

Die Werke der Goldschmiedekunst in Freiburg

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Freiburger Geschichtsblätter**

Band (Jahr): **25 (1918)**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

II. Teil.

Die Werke der Goldschmiedekunst in Freiburg.

Nachdem wir den ersten Teil unserer Arbeit der beruflichen Organisation der Freiburger Goldschmiede gewidmet, treten wir an die ungleich schwierigere Aufgabe heran, die uns bis heute erhaltenen Werke einer kritischen Würdigung zu unterziehen mit dem Bestreben, das Schaffen der Freiburger Goldschmiede in chronologischer Folge zu einem Gesamtbilde zusammenzufassen.

Wenn es uns für die drei ersten Jahrhunderte nicht vergönnt ist, Repräsentanten rein lokaler Abstammung nachzuweisen, so wollen wir doch diejenigen Werke, welche erst später nach Freiburg gelangten, einschliessen, da sie, nun einmal mit dem Orte seit Jahrhunderten verwachsen, in ihren Beziehungen zur grossen Kunst unsere Beachtung verdienen.

Wir werden im Laufe unserer Darstellung des öfters die Frage des ausländischen Einflusses zu streifen haben und hoffen damit einen Beitrag zu leisten an die Arbeit der Freiburger Kunstforschung, da mancherorts der Vergleich zur grossen Kunst, besonders zur Plastik, gegeben sein wird.¹

A) Prozessionskreuz im Franziskanerkloster.

(Tafel I).

Das heute noch im Gebrauch stehende Kreuz besitzt folgende Dimensionen: 56 cm., 52 cm. Der romanische

¹ Wir finden den Versuch einer Analyse der fremden Einflüsse bei Zemp: Die Kunst der Stadt Freiburg im Mittelalter. Festschrift der beiden historischen Vereine des Kantons Freiburg. 1903. p. 316 ff. u. auch in Freiburger Geschichtsbl. X.

Christus desselben zieht auf den ersten Blick die Aufmerksamkeit auf sich ; seine stilkritische Untersuchung wollen wir an den Beginn des II. Teiles stellen. Das Kreuz selbst, eine Zusammensetzarbeit eines ziemlich unbeholfenen Meisters aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts, dem noch einige Vierblattfüllungen von einem Kreuze des XIV. Jahrhunderts zur Verfügung standen, welche ihrerseits ebenfalls mehr einer künstlerischen Unbeholfenheit als einem höhern Alter zuzuschreiben sind, steht zum künstlerischen Werte des Korpus in keinem Vergleich.

Es möchte ihm vielleicht noch einige Wirkung zukommen, wenn der dazu gehörige Christus aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts daran hängen würde, ein in Schmerzen sich windender Körper mit seitlich flatterndem Lententuch. Die erhabene Ruhe des romanischen Korpus bildet aber einen zu starken Gegensatz zur unruhigen, unkünstlerischen Form des Kreuzes.

Wann dieser Christus auf dieses Kreuz aufgeheftet wurde, lässt sich schwerlich nachweisen. Jedenfalls wurde er zu wiederholten Malen abgenommen und in recht primitiver Weise aufs neue aufgeheftet, zuletzt gar mit vier Schrauben und einem Drahte, der sich um den rechten Fuss herum zieht, eine Befestigungsart, die in ihrer Geschmacklosigkeit auf allerneueste Zeiten hinweist. Da uns über das Herkommen des Christus jeder äussere Anhaltspunkt fehlt, müssen wir uns darauf beschränken, ev. Schlüsse aus der Betrachtung des Gegenstandes selbst zu ziehen.¹

Die allgemeinen Merkmale, die rein frontale Wiedergabe des ganzen Körpers, die Parallelstellung der Beine, die Behandlung des Kopfes mit den typischen Glotzaugen und den einfachen Haarsträhnen, die über die Schulter

¹ Pater Guardian Bernhard Fleury, der die Geschichte seines Klosters vorbereitet, versichert, dass aus den ersten Zeiten desselben nur wenige Archivalien erhalten seien, und dass diese über die Herkunft des Kreuzes keinen Aufschluss geben.

fallen, die noch rein symmetrische Anordnung des Schurzes lassen den Typus des romanischen Kruzifixus des XII. Jahrhunderts erkennen, dem wir noch einigen Spielraum im ersten Viertel des XIII. Jahrhunderts zumessen dürfen.¹ Um einer präziseren Datierung und vor allem einer örtlichen Festlegung näher zu kommen, müssen wir den Korpus einer eingehenden Betrachtung unterwerfen, wobei wir unser Hauptaugenmerk auf jene Teile zu werfen haben, in denen der Künstler am leichtesten seine individuelle Auffassung, unabhängig von der allgemein herrschenden Tradition, zum Ausdruck bringen konnte. Es kommen hier in Betracht: die Haarbehandlung, die Anordnung der Arme und des Schurzes.

Während das Haupthaar in gewöhnlicher Art ziemlich flach modelliert, in der Mitte gescheitelt, zu beiden Seiten des Hauptes niederfällt und sich in einfachen Strähnen auf den Schultern ausbreitet, finden wir eine ungewohnte Wiedergabe von Bart und Schnurrbart. Die stilisierten Bartlocken, jede einzelne mit geringelter Spitze, muten im Original beinahe wie Akanthusmotive an. Auffallend ist, dass der Schnurrbart in diese Behandlung nicht einbezogen wurde. Er fährt, der Tradition getreu, starr an den Mundwinkeln vorbei in den Bart hinein; seine Spitze ist nicht geringelt. Eine so intensiv stilisierende Wiedergabe lässt sich weder bei Bronzekreuzen noch bei andern Werken der Goldschmiedekunst konstatieren,² und man wird gezwungen

¹ Nach den allgemeinen ikonographisch. Auffassungen: Didron. Grimonard de Saint Laurent. Guide de l'art chrétien. II., p. 389 ff. Poitiers 1873.

Goldschmidt im „Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen“ XXXV. Bd. III. Heft 1915, p. 137.

Kraus, Christliche Kunst II. 332 ff.

² Vergl. die Abbild. in Zeitschrift für christl. Kunst XXI. Jahrgang 1908, Tafel V u. VII. Düsseldorf 1909.

Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen. VI. Jahrgang 1905/6, pag. 69. Strassburg.

Fabre, Pages d'art chrétien, I. Série. Paris 1911, pag. 14 ff. für die Werke der Goldschmiedekunst: v. Falke und Frauberger, Schmelzarbeiten. Kreuz, Edle Metalle.

sein, sich Parallelmotive dazu in der Gross-Plastik zu suchen. Nach Martin „l'art roman en Italie“ lässt sich eine einigermaßen ähnliche Behandlung an Steinsculpturen aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts an der Kathedrale in Cremona beobachten.¹ Auf nordischem Boden können wir eine derartige Stilisierung in der Bildhauerschule von Maastricht nachweisen. Besonders auffallend tritt sie in die Erscheinung bei zwei Figuren von St. Odilienberg, die sich heute im Maastrichter-Museum befinden, und die Pater Raphael Ligtenberg² als Ausgangspunkt der Maastrichter-schule angenommen und ins Ende des XII. Jahrhunderts verlegt hat. Es dürfte dies für uns ein Fingerzeig sein, dass wir unsern Blick in die Rhein- u. Maasgegend lenken müssen. Wie sehr in jener Zeit in dieser Gegend das Goldschmiedegewerbe in Blüte stand, ersehen wir aus den Arbeiten, die in dem bekannten Prachtwerke von Falke und Frauberger zusammengestellt sind. Es wird sich darum handeln, die beiden Hauptschulen, diejenige der Pantaleonswerkstatt in Köln mit dem Hauptvertreter Fridericus von Köln (Werke nachgewiesen 1150—1170) und die Maaschule mit Godefroy de Claire als Führer näher ins Auge zu fassen. Bei den Werken des Fridericus von Köln wird es uns schwer, irgend einen Anknüpfungspunkt zu finden. Seine figürlichen Arbeiten weisen wohl eine strenge Stilisierung der Gewandung auf; dagegen bemüht er sich geflissentlich einer möglichst realistischen Wiedergabe der Köpfe seiner Gestalten.³ Die beiden Kreuzigungsgruppen der Kuppelreliquiare in Wien und im S. Kensington Museum verbieten ohnehin schon jeden Vergleich, da Fridericus einerseits die Gestalt Christi mit merklicher

¹ Siehe auch die Abbildungen bei Venturi, *Storia dell arte italiana* III, p. 183 u. 185. Milano 1904.

² Siehe P. Raphael Ligtenberg, „Die romanische Bildhauerkunst im heutigen Niederland“.

³ v. Falke und Frauberger, *Schmelzarb.* Tafel 37—40. Kuppelreliquiar des Welfenschatzes Wien und Kuppelreliquiar des S. Kensington Museums.

Ausbiegung des Körpers, abweichend vom alten byzantinischen Gebrauch, behandelt, die andererseits durch die starke Hochführung der Arme in weichem unknochigem Bogen bedingt ist, in der Weise, dass die Hände des Gekreuzigten auf der einen Darstellung hochschief, auf der andern ganz senkrecht zu stehen kommen. Ein Blick auf unsern Christus genügt, uns zu überzeugen, dass seine Arbeitsweise für unsern Fall nicht in Frage kommt.

Wenn schon die Behandlung des Bartes auf die Sculpturen der Maasschule hingewiesen, so fordert uns des weitern ein Crucifix des Godefroy de Claire vom Jahre 1165 im S. Kensington Museum¹ zu einem nähern Vergleiche auf. Hier finden wir die rein frontale Haltung des Rumpfes, die symmetrische Anordnung des Lendentuches wieder. Bevor wir aber näher auf den Christus eingehen, wollen wir noch das Andreaskopf-Reliquiar aus Stavelot vom gleichen Meister zu Rate ziehen.² Die Haupthaarbehandlung an diesem Reliquiar beweist uns, wie früh Godefroy de Claire schon an eine rein ornamentale Behandlung der Haare gedacht (1145). Jede einzelne Haarlocke ist da, wo sie gegen die Stirne zuläuft, schneckenförmig aufgeringelt, so dass die Stirne mehr decorativ als natürlich gerahmt zu sein scheint. Godefroy de Claire hat diese seine ornamentale Haarbehandlung wieder aufgegeben, wie dies aus den weitern Werken hervorgeht, und neigt mehr zu realistischen Formen hin. Dies ist einerseits durch die Erkenntnis erklärlich, dass diese ornamentale Behandlung an den kleinen Figuren der Kuppelreliquiare kaum mehr zur Geltung kam, andererseits mochte ihn vielleicht ein Einfluss der realistischen Kölner-Richtung von seiner älteren Arbeitsweise abgebracht haben. Wenn wir auf Grund der Reproduktion seines Christus nicht mehr auf die frühere Art der Haarbehandlung schliessen dürfen, so genügt es uns

¹ v. Falke und Frauberger, Schmelzarbeiten Tafel 75.

² v. Falke und Frauberger. Tafel 63. Andreaskopfreliquiar aus Stavelot in Brüssel. 1145.

vorderhand, bei ihm diese letztere in der ersten Schaffens-
epoche gefunden zu haben.

Das stilistische Kriterium der Armbehandlung führt uns direkt zum Christus unseres Maastrichter Meisters hin. Wenn Goldschmidt in seiner Analyse des Naumburger Lettnerkreuzes¹ sagt, dass bei Werken mittelalterlicher Kunst vorerst zwei Fragen zu stellen seien, die nach dem Gesamtstil und diejenige nach den individuellen Eigenschaften, wobei er in besonderer Rücksicht auf letztere hinzufügt, dass zur Beantwortung jener Fragen meist noch die wichtigsten Vorbedingungen fehlen, nämlich die Kenntnis der Grenzen allgemeiner stilistischer und besonderer persönlicher Unterschiede, so muss es eben unsere Aufgabe sein, hier mit den primitiven Mitteln der Kritik zu arbeiten und die einzelnen Motive untereinander in Vergleich zu bringen, um ev. Schlüsse ziehen zu können.

Wir können in der romanischen Gross- u. Kleinplastik bei der Darstellung des Gekreuzigten verschiedene Phasen in der Behandlung der Arme deutlich erkennen. Die byzantinische Gestaltung mit ihrer frontalen Behandlung des Körpers ergibt eine horizontale Anlage der beiden Arme im strengsten Sinne, soweit sogar, dass auch die Hände die Bewegung mitmachen. Man vergleiche die Halberstadter Schüssel², und das Elphenbeintryptichon der Nationalbibliothek in Paris.³ Eine tiefgreifende Aenderung tritt ein mit dem Zeitpunkt, da die romanische Kunst sich von der Strenge des byzantinischen Einflusses zu befreien sucht. Der Körper wird tiefer gehängt, und dadurch kommt eine

¹ Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen. XXXVI. Bd. III. Heft. Berlin 1915.

Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin: pag. 137.

² Abgebildet bei Goldschmidt. Kreuz, Gesch. d. edl. Metalle, p. 102. Lehnert, Gesch. des Kunstgewerbes. II., Abteilung, p. 185. vergl. auch Abb. 48, P. 51. Elfenbeinrelief Kreuzigung. d. Brit. Mus. Lübke-Semrau, Kunst des Mittelalters Stuttgart 1901.

³ Fabre, Pages d'art chrétien. I. Serie, p. 18.

Biegung in die Arme, welche in karolingischen Elfenbeinwerken in überaus weicher, beinahe kreissegmentförmiger Rundung die Arme zum Balken hochführt. Diese Form haben wir denn auch schon bei der Kölner Goldschmiedeschule festgestellt, und sie spielt beinahe durch die ganze romanische Kunst auf den gross- und kleinplastischen Gebieten weiter. Mit dem Anfang des XI. Jahrhunderts scheint ein ausgesprochenes anatomisches Gefühl eine Aenderung gebracht zu haben, denn wir finden von da an die Behandlung organisch richtig erfasster Arme.¹ Die Weichheit der Glieder verschwindet und die Ellbogengelenke werden als solche betont. Diese zweite Art lässt sich von nun an parallel mit der ersten verfolgen, bis die Gotik die straffe Behandlung des seitlich hochgehenden Armes bringt, bei der keine Biegung mehr zu konstatieren ist, die Gelenke aber deutlichen Ausdruck erhielten. Wenn wir dann und wann eine Abweichung von diesen zwei Hauptrichtungen finden, so beweist uns das nur, dass es auch in der frühmittelalterlichen Kunst stets Meister gab, die ihren eigenen Weg gingen und deren Bestreben es war, sich von den Fesseln der Tradition zu befreien. Godefroy de Claire's Christus ist das typische Beispiel für die genannte zweite Art der Armbehandlung. Seine Arme weisen ein starkes Empfinden für anatomische Auffassung auf. Vom Achselgelenk leise aufsteigend, wird der kurze Oberarm sogar in seiner muskulösen Anstrengung gezeigt, was der Künstler durch eine tiefe Kannelure an der untern Hälfte des Armes andeutet.² Der lange Unterarm hilft vor allem mit zur Betonung des Ellbogens durch eine leichte Anschwellung am Ursprung.

¹ Siehe Kreuz, *Gesch. d. edl. Met.*, p. 115. Giselakreuz der reichen Kapelle in München, wohl ein Frühbeispiel dieser zweiten Art.

Vergl. des weitern das Kreuz im Domschatz zu Essen. Kreuz, *Ed. M.* p. 135.

² Es scheint, dass hier der Künstler sich an Elfenbeinwerke erinnerte, die schon früher diese anatomisch andeutende Art übten. Vergl. Metzger *Evangeliar* der Pariser Nationalbibliothek. Kreuz, *Gesch. d. edl. Met.* p. 111.

Schreiten wir zur Gegenüberstellung unseres Freiburger-Christus mit demjenigen Godefroy's, so darf uns die starke Abweichung in der Stellung der Hände nicht beeinflussen. Unser Christus weist eine einfache, runde Behandlung der Arme auf. Von irgend einer Muskelandeutung finden wir keine Spur. Dagegen frappiert die Kürze des Oberarmes im Gegensatz zum Unterarm, ein Moment, das wir bei Godefroy de Claire auch sehr ausgesprochen beobachten können. Die Reproduktion gibt uns leider infolge der starken Reflexe ein schlechtes Bild. Im Original finden wir auch deutlich die Stelle des Ellbogens. Es tritt eine leichte Brechung der Linie ein, so dass Ober- und Unterarm getrennt werden. Ich möchte bei dem Kriterium der Armbehandlung vorderhand einzig und allein auf die Andeutung der Gelenke und auf die Verhältnisse der beiden Armteile hingewiesen haben. Wir werden später bei der endgültigen Beurteilung noch darauf zurückkommen.

Zum Schlusse bleibt uns noch das dritte Kriterium, das Lendentuch, zu untersuchen. Auch dieses Motiv bietet unzählige Variationen, die aber doch ziemlich allgemein von dem byzantinischen Typus auszugehen scheinen. Ein um die Hüften herumgelegtes Tuch, das sich seitlich in streng parallele Falten legt, während vorne der übrig bleibende Teil eines Gürtels herunterfällt, welcher das Tuch um die Lenden herum festhält. Der Knoten dieses Gürtels befindet sich vorn in der Mitte, so dass das Lendentuch durch sein niederfallendes Endstück rein symmetrisch geteilt wird. Dies der reine byzantinische Typus, wie wir ihn an vielen Beispielen finden.¹

Solange die frontale Haltung des Körpers beibehalten wurde, ergaben sich Verschiebungen im Schurze nur durch eine schiefe Behandlung der Falten, die entweder gegen

¹ Ein typ. Beispiel: das Giselakreuz der reichen Kapelle in München. Kreuz, Fig. 99. p. 115.

Ferner Fragment des Triptychons der Nationalbibliothek, Paris, Fabre, pages d'art chrétien, I. p. 19.

die Mitte zulaufen oder von ihr wegfallen. Seltener aber sind die Beispiele von Verschiebung des Knotens auf die Seite bei rein frontaler Körperhaltung.¹ Mit dem Verlassen der frontalen Auffassung fällt natürlich auch die Symmetrie des Lententuches dahin. Der Knoten wird ziemlich allgemein auf eine Seite gerückt und von ihm aus fallen die Falten hinüber auf die andere Seite. Er wird mit dem Tuche selbst gebildet, so dass dieses notgedrungen auf der Knotenseite hochgerafft wird und nur auf der Gegenseite frei herabfällt.

Der Christus von Godefroy de Claire und der unsrige haben das Gemeinsame, dass beide im Grundgedanken auf die erste Behandlung zurückgehen; beide aber weisen deutliche individuelle Darstellung auf. Bei Godefroy wird der Gurt in einer sorgfältigen Schlinge vorn so angelegt, dass das Ende möglichst breit in reichen, streng parallelen Falten nach unten fallen kann.² Die seitliche Faltung kommt dadurch zustande, dass das Tuch an den Hüften über den Gürtel übergeschlagen wird und dann seitlich in ebenfalls parallelen Falten niederfällt. Um nun zwischen die Parallelfalten ein abwechselndes Motiv einzuschalten, behandelt er den Rest des Tuches in Sackfalten, wodurch eine vornehm ruhige Wirkung zu Stande kommt. Bei unserm Freiburger Christus lassen sich die gleichen Motive in umgekehrter Anwendung nachweisen. Unser Künstler ersetzt den Gurt aus Tuch durch einen Reif, den wir uns infolge seiner massiven Behandlung vielleicht als starken Ledergurt oder aber direkt als Metallreif vorstellen müssen.³ Das Tuch, das durch diesen Reif fest-

¹ Ein interessantes Beispiel findet sich im Landesmuseum in Münster in Westfalen, siehe Katalog d. Mus.

Dehio u. Bezold, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Tafel. 4.

² Diese Art der Schlingung scheint in der Rheingegend üblich gewesen zu sein. Vergl. Bronze-Kruzifix des Schongauer Museums. Abb. im Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen. VI. 1905/06. Strassburg, pag. 69.

³ Wir haben nirgends eine analoge Behandlung feststellen können

gehalten wird, fällt vorne unter demselben in doppelter Lage hervor. Die untere Lage reicht hinunter bis zu den Knien, während die obere nur einen kurzen Ueberschlag bildet, dem die analoge dekorative Stellung zukommt, wie dem Schlingenhalter bei Godefroy. Besonders auffällig und für unsere Untersuchung von besonderer Wichtigkeit ist die analoge Anwendung der Motive der seitlichen Ueberschlagung des Tuches über den Gürtel, um es längs der Hüfte in parallelen Falten niederfallen zu lassen. Auf dieses Motiv, das in der Rheingegend und bei Godefroy besonders beliebt ist, wollte unser Künstler trotz seiner sonst so freien Behandlung nicht verzichten. Die Gliederung des Schurzes als dekoratives Ganzes weist uns nun auf die analoge Komposition Godefroy's hin. In der Erinnerung an das niederfallende Knotenende, das bei Godefroy so glücklich verwertet wurde, hat unser Künstler den Mittelteil des Tuches mit einer eigenen Kennzeichnung bedacht und benützt hiezu das Sackmotiv, welches Godefroy gerade als Nebenmotiv anwandte. Alles übrige wird durch Parallelfalten gebildet.

Nachdem uns bei Betrachtung der drei gestellten Kriterien verschiedene Motive, wie die Bartbehandlung, Proportion und Beugung der Arme sowie die Anordnung des Schurzes, unter Verwendung der gleichen dekorativen Momente, nach der Maastrichterschule hingewiesen, bleibt uns noch übrig, einen Blick auf die Gesamtbehandlung zu werfen und die Frage nach einer eventuellen Zuteilung zu untersuchen.

Die Anatomie des Oberkörpers, die starke Abgrenzung des flachen Brustkorbes von der unteren, gegen den Lendenschurz stark anschwellenden Hälfte, mit leichter Andeutung der Magenhöhle, steht in auffallender Uebereinstimmung mit dem Christus von Godefroy. Desgleichen auch die dünne regelmäßige Behandlung der untern Ex-

und finden bis jetzt keine andere Erklärung für diese ungewöhnliche Art als die frei komponierende Phantasie des Künstlers, deren Launen wir auch anderwärts noch begegnen werden.

tremitäten. Abweichend vom Gesamteindruck des Kruzifixes von Godefroy erscheinen uns hier die Haltung des Kopfes und der Hände, sowie ein leichtes Vorsetzen des rechten Fusses.

Während bei Godefroy de Claire das Haupt durch einen anatomisch richtigen Hals sich von den Schultern abhebt und dann sich zur rechten Seite und nach vorn neigt, finden wir bei unserm Christus ein vollständiges Fehlen des Halses. Das Haupt ruht direkt zwischen den Schultern, so dass die leise Drehung nach rechts den Eindruck des Gezwungenen erweckt.

Diese Beobachtung genügt wohl, um eine Zuteilung an die Hand Godefroys de Claire auszuschliessen. Noch fremder wirkt die Behandlung der Hände. Sie scheint uns den Beweis zu liefern, dass wir es mit einem Meister zu tun haben, der viel gesehen haben muss und bei aller Verwertung fremder Einflüsse doch seine Eigenart beibehielt. Diese stark gezwungene Stellung der Hände erweckt unmittelbar den Eindruck von gewollter Wirkung, vom Suchen nach dem Ausdruck des Krampfhaften. Das Motiv der sich senkenden Hand ist an sich ein altes und besonders die Art der Einkrümmung des Daumens sehr gebräuchlich.¹ Der Kontrast kommt erst zustande durch die Vereinigung dieses Motives mit der starren Behandlung der Arme. Da wir eine analoge Darstellung nirgends feststellen konnten, darf zweifelsohne angenommen werden, dass es sich in diesem Falle nicht um eine schulgemässe Verwertung der Motive handelt, sondern dass wir es mit einem berechneten Effekte des individuell komponierenden Meisters zu tun haben. Dass dieser eine Zeit lang der Maastrichter-Schule angehört oder gar mit Godefroy gearbeitet hat, erscheint uns aus den verschiedenen Analogien der beiden Kreuze als naheliegend. Wenn der Christus des Godefroy um 1165 angesetzt wird, so dürfen wir mit der Datierung des unsrigen zwischen 1180 u. 1200 der Zeit seiner Entstehung ziemlich nahekommen.

¹ Siehe Elfenbeintafel des Egbert-Codex in Gotha. Kreuz, p. 110.

B) Reliquienkasten des XIV. Jahrhunderts.

(Tafel II).

Gegenständliches und Geschichtliches

Im Kantonsmuseum in Freiburg finden sich zwei Tafeln aufbewahrt, welche in Silber getrieben und stellenweise vergoldet, die Trinitas Domini mit den Evangelisten-Emblemen einerseits, St. Johannes u. St. Maria Magdalena andererseits darstellen. Sie sind heute auf eichene Brettchen festgemacht und weisen mit den Schriftrahmen eine Höhe von 40 cm. und eine Breite von 27 cm. auf.¹ Die Tafeln werden im Kataloge des Museums aufgeführt als Depositum des Kapitels zu St. Nicolaus. Ueber ihr Herkommen und ihre ehemalige Bestimmung herrschen die verschiedensten Ansichten. Wir hoffen, durch die Sichtung vor allem des historischen Materials zu einer befriedigenden Lösung der beiden Fragen zu kommen.

Die Darstellung der Trinität mit den Evangelistensymbolen liess in erster Linie an den Deckel eines Evangeliiars denken. Der Name Wilhelm von Grandson lenkte die Aufmerksamkeit nach Grandson hin, und so war man leicht geneigt, an ein Beutestück der Burgunderschlacht zu denken. Diese Annahme findet sich denn getreulich bei Lang verzeichnet.² Er schreibt:

„II. noch weiter aber ist in dieser Kirch ein köstlich silberin verguldetes und mit Heylthumb inngefülltes Creutz Herren Wilhelmi von Grandson; item ein wie ein grosses Buch formiertes Anno 1373 gemachtes Heylthumbkästlein, auf dessen forderen Blatt die Bildnuss der H. H. Dreyfaltigkeit, auf der hinderen seyten aber zwo Tafeln welche

¹ Abbild. des Ganzen in Frib. art. 1890, pl. IX. Schweiz. Kunstkalender 1905. Abb. auf dem Umschlag mit Text.

² Lang, Historisch-theologischer Grundriss der alt und jeweiligen christl. Welt. Einsiedeln 1692. p. 698 ff.: von den heylthumben in der Kirch St. Nicolai.

können auf und zugeschlossen werden, so anno 1476 in der wider Herzog Carle von Burgund vor Granson erhaltenen siegreichen Schlacht bekommen worden.“

Lang dürfte sich in diesen Angaben auf die Chronik des Chorherrn Fuchs vom Jahre 1687 gestützt haben. Da er den Gegenstand aber eingehender beschreibt als die genannte Chronik,¹ so ist anzunehmen, dass er von Fuchs selbst oder aber durch einen andern Gewährsmann orientiert war. Auf jeden Fall scheinen Beschreibung und Datering zuverlässig zu sein. Es handelt sich demnach um einen Reliquienschrein, der in Form eines Buches gemacht war.² Die Proportionen von Höhe und Tiefe 40 : 27 waren gegeben. Die Dicke mochte 8—10 cm. betragen. Der Rücken des Kastens liess sich öffnen, um die Reliquien.

¹ Chronique fribourgeoise, p. 345: Reliquarium argenteum Domini Wilhelmi de Grandson ad instar libri.

² Im Catalog der Nationalausstellung v. Genf 1896, p. 92. No 795, wird die Vermutung ausgesprochen, dass die beiden Tafeln ursprünglich wohl Buchdeckel gewesen und erst später zu einem Reliquiar umgeformt worden seien. Als Grund wird hinzugefügt, dass die Schrift jünger zu sein scheine als das Relief. Es wäre tatsächlich nicht ausgeschlossen, dass wir es mit einem Evangeliar zu tun hätten. Wir müssten aber infolge der Zweiteiligkeit der zweiten Tafel immerhin an beigeschlossene Reliquien denken. Da aber die Reliefs doch zu erhaben gearbeitet sind, um als Buchdeckel gedient haben zu können, scheint uns die Erklärung als einfacher Reliquienkasten, wie sie von Lang übermittelt wurde, die beste Lösung, da in diesem Format das Kästchen gestellt wurde, so dass die Reliefs nicht gefährdet waren.

Aus dem gleichen Grunde lässt sich auch die Idee eines Buchkastens, wie wir ihn häufig finden als *capsa evangeliarum* verwerfen, Ferd. Keller schreibt hierüber in „Bilder u. Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schw. Bibliotheken“ *Mitteil. d. Antiq. Gesellschaft Zürich VII, p. 69.* „Fast jede der berühmten irischen Kirchen war vor dem Einfall der nordischen Völker mit einem Cumhdach, d. i. einer aus Erz oder Silber getriebenen und ein schön geschriebenes Evangelienbuch einschliessenden Kapsel ausgestattet.“

Beisp. Kasten des Uotaevangeliars Staatsbibl. München. Cim. 54. Abb. Creutz, p. 114.

vermutlich der beiden Heiligen Johannes und Maria Magdalene, sehen zu lassen. Die Seitenpartien waren vielleicht mit den Schriftbändern und den vielen Wappen geziert, die heute in so verständnisloser Weise aufgeheftet sind. (Schrift verkehrt).

Mehr Vorsicht ist geboten bei Langs Bericht über das Herkommen. Wir besitzen im Staatsarchiv unter Chiffre 63 der geistlichen Sachen ein eingehendes Inventar, das 1499 vom Kanzler Nicolaus Lombard begonnen und später von verschiedenen Händen noch ergänzt wurde.¹ Wäre nun dieses Reliquarium aus der Schlacht als Beute mitgebracht worden und an St. Nicolaus übergegangen, so müsste es auch in dem Inventar von 1499 figurieren, was aber nicht der Fall ist. Weitere Nachforschungen bei „Büchi, Akten aus den Burg. Kriegen“² und „Diesbach, Beute der Freiburger aus den Burgunderkriegen“³ ergaben ebenfalls ein negatives Resultat. Eine direkte Schenkung Wilhelms von Grandson scheint nicht in Betracht zu kommen. Es bleibt nur noch eine Möglichkeit. Wir wissen, dass die Minoriten in Grandson infolge der Reformationsstürme ihr Kloster verlassen mussten. Ihrer wenige, die noch übrig blieben, kamen 1555 nach Freiburg. Kuenlin schreibt in seinem Dictionnaire statistique de Fribourg, p. 311: „Deux religieux de l'ordre de l'ancien couvent de Grandson auxquels on avait laissé le vestiaire et les ornements d'église vinrent à Fribourg avec leurs confrères.“ Andererseits erfahren wir durch die Publikation des Inventars der Schätze des Minoritenklosters in Grandson durch Dubois,⁴ dass dieses Reliquiar zweifellos vor der Aufhebung des Klosters Eigentum desselben gewesen ist. Die Stelle

¹ Siehe Anhang. II.

² Freib. Geschichtsblätter XVI. 1909.

³ Archives de la Société d'histoire du Ct. de Frib. V.

⁴ Dubois, Inventaire des objets du couvent des Cordeliers. Archives cant. Lausanne, Grandson 1550, fol. 25 à 32. Zeitschrift für schweiz. Kirchengeschichte 1909, p. 47.

lautet: „Item ung grand reliquiaire qui se serre a deux tables couvertes d'argent“.

Sei es nun, dass das Reliquiar auf dem von Kuenlin angenommenen Wege nach Freiburg gekommen, sei es, dass es bei der Teilung zwischen Bern und Freiburg nach Aufhebung der gemeinsamen Vogtei Freiburg zufiel, es bleibt uns nur noch nachzuweisen, dass das im Grandsoner Inventare angeführte Reliquiar identisch sei mit dem Freiburger. Zu diesem Zwecke müssen wir die Beziehungen der Herrschaft Grandson zu den beiden Klöstern in Grandson noch näher betrachten.

Das Haus Grandson stand in freundlichem Einvernehmen zu den drei Klöstern der Benediktiner von Grandson, den Barfüßern daselbst und den Karthäusern in La Lance am Neuenburgersee.¹ In der heutigen protestantischen Kirche, der ehemaligen Benediktinerabtei St. Johannes, finden wir noch jetzt den reich geschnitzten Priorstuhl mit dem Wappen der Grandson.

In der Kirche der Barfüßer hatten die Grandson ihre Ruhestätte. Für La Lance waren sie Gründer und erste Donatoren. Des weitern wurde auch die Kathedrale von Lausanne reichlich von den Herren von Grandson bedacht.²

Der vermutliche Schenker, Wilhelm von Grandson, Herr von Sainte-Croix, war der zweite Sohn Peters von Grandson und der Blanche von Savoyen. Geboren im Beginn des 14. Jhdt., übernahm er um 1348 vom Vater die Herrschaft über Sainte-Croix. Im Gefolge des Grafen von Savoyen erwarb er sich verschiedene Auszeichnungen. Er starb im Jahre 1389.³

¹ Diese Notizen stammen gröstenteils aus dem Werke von Gaston de Beausejour: Pesmes. Vesont 1895, wo die Herren von Grandson, als verwandt durch Allianz mit dem Hause Pesmes eine weitgehende Würdigung finden.

² s. Blavignac, Histoire de l'Architecture sacrée du IV. au X. Siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. Lausanne 1853.

³ Montet, Dictionnaire biographique des Genevois et des Vaudois. T. I. p. 394.

Da auf der Rückseite des Reliquiars der hl. Johannes dargestellt ist, und da der hl. Johannes Hauptpatron¹ der Benediktinerkirche war, so ist anzunehmen, dass das Reliquiar ein Geschenk Wilhelms von Grandson an dieses Stift gewesen sei. Wann es an die Barfüsser gekommen, vermögen wir nicht festzustellen, jedenfalls befand es sich im Besitze der letztern bei deren Aufhebung und dürfte durch sie nach Freiburg gebracht worden sein.

Ikonographie²

Ueber den Ursprung des Gnadenstuhls, d. h. der Darstellung der Trinität, wie wir sie hier vor Augen haben, herrscht ziemlich allgemein die Ansicht, dass er in das XII. Jahrhundert zu verlegen sei. Didron, Grosnier, Detzel u. Haseloff sind in dieser Auffassung einig. Detzel, I. Band 63, sieht mit Recht in dieser Darstellung die Vereinigung sämtlicher Geheimnisse der Trinität, der Menschwerdung und der Erlösung, ausgedrückt.

Im XIII. u. XIV. Jhdt. wurden die drei Personen häufig durch eine Aureole umschlossen. Das Gnadenstuhlmotiv fand eine verhältnismässig reiche Anwendung seit dem XIV. Jahrhundert auf allen Gebieten. Plastiker, Maler, Goldschmiede und Glasmaler verwendeten es in grosser

¹ Benzerath, Statistique des saints Patrons des églises du diocèse de Lausanne au moyen-âge. Zeitschr. f. schw. Kirchengesch. VI. 104.

² Grundlage für diesen Abschnitt bildeten die Werke: Haseloff, Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jhds. Strassburg 1897, p. 182 ff. Didron, Histoire de Dieu. Iconographie chrétienne. Paris 1843; trotz seines Alters wohl immer noch das eingehendste, wenn auch in einzelnen Teilen überholte Werk.

Grosnier, Iconographie chrétienne.

Detzel, Christl. Ikonographie.

Grimonard de St-Laurent, Guide de l'art chrétien.

Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. II. Ikonographie der mittelalterlichen Kunst.

Mâle, l'art relig. du XIII^{me} siècle et l'art religieux du moyen-âge en France.

Mannigfaltigkeit als Portalsteine, an Chorstühlen, an Reliquiaren, in Illustrationen etc.

In der Behandlung des Gegenstandes findet sich für das XIV. Jahrhundert eine frappierende Einheitlichkeit. Gott Vater hält das Kreuz an seinen beiden Enden des Querbalkens. Vater und Sohn tragen den durch ein Kreuz gegliederten Nimbus. Die Gottheit des Vaters wird durch die Nacktheit seiner Füße ausgedrückt. Die Gewandung Gott Vaters, der, im Gegensatz zu den Einzeldarstellungen dieses Jahrhunderts, nicht als König dargestellt ist, sondern einfach als Vater, besteht in einem Untergewand und einem durch eine Schliesse zusammengehaltenen Mantel, ähnlich einem Pluviale. In der Behandlung dieses Mantels, vorab im Faltenwurfe, liegen für diese Zeit diejenigen künstlerischen Merkmale, die uns eine nähere Datierung der Werke gestatten.

Der Gekreuzigte, im Gegensatz zur hieratischen Ruhe Gott Vaters, wird in echt gotischem Empfinden im bewegungsreichen Momente des grössten physischen Schmerzes dargestellt.

Der hl. Geist geht in Gestalt der Taube vom Munde des Vaters auf den Sohn über.

Von grossem ikonographischem Interesse ist die Gestalt des Gekreuzigten. Die Wandlung von der rein hieratischen frontal gestellten Haltung zur Wiedergabe des in Schmerzen sich windenden Körpers ging in der I. Hälfte des XIII. Jahrhunderts vor sich. Die beiden Füße, von denen bis zu dieser Zeit jeder einzeln von einem Nagel durchbohrt war und die auf dem Suppedaneum ruhten, werden jetzt übereinandergelegt, mit einem einzigen Nagel befestigt, und die Fusstütze fällt weg, um dem gezerrten und hängenden Körper auch diesen Ruhepunkt zu nehmen und damit den Eindruck des Schmerzes zu vergrössern.

Die beiden hochrechteckigen Rückfelder des Reliquiars, die wir als Flügel zu denken haben, werden durch die Gestalten des hl. Johannes u. der Maria Magdalena ausgefüllt. Sie stehen beide auf Konsolen u. erinnern schon

deshalb an die zeitgenössische Grossskulptur. Wie der Steinmetz in seinen Portalfiguren den von der Architektur gegebenen Nischen u. Hohlkehlen Rechnung trug, so bemühte sich auch unser Goldschmied, die beiden Gestalten möglichst günstig in die beiden Hochrechtecke einzukomponieren.

Die Darstellung des hl. Johannes des Täufers war eine der beliebtesten. Ikonographisch gesprochen wird er durch die Nacktheit seiner Füße den Aposteln gleichgestellt. Oft wird er sogar durch den Kreuznimbus ausgezeichnet. Hauptsymbol für ihn sind aber seine Gewandung und das Lamm. Erstere mochte manchen Künstler schon des frühen Mittelalters gereizt haben, ihn mit umgeworfenem Kameelfelle, das bis zu den Knien reicht, darzustellen. In der Behandlung des Lammes lassen sich verschiedene Varianten verfolgen. Es wird bis zum XIV. Jahrhundert mit wenigen Ausnahmen¹ in einem diskusförmigen Nimbus dargestellt. Erst mit dem XIV. Jahrhundert tritt eine Aenderung ein, indem das Lamm ohne Nimbus in natürlicher Darstellung von St. Johannes gehalten wird. Ziemlich allgemein ist der Gestus der rechten Hand, welcher auf das Lamm als auf dem Erlöser hinweist. Unser Johannes weist den gewöhnlichen Heiligennimbus auf. Das Lamm wird nach der älteren Version im Nimbus dargestellt.

Maria Magdalena ist als Heilige durch Salbengefäss und Buch gekennzeichnet. Ihre Gewandung wird uns mehr vom analytischen Standpunkt, denn vom ikonographischen interessieren.

Kunsthistorische Würdigung

Die rein geschichtliche Untersuchung über das Herkommen des Reliquiars wies uns auf Grandson und im

¹ Eine Skulptur der Kathedrale von Reims: St. Johannes hält ein realistisch gestaltetes Lamm. Didron, p. 327.

weitem Sinne, infolge der familiären Beziehungen deren von Grandson nach Burgund hin. Aufgabe der folgenden Untersuchung wird es sein, zu erforschen, ob auch stillkristische Momente die Annahme französischen und burgundischen Ursprunges gestatten.

Der grosse Reichtum des burgundischen Hofes, die mannigfaltigen Beziehungen Burgunds zu Flandern begünstigten einen allseitigen lebhaften Aufschwung des burgundischen Kunstbetriebes.¹ Die auserlesensten Künstler Flanderns wurden an den burgundischen Hof berufen.

Leider liess sich bei dem beschränkten Anschauungsmaterial² in Bezug auf burgundisch-flandrische Kunstwerke ein Vergleichs-Beispiel für die Darstellung der Trinität nicht auffinden. Heranzuziehen ist jedoch ein in der Nationalbibliothek in Paris aufbewahrtes Breviarium³ Karls V. Wir wissen, dass auch er mit Vorliebe flandrische Künstler beschäftigte. Mâle gibt aus diesem Breviarium eine Miniatur wieder, welche als Inhalt die Trinitas aufweist. Die beiden Trinitätsdarstellungen auf unserm Reliquiar und auf der Miniatur weisen verschiedene gemeinsame Berührungspunkte auf. Besonders auffallend sind die Dimensionen des Kreuzes, an welchem der Corpus Christi hängt. Aus sehr dünnem Holze gearbeitet, welches die Miniatur realistisch wiedergibt, die der Goldschmied aber in dünnen Stäben heraushebt, frappt das Kreuz beiderseits durch die Länge der Querbalken, welche beiden Künstlern Anlass gaben zu einer ausgiebigen Behandlung der Arme Christi.

Dass natürlich der Miniator in seiner Komposition freier verfahren konnte, als der Goldschmied, der ohnehin

¹ Perrault-Dabaut, *L'art bourguignon*. Coll. des Arts français. Paris 1914, p. 19.

² Perrault-Dabot gibt wohl eine Trinitätsdarstellung, die aber dem XV. Jahrhundert angehörend, nicht mehr in Betracht fällt.

³ Bibliothèque nat. latine 1052, fol. 154 bei Mâle, *l'art religieux*, p. 140.

mühsam der technischen Schwierigkeiten Herr geworden, ist in der Natur der Sache gelegen. Der Miniator konnte mit Leichtigkeit das Haupt des Christus niedersinken lassen und den Händen eine recht gotisch sensible Krümmung verleihen. Dies alles wäre einem geübten Goldschmied des XV. Jahrhunderts wohl auch gelungen. Ende des XIV. Jahrhunderts aber herrschte in den Werken der Goldschmiedekunst allgemein eine grosse Steifheit und Ungelenkigkeit, besonders in getriebenen Arbeiten, die noch stark an romanische Formen erinnert. Dass auch der Goldschmied bemüht ist, dem Metalle realistische Formen zu entlocken, beweist das ziemlich wirr von Kopf und Kinn niederfallende Haar und die Gewandbehandlung. Der Miniator des Breviariums wusste in geschickter Weise die dunkelgehaltene Innenseite des durch die Armbewegung sich weit öffnenden Mantels als wirkungsvolle Folie für den Körper Christi zu benutzen. Wenn der Goldschmied auch nicht auf eine analoge Wirkung des Metalles rechnen konnte, so finden wir doch das gleiche Motiv bei ihm wiederholt. Es ist ja freilich die Analogie gegeben durch die Weitspannung der Arme Gott Vaters; sie setzt sich aber noch weiter fort in der Art der Zusammenraffung des Mantels auf dem Schosse, in den Kniefalten, bis hinunter zu den freigelassenen Füßen, die in gezwungener Drehung nach aussen, beim einen sich der Mandorla anpassend, beim andern auf dem Fussbrette des Thrones sich aufstellen. So unbedeutend auch das Motiv der zurückgeschlagenen Aermel bei Gott Vater sein mag, so auffallend scheint es uns, dass wir es bei beiden vorfinden, wobei dem Goldschmied allerdings der Umschlag des Aermels besser gelungen ist als die damit notwendig gewordene Andeutung des Handgelenkes.

Wir wollen hier zum Vergleiche zwei deutsche Trinitätsdarstellungen des XIV. Jahrhunderts heranziehen. Die eine befindet sich im Luitpold-Museum zu Würzburg¹.

¹ Leitschuh, Würzburg, Berühmte Kunststätten. 54. Seemann 1911. Portal des Bürgerspitals, p. 118, Abb. 56.

Die andere ist durch den Auktionskatalog der Sammlung Dr. Oertels, München¹ weiteren Kreisen bekannt geworden.

In der Würzburger Darstellung kommt ein übereinstimmendes Motiv zum Vorschein, nämlich die Stirnlocke Gott Vaters, die auch auf dem Reliquiar ziemlich unbeholfen in die Stirne hineinfällt. Im übrigen aber frappiert auf den ersten Blick die solide massige Behandlung des Kreuzes, welches Gott Vater mühelos hält, da die beiden Querarme gar kein ungewöhnliches Längenmass aufweisen so dass der Corpus Christi durch die Einziehung der Arme gegen den Mittelbalken zu tief zu hängen kommt. Betrachten wir sodann die Ruhe, das Langatmige der Falten; in weichem Flusse ergiessen sie sich über den Körper, ohne energische Brechung irgend eines Zuges; in ruhigen Wendungen findet eine jede Falte ihren Ausklang. Um den Thron nicht weiter dekorativ behandeln zu müssen, wird er einfach durch den bleibenden Faltenrest des weiten Mantels bedeckt.

Die Trinitas der Sammlung Oertels ist leider nicht so gut erhalten wie die Würzburger Plastik. Was an ihr aber noch zu sehen ist, weist auf eine grosse Uebereinstimmung im Gesamtbilde mit Würzburg hin und somit auf die gleichen Gegensätze zu unserm als französisch angesprochenen Reliquiar. In den Proportionen entschieden missraten, weist sie aber doch einige charakteristische Stellen auf. Gott Vater und Sohn, deren Köpfe eine geübte Hand aufweisen, tragen beide einen müden Gesichtsausdruck zur Schau, der sich aus der auffallenden Betonung der Unterlippe ergibt. Dem Würzburger Meister ist ein mehr feierlich erhabener Ausdruck bei Gott Vater gelungen. Unser Reliquiar entzieht sich in dieser Richtung einem Urteil, weil das Antlitz Gott Vaters bedeutend gelitten hat. Immerhin ist auch durch die Verstümmelung hindurch

¹ Sammlung Dr. Oertel, München. Bildwerke der Gotik u. Renaissance in Holz, Stein und Ton. Lepkes Kunst-Auctions-Haus 1913. Tafel 10. No 25.

eine gewisse Hoheit, die allerdings mehr gewollt als gekonnt ist, nicht zu verkennen. Ein gut Teil der Würde scheint auf Kosten der strengen Frontalität zu stehen zu kommen, während das Haupt Christi, dieses Momentes beraubt, entschieden an Ausdrucklosigkeit leidet. Ueber die Art des Kreuzes gibt uns die Gruppe Oertels keinen Aufschluss. Die Gestalt Christi, deren verstümmelte Arme aber stark nach oben gerichtet sind, muss auch als tiefhängend aufgefasst werden und somit werden die Querarme ungefähr den Dimensionen der Gruppe in Würzburg entsprochen haben.

Es sei gestattet, im Zusammenhang mit diesem drei letztesprochenen Gruppen noch ein ikonographisches Moment zu streifen. Die beiden deutschen Beispiele Würzburg und Oertel versehen nur Gott Vater mit dem Nimbus, während unser Reliquiar in Uebereinstimmung mit der Miniatur aus dem Pariser Breviarium Vater und Sohn mit dem Nimbus bedacht hat.¹ Bei Oertel und bei unserm Reliquiare finden sich auch schon die ersten Ansätze der Dornenkrone, die allerdings noch nicht als solche ausgebildet ist, sondern noch mehr als Stirnreif aufzufassen ist. Das Eigentümliche an unserm Reliquiare besteht darin, dass wir Nim-

¹ Die bei Haseloff, Tafel XI. widergegebene Trinitäts-Miniatur (XIII. Jhds) aus dem „Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen“ in der Stuttgarter Hofbibliothek weist allerdings die gleichen Nimben auf. Zudem finden wir dort in den Zwickeln des von der Mandorla freigelassenen Raumes die vier Symbole der Evangelisten. Der ausgesprochene Stilcharakter des XIII. Jhdt, wie er sich vor allem in der knitterigen Gewandung Gott Vaters, im Lendenschurz des Gekreuzigten äussert, verhindert aber entschieden, hier direkt anzuschliessen. Der Christustypus im Haupte Gott Vaters, wie er im XIII. Jhdt. noch üblich war, ist im XIV. schon gänzlich verschwunden. In der Verteilung der Mandorla durch den Querbalken des Kreuzes kommen die beiden andern deutschen Beispiele (Würzburg und Oertel) dieser Miniatur sehr nahe, ebenso in den Dimensionen des Kreuzes selbst, was bei unserm Reliquiar nicht der Fall ist. Immerhin dürfte die Gesamtanlage dieser Trinitätsgruppe darauf hinweisen, dass unser Goldschmied sich an eine Miniatur angeschlossen hat.

bus und Stirnreif zusammen vorfinden, ein Moment, das weiter wohl nicht stark für eine Zuweisung in Betracht fallen kann, sondern mehr als ikonographische Lizenz des Meisters hingenommen werden muss.

Wenn wir für unser Reliquiar mit besonderer Rücksicht auf die Trinitätsgruppe auf französische Herkunft, und speziell auf burgundisch-flandrische, Anspruch erheben wollen, so geschieht dies in erster Linie auf den Vergleich mit der Miniatur des Breviariums hin, wobei noch hinzuzufügen ist, dass die Ausführung des Thrones stark an Miniaturmanier erinnert. Als bewegende Momente in diesem Urteil fassen wir zusammen, die ungewöhnliche Breitführung der Querarme des Kreuzes, die daraus resultierende weite Oeffnung des Mantels und das Hochhängen des Corpus Christi, die Gewandbehandlung im allgemeinen und die Anwendung von Nimbus bei Vater und Sohn.

Alles übrige, die Einordnung der Gruppe in die Mandorla, die Zwickelfüllung mit den Symbolen der vier Evangelisten, entspringt allgemeinen ikonographischen und goldschmiedetechnischen Gepflogenheiten früherer Zeiten und ist vom Meister aus Anhänglichkeit an die Tradition herübergenommen worden.

Wir haben es mit einem Meister zu tun, der von einer gewissen Befangenheit nicht freizusprechen ist, der sich aber alle Mühe gegeben hat, in das durch die Tradition gegebene Schema der Gruppe den Realismus hineinzutragen, der in der zeitgenössischen Gross-Skulptur sich geltend machte. Als Komposition im Raume ist die Gruppe gut verstanden. Die Belebung der an sich etwas zu stark betonten Mandorla durch den Querbalken, der bis zum Rande geht und der etwas über die Hälfte der Mandorla zu liegen kommt, scheint glücklich berechnet zu sein. Die übertriebene Proportion der Oberkörper bei Gott Vater und Sohn wird dadurch bei Gott Vater bedeutend gemildert. Bei Christus mag sie als Ausdruck des in Schmerzen gedehnten Körpers gedeutet werden. Der Gesamt-Eindruck der Tafel weist auf die Mitte des XIV. Jahrhunderts hin.

Trotzdem jeder Zweifel ausgeschlossen ist über die Zugehörigkeit der beiden Gestalten der Rückseite zum gleichen Meister, muten diese beiden doch viel frischer und entschiedener an. Auf den ersten Blick gewinnt die hl. Magdalena in unserm Urteil, und wir sehen, dass sich in ihr der Meister so gegeben, wie er war, dass er gezeigt, was er gekonnt und vor allem, dass er es angenehm empfand, sich frei von den Ketten einer alten Tradition im Geiste seiner mit ihm lebenden Zeit aussprechen zu können. Wir dürfen wohl ohne weiteres die hl. Magdalena als die unbefangenste und beste Figur des Reliquiars in Anspruch nehmen.

Offenkundig schliesst der Meister an die zeitgenössische Darstellung der Madonna an, jener Madonna mit runden, vielfach ausdruckslosem Gesicht, vollem Kinn und kleinem, beinahe schmollendem Mund.

Vor allem frappiert in diesen französischen Madonnen des XIV. Jhdt. die grosse Einheitlichkeit der Gewandung. Ein Unterkleid, fest am Körper anliegend, wird vom darüber liegenden Mantel, der in einem Stücke vom Haupte herunterfällt, mehr oder weniger gedeckt. Zweimalige Ueberschneidung der natürlich fallenden Längsfalten durch den Mantel; die durch den Hüftenschub resultierende Betonung von Standbein und Spielbein, sind charakteristisch.

Im Museum „Trocadéro“ findet sich ein gutes Vergleichsbeispiel für die Gewandbehandlung der oberen Körperpartie.¹ Das Kopftuch wird, wie bei unserer Magdalena, zu beiden Seiten des Körpers heruntergeführt bis auf die Höhe der Ellenbogen. Dann umwickelt es, zum Mantel geworden, den linken Arm und wird auf die rechte Seite hinüber geführt, wo die rechte Hand einen Faltenwulst des Mantels als Unterlage für das Kind benutzt. Dadurch wird die Brust freigelegt. In den untern Partien tritt dann

¹ Musée du Trocadéro, Paris. Tafelwerk in 3 Bänden. Guerinet, Paris. I. Tafel, 28.

eine relativ beschränkte Verschiedenheit in der Gewandbehandlung ein und gibt uns Anlass, einer Differenzierung, wenn nicht nach Schulen, so doch im Grossen nachzugehen.

Im gleichen Museum finden wir zwei Engelsgestalten, die wenn auch nicht direkt aus Burgund selbst stammend, doch in unmittelbarer Nähe entstanden sind.¹ Sie weisen, besonders die eine, die im gleichen Sinne gestellt ist wie unsere hl. Magdalena, in den untern Gewand-Partien eine frappierende Aehnlichkeit auf: Falte von rechts nach links hinunterfallend. Da wo der Mantel aufhört, wird sie durch das Untergewand weiter geführt; auf der linken Seite strenge Parallelfalten im Untergewand, die den fallenden Resten des Mantels entsprechen. Deutliche zweimalige Ueberschneidung der Figur durch den Mantelrand, die obere von links nach rechts, die untere von rechts nach links. Dies die auffallenden Uebereinstimmungen, die uns nicht zögern lassen, auch für die Magdalena burgundischen Einschlag in Anspruch zu nehmen.

Wenn wir mangels kunstgewerblichen und kleinplastischen Vergleichsmaterials unsern Blick auf die grosse Plastik geworfen haben, so hat dies im Werke selbst seine Begründung. St. Magdalena und St. Johannes sind beide auf Konsolen gestellt, die, frappierend in ihrer Einfachheit, stark an die Steinplastik der Zeit erinnern. Im allgemeinen begnügte sich der Goldschmied dieser und vergangener Zeiten mit einer gewöhnlichen Platte, auf die er seine Figuren aufstellte, selbst im Relief. Auf dem Altarvorsatz von Romburg² findet sich eine etwas ungewöhnliche Art von Standbrettern, die einer Konsole gleich kommen könnten, auf welche die Apostelfiguren aufgestellt sind. Doch lässt sich bei der Trapezform der Standfläche mehr an ein unregelmässiges Felsenstück denken als an eine Konsole. In dieser von der Plastik herübergenommenen Form dürften die

¹ Aus Laon. District d'Aisne. Op. c., Tafel 253.

² Kreuz, p. 179.

Konsolen auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst wohl zu den Seltenheiten gehören und ein Hinweis sein, wie sehr sich der Goldschmied jener Zeit in diesen Gegenden an die Grossplastik angeschlossen, während wir im folgenden Jahrhundert den Wandel von der Plastik zur Architectur verfolgen können.

Dass auch diese Gestalt der hl. Magdalena dem XIV. Jahrhundert angehört, steht ausser Zweifel. Sie ist ein ins Goldschmiedehandwerk hineingetragenes Dokument der ausklingenden Hoheit der frühgotischen französischen Plastik und dürfte ebenfalls in die Mitte des XIV. Jahrhunderts zu datieren sein. In ihr spiegelt sich jener an Manierismus grenzende Geist der damaligen französischen und speziell burgundischen Grossskulptur wieder, welche in der Folge durch die Künstlergestalt Claus Sluters zu neuem gesunden Leben emporgeführt wurde.

Weit unsicherer verfuhr der Meister in der Gestaltung des hl. Johannes. Der Kopf scheint derjenige Gott Vaters von der Trinitas in leichter Wendung nach links zu sein. Der Hinweis der rechten Hand auf das Lamm Gottes ist dem Künstler nicht überzeugend gelungen. Die Gewandung gemäss der hl. Schrift, ein beliebtes Motiv für manchen Bildhauer jener Zeit, vermochte sein Können nicht zu reizen; er begnügt sich, den Heiligen mit einem einfachen, bis zu den Knien reichenden Tuchgewande mit weiten Aermeln und Seitenschlitzen zu bekleiden, welches in den Hüften durch einen Gürtel gehalten wird. Die frei gelassenen Füsse, die auf der Konsole aufstehen, weisen im Gegensatze zu den Armen des am Kreuze hängenden Christus wenig Verständnis für anatomisch empfundene Modellierung auf. Die Falten der Gewandung stehen in starken Kontraste zu der Frische, welche durch die Trinitätsdarstellung weht und zu dem sympathischen Wohlklang der Linienführung bei Magdalena. St. Johannes ist entschieden die schwächste Figur des Reliquiars. Er liefert uns den Beweis, dass der Goldschmied sich gezwungenermassen an bekannte Vorbilder

anschiessen musste. Je nach dem künstlerischen Werte derselben wusste er sie dank seiner Technik auf seinem Gebiete zur Wirkung zu bringen.

Dem Beschauer dieser Tafeln fällt auf den ersten Blick die eigentümliche Umrahmung, übersät mit Wappenschildchen und Inschrift, auf. Der Text der Inschrift lautet: Guillaume de Grandson je le weil.¹ Wilhelm von Grandson: „je le veux“, seine Wappendevise. Der Charakter dieser Schrift weicht wesentlich von demjenigen der Evangelisten-Namen auf der Trinitätstafel ab. Diese letzteren gehören unzweifelhaft dem XIV. Jahrhundert an, während die Inschrift auf dem Rahmen etwas später zu sein scheint und eventuell noch dem Anfange des XV. Jahrhunderts angehören könnte. Die Wappen, die teils in Schildform, teils in einfachen Rechtecken, bis auf ein einziges² die heraldischen Insignien Wilhelms von Grandson aufweisen, dürften ehemals anderswo ihren Platz gefunden haben. Waren sie vielleicht wie die Spruchbänder zur Schmückung der Seitenwände bestimmt? Das zwischen der Schrift sich hinziehende Rankenmotiv weist deutlich darauf hin, dass sie nicht auf die Hand des gleichen Meisters zurückzuführen sind, was aus dem Vergleich desselben mit dem Dekorationsmotiv auf der Gewandung Gott Vaters und der hl. Magdalena hervorgeht.

Diese Zutat dürfte vermutlich nach dem Tode Wilhelms von Grandson dem Reliquiar beigefügt worden sein, um den Namen des Schenkers festzuhalten.

Wann das Reliquiar seinem ursprünglichen Zwecke entfremdet und in so widersinniger Weise auf die eichenen Holztafeln festgemacht wurde, konnten wir nicht feststellen.

Auf jeden Fall hat dieses künstlerisch und technisch

¹ Diese Schriftplatten sind alle verkehrt auf die Tafeln aufgeheftet, was auf eine ganz verständnislose Aenderung des Ganzen schliessen lässt.

² Dieses eine Wappen rechts am Rande der II. Tafel, das einen Flügel darstellt, konnte bis jetzt noch nicht gedeutet werden.

hochstehende Dokument burgundischer Goldschmiedekunst, das auf Umwegen nach Freiburg kam, nicht immer die nötige Beachtung und Schonung genossen, die seiner Bedeutung zukommen, bevor es im hiesigen Kantonsmuseum in sichere Verwahrung kam.

C) Aufblühen der heimischen Goldschmiedekunst.

Die Wende vom XIV. zum XV. Jahrhundert wurde für die kunstgewerbliche Entwicklung Freiburgs bestimmend. Die einzelnen Handwerker sind organisiert. Der Austausch der Arbeitskräfte gewinnt an Lebhaftigkeit. Aus ihm schöpft ganz besonders die Goldschmiedekunst Anregung zur neuen Entfaltung. Wenn aus der chronologischen Goldschmiedliste ersichtlich ist, dass schon mit Beginn des XV. Jahrhunderts etliche Meister in Freiburg tätig waren, so ist doch einerseits ihr Werk verloren gegangen, und andererseits ist es schwierig, bei der geringen Zahl des übrig Gebliebenen Zuweisungen zu versuchen, da diese Frühmeister der hiesigen Gotik nicht signierten. Ein solch unsigniertes Stück¹ ist das kleine Reliquiar in Turmform im Schatze von St. Nicolaus. In seiner zurückhaltenden Einfachheit, die auf den Beginn des XV. Jahrhunderts hinweist, wirkt es als sprechendes Beispiel der einbrechenden Tendenz, das Figürliche zu vernachlässigen und dafür mit der Uebertragung architektonischer Formen auf die kirchliche Kleinkunst zu wirken. Unser kleines Reliquiar mutet so recht wie ein erster schüchterner Versuch dieser neuen Arbeitsweise an. Durch primitive Strebepfeiler, welche etwas über der halben Höhe mit einfachen Wasserschlaggesimsen versehen sind, wird das im Grundriss quadratische Glasgehäuse festgehalten. Nach oben klingen die Strebepfeiler in Fialen aus. Zwischen hinein sind vier Giebel eingesetzt, mit zierlichen Krabben versehen. Hinter diesen Giebeln steigt ein turmförmiger Kern empor, welcher seinerseits mit einem Zinnenkranz ge-

¹ S. Tafel III.

krönt ist. Eine hoch gezogene Pyramide trägt die Kugel, auf welcher das leider beschädigte Kreuz sitzt. Wir beobachten das Bestreben, die Bauformen gotischer Architekten in Verwendung zu bringen. Während aber 80 Jahre später ein Jost Schöffly sich nicht genug tun konnte in der reichlichsten Verwendung von Strebepfeilern, Schwibbogen und Krabben, ist unser Goldschmied noch äusserst vorsichtig zu Werke gegangen.

Was neben dieser ersten Verwertung architektonischer Motive an diesem Stücke besonders frappiert, das ist der Fuss; sehr flach gehalten, wie bei den meisten in der Rheingegend häufig vorkommenden Turmreliquiaren, weist er doch eine überaus originelle Behandlung auf. Während im Allgemeinen bei sechseckigen sternförmigen Füßen die Rippen direkt von den Ecken zu dem Schaft hingezogen werden oder vielfach unbetont bleiben, so dass der Fuss ganz flach erscheint, hat unser Meister die Rippen als Schlangen behandelt und, statt sie in direkter Linie zum Ursprung des Schaftes hinzuführen, weiss er den Fuss durch das rhythmisch wiederholte Bewegungsmotiv überaus anziehend zu beleben. Der Schaft, der den Turm mit dem Fusse vermittelt, ist in einfacher Weise gegliedert. Der vom Kelche entlehnte Nodus weist in seinen Zapfen ein einfaches Vierpassmotiv auf. Ein Vergleich mit rheinischen Reliquiaren dieser Form¹ aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts lässt kaum einen Zweifel offen, dass hier ein Meister an der Arbeit gewesen, der, wenn er nicht selbst aus der Rheingegend herstammt, zum mindesten die dortigen Arbeiten gekannt haben muss.

Bevor wir übergehen zur ersten greifbaren Künstlergestalt unserer Goldschmiedereihe, müssen wir noch eines Werkes gedenken, das den Uebergang von der Frühgotik in die Spätgotik auf unserm Boden vertritt. Es ist die Monstranz in Corserey.² Früher Eigentum der

¹ Siehe Kreuz, p. 257/8. Sammlung Schnütgen. Köln. Führer von E. Witte. 2. Auflage 1911. Tafel 23 und Text.

² S. Tafel IV.

Ursulinerinnen, kam sie im Laufe des XIX. Jahrhunderts in den Besitz dieser Pfarrei. Das in Kupfer gefertigte Stück ist vergoldet. Es ist nicht signiert, da nur Silber gezeichnet werden musste. Auch hier lassen uns die Archive im Stiche. Wir haben es nochmals mit einem anonymen Stücke zu tun, welches jedoch vermutlich in Freiburg entstanden ist und uns das künstlerische Schaffen des Goldschmiedes in unserer Stadt um die Mitte des XV. Jahrhunderts kurz vor dem Auftreten Guitschard Reynolds kundtut. In der Wiedergabe von „Fribourg artistique“¹ wird mit Recht darauf hingewiesen, dass dies die einzige Monstranz im Kanton sei, welche die cylindrische Form des Glasbehälters heute noch aufweist. So zahlreich die gotischen Monstranzen dieser alten Form gewesen, so oft hat man ihnen den Reiz und die Harmonie der Komposition genommen, indem die „unpraktische“ Cylinderform mit dem Rundbehälter vertauscht wurde, der erst in der Renaissance seine organische Verwertung gefunden hat.

Die Monstranz, traditionsgemäss architektonische Formen aufweisend, zeichnet sich vor allem durch ihre klare Tektonik aus. Der strenge, nüchterne Fuss verschafft dem Stücke die nötige Stabilität und leichte Handhabung. Der Nodus ist in letzterem Sinne von stark hervorstehender Profilierung freigehalten. Die Stelle, an der die Monstranz gefasst wird, entbehrt gänzlich der Decoration. Dies sind Momente, die für die Tragmonstranz wesentlich sind, und für welche eine spätere Zeit in dekorativem Uebereifer den Sinn vollständig verloren hat. Trotz der grossen Einfachheit entbehrt die Monstranz nicht des dekorativen Beiwerkes. Es beschränkt sich auf das Lilienmotiv, das

¹ Frib. art. 1904, pl. 16. Text von F. Pahud. Leider war die anlässlich des Katholikentages vom 22—25. Sept. 1906 veranstaltete Ausstellung der kirchlichen Kleinkunst für den Verfasser zu früh veranstaltet worden. Sie bot eine einzigartige Gelegenheit, die relig. Goldschmiedekunst Freiburgs vergleichend zu würdigen.

in Kränzen den Cylinder fasst. Die krönenden Fialen führen in einfacher, übersichtlicher Weise die Parallelbewegung nach oben fort.

Auch dieses Werk lehnt sich ohne Zweifel an deutsche Vorbilder an. Was wir dem Meister hoch anrechnen, ist der Umstand, dass er mit so wenig Mitteln diese harmonische Wirkung der Komposition und diese klare Lösung der zweckentsprechenden Form zu vereinbaren wusste.

Guitschard Reynauld.

(I. Erwähnung in Freiburg 1441. † 1471.)

Mit diesem Meister treten wir ein in eine neue Aera der Geschichte der Freiburger Goldschmiedekunst. Hergewandert aus Pagny, einige km. von Nancy entfernt, wird unser Meister auf seiner Reise Strassburg und Basel besucht haben, ev. sind die bei Meyer¹ aufgeführten Reynhardt der gleichen Familie zugehörend. Reynold's Künstlergestalt war für das hiesige Goldschmiedegewerbe von entscheidender Bedeutung. Er brachte aus seiner Heimat den Geist der Hochgotik und einen ausgesprochenen Realismus mit sich, dessen Spuren wir von seinem Erscheinen an so häufig begegnen. Der Goldschmied des Mittelalters arbeitete für die Kirche. Mit der Gotik wird er immer mehr vom Bürgertum beschäftigt. Auch hier in Freiburg scheinen die privaten Aufträge zugenommen zu haben, wenn vielleicht auch nicht in dem Masse wie anderswo, da hier Klöster und Stifte reiche Arbeit boten. Wir wissen, dass Reynold reichlich mit Aufträgen bedacht wurde. Leider liess sich bis jetzt von seinem Lebenswerke nur ein Prozessionskreuz im Spital nachweisen,² welches signiert und datiert ist. Wenn wir ihn nach diesem einen Werke beurteilen, so wird der Schluss stets ein bedingter, und von der ev. Auffindung anderer Werke mehr oder weniger abhängiger sein. Wir haben es hier mit einem Beispiele zu tun, bei dem ausnahmsweise die photographische Wie-

¹ Meyer. Strassburger Goldschmiedezunft.

² S. Tafel V.

dergabe einen günstigeren Eindruck macht als das Original. Die Unruhe der Composition, die unverständliche Verbindung von Kreuz- und Trägerknauf wird hier in der Wirkung gedämpft, die im Original direkt unangenehm auffällt. Um dem Werke einigermaßen gerecht zu werden, wollen wir die beiden Teile getrennt behandeln. Das Kreuz ist signiert aber nicht datiert. Datum und Stempel zusammen befinden sich auf dem Fusse des Kapellenknaufes. Das Kreuz trägt seinen Stempel auf einem silbernen Deckblatte, welches geöffnet werden kann, um die Reliquien hineinzulegen. Die Art dieser Oeffnungen entspricht so sehr der Anordnung des ganzen Kreuzes, dass an der Echtheit der Signatur nicht zu zweifeln ist.

Das Kreuz ist hohl, um Reliquien aufnehmen zu können. Es wird im Innern von zwei Schrauben durchzogen, welche jeden Endes die birnenförmigen Schlussmotive anziehen und dadurch dem Ganzen Halt geben. Die Längsschraube dient im untern Teile zugleich als Schaft, durchzieht als solcher das hohle Oktogon und reicht noch ca 8 cm. über dieses hinaus. Die Proportionen des Kreuzes sind edel und gut empfunden. Die beiden Querarme wurden gegenüber der obern Partie der Längsarme etwas eingezogen. Der Corpus Christi, dessen Behandlung ganz der realistischen Tendenz der Zeit entspricht, weist grosses anatomisches Verständnis auf. Das Krümmen der Finger, das Betonen der mageren Brust, der eingefallenen Magenpartie und des aufgeschwollenen Unterleibes, dies alles sind die üblichen Momente, durch welche auch in der grossen Skulptur bei besonders realistisch veranlagten Meistern der mit dem Tode ringende Körper dargestellt wird. Es sei hier darauf hingewiesen, dass Reynold seinen Realismus aus dem Elsass mitbrachte, wo wir in Gerhaert von Leyden einen Grossmeister des Realismus kennen. Durch Reynold dürfte dieser Realismus vielleicht sogar in unsere Grossplastik hinübergewirkt haben.

Der Corpus Christi ist in Silber gearbeitet, die Haarpartien und der Lendenschurz sind vergoldet. Ersterer ruht

auf einem vergoldeten Naturkreuz. Ein leicht graviertes Rankenmotiv, das schon im Original ziemlich schwer zu erkennen ist, sich in der Reproduktion aber ganz verloren hat, zieht sich über die ganze Kreuzfläche hin. Die Medaillen enthalten z. Teil Symbole, z. B. Heiligengestalten: Pelikan, St. Johannes und Madonna. Die Technik erinnert mehr an Holzschnitt, als an Metallschnitt. Die Rückseite, die infolge der technischen Anordnung für die Versorgung der Reliquien keinen ausgiebigen Schmuck gestattete, weist drei Symbole der Evangelisten und oben eine zweite Version des Pelikan auf. Ein mit Mass gewähltes Motiv der Belebung ist die Anwendung der von Krabben umzogenen Stäbe, die sich längs der Wangen der Kreuzbalken hinziehen. Um dem Kreuze aber noch mehr Glanz zu verleihen, verwandte der Meister ein für Freiburg neues und ungewohntes Motiv. Aus den Kreuzesbalken wachsen an jedem Ende Kreuzblumen hervor, die einen birnförmigen Kern umschliessen. Die Blume ist vergoldet.

Reynold liess sich hier vom Drange nach Glanzeffekten auf Kosten der Einheit und Ruhe des Ganzen verführen. Ganz unverständlich aber erscheint uns die unorganische Beifügung des an sich reizenden Kapellenoktogons, das eher für einen Abstab gefertigt zu sein scheint. Wären nicht beide Stücke signiert und fest miteinander verbunden, so wäre anzunehmen, dass eine spätere Hand diese Rücksichtslosigkeit begangen. Die Länge des Mittelstiftes, der das Ganze zusammenhält, war aber unbedingt auf diese Kombination berechnet, und wir sind somit gezwungen, an den ausdrücklichen Willen des Meisters zu glauben. Um konsequent zu sein, wollte Reynold vermutlich sein Kreuzblumenmotiv mit der Birne auch am unteren Ende des Längsbalkens anwenden. Er hätte es besser unterlassen und eine kräftigere Lösung in einem massiven Knauf gesucht, welcher direkt auf das tragende Holzstück zu sitzen gekommen wäre. Die Anwendung dieses Knaufes war ihm aber wegen der Birne un-

möglich geworden. So blieb ihm vermutlich zur Verdeckung seines schwachen Punktes, nämlich des dünnen Stiftes, kein anderes Mittel, als die Verkleidung durch das Octogon. Leider wird das hochgotische, überaus zierliche Gehäuse hier in seiner Wirkung durch die Schwere des Kreuzes völlig totgeschlagen.

Trotz dieser unglücklichen Kombination verraten die beiden Partien, Kreuz und Oktogon, ein jedes für sich, grosses technisches Können unseres Meisters. Das Datum 1456, das sich am Fusse des Octogons befindet, dürfte nach unserer Ansicht für die Entstehung des Kreuzes massgebend sein.

Es soll uns diese eine kompositionelle Verirrung nicht hindern, das Wirken des Meisters in Freiburg vollauf zu würdigen. Kommt ihm doch das Verdienst zu, das hiesige Goldschmiedegewerbe der Hochgotik entgegengeführt zu haben und durch seinen ausgesprochenen Realismus manchen hiesigen Künstler zu aufmerksamerer Naturbeobachtung und lebenswahrer Darstellung angeleitet zu haben. Ohne Zweifel wird sich mit der Zeit das Werk Reynolds noch durch weitere Stücke dokumentieren lassen. Wir können seine Hand nur mehr in einem Werke vermuten, nämlich im Prozessionskreuz der Abtei Magerau. Wenn auch das Kreuz selbst nicht von seiner Hand zu stammen braucht, (zwar finden wir auch hier wieder die gleiche Unsicherheit in der Fassung des unteren Kreuzbalkens mit dem Lilienmotiv) so dürfte doch der Corpus Christi mit dem kleinen Naturkreuz, an welchem er hängt, auf Reynold hinweisen. Es ist die gleiche, etwas gedrungene Gestalt mit frappierend ähnlicher anatomischer Behandlung von Brust u. Unterleib. Das Kreuz mit der üblichen Lilienendung ist äusserst primitiv für die Aufnahme der Reliquien eingerichtet. Vermutlich wurde das Corpus Christi, aus dem Nachlasse Reynolds stammend, von einem spätern Goldschmied auf dieses Kreuz appliziert.

Der Werkstätte Reynolds, wenn auch kaum ihm selbst zuzuschreiben, dürfte das Prozessionskreuz von Romont

angehören.¹ Wenn Techtermann², nach dem auf den Kreuzarmen sich befindenden V auf Frenel schliesst, so ist dies an sich kein Widerspruch, da es sehr wohl möglich ist, dass Frenel, wie später vermutlich auch Jost Schöffly, eine Zeit lang bei Reynold gearbeitet hat. Die anatomische Behandlung weist auf die Arbeitsweise Reynolds hin, während die Lendentuchpartie und das Haupt Christi eine andere Hand verraten.

Jost Schöffly

(In Freiburg 1471—† 1503).

Gebürtig aus Strassburg, jener Stätte, an der zu dieser Zeit das Goldschmiedegewerbe in hoher Blüte stand, vermutlich ebenfalls nach einem kürzeren oder längeren Aufenthalt in Basel, scheint Schöffly hier in Freiburg der Erbe der künstlerischen Ideen Reynolds geworden zu sein. Der Umstand, dass er nach dem Ableben des letztern dessen hinterlassene Gattin heiratete, die Ausbildung dessen Sohnes Peter und die Werkstätte Guitschards übernahm, veranlasst uns zur Annahme, dass er gleich bei seiner Ankunft bei Reynold zu arbeiten begann.

Das Schaffen Jost Schöffly's wird vor allem charakterisiert durch sein Hauptwerk, die Monstranz im ehem. Augustinerkloster im Stalden.³ Heute noch verunstaltet durch Zutaten späterer Jahrhunderte, lässt sich das Werk, mit Ausnahme des Fusses, der 1816 neu dazu kam, doch leicht in seinen Urformen bewundern, da das unverständliche Beiwerk späterer Zeiten immerhin mit möglichster Schonung angebracht wurde und mit Leichtigkeit wieder entfernt werden kann.

Das Ganze ist ein hochgotischer Turmhelmbau in vier sich verjüngenden Etagen, deren unterste den üblichen Cylinder zur Aufnahme der Hostie enthielt. (Auch hier musste leider der Cylinder dem Ovalgefäss mit Strahlen-

¹ S. Tafel VI.

² S. Frib. art. 1899, pl. XV.

³ S. Tafel VII.

kranz weichen.) Ueber dem Cylinder sind in drei Kapellen drei Figuren aufgestellt, die durch ihre Vergoldung reichen Wechsel in das Schimmerspiel der silbernen Gehäuse hinein bringen. Es sind die Gestalten des hl. Augustinus, der Madonna u. des Schmerzensmannes. Seitwärts flankieren unter Baldachinen Joachim¹ und Anna den zur Aufnahme der Hostie bestimmten Raum. In diesen Figuren zeigt sich eine grosse Verschiedenheit der Gewandbehandlung. Während der hl. Augustinus, die Madonna und Joachim in ruhigen, weichfliessenden Gewandungen dastehen, weist die Gestalt der hl. Anna eine frappierende Schwere und Eckigkeit in den Mantelpartien auf. Der Schmerzensmann dürfte kaum der Hand Schäfflys zugewiesen werden. Er wirkt befremdend in seinen kühnen Bewegungsmotiven und seiner theatralischen Pose und scheint eher ein erster Versuch eines jungen Künstlers zu sein.

Sämtliche Figuren sowie die 2 Kreuzblumen, welche die Strebepfeiler nach unten abschliessen, nebst einigen Fialen sind vergoldet, alles übrige in Silber gehalten.

Das Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung in Basel besitzt eine Reihe spätgotischer Goldschmiedeerisse, die uns zeigen, wie weit die damaligen Goldschmiede Architektur motive u. Ornamentik in Verwendung brachten.² Beim Durchsehen dieser Risse fällt uns besonders einer auf vermöge seines analogen turmförmigen Aufbaues.³ Es kann sich bei solchen spätgotischen Werken natürlich

¹ Wie man eine Heiligenfigur, die zwei Tauben im Teller trägt, als hl., Nikolaus bezeichnen kann, ist uns unbegreiflich. S. Frib. art. 1901, pl. 10.

² Basel. Kupferstichkab. d. öff. Kunst. S. Goldschmiedeerisse, 13, 75.

³ Auch anderwärts treffen wir grosse Uebereinstimmung in der Verwertung der Motive. So gibt Singer in „Unica u. Seltenheiten im königl. Kupferstichkab. zu Dresden. Leipzig 1911“ eine Monstranz eines niederländ. Meisters wieder, der vermutlich am Hofe Karls des Kühnen gearbeitet hat. Leider war es uns nicht möglich, das reiche Material an Goldschmiedeerissen in der Kunstakademie zu Wien, sowie die Monstranzen des Prager Domschatzes etc. zum Vergleich heranzuziehen, da der Krieg hemmend eintrat.

niemals um Anlehnung an gesehene Motive im Detail handeln, da bei diesem Reichtum an Strebepfeilern, an Schwibbogen und Fialen, an unaufhörlich sich verschlingenden geschweiften Wimpergen der Phantasie des Künstlers ein grosses Feld zu selbsttätiger Arbeit gegeben war. Eine Richtungslinie lässt sich nur aus dem grossen Schema der Monstranz herauschälen, sei es, dass sie turmförmig und daher dreidimensional zur Aufnahme von Figuren in Kapellen gedacht oder flächenhaft, dem architektonischen Begriff der Fassade entsprechend behandelt wurde, wobei die Figuren in Nischen untergebracht werden. Beide Formen waren der Hochgotik geläufig, was aus den vielen Beispielen in Basel ersichtlich ist.

Bei Jost Schöffly sind wir natürlich in erster Linie geneigt, an Strassburger Beeinflussung zu denken. Seine Monstranz lehnt sich in auffandender Weise an die Werkzeichnungen des Strassburger Architekten Mathias Ensinger an, von dem das historische Museum in Bern den Helmentwurf zum Strassburger Münster besitzt. Durch genannten Ensinger dürfte auch Freiburg mit der Strassburger Bauart bekannt geworden sein.¹ Schöffly war aber hier der erste, der die Ensinger'schen Motive, vor allem die reiche Verwertung der Lilie, in die Goldschmiedetechnik übersetzt, an seiner Monstranz verwandte.

Sie trägt den Stempel des Meisters und soll früher auf dem Fusse auch die Jahrzahl 1476 aufgewiesen haben.²

D) Peter Reinhardt. (1470—1540). (Das Eindringen der Renaissance).

Von seinem Vater, dessen Bedeutung im Freiburger Goldschmiedegewerbe wir soeben betont, hatte er die Lust

¹ Ensinger wurde im Jahre 1445 nach Freiburg berufen als Experte für den Weiterbau von St. Nikolaus.

² Freib. Staatsarch.: Handbuch der Augustiner, fol. 73: 1476 Monstrantia magna argentea hoc anno facta est, ut apparet ex caracteribus pedi, subtus inscriptis gerit insigna Velgarum.

und Liebe zum Handwerk ererbt und die ersten Anleitungen zu tüchtigem künstlerischem Schaffen erhalten. Bei seinem Stiefvater Schöffly mochte er seine fachmännischen Kenntnisse bereichert und erweitert und neue künstlerische Ideen in sich aufgenommen haben. Dass er auch zum echten Freiburger Stadtbürger sich entwickelt, das bedeutet uns die Verdeutschung seines Familiennamens, der aus einem Reynold zum Reinhardt wurde. Ob Peter Reinhardt nach seiner Lehrzeit zum Wanderstab gegriffen, müssen wir vorderhand bezweifeln, da seine frühern Werke sich genügend aus dem bodenständigen Kunstbetriebe, wenn auch mit künstlerisch persönlichem Einschlag, erklären lassen. Wir werden später diese Frage noch berühren.

Die Gestalt dieses Meisters verdient in diesem Zusammenhange, der vor allem die Entwicklungsgeschichte des hiesigen Goldschmiedegewerbes, mehr denn eine Personengeschichte, darstellen soll, eine eingehendere Behandlung. Peter Reinhardt fiel die schwierige Aufgabe zu, das hiesige Handwerk aus der Gotik, in der er selber noch aufgewachsen, hinüberzuleiten in die neuen Bahnen der Renaissance. Dass diese Aufgabe eine starke Künstlernatur verlangte, ist jedem klar, der weiss, wie geläufig die gotischen Formen unsern Handwerkern, Steinmetzen, Architekten, Bildschnitzern und Goldschmieden geworden, und wie zäh man an den lieb gewonnenen Formen hielt.

Es ist unsere Aufgabe, in den uns erhaltenen Werken dieses Meisters die Entwicklungslinie festzustellen und an ihnen den Uebergang zur neuen Kunstform nachzuweisen. Glücklicherweise sind wir im Besitze von drei Stücken, die sich zu einer solchen Analyse vorzüglich eignen. Es sind dies die grosse Monstranz in Bürglen, der Kelch Dietrichs von Englisberg in der ehemaligen Johanniterkomturei, jetzt Rectorat von St. Johann und das Büstenreliquiar von Part-Dieu bei Bulle im Kantonsmuseum. Alle drei Werke sind mit Reinhardts Stempel versehen, so dass ein Zweifel an der Authentizität ausgeschlossen ist.

Die Monstranz in Bürglen

(Tafel VIII).

Die Streitfrage, ob das Werk für die Kapelle Unserer lieben Frau zu Bürglen gefertigt worden sei oder ob sie für das Spital bestimmt gewesen, berührt uns hier nicht.¹ Für uns ist der Nachweis Peissard's überzeugend, dass das Werk im Auftrage des Spitals in den Jahren 1507 und 1508 ausgeführt wurde. Reinhard war damals volljährig, wurde ihm doch im Jahre 1506 das Bürgerrecht seines Vaters übertragen.² Es war dies der Moment für den jungen Meister, zum ersten Male an einem grossen Werke sein Können zu zeigen. Aus der Schule seines Vaters und Jost Schöfflys hervorgegangen, war seine Formbildung der Gotik zugewandt, wie er sie von diesen beiden Meistern erlernt hatte. Vor allem muss auf ihn die Augustiner-Monstranz seines Stiefvaters Schöffly gewirkt haben. Er nahm sie zur Grundlage seines Werkes. Die Anlehnung erstreckt sich auf die Zahl der Stockwerke und die Verteilung der Figuren in den drei Kapellen. Damit liess es der Meister aber bewenden, und es ist ihm gelungen, ein Werk zu schaffen, das trotz der Gemeinplätze der gotischen Motive von Strebepfeilern, Fialen, Kreuzblumen und Pyramide einen ausgesprochenen persönlichen Charakter verrät. Ich weise vor allem hin auf die strenge Geschlossenheit der ganzen Form, die in wunderbarem ununterbrochenem Steigen hinaufführt zur Pyramide. (Leider muss auch hier wieder die Strahlenkapsel die Bewegung stören,

¹ M. l'Abbé Peissard hat die Frage über das Herkommen der Monstranz eingehend behandelt in den „Annales fribourgeoises 1913“. Er findet die Monstranz 1630 in Bürglen erwähnt. Da aber die Kirche von Bürglen zum Spital gehörig war, scheint die Rechnung des Spitals von 1507/8 ohne Zweifel für die genannte Monstranz in Betracht zu kommen. Reinhardt hat nach Peissard's Feststellungen für sein Werk total 314 ₣ erhalten.

² Wir verweisen hier auf den eigentümlichen Fall, dass Reinhardt im Rate der CC war [1505], bevor sein Bürgerrecht anerkannt war. S. Goldschmiedliste N^o 21.

die durch den ehemaligen Cylinder noch entschieden unterstützt wurde.)

Der massive Fuss wirkt in seinen nervigen Auskühlungen im Originale noch solider, wenn auch andererseits eleganter als in der Reproduktion, was der Wirkung des Metalles zuzuschreiben ist. Der Nodus, ziemlich flach gehalten, weist ein leichtes Stabmotiv auf, um den Uebergang vom massigen Fusse zur Leichtigkeit und Luftigkeit des Oberbaues zu vermitteln. Die Basis, die das Gehäuse trägt, ist mit architektonischer Berechnung dreieckig gewählt. Von jeder Ecke steigt ein wuchtiger Strebepfeiler empor, dessen Schwere durch die Eingliederung einer Figur in der Nische weislich gedämpft wird. Im zweiten Stockwerke wird das Triangularsystem in Hexagonalsystem ausgewechselt, das der Basis des Fusses entspricht. Die Kapelle wird von den hochgehenden Fialen des ersten Stockwerkes flankiert, aber so, dass die Umrisslinie des Ganzen ohne merkliche Unterbrechung ruhig nach oben zieht. In der Kapelle fand die Madonna ihre Aufstellung. Wir werden sie im Zusammenhang mit dem andern figürlichen Schmuck besprechen. Anlässlich einer Reparatur wurde die Monstranz verkehrt montiert, so dass jetzt sämtliche Kapellenfiguren gegen einen der drei Hauptpfeiler blicken, während sie zwischen den beiden andern Pfeilern durchschauen sollten. Im dritten Stockwerk wird die Hexagonalform in Rücksicht auf die Verjüngung des ganzen Baues in Quadratform übergeführt. Fialen mit Kreuzblumen, die in Bogen aus der Basis der Kapelle herauswachsen, schmiegen sich den Streben an. St. Anna fand ihren Platz in dieser Kapelle. Im letzten Stockwerke tritt noch einmal das Dreieckmotiv als Basis auf. Der Schmerzensmann, vor dem Kreuz stehend, ziert den Raum. Eine reich mit Krabben besetzte viereckige Pyramide, deren Seiten leicht durchbrochen sind, führt zum Kreuz empor, welches das Ganze abschliesst.

Wenn wir die beiden Monstranzen Schöfflys und Reinhardts einander gegenüberstellen, so wird im ersten Moment das Werk Schöfflys durch seinen grösseren Reichtum an Motiven, durch kompliziertere architektonische Kom-

binationen blenden; gleichzeitig kommt uns aber der tektonische Wert des Werkes Reinhardts, seine Ruhe, die allen Reichtum einem Principe zu unterwerfen weiss, zum Bewusstsein. Ohne Zweifel liegt hierin ein Fortschritt; hier hat der Schüler den Lehrer überboten. Es sei nur auf die Wichtigkeit der drei Grundpfeiler hingewiesen. Wie geben sie dem Ganzen den nötigen Halt und Sicherheit, wie entschieden betonen sie das Princip der Last. Dagegen haben wir bei Schöffly das Gefühl, dass bei oktogonaler Anlage der Basis des Gehäuses zwei seitwärts gestellte Träger, zumal wenn sie nicht organischer in den Kern der obern Gehäuse eingreifen, für das Auge ungenügend sind. Wenn der Goldschmied die gotischen Formen der Architektur in sein Gewerbe übertragen will, dann muss er konsequenterweise auch die statischen Prinzipien der gotischen Architektur herübernehmen. Diese Prinzipien bleiben im grossen und ganzen die gleichen. Wenn auch Gold und Silber in Wirklichkeit andere Verhältnisse der Tragkraft aufweisen, als der Stein, so wird doch unser Auge beleidigt, wenn bei der Herübernahme der Formen die einfachsten Prinzipien übergangen werden. Dies hat Reinhardt gefühlt, zumal da bei der Höhe seines Werkes (1 m. 10 cm.) die Last in Wirklichkeit ein zu berücksichtigender Faktor wurde, während bei Schöffly die geringeren Dimensionen (96 cm.) auch ein geringeres Gewicht voraussetzten.

Es erübrigt noch des figürlichen Schmuckes der Monstranz Erwähnung zu tun. In den Nischen an den Strebpfeilern finden wir die Apostelgestalten des hl. Petrus, Paulus und Jakobus. Ob diese Gestalten auf Donatoren oder auf die allgemeine Verehrung hiezulande zurückzuführen sind, wagen wir nicht zu entscheiden.¹ Trotz der ge-

¹ Sicher ist, dass St. Petrus und Jakobus sich hier in Freiburg einer grossen Verehrung erfreuten; besonders die Darstellung des hl. Jakobus ist der Grossplastik dieser Zeit geläufig geworden. S. Kantonsmuseum Skulpturensaal.

Des Weitern orientiert uns über die Verehrung dieser Heiligen

ringen Maasse der Figuren atmen sie doch eine Fülle von Kraft, besonders diejenige des Namenspatrons des Meisters, die er mit besonderer Liebe bearbeitet zu haben scheint. Die Madonna in der ersten Kapelle mit dem nackten Kindlein in ihren Händen ist ein kleines Meisterstück. Sie ist noch ganz vom Hauche der Gotik durchzogen, was sich besonders in der geschweiften Linie der Gestalt kundgibt. In der Gewandung aber lässt sich schon das Nahen einer neuen Auffassung ahnen. Die Falten sind keineswegs manieriert, sondern weisen eine Stofflichkeit auf, wie sie in Metallarbeiten dieser Zeit noch sehr selten zu finden ist. Die hl. Anna, welche die dritte Kapelle schmückt, wurde in Bürglen in besonderer Verehrung gehalten; sie wäre vielleicht mit der Innung der Gerber in Zusammenhang zu bringen. Die Figur des Schmerzensmannes erinnert stark an die analoge Figur bei Schöffly. Auch hier sind sämtliche Figuren vergoldet, wie auch die Tropfenmotive, die sich unten an die Strebepfeiler schliessen.

Der Kelch von St. Johann

(Tafel IX).

Sechs Jahre später, 1514 hat Peter Reinhardt dieses Werk auf Bestellung Dietrichs von Englisberg geschaffen, ein Kunstwerk, das als eines der seltensten Stücke der in der Zeit des Ueberganges von der Gotik zur Renaissance geschaffenen Goldschmiedewerke in der Schweiz bezeichnet werden darf. Der Stempel des Meisters befindet sich auf dem Rande des Bechers, während im Innern des Fusses folgende Inschrift zu lesen ist:¹ + Den + Kelch + Hat

der „Dictionnaire des paroisses cath. du canton de Fribourg. P. Apollinaire Dellion. Vol. VI, 397, 446 u. 464.

¹ Das Monogramm, das sich am Ende der Inschrift befindet u. U. G. zu lesen ist, konnte bis jetzt nicht gedeutet werden. Max de Techtermann vermutet, dass die Inschrift später eingraviert wurde und dass dies das Monogramm des Graveurs sei. Auf keinen Fall kann es als Urs Graf gelesen werden, wie Seitz es, ohne sich

+ Dietrich + Von + Engelsperg + Zu + Sant + Johans
+ Geben + Got + Wel + Siner + Sel + Ewenklich +
Pflegen + 1514 +  +

Wir werden durch diese Inschrift zugleich mit dem Donator und dem Datum bekannt.

Der Kelch weist folgende Masse auf: Höhe 22,5 cm. Breite des Fusses 16,7 cm. An diesem Werke lassen sich deutlich die gotischen Formen von jenen der Renaissance unterscheiden. Der Fuss, ein Sechspass in der Grundform, weist noch alle Merkmale der Gotik auf bis hinauf zum Mittelstück, an dem sich der Knauf befindet. Kennzeichnend für Peter Reinhardt sind auch hier wieder die von innen herausgetriebenen Kehlen, die dem Fusse eine Festigkeit verleihen, wie wir sie auch beim Fusse der Monstranz festgestellt. Ein doppeltes Stabmotiv umzieht ihn an seinem oberen Rande. Fügen wir gleich hier hinzu, dass wir uns nicht entscheiden können, die Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes dem Künstler zuzuschreiben. Ein Meister, der so ausdrucksvolle Figuren in den Aposteln der Monstranz geschaffen, wird nicht acht Jahre später diese schwerfälligen Gestalten von Maria und Johannes gefertigt haben. Wohl wäre manches der kleinen Dimension der einzelnen Figur zuzuschreiben, doch macht auch das Innere des Fusses den Eindruck, als ob die früher existierende Kehle wieder zurückgeschlagen worden wäre, um der Gruppe Platz zu machen. Vielleicht haben wir es hier mit einer Zutat des U.G. zu tun, der in der Inschrift sein Monogramm hingesezt hat.

bei Fachleuten zu orientieren, tun wollte in Freib. Geschichtsblätter. Bd. 17. 1910, p. 92 (Anm.).

Major gibt in seinem Buche: Urs Graf, Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im XVI. Jahrhundert. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 1907, sämtliche Arten der Monogramme Grafts, wovon keines mit dem unsrigen übereinstimmt.

Besonders interessant gestaltet sich die Partie des Mittelstückes. Im Bau des Kelches an sich gotischen Formen entsprechend, weist dieser Teil doch entschiedene Neuerungen auf. Die Künstler der Uebergangszeit, vor allem die Meister der verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes, konnten sich selten entschliessen, die neuen Formen, die von Italien her zu uns kamen, ohne weiteres hinzunehmen und zu verwerten. Noch lange bleiben die Grundformen der Gotik beibehalten; der Künstler sucht die neuen Motive in erster Linie im ornamentalen Beiwerk zu verwerten. Zahlreich sind auch bei uns in der Schweiz vor allem die kunstgewerblichen Werke, welche an gotischen Grundformen das Renaissanceornament oft sogar noch gotisierend, oft aber in seiner Reinheit verwenden.¹ In Reinhardts Kelch haben wir ein treffendes Beispiel dieser Arbeitsweise. In der Form, mit Ausnahme des Bechers, noch vollständig den alten gewohnten Linien des gotischen Kelches folgend, überrascht er uns plötzlich im Mittelstücke durch einen ausgesprochenen Renaissance-Akanthus, der sich in harmonischer Breite über den in der Form noch gotischen Knauf verbreitet. Selbst die sechs Quadrate, welche in ihren Füllungen die Widmung an Maria enthalten,² werden durch ein Akanthus-Motiv gefasst. Doch ist dies nicht das einzige neue Motiv, das hier seine Verwertung gefunden. In den beiden Stücken, welche den Knauf mit dem Fuss einerseits, und mit dem Becher andererseits verbinden, hat der Meister abwechslungsweise in je ein Feld einen Putto gestellt, der durch ein mit gotischem, durchbrochenem Masswerke gefülltes Feld abgelöst wird. Wir kennen die Bedeutung des Putto in der Entwicklungsgeschichte der nordischen und speziell schweizerischen Renaissance. Bei uns zuerst vielleicht in den Scheibenrissen verwendet, wird seine Gestalt allmählich

¹ S. Schneeli, Renaissance in der Schweiz. München 1896. Tafel 1.

² In jedem Quadrat je ein Buchstabe. M. A. R. I. A. O, wohl zu lesen als: Maria ora pro nobis.

eines der beliebtesten Renaissance-motive auf allen Schaffensgebieten. Dass ein Holbein, ein Urs Graf und Niklaus Manuel einen grossen Anteil an der Verbreitung dieses Dekorationsmotives haben, geht zur Genüge aus ihren Zeichnungen und graphischen Werken hervor. Während aber die eigentliche Bedeutung des Putto als Ornament erst recht im Verein mit Ranken, Guirlanden, Laub und Bandrollenwerk, im Zusammenhang mit architektonischen Rahmen- und Säulenmotiven zur Geltung kommt, ist unser Künstler in der Anwendung noch bescheiden verfahren. Er stellt ihn einfach in das Hochrechteck, so dass die anmutige Bewegung, die den Kleinen belebt, unter der Strenge der ihn umgebenden Formen beträchtlich leidet. Reinhardt war entschieden gewandter in der Verwendung des Akanthus als in derjenigen des Putto, und dies aus dem einzigen Grunde, weil im Knaufe das Renaissance-motiv unbeschadet der gotischen Formen wirkt, der Putto aber gegen die Uebermacht der ihn umgebenden, steifen gotischen Motive nicht aufkommen kann. Solche Kompromisse mussten dem suchenden Künstler unterlaufen, der sich redlich bestrebte, neue Formen, die ihm damals durch Vermittlung der graphischen Kunst zu Gesichte kamen, in seinem Werke zu verwerten. Wenn wir von den Freiburger Glasmalerei absehen, deren Zeichnung gewöhnlich von nicht freiburgischen Künstlern stammten, auch wenn sie hier entstanden sind, dann dürfte Reinhardt das Verdienst zufallen, zum ersten Male hier in Freiburg an seinem Kelche diese typischen Motive angewandt zu haben. Leider ist es uns nicht vergönnt, an weiteren Werken Reinhardts die allmälige, formelle Entwicklung des Meisters zur Renaissance nachzuweisen, da wir mit dem 3. und letzten bekannten Werke von seiner Hand vor einem ausgesprochenen Renaissanceprodukte stehen. Nach Reinhardt dürfte es zunächst der Meister der Freiburger Brunnen¹

¹ Die Künstlergestalt Hans Geilers, dem die Brunnen zugeschrieben werden, scheint uns noch nicht allseitig ergründet zu sein,

gewesen sein, der den Ideen der Renaissance hier in Freiburg vollständig zum Durchbruch verholfen. Da sie meistens um 1530/40 herum entstanden sind, gewinnen wir einen Einblick in die Zähigkeit und Hartnäckigkeit, welche die Gotik dem Eindringen der neuen Formen entgegensetzte.

Unser Kelch weist aber noch eine weitere Neuerung auf, die besonders für die Entwicklung dieses liturgischen Gefäßes von Bedeutung ist. Während der Becher des gotischen Kelches stets in umgekehrter Kegelform auf dem Mittelstücke sass, hat Reinhardt hier zum ersten Mal seinem Kelche den typischen Renaissancebecher aufgesetzt. Unten breit ausholend, steigt er mit leichter, noch beinahe unmerklicher Einziehung hinauf zum Rande.

Nebst all diesem Suchen, neue Formen, vor allem neue Dekorationsmotive in sein Gewerbe hinein zu bringen, hat sich Peter Reinhardt doch an die wichtige Forderung der künstlerischen Einheit zu halten gewusst. Dank seiner überaus vornehmen Proportionen hebt uns dieser Kelch ganz über jenes unangenehme Gefühl hinweg, das uns sonst bei der Betrachtung vieler Werke aus der Uebergangszeit beschleicht: Es wird nicht als störend und unorganisch empfunden, am gleichen Stücke den echtgotischen Fuss mit dem Renaissancebecher vereinigt zu sehen, und in der überaus glücklichen Einschaltung des vermittelnden Nodus dürfte wohl der Hauptwert des Werkes liegen. Es war die befreiende Tat, die einer nachfolgenden Zeit gestattete, weiter zu schaffen auf dem geöffneten und angebahnten Wege. Wenn es Reinhardt gewagt, den Kelch ohne viele aufdringliche und nebensächliche Dekoration aus seiner Werkstatt in die Kirche zu geben, so war er sich bewusst, dass nur Formen, klare, ruhige Formen, und vor allem wohlberechnete Proportionen wirken sollten.

um ihn als endgültigen Schöpfer sämtlicher Brunnen bezeichnen zu können.

Das Büstenreliquiar im Kantonsmuseum

(Tafel X).

Dass die Gotik infolge der allgemeinen Uebernahme der Architektur motive in das Goldschmiedegewerbe zu einer starken Vernachlässigung des Figürlichen führte, machte sich in Freiburg ganz besonders fühlbar. Getriebene Statuen und Statuetten sind Seltenheiten. Wir weisen hier im Vorbeigehen hin auf die beiden Statuetten in Stäffis am See, die den hl. Georg und den hl. Laurentius¹ darstellen. Sie dürften beide demselben Meister des XV. Jahrhunderts angehören, der bei aller Befangenheit in der Behandlung des Figürlichen doch im Kopfe des hl. Georg zu einem sprechenden Ausdruck gelangte.

Mit dem Eintreten der Renaissance kommt auch die Freude am menschlichen Körper wieder lebhaft zur Geltung, was sich im Laufe des XVI. und besonders des XVII. und XVIII. Jahrhunderts auch im Goldschmiedegewerbe geltend macht. Werke aus der Frührenaissance auf diesem Gebiete aber gehören in der Schweiz zu den Seltenheiten. Das Kantonsmuseum in Freiburg ist in glücklichem Besitze eines solchen von der Hand Peter Reinhardts. Es ist zweimal signiert. Es stellt das Haupt einer Heiligen dar und war zur Aufnahme der Reliquien eingerichtet.² So sind wir denn in der Lage, Peter Reinhart auch in seinem figürlichen Schaffen zu verfolgen und seine Stellung zur Renaissance auf diesem Gebiete zu untersuchen.

Bei Reliquienbüsten der Gotik, seien sie in Metall getrieben oder in Holz gearbeitet, fällt bei weiblichen Dar-

¹ Die Werke sind nicht signiert.

² Die Büste stammt aus dem ehemaligen Kartäuserkloster „Part-Dieu“ bei Bulle. Verschiedene Inventare aus genanntem Kloster, jetzt in der Valsainte, sprechen von der silbernen Büste einer Martyrerin. Nach gütiger Mitteilung des F. Al. Courtray, der die Archive darnach untersuchte, dürfte es sich um die Büste der hl. Viktoria handeln, von der jetzt noch in Valsainte Reliquien des Hauptes vorhanden sind und die von Part-Dieu kamen.

stellungen gewöhnlich das geringelte Haar lose auf die Schultern herab. Der Hals, der kurz und breit in die armlose Halbbüste überleitet, fand wenig anatomische Beachtung und ist grösstenteils bekleidet. Die Brust endlich verliert völlig den anatomischen Zusammenhang; sie wird Reliquienkasten, oft durch Gitterwerk durchbrochen, um die Reliquien sehen zu lassen.

Anders stellte sich Peter Reinhardt zur Aufgabe der Reliquienbüste. Die Reliquien sollen möglichst unauffällig, vor allem unbeschadet der künstlerischen Form des Ganzen, untergebracht werden. Zu diesem Zwecke öffnet er die hintere Hälfte des Schädels und verbindet den Deckel, der durch das Hinterhaupt gebildet wird, durch Scharniere mit Nacken und Stirne. Um diese Art der Reliquienversorgung noch möglichst zu verdecken, weiss er klug die Scharniere unter dem luftigen Kränzchen zu verstecken.¹ So steht denn das Reliquiar vor uns, als ob es in einem Stück gearbeitet wäre, und nur dem aufmerksameren Beschauer fällt die besprochene Vorrichtung auf. Reinhardt wollte also auch hier des bestimmtesten die künstlerische Einheit des Werkes wahren und alle störenden Zutaten ferne halten.

Im Vergleiche zu den gewohnten Büstenreliquiaren fällt auch die ganze Behandlung dieses Frauenkopfes entschieden auf. Das Haar liegt nach alter Freiburger Volkssitte jener Zeit enge am Hinterhaupte an und wird in einem Zopfe um dasselbe geschlungen. Wir können diesen einfachen, aber saubern Kopfschmuck noch später verfolgen auf den Freiburger Trachtenbildern von König, und auf dem Lande, wo die Tracht schon allzu stark am verschwinden ist, hat sich diese Art, das Haar zu tragen, noch ziemlich allgemein erhalten. Reinhardt wollte mit der unwahr gewordenen Tradition der offenen Haare brechen und schloss sich kühn an die zeitgenössische Mode an. Dass dies für die ganze Behandlung der Büste von grösser

¹ Auch die nicht sehr wohl geformten Ohren dürften hauptsächlich aus dem gleichen Grunde etwas stark betont worden sein.

Wichtigkeit war, werden wir sehen, wenn wir zur Besprechung der Hals- und Brustpartie gelangen.

Das Antlitz der dargestellten Heiligen zeichnet sich aus durch die stark gewölbte, nach hinten fliehende Stirne, eine edel geformte Nase, die in klassischer Linie in den Bogen der Augenbrauen übergeht, einen kleinen, überaus fein modellierten Mund und starkes Doppelkinn. Besonders die charakteristische Stirne und die starke Betonung des Doppelkinnes lassen vermuten, dass Reinhart hier ein bestimmtes Modell wiederzugeben versuchte. Es fällt das besonders auf, wenn wir die Figur im Profil beschauen, wo die beiden Merkmale natürlich noch deutlicher zum Ausdruck kommen. Wenn es auch ein unnützes Unterfangen wäre, nach dem Modelle Reinhardts zu forschen in Anbetracht der wenigen Portraite, die aus dieser Zeit zur Verfügung stehen, so möchten wir doch auf einzelne Frauenköpfe des Malers Hans Fries hinweisen. Es käme hier vor allem die Madonna auf seinem Bilde St. Anna selbst in Nürnberg in Betracht. Die hier beinahe geschlossenen Augen, die auf das Kind hinunter schauen, würden, wenn sie geöffnet wären, in gleicher, etwas glotziger Art wie auf unserm Reliquiar, vor sich blicken. Auffallend sind auch bei Fries die mächtige gewölbte Stirne, die feinen Augenbraunen und das mollige mütterliche Doppelkinn. Obschon wir keinen Identitätsbeweisen nachgehen wollen, so soll nur gezeigt werden, dass sich in Freiburg dieser Frauenkopf als Typus gefunden haben muss, und dass Reinhardt wie Fries sich dem Studium des menschlichen Körpers am lebenden Modelle hingaben. Die Ueberwindung gotischer Prinzipien, die sich hierin äussert, kennzeichnet sich in unserm speziellen Fall aber ganz besonders in der Behandlung von Hals und Brust. Da die niederfallenden Haare, welche sonst den üblichen Rahmen dieser Partien bildeten und zum Teil deren anatomische Schwächen verdeckten, wegfallen, sind sie beide frei und können die Schönheit ihrer Formen ungehindert zur Schau tragen. Gegenüber den vielen halslosen Beispielen der

grossen Plastik Freiburgs¹ wirkt unsere Büste als eine wahre Befreiung. Wie kühn sitzt der edle Kopf auf diesem wohlgeformten Halse, der in die breiten, aber dennoch anmutigen Schultern überläuft. Die Gewandung mit einem leichten Bordenmotiv geziert, läuft sicher über die runden Formen der Achsel hin und lässt vorne auf der Brust ein Stück des gleich behandelten Untergewandes sehen. Alles gotisch Gezwungene, Beengende ist überwunden, und unwillkürlich werden wir an die edlen Portraitbüsten eines Settignano und eines Laurana erinnert. Wenn unserem Reliquiar auch die Hoheit und Vornehmheit italienischer Damen abgeht, so hat doch Reinhardt in diesem nordischen Frauenkopf die Würde der Frau mit nicht zu unterschätzender Meisterschaft wiedergegeben. Es ist die junge Freiburgerin, die in diesem Reliquiar ihre Verherrlichung gefunden hat.

Da, wie früher schon betont wurde, infolge der Seltenheit dieser Frühwerke der Renaissance eine Anlehnung an heimische Arbeiten ausgeschlossen ist, fragen wir uns, ob nicht Reinhardt nach der Vollendung des Kelches von St. Johann zum Wanderstab gegriffen und dem allgemeinen Drange der Künstler seiner Zeit gemäss den Weg nach dem Süden genommen.² Faktisch sehen wir ihn 1511 aus dem Rate der CC ausscheiden, um 1517 wieder einzutreten. Da er 1514 noch da war, fiel seine Wanderzeit in die Jahre 1515/16, und unser Reliquiar, das kein Datum trägt, dürfte dann die Frucht des Gesehenen, des neu Gewonnenen darstellen und somit zirka 1520 zu da-

¹ S. Skulpturensaal des Kantonsmuseum. Auch in der Malerei findet sich in Hans Boden ein Vertreter solche halsloser Gestalten. S. seine Gemälde nach Dürerschen Holzschnitten im Gemäldesaal ebendasselbst.

² Wir finden wohl im Staatsarchiv die Notiz, dass Reinhardt im Jahre 1510 am Auszug für den Papst Julius II. teilgenommen. Es waren damals drei Goldschmiede beteiligt: Jost Schöffli, Peter Reinauld u. Friedrich [Bucher]. Kriegswesen: Reisegesellschaftsbuch. Ueber andere Reisen Reinhardts sind wir leider nicht orientiert.

tieren sein. Die ungewohnte Frische, der zarte Hauch der Renaissance, der auf dem Stücke liegt, dürfte für die Hypothese sprechen.

Es erübrigt uns, die Büste noch nach der technischen Seite zu betrachten. Da öffnet sich vor allem die Frage nach dem Originalmodell. War Reinhardt eventuell der Schöpfer desselben oder hat er die Büste nach einem fremden Modell gearbeitet? Leider fehlen uns weitere Werke aus des Meisters Spätzeit, die uns über sein figürliches Schaffen näher orientieren könnten. Unsere Büste ist aber von so künstlerischer Feinheit, dass sie zu sehr auf einen Plastiker hinweist, der auf dem Felde der Portraitbüste durchaus gewandt war.

Wir möchten daher annehmen, dass irgend ein wohl mit der italienischen Plastik der Zeit vertrauter Bildhauer unserm Goldschmied das Originalmodell gefertigt. Das beeinträchtigt jedoch in keiner Weise den künstlerischen Wert des Werkes Reinhardts. Vor allem müssen wir bedenken, dass es für den Goldschmied ungeheuer schwierig war, diese Feinheit des Originalmodelles im Metall wiederzugeben.

Ein eingehendes Betrachten der Büste führt uns zur Vermutung, dass der Goldschmied nur die Partie des Gesichtes, d. h. vom Halsursprung bis zur Stelle, wo die Stirne durch den Haarwuchs begrenzt wird, durch das Giessverfahren nach dem Modell hergestellt hat. Alle übrigen Partien sind von Hand mit dem Hammer einzeln getrieben worden. So der Hals bis zur Gewandung, das Hinterhaupt ohne Zopf, der auch wieder für sich gearbeitet wurde wie die Ohren und das feine Kränzchen. Alle diese Teile wurden dann durch das Schweissverfahren so vereinigt, dass heute dem Beschauer das Werk einem Gusse zu entstammen scheint. Abgesehen von der überaus diskreten Ziselierarbeit, mit welcher der Meister die Haarpartien behandelte, verdient das feine Gesichtchen unsere volle Bewunderung. Das ist, vor allem in Anbetracht der geringen Dimension, ein Prachtstück der Giesserkunst. Wenn man bedenkt, dass der Silberguss in-

folge der Weichheit des Metalles stets einer grossen Ueberarbeitung bedarf, damit er dem Originalmodell wirklich entspreche, dass häufig mit dem Hammer nachgeholfen werden muss, dass die Politur des Stückes von eminenter Bedeutung für die Wirkung desselben ist, so müssen wir unserm Meister volle Anerkennung zollen für die überaus sichere Ausführung. Wenn wir vermuten, dass sich Reinhardts eines künstlerisch hochstehenden Originalmodells bediente, so wird indessen sein Verdienst in keiner Weise geschmälert. Auch sein Werk, diese vornehme Wiedergabe des Modells, ist eine künstlerisch sowohl als auch technisch hochstehende Leistung.

So haben wir denn das künstlerische Schaffen Peter Reinhardts an unsern Augen vorüber ziehen lassen. Wir hoffen, dass sich später noch weitere Werke inner und ausserhalb Freiburgs finden werden, die eine eingehendere Würdigung dieses grossen Künstlers aus dem hiesigen Goldschmiedegewerbe gestatten.

Unsere Aufgabe war es vor allem, an den uns bekannten Werken den stilkritischen Wandel dieses Meisters darzulegen.

Wenn auch seine Verkündigung der neuen Kunstform nicht von allen seinen Kollegen verstanden worden ist, so finden wir doch die Spuren seines künstlerischen Einflusses in späteren Meistern gelegentlich wieder.

Der Kelch des Probstes Werro von St. Nikolaus.

(Tafel XIII 1)

Für den kunsthistorisch Arbeitenden gilt es hier in Freiburg als eine feststehende Tatsache, dass künstlerische Neuströmungen, welche in den Nachbarländern Deutschland, Frankreich und vor allem in Italien grosse Wellen schlugen, erst nach dem Verlaufe einer Anzahl Jahre, bisweilen erst nach fünf Jahrzehnten, sich hier endgültig bemerkbar machten und Fuss fassten. Es lässt sich dies vor allem auf dem Gebiete der Grossplastik im Einzelnen verfolgen. Aber auch auf unserem Gebiete finden wir genügende Be-

stätigungen dieser Tatsache. Wenn die Renaissance verhältnismässig früh ihren Vertreter in Peter Reinhardt fand, sind wir doch heute arm an reinen, ausgesprochenen Renaissance-Werken.

Umso höher muss das eine Werk, das uns unversehrt in seiner ursprünglichen Form erhalten ist, gewürdigt werden. Es ist der Kelch des Probstes Seb. Werro,¹ ein Werk seines Bruders, François Werro, bezeichnet und 1598 datiert. Was bei Reinhardt am Kelche von St. Johann Versuch gewesen, ist hier zur Lösung gekommen. Die ganze Form ist durchtränkt vom Geiste der Renaissance. Der Meister wandte das zeitgenössische Ornament mit sichtlicher Freude an, um dem Kelche die Würde und den Reichtum zukommen zu lassen, welche der Stellung seines Bruders gebührte. So trefflich die Fassung des Bechers durch Band- und Rollenwerk, abwechselnd mit Puttenmotiven, geraten, so offensichtlich hatte andererseits der Meister bei der Anbringung des figürlichen Schmuckes zu ringen. Die Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes, die Büste der Madonna mit Kind, St. Nikolaus, all diese Figuren wirken unruhig im Fluss der Linien des begleitenden Rollen- und Kartuschenwerks. Besonders unglücklich ist die Verwendung der Console,² auf welcher der hl. Sebastian steht. Sie wirkt compositionell überaus störend.

Während Fuss und Nodus des Kelches wegen allzu starker Ueberhäufung des ornamentalen Beiwerkes aufdringlich wirken, verdienen die Fassung des Bechers und die Verbindungsstücke, die zum Becher und zum Fuss überleiten, eine eingehendere Betrachtung.

¹ Seb. Werro, 1578 zum Chorherren ernannt, war Probst des Kapitels von 1596 bis 1601. Biographie von Romain de Werro 1841. [Brasey]. Histoire du Chapitre de St. Nicolas.

² Als spezifische Freiburger Erscheinung sei erwähnt, dass die Anwendung der Console hier auch auf andern Gebieten ein beliebtes Motiv war. Wir erinnern an die Handzeichnungen des Hans Fries, Illustrationen zur Chronik Peters von Molsheim. Büchi: Chronik

Trotzdem der Kelch in die letzten Jahre des XVI. Jahrhunderts hineingehört, erinnern diese beiden Partien lebhaft an die Arbeitsweise desjenigen Meisters, der im I. Viertel dieses Jahrhunderts einen grossen Teil der Freiburger Brunnen geschaffen. Wir denken vor allem an den Weisheitsbrunnen der Neustadt, der im Mittelstücke der Säule das Bandrollenmotiv, wie wir es in der Becherfassung wiederfinden, überaus glücklich verwendet hat. Am St. Johannisbrunnen dürften sich Vorlagen für die Medaillons finden, die Werro in sein Bandrollenwerk hinein komponiert. Ueberaus reich sind die meisten Brunnen mit Fruchtbehängen bedacht, die auch an unserem Kelche, abwechselnd mit Kartuschenwerk verwandt wurden.

Werro war an sich in der Herübernahme dieser grossplastischen Ornamentik nicht unglücklich, doch verlor er dabei den Sinn für die gute Proportion. Vor allem liegt der grosse compositionelle Fehler in der Dimension des Knaufes, der anstatt den Becher mit dem Fusse ruhig zu verbinden, den Fluss der Linie und damit die ganze Wirkung des Kelches stört.

Zwei Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Nikolaus

(Tafel XI und XII).

Wir schalten hier zwei kleine Werke in unsere Entwicklungsreihe ein, die, wenn auch undatiert und unsigniert und daher nicht notwendig als Freiburger Werke anzusehen, doch der Besprechung würdig erscheinen, da sie sowohl künstlerisch als auch rein technisch einen überaus tüchtigen Meister verraten. Es sind zwei rechteckige, getriebene, stellenweise vergoldete Silberplatten, die eine den Heiligen darstellend, wie er das Land vor Hungersnot errettet, die andere, wie er die vom Sturme betroffenen Schiffer aus der Gefahr des Todes befreit.¹

des Peter von Molsheim. (Bern 1914. S. C. VI. der Einleitung von F. F. Leitschuh: die Initialen und Federzeichnungen der Handschr. A.

¹ Nach Jacobus a Voragine, *Legenda aurea*. Graesse, Breslau 1890. P. 22 ff.

Die beiden Reliefs, die sich heute im Schatze von St. Nikolaus befinden, dürften einst ein Reliquiar geschmückt haben, worauf verschiedene Oesen auf dem Rande derselben hinweisen.¹

Der Goldschmied, der die beiden Reliefs getrieben, scheint ein technisch überaus sicherer Meister gewesen zu sein. Man betrachte nur einmal den Gesichtsausdruck der dem Sturme verfallenen Schiffer, wie ihrer zwei in mächtiger Geste um Hilfe rufen, einer aber die Hände faltend, in traurig-stiller Ergebenheit der kommenden Dinge harrt, der vierte endlich in angstverzehrter Besinnungslosigkeit den zerbrochenen Mast zu umarmen scheint.

Auf der ersten Szene der Ausdruck männlicher Energie mit kaufmännischem Misstrauen gepaart. Im Gegensatz dazu St. Nikolaus bei der Getreideverteilung in stiller Ueberlegenheit im Vertrauen auf das Wunder, über das Getue der beschäftigten Männer hinwegsehend, bei der Rettungsszene in väterlicher Güte den Segen erteilend. Diese meisterhafte Durchführung des mimischen Momentes auf den beiden Darstellungen steht hinter Riemenschneiders² Ausdrucksvermögen wenig zurück.

Ein Meister von solch hervorragend technischem Können wird sich schwerlich kompositionell durch gegebene Vorlagen binden lassen. Wohl ist es leicht, in Wandmalereien und Reliefs verschiedener St. Nikolauszyklen Anhaltspunkte für die Gesamtanlage unserer beiden Kompositionen zu finden. Wir weisen besonders hin auf den Nikolauszyklus der Wandmalereien aus dem Anfang

¹ Die beiden Platten wurden im Nachlasse der Chorherren Perriard gefunden. Da einer der beiden ehemaliger Archivar des Kapitels gewesen, ist anzunehmen, dass sie zu diesem Archiv gehörten u. wahrscheinlich schon von jeher für St. Nikolaus bestimmt waren. Ich verdanke diese Angaben dem hochw. Herrn Propst Esseiva von St. Nikolaus, sowie dem Herrn Dekan Badoud, der sie dem Schatze einverleibte.

² Wir denken vor allem an den Rothenburger Blutaltar. Gute Detailabbildung: Deutsche Plastik des Mittelalters von Sauerlandt, p. 79. Sammlung, Blaue Bücher.

des XV. Jhdt, in der St. Nikolauskapelle des Konstanzer Münsters.¹ Die Berührungspunkte sind und bleiben auch im Vergleich mit anderen Darstellungen höchst primitiver Art und lassen sich wohl auf den gemeinsamen Ursprung sämtlicher Darstellungen, auf die Erzählung der *Legenda aurea*, zurückführen.

Für die künstlerische Selbständigkeit unseres Meisters, dem wir gerade infolge seines hohen technischen Könnens gerne die Komposition der Reliefs und damit die ganze künstlerische Urheberschaft² zuschreiben möchten, sprechen vor allem zwei Momente.

1. Die glückliche Anpassung der beiden Kompositionen an die technischen Bedingungen des zu treibenden Metalls. Das Silberrelief, das im Gegensatz zum Holz- und Steinrelief von innen herausgetrieben werden muss, unter steter Berücksichtigung der Dehnbarkeit des zu bearbeitenden Metalls, gestattet natürlich eine relativ nur geringe Tiefe resp. Höhe des Reliefs. Wenn die Komposition nun bei diesem Vorgehen Massendarstellungen wie die Getreideverteilung verlangt, so bietet sich dem Künstler eine grosse Schwierigkeit, diese Massen in möglichst gedrängter Planfolge so anzuordnen, dass die Klarheit der einzelnen sowohl, als auch die Gesamtbewegung nicht leide. Dieser Schwierigkeit ging unser Meister glücklich aus dem Wege. Mit zielbewusster Klarheit vermochte er die Getreideverteilungsszene so anzuordnen, dass weder der ganze Massenbetrieb an Natürlichkeit verlor (man beachte vor allem diejenige Figur, die sich in köstlicher Ungezwungenheit auf den Rand des Zubers stützt) noch andererseits die Gesamtbewegung durch allzu lebhaftete Betonung der Einzelmotive

¹ Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Strassburg 1905. Tafel XII u. XIII.

² Wenn wir es wagen, dem Goldschmiede auch die ganze Komposition zuzuschreiben, so denken wir natürlich an jene nicht allzu vereinzeltten Fälle, da Künstler, wie Dürer, Urs Graf, Martin Martini u. A. vom Goldschmiedehandwerk herkommend, sich später als eine reine Künstler betätigen.

zersplittert wurde. Besonders in letzterem Sinne hat er das Ganze in zwei unabhängige Gruppen geteilt: Die Männergruppe, die sich hinter den Säcken und dem Zuber in grösstmöglicher Freiheit bewegt und die St. Nikolausgruppe, die durch ihre ernste, sachliche Ruhe in starkem Gegensatz dazu steht. Das Landschaftliche sollte bei dieser Szene kompositionell nicht mitwirken, was zur Deutlichkeit auch durchaus nicht nötig war und wurde daher nur leise betont.

Anders waren die Kompositionsbedingungen für die Rettungsszene. Die Darstellung des aufgeregten Meeres, des Schiffes und der Landschaft liessen bedeutend weniger Raum für die handelnden Personen.

Doch wusste der Meister auch hier in klarer Anordnung allen Bedingungen gerecht zu werden. Noch entschiedener als bei der ersten Szene und kompositionell auch entscheidender nehmen wir hier wieder die Zweiteilung der Anlage wahr.

Grosse Bewegung im Schiffe, unter den vier Männern, im Meer, dessen Wogen in technisch meisterhafter Wiedergabe gegen die Wangen des Schiffes aufschlagen.

Links die Ruhe der Landschaft, vereinigt mit der ruhigen Darstellung des Heiligen. Technisch am schwierigsten musste sich für diese Szene die Darstellung der bewegten Elemente, des Wassers und der Luft gestalten. Wie der Holzschnitzer architektonische Motive, Baldachinswerk etc., ornamental behandelte, so tat es auch unser Meister, nur unter ungleich schwierigeren Verhältnissen, da es sich hier um die eigentliche Umarbeitung ins Ornamentale handelt. Er dürfte sich, vor allem in der Behandlung der vom Sturme erregten Luft an diverse Wolkenpartien zeitgenössischer Holzschnitte erinnern haben.

Im übrigen befreit sich der Meister in der Andeutung der erklärenden Umstände der grössten Einfachheit. Der gebrochene Mast genügt, um uns die wehrlose Lage der Schiffer kundzutun. Die Landschaft links wird

durch einen einfachen Rasenteppich geziert, von dem sich die Gestalt des Heiligen um so vornehmer abhebt. Zwei Baumgruppen und die Berge im Hintergrunde weisen mit grosser Einfachheit auf die notwendige Einbeziehung des Landschaftlichen hin.

Das zweite Moment ist stilkritischer Natur und wird uns auch zu einer annähernden Datierung führen. Beide Reliefs atmen offenkundig jenen spätgotischen Geist, den wir in Kompositionen der fränkischen Meister Kraft, Riemenschneider und Stoss wiederfinden.

Ein Realismus, in dem wir schweizerisches Empfinden vermuten möchten, tut sich in den Männergruppen lebhaft kund. Es sei hier nur hingewiesen auf jene Schiffergestalt, die durch Hochhebung der Arme unter dem Gewande die blossen Männerbrust zum Vorschein kommen lässt. Gegensätzlich zu dieser realistischen Darstellung der Männer wird die Figur des Heiligen behandelt. In ruhigen Linien fliesst das Pluviale über die ehrwürdige Gestalt hinunter. Auf jeder der beiden Darstellungen ist die Gewandung durch ein ausgesprochenes Renaissance-motiv geziert.

Bei der ersten Szene finden wir dasselbe auf der Kapuze des Pluviale, während der gestickte Stab, der dem Rande des Pluviale folgt, noch ein einfaches gotisches Gittermotiv aufweist.

In der zweiten Darstellung ist es dieser Stab, der durch eine Kandelaber-Arabeske besser Renaissance geziert ist.

Die Verwertung dieser beiden Motive veranlasst uns, die beiden Reliefs in die Mitte des XVI. Jhdt. zu verlegen.

Mangels genügenden Vergleichsmaterials aus dieser Zeit erscheint eine Zuweisung an einen hiesigen Meister mindestens voreilig; wir müssen daher die Frage nach dem Urheber vorläufig offen lassen.

E) Das XVII. und XVIII. Jahrhundert.

Stark ist die Zahl unserer Goldschmiede angewachsen; reich ist ihr Werk, das uns geblieben. Aus dem umfangreichen Material wollen wir eine Auswahl treffen, die nicht so sehr auf die einzelnen Persönlichkeiten und Goldschmiedefamilien, sondern in erster Linie auf den Wandel des künstlerischen Empfindens in unserem Gewerbe und den daraus resultierenden Formenwechsel Rücksicht nehmen soll. Wenn dabei trotzdem zwei Familien, die der Raemy für das XVII. und die der Müller für das XVIII. Jahrhundert, als Hauptvertreter des Gewerbes erscheinen, so ist dies eben der Beweis, dass in ihnen die Liebe zum Handwerk, ein klares Verständnis für das rein Technische, ein offener Blick für das, was das Ausland bot, und Freude an neuen Formen sich jeweilen vom Vater auf den Sohn vererbte.¹ Dass sich der Freiburger Geschmack stark nach den eindringenden Neuerungen richtete, ergibt sich daraus, dass nebst diesen beiden fortschrittlich gesinnten Familien mit besonderer Vorliebe frisch vom Auslande hergewanderte Meister bevorzugt wurden. Ein treffliches Beispiel ist Johann Nüwenmeister, der, nach seinem Nachlass zu schliessen, mit Aufträgen überhäuft worden sein muss.

Bei der Betrachtung der beiden Schaffensperioden Barock und Rococo ist für unser Gewerbe vor allem zu betonen, dass die Freiburger Goldschmiede die neue Ideen nicht aus erster, sondern aus zweiter Hand bekamen. Während unseren Nachbarn, den Süddeutschen, der Barock direkt aus Italien eingeführt wurde durch die italienischen Architekten, das Rococo andererseits vom französischen Geiste importiert wurde, sind wir hier besonders in dieser Zeit Provinz im besten Sinne des Wortes. Süddeutschen Meistern und ihrem Einflusse verdanken wir diese Neuerung.

¹ Es ist interessant, die Theorie der Veredlung des Gewerbes in der Familie Raemy zu verfolgen. Der Vater des ersten Goldschmiedes der Familie war Kupferschmied.

Seien es nun Werke der Goldschmiedekunst selbst gewesen, die von hier aus im Ausland, vor allem in Augsburg bestellt, oder von dorthier geschenkt wurden, seien es graphische Quellen, an denen sich unsere Meister ein Vorbild genommen, oder seien es endlich fremde Meister gewesen, die den Weg nach Freiburg genommen: in jedem Falle war es Deutschland, das uns bediente. So nah wir hier dem Geburtslande des Rococo sind, es musste zuerst seinen Weg über Deutschland nehmen, um zu uns zu gelangen. Uebrigens überzeugt uns ein Blick in die Goldschmiedeliste zur Genüge, von welcher Seite der Einfluss kam. Der Grossteil der eingewanderten Meister stammt aus Deutschland, einige aus Oesterreich, der Rest aus der deutschen Schweiz.¹

Das Eindringen des Barock in unser Gewerbe dürfte vor allem mit den vielen Schenkungen für das Jesuitenkollegium in Zusammenhang gebracht werden. Die *Historia Collegii Friburgensis*² gibt uns hierüber wertvolle Aufklärungen. Schade, dass die kunstvollen Werke selbst, die hier Erwähnung finden, in Freiburgs Silberschatz nicht mehr zu finden sind. Wir geben hier einige Stellen wieder:

p. 48. Anno 1599. Argenteam monstrantiam centum coronatorum annorum dono misit Augusta, vidua Dn. Jacobi Fuggieri senioris.

p. 48. Anno 1599 ...qui rediens [Der Rektor, der an der Kongregation gewesen] thecam attulit et ligno ebena figuram pyramidis fere-argento hincinde inserto artificiose laboratam, os S. Polycarpi continentem quam Ser^{mus} Bavariae Princeps Wilhelmus nobis fieri curavit...

p. 50, Anno 1600. Jacobi Fuggieri senioris uxor materiam subargenteam 70 flor. aestimatam pro casula transmisit.

¹ Der einzige Franzose ist Jennet, der als Burgunder aufgeführt wird. Da wir von ihm kein Werk kennen, dürfen wir von ihm in diesem Zusammenhang ruhig absehen.

² Kantonsbibliothek. Mscr.

p. 50. Anno 1600 Seren. Bavariae dux Wilhelmus Divi Ursi reliquias nostras hebent et argento somptuose ex forma qua anno superiore ornavit...

Die meisten der genannten Arbeiten dürften wohl in Augsburg entstanden sein und in Freiburg als die ersten Boten des Barock auf unserm Gebiete bewundert und von den hiesigen Goldschmieden eingehend studiert worden sein.

Für das Rokoko sind uns zwei typische Augsburger-Stücke in Schätze von St. Nikolaus erhalten. Es sind zwei Platten mit Giesskannen, reproduziert und eingehend besprochen in „Fribourg artistique“.¹ Wenn Rat und Private sich trotz der ansehnlichen Zahl der ansässigen Meister nach auswärts und besonders nach der Ruhmstätte des Goldschmiedehandwerkes, nach Augsburg wandten, so konnten diese stilbestimmenden Werke von auswärts ihren Eindruck bei unsern schaffenden Meistern nicht verfehlen, und sie mochten sich eifrig bestreben, sich die überkommenen Formen zu eigen zu machen. Am meisten aber dürfte das Beispiel des frisch eingewanderten Goldschmiedes gewirkt haben, da man ihn jederzeit in seiner Arbeit verfolgen konnte. So muss vor allem der Einfluss Nüwenmeisters in Freiburg ein ganz bedeutender gewesen sein, und es wundert uns nicht zu sehen, wie ein sonst selbständiger Meister, wie Jacques Landerset, sich nicht scheute, eine Monstranz Nüwenmeisters fast genau zu kopieren.²

Eine Entwicklungsgeschichte kann sich nie von Persönlichkeiten trennen. Starke Künstlernaturen greifen mit mächtiger Hand in die Entwicklung ein und ändern oft den Lauf der Dinge. Wenn wir bis jetzt gezwungen waren,

¹ Fribourg artistique 1900, pl. XXII. Fribourg artistique 1895, pl. II.

Die Meister lassen sich auch nach Rosenberg nicht feststellen. Sie signieren J. S. u. G. S.

² Die Monstranz Nüwenmeisters in der Liebfrauenkirche, diejenige Landersets in der Maigrange. Wir werden darauf zurück kommen.

uns an Persönlichkeiten zu halten, wird es für das XVII. und XVIII. Jahrhundert bei dem Reichtum des Materials gegeben sein, das kirchliche Geräte nach Formen zu sichten und den Wandel derselben an bestimmten liturgischen Gefässen zu verfolgen.

Der Kelch

(Tafel XIII—XV).

Der Kelch und das mit ihm wesensverwandte Ziborium gehören zu den elementarsten liturgischen Gefässen. Die arme Landkapelle kann der Monstranz entbehren, kann sich Leuchter und Reliquiare aus Holz und unedlem Metall verschaffen; der Kelch aber ist unentbehrlich. In Klöstern und Kapiteln besitzt beinahe jeder Priester seinen eignen Kelch, daher der grosse Reichtum an Exemplaren dieses Gefässes.

Wir haben seine Form in der Gotik bei Schäffly, in der beginnenden Renaissance bei Reinhardt und in der vollen Renaissance bei Werro kennen gelernt. An Hand einiger typischen Beispiele wollen wir seine Weiterentwicklung in Freiburg verfolgen.

Beginnen wir gleich mit Nüwenmeister. Le Landeron besitzt ein Ziborium von seiner Hand.¹ Wenn auch dieses Gefäss eine Veränderung der Proportionen fordert, so lässt sich immerkin die Entwicklung der Form an Fuss und Nodus und der Ornamentik am ganzen Stück verfolgen. Wo die Renaissance mit Vorliebe Pflanzen und Bandornamente anwandte, da tritt der Barock mit Symbolen, Emblemen, Medaillons auf. Die Consequenz der Linie wird aufgelöst, die Linie gebrochen. Der Fuss unseres Stückes entfernt sich noch nicht allzu weit von der Renaissance. Sie wirkt noch energisch nach in der Profilierung desselben, in der dreifachen deutlichen Wiederholung der Grundform, des Sechspasses. Anders der Nodus. Hier tritt der Bruch der Linie deutlich zu Tage. Die wuchtige breite Form des Renaissance-Nodus ist überwunden; trotz-

¹ Datiert 1644 und signiert.

dem steckt in seiner Form noch eine Gebundenheit, deren Lösung wir in spätern Exemplaren verfolgen können. Die Fassung des Bechers mit dem strengen, nach oben abschliessenden Kranze und der freien Verwendung von Leidenswerkzeugen zeigt uns das Ringen des Meisters mit dem Barock. Die Lösung ist keine befriedigende und steht in Kontrast zu den unteren Partien, wo sich Altes und Neues in weit besserer Harmonie einigt. Es sei zur Entschuldigung Nüwenmeisters zugegeben, dass das Motiv der Leidenswerkzeuge schwer in Einklang zu bringen war mit begrenzendem Linienwerk.

Mehr Glück hatte Schröder in seinem Kelche des Augustinerklosters, der ungefähr um 1680 zu datieren ist.¹ Abgesehen davon, dass der Kelch selbstverständlich in den Proportionen vor dem Ziborium im Vorteil ist, finden wir hier auch den Barock in allen Consequenzen durchgeführt bis ins Ornament. Er zeichnet sich aus durch ein starkes Relief der getriebenen Motive des Fusses, ein kräftiges, schwungvolles Durchführen des Akanthus in der Becherfassung, durch den länglichen, vornehm wirkenden Nodus, der mit Medaillons besetzt ist. Der Sechspass des Fusses ist nur mehr leise angedeutet, wird durch die starke Schwellung mehr verdeckt als betont. Bevor der Fuss in den Nodus übergeht wird die Linie entschieden unterbrochen. Die Leidenswerkzeuge werden Engeln übergeben, die in den Medaillons sitzen. Auch hier ist die Becherfassung durch einen strengen Reif nach oben begrenzt. Reif und Pflanzenwerk aber sind aus einem Guss, laufen in frischer organischer Linienführung in- und auseinander. Das Ganze ist ein erfreuliches Stück der besten Barockzeit.

Mit Jean Landerset kommen wir wieder einen Schritt weiter. Sein Kelch gehört der Kirche zu Belfaux und dürfte zwischen 1690 und 1700 zu datieren sein.² Auf den ersten Blick scheint der Unterschied vom Kelche Schröders

¹ S. Tafel XIII, 2.

² S. Tafel XIV, 1.

kein grosser zu sein, zumal die beinahe analoge Behandlung des kreuztragenden Engels im Medaillon frappiert. Doch bei näherem Zusehen fällt uns ein Moment auf, das schon deutlich auf das Kommen des Rococo hinweist. Es ist das Selbständigwerden des Ornamentes, das sich vor allem im Becher äussert. So sehr die Fassung des Bechers bei Schröder der Form unterworfen und angepasst ist, so frei und ungezwungen entfaltet sich hier das Ornament und ringt nach Ebenbürtigkeit mit der Form, und bald sehen wir, wie es im Rococo den Sieg über dieselbe davonträgt. Fügen wir noch bei, dass mit diesem Beispiele auch die alte Form des Sechspasses im Fusse, diese letzte Erinnerung an die despotische Herrschaft der Gotik, verschwunden ist und der Kreisform Platz macht, die in der Unendlichkeit ihrer Bewegung dem Barockmeister weit mehr entsprach.

Das Kloster Bisenberg ist im Besitze eines Kelches von Jacques David Müller (circa 1750).¹ Der gleiche Meister hat auch den dortigen Rococo-Tabernakel gefertigt. Während er in dem getriebenen Schmuckwerk des Tabernakels dem Rococo seine unbedingte Huldigung darbringt, behandelt er den Kelch mit einiger Zurückhaltung. Die Form bleibt noch einigermaßen gebunden; das Muschelwerk am Becher ist symmetrisch geordnet, während die Akanthusrolle des Fusses sich schon freier und ungezwungener bewegt. Der Nodus ist die rococomässige Weiterbildung desjenigen bei Nüwenmeisters. Die beiden Schwellungen werden in die Länge gezogen und nicht mehr durch einen Reif unterbrochen, sondern spielen frei ineinander über.

Den ausgesprochenen Vertreter des Rococokelches aber finden wir in der Kirche zu Bürglen. Leider ist der Kelch nicht signiert, so dass wir mangels Vergleichsmaterials an eine Zuweisung nicht denken können. Wir möchten ihn ca. 1760—70 datieren.² Während andere Meister

¹ S. Tafel XIV, 2.

² Es wird sich um einen Augsburger Meister handeln, der

Fuss und Knauf vergolden und höchstens die Becherfassung oder Medaillons dem Silber vorbehalten, hat unser Goldschmied in sehr glücklicher Auffassung, die ein hervorragendes Verständnis für das zu bearbeitende Material zeigt, den ganzen Kelch mit Ausnahme des Bechers, da wo er nicht vom Ornamente geziert ist, in oxydiertem Silber gehalten. Dies bringt in die ganze Bewegung eine wundervolle Weichheit und lässt überdies sehr organisch den Becher als Hauptteil, den Rest als untergeordnete Träger des geweihten Gefässes erscheinen. Nachdem der Meister dem Becher durch die Betonung des Materials gerecht geworden, ergeht er sich im Uebrigen in der vollsten Freiheit und Ungezwungenheit der Rococoformen. Der Fuss erhält als Basis ein leichtes Wellenmotiv; Akanthusranken winden sich lebhaft an ihm empor und benehmen in ihren Wendungen das Ganze aller Symmetrie. Muschelwerk schmückt den zwischen den Ranken freigelassenen Raum. Am obern Ende will der Fuss sich nicht einziehen, sondern seine Wandung überschlägt sich gleich einem Blumenkelch nach aussen, aus welchem sinnig das Vermittlungsstück für den Nodus herauswächst. Dieser selbst ist ein herrliches Beispiel freier Laune und Bewegung. Alle Ruhe von Renaissance und Barock ist dahin; keine Linie mehr kommt zur Geltung. Es herrscht nur mehr die Willkür des Ornamentes, beziehungsweise der Muschel in allen ihren Formen. Am wildesten tobt dieses Leben im Becherschmuck. Der Becher selbst in seiner vornehmen eingezogenen Form scheint die Wirkung des Ornamentes noch zu unterstützen. Wäre der ganze Kelch vergoldet, so wäre es des Guten zu viel, das Gold wäre zu hart in seinem Glanze und würde solche Ungezwungenheit nicht ertragen. Dadurch aber, dass das Silber gewählt und dasselbe durch die Oxydation in seinem Effekte noch weicher gestimmt, ist die ganze Wirkung aufs feinste berechnet und meisterhaft gelungen.

aber wahrscheinlich in Freiburg gearbeitet hat, da der Augsb. Pinienzapfen fehlt. (Siehe Tafel XV, 1).

Mit Josef Müller, dessen Kelch von Châtel St-Denis¹ wir hier an letzter Stelle besprechen, hat sich das Rococo schon bedeutend abgekühlt. Es tritt die Ruhe wieder ein, die sich allgemein in Louis XVI und später im Empire bekundet. Einfache Kränze, mit Palmen verschlungen, zieren alte wiederkehrende Formen von Fuss, Nodus und Becher. Was zur Belebung dient, ist wieder Linie geworden. Der Kelch, der ca. 1780 zu datieren ist, erscheint als ein Zeugnis der zur Neige gehenden hiesigen Goldschmiedegewerbes. Trotz eifrigen Suchens war es uns nicht möglich, einen Vertreter reinen Empires zu finden, ging doch mit Müller einer der letzten „Meister“ des freiburgischen Goldschmiedegewerbes zu Grabe.

Die Monstranz

(Tafel XVI—XVII).

Für die Form der Monstranz blieb in Freiburg lange Zeit die Lösung Peter Reinhardts in seinem Werke von Bürglen vorbildlich.²

Es ist erstaunlich, wie stark das gotische Gerippe bis tief ins XVII. Jahrhundert hinein durchdringt, mögen noch so viele Nebenformen und Ornamente der Renaissance und dem Barock entnommen sein. Es ist das aber nicht nur in Freiburg der Fall. Auch anderswo wird mit Zähigkeit am gotischen Bau der Monstranz festgehalten, wenn der Kelch schon längst sämtliche gotischen Momente verloren hat.³ Wir besitzen in Freiburg einige typische Beispiele, an denen das Ringen und Suchen nach neuem Ausdruck zu Tage tritt. Ein jeder Meister versucht,

¹ S. Tafel XV, 2.

² Eine eigentliche Renaissanceform für die Monstranz kennen wir in Freiburg nicht. Das hindert aber nicht, dass im allgemeinen doch die Renaissance den Glascylinder verdrängt und der Sonne Platz gemacht hat.

³ S. *L'orfèvrerie religieuse en Belgique par les Abbés L. et F. Crooy*. Bruxelles 1911, pl. 14/5.

sich auf eine andere Weise dem Banne der Tradition zu entwinden. Man ahnt das Kommen einer neuen Form. Aber es fehlte Anfangs des XVII. Jahrhunderts dem hiesigen Goldschmiedegewerbe eine Peter Reinhardt ebenbürtige Meistergestalt, welche die künstlerische Kraft besass, mit dem Althergebrachten zu brechen und das Neue nicht nur zu ahnen, sondern auch zu schaffen. Es musste ein Meister von auswärts kommen, auf dessen Anregung hin dann wieder weiter gebaut werden konnte.

Der erste, der mit der Cylinderform als Hostienbehälter brach, ist der Meister der kleinen Monstranz¹ des Schatzes von St. Nikolaus.² Sie ist signiert; der Stempel ist aber kaum zu lesen. Wir vermuten die Initialen S. M. Bis jetzt konnten wir keinen Goldschmied finden, der sich mit diesen Initialen identifizieren liesse. Da der Kontrollstempel überhaupt fehlt, ist es nicht ausgeschlossen, dass das Werk ausserhalb Freiburgs entstanden sei. Im allgemeinen signierten aber auswärtige Städte in konsequenterer Weise als dies in Freiburg der Fall war. Wenn es sich um ein Geschenk eines Privaten an St. Nikolaus handelt, dann ist es wohl möglich, dass der Kontrollstempel der Stadt fehlen konnte, wenn sich der Schenker mit dem Meisterzeichen als Garantie zufrieden gab. Das Fehlen der auswärtigen Kontrolle ermutigt uns daher, an ein Freiburger Stück zu denken, das wir hier an den Anfang unserer Entwicklungsreihe stellen.

Die Monstranz weist auf die ersten Jahre des XVII. Jahrhunderts hin. Diese Datierung mag gewagt erscheinen; man möchte glauben, ein Werk reinsten Spätgotik von ca. 1500 bis 1520 vor sich zu haben, an dem eine spätere Hand einige Aenderungen vor allem im Fuss vorgenommen habe. Dem ist aber nicht so. Wir haben hier einen bewussten, überlegten Plan eines frühern Barockmeisters

¹ Im Gegensatz zur „grossen“ Monstranz, so zitiert. Letztere berechtigt eigentlich nur durch ihren Materialwert zu einer Einbeziehung in den „Schatz“, um gelinde zu sprechen.

² S. Tafel XVI, 1.

vor uns, der an einem Stücke Reminiszenzen aus der Gotik und Renaissance mit neuem Barockmotiven verband. Diese drei Epochen lassen sich deutlich getrennt erfassen: Spätgotisch ist das sämtliche Baldachinwerk mit reizend gewundenen Wimpergen, Fialen und Kreuzblumen; Renaissance weist der Fuss auf, der rechteckige Rahmen, der zur Aufnahme der Lunula dient und vor allem die fein gegliederten Säulchen, die auf kleinen Sockeln stehen nebst dem Rankenwerk, das dieselben flankiert, sich oben vom Fusse weg zum äussern Rande hinzieht und das Ganze Gehäuse nach unten abschliesst. Barock aber sind die drei Figuren, die im Strahlen-Kranze unter den Baldachinen stehen und der in Wolken schwebende Gott Vater über der Madonna.

Es ist klar, dass bei der Vereinigung von Elementen, die aus ganz wesensfremden Epochen zusammengenommen wurden, ein logisches, tektonisch erfreuliches Ganzes nicht zu Stande kommen konnte. Wir fühlen den Kontrast vor allem in der Kombination von Säule und Baldachin. So leicht und duftig die Baldachine und Pyramiden gebaut sind, so sind sie doch in ihrem Effekte viel zu schwer für die zart gebauten Säulen, die in ihren feinen Proportionen dringend nach einem leicht aufliegenden, ruhigen Architrav verlangen.¹

Die Figuren, die trotz ihrer geringen Dimensionen doch ein klares Verständnis für Anatomie und Gewandbehandlung und ein tüchtiges Können in der Freiheit und Wahrheit ihrer Bewegungen bekunden, stehen ihrerseits auch wieder in Kontrast mit den Renaissance-Sockeln, auf die sie gestellt sind. Störend wirken vor allem die Strahlenkränze.

Was an der Monstranz neu ist, das beruht in der Ersetzung des Zylindergefässes durch das einfache Rechteck.

¹ Ein wohl gelungenes Stück, das eine sinngemässe Verwendung von Säule und Architrav aufweist, findet sich auf Tafel 16 in *L'Orfèvrerie en Belgique*, vom Jahre 1636.

Wäre der Meister im Sinne des ersten Stockwerkes konsequent weiter gefahren und hätte ein ruhiges Balkenwerk an Stelle der Baldachine gesetzt, dann hätten wir ein ganz bemerkenswertes Werk vor uns. Dieser Mangel soll uns nicht hindern, das technische Können des Meisters, das sich in allen Teilen in hohem Masse äussert, zu bewundern und anzuerkennen.

Einige Jahre später versuchte Hans Raemy eine neue Lösung auf Grund des Säulensystems. Sein Werk, das signiert und 1623 datiert ist, befindet sich in Landeron. Hier ist das Verhältnis umgekehrt. Aus der Gotik sind Zylinderform und die Figuren herübergenommen. Alles Uebrige weist auf späte Renaissance hin, (mit Ausnahme der beiden Fialen, welche die Bewegung des zweiten Säulenpaares fortführen und uns ein leichtes Lächeln entlocken. Wir zweifeln, ob sie von Raemy stammen.) Raemy ist hier der konstruktiven Stellung der Säule gerecht geworden. Sie ruht organisch auf Balken und trägt organisch. Die Leichtigkeit der Säulen ist hier zudem berechtigt, da in der Partie, welche die grösste Last repräsentiert, der Glaszylinder als Hauptträger wirkt und die flankierenden Säulen stark entlastet.

Mit dieser Monstranz treten wir in Freiburg in jene Periode ein, die sich, im Gegensatz zur Gotik, an die Grossplastik anlehnt. Kompositionell schält sich auffallend der Altarbau und das Rahmenwerk des Epitaphiums als gegebenes Vorbild heraus, während die Figuren des hl. Antonius und Sebastian an unsere landläufige Gross-Skulptur anschliessen. Wenn Raemy hier zum erstenmal nach diesen neuen Vorbildern gegriffen, so hat er sich damit unbedingt das Verdienst erworben, die Entwicklung der Monstranz um ein Bedeutendes gefördert zu haben.

Es war kein Leichtes, sich von Principien loszumachen, welche Jahrhunderte hindurch ihr Recht behauptet hatten. Nüwenmeister mit seiner Monstranz in der Liebfrauen-

kirche,¹ die ca. 1650 entstanden sein dürfte, suchte dem gotischen Empfinden entgegen zu arbeiten durch möglichste Breitführung in der Anlage des Oberbaues. Als Stütze erscheint der Kelch, wie wir ihn in dieser Zeit üblich gefunden, einfach mit verbreitertem Fuss herübergenommen.² Schon die Verwendung der Sonne verlangte ein Nachgeben der Dimensionen in der Breite. Unbewusst aber wirkt bei dem Meister die Konstruktion des Zylinderbaues noch nach. So sehr uns die ganze Anlage auf die Einbeziehung der Sonne in die Komposition überzeugt, so können wir uns doch des Eindruckes der „korrigierten“ Zylindermonstranz nicht erwehren. Bei allem Formenreichtum, bei aller Sicherheit in der Verteilung des Ornamentes bleibt das Ganze eine Kombination. Wir müssen aber auch bei der Beurteilung rein kunstgewerblicher Werke auf tektonische Logik hin prüfen. Der grösste Prachtaufwand einer solchen Kombination kann gegen die konsequente Komposition der einfachsten Monstranz, wie z. B. derjenigen von Corserey, nicht aufkommen, vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet. Es wird dieses Urteil der Meisterschaft Nüwenmeisters keinen allzugrossen Eintrag tun, da wir ihn später auf andern Gebieten vollauf bewundern können. Es gibt auch in der grossen Kunst Beispiele genug, wo im Kampfe um neue Ideen ganz wesentliche Gesichtspunkte ausser Acht gelassen werden. Hätte man in Freiburg auf den Ideen Hans Raemys weitergebaut, so wäre man bedeutend schneller zum Ziele gekommen. Das Wort vom Nichtgelten des Propheten im Vaterlande hatte aber auch beim hiesigen Goldschmiedegewerbe volle Geltung, und Landerset beeilte sich, Nüwenmeister's³ Schaffen dem Raemys vorzuziehen und, wie früher schon erwähnt, seine Monstranz mit wenigen Modifikationen⁴ für die Magerau zu kopieren.

¹ S. Tafel XVI, 2.

² Vergl. die entsprechenden Kelche von Schröder, etc. Tafel 16.

³ Man bedenke, dass Nüwenmeister erst einige Jahre hier wirkte.

⁴ Natürlich mit Anpassung des figürlichen Schmuckes an die

Glücklicherweise kennen wir von Landerset noch ein weiteres Exemplar, das wir hier zu seiner Ehrenrettung einschalten wollen. Es ist die Monstranz von Romont,¹ die kurz nach derjenigen der Maigrauge entstanden sein dürfte. Landerset war nicht der Mann, um die endgültige Lösung der dem barocken Empfinden entsprechenden Form zu finden. Doch wollte er nicht ein zweites Mal Nüwenmeister kopieren und suchte nach einer ausweichenden Möglichkeit. Er fand sie in der Unterdrückung des oberen Kranzes, der ehemals zur Aufnahme des Zylinders bestimmt war. Die Idee war glücklich. Das Zylindersystem ist damit endlich überwunden, und mit ihm der letzte Rest der Gotik aus der Monstranz ausgemerzt. Damit soll nun nicht gesagt sein, dass die Komposition als solche viel gewonnen hätte. Das Ganze verflüchtigt sich im Ornamente. Die wenigen Säulen genügen nicht, dem Bau den nötigen Halt zu geben. Es droht eine neue Gefahr. Gold und Silber verlangen nach materialgerechter Behandlung. Der Glanz dieser Edelmetalle will in Flächen wirken.

Die Reaktion konnte nicht mehr lange ausbleiben. Schröder hat den grossen Wurf getan. Er fühlte, dass nur mit gegensätzlichen Mitteln Remedur geschaffen werden könne. Statt der Zersplitterung Konzentrierung, statt der Auflösung Konstruktion, statt der Zerfahrenheit innerer Halt, und dies alles unter dem barockgemässen Princip der Betonung des Ornamentes. Sein Werk, an welchem er sein Programm ausführte, befindet sich in Ueberstorf.² Es ist signiert und wird um 1680 herum zu datieren sein.³

Ordensbedürfnisse der Maigrauge. St. Benedikt, St. Bernhard von Clairveaux und Madonna.

¹ S. Tafel XVI, 3.

² S. Tafel XVII.

³ Wenn wir in unserm entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang oft zu andern Resultaten kommen als die meisten der Herren, welche die Reproduktionen von „Fribourg artistique“ mit ihrem Texte begleiteten, so sei doch darauf hingewiesen, dass sich dort zahlreiche Hinweise auf Schenkungen etc. finden, die hier nicht wiederholt werden. Für diese Monstranz s. Fribourg art. 1896, pl. XVI.

Der Künstler ging in seiner Komposition aus von der Strahlensonne. Sie ist der wesentliche Teil der Monstranz. Weitere Aufgabe ist es, diese Sonne durch Hinzufügung von ornamentalem Schmuck zu erweitern und zu bereichern. Ein Kreis, der mit Strahlen umgeben ist, kann aber unmöglich selbst der Träger dieser Ornamente sein, wenn die Strahlen nur kurz sind.¹ Es muss daher ein Kern geschaffen werden, der das ganze Beiwerk zu tragen vermag. Sodann muss ein Fuss das Ganze stützen, der dem Bedürfnis des Tragens und Stellens gleicherweise gerecht wird. Der Kern ist mit glücklicher Vermeidung einer Wiederholung des Kreismotives der Sonne angepasst. Von ihm aus strahlt nach allen Richtungen das kräftig getriebene Akanthus-Rankenwerk, wobei Blüten an kompositionell wichtigen Stellen als Ruhepunkte verwendet werden. Die Anlage des Oberbaues wird durch zwei gleichschenklige Dreiecke fixiert. Das eine verbindet die drei Gestalten: St. Johannes den Täufer, Madonna mit Kind und Johannes, den Apostel, das andere: St. Petrus, die Hostie, die in die Sonne hineinzudenken ist und St. Paulus. Damit das erste genannte Dreieck genügend betont sei, um die sich verjüngende Form zur Geltung kommen zu lassen, werden die drei Heiligen in die Ornamentik einbezogen und in Nischen gestellt, während St. Peter und Paul frei auf Konsolen stehen, die aus den Ranken herauswachsen. Bei allem Bestreben des Künstlers, dem Figürlichen gerecht zu werden, gibt sich doch deutlich die Absicht kund, auch diese Gestalten dem allgemeinen dekorativen Princip unterzuordnen. Vergoldung und Silberglanz sind in ihrer Wirkung sehr diskret und unauffällig verteilt. Daran erkennen wir den wahren Barockmeister, der seine Aufgabe wirklich im Geiste des herrschenden

¹ Ausgenommen, wenn die Strahlen so weit geführt werden, dass sie den Umriss des Ganzen bilden. In diesem Falle wird das dekorative Beiwerk auf die Strahlen appliziert. Dies das Princip der Rococomonstranz.

Stiles, nicht bloss in seinen zufälligen Ausdrucksformen löst.

Der Fuss, der den Kern in seinem untern Bogen energisch fasst, entspricht ganz den Bedingungen, die er zu erfüllen hat.¹ Der Hand des Tragenden wird im langgezogenen Nodus Raum gegeben, dessen Ornament möglichst flach gehalten ist. Nach unten und oben geben die Umfassungsringe der Hand den nötigen Halt. Die Basis des Fusses, dessen Zier dem Stichel und nicht dem Hammer entstammt, nimmt ebenfalls Rücksicht auf leichte Tragbarkeit. Andererseits ist sie breit genug, um das Gewicht auf eine möglichst grosse Fläche zu verteilen und ein Umkippen zu verhindern.

Es war eine verdienstvolle Tat Schröders, den hiesigen Goldschmieden den Weg gewiesen zu haben zur stilgemässen Behandlung der Monstranz und zur materialgerechten Bearbeitung der edlen Metalle. Wie viele unserer Goldschmiede ihm auf diesem Gebiete gefolgt sind, können wir nicht sagen. Es setzte eben zu bald das Rokoko mit der Strahlenmonstranz ein. Was wir an solchen Werken kennen, ist meistens auswärtige Arbeit oder aber der Besprechung kaum wert. Nur allzu bald erscheint der Einfluss der Fabrik, die auch dem Goldschmiedegewerbe mit ihren „Kunsterzeugnissen“ den Todesstoss versetzte. Es ist traurig, so mancherorts die „grosse“ wertlose Monstranz auf dem Altare prangen zu sehen, während die „kleine“ die nicht selten ein Meisterwerk unserer Goldschmiedekunst vergangener Jahrhunderte darstellt, ein jämmerliches Sakristeidasein führen muss. Im allgemeinen ist im Kanton Freiburg das Verständnis für diese Zeugen unseres einst so blühenden Goldschmiedegewerbes gross; doch liesse sich mancherorts mit gutem Willen manch ein Prachtstück in seiner ursprünglichen Form wieder her-

¹ Dass man hier an den Kelch denken kann, zeugt nicht von eingehender Kenntnis der verschiedenen Formen, die dieses Gefäss im Laufe der zwei Jahrhunderte durchgangen. S. Text in Fribourg artistique.

stellen und dies meistens ohne grosse Kosten und „Restaurationen“, da es sich gewöhnlich nur darum handeln müsste, sinnlose Zutaten späterer Zeiten zu entfernen.

Verschiedene liturgische Gegenstände

(Tafel XVIII).

Es war von jeher das Bestreben der Kirche, das hl. Messopfer in jeder Beziehung so würdig als möglich zu gestalten. Der Becher des Kelches musste vorschriftsgemäss wenigstens innen vergoldet sein. Das Fronleichnamsfest brachte die grosse, prunkvolle Monstranz mit sich, für deren Herstellung und Ausstattung oft grosse Summen bezahlt wurden. Wo die Verhältnisse es gestatteten, wurden aber auch nebensächlichere Geräte wie Platten und Stienzle, Lampen und Altarleuchter und selbst der Tabernakel in Silber gearbeitet.

Klöster, vor allem diejenigen, an deren Spitze ein infulierter Abt stand, liessen es sich zur Ehre gereichen, an hohen Fest- und Feiertagen die Altäre in reichem Schmucke erstrahlen zu lassen. Wallfahrtsorte wurden von den Gläubigen mit reichlichen Geschenken bedacht, und selbst die einfachste Landgemeinde versah sich für die grossen Feiertage mit einigen besseren Stücken. So ist es begreiflich, dass auch an den erwähnten untergeordneten Gegenständen eine schöne Zahl vorhanden ist, unter denen wir einige der besten auswählen und besprechen wollen, da sich in ihnen der Künstler oft noch freier und ungebundener äusserte, als in der Schaffung der durch Liturgie und künstlerische Tradition festgelegten Formen des Kelches, der Monstranz etc.

Von besonderem Interesse sind die Platten für die Stienzle. Das Ornament, das sich auf dem Rande hinzieht, liegt klar und offen vor unsern Augen, und lässt sich bis ins einzelne verfolgen. Bei Kelchen wird manches durch Verkürzung und Wölbung für den Blick unfassbar. Hier kann nichts unserm Auge entgehen. Dessen war sich der tüchtige Goldschmied bewusst. Wir haben

überall den Eindruck, dass er diesen Gegenstand mit besonderer Liebe und Sorgfalt ausgeführt. Wir geben drei Platten wieder, die im Zeitraum von ca 1660 bis 1710 entstanden sind.

Die erste Platte stammt von Nicolas Raemy und befindet sich in der Magerau.¹ Wir verlegen sie in die Zeit von 1660—70. Der Meister hat das Oval der Form sehr lang gezogen, um die beiden Kreise, die den Platz für die Kännchen andeuten, gut isolieren zu können. Ein einfaches, graviertes Kränzchen ist das Dekorationsmotiv des innern Ovals, ein Hinweis darauf, dass der Goldschmied die beiden Kännchen in die Wirkung der Platte mit eingeschlossen wissen wollte. Wir geben aber hier absichtlich die Platte allein, um den Gegensatz zu den andern zwei Meistern in der Behandlung des Plattengrundes deutlich zu machen.

Der Rand wird durch vier Kartuschen gegliedert, zwischen denen in kräftigem Relief ein echt barockes Ranken- und Blumenwerk spielt. Die Art und Weise aber, wie das Dekorationsmotiv nach innen und nach aussen in strengem Blätter- und Perlenkranz begrenzt ist, spricht noch für ein lebhaftes Renaissance-Empfinden des Meisters. Trotz des quantitativen Vorherrschens des Ornamentes erscheint es qualitativ beschränkt und als dienendes Motiv streng in dem konstruktiven Rahmen gefasst.

Anders arbeitet Landerset in seiner Platte von Bürglen.² Ein willkürliches, stark getriebenes Pflanzenornament scheint die zufällige Form der Platte angenommen zu haben. Jedes Gefühl der Beengung und des auferlegten Formzwanges wird streng umgangen durch den in Wellen verlaufenden äusseren wie durch den nur in der Vertiefung angedeuteten inneren Rand. Dass hier die Platte für sich allein wirken soll, bezweckt der Meister durch die

¹ S. Tafel XVIII, 1.

² Sie ist 1670 datiert und signiert. (S. Tafel XVIII, 2).

beiden geschlossenen Kränze, die mit ihren Monogrammen zu Ruhepunkten für das betrachtende Auge werden.

Welchen Wert Landerset auf die ausschliessliche Wirkung des Ornamentes legte, bekundet sich dadurch, dass er da, wo zwischen den getriebenen Blättern und Blumen der Raum es gestattet, mit dem Bunzen arbeitet. Es ist dies ein allgemein beliebtes Verfahren und kennzeichnet die Stellung des Ornamentes im Goldschmiedegewerbe zu Ende des XVII. Jahrhunderts. Auch anderswo in der Schweiz finden wir zu dieser Zeit eine ganz analoge Arbeitsweise.¹

Grundverschieden arbeitet Jean Ulrich Raemy. Seine Platte befindet sich in der Kapelle zu Loretto.² Wir datieren sie zwischen 1710 und 1720. Trotzdem auch er das typische Barockornament verwendet, konstantieren wir bei ihm ein ausgesprochenes Gegenstandsgefühl. Die zwei Perlenkreise im mittleren Oval und die vier von Perlen gefassten Medaillons sichern die Platte vor dem Überwiegen des übrigen Ornamentes. Der Rand wird wieder deutlich begrenzt. Dieses verkleinerte Wellenmotiv wirkt nicht mehr als ein Auslaufen des Ornamentes, sondern als Schranke für dasselbe. Das leichte Pflanzenwerk scheint mehr hingesaet als herausgetrieben. Unkonsequent ist der Meister in der Anwendung des Stabwerkes, das so wohltuend unter den Medaillons hervorkommt und dann auf einmal im Früchtebund sich verliert. Unbeschadet dieser Inkonsequenz repraesentiert diese Platte doch ein vornehmes Stück eines Mitgliedes der Goldschmiedefamilie Raemy, von der ein jeder Meister seine Eigenart besitzt und eigene Ausdrucksformen anwandte.

¹ Siehe Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde. N. F. 1903/4. Band 5. Goldschmiedearbeiten für das Kloster Engelberg im XVII. und XVIII. Jahrhundert von P. Ignaz Hess., pag. 34. Tafel 2. Fig. 5. Eine Baslerarbeit. Des weitern: l'art ancien à l'exposition nationale à Genève 1898. Album illustré. Supplément du catalogue du groupe 25; pl. 55.

² S. Tafel XVIII, 3.

Für den Altarleuchter hatte die italienische Renaissance die typische Form geschaffen. Sie wirkt nach in den meisten Werken dieser Art, auch bei uns nördlich der Alpen. Die Kapelle von Loretto ist im Besitze von vier grossen silbernen Leuchtern von der Hand Nüwenmeisters aus dem Jahre 1654. Sie verdienen hier besonders erwähnt zu werden, weil der Meister diesen Exemplaren doch eine persönliche Note aufzuprägen verstand. Der Reiz dieser Leuchter besteht in der massvollen Anwendung ornamentalen Schmuckes. Er will Formen wirken lassen und dies mit Recht, da sich seine Werke durch edle Proportionen vorteilhaft auszeichnen. Wir bewundern besonders die obere Hälfte der Kandelaber, die in der Klarheit der Form bei der diskreten Bekleidung durch Pflanzenwerk ganz mustergültig wirken, während der Fuss sich mehr der allgemein üblichen Form anschliesst. In St. Nicolaus hat Jacques David Müller vier grosse Leuchter im Geiste des Rokoko gearbeitet.

Zum Schluss sei noch die Ewig-Licht-Lampe Franz Peter Raemys in Loretto erwähnt. Es ist ein reich gedachtes und glücklich komponiertes Werk aus den letzten Jahren des XVII. Jahrhunderts. In massiver getriebener Arbeit zeichnet sich die Lampe vor allem durch die klaren Verhältnisse aus.

Figürliches aus den beiden Jahrhunderten

(Tafel XIX und XX).

Die Renaissance hatte auf allen Gebieten der Kunst die Behandlung des menschlichen Körpers wieder aufgenommen. Was für den Maler und Bildhauer Adam und Eva waren, das war für den Goldschmied der hl. Sebastian. Mit dem Aufkommen der Schützengesellschaften, deren Patron er war, bot sich manchem Goldschmied die Gelegenheit, in einem Becher für die Schützenstube oder aber in einem Reliquiar, das die Gesellschaft einer Kirche

übermachte, seine Kenntnisse des menschlichen Aktes zu zeigen.¹

Der Schatz von St. Nicolaus ist im glücklichen Besitze eines Sebastian-Reliquiars, das zwar nicht von den Schützen, sondern von dem Ritter *Johann Daniel von Montenach*² geschenkt wurde³ Es ist die Arbeit Johann Nüwenmeisters. 1648 entstanden, hat das Reliquiar später einige Veränderungen erfahren⁴ Der Kasten, auf dem der Heilige steht, ist eine tüchtige Barockleistung. In kräftigem Relief zieht sich das Akanthusornament über Deckel und Fussleisten hin. Die beiden Kartuschen, die durch ihre Oeffnung die Reliquien sehen lassen, sind mit dem Wappenschild gut auf der Frontseite verteilt. Ein einfacher Sockel trägt die Gestalt des Heiligen und den Baumstamm, an dem er festgebunden ist.

Dieser hl. Sebastian ist ein wahres Meisterstück, das seinesgleichen sucht. Wir mögen uns hier in Freiburg vergebens umsehen, wir werden nirgends, auch nicht in der Grossplastik, einen Akt finden, der dem unsrigen zur Seite zu stellen wäre.⁵ In echt barocker Weise, den höchsten physischen Moment der Muskelspannung suchend, hat Nüwenmeister den Körper des jungen Mannes halb stehend, halb hängend dargestellt. Nur schwach berühren die Zehen

¹ Auch in der Kleinkunst liess die analoge Bewegung nicht lange auf sich warten. Ein Hauptverdienst dürfte diesbezüglich Peter Flötner zuzuschreiben sein.

² Johann Daniel von Montenach, bekannt als Verfasser einer Chronik vergl. Büchi. Die Chroniken u. Chronisten von Freiburg. Derselbe war 1605 in Freiburg i. Br. immatrikuliert, wurde 1606 bac. art. 1608, mag. art. daselbst u. war später Notar. Mitglied des kl. Rates. Schultheiss 1653—63.

Eine Biographie fehlt leider. Seine Chronik stammt von 1628.

³ S. Tafel XIX.

⁴ Sie bestehen in den Füßen, dem kleinen Engel vorn und dem Palmenkranz, der einen vergoldeten Strahlenkranz ersetzt hat.

⁵ Nach dem Schaffen Geilers, das in seinen letzten Werken noch völlig der Renaissance angehört, tritt in der hiesigen Plastik überhaupt ein grosser Ruhepunkt ein.

des rechten Fusses den Sockel. Von diesen Zehen führt die grosse Spannungslinie durch den Körper hinauf zum linken Arm, wo sie durch die Fesselung an den Ast ausgelöst wird und in herrlichem Bogen dem Unterarm folgend, in der krampfhaften Bewegung der Finger ausklingt. Als wirkungsvolles Gegenmotiv erscheint die Führung des linken Beines und des rechten Armes. Ersteres wird als Spielbein, dh. als die gesteigerte, in den Barock übersetzte Form dieses antiken Principis hochgeführt und an den Stamm zurückgebunden. Der Arm, der in der klassischen Anwendung des Kontrapost streng der Linie des Körpers folgt,¹ wird hier bis zum Ellenbogen im gleichen Sinne geführt, dann aber entsprechend dem Spielbein nach hinten gezogen und ebenfalls an einem Aste festgebunden.

Die zweite Spannungslinie, die den Körper durchzieht und die erste in der Brust kreuzt, fährt hinauf vom Spielbein zum Kopfe, der, der Richtung des Körpers folgend, leicht nach hinten geneigt auf dem muskulösen Halse sitzt. Durch diese vollständige Spannung des ganzen Körpers war es dem Meister ermöglicht, einen edlen, wohlproportionierten Akt in seiner äussersten Muskelanstrengung zu schaffen und wahrlich, nicht ein Punkt am ganzen Leibe weist nicht ein eingehendes Studium der Anatomie auf. Das Antlitz drückt edlen Heldenmut aus. Um die Lippen des leicht geöffneten Mundes zuckt ein Lächeln über die Qualen des von Pfeilen durchbohrten, in Schmerzen gedehnten Körpers.

Um uns vom Können Nüwenmeisters zu überzeugen, genügt ein Blick auf ein zeitgenössisches Werk eines andern Meisters. Im Klosterschatz zu Engelberg befindet sich ein hl. Sebastian des Goldschmieds Franz am Rheyne von Münster aus dem Jahre 1643.² Ein sentimentaler Jüngling mit weinerlicher Miene steht in unsicherer Hal-

¹ Vergl. David von Verrochio und Michelangelo.

² S. Anz. für schweiz. Altertumsk. Tafel 2, Figur 5, N. F. Band 5. 1903/4.

tung vor einem Baumstamm. Die Figur ist schlecht in den Proportionen und weist sehr geringe anatomische Kenntnis des männlichen Körpers auf. Es ist hier aber wohl zu beachten, dass, wenn der Goldschmied sich im Figürlichen betätigte, er im allgemeinen manche Unsicherheit durch die Gewandung verdecken konnte. Eine solche meisterhafte Behandlung des Aktes kann, zumal hier im Norden¹, schwerlich dem Goldschmied allein zugeschrieben werden. Nüwenmeister hat sich hier ohne Zweifel eines aus Italien stammenden Modells bedient. Leider finden wir nirgends eine Spur, die uns verrät, dass er selbst aus Italien nach Freiburg gekommen, was wir so gerne annehmen möchten.

Die Verwertung eines anatomisch so kühn erfassten Modelles setzt aber auch beim Goldschmied ein vollständiges Beherrschen der Technik voraus. Nüwenmeister fühlte sich mit Recht den technischen Anforderungen gewachsen und wir verdanken ihm eine glückliche Uebertragung italienischer Kleinplastik des Barocks auf nordischen Boden und damit dem hiesigen Goldschmiedegewerbe die Erschliessung einer unversieghichen Quelle neuer Formen. Zur gleichen Zeit wie Nüwenmeister arbeitete ein anderer Meister in Freiburg, von dem wir dank eines glücklichen Fundes heute mehrere Statuetten kennen. Leider sind wir bis jetzt noch nicht im Stande, die Initialen HK, die wir auf dem Sockel einer Madonna in Belfaux fanden, mit dem Namen des Goldschmiedes zu belegen. Formalistische Gründe aber bewegen uns, ihm die Statuen von St. Nicolaus und St. Petrus in der Kirche des Kolleg sowie eine Madonna im Schatze von St. Nicolaus zuzuweisen, die sämtliche unsigniert und undatiert sind.

Die Madonna von Belfaux², eine kleine Statuette von

¹ Anders waren die Verhältnisse in Italien, wo die bedeutendsten Meister der Plastik als auch der Malerei vom Goldschmiedehandwerk herkamen. Uebrigens waren auch deutsche Meister zuerst im Goldschmiedebetrieb geübt worden.

² Das Kapitel von St. Nikolaus besitzt die Collatur zu Belfaux.

34 cm. Höhe, steht auf einem einfachen Sockel, der in den Ecken mit Lilien geziert ist u. weist das Datum 1643 auf. Die Madonna ist mit einem grossen Mantel bekleidet, dessen Innenseite durch parallel gezogene wagrechte Strichlagen geziert ist. Die Gewandung zeigt im Uebrigen die üblichen Barockornamente und zeichnet sich aus durch den eleganten Fluss der Linienführung. Die Statue besitzt einen Strahlenkranz mit abwechselnd geschweiften und geraden Strahlen als Folie.

Die analoge Behandlung des Mantels finden wir wieder bei der Madonna von St. Nicolaus und bei St. Nicolaus im Kolleg. Während auf dem Kissen, das die Tiara des hl. Petrus trägt, die Lilie als Eckmuster wieder in gleicher Form auftritt.

Die Madonna von St. Nicolaus, die wir hier wiedergeben,¹ steht auf einem ovalen Sockel, der mit gedrängtem Treibornament und mit zwei Engelsköpfen geziert ist. Die etwas schwere, wulstige Gewandbehandlung, die sich vor allem am linken Knie und im Gürtel aufdrängt, stimmt ganz mit derjenigen des Mantels des hl. Petrus überein. Der Meister kennzeichnet sich des weitern durch eine auffallende Behandlung der Augenlider, die wir wieder finden beim Kinde auf dem Arme der Madonna, bei den drei Kindern neben dem hl. Nikolaus und bei St. Nikolaus und Petrus selbst.

Die beste sämtlicher Figuren dürfte, was den Ausdruck anbelangt, der hl. Nikolaus sein.² Es ist hier zu beachten, dass der Sockel, auf dem die Figur steht, von dem späteren Goldschmied Josef Müller³ stammt. Auf diesen Sockel wurde die Gruppe von Müller gestellt. St. Ni-

Die Statue wird daher mit dem hiesigen Kapitel in Zusammenhang stehen. Auf jeden Fall ist sie in Freiburg gefertigt worden.

¹ S. Tafel XX, 1.

² S. Tafel XX, 2.

³ Die beiden Sockel von der Hand Josef Müllers für die Nikolaus- und Petrusgruppe sind das Geschenk eines Gliedes der Familie Von der Weid.

kolaus, als Bischof mit Inful und Stab versehen, erhebt die Rechte zum Segen und hält in der Linken den Stab. Mit Ausnahme des Untergewandes ist die ganze Gewandung von barockem Stab- und Blumenwerk überzogen. Der greise, väterliche Ausdruck des Antlitzes legt kein geringes Zeugnis von der technischen Fertigkeit unseres Meisters ab. Die Gruppe stellt den Moment der Legende dar, da St. Nikolaus die drei Kinder, die von Wirtsleuten getötet, in Stücke gehackt und zum Mahle zubereitet wurden, zum Leben wiedererweckt. Inniges, unschuldiges Kindesleben äussert sich in der Gruppe der drei Kleinen, die in abwechslungsreicher Bewegung in das Holz-Gefäss hinein komponiert sind. Besonderen Wert legte der Meister auf das Spiel der patschigen Kinderhände.

Von der Gestalt des hl. Nikolaus befindet sich im Schatze von St. Nikolaus eine ziemlich getreue Wiederholung, die dem gleichen Meister zuzuschreiben ist. Sie weist das Datum 1653 auf und ist als Gegenstück zur Madonna daselbst gedacht.

Was weiter im Laufe des XVII. und XVIII. Jahrhunderts an Statuetten noch gearbeitet wurde, steht hinter den Werken Nüwenmeisters und des HK. bedeutend zurück. Es sei indessen noch erwähnt eine Madonna von Josef Müller aus dem Jahre 1780 in Riaz. Sie steht auf einem geschmackvoll gearbeiteten Sockel. Die Wirkung der Figur wird gestört durch einen schwerfälligen Strahlenkranz. Madonna und Kind sind ohne Leben behandelt.

Trotzdem die nachkommenden Meister des XIX. Jahrhunderts ein reiches Material zur Verfügung hatten, um ihren Geschmack zu bilden, fühlen wir plötzlich das pulsierende Leben im hiesigen Goldschmiedegewerbe stocken. Was diese letzten Meister noch gearbeitet haben, ist ein trauriges Nachspiel, unwürdig des vielen Guten, das die vorausgehenden Jahrhunderte zu Tage gefördert. Wir spüren die Hand eines Fasel und Körper leider nur zu oft in den unglücklichen „Restaurationen“ der besten

Werke ihrer ruhmvollen Vorgänger. Was sie selbständig gearbeitet, entbehrt jeder persönlichen Note und darf ruhig als künstlerisch belanglos bezeichnet werden. Es fehlte der Sinn für das edle Material; es fehlte der Blick für die gute Form. So nahm das hiesige Goldschmiedegewerbe, das einst so rühmliche Tage gesehen, ein klägliches Ende.

Zusammenfassender Rückblick.

Es wird die Aufgabe dieses Schlusskapitels sein, den innern Zusammenhang zwischen den einzelnen Jahrhunderten, den Entwicklungsgang des hiesigen Goldschmiedegewerbes nach Idee und Form festzulegen.

Wenn wir bis zum Anfange des XV. Jahrhunderts nur wenige Spuren eines spezifisch freiburgischen Goldschmiedehandwerkes gefunden haben so war es doch von Wichtigkeit, an Hand der hier zu findenden Stücke fremde Einflüsse nachzuweisen.

Wie schon der Name der Zähringerstadt „Freiburg“ nach der gleichnamigen Stadt im Breisgau hinweist, so darf es uns nicht verwundern, wenn von dort her der erste künstlerische Einfluss kam. Die Bedeutung der Münster von Freiburg im Breisgau und Strassburg für den Bau der hiesigen Kathedrale sei hier nur erwähnt, um den ersten Hinweis in unserm Gewerbe nach Rhein- und Maasgend durch eine Analogie zu stützen.

Da wir annehmen dürfen, dass das Kreuz in der Kirche der Franziskaner, wenn auch nicht in Freiburg gefertigt, doch wohl sehr bald hieher gebracht worden sei, so berechtigt uns dies an ein spezifisches Vorherrschen westdeutschen Einflusses zu denken. Anders steht es mit dem Reliquiar von Grandson. Da es erst sehr spät nach Freiburg gekommen, lässt sich kein direkter Hinweis auf französisch-burgundischen Einfluss daraus ableiten. Weitere Werke müssten hier einen Nachweis unterstützen. Für das Goldschmiedegewerbe fehlen sie leider gänzlich.

Interessant gestaltet sich das Bild eigentlich erst mit dem XV. Jahrhundert, weil wir da greifbare Gestalten

finden und mit Werken reichlicher bedacht sind. Während auf dem Gebiete der Architektur und Plastik¹ sich der politische Umschwung, der Uebergang der Stadt an die savoyische Herrschaft, deutlich fühlbar macht, bleibt das Goldschmiedegewerbe auffallenderweise deutsch. Es war dies vor allem gegeben durch die Einwanderung der beiden bedeutendsten Meistergestalten Reynold und Schäffly. Ausgangspunkt der künstlerischen Ideen dürfte bei beiden Meistern Strassburg² gewesen sein. Die beiden wurden bestimmend für den Gang unseres Gewerbes bis in späte Zeiten. Was Reynold mangelte, der strenge Sinn für das rein Konstruktive, da sein Schaffen mehr auf realistischen Ausdruck im Figürlichen gerichtet war, das ersetzte Schäffly einige Jahre später durch streng logische Erfassung seiner Aufgaben. Beide Meister machten gewissermassen Schule. Dass Schäfflys Geist mehr zum Durchbruch gelangte, liegt in der praktischen Seite des Handwerkes, da der Goldschmied nur wenig auf dem Gebiete des Figürlichen arbeitete.

Wie die Freiburger Grossplastik des XVI. Jhdts. durch die Künstlergestalt Geilers charakterisiert wird, so weist auch das hiesige Goldschmiedegewerbe einen Meister auf, der den Namen eines echten Renaissance-Künstlers voll auf verdient, nämlich Peter Reinhardt. Durch die Schule seines Vaters und Stiefvaters auf gotisches Kunstempfinden eingestellt, wusste er sich in künstlerischer Unabhängigkeit zu der neuen Auffassung der Renaissance durchzuarbeiten und gab dem Freiburger Gewerbe die Anleitung, das rein technische Vorgehen des Goldschmiedes den Bedingungen des Formenwechsels anzupassen. Mit seiner Reliquienbüste sind wir künstlerisch sowohl als technisch auf dem Höhepunkte des freiburgischen Goldschmiedehandwerkes ange-

¹ Vergl. die Chorstühle von St. Nikolaus,

² Ueber die Beziehungen Freiburgs zu Strassburg vergl. Holder, Ein Rechtsstreit zwischen Strassburg u. Freiburg aus der Mitte XV. Jahrhdt. Freib. Gesch. Bl. III. 54 ff.

langt. Vor ihm und nach ihm bedurfte Freiburg stets auswärtiger künstlerischer Nahrung, und besonders die Entwicklung der Monstranz hat uns gezeigt, wie notwendig es war, dass von Zeit zu Zeit ein Nüwenmeister, ein Schröder auftrat, um neues Leben in die stilistische Entwicklung zu bringen. Was von diesen auswärtigen Meistern aber an Anregung geboten wurde, ist von den ansässigen Goldschmieden stets mit frischem Eifer und vielem Verständnis aufgegriffen und verarbeitet worden. Ein Hauptverdienst fällt hierin der Goldschmiede-Familie Raemy zu, die unermüdlich war, von Generation zu Generation umzulernen und mit den auswärtigen Meistern so gut als möglich Schritt zu halten.

Dank der lebhaften Mitarbeit von süddeutscher und deutschweizerischer Seite entwickelte sich das Freiburger Goldschmiede-Gewerbe besonders im XVII. und XVIII. Jahrhundert zu stolzer Blüte. Wer sich die Mühe nimmt, in Stadt und Land, in Klöstern und Pfarreien anzuklopfen und die reichen Schätze zu besichtigen, weiss, was in diesen zwei Jahrhunderten alles aus den Freiburger Goldschmiedewerkstätten hervorgegangen. Dass nicht alles gleichwertig sein kann, versteht sich von selbst. Ein Blick in die Goldschmiedeliste, in der wir uns bemühten, die besten Werke, die uns bekannt sind, aufzuführen, dürfte einen Begriff geben vom Umfang des damaligen Betriebes. Eifriges Leben pulsierte in Barock und Rokoko. Aus letztgenannter Epoche sei die Gestalt Jakob David Müllers hervorgehoben. Auch er war Freiburger Meister und darf in gewissen Sinne Peter Reinhardt zur Seite gestellt werden. Nicht so weit, dass er, von schöpferischem Geiste beseelt, sich selbständig zu neuem Schaffen durchgerungen, wohl aber, dass er von aussen übernommene Anregungen in eigener Art durcharbeitete und damit dem Freiburger Goldschmiedegewerbe seinen letzten Glanz verlieh.

Wir können hier eine betrübende Tatsache nicht umgehen. Im Jahre 1798 fiel ein grosser Teil der Zeugen der hiesigen Goldschmiedekunst der Kriegskontribution an

die Franzosen zum Opfer. Die Chronik „Raemy“¹ gibt die Liste der Werke wieder, welche damals nur vom Schatze zu St. Nicolaus eingeschmolzen wurden. Wäre Freiburg diese Brandschatzung erspart geblieben, so hätten wir heute wohl ein noch reicheres Bild vor unsern Augen, und mancherorts hätte das eine oder andere Werk eine Lücke in der Entwicklungsgeschichte ausfüllen können. Trotzdem ist der Kanton und vor allem die Stadt Freiburg noch reich an herrlichen Zeugen eines seiner blühendsten und edelsten Gewerbe. Mögen Stadt und Kanton sich die Wahrung derselben zur Ehre anrechnen.

¹ Chronique fribourgeoise, éditée p. H. de Raemy, p. 342.
