Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 29 (1927)

Heft: 1

Artikel: Die Wandmalereien im Franziskanerkloster in Freiburg (Schweiz)

Autor: Bossardt, Fritz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160749

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: 16.07.2025

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

Die Wandmalereien im Franziskanerkloster in Freiburg (Schweiz).

Von Dr. *Fritz Bossardt.*

I. Einleitung.

Beim Eintritt in das Franziskanerkloster zu Freiburg gelangt man durch das Westportal auf schmalen, steinernen Treppen zum flachgedeckten Korridor, der längs des Klosterhofes die Nordseite des Schiffes begleitet und, vorn rechts umbiegend, zur Sakristei wie zum Chore führt. Die Nordmauer dieses sogenannten Kreuzganges (Taf. VIII) ist geschmückt mit einer Folge von Freskomalereien, die ein bekanntes Sujet aus der alten deutschen Schule darstellen, den Totentanz. Der Zyklus umfaßt 18 große Gemälde, von denen jedes einzelne 1,68 m in der Höhe und 1,80 m in der Breite mißt. Eingerahmt werden sie von Arabesken, die in ockergelber Farbe von einem samtbraunen Grunde sich kräftig abheben. Wenige Überreste der vertikalen Bandstreifen, welche die einzelnen Bilder voneinander trennen, geben noch ein getreues Bild von der Zeichnung der Ornamentik. Unten an jeder Füllung zeigen sich Spuren von zwei vierzeiligen Strophen in deutscher Sprache, die zu Anfang des letzten Jahrhunderts noch gut zu lesen waren und eine Sittenlehre [1]) enthielten.

Die Malereien reichen bis auf eine Höhe von ca. 70 cm über dem Boden herab. Oben schließen sie nicht mit der Höhe der Mauer ab, sondern in einer Entfernung von 1 m unterhalb des Mauerendes. Sie werden erhellt durch eine lange Fensterreihe, die, durch Rahmenwerk in Felder geteilt, an der gegenüberliegenden Außenmauer, an die der Garten stößt, angebracht sind.

Ehemals muß die Wirkung dieser Malereien eine ganz bedeutende gewesen sein. Eine wenn auch immerhin schwache Vorstellung von der Lebhaftigkeit des Kolorits sowie der Sauberkeit der Zeichnung geben uns noch zwei Aquarellkopien in stark verkleinerter Wiedergabe, die im Historischen Museum zu Freiburg aufbewahrt werden.

Heute ist dieser Totentanzzyklus fast völlig zerstört. Die Ungunst der Witterung sowie die Feuchtigkeit haben dem Werke so sehr zugesetzt, daß man Mühe hat, die verschiedenen Szenen ihrem Inhalte nach zu erkennen, sofern dies überhaupt noch möglich ist. Über die Datierung und den Künstler dieser Schöpfung blieben uns keine Urkunden erhalten. Dagegen lassen verschiedene Anhaltspunkte die beiden Fragen auf indirektem Wege annähernd lösen.

---

[1]) Raedle Pere Nicolas: Le couvent des R.P.P. Cordeliers de Fribourg pag. 20, Fribourg 1882.

Auf dem Umschlage eines Rechnungsbüchleins des Klosters von 1608 steht die Notiz: «Johannis Brendlin, dessen contrafait an den Totentanz in den Kreutzgang.»

Johannis Brendlin war Guardian in den Jahren 1606 bis 1614 [1]). Gestützt auf die Rechnung von 1608 mit angeführter Notiz sind die Malereien wohl in dieses Jahr zu setzen [2]). Nach M. Lalive d'Epinay stammen sie von der Hand des damals bekannten Freiburger Malers Pierre Wuilleret aus Romont, eines der besten Schweizerkünstler seiner Zeit, der auch als Ratsherr von Freiburg volle 27 Jahre amtiert hat [3]).

Marienzyklus.

Unter diesen Fresken traten Anfang der neunziger Jahre an der östlichen Seite der Nordmauer Reste älterer Malereien zutage, die das Leben der Jungfrau und Gottesmutter Maria darstellen und Werke von hoher künstlerischer Qualität sind. Die frische spätgotische Zeichnung in schwarzen Konturen blieb ziemlich gut erhalten, das Kolorit dagegen ging zum größten Teile verloren. Die Patres Nicolas Raedle sowie Bernhard Fleury, zurzeit Bibliothekar im genannten Kloster, waren die glücklichen Entdecker dieses wertvollen Zyklus. Ohne allzu großen Schaden gelang es, den verborgenen Zyklus zum guten Teil von der späteren Übermalung des Totentanzes freizulegen. Heute jedoch ist der Zyklus einerseits durch das Abblättern der Kalkfarben, anderseits durch Putzschichten, die stellenweise angebracht werden mußten, um das Abfallen von Mauerteilen zu verhüten, stark bedroht. Infolge des bereitwilligen Entgegenkommens des Staatsrates von Freiburg wurden die Fresken im Sommer 1926 durch Kunstmaler Heinrich Broillet aus Freiburg von der ihnen stellenweise noch anhaftenden alten Farbkruste befreit, was dem Beschauer die Wiedererkennung der Bildkompositionen bedeutend erleichtert.

Der Zyklus umfaßt fünf Szenen. Ob ursprünglich mehr vorhanden waren, läßt sich nicht mehr feststellen, doch ist dies nicht anzunehmen, da nach dem Inhalte dieser als für sich abgeschlossen zu betrachten ist. Jede Szene wird von einer Bordüre umrahmt, deren Vertikalstreifen 23 cm, die Horizontalstreifen 33 cm in der Breite messen. Die Bildflächen sind in ihrer Länge ungleich; das Maß schwankt zwischen 2,20 und 3,30 m. In der Höhe messen sie ca. 2,68 m. Innerhalb der Bordüre werden sie eingefaßt von einem ca. 10 cm breiten Blendrahmen, der in einem grünlichen Tone gehalten ist. Der ganze Zyklus samt Umrahmung mißt in seiner Länge ca. 13,50 m. Die einzelnen Bilder stellen folgende Begebenheiten dar:

---

[1]) Vgl. Bernard Fleury: Catalogue des religieux du couvent des cordeliers de Fribourg A.S.H.F. VIII pag. 332: Jean Brendlin ou Brendli, ordonné prêtre à Porrentruy en 1599, gardien de Fribourg 1606—1614, nommé gardien d'Offenburg au chapitre de Würzburg le 15 décembre 1618.

[2]) Weitere Anhaltspunkte über die Datierung in Nouvelles Etrennes fribourgeoises, 1875, unter Notice sur la Danse des Morts au couvent des R.R.P.P. Cordeliers à Fribourg, pag. 150 ff.

[3]) Raedle bezeugt die Richtigkeit dieser Annahme von Lalive d'Epinay in Etrennes fribourg., pag. 153 unten.

Bild 1: Gespräch zwischen Heli und Samuel und die Geburt Mariä.
» 2: Vermählung von Maria und Joseph.
» 3: Verkündigung.
» 4: Christi Geburt.
» 5: Anbetung durch die drei Könige.

II. Beschreibung.

a. Heli und Samuel; Geburt der Maria.

Bild 1 (Taf. IX, a) stellt die Vorbereitung auf die Ankunft des Herrn dar. Es wird durch die Architektur in zwei Szenen geteilt, über deren Inhalt uns die Biblia sacra zum Teil im ersten Buche Samuels oder der Könige unterrichtet.

In der Szene links (Taf. IX, b) sitzen in einem Raume zwei Männer. Der zur Rechten, ein Greis, erhebt die rechte Hand warnend, während die linke auf dem Schoße ruht. Er trägt ein langes, auf dem Boden aufliegendes Gewand, das in der Mitte von einem Gürtel zusammengehalten wird. Seinen prächtigen Patriarchenkopf mit langem Bart und gelocktem Haar bedeckt eine kegelförmige Mitra. Ihm zur Linken sitzt ein jüngerer Mann mit einem auf die Knie aufgestützten Buch. Dem Patriarchen gegenüber steht aufmerksam zuhörend ein Knabe mit gekreuzten Armen. Im Hintergrunde steigt ein Mann eine Treppe hinauf. Auf der rechten Schulter trägt er eine lange Stange, an deren Enden zwei Wassereimer hängen. Der Greis stellt Heli dar, der Hohepriester und zugleich Richter war. Der Knabe ist Samuel, der dem Herrn vor Heli diente. Er ist der Sohn der Anna und ihres Gatten Elcana. In dem links neben dem Hohepriester sitzenden Manne möchte man Elcana erblicken.

Hier gibt der Meister unseres Zyklus im Gespräche zwischen Heli und Samuel offenbar den Moment wieder, von dem die Bibel schreibt: «Und er fragte ihn: ‚Was ist das für ein Wort, das der Herr zu dir geredet? Ich bitte dich, verhehle mir's nicht. Gott tue dir dieses und das [1]), wenn du ein Wort mir verhehlst von allen Worten, welche dir gesagt worden [2]).'» Der Knabe Samuel ist hier offenbar als Prototyp zu Maria dargestellt [3]). Auf der Schulter trägt er sein Oberkleid, das nach orientalischer Sitte beim Schlafen verwendet wird. Samuel hat es beim Rufe Helis über die rechte Achsel geworfen und ist so vor dem Hohepriester erschienen. Der Mann im Hintergrunde mit den Wasser-

---

[1]) strafe dich.

[2]) Et interrogavit eum: Quis est sermo, quem locutus est Dominus ad te? oro te ne celaveris me; haec faciat tibi Deus, et haec addat, si absconderis a me sermonem ex omnibus verbis quae dicta sunt tibi. (Biblia sacra, I. Buch Samuels, III, 16—18.)

[3]) Vgl. *Escher, Konrad:* Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz: «Der Zyklus hebt mit einem, meines Wissens noch nie erwähnten und gedeuteten Bild an. In einem Raum sitzt zur Rechten ein Greis, der die Hand erhoben hält; vor ihm steht aufmerksam zuhörend ein Knabe mit gekreuzten Armen. Angesichts der Verwandtschaft der Vor- und Jugendgeschichte Marias mit derjenigen Samuels sei die Frage aufgeworfen, ob hier nicht der Knabe *Samuel im Tempel als Prototyp zu Maria* dargestellt ist.»

eimern ist ebenfalls ein Diener des Tempels, und zwar ein Wasserträger, da die Tempeldiener die verschiedensten Arbeiten verrichten mußten.

Szene rechts (Abb. 1). Zur Linken sitzt im Schlafgemache der hl. Anna eine Frau in langem, faltenreichen Gewande, den Kopf von einem Schleier umhüllt; die linke Brust entblößt. In ihren Armen hält sie ein Wickelkind, dessen Köpfchen der Nimbus ziert. Ihr gegenüber kniet eine zweite Frau, die Arme und Hände wie zum Empfang des Kindes ausbreitet. Ihre Kleidung besteht

Abb. 1. Geburt der Maria (Teilstück).

aus einem dem Oberkörper eng anliegenden Kleide, das von der Taille weg in breiten Faltenmassen zur Erde fällt. Ihr Haupt schmückt eine Haube. Zwischen beiden Frauen steht die kleine Wiege, in der das Kind ruhte. In der oberen Bildhälfte ruht die Wöchnerin in einem großen Himmelbett. Zwei Dienerinnen reichen ihr Handtuch, Gießkanne und Waschbecken dar.

Das Bild stellt die Geburt Mariae dar. Wie einst Samuel von seinen Eltern im Alter von drei Jahren zum Tempel gebracht und dort sein ganzes Leben Gott geweiht wurde, so soll nach dem apokryphischen Evangelium de nativitate Mariae c. 6 auch Maria schon im Alter von drei Jahren von ihren Eltern im Tempel Gott dargebracht worden sein. Im vorliegenden Bilde ist Maria zwar als Wickelkind dargestellt, kann also noch nicht ein Alter von drei Jahren erreicht haben; doch dürfte hier ausgesprochen sein, daß das Kind schon von der Geburt an Gott geweiht war.

b. Vermählung Mariä.

Bild 2 (Taf. X, a). In der Mitte steht der Hohepriester in feierlichem Ornat. Ihm zur Rechten und Linken das Brautpaar, Joseph und Maria, einander gegenüber. Beide hat der Priester am rechten Handgelenk erfaßt und ist eben im Begriffe, den Vermählungsakt zu vollziehen. Neben Joseph steht einer der enttäuschten Freier, der den Stab entzweibricht, die andern hinter ihm. Zwischen dem Hohepriester und der Braut sieht man die Mutter Anna, umgeben von einem Gefolge vornehmer Jungfrauen und stutzerhafter Jünglinge. Die Feier der Handlung wird erhöht durch zwei Tubabläser gegen den Rand der rechten Bildhälfte.

Der Vorgang spielt sich unter einem hohen Balkon ab, unter dem die Kirchenportale so weit geöffnet sind, daß sich deren Inneres beinahe frei darbietet. Aus dem ersten Stockwerke eines Anbaues oder eines Hauses schauen durch die geöffneten Fenster Neugierige dem feierlichen Vorgange zu.

c. Die Verkündigung.

Bild 3 (Taf. X, b). Links kniet der Engel im Diakonengewand, die Stola, deren Enden wie im Winde flattern, schräg über die Brust gelegt. Die steifen Flügel sind wie mit Schuppen bedeckt. Während der Engel gewöhnlich einen Lilienstab oder ein von einem Spruchband umwundenes Szepter trägt, nimmt er hier die Haltung des berichtenden Boten an. Ihm gegenüber, im Bilde von ihm durch eine Bündelsäule getrennt, kniet die schöne Madonna am Betpult, nach ihm sich umwendend. Die Verbindung der beiden Figuren führt das Spruchband herbei, das vom Engel ausgeht und sich in S-Form hinter der Bündelsäule hindurch zu Maria hinzieht. Es zeigt die fast unleserlich gewordene Majuskelinschrift: «Ave Maria». Einzig die in braunroter Farbe gehaltenen Initialen sind noch deutlich zu sehen. Links oben erscheint über dem Gemache Gottvater in der Mandorla. Von ihm aus schwebt die Taube auf Maria herab.

Der Vorgang spielt sich in einer Vorhalle ab, die gebildet wird aus zwei von drei schlanken Säulenbündeln getragenen Arkaden. Die Vorhalle selbst wieder schließt nach hinten mit zwei auf Pfeilern ruhenden Arkaden ab. Die hohen Bogenöffnungen gewähren uns Einblick in das innere, jungfräuliche Gemach sowie in den Hallengang, der links zum Gemache führt. Rechts führt eine kleine Treppe zu einer schmalen Seitentüre, zwischen deren halbgeöffneten Flügeltürchen eine weibliche Gestalt sichtbar wird, welche den Vorgang zu belauschen scheint. Diesem Motiv begegnen wir selten. Vielleicht versinnbildlicht die Gestalt die Fides, d. h. den Schild des Glaubens, durch welchen Maria gegen die teuflischen Nachstellungen geschützt wurde, die nie so heftig waren wie zur Zeit vor ihrer Empfängnis. Dann könnte dem Künstler die Stelle im Epheser Brief vorgeschwebt sein, wo es heißt: «in omnibus sumentes scutum fidei, in quo possitis omnia tela nequissimi ignea extinguere». («Vor allem ergreifet den Schild des Glaubens, mit welchem ihr alle feurigen Pfeile des Bösewichts auslöschen könnt».) Das innere Gemach der Jungfrau macht uns den Eindruck

des engen bürgerlichen Lebens als eine Erscheinung der nordischen Kunst. Vor der Fensterwand steht eine Banktruhe mit den üblichen Waschrequisiten. Die Fenster mit den halbzurückgeschlagenen Läden zeigen Verglasungen mit Rauten und Bützen. Als Betpult dient eine Bank mit spätgotischem Fußgestell. Am

Abb. 2. Verkündigung (Teilstück).

Rande vorn hat Maria ihr Gebetbuch aufgelehnt, dahinter steht ein Blumentopf (Abb. 2).

Über den Arkaden schließt die Architektur mit der Stirnwand ab (Taf. X, b). Letztere ziert ein Fries mit kleinen, nackten Kriegern, die als graugetönte Figürchen sich von einem bläulich grünen Hintergrunde abheben. Sie stehen abwechselnd auf zierlichen Kapitellen im Scheitel der Bögen oder auf den verlängerten Säulenbündeln. Die vier Kriegergestalten stehen in engen Beziehungen

mit dem Verkündigungsvorgang. Die Exegese ihrer Symbolik gibt uns die Biblia sacra im Brief an die Epheser. Nach demselben versinnbilden sie den Kampf der Verkündigungs-Madonna und ihren Sieg über die teuflischen Nachstellungen. Der erste Krieger trägt eine Fahne als Symbol des Sieges, des

Abb. 3. Die Geburt Christi.

Triumphes [1]). Der folgende hält ein Schwert in der Linken; es ist das Schwert des Geistes, das Wort Gottes [2]). Der dritte Krieger wirft mit starker Bewegung eine Lanze nach dem vierten. Letzterer aber führt zum Schutz den Rücken-

[1]) Jeremias (Epheserbrief 6, 1): «... levate vexillum»; vide auch: «vexilla regis prodeunt».

[2]) Vgl. Epheserbrief 6, 17: «... et galeam salutis assumite: et gladium spiritus (quod est verbum Dei)» («und nehmet den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, welches ist das Wort Gottes»).

schild, um dem Anprall der Lanze zu widerstehen. Es versinnbildlicht die Lanze demnach das allgemein Menschliche des Kampfes gegen die teuflischen Nachstellungen [1]).

d. Die Geburt Christi.

Bild 4 (Abb. 3). Der Vorgang ist ins Freie verlegt. Rechts vom Beschauer steht auf geräumigem Platze eine diagonal zum vorderen Bildrand gestellte Hütte, gebildet aus einem leichten, auf vier primitiven Holzpfosten ruhenden Giebeldach mit offenem Dachgebälk. Unter dem einen Giebel sitzt die Wöchnerin auf ihrem Bette, dessen Rückwand mit zwei Kissen versehen ist. Sie trägt einen Schleiermantel, der in weiten Falten die ganze Figur bis auf die Brust und die vor dieser gefalteten Hände verhüllt. Rechts neben ihr, fast genau in der Mitte der Bildfläche, hält eine Amme das nackte Kind auf dem Schoße, für das eine der Wöchnerin gegenüber kniende Wärterin das Bad bereitet. Den beiden Wärterinnen dient als Kopfputz die sogenannte Rise, meist ein Abzeichen der verheirateten Frauen [2]). Ihre Gewandung besteht aus einem faltigen Rocke, der um die Hüften leicht gegürtet ist. Alle drei Figuren sind in einem Halbkreis angeordnet, der ergänzt wird durch die Figur des Joseph, welcher am rechten Bildrand vorn hinter einem Ständerbalken der Hütte, den Kopf in die Linke gestützt, auf seinem harten Ruhekissen, dem Reisesattel, sich dem Schlafe hingibt. Zu seinen Füßen hat er den Reisestock niedergelegt. Hinten im Stall strecken Ochs und Esel die Köpfe über einen aus Ruten geflochtenen Zaun. Etwas rückwärts der Frauen bringt ein Grüppchen kniender Hirten dem Christuskinde seine Verehrung dar. Über ihren Köpfen zieht sich ein Wald hin, von dem seitlich ein Felsenhügel ansteigt, an dessen Hang zwei Hirten ihre Herde weiden. Ihnen verkünden drei im Halbkreis um eine Gloriatafel schwebende Engel die frohe Botschaft. Die für das Bad bestimmten, auf dem weiten Platze zerstreuten häuslichen Gebrauchsgegenstände verleihen der ganzen Darstellung einen genrehaften Charakter (Taf. XI, a).

e. Die Anbetung durch die drei Könige.

Bild 5 (Taf. XI, b). Das letzte Feld, mit dem die Bilderfolge an der Nordwand endigt, zeigt uns die Darstellung der heiligen drei Könige. Der Meister legt hier den Akzent auf die Worte der Heiligen Schrift: «und fielen nieder und beteten es an». So führt er uns nicht bloß den Akt der Darbringung der Opfergaben, sondern den Akt der eigentlichen Adoration vor Augen. Der Vorgang spielt sich im Freien ab. Rechts unten sitzt in schwachem Dreiviertelsprofil, dem Beschauer zugewendet, die Madonna auf einem Podium, das von drei im Halbkreis angeordneten Stufen gebildet wird, unter dem Dache einer ähnlichen Hütte wie auf dem vorangehenden Bilde. Hinter ihr schaut Joseph, auf seinen Stock gestützt, neugierig dem Huldigungsakte zu. Vor ihm steht ein Korb voll Eier.

---

[1]) Epheserbrief 6, 11: «Induite vos armaturam Dei, ut positis stare adversus insidias diaboli.»

[2]) Gramm: Konstanzer Wandgemälde, S. 39.

Auf ihrem Schoße hält die Jungfrau den zum Teil entblößten Christusknaben. Blick von Kind und Madonna sind auf den greisen König gerichtet, der vor den Stufen sich auf die Knie geworfen hat. In scharfem Profile dargestellt, beugt er sich voll Vertrauen zum Kinde und küßt ihm ehrerbietig das rechte Füßchen. Die Hände hat er gefaltet. Zu Füßen der Madonna hat er seine Gabe, einen Becher voll Gold, niedergelegt. Er trägt ein kostbares Kleid, um das sich in der Mitte ein zierlicher Gürtel schlingt, von dem die Almosentasche herabhängt. In dem edeln Greisenkopfe könnte man ein Porträt vermuten. Ihm reihen sich die beiden anderen Könige mit dem Gefolge an. König Melchior macht mit der Rechten seinen jüngeren Glaubensgenossen hinter ihm auf den wieder erschienenen Leitstern aufmerksam; seinen schönen Charakterkopf mit kurzem Bart umwogt eine reiche Lockenfülle. Sein jüngerer Genosse soll wohl durch die turbanartige Kopfbedeckung als Mohrenkönig charakterisiert werden.

Den Königen schließt sich unmittelbar ihr Gefolge an. Wir sehen davon zwei Troßknechte, die ihre Pferde an den Zäumen führen. Im Hintergrunde des Bildes war in üblicher Weise der heranreitende Zug dargestellt; doch können wir zufolge der starken Übermalung dieser Partien nur noch einige Einzelheiten erkennen, wie die üblichen Panner der Könige, die Spieße und andere Waffen der Soldaten und den Mohrenkönig zu Pferde, der mit der Hand nach einem schwebenden Engel zeigt, der ihnen den Weg nach dem Sterne von Bethlehem weist. Der oberste Teil des Bildes stellt eine felsige Landschaft dar mit einer Burg, einer Windmühle und sogar mit einem Galgen, an dem ein Verurteilter hängt.

Es weht viel Andacht über dem Huldigungsakte und ein Hauch von stillem Frieden. Im Gegensatz dazu steht das Treiben des Trosses, das einen Laut von alltäglichem Leben in die stille Feier hineinträgt.

III. Umrahmung.

Die Umrahmung der einzelnen Szenen bilden hübsche, zum Teil schon in Renaissancestil gehaltene Bordüren, welche die Wirkung des Teppichstiles noch bedeutend steigern (Abb. 4). Ihre Einfassungen wollen als profilierte Randleisten wirken. Als ornamentale Füllung dient ein naturalistisches Akantusrankenwerk. In dieses Pflanzenmotiv sind in einem Abstande von je ca. 35 cm kleine Medaillons hineingesetzt mit geometrischen Motiven in einer Art Sternform, die in ausgesparter Mauerfarbe sich vom schwarzen Grunde deutlich abheben. Unter die Mitte eines jeden Bildes sind die Wappen der Familien von Praroman und Bugniet in Vierpässen von etwas größerem Durchmesser als dem der Medaillons gemalt. Das Wappenbild der Praroman (Abb. 4) ist ein halbkreisförmiges Fischskelett, das sich in ausgesparter Mauerfarbe [1]) vom schwarzen Grunde deutlich abhebt. Die kleeblattförmigen Kreissegmente sind mit roter Farbe ausgefüllt. Die profilierte Umrahmung ist gelblich getönt, heute aber

[1]) In der Heraldik: Silber.

stark verblaßt. Das Bugniet-Wappen, das unterhalb der Vermählungsszene steht, zeigt die nämliche Umrahmung wie das Praroman-Wappen. Ein oben in drei Lindenblätter ausgehender Baumstrunk hebt sich ebenfalls in ausgesparter Mauerfarbe (Silber) von einem braunroten Grunde ab.

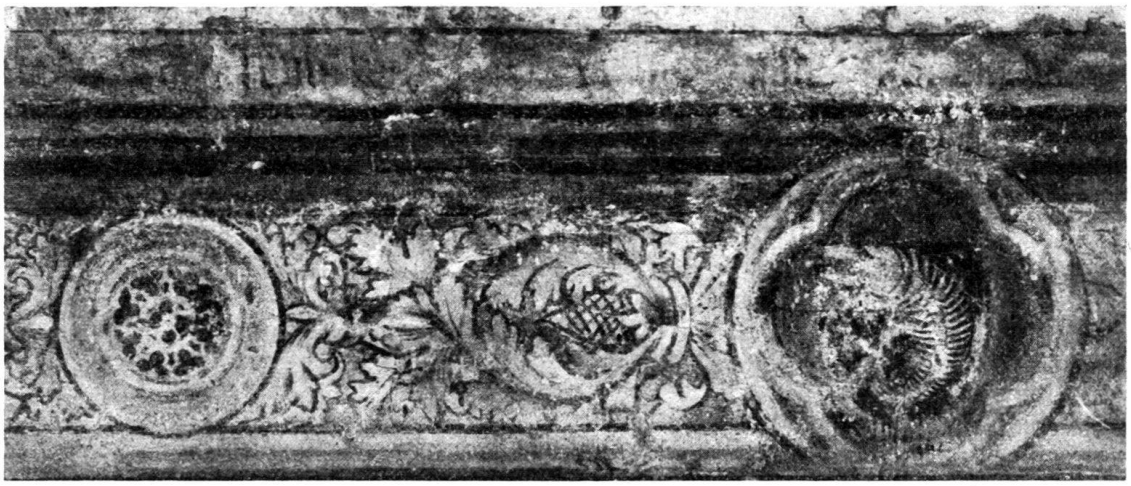
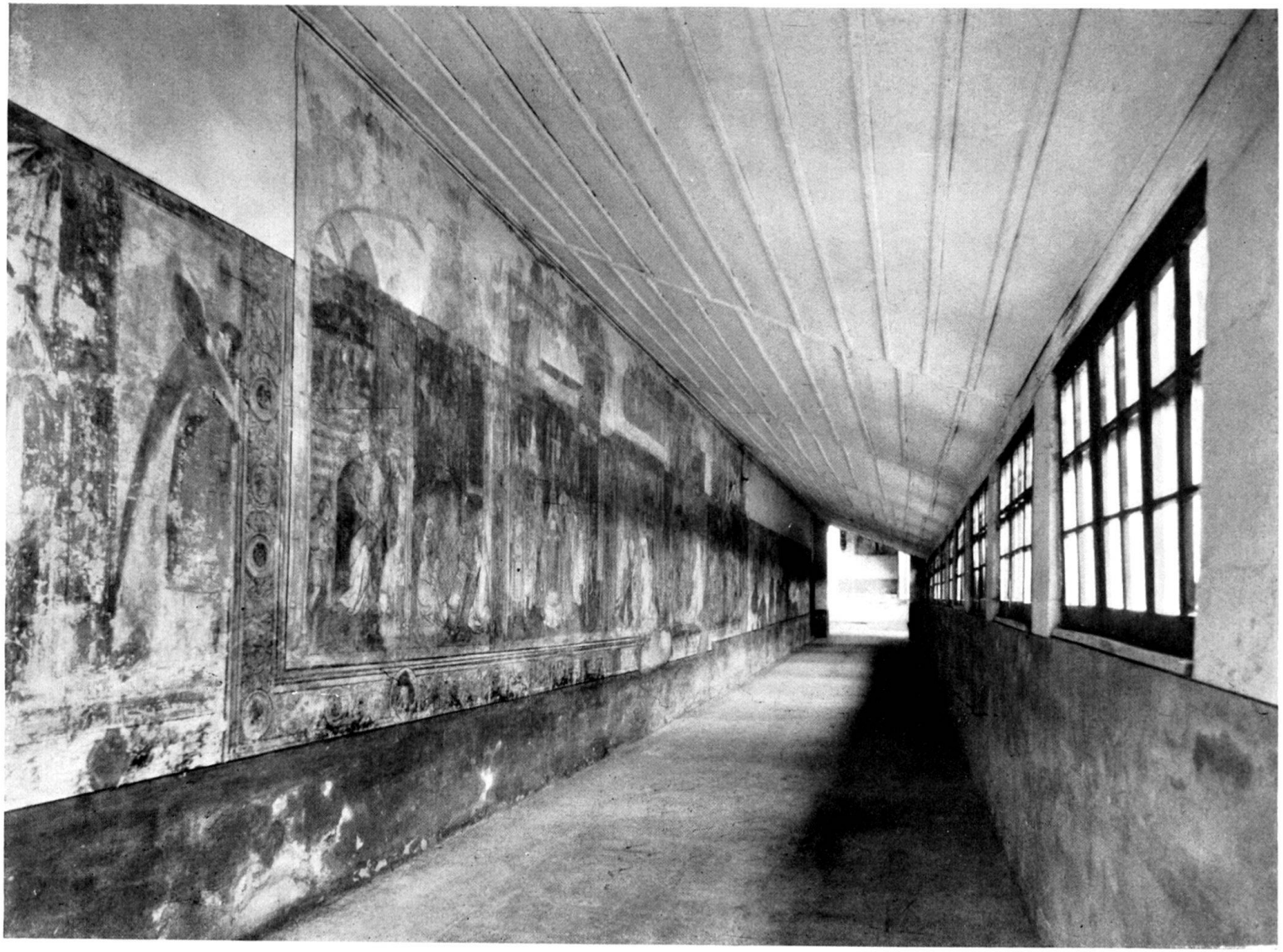


Abb. 4. Ornamentband mit Wappen der Praroman.

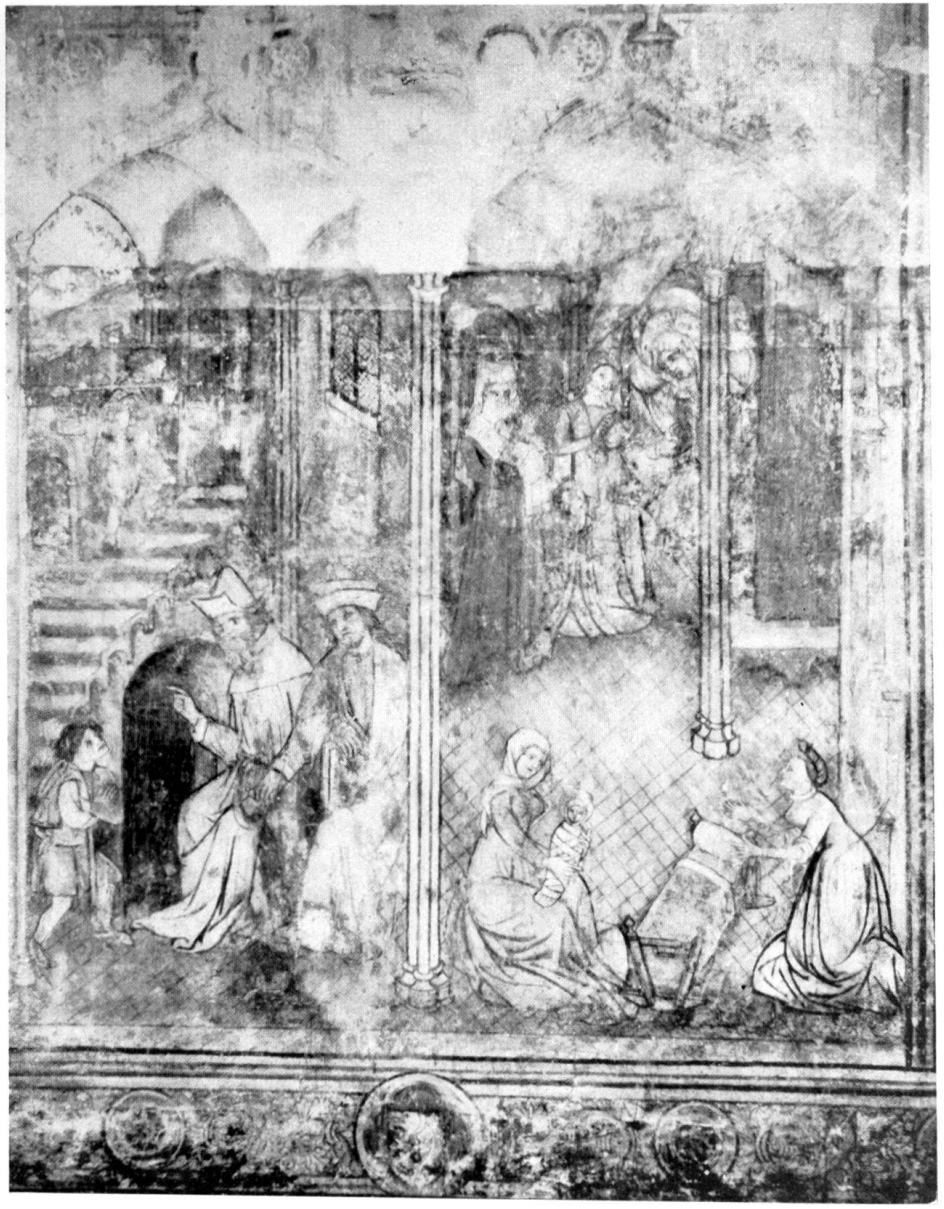
Die Umrahmung als solche darf in ihrer künstlerischen Durchführung hoch gewertet werden. In der Ornamentik konnte der Künstler von der Gotik nicht ganz loskommen; aber sie wird mit den eindringenden Renaissancemotiven zu den seltsamsten Mischformen verschmolzen. Die profilierten Kreisrahmen und Leisten sind typische Motive der Renaissancekunst. Das immer noch an gotische Formen mahnende Rankenwerk zeigt, wie sehr der Künstler daran gewöhnt war und immer wieder darauf zurückkam. Es war ihm offenbar leichter, ganz fremde Formen nach- als die altgewohnten umzubilden. Derartige Erscheinungen lassen wohl an Einflüsse Oberitaliens denken. Auch hier äußert sich die Renaissance zuerst in der Dekoration. Zemp [1]) sieht in der Ornamentik Analogien in den um 1450 entstandenen Wandgemälden der Kirche Notre-Dame de Valèr bei Sitten.

(Fortsetzung folgt.)

[1]) Vgl. Zemp: Die Kunst der Stadt Freiburg im Mittelalter (Freibg. Geschichtsb. S. 347 Anm.): «Im Ornament der Umrahmungen möchte man eine Spur von italienischem Einfluß vermuten. Das mag paradox erscheinen, findet aber merkwürdige Analogien in den um 1450 entstandenen Wandgemälden der Kirche Notre-Dame auf Valeria bei Sitten.»



Der sog. Kreuzgang im Franziskanerkloster in Freiburg i. Ü.



a. Heli und Samuel. Geburt der Maria.

b. Heli und Samuel.

a. Vermählung der Maria.

b. Verkündigung.

a. Geburt Christi (Teilstück).

b. Anbetung der Könige.