

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 21 (1961)

Heft: 3-4

Artikel: Zu Johann Christoph Storer's Tätigkeit in Luzern und in Muri

Autor: Felder, Peter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164713>

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: 02.04.2025

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

Zu Johann Christoph Storer's Tätigkeit in Luzern und in Muri

Von PETER FELDER

(Tafeln 75–80)

Dr. Reinhold Bosch zum 75. Geburtstag

Leben und Wirken des süddeutschen Kirchenmalers Johann Christoph Storer (um 1620–1671) haben bei der Kunstforschung bis heute wenig Beachtung gefunden¹. Indes verraten allein schon dessen vortreffliche Zeichnungen die Handschrift einer überdurchschnittlichen Künstlerpersönlichkeit. Dass Storer für so lange Zeit der Vergessenheit anheimfallen konnte, ist erstaunlich genug, wenn man sich dessen recht ansehnlichen *Ceuvre*-Katalog vor Augen führt mit all den vielen, teils signierten und datierten Fresken und Tafelbildern, welche zumeist für hohe private Auftraggeber und für bedeutende kirchliche Stiftungen entstanden sind. Aus zeitgenössischen Berichten zu schliessen, muss Storer schon bei Lebzeiten grosses Ansehen genossen haben. «*Nostrae aetatis Apelles*» nennt ihn Gabriel Bucelin², und Arsen Sulger spricht von ihm als «*id temporis Alemaniae Apelles*»³. Allein derartige Lobesbezeugungen, die bekanntlich im ruhmefreudigen Zeitalter des Barocks sehr freigebig gesendet wurden, mögen hier weniger ins Gewicht fallen, als die Tatsache, dass sich Storer während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Oberitalien durch bemerkenswerte künstlerische Leistungen auszeichnete. Der Umstand, dass ein Deutscher den hochgespannten Erwartungen seiner italienischen Auftraggeber zu genügen vermochte, stellt für damalige Zeitverhältnisse etwas Ausserordentliches dar und lässt leicht erkennen, welche kardinale Vermittlerrolle dereinst Storer in der nach Italien orientierten deutschen Kirchenmalerei der Gegenreformation zufallen sollte, nachdem er im Jahre 1657 als italianisierter Deutscher in seine Vaterstadt Konstanz zurückgekehrt war.

Die Biographie des Meisters hat erstmals Friedrich Thöne umrissweise herausgearbeitet⁴. Danach wurde Johann Christoph Storer um 1620 als Sohn des Malers Bartholomäus Storer in Konstanz geboren⁵. Nach der Lehrzeit bei seinem Vater begab sich der Künstler um 1637 zur Weiterbildung nach Augsburg⁶, wo allerdings zu jenem Zeitpunkt keine bedeutenden Maler

¹ Als erster hat sich der italienische Kunsthistoriker Angelo Pinetti mit Storer beschäftigt; vgl. *A. Pinetti, Il pittore tedesco Gian Christoforo Storer e sue opere in Bergamo*, in: «*Bergomum*», Aprilheft 1928, S. 53–61. Eine weitere grundlegende Studie über die Zeichnungen von Storer veröffentlichte Friedrich Thöne im «*Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*», NF XIII (1938/39), S. 212–234. Vgl. ferner dessen Storer-Artikel in Thieme-Becker, Bd. 32, S. 123–125.

² *G. Bucelin, Constantiae sacrae et profanae Descriptio* (1668), S. 5.

³ *A. Sulger, Annales imperialis monasterii Zwifaltensis* (Augsburg 1698), Bd. II, S. 280.

⁴ Siehe Anm. 1.

⁵ Die Kirchenbücher von St. Stephan haben sich nicht erhalten, sondern lediglich die alphabetischen Register, welche allein für das Jahr 1620 unter den Kindern des Bartholomäus einen Joan Christoph erwähnen. Das in der neueren Literatur häufig zitierte Geburtsjahr 1611 ist nach Thöne archivalisch nirgends belegt und deshalb zweifelhaft.

⁶ Vgl. *J. v. Sandrart, Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, hg. von A. R. Peltzer (München 1925), S. 199.

wirkten, die den angehenden Meister massgebend zu beeinflussen vermochten. Infolge der Wirren des Dreissigjährigen Krieges lagen damals die Künste in Deutschland schwer darnieder. Als kaum Zwanzigjähriger versuchte deshalb Storer sein Glück in Italien und wurde in Mailand Schüler und Mitarbeiter von Ercole Procaccini d. J. (1596–1676)⁷. Im Laufe von wenigen Jahren gelang es ihm dank seines besonderen Könnens, die Gunst der Italiener zu erobern, und in der Folgezeit wurde der junge Meister geradezu mit Aufträgen überhäuft. «Er muss dabei über ein mehr als durchschnittliches Einfühlungs- und Anpassungsvermögen verfügt haben.»⁸ Namentlich in Mailand, Bergamo und Pavia lassen sich zahlreiche erhaltene oder verschollene Gemälde auf ihn zurückführen⁹.

Im Dezember 1644 ist Storer erstmals in Mailand archivalisch fassbar. Er erhielt damals den «bedeutenden, grosses Ansehen voraussetzenden Auftrag», für die im dortigen Dom abgehaltenen Totenfeierlichkeiten der verstorbenen Königin Isabella von Spanien den Skulpturenschmuck des Katafalks zu entwerfen und ausserdem zyklische Dekorationsmalereien, die sich als Behang friesartig den Langhauspfeilern entlangzogen, zu schaffen¹⁰. Nach 1640 malte er die Deckengemälde im Palazzo Terzi zu Bergamo. 1645 entstand das dortige Gemälde mit dem Bethlehemitischen Kindermord und wohl gleichzeitig die Fresken in S. Maria della Pace in Mailand. Nach dem Tode seiner ersten Frau heiratete Storer um 1645 Angela Catarina Pamphora, die ihm seinen Sohn Johann Lukas gebar¹¹. Für den 1649 in Mailand durchgeführten feierlichen Einzug der Maria Anna von Österreich verfertigte er verschiedene Festdekorationen¹². Sodann malte Storer 1651 die heute verschwundenen Fresken in St. Petrus Martyr an S. Eustorgio in Mailand sowie das Altarblatt mit einer Beweinung in Almeno S. Bartolomeo bei Bergamo, ferner um 1649/52 verschiedene Fresken in der Certosa di Pavia. 1652 weilte er mit seiner Familie vorübergehend in Konstanz, wo ihm das Bürgerrecht wiederverliehen wurde. Bereits im Juni des folgenden Jahres finden wir ihn erneut in Mailand. Er fertigte damals für die dortige Domfassade Entwürfe und Wachsmodelle zu Sinnbildern¹³. In diesen Mailänder Jahren entstanden nochmals eine stattliche Folge von Wand- und Tafelbildern teils profanen, teils religiösen Inhalts, so u. a. das grosse Deckengemälde mit der Dreieinigkeit und vielen Heiligen in S. Sixtus an S. Lorenzo in Mailand, «das von einer Helle und Farbigkeit ist wie Fresken des 18. Jahrhunderts». Damals schuf Storer auch einige Radierungen, «die zu den wirkungsvollsten Arbeiten jenes Zeitalters gehören» (Thöne).

Nach dieser erfolgreichen Italiertätigkeit kehrte Christoph Storer 1657 endgültig nach Konstanz zurück¹⁴. Noch im selben Jahre, wahrscheinlich unmittelbar vor dieser Rückkehr, malte er – wie hier nachgewiesen werden soll – für die Jesuitenkirche in Luzern zwei grossformatige Altarblätter «St. Karl Borromäus» (Tafel 75) und «Christus erscheint dem hl. Ignatius» (Tafel 76), an deren Autorschaft lange Zeit herumgerätselt wurde, zumal diese Bilder weder signiert sind noch sich

⁷ Vgl. Anm. 6. – Da das Schaffen von Procaccini noch weitgehend unerforscht ist, lassen sich dessen Auswirkungen auf die Kunst des jungen Storer im einzelnen schwer kennzeichnen. Einen gewissen Einfluss müssen auch Cerano, Daniele Crespi und Morazzone ausgeübt haben.

⁸ F. Thöne (vgl. Anm. 1, S. 222, und Abb. 1): Sein um 1653 entstandenes Selbstporträt in den Uffizien «wirkt wie das Bildnis eines Italieners».

⁹ «Leider sind nur wenige Werke datiert oder sicher datierbar. Da die Archive noch nicht auf die Tätigkeit Storer durchforscht sind, fehlt es an bestimmten Daten für sein Wirken in Oberitalien» (Thöne, vgl. Anm. 1, S. 215).

¹⁰ Diese Dekorationen haben G. P. Bianchi und Giov. B. a Sole in 68 Radierungen nach Zeichnungen von Storer festgehalten.

¹¹ Johann Lukas Storer ergriff ebenfalls das Malerhandwerk, absolvierte bei seinem 1657 nach Konstanz zurückgekehrten Vater die Lehre und begab sich 1666 zur Weiterausbildung in seine Geburtsstadt Mailand. Er starb 1675 zu Konstanz. Vgl. Thieme-Becker, Bd. 32, S. 125.

¹² 13 Radierungen von Jac. Cotta und Gerol. Quadrio nach Storer-Zeichnungen vermitteln uns eine gewisse Vorstellung von diesen Malereien.

¹³ «Storer soll auch Mailänder Domarchitekt gewesen sein als Nachfolger des Carlo Buzzi; unter seiner Leitung soll die Bekleidung der Lisenen an der Fassade durchgeführt sein» (Thieme-Becker, Bd. 32, S. 132).

¹⁴ Sein jüngstes Werk in Italien, eine Darstellung von Ahasvers Gastmahl im Palazzo Terzi in Bergamo, ist auf 1657 datiert.

bezüglich ihrer Meisterfrage archivalisch bestimmen lassen¹⁵. In der zeitgenössischen Haus-Chronik des Jesuitenkollegiums findet sich lediglich der in geheimnisvolles Dunkel gehüllte Vermerk, dass die beiden Gemälde von der Hand eines sehr berühmten Malers – «a manu celeberrimi pictoris» – stammen¹⁶. Indessen bietet die Zuweisung dieses Bilderpaares an Storer durch Stilvergleich, namentlich mit dessen zeitnahen Altarblättern in der Klosterkirche von Muri und im Frauenkloster Hermetschwil (s. unten S. 226 ff. und Tafeln 77–80), keine besonderen Schwierigkeiten¹⁷.

Hier wie dort bemerkt man das gleiche ganzheitliche Form- und Farbempfinden, dieselbe völlig auf die künstlerische Gesamtorganisation des Bildes ausgerichtete Sehweise, die sich ständig vom Kleinen ins Grosse und vom Grossen ins Kleine ergeht. Architektur und Landschaft sind dabei zurückgedrängt zugunsten der menschlichen Gestalt, und der weite, durch perspektivische Tiefenführung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund erschlossene Handlungsraum ist gemieden, indem jeweils die Einzelgestalten und Figurengruppen als straffe, diagonale Kompositionselemente in die vordere Bildebene eingeschoben sind, während die atmosphärisch gestimmten, bisweilen verschleierte Bildhintergründe ins Irreale zu verfliessen scheinen. Das Ganze ist durchwirkt von einer feinen kontrastreichen Farbigkeit, deren subtile licht- und schattenüberspielte Rot- und Blauakzente aus einem gedämpften rotbraunen Gesamtkolorit hervorleuchten. Gewöhnlich nehmen die Bilder nach oben hin an Farb- und an Lichtintensität zu. Vielfach ergiesst sich – gleichsam als geistiges Fluidum – über die obere Bildzone der verklärende Lichtschimmer eines Glorienscheins. Dies alles trägt wesentlich dazu bei, dass dieser Kunst trotz der grossen Naturnähe des Inkarnats und der trefflichen Schilderung des Stofflichen etwas seltsam Unrealistisches, bisweilen Überwirkliches anhaftet. Bezeichnenderweise handeln denn auch manche von Storer's Heiligenszenen in einem wolkgigen Zwischenreich, das gleichermaßen am Irdischen wie am Himmlischen teilzuhaben scheint.

Das Borromäusbild (Tafel 75) erweist sich als eine Schenkung des Apostolischen Legaten Federigo Borromeo, der 1655–1665 Nuntius in Luzern war und als Grossneffe des hl. Karl Borromeo zu dessen Ehre und Andenken im Jahre 1657 einen Altar stiftete¹⁸. Dieser Altar stand vorerst in der zweiten Jesuitenkirche und wurde um 1675 in die Kapelle der dortigen Sakristei transferiert. Sein formschönes, mit üppigem Knorpelwerk reich verziertes und vollständig in Gold gefasstes Retabel aus der Werkstatt eines einheimischen Bildschnitzers hat mehr den Charakter einer kraftvollen dekorativen Umrahmung als eines architektonischen Altaraufbaues. Dasselbe trägt an der Predella zwischen zwei Inschrifttafeln das Wappen des Stifters¹⁹ und birgt in seinem Aufsatz als Hauptstück das Bild von Storer (188 cm × ca. 300 cm). Dieses zeigt über einer vogelperspektivischen Vedute des Vierwaldstättersees Karl Borromäus in weissem erzbischöflichem Ornat, auf Wolken kniend und zum Himmel emporschauend, begleitet von zwei Engeln, die ihm die Attribute Pedum, Kreuzstab und Kardinalshut halten²⁰. Aus dem gewitterdräuenden Wolken-

¹⁵ Erstmalige Veröffentlichung durch A. Reinle, Kdm. Luzern, Bd. II, S. 342, 345f. und Abb. 268f.

¹⁶ Staatsarchiv Luzern, Historia Collegy Societ Jesu. Pars I, pag. 316 (1657/58).

¹⁷ Unsere Zuschreibung an Storer erfolgte 1955, im Zusammenhang mit der Wiederentdeckung von zwei Storer'schen Altarbildern aus der Klosterkirche von Muri (heute Kloster Hermetschwil). Sie wurde 1956 für das Ignatiusbild von A. Reinle im Ausstellungskatalog «Barocke Kunst der Schweiz» (Sommerausstellung Kunstmuseum Luzern), S. 65, übernommen. Den kunsthistorischen und geschichtlichen Nachweis für diese Attribution sind wir bis heute schuldig geblieben. – Die photographischen Aufnahmen zu den Tafeln 75 und 76 dieses Aufsatzes hat uns Herr Dr. Adolf Reinle, Denkmalpfleger des Kantons Luzern, in verdankenswerter Weise zur Verfügung gestellt. Die Photos der Tafeln 77–80 stammen von W. Nefflen, Ennetbaden.

¹⁸ Federigo Borromeo folgte darin dem Beispiel seines Amtsvorgängers Nuntius Carlo Carafa, der 1654 zu Ehren des hl. Franz Xaver einen Seitenaltar in die Jesuitenkirche gestiftet hatte.

¹⁹ Vgl. F. Zelger, Das Wappen des Nuntius Federigo Borromeo in Luzern. Schweizer Archiv für Heraldik 49 (1935), S. 103–106. – Inschrift links: «S. CAROLO BORROMAEO SVO ET CATHOLICAE HELVETIAE PATRONO TVTELARI.» Inschrift rechts: «FEDERICVS BORROMAEVS PATRIARCHA ALEXANDRIN. S(ANCTISSIMI)D(OMINI)N(OSTRI)AD HELVETIOS RHAETOSQUE NUNCIUS AP(OSTO)LICUS. PP. AO MDCLVII.»

²⁰ Karl Borromäus war seit 1560 Kardinal und zugleich Erzbischof von Mailand.

himmel fällt ein überirdischer Lichtstrahl auf den Heiligen herab, der mit vornehmer Gebärde auf das von einem Putto entrollte Planpergament mit dem Bilde des mailändischen Collegium Helveticum hinweist²¹. Sein ins Profil gewandtes Antlitz hat der Maler in porträtmässiger Naturtreue wiederzugeben versucht. Die pyramidale Komposition der Figurengruppe mit den klaren, parallel zu den Bilddiagonalen verlaufenden Achsen ist von einer schaubaren, schönheitlichen Ausgewogenheit, die geradezu an Werke der italienischen Hochrenaissance gemahnt. Zweifellos gedachte Federico Borromeo mit der Stiftung dieses Altarwerkes seinem berühmten Grosseheim, der sich um die gegenreformatorische Glaubenserneuerung der Schweiz ausserordentliche Verdienste erworben hatte und kurz zuvor, 1655, zum Patron der katholischen Orte ernannt worden war, ein dauerndes religiöses Denkmal zu setzen, das die Erinnerung an den grossen Mailänder Heiligen aus dem Grafengeschlecht der Borromeo wachhalten sollte.

Wer allenfalls das Ignatiusbild (Tafel 76), das ursprünglich den Hochaltar der zweiten Jesuitenkirche zierte, gestiftet haben könnte, bleibt ungewiss. Sehr wahrscheinlich wurde es 1656, bei Anlass des hundertsten Jahrestages des Todes des Heiligen, in Auftrag gegeben. Das ansehnliche Gemälde (205 cm × 336 cm), das zurzeit im Luzerner Kunstmuseum deponiert ist, vergegenwärtigt uns jene für die Gründung des Jesuitenordens bedeutsame Vision des heiligen Ignatius in der Kapelle von La Storta unweit Roms. Als Ignatius im Jahre 1537 nach der Ewigen Stadt pilgerte, um dem Papst seine Dienste anzubieten, erschien ihm in diesem abgelegenen Gotteshaus der kreuztragende Christus und dessen himmlischer Vater, der ihn zu sich heranzog und zu ihm sagte: «Ja, ich will, dass du mein Diener seist!» Ignatius «fühlte in seiner Seele eine solche Umwandlung und sah so klar, dass Gott der Vater ihn Christus, seinem Sohn, zugesellte»²². Dabei vernahm er die göttlichen Worte «Ego vobis Romae propitius ero» («In Rom will ich euch gnädig sein»), die sich ihm tief ins Herz einprägten.

Auf dem Storerschen Bilde kniet Ignatius vorne rechts als Pilger im Ordenshabit, den Wanderstab mit seinen vor der Brust gekreuzten Armen umschliessend, während ihm von links her die visionäre Gestalt des kreuztragenden Erlösers entgegenschreitet und jenes geheimnisvolle «Ego vobis Romae propitius ero» ausspricht. Darüber schwebt die Taube des Heiligen Geistes, rechts davon Gottvater, bekleidet mit einer roten Cappa. Im Vordergrund links sitzt eines jener munteren, zu Storers Bildvokabularium gehörigen Engelchen, das als kleiner himmlischer Trabant mit beredter Geste um Anteilnahme an der wundersamen Erscheinungsszene auffordert, indem es ein aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift «RE(GULA) SOCIETAT(IS) IESU AD MAIOREM DEI GLORIAM» vor sich hält und gleichzeitig auf St. Ignatius hinweist²³. In bewusster Verunklärung einer folgerichtigen räumlichen Differenzierung fliessen die einzelnen, rückwärts emporgestaffelten Bildschichten ineinander über und verlieren sich schliesslich im hellen Lichtschein der Heiliggeisttaube, ähnlich dem zeit- und raumlosen Goldgrund einer mittelalterlichen Bildtafel, wo jegliche Messbarkeit des Räumlichen aufgehoben ist. Kein anderes uns bekanntes Schweizer Bild von Storer steht in seiner szenischen Bildgestaltung dermassen im Banne überwirklichen, visionären Geschehens, das so sehr zu einem Leitmotiv der kirchlichen Kunst der Gegenreformation geworden war, wie das ehemalige Hochaltargemälde der Luzerner Jesuitenkirche.

Für die Bildikonographie dieses Altarblattes hat Storer offenkundig das berühmte Ignatiusbild von Giovanni Battista Crespi (um 1557–1633) in der Kirche S. Fedele zu Mailand als Vorlage benützt²⁴. Beide Gemälde zeigen das nämliche Bildschema, dessen kompositorische Anlage bei

²¹ Das 1579 eröffnete Helvetische Kolleg wurde auf Initiative von Karl Borromäus gegründet.

²² Vgl. Lebenserinnerungen des heiligen Ignatius von Loyola, ed. Feder (1922), S. 112.

²³ Manche von Storers Putten weisen übrigens starke Anklänge an Engelchen, Kindergestalten und Eroten von Rubens auf. «Vielleicht hat Storer in Genua Gemälde von Rubens kennengelernt oder wurde von einem italienischen Rubensschüler beeinflusst» (Thöne).

²⁴ Auf diesen ikonographischen Zusammenhang hat uns Herr Dr. A. Reinle, Luzern, aufmerksam gemacht. – Das Thema des kreuztragenden Christus, der dem hl. Ignatius erscheint, hat Storer nochmals 1662 für die Jesuitenkirche in Landshut gemalt. Bei der Abfassung des vorliegenden Aufsatzes war uns leider keine Aufnahme dieses Gemäldes zur Hand.

Crespi noch im grellen Lichte eines gesteigerten Manierismus erscheint, während beim jüngeren Storer eine weniger hochgespannte, schon ganz barock intonierte Formensprache dem Bildbau einen machtvollen Klang verleiht.

Selbst wenn wir von der stilistischen Identität der beiden Luzerner Altarblätter absehen, so weist sowohl das von einem Mailänder gestiftete Borromäusbild als auch die Ignatiusdarstellung – letztere auf Grund ihres ikonographischen Befundes – nach Mailand, der damaligen Wirkungsstätte von Storer.

Im Jahre 1658, zur Zeit der Vollendung der beiden Luzerner Bilder, wurde das neue, 1656 eingeweihte Refektorium im dortigen Jesuitenkolleg, ein reichdekoriertes Prachtsaal, mit vier symbolischen Darstellungen der Ordensgelübde und zwölf allegorischen Monatsbildern ausgemalt²⁵. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Storer, der sich just damals vorübergehend in Luzern aufgehalten haben muss und zuvor in Oberitalien mehrmals ähnliche Aufträge von Gemäldezyklen auszuführen hatte, der Schöpfer dieser heute verschollenen Ausmalung war.

Spätestens noch im selben Jahr malte Storer für Abt Bonaventura I. Honegger (1654–1657) von Muri zwei Altarblätter, eine Kreuzigungsgruppe und eine Michaelsdarstellung, die 1658 bis 1746 die beiden gleichnamigen Altäre in der dortigen Klosterkirche geziert haben und von uns 1955 im Frauenkloster Hermetschwil wiederentdeckt worden sind²⁶. Sodann schuf er 1659 für den Benediktusaltar im südlichen Querhausflügel derselben Kirche zwei weitere Altarblätter, die bei der letzten Erneuerung dieses Retabels, ums Jahr 1747, wieder verwendet wurden²⁷.

Wer unserem Meister diese Aufträge für Muri vermittelt haben könnte, steht nicht fest. Ob Abt Bonaventura noch kurz vor seinem Tode Storer eben fertiggestellte Bilder in der Luzerner Jesuitenkirche gesehen hat und auf diesem Wege den Künstler kennenlernte, liess sich sehr wohl denken, zumal die Äbte von Muri zum Luzerner Kollegium stets freundschaftliche Beziehungen gepflogen hatten. Vielleicht hat Nuntius Federigo Borromeo Maler Storer an Abt Bonaventura, dem er sich besonders verbunden fühlte, eigens empfohlen²⁸.

Die beiden Altarblätter Kreuzigungsgruppe und hl. Michael (117 cm × 157 cm) sind als Pendants entstanden. Ersteres trägt am Kreuzesstamm das Wappen von Abt Bonaventura, letzteres an der rechten Waagschale St. Michaels die Signatur: «J. C. Storer 1658». Obwohl die beiden restaurierungsbedürftigen Bilder ziemlich stark nachgedunkelt und verschmutzt sind, ist ihre Aussage von einer überraschenden Unmittelbarkeit. Die künstlerische Form lebt auch hier ganz vom Inhalt her – nie wird sie zur leeren Manier. Das dynamische, farblich gesteigerte Kräftespiel der Achsen, die als Traggestüt des Bildbaus wirken, verraten die Hand eines Meisters, der mit den Mitteln frühbarocker Bildregie bestens vertraut war.

Das Kreuzigungsbild (Tafel 77) schildert uns jenen heilsgeschichtlichen Augenblick, da Chri-

²⁵ Vgl. Monat-Rosen XXVI (1882), S. 490f.

²⁶ Vgl. Archiv des Kollegiums Sarnen, Annales Monasterii Murensis von P. Anselm Weissenbach (1693), pag. 707, 1655: «Abbas noster Bonaventura Altaria S. Crucis et S. Michaelis artificiosis picturis et sculpturis exornavit.» (Mitteilung von hochw. Herrn Pater Dr. Rupert Amschwand OSB, Kollegium Sarnen). – Abt Bonaventura erlebte die Vollendung dieses Altarpaars nicht mehr, da er bereits im April 1657 starb. Fürstabt Gerold I. Haimb schenkte im Jahre 1746 die zwei Altäre samt den Storerischen Bildern dem Frauenkloster in Hermetschwil (vgl. Staatsarchiv des Kantons Aargau (Aarau), Nr. 4827, pag. 84), und liess gleichzeitig an deren Stelle in der Klosterkirche von Muri die heute noch bestehenden Retabel des Kreuz- und des Michaelsaltars aufrichten. Von jenen beiden entfernten Altären haben sich in Hermetschwil noch drei Statuen der Heiligen Johannes d. T., Gregor d. Gr. und Patrik von Bildhauer Simon Bachmann erhalten.

²⁷ Archiv des Kollegiums Sarnen (vgl. Anm. 26), pag. 729, und M. Kiem, Geschichte der Benedictiner Abtei Muri-Gries. (Stans 1888/91), Bd. 2, S. 39: Abt Aegid von Waldkirch (1657–1667) gestattete der Familie Schnyder in Sursee, dass sie «den St. Petersaltar in der Klosterkirche in einen St. Benediktusaltar umwandle, auf eigene Kosten baue und ausschmücke».

²⁸ Nuntius Borromeo war regelmässig in Muri zu Gast und hat häufig Abt Bonaventura für wichtige Entscheide zu Rate gezogen. Vgl. u. a. M. Kiem (vgl. Anm. 27), S. 34: «Bei der Reform des damals (1655) übel disciplinierten Klosters Reichenau gewann der Nuntius Borromäi eine solche Zuneigung zu unserem Abte Bonaventura, dass er, um das Vergnügen seiner geistreichen Gespräche nicht zu entbehren, mit ihm in gleicher Sänfte auf dieser Reise nach Reichenau getragen werden wollte; dann erwirkte er dem Abte in dieser Angelegenheit von Rom dieselben Vollmachten, die er selbst genoss.»

stus das verheissungsvolle Erlöserwort «Es ist vollbracht» ausspricht und seinen Geist aufgibt (vgl. Joh. 19, 25–30), während die Muttergottes und Maria Magdalena in erregter Anteilnahme die Agonie des Herrn miterleiden. Die Muttergottes zur Rechten des Kreuzes, innerlich erschüttert und die ringenden Hände zur ergreifenden Klagegebärde erhoben, blickt fassungslos zu ihrem sterbenden Sohne empor, Maria Magdalena auf der Gegenseite hat sich vornübergebeugt und umarmt in taumelnder Kniestellung das Kreuzesholz. Die beiden ausdrucksvollen weiblichen Gewandfiguren sind die Eckpfeiler der Bildgestaltung, und zwar nicht bloss in kompositioneller Beziehung, als zwei miteinander lebendige Zwiesprache haltende Bildäquivalente, sondern ebenso sehr in geistiger Hinsicht²⁹. Ihre künstlerische Auffassung ist von einer inneren Grösse und menschlichen Freiheit, wie sie in der zeitgenössischen deutschen Kunst nicht so häufig wieder vorkommt. Neben Maria und Magdalena treten die übrigen Assistenzfiguren bedeutungsmässig zurück. Beidseits von Maria stehen Johannes der Evangelist und Maria Jakobi, links hinter Magdalena ein Mohrenknabe mit der Essigschüssel und weiter im Hintergrund Stephaton und Longinus zu Pferd.

Noch um einen Grad konzentrierter erweist sich die Bildkonzeption der Michaelsdarstellung (Tafel 78), die mehr ist als eine religiöse Apotheose des Michael victoriosus, sondern hier schlechthin als ein Sinnbild des Kampfes zwischen den Mächten des Guten und des Bösen, des Lichtes und der Finsternis aufgefasst werden darf. Die beiden Repräsentanten dieser Mächte, Michael und Luzifer, liefern sich eine ernste und unerbittliche Kraftprobe. In schwebender Ausfallstellung kämpft der jugendliche Erzengel gegen den zu seinen Füßen liegenden widerspenstigen Höllenfürsten und schleudert, gleich einem Zeus, mit seiner Rechten den himmlischen Blitzstrahl auf diesen, während er in der Linken die Waage, das Symbol der göttlichen Gerechtigkeit, wie einen Schild vor sich hält. Triumphierend gleitet der Himmelsbote über Luzifer hinweg. Dieser ist schon halb bezwungen, aber noch keineswegs besiegt. Meisterhaft sind die beiden im Geiste ringenden Gestalten, die sich Aug in Auge gegenüberstehen, zu einer dramatischen, bildkünstlerisch bis ins Letzte ausgeformte Zweifigurengruppe zusammengefasst. Im Hintergrund links erscheint halb verdeckt ein weiterer Engel, der mit geballten Fäusten auf eine Höllenbestie eindringt.

Von den beiden noch am Ort befindlichen Storerischen Bildern des Benediktsaltars – Tod des hl. Benedikt von Nursia und Muttergottes mit Heiligen – ist ersteres mit der Signatur «J. Christ. Storer, 1659» versehen. Die zwei Altarblätter, die sich dem eleganten Régenceretabel vorzüglich einfügen und in ihrer helleuchtenden Farbigkeit fast wie Werke des 18. Jahrhunderts anmuten, stimmen stilistisch völlig überein. Es steht für uns deshalb ausser Zweifel, dass das Oberblatt – entgegen der heute geltenden Meinung – ebenfalls eine eigenhändige Arbeit Storerers ist. Das Hauptbild (250 cm × ca. 400 cm) mit der Sterbeszene des grossen abendländischen Mönchsvaters St. Benedikt (Tafel 79) bildet hier das ikonologische Pendant zur Mariä-End-Darstellung des Muttergottesaltars im gegenüberliegenden nördlichen Querhausflügel. Inhaltlich hält sich diese genau an die legendarische Überlieferung, wonach der Heilige in stehender Haltung seine Seele dem Schöpfer zurückgab³⁰. Die dichtgedrängte, figurenreiche Szene handelt in einem nüchtern gestimmten, gotisierten Kirchenraum, der in schrägem Durchblick entlang einer kulissenartig gestaffelten Wandarchitektur bloss ausschnittsweise angedeutet ist. Während links ein Priester die Messe zelebriert und gleichzeitig im Hintergrund mehrere Mönche psalmieren, stirbt vorne rechts der von seinen Jüngern gestützte Heilige, dessen Seele in Gestalt eines kindhaft kleinen Menschen von drei Engeln begleitet himmelwärts fährt. Zu Häupten Benedikts lodert ein flammender Lichtstrahl zum Himmel empor. Sehr wirkungsvoll hebt sich dabei die dunkle, ernste Hauptgruppe mit dem ge-

²⁹ Dass Storer auch später noch einer bildmässigen Variierung und geistigen Umsetzung dieses zentralen Themas fähig war, offenbaren uns dessen signierte, auf 1662 datierte Federzeichnung in der Fürstlichen Sammlung zu Mailingen (Thöne, vgl. Anm. 1, Abb. 10) und insbesondere sein 1663 gemaltes Hochaltarblatt in der ehemaligen Stiftskirche Kreuzlingen (vgl. Anm. 35).

³⁰ Vgl. Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Hg. von R. Benz (Heidelberg 1925), S. 245.

lassen sterbenden Heiligen und seinen Mitbrüdern, die in unterschiedlicher Anteilnahme geschildert sind, von den stürmisch bewegten, farbenprächtigen Engeln ab. Neben dem momentanen, ins Transzendente gesteigerten Bildgeschehen des mystischen Benediktstodes, der in seiner hoheitsvollen Auffassung des aufrechtstehenden Sterbens von symbolischer Bedeutung ist, erscheint die stille zuständliche Gruppe des messelesenden Priesters und des assistierenden Ministranten wie ein ruhender Pol, wobei die Messefeier – als unblutige Wiederholung des Opfertodes Christi – eine heilsgeschichtliche Präfiguration zum gottergebenen Sterben des Heiligen darstellt.

Auf dem zugehörigen Oberblatt (ca. 150 cm × 250 cm) sind um die stehende Muttergottes zwei flankierende Engel und zwei vor ihr kniende, ikonographisch nicht näher identifizierbare heilige Äbte zu einer geschlossenen, streng symmetrischen Komposition vereinigt (Tafel 80). Bildtypologisch erweist sich die Darstellung als ein später Nachfahre der mittelalterlichen Schutzmantelmadonna. Die drei Hauptfiguren, welche sich kompositionell in ein gleichschenkliges Dreieck einfügen, stehen durch Blick und Gebärde in lebendiger Beziehung zueinander. Dem linksseitigen Heiligen, der eine Stola vor sich hält und zum Jesuskind hinaufschaut, überreicht Maria eine Kasel, die ihm der eine der beiden Assistenzengel über die Schultern legt. Der andere Heilige, in vollem Abtsornat, empfängt aus der Hand des Christuskindes das Pallium, während ihm der dahinterstehende Engel das Pedum hält. Das Kolorit des Gemäldes mit seinen zartfarbigen Übergängen und Abstufungen ist von einer geradezu spätbarocken Leuchtkraft und Transparenz, wie sie vergleichsweise in den um ein knappes Jahrhundert jüngeren Bildern des dortigen benachbarten Muttergottesaltars von Franz Ludwig Herrmann nicht wieder erreicht sind. Unweigerlich erinnert einen das hier gewonnene Vorstellungsbild von Storer's Kunst an dessen Altarblätter aus der Jesuitenkirche in Luzern, namentlich an seine Borromäusdarstellung, die nach einem ähnlichen Kompositionsprinzip gestaltet ist. Aber auch von den übrigen Murenser Bildern her ergeben sich mannigfache künstlerische Anknüpfungspunkte an die beiden lange Zeit «einsamen» Luzerner Gemälde. Diese Stil- und Kompositionszusammenhänge von Bild zu Bild – ein ganzes Geflecht von gegenseitigen inneren Beziehungen – sind untrügliche Indizien, dass alle sechs hier betrachteten Altargemälde eigenhändige Werke von Storer sein müssen.

Wie unsere Ausführungen gezeigt haben dürften, gehören die vier Murenser Bilder mit den beiden Luzerner Altarblättern zusammen zu einer einheitlichen Werkgruppe aus der mittleren Schaffenszeit von Storer. Dieses Ensemble von Innerschweizer Werken bildet eine deutliche Zäsur zwischen seinem Schaffen in Oberitalien und in Süddeutschland. Die Innerschweiz, in der Storer vorübergehend um 1657, 1658 und 1659 gewirkt hatte, war ein Durchgangstor, ja gewissermassen die Drehscheibe zu seinem künftigen Schaffen in Deutschland. In Luzern und Muri vollzog sich, soweit wir heute sehen, für Storer jener bedeutsame Wandel vom vielseitigen, profanen und religiösen Themen gleichermaßen zugetanen Tafelbildmaler und Freskant zum «reinen» und ausschliesslichen Kirchenmaler, wobei sein Schaffen nicht nur vom Bildthematischen her, sondern auch in maltechnischer Beziehung eine starke Beschränkung erfuhr. In Italien hatte er noch zahlreiche Fresken auszuführen, in Deutschland hingegen sind uns keine solchen Aufträge mehr bekannt. Hier wirkte Storer vornehmlich als Tafelbildmaler, und zwar ausnahmslos im Dienste der Kirche und für die Verherrlichung seines Glaubens.

Nach der 1657 erfolgten Rückkehr in seine Vaterstadt entfaltete Storer bis zu seinem Lebensende, im Jahre 1671, eine sehr bemerkenswerte künstlerische Produktivität und gelangte dort zu Amt und Ehren³¹. Obgleich er zu den gesuchtesten und am meisten beschäftigten Kirchenmalern Süddeutschlands zählte, haben sich von ihm auf Schweizer Boden neben den Altarblättern in Luzern und in Muri nur noch ein paar vereinzelte Werke erhalten. So schuf er, angeblich um 1661, für das Stift Einsiedeln ein Altarbild «Christus am Ölberg» (179 cm × 268 cm), das mit grösster Wahrscheinlichkeit vom Ölbergaltar der alten Klosterkirche her stammt und jetzt in der dortigen Stiftsammlung

³¹ So war er u. a. 1658–1671 Mitglied des Kleinen Rates zu Konstanz und während mehrerer Jahre Säckelmeister.

aufbewahrt wird³². Ferner malte Storer 1662 im Auftrage des französischen Ambassadors Jean de la Barde für die Klosterkirche der Zisterzienserabtei St. Urban das heutige Hochaltargemälde (ca. 280 cm × ca. 430 cm) mit einer «in höchst zurückhaltender Weise» dargestellten Lactatio des Ordensheiligen Bernhard von Clairvaux, die sich zu Füßen des Erlösers und im Kreise einer grösseren Heiligenschar abspielt³³. Schliesslich fertigte er 1668/1669 das Hauptbild des dortigen Rosenkranzaltars, eine thronende Madonna mit Putten³⁴, die in unserem Lande letzte nachweisbare Arbeit des Meisters. Mit Ausnahme des Hochaltarbildes in der ehemaligen Stiftskirche Kreuzlingen³⁵ liessen sich erstaunlicherweise in der Ostschweiz, als dem unmittelbaren künstlerischen Ausstrahlungsgebiet von Konstanz, bis heute keine weiteren Werke von Storer namhaft machen.

Es wird sich reichlich lohnen, das fruchtbare, vielseitige und künstlerisch hochstehende Gesamtœuvre von Storer einmal gründlich im Zusammenhange zu erforschen und kritisch zu würdigen. Eine solche Untersuchung, die einer kunstgeschichtlichen Rehabilitation des Meisters gleichkommen wird, dürfte uns noch augenscheinlicher machen, dass Storer der eigentliche Ahnherr der berühmten Konstanzer Malerschule des 17. und 18. Jahrhunderts war und in dieser Schlüsselstellung eine weithinreichende Wirkung ausübte, und zwar als eine jener charaktvollen Künstlerpersönlichkeiten des nordischen Seicento, die trotz der genossenen hohen Schulung im damals führenden Italien ihr eigenständiges Wesen und ihre landschaftliche Herkunft nie verleugnet haben. Mit gutem Recht gilt deshalb Johann Christoph Storer, den bereits Joachim von Sandrart «für einen besondern Künstler seiner Zeit» hielt, heute als einer der bedeutendsten Vertreter der süd-deutschen Kirchenmalerei des Frühbarocks.

³² Freundlichst mitgeteilt durch Hochw. Herrn Pater Rudolf Henggeler OSB, Stiftsarchivar, Kloster Einsiedeln. – Vgl. *L. Birchler*, Kdm. Schwyz, Bd. I, S. 169: «Das Bild kam aus dem Hause des Malers Jos. Meinrad Birchler, der es ausbesserte, ins Stift und wurde 1859 von Franz Bertle restauriert und stark übermalt; links unten die Signatur ‚Christoph Storer pinx‘.»

³³ Vgl. *A. Reinle*, Kdm. Luzern, Bd. V, Abb. 300 und S. 360–362, wo das Bild einlässlich beschrieben ist. Von Storer stammt auch das zugehörige Altaroberblatt mit Gottvater. – «Jean de la Barde war ordentlicher Gesandter Ludwigs XIV. bei den Eidgenossen 1648 bis 1663. Da sich der König von Frankreich und sein Gesandter als Protektoren des Zisterzienserordens gebärdeten, kam Abt Edmund Schnider (von St. Urban) besonders 1651, anlässlich einer Auseinandersetzung mit Rom, mit De la Barde in nähern Kontakt» (Reinle).

³⁴ Vgl. *A. Reinle* (Anm. 33), S. 363, Abb. 302.

³⁵ «Das von italienischen Meistern beeinflusste Kreuzigungsbild malte Joh. Christoph Storer 1663 für das Kloster Petershausen; es kam erst 1824 nach Kreuzlingen», vgl. *A. Knoepfli*, Pfarrkirche Kreuzlingen (Kunstführer Schnell und Steiner Nr. 592, 1953), S. 12f.

BILDNACHWEIS

Tafel 75–76: Kunstmuseum Luzern.

Tafel 77–80: Photo W. Nefflen, Ennetbaden AG.



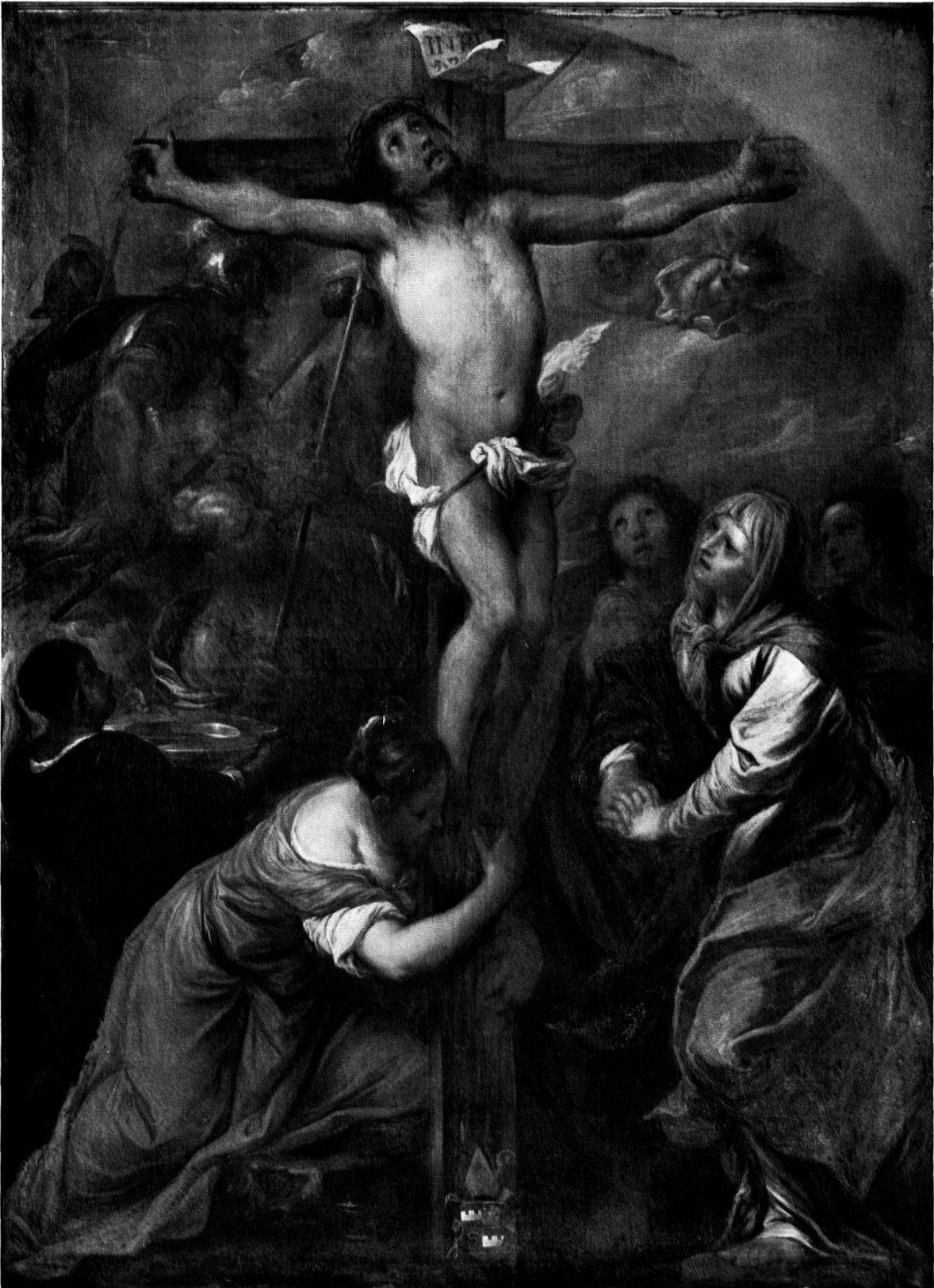
Johann Christoph Storer, Borromäus-Altar, 1657. – Luzern, Sakristei der Jesuitenkirche.

P. FELDER, ZU JOH. CHRIST. STORERS TÄTIGKEIT IN LUZERN UND IN MURI



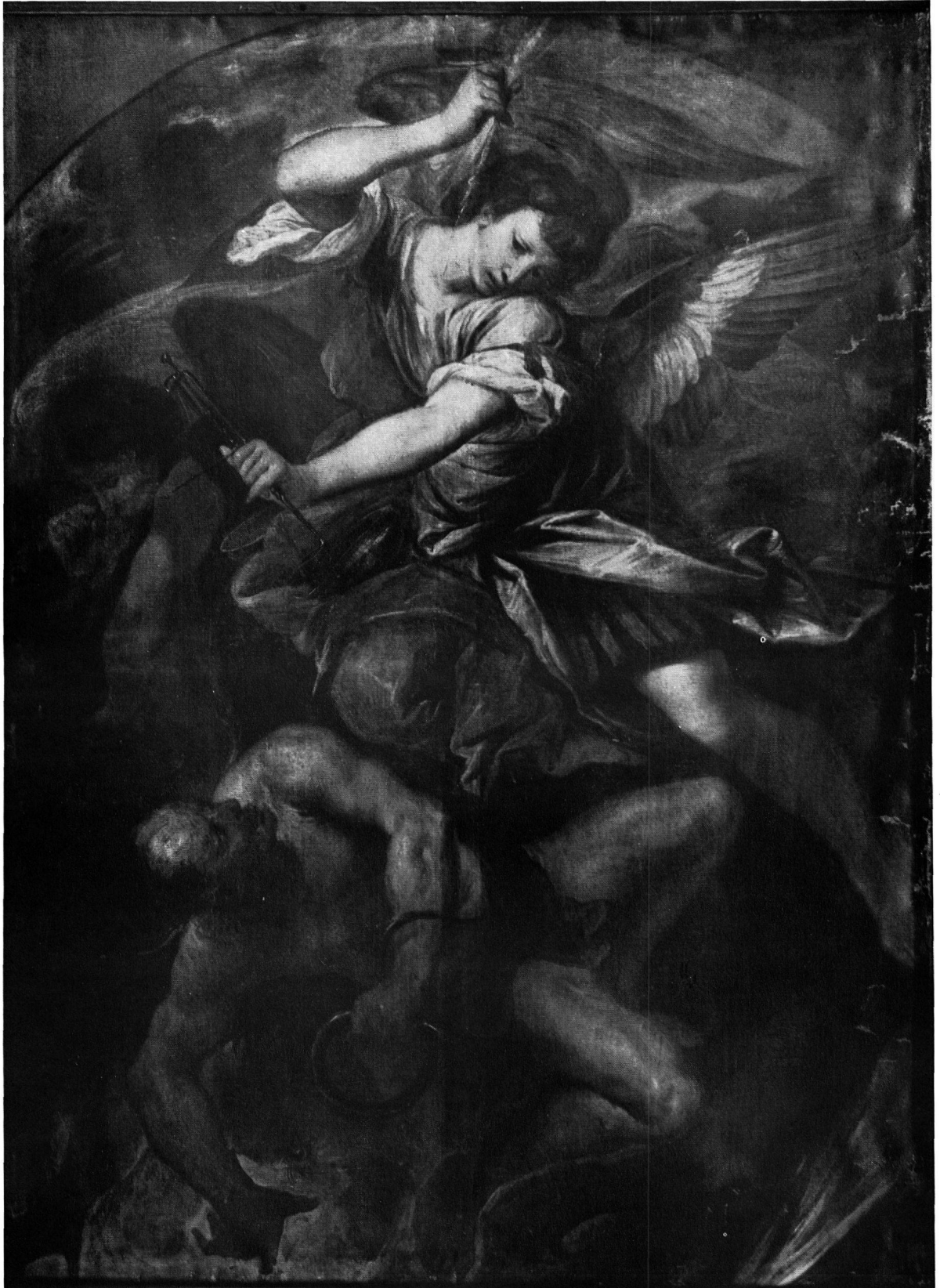
Johann Christoph Storer, Christus erscheint dem hl. Ignatius in La Storta, um 1657. – Luzern, z. Z. im Depot des Kunstmuseums.

P. FELDER, ZU JOH. CHRIST. STORERS TÄTIGKEIT IN LUZERN UND IN MURI



Johann Christoph Storer, Kreuzigungsgruppe, um 1658. – Hermetschwil (Kt. Aargau), Benediktinerinnenkloster.

P. FELDER, ZU JOH. CHRIST. STORERS TÄTIGKEIT IN LUZERN UND IN MURI



Johann Christoph Storer, hl. Michael, 1658. – Hermetschwil (Kt. Aargau), Benediktinerinnenkloster.

P. FELDER, ZU JOH. CHRIST. STORERS TÄTIGKEIT IN LUZERN UND IN MURI



Johann Christoph Storer, Tod des hl. Benedikt von Nursia, 1659. – Muri (Kt. Aargau), Klosterkirche.

P. FELDER, ZU JOH. CHRIST. STORERS TÄTIGKEIT IN LUZERN UND IN MURI



Johann Christoph Storer, Muttergottes mit zwei Äbten, 1659. – Muri (Kt. Aargau), Klosterkirche.

P. FELDER, ZU JOH. CHRIST. STORERS TÄTIGKEIT IN LUZERN UND IN MURI