

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	4 (1942)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Hans Boden und Wilhalm Ziegler
<b>Autor:</b>	Baum, Julius
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-162799">https://doi.org/10.5169/seals-162799</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:** 14.01.2026

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

# Hans Boden und Wilhalm Ziegler

VON JULIUS BAUM

(TAFEL 23—30)

Seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts breitet sich in Oberschwaben, unter der Einwirkung der in alle Künstlerwerkstätten dringenden graphischen Blätter Dürers, wie auch dank dem unmittelbaren Einfluß von Dürerschülern, ein schwäbisch-fränkischer Mischstil aus, der seinen reinsten Ausdruck in dem 1538 vollendeten Hochaltar der Stadtkirche von Meßkirch findet. Diese Kunstweise erlangt auch in der Schweiz Eingang. Unter den sie übermittelnden Malern ist der längere Zeit in Freiburg tätige Wilhalm Ziegler durch glückliche Urkundenfunde neuerdings der Vergessenheit wieder entrissen worden. Er zeigt sich, in den Wandlungen seines Lebens und Lebenswerkes, als der typische Wanderkünstler. Der ständige Wechsel seines Wohnortes mag schuld daran sein, daß, obgleich er seine Werke sorglich signierte, sein Name aus dem Gedächtnis verschwand. Zemp zog ihn 1905 wieder ans Licht<sup>1</sup>. Der Verfasser hat ihm, im Anschluß an die Ausstellung einiger seiner Werke im Zürcher Kunsthause im Herbst 1921<sup>2</sup>, zuerst eine ausführliche Untersuchung gewidmet<sup>3</sup>. Seither trugen vor allem Reiners und Rott's erfolgreiche Urkundenforschungen<sup>4</sup> zur Erweiterung der Kenntnis seines Wirkens bei. Weitere Funde lassen eine erneute Darstellung seines Wirkens angezeigt erscheinen.

Wilhalm Ziegler stammt aus der durch Riemenschneiders Altarschrein berühmten fränkischen Stadt Creglingen a. d. Tauber. Zum erstenmal findet sein Name sich in den Augsburger Handwerksbüchern. Am Sankt-Veits-Tag (15. Juni) 1502 stellt Hans Burgkmair ihn als Lernknaben vor; er hatte damals, nach der Zunftvorschrift, eine dreijährige Lehrzeit hinter sich<sup>5</sup>. Aus dem gleichen Jahr ist sein gezeichnetes Brustbild erhalten. Im Beginn des 16. Jahrhunderts kam in der Augsburger Malerzunft anscheinend der Brauch auf, eine Sammlung gezeichneter Bildnisse oder Selbstbildnisse der Malergesellen in Brustbildformat anzulegen. 18 dieser durchschnittlich 31×21 cm großen Kohlezeichnungen sind noch erhalten, 12 im Berliner Kupferstichkabinett<sup>6</sup>, 4 im Danziger Stadtmuseum, je eine in den Kabinetten von Kopenhagen und Weimar; die mei-

<sup>1</sup>) Zemp im Schweizerischen Künstlerlexikon, I, 1905, p. 157.

<sup>2</sup>) Wartmann, Gemälde und Skulpturen 1430—1530, Katalog der Ausstellung im Zürcher Kunsthause 1921, Nr. 27—30.

<sup>3</sup>) Baum, die Zürcher Ausstellung, II, Der Kunstmärter, März 1922; ders. in Altschwäbische Kunst, 1923, p. 96ff.

<sup>4</sup>) Reiners, Un portrait de Wilhalm Ziegler, Annales Fribourgeoises, XVII, 1929, p. 76ff. Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte, Oberrhein, Quellen II, 1936, p. 284ff., Text, 1938, p. 256ff.

<sup>5</sup>) Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, 1886, p. 530, 542f.

<sup>6</sup>) Friedländer-Bock, Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin, I, Die deutschen Meister, 1921, p. 67, Tafel 96—98.

sten tragen die Sammlersignatur BB 7. Ihr Stil ist nicht einheitlich, meist gleichwohl von Burgkmair abhängig. Die Jahreszahlen, die sich auf den Zeitraum von 1502 bis 1515 erstrecken, und die Unterschriften, aus denen die Namen der Künstler sich ergeben, sind teils gleichzeitig mit der Zeichnung aufgesetzt, teils erst nach dem Wegzug der Dargestellten zugefügt, oder auch wohl vergessen.

Die Reihe beginnt mit dem 1502 datierten Brustbild des «Wilhalm Ziegler vo Kröglinge»<sup>8</sup>. Es zeigt das ungepflegte Antlitz eines etwa Zwanzigjährigen mit tief in die Stirn und über die Ohren fallendem Haar, scharf blickenden Augen, kurzer Stulpnase, aufgeworfenen Lippen und Anflug von Bart. Den Kopf bedeckt eine unförmige Mütze. Der Hals ist frei. Das beobachtende Herausblicken läßt vermuten, daß die Zeichnung ein Selbstbildnis sei. Von den übrigen Dargestellten möge in diesem Zusammenhang noch «Conrat Weys von Rotweyll, 1510» erwähnt sein, vielleicht ein Verwandter des Balinger Malers Marx Weiß<sup>9</sup>, des Schöpfers eines Teiles der dem Meister von Meßkirch zugewiesenen Bilder, sowie «Jörig Lutz, 1513», der uns später als Schwiegervater des Jerg Ziegler begegnen wird<sup>10</sup>. Soweit die Bildnisse und die wenigen bekanntgewordenen Werke der Dargestellten ein Urteil gestatten, ist zu vermuten, daß die jungen Künstler der Burgkmairwerkstatt angehörten, wenn auch zum Teil nur vorübergehend; nur wenige sind im Verzeichnis der vorgestellten Lernknaben erwähnt.

Wilhalm Ziegler zum wenigsten verleugnet sein Herkommen von Burgkmair nicht. 1507 erwirbt er das Bürgerrecht in der seiner Heimat benachbarten Stadt Rothenburg ob der Tauber. «Wilhalm Ziegler aus Kreglingen, der moler, juravit das burgerrecht» lautet der hierauf bezügliche Eintrag im Rothenburger Bürgerbuch zum Jahr 1507<sup>11</sup>. 1514 malt er für die Wolfgangskirche am Klingentor Flügel und Staffel des Hochaltares<sup>12</sup>. Der Schrein, eine Schöpfung der Riemschneiderwerkstatt, enthält die Statuen der Heiligen Sebastian, Wolfgang und Rochus<sup>13</sup>. Das breite Staffelgemälde stellt die Kreuztragung Christi dar. Die gut erhaltenen Flügelinnenseiten zeigen auf Goldgrund vier selten dargestellte Szenen aus dem Leben des hl. Wolfgang: 1. Kaiser Otto bestimmt den als Benediktinermönch in Frankfurt vor ihm erscheinenden Heiligen zur Annahme der Regensburger Bischofswürde; 2. Wolfgang öffnet mit seinem Stab einen Quell; 3. Wolfgang beschwört den Teufel; 4. Wolfgang wird von den Regensburgern bei seiner Klause gefunden und zur Heimkehr bewogen (Abb. 1, 2). In minder gutem Zustand sind die Bilder der Flügelaußenseiten auf uns gekommen, die den Legenden des Titelheiligen und der beiden Pestpatrone gewidmet sind. Doch läßt sich auf dem Bilde der Krankenheilung durch den hl. Wolfgang im Vordergrunde auf einer Truhe die Signatur des Künstlers erkennen. Sie zeigt ein Z, dessen oberer Schenkel durch einen senkrechten Strich gekreuzt wird, davor ein unleserliches Zeichen, das von Boegner, der die Signatur auf Zeitblom bezog, als ein verzogenes B, von Rott als W deutet wird<sup>14</sup>.

Die Abhängigkeit der Kunst des Malers von Burgkmairs Art ist nicht zu verkennen. Besonders in den Gesichtstypen wirkt der Stil des augsburgischen Meisters weiter; dies zeigt deutlich die Ver-

7) Baum, a. a. O., Feurstein, Die Handzeichnungen des sog. Meisters BB im Berliner Kupferstichkabinett, Berliner Museen, 1922, p. 69ff.

8) Inv. Nr. 2019. Friedländer-Bock a. a. O., Taf. 96.

9) Baum in Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon, XXXV, 1941.

10) Vischer, a. a. O., p. 514.

11) Rott, Quellen und Forschungen a. a. O., Altschwaben und die Reichsstädte, Text, 1934, p. 54.

12) Die Jahreszahl 1514 in Uhde-Bernays, Rothenburg o. T., 1907, p. 75.

13) Mehler, Der heilige Wolfgang, 1894, p. 287ff.

14) Boegner, Rothenburg o. T., 1912, Abb. 91.

gleichung des Bischofs und des hinter ihm betenden Begleiters auf dem Bilde der Quellöffnung mit den Figuren der Heiligen Valentin und Sigmund auf Burgkmairs 1505 für Kurfürst Friedrich den Weisen gemaltem Triptychon, das sich heute im Germanischen Museum zu Nürnberg befindet. Die Gruppierung der Figuren hinter dem Kaiser Otto gemahnt etwa an die Heilengruppen auf Burgkmairs Rosenkranzaltar in Augsburg<sup>15</sup>. Der Faltenwurf ist stockender und schwerfälliger als bei Burgkmair. Der Landschaft, die mit ihrem schwelenden Blattwerk im einzelnen sehr burgkmairisch anmutet, fehlt die Tiefenwirkung, wie die Stadtansicht von Rothenburg im Hintergrund des ersten Bildes oder die Felsgrotte auf der Tafel mit der Teufelsbeschwörung beweisen.

Nach der Vollendung des Rothenburger Wolfgangsaltares ändert sich Zieglers Stil merklich. Der Künstler sucht die Schwerfälligkeit seiner Gestalten, die Leblosigkeit des Konturs, die perspektivischen Mängel zu bessern. Ein Aufenthalt in Nürnberg ist aus der starken Stilwandlung, der versuchten Angleichung späterer Werke an die Art der Dürerschule zu erschließen, wenn auch nicht urkundlich beweisbar. Die Wandlung vollzieht sich vor dem Jahr 1522, in dem er in Freiburg auftritt.

Aus dieser Zwischenzeit hat sich in zwei für ein Barfüßerkloster wohl des Bodenseegebietes geschaffenen Altarflügeln ein bemerkenswertes Werk der Gemeinschaftsarbeit mit dem Schaffhauser Thomas Schmid erhalten. In dieser Schöpfung ist die Schwere der Rothenburger Arbeit abgestreift. Auch Dürers Einwirkung ist nicht sichtbar. Das Werk möchte vor der nürnbergischen Beeinflussung entstanden sein, sofern die Lebensverhältnisse der beiden Künstler die Annahme einer früheren Begegnung gestatteten. Obgleich Ziegler sich durch doppelte Signatur als der Hauptmeister zu erkennen gibt, paßt seine wandelbare künstlerische Handschrift sich hier ganz der fließenden, schwingenden Art des Schaffhausers an. Beide Maler sind bemüht, im Sinn ihrer Auftraggeber die spätmittelalterliche Haltung ihres Werkes zu betonen und auf alles Renaissanceähnliche zu verzichten.

Die zwei großen Altarflügel (Abb. 3), 2.55 bzw. 2.59 m hoch, 0.69 bzw. 0.73 m breit, nur auf den Außenseiten bemalt, während die Innenseiten keine Farbspuren zeigen, gelangten aus dem Besitze des Pfarrers Detzel in St. Christina bei Ravensburg in das Diözesanmuseum zu Rottenburg a. N.<sup>16</sup>. Dargestellt sind, in der Art niederländischer Grisaillestatuen, auf Postamenten stehend, unter gotischen Kreuzgewölben, einander zugewendet, doch durch eine Mittelsäule getrennt, vor einer weinroten Chornische mit romanisch geteilten Rundbogenfenstern, die beiden heiligen Ludwig von Frankreich: Der Bischof von Toulouse (1273–1297) in rotem, olivgrün gefüttertem Pluviale und weißer, grün gestreifter Mitra, in der Rechten ein geöffnetes Buch, mit der Linken das Pedum haltend, mit dem Ordensgürtel der Franziskaner, zu seinen Füßen die königliche Krone und das Wappen der Anjou von Neapel, denen er entstammte. Ihm gegenüber Ludwig IX. von Frankreich (1226–1270) im weißen Habit der Tertiaren, deren patronus principalis er war, in der Hand die Dornenkrone Christi, die er aus dem Kreuzzug in das Heilige Land mitgebracht und der von ihm gegründeten Sainte-Chapelle von Paris gestiftet hatte; auf dem Haupte trägt er, als Patron der Wissenschaften, ein violettes Gelehrtenbaret. Im offenen Buche des hl. Ludwig von Toulouse liest man die Worte: «Wilham Ziegler hatt das»; im Gewölbeschlußstein darüber befindet sich Zieglers Zeichen, das Z mit dem senkrechten Strich durch den oberen waagrechten Schenkel (Abb. 16, 17). Der Schlußstein über dem König Ludwig aber trägt das von der Mono-

<sup>15</sup>) Feuchtmayr, Das Malerwerk Hans Burgkmairs, Katalog der Burgkmairausstellung Augsburg, 1931, Nr. 8, 10, Abb. 20, 21. Burkhard, Hans Burgkmair, 1934, Abb. 18, 19, 23.

<sup>16</sup>) Nach freundlicher Mitteilung des Kustos des Rottenburger Diözesanmuseums, Herrn A. Pfeffer, dem auch die näheren Angaben und die Photographien verdankt werden.

grammtafel im Festsaal des St. Georgenklosters zu Stein a. Rh. bekannte Zeichen (Abb. 18) des Thomas Schmid.

Thomas Schmid<sup>17</sup>, ein Altersgenosse Zieglers, gegen 1490 in Schaffhausen geboren, lernt seit 1504 bei dem Schaffhauser Maler Hans Vogt, bei dem er sich noch 1510 als Gesell aufhält, geht nach 1512 auf die Wanderschaft, die ihn wohl nach Augsburg führt, malt 1515–1516, gemeinsam mit Ambrosius Holbein, die Wandbilder im St. Georgenkloster zu Stein a. Rh. und ist dann wieder von 1519 bis 1529 in der Heimat nachweisbar. Hier führt er die heute zerstörten Fresken im St. Agneskloster aus; ferner bemalt er in diesem Jahrzehnt die Front des Weißen Adlers zu Stein a. Rh.; 1527 arbeitet er im Oberhof zu Dießenhofen. 1529 wird er, wegen seiner Beteiligung am Aufruhr der Rebleute und Fischer, aus Schaffhausen verbannt. Erst 1542 in der Heimat wieder aufgenommen, stirbt er dort zwischen 1551 und 1559. Schmids Stil ist durch die augsburgische Tradition bedingt, deren Bewußtsein er in Ziegler zweifellos stärkte. Mit einem Schulsack voll Augsburger und Nürnberger Reminiszenzen zieht Ziegler in Freiburg ein.

In Freiburg ist, nach dem Wegzug des Hans Fries nach Bern<sup>18</sup>, Hans Boden der bedeutendste Maler; ihm fallen, ohne daß er ausdrücklich als Stadtmaler erwähnt wäre, die städtischen Aufträge zu. Das Fehlen eines urkundlichen Eintrages über seine Bürgeraufnahme könnte für seine Freiburger Herkunft sprechen. Wahrscheinlicher lebte er nicht lange genug in der Stadt, um das Bürgerrecht zu erlangen. Nichtsdestoweniger erhält er, da gleichwertige Maler fehlen, die amtlichen Aufträge. Sein Name ist in der Westschweiz fremd. Die Vermutung Rotts, er sei, wie der altertümlichere und schwerfälliger Berner Jacob Boden, aus Schwaben eingewandert, wo zur nämlichen Zeit in Stuttgart ein Jörg Boden aus Horb tätig ist, entbehrt nicht der Begründung<sup>19</sup>.

Zum erstenmal findet sich der Name des Hans Boden in einer Berner Urkunde<sup>20</sup>. Er wird als mit Berbly, der Tochter des Freiburger Harnaschers Cunrat Hubenschmidt, verehelicht, dort 1517 erwähnt. Bald darauf siedelt er nach Freiburg über. Hier hat er 1520 im neuen Rathaus «die bild und krantz werck ze molen in der kleinen Stuben». Darnach ist er auch im großen Saal mit Malarbeit beschäftigt. 1521 malt er den «schilt in dem kleinen gewelble», 1522 die «ysin tür» im Stadtarchiv. Der Schlüßstein mit dem Freiburgerwappen und die Tür sind erhalten. Die Dekoration der Eisentür mittels acht mit Renaissanceornament gefüllter Felder erweist ihn als einen mit der neuen Zierweise durchaus vertrauten Künstler. Mit dieser Tür sind Grisailledekorationen mit Darstellungen aus der antiken Mythologie im Schlosse Überstorf nahe verwandt, über deren Entstehung urkundlich nichts bekannt ist<sup>21</sup>. In Freiburg faßt Boden 1522 die Niklausstatue unter der Brücke, 1525 Geilers St. Jörgenbrunnen. 1522 liefert er Malwerk nach Chenaux. Aus dem Jahr 1525 ist ein Auftrag erhalten, der sich wohl eher auf eine Statue als auf ein Tafelbild beziehen möchte: «Denne Hans Boden umb unser frowen bild in dz rathus, kost 5 lb 7 s 6 d»; der Lohn ist, im Verhältnis zu der Vergütung für Dekorationsmalereien, niedrig; für die Verzierung der Archivtür z. B. wurden 6 lb 10 s bezahlt. Dem ebenso reichlich mit künstlerischen Aufgaben wie mit Anstreicherarbeit beschäftigten Maler konnte, bei dem spürbaren Mangel an Hilfskräften, ein tüchtiger Meister als Werkstattgenosse nur erwünscht sein. Doch sollte die gemeinsame Tätigkeit

<sup>17</sup>) Rott, Schaffhauser Maler, Bildhauer und Glasmaler, Oberrheinische Kunst, I, 1925/26, p. 201f., 206ff. H. A. Schmid, Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters in Stein a. Rh., 1936. Das Monogramm Schmids aus dem Festsaal ist p. 55 reproduziert.

<sup>18</sup>) Zemp im Schweiz. Künstlerlexikon I, p. 155ff. Rott, Quellen und Forschungen a. a. O., Oberrhein, Text, 1938, p. 251.

<sup>19</sup>) Rott a. a. O., p. 256.

<sup>20</sup>) Die Regesten über Hans Boden nach Rott, Quellen und Forschungen, a. a. O., Oberrhein, Quellen II, 1936, p. 284f.

<sup>21</sup>) Abbildungen in Fribourg artistique, 1893, Tafel 20, 21, sowie in Haendcke, Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert, 1893, Tafel bei p. 130.

mit Wilhalm Ziegler nicht lange währen. Gemeinsam mit Peter de Croz ersticht Boden 1526 in einem Raufhandel den Peter Clauß. Dessen Angehörige verklagen den Künstler auf Leib und Gut. Anfangs stehen die Aussichten des Rechtsverfahrens für Boden nicht ungünstig. Es wird den Klägern «abgeraten, dz man uff Hans Bodens guter fallen soll». Im Laufe der Untersuchung verschlechtert sich seine Lage. Wohl durch Flucht entzieht er sich der Strafe. Seither ist er verschollen.

Während das urkundlich beglaubigte, für das Freiburger Rathaus geschaffene Marienbild nicht mehr vorhanden ist, haben sich einige bezeichnete Tafelbilder Bodens erhalten. Daß er sich im Sinne der Renaissance als Künstler fühlt, beweist seine anspruchsvolle Signatur (Abb. 15, 19), ein Eichelzweig, von den Buchstaben H und B eingefaßt. Allerdings ist nur eine von ihm allein bezeichnete Tafel bekannt, der Heiland in Gethsemane im Besitze von Herrn Kantsrichter Robert de Weck im Schloß Windig. Die übrigen von ihm signierten Bilder tragen zugleich, wenn auch in kleinerem Maßstab, die Signatur Zieglers.

In Rothenburg begann die Reformation mit Heftigkeit. Wurde ihre Annahme auch erst am 12. Oktober 1524 beschlossen, so war die Messe doch schon zuvor abgeschafft worden. Spätestens 1522 wurde Ziegler durch den Mangel an Aufträgen genötigt, die Stadt zu verlassen. Ob ältere Beziehungen ihn mit Freiburg oder Hans Boden oder einem anderen ansässigen Künstler verbanden, wie dem seinem Namen nach wohl aus Nürnberg's Hinterland stammenden Bildschnitzer Hans Roditzer<sup>22</sup>, mit dem er gemeinsam den Altarschrein von Huterive schafft, ist unbekannt; man möchte annehmen, Boden habe den ihm von früher her bekannten Ziegler nach Freiburg gezogen; doch läßt ein Aufenthalt des Hans Boden in Schwaben sich urkundlich nicht belegen. Jedenfalls war Ziegler als Werkstattgenosse willkommen. Die gemeinsamen Werke wurden gemeinsam signiert. Daneben hatte Ziegler als Meister das Recht zu selbständigen, von ihm allein bezeichneten Arbeiten.

1522 erhält Wilhalm Ziegler den ersten städtischen Auftrag, «die taflen im nuwen rathus ze waschen»<sup>23</sup>. Es folgen häufig Bezahlungen für «vänli». 1525 wird ihm die Bemalung des «zigt-kloggen» übertragen. Die Belohnung von zunächst 64 lb 10 s, worauf weitere Zahlungen folgen, gilt wohl nicht nur dem reichen Uhrwerk, sondern auch der umgebenden Wand. Anschließend bemalt er, in den Jahren 1526 und 1527, das Bernertor. 1527 wird er in das Freiburger Bürgerrecht aufgenommen; am 10. Juli 1527 schreibt der Freiburger Rat nach Rothenburg, daß Ziegler als «stattmaller» angenommen sei und auf das Bürgerrecht in Rothenburg verzichte<sup>24</sup>. 1531 erhält er, gemeinsam mit Meister Anthoni Henckel, Bezahlung für Arbeiten in der kleinen Ratstube.

Neben der rein handwerklichen Tätigkeit und der Ausführung monumentalier Aufträge hat der Künstler Zeit, teils allein, teils gemeinsam mit Boden Altarwerke zu fertigen. Die Gemälde zeigen einen gegenüber den Rothenburger Bildern stark veränderten Stil. Die Signatur besteht aus dem Z mit senkrechtem Strich durch den waagrechten oberen Schenkel, das sich schon auf dem Rothenburger Altar findet (Abb. 17). In den mit Boden gemeinsam bezeichneten Werken ist Bodens Zeichen die Hauptsignatur. Ob Ziegler den Arbeitsraum mit Boden teilte oder eine eigene Werkstatt unterhielt, ist aus den erhaltenen Rechnungseinträgen nicht zu erschließen.

Vier inschriftlich gesicherte Altarwerke der Künstler sind erhalten, zwei gemeinsam signierte Denkmale und je eine nur von einem der beiden Maler bezeichnete Schöpfung.

<sup>22</sup>) Rott, Quellen und Forschungen, a. a. O., Oberrhein, Text, 1938, p. 264. Baum, Zum Werk der Bildhauer Erhart Küng, Albrecht von Nürnberg, Jacob Rueß und Hans Geiler, Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, II, 1940, p. 97f.

<sup>23</sup>) Die Regesten teils nach Reiners a. a. O., p. 78ff., teils nach Rott, Quellen und Forschungen, a. a. O., Oberrhein, Quellen II, 1936, p. 285f.

<sup>24</sup>) Freiburg, Staatsarchiv, Missivbuch, Nr. 9f., p. 32v. Reiners a. a. O., p. 77f.

Bodens Ölbergtafel (Abb. 6, 7, 8)<sup>25</sup>, im Besitze des Herrn Kantonsrichters Robert de Weck im Schlosse Windig, stammt, nach Angabe des Eigentümers, vermutlich aus der Kapelle zu Richterwil bei Bösingen. Das Gemälde, 0.92 m hoch, 0.81 m breit, bildet die Hälfte der Außenseite eines Altarflügels. Auf der Rückseite sind die Spuren dreier geschnitzter stehender Heiliger auf Goldgrund erhalten; der Mittelteil des Altarwerkes war demnach ein Schrein mit Holzskulpturen, die sich auf den Flügelinnenseiten fortsetzten. Nur die Außenseiten waren mit Gemälden, vier Passionsdarstellungen, geschmückt. Die Komposition des Gethsemanebildes folgt im wesentlichen Schongauers Kupferstich aus der Passionsfolge (B. 9). Jesus kniet, mit Kreuznimbus, in der gleichen Stellung wie bei Schongauer, mit erhobenen Armen vor dem Felsen, zu dessen beiden Seiten der Blick in eine reich gegliederte Hintergrundslandschaft geht. Statt der wenigen Häscher, die bei Schongauer mit Stangen herankommen, ist auf Bodens Bild die Gefangennehmung Christi dargestellt, weiter eine Stadt inmitten grüner Berge, dahinter noch eine Gletscherlandschaft. Die Anordnung der schlafenden Jünger ist insofern verschieden, als Johannes, der die Hände auf die Bibel stützt, und Jakobus ihre Plätze getauscht haben, so daß der Namenspatron des Malers dem Herrn näher gerückt ist. Die vollständige Signatur Bodens (Abb. 19) ist am äußersten unteren Rande des Bildes sichtbar. Oben hat die Tafel etwa 10 cm an Höhe eingebüßt, so daß der dem Heiland erscheinende Engel im heutigen Zustand fehlt. Ursprünglich entsprach das Format der Größe des Theodulbildes. Die farbige Haltung des Gemäldes, vom Lilagrau im Gewande Christi und dem Blau, Rot, Lila und Grau in den Gewändern der Jünger bestimmt, die mit dem saftigen Grün der Landschaft kontrastieren, ist warm und harmonisch. Der malerische Vortrag entspricht der Anschauung des 16. Jahrhunderts und steht so im Gegensatz zu der schongauerischen Komposition und den sehr ruhigen Typen, denen in der Tat schwäbische Köpfe am ehesten entsprächen; gleichwohl besteht keine künstlerische Beziehung zu Jörg Boden, dem Rott eine aus der Stuttgarter Stiftskirche stammende Kreuzfindung der Kaiserin Helena, 1515 datiert, im Stuttgarter Schloßmuseum zuschreiben möchte<sup>26</sup>.

Bodens Christus am Ölberg steht, seiner Entwicklungsstufe nach, am Anfang der Reihe der von beiden Künstlern erhaltenen Gemälde. Ihm sei das ausschließlich von Ziegler signierte Altarwerk gegenübergestellt, das dieser alsbald nach seiner Übersiedelung nach Freiburg, mit Unterstützung des Bildschnitzers Hans Roditzer, für die St. Wolfgangskapelle in Hauteive<sup>27</sup> schuf. Der Schrein mit den Holzstatuen ist auch hier verschollen. Erhalten blieben Roditzers heute im Historischen Museum zu Freiburg aufbewahrte Flachschnitzereien der Flügelinnenseiten, Weihnachten, Beschneidung, Anbetung der Könige und Kindermord darstellend. Die Geburt Christi kopiert den Holzschnitt B. 85 aus Dürers Marienleben; die Gruppierung auf dem Dreikönigsbild lehnt sich an die entsprechende Vorlage aus der nämlichen Folge (B. 87) wenigstens an. Die Beziehung zu Dürer verbindet Roditzer mit Ziegler, der seinerseits nicht bei Entlehnungen aus Dürer stehen bleibt, sondern nürnbergische Stilelemente nach Freiburg bringt.

Die Schnitzwerke Roditzers waren mit Nägeln an den Innenseiten der Flügel befestigt, deren Vorderseiten mit den Gemälden der Verkündigung, Heimsuchung, Darstellung im Tempel und des Todes Mariä geschmückt sind (Abb. 9, 10, 11, 14). Die einzelnen Bilder sind 1.01 m hoch, 0.97 m breit. Dürers Marienleben, das in den elf Jahren, die seit seinem Erscheinen verflossen

<sup>25</sup>) Den Hinweis auf das Bild verdankt der Verfasser der Freundlichkeit des Herrn P. Maurice Moullet O.F.M. in Freiburg. Für die Genehmigung zur Besichtigung und Aufnahme der Tafel sei dem Eigentümer gedankt.

<sup>26</sup>) Rott, Quellen und Forschungen, a. a. O., Altschwaben und die Reichsstädte, Text, 1934, Abb. 22.

<sup>27</sup>) In der Westschweiz wird St. Wolfgang, in Angleichung an den Namen mehrerer französischer Heiliger, als Saint-Loup verehrt; vgl. P. Odilo Ringholz in Mehler, Der hl. Wolfgang, 1894, p. 324.

waren, in allen Künstlerwerkstätten als Vorlagewerk benutzt wurde, bewährte sich auch in Freiburg. Ziegler blieb hinter Roditzer nicht zurück. Die Holzschnitte der Verkündigung und Heimsuchung, B. 83, 84, werden im Figürlichen kopiert; selbst der Kopftypus der Maria und die Stellung des Pultes sind übernommen; gleichwohl verleugnet sich die auf würdige Haltung ausgehende augsburgische Schulung Zieglers nicht in der Art, wie das Heraneilen des Engels in eine ruhige Kniestellung umgewandelt oder die lebhafte Freude der sich begegnenden Frauen gedämpft wird, hinter denen die Berglandschaft dekorativer wirkt als bei Dürer und auch Boden. Augsburgisch ist überhaupt die Vernachlässigung der Landschaft gegenüber der Architektur, die ihrerseits in möglichst klaren Raumschichten dargestellt wird. Wie die Figuren im Verhältnis zum Raum größer und ruhiger geworden sind, darin zeigt sich das allgemeine Fortschreiten der Renaissancegesinnung gegenüber der Entstehungszeit des dürerischen Marienlebens. Selbständiger scheint Ziegler in der Komposition der Darstellung im Tempel, die sich in einem tonnengewölbten Raum vollzieht, und des Marientodes. Die leuchtende, opake Färbung der Gewänder und der Landschaft, durch das Karmin der vorherrschenden Architektur harmonisiert, scheidet sich deutlich von dem minder dekorativen Kolorit Bodens und der noch realistischeren Färbung der Dürerschule. Doch ist nürnbergische Schulung in der Art, wie der Kontur, verglichen mit dem der Rothenburger Tafeln, freier und beweglicher geworden ist, unverkennbar. Im besonderen lockten ihn dann noch die Greisentypen des Hans von Kulmbach, wie sie z. B. auf dem heute in den Uffizien verwahrten Peter-Pauls-Altar oder auf dem Tucherepitaph der Nürnberger Sebalduskirche sich finden<sup>28</sup>, zur Nachahmung. Der Tabernakelaltar für Schwabach<sup>29</sup>, der zur Zeit der Übersiedelung Zieglers eben in Arbeit war, konnte ihn darüber unterrichten, wie auch ein namhafterer Meister aus Dürers Marienleben Anregungen holte.

Übrigens beschränkt Ziegler sich nicht auf die Ausbeutung Dürers. Der Künstler, der in Rothenburg noch so selbständig erfand, hat seither gelernt, sich das bequeme Handwerkermittel zu eigen zu machen, jede zur Verfügung stehende graphische Vorlage im Bedarfsfall zu verwenden. Als Vorlage für die mächtige, 0,60 m hohe, 2,65 m breite Staffelbildkomposition des seitlich von den Evangelistsymbolen eingerahmten Abendmales bediente sich Ziegler des um 1515 entstandenen Holzschnittes Altdorfers aus der Folge «Sündenfall und Leben und Leiden Christi» (B. 18), den Altdorfer selbst mit so dramatischer Lebendigkeit 1517 im Regensburger Minoritenaltar wieder verwendete<sup>30</sup>. Dargestellt ist, nach Joh. 13, 26, die Kennzeichnung des Verräters als desjenigen, «cui ego intinctum panem porrexero»<sup>31</sup>. Während Altdorfers kleine, fast quadratische Vorlage sich für die Gesamtkomposition nicht verwenden ließ, die eine Verteilung der teils sitzenden, teils emporfahrenden Apostel in der ganzen Breite des Tisches erforderte, konnte das Hauptmotiv des Heilands, der sich vorbeugt, dem ihm gegenüber sich erhebenden, auf den Tisch sich stützenden Judas den Brotbissen zu reichen (Abb. 13), ziemlich genau übernommen werden; nur Johannes verlor seinen Platz am Herzen Jesu. Eine Vergleichung des Antlitzes Christi und Johannis auf dem Abendmahl mit den nämlichen Köpfen auf Bodens Gethsemane lässt die größere Derbheit des fränkischen Meisters erkennen, die sich auch in der Behandlung der Gewandmassen zeigt.

Das Altarwerk von Hauterive ist zweimal, sowohl auf dem Tode Mariä wie auf der Staffel, mit der Signatur Zieglers und der Jahreszahl 1522 versehen. Die ungewöhnliche Breite der Staffel

<sup>28</sup>) Stadler, Hans von Kulmbach, 1936, Kat. Nr. 29, 78.

<sup>29</sup>) Stadler, a. a. O., Kat. Nr. 142.

<sup>30</sup>) Buchner, Albrecht Altdorfer und seine Zeit, Katalog der Altdorferausstellung München, 1938, p. 4, Abb. 17.

<sup>31</sup>) Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, 1928, p. 419.

läßt vermuten, daß, wie an Pachers St. Wolfgangaltar, zu den Seiten des Schreines freie Statuen aufgestellt waren.

Im gleichen Jahre 1522 entstand, als Gemeinschaftsarbeit mit Hans Boden, die Tafel mit dem Bilde des hl. Theodul in der Freiburger Universitätsgalerie, hoch 1.02 m, breit 0.83 m (Abb. 5). Sie befand sich zuvor in dem «Abbaye des Tailleurs» genannten Zunfthause zu Freiburg, wohin sie zweifellos aus einer Kirche gelangte<sup>32</sup>. Die Tafel stimmt mit dem Ölbergbild Bodens nicht nur in der Größe, sondern auch in der ursprünglichen Schmückung der Rückseite mit drei geschnitzten Heiligenfiguren überein und bildete, wie jenes, die Hälfte einer Flügelaußenseite. Das Theodulbild ist reifer als der Ölberg. Der Walliser Schutzpatron steht im vollen bischöflichen Ornat in einer prächtigen Landschaft. Hinter ihm lassen Rebstöcke den Blick auf eine Kirche und gewitterdunkle Berge frei. Zu den Seiten des Heiligen sind seine Attribute geordnet, hier Weinfässer, dort der Teufel, der die Wetterglocke fortschleppt, damit die wegen des drohenden Gewitters besorgten Weinbauern den Schutzpatron nicht rufen können, der doch schon seines Amtes waltet. Die Färbung ist licht und warm wie auf dem Gethsemanebild. Die temperamentvolle Behandlung der rauschenden Falten am windgeblähten Pluviale des Heiligen gemahnt an Hans Fries. Mit Recht hat Boden sein Zeichen an sichtbarer Stelle angebracht, während die Signatur Zieglers, dessen Anteil an der Arbeit nur gering sein kann, am Spundloch des vorderen Fasses kaum zu erkennen ist.

Schwieriger ist der Anteil der beiden Künstler an dem anderen doppelt signierten Werke zu scheiden, zwei 1523 datierten, 1.30 m hohen, 0.54 m breiten Tafeln mit der Darstellung der Geburt Christi und der Anbetung der Könige (Abb. 4), die aus der St. Annakapelle bei St. Johann in Freiburg stammen und gleichfalls in der Universitätsgalerie ausgestellt sind. Auch sie schmücken die Außenseiten von Flügeln eines verschollenen Schnitzaltares, deren Innenseiten für Skulptur bestimmt waren. Die Komposition zeigt ohne Verwendung graphischer Vorbilder im Sinne der Renaissance einfach gehaltene Schemata; in der Anordnung der Hauptfiguren des Dreikönigsbildes mag die Erinnerung an Schongauers Kupferstich (B. 6) nachwirken. Die Typen Josefs und des greisen Königs greifen auf Hans von Kulmbach zurück. Am Aufbau hat Ziegler hier den Hauptanteil, während die durch das blaue Kleid Mariä bestimmte lichte Färbung und die an Einzelzügen reiche Landschaft eher Bodens Urheberschaft vermuten lassen. Die Signaturen, auf den Stufen unter dem Kinde (Abb. 15), entsprechen einander an Größe, was auf gleichmäßige Beteiligung der Künstler an ihrer Schöpfung schließen läßt.

Dies sind die gesicherten Werke, die sich in Freiburg von Boden und Ziegler erhalten haben. Von den behandelten vier Denkmälern sind zwei 1522 datiert, eines trägt die Jahreszahl 1523. Da auch der Ölberg Bodens nicht lange vor 1522 entstanden sein dürfte, taucht das Freiburger Schaffen der beiden Künstler nur kurz aus dem Dunkel auf. In dem nicht signierten Gemäldebestand Freiburgs kann ihnen kein Werk mit Gewißheit zugeschrieben werden<sup>33</sup>.

Nach der Niederwerfung Florian Geyers und der Unterdrückung des Bauernaufstandes wurde in Rothenburg schon 1525 der katholische Gottesdienst wieder eingeführt, um erst nach dem Pas-

<sup>32</sup>) Nach freundlicher Mitteilung von Herrn P. M. Moullet.

<sup>33</sup>) Die Bibliothek des Barfüßerklosters zu Freiburg verwahrt zwei 1.25 m hohe, 0.53 m breite Tafeln mit Darstellungen der stehenden heiligen Ritter Georg und Florian, die von Haendcke, a. a. O., p. 130, Boden zugeschrieben wurden. Die stilistische Haltung der Bilder ist fortgeschritten als die der sicheren Werke Bodens; auch die phantastische Rüstung Georgs spricht für spätere Entstehungszeit. Haendcke selbst hält den Meister dieser Bilder für einen Schäuffelinschüler. Wohl mit Recht weist der Katalog der Zürcher Kunsthauptsausstellung von 1921, p. 44, Nr. 30, die Tafeln dem jüngeren Hans Schäuffelin zu, der seit 1542 als Stadtmaler in Freiburg lebt. Den beiden Heiligen verwandt ist ein hl. Michael, 1.05 m hoch, 0.68 m breit, im Besitz von Professor Max Huber-Escher in Schloß Wyden; vgl. Ganz, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, 1924, p. 145f., Tafel 107.

sauer Vertrag endgültig der evangelischen Lehre zu weichen. Wilhalm Ziegler, seit dem Ver-  
schwinden Bodens ganz unabhängig, seit 1527 Stadtmaler, wartet einige Jahre, ob die neue Lage  
in Franken länger Bestand habe. 1531 erneuert er sein Rothenburger Bürgerrecht und kehrt in die  
Heimat zurück. Wenn auch die Lande am Main keinen Bildersturm erleben, gedeiht doch, selbst  
in den katholisch gebliebenen Gegenden der Diözese Würzburg, die Kunst nicht mehr. Die  
Aufträge bleiben aus. Vier Jahre lang harrt Wilhalm vergeblich auf Arbeit. 1535 verläßt er Ro-  
thenburg zum zweitenmal<sup>34</sup>, um seinen Lebensabend vermutlich in Schwaben, in Rottenburg am  
Neckar, der Hauptstadt der vorderösterreichischen Herrschaft Hohenberg, zu verbringen. Im Ge-  
biet des oberen Neckars und der oberen Donau herrscht noch bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts  
hinein nicht nur in den Klöstern, sondern auch in den Landen der Grafen von Zimmern und  
Zollern, eine rege Kunsttätigkeit.

Die Vermutung der Übersiedelung Wilhalms nach Rottenburg a. N. gründet sich auf folgende  
Tatsachen. Im Verzeichnis der Meistergerechtigkeitsverleihungen des Augsburger Malerbuches  
heißt es zum Jahr 1540: «Item Jerg Ziegler vonn Kemett hatt zünfft empfangen am montag vor  
st. Jacobstag des Jergen Lützen maller dohtermann»<sup>35</sup>. Jerg Lutz ist der oben bei der Erwähnung  
der augsburgischen Künstlerbildnisse genannte Zunftgenosse des Wilhalm Ziegler. Die Bezeich-  
nung Kemett, worunter ebensowohl eines der zahlreichen Kemnat und Kematen, wie Kempten  
verstanden werden kann, gibt keinen Aufschluß über die ursprüngliche Herkunft Jergs, da sie,  
nach dem Rechtsbrauch, sich nicht auf die Heimat, sondern auf den letzten Wohnsitz bezieht<sup>36</sup>.  
Jerg, ähnlich unruhig wie Wilhalm, verläßt Augsburg nach wenigen Jahren, um in das obere  
Neckargebiet überzusiedeln. 1547 und 1548 wird im Dienst des Grafen Jos Niclas von Zollern  
zu Hechingen ein Hofmaler Jörg erwähnt<sup>37</sup>; ihn möchte Hecht mit dem «Mahler Georg Ziegler  
von Rottenburg» identifizieren, der 1561 Faßarbeiten in Hechingen ausführt. Jörg Ziegler findet  
sich nach Rott<sup>38</sup> in Rottenburger Urkunden von 1562 bis 1572. Die Beweiskraft der erwähnten  
Regesten reichte für die Vermutung einer Beziehung Jergs zu Wilhalm nicht aus, käme dazu nicht  
die Tatsache, daß in der fraglichen Zeit in der Hechinger Gegend ein Meister sich eines Zeichens  
bediente, das ein von I gekreuztes Z zeigt und in der Art der durch Generationen innerhalb einer  
Familie sich weiter bildenden Meisterzeichen offenbar an die Signatur Wilhalms anschließt. Es  
fand sich auf einer aus Hechingen stammenden, 1562 datierten, 0.16 m hohen, 0.54 m breiten An-  
betung der Könige des Sigmaringer Museums, die 1894 nach Paris verkauft wurde und seither  
verschollen ist<sup>39</sup>. Aus den angeführten Beweisgründen wird geschlossen, Wilhalm sei an den  
oberen Neckar gezogen, weil dort Jerg, sein vermutlicher Sohn, schon tätig war, oder umgekehrt.

Die vorliegende Untersuchung hat es sich zur Aufgabe gemacht, fürs erste die inschriftlich ge-  
sicherten Schöpfungen des Hans Boden und Wilhalm Ziegler herauszustellen. Die Abgrenzung  
der Tätigkeit Wilhalms gegenüber dem Meßkirchstil bleibt einer weiteren Studie vorbehalten<sup>40</sup>.

<sup>34</sup>) Wortlaut des Bürgerbucheintrages bei Rott, Quellen und Forschungen, a. a. O., Altschwaben und die Reichs-  
städte, Text, 1934, p. 54.

<sup>35</sup>) Feurstein, Der Monogrammist M.W. und der Meister von Meßkirch, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1917, p. 272f.

<sup>36</sup>) Baum, Zum Werk der Bildhauer Erhart Küng usw., a. a. O., p. 94.

<sup>37</sup>) Hebeisen, Katalog des Fürstlich Hohenzollerischen Museums Sigmaringen, 1932, p. 5. Hecht, Forschungen zur  
schwäbischen Kunst- und Baugeschichte, 1940, p. 77f.

<sup>38</sup>) Rott, Quellen und Forschungen, a. a. O., Altschwaben und die Reichsstädte, Quellen, 1934, p. 257.

<sup>39</sup>) Lehner, Verzeichnis der Gemälde des Fürstl. Museums zu Sigmaringen, 1871, Nr. 90. Feurstein, Nochmals zur  
Frage des Meisters von Meßkirch, Oberrheinische Kunst, IX, 1940, p. 168ff.

<sup>40</sup>) Zur Problemstellung vgl. Baum, Fryburger Künstler der Reformationszeit und der Meister von Meßkirch, Neue  
Zürcher Zeitung Nr. 1523 vom 28. September 1941.



Phot. Dr. Stoedtner, Berlin

Abb. 1

Abb. 2

WILHALM ZIEGLER

HOCHALTAR IN ST. WOLFGANG, ROTHENBURG O. T., 1514

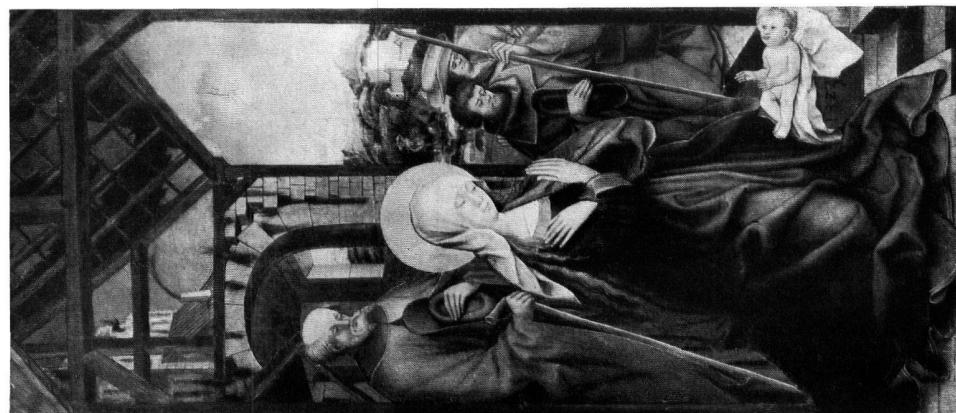
Flügel, Innenseite. Wolfganglegende. Abb. 1: Wolfgang von Kaiser Otto zum Bischof bestimmt; Wolfgang öffnet mit seinem Stab die Quelle. — Abb. 2: Wolfgang beschwört den Teufel; Wolfgang wird bei seiner Klause gefunden und zur Rückkehr genötigt



Phot. Schweiz. Landesmuseum

Abb. 4.

HANS BODEN UND WILHALM ZIEGLER  
Altarflügel, 1523. Geburt Christi, Anbetung der Könige  
Aus der St. Annakapelle bei St. Johann, Freiburg



Phot. A. Wurm

Abb. 3.

WILHALM ZIEGLER UND THOMAS SCHMID  
Altarflügel. St. Ludwig von Toulouse und St. Ludwig  
von Frankreich. Rottenburg a. N., Diözesanmuseum





Phot. E. Linck, Zürich

Abb. 5

HANS BODEN UND WILHALM ZIEGLER  
ALTARFLÜGEL. HL. THEODUL, 1522

Freiburg, Universitätsgalerie



Abb. 6



Phot. P. M. Moulet, Freiburg

Abb. 7

HANS BODEN. ÖLBERG. AUSSCHNITTE

Schloß Windig bei Freiburg



Phot. P. M. Moulet, Freiburg

Abb. 8

HANS BODEN

ALTARFLÜGEL. CHRISTUS AM ÖLBERG

Schloss Windig bei Freiburg



Abb. 9—12

WOLFGANG ZIEGLER

ALTARFLÜGEL AUS DER ST. WOLFGANG KAPELLE, HAUTERIVE

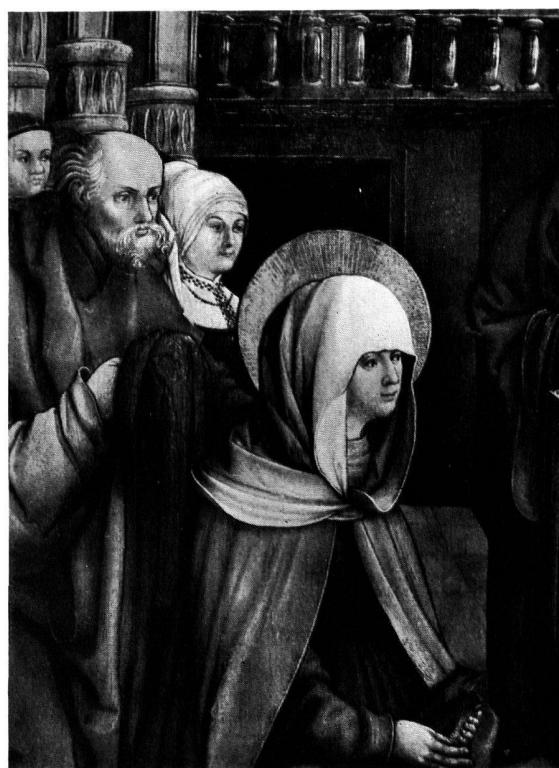
9. Verkündigung — 10. Heimsuchung — 11. Darstellung im Tempel — 12. Tod Mariä

Freiburg, Universitätsgalerie

Phot. P. M. Moullet, Freiburg



Abb. 13



Phot. P. M. Mouillet, Freiburg

Abb. 14

WILHALM ZIEGLER

ALTAR AUS DER ST. WOLFGANGKAPELLE, HAUTERIVE. AUSSCHNITTE

Abb. 13. Abendmahl, aus der Staffel — Abb. 14. Darstellung



Abb. 15



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 16



Abb. 19

#### SIGNATUREN DES HANS BODEN, WILHALM ZIEGLER UND THOMAS SCHMID

Abb. 15. Signaturen des Hans Boden und Wilhalm Ziegler auf dem Altarflügel aus der St. Annakapelle bei St. Johann in Freiburg (vgl. Abb. 4). — Abb. 16. Signatur des Wilhalm Ziegler auf dem Altarflügel im Diözesanmuseum in Rottenburg a. N. (vgl. Abb. 3). — Abb. 17 und 18. Signaturen des Wilhalm Ziegler (17) und des Thomas Schmid (18) auf dem Altarflügel im Diözesanmuseum in Rottenburg a. N. (vgl. Abb. 3). — Abb. 19. Signatur des Hans Boden auf dem Altarflügel im Schloss Windig bei Freiburg (vgl. Abb. 5)