

Niklaus Manuel, Hans Leu und Hans Funk : eine stilkritische Untersuchung

Autor(en): **Stumm, Lucie**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **11 (1909)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-158709>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Niklaus Manuel, Hans Leu und Hans Funk.

Eine stilkritische Untersuchung.

Von *Lucie Stumm.*

Im Verlaufe eingehenden Studiums des künstlerischen Nachlasses von *Niklaus Manuel* bin ich bei mehreren ihm zugeschriebenen Werken durch Vergleiche zu Resultaten gekommen, die im Widerspruch stehen mit der bisher anerkannten Zuweisung.

Es handelt sich hierbei um die sogenannte „erste datierte“ Zeichnung Manuels, den 1511 entstandenen Scheibenriß der „*heiligen Anna selbdritt mit Stifterin*“ im Berner Kunstmuseum, um das Glasgemälde „*Der alte und der junge Eidgenoß*“ bei Herrn Engel-Gros, den „*Scheibenriß mit dem Metzger-Wappen*“ bei Herrn Ed. von Rodt, und um den Entwurf einer „*Berner Standesscheibe von 1530*“ im hist. Museum zu Bern. Bei allen vier genannten Werken fehlt der urkundliche Beweis für die Urheberschaft Manuels. Die Forschung ist somit auf Vergleiche und auf Kombination archivalischer Notizen angewiesen.

Über die Geschichte des Scheibenrisses der hl. Anna gibt Rahn in seinem Artikel „Niklaus Manuel“ ¹⁾ eingehenden Aufschluß. Im Jahre 1755 befand sich das Blatt im Besitz von Joh. Kaspar Füsslin und ist nach manchen Irrfahrten in das Berner Kunstmuseum gelangt. Die Zuweisung an Manuel basiert ausschließlich auf Tradition; eine stilkritische Vergleichung mit seinen frühen Werken und ganz besonders mit mehreren von seinen frühesten Zeichnungen (auf die ich a. O. näher eintreten werde) läßt aber auf eine andere Hand schließen. Die ganze Faktur der Zeichnung weist vielmehr auf einen jungen Künstler hin, der, obwohl Manuel fernstehend, unter denselben Einflüssen (Dürer und Baldung) künstlerisch ähnlich empfand, wie der junge Berner Meister.

Aus dem im Vordergrund des Scheibenrisses angebrachten Wappen, ein roter Drache in weißem Feld, ergibt sich die Person der Stifterin; es ist *Anna Mangold*, die zweite Frau des Schultheißen Jakob von Hertenstein, welche hier vor ihrer Namenspatronin kniet. Das Wappen ist urkundlich festgestellt durch die auf Pergament gemalte Wappenrolle der in Konstanz einst bestehenden adeligen Gesellschaft „zur Katze“, gemalt im Jahre 1547.²⁾ Das gleiche Wappen ist ohne Namensbezeichnung auf der alten

¹⁾ Repertorium für Kunstwissenschaft, Band 3. 1880.

²⁾ Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, 1863, Heft 2.

Zürcher Wappenrolle abgebildet unter Nr. 352. Ferner begleitete es als Kennzeichen die beiden Söhne der Anna Mangold, Benedikt und Leodegar, auf den Hertensteinfresken.¹⁾ Auch im „oberbadischen Geschlechterbuch“ (herausgegeben von Kindler v. Knobloch) ist es im III. Band, Lieferung 1, angeführt.

Anna Mangold trägt auf der Zeichnung ein Kleid aus „bla samet“; über dem gleichfarbigen Kragen hängt als ziemlich auffallendes Schmuckstück eine schwere goldene Kette, welche ihr wohl besonders wert gewesen sein mag, denn sie vermachte dieselbe ihrem Sohn Benedikt, dessen Brust sie auf dem Bildnis der Hertensteinfresken, sowie auf dem Porträt²⁾ im Metropolitan Museum in New-York schmückt.³⁾ Nach dem Tode Benedikts, der 1522 bei Bicocca fiel, vermachte Jakob von Hertenstein die Kette Leodegar, dem zweiten Sohn der Anna Mangold, laut einem Versprechen, das er seiner verstorbenen Gattin gegeben hatte.⁴⁾

In den Jahren 1507 bis gegen 1513 befindet sich *Hans Leu d. j.*, der Künstler, dem ich den fraglichen Scheibenriß zuweisen möchte, auf der Wanderschaft in Süddeutschland und der Schweiz⁵⁾; zweifellos ist er dabei auch in Basel gewesen. Die Familie Hertenstein stand durch des Schultheißen Großmutter und durch dessen erste Frau Veronika Sevogel, sowie durch verschiedene hohe Geistliche in verwandtschaftlichen Beziehungen zu Basel; überdies studierte Benedikt Hertenstein, der Sohn der Anna Mangold, laut Matrikelbuch an der dortigen Universität im Jahre 1511, dem Entstehungsjahr des Scheibenrisses, so daß es durchaus nicht unmöglich erscheint, daß Hans Leu, der schon von seinem Vater her einen geachteten Künstlernamen trug, bei dieser Gelegenheit mit den kunstsinnigen Hertensteins bekannt wurde. Daß Jakob von Hertenstein für Stiftungen von Jahrzeiten, Glasgemälden und Kirchenzierden eine stets offene Hand hatte, geht aus zahlreichen Urkunden hervor.⁶⁾ Die Möglichkeit ist zwar nicht ausgeschlossen, daß Leu den Scheibenriß in Luzern entworfen hat; seine Wanderschaft wird ihn sicher auch in diese Stadt geführt haben. Leider ist die Zeichnung auf Karton aufgezo-gen, so daß die Herkunft des Papiers nicht ermittelt werden kann.

Als Vergleichsmaterial dienten mir in erster Linie vier Scheibenrisse des Hans Leu, nämlich: „*Die Taufe Christi*“ im Brit. Museum zu London, „*Christus begegnet den drei Stadtheiligen*“ in der Stadtbibliothek Zürich, und die zwei Heiligenpaare „*Petrus und Nicolaus von Bari*“ und „*Jacob von Campostella und Wendelin*“ im Schweiz. Landesmuseum; ferner eine Handzeichnung „*Christi Einzug in Jerusalem*“ im K. Kupferstichkabinet zu Berlin, und mehrere Heiligen- und Madonnendarstellungen in der Basler Kunstsammlung. Die Kom-

¹⁾ Th. v. Liebenau, Hans Holbein d. j. Fresken am Hertensteinhause in Luzern.

²⁾ Abgeb. in „Burlington Magazine for Connoisseurs“, Band X, S. 52.

³⁾ P. Ganz, H. Holbeins Italienfahrt. Maiheft der Süddeutschen Monatshefte 1909, S. 599.

⁴⁾ Th. v. Liebenau, Hans Holbein, S. 120.

⁵⁾ P. Ganz, Die Familie des Malers Hans Leu. Zürcher Taschenbuch 1901.

⁶⁾ Th. v. Liebenau, Hans Holbein. S. 107, 108, 111, 112, 118.

position des Scheibenrisses der „hl. Anna“ (Taf. IX, 1) ist noch durchaus gotisch gehalten; als Umrahmung sind zwei dünne Baumstämme verwendet, die durch einen mit reichem Krabbenornament verzierten Astbogen verbunden sind. In Scheitelhöhe des gedrückten Bogens ist, wie auf der „Taufe Christi“, eine Schrifttafel mit dem Datum angebracht. Dieser mit Blattwerk besetzte Astbogen kehrt bei Leu immer wieder; in gotischem Stil bei frühen Werken, und von der Mitte des zweiten Dezenniums an etwas modifiziert oder der neuen Richtung angepaßt. Auch noch in späterer Zeit verwendet der Künstler die vegetabilische Umrahmung, so z. B. auf den prachtvollen Glasgemälden „Krönung Mariae“ und „Kreuzigung Christi“ von 1517 und auf dem Glasbild in Eglomisé-Technik, „Madonna mit Kind“ von 1521, alle drei im Landesmuseum. Wo Leu eine Änderung eintreten läßt und architektonische Stützen anbringt, ist zum mindesten der obere Bogen aus Astwerk gebildet, wie bei „Petrus und Nikolaus“, „Jakob und Wendelin“, bei dem „ungläubigen Thomas“ im Kupferstichkabinet zu Kopenhagen, u. a. m. Auf der Zeichnung „Diana und Actäon“ in der Basler Kunstsammlung sind die seitlichen Stützen überhaupt weggelassen. Von der Umrahmung ist nur ein Astwerkbogen übrig geblieben, der sich ganz frei über eine hübsche Landschaft schwingt.

Der „hl. Anna“ am nächsten stehen „Christus und die drei Stadtheiligen“ (Taf. X) und die „Taufe Christi“ (Taf. IX, 2). Hier ist noch nichts von Neuerungen zu spüren; das Blattwerk ist direkt aus der gotischen Krabbe entwickelt und füllt bei der „hl. Anna“ und der „Taufe Christi“ die Zwickel vollständig aus. Diese absolute Befangenheit im Althergebrachten kann bei Manuel im Jahre 1511 nicht mehr vorkommen. Nach der Schöpfung seiner prachtvollen, in den Bogenfeldern mit Landsknechten und lebensprühenden Kriegsszenen geschmückten Scheibenrisse in der Basler Kunstsammlung, im Cabinet des estampes in Paris und in der Bibliothek des bayr. National-Museums in München, welche alle spätestens 1510 anzusetzen sind, ist es undenkbar, daß ein Künstler von der Erfindungsgabe Manuels zu der im Grunde genommen ärmlichen Zwickelfüllung mit Krabbenornament zurückgekehrt sei, um so mehr, als es sich hier um die Stiftung der Gattin des einflußreichen Jakob von Hertenstein handelt, eine Bestellung, bei der gewiss jeder ernste Künstler aus naheliegenden Gründen sein Bestes gegeben hätte. Damit soll nicht gesagt sein, daß Manuel um diese Zeit schon in irgendwelcher Fühlung zur Renaissance stand; sein ganzes künstlerisches Empfinden wurzelt durchaus noch im alten Stil, doch hilft ihm eine angeborene Eleganz und ein gewisser *esprit* über Unbeholfenheiten der gotischen Tradition hinweg.



Hans Leu liebt den leeren Raum nicht, seine Kompositionen füllen den ganzen Rahmen aus. Er rückt die Figuren möglichst nahe an den Bogenabschluß, und wo dies der Darstellung wegen nicht geht, z. B. bei einer knieenden Figur, da hilft er sich mit einem Schriftband („hl. Anna“ und „Christus und die Stadtheiligen“) oder mit einer himmlischen Erscheinung („Taufe Christi“). Wie die Stifterin auf dem Scheibenriß des hl. Wendelin, so kniet neben ihrem Wappen Anna Mangold vor ihrer Namenspatronin in

der gleichen, etwas ungeschickten und befangenen Weise. Auch sonst zeigen die Frauen recht viel Verwandtes in Tracht und Haltung. Der Faltenwurf der Gewänder ist bei den in Betracht kommenden Kompositionen äußerst ähnlich. Große Stoffmengen umhüllen die Gestalten; die Gewänder sind viel zu lang und häufen sich in knitterigen, mit Häckchen endenden Falten auf dem Boden. Bei Christus auf Taf. X bildet der geschürzte Mantel unter dem Arm eine sackförmige Vertiefung, aus der eine wagrechte, beleuchtete Falte hervorquillt. Dasselbe Motiv findet sich an gleicher Stelle bei der hl. Anna. Die Gestalt der Anna ist überlebensgroß, wie dies bei Leu öfters vorkommt, z. B. bei den Holzschnitten mit den Heiligen „Andreas“ und „Thaddäus“ von 1516, wo auf einem mächtigen Körper ein verhältnismäßig viel zu kleiner Kopf sitzt, und bei der „Ursula“, deren lange Gestalt weit über Menschengröße geht. Die Heiligenscheine der Mutter Anna, der Maria und des Christkinds bestehen aus einer einfachen, glatten Scheibe mit verstärkter Umrisslinie auf der Schattenseite, genau gleich wie diejenigen auf der „Taufe Christi“ und bei den Heiligenpaaren. Durch den Astbogen wird der Nimbus der Mutter Anna durchschnitten in gleicher Weise wie derjenige des hl. Nikolaus. Da die beiden Frauen Kopfbedeckungen tragen, so läßt sich die Art der Haarbehandlung nur bei den zwei Kindern vergleichen; dieselbe zeigt aber einige für Leu sehr charakteristische Merkmale. Der Haarwuchs des Christkinds hat das Aussehen einer über den Kopf gezogenen, gekräuselten Pelzmütze und ist nur in den Umrissen gezeichnet; vergl. die „lesende Madonna mit Kind“ in der Basler Kunstsammlung u. a. Die kindliche Maria zeigt die den meisten Figuren Leu's eigentümliche hohe Scheitelbildung; vergl. Christus bei der „Taufe“ und bei den „Stadtheiligen“, die „hl. Ursula“ in der Basler Kunstsammlung und ferner „Christi Einzug in Jerusalem“ im Kupferstichkabinet in Berlin.¹⁾ Hans Leu zeichnet seine weiblichen Köpfe fast immer klein und rundlich, mit sehr wenig prononciertem Kinn; vergl. die Stifterin Anna Mangold und Maria mit „Ursula“ und diversen Madonnenfiguren. Dies trifft bei der älteren Mutter Anna selbstverständlich nicht zu. Weitere Kennzeichen für Hans Leu sind die durchwegs sehr stark betonten Nasenflügel, ferner an den Händen die zurückgebogenen Daumen (vergl. Anna Mangold mit den zwei Christusfiguren), sowie die kleinen, runden Augen. Für letztere möchte ich besonders auf den Vergleich zwischen Anna Mangold und den drei Figuren auf der „Taufe Christi“ (Taf. IX, 2) hinweisen, wo die Ähnlichkeit direkt zwingend ist. An dem einzig sichtbaren Fuße, dem des Christkinds, ist auch das typischste Merkmal des Hans Leu, die stark hervortretende Ferse, vorhanden.

So ließen sich noch eine Menge verwandter stilistischer Eigentümlichkeiten aufzählen, doch soll zum Schluß hier nur noch ein Hinweis auf die der „hl. Anna“, der „Taufe Christi“ und dem „Stadtheiligenbild“ gemeinsame Strichführung in der Zeichnung der Umrisse Platz finden, um die Zuweisung

¹⁾ Photographische Aufnahme im Inventar schweiz. Glasgemälde und Handzeichnungen, Nr. 59. Archiv der Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung histor. Kunstdenkmäler.

des Scheibenrisses der „heiligen Anna selbdritt“ an den jungen Zürcher Künstler Hans Leu zu rechtfertigen.

Für das Glasgemälde „*Der alte und der junge Eidgenoß*“ und die beiden Zeichnungen „*Scheibenriß mit dem Metzger-Wappen*“ und „*Berner Standescheibe von 1530*“ glaube ich in dem bernischen Glasmaler *Hans Funk d. ält.* den Schöpfer gefunden zu haben. Alle drei Werke zeigen beim Vergleich unter sich und mit andern Erzeugnissen des vielbeschäftigten Künstlers, eine große verwandtschaftliche Ähnlichkeit. Daß Hans Funk d. ä. identisch ist mit dem Monogrammist  wird wohl keinem Zweifel mehr unterliegen.¹⁾ Früher wurde  bekanntlich dieses Monogramm als dasjenige des Heinrich Grebel angesehen, was schon deshalb auf einem Irrtum beruhen muß, weil der genannte Glasmaler nur ein einziges Mal in den bernischen Staatsrechnungen vorkommt („1524, denne Heinrich Grebel dem glaser umb glaswerch 10 *fl*“²⁾), während Glasgemälde mit diesem Monogramm aus den verschiedensten Jahren vorhanden sind. Es hält allerdings schwer, die jeweiligen zu den Scheiben gehörigen Rechnungen herauszufinden; Hans Funk scheint in Bern der akkreditierte Glasmaler gewesen zu sein, man zahlte ihn meistens en bloc, ohne besondere Aussetzung der diversen Posten. Er kommt 29 Mal mit Namen genannt in den Berner Staatsrechnungen von 1507–39 vor, bei einzelnen Posten mit den respektabeln Summen von 19, 41, 50, 69 und sogar 134 *fl* auf einmal. Immerhin deckt sich das Datum einer Scheibenstiftung³⁾ mit dem Datum auf einem noch heute existierenden Glasgemälde; es ist die von der Stadt Bern 1512 in das Rathaus zu *Mülhausen* gestiftete prachtvolle Scheibe mit Berthold von Zähringen, dem Berner Bär und den Wappen der 25 Städte und Landschaften auf den Zweigen des Stammbaums.⁴⁾ Im Vordergrund ist ein Medaillon mit dem oben genannten Monogramm angebracht. Dieses gleiche Monogramm kommt neben dem ausgeschriebenen Namen „(H)ans Funk vo(n) bern Glas(i)naler“ auf einer im Kupferstichkabinet zu München befindlichen Kreidezeichnung ebenfalls vor.⁵⁾

Leider fehlen von den bernischen Staatsrechnungen die Jahrgänge 1528 bis und mit 1533, so daß für die gleichfalls monogrammierte und 1528 datierte Serie von Wappenscheiben⁶⁾, welche anlässlich des nach 1525 geschlossenen Burgrechtvertrages mit *Lausanne*, von den Städten Bern und Freiburg in das dortige Rathaus gestiftet wurde, hier urkundlich nichts nachzuweisen ist. Ein Eintrag in den Lausanner Rechnungen von 1527–28 besagt, daß ein Sendbote 33 sols erhalten habe als Trägerlohn für Briefe, die er in Sachen der Rathausscheiben einem Glaser in Bern bringen mußte.⁷⁾ In den Frei-

¹⁾ Ganz, Handzeichnungen schweiz. Meister, Textband zum I. Jahrgang, Tafel 8.

²⁾ Trächsel, Kunstgesch. Mitteilungen aus den bern. Staatsrechnungen von 1505–1540.

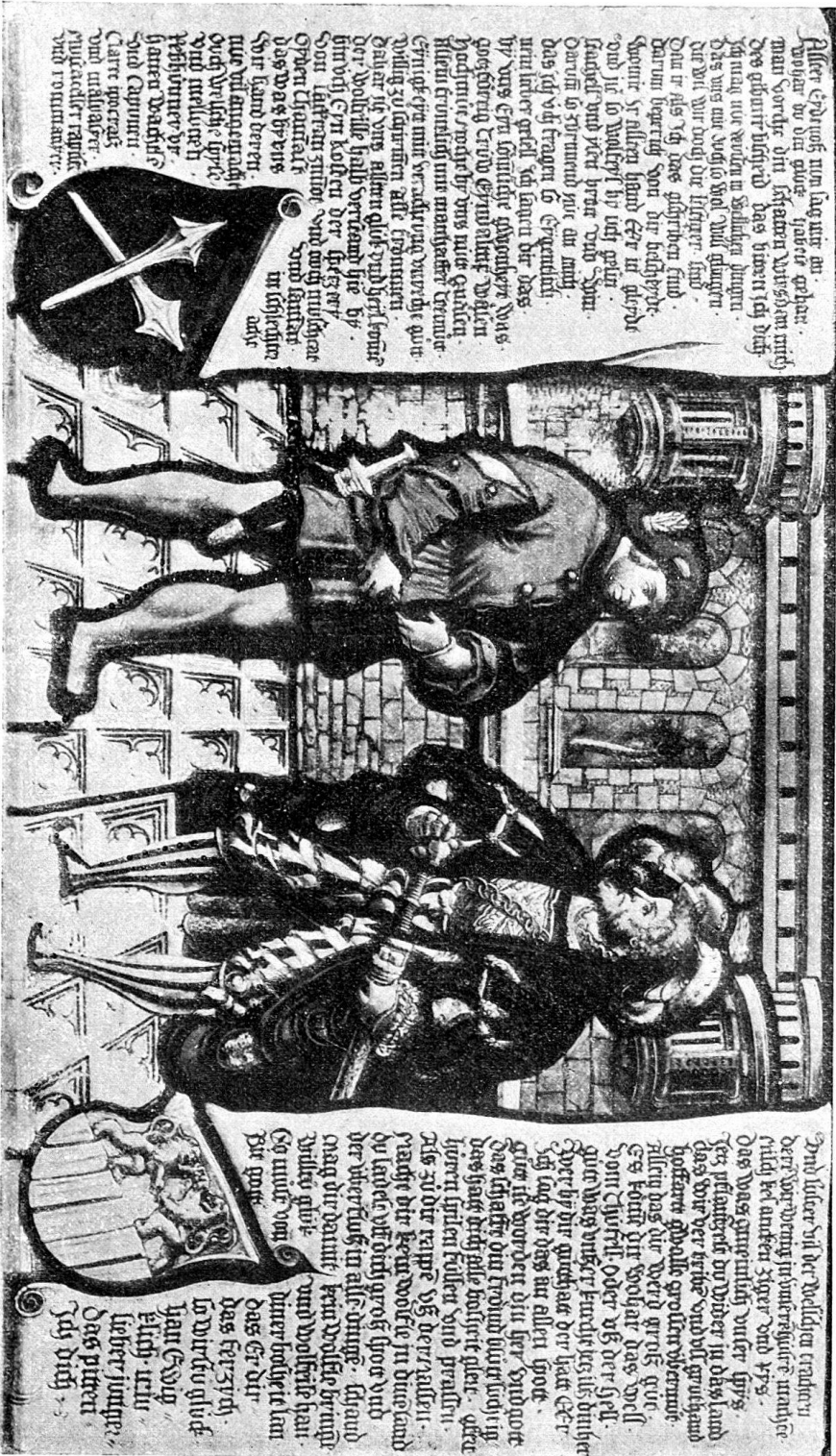
³⁾ Trächsel, unter 1512.

⁴⁾ Publiziert bei Schoenhaupt, L'hotel de Ville de Mulhouse.

⁵⁾ Ganz, Handzeichnungen schweiz. Meister, I. Jahrgang, Tafel 8.

⁶⁾ Abgeb. in „Lausanne à travers les âges“ 1905 (zur Einweihung des Simplon-Tunnels).

⁷⁾ „Lausanne à travers les âges.“



1. „Der alte und neue Eidgenoss“, Glasgemälde im Besitz von Herrn F. Engel-Gros, Basel. Nach E. v. Rodt
 Bern im 16. Jahrhundert, Verlag von A. Francke, Bern.

burger „gemeinen Usgaben“ ist am Ende von 1527 ein Eintrag zu finden, der auf die gleichen Scheiben Bezug haben dürfte: „Meister Hans Funken umb fünf Wappen so er minen Herren gemacht hatt. tutt 9 Kronen (32 ₰ 5 sols)“.¹⁾ In den betreffenden Akten wird er ferner noch 9 Mal genannt, zuletzt im Jahre 1540, wo die Stadt Freiburg dem Moritz Lüscher 101 ₰ 17 sols als rückständigen Betrag für gelieferte Glasscheiben und Wappen seines verstorbenen Schwiegervaters Hans Funk bezahlt. Aus diesen verschiedenen Aufzeichnungen geht hervor, daß Hans Funk ein weit über die Grenzen seiner Heimat angesehener und vielbegehrter Künstler gewesen ist. An Hand der Lausanner Rathausscheiben werden sich ihm zweifellos noch eine Anzahl von unsern schönsten Glasgemälden zuweisen lassen, um so mehr, als sein Stil ein durchaus eigenes Gepräge hat, das er in keiner von seinen Arbeiten verleugnen kann.

Die Glasscheibe mit dem „*alten und jungen Eidgenossen*“, die in erster Linie hier zu besprechen ist, macht im Ganzen genommen einen etwas altertümlichen Eindruck; in den Details ist dies nur der Fall bei dem gotischen Fliesenboden, der noch aus der alten Kunst übernommen ist. Bei den meisten Werken des Hans Funk hat man das Gefühl, sie seien die Schöpfung eines Künstlers, der noch ganz gotisch empfindet, sich aber die Formen der Renaissance angeeignet hat, dieselben kreuz und quer anbringt, ohne ihre innere Notwendigkeit recht begriffen zu haben, und dem es infolge dessen an der Fähigkeit zur logischen Durchführung mangelt. In gewissem Sinne ist dies auch bei Niklaus Manuel der Fall, wenigstens was seine frühen Werke anbetrifft; mit der Zeit ringt er sich aber durch bis zum völligen Erfassen der Renaissance, während Funk, der ältere und weniger geniale Künstler, die gotischen Reminiscenzen nie ganz los wird. Vielleicht hängt dies auch mit seiner beinahe ans fabrikmäßige streifenden Produktivität zusammen.

Auf dem Glasgemälde (Abb. 1) stehen einander die beiden Vertreter der alten soliden Burgerschaft und des neomodischen Junkertums gegenüber. Der „Junker von Mey“, der für die Vergleichung hier besonders in Betracht kommt, ist zweifellos eine Kopie nach dem „*Jüngling*“ in *Niklaus Manuels Totentanz*. Dieser letztere ist nur noch in einer von Albrecht Kauw im Jahre 1649 gefertigten genauen Kopie²⁾, sowie in einem spätern Aquarell, das durch Lithographie vervielfältigt wurde, erhalten. Damals waren aber bereits mehrere Renovationen über das Wandgemälde dahingegangen, und zwar unter anderm eine „gründliche“ vom Jahre 1552.³⁾ Was also hier beim Vergleich befremdend wirkt, darf ruhig auf das Konto der „Ausbesserer“ gesetzt werden. Als Beweis hiefür möchte ich eine im großherzogl Landesmuseum zu Darmstadt befindliche Zeichnung nennen (Taf. XI), die sich als Entwurf für das Todesbild des „*Chorherrn*“ herausgestellt hat. Während die Handzeichnung den ausgesprochen Manuel'schen Geist atmet, gibt die Kauw'sche Kopie

¹⁾ Abschrift in der Zürcher Stadtbibliothek.

²⁾ Im histor. Museum zu Bern.

³⁾ Ad. Fluri, Niklaus Manuels Totentanz, Berner Taschenbuch 1900, S. 138.



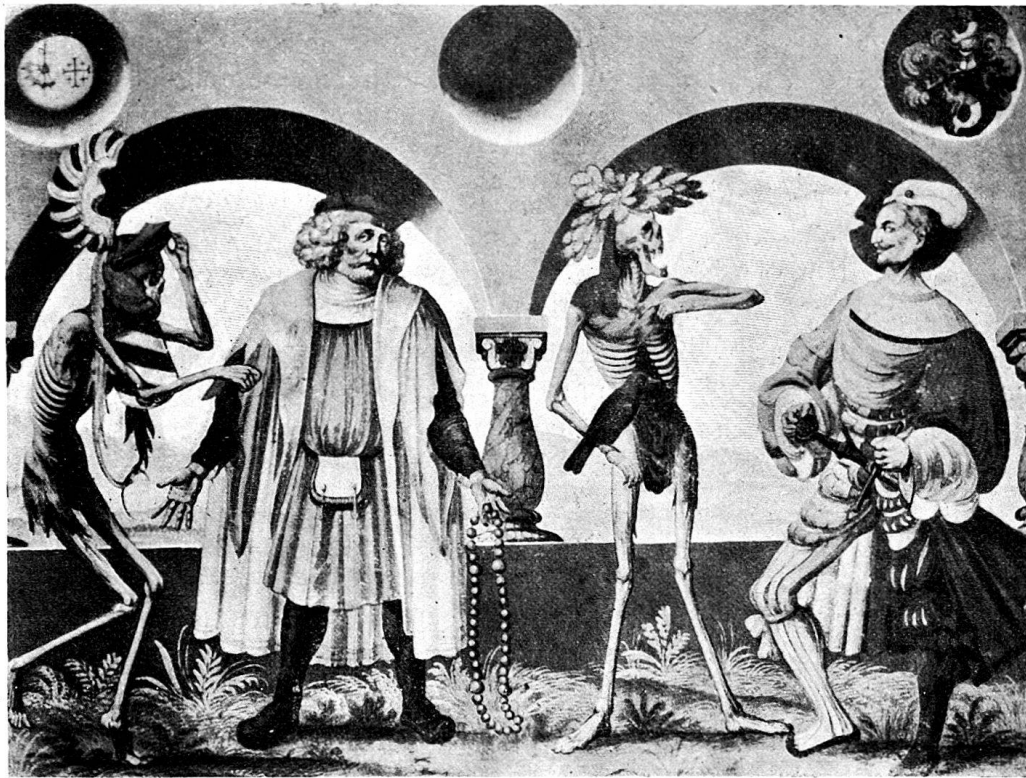
2. Der Tod und der Chorherr. Aus Kauw's Kopie des Manuel'schen Totentanzes.
Hist. Museum zu Bern.

(Abb. 2) nur die Übersetzung in ein verflachtes und karrikierendes Epigontum wieder. Ferner ist zu bemerken, daß hier als „Chorherr“ der zirka 60-jährige Thomas von Stein dargestellt ist (er studierte 1477–81 in Paris ¹⁾); nach der Kopie dagegen würde man bei dem glatten Gesicht und den eleganten Händen auf einen Mann in den mittleren Jahren schließen. Auch entspricht die Darstellung der Todesfigur in ihrer ernsten Schaurigkeit viel mehr den Intentionen eines Künstlers wie Manuel, als die tanzende Karrikatur mit dem fliegenden Lockenhaar. Wenn man die Veränderungen betrachtet, welche der „Chorherr“ im Laufe der Zeit von der Originalvorzeichnung bis zur Kauw'schen Kopie hat durchmachen müssen, so wird man mit Leichtigkeit dieselben Wandlungen auch an dem „Jüngling“ (Abb. 3) konstatieren können.

In seinem Buch über Totentänze ²⁾ hat *Alexander Goette* ziemlich geringschätzig über Manuels Totentanzdarstellung abgeurteilt. Das eine Beispiel mit dem „Chorherrn“ mag genügen, um zu zeigen, wie vorsichtig man bei der Beurteilung eines Werkes sein muß, das nur noch in so veränderter Gestalt auf uns gekommen ist. Die schweren Vorwürfe, welche Goette gegen Manuel erhebt, fallen somit dahin, da sie sich offenbar nur auf die Litho-

¹⁾ Ad. Fluri, Manuels Totentanz, S. 174.

²⁾ Alexander Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, Straßburg 1897.



3. Der Tod und der Jüngling. Aus Kauw's Kopie des Manuel'schen Totentanzes.
Hist. Museum zu Bern.

graphie nach dem Stettler'schen Aquarell stützen. Im „jungen Eidgenossen“ ist eine Kopie nach dem *Original* aus dem Totentanz vorhanden, das Kauw'sche Werk dagegen gibt die Übertragung in die Kunst und das Können eines Jakob Kallenberg und Hans Dachselhofer wieder.¹⁾ (Ich möchte im übrigen die Kauw'sche Kopie durchaus nicht zu sehr herabsetzen; sie bleibt, als einzige Reminiszenz an den vollständigen Berner Totentanz, ein historisches Dokument von unschätzbarem Werte.) Als „Jüngling“ im Totentanz ist Franz Armbruster porträtiert, gegen dessen verschwenderische Lebensweise sein Vater bei dem Rat um Rechtsschutz nachsuchen mußte.²⁾ Vielleicht hat Funk nicht unabsichtlich gerade diese Figur gewählt zur Verkörperung des protzigen Junkertums in Gestalt des „jungen Eidgenossen“. Als Beleg für die Urheberschaft des Hans Funk sei ein Scheibenriß aus der Sammlung Max Rosenheim, Belzize Gardens London, angeführt, der unter Taf. XII hier wiedergegeben ist.³⁾ Diese Zeichnung wird wohl die getreueste Kopie nach dem Totentanzbild sein; beim „jungen Eidgenossen“ sind, des Zweckes

¹⁾ Ad. Fluri, S. 138.

²⁾ Ad. Fluri, S. 195.

³⁾ Aufnahme im Inventar der Schweiz. Handzeichnungen, unter Nr. 1371. Archiv der Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung histor. Kunstdenkmäler.

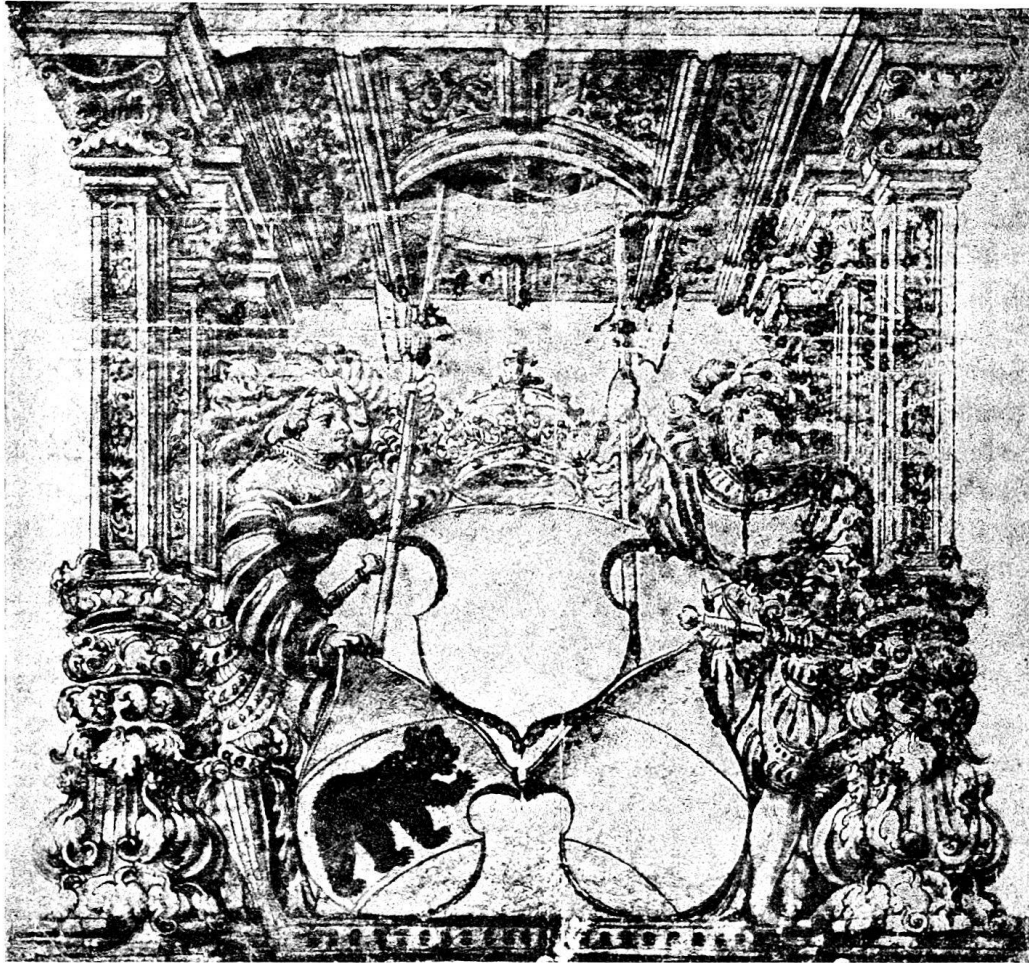
wegen, einige Schmuckstücke beigefügt, die auf der Zeichnung fehlen, zum Beispiel die schwere goldene Kette, die Ringe an den Fingern und mehrere Federn am Barett. Die flotte Komposition, welche alle Stileigentümlichkeiten des Meisters zeigt, ist mit seinem bekannten Monogramm und der Jahreszahl 1532 versehen. Auf der rechten Seite amtiert als Schildhalter ein Edelmann, der Doppelgänger des „jungen Eidgenossen“, hier als Jakob Mey durch die am Sockel befindliche Inschrift gekennzeichnet; seinem Wappen ist dasjenige der Herrschaft Romont beigefügt. Körperhaltung und Stellung der Gliedmaßen sind bei den diversen Wiederholungen des Manuel'schen „Jünglings“ bis in die Details beibehalten (vergl. z. B. die Finger der rechten Hand, welche den Schwertknopf umschließen). Sie gehen somit alle auf dasselbe Original zurück, während die Kauw'sche Kopie die gleiche Körperstellung und Bewegung, jedoch mit einer bis ins Übertriebene gesteigerten Gespreiztheit zeigt, welche zweifellos den Geist der Restauratoren widerspiegelt.

Dieselbe Gestalt kehrt in gleicher Weise auf der Glasscheibe des Marx Schultheiß vom Schopf von 1530 im schweiz. Landesmuseum wieder ¹⁾, und ebenso auf dem Scheibenriß des Meisters J. L. von 1538 im hist. Museum zu Bern (Samml. Wyß, I., 17; Taf. XIII.) Beide letztgenannten Werke stehen noch in weiteren Beziehungen zu einander; das Kopfstück des Glasgemäldes, eine Lagerszene darstellend, ist auf dem Scheibenriß als linke Sockelfüllung verwendet. Diese letztere, sowie die Kampfszene in der rechten Sockelfüllung, gehen unverkennbar auf ein Original des *Niklaus Manuel* zurück. Bei der Lagerszene des Glasbildes sind, wohl aus technischen Gründen, mehrere Details weggelassen, so z. B. der auf dem Scheibenriß überaus malerisch wirkende Eingang in eine strohbedeckte Hütte, ein Motiv, das sich ganz ähnlich in den Silberstiftzeichnungen Manuels vorfindet. Jedenfalls handelt es sich hier um zwei Werke, die durch Compilation entstanden sind; außer Manuel ließe sich auch noch Funk nachweisen, z. B. beim obern Horizontalabschluß, bei der Helmdecke, sowie beim heraldischen Löwen der Helmzier, der ganz im Stile seiner katzenähnlichen Wappentiere gehalten ist.

Als Vergleichsmaterial für den „jungen Eidgenossen“ folgen unter Taf. XIV und XV vier Rathausscheiben aus Lausanne, von denen ganz besonders der „Banneret de la Palud“ (Taf. XIV, 2) im Kopf und im Barett große Verwandtschaft mit dem Junker von Mey zeigt. Bei Beiden hat Funk die von ihm mit Vorliebe gewählte Profilstellung angewendet. Stolz und selbstbewußt richtet sich der Blick aufwärts, was bei dem flotten „Banneret“, wo Funk sich nicht sklavisch an ein Vorbild anlehnte, besonders schön zur Geltung kommt. Die Behandlung der Haare und des Bartes ist vollkommen dieselbe; durch eine feine, helle Linie wird bei den kurzgehaltenen Locken

¹⁾ Im Katalog der Ausstellung von Glasgemälden aus eidg. und privat. Besitz, Zürich, 1891, wird der Edelmann auf dieser Glasscheibe als Wiederholung des „Ritters“ aus Manuels Totentanz genannt; er hat jedoch mit dieser Figur nicht die geringste Ähnlichkeit. Die Notiz stammt wohl aus Bächtold: „Niklaus Manuel“, wo sie sich im kunsthistorischen Aufsatz Voegelins vorfindet.

die Rundung um die als dunkle Vertiefung wirkende Schattenpartie gezogen. Auch die Augenbildung ist auffallend ähnlich: hochstehende, unter den Lidern fast ganz sichtbare Augensterne, darüber lang ausgezogene, gegen die Nase sich tief herabsenkende Augenbrauen. Die Nase ist gewöhnlich stark hervortretend und die Nasenwurzel immer auffallend tief eingeschnitten; der Mund ist meist groß, mit herabgezogenen Mundwinkeln, die Hände breit und kurz, mit dicken Fingern. Beim „jungen Eidgenossen“ sind dieselben über und über mit Ringen bedeckt (wie bei den Königen der „Anbetung“ auf dem



4. Berner Standesscheibe. Handzeichnung von 1530. Histor. Museum, Bern.

Glasgemälde Hans Funks im Kloster Wettingen), ein Schmuck, der in dieser Weise meines Wissens bei Niklaus Manuel nirgends vorkommt. Bei Beiden ist das vielfach geschlitzte Barett reich geschmückt durch Federn, deren Kiele in regelmäßigen Abständen mit Perlen besetzt sind; es ist dies ein von Funk sehr beliebtes und oft angewandtes Schmuckmotiv. Der „alte Eidgenosse“ ist mit einem sehr realistisch wirkenden Detail ausgestattet: das unrasierte Kinn ist von starken Bartstoppeln bedeckt und in den Falten der Mundwinkel kräftig herausmodelliert, wie es in der gleichen Weise beim „Banneret de la

Cité“ (Taf. XV, 1) vorkommt. Die architektonische Umgebung der beiden Eidgenossen ist sehr einfach gehalten; die Figuren stehen auf einem nach hinten perspektivisch viel zu stark ansteigenden Fliesenboden, dessen Füllungen aus schräg und gerade gestellten Vierpässen bestehen, welche in einer für einen ebenen Fußboden direkt sinnwidrigen Weise plastisch abgeschattiert sind. Ähnliche Vierpaßmusterungen bringt Funk auf seinen Glasgemälden an allen möglichen Architekturteilen an: an Sockel und Pilasterfüllungen (Rathaus-scheiben), am Tron der Madonna (ebenda), an den Seitenlehnen des Trones auf der bernischen Ämterscheibe (hist. Museum Bern) usw. Hinten wird der Raum durch eine Backsteinwand abgeschlossen, in der vier rundbogige, mit Keilsteinen eingefasste Fensteröffnungen den Blick ins Freie vermitteln. Die Fensterreihe ist zu beiden Seiten von vorstehenden Erkern flankiert, deren unterer Teil durch senkrecht gestellte, mit regelmäßigen Einschnitten verzierte Volutenbänder gegliedert ist. Die durch die Fenster sichtbaren Laubbäume sind ganz in der Art des Hans Funk gehalten; durch einen dicken Stamm, der sich oben gabelförmig teilt, wird die in kompakter Masse aufgesetzte Blätterkrone gestützt (vergl. Taf. XIV und XV). Die Backsteinarchitektur findet sich auch am Oberstück der Rathausscheibe mit dem Wappen der Stadt Bern ¹⁾ und an der Wetingerscheibe mit der „Anbetung der Könige“; bei letzterer sind an der Backsteinruine ebenfalls rundbogige, mit großen und kleinen Keilsteinen umrahmte Fenster angebracht. Die obengenannten parallel laufenden Einschnitte gehören ebenfalls zum regelmäßig benützten Rüstzeug des Hans Funk; sie kehren auf seinen Werken überall wieder, oft als schmales Riemenornament, häufiger bis zum Zahnschnittfries erweitert (Taf. XIV, 1 und Abb. 4, ferner Rathausscheiben mit der tronenden Madonna und mit dem Wappen der Stadt Bern ²⁾).

Für die Kenntnis der farbigen Ausführung der Glasscheibe verweise ich auf die von Rahn in den „Kunst- und Wanderstudien“ publizierte interessante „Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung“, wo der Verfasser eine genaue Beschreibung des an jener denkwürdigen Auktion zum Verkaufe ausgestellten Glasgemäldes „der alte und der junge Eidgenos“ gegeben hat.³⁾ Das Oberstück des Glasbildes, ein prachtvoller Landsknechtkampf, fällt hier außer Betracht, da es schon seit längerer Zeit mit Recht Hans Holbein d. j. zugewiesen worden ist.

Zum Vergleich mit dem Scheibenriß der „*Berner Standesscheibe von 1530*“ (Abb. 4) eignet sich ganz besonders die „Rathausscheibe mit den Lausanner Stadtfarben“ (Taf. XIV 1). Die architektonische Umrahmung ist, mit Ausnahme des obern Abschlusses, bei beiden Werken sehr ähnlich. Eine Anzahl aufeinander getürmter Teilstücke, welche mit einer Überfülle gotisierender, meist symmetrisch geordneter Ornamente bedeckt sind, bilden die Basen der seitlichen Stützen. An ihren untern Teilen findet sich das von Funk sehr oft

¹⁾ Abb. in „Lausanne à travers les âges“.

²⁾ Abb. in „Lausanne à travers les âges“.

³⁾ Rahn, Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz. Wien 1883.

verwendete Motiv der stilisierten Rebblätter, welche ohne organische Verbindung an den Sockeln wie aufgeklebt erscheinen. Durch das Aufhäufen der Ornamentformen wird die Basis der Stützen derart in die Höhe gerückt, daß oft wenig Platz mehr für die eigentlichen Träger (hier mit Füllungen versehene Pfeiler) übrig bleibt (Abb. 4 und Taf. XIV 1). Diese Füllungen an den Pfeilern der „Berner Standesscheibe“ und an der in Feldern eingeteilten Decke zeigen das für Funk sehr charakteristische Motiv eines Rankenornamentes in Intarsienmanier, welches er an den verschiedensten Orten anbringt: als begleitende Verzierung zu Jahreszahlen (Lausanner Scheibe mit Berner Wappen¹⁾), am Tron der Madonna (Rathausscheibe), an der bernischen Ämterscheibe²⁾ (hist. Museum zu Bern), neben der Inschrift auf dem Scheibenriß der Sammlung Rosenheim, an der Inschrift der Mülhauser Rathausscheibe etc. Auch das Zahnschnitt-Ornament kehrt auf beiden Werken wieder. Bei der „Berner Standesscheibe“ machen sich die gotischen Reminiszenzen weniger fühlbar, da die Schildhalter mit den drei Wappen in einen eigentlichen Renaissanceraum hineingestellt sind. In der Perspektive läßt dieser Raum allerdings sehr zu wünschen übrig. Dies scheint überhaupt die schwache Seite des Künstlers gewesen zu sein; eine merkwürdige Unsicherheit macht sich in dieser Beziehung durchwegs bei ihm geltend. Der Wille zur Raumvertiefung ist zwar vorhanden, doch fehlen die nötigen Kenntnisse, um dieselbe glaubwürdig auszuführen. Der Horizont ist entweder zu tief genommen, wodurch dann bei den Architekturteilen der Übergang von der Oben- zur Untersicht zu unvermittelt kommt, oder er steigt unnatürlich steil an (wie bei den beiden Eidgenossen), so daß die Figuren³⁾ auf der schiefen Ebene nicht stehen können ohne auszugleiten. Dieses Bewegen in den Extremen wird seinen Grund wohl nicht nur in der Berechnung des jeweiligen Standortes der Scheiben haben; mit größerer Wahrscheinlichkeit dürfte es auf die nur oberflächliche Kenntnis der perspektivischen Gesetze zurückzuführen sein. Bei den Standeswappen mit architektonischer Umrahmung sind die schildhaltenden Figuren, seien es Löwenpaare oder Landsknechte, meist so eingeeengt, daß sie sich zwischen den Wappen und den seitlichen Stützen im eigentlichen Sinne des Wortes durchzwängen müssen (Scheiben mit Wappen Bern und Freiburg und Abb. 4), wenn sie nicht, wie die Löwen⁴⁾ auf der Scheibe mit dem Stadtwappen von Lausanne, direkt vorn auf die Sockel der seitlichen Stützen gestellt sind.

Der schildhaltende Landsknecht auf der linken Seite der „Berner Standesscheibe“ ist verwandt mit dem „Banneret aux couleurs de la Ville“ (Taf. XIV 1). Beide haben dieselbe lange, spitze Nase, die tief eingeschnittene Nasenwurzel, die langausgezogenen Augenbrauen und den großen Mund mit herabhängenden Mundwinkeln. Ebenso tragen beide ein in der gleichen Weise mit Federn geschmücktes, vielfach geschlitztes, weiches Barett, das sich den Kopfformen anschmiegt und in der Mitte über der Stirne in einer Spitze hochgestellt ist.

¹⁾ „Lausanne à travers les âges“.

²⁾ Abgeb. bei Thormann und Mülinen, „Die Glasgemälde der bernischen Kirchen.“

Für den Oberkörper des rechten Schildhalters hat Funk denjenigen des „Banneret de St Laurent“ (Taf. XV 2) ziemlich unverändert übernommen, nur daß er dem Landsknecht des Scheibenrisses in die beim „Banneret“ ohne sichtbaren Grund emporgestreckte Rechte eine Hellebarte als Stütze gibt, wobei die Linke, die dort die Fahne trägt, hier in der gleichen Stellung leer ausgeht.



5. Scheibenriss im Besitz des Herrn Ed. von Rodt in Bern.

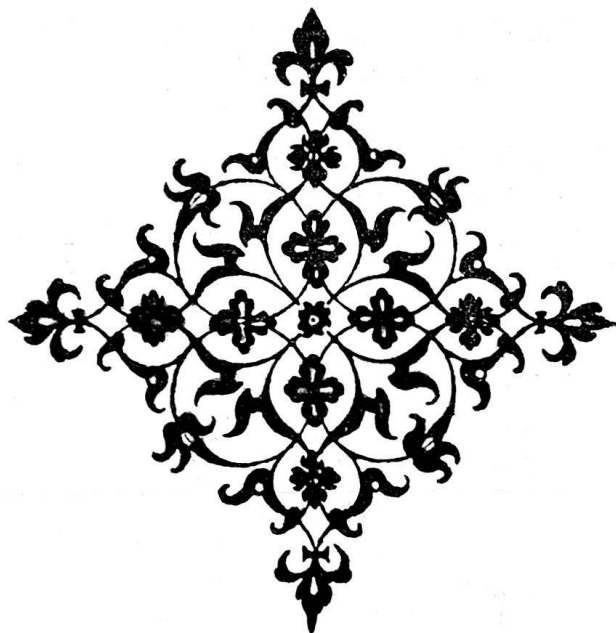
Als letztes Werk, das hier noch besprochen werden soll, folgt der unter Abb. 5¹⁾ wiedergegebene „Scheibenriß mit dem Metzgerwappen“. Derselbe tritt in der Komposition ganz aus dem Rahmen der oben behandelten Arbeiten heraus. Die Darstellung ist ohne jede architektonische Beugung gegeben

¹⁾ Nach Ed. von Rodt: Bern im XVI. Jahrhundert. Verlag von A. Francke, Bern.

und spielt sich vollständig im Freien ab. Außer dem Wappen, welches an die einen Buckelbecher kredenzende Dame angelehnt ist, und der Farbenangabe bei den Kleidern der beiden Figuren, ist nichts Heraldisches vorhanden. Dagegen finden sich in der Szene eine ganze Anzahl stark genrehafter Motive, wie z. B. das im Vordergrund lagernde langhaarige Hündchen und ein junger Krieger, welcher dem seine Pelzmütze schwingenden Bauern das Geld als Bezahlung für den daneben stehenden Ochsen in die ausgestreckte Hand schüttet. Im Hintergrund sieht man ferner mehrere mit Steinen beschwerte Strohütten, von denen die größte durch ein bekränztetes Kreuz als Bergwirthshaus kenntlich gemacht ist. Es folgen noch als landschaftliche Zutaten mehrere Laubbäume, Tannen, Felsen und einige in gerader Linie hintereinander fliegende Vögel, wie sie Funk zur Belebung der Luft verschiedentlich in derselben Weise angebracht hat (Mülhauser Scheibe, Scheiben in Lausanne, Taf. XIV, 1 u. 2). Neben manchen hübschen Einzelheiten zeigt auch dieser Scheibenriß wiederum in auffallender Weise die dem Hans Funk mangelnde Kenntnis der Perspektive. Auch hier, wie bei dem „jungen Eidgenossen“, steigt der Boden viel zu steil an, ohne jedoch im Vorder- und Mittelgrund den Eindruck eines Bergabhanges zu erwecken. Der hinter den Hauptfiguren stehende Bauer ist im Verhältnis zu den letzteren viel zu groß geraten, neben seinem Kopfe erscheinen dieselben fast als Mikrocephalen. Der Ochse vollends ist in den Größenverhältnissen vollständig verfehlt, und läßt auch sonst in der Zeichnung recht viel zu wünschen übrig. Er ist sich übrigens der Unzulänglichkeit seiner äußern Erscheinung vollkommen bewußt, und sieht mit einem des unfreiwilligen Humors nicht entbehrenden Blicke von der Seite zu seinem Besitzer auf. Man kann dem Künstler jedoch daraus kaum einen Vorwurf machen, da die Tierdarstellungen begreiflicherweise ganz außer dem Bereich seines Arbeitsfeldes lagen.

Als Vorbild für den Kopf des jungen Kriegers dürfte der „Banneret de la Cité (Taf. XV 1) gedient haben. Die beliebte Profildarstellung zeigt wieder alle Merkmale des Meisters: die spitze Nase mit der tiefliegenden Nasenwurzel, die Augenbildung, das vorstehende spitze Kinn und die typische Modellierung um die Mundwinkel. Dies gilt auch von den beiden andern Figuren, bei der Dame natürlich in das Weichere, Weibliche übersetzt. Von den Bäumen sind es ganz besonders die Tannen, welche in ihrer Struktur an Hans Funk erinnern (vergl. den „Banneret aux couleurs de la Ville“, Taf. XIV 1). Auch die Dächer der Hütten haben ihre eigentümlichen Kennzeichen; sie sind alle nach innen geschweift, nach der Art japanischer Häuser, was bei den Gebäuden auf der Mülhauser Scheibe in besonders hohem Maße der Fall ist. Die gleiche Tendenz der nach innen geschweiften Linie ist sogar auf die Berge übertragen; auf dem Mülhauser Glasgemälde sehen dieselben direkt wie vergrößerte Dächer aus. Im kleinen läßt sich an den Felsen und Steinen links vom jungen Krieger die gleiche Beobachtung machen. So wie bei den Rathausscheiben, so sind auch auf der vorliegenden Zeichnung die Terrainunebenheiten mit regelmäßigen wagrechten Strichen abschattiert.

Die Zuweisung dieses Scheibenrisses an Hans Funk bedeutet für den letzteren keine wesentliche Bereicherung; sie ist nur insofern von Interesse, als es sich hier um eine Darstellung handelt, die außerhalb des Rahmens seiner übrigen Kompositionen steht. Dagegen dürfte er als Schöpfer der Lausanner Rathausscheiben und des berühmten Glasgemäldes „Der alte und der junge Eidgenosse“ an die ihm schon längst gebührende erste Stellung unter den Glasmalern seiner Zeit einrücken. Der eigentliche Zweck dieser Arbeit ist es jedoch nicht, zur richtigen Würdigung dieses bis jetzt noch leider viel zu wenig bekannten Künstlers beizutragen, sondern in erster Linie den Namen *Niklaus Manuel* bei vier Werken auszuschalten, die sich stilistisch nicht in sein Oeuvre einreihen lassen.

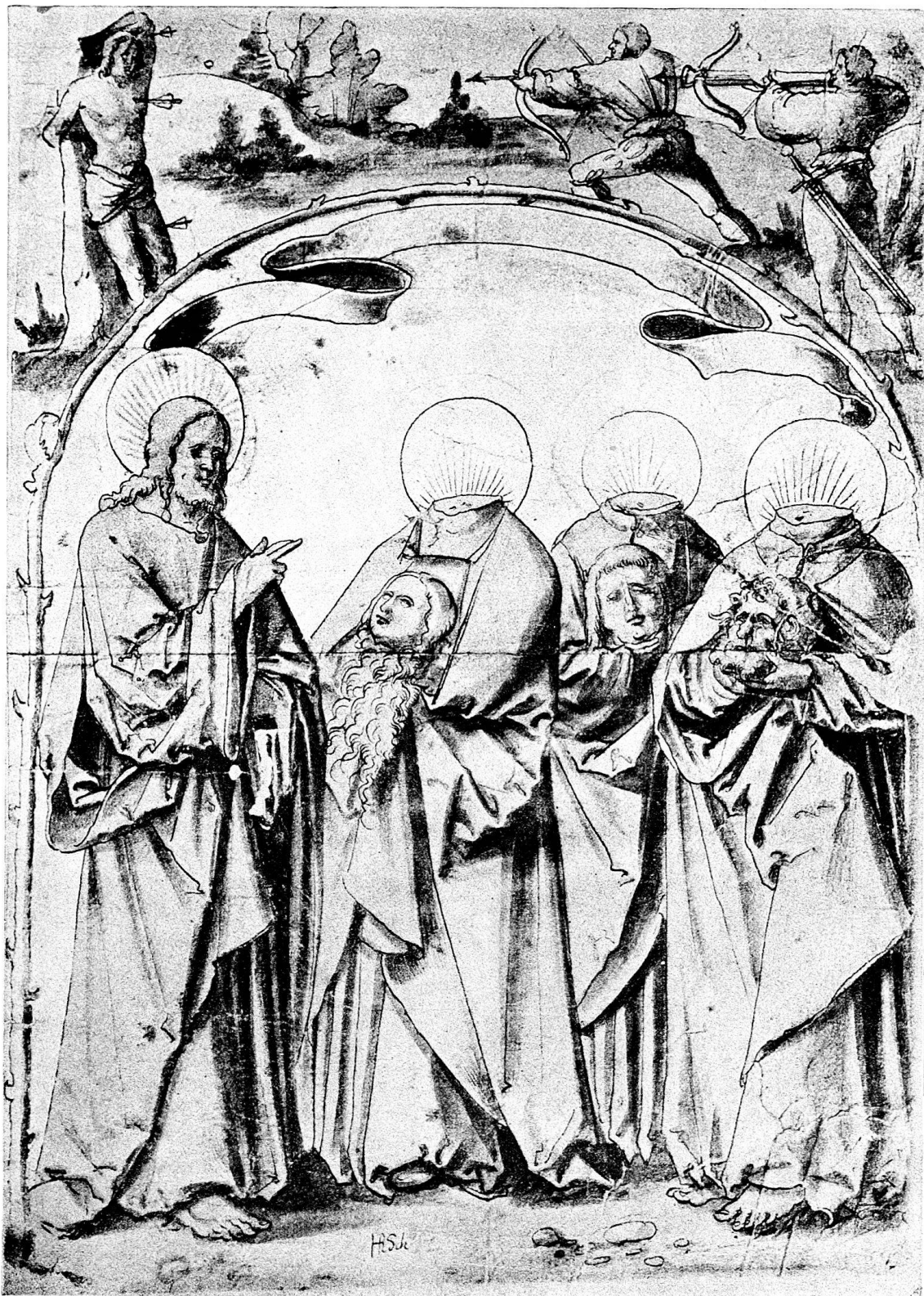




SCHEIBENRISS.
ST. ANNA SELBDRITT MIT STIFTERIN.
Kunstmuseum Bern.



SCHEIBENRISS
TAUFE CHRISTI.
Brit. Museum London.



HANS LEU. SCHEIBENRISS,
CHRISTUS BEGEGNET DEN DREI ZÜRCHER STADTHEILIGEN.
Stadtbibliothek Zürich.



NIKLAUS MANUEL. DER TOD UND DER CHORHERR.
Grossherzogl. Landesmuseum zu Darmstadt.



HANS FUNK.

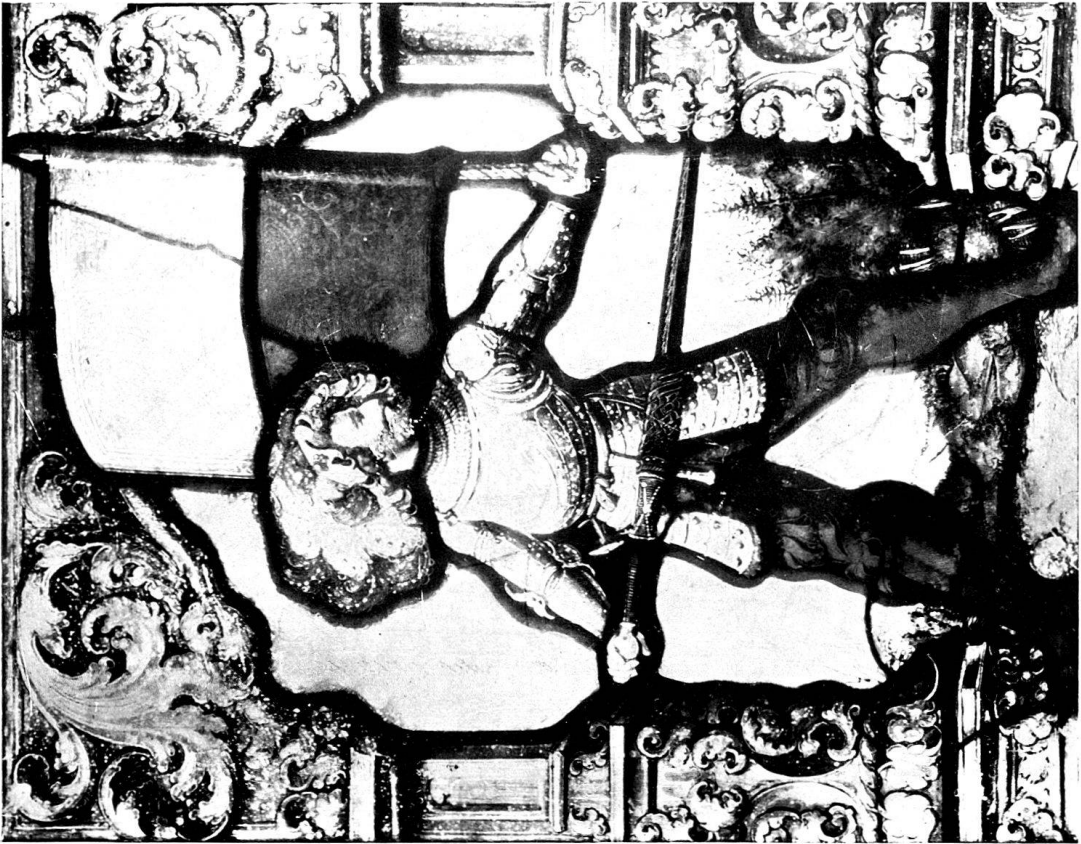
SCHEIBENRISS MIT DEM WAPPEN MEY-ROMONT, 1532.

Sammlung Max Rosenheim, Belzize Gardens, London.

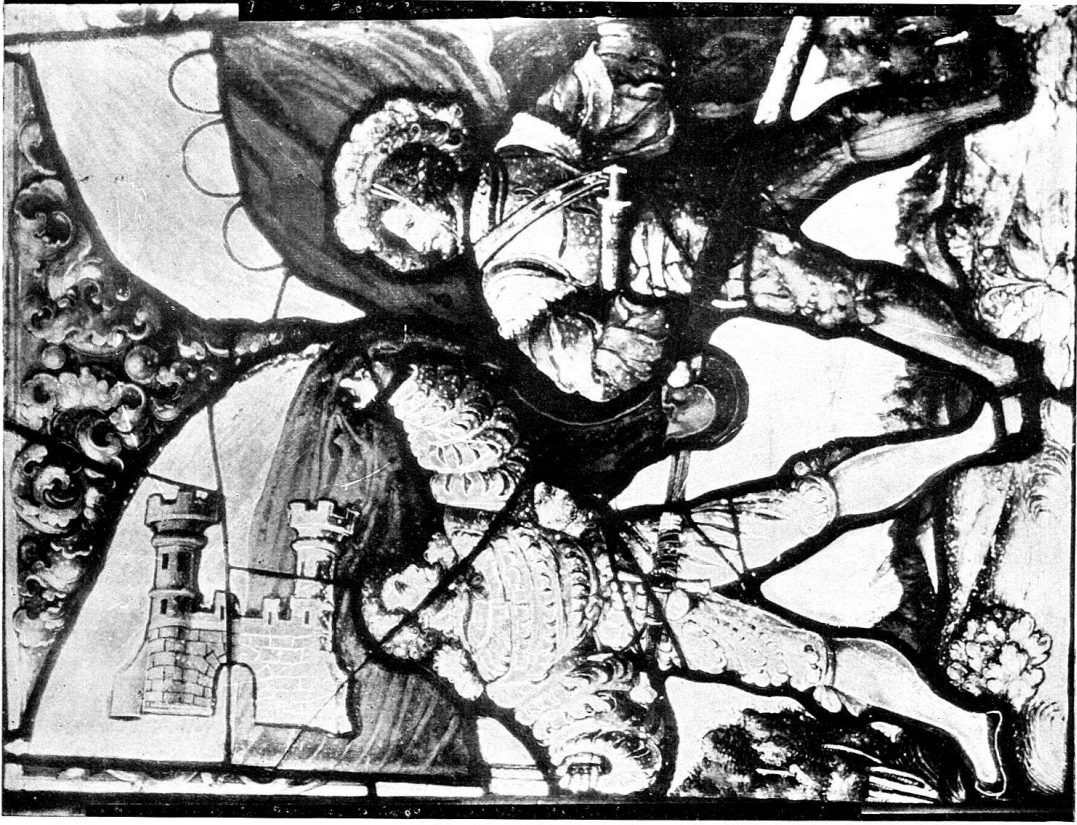


SCHEIBENRISS DES MONOGRAMMISTEN J. L., 1538.

Histor. Museum Bern, Sammlung Wyss, Bd. I, fol. 17.



GLASGEMÄLDE IM RATHAUS ZU LAUSANNE.



GLASGEMÄLDE IM RATHAUS ZU LAUSANNE.