

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 79 (2022)

Heft: 1

Artikel: Barocke Malerei abseits der Zentren : Künstler, Auftragsmarkt und
Qualitätskriterien in Freiburg im Üchtland

Autor: Villiger Steinauer, Verena

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-981344>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.01.2026

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

Barocke Malerei abseits der Zentren – Künstler, Auftragsmarkt und Qualitätskriterien in Freiburg im Üchtland

VON VERENA VILLIGER STEINAUER

Ein katholischer Stadtstaat

Als grosse Teile Europas infolge der Reformation zum neuen Glauben übertraten, rüstete das Papsttum, in schwere Bedrängnis gebracht, zum Gegenangriff. Im Konzil von Trient (1545–1563) wurden durchgreifende Neuerungen beschlossen, welche den Katholizismus festigten, zugleich aber die Glaubensspaltung zementierten. Die zwei Konfessionen manifestierten sich auch in ihrem sichtbaren Ausdruck auf gegensätzliche Weise. Während auf der protestantischen Seite nüchterne Zurückhaltung herrschte, ging es auf der katholischen um Prachtentfaltung im Dienst des Glaubens. Die grundsätzliche Frage, ob sakrale Bilder und ihre Verehrung erlaubt seien, wirkte sich auf die künstlerische Entwicklung aus: Die Protestanten lehnten die Bilderverehrung ab, die katholische Kirche propagierte sie, allerdings in vorgegebenen Bahnen. Das Konzil verabschiedete in der letzten Sitzung sein diesbezügliches Dekret, dem eine Reihe bildertheologischer Traktate folgten.¹ Auch wenn diese Schriften auf die Tradition Bezug nahmen und keine konkreten Anweisungen zur Ikonografie oder zum Stil religiöser Darstellungen formulierten, entwickelte sich nun, ausgehend vom päpstlichen Rom und in Einklang mit dem Geist der Gegenreformation, die Formensprache des Barock. Sie verbreitete sich zunächst in Italien und in den katholischen Zentren Europas, hierauf durchdrang sie auch die übrigen Gebiete. Eine wichtige Rolle spielten dabei der Import von Werken, die Zirkulation von Druckgrafik und die Migration von Künstlern.

Am Beispiel von Freiburg im Üchtland soll gezeigt werden, wie die neuen Ausdrucksformen in einer Schweizer Stadtrepublik mittlerer Grösse Fuss fassten. Freiburg war in der Reformation katholisch geblieben und seit der bernischen Eroberung der Waadt von protestantischem Gebiet umschlossen.² Während der Stadtstaat nach aussen Konflikte mit dem mächtigeren Nachbarn Bern vermied, musste er nach innen das Gleichgewicht zwischen drei Parteien wahren, die entweder zum französischen König, zu jenem von Spanien oder zum habsburgischen Kaiser hielten. Die Anhänger dieser Fraktionen gehörten der Oberschicht an und engagierten sich häufig im Söldnerwesen, dem neben dem Käseexport bedeutendsten Wirtschaftszweig der Republik.³ In konfessionellen Fragen verhielt sich die Regierung der Bevölkerung gegenüber

unnachgiebig, besonders seit der Ankunft der Jesuiten (1580), deren prächtiges Kollegium die Stadt gleich einer Zitadelle zur Verteidigung des Glaubens beherrschte. Hier gingen die patrizischen Sprösslinge aufs Gymnasium, um später, als Mitglieder der Elite, die papsttreue Haltung zu perpetuieren. Das Patriziat sicherte sich im Lauf des 17. Jahrhunderts die Regierungsämter, was *de facto* zu einer vererbaren, in sich geschlossenen Oligarchie führte. Über diese Lage schob sich in der Epoche, die uns hier interessiert, bedrohlich das europäische Zeitgeschehen des Dreissigjährigen Kriegs.

Malerei in Freiburg: Erhöhte Nachfrage und ein neuer Stil

Das Tridentinum, das die Ansiedlung neuer Orden und die Gründung zusätzlicher Landpfarreien mit sich brachte, die Angst vor Krieg und Pestepidemien sowie das Distinktionsbedürfnis der Freiburger Oberschicht erhöhten besonders während des zweiten Jahrhundertviertels neben dem Bedarf an Architektur, Plastik, Glasmalerei, Goldschmiede- und Textilkunst auch jenen an Malerei. Im profanen Bereich waren nebst Wand- und Deckenbemalung hauptsächlich Porträts von Patriziern begehrt; in der religiösen wie auch der weltlichen Sphäre brauchte es Theaterkulissen und Festdekors; auf dem sakralen Gebiet schliesslich, das in katholischen Regionen den grössten Teil der Kunstproduktion beanspruchte, mussten neu errichtete oder renovierte Kirchen und Klöster mit Altarbildern, Zyklen von Heiligenviten, Andachtsgemälden und farbig gefassten Skulpturen bestückt werden.

Über die Orden, insbesondere jenen der Jesuiten, gelangten bildertheologische Traktate auch nach Freiburg.⁴ In gewissen Fällen lässt sich hier eine Beeinflussung von Bildinhalten durch die zeitgenössische Theologie nachweisen. Ein auf das Jahr 1586 datiertes Flügelretabel bezieht sich zum Beispiel in einer von Allegorien begleiteten Darstellung der Geburt Christi auf Psalmstellen, über die der Jesuit Petrus Canisius damals vermutlich in der Freiburger Stadtkirche predigte.⁵ Auch das Thema der Beweinung Christi, auf Freiburger Altartafeln des frühen 17. Jahrhunderts auffallend häufig wiedergegeben, fusst auf theologischen Gedanken, indem es die Bedeutung des darunter zelebrierten Messopfers verbildlicht.

Abb. 1 Beweinung Christi,
von Bernardo Strozzi,
um 1620. Öl auf Leinwand.
Freiburg i. Ü., Kapuzinerkirche.



Besonders der Freiburger Maler Peter Wuilleret schuf im ersten Jahrhundertviertel solche von Schmerz geprägten Altarbilder in einem überzeitlich statischen Habitus und einer herben, skulptural anmutenden Formsprache.⁶ Wie wir vermuten, wurde seine künstlerische

Selbstsicherheit jedoch in den frühen 1620er Jahren durch die Ankunft eines monumentalen italienischen Gemäldes erschüttert, der «Beweinung Christi», die Bernardo Strozzi höchstwahrscheinlich als Hochaltarbild für die am 27. November 1622 geweihte Kapuzinerkirche geschaffen



Abb. 2 Lactatio des heiligen Bernhard, von Peter Wuilleret, um 1615/1620. Ölhaltiges Bindemittel auf Holz. Freiburg i. Ü., Zisterzienserinnenkirche Magerau.

hatte (Abb. 1).⁷ Die dramatische Expressivität und fulminante Malweise des Genuesen eröffneten bisher ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten und liessen die einheimische Produktion plötzlich veraltet erscheinen. In Reaktion darauf gab Wuilleret seinen strengen, stereometrisch re-

duzierten Stil (Abb. 2) auf und wandte sich einer weiche- ren Sprache zu. Allerdings scheint es, dass mit der Zeit auch das Arbeitstempo und die Preise des Künstlers nicht mehr befriedigten; darauf hinweisen könnte die Tatsache, dass die Regierung dem aus Frankreich zurückgekehrten

Maler Louis Vallélian 1632 das Bürgerrecht verlieh, um ihn zum Bleiben zu bewegen.⁸ Allerdings war Wuilleret über die Grenzen Freiburgs hinaus bekannt: 1623 beauftragte ihn die Solothurner Regierung mit einem Zyklus über das Leben des Stadtheiligen Urs für das Rathaus, und 1630 entwarf der Maler für den Abt von St. Gallen eine grossformatige Serie von St. Galler Heiligen, die vom Augsburger Wolfgang Kilian in Kupfer gestochen wurde.⁹

Maler auf der Flucht

Entscheidend änderte sich die Lage schliesslich aus politischen Gründen. Mitte der 1630er Jahre griff der Dreissigjährige Krieg auf die Freigrafschaft Burgund über, die damals unter spanischer Herrschaft stand.¹⁰ Angesichts der wachsenden Bedrohung wählte ein grosser Teil der Bevölkerung die Flucht; besonders aus der Grenzregion zur Grafschaft Neuenburg retteten sich viele Menschen vor den marodierenden Truppen des Herzogs von Sachsen-Weimar nach Freiburg, das mit der Franche-Comté über den Salzhandel, die Angehörigkeit zur Kirchenprovinz Besançon und den Bischof Jean de Watteville in regem Austausch stand.¹¹ Unter ihnen gelangten mehrere Maler in den Kanton, wo sie bald eine rege Tätigkeit entfalteten.¹²

Als Erste trafen 1634 Mitglieder der Familie Fréchet aus Morteau, allen voran die Brüder Etienne, Claude und François, in Freiburg ein.¹³ Im März 1638 gelangte der 29-jährige Pierre Crolot mit seiner Frau und ihren kleinen Kindern aus Pontarlier nach Estavayer am Neuenburgersee und von da ein paar Monate später in die Hauptstadt.¹⁴ 1639 folgten Guillaume und Jean-François Courtois, die dreizehn- respektive zwölfjährigen Söhne des Malers Jean Courtois in Saint-Hippolyte. Guillaume und wahrscheinlich auch sein Bruder fanden in Freiburg Unterschlupf bei Etienne oder Claude Fréchet, wo sie das Malerhandwerk erlernten.¹⁵ Obschon sie alle sich vor der Soldateska, die in der Comté wütete, in Sicherheit bringen wollten, hatten bei ihrer Flucht wohl weitere Gründe mitgespielt. Die Fréchet waren aufgebrochen, bevor der Krieg ihre Heimat erreicht hatte, vermutlich vom damaligen Wohlstand der Saanestadt angezogen, der dem Käseexport geschuldet war und Arbeitsmöglichkeiten verhies.¹⁶ Crolot hingegen hatte in Pontarlier, wo er gut integriert war, ausgeharrt, bis die Lage kritisch wurde; vermutlich war er durch einen grossen Auftrag in der Kollegiatskirche von Estavayer zur Flucht bewogen worden. Die beiden Courtois, die sich, eben der Kindheit entwachsen, inmitten der Kriegswirren von ihrer Familie getrennt hatten, folgten dem Beispiel ihres älteren Bruders Jacques, der drei Jahre zuvor in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft Richtung Süden gezogen war.¹⁷

In Freiburg stiessen die Maler aus der Freigrafschaft auf eine Nachfrage, die sie bedienen konnten. Sie praktizier-

ten eine modernere Formensprache, arbeiteten in zügigerem Tempo und verlangten nicht zuletzt bedeutend moderatere Preise als eingeseessene Berufsgenossen. Mit unternehmerischem Geist schufen sie sich schon bald nach ihrer Ankunft Sympathien bei potenziellen Auftraggebern, indem sie sich um patrizische Taufpaten für ihre Kinder bemühten oder dem Jesuitenkollegium gratis Gemälde überbrachten.¹⁸ Besonders die Fréchet-Werkstatt betrieb solche Kundenwerbung. Bei der Annahme von Aufträgen waren die «Burgunder» technisch vielseitig und scheuten auch ausgefallene Wünsche wie die Umwandlung einer Figur aus Ovids Metamorphosen in eine heilige Maria Magdalena nicht.¹⁹ Die einheimischen Maler verhielten sich diesbezüglich wählerischer; erst als keiner von ihnen die in der Freiburger Niklauskirche (heutige Kathedrale) aufbewahrten Fahnen dokumentieren wollte, beauftragte die Obrigkeit Pierre Crolot damit.²⁰ Doch gelegentlich konnte das Draufgängertum den «Burgundern» auch zum Verhängnis werden: Claude Fréchots grosse Prophetenbilder für St. Niklaus wurden von der Regierung als Pusch kritisiert.²¹

Moderne Methoden

Die effiziente Produktionsweise und die zeitgemässe Wirkung ihrer Bilder erreichten die Maler aus der Freigrafschaft in erster Linie dank Stichen, die sie häufig ohne nennenswerte Änderung abmalen. Diese Vorlagen stammten hauptsächlich von Antwerpener Stechern, manchmal auch von teils in Italien tätigen Nordniederländern oder Franzosen. Meistens handelte es sich um grossformatige Blätter nach Gemälden flämischer oder französischer Künstler, die erst vor Kurzem entstanden waren und somit dem neuesten Geschmack entsprachen; bei gewissen Themen griffen die «Burgunder» gelegentlich auch auf etwas ältere Stiche zurück.²² In solcher Konsequenz hatte es ein derartiges Vorgehen in Freiburg bisher nicht gegeben. Wohl hatte bereits Hans Fries kurz nach 1500 bisweilen Elemente aus Holzschnitten Dürers übernommen, hatte sich Peter Wuilleret im frühen 17. Jahrhundert punktuell der Druckgrafik bedient.²³ Doch Fries und Wuilleret waren sich des Bild-Erfindens als eines genuin schöpferischen Aktes bewusst gewesen, wie es die prominenten Signaturen des Ersteren auf mehreren seiner Tafeln und das «Invent.» des Zweiten auf Stichen und Gemälden bezeugen.²⁴ Auch wenn die «Burgunder» die Banalisierung des Malvorgangs durch das Kopieren, das den Produktionsprozess um einen wichtigen Arbeitsschritt verkürzte, zum Teil durch minutiöse Ausführung zu kompensieren suchten, mangelt es ihren Werken in dieser Hinsicht an künstlerischer Substanz.²⁵ Die Auftraggeber schienen sich aber nicht daran zu stossen; es kam ihnen vermutlich sogar gelegen, sich aufgrund von Stichvorlagen eine Vorstellung von dem künftigen Werk machen und es sozusagen nach Katalog bestellen zu können.

Jedenfalls eigneten sich nun auch Freiburger Maler diese zeitsparende Methode an: Franz Reyff, der über die Ausbildung von Lehrjungen aus der Freigrafschaft nachweislich mit den Fréchet in Kontakt stand, signierte in den 1640er Jahren eine Beweinung Christi, die inschriftlich als «frei n. van Dyck» bezeichnet ist, in Wirklichkeit jedoch auf einem Stich von Lucas Kilian nach Joseph Heintz fusst.²⁶

Es stellt sich die Frage, woher die Maler ihre prominenten Vorlagen bezogen. Grossformatige Kupferstiche, die mit technischer Brillanz neueste Gemälde aus künstlerischen Zentren reproduzierten, wurden im Unterschied zu kleinen, volkstümlichen Blättern nicht durch Hausierer, sondern von spezialisierten Händlern oft über wichtige Messen vertrieben.²⁷ Aufgrund des hohen flämischen Anteils der in Freiburg verwendeten Vorlagen ist zu vermuten, dass die «burgundischen» Maler sie aus der eng mit den spanischen Niederlanden verbundenen Freigrafschaft mitgebracht hatten oder kommen liessen.²⁸ Die Druckgrafik von Heiligenviten hingegen, die sie bei Aufträgen für das Jesuitenkollegium und das Zisterzienserkloster Hauterive verwendeten, wurde wahrscheinlich über das Netzwerk der Orden beschafft.

Auch die Entwicklung der Maltechnik kam den «Burgundern» entgegen. Die Leinwand, die in Freiburg ab den 1620er Jahren das Holz als Bildträger ablöste, reduzierte den Arbeitsaufwand zusätzlich und ermöglichte es insbesondere, grossformatige Werke in relativ kurzer Zeit zu schaffen. Auf diese Weise konnten ganze Räume innert nützlicher Frist mit Bilderzyklen ausgestattet werden; Altargemälde für bedeutende Kirchen erreichten nun Dimensionen wie selten zuvor.

Der Hochaltar in Estavayer

Obschon die Brüder Fréchet bereits 1634 nach Freiburg gekommen waren, stammen die frühesten für einen «Burgunder» bezeugten und bis heute erhaltenen Werke im Kanton von Pierre Crolot. Es handelt sich um die Gemälde zum monumentalen Hochaltarretabel der Kollegiatskirche Saint-Laurent in Estavayer-le-Lac (Abb. 3). Die Entstehungsgeschichte des Retabels ist aus Quellen bekannt.²⁹ Am 18. März 1638 erteilte die Stadt dem Maler den Auftrag zu den Bildern und legte Grössenmasse, Preis und Inhalt fest: In der Mitte war als Kirchenpatron der heilige Laurentius darzustellen, auf den Seitenflügeln waren es die Pestheiligen Rochus und Sebastian, welche die Bevölkerung vor der damals grassierenden Epidemie schützen sollten. Gemäss den Quellen verfügten die Auftraggeber, noch bevor sie von einem Schreiner, dann von einem Bildhauer einen Vorschlag zur Architektur des Retabels verlangten, über einen Entwurf zu dessen Grundform.³⁰ Als mögliche Vorbilder des streng architektonischen Aufrisses sind die Hochaltarretabel mehrerer bedeutender Pariser Kirchen – Saint-Nicolas-des-Champs,



Abb. 3 Heilige Laurentius, Rochus und Sebastian, segnender Gottvater, Gemälde des Hochaltarretabels, von Pierre Crolot, 1638. Öl auf Leinwand. Estavayer-le-Lac, Kirche Saint-Laurent.

Grand couvent des Cordeliers, Saint-Eustache – zu nennen, die um 1630, also kurz vor Estavayer, vielleicht unter italienischem Einfluss entstanden waren.³¹ Als Vermittler käme zum Beispiel François II. d’Affry in Frage, Anführer der französischen Partei in Freiburg, der als ehemaliger Vogt von Estavayer (1613–1618) und Gouverneur von Neuenburg (1628–1645) mit der Region verbunden war und als Leutnant der Schweizergarde (1624–1644) am Pariser Hof verkehrte.³² Ein weiteres mögliches Vorbild ist der Triumphbogen für den Einzug des niederländischen Statthalters in Gent, der 1636 in einem Stich von Jacob Neeffs nach Gerard Seghers erschienen war.³³ Stiche nach Seghers verwendete Crolot auch in Estavayer, nämlich für die Darstellungen des heiligen Sebastian und des segnenden Gottvaters; beim Mittelbild stützte er sich auf Cornelis Corts Laurentius-Martyrium nach Tizian, während bei Rochus eine bisher nicht identifizierte, aber auch noch später benutzte Vorlage ins Spiel kam.³⁴

Traute Einigkeit?

Es erstaunt, dass die Stadt Estavayer den bedeutenden Auftrag dem eben erst auf Freiburger Gebiet eingetroffenen Pierre Crolot und nicht den Brüdern Fréchet erteilte,



Abb. 4 Heiliger Jost (Jodokus), von Pierre Crotot, datiert 1640. Öl auf Leinwand. Schweizerisches Nationalmuseum, LM 39973.



Abb.5 Marienkrönung, von Etienne Fréchet, datiert 1640. Öl auf Leinwand. Le Landeron, Kirche Saint-Maurice.

die im Jahr zuvor bereits für die Kirche Saint-Laurent gearbeitet hatten.³⁵ Aufgrund seiner Herkunft ging Crolot möglicherweise ein besserer Ruf voraus; sein Vater war anscheinend Artillerist der Stadt Pontarlier gewesen, sein Grossvater Goldschmied in Salins. Verschiedene Tatsachen lassen auf die Wertschätzung des Malers schliessen: Für die Dauer des Auftrags wurde ihm in Estavayer ein stattliches Haus zur Verfügung gestellt, in den Folgejahren arbeitete er wiederholt für die mächtige Freiburger Patrizierfamilie Gottrau, und schliesslich betraute ihn die Regierung des Stadtstaats wie erwähnt mit dem prestigeträchtigen Kopieren der Fahnen. Während er neben seiner Frau und seinem Sohn höchstens einen Gehilfen beschäftigte und seine Werke oft signierte, waren die Fréchet, wie es scheint, meistens im Atelierverein tätig und signierten nur ausnahmsweise, sodass sie in Freiburg eher als Mitglieder einer Gruppe denn als Individuen wahrgenommen und ohne Namensnennung generell als «burgundische Maler» bezeichnet wurden.³⁶ Vermutlich arbeiteten sie nicht mit Crolot zusammen, sondern standen in einer gewissen Konkurrenz zu ihm.³⁷ Offensichtlich stachelte der Auftrag in Estavayer, der an Crolot ergangen war, diesen Wettbewerb an: Die Fréchet bemühten sich unverzüglich um die wohl vielversprechendste Kundschaft im Freiburg jener Jahre, die Jesuiten. Die Rivalität zwischen den beiden Werkstätten wird aus zwei 1640 entstandenen Gemälden von stattlichen Ausmassen ersichtlich. Pierre Crolot malte, vermutlich für den Altar der Kapelle der Familie Gottrau in der Freiburger Stadtkirche, eine Darstellung des heiligen Jost (Abb. 4),³⁸ Etienne Fréchet als Hochaltarbild für die Kirche in Le Landeron (NE) eine Marienkrönung (Abb. 5).³⁹ Nicht nur Crolot, sondern auch Fréchet signierte und datierte diesmal prominent.⁴⁰ Crolot stützte sich auf einen Stich von Claude Mellan nach Simon Vouet, der zwischen 1624 und 1636 entstanden war, Fréchet auf ein ungefähr zeitgleiches Blatt von Jacob Neeffs nach Gerard Seghers.⁴¹ In beiden Werken sind die Hauptgestalten von grossfigurigen Engeln umgeben – bei Crolot aus der Vorlage übernommen, bei Fréchet hinzugefügt. Unter himmlischem Gewölk breitet sich jeweils eine irdische Landschaft aus. Zusätzlich zu diesen Parallelen sind beide Gemälde mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Crolot folgt in der Komposition zwar mehrheitlich der Stichvorlage, setzt sie malerisch jedoch mit stupendem Können bis in die Details um; bei seinen Figuren gehen die Farbnuancen in emailhafter Glätte ineinander über, an Wolken und Landschaft lässt ein nervöser Pinselduktus Lichter aufblitzen.⁴² Etienne Fréchet bemüht sich ebenfalls um feine Farbabstufungen und eine präziös glänzende Oberfläche, doch seine Wiedergabe der Gestalten, besonders der Engel, wirkt trotz der Kleiderpracht etwas unbeholfen; und der zwar narrativ-abwechslungsreichen Landschaft fehlt die temperamentvolle Handschrift Crolots, der sich zweifellos als der bessere Maler erweist.

Jesuiten und Patrizier

Künstlerische Schwächen schienen die Freiburger Jesuiten, die Etienne Fréchet wahrscheinlich den Auftrag in Le Landeron verschafft hatten, allerdings wenig zu kümmern; für sie überwog sichtlich die speditiv Arbeitsweise und, wie wir noch sehen werden, das Preisniveau der Fréchet.⁴³ Deren Werkstatt arbeitete seit 1638 offenbar regelmässig für das Kollegium, zunächst für die Ignatiuskapelle, wo sie das Leben des Ordensgründers in einem Gemäldezyklus darstellte.⁴⁴ Als Vorbilder dazu dienten zwei Antwerpener Stichserien, die eine 1610 von Cornelis Galle d. Ä. gestochen (Neuaufgabe 1622), die andere 1609 von Jean-Baptiste Barbé.⁴⁵ Die unterschiedliche Qualität der Bilder lässt auf eine Zusammenarbeit mehrerer Maler schliessen; obwohl die Werke weder signiert noch durch schriftliche Quellen gesichert sind, werden sie mit guten Gründen den Fréchet zugeschrieben. Im Zusammenhang mit dem Altar, dem Höhepunkt des Zyklus (Abb. 6), erwähnt das Diarium der Jesuiten 1639 wiederholt die Anwesenheit des gelegentlich von einem Gehilfen oder einem Lehrlingen begleiteten «burgundischen Malers».⁴⁶ Im Unterschied zu früheren Vermutungen bezweifeln wir allerdings, dass es sich bei dem Mitarbeiter um Claude Pichot gehandelt habe, der erst 15 Jahre später als Schwiegersohn von Claude Fréchet erwähnt wird.⁴⁷ In Frage käme hingegen Guillaume Courtois, der 1639 nach Freiburg gelangte und bei einem der Brüder Fréchet in die Lehre ging.⁴⁸

Sämtliche Gemälde der Kapelle wurden von Freiburger Patriziern gestiftet; ihre Namen stehen auf den Rahmen. Wir finden darunter zum Beispiel Johann Heinrich Wild, der den Malern als Taufpate eines Sohns von Etienne Fréchet wohlgesinnt sein musste.⁴⁹ Durch die Kontakte zu den Donatoren des Ignatiuszyklus verdichtete sich abermals das Netzwerk, das sich die Fréchet in ihrer Wahlheimat zu knüpfen bemühten, was ihnen auch profane Aufträge einbrachte. Aus der Entstehungszeit des Zyklus und den Jahren kurz danach sind etliche Porträts von Freiburger Patriziern erhalten, die sich durch Eleganz und Lebensnähe sowie durch eine gepflegte Malweise von der etwas hölzernen Wirkung kurz zuvor entstandener Bildnisse abheben.⁵⁰ Auffallenderweise stellen mehrere dieser Porträts Donatoren des Ignatiuszyklus dar: Anton Reynold jun. (Abb. 7), Petermann Fegely (Abb. 8), Jean de Montenach, Jakob Schuler und Franz Rudella, den Stifter des Altars.⁵¹ Doch auch Angehörige der Oberschicht, die sich nicht am Zyklus beteiligten, liessen sich offenbar vom selben Maler konterfeien, etwa Niklaus Thumbé, ein nicht mit Vornamen bekanntes Mitglied der Familie Schrötter oder Hans Reyff.⁵² Mit wenigen Ausnahmen handelt es sich um Bruststücke einer Grösse von rund 60×50 cm. Die erwähnten Bildnisse – man darf von einer ursprünglich bedeutend höheren Anzahl ausgehen – sind unsigniert. Doch ist ein heute verlorenes Porträt, das möglicherweise zu dieser Gruppe gehörte, samt seinem Maler



Abb.6 Tod des heiligen Ignatius von Loyola, Retabelgemälde, der Fréchet-Werkstatt zugeschrieben, 1638/39. Öl auf Leinwand. Freiburg i. Ü., Kollegium St. Michael, Ignatiuskapelle.



Abb.7 Bildnis des Anton Reynold jun., von unbekanntem Maler (Claude Fréchet?), um 1640. Öl auf Leinwand. Freiburg i. Ü., Museum für Kunst und Geschichte, MAHF 2006-263.



Abb.8 Bildnis des Petermann Fegely, von unbekanntem Maler (Claude Fréchet?), um 1640. Öl auf Leinwand. Freiburg i.Ü., Museum für Kunst und Geschichte, MAHF 5638.

im Nachlassinventar des Kriegsunternehmers und Politikers König erwähnt, einer über den lokalen Kontext hinaus wichtigen Figur: «Des obersten Franz Peter Königs genant von Mohr, seligen abbild, durch M[eister] Claude Freschod geschätzt 30 Pistolen.»⁵³ Der beachtliche Schätzwert und die in dem Dokument aussergewöhnliche Erwähnung des Künstlers weisen auf die Bedeutung hin, die dem Bildnis damals beigemessen wurde. König hatte sich bereits zuvor mehrmals darstellen lassen: 1631 hoch zu Ross durch den Ostschweizer Maler Samuel Hofmann, 1631 oder 1632 in einem Kupferstich nach unbekannter Vorlage für das Geschichts- und Biografiewerk *Kaeyserlicher TriumpffWagen vnd Victoria*.⁵⁴ Fréchet muss ihn zwischen seiner Rückkehr nach Freiburg im Spätherbst 1635 und seinem Tod am 11. Dezember 1646 porträtiert haben.⁵⁵ Im Rückschluss auf die erwähnte Bildnisgruppe vermuten wir, dass es sich bei dem um 1640 in der Saanestadt angesagten Porträtisten um Claude Fréchet handelte.

In der Sakralkunst blieben die Jesuiten vorderhand wichtige Auftraggeber der Fréchet. Dabei bestimmten die Patres, welche Werke zu schaffen seien, und beauftragten die Künstler, suchten für die Bezahlung jedoch private oder öffentliche Geldgeber.⁵⁶ So finanzierte zum Beispiel wiederum Johann Heinrich Wild, in diesem Fall mit seiner Frau Barbara Fegely, das Retabel für die Hauskapelle des Kollegiums, die im Sterbezimmer des Petrus Canisius eingerichtet wurde.⁵⁷ Das Gemälde des zwischen 1640 und 1642 unter der Leitung von Hans Franz Reyff entstandenen Altars, eine «Verherrlichung des Namens Jesu», gleicht stilistisch dem Altarblatt der Ignatiuskapelle und wird ebenfalls den Fréchet zugeschrieben.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1642 starb Etienne Fréchet, der mutmassliche Leiter der Werkstatt.⁵⁸ Durch seinen Tod muss die Familie an Zusammenhalt verloren haben; zugleich näherte sich die Ausstattung der jesuitischen Bauten ihrer Vollendung, was einen Rückgang von Aufträgen erwarten liess. Nicht zuletzt dieser Entwicklung war es wohl geschuldet, dass einer der Brüder, François Fréchet, sich 1644 nach Rom aufmachte.⁵⁹ Gleichwohl arbeitete nach Etiennes Tod sein Bruder Claude noch gelegentlich für die Gesellschaft Jesu. Im Juli 1643 lieferte er für den Hochaltar der Kapelle, welche die Jesuiten kurz zuvor bei ihrem Landhaus in Marsens erbaut hatten, das Hauptgemälde mit der Darstellung des heiligen Ignatius von Loyola.⁶⁰ Dieses Werk, eines der seltenen, als deren Autor Claude Fréchet namentlich erwähnt wird, ist verschollen, doch das mutmassliche Bild eines Nebenaltars, den der Ratsherr Tobias Gottrau 1645 oder kurz zuvor gestiftet hatte (Abb. 9), wird dem Maler, der sich auch im Sommer 1644 mit Marsens befasste, aufgrund der stilistischen Nähe zu den Altarbildern der Ignatius- und Canisiuskapelle im Freiburger Kollegium zugeschrieben.⁶¹ In allen drei Gemälden ist die Komposition feinteilig strukturiert. Sie umfasst in der untern Partie jeweils eine Gruppe von Jesuiten und öffnet sich darüber

auf himmlische Sphären; präziös leuchtet die Farbigkeit der göttlichen Gestalten, der Glorien und Nimben im Kontrast zu den schwarzen Ordensgewändern. Abgesehen von einigen Engelsköpfen, vielleicht der Arbeit unerfahrener Lehrjungen, ist die Malerei sorgfältig und geschickt ausgeführt. Die Gestalt der Madonna im Gemälde aus Marsens erinnert in ihrer höfischen Eleganz an Figuren des französischen Stechers Abraham Bosse.

Die letzte nachweisliche Arbeit der Fréchet für die Jesuiten sind Bühnenbilder für das Schauspiel «St. Justus Martyr», das am 2. Oktober 1645 aufgeführt wurde; Theaterspielen gehörte zum Bildungsprogramm jesuitischer Gymnasien.⁶² Die 16 «Tafeln» wurden von der Regierung bezahlt. Sie sind nicht erhalten, doch notierte der Säckelmeister in seinen Rechnungen, dafür einen burgundischen Maler entlohnt zu haben.⁶³ Da Claude Fréchet in den beiden Jahren zuvor für die Jesuiten tätig gewesen war, dürfte es sich hier erneut um ihn gehandelt haben. Der verhältnismässig niedrige Gesamtpreis von 120 Pfund entsprach wahrscheinlich einer qualitativ anspruchslosen Ausführung der ephemeren Werke.

Im Auftrag der Obrigkeit

Während der folgenden Jahre befasste sich Claude Fréchet vermutlich mit Aufträgen, die nicht belegt sind. In unser Blickfeld tritt hingegen wieder Pierre Crolot, der seit den frühen 1640er Jahren in Freiburg lebte und hier zwei Kinder hatte taufen lassen, ohne dass wir aus dieser Zeit gesicherte Werke von ihm kennen würden.⁶⁴ Am 22. März 1646 entschied die Regierung des Stadtstaates, ihn mit der Dokumentation der Fahnen zu betrauen, die seit dem späten Mittelalter als Trophäen in der Niklauskirche hingen und zusehends zerfielen.⁶⁵ Der bedeutende Auftrag ist im Zusammenhang mit der Renovation der Kirche infolge des Chor Neubaus zu sehen.⁶⁶ Man hatte ihn vergeblich einheimischen Malern angeboten; dass er schliesslich an Crolot und nicht an Fréchet ging, lässt einmal mehr auf eine Bevorzugung des Ersteren durch die Obrigkeit schliessen. Unterstrichen wird der offizielle Charakter des Vorhabens auch durch die Finanzierung aus der Staatskasse – üblicherweise liessen die Gnädigen Herren die Ausstattung der Hauptkirche von privaten Donatoren bezahlen. Crolot kopierte die Fahnen während zweieinhalb Jahren minutiös in Tempera, Gold und Silber auf Pergament; die 42 Tafeln wurden im Spätherbst 1648 zu einem prunkvollen Buch gebunden, das bis heute im Freiburger Staatsarchiv aufbewahrt wird.⁶⁷ Einige Wappenschilde auf der zweiten, einer Ämterscheibe gleichenden Titelseite (Abb. 10) blieben leer; vielleicht konnte der Maler die Arbeit nicht ganz vollenden. Bekräftigt wird diese Annahme durch die Tatsache, dass er im September oder anfangs Oktober 1648 mit einer Bezahlung von Wappenmalereien in St. Niklaus, die vermutlich das Gewölbe betreffen, archivalisch zum letzten Mal erwähnt



Abb.9 Schutzmantelmadonna mit Angehörigen des Jesuitenordens, Claude Fréchet zugeschrieben, um 1645.
Öl auf Leinwand. Freiburg i.Ü., Museum für Kunst und Geschichte, Inv.-Nr. MAHF 1997-058.

Abb. 10 Wappen des Standes Freiburg, im äusseren Oval umrahmt von den Wappen der Vogteien, im inneren von den unvollendeten der Pfarreien der Alten Landschaft, zweiter Frontispiz, Fahnenbuch, von Pierre Crolot, 1646–1648. Tempera auf Pergament. Freiburg i. Ü., Archives de l'État de Fribourg, Législation et variétés 53, f. 4r.



wird.⁶⁸ Der Grund dafür liegt allerdings im Dunkeln; die Freiburger Quellen vermerken weder Wegzug noch Tod Crolots.

Da die Renovation der Niklauskirche nicht vollendet war, wandte sich die Regierung für eine Reihe grossformatiger Bilder im Mittelschiff an Claude Fréchet, den

wohl noch einzigen dazu fähigen Maler in Freiburg. Für die Arkadenzwickel malte Fréchet Apostel, für den Obergaden Propheten (Abb. 11). Doch am 6. Oktober 1651 äusserte die Regierung ihre Unzufriedenheit mit den Letzteren – «Man findt das gmäl gar schlecht unnd dass es der haubtkirchen ganz unanständig unnd woll zu ver-



Abb. II Apostel und Propheten, von Claude Fréchet, 1651. Öl auf Leinwand. Freiburg i. Ü., Kathedrale St. Niklaus.

besseren wäre» – und hielt die Bezahlung dieser Werke zurück.⁶⁹ Der Maler hatte die Gestalten vermutlich ohne Vorlage geschaffen und sie, auf Weitsicht berechnet, ziemlich grobschlächtig gemalt. Da Fréchet auf seinen Geldforderungen beharrte, kam es zum Streit, in dessen Verlauf der Künstler ein altes und wertvolles Gemälde unter

dem Vorwand, es zu restaurieren, aus der Niklauskirche nach Morteau mitnahm; dort spottete er über das Freiburger Patriziat.⁷⁰ Der Zank, in dessen Lauf die Obrigkeit die in Freiburg gebliebene Ehefrau Fréchots zu vernehmen und gegebenenfalls einzukerkern gedachte, lässt auf einen kämpferischen Charakter des Malers schliessen –

vielleicht ein Grund dafür, weshalb er bisher kaum offizielle Aufträge erhalten hatte. Der Konflikt wurde erst beigelegt, als Fréchet, der mittlerweile wie manche seiner Landsleute anscheinend in die Freigrafschaft zurückgekehrt war, im September 1654 seinen sichtlich diplomatischeren Schwiegersohn Claude Pichot nach Freiburg schickte, um zu verhandeln.⁷¹

Wie wir vermuten, arbeitete Fréchet fortan mit Pichot, dem Ehemann seiner Tochter Anna, in Morteau gelegentlich für Freiburg, wohin er sich aber nur noch selten begab. 1658 vereinbarte er im Zisterzienserkloster Haute-ri-ve nahe der Stadt mit dem Abt Clément Dumont, einen umfangreichen Zyklus zum Leben des heiligen Bernhard von Clairvaux zu malen; Anlass des Auftrags war zweifellos der 500. Todestag des Ordensgründers.⁷² Doch als sein Schwiegersohn im Juli und November des darauffolgenden Jahres die über 50 Leinwandgemälde, ausgeführt nach einer Stichserie von Jacob Neefs und Philip Fruytiers, nach Haute-ri-ve lieferte, war Claude Fréchet möglicherweise schon seit Monaten tot.⁷³

Die Brüder Courtois

Im Unterschied zu den Rückkehrern gab es auch «Burgunder», die der verwüsteten Freigrafschaft eine neue Heimat vorzogen. Die Brüder Courtois zum Beispiel etablierten sich als Maler in Rom, wo zwei von ihnen beachtliche Karrieren machten.⁷⁴ Jacques war bereits 1639 dort eingetroffen; Guillaume und vermutlich Jean-François folgten 1644 nach fünfjähriger Ausbildung in Freiburg zusammen mit Hans Jakob Reyff dem kurz zuvor aufgebrochenen François Fréchet in die Ewige Stadt.⁷⁵ 1655 reisten Jacques und Jean-François Courtois aus Italien nach Saint-Hippolyte, um den elterlichen Besitz aufzulösen und ihren Schwestern die definitive Aufnahme ins Freiburger Ursulinenkloster zu ermöglichen.⁷⁶ Jeanne und Anne Courtois⁷⁷ hatten hier, wahrscheinlich nach dem Tod der Eltern, 1651 beziehungsweise 1654 vorläufig Unterschlupf gefunden, vielleicht durch die Vermittlung der Jesuiten, die mit den Ursulinen in engem Kontakt standen, oder durch jene der Familie Reyff.⁷⁸ Die zwei Brüder besuchten ihre Schwestern in Freiburg und erhielten hier am 21. April 1655 eine Aufenthaltserlaubnis, um während einiger Monate für die Ursulinen zu arbeiten; der Ratsschreiber bezeichnete sie dabei als «gwüsse fremde mahler», was darauf hindeutet, dass die Regierung weder um die Beziehung der Brüder zu Freiburg noch um Jacques Courtois' wachsende Reputation in Italien wusste.⁷⁹ Als Gegenleistung für den Klostereintritt Annes schufen die beiden Künstler die Altarbilder der eben geweihten Klosterkirche, von denen das «Martyrium der heiligen Ursula» (Abb. 12) an den Klassizismus von Guido Reni und Francesco Albani und somit an den Aufenthalt von Jacques Courtois in Bologna erinnert, und vermittelten Anne ausserdem die Grundlagen im Zeichnen und

Malen.⁸⁰ So kamen die Ursulinen umsonst zu den Gemälden ihrer Retabel und sicherten sich ausserdem eine Hauskünstlerin. In den Brüdern Courtois fanden sie Maler, die grossformatige Altarbilder überhaupt noch ausführen konnten, nachdem die dazu fähigen Ansässigen wahrscheinlich aus der Stadt weggezogen oder gestorben waren. Jacques und Jean-François Courtois hielten den Kontakt zu ihren Schwestern auch nach der Rückkehr in den Süden aufrecht und schickten ihnen bis zu ihrem Lebensende Reliquien und Andachtsbilder ins Freiburger Kloster.

Der Hochaltar der Magerau

Der Mangel an Fachkräften bewog vermutlich Candide Fivaz, den Ökonomen des Zisterzienserinnenklosters Magerau vor den Toren Freiburgs, dazu, sich 1660 für die Bilder eines neuen Hochaltars der Klosterkirche an Pierre Crolots Sohn Claude zu wenden.⁸¹ Wo sich dieser seit Ende 1648 – dem Zeitpunkt, ab dem sich seine Familie nicht mehr in Freiburg nachweisen lässt – aufgehalten hatte, ist nicht bekannt. Bei der Wahl des Malers spielte möglicherweise noch immer der gute Ruf der Crolot mit, denn für Fivaz, den Zisterzienser aus Haute-ri-ve und späteren Abt dieses Klosters, wäre es naheliegend gewesen, Claude Pichot zu verpflichten, der erst kürzlich für die bedeutende Abtei gearbeitet hatte und hier 1664 erneut einen Auftrag erhielt.⁸² Claude Crolot wurde angewiesen, im Hauptgemälde Mariä Himmelfahrt darzustellen, im Oberbild die Marienkrönung.⁸³ Ersteres ist erhalten (Abb. 13) und befindet sich heute anstelle von Claude Fréchots verschollenem Altarblatt in der Kapelle von Marsens. Ambitioniert gibt es die «Himmelfahrt» wieder, die Simon Vouet 1644 für die Kapelle der Königin Anne d'Autriche im Palais-Royal in Paris gemalt und die Michel Dorigny 1647 seitenverkehrt gestochen hatte.⁸⁴ Im Unterschied zum emailhaften Farbauftrag von Claudes Vater Pierre Crolot dynamisiert hier ein lockerer Pinselduktus die Bildfläche und verleiht ihr durch aufgesetzte Lichter Verve. Auch wenn nicht genauer bezeugt ist, wo Claude Crolot die beiden Werke malte, und obschon während ihrer Entstehung eine grosse Feuersbrunst die Magerau heimsuchte, vermuten wir, dass er die Arbeit in Freiburg ausführte; dafür spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass die Leinwand vom Kloster geliefert wurde.⁸⁵ Mit diesem Auftrag ging die Tätigkeit der Maler aus der Freigrafschaft, die in den 1630er Jahren begonnen hatte, ihrem Ende zu. Claude Crolot kehrte in seine Heimat zurück und etablierte sich in der Nähe von Lons-le-Saunier.

Am neuen Hochaltar für die Kirche der Magerau zeigt sich, wie stark die barocke Formensprache im Lauf zweier Jahrzehnte zunehmend die Sehgewohnheiten der Freiburger Oberschicht geprägt hatte und nun deren Geschmack bestimmte. Das Retabel wurde durch die patrizische Zisterzienserin Anne Marie Madeleine de Reynold



Abb. 12 Martyrium der heiligen Ursula, von Jacques und Jean-François Courtois, 1655. Öl auf Leinwand. Ursulinenkloster, Freiburg i.Ü.



Abb. 13 Mariä Himmelfahrt, ehemals Freiburg i. Ü., Zisterzienserinnenkirche Magerau, von Claude Crolot, 1660/61. Öl auf Leinwand. Marsens, Ignatiuskapelle.

ermöglicht; sie hatte ihre Mitgift beim Eintritt ins Kloster ausdrücklich dazu bestimmt.⁸⁶ Der Altaraufbau ist nicht erhalten, doch nehmen wir an, dass seine Struktur, abgesehen von den Seitenflügeln, im Wesentlichen dem Hochaltar von Saint-Laurent in Estavayer glich. Die Gemälde flankierten Skulpturen von Pankraz Reyff und François Mathey, die im Kloster erhalten sind: zu Seiten des Hauptbildes die Ordensgründer Benedikt von Nursia und Bernhard von Clairvaux, zu Seiten des Gemäldes in der Attika Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist.⁸⁷ Da die Dimensionen des Hauptbildes etwas geringer als jene in Estavayer sind, schliessen wir auf eine Gesamthöhe des Retabels von ungefähr acht Metern.⁸⁸ Der Aufbau hätte somit die Chorstirnwand bis zum Gewölbeansatz eingenommen und die drei Lanzettfenster sowie den grössten Teil der Rose verdeckt.⁸⁹ Dadurch wäre die Bedeutung des Hochaltars betont worden, ein für den nachtridentinischen Katholizismus charakteristisches Phänomen, das sich in Freiburg vom Retabel der Brüder Spring in der Augustinerkirche (entstanden zwischen 1606/07 und 1616) über das ganze 17. Jahrhundert bis hin zu jenem Kilian Stauffers in der Franziskanerkirche (entstanden 1692/93) manifestiert.⁹⁰ Der Hochaltar der Kapuzinerkirche mit der «Beweinung Christi» Bernardo Strozzi hatte hier vermutlich den Weg zu Retabeln mit monumentalen Leinwandgemälden gewiesen. In der Magerau unterschied sich der neue Hochaltar durch seine Ausmasse, die vertikale Dynamik des Hauptgemäldes und die akzentuierte Plastizität der Skulpturen radikal von seinem mutmasslichen Vorgänger, dem 1610 von Peter Wuilleret geschaffenen Retabel.⁹¹ Letzteres folgt mit breit gelagerten Proportionen und manieristischer Instrumentierung noch dem Hochaltar der Brüder d'Argent aus Besançon für St. Niklaus (entstanden 1584/85), der uns dank einem Entwurf bekannt ist.⁹²

Projektablauf, Kosten und Arbeitstempo

Die Aufträge, die sowohl zu Crolots Retabel in der Magerau als auch zu jenem in Estavayer überliefert sind, lassen auf den Verlauf der Projekte schliessen. Überraschenderweise führten die Maler die Gemälde aus, bevor Bildhauer und Schreiner für die Architektur des Altars überhaupt kontaktiert wurden. Allerdings setzten die Anweisungen, welche die Maler hinsichtlich der Themen, besonders aber der Dimensionen der Bilder erhielten, bereits einen Gesamtentwurf voraus; in Estavayer scheint ein solcher vom Vogt Peter Krummenstoll dem Rat präsentiert worden zu sein, allerdings erst gut zwei Monate nach Beginn der Arbeit an den Gemälden.⁹³ Sowohl hier wie in der Magerau ist jedoch unbekannt, wer den Initialentwurf geliefert hatte.⁹⁴ Zwei aufeinanderfolgende Entwürfe ein- und desselben Retabels sind in Freiburg schon 1584 durch den Vertrag mit den Brüdern d'Argent für den Hochaltar in St. Niklaus bezeugt, ohne dass präzisiert werden kann,

welcher von beiden dem andern vorausging.⁹⁵ Einfacher als bei Retabeln verhält es sich bei Bilderzyklen wie der Bernhardsvita in Hauterive, jener des heiligen Wolfgang bei Düringen oder der Ursenlegende Peter Wuillerets für das Solothurner Rathaus: Auch hier wurden die Rahmen erst nach Vollendung der Gemälde bestellt, doch war eine genaue Planung der Gesamtstruktur weniger wichtig.⁹⁶

Schriftlich festgehaltene Vereinbarungen zwischen Auftraggebern und Künstlern oder Handwerkern vermitteln überdies eine Vorstellung von den Kosten und lassen das Preisverhältnis zwischen Malerei und Skulptur, die «Kursunterschiede» zwischen einzelnen Gemädegattungen und die Honorardifferenzen zwischen ansässigen und zugewanderten Malern abschätzen. Allerdings ist die Quellenlage lückenhaft, sodass dabei auch Hypothesen mitspielen.

Betrachten wir zuerst das Verhältnis zwischen den Preisen für Gemälde und solchen für Skulptur. Für das Retabel von Estavayer vereinbarte der Rat mit dem Maler Pierre Crolot die Summe von 27 Pistolen, ergänzt durch je zwei Sack Weizen und Mischelkorn; zusätzlich wurde dem Künstler für die Dauer des Auftrags ein Haus zur Verfügung gestellt.⁹⁷ Mit dem Bildhauer Reyff wurde der Preis von 600 grossen Kronen (écus bons) nach Freiburger Währung vereinbart.⁹⁸ Auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, wurden Crolot somit knapp 1300 Batzen versprochen, Reyff mit 15000 Batzen aber gut elfmal so viel.⁹⁹ Allerdings hatte Reyff nicht nur die Skulptur, sondern die gesamte Holzstruktur des Retabels zu schaffen sowie für Farben und Gold der Fassung aufzukommen, während bei Crolot kein Farbenkauf erwähnt wird.¹⁰⁰ Gut 20 Jahre später, in der Magerau, wurden dem Maler Claude Crolot 10 Pistolen (550 Batzen) und ein Käse für die Gemälde zugesagt – die Leinwand lieferte das Kloster –, den Bildhauern Pankraz Reyff und François Mathey hingegen 1020 Kronen (25500 Batzen) und ein Trinkgeld von 3 Pistolen (165 Batzen) für die Erstellung des gesamten Altaraufbaus, inklusive des Goldes für die Fassung.¹⁰¹ Die Schere zwischen den Kosten der Malerei und jenen der Schreinerarbeit und Bildhauerei hatte sich innert zweier Jahrzehnte also noch weiter geöffnet. In beiden Fällen handelt es sich um monumentale Retabel; mit dem Altar der Ignatiuskapelle im Jesuitenkollegium soll deshalb auch ein weniger spektakuläres Beispiel angeführt werden: Anfangs August 1639 wurde der Preis des fertiggestellten Werks auf 120 Kronen festgelegt, wovon auf das Gemälde 20 (500 Batzen), auf die Schreinerarbeit und auf die Vergoldung je 50 (je 1250 Batzen) entfielen.¹⁰²

Auch wenn es in Freiburg anscheinend keine grundsätzlichen Überlegungen dazu gab, ob die Bildhauerei der Malerei überlegen sei, wurde der Ersteren hier im mittleren 17. Jahrhundert also offensichtlich ein höherer materieller Wert beigemessen.¹⁰³ Doch auch zwischen diversen Gattungen von Bildern gab es markante Preisunterschiede: Gemälde für Altäre waren teurer als solche zu Heiligenzyklen, diese wiederum kosteten mehr als

Bühnenbilder.¹⁰⁴ Vergleichsweise hoch waren offenbar Porträts bewertet, sofern sie angesehene Persönlichkeiten darstellten: Im September 1648 wurde Claude Fréchots Bildnis von Franz Peter König beim Geltstag nach dessen Tod auf 30 Pistolen (1500 Batzen) geschätzt, das grosse Reiterbildnis Königs von Samuel Hofmann auf 120 Kronen (3000 Batzen).¹⁰⁵ Porträts von Personen hingegen, die in Freiburg unbekannt waren, beachtete man bei dieser Gelegenheit wenig; so bezeichnete man die in Mantua erbeuteten Bildnisse, die der päpstliche Nuntius zu Lebzeiten Königs immerhin in einem Brief an Kardinal Francesco Barberini erwähnt hatte, als «geringe Sachen».¹⁰⁶ – Auch Aufträge, die besondere Kunstfertigkeit voraussetzten, wurden gut honoriert: für das Kopieren der Fahnen in St. Niklaus erhielt Pierre Crolot mit Frau und Sohn 696 Pfund (3480 Batzen).¹⁰⁷

Hinsichtlich des Arbeitstemplos erwiesen sich die «Burgunder» dem bis zu ihrer Ankunft namhaftesten Maler der Saanestadt, Peter Wuilleret, überlegen. Während sich dessen Arbeit am Hochaltar der Freiburger Liebfrauenkirche über drei, jene am St. Ursen-Zyklus in Solothurn über vier bis fünf Jahre hinzog, benötigten Pierre Crolot und sein Sohn für die Retabel in Estavayer und in der Magerau nur wenige Monate; Claude Fréchet malte mit seinem Schwiegersohn die über 50 Bilder der Bernhardsvita für Hauterive innert Jahresfrist.¹⁰⁸ Die Zeiterparnis schlug sich vermutlich auch in den Preisen nieder. Darüber hinaus war das Preisniveau in der Comté offenbar niedriger als in Freiburg; einen Hinweis darauf gibt ein Brief Jean de Wattevilles an die Freiburger Regierung.¹⁰⁹ Er bittet darin um Erlaubnis, für den Bau der bischöflichen Residenz Steinmetze und Maurer aus der Freigrafschaft kommen zu lassen, die nicht nur die französische Baupraxis beherrschten, sondern auch billiger als die ansässigen Handwerker seien.

Aufgrund der speditiven und kostengünstigen Arbeitsweise der Maler aus der Freigrafschaft stieg auch die Produktion an Leinwandbildern in Freiburg, bis nach der Jahrhundertmitte vermutlich eine gewisse Sättigung eintrat und sich die Nachfrage verringerte. Die exponentielle Entwicklung in den grossen Kunstzentren der Zeit, allen voran Rom, spiegelte sich somit – allerdings ohne merkliche Qualitätssteigerung – im kleinen Stadtstaat.¹¹⁰ Die lokale Bilderschwemme verlief parallel zum massiven Vertrieb von Stichen auf internationaler Ebene, von dem sie, wie erläutert, durch den Bedarf an Vorlagen abhing.

Qualitätskriterien

Auch wenn den Auftraggebern aus der Freiburger Oberschicht nicht viel an der Originalität der Bildfindung lag, so stützten sie sich bei der Beurteilung von Malerei durchaus auf Qualitätskriterien. Neben ihrer politischen Laufbahn im Stadtstaat betätigten sie sich oft als Kriegsunternehmer für europäische Potentaten und kamen da-

durch mit der Kultur grosser Städte und Höfe in Berührung. Die Formenwelt, welche die «burgundischen» Maler nach aktuellen Stichvorlagen reproduzierten, entsprach offensichtlich der Ambition der Freiburger Patrizier, ihren Rang auch in ästhetischen Belangen zu halten. Des Weiteren schätzten sie unbestreitbar eine makellose Ausführung, wie wir es in Pierre Crolots Darstellung des heiligen Jost für die Niklauskirche gesehen haben. Dieses Kriterium geht *ex negativo* auch aus dem obrigkeitlichen Tadel an Claude Fréchots bereits erwähnten Prophetendarstellungen für St. Niklaus hervor, die als der städtischen Hauptkirche, dem seit den 1630er Jahren wichtigsten Repräsentationsort der Oligarchie, unangemessen bemängelt wurden; es hiess, sie seien «schlecht», womit vermutlich die simple Schnellmalerei gemeint war.¹¹¹ Eine fein differenzierte Malweise schätzte man in Freiburg während des ganzen 17. Jahrhunderts übrigens auch bei älteren Werken, wie sich an den zwei spätmanieristischen Gemälden von Nicolas de Hoey zeigt, die der Schultheiss Hans von Lanthen-Heid der Niklauskirche 1587 geschenkt hatte; sie wurden möglicherweise im Zusammenhang mit dem 1631 vollendeten Chor Neubau mit prächtigen frühbarocken Rahmen versehen.¹¹² Ein weiterer Beleg dafür sind die Tafeln des 1479/80 entstandenen Nelkenmeister-Altars in der Freiburger Franziskanerkirche, die Ende des 17. Jahrhunderts, als sie einem barocken Retabel weichen mussten, ihren Platz in prunkvollen, von Patriziern gestifteten Rahmen an den Kirchenwänden fanden.¹¹³ In beiden Fällen handelt es sich um Werke von akkurater Raffinesse. Unzimperlich ging man indessen bei minderer Qualität vor: Nachdem Claude Fréchet die Regierung mit einem alten Bild unter Druck gesetzt hatte, befahl der Rat, derartige Werke aus St. Niklaus zu entfernen.¹¹⁴

Auch minutiös gearbeitete Landschaften, die «burgundische» Maler den aus Stichen übernommenen Kompositionen oft als Hintergrund beifügten, fanden bei der Kundschaft Gefallen. Solche Landschaftsdarstellungen kannten die Franc-Comtois einerseits aus der Malerei der Niederlande, deren Süden wie ihre Heimat unter spanischer Herrschaft stand, andererseits möglicherweise aus einem 1512 geschaffenen italienischen Werk in Besançon: der *Sacra Conversazione*, die der Gesandte Ferry Carondelet bei Fra Bartolomeo in Rom bestellt und 1518 der Kathedrale Saint-Etienne geschenkt hatte (Abb. 14).¹¹⁵ Auf dieser Tafel umrahmen die Gestalten der Heiligen, des Stifters und des Engels, der Marias Wolken thron stützt, eine Landschaft, auf die der Blick durch eine Tür in der Rückwand des dargestellten Innenraumes fällt. Ein ähnlich gerahmter Landschaftsausschnitt frappt auf mehreren Freiburger Gemälden der «Burgunder» oder ihres mutmasslichen Umfelds, zum Beispiel auf dem bereits 1633 entstandenen Altarbild von Pré de l'Essert bei Charmey (Abb. 15), auf Claude Fréchots «Tod des heiligen Ignatius» im Jesuitenkollegium (Abb. 6) oder auf Pierre Crolots Rosenkranzbild in Rechthalten.¹¹⁶



Abb. 14 Madonna mit Heiligen und dem Stifter Ferry Carondelet, ehemals Besançon, Kathedrale Saint-Etienne, von Fra Bartolomeo, 1511. Ölhaltiges Bindemittel auf Holz. Besançon, Kathedrale Saint-Jean.

Auswandern, bekämpfen, zusammenarbeiten? Die Reaktion der Einheimischen

Zum Schluss: Wie verhielten sich die ansässigen Künstler unter den durch die Neuankömmlinge veränderten Bedingungen? Die Reaktionen fielen unterschiedlich aus. Das zeigen die Fallbeispiele dreier Maler, die eine Generation älter als die «Burgunder» waren, alle um die Mitte des fünften Jahrzehnts starben und signierte Werke hinterlassen haben: Peter Wuilleret, Louis Vallélian und Franz Reyff.

Peter Wuilleret ist der bekannteste unter ihnen. Vor 1581 geboren, besuchte er das Jesuitenkolleg; durch seine Heirat mit Anna, einer Tochter des Malers Adam Küni- mann, bei dem er vermutlich sein Handwerk gelernt hatte, verschwägte er sich mit Franz Reyff und wurde

mit dessen Unterstützung ins Patriziat aufgenommen. Bis 1635 erhielt er eine Reihe grösserer Aufträge auch ausserhalb des Kantons; mit der Ankunft der «Burgunder» begann sein Stern jedoch zu sinken. Bereits zuvor hatte er die sperrig monumentale, möglicherweise lombardisch beeinflusste Formensprache seiner frühen Werke abgelegt. Unbekannt ist, womit er ab 1636 seinen Lebensunterhalt verdiente – immerhin hatte er eine grössere Familie zu ernähren. Möglicherweise verlegte er sich unter anderem auf die Ausmalung von Innenräumen; der Vertrag zur Ursenlegende im Solothurner Rathaus hatte ihn bereits 1623 verpflichtet, die dortigen Fensterlaibungen mit Grottesken zu schmücken, und im Freiburger Wohnsitz Petermann Fegelys zeigen figürliche Wandmalereien seinen unverkennbaren Stil. Zwischen den Sommern 1642 und 1643 verliess Wuilleret Freiburg und begab sich

Abb. 15 Madonna mit den heiligen Bernhard von Clairvaux und Garinus, Retabelgemälde, von unbekanntem Maler, 1633 oder kurz zuvor. Charmey, Pré de l'Essert, Kapelle Saint-Garin.



nach Rom, wo er gemäss der letzten Nachricht, die wir von ihm haben, 1644 als Maler tätig war.¹¹⁷ Was ihn, bereits in die Jahre gekommen, zur Auswanderung bewegte, bleibt ungeklärt, doch war er nicht der Einzige, den es zwischen 1642/43 und 1645 aus Freiburg in die Ewige Stadt zog: Neben den bedeutend jüngeren Künstlern Hans Jakob Reyff, François Fréchet, Guillaume und Jean-François Courtois siedelten sich dort auch Franz Rudella und Peter Krummenstoll an, beide in Wuillerets Alter und, wie er, vormalige Ratsmitglieder.¹¹⁸ Durch den Freiburger Jesuiten Hans Fegely, der in Rom gelebt hatte, und Jacques Courtois, der sich seit mehreren Jahren dort aufhielt, hatten sie wahrscheinlich vom Leben in der

Metropole und, was die Künstler betrifft, von den dortigen Verdienstmöglichkeiten gehört; es kann sein, dass bei ihrer Entscheidung auch der Papstwechsel vom frankophilen Urban VIII. zum spanienfreundlichen Innozenz X. im Sommer 1644 mitspielte.¹¹⁹

Louis Vallélian, um 1585 geboren, stammte aus Le Pâquier bei Greyerz und war jung ins Ausland gezogen; er hatte 27 Jahre lang hauptsächlich in Frankreich gelebt.¹²⁰ Gegen 1627 kehrte er in seine Heimat zurück, wo er für Klöster und Pfarreien arbeitete; dabei schuf er, vermutlich mit Gehilfen, nicht nur Altarbilder und umfangreiche Zyklen von Heiligenviten, sondern fasste auch Retabel. Anfang 1632 wurde er in Anerkennung seiner Fertig-



Abb. 16 Heiliger Nikolaus von Myra, von Louis Vallérian, 1642. Öl auf Leinwand. Freiburg i. Ü., Museum für Kunst und Geschichte, Inv.-Nr. MAHF 1996-044.

keiten als Bürger der Stadt Freiburg aufgenommen, woraus wir schliessen, dass es der Stadt damals, kurz vor Ankunft der «Burgunder», an fähigen Malern fehlte. Vallélian arbeitete nicht nur in der Hauptstadt, sondern auch im Süden des heutigen Kantons und pflegte einen delikaten Stil mit ruhigen Kompositionen (Abb. 16). 1641 beschwerte er sich mit Hans Franz Reyff vor dem Rat über den «burgundischen» Bildhauer François Cuénot, der, obschon ein Fremder, im Widerspruch zur geltenden Regelung als selbstständiger Auftragnehmer aufgetreten war und den Zuschlag für den Hochaltar der Pfarrkirche von Sâles erhalten hatte.¹²¹ Der Fall wirft ein Licht auf das angespannte Verhältnis der einheimischen zu den als Flüchtlinge aufgenommenen Künstlern, die offenbar nicht vor dubiosen Machenschaften zurückschreckten, um Aufträge zu ergattern.¹²² Erstaunlicherweise bat die Pfarrgemeinde von Sâles die Obrigkeit jedoch auf ihr Eingreifen hin, trotz zugesicherter Preisgleichheit nicht Vallélian beauftragen zu müssen, möglicherweise wegen schwierigen Umgangs. Keine Rolle schien dabei übrigens die Tatsache zu spielen, dass die Kirche durch Cuénot ein Retabel mit Skulpturen, durch Vallélian aber eines mit Gemälden erhalten hätte. – Der Maler starb zwischen dem 10. Februar 1644, an dem er das Testament seines Onkels François Bifrare, des Pfarrers von Crésuz, unterschrieb, und dem 1. Juni desselben Jahres.¹²³

Franz Reyff, um 1578 geboren, entstammte einer Freiburger Patrizierfamilie und hatte seine Schulzeit bei den Jesuiten kurz vor Peter Wuilleret begonnen; er heiratete Elisabeth, die ältere Tochter Adam Künimanns, in dessen Werkstatt wahrscheinlich auch er die Malerei erlernt hatte.¹²⁴ Im Familienbetrieb, dem er vorstand, wirkten mehrere seiner Söhne als Bildhauer, der älteste zudem als Architekt und Baumeister des Stadtstaates; ihre Tätigkeit dominierte um die Jahrhundertmitte gut dreissig Jahre lang grosse Bereiche des Freiburger Kunstschaflens.¹²⁵ Wie erwähnt lernten Guillaume und vermutlich Jean-François Courtois das Malerhandwerk nicht nur bei Etienne oder Claude Fréchet, sondern auch bei ihm, der mit Letzteren in Verbindung stand. Neben Flachmalerarbeiten, über die wir durch obrigkeitliche Rechnungen unterrichtet sind, fasste er Altäre und Skulpturen; Gemälde von seiner Hand sind nur in Einzelfällen bekannt. Anscheinend praktizierte er darin anfänglich eine von Künimann geprägte, etwas steife Manier mit kleinfigurigen Darstellungen. Unter dem mutmasslichen Einfluss der Fréchet wandte er sich später, wie bereits angemerkt, grossformatiger Leinwandmalerei in barockem Ausdruck nach Stichvorlagen zu. – Er ertrank am 9. September 1646 in der Saane.

Unter diesen drei Malern antwortete Franz Reyff am erfolgreichsten auf die Zuwanderung. Mit seinem Sohn Hans Franz gelang es ihm, die Werkstatt der Familie als Angelpunkt der sakralen Bau- und Ausstattungstätigkeit im Freiburger Gebiet zu etablieren. Die Reyff gingen dabei pragmatisch vor und arbeiteten nicht nur mit

einheimischen, sondern auch mit den zugewanderten Künstler-Handwerkern zusammen. Letztere stammten übrigens längst nicht alle aus der Freigrafschaft; besonders geschätzt waren beispielsweise «italianische» Bauleute wie Peter und Anton Winter aus der Valsesia.¹²⁶ Hinsichtlich der Staffeimalerei herrschten allerdings während zweier Jahrzehnte die «Burgunder» vor. Sieht man von vereinzelt Importwerken wie Bernardo Strozzi's Altarbild in der Freiburger Kapuzinerkirche ab, waren es die Flüchtlinge aus der Franche-Comté, die in Freiburg eine neue Formensprache, eine moderne Maltechnik und effiziente Arbeitsmethoden einführten. Zweifellos trug ihre Herkunft dazu bei: Die Jurahöhen, auf den ersten Blick abgetrennt, lagen in Wirklichkeit an einer höchst bedeutsamen Route von den Niederlanden nach Italien. Die spanische Freigrafschaft war politisch und kulturell auf die südlichen Niederlande ausgerichtet, die vom 15. bis zum 17. Jahrhundert hinsichtlich des Kunstmarkts und der Verbreitung neuer Formen das übrige Europa einschliesslich Italiens weit übertrafen.¹²⁷ Indessen muss man die Rolle, welche die Malerei in der Lebenswelt des 17. Jahrhunderts spielte, relativieren. Auch in Freiburg, wo sich in Kirchen, Klöstern und privaten wie öffentlichen Sammlungen eine grosse Zahl von Gemälden der «burgundischen» Maler oder ihres Umfelds erhalten hat, war der ideelle und materielle Wert, der diesen Werken zur Zeit ihrer Entstehung beigemessen wurde, für unser heutiges Empfinden vermutlich überraschend gering.¹²⁸

AUTORIN

Verena Villiger Steinauer, Dr. phil., Kunsthistorikerin,
Grand-Rue 24, 1700 Fribourg, verena.ursula.villiger@bluewin.ch

- 1 CHRISTIAN HECHT, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012.
- 2 MARCO ZANOLI / FRANÇOIS WALTER, *Atlas historique de la Suisse*, Neuchâtel 2020, S. 98, 99, 104.
- 3 JEAN STEINAUER, *Patriciens, fromagers, mercenaires. Histoire de l'émigration fribourgeoise, XVII^e – XVIII^e siècle*, Neuchâtel 2017.
- 4 VERENA VILLIGER, *Pierre Wuilleret*, Wabern-Bern 1993, S. 34–38.
- 5 VERENA VILLIGER STEINAUER, *Unbekannter Maler, Retabel der Kleinen Riedera, 1586*, Blätter des MAHF, 2018–3.
- 6 VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 38.
- 7 Der Auftrag an Strozzi wird am 17. März 1626 im Genueser Prozess gegen den Maler von dessen Arzt erwähnt: «[...] così stimato nella presente città come anco fuori et particolarmente nella città di Napoli e Friburge, per quali luoghi so che ha fatto tavole o sia pitture di pietà da reponersi in chiese publice, come io ho visto mentre che le faceva.» (EZIA GAVAZZA (Hrsg.), *Bernardo Strozzi*, Mailand 1995, S. 371). Marc-Henri Jordan, Bern, sei für den Hinweis auf eine mutmassliche Kompositionsskizze Strozzi zu dem Gemälde gedankt (ibid., Kat. Nr. 91, S. 285). Ein Werk Strozzi erkannte in dem Gemälde als Erster GEORG CARLEN, *Italienische und flämische Altarbilder in schweizerischen Kapuzinerkirchen 1584–1624*, in: *Kunst um Karl Borromäus*, Luzern 1980, S. 120–124. – Zur Weihe der Kapuzinerkirche durch den Nuntius Alessandro Scappi siehe ALBERT BRUCKNER / BRIGITTE DEGLER-SPENGLER, *Der Franziskusorden. Die Kapuziner und Kapuzinerinnen in der Schweiz*, in: *Helvetia Sacra*, Abteilung 5, Bd. 2, 1. Teil, Bern 1974, S. 305.
- 8 Zu Vallélian siehe IVAN ANDREY, *Le retable de saint François et le cycle de sa vie au monastère de Montorge à Fribourg*, in: *Le fonds G. E. Boner. Schriftenreihe Denkmalpflege*, Bundesamt für Kultur, Bd. 4, Bern 2006, S. 45–47. – DAVID BOURCERAUD, *La Gruyère, la France, le Valais, Fribourg... Itinéraire de Loys Vallélian*, in: *Annales fribourgeoises* 68, 2006, S. 121–130.
- 9 VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 24–28, 168–189.
- 10 GÉRARD LOUIS, *La guerre de Dix ans, 1634–1644*, Besançon 2005.
- 11 Der Zisterzienserabt Jean de Watteville war von 1609 bis zu seinem Tod 1649 Bischof der Diözese Lausanne, zu der Freiburg gehörte; siehe dazu PATRICK BRAUN, *Archidiocèses et diocèses. Le diocèse de Lausanne, Genève et Fribourg*, in: *Helvetia Sacra*, Abteilung 1, Bd. 4, Basel 1988, S. 153/154.
- 12 Zu den folgenden Ausführungen (jeweils nicht mehr einzeln erwähnt) mit ausführlichen Quellenangaben und Bibliografie: VERENA VILLIGER STEINAUER, *Fleurs de sel. L'activité des peintres comtois à Fribourg au cœur du XVII^e siècle*, in: *Le « Mont Jura », côté comtois, côté helvète, XIII^e – XVII^e siècles*, hrsg. von PAUL DELSALLE, Besançon 2021. – VERENA VILLIGER STEINAUER, Artikel *Courtois; Crolot (Pierre); Crolot (Claude); Fréchet; Pichot (Claude)*, in: *Dictionnaire historique de la Franche-Comté sous les Habsbourg (1483–1674)*, hrsg. von PAUL DELSALLE, Besançon (erscheint 2022).
- 13 Claude Fréchet wird noch lange danach offiziell als «réfugié avec sa famille en notre ville» bezeichnet (Archives de l'État de Fribourg, Manual du Conseil Nr. 203, S. 92, 11. April 1652).
- 14 Pontarlier war eine wichtige Etappe bei den Salztransporten von Salins nach Freiburg. Siehe dazu TOBIE DE RAEMY, *Aperçu historique sur le régime du sel dans le canton de Fribourg*, in: *Annales fribourgeoises* 7, 1919, S. 63.
- 15 Zumindest Guillaume Courtois wurde zudem auch in der Werkstatt von Franz Reyff ausgebildet (Archivio storico diocesano [Archivio del Vicariato], Rom: Bd. 72, Notar Landus Pinus, 1.09.1672; ich danke Nathalie Lallemand-Buyssens, Ceyrat F, für die Transkription). – Zwischen Freiburg und St-Hippolyte bestanden seit dem frühen 16. Jahrhundert Salzhandelsbeziehungen; siehe dazu FRANZ JOSEPH NIKOLAUS ALT VON TIEFFENTHAL, *Histoire des Helvétiens*, Bd. 6, Freiburg i. Ü. 1750, S. 268/269.
- 16 WALTER BODMER, *L'évolution de l'économie alpestre et du commerce de fromage du XVI^e siècle à 1817 en Gruyère et dans le Pays d'Enhaut*, in: *Annales fribourgeoises* 48, 1967, S. 5–162.
- 17 NATHALIE LALLEMAND-BUYSENS, *Incontournable Fribourg. De Franche-Comté en Italie, un réseau de la Dorsale catholique au XVII^e siècle*, in: *Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte*, hrsg. von KORNELIA IMESCH, Oberhausen 2017, S. 235–243. – NATHALIE LALLEMAND-BUYSENS, *Jacques Courtois (1621–1676), dit le Bourguignon, peintre jésuite* (erscheint demnächst).
- 18 VERENA VILLIGER STEINAUER 2021, *Fleurs de sel* (vgl. Anm. 12).
- 19 Die zeitgenössische Bezeichnung von Personen aus der Freigrafschaft Burgund wird hier in Anführungszeichen gesetzt, um eine Verwechslung mit solchen aus dem Herzogtum Burgund, das ungefähr dem heutigen Burgund entspricht, zu vermeiden. – DANIEL BITTERLI (Hrsg.), *Franz Peter König, ein Schweizer im Dreissigjährigen Krieg. Quellen*, Fribourg/Penthes 2006, S. 590/591.
- 20 Archives de l'État de Fribourg, Manual du Conseil Nr. 197, S. 126, 22. März 1646.
- 21 Archives de l'État de Fribourg, Manual du Conseil Nr. 202, f. 199 v., 6. Oktober 1651; Nr. 203, f. 92, 11. April 1652.
- 22 Häufig handelte es sich um Gemälde des Antwerpener Malers Gerard Seghers (siehe dazu DOROTHEA BIENECK, *Gerard Seghers, 1591–1651*, Lingen 1992), mehrmals um solche von Simon Vouet. Ältere Stiche stammten zum Beispiel von Cornelis Cort nach Tizian, 1571, oder von Hendrik Goltzius, 1589.
- 23 VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID, *Hans Fries. Ein Maler an der Zeitenwende*, Zürich 2001. – VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 42/43.
- 24 VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 23), S. 38/39. – VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 92, 95/96, 102/103, 168–189.
- 25 ANTONY GRIFFITHS, *The Print before Photography. An Introduction to European Printmaking 1550–1820*, London 2016, S. 468/469.
- 26 Siehe dazu Anm. 15. – VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 30. – GÉRARD PFULG, *L'atelier des frères Reyff, Fribourg (1610–1695)*, Freiburg i. Ü. 1994, S. 33. – Das Gemälde, dessen Rahmen jenen der Aposteldarstellungen Claude Fréchots (1651) in der Kathedrale Freiburg gleicht, entstand wahrscheinlich in den letzten Lebensjahren Reyffs (gestorben am 9. September 1646).
- 27 ANTONY GRIFFITHS (vgl. Anm. 25), S. 334–339.
- 28 RENAUD BENOIT-CATTIN, *De quelques exemples de copies dans la peinture religieuse du pays du Revermont: des œuvres à découvrir*, in: *Splendeurs baroques en pays du Revermont. Les arts au service de l'Église catholique (1571–1789)*, hrsg. von JEAN-FRANÇOIS RYON / EMMANUEL BUSELIN / JUSTINE SÈVE, Arbois 2014, S. 114–116. – SYLVIE DE VESVROTTE, *Tableau de la peinture religieuse en pays du Revermont (XVII^e et XVIII^e siècles)*, ibid., S. 117–125.
- 29 GÉRARD PFULG, *Jean-François Reyff, sculpteur fribourgeois, et son atelier*, Freiburg i. Ü. 1950, S. 66–69. – *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, 6: Estavayer-le-Lac, von DANIEL DE RAEMY, Bern 2020, S. 184–187.
- 30 Am 28. Mai 1638 wurde ein erster Entwurf präsentiert; am 17. August war die Rede von einer Idee zur Gestaltung des Retabels, die ein Schreiner präsentieren sollte; am 27. September wurde schliesslich der Bildhauer (Hans) Franz Reyff beauftragt (GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 67); die Skulpturen und frühbarocken Ornamente der Werkstatt Reyff bereichern das Grundkonzept. Hans Franz und Pankraz Reyff waren begabte Zeichner, wie die Radierung des Ersten zur Weihe der Loreto-kapelle (1648; VERENA VILLIGER, *Notre-Dame des conflits: la construction de la chapelle de Lorette*, in: *Annales fribourgeoises* 66, 2004, S. 22) und das Titeltupfer des Zweitgenannten zu Jakob Schulers «Hercules catholicus» (1651; siehe dazu GÉRARD PFULG

- (vgl. Anm. 26), S. 207) zeigt. Von Pankraz Reyff stammt auch das Titelblatt zu Christophe Munats Repertorium des Archivs des Freiburger Bürgerspitals von 1663 (Archives de l'État de Fribourg, Répertoire Rn 1), das in höchst qualitativem Lavis eine Schutzmantelmadonna mit Behinderten zeigt (ibid., HB A 3.233, Comptes de l'Hôpital, f. 8v; Leonardo Broillet, Archives de la Ville de Fribourg, sei für diese Quellenangabe gedankt).
- 31 FRÉDÉRIC COUSINIÉ, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence 2006, S. 88, 89, 92, 124–131, 180–182, 197–204.
- 32 <https://www.vitrosearch.ch/fr/objects/2565695> (abgerufen am 11. November 2020). – VERENA VILLIGER / JEAN STEINAUER / DANIEL BITTERLI, *Im Galopp durchs Kaiserreich. Das bewegte Leben des Franz Peter König 1594–1647*, Baden 2006, S. 188.
- 33 GUILLIELMUS BECANUS, *Serenissimi Principis Ferdinandi, Hispaniarum Infantis, S.R.E. Cardinalis, Triumphalis Introitus in Flandriae Metropolim Gandavum*, Antwerpen [1636]: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/647517> (abgerufen am 11. November 2020). – DOROTHEA BIENECK (vgl. Anm. 22), S. 211–213.
- 34 Sebastian: Stich Paul Pontius (DOROTHEA BIENECK (vgl. Anm. 22), S. 204, 89a). – Gottvater: Stich Schelte Adams Bols-
wert (ibid., S. 187/188, A73). – Laurentius-Martyrium: Stich Cornelis Cort (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/356246> (abgerufen am 1. Oktober 2020)). – Rochus: 1641 auf dem Retabel der Sebastianskapelle in Marly FR (siehe dazu den *Guide artistique de la Suisse*, 4b, Bern 2012, S. 93); die Zuschreibung an Pierre Crolot bleibt zu bestätigen.
- 35 Archives communales d'Estavayer-le-Lac, 0136, CG 140, 1637, f. 23v. Ich danke Daniel de Raemy, Yverdon, für seine
Quellenauszüge.
- 36 Bibliothèque cantonale et universitaire, Fribourg, *Diarium Collegii*, Bd. 2, 1634–1653, 21. März, 26. Mai, 24. Juni, 6. und 8. Juli 1639.
- 37 Vielleicht liehen sie sich gelegentlich gegenseitig Vorlagen aus, zum Beispiel im Fall der Marienkrönung von Jacob Neeffs nach Seghers, die Etienne Fréchet für Le Landeron und Pierre Crolot 1642 für Granges-sur-Marly übernahm; siehe dazu VERENA VILLIGER STEINAUER 2021, *Fleurs de sel* (vgl. Anm. 12); möglich ist allerdings auch, dass jeder der beiden Maler ein Exemplar des Stiches besass.
- 38 MARC-HENRI JORDAN, *Un tableau de Pierre Crolot d'après Simon Vouet*, in: *Patrimoine Fribourgeois* 2, 1993, S. 13–15.
- 39 *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Neuchâtel*, 2: Les districts de Neuchâtel et de Boudry, von JEAN COURVOISIER, Basel 1963, S. 60. – Archives communales du Landeron, document N j 3 (freundliche Mitteilung von Charles Girard †, Le Landeron).
- 40 Rechts der Signatur Fréchots befindet sich mit den Initialen H K vermutlich die Signatur des Freiburger Schreiners Hans Jakob Kilchberger, der den Rahmen des Altars angefertigt hatte (Quelle siehe Anm. 39). Die Bedeutung des Zeichens links darunter, das dem Kürzel für «us» oder der Zahl 9 gleicht, ist unklar.
- 41 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1851-1213-482 (abgerufen am 4. Oktober 2020). – DOROTHEA BIENECK (vgl. Anm. 22), S. 179/180, A59.
- 42 MARC-HENRI JORDAN (vgl. Anm. 38).
- 43 Bereits 1623 liessen die Freiburger Jesuiten drei auswärtige Maler für sich arbeiten, worüber beim Rat eine Beschwerde einging (UTA BERGMANN, *Die Freiburger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Bd. 1, Bern 2014, S. 168).
- 44 GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 70/71. – *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, 3: La ville de Fribourg. Les monuments religieux (deuxième partie), von MARCEL STRUB, Basel 1959, S. 101/102, 132–135.
- 45 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1877-0811-773 (abgerufen am 1. Oktober 2020). – *Constructing a Saint*
Through Images. The 1609 Illustrated Biography of Ignatius of Loyola. With an introduction by JOHN W. O'MALLEY, Philadelphia 2008.
- 46 *Diarium Collegii* (vgl. Anm. 36), f. 225v, 8. Februar; f. 229, 21. März; f. 235v, 26. Mai; f. 237v, 24. Juni, f. 238v, 6. und 8. Juli.
- 47 MARCEL STRUB (vgl. Anm. 44), S. 66.
- 48 Archivio storico diocesano (vgl. Anm. 15).
- 49 PIERRE EMONET / BARBARA HALLENSLEBEN (Hrsg.), *Ignatius von Loyola. Ein Leben in zwanzig Bildern, Kollegium St. Michael, Freiburg Schweiz*, Freiburg i. Ü./Basel 2014, S. 62/63.
- 50 Kurz zuvor entstanden, heute in der Sammlung des Museums für Kunst und Geschichte Freiburg (<https://emp-web-73.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=StartPage&lang=fr>, abgerufen am 19. November 2020): Hans Rudolf Progin, 1636, Inv. MAHF 4022; Anton Odet, 1636, MAHF 1995–65 (*Dons & acquisitions*. Musée d'art et d'histoire Fribourg, Freiburg i. Ü. 1999, S. 30/31).
- 51 Die Porträtierten und die von ihnen bezahlten Gemälde des Zyklus: Anton Reynold jun.: PIERRE EMONET / BARBARA HALLENSLEBEN (vgl. Anm. 49), S. 40/41; zum Porträtierten: VERENA VILLIGER / JEAN STEINAUER / DANIEL BITTERLI (vgl. Anm. 32), S. 193, 220; STEFANO ANELLI, *Les Reynold ou la persévérance d'un lignage*, Fiches signalétiques des Archives de l'État de Fribourg 10, Freiburg i. Ü. 2011. – Petermann Fegely: PIERRE EMONET / BARBARA HALLENSLEBEN (vgl. Anm. 49), S. 30/31; zum Porträtierten: JEAN-PIERRE DORAND, *Tableaux et donateurs*, in: *Le Message du Collège Saint-Michel* 3, 2019–2020, S. 50. – Johann Daniel von Montenach: PIERRE EMONET / BARBARA HALLENSLEBEN (vgl. Anm. 49), S. 42/43; zum Porträtierten: Inv. MAHF 1998–001, 1639; *Dons & acquisitions* (vgl. Anm. 50), S. 32/33; VERENA VILLIGER / JEAN STEINAUER / DANIEL BITTERLI (vgl. Anm. 32), S. 23/24. – Jakob Schuler: PIERRE EMONET / BARBARA HALLENSLEBEN (vgl. Anm. 49), S. 60/61; zum Porträtierten: Inv. MAHF 4018, 1642; JEAN STEINAUER, *La république des chanoines. Une histoire du pouvoir à Fribourg*, Baden 2012, S. 100–103. – (Hans) Franz Rudella: PIERRE EMONET / BARBARA HALLENSLEBEN (vgl. Anm. 49), S. 64–67; zum hier als letztem männlichen Spross seines Geschlechts mit Sicherheit Porträtierten (siehe GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 70): Inv. MAHF 2014–003, 1642; *Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 5, Neuenburg 1929, S. 732; GÉRARD PFULG, *Pietro Reyff (1661–1711). Sculpteur romain, originaire de Fribourg*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 43, 1986, S. 205.
- 52 Niklaus Thumbé: Inv. MAHF 2014–004, 1642; *Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 6, Neuenburg 1931, S. 735. – Mitglied der Familie Schrötter: Inv. MAHF 4021, 1643; ibid., S. 244/245. – Hans Reyff: 1640, MAHF 1973–026; *Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz* (vgl. Anm. 51), S. 597.
- 53 DANIEL BITTERLI (vgl. Anm. 19), S. 590.
- 54 VERENA VILLIGER, *Samuel Hofmann, Reiterbildnis des Franz Peter König von Mohr*, 1631, Blätter des MAHF, 2003–4; mutmassliche Erwähnung des Reiterbildnisses im Nachlassinventar: DANIEL BITTERLI (vgl. Anm. 19), S. 581. – ANDREAS PECHTL, *Ein zeitgenössisches Lebensbild des Freiburger Obristen Franz Peter König, gen. von Mohr*, in: *Freiburger Geschichtsblätter* 89, 2012, S. 126–169, Abb. S. 129. Pechtl schreibt den Stich Sebastian Furck zu.
- 55 DANIEL BITTERLI (vgl. Anm. 19), S. 440, 563.
- 56 Zu einem ähnlichen Vorgehen der Jesuiten bei Fensterstiftungen siehe UTA BERGMANN (vgl. Anm. 43), S. 132–138.
- 57 GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 72.
- 58 VERENA VILLIGER STEINAUER 2021, *Fleurs de sel* (vgl. Anm. 12).
- 59 VERENA VILLIGER STEINAUER, *Dictionnaire*, Artikel *Fréchet* und *Courtois* (vgl. Anm. 12); Archivio storico diocesano (vgl. Anm. 15).
- 60 GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 79.
- 61 GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 79/80. – GÉRARD PFULG, *Une peinture de Claude Fréchet sort de l'oubli*, in: *La Liberté*, 9. Dezember

- 1967, S. 19, 21. – VERENA VILLIGER STEINAUER / JEAN STEINAUER, *À l'abri du manteau de la Vierge. Peintres bourguignons, Jésuites et marché de l'art*, in: *Annales fribourgeoises* 68, 2006, S. 103–114.
- 62 JOSEPH EHRET, *Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz*, Freiburg i. B. 1921, S. 134/135.
- 63 Archives de l'État de Fribourg, Comptes des Trésoriers 441, S. 29.
- 64 Archives de l'État de Fribourg, Registre paroissial, Saint-Nicolas, RP IIa 5a, S. 277, 326.
- 65 Siehe dazu Anm. 20.
- 66 Zum Chorneubau (1627–1631) und zur Renovation von St. Niklaus siehe zuletzt FRANÇOIS GUEX, *Le chœur de 1630. Pour la gloire de Dieu et l'honneur de Fribourg*, in: *Patrimoine fribourgeois* 21, 2016, S. 58–63.
- 67 Archives de l'État de Fribourg, Comptes des Trésoriers 444, S. 30. – <https://www.e-codices.unifr.ch/fr/aef/0053//4r> (abgerufen am 22. September 2020).
- 68 Comptes (vgl. Anm. 67), S. 29 (zwischen dem 5. September und dem 10. Oktober 1648). – Die Bezahlung erfolgt unseres Erachtens zu spät, als dass sie Wappen im Fahnenbuch betreffen könnte. Siehe dazu BERNARD DE VEVEY, *Le livre des drapeaux de Fribourg (Fahnenbuch)*, Zürich 1943, 2. Textseite (unpaginiert). Siehe dazu Anm. 21.
- 69 Archives de l'État de Fribourg, Manual du Conseil Nr. 204, f. 199 v., 23. September 1653; Nr. 205, f. 198, 18. Mai 1654.
- 70 VERENA VILLIGER STEINAUER, *Dictionnaire*, Artikel *Pichot (Claude)* (vgl. Anm. 12). – Ab 1648 versuchte die Freiburger Obrigkeit, Flüchtlinge zur Rückkehr in ihre Heimat zu bewegen (UTA BERGMANN (vgl. Anm. 43), S. 168).
- 71 VERENA VILLIGER STEINAUER 2021, *Fleurs de sel* (vgl. Anm. 12).
- 72 Mairie de Morteau, Registres paroissiaux 1642–1679, Décès n° 450, 12. April 1659. Allerdings handelt es sich beim schwer zu entziffernden Vornamen des Vaters des Verstorbenen nicht mit Sicherheit um «Antoine», wie Claudes mutmasslicher Bruder François Fréchet 1672 angibt (Archivio storico diocesano (vgl. Anm. 15)).
- 73 Zu diesem Kapitel: VERENA VILLIGER STEINAUER, *Dictionnaire*, Artikel *Courtois* (vgl. Anm. 12). – NATHALIE LALLEMAND-BUYSSENS 2017 (vgl. Anm. 17).
- 74 Archivio storico diocesano (vgl. Anm. 15).
- 75 FRANCESCO ALBERTO SALVAGNINI, *I pittori borgognoni Cortese (Courtois) e la loro casa in Piazza di Spagna*, Rom 1937, S. 82. Für die Mitgift Jeannes mussten die Courtois dem Kloster den elterlichen Besitz abtreten und 50 Silberpistolen bezahlen.
- 76 Lebensdaten Jeanne Courtois: 27. März 1616 – 21. März 1688; Anne Courtois: 3. Juni 1631 – 10. Dezember 1690. Nathalie Lallemant-Buysens, Ceyrat F, sei für die Präzisierung gedankt.
- 77 Hans Franz Reyff, der bekannteste Bruder Hans Jakobs, hatte die Freiburger Ursulinenkirche nach einem jesuitischen Schema erbaut (VERENA VILLIGER, *Die Freiburger Ursulinenkirche: ein jesuitischer Bautyp*, in: *Patrimoine fribourgeois* 2, 1993, S. 16–19); Guillaume Courtois hatte als Lehrjunge bei den Fréchet und Reyff wie bereits erwähnt möglicherweise für das Jesuitenkollegium gearbeitet; Jacques Courtois trat 1657, zwei Jahre nach seinem Freiburger Aufenthalt, in den Jesuitenorden ein (NATHALIE LALLEMAND-BUYSSENS 2017 (vgl. Anm. 17), S. 239).
- 78 Archives de l'État de Fribourg, Manual du Conseil Nr. 206, f. 74 v., 21. April 1655.
- 79 «[...] que ses frères [...] aprice a la dite Anne parfaitement a crayonner» (FRANCESCO ALBERTO SALVAGNINI (vgl. Anm. 76), S. 83).
- 80 Der Auftrag wurde am 14. September 1660 erteilt; am 7. Januar 1661 erfolgte die endgültige Bezahlung: GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 87–89. – Zu Claude François Crolot siehe VERENA VILLIGER STEINAUER, *Dictionnaire*, Artikel *Crolot (Claude)* (vgl. Anm. 12).
- 81 Archives de l'État de Fribourg, Comptes du couvent d'Hauterive, Journaliers des abbés, Z 488, S. 9.
- 82 GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 88.
- 83 Das Gemälde befindet sich heute als Depot des Louvre im Musée des Beaux-Arts, Reims (inv. D.949.1.1): <https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFCI-O1Z6URL&SMLS=1&RW=1366&RH=654> (abgerufen am 27. Januar 2021); zum Stich: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/36586/> (abgerufen am 27. Januar 2021). – Einige Jahre nach seiner Verwendung für die Magerau wurde der Stich teilweise auch für den Hochaltar von Notre-Dame Libératrice in Salins kopiert; siehe dazu JEAN-FRANÇOIS RYON, *Notre-Dame Libératrice de Salins-les-Bains. Une dévotion développée au cœur de la guerre de Trente Ans*, in: *Religion et piété au défi de la guerre de Trente Ans*, hrsg. von BERTRAND FORCLAZ / PHILIPPE MARTIN, Rennes 2015, S. 25. – SÉVERINE PÉGEOT / EMMANUEL BUSELIN, *La création architecturale dans le Revermont (XV^e–XVIII^e siècles): entre gothique et classicisme*, in: *Splendeurs baroques en pays du Revermont. Les arts au service de l'Église catholique (1571–1789)*, Arbois 2014, S. 48.
- 84 Zur Feuersbrunst vom 11. November 1660: *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, 2: La ville de Fribourg, von MARCEL STRUB, Basel 1956, S. 320. – GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 88.
- 85 GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 87, 89.
- 86 MARCEL STRUB (vgl. Anm. 85), S. 344/345. – GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 26), S. 162, 165.
- 87 Gemäss Laurence Cesa, Service des biens culturels de l'État de Fribourg, misst der Spannrahmen des Gemäldes der Magerau 231,5 × 175,5 cm. – DANIEL DE RAEMY (vgl. Anm. 29), S. 187, gibt für jenes in Estavayer 287 × 219 cm an.
- 88 MARCEL STRUB (vgl. Anm. 85), S. 328.
- 89 CHARLOTTE HAAGA-BROSI, *Deux frères Spring. À la recherche des maîtres sculpteurs des Augustins*, in: *Annales fribourgeoises* 68, 2006, 143–154. Der Altar der Spring, dem jener in der Magerau in seiner Marienikonografie entspricht, wird 1656–1658 durch eine Teilverguldung dem barocken Geschmack angepasst; siehe dazu MARCEL STRUB (vgl. Anm. 85), S. 248, 274. – MARCEL STRUB (vgl. Anm. 44), S. 32. – CHARLOTTE GUTSCHER / VERENA VILLIGER, *Im Zeichen der Nelke*, Wabern-Bern 1999, S. 67, 70.
- 90 VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 102–105.
- 91 VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 11–14.
- 92 In Estavayer und der Magerau lieferten die Bildhauer nach Fertigstellung der Gemälde, doch vor Beginn ihrer Arbeit, ihrerseits einen weiteren Entwurf; siehe dazu GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 88, 176.
- 93 Zu möglichen Vorbildern für Estavayer siehe oben sowie GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29). Gemäss einer anderen Vermutung hätte der Vogt Peter Krummenstoll ein Vorbild aus Italien überbracht; siehe dazu DANIEL DE RAEMY (vgl. Anm. 29), S. 184–186.
- 94 VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 11–13, 211. Der Entwurf für die Gemälde wurde den Malern vom Stadtpfarrer Sebastian Werro ausgehändigt, jener für die Architektur stammt von den d'Argent und befindet sich auf der Rückseite des Vertrags.
- 95 Hauterive: Am 31. August 1659 wurde der Schreiner Hans Jörg Ytt für die Rahmen von zwölf Bildern bezahlt, die für die Kirche vorgesehen waren (AEF, Comptes Hauterive, Journalier Clément Dumont 1659, S. 12), sieben Jahre später erhielt der Schreiner André Ruffioud den Auftrag zu den Rahmen der 18 für den Kreuzgang bestimmten Bilder, die er nach einem gezeichneten Entwurf auszuführen hatte (AEF, Comptes Hauterive, 13. September 1666). Die Rahmen in der Kirche sind auf einer Fotografie aus dem frühen 20. Jahrhundert zu erkennen: ALOYS LAUPER, *De l'église blanche au palimpseste polychrome*, in: *Patrimoine fribourgeois* 11, 1999, S. 47. – St. Wolfgang: Am 13. Januar 1647 erhielt der Freiburger Schreiner Jacob Albreth (Albrecht) den Auftrag, Rahmen für die 33 offensichtlich bereits fertiggestellten Gemälde in der Kapelle anzufertigen. Es wurde Tannenholz verlangt; jeder Rahmen sollte in der Höhe 5 Schuh

und in der Breite 3,5 Schuh messen, mit Blumenornamenten verziert werden, Platz für Inschriften bieten und oben mit einem Element für Wappen und Namen (zweifelloser der Stifter) versehen sein; sogar ein Rückseitenschutz der Gemälde war vorgesehen (Archives de l'État de Fribourg, Geistliche Sachen, Nr. 1260). Die Maler des Zyklus sind bis anhin nicht identifiziert. Siehe dazu GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 24, 98, 101. – Solothurn: Die Gemälde entstanden zwischen 1623 und 1628, für die Rahmen und das Wandtäfer wurden 1634 zwei Schreiner bezahlt (VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 24–28).

Zu den 26 Pistolen für den Maler ist hier die Pistole Trinkgeld für seine Frau addiert. GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 66–69.

GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 68, 176.

Bei Crolot nicht einberechnet sind die Naturalien und das zur Verfügung gestellte Haus. Es handelt sich offenbar um italienische Pistoletkronen. Norbert Furrer, Moudon, sei für die Informationen zu den Währungen und Kursen gedankt. – Siehe dazu MARTIN KÖRNER / NORBERT FURRER / NIKLAUS BARTLOME, *Währungen und Sortenkurse in der Schweiz, 1600–1799*, Lausanne 2001, S. 114–116.

Wir gehen davon aus, dass die Farben zusätzlich etwas weniger als einen Sechstel des vereinbarten Honorars ausmachten. Mit Peter Wuilleret wird in Solothurn für den Farbenkauf zusätzlich zum Honorar von 650 Kronen ein Beitrag von 100 Kronen vereinbart (VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 213, Q. 32).

Gemäss Norbert Furrer (vgl. Anm. 99) handelt es sich hier und in der Folge vermutlich um grosse Kronen. – MARTIN KÖRNER / NORBERT FURRER / NIKLAUS BARTLOME (vgl. Anm. 99), S. 103, 118. – Zum Handelswert von Käse siehe Walter Bodmer, *L'évolution de l'économie alpestre et du commerce de fromage du XVI^e siècle à 1817 en Gruyère et dans le Pays d'Enhaut*, in: *Annales fribourgeoises* 48, 1967, S. 62. – GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 88. Auch für Wuillerets Zyklus in Solothurn bezahlt der Auftraggeber die Leinwand (VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 213, Q. 35).

GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 71.

Zur toskanischen Paragone-Diskussion siehe MATTEO BURIONI, in: GIORGIO VASARI, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*. Neu übersetzt von VICTORIA LORINI, herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von MATTEO BURIONI / SABINE FESER, Berlin 2010, S. 39–41.

Grob lässt sich der Preis pro Quadratmeter bei Claude Fréchots Prophetenbildern in der Freiburger Niklauskirche und seinem Bernhardszyklus in Hauterive auf etwa 37 Batzen schätzen. Pro Bühnenbild für die Freiburger Jesuiten (1645), bestimmt mehrere Quadratmeter gross, wurden 37,5 Batzen bezahlt.

DANIEL BITTERLI (vgl. Anm. 19), S. 581, 590.

«[...] andere geringe sachen, mitt bildern von heidnischen keisere[n], unnd hertzog von Florentz [...]». In seinem Brief vom 9. Mai 1639 erwähnt Scotti Porträts des Kardinals und der Herzöge von Mantua. Siehe dazu DANIEL BITTERLI (vgl. Anm. 19), S. 496/497, 591. – VERENA VILLIGER / JEAN STEINAUER / DANIEL BITTERLI (vgl. Anm. 32), S. 148–151, 210.

Es handelt sich hier um addierte Teilzahlungen; möglicherweise war der Gesamtbetrag etwas höher.

VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4), S. 22–26.

La maison bourgeoise en Suisse, 20: Le canton de Fribourg sous l'Ancien Régime, von PIERRE DE ZÜRICH, Zürich/Leipzig 1928, S. XLIV. Der Brief ist undatiert; der Bau der Residenz soll zwischen 1616 und 1624 erfolgt sein (ALOYS LAUPER, *Etrangères en fuite, tolérées puis gardiennes de la foi: les visitandines à Fribourg*, in: *Quand la Suisse ouvre ses coffres*, hrsg. von GÉRARD PICAUD / JEAN FOISSELON / ALOYS LAUPER, Paris 2018, S. 23).

RICHARD A. GOLDTHWAITE, *The Painting Industry in Early Modern Italy*, in: *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, hrsg. von RICHARD E. SPEAR / PHILIP SOHM, New Haven/London 2010, S. 275–301.

Gemäss der älteren Bedeutung des Wortes (schlicht).

Zu den Gemälden siehe VERENA VILLIGER, *Un colonel ami des arts. L'univers esthétique de Jean de Lanthen-Heid*, in: *Annales fribourgeoises* 69, 2007, S. 176–178, 194/195. Die Rahmen stehen dem Hochaltar der Kirche des Klosters Montorge, Freiburg i. Ü., nahe; zu Letzterem siehe IVAN ANDREY (vgl. Anm. 8), S. 43–45.

CHARLOTTE GUTSCHER / VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 90), S. 67–70.

Siehe dazu Anm. 70 (Nr. 205, f. 198, 18. Mai 1654).

MARC-HENRI JORDAN (vgl. Anm. 38). – <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM25000128>; https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vierge_aux_saints (abgerufen am 24. Dezember 2020). Das Gemälde befindet sich heute in der Kathedrale Saint-Jean in Besançon.

VERENA VILLIGER STEINAUER 2021, *Fleurs de sel* (vgl. Anm. 12). Weitere Beispiele im Kanton Freiburg: Rosenkranzbild (1656), La Roche, Pfarrkirche; Skapuliermadonna, Grandvillard, Dauda-Kapelle (*Guide artistique* (vgl. Anm. 34), S. 107, 151); Rosenkranzbild, Freiburg i. Ü., Kloster Magerau (Service des biens culturels de l'État de Fribourg, Inventar Maigrauge IV, Nr. 31).

Zu Peter Wuilleret siehe VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 4). – Wuillerets Tätigkeit als Maler in Rom ist erwähnt bei ANTONIO BERTOLOTTI, *Artisti svizzeri in Roma nei secoli XV, XVI, e XVII*, Bellinzona 1886, S. 67; auf dieselbe noch nicht identifizierte Quelle stützte sich vermutlich bereits PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica criticoragionata delle Belle Arti*, Bd. 19, Parma 1824, S. 334. – Zu Zani siehe MIRELLA CAPRETTI / PAOLO MESOLELLA, *L'abate don Pietro Antonio Maria Zani fidentino*, Parma 2016.

Archivio storico diocesano (vgl. Anm. 15). – NATHALIE LALLEMAND-BUYSENS 2017 (vgl. Anm. 17), S. 238/239. – Zu Rudella siehe Anm. 51. – Zu Krummenstoll siehe *Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 4, Neuenburg 1927, S. 551.

Zu Hans Fegely siehe <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/023674/2005-11-28/> (abgerufen am 3. Februar 2021). – Zu Jacques Courtois siehe NATHALIE LALLEMAND-BUYSENS 2017 (vgl. Anm. 17), S. 239/240.

Zu Vallélian siehe Anm. 8.

GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 177–180. – NATHALIE LALLEMAND-BUYSENS 2017 (vgl. Anm. 17), S. 237. – Zur Organisation der Freiburger Maler in der Lukasbruderschaft siehe UTA BERGMANN (vgl. Anm. 43), S. 152–172.

GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 29), S. 178. Bei Konflikten mit den «Burgundern» wird wiederholt darauf hingewiesen, dass Freiburg sie als Flüchtlinge aufgenommen (also aus einer Notsituation gerettet) habe; siehe dazu zum Beispiel Anm. 13.

APOLLINAIRE DELLION, *Dictionnaire historique et statistique des paroisses catholiques du canton de Fribourg*, Bd. 4, Fribourg 1885, S. 419. Möglicherweise steht der Geistliche Bifrare, der in Avignon und Saint-Rémy (de Provence?) gelebt hatte (ibid., S. 421), in Zusammenhang mit Vallélians Aufenthalt in Frankreich.

GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 26), S. 29/30.

Zur Tätigkeit der Reyff siehe zuletzt VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 78). – GÉRARD PFULG (vgl. Anm. 26). – VERENA VILLIGER (vgl. Anm. 30). – ALOYS LAUPER, *La rotonde du Saint-Esprit, une église votive et propitiatoire?*, in: GÉRARD PICAUD / JEAN FOISSELON / ALOYS LAUPER (vgl. Anm. 109), S. 87–103.

Peter Winter wurde 1630 von der Obrigkeit für den Neubau des Chors von St. Niklaus beigezogen, nachdem der von Bischof Watteville empfohlene Jean Cottonnet aus Besançon nicht überzeugt hatte (FRANÇOIS GUÉX, *Le chœur de 1630. Pour la gloire de Dieu et l'honneur de Fribourg*, in: *Patrimoine fribourgeois* 21, 2016, S. 59/60).

RICHARD A. GOLDTHWAITE (vgl. Anm. 110), S. 294.

Diese erstaunliche Feststellung wurde unlängst von RICHARD A. GOLDTHWAITE sogar für Italien gemacht (vgl. Anm. 110). – Barbara Villiger Heilig, Zürich, sei für die redaktionelle Hilfe gedankt.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1–3, 12, 13, 15: Service des biens culturels de l’État de Fribourg, Fribourg i. Ü.
Abb. 4: Schweizerisches Nationalmuseum.
Abb. 5, 7–9, 16: Musée d’art et d’histoire Fribourg, Fribourg i. Ü.
(François Emmenegger: 5; Primula Bosshard: 7–9, 16).
Abb. 6: Francesco Ragusa, Fribourg i. Ü.
Abb. 10: Archives de l’État de Fribourg, Fribourg i. Ü.
Abb. 11: Yves Eigenmann, Fribourg i. Ü.
Abb. 14: Par Fra Bartolomeo – The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Domaine public, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147746>.

ZUSAMMENFASSUNG

Während des Dreissigjährigen Kriegs flohen ab 1634 mehrere Maler aus der Freigrafschaft Burgund nach Freiburg im Üchtland, wo sie eine neue Formensprache und eine moderne Arbeitsweise einführten. Der zeitgemässe Ausdruck und die effizienten Methoden (Maltechnik; konsequenter Gebrauch von Stichvorlagen) stammten aus den südlichen Niederlanden, mit denen die Franche-Comté über die gemeinsame Zugehörigkeit zu Spanien in engem Kontakt stand. In Freiburg stiessen die «Burgunder» auf eine Nachfrage, die im sakralen Bereich durch die Gegenreformation, im profanen durch das Distinktionsbedürfnis eines Patriziats, das an den grossen Höfen Europas verkehrte, stark gestiegen war. Die Neuankömmlinge integrierten sich geschickt in die Gesellschaft des Stadtstaats und erhielten dadurch Zugang zu grossen Projekten. Die eingessenen Maler reagierten in unterschiedlicher Weise auf den Konkurrenzdruck, indem sie gegen die fremden Maler ankämpften, die Zusammenarbeit mit ihnen suchten oder auswanderten.

RÉSUMÉ

Durant la guerre de Trente Ans, et plus précisément à partir de 1634, plusieurs peintres ont fui la Franche-Comté pour se réfugier à Fribourg en Nuithonie, où ils ont introduit un nouveau langage formel et un mode de travail moderne. L'expression en phase avec son temps et les méthodes efficaces (technique picturale; usage systématique des modèles pour gravures) provenaient du sud des Pays-Bas, région avec laquelle la Franche-Comté entretenait des contacts étroits du fait de l'appartenance commune à l'Espagne. À Fribourg, les «Bourguignons» ont rencontré une demande fortement augmentée à la fois dans le domaine sacré, à la suite de la Contre-Réforme, et dans la sphère profane, en raison du besoin de se distinguer d'un patriciat qui fréquentait les grandes cours d'Europe. Les nouveaux venus se sont habilement intégrés à la société de la ville-État, obtenant ainsi l'accès aux grands projets. Les peintres locaux ont réagi différemment à la pression concurrentielle: certains se sont opposés aux peintres étrangers, d'autres ont cherché à collaborer avec eux et d'autres encore ont émigré.

RIASSUNTO

Nel corso della Guerra dei Trent'anni, diversi pittori della Franca Contea di Borgogna fuggirono, dal 1634 in poi, a Friburgo nell'Üchtland, dove introdussero un nuovo linguaggio formale e un modo moderno di lavorare. L'espressione contemporanea e i metodi efficaci (tecnica pittorica; uso coerente delle sagome d'incisione) provenivano dai Paesi Bassi meridionali, con i quali la Franca Contea era in stretto contatto data la sua comune appartenenza al regno di Spagna. A Friburgo, i «Burgundi» incontrarono una domanda fortemente aumentata sia in ambito sacrale in seguito alla Controriforma sia nella sfera profana a causa del bisogno di distinguersi manifestato da una classe patrizia che frequentava le grandi corti d'Europa. I nuovi arrivati si integrarono con abilità nella società della città-stato e ottennero così l'accesso ai grandi progetti. I pittori locali reagirono in modo diverso alla pressione competitiva: alcuni si opposero ai pittori stranieri, altri ne cercarono la collaborazione e altri ancora emigrarono.

SUMMARY

During the Thirty Years' War, several painters fled from the Free County of Burgundy to Freiburg im Üchtland after 1634. There they introduced a new formal idiom and modern working methods. The contemporary expression of their work and their efficient methods (painting technique, consistent use of etchings as source images) had come from the southern Netherlands, with which the Franche-Comté was in close contact through the shared affiliation with Spain. In Freiburg, the «Burgundians» encountered a rapidly increasing demand for their works thanks, in religious terms, to the Counter Reformation and, in secular terms, to the patricians who sought to distinguish themselves at the great courts of Europe. The new arrivals from France skilfully integrated themselves into the society of the city state, thereby garnering major projects. Local painters reacted to the competition in various ways: by opposing the foreign painters, seeking to work together with them or emigrating.