Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 51 (1962-1963)

Artikel: Die spätgotische Glasmalerei in Freiburg i. Ü : ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Glasmalerei mit 129 Abbildungen und einer Farbtafel
Autor: Anderes, Bernhard
Kapitel: IV: Die Glasmalerei zur Zeit der savoyischen Herrschaft (1452-1478)
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-338037

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: 20.08.2025

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

IV. Die Glasmalerei zur Zeit der savoyischen Herrschaft

(1452-1478)

Der Übergang von der österreichischen zur savoyischen Herrschaft war ein politischer Schachzug und momentaner Frontwechsel, der auf die sprachliche und gesellschaftliche Struktur der Stadt keine nachhaltige Wirkung hatte. Gewiß lag es im Bestreben Savoyens, durch ein vorgeschobenes Bollwerk die Gebiete jenseits des Genfersees gegen die eidgenössischen Orte, vor allem gegen Bern zu sichern ; aber die unentschlossene, durch innere Unruhen geschwächte Regierung Herzog Ludwigs I. und seines Nachfolgers Amadeus IX. vermochte den bernischen Einfluß an der Saane nicht einzudämmen.

Dagegen waren die beiden Jahrzehnte der welschen Herrschaft für die künstlerische Entwicklung von entscheidender Bedeutung. Als der Prinz von Piemont, der spätere Herzog Amadeus IX., im Jahre 1453 Freiburg einen Besuch abstattete, nahm er den bekannten Hofmaler und Miniaturist Jean Batheur, einen gebürtigen Freiburger [1], mit, um durch ihn die savoyischen Hoheitszeichen an Toren und Türmen der Stadt anbringen zu lassen [2]. Auch welsche Architekten und Bildhauer zogen nach Freiburg, so die beiden Hauptmeister aus Genf, Georges du Jordil und Antoine de Peney. Ersterer legte einen Plan für die Vollendung des Turmes von St. Nikolaus – über vier quadratischen Geschossen ein oktogonaler Aufsatz mit Fialenkranz – vor, der die Vorschläge des Berner Münsterbaumeisters Nikolaus Birenvogt, des Nachfolgers Matthäus Ensingers, und

[1] Erardo Aeschlimann, Dictionnaire des miniaturistes du Moyen Age et de la Renaissance dans les différentes contrées de l'Europe, Milan 1940, S. 17.

Jean Batheur (oder Bapteur) malte 1428-1435 zusammen mit Peronet Lamy eine « Apokalypse », die sich im Escorial befand und seit dem Bürgerkrieg verschollen ist. 1427 begleitete er Manfred de Saluces, Marschall von Savoyen, an verschiedene italienische Fürstenhöfe.

[2] Pierre de Zurich, Le peintre Jean Batheur à Fribourg, en 1453-1454, AF 11 (1923), S. 68-75.

Vgl. auch Hans Rott, Quellen und Forschungen, Oberrhein Quellen II, S. 274.

zwei für die Münster in Freiburg i. Br. und Thann geschaffene Entwürfe ausstach [1]. Letzterer schuf in St. Nikolaus ein typisch burgundisches Chorgestühl mit architektonischem Aufbau, à jour gearbeiteter Baldachinbekrönung und Dorsalreliefs [2].

Die Glasmalerei, die für diese Zeit als Ersatz für die verlorengegangene Malerei[3] dienen muß, empfing ihre stärksten Impulse nicht direkt aus dem Westen, sondern über den Oberrhein. Das Fehlen einheimischer Werkstätten hatte zur Folge, daß auch kleine Aufträge nach Außen vergeben wurden. Man richtete den Blick vor allem nach Bern, wo um die Jahrhundertmitte oberrheinische Glasmaler die monumentalen Chorfenster schufen [4]. Wahrscheinlich hätte auch Freiburg die Dienste jener Meister in Anspruch genommen und für die Stadtkirche eine großzügige Fensterausstattung in die Wege geleitet, wenn es die finanzielle Lage erlaubt hätte. Aber die Wunden, welche der Savoyerkrieg geschlagen hatte, waren noch nicht geheilt. So blieben Großaufträge im Stile der Berner Münsterfenster aus, und wir müssen uns mit den wenigen Denkmälern begnügen, die sich in freiburgischen Landen – zufällig alle außerhalb der Stadtmauern – erhalten haben.

1. Die Figurenscheiben aus Bürglen und aus dem Frauenkloster Fille-Dieu bei Romont

Zwei Kirchenfester aus der Wallfahrtskapelle Bürglen (Bourguillon) sind ins Historische Museum Basel gelangt. Die Darstellungen der Kreuzigung (2) (Abb. 2) und des Todes Mariens (3) (Abb. 3) erinnerten den Beschauer an die Nähe des Siechenhauses, das auf jener einsamen Höhe

[1] Letztere sind im Staatsarchiv Freiburg aufbewahrt (Affaires ecclésiastiques N° 546). Vgl. dazu Otto Schmitt, Die Thanner Genesis und ihr Verhältnis zur gotischen Monumentalplastik Südwestdeutschlands, in Festschrift Hans Jantzen, Berlin 1951, S. 105, Anm. 7.

[2] Ähnliche Chorgestühle entstanden in S. Orso in Aosta, St. Claude im Jura (1449-1465), Romont (1472-1486), Hauterive (1480-1485), Genf (1480-1485) Moudon und Estavayer (1501-1502). Vgl. dazu Paul Leonhard Ganz, Das Chorgestühl in der Schweiz, Basel 1946, S. 59 ; auch Georg Troescher, Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst, Frankfurt 1940, Textband, S. 147.

[3] Die beiden bekanntesten Maler der ersten Jahrhunderthälfte in Freiburg waren Peter Maggenberg (1404-1462/63) und Stefan, der Maler (wohl der Berner). Vgl. dazu Rott, Quellen und Forschungen, Oberrhein Quellen II, S. 269-274 ; Expositions du Huitième Centenaire de la Fondation de Fribourg 1157-1957, Freiburg 1957, S. 13.

[4] Hans R. Hahnloser, Chorfenster und Altäre des Berner Münsters, Bern-Bümpliz 1950 (Berner Schriften zur Kunst 5) und Luc Mojon, KDM der Stadt Bern IV. Das Berner Münster, Basel 1960, S. 233-320. Wir werden immer wieder auf diese Abhandlungen zurückgreifen.

Abb. 2.
Michel Glaser,
Kreuzigung,
Figurenscheibe
aus Bürglen,
um 1454. Basel,
Hist. Mus. (2)

Abb. 3.
Michel Glaser,
Tod Mariae,
Figurenscheibe
aus Bürglen,
um 1454. Basel,
Hist. Mus. (3)

über der Stadt Freiburg stand [1]. Christus hängt am T-Kreuz, umgeben auf der linken Seite von Maria und den trauernden Frauen und auf der rechten von Johannes. Zu seinen Füßen kniet Maria Magdalena und umschlingt den Stamm des Kreuzes. Drei schwebende Engel fangen in Kelchen das Heilige Blut aus den Wunden Christi auf. Diese ikonographische Bereicherung der Kreuzigungsdarstellung ist vor allem auf Blättern der frühen Druckgraphik anzutreffen, auf denen mangels szenischer Hintergründe die ausgewogene Verteilung beweglicher Bildelemente besonders wichtig war. Seltsam mutet der greise Mann hinter dem hl. Johannes an, welcher das Spruchband mit dem « vere filius dei erat iste » emporhält. Es muß Longinus sein, dessen Person auf spätmittelalterlichen Bildern des Kalvarienberges oft zweimal in Erscheinung tritt : als blinder Hauptmann, der mit einer Lanze die Seite Christi öffnet und vom Blutstrahl das Augenlicht wieder erhält, und als betagter Zentenar, der die Gottheit Christi erkennt und bezeugt [2]. Auf der Scheibe in Bürglen ist nur Longinus, der Zeuge, dargestellt ; es scheint jedoch, daß hier der Ausschnitt einer volkreichen Kalvarienszene gewählt ist [3]. Eine Parallele findet sich etwa auf dem Blatt der Kreuzigung aus der Passionsfolge der Schule des Spielkartenmeisters (L. I, 155, 8). Das Fenster des Todes Mariens schließt ikonographisch an die traditionelle Koimesisdarstellung an. Maria liegt sterbend auf dem Bett, umgeben von den zwölf Aposteln, die ihr in der letzten Stunde beistehen. Über ihr thront Christus auf einer Wolke inmitten einer Engelschar und hält die Seele Mariens in Gestalt eines kleinen Mädchens auf dem Arm. Das Ungewöhnliche dieser Darstellung liegt in der hochrechteckigen Bildgestaltung des Themas. Der Glasmaler, welchem die gleichen Maße wie für die Kreuzigung zur Verfügung standen, machte aus der Not eine Tugend. Er unterteilte das Bildfeld und räumte der Figur Christi und den Engeln die ganze obere Hälfte ein. Allerdings gab es für das hochrechteckige Format und die zweischichtige Anlage Vorbilder, die dem Meister vielleicht bekannt waren. An erster Stelle ist die Tafel des Todes Mariens vom Löselaltar (Abb. 4) [4] zu

[1] Die neueste Arbeit über das Siechenhaus stammt von JEANNE NIQUILLE, La Léproserie de Bourguillon, AF 42 (1956), S. 47-61.

[2] Das Kreuzigungsfresko aus der ehemaligen Pfarrkirche St. Michael in Zug, datiert 1465, das ins SLM gekommen ist, bringt beide Longinusversionen zur Darstellung. Der Alte mit dem Spruchband steht ebenfalls auf der rechten Seite und gleicht in der Haltung der Longinusgestalt auf dem Glasgemälde (Abbildung in KDM des Kantons Zug, II. Halbband, Basel 1935, S. 88-90, Abb. 45).

[3] Zum Thema vgl. ELISABETH ROTH, Der volkreiche Kalvarienberg in der deutschen Malerei des Spätmittelalters, Phil. Diss. Freiburg 1957.

[4] Der Altar wurde um die Jahrhundertmitte vom Johanniterkomtur Johann Lösel in die ehemalige Komturei Rheinfelden gestiftet (Zur Datierung siehe unten

nennen. Kompositionelle, motivische, ja formale Übereinstimmungen – man vergleiche nur die sitzende und die kauernde Apostelfigur im Vordergrund – rücken die beiden Kunstwerke eng zusammen. Auch der « coelus angelorum » ist keine eigene Bilderfindung, sondern kommt als ikonographische Bereicherung und künstlerisch wichtige Komponente auf der Eremitentafel des Meisters von 1445 im Basler Kunstmuseum (Abb. 6) vor [1]. Die Zusammenbringung dieses Bildelementes mit dem Tod Mariens hat eine Parallele in der niederländischen Malerei. Auf einem Gemälde in der Art des Meisters von Flémalle, das sich in der Londoner National Gallery (Inv. Nr. 658) befindet, erscheint Christus, von einer Engelschar umgeben, über dem Haupt der sterbenden Maria [2]. Die Eremitentafel und die Scheibe in Bürglen, sowie das Hostienmühlefenster in Bern, wo oben die Halbfigur Gottvaters erscheint (8c) (Abb. 5) [3], rücken durch ein gemeinsames Begleitmotiv besonders eng zusammen : Der Saum des Mantels durchbricht die Wolke, auf welcher der Herr thront.

Die volkreichen Schauplätze der Kreuzigung und des Todes Mariens sind in gotischen, mehr rahmenden als räumlich meßbaren Baldachingehäusen untergebracht. Die im Vordergrund plastisch in Szene tretenden Gestalten stehen im harten Gegensatz zum teppichartig flächigen Gesamteindruck. Die Frontal-, Profil- und Rückenfiguren erzwingen gleichsam einen Raum, den die Architektur trotz perspektivischen Andeutungen nicht richtig zu schaffen vermag. Die heftigen Gebärden der handelnden Personen und die Vollfarben Rot, Blau und Grün der Kleider werden ihrerseits wie plastische Werte eingesetzt. Auffallend sind die statuarische Haltung des sitzenden Apostels im weißen, über den Kopf gezogenen Gewand am Fußende des Sterbebettes und die scharf ins

S. 38). Fünf Tafeln dieses Altares sind erhalten geblieben : Stiftertafel, Marientod und Auferstehung in Mülhausen, Geburt des Täufers in Basel, Die Taufe Christi in Dijon, Vgl. dazu ALFRED STANGE, Deutsche Malerei der Gotik IV, München 1951, S. 65 f., Abb. 94-96 ; WALTER HUGELSHOFER, Zu einigen neuen altschweizerischen Gemälden, Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege 4 (1925-1927), S. 229, Tf 9, 10.

[1] Ein anderes Gemälde aus dem Umkreis des Meisters von 1445 « Maria in der Glorie » (ehemals Slg. Ritleng, Straßburg, jetzt verschollen) bringt die Gruppe Christus mit den Engeln ebenfalls zur Darstellung. Vgl. dazu LILLI FISCHEL, Werk und Name des Meisters von 1445, ZKG 13 (1950), S. 113 f.

[2] Zuschreibung und Datierung sind umstritten. Die meisten Sachverständigen (außer Friedländer) nehmen an, daß die Komposition auf den Meister von Flémalle zurückgeht. Die zeitliche Ansetzung schwankt zwischen 1430 und Anfang 16. Jahrhundert. Dazu vgl. MARTIN DAVIS, Les Primitifs Flamands I, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au 15e siècle, The National Gallery London, Vol. I, Desikkel-Antwerpen 1953, S. 52-60.

[3] Die Ortsbezeichnungen der Berner Chorfenster folgen den von Mojon aufgestellten Schemen. Der Vergleich des Hostienmühlefensters mit der Eremitentafel in Basel ist schon von Hahnloser durchgeführt, Chorfenster, S. 33, Abb. 16, 17.

Abb. 4. Tod Mariae, Löselaltar, Mitte 15. Jh. Mulhouse, Musée.

Abb. 5. Der segnende Gottvater über der Mannawolke, Hostienmühlefenster. Bern, Münster.

Abb. 6. Meister von 1445. Speisung der heiligen Eremiten Paulus und Antonius, Gemälde. Basel, Kunstmuseum.

Profil gesetzte Magdalena, deren blauer Mantel sich in strudeligen Falten über den Beinen staut. Die frische, aber etwas derbe, ja karikierende Individualisierung und der unbekümmerte Erzählton geben diesem Glasgemälde einen persönlichen Charakter. Der Meister verrät sich im Stil und im Temperament als Erbe von Konrad Witz ; er zeigt jedoch Angst vor dem Leerraum, einen 'horror vacui', der die Grenzen seines künstlerischen Vermögens ersehen läßt.

In jeder Glasmalerwerkstatt des 15. Jahrhunderts dürfen wir einen eisernen Bestand an Zeichnungen und Blättern der Druckgraphik voraussetzen, die immer wieder als Vorlagen benutzt wurden. Es ist anzunehmen, daß sich um die Jahrhundertmitte die Berufe des Glasmalers, des Malers und Stechers nicht ausschlossen, wenn auch für die Ausführung des Zehntausendritterfensters im Berner Münster ausdrücklich von einem Glaser und Maler die Rede ist [1]. Die Technik des Meisters in Bürglen ist eher die eines Zeichners als eines Malers. Nadel und Rohrfeder sind öfter gebraucht als Pinsel und Wischlappen. Es liegt auf der Hand, den Kupferstich, dessen früheste Zeugnisse bekanntlich am Oberrhein zu finden sind, als Vergleichsmaterial heranzuziehen.

Der erste Kupferstecher ist der sogenannte Meister der Spielkarten, dessen Arbeitszeit in die dreißiger und frühen vierziger Jahre fällt [2]. Die bereits genannte Kreuzigung der Passionsfolge (L. I. 155, 8) ist für den stilistischen Vergleich ungeeignet ; hingegen zeigt uns der Schmerzensmann (L. 28, Abb. 7), wie eng der Glasmaler an den Kupferstecher anschließt : hier wie dort die zeichnerische Holzmaserung des Kreuzes, die prallen Falten des Gewandes, die derb individualisierten Köpfe und vor allem das geneigte Haupt Christi mit dem seitlich herunterhängenden Haar. In Bürglen sind aber die weichen ausgewogenen Körperformen des Stiches verschärft, verhärtet und versteift. Der Glasmaler hat seinen Tribut an den anbrechenden Stil der « dunklen » Zeit gezollt.

Werfen wir einen Blick auf die sieben Blätter umfassende Passionsfolge des oberrheinischen, wahrscheinlich baslerischen Meisters von 1446 [3], so benannt nach der auf der Geißelungsszene angebrachten Jahrzahl (L. 1-7). Er übernimmt die traditionelle Abfolge der Leidensgeschichte Christi – leider fehlt die Kreuzigung – und fügt ihr eine Menge anekdotischer Zutaten bei, welche die Szenen anschaulicher gestalten. Die Figuren sind entweder zu Haufen verknäuelt oder, um Platz zu gewinnen, un-

[1] Hahnloser, Chorfenster, S. 20 ; Mojon, KDM des Kantons Bern Stadt IV, S. 268.
[2] Max Geisberg, Die Anfänge des Kupferstichs (Meister der Graphik II), Leipzig 1923, S. 26.
[3] Geisberg, op. cit., S. 55.

Abb. 7. Spielkartenmeister, Schmerzensmann, Kupferstich (L. 28).

Abb. 8. Meister von 1446, Grablegung, Kupferstich (L. 7).

Abb. 9. Meister von 1446, Geisselung, Kupferstich (L. 2).

proportioniert verkleinert. Diese altertümliche Gestaltungsweise verbindet vor allem den Stich der Grablegung (L. 7) (Abb. 8) mit der Marienscheibe, wo dicht gedrängte Menschengruppen eine die ganze Breite einnehmende Liegefigur umgeben. Das räumliche Gleichgewicht wird durch Profilfiguren im Vordergrund aufrechterhalten. Lehrs hat den Meister trefflich charakterisiert, wenn er sagt, daß unter den Primitiven kein Stecher « bei soviel Ungeschicklichkeit und Mangel an zeichnerischer Begabung doch in Einzelheiten solche Ausdrucksfähigkeiten und soviel Persönliches an den Tag legte ...»[1] Mit ähnlichen Worten ließe sich die Kunst des Glasmalers umschreiben, der aber besser zeichnet und komponiert.

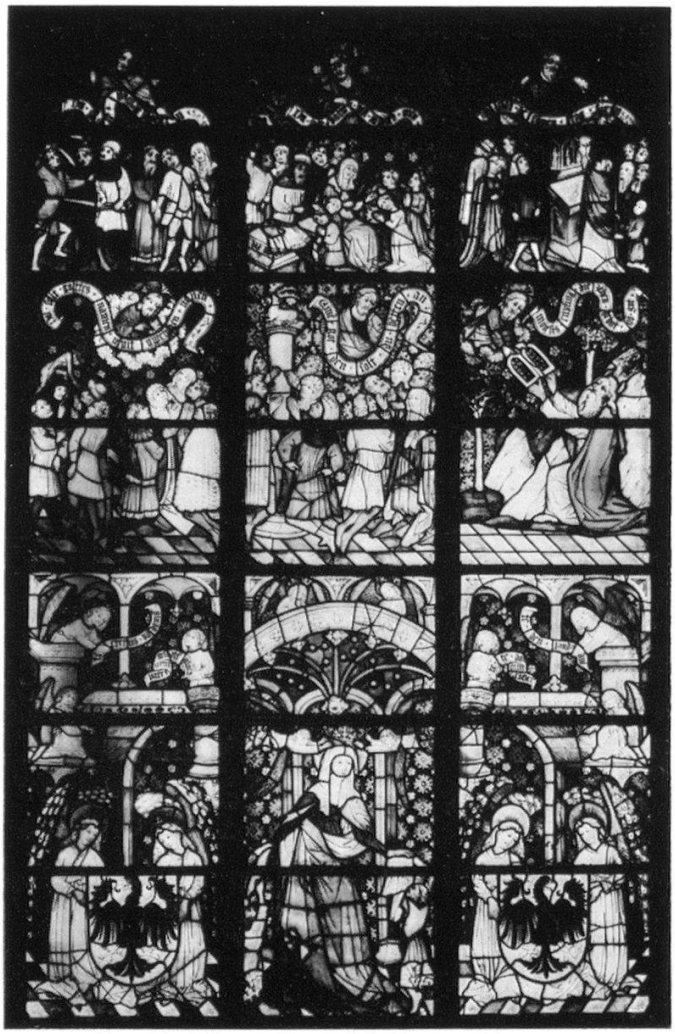
Die künstlerische Verwandtschaft zwischen Stecher und Glasmaler zeigt sich besonders klar im Motiv der Rückenfigur. Von Giotto als raumschaffendes Element in die abendländische Malerei eingeführt, wurde sie vor allem von Masaccio und etwas zögernder von den frühen Niederländern wieder aufgenommen. Die kühne Rückansicht des Zollbeamten auf dem Fresko des Zinsgroschens (Brancaccikapelle, Florenz) legt ein deutliches Zeugnis ab, wie sehr sich der erste Renaissancemaler Italiens dieses kompositionelle Mittel zueigen gemacht hat. Anders Jan van Eyck, den wir als virtuosen Gestalter von Innenräumen kennen. Für ihn ist die Rückenfigur kein emotioneller Kontrasteffekt, sondern reizvolles, sich organisch ins Bild einordnendes Element, wie etwa auf der Totenmesse des Mailand-Turiner Stundenbuches [2]. Am Oberrhein sind Konrad Witz, Meister ES und der Meister von 1446 die ersten, welche der Rückenfigur wieder kompositionelle Funktion einräumen [3]. Letzterer greift dieses Stilmittel umso begieriger auf, als ihm die Fähigkeit, die Architektur oder Landschaft perspektivisch richtig wiederzugeben, völlig abgeht. Die von hinten gesehene Gestalt des Schergen bei der Geißelung (L. 2) (Abb. 9) hat eine vergleichbare Übersetzung auf der Marienscheibe gefunden, wo eine dynamisch raumerzwingende Rückenfigur den Kranz der Engel um Christus abschließt. Die Scheiben in Bürglen lassen auch die Formensprache des Meisters ES heraushören, obschon motivische Übereinstimmungen nicht in so direkter Weise wie im Typologischen Fenster im Berner Münster namhaft gemacht werden können [4].

[1] Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, Bd. I, S. 210, Wien 1908.

[2] Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting I, Harvard 1957, S. 182.

[3] Etwas zögernder verwendet, gleichsam verstohlen an den Bildrand gedrückt, kommt die Rückenfigur auch im Berner Hostienmühlefenster vor (1c).

[4] Die hockende Gestalt Josephs bei der Geburt Christi (3 c) geht wahrscheinlich direkt auf den Stich des sitzenden Apostels Jakobus d. J. (L. 118) zurück. Diese Beobachtung ist unseres Wissens bis jetzt noch nicht gemacht worden.



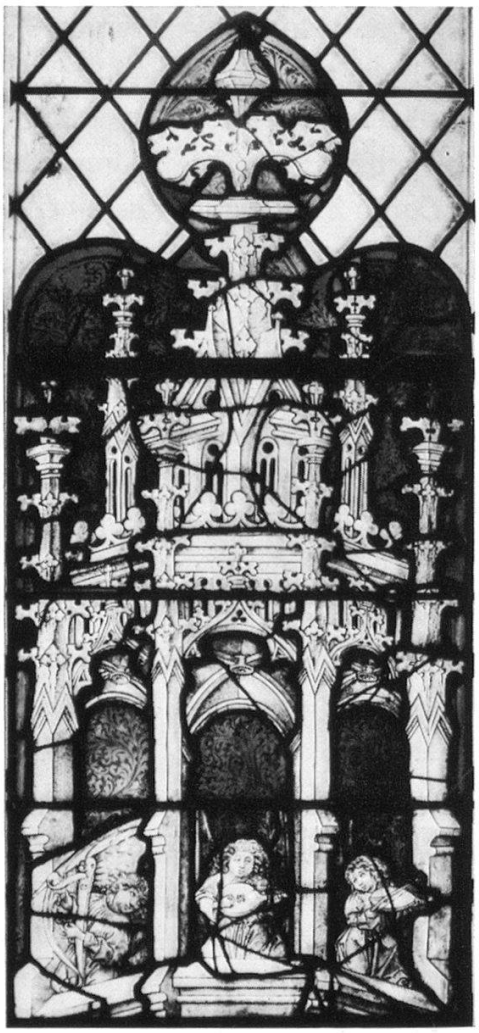


Abb. 10. Das Gebotefenster aus Boppard, 1440-46. Köln, Schnütgenmuseum.

Abb. 11. Glasgemäldefragment, Mitte 15. Jh. Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

Abb. 12. Anbetung Christi (Ausschnitt), Typologisches Fenster, 1448-1451. Bern, Münster.

Nach diesem Vergleich mit dem frühen Kupferstich müssen wir den Blick nach Bern wenden, wo um 1450 fünf verschiedene Meister den Glasgemäldeschmuck des Münsters schufen. Es ist kaum zu bezweifeln, daß der Glasmaler in Bürglen jenem Werkstattumkreis entstammte. Seine Baldachingehäuse setzen die Tabernakelkompositionen des Dreikönigs- und Hostienmühlenfensters voraus [1], wo die balustradenartigen Stockwerkunterteilungen die charakteristischen Architekturmotive aufweisen : schmale, parallel angeordnete Fensterschlitze, perspektivische Durchgliederung des Baldachins und die Kreispaßornamente. Stilistisch steht das Typologische Fenster den Scheiben in Bürglen am nächsten. Sein Meister, der aus dem Kreis um Konrad Witz kommt [2], nahm den alten,

[1] Tabernakelkompositionen waren schon der frühgotischen Glasmalerei bekannt (vgl. Königsfelden), wurden aber erst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts räumlich und plastisch durchgestaltet. In Boppard war ehemals ein Fenster mit der bildlichen Darstellung der Zehn Gebote Gottes, das zwischen 1440 und 1446 entstanden ist (jetzt im Schnütgenmuseum, Köln) (Abb. 10). Es weist einen ähnlichen Architekturtypus (mittlere Arkade und seitliche Loggien) wie das Dreikönigsfenster und das Hostienmühlefenster auf. Vgl. dazu auch die Bopparder Fragmente der Burrel Collection zu Glasgow (Hans Wentzel, in « Pantheon » 29 (1961), Heft 5). – Im Rheinischen Landesmuseum in Bonn befindet sich ein Glasgemäldefragment aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, das eine Baldachinbekrönung mit musizierenden Engeln zeigt (Abb. 11). Natürlich darf als Vorbild auch die gebaute Architektur (Grabmäler, Lettner, usw.) nicht außer Betracht bleiben. (Vgl. LILLI FISCHEL, Die Berner Chorfenster. Ihre künstlerische Herkunft. ZKW 15 (1961), S. 19 f.).

[2] « ... Das Ideal dieser stämmigen, untersetzten Figuren mit ihrem ungemein kräftigen Auftreten dürfte unser Meister bei seinem ersten deutschen Zeitgenossen kennengelernt haben, bei Konrad Witz in Basel. Nirgends sind dessen volle Volumen, der kernige Ausdruck seiner Gestalten besser in Glas übertragen worden als in Bern. Nun ist Witz gegen 1446 verstorben ; es wäre denkbar, daß unser Meister aus seiner verwaisten Werkstatt kam, als man ihm 1450 die Berner Scheiben anvertraute ... » (Hahnloser, Chorfenster, S. 24).

Lilli Fischel verteidigt indessen die Ansicht, die um 1450 entstandenen Fenster im Berner Münster seien von seeschwäbischen Meistern geschaffen worden (op. cit.). Sie führt zwei illustrierte seeschwäbische Handschriften zum Vergleich an : « Die sieben weisen Meister » (Donaueschingen), entstanden um 1450, und « Jason und Troja » (Berlin), 1464. Inwieweit jedoch die angeführten Vergleiche mit den stimmungsvollen, noch ganz dem weichen Stil angehörenden Bildchen der ersten Handschrift und den allerdings überraschend ähnlichen, aber mehr als zehn Jahre jüngern Zeichnungen der zweiten Handschrift die seeschwäbische Herkunft der Glasgemälde beweisen können, sei dahingestellt. Wir möchten lediglich daran erinnern, daß als Entwerfer des Zehntausendritter-Fensters ein in den Quellen erwähnter Meister Bernhart in Frage kommt, den Hans Rott schon mit dem seit 1445 in Basel eingebürgerten, mittelrheinischen Maler Bernhard Krämer aus Niederwesel zu identifizieren glaubte. Der Meister kam also aus jener Gegend, in der sich ebenfalls schon früh Architekturfenster im Sinne derjenigen von Bern nachweisen lassen (Boppard). Gleichzeitig hat ihm Rott auch den sog. Lösel-Altar aus Rheinfelden um 1450 entstanden (vgl. S. 26, Anm. 4), zugeschrieben, weil dessen Stifter Johann Lösel, der ebenfalls vom Mittelrhein stammte, sich möglicherweise für diesen Auftrag an seinen Landsmann wandte (Rott, Oberrhein III (1936), S. 136. f.). Tatsächlich liefert jede Tafel dieses Altares eine bessere Vergleichsbasis für die Berner Chorfenster, namentlich für das Zehntausend-Ritter-Fenster und das Typologische Fenster, als die Buchmalerei.

additiv gestalteten und in die Fläche gebannten Typus des Medaillonfensters wieder auf. Dies gab ihm die Freiheit der Erzählung zurück und entband ihn vom Zwang des Größenverhältnisses der Figur zur Architektur. Die dürftigen Gebäudeteile am Rand dieses Fensters sind lediglich Zugeständnisse an den Zeitgeschmack. Das Gemeinsame läßt sich auch in der linearen Grundhaltung und im motivischen Detail verfolgen. Die Gegenüberstellung der Maria der Epiphanie (4c) (Abb. 12) und der Maria auf dem Totenbett zeigt, wie ähnlich der Gesichtstypus, die Detailzeichnung im Nimbus und der Faltenstil sind. Ein anderer Vergleich könnte zwischen den Kreuzigungsdarstellungen (8c) gezogen werden. Nur die Ausdrucksweise ist verschieden. Der Meister in Bern bediente sich eines anschaulichen ruhigen Erzähltones, welcher den belehrenden Charakter des typologischen Inhaltes hervorhebt, während sein Kollege in Bürglen die Ereignisse ungestüm schildert und mit volkstümlichen Elementen ausschmückt.

Wir wollen nicht auf die Datierungs- und Meisterfragen eingehen, bevor wir drei kleinere Figurenscheiben des hl. Benedikt (4) (Abb. 13), der hl. Scholastika (5) (Abb. 14) und des hl. Bernhard (6) (Abb. 15) aus der

Abb. 13 u. 14. Hl. Benedikt und hl. Scholastika, Figurenscheiben aus Fille-Dieu Romont, um 1452. Bern, Hist. Mus. (4,5)

Zisterzienserinnenabtei Fille-Dieu bei Romont, die ins Historische Museum Bern gelangt sind, ins Auge gefaßt haben. Sie sind sehr wahrscheinlich von gleicher Hand geschaffen. Die drei Hauptpatrone des Zisterzienserordens stehen in tabernakelähnlichen Gehäusen, die mit denjenigen von Bürglen vergleichbar sind. Die dreiteilige gitterartige Architektur ist allerdings an plastischem Zierat weniger reich. Die Architektur des Hintergrundes auf der Scheibe der hl. Scholastika ist plumper geformt als diejenige der Kreuzigung und lieblos mit einem groben Kreismuster überzogen. Die Farbskala ist dem Thema entsprechend eingeschränkt, weist aber die gleiche Akzentverteilung zwischen Hell und Dunkel auf: Rot und Blau für die Hintergründe, Weiß und aufgeschmolzenes Gelb für die rahmende Architektur. Das dick aufgetragene Schwarzlot ist zum Teil rußig und brüchig geworden. Die Nadel ist noch häufiger als in Bürglen verwendet und bringt in gewisse Details eine spielerisch virtuose Note, so etwa bei den Engelchen und der Krümme des Abtstabes auf der Scheibe des hl. Bernhard oder bei der Krone des Wappens auf der Scheibe der hl. Scholastika.

Diese graphische Technik hat wiederum sehr viel mit dem Kupferstich gemein. Da wir einen Vergleich mit der Druckgraphik bereits durchgeführt haben [1], wollen wir hier die Aufmerksamkeit auf eine gravierte Grabplatte des Pierre d'Affry, Abt von Hauterive († 1449), lenken (Abb. 16) [2]. Das Epitaph bringt den Abt frontal, unter einer Aedikula stehend, zur Darstellung, gerahmt von turmartigen Aufbauten, in denen die Halbfiguren der Apostel sitzen. Gewisse Ähnlichkeiten des Kopfes des hl. Bernhard, dessen Haartracht und Faltenanordnung sind unverkennbar; aber die Figur auf dem Glasgemälde ist lebendiger durchgestaltet, und es scheint, als wäre der provinzielle Steinmetz der Zeichnung, die ihm vorgelegen haben mag, nicht ganz gewachsen gewesen.

Einen Anhaltspunkt für die Datierung der beiden Scheibengruppen geben uns die Berner Chorfenster, von denen das Typologische Fenster 1451 vollendet wurde [3]. Sechs Jahre später entstanden die Glasgemälde in der Stadtkirche in Biel, die ihrerseits das Hostienmühlefenster voraussetzen [4]. Allem Anschein nach sind die Scheiben in Bürglen noch vor den Bieler Chorfenstern entstanden. Die beiden Kreuzigungen im dortigen Passionszyklus (5b) und im südlichen Chorfenster folgen einem ikono-

[1] Vgl. S. 29 f.

[2] Hauterive, Klosterkirche, St. Nikolauskapelle. Abbildung in FA 7 (1896), Pl. 24.

[3] Hahnloser, Chorfenster, S. 22 f.

[4] Hahnloser, Chorfenster, S. 32.

Abb. 15. Hl. Bernhard, Figurenscheibe aus Fille-Dieu Romont, um 1452. Bern, Hist. Mus. (6)

Abb. 16.
Grabplatte des Pierre d'Affry, Abt von Hauterive († 1449). Hauterive, Klosterkirche, Nikolauskapelle.

graphisch und formal fixierten Typus [1]. Der emotionell-persönliche Stil des Glasmalers in Bürglen ist dort einem handwerklich-trockenen Schema gewichen [2]. Die Meister in Bern und Bürglen standen noch unmittelbar unter dem Eindruck der Kunst Konrad Witz', während die dürftige Zeichnung der Gesichter und Gewänder auf den Bieler Fenstern das große Vorbild kaum erahnen lassen. Für die Glasgemälde aus Bürglen kann demzufolge das Jahr 1457 als untere zeitliche Grenze gelten.

Wir haben oben auf die Tafel des Marientodes des Löselaltares hingewiesen und auf die ikonographischen und stilistischen Ähnlichkeiten mit der Marienscheibe aufmerksam gemacht. Der Maler ist ein besserer

[1] Ähnliche, vielleicht von gleicher Hand geschaffene Kreuzigungsbilder finden sich in St. Blaise (NE) (jetzt Neuchâtel, Musée des Beaux Arts) und in der Kirche von Zweisimmen (Lehmann, MAGZ 26, S. 352 f., Fig. 58, 59.)

[2] Lehmann vermutete, daß der Meister von Bürglen auch an den Bieler Chorscheiben Hand angelegt habe (MAGZ 26, S. 377).

Bildgestalter als der Glasmaler. Er leidet nicht wie dieser an der Angst vor dem Leerraum, sondern baut seine Bildbühne einfach und übersichtlich, ähnlich wie der Meister des Typologischen Fensters, dem er auffallend gleicht [1]. Das Altarwerk muß zwischen 1445 und 1468 entstanden sein, in welchen Jahren Johann Lösel Komtur des Johanniterordens war. Vielleicht ist es anläßlich der Übernahme des Komturates gestiftet worden [2], vielleicht wurde es auch um 1455 angefertigt, als die Ordensgebäude in Rheinfelden, von wo der Altar wahrscheinlich stammt, entstanden [3]. Auch diese Parallele läßt also eine Datierung der Scheiben aus Bürglen in die frühen fünfziger Jahre angezeigt erscheinen. Schließlich sei noch auf die Wandmalereien der von Abt Jean de Grailly 1454 umgebauten Kapelle in der Abteikirche Payerne hingewiesen, wo die Heiligen Mauritius, Sebastian und Maria Magdalena in ähnlichen Baldachingehäusen stehen. Zu vergleichen sind vor allem die Bekrönung und die überlängten Seitenstützen [4].

Die stilistischen Unterschiede der mutmaßlich in gleicher Werkstatt entstandenen Glasgemälde aus Bürglen und Romont sind durch den zeitlichen Abstand bedingt. In Romont ist die zeichnerische Technik betonter als in Bürglen, der Faltenstil weicher und unbeholfener, wie es die ondulierten Ärmelsäume des hl. Benedikt zeigen, die ihre entsprechend härtere und spitzere Form im Überwurf der sitzenden Apostelgestalt zu Füßen Mariens gefunden haben. Die schönen Spiralen des Rankenmusters sind zu stacheligen « Tannzweigen » erstarrt. Dagegen sind die Köpfe in Bürglen physiognomisch besser erfaßt und die Gesichtszeichnung lebendiger durchgeführt. All dies läßt die Vermutung zu, daß die Glasgemälde aus Romont einige Jahre älter sind.

Was sagt nun aber die geschichtliche Überlieferung zu dieser zeitlichen Ansetzung ? In Bürglen wie in Romont ergeben sich bei einer Frühdatierung beträchtliche Schwierigkeiten. Die seit 1433 bezeugte Kapelle des Siechenhauses in Bürglen wurde von 1464-1466 unter der Leitung des Baumeisters Pierre Rono von Grund auf neu errichtet. Turm und Chor gehören noch diesem Bau an, während das Schiff im 17. Jahrhundert erneuert wurde [5]. Diese Daten haben Lehmann veranlaßt, die Glasgemälde

[1] Ein überzeugender Vergleich ließe sich zwischen den Auferstehungsbildern in Mülhausen und Bern (10 b, c) anstellen.

[2] Stange, Deutsche Malerei der Gotik IV, S. 65.

[3] Walter Hugelshofer, Zu einigen neuen altschweizerischen Gemälden, Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege 4 (1925-1927), S. 229 f.

[4] Vgl. dazu Adolphe Decollogny. Trésors des églises vaudoises, Lausanne 1958, Fig. 54-67.

[5] Vgl. dazu Strub, MAH Fribourg ville III, S. 400.

in die späten sechziger Jahre zu setzen und sie einem gewissen Meister Jakob zuzuschreiben, der seit 1467 in Freiburg nachzuweisen ist [1]. Auch uns schien diese Zuschreibung zunächst einleuchtend. Wir fanden diesen Glasmaler im Großen Bürgerbuch als « Jacobus Sengerrieder (sic) de Munchen » eingetragen [2]. Die Glasgemälde zeigen aber nicht bayrische, sondern eben oberrheinische Art, und sie sind mindestens ein Jahrzehnt vor dem Auftauchen des Münchner Glasmalers entstanden. Es scheint, als wären wir damit in eine Sackgasse geraten ; denn es ist kaum anzunehmen, daß man diese schönen Bildscheiben in eine baufällige Kapelle gestiftet hat, die ohnehin wenig später abgebrochen wurde.

Nun erfahren wir aus den Quellen, daß der Generalvikar des Bischofs von Lausanne, François de Fuste, 1453 in Bürglen eine andere Kapelle zu Ehren der hl. Maria Magdalena geweiht hat, die im 18. Jahrhundert niedergerissen wurde [3]. Es scheint uns durchaus möglich, daß die Glasgemälde für diese Kapelle geschaffen wurden, zumal die hl. Magdalena auf der Kreuzigungsscheibe besonders hervorgehoben ist. Beim Abbruch der Magdalenakapelle mögen die Fenster in die Wallfahrtskirche überführt worden sein.

Auch in Romont scheint in geschichtlicher Sicht eine Spätdatierung einleuchtender zu sein. Das Lilienwappen zu Füßen der hl. Scholastika gehört zweifellos einer weiblichen Stifterin des französischen Königshauses an. Und wer anders als die savoyische Herzogin Jolanta, die Schwester Ludwigs XI. von Frankreich, könnte Anlaß gehabt haben, Glasgemälde in das entlegne Frauenkloster zu stiften ? Lehmann vermutete, daß Jolanta diese Scheiben zum Dank für die ihr von den Nonnen angediehene Pflege und Gastfreundschaft vergabt habe, als sie auf ihrer Besuchsreise nach Freiburg im Jahre 1469 in Romont erkrankte [4]. Weniger wahrscheinlich ist seine Vermutung, ein Glasgemälde mit dem komplementären Wappen Savoyens sei verloren gegangen ; denn sicher hätte der Herzog sein Emblem auf der Scheibe des hl. Bernhard oder des hl. Benedikt angebracht [5]. Wir dürfen vielmehr annehmen, daß es sich

[1] Lehmann, MAGZ 26, S. 375 f.

[2] Biographie dieses Meisters S. 65 f. Vgl. MAH Fribourg ville III, S. 118 f., Fußnote. Im Verlaufe unserer Untersuchung, die sich auch auf die Münchner Glasmalerei erstreckte, sind wir zur Überzeugung gekommen, daß die Scheiben von keinem bayerischen Meister geschaffen sein können.

[3] MAH Fribourg ville III, S. 399 f.

[4] MAGZ 26, S. 376, 378 f.

[5] In den angestückten Randstreifen der Scheibe des hl. Benedikt kommt zweimal das Motiv des Liebesknotens vor, was auf den savoyischen Orden vom « Halsband », den spätern Annunziatenorden hinweist.

hier um eine private Stiftung Jolantas handelt, die um die Jahrhundertmitte, vielleicht anläßlich ihrer Verheiratung mit dem Prinzen Amadeus im Jahre 1452 erfolgte [1].

Wer hat diese Glasgemälde geschaffen ? Der Meister war allem Anschein nach oberrheinischer Herkunft und entstammte dem Umkreis der Berner Münsterwerkstatt. Die Freiburger Quellen überliefern in dieser Zeit den Namen des Baslers Michel Glaser. 1454 malte er eine savoyische Wappenscheibe (SR 18), was Beziehungen zum Hof voraussetzt, 1461/62 verglaste er die Rose über dem südlichen Seiteneingang von St. Nikolaus (KR 12) [2] und reparierte die Fenster im Rathaus (SR 19).

Über das Leben dieses Meisters wissen wir recht gut Bescheid [3]. Im Jahre 1435 verkauften Elsi, die Witwe des 1432 verstorbenen Ludman Glasers, und ihr Sohn Ludman dem Glaser Michel Lutenmacher « ... och der obgen. Elsinen, glasern elichen sun ... ir hus und hofstatt, so man nempt zem alten runs, und gelegen ist ze Basel in der stat by dem kornmergkt brunnen ... ». Aus der Quelle scheint hervorzugehen, daß Michel Lutenmacher ein Sohn aus einer frühern Ehe Elsis war. Nach dem Kauf des Hauses seines Stiefvaters führte Michel den Namen Glaser. 1437 gehörte er zusammen mit Niklaus Rusch, genannt Lawelin, Konrad Witz und andern Meistern zu den Neuordnern der Himmelzunft. 1448 und 1452 war er Seckelmeister und 1459 Ratsherr seiner Zunft. Seit 1454 stand er im Dienste der Bischöfe Arnold von Rotberg (1451-1458) und Johann von Venningen (1458-1478), in deren Auftrag er Glasgemälde nach Delsberg, Zwingen und Ratersdorf lieferte. 1474 wird Michel Glaser das letzte Mal genannt. Seine Brüder Ludwig, Hans und Konrad waren Maler.

Vielleicht dürfen wir den Eintrag in den Seckelmeisterrechnungen (SR 18) mit einer savoyischen Wappenscheibe (7) (Abb. 17) in freiburgi-

[1] Die Abtei war im Stadtbrand von 1434 arg heimgesucht worden, und Papst Eugen IV. bewilligte all jenen einen Ablaß, die einen Beitrag für den Wiederaufbau der Kirche, des Spitals und des Frauenklosters Fille-Dieu lieferten. A. Dellion, Dictionnaire des paroisses catholiques IX/X (1897/1899), S. 363 f.; Romain Pittet, La vie extérieure de l'Abbaye de la Fille-Dieu, AF 25 (1937), S. 123.

[2] « La rose de louter des favres » (KR 12) ist sehr wahrscheinlich das Rosenfenster über dem südlichen Seitenportal, das, wie Lusser mit Recht vermutet, in der Barockzeit der heutigen Lünette weichen mußte (Baugeschichte der Kathedrale St. Nikolaus zu Freiburg im Uechtland, FG 31 (1933), S. 66). Der Altar der Schmiedezunft befand sich nämlich in unmittelbarer Nähe dieses Ausgangs, am dritten südlichen Pfeiler des Mittelschiffes (Louis Waeber, Les anciennes listes des autels de Saint-Nicolas, AF 33 (1945), S. 39, 55).

[3] Die biographischen Daten stützen sich vor allem auf Rott, Quellen und Forschungen, Oberrhein Quellen II, S. 14, 29, 30, 124, 125, 289 ; auch Thieme-Becker XIV (1921), S. 236 ; SKL I (1905), S. 592, und Lehmann, MAGZ 26, S. 325, 343.

Abb. 17. Michel Glaser, Wappenscheibe Savoyen, 1454,
angeblich aus dem Gasthaus «Weißes Kreuz» (heute Grenette). Balterswil, Privatbesitz (7).

schem Privatbesitz in Beziehung bringen [1], die aus dem « Weißen Kreuz », einem der ältesten Gasthäuser der Stadt, an deren Stelle sich heute die Grenette erhebt, stammen soll [2]. Das kalte, fast opake Blau des Grundes wird vom rubinhaft warmen Rot des Wappens und der Helmdecke gedämpft und vom Gelb und Weiß des Löwenkopfes und des Helmes durchschossen. Der Wappenschmuck ist flächig und ornamental über den rankengemusterten Grund verteilt und überspielt den schmalen, mit dem Federkiel angedeuteten Rahmen. Die Binnenzeichnung ist auf das Notwendigste beschränkt, manchmal leicht schraffierend. Die heraldisch knappe und spannungsreiche Wappenscheibe ist eines der ältesten und schönsten Zeugnisse der Kabinettglasmalerei in der Schweiz.

Dieses Glasgemälde dürfte zeitlich mit den Wappenstiftungen in der Pfarrkirche in Romont, die um die Jahrhundertmitte erfolgten [3], zusammengehen. Leider ist es auf Grund eines Stilvergleiches zwischen der Wappenscheibe und den Bildfenstern nicht möglich, sicher auf die gleiche Werkstatt zu schließen, wenn auch gewisse Anzeichen für diese Vermutung vorhanden sind: Rankengrund, gedoppelter, mit der Feder ausgehobener Randstreifen, Schnitt der Helmdecke und des Wolkensaumes auf der Marienscheibe, die runde, starrwirkende Pupillenform [4], die auf das menschliche Auge übertragen erscheint. Die Datierung der Wappenscheibe kann nicht angezweifelt werden, da nach dem sechsten Jahrzehnt die Proportionen des leicht überlängten und zugespitzten Schildes, der völlig unplastisch gezeichnete Löwenkopf und die « weichen », eingerollten Lappen der Helmdecke kaum mehr möglich wären.

Fassen wir kurz zusammen. Die Scheiben aus Bürglen und Romont sind in der gleichen Werkstatt entstanden, vielleicht sogar von gleicher Hand geschaffen. Als Meister der Savoyer Wappenscheibe und der Glasgemälde aus Bürglen darf der in Freiburg urkundlich bezeugte Glasmaler Michel Glaser aus Basel angesehen werden. Glasers Kunst wurzelt

[1] Schon LEHMANN äußert diese Vermutung, MAGZ 26, S. 374.
[2] Mündliche Mitteilung von Prof. H. de Diesbach.
[3] Vgl. S. 70 f.
[4] Die starren Pupillen sind auch für die Tierköpfe in den Berner Fenstern charakteristisch, so etwa beim Ochs und Esel auf der Epiphanie im Dreikönigsfenster (2c) (KDM Bern IV, Abb. 285). Eine ähnliche Wappenscheibe des Hauses Savoyen ist uns kurz vor der Drucklegung bekannt geworden. Sie befindet sich in der Kirche von Bourget (Chambéry). (Abbildung auf dem Einband des Werkes von Marie José, La Maison de Savoie. Les origines, Le Comte Vert – Le Comte Rouge, Paris 1956). Sie zeigt die gleiche flächenhafte Komposition und farbliche Einstimmung in ungerahmtem Hochrechteck wie die Scheibe in Freiburg. Der modern anmutende Liliendamast des Hintergrundes, sowie das aufgeschmolzene Silbergelb sind jedoch Hinweise für eine etwas spätere Entstehungszeit.

in der Schule des Konrad Witz, dem er die statuarische Auffassung der Figur und den Faltenstil verdankt. Mit den Glasmalern in Bern, vor allem mit dem Meister des Typologischen Fensters, muß er in enger Verbindung gestanden sein. Vielleicht hat er die Glasgemälde sogar in einer Berner Werkstatt angefertigt, da um die Jahrhundertmitte in Freiburg und Romont wohl keine mit einem Brennofen ausgestattete Ateliers bestanden. Sicher hat er auch den frühen Kupferstich gekannt, ja, es stellt sich die Frage, ob er diese Kunst nicht selber ausgeübt habe.

2. Die Glasgemälde der Großen Verkündigung und der Himmelfahrt Mariae in Romont

Drei Bildscheiben mit den Darstellungen der Verkündigung (8) (Abb. 18), auf zwei Scheiben verteilt, und der Assumptio (9) (Abb. 19) befanden sich ehemals in der Pfarrkirche in Romont [1], die 1244 von Herzog Peter von Savoyen gestiftet worden war. Während des Stadtbrandes von 1434 erlitt sie großen Schaden. « Urbs tota combusta concrematacque » heißt es, wohl leicht übertreibend, in einem Schreiben von Herzog Amadeus VIII., welcher die Brandgeschädigten ermächtigte, in den nahen Wäldern Holz zu schlagen, jährlich zwei Stadtmärkte mehr als gewöhnlich abzuhalten und einen Weinzins, das sogenannte Ohmgelt, zu erhe-

[1] Heute im Besitz des Museums Freiburg.

Zur Frage des ursprünglichen Standortes der Glasgemälde zitierten wir Fridtjof Zschokke, Alte Glasmalerei der Schweiz, Katalog der Ausstellung 11. Nov. 1945-24. Febr. 1946, Zürich, S. 40 f.

« Vor 1890 waren sie in den östlichen Fenstern des Chores als Teile einer Flickverglasung eingelassen. Einzig die hohen Lichtöffnungen des Altarhauses besitzen das richtige Maß, und demzufolge darf man annehmen, daß die Bilder ursprünglich in der Süd- oder Ostwand des rechteckigen Chores geleuchtet haben. Sehr wahrscheinlich in dem Letzteren, denn nur die beiden zweiteiligen Spitzbogenfester der Abschlußmauer waren stattlich und würdig genug, um die Geschichte der Notre-Dame-de-l'Assomption von der Verkündigung bis zur Krönung darzustellen. Den Szenen sind gegenwärtig Scheibenfelder beigegeben, die laut Herzogskronen, den Liebesknoten und der mehrfach wiederholten Devise « fert » ihrer Borten aus einer savoyischen Stiftung stammen. Ob die Kopfstücke freilich von jeher die Marienbilder krönten, muß im Hinblick auf die sehr verworrenen Schicksale der Scheiben in Romont bezweifelt und die Folgerung unterlassen werden, die beiden östlichen Doppellanzetten des Chores seien vom herrschenden Fürstenhause gestiftet worden. »

Betreffs der Bekrönung vgl. auch Fréd. Th. Dubois, Les chevaliers de l'Annonciade du pays de Vaud, AHS 25 (1911), S. 137, Fig. 95.

Die Scheibe der Assumpta ist jetzt im eigens verbreiterten nördlichen Fenster der Vorhalle, der sogenannten Chapelle de Notre-Dame-du-Portail, eingesetzt. Die Verkündigungsscheiben sind zur Zeit in Freiburg (Glaserei Gebrüder Kirsch) deponiert, sollen aber ebenfalls wieder an den Herkunftsort kommen.

ben [1]. Die verbrannten Akten, Rechtsbriefe und Privilegien wurden im herzoglichen Sekretariat erneuert. Papst Eugen IV. gewährte all jenen einen Ablaß, die zum Wiederaufbau der Kirche beisteuerten [2].

Im Jahre 1440 wurde Antoine Musy zum Vorsteher der Kirchenbauhütte gewählt. Drei Jahre später übernahm Jean de Champion dieses Amt und beauftragte die beiden Maurer Givel, Vater und Sohn, den Chor auszubessern. Für die Fortsetzung der Bauarbeiten, die vor allem die Erhöhung des Mittelschiffes, das stark in Mitleidenschaft gezogene, nördliche Seitenschiff und den Turm umfaßten [3], wurden zwei Werkmeister aus Avenches und Payerne, Hugonin Gaborray und Jean de Lilaz, verpflichtet.

Um 1447 war der Rohbau einigermaßen unter Dach gebracht. Im Jahre 1451 weihte der Bischof von Lausanne, Georges de Saluces, die Kirche auf das Patrozinium der Assumpta [4]. Ein Jahr später unternahmen bischöfliche Abgeordnete im Bistum eine Visitationsreise, die sie am 24. September auch nach Romont brachte [5]. Begreiflicherweise war in der Kirche der schwergeprüften Stadt nicht alles zum Besten bestellt. Die liturgischen Geräte waren in einem schlechten Zustand oder fehlten ganz ; ein Tabernakel mußte neben dem Hauptaltar eingerichtet und der Fußboden mit Fliesen belegt werden. Die Fenster waren zum Teil noch unverglast, oder die vorhandenen Scheiben reparaturbedürftig [6]. Quellenmäßig ist den Glasgemälden also nicht beizukommen [7]. Immerhin geben die Daten des Wiederaufbaus und der Weihe der Kirche, sowie der Wortlaut des Visitationsberichts Anhaltspunkte für die zeitliche Einordnung.

[1] Die geschichtlichen Daten entnahmen wir der Artikelfolge von Louis Page, die in der Freiburger Tageszeitung « La Liberté » erschienen ist : 5., 8., 11., 12., 16., 23., 29. Aug., 9., 14., 17., 28. Sept., 4., 27., 31. Okt., 30. Dez. 1960. Aufschlußreich für die Zeit nach der Brandkatastrophe sind die Abschnitte « Le grand incendie de 1434 » (4. Okt.), « La reconstruction de l'eglise » (27. Okt.), « Entre deux malheurs (1434-1476) » (30. Dez.).

[2] Vgl. S. 40, Anm. 1.

[3] Schriftliche Auskunft haben wir nur über den Ausbau des Chores und des Turmes (Page, la reconstruction de l'eglise », La Liberté, 27. Okt. 1960).

[4] Der Hauptaltar wurde erst am 31. Dezember 1456 geweiht. (Louis Waeber / Alois Schuwey, Eglises et chapelles du canton de Fribourg, Freiburg 1957, S. 265.

[5] M. Meyer, Georges de Saluces, évêque de Lausanne, et ses visites pastorales, ASHF I (1846), S. 298-305.

[6] « ... fiant vererie in fenestris quibus necessarie fuerint, vererie que indigent repararentur debite ... » (Meyer, op. cit., S. 298).

[7] François Ducrest durchsuchte das gesamte Quellenmaterial, ohne auf ein Indiz zu stoßen (FA 22 [1911], Pl. XV). Auch unsere Nachforschungen an Ort und Stelle blieben erfolglos.

Abb. 19.
Himmelfahrt Mariae, Glasgemälde, um 1450. Romont, Pfarrkirche (9).

Abb. 18a, b. Verkündigung, Glasgemälde um 1450 aus Romont, Pfarrkirche. Freiburg, Museum (8).

Die beiden Bildscheiben der Verkündigung bringen einen einfachen Raum zur Darstellung, in welchem Maria links vor einem Betpult kniet und sich mit Erschrecken zeigender Gebärde dem Engel zuwendet, der auf der andern Seite durch eine Türe ins Zimmer eingetreten ist [1]. Die Worte des Englischen Grußes sind auf ein Spruchband geschrieben, das spiralförmig um ein Lilienszepter geschlungen ist. Eine Öffnung über der rückwärts den Raum abschließenden Zinnenmauer gibt den Blick in eine Landschaft frei, wo am Himmel die Halbfigur Gottvaters erscheint. Von seinem Mund gehen Strahlen aus, in welchen die Taube des Heiligen Geistes auf Maria niederschwebt. Zu Häupten der Jungfrau sind auf Konsolen die Statuetten von Adam und Eva angebracht, die als Präfigurationen Christi und Mariens gedacht sind. Die Madonna trägt nicht wie üblich einen blauen, sondern einen weißen Mantel.

Auf der Scheibe der Himmelfahrt erscheint Maria in der Strahlenmandorla ebenfalls in weißer Gewandung, den Mond zu ihren Füßen, umgeben von vier Engeln. Sie hat die Hände gefaltet und den Blick gesenkt.

Während die Verkündigung einem verbreiteten Bildschema folgt [2], birgt die Assumptio eine Menge ikonographischer Fragen. Was ist hier dargestellt? Bis jetzt ist die Ansicht, es handle sich um die Himmelfahrt Mariens, noch nie angezweifelt worden. Nun läßt aber das Bild jeden Hinweis auf einen historischen Zusammenhang, etwa das Grab oder die Krönung im Himmel, vermissen [3]. Die Attribute, Strahlenmandorla und Mond, sind der Apokalypse (Kap. 12) entnommen : « Mulier amicta sole, et luna sub pedibus, in capite ejus corona stellarum duodecim ». Die

[1] Die Verkündigung, in welcher der Engel von rechts herantritt, ist in der deutschen und frühen niederländischen Malerei selten. Ausnahmen sind etwa die Verkündigungen der Außenseiten des Kölner Dombildes von Stephan Lochner (um 1440), des Bladelinaltares von Rogier van der Weyden im Berliner Kaiser-Friedrichs-Museum und des Portinarialtares von Hugo van der Goes in den Uffizien. In der französischen Buchmalerei ist diese Disposition seit dem Meister des Maréchal de Boucicaut und Jean Fouquet nichts Außergewöhnliches. Vgl. Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, Harvard 1958, vol. I, S. 504, Anm. 4 zu S. 344.

Im frühen Kupferstich hingegen ist wohl auf Grund des spiegelbildlichen Verfahrens die Verkündigung von rechts die Regel. Der Meister ES hat nur eine einzige Verkündigung im üblichen Schema gestochen.

[2] Die Verkündigung mit diesen Bildelementen ist in der französischen Buchmalerei besonders häufig. Vgl. dazu zum Beispiel die Verkündigung im Stundenbuch des Maréchal de Boucicaut, Musée Jacquemart-André Paris, fol. 53v (Abb. bei Panofsky, Early Netherlandish Painting, vol. II, pl. 28, fig. 60).

[3] Es scheint, als wäre die Gestalt Mariens aus einem Himmelfahrtsbild isoliert worden. Zu vergleichen ist eine Miniatur der Koimesis im Breviarium Grimani, wo über dem Sterbebett eine ganz in Weiß gekleidete, auf der Mondsichel stehende, kindliche Gestalt in der Strahlenmandorla von Engeln zum Himmel emporgetragen wird (Abbildung in der Faksimileausgabe des Breviarium Grimani in der Bibliothek von San Marco in Venedig, hrsg. von A.W. Sijthoff und Karl. W. Hiersemann, Leipzig 1903/11, vol. IX, S. 1294 ; auch Paul Durrieu, La miniature flamande

ikonographische Identifizierung Mariens mit der Apokalyptischen Frau ist jedoch nur angedeutet, weil das wichtige Element der zwölfsternigen Krone und der Schlange fehlt [1].

Was wollte der Künstler oder vielmehr sein Auftraggeber mit dieser Darstellung aussagen ? Das Weglassen sinneingrenzender Bildteile läßt eine symbolischere, transzendentalere Deutung zu. Ist hier nicht der Versuch gewagt, die Unbefleckte Empfängnis Mariens darzustellen ? Der weiße Mantel und der auf die Erde gerichtete Blick sind eher ikonographische Motive einer Parusie als einer Assumptio [2]. Die Absicht, den theologischen Gedanken der Immakulata in die Darstellung hineinzutragen, war offensichtlich vorhanden.

Die Bildtradition der Unbefleckten Empfängnis konnte bis jetzt nur bis ins ausgehende 15. Jahrhundert zurückverfolgt werden [3]. Formal und inhaltlich dürfte die Assumpta in Romont parallel zu den zahlreichen druckgraphischen Mariendarstellungen gehen, die uns vor allem im frühen Kupferstich begegnen [4].

Nachdem sich seit dem hohen Mittelalter die Gemüter über der Frage der Immaculata Conceptio Mariae erhitzt hatten – unter andern sprachen sich der hl. Bernhard und der hl. Thomas dagegen aus –, scheint sich das Fest allmählich in den liturgischen Kalendern eingebürgert zu haben. In Romont wurde ja im Jahre 1337 die « Confrérie de la Conception » von Geistlichen, Adligen und Bürgern der Stadt und Umgebung gegründet. Um 1429 errichteten die Mitglieder dieser Bruderschaft im Durchgangsportal der Vorhalle zum Kirchenschiff einen Altar zu Ehren der Empfängnis Mariens [5].

au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530), Paris 1927, Pl. LXXVIII). Else Staedel deutet dieses Bild als Seelenassumptio Mariens (Ikonographie der Himmelfahrt Mariens, Straßburg 1935, S. 94 f.).

[1] In der Kirche von Romont kommt der gleiche Madonnentypus noch zweimal vor : als Steinrelief auf der Kanzel und als Holzfigur eines ehemaligen Altargesprenges (heute links vom Hauptaltar aufgestellt), beide 1515 datiert und offensichtlich vom Glasgemälde beeinflußt.

[2] Hinweis von Prof. A. Schmid. Für Louis Réau ist das Motiv der gesenkten Augen für die Unterscheidung der Assumptio von der Conceptio ausschlaggebend (L'inocographie de l'Art Chrétien II, iconographie de la Bible, Nouveau Testament, Paris 1957, S. 78).

[3] Nach Emile Mâle sind die frühesten Darstellungen der Unbefleckten Empfängnis nach 1503 (L'art réligieux de la fin du moyen âge en France, Paris 1949, S. 214), nach Réau bereits 1484 (op. cit. S. 81) entstanden.

[4] Vgl. Meister der Spielkarten : Maria auf der Schlange (L. 29) ; Meister ES : Maria auf dem Halbmond in Strahlenmandorla, einen Rosenkranz haltend (L. 58, L. 62), Maria mit Buch (L. 59, L. 63), Maria mit Kind und Schlange (L. 64 L. 71,) ; Meister des Todes Mariae : Maria mit Kind auf dem Halbmond (L. 3).

[5] A. Dellion, Dictionnaire historique et statistique des paroisses catholiques du canton de Fribourg IX/X (1897/99), S. 396, 427-431.

In Basel kam die theologische Streitfrage der Unbefleckten Empfängnis ein erstes Mal vor ein Allgemeines Konzil. Die Diskussionen, um 1436 in Gang gebracht, zogen sich über drei Jahre hin, bis am 17. September 1439 das Dekret der Immaculata Conceptio Mariae in öffentlicher, damals aber schon schismatischer Kirchenversammlung verkündigt wurde. Das Offizium zur liturgischen Feier verfaßte Johannes von Segovia [1]. Zum Dogma wurde das Mysterium bekanntlich erst im Jahre 1854 erhoben.

Wenige Wochen nach jenem Dekret wurde Amadeus VIII. von Savoyen, der 1434 den Orden des hl. Mauritius gegründet und mit einigen Gefährten in der Einsiedelei von Ripaille zurückgezogen gelebt hatte, vom Basler Konzil zum Gegenpapst Eugens IV. gewählt und 1440 auf den Namen Felix V. zu Basel gekrönt. Schon zwei Jahre später verlegte er die Hofhaltung nach Lausanne, wo er bis zu seiner Abdankung 1449 residierte. Wenn einer also über den Fragenkomplex der Unbefleckten Empfängnis auf dem Laufenden war, dann sicher der Konzilpapst. Sollte er mit den Glasgemälden in Romont in irgendeiner Beziehung gestanden haben ?

Ein stringenter Beweis, daß die jetzige Fensterbekrönung mit den Motiven des Ordens vom « Halsband » [2] ursprünglich zu diesen Scheiben gehörten [3], ist zwar nicht zu erbringen ; aber es liegt doch nahe, an einen savoyischen Stifter zu denken. Die Kirche stand seit der Gründung unter dem besonderen Schutz des Hauses Savoyen. Die Glasgemälde sind kaum auf private Initiative hin entstanden, sondern von einem theologisch geschulten Besteller vielleicht auf Anfrage der Bruderschaft der Empfängnis einem fremden Meister in Auftrag gegeben worden. Diese Vermutung wird dadurch gestützt, daß auf der Stola des Verkündigungsengels neben

[1] Concilium Basiliense, Studien und Quellen zur Geschichte des Konzils von Basel, hrsg. von Johannes Haller, Hermann Herr, Gustav Beckmann u. a., 8 Bde, 1897-1936. Zum Thema der Unbefleckten Empfängnis Bd. VI, S. LVII, LVIII, 739.) Neueste Literatur zur Bildüberlieferug der Unbefleckten Empfängnis in Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. V, S. 242-259.

[2] Der Orden vom « Halsband » wurde im Jahre 1364 von Amadeus VI. zu Ehren Gottes und der hl. Jungfrau gegründet. Erst im Jahre 1518 wurde er unter Karl III. dem Geheimnis der Verkündigung geweiht. Vgl. dazu FRÉD. TH. DUBOIS, Les chevaliers de l'Annonciade du pays de Vaud, AHS 25 (1911), S. 177 f.

[3] F. Zschokke stellt die Zusammengehörigkeit in Zweifel (Vgl. S. 43, Anm. 1). Diese Füllungen sind aus disparaten Fragmenten ehemaliger Fensterborten zusammengestückt. Zu unterscheiden sind eine ältere Gruppe, umfassend die Motive Liebesknoten, Krone und das Motto 'fert' und eine jüngere wohl aus dem Anf. des 16. Jahrhunderts, mit den Band- und Blattrollen (vgl. S. 66). Dekorative Fensterrahmungen sind in der Westschweiz üblich und dürften auf burgundische Vorbilder zurückgehen (Dijon, Atelier Spicre ?). Vgl. dazu ELLEN BEER, Medieval Swiss Stained Glass. An artistic interplay that transcended frontiers. The Connoisseur, N° 612 (Febr. 1963).

Sparren- und Savoyerkreuzen auch das Treffelkreuz vorkommt, das auf den zweiten wichtigen savoyischen Orden, den Orden des hl. Mauritius, hinweist [1].

Ohne auf dieses heraldische Detail großes Gewicht zu legen, sei doch die Vermutung geäußert, daß der Savoyer Papst Felix V. den Auftrag für diese Glasgemälde erteilte und sie in die Stiftskirche von Romont vergabte. Da er 1451 starb, würde das Entstehungsdatum der Scheiben kurz vor die Neuweihe der Kirche zu stehen kommen [2].

Der Stil der Scheiben verdient nicht weniger Aufmerksamkeit als die Ikonographie. Der Glasmaler stellt uns einen idealisierten Madonnentypus vor : hohes Oval des Kopfes, große Augen mit schweren, gerade noch die Pupillen freilassenden Lidern, lange Haarsträhnen, die sorglich um das Ohr herumgeführt sind, überlängte, gelenklos wirkende Hände, ein weiter, über den Boden ausgebreiteter Mantel. Der in Bewegung begriffene Verkündigungsengel atmet die rauschende Eleganz eines in Seide gekleideten Höflings, der vor seiner Dame erscheint. Sein Gesicht mit den steil nach oben gerichteten Augenbrauen und der spitzen Nase wirkt unschön, fast hart. Die Binnenzeichnung der Gewandfalten und die Umrißlinien der Figuren geben diesen Glasgemälden einen graphischen Charakter, der vielleicht ursprünglich durch modellierendes Schwarzlot gemildert war [3]. Das Zimmer, wo sich die Verkündigung abspielt, ist räumlich schlecht erfaßt. Die einfachsten Regeln der Perspektive wurden mißachtet. Einzig der Fliesenboden, dessen Fluchtlinien in einem Punkt über der Lilienvase zusammentreffen, vermittelt eine räumliche Tiefe, während die übrigen Teile der Architektur, Seitenwände, Tür- und Fenstereinfassungen, aus verschiedenen Blickwinkeln zu sehen sind. Die Bildelemente scheinen aus heterogenen Vorlagen zusammengetragen und ohne Sinn für ein organisches Ganzes vor einer Wand angeordnet zu sein. Die Konsolfigürchen der Stammeltern hängen im Leeren ; das Fensterchen und die Öffnung über der Zinnenmauer, die einen Ausblick in die Landschaft gestatten, sind ohne Sinn für das Verhältnis von

[1] Einen guten geschichtlichen Abriß über diesen Orden gibt die Enciclopedia Italiana XXII, Roma 1934, S. 618-620.

[2] Als Donator kennt man den Savoyerpapst in Basel (Glocke 1442), Solothurn (Kruzifix und Marienbild im Kirchenschatz, 1798 eingeschmolzen). Tolochenaz b. Morges (Porträt in der Kirche), St. Maurice (Kapelle der Abteikirche, Schlußsteine) und St. Gervais in Genf. Vgl. dazu Joseph Stutz, Felix V., ZSKG 24 (1930), S. 295-297 ; und Fréd. Th. Dubois, Monuments héraldiques de la domination savoyarde sur le pays de Vaud, AHS 56 (1942), S. 16-18.

[3] Einige Partien der Gesichter und Gewänder tragen noch Spuren von Schwarzlot.

Innen- und Außenraum angebracht, um nicht zu sagen eingeflickt. Das große Fenster und die Türe haben in erster Linie eine kompositionelle Funktion. Der heraneilende Engel wird gleichsam vom breiten Türgericht eingefangen, die Gestalt Mariens von der zarten Architektur des Zwillingsfensters gerahmt. Die Scheiben sind fast ausschließlich in einer bräunlich wirkenden Grisaille gehalten. Nur auf der Marienscheibe treten ein wenig Rot (Betpult), Blau (Futter des Mantels) und Gold (Nimbus) gewissermaßen als Würdezeichen in Erscheinung.

Die Assumpta gleicht der Madonna der Verkündigung wie eine Zwillingsschwester. Seltsam ungeschickt mutet die Zeichnung des stacheligen Strahlenkranzes an. Er wird von je zwei Engeln mit ausgebreiteten Flügeln in fast spiegelbildlicher Symmetrie gehalten. Bei der Verkündigung geht es mehr um eine Bildgestaltung, welche die Gewichte gleichmäßig verteilt. Die Farben geben hier einen wuchtigen Dreierakkord : Blau für den Rahmen, Gold für die Mandorala und strahlendes Weiß für die Kleidung Mariens. Die Abwesenheit von Rot trägt dazu bei, die Scheibe in überirdisches Licht zu tauchen.

Die beiden Glasgemälde sind unseres Wissens immer als Zeugnisse eines burgundisch-niederländisch geschulten Meisters angesehen worden. Die zeitliche Einordnung schwankte innerhalb des letzten Jahrhundertdrittels. Sie galten zum vornherein als Import, und es schien müßig, innerhalb der Schweizergrenzen nach verwandten Schöpfungen zu suchen [1].

Was hat die Kritik dazu bewogen, diese Scheiben aus der schweizerischen Kunst zu verbannen ? Das spezifisch Fremde, Niederländische liegt

[1] Hans Lehmann, MAGZ 26, S. 406 : « Wahrscheinlich stammte der Meister, welcher sie schuf, aus Burgund ... Auch dürften ihm die zeitgenössischen Werke der flämischen Malerei nicht fremd gewesen sein. » S. 405 : « Den Anlaß dazu (zur Stiftung) dürfte der unfreiwillige Aufenthalt Yolantas in Romont auf ihrer Reise nach Freiburg im Jahre 1469 gegeben haben. »

Francois Ducrest, FA 22 (1911), Text zu Pl. XV : « Les verrières de la seconde moitié du XV^{e} siècle ... Le duc de Savoie Philibert I^{er} (1472-1482) se montra particulièrement bon prince envers les Romontois. Nous inclinons à croire, qu'il fut aussi un bienfaiteur de l'eglise et peut-être l'un des donateurs de nos splendides verrières. »

Heribert Reiners, Das malerische alte Freiburg, Augsburg 1930, S. 38 : « Als eines der schönsten Werke dieser fremden Zone bewahrt das Freiburger Museum aus der Kirche von Romont ein großes Fenster mit den Bildern der Verkündigung aus dem Ende des 15. Jahrhunderts ... Vielleicht ist hier ein burgundischer Meister anzunehmen. »

Fridtjof Zschokke, in Alte Glasmalerei der Schweiz, Katalog der Ausstellung, Zürich 11. Nov. 1945-24. Febr. 1946, S. 41 : « Die Bilder müssen – nach ihrem ausgereiften Realismus und ihrer dennoch strengen Zucht der Zeichnung zu schließen – im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts von einem niederländisch geschulten Meister geschaffen sein. »

sowohl im Stil als auch in der Technik und im Motivischen. Der Meister in Romont verrät eine enge Kenntnis des frühniederländischen Schönheitsideals, das er mit Hilfe einer linear abstrahierenden Zeichnung mit einer gewissen Routine auf das Glas überträgt. In der Verkündigung und in der Himmelfahrt begegnet uns zweimal der gleiche Madonnentypus : dieselbe Dreiviertelansicht des Kopfes, dieselbe Haarbehandlung, dieselbe Gesichtszeichnung. Nichts deutet in diesem Antlitz darauf hin, daß sich die Jungfrau in völlig verschiedener Situation befindet. Das Erschrecken und die Sammlung werden nicht von innen heraus gezeigt, sondern durch die Haltung der Hände äußerlich interpretiert. Der Madonnenkopf scheint von einem großen Vorbild beeinflußt, das seinerseits weder auf eine Verkündigung noch auf eine Assumptio zurückgeht, sondern auf eine Maria mit Kind, wie sie uns zum Beispiel auf einem Holzschnitt in Breslau und Wolfenbüttel (Schreiber 1039 b, Abb. 21) begegnet. Dieses Blatt ist nach der überzeugenden Beweisführung von Friedrich Winkler als Kopie eines verlorengegangenen Madonnengemäldes des Meisters von Flémalle anzusehen [1]. Die beiden Madonnengesichter in Romont

Michael Stettler, Alte Glasmalerei in der Schweiz, Zürich 1953, Text zu Tf. 16 : « Mariae Himmelfahrt, Drittes Viertel des 15. Jahrhunderts. Noch einmal gelingt eine Mariendarstellung von großer Haltung, der hierzulande nur die Verkündigung in Romont, vom gleichen Meister, an die Seite zu stellen ist. »

Ellen Beer, Medieval Swiss Stained Glass. The Connoisseur. N° 612 (Febr. 1963), S. 99. « The only parallel to this is found in Burgundy, and the Romont windows point to the circle of the glass-painting family of Spicre on Dijon. A Guillaume Spicre is known to have been working, between 1430 and 1440, with Thierry Esperlant from Delft (presumably the 'chef d'atelier' and 'peintre-verrier du Duc') on the windows for the Sainte-Chapelle in the palace of the Dukes of Burgundy in Dijon. The few surviving fragments of these windows, some in Dijon, others in the Victoria and Albert Museum, London, display the same grisaille as at Romont. Also, both anticipate the latter's style and testify to a common studio tradition. »

[1] Friedrich Winkler, Vorbilder primitiver Holzschnitte, ZKW 12 (1958), S. 37-50, Abb. 1. Auf die gleiche Vorlage, welche mit dem Madonnengemälde aus Flémalle, jetzt im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, verwandt gewesen sein muß, gehen ein verschollenes Gemälde, um 1930 in der Slg. Lissa in Berlin, und eine Hinterglasmalerei im Deutschen Museum in Berlin zurück. Wir geben den Wortlaut der Beweisführung wieder : « Welchem Reißer wäre es wohl eingefallen, den Saum des Mantels Mariä mit einer Borte zu besetzen, die auf den Rändern in dichter Reihung Perlen und dazwischen kleine und große Steine (Glasflüsse) trägt, und die Ärmel Mariä sowie das kleine Gewandstück neben der Borte mit Brokatmuster zu verzieren. Auch die zahlreichen Schraffuren mit Parallelen sind bei Holzschnitten ungewöhnlich. Es sieht fast so aus, als ob sie hier einen lüstrierenden Samt oder kostbaren Seidenstoff andeuten sollten ... Mehrere Merkmale, die verraten, daß ein Gemälde die Vorlage für den Reißer des Holzschnittes gewesen ist, eignen nur den Bildern von Rogiers Lehrer, Robert Campin, alias Meister von Flémalle ... Einige Analogien verschwistern den Holzschnitt mit der Frankfurter Tafel. Die Hände Mariä sind beide Male schlank und fein geformt, die langen Finger übereinstimmend gegliedert, der Daumen durch einen tiefen Einschnitt von den andern Fingern getrennt. Das sehr dichte Haar quillt auf der einen Seite breit neben der Wange hervor, auf der andern Seite zeigt es sich als Wulst an der Schläfe ... ».

Abb. 20. Verkündigung, Glasgemälde aus Romont (Det.). Freiburg Museum.
Abb. 21. Maria mit Kind, Holzschnitt (Schreiber 1039b), 3. Viertel 15. Jh.
Breslau und Wolfenbüttel.

(Abb. 20) und auf dem Holzschnitt gleichen sich auffällig : hier wie dort Augen mit schweren, etwas heruntergezogenen Lidern, die in einem schmalen Schlitz die Augensterne freilassen, eine Nasenlinie, welche in den Bogen der Augenbraue übergeht, ein kleiner aber voller Mund. Der Kopf der Madonna in Romont ist jedoch etwas schmaler, die Nase länger, und die Augenlider wirken etwas schwerer. Die Pupillen bleiben hier von den Lidern unverdeckt, was ihnen jenen etwas starren Ausdruck verleiht, wie wir ihn schon auf den Bürglenscheiben festgestellt haben [1].

Es scheint, daß der Meister in Romont ebenfalls die künstlerische Autorität des Meisters von Flémalle beanspruchte. Diese Beziehung ist auch in der Technik und im Motivischen nachzuweisen. Die Glasgemälde sind überwiegend in Grisaille gemalt, ein Verfahren, das im Burgund Schule gemacht hat und auf den Werktagsseiten vieler niederländischer Altäre zur Anwendung kam ; allerdings steht hier das Bestreben voran, mit der Steinfarbe die Illusion aufgestellter Plastik zu vermitteln [2]. Zugleich mit der Graumalerei dürfte der Glasmaler auch den Gedanken der gleichgewichtigen Verteilung der Verkündigungsdarstellung auf zwei Tafeln aus dem Schema eines Flügelaltares übernommen haben. In isolierten niederländischen Tafelgemälden kniet die Jungfrau sonst meistens vorn im Bildfeld und der Engel tritt von hinten an sie heran [3].

Auch monographische Formeln wie die gemalten Statuetten im Rauminnern und die Einbeziehung der Landschaft mittels eines offenen Fensters sind zum ersten Mal in der altniederländischen Malerei entwickelt worden [4]. Die täuschende Nachahmung von kleinen Steinbildwerken oder häuslichen Gegenständen drückt die Freude an der sicht- und tastbaren Wirklichkeit aus ; durch den Ausblick in die Natur oder in ein spätmittelalterliches Straßenbild bekommt die Geborgenheit eines Wohn- oder Schlafzimmers einen poetischen Reiz.

Vermitteln aber in Romont die tektonisch unmotivierten Statuetten von Adam und Eva, die Fensterbank oder der Ausguck in die Landschaft die intime Atmosphäre eines niederländischen Innenraumes ? Dem Glaszeichner – so müssen wir ihn wohl nennen – fehlte der Sinn für das Feine,

[1] Vgl. S. 42.

[2] Gemalte Plastik tritt das erste Mal auf den Rückseiten der « Vermählung Mariens », im Prado, auf (E. PANOFSKY, Early Netherlandish Painting, vol. I, S. 204).

[3] In der italienischen Malerei hingegen ist die symmetrische Gegenüberstellung beider Personen die Regel.

[4] Der Meister von Flémalle scheint als erster diese Bildelemente zur Verdichtung des Wirklichkeitscharakters in der Tafelmalerei verwendet zu haben (E. PANOFSKY, op. cit. S. 204).

Köstliche und Stimmungsvolle einer Zimmerausstattung. Ihm war offensichtlich nur die figürliche Erscheinung wichtig. Der Hintergrund wurde als zeichnerische Folie und nicht als bergender Raum aufgefaßt. Und damit wendet er sich temperamentmäßig von seinen niederländischen Kollegen ab, die ja soviel Sorgfalt auf die äußere Erscheinungsform, auf das Architektonische und perspektivisch Richtige legen. Ob der Glasmaler nicht doch aus einer der niederländischen Kunst zwar nahestehenden, aber anders zu lokalisierenden Kunstlandschaft kommt ?

Die Malerei des Oberrrheins stand seit den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts besonders stark unter dem Einfluß des nahen Burgund. Schon im Werk des Konrad Witz, des Meisters der Spielkarten und des Meisters ES ist das ganze formale Repertoire der niederländischen Malerei vorhanden. Der Meister in Romont könnte also die aufgezeigten Bildelemente ebenso gut aus zweiter Hand übernommen haben.

Über die Beziehungen von Konrad Witz zur niederländischen Malerei ist sehr viel geschrieben worden. Emil Maurers Untersuchung, einstweilen das letzte Wort zu diesem Problem, zeigt, wie vielschichtig und doch selbständig das Verhältnis des Rottweilers zu den Niederländern ist [1]. Konrad Witz ist 1444 nach zehnjährigem Aufenthalt in Basel nach Genf gezogen, wo er im Auftrag des Bischofs François de Mies, den der Konzilpapst zum Kardinal ernannt hatte, den Petrusaltar für die Makkabäerkapelle der Kathedrale schuf. Gleichzeitig mit ihm mögen noch andere Künstler die Metropole am Rhein verlassen haben, um den Weg nach Westen einzuschlagen, zumal sich in jenen unsicheren Jahren der Alte Zürichkrieg bis vor die Tore der Stadt – wir denken an die Schlacht von St. Jakob an der Birs – hinzog [2]. Die Residenzverlegung des Papstes

[1] Emil Maurer, Konrad Witz und die niederländische Malerei, ZAK 18 (1958), S. 158-166. S. 166 : « Er zitiert auf Niederländisch, er nimmt Motive der Bildregie auf, verarbeitet Anregungen zur Illusionstechnik und zur Lichtführung. Er findet auf Winke hin, sich selbst : kein Eklektiker, sondern kritisch anverwandelnd, hier oberflächlich, dort gründlich, immerfort in starkem Eigenwuchs ; kein « fiammingo », sondern « sapiens » und darin ganz er selbst. »

[2] In jenen Jahren scheint nämlich auch Niklaus Rusch, genannt Lawelin, von Basel abwesend zu sein. Er gab 1443 sein Amt als Ratsherr der Stadt auf, nachdem er schon 1442 das Haus seiner Frau verkauft hatte. Erst 1446 wird er wieder in Basel beschäftigt. Vgl. dazu Hans Rott, Quellen und Forschungen, Oberrhein Quellen II, S. 12-15. Vielleicht ist er Konrad Witz gefolgt, der ja seine Nichte Ursula Treyger geheiratet hatte. Michel Glaser, den wir 1454 in Freiburg beschäftigt finden, ist bis 1448 in Basel ebenfalls nicht erwähnt.

In Sitten hat sich in der sogenannten « untern Kemenate » der Burg Valeria ein Freskofragment mit einer Darstellung der Madonna und zwei Heiligen erhalten, das als Ableger der Genfer Werkstatt von Konrad Witz angesehen werden muß (Joseph Gantner, Konrad Witz, Wien 1943, S. 40 f.).

von Basel nach Lausanne, die 1442 erfolgte, hatte praktisch die Auflösung des Konzils zur Folge. Ob die Basler Meister von der neuen Hofhaltung Felix' V. angelockt wurden ?

Der Genfer Altar, von dem sich zwei unzersägte Außenflügel mit den Darstellungen des Wunderbaren Fischzuges, der Befreiung Petri, der Anbetung der Könige und des Stifters vor der thronenden Maria erhalten haben, ist jedenfalls wie die Glasmalerei in Romont auf savoyischem Gebiet entstanden. Konrad Witz zeigt sich sowohl in der Landschaftsdarstellung wie in der szenischen Komposition als souveräner Könner. Er ordnet die Architektur auf der Befreiung Petri gleich einem überschaubaren Baukastenmodell an, in welchem sich die Akteure ungezwungen bewegen können. Der Glasmaler hingegen besitzt keine wirkliche Raumanschauung. Die Zimmerwand des Hintergrundes ist mit disparaten architektonischen Elementen wie eine Kulisse aufgebaut. Die Liebe des Meisters gehört ganz dem Menschenbild in seiner überfeinerten, aristokratischen Erscheinungsform. Nun finden sich aber auch in Genf neben den standfesten urwüchsigen Figuren typisch witz'scher Faktur einige hieratisch empfundene Gestalten : So schreitet Christus in priesterlicher Würde in leichter Rückhaltung über das Wasser, und der hl. König, der vor Maria erscheint, um die Gabe darzureichen, hat den gleichen höfisch eleganten Kniefall gemacht wie der Verkündigungsengel in Romont. Konrad Witz kennt auch das niederländische Schönheitsideal, das dem Meister in Romont so sehr am Herzen lag. Er bringt es vor allem in der thronenden Madonna der Stiftertafel zum Ausdruck, läßt es aber auch im Engel der Befreiung Petri durchschimmern. Die Proportionierung des Gesichtes und des Körpers ist, ungeachtet der Unterschiede in der Technik und Malweise, vergleichbar. Die stilistische Verwandtschaft dürfte vor allem für die zeitliche Ansetzung der Glasgemälde von Belang sein.

Die gleichen künstlerischen Voraussetzungen wie Konrad Witz verrät der Meister der Spielkarten, dessen Arbeitszeit in die dreißiger und frühen vierziger Jahre fällt [1]. Ein Blatt von seiner Hand ist die sogenannte Madonna auf der Schlange (L. 29) (Abb. 22), um 1445 entstanden [2], die wir ja schon ikonographisch mit der « Assumpta » in Romont zusammengebracht haben [3]. Sie kann sich auch formal der Madonna zur Seite stellen.

[1] Max Geisberg, Die Anfänge des Kupferstichs (Meister der Graphik II), Leipzig 1923, S. 26 f.
[2] Geisberg, op. cit., S. 26.
[3] Vgl. S. 49, Anm. 4.

Abb. 22. Spielkartenmeister, Madonna auf der Schlange, Kupferstich (L. 29).

Es wäre wieder auf Ähnlichkeiten des Gesichtes hinzuweisen ; aber die analogen Körperproportionen und Gewandfalten heben die stilistische Verwandtschaft noch deutlicher hervor. In Romont ist die Verkündigungsmadonna zwar kniend dargestellt, aber wie auf dem Stich öffnet sich auch hier der Mantel unter den Armen und fällt in einem scharf profilierten, Hohlraum schaffenden Saum zur Erde, um in eine weiche ondulierte Schleppe auszulaufen. Die Gabel- und Häkchenfalten in Romont lassen allerdings die plastische Durchformung vermissen ; sie knüpfen an die spitzeren und härteren Formen der Folgezeit an. Das Verhältnis von Gewand und Körper bleibt sich aber gleich. Gewandfiguren ? ja, aber nicht empirisch von außen konstruiert, sondern sinnvoll von innen heraus verlebendigt. Es sei uns noch gestattet, ein Detail des Glasgemäldes in Vergleich zu stellen, da sich im schmückenden Beiwerk die Individualität des Meisters eher zeigt als im Hauptthema, das inhaltlich und formal weitgehend an Vorbilder gebunden ist. Zwar bleibt auch das nackte Figürchen der Eva zu Häupten Mariens (Abb. 23) innerhalb des ikonographischen Schemas des niederländischen Verkündigungstypus ; aber es ist keine Statuette im üblichen Sinne, sondern ein lebendig erfaßtes, verschämtes Weibchen, das auf den Steinsockel gestellt ist. Das graphische Bravourstück erinnert uns in etwa an verborgene Köstlichkeiten auf Tafeln von Konrad Witz oder an die Figürchen, welche die spärliche Rahmenarchitektur des Bibelfensters in Bern bevölkern, vor allem aber an die Wilden des Spielkartenmeisters (L. 53) (Abb. 24) und an die weibliche mit Haaren und Blättern bekleidete Figur auf der Karte der Wilden-Dame (L. 56) (Abb. 25). Die Übereinstimmung der Bewegungsmotive der Körperproportionen, der Haartracht und des Gesichtes, selbst des gelappten Schamblattes ist frappant. Sind das nicht mehr als nur gemeinsame Stiläußerungen ? Solange nur die kleinen graphischen Blätter des Spielkartenmusters zum Vergleich vorliegen, läßt sich die Frage nicht beantworten. Wir sind aber überzeugt, daß es der Forschung gelingen wird, den ersten Kupfer-Stecher mit einem der Maler um Konrad Witz zu identifizieren [1].

[1] Vgl. dazu als jüngsten Beitrag : HERWARTH RÖTTGEN, Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz, Jahrbuch der Berliner Museen 3 (1961), S. 77-93.

Als Arbeitshypothese möchten wir einmal die Frage nach dem Verhältnis des Spielkartenmeisters zum sog. Meister von 1445 d. h. zu der Eremitentafel in Basel und den Wandmalereien über dem Grabmal Bischofs Otto III. von Hachberg im Konstanzer Münster aufwerfen. Als Vergleichspaare seien vorgeschlagen : Wilden-König (L. 57) – Hl. Paulus Eremita (Basel) ; Wilden-Dame (L. 56) – Madonna im Strahlenkranz (Konstanz) ; Schmerzensmann (L. 28) – Christus am Kreuz (Kon-

Abb. 23. Verkündigung, Glasgemälde (Det.), Statuette der Eva, aus Romont. Freiburg, Hist. Mus.

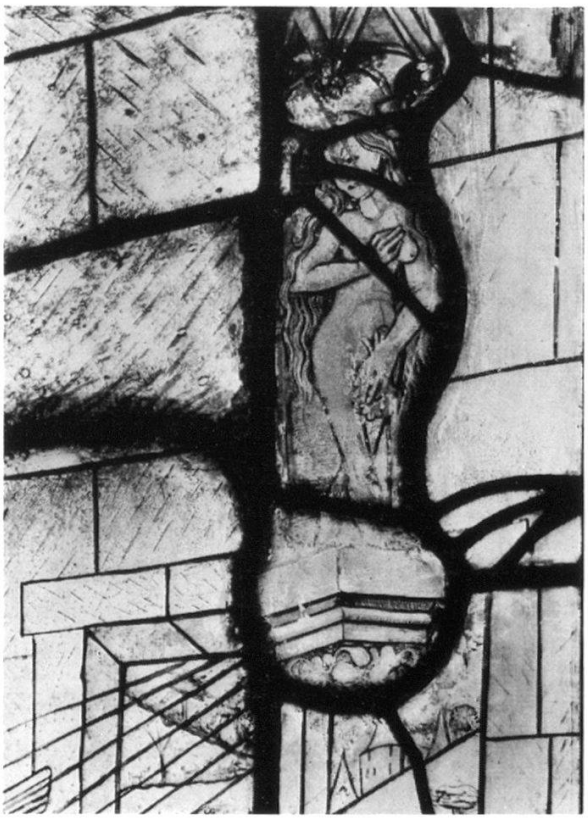


Abb. 24. Spielkartenmeister, Wilden-Fünf, Kupferstich (L. 53).

Abb. 25. Spielkartenmeister, Wilden-Dame, Kupferstich (L. 56).

Wenig später als der Spielkartenmeister arbeitet ein zweiter großer Stecher am Oberrhein : der Meister ES. Seine ersten Blätter sind vor die Jahrhundermitte [1], oder wie Geisberg meint, vor die Passionsfolge des Meisters von 1446 anzusetzen [2]. Daß sich auch der Meister ES, dessen deutsches Temperament immer wieder gerühmt wird, dem niederländischen Schönheitsideal nicht verschließt, zeigen einige seiner Madonnenstiche (L. 63, 73, 79, 80), welche gerade in der Gesichtszeichnung und in der Geziertheit der Gebärden noch stärker an die Glasgemälde in Romont erinnern als die thronende Madonna von Konrad Witz in Genf und die Madonna auf der Schlange des Spielkartenmeisters. Aber es soll hier in erster Linie auf das beiden Meistern eigene, unarchitektonische Empfinden aufmerksam gemacht werden. Der Stecher kommt mit den Regeln der Perspektive zeit seines Lebens nicht zurecht. Viele seiner Architekturstiche, und vor allem gerade die Verkündigungsbilder – mit einer einzigen Ausnahme (L. 10) übrigens von rechts nach links orientiert – zeigen eine perspektivisch unbefriedigende Raumerfassung. So ist zum Beispiel auf der Dresdener Verkündigung (L. 12) der Eindruck einer Zimmerecke ebenso wenig überzeugend wie in Romont. Die Architektur wird auf ein attributives Minimum beschränkt ; sie ist eine bildhafte Bereicherung, kein Mittel, um Raum zu schaffen. Sowohl der Stecher wie der Glasmaler setzen ihre künstlerischen Kräfte in die Darstellung des Menschen und wenden der szenischen Instrumentierung nur beiläufiges Interesse zu.

stanz). Gute Abbildungen finden sich im Aufsatz von Otto Fischer, Der Meister von 1445, Pantheon 13 (1934), S. 40-47 ; auch Lilli Fischel, Werk und Name des « Meisters von 1445 », ZKG 13 (1950), S. 105-124. Fischel zieht ihrerseits die frühe Druckgraphik zum Vergleich heran, wobei es ihr gelingt, vor allem im Werk des Meisters ES den künstlerischen Niederschlag des Meisters von 1445 aufzuspüren. Aus quellenmäßigen Überlegungen vertritt sie sogar die Ansicht, daß der Anonymus mit dem Basler Meister Niklaus Rusch, genannt Lawelin, identisch sein könnte. Zur Feststellung, daß die Kunst dieses Meisters in der Pariser Buchmalerei, namentlich im Werk des Boucicaut-Meisters wurzelt, können wir einen freiburgischen Beitrag leisten : Das Wandgemälde der Verkündigung im Kreuzgang des Franziskanerklosters in Freiburg geht unzweifelhaft auf die Verkündigung im Stundenbuch des Maréchal de Boucicaut zurück (Musée Jacquemart-André, Paris, fol. 53r) (Abb. bei Panofsky, Early Netherlandish Painting, vol. II, pl. 28, fig. 60). Anderseits ist noch nie festgestellt worden, wie sehr gewisse Züge in jenem Freskenzyklus an den Spielkartenmeister erinnern, zu vergleichen etwa die Turnierfigürchen über der Verkündigungsdarstellung oder die Mägde bei der Geburt, die ihre Schwestern in der Jungfrau des Georgstiches (L. 92) und in der Wilden-Dame (L. 56) haben. Zu diesen Wandgemälden vgl. Heribert Reiners, Die Fresken der Franziskanerkirche zu Freiburg, FG 30 (1929), S. 224-232 ; und Marcel Strub, MAH Fribourg ville III, S. 77-83.

[1] Wir haben schon oben S. 31, Anmerkung 4, festgestellt, daß die Gestalt des hl. Jakobus (L. 118) Vorbild für den sitzenden Joseph bei der Geburt Christi des 1451 entstandenen Typologischen Fensters in Bern gewesen sein könnte.

[2] Max Geisberg, Der Meister ES (Meister der Graphik X), Leipzig 1924, S. 18.

Zu erwähnen bleibt eine technische Besonderheit, welche die beiden Meister noch enger zusammenbringt. Die Architekturteile an den Glasgemälden sind ähnlich wie auf einer Reihe von Stichen des Meisters ES mit diagonalen Strichlagen überzogen. Diese gleichmäßig eindunkelnde Schraffur ist für den Stecher geradezu charakteristisch. Die Grisailletechnik der Glasmalerei schafft in gewisser Hinsicht ähnliche Voraussetzungen wie der Kupferstich. Die Leerstellen, vor allem Wand- und Bodenflächen, wirken zu hell und müssen irgendwie eingetönt werden. Auch der Glasmaler in Romont greift zum Mittel der Schraffur und scheint dabei die Technik des Kupferstichs, wahrscheinlich das Verfahren des Meisters ES, vor Augen zu haben.

Nach all diesen Hinweisen auf den Oberrhein verdichtet sich die Vermutung, daß in Romont ebenfalls ein Meister aus dieser Kunstlandschaft am Werk gewesen sein könnte. Das typisch Niederländische liegt ausschließlich in der Gestaltung des menschlichen Antlitzes und der Hände. Und gerade solche fremde Elemente fallen für die Herkunftsbestimmung des Meisters nicht schwer ins Gewicht, weil der Oberrhein diesem aristokratischen Schönheitsideal schon früh nachlebte. Wie sehr sich ein Südwestdeutscher die Formensprache eines Rogier van der Weyden aneignen konnte, zeigt etwa der Orliacaltar von Martin Schongauer, die Verkündigung und Geburt Christi umfassend, die bald nach 1466 von Jean d'Orliac für das Antoniterkloster in Isenheim gestiftet wurde [1]. Ein Ausschnitt der Verkündigungsmadonna (Abb. 26) beweist, wie sehr Schongauer im Bann der kühlen Reinheit niederländischer Ausdrucksformen steht. Es ist offensichtlich, daß Schongauer und der Glasmaler in Romont im Abstand von zwei Jahrzehnten den gleichen Anschauungsunterricht genossen haben. Beide verraten den großen Lehrmeister aus Tournai, den Meister von Flémalle ; aber der ältere Glasmaler steht dem Vorbild weniger selbständig gegenüber. Er hat sich die neue Formensprache für die Darstellung der menschlichen Gestalt akzentfrei angeeignet und in Romont mit zeichnerischer Routine vorgetragen, während Schongauer bei unveränderter Bewunderung für das große Vorbild der Stilentwicklung der sechziger Jahre doch nicht entging. Seine Gestalten sind hager und überlängt, die Falten brüchig und hart. Der großzügige Schwung des Gewandes ist einer kleinteiligen, den Gesetzen des Körpers folgenden Plissierung gewichen.

[1] Julius Baum, Martin Schongauer, Wien 1948, S. 51 f. Abb. 153.

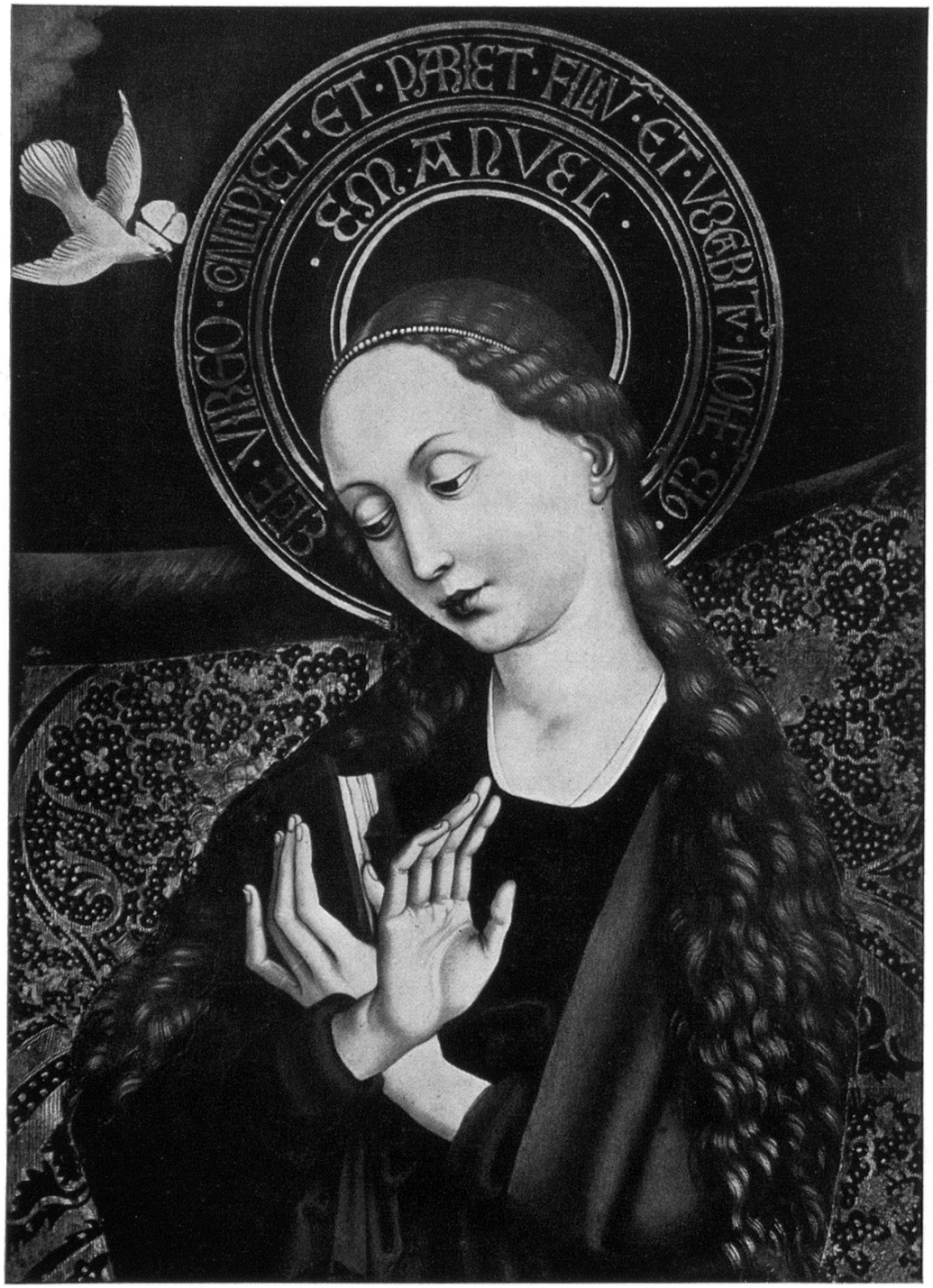


Abb. 26. Martin Schongauer, Verkündigung (Ausschnitt), Orliac-Altar, nach 1466. Kolmar, Museum.

Eines ist sicher : Die Glasgemälde werden nur dann aus ihrer Isolierung gelöst, wenn sie nach dem Oberrhein lokalisiert und in die Mitte des 15. Jahrhunderts gesetzt werden, also in jene Zeit, welche auch mit dem geschichtlichen Befund vereinbar ist. Vielleicht geht diese Fensterstiftung zeitlich sogar parallel mit denjenigen in Fille-Dieu und Bürglen. Beide Meister haben vom Stil und der Technik des Kupferstiches entscheidende Impulse empfangen. Der eine legte aber noch in traditioneller Weise das Hauptgewicht auf das Malen mit Glas, während der andere seinem zeichnerischen Talent freie Zügel ließ und auf Glas malte. Die Anfänge des Kupferstichs sind vornehmlich am Oberrhein zu suchen, und die Vermutung besteht zu Recht, auch im Meister von Romont einen Zeit- und Landesgenossen der frühen Kupferstecher zu sehen. Waren nicht auch Konrad Witz und der Meister der Spielkarten als Niederländer angesehen worden?

3. Kleinere Figurenscheiben und Wappenscheiben

Neben den monumentalen Glasgemälden sind einige Scheiben kleinern Formates erhalten, die zum Teil überhaupt noch nie untersucht wurden. Die Quellen geben keinen Meisternamen bekannt, den wir mit diesen vielleicht einheimischen Schöpfungen in Verbindung bringen könnten. Der erste sicher in Freiburg ansässige Glasmaler – nicht Glaser ! – ist der bereits erwähnte, zugewanderte Münchner Jakob Sengenrieder [1]. 1469 kaufte er von Jean Mossu ein Haus im Burgquartier, auf Grund dessen er am 3. Januar 1470 Stadtbürger wurde [2]. Anläßlich des Besuches von Amadeus IX. von Savoyen und seiner Gemahlin Jolanta bekam er den Auftrag, die Fenster des Ehrenzimmers im Franziskanerkloster, wo das Herrscherpaar abstieg, zu verglasen und mit dem herzoglichen Wappen auszuschmücken (SR 23, 24). Die Bauhütte von St. Nikolaus zog Jakob Sengenrieder mehrmals zu Fensterreparaturen in der Kirche heran (KR

[1] In München war eine Glasmalerfamilie dieses Namens in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ansässig. Vgl. dazu THIEME-BECKER XXX (1936), S. 498. Zur Tätigkeit in Freiburg vgl. auch HANS ROTT, Quellen und Forschungen, Quellen Oberrhein II, S. 289.

[2] GB fol. 89.

16-21). Auch das Bemalen von Fähnlein und Lanzenspitzen wurde ihm anvertraut (SR 27, 29, 49). Nach den Burgunderkriegen hatte Jakob Sengenrieder in Freiburg nicht mehr viel zu bestellen. Die Großaufträge für Standesscheiben wurden nach außen vergeben. 1482 hören wir das letzte Mal von ihm (SR 58).

Obwohl wir über den Freiburger Aufenthalt Sengenrieders gut unterrichtet sind, will es nicht gelingen, mit Sicherheit Spuren seines Schaffens aufzufinden. Wir verzichten deshalb auf Zuschreibungen und belassen die Glasgemälde anonym. Dafür soll ihr Verhältnis zu den monumentalen Fenstern umso deutlicher herausgearbeitet werden.

Als erste Zeugnisse dieser zweiten Garnitur stellen wir vier Figurenscheiben vor, die sich in der Pfarrkirche von Romont befinden und zwar in zwei südlichen Seitenschiffenstern. Das erste Scheibenpaar, die Darstellungen eines Gnadenstuhles (10) (Abb. 27) und einer Verkündigung (11) (Abb. 28) umfassend, weist einen identischen Architekturrahmen auf und sitzt in einem Zwillingsfenster, das von einem nur zum Teil alten Ornamentstreifen aus Liebesknoten und Kronen, den uns bekannten Emblemen des Hauses Savoyen, gesäumt ist ; das zweite, der hl. Michael als Seelenwäger (12) (Abb. 29) und ein hl. Bischof (13) (Abb. 30), hat vielleicht den ursprünglichen Rahmen zur Zeit verloren, als die ebenfalls stark erneuerten Fensterbordüren angebracht wurden, deren Ornamentbestand, bestehend aus Blättern, Samenkapseln und verschlungenen Bandrollen mit dem Monogramm Christi (ihs) bereits über die Jahrhundertwende hinausweist. Der Typus des Gnadenstuhles mit dem thronenden Gottvater, der den gekreuzigten Sohn vor sich hält, war damals schon über drei Jahrhunderte alt [1]. Unsere Darstellung ist insofern ungewöhnlich, als statt der üblichen Frontalität die Dreiviertelansicht gewählt ist [2]. Der Glasmaler war offenbar darauf bedacht, sein Können in der perspektivischen Zeichnung an den Tag zu legen. Der Thron ist denn auch ein kleines Meisterwerk der dreidimensionalen Erfassung eines Körpers, während der aufgeklappt erscheinende Fliesenboden und die räumlich wenig überzeugende Architektur mißglückt sind. Solche Steinthrone begegnen uns ähnlich auf den Stichen des Spielkartenmeisters

[1] Emile Male, L'Art religieux du XII[e] siècle en France, Paris 1947, vol. I, S. 182. Vgl. auch Wolfgang Braunfels, Die Heilige Dreifaltigkeit, Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie Bd. VI, Düsseldorf 1954, S. 35-43.

[2] Eine Frontaldarstellung des Gnadenstuhles befindet sich über dem südlichen Eingang der Abteikirche in Payerne, datierbar um 1454. Vgl. dazu Adolph Decollogny, Trésors des églises vaudoises. Anciennes peintures, Lausanne 1958, S. 126, Abb. 53.

Abb. 27. Gnadenstuhl, Figurenscheibe, Mitte 15. Jh. Romont, Pfarrkirche (10).

Abb. 28. Verkündigung, Figurenscheibe, Mitte 15. Jh. Romont, Pfarrkirche (11).

Abb. 29. St. Michael, Figurenscheibe, Mitte 15. Jh. Romont, Pfarrkirche (12).

Abb. 30. Heiliger Bischof, Figurenscheibe, Mitte 15. Jh. Romont, Pfarrkirche (13).

Abb. 31. Spielkartenmeister, Wilden-König, Kupferstich (L. 57)

(L. 57, 58) (Abb. 31) [1]. Der Glasmaler berichtigt jedoch die Sehfehler, welche hier den Thronsessel auseinanderfallen lassen. In seinem Bestreben nach der perspektivisch einwandfreien Wiedergabe eines Körpers in der Fläche verrät er ein künstlerisches Anliegen der Witz-Schule. So setzt zum Beispiel der Meister der Anbetungen für die Darstellung des Thrones auf der Tafel des Ratschlusses der Erlösung (Deutsches Museum Berlin) sein ganzes Wissen um perspektivische und materielle Effekte ein [2].

Der portalartige, mit Eckzwickeln versehene Rahmen des Glasgemäldes, hinter dem sich ein schmaler Raum mit einer Balkendecke öffnet, ist in der Buchmalerei beliebt. So kommt er auf den verstreuten Minia-

[1] Max Geisberg, Das älteste gestochene Kartenspiel vom Meister der Spielkarten, Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 66. Heft, Straßburg 1905, Tf. 31, Nrn. 63, 64.

[2] Vgl. dazu Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Südwestdeutschland in der Zeit von 1400-1450, Bd. IV, München 1951, S. 148 f., Abb. 214.

turen der « Vierundzwanzig Alten » (Berlin, Nürnberg, München, Venedig) vor, namentlich auf der Darstellung des Achten und des Zehnten Alten (Venedig), die im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts entstanden sind [1]. Das kleine Format und die minutiöse Zeichnung des Glasgemäldes lassen auf jeden Fall die Vermutung zu, daß die Vorlage im Kupferstich oder in der Buchmalerei zu suchen ist.

Auf der Verkündigungsscheibe stehen sich Maria (Kopf neu) und der Engel symmetrisch gegenüber. Nur das ikonographisch notwendige Beiwerk wird gegeben : die Taube des Heiligen Geistes, der Englische Gruß auf dem Spruchband und das Buch in der Hand Mariens. Der Engel läßt in der Verneigung, im aufgeworfenen Gesicht, in den gefalteten Flügeln und der über der Brust gekreuzten Stola das Vorbild der Großen Verkündigung gerade noch erkennen ; aber der Faltenwurf des Gewandes hat vieles mit der prallen Stofflichkeit gemein, die nur auf den Glasgemälden in Bürglen anzutreffen ist.

Der hl. Michael als Seelenwäger und Drachenbesieger ist künstlerisch der Großen Verkündigung verwandt. Ob hier wie dort sogar die gleiche Hand an der Arbeit war, wird erst dann zu entscheiden sein, wenn die Scheibe einmal gründlich untersucht werden kann. Die dynamische, raumfüllende Gestalt mit der erhobenen Rechten, die zum Schwertstreich ausholt, und der abgewinkelten, die Seelenwaage haltenden Linken ist ein Meisterwerk der figürlichen Darstellung und der Komposition : eine Übersetzung ins Kleine dessen, was wir auf der Verkündigung im Großen bewundert haben. Die Gesichtszeichnung, die allerdings auf dem Glas nur noch in den geätzten Spuren des Schwarzlotes sichtbar ist, bekundet den sichern Strich und den großzügigen Schwung jenes Meisters.

Die Scheibe des hl. Bischofs (Kopf neu) trägt am Fuß eine Inschrift, die leider nur halbwegs lesbar und bis jetzt ungedeutet ist : sante bulbani (?). Die Haltung des Bischofs erinnert an den hl. Bernhard in Fille-Dieu (5) oder noch stärker an den hl. Benedikt im Chorfenster der Bieler Stadtkirche (7. Zeile, 3. Bild). Stilistisch steht er ersterem näher ; denn die senkrecht herunterfallenden, rundlichen Gewandfalten sind auf beiden Scheiben charakteristisch.

[1] Friedrich Winkler, Jos. Ammann von Ravensburg, Jahrbuch der Berliner Museen I (1959), S. 67-77. Vgl. auch die Handschrift « Jason und Troja » (Berlin, Kupferstichkabinett (Lilli Fischel, Die Berner Chorfenster, ZKW 15 (1961), Abb. 7), oder auch das Stundenbuch Ludwigs I. von Savoyen mit Miniaturen von Jean Batheur, vor allem etwa die Darstellung « Papst Felix V. kniet vor dem Gnadenstuhl » (fol. 141) (Clément Gardet, Le livre d'heures du duc de Savoie, Annecy 1959, Pl. XV).

Zwei kleine Monolithscheibchen in Graumalerei, darstellend die Jungfrau mit Kind (14) und das Monogramm Christi (15), sind im gleichen Fenster eingelassen. Leider konnten wir sie wegen der Entfernung nicht einsehen ; aber es scheint, daß sie der gleichen Werkstatt entstammen.

Die ganze Scheibengruppe ist wohl kurz nach der Jahrhundertmitte entstanden. Der oder die Meister – der Erhaltungszustand der Scheiben erlaubt keine sichere Unterscheidung der Künstlerhand – gehören wahrscheinlich in den Werkstattumkreis des Meisters der Großen Verkündigung, dem sie die ausgeglichene Komposition, die hellen Farbtöne und vielleicht das Vorlagematerial verdanken.

In der gleichen Kirche befinden sich, in die südlichen Seitenschiffenster und die Obergaden verstreut, neun einheitlich erscheinende Wappenscheiben savoyischer Geschlechter [1]. Hubert de Vevey hat ihre Stifter ermittelt und auf Grund der genealogischen Daten die Jahrhundertmitte als Entstehungszeit wahrscheinlich gemacht [2]. Einen terminus ante quem bietet nur die Allianzwappenscheibe Savoyen-Lusignan (19). Anne de Lusignan, die Gattin Herzog Ludwigs I., starb im Jahre 1463.

Für die Datierung kann man auch die unentschiedene Schildform heranziehen, die zwischen breit ausladendem und leicht zugespitztem Wappenfuß schwankt, ein Kennzeichen der fünfziger Jahre. Der Reiter mit der erhobenen Rechten und dem abgewinkelten linken Arm im Wappenbild der Rondele Champion (Abb. 32) (24) darf dem Seelenwäger zur Seite gestellt werden, mit dem er auch die spannungsreiche Zeichnung gemeinsam hat.

Das Allianzwappen Genève-Montagny (16) zeigt, wie sehr auch hier die Nadel in Gebrauch stand. Dieselbe gravierende Technik findet sich auf zwei Wappenrondelen de Billens (25) (Abb. 33) und Asperlin (26) (Abb. 34), die aus Fille-Dieu ins Schweizerische Landesmuseum gelangt sind. Das etwas dürre Rankenornament des Hintergrundes auf der Billens-Scheibe begegnet uns in ähnlicher Form auf den Scheiben in Bürglen, und es ist beispielsweise auch auf einem Fragment mit dem Allianzwappen Eptingen-Büttikon aus dem Basler Barfüßerkloster, heute im Histo-

[1] Kat, Nrn 16-24. Leider konnten wir nur (16) und (17) näher einsehen, die zur Zeit im Glaseratelier Gebr. Kirsch aufbewahrt sind.

[2] Hubert de Vevey-l'Hardy, Les vitraux héraldiques de la Collégiale de Romont, AHS 44 (1930), S. 75-78. Den Identifizierungen liegt ein altes leider undatiertes Wappenverzeichnis zu Grunde, das bei A. Dellion (Dictionnaire historique des paroisses du canton de Fribourg X, Freiburg 1899, S. 397) abgedruckt ist. Das Original ist verschollen.

Abb. 32. Runde Wappenscheibe der Familie Champion, Mitte 15. Jh. Romont, Pfarrkirche (24).

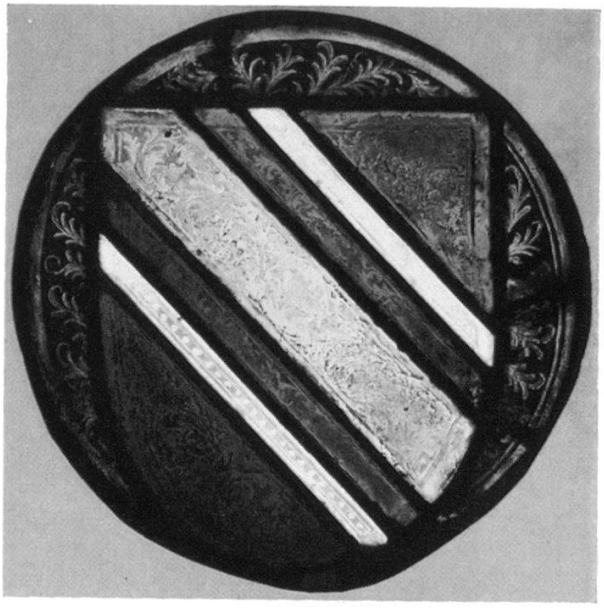


Abb. 33. Runde Wappenscheibe der Familie Billens aus Fille-Dieu Romont, Mitte 15. Jh. SLM (25).

Abb. 34. Runde Wappenscheibe der Familie Asperlin, aus Fille-Dieu Romont, Mitte 15. Jh. SLM (26).

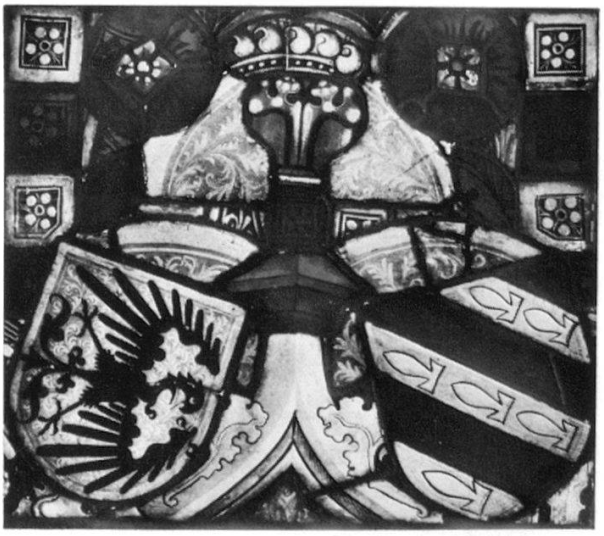


Abb. 35. Fragment eines Glasgemäldes mit Allianzwappen Eptingen-Büttikon, Mitte 15. Jh. Basel, Hist. Mus.

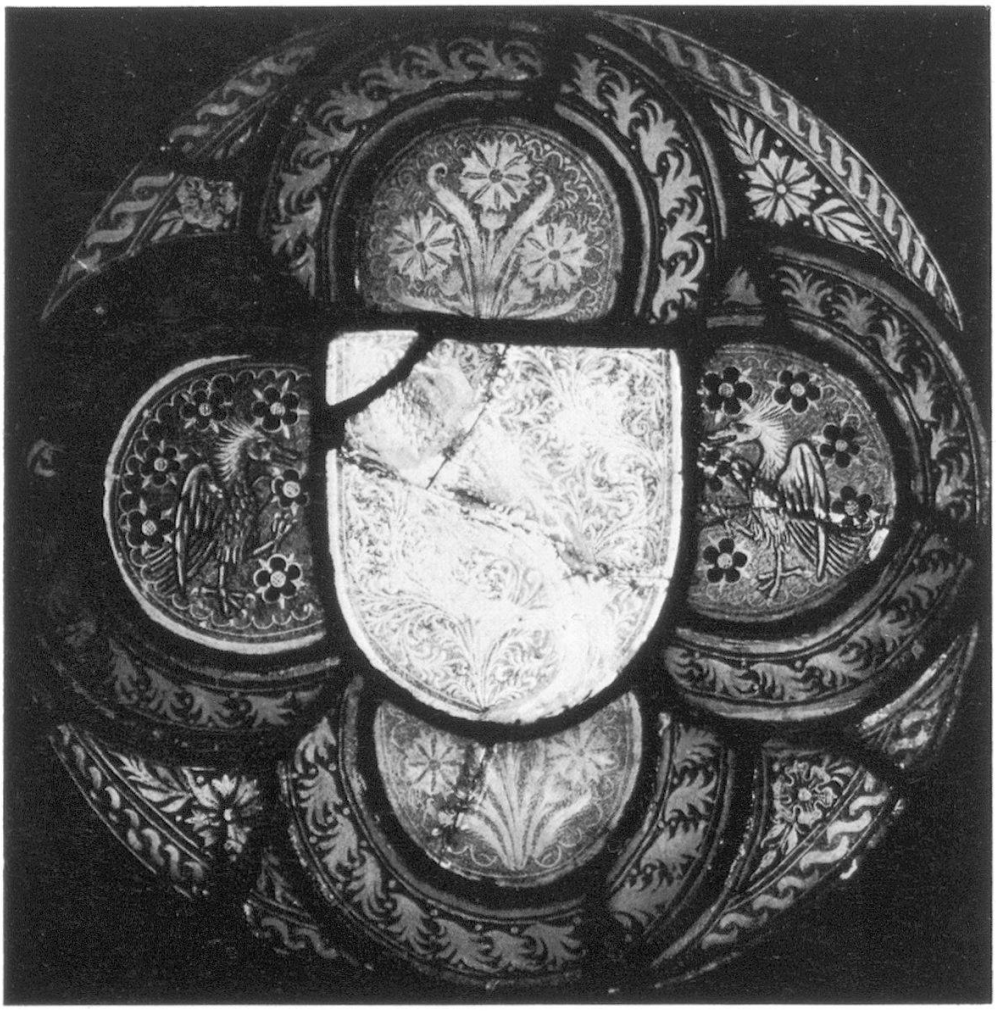


Abb. 36. Vierpaßscheibe mit unbekanntem Wappen, aus Hauterive, Mitte 15. Jh. SLM (27).

rischen Museum (Abb. 35), anzutreffen [1]. Anders ist das Problem des Hintergrundes auf der Asperlin-Rondele gelöst, wo zentrisch angeordnete Blätter mit je drei umgebogenen Lappen das Wappen rahmen. Die Nadel wird hier nur für das Kreisornament der Randung verwendet.

Für eine Vierpaßrundscheibe mit unbekanntem Wappen aus Hauterive, heute im Landesmuseum (27) (Abb. 36) [2] kann eine bestimmte Vorlage beigebracht werden. Der Vogel in den seitlichen Rundpässen ist frei nach der Vogel-Acht des Spielkartenmeisters (L. 67) (Abb. 37) kopiert. Noch einmal wird hier eine direkte Beziehung zum Kupferstich ersichtlich.

[1] Dieses Glasgemälde kann nicht aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammen, wie C. H. Baer auf Grund einer Allianz annimmt (KDM Basel-Stadt III, Basel 1941, S. 258 f., Abb. 147).

[2] Lehmann wies sie in die Werkstatt des Berners Lukas Schwarz, was bedeuten würde, daß sie erst am Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden wäre (ASA N. F. 15 (1913), S. 214, Abb. 5).

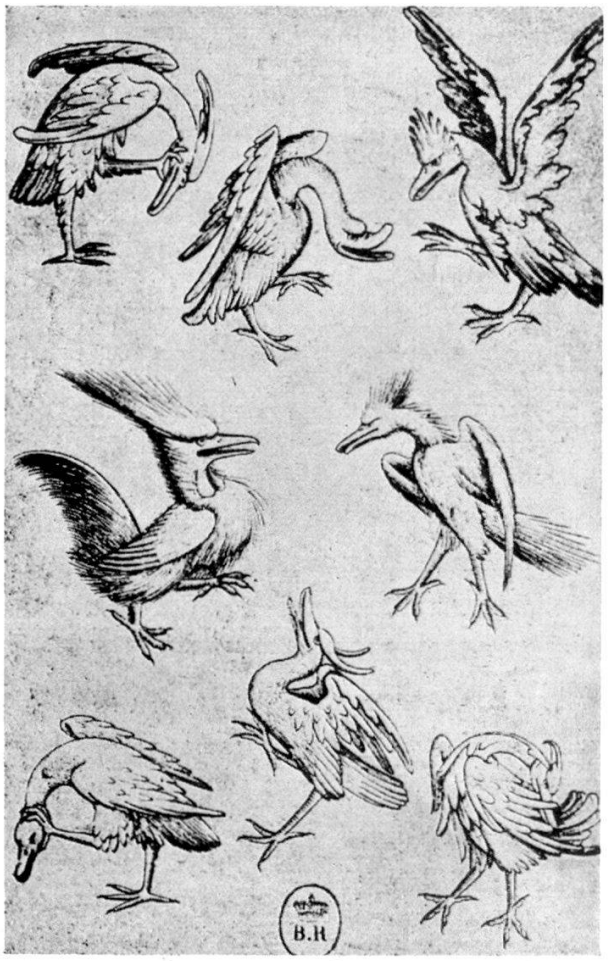


Abb. 37. Spielkartenmeister, Vogel-Acht, Kupferstich (L. 67).

Wahrscheinlich geht das Vierpaßschema auf jene Wappenscheiben zurück, welche in der Bekrönung gotischer Fenster saßen, wie etwa die Wappenrondele de Menthon in Romont (21) [1]. Auf dem Wandgemälde im Kreuzgang des Freiburger Franziskanerklosters, um 1440 entstanden [2], wird dies in Übersetzung von Architektur in Malerei veranschaulicht. Die Wappen Bugniet und Praroman, die abwechslungsweise mit Medaillons in der Umrahmung auftreten, sind in vierpaßförmiges Maßwerk eingezeichnet.

Dem gemalten Wappen Praroman (Abb. 39) könnte eine Kabinettscheibe des gleichen Geschlechtes gegenübergestellt werden, die aus Fille-Dieu ins Landesmuseum gekommen ist (28) (Abb. 38). Sie ist tadellos erhalten und voll heraldischer Spannung. Die lappigen, in der Aderung

[1] 3. südl. Seitenschiffenster. Ob das Wappen seit alters im Maßwerk saß, ist nicht zu bestimmen.

[2] Heribert Reiners, Die Fresken der Franziskanerkirche zu Freiburg, Datierung und Meisterfrage, FG 30 (1929), S. 224-232.

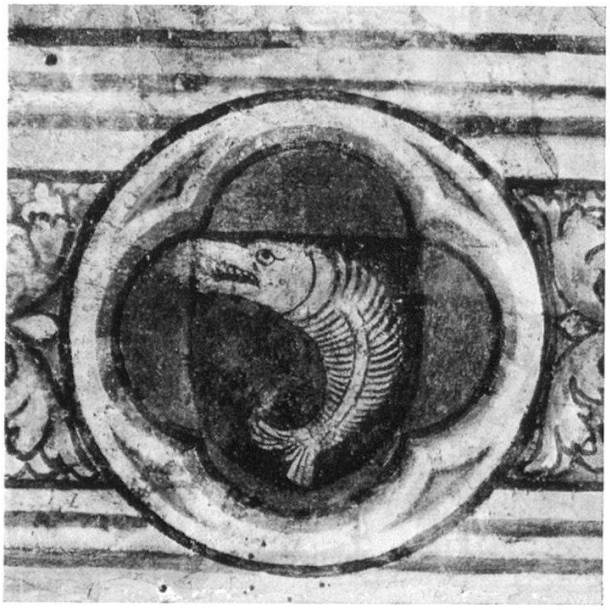


Abb. 39. Wappen Praroman, Rahmendetail der Wandgemälde im Kreuzgang des Franziskanerklosters, 1440.

Abb. 38. Runde Wappenscheibe der Familie Praroman, aus Fille-Dieu Romont, Mitte 15. Jh. SLM (28).

leicht gebrochenen Blätter der Helmdecke überspielen die Scheibe ornamental. Die Zeichnung des Fischskelettes mit den kammartigen Gräten ist auf beiden Wappen fast identisch. Die heraldische Übereinstimmung ist vor allem ein Anzeichen dafür, daß beide zeitlich nicht weit auseinander liegen.

Eine Rundscheibe mit der Darstellung von Salomons Urteil, die sich im Freiburger Museum befindet (29) (Abb. 40), verrät in Stil und Anlage gewisse Ähnlichkeiten mit diesen Wandgemälden. Die dünngliedrige Architektur und die um eine Mittelfigur gruppierten Personen entsprechen der räumlichen und kompositionellen Anordnung des Verlöbnisfreskos im Franziskanerkloster. Die Richterpose Salomons mit der erhobenen Rechten stimmt mit der sich zum Knaben Samuel niederbeugenden Gestalt Helis im typologischen Bild zur Geburt Mariens (Abb. 41) auffällig überein. Allerdings weist der zeichnerische, sich verhärtende Duktus der Falten und die Bestimmtheit der Raumwiedergabe schon über das zweite Jahrhundertdrittel hinaus.

Während diese Figuren- und Wappenscheiben weder unter sich noch im Verhältnis zu den monumentalen Glasgemälden in Romont und Bürglen einen größern Zeitabstand erkennen lassen, – eine Ausnahme macht

Abb. 40. Urteil Salomons, Rundscheibe aus Montagny-la-Ville, um 1460. Freiburg, Museum (29).

Abb. 41. Samuel und Heli. Detail der Wandgemälde im Kreuzgang des Franziskanerklosters, 1440.

vielleicht die Salomon-Scheibe – ist der Schritt zu einer zweiten Gruppe schon deutlicher abzumessen. Diese besteht aus wenigen verstreuten Einzelstücken, die sämtliche ins Freiburger Museum gelangt sind.

Allen voran stellen wir die Madonna mit Kind in der Strahlenmandorla, die aus dem Westfenster der Klosterkirche Hauterive stammt (30) (Abb. 42) [1]. Die gekrönte Jungfrau trägt einen dunkelblauen Mantel, dessen scharfgrätige und brüchige Falten ein asketisches Formgefühl verraten, das auch in der starren Frontalität der Gestalt, in der Art, wie die Krone aufgesetzt ist und wie das symmetrisch verteilte Haar über die Schultern fließt, zum Ausdruck kommt. Die Finger sind lang und dünn geformt und erinnern an die Hände des Meisters ES in seiner späten Schaffensperiode. Das Kind sitzt ungelenk auf dem Arm der Mutter und hat das Köpfchen gleichfalls frontal ausgerichtet.

Und doch ist hier einem unbekannten Glasmaler noch einmal ein Kunstwerk geglückt, das sich sogar neben der Assumpta in Romont sehen lassen kann. Beide Schöpfungen sind als gültige Zeugnisse zweier verschiedener Zeiten zu werten. Was in Romont idealisierte Schönheit und aristokratische Erscheinung war, wird in Hauterive hieratische Strenge und geschlossene Form. Das Gesicht braucht nicht mehr schön zu sein, nur würdig.

Lehmann hat dieses Glasgemälde um 1500 anzusetzen versucht und es auf Grund eines Rechnungseintrages (SR 120) Oswald Bockstorffer zugeschrieben [2]. Nun kann aber die hier erwähnte « capell » unmöglich mit der Klosterkirche Hauterive identifiziert werden ; sie ist eben jene Friedhofkapelle, die zwischen 1499 und 1504 unter der Bauleitung des Ulmers Gylian Aetterli errichtet wurde [3]. Die Scheibe ist dem Stil nach wohl in die späten siebziger oder frühen achtziger Jahre zu datieren, das heißt in die Regierungszeit des Abtes Johann IV. Philibert (1472-1486), der ja auch das Chorgestühl in Auftrag gab [4].

[1] Heute in Hauterive durch eine Kopie ersetzt.

[2] Lehmann, MAGZ 26, S. 391 f.
Oswald Bockstorffer stammte aus Memmingen. Er war von 1495-1510 in Freiburg tätig. Näheres über sein Leben S. 91 f.

[3] Marcel Strub, MAH Fribourg ville II, S. 154 f.

[4] Vgl. dazu Max de Diesbach, Stalles de l'Abbaye d'Hauterive, FA 7 (1896), Text zu Pl. V ; Paul Leonhard Ganz und Theodor Seeger, Das Chorgestühl in der Schweiz, Frauenfeld 1946, S. 59 ; François Kovàcs, Stalles d'Hauterive, Posieux-Fribourg 1952.

Abb. 42. Jungfrau mit Kind,
Glasgemälde aus Hauterive, 1470-80. Freiburg, Museum (30).

Abb. 43. St. Michael, Figurenscheibe aus der alten Kirche Heitenried, 3. Viertel 15. Jh. Freiburg, Museum (31).

Abb. 44. Hl. Nikolaus, Figurenscheibe, 3.Viertel 15. Jh. Freiburg, Museum (32).

Etwas älter scheint die Figurenscheibe des hl. Michael aus der alten Kirche Heitenried (31) (Abb. 43) zu sein. Der architektonische Rahmen ist neu. Ikonographisch vertritt sie den gleichen Typus wie der Seelenwäger in Romont. Die Haltung und die diagonale Komposition ist dieselbe, die kämpferische Stellung des Engels jedoch zur theatralischen Pose erstarrt. Das Gewand ist bestimmt von senkrecht verlaufenden Faltenbahnen, die in ihrer plastischen Durchgestaltung und schönen Anordnung an die Glasgemälde aus Fille-Dieu erinnern. Daß hier wie dort die gleiche Hand vorauszusetzen sei, wie Lehmann vermutete [1], ist unwahrscheinlich. Technik und Farbe haben gewechselt. An Stelle der feinen Schraffur verwendet der Glasmaler für die Modellierung der Falten ein kräftig aufgetragenes Schwarzlot, das er mit dem Pinsel auflichtet, wo es die körperliche Erscheinung verlangt. Das eher verhaltene Kolorit, stark auf

[1] Lehmann, MAGZ 26 S. 380, Fig. 68.

Weiß und Silbergelb abgestimmt, wie es in Romont begegnet, ist einer heftigen Buntheit mit den Vollfarben Rot, Blau, Gold und Grün gewichen.

Eine ovale Nikolaus-Scheibe (32) (Abb. 44 und Farbtafel S. 2), ist von einem Meister geschaffen, dem die gleichen farbintensiven Hüttengläser zur Verfügung standen. Man beachte nur das leuchtende Grün des blattbewachsenen Bodens beider Scheiben ! Der hl. Nikolaus ist in ein edelsteingesäumtes Pluviale gekleidet, das in schwerer, faltenloser Stoffmasse von den Schultern fällt. Der Bottich mit den zum Leben erweckten Knäblein ist perspektivisch verzeichnet und wie die Gestalt des hl. Nikolaus in die Fläche komponiert. Der stark in Erscheinung tretende rote Hintergrund mit den gleichmäßig verteilten Spiralranken verstärkt noch den raumlosen Eindruck. Der Vokativ der Inschrift : S NICHOLAE ist wahrscheinlich ein Hinweis dafür, daß es sich um eine Votivscheibe handelt, ähnlich wie bei der Michael- und Bischofsscheibe in Romont. Ihr ursprünglicher Standort dürfte folglich am ehesten in der Freiburger Kirche St. Nikolaus gewesen sein.

Zum Abschluß dieses Kapitels möge uns noch das Fragment eines Christuskopfes (33) (Abb. 45) beschäftigen. Es soll aus der Kapelle in Cournillens stammen, die in den siebziger Jahren erbaut wurde [1]. Das dornengekrönte, von einem Bart gerahmte Haupt ist mit offenen Augen in Vordersicht dargestellt. Nichts deutet darauf hin, daß dieser Kopf aus einem größern Bildzusammenhang stammt ; er könnte als kleines Andachtsbild gedacht gewesen sein, vielleicht auch als Bildnis Christi auf dem Schweißtuch der Veronika. Möglicherweise befand sich der Kopf, mit einem Liliennimbus versehen, im Maßwerk eines Fensters in der Art des Bieler Benediktfensters. Der Darstellungstypus stammt aus der byzantinischen Ikonographie [2] und findet in der abendländischen Kunst des Spätmittelalters, vor allem in der Kleinkunst, weite Verbreitung.

Leider ist die Zeichnung der Gesichtszüge verwaschen ; aber noch immer ist die hohe Würde dieses Hauptes erkennbar. Der starke Ausdruck liegt in den Augen, deren Blick den Betrachter in den Bann zwingt, obwohl er nicht direkt auf ihn ausgerichtet ist. Die Augenbrauen sind schematisch gestrichelt ; die Nase ist etwas knollig, der leicht geschürzte Mund klein und dicklippig.

[1] 1474 wurde sie eingedeckt (A. DELLION, Dictionnaire historique et statistique des paroisses catholiques du canton de Fribourg IV, Fribourg 1887, S. 389 f.)

[2] Vgl. dazu ANDRÉ GRABAR, La Sainte Face de Laon, Prag 1931.

Abb. 45. Haupt Christi, Glasgemälde aus Cournillens (Fragment), Mitte 15. Jh. Freiburg. Museum (33).

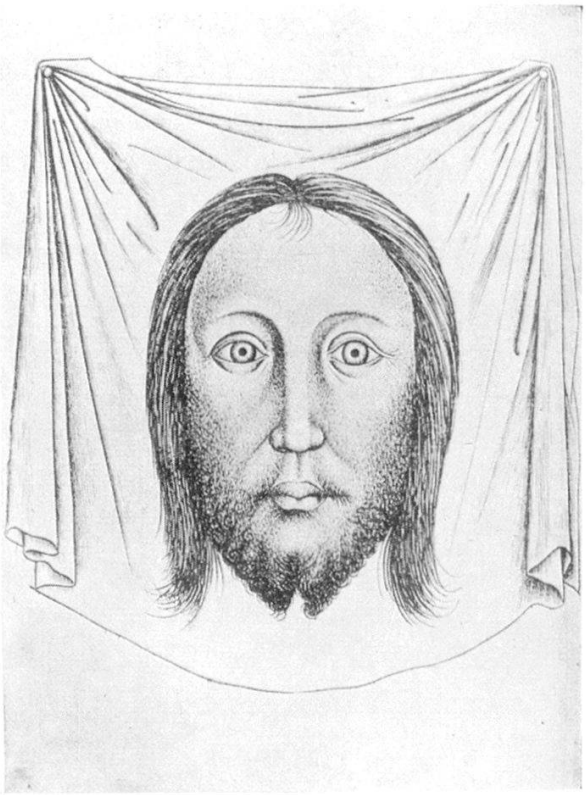


Abb. 46. Spielkartenmeister, Schweißtuch der Veronika, Kupferstich (L. 40).

Wir können zum Vergleich den Veronikastich des Meisters der Spielkarten (L. 40) (Abb. 46) heranziehen. Der Glasmaler hat auf Kosten der schönen und ebenmäßigen Form die Zeichnung des Gesichtes auf das Wesentliche beschränkt. Ohne zu den Mitteln der senkrechten Stirnfalten oder den heraufgezogenen Unterlidern des Auges zu greifen, wie der Meister ES es häufig tut [1], vermag er dem Antlitz einen starken seelischen Ausdruck zu verleihen. Das breite Gesicht, dessen Zeichnung im Einzelnen durchaus nicht gepflegt ist, hat an Innerlichkeit und Gemüt noch gewonnen.

Diese vereinzelten Glasgemälde lassen sich in zwei Gruppen scheiden. Die eine, ältere, steht in technischer und farblicher Hinsicht den monumentalen Scheiben in Bürglen und Romont nahe. Nadel und Feder werden noch immer mit gleichem Nachdruck verwendet, und die hellen Gläser sind gleichwertig eingesetzt wie die dunkelfarbigen. Die andere, jüngere, schlägt künstlerisch einen neuen Weg ein. Die Farbe kommt gegenüber der Linie in stärkerem Maße zur Geltung. Die Fläche wird betont und das architektonische Beiwerk verschwindet. Der Schwarzlotauftrag erscheint

[1] Vgl. zum Beispiel L. 571, L. 190.

rußig und brüchig, ein gemeinsamer technischer Mangel, der vielleicht auf eine neu in Betrieb genommene Werkstatt in Freiburg hindeutet. Ob der Münchner Jakob Sengenrieder die Glasmalerei an der Saane heimisch gemacht hat ?

4. Zeugnisse volkstümlicher Glasmalerei

Wir können uns heute nur noch ein unvollständiges Bild von der Mannigfaltigkeit der spätgotischen Glasmalerei machen. Ein kleiner Bruchteil vom einstigen Reichtum der Fensterausstattungen ist auf uns gekommen. Naturgemäß haben Schöpfungen von künstlerischem Wert größere Aussicht, den Stil und Geschmack verschiedener Zeiten zu überdauern als Werke der Volkskunst, die oft mit einer Generation stehen und fallen. Es ist anzunehmen das im spätern 15. Jahrhundert auch einfachere Landkirchen – wir haben Heitenried und Cournillens als Beispiele kennen gelernt – schon über gemalte Fensterscheiben verfügten, obgleich uns der Visitationsbericht von 1453 darüber nur vage Auskunft erteilt [1]. Eine alte, in ihrem Bestand wohl nie berührte Farbverglasung mit völlig verwaschenen Grisaillescheibchen der Madonna (34) und des hl. Petrus (35) kann man auch in den Chorfenstern der einsam über der Saane stehenden Kapelle St. Pierre bei Treyvaux antreffen [2].

Es ist ein seltener Glücksfall, daß sich in Romont neben monumentalen Glasgemälden auch Reste solcher volkstümlicher Kunst erhalten haben. Die älteste, vielleicht ins erste Drittel des 15. Jahrhunderts zurückreichende Scheibe ist ein Fragment, das einen hl. Bischof (Sulpizius ?) darstellt (36) (Abb. 47) [3]. Der Heilige hält in der Rechten einen Stab mit Kreuzenden und in der Linken ein Buch. Die steife und schematische Zeichnung ist mit fester Linie ohne Anspruch auf plastische Wirkung angebracht. Der Hintergrund, aus hell- und dunkelblauen Gläsern zusammengesetzt, steht in angenehmer Farbharmonie zum Weinrot des Gewandes und den gelben und weißen Tönen des Haares und des Gesichtes. Sowohl das aufgeschmolzene Silbergelb als auch die Hüttenglä-

[1] Meistens heißt es in diesem Protokoll : fenestra debite ferretur atque vitretur. Es sind wohl einfach Anweisungen zur Verglasung.

[2] Dazu vgl. LEHMANN, MAGZ 26, S. 397. Wahrscheinlich sind diese Scheiben auf Wunsch der Visitatoren gemacht worden ; denn im Visitationsprotokoll zu dieser Kapelle heißt es : vererie que deficiunt in fenestris cancelli reparentur (M. MEYER, Visites pastorales de l'évêque Georges de Saluces, ASHF I (1846), S. 200).

[3] Lehmann datierte dieses Fragment in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (MAGZ 26, S. 406).

Abb. 47. Hl. Bischof, Figurenscheibe (Fragment), Anfang 15. Jh. Romont, Pfarrkirche (zur Zeit Freiburg, Glaserei Kirsch) (36).

Abb. 48. Verkündigung, Figurenscheibe, Mitte 15. Jh. Romont, Pfarrkirche (37).

ser sind, bar jeglichen Schwarzlotauftrages, von strahlender Leuchtkraft, die an hochgotische Glasmalerei erinnert.

Im ersten südlichen Seitenschiffenster von Romont sind ferner zwei Scheiben der Verkündigung (37) (Abb. 48) eingelassen. Maria und der Engel sind vor einem in Gittermuster überzogenen blauen und roten Hintergrund dargestellt. Der jetzige Zustand der Scheiben ist insofern verfälschend, als alle modellierten Gewandpartien neu sind. Nur der rechte Mantelzipfel der Jungfrau und die Gesichter verraten noch die ursprüngliche Zeichnung eines um die Jahrhundertmitte tätigen Meisters, der sich naiv und unbeholfen, aber mit kindlich frommer Gesinnung ausdrückt [1].

Die Kapelle des hl. Johannes im Schloß von Greyerz birgt zwei Bildscheiben mit den Darstellungen der Taufe Jesu (38) und der Pieta (39) (Abb. 49 a, b) [2]. Die Glasgemälde leuchten in den Zwillingsfenstern des Chores, in deren vierpaßförmigem Maßwerk das (neue ?) Monogramm $\frac{A}{M}$ (Maria ?) eingelassen ist. Die Ornamentborte des Fensters besteht aus rautenartig verzeichneten Liebesknoten und roten und blauen Farbgläsern. Beide Glasgemälde zeigen einen Meister am Werk, dessen derbrealistische Formensprache auch vor der Häßlichkeit nicht zurückschreckt.

Die Stilisierung des Wassers, der Gewänder und der Körperpartien vermittelt den Eindruck archaischer Strenge und flächenhafter Erstarrung. Die kleinteilige Zeichnung überzieht die Bilder wie ein unregelmäßiges Gespinst. Wiederum rettet die Farbwirkung den künstlerischen Wert dieser Scheiben. Die Taufszene erstrahlt in einem Dreierakkord Grün-Rot-Gold, während auf der Scheibe der Pieta nur das Blau des Mantels Mariens und ein wenig Silbergelb in Erscheinung treten. Für den ornamentalen Dekor des Hintergrundes ist ein erstes Mal die Schablone gebraucht, ein Hilfsmittel, das in der Kabinettglasmalerei unentbehrlich sein wird.

Der Meister dieser Scheibe hielt sich wahrscheinlich an eine druckgraphische Vorlage. Vor allem in der volkstümlichen Kunst des Holzschnittes war der übertriebene Realismus beliebt, um der religiösen Erzählung einen eindringlicheren Ton zu geben. Als Beispiel soll uns ein Blatt mit der Darstellung der Heiligen Johannes und Christophorus

[1] Lehmann sprach unzutreffend von « roher Zeichnung » (MAGZ 26, S. 408, Abbildung der Glasgemälde vor der Restauration Fig. 77).

[2] Hans Meyer-Rahn, Zwei Glasgemälde in der Kapelle auf Schloß Gruyères, BGKS (1932-1945), S. 108-111 ; vgl. auch FA 2 (1891), Pl. V ; und Lehmann MAGZ 26, S. 409 f.

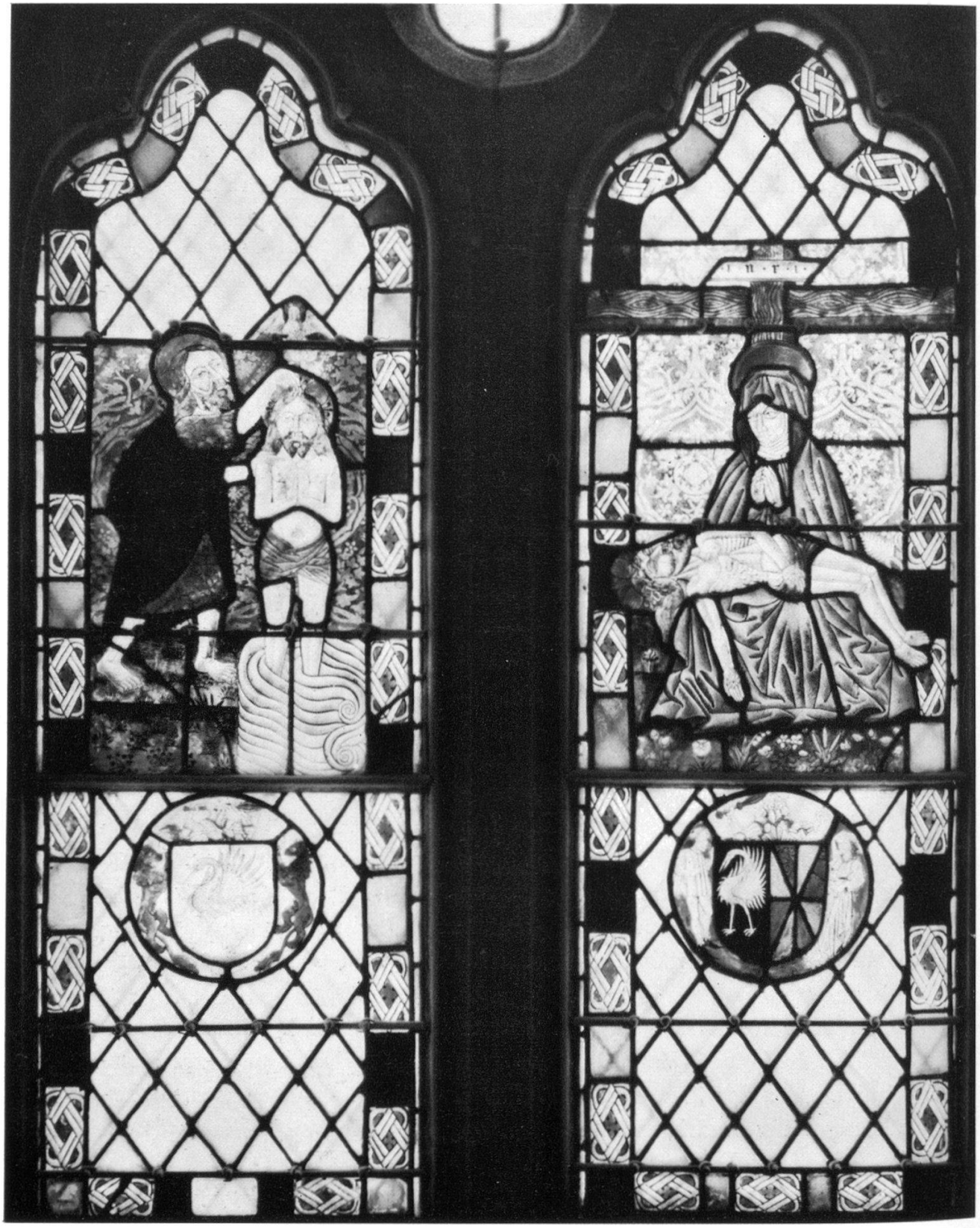


Abb. 49 a, b. Taufe Jesu im Jordan und Pieta. Glasgemälde um 1480 (38, 39). Darunter Wappenrondelen Ludwigs I. von Greyerz und seiner Gemahlin Claude Seyssel (40, 41). Greyerz, Schloßkapelle. Depot der GKS.

Abb. 50. Hl. Johannes und hl. Christophorus, Holzschnitt (Schreiber 1518 a), um 1470. Ehemal. Freiburg, Franziskanerkloster.

Abb. 51. Wappen Franz I. v. Greyerz. Ledereinband eines Urbars, 1452. SAF.

Abb. 52. Runde Wappenscheibe der Claude Seyssel, Gemahlin Ludwigs I. v. Greyerz, um 1480. Greyerz, Schloßkapelle. Depot GKS (41).

Abb. 53. Runde Vierpaßscheibe mit Wappen Käslin, um 1480. Thun, Schloß.

(Schreiber 1518 a) (Abb. 50) dienen, das sich, um 1470 entstanden, mit drei andern Holzschnitten ehemals im Freiburger Franziskanerkloster befand [1]. Es soll hier nicht so sehr eine Verwandtschaft des Stiles – der Holzschnitt steht ja künstlerisch eine Stufe höher – sondern die Ähnlichkeit der Technik betont werden. Die harte, kompromißlose Linienführung des Gesichtes ist für den Glasmaler und für den Reißer gleichermaßen charakteristisch. Ein weiteres Zeugnis volkstümlicher Kunst stellt der bedruckte und geschnittene Ledereinband des Urbars Franz I. von Greyerz aus dem Jahre 1452 dar (Abb. 51). Er zeigt das von zwei wilden Menschen gehaltene Wappen des Grafenhauses. Die heraldische Darstellung vertritt die gleiche Stilstufe wie die Bildfenster in der Schloßkapelle. Die Punzierung gewisser Partien des Hintergrundes erinnert (in der Reproduktion mehr als auf dem Original) an Schrotblätter dieser Zeit.

In den Fenstern der Schloßkapelle sitzen auch zwei Wappenrondelen, welche den Stiftern Ludwig I. von Greyerz (40) und seiner Gemahlin Claude Seyssel (41) Abb. 52) gehören. Sie sind in einem völlig andern Stil gehalten und müßten eigentlich in einem Kapitel der Kabinettglasmalerei behandelt werden. Da sie aber für die Datierung der Glasgemälde wichtig sind, mag uns hier ein kleiner Exkurs und gleichzeitiger Ausblick auf die Kabinettglasmalerei gestattet sein.

Das Wappen Greyerz ist von einem Löwenpaar, das Allianzwappen Greyerz-Seyssel von einem Mann und einer Frau gehalten. Beide Schilde werden von der Halbfigur eines Geharnischten überhöht. Die feine Zeichnung und der sorgfältige Auftrag des Silberlotes zeugen von einem gewandten, technisch erfahrenen Meister. Die zierlichen, in burgundische Tracht gekleideten Figürchen sind so minutiös und liebevoll gezeichnet, als hätte der Künstler nicht Glas, sondern Papier unter der Hand gehabt.

Sowohl das Thema des Liebespaares als auch die überfeinerte Technik fallen völlig aus dem Rahmen der bis jetzt gesehenen Glasmalerei in Freiburg. Diese Scheibchen dürften in einer Werkstatt entstanden sein, die sich wahrscheinlich außerhalb des savoyischen Herrschaftsgebietes befand, möglicherweise in Bern. Unsere Vermutung wird gestützt durch eine Vierpaßscheibe mit dem Wappen der Thuner Familie Käslin, die im

[1] Alle vier Holzschnitte wurden vor wenigen Jahren verkauft: Verkündigung (Schreiber 27 a), Jesus am Ölberg (S. 184 a), Beweinung (S. 506 m) und das erwähnte Blatt. Sie sind abgebildet in der Reihe «Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts», hrsg. von Paul Heitz, Straßburg, Bd. 23, Tf. 1-4.

[2] SAF Urbar von Font-La-Molière, N° 64 Vgl. dazu HERBERT DE VEVEY, Les armoiries des comtes de Gruyère, AHS 36 (1922), S. 80, Fig. 19.

Schloß Thun aufbewahrt wird (Abb. 54) [1]. Hier ist das Thema des Liebespaares in den drei obern (erhaltenen) Rundpässen gleich dreifach abgewandelt. Auch dieser Meister verwendet auf die figürliche Zeichnung besondere Sorgfalt, nur daß die Rohrfeder nicht solange bei der modellierenden Ausführung des Details verweilt, sondern schneller und vielleicht eine Spur gekonnter über das Glas gleitet. Die Wappenhalterin in Greyerz scheint im stehenden Mädchen auf der Szene des Orgelspiels eine Schwester zu finden, gleicht sie ihr doch im Gesicht, in der Haartracht, Kleidung und Haltung. Die Scheibchen sind wohl ungefähr gleichzeitig und vielleicht in derselben Werkstatt entstanden.

Ludwig I., Graf von Greyerz (1475-1492), Ritter des Annunziatenordens, war in den Burgunderkriegen ein Parteigänger Freiburgs und Berns. Im Friedensschluß in Freiburg 1476 vermittelte er zwischen der Eidgenossenschaft und Savoyen. 1480 führte er am Schloß große bauliche Veränderungen durch, die ihn veranlaßten, in Freiburg Anleihen aufzunehmen. Gleichzeitig restaurierte er die Schloßkapelle und stattete sie neu aus [2]. Die Glasgemälde sind wohl anläßlich dieses Umbaus in Auftrag gegeben worden.

Die Bildscheiben und die Wappenrondelen sind von zwei in ihrer künstlerischen Haltung grundverschiedenen Meistern geschaffen. Der eine vertritt jene volkstümliche Glasmalerei, welche abseits von den großen stilistischen Strömungen steht und trotzdem mit Hilfe wirkungsvoller Farben einen monumentalen Charakter beibehält. Der andere Meister hingegen kennt sich in der Kunst seiner Zeit bestens aus und setzt in der Glasmalerei sein ganzes zeichnerisches Talent ein. Seine Glasbilder wollen aus der Nähe betrachtet sein und haben folglich ihren richtigen Platz schon nicht mehr in der Kirche, sondern im Profanraum. Die Fensterausstattung in Greyerz steht damit an einem Wendepunkt der Freiburger Glasmalerei. Mit den Bildscheiben knüpft sie an die traditionelle Kirchenglasmalerei an, mit den Wappenrondelen weist sie auf den neu sich anbahnenden Kunstzweig der Kabinettscheibe hin.

[1] Lehmann schrieb diese Wappenscheibe einem Hans Hänle zu, der um die Jahrhundertwende in Bern arbeitete (Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, ASA N. F. 15 (1913), S. 107, Tf. XIIa). Hinsichtlich der Wappenidentifizierung vgl. LEHMANN, ASA N. F. 18 (1916), Zusatz, S. 225. Die Thematik des Liebespaares erfreute sich vor allem im Anschluß an das Werk des Hausbuchmeisters großer Beliebtheit. Vgl. dazu HERMANN SCHMITZ, Die Glasgemälde des königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, Berlin 1913, Abb. 191, 192, 193, 258.

[2] Die geschichtlichen Daten entnahmen wir J. J. Hisely, Histoire du Comté de Gruyère, Lausanne 1857, vol. II, S. 120 f. (Mémoire et Documents, publiés par la Société d'histoire de la Suisse romande, Tome XI).