

Der Schnitzaltar in der Franziskanerkirche zu Freiburg

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Freiburger Geschichtsblätter**

Band (Jahr): **19 (1912)**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

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.

2. Der Schnitzaltar in der Franziskanerkirche zu Freiburg.

Das Juwel unter den freiburgischen Schnitzaltären ist das Triptychon in der Franziskanerkirche zu Freiburg¹. Es befindet sich dort in der hintersten Seitenkapelle rechts².

¹) Außer Beziehung zu den im Folgenden zu besprechenden, unter sich enge zusammenhängenden Schnitzaltären stehen die Holzskulpturen, die das Kantonsmuseum 1881 von der Pfarrei St. Johann in Freiburg erwarb (Katalog des Museums, 2. Aufl., S. 24). Die eine, aus zwei Stücken von gleicher Höhe und Breite bestehend (Höhe 85 cm, Breite des Ganzen 128 cm), stellt die Anbetung der Könige dar, die andere das hl. Grab (Höhe 46 cm, Breite 142 cm). Es sind Bestandteile eines Flügelaltars, der, nach einem Inventar der alten Johanniterkirche aus dem Ende des 17. Jahrhunderts (jetzt im Staatsarchiv, vgl. Seitz, Die Johanniter-Priester-Komturei Freiburg i. Ü., in Freib. Geschichtsbl. XVIII, 1911, S. 95, Ziff. 456) auf der Epistelsseite des Chores stand. Die Anbetungsgruppe bildete den Schrein, das hl. Grab die Predella, während, nach Angabe jenes Inventars, der rechte Flügel eine (geschnitzte?) hl. Katharina, der linke die hl. Barbara enthalten hätte. Die Gruppe der drei Könige zeigt rechts die sitzende Mutter Gottes mit dem Kind auf dem Schoße. Hinter ihr steht Josef und kauern die beiden Haustiere. Vor ihr kniet einer der Könige; der zweite überreicht stehend in einem kostbaren Gefäße sein Geschenk, der dritte kommt soeben zur Gruppe herangeschritten. Von links nahen vier Berittene aus dem Gefolge der Könige. Den Hintergrund der rechten Hälfte bildet ein Gewölbebau, denjenigen der linken eine Berglandschaft mit einigen schematisch behandelten Bäumen. — Die Predella zeigt im Vordergrund den Leichnam Christi. Hinter ihm knien acht Engel, von denen zwei brennende Kerzen tragen.

Die Ausführung ist ziemlich roh. Die Figuren sind gedrungen und steif, die Gesichter breit, ohne individuelle Charakteristik, die Gewänder wenig durchgearbeitet. Die Bemalung zeigt helles Rot, Gold, Grün, Blau ohne ausgesprochenes Vorherrschen einer dieser Farben.

Ohne Zweifel ist der Altar identisch mit dem schon 1505 erwähnten Altar der hl. drei Könige (vgl. Seitz, a. a. O. S. 50, Ziff. 174). Er dürfte aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen und vielleicht das Werk eines einheimischen Schnitzers sein.

²) Lit.: Raedle, Le couvent des R. R. P. P. Cordeliers de Fribourg, in Revue de la Suisse catholique, Bd. 13, 1882, S. 668. — Derselbe, Notice sur l'autel sculpté de l'église des P. P. cordeliers, in Revue de la Suisse cath. Bd. 5, 1874, S. 239. — Fribourg artistique I 1890.

P. Rädle ist es gelungen, die Klostertradition, nach welcher der Altar dem Münster in Basel angehört hätte und zur Zeit der Reformation nach Freiburg gekommen wäre¹, als haltlos zu erweisen und einen Bürger von Freiburg als Stifter festzustellen².

Im Kloster wurde der Altar früher der Meyersche genannt. Die Erben der ausgestorbenen Familie Meyer bezahlen die Kosten für die jährlichen Gedächtnisfeiern. Die Besitzer des Meyerschen Hauses (Grand Rue Nr. 8) liefern das Oel für die Lampe, die vor dem Altare unterhalten wird. Zu Füßen des Altares ist das Wappen der Familie Meyer in den Boden eingelassn.

Nach einem Eintrag im Nekrologium des Klosters zum 5. Januar muß an diesem Tage ein Jahrzeit abgehalten werden für Girarda, die Frau des Nikolaus Meyer³.

Aus einer Entscheidung der Rates von Freiburg vom 23. August 1532 geht hervor, daß diese Girarda die Tochter

pl. XIX u. XXIV. — Rahn, Geschichte der bild. Künste in der Schweiz, S. 747. — Derselbe, Statistik, im Anz. für schweiz. Altertumskunde IV, S. 417. — Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalt. Schnitzaltäre in Deutschland, Bd. II, S. 104. — Schweizerisches Künstlerlexikon Bd. I, S. 156 (Art. „Boden“), 497 (Art. „Fries“), 556 (Art. „Geiler“). — Zemp, Die Kunst Freiburgs im Mittelalter, in Freib. Geschichtsblätter, X, 1903, S. 335. — Händcke, Geschichte der schweizer. Malerei im 16. Jahrhundert, Aarau 1893, S. 128. — Kuenlin, Dictionnaire géographique, statistique et historique du canton de Fribourg, Fribourg 1832. Bd. I, S. 312. — Perrier, Nouveaux souvenirs de Fribourg, 2^{me} édition, Fribourg 1871, S. 76. — Nouvelles Etrennes fribourgeoises XII, 1878, S. 98. — Berchtold, Histoire du canton de Fribourg, Fribourg 1841 bis 1852, Bd. II, S. 94.

¹) Vgl. Perrier, a. a. O.

²) Revue de la Suisse cath. V, 1873–74, S. 239. — Von den Initialen H. L., die nach Kuenlin (Dictionnaire I S. 312), oder den Buchstaben H. L. K. und dem Datum 1436, die nach Perrier (a. a. O.) an dem Altar zu sehen wären, läßt sich nirgends etwas entdecken.

³) Jahrzeitbuch des Klosters, pag. 1 b: Fiat anniversarium Girarde uxoris providi viri Nicolai Meyer, circa festum regum, quæ dedit conventui centum libros. — Die von Raedle angenommene Datierung, 1518, ist willkürlich; das Jahr des Eintrages läßt sich nicht feststellen.

des Jean de Furno und seiner Gattin, der Jeanne de Comiers war¹.

Endlich entdeckte Raedle, dass dieser Jean de Furno zur Anfertigung des als silberner Arm gearbeiteten Reliquiars in St. Nikolaus einen Beitrag geleistet habe: goldene Ringe, die heute nicht mehr vorhanden sind². In den zwei Wappen nun, die den Fuß jenes Reliquiars schmücken, erkannte er die nämlichen, die an der Predella des Altars sich finden.

Daraus schloß Raedle, daß durch die Heirat der erwähnten Girarda, der Tochter von Jean de Furno, mit Nikolaus Meyer die Familie Meyer den Altar von seinem Stifter geerbt habe und daß als Stifter des Altars Jean de Furno und dessen Gemahlin Jeanne de Comiers zu betrachten seien.

Ein Dokument des Klosterarchivs, auf das Raedle zuerst hingewiesen hat³, bestätigt diese Annahme. Durch einen Akt vom 18. Januar 1520 erklärt Ulrich Seitenmacher, als Vormund der Leibeserben des Jean de Furno, dem Kloster die Summe von 90 Pfund schuldig zu sein für die Erlaubnis, die es der Familie Jean de Furno gegeben habe: in der Kirche eine Kapelle zu errichten, sowie 30 Schillinge für die von den Stiftern verordnete und in dieser Kapelle zu feiernde Jahrzeit.

Damit stimmt ein bisher nicht beachteter Eintrag zum 12. November im Jahrzeitbuch des Franziskanerklosters⁴.

Jean de Furno stammte aus Ancey. Er war Sekretär des Herzogs Karl IX. von Savoyen gewesen, mit diesem aber zerfallen. Durch Urkundenfälschungen zu Gunsten von

¹) Vgl. Ratsmanuale Bd. 50.

²) Die „Chronik“, der Raedle diese Angabe entnimmt, ist die Chronik Montenach. Gefl. Mitteilung von Hrn. Prof. Dr. Büchi. Vgl. auch *Chronique fribourgeoise publiée par Héliodore Raemy de Bertigny, Fribourg 1852, S. 348; Dellion, Dictionnaire Bd. 516, S. 398.*

³) *Revue de la Suisse cath. V, S. 240.*

⁴) *Jahrzeitbuch des Franziskanerklosters, fol. 106, 12. November: „Item tenetur celebrare anniversarium Nobilis viri Johannis de Fournio et uxoris eius cantetur vigiliis cum tria lectionum et unam missam ad notam. Qui dedit conventui XXX solidos census, de quibus pertinet fratribus X solidi et etiam fundavit unam missam feria tertia in capella eius.*

Freiburg und Bern und zum Schaden seines früheren Herrn, an dem er damit Rache nehmen wollte, hatte er sich jene beiden Städte zu Dank verpflichtet und deren Bürgerrecht erhalten, das freiburgische am 13. März 1508¹. Er starb am 12. November 1513² und wurde beerdigt in der Kapelle, die er in der Franziskanerkirche gestiftet hatte³.

Nach dem oben erwähnten Akt des Ulrich Seitenmacher scheint der Altar einige Jahre nach dem Tode des Jean de Furno, gegen 1520, errichtet worden zu sein.

Im Jahre 1830 ist der Altar von einem Maler Fellberg aus Strassburg⁴ restauriert worden, glücklicherweise ohne dabei erheblichen Schaden zu leiden⁵.

* * *

Der Schrein des Triptychons (Taf. I) stellt ein in der Mitte halbkreisförmig überhöhtes Rechteck dar. Die Flügel haben die Höhe und die halbe Breite des Schreines⁶. Jedem der Flügel ist ein Kreisausschnitt als Ueberhöhung aufgesetzt. Bei geschlossenen Flügeln ergänzen sich diese zum Halbkreis, der sich mit der Ueberhöhung des Schreines deckt. Ueber den Rahmen hinausgehende architektonische Aufsätze fehlen sowohl dem Schrein als den Flügeln. Die Predella ladet in Kreisbogen nach oben aus und erreicht fast die Breite des Schreins mit geöffneten Flügeln. Der Schrein und die Innenseiten der Flügel sind mit Skulpturen, die Außenseiten der Flügel und die Predella mit Malereien geschmückt. Um den

¹) Ratsmanual 25, S. 57.

²) Vergl. obigen Eintrag im Jahrzeitbuch, dazu Berchtold, Hist. du canton de Fribourg, Bd. II, S. 94, Anm. 3.

³) Vgl. Chronik Montenach, die ausführlich über ihn berichtet. Gefl. Mitteilungen von Hrn. Prof. Büchi. Berchtold ist in seinen Ausführungen Hist. du ct. de Fribourg II, S. 93 f. augenscheinlich dieser Quelle gefolgt, ohne sie jedoch zu zitieren.

⁴) Zemp, Künstlerlexikon I, S. 157.

⁵) Nach dem Protokollbuch des Klosters auf Veranlassung und Kosten einer wohlthätigen Person. Gefl. Mitteilung v. P. Bernard Fleury.

⁶) Maße. Schrein: H. 1,95 m, Br. 1,24 m; Flügel: H. 1,95 m, Br. 0,62 m; Predella: H. 0,45 m, Br. unten 1,65 m, oben 2,22 m.

Rahmen der Flügel ziehen sich Inschriften in den Buchstabenformen der römischen Kapitale¹.

Das Schreinrelief stellt die Kreuzigung dar. In der Mitte Christus, zu beiden Seiten die zwei Schächer an flach gezimmerte Kreuze geheftet. Das Kreuz Christi überragt diejenigen der beiden Missetäter. Zwei Engel in flatternden Gewändern umschweben es und fangen in Kelche das Blut des Heilandes auf. Die Körper Christi und der beiden Schächer sind äußerst schlank und abgemagert, in herbem Naturalismus dargestellt. Im Gegensatz zu der kraftlosen, gebrochenen Gestalt des linken Schächers sind die Glieder des Heilandes straff gespannt. Eine prächtige dekorative Behandlung erfährt das im Winde flatternde Lendentuch.

Hinter dem Kreuze gewahrt man links neugierige Zuschauer, ihren Mienen und Gesten nach als Schriftgelehrte charakterisiert, und Soldaten, darunter den berittenen Kriegsknecht Longinus, der, mit der Rechten seine Lanze von der Seite des Heilandes zurückziehend, mit der Linken auf sein Auge weist, wo ihn ein Tropfen vom Blute des Herrn getroffen hat². Rechts streitet sich eine Gruppe von Soldaten um die Kleider Christi, während einer der Zuschauer gerade wegzureiten im Begriffe steht.

Links vor dem Kreuze die Mutter Jesu mit geschlossenen Augen und gesenkten Händen ohnmächtig zusammenbrechend, von Johannes und einer der Marien gestützt. Zwei andere fromme Frauen sind mit verhaltenem Schmerz Zeugen dieser Szene. Magdalena richtet jammernd Blick und Hände zum Kreuz empor, während eine weitere Frauengestalt schmerz erfüllt das Kreuz umfaßt. Alles das sind kräftige, gedrungene

¹) Die Inschriften enthalten hauptsächlich Bruchstücke aus dem Anfang des Johannesevangeliums, die ohne Sinn und Zusammenhang aneinander gereiht sind und von Schreibfehlern wimmeln. Sie haben rein dekorativen Charakter. — P. Ildephons Isslinger hat dieselben kopiert und mir eine Abschrift gütigst überlassen.

²) Zur Ikonographie dieses legendarischen Vorganges vgl. Kraus, *Gesch. der christl. Kunst* II¹, S. 338; Detzel, *Christl. Ikonographie*, Freiburg 1896, Bd. II, S. 490.

Figuren, mit schweren Gewändern angetan, die, in großen, weichen, schmiegsamen Falten herabfallend, den Organismus des menschlichen Körpers klar zur Geltung bringen. Die Köpfe sind etwas breit, mit stark entwickelter, eckiger Nase und kleinem, schmerzlich verzogenem Munde. Das reiche Haar ist, wo es nicht durch Schleier verdeckt wird, in sorgfältig durchgearbeiteten Strähnen von schweren Ringellocken angeordnet oder fließt in bewegten Wellen herab. In besonderem Maße fesselt das edle Antlitz der Madonna, während die übrigen Gesichter gleichgültig lassen (Taf. II).

Dieser Gruppe halten rechts wiederum Soldaten und Neugierige das Gleichgewicht. Der Hauptmann mit wallendem Federbusche legt, seine Rechte erhebend, das Bekenntnis ab; „Wahrlich, dieser Mensch war gerecht; er war Gottes Sohn!“ (Matth. 27, 54.)

Das Relief des linken Flügels (Taf. III) giebt die Geburt Christi wieder. Die Komposition ist wie im Schrein symmetrisch. Das Jesuskind liegt im Vordergrund auf ein Tuch gebettet. Zwei kleine Engel halten es, indes ein dritter knieender Engel in Frontalstellung mit gefalteten Händchen das Kind anbetet. Zu beiden Seiten knieen, in Ehrfurcht und Andacht versunken, Maria und Josef. Hinter ihnen blicken die beiden traditionellen Haustiere in die Szene hinein auf den Heiland. Ueber der Gruppe wölben sich die Ruinen einer Säulenhalle, durch die neugierige Männer und Frauen hereinsehen, während auf der burggekrönten Anhöhe im Hintergrunde die Hirten dem Gesang der Engel lauschen, die über der Halle schweben.

Das Flügelrelief rechts vereinigt zwei Begebenheiten auf einer Darstellung. Der Vordergrund zeigt die Anbetung der Könige. Die Szene spielt sich wiederum in einer Ruine ab. In der Mitte sitzt Maria, gesenkten Blickes, mit dem nackten Christuskind auf dem Schooß. Mit zutraulicher Geberde legt es sein Händchen auf das Haupt des vor ihm knienden Königs. Seine zwei Gefährten bringen, zu beiden Seiten der Madonna stehend, ihre Geschenke dar. Der heilige Josef und eine Frauengestalt blicken von außen durch eine Oeff-

nung der Ruine auf den Vorgang. — Die Szene des Hintergrundes zeigt die drei Könige, wie sie, jeder an der Spitze seines Gefolges, von verschiedenen Seiten der Hügellandschaft heranziehend, zusammentreffen und sich freudig begrüßen. Ueber ihnen schwebt der Engel, der mit dem wunderbaren Stern ihnen voranleuchtet.

Eine erlesene Leistung von überraschender Feinheit ist die Ornamentik in Schrein und Flügeln. Aus zierlichen Vasen wachsen zwei Stengel heraus, die, sich umwindend, zu beiden Seiten des Schreins emporranken, oben durch einen Wulst zusammengehalten werden und sodann in leichter ungezwungener Form der Ueberhöhung sich anschmiegend, ihre Blätter entfalten; der eine Weinlaub mit Trauben, der andere Distelblätter. Vögel huschen durch das Laubwerk. Die Blätter sind wellig gebogen, wie von sanftem Windhauche leise bewegt. Auch den beiden Flügeln und ihren Ueberhöhungen ist leichtes, luftiges Distelornament aufgelegt.

Die Reliefs sind alle in Gold gefaßt, im Hintergrund mit damaszierten Mustern versehen. Nur die nackten Körperteile und die Haare, sowie die Bäume, welche die Anhöhen bekrönen, sind farbig behandelt.

* * *

Der Meister dieser Skulpturen ist urkundlich nicht festzustellen. Für die in Freiburg wohnenden Erben des Stifters und deren Sachwalter muß es aber das Nächstliegende gewesen sein, mit der Ausführung des plastischen Teils der Arbeit ihren Mitbürger Geiler zu betrauen, der zur Zeit, als das Werk entstand, schon einige Jahre in Freiburg wirkte¹⁾, und der kurz vorher im offiziellen Auftrage der Räte von Freiburg und Bern eine gleichartige Arbeit ausgeführt hatte: den Altar, den die beiden Stände für die Franziskanerkirche in Grandson gestiftet hatten zum Andenken an die von Karl

¹⁾ In diesem Zusammenhange sei rekapitulierend nochmals festgehalten, daß Furno 1513 starb, Geiler seit 1515 in Freiburg nachweisbar ist und der Altar gegen 1520 entstanden sein muß.

dem Kühnen 1476 umgebrachte, aus Bernern und Freiburgern bestehende Besatzung dieser Stadt¹⁾; ein Auftrag, der ihn auch für denjenigen der Familie Furno empfehlen mußte²⁾.

Eine Vergleichung unseres Schreinreliefs mit urkundlich beglaubigten Werken Geilers (in Betracht kommen der Johannes- und der Samsonbrunnen, der St. Anna-Brunnen) und mit solchen, die aus stilkritischen Gründen ihm zugeschrieben werden dürfen: (Haupt des hl. Johannes, Statuen der hl. Johannes und Maria, des hl. Cristoph im Museum, Steinstatue des heiligen Christoph, Statuen von Petrus und Paulus in St. Jean³⁾) zeigt eine so weitgehende Uebereinstimmung mit den genannten Skulpturen, daß wir berechtigt sind, ihm auch dieses Werk zuzuschreiben. Bewegungsmotive, Durchbildung des Gesichtes, der Haare, der Gewänder, wie wir sie im Freiburger Schrein treffen, finden sich in den genannten Werken wieder, nur daß in den spätern Schöpfungen die gotische Befangenheit, die auch unsern Altarskulpturen zum Teil noch anhafte, mehr und mehr weicht vor dem befreienden Hauche der Renaissance, deren endgültigen Sieg die Brunnensäule der „Klugheit“, richtiger der „Stärke“⁴⁾ am glänzendsten dokumentiert. —

¹⁾ Vgl. Dierauer, *Histoire de la Confédération Suisse*, trad. p. A. Reymond, tome 2^e, Lausanne, 1912, p. 257.

²⁾ In den freiburgischen Staatsrechnungen finden sich folgende Einträge: 1516, Rechnung No. 227, fol. 25^v: Geben meister Hansen Geyl dem bildhouwer vor dem spital XVIII kronen uff die taffel, wo gen Gransson gehört, und LXIV \bar{u} X s.

1517, Rechnung No. 229, fol. 24: Geben meister Hansen Geyler dem bildhouwer, uff die tafeln von Gransson, XVII \bar{u} XVIII s IV d.

Vgl. v. Diesbach, *Le sculpteur Hans Geiler*, in *Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg*, Tome VIII 1903, S. 1. ff. und derselbe, *Art. Geiler im Schweiz. Künstlerlexikon I* S. 556 f.

Leider ist dieser Altar — der einzige, der urkundlich als ein Geilersches Werk erwiesen werden kann — bis heute verschollen. Es dürfte kaum zweifelhaft sein, daß er ein Opfer des Bildersturmes geworden ist, der 1536 in Grandson wütete. Vgl. *Mémoires de Pierrefleur*, herausgegeben von A. Verdeil, Lausanne 1856, S. 172.

³⁾ Vgl. *Frib. art.* 1890, pl. VII, 1893, pl. XVIII, 1894 pl. X. 1898 pl. VIII.

⁴⁾ *Frib. art.* II 1891, pl. 24.

Die Komposition der Kreuzigungsszene auf dem Schreinrelief stimmt in den Grundzügen mit derjenigen von Dürers Holzschnitt „Der Kalvarienberg“ (B 59)¹ überein. Auch an den Kreuzigungsholzschnitt in Dürers Großer Passion (B 11) finden sich Anklänge in dem Freiburger Werke.

Fast „buchstäblich“ dem „Kalvarienberg“ (Taf. IV) entnommen ist die Gruppe hinter dem Kreuze des linken Schächers. Hier wie dort ein Berittener, der seine Lanze gegen den Heiland führt. Die Stellung des Pferdes, die Behandlung des über seinen Rücken zurückgeworfenen Reitermantels ist auf beiden Kompositionen übereinstimmend. Die zwei hinter dem Pferde stehenden eifrig gestikulierenden Schriftgelehrten des „Kalvarienberges“ kehren auf dem Freiburger Altar in gleicher Stellung, mit gleicher Gesichtsbildung und übereinstimmender Kopfbedeckung wieder. Ebenso ist die kniende, das Kreuz Christi umfassende Frauengestalt des Freiburger Werkes genau diejenige des „Kalvarienberges“. Auch den rechts sich entfernenden Berittenen zeigen beide Werke in der nämlichen Auffassung. Die Figur des gekreuzigten Heilandes berührt sich enge mit dem von Baum² publizierten Kruzifixus im Ulmer Münster. Gegenüber diesem Werke ist der Christuskörper des Freiburger Schreines noch etwas schwächer, in der anatomischen Struktur eingehender behandelt. Er macht eine leichte Biegung nach rechts auswärts. In der straffen Haltung der Beine und der dekorativen Behandlung des Lententuches stimmen beide Werke untereinander und mit dem Dürerschen Holzschnitte überein.

Hier ist freilich auch der Hochaltar der St. Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber zum Vergleiche heranzuziehen³. Der gekreuzigte Christus im Rothenburger Schrein steht dem Ulmer und Freiburger Kruzifixus sehr nahe. Ebenso gemahnen die untersetzten, in schwere Gewänder gehüllten

¹) Bartsch, *Le peintre-graveur*, 1803—1821, vol. VII, im Folgenden abgekürzt mit B.

²) *Die Ulmer Plastik um 1500*, Stuttgart 1911, Tafel 35, Fig. 2.

³) Abb. bei Schuette, *Der schwäbische Schnitzaltar*, Tafel 43, 44; Münzenberger I, Taf. 69.

Figuren links im Vordergrund des Freiburger Werkes an die Schreinstatuen des Rothenburger Altars. Gegenüber den letztern sind in Freiburg die Gewandfalten noch ruhiger und weicher geworden. In der Komposition lehnen sich die drei vordern Figuren der Mariengruppe, als Ganzes zusammengekommen, anscheinend an die Gruppe Riemenschneiders zu Dettwang bei Rothenburg¹. Bei Dürer ist Maria bereits zusammengebrochen, indes die beiden Begleitfiguren sich über sie neigen. Dagegen sind Maria Magdalena und die neben ihr stehende schluchzende Frauengestalt wie auch der wehende Mantel des Johannes der Darstellung des „Kalvarienberges“ entnommen. In der Gruppe rechts zeigt sich Geiler etwas unabhängiger von Dürer, wenn auch einzelne Figuren wie der dem Beschauer den Rücken kehrende Soldat und die bärtige Gestalt in der Ecke auf dem „Kalvarienberg“ in ähnlicher Auffassung sich finden und der wallende Federbusch des Hauptmanns in Dürers Kreuzigungsholzschnitt der „Großen Passion“ (B. 11) sein Vorbild hat. Der Soldatengruppe, die auf Dürers Holzschnitt im Vordergrund rechts der Verlosung der Kleider Jesu obliegt, hat Geiler aus technischen Gründen in etwas veränderter Auffassung im Hintergrunde ihren Platz angewiesen. Gemeinsames weist in beiden Darstellungen die Linienführung der die Szene abschließenden Landschaft auf. Auch die Burg, die Geiler hier wie im linken Flügelrelief auf der Hügelkuppe aufbaut, findet sich in dem Dürerschen Holzschnitte.

Die Komposition der Flügelreliefs steht in engsten Beziehungen zu schwäbischen Werken aus der Ulmer Schule. Aehnlichen Ruinenanlagen, wenn auch weit malerischer behandelt, begegnen wir auf den Flügeln des Hochaltars der Klosterkirche in Blaubeuren². Eine Belebung des Architektonischen durch hereinblickende Zuschauer, wie die Freiburger Flügelreliefs sie aufweisen, findet in ähnlicher Art auf den Altären

¹) Abb. Münzenberger I, Taf. 64, Streit, Till Riemenschneider, Berlin, Taf. 21, Tönnies, Leben u. Werke Till Riemenschneiders, Straßb., 1900, S. 163 und 164.

²) Vgl. Baum, Die Ulmer Plastik, Taf. 41, 42.

aus Attenhofen¹ und Reutti² statt. Auf den gleichen Werken zeigt sich die in den Flügeln des Freiburger Altars wiederkehrende Bergwiese des Hintergrundes mit ihren Schafen und Hirten. Noch mehr: die Gruppe des Jesuskindes und der es umgebenden Engel auf dem Altar in Freiburg stimmt in der ganzen Anordnung mit jener des Hochaltars zu Blaubeuern überein; auch die Beinstellung des Jesuskindes ist auf beiden Werken die nämliche. Ebenso findet sich die Gruppe der singenden Engel in Freiburg und Blaubeuern übereinstimmend komponiert.

Auch die rechte Flügelgruppe des Freiburger Altars, die Anbetung der Könige, schließt sich enge an jene des Blaubeuerner Werkes an. Die Gruppierung der Szene wie die Auffassung der Madonna und des vor ihr knieenden Königs ist fast analog. Nur ist dieser, in Blaubeuern zur Rechten der Mutter Jesu kniend, in dem Freiburger Flügel auf die linke Seite gerückt. Die Bildung des Kopfes und die Gewandbehandlung erscheinen bei beiden Figuren fast völlig gleich. Die Ruinen des Hintergrundes entbehren hier allerdings der hohen malerischen Reize, mit denen sie auf dem Blaubeuerner Werke ausgestattet sind. —

Vergleicht man die einzelnen Reliefs des Freiburger Altars untereinander, so lassen sich gewisse Unterschiede zwischen demjenigen des Schreins und denen der Flügel nicht verkennen. Besonders auf dem linken Flügel ist die Gewandbehandlung, im Gegensatz zum Schrein, unklar und unruhig. Auch der Kopf der Madonna, im Schrein edel und vergeistigt, hat hier einen recht wenig sagenden Ausdruck. Uebereinstimmend ist in Schrein und Flügeln die Bildung der Haare. Aus diesem Charakter der Flügelskulpturen muß auf die weitgehende Mitwirkung eines Schnitzers geschlossen werden, der mit dem Meister des Schreinreliefs nicht identisch ist.

Während also in den Reliefkompositionen Elemente

¹) Abb. Baum, Ulmer Plastik, Taf. 50.

²) Abb. Baum, a. a. O. Taf. 52. Der Altar ist 1519 entstanden.

verschiedener Vorlagen ineinander fließen, stellt das Ornament eine mehr persönliche Leistung dar von einer Leichtigkeit und Eleganz, der in der schwäbischen Altarornamentik nichts an die Seite gestellt werden kann. Diese Feinheit, das Betonen der schönen Linie im Ornamentgerippe, der Detailrealismus in der Behandlung des Blattwerkes sind Züge, die der fränkischen Ornamentik eignen. Auch die Motive des Weinlaubes und der im Gezweig sich tummelnden Vögel sind in der schwäbischen Altarornamentik nur ganz vereinzelt zu treffen¹. Weinlaub mit Trauben kommt in Schwaben nur an dem Altar der Unterstadtkapelle zu Meersburg am Bodensee vor², und ich halte es für wahrscheinlich, daß Geiler jenes Ornament gekannt hat. Die zwei aus Vasen herauswachsenden und sich umrankenden Stengel, finden sich in gleicher Behandlung an dem Meersburger und dem Freiburger Werke. Während aber dort beiden Weinlaub entwächst, hat Geiler einen Wechsel zwischen Weinlaub und Distelblättern eintreten lassen. Und während dort das Laubwerk schwer und massig erscheint, in einem augenfälligen Mißverhältnis zu den schwachen Stengeln, hat Geiler mit virtuoser Leichtigkeit einen völlig befriedigenden Ausgleich zwischen Kraft und Last gefunden.

* * *

Von den Gemälden auf den Außenseiten der Flügel (Taf. V) zeigt dasjenige des linken Flügels Mariä Verkündigung. Rechts Maria vor ihrem Betstuhl, dem Engel zugewendet, der von links zu ihr hereintritt. Sie hat sich erhoben und vernimmt mit demütig gesenktem Haupt und gefalteten Händen den Gruss des Himmelsboten. Gleichzeitig schwebt der hl. Geist über sie herab. Vorhänge teilen das Gemach; sie sind zurückgeschlagen, und es zeigt sich die mit Ornamenten gemusterte Wand. Einen leisen anmutigen Zug ins Genrehafte erhält

¹) Vgl. Schuette, a. a. O. S. 57, 58.

²) A. a. O. S. 57, Tafel 43.

das Bild durch die beiden Häslein, die ganz im Vordergrund neben ihrem niedrigen Verließ sitzen. In der Ferne gewahrt man durch den offenen Raum eine bewaldete Flußlandschaft, von einer stolzen Burg und einem ragenden blauen Berggipfel beherrscht. Ueber dieser Szenerie schwebt in lichter Wolke Gott Vater. Kräftige Renaissance-Ornamentik zieht sich am obern Rand des Bildes hin.

Das rechte Flügelbild ist der Himmelfahrt Mariä gewidmet. Auf dem untern Teile stehen und knieen um den in Vorderansicht dargestellten Sarg die Apostel. Einige blicken voll Verwunderung in das leere Grab, andere schauen verzückt empor. Die ganz sichtbaren Gestalten des Vordergrundes sind statuarische Erscheinungen, zum Teil individuelle Charakterköpfe; ihre Gewänder fallen in schweren, gebrochenen Falten herab. Dahinter baut sich eine mit peinlicher Sorgfalt durchgearbeitete Landschaft auf. Jeder Baum und Grasbusch ist mit gleicher Liebe bis in seine Einzelheiten geschildert. Eine lichte Wolke trennt diese Partie des Bildes von der obern. Auf ihr fährt Maria, von Engeln umschwebt, gen Himmel, indes Gott Vater und Sohn ihr die Krone aufsetzen, auf die der hl. Geist sich niederläßt. Wiederum schließt kräftiges Rollwerkornament die Szene ab.

Die Farbenskala zeigt ein reich nuanciertes Blau, Weiß, das in den Schatten bläulich schimmert, kräftiges Grün, warmes Gelb und Rot. Die Schatten sind intensiv aufgetragen. Eine festlich-heitere, sonnige Stimmung liegt über den beiden Bildern ausgebreitet, namentlich über der Himmelfahrt.

Die Predella gibt eine Darstellung des Todes Mariä. Auf dem breiten, in Seitenansicht dargestellten Bette ruht der Leichnam. Ihm zu Häupten Christus mit der Seele seiner Mutter in Gestalt eines Kindes. Um das Bett sind die Apostel versammelt, die teils stehend, teils knieend, teils sitzend, dem Gebete für die Verstorbene sich hingeben. Einer hält auf dem Bettrande das Weihwassergefäß, während Petrus die Leiche mit dem Wedel besprengt. Alle Figuren tragen hier den Nimbus, der auf den Flügelbildern fehlt.

In die vom Bilde freigelassenen Zwickel sind, von Roll-

werk umrankt, die beiden Stifterwappen auf Renaissance-schilde gemalt¹. —

Für die Komposition des Verkündigungsbildes ist das Blatt aus Dürers Marienleben (B 83) als Vorlage benützt worden. Das Gemälde stellt einen Ausschnitt aus dem Werke des Nürnberger Meisters dar. Uebernommen ist die Szene als solche mit Weglassung der gesamten architektonischen Umrahmung: Maria stehend, das Haupt in gleicher Weise geneigt und in Dreiviertelsprofil dem Beschauer zugewendet, das Obergewand auf die nämliche Art geschürzt; links der Engel mit seinen gewaltigen Flügeln, mit übereinstimmendem Gestus der rechten Hand. Der Ausdruck der schreitenden Bewegung, die Dürer mit so großzügiger Sicherheit festgehalten hat, gelingt dem Maler nicht recht. Vielleicht trägt die Enge des Raumes mit Schuld daran. Zwischen dem Engel und der Jungfrau zeigt das Bild auf einem Renaissance-Kandelaber ein Betpult. Der Platz, den dieses bei Dürer einnimmt, ist hier einem Wäscheständer zugewiesen. Uebereinstimmend sind in beiden Werken der durch einen Baldachin gehaltene, zurückgeschlagene Vorhang, der durch den links offenen Raum sich bietende Ausblick auf die bewaldete Berglandschaft mit der krönenden Burg, die über diesem landschaftlichen Hintergrunde in Wolken schwebende Gestalt Gottvaters, die von ihr ausgehende Taube des heiligen Geistes, die über dem Haupte der Mutter Gottes schwebt. Um die Illusion der Raumvertiefung hervorzurufen, die Dürer durch sein architektonisches Beiwerk erreicht, legt der Maler einen Fliesenboden an und setzt die Hasenkiste in den Vordergrund und ihre beiden Bewohner daneben.

Das Krönungsgemälde des rechten Flügels wäre nach Händke² eine ziemlich genaue Kopie des Dürerschen Holzschnittes von 1510 (B 94). Mir steht es jedoch außer

¹) Wappen de Furno: Blau mit silbernem Kreuz, das Kreuz bedeckt mit fünf schwarzen Muscheln. — Wappen de Comiers: In Gold ein schwarzes Kreuz, bekleidet von roten Rosen.

²) Gesch. der schweiz. Malerei im 16. Jahrh., S. 129.

Zweifel, dass hier das Vorbild des Hellerschen Altars von Dürer (Taf. VI) zu Grunde liegt. In dem untern Teil des Bildes gestattet sich zwar der Maler in der Gruppierung der Apostel Abweichungen von Dürer. Paulus sitzt in störender Weise abseits und verliert dadurch den Zusammenhang mit dem Ganzen. Immerhin stimmt ihre Verteilung auf die beiden Seiten des Sarges mit Dürers Werk überein. Und die beherrschenden Figuren des Vordergrundes, Petrus und Paulus, sind hier in ähnlicher monumentaler Auffassung festgehalten, mit den schweren, leuchtenden, in wuchtigen Falten sich brechenden Gewändern wie bei Dürer. Der aufwärts schauende Pauluskopf ist in ganz übereinstimmender Haltung einem mehr im Hintergrunde stehenden Apostel aufgesetzt.

Die Abhängigkeit des Bildes vom Hellerschen Altar und nicht vom Holzschnitt des Marienlebens tritt aber noch viel deutlicher in seiner obern Hälfte zu Tage. Dieser Teil ist eine nur ganz wenig veränderte Kopie des Dürerschen Altarwerkes. Die Auffassung Christi, der Madonna, Gott Vaters ist hier wie dort dieselbe, während sie in Dürers Holzschnitt von seinem Altarbilde abweicht. Nur darin verläßt das Bild seine Vorlage, daß hier auf der Rechten Christi die Weltkugel ruht, während der Christus Dürers mit beiden Händen die seiner Mutter zuge dachte Krone hält. Auch die flatternde Engelschar wurde vom Hellerschen Altar übernommen. Beim Holzschnitte Dürers fehlt dieselbe. In dem Engel, den Christus zum Schemel seines Fußes macht, erkennt man das Pendant des Engels, dem Dürer auf seinem Krönungsbilde die nämliche Rolle zugewiesen hat. —

Urkundliche Belege über den Autor der Gemälde fehlen. Raedle war geneigt, sie Fries zuzuschreiben¹; in neuerer Zeit wurde Boden in Vorschlag gebracht². Ich kann mich weder der einen noch der andern Meinung anschließen. Die Gemälde sind weder so tief und herb in der Auffassung, noch so bewegt in der Formgebung, noch so leuchtend im

¹) Revue de la Suisse cath. V.

²) Schweiz. Künstlerlexikon I, S. 156.

Kolorit als die des Hans Fries. Im Vergleich zu Bodens Werken dagegen erscheinen sie freier und viel stimmungsvoller. Die Durchbildung ist schärfer, die Farbenstimmung frischer, der Schattenauftrag intensiver, die Auffassung der menschlichen Figuren beseelter, individueller, großzügiger. Die Gesichtstypen, namentlich die weiblichen, weichen von Bodens Art stark ab, ebenso die Haarbehandlung. Umsonst sucht man hier auch die in der Werkstatt Bodens so häufigen schweren Verstöße in der Anatomie des menschlichen Körpers. — Ueberdies erstehen einer Zuweisung der Gemälde an Boden gewisse Schwierigkeiten in der Chronologie. Als Entstehungsdatum kommen die Jahre 1517—1520 inbetracht, eine Zeit also, in der für Freiburg ein eigener Stadtmaler nicht nachweisbar ist. Boden tritt erst 1520 urkundlich auf, mit unbedeutenden Aufträgen.

Es muß also angenommen werden, daß die Bilder nicht in Freiburg selber entstanden sind. Weiter ergibt sich aus ihren ikonographischen Quellen, daß ihr Schöpfer in engstem Abhängigkeitsverhältnis zu Dürer steht.

Manche Einzelheiten weisen denn auch auf Hans Leonhard Schäufolein hin, den Nördlinger Meister, der (geb. um 1480 in Nürnberg), wahrscheinlich neben dem älteren und vorgeschritteneren Dürer bei Wohlgemut seine Lehrzeit gemacht hat und möglicherweise in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Dürers Werkstätte selber tätig war¹.

Zunächst die liebevolle und anmutige Behandlung der landschaftlichen Hintergründe mit Wasserspiegeln, die aus sattgrünen, von dichten Baumgruppen besetzten Wiesen schimmern, mit den malerischen Burgen und den blauen Berggipfeln, die in duftiger Ferne sich verlieren. Allerdings sind auf den Freiburger Gemälden die Baumkronen, die Schäufolein in wolkigen Umrissen zu geben pflegt, detaillierter behandelt.

Gemeinsam mit den Werken Schäufoleins aus dieser

¹) Vgl. Thieme, Hans Leonhard Schäufoleins malerische Tätigkeit, Leipzig, 1892.

Zeit haben unsere Altartafeln die Art der Gewandbehandlung, mit den knitterigen, oft unruhigen und eigenwilligen Falten, weiter die Unsicherheit in der Darstellung schreitender und knieender Figuren. Ein charakteristisches Merkmal Schäu- felein'scher Werke, die in den Schatten bläuliche Färbung der weißen Gewänder, kehrt auf den Freiburgern Bildern wieder.

Neben diesen Aehnlichkeiten lassen sich aber auch Unter- schiede nicht verkennen, vor allem in der Behandlung der Köpfe. Schäu- felein's Frauenköpfe zeigen meist runde Ge- sichter mit gerader, nur selten leicht gebogener Nase, kräftig entwickeltem Kinn und kleinem, vollem Mund. Dagegen ist der Kopf der Mutter Gottes auf den Freiburger Bildern oval, mit sehr hoher gewölbter Stirn, langer, schmaler, leicht ein- wärts gebogener Nase, etwas zurücktretendem Kinn und einem ziemlich süßlichen Zug um den Mund. Die Männer- köpfe zeigen nicht die Schärfe der Modellierung Schäu- felein's, ebenso wenig die für Schäu- felein charakteristischen strup- pigen, flachsartigen Haare und Bärte und die langen straffen Schnurrbärte. Auf den Freiburgern Werken ist das Haar in leichten, weichen Wellen, zuweilen in krausen Locken an- geordnet.

Die Farbengebung ist eine frischere und wärmere, als sie Schäu- felein um diese Zeit eigen war.

Ich möchte die Freiburger Tafeln unter die zahlreichen Schulwerke Schäu- felein's einreihen und dabei für die beiden Flügelgemälde eine andere Hand annehmen als für die Pre- della, die gegen jene abfällt.

Die Vorlage des einen Bildes, Dürers Hellerscher Altar, ist übrigens von Schäu- felein selber um diese Zeit ausgiebig verwertet worden. Ein eigenhändiges Werk von ihm, das Epitaph der Anna Brigel vom Jahre 1517¹, kopiert ihn eben- falls, mit der auch auf dem Freiburger Gemälde wieder- kehrenden Variation, daß Christus nicht wie bei Dürer mit beiden Händen seiner Mutter die Krone aufsetzt, sondern in

¹) Früher in der Georgskirche, jetzt in der Rathaussammlung zu Nördlingen, vgl. Thieme, a. a. O., S. 64 ff.

der Linken die Weltkugel hält. Der obere Teil dieses Bildes wiederholt sich dann genau in einer der Tafeln des Christgartner Altars, ebenfalls einem eigenhändigen Werke Schäu-
feleins, zwischen 1517 und 1520 entstanden¹.

Daß Schäu-
felein Beziehungen zu Freiburg hatte, wird auch durch den Umstand wahrscheinlich, daß kurz nach seinem Tode — er starb 1539 oder 1540 — sein Sohn sich dort als Stadtmaler niederließ.

3. Der Schnitzaltar aus der Dominikanerinnenkirche in Estavayer.

Bis in die neueste Zeit befand sich ein gotischer Flügelaltar im westlichen Seitenschiff der Dominikanerinnenkirche in Estavayer². Er wurde in verständnisloser Weise an einen Antiquitätenhändler in Lausanne veräußert. Von diesem erwarb ihn Herr de Blonay auf Schloß Grandson, der Vater des gegenwärtigen Schloßherrn³. Seither ist er im genannten Schloße aufgestellt.

Auf Grund der Wappen, die auf den Flügelgemälden den beiden knieenden Stifterfiguren beigegeben sind, ist es Fréd. Th. Dubois gelungen, die Persönlichkeiten der Stifter festzustellen⁴. Die eine derselben ist Claudius von Estavayer, Sohn des Anton, Herrn von Estavayer und Mollondins, und der Johanna von Colombier. Er war Kanonikus der Kathedrale in Lausanne, Abt von Hautecombe seit 1504, Bischof von Belley seit 1507, Abt von Lac de Joux 1519,

¹) Jetzt in der alten Pinakothek zu München, vgl. Thieme a. a. O., S. 73, 88.

²) Lit.: Rahn, *Gesch. der bild. Künste in der Schweiz*, S. 748. — Derselbe, *Statistik*, im *Anz. für schweiz. Altertumskunde* IV, S. 386 — Münzenberger, a. a. O. II., S. 104. — *Fribourg artistique* XXII, 1911, pl. 8, 9. — v. Diesbach, im *Schweiz. Künstlerlexikon* I, 556 (Art. „Geiler“) — Dubois, in *Arch. héraldiques suisses* XXV, 1911, S. 132, dazu Taf. XV.

³) *Frib. art.* XXII., a. a. O. Mündliche Mitteilungen des Herrn Godefroy de Blonay.

⁴) *Fribourg artistique*, a. a. O.