

Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 19 (1912)

Artikel: Die gotischen Schnitzaltäre des Kantons Freiburg
Autor: Fleischli, Johann
Kapitel: 4: Der Schnitzaltar aus Hauterive
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-333372>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

darunter blauer Himmel und eine rote gezinnte Mauer. In der Kapelle ist wohl die Kirche des Dominikanerinnenklosters zu erblicken und in der Mauer die Stadtmauer von Estavayer, in deren Nähe jene lag. Der stehende hl. Erzbischof ist als der Namenspatron des vor ihm knieenden Prälaten Claude d'Estavayer aufzufassen: Claudius, Erzbischof von Besançon.

4. Der Schnitzaltar aus Hauterive.¹

Im historischen Museum zu Freiburg befinden sich seit (Taf. IX und X) 1873 vier Reliefs, die ursprünglich die Innenseiten zweier Altarflügel gebildet haben², und vier zu diesen Reliefs gehörige Bilder (Taf. XI) von den Außenseiten der Flügel³. Zur Zeit ihrer Erwerbung durch das Museum waren sie an den Seitenwänden der Kapelle St. Wolfgang beim Kloster Hauterive befestigt. Ohne Zweifel hat das Werk ursprünglich der Klosterkirche selber angehört und ist wohl anlässlich einer Restauration derselben⁴ in jene Kapelle verbracht worden.

Ein Tafelgemälde mit der Darstellung des Abendmahls⁵, das auf dem Estrich des Klosters gefunden und 1873 ebenfalls für das historische Museum erworben wurde, ist mit einem der Flügelgemälde übereinstimmend datiert und monogrammiert und hat zweifellos die Predella zu diesem Altarwerk gebildet. Der Schrein wird Statuen enthalten haben, die nicht mehr zu ermitteln sind.

Das erste Relief, die Anbetung des neugeborenen Heilandes durch die Hirten darstellend, zeigt uns eine Hütte mit

¹) Lit.: Rahn, im Anz. für schweiz. Altertumskunde V, 1884, S. 19. — Händcke, Gesch. der schweiz. Malerei im 16. Jahrh., S. 129, 130. — Schweizer. Künstlerlexikon I, S. 156 (Art. Boden), 556 (Art. Geiler) — Catalogue du Musée Marcello, Nouvelle édition. Fribourg 1887, S. 24.

²) Maße: Höhe und Breite je 1,10 m.

³) Maße: Breite je 1,05 m, Höhe 0,98 m. Ursprünglich haben die Maße natürlich denen der Reliefs entsprochen.

⁴) Vgl. über die verschiedenen Restaurationen im 18. Jahrhundert. Gremaud, in Fribourg artistique VII, 1896, Text zu pl. 1.

⁵) Maße: Höhe 62 cm, Breite 2,67 m.

Strohdach und offenem Dachgebälk. Darin das Kind, in einen Korb gebettet¹. Von rechts ragen die Köpfe von Ochs und Esel in die Szene hinein, gegen das Kind geneigt; links kniet Maria in anbetender Haltung vor dem Kinde. Hirten drängen durch die Türe hinein, während rechts Josef mit Wanderstab und Laterne sich der Hütte nähert. Alle diese Figuren sind im Profil gegeben. — Im Hintergrunde eine felsige, mit etlichen Bäumen besetzte Anhöhe, auf der, von einem Hirten bewacht, die Herde weidet. Ueber der Hütte die Schar der lobsingenden Engel.

Der Vorgang des zweiten Reliefs, die Beschneidung Christi, spielt sich in einem von vier Säulen flankierten, hinten durch Mauerwerk abgeschlossenen Raume ab. Im Vordergrunde, auf zwei Stühlen sich gegenüberstehend, die beiden Priester, deren einer das Kind hält, deren anderer die Operation ausführt. Links ein Tempeldiener mit der Kerze, hinter dem Priester ein solcher mit liturgischen Büchern. Rechts Maria, die hier einen ihrer sieben Schmerzen erleidet, und etwas mehr nach dem Hintergrund gedrängt Josef, der sich an die Jungfrau wendet und sie zu beruhigen sucht.

Das obere Relief des zweiten Flügels bringt die Anbetung der Könige zur Darstellung. Das Architektonische des Raumes ist so primitiv als möglich gehalten: Spärliches Balkenwerk, nach hinten durch eine Mauer abgegrenzt. Darin sitzt links Maria, das Kind auf dem Schoß, mit einem scheuen Blick nach dem greisen König, der vor dem Kinde kniet und ihr soeben in einem kostbaren Gefäße seine Gaben überreicht hat. Von rechts treten auch die beiden andern Könige mit ihren Geschenken herzu.

Im zweiten Relief dieses Flügels schließt der Zyklus mit dem bellehemitischen Kindermord, der ebenfalls in architektonischer Umrahmung sich abspielt. Der Raum entspricht ziemlich demjenigen der Beschneidungsszene. Der hochdramatische Vorgang selber ist mit wenig Anteilnahme geschildert. Einer geängstigten Mutter wird ihr Kind, das sie vor einem an-

¹) Leider ist das Kind nicht mehr vorhanden; der Korb ist leer.

dringenden Soldaten schützen will, im gleichen Augenblicke von einem andern entrissen, um dem Schicksal zu verfallen, das die zwei tot auf dem Boden liegenden Kinder bereits ereilt hat. Die beiden Frauen zur Rechten und Linken mit ihren Kindern sind nichtssagend, bloße Füllfiguren. In größter Gemütsruhe schreitet die eine von dannen. Durch eine Maueröffnung blickt Herodes auf die Szene herein, mit gebieterischer Geste seinem grausamen Befehle Nachdruck verschaffend. Gegenüber den andern Gestalten erscheint er unverhältnismäßig klein; auch ist es nicht verständlich, worauf er außerhalb der Mauer stehen möge, um sich in die hochgelegene Oeffnung hineinlehnen zu können.

Künstlerisch stehen die vier Reliefs nicht hoch. Im Vergleich zur Schreingruppe des Franziskaner-Altars fallen sie stark ab. Die einzelnen Figuren sind wenig individuell durchgebildet, die Köpfe etwas mehr oval als jene des Freiburger Werkes. Der Mund ist ein wenig größer, die Nase weniger massig gestaltet. Die im Freiburger Altar auf das sorgsamste durchgearbeiteten Haare erscheinen hier nur flüchtig skizziert. Die klare, großzügige Gewandbehandlung auf dem Freiburger Schrein hat einem willkürlichen, knitterigen, scharfbrüchigen Gefältel Platz gemacht. Die Gruppierung ist eine ziemlich lose. Malerische Wirkung ist nicht angestrebt. Das Beste an dem ganzen Werke ist die Ornamentik, die den obern Abschluß eines jeden Reliefs bildet: bei dem linken Flügel Weinlaub mit Trauben, bei dem rechten Distelblätter. Den beiden obern Reliefs ist das Ornament etwas reicher, den untern dünner und leichter aufgelegt. Die Motive wie die Durchführung weisen ohne weiteres auf die Ornamentik des Altars in der Franziskanerkirche hin, der jene des Altenryfer Werkes an Feinheit wenig nachsteht, sowie auf diejenige des Grandsoner Altars. Hier ergibt sich eine Verbindungslinie zwischen diesen drei Altären: Freiburg—Grandson—Hauterive.

Für die Komposition des Figürlichen hat der Schnitzer die Holzschnitte Dürers und die Stiche Schongauers als Quellen benützt. Die Geburt Christi hat ihr Vorbild in dem

entsprechenden Holzschnitt aus Dürers Marienleben (B. 85.) Nur ist hier alles im Gegensinn dargestellt. Die Architektur der Hütte ist in den Grundzügen beibehalten. Die Landschaft mit der weidenden Herde fehlt bei Dürer; sie hat ihr Seitenstück auf dem linken Flügelrelief des Altars der Franziskanerkirche in Freiburg. Das Motiv weist, wie oben erwähnt, auf das ulmische Werk aus Attenhofen zurück und wiederholt sich in gleicher Weise am Altar zu Reutti. Uebernommen sind dagegen die Gruppe der Gloria-Engel, die Gestalten der Madonna, des hl. Josef, der beiden Hirten, des Jesuskindes. Die Engelgruppe, die bei Dürer das Christkind umschwebt, ist auf dem Hauteriver Werke weggelassen; hier drängen sich die beiden Haustiere an das Kind heran. Eine kleine Aenderung hat sich der Freiburger Schnitzer gegenüber seiner Vorlage erlaubt, die für die Nachbildung günstig wirkt. Bei Dürer findet man die Geschlossenheit des Ganzen etwas gestört durch die perspektivische Anlage. Der Augenpunkt liegt außerhalb der Hütte ganz am Bildrand, sodaß der Blick an der Szene vorüber in die Ferne gleitet. Bei dem Freiburger Relief dagegen ist er mehr in das Bild hinein verlegt; das Auge des Beschauers bleibt auf der Handlung ruhen.

Auch die „Beschneidung Christi“ geht auf Dürers Komposition zurück. Während aber bei dem Holzschnitte Dürers (B. 86) die Darstellung bildeinwärts entwickelt ist, dreht der Schnitzer das Bild um seine Vertikalachse — das gleiche Experiment, das er schon im Anbetungsrelief vollzog — und bringt die Figuren in eine Linie parallel zum Beschauer. Die Darstellung gewinnt dadurch an Uebersichtlichkeit. Zugleich wird eine gleichmäßige Verteilung der Figuren im Raume herbeigeführt, während bei Dürer die Hauptmasse rechts liegt und links eine einzelne Stehfigur das Gegengewicht halten muß. Der Grenzen seines Könnens bewußt, hat der Freiburger Schnitzer darauf verzichtet, den dicht gedrängten Menschenknäuel Dürers, aus dem man die Hauptgruppe erst mit einiger Mühe heraussuchen muß, auf sein Werk zu übertragen. Alle Nebenfiguren hat er weggelassen, für das, was er beibehält, aber sich ziemlich treu an sein

Vorbild gehalten. Maria und Josef sind genau aus diesem übertragen, die übrigen Personen mit etlichen Abweichungen im Kostüm.

Für das folgende Relief, die Anbetung der Könige, die auch in Dürers Marienleben der Beschneidung folgt, wählte der Freiburger Schnitzer, die groß angelegte Komposition des Nürnbergers mit dem phantastischen Ruinenzauber umgehend, den leichter zu bewältigenden Schongauerschen Kupferstich (B. 6) als Vorlage. Auch hier beschränkte er sich auf die Wiedergabe der Hauptfiguren: der Madonna mit dem Kinde und der drei Könige. Dabei ist er in der Erfassung der einzelnen Gestalten über sein Vorbild hinausgekommen. Während sich bei Schongauer eine tastende Unsicherheit im Ausdrucke der verschiedenen Bewegungen kundgibt — man vergleiche die Haltung des knieenden und des einen der stehenden Könige — erscheint diese bei der Nachbildung ziemlich überwunden.

Bereits haben wir gesehen, daß auch für das Dreikönigs-Relief des Grandsoner Werkes Schongauers Kupferstich als Vorbild diente. Die Wiedergabe dieser Vorlage stimmt auf beiden Werken bis auf wenige Details überein. Etliche Abweichungen in der Haltung der beiden härtigen Könige, in der Architektur: — hier Säulen, dort einfache Balken als Stützen, beim Hauteriver Werk ein Deckengebälk, durch das immerhin die Illusion der Raumvertiefung bewirkt wird, sowie Oeffnungen in den beiden Seitenwänden des Gemaches; beim Grandsoner Relief Verzicht auf diese perspektivischen Mittel, dagegen Durchbrechung der Rückwand.

Hier läßt sich also wiederum ein Zusammenhang zwischen dem Freiburger, Grandsoner und Hauteriver Altar feststellen. Während der linke Flügel des Grandsoner Werkes, wie wir oben sahen, auf den Altar der Franziskanerkirche zurückweist, zeigt der rechte vorwärts nach dem Altar aus Hauterive. Dieselbe primitive Bildung der Gemächer da wie dort, dieselbe Struktur des Mauerwerkes, dasselbe armselige Verfahren, den Raum nach hinten durch eine kahle Mauer völlig abzuschließen und dadurch die Anlage eines Hinter-

grundes zu umgehen. Vermutlich haben auch in der koloristischen Behandlung ursprünglich Uebereinstimmungen zwischen den beiden Werken bestanden. Leider ist aber der Hauteriver Altar restauriert, und seine jetzige farbige Erscheinung kann für einen Vergleich nicht mehr in Betracht kommen.

Die Kindermordszene fällt aus der Reihe der übrigen Darstellungen heraus. Abweichend von diesen tritt hier das zeitgenössische Kostüm auf, im Gewande des Herodes, in der Kleidung der Frauen, in der Landsknechtetracht des einen Soldaten. Die Darstellung scheint von dem Bearbeiter der übrigen Entwürfe eigens für das Relief komponiert worden zu sein.

Die realistische Kunst des späteren Mittelalters zeigt übrigens, wie sich gerade in der Behandlung dieser Szene die Künstlerphantasie einen weiten Spielraum gestattet und dadurch manche ikonographische Absonderlichkeiten schafft¹.

* * *

Die vier Flügelgemälde stellen Szenen aus dem Marienleben dar. Zwar gehören auch die Reliefdarstellungen in den Bilderzyklus des Marienlebens hinein. Während aber dort Vorgänge gewählt sind, bei denen das Jesuskind in den Vordergrund tritt, nimmt auf den Malereien seine Mutter die dominierende Stellung ein.

Die ursprüngliche Anordnung wird so gewesen sein, daß auf dem linken Flügel Mariä Verkündigung und Heimsuchung, auf dem rechten die Darstellung im Tempel und der Tod Mariä sich fanden.

Das Gemälde der Verkündigung führt uns in eine wichtig aufgebaute offene italienische Renaissancehalle. Hier kniet Maria, dem Beschauer zugewendet, mit gefalteten Händen und leise nach links geneigtem Haupte vor ihrem Betpult, während der Engel in rauschendem Gewande, von der Seite eilig zu ihr hereintretend, ihr seinen Gruß verkündet. Das Spruchband, das flatternd seinen Stab umschlingt, trägt die Anfangsworte des Ave Maria. Aus einer runden Oeffnung

¹) Vgl. Kraus, Gesch. der christl. Kunst II, 1, S. 291.

der Gewölbedecke schwebt die Taube des hl. Geistes über die Jungfrau.

„Maria stieg ins Gebirge.“ Das Gemälde der Heimsuchung führt uns in eine richtige Gebirgslandschaft mit schneeigen Bergzügen im Hintergrunde. Im Mittelgrund tront eine Burg auf hohem Fels. Vorn rechts Blumengebüsch und ein Gehölz, das in die Bildtiefe hinein sich fortsetzt. Links öffnet sich die Pforte zum Hause des Zacharias, der mit ehrerbietigem Gruße heraustritt, während in der Mitte, aus der beidseitigen Umrahmung wirksam sich abhebend, die beiden schwangern Frauen sich bewillkommend umarmen.

Das erste Gemälde des rechten Flügels gibt die Darstellung im Tempel. Zwei von einem hohen durchbrochenen Gewölbe überspannte Säulenreihen führen in die Bildtiefe. Derjenigen rechts entlang steht der Opfertisch, umgeben von zwei Tempeldienern, von denen einer das Buch, der andere die Kerze trägt. An der hintern Schmalseite des Tisches der Hohepriester, welcher das auf dem Tische sitzende Kind hält. Vor den Stufen des Tisches kniet Maria, die Hände gefaltet. Hinter ihr tritt von links Josef mit einigen Begleitfiguren hinzu.

Das Sterbegemach Mariä auf dem zweiten Bilde dieses Flügels ist wiederum eine italienische Renaissancehalle mit massiger Pfeilerarchitektur. Das Bett, auf dem die tote hl. Jungfrau ruht, ist fast in die Diagonale des Gemaches gerückt. Um das Bett herum stehen und knieen dicht gedrängt die zwölf Apostel, die Sterbezeremonien vornehmend.

Die Predella gibt eine bewegte Darstellung des Abendmahls. Festgehalten ist der bei Joh. 13, 25—27 geschilderte Moment. Das Gemach ist ein gotischer Saal. An dem langen, mit einem quergestreiften Tuche gedeckten Tisch sind Christus und die Apostel versammelt: vier Apostel, darunter isoliert Judas, an der vordern Längsseite, einer an der rechten Schmalseite, Christus und die sieben übrigen Apostel an der vom Beschauer abliegenden Längsseite. Christus erhebt sich und reicht dem Judas, der ungefähr ihm gegenüber Platz genommen hat und sich ebenfalls aufrichtet, den Bissen hin. Die Apostelgruppe rechts ergeht sich in erregtem Gespräch

über die soeben gehörten, erschütternden Worte des Herrn: „Einer von euch wird mich verraten!“ Die Apostel links folgen teils der Szene, teils sind sie nachdenklich in sich gekehrt. Der Christus zunächst sitzenden Apostel hat sich eine lebhafte Unruhe bemächtigt. Johannes lehnt sich an seinen rechten Arm, Petrus hat sich erhoben, während der rechts neben Christus sitzende Apostel seinen linken Arm berührt und den Meister um nähern Aufschluß zu bitten scheint über die unbegreiflichen Worte, die soeben von seinen Lippen gekommen.

Zu beiden Seiten der Szene, von dieser durch Renaissancesäulen getrennt, sind die Symbole der vier Evangelisten gemalt, deren Namen die dekorativ gewundenen Schriftbänder tragen.

Für die ikonographische Auffassung der Episoden aus dem Marienleben sind wiederum die entsprechenden Holzschnitte aus dem Dürerschen Zyklus die Quelle gewesen. Maler und Bildschnitzer scheinen sich friedlich in jene Blätter geteilt zu haben.

Die Auffassung der Maria und des schreitenden Engels im Verkündigungsbilde ist mit geringen Abweichungen diejenige Dürers (B. 83); nur hat der Freiburger Maler die gewaltigen Dürerschen Engelsflügel ziemlich stark gekürzt. Ebenso ist die „Heimsuchung“ (B. 84) genau nach Dürer gebildet mit Weglassung der Nebenfiguren rechts und etlichen geringen Abweichungen im Landschaftlichen.

Für die Szene der Darstellung im Tempel sind die Grundzüge dem Blatte Dürers entnommen (B. 88). Den Knäuel von Nebenfiguren, mit denen Dürer den gewaltigen Raum füllt, läßt der Freiburger Maler weg. Etwas abweichend von der Vorlage ist auch die Anordnung der um den Tisch stehenden Gruppe rechts. Von Dürer beeinflusst sind dagegen die Gestalten von Maria und Josef, mit dem Unterschiede, daß dort Maria den Käfig mit den Turteltauben präsentiert, während sie hier die Hände faltet. Die hinter dem hl. Josef stehenden Füllfiguren hat der Maler wieder etwas selbständiger behandelt.

In der Darstellung des Todes Mariä wiederholt der Schnitzer das Verfahren, das wir auch an zweien der Reliefs beobachten konnten: er dreht die Szene um ihre Vertikalachse (Dürer seinerseits hatte das gleiche mit dem Schongauerschen Stiche getan.) Bei Dürer (B. 93) erscheint das Bett der Madonna in Vorderansicht, Maria selber in der Verkürzung. Der Freiburger Meister stellt das Bett in Seitenansicht auf. Während bei der Dürerschen Anordnung die Apostel gleichmäßig zu beiden Seiten des Bettes verteilt werden konnten, mußte bei der Freiburger Variation der größte Teil derselben hinter dem Bette seine Aufstellung finden, um dem Beschauer den Blick auf die hl. Jungfrau freizuhalten. Die liturgischen Funktionen der verschiedenen Apostel sind von dem Maler mit größter Treue übernommen worden. Auch das Motiv des die Szene überragenden und gleichsam zusammenfassenden Kreuzes hat er verwertet und es bei seiner Anordnung an geeigneterer Stelle aufpflanzen können, als es bei dem Dürerschen Arrangement möglich war. —

In der Zeichnung des Figürlichen sind die Gemälde ungleichwertig. Während sie in dem Heimsuchungs- und Verkündigungsbilde — übrigens denjenigen, in denen sich der Maler am meisten an Dürer anlehnt, — einwandfrei ist, verrät sich in den beiden andern Flügelbildern wie im Predellengemälde viel Ungeschick. Diese und jene Schulter- und Rückenpartien sind anatomische Mißbildungen, zu denen die unglückliche Art, wie manche Köpfe aufgesetzt sind, ebenso die vielen erzwungenen Stellungen, unnatürlichen Bewegungen, steifen Gewänder in wenig erfreulicher Uebereinstimmung erscheinen. Die Durchbildung der Köpfe ist im Ganzen mangelhaft. Es finden sich zwar einzelne gelungene Charaktertypen; meist sind es aber selbstgenügsame, behäbige Spießbürger, bisweilen auch stupide Gesichter. Recht gut durchgearbeitet ist das Landschaftliche in der Verkündigungsdarstellung.

Die farbige Behandlung zeigt warme, eher tief gestimmte Töne: Hellrot, Gelb und namentlich Grün. Die Leuchtkraft

Fries'scher Werke, ihre plastische Schärfe, ihr dekorativer Zug gehen diesen Gemälden ab.

In der Gestaltung des architektonischen Beiwerkes bewegt sich der Maler, unabhängig von Dürer, in den Formen der italienischen Frührenaissance. Auffällig ist das Enge und Gedrückte des Verkündigungsraumes gegenüber den hochgeschwungenen Bogen auf den Bildern der Darstellung im Tempel und des Todes Mariä. Auch die Kapitelle und die Ornamentik sind in etwas schwerfälligen Renaissanceformen gehalten. Im Abendmahlssaal der Predella dagegen behauptet sich die Gotik. Auf den Inschriften der Spruchbänder sind in buntem Durcheinander gotische Formen neben solchen der durch die Renaissance wiedererweckten römischen Kapitale verwendet. So ist auch das Hauteriver Altarwerk ein Dokument der um seine Entstehungszeit sich vollziehenden Unterwerfung der Gotik durch die ihren Siegeslauf über die Alpen antretende Renaissance.

Das Gemälde des Todes Mariä wie die Predella tragen das Entstehungsdatum: 1522, dazu das Monogramm Z. Mit diesen beiden Werken sind zwei weitere Gemälde im Freiburger Museum zusammenzuhalten, das Tafelbild mit der Darstellung des hl. Theodul, 1522 datiert, mit dem Monogramm H. B. und der Marke Z versehen, und die beiden Flügelbilder eines gemalten Altars aus der Friedhofkapelle St. Anna bei der Kirche St. Johann in Freiburg, Geburt Christi und Anbetung der Könige darstellend, mit der Jahreszahl 1523 und dem gleichen Monogramm wie das Theodulbild. Daß das Monogramm H. B. der letztgenannten Werke auf den damaligen, von 1520—1526 in Freiburg nachweisbaren Stadtmaler Hans Boden¹ geht, kann wohl kaum zweifelhaft sein. Auch die Marke Z auf allen vier Werken findet ihre befriedigende Erklärung, wenn wir uns erinnern, daß schon zu einer Zeit, da Boden noch in Freiburg nachweisbar ist, 1525, Wilhelm Ziegler aus Rothenburg an der Tauber als Stadtmaler auftritt² und bereits zwei Jahre später,

¹) Vgl. oben, S. 6.

²) Vgl. oben, S. 6.

1527, das freiburgische Bürgerrecht erlangt. Man wird nun annehmen dürfen, dieser Ziegler habe schon als Gehilfe Bodens in Freiburg gearbeitet, und er sei es, der unter der Marke Z sich verberge. Sind nun die Hauteriver Altarbilder Werke Zieglers?

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Gemälde unter sich ungleichwertig seien, und es fällt etwas schwer, anzunehmen, daß die gleiche Hand, welche die Heimsuchungs- und Verkündigungsszene geschaffen, auch die drei übrigen Darstellungen ausgeführt habe. Vielmehr neige ich zu der Annahme, daß wir in den beiden erstern Werken, die den Bildern aus der Kapelle St. Anna und den beiden nicht signierten, aber mit Recht ebenfalls Boden zugeschriebenen Flügelbildern im Franziskanerkloster zu Freiburg, St. Florian und St. Georg, ungefähr gleichwertig sind, eigenhändige Schöpfungen Bodens vor uns haben, während an den drei übrigen Tafeln des Altars, der Darstellung im Tempel, dem Tod Mariä und dem Abendmahl Wilhelm Ziegler, dem Z der Signatur, der Hauptanteil zukommt.

Die Zusammenhänge der Hauteriver Schnitzereien mit den Altarwerken der Franziskanerkirche und in Grandson können es kaum fraglich erscheinen lassen, daß die Reliefs in Freiburg selber, in der Werkstätte Geilers entstanden sind. Allerdings, des Meisters persönlicher Anteil an dem Werke ist gering. Die Züge seiner Eigenart, wie sie der Schrein des Freiburger Altars in der Durchbildung der Köpfe, der Haare, in der Gewandbehandlung, der Gruppenkomposition, der malerischen Ausstattung der Szene weist, vermessen wir hier. Näher stehen sie den Malereien, und bei dem engen Kontakte, der zwischen Maler und Bildschnitzer bestand — das geht aus der Art und Weise hervor, wie sie sich in die Dürerschen Vorlagen teilten — dürfte die Vermutung schwerlich abzuweisen sein, daß auch für jene Szenen, die dem Schnitzer zufielen, der Maler die Entwürfe lieferte.