

**Zeitschrift:** Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

**Band:** 29 (1927)

**Heft:** 3

**Artikel:** Beiträge zum Werk des spätgotischen Bildschnitzers Hans Geiler in Freiburg i.Ü.

**Autor:** Futterer, Ilse

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-160763>

### **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:** 06.10.2024

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

# Beiträge zum Werk des spätgotischen Bildschnitzers Hans Geiler in Freiburg i. Ü.

Von *Ilse Futterer*.

Zwischen 1510 bis 1520 stiftete die Familie Furno einen Kreuzigungsalter in die Franziskanerkirche zu Freiburg im Üchtland, der heute noch im Glanz seiner alten Vergoldung intakt am selben Orte steht (Taf. XVII, a). Man hat sich gewöhnt, *Hans Geiler*, seit 1517 Bürger der Stadt, als den Ersteller anzunehmen, da sein Name in den Freiburger Urkunden von 1513 bis 1534 oft und mit namhaften Aufträgen genannt wird. Mit der Bedeutung, die Geiler demnach für das Kunstschaffen der Stadt gehabt haben muss, stimmt die Tatsache gut überein, dass sich ein verhältnismässig reiches oeuvre und eine Reihe von Schularbeiten an den Furnoaltar anschliessen lassen. Die Kenntnis dieser Arbeiten und die ersten Gruppierungsversuche dankt man den Untersuchungen von Fleischli und Sattler <sup>1)</sup>. Gerade die letztgenannte Abhandlung weist mit eindringlicher Kritik auch auf die Schwierigkeiten einer sicheren Aufteilung der erhaltenen Skulpturen hin. Es werden nämlich außer Geiler urkundlich noch andere Namen genannt, z. B. Meister Marti von 1504 bis 1523, Meister Hans von 1503 bis 1562/63, Hans Gieng von 1525 bis 1562. Einzig für Hans Giengs schon völlig im Stil nordischer Renaissance wurzelnde Arbeitsweise haben wir in den zahlreichen Brunnenfiguren zu Freiburg und Bern sichere Belege. Meister Marti ist der Urheber des schönen steinernen Crucifixus im Freiburger Rathaussaal. Diese qualitativ bisher meist unterschätzte Leistung scheint aber stilistisch ziemlich isoliert zu stehen <sup>2)</sup>. Bei Meister Hans endlich ist es fraglich, ob darunter eine gesonderte Persönlichkeit oder nur eine gebräuchliche Kurzformel — die dann für Geiler wie für Gieng in Betracht fallen würde — zu verstehen sei. Von *Geilers* Hand hat sich allerdings ein urkundlich beglaubigtes Bildwerk aus dem Jahr 1525 in der kleinen Brunnenfigur eines Ritter Georg vor dem Freiburger Rathaus erhalten. Doch ist es stilistisch viel zu wenig prägnant, um als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des Geilerschen Gesamtwerks dienen zu können. Es ist vielmehr ein *indirekter*, aber stichhaltiger Schluß, der gerade Hans Geiler als

---

<sup>1)</sup> J. Fleischli, Die gotischen Schnitzaltäre des Kantons Freiburg. Diss. Freiburg i. Ü. 1912/13. — M. Sattler, Freiburger Bildwerke des 16. Jahrhunderts. Diss. Zürich, 1913.

<sup>2)</sup> Ein temperamentvoll bewegter hl. Michael in der Kirchenvorhalle zu Heitenried (Kt. Freiburg) steht dem Freiburger Kruzifix recht nahe in der straffen Formung des Antlitzes mit den schmal geschlitzten, muskulösen Augen- und Brauenpartien. (Abbildung des Kruzifix in M. Sattler, a. a. O. Taf. I). Die Heitenrieder Statue ist noch nicht publiziert. Ihre Kenntnis verdanke ich Herrn Prof. Zemp-Zürich.

Schnitzer des Furnoaltars sehr wahrscheinlich macht: «Der Umstand, daß Geiler mit den Schnitzereien des Altars (für Grandson, zum ehrenden Gedächtnis an die dort von Karl dem Kühnen hingemordete Besatzung durch die Städte Freiburg und Bern gemeinsam gestiftet) beauftragt wurde, für den Niklaus Manuel die Gemälde zu liefern hatte, läßt darauf schließen, daß Freiburg *zurzeit keinen Besseren besaß, dem dies Werk übertragen werden konnte*. Bern bestimmte seinen besten Maler, Freiburg den besten Bildhauer. Diese Tatsache gestattet, Geiler andere gute, gleichzeitige Werke zuzuschreiben» (Sattler, a. a. O., 28). Die



Abb. 1. Maria aus der Beweinung Christi (Taf. XX, b).

Verbindung vom Künstlernamen zum Werk, von Geiler zum Furnoaltar, ist somit wohl sehr einleuchtend, aber noch keineswegs definitiv. Eine endgültige Festlegung wird erst von dem immer noch verschollenen Mittelstück des Grandsonaltars ausgehen können. Bleiben wir dieses notwendigen kritischen Vorbehaltes eingedenk, so scheint es erlaubt, die Identitätsannahme zwischen Furnoaltarmeister und Hans Geiler bis auf weiteres fortzuführen und sie auch auszuweiten auf die *übrigen stilverwandten Skulpturen*. Ihre Zahl möchte ich um einige Bildwerke Geilerschen Gepräges, die in der Literatur noch keinerlei Beachtung fanden, erweitern.

Da ist als früheste Arbeit das Relieffragment einer Himmelfahrt Christi zu nennen (Taf. XVII, b). Die 108 cm messende Schnitzerei gelangte 1870 ins Basler Historische Museum, wo sie versuchsweise mit «Fränkisch» lokalisiert wurde. Über die Herkunft ist nichts bekannt.

Wie das Bildfeld aufgeteilt ist: Beidseitig eine dichte Figurenwand und gleichmäßig enge Zusammenrückung der Köpfe verrät noch eine gewisse Befangenheit, verglichen mit den locker verteilten Figuren der Furnoschen Stiftung. Möglicherweise hat der nun fehlende, aufschwebende Christus die strenge Isokephalie der hinteren Apostelreihe weniger fühlbar gemacht als jetzt, da sie durch den horizontalen Abschluß des *neuen* Schreins überbetont wird. Neu sind ferner die meisten Hände und ein Großteil des Schollenbodens. Auf farbige Fassung war von vornherein verzichtet, um das reiche Licht- und Schattenspiel in den kräftig gefurchten Gewandmassen und sorgsam modellierten Köpfen durch sich selbst wirken zu lassen. — Eine Figur wie der *Petrus*, wundervoll in seiner belebten Silhouette, in der Ergriffenheit seines ganzen Wesens, läßt werdende Meisterschaft erkennen. Aufs Gesamte hin betrachtet, ist jedoch die Faltengebung des Reliefs kleinteiliger, die Individualisierung der Köpfe und Gebärden noch nicht in dem Maße erreicht, wie am Kreuzigungsalter oder der noch etwas später anzusetzenden Kreuzabnahme in Sigmaringen, die unlängst an dieser Stelle besprochen wurde <sup>1)</sup>. Die Himmelfahrt ist das ältere Werk. — Aus der allgemeinen Entwicklungslinie wissen wir, daß die Tendenz des ersten Jahrhundertviertels auf eine gewisse Zusammenfassung und Vereinheitlichung der zerwühlten Oberfläche ausgeht. Schmalstegige Falten, nurmehr spärlich von «Nestern» unterbrochen, verbunden mit stärkerer Betonung des Körperlich-Funktionellen, bilden sich allmählich heraus. Davon hat das Relief in Basel noch kaum etwas, mehr schon die Altäre in Freiburg und Sigmaringen. Im übrigen ist trotz des Zeitabstandes die Konstanz der Typenbildung nicht zu verkennen. Man vergleiche die Marien- oder Johannesfiguren miteinander (Taf. XVIII, a u. b): Die Kugelköpfe der Frauen, die etwas steife Lockenperücke des Liebesjüngers oder den auffällig schmalen Mund über dem jeweils stark herausgearbeiteten Kinn. Ferner die unmittelbare Verwandtschaft des seelischen Ausdrucks in den beweglichen, feinen Gesichtern.

Als weiteres Werk möchte ich Geiler die prachtvoll erhaltene <sup>2)</sup>, lebensgroße Muttergottes in Berner Privatbesitz zuschreiben (Taf. XIX, b). Sie wurde in der Umgebung Freiburgs erworben und verrät ihre Verwandtschaft mit freiburgischen Schnitzarbeiten der Spätgotik, insbesondere mit dem Furno-Altar auf den ersten Blick. Dort trifft man in den schwebenden Putti der Flügelszenen den nämlichen Kindertypus mit den prallen, lebhaft bewegten Körperchen und den scharf gezeichneten Hautfältchen am Oberschenkel. Die Maria auf der Weihnachtsdarstellung (Taf. XIX, a) gleicht der Madonna in Bern wie eine Zwillingschwester.

Relief und Rundplastik lassen sich nur in Einzelmotiven, nicht in ihrer räumlichen Gestaltung vergleichen. Wir ziehen deshalb die von Sattler mit Recht

<sup>1)</sup> W. Hugelshofer, Zur Kenntnis der schweizerischen Bildhauerei im ausgehenden Mittelalter. Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 1925, 160.

<sup>2)</sup> Höhe 132 cm, größte Breite 50 cm. Hinten hohl, also Schreinfigur. Alte Fassung, ganz in Gold, mit Ausnahme des Karnats und der Haare, die naturfarben sind, ferner des Mantelfutters, das ein mildes Emeraldgrün aufweist. (Vgl. Furno-Altar!).



Abb. 2. Trauernde Maria. Freiburg i. Ü., historisches Museum.

Geiler zugewiesene Schmerzensmutter im Freiburger Museum zur Gegenüberstellung heran (Abb. 2)<sup>1)</sup>. Das Volumengefühl und die Vorliebe für komplizierte Achsenbrechung sind in beiden Statuen dieselben, unbeschadet der einfacheren Gewandanlage der mater dolorosa. Bezeichnend, wie stark der Kontrapost ausgewertet wird, wie die Körperachse zweimal, erst im Hüftgelenk, dann nochmals im Hals, energisch abgelenkt wird, so daß die Figuren in einer  $\surd$ -förmigen Kurve aufsteigen. Und diese Achsenbrechung vollzieht sich nicht in der Ansichtsebene des Beschauers, sondern ist zugleich Bewegung aus der Tiefe nach vorn, wodurch ein leises Pathos in die Haltung kommt. Charakteristisch ist ferner das Bedürfnis des Künstlers, den geschilderten Körperaufbau durch *Diagonalen* zu überschneiden. Bei der trauernden Maria dienen dazu der schräg über die Brust gezogene Schleier und der parallel geführte linke Arm; bei der Berner Statue die Schräglage des Bambino und als seine Richtungsverlängerung das seitlich abfallende Mantelende.

Interessant ist eine Konfrontierung mit der Muttergottes des Altares aus der Franziskanerkirche von Estavayer, jetzt im Schloß zu Grandson (Abb. Sattler, a. a. O. Taf. VIII). Fast wörtliche Übereinstimmung in der Komposition, aber nichts von der Eleganz in Schwung und Zug der Stoffmassen, nichts von der feinen, etwas herben Beseelung unserer Schönen. M. Sattlers Schluß, der Altar aus Estavayer könne trotz engster Anlehnung an Geilers Formensprache nicht



Abb. 3. Madonna aus Isenheim i. E. Paris, Louvre.

<sup>1)</sup> Die Druckstöcke (Abb. 2 u. Taf. XX, a) stellte die Firma Leemann freundlich zur Verfügung.

von diesem selbst herrühren, wird durch den neuen Fund vollkommen bestätigt.

Zugleich wirft die Statue in Bern ein Licht auf die bisher ganz im Dunkeln liegende *künstlerische Schulung* Geilers. Der Name Geiler ist nicht einheimisch schweizerisch. Er begegnet zwar in den 1440er Jahren in Schaffhausen, aber es handelt sich dort um einen zugezogenen Elsässer, den Vater des berühmten straßburgischen Kanzelredners Geiler von Kaisersberg (1445—1510). Schon 1446 kehren die Eltern Geiler ins Elsaß zurück <sup>1)</sup>. Dort, und zwar besonders in Colmar, finden sich im 14. und 15. Jahrhundert zahlreiche Träger dieses Namens. Macht schon dies die elsässische Herkunft unseres Künstlers wahrscheinlich, so tut es andererseits auch die unverkennbare stilistische Beziehung zu der Madonna aus der Johanniterpräzeptorei in Isenheim, die 1924 in die Louvre-Sammlung gelangte (Abb. 3). Sie ist ein Hauptwerk elsässischer Spätgotik und scheint viel bewundert worden zu sein, denn sie wurde von zeitgenössischen oberrheinischen Meistern mehrmals kopiert <sup>2)</sup>. An Arbeiten solcher und verwandter Art muß Geiler seinen persönlichen Stil herangebildet haben ehe er nach Freiburg im Üchtland abwanderte. Es soll damit nicht etwa postuliert werden, Geiler habe gerade zum Anonymus der Isenheimerin im Schülerverhältnis gestanden. Die Verwandtschaft zwischen beiden ist vielmehr der Ausdruck gemeinsamer, landschaftlicher, stammlicher und künstlerischer Tradition. — In der seelischen Färbung ist die Geilersche Maria spröder, präziöser und distanzierter als die kindlich offene Isenheimerin. Auch in der Ausformung der Einzelmotive wiederholt sich der Unterschied von etwas trockener Zierlichkeit bei Geiler zur wärmeren Fülle des Stückes im Louvre. Der Stärkegrad dieser Differenz ist gerade so, wie ihn die Ausmünzung des *gleichen Formengutes* durch zwei verschiedene Künstlerindividualitäten bedingt <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Vgl. Weick, Johannes Geiler von Kaisersberg, 3. Band, Frankfurt 1829.

<sup>2)</sup> Vgl. Clemens Sommer, Madonnenfiguren vom Oberrhein. In Oberrhein. Kunst 1925, Heft 1. Der Druckstock unserer Abb. 3 ist mit freundlicher Erlaubnis der Redaktion und des Urban-Verlages, Freiburg, diesem Aufsatz entnommen.

<sup>3)</sup> An Geilers zahlreichen *Reliefarbeiten* läßt sich seine elsässische Schulung womöglich noch bündiger beweisen. Man vergleiche aus S. Hausmanns großem Tafelwerk «Elsässische und lothringische Kunstdenkmäler», Straßburg 1900 die Nummern 12/13, 24, 26, 35/36, 47, 54, 63, 76, 96/98, 105, lauter Schnitzereien aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, die zur Stilart des Furno-Altars und der Reliefs aus Cugy, Hauterive, Montorge bei Freiburg (Abb. bei Sattler, T. III, IV, IX) viel mehr und deutlichere Beziehungen zeigen als zur gleichzeitigen Bildnerei Schwabens, Frankens, Vorarlbergs. Besonders eng scheint mir der Zusammenhang mit der von Hausmann aufgestellten Gruppe von Arbeiten des *Hans von Colmar* zu sein. Hauptwerk ist der gut erhaltene Passionsaltar in Kaisersberg, unweit Colmar. Laut Urkunde hat ihn der Rat um 1518 dem «Meister Hanssen zu Colmar» in Auftrag gegeben. Die scharfe Typik der Figuren, die Eigentümlichkeiten der Felsformationen, der flachen Bodenschichtung, die maiskolbenartigen, sehr schematischen Bäumchen des Hintergrundes — sie kehren hier und in den Schulwerken alle wieder. Von jeher ist aufgefallen, wie häufig Geiler sich an Dürerstücke, besonders solche aus dem Marienleben, anlehnt, und die gleiche Gewohnheit weist Haußmann (S. 22) als eines der Charakteristika der elsässischen Reliefs nach! — Einen Ableger oberrheinischer Plastik so weit von der Heimat versprengt zu finden, hat übrigens gar nichts Verwunderliches an sich, hat doch Vöge elsässische Reliefs der gleichen Zeit

Mit dem Vesperbild des Historischen Museums in Basel (Taf. XX, b u. Abb. 1) sind wir zeitlich wohl schon über die Stufe des Furnoaltares hinausgelangt. Nach Händlerangabe stammt die 69 cm messende Gruppe aus Sachseln (?), wahrscheinlicher ist westschweizerischer Ursprung. Der Zusammenhang mit den Werken Geilers ist offensichtlich und war auch der Basler Museumsleitung (Dr. R. F. Burckhardt) schon bekannt, ehe meine von ihr unabhängige Feststellung erfolgte.



Abb. 4. Leuchterengel. Kunsthandel? Verschollen.

Auf der Etikette liest man: «Von gleicher Hand wie die Hans Geiler zugeschriebene Pietà in der Kapuzinerkapelle zu *Landeron* (Kt. Neuenburg)». — Bei aller

---

nachgewiesen, die aus Borgo S. Sepolcro herkommen und vom Künstler wohl der italienischen Holzarmut wegen in Stuck ausgeführt wurden! (Vöge, in Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen 1908, 146.) Meister Hanssens Kaisersberger Altar neuerdings abgebildet bei Schmitt, *Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter*. Freiburg 1924, Taf. 90/91.

Mit den verschiedenen trauernden Marien Geilers vergleiche man die stehende Schmerzensmutter aus *Colmar*, Abb. Schmitt, *Oberrh. Plastik*, T. 53 a, 54. Die Köpfe ähneln sich so stark, daß eine direkte Beziehung zwischen Geiler und dem unbekanntem Colmarer Meister mindestens sehr wahrscheinlich ist.

Übereinstimmung in der Gesamtanlage bleibt jedoch das Stück in Landeron qualitativ so weit hinter der Figur in Basel zurück, daß es nur eine Werkstattarbeit sein kann<sup>1)</sup>. Als Schnitzer ist vielleicht derselbe, nicht sehr begabte Geselle anzunehmen, dem man die Pietà des *Freiburger* Museums verdankt (Taf. XX, a). M. Sattler gibt die letztere noch Geiler selbst; angesichts der summarischen Behandlung des toten Körpers und der teigig verwaschenen Faltenformen des Freiburger Exemplars hat wohl fortan die Gruppe in Basel, und nur sie, den berechtigten Anspruch, als eigenhändig zu gelten. Ihre zeitliche Stellung im *œuvre* Geilers entspricht etwa der Kreuzabnahme in Sigmaringen. Grössere Klarheit und Ruhe, ferner eine mehr stegartig auf die Gewandflächen applizierte Faltengebung zeichnet sie vor den früheren Schöpfungen aus.

Zuletzt sei noch des kleinen Engels (Abb. 4) gedacht, der sich laut mündlicher Mitteilung in Freiburg vor 15 Jahren noch im dortigen Kunsthandel befand, seither aber leider verschollen ist. Nach der (schlechten) Photographie zu urteilen, handelt es sich ebenfalls um eine Arbeit aus der Spätzeit des Meisters. Die feingedrehten, abstehenden Korkzieherlocken und der eigentümlich dünnlippige, vorgeschobene Mund kehren bei den Marien- und Johannesfiguren (Taf. XVIII, a u. b und Abb. 1) unmittelbar wieder. Wahrscheinlich hielt das Engelbürschchen einen Leuchter oder Weihrauchkessel und besaß ein im Gegensinn orientiertes Pendant zur Flankierung einer größeren Mittelfigur. Möge unsere Publikation zur Wiederauffindung des Verschwundenen beitragen, indem sie um ein wenig Interesse wirbt für die vielen noch unabgeklärten Fragen bezüglich der Meister und Werke spätgotischer Holzbildnerei in der Schweiz.

---

<sup>1)</sup> Abbildung in *Exposition rétrospective Neuchâteloise*. Neuchâtel, Attinger, 1914. Taf. I.

---



a) Furnoaltar. Freiburg i. Ü., Franziskanerkirche.



b) Himmelfahrt Christi. Basel, historisches Museum.



a) Maria und Johannes aus der Kreuzigung des Furnoaltars (Taf. XVII, a).



b) Maria und Johannes aus der Himmelfahrt Christi (Taf. XVII, b).





a) Beweinung Christi. Freiburg i. Ü., historisches Museum.



b) Beweinung Christi. Basel, historisches Museum.