

Zeitschrift: Thurgauer Jahrbuch

Band: 42 (1967)

Artikel: Die Stifterscheibe des Baders und Wundarztes Jakob Erhart zu Bürglen

Autor: Gächter, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-699856>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.04.2025

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

DIE STIFTERSCHIBE DES BADERS UND WUNDARZTES
JAKOB ERHART ZU BÜRGLEN

Es ist heute für ein Museum nicht ganz leicht, auf dem Kunstmarkt qualitätsvolle Glasgemälde zu entdecken und zu erwerben, zumal nicht für ein Museum, das sich darauf beschränkt, nur Stücke zu sammeln, die in direkter Beziehung zum relativ kleinen landschaftlich-kulturellen Raum stehen, den es vertritt. Die Möglichkeit dazu ergibt sich sozusagen nur dann, wenn einzelne der vielen hundert Scheiben, die im letzten Jahrhundert aus Unverstand ins Ausland verkauft wurden, unversehens und aus welchen Gründen auch immer in die Schweiz zurückgebracht und hier zu überaus zeitgemäßen Preisen angeboten werden. Handelt es sich dabei um eine gute Arbeit aus ihrem Einzugsgebiet, darf eine Museumsleitung mit dem Zuschlag nicht lange zögern, wenn sie vermeiden will – und es nur schwer verantworten könnte –, daß ein Zeugnis der eigenen Kulturlandschaft dem angestammten Ort wahrscheinlich für immer entschwindet. Es wird ihr dann aber auch niemand verargen, wenn sie mit bescheidener Genugtuung auf einen Erwerb solcher Art hinweist und alle einlädt, sich an der Bereicherung mitzufreuen.

So ist es dem Museum des Kantons Thurgau in Frauenfeld kürzlich gelungen, eine Thurgauer Stifterscheibe sehr guten Ranges für die Historische Sammlung zurückzukaufen, nachdem sie rund 150 Jahre ein kümmerliches Dasein außerhalb des Landes fristen mußte. Im Jahre 1954 scheint der bekannte Paul Boesch die Scheibe im herrschaftlichen Schloß Nostell Priory bei Wakefield (England) entdeckt zu haben, wo sie, zusammen mit fast dreihundert weiteren Stücken, vermutlich schon seit ihrer Ankunft etwa im Jahre 1815 in Kisten verpackt lag. Dieser nicht eben rühmliche Aufenthalt hat ihr vielleicht den heutigen guten Zustand bewahrt. Nach 1954 gelangte sie dann in die Sammlung Baron Rothschilds in Paris, von wo sie unseres Wissens auf den Schweizer Markt kam.

Der Stifter

Die Scheibe trägt die Inschrift «Jacob Erhart wundartzet vnd allt Bader zû Bürglen» und darüber die Jahreszahl 1564. Wenn es in vielen Fällen rasch gelingt, den oder die Stifter einer Glasscheibe festzustellen, weil vielfach eben doch historisch bereits fixierte Persönlichkeiten oder ohnehin bekannte Gemeinwesen sich an dieser rund zwei Jahrhunderte blühenden Sitte der Glasscheibenschenkung beteiligten, so boten zunächst der genannte Wohnsitz und dann der Mann selbst einige Schwierigkeiten. Es gibt vier verschiedene Bürglen in der Schweiz, und nirgends stand geschrieben, daß hier vom thurgauischen Bürglen die Rede sei. Wenn die beiden gleichnamigen Orte in den Kantonen Uri und Obwalden bald ausschieden, da der Stiftername dort nie heimisch war, so spitzte sich die Frage zu, nachdem auch im freiburgischen Bürglen (Bourguillon) ein Erhart-Geschlecht zu gleicher Zeit auftauchte. Andererseits stand fest, daß in Winterthur mehrere Generationen einer Familie Erhart lebten, deren erste sich ausdrücklich «von Bürglen» nennt und 1498 mit einem Hans Erhart, Großrat, Stadtrat und Zunftmeister der Hafner faßbar wird. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts sind dort sogar zwei Jakob Erhart belegt. Die Abhängigkeit der Winterthurer von den Bürgler Erhart bestätigt nicht zuletzt ihr mehrfach gerade auch auf Glasscheiben erhaltenes Wappen, das bei aller Weiterentwicklung immer den goldenen Stern über grünem Dreieck bewahrt. Um so mehr befremdete die Tatsache, daß im thurgauischen Bürglen selbst weder in den Geburts- noch Ehe- noch Sterberegistern (die freilich erst seit 1650 vorliegen) der Name Erhart auch nur ein einziges Mal erscheint. Erst eine Durchsicht des Archivs der Herrschaft Bürglen – das seit 1809 im Stadtarchiv St. Gallen verwahrt wird, weil die Herrschaft 1579 an die Stadt verkauft worden ist – behob dann nicht

nur jegliche Ungewißheit über den bisher gänzlich unbekanntem Stifter, sondern lieferte auch noch einige Einzelheiten, die sein Bild zu einer hübschen Miniatur abrunden. Nach Urkunden, Rechnungsbüchern und Akten bleibt kurz folgendes belegbar: Jakob Erhart (I) erwirbt am 17. November 1528 um 200 Gulden von der Herrschaft Bürglen Badrecht und Badstube zu Bürglen «mitsamt dem Huß Hof und Garten, alles aneander by miner Müllin gelegen, stoßt hinten an den Mülibach, ainthalben an Schmittin garten und an Andlin Wilhelms garten, vornen an die straß und oberthalb die genant Müli». Er muß nicht nur «die badstub mit aller zugehörd nun hinfüro buwlich und unabgengig halten und haben, sonder ouch der wochen ainest als uf den Sambstag ungevarlich bad halten, die lüt und wer zu im kompt, trüwlich versehen mit baden schrepfen scheren in dem lon wie im ufgesetzt ist, ouch mit [Ader]lassen und arzneyen und allem dem, das ainem bader züstat und er des genießen will». Als Pfand setzt er hierfür sein Haus in Bischofszell, was nahelegen könnte, daß die Familie von dort stammt. Sie muß aber doch von Bürglen sein und dürfte sich nur vorübergehend in Bischofszell aufgehalten haben; es wäre sonst schwer verständlich, daß sich die ungefähr gleichzeitigen Erhart in Winterthur, die sicher mit Jakob Erhart verwandt sind, so ausdrücklich als «von Bürglen» bezeichnen.

Im Jahre 1539 ist Jakob Erhart (I) bereits als herrschaftlicher Ammann, von 1549 bis 1558 auch als Schreiber der Herrschaft tätig, steht also in Amt und Ehren. In diesem Jahr verkauft er Badstube und Badrecht seinem Sohn Jakob Erhart (II), zugleich das wundärztliche Instrumentarium und die Arzneibücher, die jedoch bis zu seinem Tod in seiner Hand bleiben, während der Sohn nur freien Zugang zu ihnen erhält. Der Vater lebt nach Ausweis der Scheibe noch 1564, da er dort als «allt bader» zeichnet. Es ist durchaus möglich, daß er bis zu diesem Zeitpunkt weiter als Schreiber der

Herrschaft Bürglen amtete, wenngleich die Unterlagen für diese Annahme fehlen.

Vater und Sohn führen übrigens stets den Meistertitel und unterscheiden sich damit von der damaligen großen Sippe der «stümpernden» Landbader und Landscherer. Wo sie den Titel erworben haben, ist nicht auszumachen – sicher in einer Stadt mit Zunftverfassung, vielleicht in Zürich, wo die Bader und Scherer, seit 1336 der Schmiedenzunft (!) zugeteilt, sich zu Beginn des 15. Jahrhunderts zu einer eigenen Gruppe abgesondert hatten. Seit 1534 trug diese den Namen «Zunft zum Schwarzen Garten». Noch 1757 legt ein «Herr Peter Stacher von Egnach aus der Land-Grafschafft Thurgäu gebürthig» vor dem Zürcher Zunftherren die Meisterprüfung als Schnitt- und Wundarzt ab.

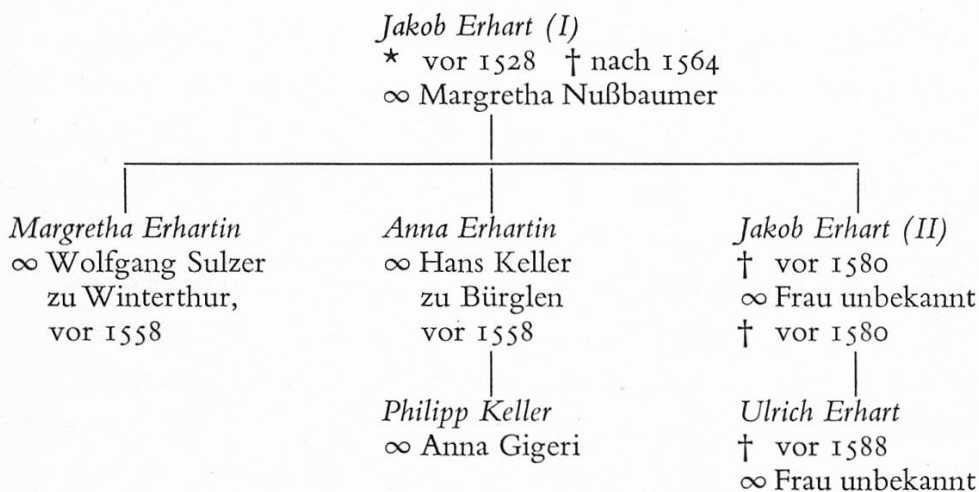
Das Baderhandwerk stellte keine ungewöhnlichen Anforderungen, auch wenn es sich nicht nur mit dem Unterhalt und der Zubereitung von öffentlichen Bädern befaßte, sondern seine Tätigkeit ganz allgemein auf die Körper- und Gesundheitspflege ausdehnte. Das Wissen und Können beruhte großenteils auf handwerklicher Lehre und Erfahrung. Die Tätigkeit Erharts wird denn auch im Kaufbrief von 1528 sauber umschrieben, geht allerdings mit seinem «arzneyen» über das hinaus, was der fast gleichzeitige Jost Ammann 1568 in seiner «Eygentlichen Beschreibung aller Stände» den Bader verrichten läßt:

Wolher ins Bad Reich vnde Arm /
Das ist jetzund geheitzet warm /
Mit wolschmacker Laug mā Euch wescht /
Denn auff die Oberbanck euch setzt /
Erschwitzt / deñ werdt jr zwagn vnd gribn /
Mit Lassn das vbrig Blut außtriebñ /
Denn mit dem Wannenbad erfreuwet /
Darnach geschorn vnd abgefleht (von Flöhen befreit!).

Man darf jedenfalls festhalten, daß mit Jakob Erhart der erste ausgebildete Bader im Thurgau ins Blickfeld tritt, der nicht «mit verlaub ze sagen landscheißer» war. Wenn er sich «wundarzt» nennt, so weist das zeitgeschichtlich zudem auf einen Chirurgen hin. Die Badstube war zwar schon im Mittelalter der Ort, wo auch Wundenbehandlung und kleine Chirurgie betrieben wurden. Die Gilde der Chirurgen entwickelte sich dann allerdings aus dem Berufsstand nicht der Bader, sondern der Scherer, die immer weitere chirurgische Funktionen übernahmen und geradezu an sich rissen, um so mehr als die akademisch gebildeten Ärzte und Doktoren nur die – offenbar allein als standesgemäß betrachtete – innere Medizin betrieben. Mochten die Scherer und Bader ihre Kunst auch fast durchwegs auf handwerkliche Tradition gründen und grundsätzlich ohne höhere Schule auskommen, unterstanden sie in den Städten doch einer strengen Zunftordnung mit ausgewogenen Meister-, Gesellen- und Lehrlingsverhältnissen. Mit Ausnahme einiger Spezialgebiete, die vor allem die Scherer dank ihrer Zunftorganisation für sich erobert hatten und stets weiter auszudehnen trachteten, wurde die Heilkunde in allen ihren Sparten aber noch als «freie Kunst» betrachtet, und jedermann konnte sich ernsthaft oder als Scharlatan damit befassen. So war der Entwicklung des wilden «Arznens» und der Kurpfuscherei zumal auf der Landschaft, welche die «gelahrten Doctores» mit Vorliebe mieden, Tür und Tor geöffnet. Um so zufriedener dürfte Bürglen gewesen sein, wenn schon nicht einen «gelehrten» Arzt, so doch einen «gelernten» Wundarzt ihr eigen nennen zu dürfen. Die öffentlichen Badestuben waren allerdings obrigkeitlich geschützt; sie gehörten zu den sogenannten «Ehehaften» oder «Gerechtigkeiten» wie etwa Mühlen und Wirtschaften und waren somit in der Zahl beschränkt. Herrschaften, Klöster und Städte verliehen diesen Badstubengerechtigkeiten (meist, wenn auch

nicht immer, an ein Haus gebunden) gegen gutes Geld; gewöhnlich als Erblehen, das von den Inhabern weiterverliehen oder verkauft werden konnte. Die Kaufbriefe von 1528 für Jakob Erhart (I) und von 1558 für Jakob Erhart (II) bestätigen diese zeitgenössische Ordnung vollauf. Versuche, in Bürglen das Badehaus der Erhart zu identifizieren, schlugen trotz der relativ genauen Lagebeschreibung im Kaufbrief leider fehl.

Nachdem Jakob Erhart (II) noch 1574 ebenfalls wie sein Vater als Ammann von Bürglen zeichnet, muß er vor 1580 gestorben sein, da in diesem Jahr bereits «Jacob Eharts selgen Fraw» urkundet. Die Badestube übernimmt 1581 sein Sohn Ulrich Erhart, der sich wohl noch Bader, aber nicht mehr Meister nennt. Doch segnet auch dieser vor dem 5. Oktober 1588 das Zeitliche, ohne Nachkommen zu hinterlassen; denn an diesem Tag verkauft sein Vetter Philipp Keller die Badstube samt Zubehör der inzwischen zur Herrschaft gekommenen Stadt St.Gallen. Mit Ulrich Erhart ist somit 1588 die Baderfamilie zu Bürglen erloschen, und das Fehlen des Geschlechtes in den Bürgler Kirchenbüchern von 1650 ist geklärt. Aus den Unterlagen läßt sich der folgende kleine Stammbaum gewinnen:



Der Stifter unserer Glasscheibe ist demnach belegt, und das Museum durfte sie besten Gewissens als unzweifelhaft thurgauisches Stück erwerben.

Die Glasscheibe

Es besteht kein Zweifel, daß die Glasscheibe für Jakob Erhart zu den sehr guten im Bestand unseres Museums gehört und vor allem kulturgeschichtlich von beachtlichem Interesse ist: Scheiben aus dem Bereich des Medizinischen und Ärztlichen – zumal aus dieser Zeit – sind mehr als rar, und es wäre wohl schwierig, auch nur zwei Dutzend zusammenzutragen. Ein sehr schönes, noch älteres Stück gehört dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, die Gesellschaftsscheibe der Scherer und Bader von 1534 (Inventarnummer 12815). Auch unser Museum selbst betreut als Depot der Bürgergemeinde Frauenfeld eine Arztscheibe des Winterthurer Glasmalers Jakob Weber für «Johann Jacob Wegeli schnidt- / vnd Wundartzet vnd Burger Der / Statt Dießenhoffen. Anno 1680». Sie ist also sehr viel jünger, stammt aus dem Schützenhaus Wellhausen und hängt zur Zeit im Rahmen des Wellhauser Zyklus in der Gerichtsstube des Schloßmuseums (Inventarnummer J80). Während diese Wegeli-Scheibe motivisch jedoch mit ihrer Kombination von christlichem (barmherziger Samariter) und humanistischem (Fortuna) Gedankengut mehr im Allgemeinen verweilt, bewegen sich die Zürcher Gesellschaftsscheibe von 1534 und unsere Erhart-Scheibe von 1564 (wie auch die wenigen andern uns bekannt gewordenen Stücke aus gleicher Umwelt) im Rahmen der eher prosaischen Berufspraxis und gewinnen gerade dadurch an kulturhistorischem Gehalt.

Die Erhart-Scheibe ist nur einbödig und mißt 20 × 31,5 Zenti-



1564
Jacob Erhart Wundartzet vnd altt Bader zu Bürglen

61649

meter im Lichten. Zwei flankierende kräftige Renaissancepfeiler, denen je eine schmalbrüstige Kandelabersäule mit Voluten und gehörnten Tiermasken über einer Art Akanthuskapitell – in etwas mißverständlicher Anlehnung an das Kompositkapitell – vorgestellt ist, tragen ein massives waagrechtes Gebälk. Es ist durch die beiden seitlichen Ausläufer eines schwächlichen Volutengiebels und durch ein aus hängenden Akanthusblättern herauswachsendes Rundkapitell mit grobkörniger Perlenschnur und zirkulären Wülsten beinahe verdeckt. Dieses bildet zusammen mit zwei seitlich sich anschmiegenden, in gerolltes Blattwerk auslaufenden Frauengestalten (Najaden?) eine etwas gewichtige Scheitelarchitektur, das Oberbild in zwei Quartiere mit Szenen aus dem baderischen Alltag teilend. Den Hauptraum zwischen den Pfeilern und Säulen – und diese in der untern Schaftzone teilweise verdeckend – füllen in asymmetrischem, aber ausgesucht rhythmischem Ablauf drei inhaltliche Grundelemente der Scheibe: links der Bildachse steht die Stifterfigur in Dreiviertelstellung vor blank verglastem, die räumliche Tiefe sozusagen aufhebendem Hintergrund, dessen spirituelle Leere durch eine Lorbeergirlande und fliegende Bänder im Lichten immerhin zierlich belebt wird; dem Stifter folgt zu seiner Rechten ein blutjunger, gut proportionierter, aber stark unterzeichneter Knabe, dem rechts vom Beschauer aus das Wappen als Pendant gegenübergestellt ist. Stifter, Knabe und Wappen stehen auf schmalen, nach hinten zusammenstrebendem Bretterboden mit der Jahreszahl 1564. Er bildet, von den Zwickelbildern abgesehen, die einzige perspektivische Hilfe für das Auge. Eine gerade, schmucklose Schrifttafel mit dem Stifternamen stützt das Bild in seiner ganzen Breite.

Das Stück ist sehr gut erhalten, trotz einem unverbleiten Haarriß im Unterteil des Wappens und vier alten Notbleien links im Gewand des Knaben, rechts im Wappenoberteil und in der Zone

von Boden und Schrifttafel. Es besteht kein Grund, an der Echtheit der Einzelteile zu zweifeln. Gesamthaft vermittelt die Scheibe den Eindruck ausgesprochener Gediegenheit, sowohl durch die Sorgfalt der Zeichnung mit ihren sachten, nicht überstürzenden, dafür etwas nüchtern Linien als auch durch ihre bestechende Sauberkeit im Kleinen. Die Wahl der kühle Vornehmheit mimen- den Farben (auf die wir noch zu sprechen kommen) und die luzide Heiterkeit ohne tiefere Wärme, die dem blanken Glasgrund zu verdanken ist, sind geeignet, diesen Eindruck noch zu verstärken. Vor allem einprägsam ist – um auf einzelnes einzugehen – die eher stille, fast schüchterne, aber doch selbstbewußte Würde, die der Stifter selbst zur Schau trägt. Sie liegt fernab von der prahlerischen Gebärde, wie sie oft genug auf andern Bildern der Zeit auftritt. Fast gewiß ist, daß der Maler in diesem Fall porträtähnliche Züge intendiert hat, auch wenn sie ihm angesichts des spröden Materials zwar ansprechend, aber doch nur etwas schablonenhaft geglückt zu sein scheinen. Um so mehr nimmt das innere Selbstbewußtsein Gestalt an in der Schaubе, dem repräsentativen Obergewand mit den weiten, faltigen, an den Schultern gepufften Ärmeln und dem pelzverbrämten Kragen. Sie veranschaulicht bei aller Zurückhaltung des Stifters die pompöse Üppigkeit der Männertracht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus. Es vermindert den Eindruck nicht, ob sie nun – wie ursprünglich und im Maße der Vornehmheit des Trägers – bis zu den Knöcheln reicht oder – wie später und hier in unserm Exempel – unter den Knien haltmacht. Unter der ohne Verschuß offen getragenen Schaubе prangt das reichbestickte Oberwams mit viereckigem Halsausschnitt, sehr dazu geeignet, das minutiös gefältelte und am Kragen bestickte Hemd mit Anstand zur Geltung zu bringen. Beine und Füße stecken in engen, hier nicht nur aus gewöhnlichem Tuch genähten, sondern aus Seide gewirkten Beinlingen, deren kom-

pliziertes, sich langsam zur Hose durchmauserndes Oberteil allerdings verborgen bleibt. Das sogenannte «Kuhmaul», ein Modeschuh des 16. Jahrhunderts, überweit ausgeschnitten und vorn in leichtem Bogen abschließend, die Seiten kaum bedeckend und um die Ferse etwas hochgezogen, aber ohne jeden Absatz, bildet die übliche und zur Fülle des Gewandschnittes nicht unpassende Fußbekleidung auch unseres Meisters. Und die ganze Pracht wird oben begrenzt und in resoluter Manier abgeschlossen durch den kecken Querstrich des typischen flachen Samtbarettes. In der rechten Hand vereinigt der Stifter einen mächtigen Salbenspachtel, Attribut des Wundarztes, und einen Schweizerdolch, Zeichen des Mannes in Amt und Ehren. Aus dem einfachern, vom gemeinen Kriegsknecht getragenen Schweizerdolch des 15. Jahrhunderts hatte sich – unter Wahrung der grundsätzlichen Eigenart – seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Schweizerdolch als Prunkwaffe herausgebildet, deren Griff gewöhnlich mit messing- und bronzevergoldeten Beschlägen gefaßt war. Die Scheide, sonst häufig kostbar in Metall getrieben oder durchbrochen, Meisterwerke der Goldschmiedekunst, den Standard auch des zivilen Ehrenmannes unterstreichend, dürfte auf unserer Darstellung zwar aus Leder bestehen, trägt aber doch breite, fein ziselierte Messingbänder. Alles in allem findet so auf der Erhart-Scheibe das Ansehen des Meisters, herrschaftlichen Ammanns und Schreibers einen überaus dichten Ausdruck, der bis in die Einzelheiten in gegenseitiger Steigerung betont erscheint.

Bescheiden nimmt sich daneben der Begleitknabe in seinem Oberwams aus. Die Ärmel bleiben zwar bis über die Ellbogen weit und fältig, am Unterarm eng, wie es der Mode entspricht, aber der gewollte Abstand ist nicht zu übersehen. Es dürfte sich um den Lehrbuben handeln, der in jeder Hand je einen Behälter, vermutlich für Chirurgenbesteck, mit sich trägt.

Das Wappen Erharts im rechts unten liegenden Bildviertel wirkt in seiner kompakten Komposition eher gedrückt. Der leicht degenerierte Tartschenschild, wie er beliebt war bei den Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts, ist geteilt: oben von Grün, unten sechsmal gespalten von Weiß und (vermutlich) Schwarz, das Ganze belegt von weißem, in einen (Äskulap-) Schlangenschwanz ausmündendem Hauszeichen über grünem Dreiberg. Im Oberwappen fehlt der sonst übliche Helm, nicht jedoch die (in diesem Falle etwas sinnlose) Helmdecke. An sich sollte sie, wenn auch nicht zwingend, den Tinkturen des Schildes entsprechen. Nachdem jedoch schon die Farben des untern Schildteils nicht sauber definierbar sind, ist diese «poetische Lizenz» wohl zu vertreten. Das Kleinod, ein grüner Dreiberg, überhöht von sechszackigem gelbem Stern, ist direkt dem Schild aufgesetzt. Wie oben (Seite 42) angedeutet, ist die Verwandtschaft mit dem Wappen der Winterthurer Erhart nicht zu bezweifeln. Zwar ist dort der Schild nie geteilt, sondern gespalten mit von unten eingepfropfter Spitze, bald von Blau und Weiß, bald von Weiß, Rot und Blau; immer aber bleibt der gelbe Stern über grünem Dreiberg, wie er dem Wappen der Bürgler Erhart eigen ist, gewahrt.

Besonderer Beachtung wert sind die beiden Zwickelbilder neben der bekrönenden Architektur im Kopfstück der Scheibe, das überhaupt gerne den spezifischen Ort für persönliche Anspielungen bildete. Dem Grundsatz der klassischen Zeit, die Oberbilder gegenüber der Hauptdarstellung zeichnerisch und farblich diskret zurücktreten zu lassen, ist der Meister zwar durchaus treu geblieben; unsere Aufmerksamkeit verdienen sie dennoch dank den interessanten kulturhistorischen Andeutungen, die darin zutage treten.

Verwunderlich mag erscheinen, daß die Badstube links keinerlei Wannen, Zuber oder Badekasten (für zwei bis sechs Personen!)

aufweist. Tatsächlich waren auch Wasserbäder durchaus verbreitet; aber grundsätzlich haben wir uns die Badestuben der Zeit, vor allem auf dem Lande, als Heißluft- und Wasserdampfbäder vorzustellen, wofür gerade unser Zwickelbild einen Beleg bildet. Der den Raum beherrschende Turmofen hatte nicht bloß die Aufgabe, die Luft zu erwärmen, ja zu erhitzen, sondern ebensoehr den Zweck, Dampf zu erzeugen, was durch das Besprengen heißer Steine auf der Ofenkronen erreicht wurde. Badestuben waren demnach eher Schwitzstuben – ganz im Sinne der heute auch hierzulande wieder bekannten Sauna des Nordens. An der Wand erkennbar stehen beziehungsweise hängen dann einige der Utensilien, auf die ein Landbader nicht verzichten konnte: Schwitz- oder Leckbänke, Laugengefäße, Klistierspritzen, Barbier- und Aderlaßbecken. Leider fehlen die wichtigen Badewedel aus Birken- oder Eichenzweigen zur tunlichsten Beförderung der Schweißabsonderung, die damals unvermeidlichen Laßeisen zum Aderlassen und die Schröpfköpfe. Während in den Städten (zum Beispiel in Zürich seit 1529) eine strenge Kompetenzausscheidung zwischen Badern und Scherern durchgesetzt war, derzufolge Schröpfen, Aderlassen und Scheren strikte und eifersüchtig von den Scherern (und spätern Chirurgen) beansprucht wurde, ließ sich eine solche Scheidung auf dem Lande naturgemäß weniger straff aufrechterhalten. Außer den Schwitzkuren zu Reinigungs- und Therapiezwecken besorgte der Bader denn auch das Kopfwaschen, das Bart- und Haarscheren und das Rasieren, nicht zuletzt weil vor Erfindung des Seifenschaums diese Prozedur durch das vorherige Aufweichen des Bartes in Hitze und Dampf einen gnädigeren Verlauf zu nehmen versprach. Meist geschah das in einem besondern Raum, wie es durch das rechte Zwickelbild auch auf unserer Scheibe angedeutet wird. Was der Meister in der kleinen Szene mit seinem Kunden vorhat, ist freilich nicht mit

Sicherheit auszumachen. Die Vermutung einer simplen Kopf-wäsche (Zwahn) liegt wohl nahe, zumal angesichts des Wasserzutragenden Gesellen; doch stand üblicherweise dafür ein besonderer Zwagstuhl bereit, auf dem man wie auf einen Betstuhl niederknien und den Kopf über die Schüssel neigen konnte. Die sorgsam auf dem Tisch ausgebreiteten Hilfsmittel – man beachte den Schnabel eines Schröpfklämpchens zum Erwärmen der Schröpfköpfe, das Rasiermesser, die Schere, ein zusammengeklapptes Instrumentenbesteck – lassen jedenfalls verschiedene Möglichkeiten offen. Eine Wundbehandlung ist nicht ausgeschlossen.

Mögen diese Zwickelbilder auch nicht mit der stupenden Sicherheit und feinen Akkuratess der größten Meister gezeichnet sein, so unterstreichen sie doch das sehr gereifte Können, das aus der Gesamtscheibe spricht, und beweisen die charakteristische Freude am Detail, wie sie auch sonst in der Glasmalerei gerade in diesen Eckquartieren ihren Ausdruck findet.

Eine Glasmalerei lebt nun aber nicht in erster Linie vom Inhalt her, so vielsagend die Ausblicke sein mögen, die er gestattet; nicht einmal von der linearen Komposition, auch wenn sie wichtige künstlerische Elemente setzt; sondern – mehr noch als ein Tafelwerk – vom Licht, das in ein eigentliches Gespräch mit der Farbe tritt. Die Erhart-Scheibe macht hier zunächst nun freilich einen leicht zwiespältigen Eindruck, und nicht ohne Grund war oben die Rede von etwas kühler Vornehmheit. Im gesamten «leuchten» nämlich ihre Farben nicht, sie sind aber auch nicht stumpf oder gar flau: vielleicht darf man sie verhalten nennen, ohne daß sie an Transparenz einbüßen.

Abgesehen von den unaufdringlichen Lichtern der beiden Kapitelle aus rubinrotem Hüttenglas und des Knabenwamses aus ebensolchem Überfangglas, aus dem Hände und Instrumentenkästchen

herausgeschliffen und mit Schwarz- und Silberlot artikuliert sind, wirkt alles eher sanft, getönt und schweigsam, aber aufs schönste einander zugeordnet. Mitbestimmend für diesen Sachverhalt dürfte die Mischung der Maltechnik sein, die, um die Mitte des Jahrhunderts noch von der klassischen Tradition der rein durchfärbten Hüttengläser und der mit einer Farbschicht belegten Überfanggläser getragen, die ersten Erfahrungen mit den neuen Auftrags- oder Schwemmfarben zu sammeln versucht hat. Wenn man bedenkt, welche Verheerung in späterer Zeit diese Schmelzfarben anrichten konnten, die aus dem materialgerechten «Glasmosaik» mehr und mehr ein materialfremdes «Glasgemälde» in Nachahmung der Tafelmalerei ermöglichten, so darf unsere Erhart-Scheibe als Muster des Übergangs und der Mäßigung bezeichnet werden.

Den eindringlichsten Farbakzent setzt zweifellos das violette Hüttenglas des Schaubengewandes, obwohl dessen an sich schon mäßige Kraft durch Schwarzlotüberzug noch stark gedämpft wird. Die mit Bedacht ziselierte Schwarzlotbinnenzeichnung von Kopf, Hand und Pelzverbrämung, auf Blankglas mit Eisenrot abgedeckt, von Brust und Schweizerdegen, teils mit Silbergelb hinterlegt, teilt dabei wie ein heller Keil von oben nach unten das matte Violett. In paradoxer Nähe und doch total anders thronen darüber die beiden Frauengestalten in seltsam weich modelliertem englischrotem Hüttenglas, deren Halsausschnitte und einzelne Akanthusblätter durch hinterlegtes Silbergelb fast in Rotgold hinüberspielen. Die beiden seitlichen Pfeiler und das Säulenstück mit dem Blattwerk in der Bekrönungsarchitektur heben sich davon in lichtblauem Hüttenglas wohltuend ab, in das wiederum durch aufgeschmolzenes Silbergelb sehr klarsichtige, fast wässrige Grüneffekte in ausgewogener Harmonie komponiert sind. Auf andere Weise erzielt der Meister das Grün des Wappenoberteils,

der beiden Dreiberge und der Außenseite der Helmdecke. Das einzigmal verwendet er hier Schmelzfarben, von denen das Blau um 1550 eben aufgekommen ist: auf farbloses Glas, zunächst mit Silbergelb hinterlegt, trägt er einen sehr dünnen blauen Fluß auf und gewinnt dadurch einen Grünton, der gelblich oszilliert und teilweise in die Nähe von Oliv gerät. Die gelben Innenseiten der Helmdecke, die Hand, der Wappenunterteil und das Hauszeichen bleiben dabei ausgespart und erfahren nur eine Strukturierung mit Schwarzlot, beim Wappenunterteil noch getönt durch rückseitigen Eisenrotbelag. Nochmals eine andere Grünnuance weist der stark verdeckte Architrav auf: Sie ist reinem Hüttenglas zu verdanken. Alle weitem Teile der Scheibe, die beiden Zwickelbilder, die gelben Girlanden mit den dunklen Bändern, der gelbe Stern, die gelb-schwarze Beinpartie vor Blankglashintergrund, der gelbe Fußboden und die Umrandung der farblosen Schrifttafel sind nur mit auffallend hellem Silbergelb lasuriert und mit Schwarzlot in allen Schattierungen von Rehbraun bis Tiefschwarz bearbeitet und verstärken in dieser Fülle nicht zuletzt das Empfinden einer kühlen Transparenz.

Die abgewogene Sorgfalt der Farbgebung – man vergegenwärtige sich nochmals das durch drei verschiedene Techniken erreichte Grün – bleibt bei aller Dämpfung der Intensität gewiß ein Charakterzug unserer Scheibe. Eine weitere ihrer Stärken liegt in der vollkommen zu nennenden Übersichtlichkeit ohne flimmerndes Farben- und Formengewirr und nicht zuletzt in der so geglückten asymmetrischen Komposition der Hauptelemente. Wenn man noch die im ganzen straffe, auf das Wesentliche beschränkte und doch geschmeidige Zeichnung im Auge behält, dazu den subtilen Umgang mit dem Schwarzlot, wie er etwa bei der Schraffur der Schauben mit den sauber ausgeschabten Lichtern oder bei der zierlichen Damaszierung des Wappenoberteils sichtbar wird, so

drängt sich die Frage nach dem Urheber und Glasmaler, der ein so ausgewiesener Könnler war, geradezu auf.

Der Glasmaler

Diese Frage nach dem Glasmaler bereitet leider nicht geringes Unbehagen; denn unsere Stifterscheibe ist nicht signiert. Will man versuchen, durch stilistische und maltechnische Vergleiche einen Ansatz zu gewinnen, der etwa eine Annäherung an den Sachverhalt erlaubt, ist Vorsicht angebracht; denn diese Methode, die bei Meistern von ausgeprägtem Individualismus durchaus gerechtfertigt ist, büßt an Beweiskraft ein und kann schwerlich zu einem stichfesten Resultat führen, sobald eher Werkstattprodukte oder nach fremden Vorlagen gearbeitete Stücke vorliegen. Und gerade das ist bei diesen Kleinkunstwerken der Glasmalerei gewiß nicht immer, aber oft der Fall. Bekannte technische oder formale Eigenheiten einer Werkstatt können eine bestimmte Zuweisung nur rechtfertigen, wenn sie unverwechselbar sind.

Einleuchtend wird zunächst der Versuch sein, aus den zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten festzustellen, wer als Urheber überhaupt in Frage stehen kann, und ihn dann gleichsam von außen her einzukreisen. Dabei ist die Annahme nicht abwegig, daß vor allem private Stifter sich vorwiegend an bewährte Glasmaler der nähern oder weitem Umgebung hielten, im Gegensatz etwa von Gemeinschaftsstiftungen für ganze Scheibenzyklen, für die aus praktischen, thematischen und künstlerischen Gründen sehr wohl und gerne Meister besonders weitreichenden Rufes herangezogen wurden. Für unsere Scheibe dürfte die erste Annahme um so eher zutreffen, als auch die Nordostschweiz seit Beginn des 16. Jahrhunderts Meister, ja Meistergenerationen aufzuweisen be-

ginnt, die ihr künstlerisches Handwerk überzeugend zu vertreten wußten, während vorher vielfach nur die größern Städte, wie Zürich, Bern, Luzern und Basel, die Schwerpunkte bildeten.

Das Gebiet des heutigen Thurgaus selbst blieb zwar zu jeglicher Zeit ausgesprochen arm an Glasmalern. Außer Hans Heinrich Bridler in Bischofszell, Hans Balthasar Federlin und dem späten Xaver Schmäch in Frauenfeld sind kaum weitere Namen bekannt. Um so mehr konzentrierte sich das Glasmalergewerbe auf die Städte der Nachbarzonen: auf Konstanz (wo übrigens auch der Frauenfelder H. B. Federlin später Wohnsitz nahm und sich 1563 einbürgern ließ), auf Winterthur, Schaffhausen, Wil und St. Gallen. Dieser immer noch weite Umkreis, in dem Stifter aus dem Thurgau ihre Aufträge vergeben konnten, verengt sich jedoch rasch, wenn man die Herstellungszeit der Erhart-Scheibe, also das Jahr 1564, in die Erwägung einbezieht. Ein ansehnlicher Teil bekannter und illustrierter Meister scheidet schon deshalb aus, weil sie entweder früher oder später tätig waren. Zeitlich möglich wären in Konstanz etwa Sebastian Steritz, in Schaffhausen Felix Lindtmeyer der Jüngere, Hieronymus und vielleicht auch noch dessen Sohn Daniel Lang. Doch ist ihre künstlerische und technische Handschrift so verschieden von jener unserer Stifterscheibe, daß es verwegen wäre, einen Zusammenhang in Betracht zu ziehen. Ähnliches, wenn auch aus andern Gründen, gilt von H. B. Federlin in Konstanz, von dem das Museum eine signierte Scheibe von 1567 für Domherr Sebastian von Herbsthaim, Propst zu Ollenberg, besitzt. Sieht man weiterhin vom entfernten Zürich und den dort ansässigen Meistern ab, die zwar nicht entschieden ausgeschlossen, als mögliche Urheber vorerst jedoch übergangen werden dürfen, so bleibt nur noch übrig, den Blick nach St. Gallen zu richten, da Wil und Winterthur in jenen Jahren ganz ausfallen.

Tatsächlich entfaltete in St. Gallen Andreas Hör in der Zeit von

1551 bis 1575 eine sehr fruchtbare Tätigkeit, von der heute noch die große Zahl von siebenundvierzig signierten und dreiunddreißig zwar unsignierten, aber ihm zugewiesenen Arbeiten Zeugnis ablegt. Davon besitzt das Landesmuseum in Zürich den größten Anteil, nämlich sechzehn, das Historische Museum St. Gallen acht; die übrigen sind teils weit zerstreut, teils 1945 in Berlin der Vernichtung anheimgefallen, teils nur aktenmäßig belegt, teils unbekanntes Standortes. Zum direkten Vergleich am Original konnten hier nur die Stücke in Zürich und St. Gallen herangezogen werden.

Wer sich nun in der Fachliteratur über Andreas Hör umsieht, der vernimmt, seine Arbeiten seien gleichsam auf den ersten Blick zu erkennen. Das kann zum Teil durchaus bestätigt werden, doch will uns scheinen, es sei ausgerechnet bei jenen Stücken der Fall, die ohnehin Hörs Monogramm, die beiden in typischer Manier zusammengesetzten Initialen AH, tragen. Und selbst bei diesen könnten einen angesichts zuweilen recht überraschender Differenzen leise Zweifel beschleichen, bewiese nicht die Signierung die eindeutige Urheberschaft. Auch die divergierenden Zuweisungen unsignierter Scheiben an Andreas Hör bestärken das Vertrauen in die Sicherheit des «ersten Blicks» nicht sonderlich. Nun wird man natürlich auch einem Glasmaler eine Entwicklung zugestehen und etwa Frühwerke von Spätwerken unterscheiden müssen, und es ist ihm zugute zu halten, daß er bei offenbar reichem Auftragsbestand einen Werkstattbetrieb mit Gesellen und Lehrlingen führte, denen er, wenn nicht ganze Arbeiten, so doch Einzelteile anvertraute. Aber gewisse Grundzüge der Gestaltung müßten als charakteristische Werkstatttradition doch überall irgendwie spürbar, ja sichtbar werden. Bei signierten Scheiben – und Hör hatte ganz offensichtlich die Gewohnheit, seine Scheiben zu signieren – trifft das nun gewiß zu, auch wenn bisweilen sehr auffallende Ab-

weichungen den Sachverhalt keineswegs begreifbarer machen. Und das um so weniger, als mit wenigen Ausnahmen alle uns zu Gesicht gekommenen Arbeiten aus der relativ kurzen Zeitspanne von 1561 bis 1565, einem gewissen Höhepunkt seines Schaffens, stammen und eine größere Geschlossenheit erwarten ließen. Wir haben eine ziemlich ins einzelne gehende Analyse der typischen Arbeitsweise und Merkmale Andreas Hörs unternommen, um allenfalls in ihm den Meister der Erhart-Scheibe erkennen zu können, möchten hier den Leser aber nicht durch unvermeidlichen Kleinkram ermüden.

Methodisch aufschlußreich und richtig hätte uns geschienen, signierte Hör-Scheiben auch noch auf jene unauffälligen kleinen und kleinsten Eigenarten zu untersuchen, die nicht dem künstlerischen Willen, sondern einer technisch-handwerklichen Gewohnheit entspringen, sozusagen unter der Schwelle des Bewußtseins liegen und daher vom Meister weder direkt beabsichtigt sind noch überhaupt beachtet zu werden pflegen. Eine Prüfung dieser Art hätte unter Umständen bei einem Vergleich mit der Erhart-Scheibe Endgültigeres und vor allem Objektiveres auszusagen vermocht als manche doch stark der Subjektivität unterliegende Erwägung. Dies hätte jedoch eine Auseinandersetzung mit dem Thema gefordert, die aus äußern Gründen nicht mehr möglich war.

Will man nun aus den sonst erreichten Ergebnissen zu einem Schluß kommen, so ist die Verlegenheit nicht geringer als zu Beginn der Untersuchung. Andreas Hör muß als möglicher Urheber im Auge behalten werden, schon weil um 1564 weit herum ein Glasmaler fehlt, der noch in Betracht gezogen werden könnte. Andererseits scheint uns die Beweiskette zu dürftig, als daß man ihm die Erhart-Scheibe schlüssig und guten Gewissens zuschreiben dürfte, auch wenn darüber das letzte Wort noch nicht gefallen sein mag.

Sie zeigt jedenfalls das so ursprüngliche Eigengepräge eines primären Meisters, daß vielleicht doch auch einige der etwa sechs gleichzeitigen, wenn auch recht entfernten Zürcher Glasmaler vergleichend befragt werden müßten. Dazu fehlen aber noch fast alle notwendigen Vorarbeiten.

Wenn wir uns somit gedrängt sehen, die Frage nach dem Meister unserer Erhart-Scheibe zur Zeit noch offen zu lassen, so schmälert das keineswegs die Freude an diesem sehr schönen Stück und an der wirkungsvollen Leistung von hoher Qualität.

Im Hinblick auf den Charakter des Jahrbuches haben wir davon abgesehen, in dieser Arbeit jede Aussage durch Anmerkungen zu belegen, zumal sie reichlich hätten ausfallen müssen. Immerhin möchten wir nicht unterlassen, Dr. Bruno Meyer, dem die Identifizierung der Familie Erhart im Stadtarchiv St. Gallen gelang, und Dr. Albert Knoepfli für den Hinweis auf die erstmalige Wiederentdeckung der Scheibe durch P. Boesch in der Nostell Priory und deren möglichen Hersteller Andreas Hör aufrichtigen Dank auszusprechen.