

# Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts

Autor(en): **Lehmann, Hans**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **16 (1914)**

Heft 1

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-159227>

## **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.

# Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Von *Hans Lehmann*.

(Fortsetzung.)

## Lukas Schwarz (Schluss).

Eine kleine *Wappenscheibe*, deren Ornamente im Oberbilde eine gewisse Ähnlichkeit zu solchen auf den Worber Glasgemälden zeigen, bewahrt die *historische Sammlung im Rittersaale in Thun* (Höhe 36 cm, Breite 32,5 cm). Sie zeigt uns auf grünem Rasenboden zwischen zwei starken Säulen vor schabloniertem Damaste ein volles Wappen, das einen schwarzen, nach links schreitenden Bären im gelben Felde darstellt. Als Helmzier trägt der halbe Bär in den Tatzen einen Baumstrunk. Leider ist diese Wappenscheibe, welche aus dem Antiquitätenhandel stammt und mit neuen Glasgemälden an die genannte Sammlung geschenkt wurde, so gut wie ganz neu, geht aber wahrscheinlich auf ein altes Vorbild oder noch eher auf Fragmente eines solchen zurück, wobei die Helmzier unrichtig ergänzt wurde. Denn ohne den Baumstrunk würde das Wappen übereinstimmen mit dem uns schon bekannten der Basler Familie Bär (vgl. Bd. XV, Taf. XXVIII, a), und da die Stellung desselben auf eine Frauenscheibe weist, so spräche alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Original-Scheibe zu einer Alliance-Stiftung des Junker Hans Thüring Hug von Sulz und seiner Gemahlin Anna Bär gehörte (vgl. Bd. XV, S. 325).

Eine letzte Gruppe von Arbeiten des Meisters Lukas Schwarz führt uns über die Landesmarken des alten Staates Bern hinaus nach der *Schloßkapelle von Pérolles*, die, zur Pfarrei Villars gehörend, etwa eine Vierstelstunde westlich vor den Toren Freiburgs liegt. Leider sind wir über die Geschichte von Schloß und Kapelle nur mangelhaft unterrichtet <sup>1)</sup>.

In den Urkunden kommt die Burg schon 1259 im Besitze eines Geschlechtes vor, das sich nach ihr benannte. Dann aber fehlen wieder auf lange Zeiten zusammenhängende Aufzeichnungen; 1445 werden uns Johann Mossuz und sein Bruder Peter als Besitzer einer Liegenschaft in Péraules (frühere Schreibweise für Pérolles) genannt. Sie gehörten einem alten, angesehenen Freiburgerge-

<sup>1)</sup> Die geschichtlichen Daten, welche dem Verfasser zur Verfügung standen, verdankt er vor allem den liebenswürdigen Mitteilungen der Herren Max v. Diesbach und Max v. Techtermann in Freiburg. (Sehr zu bedauern ist, daß über die Familie v. Diesbach, welche im 15. und 16. Jahrhundert eine so bedeutende Rolle in der Geschichte des Staates Bern und der Eidgenossenschaft spielte, bis heute weder eine umfassende Monographie noch ausreichende genealogische Angaben im Drucke erschienen sind.) Vgl. auch Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde 1884, S. 21, 22; P. Apollinaire Dellion, Dictionnaire historique et statistique des paroisses catholiques du canton de Fribourg, Bd. XII, S. 94.

schlechte an. Wahrscheinlich betraf diese Liegenschaft die alte Burg von Pérolles, deren Gebäude aber vermutlich sehr in Abgang gekommen waren.

Im Jahre 1508 heiratete Christoph v. Diesbach, geb. 1483 als Sohn des Schultheißen Wilhelm <sup>1)</sup> und dessen zweiter Gemahlin Helena von Freiberg (vgl. Bd. XV, S. 344), die Tochter des verstorbenen Jakob Mossuz, Elisabeth, Witwe des Nicod Felga, welche ihm ein Vermögen von 12,000 Gulden und wahrscheinlich auch die Besitzung von Pérolles in die Ehe brachte. Schon am 10. August 1500 war Christoph Bürger von Freiburg geworden, wo er ein Haus an der Grand'rue besaß <sup>2)</sup>. Gleich nach der Heirat scheint er den Neubau des Schlosses in Pérolles in Angriff genommen zu haben, wozu ihm am 4. Juli 1508 der Rat von Freiburg 36 Baumstämme aus dem dortigen Walde bewilligte. Außerdem erinnert an diese Bautätigkeit auch ein Gewölbeschlußstein mit dem Wappen der Familie v. Diesbach, den man bei Umbauten im Jahre 1860 fand, der aber leider seither wieder verloren ging. Schon im Jahre 1511 verließ Elisabeth ihre Vaterstadt Freiburg infolge der Hinrichtung des unglücklichen Schultheißen Franz v. Arsent, der ein Schwager ihres Mannes war. Doch gestattete ihr der Rat auf ein Gesuch hin die Rückkehr, trotzdem ihr Gemahl mit anderen Gliedern der Familie v. Diesbach sehr energisch Partei für die Arsent ergriffen hatte. Dies geschah in Ansehen der großen Verdienste, welche der Familie Mossuz um das Wohl der Stadt zukamen. Man versicherte ihr sogar in einem Schreiben vom 17. Dezember 1512, daß sowohl sie als ihr Gemahl aller Ehren würdig seien.

Im Jahre 1516 verkaufte Christoph sein Haus in der Stadt, da er gewöhnlich in Pérolles wohnte.

Elisabeth scheint damals sehr leidend gewesen zu sein. Am 22. Januar 1518 ließ sie ihr Testament niederschreiben, worin sie ein Grab in der Kapelle der Familie v. Diesbach im Münster zu Bern verlangte. Außerdem machte sie zahlreiche Vergabungen, so an die St. Nikolauskirche zu Freiburg und wohltätige Anstalten; der Rest ihres Vermögens fiel ihrem Gemahl und den drei Töchtern aus dieser Ehe zu (vgl. Bd. XV, S. 336). Drei Tage darauf starb sie.

Im Mai des Jahres 1520 verheiratete sich Christoph zum zweiten Male mit Jeanne de Montfaucon, der Schwester des Bischofs von Lausanne. Auch damals wohnte er in Pérolles, wo bei ihm am 2. Mai der Mönch Lupulus auf seiner Rückkehr von der Palästinafahrt Einkehr hielt. Zwei Jahre später starb Christoph zu Bern, und nach abermals zwei Jahren gelangte Pérolles in den Besitz des Besançon Hugues während eines Aufenthaltes, den er in Freiburg machte. Bald darauf scheint man neue Bauten im Schlosse ausgeführt zu haben, da über dem Fenster eines Nebenzimmers im Erdgeschoß das Datum 1528 eingemeißelt ist. Damals erhielten dieser Raum und der anstoßende große Saal auch die interessanten Holzdecken mit den leicht vertieften quadratischen Kassetten, deren jede ein blaues Rundmedaillon mit Reliefbüsten von Männern und Frauen in römischen Kostümen und in solchen der Frührenaissance schmückt.

<sup>1)</sup> Nicht des Schultheißen Niklaus, wie Bd. XV, S. 341, irrtümlich steht.

<sup>2)</sup> Gr. livre des Bourgeois, p. 108, 1.

Die dem hl. Bartholomäus geweihte Kapelle neben dem Schlosse, welche heute zufolge der Kunstwerke, die sie birgt, zu den interessantesten im Kanton Freiburg zählt, dürfte entweder von Christoph v. Diesbach erbaut oder doch gründlich renoviert worden sein. Von den in ihren Fenstern erhalten gebliebenen Glasgemälden sollen hier nur die besprochen werden, welche zweifellos gleich nach dem Neubau der Kapelle auf Veranlassung Christophs in die Fenster gestiftet wurden und daher in ihren Massen mit diesen völlig übereinstimmen. Es sind *zwei Figuren- und vier Wappenscheiben von Mitgliedern der Familie v. Diesbach*, sowie *eine Wappen- und zwei Bildscheiben*, welche von gleicher Hand gemalt und jedenfalls mit den Diesbach-Scheiben hergestellt wurden. Ihre Entstehungszeit muß zwischen die Jahre 1520 und 1522 fallen. Als weitere bemerkenswerte Altertümer enthält die Kapelle sechs Terrakotta-Statuen auf Konsolen unter eigenartigen Baldachinen, welche Prof. J. Zemp den Arbeiten des bekannten Freiburger Bildhauers Hans Geiler zuteilt <sup>1)</sup>. Während die Statuen noch das Gepräge der Spätgotik tragen, versuchen sich die Baldachine in völlig neuen Frührenaissanceformen und stimmen demnach mit dem Stil der Glasgemälde überein. Sie stammen darum wahrscheinlich auch aus gleicher Zeit.

Von den genannten Glasgemälden schmücken vier die beiden unteren Reihen der zweiteiligen Fenster auf der nördlichen Schrägseite des dreiseitigen Chorabschlusses.

Das unterste Paar stellt die großen Wappenscheiben des Wilhelm und des Ludwig v. Diesbach dar. Darüber knien zwei Angehörige des Hauses, ein Mann in braunem Lockenhaar und ein Greis, im Gebet.

In das oberste Felderpaar, sowie auch in andere Fenster der Kapelle wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Wappenscheiben in kleineren Formaten versetzt, die sich im Schlosse befanden und die alle aus späterer Zeit stammen, die ältesten von 1526.

In einem der beiden mittleren Fensterfelder auf der gegenüberliegenden Chorseite blieb die Wappenscheibe der Helena v. Freiberg, Gemahlin Wilhelms v. Diesbach, erhalten, und schließlich begegnen wir im untersten Felde rechts auf der Nordseite des Chores der Wappenscheibe des Niklaus v. Diesbach.

Diese Zusammenstellung beweist uns, daß sie nicht mehr die ursprüngliche ist und offenbar von Leuten, wahrscheinlich anläßlich einer Restauration der Scheiben, ausgeführt wurde, welche mit der Genealogie des Hauses v. Diesbach nicht vertraut waren. Denn es kann schon zufolge der Gleichartigkeit der Umrahmung kein Zweifel darüber bestehen, daß die Wappenscheiben des Wilhelm v. Diesbach und seiner Gemahlin Helena v. Freiberg ursprünglich als zusammengehörendes Paar im gleichen Fenster vereinigt waren (Taf. VII, *b* und *c*). Die Träger dieser Wappen waren die Eltern Christophs. Ob der Ritter im braunen Lockenhaar (Taf. VII, *a*) seinen 1517 verstorbenen Vater, Wilhelm v. Diesbach, darstellt, ist nicht sicher, doch wahrscheinlich. Dann dürften wir in dem greisen Ritter v. Diesbach daneben seinen Großvater, Ludwig I.,

<sup>1)</sup> Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde, N. F., Bd. VI, S. 140.

erblicken, der zwar nicht im Greisenalter starb, der aber wahrscheinlich als Großvater in Silberhaaren dargestellt wurde zum Unterschiede von dem Vater. Er trägt um den Hals die Kette des Ordens vom hl. Geist.

Die große Wappenscheibe, welche unter ihm neben der Wilhelms eingesetzt ist und die auch wieder alle die Ordensinsignien enthält, welche wir schon auf seinen oben beschriebenen Wappenscheiben finden, ist daher ebenfalls seinem Andenken gewidmet, um so mehr, als sie die Inschrift: „*Ludwig von Diesbach, Ritter*“ trägt.

Die vierte Wappenscheibe endlich hat die Aufschrift: „*Niklaus von Diesbach, Ritter*“. Sie bezieht sich daher auf den Onkel Christophs, den schon 1475 verstorbenen Schultheißen Niklaus (vgl. Bd. XV, S. 344). Sein anderer Onkel, Ludwig II., lebte noch und war daher in der Lage, selbst eine Scheibe nach Pérolles zu stiften. Ob er dies getan hat, wissen wir nicht; wohl aber dürfte gerade die durch ihn veranlaßte Schmückung des Chores der Kirche in Worb die Anregung für die Erstellung der Fenster in Pérolles geboten haben. In beiden Fällen handelt es sich zum größeren Teile um Gedächtnisstiftungen nach dem Vorbilde der Familie v. Scharnachtal in der Kirche zu Hilterfingen (vgl. Bd. XIV, S. 293).

Daß dieser Zyklus wirklich früher größer war, beweisen die Fragmente zerstörter Glasgemälde, welche in die noch erhalten gebliebenen Scheiben verflocht wurden.

Wie uns auf diesen Wappenscheiben die gleichen Namen aus der Familie v. Diesbach begegnen, welche uns schon die Glasgemälde in der Kirche von Worb vorführten, so sind sie auch ohne Zweifel in der gleichen Werkstatt, d. h. in der des Lukas Schwarz, entstanden. Christophs Pate war der Glasmaler Urs Werder. Der junge Diesbach wird darum dessen Nachfolger die gleiche Treue bewahrt haben, wie seine nächsten Verwandten und anfänglich auch die v. Erlach es taten, um so mehr, als Werder ihm sein Haus zu Bern oder dafür 1000 Pfund mit der Bestimmung vermacht hatte, daß er und seine Erben dafür jährlich auf den Jahrzeittag des Testators zwanzig arme Leute speisen und außerdem sechs Seelenmessen für ihn lesen lassen<sup>1)</sup>. Viel sprechender aber gehen die Beziehungen des Lukas Schwarz zur Familie v. Diesbach aus einem Dokumente hervor, von dem der Verfasser durch die gütige Vermittlung des Herrn Max v. Techtermann erst Kenntnis erhielt, nachdem die Zuweisung der Glasmalereien an den Meister schon erfolgt war.

Wir wie bereits vernahmen, erbte die Herrschaft Worb nach dem Tode des Schultheißen Wilhelm im Jahre 1517 sein Sohn Johann, jener tapfere Kriegermann, dessen Tatendrang zuhause keine Befriedigung fand (vgl. Bd. XV, S. 343). Bei den großen Gefahren, die ein so unstätes Leben im Gefolge hatte, geboten Klugheit und Vorsicht, daß er seinen irdischen Wünschen in einem Testamente gesetzliche Kraft verlieh, bevor er die unsicheren Fahrten nach Ruhm und Ehre antrat. Das hatte Johann auch besorgt und zu Erben

<sup>1)</sup> Berner Taschenbuch 1854, S. 56.

der Herrschaft Worb die drei Töchter seines Bruders Christoph zu Pérolles eingesetzt. Als aber im Jahre 1525 die Kunde eintraf, daß dieser tapfere Kriegsmann auf dem Schlachtfelde bei Pavia geblieben sei, da fand man im Familienrate, es sei nicht gut, wenn eine so schöne Herrschaft, wie Worb, in den Besitz der drei ledigen Schwestern und damit vielleicht später in andere Hände gelange. Da der Vater der Erbinnen schon vor drei Jahren gestorben war, so übernahm der einzige noch lebende Bruder des Testators, Wilhelm II., die Herrschaft Worb, wogegen er sich wahrscheinlich verpflichtete, an Stelle der drei Schwestern einen Teil der Schulden zu begleichen, die von ihrem Vater her noch ausstanden. Das Aktenstück, welches diese Angelegenheit regelte, ist im Familienarchive v. Diesbach in Freiburg erhalten geblieben. Es trägt die Überschrift: „Harnach volgend die umgenden schulden da man Juncker Wilhelm von Diesbach stost und er sy über sich niempt zu psallen (bezahlen) als harnach stant uffgeschriben uff Zinstag näst nach dem palmtag im XXVI Jar“. Darin werden u. a. folgende Posten aufgeführt:

Item Marty dem bildhower I<sup>c</sup> xxxviij ℔, j s., iiij d.

Item Jacob Wiss dem glaser lxxxxij ℔, j s., viii d.

Item meyster martty dem goldschmid I<sup>c</sup> xliiij ℔, xiiij s.

Item lux glassers sälligen frowen I<sup>c</sup> lxj ℔, v s.

Wahrscheinlich hatte Christoph, der schon 1522 gestorben war, die Vollendung des Fensterschmuckes in der Kapelle zu Pérolles nur kurze Zeit überlebt. Daß seine Töchter im Jahre 1526 den Verpflichtungen ihres Vaters gegen die Witwe des inzwischen ebenfalls verstorbenen Glasmalers Lukas Schwarz noch nicht nachgekommen waren, kann nicht befremden, denn selbst die städtischen Räte ließen die Glasmaler oft jahrelang auf die Begleichung ihrer Forderungen warten. Im vorliegenden Falle beweist die Summe von 161 Pfund, daß es sich um größere Aufträge gehandelt hatte, was für die prächtigen Arbeiten in der Kapelle von Pérolles zutrifft. Interessant ist auch, daß gleichzeitig der Name des Glasmalers Jakob Wyss genannt wird, den wir noch genauer kennen lernen werden. Wahrscheinlich handelte es sich aber bei seinen Arbeiten nicht um Glasmalereien, sondern nur um Verglasungen, vermutlich in dem restaurierten Schlosse zu Pérolles, da er nicht zu den Meistern zählte, bei denen die v. Diesbach ihre Wappenscheiben herstellen ließen. Dagegen beweisen uns zwei Allianzwappenscheiben, die eine von Wilhelm I. v. Diesbach und seiner Gemahlin Helene v. Freiberg, die andere von Ludwig II. und seiner Gemahlin Agathe v. Bonstetten in der Kirche von Ligerz am Bielersee, daß ausnahmsweise auch Hans Funk von dieser Familie Aufträge erhielt. Aber wenn wir auch diese historischen Beziehungen nicht kennen würden, legten die Glasgemälde selbst für die Autorschaft des Lukas Schwarz deutlich genug Zeugnis ab. Trotzdem die Zyklen in Worb und Pérolles unmittelbar nacheinander entstanden, tritt uns doch in den Glasgemälden an letzterem Orte die Glasmalerkunst unseres Meisters nicht nur auf einer höheren Stufe, sondern auf der höchsten, die er erklimmen konnte, entgegen. Die persönlichen Beziehungen

des Bestellers zum Glasmaler mögen dazu nicht wenig beigetragen haben. Zwar zeigt die Umrahmung der Wappenscheiben auf den seitlichen Pilastern genau die gleichen Ornamente, wie sie die in Worb schmücken; dagegen ist die Dekoration über den flachen Bögen in Pérolles viel lebhafter und reicher in ihrer Komposition, da sie uns auf fast allen übermütige kleine Putten vorführt, die auf Gewinden von Reblaub ihre tollen Spiele treiben. Es sind ähnliche Figuren, wie wir ihnen bei Niklaus Manuel in seinen Schreibbüchlein<sup>1)</sup> begegnen, (Abb. 3); aber auch auf gleichzeitigen Scheibenrissen, wie im Oberstück eines Blattes der Sammlung Wyß (Histor. Museum Bern, Bd. I, fol. 11), auf dem zwei Engel einen leeren Wappenschild halten, und das wahrscheinlich von einem Meister gezeichnet wurde, der Niklaus Manuel nahe stand (Abb. 1), sind sie zu sehen, während auf dem schönen roten Scheibenrisse mit der sitzenden Frau als Schildhalterin in der Basler Kunstsammlung der Meister selbst uns eine solche muntere Gesellschaft in unübertroffener Lebendigkeit vorführt (Ganz, Handzeich. schweiz. Meister, Bd. I, Bl. 50). Einfacher und ruhiger ist nur das Oberbild auf der Wappenscheibe des Niklaus v. Diesbach, da es sich mit einem einfachen Feston begnügt und daneben über die Pilaster je nur ein auf einem Steckenpferd reitendes Knäblein stellt, während zwischen diesen Verzierungen beidseitig die bekannten Ordensabzeichen, aneinander verkettet, herabhängen.

Auf den beiden Figurescheiben mit den Bildnissen Wilhelms I. (Taf. VII, a) und Ludwigs I. v. Diesbach werden, ähnlich wie auf den Prälatenscheiben in Worb, die Pilaster durch Kandelaber ersetzt, welche aber nicht nur gut komponiert, sondern sehr schön und stilgemäß mit Blattwerk verziert sind, in ihren Formen demnach einen bedeutenden Fortschritt aufweisen. Und ebenso verhält es sich auch mit den Oberbildern, in welchen diesmal je ein Paar antiker Medaillonköpfe von feinen Renaissance-Ornamenten umrankt werden. Zwar wurden ähnliche Dekorationen auch schon auf den Scheiben des Niklaus und des Ludwig v. Diesbach in der Kirche von Worb versucht (vgl. Bd. XV, Taf. XXXI, b), doch bei weitem nicht mit einer solch sicheren Beherrschung der neuen Formen. Auch diese antikisierenden Köpfe, welche aus den Medaillons heraustreten, gehen zweifellos auf Vorbilder Manuels zurück. Als Hintergrund verwendete der Glasmaler auf allen diesen Scheiben die damals üblichen beiden Damastarten, die schablonierten auf den Figurescheiben und die mit der Feder ausgehobenen auf den Wappenscheiben. Wie die Wappen mit dem größten aufwendbaren heraldischen Schmuck ausgestattet wurden, so geben uns auch die beiden Stifterfiguren ein Bild von dem Reichtum und der Prachtliebe des Geschlechtes v. Diesbach. Über dem Prunkharnisch trägt Wilhelm den mit den Wappenbildern kunstvoll bestickten Rock, während um seinen Hals in weitem Bogen die doppelt geschlungene, schwere goldene Schultheißenkette hängt. Auf dem Wappenrock Ludwigs dagegen ist das Wappenbild auf die Brust gestickt. Die etwas phantastisch beschienten Arme, deren Ellbogenstück je ein großes Kleinod ziert, treten aus weiten, gezattelten Ärmeln heraus, und

<sup>1)</sup> Paul Ganz, a. a. O., Tafel X, XIV, XV, XXI und XXIII.

nach unten löst sich der Rock in lange, schmale Lappen auf, deren jedem ein großer Löwenkopf aufgeheftet ist. Wahrscheinlich wollte der Glasmaler durch diese eigenartige Tracht, wie durch das weiße Haar andeuten, daß wir es mit einem Ritter aus älterer Zeit zu tun haben, was für die Darstellung des Großvaters des Bestellers an sich sehr passend war. Daß er dafür wahrscheinlich auf italienische Vorbilder griff, veranlaßte vielleicht vielleicht Niklaus Manuel.

Dem Zyklus der Diesbach'schen Glasgemälde sehr nahe stehen drei weitere, von denen das eine links im mittleren Felderpaare des Schrägenfensters auf der südlichen Chorseite eingesetzt ist. Es stellt bei etwas geringer Höhe als jene, aber in gleicher Komposition, wie die Wappenscheiben, das sog. „*Wappen des Todes*“ dar mit der Inschrift: „*Arma tue mortis nostre purgatio culpe / Avertant famulis noxia (sic) o (C)hriste.*“ (Das Wappen Deines To-



Abb. I. Berner Scheibenriß.

Hist. Museum in Bern, Sammlung Wyß, Bd. I, Fol. 11.

des, die Reinigung unserer Sünden, Wenden ab alle Schuld von Deinen Dienern, o Christus) (Taf. VIII a<sup>1</sup>). Im Oberbilde spielen kleine Putten mit abgebrochenen dünnen Ästen. Auch dies sind Allegorien des Absterbens, wozu dann, nicht ganz passend, zwei musizierende Putten einer zerstörten Scheibe entnommen wurden, um die schadhaft gewordene Stelle zu flicken. Auch die Helmzier

<sup>1</sup>) Groß abgebildet in „Meisterwerke der schweizerischen Glasmalerei“, Ch. Claesen & Co., Berlin, Tafel XXXIV.



mit dem Hahne auf der Martersäule des Heilandes, an welcher die Passionsinstrumente hängen, gehört mit dem Damastgrunde einer späteren Restauration an. Der Wappenschild wird von Ochse und Löwe, den Symbolen der Evangelisten Lukas und Markus, gehalten. Darauf sind in feiner Zeichnung Gegenstände, Geräte und sogar die Köpfe von Personen dargestellt, welche zu der Leidensgeschichte Christi in Beziehung stehen. Der Helm über dem Wappen entspricht genau denen auf den Diesbach'schen Scheiben.

Dieses sog. Wappen des Todes führten die Karthäuser auf ihren Siegeln seit dem 15. Jahrhundert, vor allem die Grande Chartreuse <sup>1)</sup>, dann aber offenbar auch die kleineren französischen Klöster. Zu diesen zählte die im Jahre 1140 gegründete Karthause „Unserer lieben Frau“ zu Vacluse im Jura, eine Gründung des Hauses de Cuisel, dessen Wappen, wie es bei diesem Orden üblich war, als Klosterwappen bis zur französischen Revolution an verschiedenen Stellen die gotischen Gebäude zierte <sup>2)</sup>. Nun hatte schon im Jahre 1502 Papst Alexander VI. das Priorat dieser Karthause an Niklaus v. Diesbach (vgl. Bd. XV, S. 340) übertragen, woraus lange Streitigkeiten entstanden, da ein gewisser Labouquet darauf ebenfalls Ansprüche erhob und von den Behörden der Landschaft Dôle dabei unterstützt wurde. Doch gewann Niklaus nicht nur den Prozeß vor dem päpstlichen Stuhle in Rom, wohin er seinen Gegner geladen hatte, sondern kehrte sogar als päpstlicher Protonotar und Geheimekammerer wieder zurück. Nach seinem Tode folgte ihm sein Neffe Gabriel v. Diesbach als Prior zu Vacluse <sup>3)</sup>. Es ist darum sehr wahrscheinlich, daß Niklaus dieses Glasgemälde nach Pérolles stiftete, es sei denn, daß Christoph seiner verstorbenen Gemahlin darin ein Andenken setzen wollte.

Wie die Wappenscheiben der Diesbach in Pérolles und Worb in ihrer Komposition enge miteinander verwandt sind, so steht auch die Umrahmung eines weiteren *Bildscheibenpaares*, das dieser Gruppe angehört, in engster Beziehung zu der auf den Figurescheiben des Schwander und seiner Frau in jener Kirche (Bd. XV, Taf. XXX, a, u. S. 337) und verbürgt dadurch ebenfalls den gemeinsamen Ursprung dieser Bildscheiben aus einer und derselben Werkstatt. Leider ist der Fuß der beiden Glasmalereien in Pérolles beschädigt. Sie stellen vor einer gezinnten Mauer, über welcher sich der Himmel wölbt, zwei Bischöfe oder infulierte Äbte dar, die das St. Sudario, d. h. in diesem Falle das Leinentuch halten, in welches der Körper des Heilandes im Grabe eingewickelt war, und auf dem, ähnlich wie auf dem Schweißtuche der hl. Veronika, das Bild seines Leibes zurückgeblieben sein soll. Das Gefolge, welches hinter den Prälaten steht, hält ihnen die Stäbe (vgl. Taf. VIII, b) <sup>4)</sup>. Auf dem einen der beiden Tücher ist die schattenhafte Gestalt des Leichnams des Herrn wirklich sichtbar, während man sie auf dem anderen nicht mehr zu erkennen vermag. Wer

<sup>1)</sup> Schweiz. Archiv für Heraldik 1908, S. 95ff.

<sup>2)</sup> Schweiz. Arch. für Heraldik 1908, S. 37.

<sup>3)</sup> Max de Diesbach, a. a. O. S. 110/11.

<sup>4)</sup> Mit Ergänzung der fehlenden Bestände abgebildet in Meisterwerke der schweiz. Glasmalerei, a. a. O., Taf. XXVI.

diese geistlichen Würdeträger sind, konnte der Verfasser leider nicht ermitteln. Als Reliquien werden solche Leichentücher in Besançon, in Turin und an einigen noch weiter entfernten Orten aufbewahrt. Ihre figürlichen Darstellungen sind nicht häufig, und es werden die beiden Enden des Tuches dann gewöhnlich von Joseph von Arimathia und Nikodemus gehalten, gestützt auf das Evangelium Johannis (XIX, 38 ff.). Nun wissen wir, daß Niklaus v. Diesbach als Prior der Karthause Vacluse, eine Stellung, die allein ihm ein Jahreseinkommen von 4000 Pfund neben ähnlichen und den reichen Pfarrpfründen eintrug, in Besançon residierte, wo er ein Haus in der Rue du Clos besaß, und wo er auch 1550 starb. Wer anders könnte darum diese beiden Bildscheiben mit einer so seltenen Darstellung, die sich nur auf das St. Sudario in Besançon beziehen kann, nach Pérolles gestiftet haben, als er, der reiche und kunstsinnige Prälat und Vetter des Schloß- und Kapellenbesitzers?

Technisch stehen diese Glasmalereien am nächsten den beiden Bilderscheiben in der Kirche zu Lauperswil (vgl. Bd. XV, Abb. 2, S. 328). Sie können darum auch nicht lange nach denselben, d. h. nach dem Jahre 1519, entstanden sein, zeigen aber namentlich in der Zeichnung der Köpfe und an diesen wieder in der Behandlung der Haare eine größere Sorgfalt. Zuzufolge ihrer Verwandtschaft mit den beiden Lauperswiler Bildscheiben stehen sie auch den Basler Standesscheiben näher und rechtfertigen darum die schon ausgesprochene Vermutung, daß um das Jahr 1520 ein Geselle aus der Werkstatt des Anthony Glaser in Basel bei Lukas Schwarz tätig war (vgl. Bd. XV, S. 329).

Die Glasgemälde in der Kapelle von Pérolles zeigen unseren Meister auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens. Denn sie sind die formvollendetsten, aber auch die spätesten Arbeiten, die wir zur Zeit unter den erhalten gebliebenen Glasmalereien ihm zuweisen können. Wie viel auf ihnen von seiner Hand gemalt ist, und wie viel auf Rechnung seiner Gesellen gesetzt werden muß, das könnte auch hier nur eine genaue Untersuchung der Originale nach Ausscheidung der späteren Restaurationen klarlegen. Kurz nach der Erstellung dieser Werke muß der Meister gestorben sein, und es wandten darum auch seine früheren vornehmen Gönner ihre Aufträge seinen Konkurrenten zu.

Eine Lücke in der Entwicklung der Glasmalerei in Bern entstand durch den Tod des Meisters nicht, weil seiner Werkstatt gerade in den letzten Jahren seines Lebens ein zu großer Anteil an den Arbeiten gehört. Wüßten wir nicht urkundlich, daß er vor dem Jahre 1526 starb, so wären wir sogar versucht, ihm spätere Glasmalereien zuzuweisen, die eine Weiterentwicklung seiner Kunst in nur wenig abweichenden Formen zeigen. Denn ein origineller Künstler, welcher der Glasmalerei neue Bahnen wies, war Lukas Schwarz nicht. Dagegen überragte er in der Schulung des Zeichnens und Malens seine Kollegen in Bern mit alleiniger Ausnahme des Hans Funk. Seine Kunst fußte noch vollständig in den guten Traditionen der Spätgotik, die er vollkommen beherrschte und in der er wahrscheinlich gelegentlich auch selbst die Risse zu seinen Glasgemälden entwarf. Waren sie vielleicht auch nicht immer seine

eigenen Erfindungen, so vertraten sie doch eine gute Handwerkskunst. Was an erhalten gebliebenen Handzeichnungen außer dem schon (Bd. XV, S. 220) abgebildeten Pannerträger ihm zugewiesen werden darf, bleibt noch näheren Untersuchungen vorbehalten, ebenso wie die Frage, ob nicht vielleicht in seiner Werkstatt der junge Niklaus Manuel die ersten Anregungen für seine künst-



Abb. 2. Berner Scheibenriß.

Hist. Museum Bern, Sammlung Wyß, Bd. I, Fol. 4.

lerische Ausbildung empfangen habe. Denn gerade einer der ältesten Scheibenrisse in der Sammlung Wyß (Histor. Museum Bern, Bd. I, fol. 4), der uns in realistischer Darstellung einen handelnden Krämer vorführt und wahrscheinlich aus einer Berner Glasmalerwerkstatt stammt, trägt den frischen, schalkhaften Zug, den wir auch in den frühesten Zeichnungen dieses Meisters bewundern, besonders in der komischen Affengesellschaft im Oberbilde, welche sich an den gestohlenen Kramwaren freut (Abb. 2). So dürften in der Tat Bilder ausgesehen haben, welche den jungen Manuel zur Nachah-

mung reizten. Und da namentlich das Blattwerk, welches diese munteren Tiere umschlingt, durchaus den Schnitt desjenigen auf den ältesten Arbeiten des Lukas Schwarz trägt, so glauben wir, ihm diesen Riß zuweisen zu dürfen. Vielleicht spielt die Affengesellschaft auf den sogenannten Äu-Beren Stand der Stadt Bern an, dessen Siegel einen Krebs darstellt, auf dem ein Affe mit vorgehaltenem Spiegel sitzt. Daß zwischen beiden Meistern auch

später Beziehungen bestanden, glauben wir in unseren Ausführungen überzeugend nachgewiesen zu haben. Ebenso ist nicht ausgeschlossen, daß namentlich in früheren Jahren Niklaus Manuel sich in der Werkstatt des Lukas Schwarz gelegentlich im Glasmalen versuchte, wie dies in Basel auch Hans Holbein d. J. und Urs Graf taten, von welch' letzterem das Schweizerische Landesmuseum ein Fragment mit Darstellung einer Dame als Schildhalterin besitzt, auf deren Gewandsaum der volle Name des Meisters steht, ohne daß diese Künstler je nachweisbar die Glasmalerei als Beruf ausübten. Dagegen ist es nicht wahrscheinlich, daß die Freundschaft zwischen dem alten Glasmaler und dem jüngeren Genossen die Stürme der Reformation zu überstehen vermocht hätte, da Manuel dem „neuen Glauben“ in Wort, Bild und Schrift leidenschaftlich zugetan war, während Lukas Schwarz, soweit wir dies aus seinen Werken beurteilen können, zu den konservativen Männern zählte, die mit einem großen Teil des Patriziats, zu dem namentlich auch verschiedene Mitglieder der Familie v. Diesbach gehörten, diesen Neuerungen abhold waren. Sein Tod entthob ihn eines Konfliktes. Für die schweizerische Glasmalerei ist er, ganz abgesehen von seiner künstlerischen und handwerklichen Tüchtigkeit, auch darum von besonderem Interesse, weil wir bei keinem anderen Meister, wie bei ihm, die Wandlungen ihres Stiles von der Spätgotik zur Renaissance so lückenlos verfolgen können. Als formensicherer Meister der alten Kunst tritt er uns in seinen Arbeiten bis in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entgegen. Dann gerät er infolge der neuen Kunstströmung, die sich weniger in der Darstellung des Figürlichen, als in der Formensprache der Ornamente geltend machte, in eine gewisse Unsicherheit. Von dieser geben die Umrahmungen auf den Lauperswiler Glasgemälden den sprechendsten Beweis, wo die prächtigen Gestalten der Apostel und Heiligen von einem Zierwerk umrahmt werden, das weder dem Formenschatz der Gotik noch dem der Renaissance angehört, sondern eine sinnlose Mischung von unverstandenen Motiven ist. Aber schon auf den Worber Scheiben hat er diese Krisis überstanden und auf denen in Pérolles tritt uns das Ornament der Frührenaissance in recht guten Formen entgegen.

Dagegen tragen selbst auf den beiden Bildscheiben mit der Darstellung des hl. Leichentüches die Figuren noch durchaus das Gepräge der alten Kunst.

Wenn auch der neue Formenschatz, welchem wir auf den späteren Arbeiten des Lukas Schwarz begegnen, zum guten Teil



Abb. 3. Aus dem Schreibbüchlein von Niklaus Manuel.  
(P. Ganz, Taf. 9).

den Werken jüngerer Meister, die sich rascher in die Kunst der Renaissance hineingelebt hatten, nachgebildet und mit Hülfe tüchtiger Gesellenhand ausgeführt worden sein mag, so beweist doch die Reinheit des Stiles, die seine

letzten Werke vor denen seiner Handwerksgenossen auszeichnet, daß er am Schlusse seines Lebens der neuen Kunst ein ebenso großes Verständnis entgegenbrachte, wie er es für die jener Zeit besaß, in welcher er aufgewachsen war.

### Hans Sterr.

Der Kunst des Lukas Schwarz am engsten verwandt ist die seines Handwerksgenossen Hans Sterr. Einzelne Arbeiten beider stehen sich so nahe, daß sie schon miteinander verwechselt wurden.

Wie ein kleines Sternlein am Abendhimmel taucht der Name dieses Meisters unter den verschiedenen, welche uns die bernischen Akten aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts übermitteln, auf, um in dem Augenblicke wieder zu verschwinden, wo wir die Person des Trägers sicher zu erkennen glauben. Das Wenige, was die Akten über Sterr melden, haben A. Zesiger <sup>1)</sup> und H. Türler <sup>2)</sup> zusammengestellt.

Zum erstenmal erscheint sein Name im Jahre 1510 als Auszügler der Gesellschaft zu Kaufleuten im Kriegszuge für den Papst Julius II. Darauf wurde er 1512 neuer Bürger um sieben Pfund und zu Ostern Mitglied des Großen Rates. Er bewohnte ein eigenes Haus an der Sonnenseite der Kramgasse. 1513 erscheint er als Glasmaler im Rodel der Zunft zum Mittelleuen. Im Osterbuche des Jahres 1515 wird er zum letzten Male unter den Mitgliedern des Großen Rates aufgeführt. Dann verschwindet sein Name, aller Wahrscheinlichkeit nach infolge seines Todes, der ihn nach Ostern 1515 und vor Ostern 1516 hinweggerafft haben muß. Während dieser Zeit führen ihn die Seckelmeisterrechnungen zum ersten und letzten Male auf. Der Eintrag lautet: „denne Hansen Sterren vmb sechs große Stuck Wappen mit ettlichen Schiben zu fassen gan Jegistorf 64 Pfund, 19 Sch., 4 Pf.“ <sup>3)</sup>. Das ist alles, was wir über die äußeren Lebensschicksale dieses Meisters wissen. Dafür sind aber die sechs Glasgemälde, welche er in die Kirche von Jegenstorf malte, erhalten geblieben zugleich mit einer stattlichen Zahl guter Arbeiten anderer bernischer Glasmaler, von denen wir die Wappenscheibe des Rudolf v. Erlach aus dem Jahre 1505 als ein Werk des Lukas Schwarz schon kennen lernten (Bd. XV, S. 206, Taf. XVII).

Jegenstorf oder Jegistorf gehörte urkundlich nachweisbar seit 1175 einem Geschlechte, das sich nach dem Dorfe benannte, wo es eine Burg besaß. In den Jahren 1225 und 1226 war Kuno von Jegenstorf Schultheiß zu Bern, und neben ihm saßen seine beiden Söhne Peter und Johann im Rate. Die Angehörigen dieses angesehenen Geschlechtes zählten nicht nur zu den Wohltätern verschiedener Klöster in der Umgebung, sondern es traten auch eine größere Zahl von ihnen selbst in den geistlichen Stand, vielleicht sogar zu viele, so daß das Geschlecht schon mit dem Augustiner Chorherrn Cuno in Interlaken 1306 ausstarb. Darauf kamen Schloß und Gerichtsbarkeit an Peter von Krauchtal und

<sup>1)</sup> Die Stube zum Guldinen Mittlen Löuwen, S. 188/189.

<sup>2)</sup> Brun, Schweiz, Künstlerlexikon, Bd. III, S. 245.

<sup>3)</sup> Berner Taschenbuch 1878, S. 186.

durch die Schwester von dessen Sohn Petermann, Adelheid, vermählt mit Burkhard v. Erlach, im Jahre 1231 an diese Familie, in deren Besitz die Herrschaft bis zum Jahre 1593 verblieb.

Neben dem Schlosse befand sich eine Dingstätte der alten Landgrafschaft Burgund, und außerdem war Jegenstorf die gewohnte Malstatt zu Verhandlungen zwischen Bern und Solothurn. Im Jahre 1393 wurde sogar auf dem Kirchhofe dieses Dorfes der Vertrag über die Teilung der eroberten Herrschaften Nidau und Büren abgeschlossen.

Die *Kirche zu Jegenstorf* war „Unserer lieben Frau“ geweiht. Sie lag im Dekanat Burgdorf, gehörte zum Bistum Konstanz und dürfte eine Stiftung der Herren von Jegenstorf gewesen sein, denen unter solchen Umständen auch die Kollatur zukam. Später treffen wir in dieser Stellung die Edlen von Schwanden, von denen sie 1275 die Fries erbten. Als dann aber Peter von Krauchtal in den Besitz der Herrschaft gelangt war, suchten er und seine Nachkommen auch die Kollatur an sich zu ziehen, was ihnen mit der Zeit gelang. Im Jahre 1424 vergabte Peter der Ältere, Schultheiß der Stadt Bern, seine Hälfte an den Niederen Spital in dieser Stadt, welcher später auch die andere Hälfte erwarb.

Im Jahre 1514 wurde die Kirche neu erbaut, und in den folgenden Jahren erhielt sie den prachtvollen Schmuck von Glasmalereien in ihre Fenster, der sie heute noch vor anderen bernischen Landkirchen auszeichnet. Daß der Rat von Bern sich dabei so freigebig erwies, verdankt das Gotteshaus wahrscheinlich sowohl dem bernischen Spital als Kollator, als auch dem hoch angesehenen Geschlechte der v. Erlach als den Herrschaftsherren.

Den sechs Glasgemälden, welche Hans Sterr für den Rat zu Bern malen mußte, räumte man, wie üblich, den Ehrenplatz im Mittelfenster des Chorabschlusses ein. Dort füllen sie, zu je dreien nebeneinander, die beiden oberen Reihen der Fensterfelder, während in die untere spätere Schloßbesitzer ihre Wappenscheiben einfügen ließen.

Das Mittelstück der obersten Felderreihe ziert die Patronin der Kirche, die *Madonna* als Mater Immaculata auf der Mondsichel (Kopf neu). Ihr goldenes Lockenhaar, das auf der linken Seite bis zu den Knien herunterwallt, wird durchblitzt von den Strahlen einer ungeschickt gezeichneten Mandorla, ähnlich denen auf den Glasgemälden in Lauperswil. Auf ihren Händen steht das nackte Christusknäblein, welches die Mutter ungestüm umarmt. Über seinem Haupte schwebt ein Eirund mit eingezeichnetem feinem Renaissance-Ornament, das wahrscheinlich den Nimbus darstellen soll. Ihr violettes Kleid wird durch zarte, mit der Nadel ausradierte Ornamente geschmückt, während ihr blauer Mantel viele knitterige und zum Teil recht unmotivierte Falten schlägt. Die Umrahmung bilden zwei schlanke, marmorierte Säulen mit korinthisierenden Kapitälern, auf denen eine Art mißverständlicher Vasen mit Schlinggewächsen stehen. Auf den Basen sind links die Buchstaben C D O N, rechts M V N R, aus denen sich keine Worte bilden lassen, mit der Nadel ausgeritzt. Als Hintergrund wurde ein schöner roter Damast verwendet.

Zur Rechten der Medonna steht der hl. *Vinzenz*, Patron des Standes Bern. Er trägt über der Alba eine prachtvoll leuchtende, rote Tunika und hält in der Rechten den grünen Palmzweig, in der Linken das aufgeschlagene Brevier. Der große Nimbus blieb ohne Inschrift. Diese wurde dafür am Fuße der Scheibe ausradiert und lautet: „O *HELGER (SAN)T VIZECZ BIT GOT*“ in gotischen Majuskeln. Die Figur schwebt ohne Bodenstück vor blauem Damast.

Zur Linken der Madonna ist ein *geharnischter Heiliger* dargestellt, der auf den gleichen Glasgemäldeentwurf zurückgeht, wie der drei Jahre später gemalte hl. Wilhelm in der Kirche von Lauperswil, in der Ausführung diesem aber bedeutend nachsteht (vgl. Bd. XV, S. 332, Taf. XIX, *b*, mit Taf. IX, *b*). Die Inschrift im Nimbus lautet, soweit sie überhaupt noch erhalten blieb: „O *HELGER SANT APORAE* ...“. Was dieser Name bedeuten soll, ist dem Verfasser nicht klar, wohl aber scheint es fast, als habe der Glasmaler nicht immer gewußt, was er schrieb. Im übrigen tragen die Buchstaben genau den gleichen Charakter, wie die auf der Scheibe mit dem hl. Vinzenz. Eigentümlicherweise steht dieser Heilige vor rotem Damast, während wir hier, korrespondierend zu der Figurescheibe des hl. Vinzenz, blauen erwarten. Auch stimmt das spätgotische Rollwerk weder im Charakter noch in der Zeichnung zu den Einrahmungen auf den andern fünf Glasgemälden, die schon deutlich den Einfluß der Renaissance verraten. Da auf den unteren drei Scheiben der symmetrische Wechsel der Hintergebäude durchgeführt ist, glauben wir, es sei der heilige Krieger ursprünglich nicht an dieser Stelle eingesetzt gewesen, um so mehr, da wir als Gegenstück zum hl. Vinzenz sonst immer den hl. Laurenz als den zweiten Standespatron von Bern anzutreffen gewohnt sind. Und da die Figur, wie wir schon bemerkten, mit der des hl. Wilhelm auf der Scheibe des Huttwiler Schultheißen Wilhelm Schindler übereinstimmt, so liegt die Vermutung nahe, es stelle der Geharnischte ebenfalls den Namenspatron dieses Donators dar und habe ursprünglich zu einer Stadtscheibe von Huttwil gehört, die, wie der hl. Laurenz im Bernerfenster, zerstört wurde, und sei darauf als Ersatz für diesen verwendet worden. Denn daß ein Hagelwetter schon frühe einen Teil der Glasgemälde in der Kirche von Jegenstorf, die um 1515 und gleich nachher gestiftet wurden, vernichtete, werden wir auch noch anhand anderer Stücke nachweisen.

Während die drei oberen Scheiben die Patronin der Kirche und die Standesheiligen von Bern darstellten, tragen die drei unteren das eigentliche Gepräge der staatlichen Stiftung.

Im Mittelfelde prangt der große *Reichsschild*, über dem zwei Engel Krone, Reichsapfel und Szepter halten. Die Umrahmung wird wieder gebildet durch zwei marmorierte Säulen mit phantastischen Basen und Kapitälern in teilweise noch gotisierenden Formen, welche ein ebenso formloser Bogen überspannt. Ein gemusterter violetter Damast bildet den Hintergrund.

In den beiden seitlichen Feldern trägt je ein Engel den großen *Standeschild von Bern* (vgl. Taf. IX *a*). Beide stehen vor rotem Damaste und werden ebenfalls umrahmt von zwei Säulen mit einem oben abschließenden Astbogen,

von dessen Scheitel zwei löwenartige Raubtiere herabklettern. Von dem roten Damast des Hintergrundes heben sich die goldgelockten Engel in ihren weißen Gewändern, violetten Mänteln und buntschillernden Flügeln sehr wirkungsvoll ab.

Während die Umrahmung der Madonna an solche auf Glasgemälden des Basler Glasmalers Anthony Glaser, vor allem an die Wappenscheibe Hug aus dem Jahre 1516 im Pavillon de l'Horloge des Louvre-Museums in Paris erinnert, scheinen die Säulenbasen der Einrahmung des Reichswappens unter dem Einflusse des Berner Glasmalers Hans Funk entstanden zu sein; dagegen erinnern das krause Lockenhaar und die mit der Nadel gearbeitete Modellierung wieder an die Arbeiten des Lukas Schwarz, und die Ornamente auf dem Panzer des Heiligen tragen sogar einen ähnlichen Charakter, wie die auf dem des hl. Michael von Hans Holbein d. J. <sup>1)</sup>.

Ebenso reich, wie der Stand Bern, beschenkte merkwürdigerweise auch der *Rat von Basel* die neue Kirche zu Jegenstorf, indem er mit drei übereinander eingesetzten Scheibenpaaren ein ganzes Fenster auf der Ostseite des Chores füllte. Was Basel zu einer so reichen Stiftung veranlaßte, da nähere Beziehungen der Stadt zu diesem Gotteshause nicht nachgewiesen werden können, muß dahingestellt bleiben; vielleicht warb es damit als junges Bundesglied der Eidgenossen um die Freundschaft Berns, resp. der einflußreichen Familie v. Erlach. Zweifellos ist dieses Fenster ebenfalls von Hans Sterr gemalt worden, wobei uns die Anklänge in seinen Arbeiten an solche des hoch angesehenen Basler Glasmalers Anthony Glaser die Frage nahe legen, ob Hans Sterr nicht in dessen Werkstatt gelernt habe, obschon er nach seiner Rückkehr in Bern namentlich dem Lukas Schwarz und dem Hans Funk als den bedeutendsten Meistern auf dem Platze nacheiferte. Durch diese Annahme würden sich die nachweisbaren Anklänge an alle drei am einfachsten erklären, um so mehr, als wir eine eigene Kunstauffassung auch bei diesem Meister vermissen.

Das oberste der drei Scheibenpaare ist der Madonna gewidmet. Im Felde links ist die *Verkündigung* dargestellt (Taf. XI, b), wobei der Kopf des in raschem Gange herschreitenden Engels namentlich in der Behandlung des Haares aufs engste übereinstimmt mit den Wappenträgern auf dem Bernerfenster (vgl. Taf. IX a). Auch das Spruchband mit dem englischen Gruß führt uns die gleichen Schrifttypen vor, wie wir ihnen schon auf den Bernerscheiben begegneten. Maria trägt über dem goldenen Brokatkleide einen blauen Mantel, der Engel über der Alba eine rote Tunika, und seine Flügel schillern in Olivengrün. Ein blaßvioletter Damast bildet den Hintergrund, während eine in mißverstandenen Renaissanceformen gehaltene Umrahmung das Bild einschließt. Wahrscheinlich war diese Darstellung der Verkündigung der Patronin der Kirche von Jegenstorf gewidmet. Daneben steht die *Madonna* vor groß geflammter Mandorla auf der Mondsichel als Himmelskönigin. Über dem violetten Rock trägt sie einen blauen Mantel, wie im Bernerfenster. Auf ihren verschränkten Armen

<sup>1)</sup> Ganz, Handzeichnungen schweiz. Meister, Bd. III, Blatt 10.



sitzt das nackte Christuskind, von dem sie zärtlich liebkost wird. Säulen mit massiven Basen, in deren Ornamente je ein Kopf eingeschlungen ist, und auf deren Kapitälern ein Engelchen das Trumscheit, ein zweites die Geige spielt, umrahmen den blaßvioletten Damast, auf dem die Madonna schwebt. Wahrscheinlich haben wir sie in dieser Darstellung als die Patronin des Bistums Basel zu erblicken.

Das mittlere Scheibenpaar führt uns *Kaiser Heinrich* als den Gründer und Patron des Basler Münsters vor, dessen Modell er auf der linken Hand trägt (Taf. XI a). In seinem faltigen Gesichte fällt uns namentlich der lange Schnauzbart auf, wie er aber zu damaliger Zeit beliebt gewesen zu sein scheint und auch auf den Zeichnungen Manuels wiederholt vorkommt. Auf seinem Hermelinkragen ruht eine großgliedrige, zweifach geschlungene goldene Kette, und darunter wallt in wuchtigen Falten bis zu den Füßen herab der blaue Mantel, unter dem der weiße, mit Goldborten verzierte, lange Rock hervorblinkt. Ein grüner Teppich mit roten, weißen und blauen Fransen bildet den Bodenbelag, während von dem Throne, auf dem der Kaiser sitzt, nichts zu sehen ist. Auf den seitlichen Pfeilern spielt ein Engelchen das Cello, ein anderes die Laute.

Ihm gegenüber steht ein flotter *Pannerträger der Stadt Basel* (vgl. Taf. Xa). Sein Barett schmückt, wie die auf den Burgdorfer Stadtscheiben in Kirchberg (vgl. Bd. XV, Taf. XV), ein riesiger Federbusch. Von dem roten Damaste hebt sich die in hellen Farben gehaltene Figur, welche von zwei schweren Pilastern eingerahmt wird, plastisch ab. Zu diesen steht das lichte, naturalistische Blattwerk des Bogens in unharmonischem Gegensatz.

Die beiden untersten Felder werden durch ein *Basiliskenpaar* ausgefüllt, das die beiden gegeneinander geneigten Stadtschilde hält (vgl. Taf. Xb). Die blau und grün schillernden Wappenhalter der Stadt sind von außerordentlich malerischer Wirkung, welche noch verfeinert wird durch den violetten Damast des Hintergrundes. Einfache Steinportale mit je zwei Medaillons umrahmen diese Gruppen. Sie gehören zu den wirkungsvollsten heraldischen Stücken, die aus dieser Zeit erhalten blieben.

Auch in diesem Fenster treffen wir Anklänge an die Basler und die Berner Glasmalerschule. Eigentümlich ist bei diesen Arbeiten, daß allen Figuren ein Bodenstück fehlt, so das sie gleichsam vor dem Damaste zu schweben scheinen.

Für Hans Sterr darf vielleicht auch das schöne *Wappenfragment von Mülinen* angesprochen werden, das sich noch im Besitze eines Mitgliedes der Familie befindet. Denn nicht nur sind auf dem Damasthintergrund die hellen Ornamente in der gleichen Schraffiertechnik, wie auf den beiden Basler Wappenscheiben, ausgehoben, auch das große Rad im Wappenschild und als Helmzier zeigt die gleichen hellen Konturen, wie die Baselstäbe, während die Damaszierung der Schildfläche eine gewisse Lässigkeit aufweist, die sich weder Lukas Schwarz noch Hans Funk erlaubt hätten, obgleich ihren Arbeiten im übrigen dieses schöne Bruchstück am nächsten steht (Höhe 37 cm, Breite 25 cm).

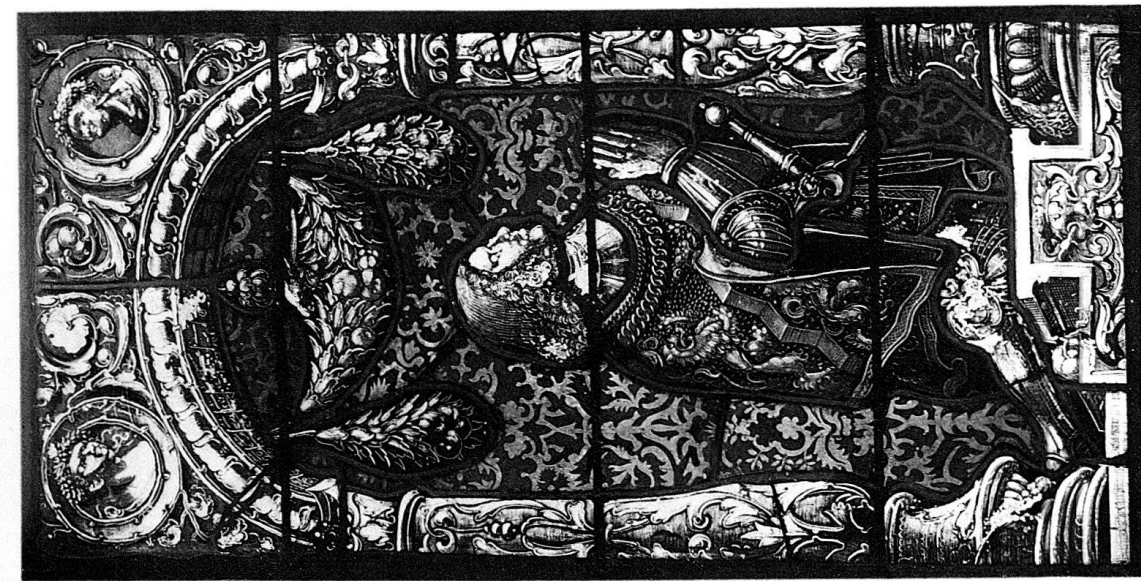
Wer vor den beiden großartigen Scheibenstiftungen, die uns in der Kirche von Jegenstorf erhalten blieben, steht, der kann sich dem tiefen Eindruck, welchen ihre Farbenpracht auf ihn ausübt, trotz der Beeinträchtigung durch die zahlreichen anderen guten Arbeiten, die sie umgeben, nicht entziehen, und wir wollen es Berthold Haendcke nicht verargen, wenn er am Schlusse einer kleinen Arbeit über den Glasmaler Hans Sterr<sup>1)</sup> als Resultat seiner Betrachtungen die Tatsache feststellen zu dürfen glaubt, daß wir in ihm den Großmeister der bernischen Glasmalerschule erkennen müssen. Denn zu diesem günstigen Urteil kam Haendcke, weil er auch in den schönen, von Lukas Schwarz gemalten Figurescheiben in der Kirche zu Lauperswil (vgl. Bd. XV, S. 330ff.) Werke dieses Meisters sah und sogar in solchen der Kirche von Hindelbank. Wenn wir aber sein Oeuvre auf die beiden Jegenstorfer Fenster beschränken, wozu wir allen Grund haben, und wenn wir ihn nicht nach der Farbenpracht der Gläser und der malerischen Wirkung seiner Arbeiten, d. h. nicht als Techniker beurteilen, sondern nach ihrer Komposition und Zeichnung, dann tritt er uns entgegen als ein Meister, der die Motive zu seinen Glasmalereien überall bei Größeren entlehnte, ohne etwas Eigenes, Originales schaffen zu können oder auch nur schaffen zu wollen, und dem selbst die Fähigkeiten fehlten, das Entlehnte in der künstlerischen Qualität der Originale wiederzugeben. Wir dürfen ihn darum nicht in die erste Reihe der Glasmaler zu Beginn des 16. Jahrhunderts stellen, dagegen kommt ihm unter denen zweiten Ranges wohl eine erste Stelle zu.

(Fortsetzung folgt).

<sup>1)</sup> Berner Taschenbuch 1892, S. 142; vgl. auch „Die schweiz. Malerei im XVI. Jahrh.“, Aarau, 1893, S. 62 ff.



Abb. 4. Aus dem Schreibbüchlein von Niklaus Manuel.  
(P. Ganz, Taf. 9).



a



b



c

Lukas Schwarz in Bern  
 a) Figureschilde eines Herrn von Diesbach; b u. c) Wappenschilden des Wilhelm von Diesbach und seiner Gemahlin Helena von Freiberg, alle in der Schlosskapelle von Pérolles.



a



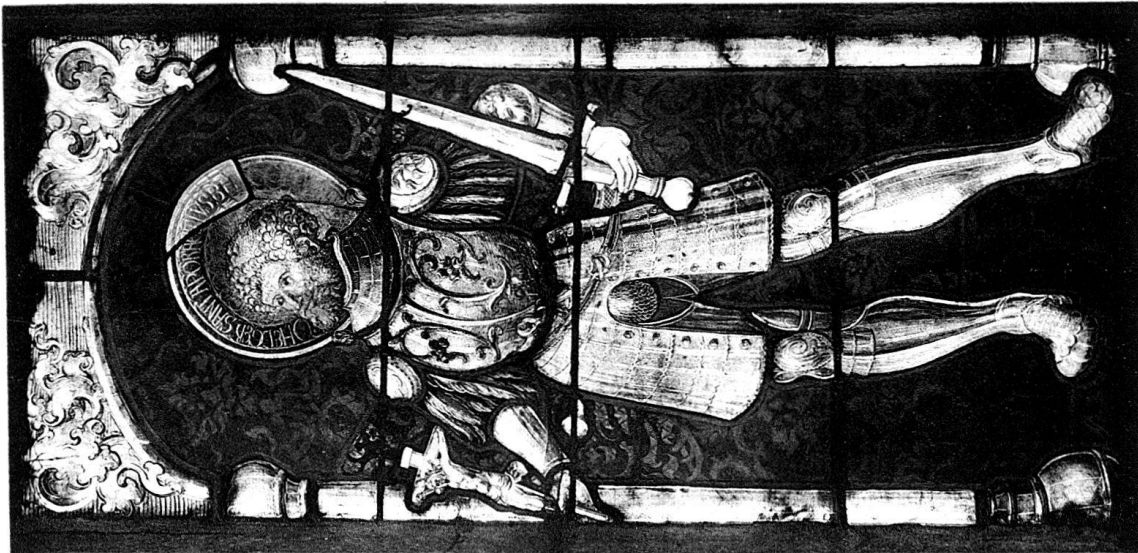
b

Lukas Schwarz in Bern

- a) Wappenscheibe des Todes; b) Bildscheibe mit Darstellung des Leichentuches Christi.  
Beide in der Schlusskapelle von Pérolles.



a



b

Hans Sterr in Bern  
 a) Standesscheibe von Bern; b) Figurescheibe, darstellend St. Achatius.  
 Beide in der Kirche von Jegenstorf (Kt. Bern).



a



b

Hans Sterr in Bern

a) Pannerträger der Stadt Basel; b) Standesscheibe von Basel.  
Beide in der Kirche von Jegenstorf (Kt. Bern).



a



b

Hans Sterr in Bern

- a) Figurenscheibe, darstellend Kaiser Heinrich II. mit dem Modell des Münsters zu Basel;  
 b) Bildscheibe, darstellend die Verkündigung. Beide in der Kirche von Jegenstorf (Kt. Bern).