

Katalog

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Freiburger Geschichtsblätter**

Band (Jahr): **69 (1992)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Auch über die gußeisernen Platten in Freiburg liegt ein erstes Inventar vor¹⁸. Kippenberger vermutet in seinem 1973 veröffentlichten Werk, daß einige Freiburger Tafeln dem oberrheinischen «Meister GF» zuzuschreiben sind¹⁹.

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 Ornamentmodell gegossen sind.

88 x 60 cm (?)

1 Figuren-, 1 Ornamentmodell

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 Ornamentmodell gegossene Ofenplatten befinden sich in folgenden Sammlungen²⁰ :

- 1) Basel, Hist. Mus.: Inv.-Nr. 1965.34. Aristoteles und Phyllis, datiert 1516
- 2) Freiburg i. Br., Augustinermus.: Inv.-Nr. 1514. Figurenmodell 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 Figurenmodell 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 Ornamentmodell

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 Perlkettensmuster 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 Beinsetzung antwortet der Körper lediglich mit einer Gegenbewegung des Kopfes, der Oberkörper aber bleibt dem Betrachter frontal zugewendet, wodurch er breit und un gelenk 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 Ornamentmodell 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 Rahmenmodell gegossen worden sind.

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

2 Figuren-, 1 Ornamentmodell

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/Ornamentmodell 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 Modellschnitzers; einerseits übernimmt er die Darstellung der Figur, wohl weil ihm der Aufbau des menschlichen Körpers Schwierigkeiten bereitet, andererseits 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 Evangelisten dürfte der Formschneider in der schwäbischen Kunst gefunden haben. Als Beispiel sei die Johannesfigur des Blaubeurer Altars (1493–94) angeführt²¹.

Die Gegenüberstellung der beiden Johannes kommt auf Ofenplatten selten vor. Zu den Platten, die nach dem gleichen Ornamentmodell 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 Figurenmodell 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 Modell 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 Abnutzung 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 Modells wohl mit jener des Apostels Andreas und der hl. Barbara gleichzusetzen.

Platte, die nach dem gleichen Figurenmodell 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 Ornamentmodell

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 Grottesken 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 Perlkettensmotiv.

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 hochgegurten Faltenrock. Krispinian ist bartlos, doch mit kinnlangem geradem Haupthaar dargestellt und trägt ein breit ausladendes Barett, ein hochgeschlossenes Wams und eine weitärmelige Schube. In der rechten Hand halten beide ihr Attribut, Schuhmacherwerkzeug, einen Dreifuß und ein Sattler-eisen.

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 ernstem 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 ungelenkten 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 befindet²². 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 $\frac{5}{6}$ zu $\frac{1}{6}$ 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 Einzelementen 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 querrrechteckige 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 sind²³. Diese stilistisch und thematisch fortschrittlichen Blätter gehörten ein halbes Jahrhundert lang in verschiedenen Kunstbereichen zu den beliebtesten Vorlagen²⁴. 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 hat²⁵, befinden sich die gleichen Figuren. Diese treten dort aber in Verbindung mit dem Ornamentmodell 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 Abnutzungerscheinungen, etwa der abgebrochene rechte Fuß des Mars, erkennen lassen, sondern auch die Feststellung, daß für die Figuren, die anfänglich mit dem zierlichen Ornamentmodell kombiniert worden waren (Pariser Tafel), später ein Ornamentmodell in reiferen Formen geschnitzt wurde, dessen Maße den Figuren angepaßt sind.

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

Platte, die nach dem gleichen Ornamentmodell gegossen wurde: Staufeu, 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 Ornamentmodell

1. Viertel 16. Jahrhundert

Relief unscharf

Vollfigur des hl. Mauritius

Unveröffentlicht

Abb. 7

Bei dieser Platte sind Ornament- und Figurenmodell nicht aufeinander abgestimmt. Der Former umging dieses Problem, indem er den Figurenmodell über den Ornamentmodell 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 schmaler 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 Paradedstellung 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, andererseits 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 zeigt²⁶.

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: Gamsjagd. 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 Gußeisensofens des 16. Jhs. in der Schweiz.

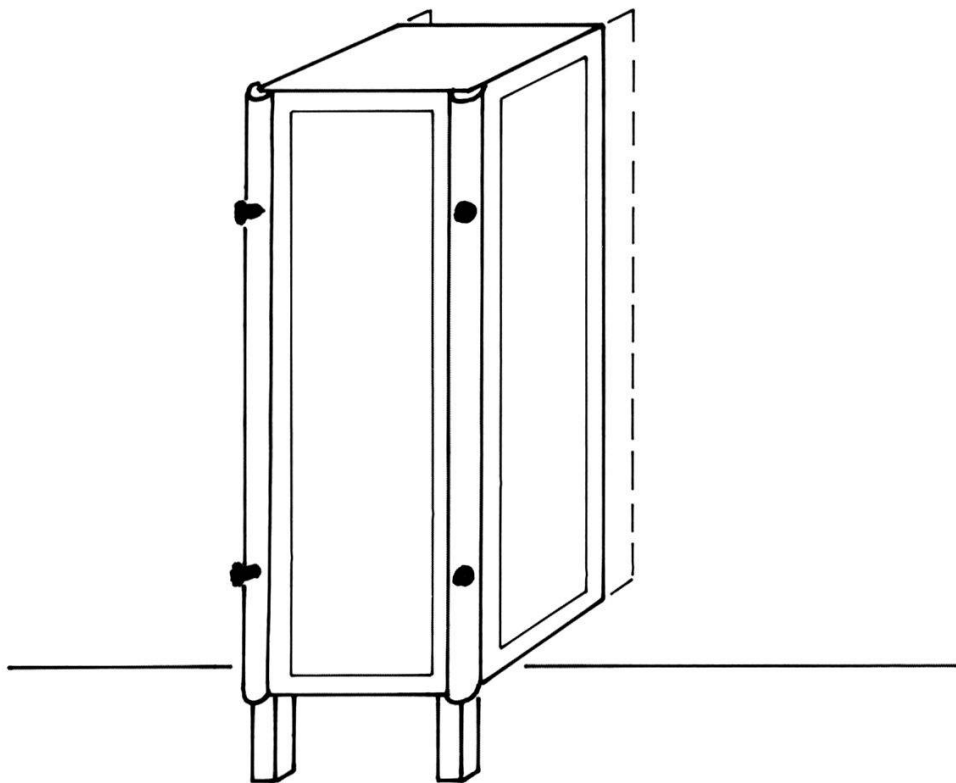
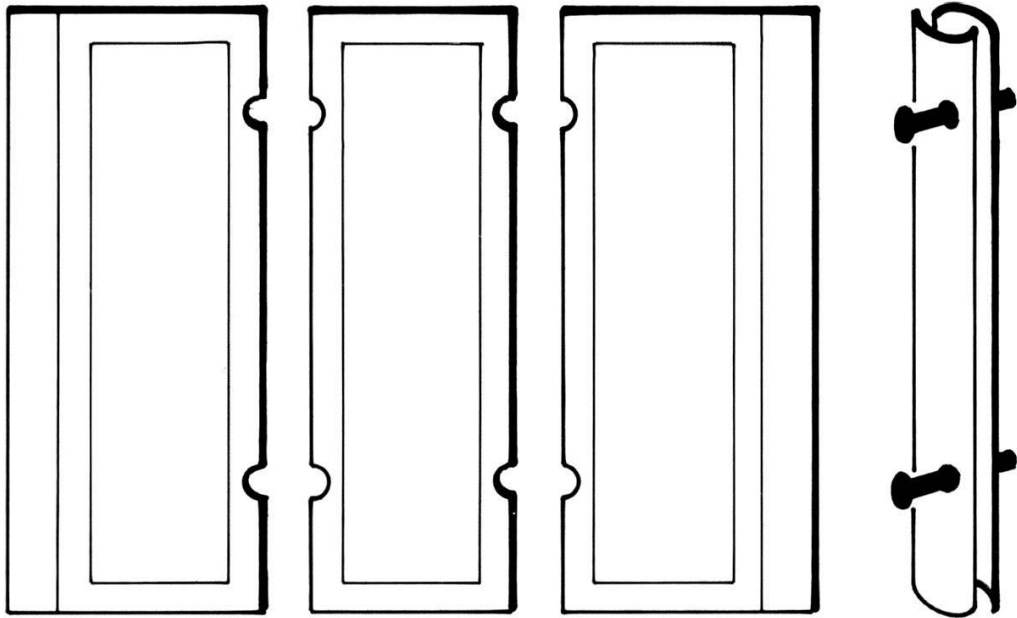



Abb. 14: Schematischer Aufbau eines Kastenofens (Zeichnung Yves Eigenmann).


Herrmeister Hans Löler
 von Kandell hat
 hat den ysernen offnen allhie zün
 hant gemacht, vnd Is: 1551:
 hat es offgesetzt worden vnd vng
 sölliger offnen vmbling: 31:
 zentner vnd Cost jeder zentner
 zwo Schilling, Aber obgenantz meister
 hat die gestaltgaffe der zentner ge
 hant, Des hat der offnen
 von obgenantz meister die gestalt
 gaffe vmbling: 60: Schilling
 vnd zentner hant
 von Kandell der obgenantz Hans
 Lölers dierer die vora geseit
 ting

Ist obgenantz zentner
 als dierer bezalt
 vnd

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

Die Meister Hans Löler Löler von Pfund
 an der Kandel, sechs Stück
 Ofen. Der zu die fünf Stück
 kommen wird gemacht werden
 M. wird li. reiner, unterm
 it th genügt sein, jeden reiner.
 und. j. reiner fargenere. j. W.
 Me. wird ein Stück. Ofen
 Ofen zu der Ofen zu reiferen
 gefertigt. in. reiner, wird
 ein Ofen und ein Ofen
 wird gefertigt. ein Ofen
 gefertigt, zu halten alle
 Zeit. ein Ofen. Die
 ein zu ein

in. reiner

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 vorragt.

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 Faltensoß. 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 Dreieckskomposition 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 entsprechende 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 Grotteske 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 Ornamentmodell gegossen wurde, trägt die Jahreszahl 1521. Sie erlaubt uns, die Tafel in Freiburg nach 1521 anzusetzen, weil zu jenem Zeitpunkt der Ornamentmodell noch intakt war. Der Figurenmodell des oberen Feldes indessen dürfte älter sein. Da der Ornamentmodell große Ähnlichkeit mit den oben besprochenen Tafeln aufweist, darf eine Herkunft aus der gleichen Hütte angenommen werden. Die Figurenmodell hingegen sind verschiedenen Händen zuzuschreiben.

Nach dem gleichen Ornamentmodell 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 Modell und 1 Ornamentmodell

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 Rahmenmodell 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 bleibt²⁸. 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., Gebeimes 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 finden²⁹. 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 sei³⁰.

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 soll³¹. Auf einer Kölderer zugeschriebenen Illustration des «Tiroler Jagdbuches» ist jedoch ebenfalls ein Jäger mit der «Puchsen» zu sehen³². 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 aufgekommene 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 'Puchsen', 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, Schuhmacherszunft

Stirnplatte eines Kastenofens

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

1 Figuren- und 1 Rahmenmodell

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 Figurenmodell 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 plisziertem 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 Grotteske 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 wird³³, und Bischofsstab und Mitra finden wir in nahezu identischer Form auf dem 1551 datierten Wappenstein des Abtes Gribolet von Altenryf, der Gieng zugeschrieben wird³⁴. Das Ornament auf der Tafel kann nicht als typisch für Gieng bezeichnet werden. Eine Blumenranke befindet sich auf dem von ihm geschnitzten Ratstisch von 1546³⁵, die jedoch in einer weitaus zierlicheren Formensprache vorgetragen ist. Schildhaltende Sirenen erscheinen am Schaft des Johannesbrunnens von 1547³⁶. Anregungen für dieses Ornament könnte Gieng bei Hans Holbein d. J. gefunden haben³⁷. 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 Gribollets 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 Grotteske 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 gelang³⁸. 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 Wappenschilder; oben das Wappen des Wilhelm von Glane, unten die Wappen des Zisterzienserordens und des Johann Gribolet. Dieser war zwischen 1535 und 1559 Abt von Altenryf³⁹.

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 Fégyly-von Diesbach, umgeben von Orden und Ornamenten.

Frédéric DE DIESBACH, *Documents héraldiques inédits sur la famille Fégyly*, 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 Fégyly 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 hat⁴⁰. 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 angesehen⁴¹. Jost ließ die Orden ebenfalls auf seinem Siegel von 1590 darstellen⁴².

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 Wappenmodells und das Fehlen eines Rahmens weisen darauf hin, daß weder der Formschneider noch die Gießerei Übung in der Herstellung von Modellen 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 Belleruche, womit die Platte in den Besitz dieser Familie gelangte⁴³.

⁴¹ Bericht bei Max DE DIESBACH, *Les pèlerins 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 pèlerins 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, *Pèlerins* (wie Anm. 41), S. 204).

⁴³ Freundliche Mitteilung von Benoît de Diesbach, Freiburg.