Beiträge zum Werk des Rapperswiler Bildhauers Jakob Hunger (1647-1712) : ein signiertes Werk Jakob Hungers im Schweizerischen Landesmuseum

Autor(en): **Trachsler, Walter**

Objekttyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **26 (1969)**

Heft 4

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-165346

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Beiträge zum Werk des Rapperswiler Bildhauers Jakob Hunger (1647–1712)

von Bernhard Anderes, H.-Christoph v. Imhoff und Walter Trachsler

EIN SIGNIERTES WERK JAKOB HUNGERS IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM

von Walter Trachsler

Im Frühjahr 1968 konnte das Schweizerische Landesmuseum von privater Seite eine 94 cm hohe, aus Lindenholz geschnitzte und gefaßte Statue erwerben (Abb. 1, 2).

Ikonographisch ließ sich die Figur zufolge ihres fragmentierten Erhaltungszustandes leider nicht identifizieren, fehlten ihr doch beide Vorderarme und damit auch die Attribute, welche die weibliche Gestalt zweifellos in den Händen gehalten hatte.

Die zwar rundplastisch gearbeitete, aber mit ihrer Schauseite doch eindeutig auf Frontalansicht berechnete Figur ließ an eine ursprüngliche Aufstellung im Verband eines durch weitere Heilige bereicherten Altarretabels denken. Die Figur steht in leicht kontrapostischer Haltung auf ihrem vorgestellten rechten Bein; der Oberkörper ist streng gerade aufgerichtet, der Blick bei kaum merklich nach rechts geneigtem und gewendetem Kopf in die durch den Standfuß konstituierte Achse eingestellt.

Physiognomisch bestimmend an dem eher breiten Gesicht mit der aus kaum markierter Wurzel ansetzenden spitzen Nase mit langem, geradem Rücken und den mit ihrem inneren Winkel recht tief liegenden Augen wirkt besonders der kleine, schmallippige Mund mit der eigenartig geschürzten, in der Mittelpartie stark vorgestülpten und hochgezogenen Oberlippe (Abb. 5).

Das Haltungsmotiv wird durch einen in reichen Faltenwürfen den Körper umhüllenden Mantel mehr verschleiert als geklärt – ein vielleicht nicht unabsichtlich gewählter Kunstgriff des Bildhauers, der ohne «Verhüllung» möglicherweise mit den zahlreichen Achsenverschiebungen und Drehungen eines klassischen Kontraposts nicht ohne Not zu Ende gekommen wäre[1].

Zwischen der vergleichsweisen Steifheit des Körpers und der an Vorbilder der zeitgenössischen «großen» Kunst erinnernden Drapierung besteht eine nicht zu übersehende Diskrepanz (die zwar im Gesamteindruck – zumindest auf den heutigen Betrachter – durchaus reizvoll wirkt). Das in dem Gradstehen sich bekundende Ansichhalten und der im Bereich des Physiognomischen bestimmende Ernst kontrastieren zu der anderen Gesetzen gehorchenden Dynamik des Faltenspiels. Künstlerisch restlos überzeugend sind diese beiden Gestaltungsprinzipien in der Figur allerdings nicht vereinigt. Die Manteldraperien mit den wie erstarrt wirkenden abflatternden Zipfeln hinterlassen einen gekünstelten Eindruck; er wirkt eine deutliche Stufe zu «hoch» gegriffen für diesen Bildhauer, hinter



Abb. 1 Heilige. Lindenholz, mit alter Fassung. Signierte Arbeit des Jakob Hunger aus Rapperswil, 1710. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



Abb. 2 Heilige (vgl. auch Abb. 1). Rückenansicht mit Deckbrett, dessen Innenseite die Inschrift Abb. 4 zeigt. Brett ursprünglich verleimt, später durch Nägel fixiert

dessen Arbeit man doch einen eher nüchternen Gestalter vermutet, dem es im physiognomischen Bereich nicht lag, komplexere psychische Situationen darzustellen.

Der in der Faltengebung zum Vortrag gelangende Schwung läßt weniger an einen spontanen Temperamentsausdruck des Künstlers als vielmehr an ein nicht ganz zu eigen gemachtes Bildungserlebnis denken, mit dem der Bildhauer Auftraggebern und Umwelt den Nachweis seiner Vertrautheit mit der «hohen» Kunst erbringen wollte.

Diese vielleicht etwas apodiktisch klingenden Feststellungen sollen hier nicht im Rahmen einer kunsthistorischen Betrachtung erhärtet werden; sie wollten nur andeuten, in welcher Richtung sich der Schreibende durch die Figur spontan angesprochen fühlte. Es bestand für ihn von Anfang an kein ernsthafter Zweifel, daß es sich dabei um eine deutschschweizerische Arbeit handle, und es lag nahe, an Bildschnitzer zu denken, die der Barock im Raume zwischen Boden- und Vierwaldstättersee hervorgebracht hatte; doch wollte sich auf Anhieb das Stück weder der trockeneren und schwereren Art eines Michael Hartmann[2] noch dem Draperieüberschwang eines Christoph Daniel Schenck[3] zuweisen lassen; für die in Zug beheimatete Wickart-Werkstatt[4] dagegen war sie zu feingliedrig. Vom Verkäufer selbst war über den ursprünglichen Standort der Figur gar nichts zu erfahren; er hatte das Stück in den frühen vierziger Jahren im Luzerner Kunsthandel mit der Angabe «Innerschweiz» erworben.

Die Suche nach dem Meister dauerte indessen nicht lange, indem ein glücklicher Umstand schlagartig Klarheit schaffte. Die Figur ist auf ihrer Rückseite gehöhlt, wobei das hochrechteckige, von der Plinthe bis auf Hüfthöhe reichende Loch durch ein genau in eine Nut verpaßtes Brett verdeckt wird (Abb. 2); dieses war 1968 nur behelfsmäßig befestigt, zeigte aber bei näherer Untersuchung eindeutige Spuren einer auf bestimmte Partien beschränkten Verleimung. Auf der nur roh zubehauenen Innenseite dieses Deckbrettes (Abb. 4) fanden sich zur großen Überraschung Schriftzeichen, die mit einem fetthaltigen, roten Schreibmittel, vermutlich mit Rötel, aufgemalt waren. Offenbar hatte es weder dem Verkäufer von 1968 noch dem Luzerner Kunsthändler der frühen vierziger Jahre – sofern sie überhaupt davon Kenntnis hatten – gelingen wollen, das Gekritzel zu lesen. Wie der Leser aber anhand der in Abbildung 3 wiedergegebenen «Reinschrift» selbst nachkontrollieren mag, wird darin ein Bildhauer Jakob Hunger aus Rapperswil als Verfertiger der Skulptur sowie die Jahreszahl 1710 genannt. Ob der Meister selbst der Schreibende war oder ob die Nachricht von einem unbekannten Dritten pro memoria fixiert wurde, läßt sich zurzeit nicht mit Sicherheit entscheiden, da die Handschrift Jakob Hungers nicht eruiert werden konnte. An der Authentizität der Inschrift kann kein Zweifel bestehen, da sie nach der Verleimung des Deckbrettes dem Blick endgültig entzogen wurde, wie dies ähnlich mit Einschlüssen in Gebäudegrundsteinen oder in Kirchturmknäufen zu geschehen pflegt.

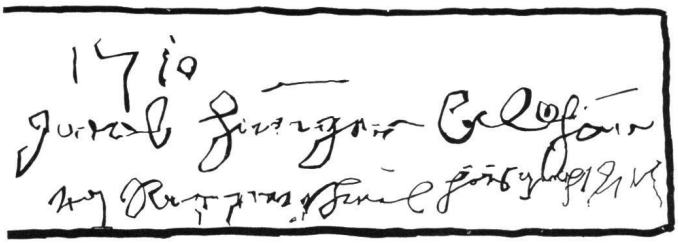


Abb. 3 Reinzeichnung (nach Pause) der Inschrift Abb. 4

Jakob Hunger aus Rapperswil ist eine historisch faßbare Künstlerpersönlichkeit mit zahlreichen bekannten Lebensdaten und einem archivalisch gut zu belegenden Wirkungskreis im Gebiet des oberen Zürichsees; dies eruiert zu haben ist zur Hauptsache das Verdienst von Bernhard Anderes[5], dem Kunstdenkmäler-Bearbeiter dieser Region, dessen 1966 erschienener St. Galler Band «Seebezirk» von Jakob Hunger (1647–1712) Werke in den Pfarrkirchen von Uznach, Rapperswil, Jona, Freienbach SZ, Schmerikon und Einsiedeln SZ erwähnt. Allerdings ließ sich von den eben erwähnten Werkgruppen und Einzelfiguren nur ein einziges Stück identifizieren, nämlich eine aus Holz geschnitzte und ganz vergoldete Prozessionsmadonna in der Stiftssammlung Einsiedeln. Diesem Werk kommt aber deshalb nur eine beschränkte Aussagekraft über den Stil Jakob Hungers zu, weil der Meister hier dem ausdrücklichen Willen seiner Auftraggeber folgend sich auf das Kopieren eines von anderer Hand geschaffenen Modells zu beschränken hatte.

Mit der signierten Figur von 1710 wurde der Forschung ein höchst willkommener Ansatzpunkt zur Aufschlüsselung des noch nicht identifizierten Werks Jakob Hungers in die Hand gegeben, und es lag nahe, Bernhard Anderes von dem Fund in Kenntnis zu setzen und ihn für dessen kunstgeschichtliche Auswertung zu begrüßen. Der Leser findet seine Abhandlung auf den Seiten 202–216.

Im Zeitpunkt der Erwerbung durch das Museum befand sich das Stück leider nicht mehr in dem Zustand, in welchem es 1710 in einer (wohl im Gebiet des oberen Zürichsees zu lokalisierenden) Kirche aufgestellt worden war. Schon im Rahmen einer einfachen technischen Untersuchung mußte die Feststellung gemacht werden, daß die Figur mindestens zweimal überfaßt und schließlich, wohl bei ihrer Übernahme durch den Kunsthandel, mit allerhand mehr oder minder dubiosen «Patinierungs»-Mitteln «eingedunkelt» worden war. Da stichprobenweise unter den späteren Übermalungen vielversprechende Reste der Originalfassung zutage traten, wurde das betriebseigene Restaurierungsatelier für Skulptur und Malerei mit deren Freilegung beauftragt. Dies geschah im Frühjahr 1969 in einer über Monate sich erstreckenden Spezialistenarbeit, für deren erfolgreichen Abschluß besonderer Dank Herrn H.-Christoph v. Imhoff zukommt, dem Leiter des genannten Ateliers, seinem Mitarbeiter Othmar Granwehr sowie für Pigmentuntersuchungen Herrn Dr. B. Mühlethaler, dem Leiter des chemisch-physikalischen Labors des Schweizerischen Landesmuseums. Die von ihnen gemachten Feststellungen sind für die Kenntnis der barocken Faßmalerei weitgehend neu, so daß der Bericht über den maltechnischen Befund hier im originalen Wortlaut vorgelegt werden soll; der Leser findet ihn auf den Seiten 217–219. Ohne ihm vorgreifen zu wollen, sei es im folgenden unternommen, das wiedergewonnene Spätwerk Jakob Hungers nun auch bezüglich seiner polychromen Fassung kurz zu charakterisieren.

Als besonders bemerkenswert ist die Verwendung von Blattzinn an Stelle des damals üblichen Blattsilbers für die Fassung der bekleideten Teile der Figur zu betrachten. Es handelte sich dabei wohl um eine Sparmaßnahme, wobei mit dem wesentlich billigeren Ersatzstoff eine dem Blattsilber recht ähnliche Wirkung erzielt werden konnte. Nicht weniger erstaunlich ist auch der Umstand, daß der Faßmaler dieses Ersatzsilber nur als Mittel zum Zweck benutzte. Was er wollte, war ein Goldeffekt. So diente ihm die silberglänzende Zinnauflage lediglich zum Auftrag eines goldfarbenen Safranlackes, einer sogenannten Mecca, durch die für den Uneingeweihten billiges Zinn wie Gold zum Leuchten gebracht werden konnte.

Mit diesem «Ersatzgold» hat der Faßmaler sowohl den Leibrock der Figur (sichtbar am linken Unterschenkel) als auch das Überkleid belegt; für das korsettartige Mieder und die damit verbundenen weiten Ärmel verwendete er dagegen echtes Blattgold, welches gegenüber seinem etwas blasseren Ersatz eine intensivere Wirkung hervorrief. Echtes Gold wurde auch an die Außenseite des Mantels angeschossen, wobei im Bereich der Faltenüberschläge das satte Gold mit dem intensiven Orangerot der Innenseite (des Mantelfutters also) in ein abwechslungsreiches Spiel von Farb- und Glanzeffekten trat.

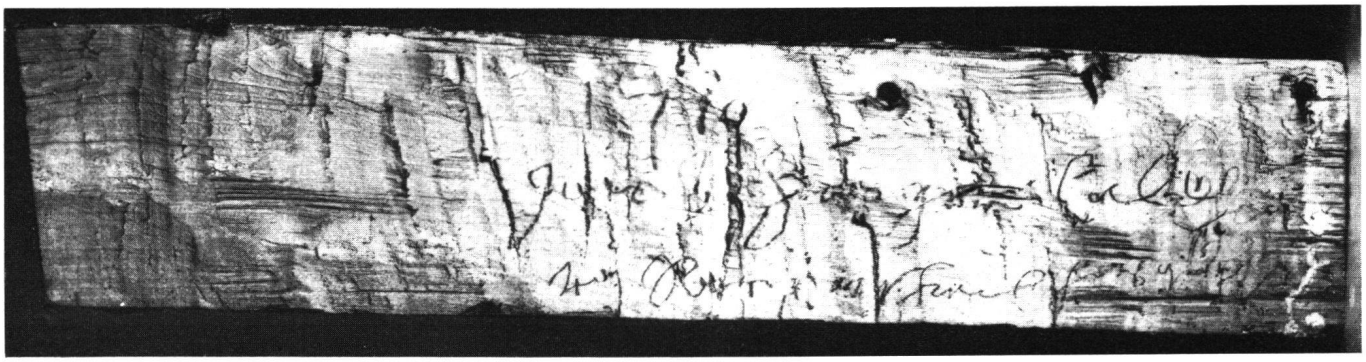


Abb. 4 Innenseite des Deckbrettes der Statue Abb. 2. Inschrift (mit fetthaltigem, rotem Schreibmittel) zu lesen als «1710 Jacob Hunger Bildhauer von Rapperschwil hats gmacht»



Abb. 5 Statue einer unbekannten Heiligen (vgl. auch Abb. 1, 2), Ausschnitt. Mieder vergoldet mit mattfarbenem Brokatdekor, Brusttuch mit Blattzinn belegt und mit Safranlack «vergoldet» sowie mit feinem, blauem Streifenmuster versehen; Leibrock und Überkleid mit derselben Ersatzvergoldung, Mantelfutter orangerot

Die Schuhe waren ebenfalls echt blattvergoldet, wogegen für das Brusttuch wiederum der Ersatz (mit Safranlack über Blattzinn) verwendet wurde.

So strahlte denn eigentlich die gesamte Bekleidung dieser Figur in Gold: Mantel, Oberkleid mit Brusttuch, Leibrock und Schuhe. Um mit dieser Überfülle nicht eintönig zu wirken, nahm der Faßmaler an einzelnen Teilen (bzw. Kleidungsstücken) weitere farbliche Modifizierungen vor. So brachte er insbesondere auf dem Oberkleid – es tritt im wesentlichen in der Hüftpartie und am linken Oberschenkel unter dem Mantel hervor – ein hellblaues Muster an, indem er auf den «vergoldenden» Safranlack feine horizontale Streifchen in einem azuritähnlichen Smalteblau auftrug; dasselbe tat er mit dem Brusttuch, dessen noch feinere Streifchen hier senkrecht zu stehen kamen. Natürlich ließ es sich der Faßmaler nicht entgehen, Innen- und Außenseite der Kleidungsstücke farblich voneinander abzuheben; vom hellen Orangerot des Mantelfutters war bereits die Rede, die Innenseite des Oberkleides, welche sich vor allem über dem linken Knie zeigt, wurde in dem erwähnten Smalteblau getönt. Schließlich erhielt der Saum des Leibrocks eine in Blattgold aufgetragene Borte; desselben Mittels bediente sich der Faßmaler auch bei dem kleinen Kragen, der das Kleid gegen den Hals der Figur abschließt. Auch die plastisch ruhigste und großflächigste Partie der Figur, das den Oberkörper eng umschließende steife Mieder, erhielt neben seinem plastisch in Erscheinung tretenden Stabdekor eine weitere farbliche Differenzierung, indem die Goldflächen zwischen den genannten Stäben durch einen an sich farblosen, matten Auftrag eines Rankenmotivs bereichert wurden, wodurch in diesen Partien eine Art Goldbrokatwirkung zustande kam.

Was die Farbgebung von Inkarnat und Haar betrifft, so hat der Faßmaler der Figur eine blaßrosa Hautfarbe gegeben, die sich in den jugendlichen Wangen zu einem satten Rot verdichtet, welches sich, ebenso intensiv, in den Lippen und, etwas gedämpfter, am Kinn wiederfindet. Die als hellbraun charakterisierten Augen harmonieren mit dem braunblonden Haar, welches durch ein nur im Nakken sichtbares violettes Band zusammengehalten wird.

Schade, daß wir über die attributtragenden Hände und die Vorderarme nichts wissen; sie haben zweifellos kompositionell und farblich bestimmende Akzente ins Gesamtbild dieser Figur gesetzt.

Als Fragment, wie der heutige Betrachter sie zu Gesicht bekommt, erweckt sie den Eindruck feierlicher Strenge, faßbar in dem ernst-verhaltenen Ausdruck der mädchenhaften Züge, auf denen ein Schimmer ländlicher Tugendhaftigkeit ruht. Feierlichkeit ruft die jeder realen Stofflichkeit entfremdete Gewandung hervor, welche die Figur als ein Wesen aus einem höheren, himmlischen Bereich charakterisiert. Man kann sich vorstellen, wie sehr sich die ländliche Gemeinde im Gebiet des oberen Zürichsees, für welche Jakob Hunger und sein Faßmaler diese Skulptur ausführten, durch die bäuerlich feste Kraft dieses Gesichtes als von ihresgleichen angesprochen fühlte, wie anderseits aber die Kostbarkeit der Erscheinung, das Erstrahlen in Gold, dieses Bildwerk als etwas Überpersönliches ihrem Erlebnisbereich wieder entrückte.

Der heutige Betrachter, einer andern Zeit angehörend als der Bildschnitzer, wird aus einem wohl weniger von religiösen Vorstellungen genährten Erleben heraus sich durch die Gradheit, die fast steife Festigkeit des Dastehens und die damit harmonierende Schlichtheit des Gemütsausdrucks ansprechen lassen.

Die Statue hat durch die sorgfältige Entfernung späterer Übermalungen die Aussagekraft des Originals zurückgewonnen, wenngleich – was zu erwarten war – die ursprüngliche Fassung sich nicht mehr in allen Partien intakt vorfand. So hat vor allem der bei späteren Manipulierungen abgeriebene Safranlack die silberfarbene Blattzinnoberfläche des Leibrocks, des Oberkleides und des Brusttuches in Erscheinung treten lassen. An zahlreichen andern Stellen, wo auch das Blattmetall (Gold sowohl als Zinn) abgerieben wurden, tritt im jetzigen Zustand das feurige Braunorange des unter allen Metallauflagen verwendeten Kreidebolus zutage. Sowohl das Silbergrau als auch das Bolusorange gehören nicht zum originalen Farbklang. Dies hat der heutige Betrachter im Auge zu behalten.

Die Arbeit des Restaurators bestand ausschließlich im Freilegen der Originalfassung, soweit sie noch vorhanden war; weder wurde fehlendes Blattgold oder Blattzinn ergänzt, noch erneuerte man die Mecca-«Vergoldung» oder den smalteblauen Streifendekor.

Die neuerworbene Statue des Schweizerischen Landesmuseums stellt einerseits das bisher einzige signierte Werk Jakob Hungers dar, anderseits weist sie – soweit bis heute bekannt – ebenfalls als einzige des um sie zu gruppierenden Kreises von Zuschreibungen die originale Fassung auf. So wird sie Entscheidendes zur Kenntnis der Kunst des Rapperswiler Meisters beitragen können.

ANMERKUNGEN

[1] Bei näherem Hinsehen entpuppt sich die Körperhaltung als «falscher» Kontrapost, indem nicht, wie üblich, die Spiel-, sondern die Standbeinhüfte als entlastet, d.h. gesenkt, erscheint.

[2] Zu Michael Hartmann (1640 bis ca. 1699) vgl. AD. REINLE, *Hans Ulrich Räber und Michael Hartmann, die Hauptmeister der Luzerner Barockplastik*. In: Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde, Bd. XIX/XX, Luzern 1959/60, S. 27–37.

[3] Zu Christoph Daniel Schenck (gest. 1691) vgl. BR. LOHSE, *Christoph Daniel Schenck, ein Konstanzer Meister des Barock*. Konstanz 1960.

[4] Zur Wickart-Werkstatt in Zug vgl. G. GERMANN, *Die Wickart, Barockbildhauer von Zug*. In: Unsere Heimat, Jahresschrift der Hist. Gesellschaft Freiamt, Bd. 39, 1965, S. 3–40.

[5] B. ANDERES, KdS. SG IV, S. 582 (Uznach), S. 247 (Rapperswil, St. Johann), S. 271 (dito, Sakristei), S. 80 (Jona), S. 287 (Freienbach), S. 522 (Schmerikon) und S. 67 (Einsiedeln).