

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde = Indicateur d'antiquités suisses
Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum
Band: 4 (1880-1883)
Heft: 13-3

Artikel: Façadenmalerei in der Schweiz
Autor: Vögelin, S.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-155424>

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: 16.05.2025

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

Carreaux émaillés de Montagny.

Je viens en courant vous donner les quelques renseignements demandés au sujet des carreaux émaillés de Montagny (Pl. VII, fig. 10—13):

Château de Montagny sur Lutry, canton de Vaud, ancien château fort relevant de l'Abbaye de Savigny en Lionnais, de l'ordre des Bénédictins. Propriétaire actuel Monsieur Ch. Blanchet. — Quelques-uns de ces carreaux étaient enfouis dans la maçonnerie de la tour d'angle orientale et servaient là comme simples matériaux de construction. (Cette tour ronde fut en partie détruite lors d'un incendie et ce qui en reste est la seule partie ancienne du château; comme architecture elle ne présente absolument rien de remarquable.) D'autres fragments furent trouvés par les vigneron dans les vignes qui entourent le bâtiment. Ils n'existent nulle part comme dallage sur le sol ou comme revêtement de parois.

Les carreaux sont carrés et ont 0^m,15 de côté sur une épaisseur de 0^m,025; ils présentent tous la même particularité c'est un léger biseau sur leur champ (fig. a). Ils sont en terre rouge; les dessins gravés en creux sont remplis d'une matière blanche qui dans plusieurs exemplaires est restée parfaitement intacte; le tout est recouvert d'un émail brillant qui se reconnaît très facilement surtout sur les côtés où il s'est étendu par la cuisson.

Une vingtaine de fragments ont été mis au jour jusqu'à présent, mais malgré ce petit nombre, il nous a été possible de reconstituer avec certitude un assez grand nombre de dessins. Comme les croquis l'indiquent, certaines de ces pièces devaient être posées en losange, nous avons trouvé une autre preuve de ce fait. C'est la présence de plusieurs petits morceaux triangulaires (fig. b) destinés à remplir les côtés du carré. Ces morceaux ont leurs arêtes parfaitement nettes et ne peuvent en aucun cas être considérés comme des fragments brisés.

MAURICE WIRZ.

Façadenmalerei in der Schweiz.

Von S. Vögelin.

Fortsetzung (s. »Anzeiger« 1880, Nr. 2, S. 33 u. ff.)

Basel.

Diesseits der Alpen finden wir die ältesten Nachrichten über Façadenmalereien in Basel. Zugleich ist dies die Stadt, wo diese Kunstübung ihre höchste Ausbildung erreichte.

Dr. *Fechter* giebt im Basler Taschenbuch auf 1856, pag. 170 u. ff. eine Anzahl urkundliche Notizen über Künstler, die zu Basel gearbeitet, und unter diesen Nachrichten beziehen sich folgende auf Ausschmückung öffentlicher Gebäude mit Malereien:

1408. Meister Niklaus von Tübingen macht ein Gemälde *am neuen Thurm zu Spalen*.

1428. Meister Niklaus Lawlin macht ein Gemälde *am innern Spalenthor*.

1429. Derselbe malt ein Bild U. L. Frauen »da man einen Rat setzet«, also wohl am *Rathhaus*.

1430. Derselbe malt ein Kruzifix und vier Bilder *an dem Herthor* (d. i. Steinenthor).
 1441. Derselbe macht ein Gemälde im Innern *des neuen Kornhauses*.
 1442. Konrad Steinacher *malt das Kornhaus* um 50 Pfund.
 1450. Meister Gilgenberg *malt den Thurm zu St. Alban* und erhält dafür 6 Pfund 2 Schilling.
 1466. Hans Balduff malt das (innere) *Spalenthor* und erhält dafür 41 Pfund 8 Schilling.
 1491. Derselbe malt *den Eselthurm*.

Und zum Jahr 1440 wird uns gemeldet, dass der Einzug des Prokopius, des Abgeordneten der Hussiten an das Konzil zu Basel (am Dreikönigstag des Jahres 1433) am Rheinthore abgemalt worden sei (»Kunst und Künstler in Basel«, 1841, p. 15).

Gewiss wird man mit Rahn, der diese Nachrichten erwähnt (»Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz«, p. 647), annehmen müssen, dass die meisten dieser Arbeiten, dem ganzen Kunstbetrieb jener Zeit entsprechend, kaum mehr als handwerkliche Schildereien gewesen seien. Doch wäre die wenn auch nur theilweise Erhaltung derselben, wenigstens für unsere Kenntniss der technischen und dekorativen Behandlung solcher Wandmalereien erwünscht; und das letztgenannte Bild hatte, wenn keinen andern, so doch einen bedeutenden historischen Werth.

Von weitem Werken der Façadenmalerei haben wir keine Kunde mehr bis an's Ende des zweiten und den Beginn des dritten Dezzenniums des sechzehnten Jahrhunderts.

Damals entfaltete **Hans Holbein** seine reiche Thätigkeit in Basel, und dass dabei die Façadenmalerei eine hervorragende Stelle einnahmen, das liegt zunächst schon in der Legende, welche allerlei Schwänke von dem durstigen Maler zu berichten weiss, der dem Aufenthalt auf dem Gerüst im Sonnenbrand denjenigen in der kühlen Weinstube vorzog und, um seinen Auftraggeber zu täuschen, zu allerlei Listen Zuflucht nahm. Mag es sich mit der Richtigkeit dieser Anekdoten verhalten, wie es will, so beweisen sie jedenfalls, dass in Basel die Erinnerung an solche Arbeiten Holbeins Jahrhunderte lang lebendig blieb. Aber auch ein amtliches Zeugniß haben wir dafür: In dem Bestallungsbrief vom 16. Oktober 1538, durch welchen der Rath Holbein, um ihn an Basel zu fesseln, die Stelle eines besoldeten Stadtmalers überträgt, wird dem Künstler zugleich ein jährlicher Urlaub anboten, und dieser damit motivirt: »Da wir wohl ermessen können, dass Holbein mit seiner Kunst und Arbeit, *so weit mehr werth, als dass sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle*, bei uns allein nicht auf's Beste zu seinem Vorthail kommen mag.« (Woltmann, »Holbein und seine Zeit«. II. Auflage. Bd. I, p. 458. Nach Dr. His-Heusler's Mittheilungen in den Basler Beiträgen, Bd. VIII, und in Zahn's »Jahrbüchern für Kunstwissenschaft«. III, p. 132.)

Was ist nun von dieser ausgedehnten Thätigkeit Holbeins auf uns gekommen? Von den ausgeführten Werken selbst gar Nichts, von den Entwürfen zu denselben nur sehr Weniges.

Voran stehen die Zeichnungen, die sich auf das **Haus zum Tanz** beziehen. Ein grosses Blatt im Basler Museum (Band U, II, Nro. 6) giebt die Durchzeichnung des Originalentwurfes. Eine Zeichnung, welche vor einigen Jahren im Berliner Museum aufgefunden wurde, enthält den mit der Basler Zeichnung genau übereinstimmenden

Aufriss des rechten Drittheils der Façade, völlig ausgeführt und mit leichten Farbentönen (Phototypie nach einer Kopie von Gnauth im »Kunsthandwerk«. Stuttgart, Spemann 1875, Bd. II, Heft 12. Woltmann, Nro. 118). Eine Originalskizze im Basler Museum (Woltmann, Nro. 94; Nachbildung bei Lübke, »Deutsche Renaissance«, p. 199, und bei Woltmann, p. 151) zeigt die obere Hälfte der rechten Seite mit wesentlichen Abänderungen im Architektonischen. Unzweifelhaft ist diese Skizze, auf der ein breites Fenster, das auf der grossen Zeichnung vorzutreten scheint, als Schlusspunkt einer Säulen- und Gewölbeperspektive in die Tiefe gerückt ist, jener Zeichnung überlegen. Aber sie zeigt uns trotzdem nicht die Ausführung, sondern einen fallengelassenen frühern Entwurf. — Dazu kommen dann noch eine Kopie des Stallknechtes im Erdgeschoss links und zwei Zeichnungen des Bauerntanzes. Die eine, eine schöne, in Farben ausgeführte Aquarelle, von Hieronymus Hess zu Anfang dieses Jahrhunderts gefertigt, ist offenbar, wie die äusserst charakteristischen und lebensvollen, ächt Holbeinischen Gestalten zeigen, und wie die auf der Basler Durchzeichnung der Façade nicht angegebenen Farben der Figuren und der *Kapitelle der Säulen* unter dem Tanzboden beweisen, eine *Skizze nach der Façade selbst*. Dieselbe kam mit der Birrmannischen Sammlung in's Basler Museum (Photographie Braun, 148). Die andere Abbildung des Bauerntanzes giebt uns ein äusserst geringer und offenbar ganz unzuverlässiger, ja unrichtiger Kupferstich des Ingenieur Johannes Müller in dessen »Schweizerischen Alterthümern«, 1777, Heft VIII, Tafel 5. Diese von dem Bauerntanz auf der Basler und der Berliner Skizze völlig abweichende Darstellung giebt sich selbst als Ueberbleibsel der Façadenmalerei ¹⁾, erscheint aber bei genauerer Prüfung als eine varierende Skizze Holbeins selbst, dessen Talent der Charakteristik selbst in dieser mehr als geringen Reproduktion noch durchleuchtet. Der Müller'sche Stich enthält neun Figuren, von denen fünf in der Ausführung fehlen. Offenbar rückte Holbein den ursprünglich weiter angelegten Bauerntanz auf der Mauer näher zusammen, wobei dann jene Figuren wegfielen. Der rechte Theil der Façade hat also in seiner *obern* und in seiner *untern* Hälfte während der Ausarbeitung Aenderungen erfahren.

Im Auftrag des Vorstandes der Basler Kunstsammlung hat E. H. Berlepsch 1878 nach der Basler Durchzeichnung, dem Berliner Blatt und der Aquarelle von H. Hess eine ausgeführte Zeichnung der Façade mit Andeutung der Farbentöne gefertigt (Photographie von Höffinger). Dabei hatte er sich streng an die Vorlagen zu halten, auch wo die Basler Durchzeichnung offenbar missverstandene und unmögliche Formen zeigte, wie z. B. bei den das Hauptportal flankirenden, aus der Façade nach der Strasse zu vorspringenden Gebälkstücken, deren Auflager unverständlich bleibt. Nur wo die Basler

¹⁾ »Ueberbleibsel des Holbeinischen Fresko-Gemäldes zu Basel. Auf der Bibliothek zu Basel ist in dem Bande der Holbeinischen Zeichnungen ein flüchtiger Entwurf der Malereien, worin die ehemalige Gast-Herberge, an welcher dieses Gemäld zu sehen, aussenher von oben bis unten von der Hand dieses grossen Künstlers ausgezieret gewesen; auch in den innern Theilen dieses Hauses sind Spuren von seiner Kunst anzutreffen, welches auf die begründete Muthmassung führet, Holbein habe diesen Ort vorzüglich mit seiner Gegenwart beehret, denn er führte (wie es gemeinlich die grössten Künstler zu machen pflegen) ein unordentliches und schwelgerisches Leben. — — — Vor einigen Jahren solle sich ein Engelländer (wer weiss aber nicht, dass diese Nation in ihren Begierden heftig und ausschweifend genug ist?) in die Schönheit der dato noch ziemlich wohl erhaltenen Figur des Tänzers, und besonders in seinen sehr natürlich gemahlten Stroh-Hut so sehr verliebt haben, dass er dem Eigenthümer ein ansehnliches Stück Gelds angebotten, wenn er ihm erlauben würde, diese Figur herauszuschneiden, welches aber nicht verwilliget worden. Nun ist zu besorgen, dass dieses schöne Gemälde wegen nöthiger Ausbesserung des Hauses bald vollends dürfte ausgelöscht werden.«

Durchzeichnung ihn im Stiche liess, war B. auf eigene Ergänzung angewiesen.¹⁾ So namentlich bei dem Ritter Curtius, der sich eben von der Höhe des dritten Stockwerks auf die Strasse stürzt. Die Figur fehlt in der Vorlage, das Motiv ist aber durch den unten stehenden, sich duckenden Knappen unzweifelhaft festgestellt. Von Werth wäre es hier, die von Woltmann in der I. Auflage seines Werkes (Bd. II, p. 467) erwähnte, im Besitz des seither verstorbenen Herrn Ambroise Firmin-Didot befindliche kolorirte Kopie nach dem Curtius vom »Hause zum Tanz« zu vergleichen. Sie ist bezeichnet: »HANS HOLBAIN in Frontispicio domus 1590.«

Ueberblicken wir diese Façade, so imponirt die Pracht und der Reichthum der architektonischen Motive, sowie die ausserordentliche Geschicklichkeit, mit der die gegebenen räumlichen Verhältnisse, die Fensteröffnungen, die Thüre und die Spitzbogen des Erdgeschosses der Renaissance-Fantasie-Architektur angepasst und einverleibt sind. Dass aber das Ganze dieser Architektur mit dem Wechsel von vortretenden Pilastern und Säulen, mit der äusserst kunstreichen, aber (wenigstens auf dem vorliegenden Material) nicht klar durchgeführten Perspektive (vrgl. namentlich den den Tanzboden tragenden Pfeiler des Erdgeschosses), endlich mit den massenhaft angewandten Dekorationsmotiven, die alle Flächen decken, einen ruhigen, einheitlichen Eindruck gemacht habe, können wir nicht annehmen. Noch stärker ist für unser modernes Gefühl der Kontrast zwischen den zur Architektur gehörigen mythologischen, allegorischen und historischen Gestalten einerseits und zwischen den übrigen Menschen- und Thierfiguren, die als Bewohner des Hauses zu gelten haben, anderseits. Allerdings sind auch die mythologischen Gestalten nicht plastisch, sondern malerisch, zum Theil offenbar komisch gehalten, aber das unmittelbare Nebeneinander eines ganz nackten Merkur, einer bis zur Hüfte dekolletirten Venus und der im Tanz herumrasenden Bauern und Bauernweiber muthet uns doch höchst seltsam an. Dazu kommt endlich, dass dieser Bauerntanz mit einer realistischen Derbheit ausgeführt ist, z. B. in den hochflatternden Gewändern der äussersten Bauerndirne (mit Untenansicht!) die mit den Gesetzen der Architekturmalerei kaum zusammengeht.

Dagegen ist keine Frage, dass gerade das, was uns jetzt an diesem Ensemble bedenklich und nicht harmonisch erscheint, eben um seiner derben Kontraste willen das Ergötzen und die Bewunderung der Zeitgenossen ausmachte, denen es als ein Höchstes in seiner Art gelten musste. Auch Holbein selbst nannte diese Malerei, als er 1538 noch einmal von London zum Besuch nach Basel kam, »ein wenig gut«. Das fantastische Element, das durch die ganze deutsche Renaissance geht und das tief im Zeitgeschmack lag, kam hier zu einem ganz besonders lebhaften und packenden Ausdruck. Namentlich ist Holbein, so viel wir wissen, der Erste, der wirkliche, als lebend gedachte Figuren mit der Architektur verbindet. Hier stellt er in den zur Stallung führenden Gang ein gesatteltes, an einen Pfosten angebundenes Pferd und einen Reitknecht, auf den Tanzboden über dem Erdgeschoss eine Hochzeitgesellschaft im ausgelassensten Jubel, vorüber den Bachus und den an der Tonne niedergesunkenen Silen, daneben eine Katze, die nach einem Stück Fleisch oder nach einer Maus schnuppert, und auf die Altane vier Männer, darunter eine auf das Geländer gelehnte Figur, die wohl den Künstler selbst darstellen soll, dazu noch einen Hund, der vor seinem Herrn sich duckt.

¹⁾ Wir glauben uns doch zu erinnern, in dem Bande U. 2, Fol. 3 der öffentlichen Kunstsammlung in Basel eine Zeichnung des Ritters Curtius gesehen zu haben. *Red.*

Noch aber bleibt eine grosse Seltsamkeit bei dieser Façade. Das Haus, an dem sie angemalt war, bildete das *Eckhaus* zwischen der Eisengasse und einem engen Nebengässchen. Nach der Erinnerung nun der Basler war die Malerei über beide Fronten des Hauses geführt, also durch einen rechten Winkel gebrochen, so zwar, dass der grössere Theil des Gemäldes auf die längere Fronte nach dem Seitengässchen, der kleinere dagegen nach der Eisengasse zu stehen kam. Diesfalls muss die Theilungslinie durch den breiten Pfeiler rechts heruntergegangen sein — *bis zu welchem auch genau die Skizze des rechten obern Theils in Basel und das Berliner Blatt reichen* — so dass dessen beide Hälften als Eckpilaster der beiden Fronten erschienen. Abwärts von diesem Pfeiler theilte die Hausecke den Bauerntanz in zwei Hälften von je sechs Paaren, und erreichte dann zwischen den nahe aneinander gerückten zwei Säulen des Erdgeschosses und ihren Postamenten den Boden. Bei dieser Schneidung der gemalten Architektur wird allerdings Einzelnes leichter verständlich, Anderes dagegen, wie der über die Ecke gebrochene Bogen und Giebel (*der im Entwurf fehlt*) hinter dem genannten Eckpfeiler erscheint auffallend ungeschickt angeordnet.

Wie sehr hatte der Basler Rath doch Recht, von einer Vergeudung der Kunst Holbeins an alte Mauern und Häuser zu reden, wenn der grössere Theil dieser Façade nach einem dunkeln Seitengässchen gieng, wo für die Betrachtung nicht einmal ein genügender Standpunkt zu finden war.

Theodor Zwinger berichtet in seiner Schrift: »Methodus apodemica«, Basel 1577, p. 199, Holbein habe für die Bemalung des Hauses 40 Gulden erhalten. Ob der Name »Zum Tanz« schon älter war, und die Darstellung des Bauerntanzes veranlasste, oder ob er von dieser letztern dem Hause gegeben ward, wissen wir nicht.

Schon 1777 sagt Müller (Schweiz. Alterthümer, VIII. Heft zu Tafel 5) in der oben mitgetheilten Stelle: Von der Malerei sei Weniges mehr zu sehen und dieses Wenige durch eine bevorstehende Reparatur gefährdet gewesen. Immerhin konnte der Maler Hieronymus Hess noch ein *Fragment* des Bauerntanzes (sieben von vierzehn Figuren) genau kopiren. Gegenwärtig ist auch die letzte Figur des Holbeinischen Kunstwerkes unter einer Tünche verschwunden.

Einen viel strengeren, monumentalen Eindruck macht das Fragment einer Façade mit dem thronenden Kaiser Karl dem Grossen im Basler Museum (Woltmann, Nro. 48. Photographie Braun, 36). Doch ist auch hier die Andeutung einer zwischen den Pfeilern hervortretenden oder durchblickenden, lebend gedachten Figur.

Eine leicht kolorirte Federzeichnung ebendasselbst zeigt den untern Theil einer Gothischen, in Renaissanceformen gekleideten Façade. Ueber dem Sturz der Spitzbogenthüre kommt ein Rundbogentympanon mit Tritonen. Daneben ein Flachfenster, unter diesem eine gemalte Treppe, über demselben spielende nackte Knaben (Woltmann, Nro. 53).

Endlich entnehmen wir Woltmann (p. 146, Nro. 235) die Beschreibung einer in Paris im Direktionszimmer der Handzeichnungssammlung des Louvre aufbewahrten, nicht öffentlich ausgestellten Zeichnung, die uns unbekannt geblieben war:

»Aufriss einer bemalten Hausfaçade aus Holbeins früherer Baseler-Zeit. Mit dem Giebel vier Geschosse: zwei Fenster Front. Ueberall Säulen zwischen den Fenstern der einzelnen Geschosse und jede freie Stelle mit reichem Renaissance-Ornament gefüllt. Hohe Eingangsthüren; zwei Säulen auf hohen Postamenten scheinen weit vorzuspringen, verköpftes Gebälk tragend; auf ihnen sitzen zwei Kindergenien, eine Guirlande haltend,

und es spannt sich darüber ein Tonnengewölbe mit zwei runden Oeffnungen, durch welche zwei andere Genien sich niederbeugen, ein viergetheiltes, leeres Wappenschild mit einem Hahnenkopf als Helmzier haltend. Unter den breiten Fenstern mit Flachbogen-Schluss stets Relief-Felder mit figürlichen Kompositionen, und zwar unter dem Fenster des Erdgeschosses zwei Windhunde, die sich um einen Knochen beissen. Ueber diesem Fenster eine junge Frau, einer alten die Brust reichend, beide endigen in Pflanzengewinde. Zwischen dem zweiten und dritten Geschoss zwei Darstellungen von Mann und Weib, die miteinander kämpfen, einmal mit Schwert und Schild bewaffnet, das andere Mal sich bei den Haaren zausend. Die Säulen am dritten Geschoss werden durch drei bärtige Kerle in römischer Kriegertracht umschlungen. Im Giebel ein Medaillon mit dem Brustbild eines ritterlichen Fürsten. Der Hintergrund der ornamentaln Kompositionen ist durchgängig blau.«

Fassen wir das Charakteristische dieser Holbeinischen Façadenmalereien zusammen, so ergibt sich Folgendes: Während in Italien die Dekoration der Hausfaçaden sich immer der Hauptsache nach an den thatsächlichen Bestand des Bauwerkes anlehnte und die Motive aus demselben heraus entwickelte, malt Holbein umgekehrt Scheinpaläste, die mit der reellen Unterlage der Mauerfläche in keinerlei Zusammenhang stehen, ja ein ganz entgegengesetztes System verfolgen. Die Häuserfaçaden, die Holbein vorfand, waren Gothisch gegliedert, d. h. sie hatten hohe schmale Fensteröffnungen oder Fenster mit Kreuzstöcken, im Erdgeschoss Thüren und Ladenfenster mit Spitzbogen. Holbein aber legte über diese Mauerflächen ein Gerüst im ausgebildetsten Renaissancestyl, und zwar führte er diese Scheinarchitektur mit dem grössten Aufwand von Mitteln durch: Säulen und Pfeiler, reiches Gebälk und Consolen, Arkaden und kassettirte Gewölbe, vorspringende Altanen und zurücktretende Nischen wechseln mit einander und bringen eine ungemeine Manigfaltigkeit in die Fläche. Holbein entwickelt dabei ein ganzes kunstreiches System optischer Täuschungen, um durch tiefe Perspektiven die ungleiche Grösse und unregelmässige Stellung der Fenster dem Beschauer zu verbergen und das Ganze als einen reichgegliederten Prachtbau mit vor- und zurücktretenden Flächen erscheinen zu lassen. Um eine solche Wirkung zu erzielen, waren denn freilich möglichst derbe Architekturformen nothwendig, und es mag sich hieraus erklären, dass Pfeiler und Säulen schon fast dem Barok angehören. (Vergleiche namentlich die im Verhältniss zum Gebälk über Eck gestellten Kapitelle der freistehenden Säulen, deren obere, schnabelförmig zugespitzte Ecken also, aus der Façade heraustretend, dem Beschauer entgegengekehrt sind.) Damit mag auch im Zusammenhang stehen die malerische Behandlung der mythologischen und allegorischen Figuren und die Verwendung lebend gedachter Gestalten zur Staffage des Altans u. s. w. Ja, Holbein geht so weit, den Schein der Wirklichkeit bei diesen Gestalten, wie bei den architektonischen Gliedern, durch kräftige Schattenslagen zu verstärken.

Solche Façadenmalereien boten Alles, was jene Zeit von der Kunst nur verlangen konnte: Eine reiche, prunkvolle Architektur und Figuren in bunter Farbenpracht; Mythologie und Bauertanz, Menschen und Thiere, und diese derben Kontraste zusammengefasst in ein höchst brillantes, phantastisches Ensemble. Man kann sich denken, wie solche Vorbilder auf die zeitgenössischen Künstler einwirken und sie zur Nacheiferung anregen mussten. In der That bewahrt denn auch das Basler Museum einige Versuche

solcher Art, unter denen die Zeichnung einer hohen schmalen Hausfront mit der Inschrift „**HIE ZVM GRIFFENSTEIN**“ die bedeutendste ist.

Auf diesem Wege, durch kunstreiche Fantasie-Architekturen, mit denen Holben und seine Schüler Gothische Hausfassaden schmückten, ist die Kenntniss der Renaissance in der Deutschen Schweiz unter das Publikum gekommen.

27.

Der Verfertiger der Standesscheiben im Rathhause zu Luzern.

Im »Geschichtsfreund« wurde zuerst die Vermuthung ausgesprochen, das Monogramm I M auf der Standesscheibe von Appenzell beziehe sich auf den Glasmaler Jost Margraff (Band XVI, 176). Gleich darauf wurde vom gleichen Forscher in der Abhandlung über »Lucern's St. Lukas-Bruderschaft«, S. 10, Note 7, diese Hypothese als bestimmte Thatsache hingestellt. Da ich wusste, dass im Stadtarchive die Akten über den Bau des Rathhauses liegen, namentlich auch, laut Protokoll über die Theilung des Staatsarchivs, solche »über Auszierung der Zimmer mit den löblicher Orthen der Eidgenossenschaft Ehren-Wappen«, so hielt ich diese Angabe für durchaus haltbar und folgerte, da auch die Scheibe mit dem Wappen des Bischofs von Basel das gleiche Monogramm aufweist, und da alle andern Standesscheiben, mit Ausnahme derjenigen von Bern, als deren Verfertiger Hans Jakob Hüpschi urkundlich genannt wird, den gleichen Styl aufweisen: es seien diese Standesscheiben wohl von *Jost Margkgraff* verfertigt worden. (»Die Glasgemälde im Rathhause zu Luzern«, S. 14.) Zwar hatten vorher schon zwei Kenner dieses Kunstzweiges, die Herren Dr. *Hermann Meyer-Zeller* (»Zur Glasgemäldeausstellung im Künstlergut in Zürich.« »N. Z.-Ztg.«, 1877, Nro. 254) und Dr. *Rudolf Rahn* in Zürich, diese Standesscheiben als zürcherische Arbeiten bezeichnet. Herr Professor Rahn insbesondere hatte in seinem für die Kunstgesellschaft in Luzern ausgearbeiteten Memorial über diese Standesscheiben aus dem Style, vielen Eigenthümlichkeiten der Formgebung, besonders aber aus der Wahl und Technik der Farben geschlossen, die mit J. M. bezeichneten Standesscheiben seien Arbeiten des Zürchers *Josias Murer* (1564—1631); alle Standesscheiben aber, mit Ausnahme derjenigen von Bern, »dürften als Werk aus einem und demselben Atelier zu betrachten sein«. (»Die Glasgemälde im Rathhause zu Luzern«, S. 15—18).

Endlich gelang es mir, die Akten über den Rathhausbau in die Hände zu bekommen, die über den Verfertiger der Glasgemälde die beste Auskunft gaben. Diese enthalten freilich nur Ein auf die Glasgemälde bezügliches Aktenstück, allein aus demselben ergibt es sich ganz unbestreitbar, dass der Autor der meisten Standesscheiben niemand anders ist, als der berühmte *Christoph Murer* von Zürich; die beiden mit I. M. bezeichneten Scheiben von Basel und Appenzell dagegen sind offenbar nach dem von Christoph Murer gezeichneten Carton von dessen Bruder *Jos Murer* ausgeführt worden. Es ergibt sich aus diesem Documente zugleich, dass Christoph Murer wirklich exekutirender Glasmaler und nicht blos Cartonzeichner gewesen ist, wie man in neuerer Zeit vermuthete.

Dieses lange absichtlich verheimlichte Aktenstück lautet: