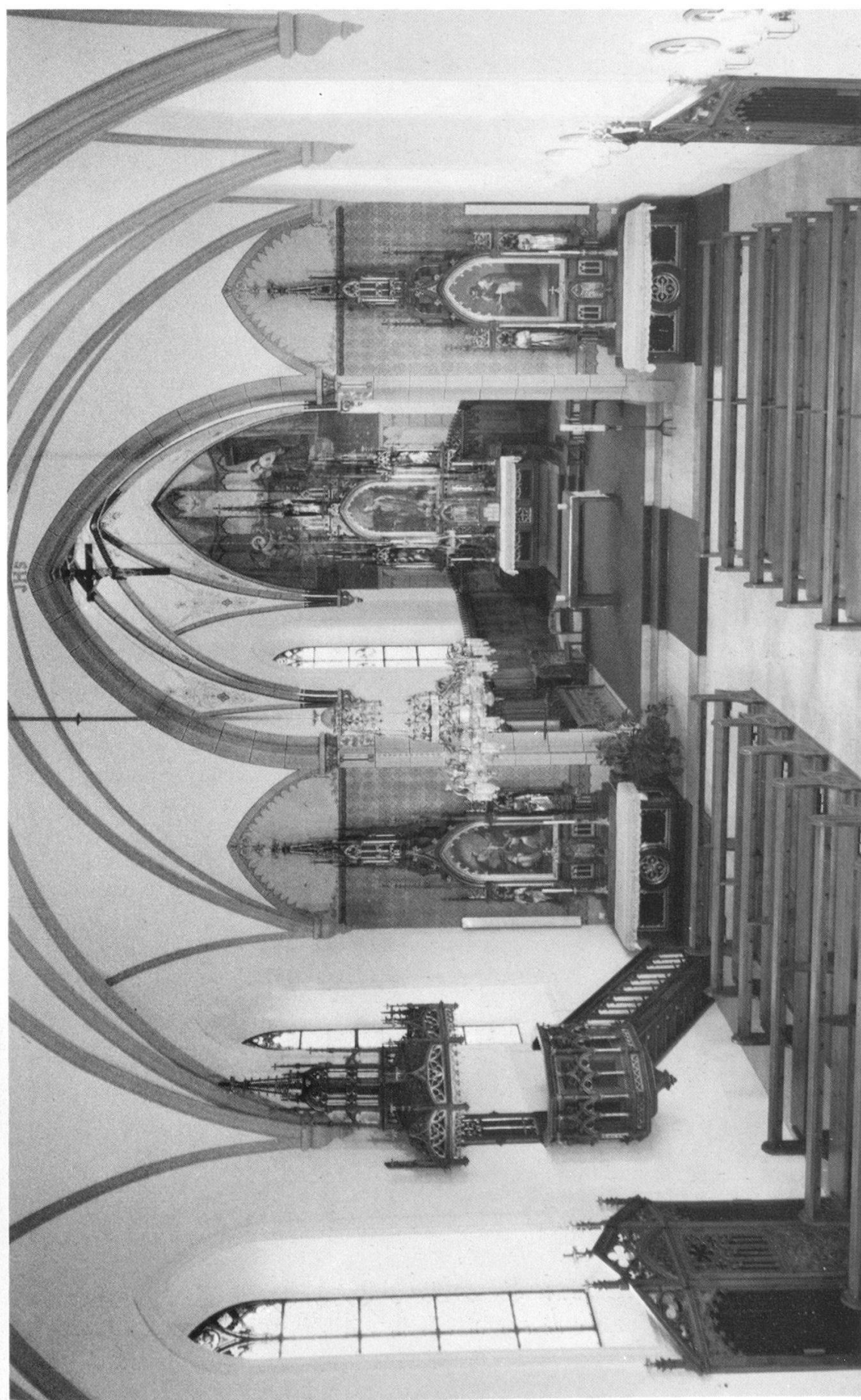


Abb. 6 Pfarrkirche Alterswil, Blick in den Chor mit der Ausstattung der Gebrüder Franz und August Müller in Wil SG von 1875–80. Zustand 1978 (Foto Jean Mülhauser).



Abb. 7 Pfarrkirche Alterswil, Hochaltar der Gebrüder Müller von 1875 und dem Gemälde des Kirchenpatrons Nikolaus von Myra von «Fr.(anz) Müller 1880». Zustand 1978 (Foto Jean Mülhauser).





Abb. 8 Pfarrkirche Alterswil, Ausstattung der Gebrüder Müller: Linker Seitenaltar von 1879/80 mit Rosenkranzbild von «F.(ranz) M.(üller) 1880» und der Kanzel aus den Jahren 1875–80. Zustand 1978 (Foto Jean Mülhauser).

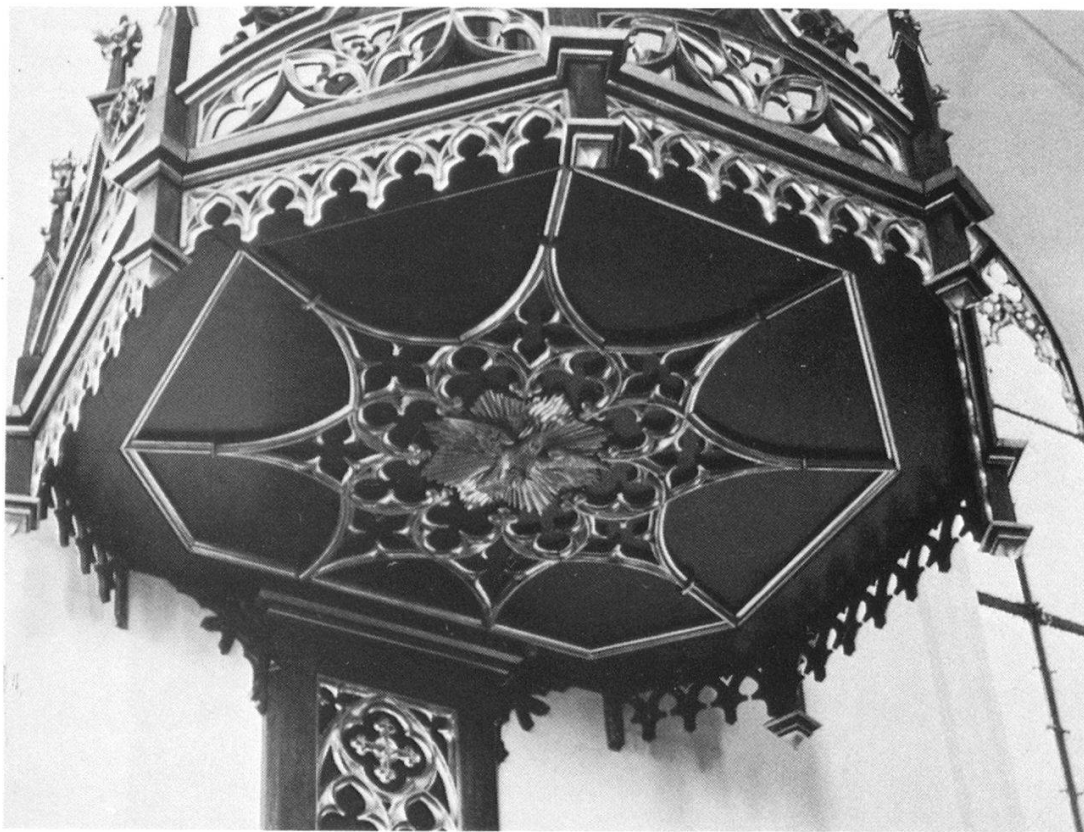


Abb. 9

Pfarrkirche Alterswil, Schalldeckel-  
untersicht, Gebrüder Müller, 1875-  
80. Zustand 1978 (Foto Inventar der  
Kunstdenkmäler).



Abb. 10

Ebda., Statue der heiligen Dorothea,  
Gebrüder Müller 1879/80. Zustand  
1978 (Foto Inventar der Kunstdenk-  
mäler).

heiten anzupassen, indem sie die Formensprache ihrer Retabel der stilistischen Aussage des 1832 geschaffenen Hochaltars angleichen.

Eine ganze Serie neuromanischer Kirchengestaltungen folgt nach 1884: Der Hochaltar von *Fétigny*, eine private Stiftung, wurde 1949 beim Kirchenabbruch zerstört. Erhalten ist hingegen das 1888/89 geschaffene Ensemble in der Pfarrkirche *Vuissens*, 1916 ergänzt durch Beichtstühle und Chorgestühl aus der gleichen Firma. Hochaltar und Kanzel der Kirche St-Sylvestre von *Bussy*, wohl um 1889 in einer Verbindung von neubarocken und neuromanischen Formen gestaltet, lassen sich, da sie nicht erhalten sind, nurmehr aufgrund eines Plans rekonstruieren. 1908/09 fordert der Bau der katholischen Pfarrkirche St. Stephan in *Jaun* von Léon Hertling Franz August Müller zu einer letzten intensiven Beschäftigung mit der Neuromanik heraus. Seine Ausstattung – bis auf den Hochaltar, der in jüngster Zeit durch ein gotisches Flügelretabel ersetzt wurde – erhalten und unlängst restauriert, zeichnet sich durch große Plastizität, reichen bildhauerischen Schmuck und auffallende Polychromie (mit resedagrünem Grundton) aus. Einen recht plastischen Spätstil mit neugotischen Detailformen verrät der 1887/88 gestaltete Hochaltar für die kleine Pfarrkirche St-Léger in *Lully*. Ebenfalls neugotisch sind zwei weitere, 1898 in die Kollegiatskirche von *Romont* gelieferte Retabel. Der Rosenkranzaltar befindet sich noch an seinem Bestimmungsort, der Marienaltar wurde 1955 in die nahe Annakapelle von Arrufens gebracht<sup>8</sup>. Die Pfarrkirche St. Martin in *Cugy* (1906/07, 1915 konsekriert) stellt nicht nur ein bedeutendes Werk der Architekten Broillet und Wülfeff dar, sondern birgt auch eine beachtliche, vollständig erhaltene und im weiten Chor und Querhaus hervorragend integrierte Ausstattung aus dem Atelier Müller. Hier scheint sich der Reichtum neugotischen Formenvokabulars noch einmal entfalten zu wollen, bevor ein neues Verständnis von der Aufgabe des Kirchenbaus seine Anliegen mit nüchterner Sachlichkeit verwirklicht.

Neben diesen mehr oder weniger großen Aufträgen nehmen sich die Gebrüder Müller auch einer Reihe von kleineren Arbeiten an: Chorstuhl und -Täfer in *La Tour de Trême* (1878/79), Kanzel und Kommunionbank für *Montbovon* (1897), neugotisches Altärchen und Chorgestühl für *Albewe* (1898, Kapelle Notre-Dame de l'Ermitage?), Kanzel in *Remaufens* (1906), Taufbecken in *Plaffeyen* (1916). Dies

<sup>8</sup> Freundlicher Hinweis von Louis Page, Romont.



wirft ein Licht auf den Ruf der Firma im Freiburgischen, scheut man sich doch offenbar nicht, sogar Chortäfer, Beicht- und Chorstühle in Wil zeichnen, anfertigen und hernach in die Westschweiz transportieren zu lassen. Der Transport erfolgt – nebenbei bemerkt – von Wil über Zürich mit der Eisenbahn nach Freiburg, von dort zu Bauten der näheren Umgebung mit Fuhrwerken. In Wil werden die Bestandteile eines Altars vollständig fertig behandelt und einzeln verpackt. Am Bestimmungsort übernimmt mindestens ein Altarbauer, der den Transport begleitet hat, die Arbeit der Montage, meist assistiert vom einheimischen Schreiner und Hilfskräften aus der jeweiligen Kirchgemeinde.

### *Der Hochaltar der Kollegiatskirche St. Nikolaus in Freiburg*

Der neugotische Hochaltar der Freiburger Kollegiatskirche und heutigen Kathedrale hat eine lange und bewegte Entstehungsgeschichte. Im zwanzigjährigen Ringen um den Altar spielen kunsthistorisch-formale Aspekte und politische Erwägungen eine Rolle. Der Staat ist Besitzer, das Kapitel Benützer der Kirche. Das gespannte Verhältnis zwischen Domkapitel und Funktionären des Staats (Direktion der öffentlichen Bauten) scheinen an dieser Bauaufgabe immer wieder Zündstoff gefunden zu haben. Die Fülle der Akten ermöglicht, die Entstehung des Altars recht genau nachzuzeichnen <sup>9</sup>.

In seinem Visitationsbericht stellt der Generalvikar am 18. Dezember 1856 fest, der Hochaltar der Kollegiatskirche befinde sich in einem Zustand, der der Heiligkeit des Kults in keiner Weise angemessen sei. Er spricht von der Zerstörung der oberen Altarpartie und älteren Beschädigungen, die eine sofortige Behebung dringend nötig machten, und setzt dafür die Frist bis Ende April 1857. Danach sei das Messelesen am Hochaltar verboten. Der Bericht meint den 1740

<sup>9</sup> Quellen zur Baugeschichte des Hochaltars: Staatsarchiv Freiburg: Collégiale St-Nicolas, Correspondances: Korrespondenz Gemeinderat – Domkapitel, Staatsrat – Domkapitel, Künstler, u.a. Gebr. Müller – Kapitel, 1856–1880, 1924–1928; u.a. gedrucktes Wettbewerbsprogramm vom 1.7.1870, Bericht der Jury vom 29.12.1870; Beschreibung zum eingereichten Wettbewerbsprojekt der Gebr. Müller (1870), Vertrag und Beschreibung des Vertragsobjekts vom April 1875. – Direction des travaux publics, Correspondances, Rapports 1874–1875, 1876–1877. – Archiv des Chorherrenstifts: Manuel du Chapitre de St-Nicolas, XIV 1866–1875, XV 1875–1895.

von Joseph Anton Feichtmeyer geschaffenen Altar <sup>10</sup>. Es handelte sich um einen mächtigen Barock-Altar mit architektonischem Aufbau. Sechs Säulen trugen ein beidseits halbrund nach vorn ausladendes Gebälk, in dessen Mitte eine von Engeln flankierte Wappenkartusche saß. In der Hauptnische stand die Figur der Unbefleckten Empfängnis, zwischen den Säulen zwei weitere Statuen. Das hellbraun bemalte Stuck-Retabel reichte bis in die Mitte des zentralen Chorfensters hinauf. Die Baufälligkeit war eigentlich nur ein Vorwand, um sich des barocken Hochaltars entledigen zu können. Schon 1853 vermerkte ein Kirchenführer, der Altar stehe in grobem stilistischem Widerspruch zum Rest des Gebäudes <sup>11</sup>. Nicht nur der Geschmack hatte sich geändert, auch die großen Dimensionen des Retabels störten plötzlich; denn seit 1854 waren die reichen Glasgemälde aus der Zisterzienser-Abtei von Altenryf/Hauterive in die Kathedrale übertragen und dort im Chor eingebaut worden.

Im November 1857 bewilligt der Staatsrat einen Kredit von 8000 Franken für den Bau eines neuen Altars. Da diese Summe aber nicht ausreicht, regt das Domkapitel eine öffentliche Subskription zur Deckung der nötigen Mittel an. 1861 legt die Direktion der öffentlichen Bauten zwei Altarpläne vor, der eine stammt von Architekt Jean-Louis Blavignac, der andere von Bildhauer Gaud aus Genf. Daß das Projekt Blavignacs auf Stilformen des 13. Jahrhunderts basiert und sich mit dem Bauwerk gut verträgt, wird lobend zur Kenntnis genommen. Dennoch befürwortet das Gremium den Planvorschlag von Gaud, weil er trotz seiner etwas überladenen Dekorationen leichter, eleganter und wohl auch weniger teuer sei. Im Januar 1865 ist im Briefwechsel zwischen Staatsrat und Domkapitel noch immer von den Plänen des Genfers die Rede, der erklärt, sogar auf eine sofortige Bezahlung seiner Arbeit verzichten zu wollen, um den Auftrag zu erhalten.

Die Entscheidung bleibt aus. 1868 veranlassen die Chorherren eine Anfrage bei allen Freiburger Kunsthandwerkern; doch auch unter den einheimischen Künstlern findet sich kein geeigneter Bewerber für einen neuen Hochaltar. Im Herbst 1869 wird der apostolische Nuntius vorsorglich ersucht, den heiligen Vater um Marmor von

<sup>10</sup> Bildquelle in: Marcel Strub, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg, La Ville de Fribourg*, tome II, Bâle 1956, p. 99.

<sup>11</sup> H. Raemy de Bertigny et Chanoine E. Perroulaz, *St-Nicolas de Fribourg, Notice descriptive*, Fribourg 1853.

Emporium/Ostia zu bitten. Ein auf Anregung des Kapitels gegründetes Initiativ-Komitee, bestehend aus Vertretern der Staatsrats, der Öffentlichkeit und der Chorherren, soll im Frühjahr 1870 die Schaffung eines Altars beschleunigen. Der Staatsrat billigt zwar die Existenz des Komitees, entsendet aber keine Vertreter, solange die Verpflichtungen des Staats und der Gemeinde am Unterhalt der Kirche St. Nikolaus nicht geregelt seien.

Endlich werden erfolgversprechende Wege beschritten: Am 1. Juli 1870 schreibt die neubestellte Kommission unter dem Präsidium von Chorherr Wuilleret und dem Sekretär Graf Gustav von Diesbach einen Altarbau-Wettbewerb aus. Gleichzeitig intensiviert man die Geldsammlungen; sogar in den Hotels liegen Spendenbücher auf! Das detaillierte Wettbewerbsprogramm richtet sich an alle Architekten und Bildhauer der Schweiz und des Auslandes. Bis zum 30. November 1870 sollen die Pläne, mit einer Devise versehen, anonym eingereicht werden. Im Programm folgen nach einer genauen Beschreibung der Kathedrale die speziellen Anforderungen an das Wettbewerbsprojekt: Es sind Pläne im Maßstab 1:10 zu erstellen und nach einheitlichen Vorschriften farblich zu gestalten. Ob für den zukünftigen, Maria geweihten Altar Holz oder Stein gewählt wird, bleibt dem Altarbauer überlassen. Dagegen sind die Maße der einzelnen Altarteile vorgeschrieben, unter anderem darf die Gesamthöhe von acht Metern nicht überschritten werden. Als Baukostengrenze sind 16 000 Franken veranschlagt.

Am 29. Dezember 1870 stellt die fünfköpfige Jury <sup>12</sup> ihren Bericht vor: Elf eingereichte Projekte entsprechen den Vorschriften und werden kurz gewürdigt. Die Siegerprämie von 500 Franken geht an den Solothurner Architekten Louis Pfluger, dessen Projekt für einen Altar in Marmor «Charakter» und «Tiefe» attestiert wird. Die Wiler Altarbauer Müller belegen mit ihrem Plan «F» («qui mériterait plutôt une seconde prime») den zweiten Rang, und auch die Planvariante «A» der gleichen Autoren gefällt. Als dritter rangiert Architekt Paul de Pury aus Neuenburg – noch vor den ausländischen Konkurrenten aus München und Brüssel und weiteren Schweizer Architekten und Altarbauern <sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Mitglieder der Jury: J. Mehling, Präsident, Th. Perroud, Ch.-Aug. von der Weid, Ad. Fraisse, Architekt, G. Ritter, Sekretär.

<sup>13</sup> Teilnehmerliste, in: Rapport à la Tit. Commission de construction d'un maître-autel à St-Nicolas, Fribourg le 26 Décembre 1870.

Mit dem Wettbewerb sind die Schwierigkeiten zur Beschaffung des Hochaltars aber noch nicht beseitigt. Das Domkapitel behält sich das Recht vor, in letzter Instanz über die Entscheidung der Kommission zu befinden und votiert am 12. Januar 1871 einstimmig für den Plan «F» der Gebrüder Müller. Die Fronten verhärten sich, der Staatsrat ist unter Berufung auf den Jury-Entscheid nicht bereit, vom Projekt Pflugers Abstand zu nehmen. Pfluger muß allerdings seinen Plan modifizieren; und auch der Preis von 27 000 Franken scheint allen Parteien zu hoch, so daß anstelle von Marmor nun weißes Steinmaterial aus Seyssel verwendet werden soll. Auf eine Anfrage des Kapitels erklären sich die Gebrüder Müller nicht willens, ihren Plan «F» gegebenenfalls zu ändern, da die Grundidee des Projekts und die Harmonie des Altars dadurch zerstört würden. Außerdem lasse sich das gewünschte Steinmaterial nicht so fein und elegant bearbeiten wie Holz, Marmoraltäre seien nur vor dunklem Mauerwerk schön, bei den hellen Lichtverhältnissen eines stark befensterten Chors aber ungeeignet, und überhaupt hätten sogar reiche Bauten wie die Dome von Freiburg im Breisgau, Konstanz und Augsburg keinen einzigen Altar aus Stein, sondern ausschließlich Holzaltäre.

Erst im Sommer 1874 greift man die problematische Hochaltar-Beschaffung wieder auf. Die Gebrüder Müller werden von der Baudirektion aufgefordert, ihren prämierten Plan von 1870 nochmals einzusenden. Die Baudirektion kommt wenig später auf ihren frühern Beschluß zurück, stimmt einem Altar aus Holz grundsätzlich zu und unterstützt das alte Wettbewerbsprojekt Müllers, sofern der Staat an die Kosten nicht mehr als 8000 Franken zu leisten habe. Die

Plan N° 1. – Motto: Gott zur Ehre. M. Pfluger, Louis, architecte, à Soleure.

Plan N° 2. – Motto: F. M. Muller, de Wyll (St-Gall).

Plan N° 2. (bis). – Motto: A. M. Muller, de Wyll (St-Gall).

Plan N° 3. – Motto: Fac et spera. M. Paul de Pury, architecte, à Neuchâtel.

Plan N° 4. – Motto: Sancta Maria. M. Mathias Steinbrecher, à Munich.

Plan N° 5. – Motto: Spero lucem. M. Eugène Denis, architecte, de Bruxelles.

Plan N° 6. – Motto: Introibo ad altare Dei. M. Baussan, architecte, à Bourg-S.-Andeol.

Plan N° 7. – Motto: Vérité.

Plan N° 7 (bis). – Motto: Ervin et Sabina. M. Pfanner.

Plan N° 8. – Motto: Persévérance. M. Lempereur, à Genève.

Plan N° 9. – Moto: Domine, dilexi decorem domus tuae. M. Carl Lochbrunner, à Obernunnpf (sic!) (Argovie).

Plan N° 10. – Motto: Nüt über die Kunst. M. Wolff, architecte, à Zurich.

Plan N° 11. – Motto: Respice finem. M. Dominique Schuler, à Ibach, près Schwytz.



neuesten Kostenberechnungen der Wiler Firma – nunmehr mit größerer Aussicht auf Verwirklichung und ohne die Preislimite des Wettbewerbs – ergeben die Summe von rund 21 000 Franken. Nachdem sich Baukommission und Kapitel anhand von Skizzen in natürlicher Größe über die Wirkung des geplanten Altars im Chor der Kathedrale selbst ein Bild machen konnten und kleine Korrekturen vorgenommen sind, wird am 25. Juni 1875 der Vertrag zwischen der Baudirektion und der Firma Müller unterzeichnet. Als Liefertermin legt man den 1. Oktober 1876 vertraglich fest. Daß dieses Datum im Hinblick auf die 400-Jahr-Feier der Schlacht von Murten gewählt wurde, geht aus den Akten nirgends hervor, läßt sich aber mit einer gewissen Berechtigung vermuten. Inzwischen hat die Subskription nahezu die ganze erforderliche Summe eingebracht. Die Umgebungsarbeiten des Hochaltars (Altarstufen) werden ebenfalls an die Gebrüder Müller vergabt.

Der modifizierte Plan (F II) sieht, wie übrigens schon das Wettbewerbsprojekt, Altarmensa und Heilig-Grab aus Marmor, die Aufbauten aus Holz vor. Die Bildhauerarbeiten in Stein führen die Altarbauer nicht selber aus, sondern sie beauftragen damit den noch jungen Sohn August Müllers Eduard (1851–1931), der damals wohl zur Ausbildung in Rom weilt. Über den Bildhauer Eduard Müller gibt es fast keine Zeugnisse <sup>14</sup>. Nach der Schulung in München und Rom hat er sich offenbar in Luzern niedergelassen, wo er von 1883 bis 1889 an der Kunstgewerbeschule als Lehrer tätig war. 1883 stellte er an der Landesausstellung in Zürich die Marmorbüste einer Römerin und die Gipsgruppe «Leichnam Christi» aus. Ob dieses Werk mit dem Heilig-Grab des Freiburger Hochaltars in einer Verbindung steht, konnte bisher nicht herausgefunden werden.

Im Januar 1876 sind das Modell des Heilig-Grabs in Rom und der hölzerne Statuenschmuck des Retabels vollendet und sollen den Auftraggebern in Photographien (!) vorgeführt werden. Mit dem Abbruch des alten Hochaltars und dem Einbau eines neuen Bodenbelags beginnen im August die Installationsarbeiten, die nicht ganz problemlos vonstatten gehen, da Bauherrschaft und Unternehmer vor allem über die Altarstufen uneins sind. Bevor man das Retabel

<sup>14</sup> Zu Eduard Müller: Eintragungen im Zivilstandsregister der Gemeinde Wil; Carl Brun, Künstlerlexikon, Bd. 4, S. 324. Die Angaben von Franz Heinemann sind nur zum Teil richtig. Der Wiler und Luzerner Bildhauer Eduard Müller ist vom Koburger Künstler gleichen Namens zu unterscheiden.

nach Freiburg verfrachtet, wird der Baudirektor nach Wil in die dortige Tonhalle gebeten, wo man den Altar provisorisch errichtet hat, um noch nötige Korrekturen vornehmen zu können. Am 16. November 1876 schließlich findet die Altarkonsekration durch den Lausanner Bischof Stephan Marilley in Anwesenheit der am Bau beteiligten Behörden und Handwerker statt.

Schon 1879 ersucht das Domkapitel die Gebrüder Müller um ein Projekt für die Erhöhung des Mittelteils des Retabels. Die Altarbauer kommen diesem Auftrag nur ungern nach, weil die Proportionen des Altars dadurch gestört werden könnten. Die Direktion der öffentlichen Bauten lehnt aus wirtschaftlichen Gründen im August 1880 den Umbauplan ab.

Ab 1926 wird auch der Chor der Kollegiatskirche mit Glasgemälden nach Entwürfen des polnischen Künstlers Josef Mehoffer, ausgeführt von den Freiburger Glasmalern Kirsch und Fleckner, ausgestattet. Der bestehende Hochaltar überdeckt die untere Partie des mittleren Fensters, was als störend empfunden wird. Zunächst zieht man den Abbruch des ganzen Altaraufbaus in Erwägung und plant, das Triptychon des Nelkenmeisters aus der Franziskanerkirche auf den neugotischen Altar zu stellen. Da auch dieses Retabel rund ein- einhalb Meter weit in das Fenster hineinragen würde, verzichtet man schließlich auf eine derartige Lösung und entfernt das obere Geschoß des Müllerschen Retabels, die Figurennische mit dem bekrönenden Türmchen und Fialen. In dieser reduzierten Form hat sich der Hochalter der Freiburger Kathedrale bis heute erhalten. Er dient nunmehr der Sakramentsaufbewahrung; denn das liturgische Geschehen spielt sich auf dem Zelebrationsaltar vor dem Chorbogen ab.

Eine Würdigung des Freiburger Hochaltars braucht sich nicht ausschließlich auf eine Beschreibung des unvollständigen Retabels zu stützen. Außer den Originalplänen beider Wettbewerbsprojekte und einem Ausführungsplan sind die Kritik der Jury, Korrespondenzen über die Ausführung und Äußerungen der Altarbauer zu ihrem Werk überliefert <sup>15</sup>. In einer umfassenden Beschreibung des Wettbewerbsprojekts erörtern und begründen die Gebrüder Müller ihre Gestaltungsweise. Bei der Ausarbeitung von zwei Varianten wägen sie die Vorteile jedes Plans ab. In den wertenden Stellungnahmen lassen sich nicht nur die Arbeitsmethodik an diesem Objekt,

<sup>15</sup> Vgl. Anmerkung 9.



sondern auch ein gutes Stück des geistigen Horizonts der Künstler, ihre Vorstellungen und Ziele erschließen.

Der Hochaltar der Kathedrale, in der Mittelachse des Chors platziert, nimmt fast die gesamte Breite des oktogonalen Chorschlusses ein. Hinter Altartisch und Heilig-Grab aus weißem Marmor ist ein regelmäßig gegliedertes hölzernes Retabel aufgebaut. Vor den Veränderungen des Jahres 1926 war die Mitte des Retabels durch eine Figurennische turmartig überhöht. Im heutigen Zustand zeigt der architektonische Aufbau einen Schrein, der an ein Reliquiar erinnert, und in dessen Längsfront in rhythmischer Abfolge fünf Nischen eingelassen sind. Über diesem ersten Geschoß lockern größere und kleinere Fialen die Silhouette des Retabels auf. Zur Architektur des Altars meinten seine Schöpfer<sup>16</sup>, der Altar müsse als Opferstätte leicht erkennbar sein. Hier ist das Sepulcrum tatsächlich als Heilig-Grab gestaltet und macht den Tod Christi – das Opfer – sichtbar. Der Tabernakel über dem Altartisch ist Ausdruck der Überwindung des Todes durch die Auferstehung. Die oberste Partie vereinigt den auferstandenen Christus mit Vater und Geist, gleichzeitig krönt die personifizierte Dreifaltigkeit Maria, die Gottesmutter und Kirchenpatronin. In dieser obersten Nische trifft (traf) sich die Ikono-graphie Christi mit der Geschichte Mariens, die in den ebenso großen Nischen beidseits des Tabernakels dargelegt wird: links die Verkündigung, rechts die Verlobung. Durch die Aufteilung der Figurengruppen auf die Endpunkte eines liegenden gleichschenkligen Dreiecks wird das Lagernde der Altarproportionen unterstrichen. Um dem zentralen Gehalt der Meßfeier, dem Erlösungswerk Christi, neben der Marienthematik genügend Gewicht zu verleihen, ist die Mittelpartie des Retabels vollständig vergoldet. Das Weiß des Altartischs und das (heute stark verschmutzte) Gold des Tabernakels setzen also ganz bewußt einen Akzent innerhalb von Altar und Chorraum. Der braune Holzton des Retabels schluckt das diffuse Licht, das durch die hohen Fenster in den Chor strömt und verhindert, daß vom Altar nurmehr der Umriß zu erkennen ist, wie das bei einem weißen Marmorretabel der Fall sein könnte. Ebenfalls nach Äußerungen der Altarbauer schafft das Holz einen geeigneten Hintergrund, von dem sich die farbig gefaßten Statuengruppen gut abheben. Zusätzliche

<sup>16</sup> Beschreibung des Projekts von Franz Müller, April 1875, in: Direction des travaux publics, Correspondances, Rapports 1874–75, 19.

Vergoldungen am Retabel sollen die Hauptlinien der Architektur möglichst von weitem sichtbar herausstreichen. Weder die optische Fernwirkung, noch die Proportionierung der Einzelformen und die Formen selbst sind dem Zufall überlassen. So wird im Ausführungsplan zum Beispiel die Expositions-nische für die Monstranz vergrößert und auf der Höhe des umlaufenden Täfers im Chor angesetzt, um den Altar möglichst gut in seine Umgebung einzupassen.

Der Stil des Hochaltars hat sich nach den Vorschriften des Wettbewerbs an den Stil des Gebäudes anzugleichen. Die Gebrüder Müller tragen der langen Bauzeit der Freiburger Kollegiatskirche und den Wandlungen, die die Gotik durchmacht, Rechnung. Da der Altar in den erst 1627–1630 neu errichteten Chor zu stehen kommt, nehmen sie nicht die strenge Gotik der ersten Zeit mit ihren steilen, steifen Giebeln zum Vorbild. Es gelte zu bedenken, daß der Chor ja nicht um einen bereits bestehenden Altar gebaut worden sei, vielmehr müsse man sich vorstellen, der Altar sei unmittelbar nach dem Bau des Chors dort erstellt worden. Deshalb sollen die Verzierungen, dem (nachgotischen) Stil des 17. Jahrhunderts gemäß, nicht mit Winkelmaß und Lineal konstruiert werden, sondern auch Verzierungen mit bewegten Linien und freiere Ornamente der vorletzten(!) Epoche der Gotik umfassen.

Die Einzelformen sind – das schreiben die Altarbauer ausdrücklich – zum Teil den Chorstühlen der 1460er Jahre nachgebildet worden. Tatsächlich läßt sich eine Verwandtschaft der Formsprache beobachten: Der Altar bemüht sich um die gleiche filigrane Feingliedrigkeit der Verzierungen, zeigt eine Vorliebe für Blendmaßwerk auf Füllungen, krabbenverzierte Kielbögen und reich ornamentierte Fialen. Mit seinem Ast- und Laubwerk ist das Retabel allerdings noch stärker der Spätgotik verpflichtet und verweist, auch was den Reichtum an Baldachinen, Fialen und Maßwerk am Gespreng und die größere Weichheit der Formen betrifft, auf Beispiele des süddeutschen Kunstkreises.

Die Figurengruppen («von Künstlerhand geschaffen», wie die Gebrüder Müller in ihren Verträgen zu bemerken pflegen) sind gegenüber dem Wettbewerbsprojekt um einiges steifer ausgefallen, wohl nicht zuletzt wegen der größeren Proportionierung in höher bemessenen Nischen. Der intendierte möglichst geschlossene Figurenumriß dieser farbig gefaßten Holzstatuen steht in einem Gegensatz zum Naturalismus des Heilig-Grabs. Im Vergleich zum Plan liegt

der tote Christus nicht mehr halbverhüllt mit angewinkeltem linkem und gestrecktem rechtem Arm verhalten da, sondern der athletisch gebaute Körper ist mit expressiver, ausholender Gestik effektiv auf einer Draperie ausgebreitet. Das kalte, grünlich-weiße Material steigert die naturalistische Wirkung und untermalt die Dramatik des Geschehens.

Stellt man selbst das Fragmentarische des heutigen Zustandes in Rechnung, besitzt der Hochaltar der Freiburger Kathedrale doch unverkennbare Qualitäten. Wie die meisten Werke aus der Wiler Altarbauwerkstatt Müller besticht er durch die technische Perfektion der Ausführung und die Ausgewogenheit von Architektur und Dekoration. Große Zurückhaltung kennzeichnet seine Formen, die sich bewußt an Elemente der wertvollen Chorstühle anlehnen. Dieser integrative Charakter des Hochaltars kommt dem ganzen Chor zugute, einem Raum, der ja neben Gotik und Nachgotik auch Barock-Klassizismus (Orgel) und späten Jugendstil (Glasgemälde) zu verkraften hat.

### *Die Ausstattung der Pfarrkirche Alterswil*

Auch die Baugeschichte für die Altäre der ab 1872 von Baumeister Johann Müller in neugotischem Stil errichteten Pfarrkirche St. Niklaus in Alterswil verläuft nicht ganz geradlinig: Im Januar 1874 wird im Luzerner «Vaterland» und in der «Freiburger Zeitung» eine Altarbaukonkurrenz ausgeschrieben. Die eingereichten Entwürfe der Interessenten, unter ihnen die Firma Welti in Bern, Bürli in Klingnau, Heer in Luzern, Pfanner in Freiburg, befriedigen nicht. Darauf ersucht man die Altarbauer Franz und August Müller, die am Wettbewerb nicht teilgenommen haben, schriftlich um eine Eingabe, «da sie im In- und Auslande eine große Berühmtheit genießen»<sup>17</sup>. Bereits im Juni kommt der Vertrag zwischen Kirchgemeinde und Firma Müller über einen Hochaltar und eine Kanzel zu einem Preis von 6900 Franken zustande, während mit Planung und Akkord für die Seitenaltäre aus finanziellen Gründen bis 1879 zugewartet

<sup>17</sup> In: «Bericht über den Kirchenbau und die Pfarreierrichtung» von Kaplan, bzw. Pfarrer Niklaus Peter Roggo, Pfarrarchiv Alterswil. – Weitere Quellen zur Baugeschichte der Ausstattung, Korrespondenzen und Verträge 1874–1880, ebenfalls im Pfarrarchiv Alterswil.

wird. Erst 1880 ist die Ausstattung, bis auf eine 1894 gelieferte Orgel, vollständig.

Das Alterswiler Ensemble nimmt im Werk der Altarbauer Müller eine Sonderstellung ein. Nicht nur die Architektur der Retabel und der Statuensmuck, auch die Gemälde stammen aus dem Wiler Atelier. Die Altäre sind alle nach dem gleichen Schema aufgebaut. Die Retabel bestehen aus einem zentralen Bildfeld, das von hölzernen Architekturteilen turmartig bekrönt und von je einer seitlichen Figurennische, resp. einem Figurenpodest begleitet wird. Zwischen Tisch und Retabel ist eine Predella mit dem Tabernakel eingeschoben. Dieser integrierte Tabernakel macht auf den ersten Blick den augenfälligsten Unterschied zwischen gotischer und neugotischer Altargestaltung aus. Zur Zeit der gotischen Altäre ist meist das Sakramentshaus oder der Wandtabernakel der übliche Aufbewahrungsort der Hostien, in nachmittelalterlicher Zeit erhält der Tabernakel seinen Platz auf dem Altar <sup>18</sup>.

Die Alterswiler Retabel sind vom Hochaltar der Freiburger Kathedrale wesentlich verschieden. In Freiburg liegt der Gestalt ein Schrein – ein tektonisch-plastisches Gebilde – zugrunde, hier ist ein Gemälde in einen architektonischen Aufbau gefaßt. Die kräftige Vergoldung des Rahmens unterstreicht die Bedeutung des Bildes, der Bildfläche. Gleichwohl evozieren die beidseitigen Figurenbaldachine, das Gespreng und nicht zuletzt die Form des Bildrahmens Gedanken an gebaute Architektur, zum Beispiel an die Eingangsfassade einer Kathedrale. Der zentrale Turm und der portalgewändeartige Bildrahmen mit den begleitenden Säulen sind allen drei Altären gemeinsam, ein reichverzierter Treppengiebel kommt nur am Hochaltar, die Reduktionsform eines Wimpergs nur an den Seitenaltären vor. Die Altäre sollen, im Gegensatz zu vielen spätgotischen Flügelretabeln, nicht als kompakte Schauwand wirken. Dies wird aus mehreren gestalterischen Mitteln ersichtlich. Zum einen holt die Kleinarchitektur um den Bildrahmen weit in den Raum aus und ist, wie am Hochaltar, das Gespreng möglichst raumgreifend in verschiedene Türmchen, Fialen und maßwerkartige Strebekonstruktionen aufgefächert. Zweitens erlauben übereckgestellte Türmchen und in Maßwerk aufgelöste Flächen eine Vielzahl von Durchblicken und lebhaftes Licht- und Schattenwirkungen.

<sup>18</sup> Vgl. Joseph Braun, *Der christliche Altar*, München 1924, Bd. II, S. 623f.



Zum dritten wenden die Gebrüder die Zweischaligkeit, ein charakteristisches Gestaltungsprinzip der Gotik an, um das Gerüst- und Skeletthafte der Architektur hervorzuheben. So ist etwa dem Kanzelkorb ein feingliedriges System von Kielbogenarkaden vorgeblendet und mit Vergoldungen, die das Fragile der Architektur betonen, effektiv voll verziert. Zurückhaltende Farbigkeit zeichnet Altäre und Kanzel aus. Die sichtbaren Teile sind in Eichenholz geschaffen und mit Manganöl getränkt (nicht lackiert!), einzelne Felder blaugrün und dunkelrot gefaßt und gewisse Verzierungen, vornehmlich Krabben, Kreuzblumen, Säulen und Maßwerk, vergoldet. Ornamente und Statuen bestehen aus dem weicheren Lindenholz. Die Figuren sind in ihren geschlossenen Umrissen, in Gestaltung und Kolorit den Heiligen auf den Gemälden verwandt. Die Wahl der Heiligen entspricht den Wünschen der Pfarrei: Petrus und Paulus als Kirchenfürsten auf dem Hochaltar, Barbara und Dorothea beidseits des Rosenkranzbildes auf dem linken Seitenaltar, Niklaus von Flüe und Franz Xaver auf dem rechten Seitenaltar neben dem Bild von Karl Borromäus.

Man weiß aufgrund von zahlreichen Archiveinträgen, daß die Gebrüder Müller oft ersucht wurden, für ihre Altäre geeignete Gemälde zu beschaffen. Die Firma pflegte denn auch enge Geschäftsbeziehungen zu bedeutenden, in der Schweiz tätigen Kirchenmalern des 19. Jahrhunderts, Melchior Paul von Deschwanden/Stans, Severin Benz/München, P. Rudolf Blättler/Einsiedeln, Franz Vettiger/Uznach. In Alterswil nun schlüpft Franz Müller aus der Rolle des Vermittlers unversehens in die Rolle des Künstlers und widmet sich selber wieder der Malerei, die er in seiner Jugend gepflegt hat. Aus den mittleren Schaffensjahren fehlen Hinweise auf eine Tätigkeit als Maler, jetzt, zwischen seinem 65. und 77. Lebensjahr besinnt er sich auf seine alte Liebhaberei. Als Dilettant im ursprünglichen Wortsinne begeistert sich Franz Müller zeitlebens für die Bildende Kunst, für die Musik – er ist Organist, Mitbegründer und Dirigent eines Männerchors, was ihm bei seinen Mitbürgern den Ehrentitel «Director» einbringt –, engagiert sich als Theaterregisseur, Gelegenheitsdichter, in der Politik und als Pädagoge, dort aus der Optik des (Zeichen-)Lehrers und des Schulinspektors.

Das Alterswiler Hochaltargemälde hält dem Vergleich mit den besten Leistungen zeitgenössischer Kirchenmalerei stand. Das Nikolausbild, bezeichnet «Fr. Müller 1875», weitet den durch den

spitzbogigen Holzrahmen gegebenen Raumausschnitt in die Tiefe zu einem spätgotischen Kirchenchor. Vor dem Chor steht der heilige Nikolaus in bischöflichem Meßornat und weist gedankenverloren auf die drei Goldkugeln auf dem Tischchen neben ihm. Das Motiv des Heiligen in der Kirche begegnet uns erstmals in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, und es scheint denkbar, daß die zeitlose Idealität van Eyckscher Figuren, der detailtreue Realismus der Architekturen van der Weydens Franz Müller angeregt haben <sup>19</sup>. Die auffallende Plastizität der Heiligengestalt verrät den Bildhauer. Harmonische Proportionen von Figur und Raum, zartes, aber nicht süßliches Kolorit, gekonnte Wiedergabe feinsten Verzierungen – sichtbar an den Gewandbordüren oder der edelsteinbesetzten Mitra – zeichnen das Gemälde aus.

Weniger geschlossen und ausgewogen wirkt das Rosenkranzbild des linken Seitenaltars. Das signierte und mit 1880 datierte Werk ist eine fast wörtliche Wiederholung des Gemäldes im rechten Seitenaltar der Klosterkirche von Fischingen, das Franz Müller 1874 geschaffen hat. Während allerdings dort der hl. Simon den Rosenkranz in Empfang nimmt, wendet sich hier der hl. Dominikus dem segnenden Jesusknaben zu. Dominikus und seine Begleiterin, die hl. Katharina von Siena, knien der Wirklichkeit enthoben auf dem spärlich bewachsenen Erdboden. Auf einer düstern Wolkenbank sitzt Maria und hält das über der Weltkugel thronende Kind, dem ein Engel weiße Rosen reicht. Ernste Gefäßtheit prägt die Züge der Figuren, allerdings stehen sie nahe an der Grenze zum Melancholisch-Sentimentalen. Eine andere Sprache spricht das rechte unsignierte Altarbild, eine Darstellung des hl. Karl Borromäus. Der hageren, in Devotion versunkenen Heiligengestalt liegt ein ganz anderes Figurenideal zugrunde als den beiden Altargemälden Müllers und sämtlichen von ihm bekannten Werken: statt der vollplastischen Körperlichkeit in statuarisch einfacher Haltung finden wir asketische

<sup>19</sup> Eine Quelle belegt zumindest, daß Franz Müller Werke der Gebrüder van Eyck gekannt hat: «... A la célébration du culte de l'église catholique ... le maître-autel ... doit lui-même représenter une certaine richesse et ne doit pas nous rappeler les bâtiments avec destination profane. C'est ainsi que pensaient au moyen-âge les plus grands et illustres artistes allemands comme Albr. Dürer, Peter Fischer, Adam Kraft, les Wohlgemuth et autres, de même les Belges van Eik lorsqu'ils commençaient d'orner les autels de couleurs et d'or ...». In: Lettre et observations de M. Muller de Wyll sur les modifications demandées au projet de construction du maître-autel de St-Nicolas, April 1875. Staatsarchiv Freiburg, Direction des travaux publics, Correspondances, 1874-75.



Proportionen und expressive Bewegung, statt des scheinbar porenlosen Inkarnats und griechischen Profils gefurchte und vollkommen unklassische Züge. Es scheint, daß es sich beim Borromäus-Bild um das Werk eines unbekannten Künstlers handelt, das – im Gegensatz zum Nikolaus-Gemälde des Hochaltars – biederer Mittelmaß nach-nazarenischer Kunstproduktion nicht übersteigt.

Die Ausstattung der Gebrüder Müller steht in einer engen Beziehung zum Kirchenraum. Die Altäre sind mit sicherem Raumgefühl proportioniert. Der Hochaltar entfaltet sich im recht weit gestalteten Chor breit vor der Chorabschlußwand und braucht hier für einmal kein dahinterliegendes Fenster zu berücksichtigen. Gestrecktere Maßverhältnisse besitzen die Seitenaltäre vor der schmalen Chorbogenwand. Das Hauptmotiv der Altäre, der breite Spitzbogen, wirkt wie eine Verkleinerung des Chorbogens, bzw. Schildbogens im Chorabschluß, und auch bei den Dekorationsmalereien klingt dieses Motiv gekonnt wieder an. Die Dekorationsmalereien sind übrigens Zutat aus der Zeit um 1920, vom Atelier Meßmer in Basel geschaffen. Sie nehmen einzelne Ornamente der Altäre auf und verarbeiten sie. So zieren Bogenfriese die Innenseite des gemalten Bogens über den Tapiserie-Malereien hinter den Seitenaltären, wie sie ähnlich als Einfassung am Bildrahmen der Retabel vorkommen. Die dekorative Gestaltung des Chors wird von der Darstellung der Verkündigung dominiert, die sich in einem illusionistischen Innenraum abspielt. Während die Farbigkeit der Szene den Farbtönen der Ausstattung angepaßt ist, entfernen sich die Stilformen schon recht weit von der Neugotik der Retabel in Richtung Neubarock. Neubarocke, régenceartige Elemente und Reminiszenzen an den Jugendstil prägen auch die feinen Gewölbemalereien im Chor. Das Kirchenschiff ist mit weniger Aufwand gestaltet, ohne indessen gegenüber dem Chor abzufallen. Beichtstühle und Orgel lehnen sich formal an Retabel und Kanzel an und verleihen mit den verzierten Bänken dem hell gestrichenen Raum wohlthuende Wärme. Strukturelle Teile, zum Beispiel die Gewölberippen, sind farblich hervorgehoben. Ein bronzener Kronleuchter aus der Zeit um 1910 und Apostelkreuze bereichern die Ausstattung. Das kaum gebrochene Licht, das durch die schlichten neugotischen Glasfenster mit den gemalten Maßwerkverzierungen und den zusätzlichen kabinettscheibenartigen Medallions im Chor einströmt, faßt den unlängst restaurierten Kirchenraum zu einer wohl gelungenen Einheit zusammen.