Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d’art et d’histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d’Histoire de l’Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell’Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 20 (1969)

Heft: 3-4

Artikel: La collaboration du peintre fribourgeois Hans Fries et du sculpteur Martin Gramp, de Lindau

Autor: Strub, Marcel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393009

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

LA COLLABORATION DU PEINTRE FRIBOURGEOIS HANS FRIES ET DU SCULPTEUR MARTIN GRAMP, DE LINDAU

Par Marcel Strub †

Ce «maître Marti le sculpteur» (meister Marti der bildhouwer), auteur du rare et beau *Crucifix* de l'hôtel de ville de Fribourg, taillé en 1508 dans le même bloc de molasse que les meneaux de l'unique croisée de la salle des pas perdus[1], cet artiste actif et original à qui Josef Zemp[2] avait suggéré d'attribuer deux autres pièces importantes de l'époque, le très baroque *Christ de l'Ascension* du Musée cantonal d'art et d'histoire, de 1503[3], et le très classique *Ange à l'écu* de la Neuveville, de 1507[4], Pierre de Zurich découvrait bientôt qu'il se nommait Martin Donornen, alias Gramp, qu'il était fils de Gallus Donornen, alias Gramp, qu'il venait de Lindau et fût reçu dans la bourgeoisie de Fribourg le 11 mai 1518[5]. Il était le sculpteur attitré de la ville[6], qui lui fournissait le logement. Nous pûmes montrer par la suite qu'il était vraisemblablement installé à Fribourg dès 1502, et lui accorder la paternité d'une série assez considérable d'œuvres, dont celles données jusqu'ici à l'anonyme «Maître aux gros nez»[7]. Gramp devait mourir en notre ville, en 1524 ou 1525[8].

Or, de sérieux arguments nous permettent d'établir qu'il a collaboré avec le peintre Hans Fries[9], né à Fribourg vers 1465, et, après son tour de Suisse et d'Allemagne (Berne, Bâle, Augsbourg, Ulm, le Tyrol), revenu dans sa ville natale en 1498[10] pour y revêtir dès 1501 la charge de peintre officiel qu'il conservera jusqu'à son départ définitif en 1510[11], ayant connu durant ces dix années sa période artistique la plus valable[12], réalisant notamment ce que le goût actuel considère comme ses trois chefs-d'œuvre: le *retable de Saint-Antoine-de-Padoue*, de 1506, à l'église des Cordeliers de Fribourg[13], le *retable du Bugnon*[14] (fig. 2 et 3) et le *Mystère de la Croix*[15], tous deux de 1505–1507 environ et tous deux au Musée cantonal. On a de surcroît la nette impression que des influences mutuelles ont dû s'échanger entre celui que l'histoire de l'art considère aujourd'hui comme le meilleur peintre suisse de sa génération[16] et le talentueux sculpteur Gramp. Qui sait, en définitive, si ce dernier ne fut pas attiré à Fribourg par Hans Fries, et par lui introduit auprès des autorités?

De toute façon, dans la mesure même où le «Maître aux gros nez» est bien Martin Gramp, leur collaboration est certaine.

On en eut pour la première fois la preuve lorsque nous découvrîmes que deux effigies en relief dues au ciseau de Gramp, un *saint Pierre* et une *sainte Marie-Madeleine* en bois de tilleul polychrome, présentement à la chapelle Sainte-Anne[17], avaient orné l'intérieur des volets du retable de Saint-Antoine-de-Padoue – décorés à l'extérieur d'une composition passante de Hans Fries, le *Sermon sur la mort de l'avare*[18]. Il y en avait primitivement quatre, disposés deux à deux contre les panneaux de sapin, où leurs silhouettes sont demeurées tout à fait lisibles, ce qui nous a permis d'en identifier deux dans les reliefs mentionnés: les dimensions correspondent, le saint Pierre occupait la droite du volet droit, la sainte Marie-Madeleine la gauche du volet gauche.

Si les deux personnages offrent indiscutablement les caractéristiques du style de Gramp, ils n'ont pas la fermeté, la densité et l'allure décidée de la plupart de ses réalisations. Bien que joignant à l'instar du Sermon de Fries réalisme et préciosité, ils le font sur

Fig. 1. Martin Gramp, Christ de l'Ascension, 1503; polychromie de Hans Fries (après restauration). Musée d'art et d'histoire de Fribourg

un ton qui n'est pas à l'unisson de la grande voix pathétique du peintre. On n'y trouve point la vivacité et la fantaisie qui inspirent les meilleures œuvres des deux artistes. Il y a en eux, dans le saint Pierre plus particulièrement, une gentillesse qui nous incline au réflexe normal de prudence, consistant à suggérer l'intervention de l'atelier.

Il n'en reste pas moins que collaboration il y eut.

A ce premier exemple et témoignage, fondé sur des données parfaitement objectives qui relèvent des domaines matériel et historique, nous sommes désormais en mesure d'en ajouter un second, grâce auquel le dossier de la collaboration s'étoffe tout en se diversifiant, puisqu'apparaissent des éléments probatoires ressortant de la technique comme du style. La possibilité de les présenter de façon précise nous est offerte par une récente restauration.

L'œuvre qui nous fournit ces précieux arguments est le *Christ de l'Ascension* (fig. 1) que nous citions plus haut[19], exécuté en 1502–1503 pour l'église paroissiale de Saint-Nicolas – aujourd'hui cathédrale – par un sculpteur dont le nom n'est pas indiqué mais dont on a pu établir par des considérations d'ordre historique et stylistique qu'il n'était autre que Martin Gramp[20]. La boucle de fer fichée au sommet de sa tête, qui servait à l'élever à la voûte du sanctuaire le jour de l'Ascension, en marque avec netteté la destination[21]. Plastiquement parlant c'est une réalisation originale, d'un baroquisme surprenant pour l'époque, où Julius Baum voyait la plus belle sculpture du musée de Fribourg – lequel, comme on sait, est loin d'être démuni sous ce rapport.

Quant à la polychromie, très soignée, tout à la fois riche et raffinée, elle est due à un maître Hans[22]: Hans Rott selon les uns[23], Hans Fries selon d'autres[24]; il n'y a du reste que ces deux possibilités pour Fribourg à ce moment-là. La restauration l'a naturellement remise en valeur[25]. La dominante en est claire, ce sont les carnations, assez importantes puisque le bras subsistant, le devant du torse et la partie inférieure des jambes sont nus; et c'est le grand manteau blanc, que rehaussent une large bordure dorée doublée, d'une frise d'arceaux fleuronnés, ainsi qu'un semis de fleurs stylisées également dorées, des ancolies. Le revers du vêtement, conçu dans un bleu roi moucheté de noir et bordé d'un galon doré plus étroit, que double une modeste et blanche frise d'arceaux, de même que

Fig. 2. Hans Fries, Le retable du Bugnon, 1506–1507 environ: Descente du Saint Esprit. Dépôt de la Fondation Gottfried Keller au Musée d'art et d'histoire de Fribourg

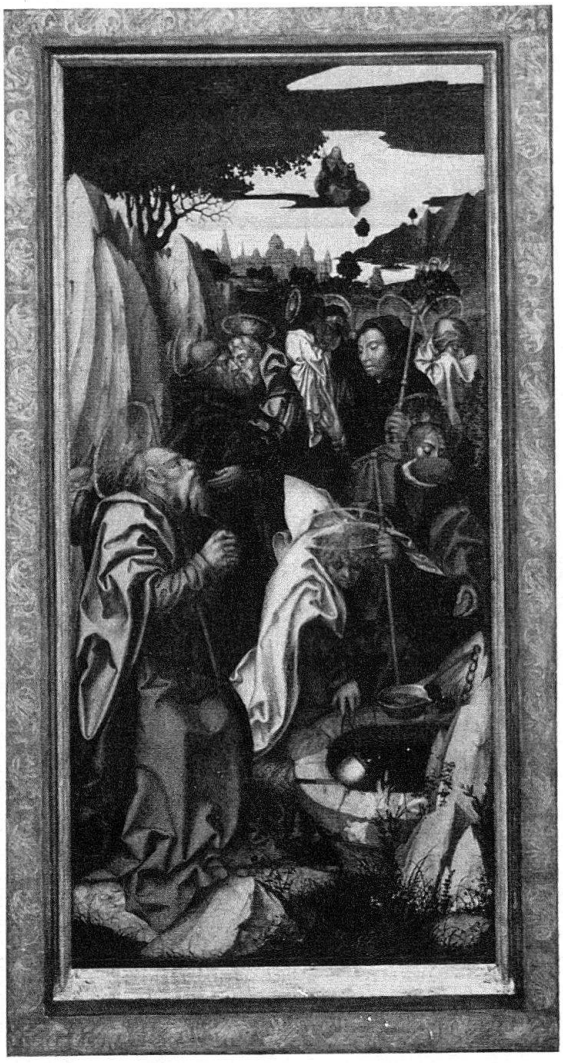

Fig. 3. Hans Fries, Le retable du Bugnon, 1506–1507 environ: Dispersion des Apôtres. Dépôt de la Fondation Gottfried Keller au Musée d'art et d'histoire de Fribourg

la chevelure et la barbe, abondantes et d'un profond brun sombre, contrastent fortement. Et du fait que les chairs et le système pileux ayant été traités de la manière habituelle, par application directe sur le bois, l'extérieur comme l'intérieur du manteau sont au contraire peints sur une toile marouflée qui laisse jouer son grain, résulte un second élément de contraste.

Telle, cette magnifique polychromie fraîchement dégagée et consolidée permet de *développer une nouvelle argumentation.*

On relèvera d'abord que l'aspect serré et lisse de la matière picturale qui revêt le corps du Christ de l'Ascension se retrouve dans les carnations, sans doute, mais aussi dans les draperies, les rochers et les ciels du retable du Bugnon; matière dense et brillante qui fait penser aux Flandres et aux Pays-Bas, où il semble que Hans Fries ait également séjourné. L'or, en revanche, sur la statue comme sur lesdits panneaux, est appliqué de façon plutôt

sèche, plate, découpée; d'ailleurs un peu pâle, qu'on se réfère aux nimbes coiffant les Apôtres ici et là, et à la gloire entourant la colombe du Saint Esprit dans l'épisode de la Pentecôte. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est de pouvoir souligner à nouveau une similitude de procédé. D'ajouter que les fleurons délicats et déliés de la bordure extérieure du manteau sont de la même famille que les feuilles des frêles tiges qui se rencontrent si fréquemment dans les tableaux de Fries (Dispersion des Apôtres, sainte Barbe, saint Christophe), notamment l'ancolie, symbole de la tristesse.

Le traitement de plusieurs détails anatomiques n'est pas moins révélateur. La façon de faire ressortir les veines en les soulignant d'un trait ombreux; une certaine manière de dessiner l'œil, allongé, avec une grosse prunelle ronde et brune, et de peindre le sourcil sous la forme d'un arc mince, net, détaché; l'habitude, enfin, de placer bas des pommettes très rouges, qui accentuent l'air populaire et robuste des personnages concernés. Tout cela se vérifie dans la polychromie de la statue comme dans la peinture des panneaux. On y distingue encore les mêmes petits cheveux follets jouant sur les fronts, indépendamment de la masse sculptée de la chevelure pour ce qui regarde le Christ de l'Ascension; et sur la poitrine de celui-ci, ce curieux arrangement à la fois décoratif et précieux de quelques poils en forme de rosette.

La plastique même de ce Christ fournit matière à de frappants rapprochements avec les personnages du peintre. La découpe et le modèle de l'œil en amande, à demi clos dans certaines autres statues de Gramp. L'importance de ce nez droit, long et charnu, percé de deux minuscules narines, qui a valu au sculpteur l'appellation de «Maître aux gros nez». Le maniérisme de la main, au poignet ployé, aux longs doigts minces et sinueux. On retrouve ce type chez Fries, parmi les Apôtres de la Pentecôte, par exemple, incarné chaque fois de façon différente; de même qu'on y retrouve le caractère magistral du plissé, gros sillons enchâssés dans une étoffe épaisse, opulente, travaillée avec un sens très sobre et très sûr de l'effet.

Comment ne pas s'employer, enfin, à déceler dans la personnalité artistique de ces deux maîtres, dans leur style, leur mentalité et leur inspiration, les parentés qui expliquent leur collaboration et en font valoir, par la concordance même, les qualités et l'efficace?

Les auteurs unanimes ont souligné l'irrécusable originalité de Hans Fries, qui, tout en donnant l'impression d'avoir subi de nombreuses influences, présente en fait une synthèse si personnelle qu'on ne peut le comparer à nul autre maître[26]. Or Martin Gramp n'est pas moins unique[27], encore que se rattachant manifestement au domaine souabe, comme Fries lui-même[28].

On a dit de ce dernier que son style, ses thèmes et la destination de ses œuvres – qui sont toutes des tableaux d'autel – en faisaient un gothique convaincu et attardé, un isolé[29], ajoutant d'ailleurs qu'il était la première personnalité fortement accusée que l'ancienne peinture suisse ait connue depuis Conrad Witz[30], comme aussi le dernier peintre suisse du Moyen Age à posséder un tel format[31], et, grâce à une œuvre abondante et bien définie, le seul peintre suisse notable de cette période de transition[32]. Nous estimons que l'on peut définir Gramp de la même manière par rapport à la production plastique de la Suisse occidentale, notamment par rapport à l'importante école de sculpture fribourgeoise de l'époque; non moins ancré dans la substance du gothique finissant, religieux avec mysticisme et naturaliste avec raffinement; non moins soucieux de faire alterner le réalisme

expressionniste, la monumentalité visionnaire et une poétique familiarité[33]. Ni l'un ni l'autre ne se laissèrent toucher par la Renaissance approchante et la mode du nouveau décor[34].

En outre, si l'on a signalé comme typique de la manière de Hans Fries la solidité de sa technique, la puissance de son dessin, une fantaisie et une maîtrise merveilleuses dans l'art de draper les étoffes, l'habitude de répéter des motifs et des thèmes, qu'il s'agisse d'un type de tête ou du sujet, nous devons admettre que ces justes remarques valent très exactement aussi pour l'art de Martin Gramp[35]. Fries est un coloriste-né, pratiquant une couleur chaleureuse; Gramp est de son côté un plasticien-né, aux rythmes généreux, décidés, suggestifs, c'est-à-dire non moins «colorés»[36].

Dès lors nous n'hésiterons pas à prétendre que, si l'œuvre de Hans Fries témoigne d'un bel équilibre et d'une inspiration parfaitement saine, que si elle fait penser aux tendances les plus modernes de l'art contemporain[37], celle de Martin Gramp ne répond pas moins exactement et pleinement à cette appréciation. Les deux artistes sont au goût de notre temps.

On comprend ainsi qu'une collaboration était non seulement possible, mais inévitable: tant d'affinités devaient entraîner rencontre et synthèse.

Notes:

[1] MAHS (Monuments d'art et d'histoire de la Suisse) Fribourg I, Bâle 1964, pp. 282–284, fig. 250 et 251 (bibliographie). La planche de la page 158, dans M. Strub, Fribourg pittoresque et Malerisches Freiburg, Fribourg 1966, donne exactement la situation.

[2] J. Zemp. Die Kunst der Stadt Freiburg im Mittelalter, FG (Freiburger Geschichtsblätter), X, 1903, p. 229.

[3] Sur cette œuvre, voir plus loin, note 19.

[4] Rue de la Neuveville no 18 (précédemment no 107), à Fribourg. Sur l'œuvre: J. Zemp, dans Fribourg artistique à travers les âges, XII, 1901, pl. XVIII; M. Strub, dans AF (Annales fribourgeoises), XLIV, 1960, pp. 68–69 et 83, pl. V/2.

[5] P. de Zurich, La véritable personnalité de Maître Marti le sculpteur, AF, XIII, 1925, pp. 98–103.

[6] Ibidem, p. 99.

[7] M. Strub, La sculpture fribourgeoise du XVI[e] siècle (1500–1563), AF, XLII, 1956, pp. 83–84; L'œuvre du sculpteur Martin Gramp, AF, XLIV, 1960, pp. 63–89 (exemplaire avec textes d'archives déposé aux Archives de l'Etat, à la Bibliothèque cantonale et universitaire, au Musée d'art et d'histoire).

[8] Sur cet artiste, voir encore M. Sattler, Freiburger Bildwerke des 16. Jhs., Zurich 1913, p. 16, et H. Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jh., III, der Oberrhein, 2. Band, Stuttgart 1936, pp. 254, 303–305, 3. Band, Stuttgart 1938, pp. 150, 262–264, 266.

[9] Sur Hans Fries, voir A. Kelterborn-Haemmerli, Die Kunst des Hans Fries, mit Lebenslauf des Malers Hans Fries von A. Büchi, Strasbourg 1927; H. Rott, III/2, pp. 44, 242, 278–281, et III/3, pp. 145, 146, 215, 233, 251–253.

[10] A. Büchi, op. cit. p. 11.

[11] A. Büchi, op. cit., pp. 12 et 13.

[12] A. Kelterborn-Haemmerli, op. cit., p. 162. Voir aussi A. Cingria, dans Trois chefs-d'œuvre de l'art suisse à Fribourg, Zurich 1943, p. 111.

[13] Exécuté pour ladite église. Sur l'œuvre: MAHS Fribourg III, Bâle 1959, pp. 48–51, fig. 42 et 43 (bibliographie).

[14] Très vraisemblablement exécuté pour l'église de Saint-Nicolas, à Fribourg. Sur l'œuvre: ibidem, p. 427, fig. 409–412 (bibliographie).

[15] Exécuté pour l'église paroissiale de Cugy (Broye fribourgeoise). Sur l'œuvre: R. L. Füglister, Das lebende Kreuz, Einsiedeln 1964, pp. 58–61, pl. XIII (bibliographie).

[16] G. Schmidt et A.-M. Cetto, Peinture et dessin en Suisse au XV^e et au XVI^e siècle, Bâle s. d., p. 21. Voir aussi les auteurs cités dans notre conclusion.

[17] Chapelle-ossuaire de l'église Saint-Jean, à Fribourg. Sur ces deux œuvres: MAHS Fribourg II, 1956, p. 234, fig. 251 et 252; M. Strub, AF, XLIV, 1960, pp. 74 et 81–82.

[18] M. Strub, Un retable de Hans Fries retrouve une partie de sa sculpture, La Liberté, 31 octobre 1958; MAHS Fribourg III, Bâle 1959, p. 48, fig. 43.

[19] Musée d'art et d'histoire de Fribourg, no 2448; acquis en 1882. Il s'agit d'un «Christ ressuscité montrant ses plaies», à demi mais largement enveloppé dans un manteau aux plis vigoureux et mouvementés; une grosse boucle de fer, avec la date de 1503 gravée, est fixée au sommet de la tête; celle-ci est légèrement inclinée vers le spectateur, la main droite bénit, alors que la gauche devait tenir un étendard. Statue-applique en bois de tilleul polychrome, dont le dos est plein mais plus sobrement travaillé; socle rond attenant; hauteur sans la boucle 116 cm, avec la boucle 120,5 cm. Manquent tout ou partie de quatre doigts de la main droite, l'avant-bras gauche, quatre orteils du pied droit, des morceaux du socle. La polychromie originale est en majeure partie conservée, ayant été exécutée sur une toile marouflée pour ce qui concerne le vêtement. La figure 159 des MAHS Fribourg II, Bâle 1956, et la planche V/1 des AF, XLIV, 1960, montrent l'œuvre dans l'état précédent la restauration effectuée en 1964 par M. Théo-Antoine Hermanès. Cette dernière a essentiellement consisté à enlever les repeints et retouches, puis à nettoyer et consolider la polychromie en fixant la toile et la préparation; elle a également permis de rétablir le dessin primitif du vêtement sur le bas du torse (une intervention postérieure avait masqué le ventre proéminent et le nombril); le bois fut traité, lui aussi, et l'on ferma une importante fente qui coupait le manteau sur le devant. Voir M. Strub, MAHS Fribourg II, Bâle 1956, pp. 155–156, et AF, XLIV, 1960, pp. 66–68 et 84–85 (bibliographie).

[20] AEF (Archives de l'Etat, Fribourg), Comptes de Saint-Nicolas, 1502/03, f. 305: «Denne dem bildhower um die bild, so er hat gemacht zu dem pfingst und uffart tag, XVIII lb. (cité par H. Rott, III/2, p. 303). Pour l'identification du sculpteur, voir P. de Zurich, AF, XIII, 1925, p. 102, et M. Strub, AF, XLIV, 1960, pp. 66–68.

[21] Voir les extraits d'archives transcrits dans la note précédente et dans la suivante.

[22] AEF, Comptes de Saint-Nicolas, 1504, f. 332: «Denne meister Hansen, dem maler, die orgel und bilder der uffart zu malen und vergulden, LXXXIII lb. II½ s.» (cité par H. Rott, III/2, p. 282).

[23] H. Rott, III/3, pp. 253 et 261–262. Le peintre Hans Rott, dont on ne connaît ni l'origine ni aucune œuvre, fut actif à Fribourg de 1486–1513. A son sujet, voir H. Rott, III/2, pp. 280–281, et III/3, pp. 252–253.

[24] J. Zemp, FG, X, 1903, p. 229; M. Sattler, op. cit., p. 16 (d'après Zemp); l'inventaire du Musée (d'après Zemp et Sattler).

[25] M. Théo Hermanès est le restaurateur attitré du Musée de Fribourg, aux archives duquel se trouve déposé son rapport concernant le Christ de l'Ascension. Ses observations sont venues confirmer celles de l'historien d'art. Nous avons maintes fois attiré l'attention des visiteurs de la salle 5 du Musée, où nous avons placé conjointement, lors du réaménagement de l'hôtel Ratzé effectué en 1964, les œuvres de Fries et de Gramp, sur les rapprochements que suggèrent ces dernières.

[26] A. Kelterborn-Haemmerli, op. cit., p. 173; A. A. Schmid, Huit siècles d'art fribourgeois, La Liberté, 14 juin 1957; P. Ganz, Geschichte der Kunst in der Schweiz, Bâle 1960, p. 124.

[27] H. Reiners, Burgundisch-alemannische Plastik, Strasbourg 1943, p. 108.

[28] Pour Fries: A. Kelterborn-Haemmerli, op. cit., p. 173. Pour Gramp: son origine; M. Strub, AF, XLIV, 1960, p. 67.

[29] P. Ganz, La peinture suisse avant la Renaissance, Paris 1925, p. 123; A. Kelterborn-Haemmerli, op. cit., pp. 167 et 173; A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz, III, Frauenfeld 1956, p. 53.

[30] G. Schmidt et A. M. Cetto, op. cit., p. 21.

[31] A. Reinle, op. cit., p. 53.

[32] P. Ganz, La peinture suisse, p. 123.

[33] Pour Fries: P. Ganz, La peinture suisse, p. 123; A. Kelterborn-Haemmerli, op. cit., p. 168 et 169; A. Reinle, op. cit., p. 53. Pour Gramp: M. Strub, AF, XLIV, 1960, pp. 65, 66, 68, 71, 75 et 76.

[34] Pour Fries: A. Reinle, op. cit., p. 53. Pour Gramp: son œuvre; J. Zemp, FG, X, 1903, p. 229.

[35] Pour Fries: P. Ganz, La peinture suisse, p. 123; A. Kelterborn-Haemmerli, op. cit., pp. 167 et 169; P. Ganz, Geschichte der Kunst, p. 124. Pour Gramp: M. Strub, AF, XLIV, 1960, pp. 64–80 (passim).

[36] Pour Fries: A. Kelterborn-Haemmerli, op. cit., p. 170; A. Reinle, op. cit., p. 53. Pour Gramp: J. Zemp, FG, X, 1903, p. 229; H. Reiners, op. cit., p. 108; M. Strub, AF, XLIV, 1960, pp. 65, 67 et 73.

[37] A. Cingria, dans Trois chefs-d'œuvres de l'art suisse à Fribourg, Zurich 1943, pp. 114 et 116.

MEISTER HS UND MEISTER SH

Von Jürg Ganz

So eindeutig Otto von Falke das gesicherte Werk des Meisters HS zusammengestellt hat[1], so wenig gibt die neuere Literatur Anhaltspunkte, die diesen Meister des 16. Jhs. genauer zu fassen erlauben[2].

Bisherige Grundlage zu einem Bild des HS sind *drei signierte Werke*, nämlich das Chorgestühl in Steingaden (1534), der Schrank von Meldegg-von Ulm (1565, SLM Zürich) und die Täfelung aus dem Kloster Tänikon (1569, Museum Frauenfeld). Weitere Zeugen seines Schaffens sind signierte *Vorlageblätter*. *Zugeschrieben* werden ihm die Täfelung aus dem Schloß Haldenstein (1548, Schloß Köpenick Berlin), eine Kredenz (1546, Schloß Köpenick Berlin) und eine Truhe (1551, Schloß Köpenick Berlin). Hinzu kommen zahlreiche *Möbel*, die mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit von seiner Hand stammen sollen.

Die *Tätigkeit von HS* kann, nach der darin übereinstimmenden Literatur zu schließen, von *1534 bis 1569 in der Ostschweiz*, hauptsächlich im Thurgau, nachgewiesen werden. Er war Kunsttischler, entwarf Vorlageblätter, schuf Möbel und Täfer; er schreinerte, schnitzte und intarsierte; er war, mit einem Wort, *ein vielseitig begabter Künstler*.

Wenn es diesen Meister HS gegeben hat, so sollte sich ein gemeinsamer stilistischer Nenner aller signierten und unsignierten Werke aufzeigen lassen. Ansätze dazu blieben in Andeutungen stecken oder endeten in Fragen[3]. Eine Gesamtschau dieses Meisters scheint nicht mehr möglich zu sein. Im folgenden soll *untersucht* werden, *ob diese signierten und damit scheinbar eindeutigen Werke von ein und derselben Hand stammen können*.

Primär auffallend ist die *verschieden geformte Signatur* an den erwähnten Werken.

Das 1534 datierte Chorgestühl in Steingaden trägt neben der Signatur eine Hausmarke in der Art eines gotischen Steinmetzzeichens, das Kreisel in Zusammenhang mit einem Bildhauer bringt. Die Signatur HS, deren Form noch nicht veröffentlicht ist, würde sich demnach auf den Tischler beziehen, der die Gestühlsarchitektur geschaffen hat[4].

Die acht mir bisher bekannt gewordenen Vorlageblätter sind nicht datiert, jedoch signiert mit den Großbuchstaben HS, zwischen die ein dachförmig angeordnetes und von zwei Pfeilen durchkreuztes Winkelmaß gesetzt ist[5]. Die Vorlageblätter zeigen Risse von Schränken und Truhen, von einem portalförmigen Gießfaßhalter (Waschkasten) und einer Kassettendecke. Sie vermitteln genaue Grund- und Aufrisse, die für Tischler bestimmt waren. Daß HS Tischler war, macht auch das Winkelmaß deutlich, das öfters als zünftiges Zeichen der Tischler verwendet wurde[6].