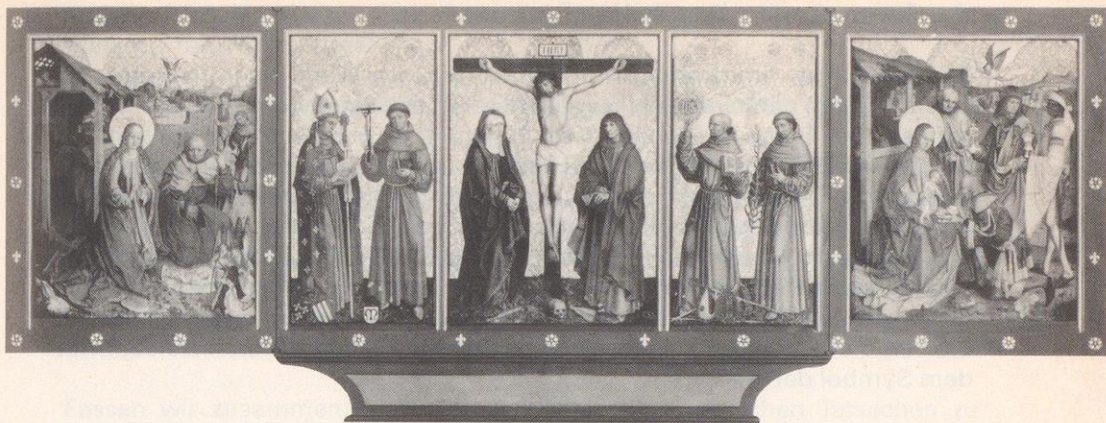




Ein Höhepunkt franziskanischer Kunst in der Schweiz

Der Nelkenmeisteraltar in Freiburg im Uechtland

von Charlotte Gutscher-Schmid

1479 gaben die Barfüßer in Freiburg einen neuen Hauptaltar in Auftrag¹. Bei diesem bis heute im Besitz der Freiburger Franziskaner befindlichen Altar handelt es sich um einen der qualitativvollsten Zeugen spätgotischen Kunstschaffens in der Schweiz. Aus verschiedenen Blickwinkeln soll dieses Werk im folgenden eingehender betrachtet werden².

Bei geöffneten Flügeln zeigt der monumentale Altar eine zentrale Kreuzigung (Abb. 1)*, zu deren beiden Seiten vier Franziskanerheilige erscheinen: links Ludwig von Toulouse und Franziskus von Assisi (Abb. 2)*, rechts Bernhardin von Siena und Antonius von Padua (Abb. 3)*. Die beiden Flügelinnenseiten verbildlichen die Geburt Christi (Abb. 4)* und die Anbetung der drei Könige (Abb. 5)*. In geschlossenem Zustand - an Werktagen - weist der Altar auf die Inkarnation hin: die beiden Flügel schließen zum einheitlich komponierten Bild der Verkündigung an Maria zusammen (Abb. 6 und 7)*.

*Farbige Reproduktion auf Faltblatt in Heftmitte

1 "Die barfüßen von Fryburg habent [...] ein Tafel ze malen verdingt." Zitat aus dem Brief Hans vom Stalls an die Malerzunft von Basel, 22. Januar 1481. Zitiert bei Hans Rott: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Teil III, 2. Quellen Schweiz, Stuttgart 1936, 160 [Rott].

2 Während der Restaurierung der Kirche wurde der Altar im Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg aufbewahrt (1985-1991) und vor seinem Rücktransport in die Kirche vom Restaurator Claude Rossier konservierend restauriert.

Zur Frage der "Nelkenmeister"

Der Freiburger Franziskaneraltar ist das älteste Werk einer Gruppe von Tafeln, welche gemeinhin den sogenannten "Nelkenmeistern" zugeschrieben werden. Der Name bezeichnet deren Eigenart, an gut sichtbarer Stelle meist zwei abgeschnittene Nelken darzustellen. Dieses Merkmal ist umso auffallender, als allen diesen Werken, welche in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts im Gebiet der damaligen Eidgenossenschaft entstanden sind, eine persönliche Signatur fehlt. Während die nächste Malergeneration - etwa Niklaus Manuel Deutsch, Hans Fries, Hans Holbein der Ältere und andere - ihre Werke zumindest mit ihrem Monogramm signierten, bleiben die Schöpfer unserer Tafeln noch anonym, bezeichnen sie aber mit dem Symbol der Nelke.

Da die "Nelkenmeister" aber die Nelken nur wahlweise auf einer oder höchstensfalls zwei Tafeln eines ganzen Altarwerkes anbringen, diese auf den Tafeln bewußt an symbolträchtigen Stellen plaziert werden und die Werke stilistisch nicht einheitlich sind, kann die Nelke nicht einfach als Malersignatur gedeutet werden.

Schon mehrere Generationen von Forschern haben an diesem eigenartigen Signum herumgerätselt - der Weg der Forschung führt von der Suche nach einem einzigen Nelkenmaler zum Postulieren einer gemeinsamen Werkstatt und schließlich zur Vermutung, die nelkenzeichnenden Maler hätte ein religiöser Zusammenschluß in der Form einer städteübergreifenden Maler-Bruderschaft verbunden³. Der Ansatz dieser letzten Hypothese könnte wegweisend sein: ist es wohl eine gemeinsame Geisteshaltung, welche alle nelkengezeichneten Werke verbindet?

Im Rahmen eines Forschungsprojektes des Schweizerischen Nationalfonds 1990-1993, unter der wissenschaftlichen Leitung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft in Zürich, versuchte eine kleine Gruppe von Restauratoren und Kunsthistorikerinnen in einer Arbeit, welche dem Zusammensetzen eines Puzzles glich, von verschiedenen Ansätzen her die Informationen über diese "Nelkenmeister" zu sammeln und zu einem stimmigen Bild zusammenzufügen⁴. Die Erforschung der ganzen Gruppe hatte vom

3 Einziges und noch immer gültiges monographisches Werk über die schweizerischen Nelkenmeister ist die Arbeit von Pater Maurice Moullet OFMConv: *Les Maîtres à l'Oeillet*. Basel 1943 [Moullet]. Die ältere, seit der Jahrhundertwende einsetzende Literatur in der Schweiz ist bei Moullet aufgearbeitet. Die Theorie einer nelkenzeichnenden Malerbruderschaft vertrat erstmals Annemarie Cetto. Vgl. Georg Schmidt, Annemarie Cetto: *Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert*. Basel 1941, VI/VII [Schmidt/Cetto]. Diese Auffassung liegt noch der Darstellung im 1989 erschienen Band der *Ars Helvetica zu Grunde*, worin die spätere Literatur zitiert ist (Christoph u. Dorothee Eggenberger: *Malerei des Mittelalters 2*, *Ars Helvetica* V. Disentis 1989, 269-278).

4 Die Unterteilung der Tafeln nach den von Maurice Moullet vermuteten Werkstätten in Bern - in Abhängigkeit vom Hauptaltar der Franziskaner in Freiburg i.Ue. - in Zürich und eventuell in Baden, haben wir zunächst als Arbeitshypothese übernommen. Leiter des NF-Projektes war

nachweislich ältesten und quellenmäßig gut faßbaren nelkengezeichneten Werk in Freiburg auszugehen.

Die Entstehungsgeschichte des Freiburger Altarwerkes

Wer war der Meister, welcher auf den Tafeln in Freiburg 1479/80 erstmals das Nelkenzeichen anbrachte? Einen Großteil der Angaben zur Entstehung dieses Altares verdanken wir einem Streit, zu welchem der Freiburger Auftrag indirekt den Anlaß bot⁵. Die Quelle - es handelt sich um zwei Briefe des Stadtschreibers von Solothurn, Hans vom Stall, an die Malerzunft von Basel - schildert jedoch nicht den vollständigen Ablauf der Dinge, sondern eine ganz besondere Absicht des Schreibers.

Fassen wir zusammen, was diesen Briefen an historischen Tatsachen zu entnehmen ist. 1479 erteilten die Freiburger Franziskaner dem damaligen Stadtmaler Solothurns, Albrecht Nentz, den Auftrag, einen neuen Hochaltar zu schaffen. Kurz darauf verstarb dieser jedoch überraschend und hinterließ Solothurn zwar ohne Stadtmaler, aber mit dem bedeutenden Auftrag der Barfüßer. Dem diplomatisch geschickten Stadtschreiber Hans vom Stall⁶ ging es nun darum, mittels des freiburgischen Auftrages die Stadtmalernachfolge in seinem Sinne zu regeln. Davon profitierend, daß sich mehrere Maler für die Weiterführung des Altares interessierten, stellte Hans vom Stall die Bedingung, daß der ausführende Meister sich in Solothurn niederlassen müsse. Daran jedoch entzündete sich die Auseinandersetzung. Der Basler Maler Bartholomäus Ruthenzweig, welcher die Wohnsitznahme in Solothurn zunächst versprochen hatte, kam dieser Forderung nicht nach, vernachlässigte den Freiburger Auftrag und empfahl schließlich statt seiner Person einen guten Gesellen aus seiner Werkstatt mit Namen "Palus". Da dieser in der Folgezeit ganz im Sinne Hans vom Stalls die Stadtmalerwerkstatt weiterführte, die Witwe Nentz heiratete und die Sorge für deren unmündige Kinder übernahm, schweigen die Briefe über den Fortgang der Arbeiten am freiburgischen Auftrag. Hans vom Stall hatte sich jedoch nun bei der Basler Malerbruderschaft zu beklagen, daß Ruthenzweig statt der versprochenen Förderung des von ihm empfohlenen Meisters Palus jenem Aufträge und Gelder vorenthielt.

Hans A. Lüthy. Susan Atherly betreute als Kunsthistorikerin den zürcherischen Kreis, ich bearbeitete in Zusammenarbeit mit Verena Villiger seitens des Museums für Kunst und Geschichte Freiburg den Freiburger Franziskaneraltar sowie den bernischen Umkreis, die technologischen Aspekte wurden von Christian Marty, Bruno Mühlethaler und Gabriele Englisch abgedeckt. Eine gemeinsame Publikation ist in Vorbereitung.

- 5 Die Deutung der in den Solothurner Archiven bewahrten Briefe auf den Auftrag der Freiburger Franziskaner gelang erstmals Hans Morgenthaler: Beiträge zur Bau- und Kunstgeschichte Solothurns im 15. Jahrhundert, Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N.F., 27 (1925), 50-58). Die Quellen sind publiziert bei Rott 159 ff.
- 6 Zur Person von Hans vom Stalls vgl. Hans Sigrist: Solothurnische Biographien (6). Hans vom Stall, Historische Mitteilungen, Monatsbeilage zum Oltner Tagblatt, Nr.2. Olten, Februar 1951, 92-112.

Die Schriftquellen: Möglichkeiten und Grenzen ihrer Interpretation

So bleibt zunächst die Frage offen, welcher Meister den großen Altar in Freiburg tatsächlich zu Ende geführt hat. Befragen wir deshalb die Quellen einmal genauer nach deren technischen Angaben. Die erste vorbereitende Arbeit fand in der Werkstatt des Kunstschreiners statt: der hölzerne Bildträger mußte hergestellt, die Bretter verleimt und die Astlöcher gesichert werden. Diese Arbeit leistete im Falle des Freiburger Auftrages - auch hierzu besitzen wir eine Quelle⁷ -, der "tischmacher" Ulrich Scherer, ebenfalls in Solothurn. Halten wir fest, daß Maße und Form des Altares schon zu diesem frühen Zeitpunkt feststehen mußten, der Maler Nentz also vorgängig ein erster Entwurf dem Auftraggeber vorgelegt haben dürfte. Im Falle des Freiburger Altares wurde die Holzfläche zunächst mit aufgeleimter Leinwand überzogen. Diese "elastische Zwischenschicht hatte die Aufgabe, Grundierung und Malerei gegen die Bewegungen des Holzes abzuschirmen und dessen Reißen zu verhindern"⁸. "Die barfüßer von Fryburg habent Albrechten, dem maler seligen by uns, ein tafel ze malen verdingt, von der er mit tod, als die etwas zubereidt was, gescheiden ist"⁹. Welche Arbeitsprozesse bezeichnete im Spätmittelalter wohl der Begriff "zubereidt"? Eine aufschlußreiche Quelle hierzu besitzen wir in einem Briefwechsel, welchen Albrecht Dürer mit einem seiner Auftraggeber, Jakob Heller, in den Jahren 1507-1509¹⁰ geführt hat. Obwohl Dürer eine Malergeneration später schrieb und der Wortgebrauch der maltechnischen Begriffe bestimmt noch wenig fixiert war, dürfen wir annehmen, daß Dürer mit der Verwendung des gleichen Wortes "zubereidt" auch dasselbe meinte. Dürer beschreibt, er habe die Tafeln beim Schreiner "gelöst" und zu einem "zubereiter gethan, der hat sie geweißt, gefärbet und wird sie ander wochen vergulden"¹¹. Der Oberbegriff des "Zubereitens" meint im Wortgebrauch Dürers also alle die Maloberfläche vorbereitenden Maßnahmen vor der eigentlichen malerischen Ausführung. Es ist anzunehmen, daß in den bescheidenen Verhältnissen in Solothurn diese Tätigkeiten ebenfalls in der Werkstatt des Malers ausgeführt wurden¹². Das genaue Stadium der Vorarbeiten zum Zeitpunkt des Todes Albrechts ist also nicht auszumachen. Zumindest eine kompositorische Vorzeichnung, welche die Grenzen der Vergoldung und des Polimentes festlegte, mußte von der Hand des Malers Albrecht Nentz schon in dieser frühen Phase der Entstehung vorliegen.

7 Rott 173.

8 Rolf E. Straub: *Tafel- und Tüchleinmalerei*. Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. I. Stuttgart 1984, 147. [Straub]

9 Rott 160.

10 Ich stütze mich in den Angaben zur Technologie auf die ausgezeichnete, leider unpublizierte Dissertation Johannes Tauberts (*Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*. Diss. Marburg 1956, 6.Kap., 79 ff.). [Taubert]

11 Taubert 79.

12 Zur Vorbereitung des Bildgrundes vgl. Straub 155 ff.

Offenbar kam Nentz jedoch nicht dazu, alle Tafeln "zubereiten" zu hinterlassen. Hans von Stall beklagt nämlich, daß in der Folgezeit statt des nun beauftragten Meisters Bartholomäus Ruthenzweig von Basel, jener das "zubereiten und malen durch knecht gemacht" habe.

Vom Vorangegangenen setzt Dürer in seinen Briefen den ersten wirklich schöpferischen Prozeß des "Entwerfens" deutlich ab. Offenbar bezeichnet er damit die Tätigkeit des Unterzeichnens, von welcher er betont, daß er diese Arbeit mit Fleiß und ohne Hilfe ausgeführt und sie ihn viel Zeit gekostet habe¹³. Interessant ist es festzustellen, daß der Arbeitsprozeß der Formfindung - das Zeichnen - demjenigen der Farbgebung - der Ausmalung - deutlich übergeordnet war¹⁴. Auf die Wichtigkeit, welche man damals dem zeichnerischen Können beimaß, weist schon die Tatsache hin, daß in den Niederlanden zwei der vier Ausbildungsjahre allein der Schulung des Zeichnens galten¹⁵. Es drängt sich entsprechend dem Ablauf der von Dürer geschilderten Ausführungsphasen die Vermutung auf, daß Albrecht Nentz kaum dazu kam, große Partien detailliert zu unterzeichnen. Dennoch muß eine Vorzeichnung, welche den Altar in seinen groben Zügen festlegte, von seiner Hand bestanden haben. Nachdem der ausgeführte Altar keine kompositorischen Änderungen aufweist, muß man annehmen, daß dieser erste Entwurf auch nach dem Tod von Albrecht Nentz seine Gültigkeit behielt.

Ein gewisser Anteil an der zeichnerischen Vorbereitung und ersten Phase der malerischen Ausführung kommt sicher den anonymen Gesellen des Baslers Ruthenzweig zu. Hingegen ist es wahrscheinlich, daß Ruthenzweig - wie es ja Hans von Stall beklagt - nicht selbst die versprochene Arbeit ausführte, sondern daß der "gute geselle Palus" für die Fortführung des Auftrages verantwortlich zeichnete. "So habe er [der Maler Bartholomäus Ruthenzweig in Basel] by im einen guten Gesellen, sy von Straßburg, fromer erber luten, der wol werken könne"¹⁶. Empfahl Ruthenzweig seinen Gesellen Palus wohl deshalb, weil jener kurz vor dem Abschluß seiner zumindest teilweise in der Basler Werkstatt absolvierten Ausbildungszeit stand?

13 Offenbar war es nicht selbstverständlich, daß im mittelalterlichen Werkstattbetrieb die Unterzeichnung ausschließlich vom Meister ausgeführt werden durfte. Diese Tatsache verschiedener unterzeichnender Hände auf demselben Altarblatt scheint sich in der Reihenuntersuchung der Nelkenmeister mehr und mehr zu bestätigen.

14 Taubert 28/29.

15 Larne Campell: The early netherlandish painters and their workshops, Le Dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III, Bd.11. Louvain la Neuve 1981, 47. [Campell]

16 zitiert nach Rott 160.

Aus Quellen zu niederländischen Werkstätten wissen wir, daß längst nicht alle ausgelernten Maler den Schritt zum Meister schafften, sondern ein Leben lang als Gehilfen im Tagelohn in verschiedenen Werkstätten arbeiten mußten¹⁷. Diese Mitarbeiter - oft werden sie "compagnons" genannt - sind nicht mit den Lehrlingen gleichzusetzen und können ebenso qualifizierte Maler sein wie die Werkstattinhaber. Im vorliegenden Fall bot die Werkstattübernahme in Solothurn für Palus die willkommene Möglichkeit, ohne Eigenkapital zum Meister aufzusteigen. Daß die Witwe Nentz die Werkstatt ihres Mannes erbt, entspricht ebenfalls den niederländischen Gepflogenheiten: die Gattin der Meisters besaß hier ausdrücklich das Recht, beim Tode ihres Mannes auch ohne eigene Malerausbildung die Werkstatt weiterzuführen¹⁸.

Einige Fragen bleiben offen. Die Nachfolge des Solothurner Stadtmalers war mit der Werkstattübernahme durch Meister Palus gesichert. Deshalb verschweigen die Briefe Hans von Stalls denn auch die uns interessierende Vollendung des Freiburger Franziskaneraltars. Aufgrund historischer Quellen läßt sich die Frage nicht endgültig beantworten. Dennoch macht es eine Bestimmung des Berner Rates vom 13. Oktober 1480, "die barfüßer zu friburg mit ir tafelen zollfry se faren lassen"¹⁹, wahrscheinlich, daß die Tafeln tatsächlich in Solothurn vollendet und danach durch Bern nach Freiburg transportiert wurden. Diese Quelle zeigt auch, daß die Arbeiten am Altar trotz den genannten Schwierigkeiten nicht lange haben unterbrochen werden müssen. Einzig die Kosten für das große Altarwerk scheinen zu diesem Zeitpunkt noch nicht voll gedeckt gewesen zu sein, denn die Franziskaner schuldeten dem Tischmacher Scherer am 21. Oktober noch sein Gehalt für längst geleistete Arbeit²⁰. Aus dieser finanziellen Notlage heraus half die schon am 9. November desselben Jahres erfolgte Stiftung eines Johannes Fabry an die "tabule noviter contructe et facte et ante magnum altare posito" - an die neulich hergestellten und bemalten und vor dem großen Altar aufgestellten Tafeln²¹.

Nicht alle urkundlich genannten Maler kommen also in gleichem Maße als Schöpfer der großen Freiburger Altarbilder in Frage. Wird man dem aus Rottweil stammenden Albrecht Nentz²² den scheinbar bis zum Schluß verbindlichen ersten Entwurf des Altarganzen zuschreiben dürfen, muß sein Anteil an den Unterzeichnungen als eher gering eingestuft werden. Wie weit

17 Campell 43 ff.

18 Campell 45.

19 zitiert nach Rott 260.

20 Brief vom 21. Oktober 1480 von Solothurn an Freiburg, zitiert Rott 173.

21 Reg. not. 78 und der Auszug dazu Reg. not. 66 im Staatsarchiv Freiburg; Rott 314.

22 Rott 159.

dürfen wir der Klage des Stadtschreibers Glauben schenken, daß Bartholomäus Ruthenzweig trotz der übernommenen Verpflichtung die Arbeit am Altar nicht weiterführte? Oder mußte Hans vom Stall den Anteil Ruthenzweigs verschweigen, um denjenigen des von ihm geförderten Meister Palus hervorstreichen? Zweifellos waren jedenfalls in der Folgezeit die "knechte" aus Ruthenzweigs Werkstatt an der Ausführung des Altares beteiligt. Und schließlich muß man annehmen, daß auch der nachmalige Meister Palus zeitweise den Arbeiten am Altar vorstand. Zwar läßt sich die Möglichkeit nicht völlig ausschließen, daß aufgrund der auftretenden Probleme die Barfüßer den Solothurnern den großen Auftrag entzogen und andersweitig vollenden ließen. Dennoch sprechen nebst den oben genannten Quellen auch stilistische Gründe gegen einen dazwischenliegenden Meisterwechsel. So wird man denn ganz pauschal von einem Altar aus der Werkstatt des Baslers Ruthenzweig sprechen dürfen, an welchem der zugewanderte Palus von Straßburg einen mehr oder weniger großen Anteil geleistet hat.

Neue Ansätze zur Lösung der Meisterfrage

Aufgrund einer noch jungen Untersuchungsmethode von Tafelbildern mittels infrarotem Licht, ist es möglich geworden, das, was Dürer als "Entwerfen" bezeichnete - die Unterzeichnung der Tafeln - auf Infrarotphotos oder auf sogenannten Infrarotreflektographien sichtbar zu machen²³. Die Freiburger Unterzeichnungen lassen sich mit dieser Methode sehr gut fassen und begeistern allein schon durch die durchwegs außerordentliche Qualität, welche auf einem Altar mit der geschilderten problematischen Entstehungsgeschichte erstaunen muß. Zwar scheint sich die Mitarbeit verschiedener unterzeichnenden Hände abzuzeichnen, doch betrifft diese eher eine Arbeitsteilung innerhalb der Werkstatt, als daß ganze Tafeln von den "knechten" aus Ruthenzweigs Werkstatt geschaffen wären. Als deren deutlich schlechtere Arbeit hatte die ältere, vom Oberflächenbild ausgehende Forschung gerne die seitlichen Mitteltafeln mit den Franziskanerheiligen bezeichnet²⁴. Die Unterzeichnung aller Tafeln ist einer eigenexistenten Zeichnung gleich außergerwöhnlich detailliert ausgeführt (Abb 8 u. 9). Dieser "hohe Grad an bildhafter Geschlossenheit"²⁵ der Unterzeichnungen entspricht Dürers Aussage über die Aufwendigkeit des "Entwerfens", war aber damals nicht selbstverständlich. Die Berner Nelkenmeister unterzeichneten ihre Tafeln nicht mit dieser Ausführlichkeit, sondern bereiteten die Malerei schematisch und in groben Zügen zeichnerisch vor.

23 Zur Methode vgl. Emil Bosshard: Die Unterzeichnung der Gemälde von Niklaus Manuel Deutsch, Maltechnik, Restauro, 1, München 1983, 158/159. Die stilistische Auswertung der Freiburger Unterzeichnungen liegt in den Händen von Verena Villiger und ist derzeit in Bearbeitung.

24 So mit aller Bestimmtheit Lucien Schwob: Le retable du maitre-autel et ses peintres. Trois chefs-d'oeuvre de l'art suisse à Fribourg. Zürich 1943, 98-100 [Schwob]. Verschiedene ausführende Hände siehe auch Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. VII. Berlin 1955, 64f. [Stange]

25 Taubert 60.



Abb. 8
Beispiel einer Infrarotphotographie (IR-Photo): Maria des Geburtbildes. Die Unterzeichnung des weißen Gewandes der Gottesmutter ist sehr schön sichtbar, die Malschicht des blauen Mantels kann jedoch mit dieser Methode nicht durchdrungen werden.

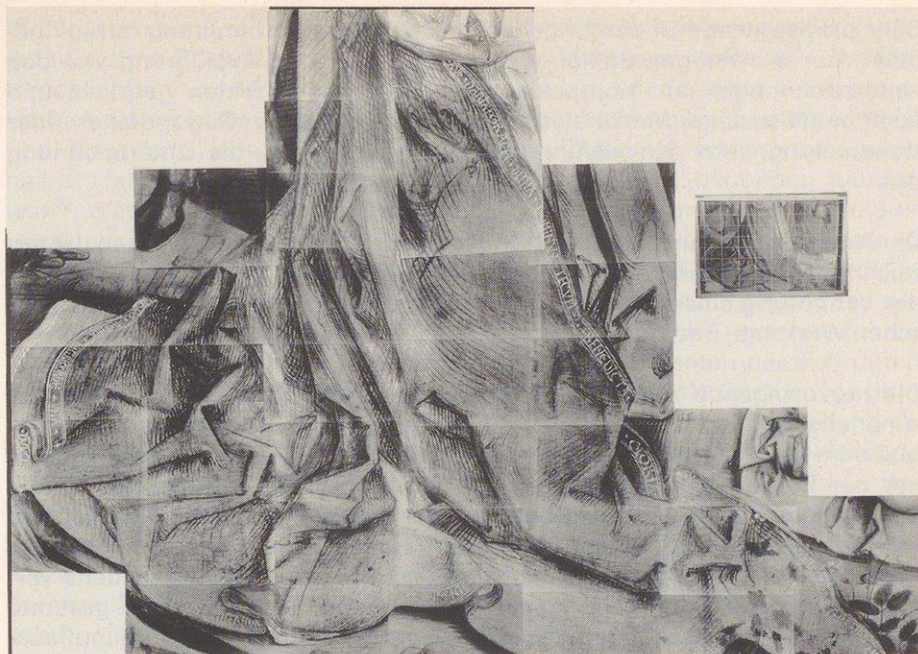


Abb. 9

Beispiel einer Infrarotreflektographie (IRR-Montage): der blaue Mantel derselben Mariengestalt. Zwar muß bei dieser Untersuchungsmethode das Bild aus Aufnahmen von kleinen Ausschnitten zusammengeklebt werden, doch können so Unterzeichnungen "gelesen" werden, welche im Photo unsichtbar bleiben würden.

Was hat es also zu bedeuten, daß im Freiburger Werk sämtliche für die malerische Ausführung notwendigen Angaben schon in der Unterzeichnung enthalten sind? Möglich wäre etwa die Erklärung, daß die Tafeln in unterzeichnetem Zustand dem Auftraggeber zur Begutachtung unterbreitet werden mußten, bevor jener das "Gut zur Ausführung" erteilte. Da wir vermuten, daß die sofortige Weiterführung des durch den Tod des Stadtmalers Nentz unterbrochenen Auftrages und das durchdachte ikonographische Programm der straffen Führung des damaligen Freiburger Guardians Jean Joly²⁶ und dessen guten Beziehungen mit dem Solothurner Stadtschreiber²⁷ zu verdanken sind, wäre es durchaus möglich, daß Joly in Solothurn die unterzeichneten Tafeln betrachten wollte, bevor der malerische Arbeitsprozeß begann.

Zeichnung 419 zeigt eine Infrarotreflektographie (IRR-Montage) des blauen Mantels derselben Mariengestalt. Das Bild ist aus kleinen Ausschnitten zusammengeklebt, doch können so Unterzeichnungen "gelesen" werden, welche im Foto unsichtbar bleiben würden.

26 Zu seiner Person vgl. Bernard Fleury OFMConv: Le P. Jean Joly, Cordelier de Fribourg, Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte 6 (1912), 27-33 [Fleury].

27 Die beiden hatten wohl anlässlich des Friedenskongresses in Freiburg 1476 schon miteinander zu tun gehabt. Vgl. dazu Albert Büchi: Der Friedenskongreß von Freiburg, Freiburger Geschichtsblätter 25 (1917), 24-74.

Sehr präzise wurde in der Folge die zeichnerische Vorbereitung farbig "gefaßt", nur an wenigen Stellen weicht die malerische Ausführung von den Unterzeichnungen ab. Kompositionelle Änderungen fehlen gänzlich, und auch in stilistischen Merkmalen, wie Gesichtsausdruck, Gewandfalten oder Handhaltung, setzt der ausführende Maler sehr genau die Unterzeichnung um.

Da Argumente fehlen, welche für einen Meisterwechsel zwischen Unterzeichnungsphase und Ausmalung sprechen, bleiben wir also zunächst bei der Vermutung einer Herkunft ihrer Schöpfer aus der gemeinsamen baslerischen Werkstatt-Tradition²⁸.

Die hervorragende zeichnerische Qualität weist auf ein erstaunlich hohes künstlerisches Niveau in dieser Werkstatt hin, welche damals in hohem Maße im Einflußbereich der oberrheinischen Kunst stand. Wie kein anderer hat der in Colmar und Breisach tätige Maler und Kupferstecher Martin Schongauer (um 1440 - 1491) damals die Kunst unseres Raumes geprägt (vgl. Abb. 30). Martin Schongauer war seinerseits beeindruckt von den Werken flämischer Kunst und hat vermehrt Vorlagen Rogier von der Weydens verarbeitet. So war auch Schongauer nur ein Vermittler dieses das gesamte spätgotische Kunstschaffen erfassenden und sich den Rheinlauf hinauf ausbreitenden flämischen Einflusses. Interessant ist die Feststellung, daß die Begeisterung für Rogier van der Weydens Kunst auch in Basel die Wirksamkeit des Erbes von Konrad Witz erstaunlich stark zurückzudrängen vermochte²⁹.

Der "Spiritus rector" des Freiburger Hauptaltars

Wie ist die Geradlinigkeit der künstlerischen Durchführung - und dies trotz der widrigen Umstände - anders zu erklären als durch die straffe Hand des Auftraggebers Jean Joly oder dessen Mittelsmannes in Solothurn, des Stadtschreibers Hans vom Stall?

Der außerordentlich gebildete Guardian Jean Joly war ohne Zweifel der geistige Vater des neuen Hauptaltars. Er absolvierte ab 1456 das Generalstudium der Franziskaner in Straßburg. Nach einigen Jahren als Guardian des Heimatklosters Freiburg im Üchtland, setzte er seine Studien 1469 in Paris, dem Zentrum der damaligen gebildeten Welt³⁰, und kurz darauf in Avignon fort.

28 Eine umfassende Auswertung der Untersuchungen durch Infrarotphotographie (IR) und Infrarotreflektographie (IRR) wird von Verena Villiger, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, im Rahmen einer gemeinsamen Publikation vorgelegt (vermutlich 1993).

29 "...wie fern wir dem realistischen Impuls des Konrad Witz (und auch des van Eyck) sind [...] auch hier ist gegenüber Konrad Witz die Leidenschaft des räumlich-körperlichen Erkennens der Wirklichkeit erlahmt." Zitat aus Schmidt/Cetto 18 u.19.

30 "L'Universite de Paris etait alors le centre du monde savant", Fleury S.27.

Wieder zurück in Freiburg widmete er sich der Abschrift verschiedener Texte, deren weites Spektrum die Breite von Jolys Interessen aufzeigt³¹. Andere Handschriften wurden in seinem Auftrag kopiert, wieder andere erwarb er käuflich. Damit hob er das Niveau der Freiburger Klosterbibliothek beträchtlich und erweiterte eine klostereigene Büchersammlung, welche ein gutes halbes Jahrhundert früher von Friedrich von Amberg begonnen worden war³². Während zahlreicher Jahre stand in der Folge Jean Joly dem Freiburger Konventualenkloster als Guardian vor, ab 1480 hatte er einige Jahre lang zusätzlich das Amt des Basler Kustos inne. Obwohl Joly der konventualen Richtung innerhalb des Ordens angehörte, scheint er sich gegenüber der Reformrichtung der Franziskaner, den Observanten, nicht verschlossen zu haben. Weite Verbreitung erfuhr der Zweig der Observanten nämlich durch den großen Prediger Bernhardin von Siena (1380-1444). Gerade von ihm scheint Joly ein authentisches Portrait beschafft und seine Darstellung zu Seiten des Ordensstifters bestimmt zu haben (Abb.10). Diese Hochschätzung des Observantenpredigers überrascht umso mehr, als Bonaventura, der Gelehrte und Verfasser der Franziskusviten, in Freiburg nicht zur Darstellung kommt³³. Wie kam der Konventuale Joly wohl zu einer italienischen Vorlage des erst 35 Jahre vor der Ausführung des Freiburger Portraits verstorbenen Bernhardin von Siena? Ähnlich persönliche Portraits finden sich seit der Jahrhundertmitte zwar häufig in der franziskanischen Kunst Oberitaliens (Abb.11), erst ganz am Ende des Jahrhunderts jedoch auch nördlich der Alpen (Abb.12).

31 Albert Bruckner: *Scriptoria medii aevi helvetica*, Bd. 11, 1967, 96-101 [Bruckner]. Alois Karl Mosberger: *Katalog der mittelalterlichen Handschriften des Freiburger Franziskaners Johannes Joly (1440-1510)*. Ungedruckte Lizentiatsarbeit Freiburg i. Ue. 1983. [Mosberger]

32 Christoph Jörg: *Untersuchungen zur Büchersammlung Friedrichs von Amberg. Ein Beitrag zur franziskanischen Geistesgeschichte des Spätmittelalters*. Diss. Freiburg i. Ue. 1975. [Jörg]

33 Obwohl damals noch nicht heilig gesprochen, erscheint Bonaventura auf verschiedenen zeitgenössischen Werken in Gesellschaft mit Franziskanerheiligen, z.B. auf einem Madonnenbild, auf dessen Rahmen franziskanische Heilige dargestellt sind, um 1450, Prag Nationalgalerie (800 Jahre Franz von Assisi. *Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*. Katalog niederösterreichische Landesausstellung, Krems-Stein 1982, Nr.10.64, Tf.27). [Katalog Krems-Stein]

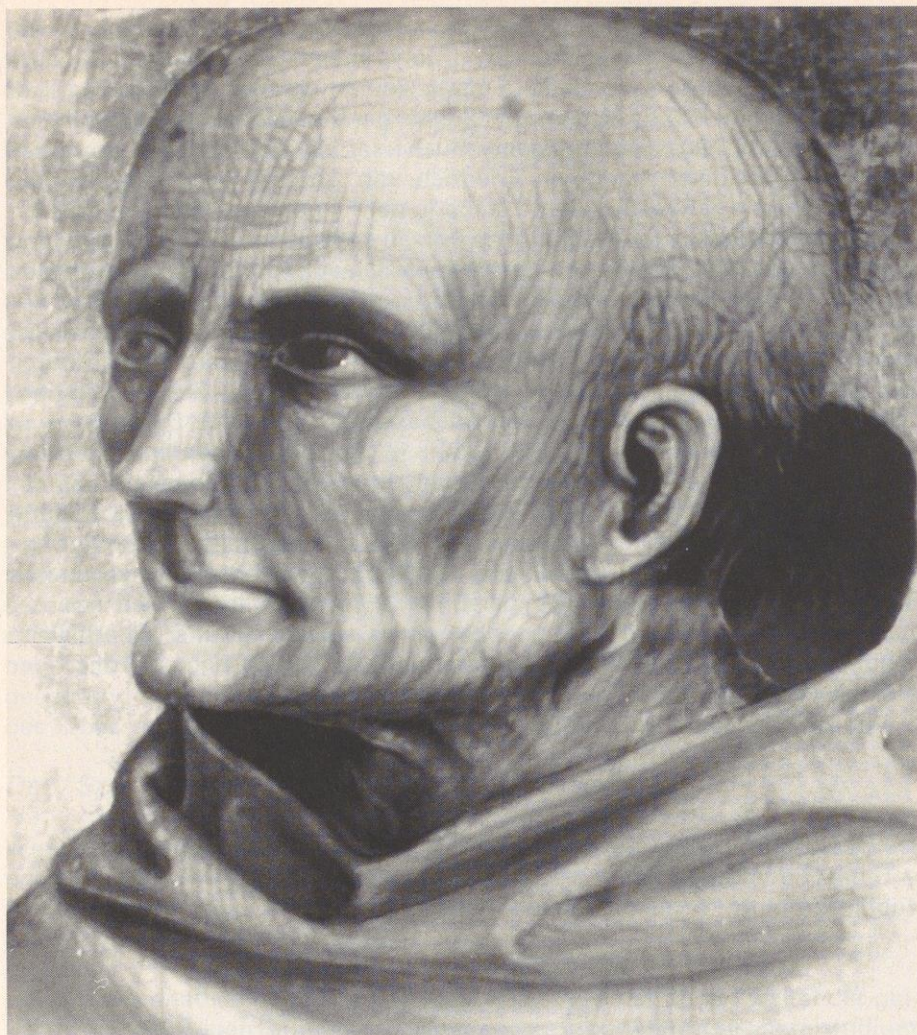


Abb. 10

IRR-Montage vom Gesicht Bernhardins von Siena. Die Unterzeichnung wirkt eher gehemmt und unsicher, möglicherweise versuchte der Zeichner eine Vorlage möglichst genau zu kopieren.



Abb. 11
Eine der ältesten Darstellungen Bernhardins, welche authentische Züge des Heiligen festhalten soll. Sano di Pietro, um 1450. Museo Franceseano, Rom.



Abb. 12

Bernhardin von Siena erscheint als zweiter von links, zusammen mit Klara von Assisi, Bonaventura und Franziskus von Assisi. Meister der Verherrlichung Mariae, um 1500, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Dep. Nr. 121.

Das Bildprogramm als Exempel franziskanischer Frömmigkeit

Jean Joly muß also Kenntnis von der zeitgenössischen italienischen Ordensikonographie gehabt haben. Er hat das Programm schon zu allem Anfang festgelegt³⁴ und damit ein durchdachtes Beispiel franziskanischer Ikonographie hinterlassen, welches nördlich der Alpen seinesgleichen sucht. Es gibt in diesem Raum im ausgehenden 15. Jahrhundert vereinzelte Franziskusaltäre³⁵. Die Verehrung des Ordensstifters steht dann im Zentrum. Nirgends begegnen wir jedoch wie im Falle Freiburgs einer derart stimmigen Darstellung franziskanischen Denkens³⁶. Besonders charakteristisch scheint uns in dieser Hinsicht die enge inhaltliche Verknüpfung von Inkarnation und Passion Christi zu sein, die "Bildpredigt" über die Untrennbarkeit von Menschwerdung und Leiden des Gottessohnes.

In Freiburg wurde - entsprechend der Weihung der Kirche, die dem Heiligen Kreuz galt - die Kreuzigung als Mittelbild gewählt. Zwei Szenen, Verkündigung und Geburt, stehen als Sinnbilder der Menschwerdung Christi. Die Anbetung symbolisiert die Gottesherrschaft auf Erden. Da es dem Auftraggeber um die Sichtbarmachung franziskanischen Denkens geht, erscheinen die Ordensheiligen sozusagen nur als Zeugen des Heilsgeschehens, nicht als Hauptpersonen und Gegenstand der Verehrung. Nicht zufällig sind deshalb die Ordensheiligen örtlich von den biblischen Darstellungen getrennt: als Vorbilder im Glauben sollen sie den Betrachter zur Versenkung in die Heilsbotschaft anregen. Entsprechend dieser Aufforderung sind die Bilder denn auch als Andachtsbilder gestaltet. So steht etwa die inhaltlich auf das Nötigste beschränkte Kreuzigung in großem Gegensatz zu den im Norden beliebten volkreichen Kalvarienbergdarstellungen, welche sich mit anekdotenhaften Details und dramatischen Szenen geradezu überbieten.

Gleichzeitige Werke, welche wie der Freiburger Franziskaneraltar zutiefst ordensspezifisch geprägten Geist aufzeigen, finden sich in einer Vielzahl in Italien³⁷. Dank dem Ausbleiben einer bilderfeindlichen Reformation ist dort der Bestand an spätgotischen Altären heute noch groß, erschreckend wenig hat demgegenüber nördlich der Alpen die Jahrhunderte überdauert.

34 Im Gegensatz zu Alfred Stange, welcher der Meinung war, die außergewöhnliche Ikonographie des Altares sei auf einen durch die Ausführungsprobleme bedingten Programmwechsel zurückzuführen (Stange 65) halte ich das Programm für ursprünglich.

35 etwa der Franziskaneraltar im Walraff-Richartz-Museum Köln, Meister von St. Severin und Meister der Ursula-Legende, Inv. Nr. 193,194,531. (Katalog der Altkölner Malerei. Frank Günter Zehnder: Kataloge des Walraf-Richartz-Museums XI. Köln 1990, 520 ff. und Abb. 315-317).

36 Hanna Egger: Franziskanischer Geist in mittelalterlichen Bildvorstellungen. Versuch einer franziskanischen Ikonographie, Katalog Krems-Stein 471 ff.

37 Zur franziskanischen Ikonologie des 15. Jahrhunderts in Italien vgl. Mario Alberto Pavone: *Iconologia francescana. Il quattrocento*. Todi 1988. [Pavone]



Abb. 13
Sicher französischem Auftrag entstammendes, anonymes italienisches Triptychon aus dem mittleren 15. Jahrhundert. Die Ikonologie dieses Altares stimmt in wesentlichen Punkten mit derjenigen der Freiburger Werkes überein. Maestro dell'Incoronazione di Eboli, Salerno, Museo provinciale.

Ordensverbindungen als Wege ikonographischen Austausches

Die geistige Nähe zu dieser Gruppe italienischer, franziskanischer Altäre, soll beispielhaft an einem anonymen Werk im Museum Salerno (Abb.13) aufgezeigt werden³⁸. Dabei kann zunächst auf die ähnlichen Proportionen des dreiteiligen unbeweglichen Altares und des Mittelteiles in Freiburg hingewiesen werden. Das dreigeteilte, feste Mittelbild - in dieser Form in der nord-alpinen Kunst unüblich - entspricht dem System der italienischen Triptychen und ist bloß durch die Flügel zu einem gotischen Retabel erweitert worden. Da der italienische Altar in Salerno nur eine Schauseite besitzt, sind die Szenen, welche weitgehend mit den Themen in Freiburg übereinstimmen, gerafft und gleichsam nur bildlich angesprochen. Das große Mittelbild zeigt die thronende Gottesmutter, die Himmelskönigin, mit dem die Weltkugel und einen Vogel in Händen haltenden Christkind, zu beiden Seiten von einem Engel verehrt. Ebenfalls zentral erscheint in kleinformatiger Darstellung über dem Thron eine dreifigurige Kreuzigung mit zwei weiteren, auf einer etwas tiefer liegenden Stufe knieenden Engeln. In den schmalen Seitenteilen - wie in Freiburg architektonisch von der Heilssphäre getrennt - begegnen uns dieselben vier Ordensheiligen: links der Heilige Franziskus und Antonius von Padua, rechts Bernhardin von Siena und Ludwig von Toulouse. In kielbogigen Zwickelfeldern über den Ordensheiligen ist schließlich die Verkündigung an Maria dargestellt: links der Erzengel Gabriel mit Schriftband, rechts die am Betpult knieende Maria. Betrachten wir die Ikonographie dieses Altares als Ganzes, zeigen sich frappante Parallelen zum Freiburger Altar: Das Bild von Maria als Himmelskönigin fasst die in Freiburg getrennt dargestellten Glaubenstatsachen der Geburt des Gottessohnes und dessen Verehrung durch die Könige in einem Bild zusammen - die zentrale Rolle Mariae im Erlösungswerk kommt hier wie dort deutlich zum Ausdruck. Geburt und Kreuzestod sind gleichgewichtige Teile innerhalb des von Gott für den Menschen gewählten Heilsweges, beides ist unauflöslich miteinander verbunden. Diese Hauptaussage wird in beiden Werken mit aller Deutlichkeit formuliert. Die Verkündigung an Maria als Ausgangspunkt der Menschwerdung Gottes darf nicht fehlen, in Salerno ist die Szene klein zu beiden Seiten, in Freiburg ebenfalls zweigeteilt auf den Außenseiten dargestellt. Verwandt ist beiderorts auch die Rolle der Ordensheiligen im Rahmen des Erlösungswerkes Christi: ihnen ist die Vermittlung der göttlichen Wahrheit zu verdanken - sie sind in Blickrichtung und Körperhaltung auf die tatsächliche Wirklichkeit außerhalb des Altares und nicht auf die göttliche Sphäre seiner Bilder bezogen. In diesem Sinne ist auch die Darstellung der zwei berühmtesten Prediger innerhalb des Ordens - Antonius von Padua und Bernhardin von Siena - bezeichnend für die Wichtigkeit, welche die Franziskaner der Auslegung des Glaubens beimessen.

38 Maestro dell'Incoronazione di Eboli, Trittico, Salerno, Museo provinciale, in Pavone Abb. 35.

Trotz der Ausführlichkeit des Vergleiches soll keinesfalls eine direkte Kenntnis des einen vom anderen Altar postuliert werden. Vielmehr soll die scheinbare ikonographische Uneinheitlichkeit des Freiburger Werkes aus der Geisteshaltung, wie sie uns vermehrt aus den italienischen Beispielen erschließbar ist, erklärt werden. Ein Auftraggeber, welcher sich nachweisbar auf der Höhe damaligen Wissens befand, erweist sich als geistiger Mentor eines Werkes, dessen Ausführungsprobleme - wie wir glauben - ohne Einfluß auf das Programm geblieben sind. Werke mit ähnlich komplexer, franziskanischer Glaubensbotschaft entsprechender Ikonographie fehlen nördlich der Alpen weitgehend. Hier soll lediglich ein Flügelaltar aus dem Umkreis Martin Schongauers, dessen Ikonographie franziskanischen Auftrag verrät, genannt werden³⁹. Zentrales Bild ist auch hier eine dreifigurige Kreuzigung. Die Innenseiten der Flügel zeigen die Heiligen Bonaventura und Bernhardin von Siena, die Außenflügel hingegen zwei nicht ordensspezifische Heilige. Dieser Altar von bescheidenem Umfang schließt wenigstens unsere Kenntnislücke von franziskanisch geprägten Werken oberrheinischer Herkunft aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die Rolle Marias im Heilsgeschehen

Wendet man sich den einzelnen Bildern zu, so fällt auf, daß das oben formulierte Hauptthema - Menschwerdung und Erlösungstat Christi - eine Ausrichtung auf die Rolle Marias im Heilsgeschehen zeigt. Alle Hauptaspekte ihrer Verehrung sind verbildlicht: *Maria als Jungfrau, als Gottesmutter, als Vorbild in der "compassio", als Himmelskönigin*.

Die besondere Hochschätzung Mariens zeigt sich schon im Thema der Verkündigung. Vergleicht man etwa die Darstellung mit einer bezüglich ihrer Ikonographie eher konventionellen Verkündigung eines Nachfolgers des Meisters des Marienlebens in München⁴⁰ (Abb. 14), so zeigen sich entscheidende Abweichungen. Merkmale des damals gängigen Types sind etwa die knieende Haltung Mariens sowie -und das als zeittypisches Merkmal- der Demut verratende gesenkte Blick⁴¹. In der Gotik unüblich ist also die sitzen-

39 Der Flügelaltar befindet sich im Bodemuseum Berlin, Kat.Nr. 562 mit der Bezeichnung: Martin Schongauer (Schule). Flügelaltar (Oberrheinische Schule). Mitteltafel: dreifigurige Kreuzigung; linker Flügel Innenseite: hl. Bonaventura; rechter Flügel Innenseite: hl. Bernhardin von Siena. Außenseiten links: hl. Stephan; rechts: hl. Appollonia.

40 Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. WAF 628.

41 W.Messerer: Verkündigungsdarstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts als Zeugnisse des Frömmigkeitswandels, Archiv für Liturgiewissenschaften Bd.V. Regensburg 1957/58, 362-369.



Abb. 14

Trotz gemeinsamer ikonographischer Merkmale unterscheidet sich die hier faßbare Auffassung Marias wesensmäßig von der Freiburger Verkündigung, welche die angehende Gottesmutter mit Herrscherattributen auszeichnet. Meister der Marienlebens (Nachfolge), um 1480. Bayer. Staatsgemäldesammlungen München WAF 628.



Abb. 15

Als Beispiel für die in der italienischen Ikonographie übliche thronende Darstellungsweise Marias bei der Verkündigung kann ein Tafelbild Leonardos da Vincis gelten. Um 1472. Uffizien Florenz.

de, thronende Haltung Mariens, welche bis in romanische Zeit verbindlich war⁴². Diese würdevolle Darstellung Mariens kennzeichnet jedoch italienische Verkündigungen bis in die Renaissance hinein (Abb. 15). Hier wie dort werden Herrschaftssymbole benützt, um die thronende Haltung Mariens zu unterstreichen. Dazu gehört zunächst der Faltstuhl mit aufliegendem Samtkissen⁴³, welcher zusätzlich noch durch ein Baldachin ausgezeichnet ist. Der Faltstuhl ist seit jeher der Sitz des thronenden Herrschers und Richters. Als Thron Mariae wird er seit der Romanik mit Löwenkopfknaufen und Klauenfüßen versehen und damit in Parallele zum Thron Salomons gesetzt: Maria als "sedes sapientiae" verkörpert die göttliche Weisheit im neuen Bund als Gegenstück zur größten menschlichen Weisheit Salomons im alten Bund⁴⁴.

Ein weiteres rangerhöhendes Element wurde schon genannt: der Baldachin über der Sitzenden, ein Motiv, welches eigentlich nicht zur Ikonographie der

42 vgl. Lexikon für christliche Ikonographie, Bd. IV, Spalte 424/425. Frühmittelalterliche Beispiele dieses Darstellungstyps auch bei Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I. Gütersloh 1966, 71-76. Nicht als thronende Haltung ist das demütige auf dem Boden Sitzen oder das Sitzen auf einer steinernen Bank zu interpretieren; vgl. dazu Paul Pieper: Zum Werlth Altar des Meisters von Flemalle, Wallraf-Richartz Jahrbuch 16 (1954), 87 ff.

43 Lexikon für christliche Ikonographie, Bd. IV, Sp. 426.

44 Zum Thron Mariae siehe Lexikon für christliche Ikonographie, Bd. IV, Sp. 304.

Verkündigung gehört⁴⁵. Immer wieder, besonders auch in profanen Herrscherdarstellungen, begegnen wir dem Ehrendach als Symbol besonderer Auszeichnung des darunter Thronenden⁴⁶.

Deutbar ist auch der weiße Mantel der Gottesmutter, eine Farbgebung, welche ungewöhnlich ist und sich auch auf dem Altar nirgends wiederholt. Schon rein assoziativ läßt sich der weiße Mantel mit der Reinheit der Gottesmutter in Verbindung bringen. In Kunstwerken, deren Ikonographie von den außerordentlich verbreiteten Visionen der Heiligen Birgitta von Schweden geprägt sind, erscheint Maria regelmäßig in einem weißen Mantel⁴⁷.

Weitgehend gleich ist auf allen zeitgenössischen Verkündigungsbildern die Gestalt des Erzengels Gabriel. Interessant ist im Freiburger Beispiel jedoch ein Detail im Verkündigungsgestus der rechten Hand. Auf einer Darstellung desselben Themas durch Martin Schongauer, auf den Außenflügeln des Orlier-Altars im Museum Unterlinden Colmar (Abb.16 und Abb.17)⁴⁸, ragt die Daumenspitze hinter den gestreckten Fingern hervor. Auf die genau gleiche Weise war die Hand des Erzengels auch auf dem Freiburger Altar vorgezeichnet (Abb 18), der die Malerei ausführende Maler verzichtete aber auf die Darstellung des Daumens - die Geste schien ihm wohl auf diese Weise ausdrucksvoller zu sein. Nun zeigt jedoch auch die Darstellung Gabriels auf einem etwas älter geltenden Altar im Historischen Museum Basel, nach seinem Auftraggeber Bürgermeister Peter Rot benannt⁴⁹, dieselbe Handstellung wie die Malschicht in Freiburg (Abb 19). Da das Basler Bild Gabriels in weiteren Elementen - etwa der Pfauenfederflügeln - auf Schongauer zurückzugehen scheint, erstaunt die motivische Abweichung der Verkündigungshand umso mehr. Das Basler Werk wurde seit jeher in engstem stilistischem Zusammenhang mit dem Freiburger Franziskaneraltar gesehen. Die These, wonach es sich dabei um eine Schöpfung der Basler Werkstatt des Bartholomäus Rutenzweig handeln soll, erhält durch unsere Beobachtung der gleichen Verkündigungsgeste eine Unterstützung⁵⁰.

45 Auch Schwob (Schwob 63), welcher vor allem auf die Farbsymbolik eingeht, interpretiert den Baldachin als Auszeichnung der Himmelskönigin.

46 Charlotte Gutscher-Schmid: Seide als Wandverkleidung im Mittelalter. Zur künstlerischen Verbreitung eines Motivs im Gebiet der heutigen Schweiz, Seide. Zur Geschichte eines edlen Gewebes. Zürich 1985, 52 ff.

47 Josef de Coe. Aachener Kunstblätter 30, 1965, 181.

48 Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer, Katalog Museum Unterlinden Colmar 1991, 66. [Katalog Colmar]

49 Burkard von Roda. Der Peter Rot Altar. Basler Kostbarkeiten 7. Basel 1986.

50 Eindeutig übersteigt die Qualität des Freiburger Meisters diejenige des Basler Werkes - ohne Nelsensignatur - bei weitem. Die enge Beziehung beider Altäre formulierte Alfred Stange (Stange 66).

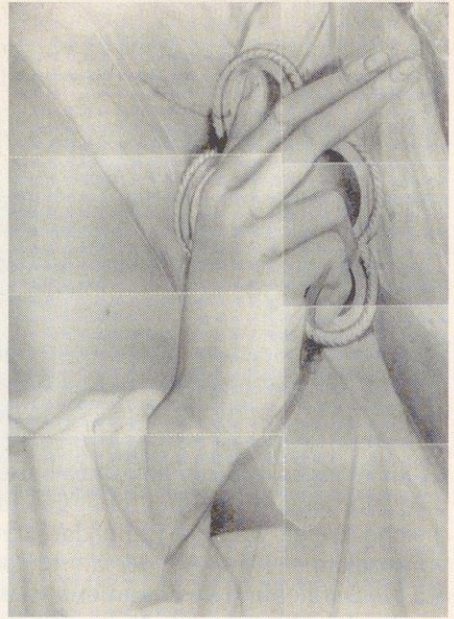


Abb. 17
Unterzeichnung der Verkündigungshand des Engels auf dem Orlier-Altar. IRR-Montage.

Abb. 16
Verkündigung auf den Außenflügeln des nach 1460 entstandenen Orlier-Altars von Martin Schongauer im Museum Unterlinden, Colmar.

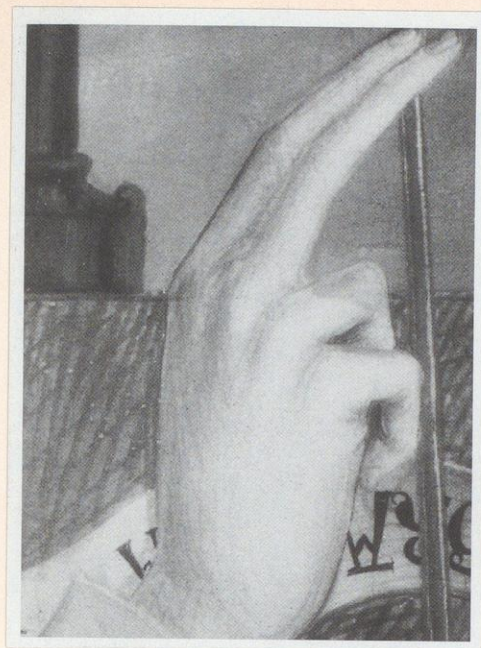


Abb. 18

IR-Photo der entsprechenden Stelle auf dem Freiburger Altar. Über dem Handrücken ist die Vorzeichnung der Daumenspitze sichtbar, welche in der malerischen Ausführung weggelassen wurde.



Abb. 19

Erzengel Gabriel auf dem Altar des Bürgermeisters Peter Rot, um 1480. Historisches Museum Basel. IR-Photographie.

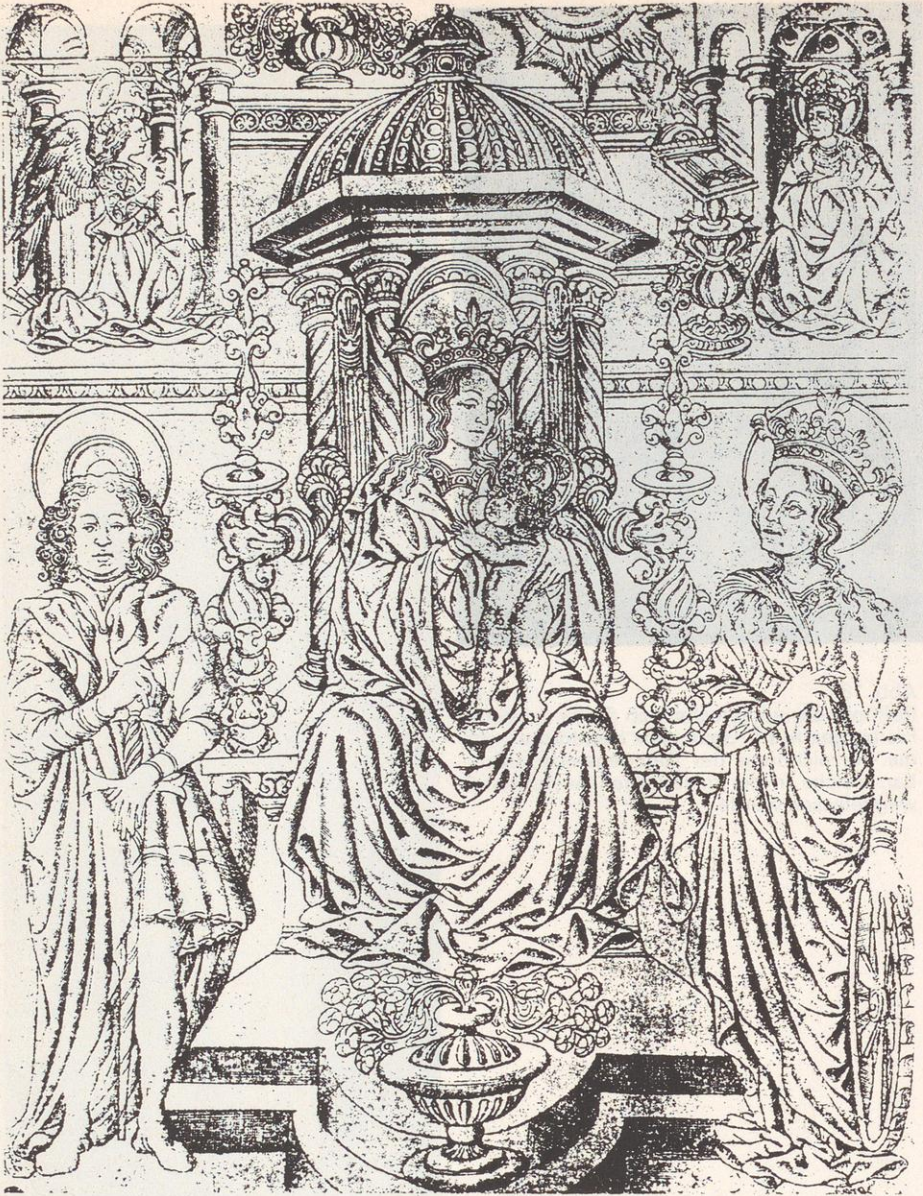


Abb. 20
Kupferstich des in Florenz tätigen Baccio Baldini, um 1460/65. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt. Das zweimal auftretende Motiv des Nelkentopfes ist eindeutig der als Himmelskönigin ausgezeichneten Gottesmutter zugeordnet.

Derselbe Verkündigungsgestus - ohne sichtbare Daumenspitze - tritt auch in der italienischen Ikonographie auf, beispielsweise auf dem Kupferstich von Baccio Baldini, welcher in den frühen Sechzigerjahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist (Abb 20)⁵¹. Wie häufig in der italienischen Tradition, befindet sich die in etwas kleinerem Maßstab dargestellte Verkündigung in einem über der Hauptzone liegenden Register (vgl. Abb.13). *Die Darstellung Marias als Himmelskönigin*, welche in der Freiburger Verkündigung aufgrund der Haltung und der Auszeichnung durch den Baldachin zu vermuteten war, ist hier zusätzlich durch die Krone Mariae hervorgehoben. Während über Maria die vom Himmel ausgehenden Strahlen und die Taube des Heiligen Geistes erscheinen, befindet sich auf der Seite des Erzengels ein Nelkentopf. Dieses Motiv wird an repräsentativer Stelle, direkt unter dem Thron der Madonna in der Hauptzone, nochmals aufgenommen. Eindeutig ist das Symbol des Nelkentopfes der Gottesmutter als Himmelskönigin zugeordnet. Eine rote und eine weiße Nelke liegen denn auch auf dem Freiburger Bild zu Füßen Gabriels am Boden. Hier hat man das Motiv bis anhin als "Signatur" gedeutet. Daß jedenfalls hinter dem Zeichen auch die mittelalterliche Symbolik steckt, läßt sich aus dem Vergleich mit dem italienischen Stich vermuten.

Auch das in der Heilsgeschichte folgende Ereignis, die Geburt Christi, weist das Nelkenzeichen auf. Hier sind die Nelken in gegenläufiger Anordnung direkt unter dem Christkind plziert (Abb.21). Möglicherweise zeigte der Entwurf das Symbol Nelke jedoch an anderem Ort (Abb 22): im Stadium der Unterzeichnung hatte das Christkind eine schwer näher bestimmbare Blume in der Hand. Inhaltlich wäre die Deutung auf eine Rose oder eine Nelke vertretbar. Im Falle einer Interpretation als Nelke kann ein Vergleichsbeispiel aus der italienischen Ikonographie herangezogen werden. Vittorio Crivelli, ein Schüler Antonio Vivarinis und Bruder des berühmteren Malers Carlo Crivelli, bringt auf seinen Marienbildern vielfach geschnittene Nelken an. Diese können am Boden liegen, in eine Vase eingestellt sein oder eben, wie in der Freiburger Unterzeichnung, vom Christkind gehalten werden (Abb.23). Vittorio Crivellis Schaffen im ausgehenden 15. Jahrhundert in Venedig, anfangs des 16. Jahrhunderts in den Marken, unterstand meist franziskanischem Auftrag. Häufig waren seine Bilder für Kirchen der Observanz bestimmt⁵². Die Altartafel, welche sich in der Kirche San Francesco in Sarnano befindet (Abb.23), trägt den Titel "Madonna adorante il Bambino, tra due angeli musicanti"; es weist gemeinsame Elemente mit der Geburtsikonographie des

51 John Goldsmith Phillips: Early Florentine Designers and Engravers. Cambridge 1955, Abb. 74. [Phillips] - Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt. Abb. siehe auch bei Ingvar Bergström: Den symboliska nejlikan. Malmö 1958, Fig. 24. [Bergström]

52 Sandra di Provvido: La Pittura di Vittore Crivelli. l'Aquila, 1972.

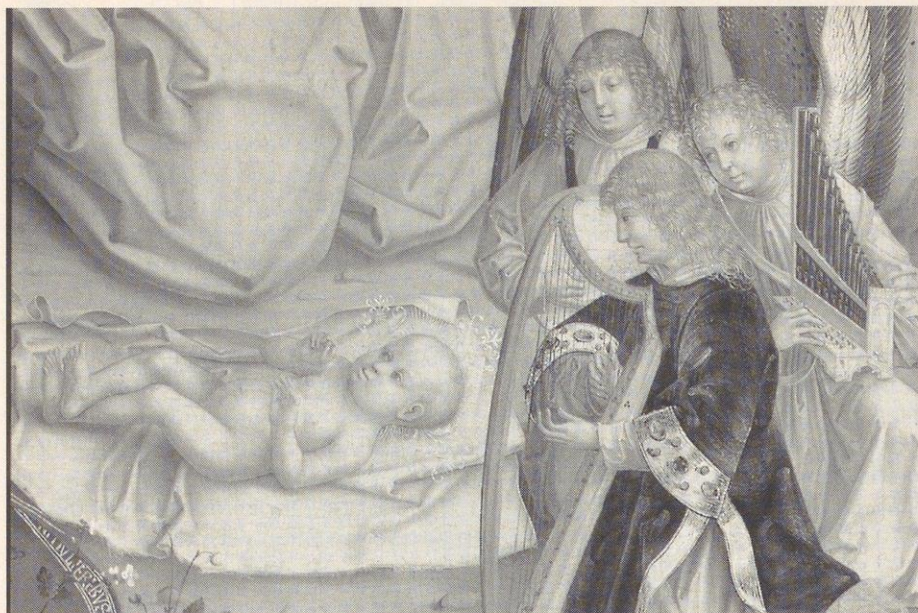


Abb. 21
Der Ausschnitt aus der Geburtsszene in Freiburg zeigt das auf einer Windel am Boden liegende Christkind, welches die linke Hand auffällig verdreht hält.



Abb. 22
IR-Photo desselben Ausschnittes in Freiburg. Die nach außen gedrehte Hand des Christkindes hielt in der Unterzeichnung eine Blume, welche möglicherweise als Nelke zu deuten ist.



Abb. 23

Vittorio Crivellis Bild der das Kind anbetenden Maria entstammt franziskanischem Auftrag. Ähnlich wie dies in der Freiburger Unterzeichnung zu vermuten ist, hält Christus eine rote Nelke in Händen. Weitere in ein Glas eingestellte Nelken sind der Szene zugeordnet. Sarnano, chiesa di S. Francesco. Besitz der Gemeinde Sarnano/Macerata.



Abb. 24

Ausschnitt aus dem nur in Fragmenten erhaltenen großen Altarwerk des danach benannten Meister von Liesborn, wohl nach 1465 im kölnischen Umkreis entstanden. Der vorderste Engel der Gruppe - im Unterschied zur Freiburger Geburt anbetend und nicht musizierend dargestellt - ist ebenfalls flügellos. Westfälisches Landesmuseum Münster.

Freiburger Bildes auf. Es sind dies nebst den gleichen Motiven der anbetenden Mutter und des am Boden liegenden Kindes auch die musizierenden Engel. Kennen wir zwar den Engelschor auch aus der nordalpinen Geburtsikonographie, so sind die Himmelswesen hier ohne Instrumente und in Bethaltung dargestellt. Als Vergleich sei ein Ausschnitt aus dem Hochaltar des Benediktinerklosters Liesborn (1465)⁵³ gezeigt (Abb.24). Der sogenannte Meister von Liesborn hat die Probleme, welche sich aus der Überschneidung der Flügel des ersten Engels mit dem Dahinterknieenden ergaben, gleich gelöst, wie der Freiburger Maler: er hat sie einfach weggelassen! Dieser Vergleich mit dem in den Kölner Umkreis einzuordnenden Meister von Liesborn macht eine Eigenheit der Freiburger Ikonographie deutlich. Sind zwar die Einzelmotive im Formenschatz der nordalpinen Gotik beheimatet, brechen sie doch inhaltlich immer wieder aus jenem aus, werden von einem Geist überlagert, welchen wir aus der italienischen franziskanischen Kunst erschließen können.

⁵³ Vom großen Altar sind nur Fragmente erhalten geblieben, vgl. Paul Pieper: Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Münster 1986, 214.

Marienfrömmigkeit und Nelkensymbolik

Nicht zufällig, so glauben wir, erscheinen die Nelkenzeichen auf denjenigen Tafeln, welche das Wunder der Menschwerdung Christi und die wichtige Rolle Marias innerhalb des Heilsplanes schildern. Wie es scheint, steht die Bedeutung der Nelke mit der besonderen Hochschätzung der Gottesmutter in einem Zusammenhang.

Charakteristisch für die Nelke ist deren sehr schlanker, langgestreckter Kelch, welcher nach unten gegen den Stengel zugespitzt ist und auf welchem die tellerförmig ausladende Blumenkrone sitzt. Besonders in getrocknetem Zustand sieht diese Blüte wie ein Nagel aus. Diese Form verbindet die Nelke mit der Gewürznelke, welche von der botanischen Systematik her überhaupt nichts mit den Nelkenblumen zu tun hat⁵⁴. Dieser äußerlichen Gemeinsamkeit sowie dem beiden Pflanzen eigenen aromatischen Duft verdankt die Nelkenblume jedoch ihre Beliebtheit im Mittelalter. Die Gewürznelken stammen aus Südostasien; sie wurden in Mitteleuropa seit dem frühen Mittelalter gehandelt und waren wegen ihrer Seltenheit hoch geschätzt. Ihre Bedeutung hatten sie ebenso in der Medizin wie in der Magie. Mittelalterliche Ärzte trugen in Seuchenzeiten Ketten von Gewürznelken und kauten Nelken, eine interessante Verbindung von magischer und medizinischer Verwendung. Auch die Kirche gestattete diesen doppelten Gebrauch der Gewürznelken. Gewürznelken hatten ihre Verwendung im Liebeszauber, konnten zusammen mit der Muskatnuß aber auch als Mariensymbol auftreten. Der Gewürznelke ähnlich duftet die in Südeuropa wild vorkommende Nelke *Dianthus caryophyllus* - die Nelke, welche uns auf den Bildern begegnet (Abb.25). Sie gewann erst am Anfang des 15. Jahrhunderts Bedeutung, als man sie in italienische Gärten verpflanzte. Man schrieb ihr bald die gleiche medizinische Wirkung zu wie der Gewürznelke und sie konnte deshalb die um vieles teurere Gewürznelke ersetzen. Dadurch erst kam sie zu hoher Geltung. Es ist bezeichnend, daß man der bisher ohne botanischen Namen geführten Pflanze schließlich den Namen *Betonica* oder *Vettonica* gab. Zur Unterscheidung von der *Betonie*, der man ihrerseits äußerst wichtige medizinische Kräfte zumaß, gab man ihr einen Zusatznamen (*altera*, *secunda* usw.), übertrug jedoch deren medizinische Wirkungen auf die Nelke. Daß diese Gleichsetzung tatsächlich gehandhabt wurde, beweisen medizinische Bücher, etwa das berühmte Destillierbuch von Hieronymus Braunschweig⁵⁵. Hier werden nacheinander das "Bethonien blumen wasser" und das "Grasnegelin wasser" abgehandelt. Beide hätten etwa die gleiche Kraft, aber noch wirksamer sei das Nelkenwasser. Besonders wird es als empfängnisfördernd empfohlen.

54 Wertvolle Hinweise zur Archäobotanik verdanke ich einem Briefwechsel mit Hansjörg Küster, Institut für Vor- und Frühgeschichte, Arbeitsgruppe für Vegetationsgeschichte, Universität München.

55 1597 gedruckt, schon 1500 erstmals erschienen gemäß Elisabeth Wolffhardt: Beiträge zur Pflanzensymbolik, Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. VIII. Berlin 1954, 177 ff. [Wolffhardt] - Die Bedeutung als Aphrodisiakum war jedenfalls sicher im 15. Jahrhundert schon verbreitet, wie bildliche Quellen belegen.

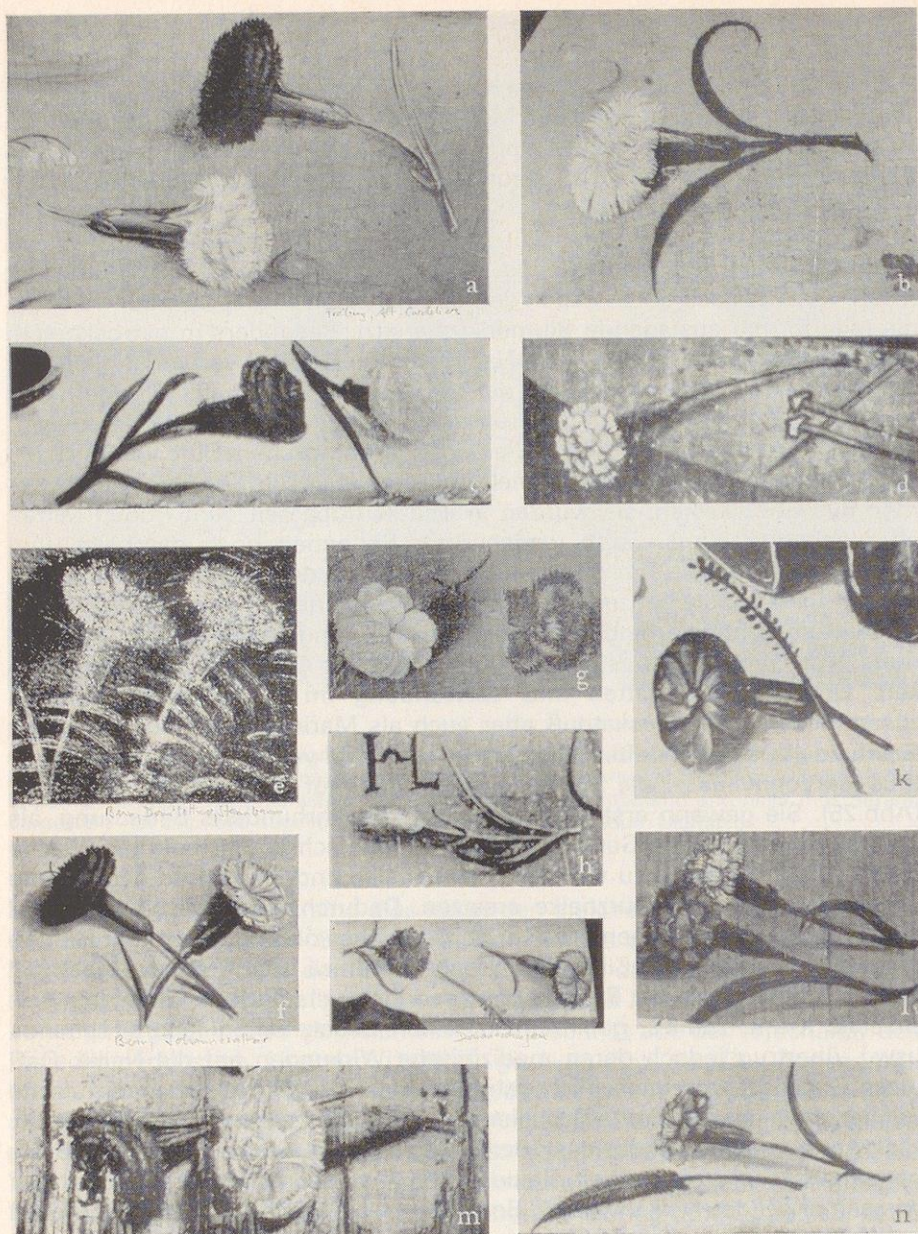


Abb. 25
Zusammenstellung der Nelkenzeichen durch Maurice Mouliet 1943, S.18. Darin aufgenommen sind die Symbole der verschiedenen Umkreise und aus der Tafel- wie der Wandmalerei.



Abb. 26
Liebespaar mit Nelkenstock. Ausschnitt aus dem Kupferstich des sogenannten Hausbuchmeisters, um 1485. Bibliothèque Nationale Paris.

Es erstaunt deshalb nicht, wenn wir die Nelke auf Bildern antreffen, welche auf Erotik und Fruchtbarkeit anspielen. So wird der von einem Gitter umschlossene Nelkenstock auf dem Bild eines Liebespaares vom sogenannten Hausbuchmeister (Abb.26)⁵⁶ als Symbol der Jungfräulichkeit anzusehen sein. Die Nelke als häufiges Symbol auf Verlöbnisbildern⁵⁷ hat mit Sicherheit mit der oben erwähnten magischen und medizinischen Bedeutung zu tun. Die Anwendung des Motivs der eingezäunten Nelke auf einem Kupferstich Martin Schongauers⁵⁸ (Abb.27) zeigt die Übertragung des Symbols auf die Jungfrau Maria. Hier symbolisiert die Nelke die wunderbare Menschwerdung Christi, ist Inkarnationssymbol. Daß es dabei gleichzeitig als Passionsymbol⁵⁹ gelten kann, ist für das mittelalterliche Verständnis kein Widerspruch. Wir haben darauf hingewiesen, wie unauflöslich die Botschaft von

56 J.P.Fleiderl Kok (Hrsg.): Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts. Ausstellungskatalog. Amsterdam/Frankfurt a. M. 1985, Nr. 75, um 1485, 157.

57 F. Mercier: La valeur symbolique de l'oeillet dans la peinture, *Revue de l'art ancien et moderne*. Paris 1937, vol. 71, 233-236.

58 Kat. Colmar, Nr.D 29, Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett SMPK. Inv. KdZ 1377.

59 Diese Bedeutungsebene stellt Ingvar Bergström (wie Anm. 51) zu Unrecht in den Vordergrund.

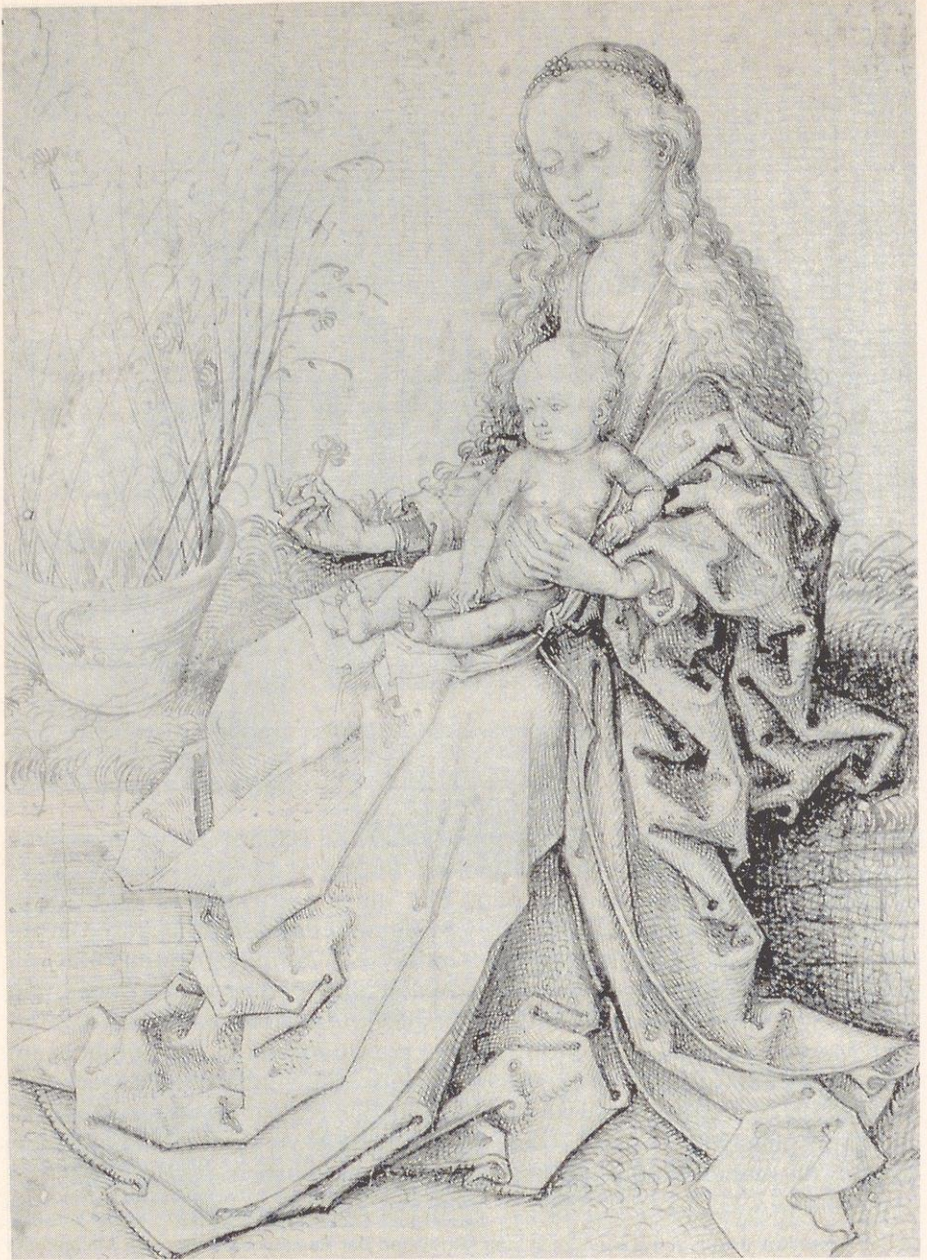


Abb. 27
Martin Schongauers Federzeichnung von Maria mit dem Nelkentopf belegt die Übertragung
des Nelkensymbols auf die Jungfrau Maria. Wohl um 1475, D29, Berlin, Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett.



Abb. 28
Illustration zur typologisch aufgebauten
Verteidigungsschrift der jungfräulichen
Geburt Christi, dem "Defensorium in-
violatae virginitatis beatae mariae".
Basel, um 1490.

Menschwerdung und Kreuzestod Christi gerade in der franziskanischen Verkündigung verbunden war. Auf dem Freiburger Franziskaneraltar halte ich die Bedeutungsebene des Inkarnationssymbols für wesentlich. Der englische Begriff "carnation" zeugt bis heute von dieser Bedeutungsschicht der Nelke. Bezeichnenderweise erscheint das Signum Nelke auf dem Verkündigungs- und Geburtsbild, nicht aber auf der Kreuzigungstafel.

In dieselbe Interpretationsrichtung weisen Illustrationen zum sogenannten Defensorium inviolatae virginitatis beatae mariae⁶⁰, einer Verteidigungsschrift der jungfräulichen Geburt Christi. Diese typologische Schrift, verfaßt von einem Dominikaner namens Franz von Retz in der Zeit um 1400, fand das ganze 15. Jahrhundert hindurch Verbreitung und wurde vielfach illustriert. Anhand von Beispielen aus Geschichte und Wundern aus der Natur sollte in Analogieschlüssen das Wunder der jungfräulichen Geburt dargestellt werden. Zwei Wiegendrucke aus der Fassung des Leonhard Isenhut in Basel, um 1490⁶¹ gedruckt, zeigen zwei wunderbare Quellen in Sizilien, von welchen die eine unfruchtbare Frauen fruchtbar, die andere fruchtbare Frauen unfruchtbar machen könne (Abb.28). Die Darstellung der letzteren Quelle zeigt eine sitzende Dame, die ihren Blick eindeutig zu einem im Text nicht genannten Nelkenstock emporrichtet. Sie scheint von der Blume das Wunder zu erhoffen, nicht vom Quellwasser.

60 Vergleiche den einführenden Text mit Literaturübersicht im Reallexikon für Deutsche Kunstgeschichte, Bd. III, 1206-1218.

61 Albert Schramm: Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. XXII, Die Drucker in Basel. II. Teil. Leipzig 1940, 5, Nr. 50 u. 51.

Auffallend häufig begegnen wir der Nelke auch auf Darstellungen der Heiligen Sippe oder auf sogenannten "Anna Selbdritt" Darstellungen, welche das Christkind, Maria und deren Mutter Anna vereinen. Besondere Bedeutung kommt auf diesen Familienbildern der Mutter Mariae, Anna, zu. So kann etwa auf dem kurz nach 1500 entstandenen Kupferstich des Basler Meister DS die Heilige Anna dem Christkind eine Nelke überreichen (Abb.29). Vielleicht weist das Inkarnationssymbol Nelke in diesem Zusammenhang auf die ebenfalls wunderbare Geburt der Gottesmutter hin. Damit stoßen wir auf den im ausgehenden Mittelalter mit Engagement geführten Streit um die unbefleckte Empfängnis Mariens⁶². Es ging darum, ob Maria von ihrer Mutter Anna in der Erbsünde empfangen und noch im Mutterleibe durch die Gnade Gottes gereinigt worden, oder ob sie schon unbefleckt empfangen worden sei. Die erstere und ältere Ansicht wurde im Spätmittelalter vor allem von den Dominikanern vertreten, welche danach als "Makulisten" bezeichnet wurden. Populärer war jedoch die zweitgenannte Stellungnahme der Franziskaner, der sogenannten "Immakulisten". Einen Höhepunkt fand der Streit in Bern 1507 im berühmten Jetzerhandel⁶³. Daß sich auch der Auftraggeber des Altares in Freiburg in eben diesen Jahren mit der umstrittenen Frage auseinandersetzte, beweist die Abschrift eines gekürzten Bonaventura-Textes zur Frage nach der unbefleckten Empfängnis Mariae, welchen Jean Joly ausgerechnet 1478 durch seinen Schreiber verfertigen ließ (Codex 15)⁶⁴. Bonaventura nimmt darin nicht eindeutig zu Gunsten der unbefleckten Empfängnis Stellung. Darf man sich wohl die Frage stellen, ob Joly ihm aus diesem Grund den Observantenprediger Bernhardin von Siena vorzog, welcher vehement für die Einführung des Festes der unbefleckten Empfängnis Mariae eintrat und diesen abbilden ließ, während Bonaventura auf dem Altar nicht erscheint? Vielleicht könnte eine eingehende Untersuchung der von Joly angeschafften und teilweise mit persönlichen Randnotizen versehenen Schriften Klarheit über dessen Haltung in der umstrittenen Frage bringen. Diese Kenntnis wiederum könnte helfen, die Symbolik der Nelke zu verstehen.

62 Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd.5, 242-259 (mit Literatur). Ausführlich zum Thema der unbefleckten Empfängnis Mariae in der Kunst siehe Mirella Levi D'Ancona: *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*. New York 1957; dort jedoch ohne Erwähnung der Nelke.

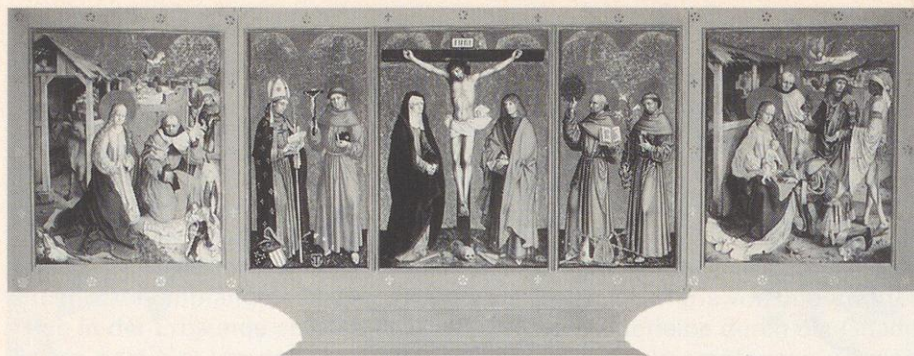
63 Katrin Utz Tremp: *Eine Werbekampagne für die befleckte Empfängnis: der Jetzer Handel in Bern* (Clio Lucernensis 2). Luzern 1993 [im Druck]. Marientagung Luzern 1992.

64 Henricus de Jsny: *Veritates questionum ex opere Bonaventurae super librum sententiarum; Veritates theologiae Bonaventurae*, Mosberger 7-10.



Abb. 29

Kupferstich des Basler Monogrammisten DS, welcher dort nach 1500 tätig war. Die Nelke steht als verbindendes Symbol zwischen Christkind, Maria und deren Mutter Anna.



4

2

1

3

5

Abb. 1

Zentrales Thema der Feiertagsseite ist eine als Andachtsbild gestaltete Kreuzigung. Durch die Beschränkung auf Christus, Maria und Johannes kommt die Hauptaussage der Darstellung deutlich zum Ausdruck, der Betrachter wird in die Rolle des ebenfalls "Mitleidenden" versetzt.

Abb. 2

Ein durchlaufender Bodenstreifen verbindet die beiden franziskanischen Heiligen - der Mitte näher der Ordensstifter Franziskus, begleitet von Ludwig von Toulouse - mit dem Mittelbild. Als Glaubende, nicht als Sehende, haben sie am Erlösungsgeschehen teil.

Abb. 3

Der portraithaft wiedergegebene Bernhardin von Siena ist formal dem Ordensstifter gleichgestellt. Zusammen mit dem ebenfalls als Prediger bedeutenden Antonius von Padua erscheint er als vorbildlicher Verkündiger seines Glaubens.

Abb. 4

Der linke, mit Nelken gezeichnete Altarflügel zeigt die von Engeln besungene, wunderbare Geburt Christi, welche Maria, Joseph und die hinzugeeilten Hirten durch ihre Anbetung bezeugen.

Abb. 5

Der Altarflügel rechts symbolisiert die Unterwerfung der damaligen Welt unter den "König in Knechtsgestalt", dessen Herrschaftsanspruch das würdige Auftreten des Christkinds durchaus gerecht wird.

Bildaufnahmen:

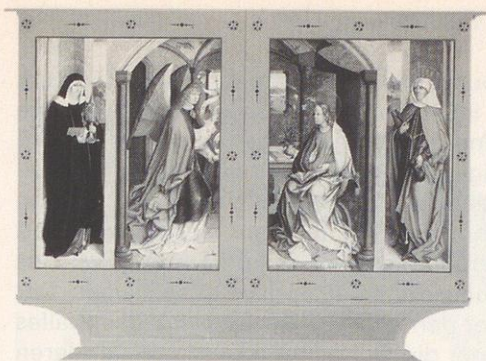
Bruno Fäh OFMCap, Tau-AV-Produktion, Stans NW











6

7

Abb. 6

Die Außenseiten der Flügel schließen zum einheitlich komponierten Verkündigungsbild zusammen. Als Glaubenszeugin, in örtlicher Trennung vom Heilsgeschehen, vermittelt die heilige Klara von Assisi zwischen der göttlichen Sphäre und derjenigen des Betrachters.

Abb. 7

Maria nimmt hoheitsvoll sitzend die Botschaft des Erzengels Gabriel entgegen. In Entsprechung zur Heiligen links erlebt in einer der Kapelle vorgelagerten Nische Elisabeth von Thüringen auf dem rechten Flügel den Moment der Inkarnation Christi.

Die Ikonographie Marias auf dem Freiburger Altar

Kehren wir zum Bildprogramm Freiburgs mit dem besonderen Augenmerk auf die hervorragende Rolle Marias im Erlösungswerk zurück. In Analogie zur thronenden Haltung in der Verkündigungsszene sitzt auch auf dem Bild der Anbetung der Heiligen Drei Könige (Abb.5) die Gottesmutter an prominenter Stelle. Noch stärker als auf dem sicher vorbildlichen Stich G7 von Martin Schongauer⁶⁵ (Abb.30) ist ihre Gestalt mit dem auf ihrer Schoß stehenden Christkind in die Grundform eines Dreiecks komponiert, welches eine nur Mutter und Kind umfassende göttliche Sphäre ausscheidet. Der große Scheibennimbus Mariae tritt vor dem dunklen Hintergrund des Stalles besonders deutlich hervor und zeichnet die Gottesmutter vor allen anderen dargestellten Personen aus. Die Verehrung, welche die drei Heiligen als Vertreter der drei damaligen Weltteile und der drei Menschenalter darbringen, gilt der Mutter ebenso wie dem göttlichen Sohn. Maria ist auch auf diesem Bild wie schon zum Zeitpunkt der Verkündigung als die zukünftige Himmelskönigin charakterisiert. In diesem Sinne zitiert auch die Inschrift auf dem Mantelsaum die Marienantiphon "Salve Regina" - Gegrüßt seist Du Königin.

Ein letzter Aspekt darf in der franziskanischen Botschaft des Freiburger Altares nicht fehlen: die Mutter Jesu hat wie niemand sonst dessen Leiden miterlebt. Dem schon erwähnten Andachtscharakter der Freiburger Kreuzigung (Abb.1) entsprechend, ist die Trauer Marias verhalten und verinnerlicht und fordert damit zur eigenen Versenkung in die Leiden Christi auf. Auch im ikonographischen Typus der dreifigurigen Kreuzigung verarbeitet der Freiburger Meister auf eigenständige Weise Motive aus der flämischen Kunst - etwa das Hochraffen des Mantels zu einem Bausch als Trauergeste Marias⁶⁶ - oder Elemente aus den verbreiteten Stichen Martin Schongauers, wie die kalligraphische Gestaltung des Lententuches Christi⁶⁷. Dabei strebt er eine größtmögliche Vereinfachung der Form zu Gunsten einer klaren Aussage an - ein Ziel, welches wohl vom Auftraggeber Jean Joly vorgegeben worden ist.

65 alte Nr. B6; Kat. Colmar 262.

66 Christiane Andersson; Charles Talbert: *From a Mighty Fortress. Prints, Drawings and Books in the age of Luther 1483-1546*. Detroit 1983, Text zu Kat. Nr. 35.

67 G 65 Petite Crucifixion, Paris Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Kat. Colmar 328.



Abb. 30

Der in seiner Zeit überaus verbreitete Kupferstich G7 von Martin Schongauer war gewiß für Teile der Komposition vorbildlich. Dennoch kommt der Freiburger Meister sowohl in inhaltlicher, wie formaler Hinsicht zu eigenständigen Lösungen.

Schlußfolgerungen

Mit diesem Beitrag soll der Umstand hervorgehoben werden, daß dem zunächst uneinheitlich erscheinenden ikonographischen Programm des Hauptaltars der Freiburger Franziskaner ein durchdachtes Konzept zu Grunde liegt. Dieses ist unverkennbar franziskanisch geprägt und predigt dem Betrachter auf bildliche Weise von der unauflöslichen Verbindung von Menschwerdung und Kreuzestod Christi. Franziskanisch ist auch die gezeigte besondere Hochschätzung der Gottesmutter. Entgegen der volkstümlichen Marienverehrung der Zeit, in Folge derer die legendären Episoden aus dem Marienleben mehr und mehr an Bedeutung gewannen, ist hier eine biblisch begründete Verehrung dargestellt. Es ist die zentrale Rolle der Gottesmutter im Erlösungswerk Christi, welche sie auszeichnet. Ich bin überzeugt, daß hinter dem hochgeistigen Gesamtprogramm, wie hinter Einzelheiten der Ikonographie, die starke Hand des gebildeten Guardians Jean Joly faßbar wird. Er hat auf dem spätmittelalterlichen Altar ein Zeugnis franziskanischen Denkens hinterlassen, welches bis heute Gültigkeit besitzt.

Noch ist die Frage nach dem Sinn des Symbols Nelke auf zwei der sieben Bilder nicht endgültig gelöst. Ihre Bedeutung muß jedoch mit Sicherheit im Zusammenhang mit der spätmittelalterlichen Marienfrömmigkeit gesucht werden. Ob die Symbolik auf die Streitfrage um die unbefleckte Empfängnis Mariae bezogen werden kann, wird der Fortgang unserer Forschungen zeigen.

Abbildungsnachweis

1-7: Bruno Fäh OFMCap, Tau-AV Produktion, Stans NW. – 8-10, 18, 22: Museum für Kunst und Geschichte Freiburg i. Ue. – 11: aus 800 Jahre Franz von Assisi. Katalog niederösterreichische Landesausstellung Krems-Stein 1982, Kat Nr. 10.56, Tf. 34. – 12: Rheinisches Bildarchiv Köln. – 13: aus Mario Alberto Pavone: *Iconologia francescana*. Todi 1988, Abb. 35. – 14: Bayrische Gemäldeammlung München. – 15: aus Die Uffizien, Florenz. Berühmte Museen, Luzern/Stuttgart 1968, S. 72. – 16, 17, 27, 30: aus Le Beau Martin, *Gravures et dessins de Martin Schongauer*. Musée d'Unterlinden Colmar 1991, 66, 91, 191, 263. – 19: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich. – 20: aus John Goldsmith Phillips: *Early Florentine Designers and Engravers*. Cambridge 1955, Abb. 74. – 21: Jean Mülhauser, Freiburg i. Ue. – 23: Comune di Sarnano, Provincia di Macerata. – 24: aus Paul Pieper: *Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster*. Münster 1986, 214. – 25, 29: aus Maurice Moullet OFMConv: *Les Maîtres à l'Oeillet*. Basel 1943, Tf. I, Abb. 44. – 26: aus *Vom Leben im späten Mittelalter*. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts, Katalog Amsterdam 1985, Nr. 75. – 28: aus Albert Schramm: *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. XXII, II. Teil, Leipzig 1940, Nr. 51.