

flüsse hatten. Blume gelingt es, anhand kaum bekannter Bildfolgen zu zeigen, wie die Planetendarstellungen in das volkssprachliche Buch eindringen, wobei Holzschnitt und Buchdruck eine wesentliche Rolle für die Verbreitung spielten. Der Prototyp der Planetengötter und der von den jeweiligen Planetenkindern ausgeübten Tätigkeiten und Berufe ist offenbar eine Holzschnittfolge, die um 1430 in Basel entstanden ist. Doch zeigen die darauf aufbauenden »kalendarischen Hausbücher« sehr individuelle ikonographische Lösungen von Spezialisten je nach den gerade verfügbaren Vorlagen. Die Planetenkinder spielen eine besondere Rolle (Kap. XVII: »Planetenkinder und Planetenfeste am Hof«) im um 1470 zu datierenden „mittelalterlichen Hausbuch“, das die Planetengötter – wohl in formaler Entsprechung zum *Bellifortis* von Conrad Kyeser – als höfisch gekleidete Ritter auf prächtig gezäumten Pferden zeigt. Ikonographisch abhängig von den Basler Holzschnitten entstand dagegen etwa 1450-60 das Bilderbuch *De Sphaera* in Modena (Bibl. Estense, ms. lat. 209), das nun seinerseits diese »volkstümlichen« Planetenkinderbilder in ein höfisches Ambiente zurückführte: Es trägt die Wappen von Francesco Sforza und Bianca Maria Visconti. Schließlich bespricht Blume die Planetenserie, die von Baccio Baldini um 1460 gestochen, aber zweifelsohne von einem

anderen Künstler entworfen wurde (dennoch macht Blume, S. 187f., offenbar Baldini selbst für Details verantwortlich). Auch diese berühmten florentinischen Blätter führt der Autor auf jene Basler Holzschnitte zurück. Allerdings ist die antikische Nacktheit der Götter nun zugunsten einer neuartigen Ikonographie aufgegeben: Die Planeten erscheinen im Himmel auf einem Wagen, der von unterschiedlichen Tieren gezogen wird – ein Darstellungstypus, der mit diesen Kupferstichen allgemeine Verbreitung fand. Wenn bei höfischen Festen zu bestimmten Anlässen aufwendig geschmückte Wagen mit lebenden Bildern der Planetengötter durch die Stadt fuhren, so ist in diesem Zusammenhang sicher erwähnenswert, daß triumphale Festumzüge im 15. und 16. Jh. auch von anderen Seiten Impulse erhielten, man denke an die *Trionfi* von Petrarca.

Abgerundet wird das Buch durch einen zusammenfassenden Epilog, einige Exkurse zu Stil und Datierung einzelner Bildwerke, Textquellen, umfangreiche Literatur und einen hilfreichen Index.

Die *Regenten des Himmels* dürfen – ungeachtet der kritischen Anmerkungen im Detail – als wichtiger Baustein im äußerst lückenhaften Gebäude der kunsthistorischen Erforschung astronomisch-astrologischer Themen betrachtet werden.

Ulrike Bauer-Eberhardt

VERENA VILLIGER/ALFRED A. SCHMID (Hrsg.)

## Hans Fries. Ein Maler an der Zeitenwende.

Mit Beiträgen von NOTT CAVIEZEL, RAOUL BLANCHARD, KATHRIN UTZ TREMP und IVAN ANDREY. Zürich, Verlag Neue Zürcher Zeitung / München Hirmer 2001 (gleichzeitig Katalog zur Ausstellung im Musée d'Art et d'Histoire Fribourg). 311 S., 221 Abb., davon 31 in Farbe. € 75,80. ISBN 3-7774-9400-3

Zwei frühneuzeitliche Gemälde erwähnte Fjodor Dostojewski in seinem 1868/69 erschienenen Roman *Der Idiot*. Beide hatte der russische Dichter im August 1867 im Basler Kunstmuseum gesehen; beide haben ihn

zutiefst erschüttert. Eines der beiden Bilder ist Holbeins toter Christus im Grab von 1521/22, das die Kraft habe, den Glauben auszulöschen. Das zweite, im allgemeinen Bewußtsein nicht verankerte Gemälde ist die vier

Jahre vor Dostojewskis Besuch angekaufte Enthauptung des Täufers von Hans Fries. Fürst Myschkin berichtet darüber, daß er vor kurzem in Basel ein Bild gesehen habe, das das Gesicht eines zum Tode Verurteilten zeige, eine Minute, bevor das Eisen niedersaue. Dieses Bild habe ihn sehr getroffen (Fjodor Dostojewskij. *Der Idiot*, übersetzt von Swetlana Geier, Fischer Taschenbuch, Frankfurt/Main 42001, S. 93f.; freundl. Hinweis von Verena Villiger. Zum Holbein-Erlebnis Dostojewskis vgl. Viktor I. Stoichita, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hrsg. von Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer. München 1995, S. 425-444).

Erst zwei Jahre nach Dostojewski erschloß der Basler Eduard His-Heusler den vergessenen Maler auch für die Kunstgeschichte. Da das schmale Werk den Vorstellungen eines künstlerischen Neubeginns unter dem Einfluß der italienischen Renaissance nicht entsprechen wollte, ist Hans Fries eine positive akademische Würdigung lange versagt geblieben. Bei dem an aktueller expressionistischer Kunst geschulten Zürcher Publikum kam der Maler 1921 im Rahmen der Ausstellung *Gemälde und Skulpturen 1430-1530* hingegen sehr gut an. Vor diesem Hintergrund überrascht es wenig, daß auch das Hauptanliegen der 1927 erschienen Dissertation von Anna Kelterborn-Haemmerli – der bislang einzigen Monographie zu Hans Fries – nicht in der Würdigung des Malers innerhalb der deutschen Malerei des frühen 16. Jh.s bestand, sondern in sensiblen, dem Einzelwerk im sprachlichen Ausdruck möglichst adäquaten Formanalysen.

Die von Verena Villiger und Alfred A. Schmid herausgegebene Publikation erschließt das überschaubare Gesamtwerk und die archivalischen Quellen neu und legt damit eine solide Grundlage zu weiteren Auseinandersetzungen mit dem eigenwilligen, bislang unterschätzten und über den Kreis weniger Spezialisten hinaus kaum bekannten Maler. Im Anschluß an die 1999 erschienene Publikation zum Freiburger Nelkenmeister und die dort

erfolgreich erprobte Zusammenarbeit von Kunsthistorikern, Historikern und Restauratoren ist wiederum eine grundlegende Monographie entstanden, die über einen Ausstellungskatalog weit hinausführt. Ausgehend von einem Forschungsüberblick widmen sich kurze einleitende Beiträge dem Leben und Werk sowie der Freiburger Umgebung und geben schließlich auch Einblick in die Unterzeichnung und Maltechnik der mit Fries verbundenen Werke. Das Hauptgewicht der Publikation liegt auf dem sehr ausführlichen, in Beschreibung und Erläuterung mitunter etwas langatmigen Katalog der 21 erhaltenen Werke, die mit Ausnahme von vier Tafeln eines Altärchens und zwei Tafeln eines Jüngsten Gerichts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Kat. Nr. 3f.) alle in Fribourg/Freiburg im Uechtland ausgestellt waren. Ein leider nicht vollständig bebildertes Verzeichnis bisheriger falscher Zuschreibungen sowie ein Anhang mit archivalischen Quellen runden die solide Publikation ab, die alle Werke in repräsentativen Farbaufnahmen zeigt, bei den begleitenden schwarz/weiß-Abbildungen jedoch mitunter Wünsche offen läßt.

Für die historische Bedeutung des in Freiburg und Bern tätigen Malers spricht zunächst die Erwähnung seines Namens neben Meistern wie Dürer, Cranach, Baldung und Schüpfelin in der dritten Ausgabe des Architekturtraktats von Jean Pélerin (Viator) 1521. Aufschlußreich ist außerdem seine Zeugenschaft in dem internationales Aufsehen erregenden Jetzer-Prozeß: 1507 wurde Fries in das Berner Dominikanerkloster gerufen, um die Echtheit der blutigen Tränen einer Marienstatue zu beurteilen. Daß er als Fachmann für Farben und malerische Effekte die Täuschung tatsächlich nicht erkannt haben soll, wie der Chronist Valerius Anselm 1528 berichtet, ist wenig glaubhaft. Offenbar bürgte der »berühmte Maler« lediglich zur Illustration des »meisterlichen« Betrugs, denn bereits bevor er als Gutachter gerufen wurde, war ein Priester auf den Altar gestiegen und hatte festgestellt, daß

es sich bei dem Blut lediglich um Farbe handle. Alle weiteren Quellen geben kaum Aufschluß über die persönlichen Lebensumstände des aus einer angesehenen Freiburger Familie stammenden, um 1510/16 nach Bern übersiedelten Malers. Seine erste sichere Erwähnung datiert in das Jahr 1480, als er im Alter von vermutlich zwanzig Jahren ein Gemälde mit der Schlacht von Murten nach Freiburg bringt. Ein letztes Mal bezeugt ist Hans Fries in Bern, als er sich im August 1523 zur Restzahlung eines Pferdes verpflichtet. Ähnlich dürftig ist die archivalische Überlieferung zum künstlerischen Werk, das ausschließlich sakralen Themen gewidmet ist, was letztlich auch für das offenbar nur in Kopie erhaltene Bildnis des Niklaus von Flüe (Kat. 15) gilt. Damit blieb Fries im Gegensatz zu seinem exzentrischen, etwas jüngeren Berner Antipoden Niklaus Manuel Deutsch an der Wende zur Neuzeit ganz den alten Themen verpflichtet.

Wie seine Zeitgenossen griff Fries dabei selbstverständlich auf ältere Vorbilder zurück, die er eigenwillig umdeutete, vereinfachte und verdichtete. Als Ausgangspunkt dienten neben lokalen Vorbildern des Berner und Freiburger Nelkenmeisters die Kupferstiche Schongauers sowie die Holzschnitte Dürers und Schäufeleins. Der Prozeß der schrittweisen Umdeutung eines solchen Vorbilds kann am frühen Werk des Sebastiansmartyriums (Kat. 3b) anschaulich nachvollzogen werden. Wie souverän Fries die Vorlagen behandelte, illustriert etwa die auf Dürers Holzschnitt zurückgehende Heimsuchung im Marienzyklus von 1512 (Kat. 13): Sicherlich fühlte sich mancher Zeitgenosse an das populäre Vorbild erinnert, erkannte in der eigenwillig monumentalisierten und vereinfachten Darstellung in starker Untersicht vor einem plakativen Landschaftshintergrund aber gleichzeitig eine charakteristische, selbstständige Handschrift. Über die Rekonstruktion des gesamten Marienzyklus darf weiter gerätselt werden; auch die Frage des Entstehungs- und Bestimmungsortes ist nicht mehr eindeutig zu klären. Von

technologischem Interesse ist der Umstand, daß einzelne Tafeln bereits im frühen 18. Jh. gespalten und auf einen neuen Träger aufgebracht wurden.

Eine besondere Rolle innerhalb des Werks nimmt neben dem Marienleben der um 1505 entstandene sog. Bugnon-Altar (Kat. 7) ein. Die wohl im Auftrag der Freiburger Heiliggeist-Bruderschaft gemalten Tafeln zeigen neben Pfingsten und Apostelabschied die Speisung und Bekleidung von Bedürftigen, wie sie im städtischen Leben in Freiburg alljährlich stattfand. Die aus dem Leben gegriffene Darstellung der Werke der Barmherzigkeit ist unmittelbar mit der Darstellung der Erlösung aus dem Fegefeuer verbunden (*Abb. 1*). Die dynamische Komposition wird damit zu einem visionären Bild spätmittelalterlicher Heilslehre. In unserem kurzen Überblick seien schließlich auch noch die beiden Fragmente eines Altarflügels von 1503 (Kat. 6) mit der Darstellung der Mißhandlung der hl. Barbara erwähnt, die zu den eindringlichsten und pathetischsten Werken des Malers zählt (*Abb. 2*). Der Betrachter ist Zeuge, wie die mit verzerrtem, blutüberströmtem und kreidebleichem Gesicht gezeigte Heilige von ihrem hämisch zum Betrachter blickenden Vater brutal aus einer Felsspalte emporgerissen wird. Der schräg nach vorne gestellte, mit Blut bespritzte Felsblock und die forcierten Verkürzungen verstärken die unmittelbare Wucht der Darstellung, der sich der Betrachter nicht entziehen kann. Ähnliches beobachten wir in der Sebastiansmarter von 1501 (Kat. 3), in der sich der Armbrustspanner mit dem Betrachter verbündet, während einer der Armbrustschützen direkt auf den Betrachter anlegt, womit Fries ein in Buchmalerei und Druckgraphik des 15. Jh. beliebtes Motiv zitiert.

Zur Akzentuierung seiner Darstellungen setzt Fries eine Reihe gesuchter Oberflächeneffekte wie Transparenz, Perlenschimmer, knitternde Seide oder auf Hochglanz polierte Steinsäulen ein und erweist sich im Spiel mit verwandten, delikat abgestuften Farbtönen als exquisiter



Abb. 1 Hans Fries, Flügelaußenseiten des Bugnon-Altars mit Werken der Barmherzigkeit und der Erlösung aus dem Fegefeuer. Um 1505. Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire (Villiger/Schmid Abb. 116)

Kolorist. In der Johannesmarter von 1514 (Kat. 14d) führt er uns neben einer Variation verschiedener Rottöne aufstiehbende Funken, dünne Rauchschwaden und glühende Kesselfüße vor Augen. Die im Werk seiner Zeitgenossen häufig zelebrierten Landschaftsaus-

blicke bleiben dagegen reduziert auf abstrakte, kahle Fels- und farblich scharf akzentuierte Wolkengebilde, die das Geschehen wirkungsvoll hinterfangen.

In der prallen, den Bildraum sprengenden Präsenz und Überschärfe der Darstellungen, in



Abb. 2  
Hans Fries, Fragment  
eines Altarflügels  
mit dem Martyrium der  
hl. Barbara. 1503. Fri-  
bourg, Musée d'Art et  
d'Histoire (Villiger/  
Schmid Abb. 103)

der leidenschaftlichen Vitalität und in den überspannten Gebärden, in der Künstlichkeit der gesuchten Oberflächeneffekte und der eigenwilligen Form- und Farbgebung bieten sich Parallelen zur zeitgenössischen oberrheinischen und augsburgischen Malerei an, in deren Kontext das Werk von Hans Fries erst punktuell gewürdigt wurde. Ist Fries tatsäch-

lich als Einzelgänger zu werten, dessen Werke ausschließlich von Kennern geschätzt wurden, wie Alfred A. Schmid in seinem Überblick über Leben und Werk postuliert? Auch wenn man angesichts des schmalen erhaltenen Œuvres von keinem größeren Werkstattbetrieb ausgehen kann, scheint er zumindest zeitweise einige Mitarbeiter beschäftigt zu

haben. Neben den Farbangaben in der sorgfältigen Unterzeichnung legt dies etwa die handschriftlich von den übrigen Teilen abweichende Predella des Antonius-Altars (Kat. 9) nahe. Postulierte die ältere Forschung mit Franz Friedrich Leitschuh, 1913-1916, und seiner Schülerin Anna Kelterborn-Haemmerli auf Grund verschiedener Einzelmotive eine ausgedehnte Wanderschaft von Ulm, Augsburg und Franken bis ins Tirol und nach Italien, ja selbst bis nach Savoyen und in die Niederlande, neigt man heute dazu, den Radius auf die Städte Freiburg, Bern und Basel einzuschränken. Ein in Olmütz gedruckter Holzschnitt (Kat. 16), der sich stilistisch zwar nur schwer in das Œuvre einbinden läßt, jedoch das Friessche Monogramm und Hauszeichen trägt, wirft die Frage nach engeren Kontakten zu vermittelnden Straßburger Druckern auf. Die Berührungen mit dem Werk Hans Baldungs könnten dies bestätigen. Fries teilt mit dem einflußreichen, auch auf das Werk Niklaus Manuels einwirkenden Straßburger Maler die Vorliebe für gesuchte farbliche Wirkungen und effektvolle Inszenierungen. Für einen Zusammenhang sprechen außerdem die beiden Zeichnungen (Kat. 18, 20), deren eine von der älteren Forschung Baldung zugeschrieben worden ist. Eine besondere Rolle dürfte auch die Augsburger Malerei gespielt haben, die einige aufschlußreiche Parallelen zeigt. Es ist dabei nicht nur an das Werk der etwa gleichaltrigen Maler

Hans Holbein d. Ä. oder Hans Burgkmair zu denken, sondern auch an die Gemälde des etwas jüngeren Jörg Breu, dem Andrew Morrall mit seiner 2001 erschienenen Monographie zu neuer Resonanz zu verhelfen suchte. Neben verwandten Inszenierungen beobachten wir dort ähnlich drastisch charakterisierte Gestalten mit eigentümlich verzogenen Köpfen sowie vergleichbare Oberflächen- und Farbeffekte. Es erstaunt deshalb wenig, daß sich die Argumente Ernst Buchners, der den manieristischen Spätstil Breus 1927 als aufdringlich, gestellt und unangemessen pathetisch bezeichnete, der Charakterisierung von Hans Fries durch Paul Ganz in der Malerei der Frührenaissance in der Schweiz aus dem Jahr 1924 ähneln. Der subjektive Geschmack hat den Blick auf die eigenwilligen Werke dieser und verwandter Maler lange verstellt und eine unvoreingenommene Aufarbeitung verhindert. Ob die angesprochenen Parallelen lediglich der allgemeinen Zeitverwandtschaft geschuldet sind, ob sie aus gemeinsamen Quellen oder dem direkten Austausch resultieren, ist deshalb eine offene Frage. Noch ist das Werk von Hans Fries erst ansatzweise im Kreis der »manieristischen« süddeutschen Maler des frühen 16. Jh.s verankert. Die neue Monographie liefert eine solide Grundlage für weitere Erkundungen und ruft Namen und Werk eines zu Unrecht vernachlässigten Malers in Erinnerung.

Daniel Hess

## Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

*Die Methodik der Bildinterpretation.* Les méthodes de l'interprétation de l'image. Deutsch-französische Kolloquien 1998-2000. 2 Teilbände. (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Band 16). Hg. Andrea von Hülsen-Esch, Jean-Claude Schmitt. Beitr. Band 1: Bernd Carqué, Anna-Maria Coderch, Ingrid Gardill, Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner, Klaus Krüger, Tanja Michalsky, Jean-Claude Schmitt, Victor I. Stoichita. Band 2: Daniel Arasse, Jean-Claude Bonne, Martine Clouzot, Dominique Donadieu-Rigaut, Isabelle

Marchesin, Maria Cristina Correida Leandro Pereira, Cécile Voyer, Laura Weigert. Göttingen, Wallstein Verlag 2002. Zus. 582 S., 109 Abb. € 32,90. ISBN 3-89244-523-0.

Christof Metzger: *Hans Schäußelin als Maler.* (Denkmäler Deutscher Kunst). Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaften 2002. 624 S., 418 teils farb. Abb. € 128,-. ISBN 3-87157-198-9.