

"Maria mit Kind und heiligem Joseph" : ein wiedergefundenes Werk von Hans Fries

Autor(en): **Villiger Steinauer, Verena**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **73 (2016)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-632571>

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.

«Maria mit Kind und heiligem Joseph» – Ein wiedergefundenes Werk von Hans Fries

VON VERENA VILLIGER STEINAUER

Im Herbst 2014 gelang es dem Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg i. Ü., ein verschollen geglaubtes Tafelbild von Hans Fries zu erwerben (Abb. 1).¹ Das kostbare kleine Werk ist für die Sammlung von grosser Bedeutung, hatte es Fries doch vermutlich um die Mitte des Jahrzehnts gemalt, in dem er Freiburger Stadtmaler war und auf der Höhe seines Könnens stand. Bei der Vorbereitung der monografischen Ausstellung zum Maler, die das Museum 2001/02 präsentierte, hatte das Bild nicht lokalisiert werden können. Erst die umfassende Publikation von Giovanna Brambilla Ranise zur Sammlung des Grafen Guglielmo Lochis in Bergamo, in der sich das Täfelchen im 19. Jahrhundert eine Zeit lang befunden hatte, brachte uns auf seine Spur.²

Das Gemälde, nur 26,4 auf 18,4 cm gross, zeigt Maria mit Kind und dem heiligen Joseph in einem vornehmen Gemach. Die Gottesmutter thront im Zentrum vor einem Ehrentuch aus Goldbrokat; ihr Rang wird zusätzlich durch zwei seitlich geraffte dunkelgrüne Vorhanghälften unterstrichen. Sie liest in einem aufwendig gebundenen Buch,³ in dem sie eben mit der Rechten eine Seite wendet. Im linken Arm hält sie auf einer transparenten Windel das nackte Jesuskind, das sich lebhaft seinem Nährvater Joseph zuwendet. Durch ein Rundbogenfenster in der Rückwand des Raumes fällt der Blick auf einen See in einer Gebirgsgegend. Das Bild, nicht signiert, wird Fries seit 1896 zugeschrieben,⁴ ohne dass die Autorschaft seither je infrage gestellt worden wäre. Die Gesichtstypen von Mutter und Kind, die langen, feinen Hände Marias, die grossen, hoch angesetzten Ohren sowie das Faltenrelief und verschiedene Textilmotive (Schachbrettbordüre und Brokatmuster des Ehrentuchs, Knitterseide an Vorhang und Kleidung) finden sich auf gesicherten Werken des Künstlers; auch die Lockenpracht der Madonna, ihr mit einem blümchenförmigen Kleinod geschmücktes Diadem oder die rote Säule kennt man von dort.⁵ Darüber hinaus bekräftigen die äusserst sorgfältig ausgeführte emailhafte Bildoberfläche, die eigentümliche Farbharmonie und die unverkennbare Handschrift der temperamentvollen Unterzeichnung die Zuschreibung an Fries.⁶

Seit das Gemälde Ende des 19. Jahrhunderts als Werk des Freiburger Malers erkannt worden war, hielten es die meisten Autoren für ein frühes, noch vor 1500 zu datierendes Werk.⁷ Einzig Anna Kelterborn-Haemmerli schlug eine relativ späte Datierung zwischen

1507 und 1512 vor; sie glaubte, eine stilistische Ähnlichkeit mit den Gemälden des Marienzyklus von 1512 zu erkennen.⁸ Der Reichtum der Faltenmotive steht jedoch innerhalb von Fries' erhaltenem Œuvre der «Ausgiessung des Heiligen Geistes» (um 1505)⁹ und der «Predigt des heiligen Antonius von Padua» (1506)¹⁰ am nächsten. Während das Gesicht der Madonna stark jenem der jungen Frau im Vordergrund des letztgenannten Werks und der Maria in den Münchner Tafeln von 1501¹¹ gleicht und, falls es sich dabei nicht um eine idealtypische Darstellung handelt, auf das gleiche Modell zurückgehen könnte, ähnelt ihr Sohn einem Kleinkind auf den «Werken der Barmherzigkeit» (um 1505), das jedoch etwas älter zu sein scheint (Abb. 2).¹² Wir schlagen deshalb eine Datierung um 1504/05 vor.

Der Maler Hans Fries

Hans Fries kam um 1460/65 in Freiburg i. Ü. zur Welt. Sein Vater Erhard Fries, ein Bäcker, war Bürger der Stadt und von 1450 bis 1466 Ratsherr der Zweihundert; ein Onkel sass im Kleinen Rat.¹³ 1480 begleitete der junge Hans den Berner Maler Heinrich Bichler in Freiburg, wohin dieser eine im Auftrag des Freiburger Rats geschaffene Darstellung der Schlacht von Murten für das dortige Gerichtshaus lieferte, und erhielt bei der Gelegenheit vom Rat einen Rock geschenkt¹⁴; offenbar ist Hans Fries bei Bichler in der Lehre gewesen. Von August 1487 bis September 1488 ist er in Basel bezeugt, wo er als Maler in die Zunft zum Himmel aufgenommen wird; vermutlich hielt er den Kontakt zu Basel auch danach aufrecht. Er kehrte jedoch nach Freiburg zurück, wo er im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts eine Art offizielle Stellung als Stadtmaler innehatte und von 1503 bis 1509 im Rat der Zweihundert sass. Um 1510 verliess er Freiburg aus unbekanntem Gründen; 1518 wohnte er in Bern. Die letzte Nachricht über ihn findet sich in einem bernischen Notariatsprotokoll; sie datiert vom 18. August 1523 und bezieht sich auf einen Pferdekauf.

Mit seinen spannungsvollen, höchst eigenwilligen Bildschöpfungen darf Hans Fries als der interessanteste Maler auf dem Gebiet der heutigen Schweiz aus der Zeit um 1500, also vor Niklaus Manuel, betrachtet werden. Die erhaltenen Werke des Künstlers, die signiert sind oder ihm mit grosser Sicherheit zugeschrieben werden können, befinden sich heute in der Schweiz, in Deutschland und in





Abb.2 Die Werke der Barmherzigkeit, Bugnon-Altar, Aussenseite des linken Flügels, Hans Fries, um 1505. Depositum der Gottfried Keiler-Stiftung im Museum für Kunst und Geschichte Freiburg i. Ü.

der Tschechischen Republik. Zählt man sie nach in sich geschlossenen Darstellungen, kommt man auf 27 Gemälde inklusive einer Wandmalerei, vier Zeichnungen, einen Holzschnitt und die Fassung einer Skulptur.¹⁵ Ein Drittel dieser Werke wird im Museum für Kunst und Geschichte Freiburg aufbewahrt und vollumfänglich präsentiert, darunter auch das wiedergefundene Täfelchen.¹⁶ Was diesem in den letzten zwei Jahrhunderten widerfahren ist, gleicht einem Abenteuerroman.

Eine Odyssee

Bern 1817

Der Elsässer Johann Franz Anton von Olry (1769–1863) ist von 1807 bis 1827 Gesandter (Ministerresident) des bayerischen Königs in Bern, wo er durch seine konservative Haltung und einen militanten Katholizismus auffällt; er pflegt rege Beziehungen zum Freiburger Patriziat.¹⁷ Unter anderem interessiert er sich für Somnambulismus wie auch für Magnetismus und besitzt eine kleine Gemäldesammlung.¹⁸ Gleich zu Beginn seines Aufenthalts in Bern tritt er dem Cercle de la Grande Société bei, wo er unter Vertretern des Berner Patriziats vermutlich auch Mitglieder der Familie von Erlach kennenlernt.¹⁹ Am 6. Dezember 1817 kauft er das Bild von dieser Familie, die es seit unbekannter Zeit besitzt.²⁰ Eine wohl nicht unbedeutende Rolle

beim Kauf des Gemäldes könnte das Marienthema gespielt haben, das in einem protestantischen Umfeld befremdlich wirkte, Olry hingegen aus Glaubensgründen hätte ansprechen können: in einem Brief an Theodor Scherer erwähnt er Jahrzehnte später zwei andere Gemälde mit Mariendarstellungen in seinem Besitz.²¹ Der neue Eigentümer lässt auf der Rückseite der Tafel notieren: «Tableau qui fut trouvé dans la tente de Charles-le-Téméraire et qui tomba en partage, après la bataille de Morat, à un membre de la famille d'Erlach, qui le posséda jusqu'au 16 10bre 1817, où il fut vendu à son Excellence M. le chevalier d'Olry, ministre de S. M. le roi de Bavière. Peint par Van Eyck» (Abb.3).²² Während die Herkunft aus dem Zelt Karls des Kühnen aus stilistischen Gründen als Legende gelten darf, könnte die Zuschreibung an van Eyck aufgrund der minutiösen Malweise, der tief leuchtenden Farben, der emailartigen Bildoberfläche und vielleicht auch wegen des Ausblicks durch das Rundfenster nach draussen, der an die «Madonna des Kanzlers Rolin» erinnert, zustande gekommen sein. Sie ist zeitbedingt: Jan van Eycks Name war nie in Vergessenheit geraten²³; einige Werke des Malers, in den Revolutionskriegen nach Frankreich abgeführt, waren ihren rechtmässigen Besitzern nach dem Wiener Kongress – also kurz vor dem Kauf des hier besprochenen Gemäldes durch Olry – restituiert worden, was vermutlich ein verstärktes Interesse der Öffentlichkeit an dem grossen Niederländer nach sich zog.²⁴ Abgesehen von dieser irrtümlichen Zuschreibung hat Olry jedoch ein feines Gespür für künstlerische Qualität: Durch seine Vermittlung gelangen wahrscheinlich noch andere Werke von Fries in bayerischen Besitz und finden sich schliesslich in der Sammlung König Ludwig I. wieder: das «Jüngste Gericht» aus dem Freiburger Rathaus und die vier Tafeln eines Altärchens von 1501.²⁵

Bergamo 1842

1827 verlässt Olry Bern, um Bayern fortan am Hof des Königs von Piemont-Sardinien in Turin zu vertreten; 1842 wird er verabschiedet und kehrt ins Elsass zurück.²⁶ Offenbar verkauft er das Gemälde, bevor er Italien verlässt, dem Grafen Guglielmo Lochis aus Bergamo, der ihn vermutlich im Rahmen seiner politischen Karriere kennengelernt hat.²⁷ Jedenfalls wird der Mailänder Restaurator Alessandro Brison, der häufig für Lochis arbeitet, am 12. November 1842 vom Grafen für die Restaurierung des Gemäldes bezahlt.²⁸ Guglielmo Lochis (1789–1859, Abb.4) ist zu jener Zeit einer der wichtigsten Sammler Italiens; bei seinem Tod hinterlässt er 555 Werke.²⁹ Die kleine Tafel hängt im roten Saal der Pinakothek, die er in seinem Landhaus «alle Crocette di Mozzo» bei Bergamo errichtet hat.³⁰ Illustre ausländische Spezialisten besuchen

Abb.1 Maria mit Kind und heiligem Joseph, Hans Fries, um 1504/05. Museum für Kunst und Geschichte Freiburg i. Ü.

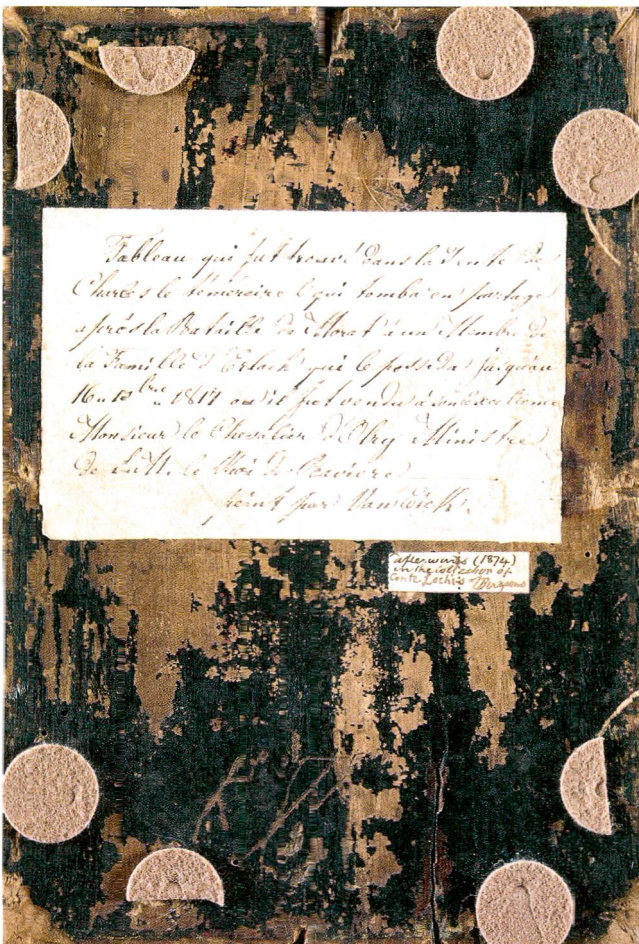


Abb.3 Maria mit Kind und heiligem Joseph, Hans Fries, um 1504/05. Rückseite mit Besitzervermerken. Museum für Kunst und Geschichte Freiburg i. Ü.

die Sammlung auf ihren Einkaufstouren durch die Kunstlandschaften Italiens; sie profitieren von den stürmischen Jahren vor der Einigung des Landes, indem sie in grossem Ausmass italienische Meisterwerke zur Bestückung ihrer Museen erwerben. Für die Sammlung Lochis besonders signifikant sind die Besuche des Konservators und ab 1855 Direktors der Londoner National Gallery, Sir Charles Eastlake, und seines deutschen Agenten, des Kunsthistorikers Otto Mündler.³¹ In ihren Reisetagebüchern werden zahlreiche Gemälde, jedoch nicht das uns hier interessierende, erwähnt.³² Der Grund dafür liegt vermutlich im ausgeprägten Interesse Eastlakes für die italienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, das auch dem Geschmack der Trustees der National Gallery entspricht.³³ Elizabeth Rigby, Lady Eastlake, die ihren Mann begleitet, beschreibt die erste Besichtigung der Sammlung an einem frühen Morgen im Jahre 1855: Da Lochis noch nicht angezogen ist, führt ein Diener sie zunächst in zwei kleine Räume, in denen hauptsächlich flämische Gemälde hängen – nach den Worten der Lady «in Italien selten echt». Die Eastlakes sind enttäuscht, bevor die Säle mit venezianischer und bergamaskischer Malerei der Hochrenaissance und des Früh-

barocks, für welche die Sammlung des Grafen berühmt ist, den Eindruck wieder gutmachen.³⁴ Das kleine Tafelbild, das auch Lochis für ein Werk Jan van Eycks hält – der Graf legt Wert auf die Präsenz holländischer, flämischer und spanischer Malerei in seiner Sammlung³⁵ –, hängt in der Pinakothek wohl unter den Niederländern und wird von den englischen Besuchenden nicht beachtet. Ab 1854 versucht Eastlake mehrmals, Lochis zum Verkauf der Spitzenwerke der Sammlung zu bewegen.³⁶ Die Avancen bleiben fruchtlos, denn der Graf wünscht die Übernahme sämtlicher Werke. Doch nach seinem Tod wird sich sein Sohn Carlo des potenziellen Absatzmarktes in London erinnern.

London 1874

Guglielmo Lochis hat verfügt, dass die Sammlung nach seinem Ableben unverkäuflich und in unveränderter Hängung in seiner Pinakothek bleibe. Doch es kommt anders, denn sein Sohn braucht Geld. Die Stadt Bergamo bietet Hand, das Testament für ungültig zu erklären und Carlo zu ermöglichen, weit über die Hälfte der Werke zu verkaufen; im Gegenzug erhält die Stadt zweihundert wichtige Gemälde für ihr eigenes Museum, die Accademia Carrara.³⁷ Carlo Lochis bietet das kleine Madonnenbild zuerst im Antikenkabinett der Villa für 50 Florin oder 170 österreichische Pfund feil³⁸, erkundigt sich dann aber über Bekannte nach Kunsthändlern in England und

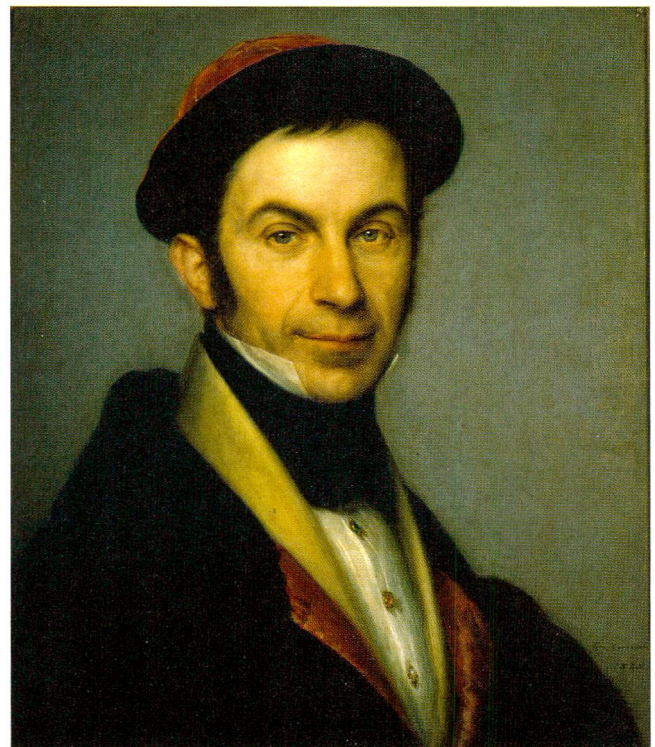


Abb.4 Bildnis des Grafen Guglielmo Lochis, Giovanni Carnovali gen. Il Piccio, 1835. Accademia Carrara, Bergamo.

stösst schliesslich auf den idealen Geschäftspartner: Raffaele Pinti. Der aus Neapel oder Rom stammende Pinti (1826–1881) verdiente in der Ewigen Stadt sein Leben mit Gemäldeereinigung, als Charles Compton, späterer Duke of Northampton, ihn dort während seiner «Grand Tour» (1845–1848) kennenlernte. Als Pinti Rom wegen seiner liberalen politischen Ansichten verlassen muss, zieht er mit Comptons Unterstützung ins Exil nach London, wo er als renommierter Restaurator unter anderem für die National Gallery tätig wird.³⁹ Ihm verkauft Lochis schliesslich im Frühjahr 1874 über einen Zwischenhändler die rund 340 Gemälde, die ihm noch bleiben.⁴⁰ Darunter findet sich auch die «Maria mit Kind und heiligem Joseph». Eine kleine Etikette auf der Tafelrückseite zeugt von der Transaktion; ihre Inschrift, wahrscheinlich von Pintis Hand, lautet mit Bezug auf die bereits erwähnte frühere Notiz: «Afterwards [!] (1874) in the collection of conte Lochis of Bergamo» (Abb.3).

In London gewinnt Pinti als Käufer für das Bild einen seiner guten Bekannten,⁴¹ der auch andere Werke aus der Sammlung Lochis erwirbt: Sir John Charles Robinson (Abb.5).⁴² Robinson (1824–1913) hat von 1852 bis 1869 die Kunstsammlungen des South Kensington Museums in London (heute Victoria and Albert Museum) geleitet. Als ausgezeichnete Kenner der Malerei des Mittelalters und der Renaissance besitzt er selber eine wichtige Sammlung von Werken, die er grossenteils in Italien gekauft hat; häufig vermittelt er auch bei Verkäufen. Kurz vor 1858 hat er Lochis' Pinakothek besucht.⁴³ 1892 leiht er unser Gemälde an eine Ausstellung niederländischer Malerei im Burlington Fine Arts Club in London, den er 1860 mit Massimo d'Azeglio gegründet hat.⁴⁴ Bei diesem Anlass wird das Bild, allerdings mit einem Fragezeichen, dem von der niederländischen Malerei beeinflussten, in Neapel ausgebildeten Sizilianer Antonello da Messina zugeschrieben.⁴⁵ Wie kommt es zu dieser neuen Zuschreibung? Bereits seit Längerem wurde damals auf Ähnlichkeiten zwischen der Schaffensweise Jan van Eycks und Antonello da Messinas hingewiesen; man vermutete sogar, der sizilianische Maler habe die Technik der Ölmalerei vom Niederländer persönlich erlernt.⁴⁶ In den zwei Jahrzehnten vor dem Kauf der kleinen Tafel durch John Charles Robinson hat der italienische Künstler und Forscher Giovanni Battista Cavalcaselle, der einige Zeit in London exiliert gewesen ist, in Zusammenarbeit mit dem britischen Kunstschriftsteller und Diplomaten Joseph Archer Crowe die Sicht auf die italienische und niederländische Kunst durch eingehendes Studium von Originalen und Quellen radikal erneuert.⁴⁷ Im zweibändigen Werk *A History of Painting in North Italy* (1871) umreissen Crowe und Cavalcaselle als Erste das Œuvre Antonellos auf schlüssige Weise.⁴⁸ Bereits zuvor beeinflusst ihr *Early Flemish Painters*, auf den Jahreswechsel 1856/57 erschienen, in der grossen, im Mai 1857 in Manchester eröffneten Ausstellung «Treasures of the United Kingdom» die Beurteilung der niederländischen Malerei.⁴⁹ Hier wird das Gemälde «Der heilige



Abb.5 Bildnis Sir John Charles Robinson, G. Robinson, 1880/90er Jahre. Radierung. National Portrait Gallery, London.

Hieronymus im Gehäus», bis dahin van Eyck zugewiesen, plötzlich als Werk Antonellos aufgeführt (Abb.6).⁵⁰ Dies gibt möglicherweise den Ausschlag, auch die «Maria mit Kind und heiligem Joseph» van Eyck ab- und Antonello zuzuschreiben: mit dem «Heiligen Hieronymus» verbindet sie die minutiös feingliedrige Darstellung von Personen in einem vornehmen Raum mit rückwärtigen Fenstern, durch die der Blick in eine Landschaft schweift.

Genf 1896

1896 leiht John Charles Robinson die «Maria mit Kind und heiligem Joseph» nach Genf an die Ausstellung von Schweizer Kunst im Rahmen der «Exposition nationale suisse».⁵¹ Ein Schweizer Diplomat, C.-D. Bourcart, hat in London mögliche Exponate für die grosse Schau aufgefunden gemacht.⁵² Das einem italienischen Maler zugeschriebene Gemälde scheint dafür geeignet, weil es der Überlieferung nach aus der Burgunderbeute stammt.⁵³ In Genf ist das Bild anfänglich weiterhin Antonello da Messina zugeschrieben, doch gegen Ende der Ausstellung wird plötzlich Hans Fries' Name ins Spiel gebracht.⁵⁴ Uns ist nicht bekannt, von wem die Vermutung stammt, doch sind mehrere Mitglieder des Kunstkomitees der Landesausstellung mit dem Schaffen von Fries vertraut: die Freiburger Max de Techtermann und Max de Diesbach, der Zürcher Johann Rudolf Rahn sowie Heinrich Angst,



Abb.6 Der heilige Hieronymus im Gehäus, Antonello da Messina, um 1475. National Gallery, London.

Vizepräsident des Komitees und Gründungsdirektor des Schweizerischen Landesmuseums.⁵⁵ Ausserdem werden an der Ausstellung massgebliche Werke des Malers unter seinem Namen präsentiert: der sogenannte Bugnon-Altar und die Enthauptung Johannes des Täufers.⁵⁶ Offenbar versuchen die Schweizer Kunsthistoriker und Museumsleute in Genf jedoch nicht, das Täfelchen zu erwerben: allem Anschein nach schickt man es am Ende der Ausstellung nach London zurück.⁵⁷ In Freiburg ist man sich der Entdeckung jedoch sehr wohl bewusst: 1898 wird das Werk in einem Faszikel des Tafelwerks *Fribourg artistique à travers les âges* abgebildet und von Pater Joachim Joseph Berthier kommentiert; über ein Jahrhundert bleibt die damals publizierte Schwarz-Weiss-Fotografie die einzige bekannte Reproduktion des Gemäldes.⁵⁸ Die schweizerische Kunsthistoriografie nimmt die kleine Tafel unverzüglich ins Œuvre von Fries auf; bereits Josef Zemp, von 1898 bis 1904 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i. Ü., erwähnt sie in seinem Artikel zu Fries im Schweizer Künstler-Lexikon.⁵⁹

Von London nach Südafrika, Paris und Madrid

Wieder in London, scheint das Gemälde zu einem unbestimmten Zeitpunkt, spätestens jedoch nach dem Tod von John Charles Robinson im Jahre 1913, an den südafri-

kanischen Minenmagnaten Joseph Benjamin Robinson (1840–1929)⁶⁰ überzugehen: in der umfangreichen Kartei der Witt Library ist es als in der Sammlung der Fürstin Ida Labia befindlich vermerkt.⁶¹ Ida Louisa Robinson (1878–1961) ist das dritte von dreizehn Kindern Robinsons und dessen Lieblingstochter. Ihr Vater kauft gegen 1894 die Residenz Dudley House in London (Park Lane), die auch eine Gemäldegalerie umfasst, und beginnt so, Werke alter Meister zu sammeln. Im frühen 20. Jahrhundert kehrt Robinson nach Südafrika zurück. Ida heiratet 1921 Fürst Natale Labia, der als italienischer Diplomat in Südafrika amtiert.⁶² 2004 kommt unser Gemälde in Paris bei der Versteigerung der Sammlung von Pierre Landry (1899–1990) auf den Markt.⁶³ Landry, ein in der Zwischenkriegszeit erfolgreicher französischer Tennisspieler, ist aus kunsthistorischer Perspektive vor allem für seine Rolle im Zusammenhang mit der Wiederentdeckung des Malers Georges de La Tour bekannt, dessen Werk «Le Tricheur» er dem Louvre verkauft hat.⁶⁴ Der Zuschlag in der Pariser Auktion geht an ein Madrider Händlerpaar⁶⁵, das es dem Freiburg Museum 2014 nach längeren Verhandlungen verkauft.

Wie das Gemälde entstand

Das Bild ist auf eine Holztafel mit einer Stärke von maximal 5 mm gemalt. Während die Altartafeln des Malers meist aus Nadelholz, oft Fichte (*Picea abies*), gefertigt sind,⁶⁶ wurde hier, vielleicht wegen der feineren Struktur, Linde (*Tilia sp.*) verwendet.⁶⁷ Die Freiburger Bildhauerwerkstätten verarbeiteten zu Beginn des 16. Jahrhunderts für Retabelskulpturen vorwiegend Lindenhholz.⁶⁸ Fries wählte für sein Gemälde ein Stück Kernholz, das Mark aufweist, und verwendete es mit senkrechtem Faserverlauf. Das Täfelchen ist beidseits geglättet; die Kanten sind rückseitig leicht abgefast, in den Ecken weisen kurze diagonale Kerben auf eine frühere Befestigung in einem Rahmen hin. Eine schwarze, heute weitgehend abgeblätterte Farbschicht unbekanntes Alters bedeckt die Tafelrückseite (Abb.3).

Die Vorderseite ist weiss grundiert. Wie bereits die Anfertigung des Holzträgers wurde auch das Grundieren einer Tafel oft Spezialisten überlassen. Vielleicht besorgte Fries, der in Freiburg abseits grosser Zentren der Kunstproduktion tätig war und wahrscheinlich meist allein arbeitete, das Zubereiten jedoch auch selbst. Wie die Grundierungskanten an allen vier Rändern zeigen, war die Tafel bereits bei diesem Schritt gerahmt, wobei es sich aber nicht zwingend um den endgültigen Rahmen handeln musste; auch provisorische Arbeitsrahmen waren gebräuchlich.⁶⁹ Eine feine, messerscharf gezogene gerade Einkerbung markiert die Grenze zwischen Grundierung und holzsichtigem Rand.⁷⁰ Die Tafel ist nicht beschnitten, abgesehen von Sägespuren im Mittelteil der oberen Kante, die bisher nicht geklärt werden konnten.

Mit spitzem Pinsel und dem ihm eigenen Schwung, der auf eine sichere Hand und ein rasches Vorgehen hindeutet, skizzierte Fries seine Komposition in schwarzer Farbe auf die Grundierung. Auf diese sogenannte Unterzeichnung werden wir noch zurückkommen. Darüber liegt die Malschicht. Ein ölhaltiges Bindemittel verleiht den Farben tiefe Strahlkraft und ermöglicht dem Maler das Anbringen feinsten Details. Mehrere, allerdings schwer zu entziffernde Farbnotate in der Unterzeichnung weisen auf eine koloristische Planung hin: oberhalb von Marias Kopfbedeckung (ev. „gehl“), links vom rechten Knie des Jesuskindes („po“?) und im Mantel der Muttergottes senkrecht unterhalb des linken Knies, etwas über dem Saum (vermutlich „brun“⁷¹). In der Ausführung bestimmen verschiedene Rottöne an der Grenze zur Disharmonie im Kontrast zu dunkelgrünen Partien die farbliche Gesamtwirkung. Ähnliche gewagte Rot-Kombinationen lassen sich auch in anderen Gemälden von Fries beobachten, insbesondere im «Heiligen Christophorus» von 1503 (Museum für Kunst und Geschichte Freiburg).⁷² Obschon wir am vorliegenden Werk wie bereits an den früher von uns untersuchten Tafeln des Malers aus konservatorischen Gründen bewusst auf Probeentnahmen zur Pigmentanalyse verzichtet haben, können wir uns auf neuere Untersuchungen zu den von ihm verwendeten Farbstoffen stützen.⁷³ Trotz eng beschränkter Auswahl an Pigmenten erreicht der Künstler dank einer raffinierten Maltechnik durch subtiles Mischen von Farben und Übereinanderlegen von Schichten Strahlkraft und chromatischen Reichtum. Für Rot beispielsweise verwendet er in wechselnder Zusammensetzung Zinnober, Hämatit und Minium, die er durch Beimischen von Bleiweiss oder Schwarz aus Holzkohle abtönt.⁷⁴ Grün erzielt er durch kupferhaltige Farbstoffe in Ölen oder Lacken; für Blau braucht er ausschliesslich Azurit, das leider auf Tafelgemälden aus maltechnischen Gründen später oft vergrünt und nachdunkelt.⁷⁵ Diese farbliche Veränderung betrifft auch das hier behandelte Werk: Das Kleid der Madonna, die Stoffbahn, auf der das Buch liegt, sowie das Mantelfutter Josephs, heute alle schwarzblau, muss man sich ursprünglich wohl bedeutend heller und leuchtender vorstellen.

Fries' Arbeit an der Komposition

Bevor er zu malen begann, skizzierte Fries wie bereits erwähnt seine Komposition auf der Tafel (Abb. 7).⁷⁶ An dieser Unterzeichnung lässt sich nachvollziehen, wie intensiv der Maler an seiner Komposition gearbeitet hatte, bevor er zur endgültigen Lösung gelangte. Massgeblich änderte er beim Malen die Stellung von Mutter und Kind wie auch den Raum, der die Personen umgibt. Unklar ist, ob er auch die seitlich herabfallenden Stoffbahnen und die Figur Josephs vorgezeichnet hat. Letztere scheint aber von Anbeginn ins Bildgefüge miteinbezogen gewesen zu sein, denn Maria sitzt schon in der

Unterzeichnung nicht in der Mittelachse, sondern leicht links davon. Hingegen platzierte Fries das Haupt der Madonna zuerst deutlich tiefer; das Gesicht, gute zwei Zentimeter unterhalb des heutigen und somit auch leicht tiefer als Josephs Kopf positioniert, war nicht nach links, sondern nach rechts zum Kind gerichtet. Auch dieses wandte sich zur Mutter hin und streckte ihr, mit Kopf und Körper im Dreiviertelprofil, das linke Ärmchen entgegen. Aneinandergeschmiegt blickten sich Mutter und Kind an. Anders als in der Ausführung warf Marias Mantel unterhalb der Knie Falten, die von oben rechts nach unten links verliefen. Die beiden Faltenknäuel in den unteren Ecken der Komposition waren schon in der Unterzeichnung vorgesehen, jener links in ohrenähnlicher Form. Das Lesepult stand weiter vorne, mit einer sich nach hinten verjüngenden Seitenwand; in der ausgeführten Version ist unklar, ob Fries hier ein separates Möbel oder einfach die Verlängerung der Sitzbank Marias darstellt. Bereits bis ins Detail vorgezeichnet ist das Buch mit den Bündeln (nicht ausgeführt) und der im Umblättern begriffenen Seite. Um auf die Madonna zurückzukommen: ihre Stirn schmückt bereits in der Unterzeichnung ein Diadem mit blümchenförmigem Juwel⁷⁷; das Haupt, auch hier schon vom sich nach rechts bauschenden Mantel bedeckt, wird von einem Strahlennimbus umfassen. Die Gottesmutter sitzt aber noch nicht vor einem Ehrentuch, sondern unter einer flachen Decke, deren Balken in perspektivischer Verjüngung auf Konsolen in der Rückwand zulaufen.⁷⁸ In der Rückwand ist ursprünglich ein zweites, weiter rechts liegendes Rundbogenfenster vorgesehen, dessen Scheitel über der gebauschten Kopfbedeckung Marias erscheint. Das in der Malerei ausgeführte Fenster wird in der Unterzeichnung noch nicht von einem Säulchen gestützt, sondern von einer einfachen Fensterlaibung gerahmt.

In der Ausführung seines Gemäldes verzichtet Fries also auf die zuerst vorgesehene intime Nähe zwischen Mutter und Kind und verstärkt den hieratischen Charakter der Gottesmutter, indem er ihren Oberkörper längt. Er ändert ihre räumliche Ausrichtung wie auch diejenige des Kindes (sie schaut nun aufs Buch, Jesus und Joseph blicken sich an) und erreicht dadurch eine spannungsvolle Verschränkung der bedeutsamsten Bildelemente. Der Verzicht auf den Nimbus Marias wird durch ein anderes rangerhöhendes Element, das Ehrentuch, ausgeglichen. Eine ähnliche Inszenierung findet sich unter anderem bereits um 1450 in Rogier van der Weydens «Medici-Madonna», wo eine vergleichbare Stoffbahn mit Brokatmuster unter einem Baldachin die Würde der Gottesmutter unterstreicht.⁷⁹ In jenem Werk weist übrigens Johannes der Täufer seitlich der Madonna sowohl auf eine Stelle in der Heiligen Schrift wie auch auf das Jesuskind hin. Dieser Zeigegestus findet sich, allerdings auf zwei Personen aufgeteilt, in unserem Gemälde wieder: während Maria mit dem Mittelfinger die Stelle im Buch festhält, deutet Joseph auf das Kind hin. In einem Holzschnitt aus

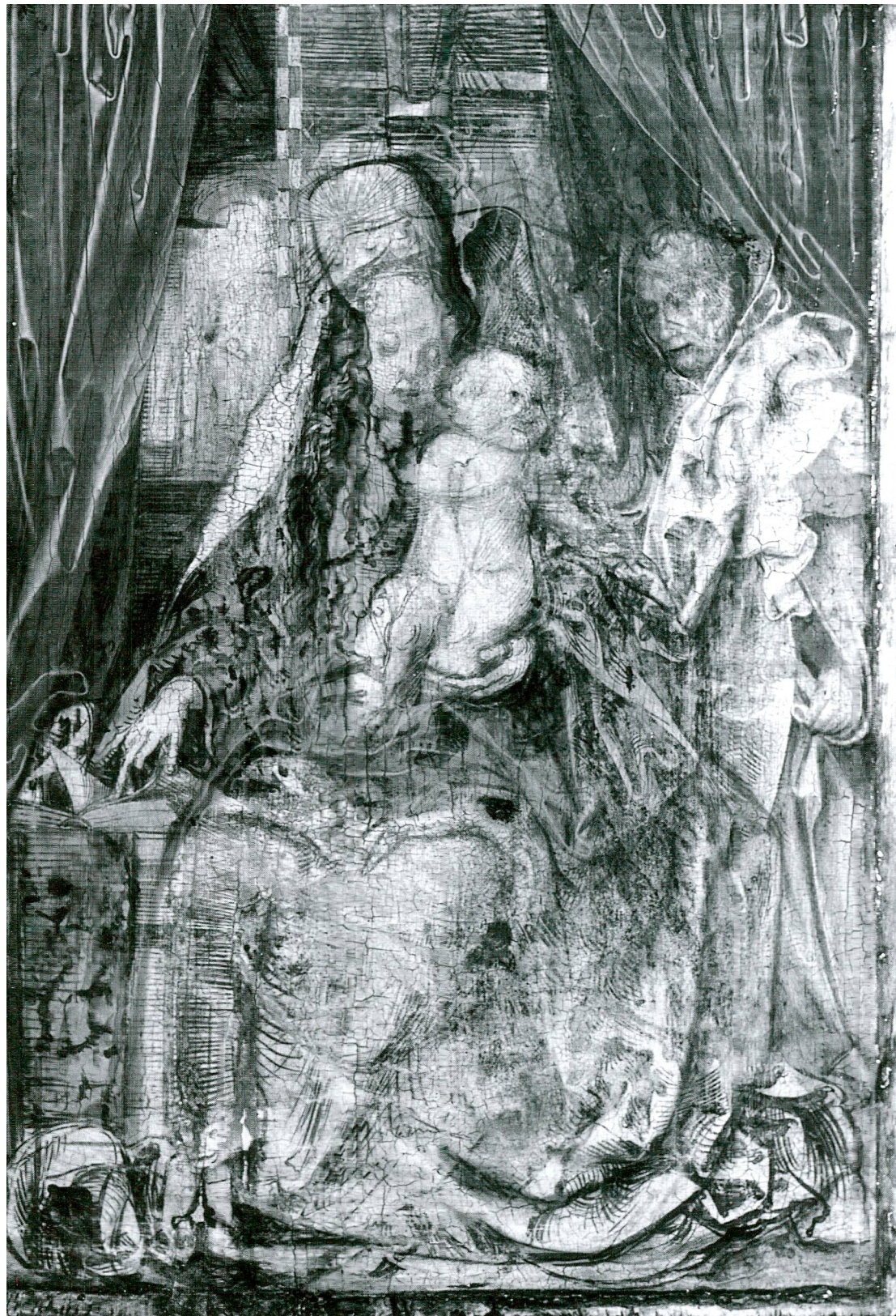


Abb.7 Maria mit Kind und heiligem Joseph, Hans Fries, um 1504/05. Unterzeichnung (Infrarot-Reflektografie Kilian Anheuser / FAEI, Genf). Museum für Kunst und Geschichte Freiburg i. Ü.

dem Genfer Missale von 1491, den Fries möglicherweise kannte (Abb.8), verweist nicht nur der Täufer mit einem Gestus, der jenem Josephs in Fries' Gemälde ähnelt, auf den Gottessohn, sondern dieser wendet sich ausserdem einer seitlichen Person zu (hier der kniende Stifter).⁸⁰ Ausserdem sind in dem Blatt sowohl ein Ehrentuch wie auch seitlich geraffte Stoffbahnen (hier zu einem Baldachin gehörend) wiedergegeben.

Wie häufig bei Fries ist die Komposition äusserst dicht. Die Figuren von eindringlicher Präsenz und reiche, opulent drapierte Stoffe füllen den Raum. Als ob er hier Luft schaffen wollte, lässt der Maler unseren Blick durch das Fenster in der Rückwand auf eine weite Landschaft mit einer hellen, von Felsen gesäumten Wasserfläche unter locker bewölktem Himmel gleiten.⁸¹ Im Vordergrund sind die räumlichen Verhältnisse etwas unklar: bei den zwei



Abb. 8 Maria mit Kind, den Heiligen Johannes dem Täufer und Petrus sowie dem Stifter, aus: Genfer Missale (*Missale secundum usum Gebennensem*), 1491. Bibliothèque de Genève, Bd. 44.

grünen Stoffbahnen handelt es sich offenbar nicht um Teile eines Baldachins, sondern um einen parallel zur Bildfläche verlaufenden Vorhang, der sich auf die Heilige Familie öffnet. Scheint es, als würde er in geschlossenem Zustand *vor* der Figurengruppe niederfallen, verläuft er im unteren Teil der Komposition, wie vor allem auf der rechten Seite deutlich wird, *hinter* ihr. Offensichtlich ist dem Maler die Komposition des Bildes wichtiger als die Logik des dargestellten Raums.

Tiefe Bedeutung auf kleinem Raum

Fries konzentriert die Aussage des vorliegenden Werks auf minimaler Fläche. Das Gemälde entstand wahrscheinlich als Andachtsbild für die kontemplative Frömmigkeit im privaten Umfeld, so wie es eine Darstellung des Evangelisten Lukas von Gabriel Mälesskircher (Abb. 9) vor Augen führt.⁸² Kleines Format und akribisch genaue Darstellung bis in winzige Details zwingen zu einer Betrachtung aus nächster Nähe und schaffen dadurch einen intimen Bezug zum Bildgeschehen. Es handelt sich um das einzige bekannte Gemälde dieser Art im Schaffen des

Freiburger Malers, während zum Beispiel von Martin Schongauer fünf Täfelchen erhalten sind, die Maria mit dem Kind und teils mit dem heiligen Josef sowie weiteren Figuren darstellen.⁸³ Im Falle von Fries entsprechen die Masse des kleinen Werkes allerdings auch jenen von zwei seiner Handzeichnungen mit Madonna und Kind, die vermutlich nicht als Entwürfe, sondern als eigenständige Werke geschaffen wurden; auch sie waren vermutlich zur privaten Devotion bestimmt.⁸⁴

Der Vorhang, der sich vor der Heiligen Familie öffnet, macht ihre Erscheinung zum spektakulären Ereignis, ähnlich wie der nur um wenige Jahre jüngere in Raffaels «Sixtinischer Madonna» oder, noch deutlicher, jener in Hugo van der Goes' Berliner «Anbetung der Hirten», in deren Zusammenhang Hans Belting von einem gemalten Schauspiel spricht.⁸⁵ Zugleich wird die Szene dadurch als Epiphanie, als Erscheinung Christi auf Erden, gekennzeichnet: mit dessen Geburt wird der Schleier, der im Alten Bund die Wahrheit verbarg, gelüftet und das Geheimnis enthüllt.⁸⁶ Abgesehen davon und angesichts der wichtigen Rolle, die der Vorhang seit der antiken Herrscherikonografie als rangerhöhendes Element spielt, trägt er im vorliegenden Werk, zusammen mit dem kostbaren Ehrentuch und den Gewändern von Maria und Joseph, durch seine schimmernde Seide zur exquisiten Noblesse des Interieurs bei. Mittels solch faltenreicher Pracht zeichnet Fries überirdisches Geschehen auch in anderen Werken aus.⁸⁷ Doch im hier diskutierten Gemälde sind die spektakulären Textilkaskaden hauptsächlich dazu bestimmt, die zentrale Aussage des Bildes zu unterstreichen, auf die auch Joseph hinweist: die Nacktheit des fleischgewordenen Gottessohns. Denn das lebhaft zappelnde Kleinkind, das man förmlich zappeln sieht, führt vor Augen, dass Jesus den verletzlichen Leib eines Menschen angenommen hat und während seines irdischen Lebens entsprechend leiden wird. Maria, zugleich Mutter und Thron, veranschaulicht mit der Verbindung von Heiliger Schrift und nacktem Kind die Inkarnation des Logos, des Wortes Gottes.⁸⁸ Die Lebensnähe der bedrängend präsenten Figurengruppe zieht den Betrachter ins Geschehen hinein. Unterstützt wird diese Anziehungskraft durch das juwelenhafte Leuchten der Farben im Rot-Grün-Akkord. Besondere Aufmerksamkeit wecken die wichtigsten Bildelemente durch ein leuchtend helles Inkarnat: das Kind sowie das Haupt der Madonna und ihre auf die Schriftstelle hinweisende Rechte. Möglicherweise spielen die Hautfarbe Jesu und dessen rote Bäckchen auf das Hohelied an: «Mein Geliebter ist weiss und rot [...]»; in mittelalterlichen Hohelied-Kommentaren wird die im Gemälde dominierende Farbe Rot auf die bevorstehende Passion bezogen.⁸⁹ Der Teint des heiligen Joseph hingegen ist bräunlich und dunkler als der von Mutter und Kind, einerseits aufgrund der malerischen Konvention, derzufolge alternde Hautfarbe dunkler als jugendliche darzustellen ist,⁹⁰ andererseits vielleicht auch, um den Nährvater hinter den eigentlichen Protagonisten zurücktreten zu lassen.



Abb. 9 Der Evangelist Lukas, Gabriel Mälesskircher, zwischen 1474 und 1479. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Das doppelte Rundbogenfenster⁹¹ in der Rückwand, durch das der Blick auf die Landschaft fällt, wird in der Mitte von einem Säulchen gestützt; Basis und Kapitell weisen goldene Wulstprofile auf; der rote Schaft glänzt, ja scheint transluzid zu sein. Möglicherweise soll diese rot-goldene Säule, die ganz ähnlich auch in der «Ausgussung des Heiligen Geistes» zu sehen ist,⁹² mehr als nur Palastarchitektur evozieren; Fries könnte damit auf das aus Edelsteinen gebaute Himmlische Jerusalem (Offenbarung 21,10–21) anspielen.

Rückseitige Fenster mit Ausblick finden sich in Darstellungen Marias mit dem Kind seit dem 15. Jahrhundert relativ häufig, doch wird die Muttergottes dabei oft in Halbfigur hinter einer Brüstung wiedergegeben.⁹³ Die «Madonna mit der Rose» des Meisters E. S. (L. 78) zeigt sie hingegen stehend, in ganzer Gestalt; beidseits von ihr öffnet sich je ein Fenster. Fries wendet den Blick aus dem Fenster bereits 1501 in Marienbildern an, nämlich in der «Vision des heiligen Bernhard» und der «Heiligen Anna selbdritt» in München.⁹⁴ Auch dort vermittelt eine hell reflektierende Wasserfläche den Eindruck von Weite, jedoch wirkt die Landschaft, wie auch auf anderen Altartafeln des Malers aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, scherenschnittartig; möglicherweise sollte die kontrastreiche Wiedergabe die Lesbarkeit aus der Distanz erleichtern.⁹⁵ In unserem zur Nahaussicht bestimmten Täfelchen, wo der Wasserspiegel von steilen Felsen eingefasst wird,⁹⁶ ist die Landschaft hingegen malerisch weich wiedergegeben (das dichte Craquelé in den hellen Partien der Malschicht verstärkt diesen Eindruck noch).

Ein Auftragswerk?

Der heilige Joseph, leicht zurückversetzt am Rand der Komposition, weckt die Aufmerksamkeit der Betrachter durch seinen leuchtend roten Mantel in krausen Falten, durch den Blickkontakt zum Jesuskind und die Rechte, mit der er auf dieses hindeutet.⁹⁷ Vermutlich wegen der Mantelfarbe und aufgrund seines Gesichtstyps wurden in der Vergangenheit Zweifel geäußert, ob hier wirklich Christi Nährvater dargestellt sei.⁹⁸ Doch ist Joseph auf zeitgenössischen Darstellungen der Heiligen Familie öfters rot gekleidet⁹⁹; auf den Flügeln des Nellenmeisteraltars (1479/80) in der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ü., einem Werk, das Hans Fries gut kennen musste, ist er zudem nicht als bärtiger Greis, sondern als stattlicher älterer, doch bartloser Mann wiedergegeben¹⁰⁰ – es handelt sich also um eine durchaus geläufige Darstellungsweise des Heiligen. Zudem versteckt sich in ihm wahrscheinlich auch kein Stifterbildnis, denn es gab für dieses Gemälde vielleicht gar keinen Auftraggeber. Wie Berit Wagner jüngst aufschlussreich dargelegt hat, entstanden im Spätmittelalter zahlreiche, vor allem kleinformatige Werke nicht infolge eines bestimmten Auftrags, sondern bereits für den freien Handel.¹⁰¹ Dieser frühe



Abb.10 Rudolf von Erlach mit zwei seiner Söhne, Burkhart und Johann, Diebold Schilling, aus: *Spiezer Chronik*. Bern, Burgerbibliothek, Mss.h.h.I.16, S.30.

Kunstmarkt, der sich auf deutschem und schweizerischem Gebiet etwas später als in Italien und in den Niederlanden entwickelte, hatte eine geografisch weiträumige Verbreitung von Werken zur Folge und ging mit einem sich individualisierenden Gebrauch gemalter und geschnittener Bilder einher. Dabei spielten offensichtlich nicht nur das Frömmigkeitsbedürfnis eine Rolle, sondern ganz entschieden bereits auch der Wille der Eliten, sich durch den Besitz kostbarer Kunst von ungebildeteren Schichten abzuheben. Leuchtende Farben mit emailhafter Oberfläche, raffinierte Kompositionen und eine minutiöse Ausführung trugen zur Attraktivität solcher Pretiosen bei.¹⁰²

Zu der sich nun aufdrängenden Frage, wer denn der erste Besitzer des kleinen Gemäldes gewesen sei, können wir höchstens Vermutungen anstellen. Die Familie von Erlach, die das Werk wie erwähnt im Jahre 1817 verkaufte, hielt es gemäss dem grösseren Besitzervermerk (Abb.3) für ein Beutestück aus dem Besitz Karls des Kühnen, das nach der Schlacht bei Murten (1476) einem Mitglied der Familie zugeteilt worden war. Da hiermit unter anderem ein hinsichtlich der stilistischen Entwicklung viel zu frühes Entstehungsdatum vorausgesetzt würde,

muss es sich um eine Legende handeln. Freilich wäre es verlockend, darin doch nach einem Quentchen Wahrheit zu suchen. Aus konfessionellen Gründen ist in der Tat nur schwer vorstellbar, dass protestantische Berner Patrizier nach der Reformation eine spätmittelalterliche Madonnen-darstellung erworben hätten. Vielleicht gelangte das Bild über Mitglieder, die in nachreformatorischer Zeit zum katholischen Glauben übertraten, in die Familie¹⁰³; möglicherweise befand es sich aber tatsächlich bereits seit dem frühen 16. Jahrhundert in deren Besitz. Interessant ist in diesem Zusammenhang zum Beispiel Rudolf von Erlach (1448–1507), der an der Schlacht von Murten teilgenommen und aus der Beute einige Kleinode erhalten hatte.¹⁰⁴ Der vornehme Berner hatte 1471 die Freiburgerin Barbara von Praroman geheiratet, die ihm mehrere Kinder schenkte (Abb.10). Vermutlich pflegte er auch nach ihrem Tod (gegen 1492) noch Beziehungen zu Freiburg und somit zum Wirkungsfeld von Fries. Doch hatte der Maler auch enge Beziehungen zur Aarestadt Bern, wo er sehr wahrscheinlich in die Lehre gegangen war, in späteren Jahren lebte und vor dem Aufstieg Niklaus Manuels offensichtlich hohes Ansehen genoss: 1507/08 zog man ihn als Experten im Jetzerhandel bei.¹⁰⁵ Allerdings wissen wir über seinen Berner Kreis und seine dortige Tätigkeit nur sehr wenig. Und es bleibt nicht auszuschliessen, dass unser Gemälde noch vor seiner Ankunft in der Familie von Erlach auf verschlungenen, uns bislang gänzlich unbekanntem Wegen gewandert ist.

AUTORIN

Verena Villiger Steinauer, Dr. phil., Direktorin Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, Murtengasse 12, CH-1700 Freiburg i. Ü., verena.villiger@fr.ch

- ¹ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID, *Hans Fries. Ein Maler an der Zeitenwende*, Zürich 2001, S. 146–148. – FRÉDÉRIC ELSIG, *De Pierre Maggenberg à Hans Fries*, in: *Kunstchronik*, Heft 11, 2001, S. 530–538, hier besonders S. 235–237 (während der Drucklegung der vorgenannten Monografie erschienen). – VERENA VILLIGER STEINAUER, *Hans Fries. Maria mit Kind und heiligem Joseph (um 1504/1505)* (= Blätter des Museums für Kunst und Geschichte Freiburg 2013-1), Freiburg i. Ü. 2013. Für ihre Hinweise und Ratschläge danke ich Mauro Natale, Universität Genf, Pascal Griener, Universität Neuenburg, Stephan Gasser und Claude Breidenbach, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg i. Ü., Georg von Erlach, Muri/Bern, sowie Ursula Villiger-Hitzig, Zürich.
- ² GIOVANNA BRAMBILLA RANISE, *La raccolta dimezzata. Storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789–1859)*, Bergamo 2007, S. 27/28, 200–202.
- ³ Der offenbar vergoldete Schnitt ist mit einem feinen Rautenmuster verziert, wie es sich auch an einem Buch in den Händen des hl. Hieronymus auf Gerard Davids Triptychon aus der Abtei von Cervara findet (Genua, Museo di Palazzo Bianco).
- ⁴ *L'art ancien à l'exposition nationale suisse*. Album illustré servant de supplément au catalogue du groupe 25, publié par le Comité du groupe 25, Genf 1896, Legende zu Tafel 6.
- ⁵ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 98, Vision des hl. Bernhard; hl. Anna selbdritt (Schachbrettbordüre, Gesichtstyp Maria); S. 127, hl. Christophorus (Brokatmuster, knitternder Stoff); S. 134, Ausgiessung des Heiligen Geistes (Ohren, Hände, Locken, Säule); S. 142, Die Werke der Barmherzigkeit (Faltenformen, Gesichtstyp Kind); S. 148, Flügel des Antonius-Altars (Gesichtstyp Maria, Faltenformen, Ohren, Hände); S. 240, Maria mit dem Kind auf der Rasenbank (Diadem).
- ⁶ Das Gemälde ist angesichts seines Alters relativ gut erhalten. Allerdings verhindert ein fluoreszierender Firnis, ältere Retuschen im UV-Fluoreszenzlicht vollumfänglich zu erkennen. Doch auch von blossem Auge lassen sich (oft lasierende) Retuschen besonders im Mantel der Madonna, am Körper des Kindes und am Gegenstand in Josephs Linken (ob es sich um den Griff eines Stocks handelt, ist angesichts des fehlenden Stabes fraglich) feststellen. Aufgrund der Struktur der Bildoberfläche scheinen sie jedoch nicht auf eigentlichen Fehlstellen, sondern auf abgeriebenen, möglicherweise verputzten Partien zu liegen. Auf der Fotografie von 1896 (VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 146) ist die grosse Retusche über den Knien Marias noch nicht ausgeführt, Rumpf, Arme und rechte Hand des Jesuskindes sind differenzierter modelliert, und das kreisrunde Ende des «Stockgriffs», der hier rechtwinklig verläuft, scheint eine Binnenzeichnung aufzuweisen. Dieses scheibenförmige Element ähnelt in der Aufnahme von 1896, soweit erkennbar, einer zeitgenössischen Beschaumarke für Tuch (zum Beispiel Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, Inv. MAHF 4221 a–c) oder einer Münze, wie Fries sie 1512 der «Geburt Marias» beifügen wird. Siehe dazu: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 194, 196.
- ⁷ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 147.
- ⁸ ANNA KELTERBORN-HAEMMERLI, *Die Kunst des Hans Fries. Mit Lebenslauf des Malers von Dr. Albert Büchi* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 245), Strassburg 1927, S. 85–87. – VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 181–213.
- ⁹ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 134.
- ¹⁰ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 149.
- ¹¹ «Lactatio des hl. Bernhard» und «Hl. Anna selbdritt», VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 98.
- ¹² VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 142. Ich danke Yves Christe, Grandvillard FR, für die Beobachtung.
- ¹³ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 260.
- ¹⁴ Hier und im Folgenden: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 31–34.
- ¹⁵ Miteingerechnet eine mutmassliche zeitgenössische Kopie nach einem Original, nicht darin inbegriffen hingegen ein Porträt, das nur in Kopien des 17. bis 19. Jahrhunderts überliefert ist.
- ¹⁶ Nicht mehr miteingerechnet die Zeichnung der hl. Klara von 1505 (VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), Kat. Nr. 17, S. 233–235), die 2013 dem Franziskanerkloster Freiburg zurückgegeben wurde.
- ¹⁷ THEODOR SCHERER, *Aus dem Leben des Ritters von Olry*, in: *Historisch-politische Blätter für das Katholische Deutschland* 52, Heft 8, 1863, S. 595–643. – JEAN-DENIS MURITH, *Un groupe international d'Ultras sous la restauration et la monarchie de juillet, d'après la correspondance de Charles-Louis de Haller*, in: *Annales fribourgeoises*, Jg. 41, 1953, S. 89–121. – HUGO VONLANTHEN, *Bischof Pierre-Tobie Yenni und die Diözese Lausanne 1815–1830*, in: *Freiburger Geschichtsblätter* 55, 1967, S. 7–231. – HERIBERT RAAB, *Johann Franz Anton von Olry und Karl Ludwig von Haller. Ein Beitrag zur Geschichte der Restauration*, in: *Festschrift für Max Spindler zum 75. Geburtstag*, hrsg. von DIETER ALBRECHT u. a., München 1969. – JOSEF INAUEN, *Brennpunkt Schweiz. Die süddeutschen Staaten Baden, Württemberg und Bayern und die Eidgenossenschaft 1815–1840*, Freiburg i. Ü. 2008, S. 81–91. – ALBERT PORTMANN-TINGUELY, *Olry, Johann Franz Anton von*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 9, Basel 2010, S. 394. Olry schenkt dem eben gegründeten kantonalen Museum in Freiburg 1824 oder kurz danach einen Reiher und einen Uhu, wohl auf der Jagd erlegt (*Noms des Amis des Sciences qui ont contribué par leur libéralité à l'établissement ou à l'augmentation de ce cabinet commencé en 1824*, Nr. 14, Freiburg i. Ü., Museum für Naturgeschichte, Archiv). Zu seinen Schenkungen von Gemälden an das Kloster Einsiedeln siehe *Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), Bern 1989, S. 240.
- ¹⁸ THEODOR SCHERER (vgl. Anm. 17), S. 626–628, 642. Olry besitzt während unbestimmter Zeit auch den linken Teil von Niklaus Manuels «Aussendung der Apostel», den er 1825 dem Kloster Einsiedeln schenkt (freundliche Mitteilung von Hans Christoph von Tavel, Yens VD; siehe dazu dessen 2016 erscheinenden *Œuvrekatalog Manuels*).
- ¹⁹ Freundliche Mitteilung von Georg von Erlach, Muri BE, 2. Oktober 2012. Olry tritt in Bern auch in die Freimaurerloge ein, was seinen Kreis beträchtlich erweitert (THEODOR SCHERER (vgl. Anm. 17), S. 618–622).
- ²⁰ Ein möglicher Verkäufer könnte Karl Albrecht Ferdinand von Erlach (1792–1861) aus der Spiezer Linie der Familie gewesen sein. Freundliche Mitteilung von Georg von Erlach, Muri BE, 2. Oktober 2012 (HANS ULRICH VON ERLACH, *800 Jahre Berner von Erlach*, Bern 1989, Tafel G1 XV). Leider verbrannte Olry kurz vor seinem Tod seine umfangreichen Memoiren (JOSEF INAUEN (vgl. Anm. 17), S. 82).
- ²¹ *Fonds Theodor Scherer-Boccard 1816–1885*, A 142, Brief Olrys an Scherer, Kientzheim, 19. April 1856, Freiburg i. Ü., Kantons- und Universitätsbibliothek, Handschriftenkabinett.
- ²² Es ist fraglich, ob es sich bei der gepflegten Kalligrafie um Olrys eigene Handschrift handelt; autografe, allerdings erst aus den 1850er Jahren datierende Briefe (vgl. Anm. 21) zei-

- gen ein unregelmässigeres, rundlicheres Schriftbild.
- ²³ Der Name seines bis heute rätselhaften Bruders Hubert taucht erst 1823 wieder auf (ALBERT CHÂTELET, *Hubert et Jan van Eyck, créateurs de l'«Agneau mystique»*, Dijon 2011, S. 7. – HANS BELTING, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München, 2. Aufl. 2013, S. 196).
- ²⁴ So wurde die Mittelpartie des Genter Altars, von 1794 bis 1815 im Musée Napoléon in Paris ausgestellt, 1816 an Gent restituiert und die «Madonna des Kanonikus van der Paele», 1794 von den französischen Truppen beschlagnahmt und an den Louvre geschickt, 1816 an Brügge zurückerstattet, während die «Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin», 1800 auf Geheiss von Alexandre Lenoir in den Louvre gebracht, dort verblieb (ALBERT CHÂTELET (vgl. Anm. 23), S. 264, 268/69).
- ²⁵ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 99.
- ²⁶ THEODOR SCHERER (vgl. Anm. 17), S. 639.
- ²⁷ GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. 200.
- ²⁸ «Sig. Conte Locchis. Ristauri fatti a Milano [...] Mad. Bam. S. Gius – eu. Van Eich», Quittierte Rechnung Alessandro Brisons, 12. November 1842 (*Galleria Lochis* (1819–1854), in: C. LOCHIS, *Miscellanea di atti e documenti* (1819–1884), Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, ms., AB 465, c. 132rv). Zum Restaurator und Kunsthändler Alessandro Brison (auch: Brisson), geboren 1805 in Paris: FEDERICO CAVALIERI, *Alessandro Brison fra restauro e commercio di quadri*, in: «Milano pareva deserta...» 1848–1859. L'invenzione della Patria. Incontro di studio sulle Arti, Milano 19–21 marzo 1998, hrsg. von ROBERTO CASSANELLI, Accademia di Brera, Istituto di Teoria e Storia dell'arte, Comune di Milano, Settore Cultura e Musei, Raccolte Storiche (= Il Risorgimento, Heft 3), S. 327–341.
- ²⁹ GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. 3.
- ³⁰ GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. 200. Gemäss Auskunft dieser Autorin vom 7. Januar 2016 hängen im roten Saal deutsche und flämische, aber auch italienische Werke.
- ³¹ GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. 8 und Abb. 36. – SUSANNA AVERY-QUASH (Hrsg.), *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake* (= Walpole Society, Bd. 1), London 2011, S. 62, 231, 242, 340, 347, 611, 645. – CAROL TOGNERI DOWD (Hrsg.), *The Travel Diaries of Otto Mündler, 1855–1858* (Walpole Society, Bd. 51), London 1985, S. 73/74, 89/90, 162. – DILLIAN GORDON, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings*, Bd. 1, London 2003, S. XXV–XXXI.
- ³² Vgl. Anm. 31.
- ³³ Ein beginnendes Interesse für die Malerei des Mittelalters und der Frührenaissance macht sich hier 1848 bemerkbar, als die National Gallery bei ihrer jährlichen Ausstellung erstmals einen Raum «From Giotto to Van Eyck» einrichtet (DILLIAN GORDON (vgl. Anm. 31), S. XXVI).
- ³⁴ SUSANNA AVERY-QUASH (vgl. Anm. 31), S. 62. – DILLIAN GORDON (vgl. Anm. 31), S. XXIX.
- ³⁵ GUGLIELMO LOCHIS, *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo*, 2. Ausg., Bergamo 1858, Nr. 285. – NICHOLAS PENNY, in: GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. XV.
- ³⁶ GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. 8. – SUSANNA AVERY-QUASH (vgl. Anm. 31), S. 62.
- ³⁷ GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. 3–5.
- ³⁸ Freundliche Mitteilung von Francesco Rossi, Direktor der Accademia Carrara, Bergamo, 22. Dezember 2000.
- ³⁹ GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. XV, 17–19; www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-british-picture-restorers-1600-1950-p.php (konsultiert am 11. Dezember 2015).
- ⁴⁰ GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. 19–22.
- ⁴¹ GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. 26/27.
- ⁴² Zu Robinson: ANN SUMMER, *Sir John Charles Robinson. Victorian collector and connoisseur*, in: *Apollo* 130, 1989, S. 226–230; nicht erreichbar war mir: HELEN ELIZABETH DAVIES, *Sir John Charles Robinson (1824–1913): his role as a connoisseur and creator of public and private collections*. D. Phil. Thesis, University of Oxford, Faculty of Modern History, 1992, 2 Bde., deponiert in Oxford, Bodleian Library.
- ⁴³ GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. 25–27. Wegen seiner Affinität zum Kunstmarkt wird Robinson nach Eastlakes Tod nicht Direktor der Nationalgalerie, obschon ihn Königin Victoria für diese Stelle bevorzugt hätte: www.dictionarofarthistorians.org/boxallw.htm, konsultiert am 20. November 2012.
- ⁴⁴ GIOVANNA BRAMBILLA RANISE (vgl. Anm. 2), S. 25.
- ⁴⁵ *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Pictures by the Masters of the Netherlandish and Allied Schools of XV. and Early XVI. Centuries*, London 1892, S. 2, Nr. 5.
- ⁴⁶ MAURO LUCCO, *Antonello de Messine*, Paris 2011, S. 15.
- ⁴⁷ DONATA LEVI, *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Turin 1988. – SUSANNE MÜLLER-BECHTEL, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument. Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*, München 2009, S. 17–38.
- ⁴⁸ JOSEPH CROWE / GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, Bd. 2, London 1871, S. 77–100.
- ⁴⁹ MAURO LUCCO (vgl. Anm. 46), S. 16.
- ⁵⁰ JOSEPH CROWE / GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE (vgl. Anm. 48), S. 98/99. – MAURO LUCCO (vgl. Anm. 46), S. 15/16. – CHRISTOPHER BAKER / TOM HENRY, *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, London 1995, S. 9. Cavalcaselle untersucht das Gemälde im August und September 1854 intensiv; DONATA LEVI (vgl. Anm. 47), S. 63, 149, Abb. 9–11. Interessanterweise erwähnt bereits Lochis Antonello in seinem Katalogtext zu unserem Gemälde, ohne ihm dieses jedoch zuzuschreiben (GUGLIELMO LOCHIS (vgl. Anm. 35), Nr. 285).
- ⁵¹ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 147.
- ⁵² *Exposition nationale suisse, Genève 1896. Catalogue de l'art ancien, Groupe 25* (= Ausstellungskatalog, Schweizerische Landesausstellung Genf), Genf 1896, S. XIII. Offensichtlich war es für die Organisatoren der Sektion «Alte Kunst» schwierig, genügend Schweizer Werke des 16. Jahrhunderts ausleihen zu können, da die Museen in Basel und Bern nicht auf ihre Werke verzichten wollten und sich das Schweizerische Landesmuseum in Zürich auf seine Eröffnung 1898 vorbereitete: Genf, Archives de l'Etat, *Procès-verbaux du groupe 25*, S. 48 (4. März 1895), 69 (20. März 1896), Exposition nationale 30/10.
- ⁵³ HEINRICH ANGST, *Ein Gang durch die Ausstellung von Gruppe 25 (Alte Kunst) der Schweizerischen Landesausstellung in Genf*, Separat-Abdruck aus der «Zürcher-Post», Nr. 137 u. f., Juni 1896, Zürich 1896, S. 37 (aus der Formulierung Angsts geht hervor, dass trotz seiner engen Kontakte zu London nicht er es war, der den Organisatoren das Werk aus der Sammlung Robinson signalisierte. Weitere Kontakte der Organisatoren zu London (Privatsammlern, South Kensington Museum) erwähnt in: Genf, Archives de l'Etat, *Procès-verbaux du groupe 25*, S. 54 (22. Juni 1895), Exposition nationale 30/10.
- ⁵⁴ *Catalogue de l'art ancien* (vgl. Anm. 52), S. 29, Kat. 367. – *L'art ancien à l'exposition nationale suisse. Album illustré servant de supplément au catalogue du groupe 25*, publié par le Comité du groupe 25, Genève 1896, Tafel 6 mit Legende «La Vierge et l'enfant, peinture sur bois attribuée à Anto-

- nello de Messine, mais plus probablement de Hans Friess. – Fin du XV^e s. – Sir J.-C. Robinson». Zu diesem Album: CAMILLE ENLART, *Exposition nationale suisse, Genève 1896. Catalogue du groupe 25. Art ancien. L'Art ancien à l'Exposition nationale suisse*, in: Bibliothèque de l'école des chartes, Bd. 58, 1897, Nr. 1, S. 467–473, hier S. 468.
- ⁵⁵ *Catalogue de l'art ancien* (vgl. Anm. 52), S. XI/XII. Techtermann leitet 1882 bis 1885 und 1899 bis 1907 das kantonale Museum für Kunst und Geschichte Freiburg; eine diesbezügliche Studie von Mélanie Roh ist gegenwärtig in Arbeit (Mémoire de master en Etudes muséales, Universität Neuenburg). Zu Rahn: *Johann Rudolf Rahn (1841–1912) zum hundertsten Todesjahr*, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 69, Heft 3/4, 2012. Heinrich Angst kennt die Malweise von Fries zumindest aus den Tafeln des Kleinen Johannes-Altars, den das Schweizerische Landesmuseum im Januar 1896 in Freiburg i. Ü. erworben hat (VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 159). Zu seiner Person siehe CHANTAL LAFONTANT VALLOTTON, *Entre le musée et le marché. Heinrich Angst, collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*, Bern 2007.
- ⁵⁶ *Catalogue de l'art ancien* (vgl. Anm. 52), S. 22/23, Nr. 294/295 und 305.
- ⁵⁷ Genf, Archives de l'Etat, *Procès-verbaux du groupe 25, Cahier de comptes*, S. 19 (Firma Neyrac & Nars), Exposition nationale 61/11/1.
- ⁵⁸ JOACHIM JOSEPH BERTHIER, *Une Nativité (Peinture de Hans Friess)*, in: Fribourg artistique à travers les âges, 1898, Tafel 1 (Fotografie: Phototypie Soc. des Arts Graphiques, Genève). Zu Berthier: FRANCIS PYTHON, *Le Père Berthier et Fribourg en 1890: la périlleuse fondation de la faculté de théologie*, in: Mémoire dominicaine, Bd. 19, 2005, S. 101–115. – RUEDI IMBACH, *Berthier, Joachim Joseph*, in: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 2, Basel 2003, S. 327. – JOACHIM JOSEPH BERTHIER, *Notes relatives aux débuts de la faculté de théologie à Fribourg* (texte introduit et annoté par Paul-Bernhard Hodel o. p.), in: Mémoire dominicaine, Bd. 27, 2011, S. 99–152, hier S. 103–109.
- ⁵⁹ JOSEF ZEMP, *Hans Fries*, in: Schweizerisches Künstler-Lexikon, Bd. 1, Frauenfeld 1905, S. 497–503, hier S. 500. – VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 16/17, 147. – FRÉDÉRIC ELSIG (vgl. Anm. 1) – FRÉDÉRIC ELSIG, *Pour une géographie de l'art médiéval en Suisse*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 60, Heft 1/2, 2003, S. 91–98, hier S. 96. – Zu Zemp: ALFRED A. SCHMID, *Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg*, in: Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen, Bd. 1: Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940 (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 3, Jahrbuch 1972/73, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft), Zürich 1976, S. 59–70, hier 63/64. – HANS-RUDOLF MEIER, *Konventionelle Pioniere: Robert Durrer, Josef Zemp und die «Rahn-Schule»*, in: *Johann Rudolf Rahn (1841–1912) zum hundertsten Todesjahr* (vgl. Anm. 55), S. 381–387.
- ⁶⁰ J. R. H. WEAVER (Hrsg.), *The Dictionary of National Biography, 1922–1930*, London 1937, S. 725/726.
- ⁶¹ London, Courtauld Institute, Witt Library, Witt Fich. 14.680 (Box 45, Swiss School, Hans Fries), mit dem Vermerk «Princess Ida Labia / S. Africa». Die undatierte Karte ist mit Sicherheit vor 1971 in die Kartei eingegangen (Mails vom 17. und 19. Februar 1999 sowie Brief vom 26. März 1999 von Barbara Thompson, Assistant Librarian, Witt Library, an die Autorin, Freiburg i. Ü., Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, Archiv, Ausstellung Hans Fries).
- ⁶² NATALE (LUCCIO) LABIA, *My Parents and «The Fort»*, in: The Natale Labia Museum, <http://gosouthonline.co.za/natale-labia-museum> (konsultiert am 28. Oktober 2014).
- ⁶³ *Tableaux anciens et du XIX^e siècle, incluant 50 œuvres vendues sans prix de réserve*, Christie's, Paris, 24. Juni 2004, S. 41, Nr. 39. – FRÉDÉRIC ELSIG, *Migrations artistiques: quelques enjeux méthodologiques*, in: Kunst + Architektur, Heft 3, 2007, S. 6–12, hier S. 8.
- ⁶⁴ *Tableaux anciens* (vgl. Anm. 63), S. 38.
- ⁶⁵ María Elizari und Pedro Ramón Jiménez, Galería Theotokopoulos, Madrid.
- ⁶⁶ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 55–58.
- ⁶⁷ JEAN TERCIER / JEAN-PIERRE HURNI, *Rapport d'identification d'espèce végétale*, 24. September 2012, Moudon, Laboratoire Romand de Dendrochronologie, N. Réf. LRD12/R67491 (Freiburg i. Ü., Museum für Kunst und Geschichte Freiburg, Archiv).
- ⁶⁸ STEPHAN GASSER / KATHARINA SIMON-MUSCHEID / ALAIN FRETZ, *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts. Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*, 2 Bde., Bd. 1, Petersberg 2011, S. 40/41.
- ⁶⁹ FLORENCE LÉPINE, *Niklaus Manuel Deutsch (1484–1530). Etude de la technique picturale à l'exemple d'un panneau du retable de saint Antoine (1520) conservé au Musée des Beaux-Arts de Berne*, Masterarbeit, Hochschule der Künste, Bern, 2014, S. 61–63. Beim heutigen Rahmen des Gemäldes von Fries handelt es sich nicht um den ursprünglichen.
- ⁷⁰ Zum möglichen Zweck solcher Einkerbungen: FLORENCE LÉPINE (vgl. Anm. 69), S. 63.
- ⁷¹ Mit «prun» bezeichnet Fries auch in anderen Werken einen Farbtön von Rosa-Violett, vermutlich ein bisher nicht identifizierter organischer Farbstoff (Krapplack oder Brasilholz?), der mit Bleiweiss gemischt wird (VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 62). – FLORENCE LÉPINE (vgl. Anm. 69), S. 77–81 weist für Niklaus Manuel Deutsch den aus deutschen Rezepten des 15. und 16. Jahrhunderts bekannten Gebrauch von Krapplack nach, der aus gefärbter Wolle extrahiert ist. In ihrer Untersuchung zur Maltechnik Niklaus Manuel Deutschs widerlegt sie frühere Befunde und führt die mögliche Komplexität von Farbherstellung vor Augen.
- ⁷² VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 127.
- ⁷³ Neben den zerstörungsfreien Untersuchungen an Tafelgemälden von Hans Fries durch Christoph Herm, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich, anhand von Röntgenfluoreszenz-Spektrometrie (EDXRF) im Jahr 2000 (VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 60–66) handelt es sich um die Analysen, die Vincent Serneels 2012 an den Hans Fries zuschreibbaren Wandmalereifragmenten aus der Franziskanerkirche Freiburg i. Ü. durchführte (VINCENT SERNEELS / ILDIKO KATONA-SERNEELS / JEANNE BOZON, *L'étude des matériaux de la peinture de l'église des Cordeliers à Fribourg, Suisse, novembre 2012*, Projet FNRS n° 100012_126671, Freiburg i. Ü., Universität, Département de Géosciences). Obschon es sich dabei nicht um Tafelmalerei handelt, lassen seine Untersuchungen auch in unserem Fall gewisse Schlüsse zu.
- ⁷⁴ VINCENT SERNEELS / ILDIKO KATONA-SERNEELS / JEANNE BOZON (vgl. Anm. 73).
- ⁷⁵ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 61. – VINCENT SERNEELS / ILDIKO KATONA-SERNEELS / JEANNE BOZON (vgl. Anm. 73).
- ⁷⁶ Die Unterzeichnung wurde am 15. Januar 2015 von Kilian Anheuser, FAEI, Genf, durch Infrarotreflektografie (OSIRIS-System) dokumentiert. Siehe auch: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S. 49–53.

- ⁷⁷ Das Motiv findet sich bereits bei Martin Schongauer (Jungfrau der «Verkündigung», Lehrs 3).
- ⁷⁸ Im Titelgedicht der dritten Ausgabe seines Perspektivetraktats «De artificiali perspectiva» (erschienen 1521 bei Pierre Jacobi in Toul) nennt der lothringische Chorherr Jean Pèlerin (Viator) mit grosser Wahrscheinlichkeit Hans Fries als einen der wichtigsten Maler seiner Zeit (VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S.13–15). Eine perspektivisch dargestellte Balkendecke auf Konsolen findet sich auch im Gemach des sterbenden Reichen in der «Predigt des hl. Antonius von Padua» (vgl. Anm. 4).
- ⁷⁹ Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, Inv. Nr.850; siehe: *Die Entdeckung der Kunst. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt* (= Ausstellungskatalog, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main), Mainz 1995, S.170, Abb.162.
- ⁸⁰ *Missale secundum usum Gebennensem*, Lyon/Genf 1491, Jean Fabri für Jean de Stalle.
- ⁸¹ Einen ähnlichen Kunstgriff wendet der Maler auch in der «Predigt des hl. Antonius von Padua» an: Indem er in der Ausführung auf die in der Unterzeichnung vorgesehene Kirche des «Santo» verzichtet, bricht er den Raum auf und verleiht der Komposition durch Horizont und Himmel Weite (VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S.149, 152).
- ⁸² Zum Begriff des Andachtsbildes siehe ULRIKE HEINRICHS, *Martin Schongauer. Maler und Kupferstecher*, Berlin 2007, S.259. Weitere Darstellungen kleinformatiger Tafelgemälde in privaten Räumen: BERIT WAGNER, *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert*, Petersberg 2014, S.29, Abb.16; S.85, Abb.67.
- ⁸³ ULRIKE HEINRICHS (vgl. Anm. 82), Farbabbildungen 2–4, 36–40.
- ⁸⁴ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S.50, 238–241.
- ⁸⁵ Raffael, «Sixtinische Madonna», 1512/13, Dresden, Gemäldegalerie (Abb.mit der Aufhängung an Querstange bei: KONRAD OBERHUBER, *Raffaello*, Mailand 1982, S.113). – HANS BELTING (vgl. Anm. 23), S.225–248 (Hugo van der Goes, «Anbetung der Hirten», um 1480, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie). Zur Bedeutung des Vorhangs als «Tor» zum Überirdischen und seiner Wandlung vom Attribut spätrömischer Kaiser zu jenem der Muttergottes: BRIGITT ANDREA SIGEL, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie*, Diss., Universität Zürich, Zürich 1977, besonders S.113–120. Eine von Sigels Meinung in gewissen Punkten abweichende Interpretation des Vorhangmotivs bei: JOHANN KONRAD EBERLEIN, *Apparitio regis – revelatio veritatis: Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Diss., Universität Würzburg, Wiesbaden 1982.
- ⁸⁶ ULRIKE HEINRICHS (vgl. Anm. 82), S.283. – HANS BELTING (vgl. Anm. 23), S.244/45.
- ⁸⁷ Siehe zum Beispiel den auffallenden Unterschied von Stoffqualität und Faltenwürfen zwischen irdischer Kleidung und Engelsgewändern in den «Werken der Barmherzigkeit» (Anm. 5).
- ⁸⁸ STEPHAN KEMPERDINCK, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg 2004, S.42, Anm. 92. – ULRIKE HEINRICHS (vgl. Anm. 82), S.239/40.
- ⁸⁹ Hld 5,10. – ULRIKE HEINRICHS (vgl. Anm. 82), S.147–158.
- ⁹⁰ Siehe zum Beispiel: CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*. Commentato e annotato da Franco Brunello con una introduzione di Licisco Magagnato, Vicenza 1971, S.76–81.
- ⁹¹ Auf eine Verdoppelung lässt der schmale Spickel blauen Hintergrunds links von der Säule schliessen. Ein ähnliches Motiv findet sich am Stadtpalais in Fries' «Werken der Barmherzigkeit» (vgl. Anm. 5).
- ⁹² Vgl. Anm. 5.
- ⁹³ Siehe u. a.: ULRIKE HEINRICHS (vgl. Anm. 82), S.231–239. – Albrecht Dürer, Maria mit Kind (Haller-Madonna), um 1498 (DANIEL HESS / THOMAS ESER (Hrsg.), *Der frühe Dürer* (= Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Nürnberg 2012, S.337, Kat. 53).
- ⁹⁴ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S.98.
- ⁹⁵ Das Nachdunkeln des Blaupigments (Azurit) hat den Kontrast vermutlich noch verstärkt.
- ⁹⁶ Ein heller Wasserspiegel, umringt von hohen Felsen, findet sich eindrücklich auf dem «Heiligen Christophorus» von Konrad Witz; Fries kannte das Gemälde vielleicht von seinem Basler Aufenthalt her (*Konrad Witz* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel), Basel 2011, Kat. 22, S.156–161).
- ⁹⁷ Zur Gestalt Josephs siehe ANNIK LAVAURE, *L'image de Joseph au Moyen Âge*, Rennes 2013.
- ⁹⁸ *Burlington Fine Arts Club* (vgl. Anm. 45), S.2, Nr.5.
- ⁹⁹ Siehe zum Beispiel: Martin Schongauer, Anbetung des Kindes, Berlin, Gemäldegalerie (ULRIKE HEINRICHS (vgl. Anm. 82), S.484, Farbabbildung 37).
- ¹⁰⁰ CHARLOTTE GUTSCHER / VERENA VILLIGER, *Im Zeichen der Nelke. Der Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ü.*, Bern 1999, S.12/13, Abb.4/5.
- ¹⁰¹ BERIT WAGNER (vgl. Anm. 82).
- ¹⁰² Siehe auch: ULRIKE HEINRICHS (vgl. Anm. 82), S.259/60.
- ¹⁰³ Genannt sei hier beispielsweise Johann Jakob von Erlach (1628–1694), der das Burgrecht in Freiburg erhielt, nachdem er es, wie auch seine Ämter, in Bern durch Konfessionswechsel verloren hatte (HANS ULRICH VON ERLACH (vgl. Anm. 20), S.385, 387, Genealogie Tafel C1 X / C1 XI und Tafel H XI).
- ¹⁰⁴ HANS ULRICH VON ERLACH (vgl. Anm. 20) S.68–89, Tafel C VI. – PIERRE DE ZURICH, *Généalogie Praroman*, in: *Annales fribourgeoises*, Bd.45, 1962, S.39, n° 51.
- ¹⁰⁵ VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (vgl. Anm. 1), S.23–26, 31, 34. Auch Rudolf von Erlach, 1507 Schultheiss von Bern, war massgeblich von dieser Affäre betroffen (HANS ULRICH VON ERLACH (vgl. Anm. 20), S.87–89).

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 3: Museum für Kunst und Geschichte Freiburg i. Ü. (Foto: Francesco Ragusa).
- Abb. 2: Museum für Kunst und Geschichte Freiburg i. Ü. (Foto: Claude Rossier).
- Abb. 4: Comune di Bergamo, Accademia Carrara.
- Abb. 5: National Portrait Gallery, London.
- Abb. 6: National Gallery, London.
- Abb. 7: Kilian Anheuser, FAEI, Genf.
- Abb. 8: Bibliothèque de Genève.
- Abb. 9: COPYRIGHT © Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- Abb. 10: www.e-codices.unifr.ch.

ZUSAMMENFASSUNG

2014 erwarb das Museum für Kunst und Geschichte in Freiburg i. Ü. ein kleines Tafelbild von Hans Fries. Das Gemälde, vermutlich um 1504/05 für ein privates Umfeld geschaffen, stellt Maria mit Kind und dem heiligen Joseph in einem vornehmen Gemach dar; Fries, bedeutendster Maler auf dem Gebiet der heutigen Schweiz aus der Zeit kurz vor Niklaus Manuel, schuf es vermutlich um die Mitte des Jahrzehnts, in dem er Freiburger Stadtmaler war. Das Werk wurde 1817 von einem Diplomaten in der Familie von Erlach erworben und befand sich danach in Bergamo, London, Genf, Südafrika, Paris und Madrid. Seine Unterzeichnung, die von der Ausführung massgeblich abweicht, weist auf einen komplexen Entstehungsprozess hin, welcher zusammen mit der spannungsvollen Komposition und der sinnlich erfahrbaren Bedeutungstiefe des Bildes die meisterhafte Originalität des Künstlers bezeugen.

RÉSUMÉ

En 2014, le Musée d'art et d'histoire de Fribourg a fait l'acquisition d'un tableautin de Hans Fries, le peintre le plus important du territoire de la Suisse actuelle dans l'époque précédant Niklaus Manuel. L'œuvre, créée sans doute vers 1504/05 pour l'intérieur d'un particulier, met en scène avec noblesse la Vierge Marie et l'Enfant Jésus avec saint Joseph. Elle a probablement été réalisée vers le milieu de la décennie durant laquelle Fries exerçait à Fribourg la fonction de peintre de la Ville. Achetée en 1817 à la famille von Erlach par un diplomate, elle passa par Bergame, Londres, Genève, l'Afrique du Sud, Paris et Madrid. Le dessin sous-jacent, dont l'exécution picturale diffère notablement, est l'indice d'un processus créatif complexe, qui – concurremment à la composition du tableau, syncopée, et à sa signification profonde, accessible aux sens – atteste l'originalité du maître.

RIASSUNTO

Il Museo di arte e di storia di Friburgo ha acquistato nel 2014 un piccolo dipinto su tavola di Hans Fries. Il dipinto, presumibilmente realizzato attorno al 1504/05 per un ambiente privato, raffigura Maria con il Bambino e San Giuseppe in uno spazio interno particolare. Fries, il più importante pittore presente sull'attuale territorio della Svizzera nel periodo antecedente a Niklaus Manuel, dipinse tale opera presumibilmente attorno alla metà del decennio, quando svolgeva a Friburgo la funzione di pittore della città. L'opera fu acquistata nel 1817 da un diplomatico nella famiglia von Erlach e si trovò in seguito a Bergamo, Londra, Ginevra, in Africa del sud, a Parigi e Madrid. Il disegno sottostante, ben differente dall'esecuzione finale, lascia supporre un processo creativo alquanto complesso, il quale, insieme all'intensa composizione del dipinto e al suo significato profondo, dà prova della magistrale originalità dell'artista.

SUMMARY

In 2014 the Art and History Museum in Fribourg acquired a small painting by Hans Fries. Presumably privately commissioned around 1504/05, it depicts the Virgin Mary with child and Joseph in a well-appointed chamber. Fries, the most important painter in the territory of what is now Switzerland shortly before the heyday of the Bernese artist Niklaus Manuel, probably painted it around the middle of the decade during which he was the town painter of Fribourg. The picture was acquired in 1870 by a diplomat in the von Erlach family and subsequently travelled to Bergamo, London, Geneva, South Africa, Paris, and Madrid. The underdrawing, which deviates substantially from the execution, indicates a complex process. This, in combination with the compelling composition and the sensually tangible depth of meaning, testifies to the artist's mastery and originality.