

Zeitschrift: Bremgarter Neujahrsblätter
Herausgeber: Schodoler-Gesellschaft
Band: - (1961)

Artikel: Der Bremgarter Oelberg und sein Meister Gregor Allhelg
Autor: Felder, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-965176>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.03.2025

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

Der Bremgarter Oelberg und sein Meister Gregor Allhelg

VON PETER FELDER

I.

Als wir zu Anfang dieses Jahres über die Restaurierung des Bremgarter Oelberges berichten durften¹⁾, mochten wohl manche Kunstfreunde angenehm überrascht gewesen sein, denn für die meisten von ihnen bedeutete diese «kurierte» nachgotisch-frühbarocke Plastikgruppe eine kleine kunstgeschichtliche Neuentdeckung. Wer kannte schon die trefflich geschnitzten Bildwerke, zumal ja selbst die Bremgarter sie bloß jeweilen in der Karwoche zu sehen bekamen, während sie sonst jahraus, jahrein in ihrem monumentalen Schrein wohlbehütet hinter Tür und Riegel verborgen blieben. Indes wirken diese Figuren und Reliefs in ihrer altarähnlichen, situationsgebundenen Aufstellung dermaßen ansprechend und originell, daß sie es durchaus verdienen, nun mehr gezeigt zu werden.

Die *Restaurierung* des Oelberges ergab sich fast zwangsläufig aus der Außenrenovation der Annakapelle, die 1957 unter Leitung der kantonalen Denkmalpflege als Taufkapelle hergerichtet worden war. Während man das stark lädierte Gehäuse von der einheimischen Schreinerfirma Russenberger durch eine getreue Kopie ersetzen ließ, wanderte der gesamte plastische Schmuck für mehrere Monate in das Atelier des bekannten Berner Restaurators H. A. Fischer und wurde dort sorgfältig instandgestellt. Die ausgewitterten, teilweise geborstenen Tafeln und Figuren mußten neu verleimt, ausgespänt und kleinere fehlende

Partien ergänzt werden. Sodann erfolgte eine gründliche Entwurmung und Konservierung des Holzwerkes. Die originale, einst in sattem Kolorit leuchtende Fassung, welche stellenweise in Lüstertechnik angelegt war, ließ sich noch in größeren Spuren nachweisen. Als integrierender Bestandteil der plastischen Form wurde sie von den häßlichen Oelfarbanstrichen des 19. Jahrhunderts und von einer zarten, pastellartigen Farbschicht des 18. Jahrhunderts befreit, konserviert und nach den Grundsätzen der heutigen Restaurierungstechnik in helleren Tönen farblich eingestimmt, um gleichsam als aquarellhafte «Farbskizze» eine gewisse Vorstellung von der einstigen Buntfassung zu vermitteln. Hand in Hand damit ging die farbliche Neugestaltung des Kastens, der außen steingrau (Flächen, Füllungen) und englischrot (Gesimse, Rahmenleisten), inwendig englischrot (Rahmungen), graublau (obere Tafelfüllungen) und ultramarin (Baldachinhimmel) bemalt wurde. Für die Rückwand (abgeschrägte Mauerecke der Kapelle) wählte man — in Anlehnung an den Goldgrund bei gotischen Flügelaltären — einen kräftigen Ockerton.

II.

Sowohl nach seiner *Anlage* wie nach seinem *Aufbau* ist der Bremgarter Oelberg unseres Wissens ohne Parallele (Abb. 1). Er folgt darin offensichtlich seinem spätgotischen Vorgänger, den er 1646 — im Gefolge der Vergrößerung der Beinhauskapelle — ersetzte²⁾. Sein zierlicher, spitzbehelmter Baldachinschrein ist der abgeschrägten Nordostecke der Taufkapelle erkerartig vorgehängt und kann gleich einem Flügelaltar beidseits aufgeklappt werden. Das schmale, hochragende Gehäuse, welches von Rechteck-Füllungen, schnittigen Gesimsen und einem Triglyphenfries gegliedert wird, ruht auf



Abb. 1

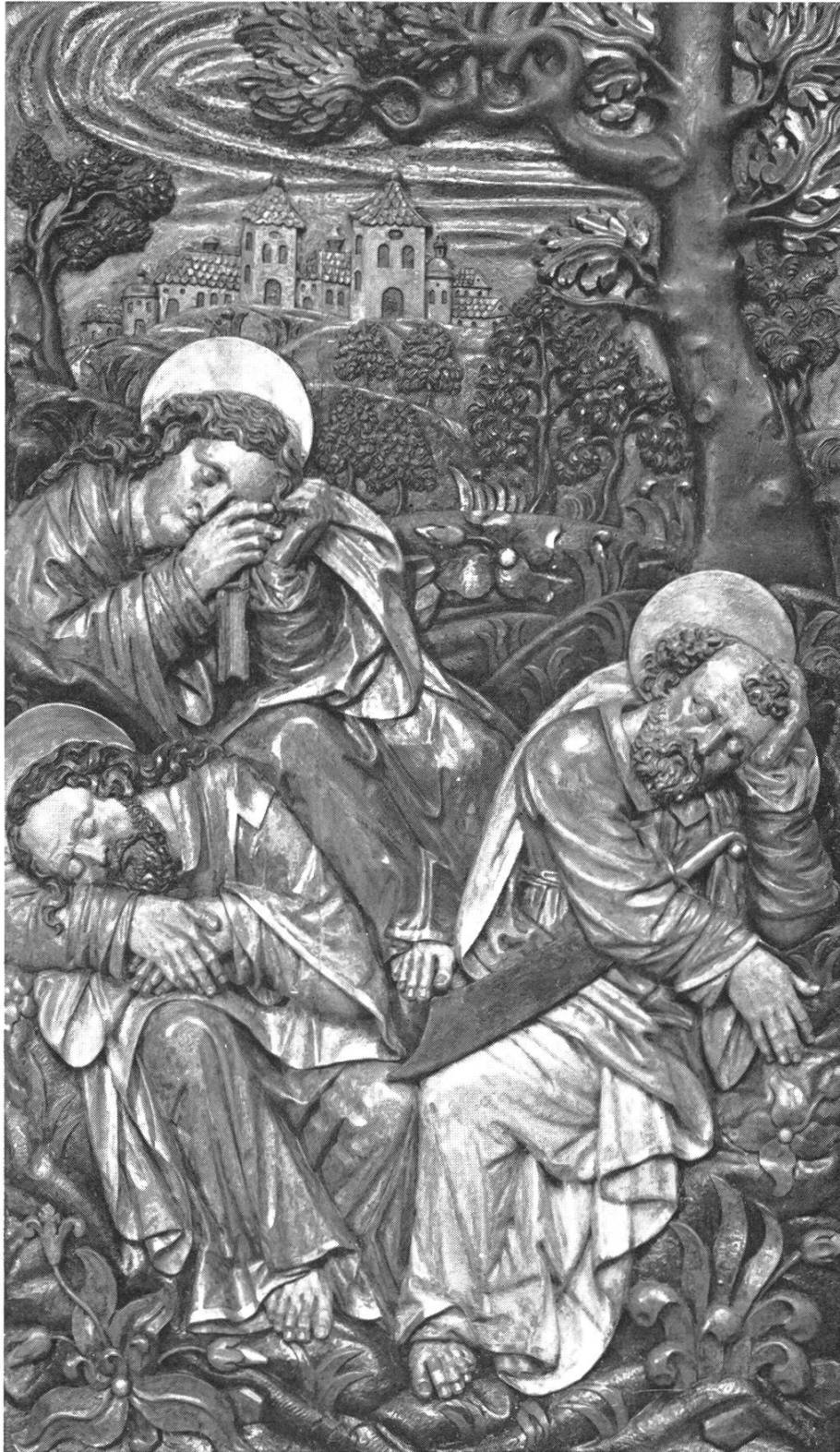


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

einer polygonalen Spitzkonsole und birgt als zentrales Hauptstück — in vollplastischer Isolierung — eine überlebensgroße Christusfigur (H. 150 cm), die als Fürbitter der Toten in altertümlicher knieender Adorantenhaltung nach dem Kirchhof hingewandt ist. Darüber erscheint im Halbdunkel des Schreinbaldachins die schwebende Gestalt des Gethsemane-Engels mit den Leidenssymbolen Kelch und Kreuz³). Die Innenseiten der beiden ungleichen Flügel tragen drei altmeisterlich geschnitzte Reliefs (H. 136 cm, Br. 80 cm) mit den schlafenden Jüngern am Oelberg (linke Seite) und dem Verrat und der Gefangennahme Christi (Doppelrelief rechts). Die schlafenden Jünger (Abb. 2), welche den Vordergrund der kulissenhaft nach der Tiefe hin emporgestaffelten und von einer üppigen Vegetation überwucherten Landschaft besetzen, bilden eine frontale Dreiergruppe. Die beiden Apostel Petrus und Johannes werden durch die Attribute Schwert und Buch kenntlich gemacht, während der Dritte im Bunde, Jakobus, nicht näher bezeichnet ist. Alle drei haben ihre Häupter schlaftrunken auf die Hände gestützt oder in die Arme gelegt. Den Mittelgrund des Reliefs beherrscht ein knorriger, phantomhafter Baumstrunk, der mit seinem wirren, sturmdurchbrausten Astwerk fast unheimlich in den gewitterdräuenden Nachthimmel ausgreift. Dahinter erscheinen am Horizont die Häuser von Jerusalem. Trotz des vermeintlichen Friedens der drei sorglosen Schläfer ist über die Bildszene eine schwere, dumpfe Atmosphäre voll düsterer Vorahnung ausgegossen.

Die zweite Relieftafel (Abb. 3) veranschaulicht uns jene Szene, da die von den Hohenpriestern und Pharisäern ausgesandte Kohorte der Häscher mit Fackeln, Laternen und Waffen ausgerüstet vor Christus hintritt, um ihn gefangen zu nehmen (Judas, ihr Anführer, ist dabei nirgends sichtbar) — nach dem Wortlaut der hl. Schrift: «Jesus, der alles wusste, was Ihm

bevorstand, trat vor und fragte sie: ‚Wen sucht ihr?‘ Sie antworteten Ihm: ‚Jesus von Nazareth‘. Jesus sprach zu ihnen: ‚Ich bin es‘. Judas, sein Verräter, stand bei ihnen. Als Er ihnen nun sagte: ‚Ich bin es‘, prallten sie zurück und stürzten zu Boden. Nochmals fragte Er sie: ‚Wen sucht ihr?‘ Sie antworteten: ‚Jesus von Nazareth.‘ Jesus erwiderte: ‚Ich habe euch gesagt, daß Ich es bin. Wenn ihr also mich sucht, dann laßt diese gehen!‘ So sollte sich das Wort erfüllen, das er gesprochen: ‚Keinen von denen, die du mir gegeben hast, habe ich verloren.‘» (Joh. 18, 4—9). Auf unserer Darstellung hat Christus, der wie ein Pfeiler aufrecht steht, soeben mit sanfter Redegebärde den Ausspruch «Ich bin es» getan, während die grimmige Schar der Landsknechte vor ihm überrascht zurücktaumelt. Im Vordergrund ist Malchus mit zweien seiner Gefährten erschrocken zu Boden gestürzt und streckt hilfeflehend seine Hand aus — zwei weitere Schergen, die Christus gegenüberstehen, sinken wie gebannt in die Knie. Auf schlichte und überzeugende Weise hat der Künstler die feierliche Würde Christi, der freiwillig das Leiden auf sich nimmt, zur Darstellung gebracht. Das theatrale Spiel der schalkhaften, kunterbunt herausstaffierten und modisch frisierten Landsknechte indessen vermag man nicht ganz ernst zu nehmen. Fast scheint es, als habe hier in der Phantasie des Meisters das Bühnenerlebnis eines farbenfrohen, volkstümlichen Passionsspiels nachgewirkt.

Das dritte, ähnlich komponierte Relief (Abb. 4) schließlich zeigt den Verrat und die Gefangennahme Christi, wie sie uns in der hl. Schrift überliefert sind: «Während Er noch redete, kam schon Judas, einer von den Zwölfen, und mit ihm eine große Schar mit Schwertern und Knütteln im Auftrage der Hohenpriester und Aeltesten des Volkes. Sein Verräter hatte ein Zeichen mit ihnen verabredet und gesagt: ‚Den ich küsse, der ist’s, den ergreift.‘ Sogleich trat er auf Jesus zu mit den Worten: ‚Sei

gegrüßt, Meister!' und küßte ihn. Jesus sprach zu ihm: ‚Freund, dazu bist du gekommen!' Jetzt traten sie näher, legten Hand an Jesus und nahmen Ihn gefangen.» (Matth. 26, 47—50). «Simon Petrus aber zog das Schwert, das er bei sich hatte, schlug damit nach dem Knechte des Hohenpriesters und hieb ihm das rechte Ohr ab. Der Knecht hieß Malchus.» (Joh. 18, 10). — Die drei entscheidenden Momente des Verrates, nämlich der Judaskuß, die Festnahme Christi und die Petrus-Malchus-Szene, sind hier zu einer geschlossenen Komposition vereinigt. Der Hauptakzent liegt dabei auf den beiden synchronistisch wiedergegebenen Ereignissen des Judaskußes und der Gefangennahme, die sich in der dramatischen Zuspitzung und psychologischen Durchdringung des Geschehens als die wohl eindrücklichsten Szenen unserer Oelbergdarstellung erweisen. Roh und ungestüm tritt Judas aus dem Kreis der Häscher hervor, legt seine linke Hand auf das Haupt Christi und küßt ihn, während er in seiner Rechten den Geldbeutel hält. Drohend blinken zu Häupten der kriegerischen Schar Hellebarden, Lanzen und Morgenstern im nächtlichen Scheine von Fackel und Windlicht. Die Darstellungsweise der Hauptfigur ist ein kleines Meisterstück an Bildregie: Mitten im Trubel des verräterischen Geschehens überläßt sich Jesus den Häschern und beschreitet ruhig und gemessen den Weg zur Passion. Daneben erscheint die Vordergrundszone mit dem knabenhaft kleinen Petrus, der als Biedermann dem zu Boden geduckten Knecht Malchus das Ohr abhaut, wie eine beiläufige Episode.

Die *ikonologische Anordnungsweise* des Bremgarter Oelberges stellt offenbar etwas Ungewöhnliches dar. Plastische Oelbergbilder, die ein mehr oder weniger verwandtes ikonographisches Programm aufweisen, erfreuten sich zwar — namentlich im 15. und im 16. Jahrhundert — sowohl in Süddeutschland wie in der Schweiz großer Beliebtheit⁴). Sie gehörten gewissermaßen zum

Inventar einer jeden Kirche und waren meist im unmittelbaren Bereiche des Kirchhofs plaziert — als ein heilsgeschichtliches Sühnemaß für die Toten. Die altarartige Anlage unseres Oelberges indessen ist uns bis jetzt noch nirgends begegnet. Sie dürfte, zumindest auf Schweizerboden, ein Unikum sein. Im Gegensatz zu den sonst üblichen Oelbergdarstellungen, in denen gewöhnlich die Begebenheiten im Garten von Gethsemane zu einem Einheitsbilde zusammengefaßt sind und Christus bloß einmal auftritt, folgt die Anlage von Bremgarten noch dem altertümlichen Prinzip der Aneinanderreihung von selbständigen, chronologisch fortlaufenden Einzelszenen. So erscheint hier Christus gleich dreimal, wobei er innerhalb dieser Bildtrilogie bedeutungsmäßig hervorgehoben ist durch die großartige Gestalt des verlassenen, von Todesangst gepeinigten Beters, der mit seinem Vater einsam Zwiesprache hält.

Obgleich der *Stil* unserer Plastiken bereits mit dem neuen, starken Körpergefühl des beginnenden Barocks rechnet, atmet die Kompositionsweise der Reliefs noch gotischen Geist. Auf seltsame, sehr eigenwillige Weise ist hier das Alte mit dem Neuen verquickt — lebt jenes in diesem fort. Wie außerordentlich zäh bei uns zu Lande die Gotik nachgewirkt hat, veranschaulichen vor allem die drei Reliefs, namentlich die auf 1646 datierte Tafel mit den drei schlafenden Jüngern, deren Entstehungszeit man vom Stile her fast bedenkenlos um ein volles Jahrhundert früher ansetzen müßte⁵). Dass sich unser Meister in manchem noch der alten Schule verpflichtet fühlte, illustriert etwa das Panneau mit dem Verrate und der Gefangennahme Christi, wo die Bildgestaltung der prägnanten Hauptszene direkt auf den berühmten, mit 1510 datierten Holzschnitt aus der Großen Passion von Albrecht Dürer zurückgeht. Daneben darf aber das Neue nicht übersehen werden. Und zwar offenbart sich dieses nicht bloß in äußerlichen Bilddetails, wie etwa den modischen

Bartrachten der Schergen, die unzweideutig ins 17. Jahrhundert hinaufweisen, sondern vor allem in einer neuartigen Vorliebe für barocke, derbkräftige Fülle und erdhafte Schwere. Dem Ganzen mangelt es aber, vor allem in der Durchmodellierung des Figürlichen und in der Gestaltung des Räumlichen, an formverschmelzendem Fluß und vitaler Spontaneität — an einer ganzheitlichen, tiefenhaften Sehweise — um wirklich barock zu sein. So steht denn dieser Oelberg wie so manches provinziell gefärbte zeitgenössische Werk noch mitten zwischen Gotik und Barock.

III.

Wer aber war nun der Schöpfer des Bremgarter Oelberges? Leider läßt sich diese *Meisterfrage* aus den recht spärlichen zeitgenössischen Archivalien nicht beantworten⁶). Hingegen glauben wir, unsere Oelberggruppe auf dem Wege eines kritischen Stilvergleichs mit Sicherheit dem Badener Bildhauer *Gregor Allhelg* zuweisen zu dürfen. Eine Gegenüberstellung dieses Werkes mit Allhelgs um 1647 gefertigter Altarplastik in der Pfarrkirche zu Stans verrät trotz der unterschiedlichen Werkstoffe von Holz und Stein, welche gewisse formale Abweichungen bedingen, die gleiche Künstlerhand⁷). Außer Stans könnten noch andere für Allhelg gesicherte Arbeiten aus der Umgebung Bremgartens, wie etwa die Hochaltar-Plastik der Klosterkirche in Hermetschwil (1657) oder die beiden Hochaltarfiguren in der Pfarrkirche von Gössikon (1672) (s. unten) zum Vergleiche herangezogen werden. Diese Vergleichsreihe ließe sich noch erweitern, und zwar mit Skulpturen aus Allhelgs Werkstatt in Bremgarten selber, wie den Statuen des Synesiusaltars (1653) in der dortigen Pfarrkirche und den Altarfiguren in der Muttergotteskapelle ebenda (s. unten)⁸).

Unsere auf 1646 datierte Gruppe ist das frühestbekannte Werk von Gregor Allhelg, der damals, wahrscheinlich im Gefolge der Wirren des Dreißigjährigen Krieges, aus dem elsässischen Kienzheim in unser Land eingewandert war⁹⁾ und hier im Raume Grafschaft Baden—Freie Aemter und Innerschweiz bis zu seinem Tode, im Jahre 1676, eine rege künstlerische Tätigkeit entfaltete¹⁰⁾. So treffen wir Allhelg um 1647 in Stans, wo er den ehrenvollen Auftrag erhielt, für die dortige, neuerbaute Pfarrkirche fünf Altäre und einen neuen Taufstein aus einheimischem Marmor anzufertigen¹¹⁾. 1649 lieferte er für die Luzerner Hofkirche «ein lavadorium von Marmell» und zwei marmorne Kerzenstöcke¹²⁾. Hier in Luzern, wo just die reiche Ausstattung der Hofkirche vollendet worden war, dürfte Allhelg von den beiden damals führenden Luzerner Bildhauern Niklaus Geisler und Hans Ulrich Räber wertvolle künstlerische Anregungen empfangen haben. 1653 erstellte unser Meister in der Pfarrkirche von Bremgarten den Altar des von Rom überführten Katakombenheiligen Synesius, von dem sich die Statuen des Altarpatrons und der heiligen Martin, Lucia, Nikolaus und Magdalena erhalten haben¹³⁾. Etwa gleichzeitig entstand in Allhelgs Werkstatt der dortige schwarzmarmorne Taufstein¹⁴⁾ und wahrscheinlich die beiden geschnitzten Brustreliquiare der heiligen Synesius und Fulgentius (im Kirchenschatz ebenda), ferner für die Bremgarter Muttergotteskapelle die um 1760 wiederverwendete Altarplastik mit den Figuren der heiligen Jakobus des Aelteren, Johannes des Evangelisten, Barbara und Katharina sowie die Maria- und Johannesstatue der Kreuzigungsgruppe über dem Chorgitter. Im Jahre 1655 wird Meister Allhelg in den Badener Akten erstmals erwähnt. Der dortige Rat beauftragte ihn damals mit der Visierung des wiederaufzubauenden Schlosses Stein¹⁵⁾. Allhelg betätigte sich somit nicht nur als Bildhauer und Altarbauer, sondern auch als Architekt. 1657 verlieh ihm der Rat von Baden das Bürgerrecht¹⁶⁾. Noch im selben Jahre

verfertigte er für das Frauenkloster in Hermetschwil einen neuen Hochaltar¹⁷). Für die sechziger und siebziger Jahre ist Allhelgs Tätigkeit nur spärlich ausgewiesen. Manches spricht dafür, daß er 1662 an der Erstellung des Hochaltars der Klosterkirche St. Urban mitbeteiligt war. Um 1668 schuf er für die damals erneuerte Michaelskirche in Ennetbaden einen Altar und eine Fassadenstatue des Kirchenpatrons¹⁸). Im Jahre 1671 überreichte der Rat von Baden unserem Meister ein Honorar von 50 Gl., weil sich dieser «in die 20 Jahr alhier gebrauchen lassen undt etliche visierungen gemacht» habe¹⁹). 1672 lieferte Allhelg in die Pfarrkirche von Gösslikon einen neuen Hochaltar²⁰). Zum Bau des neuen Spitals in der Badener Unterstadt zeichnete er ums Jahr 1673 vier Pläne²¹). Daneben dürfte der vielseitige Meister für seine Wahlheimat Baden noch manch schönes Werk geschaffen haben. Von seiner Hand stammt unseres Erachtens der kraftvoll geformte marmorne Taufstein in der dortigen Pfarrkirche²²), ferner drei trefflich gemeißelte Steinreliefs mit der Darstellung des Jakobsbrunnens, des «Noli me tangere» und der Vision Ezechiels (im Museum zu Baden). — Am 23. Juli 1676 starb Bildhauer Gregor Allhelg²³).

Soweit sich heute das noch unerforschte Oeuvre von Allhelg überblicken läßt, beobachtet man in seinem Kunstschaffen einen einheitlichen, beinahe unveränderlich durchgehenden Wesenszug. All seinen plastischen Schöpfungen, namentlich den Rundfiguren, eignet eine einfache, klare tektonische Formgestaltung, ein stilles, verhaltenes Pathos, ja vielfach sogar eine fast kühle, um nicht zu sagen nüchterne Vornehmheit, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sonst selten wiederfinden. Den Schritt zur malerischen Formaflösung, zum dynamischen Stil des Hochbarocks, wie er sich etwa in den Plastiken des Murensers Zeitgenossen Simon Bachmann bereits manifestiert, hat Allhelg nicht vollzogen, sondern ist zeitlebens seiner

bedächtigen, im nachgotisch-vorbarocken Stil des frühen 17. Jahrhunderts wurzelnden Kunstanschauung treu geblieben. Die schweizerische Kunstgeschichte wird das Wirken von Bildhauer Gregor Allhelg, den wir als einen markanten Vertreter unseres Frühbarock kennenlernten, noch gebührend zu würdigen haben.

Anmerkungen

- 1) Vgl. «Unsere Kunstdenkmäler», Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweiz. Kunstgeschichte XI (1960), S. 12 f.
- 2) Deswegen erscheint er in einem zeitgenössischen Verzeichnis von «Allerley verdingen» als «neuer» Oelberg (Stadtarchiv Bremgarten, Buch Nr. 18, fol. 268 a). — Vgl. auch R. Bosch, Die archäologischen Untersuchungsergebnisse bei der St. Anna-Kapelle in Bremgarten (1957/58), in «Bremgarter Neujahrsblätter», 1959, S. 45—52, und E. Bürgisser, Die einstige Beinhaus-, spätere St. Anna- und heutige Taufkapelle zu Bremgarten, ebendort S. 53—70, bes. Anm. 8 a.
- 3) Vgl. Luk. 22, 43.
- 4) Eine zusammenfassende kunstgeschichtliche Darstellung der mittelalterlichen und neuzeitlichen plastischen Oelberge steht immer noch aus. Da dieser Bildtypus bekanntermaßen innerhalb der Passionsfolge neben der Kreuzigung die größte Verbreitung erlangte, dürfte eine solche

Untersuchung sowohl für die Kunstgeschichte als auch für die religiöse Volkskunde wichtige Ergebnisse zeitigen.

- 5) Gewisse Altertümlichkeiten in Anlage und Stil erklären sich wohl aus dem Umstande, daß unser Oelberg in unmittelbarer Anlehnung an seinen spätgotischen Vorgänger entstanden ist. Vgl. oben S. 28 und Anm. 2.
- 6) Weder in den Akten des Bremgarter Stadt- noch Pfarrarchivs fand sich ein entsprechender Hinweis auf den Namen des Meisters. Die einzige uns bekannte Archivnotiz, welche auf den Oelberg Bezug nimmt, lautet: «Item deß Bildhauwers Knaben geben luth Zedelß. Idem Trinckgelt wegen deß Oelberges. 2 lb.» (Stadtarchiv Bremgarten, Akten Nr. 236, 1646 VII. II.).
- 7) Vgl. R. Durrer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden. Zürich 1899—1928, S. 780 ff.
- 8) Diese Stilzusammenhänge gedenken wir in einer ausführlicheren Arbeit über Allhelg noch näher darzulegen.
- 9) Vgl. Stadtarchiv Baden, Nr. 74 (Bürgerbuch), S. 269: «Allhelg Gregor, der bildhauer von Kientzheim». — Ob Allhelg unmittelbar nach seiner Einwanderung in Baden Wohnsitz nahm, ist ungewiß.
- 10) Leben und Werk Allhelgs sind bis heute unerforscht geblieben. Der hier gegebene monographische Abriß kann deshalb keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erheben. — Herr Dr. Otto Mittler, Baden, hatte die große Freundlichkeit, uns seine Badener Archivforschungen über Allhelg zur freien Benützung zu überlassen, wofür wir ihm an dieser Stelle bestens danken möchten.
- 11) Lit. Anm. 7. — Der dortige Hochaltar entstand in direkter Anlehnung an denjenigen der Luzerner Hofkirche, der 1633/34 nach einem aus Rom bezogenen Entwurf ausgeführt wurde und nordseits der Alpen einen der frühesten eindeutigen Barockaltäre darstellt. Im Kupferstichkabinett Basel hat sich noch ein zeitgenössischer Stich nach dem originalen, heute verschollenen Riß des Stanser Hochaltars erhalten. Dieser trägt eine Dedikationsinschrift unseres Meisters, woraus dieser für die Forschung erstmals faßbar wurde. Vgl. R. Durrer, a. a. O., S. 780 und Tf. LXI.
- 12) Vgl. A. Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Bd. II, Basel 1953, S. 148 f. und S. 174. Das Lavabo befindet sich in der dortigen südlichen Sakristei.

- 13) Die fünf Figuren wurden bei der spätbarocken Altarerneuerung, um 1760, wiederverwendet. In direktem Zusammenhang zum ersten Synesiusaltar steht offenbar der Ausgabevermerk: «Dem bildhauer dem Meister Gregori (Allhelg) den Altar verdinget worden um 150 Gl.» (Stadtarchiv Bremgarten, Buch Nr. 229 [12], 1653 VI. 5.).
- 14) Seit 1957 in der Tauf- vormals St. Annakapelle neu aufgestellt. Er ist im Aufbau identisch mit den beiden Allhelgschen Taufsteinen in Stans (vgl. R. Durrer, a. a. O., Fig. 491) und in der Stadtkirche von Baden.
- 15) Stadtarchiv Baden, Ratsprotokoll 1655 XII. 10.
- 16) Stadtarchiv Baden, Nr. 74 (Bürgerbuch), S. 269.
- 17) Staatsarchiv Aarau, Nr. 4651. — Das noch vorhandene, 1669 abgeänderte Altarretabel zeigt die damals beliebte und für Allhelg charakteristische gewundene Säule mit Weinlaubverzierung. Auf Grund dieses Formindizes möchten wir dem Badener Meister ebenfalls den um 1655 errichteten Altar der Taufkapelle in Bremgarten zuschreiben.
- 18) Beide haben sich erhalten und werden im Falle des vor einiger Zeit geplanten Abbruchs der Kapelle sichergestellt werden.
- 19) Stadtarchiv Baden, Ratsprotokoll 1671 I. 16.
- 20) Stadtarchiv Baden, Nr. 713, Rechnung für den Kirchbau von 1672. — Der Oberbau des Altars wurde anlässlich der Kirchenrenovation von 1757 spätbarock erneuert. — Ebenfalls von Allhelg stammt die hübsche Rochusstatue in der dortigen gleichnamigen Kapelle.
- 21) Stadtarchiv Baden, Mappe 643. — Vgl. auch «Badener Neujaarsblätter» 1958, S. 25 und Abb. 5.
- 22) Vgl. Anm. 14. — Der Taufstein wurde zu Anfang des 19. Jahrhunderts mit einem neuen, klassizistischen Deckel versehen, unter Beibehaltung der Allhelgschen Täufergruppe.
- 23) Stadtarchiv Baden, Totenregister, 1676 VII. 23.: «Obijt omnibus ecclesiae sacramentis rite munitus Gregorius Allhelg.» — Allhelg hinterließ offenbar keine direkten Nachkommen. Sein ansehnliches Vermögen, welches sich auf 3013 Gl. belief, vermachte er in letztwilliger Verfügung zur Hauptsache verschiedenen sozialen und kirchlichen Institutionen in Baden (vgl. Stadtarchiv Baden, Ratsprotokolle, 1676 VIII. 27., 1676 IX. 4., 1677 III. 31., 1680 I. 24. und 1681 III. 21.; Urk. 1828).