Zeitschrift: Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz

Herausgeber: Historischer Verein Zentralschweiz

Band: 142 (1989)

Artikel: Eine Urner Standesscheibe aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts neu in Urner Besitz

Autor: Britschgi, Markus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-118724

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: 02.07.2025

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

Eine Urner Standesscheibe aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts neu in Urner Besitz

Markus Britschgi, Luzern

Im Eigentum der Kunst- und Kulturgut-Sammlung des Kantons Uri befindet sich seit Juni 1989 eine Urner Standesscheibe aus der Blütezeit der schweizerischen Glasmalerei: Ein stolzer Urner Pannerherr, beseitet von der Urner Wappenpyramide, hält die Landesfahne. Besondere Beachtung verdient auch die Darstellung der Apfelschuss-Szene in den Feldern oberhalb des Hoheitsbogens.

Diese Kabinettscheibe wurde im Ersten Empire, also in der Zeit von 1804 bis 1814, nach Frankreich verkauft. 1904 kehrte sie wieder in die Schweiz zurück. Nach verschiedenen Besitzerwechseln erwarb sie 1967 Meinrad Burch, Goldschmied, Sarnen-Zürich, und fügte sie seiner Sammlung ein. 1989 schliesslich verkaufte die Stiftung «Grafische Sammlung Burch-Korrodi» die Scheibe an den Kanton Uri. In der Literatur zur schweizerischen Glasgemäldekunst wurde sie bisher nicht beschrieben.

STATIONEN AUF DEM BISHERIGEN WEG DIESER URNER STANDESSCHEIBE

In seiner grundlegenden Monographie zur Schweizer Glasmalerei schreibt Paul Bösch: «So wurden denn im Laufe des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts viele dieser farbigen Scheiben entfernt und irgendwo beiseitegestellt. [. . .] Nach den Napoleonischen Kriegen, als die Schweiz von Hungersnot und Armut heimgesucht war, waren unsere Gegenden ein beliebter Tummelplatz für Kunsthändler und Agenten ausländischer, meist fürstlicher Sammler, die in ihren Kunstkammern und Schlössern auch die originellen Schweizer Scheiben haben wollten.»[1] Doch zu Ende des 19. Jahrhunderts hatten die unermüdlichen Mahnrufe der historisch-antiquarischen Bewegungen, der Verschleuderung heimischen

[1] Paul Boesch, Die Schweizer Glasmalerei, Monographienreihe zur Schweizer Kunst, Bd. 6, Basel 1955, S. 171.

Kunst- und Kulturgutes Einhalt zu gebieten, bereits soviel Erfolg, dass angesichts der zunehmenden privaten Sammlungstätigkeit Gründung und zügiger Ausbau von historischen Museen möglich wurden (man denke zum Beispiel an das Schweizerische Landesmuseum in Zürich). Bald schon traten diese Institute zur Erweiterung der eigenen Sammlungen auf dem Kunstmarkt als Käufer auf. Andere Gelegenheiten ergaben sich, wenn zufolge wirtschaftlicher Schwierigkeiten private Sammlungen mit schweizerischen Objekten aus dem benachbarten Ausland in der Schweiz zum Verkauf angeboten wurden, so 1891 die Sammlung Vincent, Konstanz, 1904 die Sammlung Baronin von Trétaigne, Paris, und 1911 die Sammlung Lord Sudeley, Toddington Castle, England.

Wie einer beigelegten Notiz zu entnehmen war, kam die im Folgenden Urner Scheibe genannte Pannerherrenscheibe anlässlich der Auktion von 1904 bei Messikommer in Zürich in die Schweiz zurück.[2] Der Katalog zur Sammlung Trétaigne selbst sagt über Entstehung und Entwicklung dieser französischen Sammlung nichts aus. Die Hoffnung, in einschlägigen Zeitungsartikeln etwas Näheres zu erfahren, war nicht unberechtigt. Das Hauptaugenmerk musste sich dabei auf Zürcher Publikationen richten, zumal sich die mir zugänglichen französischen Personenlexika zur Familie Trétaigne ausschweigen.

In der Neuen Zürcher Zeitung vom 26. April 1904 fand ich folgende Mitteilung:

«Seitdem an der Auktion der berühmten Sammlung Vincent nahe an 500 Stück Scheiben versteigert worden waren, hat keine grössere Veranstaltung dieser Art die Sammler in Bewegung gesetzt. Umso gespannter sehen diese der Auktion entgegen, die am zweiten und dritten Mai in der Börse von Zürich stattfinden wird; es geht ihr eine Ausstellung der Scheiben vom 29. April bis 1. Mai voraus:

Nicht weniger als 270 Glasgemälde der Baronin von Trétaigne in Paris und etwa 100 aus der eben genannten Sammlung Vincent, Konstanz.

Zur Zeit des ersten Empire reisten zwei Barone Trétaigne alljährlich in die Schweiz. In der welschen und deutschen Schweiz sammelten sie nun eifrig Glasgemälde, wobei sie freilich ihr Hauptaugenmerk nicht auf die spätgotischen oder Frührenaissance-Werke, die heute besonders geschätzt und gesucht sind, sondern auf Erzeugnisse der Spätrenaissance und des Barocks richteten. Was sie gesammelt hatten, brachten sie auf ihr Schloss in der Normandie; von hier wurden die Scheiben in den 1830er Jahren in die Wohnung der Familie an der Rue Bellechasse in Paris übertragen. In diesem Haus sind die Glasgemälde in ziemlich verständnisloser Weise zu grossen Glasteppichen zusammengesetzt worden, wobei manche Stücke gekürzt, verstümmelt oder durch nicht zugehörige Glasstücke vergrössert wurden.

[2] Auktionskatalog H. Messikommer, Zur Meise, Zürich 1904: Auktion der Glasgemälde-Sammlung der Baronin de Trétaigne, Paris, und von Glasgemälden aus der ehemaligen Vincent-Sammlung in Konstanz.

► *Abb. 1:*
Urner Standesscheibe aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Zustand 1989. Foto Aschwanden, Altdorf.

Immerhin wurde nicht restauriert und nichts verfälscht; das gibt der Sammlung einen besonderen Wert.»[3]

Nach der Auktion berichtete die Neue Zürcher Zeitung am 5. Mai 1904: «Unter starker Beteiligung von Liebhabern, Privatsammlern, Vertretern der öffentlichen Sammlungen der Schweiz und von Händlern begann am Montag die Versteigerung der Glasscheiben aus dem Besitz der Baronin Trétaigne und Vincent. Es war vorauszusehen, dass die Preise im allgemeinen weit höher als bei der letzten Auktion sein würden. Gleichzeitig brachten die beiden Tage zahlreiche Überraschungen. [. . .] Die Urner Standesscheibe Nr. 50 ging um 2700 Franken am ersten Tag nach Basel.»[4]

Beide Berichte in der Neuen Zürcher Zeitung waren gezeichnet mit *E.A.S.*, worunter unschwer Ernst Alfred Stückelberg, Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Basel (1867–1926), zu erkennen ist.[5]

Der Weg der Urner Scheibe durch verschiedene weitere Besitzerhände konnte durch einen glücklichen Zufall rekonstruiert werden. Im Ausstellungskatalog der Galerie Fischer in Luzern von 1965 fand ich die Urner Scheibe wieder.[6] Mit 42 anderen Objekten aus dem Besitz der Familie Schuster-Burckhardt, Basel, gelangte die Scheibe zur Versteigerung. Veranschlagt war sie mit 10 000 Franken; das zugehörige Ergebnisblatt zur Hauptauktion 1965 weist den Zuschlagspreis indes mit «nur» 4800 Franken aus. Frau H. Burch, Witwe von Meinrad Burch, erinnert sich, dass die Urner Scheibe damals von einem Antiquar in Zürich erworben wurde. 1967 konnte Meinrad Burch die Scheibe um gut 8000 Franken kaufen und gliederte sie seiner Sammlung ein. Mit Errichtung der Stiftung «Graphische Sammlung Meinrad Burch-Korrodi» in Sarnen kam die Scheibe in den Besitz des Kantons Obwalden. Die ursprüngliche Hoffnung Burchs, die Sammlung später um weitere Scheiben vermehren zu können, hat sich nicht erfüllt, weshalb sich die Stiftung entschied, das vereinzelte Stück dem Kanton Uri zum Kauf anzubieten. In Anbetracht dessen, dass der Kanton bislang keine Standesscheibe aus der besten Zeit der schweizerischen Glasmalerei, nämlich aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, besass, beschloss der Urner Regierungsrat am 6. Juni 1989, das Angebot der Stiftung Burch-Korrodi anzunehmen und die Standesscheibe als Beleg- und Schmuckstück für die kantonale Kunst- und Kulturgut-Sammlung zu erwerben.[7]

[3] Neue Zürcher Zeitung, 26. 4. 1904, Nr. 116, Morgenblatt.

[4] Neue Zürcher Zeitung, 5. 5. 1904, Nr. 125, zweites Abendblatt.

[5] Den freundlichen Hinweis zur Auflösung des Monogramms E.A.S. verdanke ich alt Staatsarchivar Dr. Hans Stadler, Attinghausen. Zu Stückelberg: Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, Bd. 6, Neuenburg 1931, S. 586.

[6] Auktionskatalog Galerie Fischer, Luzern 1965: Grosse Kunstauktion 22.–26. Juni 1965 sowie Ergebnisblatt der Juniauktion.

[7] Die Informationen zur jüngsten Entwicklung hat uns freundlicherweise Staatsarchivar Dr. Rolf Aebersold, Altdorf, zur Verfügung gestellt. In der kantonalen Kunst- und Kulturgut-Sammlung Uri hat die Scheibe die Inventarnummer 218.

► *Abb. 2:*
Urner Standesscheibe aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Zustand 1904. Aus: Auktionskatalog Messikommer. Foto Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

Zum besseren Verständnis sei für die Definition der Standesscheibe auf die Begriffsbestimmung durch Jenny Schneider, ehemalige Direktorin des Schweizerischen Landesmuseums, verwiesen: «Standesscheiben, denen der Charakter einer Art von Hoheitszeichen innewohnt, galten als sichtbarer Ausdruck der Einheit, der gegenseitigen Freundschaft und Gewogenheit der einzelnen Stände untereinander».[8]

Die Standesscheiben wurden somit keineswegs nur als Kunstwerke gestiftet, sondern sollten vor allem die politischen Beziehungen dokumentieren. Meist erhielten die Eigentümer der Gebäude, die um Schenkungen von Standesscheiben gebeten hatten, von den betreffenden Ständen Geldbeträge zur Anschaffung solcher Glasgemälde. Daraufhin konnte der Beschenkte für den zu schmückenden Raum, sei dies nun ein Rathaus, eine Schützenstube, eine Zunftstube, ein Kloster, Gasthaus oder die Wohnung eines Privatmannes, dem Glasmaler, sei er nun ortsansässig oder aus einer nahegelegenen Stadt, den Auftrag zur Ausführung der Scheiben gleich selbst erteilen. Oft wurden im Vertrauen auf die Erfüllung der Schild- und Wappenbitte die Aufträge schon vor der offiziellen Zusage vergeben. In den Eidgenössischen Abschieden geschieht es nicht selten, dass ein Gesuchsteller mehrmals an die Tagsatzung oder einzelne Stände appellieren musste, ihm den zugesagten Geldbetrag doch endlich auszuhändigen. Einzelne grössere Stände legten sich mit der Zeit einen gewissen Vorrat an Standesscheiben an, die auf Gesuch hin sofort versandt werden konnten.

Die Erteilung des Auftrags an einen ortsansässigen Glasmaler hatte den Vorteil, dass ganze Zyklen mit den Wappen- und Ehrenzeichen beispielsweise der Waldstätten, der sieben, acht oder dreizehn eidgenössischen Orte durch den gleichen Meister ausgeführt wurden, was der künstlerischen Einheit und Gesamtwirkung natürlich nur zugutekam.[9]

Zu berücksichtigen bleibt noch die übliche Sprachregelung, wonach zwischen Standesscheiben und Pannerherrenscheiben unterschieden wurde. Die Unterscheidung aufgrund des dargestellten Hauptmotivs in Standes-, Venner- und Pannerherrenscheiben verstellte bisher nur allzu oft den Blick auf die Tatsache, dass Pannerherren- oder Vennerscheiben in den meisten Fällen auch als Standesscheiben gedacht waren. Das heisst, dass in der Hochblüte der schweizerischen Scheibenschenkungen des 16. Jahrhunderts den Beschenkten praktisch ausschliesslich Standesscheiben zugeeignet wurden.

[8] Jenny Schneider, Die Standesscheiben von Lukas Zeiner im Tagsatzungssaal zu Baden (Schweiz), in: Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 12, Basel 1954, S. 14.

[9] Zur staatspolitischen Bedeutung des Fensterschenkens in der alten Schweiz: Hermann Meyer, Die Schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom 15. bis 17. Jahrhundert, Frauenfeld 1884. Siehe auch: Hans Muheim, Der Standesscheiben-Zyklus im Rathaus von Uri zu Altdorf, Altdorf 1986, vor allem S. 12–20.

Grundsätzlich lässt sich Folgendes festhalten:

1. Die frühesten Standesscheiben zeigen üblicherweise zwei junge Krieger oder auch zwei Engel, auch diese mit Harsthörnern (ältester Typus).

2. Später, etwa ab 1535, erscheint neben dem jugendlichen Krieger auch schon einmal der Pannerherr oder ein Venner (Kombinationstypus).

3. Nach 1545 finden wir bereits den Pannerherrn als alleinigen Staatsrepräsentanten (dritter Typus). Indes begegnet uns ab der Mitte des 16. Jahrhunderts eine breite Streuung aller drei Typen, je nach dem, über welche Risszeichnungen und Vorlagenbücher der Künstler verfügte.

Merken wir noch an, dass aus rein kompositorischen Gründen die ehemals die Bildfläche dominierende Wappenpyramide nach und nach verkleinert wird. Allmählich wird dieses Bildmotiv an den unteren rechten oder linken Bildrand gedrängt und in wenigen Beispielen sogar fallengelassen. Die rangschaffende Funktion fällt nun dem Banner oder der Schützenfahne zu, die den Staat kraft ihrer Funktion repräsentieren. In wenigen erhaltenen Beispielen kann es jedoch vorkommen, dass ein durch die Inschrift uns bekannter Pannerherr – zum Beispiel «Hanss Alther» um 1550 – quasi als Privatstiftung eine Urner Standesscheibe verschenkt. Doch ist es, beurteilt auf der Grundlage des erhaltenen Scheibenbestandes, mit Sicherheit eine Ausnahme, dass Staatssymbolik und Privatinteresse derart kombiniert wurden.

BESCHREIBUNG DER URNER STANDESSCHEIBE

Die hier zu beschreibende Urner Standesscheibe misst 328 × 212 mm. Ursprünglich war sie zwölfteilig. Heute ist sie 28teilig. Wir verweisen generell auf die Farbaufnahme auf Seite 97 (Abb. 1).

Erhaltungszustand

Zum Erhaltungszustand der Urner Scheibe muss leider vermerkt werden, dass sie seit ihrem Wiederauftauchen in der Schweiz anno 1904 einen «Alterungsprozess» durchgemacht hat. Im Vergleich des aktuellen Zustandes mit den Abbildungen in den Auktionskatalogen Messikommer 1904 (Abb. 2) und Fischer 1965 fallen zwischenzeitlich nötig gewordene Notbleistellen auf, so eine solche quer durch das Urner Wappenschild, je eine Lötstelle an der Säule rechts und links und je eine weitere am Beinkleid des Pannerherrn und am linken Fuss. Seit 1904 muss die Bruchfestigkeit somit stärker gelitten haben. Von diesen Brüchen ist leider auch die Bildwirkung betroffen. Ältere Schadstellen befinden sich zudem im Oberbild mitten durch die Tellfigur und am Harnisch des Pannerherrn. Wie weit neben den originalen Verbleiungen eventuell auch einige dekorative Felder ersetzt werden mussten, wäre im einzelnen zu überprüfen.

Die Fliesenbemalung der blauen Bodenpartie scheint stark ausgebleicht. Ansonsten aber sind die Farben der Urner Scheibe immer noch von überzeugender Leuchtkraft.

Bildbeschrieb

Gerahmt von zwei verschieden gedrehten Säulen steht unter einem knapp angedeuteten Bogen ein stolzer Urner Pannerherr im Halbharnisch, bekrönt mit wildem Federschmuck. Er trägt Arm- und Beinlinge in den Urner Landesfarben schwarz-gelb. Mit der Rechten hält er an kurzer Stange die Urner Fahne, mit der Linken umfasst er sein Schwert. Links unten vor die Säule gestellt findet sich die Urner Wappenpyramide, gebaut aus dem Standeswappenschild und dem doppelköpfigen Reichsadler im Reichsschild und überhöht von der Reichskrone. Die Figur des Pannerherrn ist im Zwischenraum, den Bogen und Säulen bilden, zweifarbig hinterlegt, nämlich mit einer raumschaffenden Fliesenabfolge als Standpodest sowie einer Füllung, gleichsam einem zwischen die Säulen gehängten Damastvorhang.

In die gleiche Höhe wie die Standesfahne kommt die sogenannte Oberszene zu stehen, eine hervorragende frühe Darstellung von Tells Apfelschuss, auf die wir noch eingehender zurückkommen werden.

Zu den einzelnen Kompositionselementen

Fahne

Zur Bedeutung der Fahne schreibt Louis Mühlemann: «Eine Fahne (vom althochdeutschen fano; mittelhochdeutsch: vane, van) ist sprachgleich mit Tuch.»[10] Die Fahne ist also ein Stück Tuch, das an einer Stange befestigt ist. Das «Banner» ist der rechteckige, annähernd quadratische Zuschnitt dieses Tuches. Das Banner setzte sich seit dem 14. Jahrhundert durch. Getragen wurde es durch den Pannerherrn (französisch: chevalier banneret) zur Verkörperung der Mannschaftsgruppe. Es fällt nun auf, dass im Falle der Urner Scheibe der unbekannte Glasmaler nicht die lange Fahnenstange wählte, wohl um die Wappenpyramide unterhalb des Urner Standeszeichens nicht zu unterschneiden. Demgegenüber ragt die Urner Landesfahne mit doppeltem Eckquartier (Kreuzigung und päpstliche Insignien) voller Selbstbewusstsein in die beigefügte Oberbildszene hinein.

Verwendung der farbigen Gläser

Seit dem 15. Jahrhundert waren für die Glasmaler – in den Staatsrechnungen oft auch nur Glaser genannt – von den «Materialisten» (Lieferanten von Gläsern) aus

[10] Louis Mühlemann, Wappen und Fahnen der Schweiz, Luzern 1977, S. 161.

dem Burgund oder aus Venedig folgende Farbgläser erhältlich: rot, weinrot, blau, grün, gelb und violett; dazu kamen die farblosen Gläser.[11]

Für die Innenzeichnung der Figuren, für Hintergründe, Landschaften und Ornamente wurde seit alters das Schwarzlot verwendet, Bleiglas, das sich leicht aufschmelzen lässt und aus dem die Binnenzeichnungen dann herausgekratzt werden. Als weitere, jedoch auf der Rückseite anzubringende Lasurfarbe war seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts Silbergelb oder Silberlot im Gebrauch. Verwendet wurde es für Heiligenscheine, Hintergründe, Schrifttafeln und hauptsächlich für die kleinen Szenen der sogenannten Oberbilder in den Schweizer Scheiben.

Schon früh in der Entwicklung der farbigen Gläser spielte auch das Überfangglas (französisch: verre doublé) eine besondere Rolle – ein Verfahren, bei dem ein zweites, andersfarbiges Glas auf das erste Glas aufgeschmolzen wird.

Untersuchen wir die Urner Standesscheibe unter diesen Aspekten, so stellen wir zuerst fest, dass die starke Farbwirkung aus dem Kontrast Schwarz-Gelb – gleichbedeutend mit den Urner Landesfarben – geschöpft wird. Eher sekundär, die hoheitsvolle Stellung des Pannerherrn jedoch wirkungsvoll unterstreichend, werden die beiden anderen Farben, nämlich Dunkelrot für den Damasthintergrund und das dunkle Blau für die perspektivische, raumschaffende Fliesenabfolge des Bodenteils, die leider kaum mehr zu erkennen ist, eingesetzt.

Analyse des Farbauftrages

Die Analyse des Farbauftrages zeigt, dass bei den Glasteilen für den Harnisch in den Oberbildern ein Überfangglas (durchscheinend blau) eingesetzt wurde. Der blaue Überfangteil wurde grösstenteils weggeschliffen. Das Glas wurde anschliessend dort, wo es von der Komposition her gegeben war, durch Schwarz- oder Silberlot übermalt. Für die am linken äusseren Rahmen im Oberbild zur Darstellung gelangenden Baum- und Astteile verwendete der Künstler eine Variante des Schwarzlots, das braune Töne hervorbringen konnte. Dass die gelbe Farbe sichtbar in einem zweiten Arbeitsgang aufgetragen wurde und dass es sich hier also nicht etwa um gelbes Glas handelt, ist deutlich in den Überschneidungen des Oberbildes durch die Urner Fahne ablesbar. Zum einen fehlt die für zwei Gläser nötige Bleirute, zum andern schimmert das grösstenteils abgeschliffene blau-weisse Überfangglas in seiner blauen Komponente auch im oberen Teil des Fahnentuchs durch.

Diese Technik des Farbauftrages als Bemalung in Silbergelb wurde genau so auch für die Wappenpyramide, für die Arm- und Beinstulpen, an den Säulendekors und an weiteren Teilen des Oberbildes angewandt.

Die «Farbe» Schwarzlot («chemisch aus Eisen oder Kupferpulver und leicht fliessendem Bleiglas hergestellte Schmelzfarbe») gelangte sowohl zur Deckung ganzer Flächen zum Einsatz (Uristier, Reichsadler, Gewandteile), aber auch zur Konturenmalerei etwa in Gesichtsteilen, an den Händen und an Säulenteilen.

[11] Zur Verwendung der farbigen Gläser: Hans H. Hofstätter, Die Glasmalerei, in: Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken, Bd. 2, [ohne Ort] 1967, S. 131–149.

Verwendung des Damasthintergrundes

Der Künstler der Urner Scheibe verwendet immer noch das aus der kirchlichen Tafelmalerei bekannte Füllmotiv des Damasthintergrundes, das als Imitation der beliebten Mailänder Seidenstoffe zu verstehen ist.[12] Die halbrunde Form ist durch die Rahmensäulen bestimmt. Neben den häufig vorkommenden floralen Motiven – abgewandelte Blüten- und Blattformen wie zum Beispiel Granatäpfel und Efeublätter – sind auch rein malerisch aufgefasste Hintergrunddekorationen anzutreffen.

Eine technische Besonderheit ist die Ritz- oder Ätztechnik, die in den blauen Bodenfliesen und im Oberfeld unter der Tellfigur verwendet wurde. Auch die Urnerfahne ist durch deutlich wahrnehmbare Ritzstrukturen belebt, die wiederum Mailänder Damast, wie er für Fahnentücher jener Zeit üblich war, symbolisieren sollen.

HISTORISCHE EINORDNUNG DER URNER STANDESSCHEIBE

Ausgehend von der 1904 im Auktionskatalog Messikommer, Zürich, vorgeschlagenen Datierung «um 1530» soll hier versucht werden, anhand der allgemeinen stilistischen Entwicklung der Standesscheiben die vorgeschlagene Datierung einzugrenzen.

Die ältesten noch erhaltenen, rechteckig-kleinformatigen Wappenscheiben stammen aus der Zeit ab 1450. Analog zu den kirchlichen Glasgemälden sind Personen oder Wappen unter eine hoheitsschaffende Rahmenarchitektur gestellt. Auch der damastartige Hintergrund kommt zur Verwendung. Nach 1510 vollzog sich dann unter dem Einfluss der italienischen Renaissance ein stilistischer Wandel. Grosse Meister wie Niklaus Manuel Deutsch, Urs Graf oder Hans Holbein lieferten graphische Vorlagen für die Glasmaler der Zeit. In der Gegenüberstellung von Scheiben bis 1520 mit solchen, die zwanzig bis dreissig Jahre später geschaffen wurden, zeigen sich auffallende Unterschiede, so die Wahl der Architekturelemente (Säulen, Bogenfelder), die Wahl der Oberszenen und die sich wandelnde Mode der Bekleidung. In den Oberszenen verschwinden die spätgotischen Krappenfüllwerke, und auch die jungen Krieger und Engel machen mythologischen und geschichtlichen Szenen aus dem Leben der jungen Eidgenossenschaft Platz.

Am Gesamtkompositionsschema freilich ändert der neue Stil erstaunlich wenig. Der farbige Damasthintergrund bleibt vorläufig im allgemeinen erhalten, obwohl einige fortschrittliche Glasmalereien schon um 1550 die reale Landschaft ins Bild zu integrieren beginnen.

[12] Zur Verwendung von Damast und Damastgrund: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1954, Spalten 998–1007.

Allgemein finden wir seit zirka 1540 wieder einen klaren architektonischen Aufbau der Scheiben. Die Rahmung, das Oberbild und die Hauptszenen werden einander in klaren Proportionen zugeordnet. Besonders die Einführung des Volutengiebels, auf renaissanceverzierte Säulen gesetzt, gibt den Scheiben wiederum Zusammenhalt.

Die Urner Scheibe gehört nun der stilistischen Vorphase an, in der zwar die mythologische Oberszene bereits selbstverständlich ist und ihr auch entsprechend Platz eingeräumt wird. Doch fehlt noch der Volutengiebel, der die Szenen um den Pannerherrn effektvoll abschliessen würde. Die begleitenden Säulenpaare sind zu reinen, aus der Tradition begründeten «Hoheitszeichen» verkommen, die der tragenden Funktion beraubt sind.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts erscheinen dann als neue Elemente des öftern Inschriftenbalken; auch Meistersignaturen sind beinahe schon die Regel, ganz im Gegensatz zur Frühzeit der Wappenscheibenproduktion von 1450 bis 1520, in der sie nur als Sonderfall auftreten. Ebenfalls seit Mitte des 16. Jahrhunderts versuchten die Glasmaler neben der kompositionellen Vereinheitlichung auch in der Farbwahl weiterzugehen. Nach 1600 wirken deshalb viele Scheiben bereits überladen, was sich anhand der vielen erhaltenen Bauern- und Freundschaftsscheiben unschwer nachprüfen lässt.

Ohne Datierung kann auch die Zugehörigkeit zu einem Scheibenzyklus nicht abschliessend geklärt werden. Die bisher bekannt gewordenen Zyklen, meist auf Antrag von einzelnen Ständen oder Vogteiverwaltungen, Klöstern oder Schützenhäusern anbegehrt und auf den Tagsatzungen bewilligt, haben keine stilistisch verwandten Serien oder Einzelstücke, die sich mit Sicherheit zu einem Zyklus zusammenstellen liessen. Halten wir auch fest, dass für die Zeit von 1520 bis 1530 respektive 1542 keine Scheibenzyklen aller alten eidgenössischen Orte vergabt wurden.[13]

Wenn auch die einzelnen Orte die Vergabung von Wappenscheiben an verdiente Persönlichkeiten durch Erlass reglementierten, der Bedarf an diesem farbigen Raumschmuck scheint durch das ganze 16. und bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts gross geblieben zu sein. Ob unter den zahlreichen Glasschenkungen allerdings immer farbige Scheiben zu verstehen sind, ist fraglich. Manchmal scheint es sich doch eher um die simple Verglasung der Fensteröffnung zu handeln.

Da die Scheibe mit dem Urner Pannerträger weder datiert noch einem Zyklus zuzuordnen ist, bleiben für die Eingrenzung der Entstehungszeit nur die stilistischen Merkmale. Der Pannerherrentypus, der Fahnentyp mit den Eckquartieren und schiesslich auch die Ikonographie der Oberbildszene lassen in der Tat engere Datierungsmöglichkeiten zu.

[13] Jenny Schneider, Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, 2 Bde., Zürich und Stäfa 1970; hier: Bd. 2, S. 497.

Abb. 3:
«Die Ehrengeschenke der Juliuspanner» an die 12 eidgenössischen Orte. Holzschnitt um 1513. Ausschnitt: Das Urner Juliuspanner mit dem zweifachen Eckquartier. Foto Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

Der Typus des Pannerherrn

In der Abgrenzung von Standesscheiben des spätgotischen Typus von solchen kurz nach 1520 zeigen sich folgende unterschiedliche Wesensmerkmale: Die älteren Scheiben sind einer hoheitsvollen Gestik verpflichtet. Sie sind nicht individualisiert und zeigen als Assistenzfiguren zum Standeswappen vorerst junge Krieger (statt Pannerherren).[14] Man kann bezüglich der Rolle der Schildhalter sogar von einer Unterordnung unter die Wappen sprechen. Auf die spätgotische Zwickelfeldbehandlung haben wir bereits hingewiesen. Ein weiteres Kennzeichen für Scheiben der nachwirkenden Gotik ist die Verdoppelung der Schildhalter und Schilde, und zwar auch für Orte, die anders als beispielsweise Unterwalden kein zweigeteiltes Wappen führten. Mit fortschreitender stilistischer Entwicklung zeigte sich das gestiegene politische Selbstbewusstsein der Eidgenossen gerade auch darin, dass der Bannerträger mit der Fahne als Kraft- und Machtsymbol in den optischen Vordergrund gerückt wurde. Bereits ab 1520 dominiert die Standesfahne über die Wappenpyramide. Letztere kann in der Folge auch deutlich kleiner werden. Das Abbild des Reiches und seine Symbolkraft rücken buchstäblich an den Rand des Interesses.

Treffen wir bei den Bannerträgern beziehungsweise bei den Assistenzfiguren zum Standeswappen vorerst nur auf junge Krieger und später auf den Pannerherrn allein, so wird um 1540 dem Pannerherrn erneut ein meist junger Krieger beigegeben, der das Harsthorn oder eine typische Waffe der Zeit, Schweizerdolch und Schwert oder Halbarte, trägt. Mit der Weiterentwicklung der Typologie begegnen wir schliesslich seit 1550 auch dem stärker individualisierten, in der Vollkraft der

[14] Zur Bedeutung der jungen Krieger auf Standesscheiben: Richard Wolfram, Studien zur älteren Schweizer Volkskultur, Wien 1980, Kapitel 4: Wappenhalter und Symbolgestalten, S. 109f.

Abb. 4:
Urner Standesscheibe aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ausschnitt: Das Urner Juliuspanner mit dem zweifachen Eckquartier. Foto Markus Britschgi, Luzern.

Mannesjahre stehenden Bannerträger, der als Diplomat und Söldnerführer seine Verdienste errungen hat und das reife Mannesalter symbolisiert.

Auf der Urner Scheibe verkörpert der Bannerträger den Typus nach 1520; nebst einem individualisierten Gesichtsausdruck zeigt er in Anlehnung an viele Darstellungen der Zeit die typischen Merkmale mit Federbarett, Wams, Harnisch sowie Arm- und Beinlingen.

Die Urner Landesfahne

Besonders auffällig ist die Betonung des zweifachen Eckquartiers, das der Glasmaler auf dem Banner anbringt.[15] Schon das älteste, bei Morgarten und Laupen getragene Urner Banner besass ein kleines Eckquartier mit der Kreuzigung Christi, beseitet von Maria und Johannes. Das zweite Banner dagegen, bei Sempach geführt, hatte keine Auszeichnung. Das dritte Banner aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigte im Quartier die Auferstehung Christi. Das vierte Banner aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte als Quartierschmuck wiederum die Kreuzigung Christi und daneben die Passionswerkzeuge und Pilatus abgebildet. Das fünfte Urner Landesbanner, getragen im Schwabenkrieg, zeigte eine ähnliche Darstellung, und erst im sechsten Banner, im sogenannten Juliusbanner, erschien im Eckquartier die Kreuzigung Christi, begleitet von den Petrusschlüsseln als päpstlichen Insignien. Verliehen wurden die Juliusbanner 1512 aufgrund einer Empfehlung Kardinal Schinners an alle eidgenössischen und zugewandten Orte.

Die Thematik der Darstellung im Fahneneckquartier der Urner Scheibe entspricht derjenigen im Eckquartier des Juliusbanners von Uri. Der Künstler der Urner Scheibe hat also zweifellos das Juliusbanner gemeint, doch lässt sich im Ver-

[15] Mühlemann (wie Anm. 10), S. 48–52 (Kanton Uri).

gleich zwischen Banner und Scheibe unschwer erkennen, dass die Anordnung der Schlüssel Petri auf der Urner Scheibe in einer anderen Weise geschieht. Nun gibt es aber eine Darstellung der Bannerträger der eidgenössischen und zugewandten Orte, die ein unbekannter Künstler kurz nach 1512 in Zürich gerissen und anschliessend in Holz gestochen hat.[16] Und diese Darstellung zeigt uns beim Urner Bannerträger, dessen Fahne aus stilistischen Gründen seitenverkehrt ist, die gleiche Anordnung der Eckquartierschlüssel, wie sie auch der Glasmaler der Urner Scheibe verwendet hat (Abb. 3 und 4).

Das Eckquartier des Juliusbanners und dessen besondere Darstellungsart auf der Urner Scheibe liefern uns also einen terminus post quem: Die Urner Scheibe kann nicht vor 1512 entstanden sein.

Im übrigen war der damaligen Zeit ein Urheberrecht im heutigen Sinn noch völlig unbekannt. Vorlagen wurden nach Belieben gehandelt, frei benützt und auch weiterverwendet. Ein schönes Beispiel für die Weiterverwendung eigentlich veralteter Vorlagen sind gerade jene Urner Standesscheiben des 16. Jahrhunderts, die in ihren Eckquartierdarstellungen nicht vom Juliusbanner ausgingen, sondern auf die älteren Urner Banner zurückgriffen.[17]

Die Oberszene der Urner Scheibe: Tells Apfelschuss

Hat uns die eingehende Betrachtung des Hauptmotivs (Pannerherr) und der Fahnentypologie eine Entstehungszeit der Urner Scheibe nicht vor 1512 bis 1520 als wahrscheinlich erscheinen lassen, so soll nun noch versucht werden, anhand der Ikonographie der Telldarstellung eventuell weitere Datierungshinweise zu gewinnen.[18]

Die erste bildlich überlieferte Telldarstellung stammt aus Petermann Etterlins Schweizer Chronik und zeigt die bekannte Apfelschuss-Szene (um 1505/1507).[19] Allgemein wird angenommen, dass durch die weite Verbreitung dieser Schweizerchronik die grundlegende typische Telldarstellung geschaffen wurde, typisch auch insofern, als sie die wesentlichen Bildelemente bereits enthält: einerseits Tell, von einer Menschengruppe umringt, der sich Gessler als anordnender Landvogt beigesellt, und anderseits den Tellenknaben mit kurzem Hemd und zusammengebundenen Händen, auf dem Kopf den etwas zu grossen Apfel. Bei der Tellfigur fällt

[16] Offizin Hans Rüegger. Einblattdruck. Die Ehrengeschenke der Juliuspanner. Um 1513. Holzschnitt, koloriert. 33.6 × 46.3 cm. Bezeichnet: «Wie vnser Heiligester Vattor Bapst den XIJ Ortten d[er] Eidgnoschafft vn[d] a[n] dere[n] Jhre Paner mit su[n]dern Zeiche[n] dess Lide[n]s Christi begapt hat.» Standort: Zentralbibliothek Zürich.

[17] Vgl. beispielsweise Hans Lehmann, Geschichte der Luzerner Glasmalerei von den Anfängen bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts, in: Luzern. Geschichte und Kultur, Bd. III/5, Luzern [1941], Tafeln 59, 93, 94, 104 und 161. Nur die letztgenannte Scheibe von 1566 enthält das zweifache Eckquartier.

[18] Franz Heinemann, Tell's Apfelschuss im Lichte der bildenden Kunst und der Poesie eines halben Jahrtausends, in: Offizielle Festzeitung für das Eidgenössische Schützenfest, Luzern 1901; Lilly Stunzi, Tell. Werden und Wandern eines Mythos, Bern 1973.

[19] Stunzi (wie Anm. 18), S. 35 (mit Abb.).

auf, dass schon in dieser ältesten Darstellung der zweite, ins Wams gesteckte Pfeil angedeutet wird. Im Hintergrund sehen wir bei Etterlin die Simultanszene mit der Barke, in der Tell schliesslich weggeführt werden sollte, in anderen Darstellungen jedoch die Tore und Häuser Altdorfs.

Beim Vergleich der hier zu diskutierenden Urner Scheibe mit frühen Darstellungen der Apfelschuss-Szene fällt sofort die sehr selten anzutreffende Form der *knienden* Tellfigur auf. Mit Ausnahme der späteren Tell-Fresken in der Kapelle zu Bürglen[20] verweisen die ganz wenigen Darstellungen, die Tell kniend zeigen, in den Froschauerkreis beziehungsweise nach Zürich, so vor allem das wohl berühmteste Stück, die grossartig komponierte sogenannte Froschauer Stifterscheibe, die heute im Schweizerischen Landesmuseum aufbewahrt wird und auf zirka 1530 datiert ist.[21] Eine weitere Darstellung mit einem knienden Tell findet sich auf der Urner Scheibe in der Serie von Standesscheiben, die Carl von Egeri 1540 für das Rathaus von Weesen geschaffen hat. Hans Lehmann vermutet, dass Carl von Egeri bei diesen Arbeiten ein älterer Meister oder Geselle behilflich war.[22] Ob es sich dabei vielleicht sogar um den Meister unserer Urner Scheibe handelt?

Im formalen Vergleich lässt sich immerhin feststellen, dass die Gewandung Tells und auch die schräge Anordnung des zweiten Pfeils bei beiden Scheiben als ähnlich behandelte Themen auftreten. Der stilistische Vergleich der Froschauerscheibe mit unserer Urner Standesscheibe fördert, einmal abgesehen von der knienden Darstellung Tells, auf den ersten Blick kaum Ähnlichkeiten zutage. Für die Frage, ob eine der Assistenzfiguren in der Urner Scheibe als Gessler anzusprechen ist, hilft uns der Vergleich mit einer Scheibe Carl von Egeris aus dem Kreuzgang Muri[23] ein bisschen weiter, ist doch eine gewisse Ähnlichkeit unverkennbar; die Scheibe für Muri, datiert 1557, zeichnet Gessler mit dem Stab des Landvogts aus und verleiht ihm analog zur Urner Scheibe eine sehr ähnliche Haltung und Kopfneigung. Die Urner Standesscheibe und die Scheibe Egeris für Muri verbinden also mehrere Gemeinsamkeiten, während die Assistenzfiguren (zum Beispiel Tell) auf der Froschauerscheibe in völlig anderem Gewand erscheinen. Die beiden Darstellungen der Froschauer- und der Muri-Scheibe wiederum wirken im Gegensatz zur Urner Scheibe in bezug auf die rahmende Architektur und die Landschaftseinbezüge fortschrittlicher. Umgekehrt ist in der Froschauerscheibe die Figurendarstellung als eher rückständig, jedenfalls als sehr traditionell einzustufen. Der Bannerträger der Urner Scheibe wirkt dagegen stilistisch in der Renaissanceformensprache sogar am weitesten entwickelt.

[20] Auch auf dem viel später, nämlich 1719, von Karl Lorenz Püntiner für die Tellskapelle geschaffenen Fresko ist Tell kniend dargestellt. Stunzi (wie Anm. 18), S. 60 (mit Abb.).

[21] Schneider (wie Anm. 13), Bd. 1, Nr. 194, S. 77 (Text) und S. 187 (Farbabb.).

[22] Auktionskatalog der Galerie Helbing in München (Sammlung Lord Sudeley, Toddington Castle), München 1911, S. 20f. Verfasser des Katalogs ist Hans Lehmann. Die Auktion fand am 4. 10. 1911 statt. Von der von Carl von Egeri für Weesen geschaffenen Serie wurden die Standesscheiben von Uri, Unterwalden und Zug angeboten; die Standesscheibe von Schwyz war bereits im Besitz des Schweizerischen Landesmuseums. Die Urner Scheibe befindet sich heute in Luzerner Privatbesitz.

[23] Bernhard Anderes, Glasmalerei im Kreuzgang Muri. Kabinettscheiben der Renaissance, Bern 1974, S. 132f. (mit Farbabb.).

Insgesamt scheint es möglich, dass speziell für den Typus der knienden Tellfigur ein Vorbild, beispielsweise ein heute verlorener Holzschnitt, nachwirkte. Die Analyse der Darstellung bei Etterlin und auf der Froschauerscheibe zeigt, dass der Unterschied eigentlich nur in der anderen Schiesshaltung liegt, während der Landschaftsaufbau auffallend ähnlich erscheint. Aufgrund des Vorkommens von knienden Tellfiguren in Darstellungen aus dem Zürcher Raum wäre es denkbar, dass eine vor Etterlin geschaffene Darstellung die gemeinsame Vorlage abgegeben hätte. Bei der Abwägung der Argumente sollte im übrigen auch die enge, schon um 1525 bestehende Verbindung des Druckhauses Froschauer mit Stechern und Künstlern aller Art nicht aus den Augen gelassen werden. 1525 erscheint die Zürcher Bibel mit einer Telldarstellung in der Initiale W, und später sind ja auch Stumpf und andere mehr bei Froschauer verlegt worden.

Nur am Rande sei noch darauf hingewiesen, dass die frühen literarischen Darstellungen der Tellsgeschichte – das «Weisse Buch von Sarnen» und das «alte Tellenlied», wohl beide aus den 1470er Jahren, sowie das «Urner Tellenspiel» von 1512/13[24] – in ihren Schilderungen im Grundzug übereinstimmen. Die Bildwerke folgen den Überlieferungslinien der literarischen Quellen. Die Übereinstimmung von Bild- und Textquellen lässt deshalb in bezug auf die Standesscheiben keine Zuordnung an ein bestimmtes literarisches Vorbild zu.

DATIERUNG

Die besprochene Urner Standesscheibe ist weder datiert noch monogrammiert oder gezeichnet. Wir wissen auch nicht, woher die Barone Trétaigne die Scheibe seinerzeit erworben hatten. Deshalb versuchten wir, in stilistischer Annäherung die Datierung enger einzugrenzen. Vom Juliusbanner her war ein Terminus post quem gegeben: 1512. Die noch stark in die Zeit um 1520 weisende Rahmengestaltung und die auf den Zürcher Kunstraum hindeutende Darstellungsart mit dem knienden Schützen Tell legen nahe, dass die Scheibe zwischen 1520 und 1540 entstanden sein könnte. Gestützt wird diese Datierung auch durch den Typus des Bannerträgers, dessen Darstellungsart schon weitgehend von der vor 1520 bezeichnenden, etwas starren Haltung der Spätgotik befreit ist.

Abschliessend sei vermerkt, dass Uri in der fraglichen Zeit über keine bekannten Glasmaler verfügte[25] und Urner Aufträge deshalb auswärts, oft nach Luzern oder Zürich, vergeben wurden. Die Darstellung der Oberszene mit dem knienden Tell deutet auf eine Entstehung im zürcherischen Raum hin.

Anschrift des Verfassers: Markus Britschgi, Hünenbergstrasse 18, 6006 Luzern

[24] Stunzi (wie Anm. 18), S. 9–29; vgl. aber auch Bruno Meyer, Weisses Buch und Wilhelm Tell, Weinfelden 1985.

[25] Muheim (wie Anm. 9), S. 9–11.