

<b>Zeitschrift:</b>	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
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	20 (1969)
<b>Heft:</b>	3-4
<b>Artikel:</b>	Meister HS und Meister SH
<b>Autor:</b>	Ganz, Jürg
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-393010">https://doi.org/10.5169/seals-393010</a>

### 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:** 20.02.2026

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

<sup>35</sup> 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).

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> 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<sup>1</sup>, so wenig gibt die neuere Literatur Anhaltspunkte, die diesen Meister des 16. Jhs. genauer zu fassen erlauben<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup>.

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<sup>5</sup>. 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<sup>6</sup>.

Anders geformt ist die Signatur «HS» auf dem Schrank von 1565 und dem Tänikoner Getäfel. Hier sind die beiden Buchstaben ineinander verschlungen, und das H ist größer geschrieben als das über den Querbalken gelegte s. Es liegt deshalb nahe, die Signatur SH zu lesen. In diesem Zusammenhang sei an den Unterschächener Altar von 1521 (SLM Zürich) erinnert, dessen Signatur so lange als HA gelesen wurde, bis auf Grund neu gefundener Dokumente die Autorschaft Augustin Henckels nachgewiesen werden konnte<sup>7</sup>.

Das Monogramm SH ist in einen Wappenschild (Abb. 1) gesetzt und durch einen Dreiberg heraldisch untermalt<sup>8</sup>. Diese Art der Signatur für Besitzer- und Herstellermarken kennen wir seit dem 15. Jh. Auch der Dreiberg ist nicht unbedingt ein Indiz für ein Familienwappen, sondern wurde verwendet, um der Marke einen heraldischen Anstrich zu geben oder auch nur, um die Schildspitze zu füllen<sup>9</sup>. Nicht nur die Form der Signatur ist auffallend, sondern auch ihre Machart und der Zusammenhang, in dem sie anzutreffen ist. Das Wappen findet sich zweimal auf plastisch geschnitzten Pilasterfüllungen in Arabesken eingebunden. Im Tänikoner Zimmer wird sie zudem auf dem Fries des Gebälkes von einem geflügelten Schlangenweib gehalten und dadurch besonders hervorgehoben. Unter diesen Umständen darf im Monogramm SH die Signatur des Schnitzers vermutet werden<sup>10</sup>.

Den Tischler HS vom Bildschnitzer SH zu trennen, soll auch auf *stilistischem Weg* versucht werden. Das Chorgestühl von Steingaden fällt dabei außer Betracht, weil es stilistisch schwer mit dem Tischler HS der Vorlageblätter und noch weniger mit dem Schnitzer SH des Schrankes von 1565 und des Tänikoner Zimmers in Verbindung gebracht werden kann. Die Säulen des Chorgestühls sind zierlich und dünn wie gotische Rundstäbe. Eine mehrschichtige tektonische Gliederung in der Art der Vorlageblätter fehlt. Eher kann von einer gegliederten Fläche gesprochen werden, in der die Rauten der Rücklehnen eine



Abb. 1. Täfelung des Tänikoner Zimmers, Signatur des Meisters SH. Museum Frauenfeld

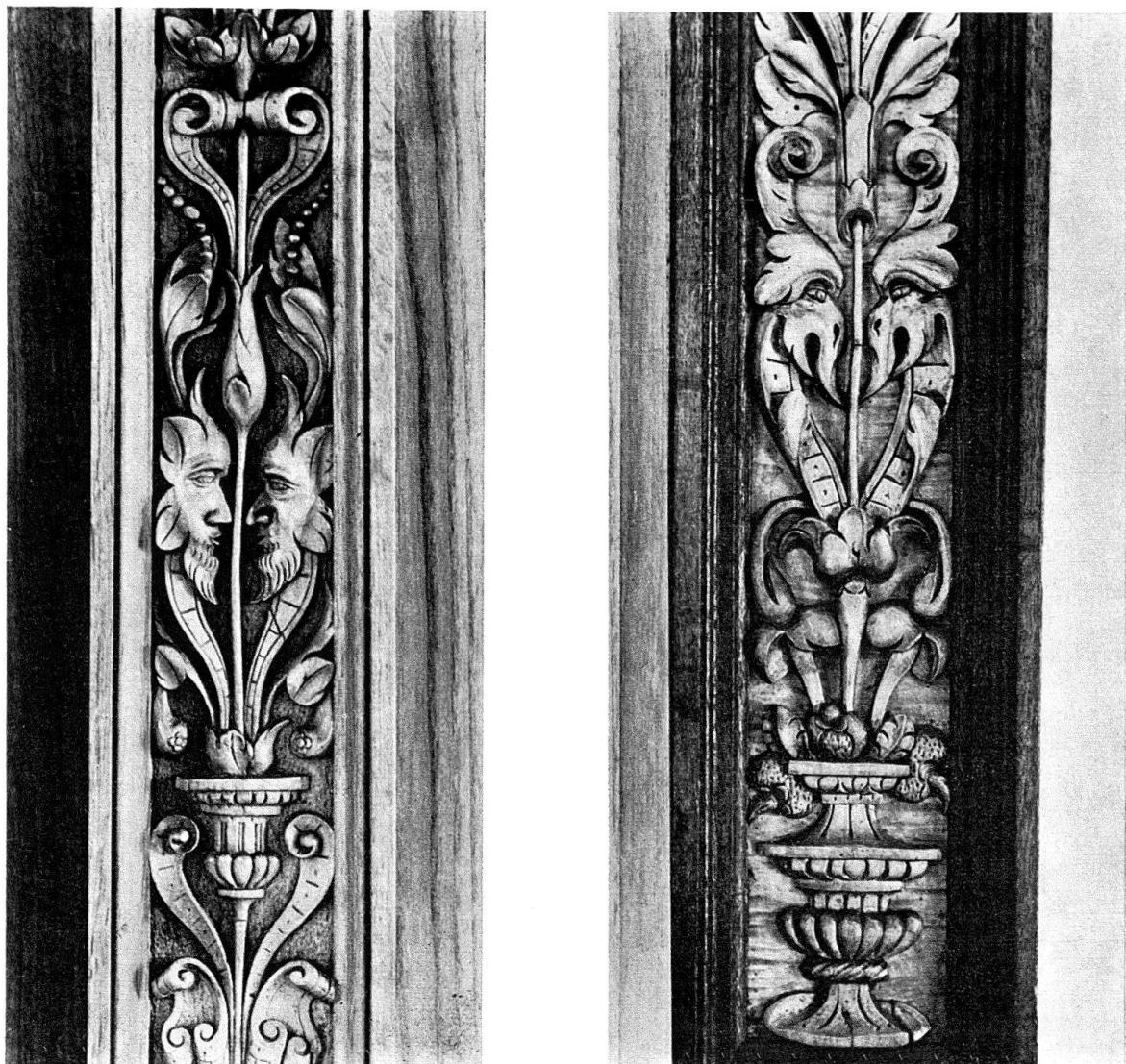


Abb. 2. Täfelung des Tänikoner Zimmers,  
geschnitzte Pilasterfüllung von Meister SH.  
Museum Frauenfeld

Abb. 3. Schrank von 1589,  
geschnitzte Pilasterfüllung.  
Schloß Altenklingen, Thurgau

eigenartig schwebende Stellung einnehmen. Die Raute war eine Lieblingsform in dieser Zeit und kann deshalb nicht als Leitmotiv bei der Zusammenstellung des Werkes eines bestimmten Meisters verwendet werden. Das Chorgestühl von Steingaden scheint ein von allem «überflüssigen» Maßwerk gereinigtes, spätest-gotisches Werk zu sein, das die «Sprache» der venezianischen Frührenaissance angeheftet bekommen hat.

Die Vorlageblätter dagegen zeigen festgefügte, dreidimensionale Architektur. Durch die verwendeten Halb- und Ganzsäulen mit ihren dem Vitruvschen Kanon angenäherten Maßen entstehen wohlproportionierte Fassaden. Ihr Aufbau zeichnet sich durch die der Renaissancearchitektur eigene Logik aus: die Säulen stehen auf Sockeln und tragen Gebälkverkröpfungen. Die Profile sind der klassisch-antiken Formensprache entnommen, Kreise und Rhomben füllen auch hier gerahmte Felder. Nichttektonische Schnitzereien

bleiben auf Delphindrachen und Kreisblumen der Bekrönungen sowie auf die Blattkelche der Säulenfüße beschränkt und spielen dadurch eine untergeordnete Rolle.

Die von SH geschnitzten Ornamente (Abb. 2 und Abb. 3) sprechen eine andere Sprache. Sie treten bei den beiden signierten Objekten als in Friese und Pilaster eingebundene Zierteile der Architektur auf. Es handelt sich dabei meist um Arabesken, die mit Köpfen und Rollwerk durchsetzt sind, aber auch um Blattwerk und geschnitzte Fabelwesen. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich die blütenförmig aus Blättern wachsenden Perl schnüre. Die Schnitzereien heben sich plastisch vom Grund ab und sind bis in die Details der Oberfläche durchmodelliert. Das Können des Meisters zeigt sich nicht nur in den schwungvollen, energiegeladenen Umrißlinien und in der lebendigen Durchmodellierung, sondern auch in der ausgewogenen Verteilung der Ornamente auf den gerahmten Flächen<sup>11</sup>.

Die Architektur des Tänikoner Zimmers wurde 1892 beim Einbau ins Schloß Frauenfeld stark verändert und zum großen Teil erneuert. Dennoch lässt sich die Verwandtschaft zur Architektur des Schrankes von 1565 aufzeigen. Es sind dünne, oft schlanke Pilaster, die, einfach aufgesetzt, Flächen so rahmen, daß entweder untersetzte Proportionen (Schrank von 1565) oder überlängt erscheinende Teile (Gießfaßhalter und Türrahmen des Tänikoner Zimmers) entstehen. Durch die Schnitzereien als Pilaster- und Frieszierden und durch die intarsierten Mauresken auf den Tür- und Schrankfüllungen scheinen diese Arbeiten im Kleinteiligen befangen.

Die Vorlageblätter (Abb. 4) dagegen zeigen auf Möbel übersetzte Monumentalarchitektur italienischer Prägung. Die ausgewogenen Proportionen ergeben sich dadurch, daß alle Teile sich auf Grund eines einheitlichen Rasters zu einem Ganzen fügen. Einheit und Ausgangspunkt dieses Netzes ist das Quadrat, das durch die Verlängerung der vier sich gegenüberliegenden Türfüllungsdiagonalen entsteht und dessen unterer Eckpunkt identisch ist mit dem äußeren Eckpunkt des Winkelmaßes. Ein derartig konstruiertes und plastisch gedachtes Möbelstück unterscheidet sich wesentlich von den beiden ausgeführten Werken, die mehr durch Flächengliederung und teppichhaft wirkende Ornamentik gekennzeichnet sind. Dieser Unterschied bleibt auch bestehen, wenn der italianisierende Charakter der Vorlageblätter auf eine damit angestrebte propagandistische Wirkung zurückgeführt und die «Sprache» des Schrankes und der Täfelung als einheimisch-nordisch angesehen wird.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob die erwähnten Holzarbeiten Werke eines einzigen Meisters sein können, oder ob nicht vielmehr *Meister verschiedener Handwerksgattungen* in Betracht gezogen werden müssen. Es ist bekannt und lässt sich dokumentarisch belegen, daß spätgotische Altäre von verschiedenen Handwerkern (Kistler, Bildschnitzer, Faßmaler und Maler) geschaffen wurden. Aus den Quellen wird deutlich – und die überlieferten Signaturen bestätigen es – daß ein Meister, meist ein Maler oder Bildhauer, den Gesamtentwurf gemacht hat und als leitender Unternehmer für die einheitliche Ausführung verantwortlich war<sup>12</sup>. So hat der Tischler Simon Haider in Konstanz (tätig von zirka 1465–1481) bei der Herstellung des Hochaltares und der Türe für das Konstanzer Münster Bildhauer in seiner Werkstatt beschäftigt<sup>13</sup>. Quellen fehlen, die die Herstellung von Möbeln und Täfelungen erhellen, aber es darf angenommen werden, daß auch sie von verschiedenen Handwerkern (Tischlern, Schnitzern, Intarsiatoren) geschaffen wur-

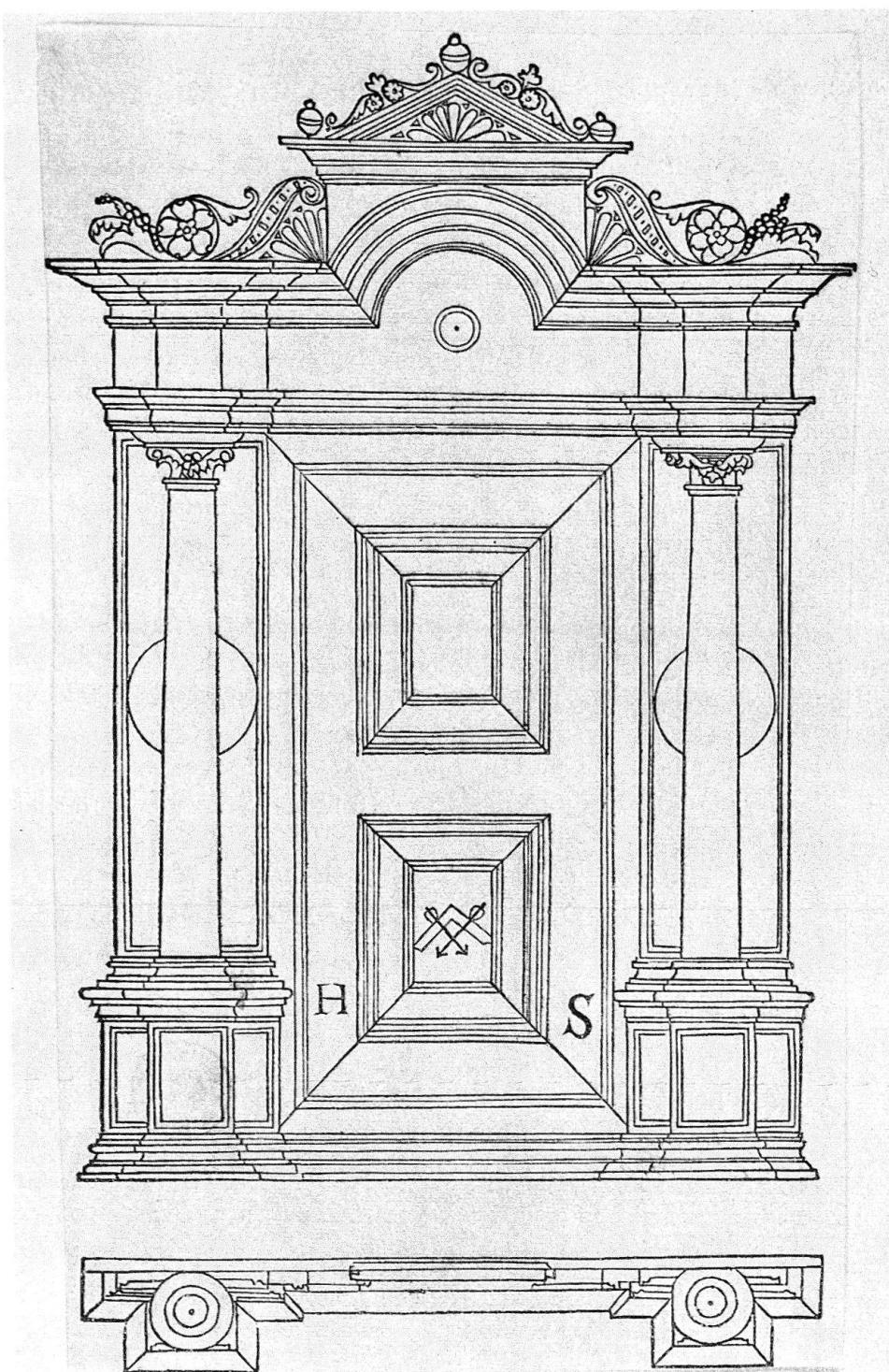


Abb. 4. Vorlageblatt des Meisters HS. Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst

den. Kreisel bestätigt diese Annahme (S. 59/60), indem er am sogenannten Dürer-Schrank von 1510–1520 zwischen Bildhauer und Schreiner scheidet. Auch für die Täfelung des Fugger-Schlösses in Donauwörth wurden Versuche unternommen, die verschiedenen Handwerker einzeln zu fassen (Kreisel, S. 68).

Wie weit sich Stellung und Zusammenarbeit der einzelnen Handwerker im Rahmen der Zunftordnungen zur Zeit der Reformation verändert haben, wurde bis anhin nicht genauer untersucht. Zwei dokumentarisch belegte Streitfälle müssen deshalb genügen, um zu zeigen, daß es in der Mitte des 16. Jhs. sowohl Tischlern als auch Bildschnitzern erlaubt war, Täfelungen und Möbel herzustellen und hiezu auch andere Handwerksmeister beizuziehen. Im Jahre 1491 schlichtete der Rat von Konstanz einen Streit zwischen Bildhauern und Tischlern dahin, daß die Bildhauer zwar den Hobel benützen, jedoch keine Altarschreine herstellen dürfen<sup>14</sup>. In Schaffhausen zog sich ein Streit zwischen den Tischlern und dem seit der Reformation seiner Aufträge beraubten Bildhauer Augustin Henckel von 1533 bis 1539 hin. Die Frage, ob der Bildhauer Tischlerarbeiten ausführen dürfe, wurde dahin entschieden, daß Henckel Tischlerarbeiten ausführen und Gesellen einstellen dürfe, daß es sich aber dabei an den örtlichen Handwerksbrauch halten müsse<sup>15</sup>.

Bei der *Zuschreibung von Möbeln und Täfelungen an bestimmte Meister* muß demnach versucht werden, den für den Gesamtentwurf verantwortlichen Werkstattleiter und die für Spezialarbeiten herangezogenen Handwerker auseinanderzuhalten. Gleichzeitig muß aber berücksichtigt werden, daß sowohl Tischler als auch Bildhauer als leitende Meister in Frage kommen. So fragwürdig es ist, unter diesen Voraussetzungen unsignierte Möbel und Täfelungen einem bestimmten Meister zuzuschreiben, so sollen doch die bisher dem einen Meister HS zugeschriebenen Werke mit den signierten Werken des SH und des HS verglichen werden.

Die 1550 datierte Truhe von Ulm-Hundbiß (SLM Zürich) ist das älteste unsignierte Werk, das hier genannt werden kann<sup>16</sup>. Ihre Pilasterfüllungen sind eng mit denjenigen des Schrankes von 1565 verwandt. Architektonisch läßt sich diese Truhe jedoch mit keinem signierten Werk des SH in Verbindung bringen, sondern sie steht einem Vorlageblatt des HS nahe. Diese Verbindung als Beweis dafür anzuführen, daß HS und SH derselbe Meister sei, ist wenig stichhaltig, weil nur diese Truhe offensichtlich Eigenarten beider Meister vereint. Da Vorlageblätter geschaffen wurden, um als Musterbeispiele zu dienen, könnte SH die nach der Vorlage getischerte Truhe mit seinen Pilasterfüllungen versehen haben.

Die 1593 datierte Truhe von Hallwil-von Ulm (SLM Zürich) stellt uns vor weitere Fragen. Sie spricht architektonisch eine von allen bisher erwähnten Tischlerarbeiten völlig verschiedene Sprache, ihre geschnitzten Pilasterfüllungen gleichen jedoch denjenigen des Schrankes von 1565. Beruht nun die Ähnlichkeit der genannten Schnitzereien darauf, daß verschiedene Schnitzer die gleiche gedruckte Vorlage für Arabesken verwendet haben, oder aber darauf, daß der Schnitzer SH seine Pilasterfüllungen an verschiedene Tischler geliefert hat? So lange ein derartiges Vorlageblatt nicht als von einem bestimmten Schnitzer verwendet nachgewiesen werden kann, muß angenommen werden, daß SH verschiedene Tischler in seiner Werkstatt beschäftigt oder eine Art Warenproduktion betrieben hat, die zur Lieferung an Tischler bestimmt war<sup>17</sup>.

Ohne jede dokumentarische Quelle ist es nicht möglich, das Werk des Meisters SH den gestellten Fragen entsprechend zu differenzieren. Auch die hier noch zu erwähnenden zwei Schränke aus dem Schloß Altenklingen (Thurgau)<sup>18</sup> vermögen den Zusammenhang zwischen Tischler, Schnitzer und leitendem Meister nicht zu erhellen. Von den beiden ähnlichen Schränken (Abb. 5) scheint der 1589 datierte den signierten Werken des SH näher zu stehen.

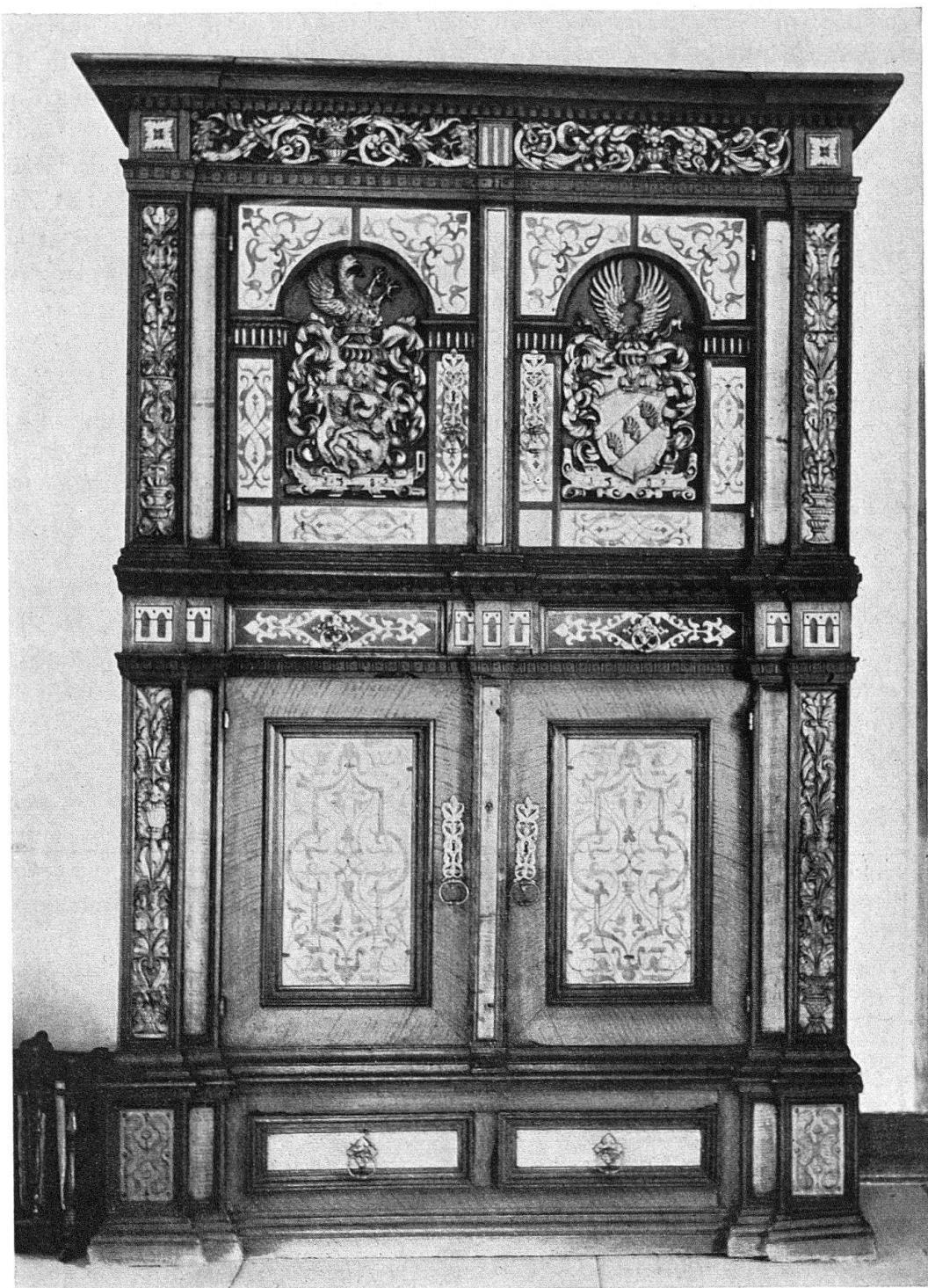


Abb. 5. Schrank von 1589. Schloß Altenklingen, Thurgau

Pilaster und Gebälk bilden hier wie dort ein Gerüst und rahmen Flächen, die gewebeartig von geschnitzten und intarsierten Ornamenten überzogen sind (Abb. 2 und Abb. 3). Verbindendes Motiv ist neben den ähnlichen Pilasterfüllungen das eingelegte Spitzbogenfenster, das von zwei kreisrunden Augen eingefaßt und dessen Kämpfer durch eine Linie betont ist.

Auch die *Art, wie die Ornamente geschnitzt sind*, verbindet die genannten signierten und unsignierten Möbel und Täfelungen. Im 16. Jh. lassen sich drei Schnitzarten für Ornamente unterscheiden. Bei der an gotischen Altären angewandten und auch noch in der nachfolgenden Stilepoche zu beobachtenden Manier wird das Ornament à jour geschnitzt, das heißt, ein durchbrochenes Gitter-, Blatt- oder Maßwerk ist in den Rahmen eingelassen und dem Grund aufgesetzt (vgl. den Cazis-Altar, 1520–1540, SLM Zürich, den 1534 gestifteten Blarer-Altar, SLM Zürich, oder auch den Hochaltar der Pfarrkirche Hohenems, 1579–1581). Eine zweite Schnitzart erinnert an Holzdruckstöcke. Grund, Rahmen und Ornament sind aus einem einzigen Holzstück gearbeitet. Aus einer muldenförmigen Vertiefung scheinen sich die Ornamente zu erheben. Im Unterschied zur Flachschnitzerei ist die Oberfläche der Ornamente gewölbt und durchmodelliert [vgl. das Chorgestühl des Berner Münsters (1522–1525), den zweigeschossigen Schrank aus dem Thurgau (um 1525, SLM Zürich<sup>19</sup>) und die Truhe aus Wil (SLM Zürich<sup>20</sup>), an der beide bisher geschilderten Schnitzarten anzutreffen sind]. Bei den signierten und zugeschriebenen Werken des SH sind die Ornamente so geschnitzt, daß sie sich plastisch vom Grund abheben. Grund und Ornament bestehen demnach aus einem Stück Holz, während die Rahmen als davon unabhängige Teile zur Architektur gehören<sup>21</sup>.

Die Täfelung aus dem Schloß Haldenstein, ein Hauptwerk der Tischler- und Intarsienkunst des 16. Jhs., steht durch ihren einfachen Aufbau von Sockel, Halbsäulen, Gebälk, Attika und oberem Gebälk den Vorlageblättern des HS nahe<sup>22</sup>. Die Portale in Form von Aedikulen mit Vollsäulen scheinen der in Stein gebauten Architektur Oberitaliens entnommen. Die gleiche Monumentalität in Tischlerarchitektur erreichte nur noch Peter Flötner in seinem Hirsvogelsaal in Nürnberg (1534) (Kreisel, Abb. 148), wobei hier der Aufbau nicht dieselbe Konsequenz aufweist und das Verhältnis von Architektur und Ornament zugunsten eines malerischen Ornamentteppichs verschoben ist. Von besonderem Interesse ist beim Haldensteiner Zimmer die Aedikula-Türrahmung mit der auskragenden Balustrade an Stelle eines Dreieckgiebels, weil sich das gleiche Motiv auf einem Vorlageblatt des HS<sup>23</sup>, auf einem Vorlageblatt eines Meisters HG (mit dem Datum 1551?<sup>24</sup>) und auf einer Zeichnung aus dem Musterbuch des Hans Wagner<sup>25</sup> findet. Wie diese Blätter mit der ausgeführten Täfelung zusammenhängen, bleibt ungeklärt.

Der Dekor des Haldensteiner Zimmers ist eindeutig der Architektur untergeordnet. Die Intarsien, die hier nicht weiter behandelt werden sollen<sup>26</sup>, füllen die Attikazone, die Schnitzereien bleiben auf den Fries des oberen Gebälkes und die Portale beschränkt. Formale Ähnlichkeiten zu den Werken des SH fehlen. Die Friesschnitzereien sind unter sich thematisch und formal verschieden. Das Portal mit dem Balkon rahmen zwei Puttenfriese, die in einem dichten, kleinteiligen Gewebe den Grund fast vollständig decken. Die andern Friese zeigen krautige Pflanzen und fleischige Tiere in bewegten Formen, neben denen die Schnitzwerke des SH spröde und zahm wirken. Dem Haldensteiner Zimmer näher verwandt scheinen die Schnitzereien am Laurentius-Altar in der Kathedrale Chur zu sein<sup>27</sup>.

Nicht unerwähnt bleiben sollen die Truhe von 1551 und die Kredenz von 1546, beide in Berlin. Die Truhe von 1551 ist mit einem den Haldensteiner Intarsien verwandten Architekturbild ausgezeichnet. Die Pilasterschnitzereien stehen jedoch sowohl schnitztechnisch (Grund, Ornament und Rahmen ein Stück) als auch formal ohne Parallele zum

Haldensteiner Zimmer oder zu den Werken des SH. Die Kredenz von 1546 läßt sich auf Grund der Abbildung bei Falke<sup>28</sup> mit keinem der hier genannten Werke in Verbindung bringen.

### Zusammenfassung

Drei Gründe sprechen dafür, die bis jetzt dem Meister HS zugewiesenen Werke in *zwei Gruppen* zu teilen:

1. Die verschiedenen geformten Signaturen.
2. Die stilistischen Unterschiede.
3. Die auseinanderzuhaltenden Handwerksgattungen.

*Der Meister SH war primär Bildschnitzer*, was im 16. Jh. nicht ausschloß, daß in seiner Werkstatt auch Tischler tätig waren, die Möbel und Täfelungen hergestellt haben. Als leitender Meister hat er seine eigenhändigen Arbeiten signiert. Stellt man die Gruppe ähnlicher Schnitzwerke zusammen, so ergeben sich auch architektonisch verwandte Züge an den entsprechenden Möbeln. Die Daten an den erwähnten Werken erlauben, die Tätigkeit des SH eher nach der Jahrhundertmitte anzusetzen<sup>29</sup>. Seine Werkstatt muß im Einflußbereich der Herren von Ulm gesucht werden, da mit zwei Ausnahmen<sup>30</sup> alle erwähnten Möbel das Wappen dieser im Bodenseegebiet begüterten Familie tragen.

*Der Meister HS war primär Tischler* und schuf Vorlageblätter, die erlauben, ihm das Haldensteiner Zimmer zuzuschreiben. In seiner Werkstatt waren mit großer Wahrscheinlichkeit Bildschnitzer und Intarsiatoren beschäftigt. Die Tätigkeit des HS könnte noch in die erste Jahrhunderthälfte fallen; in welcher Stadt seine Werkstatt zu suchen ist, bleibt eine offene Frage.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Otto von Falke, Peter Flötner und die süddeutsche Tischlerei, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen (37) 1916, S. 137–145 (Falke 1916).

<sup>2</sup> Peter Jessen, Der Ornamentstich, Berlin 1920, S. 57. – Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. 37, S. 411. – Walter Trachsler, Renaissance-Möbel der deutschsprachigen Schweiz (aus dem Schweiz. Landesmuseum, Heft 13, Bern 1959 (Trachsler 1959). – Heinrich Kreisel, Die Kunst des Deutschen Möbels, Bd. 1, S. 69–71, München 1968 (Kreisel 1968). – Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. 2, S. 495, Anm. 811, Sigmaringen 1969 (Knoepfli 1969). Hier ist die ganze Literatur zum Meister HS zusammengestellt.

<sup>3</sup> Albert Knoepfli, Kdm. Thurgau I, Basel 1950, S. 414. – Knoepfli 1969, S. 427.

<sup>4</sup> Kreisel 1968, S. 69.

<sup>5</sup> Franz Ritter, Illustr. Katalog der Ornamentstichsammlung des Öster. Museums für Kunst und Industrie, Wien 1871, S. 127; 1889, S. 148 und S. 241; 1919, S. 124 und S. 223.

<sup>6</sup> Kreisel 1968, Abb. 222, 224 und 443. Hier wird auch deutlich, daß die Enden des Winkelmaßes Schablonen für die gängigsten Profile der Zeit waren.

<sup>7</sup> Wolfgang Deutsch, Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Niklaus Gerhaert (2. Teil). Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees (82) 1964, S. 89.

<sup>8</sup> J. R. Rahn, Architektur und Kunstdenkmäler des Cantons Thurgau, Frauenfeld 1899, S. 376.

<sup>9</sup> D. L. Galbreath, Handbüchlein der Heraldik, Lausanne 1948, S. 41, 118, 128.

<sup>10</sup> Der Schrank von 1565, der im Werk des SH eine Schlüsselposition einnimmt, trägt eine zweite Signatur in der gleichen Form wie die geschnitzte des Pilasters, jedoch ohne Wappen. Sie ist als Intarsie

gearbeitet, und ihre feinsten Striche sind aufgemalt. Diese Signatur ist mit der Jahreszahl zusammen zentral über einer intarsierten Ruinenlandschaft angebracht, so daß gefragt werden muß, ob sie nicht den Autor der Intarsie bezeichnet. Es gibt darauf keine schlüssige Antwort, aber es ist auffallend, daß die Intarsie mit derselben Feinheit wie die Schnitzereien gearbeitet ist. Dadurch hebt sie sich vom größer geschnittenen Kranzgesimse und den Rautenprofilen der Kastenseitenwände ab.

<sup>11</sup> Vgl. dazu die Truhe aus der Ostschweiz (SLM Zürich; Trachsler 1959, S. 13, Nr. 13), die ähnliche, jedoch schwerfällig geschnitzte Pilasterfüllungen zieren (gleiche Vorlage?).

<sup>12</sup> Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik (2. Aufl.), Darmstadt 1967, S. 85/86 (Huth 1967).

<sup>13</sup> Deutsch (1. Teil), SVG des Bodensees (81) 1963, S. 36/37.

<sup>14</sup> Deutsch (1. Teil), SVG des Bodensees (81) 1963, S. 50.

<sup>15</sup> Hans Rott, Schaffhausens Künstler und Kunst, SVG des Bodensees (54) 1926, S. 122/123.

<sup>16</sup> Trachsler 1959, S. 12, Nr. 10.

<sup>17</sup> Huth 1967, S. 19.

<sup>18</sup> Der 1610 datierte Schrank (Falke 1916, S. 145 und Abb. 18) scheint von seinem architektonischen Aufbau her gesehen noch ins 16. Jh. zu gehören. Geohrte Rahmen, wie sie Michelangelo zum ersten Mal an der Biblioteca Laurenziana in Florenz (1524) geschaffen hat, finden sich vereinzelt schon vor 1600 nördlich der Alpen (Winterstube des Schlößchens Wiggen, 1582), sind jedoch erst nach der Jahrhundertwende mehrfach an Möbeln anzutreffen.

<sup>19</sup> Trachsler 1959, S. 8, Nr. 1.

<sup>20</sup> Trachsler 1959, S. 9, Nr. 4.

<sup>21</sup> Beim Tänikoner Zimmer wurden die geschnitzten Ornamente aus unbekannten Gründen (wahrscheinlich 1892) vom Grund getrennt und zum Teil wieder dem ursprünglichen Träger, zum Teil aber neuem Holz aufgesetzt.

<sup>22</sup> Eine umfassende Restaurierung soll nächstens mit der Wiederausstellung im Schloß Köpenick abgeschlossen werden.

<sup>23</sup> Falke 1916, S. 143 und Abb. 13.

<sup>24</sup> Meister HG (Falke 1916, S. 145), der mir durch drei signierte Vorlageblätter bekannt ist (Ritter, vgl. Anm. 5, 1919, S. 124), hat eine ähnliche Auffassung der Architektur wie HS, seine Art zu zeichnen ist jedoch malerischer. Ein Blatt zeigt einen Gießfaßhalter in einem triumphbogenförmigen Aufbau, der an Architekturstücke auf Augsburger Werken erinnert (H. Reinhardt, Bemerkungen zum Spätwerk Hans Holbeins d. Ä.; ZAK (15) 1954, S. 16). Den Vorlageblättern des HG am nächsten steht die Truhe aus dem Schloß Weinfelden (SLM Zürich; Trachsler 1959, S. 15, Nr. 18). Verwandte Motive: mit halbiertem Kreis hinterlegte Rahmenpilaster und halb gefüllte Kanneluren auf dem Sockel. – Das Signet, das die Signatur HG ergänzt, findet sich auch auf einem Holzschnitt [Huth 1967, Abb. 9 und Katalog Germ. Nat. Mus. Nürnberg 1952 (Ausstellung: Aufgang der Neuzeit), S. 165 («Der ungehobelte Mann», zugeschrieben dem Erhard Schoen)], so daß darin das Zeichen des Holzschniders vermutet werden darf. Die mit HG signierte Türe (Germ. Nat. Mus. Nürnberg. Kreisel 1968, S. 72 und Abb. 161) zeigt keine formale Beziehung zu den Vorlageblättern. Die zwei verschiedenen Signaturen (HG und IG oder HG und hG?) auf den Intarsien bezeichnen wahrscheinlich den (die) Schnitzer und Intarsiator(en).

<sup>25</sup> Kreisel 1968, Abb. 246.

<sup>26</sup> Vgl. J. Ganz, Architekturdarstellungen auf Intarsien der Renaissance südlich und nördlich der Alpen, Ostbairische Grenzmarken Bd. 11, 1969 (Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde).

<sup>27</sup> E. Poeschel, Kdm. Graubünden VII, S. 123.

<sup>28</sup> Falke 1916, S. 142.

<sup>29</sup> E. Poeschel (Kdm. St. Gallen II, S. 311) führt irrtümlich die Täfelung aus dem «Goldenene Hirschen» in St. Gallen (Hist. Museum) aus der Zeit um 1520 als ein Werk des HS an. Diese spätgotische Flachschnitzerei ist mit den Buchstaben SM signiert und fällt deshalb außer Betracht.

<sup>30</sup> Der Schrank von 1589 im Schloß Altenklingen (er trägt die Wappen Gryf von Gryffenstein und Oetlishausen) und das Tänikoner Zimmer (mit Wappen von Citeaux und von Grütt).