

Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 70 (1993)

Rubrik: Miszelle

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: 12.01.2026

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

MISZELLE

*Museum für Kunst und Geschichte Freiburg:
Ausstellung und Katalog Pierre Wuilleret 1993*

Vom 2. April bis zum 15. August 1993 widmete das Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg dem Werk des Freiburger Malers Peter Wuilleret (Freiburg kurz vor 1581 – nach 1644 Rom?) eine Ausstellung. Gleichzeitig erschien bei Benteli in Bern ein Gesamtkatalog seines signierten, archivalisch belegten oder zugeschriebenen Werks: 26 Nummern und fünf falsche Zuschreibungen früherer Autoren. In der Ausstellung waren die Tafelbilder und Graphiken bis auf Ausnahmen (die Nrn. 7 und 16) zu sehen, von den Wandmalereien wurden aus Solothurn zwei Fragmente mit Engeln und vom ehemaligen Totentanz im Franziskanerkloster Freiburg Aquarellkopien von Adolf Walser (1875) und Maurice Moullet (1925/26) gezeigt. Gleichzeitig waren eine schöne Anzahl von Freiburger Malereien aus der Zeit vor, während und nach Wuilleret zu sehen. Sie sind nicht als Nummern in den Katalog aufgenommen worden, wie mir scheint, zu dessen Entlastung und Vorteil. Ausstellung und Katalog bestritt Verena Villiger, Adjunktin des Museums, was ihr die Möglichkeit bot, die Ergebnisse ihrer Freiburger Dissertation vorzustellen¹.

Ausstellung und Katalog sind Primeurs. Das Gesamtwerk Wuillerets war bisher nie in einer Ausstellung zu sehen, und eine Monographie, wenn wir von der durch Marcel Strub postum veröffentlichten und durch frühen Tod nicht zu Ende geführten Studie Romain Daguet in den *Annales fribourgeoises* von 1953 absehen, stand nicht zur Verfügung. Verdienstvoll sind beide: die Ausstellung, weil sie uns ermöglicht hat, die mehrheitlich in Freiburger Kirchen und Klöstern hängenden Bilder gut belichtet und auf Augenhöhe nebeneinander zu studieren, wie es eben nur eine Ausstellung erlaubt, und der Katalog, weil er die einzelnen Werke großzügig und farbig illustriert vorstellt. Überdies hat er das Verdienst, bei den Texten in Inhalt, Sprache und Länge eine gute Mitte gefunden.

¹ Verena VILLIGER, *Der Maler Peter Wuilleret (Freiburg im Üchtland, um 1580–1644)*, Diss. phil. Freiburg 1989; Ausstellungskatalog: Verena VILLIGER, *Pierre Wuilleret*, Bern 1993, 227 S.

den zu haben. Das trifft auch für die einleitenden Kapitel zu, die knapp und ohne Ausschluß wichtiger Aspekte über *Freiburg um 1600, Das Leben (und Werk) Peter Wuillerets*, *Die Themen* und *Der Stil* referieren. Im Anhang folgen die archivалиchen Belege zu Wuilleret. Sie zeigen, wie wenig Nachrichten aus seiner Lebens- und Schaffenszeit zur Verfügung stehen und wie sibyllinisch einzelne Erwähnungen sind, aus denen wir unser historisches Bild machen. Ein Register, welches uns Gelesenes später ohne zeitraubendes Nachschlagen wiederfinden ließe, fehlt. Das ist die alte Crux der Ausstellungskataloge, die immer unter Zeitdruck entstehen, doch später Referenzwerke bleiben, was hier gewiß der Fall sein wird. Mit der Arbeit Verena Villigers hat Wuilleret zweifellos seinen Platz im sozialen Umfeld und in der Malerei Freiburgs erhalten. Um ihn in einem größeren Rahmen zu würdigen, scheint mir, bestehen noch zuwenig regionale Studien.

Auch ist erfreulich, daß die Mittel für einen durchgehend zweisprachigen Katalog gefunden werden konnten. Das bedeutet für die Verantwortlichen jeweils sehr viel Mehrarbeit. Bekanntlich liegt Freiburg auf einer Grenze; was nur Welsch veröffentlicht wird, fällt östlich der Saane unter den Tisch – und umgekehrt. Die bedeutende süddeutsche Skulptur der Freiburger Spätgotik ist in Ulm, Augsburg und Nürnberg heute unbekannt, weil nach Heribert Reiners darüber nur noch französisch und nach Marcel Strub überhaupt nicht mehr publiziert worden ist.

Peter Wuilleret, vor 1581 in Freiburg geboren und Sohn eines Zinngießers aus Romont, war (zur Zeit des Petrus Canisius) Jesuitenschüler, bevor er mutmaßlich bei Adam Künemann, einem zugezogenen Elsässer, das Malerhandwerk lernte, gleich wie Franz Reyff, der spätere Vater begabter Künstlersöhne. 1614 verheiratete sich Wuilleret, ebenfalls wie Franz Reyff, mit einer Tochter seines angenommenen Lehrmeisters, womit die einflußreichen Maler Freiburgs ihrer Zeit untereinander verschwägert waren. Wuilleret wurde Auftragnehmer vieler Freiburger Klöster, des Abtes von St. Gallen, des Rates von Solothurn und angeblich auch des französischen Gesandten bei den Eidgenossen. Gleichzeitig machte er politische Karriere: Ab 1616 war er im Rat der Zweihundert und ab 1628 Heimlicher, womit er zum engeren Kreis des Patriziats gehörte. Er soll, was jedoch ungeklärt ist und weiter zu verfolgen wäre, nach 1644 in Rom gestorben sein.

Leben und Werk Wuillerets sind geprägt von der städtisch-handwerklichen Herkunft, den Ansprüchen der Kirche (im Zeichen der Katholischen Reform) und den öffentlichen Ämtern (in einem oligarchischen und zusehends represiveren Regime). In seiner Malerei ist die fundamentalistische und düstere Zeit der Tridentinischen Reform allgegenwärtig und dominiert den Katalog bis auf ein mögliches Selbstporträt Wuillerets (Nr. 26). Die Kirchenreform «verurteilte» – wie zumindest das erhaltene Œuvre vermuten läßt – den für Malerisches und Kolorit begabten Künstler zu wenigen, den Theologen und Mystikern der Zeit wichtigen religiösen Themen, zu «Programm-Malerei», und bot ihm offenbar nur selten die Möglichkeit, seine eigentliche Begabung zu entfalten. Zeit, Ort, Umstände, aber vermutlich auch mangelnde Ausbildung, Charakter, Temperament und die (privilegierte) soziale Stellung standen ihm für große, gelasene Malerei im Weg. Fröhlich und heiter sind seine Werke selbst dann nicht,

wenn allenthalben Engel jeden Alters herumschwärmen, assistieren und musizieren. Gäbe es aus dieser Zeit eine kalvinistische Kunst, wäre sie kaum trauriger ausgefallen. Wuillerets Malerei ist vielleicht ein authentischer Ausdruck des damals in Freiburg mit den Waffen des Geistes und der Kunst geführten Religionskrieges; in der Schere von Zwingli in Zürich und Calvin in Genf, in der Zange päpstlicher Gesandter und doktrinärer Jesuiten.

Das Thema Nr. 1 von Wuillerets Malerei ist die Kontemplation des toten, vom Kreuz genommenen Christus, der als großer, athletischer und meist verfärbter, weil toter Körper im Schoß der im Schmerz erschütterten Mutter liegt. Die Monumentalität in der Komposition und der große Ernst des Vortrags werden von melancholischer Schwere überschattet. Einzelne Bilder sind finster und trostlos, wie aus Verzweiflung und Depression entstanden. Es sind Beschwörungen, Fixierungen, Verena Villiger bezeichnet sie zu Recht als «Kultbilder», «ikonenhaft». Im Vergleich dazu muß der Wuilleret zugeschriebene Totentanz im Franziskanerkloster trotz seines makabren Themas geradezu heiter, verspielt und lebensfroh gewirkt haben. Schade, daß er vor zwei Generationen (immerhin summarisch dokumentiert) entfernt worden ist. Ein kapitaler Verlust: das Bild der Freiburger Malerei jener Zeit ist dadurch zweifellos einseitiger geworden, er hätte es vermutlich wohltuend ergänzt.

Verena Villiger suchte und fand mit Erfolg (graphische) Vorlagen, welche Wuilleret für sein Hauptthema benutzt hat. Er hat häufig – und wohl oft auf Wunsch der Auftraggeber – fremde Kompositionen teils oder ganz übernommen oder aus verschiedenen Vorlagen kompiliert. Das hatte seinerzeit nichts Pejoratives. Große formale Begabungen, Genies der Komposition waren zu allen Zeiten rar und Kunst primär ein gut ausgeübtes Handwerk. Bei Wuilleret ist es interessant festzustellen, was er aus ein paar Stichen im Verlaufe der Jahre an Bildvarianten geschaffen hat. Sie bestätigen, daß in der religiösen wie in der profanen Kunst geprägte und gut formulierte Themen kopiert und variiert werden konnten. Der Inhalt, die Botschaft waren letztlich wichtiger als die Form. Die Verbreitung fand über graphische Blätter statt, welche prominente Bilder (mit für wichtig gehaltenen Themen oder Inhalten) wiedergaben. Daraus entstand ein Fundus religiöser Darstellungen, der leicht und überall greifbar war.

Wuilleret nahm und gab wie die meisten Künstler seiner Zeit: Nachdem der Abt von St. Gallen ihm den Auftrag erteilt hatte, das Leben der Klosterheiligen zu zeichnen, stellte er diese aus allerhand Vorlagen zusammen und erfand auch Neues. Wolfgang Kilian in Augsburg wurde mit dem Stechen beauftragt. Wuilleret scheint das graphische Handwerk selber nicht gepflegt zu haben, ungeachtet des Freiburger Aufenthalts Martinis, der ein glänzender Kupferstecher war, wie die Stadtvedute und die Murtenschlacht zeigen, auch ungeachtet des Buchdrucks, der in Freiburg soeben Einzug gehalten hatte.

Die Frage, die sich bei der Beschäftigung mit dem Werk Wuillerets sehr bald dringlich stellt, ist die: Was hat er, abgesehen von der Technik des Malens auf Verputz, Holz, Leinwand und Kupfer, an künstlerischem Handwerk beherrscht? Was hat er über das Materiell-Handwerkliche hinaus gekonnt, an Talent zur Verfügung gehabt? Zunächst fällt auf, daß er kein geschickter Zeichner war, wie, selbst bei guten Vorlagen, die immer irgendwo schiefen Kompo-

sitionen und Figuren zeigen. Dann stellt sich der Eindruck ein, daß Wuilleret die Rudimenta der Anatomie, der Perspektive, der Komposition, wie sie zu seiner Zeit für einen Maler grundlegend waren, nicht beherrscht hat.

Ob diese offensichtlichen Lücken aber das Ergebnis von Gleichgültigkeit, Mangel an Talent oder fehlender Ausbildungsmöglichkeit sind, kann hier nicht beantwortet werden. Vermutlich muß die Frage, wo, was, wie und unter welchen Umständen Wuilleret gelernt und unter welchen prägenden Einflüssen er schließlich gestanden hat, nochmals gestellt werden. Daß sie aber überhaupt beantwortet werden kann, ist keineswegs sicher. Künimann, der vermutete Lehrmeister, war ein tüchtiger, vielseitiger und begabter Maler. Dort hätte Wuilleret viel sehen und lernen können, was jedoch im Werk des vermuteten Schülers nicht wiederzufinden ist.

Diese grundlegenden handwerklichen und bildkünstlerischen Mängel müssen der Grund sein, weshalb seine Bilder entweder wie Ergebnisse unzureichlicher (dilettantischer) Erfahrungswerte wirken oder – leider allzuoft – mißlungene Übertragungen aus Vorlagen zeigen. Hiervon auszunehmen sind einige Bilder, die ich Wuilleret nicht zuweisen möchte (dazu später). So gerieten ihm die Körper, sowohl Torsi als auch Extremitäten, immer irgendwo falsch, sind «schief» in den Volumen und Proportionen, stimmen die Blickwinkel oder Verkürzungen nicht und sind Glieder falsch zusammengesetzt. Es gibt fast in allen Bildern, die ihm mit Sicherheit zugewiesen werden können, unverzeihliche anatomische Mängel, die dem Auge weh tun, es beleidigen. Wer sich die grotesken Körper vieler Figuren, etwa Gottvaters im *Erbärmdebild* (Nr. 11), der nackten Putten in der *Lactatio des heiligen Bernhard* (Nr. 12) oder in der *Predigt des Petrus Canisius* (Nr. 25) genauer ansieht, versteht die «Nachlässigkeiten» in den übrigen Bildern. Viele Gesichter sind entstellt, die Haare struppig, die Einzelformen fallen unpräzis und summarisch aus. So betrachtet wird die Unfähigkeit, den menschlichen Körper und seine Details anatomisch korrekt wiederzugeben, ein wichtiger Schlüssel für Zuschreibungen an Wuilleret.

Wuillerets offenkundiges «Desinteresse» an Zeichnung, Anatomie und Perspektive zeigt sich letztlich – und dort nicht weniger empfindlich – in der Komposition. Der Bildaufbau bleibt – zu oft und augenfällig – zusammengestückt und ohne formale Abrundung. Am augenfälligsten sind bei komplizierten Bildern jene Gesten, die nicht mehr stimmen, weil das Geschehen nicht mehr dasselbe ist. So ist zum Beispiel in der *Beweinung* (Nr. 19) die Geste der Luitgard von Tongern, welche den Kopf Christi stützt, unverständlich, weil die Vorlage wahrscheinlich eine Nonne mit gefalteten Händen gezeigt hat. Wuilleret war bei der Entlehnung nicht fähig oder unbekümmert darüber, die neue Situation zeichnerisch zu meistern. Es gibt auffallend viele ungelöste Kompositions- und Detailprobleme. In der *Lactatio des heiligen Bernhard* (Nr. 12), einem großen, farbenprächtigen Bild, sind die Figuren wie in einer Collage ausgeschnitten und nebeneinander gestellt. Sie schauen aneinander vorbei, und einzelne Gestalten scheinen wie Füllsel oder aus Verlegenheit eingesetzt. Kompositionell am auffälligsten ungelöst und unbeholfen sind vielleicht die Engel links und rechts des hl. Bernhard, wobei der linke mit – weshalb eigentlich? – gespreizten Flügeln die Bildmitte einnimmt. Warum stehende und ruhende Engel ihre Flügel

spreizen, wird auch in anderen Bildern nicht klar, vermutlich eben auch, weil die Vorlage dies gezeigt hat.

Selbst wenn die Annahme zutrifft, daß Künimann der Lehrmeister Wuillerets war, bleibt die Herkunft der «blockhaften Reduzierung der Formen, großflächiger Pinselführung, kontrastreicher und leuchtender Farbigkeit» (VILLIGER, *Katalog*, S. 41) der «manieristischen» Phase, der Produktion bis rund 1620, in ihrer Zeit singulär. Der Stil dieser ersten Werkgruppe, der stereometrisch und kristallin, so eigenartig steif und gleichzeitig ausdrucksstark und schwermüdig ist, scheint Wuillerets persönliche Leistung und sein individueller Stil zu sein, ungeachtet dessen, was er, wie Verena Villiger vermutet, im Rahmen eines Aufenthaltes in Oberitalien gesehen hat. Aus dieser Zeit vor 1620 stammen ein paar spannende Bilder wie die signierte und 1609 datierte *Madonna mit der Rose* (Nr. 5), die *Madonna der Familie Gienez* (Nr. 6), das signierte und 1609 datierte *Retabel* in der Magerau (Nr. 7) oder eine kleine *Beweinung* im Freiburger Museum (Nr. 10), selbst wenn sie von den oben erwähnten Mängeln auch nicht frei sind. Für diese Zeit gibt es auch an den Zuschreibungen nichts zu rütteln; sie sind klar, überzeugend, und die signierten und datierten Werke genügen für zuverlässige weitere Zuordnungen.

Eigenartig und weiterhin ungenügend geklärt scheint mir dagegen der Stilwechsel um 1620, wo Wuilleret zu einem etwas lineareren, zeichnerischeren und naturnäheren Stil mit runden und voluminösen Formen wechselt. Sicher hat ihn, wie Verena Villiger zu Recht feststellt, der durchbrechende Barock «verunsichert» (S. 50). Gäbe es nicht Belege zur *Predigt des Petrus Canisius* (Nr. 25) von 1635, hätten wir Mühe, das Bild mit Wuilleret in Verbindung zu bringen. Diese eigenartige, im Auftrag der Freiburger Jesuiten entstandene horror-vacui-Komposition erinnert an Collagen aus Personensilhouetten. Für den Maler nicht weniger ungewohnt als dieser «Menschenhaufen» mit teils unglaublichen anatomischen Unbeholfenheiten ist der Blick auf die Stadt Freiburg. Auffallenderweise ist das Bild im Stil eigenartig homogen und zeigt nicht stilistische Diskrepanzen wie etwa die *Marienprozession und Schlacht von Lepanto* (Nr. 24) in der Freiburger Liebfrauenkirche. Dort steht auf der mittleren Bildbahn neben einer chaotischen und unverständlichen Seeschlacht ein Soldaten- und Volkshaufen, der für sich allein genommen ein koloristisches Bravourstück ist, aber durch einen Blick auf die oberste Bildbahn sogleich wieder entwertet wird; hier findet sich eine Darstellung der Dreifaltigkeit, die einem mit ihrer zeichnerischen Unbeholfenheit geradezu leid tut und das sonst ernste, faszinierende und teils frisch gemalte Bild entwertet (eine noch mißlungene Darstellung Gottvaters, bei der Oberkörper und Kopf nicht zusammenpassen, ist im *Erbärmdebild* Nr. 11 zu beobachten). Solche seltsame, unerwartete und ungeheurelfertigte Qualitäts- und Stilsprünge lassen sich vor 1620 in vielen Bildern und später in allen feststellen. Die eigenartigste und wohl farblich blendendste «Collage» ist vermutlich *Die Lactatio des heiligen Bernhard* (Nr. 12), die, wie bereits vermerkt, in verwegem Mut sowohl kompositionell wie anatomisch Ungereimtes zusammenbringt.

Unter den Bildern, die ausgestellt waren, aus der Werkgruppe nach 1620 stammen und Wuilleret zugewiesen werden, befanden sich einige, bei denen diese Mängel eigenartigerweise fehlen und die auch sonst Eigenheiten haben,

welche bei den Wuilleret mit Sicherheit zuschreibbaren Bildern nicht zu finden sind: Ich denke hierbei vor allem an die Nrn. 16, 18 und 20.

Die Solothurner *Mariae Verberrlichung* (Nr. 16), die der französische Ambassador Miron 1620 dem Kapuzinerinnenkloster Solothurn geschenkt hat, würde ich nicht Wuilleret zuzuschreiben wagen: Dieses Bild ist in der bis in die kleinsten Einzelheiten durchdachten und harmonischen Komposition, in den Köpfen (worunter sich viele Porträts befinden), in der Farbigkeit, aber auch in der Qualität der Zeichnung und der Gesichter, abgesehen von Zeitstilgemeinsamkeiten, nur schwer mit dem Werk unseres Freiburger Malers zu verbinden. In Solothurn zeigen die Gesichter immer denselben plastischen Typ, sind aber nie stereotyp, sondern höchst individuell. Da hat ein Meister gewerkelt, der zeichnen und komponieren konnte, von Anatomie viel verstand, konventionell schöne Bilder wollte – und dies auch konnte. Das Solothurner Bild ist in allem einige Stufen gekonnter als alle Bilder, die Wuillret nach 1620 zugewiesen werden können. Auch ist nicht vorzustellen, daß sich ein französischer Diplomat – aus den ersten Beamtenfamilien des französischen Hofes – für eine Stiftung von dieser Bedeutung einen Schweizer holt; hier ist an einen «Import» aus seiner Heimat und seinem eigenen Kulturkreis zu denken. Miron war sich dies aus Prestigegründen schuldig, er mußte und wollte etwas Besseres, Neues, etwas Höfisches bringen. Es ist weiter zu bedenken, daß Wuilleret zwar bis zum Malen der *Predigt des Petrus Canisius* (Nr. 25) einiges dazu gelernt und seinen Stil verändert hatte, doch 1620 zu einem solchen Bild schlicht nicht fähig gewesen wäre. Auch würde uns nichts den hohen Qualitätsunterschied zwischen diesen beiden Bildern von 1620 und 1635 erklären.

Es drängt sich ein (zugestandenermaßen eher zufälliger) Vergleich auf mit Bildern wie dem *Rosenkranzbild* in der Kirche Gondrecourt (Meuse), bei dem es sich vermutlich um das 1621 von der dortigen Rosenkranzbruderschaft bestellte Tableau handelt, und der *Heiligen Jungfrau mit Karl von Lothringen und dem bl. Augustinus* von 1620 im Schloß Fléville. Beide hat der im lothringischen Pont-à-Mousson 1617–1632 tätige Nicolas Allye gemalt². Sie haben in Komposition und Stil soviel Verwandtes mit dem Solothurner Bild, daß für seine inhaltliche und formale Zuordnung bei Allye und seinem Umfeld gesucht werden darf. Es ist denkbar, daß Lothringen, dank seiner (1572 gegründeten) Jesuitenuniversität in Pont-à-Mousson (das «lothringische Ingolstadt») und seinen bedeutenden franziskanischen Niederlassungen, als Hochburg der Katholischen Reform auch für Solothurn und Freiburg nicht ohne Einfluß blieb. Der frühe und bedingungslose Beginn der tridentinischen Kirchenreform und das rege intellektuelle und künstlerische Leben im Lothringen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts übertrafen alles, was in der Eidgenossenschaft diesbezüglich geschah, und strahlten selbst auf Paris aus³.

Ein ähnliches Gefühl beschlich mich bei der Zuschreibung der *Schutzmantelmadonna* in der Magerau (Nr. 18). Auch diese Komposition ist für Wuilleret zu

² *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, Ausstellungskatalog, Nancy 1992, S. 359 u. 377, mit Abb.

³ Vgl. die Beiträge von René TAVENEAUX und Michel SYLVESTRE in dem in Anm. 2 zitierten Katalog.

ausgeglichen, zu abgerundet, zu schönlinig und glatt; alle Figuren und Köpfe sind anatomisch zu korrekt und einheitlich. Eine solche Komposition, stilistische Einheit und gleichmäßige zeichnerische und malerische Leistung hätte Wuilleret selbst dann nicht zuwege gebracht, wenn er sie voll kopiert hätte. Die Gesichter sind überdies untypisch für die gesicherten Wuilleret-Bilder; hier sind sie zu plastisch, im Detail zu präzis und zu sicher gezeichnet und tragen überdies, obwohl die Köpfe aus der (auf die Spitze gestellten) Eiform entwickelt sind, alle unverkennbar individuellen Charakter. Einzelne Köpfe sind «knöllig», das heißt, die Gesichter besitzen ausgeprägt gewölbte Binnenformen (am meisten die Engel). Das ergibt eine überraschende Detailplastizität. Solche Köpfe sind nicht die Art Wuillerets, und wenn er die Eiform braucht (zum Beispiel in der *Beweinung*, Nr. 19), ist sie summarischer und malerischer, aber auch größer und verschwommener, was seinem malerischen Temperament eher entspricht. Nicht nur vom Stil, auch vom Thema her müßte für dieses Bild (wie die Schutzmantelmadonna der Jesuiten eines Künstlers aus der Freigrafschaft, Kat. *Wuilleret*, S. 32, Abb. 18) wahrscheinlich ebenfalls zunächst in Lothringen gesucht werden, wo das Schutzmantelmotiv seit dem ausgehenden Spätmittelalter nie vergessen gegangen war: René von Lothringen baute aus Dankbarkeit für den (mit Hilfe der Eidgenossen errungenen) Sieg über Karl den Kühnen und dessen Tod vor den Toren Nancys eine Kapelle, die im 16. und 17. Jahrhundert zu einem bedeutenden Wallfahrtsort für die Taufe totgeborener Kinder geworden ist. Der Bildtyp der Schutzmantelmadonna war über Stiche prominenter Bilder weiterum bekannt.

Unvereinbar mit dem gesicherten Werk Wuillerets scheint mir ebenfalls die *Beweinung* im Franziskanerkloster Freiburg (Nr. 20). Dort ist nochmals eine andere und zweifellos leichtere Hand als die Wuillerets auszumachen. Der schöne, athletische Männerkörper des toten Christus ist – anatomisch korrekt und ohne falsche Verkürzungen – hervorragend gezeichnet und gemalt (das ist nicht vergleichbar mit dem zu langen rechten Bein der *Beweinung* der Magerau, Nr. 19). Wiederum zeigt das ganze Bild eine sichere, ausgewogene Komposition und Farbigkeit, eine gekonnte Lichtführung (von rechts) und raffinierte Stofflichkeit (am schönsten in den Gewändern der Engel), wie sie alle drei in den Wuilleret archivalisch zuweisbaren Bildern nicht zu finden sind. Das Bild ist in allem ein paar Stufen höher, besser, aber auch glätter und eleganter. Das trifft vor allem für die Köpfe der Jungfrau und der heiligen Katharina von Siena zu, welche nichts vom Gequälten und Stereotypen der Wuilleret-Köpfe haben. Sie sind frisch und souverän gemalt, und besonders in den beiden Köpfen steckt virtuose, ins Oberflächliche kippende Schönheit. Dieser entspannte «klassische» Frauenkopf der Maria und die Art, wie er gemalt wurde, war bei allen ausgestellten Werken nur hier zu finden. Hier sind außerdem gekonnt gesetzte Details zu beobachten wie Wimpern, die in Wuillerets Malerei nie auch nur andeutungsweise zu finden sind. Die *Beweinung* aus dem Franziskanerkloster war vermutlich das beste Bild der Ausstellung und würde jeder großen europäischen Sammlung gut anstehen, ungeachtet der Tatsache, daß die Christus-Maria-Gruppe und die Maria Magdalena aus der Beweinung des Hans von Aachen beziehungsweise dem nach diesem von Lucas Kilian erstellten Kupferstich «entlehnt» sind.

Die Möglichkeit scheint mir daher allgemein überlegenswert, daß auch im Freiburg der Katholischen Reform Bilder von außen kamen, die besser waren, als das, was auf dem Platz produziert wurde. Das ist nicht verwunderlich bei der damaligen künstlerischen Situation (bei allem Respekt für Adam Künimann, von dem in der Ausstellung ebenfalls eine schöne Werkgruppe gezeigt wurde), noch weniger verwunderlich bei den internationalen Beziehungen der Orden oder einzelner ihrer Mitglieder. Freiburg war, sowohl durch die Kirche als auch den Handel, später den Solddienst, kein vase clos. Franz Mohr, Offizier in österreichischen Diensten in Italien, brachte von der Plünderung Mantuas 1630 als persönliche Beute das großartige Bild Strozzi (auch) mit einer *Beweinung Christi* nach Hause, welches sich heute in der Freiburger Kapuzinerkirche befindet. So ist denkbar, daß Bilder, wie die drei genannten, von außen kamen – und letztlich den einheimischen Meistern (wie Wuilleret) Anregung und Anstoß gaben. Die Nrn. 16, 18 und 20 sind nicht derselben Hand, doch ungefähr derselben Zeit – und vermutlich auch demselben internationalen, doch von Italien geprägten Kreis der Katholischen Reform zuzuschreiben.

Wuilleret war ein Maler zwischen den Zeiten und Stilen ; sein verspäteter und eigenwilliger, doch origineller isometrischer Manierismus mit eindeutigen Stärken im Kolorit war offenbar ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr gefragt, weil veraltet, aber vermutlich gleichzeitig zu wenig leicht und elegant. Vielleicht hat er aus diesem Grunde um die Vierzig den Stil zu wechseln, sich anzupassen versucht, was ihm aber nicht gelang; er mußte hierfür seine eigentliche Qualität, den Sinn für das Malerische, für Kolorit, für Farbenrausch aufgeben. So mußte er scheitern: Er hatte die Sache mit der schönen Linie nie begriffen und das Handwerk des Zeichnens, der Anatomie von Köpfen, Händen, Gliedern, der Perspektive offenbar nie von Grund auf gelernt, und war ihm auch das Talent dazu offenbar nicht in die Wiege gelegt worden. So fand sein Werk auch keine Nachfolge. Er wurde endgültig überrollt von den Malern aus der Freigrafschaft, die seit den 1630er Jahren Freiburg förmlich überschwemmten und Handwerk und Sinn für den neuen Stil, die neuen Ansprüche mitbrachten, auch wenn sie das Talent von Wuilleret in mehreren Fällen nicht übertrafen und, näher besehen, wenige herausragende Bilder schufen.

Buch und Ausstellung gestatteten einen Blick in eine schwerverständliche und hier kaum studierte Zeit. Wer darüber Bücher schreibt, öffnet ein Fenster, wer eine Ausstellung macht, legt seine Karten auf den Tisch. Beides ist hier freimütig und offen geschehen. Die Ausstellung bot Studienchancen, die beste Bildpublikationen nicht ersetzen können. Meine in der Ausstellung gemachten Eindrücke wollen das Verdienst der Arbeit nicht schmälern, sondern sie weiterführen. Forschung ist ein Weg, nicht ein Ziel.

HERMANN SCHÖPFER