Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 69 (1992)

Artikel: Gusseiserne Ofenplatten des 16. Jahrhunderts im Kanton Freiburg
Autor: Flies, Anne-Marie
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-340415

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

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

GUSSEISERNE OFENPLATTEN DES 16. JAHRHUNDERTS IM KANTON FREIBURG*

ANNE-MARIE FLIES

I. Einleitung

Im Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg und in freiburgischem Privatbesitz befindet sich ein Dutzend gußeiserner Ofenplatten des 16. Jahrhunderts. Sie sind innerhalb der Kunst und der kunsthandwerklichen Produktion der Renaissance im südwestdeutschen Raum wie für Freiburg selbst von einigem Interesse und werden hier deshalb einzeln und im Zusammenhang erstmals eingehend studiert.

Die mit erhabenen Reliefs verzierten Platten dienten ursprünglich zu Heizzwecken. Man unterscheidet zwischen Kaminplatten, die an der Rückseite eines offenen Kamins angebracht sind, Takenplatten, die in die Mauer zwischen Kaminfeuer und angrenzendem Raum eingelassen werden, und Ofenplatten, die Teile eines kastenförmigen Ofens bilden. In diesem an die Wand gelehnten Kasten- oder Plattenofen wird nach dem gleichen Prinzip gefeuert wie beim Kachelofen. Hier ist mit einer Ausnahme nur von Ofenplatten die Rede.

Der Guß von Eisenplatten ist bereits für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeugt und zwar in der Gegend des Siegerlan-

* Die Studie ist die überarbeitete Fassung eines Teils der Lizentiatsarbeit, welche die Autorin im Jahr 1988 unter dem Titel «Gußeiserne Kamin- und Ofenplatten im Kanton Freiburg» an der Universität Freiburg eingereicht hat.

des, der Eifel und des heutigen Luxemburg. Als älteste datierte Platte gilt die Eifeler Kaminplatte mit der Jahreszahl 1497 und der Inschrift «Poelit van der Aer».

Im 16. Jahrhundert zählten die großformatigen prachtvollen Plattenöfen zu den Kostbarkeiten, die Fürsten und Adelige einander schenkten; im 18. Jahrhundert aber hielt der volkstümlich gewordene Eisenofen in bescheideneren Dimensionen Einzug in die Stuben der einfachen Leute. Die Nachfrage nach gußeisernen Kaminplatten und Plattenöfen war groß. Einzelne Hütten produzierten jährlich Hunderte von Plattenöfen, andere über tausend Kaminplatten[1]. Während der Gebrauch der Kaminplatten sich bis in unsere Zeit erhalten hat und selbst heute noch Exemplare gegossen werden, haben die Fortschritte in der Gußtechnik, welche seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Herstellung zierlicher Rundöfen ermöglicht, den Kastenofen nach und nach vom Markt verdrängt.

Der gußeiserne Ofen ist in seiner heiztechnischen Funktion dem etwas älteren Kachelofen durchaus ebenbürtig. Sein Vorteil besteht darin, daß er schneller und sparsamer aufgeheizt werden kann und zudem größere Sicherheit bietet, da sein Inneres hermetisch verschlossen ist. Der Kachelofen dagegen vermag die einmal gespeicherte Wärme länger zu halten und noch stundenlang nach dem Erlöschen des Feuers abzugeben.

Der Eisenofen fand in seiner Frühzeit nur in jenen Gegenden Verbreitung, wo er hergestellt werden konnte; Voraussetzung hierfür war das Vorhandensein von Wäldern, Eisengruben, Hüttenbetrieben und Hochöfen. Der Transport der über hundert Kilogramm schweren Eisenplatten über große Distanzen hinweg kam aus finanziellen Gründen meist nicht in Frage. So hielten denn auch die Städte und Siedlungen in der Schweiz am Kachelofen fest. Daß aber zu Beginn des 16. Jahrhunderts der gußeiserne

[1] «Ce furent des maîtres de forges champenois qui exécutèrent pour Versailles trente plaques énormes dont chacune pesait plus de 500 kilos. Le sr de Suzemont, le plus important des fournisseurs, qui sur 2500 plaques faites pour les châteaux de Versailles, Saint-Germain, Chambord et Marly, en livra près de la moitié.» (Roy-Chevrier, *Plaques de cheminées*, S. 144). «In Knickhausen wurden 1659: 221, 1660: 293, 1661: 487 und 1662: 464 Öfen gegossen. In Veckerhagen waren es sogar 1668: 545, 1669: 407, 1670: 521 und 1671: 951 Öfen» (Wick, *Eisenhütten*, S. 158).

Ofen als begehrtes Repräsentationsstück galt, für den man selbst hohe Fuhrkosten nicht scheute, bezeugen beispielsweise die beiden erhalten gebliebenen Renaissanceöfen, die im Brenztal bei Augsburg gegossen und von den Städten Rapperswil am Zürichsee (Abb. 13) und Wil bei St. Gallen zum Schmuck ihrer Ratstuben importiert worden sind[2].

1. *Plattenarten*

Der aus mindestens fünf Platten zusammengesetzte Eisenofen stand auf gußeisernen Füßen und war der Stubenwand so angelehnt, daß er auf drei Seiten umgehbar war. Zur Herstellung dieser Öfen benötigte man mindestens zwei Seiten- und eine Stirnplatte sowie eine Deck- und eine Bodenplatte. Zum Aufbau eines Kastenofens wurden die freien Kanten der Stirn- und der Seitenplatten rechtwinklig miteinander verbunden; bis zum Ende des 17. Jahrhunderts verwendete man hierzu 6–8 cm breite halbröhrenförmige Eckleisten, die innen und außen angebracht und durch Schrauben zusammengehalten wurden. Zu diesem Zweck wurden die Vertikalränder der Stirnplatte mit zwei bis drei Schraubenlöchern versehen; bei den Seitenplatten hingegen wurden nur an einem Rand, am rechten oder am linken, je nachdem welche Seite mit der Stirnplatte zu verbinden war, halbkreisförmige Stellen ausgespart. Bei den jüngeren Eisenöfen wurden die Stirnplatten mit Nuten versehen, so daß die Seitenplatten in sie hineingreifen konnten. Die gegenüberliegende Seite der Seitenplatten wies einen glatten, 10–15 cm breiten Rand auf, mit dem die Platte in die Wand gelassen wurde. Boden- und Eckplatte weisen am Rand zwei Stege auf, die eine Rille bilden, in welche die Stirn- und Seitenplatten eingeschoben wurden (Abb. 14). Eine als Einzelstück erhaltene Ofenplatte läßt sich also an den Schraubenstellen und am Randstück als solche erkennen.

[2] Bernhard Anderes, *KDM St. Gallen* IV, S. 357ff.

2. *Fabrikation*

Die Platten wurden bis ins 18. Jahrhundert in einem Sandbett gegossen, dessen Umrisse jenen der zu gießenden Platte entsprachen[3]. Das zum Guß der Platten benötigte Roheisen erhält man bei sehr hohen Temperaturen, bei denen das Eisen größere Mengen an Kohlenstoff aufzunehmen vermag. Gußeisen bleibt in geschmolzenem Zustand lange flüssig; es vermag daher große Flächen auszufüllen und feinste Details einer Form anzunehmen. Das erhabene Relief auf der Schauseite des fertigen Gusses erzielte man, indem ein oder mehrere Model mit ihrer geschnitzten Oberfläche in das flach angelegte Sandbett eingeklopft wurden. Das Einformen und das Herausheben des Models wie der Guß selbst erforderten vom Former und vom Gießer große Geschicklichkeit, damit das Relief scharf und die Formen unbeschädigt auf der fertigen Platte erschienen.

Die erhaltenen Tafeln bezeugen, daß zwei Arten von Modeln im Gebrauch waren; der Einzelmodel oder Stempel und der einteilige Model. Hütten, die mit Einzelmodeln arbeiteten, verfügten über mehrere Rahmen-, Ornament- und Inschriftmodel sowie Model mit figürlichen Darstellungen verschiedener Größen. Zur Erleichterung des Einformens wurden die Einzelmodel auf eine mit einer Greifvorrichtung versehenen Grundplatte aufgestiftet und zwar so, daß sie jederzeit leicht auswechselbar waren. Abdrucke der beim Aufstiften verwendeten «Bildnägel» sind auf manchen Platten deutlich erkennbar[4].

Der einteilige Model stimmte meist mit der Größe der zu gießenden Platte überein; er vereinte Rahmen, Ornament, Inschrift und figürliche Darstellung auf derselben Holztafel. Zudem erlaubte er dem Modelschneider, größere figürliche Darstellungen und selbst ganze Szenenbilder zu schnitzen. Beide Modelarten

[3] Eingehende Beschreibungen bei: Justi, *Eisenhämmer*, S. 93; Thiemann, *Eisenwaren*, S. 355–371; Johannsen, *Ofenplatten*, S. 377ff; Wick, *Eisenhütten*, S. 4–5; Kippenberger, *RDK*, Sp. 1109ff; Von den Driesch, *Handbuch*, S. 67.

[4] «Sie bestanden nicht aus einem Stück Holz, sondern aus starken Brettern, auf die mit sogenannten Bildnägeln die eigentlichen, aus geeignetem Holz geschnittenen Model in passender Anordnung befestigt wurden. Dies geht aus den alljährlichen Auszahlungen für die Formbretter und Bildnägel hervor» (Wick, *Eisenhütten*, S. 121).

fanden in verschiedenen Gegenden zur gleichen Zeit Anwendung. Der Gebrauch des einteiligen Models ist für das 16. bis 18. Jahrhundert belegt. Die frühesten Beispiele sind die um 1500 entstandenen Eifeler Kaminplatten. Sigrid Theisen wies nach, daß diese Tafeln nach Modeln gegossen wurden, deren Dekorationsweise nachhaltig von spätgotischen Truhen- und Schrankfüllungen des Niederrheins beeinflußt war[5]. Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind uns Ofenplatten erhalten, die nach einteiligen Modeln bedeutender Meister gegossen wurden. Besonders im 17. und 18. Jahrhundert entstanden viele Kaminplatten nach einteiligen Modeln, auf denen Wappen oder mythologische, allegorische und religiöse Darstellungen zu sehen sind. Im allgemeinen ist festzustellen, daß die Einzelmodel vorwiegend in der Frühzeit des Eisengusses, die einteiligen Model erst später, als die Herdplatten in großen Mengen gegossen wurden, Verwendung fanden. Mit den Stempelmodeln ließen sich Tafeln verschiedener Größe und Dekorationsart herstellen, beim einteiligen Model hingegen mußten die Größe der Platte und des Models aufeinander abgestimmt sein. Anfänglich schuf man wohl für jede zu gießende Herdplatte eigene Model, doch muß der Übergang von der Herstellung von Einzelstücken zur Serienproduktion sehr bald erfolgt sein. Nach dem Vorbild der Kupferstiche und Holzschnitte kombinierte man verschiedene Model, so daß heute zahlreiche Platten bestehen, die miteinander verwandt sind, weil sie nach demselben Ornament- oder Figurenmodel gegossen worden sind. Platten, die nach demselben einteiligen Model entstanden sind, sind hingegen völlig identisch.

Die für den Plattenguß verwendeten Model bestanden aus Weichholz von unbestimmter Größe; das erhabene Relief stellte das Positiv der zu gießenden Platte dar. Aus technischen Gründen wurde eine Stärke von 15 mm nur selten überschritten. Es sind nur wenige Model erhalten geblieben. Einige wurden zu Beginn unseres Jahrhunderts in verlassenen Winkeln ehemaliger Hüttenwerke aufgefunden[6]. Das vermutlich älteste erhaltene Exemplar

[5] Theisen, *Eifel*, S. 34.

[6] Kassel, *Elsaß*, S. 42, berichtet, daß er in Zinswiler eine große Anzahl von Holz- und Bleimodeln gefunden hat.

befindet sich im Museum von Marburg a. d. Lahn und stammt aus dem 16. Jahrhundert[7].

Farbspuren auf einigen der erhaltenen Ofenplatten sowie Rechnungen und Beschreibungen aus dem 16. Jahrhundert bezeugen, daß viele der alten Eisenöfen polychrom gefaßt waren[8].

3. Die Formschneider

Die Hersteller der Model bezeichneten sich selbst als Formschneider. Anders als beim Holzschnitt, wo an der Fertigung eines Holzstockes drei verschiedene Handwerker, nämlich der Zeichner, der Reisser und der Formschneider beteiligt waren, wurde der Gußmodel von einer einzigen Hand geschaffen. Aus überlieferten Rechnungen geht hervor, daß meistens Maler, Bildhauer, Schreiner, Ornamentmeister oder Kunsttischler mit der Herstellung der Model beauftragt worden sind. Gewöhnlich arbeitete der Formschneider nach einer Vorlage; hierfür kamen graphische Blätter in Frage, die der Formschneider ins Dreidimensionale umsetzte und dabei der Eigenart des Eisens Rechnung tragen mußte. Da beim Eisenguß wegen der geringen Stärke das Relief des Hintergrundes stark hervortritt, war die Beschränkung der Formensprache auf das Grundlegende Voraussetzung für eine übersichtliche Darstellung. Die Forschung hat bisher mehrere Formschneider identifiziert[9].

[7] KIPPENBERGER, *Ofenplatten*, Abb. 30.

[8] «Dabei sollen Bleiweiß, rote und gelbe Bleimennige und Kupfergrün verwendet worden sein» (BRACHERT, *Eisenkunstguß*, S. 19).

[9] Ludwig BICKEL, *Die Eisenhütten des Klosters Heina und der dafür tätige Formschneider Philipp Soldan zum Frankenberg*, Marburg 1889. – Albrecht KIPPENBERGER, *Philipp Soldan zum Frankenberg, ein hessischer Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Meister der Ofenplatten*, Wetzlar 1926. – DERS., *Deutsche Meister*. – HIRSCH, *Plaques*, S. 8ff. – Zum Elsässer «Meister GF» siehe: EYDMANN, *Plaques*, S. 149ff., und KIPPENBERGER, *Ofenplatten*, S. 23.

4. *Eisenöfen der Spätgotik und der Renaissance*

Dank einiger erhaltener gußeiserner Kastenöfen können wir uns ein Bild über die formale Entwicklung des Eisenofens machen. Die überlieferten Exemplare befinden sich heute in Museen oder noch an ihren alten Standorten in Schlössern und Amtshäusern.

Der spätgotische Ofen beeindruckt durch seine gewaltigen Dimensionen; er ist zweigeschossig, schmalbrüstig mit spitz zulaufender Stirnseite und betont sowohl im architektonischen Aufbau als auch im figürlichen Schmuck die Vertikale [10]. Der Renaissance-Ofen verlagert das Schwergewicht auf die Darstellung und rahmenden Ornamente; formal bevorzugt er den Kubus von geringem Ausmaß. In der Mitte des 16. Jahrhunderts erfolgte die zweckgebundene Entwicklung der kombinierten Aufsatzöfen mit dem schnell heizbaren Unterofen aus Gußplatten und dem Oberofen aus farbig verzierten Kacheln, welche die Wärme lange zu speichern vermögen [11].

5. *Fabrikationsorte*

Als bedeutendste Herstellungsgebiete gußeiserner Herdplatten gelten der Harz, Hessen, das Siegerland, die Eifel, das Sauerland, das Lahngebiet, der Hunsrück, Luxemburg, das Saarland, Lothringen, das Elsaß, die Pfalz, Baden, Schwaben, das Brenztal und das Tirol. Aber auch in England, Skandinavien, Belgien, Frankreich und der Schweiz wurden Herdplatten gegossen. Selbst in Amerika stellten deutsche Auswanderer gußeiserne Öfen her [12]. Wo die ersten Platten hergestellt wurden, ist noch nicht festgelegt [13]. Aus den Ursprungsländern des Eisengusses brachten For-

[10] KIPPENBERGER, *Coburg*, S. 307.

[11] «Der früheste Vertreter der kombinierten Öfen stammt aus Spangenberg. Er wurde 1548 im Auftrag des Landgrafen Philipp in den Hütten des Klosters Haina gegossen» (Fritz BLUMEL, *Deutsche Öfen*, München 1965, S. 72).

[12] KREUZBERG, *Records early Stove Industry*, in: The Foundry 51/24 (Ohio 1923), S. 973ff.

[13] «Man wird schwerlich die Gegend nennen können, die den Guß von Eisenplatten als erste gefunden hätte, vielmehr ist dieser offenbar in Westdeutschland, und zwar an mehreren Stellen zu gleicher Zeit aufgekommen» (KIPPENBERGER, *Ofenplatten*, S. 5).

mer und Gießer die Technik in die Nachbarländer. Die Verbreitung der Plattenöfen erfolgte aber nicht nur durch Vermittlung der Technik, sondern auch über den Handel mit den Endprodukten [14]. Nach Albrecht Kippenberger gelangten eiserne Öfen des hessischen Klosters Haina und aus Harzer Hütten auf dem Flußweg nach Bremen und von dort nach Dänemark, Schweden und Norwegen, während badische und schwäbische Hütten in der Schweiz ein wichtiges Absatzgebiet fanden [15].

6. *Forschungsstand*

Für die kunsthistorische Würdigung der gußeisernen Platten hat Albrecht Kippenberger die Grundarbeit geleistet. In seinen Basisstudien gruppiert er die Tafeln nach einzelnen Landschaften und geht der Frage nach der Zuschreibung einzelner Platten an eine bestimmte Künstlerhand nach. Seine Resultate und die von ihm aufgestellten Hypothesen regten in der Folge verschiedene Wissenschaftler zu gezielten Forschungen in einzelnen Kunstlandschaften an. Unter ihnen sei Julius Wilhelm hervorgehoben, der die Katalogisierung der Herdplatten in den Museen des Oberrheingebietes veranlaßte [16]. Die geplante stilkritische Untersuchung ist jedoch bis heute nicht erfolgt. Zwei weitere Werke stellen eine wichtige Unterlage bei der Erforschung der Herdplatten dar. Zum einen die Abhandlung von Kassel über «Ofenplatten und Plattenöfen im Elsaß», worin 150 der 1500 von ihm erfaßten Exemplare abgebildet und kunsthistorisch gewürdigt sind, zum anderen der Katalog von Henri Carpentier, in dem 1287 meist französische Kaminplatten photographisch wiedergegeben sind [17].

[14] «Anno 1490, quinta post Michaelis dem Meister uff der Mosel, der die eysenen Öfen machen kann, soll man schreiben, die Meß herzukommen» (Georg August VON LERSNER, *Chronik von Frankfurt a. M.* II, Frankfurt 1734, Cap. 36, S. 733).

[15] KIPPENBERGER, *Deutsche Meister*, S. 1.

[16] Julius WILHELM, *Katalog der eisernen Ofenplatten im Heimatmuseum in Lörrach*, in: Oberrheinische Kunst 5 (1932).

[17] KASSEL, *Elsaß*, und CARPENTIER, *Plaques*.

Auch über die gußeisernen Platten in Freiburg liegt ein erstes Inventar vor[18]. Kippenberger vermutet in seinem 1973 veröffentlichten Werk, daß einige Freiburger Tafeln dem oberrheinischen «Meister GF» zuzuschreiben sind[19].

II. Katalog

Katalogsystem

– Katalognummer, Titel – Standort (evtl. Inventarnummer), Herkunft – Funktion – Maße (Höhe vor Breite in cm) – Anzahl der verwendeten Model – Datierung – Zustand – Kurzbeschreibung – Literatur und Quellen – Abbildung.

Nr. 1 STIGMATISATION DES HL. FRANZ

Belfaux, Herrenhaus de Muller, Herkunft ungeklärt

Die Platte ist in ein Kamin eingebaut und von dessen Wänden teilweise verdeckt.

Seitenplatte eines spätgotischen Kastenofens (?). Diese Annahmen ergeben sich – ohne Gewähr – aus dem Vergleich mit Platten, die nach dem gleichen Ornamentmodel gegossen sind.

88 x 60 cm (?)

1 Figuren-, 1 Ornamentmodel

Anfang 16. Jahrhundert

Stigmatisation des hl. Franz; in den Zwickeln über dem Bogen zwei Wappen

Unveröffentlicht

Abb. 1

Ein auf zwei Säulchen gestellter Flachbogen, dessen Innenseite einfaches Maßwerk vorgeblendet ist, bildet den Rahmen. Den Scheitel bekrönt eine fischblasenähnliche Verzierung, welche die

[18] COLLIARD, *Description et inventaire.*
[19] KIPPENBERGER, *Ofenplatten.*

Dreieckform der Zwickel hervorhebt. In jeden Zwickel ist ein spätgotisches Wappen gesetzt; links der Reichsadler, rechts der vorderösterreichische Bindenschild.

Die figürliche Darstellung ist auffallend aus der Mitte der Platte in die untere Hälfte verschoben. Da die Formen des Reliefs am Modelrand wie abgesägt wirken, hebt sich das Bild von der übrigen, nicht verzierten Fläche deutlich ab. Im Bettelordensmönch mit Nimbus und Wundmalen erkennen wir den hl. Franz von Assisi, der im Jahre 1224 eine Vision des Gekreuzigten hatte, während der er die Stigmata empfing. Er ist hier kniend und leicht rückwärts geneigt in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Beide Hände hält er auf Schulterhöhe zum gekreuzigten, mit seraphischen Flügeln versehenen Heiland hin. Im Hintergrund ruht zusammengekauert sein ständiger Begleiter, der Mönch Leo, der das geschlossene Evangelienbuch auf dem Schoß hält. Die Landschaft Umbriens, in der sich die Stigmatisation ereignete, ist durch Felsenriffe angedeutet, auf denen sich eine dreischiffige Kirche erhebt, welche wohl das Kloster La Verna darstellen soll.

Den in der Trecentomalerei geprägten Bildtypus finden wir auch bei deutschen Künstlern des ausgehenden 15. Jahrhunderts wie dem «Meister ES» und Dürer. Hier liegt der Hauptakzent auf der Wiedergabe des Heiligen. Landschaft, Kirche und Mönch wirken wie bloße Beigaben, vergleichbar mit den Attributen der Heiligen, und vermögen kaum räumliche Tiefe zu schaffen. Die zeichnerische Durchbildung geht zugunsten klarer Linien wenig ins Detail. Das formal sparsame Faltenwerk besteht hauptsächlich aus Röhren, die am sich aufstauenden Kuttensaum in Hakenfalten übergehen. Der Dachreiter der zeichnerisch auf ein paar Linien reduzierten Kirche weist diese als eine für den Raum nördlich der Alpen typische Bettelordenskirche aus.

Die schlichte und eher naive Darstellung strahlt volkstümliche Frömmigkeit aus. Sie ist den Holzschnitten des ausgehenden 15. Jahrhunderts nahe verwandt, insbesondere den elsässisch-oberrheinischen Einblattholzschnitten und Buchillustrationen.

Die Darstellung des hl. Franziskus Seraphicus auf einer Ofenplatte ist äußerst selten. Das Reichswappen und der österreichische Bindenschild lassen darauf schließen, daß die Platte im Reich zur Zeit Maximilians I. gegossen wurde.

Weitere, nach dem gleichen Ornamentmodel gegossene Ofenplatten befinden sich in folgenden Sammlungen[20]:

1) Basel, Hist. Mus.: Inv.-Nr. 1965.34. Aristoteles und Phyllis, datiert 1516
2) Freiburg i. Br., Augustinermus.: Inv.-Nr. 1514. Figurenmodel wie bei der Basler Platte, undatiert
3) Karlsruhe, Landesmus.: Inv.-Nr. V 10844. Zwei Wappen und eine Distel, undatiert
4) Kaysersberg, Hist. Mus.: Hl. Martin mit Bettler (gleicher Figurenmodel auf der Platte Inv.-Nr. 602 im Hist. Mus. Bern), datiert 1513
5) Zürich, Landesmus.: Inv.-Nr. LM 2726a. Erzengel Michael und «Meerwunder» (nach Dürer?, um 1498), undatiert.

Die Kaysersberger Platte ist 1513, die Basler 1516 datiert. Da beim Guß von 1513 das Kapitell der rechten Säule noch intakt ist, auf der Freiburger Platte hingegen nicht mehr, ist unsere Platte nicht vor 1513 anzusetzen. Auf der Basler Tafel kann dieses Detail, da dort die rechte obere Ecke abgebrochen ist, nicht mehr nachgeprüft werden.

Nr. 2 ANDREAS UND BARBARA

Freiburg, Alpengasse 54 (Privatbesitz), aus Herrenhaus de Fegely in Autigny (?)

Stirnplatte eines Kastenofens

110 x 78 cm

2 Figuren-, 1 Ornamentmodel

Anfang 16. Jahrhundert

Zustand gut, eine bräunlichrote Lackschicht überdeckt den Guß

Apostel Andreas und Barbara, beide von einem Renaissanceornament bekrönt

Unveröffentlicht

Abb. 2

Die Platte ist mit profilierten Rahmenstegen vertikal in zwei Hochrechteckfelder aufgeteilt, in denen je eine Heiligenfigur erscheint. Diese stehen unter einer Arkade, die aus zwei Säulen

[20] Abbildungen und Beschreibungen dieser Tafeln befinden sich bei EYDMANN, *Plaques*, S. 153ff., in den Katalogen in *Oberrheinische Kunst* 5 (1932)-10 (1942) (vgl. Bibliographie im Anhang) sowie in KIPPENBERGER, *Deutsche Meister*.

und einem im Bogen geführten Renaissance-Ornament zusammengesetzt sind. Die symmetrisch angelegten Ornamente zeigen eine gemeinsame Grundform; von einer Konsole steigen Akanthusranken auf, die seitwärts wieder abfallen und sich an Pflanzenstengeln erneut hochwinden. Im Detail aber unterscheiden sie sich; links erscheint eine Vase mit Perlkettenmuster und zwei Greifen, rechts ein Löwenkopf, umgeben von Vögeln und Füllhörnern.

Die figürlichen Darstellungen, links Andreas und rechts Barbara, sind im Größenverhältnis dem ornamentalen Rahmen angepaßt. Sie stehen dem Betrachter frontal gegenüber mit einander zugewandten Köpfen und auf das Attribut gerichtetem Blick. Andreas hat das mannshohe Schrägbalkenkreuz so vor sich hingestellt, daß es in voller Breite vor ihm aufragt. Er ist barfuß und in einen breiten, über der Brust zugeknöpften Mantel gehüllt, dessen Falten sich am Boden stauen. Hinter der Üppigkeit der scharfkantigen und tief durchgebildeten Falten bleibt das Standmotiv des Körpers ungeklärt; der steif abstehende Mantelzipfel mit umgeschlagenem Saum trägt lediglich zur Bereicherung der Drapierung bei. Besonders sorgfältig sind der Kopf und die schmalgliedrigen Hände und Füße gestaltet.

Barbara hält den Kelch mit der Hostie, eines ihrer Attribute, in der Rechten. In spätgotischer Manier trägt sie ein knöchellanges, gegürtetes Kleid mit rundem Halsausschnitt und Faltenrock. Den Mantel rafft sie mit der rechten Hand hoch, wobei sich dieser in halbkreisförmigem Bogen um das vorgestellte rechte Bein legt. Auf die im Kontrapost gegebene Beinstellung antwortet der Körper lediglich mit einer Gegenbewegung des Kopfes, der Oberkörper aber bleibt dem Betrachter frontal zugewendet, wodurch er breit und ungelenk wirkt. Den ovalen Kopf umgeben hüftlange Lockenhaare, die seitlich fast horizontal abstehen. Wie beim Apostel sind auch hier die Falten tief durchgebildet und der Kopf sorgfältig gearbeitet. Im Hintergrund erscheint rechts neben der Heiligen das Hauptattribut, der Turm mit den drei Fenstern. Er ist hier zweimal dargestellt, was außergewöhnlich ist.

Das Werk gehört stilistisch der Übergangszeit zwischen Spätgotik und Renaissance an. Die groteskenhaften Ornamente sind in der Formensprache der Frührenaissance gehalten, noch zaghaft zart und zeigen die frische, schöpferische Kraft des neuen Stils.

Die Figuren der beiden Heiligen hingegen gehören der Spätgotik an. Dies gilt besonders für den Apostel, dessen leicht S-förmig gebogener Körper hinter dem Gewand und dem Balkenkreuz versteckt bleibt, während der linke Unterarm wie ein Fremdkörper aus den Gewandfalten hervorragt. Der Körper Barbaras ist kräftiger gezeichnet und drückt mehr Bewegung aus. Hervorgehoben seien die nervösen, in einem Halbkreis fallenden Falten, die zusammen mit den parallelen Faltenzügen des Schosses den Kontrapost unterstreichen. Die Persönlichkeit und Würde ausstrahlenden Köpfe sind typisch für die oberrheinische Kunst. Die Vorlage für den frontal dargestellten Apostel mit dem ebenfalls frontal wiedergegebenen Balkenkreuz dürfte der Künstler in einem der illustrierten Frühdrucke gefunden haben. Eine Verwandte der hl. Barbara findet sich in der Gestalt der Thisbe, die auf einer 1516 datierten Platte im Basler Historischen Museum (Inv.-Nr. 1875.75) zu sehen ist. Diese Figur ist zweifellos demselben Formschneider wie die Barbara zuzuschreiben. Während Andreas auf Ofenplatten eher selten dargestellt ist, trifft man Barbara geradezu häufig an, wird sie doch als Nothelferin bei Feuer- und Sturmgefahr angerufen. In Freiburg gehört sie außerdem zu den drei Stadtpatronen.

Eine *identische Platte* befindet sich in: Bad Säckingen, Heimatmus. (*Oberrheinische Kunst* 8 (1939), Kat.-Nr. 1).

Platten, die nach demselben Ornamentmodel gegossen worden sind, befinden sich in:

1) Belfaux, Herrenhaus de Muller: cf. Kat.-Nr. 3
2) Freiburg i. Br., Augustinermus.: Inv.-Nr. 1511. Merkur und Prudentia
3) Paris, unbekannter Aufbewahrungsort: CARPENTIER, *Plaques*, S. 139–140, berichtet, daß in Paris zwei Platten gefunden wurden, von denen eine das Ornament mit den zwei Greifen, die andere das Ornament mit dem Löwenkopf aufweist. Jede Platte mißt 106 x 40 cm. Wahrscheinlich stellen diese Tafeln die beiden Hälften einer ursprünglich in zwei Feldern geteilten Platte dar. Abb. 297 und 305 bei CARPENTIER, *Plaques*.

Nr. 3 JOHANNES BAPTIST UND JOHANNES EVANG.

Belfaux, Herrenhaus de Muller, Herkunft ungeklärt

Die Platte ist in einen Kamin eingebaut und wird von dessen Wänden teilweise verdeckt.

Stirnplatte eines Kastenofens (?). Diese Annahme ergibt sich – ohne Gewähr – aus dem Vergleich mit Platten, die nach dem gleichen Rahmenmodel gegossen worden sind.

110 x 78 cm (sichtbar sind 80 x 70 cm)

2 Figuren-, 1 Ornamentmodel

Anfang 16. Jahrhundert

Der Horizontalrand der unteren Plattenhälfte ist abgebrochen und das Relief hat unter der Wirkung des Feuers stark gelitten.

Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, beide bekrönt von einem Renaissance-Ornament.

Unveröffentlicht

Abb. 3

Die Platte ist nach dem gleichen Rahmen/Ornamentmodel gegossen wie die Tafel Kat.-Nr. 2. Hier ist das Ornament stark beschädigt.

Links steht der Täufer, rechts der Evangelist. Beide sind nimbiert, ebenso das Lamm auf dem Buch des Täufers. Die Inschrift am Nimbusrand ist wegen der Abflachung des Reliefs unlesbar geworden. Die beiden Heiligen sind dem Betrachter frontal gegenübergestellt, mit einander zugeneigtem Haupt und in die Ferne gerichtetem Blick. Proportional zur Arkade sind sie kleiner als die Figuren der Platte Nr. 2.

Kleider und Körperhaltung entsprechen dem damals üblichen Typus. Der Täufer ist als bärtiger Mann mit hohen Wangenknochen dargestellt. Er steht im Kontrapost, der jedoch wenig überzeugend wiedergegeben ist und ihn aus dem Gleichgewicht zu bringen scheint. Auf dem linken Arm trägt er das Buch mit dem Agnus Dei, den rechten Arm hält er angewinkelt über der Brust. Das breitovale, von einem Lockenkranz gerahmte Antlitz ist weich modelliert; die Glieder, besonders die Arme, wirken unnatürlich dünn. Er trägt ein langes ärmelloses Gewand und darüber einen knielangen Mantel, den er mit dem linken Unterarm hochrafft, so daß der Überfall in Röhren- und Hakenfalten herabhängt.

Der Evangelist, ein bartloser Jüngling mit fast mondhaft rundlichem Gesicht, trägt eine knöchellange Tunika und darüber eine auf der Brust zugeknöpfte Kasel, die er so über den linken Unterarm gelegt hat, daß sie den Leib schürzenartig bedeckt. Die

Schüsselfalten über dem Bauch gehen in der Lendengegend in seichte Faltenbahnen über. Der nur angedeutete Kontrapost versetzt den ganzen Körper in eine leicht S-förmige Haltung. Der Körper ist hier kräftiger gezeichnet als beim Täufer.

Eine Gegenüberstellung dieser Platte mit der Andreas-und-Barbara-Tafel läßt manche Gemeinsamkeiten erkennen: So stehen sich nicht nur beide Paare in gegengleicher Haltung gegenüber, sondern sind auch bei allen Figuren die gleichen, tief geschnitzten Falten sowie der schöne Kopftypus zu finden. Es ist daher anzunehmen, daß alle Figuren von derselben Hand geschnitzt wurden. Der unterschiedliche Grad an Körperlichkeit ist wahrscheinlich auf Vorlagen verschiedener Künstler zurückzuführen. Dies wirft ein Licht auf die Abhängigkeit des Modelschnitzers; einerseits übernimmt er die Darstellung der Figur, wohl weil ihm der Aufbau des menschlichen Körpers Schwierigkeiten bereitet, anderseits aber zeigt er sich eigenständig, indem er den Figuren Köpfe von meisterhafter Schönheit verleiht. Zeitlich ist diese Platte etwas früher anzusetzen als die Platte mit Andreas und Barbara; der Gedanke, den Raum unter den Arkaden mit den Figuren voll auszufüllen, erscheint als der reifere.

Es fällt schwer, die Vorlage des Täufers einer bestimmten Kunstlandschaft zuzuschreiben. Die Horizontale des Buches als Mittelpunkt der Komposition zu nehmen, war weit verbreitet. Diese Figur ist unter anderem der Statue des Johannes Baptista verwandt, die Hans Geiler zugeschrieben wird und um 1514 entstanden sein soll – eine Altarfigur, die in der St. Annakapelle in Freiburg aufbewahrt wird. Die Vorlage für die Gewanddrapierung des Evanglisten dürfte der Formschneider in der schwäbischen Kunst gefunden haben. Als Beispiel sei die Johannesfigur des Blaubeurer Altars (1493–94) angeführt[21].

Die Gegenüberstellung der beiden Johannes kommt auf Ofenplatten selten vor. Zu den Platten, die nach dem gleichen Ornamentmodel gegossen wurden, siehe Kat.-Nr. 2.

[21] Julius Baum, *Die Ulmer Plastik um 1500*, Stuttgart 1911, S. 35. – Wilhelm Boeck, *Der Hochaltar in Blaubeuren*, München 1950.

Nr. 4 KAMPF SIMSONS MIT DEM LÖWEN

Freiburg, Kyburgerweg 4 (Privatbesitz), Herkunft ungeklärt

Ofenplatte

Anfang 16. Jahrhundert

Die linke Plattenhälfte ist fast ganz abgebrochen, erhalten ist lediglich der untere Teil der rechten Plattenhälfte. Das Relief ist stark verrostet und abgeflacht.

Simsons Kampf mit dem Löwen

Unveröffentlicht

Abb. 4

Die Platte ist nach dem gleichen Figurenmodel gegossen wie die 1514 datierte, in Paris gefundene und 106 x 40 cm messende Platte, welche CARPENTIER, *Plaques*, unter der Nr. 40 abbildet.

Zur Beschreibung der bruchstückhaft erhaltenen Platte sei die nach demselben Model entstandene Tafel in Paris herangezogen. Wir finden hier einen ähnlich profilierten Rahmen und die gleichen Säulchen vor wie auf den Platten Nrn. 1 bis 3 und dürfen daher eine Herkunft aus derselben Hütte vermuten. Ursprünglich war die Tafel wahrscheinlich in zwei hochrechteckige Felder unterteilt. In der figürlichen Darstellung erkennen wir Simson mit dem Löwen. Der Löwe mit mächtigem Kopf und kurzem Leib ist im Profil gesehen; Simson, der rittlings über ihm steht und ihn bezwingt, indem er ihm den Rachen aufreißt, ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Er trägt ein kurzärmeliges Kleid mit viereckigem Halsausschnitt und kurzem Faltenrock, darunter ein Hemd mit auffallend weiten Ärmeln. Das Antlitz ist von üppigem, im Winde flatterndem Lockenhaar und einem gelockten Bart umgeben.

Dem Formschneider waren durch die gegebenen Maße des hochrechteckigen Feldes formale Grenzen gesetzt. Dies ist wohl der Grund, warum die Komposition zusammengedrängt und wenig dynamisch wirkt. In der unteren Bildhälfte nimmt der Betrachter kaum mehr als einen Wirrwarr von Beinen und Tatzen wahr; Bewegung bringt einzig der sich um Simsons Bein schlingende Schwanz des Löwen. Es fällt schwer, auf dem durch Abnützung abgeflachten Relief zu erkennen, daß Simson, kräftig und mit gespreizten Beinen, und der Löwe, mit steifen Vorderbeinen

und gebeugten Hinterläufen, einander Widerstand leisten. Den Eindruck von Statik vermitteln zusätzlich das steif von Tatze und Bein abstehende Fell sowie das regelmäßige Schuppenmuster an Simsons Beinharnisch. Die übermenschliche Kraft Simsons findet hier weniger in der Muskelkraft Ausdruck als in der Spannung, die von der Linienführung ausgeht: Die krause Löwenmähne, der abgewinkelte Arm Simsons, die im Bogen geführten Ärmelfalten und sein geneigter Kopf führen den Blick zum aufgerissenen Maul des Tieres mit den bedrohlichen Zähnen und der heraushängenden Zunge.

Die Komposition ist letztlich auf einen Stich des «Meisters ES» und der auffallend weite Ärmel wohl auf Martin Schongauer zurückzuführen. Diese typische Gewandform, die bei Schongauer unter anderem auf einer Dreikönigsdarstellung vorkommt, hat bei den Künstlern groß Gefallen gefunden und erscheint auf fast jeder der zahlreichen Kopien nach dieser Vorlage von ca. 1470.

Die Drapierung mit den gratigen und tief modellierten Falten, die Gestaltung der Haare und das schöne verinnerlichte Antlitz sind nun bereits vertraute Merkmale, die es erlauben, auch diese Tafel dem Formschneider der Platten 2 und 3 zuzuschreiben. Zeitlich ist die Entstehung des Models wohl mit jener des Apostels Andreas und der hl. Barbara gleichzusetzen.

Platte, die nach dem gleichen Figurenmodel gegossen wurde: Paris, Aufbewahrungsort unbekannt.

Nr. 5 HL. KRISPIN UND KRISPINIAN

Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte, Inv.-Nr. 2278, Schuhmacherzunft

Stirnseite eines Renaissanceofens

131 x 75 cm

5 Figuren-, 1 Inschrift- und 1 Ornamentmodel

1. Viertel 16. Jahrhundert

Die untere linke Ecke der Platte ist abgebrochen. Sauberer Guß.

Dargestellt sind die heiligen Krispin und Krispinian, die Patrone der Freiburger Schuhmacherzunft, und mehrere Renaissanceornamente. In der Mitte der Platte

erscheint außerdem auf einem Streifen die Inschrift: «KEIN FREID ON GELT».

COLLIARD, *Description et inventaire*, S. 16.

Abb. 5

Die Platte ist mit profilierten Stegen gerahmt und vertikal in zwei Felder unterteilt. Wie bei den Platten 1 bis 4 sind auch hier die stabförmigen Säulchen den Stegen angelehnt. Ein flacher horizontaler Streifen mit der Inschrift «KEIN FREID ON GELT» unterteilt die Tafel etwas unterhalb der Plattenmitte in vier Felder. Im Schnittpunkt der sich kreuzenden Stege erscheint ein Tierkopf mit abstehenden Ohren. Jedes Feld ist oben mit einem Renaissanceornament verziert. In den symmetrisch angelegten Grotesken erkennen wir geflügelte Fabeltiere mit geschupptem Körper, eine Maske und einen Vogel mit Frauenkopf. Allen Ornamenten gemeinsam sind die aufgelockerte dekorative Linienführung und die Vorliebe für das Perlkettenmotiv.

In den oberen Feldern befinden sich die heiligen Krispin und Krispinian, die Schutzpatrone der Schuhmacher, Gerber und Sattler. Die beiden sollen unter der Verfolgung Diokletians nach Soissons geflohen sein und dort bis zu ihrem Martyrium Schuhe für die Armen hergestellt haben. Sie sind hier frontal als Halbfiguren in der bürgerlichen Kleidung des frühen 16. Jahrhunderts dargestellt und wenden einander die nimbierten Köpfe zu. Krispin, wie üblich als der Ältere der beiden gezeigt, ist bärtig und trägt ein ärmelloses, bis zum Hals geschlossenes kurzes Wams, darunter ein langärmeliges Hemd mit weiten Oberärmeln und einem hochgegurteten Faltenrock. Krispinian ist bartlos, doch mit kinnlangem geradem Haupthaar dargestellt und trägt ein breit ausladendes Barett, ein hochgeschlossenes Wams und eine weitärmelige Schaube. In der rechten Hand halten beide ihr Attribut, Schuhmacherwerkzeug, einen Dreifuß und ein Sattlereisen.

Da die Model dieser Figuren in der Höhe nicht in die gerahmten Felder passen, überschneiden sie sich mit dem Rahmen und dem Ornament. Die Darstellungen in den beiden unteren Feldern, links eine antike Vase und rechts ein Blumenarrangement, haben dekorative Funktion.

Stilistisch sind die beiden Heiligen mit dem grimmig ernsten Gesichtsausdruck durchaus im Sinne der Renaissance als diesseitsbezogene Figuren zu verstehen. Der Nimbus wirkt fast störend und dürfte auf ausdrückliches Verlangen der Auftraggeber angebracht worden sein. Die flach wirkende Schnitzerei erinnert an Figuren auf süddeutschen Grabsteinen, Chorgestühlen, Schrank- und Truhenfüllungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Obwohl der Rahmenmodel auf die gleiche Hütte hinweist, aus der die Platten 1 bis 4 stammen, sind die Model dieser Halbfiguren kaum der oben charakterisierten Hand zuzuschreiben. Die stereotyp geschnitzten Falten und die ungelenken Hände unterscheiden sich zu stark von der Handschrift des Meisters, den wir für diese vermutet haben. Hier sei auf den Grabstein Peters von Englisberg von 1545 hingewiesen, der sich in der ehemaligen Komtureikirche St. Johann in Freiburg befindet[22]. Dieses Relief zeigt eine ähnliche Halbfigur; der Kopf, die Hände und die Ärmelfalten weisen verwandte Züge mit Krispinian auf. Die Darstellungen in den unteren Feldern erinnern an Möbelverzierungen und sind möglicherweise der gleichen Hand zuzuschreiben, der wir die Ornamentmodel verdanken. Die Ornamente von ausgezeichneter Qualität sind, verglichen mit jenen der Platte Nr. 2, in Form und Gestalt weitaus kräftiger und gehören einer späteren Stufe der Renaissance an. Als Vorlagen dürften dem Künstler Ornamentrahmen für figürliche Darstellungen, zum Beispiel von Hans Burgkmair oder Erhard Schön, gedient haben. Da die Platte aus der Zunft der Schuhmacher stammt und deren Schutzpatrone zeigt, ist es denkbar, daß sie auch die Auftraggeberin der Heiligenmodel ist.

Platten, die nach dem *gleichen Ornamentmodel* gegossen wurden:

1) Basel, Hist. Mus.: Inv.-Nr. 1895.115. Mars und Caritas
2) Rheinfelden, Fricktaler Mus.: Inv.-Nr. A 19. Sol und Mars
3) Zürich, Landesmuseum: Inv.-Nr. LM 17556. Greif und Hirsch
4) Köln, Privatbesitz (Von den Driesch, *Ofenplatten*, S. 596, Abb. 220). Die Platte ist mit dem Freiburger Stück identisch bis auf die zwei oberen Felder, in denen statt der Heiligen zwei Greife stehen. 127 x 71 cm.

Platte, die nach dem *gleichen Vasenmodel* gegossen wurde: Sammlung Spetz (Eydmann, *Plaques*, S. 155–156, Nr. 46).

[22] Strub, *Geiler-Gieng*, Nr. 81.

Platte, die nach dem gleichen *Blumenrankenmodel* gegossen wurde: Bern, Hist. Mus.: Inv.-Nr. 620. Hl. Georg zu Pferd.

Da auf allen Platten die Ornamente in gleicher Anordnung auftreten, handelt es sich um einen einteiligen Rahmen/Ornamentmodel. Kippenberger liest «KEIN FREID ON GEIZ», Gysin «KEIN FREID ON GELT», Von den Driesch schließlich «KEIN FREID ON LEIT», was sinngemäß am zutreffendsten wäre.

Nr. 6 MARS UND THEMIS

Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte, Inv.-Nr. 2274, Schuhmacherzunft

Stirnseite eines Kastenofens

117 x 89 cm

1 Figuren- und 1 Ornamentmodel

Anfang 16. Jahrhundert

In der Plattenmitte befindet sich in ganzer Höhe ein Längsriß. Der obere Rand ist links leicht beschädigt.

Dargestellt sind Mars und Themis unter einer Doppelarkade.

COLLIARD, *Description et inventaire*, S. 9. – KIPPENBERGER, *Ofenplatten*, S. 28.

Abb. 6

Die Platte mit profilierten Rahmenstegen ist in ein Haupt- und ein Sockelfeld im Größenverhältnis von 5/6 zu 1/6 unterteilt. Das Hauptfeld ist durch eine Doppelarkade gegliedert, unter der sich zwei Figuren gegenüberstehen: Themis, die Gerechtigkeit, und der Kriegsgott Mars.

Der ornamentale Schmuck ist abwechslungsreich und verzichtet auf Wiederholungen. Die drei Säulenschäfte setzen sich aus phantasievoll verzierten trommelartigen Einzelelementen zusammen und stehen auf hohen Postamenten. Sie tragen einen flachen Architrav und zwei Rundbögen, deren Stirnseite mit versenkten Verzierungen ausgezeichnet ist. Die Bogenlaibungen ahmen eine antike Kassettierung nach, während die Bogenfelder mit Strahlen und muschelförmigen Ornamenten verziert sind. In den Zwickeln erscheinen zwei Delphine und eine Blattmaske.

Das Sockelfeld ist durch profilierte Stege in drei querrechteckige Felder unterteilt, in denen unter anderem Rosetten und gekreuzte Hörner erkennbar sind.

Die im Kontrapost auf kissenähnlichen Postamenten stehenden Figuren blicken einander an und sind in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Themis hebt in stolzer Gebärde das Schwert mit der Rechten und trägt die an einem Reif befestigte Waage in der Linken. Sie ist ohne Augenbinde dargestellt. Ein Diadem hält ihre schulterlangen Haarlocken aus der Stirn. Die Kleidung besteht aus einem kurzärmeligen Gewand, das in der Taille gegürtet und seitlich bis zur Lende aufgeschlitzt ist. Der Schoß fällt vorne und hinten in zwei spitz zulaufenden, mit Quasten beschwerten Zipfeln herab. Unter diesem ungewöhnlichen Kleid trägt Themis ein langärmeliges Hemd mit ausgeweiteten Manschetten und ein Beinkleid, das bis zu den mit Löwenköpfen verzierten Kniekacheln reicht. Füße und Beine sind geharnischt. Die freien Schultern betonen die Weiblichkeit. Mars hält das erhobene Schwert gegengleich in der Linken, den runden Schild in der Rechten. Den mit Flügeln versehenen Helm hat er tief in die Stirn gezogen. Als römischer Kriegsgott trägt Mars die Rüstung der römischen Heerführer, einen anatomisch geformten und in getriebener Arbeit verzierten Brustpanzer mit Schulterstücken, Lendenschild und beweglichem Panzerschutz. Die nackten Beine sind unterhalb der Knie mit Reifen in Form von Masken geschmückt. An den Füßen trägt er Sandalen.

Die Vorlagen für die beiden Figuren fand der Formschneider bei Hans Burgkmair in den drei Folgen der Tugenden, Laster und Planeten, die um 1510 als Holzschnitte entstanden sind [23]. Diese stilistisch und thematisch fortschrittlichen Blätter gehörten ein halbes Jahrhundert lang in verschiedenen Kunstbereichen zu den beliebtesten Vorlagen [24]. Daß sich der neue Hang zum Weltlichen und die Freude an der Darstellung des menschlichen Körpers nicht immer mit den Ansichten der Kirche vereinbaren ließen,

[23] Die einzelnen Holzschnitte aus Burgkmairs Folgen sind im Schnitt 30 x 19 cm groß. MUTHER, *Buchillustration*, datierte sie gegen 1510. Nähere Angaben siehe Arthur BURKHARD, *Hans Burgkmair der Ältere*.

[24] So lehnt sich z.B. in Freiburg die Figur der Stärke, die Hans Gieng für den gleichnamigen Brunnen in Stein gehauen hat, eng an Burgkmairs Vorlage an (STRUB, *KDM Fribourg* I, S. 224f.).

zeigt sich hier am Gewand der Themis, das Burgkmair kurz und lediglich den Bauch bedeckend konzipiert hatte, der Formschneider aber in ein knielanges umwandelte.

Auf zwei bereits erwähnten Platten, die Henri Carpentier in Paris gefunden hat[25], befinden sich die gleichen Figuren. Diese treten dort aber in Verbindung mit dem Ornamentmodel auf, den wir auf den Platten 2 und 3 gesehen haben. Die Platten in Paris stellen damit ein Bindeglied dar, das uns erlaubt, die vorliegende Tafel derselben Hütte zuzuschreiben.

Zur Frage nach der Hand, die diese Model geschnitzt hat, sei hier nur bemerkt, daß das schöne Antlitz der Themis wie die Art der Gegenüberstellung der Figuren auf den bereits erwähnten Formschneider hinweisen, daß aber die Gestaltung des Körpers und der Kleidung eine Entwicklung des Künstlers voraussetzt. Im Kapitel über Model des «Meisters GF» soll darauf eingegangen werden.

Die nach Burgkmairs Vorlagen geschnitzten Model waren offenbar lange im Gebrauch, was nicht nur die Abnützungserscheinungen, etwa der abgebrochene rechte Fuß des Mars, erkennen lassen, sondern auch die Feststellung, daß für die Figuren, die anfänglich mit dem zierlichen Ornamentmodel kombiniert worden waren (Pariser Tafel), später ein Ornamentmodel in reiferen Formen geschnitzt wurde, dessen Maße den Figuren angepaßt sind.

Platten, die nach dem gleichen Figurenmodel gegossen wurden: Paris, Aufbewahrungsort unbekannt. Auf zwei Tafeln, die wahrscheinlich ursprünglich eine einzige Platte bildeten, sind Mars und Themis unter dem Greifen- und Löwenkopfornament dargestellt (CARPENTIER, *Plaques*, Abb. Nrn. 298 und 305).

Platte, die nach dem gleichen Ornamentmodel gegossen wurde: Staufen, Lilienholschule. Merkur und Prudentia (KIPPENBERGER, *Ofenplatten*, S. 28).

Nr. 7 HL. MAURITIUS

Bulle, Musée gruérien, Inv.-Nr. 4160 (Ankauf 1932), angeblich aus dem ehem. Augustinerkloster in Freiburg (Mitteilung von Hrn. Denis Buchs)

Stirnseite eines Kastenofens

[25] Vgl. Kat.-Nr. 2.

119 x 60 cm
1 Figuren- und 1 Ornamentmodel
1. Viertel 16. Jahrhundert
Relief unscharf
Vollfigur des hl. Mauritius
Unveröffentlicht
Abb. 7

Bei dieser Platte sind Ornament- und Figurenmodel nicht aufeinander abgestimmt. Der Former umging dieses Problem, indem er den Figurenmodel über den Ornamentmodel einformte.

Die Aufteilung in Haupt- und Sockelfeld ist die gleiche wie auf der Platte Nr. 6, und auch das Postament und die Balustersäulen sind nahezu identisch; da die Platte aber schmäler ist, wurde hier nur ein Bogen dargestellt. Er wiederholt den Aufbau, weicht aber in den Verzierungen von Nr. 6 ab. In den Zwickeln erscheinen zwei beflügelte Putten.

Der hl. Mauritius ist in Dreiviertelansicht mit nach links gedrehtem Körper und erhobenem Haupt dargestellt und steht auf einem in Aufsicht gezeigten Podest, dessen Stirnseite profiliert und mit zwei Tartschen verziert ist. In der Rechten hält er eine Lanzenfahne, in der Linken den roßkopfförmigen Schild mit eingerollten Enden. Auf Schild und Fahne erkennen wir das Kleeblatt, das Wappen des Klosters Saint-Maurice d'Agaune im Unterwallis. Mauritius in Vollharnisch ist bewehrt mit einem Schwert, das am Gürtel hängt.

Mauritius ist in Paradestellung wiedergegeben. Der leicht rückwärtsgelehnte Oberkörper und der in einer Gegenbewegung dazu nach vorne ausgestreckte rechte Arm erinnern an die bereits erwähnten Figuren von Burgkmair. Stilistisch ist die Gestalt in die Übergangszeit zwischen Spätgotik und Renaissance einzuordnen. Einerseits ist die Körperlichkeit der Figur betont, die mehr oder weniger überzeugend mit den vom Körper losgelösten Armen auf dem Postament steht, anderseits ist die Jenseitsbezogenheit noch stark spürbar, die besonders von der Haltung des Kopfes ausgeht. Auch sind die Beine unnatürlich dünn und die Arme disproportioniert dargestellt.

Die Anordnung der Waffen verleiht der Darstellung den Anschein von räumlicher Tiefe. Der Blick wird von unten rechts

nach oben links, vom eingerollten Schildfuß entlang dem diagonal zum Körper geführten Schwert und dem nach oben gerichteten Blick zur Lanzenspitze hingeführt.

Aufgrund der beiden auf dem Postament dargestellten Schilde, von denen der vordere wahrscheinlich das schwarz-silber geteilte Wappen Freiburgs darstellt, können wir davon ausgehen, daß der Auftrag für den Figurenmodel mit Mauritius aus Freiburg kam. Näheres könnte vielleicht das hintere Wappen aussagen, das jedoch ungeklärt ist.

Der Ornamentmodel spricht für eine Herkunft der Tafel aus der gleichen Hütte, in der die vorausgegangenen Platten gegossen wurden. Die störende Unstimmigkeit im Größenverhältnis zwischen Ornament- und Figurenmodel deutet darauf hin, daß die Platte nicht serienmäßig hergestellt wurde, sondern einen Sonderguß darstellt. Es wäre denkbar, daß der Model mit Mauritius in Freiburg geschnitzt und zum Guß der Hütte zugestellt wurde. Als möglichen Formschneider könnte man hier den Bildhauer Hans Geiler in Betracht ziehen, dessen hl. Georg vom gleichnamigen Brunnen von 1524/25 eine dem Mauritius verwandte Kopfform zeigt[26].

Eine Platte mit Merkur (nach Burgkmair), die nach dem gleichen Ornamentmodel gegossen wurde, befindet sich im Museum Unterlinden in Kolmar, ohne Inv.-Nr.

Nr. 8 HL. DREI KÖNIGE

Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte, Inv.-Nr. 2276, Schuhmacherzunft

Ofenplatte (Seitenteil?)

131,5 x 60,5 (oben) beziehungsweise 68 (unten) cm

3 Figuren-, 1 Ornament- und 1 Inschriftmodel

Nach 1521

Horizontaler Riß unterhalb des Inschriftbandes, linker Rand teilweise abgebrochen

[26] Freiburg, Rathausplatz (Strub, *KDM Fribourg* I, S. 216ff.).

Abb. 1: Stigmatisation des hl. Franz. Ofenplatte aus Gußeisen, ca. 1513, heute in ein Cheminée eingebaut. Belfaux, Herrenhaus de Muller. Herkunft ungeklärt.

Abb. 2: Hl. Andreas und hl. Barbara. Ofenplatte aus Gußeisen, ca. 1514. Freiburg, Privatbesitz. Aus Herrensitz von Fegely in Autigny (?).

Abb. 3: Johannes Baptist und Johannes Evangelist. Ofenplatte aus Gußeisen, ca. 1513, heute in ein Cheminée eingebaut. Belfaux, Herrenhaus de Muller. Herkunft ungeklärt.

Abb. 4: Kampf Simsons mit dem Löwen. Ofenplatte aus Gußeisen, ca. 1514. Freiburg, Privatbesitz. Herkunft ungeklärt.

Abb. 5: Hl. Krispin und hl. Krispinian, Patrone der Schuhmacherzunft. Ofenplatte aus Gußeisen, 1. Viertel 16. Jh. Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte. Herkunft: Schuhmacherzunft Freiburg.

Abb. 6: Mars und Themis. Ofenplatte aus Gußeisen, ca. 1516/17. Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte. Herkunft: Schuhmacherzunft Freiburg.

Abb. 7: Hl. Mauritius. Ofenplatte aus Gußeisen, um 1517. Bulle, Musée gruérien. Herkunft ungeklärt.

Abb. 8: Hl. Drei Könige. Ofenplatte aus Gußeisen, nach 1521. Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte. Herkunft: Schuhmacherzunft Freiburg.

Abb. 9: Gemsjagd. Ofenplatte aus Gußeisen, 1. Viertel 16. Jh. Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte. Herkunft: Rathaus Freiburg.

Abb. 10: Hl. Nikolaus von Myra und drei Jungfrauen. Ofenplatte aus Gußeisen, datiert 1540. Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte. Herkunft: Schuhmacherzunft Freiburg.

Abb. 11: Wappen Freiburg, Cîteaux, Altenryf und Krummenstoll. Ofenplatte aus Gußeisen, datiert 1560 und 1568. Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte. Herkunft: Kloster Altenryf/Posieux.

Abb. 12: Allianzwappen von Fegely-von Diesbach. Kaminplatte aus Gußeisen, datiert 1595 und 1597. Freiburg, Privatbesitz.

Abb. 13: Der Ofen von 1592 im Rathaus Rapperswil/SG ist ein seltenes Beispiel eines vollständig erhaltenen Gußeisenofens des 16. Jhs. in der Schweiz.

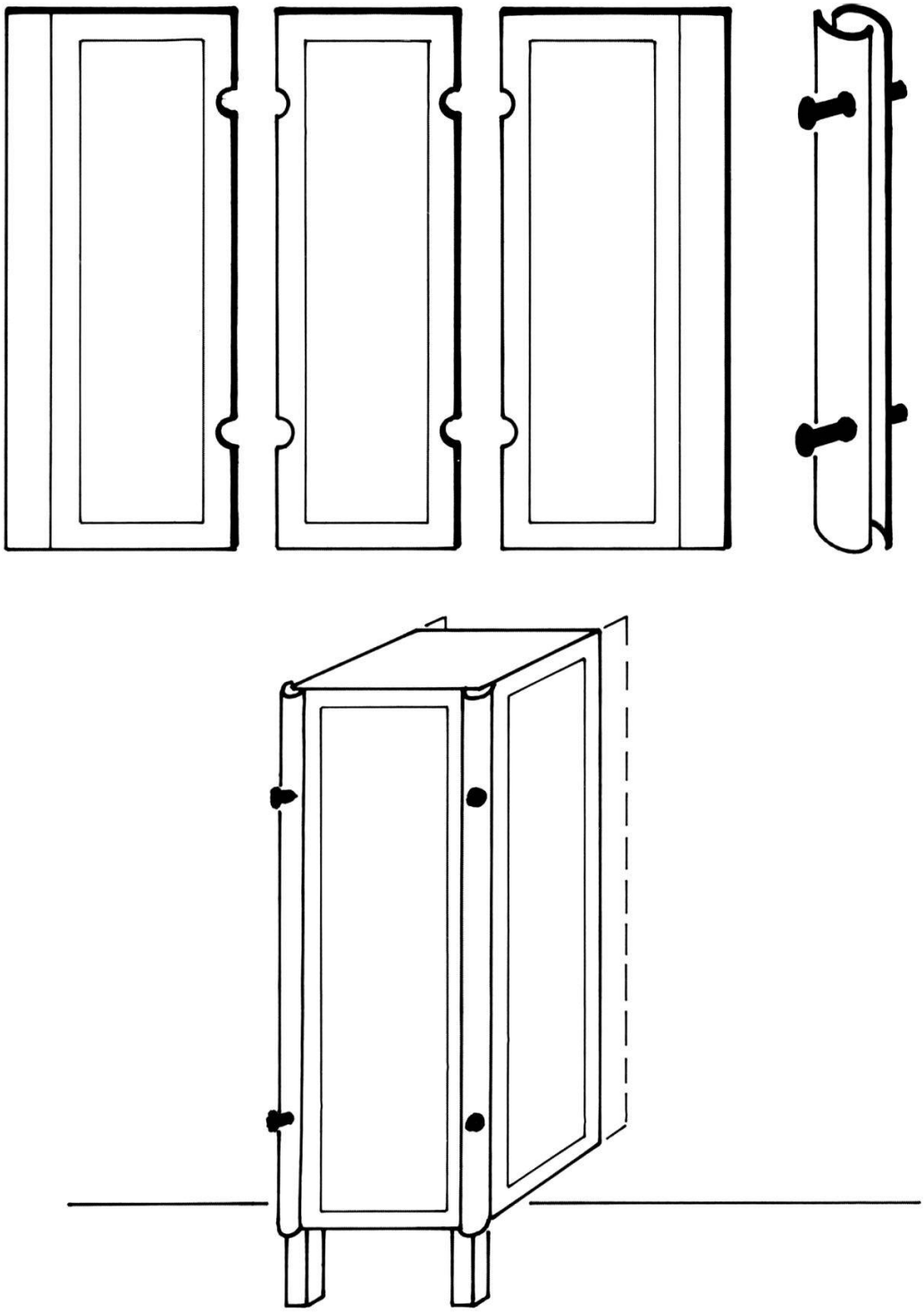

Abb. 14: Schematischer Aufbau eines Kastenofens (Zeichnung Yves Eigenmann).

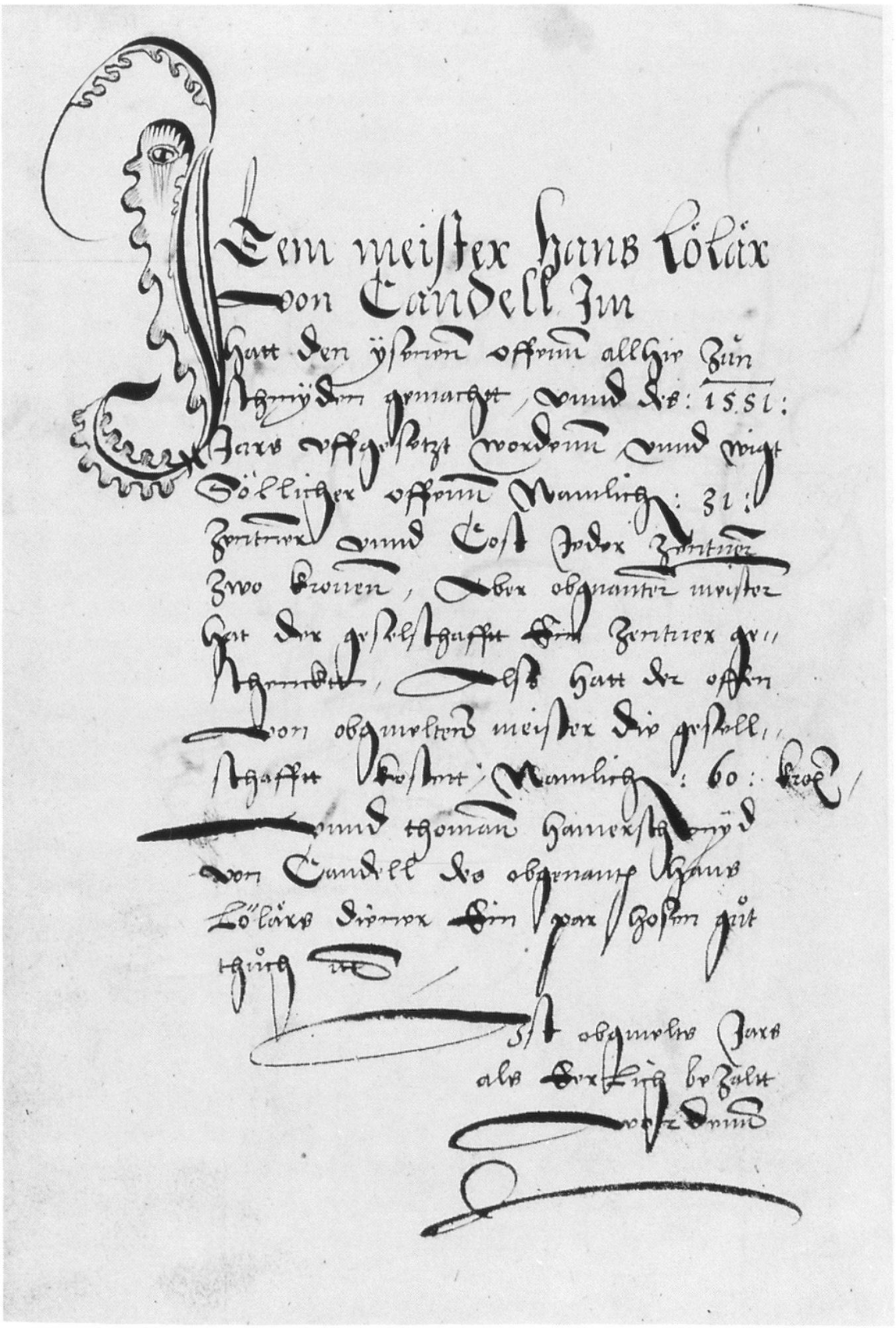

Abb. 15: Meister Hans Löler von Kandel hat 1551 einen Eisenofen von 31 Zentnern Gewicht für die Stube der Schmiedezunft geliefert und montiert (Staatsarchiv Freiburg, Schmiedezunft 10.I, S. 486v).

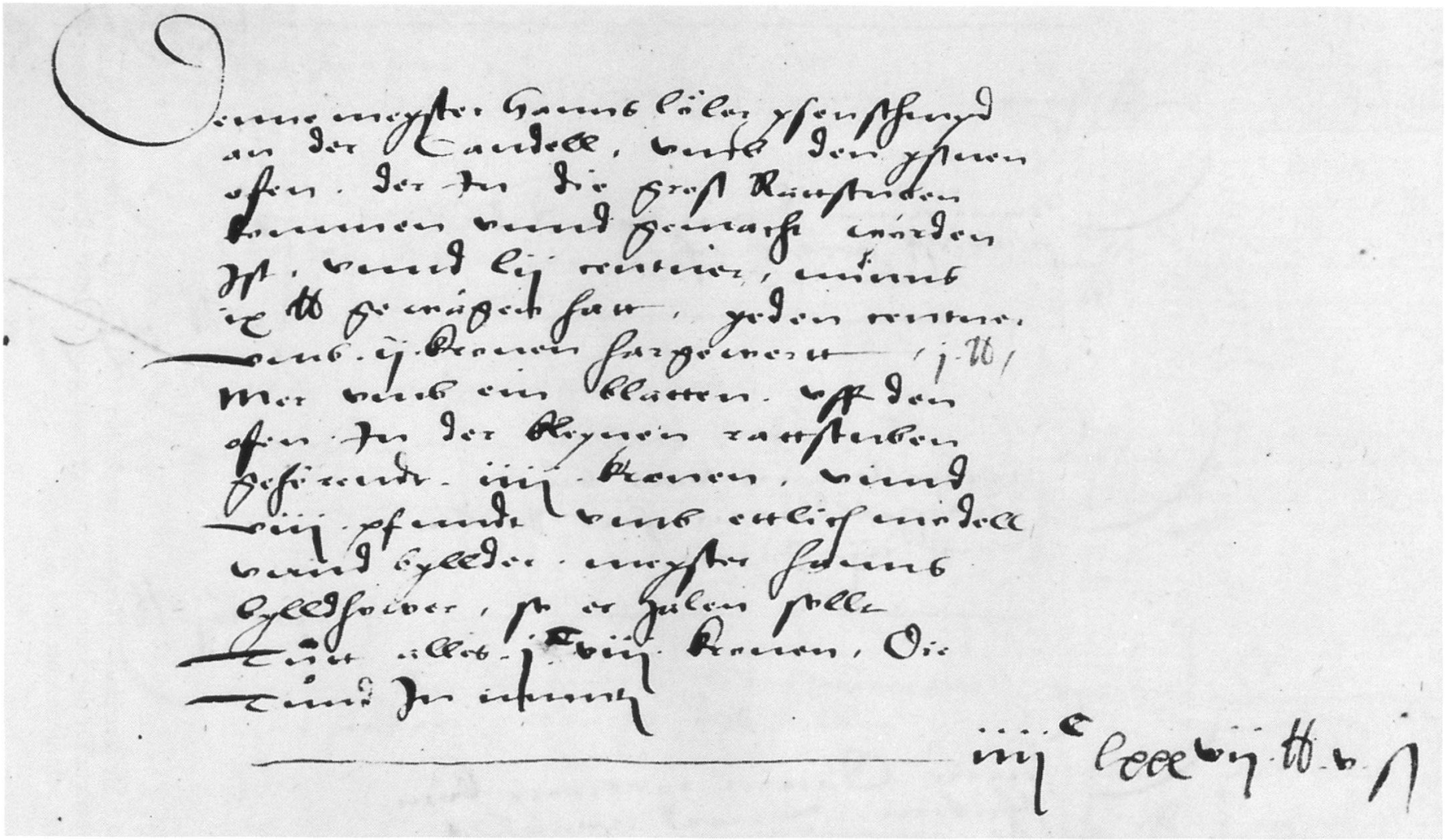

Abb. 16: Meister Hans Löler, Eisenschmied an der Kandel, hat 1540 einen 52 Zentner schweren Ofen für die Große Stube des Freiburger Rathauses geliefert (Staatsarchiv Freiburg, Seckelmeisterrechnungen 1540, fol. 28).

Dargestellt ist die Anbetung der hl. Drei Könige auf zwei Felder verteilt und von einem Renaissanceornament überhöht. Auf einem horizontalen Streifen erscheinen die Initialen «H M I A D».

COLLIARD, *Description et inventaire*, S. 11.

Abb. 8

Wie auf den Platten 1 bis 5 erscheinen auch hier die stabförmigen Säulchen, welche sich den profilierten Rahmenstegen anlehnen und ein Ornament tragen. Ein horizontaler Streifen mit Inschrift und vorspringendem Löwenkopf teilt die Platte in ein hochrechteckiges und ein quadratisches Feld auf. Aufgrund des Randes an der linken Vertikalseite des unteren Feldes möchte man annehmen, es handle sich um die linke Seitenplatte eines Kastenofens (der 10–15 cm breite Rand diente dazu, die Platte in die Wand einzulassen), doch weist die entsprechende Kante des oberen Feldes unerklärlicherweise keinen solchen Rand auf.

Beim symmetrisch zur Mittelachse angelegten Ornament steigen kräftige Akanthusranken von den Diensten empor und verschlingen sich mit zwei Fabelwesen, die halb Mensch und halb Fisch sind. Sie sind einander zugewandt, im Profil gezeigt und tragen eine Kopfbedeckung. Die blattförmig gestalteten Arme halten eine Ziertafel, indem sie sich um zwei seitlich an der Tafel befestigte Ringe schlingen. Der Inschrift «ANNO DO(MI)NI» folgt keine Jahreszahl. Der Formschneider hat das Gußjahr in die dafür vorgesehene Tafel nicht eingetragen und den Figurenmodel wegen Platzmangel über den unteren Teil des Ornaments eingeformt.

Im oberen Feld huldigt unter einem perspektivischen Tor mit Bogenquaderung der alte König dem Jesuskind. Rechts sitzt Maria auf einem Truhenthron, ist nach links gedreht und trägt das nackte Kind, das auf ihrem Knie sitzt, dem Betrachter entgegenblickt und sein linkes Händchen auf den Arm der Mutter legt. Maria ist mit einem Scheibennimbus mit Strahlen gezeigt und trägt ein langärmeliges, gegürtetes Kleid mit viereckigem Halsausschnitt. Die langen Locken wehen im Wind, der Schleier legt sich um den linken Arm und bauscht sich hinter ihr auf. Der kniende König mit Halbglatze, Stirnlocke und langem Bart ist wie Maria in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Er trägt einen gegürteten Mantel mit pelzbesetztem Kragen und seitlichem Schlitz. Darunter sind Beinlinge und Stiefel sichtbar.

Auf dem horizontalen Mittelstreifen sind die Initialen «HMI-AD» eingraviert. Zwischen dem «M» und dem «I» ist ein Löwenkopf gesetzt, der im Guß etwas unscharf ist und 3,5 cm vorkragt.

Im unteren Feld stehen die beiden jüngeren Könige, links Kaspar, der durch negroide Züge als Mohr gekennzeichnet ist. Er erscheint in Dreiviertelrückenansicht und blickt zu Melchior, der frontal und in Kontrapost gezeigt wird. Hinter den beiden Königen erscheint eine terrassierte Weidelandschaft mit einem Laubbaum und einem Schloß mit Wehrmauern, Zinnen und Türmen. Kaspar trägt über einem langärmeligen Hemd einen hochgegürteten kurzärmeligen Rock mit breitem Halsausschnitt und wadenlangem Faltenschoß. Er ist bekrönt und mit einem Dolch bewehrt. Sein Nachbar ist bärtig, hat schulterlange Locken und trägt unter einem knöchellangen ärmellosen Überwurf mit breitem, umgeschlagenen Kragen eine langärmelige Tunika. Der rechte Vorderteil des Überwurfes wird vom Wind hochgeweht. Wie Kaspar trägt er Kuhmaulschuhe. Die Könige tragen ihre Gabe für das Kind mit beiden Händen, der eine einen Hornpokal mit turmartigem Aufsatz, der andere einen Prunkpokal.

Eine Anbetung, die in geschlossenem Raum stattfindet und bei der nur der älteste König anwesend ist, während die beiden jüngeren außerhalb des Stalls stehen, findet sich in der oberrheinischen Kunst beim Meister des Schnewlin-Altars in Freiburg i. Br. (um 1513). Möglicherweise hatte der Künstler seine Vorlage hier gefunden. Außergewöhnlich bei der Ofenplatte ist, daß das Kind nicht zum König, sondern zum Betrachter blickt. Kompositionen, bei denen der Hut zwischen dem König und der Gruppe mit Mutter und Kind liegt, sind äußerst zahlreich.

Die Dreieckkomposition ist auffallend symmetrisch gestaltet. Die nervöse Drapierung mit den wie zerknülltes Papier wirkenden Falten und die beengende Bogenarchitektur verleihen der Darstellung die Note des kleinlich Zusammengedrängten. Stilistisch gehört sie der Übergangszeit zwischen Spätgotik und Renaissance an.

Thematisch steht der Model des unteren Feldes zwar in Zusammenhang mit dem des oberen Feldes, doch läßt er sich kaum derselben Hand zuschreiben. Auffallend ist, daß auch die beiden Figuren keine stilistische Einheit bilden. Die Standfestigkeit, die

mit sicherer Hand gezeichnete Rückenansicht und die der Mode des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts entspechende Kleidung des Mohren stehen in scharfem Gegensatz zur fast schwebenden Haltung des zweiten Magiers, dessen Körper unter dem Gewand weithin unfaßbar bleibt. Kaspar wirkt raumgreifend und findet seinen Platz in der großzügig gezeichneten Landschaft, der zweite König hingegen ist lediglich davor gestellt. Der Formschneider muß sich verschiedener Vorlagen bedient haben.

Die ornamentale Groteske ist der süddeutschen Druckgraphik entnommen. Nicht nur findet sich Ähnliches bei Erhard Schön aus Nürnberg (um 1515) oder bei Hans Wydytz aus Straßburg (1523), die meisterhaft in Relief umgesetzte Vorlage ist bereits in der erwähnten Folge der Tugenden von Burgkmair enthalten. Die Initialen beidseits des Löwenkopfes beziehen sich wohl nicht auf die Darstellung. Ihre Bedeutung bleibt ungeklärt.

Eine Platte im Kolmarer Museum Unterlinden, die nach dem gleichen Ornamentmodel gegossen wurde, trägt die Jahreszahl 1521. Sie erlaubt uns, die Tafel in Freiburg nach 1521 anzusetzen, weil zu jenem Zeitpunkt der Ornamentmodel noch intakt war. Der Figurenmodel des oberen Feldes indessen dürfte älter sein. Da der Ornamentmodel große Ähnlichkeit mit den oben besprochenen Tafeln aufweist, darf eine Herkunft aus der gleichen Hütte angenommen werden. Die Figurenmodel hingegen sind verschiedenen Händen zuzuschreiben.

Nach dem gleichen Ornamentmodel wurde die Platte im Kolmarer Museum Unterlinden gegossen. Ohne Inv.-Nr. Sie zeigt Karl V., ist 1521 datiert und mißt 133 x 60 cm.

Nr. 9 GEMSJAGD

Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte, Inv.-Nr. 2270, Geschenk des Gemeinderates Freiburg 1879

Stirnplatte eines Kastenofens

158 x 75 cm

1 einteiliger Model und 1 Ornamentmodel

1. Viertel 16. Jahrhundert

Guter Zustand, sauberer Guß, unten links feiner Riß

Dargestellt ist eine Gemsjagd, die von einem Renaissanceornament und den Wappen Österreich und Burgund sowie zwei ungedeuteten weiteren Wappen überhöht ist.

COLLIARD, *Description et inventaire*, S. 3.

Abb. 9

Der profilierte Rahmenmodel teilt den obersten Fünftel der hochrechteckigen Platte in zwei Hälften, von denen jede mit einem Renaissanceornament und zwei Tartschen verziert ist. Die übrigen vier Fünftel der Platte sind mit der Darstellung einer Gemsjagd besetzt.

Die ornamentalen Grotesken sind beide nach demselben Kompositionsschema angelegt: Links wachsen aus den in der Mitte gebündelten Akanthusblättern und Blüten zwei anthropomorphe, Rücken gegen Rücken gestellte Halbfiguren, deren blattförmige Arme sich oben in den Ecken des Ornamentrahmens einrollen; rechts wachsen aus einem Blütenkelch mit betonten Staubfäden ein Fabeltier mit Ziegenfüßen und ein Pelikan, beide von Akanthusblättern umgeben. Die vier zum Plattenrand geneigten Tartschen mit ausgezackter Seite stehen auf kleinen Konsolen und lehnen sich gegen die Grotesken. In der Mitte wird der abgebrochene Rahmensteg von einer Konsole aufgefangen. Beidseits des Steges stehen der österreichische und der burgundische Schild. Die beiden äußeren Tartschen sind leer.

Die Gemsjagd findet in einer Hochgebirgslandschaft statt. Die Wappen weisen darauf hin, daß in der Hauptfigur, die durch ihre zentrale Stellung als solche gekennzeichnet ist, Kaiser Maximilian dargestellt ist. Er ist von acht Jägern umgeben. Die Darstellung ist in drei horizontale Bildstreifen unterteilt: Am Fuß des Gebirges kehrt ein Jäger mit geschulterter Beute und Hund nach Hause. Ein zweiter Jäger schickt sich an, eine gefangene Gemse an den Hinterläufen von der Flucht abzuhalten (?). Im mittleren Bildteil wird der mühsame Aufstieg ins Gebirge gezeigt: Ein auf einem Felsvorsprung kniender Jäger reicht einem Kameraden die Hand, um ihm beim Klettern behilflich zu sein. Der Kaiser selbst schwingt sich mit Hilfe eines langen Stocks empor. Ein weiterer Jäger hat eine Feuerwaffe angelegt und zielt nach oben, wo die eigentliche Gemsjagd stattfindet. Hier haben zwei Männer auf Felsvorsprüngen Gemsen aufgespürt und sind im Begriff, zwei

Tiere mit Lanzen zu stechen. Daß der Formschneider Wert auf eine realitätsgetreue Darstellung legte, erkennt man unter anderem daran, daß der Kaiser die einfache Jagdkleidung trägt, so wie er sie selbst in seinem «Geheimen Jagdbuch»[27] beschreibt, und daß die Bäume nur bis zur Baumgrenze dargestellt sind.

Auf kultureller Ebene hat sich Maximilian besonders als Förderer der Künstler und Gelehrten hervorgetan. Ihm schwebte vor, sein Wissen und seine Gedanken in illustrierten Büchern niederzulegen und der Nachwelt zu vermitteln. Fertiggestellt und veröffentlicht wurde jedoch nur ein kleiner Teil der geplanten Werke. Die Malereien in den Büchern ersetzte der Kaiser zweckmäßigerweise durch Holzschnitte, die sich beliebig vervielfältigen lassen. Mit deren Gestaltung beauftragte er hervorragende Künstler wie Hans Burgkmair, Lukas Cranach, Hans Schäuffelein, Hans Baldung und Albrecht Dürer. Erwähnt sei auch der kaiserliche Hofmaler, der junge Innsbrucker Maler und Architekt Jörg Kölderer, der Entwürfe zu Buchillustrationen lieferte, die andere Künstler zu Holzschnitten verarbeiteten.

Maximilian verfaßte neben den bekannten Werken des «Weißkönig» und des «Theuerdank» unter anderem Bücher über die Tiroler Fischerei und die von ihm bevorzugte Tiroler Hirsch- und Gemsjagd. Kölderer eignete sich besonders zur Illustration dieser Schriften, da er nicht nur mit der Praxis der Jagd und Fischerei, sondern auch mit dem Personenkreis, der den Kaiser umgab, eng vertraut war. Seine Bilder sind figurenreich und ausgesprochen erzählerisch, und die Landschaften mit den spitz in die Höhe gezogenen, eng zusammengedrängten Bergen entsprechen der Realität. Er vermied die Großfigurigkeit im Vordergrund, während er die Gestalten im Hintergrund so groß darstellt, daß ihre Handlung deutlich sichtbar bleibt[28]. All diese Eigenschaften finden wir auch in unserer Gemsjagd, und es ist daher anzunehmen, daß für sie eine Vorlage Kölderers zur Verfügung gestanden hat. Bereits Erich Egg hat darauf hingewiesen, daß sich ähnliche

[27] *Maximilian I., Geheimes Jagdbuch*, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindob. 2834, fol. 178v-190r. Hier gibt der Kaiser Anweisungen, was man für die Jagd mitnehmen und wie man sich bei der Jagd benehmen soll (vgl. *Ausstellungskatalog Maximilian I.*, Wien 1959, S. 31, Nr. 92).

[28] HAMMER, *Kölderer*, S. 132–134.

Darstellungen im Jagdbuch Maximilians finden[29]. Als Ofengießer schlägt er Hans Rapp vor und nimmt an, weil Rapp 1517 vom Kaiser den Auftrag zum Guß von zwei Öfen erhalten hat, daß diese Platte in den Jahren 1516–1518 gegossen worden sei[30].

Merkwürdig ist, daß auf der Gemsjagd die damals neu aufgekommene Schußwaffe erscheint, von der der Kaiser nur einmal Gebrauch gemacht und die er als unweidmännisch bezeichnet haben soll[31]. Auf einer Kölderer zugeschriebenen Illustration des «Tiroler Jagdbuches» ist jedoch ebenfalls ein Jäger mit der «Puchsenn» zu sehen[32]. Daß der Jäger hier die gleiche Körperhaltung einnimmt wie jener auf der Gemsjagdplatte, ist ein weiterer Hinweis dafür, daß die Vorlage von Kölderer oder aus dessen Werkstatt stammen könnte.

Die Ornamente sind mit jenen der Platten der Nrn. 2, 3, 5 und 8 verwandt; besonders die Kapitelle und die zu verkümmerten und funktionslosen Überbleibseln gewordenen Dienste weisen auf dieselbe Hütte hin. Ob der Ornamentmodel der gleichen Hand zuzuschreiben ist, wird im Kapitel über den «Meister GF» besprochen.

Platten, die nach dem gleichen Figuren- und Ornamentmodel gegossen worden sind, befinden sich in:

1) Innsbruck, Tiroler Landesmus. Ferdinandeum: Inv.-Nr. E.S. 59 (*Ausstellungskatalog Maximilian I.*, Innsbruck 1969, Nr. 275, Abb. 44)
2) Schloß Tratzberg bei Schwaz
3) Schloß Althausen (Württemberg). Vgl. MOLTHEIN, *Gußplatten*, S. 383, Nr. 24

[29] «Die Darstellung erinnert an die Bilder im Jagdbuch Kaiser Maximilians» (EGG, *Salzburg*, S. 112f.).

[30] «1517 erhält der Ofengießer Hans Rapp vom Kaiser den Auftrag für einen 15 Zentner 23 Pfund schweren Ofen in die Innsbrucker Rautkammer (Finanzbehörde) und einen 42 Zentner 12 Pfund schweren Ofen im Kloster Schams» (*Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien* II, Regest Nr. 1297).

[31] «Wir wissen, daß Maximilian im allgemeinen kein Freund der neu aufgekommenen Jagdfeuerwaffe war, sie für unweidmännisch gehalten hat – wohl in Folge ihrer erhöhten Tragfähigkeit – und in ihr ein Hauptübel für die Jagd sah» (Karl AUSSERER, *Ein Tiroler Jagdbuch Kaiser Maximilians I.*, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 1948, S. 385ff., hier S. 398).

[32] «Einmal hat er (Maximilian) sogar Gelegenheit zu einem Schuß mit der 'Puchsenn', offenbar zu einem Weitschuß über einen Talkessel» (ebd. S. 396).

4) Basel, Hist. Mus.: Inv.-Nr. 1884.140 (aus dem Deutschordenshaus Beuggen/Baden).

Nr. 10 HL. NIKOLAUS VON MYRA UND DIE DREI JUNGFRAUEN

Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte, Inv.-Nr. 2277, Schuhmacherzunft

Stirnplatte eines Kastenofens

Erhaltene Höhe: 130 cm, Breite: 75 cm. Ursprünglich 160 x 75 cm (?)

1 Figuren- und 1 Rahmenmodel

1540 datiert

Der obere Teil der Platte ist diagonal abgebrochen. Guß oben unscharf, unten etwas spröd.

Dargestellt sind der hl. Nikolaus und die drei Jungfrauen auf einem Postament mit Renaissanceornament.

COLLIARD, *Description et inventaire*, S. 13.

Abb. 10

Die hochrechteckige Platte ist mit profilierten Leisten gerahmt. Ein links oben an den Rahmen angelehnter Stab weist darauf hin, daß die figürliche Darstellung ursprünglich wahrscheinlich von einem Ornament überhöht war. Gehen wir davon aus, daß die Aussparungen (Schraublöcher) am Vertikalrand symmetrisch, d.h. in gleich großem Abstand zum oberen und unteren Rand, angebracht waren, so war die Platte ursprünglich 30 cm höher. Der Figurenmodel zeigt links in Dreiviertelansicht und in Profil gegebenem Haupt den hl. Nikolaus, rechts die drei Schwestern, die im Dreieck aufgestellt sind und sich teilweise gegenseitig verdecken. Nikolaus überreicht dem ihm am nächsten stehenden Mädchen eine Goldkugel, während ihre beiden Schwestern das Geschenk bereits in den Händen tragen.

Nikolaus trägt den vollen Bischofsornat, über Albe und Kasel ein Pluviale mit Rückenschild, dazu die Mitra. Den Stab, dessen Krümme in einem Rebblatt endet, hält er in der Linken. Kasel und Mantelsaum sind mit Fransen besetzt, den Kragen der Kasel und den Saum des Mantels verziert ein Band mit Gittermuster.

Die Mädchen tragen knöchellange Kleider mit plissiertem langärmeligem Oberteil, darüber einen engen ärmellosen Brüstling mit breitem und schräg geschlossenem Kragen. Über dem Rock, dessen Röhrenfalten parallel fallen, hängt ein loser Gürtel. Wams und Kragen sind verziert, die Ärmel besitzen umgeschlagene Manschetten. Die weich modellierten, etwas flachen Gesichter der Mädchen werden von sorgfältig gestalteten Haartrachten gerahmt. Eines hat das zu einem Wulst gedrehte Haar am Hinterkopf hochgesteckt, wo es von einem Haarnetz gehalten wird, ein anderes trägt sein Haar in einen um den Kopf gewundenen Zopf und das dritte mit offenem Haar trägt ein Stirnband.

Die Gruppe steht auf einem in Aufsicht gezeigten Postament, dessen Stirnseite mit einer friesartigen Groteske verziert ist. Zwei symmetrische puttenähnliche Halbfiguren, deren Unterleiber in Blütenranken übergehen, halten gemeinsam einen in zwei Felder geteilten Schild mit eingerollten Enden und der Jahreszahl 1540.

Der hl. Nikolaus rettete die Mädchen, die ihr Vater aus Geldnot an ein Freudenhaus verkaufen wollte, indem er ihnen eine Mitgift schenkte. Während der Heilige auf den Darstellungen gewöhnlich die Gabe durch das Fenster oder den Kamin wirft, steht er hier den Mädchen gegenüber und überreicht ihnen die Goldkugeln.

Stilistisch erinnert die Darstellung an die Werke der in Freiburg tätigen Meister Hans Geiler und Hans Gieng. Die Kleidung, die Haartracht und die wie Orgelpfeifen aussehenden und unten abgeschnitten wirkenden Falten sind mit der Samariterin des gleichnamigen Freiburger Brunnens von Hans Gieng aus den Jahren 1550/51 verwandt. Die Formensprache ist fast identisch und die Vermutung, daß Hans Gieng den Model für diese Platte geschnitzt hat, wird in den Seckelmeisterrechnungen von 1540 bestätigt. Diese Zuschreibung wird später im Abschnitt über die Nikolaus-Platte ausführlich behandelt.

Obwohl in der Faltengebung, im Bischofsstab und bei den in die Länge gezogenen Körpern die Vertikale dominiert, wirkt die Komposition keineswegs starr. Den senkrecht fallenden Röhrenfalten sind geschickt parallel verlaufende Diagonalen entgegengesetzt, und Bewegung bringt beispielsweise das Pluviale, das

vom linken Arm des Bischofs herabfällt und sich dabei so dreht, daß ein Teil der Mantelinnenseite sichtbar und der Saum hochgezogen wird. Auch die Unterarme der drei Schwestern, die Gürtel, der betonte Faltenzug beim außen rechts stehenden Mädchen, die Beinstellung des Mädchens im Vordergrund und der Mantelsaum des Bischofs tragen hierzu bei. Der Blick wird vom abgewinkelten Arm des Heiligen zum ersten und von dort zum zweiten, schließlich zum dritten Mädchen und wieder zurück zu Nikolaus geführt. Durch den seitwärts geneigten Kopf des rechts stehenden Mädchens öffnet sich die Komposition nach außen hin. Der Bischof strahlt Ruhe aus, die Mädchen hingegen sind sehr bewegt. Daß auf jede Wiederholung in der Körperhaltung verzichtet wurde, trägt zur Lebendigkeit und inneren Spannkraft der Darstellung bei.

Die Figur des Bischofs deckt sich in vielen Einzelheiten mit der Nikolausstatue im Freiburger Münster, die um 1515 entstanden ist und Geiler zugeschrieben wird [33], und Bischofsstab und Mitra finden wir in nahezu identischer Form auf dem 1551 datierten Wappenstein des Abtes Gribolet von Altenryf, der Gieng zugeschrieben wird [34]. Das Ornament auf der Tafel kann nicht als typisch für Gieng bezeichnet werden. Eine Blumenranke befindet sich auf dem von ihm geschnitzten Ratstisch von 1546 [35], die jedoch in einer weitaus zierlicheren Formensprache vorgetragen ist. Schildhaltende Sirenen erscheinen am Schaft des Johannesbrunnens von 1547 [36]. Anregungen für dieses Ornament könnte Gieng bei Hans Holbein d.J. gefunden haben [37]. Da die Platte den hl. Nikolaus, den Kirchen- und Stadtpatron Freiburgs, darstellt und der Model von einem in Freiburg tätigen Künstler angefertigt

[33] Nikolaus von Myra, polychrome Holzstatue, 143 cm, um 1515 (Strub, *KDM Fribourg* II, S. 90, Abb. 88; ders., *Geiler-Gieng*, Nr. 27).

[34] Der Wappenstein Gribolets befindet sich heute im Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg, Inv.-Nr. 7553. Er stammt wahrscheinlich aus Altenryf/Hauterive (Strub, *Geiler-Gieng*, Nr. 71).

[35] Eichentisch im Großratssaal des Freiburger Rathauses (Strub, *KDM Fribourg* I, S. 294f., Abb. 262; ders., *Geiler-Gieng*, Nr. 53).

[36] Johannesbrunnen auf der Oberen Matte in Freiburg (Strub, *KDM Fribourg* I, S. 220ff., Abb. 193f.; ders., *Geiler-Gieng*, Nr. 56).

[37] Hans Holbein d. J., Titeleinfassung mit Herkules und Orpheus, Basel 1523 (Warncke, *Groteske*, Bd. 2, Nr. 96).

wurde, besteht kein Zweifel darüber, daß die Kartusche das schwarz-silber geteilte Wappen Freiburgs zeigt.

Meister Gieng zeigt sich hier als begabter Formschneider, der den Model durch Reduktion auf das Wesentliche äußerst plastisch zu gestalten und durch das Staffeln der Mädchen räumliche Tiefe zu suggerieren versteht. Besonders wirkungsvoll ist der Wechsel von Statik und Dynamik, aber auch die Gegenüberstellung von spätgotischer Formensprache – lange Linien, formelhafte Wiederholung der Kleider – und dem Gedankengut der Renaissance, das vor allem in der fast klassischen Schönheit der Mädchenköpfe zu finden ist. Die Darstellung ist intelligent aufgebaut, mit subtilen Einzelheiten bereichert und ausdrucksstark. Man beachte etwa, wie die leicht abgerundeten Säume der Kleider zur Plastizität der Figuren beitragen, wie der Fluß der Linien den Blick des Betrachters zu leiten vermag oder wie der Bischofsstab die Darstellung in zwei Bildhälften teilt. So sind denn auch die stilisierte Faltengebung und die etwas steif wirkenden Unterkörper vielmehr dem künstlerischen Willen als dem Unvermögen des Meisters zuzuschreiben; sie tragen zur ruhigen Gesamtwirkung und zur Schönheit des Werks bei.

Nr. 11 WAPPEN FREIBURG, CITEAUX, ALTENRYF UND KRUMMENSTOLL

Freiburg, Museum für Kunst und Geschichte, Inv.-Nr. 2271, aus dem Kloster Altenryf/Hauterive (seit 1874 in Museumsbesitz)

Stirnplatte eines Kastenofens

133 x 60,5 cm

3 Figuren-, 1 Inschrift- und 1 Ornamentmodel

Datiert 1560 und 1568

Querriß von unten links zur Bildmitte hin

Wappen und Blumenranken

COLLIARD, *Description et inventaire*, S. 4.

Abb. 11

Die Platte ist von profilierten Stegen gerahmt und etwas unterhalb der Mitte von einem horizontalen Band mit Inschrift und

Löwenkopf in ein hochrechteckiges und ein quadratisches Feld unterteilt. Die beiden figürlichen Darstellungen werden von einem bogenförmigen Renaissanceornament überhöht.

Aus dem Blattkapitell der beiden seitlich des Rahmens angelehnten Dienste steigen Passifloren empor, aus denen in symmetrischer Anordnung eine männliche und eine weibliche Groteske wachsen. Die einander zugewandten Figuren halten mit einer Hand einen Renaissanceschild, der zwischen ihnen steht, und greifen mit der anderen eine Ranke, die sich in den Zwickeln einrollt.

Im oberen Feld befindet sich ein Wappenarrangement mit vier übereinander gestellten Schilden, die von einem gemeinsamen Oberwappen und einer geschwungenen Banderolle bekrönt werden. Auf dem oberen Schild sehen wir einen steigenden Löwen und, unter dessen linker Vorderpranke, einen kaum erkennbaren Stern. Wahrscheinlich handelt es sich um das Wappen des Wilhelm von Glane, der die Zisterzienserabtei Altenryf gegründet hat. Später hat das Kloster sein Wappen übernommen, einen steigenden Löwen in einem mit Sternen belegten Feld.

In den beiden mittleren Schilden, die so aneinander gelehnt sind, daß sie den oberen Schild tragen, erkennen wir vorne das Wappen Freiburgs und hinten das Wappen des Zisterzienserordens, einen geschachten Schrägrechtsbalken. Der unterste Schild, der die drei oberen trägt, zeigt das Wappen der Familie Krummenstoll, eine Traube mit ihrem Rebholz. Das Zimier besteht aus einem in Dreiviertelansicht wiedergegebenen Helm, der Helmdecke und einer Kugel. Auf dem Schriftband steht die Jahreszahl 1568.

In 10 cm hohen Horizontalstreifen ist als zweites Datum «ANNO MDLX» eingraviert. Der zwischen dem Jahr und der Zahl stehende schöngeformte Löwenkopf besitzt 4,5 cm Relief.

Im unteren Feld steht in symmetrischer Anordnung ein stilisiertes Blumenarrangement; in der Mitte einer kelchförmigen und kannelierten Vase stehen ein senkrechter Stab und zwei sich seitwärts biegende Stengel, aus denen je ein gefächertes Blatt und zwei sich nach oben und unten einrollende Ranken wachsen. Aus den oberen Ranken wächst eine von vorn gesehene vierblättrige, aus der unteren eine von hinten gesehene dreiblättrige Blüte.

Ratsherr Wilhelm Krummenstoll wurde 1566 nach Altenryf gesandt, um die Ablösung des greisen Abtes Johann Berner zu überwachen, was zwei Jahre später, wie die Platte mit dem Datum 1568 und den «friedlich» vereinten Wappen glauben läßt, zur Zufriedenheit aller gelang[38]. Ungeklärt dagegen ist die zweite Jahreszahl 1560.

Beim Wappenarrangement fällt die schöne und ausgewogene Komposition auf, deren Umrisse die Form eines Schildes aufweisen. Die unsymmetrische Gestaltung der Helmdecke und des Inschriftenbandes verleihen der Darstellung eine gewisse Lebendigkeit. Als Vorbild könnte der Wappenstein des Johann Gribolet gedient haben, der ebenfalls aus der Abtei Altenryf stammt, 1551 datiert ist und Hans Gieng zugeschrieben wird. Das Relief zeigt eine ähnliche Anordnung der Wappenschilde; oben das Wappen des Wilhelm von Glane, unten die Wappen des Zisterzienserordens und des Johann Gribolet. Dieser war zwischen 1535 und 1559 Abt von Altenryf[39].

Das streng symmetrisch und in großzügigen Linien gestaltete Blumenarrangement bildet einen stilistischen Gegensatz zu den plastischen und verspielt wirkenden Wappen. Es erinnert an Schrank- und Truhenfüllungen aus dem oberrheinischen Raum.

Das Renaissanceornament mit seinen fließenden und sehr frei geführten Linien, das bereits Formen des Rollwerks annimmt, tritt hier in Verbindung mit der spätgotischen Arkadenform auf, die wir auf den Platten aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts gefunden haben. Dies kann als Hinweis dafür angesehen werden, daß die vorliegende Tafel aus der gleichen Hütte stammt. Auch die Inschrift und der vorspringende Löwenkopf, den wir bereits auf den Platten 5 und 8 getroffen haben, sprechen für eine gemeinsame Herkunft.

Es fällt schwer, die Model einem Freiburger Meister zuzuschreiben: Gieng ist im Jahre 1562 gestorben, Stephan Ammann und Peter Spring kommen aus zeitlichen und stilistischen Grün-

[38] *Helvetia sacra, Zisterzienser*, Bern 1982, S. 222. *HBLS* IV, S. 551, Krummenstoll Nr. 7

[39] STRUB, *Geiler-Gieng*, Nr. 71. – *Helvetia sacra, Zisterzienser*, Bern 1982, S. 223f.

den nicht in Frage. Möglicherweise hat Krummenstoll selbst eine Skizze vom Wappenarrangement angefertigt, die er der Hütte zukommen ließ und die vom dort tätigen Formschneider umgesetzt wurde.

Die Model sind in der Größe aufeinander abgestimmt und der Größe des Feldes, in das sie eingeformt wurden, angepaßt. Es ist anzunehmen, daß alle drei Model vom gleichen Meister geschnitzt worden sind.

Nr. 12 ALLIANZWAPPEN VON FEGELY-VON DIESBACH

Freiburg, Bürglen/Bourguillon, Herrensitz von Diesbach (seit 1912), Familienstück

Kaminplatte

110 x 111 cm

1 Wappen-, 3 Ornamentmodel sowie 3 kleine Model mit Jahreszahl, Initialen und Wappen

1595 und 1597 datiert

Relief ziemlich abgeflacht, unreiner Guß

Dargestellt sind die Allianzwappen von Fégely-von Diesbach, umgeben von Orden und Ornamenten.

Frédéric DE DIESBACH, *Documents héraldiques inédits sur la famille Fégely*, in: Archives héraldiques suisses 83 (1969), S. 45f.

Abb. 12

Auf einer rahmenlosen quadratischen Kaminplatte befindet sich in der Mitte der oberen Hälfte ein flaches Relief von unregelmäßiger oktogonaler Form mit einem Wappenarrangement. Es trägt die Jahreszahl 1597 und ist von zwei Hermen flankiert. Oberhalb der Hermen erscheinen neben den Umrissen eines Wappens zweimal in symmetrischer Anordnung die Initialen «MM», während unterhalb ein vertikal angelegtes und ebenfalls symmetrisches Renaissanceornament folgt.

Auf dem Hauptmodel, den der Former zu tief in das Sandbett eingeklopft hat (was zur Folge hat, daß dessen Umrisse auf dem Guß deutlich erkennbar sind), stehen unten die Wappen von Fégely und von Diesbach. Die Schilder sind mit einer Helmdecke aus üppigen Akanthusblättern und einer frontal dargestellten

Helmzier überhöht. Rechts und links der Helmzier erscheinen zwei Ordensabzeichen.

Es handelt sich beim Falken um das von Fégely-Wappen, das König Ludwig XI. im Jahr 1480 der Familie verliehen hat[40]. Das Wappen von Diesbach zeigt einen links gewinkelten Schrägrechtsbalken, der von zwei schreitenden Löwen beseitet ist. Es handelt sich um ein Allianzwappen. Das Wappen des Ehemannes erscheint auf einem gewöhnlichen Schild, das Wappen der Frau auf einem Rautenschild, um den sich auf drei Seiten eine Kordel windet. Unten zwischen den Wappen ist schwach eine Inschrifttafel mit dem Datum 1595 erkennbar.

Aus dem Helm wächst ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln, der eine ärmellose Tunika mit großer Halsschleife trägt. Beidseitig des Zimiers sind die Embleme des Ordens des Katharinenklosters vom Sinai (die Marterwerkzeuge der Heiligen, ein mit spitzen Eisenzacken besetztes Rad und ein Schwert) und des Ordens vom Heilig-Grab in Jerusalem (ein rotes Jerusalemkreuz) zu sehen.

Die beiden als männlich und weiblich dargestellten Pilasterhermen sind rein dekorativ. Ihre Oberkörper wachsen aus einem verzierten, sich gegen unten verjüngenden Schaft. Die Armstümpfe sind volutenförmig eingerollt, bei der männlichen Herme auf Brusthöhe, bei der weiblichen oberhalb der Schultern. Die Gesichter sind von streng antikischer Schönheit. Oberhalb der Hermen sind die Initialen «MM» und zwei im Umriß gegebene Wappen mit einem Kreuz auf einer geteilten Kugel, begleitet von «CC», dargestellt. Die halb natürlich, halb stilisierten Ornamente der unteren Plattenhälfte zeigen einen Stab, der zusammen mit zwei Blättern aus einer Volute wächst und zwei artischockenförmige Blumensträusse trägt. Beide Ornamente sind nach demselben Model gegossen.

Die Platte wurde zwei Jahre nach der Eheschließung zwischen Jost von Fégely und Franziska von Diesbach gegossen. Gemäß den Regeln der Heraldik ist das Wappen des Mannes als Spiegelbild dem der Frau zugewandt. Der Rautenschild war seit dem 14. Jahrhundert den Frauen vorbehalten. Die Kordel, die sich um den Schild legt, dürfte als Liebesknoten zu verstehen sein.

[40] *HBLS* III, S. 129.

Jost von Fégely, Bürger von Freiburg, Herr zu Seedorf und Cugy, Hauptmann in französischen Diensten, Schultheiß von Estavayer, Ratsherr und Bürgermeister von Freiburg, pilgerte 1578 ins Heilige Land und zum Katharinenkloster auf der Halbinsel Sinai, von wo er die beiden Orden mitbrachte. Diese Orden hatten bereits im 15. Jahrhundert nur noch Andenkenwert, waren aber trotzdem hoch angesehen [41]. Jost ließ die Orden ebenfalls auf seinem Siegel von 1590 darstellen [42].

In den Katalogen gußeiserner Platten findet sich keine vergleichbare Kaminplatte. Die Art der Verzierung erinnert an Tafeln, die fast ein Jahrhundert älter sind, wobei verschiedene kleinere Model nebeneinander eingeformt werden und auch Wiederholungen vorkommen. Die Hermen zeigen Motive, wie sie in der Möbelkunst üblich sind. Möglicherweise entstammen sie tatsächlich einer Schreinerei und waren ursprünglich für die Verzierung der Eckpfosten einer Truhe oder eines Schrankes bestimmt. Hervorzuheben ist, daß die Hermen verschieden gestaltet sind: Der männliche Oberkörper ist eher realistisch und mit betonter Muskulatur, der weibliche Körper mehr ornamental aufgefaßt und löst sich in Zierformen auf.

Die unregelmäßige Grundform des Wappenmodels und das Fehlen eines Rahmens weisen darauf hin, daß weder der Formschneider noch die Gießerei Übung in der Herstellung von Modeln und Kaminplatten besaßen. Es ist an eine Hütte zu denken, die nur ausnahmsweise Herdplatten hergestellt hat.

Die Tafel gelangte durch Erbfolge in den Besitz der von Alt und befand sich in deren Haus am Rathausplatz in Freiburg. Marie-Sidonie, die letzte der Familie, heiratete 1894 Ludwig von Diesbach de Belleroche, womit die Platte in den Besitz dieser Familie gelangte [43].

[41] Bericht bei Max DE DIESBACH, *Les pélerins fribourgeois à Jerusalem*, in: Archives de la Société d'histoire du Canton de Fribourg 5 (1889), S. 206 und 229.

[42] Siegel abgebildet bei D. L. GALBREATH und Léon JECQUIER, *Lehrbuch der Heraldik*, München 1978, S. 206. – «A leur retour, les chevaliers avaient l'habitude de représenter les insignes de l'ordre à côté de leurs armoiries... Les pélerins qui avaient été au mont Sinai portaient la roue entière, tandis que ceux qui n'avaient été qu'au couvent de Ste-Catherine à Bethléem avaient la demie-roue» (DIESBACH, *Pélerins* (wie Anm. 41), S. 204).

[43] Freundliche Mitteilung von Benoît de Diesbach, Freiburg.

III. Ausführungen zu den einzelnen Platten

1. Die Model des «Meisters GF»

Mehrere Model erweisen sich als das Werk derselben Hand und sind am Oberrhein zu suchen. Die Persönlichkeit und Würde ausstrahlenden Köpfe oder die Figur des hl. Franz von Assisi erinnern an oberrheinische Einblattholzschnitte. Die Model gehören meist der gleichen Serie an oder sind einander verwandt und legen uns nahe, sie dem in der Forschung als «Meister GF» bekannten Formschneider zuzuschreiben.

Kippenberger schloß 1931, nachdem von Molthein bereits 1914 sechs Platten auf Burg Kreuzenstein als «eine aus dem Elsaß stammende Folge»[44] bezeichnet hatte, auf einen elsässischen Meister[45], dem er 37 Platten zuordnete. Nach den Initialen G und F, die auf einer dieser Platten zu finden sind, hat Kippenberger den Formschneider als «Meister GF» bezeichnet. Obwohl Eydmann vermutlich zu Recht darauf hingewiesen hat, daß sich die Initialen an einem für ein Künstlermonogramm ungewöhnlichen Ort befinden und folglich eher auf den Auftraggeber hinweisen[46], wurde diese Bezeichnung bis heute beibehalten. Die besagte Platte befindet sich im Historischen Museum Basel (Inv.-Nr. 1875.75).

Bei der Katalogisierung der Ofenplatten in den oberrheinischen Museen wurden acht weitere Tafeln als Werke des «Meisters GF» erkannt, und 1962 ergänzte Eydmann die Reihe mit fünf bis anhin unbeachteten Platten, von denen sich drei im Historischen Museum Bern befinden[47]. Schließlich wies Kippenberger 1973 darauf hin, daß weitere Tafeln im Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg, die aus der Zunft der Schuhmacher stammen, demselben «elsässischen beziehungsweise österreichi-

[44] MOLTHEIN, *Gußplatten*, S. 374, mit Abb. der sechs Platten, die sich in der Sammlung der Burg Kreuzenstein befinden.

[45] KIPPENBERGER, *Deutsche Meister*, S. 43–45.

[46] EYDMANN, *Plaques*, S. 159.

[47] Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nrn. 602, 620, 797 und 15029; die Platten 1 und 4 stammen aus Schloßwil und bildeten ursprünglich eine einzige Platte. Sie sind ebenfalls «Meister GF» zuzuschreiben.

schen Meister GF» zuzuschreiben seien[48]. Damit wurden dem Meister bisher die Model von mehr als 50 erhaltenen Tafeln zugeordnet. Die Platten weisen verschiedenste Kombinationen einer relativ beschränkten Anzahl von Ornamenten- und Figurenmodeln auf. Es stellt sich die Frage nach der Datierung der Model, der künstlerischen Entwicklung des Formschneiders und der Rechtfertigung der Zuschreibung der einzelnen Model an seine Hand.

Kippenberger sieht die Schaffenszeit des Meisters durch die auf den Platten angebrachten Jahreszahlen 1510, 1512, 1514 und 1523 ungefähr umrissen; seine Vorlagen habe der Formschneider beim «Meister ES», bei Dürer und Burgkmair gefunden. Die Bestätigung, daß es sich um einen Elsässer Meister handelt, sieht Kippenberger in der heutigen geographischen Verbreitung der Platten (Straßburg, Kolmar, Mülhausen, Freiburg i. Br., Basel und Zürich), im Reichswappen und österreichischen Bindenschilden, die auf die elsässischen Erblande der habsburgischen Kaiser hinweisen, und im rahmenden Füllwerk mit Rosen, Weinlaub und Vögeln, typischen Merkmalen für die elsässische Kunst jener Zeit. Kippenberger wiederholend, weist auch Eydmann auf die enge Beziehung zum Elsaß hin, die durch eine Tafel mit den Wappen der Stadt Kolmar und der Kolmarer Trinkgesellschaft «Zum Wachtkeller» sowie zwei weitere Stücke mit der Darstellung des Schutzpatrons von Thann und dem Wappen eines Kolmarer Bürgers bezeugt wird[49]. Eine weitere Platte des Meisters mit zwei Wappen bürgerlicher Geschlechter aus Freiburg i. Br. befindet sich im Karlsruher Museum[50].

Unter Berücksichtigung des Wandels ihrer Formensprache können die Ornamentmodel problemlos in chronologischer Reihenfolge eingeordnet werden. Die ältesten zeigen spätgotisches Maßwerk, sich umschlingende Blattranken, Bogen, die sich gegenseitig durchdringen und von Weinranken, Trauben und Vögeln umgeben sind, sowie Bogen mit gotischen Nasen, über deren Scheitel ein Fischblasenornament erscheint, während die

[48] Kippenberger, *Deutsche Meister*, S. 45.

[49] Eydmann, *Plaques*, S. 142.

[50] Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. V 10844; mit den Wappen der Familien von Ankenreut und Hornberg und aus dem Freiburger (i. Br.) Kunsthandel. Vgl. *Oberrheinische Kunst* 10 (1942), S. 105, Nr. 3.

Zwickel mit Tartschen verziert sind (zum Beispiel Franziskusplatte). Es folgen die ersten zarten Renaissanceornamente mit Greifen, Füllhörnern und einer Maske (Andreas- und Barbaratafel), dann die schon kräftiger gestalteten ornamentalen Grotesken («KEIN FREID ON GELT»-Platten) und die nach Burgkmairs Holzschnitten gestalteten Ornamente (Drei-Königs-Platte). Wohl als letzte in dieser Reihe entstanden die Model mit Doppelbogen auf Balustersäulen (Mars-und-Themis-Platte). Auffallend ist, daß die elegante, besonders in der spätgotischen Skulptur beliebte Lösung, die Heiligen unter Arkaden aus bogenförmigen, von Diensten getragenen Ornamenten zu stellen, konsequent beibehalten wurde, selbst da noch, wo die kräftig gezeichneten ornamentalen Grotesken der gotischen Dienste längst nicht mehr bedurften. Erst beim Doppelbogenornament wurden die stabförmigen Säulchen durch Balustersäulen ersetzt. Der Ornamentbogen auf Diensten kommt in der Plattenkunst eher selten vor. Daß er hier nahezu allen Ornamentsmodeln zugrunde liegt, spricht für eine Herkunft aller Platten aus der gleichen Hütte; kein stilistisches Merkmal aber belegt, daß die gotischen Maßwerk-, Ranken- und Bogenornamente vom gleichen Meister sind wie die ornamentalen Grotesken.

Auch die chronologische Reihenfolge der Figurenmodel läßt sich anhand stilistischer Merkmale bestimmen: Die auf Konsolen gestellten Heiligen, die an frühe Eifeler Model erinnern und möglicherweise von dort beeinflußt sind, können als die ältesten des Meisters angesehen werden. Sie sind äußerst schmal und passen sich den Maßen der schlanken gotischen Öfen an; eine Platte im Basler Museum, welche die hl. Katharina darstellt, ist 119 cm hoch und nur 17 cm breit. Bei einer später entstandenen Serie sind die Model etwas breiter und nicht selten erscheint wie etwa auf der Franziskus-Platte hinter der Heiligenfigur eine belebte Landschaft. Charakteristisch für diese Model ist, daß sie seitlich wie abgeschnitten wirken; das Relief ist hier fast 1 cm stark, statt sanft in die übrige Fläche der Platte überzugehen. Der Übergang von der Gotik zur Renaissance drückt sich bei unserem Formschneider vor allem in der Wahl der Vorlagen und Themen aus: von Martin Schongauer zu Dürer, Baldung Grien und Burgkmair, von der Darstellung Heiliger zu mythologischen und weltlichen Figuren. Als Verbindungsstück zwischen den Heiligenfi-

guren, zu denen Franziskus, Andreas, Barbara, die beiden Johannes und Simson gehören, und den nach Burgkmairs Holzschnitten gestalteten Figuren des Mars und der Themis, können die vier Model zu Pyramus, Thisbe, Aristoteles und Phyllis angesehen werden. Die beiden ersten sind auf einer Platte im Historischen Museum Basel (Inv.-Nr. 1875.75), die weiteren auf einer Tafel im Augustinermuseum in Freiburg i. Br. (Inv.-Nr. 1514) zu sehen. Thisbe ist die schwesterlich Verwandte der hl. Barbara, sie trägt aber bereits die modische Kleidung des frühen 16. Jahrhunderts, während die Figur der Phyllis das neue Interesse am Körper und für luxuriöse Kleidung bekundet; ihre nackten Schultern, die halbentblößte Brust und die zarte Fältelung des Kleides erinnern an die Figur der Themis. Eine von 1503 datierte Federzeichnung Hans Baldung Griens im Louvre mit der gleichen Darstellung von Aristoteles und Phyllis könnte dem Formschneider als Vorlage gedient haben [51].

Aus Burgkmairs Folgen der Tugenden und der Planeten hat «Meister GF» außer den oben besprochenen noch die der Caritas, des Zorns, des Merkur und der Prudentia übernommen. Ein Vergleich der sechs Figuren zeigt die Entwicklung des Meisters zur Körperlichkeit hin: Während die Halbfiguren der Liebe und des Zorns, die als älteste dieser Serie anzusehen sind, noch flach und ungelenk wirken, zeigt sich bei Themis und Mars bereits das Bestreben, Räumlichkeit zu schaffen. Dies gelang dem Künstler vollends in der Darstellung des Merkur und der Prudentia, die in überzeugendem Kontrapost stehen. Ihre plastisch wirkenden Körper sind konsequent in Dreiviertelansicht wiedergegeben, die Arme greifen in den Raum über und sogar die Finger lösen sich voneinander.

Damit sind die dem «Meister GF» zugeschriebenen Model aufgezählt. Die älteste datierte Platte ist die Jakobustafel von 1512 auf Burg Kreuzenstein. Die auf Konsolen gestellten Figuren sind etwas früher anzusetzen. Die Martinstafel aus Kaysersberg ist 1513 datiert [52] und gehört zur Serie der Heiligendarstellungen mit Landschaft, die wohl alle in jenem Jahr geschnitzt worden sind

[51] Den erhobenen und abgewinkelten Arm könnte der Formschneider bei einer anderen Vorlage, beispielsweise bei Hans Brosamer, gefunden haben.

[52] EYDMANN, *Plaques*, S. 150 und 153, Nr. 45.

und zu der auch der Franziskusmodel gehört. Die in Paris gefundene Platte mit Simson und dem Löwen ist 1514 datiert und zeitlich mit den Modeln der hl. Andreas, Barbara und den beiden Johannes gleichzusetzen. Die Model mit Themis und Mars können anhand der 1516 datierten Tafel mit Thisbe und Aristoteles im Historischen Museum in Basel zwischen 1516 und 1517 angesetzt werden.

Diesen Ausführungen zufolge müssen wir die Jahreszahl auf der Basler Doppelplatte mit den Initialen «G» und «F» und der Darstellung mit Pyramus und Thisbe entweder als 1516 – statt wie bisher angenommen 1510 – lesen [53], oder annehmen, daß sich das Datum auf das Wappen mit der Banderole und den Initialen bezieht. Um 1510 nämlich stand der Meister noch ganz unter dem Einfluß der Gotik, und die Illustration der Ovid'schen Metamorphose wäre zu diesem Zeitpunkt für ihn kaum möglich gewesen.

Als nächstes stellt sich die Frage, ob alle in Verbindung mit einem der hier beschriebenen Ornamentmodel vorkommenden Figuren dem «Meister GF» zuzuschreiben sind. Die Model von Krispin und Krispinian beispielsweise sind wohl das Werk eines anderen Formschneiders, da ihnen die für den «Meister GF» charakteristischen schmalgliedrigen Hände und die lebendig aufgewühlten Falten fehlen. Auch scheint die Zuschreibung anderer Figuren an den Meister nicht immer gerechtfertigt. Dies zu klären würde jedoch den Rahmen dieser Abhandlung sprengen, wäre aber zur genaueren Bestimmung der Schaffenszeit dieses Meisters unumgänglich. Vorläufig kann gesagt werden, daß sich auf den aus dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammenden Tafeln keine Darstellungen finden, die die Hand des Meisters verraten. Bei der 1521 datierten Platte im Kolmarer Museum [54], die Karl V. mit den Wappen Kolmar und der Trinkgesellschaft «Zum Wachtkeller» zeigt, ist wahrscheinlich nur der Ornamentmodel seiner Hand zuzuschreiben. Es scheint also, daß der Meister, nachdem er die Figuren der Planeten und der Tugenden geschnitzt hatte, sich nicht mehr als Modelschnitzer betätigte.

[53] Kippenberger, *Deutsche Meister*, S. 45. – Eydmann, *Plaques*, S. 151.

[54] Ohne Inv.-Nr. Vgl. Kassel, *Elsaß*, Fig. 44; Kippenberger, *Deutsche Meister*, Nr. 44; Eydmann, *Plaques*, Nr. 4.

Abschließend sei noch ein Hinweis Kippenbergers berücksichtigt, der eine Ofenplatte in Staufen betrifft. Diese Tafel mit der Darstellung einer Gebirgsjagd auf Hirsch und Steinbock kann als Gegenstück zur kaiserlichen Gemsjagd (Abb. 9) angesehen werden. Da der Ornamentmodel, der einen Doppelbogen zeigt, eng verwandt ist mit jenen der Mars-und-Themis-Platte in Freiburg (Abb. 6) und eines weiteren Stücks in Staufen mit Merkur und Prudentia, ist Kippenberger zu Recht der Ansicht, daß die beiden Tafeln in Staufen, die Freiburger und somit auch die Gemsjagd in der gleichen Hütte gegossen worden sind wie die übrigen dem «Meister GF» zugeschriebenen Platten. Daß aber die beiden Jagdbilder ebenfalls der gleichen Hand zugeordnet werden können, stellt Kippenberger in Frage [55].

Das Ornament auf der Gemsjagdplatte scheint das Verbindungsstück zwischen den auf Diensten ruhenden bogenförmigen Ornamenten und den von Balustersäulen getragenen Doppelbögen darzustellen. Hier sind nämlich einerseits die für den «Meister GF» typischen Dienste (wenn auch nur ansatzweise), die geschuppten Leiber und das Perlkettenmotiv zu sehen, andererseits aber auch die gleiche Blattmaske, welche ebenfalls auf den Rundbogen der Mars-und-Themis-Platte erscheint.

Da sich das Ornament der Gemsjagdplatte in der Feinheit der Komposition und der dichten Füllung der Fläche von den oben besprochenen Ornamenten unterscheidet, sei es hier versuchsweise einer anderen Hand als dem «Meister GF» zugeschrieben, etwa einem Mitarbeiter seiner Werkstatt, der sich vorerst an den Meister anlehnt, dann aber eigenständig die Bogenornamente auf Balustersäulen stellt. Dem Formschneider des Gemsjagdmodels ist wohl außer der Steinbock- und Hirschjagdtafel auch der Model des unteren Teils der Dreikönigsplatte (Abb. 8) zuzuschreiben, da die Figur des Kaisers, besonders was die Kleidung betrifft, mit Kaspar verwandt ist, vor allem aber auch, weil die Landschaft mit dem Laubbaum in der gleichen Formensprache vorgetragen ist. Diese Model können dem «Meister GF» jedoch nicht zugeordnet werden, denn die Jagdbilder, in denen gleichzeitig mehrere Erzählebenen erscheinen, widersprechen seiner Vorliebe für Großfigurigkeit, und die Sicherheit, mit der der menschliche

[55] Kippenberger, *Ofenplatten*, S. 28.

Körper und die Bewegungen dargestellt sind, weisen auf einen Künstler höheren Ranges hin. Es ist denkbar, daß der Kaiser selbst einen Reisser und Formschneider mit diesen Modeln beauftragt hat.

«Meister GF» war ein Handwerker von überdurchschnittlichem Erfolg. Die nach seinen Modeln gegossenen Platten müssen, da sie zahlreich erhalten und relativ weit verbreitet sind, großen Anklang gefunden haben. Er zählt zu den ganz wenigen Formschneidern, die bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts in größerem Umfang Model für Plattenöfen geschnitzt haben. Abgüsse nach den ihm zugeschriebenen Modeln befinden sich in den öffentlichen Sammlungen in Karlsruhe, Straßburg, Kolmar, Kaysersberg, Freiburg i. Br., Staufen i. Br., Mülhausen, Basel, Bern, Freiburg i. Ü., Rheinfelden, Zürich, München, Burg Kreuzenstein (bei Wien) und Paris. Die Konzentration im oberrheinischen Raum deutet darauf hin, daß die Hütte, in der die Platten gegossen wurden, sich in der Nähe des Rheins befunden haben muß.

Der Stil ist oberrheinisch-elsässisch und zeigt insbesondere Anlehnungen an Martin Schongauer. Das schöpferische Talent des «Meisters GF» scheint begrenzt, denn seine Abhängigkeit von Vorlagen, die er der elsässischen und schwäbischen Kunst entnimmt, ist groß. Beeindruckend ist aber, wie der Künstler innerhalb weniger Jahre die Formensprache der Spätgotik überwunden und die der Renaissance angenommen hat. Dem gegenüber steht ein entschlossenes Festhalten an der Großfigurigkeit, am Bogenornament auf Diensten und später auch an der Gegenüberstellung zweier Figuren. Vielleicht ist gerade hierin der Grund für seinen Erfolg zu sehen, erfüllte er doch so die beiden Hauptansprüche, die man, neben den funktionellen, an den Plattenofen stellen konnte: Die dekorative Schönheit und die zur Meditation anregende Aussage der Darstellung.

Eymanns Annahme, daß der Wohnort der Auftraggeber auf den Standort der Werkstatt des Meisters hinweise, scheint nicht in jedem Fall gerechtfertigt; die Werkstatt befand sich aber mit Sicherheit in der näheren Umgebung der Hütte, in der die Model verwendet wurden. Somit lautet die nächste Frage, in welcher Hütte die Platten gegossen wurden.

Kippenberger hatte 1931 vermutet, daß die in Baden-Württemberg und nicht weit von der elsässischen Grenze gelegene Kanderner Hütte der Ursprungsort der Platten des «Meisters GF» sein könnte [56]. 1973 sprach derselbe Autor nur noch von einer vorderösterreichischen Gießereihütte [57]. 1962 kam Eydmann ebenfalls zum Schluß, daß die Platten des «Meisters GF» in der Kanderner Hütte gegossen worden waren. Er bezieht sich hierbei auf Dokumente, die belegen, daß in der Hütte zu Kandern Ofenplatten gegossen und seit 1509 ins Elsaß importiert worden sind [58].

Indem wir die Belege Eydmanns näher betrachten, wollen wir gleichzeitig der Frage nachgehen, ob das dort erwähnte Kander oder Cander mit dem heutigen Kandern identisch ist. Die Stadt Kandern liegt an der Kander, einem rechtsufrigen Zufluß des Rheins, rund 20 km nordöstlich von Basel. Dort wurde bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts Gußware hergestellt [59]. Obwohl Sebastian Münster in seiner «Cosmographie» die Kanderner Hütte nicht erwähnt, können wir anhand der von ihm 1538 gezeichneten Landkarte der Umgebung von Basel [60] und der Mehrer Chronik von Kandern [61] nachweisen, daß die Hütte, die im 16. Jahrhundert gußeiserne Ofenplatten herstellte, im heutigen Kandern gestanden hat. In der Chronik lesen wir, daß «die Hammerschmittin zu Cander» im Jahre 1512 an den Markgrafen Christoph von Baden überging, der sie am 26. Juli 1512 in einem Lehensbrief an «Peter Mußlern und Peter Munchen dieser zyt römischer keyserlicher maiestät unsers allergnadigsten herrn zeugwarter zu Brysach und Ensisheim» verlieh. Die Hütte wird genau situiert: «unser Hammerschmittin zu Cander, in unser landschaft Susemburg gelegen, mitsamt dem ysenerz am Bellen,

[56] Ders., *Deutsche Meister*, S. 45.
[57] Ders., *Ofenplatten*, S. 28.
[58] Eydmann, *Plaques*, S. 146–148.
[59] «Kandern hat zu Anfang des 19. Jahrhunderts noch allerhand Eisenguß erzeugt und besitzt Beispiele davon in seinem Heimatmuseum» (Wilhelm, *Ofenplatten*, S. 214).
[60] Faksimileausgabe von 1985.
[61] *Mehrer Chronik von Kandern* 1871, S. 99–101. Original im Landesarchiv Karlsruhe, auszugsweise zitiert bei Eisele, *Kandern*, S. 293f.

an der art und enden Holtzen, Tannenkilch, Wolpach und Cander». Holtzen und Tannenkilch, heute Holzen und Tannenkirch, sind auf Münsters Landkarte eingetragen.

Daß die Hütte in Kandern, von Münster mit Kandel bezeichnet, Öfen goß, geht aus verschiedenen Schriftstücken hervor. So behielt sich beispielsweise der Markgraf 1512 vor, daß die von ihm in Auftrag gegebenen Güsse – erwähnt werden unter anderem Öfen – vorweg zu erledigen seien [62], und ein Dokument von 1509 im Straßburger Archiv [63] belegt, daß der Eisenschmied der Kanderer Hütte, Wilhelm Bond von Roßkopp, den Zeugwarten Peter Mußler und Peter Munch nebst einer Geldsumme «100 Zentner gegossener Öfen und Blatten zuo Öfen schuldet». Mit den erstgenannten sind Zylinderöfen gemeint, die sogenannten «Brummeröfen», die aus drei oder vier aufeinandergesetzten Ringen bestanden [64]. Weiter schuldeten 1527/28 die Dominikaner aus Straßburg dem Reinholdt Mußler, der sich seit 1520 Lehensherr der Kanderner Hütte nannte [65], die Summe von 80 Gulden für Öfen [66], und aus dem Zunftbuch der Mülhausener Winzer erfahren wir, daß diese «1532 dem Meister Hans Lelen von Kandel den Ysen Ofen verdingt haben» [67].

Aus der Mehrer Chronik von Kandern geht weiter hervor, daß Peter Münch, Lehensherr der Kanderner Hütte, gleichzeitig Zeugwarter der im Elsaß gelegenen Stadt Ensisheim war. Hierauf gestützt, darf vermutet werden, daß er einen elsässischen Meister, nämlich «GF», als Formschneider für Kandern anstellte und dieser nach Münchs Tod, im Jahre 1520 oder früher, die Hütte verließ.

[62] Ebd. S. 99.

[63] Stadtarchiv Straßburg, Chambre des contracts 1450–1794, Bd. 9, fol. 3. – Abb. bei EYDMANN, *Plaques*, S. 140.

[64] «Beim Brummer- oder Kanonenofen waren die einzelnen ringförmigen Teile aus zwei Teilen zusammengesetzt. Sie waren einfach zu gießen und entstanden möglicherweise lange vor den Plattenöfen» (EISELE, *Kandern*, S. 295).

[65] 1520 verlieh Markgraf Ernst von Baden die Hütte an Reinholdt Mußler von Straßburg und die Erben des verstorbenen Peter Münch (*Mehrer Chronik von Kandern*, zit. bei JOHANNSEN, *Geschützwesen*, S. 6).

[66] 1527/28 «usgab in Schulden und uß bevelle der Pfleger und des convents (der Dominikaner): item im schuldig ist für offenn» (Stadtarchiv Straßburg, Hôpital Nr. 195, laut EYDMANN, *Plaques*, S. 148).

[67] Stadtarchiv Mülhausen, Rebleuth Zunftbuch 1400, S. 88 (laut EYDMANN, *Plaques*, S. 180).

Bereits 1932 vermutete Julius Wilhelm, daß «Basel, welches den Handel mit Erzeugnissen des nahen Markgräflerlandes in seine Hände gebracht hatte, sich sehr oft auch finanziell an den Unternehmungen des Markgräflers beteiligte» und unter anderem Handel mit den Öfen aus Kandern betrieb [68]. Hierbei stützte er sich auf einen Eintrag in Werlichs «Chronik von Augsburg», daß Augsburg im Jahre 1510 einen 40 Zentner schweren eisernen Ofen für die Gerichtsstube aus Basel bezogen habe [69]. Eisele, der sich mit der Geschichte Kanderns befaßt hat, schreibt, daß die Beziehungen zwischen Basel und Kandern sich urkundlich seit 1083 nachweisen lassen und immer wieder Basler im Besitz des Hüttenwerkes gewesen waren [70]. Folgende Einträge im Ratsmanual und in den Seckelmeisterrechnungen von Bern aus dem Jahre 1505/06 scheinen Wilhelms und Eiseles Annahme zu bestätigen: «Min hern haben dem nüwen meister verdinget, den isnin offenn in die großen ratstuben, für isen und macherlohn ein zentner umb 2 1/2 gulden, gan Basel gewert, zemachen. Aber von Basel sollen min hern den ofen harvertigen in irem kosten und er solich in sinem kosten uffsetzen und aber min hern um die stukken dargeben. Auch soll er den offen uff fünff bären setzen und dan zu oben das rich miner hern landtschafften gießen sambt etlichen bilden, wie dannen wird geredt werden und die beyell schrifft innhalltt» [71]. Wie dieselben Rechnungen von 1506 mitteilen, wurden die Wappenmodel des Ofens von Meister Albrecht geschnitten: «denne meister Albrecht, dem bildhower, umb die schild miner herren landtschafften und andere wappen zu dem ofenn zu schnidenn X lb» [72]. Dieser aus Nürnberg gebürtige Bildhauer war in Bern tätig, doch ist von seinem Werk lediglich der Taufstein im Berner Münster erhalten. Der hier besprochene Ofen wurde bereits 1584 ersetzt [73]. Aus den Berner Akten wissen wir also, daß der Rat die Anfertigung des Ofens in Basel in

[68] Wilhelm, *Ofenplatten*, S. 214.

[69] Werlich, *Chronik von Augsburg*, Frankfurt a. M. 1595, S. 271 (laut Wilhelm, *Ofenplatten*, S. 214).

[70] Eisele, *Kandern*, S. 295.

[71] Staatsarchiv Bern, Ratsmanual 21.1.1506 (Verding) (vgl. Der Münsterausbau in Bern 26 (1913), S. 12f.).

[72] Staatsarchiv Bern, Seckelmeisterrechnung 1506/I (ebd. S. 13).

[73] «Gestalt und Qualität des neuen Ofens kennen wir so wenig als...» (Hofer, *KDM Bern* III, S. 169).

Auftrag gegeben, indessen einen Bildhauer aus Bern mit der Herstellung der Model beauftragt hat.

Aus weiteren Eintragungen ist zu entnehmen, daß der Ofen, nachdem er in Bern aufgerichtet worden war, gereinigt und anschließend polychrom gefaßt wurde [74]. Besonders hervorzuheben ist, daß Peter Münch, wohnhaft in Basel, mit dem Guß des Ofens beauftragt wurde. Vermutlich ist Peter Münch identisch mit Peter Munchen, dem Zeugwart von Ensisheim (und künftigen Pächter der Kanderner Hütte), der als Wart der kaiserlichen Artillerie in Ensisheim weitläufige Beziehungen hatte und daher die Lieferung der Kanderner Güsse in die Schweiz vermitteln konnte. Ensisheim war zu dieser Zeit Verwaltungszentrum Habsburgs in Vorderösterreich [75]. Die Kanderner Hütte gehörte damals dem Markgrafen Christoph von Baden, der in enger Beziehung zum Kaiser stand. Es wäre daher auch durchaus möglich, daß der Guß der kaiserlichen Jagdplatten in dieser Hütte erfolgte und Peter Münch einen oberrheinischen Formschneider mit der Umsetzung der Entwürfe des Hofmalers Jörg Kölderer beauftragte.

Hierzu paßt auch Eggs Vermutung, daß der Ofengießer Hans Rapp, der 1517 vom Kaiser den Auftrag erhielt, zwei Öfen zu gießen, mit dem Hersteller der Jagdplatten identisch sein könnte [76]. Egg weist darauf hin, daß Hans Rapp in den für die maximilianische Zeit sehr umfangreichen urkundlichen Belegen nur einmal vorkommt und das Innsbrucker Stadtarchiv ihn nicht kennt; er nimmt deshalb an, daß Rapp kein Tiroler ist. Rapp ist hingegen ein Familienname, der im oberrheinischen Raum bis heute zu finden ist. Bereits 1493 bat Maximilian den Markgrafen, dem er eines der in Luxemburg durch seine Eheschließung mit Maria von Burgund erworbenen Güter überlassen hatte, ihm «den mittleren brueder der eysengießer, so zu Lutzemburg heuslich sitzen», nach Innsbruck zu schicken, wo er eine Menge Eisenzeug zu verarbeiten habe [77].

[74] Staatsarchiv Bern, Seckelmeisterrechnung 1505/I (vgl. Der Münsterausbau in Bern 26 (1913), S. 12f.).

[75] G. Benecke, *Maximilian I.*, S. 19.

[76] Egg, *Salzburg*, S. 111.

[77] *Jahrbuch der Kunstsammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien* II, Regest Nr. 514.

Wenn wir auch Belege haben für die Bedeutung der Kanderner Hütte als Herstellerin gußeiserner Öfen, die selbst im Ausland gehandelt wurden, und wissen, daß die Gießerei in indirekter Beziehung zum Kaiser stand, so fehlt uns trotzdem der Zeuge, daß die dem «Meister GF» zugeschriebenen Platten aus dieser Hütte stammen. Den einzigen Hinweis hierfür stellen die Tafeln selber dar, auf denen das Reichswappen und der österreichische Bindenschild zu finden sind. Zu ihnen zählt auch die in Freiburg vorhandene Franziskusplatte.

3. Die Nikolausplatte

Die Nikolausplatte (Abb. 10) gehört in der Herdplattenkunst zu den wenigen Stücken, über die wir aus Akten Näheres wissen. In den Freiburger Stadtrechnungen von 1540 ist folgender Eintrag zu finden: «Denne meyster hanns löler ysenschmid an der Candell, vmb den ysnen ofen, der in die groß Rattstuben kommen vnnd gemacht worden ist vnnd 52 zentner, minus 9 lb gewägen hatt, yeden zentner vmb 2 Kronen hargewertt, 1 lb. Mer vmb ein blatten uff den ofen zu der kleynen rattstuben gehörend, 4 Kronen, vnnd 8 lb vmb ettlich modell vnnd byllder meyster hanns bylldhower, so er zalen solle, tutt alles 108 Kronen. Die tund in einem 487 lb 5 s»[78] (Abb. 16).

Das heißt, daß im Freiburger Rathaus zwei Eisenöfen standen, einer in der kleinen und einer in der großen Stube, und daß mit der Herstellung der Model für den zweiten Hans der Bildhauer beauftragt worden ist, der mit Hans Gieng identisch ist. Die Eintragung wirft zwei Fragen auf: Was bedeutet «Ysenschmid an der Candell», und wer ist Hans Löler? Wurde die Platte in Freiburg gegossen oder nach dem Berner Vorbild in Basel beziehungsweise Kandern hergestellt?

Über Löler gibt uns das «Rebleuth-Zunftbuch» von Mülhausen Auskunft: «Am Zinstag noch sanct Jakobstag am 34. Jor (1534) haben wir Meister Hans Lelen von Kandel den ysen offen verdingt, der thut im gewicht xxiij Zentner gewicht... Am Zinstag vor

[78] Staatsarchiv Freiburg, Seckelmeisterrechnung Nr. 278, S. 28.

Simon und Jude im 34. Jor hat Peter Kunz...von Rinwiler den ysen offen brocht...wie er vom Meister Hans Lele ist harkommen»[79]. Zum Geschlechtsnamen «Lele» oder «Lelen» schreibt Eydmann[80], daß die Familie «Löler» oder «Löhler» am Anfang des 17. Jahrhunderts in Kandern bekannt gewesen ist und sich ihr Name nach der phonetischen Rechtschreibung des 16. Jahrhunderts «Lele» oder «Lelen» geschrieben hat.

Hieraus dürfen wir schließen, daß «Hans Löler» und «Hans Lele» dieselbe Person sind, die als Eisengießer in der Hütte von Kandel oder Candell, dem heutigen Kandern, tätig gewesen ist, und daß danach die Nikolausplatte in Kandern von Löler nach einem Model von Hans Gieng gegossen worden ist. Der fertige Freiburger Ofen wog 2595,5 kg, mehr als das Doppelte des Mülhausner Ofens. Er war auch schwerer als der Augsburger Ofen von 2000 kg.

Von diesem Repräsentationsofen beachtlichen Ausmaßes scheint nur die Nikolausplatte erhalten geblieben zu sein. Die Gemsjagd weist zwar annähernd die gleichen Maße auf, doch wird diese Platte, deren Model nicht von Gieng geschnitzt wurde und die auch thematisch nicht zum hl. Nikolaus paßt, wohl eher zu einem anderen Ofen gehört haben. Da sie 1879 als Geschenk des Stadtrates ins Museum gelangte, ist an den Eisenofen der kleinen Ratsstube zu denken, der ebenfalls in den Stadtrechnungen vorkommt. Die Rahmenstege der beiden Stücke sind interessanterweise identisch, und das Ornament, von dem auf der Nikolaustafel zwar nur ein Rest erhalten ist, war möglicherweise das gleiche oder ging zumindest auf dasselbe Kompositionsschema zurück.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß im Jahre 1540 die Hammerschmiede von Kandern die am nächsten bei Freiburg gelegene Hütte war, die den anspruchsvollen Guß eines über 2500 kg schweren Kastenofens meisterte. Gleichzeitig wird durch das gleiche Rahmenstegprofil auf der Gemsjagd- und der Nikolausplatte, die aktenkundig in der Kanderner Hütte gegossen wurden, die These erhärtet, daß beide Jagdplatten, und damit auch die

[79] Stadtarchiv Mülhausen, Rebleuth Zunftbuch 1400, S. 88 (EYDMANN, *Plaques*, S. 180).
[80] EYDMANN, *Plaques*, S. 149.

Mars-und-Themis-Platte und alle übrigen Tafeln, die dem «Meister GF» zugeschrieben werden, aus der Kanderner Hütte stammen dürften. Diese scheint zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine der bedeutendsten Werkstätten für Plattenöfen gewesen zu sein, für die sie trotz erheblicher Gewichte in einem Umkreis von 200 km Absatz fand. Die Existenz gleichrangiger Gießereien in diesem Raum zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist zu bezweifeln; die Model nahezu aller Platten, die in den Inventaren der oberrheinischen Museen[81] sowie von Kassel beschrieben und ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts datiert werden, können ausschließlich dem «Meister GF» zugeschrieben werden.

Wahrscheinlich wurde nicht nur der Guß der Nikolausplatte, sondern auch die des Mauritius, des Krispin und Krispinian sowie der Krummenstoll in dieser Hütte in Auftrag gegeben.

4. *Die wirtschaftlichen Beziehungen Freiburgs zum Elsaß*

Es stellt sich die Frage, warum Freiburg im 16. Jahrhundert seine Ofenplatten aus einer oberrheinischen Hütte bezogen hat. Wenn sowohl Bern als auch Freiburg die Kosten nicht scheuten, von einheimischen Künstlern angefertigte Model nach Kandern zu senden und von dort zentnerschwere Tafeln zurückführen zu lassen, so bedeutet dies, daß die Kanderner Hütte zu jenem Zeitpunkt über keinen begabten Formschneider verfügte und einheimische Hütten den Guß von Ofenplatten nicht ausführen konnten.

Der Grund, warum im 16. Jahrhundert so viele oberrheinische Platten unter anderem nach Freiburg und Bern gelangten, ist wohl in den Handelsbeziehungen zu sehen, die damals zwischen dem Oberelsaß und der Schweiz besonders eng gewesen sind[82]. Die Schweiz war auf Getreidezufuhr angewiesen, und da das Elsaß eine Art Kornkammer war, lag es nahe, den größten Teil des Getreides im Elsaß einzukaufen. Daneben waren Weinimporte überaus zahlreich. Der Transport geschah in erster Linie auf

[81] Vgl. Inventare der Ofenplatten, in: Oberrheinische Kunst 5 (1932)ff., und WILHELM, *Ofenplatten*.

[82] AMMANN, *Wirtschaftsbeziehungen*, S. 36ff.

dem Wasserweg. Diesem Umstand verdankte besonders Straßburg beachtlichen Reichtum. Hiervon profitierten wiederum Städte wie Basel, Bern und insbesondere Freiburg, die ihre finanziellen Engpässe durch Anleihen bei Straßburger Bürgern überbrückten. Die engmaschigen Handelsbeziehungen zwischen Straßburg und Freiburg haben auch den kulturellen Austausch gefördert. So wissen wir beispielsweise, daß der Freiburger Peter Falk regelmäßige Kontakte zu den elsässischen Humanisten pflegte, in seiner Bibliothek zahlreiche Bücher aus Straßburger und Hagenauer Druckereien standen [83] und die beiden bedeutenden Bildhauer Hans Geiler und Hans Gieng aus dem südwestdeutschen Raum kamen. Es wird daher verständlich, daß auch der Brauch, mit gußeisernen Plattenöfen zu heizen, von dort übernommen wurde.

5. Die Ofenplatten der Schuhmacherzunft

Im Freiburger Museum befinden sich drei Ofenplatten, die der Schuhmacherzunft zugewiesen werden (Nrn. 5, 8 und 10). Die Nikolausplatte gehörte ursprünglich zum Ofen der großen Ratsstube. Für die beiden übrigen Tafeln stellt sich die Frage, ob die Zunft über einen gußeisernen Ofen verfügt hat. Die Akten berichten nur spärlich über die Einrichtung der Zunfthäuser. Immerhin wissen wir, daß die «Gesellschaft der Schmyden» im Jahre 1551 den «meister hans Lölär von Candell» für einen «ysenen offenn» entlöhnt hat (Abb. 15). Zuvor ließ die Zunft in ihrer Stube «uff pfyler zwo gut steine Blatten legenn, domit man den ysynenn offen daruff setzen könnt». Es handelt sich offensichtlich um einen Aufsatzofen, denn für den Lohn von vier Kronen hat «meister heinrich...das kachel werch uff vorgenanten ysenen offen gemacht». Der eiserne Ofenteil allein wog 31 Zentner. In der «summierung..., was vorgenanter ysin offenn mit siner gehörd kostett», werden keine speziell für den Plattenguß angefertigte Model erwähnt, woraus man schließen darf, daß diese im Vorrat der Hütte ausgewählt worden waren [84]. Bemerkenswert ist, daß

[83] *Kantonsgeschichte Freiburg* I, S. 304.
[84] Staatsarchiv Freiburg, Corporations 10. I, fol. 484–487.

auch dieser Ofen aus der Kanderner Hütte stammt. Der Ofen muß von beachtlicher Höhe gewesen sein, denn die Krispin-und-Krispinian-Platte ist 131 cm hoch. Dazu sind die Füße und der Sockel zu denken. Da diese Tafel beidseitig Schraubstellen aufweist, handelt es sich um die Stirnseite des Ofens und waren die Zunftheiligen an diesem prominenten Platz dargestellt. Dazu gehörte wahrscheinlich auch die Dreikönigsplatte Nr. 8, die nicht nur (nahezu) die gleiche Höhe aufweist (131 und 131,5 cm), sondern auch den Mittelstreifen samt Rillen und Löwenkopf wiederholt (Die Initialen auf dieser Platte könnten demnach mit der Zunft in Zusammenhang stehen). Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß die Zunft über zwei Öfen verfügt hat. Beachtenswert ist, daß die Stube der Schuhmacher vermutlich früher mit einem gußeisernen Ofen ausgestattet war als die Ratsstuben. Die Erklärung hierfür mag in den regen Wirtschaftsbeziehungen zu suchen sein, die die Gerber mit dem Elsaß unterhalten haben[85].

Zum besseren Verständnis der Ikonographie und der Rolle des Ofens sei das Zunftwesen der damaligen Zeit hier kurz erklärt: Die Zunft vereinte alle Handwerker des gleichen Berufes und übte großen Einfluß auf das Leben der einzelnen Mitglieder aus. Die Obrigkeit war am guten Funktionieren der Zünfte interessiert, denn diese waren in gewissem Sinne Hüter der Moral und der konfessionellen Einheit. Wohl aus diesem Grund kam die Stadt den Zünften durch Subventionen zu Hilfe, wenn es um den Unterhalt ihrer Häuser ging. Das Zunfthaus galt dem einzelnen Handwerker als zweites Zuhause, und hier entwickelte sich in Versammlungen das Zusammengehörigkeitsgefühl der Mitglieder. Einige Zunfthäuser waren zugleich Arbeitsstätte, so beispielsweise das Haus der Schuhmacher[86]. Es war deshalb das Ziel jeder Zunft, ihr Haus repräsentativ und behaglich einzurichten, wozu sich ein schöner Ofen vorzüglich eignete. Weiter sorgte die Zunft für die gebührende Verehrung des Schutzpatrons; jedes Handwerk besaß einen Heiligen, der als Vorbild diente und als Schutzpatron angerufen wurde[87]. Der Ofen der Schuhmacher-

[85] AMMANN, *Wirtschaftsbeziehungen*, S. 126.
[86] Staatsarchiv Freiburg, Ratsmanual 16. 4. 1541.
[87] Willy ANDREAS, *Deutschland vor der Reformation*, 4. Aufl. 1943, S. 160–164 (zitiert bei GUTZWILLER, *Zünfte*, S. 108).

zunft trug zur Behaglichkeit der Stube bei und ehrte zugleich die beiden Schutzpatrone.

Auf der Krispin-und-Krispinianplatte ist deutlich erkennbar, daß die Model der beiden Heiligen nicht genau in die vorgesehenen Felder passen; zweifellos hatten die Schuhmacher spezielle Model anfertigen lassen. Der Ornamentmodel hingegen war Eigentum der Hütte und kann «Meister GF» zugeordnet werden. Die figürlichen Model aber sind einer anderen Hand zuzuschreiben. Es ist denkbar, daß die beiden Model von einem in Freiburg tätigen Künstler geschnitzt wurden. Die Porträtfigur des Komturs Peter von Englisberg (gestorben 1545) auf dessen Grabstein in der ehemaligen Komtureikirche zeigt in den Gesichtszügen, der Haartracht und einer ähnlichen Gestaltung der Ärmelfalten und Hände eine große Ähnlichkeit mit den beiden Schutzpatronen, besonders aber mit dem hl. Krispin. Der Meister wäre im Umfeld von Hans Gieng zu suchen.

Die Anbetung der Drei Könige auf der zweiten Tafel steht zwar nicht in direktem Zusammenhang mit der Zunft der Schuhmacher, könnte jedoch zum gleichen Ofen gehört haben und ist mit den Zünften der Stadt Freiburg allgemein in Verbindung zu bringen. Hier wurde nämlich das Dreikönigsfest auf besondere Art mit einer aufwendigen Feier begangen [88], die hauptsächlich von den Zünften getragen wurde [89].

Besondere Beachtung auf diesen Platten wie auch der Krummenstollplatte (Nr. 11) verdienen noch die vorspringenden Tierköpfe; auf keiner bekannten Tafel findet sich ein Relief von vergleichbarer Stärke, ausgenommen jenen, die nach dem «KEIN-FREID-ON-GELT»–Ornament gegossen sind.

[88] Peter WAGNER, *Das Dreikönigsspiel zu Freiburg*, in: Freiburger Geschichtsblätter 10 (1903), 77–101. – Norbert KING, *Der deutsche Schulmeister J. F. Lutenschlager als Theaterautor und sein Anteil am Freiburger Dreikönigsspiel*, in: ebd. 65 (1987/88), S. 121ff.

[89] GUTZWILLER, *Zünfte*, S. 116.

6. *Zur Frage der Herstellung gußeiserner Platten in Freiburg*

Wir haben festgestellt, daß von den zwölf hier behandelten Platten alle bis auf eine mit Sicherheit aus einer nichtfreiburgischen Hütte stammen. Beim zwölften Stück mit dem Allianzwappen Fégely-Diesbach bleibt die Frage offen. Da es sich einerseits um Wappen freiburgischer Geschlechter handelt, anderseits Einzelmodel, wie sie in der Frühzeit des Herdplattengusses üblich waren, eingesetzt wurden, ist es naheliegend, eine freiburgische Gießerei als Herstellerin in Betracht zu ziehen. Bevor diese Vermutung überprüft werden kann, muß die Frage gestellt werden, ob der Eisenguß in Freiburg überhaupt möglich war. Hierbei erweisen sich weder die schriftlichen Quellen noch die vorliegenden Forschungsergebnisse als zuverlässige Hilfe. Nicolas Morard, der sich als erster ausführlicher mit der Eisenindustrie in Freiburg befaßte [90], beschränkte sich hauptsächlich darauf, bisher unveröffentlichte Akten zum freiburgischen Hüttenwesen des ausgehenden Mittelalters zusammenzutragen, um eine gesicherte Grundlage für die weitere Forschung zu liefern. Einige seiner Ergebnisse seien hier festgehalten:

Für das ausgehende Mittelalter sind zahlreiche Schmieden nachgewiesen, die eiserne Schmiedware für den Alltagsgebrauch hergestellt haben. Darüber hinaus ist eine bedeutende Produktion von Sensen zu verzeichnen, die im Fernhandel abgesetzt wurden. Das hierfür benötigte Material wurde zu einem großen Teil aus dem Fricktal und aus Sargans, aber auch aus entfernteren Gebieten (Lombardei, Franche-Comté, Schwaben und Steiermark) bezogen. Einige Hütten verfügten zur Verarbeitung des Eisens über Hämmer, die mit Wasserkraft betrieben wurden [91]. Am interessantesten ist die Erwähnung der «maison du foz (soufflet), derrière le pont aux moulins» [92], welche das Vorhandensein hydraulischer Blasbälge bestätigt, Voraussetzung für höhere Ofentemperaturen.

Es gab in Freiburg mehrere Gießereien [93], von denen hier die auf der Unteren Matte von Bedeutung ist. Sie gehörte der Stadt,

[90] MORARD, *Métallurgie*.
[91] Ebd. S. 65. «Martinets» sind im Galterntal seit 1477 aktenkundig.
[92] MORARD, *Métallurgie*, erwähnt die Quelle nicht.
[93] EFFMANN, *Glocken*, S. 159.

wurde in Pacht vergeben und stand «am Fuße der steilaufsteigenden Felswand, auf der sich das Bürglentor und die Lorettokapelle» erhob[94]. Die Gießerei wurde im späten 19. Jahrhundert, «da sich keine Nachfolger für die Glockengießer fanden, in ein Wohngebäude umgewandelt»[95]. Hier wurden vornehmlich Glocken gegossen. Dabei handelte es sich nicht um Eisenguß, denn in Freiburg sind nur Bronzeglocken erhalten und Eisenglocken werden nirgends erwähnt[96]. Der Grund hierfür ist darin zu sehen, daß der Schmelzpunkt der Bronze, einer Legierung aus Kupfer und Zinn, tiefer liegt als der des Eisens, so daß der Bronzeguß auch in einfachen Öfen erfolgen kann. Zudem nimmt der Bronzeguß die Feinheiten des Reliefs besser auf.

Somit steht die Antwort auf die Frage, ob in Freiburg Eisen gegossen wurde, noch aus. Unsere Ergebnisse erlauben lediglich die Aussage, daß der Rat von Freiburg im Jahre 1540 die badische Hütte von Kandern mit der Herstellung eines gußeisernen Ofens beauftragte, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt über eine eigene Gießerei verfügte[97]. Dies beweist jedoch nur, daß man damals nicht in der Lage war, große Ofenplatten zu gießen, nicht aber, daß der Guß einer Kaminplatte grundsätzlich unmöglich gewesen wäre. Ein vergleichbares Beispiel liegt aus dem Jura vor, wo der Fürstbischof von Basel, der gleichzeitig Landesherr über das an Eisenvorkommen reiche Pruntruter Gebiet war, sich 1607 an das Bergwerk von Masmünster (Masevaux) wandte, um dort «etliche eiserne Öfen gießen und verfertigen zu lassen»[98], dies obwohl es zu diesem Zeitpunkt Eisenhütten im Jura gab.

Ein im Rittersaal des Greyerzer Schlosses erhaltener Kaminschutz, der die Jahreszahl 1550 trägt und aus drei prunkvollen, im Hochrenaissance-Stil geschmiedeten Tafeln besteht, ist eine weitere Bestätigung, daß die Eisengußtechnik, falls sie hier überhaupt beherrscht wurde, nicht so weit entwickelt war, um große Platten herzustellen. In Greyerz wich man interessanterweise auf

[94] Ebd. S. 160.
[95] Ebd. S. 163 (Untere Matte Nr. 18).
[96] Ebd. S. 163.
[97] Ebd. S. 160.
[98] SCHIB, *Quellen*, S. 431, zitiert aus den Akten zur Eisengewinnung im Pruntruter Archiv. – Zu Masevaux vgl. EYDMANN, *Plaques*, S. 174.

Schmiedearbeit aus. Ob das Werk aus der bereits 1430 nachgewiesenen Greyerzer Schmiede[99] stammt, muß allerdings offenbleiben.

Übersichtstafel

+ = Kaminplatte * = Ofenplatte

Kat.-Nr.	Datum	Thema der Darstellung nach Herkunft: Oberrhein	Freiburg?/Jura?
* 1	ca. 1513	Hl. Franz von Assisi	
* 2	ca. 1514	Hl. Andreas und Barbara	
* 3	ca. 1513	Hl. Joh. Ev. und Joh. Bapt.	
* 4	ca. 1514	Simson	
* 5	1. V. 16. Jh.	Hl. Krispin und Krispinian	
* 6	ca. 1516/17	Mars und Themis	
* 7	um 1517	Hl. Mauritius	
* 8	nach 1521	Hl. Drei Könige	
* 9	1. V. 16. Jh.	Gemsjagd	
*10	dat. 1540	Hl. Nikolaus v. Myra	
*11	dat. 1560/68	Wappen Krummenstoll	
+12	dat. 1595/97		Fégely-Diesbach (Allianzwappen)

IV. Zusammenfassung

Die gußeisernen Heizplatten des 16. Jahrhunderts, die in Freiburg überliefert sind, zeigen vorwiegend biblische Darstellungen und sind mit einer Ausnahme am Oberrhein entstanden. Es handelt sich um eine für die Künste in Freiburg typische Erscheinung. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts herrschte in der Saanestadt der künstlerische Einfluß des Oberrheins und Schwabens vor.

Von den elf Ofenplatten können fünf Tafeln und fünf bisher unbekannte Model dem oberrheinischen «Meister GF» zugeschrieben werden; fünf weitere Platten lassen sich der Hütte zuordnen, für die derselbe Meister tätig war. Als bedeutendstes Werk ist die Nikolausplatte (Nr. 10) anzusehen. Sie ist nicht nur von hervorragender Qualität, es liegen auch Akten zu ihrer Ent-

[99] MORARD, *Métallurgie*, S. 61.

stehungsgeschichte vor, die belegen, daß Hans Gieng aus Freiburg die Model geschnitzt und Hans Löler, der Eisenschmied der Kanderner Hütte, die Tafel gegossen hat. Mit ihr kann nicht nur die eher kurze Liste der gesicherten Werke Hans Giengs erweitert, sondern auch der schriftliche Beleg erbracht werden, daß wahrscheinlich alle dem «Meister GF» zugeschriebenen Tafeln aus der Kanderner Hütte stammen. Auch liefern die Freiburger Rechnungen zur Nikolausplatte den Beleg, daß Gieng als Formschneider zugleich künstlerischer Schöpfer der Model war, denn er wurde ausdrücklich für «Bilder und Model» entschädigt.

Einige Darstellungen stehen in direktem Zusammenhang mit der Stadt Freiburg oder einzelner ihrer Bürger. Nikolaus ist, zusammen mit Katharina und Barbara, Stadt- und Münsterpatron, dem hl. Mauritius ist seit dem 13. Jahrhundert die Augustinerkirche geweiht, die hl. Drei Könige wurden seit dem 15. Jahrhundert bis zum Ende des Ancien Régime in einem Geistlichen Spiel gefeiert und die hl. Krispin und Krispinian waren die Schutzheiligen der Schuhmacherzunft.

Man möchte annehmen, daß die Frage, in welchem Maß sich die Reformation auf die Darstellungen auf den Ofenplatten auswirkte, auch für Freiburg von Bedeutung ist, doch greifen hier die ohnehin seltenen Stücke aus der Zeit nach 1524 keine religiösen Themen auf. Eine Ausnahme bildet die Nikolausplatte, die eine für die katholische Kunst typische Einzeldarstellung eines Heiligen zeigt. In der reformierten Nachbarstadt Bern sind gleich drei Ofenplatten mit alttestamentlichen Szenen (Adam und Eva im Paradies, Daniel in der Löwengrube und die Offenbarung Isaaks) erhalten geblieben [100]. Es ist zwar nicht auszuschließen, daß in Freiburg mehrere Platten aus dieser Zeit verloren gegangen sind, doch scheint hier die Herdplattenkunst keine bedeutende Rolle in der Verteidigung des alten Glaubens gespielt zu haben. Gleichzeitig sei bemerkt, daß sich Freiburg in der Außenpolitik in Glaubensfragen eher zurückhaltend verhielt, während die Innenpolitik gegenüber dem neuen Glauben von Kompromisslosigkeit geprägt war [101].

[100] Bernisches Historisches Museum.
[101] *Kantonsgeschichte Freiburg* I, S. 361.

Der Import oberrheinischer Ofenplatten war offensichtlich eng mit den wirtschaftlichen Beziehungen Freiburgs zum Elsaß verknüpft; zeitlich fällt er hauptsächlich auf das erste Viertel des 16. Jahrhunderts.

Meistens sind nur die Stirnplatten der Öfen erhalten geblieben; dies verdanken wir wahrscheinlich dem Umstand, daß sie die Hauptdarstellung tragen und daher als schönste Teile angesehen und entspechend aufbewahrt worden sind. Zu jeder Stirnplatte sind also theoretisch zwei Seitenplatten hinzuzurechnen, und man ist erstaunt festzustellen, daß in Freiburg möglicherweise 13 Öfen gestanden haben, von denen drei, die beiden Rathausöfen und der Ofen der Schmiedezunft, in den Quellen erwähnt sind. Die Antwort auf die Frage nach dem Aufstellungsort der übrigen Plattenöfen kann nur eine mutmaßliche sein. In erster Linie kommen die Zunfthäuser in Frage, daneben wohl auch Klöster und Bauten der Oberschicht.

Als mit dem Aufstieg der Hafnerkunst die Plattenöfen durch Kachelöfen ersetzt wurden, schien das Einschmelzen der nutzlos gewordenen Platten häufig als die beste Lösung betrachtet worden zu sein. Immerhin belegen die Akten und die erhalten gebliebenen Platten, daß in Freiburg nicht nur die üblichen Sandstein- und die luxuriösen Kachelöfen als Heizmöglichkeit bekannt gewesen sind.

AMMANN, *Wirtschaftsbeziehungen* = AMMANN Hektor, *Elsässisch-schweizerische Wirtschaftsbeziehungen im Mittelalter*, in: Elsaß-Lothringisches Jahrbuch 7 (1928).

Ausstellungskatalog Maximilian I. 1459–1959, Wien 1959.

Ausstellungskatalog Maximilian I., Innsbruck 1969.

BATZER Ernst, *Katalog der Ofenplatten der Städtischen Sammlung in Offenbach*, in: Oberrheinische Kunst 7 (1936).

BRACHERT, *Eisenkunstguß* = BRACHERT Thomas, *Der schwäbische Eisenkunstguß*, Ofen und Ofenplatten, Wasseralfingen 1958.

BURKARD Arthur, *Hans Burgkmair der Ältere*, Meister der Graphik Bd. 15, Berlin 1932.

CARPENTIER, *Plaques* = CARPENTIER Henri, *Plaques de cheminées*, Paris 1912.

COLLIARD, *Description et inventaire* = COLLIARD Michel, *Description et inventaire des taques de cheminées du Musée d'art et d'histoire de Fribourg* (Seminararbeit), Freiburg 1961.

EFFMANN, *Glocken* = EFFMANN Wilhelm, *Die Glocken der Stadt Freiburg in der Schweiz*, in: Freiburger Geschichtsblätter 5 (1898), S. 1–208, mit Taf.

EGG, *Salzburg* = EGG Erich, *Gußeiserne Ofenplatten*, in: Salzburger Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift 1959, S. 109–123.

EISELE, *Kandern* = EISELE Albert, *Zum Alter des Ofengusses in Kandern*, in: Alemannisches Jahrbuch Lahr/Schwarzwald 1959 sowie Historisch-Antiquarische Gesellschaft Basel 1959.

EYDMANN, *Plaques* = EYDMANN Emil, *Etudes sur l'origine des plaques de foyer et de poêles en Alsace*, in: Etudes Haguenoviennes 4 (1962–64), S. 139–182.

FUNKEN Liliane und Fred, *Rüstungen und Kriegsgeräte der Ritter und Landsknechte, 15./16. Jahrhundert*, München 1980.

GEISBERG Max, *The German Single-leaf wood-cut*, 1500–1550. Revised and edited by Walter L. STRAUSS, Hacker Art. Books Inc. 1974.

GERSBACH E. M., *Katalog der eisernen Ofenplatten im Heimatmuseum Säckingen*, in: Oberrheinische Kunst 8 (1939).

GUTZWILLER, *Zünfte* = GUTZWILLER Hellmut, *Die Zünfte in Freiburg i. Ue., 1460–1650*, in: Freiburger Geschichtsblätter 41/42 (1949), S. 1–135.

GYSIN Fritz, *Katalog der eisernen Ofenplatten im Hist. Mus. Basel*, in: Oberrheinische Kunst 5 (1932).

HAMMER, *Kölderer* = HAMMER Heinrich, *Jörg Kölderer*, in: THIEME-BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler Bd. 21, Leipzig 1927, Sp. 132–134.

HBLS = *Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz*, 7 Bde., Neuenburg 1921–1934.

HIRSCH, Plaques = HIRSCH Antoine, *L'art des plaques de fourneau et de cheminée*, Collection Edouard Metz à Eich, Luxembourg 1929.

The illustrated Bartsch, Early German Masters (Artists); German Book Illustrations before 1500; Sixteenth century German artists. Edited by Walter I. STRAUSS, Bde. 8–20 und 84–87, New York 1980–85.

JOHANNSEN Otto, *Die Erfindung der Eisengußtechnik*, in: Stahl und Eisen 39 (1939), S. 1625ff.

JOHANNSEN Otto, *Geschichte des Eisens*, Düsseldorf 1. Aufl. 1925, 2. Aufl. 1953.

JOHANNSEN Otto, *Quellen zur Geschichte des Eisengusses im Mittelalter und in der neueren Zeit bis zum Jahre 1530*, in: Archiv für die Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik 3 (1910), S. 365ff.

JOHANNSEN, *Ofenplatten* = JOHANNSEN Otto, *Die technische Entwicklung der Herstellung gußeiserner Ofenplatten*, in: Stahl und Eisen 32 (1912), S. 337–342.

JUSTI, *Eisenhämmer* = JUSTI J. H. G. VON, *Von den Eisenhämmern und hohen Öfen*, Berlin/Stettin/Leipzig 1794.

Kantonsgeschichte Freiburg = *Geschichte des Kantons Freiburg*, 2 Bde., Freiburg 1981.

KASSEL, *Elsaß* = KASSEL (o. N.), *Ofenplatten und Plattenöfen im Elsaß*, in: Illustrierte Elsässer Rundschau 5 (1903), S. 21–24, 65–80, 105–120 und 145–159.

KDM = *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Basel 1927ff.

KIPPENBERGER Albrecht, *Der künstlerische Eisenguß*, Marburg 1952.

KIPPENBERGER, *Coburg* = KIPPENBERGER Albrecht, *Der große Ofen der Veste Coburg und die gußeisernen Öfen der Renaissance*, in: Der Cicerone 28 (1926), S. 307ff.

KIPPENBERGER, *Deutsche Meister* = KIPPENBERGER Albrecht, *Die deutschen Meister des Eisengusses im 16. Jahrhundert*, Marburg 1931.

KIPPENBERGER, *Festschrift* = *Studien zum künstlerischen Eisenguß, Festschrift* Albrecht KIPPENBERGER, hrsg. von G. SEIB, Marburg 1970 (mit 26 Beiträgen zur Geschichte des Eisengusses).

KIPPENBERGER, *Ofenplatten* = KIPPENBERGER Albrecht, *Die Kunst der Ofenplatten*, 2. Aufl. Düsseldorf 1973.

KIPPENBERGER, *RDK* = KIPPENBERGER Albrecht, Art. *'Eisenguß'* in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. VI, Stuttgart 1973, Sp. 1109ff.

MOLTHEIN, *Gußplatten* = MOLTHEIN Walcher VON, *Eiserne Gußplatten für Kamine und Stubenöfen der Spätgotik und der Renaissance*, in: Kunst und Handwerk 17 (1914), S. 77–101.

MORARD, *Métallurgie* = MORARD Nicolas, *La métallurgie du fer à Fribourg aux XIVe et XVe siècles: Production, importation, exportation*, in: Abbaye des maréchaux, Fribourg 1385–1985, Fribourg 1984, S. 61–78.

OERTEL Robert, *Katalog der eisernen Ofenplatten im Augustinermuseum in Freiburg i. Br.*, in: Oberrheinische Kunst 6 (1935).

REINERS Heribert, *Burgundisch-Alemannische Plastik*, Straßburg 1943.

SCHIB, *Quellen* = SCHIB Karl, *Quellen zur Geschichte der schweizerischen Eisengewinnung, Forschungsberichte*, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 26 (1976).

SCHMITT Erich, *Pfälzische Ofenplatten*, München 1968.

SCHMITT Otto, *Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter*, Freiburg i. Br. 1924.

SCHNEIDER Arthur VON, *Katalog der eisernen Ofenplatten und Plattenöfen im Bad. Landesmuseum Karlsruhe*, in: Oberrheinische Kunst 10 (1942).

SENTI A., *Katalog der eisernen Ofenplatten im Frickthalischen Heimatmuseum in Rheinfelden,* in: Oberrheinische Kunst 8 (1939).

STRUB, *Geiler-Gieng* = STRUB Marcel, *Deux maîtres de la sculpture suisse du XVIe siècle: Hans Geiler et Hans Gieng*, Freiburg 1962.

STRUB, *KDM* = STRUB Marcel, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, 3 Bde., Basel 1956, 1962 und 1964.

THEISEN Sigrid, *Bildtypen und ihre Spielart in der Herdplattenkunst*, in: Stahl und Eisen 81 (1961), S. 401–404.

THEISEN, *Eifel* = THEISEN Sigrid, *Der Eifeler Eisenkunstguß im 15. und 16. Jahrhundert*, Köln 1973.

TIEMANN, *Eisenwaren* = TIEMANN W. A., *Verfertigung der Eisengußwaren*, in: Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode 4 (1803), S. 360–368.

VON DEN DRIESCH, *Handbuch* = VON DEN DRIESCH Karlheinz, *Handbuch der Ofen-, Kamin- und Takenplatten im Rheinland,* Köln 1990.

WARNCKE, *Groteske* = WARNCKE Carsten-Peter, *Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500–1650*, 2 Bde., Berlin 1979.

WICK, *Eisenhütten* = WICK Wilhelm, *Die landesherrlichen Eisenhütten und Hämmer im ehem. Kurhessen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1910.

WILHELM Julius, *Katalog der eisernen Ofenplatten im Heimatmuseum in Lörrach,* in: Oberrheinische Kunst 5 (1932).

WILHELM Julius, *Katalog der eisernen Ofenplatten im Heimatmuseum in Kandern,* in: Oberrheinische Kunst 5 (1932).

WILHELM, *Ofenplatten* = WILHELM Julius, *Eiserne Ofenplatten am Oberrhein*, in: Oberrheinische Kunst 5 (1932).

Photo-Nachweis:

Abb. 1, 3–12, 15–16: Inventar der Kunstdenkmäler, Freiburg (Photo P. Bosshard, Freiburg).
Abb. 2: Henri Kaeser, Freiburg.
Abb. 13: Inventar der Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen (Dr. Bernhard Anderes).