

Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 76 (1999)

Artikel: Das Südportal des Freiburger Münsters St. Nikolaus : Geschichte, Stil, Ikonographie
Autor: Gasser, Stephan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-341108>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.02.2026

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

DAS SÜDPORTAL DES FREIBURGER MÜNSTERS ST. NIKOLAUS: GESCHICHTE, STIL, IKONOGRAPHIE¹

STEPHAN GASSER

Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes ist das Südportal des Freiburger Münsters St. Nikolaus (Abb. 1), dessen einzige ausführliche Bearbeitung durch die kunstgeschichtliche Forschung bereits über siebenzig Jahre zurückliegt². In einem ersten Abschnitt wird die Entstehungsgeschichte der Portalarchitektur und der Figuren bis in die Gegenwart verfolgt. Den zweiten Teil bilden die Beschreibung der Komposition und eine stilistische Analyse der Skulpturen. Im Schlusskapitel wird nicht nur die Ikonografie der einzelnen Figuren erörtert,

¹ Dieser Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der am 15. Dezember 1998 vor dem Deutschen Geschichtsforschenden Verein des Kantons Freiburg gehalten wurde, und fasst die wichtigsten Ergebnisse einer Lizentiatsarbeit zusammen, die in der Kantons- und Universitätsbibliothek Freiburg greifbar ist (Stephan GASSER, *Das Südportal der Kathedrale von Freiburg i. Ue. Geschichte. Stil. Ikonografie*, Typoskript, Freiburg 1998). Für die vollständige Argumentation der hier dargebotenen Thesen, die umfassende Darstellung des Forschungsstandes, eine ausführliche Bibliografie und Fotodokumentation sowie zahlreiche Details sei auf diese Arbeit verwiesen. Für zahlreiche Hilfestellungen danke ich Professor Peter Kurmann, Elisabeth Schneeberger, Hermann Schöpfer, Walter Frutiger, Andreas Suter, Volger, Bruno Börner, Yvonne Lehnher, Raoul Blanchard und Jean-Paul Renevey.

Abkürzungen: BMR = Baumeisterrechnungen; CCF = Correspondance du Conseil des finances; CF = Cathédrale: Factures; CLR = Copie-lettres et rapports; CR = Compte rendu; DD = Dossier «Dons»; DPC = Dossier photos et comptes; DTP = Département des travaux publics; FG = Freiburger Geschichtsblätter; IB = Intendance des bâtiments; KA = Kapitelsarchiv; KGDF = Kulturgüterdienst Freiburg; KM = Kapitelsmanual; KUBF = Kantons- und Universitätsbibliothek Freiburg; MKGF = Museum für Kunst und Geschichte Freiburg; MKKB = Museum Kleines Klingental Basel; PCT = Protocoles de la Commission de travail; PLB = Premier Livre des Bourgeois 1341–1416; RM = Ratsmanual; SMR = Seckelmeisterrechnungen; StAF = Staatsarchiv Freiburg; TP = Travaux publics.

² Heribert REINERS, *Das Südportal der Kathedrale zu Freiburg in der Schweiz*, in: Festschrift für Paul Clemen, Bonn 1926, S. 345–364.

sondern auch der Versuch einer ikonologischen Deutung unternommen. Diese integriert neben der theologischen Aussage die Funktion und Rezeption des Bildprogramms.

Entstehungsgeschichte der Portalarchitektur und der Figuren

Über die Datierung der gotischen Teile des Freiburger Südportals gingen die Meinungen in der bisherigen Forschung stark auseinander. Heribert Reiners, der sich bis anhin als einziger ausführlich mit dem Südportal beschäftigte, plädierte für eine Entstehung des Portals am Anfang des 14. Jahrhunderts³. Die weiteren Datierungen erstreckten sich bis in die 1350er Jahre⁴. Mehrere Indizien deuten meines Erachtens darauf hin, dass die gotischen Portalteile gegen 1340 entstanden sind.

Da zwei Quellen aus dem Jahre 1343 das Südportal erwähnen, kann dieses Datum als «terminus ante quem» betrachtet werden⁵. Eine Datierung in die ausgehenden 1330er Jahre wird durch die Baugeschichte gestützt. Peter Eggenberger und Werner Stöckli haben zuletzt gezeigt, dass das Südportal am Schluss der dritten Bauetappe entstanden ist⁶, die allgemein im vierten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts angesetzt wird⁷. Dies wird bestätigt durch Übereinstimmungen in den Profilen,

³ Heribert REINERS, *Das malerische alte Freiburg-Schweiz*, Freiburg 1930, S. 31.

⁴ Späteste Datierung bei Walter TSCHOPP, *Meisterhafte Bildhauerei*, in: *Kathedrale St. Nikolaus, Freiburg Schweiz*, Freiburg o. J. [1986], S. 13.

⁵ StAF, PLB, fol. 150v erwähnt eine «magna porta ecclesie Beati Nicholai», mit der zu dieser Zeit nur das Südportal gemeint sein kann (zitiert nach Yves BONFILS / Bernard DE VEVEY, *Le premier livre des bourgeois de Fribourg (1341–1416)*, Freiburg 1941 [= Archives de la société d'histoire du canton de Fribourg, Bd. 16], S. 218. Datierung des Eintrags *ibid.*, S. 251, 252). Des weiteren spricht Josef Martin Lusser von einer nicht näher definierten Quelle, welche die Existenz des Südportals als «porta St. Dominicae» bereits 1343 nachweise (Josef Martin LUSSEr, *Die Baugeschichte der Kathedrale St. Niklaus zu Freiburg im Uechtland von ihren Anfängen bis um 1500*, in: FG 31 [1933], S. 1–155, hier S. 63).

⁶ Peter EGGENBERGER / Werner STÖCKLI, *Neue Untersuchungen zur Baugeschichte der Kathedrale Freiburg*, in: FG 61 (1977), S. 43–65, hier S. 51–54.

⁷ LUSSEr (wie Anm. 5), S. 118–119, Anm. 18; Marcel STRUB, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, Bd. 2: *La ville de Fribourg. Les monuments religieux (première partie)*, Freiburg 1956, S. 26.

in den Steinmetzzeichen und in der dekorativen Plastik. So sind beispielsweise die Heckenrosen am Marienthron des Südportals und am Kapitell des nordöstlichen Wandpfeilers im Langhaus identisch. Ein weiteres Indiz liefert die Bekleidung der Figuren: Die lappig herabhängenden Ärmel und der breitovale Halsausschnitt sind typisch für die europäische Mode seit den 1330er Jahren und erscheinen in dieser Zeit unter anderem in den Glasmalereien der Klosterkirche Königsfelden⁸. Schliesslich weist auch der Figurenstil nicht an den Anfang des 14. Jahrhunderts, wie Reiners vermutete, sondern in die 1330er/40er Jahre, wovon im zweiten Teil noch ausführlicher die Rede sein soll.

Zu den wichtigsten postgotischen Veränderungen gehören acht Holzfiguren in den Archivolten (Abb. 6 und 7). Sie ersetzen Steinskulpturen, die wahrscheinlich abgewittert waren. Stilistische Gründe sprechen dafür, dass diese Figuren nicht wie bisher vermutet in den 1760er Jahren⁹, sondern im ausgehenden 16. Jahrhundert entstanden sind. Zum einen spricht die Verschiedenartigkeit der Prophetenbärte für diese Datierung. Seit den 1520er Jahren kam nämlich in Europa eine Bartmode auf, die sich durch die Ausformung verschiedenster, teilweise äusserst kapriziöser Varianten auszeichnete. Unter diesen setzte sich vor allem der unter dem Kinn waagrecht gestutzte Vollbart durch, der neben ein- und zweizipfligen Spitzbärten auch bei den Freiburger Holzpropheten erscheint (Abb. 7)¹⁰. Weiter weist das Dekor der volutenförmigen Engelskonsolen – ein Quadrat, von einem Vierpass überlagert, in den eine Rosenblüte eingelassen war¹¹ (Abb. 6) – deutlich manieristische Züge auf. Schliesslich könnte die Tatsache, dass die

⁸ Zu dieser Modeerscheinung als Datierungshilfe vgl. Gerhard SCHMIDT, *Die Chorschrankenmalereien des Kölner Doms und die europäische Malerei*, in: Kölner Domblatt 44/45 (1979/80), S. 293–340, v. a. S. 301; IDEM, *Zur Datierung der Chorfenster von Königsfelden*, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 40 (1986), S. 161–171, v. a. S. 165.

⁹ REINERS (wie Anm. 2), S. 350; STRUB (wie Anm. 7), S. 74–76.

¹⁰ MAX VON BOEHN, *Die Mode. Menschen und Moden im sechzehnten Jahrhundert*, München 1923, S. 116.

¹¹ Diese Blüten, die auf alten Aufnahmen von Heribert Reiners (KGDF, Fonds Reiners) noch sichtbar sind, zeigen sich bereits bei STRUB (wie Anm. 7), Abb. 71 nicht mehr.

Geschlechtsteile der Engel mit einem Blatt bedeckt sind, mit den künstlerischen Forderungen des Tridentinischen Konzils zusammenhängen. Im Zuge der Gegenreformation wurde nämlich die Darstellung nackter Figuren heftig diskutiert¹² – es sei etwa an die Übermalungsaktion an Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle erinnert –, und Freiburg war im ausgehenden 16. Jahrhundert ein wichtiges Zentrum der Gegenreformation in der Schweiz. Im Gegensatz zu den Engeln des Südportals wurden jedenfalls in Freiburg vergleichbare Figuren in der Mitte des 16. Jahrhunderts noch nackt dargestellt, so etwa an den Stadtbrunnen¹³. Ob die Entstehung der Holzfiguren mit der Entlohnung eines «bildhouwers um des wercks wegen in Sant Niclausen Portal» im Jahre 1591¹⁴ in Verbindung gebracht werden darf, muss vorläufig offen bleiben, da in dieser Zeit auch am Westportal gearbeitet wurde.

Ausgehend von der Tatsache, dass der Stadtplan von Martin Martini aus dem Jahre 1606 (Abb. 3) den Portalbogen und die Archivolten des Südportals nicht mit den heutigen Spitz-, sondern mit Rundbogen zeigt, behauptete Heribert Reiners, der architektonische Rahmen des Portals sei nach 1606 einer integralen Neugestaltung unterzogen worden¹⁵. Den postulierten Portalumbau brachte Reiners mit einigen Quellen aus den 1750er und 1760er Jahren in Zusammenhang. Mit Ausnahme von Josef Martin Lusser ist die Forschung dieser These bisher gefolgt¹⁶. Zahlreiche Indizien legen jedoch meines Erachtens nahe, dass die Architektur des Südportals mit Ausnahme des Vordachbereiches im 18. Jahrhundert keine grundlegenden Veränderungen erfahren hat.

¹² Vgl. Anthony BLUNT, *Kunsttheorie in Italien 1450–1600*, München 1984, S. 80–81.

¹³ Vgl. Marcel STRUB, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, Bd. 1: *La ville de Fribourg. Introduction, plan de la ville, fortification, promenades, ponts, fontaines et édifices publics*, Freiburg 1964, Abb. 202, 203, 206, 213.

¹⁴ StAF, SMR 378, fol. 36r (zitiert nach Gabriele KECK / Georges DESCŒUDRES / Marcel CLÉMENCE, *Freiburg, Kathedrale St. Nikolaus. Die Baugeschichte des West- und Südportals nach schriftlichen Überlieferungen*, Typoskript, Moudon 1995, S. 27, Nr. 36).

¹⁵ REINERS (wie Anm. 2), S. 350–356.

¹⁶ LUSSE (wie Anm. 5), S. 63.

Erstens kann nur eine der von Reiners herangezogenen Quellen mit Sicherheit auf das Südportal bezogen werden. Es handelt sich um einen Ratsbeschluss aus dem Jahre 1752, in dem von der Absicht die Rede ist, «die zwey Neben-Portalen der allhieſigen Collegiat-Kirch widerumb auffzubauwen»¹⁷. Dieser Beschluss kann am ehesten auf Arbeiten an den Portalvorbauten bezogen werden. In den 1750er Jahren wurden nämlich im dritten und fünften Joch der Nikolauskirche – beidseits der Nebenportale also – die letzten Strebeböckchen eingebaut¹⁸. Diese Baumaßnahmen brachten eine Erhöhung der Seitenschiffdächer mit sich¹⁹, die auch die Portaljoch betroffen haben muss. Praktische Gründe sprechen also dafür, dass über dem Südportal in dieser Zeit das Vordach mit seinem kielbogenförmigen Giebel, das auf dem Martiniplan fassbar ist, durch das Krüppelwalmdach ersetzt wurde, das unter anderem auf einer Zeichnung von François Bonnet aus dem Jahre 1843 (Abb. 5) zu sehen ist. 1761 wird der Transport von «14 kändlen von molaschen [...] in die St. Nicolauskirchen»²⁰ bezahlt, womit die für den Umbau nötigen Dachkannel gemeint sein könnten. Hingegen dürften die von Reiners zitierten Quellen, die zwischen 1761 und 1763 Arbeiten an einem meist nicht näher definierten Nebenportal belegen, hauptsächlich den Umbau des Nordportals unter Jean-Joseph Ducret betreffen²¹.

Zweitens lässt ein Vergleich des Martiniplans (Abb. 3) mit der Stadtvedute von Gregor Sickinger aus dem Jahre 1582 (Abb. 4) und mit dem aktuellen Zustand des Portals (Abb. 2) Zweifel an Martinis Zuverlässigkeit aufkommen. Es bestehen Ungereimtheiten, die kaum auf einen späteren Umbau zurückgeführt werden können. An der linken Hälfte der Portalwand, dort wo sich heute als Rahmung der Figuren vier aufsteigende, mit Wimpergen bekrönte Spitzbogenarkaden befinden, zeigt Martini deren acht, die er überdies in zwei übereinanderliegenden Reihen anordnet. Da die Arkaden der unteren Reihe

¹⁷ StAF, RM 303, fol. 199, 19. Mai 1752 (zitiert nach KECK/DESCŒUDRES/CLÉMENCE [wie Anm. 14], S. 30–31, Nr. 60).

¹⁸ STRUB (wie Anm. 7), S. 30–31, 34.

¹⁹ LUSSE (wie Anm. 5), S. 64.

²⁰ StAF, BMR, 16e, S. 52 (zitiert nach KECK/DESCŒUDRES/CLÉMENCE [wie Anm. 14], S. 31, Nr. 63).

²¹ Vervollständigte Auflistung der Quellen bei KECK/DESCŒUDRES/CLÉMENCE (wie Anm. 14), S. 31–33, Nr. 63–76.

gleich gross sind wie diejenigen der Strebebepfeilerwangen, ist diese Anordnung allein aus Platzgründen unmöglich. Darüber hinaus bestätigt die der heutigen Anordnung entsprechende Abbildung der Arkaden auf dem Sickingerplan die Unzuverlässigkeit Martinis in diesem Bereich. Auch die Tatsache, dass Sickinger auf seinem Plan den heutigen hohen, zweifach zurückgestuften Sockel wiedergibt, während dieser auf dem Martiniplan niedrig und nur einfach zurückgestuft erscheint, lässt an der Authentizität des Letzteren Zweifel aufkommen.

Drittens sprechen formale Gründe gegen eine nachträgliche Umgestaltung der Portalarchitektur. Die Art, wie das Profil der Portallaibung vom schrägen Sockelabschluss aufsteigt, ist entgegen der Behauptung von Reiners im frühen 14. Jahrhundert nicht unbekannt. Eine ähnliche Disposition zeigt sich nicht nur am Triforium in der Nikolauskirche selbst²², sondern auch an den Portalen im Kreuzgang von Hauterive²³ und im Chor der Klosterkirche Königsfelden²⁴, um nur einige etwa zeitgleiche Beispiele zu nennen. Gerade die Profilierung des Freiburger Südportals und des darüber liegenden Fensters macht eine gleichzeitige Errichtung beziehungsweise Umarbeitung der beiden Seitenportale unwahrscheinlich. Die im 18. Jahrhundert gebräuchlichen weiten, untiefen Kehlen der Nordseite fehlen im Süden. Umgekehrt kommen die für die Gotik typischen Birnstäbe der Südseite im Norden nicht vor²⁵.

Viertens sprechen einige bauanalytische Befunde gegen eine Umarbeitung des Südportals. So zeigen die Fensteröffnungen über den Seitenportalen neben den bereits erwähnten formalen Unterschieden auch solche bautechnischer Art. Des weiteren hätte die Umarbeitung der Archivolten von einem Rundbogen in einen Spitzbogen an den einzelnen Archivoltenfiguren sichtbare Spuren hinterlassen müssen. Dies ist jedoch, soweit noch zu beurteilen, nicht der Fall. Entgegen der Behauptung Reiners' ist auch das Fehlen durchgehender Fugenlinien in den Archivolten kein Indiz für eine spätere Umgestaltung

²² STRUB (wie Anm. 7), Abb. 46.

²³ Catherine WAEBER-ANTIGLIO, *Hauterive. La construction d'une abbaye cistercienne au moyen âge*, Freiburg 1976, Abb. 97, 202.

²⁴ Emil MAURER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, Bd. 3: *Das Kloster Königsfelden*, Basel 1954, Abb. 1.

²⁵ STRUB (wie Anm. 7), Abb. 83.

der Bogenläufe. Diese Disposition ist die übliche und ergibt sich bei der Verwendung gleich grosser Einzelsteine aus dem unterschiedlichen Radius der Bögen. Auch der von Reiners kritisierte Umstand, dass die Archivolten mit der Portalwand nur durch Mörtel verbunden sind, ist bei Strebepfeilerportalen dieser Art gängig. Zudem ist die Masswerkrahmung der Figuren teilweise mit dem Portalprofil aus einem Stein gearbeitet und muss daher mit diesem gleichzeitig ausgeführt und aufgemauert worden sein. Im unteren Bereich sind die beiden Elemente gar mit dem Schrägsockel und der Portalwand aus einem Werkstück gefertigt. Schliesslich sind die Anfänger der Archivolten mit einzelnen Steinen der Strebepfeiler aus einem Stück gearbeitet. Das beweist, dass Archivolten und Strebepfeiler gleichzeitig ausgeführt und versetzt worden sind. Der von Reiners vertretene integrale Umbau der Südportalarchitektur hätte somit den Abbau der gesamten Portalanlage inklusive Strebepfeiler vorausgesetzt, nur um sie anschliessend in leicht veränderter Form wieder aufzubauen. Dieser enorme Aufwand ist allein aus praktischen Gründen unwahrscheinlich.

Zusammenfassend lassen die aufgeführten Indizien meines Erachtens den Schluss zu, dass die Architektur des Südportals mit Ausnahme des Vordachbereiches im 18. Jahrhundert nicht verändert wurde.

Ab 1838 wurde die Nikolauskirche unter dem Freiburger Kantonsarchitekten Johann-Jakob Weibel einer eingehenden Renovation unterzogen. In diesem Zusammenhang wurden die drei weiblichen Heiligenfiguren an den Strebepfeilerwangen geschaffen, die in der Literatur mehrfach erwähnt sind (Abb. 8)²⁶. Es handelte sich dabei nicht um Kopien, sondern um Neuschöpfungen, welche drei verloren gegangene Figuren²⁷ ersetzten, deren Stil und deren Ikonografie nicht bekannt ist. Die drei neuen Statuen, die in den Jahren 1929–1931 nochmals ersetzt wurden (Abb. 9), galten bisher als verschollen. Mit Hilfe von frühen Aufnahmen des Südportals (Abb. 1) konnten sie jedoch im Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg eindeutig

²⁶ Erstmals bei Johann Rudolf RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich 1876, S. 442, 586.

²⁷ Das Fehlen einiger Figuren wurde bereits 1841 beklagt (*L'église collégiale de S.-Nicolas*, in: *L'Emulation. Recueil agricole, industriel, commercial, historique et littéraire*, 1841, Nr. 5, S. 1–4, hier S. 2).

identifiziert werden. Für die Herstellung dieser Figuren, sowie für die Restaurierung der mittelalterlichen Statuen machte der Freiburger Bildhauer François-Nicolas Kessler einen Kostenvoranschlag²⁸, der vom Finanzrat 1844 genehmigt wurde²⁹. Obwohl die entsprechenden Rechnungsbelege bisher unentdeckt blieben, kann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass Kessler die veranschlagten Arbeiten ausgeführt hat. Diese These wird durch einen Vergleich der drei Statuen mit den übrigen Skulpturen, die Kessler für die Nikolauskirche geschaffen hat, erhärtet³⁰.

Die in den Quellen fassbaren Renovierungsvorhaben Weibels belegen, dass während der Instandsetzung der Südfassade auch der Portalvorbau des Südportals verändert wurde³¹. Aus ästhetischen Gründen ersetzte der Kantonsarchitekt das barocke Vordach (Abb. 5) durch ein neugotisches Arrangement aus einer gestaffelten Spitzbogenblende und einem Zinnenkranz mit zentraler Figurennische (Abb. 2). Die Tatsache, dass Weibel schon 1851 durch verstopfte Dachwasserabläufe verursachte Schäden an den Mauern und Gipsereien feststellte³², legt die Vermutung nahe, dass die Arbeiten am Dach und an der Terrasse über dem Seitenschiff nicht korrekt ausgeführt worden waren³³. So wurden seit der Entfernung des Vordachs vor allem die Archivoltensfiguren, aber auch die äusseren Statuen und deren Masswerkrahmung vom abfliessenden Wasser überspült, was teilweise die Zerstörung der mittelalterlichen Substanz nach sich zog. In den folgenden Jahren

²⁸ StAF, TP, IB, CLR 19. Januar 1844.

²⁹ «En vous autorisant à confier au Sculpteur Kissler la restauration et la confection des Statues du portail Sud de St Nicolas, le tout couleur naturelle molasse, les bordures des draperies, couronnes, ornements dorés pour le prix total de 750 francs, nous vous invitons à vous entendre avec Monsieur le Doyen et le chapitre de St Nicolas pour le choix du caractère des trois Statues qui doivent être faites à neuf.» (StAF, CCF, 23. Januar 1844).

³⁰ Z. B. die Reliefs an der neuen Sakristei.

³¹ StAF, TP, IB, CLR 19. Januar 1844. Den Abbruch des Vordachs bezeugen auch Héliodore RAEMY DE BERTIGNY / Etienne PERROULAZ, *St. Nicolas de Fribourg. Notice descriptive, historique et religieuse sur cette Collégiale*, Freiburg 1853, S. 12.

³² StAF, TP, IB, CLR 26. August 1851.

³³ Dies bestätigte in einer mündlichen Mitteilung Jean-Paul Renevey (technischer Leiter der aktuellen Restaurierungsmassnahmen), der noch heute mit den Folgen der Baumassnahmen Weibels zu kämpfen hat.

führte das permanente Beklagen von Wasserschäden zwar gelegentlich zu Reparaturen an den Dächern und Wasserabläufen³⁴, eine wesentliche Besserung trat jedoch nicht ein. Auch die verschiedenen Konstruktionen, die seit 1982 das Portal vor Witterungseinflüssen schützen sollten, lösten das Problem der Dachwasserabläufe nicht. Erst eine provisorische Massnahme im Jahre 1994 verhinderte den weiteren Zerfall der Portalsubstanz durch eindringendes Wasser.

Nicht im ausgehenden 15. Jahrhundert, wie Gabriele Keck, Georges Descœudres und Marcel Clémence vermuteten³⁵, sondern ebenfalls während den Renovierungsarbeiten Weibels wurden höchstwahrscheinlich die sechs äusseren Wimperge und die zugehörigen Fialen ersetzt. Die fraglichen Teile unterscheiden sich formal von ihren mittelalterlichen Pendants und weisen im Gegensatz zu diesen keine Polychromiespuren auf, sondern nur die Graufassung des 19. Jahrhunderts. Zudem zeigt eine der Fialen an den aufgeblendeten Wimpergen anstelle von Kreuzblumen zwei Masken (Abb. 12), was bei den Fialen der Portalwand nirgends der Fall ist. Eine sehr ähnliche, wenn auch grössere Maske ist jedoch auf einer Fotografie aus dem Jahre 1890 am Dachgesims links neben dem Portal zu erkennen (Abb. 1). Da dieses inzwischen ersetzte Gesims zu den Renovationen Weibels gehörte, dürfte auf Grund der motivischen und stilistischen Übereinstimmung der Masken auch die Fiale aus dieser Zeit stammen. Darauf deutet zudem die geschliffen glatte Bearbeitung der Fialenrückseiten hin, die nicht der mittelalterlichen Steinmetztradition entspricht.

Schliesslich wurden unter Weibel wahrscheinlich auch die Gips- und Zementanstückungen an einigen Archivoltenfiguren vorgenommen.

In den Jahren 1929–1931 ersetzte der Freiburger Bildhauer Théo Aeby die drei Heiligenfiguren Kesslers durch Neuschöpfungen (Abb. 9)³⁶. Diese stimmen wohl ikonografisch, nicht aber formal mit ihren Vorläuferinnen überein. Aus einem Briefwechsel von Alice Aeby-Guyot, der Ehefrau Théo Aebys, geht denn auch hervor, dass die Statuen Kesslers in erster Linie aus ästhetischen Überlegungen erneuert wurden und nicht nur auf Grund ihres Erhaltungszustandes. Die

³⁴ StAF, CR 1878, S. 279; *ibid.* 1884, S. 132; *ibid.* 1979, TP S. 62 usw.

³⁵ KECK/DESCŒUDRES/CLÉMENCE (wie Anm. 14), S. 20–21.

³⁶ CR 1930, TP, S. 32; *ibid.* 1931, S. 30.

Figuren Kesslers charakterisierte die Schreiberin unter Berufung auf Franz Friedrich Leitschuh, den damaligen Professor für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg, explizit als ungotisch³⁷.

Die letzte, noch nicht abgeschlossene Restaurierung des Südportals wurde unter dem Kantonsarchitekten Pierre Nicolet im Rahmen einer Instandsetzung der Südfassade der Kathedrale 1978–1980 angegangen. Nach einem provisorischen Gerüst aus dem Jahre 1979³⁸ und einem Holzgerüst aus dem Jahre 1982, das im oberen Teil mit einer Kunststoffolie verschlossen war³⁹, erstellte man 1992 das heutige Schutzgehäuse⁴⁰. Ebenfalls 1992 begann das Atelier Nussli mit der Restaurierung des Portals. Diese umfasste bisher in erster Linie Reinigungs- und Konsolidierungsarbeiten, die Verlegung der mobilen Skulpturen ins Restaurierungsatelier nach Ittigen und die Untersuchung der Portalpolychromie⁴¹.

Kompositorische Anordnung und Stil der Figuren

Die kompositorische Anordnung der Freiburger Figuren in einer aufsteigenden Masswerkrahmung, die auch die Strebepfeilerwangen miteinbezieht, ist als Ganzes einzigartig (Abb. 1 und 2). Für einzelne Teile dieser Anordnung sind jedoch durchaus Parallelbeispiele vorhanden. Die Rahmung plastischer Figuren mit Blendbogen ist bereits in der Romanik verbreitet⁴² und geht letztlich wohl auf antike Vorbilder zurück. Am Freiburger Südportal erinnert sie jedoch eher an gotische Glasmalereien, bei denen die Fensteröffnungen und deren Masswerk

³⁷ MKGF, DD, Brief von Alice Aeby-Guyot an den Staatsrat und Baudirektor Claude Genoud vom 13. März 1966.

³⁸ DTP, DPC 1979–1980.

³⁹ DTP, DPC 1982–1983.

⁴⁰ DTP, CF 1992.

⁴¹ DTP, CF 1992. Zur Polychromieuntersuchung vgl. Walter FRUTIGER, *Cathédrale Saint-Nicolas Fribourg, Portail Sud, Investigation des polychromies 1992–94, Rapport intermédiaire*, Typoskript, Ittigen 1994.

⁴² Z. B. an der Westfassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers (Eliane VERGNOLLE, *L'art roman en France*, Paris 1994, Abb. 318).

einen architektonischen Rahmen für die gemalten Figuren abgeben. Dass ein solcher Zusammenhang tatsächlich bestehen kann, zeigen zwei der Freiburger Disposition verwandte Werke in Braunschweig (Abb. 15)⁴³. Oberhalb der Braut- und der Priesterpforte an den Querhausfassaden der Martinikirche säumen Blindbogen mit Figuren ein Fenster und setzen so dessen Masswerk in der plastischen Fassadengestaltung fort.

Während die architektonische Rahmung von Skulpturen auf eine lange Tradition zurückgeht, findet das Motiv der aufsteigenden Blenden und Figuren erst in der Gotik eine weitere Verbreitung. Zu den bereits erwähnten Beispielen in Braunschweig gesellen sich die West- und die Südfassade des Rottweiler Kapellenturmes⁴⁴, der Wimperg über dem Mittelportal der Strassburger Westfassade⁴⁵ und dessen Pendant in Köln⁴⁶ sowie das Chorsüdportal der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd⁴⁷. Wie beim Freiburger Südportal gründet auch bei den Vergleichsbeispielen das Aufsteigen der Figuren und Blenden nicht nur in der architektonischen Disposition des Bildträgers, sondern ebenso im gotischen Vertikalismus. Zudem erlaubt die Anordnung eine Akzentuierung der ikonografisch und ikonologisch bedeutsameren Figuren und unterstützt im Falle von Freiburg das Fortschreiten der Erzählung sowie die Interpretation des Betrachters als integraler Bestandteil des Kunstwerks. Diese konsequente Verknüpfung von Bildträger, Figurenanordnung, Narrativik und Ikonologie ist die eigentliche Errungenschaft des Freiburger Südportals. Sie – und nicht die Qualität der einzelnen Skulpturen – macht das En-

⁴³ Auf die kompositorische Verwandtschaft zwischen den Braunschweiger Langhausportalen und dem Freiburger Südportal machte bereits Ilse FUTTERER, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz, 1220–1440*, Augsburg 1930, S. 107 aufmerksam.

⁴⁴ Willi STÄHLE, *Steinbildwerke der Kunstsammlung Lorenzkapelle Rottweil*, Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil, Bd. 3, Rottweil 1973, Abb. 23, 24, 26, 31.

⁴⁵ Otto SCHMITT, *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters*, Frankfurt a. M. 1924, Abb. 115.

⁴⁶ Sulpiz BOISSEREE, *Ansichten, Risse und einzelne Teile des Domes von Köln*, neu hrsg. v. A. Wolff, Köln 1979, Anhang, Abb. «Der mittelalterliche Fassadenriss F (1300–1310)».

⁴⁷ Otto von SIMSON, *Das Mittelalter II*, Frankfurt a. M./Berlin 1990 (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6), Abb. 193.

semble zu einem Kunstwerk europäischen Ranges, was im Rahmen der ikonografischen Analyse noch eingehender besprochen werden soll.

Die mittelalterlichen Skulpturen des Freiburger Südportals zeigen stilistisch wie motivisch ein sehr einheitliches Erscheinungsbild. Das Fehlen der s-förmigen Durchbiegung der Körper und der lediglich zurückhaltend eingesetzte Kontrapost geben den Skulpturen etwas Statisches. Trotzdem wirkt das Ensemble in seiner Gesamtheit nicht starr. Ausser beim Jesusknaben wird jedoch Bewegtheit nicht durch expressive Gestaltung der einzelnen Figuren erzeugt, sondern durch die Kommunikation der Figuren untereinander. So stellt der mittlere König eine Verbindung zwischen den beiden andern Magiern und der Madonna her, indem er seinen Blick zum jüngeren senkt, während sein Zeigefinger über den älteren hinaus auf Maria und ihren Sohn weist. Da Christus den Blick des ersten Königs erwidert und der dritte König seinen Blick zum vor dem Portal stehenden Betrachter wendet, entsteht eine durch Mimik und Gestik verkettete Aufwärtsbewegung zum ikonografischen Zentrum des Portals, in die auch der vor dem Portal stehende Betrachter miteinbezogen wird. Eine ähnliche, wenn auch weniger raffinierte Disposition erscheint auf der linken Seite des Portals, wo die drei Töchter einander über den unerwarteten Erhalt ihrer Mitgift zu unterrichten scheinen. Die kompositorische Dynamik wird unterstützt durch den subtilen Körperschwung der ersten und dritten Tochter sowie des ersten und dritten Königs und gipfelt im kühn ausladenden Schreitmotiv des Jesusknaben.

Heribert Reiners bezeichnete die Skulpturen des Freiburger Südportals 1926 als südlichsten Ableger des oberrheinischen Kunstkreises um 1300, dessen Hauptwerke sich in Strassburg, Freiburg i. Br. und Basel befinden. Als unmittelbares Vorbild der Südportalplastik bezeichnete er die Überreste eines grösseren Basler Skulpturenzyklus, die seit dem Erdbeben von 1356 an der Westfassade des Münsters ihren Platz haben⁴⁸. Diese These, der die Forschung bisher uneingeschränkt gefolgt ist, muss aus heutiger Sicht relativiert werden. Vor

⁴⁸ REINERS (wie Anm. 2), S. 356–360. Für Abbildungen zur oberrheinischen Münsterskulptur vgl. SCHMITT (wie Anm. 45); Otto SCHMITT, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, Frankfurt a. M. 1926; Hans REINHARDT, *Das Basler Münster*, Basel 1939.



Abb. 1: Freiburg, Südportal, gegen 1340, Zustand 1890 (Photo KUBF, Fonds Lorson).



Abb. 2: Freiburg, Südportal, gegen 1340, Zustand 1977
(Photo KGDF).

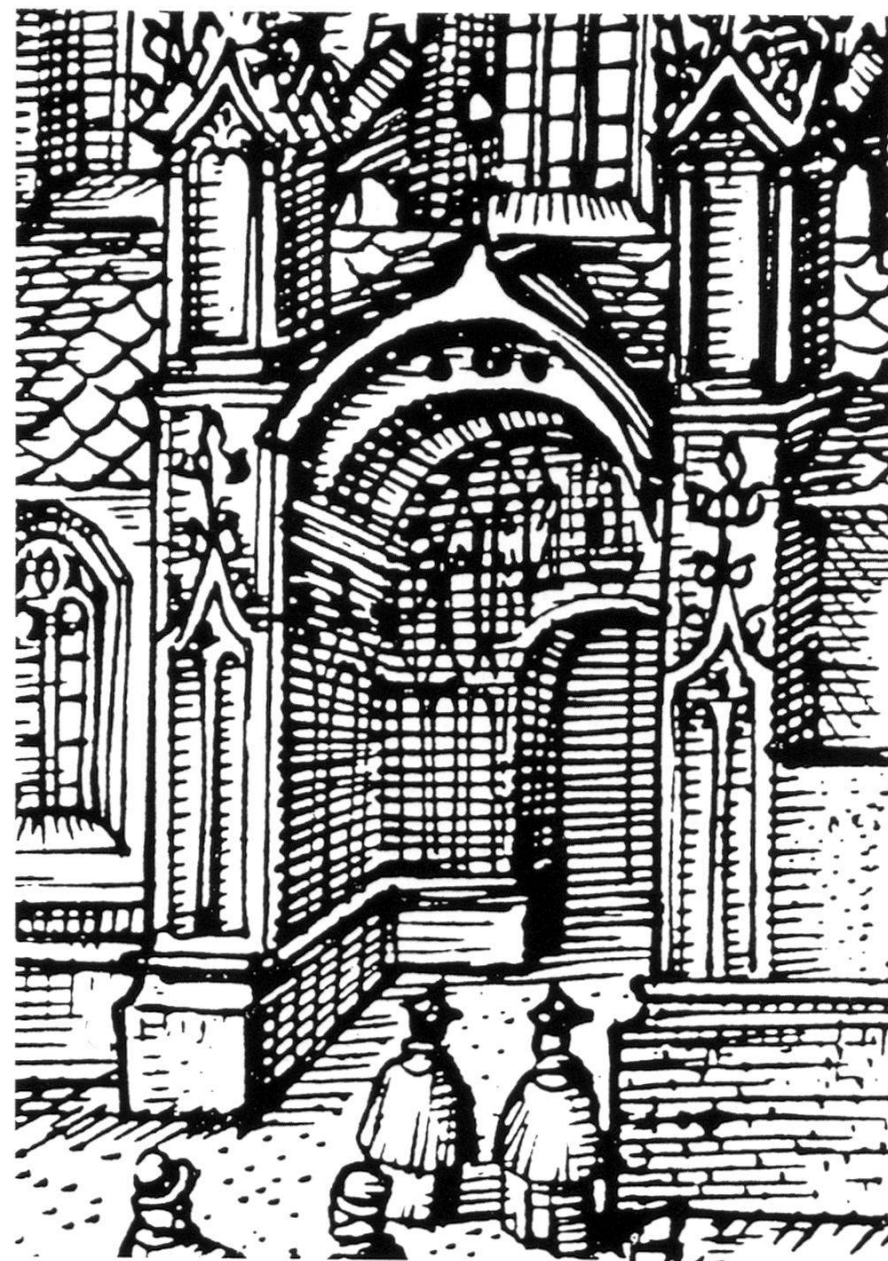


Abb. 3: Martin Martini, Freiburger Stadtvedute, 1606, MKGF,
Detail (Photo REINERS, Südportal).

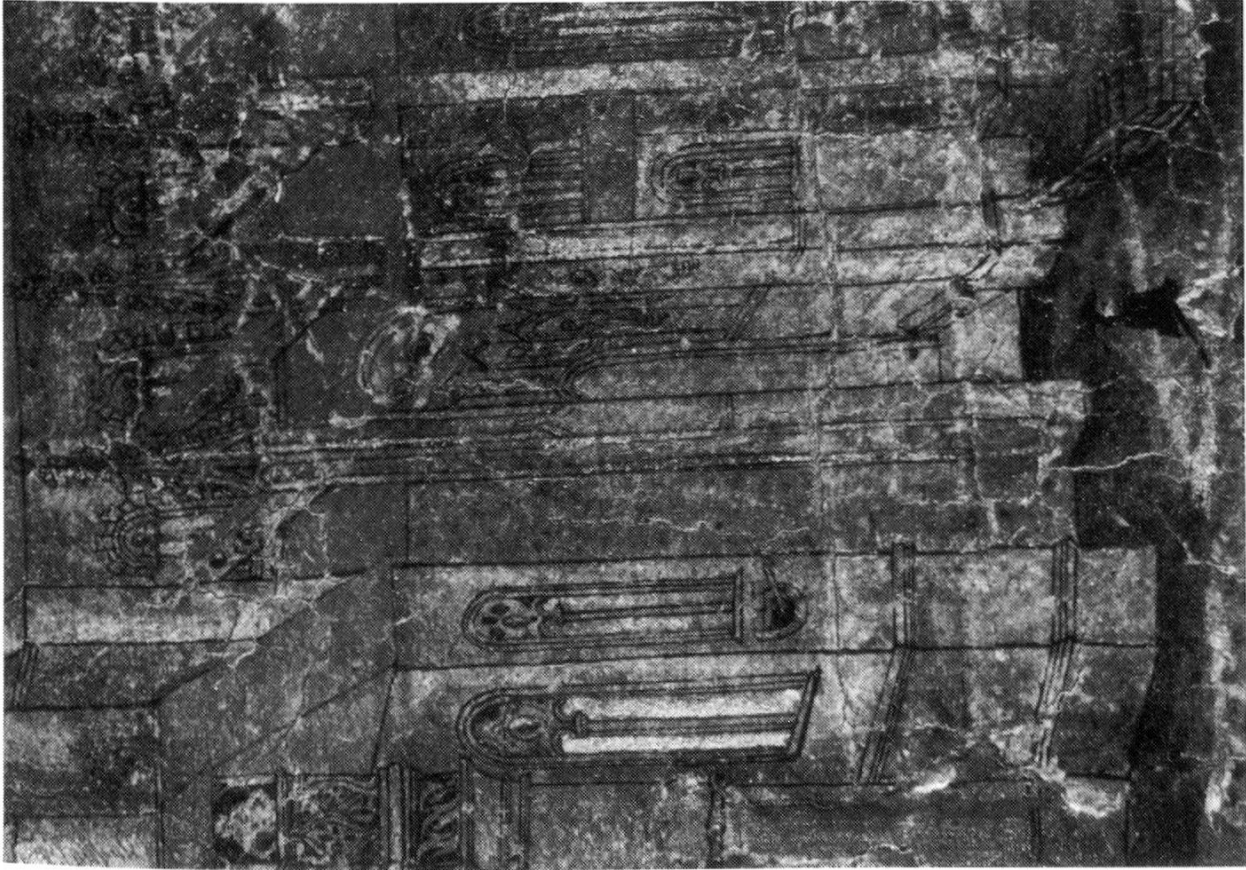


Abb. 4: Gregor Sickinger, Freiburger Stadtvedute, 1582, MKGF, Detail (Photo MKGF).

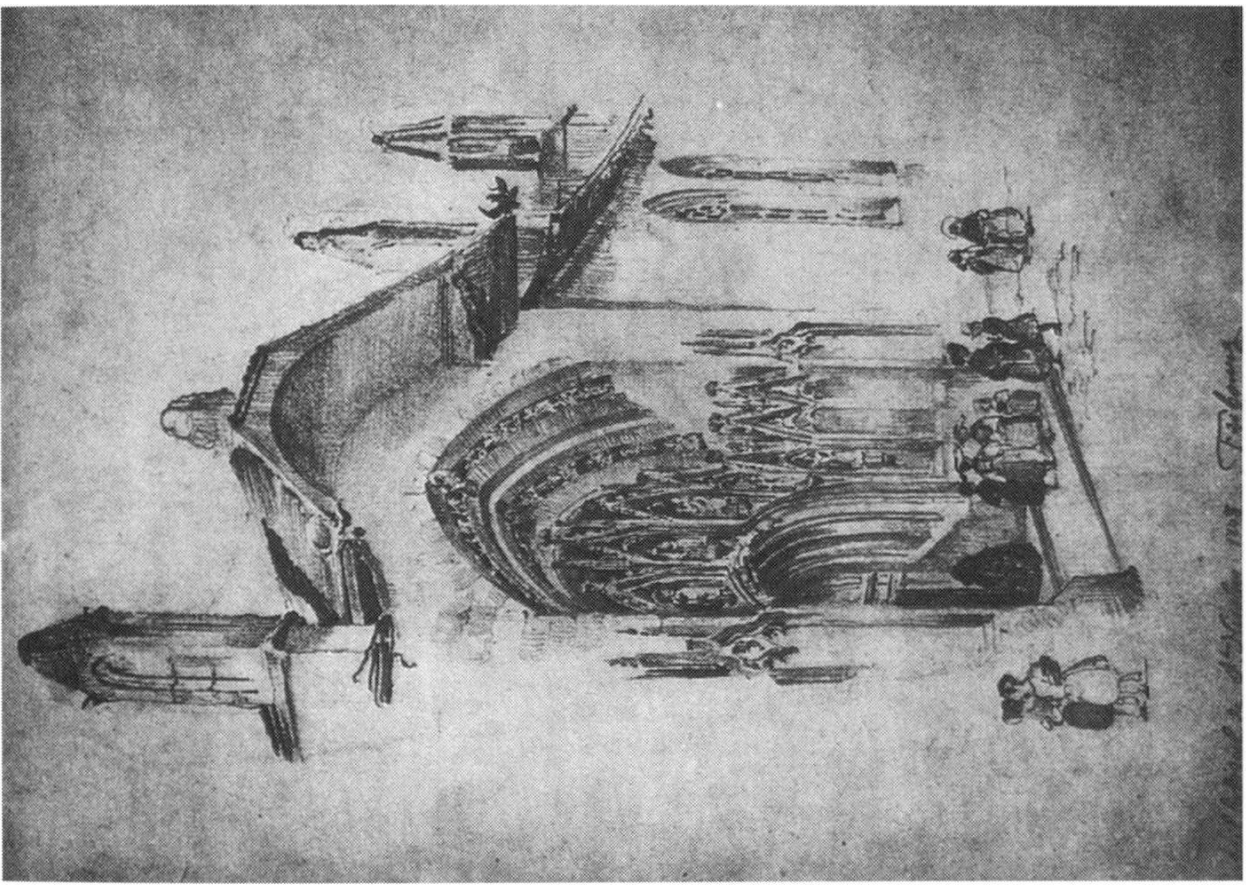


Abb. 5: François Bonnet, Portail latéral de St-Nicolas, 1843, Standort unbekannt (Photo DTP).



Abb. 6: Freiburg, Südportal, Engel, Ende 16. Jh. (?) (Photo Verf.).

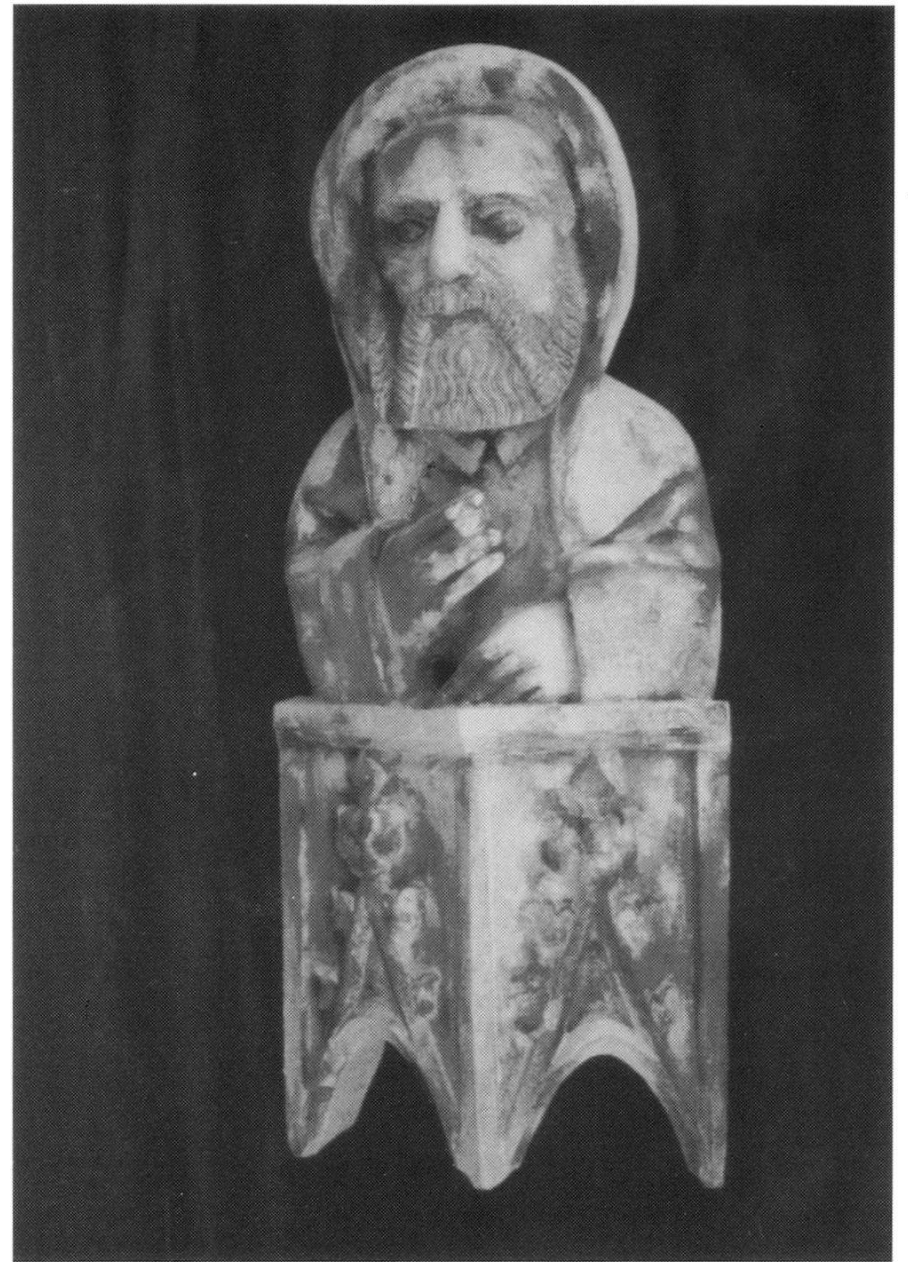


Abb. 7: Freiburg, Südportal, Prophet, Ende 16. Jh. (?) (Photo Verf.).



Abb. 8: Nicolas Kessler, Hl. Katharina, um 1844, MKGF
(Photo Verf.).

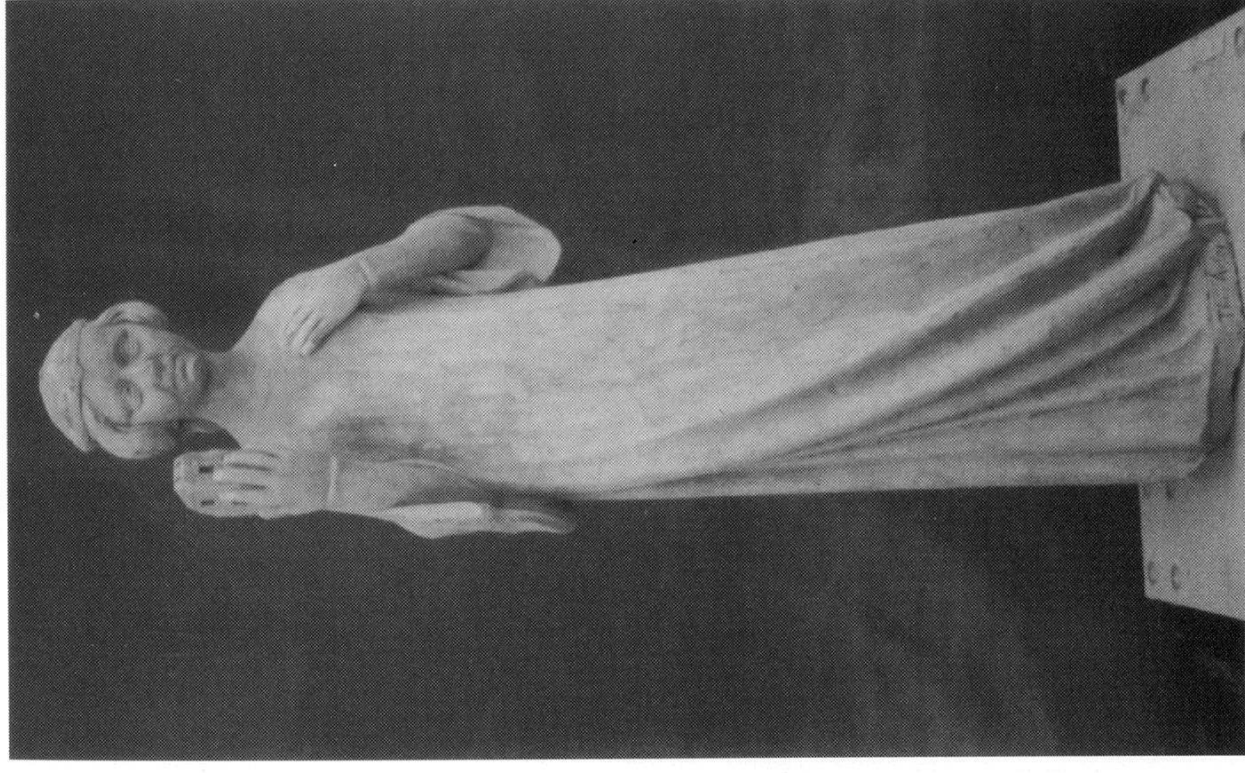


Abb. 9: Théo Aeby, Hl. Barbara, 1929–1930 (Photo
Verf.).



Abb. 10: Kopf vom Basler Münster, um 1290, MKKB
(Photo Verf.).



Abb. 11: Freiburg, Südportal, Madonna mit Kind, gegen
1340 (Photo Verf.).



Abb. 12: Freiburg, Südportal, Maske, um 1844 (Photo Verf.).



Abb. 13: Strassburg, Münster, links Westportal, nach 1276 (Photo SCHMITT, Strassburger Münster).

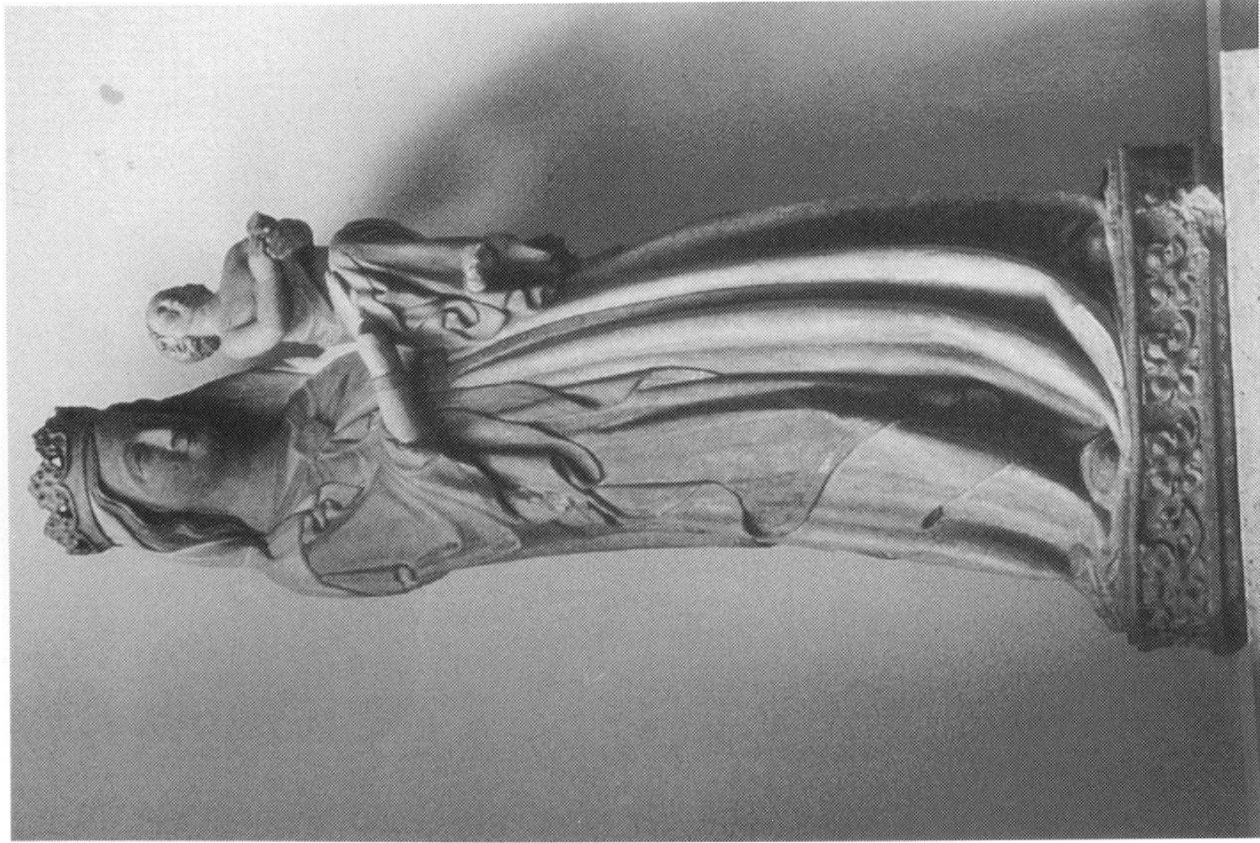


Abb. 14: Montigny-les-Monts, St-Vincent, Madonna mit Kind, um 1340 (Photo Verf.).

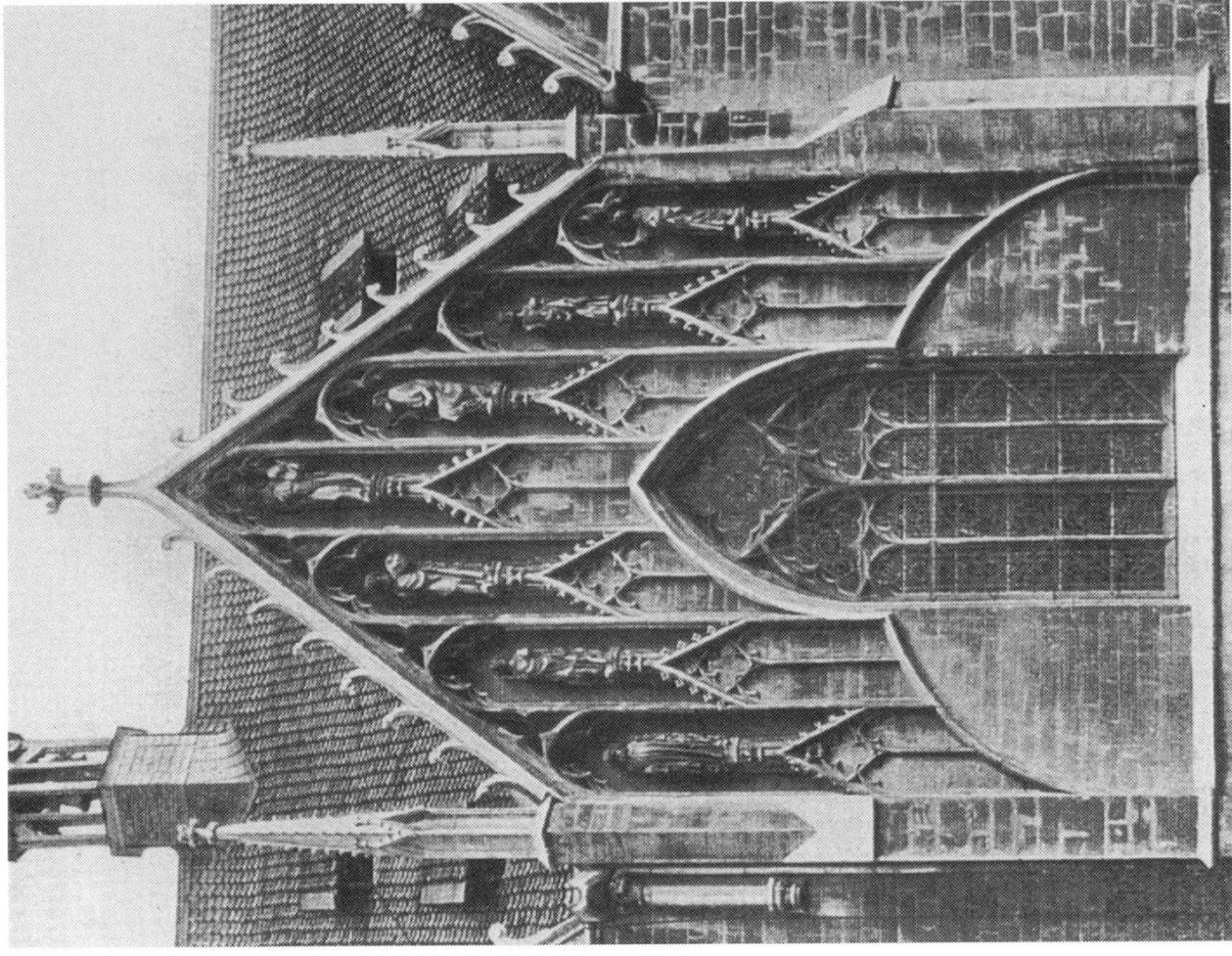


Abb. 15: Braunschweig, Martinskirche, Giebel über dem Priester-
tor, 1. H. 14. Jh. (Photo DOERING, Braunschweig).

allem Reiners' Vergleich eines Kopfes vom Basler Münster (Abb. 10) mit dem der Freiburger Maria (Abb. 11) vermag nicht zu überzeugen. Der Basler Kopf ist kräftiger durchmodelliert und unterscheidet sich durch seine wesentlich höhere Plastizität von den Köpfen der Freiburger Figuren, deren zeichnerische Gesichtszüge in den meisten Fällen an der Oberfläche bleiben. Die von Reiners zum Vergleich herangezogene Augenform mit dem horizontalen unteren und dem doppelt geführten oberen Lid taugt nicht als verbindendes Element. Sie fand seit den 1240er Jahren in Frankreich weite Verbreitung und war zur Entstehungszeit der Freiburger Figuren in ganz Europa eine gängige Formel⁴⁹. Zudem erinnern die vollen, geschwungenen Lippen des Basler Kopfes in keiner Weise an den regungslosen, schmalen Mund der Freiburger Maria. Auch die gerundete Stirn, die fleischig überwölbten Backenknochen, die sich klar von der Wangenpartie absetzen, das kugelige, resolut vorstehende Kinn mit seinem charakteristischen Grübchen und der deutlich hervortretende Adamsapfel haben in Freiburg keine Parallele. Die für Freiburg typischen Gesichtsmarkmale – das flache Profil, der leicht zurückgezogene Unterkiefer und der verdickte Halsansatz – kommen ihrerseits bei den Figuren am Oberrhein nicht vor. Schliesslich finden die serpentinienartig angelegten Locken des Basler Kopfes in den breiten, sanft gewellten Haarsträhnen der Freiburger Köpfe keine Entsprechung.

Die unterschiedliche Auffassung von Körperlichkeit, Ponderation und Gewand am Oberrhein (Abb. 13) und in Freiburg hat Reiners in Ansätzen bereits festgestellt⁵⁰. Sie muss jedoch nicht nur präzisiert, sondern auch stärker gewichtet werden. Im Gegensatz zu Freiburg sind die oberrheinischen Figuren in sich stark bewegt und kommunizieren kaum miteinander. Sie zeigen einen deutlichen Kontrapost, der nicht nur wie in Freiburg an der Position der Füße, sondern auch an der sich durch das Gewand abzeichnenden Beinstellung ablesbar ist. Die Körperformen bleiben selbst bei weiten Gewändern oft sichtbar, während die Freiburger Töchter trotz teilweise hautenger Kleidung geradezu körperlos erscheinen. Die Bewegtheit der oberrheinischen

⁴⁹ Zum Beispiel beim sog. Childebert aus Saint-Germain-des-Prés (Willibald SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, Abb. 175), beim Joseph der Reimser Westfassade (ibid., Abb. 194) usw.

⁵⁰ REINERS (wie Anm. 2), S. 358–359.

Figuren greift auch auf die Gewandgestaltung über. Dem auf wenige, weich gerundete Vertikalfalten reduzierten und regularisierten Freiburger Stil steht am Oberrhein ein überaus vielgliedriges Plissierungssystem gegenüber. Die zahlreichen Längsfalten mit ihren vergleichsweise scharfen Graten und engen Tälern sind von unterschiedlicher Dicke und formen durch ihre gestaffelte Anordnung die Gewandmasse zu einem vielschichtigen Gebilde. Das Aufstossen der Gewänder auf dem Boden verursacht in den Vertikalen nicht nur einen einfachen Knick wie in Freiburg, sondern mehrere, die sich zudem teilweise aufgabeln. Da wesentlich mehr Stoff auf dem Boden liegt als in Freiburg, zeigen sich die für das Üchtländer Portal typischen kleinen, s-förmigen Schnecken am Oberrhein nur selten. Meistens entstehen dort grosszügige, oft in Form einer liegenden Ziffer Acht angeordnete, scharf abgeknickte Kurztüten. Die zahlreichen Horizontalfalten bilden bei den oberrheinischen Figuren monumentalisierte Mulden und weit ausladende Schüsseln, die den Körper querenden Säume setzen sich deutlich vom Untergewand ab. Dagegen sind in Freiburg Horizontalfalten selten. Säume, die schräg über den Körper verlaufen, liegen eng an und lassen die Faltenstruktur des Untergewandes an den oberen Gewandschichten sichtbar werden. Eine im weitesten Sinne schüsselartige Plissierung findet sich einzig bei der ersten Tochter, und zwar in Form von zwei langgezogenen, u-förmigen Falten. Ansonsten mäandrieren in Freiburg die herabhängenden Gewandteile in gleichmässigen Schwingungen und enden in stumpfwinkligen Zungen, während sie am Oberrhein Tüten verschiedenster Grösse mit unregelmässig geschlängelter Saum bilden.

Einen ausgereiften Gewandaufbau mit detailreichem Faltenspiel findet man am Freiburger Südportal einzig bei der thronenden Muttergottes (Abb. 11). Dies ist zum einen darauf zurückzuführen, dass die Figur sitzend wiedergegeben und mit drei teils offen getragenen, sich überlagernden Gewandteilen bekleidet ist. Dadurch ergibt sich vermehrt die Möglichkeit, die Faltenstruktur des Untergewandes an den oberen Gewandschichten sichtbar zu machen, wie es sich beispielsweise beim quer über das linke Knie laufenden Mantelsaum zeigt. Die aufwendige Gestaltung des Mariengewandes kann aber auch als Hoheitsformel aufgefasst werden, die den Blick des Betrachters vom Einfacheren zum Komplizierteren führt und damit die bereits

beschriebene Aufwärtsbewegung unterstützt. So ist beispielsweise die tief hinterschnittene, mehrschichtige, in zahlreichen unregelmässigen Windungen sich schlängelnde Faltenkaskade seitlich des linken Beins nicht zwingend durch das Sitzmotiv bedingt. Sie könnte genauso gut bei einem der stehenden Könige vorkommen. Diese These, die stilistischen und motivischen Phänomenen eine ikonologische Bedeutung zugesteht, wird unterstützt durch die Tatsache, dass die Marienstatue – obwohl sie eine Sitzfigur ist – gleich hoch ist wie die stehenden Figuren.

Die stilistischen Parallelen, welche die bisherige Forschung dazu veranlasst haben, die Skulpturen des Freiburger Südportals mit der Münsterplastik in Strassburg, Freiburg i. Br. und Basel in Verbindung zu bringen, gründen meines Erachtens nicht in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis, sondern in einer – wenn auch weit zurückliegenden – gemeinsamen Wurzel. Ausgangspunkt für die formale Gestaltung der Figuren am Oberrhein und in Freiburg ist der hochgotische Stil Frankreichs, der sich etwa 1210 zu entwickeln begann und der in der Forschung meist als «höfischer Stil» oder «large-fold-style» bezeichnet wird. Er war wegweisende Grundlage für die stilistische Ausformung der gesamten europäischen Skulptur bis zum Ende des Mittelalters. Für seine Verbreitung im Gebiet des Deutschen Reiches war die Plastik der Strassburger Westfassade von grosser Bedeutung. Je weiter man sich jedoch zeitlich und örtlich von diesem Skulpturenzyklus entfernt, desto schwieriger ist es, den Nachweis einer direkten Beeinflussung zu erbringen. So bilden Strassburg, Freiburg i. Br. und Basel sowohl stilistisch als auch motivisch und ikonografisch eine noch relativ homogene Gruppe, während sich die Freiburger Südportalskulptur – wie gezeigt wurde – bereits deutlich abhebt.

Die direkte Ableitung dieses Ensembles aus den oberrheinischen Werken verbietet sich allein aus der Tatsache, dass sich in Freiburg einige für das fortgeschrittene 14. Jahrhundert typische Stilmerkmale zeigen, die der Münsterskulptur des Oberrheins fremd sind. Der Reduktionismus, den Otto von Simson an vielen Skulpturen dieser Zeit feststellte⁵¹, kann in einem gewissen Sinne auch für die Freibur-

⁵¹ VON SIMSON (wie Anm. 47), S. 229–230.

ger Figuren geltend gemacht werden. Er äussert sich im Vergleich zum *large-fold-style* in der geringeren Plastizität, in der Losgelöstheit des Gewandes von der Körperlichkeit der Figur und in der Zurücknahme des Kontrapostes. Auch der Umstand, dass die Faltenstruktur des Untergewandes am Obergewand sichtbar wird, ist für die Plastik des fortgeschrittenen 14. Jahrhunderts typisch.

Darüber hinaus zeigt sich der Reduktionismus in Freiburg aber auch in einer Art, die man sonst in der Plastik der ersten Jahrhunderthälfte nicht in diesem Ausmass antrifft. Allgemein manifestiert sich dies in einer Regularisierung des Faltenschwungs bei herabhängenden Gewandteilen und in der Vereinheitlichung des Kopftypus. Bei den drei Töchtern kommt eine radikale Beschränkung des Plissierungssystems auf ein paar wenige, parallel laufende Vertikalen hinzu, deren Hebungen in ungebrochener Regelmässigkeit ausschwingen. Dabei scheint die Massivität dieser Falten dem Reduktionismus zu widersprechen. Einer Kombination von Monumentalisierung und Reduktion begegnet man jedoch bereits bei einigen Figuren der Amienser Westfassade und des Naumburger Westchors⁵². Allerdings verschwand das Phänomen in der weiteren Stilentwicklung der hochgotischen Steinplastik fast vollständig zu Gunsten des *large-fold-style*, der an die Stelle der regelmässig ausschwingenden Röhrenfalten eine Plissierung mit schärferen Graten und ungleichmässig tief eingestuftem Tälern setzt. Dieser Stil prägt unter anderem das Erscheinungsbild der oberrheinischen Münsterplastik in Strassburg, Freiburg i. Br. und Basel. In der Buchmalerei des Oberrheins und in der Holzplastik ist die Kombination von Monumentalisierung und Reduktion jedoch auch im ausgehenden 13. und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts anzutreffen. Die Figuren des Lichtenthaler Heiligen Grabes⁵³ beispielsweise repräsentieren mit ihren wenigen, parallel durchschwingenden und nur einfach geknickten Vertikalen den gleichen Figurentypus wie die Freiburger Töchter. Zudem lösen auch hier sanfte Mulden die tiefen Schüsselfalten ab, und das Sichtbarmachen der Untergewandplissierung ist ebenso mit dem aufliegenden Saum

⁵² SAUERLÄNDER (wie Anm. 49), Abb. 170; VON SIMSON (wie Anm. 47), Abb. 225, 229.

⁵³ EVA ZIMMERMANN, *Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Die mittelalterlichen Bildwerke*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1985, Kat.-Nr. 68.

kombiniert wie in Freiburg. Eine Beschränkung des Gewandsystems auf wenige monumentale Faltenzüge charakterisiert auch den Figurenstil im Codex St. Georgen⁵⁴. Darüber hinaus zeigt sich dort – wie in vielen oberrheinischen Miniaturen dieser Zeit – das für die Plastik untypische Motiv der langgezogenen U-Falten, die entstehen, wenn das hochgeraffte Obergewand unter den Ellbogen geklemmt wird. Dagegen ist der Parallelismus der Vertikalfalten, der bei allen Freiburger Skulpturen zu Tage tritt, auch in der Steinplastik des zweiten Jahrhundertviertels ein weitverbreitetes Merkmal. Nirgends prägt er jedoch eine Figurengruppe in einer derart kompromisslosen Form, wie dies bei den drei Töchtern in Freiburg der Fall ist. Ähnliches gilt auch für die einheitliche Gestaltung der Köpfe, die Wilhelm Pinder im Zusammenhang mit den Kölner Chorpfeilerfiguren auf den «innerlich individuationsfeindlichen Charakter» des frühen 14. Jahrhunderts zurückgeführt hat⁵⁵. In Freiburg könnten neben einer gewissen Individuationsfeindlichkeit allerdings auch praktische Gründe eine grosse Rolle gespielt haben. Die radikal vereinheitlichte Gestaltung der Freiburger Köpfe legt die Vermutung nahe, dass diesem Typus ein plastisches oder zumindest zeichnerisches Modell zu Grunde lag⁵⁶, das nur hinsichtlich des Alters der einzelnen Figuren modifiziert wurde.

Eine Madonna in Montagny-les-Monts (Abb. 14) soll zum Schluss gesondert mit den Freiburger Figuren verglichen werden, da sie nicht nur in Bezug auf den Ort und die Zeit ihrer Entstehung mit der Südportalskulptur übereinstimmt – sie wurde gegen 1340 in Freiburg angefertigt –, sondern auch stilistische Parallelen aufweist. Letzteres zeigt sich vor allem in der Gewandbehandlung: der enganliegende, den Körper querende Saum, der mit dem Sichtbarmachen der Untergewandplissierung kombiniert wird, die parallel durchschwingenden Vertikalfalten und deren einfache Knickung durch das Aufstossen auf dem Boden und die s-förmigen Schnecken am aufliegenden Saum.

⁵⁴ Ellen J. BEER, *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei*, Basel/Stuttgart 1959, Tafel 64, Abb. 5.

⁵⁵ Wilhelm PINDER, *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts*, München 1925, S. 22.

⁵⁶ Zur Verwendung von zeichnerischen und plastischen Modellen bei der Herstellung gotischer Skulpturen vgl. Peter KURMANN, *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles?*, in: *Revue de l'art* 120 (1998), S. 23–34.

Die Madonna unterscheidet sich jedoch in ihrer prägnanteren Ponderation, vor allem aber in ihrem Gesichtstypus klar von den Freiburger Figuren. Von einem gemeinsamen Atelier kann, wie Hermann Schöpfer bereits festgestellt hat, nicht gesprochen werden⁵⁷.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Freiburger Südportal-skulptur zwar die gleiche Stilrichtung repräsentiert wie die oberrheinische Münsterplastik, sich aber bereits auf einer neuen Stufe dieser Tendenz befindet. Das führt dazu, dass die formale Grundkonzeption der Freiburger Figuren der Plastik und Buchmalerei des fortgeschrittenen 14. Jahrhunderts im wesentlichen näher steht als der oberrheinischen Skulptur des ausgehenden 13. Jahrhunderts. Obwohl sich jedoch, wie gezeigt wurde, in den Einzelheiten durchaus Übereinstimmungen mit zeitgenössischen Werken finden lassen, ist eine direkte stilgeschichtliche Ableitung zur Zeit nicht möglich. Weiterhelfen könnte hier allenfalls eine detaillierte Untersuchung der nachstrassburgischen Plastik, die auch die Holzskulptur miteinbeziehen müsste. Ein ähnliches Ergebnis wie beim Stil ergab im übrigen auch die Untersuchung einiger auffallender Motive, worauf hier jedoch nicht näher eingegangen werden soll.

Inhalt und Bedeutung des Bildprogramms

Die Ikonografie – der eigentliche Bildinhalt also – wurde von Joachim-Joseph Berthier bereits 1890 entschlüsselt⁵⁸ und bildete seither nur noch ausnahmsweise Anlass zu Diskussionen. Dargestellt sind auf der rechten Seite die Anbetung der heiligen drei Könige, auf der linken das Mitgiftwunder des heiligen Nikolaus. Letzteres handelt von einem verarmten Adeligen, der in der Not seine drei Töchter zur Prostitution zwingen wollte. Nachdem Nikolaus dreimal nachts

⁵⁷ Hermann SCHÖPFER, *Vierge à l'enfant, dite à l'oiseau*, in: *La Maison de Savoie en pays de Vaud*, Ausst.-Kat., Lausanne 1990, S. 225.

⁵⁸ Joachim-Joseph BERTHIER, *Le portail latéral de Saint-Nicolas à Fribourg*, in: *Fribourg artistique à travers les âges 1* (1890), Begleittext zu Abb. 22 (nicht paginiert).

einen Goldklumpen durchs Fenster geworfen hatte, konnte der Vater die drei Jungfrauen dank dieser Mitgift gut verheiraten⁵⁹. An den Strebepfeilerwangen kommen die Heiligen Maria Magdalena, Katharina und Barbara hinzu. In den Archivoltten erscheint innen Johannes der Täufer, begleitet von Propheten. Aussen umgibt eine Reihe von Aposteln eine Figur mit Kreuznimbus, Weltkugel und Segensgestus, die sowohl als Gottvater als auch als Erlöserchristus gedeutet werden kann⁶⁰.

Differenzen ergaben sich bei der Auslegung des Bildprogramms. Vor allem die unmotivierte Präsenz der drei Heiligen Barbara, Katharina und Maria Magdalena aus dem 19. beziehungsweise 20. Jahrhundert gab Probleme auf. Obwohl bereits verschiedentlich daran gezweifelt wurde, dass die postgotischen Figuren ikonografisch vollumfänglich dem mittelalterlichen Zustand entsprechen, wurde dieses Problem bei der Beurteilung der Ikonologie bisher ausser Acht gelassen. Es muss also vor der Klärung der Bildbedeutung die Frage nach dem ursprünglichen Bildinhalt gestellt werden.

Dass vor allem die Ikonografie der drei weiblichen Heiligen des 19. Jahrhunderts in Frage gestellt werden muss, zeigt ein Briefwechsel zwischen Johann-Jakob Weibel und dem Freiburger Finanzrat. Auf die Frage nach dem «choix du Caractère des trois Statues neuves» – gemeint ist hier eindeutig die Ikonografie der drei von Kessler anzufertigenden Figuren – verweist der Finanzrat Weibel an den Doyen und das Kapitel von St. Nikolaus⁶¹. Es besteht also ein begründeter Verdacht, dass im 19. Jahrhundert die Ikonografie der zu ersetzenden Skulpturen nicht mehr bekannt war. Dieser Verdacht mutet auf den ersten Blick etwas seltsam an, da am Freiburger Südportal aus heutiger Sicht recht gängige Bildinhalte dargestellt sind. Die Vermutung

⁵⁹ Richard BENZ, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, Heidelberg 1979, S. 26–27.

⁶⁰ Wolfgang BRAUNFELS (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–1976, hier Bd. 2, Sp. 697; Bd. 3, Sp. 325.

⁶¹ StAF, TP, IB, CLR, 19. Januar 1844; StAF, CCF, 23. Januar 1844. Ob, und wenn ja, in welcher Form die Diskussion zwischen Weibel und dem Kapitel stattgefunden hat, ist unklar. Weder die Korrespondenz Weibels (StAF, TP, IB, CLR) noch Sitzungsprotokolle des Kapitels (StAF, KA, KM) erwähnen die Angelegenheit zwischen 1844–1846. So muss man annehmen, dass die Sache mündlich und in inoffiziellen Rahmen besprochen wurde.

wird jedoch verständlich, wenn man berücksichtigt, dass das ikonografische Wissen im 19. Jahrhundert oft lückenhaft war. Dies bestätigen für Freiburg die fehlerhaften Interpretationen von Weibel, Héliodore Raemy und Etienne Perroulaz, aber auch diejenigen von so namhaften Autoren wie Johann Rudolf Rahn und Joseph Zemp⁶².

Auch die dritte Tochter stellt ein ikonografisches Problem dar, denn sie trägt im Gegensatz zu ihren Begleiterinnen ein gegürtetes Kleid und eine Krone. Da die Mitgiftlegende des heiligen Nikolaus keine gekrönten Personen erwähnt, muss diese Figur ursprünglich eine andere ikonografische Bedeutung gehabt und zu einem unbestimmten Zeitpunkt und aus unbekannten Gründen die Rolle der dritten Tochter übernommen haben. Darüber hinaus fällt auf, dass diese Figur als einzige unter den gotischen Statuen mit ihrer Konsole aus einem Block gemeisselt ist. Auch Kesslers Figur der heiligen Katharina, die im 19. Jahrhundert gegenüber der dritten Tochter an der rechten Strebepfeilerwange stand, ist mit ihrer Konsole aus einem Stück gehauen. Man kann also davon ausgehen, dass auch die Figur, die im Mittelalter an dieser Stelle stand, mit ihrer Konsole eine Einheit bildete. Die Tatsache, dass die beiden Skulpturen herstellungstechnisch und ikonografisch nicht zu den restlichen mittelalterlichen Figuren passen, lässt auf einen Konzeptwechsel schliessen. Da die gekrönte Figur vom Stil her eindeutig zum Originalbestand gehört, muss sich dieser Wechsel noch während der Ausführung des Skulpturenprogramms, das heisst in den späten 1330er Jahren vollzogen haben. Ob er mit einer geplanten Versetzung der Südportalskulptur an der Westfassade und mit dem Entschluss zum Bau einer Einturmfassade⁶³ in Verbindung gebracht werden kann, ist beim heutigen Kenntnisstand nicht mit Sicherheit zu entscheiden.

Ausgehend von den obigen Feststellungen soll die ursprüngliche Ikonografie des Freiburger Südportals hier im Sinne einer Arbeits-

⁶² StAF, TP, IB, CLR 19. Januar 1844; RAEMY/PERROULAZ (wie Anm. 31), S. 11; RAHN (wie Anm. 26), S. 586; Joseph ZEMP, *Die Kunst Freiburgs im Mittelalter*, in: FG 10 (1903), S. 182–236, hier S. 201–202, Anm. 3.

⁶³ Peter KURMANN, *L'iconographie et le style du Jugement dernier de Fribourg*, in: *La restauration du portail occidental de la cathédrale de Fribourg* (= Patrimoine fribourgeois, Bd. 9), 1998, S. 25–37, hier S. 36, datiert diesen Bauplanwechsel um 1330.

hypothese folgendermassen rekonstruiert werden: Für die gekrönte Figur kommt am ehesten eine Deutung als Königin von Saba in Frage. Da diese jedoch als Einzelfigur nie ohne den weisen Salomo auftritt, müsste eine der vier Figuren an den Strebepfeilerwangen ursprünglich den alttestamentarischen König dargestellt haben. Die ausgestreckte, im 19. Jahrhundert ersetzte Hand der Königin könnte ehemals ein Geschenk gehalten haben, das die Königin entsprechend der biblischen Überlieferung Salomo darbrachte. Das alttestamentarische Königspaar galt auf Grund dieser Szene schon seit Hrabamus Maurus als Typologie für die Anbetung der Könige⁶⁴. Neben der Nikolauslegende hätte das Freiburger Bildprogramm folglich die Anbetung der Könige mit Salomo und der Königin von Saba dargestellt, wie dies am rechten Westportal der Kathedrale von Amiens der Fall ist⁶⁵. Die gleiche Figurenkonstellation war eventuell ursprünglich auch im Narthex der Kathedrale von Lausanne zu sehen⁶⁶, womit die Freiburger Pfarrkirche auf das Programm ihrer Bistumskirche zurückgegriffen hätte.

Trifft diese Interpretation zu, stellt sich die Frage, wann und unter welchen Umständen die gekrönte Figur ihre Funktion als Königin von Saba aufgegeben hat, um in die Rolle der dritten Tochter zu schlüpfen. Einziger Anhaltspunkt ist die Beschreibung Weibels, die beweist, dass die Statue 1844 bereits ihren heutigen Platz einnahm⁶⁷. Vermutlich wurde jedoch dieser Platz ursprünglich von einer Figur eingenommen, welche die dritte Tochter des Mitgift-Wunders darstellte. An der rechten Strebepfeilerwange hätten in diesem Fall innen die

⁶⁴ BRAUNFELS (wie Anm. 60), Bd. 4, Sp. 1.

⁶⁵ SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur* (wie Anm. 49), S. 144–146. Ein Programm mit einer Anbetung der Könige und dem alttestamentarischen Königspaar gab es schon in Germigny l'Exempt. Dort stand allerdings nur das Königspaar im Gewände, die restlichen Figuren befanden sich im Tympanon (ibid., S. 105).

⁶⁶ Emma Maria BLASER, *Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne. Ein Beitrag zur Kenntnis französischer Provinzialkunst des XIII. Jahrhunderts*, Basel 1918, S. 54–57 behauptete, dass die Figuren im Narthex von Lausanne – eine thronende Madonna mit Kind sowie Salomo und die Königin von Saba – ursprünglich zu einem weit umfangreicheren Programm gehörten, deren zentrales Thema die Anbetung der Könige war. Claude LAPAIRE, *La sculpture*, in: Jean-Charles BIAUDET u. a., *La Cathédrale de Lausanne*, Bern 1975, S. 175–220, hier S. 200 bestreitet allerdings, dass die drei Figuren im Lausanner Narthex zum gleichen Ensemble gehörten.

⁶⁷ StAF, TP, IB, CLR, 19. Januar 1844.

Königin von Saba Aufstellung gefunden, die sich mit ihrem Geschenk dem aussen stehenden Salomo zuwendete. Zu einem unbestimmten Zeitpunkt vor 1844 wäre die gekrönte Figur an ihren heutigen Standort transferiert worden, um dort die – eventuell beschädigte – dritte Tochter zu ersetzen. Der freigebliebene Platz an der linken Strebe-pfeilerwange könnte beispielsweise mit dem Vater der Beschenkten besetzt gewesen sein, der bei der Darstellung des Mitgift-Wunders sonst nie fehlt⁶⁸. Da jedoch die Wiedergabe der Szene innerhalb eines Portalpro-gramms mittels einzelner Skulpturen eine Beschränkung des narra-tiven Personals mit sich gebracht haben könnte, sind andere Möglichkeiten, etwa die Aufstellung einer der Nebenpatroninnen, nicht auszuschliessen.

Obwohl die nun folgende ikonologische Interpretation des Bildpro-gramms ohne die Existenz Salomos und der Königin von Saba auskäme, wird das alttestamentarische Paar in die Deutung miteinbezogen. Die Vermutung, dass die beiden Figuren tatsächlich zum ursprünglichen Programm gehört haben, wird nämlich durch deren theologische Bezüge zu den übrigen Programmteilen erhärtet.

Die Suche nach einer kohärenten Bedeutung der Freiburger Süd-portalskulptur scheiterte bisher am Anspruch, alle Figuren in ein Bild-programm mit einer einzigen Aussage einzubinden. Dagegen liegt der folgenden Interpretation die Idee einer polyintentionalen Ausrichtung mittelalterlicher Portalplastik zu Grunde, bei der verschiedene Szenen und Figuren durch liturgische und typologische Beziehungen sowie durch eine übergeordnete Appellstruktur eng miteinander verknüpft werden.

Ausgangspunkt der Erörterung ist das Fest der Epiphanie in seiner umfassenden Bedeutung als Offenbarung der göttlichen Natur Christi. Aus dem heidnischen Ursprung dieses Festes entwickelte sich bereits im Frühmittelalter eine liturgische Tradition, die am 6. Januar neben der Anbetung der Könige auch die Taufe Christi und die Kanahochzeit feierte⁶⁹. Im Hochmittelalter legte die *«Legenda aurea»* des Jaco-

⁶⁸ Vgl. BRAUNFELS (wie Anm. 60), Bd. 8, Sp. 55.

⁶⁹ Joseph HÖFER / Karl RAHNER (Hg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, 10 Bde., Freiburg 1957–1965, hier Bd. 3, Sp. 942–943.

bus de Voragine den Zusammenhang der drei Feste ausführlich dar⁷⁰, was die Aktualität dieser liturgischen Beziehungen zur Entstehungszeit des Freiburger Südportals unterstreicht.

In Anlehnung an Augustinus interpretierte man die Kanahochzeit schon früh als Bild für die mystische Hochzeit Christi mit der Kirche, wobei Maria seit dem 12. Jahrhundert synonym für die Ekklesia auftreten konnte⁷¹. Zwei Verse aus dem Paulusbrief an die Epheser belegen zudem den Zusammenhang zwischen der Taufe als Reinigung der Brautkirche und deren Vermählung mit dem Herrn: «Ihr Männer liebt eure Frauen, wie Christus die Kirche geliebt und sich für sie hingegeben hat, um sie im Wasser und durch das Wort rein und heilig zu machen.» (Eph 5, 26–27).

In diesen liturgischen Beziehungen liegt die Quelle für die Symbolik komplexer Epiphaniekompositionen des Mittelalters als Vermählung von Christus und Ekklesia/Maria sowie als Taufe Christi und der Brautkirche.

Im folgenden soll gezeigt werden, dass am Freiburger Südportal im Sinne eines umfassenden Epiphanieverständnisses neben der Anbetung der heiligen drei Könige auch die Taufe Christi und dessen mystische Vermählung mit der Kirche dargestellt sind. Hauptquellen für die Ausdeutung der «unio mystica» Christi mit der Kirche und der Gleichsetzung der Brautkirche mit Maria sind das Hohelied und einige Verse aus dem Paulusbrief an die Epheser⁷² sowie die Auslegung dieser Schriftstellen seit den Kirchenvätern. Auch das Thronmotiv und das Ausstatten der Braut mit königlichen Insignien geht auf zahlreiche Bibelstellen zurück⁷³. Teil dieses Brautschmucks ist der Ring, den auch die Freiburger Maria zum Zeichen der Vermählung am vierten Finger der linken Hand trägt⁷⁴. Ein Hinweis auf die mystische Hochzeit ist zudem die Taube in der Hand des Jesuskindes. Dieser Vogel wird im Hohelied mehrfach mit der Braut gleichgesetzt⁷⁵ und bereits

⁷⁰ BENZ (wie Anm. 59), S. 102–103.

⁷¹ BRAUNFELS (wie Anm. 60), Bd. 2, Sp. 300, 308.

⁷² Eph 5, 21–33.

⁷³ Est 2, 17; Ps 20, 4; 44, 10; Ez 16, 11–14; Sir 45, 12; usw.

⁷⁴ BRAUNFELS (wie Anm. 60), Bd. 2, Sp. 309–310.

⁷⁵ Hld 2, 14; 5, 2; 6, 9.

von Origenes und Ambrosius als Symbol für die Kirche gedeutet⁷⁶. Folgt man der Exegese von Honorius Augustodunensis, können die Propheten und Apostel in den Archivolten sowie der Kirchenpatron an der Portalwand als Vermittler beziehungsweise als Brautzeugen der mystischen Vermählung aufgefasst werden⁷⁷. Zu ersteren würden gegebenenfalls auch Salomo und die Königin von Saba gehören. Darüber hinaus setzte Honorius das alttestamentarische Königspaar mit dem Brautpaar des Hoheliedes gleich und bezeichnete es als Typus für die Vermählung Christi mit der Kirche⁷⁸. Dass Salomo in der Überlieferung als Urheber des Hoheliedes bezeichnet wurde⁷⁹, förderte diese Gleichsetzung. Die typologische Funktion Salomos und der Königin von Saba würde sich also innerhalb des Freiburger Programms nicht nur auf die Anbetung der Könige erstrecken, sondern auch auf die mystische Vermählung. Schliesslich unterstützt auch das Mitgiftwunder des heiligen Nikolaus die Brautsymbolik. Abgesehen von der offensichtlichen narrativen Parallele wurde der Bischof auf Grund seiner Goldspende bereits im Mittelalter unter anderem als Patron für günstige Heirat verehrt⁸⁰.

Johannes der Täufer tritt am Freiburger Südportal nicht nur als Bindeglied zwischen Altem und Neuem Bund auf, sondern auch als zentrale Figur der Taufdarstellung. Seit dem 11. Jahrhundert erscheinen in den Darstellungen der Taufe Christi in enger Anlehnung an den Text der Evangelien neben Johannes und Christus auch Gottvater und die Taube als Symbole des Heiligen Geistes⁸¹. In der mittelalterlichen Kunst entwickelte sich ausgehend von der vertikalen Richtung des Handlungsablaufes eine ebenso verlaufende Bildkomposition⁸²,

⁷⁶ BRAUNFELS (wie Anm. 60), Bd. 4, Sp. 241–242.

⁷⁷ BRAUNFELS (wie Anm. 60), Bd. 1, Sp. 323.

⁷⁸ BRAUNFELS (wie Anm. 60), Bd. 1, Sp. 319.

⁷⁹ Hld 1, 1.

⁸⁰ Franz von Sales DOYE, *Heilige und Selige der römisch-katholischen Kirche*, 2 Bde., Leipzig 1929, hier Bd. 2, S. 77.

⁸¹ «Kaum war Jesus getauft und aus dem Wasser gestiegen, da öffnete sich der Himmel und er sah den Geist Gottes wie eine Taube auf sich herabkommen. Und eine Stimme aus dem Himmel sprach: Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe.» Mt 3, 16–17; ebenso Mk 1, 9–11; Lk 3, 21–22; Joh 1, 31–33.

⁸² BRAUNFELS (wie Anm. 60), Bd. 1, Sp. 249–252.

die unter Weglassung des narrativen Rahmens auch auf der Mittelachse des Freiburger Südportals erscheint. Im Zenit der Komposition erscheint der segnende Gottvater, dessen Attribut, die Erdkugel, ihn als Weltenherrscher auszeichnet. In der Mitte tritt Johannes als Repräsentant des Taufaktes auf. Auf dem Schoss Marias steht Christus, dessen Taube in diesem Zusammenhang auf die Geisttaufe verweist. Die leuchtertragenden Engel, die den Vater zu beiden Seiten begleiten, können als Assistenzfiguren der Taufhandlung gedeutet werden⁸³. Die Interpretation der vertikalen Bildachse als Taufe Christi mag auf den ersten Blick erstaunen, da keine eigentliche Taufhandlung gezeigt wird. Neben Parallelbeispielen in Vermenton, Laon und Braunschweig⁸⁴ gibt jedoch auch die Tatsache, dass man sich im 18. Jahrhundert beim Südportal zur Taufe versammelte⁸⁵ – was durchaus auf Gepflogenheiten des Mittelalters zurückgehen kann – dieser Auslegung einen gewissen Rückhalt.

Die thronende Madonna im Zentrum der Freiburger Komposition kann neben ihrer Funktion als Gottesmutter, Braut und Himmelskönigin auch als *«sedes sapientiae»* interpretiert werden. Schon früh wurde das Motiv des Salomonischen Thrones auf Maria übertragen und in die Anbetung der Könige integriert. In der *«Biblia pauperum»* und im *«Speculum humanae salvationis»* trat der alttestamentarische König auf seinem Thron schliesslich als Typus für die Anbetung der Könige in Erscheinung⁸⁶. Am Südportal kann das gestaffelte Aufsteigen der Figuren zum Marienthron als Allusion auf die Stufen des Salomonischen Herrschersessels aufgefasst werden.

Die einzelnen Programmteile des Freiburger Südportals werden nicht nur durch die beschriebenen liturgischen und typologischen Beziehungen miteinander verknüpft, sondern auch durch eine gemeinsame Appellstruktur. Die beiden Hauptszenen – das Mitgift-

⁸³ Akoluthen erscheinen in vielen Verbindungen bei Christus, Heiligen und Maria. Sie haben deshalb keine spezifische Bedeutung, sondern müssen situationsbezogen interpretiert werden (BRAUNFELS [wie Anm. 60], Bd. 1, Sp. 636).

⁸⁴ SAUERLÄNDER (wie Anm. 49), S. 84–85; *ibid.*, S. 109. Wie beim Freiburger Südportal könnte auch bei diesen Programmen ein umfassendes Epiphanieverständnis ein Ansatzpunkt zur Lösung der von der Forschung konstatierten ikonografischen Probleme sein.

⁸⁵ KUBF, Ms. L 473,3, S. 216.

⁸⁶ BRAUNFELS (wie Anm. 60), Bd. 4, Sp. 401–402.

wunder und die Anbetung der Könige – sind sowohl in ihrer Erzählstruktur als auch in ihrer Grundaussage und in der Art, wie sie sich an den Betrachter richten, symmetrisch angelegt.

Im Sinne einer Rezeptionsvorgabe wendet sich der jüngste König nicht der Epiphanie Christi, sondern dem Betrachter zu⁸⁷. Dieser schliesst sich dadurch dem Zug der Könige an und wird über die durch Blicke und Gesten verbundene Adorantengruppe in den Akt der Anbetung Christi miteinbezogen. So wie die drei Weisen dem Stern gefolgt sind, um den Erlöser zu verehren, so sollen die Gläubigen den Königen folgen. So wie sich Christus den Weisen in der Epiphanie gezeigt hat, so wird er den Gläubigen in der Eucharistie in Form von Brot und Wein als Symbole für seinen Leib und sein Blut erscheinen. Auch der heilige Nikolaus wendet seine Aufmerksamkeit nicht der Erscheinung Jesu oder den von ihm beschenkten Töchtern zu, sondern steht frontal zum Portalbetrachter. Während der Bischof dadurch gemäss seiner Funktion als Nothelfer und christliches Vorbild die Gläubigen zu karitativem Handeln ausserhalb des Kirchengebäudes auffordert, führen die heiligen drei Könige die Kirchgänger zur gemeinsamen Anbetung ins Gotteshaus. Die Grundaussage beider Szenen besteht somit in der Aufforderung zur Nachfolge, die schliesslich eine Nachfolge Christi ist. Die aufsteigende Anordnung der Figuren kann dabei durchaus im Sinne einer hierarchischen Abstufung vom Unvollkommenen zum Vollkommenen betrachtet werden, das heisst vom diesseitigen Sünder vor dem Portal über den Kirchenpatron als Vertreter der *«ecclesia localis»* und die übrigen Heiligen als Repräsentanten der *«ecclesia universalis»* zum jenseitigen Weltenherrscher im Archivolten Scheitel. Wie bereits angedeutet, werden so am Freiburger Südportal der architektonische Rahmen mit seinen

⁸⁷ Die nachstehende Erörterung folgt einem rezeptionsästhetischen Ansatz der Interpretation von Kunstwerken, bei dem davon ausgegangen wird, dass Kunstwerke punktuell unvollendet sind, um sich im Betrachter zu vollenden. Sogenannte *«Rezeptionsvorgaben»* geben dabei die Art der Rezeption des Werkes vor. Zu diesen rechnet man unter anderem diejenigen Bildpersonen, die sich durch Zeigen, intensives Hinschauen, usw. direkt an den Betrachter adressieren und/oder diesen zum Geschehen hinlenken, ihm ihre Sichtweise antragen, ihn in ihre Reihen aufnehmen (Wolfgang KEMP, *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Heinrich DILLY u. a. [Hg.], *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin 1988, S. 240–257, hier v. a. S. 246–247).

aufsteigenden Blenden, die Figurenanordnung und die narrative Struktur geschickt ausgenutzt, um dem Betrachter die theologische Aussage zu übermitteln und ihn durch Einbeziehen in die Handlung zu einem Teil der kirchlichen Gemeinschaft zu machen.

Zum Abschluss lässt sich die Frage, an wen sich das Programm des Freiburger Südportals in erster Linie richtete, hypothetisch aus dessen Lage beantworten. Gegenüber dem Südportal verband das Nikolausgässchen bereits zur Gründerzeit Freiburgs die Marktgasse mit der Kirche⁸⁸. Während das Nordportal im Mittelalter vor allem vom dort ansässigen Klerus frequentiert wurde, dürfte dasjenige im Süden der Eingang der Bürger und Bürgerinnen gewesen sein. Dies berechtigt zur Annahme, dass das ikonografische Programm des Südportals nicht auf den Klerus, sondern auf das gläubige Volk zugeschnitten war. Ob die Lage des Portals gegenüber dem mittelalterlichen Geschäftsviertel zusammen mit der karitativen Vorbildfunktion des Kirchenpatrons sogar eine sozialkritische Interpretation zulässt, die man unter dem populistischen Slogan «Geben ist seliger denn nehmen!» zusammenfassen könnte, bleibe dahingestellt.

⁸⁸ Pierre DE ZÜRICH, *Les origines de Fribourg et le quartier du Bourg au XV^e et XVI^e siècles*, Lausanne 1924 (= Mémoires et Documents publiés par la Société d'Histoire de la Suisse Romande, seconde série, XII), S. 133–134.

