

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

Band: 31 (1929)

Heft: 3

Artikel: Schweizerische Handzeichnungen und die Frage: Gab es in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zwei Maler Hans Funk, Vater und Sohn, in Bern?

Autor: Lehmann, Hans

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161026>

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: 06.10.2024

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

Schweizerische Handzeichnungen

und die Frage:

Gab es in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zwei Maler Hans Funk, Vater und Sohn, in Bern?

Von *Hans Lehmann*.

Vor einigen Monaten erschien im Urban-Verlag in Freiburg i. Br. ein schön ausgestatteter Band unter dem Titel «Schweizer Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts», herausgegeben von Walter Hugelshofer mit Vorwort und Einleitung des Herausgebers und einem beschreibenden Verzeichnis der 60 trefflich reproduzierten Handzeichnungen. Dieser Band eröffnet als erster ein größeres, von dem Genannten in Verbindung mit Fachgenossen in die Wege geleitetes Unternehmen unter dem Sammelnamen: Die Meisterzeichnung.

Indem wir diese Veröffentlichung einem weiteren Interessenskreise bekanntgeben, benützen wir den Anlaß, um einige darin enthaltene Irrtümer zu berichtigen und Stellung zu nehmen zu der Ansicht, *es seien der bernische Glaser und Glasmaler Hans Funk und sein gleichnamiger Sohn auch Maler gewesen*, was Veranlassung dazu gab, ersterem einige Handzeichnungen und Porträte zuzuweisen.

Daß man es bei manchen Tafelbildern des ausgehenden Mittelalters mit Werkstattarbeiten zu tun hat, denen nur in beschränktem Umfange der Wert künstlerischer Originale zukommt, ist heute eine allgemein anerkannte Tatsache. Um so größeres Interesse brachte man darum den Handzeichnungen und deren Veröffentlichungen entgegen, da man aus ihnen das künstlerische Schaffen der Maler klarer zu erkennen glaubte, sofern es sich wenigstens um Zeichnung und Komposition der Bilder und nicht um die Technik der Malerei handelt. Denn man sah in ihnen gleichsam die Handschriften der Meister. Vorsichtiger machte erst die Erkenntnis, daß eine große Zahl dieser Zeichnungen auch keine Originale, sondern Kopien sind, mit denen Lehrknaben und Gesellen, ja selbst Meister verwandter Betätigungen in voller Sorglosigkeit um das schöpferische Eigentum ihre Mappen zu praktischer Verwendung nach Möglichkeit füllten und kein Unrecht darin sahen, ihren Namen oder ihr Meisterzeichen darauf anzubringen. Denn die Absicht eines Diebstahls künstlerischer Urheberchaft lag ihnen ferne. Vielmehr wollten sie sich mit diesen Kopien nur ihre handwerkliche Arbeit erleichtern und damit gewinnbringender gestalten. Darum eigneten sie sich davon auch vor allem an, was den besonderen Bedürfnissen des Augenblicks entsprach. Eine solche Erleichterung des Schaffens konnte man sich später noch müheloser, dafür aber kostspieliger verschaffen, als die neu aufkommenden technischen Verfahren Holzschnitte, Kupferstiche und später Radierungen in großer Zahl und Auswahl auf den Markt brachten. Besonders sorglos darin

waren und blieben bis auf den heutigen Tag solche Glas- und Ofenmaler und Vertreter ähnlicher Berufe, die sich zunächst nur als Kunst-Handwerker fühlen.

Dem Kunsthistoriker aber kann gerade diese Sorglosigkeit in der Signierung der Bilder verhängnisvoll werden, besonders wenn er sich verleiten läßt, die Eigentums- oder die späteren Sammlerzeichen als Meistersignaturen anzusehen. Dazu kommt bei Bildniszeichnungen noch ein weiterer, leicht irreführender Brauch. Dr. H. Feurstein in Donaueschingen hat in den «Berichten aus den preußischen Kunstsammlungen» (Berliner Museen, 43. Jahrg., 1922, S. 69 ff.) überzeugend nachgewiesen, daß es sich bei den Bildniszeichnungen des sog. Meisters B. B. aus den Jahren um 1520 im Berliner Kupferstichkabinett nicht um Arbeiten einer bestimmten Person handelt, sondern um Blätter aus einem Album der Augsburger Malergehilfengilde von ganz verschiedenen Händen, wobei die Namensaufschriften bei einzelnen erst beigefügt wurden, nachdem die Dargestellten die Stadt verlassen hatten, um sie der Erinnerung zu erhalten.

Auf ähnliche Weise dürfte auch die Aufschrift auf der bekannten Bildniszeichnung entstanden sein, welche den Glasmaler Hans Funk in Bern oder dessen gleichnamigen Sohn darstellen soll (Taf. I, 47). Sie wurde meines Wissens zum ersten Male veröffentlicht von P. Ganz in den «Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts» (Bd. I, Taf. 8). Im *Texte* zu diesem Blatte stützt der Herausgeber seine Zuweisung des Blattes an den älteren Hans Funk auf die Aufschrift und ein von ihm ergänztes Meisterzeichen, das sich übrigens weder auf seiner noch auf der Reproduktion in Hugelshofers Buche erkennen läßt. Daß dieses Meisterzeichen *nicht* mit dem identisch ist, dessen sich der Berner Glaser und Glasmaler Hans Funk gelegentlich bediente, habe ich schon vor mehr als zehn Jahren nachgewiesen ¹⁾ und ebenso, daß dieses Blatt weder eine Handzeichnung des Hans Funk noch die seines gleichnamigen Sohnes sein kann. Ob der verstümmelte Taufname der Aufschrift als Hans zu lesen ist, bleibt ebenfalls fraglich. Zudem macht P. Ganz aus beiden Funk, Vater und Sohn, *Maler*. Dank gutgläubiger Nachschreiberei ist zunächst der Name des Vaters nicht nur in die Kataloge schweizerischer Kunstausstellungen als Gelegenheitsschriften von mehr oder weniger wissenschaftlichem Werte, sondern auch in andere Arbeiten über schweizerische Malerei aufgenommen worden, trotzdem s. Z. meine ausführliche Monographie ²⁾ über ihn den bestimmten Nachweis erbrachte, daß er nur ein geschickter und vielbeschäftigter Glaser und Glasmaler war ³⁾ und ebensowenig Tafelmaler wie Formschneider, zu dem ihn Lucie Stumm sogar machen wollte ⁴⁾.

Die von P. Ganz im Schweiz. Künstlerlexikon (Bd. I, S. 532) für seine Hypothese, es sei Hans II. Funk, der Sohn, ein Maler gewesen, verwendeten Unterlagen stehen erst recht in der Luft. Darnach soll eine mit H. F. signierte

¹⁾ Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde 1916, Bd. XVIII, S. 65.

²⁾ Anzeiger 1914, Bd. XVI, S. 304—324; 1915, Bd. XVII, S. 45—65, 136—159, 217—240, 305—329; 1916, Bd. XVIII, S. 54—74, 135—153.

³⁾ Anzeiger 1916, Bd. XVIII, S. 56 ff.

⁴⁾ Anzeiger 1911, Bd. XIII, S. 247 ff. und 1916, Bd. XVIII, S. 71 ff.

Landschaftsskizze von 1515 im Darmstädter Kunstkabinett mit einer Federzeichnung des Hans Leu in Zürich große Ähnlichkeit haben, ein Eintrag in der Fraumünsterrechnung von 1522 auf des jungen Funk Niederlassung in Zürich und beides zusammen damit auf Beziehungen desselben zu Hans Leu hinweisen. Leider gelang es uns nicht, in den Fraumünsterrechnungen einen solchen Eintrag zu finden. Die weitere Behauptung, der junge Maler sei vor 1539 gestorben, da das Testament seines Vaters aus diesem Jahre seiner nicht mehr gedenke, ist ebenfalls unhaltbar. In Zürich ließ sich ein solches Testament nicht finden. Aus Bern schreibt uns Staatsarchivar G. Kurz:

«In Bestätigung meiner neulichen, kurzen Mitteilung kann ich nun mit aller Bestimmtheit sagen, daß aus Materialien des bernischen Staatsarchivs neben dem bekannten Glasmaler *Hans Funk* ein als Glasmaler oder Maler tätiger Sohn gleichen Namens nicht nachweislich ist. Auch irgendeine andere Persönlichkeit des Namens Hans Funk, außer dem Glasmaler, erscheint nicht in Archivalien, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Stadt Bern betreffen. Es wurden daraufhin angesehen größere Urkundenbestände, die Spruchbücher, Testamentenbücher, Reisrödel, Kirchenbücher, Chorgerichtsmanuale, Verzeichnisse der Ratsbußen. Namentlich ergab auch das Absuchen von etwa einem Dutzend Bände des Stadtgerichtes keine Spur von einem anderweitigen Hans Funk, obschon aus Verhandlungen vor dieser untern Gerichtsinstanz in Zivil-, Betreibungs- und Frevelsachen ein sehr großer Teil der Stadtbevölkerung für etwa 15 Jahre (1525—1540) ermittelt werden kann.»

«Nach dem Wegzug unseres Hans Funk scheint kein männlicher Vertreter der Familie mehr in Bern gewesen zu sein.»

«Ein Testament hat Hans Funk in Bern nicht hinterlegt. Nachdem der bernische Rat am 6. August 1539 «Funck sin gött uss gnaden geschänckt, umb pitt dero von Zürich», lag für Funk, der ja nicht mehr zurückkehren konnte, kein Anlaß vor, den Berner Rat hinsichtlich der Bestätigung eines Testamentes zu beanspruchen.»

Damit fallen auch die noch viel positiveren Behauptungen mit Bezug auf den Hänsli Funk als Maler und Schüler seines Vaters im Texte zu der oben aufgeführten Bildniszeichnung (Ganz, a. a. O., Bd. I, Taf. VIII) dahin und wir müssen uns mit der einzigen über ihn erhalten gebliebenen Nachricht begnügen, daß er als Knabe mit Eltern und Geschwistern im Jahre 1504 das große Schießen in Zürich besucht habe, was doch nicht hinreichen dürfte, um aus ihm eine bestimmte künstlerische Persönlichkeit zu machen. Hugelshofer hätte darum besser getan, diesen apokryphen Hänsli Funk überhaupt nicht mehr zu nennen. Zwar führt das Verzeichnis der Zürcher St. Lux- und Loyenbruderschaft (Anzeiger 1884, S. 17) einen «Hans von Bern, glaser» und einen «Hans Funk, der jung» auf. Bei ersterem aber wissen wir nicht, ob er Funk hieß, und von letzterem nicht, was er war und zu welchem Zweige der zahlreichen Familie der Funk in Zürich er gehörte.

Man kann sich in der Zuweisung von Arbeiten an bestimmte Meister irren. Es können auch die handschriftlichen Überlieferungen über sie unrichtig oder

ungenau und darum irreführend sein. Aber um der Zuweisung einer unbekanntenen Künstlersignatur an einen bestimmten Meister willen aus einem Glaser und Glasmaler und seinem Sohne *Maler* und damit bildende Künstler zu machen, das geht doch kaum an. Gewiß war Hans Funk ein geschickter Meister in seinem Berufe, darüber weist ihn meine Arbeit genügend aus. Jeder gute Glasmaler mußte auch zeichnen können, zum wenigsten nachzeichnen, neu gruppieren und kombinieren, was er an verwendbaren Motiven in Meisterzeichnungen fand. Aber selbst erfinden und komponieren, das konnten unter ihnen nur die, welche im Hauptberufe Tafelmaler oder Reißer, d. h. Zeichner, oder beides waren. Und zu diesen gehörte Hans Funk nicht, sonst würden ihn nicht die amtlichen Berner Dokumente und er sich selbst bis zu seinem Ende als *Glaser* oder als *Glasmaler* bezeichnen und nicht ein einziges Mal als *Maler*, während sie dies doch bei den gleichzeitig in Bern lebenden Meistern dieses Berufes immer tun. Denn ein Glaser und Glasmaler durfte sich *nicht Maler* schreiben, sofern er dieses Handwerk nicht richtig erlernt hatte. War dies der Fall und trieb er daneben die Glasmalerei, dann nannte er sich nie Glaser, sondern *Maler*, und nur ausnahmsweise Glasmaler, denn der Malerberuf stand in höherem Ansehen als der der Glaser-Glasmaler. Ein zünftiges Handwerk für solche aber gab es damals noch nicht, man betrieb entweder das freie Handwerk als *Glaser* oder das zünftige als *Maler*. Darum findet sich auch die Bezeichnung Glasmaler in den Akten nicht häufig. Daß Hugelshofer diese handwerklichen Zustände nicht würdigte, wurde ihm, wie auch andern, zum Verhängnis mit Bezug auf die künstlerische Einwertung des Hans Funk. Denn bei ihm, wie bei den meisten andern Glasmalern, liegen ihre künstlerischen Qualitäten in der Technik der Glasmalerei. Darin war Funk bedeutend, obgleich es nicht gelingen dürfte, seine Hand auf allen Arbeiten zu erkennen, die nachweisbar aus seiner Werkstatt hervorgingen; denn er arbeitete, wie andere Glaser mit Gesellen und Lehrknaben, denen er nach *Zeitumständen* die Ausführung seiner Aufträge überließ, besonders seit er 1525 das Amt eines «Iselers», d. h. eines Eichmeisters, erhalten hatte. Die künstlerischen Qualitäten in seinen Glasmalereien fallen darum auf die zurück, deren Entwürfe er benutzte, ganz besonders auf *Niklaus Manuel*. Es wäre darum viel richtiger, man würde, statt nach Zeichnungen von Funk zu fahnden, deren es als Originalarbeiten wohl kaum gibt, versuchen, einen Einblick in seine Vorlagemappen zu gewinnen. Denn sie enthielten das bunte Material von erworbenen Originalzeichnungen anderer und eigenen Nachzeichnungen samt all den vielen, ebenfalls entlehnten kleinen Details, wie solche heute noch ähnlich im Gebrauche vieler Glasmaler sind, gleichsam als künstlerische Fundgrube für ihre Arbeiten. Wenn darum Hugelshofer in seiner Einleitung (S. 21) schreibt: «Ganz in dessen Art (des witzigen Zeichners') arbeitete auch der Glasmaler Hans Funk, und zwar je länger je deutlicher. Der raffinierte Glasmaler erweist sich als handsicherer, großzügiger Zeichner. Seine wenigen überlieferten Arbeiten haben einen ruhigen, bestimmten Zug. Mit breiter Feder und entschiedenem Strich entwarf er seine in der Massenvorteilung vorzüglichen Scheibenrisse. Und man muß sich nur wundern, wie ausführlich und genau er dabei zu Werke ging, da

doch die Vorlagen für ihn selbst bestimmt waren,» so charakterisiert er damit nicht dessen künstlerisches Schaffen, sondern das anderer, die für ihn zeichneten und darum, wie richtig bemerkt wird, so genau zu Werke gingen, weil Funk eben stark von diesen Vorlagen abhängig war. (Daß die Tafelverweise unrichtig sind, ist bedauerlich.)

Einen solchen, nach Entwürfen von Manuel von Funk kombinierten und sogar mit seinem Handwerkszeichen als Glasmaler versehenen oder eher von Manuel selbst gezeichneten Riß zu einer Wappenscheibe für Jakob Mey in Bern führt uns Tafel 43 vor. Hugelshofers Beschreibung dazu (S. 36) ist belanglos. Was über diesen Riß, die zu ihm verwandten und die nach ihnen ausgeführten Glasgemälde zu sagen ist, habe ich ausführlich mitgeteilt ¹⁾, nachdem schon 1909 Lucie Stumm ²⁾ auf ihn und einige verwandte Zeichnungen und Glasmalereien aufmerksam gemacht und sie auch abgebildet hatte. Damals machte ich (a. a. O., S. 308) die Bemerkung, daß die stilkritische Schulmethode, deren sich die Verfasserin zum Nachweise der künstlerischen Zusammenhänge bediente, auf derartige Werkstattarbeiten nicht angewendet werden dürfe, da sie sehr leicht zu unrichtigen Schlüssen verleiten könne. Und das war auch wirklich der Fall. Es muß darum um so mehr auffallen, daß Hugelshofer von diesen Berichtigungen keine Notiz nahm.

Ähnlich verhält es sich mit dem Taf. 44 wiedergegebenen Risse für eine Stadtscheibe. Daß es sich nicht um eine solche für Bremgarten handelt, wie der Verfasser schreibt, sondern für das zürcherische Städtchen und Amt (Landvogtei) Grüningen, wollen wir ihm nicht hochanrechnen, obgleich ihm der Zürcher Standesschild über dem Ortswappen auf den ersten Blick sagen mußte, daß die Glasmalerei für ein *zürcherisches* Städtchen oder Amt bestimmt war. Zudem führte Bremgarten, das sich 1415 anläßlich des Überganges an die Eidgenossen selbst zur Reichsstadt gemacht hatte, über dem Stadtwappen seit dieser Zeit den Reichsschild, wie andere Reichsstädte, und wie dies auf der von Hugelshofer erwähnten zweiten Stadtscheibe und allen andern bis 1648 tatsächlich auch der Fall ist. Ob aber dieser Scheibenriß als eine Originalarbeit für Hans Funk angesprochen werden darf, ist eine Frage, deren Beantwortung in den vorangegangenen Ausführungen liegt. Vergleichen wir die beiden Pannerträger einerseits mit signierten Handzeichnungen Manuels von Schweizerkriegern aus gleicher Zeit, wie dem von Lucie Stumm in ihrem Buche über diesen Berner Meister (Taf. I) abgebildeten Spießträger oder dem ebenfalls in der Kunstsammlung in Basel aufbewahrten Feldhauptmann ³⁾, andererseits mit dem neu-modischen Junker auf dem Glasgemälde mit dem «alten und dem neuen Eidgenossen» ⁴⁾, den Pannerträgern im Rathause zu Lausanne ⁵⁾ und einigen anderen auf Glasgemälden des Hans Funk, so bedarf es keiner weiteren Ausführungen,

¹⁾ Anzeiger 1915, Bd. XVII, S. 305 ff.

²⁾ Anzeiger, Bd. XI, S. 291 ff. Taf. XII.

³⁾ Ganz, Handzeichnungen a. a. O. Bd. I, Taf. 6; Anzeiger 1916, Bd. XVIII, S. 67, Abb. 7.

⁴⁾ Anzeiger 1915, Bd. XVII, Taf. XXIII.

⁵⁾ Anzeiger 1915, Bd. XVII, Taf. XVIII u. XIX.

um darzutun, daß alles Typen einer und derselben Art und Schöpfungen eines und desselben Meisters sind, sei es, daß sie uns als Originale oder als Nachzeichnungen solcher oder als Glasmalereien erhalten blieben, d. h. als Übertragungen auf Glas. Dieser Meister dürfte Niklaus Manuel gewesen sein, der Glasmaler war Hans Funk. Dabei zeigt ein Vergleich mit den Darstellungen ähnlicher Krieger Manuels aus früherer Zeit, wie getreu dieser dem Wandel in Tracht und Bewaffnung folgte, der sich damals vor seinen Augen vollzog. Für den vorliegenden Riß bleibt nur noch die Frage offen, wie Manuel dazu kam, für *zürcherischen* Bedarf zu arbeiten. Das kann nicht befremden, wenn wir bedenken, wie enge gerade nach der Mitte der 1520er Jahre zufolge der Reformation Manuels Beziehungen als Staatsmann und Anhänger derselben zur Zwinglistadt wurden, vor allem aber, daß in Zürich der eine Bruder Hans Funks, Ulrich, der Freund des Reformators, als Glasmaler zeitweise tätig war und mit diesem 1531 bei Kappel fiel ¹⁾, der andere, Jakob, in angesehener Stellung lebte. Schon im Jahre 1517 hatte der *Rat von Bern* die Ausführung einer Standescheibe für das zürcherische Städtchen oder Schloß Eglisau dem «*Funk, gesässen zu Zürich*» anvertraut, wobei wir allerdings zunächst an Ludwig Funk denken ²⁾.

Wie vorsichtig man mit Bezug auf Ergänzung von Namen in Akten sein muß, beweist der Artikel von P. Ganz über Ulrich I. Funk «den Alten» im Schweiz. Künstlerlexikon (Bd. I, S. 534). Da sich Ganz verleiten ließ, den Eintrag in den Zürcher Seckelmeisterrechnungen von 1511: «Meister Ulrich glaser in der Neuen Stadt um ein fenster dem mangold gen Pfäffikon 6 Pfd.» mit dem Geschlechtsnamen Funk zu ergänzen, schuf er einen Glasmaler aus dieser Familie, den es vermutlich nie gegeben hat. Denn der Eintrag in den Seckelmeisterrechnungen bezieht sich nachweisbar auf den Glasmaler Ulrich Ban ³⁾. Wie es sich um die beiden im Verzeichnis der Zürcher St. Lux- und Loyenbruderschaft ⁴⁾ genannten «Uli Funk glaser» und «Uli Funk glaser der jung» als *Glasmaler* verhält, bleibt erst noch zu untersuchen.

Zu seinem Bruder Jakob in Zürich floh Hans Funk nach seinem unglückseligen Todschat im Frühling des Jahres 1539, und vermutlich verwendete sich auf dessen Fürbitte der Rat der Stadt am 31. Juli gleichen Jahres bei dem in Bern um eine gelinde Bestrafung seines früheren angesehenen Mitbürgers und Mitgliedes ⁵⁾. Von hier aus richtete Hans Funk selbst am 1. August an seine Herren in Bern die Bitte, sie möchten in Anbetracht der Dienste, die er ihnen

¹⁾ Jahresbericht des Schweiz. Landesmuseums 1926, S. 60 ff.

²⁾ Anzeiger 1914, Bd. XVI, S. 308, Anmkg. 1.

³⁾ H. Lehmann, Lukas Zeiner. Mitteilungen der Antiq. Gesellschaft in Zürich, Bd. XXX, Heft 2, S. 23/24.

⁴⁾ Anzeiger 1884, S. 17/18.

⁵⁾ Anzeiger 1916, Bd. XVIII, S. 153.

geleistet¹⁾, von einer Sequestrierung seines Vermögens abstehen, da er es «so langsam zusammen krotzet (habe) mit grosser müyg und arbeit» und da er, ein «armer alter Knecht», nicht mehr imstande sei, sich durch Arbeit zu erhalten. Und sowohl in diesem Schreiben wie auch in einem früheren vom 28. Mai 1539²⁾ unterzeichnet er sich als «Hans Funck *glasser*, üwer gnaden armer ... diener ...».

Funk starb vermutlich Ende 1539 oder Anfang 1540³⁾, da in diesem Jahre der Glaser Moritz Lüscher in Zofingen sich an den Rat von Freiburg im Üchtland um die Bezahlung noch ausstehender Guthaben für gelieferte Arbeiten seines Schwiegervaters Hans Funk *selig* wandte⁴⁾.

Wie Professor Ganz in seinem 1924 erschienenen, prächtig ausgestatteten Buche «Malerei der Frührenaissance in der Schweiz» auf den Hans Funk fälschlich zugewiesenen drei Porträttafeln (Blatt 117—119) als dessen Lebensdaten die Jahre 1470 bis 1545 nennen kann, ist uns unbegreiflich, und ebenso, wie er an seiner haltlosen Annahme, die Monogramme H. F. auf diesen beziehen sich auf den Berner Glaser und Glasmaler Hans Funk, festhält. Gerade der Umstand, daß Hans Funk seinem Meisterzeichen, sei es auf den Glasgemälden oder als Eigentumszeichen auf Rissen, ein «G» beifügte, ausnahmsweise sogar v. B. (von Bern), scheint uns darauf hinzuweisen, daß er sich damit *deutlich* als Glaser und Glasmaler von dem Maler und Monogrammisten H. F. unterscheiden wollte.

Das «nicht identifizierte» Wappen auf der Christoph Boxdorfer in Konstanz zugeschriebenen Zeichnung (Taf. I, 51) mit Darstellung eines Zweikampfes gehört der *Luzerner* Familie Martin an. Ein Glasgemälde mit einer schildhaltenden Dame und diesem Wappen aus dem Besitze des Luzerners Xaver Schnyder von Wartensee befindet sich im Historischen Museum der Stadt Frankfurt a. M. Es trägt die Inschrift: «Hans Martin 1532». Für ihn dürfte auch das Glasgemälde bestimmt gewesen sein, zu dem dieser Riß mit seinem Familienwappen erhalten blieb. Ein zweites Mal findet sich das gleiche Wappen auf der großen Figurenscheibe mit der Grablegung Christi, welche im Jahre 1595 die Söhne

¹⁾ Bei dieser Erwähnung besonderer Dienste dachte Funk wahrscheinlich nicht an die als Glasmaler zufolge der Herstellung von Standesscheiben, da er für diese, wie seine Berufsgenossen, bezahlt wurde, auch weniger an die in seinen Aemtern als Mitglied des Grossen Rates (seit 1519) oder als Eichmeister (seit 1525), sondern an die als Späher (Spion) geleisteten. Denn nach der für die reformierten Orte unglücklich verlaufenen Schlacht bei Kappel (11. Oktober 1531) brachte man in Bern durch „Späher“ in Erfahrung, daß die v. kath. Orte mit Freiburg und dem Wallis einen plötzlichen Einfall in dessen Gebiet planen. Als solcher „Späher“ wurde auch Hans Funk 1534 mit 6 Pfd. gelöhnt (Anzeiger, 1914, S. 307), nachdem der Rat schon 1533 einen geheimen Verteidigungsplan ausgearbeitet und 1534 erneuert und verbessert hatte. Darin wurde Hans Funk die wichtige Verteidigung von Schloß und Städtchen Burgdorf zugewiesen. (Math. Sulser, Der Stadtschreiber Peter Cyro und die bernische Kanzlei zur Zeit der Reformation, Bern 1922, S. 45.)

²⁾ Anzeiger 1916, Bd. XVIII, S. 148 ff.

³⁾ Demnach nicht «wenige Jahre nach 1539», wie ich im Anzeiger 1916, Bd. XVIII, S. 168, irrtümlich korrigierte, sondern wie ich schon 1914, Bd. XVI, S. 307, richtig schrieb.

⁴⁾ H. Meyer, Die schweiz. Sitte der Fenster- und Wappenschenkung, 1884, S. 254. Anmkg. 2.

des Luzerner Schultheißen Rochus Helmlin für ihren Vater und ihre Mutter, Petronella Martin, bei Franz Fallenter für den Kreuzgang des Frauenklosters Rathausen malen ließen. Die Martin stammten aus dem Amte Rotenburg bei Luzern. Des Hans Martin wird schon 1480 gedacht. Der Mannesstamm starb mit dem Pannerherrn Peter 1582 aus. Auffallend ist auf diesem Scheibenrisse die antike Tracht des einen der beiden Kämpfenden, wie sie damals einige Künstler darzustellen liebten, so auch Ambrosius Holbein (Ganz, Handzeichnungen, a. a. O., Bd. I, 22). Sie findet sich ähnlich wieder auf der schönen Standesscheibe von Luzern in der Kunsthalle zu Winterthur, auf welcher ein solcher Krieger dem hl. Leodegar, Patron von Luzern, die Augen aussticht, und deren Rahmung aus einem für schweizerische Scheiben ganz fremdartigen, mit den Wappen der Luzerner Ämter belegten, von Ketten gefaßten Streifen besteht, ausgefüllt mit spätgotischem Krabbenwerk im Wechsel mit kleinen Figuren. Nun kam Christoph Bockstorfer wirklich 1543 von Konstanz zu kurzem Aufenthalte nach Luzern, siedelte aber noch im gleichen Jahre zu bleibender Niederlassung nach Colmar über¹⁾. Vielleicht dürfen wir in dem Risse und dem Glasgemälde hinterlassene Spuren dieser Wanderung erblicken. Auch andere Beziehungen der luzernischen Glasmalerei zur Konstanzer um die Zeit, da diese Zeichnung entstand, lassen sich nachweisen. Doch bedarf es noch sehr eingehender Untersuchungen, bevor man zu bestimmten Urteilen berechtigt ist. Die verdienstvolle Abhandlung «Beiträge für Geschichte der oberrheinisch-schwäbischen Glasmalerei» von H. Rott in Karlsruhe²⁾ hat den Weg dazu vorbereitet und er wird uns auch in einer weiteren Arbeit die archivalischen Unterlagen zur Beurteilung des damaligen Kunstschaffens in Oberdeutschen Landen bringen, die das «Zu- und Zusammentaufen vermittelt Stilkritik» in vielen Fällen richtigstellen dürften.

Die Handzeichnung Taf. I, 40 mit Darstellung der hl. Anna selbdritt und der Stifterin mit ihrem Wappen ist s. Z.³⁾ von Lucie Stumm in Basel Hans Leu dem Jüngern in Zürich zugewiesen worden. Hugelshofer möchte sie für den noch unbekanntem «Luzernermeister der Pietà» in Anspruch nehmen als einem Vertreter der von ihm neu entdeckten Luzerner Malerschule. Wenn er uns dafür durchschlagende Beweise bringt, so wollen wir ihm dies glauben. Doch bietet seine an und für sich verdienstvolle Arbeit über diese Malerschule in der Festschrift für Robert Durrer (S. 298 ff.) noch keine so sichere Grundlage dafür, daß man heute schon darauf aufbauen dürfte. Inwiefern ein Zusammenhang dieses Scheibenrisses zu der Pietà im Luzerner Museum besteht, vermögen wir auf Grund des mitgeteilten Bildermaterials nicht zu beurteilen. Wenn aber bemerkt wird, daß wohl der gleiche Zeichner für den Luzerner Glasmaler Oswald Göschel gearbeitet habe, dann muß man sich wirklich fragen,

¹⁾ H. Rott. Oberrheinische Künstler der Spätgotik und Frührenaissance. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F. Bd. 43, S. 69.

²⁾ Oberrheinische Kunst, 1929, Heft 1, S. 21 ff.

³⁾ Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde 1909, S. 247 ff. u. Taf. IX.

was zu einer derartigen Behauptung berechtigt, da die überlange Figur der hl. Anna auf dieser Zeichnung zu den eher gedrungenen Figuren *ganz anderer Art* auf den bis jetzt bekannten Glasgemälden Oswald Göschels in direktem Gegensatze steht.

Von den drei dargestellten Rittern auf der Federzeichnung von ca. 1520 (Taf. I, 41 u. S. 21) im Zürcher Kunsthaus stimmen der Oberkörper und die Fahne des ersten tatsächlich auffallend mit der gleichen Partie in der Figur des hl. Georg als Schildhalter beim Wappen des späteren Luzerner Schultheißen Werner von Meggen im Kreuzgange zu Wettingen überein. Der untere Teil dagegen ist gänzlich anders, ebenso wie die Wappenschilder nicht die in Zürich übliche Form zeigen. Nun ist aber leider der allein übereinstimmende Teil an dieser Figur eine Restauration des Berner Glasmalers J. Müller, dem vielleicht diese Zeichnung vermittelt wurde, als er während der 1870er Jahre die durchgreifende Restauration der Wetzinger Glasgemälde ausführte. Infolgedessen bemerkte ich auch im «Wetzinger-Führer»¹⁾ bei dieser Scheibe «stark restauriert». Die drei Brackenköpfe und die deutschen Tartschen mit der scheinbaren Vierteilung erinnern an das Wappen der Grafen von Zollern, obgleich die Tinkturen nicht ausgeführt sind. Wahrscheinlich wurde dieser Riß gezeichnet für Mitglieder der schwäbischen Rittergesellschaft vom St. Georgenbund, und zwar, wie es damals üblich war, St. Georg als Vorlage in drei verschiedenen Stellungen zur Auswahl. Damit fallen die Argumente für die Zuweisung des Blattes an Konrad Wirz und die zürcherische Herkunft dahin.

In den Zuweisungen anderer Handzeichnungen an bestimmte Meister zeigt der Verfasser eine lobenswerte Vorsicht. Vielleicht ist er selbst später in der Lage, noch weitere Berichtigungen anzubringen.

Die Begründung der zeitlichen Einschränkung der Bilderproben nach vorwärts auf das Jahr 1530 ist im vorliegenden Falle an sich gerechtfertigt, doch hätte das im Titel des Buches klarer zum Ausdruck kommen sollen. Auch sind wir mit dem Verfasser einverstanden, wenn er die gegenwärtigen politischen Grenzen der Schweiz nicht zum einengenden Gehege für seine Auswahl der Meister macht. Denn die *staatliche* Entwicklung hat unserem Lande seine politischen Grenzen gezogen, nicht die künstlerische. Diese blieb in der alten Eidgenossenschaft im allgemeinen auf die regierenden Städte beschränkt, wobei man nicht vergessen darf, daß Basel und Schaffhausen erst 1501 dem Bunde der Eidgenossen beitraten und der Zu- und Abgang deutscher Meister und Gesellen ein sehr reger war.

In jugendlicher Begeisterung für eine «neue Entdeckung» haben jüngere schweizerische Kunsthistoriker in letzter Zeit namentlich die Bedeutung von Konstanz als Sitz des größten Bistums in Oberdeutschland, zu dem auch das beträchtlichste Ländergebiet der alten Eidgenossenschaft gehörte, für die Kunstbetätigung in dieser hervorgehoben. Eingehendere Forschungen, als sie zurzeit vorliegen, werden darzutun haben, in welchem Umfange und für welche

¹⁾ 3. Auflage 1926, S. 72.

Zeiträume dies zutrifft. Daß aber sowohl das Elsaß¹⁾ als Süddeutschland einen nachhaltigen Einfluß auf die Kunstbetätigung in der alten Eidgenossenschaft gerade zu der Zeit ausübten, welcher die meisten Bilder des vorliegenden Bandes angehören, ist eine längst bekannte Tatsache, und es rechtfertigt sich darum, wenn einige Blätter süddeutschen Ursprungs, Originale und Nachzeichnungen, darin aufgenommen wurden, welche dies veranschaulichen. Dafür hätten einige schon wiederholt veröffentlichte oder leicht zugängliche zugunsten seltenerer wegbleiben dürfen. Trotz alledem ist dieses Buch ein willkommener Beitrag zur Kunstgeschichte in der Schweiz und in der Wiedergabe der Originale tadellos.

¹⁾ Vgl. H. Rott, *Oberrheinische Künstler der Spätgotik und Frührenaissance*, a. a. O. S. 65 ff.; 67 ff.; 76 ff.
