

Zeitschrift:	Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série
Herausgeber:	Schweizerisches Landesmuseum
Band:	29 (1927)
Heft:	2
Artikel:	Die Wandmalereien im Franziskanerkloster in Freiburg (Schweiz)
Autor:	Bossardt, Fritz
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-160758

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: 29.12.2025

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

Die Wandmalereien im Franziskanerkloster in Freiburg (Schweiz).

Von Dr. Fritz Bossardt.

(Schluß.)

IV. Zeichnung.

Der Meister zeigt ein Gefühl für harmonische Rundung der *Komposition*. Einen klaren Aufbau von Massen und Gestalten erzielt er im Zusammenschluß der Figuren innerhalb bestimmter Grundformen. Er bedient sich fast durchwegs der geometrischen Figur, auch selbst bei kleinen Gruppen, ohne dabei steif und gesucht zu wirken. Die *Architektur* wird als Erscheinung durch die Figurengruppe bestimmt, deren Bewegungsgedanke sich so auf das Bildganze überträgt. So bildet in Szene III die Architektur eine wirkungsvolle Resonanz zur Figurengruppe. Hier wollte der Meister weit mehr geben als bloß den feierlichen Akt der Verkündigung. Das Architektonische galt ihm ebenso sehr als das Schlagende, um einen luftigen Innenraum darzustellen. Wird in der Vorhalle noch der kirchlich monumentale Charakter verspürt, so wird er aufgehoben durch den Durchblick in den hintern Raum. Hier weiß der Meister den Reiz des bürgerlichen Raumes so fein zu empfinden und so überzeugend darzustellen, daß solche Umgebung sich dem Vorgange würdig anschließt.

Zeichnerisch wie *koloristisch* mahnt die Durchführung an buntgemusterte Teppiche des Mittelalters. Die Zeichnung ist in schwarzen Linien geführt und verrät die Hand eines Meisters, dessen Begabung eine keineswegs gewöhnliche war.

Die Formgebung ist von einem Wohllaut durchzogen, der das Herbe und Eckige abstreift. Die Linienführung in ihrer außerordentlichen Treffsicherheit erzielt einen reliefartigen Charakter. In der zeichnerischen Wiedergabe der Gestalten gibt eine jede Linie kurze, klare Kunde vom Wesen des Körpers wie vom Wurf der Gewandung. Die Proportionen sind im allgemeinen gut beobachtet; alles kommt hier auf den Gesamtrhythmus an, dem sich die Einzelerscheinung unterstellen muß. Der Normaltypus der Hand ist im allgemeinen richtig angenommen. Die Handfläche kommt in einigen Fällen bisweilen eher etwas zu kurz gegenüber den langgestreckten Fingern. Der Kopftypus ist für gewöhnlich vorab bei den weiblichen Figuren rund und voll gegeben. Das Gesicht ist jedesmal neu studiert und erhält seine individuellen Züge. Im allgemeinen sind die Augen mandelförmig geschlitzt, jedoch viel natürlicher, als sie die Zeit der Hochgotik liebte. Wo Glanzlichter auf den Pupillen auftreten, sind diese ausgespart. Das Gesetz der Statik scheint der Meister noch nicht völlig ergründet zu haben. Besonders die Sitz- und Kniemotive sind bei ihm immer noch mit Schwierigkeiten

verbunden. Bei der das Kind haltenden Wärterin, wie überhaupt bei den Frauen-gestalten rettet sich der Meister gerne durch eine reiche Faltengebung des breit auf dem Boden aufliegenden Gewandes aus der Situation. Bei eingehender Be-trachtung aber vermag der Künstler trotz der geschickten Anordnung des Ge-wandes den Besucher über die Mängel nicht völlig hinwegzutäuschen.

Der Durchbildung der Nebenfiguren ist im allgemeinen weniger Aufmerk-samkeit geschenkt. Die Hirten in der Geburtsszene sind schematischer in der Zeichnung. Geschickter behandelt sind die in der Höhe schwebenden Engels-gestalten. Das Arrangement des Hintergrundes in der Geburtsszene steht zu dem Vordergrund in keinem Verhältnis und macht einen altertümlichen Eindruck. Auch die Vegetation ist teilweise noch recht altertümlich, zeigt aber im all-gemeinen doch schon Sinn und Freude am Landschaftlichen. Die stilisierten Tannen im Hintergrunde der Geburtsszene ähneln eher Pilzen als Bäumen und kommen über den Charakter geometrischer Flachornamente nicht hinaus.

Für die *farbige Ausstattung* des Zyklus hat sich der Künstler die illuminierte Konturenzeichnung zum Prinzip erhoben und nach Möglichkeit konsequent durchgeführt. Die Zeichnung hebt sich in schwarzen Konturen vom weißen Ver-putzgrunde ab, die nackten Teile sind unbemalt, die übrigen Partien waren ehe-mals mit einfachen Lokaltönen koloriert, ein Verfahren, das im wesentlichen dem kolorierten Holzschnitt wie auch dem der damaligen Glasmalereien entsprach. Koloristisch decken sich die Wandbilder mit der farbigen Holzschnitt-Technik, erinnern aber anderseits, besonders in formaler Hinsicht, entschieden an Werke der Miniatur- und Tafelmalerei. Heute ist das Kolorit, dessen Gesamtwirkung von überaus reizvoller und fröhlicher Stimmung gewesen sein muß, fast voll-ständig gestört. Bei der Entfernung der oberen Farbkruste, die vom Totentanz herrührte, wurde die untere Farbe losgelöst und mitgenommen, so daß die kolo-ristischen Qualitäten der Gesamtwirkung als Raumschmuck nur noch ungenügend zur Geltung kommen. Über den farbigen Gesamteindruck des Zyklus läßt sich kaum mehr ein sicheres Urteil gewinnen. Die vorwiegend gelben und roten Töne lassen auf ein warmes Kolorit schließen.

Schon die Art der *Technik*, das Malen mit Kalkfarben auf angefeuchteter Mauer, wie sie die ganze gotische Periode hindurch erhalten blieb, läßt es als aus-geschlossen betrachten, daß solche Arbeiten (wie man sie heute zu erstellen glaubt) auf jahrhundertelange Dauerhaftigkeit berechnet wurden. Durch die spätere Übermalung mit dem Totentanz wurde der Zyklus vor einem vorzeitigen Verfall geschützt, so daß der Eindruck, relativ bemessen, immer noch ein gün-stiger ist.

Bezüglich *Idee* stehen die Bilder an der Grenze des Überganges von der Spät-gotik zur Renaissance. Einzelne Gestalten lassen bisweilen das Statuarisch-feierliche des mittelalterlichen Stiles durchfühlen; die vorgefundenen Motive aber werden lebendiger gestaltet. War es ein gelehrter Mönch, der in seinem Programm die inhaltlichen Linien zum Zyklus entworfen hat, so hat sich der Künstler nicht sklavisch an diese gehalten, sondern sein eigenes Temperament in seinen Linien zur Geltung kommen lassen.

In den *Trachten* gibt der Meister eines der besten Bestimmungsmittel für die Datierung. Unser Zyklus weist Trachten auf, die aus der ersten wie zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen, ja sogar teilweise bis ins 14. Jahrhundert hinabdatieren. Mit den einfachen und dezenten Bekleidungen der dienenden Stände kontrastieren die koketten Trachten des französischen Hofes.

V. Datierung.

Aus welchem Jahre stammt der Zyklus? Das Datum der Entstehung nebst einem nur noch zum Teil erhaltenen Text¹⁾ (Taf. XI, b) lesen wir in der Umrahmung unterhalb der Dreikönigsszene. Die Zahl ist 1480. Joseph Zemp²⁾ hält sie für 1440. Der Grund dieser Annahme dürfte dahin zu erklären sein, daß Zemp in der dritten Ziffer 8, die nur noch schwach zur Hälfte zu lesen ist, eine 4 vermutete. Doch weist der obere Abschluß, den man noch gut erkennt, auf eine 8 hin, da bei der 4 der obere Abschluß gerundet ist³⁾. Max de Techtermann⁴⁾ hält die dritte Ziffer für eine 3 und beruft sich auf die Kostüme. Wohl weisen, wie wir oben gesehen haben, die Kostüme vielfach noch auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, teilweise sogar auf das 14. Jahrhundert. Doch sprechen der Stil der Zeichnung, die vollendete Technik, sowie verschiedene Einflüsse von außen auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hin. Einen noch sichereren Anhaltspunkt hiefür vermitteln uns die Säckelmeisterrechnungen⁵⁾ im Freiburger Staatsarchiv. Sie geben uns Aufschluß über die Erbauung des Kreuzgangs in den Jahren 1473 bis 1475 unter der Oberleitung des damaligen Guardians P. Joly⁶⁾. Ich lasse hier die Rechnungen in ihrem Originaltext folgen:

Nr. 142 (Rubrik: Mission communau):

«Item eis freres Mineurs de ceste ville la reste que Jehan Guglemberg leur a donne pour maisonner⁷⁾ le Crutzgang en la cloistre deidits freres, — laquelle rest la ville devoit audit Guglemberg des 60 flor. de Rhin que Jacob Guglemberg son pere prestast a la ville au prest, ordonne par Messeigneurs: 87 livres 1 sol 6 deniers!», d. h.: «Desgleichen den Franziskanern dieser Stadt den Rest, welcher Johann Guglemberg ihnen gegeben hat zur Erbauung des «Krützgang» im Kloster genannter Brüder, welchen Rest die Stadt genanntem Guglemberg schuldig war von den 60 Rheingulden, die Jakob Guglemberg, sein Vater, der Stadt geliehen hatte auf Befehl meiner gnädigen Herren: 87 Pfund 1 Schilling 6 Pfenninge.»

¹⁾ Text: Istam picturam fecit fieri....

²⁾ Vgl. Freiburger Gesch. Bl. X, S. 213: «... um 1440 aber entstand an der Nordmauer der Franziskanerkirche eine Folge von Wandgemälden, die Jugendgeschichte Christi, mit den Stifterwappen der Praroman und Bugniet versehen, welche ganz deutlich die Einwirkungen einer zierlich koketten Spätgotik französischen Gepräges zeigen.»

³⁾ Vgl. Capelli: Lexicon Abbreviaturarum, p. 442; ferner Chassant: Dictionnaire des Abbreviations, p. 113 u. 114, cinquième Edition.

⁴⁾ Vgl. P. Bernard Fleury: «Le couvent des cordeliers de Fribourg au moyen âge», Zeitschrift für Schweiz. Kirchengeschichte XVI, erschienen 1922, S. 76, Anm. 4: Les deux premiers chiffres et le 4^{me} de cette inscription sont encore bien lisibles. Le 3^{me} semble bien être un 3, et les costumes des personnages répondent bien à cette date.

⁵⁾ Nr. 142 und 145.

⁶⁾ Vgl. Raedle, S. 81.

⁷⁾ Maisonner = batir, construire ou refaire une maison = bauen, erbauen, errichten. Vgl. Suppl. Gloss. Tom. III et IV NAB — ZIR, p. 402. (Freiburg, Staatsarchiv.)

Rechnung von St. Johann (= 24. Juni 1473 bis Weihnachten 1473¹⁾,
Nr. 145 (Rubrik: Dmie tiolla = Halbziegel):

«Item audit tiolleir pour 22000 tiolla plata employa sur le Crutzgan des cordelleiers 72 livres 12 sols.» — «Desgleichen dem Ziegelmeister für 22000 Flachziegel, welche gebraucht wurden zur Deckung des Kreuzganges der Franziskaner 72 Pfund 12 Schillinge. (Rechnung von Januar bis St. Johann Juni (= 24.) 1475.)

Aus diesen oben angeführten Rechnungen geht zunächst hervor, daß die von Johann Guglemburg dem Franziskanerkloster zur Erbauung des Kreuzganges gegebene Summe von 87 Pfund 1 sol., 6 den., wie auch die Verwendung von 22000 Flachziegeln hiezu, einen Neubau des Kreuzganges ermöglicht haben. Ein Vergleich mit anderen unter «Mission communau» in den Säckelmeisterrechnungen Nr. 145 bis Nr. 158 des Staatsarchivs angeführten Posten²⁾ läßt die Summe von 87 Pfund 1 Schilling 6 den. als eine ganz bedeutende erscheinen.

Aus obigen Aufzeichnungen läßt sich ferner folgern, daß die Malereien vor Erbauung des Kreuzganges noch nicht bestanden haben. Selbst wenn man die Nordmauer damals keiner weiteren Restauration unterzogen hätte, was nicht feststeht, würden die Fresken bei der Durchführung der übrigen Bauarbeiten ohne Zweifel stark in Mitleidenschaft gezogen, wenn nicht gar zerstört worden sein. Übrigens wäre es ganz ausgeschlossen, daß diese Malereien an der Nordmauer, dem Wind und Wetter ungeschützt preisgegeben, hätten bestehen können.

Einen letzten sicheren Anhaltspunkt für die Datierung des Zyklus geben uns die Wappen der Praroman und Bugniet, die in den Umrahmungen in abwechselnder Reihenfolge auftreten. Offenbar sind es die Stifterwappen und gehören zusammen. Das Praromanwappen kehrt vereinzelt wieder unterhalb der Szenen I, III und IV; das Bugnietwappen kommt nur einmal vor, und zwar unterhalb der Vermählungsszene (II). Bei Szene V ist kein Wappen vorhanden; an seine Stelle hat der Künstler Datum und Schrift hingesetzt. Diese Wappenverteilung legt den Schluß nahe, daß Szene II Bugniet, Szene I, III und IV aber Praroman zu Stiftern hat, während bei Szene V die Stifterfrage überhaupt offen bleibt. Es kann sich hier, wie uns die unten folgende Genealogie³⁾ darüber aufklären wird, zweifellos nur um Jean de Praroman und Françoise Bugniet handeln. Die Praroman⁴⁾, wie die Bugniet sind vornehme Freiburger Geschlechter, von denen das erstere heute gänzlich erloschen ist.

¹⁾ Halbjahresrechnung.

²⁾ Vgl. Büchi, Alb.: Freiburger Akten zur Geschichte der Burgunderkriege, unter Säckelmeisterrechnungen in Gesch.-Bl. XVI 1909, S. 79.

³⁾ Über die Familie Praroman vgl. Alfr. Amman: Archives héraudiques suisses 1919, p. 76ff. Ferner: Daguet im Anzeiger für Schweizer Geschichte III, S. 22ff.

⁴⁾ Praroman (deutsch: Perroman) wahrscheinlich die Heimat des im 19. Jahrhundert erloschenen Geschlechtes derer von Praroman, das der Republik Freiburg von 1440 bis 1601 sieben Schultheißen gegeben hat. (Geographisches Lexikon der Schweiz, Bd. IV, S. 31.)

Die Familie Praroman zählt zu den ersten Wohltätern der Abtei Altenryff. Man findet sie schon im Jahre 1361 unter der Bürgerschaft von Freiburg in der Person von Guillaume de Praroman. Die Brüder Jacques und Guillaume de Praroman erhielten im Jahre 1436 einen Wappenbrief von Kaiser Sigismund I. Sie waren reiche Kaufleute. (Vgl. Amman: a.a.O.).

Jean de Praroman war der älteste Sohn von Guillaume de Praroman und Louise Major. Guillaume war dreimal verheiratet: erstens mit Angnelette Floret, Tochter von Nicod Floret, welche im Jahre 1427 starb; zweitens mit Louise Major, Witwe von Claude d'Illens, und drittens mit Catherine du Ruz, Tochter des Rolet du Ruz des Clees und Witwe von Willi Mossu und von Nicolas de Diesbach¹⁾.

Guillaume de Praroman war Mitglied der berühmten Kaufmannsfirma «Compagnie de Praroman et Bonvisin».

Jean de Praroman scheint nur einen Bruder Rudolf gehabt zu haben, welcher wahrscheinlich im Jahre 1468 starb. (Wir dürfen diesen Rudolf nicht mit einem anderen Rudolf de Praroman verwechseln, der später Schultheiß von Freiburg war.) Weder das Geburtsdatum von Jean de Praroman, noch das der Heirat seines Vaters mit Louise Major ist uns bekannt. Die erste Erwähnung von Jean de Praroman findet sich in der Volkszählung von Freiburg vom Jahre 1448²⁾, die verzeichnet: «Willi de Praroman (Vater von Jean), seine Frau, zwei Söhne (Jean und Rodolphe), seine Nichte, drei Knechte, zwei Söhne von Jacques de Praroman.» Laut dieser Angabe wären also Jean und Rodolphe zu dieser Zeit noch minderjährig gewesen.

Jean de Praroman, genannt Johann von Praroman der Jüngere, zum Unterschied von seinem Verwandten Johann de Praroman, welcher Schultheiß von Freiburg war, figuriert sodann in einem Kriegsrodel von 1453 bis 1455, betitelt:

¹⁾ **Stammbaum der Praroman.** (Angefertigt von Hrn. Pierre de Zürich, Fribourg.)

Jacques I de Praroman († vor dem 16. Mai 1356)

Gattin: Wilhelmina

Guillaume II de Praroman († vor dem 16. März 1408)

Gattinnen: 1. Isabelle — 2. Johannette deis Pruniers
hat mehrere Kinder.

A u s z w e i t e r E h e

Guillaume VI de Praroman († vor dem 10. Mai 1459)

Gattinnen: 1. Agnelette Floret — 2. Louise Major — 3. Catherine du Ruz (Witwe von Willi Mossu und von Nicolas de Diesbach)

<i>Jean IV de Praroman</i>	verheiratet 9. November 1455	<i>Rodolphe I de Praroman</i>
Gattin: Françoise Bugniet		† 1468 (?)
<i>Nicolas IV</i> († 1519)	<i>Jean VI</i>	
Gattinnen: 1. Verène Naegeli 2. Guillomette Ravien		
hat mehrere Kinder		
<i>Jean</i>		
Gattin: Elisabeth de Diesbach		
<i>Sebastian</i>		
der letzte dieses Zweiges.		

²⁾ Buomberger: Bevölkerungs- und Vermögensstatistik; Freiburger Gesch.-Bl. VI, VII, p. 206.

«Ci appres sont contenus les compagnions de la Boniery du Borg esliet pour tirer en ce present mandement fait par nostre tresredoubté Sgr. le Duc de Savve»¹⁾. Der Rodel führt ihn unter den Bewohnern des Burgviertels²⁾ an als: «Johann de Praroman le jeune». Es scheint also, daß er zu dieser Zeit volljährig war.

Laut Ehevertrag vom 9. November 1455³⁾ heiratete Jean de Praroman mit der Zustimmung seines Vaters Guillaume, der zu dieser Zeit mit Catherine du Ruz wiedervermählt war, die Françoise Bugniet, Tochter des verstorbenen Nicod Bugniet, des bekannten Chronisten⁴⁾, und der Johanette Barguin, Tochter des Rolet Barguin und der Agnelette Floret. Die junge Frau erhielt als Mitgift 600 flor. zu ihrer Aussteuer⁵⁾. Jean de Praroman verlor seinen Vater Guillaume zwischen 1457 und 1459. Jean gehörte der Krämerzunft⁶⁾ an, wo sein Name im Buche dieser «Abbaye»⁷⁾ am 14. April 1460⁸⁾, in den Jahren 1463⁹⁾, 1477¹⁰⁾, 1481¹¹⁾, 1483¹²⁾ und im Oktober 1494¹³⁾ erscheint, ebenso im Reglement derselben unterm 14. April 1460¹⁴⁾. Außerdem war er Säckelmeister von 1452 bis 1455, Bürgermeister von 1455 bis 1458 und Mitglied der Jägerzunft¹⁵⁾ in den Jahren 1462 bis 1465¹⁶⁾. Dem Rate der Sechzig gehörte er von 1464 bis 1472 an, und von 1466 bis 1472 war er Geheimrat der Stadt¹⁷⁾. Seit 1472 bekleidete er kein öffentliches Amt mehr. Seine Gattin Françoise erscheint in den Seckelmeisterrechnungen fürs erste Halbjahr 1472 sowie in Akten vom 4. August 1487¹⁸⁾ und

¹⁾ Staatsarchiv Freiburg: Roles militaires du Bourg 1453—1455, Nr. 55.

²⁾ «en la ville».

³⁾ Tractatum est matrimonium per verba de presenti inter Johannem de Praroman, filium Willermi de Praroman, de auctoritate eius patris ex una et Jacobum et Petermannum Bugniet, fratres filios Nicodi Bugnieti, nomine Francesie, eorum sororis, filie dicti Nicodi, ex altera ... Aussteuer 600 floreni Renenses: Morgengab: 100 flor. ... Laudatum IXa (= nona) die Novembbris M^occccLVt^o (= 1455). Staatsarchiv Freiburg: Notariatsregister Nr. 51, Fol. 87 und die folgenden, sowie Notariatsregister Nr. 53, Fol. 52 verso und die folgenden. Staatsarchiv Freiburg.

⁴⁾ Vgl. Journal historique Bugniet Nr. 64, Staatsarchiv Freiburg. Personalien: P. Büchi: Chroniken und Chronisten von Freiburg Uechtl., Jahrbuch f. Schweiz. Gesch. XXX (usw. A. Fbg. 1905), S. 221 ff.

⁵⁾ Tractatum est matrimonium... usw. Aussteuer: 600 floreni Reni; Morgengabe: 100 floreni Renenses (Notariatsregister Nr. 53f., 52 verso). Staatsarchiv Freiburg.

⁶⁾ «Abbaye des Marchands».

⁷⁾ Staatsarchiv Freiburg, Fol. 3, 9, 18, 31, 33, 36.

⁸⁾ Fol. 3 und 9.

⁹⁾ Fol. 18.

¹⁰⁾ Fol. 31.

¹¹⁾ Fol. 33.

¹²⁾ Fol. 36.

¹³⁾ Fol. 5—7.

¹⁴⁾ Im Notariatsregister Nr. 56, Fol. 266 verso. Staatsarchiv Freiburg.

¹⁵⁾ «Abbaye du Chasseur».

¹⁶⁾ Bibl. Economique de Fribourg (Mss. D. 412 p. 173).

¹⁷⁾ Besatzungsbücher (1464—1472). Vgl. P. de Zürich, Catalogue des avoyers usw. in Annales Fribourgeoises 1918.

¹⁸⁾ Nobilis Johannes de Praroman, burgensis Friburgi, et Francesia, eius uxor, cum auctoritate viri sui, et Nicolaus de Praroman, eorundem conjugum filius ... laudatum quarta augusti anno Domini M^occcc^oLXXX^o septimo. Notariatsregister Nr. 65, Fol. 30, Staatsarchiv Freiburg.

1495¹⁾). Beide hatten einen Sohn, Nicolas, den seit 1487 die Akten ebenfalls nennen. Die Eltern werden nach dem 23. Februar 1495 in diesen Akten nicht mehr aufgeführt; dagegen erwähnt eine Steuerliste von 1499/1500 «Niclaus von Praroman und sin Vatter». Nach diesem Datum aber erscheint auch Jean nicht mehr. Außer Niclaus hat er einen zweiten Sohn, der seinen Namen Jean trug, hinterlassen.

Wir haben oben den Zyklus ins Jahr 1480 datiert. Wie nun aus der angeführten genealogischen Entwicklung hervorgeht, kann es sich bei den unten in der Umrahmung angebrachten Stifterwappen sehr wahrscheinlich nur um die von Jean de Praroman und Françoise Bugniet handeln, die damals beide noch lebten. Was mag nun aber die Veranlassung zu dieser Stiftung geboten haben? Wir wissen es nicht. Keine Urkunde gibt hierüber Aufschluß. Auch die Lokalgeschichte aus diesem Jahre läßt uns im Stich. Wir sind deshalb für die Gründe auf Vermutungen angewiesen.

Wie wir schon vernahmen, fand die Heirat des Jean de Praroman mit Françoise Bugniet am 9. November 1455 statt. Im Jahre 1480, dem Stiftungsdatum der Malerei, waren demnach seit der Vermählung genau fünfundzwanzig Jahre verflossen. Sollten sie als Jubiläum dazu den Anlaß geboten haben?

Wer ist nun der *Meister*²⁾, der diesen Zyklus ausgeführt hat? Auf keiner Szene, noch in der Umrahmung ist ein Name oder irgendein Erkennungszeichen zu finden, das auf ihn schließen ließe. Möglich, daß der Künstler seinen Namen hingesetzt hatte, daß er aber bei der Entfernung der oberen Tünche zerstört wurde. Auch die archivalischen Quellen versagen in diesem Punkte vollständig. Die Aufzeichnungen im Archiv des Franziskanerklosters sowie im Freiburger Staatsarchiv, aus denen man zunächst Belehrung zu erwarten hätte, sagen uns nichts hierüber, so daß es mir nicht gelang, den Namen des Meisters ausfindig zu machen. Die Ausmalung des Kreuzganges hing nicht von dem guten Willen des Franziskanerklosters ab, sondern war Sache der einzelnen Familien, die sie aus Frömmigkeit für ihre Grabsruhe sich ausbaten. Unter diesen Umständen wird es für uns das nächstliegende sein, nach einem Meister zu suchen, der zu Freiburg und vielleicht zu den Stiftern besondere Beziehungen hatte.

Um für erstere Frage den historischen Boden zu gewinnen, möchte ich vorerst die Stellung der Berner Maler zu Freiburg erörtern. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts war die Stadt Freiburg noch ziemlich schlecht mit Künstlern versehen. Freiburg war nach seiner Trennung von Savoyen für die Malerei zunächst auf das nahe und mächtige Bern angewiesen. Ein älterer, uns bekannter Frei-

¹⁾ «... wir Johannes von Perroman und Franceisa sin eeliche Husfrow des jetz benemepnten Niklausen Vater und Mutter.» 4. Februar 1495. Notariatsregister Nr. 106, Fol. 31.

²⁾ Durchaus unhaltbar ist die Vermutung von P. Berthier in *Fribourg artistique* 1907: ... On a mis en avant *le nom de Valelian*, le plus ancien peintre, connu de Fribourg, originaire de la Gruyère. *L'affirmation est fort vraisemblable*, parce que seul à Fribourg, il pouvait mener à bon tenue une telle entreprise: Toutefois, nous n'avons ni document pour le démontrer, ni tenue de comparaison pour le conclure. — (Quoiqu'il en soit il y a là une belle page d'art chrétien, pleine de foi, de simplicité, de poésie, de naïveté et de talent.)

burger Maler, Hans Maggenberg, war 1463 gestorben. Hans Fries aber tritt erst 1501 als offizieller Stadtmaler auf; die Zwischenzeit wird ausgefüllt durch Meister Heinrich Bichler aus Bern. Er war, allem Anschein nach, der bedeutendste Berner Maler im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts und wurde mehrmals vom Rate der Stadt Freiburg beschäftigt¹⁾. Bichler war aber nicht nur für Bern und Freiburg, sondern auch für Worb, für Zürich und Baden mit Aufträgen betraut²⁾.

Von Meister H. Bichler sind uns keine sicher zu bestimmenden Werke erhalten. Jedenfalls ist der Berner Nelkenmeister³⁾ nicht identisch mit dem Meister des ehemaligen Hochaltars, der für das Franziskanerkloster in Freiburg von dem dortigen Ratsherrn Jean Favre im Jahre 1480 bestellt wurde und dessen einzelne Tafeln in prachtvollen Rahmen noch heute im Chor der Franziskanerkirche hängen⁴⁾. F. F. Leitschuh sieht in den Bildern verschiedene Hände und erklärt auch ihren künstlerischen Wert für verschieden; die neu entdeckten Urkunden weisen auf den Solothurner Meister Albrecht Mentz aus Rottweil und den Rutenzyg aus Basel hin. Hans Morgenthaler (Bern) entdeckte neulich bei seinen Forschungen über die Bau- und Kunstgeschichte Solothurns im 15. Jahrhundert im Staatsarchiv Solothurn zwei Aktenstücke, welche sich auf die Tafeln im Chor der Franziskanerkirche zu Freiburg beziehen. Das erste wurde geschrieben von «Schultheis & rat ze Solothurn» (Staatsarchiv Solothurn, copiae rot. 12 S. 53f.). In der angeführten Stelle «Werk und Tafel, für die andächtigen geistlichen brudern den Barfüßen» vermutet Morgenthaler den durch Jean Favre gestifteten Hochaltar. Das zweite Aktenstück erwähnt einen Altar der Barfüßer in Freiburg. Es ist ein Brief an die Meister des Malerhandwerks in Basel vom 22. Januar 1481, in welchem folgende Stelle vorkommt:

«Die Barfüssen von Fryburg habent Albrechten dem Maler seligen by uns ein tafel zemalen verdingt, von der er mit tod, als die etwas zubereit was, gescheiden ist. Dem nach habent vil guten Meister dem selben werk nachgefragt und mit sonderheit der ersam meister Hans Ballouff och harkomen, dessgleich zwen erlich gut meister, die dem werk sich har zu lieb hinder uns woltens gesetzt haben. In dem so hat sich meister Barthlome Rutenzyg och dem werk zu lieb hargefügt, dem nachgefragt und mit ettlichen geredt, er sy mit seinem schwecher uneinss und begere rat und hilff, wie er sich hinder und ziehen und setzen, damit ime das werk zu sinen handen kommen möcht. Ist ime geantwurt, wenn er das

¹⁾ Zemp, Jos.: Schweiz. Künstlerlexikon unter Bichler H., S. 127. Dort sind auch die verschiedenen Posten aus den Freiburger und Berner Akten angeführt, die auf Meister Heinrich zurückgehen.

²⁾ Haendke, Berthold: Die schweizerische Malerei im 16. Jahrh., S. 61.

³⁾ Zemp, J., Bichler, H.: Schweiz. Künstlerlexikon, S. 127; vgl. auch H. Voß: Monatschrift f. Kunstw. I, S. 754.

⁴⁾ Leitschuh, F. F.: Fries, Hans in Thieme und Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler. Reproduziert wurden die Franziskanertafeln in Fribourg artistique Bd. III 1892 (Planche 8, 9, 10, und Bd. VIII 1897, Planche 1). Die Bilder gehen hier noch unter dem Namen des Hans Fries; dagegen hat sie J. Zemp (Schweiz. Künstlerlexikon, Artikel H. Bichler) auf Grund des Nelkenzeichens Bichler zugewiesen.

tun, so welle man ime das werk zu handen komen. Er hat gesagt: Ja. Uff das ist im daz werk verdingt, daz er mit zubereiten und malen durch knecht gemacht und sich nit hargesetzt, desshalb manime geredt hat, warumb er sich nit harsetze als er zugesagt hab. Ist sin antwurt gewesen, sy mit sinem schwecher eins und welle sin wib nit mit ime ziechen ...»

Morgenthaler folgert daraus:

«Man darf wohl annehmen, der am 21. Oktober 1480 versandbereite Altar sei auf Veranlassung der Barfüßer in Solothurn zurückbehalten und zur Bemalung dem tüchtigen Solothurner Maler Albrecht (Mentz) übertragen worden, der dann kurz nach dem Beginn der Arbeit starb. Die Bemalung wurde dann nach dem zweiten Aktenstück durch Gesellen Barthlome Rutenzwigs aus Basel ausgeführt. Wäre dies nun der von Favre gestiftete Hochaltar, so wäre der Meister mit der Nelke unter jenen Knechten Rutenzwigs zu suchen und diese Frage einen Schritt weiter gebracht. Daß es ein bedeutendes Werk war, geht daraus hervor, daß ihm „viel guter meister“ nachfragten.» (Morgenthaler in einem Schreiben an P. Bernard Fleury.)¹⁾.

Eine Schöpfung ersten Ranges unter diesen Tafeln ist ohne Zweifel die «Anbetung der Könige» (Taf. XXVII). Die Tafel hängt im Chor rechts oben an der Wand. Der Stil zeigt Anklänge an niederländische und Schongauersche Art, dennoch ist eine gewisse Selbständigkeit gewahrt. In diesen Bilde begegnet uns ein taktfester sicherer Künstler, der mit großer Energie immer seine persönliche Note zur Geltung bringt. In den Einzelfiguren sieht Rud. Rahn²⁾ italienische Beeinflussung.

Es hat sich die Richtigkeit der Anschauung bestätigt, daß verschiedene Künstler mit der Ausführung des Altarwerkes betraut waren; der Auftrag stand jedoch unter der Leitung des Albrecht Mentz. Ohne Zweifel stand der Meister einer großen Malerwerkstatt vor. Nach obigen Darlegungen würde die Vermutung sehr nahe liegen, daß im genannten Jahre 1480, da der Altar in der Franziskanerkirche aufgestellt wurde, zunächst die Werkstatt des Meisters Albrecht Mentz auch mit der Ausführung des Freskenzyklus betraut ward. Gewiß lassen sich die Übereinstimmungen verschiedener Eigentümlichkeiten des Wandmalers mit denen des Altarmeisters nicht verkennen. Hier wie dort bewährt sich der Künstler am tüchtigsten in der Behandlung ruhiger Situationen sowie gereifter, männlicher Charaktere. Kräftige Bewegung, leidenschaftliches Zufahren sind beiden Meistern fremd.

In der Gewandbehandlung weichen die beiden Meister stark voneinander ab. Beim Altarbeiter diese knittrigen Falten, die fast an Schongauer erinnern, bei unserem unbekannten Meister eine schwungvolle weiche Faltengebung. In der Darstellung des Landschaftlichen zeigen sich beide etwas unbeholfen. Sehr sauber und von guter Perspektive sind wieder bei beiden Künstlern die in gotischen Formen gehaltenen Baulichkeiten. Scheinen uns die Figuren beim Altarbeiter

¹⁾ Mit gütiger Erlaubnis des Herrn Morgenthaler hier veröffentlicht.

²⁾ Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde IV, S. 417.

zuweilen etwas steif und zu wenig bewegt, während ihnen eine äußerst wirksame Charakteristik nicht abzusprechen ist, so sind sie beim Meister unseres Zyklus bedeutend lebendiger gestaltet. Beiderorts lassen sich die Gefühle deutlich ablesen, welche die Personen beseeeln.

Ohne aber den weiteren Untersuchungen vorgreifen zu wollen, muß konstatiert werden, daß trotz vieler Berührungspunkte in den Einzelheiten ein stilistischer Zusammenhang mit den Schöpfungen des Altarmeisters nicht besteht. Auffassung wie Durchführung weisen hier auf deutsche, zum Teil niederländische Art. Dieser scharf gebrochene knittrige Faltenwurf der Spätgotik in der Gewandung, von dem wir in unserem Zyklus keine Spur treffen, entspricht deutscher Auffassung. Der Stilcharakter in seiner formalen Hinsicht ist also ganz verschieden von dem unseres unbekannten Meisters. Vielmehr scheinen im Zyklus bestimmte Anzeichen nach *Frankreich* zu weisen, andere wieder nach *Italien*. Die ganze einheitliche Formensprache des Zyklus weist auf französische Vorbilder hin. Der Einfluß Italiens, das Herüberwirken oberitalienischer Motive ist aber ebenso wenig zu bestreiten. Es liegt also der Gedanke an mannigfache Anregungen von außen her sehr nahe. Ob der sicher weit gewanderte Künstler über ein Vorlagenbüchlein verfügte, aus dem er schöpfte, als er sich an die Komposition und Ausführung des Werkes machte, nachdem er sich mit dem ganzen Plan des Bilderkreises vertraut gemacht hatte? An einer früheren Stelle äußerte ich die Meinung, daß es ein gelehrter Mönch gewesen sein müsse, der das ganze Programm zum Zyklus entworfen habe. Ohne Zweifel entstammt theologischen Kreisen die glückliche Idee als Ausgangspunkt und Richtschnur dieser Schöpfung. Aber ebenso muß das Herbeischaffen von Vorlagen, wie solche die prächtig illustrierten Gebetbücher, Breviere, Antiphonare und Evangelia lieferen, in Betracht gezogen werden. Zunächst läßt sich hier an die Evangelia und die so viel verwertete Biblia pauperum denken, an deren Bilderkreis der Künstler anknüpfen konnte. Mittels einer raffinierten Technik sind die Schranken in der Auffassung des Mittelalters durch eine frische Unmittelbarkeit der Auffassung und durch ein neugerichtetes Streben nach realistischer Wahrheit überwunden. Entlehnte er der französischen Kunst die elegante Formensprache, so bot ihm die italienische die Grundlage für eine großzügige Auffassung in der Komposition und außerdem mancherlei lebhaft bewegte Motive der Renaissance.

Die verschiedenartig-fremden Einflüsse lassen sich zunächst in der Verkündigungsszene (Taf. X, b) nachweisen. Der Meister zeigt sich hier von nordischen wie südlichen Vorbildern beeinflußt. Gemahnt uns der Vorraum noch an die ernste, monumentale Kunst der Italiener, so ist der Innenraum im Geiste der burgundischen Richtung aufgefaßt. Hier wie dort herrscht der Eindruck wohnlicher Geschlossenheit durchaus vor. Der Zwang zur Monumentalisierung, wie er noch in der Vorhalle offen zum Ausdruck gelangt, ist aufgelöst und ins Intime umgestaltet. Die Beziehung zwischen dem Raum und den ihn belebenden Bewohnern ist durch das Behagliche der Stube erzielt.

In auffälligem Maße treten daneben italienische Einflüsse zutage und dies vorerst in der Dekoration. Zunächst denke ich da an die Stirnwand, an die

Kriegergestalten. Neben der großzügigen Architektur des Vorraumes bot die italienische Kunst dem Künstler das so beliebte Puttenmotiv, das unter den verschiedenartigen Erscheinungen auf dem Gebiete der Dekoration am frühesten im Norden Eingang fand.

Italienische Motive finden sich über den ganzen Zyklus zerstreut. Die Dreikönigsszene (Taf. XI, b) in erster Linie zwingt uns, diesen Motiven nachzugehen. Schon die Verlegung der Szene in die freie Natur ist ein typisch italienisches Renaissancemotiv. Florentinische und sienesische Einflüsse kreuzen sich in der Szene. An florentinische Bilder gemahnt uns die stattliche Kavalkade, die — nebenbei bemerkt — heute zum Teil noch unter der Tünche verborgen liegt. Gentile da Fabriano und Benozzo Gazzoli begegnen uns hier in wetteifernden Schöpfungen. Ebenso erinnert die Zeichnung der Pferde, die Freude an reichen landschaftlichen Hintergründen und bunten Trachten stark an Pisanello. Bei beiden Künstlern nehmen wir noch ein gewisses Schwanken zwischen alter (typischer) und neuer (realistischer) Auffassung wahr, wovon aber letztere bedeutend den Vorzug erhält. Florentinisch ist dann wieder der Geist der Anbetung (Taf. XXI). Bei Giotto finden wir zuerst das Motiv des Fußkusses in seiner «Anbetung der Könige»¹⁾. Stark sienesische Anklänge verspüren wir in der Madonna. Das fein empfundene Motiv innigen Mutterglückes erinnert wohl eher an florentinische Bildwerke, das Formideal aber an die Sienesen. Die feinen, zierlichen Hände, das Oval des Gesichtes, die mandelförmigen Augen, die länglich geradlinig gezogene Nase, die in die Höhe gezogenen Augenbrauen, überhaupt die träumerische Grazie der Idealgestalt, das alles ergibt einen Typus, der, wenn nicht rein sienesischer Natur, so doch sich aus sienesischen Formen entwickelt hat. Teils an niederländische, teils an französische Vorbilder erinnert die Landschaft (Taf. XXII und XXIII). Individuelle Einzelheiten, wie z. B. die Windmühle, der Galgen usw., die auf der linken Anhöhe in naiver Weise hingezzeichnet sind, deuten auf die intim-niederländische Art. Die phantastisch aufgetürmten Felsenmassen, die Bauart der stolzen Burgen und Schlösser mit ihren gotischen Türmen, Zinnen und Giebeln erinnern an die reizend durchgeföhrten Miniaturen von Fouquet.

Die ganze Disposition der Vermählungsszene (Taf. VIII) weist wieder nach Italien; die Durchführung aber erinnert eher an französische Vorbilder. Die Komposition der Szene übt auf den Beschauer einen bühnenmäßigen Eindruck aus und findet vielleicht ihre Erklärung im kirchlichen Schauspiel²⁾ des ausgehenden Mittelalters, wo die Bühne sich bereits außerhalb der Kirche befand und das Spiel immer weltlicher ward. Für diese Absicht szenenhafter Wiedergabe einer solchen Schaubühne sprechen besonders die in naiver Freude hingezzeichneten Kindergestalten, die rechts oben von einem traulichen Versteck aus dem Vermählungsvorgang neugierig zuschauen (Abb. I).

Daß nun der Meister die italienische Kunst in unserem Zyklus so stark heran-

¹⁾ Kehler, Hugo: Die hl. Dreikönige (Studie zur deutschen Kunstgeschichte), Straßburg 1904.

²⁾ Weber, Paul: Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894.

gezogen hat, erklärt sich nicht zuletzt daraus, daß in Italien vorerst die religiöse Monumentalmalerei ihre besondere Entwicklung genommen hat, während sie im Norden mehr als Miniatur- und Tafelmalerei behandelt wird. Mehr als die gefällige Formengebung hat der Meister die großzügige Komposition von den Italienern übernommen, während erstere, wie ich oben erwähnt habe, auf französische Vorbilder zurückzuführen ist.

Französische Eleganz in Haltung und Gebärde spricht aus der Gestalt der Braut (Taf. IX). Die feingeschwungene gotisierende S-Form verleiht der Figur die Grazie französischen Wesens. Ikonographische Eigentümlichkeiten bieten Analogien mit einer französischen Miniatur¹⁾ (Taf. XXVIII), die von der Hand eines unbekannten Meisters aus dem mittleren Frankreich stammt und um 1500 entstanden sein dürfte. Die Miniatur stellt den Besuch der hl. Elisabeth bei der Gottesmutter dar. Merkwürdige Ähnlichkeiten ergeben sich aus den beiden Madonnengestalten. Hier wie dort der gotisierende S-Schwung, die langen, offenen, über den Rücken hinunterfallenden Haare, beiderorts die lässig dargebotene Hand, den leise nach vorn geneigten Kopf mit entblößtem Hals, hier wie dort der demutsvoll gesenkte Blick. Abweichend sind die beiden Figuren in der Stellung. In der Miniatur ist die Figur gegenüber der Madonna in der Vermählungsszene um ihre eigene Achse gedreht, in der Richtung von links nach rechts. Zudem trägt sie einen langen Mantel, der an der Brust mittels einer Agraffe befestigt ist. — Eine starke Vermischung italienischer und französischer Elemente wiegt in dieser Szene vor. — Wiewohl der Meister der Wandgemälde so im Banne der französischen Kunst steht, daß sie sein ganzes Seelenleben fesselt, so vermag er seine eigentliche Abstammung nicht völlig zu verleugnen. Nur vergleichsweise mag uns der Nördlinger Meister Friedrich Herlin den Weg zeigen, den auch unser Wandmaler gegangen ist. Ohne Zweifel hat Herlin vieles von der niederländischen Kunst herübergenommen und in seine Formensprache übertragen. Auch in unserem Zyklus gemahnt die Raumgestaltung an die Niederländer. Wir nehmen hier dieselben Gradmesser der Raumwirkung wahr, wie bei den Niederländern, während bei Herlin sich mehr ein oberflächliches Empfinden in dieser Richtung geltend macht. An die niederländische Art gemahnt wieder der schlafende Joseph in der Geburtsszene (Taf. XVIII), sowie die zerstreut umherliegenden Gegenstände, wie Wassereimer, Reisestock usw. Wie Herlin die von den Niederländern empfangenen Anregungen mehr mit fränkischem Wesen zu mischen pflegte — in seinen Schöpfungen führt diese Mischung bisweilen zu einem fast undefinierbaren Eindruck —, so vermischt auch der Wandmaler fränkische Lebhaftigkeit mit niederländischer Anordnung. So ist z. B. der scharf in die Ecke gestellte Blick Gemeingut der fränkischen Kunst.

Unverkennbar sind die alemannischen Eigenschaften unseres Wandmalers, die trotz der verschiedenartig fremden Einflüsse wiederholt zum Durchbruch gelangen; sie nötigen uns, anzunehmen, daß seine Abstammung heimischer

¹⁾ Reproduktion Kollektion Rudolf Buch (seconde partie). Manuscrits précieux à Miniatures n° 310.

Natur ist; die französischen und italienischen Elemente, mit denen der Zyklus durchsetzt ist, lassen mit Sicherheit feststellen, daß der Meister französische und italienische Werke gekannt hat, daß er vielleicht selbst am burgundischen Hofe gearbeitet und sich dort die französische Technik erworben hat. Überall tritt die höfische Auffassung in den Vordergrund; das Kleinbürgerliche hat er wohl durchwegs abgestreift. — Anschließend an die Tafeln im Chor der Franziskanerkirche liegt die Vermutung sehr nahe, daß der Meister unseres Zyklus in der Werkstatt des Altarmeisters gearbeitet hat; denn die Franziskanertafeln weisen durchaus eine einheitliche Richtung auf. F. F. Leitschuh sieht in ihnen mindestens drei verschieden geartete Künstlercharaktere, die an diesem Werke mitgearbeitet haben. Ist es also nicht möglich, daß auch der Meister unseres Zyklus unter diesen einheimischen Künstlerpersönlichkeiten zu suchen ist?

Der Name unseres Meisters läßt sich vielleicht durch einen zufälligen Urkundenfund ermitteln. Wir müssen uns heute begnügen, zu wissen, daß der Meister *alemannischer Abstammung* ist, daß er aber als Wandkünstler die verschiedensten fremden Einflüsse in sich aufgenommen und verarbeitet hat. Sicher jedoch geht aus allem hervor, daß es kein Meister gewöhnlichen Schlages war, der diese Malereien schuf, die stilgeschichtlich den ersten Rang unter den schweizerischen Schöpfungen dieser Epoche einnehmen dürften.

Wenn wir demnach zusammenfassend festzuhalten suchen, in welchem Verhältnis der Zyklus zu den übrigen Wandmalereien der Schweiz steht, so ergibt sich folgendes Resultat:

Unter den schweizerischen Wandmalereien des 15. Jahrhunderts steht unser Zyklus künstlerisch wohl an erster Stelle. Wäre es uns möglich, die verschiedenen Schöpfungen vergleichsweise nebeneinander zu sehen, so würden wir uns des gewaltigen Unterschiedes zwischen gleichzeitigen Schöpfungen und dem Freiburger Zyklus sofort bewußt werden. Werke städtischen Kunstfleißes aus dieser Epoche gehören wohl zu den Seltenheiten, die der Zahl nach überwiegend ländlichen Schöpfungen aber sind nicht geeignet, ebenbürtig neben unserem Zyklus zu erscheinen oder ein Urteil über seine stilistischen Wandlungen uns zu ermöglichen. Als Zeugen einer zurückgebliebenen Lokalkunst von meist handwerklichem Range beruht die Bedeutung dieser ländlichen Schöpfungen lediglich auf dem stofflichen Interesse, das sie darbieten. Das Volkstümlich-Derbe liegt ihnen näher als das Feine. Sie sind noch ganz im mittelalterlichen Geiste erfaßt. Immer ernst und nur auf das Bedeutsame bedacht, liegt ihre Wirkung in der Klarheit und nicht in der schönen Linie. Unser Freiburger Meister hat die Ideale des vorausgehenden Jahrhunderts überwunden. An ihre Stelle ist die Realistik getreten. Wie bei Masacio ist hier die sichtbare Welt bildlich festgelegt. Zunächst überrascht uns die Lösung des Raumproblems. Der Künstler begnügt sich nicht mehr mit einer Darstellung, die nur Anweisungen auf die Dinge und ihr Verhältnis im Raume enthält, durchaus aber nicht mit der Natur sich vergleichen will. Er gibt uns eine Bühne, auf der sich der Vorgang abspielt. Die ganze Bilderscheinung ist gefestigt. An Stelle des Typus tritt das Individuum; das Gefühl für das Persönliche ist erwacht. Der Meister geht den feinsten Hebungen

und Senkungen des Körpers nach, studiert die Proportionen und gestaltet die Züge individuell. «Das Eingehen auf den Organismus öffnet das Auge zahlreichen neuen Stellungsmöglichkeiten des Körpers, wodurch jene ansprechende Schilderung der Vorgänge geleistet ist»¹⁾.

In der Gewandbehandlung gibt sich der Meister genaue Rechenschaft über die Gliederkonfiguration. Der Faltenwurf mit seinem besonderen Reichtum an Motiven verleiht den Figuren einen plastischen Charakter. Von steifem Parallelismus lässt sich nichts mehr wahrnehmen, «ein starkes Gefühl für Weichheit lässt divergierende Linien nicht aufeinanderstoßen, sondern etwas ineinander überfließen», wie in der Verkündigung²⁾. Wiewohl sich das Naturstudium in der Westschweiz mehr auf die Zeichnung beschränkt und der plastischen Durchgestaltung wenig Beachtung schenkt, so werden im Zyklus gerade durch die Konturenzeichnung die Körper reliefartig von der Wand abgehoben (Geburt). Die Farbe ist der Linie subordiniert und trägt zur plastischen Wirkung wenig bei.

Der Meister unseres Zyklus ist ein klarer Repräsentant neuer Ideale einer neuen Generation. Man verspürt in seinen Schöpfungen ein wachsendes Verlangen nach Renaissancestimmung. Bereits hat er den einen Fuß auf die Schwelle des Überganges von der Spätgotik zur Renaissance gesetzt. Die dekorativen Elemente vorerst eröffnen die neue Kunstströmung. Das Künstlerauge richtet sich nach Italien, das ihm diese Motive wie auch eine großzügige Auffassung gibt. Den Franzosen verdankt der Meister die Eleganz der Linie, den Niederländern die räumliche Anordnung, setzt aber die entnommenen Motive nicht unvermittelt nebeneinander, sondern sucht sie innerlich zu verbinden und lässt dabei seine heimische Tradition überall mitsprechen. Adel in der Linie waltet durchwegs vor.

Wir haben es mit einem Künstler zu tun, in dem sich der neue Geist überraschend allseitig offenbart; sein hier geschaffenes Werk müssen wir mit voller Überzeugung für die schweizerische Wandmalerei dieses Jahrhunderts so hoch einschätzen, wie die Malereien des Masaccio in der Brancaccikapelle zu Florenz für Italien. Zwei Maler, die mit gewaltigem Ruck die Dinge einrenken, den Eindruck der Wirklichkeit wiedergeben. Verborgen im stillen Klosterraum, konnte aber der Zyklus mit der Öffentlichkeit kaum weiter vertraut werden. Seiner lokalen Lage ist es vielleicht nicht zuletzt zuzuschreiben, daß ihm die gebührende künstlerische Aufmerksamkeit vorenthalten blieb, ansonst gewiß Scharen von namhaften Künstlern zu dieser Schöpfung gepilgert wären, um ihre Phantasie mit neuer Anregung zu befruchten. Mehr denn 120 Jahre blieb das Werk verschont, bis es zur Zeit der katholischen Gegenreformation unter dem Totentanzzyklus verschwinden mußte. So schlummerte unbeachtet dieser altehrwürdige Zeuge einer kunstfrohen Zeit unter der Barocktünche, bis auch ihm am Ausgang des 19. Jahrhunderts das freundliche Licht des Tages wieder scheinen sollte.

¹⁾ Escher, a.a.O. S. 6.

²⁾ Escher, a.a.O. S. 68.

Literaturverzeichnis.

A. Ungedruckte Literatur.

- Besatzungsbücher (1464—1472). (Freiburg, Staatsarchiv.)
 Kopie der im Staatsarchiv Solothurn aufgefundenen Akten über Meister Albrecht und Rutenzwyg.
 Journal historique Bugniet Nr. 64. (Freiburg, Staatsarchiv.)
 Notariatsregister. (Freiburg, Staatsarchiv.)
 Kriegsrodel. (Freiburg, Staatsarchiv.)
 Säckelmeisterrechnungen Nr. 142 und Nr. 145. (Freiburg, Staatsarchiv.)

B. Gedruckte Literatur.

- Allioli, Joseph Franz: Biblia sacra, Bd. I, Regensburg 1887.
 Amman, Alfr.: Art. Praroman in «Archives héraudiques suisses» 1919.
 Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, Bd. IV, Zürich 1883.
 Beißel, Stephan: Geschichte der Verehrung Mariens im 16. und 17. Jahrhundert. Freiburg i. Br. 1910.
 Berger, Ernst: Quellen und Technik der Fresko-Öl- und Tempera-Malerei des Mittelalters, III. Folge. München 1912.
 Beth, Ignaz: Die Bauzeichnung in der deutschen Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg 1912.
 Brandt, H. v.: Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg 1912.
 Brinkmann, A. E.: Baumstilisierungen der mittelalterlichen Malerei. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg 1906.
 Brunner, H.: Geographisches Lexikon der Schweiz, Bd. IV. Neuenburg 1906.
 Buomberger, Ferd.: Bevölkerungs- und Vermögensstatistik in der Stadt und Landschaft Freiburg i./Ue. um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Bern 1900.
 Burkhardt, Daniel: Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Straßburg 1888.
 Daguet, Alex.: Art. Praroman: Indicateur d'histoire suisse III. Soleure 1877—1881.
 Escher, Konrad: Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom 9. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Zürich. Diss. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 71). Straßburg 1906.
 Escherich, Mela: Konrad Witz. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg 1916.
 Fleischli, Johann: Die gotischen Schnitzaltäre des Kantons Freiburg. Freiburg (Schweiz) 1912. Diss.
 Fleury, P. Bernard: Catalogue des religieux du couvent des cordeliers de Fribourg. A.S.H.F. VII.
 Fleury, P. Bernard: Le Couvent des cordeliers à Fribourg au moyen-âge. Zeitschr. f. schw. K. XVI. Fribourg 1922.
 Freiburger Geschichtsblätter, Bde. VI, VII, IX, XI und XVI.
 Fribourg artistique 1907.
 Gramm, Joseph: Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg 1905.
 Hamilton: Die Darstellung der Anbetung der hl. Dreikönige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Leonardo. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes.) Straßburg 1901.
 Haendke, Berthold: Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert. Aarau 1893.
 Haenel, Erich: Spätgotik und Renaissance. Stuttgart 1899.
 Hefner-Alteneck: Trachten des christlichen Mittelalters V, II. Auflage, 1880ff.
 Heidrich, Ernst: Altdeutsche Malerei. Jena 1909.
 Heidrich, Ernst: Altniederländische Malerei. Jena 1910.
 Hildebrandt, Hans: Wandmalerei. Stuttgart und Berlin 1920.
 Janitschek, H.: Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

- Kehrer, Hugo: Die hl. Drei Könige. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg 1904.
- Kraus: Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau.
- Leitschuh, F. F.: Artikel Fries im Allgemeinen Künstlerlexikon. Thieme-Becker, Leipzig 1907.
- Mâle, Emile: L'art religieux de la fin du moyen-âge en France. Paris 1908.
- Mendelssohn: Die Engel in der bildenden Kunst.
- Müntz, Eugen: Histoire de l'art pendant la Renaissance, Bd. I, 1888.
- Noack: Die Geburt Christi in der bildenden Kunst. Darmstadt 1894.
- Nouvelles Etrennes Fribourgeoises. Fribourg 1875.
- Oeuvre de Jehan Fouquet. Paris 1866.
- Raedle, P. Nicolas: Le couvent de R.R.P.P. cordeliers de Fribourg. Fribourg 1888.
- Repert. f. Kunstw. 1903, Bd. XXVI.
- Rosenberg, Adolf: Geschichte des Kostüms. Bde. I und II. Berlin 1905.
- Siebert, Marg.: Die Madonnendarstellungen in der altniederländischen Kunst. Straßburg 1906.
- Schmid-Breitenbach, Franz: Stil- und Kompositionslehre für Maler. Stuttgart 1903.
- Schneeli, Gustav: Renaissance in der Schweiz. München 1896.
- Schultz: Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria. Leipzig 1878.
- Wackernagel, Martin: Madonnendarstellungen Hans Holbeins d. J. Hochland 1913.
- Wallerstein, Victor: Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg 1909.
- Weber, Paul: Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894.
- Weber, Siegfried: Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Heidelberg 1898.
- Weese, Artur: Die Cäsarsteppiche im Histor. Museum zu Bern. Bern 1911.
- Zemp, Joseph: Artikel Bichler im Schweiz. Künstlerlexikon. Frauenfeld 1908.
- Zürich, Pierre de: Catalogue des avoyers de Fribourg au 15^{me} siècle. (Annales fribourg. 1918.)
-
-