

Ueber schweizerische Glasgemälde. Teil II

Autor(en): **Rahn, J.R.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde = Indicateur d'antiquités suisses**

Band (Jahr): **1 (1869-1871)**

Heft 2-4

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-154076>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ANZEIGER

für

Schweizerische Alterthumskunde.

INDICATEUR D'ANTIQUITÉS SUISSES.

N^o 4.

ZÜRICH.

DECEMBER 1869.

INHALT: 31. Ueber schweizerische Glasgemälde von Dr. J. R. Rahn. S. 93. — 32. Plans et profils de quelques emplacements de tours, par A. Quiquerez. S. 107. — 33. Sandale der Aebtissin Hildegard, von Dr. F. Keller. S. 110. — Vierundzwanzigster Jahresbericht über die Verrichtungen der Antiquarischen Gesellschaft (der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer) in Zürich. Vom 1. December 1868 bis 30. November 1869.

31.

Ueber schweizerische Glasgemälde. ¹⁾

II.

(Fortsetzung zu Nr. 2, Art. 21.)

Noch keine siebenzig Jahre sind es her, da war die Kunst des Mittelalters verachtet, die fröhliche Renaissance über den Schaumgebilden des Rococo vergessen und als zuletzt auch der „Zopf“ gefallen, da ward's mit einem Male Licht auf Erden.

Damals hat die Kunst unserer Tage ihre Geburtsstunde gefeiert; aber für die Leistungen der Vergangenheit, die Antike und etwa die Renaissance der grossen Italiener ausgenommen, blieben Sinn und Auge geschlossen. Eine Kunstgeschichte des Mittelalters und der neueren Zeit gab es noch nicht und die kleine Schaar der Romantiker drang mit ihren Pietätsgefühlen wohl bei den Einzelnen durch, in der Zeit hatte ihre Saat noch keine Keime geschlagen; denn hier galt es vorerst bloss aufzuräumen.

Der Boden war dazu gut geplattet, lag doch im „Zopf“ schon ein unkünstlerisches, geradezu vernichtendes Element. Was selbst mit dem entarteten Roccoco versöhnt, die tolle Laune, das weicht dort dem starren und doctrinären Classicismus, die schwülstige Pracht einem kalten Einerlei, das die Natur in soldatische Regel, die Kunst in farblose Weiträumigkeit bannt.

Es folgte darauf eine Zeit, die nicht gerade schlecht und auch nicht gerade recht genannt werden kann. Wer erinnert sich nicht des Apparates von weisslakirten

¹⁾ Das Wappen der auf Taf. VI. der vorigen Nummer abgebildeten Glasscheibe aus Stein a/Rh. ist nicht dasjenige von Aarberg, sondern von Aarau, was ich nebst anderen interessanten Hinweisen dem Herrn Bahnhofinspector Rothpletz-Rychner in Aarau bestens verdanke.

und vergoldeten Möbeln, der ewig glatten Formen, der mageren Perlstäbe und der straffen Kränze, die — natürlich immer Gold auf Weiss — bald einen Ganymedes, bald eine römische Tänzerin, oder, mit besonderer Vorliebe noch, ein aus sentimentaler Atmosphäre herbeigeschafftes Motiv einrahmen? Aber auch dieser Tand ist heute verkannt und verbannt; noch in Grossmutter's Stübchen sieht man sie, diese pompejanischen Reminiscenzen, auch in der Heldenkomödie, wo Altes mit Altem oft seltsam genug verwechselt wird.

Nur in Einem Punkte hat dieser Cäsarenstyl eine nachhaltige und eine grausame Herrschaft behauptet, denn „Luft und Licht“ war sein Feldgeschrei, und so sind Farbe und Relief, Form und Wechsel rasch und sicher unter seinem kritischen Weiss verschwunden. Wie anders ist seither die Physiognomie unserer Städte geworden! Mauern und Thürme, einst vom Grün umrankt, von munteren Dohlen umkreist, sie sind gefallen; denn ihr Dasein hemmte den Verkehr, ihr Schatten das Licht der Sonne. Weg sind die bilderprangenden Façaden, die auf Schritt und Tritt die Schaulust und den Humor ihrer Beschauer lockten, weg die Erker und die Portale mit ihren Ziergliedern und Schildereien, denn es hiess: ein Jeder sei dem Andern gleich! Und Welch ein fremder und kalter Geist weht uns vollends in diesen Häusern entgegen! Wer findet noch die bildgeschnitzten Decken und Geräthe, wo sind die stattlichen Gitter, die gesprächigen Oefen, die bunten Gläser, wo endlich ist der gute alte Geist, der jedem Werkzeuge des täglichen Lebens, auch dem kleinsten Geräthe einen künstlerischen Ausdruck seiner Function, ihm Leben und Individualität verlieh? Heute freilich wird exact gegossen und gepresst, auch ohne Stempel verrathen Chinametall, Cement und Pappe, aus welchen Fabriken wir unsern modernen Luxus (!) beziehen.

Wie alles nun, so hatte aber auch diese Superrevision ihr Gutes: drinnen ward's sauber, draussen füllten sich die „Kunstkammern“, und mancher neue Verres baute sich Burgen, um hier die Spolien aller Zeitalter in möglichst feudalem Durcheinander aufzuhäufen. Es kam aber auch die Zeit, wo mit dem Sammeleifer eine gründliche Sichtung des Stoffes sich fühlbar machte, wo endlich, nun freilich losgerissen vom Leben, diese „Antiquitäten“ in Reih und Glied unter den Schaufenstern unserer Museen und Cabinette zu lehren begannen. In Folge dessen eben sind die heutigen Ansichten andere geworden. Zunächst hat sich eine cavaliere Liebhaberei mit seltener Hingebung der „praktischen Alterthumskunde“ in die Arme geworfen; für die Dauer solcher Opferwilligkeit ist man in Paris aufs Beste besorgt. Viel erfreulicher ist es aber, dass auch die Wissenschaft durch regen Sammeleifer das zu retten strebt, was jene falsche Kritik so rasch und gründlich zu tilgen suchte. Schon im Jahre 1838 veröffentlichte *Du Sommérard* in dem Atlas seines Werkes *Les arts du moyen-âge* eine Reihe von Gegenständen der handwerklichen Kunst, worunter zahlreiche schweizerische Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts; sodann brachten neuerdings *Louandre* und *Labarte* sowohl in Auswahl als in Reproduction das Beste, was überhaupt aus diesem Gebiete zu ziehen war. Beide widmen ihre Werke den Monumenten handwerklicher Kunst, der Kleinkunst, welche der erstgenannte unter dem Titel *les arts somptuaires*, dieser als *arts industriels* zusammenfasst. Endlich sind dann, seit Paris mit seinem Hôtel de Cluny den glänzenden Anfang gemacht, beinahe in allen grössern Städten Museen entstanden, in denen ein umfangreiches und werthvolles Material aus

dem Durcheinander der alten Kunst- und Raritätenkammern in übersichtliche historische Ordnung gerettet worden ist.

Die Kunstkammer des Berliner Museums, das germanische Museum in Nürnberg und das Nationalmuseum in München stehen, vielleicht nicht bloss in Deutschland, obenan. In Wien ist seit einigen Jahren in dem „österreichischen Museum“ eine zugleich praktische Anstalt erstanden, wo abgesehen von den derselben gehörigen Alterthumsgegenständen, regelmässige Ausstellungen anderer im Privatbesitze befindlicher Kunstwerke stattfinden, und welche dem Künstler wie dem Handwerker jederzeit zur Anregung wie zur Reproduktion bereit stehen.

Unter den hiehergehörigen Privatsammlungen Deutschlands nimmt ohne Zweifel die *Vincent'sche zu Constanz* die erste Stelle ein.

I.

Die Vincent'sche Sammlung zu Constanz.

Was Glück und Sammeleifer zweier Generationen seit jener Zeit der Missachtung aufzubringen vermochten, das vereinigt dieses Cabinet im vollsten Maasse, während die ebenso unermüdliche Gefälligkeit des Besitzers, des Herrn Joseph Vincent, dem Fachmann wie dem Laien den Besuch seiner Sammlung zum wahren Genusse macht. Hiefür sei ihm denn auch von uns der beste Dank gesagt!

Zur Zeit ist diese Sammlung noch in dem nächst dem Dome gelegenen Capitelgebäude aufbewahrt. Der Zugang führt durch den prachtvollen spätgothischen Ostflügel des Kreuzganges, von wo man auf einer steinernen Wendeltreppe in den hochgewölbten Saal des oberen Stockwerks gelangt. Eine wahre Mannigfaltigkeit von Alterthumsgegenständen aus allen Gebieten der spätmittelalterlichen Kunst, der Renaissance und der Barockzeit überrascht hier den Eintretenden, dessen Auge aber sogleich höher schaut, wo in vier Parallelwänden des Saales und in den Fenstern der Nordseite eine Sammlung von mehreren Hundert Glasgemälden grösstentheils schweizerischen Ursprunges angebracht ist. Hier, wo der Reichthum ein geradezu unerschöpflicher ist, wo ausserdem zahlreiche Wandschränke, dazu noch Kisten und Kästen im Hause des Besitzers mehrere Hunderte theils ungefasster, theils beschädigter Stücke enthalten, wäre von einer Schilderung des Einzelnen, von einem Inventare, selbst auf Unkosten der Discretion, keine Rede. Sei es mir also gestattet, in chronologischer Reihenfolge hier bloss eine Auswahl des Besten zu geben, was ich unter den *schweizerischen* Glasgemälden während eines leider nur zu kurzen Besuches zu entdecken vermochte.

Die Glasmalerei des XV. Jahrhunderts befolgt, auch da wo sie sich in kleinen Dimensionen bethätigt, noch immer das Gesetz einer strengen Unterordnung unter die Architektur, mit der sie stylistisch gebunden ihre erste Bedeutung als decorative Schwesterkunst erlangt hatte. Wir begegnen daher nicht sowohl den grösseren und ausführlichen Scenen und Geschichten als einzelnen Figuren, die sich mehr oder weniger geschickt dem Maasswerke fügen, oder statuarisch geordnet, sich mit Ihresgleichen oder in heraldischer Umgebung gruppiren. Prächtige Beispiele einer Maasswerkfüllung sind *zwei musicirende Engel*, einst Schmuck zweier sog. Fischblasen.

Auf blauem Grunde von gelbem Blattwerk umgeben spielt der eine auf der Orgel, der andere auf einem Streichinstrumente. Ueber dem weissen Untergewande trägt der eine einen rothen, der andere einen violetten Oberrock. Dieselben Farben wechseln auf den Flügeln. Die Ausführung in den Schattenlinien ist überaus voll und zart; auf dem Roth dagegen erhält sich noch die ältere, mühsam gestrichelte Manier.

Es folgen weiter eine Anzahl selbstständiger Compositionen in dem kleinen Cabinetsformat.

Wappen eines Abtes von Wettingen. Ein einfach gekehlter Rundbogen mit Laubkrabben in den Ecken bildet den oberen Abschluss; darunter steht auf einem blau und schwarzen Damastgrunde S. Johannes Baptista in herkömmlicher Gestalt, mit der Rechten segnend, die Linke trägt das Lamm auf dem Buche. Während die Wappenschilder des Klosters und des Abtes (ein Brunnen auf blauem Felde)¹⁾ die Mitte einnehmen, kniet dem Schutzheiligen gegenüber ein betender Mönch, dessen Ansprache an jenen: Ora pro me sancte Johannes mit Minuskelcharakteren auf ein hochwallendes Spruchband geschrieben ist. Die Ausführung im Einzelnen ist höchst kräftig aber derb, die Farbenwirkung eine vollendete. Höhe m. 0,41, Breite 0,33.

Wappen der Stadt Kaiserstuhl. Ein knieender Engel auf gleichem Damastgrunde hält den Schild. Die Umrahmung geschieht vermittelst eines von zwei Säulen getragenen Bogens mit kräftigem Laubwerke. Die nackten Theile: Kopf, Hände und Füße sind weiss, die wallenden Haare gelb. Die Schattengebung mit feinen Strichelchen, die Härte der Zeichnung, der Typus des Kopfes und die Art der Gewandung erinnern ganz an die Manier des Kupferstechers E. S. m. 0,375 : 25.

Wie denn auch der Holzschnitt ganz unzweideutig auf die Glasmalerei eingewirkt hat, zeigt eine jedenfalls noch dem XV. Jahrhunderte angehörige Scheibe ohne Datum und Namen. Sie enthält die Gestalten des *h. Franciscus und der h. Clara* (?). Ersterer ist in der Position, wo er die Wundmale empfängt, diese hält einen Becher und eine Blume. Innerhalb der tüchtigen gothischen Umrahmung ist der Grund getheilt, indem sich unter dem blauen Damaste beide Gestalten von einem rothen Teppiche abheben. Bei diesen ist die Art der Ausführung nun völlig der Holzschnittmanier abgelauscht²⁾. Die Gestalten sind mit einfachen Contouren gezeichnet, und innerhalb dieser die Gewandungen durchaus einfarbig gemalt, während alle nackten Theile weiss geblieben sind. Die Schattentöne endlich, welche nur an den aller-tiefsten Stellen vorkommen, sind nicht getuscht, sondern wieder gezeichnet, und zwar ohne Kreuzlagen nur mit einfachen, kaum genährten Parallelstrichen ausgeführt. m. 0,31 : 0,30.

Mit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts dringt der Einfluss der italienischen Renaissance auf allen Gebieten der bildenden Künste durch, zunächst aber nur im

¹⁾ In dem Kloster-Kataloge vom Jahr 1819 findet sich allerdings kein solches Abtswappen.

²⁾ Ein ganz ähnliches Beispiel findet sich im Kreuzgange des Klosters Wettingen. Auf der Grau in Grau gemalten Scheibe ist die Vision des h. Bernhard (?) dargestellt, wonach sich der Crucifixus gegen den anbetenden Heiligen herabwendet. Genau dieselbe Darstellung, gleich in der Composition und in der Ausführung und nahezu gleich in der Grösse veröffentlicht, entweder nach einem Stich oder nach einem Holzschnitte Weigel in seinem Prachtwerke: Die Anfänge der Buchdrucker-kunst etc. etc. erläutert von F. O. Weigel und Dr. A. Zestermann. Leipzig 1866.

decorativen Beiwerke. An die Stelle des ausgenutzten gothischen Gerüstes tritt ein lebendiges Spiel von vegetabilischen Ornamenten; Kränze, Guirlanden u. dgl. bilden die Bekrönung. Dazwischen regt sich eine muntere Gesellschaft von Engelknaben, immer neu und wechselnd in Scherz und Spiel, während die streng architektonische Richtung der Gothik denn doch in den Hauptfiguren ihre Herrschaft behauptet. Diese neue Richtung erscheint am schönsten und würdigsten in einer grossen *Doppelscheibe vom Jahre 1517*. Jedes der beiden Stücke ist m. 0,92 hoch und 0,41 breit. Das eine links enthält Christus, der segnend der hl. Regula entgegenschreitet, während ihr auf dem zweiten Bilde, wieder auf rothem und schwarzem Damast, die beiden anderen Schutzpatrone Zürichs St. Felix und Exuperantius folgen. Kräftige, grüne Guirlanden, die zusammengesetzt einen Stichbogen bilden würden, und gewundene Säulen umrahmen das Ganze. In den dreieckigen Zwickeln, welche zwischen der Guirlande und den oberen Ecken übrig geblieben sind, ist grau in grau links die Geisselung Christi, rechts das Martyrium der drei Heiligen in dem siedenden Kessel abgebildet. Unter den grossen Figuren Christi und der drei Patrone sieht man hier den Zürcherschild, dort das Reichswappen, sowie die typische Inschrift: *venite benedicti patris mei precipite regnum*. Das Ganze ist eine höchst wackere Arbeit, die abgeschlagenen Köpfe der h. Regula und Exuperantius sind voller Ausdruck, hier die ganze Ruhe des Todes, dort ein ergreifender Zug des Leidens. Die Behandlung der statuarisch geordneten Gewänder ist zumal im Blau von ausserordentlicher Feinheit.

Noch entschiedener, bei freilich geringerer Ausführung, zeigt sich der Einfluss der Renaissance in einer zweiten ungefähr gleich grossen Doppelscheibe, bezeichnet „*die gemein lantvogty zuo Frauenfeld*.“ 1517. Die eine Hälfte, zur Rechten, enthält die Krönung Mariä, das Gegenstück den Crucifixus zwischen Maria und Johannes. Beide Compositionen, typisch geordnet und mit handwerklichem Fleisse ausgeführt, sind von gothischen Consolen getragen, worunter sich das Reichswappen und die Schilde der Stände Zürich, Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden (wagrecht halbierter Schild oben weiss, unten roth) Zug und Glarus aneinander reihen. Neu und ansprechend ist nur der obere Abschluss vermitteltst zweier an der Mitte herunterhängender Guirlanden, zwischen denen jedesmal zwei Grün in Grün gemalte Engelknaben wiegend und kletternd sich herumtreiben.

Für die erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts fehlt es hier an grösseren Arbeiten, welche eine merkliche Neuerung der Technik oder Aenderungen im Stoffe bekundeten. Diese Lücke füllen jetzt die kleineren sog. Cabinettscheiben, die aber abgesehen von der stylistischen Wandlung der umrahmenden Architektur und der regelmässigen Wiederkehr kleiner Nebenszenen, wie sie nun statt des früheren Laubwerkes die oberen Ecken füllen, bei vorzugsweise heraldischem Gehalte bleiben. Aus dieser Gattung kleinerer Glasgemälde, welche oben ihre zahlreichsten Vertreter unter den Schildereien von Stein und Stammheim gefunden hat, erwähne ich nur einer Scheibe mit der Unterschrift „*Stat Brisach. 1521*.“ Das Mittelbild zeigt den städtischen Schild zwischen St. Gervasius und Protasius von ziemlich schwülstiger Architektur umrahmt, denn die wunderbar geschwellten Säulen (wahre Pluderhosen!) sind in ihrer unteren Hälfte so geschlitz, dass zwischen den offenen Stellen jedesmal Beeren und Früchte hervortreten. Um so besser ist denn die figurenreiche Compo-

sition, welche sich Grau in Grau gemalt über dem ganzen flachbogigen Abschlusse bewegt. Es ist eine Gesellschaft von Männern, von Frauen und Kindern, die sich in offener Landschaft in einem Teiche baden und bei allem Naturalismus eine höchst ansprechende Scene bieten.

Eine wahre Glanzepoche tritt dann um die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts ein. Für diese enthält die Vincent'sche Sammlung das Vollzähligste und das Beste vielleicht, was weit und breit auf dem Gebiete der Glasmalerei geleistet worden ist. Dahin gehören zunächst zwei kleine aus Zürich stammende Rundscheiben, ihr Durchmesser beträgt m. 0,27. Um das ebenfalls kreisrunde Wappenbild zieht sich ein circa m. 0,05 breiter Rand, der über Kreuz durch vier Medaillons unterbrochen wird. Diese enthalten abwechselnd eine von zierlichen Kränzen umschlossene männliche und eine weibliche Büste. Dazwischen enthalten die beiden unteren Kreis-segmente höchst elegant gerollte Schriftbänder, die beiden oberen jedesmal eine alttestamentarische Scene, die Grau in Grau mit häufiger Anwendung des Gelbes ausgeführt ist.

Die erste Scheibe zeigt das Wappen der zürcherischen Familie Wirz (Engel-Wirz). Die Unterschrift lautet: BVRCKHART. WIRCZ. DER. ZIT. VNDERSCHRI-BER. DER. STADT. ZVRICH. 1542. Das ganze Kreisrund nimmt auf violettem Damastgrunde das Wappen nebst dem Schildhalter, einem wilden Manne ein, der sich höchst keck und lebendig auf einen Baumstamm stützt, dahinter bemerkt man eine Art Thurbau von höchst feiner Renaissancearchitektur. In dem umgebenden Rande füllt das Opfer Abrahams die obere Hälfte. Rechts schreitet der Erzvater, bereits mit brennender Fackel versehen in einer felsigen Landschaft empor, hinter ihm müht sich der Knabe mit einem Holzbündel, gegenüber legt sich der Engel dem opferbereiten Vater in's Mittel. Die zweite Scheibe ist bezeichnet JACOB. KRIEG. VON. BELLIKON. VND. MADELLEN. HÖSCHIN. 1542¹⁾. Hinter den beiden Wappen herrscht eine höchst delicat ausgeführte Landschaft, im Vordergrund ein von Wasser durchflossener Wiesenplan, dahinter, von Bauernhäusern umgeben, das herrschaftliche Schloss. Völlig ebenbürtig sind dann die Scenen der oberen Rand-einfassung: die Versuchung Josephs und gegenüber dessen gewaltsame Gefangennehmung in Gegenwart des thronenden Ehepaares.

Die ganz ausserordentliche Zartheit der Ausführung, die mikroskopische Feinheit des Einzelnen bei aller Kraft und Gluth der Farben kann hier geradezu als technisches non plus ultra gelten. Manches erinnert an den Meister, dessen sogleich gedacht werden soll, und der hier entweder sein Höchstes geleistet oder durch einen noch geschickteren Rivalen übertroffen worden ist. Zeichnung und Farbe sind jedenfalls seinen Arbeiten verwandt, hier vor allem: das gebrochene Roth in den Wappen, das Purpurbraun, sowie endlich das zarte Blau in den Kränzen.

Mit dem Monogramme **NB.** erscheint dann ein Meister von dessen Arbeiten sich Herr Vincent rühmen darf, etwa 18 Exemplare aufzuweisen. Was immer nur Günstiges für die Glasmalerei des XVI. Jahrhunderts zusammentreffen konnte: die

¹⁾ Magdalena Hösch vermählte sich 1540 mit Junker Jakob Krieg von Bellikon. Ihr Vater, Ludwig Hösch starb 1552 als der letzte männliche Spross seines Geschlechtes. Vrgl. der ausgestorbene Adel von Stadt und Landschaft Zürich. 1865. Seite 78.

Fortschritte der Technik, Styl der Zeichnung und volle ungebrochene Kraft der Farben als bestes Erbtheil der älteren musivischen Kunst, dazu die Eindrücke der Renaissance, die, mit Enthusiasmus erfasst und bald durch Meisterhand geläutert, den Darstellungskreis erweiterten und der Kunst eine Fülle neuer Anregungen brachten, das alles beherrscht und handhabt dieser Meister in einer Weise, die ihn zum Dürer der Glasmalerei erhebt.

Die ersten und besten Arbeiten sind Theile eines Cyklus, der die Lebensgeschichte Christi verherrlicht. Von den 13 hierher gehörigen Glasgemälden trägt das eine die Jahreszahl 1550, acht weitere 1559, von den 4 letzten sind drei ohne Datum, die Schlusszahl der vierten (155..) ist nicht mehr zu erkennen. Die Zusammengehörigkeit dieser Arbeiten geht demnach sowohl aus der Zeit als dem Inhalt hervor, übereinstimmend ist ferner das ungewöhnliche Format, dessen grössere Breite durchschnittlich m. 0,49, die Höhe aber bloss 0,30 beträgt. Berechtigt ist zuletzt die Annahme, dass sie sammt und sonders aus einem schweizerischen und zwar muthmasslich aus einem St. Gallischen oder Thurgauischen Stifte stammen, denn dafür spricht es, dass die Mehrzahl der Donatoren in diesen Gegenden besoldet und begütert waren. Was zunächst die Composition betrifft, so herrscht auch hier die volle Uebereinstimmung. Die Geschichte ist nun zur Hauptsache geworden, sie beschränkt sich nicht mehr auf den kleinen, bescheidenen Raum in den oberen Ecken, sondern sie dehnt sich in grossen figurenreichen Compositionen über die ganze Fläche aus, und zwingt jetzt die Architektur in den engen Rahmen des Hintergrundes. Damit fällt auch von selbst der altmodige Damast dahin, eine reiche Landschaft nimmt seine Stelle ein, belebt, bewölkt und wunderbar zart. Dann aber tritt uns hier und in der Scenerie zum ersten Male der Geist eines grossen Mannes in unzweideutigster Weise entgegen; es sind Dürers Passionen und sein Leben Mariä, die nunmehr vom Holzschnitte hell und farbenglühend auf's Glas übertragen sind, und deren Wahl allein schon dem Meister ein neues Lob verschafft hätte. Damit freilich trat dann manche Schwäche ein, Collisionen die bei der nothwendigen Uebertragung in das seltene Querformat unmöglich ausbleiben konnten und höchstens etwa durch die seitlichen Wappen und die knieenden Gestalten der Donatoren wieder gehoben werden. Aber darin besteht auch das Hauptverdienst des Meisters nicht, war es doch wohl nur aus äusseren Rücksichten geschehen, wenn er im Ausschlusse an jene Vorbilder auf eigenes Compositionstalent verzichtet hatte. Dass er in That und Wahrheit ein solches besass, beweist etwas anderes, die prächtigen Architekturen nämlich und die Ornamente, mit denen er wahrlich würdig genug die Dürer'schen Compositionen zu umgeben wusste, und hier, wo er frei und ungebunden schalten und walten durfte, seine Kraft und seine Erfindungsgabe in den herrlichsten Compositionen schiessen liess. Hier in solchen Productionen erkennt man erst, welch' eine unerschöpfliche Fundgrube der Lust und der Laune die Renaissance ihren Jüngern wurde. Die Fülle immer neuer Gedanken und Phantasien, die sich in diesem Beiwerk äussert, lässt sich schwer beschreiben. Vorherrschend ist die seitliche Begrenzung durch Pilaster, über oder vor welchen allerlei Karyatiden, Atlanten und dergleichen hervorwachsen. Hier ist Grün mit gelben Einlagen vorherrschend, Anlauf und Ablauf des Pilaster wird stets durch einen Karnies mit einfachem Blattschmucke gezeichnet. Die gelben Kapitäle sind meistens figurirt. Darüber schliesst das Ganze in

ruhiger Horizontale ab. Nichts Barokes, sondern nur eine reine edle Renaissance, nichts Schwülstiges, sondern volle, frische Laune, das geht durch alle diese Compositionen hindurch. Und so zeigen sich auch Technik und Farbe im allerbesten Lichte. Noch herrscht das gute alte Gesetz, das stets die Trennung zweier greller Farben durch einen neutralen Zwischenton gebietet, eine unvermeidliche Klippe der modernen Glasmalerei! Das sog. Ueberfangglas wird im weitesten Umfange angewendet, in all den erstaunlichsten Nuancen, deren unsere heutige Technik vergeblich habhaft zu werden versucht. Daneben herrscht eine entschiedene Vorliebe für zarte gebrochene Töne; insbesondere kehrt das Braunroth bald dunkler als Purpur, bald heller, der edelsten Weinfarbe vergleichbar, wieder. Die Architektur ist mit allen Zufälligkeiten der Marmorirung oder des Ruines meistens grau, zuweilen auch in's Röthliche stechend ausgeführt, sie scheint geätzt, mit dem feinsten Korne übergossen aus welchem nur die höchsten Lichter blank und rein herausgenommen sind. Köpfe, Hände und andere nackte Theile sind noch immer weiss, die Modellirung aber ist überall eine wahrhaft plastische. Es sei gestattet, diese Compositionen in ihrer geschichtlichen Aufeinanderfolge kurz zu schildern.

Anbetung der Könige. Inschrift: Melchior Galate von Glaruss der Zyt Landvogt Inn Ober und Nider Thurgöuw. 1559. Monogr. Links vor einem schönen Renaissance-Portale sitzt die Mutter, der sich die drei Könige nähern, von denen der eine dem Kinde eine Büchse mit Gold überreicht. Zwischen den Ruinen im Hintergrunde sieht man die reitenden Begleiter. Ueber der Gruppe halten drei schwebende Engel ein Spruchband mit den Worten: „Er Got in der Höh u. Frid uf Erd. Die Köpfe sind alle voll tiefsten Ausdruckes, die Bewegungen frei und ungekünstelt, in der Gewandung lassen sich nur noch bei der Madonna einige gothische Anklänge erkennen, sonst sind die Motive überall gross und frei. Säulenbündel mit Guirlanden, Toscanische Kapitäle und ein cassetirter Flachbogen bilden die Umrahmung, über welcher in den oberen Ecken die Verkündigung dargestellt ist.

2) Christus als Knabe im Tempel. Bez. Affra Schmidt. Aeptisin zu Felbach 1559. Monogr. Die Composition genau nach Dürers Leben Mariä. Rechts die knieende Aeptissin mit dem Wappenschild.

3) Christus vertreibt die Händler. Bez. Lutzern. Monogr. Die Scene findet in der Vorhalle des Tempels statt, rechts und links flüchtet sich das Volk ins Freie und in den Tempel hinein, während Christus in der Mitte mit mächtigem Schlage eben einen der Händler niedergeschmettert hat. Die Einfassung besteht in einer Pilasterarchitektur, vor welcher ein Atlante und eine Karyatide, die Beine durch einen Mantel zusammengebunden stehen, oben ein grünes ornamentirtes Gebälk.

4) Fussfall der Magdalena. Benedict vo Herttenstein dieser Zit Houptman dess Gotzhuss sant Galle. 1559. Monogr. Tafelrunde in einem Saale mit reicher Pilasterarchitektur. Die Köpfe der Apostel höchst markig. Christus, dessen Füsse Magdalena, etwas befangen, mit ihren Haaren berührt ist eine Erscheinung voll Schönheit und Ausdruck. Links kniet der ritterliche Donator, dessen Kopf unverkennbar Porträt ist. Die Einrahmung besteht aus einem Doppelbogen, dessen gemeinsame Schenkel in einer freischwebenden Maske münden und seitwärts von Pilastern mit prächtigen Karyatiden getragen werden. An den Basen der Pfeiler spielen kleine Putten mit herabhängenden Bändern.

5) Fusswaschung. Hug David vo der Hoche Landenberg Wingartischer Hoffmaister zu Hagnow. 1559. Monogr. Elsbethen von Hochenlandenberg geborne vo Haidenhaim sin Eegemachell. Christus ohne Nimbus, wascht kniend Petri Füsse, die staunende Bewegung des Apostels, der die Rechte an die Stirne hält, ist ganz Dürerisch. Hinten in dem einfachen tonnengewölbten Gemache sitzt die Corona der Apostel, unter denen der nachdenkend in sich versunkene Jünger hinter Petrus alle Beachtung verdient. In beiden Seiten die Wappen der Donatoren, über dem Landenbergischen sind die schon oben (S. 59) erwähnten Embleme angebracht. Pilaster mit Säulenvorlagen, an die sich jedesmal zwei Engel klammern.

6) Abendmahl. Hug von Hallwill Frow Küngalt Schenkin von Kastel sin Hussfrow. 1559. Monogr. Herkömmliche Composition, Johannes an Christi Brust gelehnt. Ueber dem Wappen die obigen Abzeichen. Pilasterarchitektur, als Träger des stark verkragenden Gesimses dienen je 2 bocksfüssige Karyatiden. Oben ein reiches Fruchtgehänge, auf dem sich Engelknaben herumtummeln.

7) Christus am Oelberg. Caspar Ludwig von Haidenhaim zu Klingenberg und Elsbethe vo Haidehaim geborne Richlin von Meldeck sin Eegemachel. 1559. Monogr. Ganz im Dürer'schen Styl. Im Vordergrund drei schlafende Apostel, unter denen Petrus höchst naturalistisch gebildet ist. Christus mit dem Engel genau nach Dürer. Durch ein Hofthor im Hintergrunde zieht Judas mit dem Häschern ein.

8) Judaskuss. Christoffel von Kastelmur, Amenlya von Ramschwag. (Ohne Jahrszahl.) Monogr. In der Mitte der Verräther, im Vordergrund haut Petrus dem Malchus das Ohr ab, während dieser sich mit einer Laterne wehrt. Alles deutet auf Dürer'schen Einfluss. Schreitende Karyatiden mit Fruchtkörben auf dem Haupte, darüber eine Art Metopenfries mit allerlei phantastischen Kampfszenen.

9) Christus vor Cajaphas. Die Statt Zug. Anno Dominy 1550. Monogr. Cajaphas der durch sein Costüm als Orientale gekennzeichnet ist, steht auf einem Stufenbau. Im Vordergrunde drängen sich die lamentirenden und demonstrierenden Juden. Christus, von acht Dürer'schen Kriegsknechten umgeben, erscheint ohne Nimbus. – Vor den Pfeilern stehen Karyatiden und Atlanten, Grimassen schneidend, in weite Mäntel gehüllt, unter denen die Beine in verschlungene Wurzeln auslaufen.

10) Christus vor Pilatus. Balthassar Tschudi von Glarus disser Zyt Landvogt der Grafschaft Toggenburg 155.. (ohne Monogramm, aber sicher Werk dieses Meisters). Reiches Interieur. Vor Pilatus, der eine Krone und pelzverbrämte Tunica trägt, steht Christus in sinnender und stolzer Haltung von den lärmenden Pharisäern umgeben. Rechts im Vordergrunde der ritterliche Stifter. Pilaster mit kelchartigen Vorlagen, aus denen nackte Figuren hervorwachsen. Andere, zum Theil ebenfalls unbekleidete Figuren in den oberen Ecken sind ziemlich lahm und gedankenlos gezeichnet.


11) Christus wird abgeführt. Sebastian von Hochenlandenberg Magdalena von Hocheladēberg geborne Plarerin 1559 Monogr. Pilatus, den ein reizender Page bedient, wascht sich die Hände. Das Geleite Christi vollkommen Dürerisch. Die Kapitäle der begrenzenden Säulen sind mit dem zweiköpfigen (!) Cerberus geschmückt. Schönes Rankenornament mit kletternden Engelknaben.

12) Geisselung. Caspar Lätterz. Anna Locherin sin H(ussfrow). 1559. Monogr. Herkömmliche Scene in der Vorhalle eines Gebäudes. Christus ohne Nimbus. Caphas ist Zeuge der Procedur. Pilaster zum Theil falsch ergänzt. Oben je 2 kämpfende Reiter von guter Bewegung.

13) Christus erscheint den Frauen, Hans von Ulm zu Thüffen und Barbara von Ulm geborne von Hinwyl sin Eegemachel. 1559. Monogr. Christus in kräftigster Haltung. Reiche Landschaft mit See. Zwischen Pilastern und ihren Vorlagen jedesmal eine Harpie. Zwar ohne Monogramm sind aber zwei folgende Scheiben der Manier des Meisters NB so nahestehend, dass sie hier ebenfalls kurz notirt werden mögen¹⁾.

1) (Dorothea Geilinger aus Winterthur 1551—1571) Abtissin des Gotzhus Maggenow 1563. Unter der Pietà kniet als Schildhalter von Cisterz und der Prälatin ein Engel. Auf NB deutet insbesondere die Architektur und die Behandlung von Luft und Landschaft, während der etwas röthliche Ton der nackten Theile eine Abweichung wenigstens von den früheren Werken verräth. 0,415:0,30.

2) Wappen von Zürich unter dem Reichsschilde von 2 Löwen mit Panner und Schwert begleitet 1516. Die Thiere vortrefflich stylisirt. Ueber dem volutenartig geschweiften Giebel, der von reichen compositen Säulen getragen wird, ist in einer Miniaturmässigen Feinheit Moses vor dem brennenden Busche dargestellt. Alles weist auf guten Einfluss und gute Tradition, wenn auch Feinheit, Phantasie und Farbe den besten Werken des Meisters NB nachstehen.

In Diesem²⁾ — möchte bald ein glücklicher Zufall zur Entdeckung seines Namens führen! — hatte die Kunst der Glasmalerei ihre Höhe erreicht, denn keine der anderen gleichzeitigen Arbeiten erhebt sich über den Rang der beschriebenen Bilder. Unter jenen sind die besten mit dem Monogramme  bezeichnet. Man möchte sie somit, ihre Visirungen wenigstens, dem berühmten Glasmaler und Kupferstecher *Augustin Hirschvogel* aus Nürnberg zuschreiben³⁾. Auch von diesen Werken besitzt Herr Vincent eine bedeutende Zahl, die mit den 10 Stücken, die ich hier nennen will, keineswegs erschöpft ist. Format und Grösse sind die der gewöhnlichen Cabinetscheiben, ca. M. 0,32:0,21. Ein grosses Mittelbild, geschichtlichen oder heraldischen Inhaltes nimmt den grössten Theil des Rahmens ein, umgeben von einer architektonischen Einfassung. Hier werden die Säulen immer schlanker und nüchterner, die Pilaster kalt und zahm herausgeputzt, Figuren, mit denen NB so gerne seine Decorationen belebte, sind schön sehr selten. Beliebt ist dann nament-

¹⁾ Mit dem Monogramm NB erscheint noch eine Scheibe der Frow Sophia von Grüt, Abtissin des würdigen Gotzhus Tenigkon 1567 (die späteste Jahreszahl, mit welcher ich dieses Monogramm entdecken konnte). Die Verkündigung Mariä nimmt die Mitte ein, darunter die kniende Stifterin mit dem Wappen von Cisterz und Dänikon. Der hereinbrausende Engel ist schön und frei, Maria dagegen mehr als befangen. Die Schatten sind ruhiger als sonst, in der Architektur bewährt sich aber wieder der alte Meister. M. 0,34:0,30.

²⁾ Sein Monogramm erscheint auch auf einer der nunmehr in Aarau aufbewahrten Scheiben aus Muri. Vgl. Lübke, kunsthistorische Studien S. 457 n. 1.

³⁾ Vgl. *J. G. von Quandt*, Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst. Leipzig 1826, S. 47. Einzuwenden ist hier, dass das Monogramm Hirschvogels sonst gewöhnlich in einer anderen Zusammensetzung erscheint.

lich eine giebelförmige Bekrönung, deren Gebälk von allerlei Ochsenaugen u. dgl. durchbrochen ist, oder die Stelle des Giebels vertritt, eine wunderliche Häufung gestelzter Voluten, über denen sich seitwärts zur Begrenzung der oberen Eckbilder noch einmal hohe Gebälkaufsätze erheben. Herunterhängende Guirlanden kommen nur selten vor. In den kleinen Darstellungen der obern Ecken überrascht die wunderbare Feinheit der Ausführung, zumal der Landschaft, die wie bei dem vorigen Meister vorherrschend klar, nur noch viel tiefer, gefärbt ist und sich ausserdem durch eine kleinliche, kugelige Wolkenbildung auszeichnet. In den Miniaturen hat Hirschvogel jedenfalls sein Bestes geleistet, hier erkennt man die Meisterhand, während die grössern Bilder im Hauptfelde jenen in der Regel um vieles nachstehen. Die Farbentechnik steht noch auf voller Höhe, das zart gebrochene Roth ist dasselbe, dessen sich schon NB bediente.

1) Heinrich Peyer und Angnes Rügerin sin Eeliche huss frow. Anno Domini 1562. Monogr. Tells Schuss. Die Architektur sehr nüchtern, ebenso die Knaben, welche die Halbsäulen an den Pilastern umrahmen. Der vielfach gebrochene Giebel mit spärlichem Blattwerk und unmotivirt herauswachsenden Köpfen verziert. In der Nähe des Giebels Lucrezia, in den Ecken wiederholt sich Tells Schuss, links die Flucht aus dem Kahne.

2) Alexander Peyer und Anna Schlapparitzin sin Eegemahel 1562. Monogr. Opfer Abrahams. Oben: Abraham begrüsst die 3 Gäste.

3) Caspar Hüslich und Kathrina Marbachin. Monogr. 1562. Christus und die Ehebrecherin. Die winzigen Passionsszenen oben und die kleinen Wappen unten sind meisterhaft ausgeführt.

4) Albrecht Wyles. 1562. Monogr. Grosses Wappen, darüber 2 kämpfende Reiter in reicher Landschaft.

5) Caspar Vonbül und Elisabeth Schirmeri sin Eegmahel. 1562. Monogr. Doppelwappen, daneben ein nacktes Weib, gegen welches eine Katze anspringt. Oben Turnier.

6) Andres Enginer im Jar 1563. Monogr. Bis auf wenige Einzelheiten Copie der Scheibe Nr. 1, aber um vieles feiner ausgeführt, zumal in den beiden (abweichenden) Medaillons, welche unten zu beiden Seiten des Wappens die mikroskopisch feinen Schützenszenen enthalten.

7) Nielaus Schlumpff und Helena Studeri. 1563. Monogr. Judith übergibt ihrer Magd das Haupt des Holofernes. Ueppigste Säulenarchitektur.

8) Jacob Schlapriczi und Anna Studeri sin Eeliche Hussfrow. 1563. Monogr. Doppelwappen, oben eine Entenjagd von trefflichster Zeichnung in reicher und schöner Landschaft.

9) Caspar Scherer und Elsbetha Studeri sin Eegmahel. Im Jhar 1563. Monogr. Ueber den Wappen in ziemlich grossem Format das schöne Bild Daniels in der Löwengrube.

10) Melchior Rotmund. Anno 1563. Monogr. Gewiss die schönste unter den vorhandenen Arbeiten des Meisters. Zwischen kräftigen Pfeilern unter einem Spitzgiebel das Wappen. Oben ganz miniaturmässig eine Jagd in waldiger Landschaft.

Etwa dieselbe Stufe, den letzten Aufglanz der alten Virtuosität repräsentirt ein zweiter Zeitgenosse, dessen Arbeiten das Monogramm **BF** tragen. Das Beste unter

denselben ist wohl eine Scheibe bez. Hans Volr . . .th Molessin von Constanz 1565. Mann und Frau, diese mit dem Pokale, stehen zu beiden Seiten des Wappens. Ihre Bewegungen sind frei und edel. Den Hintergrund bildet noch einmal der alte Damast. In den oberen Darstellungen aus der Geschichte Judith wird zum ersten Male auch Blau gebraucht.

2) Decan und gemainer Convent dess würdigen Gotshus Sannt Gallen. Anno Dominj 1566. Monogr. Rundscheibe von mittlerer Grösse. Dem thronenden Gallus bringt der Bär das Brod entgegen. Anspruchlose ruhige Situation. In der Landschaft herrscht ein trübes Grün.

Für die Folgezeit wurden Christoph Murers Emblemata zum förmlichen Kanon der Glasmalerei, alle Uebertreibungen, alle Gebrechen und Schwerfälligkeiten der Zeichnung diesen Vorbildern getreulich nachgeahmt. Die Farben sind jetzt trübe und kalt, was bei dem Vorherrschen eines schmutzigen Ziegelrothes und des Violetts nicht anders ausfallen konnte. Die Architektur löst sich in ein wahrhaft pompejanisches Säulengerüste auf. Die Ornamente werden mit Vorliebe der Holz- und Metalltechnik entnommen. Es giebt jetzt Platten von M. 0,20 in Quadrat, die alle erdenklichen Farben und Nüancen vereinigen. Ein Kapitalstück dieser Art ist eine kleine Rundscheibe, deren Nüance und Bild, eine Eberjagd in weiter prächtiger Landschaft, auf Murer'sche Erfindung deuten.

Noch virtuoser fast erscheint diese Porcellanmalerei auf Glas auf einem zweiten Stücke von M. 0,25 Höhe zu 0,20 Breite bez. Hans Caspar Escher, Burger der Stadt Zürich. Frau Dorothea Rahnin syn Ehgmahl. 1628. Düstere Wolken ziehen am Horizonte dahin, am Strande des brausenden Meeres sitzt die Liebe, ein Kreuz umklammernd, gegenüber wirft ein bedrohtes Schiff den Anker nach der am Ufer gelegenen Bibel aus. Die erbauliche Unterschrift lautet: Ach wie viel muss ein Christ ausstehen, so durchs wüst Meer der Welt sol gehn. Anker dein Hoffnung an Gottes Wort so kannst Du glücklich zu Port. Eine ähnliche Scheibe, etwas kleiner, Maria mit dem Christuskinde und Johannes darstellend, trägt das Monogramm I.SP.

Die Geschichte dieser Technik schliesst mit den Grisails, den grau in grau ausgeführten Glasgemälden. Die Vincent'sche Sammlung enthält auch hievon das Schönste, was wohl je in dieser Weise geleistet worden. Etwa 16 Scheiben, einem einzigen grossen Cyklus angehörig, tragen sammt und sonders die Jahreszahl 1666. Die einen stellen die Landvogteien Zürichs in schönen Landschaften dar, die anderen und zwar die Besten enthalten alttestamentarische Scenen, wo aber die Landschaft wieder eine grosse Rolle spielt. Unter jedem Bilde sind ausser den bezüglichen Inschriften die Wappen je zweier, und zwar ausschliesslich zürcherischer Stifter angebracht, so v. Blaarer, v. Edlibach, v. Grebel, v. Landenberg, Lochmann, v. Meiss, Rahn, v. Schmied, v. Schneeberger, v. Schönau etc. Man möchte diese Werke in Anbetracht der erstaunlichen Feinheit und Weichheit ihrer Ausführung den Schabblättern der Kupferstecherei an die Seite stellen. Als die besten Arbeiten sind anzuführen die Jagd Esaus, in der man eine Snyder'sche Hirschhatze zu erkennen glaubt, dann „der hellisch Sähmann, der vyl Unkruth in die Herzen streut,“ ein Satyr, der sich mit lüsterner Plumpeheit von Amoretten belauscht ins Rohrgebüsche stürzt; endlich vor allem die Sündfluth, Loth und seine Töchter, und die Himmelfahrt Elias. Zuletzt taucht denn noch einmal, und zwar kurz vor dem Ende aller

Herrlichkeit, eine Erinnerung an die alte Technik auf; sechs zürcherische Wappenscheiben zeigen trotz ihres späten Datums die Anwendung rothen Ueberfangglases. Die Umrahmung hingegen, eine toskanische Tempelarchitektur mit gewaltigen giftgrünen Fruchtgehängen, bleibt beim Grisail. Die letzte dieser Scheiben datirt vom Jahre 1679 ¹⁾.

II.

Glasgemälde in der Kirche auf dem Staufberg bei Lenzburg.

Unweit Lenzburg hat die alte *Kirche auf dem Staufberge* den bunten Schmuck dreier Chorfenster aufzuweisen. Das Gebäude an und für sich bietet wenig bemerkenswerthes. Der einschiffige Raum, abgeschlossen durch einen halbachtckigen Chor und in ganzer Länge flachgedeckt, scheint gelegentlich eine gründliche Säuberung überstanden zu haben, Kanzel und Taufstein sind barok, alles leer und weiss. Eine Anzahl mittelalterlicher Grabsteine, Wappenschilder, Kreuze u. dgl. enthaltend sind wohl bei jenem Anlasse aus der Kirche entfernt worden. Arg verwittert, wie sie jetzt sind, dienen sie als Deckplatten der niedrigen Kirchhofsmauer. Das Alter der bestehenden Kirche ist mir unbekannt. Die einzigen Kunstformen, aus denen sich dasselbe annähernd bestimmen lässt, sind die Chorfenster, deren Maasswerk ziemlich reine Combinationen zeigt: den Dreipass, sphärische Dreiecke und Vierecke; da Kielbogen und Fischblasen ferner nicht vorkommen, ist der jetzige Chorbau aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk des XIV. Jahrhunderts und damit stimmt im Wesentlichen auch der Charakter der Glasgemälde überein. Die Höhe des dreitheiligen Mittelfensters beträgt M. 3,38, seine Breite 1,55, zweitheilig und etwas kleiner sind die beiden Seitenfenster: M. 2,97 : 0,90.

Allem Anscheine nach war einst die Zahl der in dieser Kirche befindlichen Glasgemälde eine grössere, denn in den Chorfenstern sind Stücke eingeflickt, welche zwar mit dem Charakter der hiehergehörigen Darstellungen sehr wohl übereinstimmen, jedoch entfernter und in anderem Zusammenhange gestanden haben müssen. Es gilt dies von St. Peter und Paul im untern Theile des Mittelfensters, sowie von dem mönchischen Heiligen an gleicher Stelle des Seitenfensters zur linken. Die noch erhaltenen Scenen sind in Compartimente von M. 0,75 Höhe und 0,40 oder 0,35 Breite getheilt und gehören der Geschichte Christi an. Sie beginnt in den Seitenfenstern, setzt sich in der Mitte des Hauptfensters mit der Anbetung der Könige, darüber mit der Kreuzigung zwischen St. Stephan und Laurentius fort und scheint zu unterst mit dem Besuch der 3 Frauen am Grabe geschlossen zu haben; darauf deutet die klagende Figur, die sich an dieser Stelle erhalten hat, und wohin auch aus dem hieher passenden Blau des Hintergrundes zu schliessen, ein zweites Frauen-

¹⁾ Die Unterschrift lautet: Johannes Rahn, Hauptmann über eine Guardi companei Eidtgenossen in Ihrer königl. Majestät von Frankreich und Navarra Diensten. Hans Jacob Rahn, Gerichtsherr zu Sünnicon und des grossen Raths der Stadt Zürich, Hauptmann über eine Guardi companei in Ihrer königl. Majestät von Frankreich und Navarra Diensten Gebrüdere. Die übrigen Scheiben enthalten die Wappen der Familien Waser, Meyer (vom Weggen) etc.

bild gehört, welches später falsch in das Seitenfenster zur Rechten verflocht worden ist¹⁾.

So würde sich denn die Eintheilung ganz im mittelalterlichen Sinne derart gestalten, dass rechts und links in den beiden Seitenfenstern, sowie in der Mitte des Hauptfensters die Freuden, oben und unten aber die Leiden der Maria dargestellt waren. Der gleiche Rythmus, der in dem wechselnden Roth und Blau des Hintergrundes spielt, klingt so in der Zusammenstellung der einzelnen Scenen nach.

Ueberall ist das Princip architektonischer Unterordnung des Figürlichen auf's Strengste gewahrt. In den Seitenfenstern so, dass jede Figur eine architektonische Umrahmung erhält, in dem Mittelfenster aber werden die beiden grossen Bilder: Anbetung und Besuch in je drei Gruppen gesondert. Dabei herrscht denn auch in der Structur dieser Einrahmung in allen drei Fenstern eine gewisse Uebereinstimmung. Ueber den luftigen Säulencaden der unteren Compartimente steigt das Gesimse über einer mittleren Console empor, welche die Basis der folgenden Gruppe bildet; diese erhält als Bekrönung einen Kielbogen, der sich auch über den obersten Compartimenten wiederholt, doch nicht wie dort dieselben zusammenfassend, sondern der Zwei- und Dreitheilung des Maaswerks entsprechend eine jede der einzelnen Abtheilungen besonders abschliesst. Während hier die Gothik ausschliesslich waltet, herrscht dagegen in der bildlichen Architektur der Rundbogen vor und schwankt hier in einem gewissen graziösen Verhältnisse zwischen der Renaissance und romanischen Formen. Die Rosetten des Maaswerkes enthalten rein ornamentalen Schmuck, nur den obersten Vierpass des Mittelfensters füllt das Haupt Christi kreuzförmig von vier Blättern umgeben.

Die Ausführung des Einzelnen ist ziemlich roh, zeugt aber von feinem Sinne für Farbenharmonie und einem tüchtigen Gefühle für die architektonische Eintheilung. Alles deutet, wenn nicht auf das XIV. so doch auf die beste Epoche des XV. Jahrhunderts. Die Contouren verschwinden und statt dessen beginnt eine weiche Modellirung vermittelt grauer Töne, die nur in dem allertiefsten Schatten in's Schwarz übergehen und ziemlich mühsam und trocken mit dem Pinsel aufgetragen sind. Der Faltenwurf an Gewändern ist fliessend, in grossen etwas langgezogenen Massen angelegt, von der späteren knittrigen Faltengebung ist hier noch keine Spur zu entdecken. Die beste Figur, nicht blos hinsichtlich der Gewandung, ist wohl Maria bei der Verkündigung. In den Gewändern spielt Blau die Hauptrolle, bald ein helles Himmelblau, bald in's Violette schimmernd, daneben Roth, das ebenfalls mitunter in Purpur überschlägt, Grün und endlich ein dunkles sattes Gelb, das aber nur sehr spärlich — in der Architektur meistens mit Violett gepaart — auftritt. Gelb in den Haaren kömmt nur einmal vor, sonst ist ihre Farbe stets die des Gewichtes und folgt mit dieser dem seltsamen Uebergange, wonach bald das herkömmliche Weiss, bald Fleischroth erscheint, welches aber wiederum wechselt, so dass einzelne Köpfe ganz weinroth sind. Es hängt dies eben ganz mit der Einseitigkeit der Technik zusammen, die auf die Darstellung des Einzelnen wenig gibt, während ihr Gesamtwirkung zum Endziele wird. Der Grund ist, wenn roth, eine Art Da-

¹⁾ Der Inhalt der einzelnen Fenster ist von oben angefangen folgender: Seitenfenster links: Verkündigung, Begegnung, Christi Geburt.

Mittelfenster: Crucifixus zwischen St. Stephan und Laurentius, Anbetung der Könige, Besuch der Frauen beim Grabe (?)

Seitenfenster rechts: Beschneidung, Darstellung im Tempel, Christus unter den Schriftgelehrten.

mast, auf welchem ein überaus elegantes Ornament von schlanken gothisch stylisirten Blattranken roth aus dem Schwarz hervortritt, wenn blau, so ist mit Schwarz ein Teppichmuster von vorherrschend geometrischer Zeichnung angegeben, Quadrate mit Vierpässen oder übereck gestellt eine Rosette umschliessend. Vor diesem blauen Grunde, der hier als Himmel gedacht ist, tritt dann mitunter auch die Landschaft hervor, so bei der Begegnung Mariä und Elisabeth ein gelbes felsiges Terrain mit Bäumen. Köpfe, Hände und Füsse sind mit herkömmlichem Geschicke, stellenweise sogar höchst roh gezeichnet. Es gilt diess namentlich von den beiden Apostelfürsten, während andere Figuren wieder mit grosser Liebenswürdigkeit aufgefasst sind, so Maria bei der Begegnung, der Verkündigung und Anbetung. Höchst individuell sind die jüdischen Priester bei der Darstellung und der Beschneidung gehalten, der Künstler strebt danach, und es gelingt ihm auch einigermaßen, den semitischen Typus darzustellen.

Die Composition der einzelnen Scenen ist durchaus herkömmlich; Maria am Betpulte kniend bei der Verkündigung, Ochs und Esel bei der Geburt, ersterer gutmüthig schnaufend um den Neugeborenen zu erwärmen. Bei der Anbetung der drei Könige tragen diese zeitgenössisches Costüm, die weitbusigen aber straff durch den Gürtel angezogenen Jacken, die, wie ihre weiten Aermel, mit federartig ausgezackten Lappen endigen. Zeitgenössisch ist ausserdem noch der turbanartige Kopfschmuck der Elisabeth bei der Begegnung, dann das weisse Kopftuch des jüdischen Priesters, der sich mit furchtbarem Messer zur Beschneidung anschickt. Bei der Scene, wo Christus im Tempel lehrt, ist es recht ansprechend, wie Maria mit dem Zeichen grösster Verwunderung von hinten her in den Tempel tritt, so dass der eifrig beschäftigte Knabe seine Mutter nicht gewahrt.

Das Ganze ist ein farbenlustiges und durchaus harmonisches Bild, ebenso erfreulich, wie die herrliche Rundsicht, die uns bald hinaus auf den hochgelegenen Rundgang des Gottesackers lockt.

Dr. J. R. RAHN.

32.

Plans et profils de quelques emplacements de tours

du Jura bernois.

En étudiant l'histoire des anciens châteaux du Jura Bernois et des contrées limitrophes, nous avons remarqué deux espèces de tours qui ont constitué les édifices primitifs des châteaux de ce pays. Les unes sont à plan quadrangulaire ou carré et les autres à plan circulaire ou rond. Les tours à forme polygone irrégulière, avec angles arrondis, sont d'une époque plus récente, quoique toutes antérieures au 12e siècle. Nous ne faisons pas mention des autres formes plus récentes encore. Les tours carrées sont pour la plupart d'origine romaine et sur 12 il n'y en a que 4 qui ont été restaurées ou rebâties. Les autres n'offrent plus que des fondations presque effacées et quelques unes même ne devaient être que des tours en bois. En général elles occupent le point culminant d'une position militaire, avec ou sans camp voisin. Plusieurs laissent encore apercevoir l'interturrium ou petit