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

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 17 (1915)

Heft: 4

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

Autor: Lehmann, Hans

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-159366

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

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

Von *Hans Lehmann.*

(Fortsetzung.)

Hans Funk (Fortsetzung).

Während in diesen zuletzt beschriebenen Glasmalereien Funk Wege einschlug, die von seinen hervorragenden Arbeiten in das Stadthaus zu Lausanne abweichen, beweisen eine Anzahl erhalten gebliebener Risse und Glasbilder aus dem Anfang der 1530er Jahre, daß er keineswegs gewillt war, die auf jenen eingeschlagene Richtung gänzlich zu verlassen. Sie bilden gleichzeitig auch den Beweis dafür, daß unser Meister nicht bewußt und konsequent einer bestimmten Stilrichtung folgte, sondern sich ziellos in der Flut der neuen Schöpfungen herumtreiben ließ, welche als Produkte des künstlerischen Schaffens einer Zeit entstanden, während der die verschiedensten Einflüsse sogar auf die selbständig schaffenden Meister einstürmten und in deren Schöpfungen zwar eine gewisse Mannigfaltigkeit der Formen hervorbrachten, eine Abklärung des Verständnisses für das eigentliche Wesen der neuen Stilrichtung aber nur sehr langsam aufkommen ließen.

Wie die Zeichnungen der künstlerisch schöpferischen Meister von den Glasmalern kopiert und für ihre Arbeiten benutzt wurden, wobei sie nicht immer auf ihren Entstehungsort lokalisiert blieben, zeigen uns u. a. zwei Wappenscheiben und ein Riß in Zürich und Bern.

Die ältere dieser beiden Scheiben befindet sich im Schweizerischen Landesmuseum. Sie trägt die Jahrzahl 1530 und führt uns neben dem Wappen des Zürcher Bürgers Marx Schultheiß „unter dem Schopf" einen jungen Mann in vornehmer zeitgenössischer Tracht vor (Abb. 1). Das Oberbild stellt eine Lagerszene dar, in der eine Dirne drei schmausenden Gesellen Essen zuträgt, während links und rechts von dieser Gruppe, direkt über den Kandelabern der seitlichen Rahmung, ein Pfeifer und ein Trommler stehen. Diese Arbeit ist zweifellos in Zürich ausgeführt worden. Daß um diese Zeit in Bern entstandene Scheibenrisse in Zürich Verwendung fanden, kann nicht befremden, wenn wir an die engen Beziehungen denken, die Hans Funk infolge seiner Verwandtschaft zu dieser Stadt hatte. Zu diesem Glasgemälde befindet sich in *bernischem Privatbesitz* ein enge verwandtes Stück. Es trägt zweimal die Jahrzahl 1537, sowie die Aufschrift „*Jacob Meyg*" [1]) (Abb. 2). Demnach

[1]) Mayg, Meyg ist eine nicht selten vorkommende Schreibweise für May, Mey anklingend an die italienische Form Maggi (vgl. S. 310).

war sein Besteller der uns schon bekannte, wahrscheinlich etwas verschwenderische Schloßherr zu Rued, der zwei Jahre später vergeldstagte, und von dessen Gemahlin, Katharina von Wattenwil, die von Hans Funk gemalte Wappenscheibe im Kirchlein unterhalb des genannten Schlosses noch erhalten blieb, während die seiner beiden Brüder, Benedikt und Glado, wie wir hörten, ins Schweizerische Landesmuseum kamen (S. 234). Dieses Glasgemälde ist zweifellos in der Werkstatt des Hans Funk gemalt worden. Es zeigt das Wappen in anderer Stellung und Zeichnung, ersetzt das Oberbild durch einen ornamentalen Abschluß und verlegt die zwei figürlichen Darstellungen an den Fuß. Die eine stellt in einem einfachen Rahmen genau die gleiche Lagerszene dar, wie die Schultheißscheibe, nur in kleinerem Formate und ohne die rein dekorativen Figuren des Trommlers und des Pfeifers, die andere den lebhaften Kampf einer kleinen Gruppe von Kriegern um ein Panner, wobei der Spießer über dem erschlagenen Fähnrich sich durch die Tracht und besonders durch die Schlachtbinde mit den Schweizerkreuzchen deutlich als Eidgenosse ausweist. Auf die gleiche Vorlage, wie bei der Schultheiß-Scheibe, gehen auch der neben dem Wappen stehende junge Krieger und die beiden Kandelaber des seitlichen Rahmens zurück. In ihrer Schlankheit erinnern letztere an die auf der Pannerträgerscheibe des Quartiers de la Palud in Lausanne, an welche auch die Ornamentik des oberen Abschlusses anklingt. Eigenartig ist auf dieser Scheibe die Behandlung des Hintergrundes mit radförmigen Mustern, die wir bis dahin bei Hans Funk nicht getroffen haben. Das läßt mit der schlechten Schrift und anderen Unzulänglichkeiten, wie die kleine Tafel mit der Jahrzahl hinter dem jungen Manne, auf die Mithülfe von Gesellenhand schließen. Format: 33×45 cm.

Abb. 1. Wappenscheibe des Marx Schultheiß. Schweiz. Landesmuseum.

Noch größer als die Verwandtschaft dieser beiden Glasgemälde unter sich ist die des letztern zu einer *Handzeichnung in der Sammlung Wyß* (Bd. I, Bl. 17), denn es stimmt mit ihr bis auf den Helm in allen Teilen genau überein (Taf. XXI a). Dabei läßt der Löwe als Helmzier trotz des leeren Wappenschildes mit aller Sicherheit erkennen, daß es sich um den Entwurf zu einer

Meyscheibe handelte. Der Helm dagegen mit dem Totenkopf ist, ohne die Helmzier, eine freie Kopie nach dem, in welchem der Tod auf dem bekannten Totentanz Niklaus Manuels dem berühmten Freiburger Magistraten Peter Falk entgegentritt [1]). Ebenso dürfte auch der Schildbegleiter als freie Nachahmung des Franz Armbruster angesprochen werden, mit dem er gleiche Haltung hat, während die Kleidungen in den Einzelheiten nicht übereinstimmen (Abb. 3). Das kann nicht befremden, da Manuels Wandgemälde später übermalt und dadurch teilweise entstellt wurden [2]). Vielleicht verlangte sogar Jakob Mey geradezu eine freie Nachbildung dieser Figur, da Franz Armbruster wahrscheinlich sein Jugendgenosse war, im Jahre 1525 und später auch im Dienste des Königs von Frankreich gestanden hatte und im übrigen in seiner Jugend als luftiger Geselle galt [3]), wie wir dies auch bei Jakob Mey voraussetzen dürfen. Nun trägt aber dieser Scheibenriß die Jahrzahl 1538 und das bis jetzt noch nicht deutbare Monogramm J. L. Darnach wäre er *nach* dem Glasgemälde entstanden. Wahrscheinlich ist, daß diese Jahrzahl mit dem Monogramm später einem älteren Risse aufgeschrieben wurde, und zwar vermutlich bloß als Eigentumszeichen eines Gesellen, da sich weder unter den Glasmalern und Malern in Zürich noch in Bern um diese Zeit einer findet, auf den diese Initialen paßten. Möglich ist auch, daß diese drei Arbeiten auf eine gemeinsame, vermutlich von Niklaus Manuel gezeichnete Vorlage zurückgehen. Dann müßte diese aber vor 1530, dem Todesjahre Manuels und der Entstehungszeit der Zürcherscheibe, hergestellt worden sein, wogegen nichts spricht, da die Nachbildung weder in ihren figürlichen noch in den rein ornamentalen

Abb. 2. Wappenscheibe des Jakob Mey. Privatbesitz in Bern.

[1]) Vgl. die sehr gute Abbildung in „Fribourg artistique à travers les âges" (XXIIe anuée, 1911, pl. XXI) mit der Beschreibung von Max v. Diesbach. — Ad. Fluri, Niklaus Manuels Totentanz in Bild und Wort, Berner Taschenbuch 1901, S. 193.

[2]) Fluri, a. a. O., S. 131ff.

[3]) Fluri, a. a. O., S. 195.

Partien über dem 1528 gemalten Lausanner Zyklus steht und die Ornamentik des Oberbildes aufs engste mit der auf dem um 1517 entstandenen Pannerträger Manuels im historischen Museum in St. Gallen verwandt ist (Abb. Bd. XVI, Taf. XII).

Viel enger an die Lausanner Arbeiten schließt sich ein *Scheibenriß* an, der ebenfalls *für eine Wappenscheibe des Jakob Mey* bestimmt war. Er trägt das Monogramm des Hans Funk mit der Jahrzahl 1532 und befindet sich zurzeit in der Sammlung Max Rosenheim (Belzize Gardens, London). Schon im „Anzeiger für schweiz. Altertumskunde" vom Jahre 1909 (N. F. Bd. XI, S. 291ff.) hat

Abb. 3. Der Tod und der Jüngling. Aus Kauw's Kopie des Manuel'schen Totentanzes. Historisches Museum in Bern.

Lucie Stumm denselben in einer Abhandlung über einige Arbeiten des Hans Funk abgebildet, wobei sie nach stilkritischer Schulmethode versuchte, die Zusammenhänge nachzuweisen (Abb. 4). Daß sie dabei nicht immer zu richtigen Schlüssen gelangte, lag einerseits in der größeren Unvollständigkeit des ihr zu Gebote stehenden Materials und anderseits in dem Versuche, stilkritische Vergleiche auf Arbeiten auszudehnen, für welche diese Methode, die bei Meistern von künstlerischem Individualismus gewiß gerechtfertigt ist, darum abgelehnt werden muß, weil es im großen ganzen nur Werkstattprodukte sind. Für solche aber bringt die historische Forschung zuverlässigere Ergebnisse. Dieser Scheibenriß führt uns zwischen einem Hellebardier und einer Variante des uns schon bekannten jungen Patriziers wieder das große

Meywappen vor, und zwar mit einer ganz eigenartig gezeichneten Helmdecke, die aus gezattelten, mit Schellen geschmückten Überwürfen zu Narrenkleidern zusammengesetzt ist. Diese originelle Idee dürfte unserem lebenslustigen Jakob Mey besonders gut gefallen haben. Das Wappen zeigt

Abb. 4. Scheibenriß mit dem Wappen Mey, 1532. Sammlung Max Rosenheim, Belzize Gardens, London.

insofern eine Abweichung, als es neben das stehende Löwenpaar in der oberen Hälfte einen Turm stellt, den L. Stumm als Mey-Romont erklärte. Davon kann schon deswegen keine Rede sein, weil weder Jakob Mey noch seine Gemahlin zu der Stadt Romont irgendwelche Beziehungen hatten. Der Hellebardier gehört jenen flotten Figuren an, denen wir auf Handzeichnungen, die in der Schule Niklaus Manuels entstanden, nicht selten begegnen. Er bildet ein

würdiges Gegenstück zu den Pannerträgern auf den Lausanner Scheiben. Mit diesen ist auch die Rahmung aufs innigste verwandt als eine Variante derjenigen auf der Scheibe des Pannerträgers der Stadt Lausanne (Taf. XVIII, a).

Obgleich dieser Riß das Monogramm unseres Hans Funk trägt, wurde er vermutlich doch nicht von ihm selbst komponiert, wahrscheinlich nicht einmal von ihm gezeichnet. Vielmehr dürfte er entweder von Niklaus Manuel selbst oder in dessen Umgebung angefertigt worden und zwei Jahre nach seinem Tode in den Besitz unseres Meisters gelangt sein.

Jakob Mey gehörte mit Hans von Wingarten, Anton Spillmann, Anton Noll, dem Venner Bischoff und Niklaus Manuel zu den Anhängern der Reformation, welche zwar der Messe und dem Fasten gerne entsagten, nicht aber den fremden Kriegsdiensten und den damit verbundenen Jahresgehalten. Als darum die Anhänger der neuen Lehre im August des Jahres 1528 ein strenges Gesetz gegen das Pensionenwesen erließen, trat Jakob Mey dagegen auf und erscheint, wahrscheinlich als Strafe dafür, seit dem Jahre 1529 nicht mehr unter den Mitgliedern des Großen Rates. Dafür zog ihn seine Lust nach Abenteuern wieder ins Ausland, diesmal in den Dienst Kaiser Karls V. nach Mailand. Dort soll er sogar des Kaisers Staatsrat geworden sein, wahrscheinlich durch die Vermittlung des Bartlomeo dei Maggi, doch fehlen genauere Nachrichten darüber. Dagegen besitzt die Familie Mey nach den Mitteilungen des A. von May [1]) noch ein Bild Kaiser Karls V. (oder Philipps II. von Spanien), hinter welchem in Öl geschrieben steht: „Jc. I. MAY Ae. 38 A° 1531", sowie „ein auf Glas gemaltes Maywappen" mit der Unterschrift: „Jacob May A° 1537". Der obere Teil dieses Wappens ist geteilt, rechts stehen die beiden Löwen, links ein blauer Turm, beide im gelben Felde. Der untere Teil des Wappens ist der bekannte, von der Familie in Bern gebrauchte. Nun verdankte die Familie Maggi in Mailand, wie der ursprüngliche Geschlechtsname für die aus der Lombardei stammende Berner Familie Mey in Italien lautete, ihre bevorzugte Stellung bei dem Herzoge Maximilian Sforza und hernach bei Kaiser Karl V. zum Teil Jakobs Großvater, Bartholomäus. Sie führte ein ganz ähnliches Wappen, wie die Mey, mit einem roten Turm von derselben Zeichnung, wie er in blauer Farbe auf Jakobs Glasscheibe sich befand. Das läßt vermuten, der Turm in Jakobs Wappen stamme von Mailand her, um so mehr, als die Familientradition behauptet, es sei der kastilische Turm, den Karl V. den Maggi in Mailand als Auszeichnung ins Wappen gesetzt habe, und den Jakob zufolge seiner Dienste in des Kaisers Sache ebenfalls zu führen berechtigt worden sei. Ob diese Ausführungen von A. v. May in vollem Umfange zutreffend sind, müssen wir dahingestellt bleiben lassen; aber jedenfalls geben sie die bis jetzt einzig mögliche historische Erklärung für das ganz vereinzelte Auftauchen des Turmes im Berner Meywappen. Wohin dieses Glasgemälde kam, ist dem Verfasser unbekannt, daß es aber nach dem obengenannten Scheibenrisse ausgeführt wurde, ist nicht zu bezweifeln.

---

[1]) Vgl. A. v. May V. D. M., Barthlomäus May und seine Familie, ein Lebensbild aus der Reformationszeit, Berner Taschenbuch auf das Jahr 1874, S. 166 und S. 175 f.

Von künstlerisch und kulturgeschichtlich höherer Bedeutung als diese Glasgemälde, ist eine große Figurenscheibe, bekannt als „*der alte und der neue Eidgenosse*", über welche bereits eine kleine Literatur besteht. Schon in den Jahren 1823/24 erschien sie, wenn auch unzulänglich abgebildet, in den „Altertümern und historischen Merkwürdigkeiten der Schweiz" (Bd. I, Taf. XIV), und 1827 die beiden Eidgenossen als Titelvignette im 3. Band der Chronik von Anshelm in der Edition von Stierlin-Wyß. Dem Original am nächsten steht die große Reproduktion in den „Meisterwerken schweizerischer Glasmalerei" (Bl. II u. III). Nach J. R. Wyß, der zuerst über sie schrieb, soll sie früher in Niklaus Manuels Haus an der Kirchgasse beim Mosesbrunnen gewesen sein. Aus dem Nachlasse des Schultheißen von Mülinen gelangte sie später in den Besitz des von uns schon wiederholt genannten Sammlers Bürki, und zwar wurde sie ihm, wie viele seiner anderen Altertümer, unter der Voraussetzung überlassen, daß sie als ein einzigartiges Denkmal bernischer Geschichte der Vaterstadt erhalten bleibe. Leider traf dies nicht zu. Denn als sie mit der ganzen Sammlung des genannten Altertumsfreundes auf die Auktion kam und den Erben bekannt wurde, daß Bern ihre Erwerbung ins Auge gefaßt habe, wurde sie von der Versteigerung zurückgezogen. Aus freier Hand erwarb sie darauf Herr Engel-Gros in Basel, und es bleibt darum die Hoffnung bestehen, daß dieser feinsinnige Kunstfreund sie später wieder einmal einem öffentlichen Institute unseres Landes zur Verfügung stellen werde [1]). Ihre ansprechendste Beschreibung besitzen wir von J. R. Rahn, dessen Andenken und dessen Verdienste um die schweizerische Glasmalerei wir zu ehren glauben, wenn wir sie hier zum Abdrucke bringen:

„Die Scheibe besteht aus zwei ungleichen Hälften. Den größeren Fuß nimmt das Hauptbild ein (Taf. XXIII). Zu Seiten desselben sind zwei weiße, breit herunterhängende Zettel gemalt. Sie enthalten in gedrängter Minuskelschrift den Disput, in dem zwei Männer, der Alt- und Neu-Berner, über den Wandel der Zeiten und Sitten begriffen sind. Auf einem weißen, mit Vierpässen gemusterten Fliesenboden stehen sich die beiden in ruhiger Haltung gegenüber. Die Tiefe nimmt ein blaues Renaissance-Gebäude ein. Nur wenige Teile, Gesimse u. drgl., sind mit Silbergelb gemalt. Die einstöckige Fronte, die sich mit fünf Rundbogenfenstern öffnet, ist beiderseits von einem halbrunden Erker flankiert. Durch die Fenster sieht man einen Hintergrund von grünen Bäumen. Deutlich ist zwischen den Männern der Unterschied des Charakters und der Sitten zu erkennen. Links vom Beschauer steht der Vertreter der guten alten Zeiten. Ein Mann von mittlerem Alter mit stroffelbärtigem Gesicht, schaut er trübe drein. Die Kleidung ist schlicht. Auf dem Haupte sitzt ein einfaches rotes Filzbarett mit zwei goldenen Agraffen und einer Stutzfeder im Genickschirme. Der dunkle, kurzschößige Rock über den grünen Strumpfhosen ist nur an dem einen Ärmel weiß geschlitzt. In einer schwarzen Scheide steckt das kurze Schwert. Diesem schlichten Bürger tritt nun die Jugend in Gestalt eines üppigen Junkers entgegen. Der

[1]) Vgl. J. R. Rahn, Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz, Neue Ausgabe, S. 321 ff.

Vollbart ist wohl gepflegt und auf dem krausen Blondhaare sitzt trotzig ein schwarzes Barett mit hochwallenden Straußenfedern. Das Schwert, auf das sich die Linke stützt, ist reich mit goldenen Zierden versehen. Über dem schräg geschlitzten Wamse trägt der Junker einen bis über die Knie reichenden Mantel von roter Farbe mit weißen Schlitzen. Die Strümpfe sind senkrecht schwarz und gelb gestreift und die üppig gebauschten Kniehosen von denselben Farben. Nach herkömmlicher Weise hat der Künstler die nicht sehr ausdrucksvollen Köpfe einfach weiß gelassen und sie mit braunen Schatten modelliert. Am Fuße der Scheibe sind zwei gestürzte Schilde angebracht. Derjenige zur Linken vom Beschauer, der Nägeli'sche, zeigt auf rotem Felde zwei schräg gekreuzte gelbe Kolben, der andere das Wappen der Familie v. May.

Ganz prächtig ist die obere Hälfte behandelt, ein ziemlich hoher Streifen, der die ganze Breite der Scheibe einnimmt und die Darstellung einer Schlacht zwischen Landsknechten enthält (Taf. XXII). Der technischen Ausführung steht die Komposition als eine ebenbürtige Leistung zur Seite. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß hier eines der lebendigsten und naturwahrsten Kriegsbilder gegeben ist, welche von Deutschen des XVI. Jahrhunderts geschaffen worden sind. Nur weiß, gelb und schwarz ist diese Szene auf lichtblauem Grunde gemalt und bloß für die idealen Panner ein hellgebrochenes Überfangrot in sparsamen Teilen verwendet. Von beiden Seiten sind die Massen ins Treffen gerückt. Ein Wald von senkrechten Speeren ragt aus den hinteren Gliedern empor. Zur Linken sind diese in ruhigem Aufmarsche begriffen, den riesigen Pannern geht ein Troß von Hellebardieren zur Seite; in der Fronte aber hat der Vorstoß der Katzbalger begonnen. Von den unaufhaltsam heranrückenden Massen gedrängt, sind sie in einen wütenden Kampf geraten, der über Toten und Verwundeten wogt und mit solcher Energie geführt wird, daß die feindliche Schlachtordnung schon zu wanken beginnt. Gewiß hat der Künstler in solchen Stürmen mitgefochten, denn nur ein Augenzeuge kann Szenen erfinden, wie sie hier geschildert sind, wie Mann gegen Mann in satanischer Kampfwut ringen, wie die Getroffenen heulen, die frohe Zuversicht der Sieger und der Ingrimm, der die Wankenden erfüllt. Einen Landsknecht, der mitten im Gewühle den Zweihänder zum Schlage auf die Glenen schwingt, hätte Holbein nicht besser malen können."

Inzwischen wurde das Oberbild, die Kampfszene, zuerst von dem neuen Besitzer, auch wirklich Holbein zugeschrieben. Daß dies nicht zutreffend ist, obgleich auch L. Stumm (Anzeiger, Bd. XI, S. 258) diese Ansicht vertritt, werden wir zu beweisen suchen.

Um die obere Hälfte mit dem Kampfbilde als eine Arbeit Holbeins ansprechen zu können, wird behauptet, sie sei nicht gleichzeitig mit der unteren entstanden. Nach dem Texte in den „Meisterwerken schweizerischer Glasmalerei" (S. 7) malte sie Holbein in Luzern, wobei der Besteller vor der Vollendung

starb und der Meister darauf das Fragment nach Basel mitnahm. Dort soll es Manuel erworben haben, doch konnte er es infolge seines frühen Todes (1530) nicht mehr vollenden, worauf dann sein Sohn Johann Rudolf dies in unvollkommener Weise und in unkünstlerischem Geiste getan habe.

Diese phantasievolle Darstellung geht zunächst von der Voraussetzung aus, Hans Holbein und Niklaus Manuel seien Glasmaler gewesen. Nun wissen wir, daß Holbein in jungen Jahren sich wohl gelegentlich in dieser Kunst versuchte, und dürfen vermuten, daß dies auch der junge Manuel zuweilen bei einem seiner Bekannten getan habe. Glasmaler aber war weder der eine noch der andere (vgl. Bd. XVI, S. 51).

Hans Rudolf Manuel, dem die Vollendung dieses Glasgemäldes zugeschrieben wird, wurde 1525 geboren und lernte bei Maximin Wischack in Basel wirklich die Glasmalerei, doch könnte er diese Malerei kaum vor 1545, d. h. im Alter von 20 Jahren, ausgeführt haben, da seine ältesten bekannten Arbeiten aus dem Jahre 1547 datieren. Es wäre demnach der obere Teil des Glasgemäldes von Holbein noch in Luzern, d. h. im Jahre 1517, der untere Teil von Hans Rudolf Manuel in Bern, wo sich der obere Teil im Besitze seines Vaters befand, gemalt worden und zwar frühestens im Jahre 1547. Somit würde sich zwischen der Herstellung des oberen und der des unteren Teiles ein Zeitraum von dreißig Jahren weiten.

Nun finden sich auf dem unteren Teile die Wappen der bekannten Berner Familien Nägeli und Mey, das erstere bei dem alten, das andere bei dem neuen Eidgenossen. Salomon Vögelin [1]) hat daraus geschlossen, das erste sei dem Vertreter der alten Berner Familien, das zweite dem der jüngeren beigegeben worden, und zwar gestützt auf eine Fußnote in der schon erwähnten Arbeit des A. v. May [2]), daß noch am Ende des 16. Jahrhunderts der Alt-Berner Nägeli dem Neu-Berner Mey „sin frömd Blut" vorgeworfen habe. Gleichzeitig aber bemerkt Vögelin richtig, es scheine, daß die obere Darstellung schon ursprünglich mit der unteren verbunden gewesen sei.

Für uns entsteht nun zunächst die Frage, wer hat denn dieses Glasgemälde bestellt, resp. für wen wurde es gemalt? Denn die lediglich auf Vermutungen fußende Entstehungsgeschichte, der wir oben gedachten, wird man doch nicht ohne weiteres als beweiskräftig annehmen müssen. Nun ist uns in der ganzen schweizerischen Glasmalerei keine einzige Arbeit bekannt, worauf die Wappen Repräsentanten einer gewissen Gesellschaftsklasse, wie der Alt-Berner oder der Jung-Berner, gewesen wären; vielmehr gehören sie immer bestimmten Bestellern an, seien es einzelne Personen, Korporationen, Stadt oder Staat. Und so liegt denn auch im vorliegenden Falle die Frage nahe: Gibt es denn zu Anfang des 16. Jahrhunderts keine Familienverbindung zwischen den Nägeli und den Mey? Dies trifft wirklich zu, denn im Jahre 1532 heiratete *Hans Rudolf Nägeli* die *Margaretha Mey*. Diese aber ist die Schwester des Glado

[1]) Niklaus Manuel, herausgegeben von J. Bächtold, S. LXXII.

[2]) Bartholomäus May und seine Familie, Berner Taschenbuch 1874, S. 18, Anmerkung.

und die Stiefschwester der Anna, des Jakob und des Benedikt Mey, für die alle, wie wir sahen, Hans Funk um diese Zeit Glasgemälde herstellte und zwar für Jakob Mey sogar verschiedene. Was liegt darum näher als die Annahme, es sei diese Arbeit von Funk für Hans Rudolf Nägeli und seine junge Gemahlin bald nach der Hochzeit gemalt worden.

Hans Rudolf war ein Bruder von Hans Franz Nägeli, dem berühmten Eroberer der Waadt. Seit 1520 gehörte er dem Großen Rate an. Er hatte sich 1521 an dem Zuge im Dienste des Papstes Julius II. in Italien beteiligt und war darauf im Jahre 1524 Mitglied des Großen Rates geworden; 1528—1533 bekleidete er das Amt eines „Gouvernators" zu Aelen und amtete 1536 als erster Landvogt zu Thonon, d. h. in einem Teil der von seinem Bruder eroberten Gebiete.

In der Ausgabe von Niklaus Manuels Werken wird der Spruch auf diesem Glasgemälde den Dichtungen Hans Rudolf Manuels eingereiht; jedenfalls weist ihn Bächtold (a. a. O., S. CXXVI), doch ohne nähere Begründung, als eine Dichtung des Niklaus Manuel zurück. Es liegt uns ferne, diesem bewährten Kenner schweizerischer Literatur darin widersprechen zu wollen; allein wenn er nicht vom Vater ist, braucht er deswegen nicht notwendig vom Sohne zu sein. Nun wissen wir, daß eine ähnliche Reimerei schon auf der Berner Standesscheibe des Hans Funk für das Rathaus von Mülhausen i/E. vorkommt (vgl. Bd. XVI, S. 324). Ihrem Inhalte nach wendet sich diese zweite gegen das Aufkommen der neuen Sitten und Gebräuche, die sie als verderblich in den Gegensatz zu den alten stellt [1]). Die erste solche Klage in Bern finden wir zum Jahre 1501 bei dem Chronikschreiber Valerius Anshelm [2]). Dort richtet sie sich auch noch gegen das Aufkommen der Glasfenster und gemalten Scheiben in Kirchen, öffentlichen Gebäuden und Privathäusern. Davon findet sich auf diesem Glasgemälde nichts, aus dem einfachen Grunde, weil man darin keine schlechte Sitte mehr erblickte und weil man doch einem Glasmaler nicht zumuten durfte, daß er gegen seinen eigenen Beruf als einer Unsitte schreibe. Im Jahre 1503 werden dann in einem besonderen Abschnitte „Von diser Jahren nüwen Sitten, Wysen und Brüchen" [3]), vor allem die kostbaren Kleider, das kostbare Essen und das ausschweifende Leben gebrandmarkt, und zwar mit der Bemerkung, daß dieser Umschwung sich innerhalb der letzten zehn Jahre vollzogen habe.

Diesen eingehenden und markanten Ausführungen gegenüber entbehren die Verse auf dem Glasgemälde so sehr jeder Originalität, daß sie von irgend jemandem, vielleicht von Funk selbst oder vom Besteller, zusammengereimt worden sein können. Jedenfalls aber passen sie kulturgeschichtlich besser an den Anfang der dreißiger Jahre als erst in die Mitte der vierziger, da man sich damals mit den unschädlichen dieser Neuerungen, soweit es

---

[1]) Vgl. Bächtold, a. a. O., S. 303.

[2]) Ausgabe von Stierlin & Wyß, Bd. III, S. 176.

[3]) A. a. O., Bd. III, S. 246.

die mit der Reformation wieder eingeführte größere Sittenstrenge zuließ, abgefunden hatte.

Die Darstellung des „neuen Eidgenossen" ist eine Variante des jungen Patriziers, dem wir auf den Mey-Scheiben begegneten und der am nächsten verwandt mit dem auf dem Scheibenrisse in London vom Jahre 1532 ist. Der „alte Eidgenosse" dagegen ist eine schlichte Alltagsfigur, wie sie der Bernerkunst damaliger Zeit jedenfalls nicht fremd war, wofür der Scheibenriß im Besitze von Herrn Ed. von Rodt in Bern mit dem Wappen eines Metzgers und der Darstellung eines städtischen Ehepaares im Vordergrund, dem ein Bauer einen Stier zuführt, schon von L. Stumm (vgl. Bd. XI, S. 260, Abb. 5) mit Recht herbeigezogen worden ist.

Das Oberbild soll nach dem schon genannten Texte in den „Meisterwerken schweizerischer Glasmalerei" das Treffen von Foro Nuovo zwischen dem französischen König Karl VIII. und dem Herzog von Mailand und dessen Bundesgenossen, den Eidgenossen, im Jahre 1495 darstellen, und zwar gestützt auf das geschachtete Panner, das damals von den Luzernern gewonnen worden sei und das Holbein noch in Luzern habe sehen können. Auch diese Ansicht können wir nicht teilen. Denn ganz abgesehen davon, daß das erwähnte Panner nicht aus dem 15. Jahrhundert stammt, finden sich auf dem Bilde auch nicht die geringsten Anhaltspunkte, die es mit einer bestimmten Schlachthandlung in Zusammenhang bringen ließen. Doch stellt es zweifellos einen Kampf zwischen Eidgenossen und vermutlich deutschen Landsknechten dar. Die ersteren erkennen wir vor allem als solche wieder an den mit Schweizerkreuzen belegten Feldbinden der Hauptleute [1]). Das vorderste Panner ist das sog. „Vennli" von Bern [2]), das zweite, schwarz-gelb „geweckte" das eines Feldhauptmanns, vielleicht eines Unterwaldners; dann folgen vermutlich das von Glarus, sicher die von Zürich, Schwyz, Uri, Luzern und Zug. Sämtliche Schweizer tragen auch das lange Schlachtschwert im Gegensatz zu der kurzen Wehr ihrer Feinde. Letztere kennzeichnet als Fremde die phantastische, von den Schweizern nie angenommene Tracht, die wir ähnlich auf den Pannerträgern im Stadthause zu Lausanne finden, welche Funk wohl absichtlich als Nichteidgenossen darstellte. Auch die Handhabung der langen Spieße ist die jeder Partei eigentümliche und vor allem charakteristisch der Zweikampf des schweizerischen Halbardiers gegen seinen deutschen Feind mit dem Zweihänder als Mittelpunkt der Gesamt-

---

[1]) Über die Feldabzeichen vgl. E. v. Rodt, Geschichte des bernischen Kriegswesens, Bd. I, S. 60 ff.

[2]) Da in Kriegsfällen von den Orten, die ins Feld zogen, nicht jedesmal das Panner mitgenommen wurde, sondern nur, wenn entweder die ganze waffenfähige Mannschaft ausrückte oder doch ein großer Teil derselben, so hatte jede solche Stadt oder Landschaft neben ihrem größeren Feldzeichen noch ein Fähnchen, das statt des vollen Wappens die Wappenfarben trug. So war z. B. das „Vennlin" der Stadt Bern ursprünglich ganz rot, wurde aber, wahrscheinlich 1513, in ein rot und schwarzes verwandelt, das mit einem weißen Kreuz durchzogen war. Die Veränderung wurde den eidgenössischen Ständen angezeigt, „damit künftighin niemand mehr Ursach habe, ein ganz roth Fähnli nit für das unser zu achten, als vormals ist beschechen". E. v. Rodt, a. a. O. S. 68. Gütige Mitteilung von Dr. A. Zesiger in Bern.

komposition. Schon nach den Schwabenkriegen (1499) kam dieses zweihändige Schwert bei den Eidgenossen in Verruf zugunsten der Halbarte, dagegen wurde es von den deutschen Landsknechten noch weiter geführt. Die Kampfszene zeigt den Moment, wo auf der Schweizerseite die Halbardiere die vorgestellten Glieder der Spießer durchbrechen, um sich auf den Feind zu stürzen, welcher sich schon zur Flucht gewendet hat.

Eine so wahrheitsgetreue, bis in alle Einzelheiten der Bewaffnung bei Freund und Feind richtige Darstellung kann aber nur von einem Künstler gezeichnet worden sein, der mit der schweizerischen und der fremden Kriegsführung aufs engste vertraut war. Schon aus diesem Grunde liegt es nahe, an Niklaus Manuel zu denken, mit dessen Kriegerfiguren, namentlich denen der Schweizer, die auf dem Glasgemälde die engste Verwandtschaft haben. Dabei darf man allerdings nicht vergessen, daß sie von einem minder geschickten Meister auf Glas übertragen wurde. Vergleichen wir diese Schlachtdarstellung aber mit der bekannten Handzeichnung von Hans Holbein d. J. in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel[1]), so wird uns auf den ersten Blick der große Unterschied in der Auffassung dieser beiden Künstler klar. Holbein verzichtet vollständig darauf, in seinen Kriegern irgendwelche bestimmte Nation mit ihrer charakteristischen Bewaffnung oder gar ihrer militärischen Schlachtaufstellung wahrheitsgetreu darstellen zu wollen. Für ihn ist die Kampfhandlung als solche die Hauptsache, und darum überragt auch seine Zeichnung, in welcher das Hauptgewicht auf die Komposition und die Bewegung der einzelnen Figuren gelegt ist, die, wenn auch sehr gute, so doch immerhin etwas schulgerecht unter Beobachtung aller nebensächlichen Dinge ausgeführte Schlachtdarstellung Niklaus Manuels bei weitem. Wir glauben darum, mit aller Bestimmtheit die Ansicht aussprechen zu dürfen, daß dieses berühmt gewordene Glasgemälde mit der Darstellung des alten und des neuen Eidgenossen eine Arbeit des Berner Glasmalers Hans Funk ist, die von Hans Rudolf Nägeli kurz nach seiner Vermählung mit Margaretha Mey bestellt wurde, wobei in der Wahl des Unterbildes vielleicht zufolge seiner Vermählung mit einer „Lampartin" eine kleine Selbstironie auf das alte und das junge Bern anklingt. Das Oberbild geht auf eine unbekannte Zeichnung von Niklaus Manuel zurück, während Hans Funk die Darstellung des alten und des neuen Eidgenossen mit dem dürftigen Beiwerk aus den Vorräten seiner Vorlagensammlung selbst zusammenstellte, wobei er für den neuen Eidgenossen den neumodischen Junker wählte, welcher schon auf den Meyscheiben verwendet worden war, der im Charakter der Zeichnung auch vollständig übereinstimmt mit einzelnen Figuren auf den Pannerträgerscheiben im Stadthause zu Lausanne und in letzter Linie zurückgeht auf den von Niklaus Manuel im Totentanze gemalten Franz Armbruster, d. h. auf ein Vorbild, welches spätestens 1521 entstanden sein kann[2]), in der Folge aber verschiedene Modifikationen erfuhr. Der alte Eidgenosse dagegen dürfte von Funk selbst erfunden oder nach einem unbekannten Vorbilde entworfen sein. Jedenfalls steht die Schlichtheit

[1]) Ganz, Handzeichnungen schweizerischer Meister (Bd. I, Taf. X).

[2]) Vgl. Ad. Fluri, Berner Taschenbuch 1901, S. 128.

dieser Komposition in vollem Einklange mit der bis dahin bei unserem Meister konstatierten Hülflosigkeit, sobald er darauf angewiesen war, bei figürlichen Darstellungen sich auf eigene Füße zu stellen.

Am vollkommensten tritt uns der Versuch Funks, seine phantastischen Rahmen durch architektonische Gebilde zu ersetzen, auf einer *Handzeichnung* aus der bekannten *Sammlung Bürki* im *Historischen Museum in Bern* entgegen[1]),

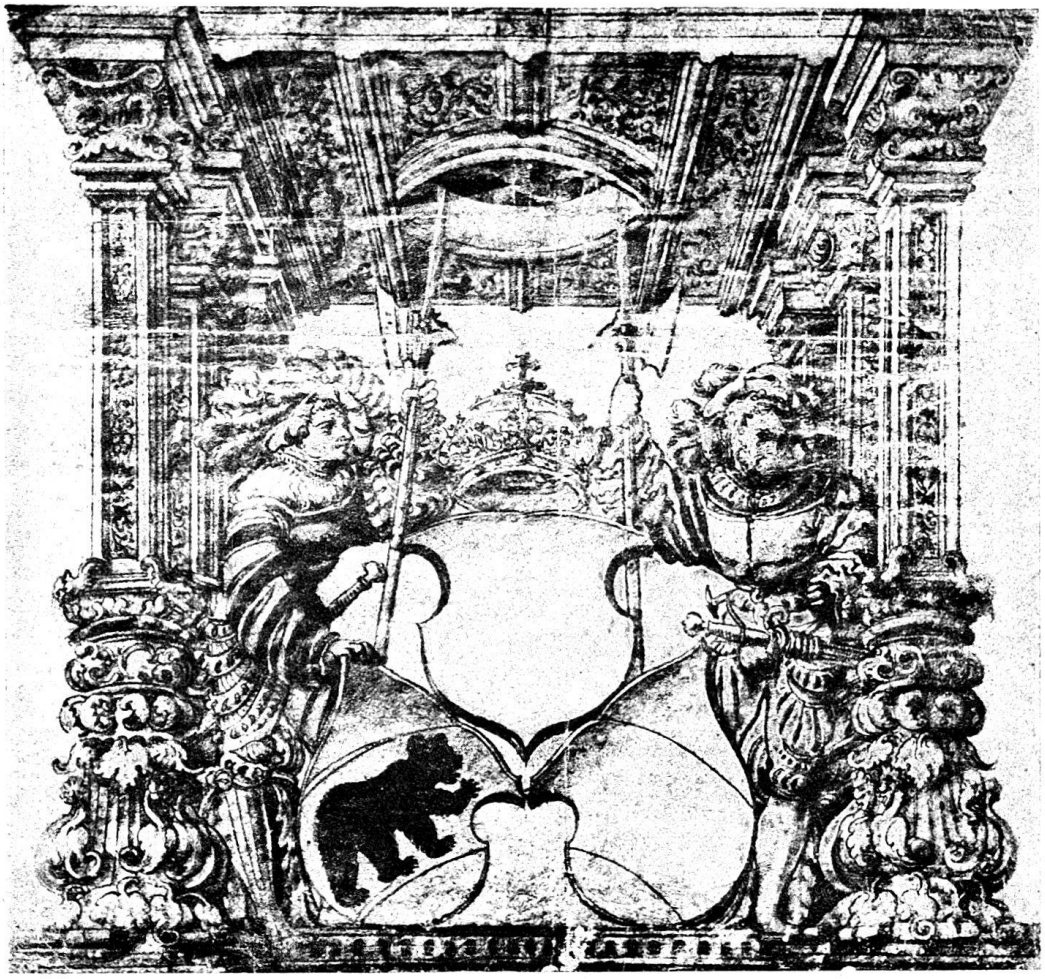


Abb. 5. Entwurf zu einer Wappenmalerei. Handzeichnung von 1530. Histor. Museum, Bern.

welche das Datum 1530 trägt, wahrscheinlich aber nicht als Vorlage für ein Glasgemälde dienen sollte, sondern eher als Superporte gedacht war, demnach als eine Wandmalerei. Sie stellt einen offenen, hallenartigen Raum dar, gebildet von je drei hintereinander gestellten, reich ornamentierten Pfeilern auf beiden Seiten, die eine flache, profilierte Decke mit einer großen runden Öffnung in der Mitte tragen. Darunter stehen zwei Halbardiere in zeitgenössischer Kriegstracht als Begleiter der üblichen Wappenpyramide aus den beiden Standeswappen von Bern und dem bekrönten Reichswappen (Abb. 5). Das vorderste

[1]) Vgl. J. Bächtold, Niklaus Manuel, S. XCIX, wo Prof. Salomon Vögelin diese Handzeichnung Manuel zuschreibt.

Pfeilerpaar mit seinen reich ornamentierten Sockeln ist aufs engste verwandt mit dem auf der Pannerträgerscheibe von Lausanne (Taf. XVIII a), die flachornamentierten Schäfte finden wir wieder auf der Wappenscheibe des Jörg Schöni von 1531 (Taf. XX, b). Während aber der Rahmen auf diesem Glasgemälde, obgleich es um ein Jahr jünger ist, als der Wandgemäldeentwurf, nur versucht, ein architektonisch komponiertes Portal in plastischer Zeichnung der Bauglieder darzustellen und sich demnach an die für Glasmalereien üblichen älteren Komposition anschließt, ähnlich wie der Riß zur Diesbach-Scheibe (S. 237, Abb. 11), geht die Berner Handzeichnung um einen Schritt weiter, indem sie uns eine perspektivisch vertiefte Raumdarstellung vorführt. Wenn diese in den Einzelheiten nicht völlig korrekt ist, so wollen wir das unserem Meister gerne zugute halten, da ihm diese Komposition wahrscheinlich auch so noch genug Schwierigkeiten bereitet haben dürfte. Denn eine Zuweisung dieser Handzeichnung an Hans Funk scheint uns die Gleichartigkeit einer größeren Zahl von Details mit solchen auf seinen älteren Arbeiten genügend zu rechtfertigen [1]). Ebenso wird man auch den beiden Halbardieren eine große Ähnlichkeit zu denen auf den Lausanner Scheiben nicht absprechen können, man vergleiche nur Tracht und Haltung desjenigen rechts mit dem des Quartiers St. Laurent (Taf. XIX, b). Von Nikolaus Manuel kann das 1530 datierte Blatt schon deswegen nicht gezeichnet worden sein, weil der Künstler im April dieses Jahres starb und die seinem Tode vorangehende Zeit vollständig durch Reisen und Staatsgeschäfte ausgefüllt wurde. Dagegen dürfte es in einzelnen Teilen trotzdem auf frühere Arbeiten von ihm zurückgehen, denn die Kriegerfiguren tragen durchaus das Gepräge seiner Kunst.

Über den Einfluß der Reformation auf die stadtbernische Glasmalerei haben wir uns schon ausgesprochen (S. 137 ff.) und ebenso über den Niklaus Manuels als Künstler, Dichter und Verfechter der neuen Lehre auf die Zeitgenossen seiner engeren Heimat und besonders auf unseren Meister Hans Funk. Dabei gedachten wir neben seinen satirischen Darstellungen auf die religiösen Zustände der 1520er Jahre in Wort und Bild auch eines *Scheibenrisses* des Künstlers, datiert 1527, *in der Kunstsammlung zu Basel*, welcher eine Stelle im zweiten Buche der Könige (Kap. 23, Vers 3 ff.) illustriert (Taf. XXIV). Diese berichtet, daß der König Josias, nachdem er einen Bund mit Jehova geschlossen hatte, dem Hohenpriester Hilkia, den Priestern der zweiten Ordnung, sowie den Hütern der Schwelle gebot, sie sollen aus dem Tempel des Herrn wegtun alles Geräte, das dem Baal, der Aschera und allem Heer des Himmels gemacht worden war, worauf er es vor den Toren Jerusalems auf den Feldern am Kidron verbrannte. Daß diese Bibelstelle eine Rechtfertigung für die von den Reformatoren verlangte Entfernung der Kultusgeräte aus den Kirchen war, die Manuel billigte, trotzdem er einst selbst Altäre gemalt und Heiligenbilder gezeichnet hatte, bedarf wohl keines Beweises. Als dann aber nach dem Religionsgespräch zu Bern am 27. Januar 1528 der Rat verordnete, es seien die Bilder und Altäre wegzuschaffen, und dem-

[1]) Vgl. auch L. Stumm im Anzeiger, N. F., Bd. XI, S. 258/59.

zufolge im Münster ein rohes Zerstörungswerk anhub, in dessen Trümmern Zwingli seine Predigt hielt, welche diese Taten nicht tadelte[1]), da mochte Manuel doch einiges Unbehagen fühlen, daß so viele Kunstwerke dem Untergang geweiht wurden. Denn bald darauf verfaßte er eine „Klagred der armen Götzen", worin er diese, wohl auch zu seiner eigenen Beruhigung, ihren schädlichen Einfluß auf den Glauben des Volkes selbst bekennen und beklagen läßt, doch nicht ohne scharfe Seitenhiebe auf dessen Lasterhaftigkeit und Ausschweifungen[2]).

Die Handzeichnung kam später in den Besitz des Glasmalers Joseph Gösler, eines Gesellen von Funk, der darauf in Spiegelschrift seinen Namen anbrachte: „pesoy relsög resalg" = Josep gösler glaser. Zwischen ihm und dem Signet Manuels auf der anderen Seite ist der Wappenschild für den Stifter des Glasgemäldes eingezeichnet. Er zeigt einen nach rechts gehenden schrägen Balken und die Aufschrift „Stattschriberin". Demnach war die Frau des Berner Stadtschreibers die vermutliche Stifterin einer Glasmalerei nach dieser Vorlage. Wer war diese?

Die Entstehung von Manuels Zeichnung fällt in die Amtszeit des Berner Stadtschreibers Peter Cyro (1525—1561). Ob dieser schon 1527 verheiratet war, weiß man nicht, sondern nur, daß er am 15. Januar 1535 einen Sohn Joseph taufen ließ; doch wird uns bei diesem Anlasse der Name der Mutter nicht genannt; dagegen ging er 1545 eine zweite Ehe mit Katharina Zumbach und 1553 eine dritte mit Margreth Schwinkhart ein. Aber auch vorausgesetzt, daß Cyro im Entstehungsjahre der Zeichnung, d. h. 1527, schon verheiratet gewesen wäre, müßte es doch auffallen, wenn eine *verheiratete* Frau eine Scheibe nach diesem Risse und mit ihrem Wappen hätte anfertigen lassen, da im allgemeinen die Frauenwappen nur mit denen des Gemahls vereint oder als Gegenstücke zu solchen auf Glasmalereien vorkommen. Wohl aber konnte dies eine Witwe tun. Cyros Vorgänger, Niklaus Schaller, starb zu Ende des Jahres 1524. Er

[1]) M. Schuler und Joh. Schultheß, U. Zwinglis Werke, Bd. II, 1, S. 227 u. 228 (Zwinglis letzte Predig zu Bern). Seine Stellungnahme zur Heiligenverehrung und zu den Bildwerken, sofern diese dem Kultus dienten, setzt Zwingli einläßlich auseinander in einem Abschnitte seiner Antwort an Valentin Compar, alt Landschreiber zu Uri (Schuler u. Schultheß, a. a. O. Bd. II, 1, S. 20 ff.), die um 1525 entstanden sein muß. Darin heißt es u. a. (S. 26): „Darum, lieber Valentin, so laß dich nit irren, wenn man spricht: sollt ich nit diß oder jenes gemäld haben; denn man strytet nit von gemälden oder bildren wegen, die den glouben und rechte gotteseer nit antasten mögend, sunder von denen götzen, die der götten (du verstast nun talame wol, was ich durch gött verstan) sind, und denen man eer embüt . . . Wo die gefar der abgöttery nit ist, da darf man sich umb die bilder nit bekümmren; aber götzen söllend in aller welt nit syn. Ich will dir ein byspil geben. Wir habend ze Zürich die tempel all gerumt von den götzen, *noch sind vil bilder in den fenstren;* fürend ouch etlich uf dem land zů und zerwurfend die fenster, wie wol ich nit mee denn an einem ort sölchs fürgnommen syn vernommen hab. Also für die oberkeit zů, hieß die selbigen still ston, ursach, si fürtind in ghein abgöttery, und achtete man jro zů gheinem anbeten, eeren oder dienen etc." Danach schloß Zwingli die Glasmalereien in den Fenstern von der Zerstörung aus, weil sie weder offen noch geheim angebetet wurden, wie die Heiligenstatuen und Altarbilder.

[2]) J. Bächtold, Niklaus Manuel, S. CC ff. u. S. 237 ff.

war zweifellos mit Manuel befreundet gewesen, denn er erscheint 1509 als Zeuge in dessen Ehebrief. Bei seinem Tode hinterließ er von drei Frauen dreierlei Kinder. Die letzte, welche ihn überlebte, war Barbara Hübschi, Tochter des Seckelmeisters Lienhard Hübschi, die später Wilhelm von Diesbach heiratete. Nun zeigt das Wappen der Schaller in Gold einen blauen, nach rechts geneigten Schrägbalken, belegt mit drei goldenen Schellen, das Wappen Hübschi in Rot einen gleichen silbernen, belegt mit drei roten Rosen. Der unfertige Schild

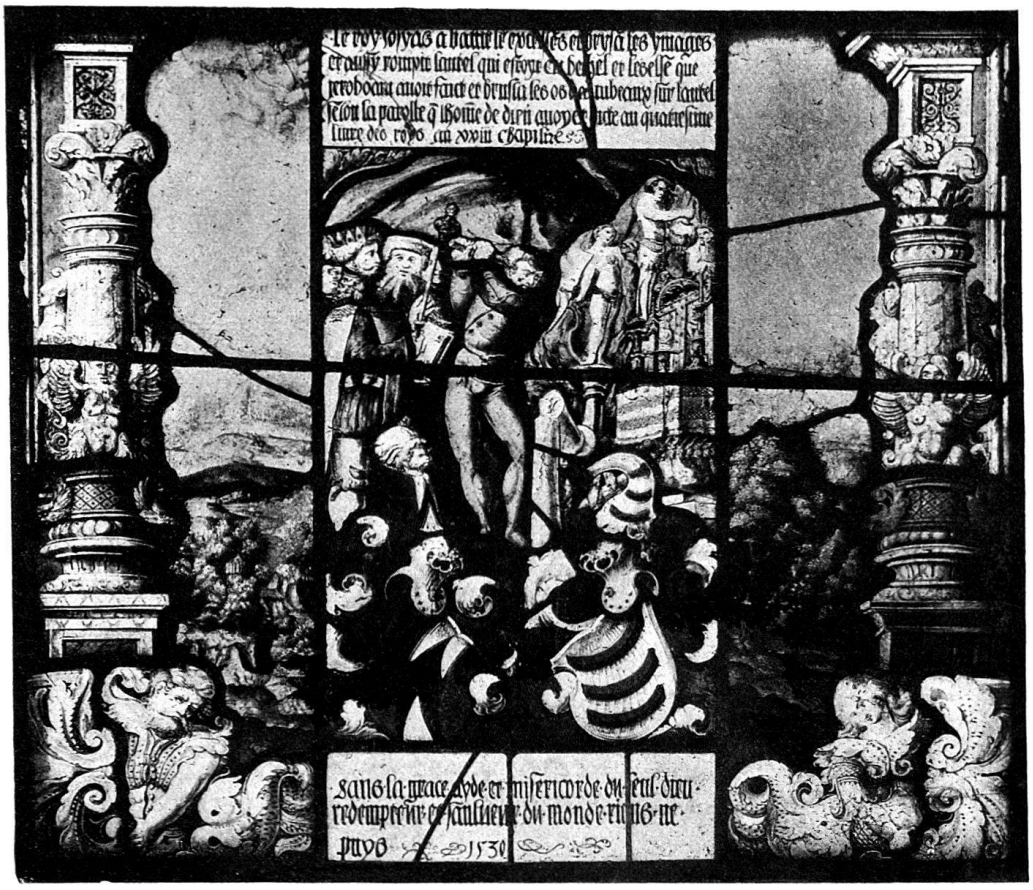


Abb. 6. Figurenscheibe mit Wappen des Hans Rudolf von Erlach und seiner Gemahlin Dorothea von Felga. Kirche zu Jegenstorf.

auf der Zeichnung paßt demnach für beide; doch werden wir kaum fehlgehen, wenn wir in der Stadtschreiberin, für welche das Glasgemälde bestimmt war, die Witwe Barbara Hübschi wiedererkennen [1]).

Von Göslers Hand ist auch die Inschrift auf der Tafel über der bildlichen Darstellung, lautend: „Josia der küng zů Jerusalem dett was dem Herren wol gfiel, det ab die altar der abgötter verbrant sy zerstört die Höchinen, veget uss alle warsager unnd Zeichen dütter Billder vnnd götzen, mit Für, vnd drůg den Stoub in den Bach Kidron, Am andren Buch der Künig am XXIIJ Cap." Da-

[1]) Gütige Mitteilungen von Staatsarchivar G. Kurz in Bern.

neben machte dann eine andere Hand den unrichtigen Vermerk: „regum im fierden bůch der Küngen am XXIIJ Capittel."

Ob die Scheibe für die Stadtschreiberin ausgeführt wurde, wissen wir nicht. Dagegen entstand nach diesem Scheibenrisse das außerordentlich fein gemalte Glasgemälde, welches im Jahre 1530 auf Bestellung des uns schon bekannten *Hans Rudolf von Erlach* und seiner Gemahlin *Dorothea Felga* in der Werkstatt unseres Hans Funk gemalt wurde und seit langer Zeit das nördliche Fenster im Chorabschluß der *Kirche zu Jegenstorf* schmückt. Vielleicht sollte es, sofern sein Standort immer in diesem Kirchenfenster war, eine Entschädigung bieten für den Verlust der Kirchenzierden, von denen sich die Gemeinde infolge der Einführung der Reformation im Jahre 1528 trennen mußte, was für sie um so schmerzlicher war, da diese 1515 zufolge des Umbaues des Gotteshauses wahrscheinlich großenteils neu angeschafft worden waren; oder dann sollte deren Entfernung durch die Darstellung auf dem Glasgemälde als ein gottgefälliges Werk gerechtfertigt werden. Zwar konnten die Kirchenbesucher den erklärenden Text zu dem Bilde, da er in französischer Sprache abgefaßt war, weder lesen noch verstehen, doch sprach zu ihnen wenigstens das Bild, sofern es der Pfarrherr erklärte. Der Verwendung der französischen Sprache begegneten wir schon auf der Wappenscheibe des Hans Rudolf von Erlach im Besitze der Lesegesellschaft in Basel (S. 231). Wahrscheinlich veranlaßte sie dessen Gemahlin Dorothea von Felga, die aus einem freiburgischen Adelsgeschlecht stammte und daher französisch sprach. Die Inschrift auf dem Glasgemälde in Jegenstorf ist eine freie Übersetzung des Textes auf dem Scheibenrisse und lautet: „le roy Josyas a battu les excesses et brysa les ymages et aussy rompit lautel qui estoyt en bethel et leselse que jeroboam avoit faict et brulla les os des tubeaux sur lautel selon la parolle que lhomme de dieu avoyet dicte au quatresime livre des roys au XXIII chapistre". Unter dem Bilde steht dazu noch der fromme Spruch: „sans la grace, ayde et misericorde du seul dieu, redempteure et saulveur du monde riens ne puys. 1530".

Dieses biblische Bild mit den Wappen der Donatoren und den Sprüchen ist unvermittelt eingesetzt in eine wundervoll ausgeführte Landschaft, die alle ähnlichen Versuche aus dieser Zeit bei weitem übertrifft. Und ebenso formenreich und fein sind auch die beiden Kandelaber gezeichnet, welche die seitliche Rahmung bilden. Doch lassen diese Vorzüge der Technik und der Zeichnung den Mangel einer einheitlichen Komposition nicht übersehen. Gemalt wurde diese Scheibe zweifellos von Joseph Gösler, dessen Hand wir auf den Arbeiten, welche unmittelbar vor und nach dem Jahre 1530 in der Werkstatt Funks entstanden, ohne Schwierigkeiten erkennen. Sie war geschickter als die seiner Mitgesellen und sogar als die seines Meisters, doch beweist uns gerade dieses unharmonisch zusammengestellte Glasbild, daß Gösler wohl ein ungewöhnlich gewandter Zeichner und hervorragender Maltechniker war, daß ihm aber die künstlerisch schöpferische Begabung fehlte, weshalb er sich, wie sein Meister, darauf beschränken mußte, nach den Vorlagen anderer zu kopieren. Denn auch die Landschaft und das Rahmenwerk hat er zweifellos irgendwo abgezeichnet,

auch wenn wir zurzeit noch nicht imstande sind, diese Vorlagen zu nennen. Nach des Meisters Tode übernahm Gösler wahrscheinlich dessen Werkstatt und wurde als selbständiger Meister vom Rate von Bern schon seit 1540 beschäftigt [1]).

Zu der Kirche in Jegenstorf hatte das Stifterpaar keine direkten Beziehungen. Auch Schloß und Herrschaft Jegenstorf gehörten dem Bruder Hans Rudolfs, Wolfgang. Ersterem war als Erbschaft von seinem Onkel Ludwig die schöne Herrschaft Spiez zugefallen, und zudem nannte er auch Riggisberg und Heitenried sein Eigen. Schon in jungen Jahren war er in französische Dienste getreten und 1525 mit seinem älteren Bruder Jakob in der Schlacht bei Pavia gefangen genommen, nachher aber wieder freigegeben worden, während der letztere seinen Wunden erlag. Darauf bekleidete Hans Rudolf auf kurze Zeit das Amt eines Schultheißen in Thun, kam dann während der Jahre 1530 bis 1535 in gleicher Stellung nach Murten und amtete 1536 vorübergehend als erster Landvogt zu Gex.

Von diesem Ehepaar ist auch noch ein zweites Glasgemälde in der Kirche von Jegenstorf erhalten geblieben, das ebenfalls von Joseph Gösler gemalt worden sein dürfte. Es ist eine Rundscheibe mit den beiden Wappen der Donatoren auf einem hübschen Federndamast. Sie werden von zwei flatternden Bändern auf gleichartigem Untergrunde umrahmt, von denen das in der oberen Hälfte den Spruch enthält: „Min hoffnung trost vnd zufersicht die Sigend allein vff Cristum gericht", das untere die Namen der Donatoren und das Datum der Stiftung: „*Hans růdolf · von · Erlach · Anno · Domini · MDXXXVIII · Dorathea · felgin.*" Da nicht anzunehmen ist, daß dieses Ehepaar nach acht Jahren schon wieder eine Wappenscheibe in dieses Gotteshaus stiftete, dürfte sie mit andern dieser Familie später aus dem Schlosse dahin versetzt worden sein [2]).

Aus dem gleichen Jahre blieb auch eine schöne Wappenscheibe *Wolfgangs von Erlach* in der *Kirche von Jegenstorf* erhalten. Sie führt uns als Mittelbild dessen Wappen in einem ovalen Kranze von stilisierten Blättern und Früchten auf einem Damasthintergrunde vor. Die äußere Rahmung bilden zwei Kandelaber, die durch ein anmutiges Renaissanceornament verbunden werden, während sich hinter ihren Sockeln eine Balustrade hinzieht, die mit dem auf den Arbeiten aus der Werkstatt Funks so häufig vorkommenden Maßwerkornament und dem Zahnschnittstreifen geschmückt ist (Abb. 7). Davor flattert ein Spruchband mit dem Namen des Donators: „*wolfgang · von · erlach 1538*".

Auffallend an dieser Scheibe sind die Ornamente im Oberbilde, denn sie tragen genau den gleichen Charakter, wie die auf den 1521 von Lukas Schwarz für die Kirche von Worb gemalten Wappenscheiben des Ludwig und des Niklaus von Diesbach (vgl. Bd. XV, Taf. XXXI, b). Das scheint darauf zu deuten, daß nach dem Tode dieses Meisters um das Jahr 1526 ein Teil seiner Vorlagen

[1]) Berner Taschenbuch, 1878, S. 191 ad a. 1540.

[2]) H. Lehmann, Die Kirche von Jegenstorf und ihre Glasgemälde, Bern, 1915, S. 34 f. u. S. 44.

in die Werkstatt Funks überging. Darin fände die Verwandtschaft, welche wir auf verschiedenen früheren Arbeiten, die aus diesen Werkstätten hervorgingen, festgestellt haben, und die uns auch auf späteren entgegentreten wird, eine weitere Erklärung. Im übrigen scheint auch an der Herstellung dieses Glasgemäldes Joseph Gösler mitbeteiligt gewesen zu sein.

Wolfgang von Erlach, der 1512 geboren wurde, kam erst 1542 als Landvogt nach Moudon (Milden), wo ihn 1551 Simon Wurstenberger ablöste. 1554 wurde

Abb. 7. Wappenscheibe des Wolfgang von Erlach. Kirche zu Jegenstorf.

er Mitglied des täglichen Rates und ist wohl auch gelegentlich zu diplomatischen Geschäften vom Staate verwendet worden, doch nicht in dem Maße wie sein Vater und sein Bruder Hans Rudolf. Er war vermählt mit Katharina von Diesbach und starb 1556.

Weit derber ist eine kleine Gruppe von vier runden Wappenscheiben gemalt, die aus dem *Schlosse in Worb* vom *Historischen Museum in Basel* angekauft wurde. Wie wir schon berichteten, hinterließ Wilhelm von Diesbach Schloß und Herrschaft Worb bei seinem Hinschiede 1530 seinem Sohne Jakob (Bd. XV, S. 336), doch verkaufte dieser die Besitzung schon 1533 wieder an seinen Vetter Jost von Diesbach, den Sohn Ludwigs, in dessen Besitz das Schloß zwei Jahre später (1535) abbrannte. Die Beschaffung der Mittel zum Wiederaufbau

brachte aber Jost dermaßen in Schulden, daß er diese Besitzung schon 1547 an Andreas und Benedikt von Diesbach, die Söhne seines Bruders Hans Rudolf, verkaufen mußte. In der wiederhergestellten Burg sollten wenigstens die Fenster des besten Wohnraumes den Schmuck von Glasgemälden nicht entbehren. Sie zeigen wieder die Hand des Meisters Funk und bilden eine Art von jüngeren Gegenstücken zu dem Hindelbanker Frauenscheibenzyklus aus dem Bubenberg'schen Säßhause in Bern (vgl. S. 220 ff.). Erhalten blieben davon vier Stück. Die zwei datierten unter ihnen tragen die Jahrzahl 1538. Auch die beiden anderen dürften zu dieser Zeit entstanden und daher gleich alt sein, wie die zuletzt aufgeführte Wappenscheibe des Wollfgang von Erlach. Drei davon vereinigen die Wappen des Schenkerpaares in einem umrahmenden Kranz, in den zuweilen die Schildfüße hineingreifen. In dessen oberer Hälfte nennt ein Spruchband einmal Tauf- und Geschlechtsname der Donatoren, zweimal steht an dieser Stelle ein Spruch. Dadurch unterscheiden sie sich von den Hindelbanker Scheiben.

Jost selbst machte wahrscheinlich mit der Stiftung seiner eigenen Wappenscheibe den Anfang. Leider ist sie nicht mehr vorhanden, wohl aber die seiner Gemahlin *Anna von Offenburg aus Basel* [1]), doch ohne den umrahmenden Kranz. Auch Krone und Helmzier sind neu. Sie führt uns demnach als alten Bestand nur noch das flott gezeichnete volle Wappen auf einem Federndamast vor (Durchmesser der Scheibe: 22 cm).

Geboren am 25. Januar 1503 in Schloß Landshut als Sohn des von uns schon so oft genannten Ludwig von Diesbach und seiner Gemahlin Agathe von Bonstetten, wurde Jost schon 1525 Mitglied des Großen Rates und führte zwei Jahre später, am 22. Juli 1527, seine junge Gattin heim. Darauf bekleidete er von 1530 bis 1535 das Amt eines Vogtes in Echallens, von 1538 bis 1540 in Locarno und von 1541 bis 1545 in Yverdon. Er wohnte demnach wenig auf dem Schlosse bei Worb, für das er im Jahre 1543 auch den prächtigen Turmofen mit seinem und seiner Gemahlin Wappen herstellen ließ, der heute eine Zierde des Historischen Museums in Bern bildet. Nach dem Tode seiner ersten Frau am 8. Juli 1553 heiratete Jost im folgenden Jahre Anna vom Stein, Witwe des Peter Mayor von Lutry. Er starb in Steffisburg bei Thun am 25. Januar 1565 [2]).

Eine zweite Rundscheibe schenkten der von uns ebenfalls schon oft genannte Berner *Schultheiß Hans von Erlach* und seine Gemahlin *Magdalena von Mülinen* (S. 50 und 55). Wie auf der Wappenscheibe seines Sohnes Hans Rudolf im Besitze der Lesegesellschaft in Basel (S. 231), enthält ein Spruchband die Devise: „En luy est mon espoir 1538". An dessen Anfang steht ein Adler als Symbol des Evangelisten Johannes auf dem Evangelienbuch (Abb. 8). Er vertritt die Stelle des Namenspatrons des Schenkers, den der Donator infolge der

---

[1]) Das Wappen hat daher mit der Berner Familie von Ofenburg, welcher der Jahresbericht des Vereins für das historische Museum in Basel (1903, S. 6) die Stiftung zuschreibt, nichts zu tun. Die Scheibe führt uns auch nicht ein Männer-, sondern ein Frauenwappen vor, und schließlich stammt sie nicht von c. 1550, sondern wahrscheinlich von 1538.

[2]) Vgl. Max de Diesbach, Chronique du Chevalier Louis de Diesbach, a. a. O., S. 117.

Reformation nicht mehr darstellen durfte, wohl aber in treuer Verehrung behielt. Da Hans im Jahre 1539 starb, erfolgte die Schenkung kurz vor seinem Tode [1]).

Die dritte Rundscheibe ist eine Stiftung von Hansens uns wohlbekanntem Sohne *Hans Rudolf von Erlach* und seiner Gemahlin *Dorothea Felga*. In ihrer Komposition stimmt sie beinahe genau mit dem Geschenke seines Vaters überein, nur daß sie uns im Bande statt des Spruches die Namen der Donatoren: „*Hans · Rudolf · Erlach · Dorotea · Felgen · Syn · Husfraow*." aufführt. Trotzdem sie keine Jahrzahl trägt, muß sie ebenfalls 1538 entstanden sein (Durchmesser zirka 27 cm).

Abb. 8. Wappenscheibe des Schultheißen Hans von Erlach und seiner Gemahlin Magdalena von Mülinen. Hist. Museum in Basel.

Da Hans Rudolf als der reichste Berner seiner Zeit galt, fehlten ihm glücklicherweise die Mittel nicht, um seine Freude an diesen Kunstwerken und seine Schenklust zu befriedigen. Dabei mochten ihn auch ein berechtigter Ahnenstolz und eine gewisse Prunkliebe unterstützen. Er starb im Jahre 1553.

Die vierte der erhalten gebliebenen Rundscheiben schenkten *Hans Jakob von Wattenwil*, der zweite Sohn des Schultheißen Jakob, und seine Gemahlin *Rosa de Chauvirey* aus Hochburgund. Auch auf dieser Wappenscheibe werden die Namen der Donatoren ersetzt durch die Devise: „Ich, wartt · der · stund · im · iar 1538". Sie findet sich schon auf der Wappenscheibe Hans Jakobs von 1530 im Historischen Museum in Bern (S. 230 und Taf. XX a), und erweitert stand sie auf der prächtigen, leider zerstörten Figurenscheibe des Hans von Erlach in der Kirche zu Hindelbank (S. 55 und S. 56, Abb. 6). Im Gegensatz zu den beiden Erlach'schen Rundscheiben stehen auch hier die Wappen, wie auf der von Offenburg'schen, vor einem Federndamast.

Im Jahre 1559, demnach kurz vor seinem Hinschiede (1560), stiftete Hans Jakob für ihn und seine Gemahlin große, prächtige Wappenscheiben in den

[1]) Die Zuweisung dieses Glasgemäldes an Rudolf von Erlach im genannten Jahresbericht des Vereins für das historische Museum in Basel (S. 4) ist nicht zutreffend.

Hochchor des Münsters zu Bern, denen er zwei weitere mit je drei Wappenschilden von weiblichen Vorfahren zugesellte.

Von genau gleicher Komposition und Größe, wie die Allianzwappenscheibe des Hans Rudolf von Erlach und der Dorothea Felga, ist eine vom *Landesmuseum* erworbene. Stifter waren *Anton von Erlach und Luise von Hertenstein.* Sie kam mit der Sammlung des Züricher Dichters Johann Martin Usteri nach dessen Tode im Jahre 1827 nach Deutschland und konnte erst 1894 mit dem größten Teile derselben aus Schloß Gröditzberg in Schlesien wieder für die alte Heimat zurückerworben werden [1]).

Anton von Erlach gehörte einer Nebenlinie des Schultheißen Hans an. Er war ein Sohn Johanns II. († 1518) und der Apollonia Muntprat. Herr zu Reichenbach und Mitherr zu Riggisberg, gehörte er seit 1520 dem bernischen Großen Rate an. Während der Jahre 1521—1525 amtete er als Schultheiß zu Burgdorf, wo er sich mit Luise von Hertenstein, Witwe des Junkers Petermann Feer, Ritters, Pannerherrn und Schultheißen von Luzern, verheiratete. Die Wappenscheibe Luisens befand sich auch in dem großen Zyklus der Kirche zu Hindelbank [2]). Im Jahre 1526 legte Anton infolge der Reformation sein Großratsmandat nieder, zog nach Italien und trat in den Dienst der Liga. Aber schon 1527 kehrte er zurück, erwarb für sich und seine Kinder das Bürgerrecht zu Luzern und kaufte sich dort ein Haus. Er scheint sich in der neuen Heimat rasch beliebt gemacht zu haben, denn schon 1535 schickte man ihn auf zwei Jahre als Vogt nach Ebikon und ebenso 1541 und 1549 nach Weggis und Münster. Inzwischen war er 1536 vorübergehend in französische Dienste getreten. Seit 1546 zum Mitgliede des Kleinen Rates in Luzern gewählt, starb er 1553 [3]).

Abb. 9. Unbekannte Wappen-Handzeichnung in der Wyß'schen Sammlung im Hist. Museum in Bern.

Während seiner Schultheißenzeit zu Burgdorf hatte er mit seiner Gemahlin auch eine Wappenscheibe in die Kirche von Wengi im Amtsbezirk Büren gestiftet, welche Jakob Wyß in Bern malte (Bd. XVI, S. 230 und Taf. XXVI a).

Ende der 1530er Jahre dürfte auch eine *Handzeichnung in der Wyßschen Sammlung* im *Historischen Museum in Bern* entstanden sein (Bd. II, Blatt 73 b),

[1]) Vgl. Katalog der Ausstellung von Glasgemälden aus dem Nachlasse des Dichters Johann Martin Usteri, Zürich 1894, Nr. 40.

[2]) Vgl. H. Lehmann, Berner Kunstdenkmäler, Bd. IV, Lfg. 5 u. 6, S. 17 u. Taf. 100 a.

[3]) J. Schneller, Anton von Erlach und sein Wohnhaus in Luzern, Geschichtsfreund, Bd. XVII, S. 232 ff.

welche nach der Darstellung des Schildes und Helmes wahrscheinlich aus der Funk'schen Werkstatt stammt (Abb. 9). Dem Verfasser ist es bis jetzt nicht gelungen, das Wappen einer bestimmten Familie zuzuweisen; unter denen der Bürgergeschlechter von Bern, Freiburg und der Waadt, soweit sie bis jetzt veröffentlicht wurden, findet es sich nicht. Einen Rebstock im Wappen führen das ursprünglich freiburgische Geschlecht Folz (Volz), welches später auch in Bern eingebürgert war, und die Walliser Familie de Vineis.

Wenn wir an dieser Stelle auch der *Pannerträgerscheibe der Stadt Thun*, datiert 1536, in der historischen *Sammlung des Schlosses* daselbst gedenken, so geschieht es nur, weil ihr wahrscheinlich eine Arbeit aus der Werkstatt von Funk als Vorlage diente und weil der Glasmaler auch die Technik dieses Meisters nachzuahmen versuchte. Dabei erinnern die zahlreichen Gesichtsmasken der seitlichen Säulen an die Wappenscheiben des Marx Schultheiß (Abb. 1) und Jakob May (Abb. 2); der Pannerträger dagegen geht jedenfalls nicht auf die leicht bewegten, flott gezeichneten Vorlagen zurück, welche Funk als Werke Niklaus Manuels, wie wir sahen, verschiedene Male benutzte, sondern gehört zu den einfachen, etwas steifen und handwerksmäßigen Gestalten, wie wir ihnen auf den Arbeiten der Konkurrenten unseres Meisters in den 1520er Jahren begegneten. In ihrem heutigen Zustande dürfte diese Scheibe überhaupt sehr wenig alte Bestände mehr enthalten (Format: 34,5 × 21,5 cm).

Abb. 10. Apostel Andreas. Museum für Kunst und Geschichte in Genf.

Die beiden letzten Glasmalereien, welche wir zurzeit als Werkstattarbeiten für unseren Meister ansprechen zu dürfen glauben, stammen aus dem Jahre 1539. Die eine, ein kleines *Figurenscheibchen* (32 × 21 cm) mit der Darstellung des *Apostels Andreas*, befindet sich im *Museum für Kunst und Geschichte in Genf*. Es stellt den Heiligen in geschmackvollem Renaissance-Rahmen vor großgemustertem Damaste auf grünem Rasen dar (Abb. 10). Er ist eine derbe Werkstattfigur, noch ganz im Geiste der Spätgotik, von teilweise sogar etwas mangelhafter Zeichnung. Auf den Kapitälen der Kandelaber, welche die seitliche Rahmung bilden, steht je ein Putto mit einem Lendenschurz. Beide tragen

einen Blätterkranz mit Früchten, der im Scheitel des Steinbogens aufgehängt ist. Dieses Motiv ist an sich nicht neu, wohl aber dessen künstlerische Darstellung. Der Fuß der Scheibe wird wieder durch den bekannten Streifen aus Vierpaßornamenten gebildet, welchem wir bei den Arbeiten aus Funks Werkstatt so oft begegneten, und darüber steht die Jahrzahl 1539. Ein ähnlicher, im Geschmacke der Zeit etwas weiter entwickelter Rahmen findet sich auch auf einer Wappenscheibe des Niklaus Praroman in der Kirche von Barberêche (Kt. Freiburg), datiert 1563. Die Andreas-Scheibe dürfte darum zum guten Teile von dem aus Zürich gebürtigen Glasmaler Heinrich Ban, dem Bruder des vorzüglichen Zürcher Meisters Ulrich Ban, gemalt worden sein, der schon als „junger Knab" nach Bern zu seinem Landsmanne Hans Funk kam und bei diesem bis zu dessen Tode arbeitete, worauf er nach Freiburg zog und dort 1541 als Stadtglaser angestellt wurde. Über seinen Anteil an den Arbeiten aus der Werkstatt Funks wird noch zu sprechen sein.

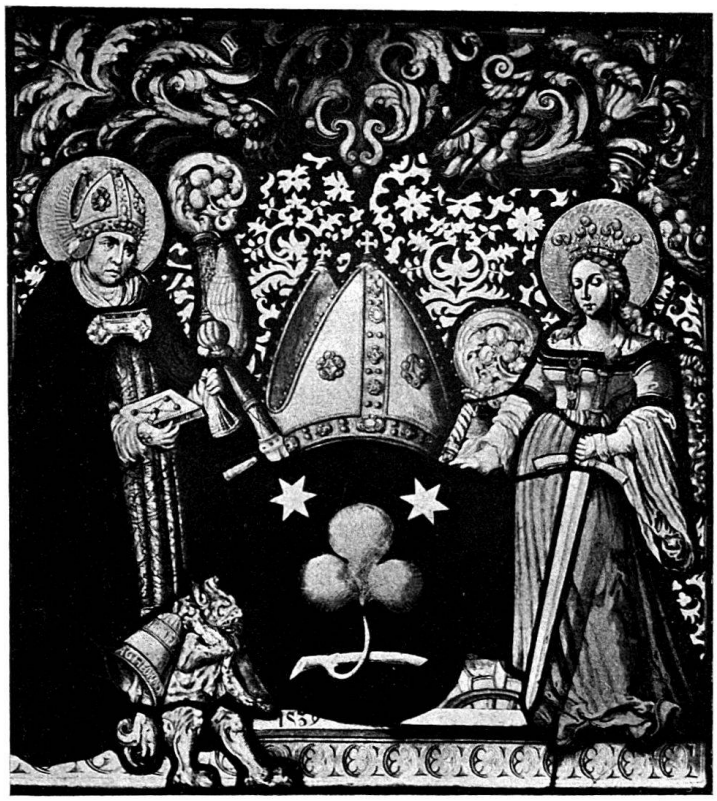


Abb. 11. Wappenscheibe des Bischofs Adrian I. von Riedmatten in Sitten. Privatbesitz.

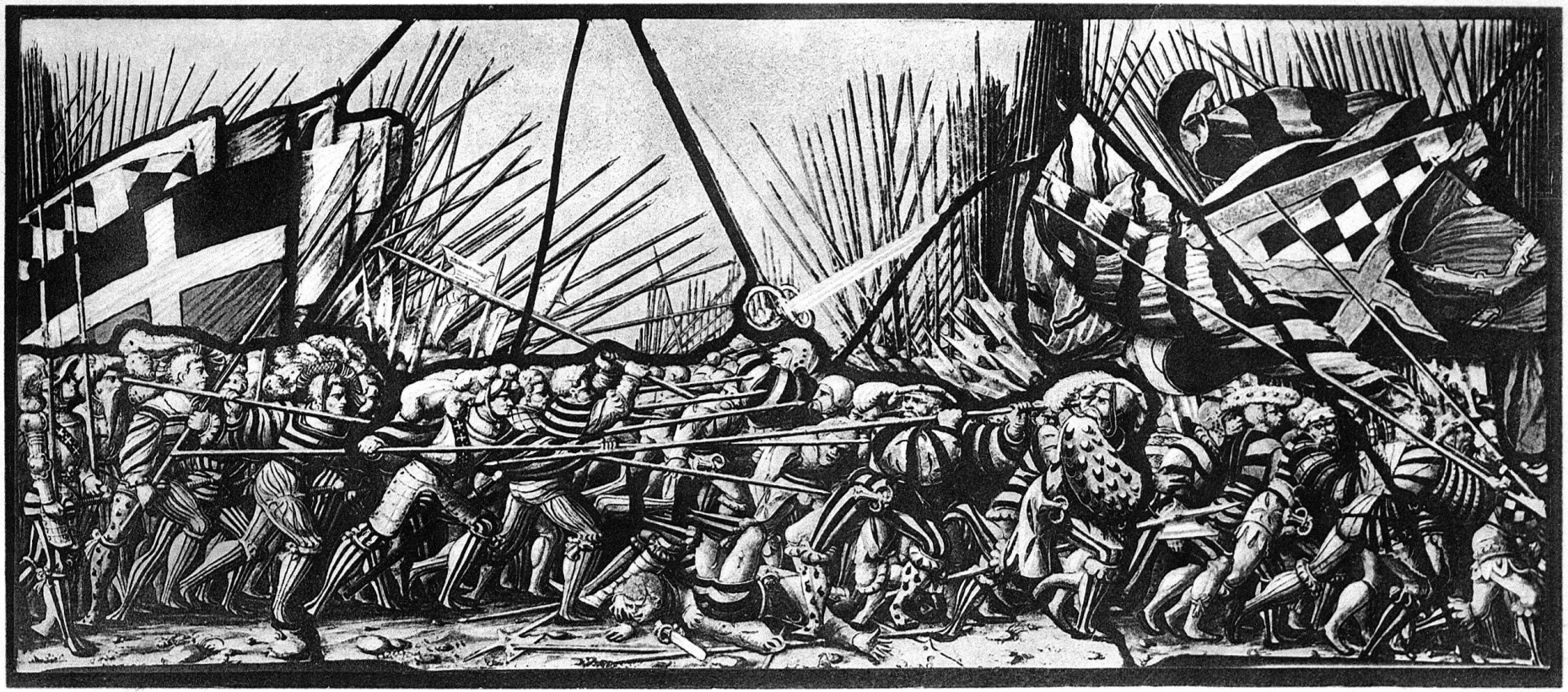
Das andere Glasgemälde aus diesem Jahre ist eine große *Wappenscheibe des Bischofs Adrian I. von Riedmatten in Sitten* (1529—1548) im Besitze von Herrn Glasmaler Eduard Renggli in Luzern (Abb. 11). Sie zeigt in üblicher Darstellungsweise den Wappenschild mit der großen Inful darüber zwischen dem Pedum und dem Schwert, welch letzteres die Bischöfe von Sitten als Präfekten und Grafen des Wallis und deutsche Reichsfürsten bis zum Jahre 1798 führten. Daneben steht rechts der hl. Bischof Theodul mit dem Pedum in der Linken, einem Buche in der Rechten, zu dessen Füßen ein kleiner häßlicher Teufel mit der Glocke auf dem Rücken, dem bekannten Attribut für diesen Heiligen, sitzt. Letztere ist mit zwei Streifen aus Buchstabenornamenten verziert. Den gewundenen Knauf beider Peden füllt ein großes Kleeblatt, das Schildbild der Riedmatten. Dem Bischof gegenüber steht die hl. Katharina mit dem Schwerte in der Linken, während sie ihre Rechte auf den Schild stützt. Der kleine Steinsockel unter den Füßen dieser beiden Heiligen,

auf dem der Teufel sitzt, ist wieder mit dem bekannten Fries aus Vierpaßornamenten geschmückt und trägt die Jahrzahl 1539. Hinter demselben erblicken wir noch einen kleinen Teil des Rades, mit dem Katharina gemartert werden sollte. Die Köpfe beider Figuren sind neu. Den Hintergrund bildet ein fein stilisierter Damast. Auf eine seitliche Umrahmung verzichtete der Künstler, dagegen brachte er als Oberbild wieder jene naturalistischen Blattornamente an, wie sie uns namentlich in den Arbeiten des Lukas Schwarz und ganz besonders auf dessen Schöni-Scheibe im Historischen Museum in Bern und auf einigen Scheiben in der Kirche von Worb (vgl. Bd. XV, Taf. XXX, und S. 328, Abb. 2, S. 329, Abb. 3) entgegentreten. Auch diese Tatsache spricht wieder dafür, daß, wie wir schon oben (S. 322/23) konstatierten, ein Teil des Vorlagematerials aus der Werkstatt des Lukas Schwarz von Hans Funk erworben worden sein dürfte. Dieses Glasgemälde in der großen Dimension von 60 : 67 cm gehört zu den farbenprächtigsten Arbeiten, welche aus der Werkstatt unseres Meisters hervorgingen.

(Fortsetzung folgt.)

SCHEIBENRISS MIT MONOGRAMM J. L., 1538.

Historisches Museum in Bern, Sammlung Wyß.



Hans Funk in Bern

Darstellung einer Schlacht. Oberbild zum Glasgemälde, darstellend den „alten und den neuen Eidgenossen“ (Privatbesitz).

HANS FUNK IN BERN.

Unterer Teil des Glasgemäldes, darstellend den „alten und den neuen Eidgenossen“ (Privatbesitz).

NIKLAUS MANUEL IN BERN.

Entwurf zu einem Glasgemälde, darstellend den König Josias, der die Götzenbilder zerstören läßt.

Öffentliche Kunstsammlung in Basel.