Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums

Herausgeber: Bernisches Historisches Museum

Band: 35-36 (1955-1956)

Rubrik: Historische Abteilung und Münzkabinett : Neuerwerbungen

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.08.2025

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

NEUERWERBUNGEN

1. ZWEI GRIECHISCHE MÜNZEN[1]

GEROLD WALSER

Didrachme aus Thurioi (Silber, um 370 v. Chr.)

Thurioi war eine der jüngsten griechischen Siedlungen in Unteritalien. Die Stadt ist erst kurz vor dem Peloponnesischen Krieg an der Stelle des zerstörten Sybaris am Golf von Tarent durch Perikles gegründet worden. Damals machte Athen große Anstrengungen, Koloniegebiete im Westen zu erwerben. Entsprechend der perikleischen Politik war der neue Stützpunkt des athenischen Handels zugleich ein Beispiel panhellenischer Kulturpolitik. Griechen verschiedenster Herkunft beteiligten sich an dem Kolonisationszug:

Abb. 1. Thurioi: Athena.

Abb. 2. Thurioi: Stier.

Den Stadtplan entwarf der berühmte Baumeister der Zeit, Hippodamos von Milet. Die Philosophen Protagoras von Abdera und Empedokles von Agrigent waren unter den Kolonisten; als Chronisten hatte Perikles den Historiker Herodot mitgesandt. Auf die erste Blütezeit der Kolonie folgte bald der

[1] Erstdruck in «Der Kleine Bund» vom 10. August 1956.

furchtbare Rückschlag vom Jahre 413, als das athenische Heer vor Syrakus vernichtet wurde und zugleich die ganze Stellung Athens im griechischen Westen zusammenbrach. Thurioi war nun auf sich selbst angewiesen und mußte sich enger an die andern griechischen Städte Süditaliens, Tarent, Kroton, Kaulonia und andere, anschließen. Zu Anfang des 4. Jahrhunderts kam ein unteritalienischer Städtebund zustande, der sich mühsam gegen die immer mächtiger werdenden Tyrannen von Syrakus und gegen den Ansturm der lukanischen Bergler verteidigte. Damals mußte dieser Bund Soldtruppen anwerben und zu diesem Zweck in größerem Umfange Silbergeld prägen. Das Stück aus Thurioi stammt aus dieser bedrängten Zeit.

Die *Vorderseite* (Abb. 1) zeigt einen behelmten Athenakopf im Profil. Daß Thurioi die Stadtgöttin der Gründerstadt auf ihre Münzen setzt, versteht sich von selbst. Im Gegensatz zum schlichten Helm, den Athena auf den attischen Münzen trägt, ist die Kopfbedeckung der Athena von Thurioi mit der Skylla geschmückt. Man lokalisierte diese Seegottheit in der Straße von Messina. Da der Kampf zwischen Syrakus und dem unteritalischen Städtebund gerade um diese wichtige Schiffahrtsstraße ging, liegt es nahe, in der Darstellung den politischen Anspruch zu sehen.

Auf der *Rückseite* (Abb. 2) ist der mächtige Stier abgebildet, der schon das Stadtwappen des untergegangenen Sybaris gewesen war. Die Stiergottheit hatten einst achäische Kolonisten von Sybaris und Kroton nach Italien gebracht. Das neue Sybaris, Thurioi, übernahm das alte Wappentier. Unter dem Stier sitzt flügelschlagend ein kleiner Vogel, dessen Bedeutung unbekannt ist. Dagegen deutet der Thunfisch zuunterst auf den reichen Fischfang am Golf von Tarent. Die Beschriftung gibt, wie üblich, den Stadtnamen im Genitiv: «Thourion» (Münze der Thurier).

Didrachme aus Tarent (Silber, etwa 275 v. Chr.)

Die Stadt Tarent, die einzige Koloniegründung der Spartaner, ist während ihrer ganzen Geschichte lakonischen Traditionen treu geblieben. In den jahrhundertelangen Kämpfen gegen die süditalischen Bergstämme hat sie immer wieder Hilfe vom Mutterland erbeten und bekommen. So setzte 344 der spartanische König Archidamos von Griechenland über, um die Tarentiner im Kampf gegen die Lukaner zu unterstützen. 70 Jahre später kam Pyrrhos von Epiros aus demselben Grunde und errang für Tarent seine verlustreichen Siege über die neue Großmacht in Italien, über Rom.

Da die wechselvolle Stadtgeschichte aus den Schriftquellen recht wenig bekannt ist, bilden die Münzemissionen eine wichtige Quelle für die historischen Ereignisse. Die Prägungen zeigen mit bildhafter Deutlichkeit, was die Stadt erlebte. Als zum Beispiel Pyrrhus die berühmten Kriegselefanten übersetzte — die ersten Elefanten, welche gegen die Römer kämpften — schlugen die tarentinischen Münzmeister Elefantenmünzen. Es ist ein besonderer Glücksfall, daß das Museum eine ganze Serie solcher Stücke von Tarent erwerben konnte, aus welcher wir ein besonders schönes Exemplar herausgreifen.

Abb. 3. Tarent: Dioskuren.

Abb. 4. Tarent: Taras auf dem Delphin.

Die *Vorderseite* (Abb. 3) zeigt die beiden Dioskuren mit flatternden Mänteln nach links galoppieren. Zwischen den Köpfen sieht man deutlich das Zeichen des Münzmeisters. Die Dioskuren Kastor und Pollux sind alte dorische Hilfsgötter, die man in Krankheit und Kriegsnot anruft. Auf den tarentinischen Münzen tauchen sie zum ersten Male beim Hilfsgesuch an Archidamos von Sparta (344 v. Chr.) auf. In den 70er Jahren des 3. Jahrhunderts, als Pyrrhus herbeigerufen wurde, sind sie das Symbol für die neue Hilfeleistung des Mutterlandes.

Rückseite (Abb. 4): Nach der Sage soll Tarent vom Eponym der Stadt, Taras, gegründet worden sein. Dieser Stadtgründer tritt zuweilen als Sohn des Poseidon, zuweilen als schiffbrüchiger Königssohn aus Sparta auf und wird meist dargestellt, wie er auf einem Delphin ans Land reitet. Die früheren Prägungen zeigen Taras als Kind auf dem Delphin, auf unserem Stück aber erscheint er als bewaffneter Jüngling. In der Linken führt er zwei Lanzen und den mit einem Seepferdchen geschmückten Schild, seine Rechte trägt eine kleine Siegesgöttin. Es kann kein Zweifel bestehen, daß auch diese Sagenfigur symbolisch aktuell gemeint war. Übers Meer kam wie einst der Gründer der Stadt nun der gewappnete Retter Pyrrhus. Wenn ihm die Tarentiner schon während der Seefahrt die Siegesgöttin in die Hand gaben, sprachen sie damit eine Hoffnung aus, die sich freilich nicht erfüllt hat. Schon im Jahre 272 fiel Tarent und verlor für immer seine Autonomie an Rom. Die Inschrift «TARAS» ist deutlich zu lesen.

Die Abbildungen geben starke Vergrößerungen wieder; der Durchmesser der Originale beträgt ungefähr 18 Millimeter.

2. DREI ZEICHNUNGEN ZUR GESCHICHTE ALEXANDERS DES GROSSEN

ROBERT L. WYSS

Zu den interessantesten Erwerbungen des vergangenen Jahres zählen drei leicht lavierte, mit Tusche und Feder auf Pergament ausgeführte Zeichnungen, die von der Hand eines unbekannten Künstlers aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen. Diese Blätter gelangten im 19. Jahrhundert aus Deutschland in eine bernische Privatsammlung, aus der sie der Direktor des Bernischen Historischen Museums gewinnen konnte. Über ihre ursprüngliche Herkunft wissen wir jedoch soviel wie nichts. Das Maß dieser Zeichnungen beträgt in der Breite zweimal 61,5 cm, einmal 56 cm und in der Höhe durchschnittlich 31 cm. Leider sind alle drei an den Rändern etwas beschnitten und weisen zudem auch beträchtliche Wasserschäden auf. Die das Bild erklärenden Tituli, wie sie bei den Berner Teppichen mit der Geschichte des Julius Caesar vorkommen, sind nicht vorhanden, auch konnten keine Namensbezeichnungen einzelner Figuren gefunden werden. Es fällt zunächst nicht leicht, eine genaue Interpretation der Bilder zu geben, doch führt das auf allen drei Zeichnungen vorkommende Pferd mit geschweiften Hörnern auf die Spur. Es muß sich um den wilden Bukephalos handeln, den Alexander der Große der Sage nach bereits im Kindesalter von vierzehn Jahren bezähmt und zugeritten haben soll. Wir erkennen in den acht Szenen eine Bilderfolge aus der Geschichte Alexanders.

In der graphischen Sammlung des British Museum in London befinden sich zwei Fragmente, ebenfalls Pergamentzeichnungen, die von der gleichen Hand wie die Berner Zeichnungen ausgeführt worden sind [1]. Auf der einen Zeichnung mit der Schlüsselübergabe einer sich unterwerfenden Stadt (Babylon) finden sich wieder der gehörnte Bukephalos sowie dieselben Figuren, Kostüme und Stilmerkmale. Es darf deshalb vermutet werden, daß sie mit den Berner Zeichnungen in näherem Zusammenhang steht (Abb. 5). Das andere Londoner Fragment gibt die Szene mit dem Bündelstabe aus der Geschichte des auf dem Krankenlager liegenden Skilurus und seiner Söhne wieder.

Die *erste* der Berner Zeichnungen (Tafel 1) gewährt uns links außen einen Blick in eine Halle, in der Alexander, seinen Königsornat tragend und mit Krone und Szepter versehen, im Kreise seines Hofes zwei Männer empfängt, die vor ihm niedergekniet sind, um kostbare Geschenke zu überreichen. Sie sind bärtig und somit als Fremdlinge gekennzeichnet, denn die Gesichter der Höflinge Alexanders sind glattrasiert. Der eine hält in seinen Händen eine geöffnete und mit Goldstücken oder Juwelen angefüllte Kassette, der

[1] Diese Zeichnungen wurden erstmals veröffentlicht von *A. E. Popham:* «Two fifteenth-century drawings for tapestry in the British Museum» in the Burlington Magazine, volume XLV, 1924, S. 60ff. Die Reproduktion erfolgt mit freundlicher Bewilligung des British Museum (Konservator E. Croft Murray).

andere eine Rute sowie ein Stück kostbaren Stoffes. Es dürfte sich hier um die Gesandten eines fremden Fürsten, wahrscheinlich um diejenigen des Königs Darius handeln. Rechts dieser Thronszene spielt sich eine heftige Schlacht ab. Deutlich ragt Alexander mit erhobenem, zum Schlage ausholendem Schwert aus den Reihen seines Heeres heraus, das von links heranrückt. Unweit des mazedonischen Feldherrn kämpft ein bärtiger, und somit wiederum als Fremdling auffallender Mann, der eine seinem Helm aufgeschmiedete Krone trägt. Es muß ein König sein, der sein Pferd bereits zur Flucht gewendet hat, aber dennoch zum Schlag ausholt; in diesem Augenblick aber stößt ihm sein Gegner das Schwert in die Brust. Bemerkenswert sind die seitlich des Helmes über den Ohren angebrachten Wangenklappen. In der Mitte des Blattes sehen wir diesen selben fremden König tödlich verwundet am Boden liegen. Vor ihm steht Alexander, der soeben vom Pferd gestiegen ist, um ihn zu umarmen und ihm die Augenlider zu schließen. In der rechten Bildhälfte zieht ein Leichenzug vorüber, wobei Alexander mit erhobenem Schwert hinter dem Sarge einherreitet. Es wird sich vermutlich um das Begräbnis des in der vorangehenden Szene gefallenen Fürsten handeln, in dem wir vielleicht die Person des persischen Königs *Darius* erkennen dürfen.

Das *zweite Blatt* zeigt uns im Hintergrunde in der Ecke oben links Alexander im Gebet mit gefalteten Händen. Vor ihm steht ein Geistlicher, von dem allerdings nur noch Kopf und Schultern zu sehen sind, da die Szene durch ein vorgelagertes Schlachtenbild überschnitten ist. In der andern Ecke rechts im Hintergrunde erkennen wir ein von links nach rechts schreitendes Heer, an dessen Spitze einen König von auffallender Körpergröße. Auch diese Szene wird durch das große Schlachtenbild überschnitten; denn im Vordergrunde entfaltet sich in der ganzen Bildbreite und Tiefe eine heftige Schlacht. Dem von links heranrückenden Heere Alexanders, dessen Fußtruppen mit Bogen- und Armbrustschützen im rechten Flügel marschieren, steht ein ebenso gewaltiges Heer fremdartiger Leute gegenüber. In den vordersten Reihen kämpfen hier leicht gekleidete, nicht bepanzerte Neger. Auch werden Elefanten mitgeführt, die auf ihrem Rücken angeschnallte Holztürme mit speerwerfenden Soldaten tragen. Der Feldherr selbst, auf einem Pferde reitend und durch seinen Wuchs alles überragend, muß der indische König *Porus* sein. Dieser rühmte sich nämlich seiner ungeheuren Größe und war deshalb überzeugt, König Alexander im Kampfe überlegen zu sein. Wir haben also eine Darstellung der *Schlacht am Hydaspes* vor uns und in den beiden Ecken jeweils Szenen, die der Schlacht vorausgingen (Tafel 2).

Das *dritte Blatt* zeigt uns in der linken Bildhälfte einen Zweikampf zwischen Alexander und König Porus, der innerhalb der Turnierschranken ausgefochten wird. Alexander ist im Begriff, seinen Feind mit der Lanze nach rückwärts aus dem Sattel zu heben. Im Vordergrund ist die zweite Phase des Zweikampfes dargestellt, wobei Alexander dem zusammensinkenden Porus mit dem Schwerte die Brust durchstößt. Um die Turnierschranken herum drängen sich die Heere der beiden Feldherren, links die Mazedonier, rechts

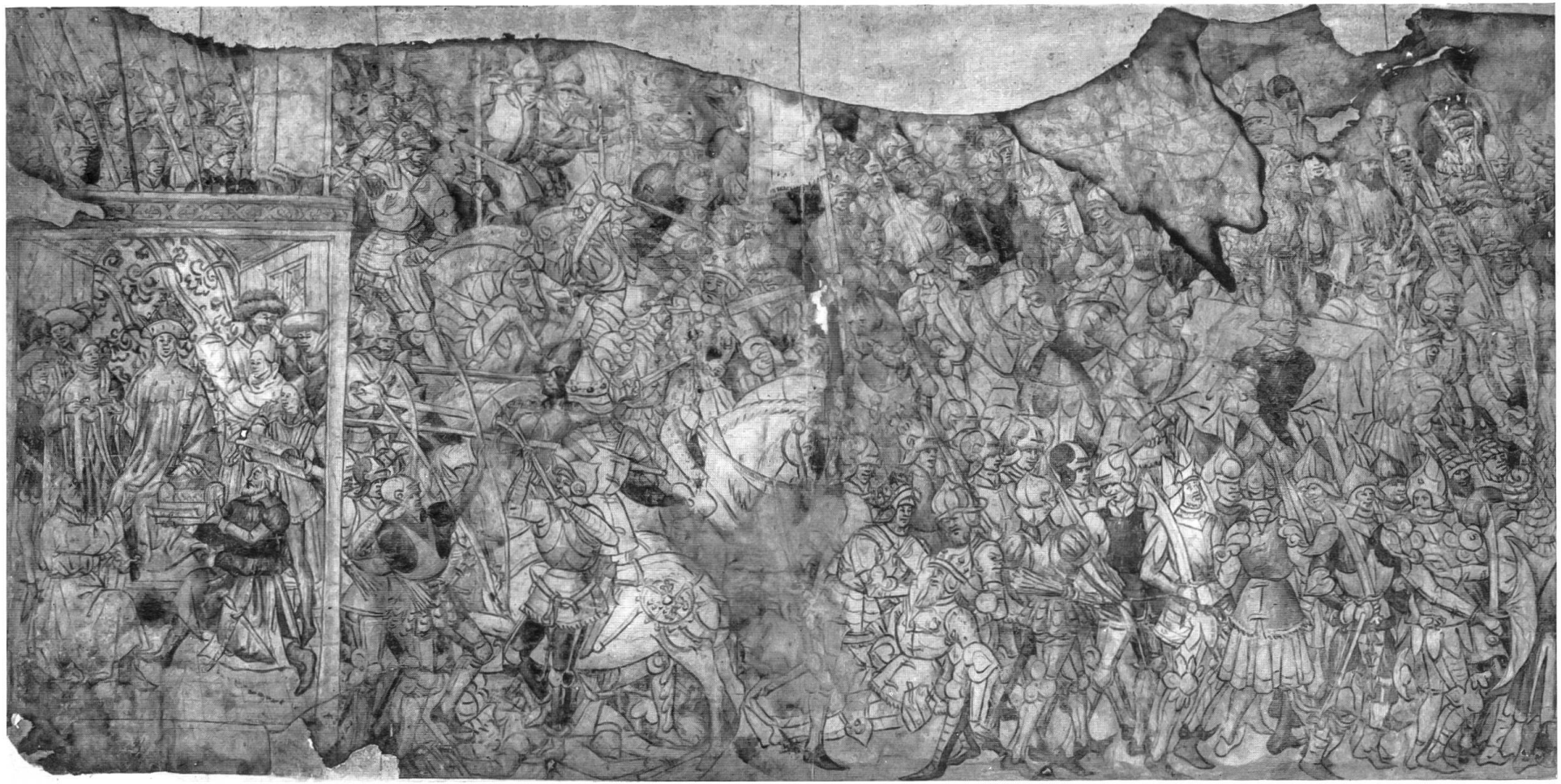
die Inder, wobei die Neger mit den gedrehten weißen Stirnbinden den Schranken zunächst stehen. In der rechten Bildhälfte empfängt der vom Pferde gestiegene Alexander eine Königin mit ihrem weiblichen Gefolge. Da sie unter ihrem Surcot ein Panzerhemd und an der linken Seite ein Schwert trägt, scheint es *Thalestris*, die Königin der Amazonen, zu sein (Tafel 3).

Es stellt sich nun die Frage: Wozu dienten diese Zeichnungen? Die gesamte Bildkomposition, die Anordnung der ineinandergeschachtelten und sich überschneidenden Szenen, die Szenentrennung durch Reihen von dunklen Gebüschen, die vielen dicht gedrängten Figuren, die den hintersten Winkel des Bildraumes füllen, lassen uns bei einem oberflächlichen erstmaligen Durchsehen die Vorlagen oder Entwürfe für einen monumentalen Bilderzyklus, insbesondere für Wandteppiche, vermuten. Eine eingehendere Untersuchung führt uns jedoch bald zur Erkenntnis, daß sehr viele Einzelheiten ungenau, sogar auch mißverstanden und falsch gezeichnet sind [1]. Wir können deshalb oft den Sinn einer Szene nicht mehr recht verstehen. Wir gehen meines Erachtens bestimmt nicht fehl, wenn wir unsere Alexanderbilder für Zeichnungen halten, die nach Wandteppichen hergestellt wurden. In dieser Vermutung bestärkt uns noch der Vergleich mit acht Zeichnungen, die zur Sammlung des Louvre gehören und mehrere Schlachten aus dem Trojanischen Kriege wiedergeben [2]. Diese sind sehr fein und vor allem bis in alle Einzelheiten hinein sehr genau ausgeführt. Sie fanden Verwendung als Entwürfe für Kartons, nach denen die Teppiche in der Kathedrale von Zamora (Spanien) und im Victoria & Albert Museum (London) gewirkt wurden. Dann ist auch die Farbgebung charakteristisch für Nachzeichnungen. Rot und Blau sind genau gleich wie bei den Berner Caesarteppichen fleckenartig über das ganze Bild verteilt. Auch fallen in den hochrechteckigen Bannern die in roter Farbe nachgezeichneten Schraffuren auf, welche für die flämischen Teppiche als besonders charakteristisch gelten. Diese Schraffierung läßt sich ebenfalls bei den Kostümen und Rüstungen feststellen. Zudem macht sich die Lichtquelle auf der linken Seite, genau wie in den Caesarteppichen, vor allem bei allen kolorierten Partien bemerkbar, so unter anderem bei Panzerteilen, Gewändern, Schabracken sowie beim Saum- und Sattelzeug der Pferde. Würde es sich um Vorzeichnungen handeln, dann wären die Schraffuren kaum vorhanden, denn diese waren jeweils den Wirkern zu freier Gestaltung nach ihrem eigenen Ermessen überlassen.

Unsere Aufgabe ist es nun, die Zeichnungen an Hand stilistischer Merkmale, an Hand ihres Bildinhaltes und in ihrer Eigenschaft als Nachzeichnungen

[1] Zur eingehenden Untersuchung der Zeichnungen stellte Direktor Dr. F. Gysin in Zürich die Fachleute und technischen Mittel des Schweizerischen Landesmuseums zur Verfügung, wofür der Verfasser wie auch die Direktion des Bernischen Historischen Museums ihm zu herzlichem Dank verpflichtet sind.

[2] Die Zeichnungen sind veröffentlicht von *H. C. Marillier:* «The tapestries of the painted chamber; the great history of Troy» in The Burlington Magazine, volume XLVI, 1925, S. 35 ff. Das Blatt mit der Darstellung des Trojanischen Pferdes auch bei *Betty Kurth:* «Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der Burgundische Hof», im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXIV, Heft 3, S. 99.



Tafel 1. Erste Zeichnung zur Geschichte Alexanders des Großen. 2. Hälfte 15. Jahrh. (Text S. 86).

Tafel 2. Zweite Zeichnung zur Geschichte Alexanders des Großen. 2. Hälfte 15. Jahrh. (Text S. 87).

Tafel 3. Dritte Zeichnung zur Geschichte Alexanders des Großen. 2. Hälfte 15. Jahrh. (Text S. 87).

Abb. 5. Alexander auf dem Bukephalos. Ausschnitt aus dem Fragment im British Museum London (Text S. 86, 91, 92).

Abb. 6. Alexander auf dem Bukephalos. Ausschnitt aus der zweiten Berner Zeichnung (Text S. 87, 91).

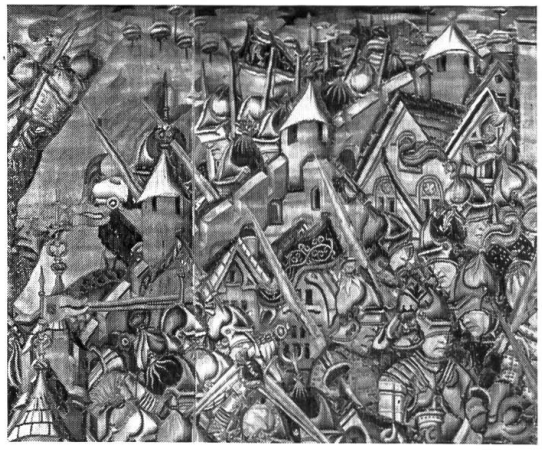


Abb. 7. Stadtmauer mit Rundtürmen. Ausschnitt aus dem ersten Alexanderteppich im Palazzo Doria in Rom (Text S. 92).

Abb. 8. Der thronende Alexander empfängt eine fremde Gesandtschaft. Ausschnitt aus der ersten Berner Zeichnung (Text S. 86, 92).

Abb. 9. Krönung des Königs Clovis. Ausschnitt aus einem Teppich im Musée des Beaux Arts in Reims (Text S. 93).

Abb. 10. Der vierzehnjährige Alexander reitet auf dem Bukephalos an seinen Eltern vorbei. Ausschnitt aus dem ersten Alexanderteppich im Palazzo Doria in Rom (Text S. 90, 91).

Abb. 11. Alexander umarmt einen verwundeten gegnerischen König (Darius?). Ausschnitt aus der ersten Berner Zeichnung (Text S. 87, 91).

Abb. 12. Alexander im Kampf gegen ein behaartes Waldungeheuer. Ausschnitt aus dem zweiten Alexanderteppich im Palazzo Doria in Rom (Text S. 91).

Abb. 13. Leichengeleit in der ersten Berner Zeichnung (Text S. 92).

Abb. 14. Behelmte im zweiten Doria-Teppich (Text S. 92).

Abb. 15. Bootsleute im zweiten Doria-Teppich (Text S. 92).

Abb. 16. Geharnischter Bogenschütze in der zweiten Berner Zeichnung (Text S. 92).

Abb. 17. Geharnischter Bogenschütze und Mohr mit Stabbüchse im zweiten Doria-Teppich (Text S. 92)

Abb. 18. Abb. 19.
Banner und Standarten in der zweiten Berner Zeichnung (links) und im zweiten Doria-Teppich (Text S. 92).

Abb. 20. Mohren mit Stabbüchsen in der zweiten Berner Zeichnung (vgl. Bild oben) (Text S. 92).

Tafel 4. Neueingänge. Ofenkacheln mit Liebespaaren: links um 1400, rechts um 1460. Fundstücke vom Waisenhausplatz 1956 (Text S. 95).

von Teppichen mit einer Manufaktur näher in Beziehung zu bringen. Hierzu geben uns die Kostüme und Waffen sowie auch die Alexandergeschichte einige Hinweise. Alexander der Große und seine Getreuen tragen die burgundische Hoftracht. Die Waffen und Rüstungen entsprechen denjenigen, die das Heer Karls des Kühnen bei Grandson und Murten trug. Wir werden dadurch an den Hof der Herzöge von Burgund gewiesen. Dort spielte im ganzen 15. Jahrhundert die Heldenverehrung eine große Rolle. Alexander der Große gehörte zu den Idealgestalten des Rittertums und somit auch zur Gruppe der «Neun Helden — neuf preux», die, nach drei verschiedenen Religionen geschieden, in drei Dreiergruppen aufgeteilt sind [1]. Mit Julius Caesar und Hektor von Troja vertrat Alexander die heidnische Antike, während die beiden andern Triaden die jüdische und christliche Welt repräsentierten. Königen, Herzögen, ja dem gesamten Adel war Alexander ein Vorbild. Man verehrte ihn und wollte ihm an Ruhm und Tapferkeit in allen ritterlichen Tugenden gleichkommen. Im 11. Jahrhundert behandelte Alberich von Besançon die Geschichte Alexanders ausführlich in einem französischen Epos. In den folgenden Jahrhunderten wurde sie zum Gegenstand vieler umfangreicher, mit Legenden ausgeschmückter Romane, die besonders im französischen Sprachgebiet zu der beliebtesten Lektüre des hohen Adels zählten. Diese Romane waren nichts anderes als eine Aneinanderreihung der Heldentaten Alexanders im Geiste des späten Mittelalters. Das höfische Leben, die Sitten, Rechte und Kriegsbräuche der französisch-burgundischen Fürsten mit all ihrem Pomp und Zeremoniell spiegelte sich in diesen gelegentlich sogar mit phantastischen, legendären Episoden ausgeschmückten Dichtungen. Die Bibliothek der Herzöge von Burgund enthielt mehrere solche Alexanderromane. Für Herzog Philipp den Guten schrieb Jean Wauquelin 1448 die Kompilation «Le livre des conquestes et faits d'Alexandre le grant». Eine andere Fassung des französischen Alexanderromanes waren «les gestes du grant alexandre» des Quintus Rufus. Ein solches Exemplar, das der Burgunderbeute von 1476 zugeschrieben wird, ist zur Zeit als Leihgabe der Berner Burgerbibliothek (Mscrpt. A 25) im Historischen Museum ausgestellt. Viele dieser Alexandergeschichten wurden mit farbigen Miniaturen illustriert. Die schönsten Exemplare besitzt die Pariser Nationalbibliothek in Codex «fr. 9342», der Herzog Philipp gewidmet war, sowie in den Manuskripten «fr. 47—49, fr. 257» und «fr. 22547», die alle aus dem ehemaligen Besitz Karls des Kühnen stammen und von den burgundischen Hofmalern wie Loyset Liédet und Guillaume Vrelant illustriert sind. Zu dieser Gruppe zählt auch der berühmte Codex aus der Sammlung Dutuit im Petit Palais in Paris.

Daraus ergab sich, daß die vielbegehrte Geschichte Alexanders auch auf Wandbildern und Teppichen monumentalen Stiles dargestellt wurde. Die Fürsten wollten die Taten des Helden, den sie bewunderten und nachzuahmen bestrebt waren, mit dem sie sich selber identifizierten, in ihren Wohnräumen

[1] Vgl. *Robert L. Wyß:* «Die neun Helden. Eine ikonographische Studie», in Zeitschrift für Schweiz. Archaeologie und Kunstgeschichte, 1957, Heft 2. Daselbst die ältere Literatur.

an den Wänden sehen und beauftragten ihre Hofmaler mit solchen Darstellungen. Illustrierte Handschriften gaben die notwendigen Anregungen dazu und lieferten oft die originellsten Vorlagen. Die Teppiche wurden dann in einer Manufaktur von Arras, Tournai oder Brüssel in Wolle, Seide, Gold- und Silberlahn gewirkt. Von solchen Teppichen sind uns einige wenige erhalten. Drei Fragmente mit Szenen aus der Geschichte Alexanders, die Kämpfe gegen den König Nikolaus wiedergebend, gehören zur Sammlung Dutuit in Paris [1]. Diese Teppiche können mit unseren Berner Zeichnungen allerdings nicht näher in Zusammenhang gebracht werden, da die beteiligten Figuren in den beiden Zyklen andere Kostüme tragen und wir deshalb einen anderen Kartonzeichner und ein anderes Wirkeratelier vermuten müssen.

Zwei weitere Teppiche befinden sich heute noch in Rom in der Sammlung des Fürsten Doria [2], die sich in der Breite auf 10 m und in der Höhe auf 4,30 m erstrecken. Auch diese Teppiche sind ohne Tituli und ohne Namensbezeichnung, so daß uns wiederum eine genaue Identifizierung sämtlicher Szenen einige Schwierigkeiten bereitet. Im ersten Teppich links erkennen wir den in Hermelin gekleideten Philipp von Mazedonien, in einer weiten Halle stehend, zu seiner Rechten seinen Sohn Alexander und zur Linken seine Gemahlin Olympia, umgeben von Damen und Herren des Hofes. Der König selbst übergibt einem alten bärtigen Manne eine versiegelte Schrift. Wolfgang Stammler glaubt, daß es sich hierbei um eine Gerichtstagung handelt, bei der Alexander durch seinen Vater dazu verurteilt wird, den Hengst Bukephalos zuzureiten [3]. Der Alte, der die versiegelte Urkunde in Empfang nimmt, könnte dann Tholomaeus, der Behüter dieses gefährlichen Tieres, sein. Diese Szene wird im Vordergrund überschnitten durch den wilden und gehörnten Bukephalos, den vier Knechte mit Keulen an Ketten gefesselt halten. Dann folgt im Vordergrund der Teppichmitte die Szene mit dem vierzehnjährigen Alexander, der, auf dem gezähmten Ungetüm sitzend, den mit Knochen angefüllten Stall verläßt und siegesbewußt an seinen Eltern vorbeireitet. Diese erwidern ehrerbietig seinen Gruß. Dahinter ist die Szene mit Alexander zu erkennen, der im Alter von fünfzehn Jahren vor seinen Eltern kniet und den Vater um die Erlaubnis und die notwendigen Waffen bittet, um gegen König Nikolaus in den Krieg zu ziehen. Rechts im Teppich kämpft Alexander auf seinem Bukephalos innerhalb der Mauern einer Stadt. Hiermit dürfte der Zeichner den Kampf gegen Nikolaus gemeint haben. Im Hintergrunde rechts sehen wir in ein Gemach, worin Philipp von Mazedonien, auf seinem Bette liegend, dem Pausanias einen Dolchstoß in den Hals versetzt. Dieser wird von Alexander mit beiden Händen gehalten. In der davor gelagerten

[1] Ein Fragment, das früher zur Sammlung Aynard in Lyon gehörte, ist abgebildet bei *B. Kurth*, a. a. O., S. 101, Fig. 35.

[2] Den Vergleich der Alexanderteppiche im Palazzo Doria in Rom mit den hier behandelten Zeichnungen ermöglichten in entgegenkommendster Weise S. E. Prinz Philipp Doria-Pamphilj und seine Schwester Gräfin Orietta Borromeo. Der Gräfin Borromeo verdankt der Bearbeiter außerdem zahlreiche Hinweise aus ihren eigenen Forschungen über die Alexanderteppiche.

[3] Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, Spalte 342.

Szene liegt Philipp auf seinem Sterbebett und legt seinem Sohne die Krone des mazedonischen Reiches aufs Haupt. Im zweiten Teppich ist links die Erstürmung einer unbekannten Stadt dargestellt. Im Stadtinnern erkennen wir den dicht umdrängten Feldherrn mit gezogenem Schwert. Vor ihm steht ein alter König mit einem zweigeteilten Barte. Dieser faßt sonderbarerweise mit seiner Hand ein Schwert an der Klinge und hält es hoch empor. Was dieser Gestus bedeuten soll, ist uns nicht klar. In der Teppichmitte erblickt man Alexander, wie er in einem von vier Greifen gezogenen Metallgehäuse gen Himmel fährt. Dabei hält er aus den Seitenfenstern an zwei langen Spießen zwei Schinken empor, die den Appetit der vier vorgespannten, geflügelten Greifen zu ihrem Fluge anregen sollen. Seine Getreuen aber, auf der Erde zurückbleibend, staunen dem waghalsigen Manne nach. Gleich daneben begrüßen sie ihren König bei der Rückkehr von seinem Himmelsflug. Rechts im Teppich schimmert durch die Wogen des Meeres hindurch das gläserne Faß, welches mit Hilfe von langen Ketten von einem Schiffe aus in die Tiefen des Meeres hinuntergelassen wird. In diesem durchsichtigen Faß sitzt Alexander mit zwei brennenden Fackeln, um den Meeresgrund erforschen zu können. Im Vordergrunde rechts zeigt sich Alexander noch einmal im Kampfe gegen Drachen, Waldmenschen und schrecklich behaarte Ungeheuer ohne Kopf, jedoch mit fratzenhaften Gesichtern auf Brusthöhe. Als literarische Quelle, die der Kartonzeichner für diesen Alexanderzyklus verwendete, erwähnt A. Warburg in seiner Arbeit über die Tauch- und Himmelfahrt Alexanders die von Jean Wauquelin verfaßte Geschichte Alexanders [1].

Nun zeigt sich bei näherer Untersuchung, daß gerade die Berner Zeichnungen und das Londoner Fragment mit den Teppichen in Rom viele gemeinsame Motive aufweisen. Einmal finden wir auf den drei Zeichnungen in Bern und derjenigen in London wie auf den Teppichen in Rom den Bukephalos mit den gleichen gedrehten doppelten Hörnern (Abb. 5, 6, 10). In den drei Alexanderfragmenten der Sammlung Dutuit dagegen trägt dieses Tier nur ein einziges Horn auf der Stirnseite. Was die Figur Alexanders betrifft, so läßt sich dessen Rüstung sowohl auf dem Londoner Fragment wie auf den Berner Zeichnungen, insbesondere auf der ersten, wo Alexander den fremden König umarmt, mit derjenigen auf dem zweiten Doriateppich beim Kampfe gegen die behaarten Waldungeheuer des näheren vergleichen (Abb. 11, 12). Es wiederholen sich jeweils die gleichen Helmformen mit dem aufgeklappten Visier und der aufgeschmiedeten Krone, dann die einzelnen Teile am Harnisch sowie an dem kunstvoll geschmiedeten Arm- und Beinzeug. In der Huldigungszene der ersten Berner Zeichnung trägt Alexander einen langen Königsornat mit einem weißen, über die Schultern hinabreichenden Hermelinkragen, dessen Rand konkav gezackt ist. Zudem sind die Ärmel sowie der Saum des Ornates noch mit Hermelin verbrämt. Gleiche Gewänder

[1] *A. Warburg:* «Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt», in Gesammelte Schriften I., S. 241ff., 1933/1934. Vgl. ferner: *George Cary*, «The Medieval Alexander». Edited by D. J. A. Ross, Cambridge 1956.

tragen im ersten Doriateppich Philipp von Mazedonien und dessen Gemahlin Olympia. Auch sind die Höflinge Alexanders sowie diejenigen Philipps in der burgundischen Hoftracht dargestellt, wobei besonders die gepufften Ärmel auffallen, dann die hohenMützen und die Hüte mit den breiten Rändern und Sendelbinden (Abb. 8, 10). Ebenfalls zum Vergleich zwingen uns zahlreiche andere Figuren. Die Bogenschützen im Heere Alexanders, die auf allen drei Zeichnungen jeweils im Vordergrunde links zu erkennen sind, tragen wie im zweiten Doriateppich ein geschupptes Wams mit geschlitzten und gepufften Ärmeln und einem Stehkragen (Abb. 16, 17). Die Mohren mit gedrehten und am Hinterkopf zusammengeknüpften Kopfbinden sind mit Stabbüchsen bewaffnet; sie tauchen vereinzelt auch im zweiten Doriateppich auf, so z. B. vor dem Stadttor links außen und im Vordergrunde neben dem Bogenschützen (Abb. 14, 20). Bärtige Männer mit hohen, breitrandigen Hüten oder Turbanen marschieren im Leichenzuge der ersten Berner Zeichnung links des Sarges einher. Die Fremdartigkeit dieser Männer kommt in den orientalisch aussehenden gebogenen Schwertern zum Ausdruck. Die gleichen hohen Hüte tragen im zweiten Doriateppich die Bootsleute, welche Alexander im gläsernen Faß auf den Meeresgrund hinab lassen. Die Turbane mit den eigenartigen Wülsten finden ihr Gegenstück in der großen Straßenschlacht des zweiten Doriateppichs (Abb. 13, 14, 15). Besondere Aufmerksamkeit gilt dem fremden König, der in der ersten Zeichnung tödlich verwundet am Boden liegt. Alexander umarmt ihn und schließt ihm die Augen. Er trägt einen eigenartigen Helm mit deutlichen, nach der Helmspitze zu geschwungenen Linien und aufgeschmiedeter Krone sowie seitlichen Wangenklappen. Auch er fällt auf durch seinen zweigeteilten Bart. Denselben Kopf finden wir wieder im zweiten Doriateppich links unter den Gegnern Alexanders, in der großen Schlacht im Inneren einer Stadt (Abb. 11, 19). Es kann sich dabei auf den Berner Zeichnungen und auf den Doriateppichen um dieselbe Person handeln. Das hochrechteckige Banner sowie die dreieckförmige Standarte, welche auf der zweiten Berner Zeichnung in zweimaliger Folge jeweils nebeneinander gezeigt werden, finden ihr Gegenstück auf dem zweiten Doriateppich. Auf dem Londoner Fragment werden die gleichen Fahnen, jedoch zusammengerollt, im Heere Alexanders mitgeführt (Abb. 18, 19).

Auch die architektonischen Motive der Berner Zeichnungen erinnern an die Teppiche in Rom. Charakteristisch für die erste Zeichnung wie für den ersten Doriateppich ist die gleiche Art der Darstellung von Szenen in geschlossenen Räumen. Uns wird der Blick in das Innere eines Gemaches gewährt, ohne daß wir das ganze Haus mit einer gegliederten Fassade ansehen müssen. Die perspektivisch gezeichneten Räume sind nur durch ein schmales, leicht mit Ornamenten verziertes Rahmenmotiv eingefaßt. Solche Szenen sind zwischen die Schlachtenbilder eingeschoben. Ferner verläuft auf dem Londoner Fragment die Stadtmauer mit den deutlich profilierten Zinnen, den beiden Rundtürmen und dem angrenzenden Stadttor genau gleich wie auf dem ersten Doriateppich schräg durchs Bild. Endlich entsprechen die schlanken Türme des Hintergrundes mit den Spitzdächern auf der dritten Zeichnung (Turnier

Alexander–Porus) denjenigen der Doriateppiche, die dort über das ganze Bild verteilt sind (Abb. 5, 7).

Die Huldigungszene vor Alexander in der ersten Zeichnung erinnert weiter an die Krönung des Königs Clovis auf einem der Teppiche im Musée des Beaux Arts in Reims [1]. Beiderorts haben die Könige eine deutliche Mittelstellung inne und sitzen unter einem Baldachin, wobei seitlich des Throns, nach rückwärts gestaffelt, die Geistlichen und Edelleute des Hofes stehen. Gleich wie die Gesandten mit Geschenken beladen vor Alexander knien, so haben sich die Untertanen des Clovis vor ihrem König auf die Knie niedergelassen. Auch wiederholt sich in den Clovisteppichen das Motiv der hochrechteckigen und dreieckförmigen Fahne. Diese Teppiche gehörten ebenfalls den Herzögen von Burgund. Wir wissen, daß sie im Jahre 1468 anläßlich der Hochzeitsfeierlichkeiten Karls des Kühnen mit Margarethe von York zur Ausschmückung eines Saales verwendet wurden. Sie müssen infolgedessen vorher entstanden und dürften in den gleichen Jahren gewirkt worden sein wie die Doriateppiche.

Unsere Untersuchungen haben nun gezeigt, daß zwischen den Berner Zeichnungen, den Teppichen in Rom und dem Londoner Fragment verschiedene Motive miteinander übereinstimmen, sei es als Wiederholung gleicher Personen, sei es in der Bekleidung einzelner Figuren oder in der Anwendung gleicher Architekturmotive. Bemerkenswert ist, daß wir auf allen sieben Darstellungen immer den gleichen Alexandertyp mit dem doppelt gehörnten Bukephalos wiederfinden. Auch ist zu beachten, daß sich keine Szene wiederholt und daß sich die drei Alexanderfolgen in Bern, Rom und London inhaltlich schön ergänzen [2].

E. Soil und B. Kurth glauben, daß diese beiden Doriateppiche ursprüng-

[1] Die Teppiche sind veröffentlicht von *M. Sartor*, «Les tapisseries de Reims», Reims 1912.

[2] Im British Museum in London befindet sich im ms. Royal 15 E VI, einem Sammelband verschiedener ritterlicher Romane und Dichtungen, auch die Geschichte Alexanders, welche mit folgenden Worten beginnt: «Cy commence le livre et la vraye hystoire du bon roy alexandre» und welche mit dem Satze schließt: «Cy fine le livre du roi alixandre, du Roy phillipe de macedoine et de la Royne olimpias.» Das für Margarethe von Anjou, Gemahlin Henrys VI., bestimmte Manuskript ist eine gekürzte französische Version der «Historia de proeliis» des Pseudo Calisthenes und soll 1445 geschrieben worden sein. (Vgl. *F. George Warner* und *Julius P. Gilson*, British Museum, Catalogue of Western manuscripts in the old royal and Kings collections, Oxford 1921, Bd. II, S. 177ff.) Die Geschichte Alexanders ist von einem französischen Maler mit 82 Miniaturen hervorragend illustriert. Bis auf die Ermordung des Pausanias enthält dieser Codex 16 Szenen, die sowohl auf den Doriateppichen wie auf den Berner und Londoner Zeichnungen vorkommen, wobei einige Miniaturen unserem Alexanderzyklus nahe verwandt sind. Dargestellt sind folgende Szenen: fol. 5: Philipp von Mazedonien, umgeben von seinem Hofe, überreicht einem bärtigen Manne eine Schrift; fol. 7: A. bezwingt den Bukephalos, und A. vor seinem Vater kniend; fol. 7: A. kämpft gegen Nikolaus; fol. 7: A. wird gekrönt; fol. 10: A. empfängt die Gesandten des Darius; fol. 12; A. in der Schlacht gegen Darius; fol. 13*v*: Darius wird begraben; fol. 14*v*: A. in der Schlacht gegen Porus; fol. 15*v*: A. empfängt die Königin der Amazonen; fol. 15*v*: A. im Kampf mit Schlangen, Drachen und Löwen; fol. 16: A. zu Pferd im Zweikampf mit Porus; fol. 16: A. zu Fuß im Zweikampfe mit Porus; fol. 20*v*: A.s Himmelfahrt; fol. 20*v*: A.s Tauchfahrt; fol. 21*v*: A. im Kampf mit kopflosen Waldungeheuern; fol. 22: A. empfängt die Schlüssel der Stadt Babylon.

lich zu einer Serie von sechs Teppichen gehörten, die der Teppichwirker und -händler Pasquier Grenier in Tournai im Auftrage des Herzogs von Burgund, Philipps des Guten, herstellte [1]. Wir kennen ein Dokument, worin Grenier im Jahre 1459 für «une chambre de tapisserie de l'histoire d'Alexandre» quittiert, zu der «six panneaux de murailles» in der Gesamtlänge von 708¾ Ellen gehört haben sollen. Er erhielt dafür den Betrag von «cinq mille écus d'or» [2]. Über das spätere Schicksal der übrigen vier — heute unbekannten — Teppiche wissen wir soviel wie nichts. Daß diese Teppichserie im Auftrage des burgundischen Hofes entstanden ist, wird kaum zu bezweifeln sein. A. Warburg weist in seiner bereits erwähnten Arbeit über die Doriateppiche darauf hin, daß Philipp von Mazedonien und dessen Gemahlin Olympia die Gesichtszüge Herzog Philipps des Guten und dessen Gemahlin Isabella von Portugal aufweisen, während Alexander selbst bei seiner Tauch- und Himmelfahrt dem Herzog Karl dem Kühnen auffallend ähnlich sieht.

Da bis jetzt keine Teppiche bekannt sind, wonach die Berner Pergamentblätter gezeichnet sind, wir aber wissen, daß zur Serie der Doriateppiche noch weitere gehörten, lockt uns die kühne Frage: Könnten die drei Berner Alexanderdarstellungen sowie das Londoner Fragment nicht etwa Nachzeichnungen der übrigen vier bei Pasquier Grenier hergestellten Teppiche sein? Es ist dies nicht ausgeschlossen. Doch dürfen wir hierauf nicht mit einem endgültigen Ja antworten, obschon all diese Übereinstimmungen mehr Argumente liefern, die für unsere Vermutung sprechen, als solche dagegen.

Die Berner Zeichnungen geben uns in jedem Falle Kenntnis von verlorengegangenen Teppichen, die vermutlich zum Kunstgut der Herzöge von Burgund gehörten und die uns zu den Clovisteppichen in Reims, den Alexanderteppichen in Rom und den Caesarteppichen in Bern ein weiteres Dokument liefern, das die Verehrung antiker und mittelalterlicher Helden am burgundischen Hofe bezeugt und uns die Prachtentfaltung bei der Ausstattung von Räumen eines kunstliebenden Fürsten erahnen läßt.

Für das Bernische Historische Museum besitzt die Erwerbung dieser originellen Pergamentblätter eigene Bedeutung. Ist Bern doch die einzige Sammlung der Schweiz, die in der glücklichen Lage ist, eine Anzahl flämischer Teppiche aus der Mitte und zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu besitzen. Mit dem Auffinden dieser Zeichnungen, die bis jetzt völlig unbekannt waren, hat sich der Kreis um diese Teppiche wesentlich erweitert. Sie schlagen die Brücke zu den Teppichen in Rom, aber auch zu denjenigen in Reims und stellen in der wissenschaftlichen Forschung um die flämische Teppichwirkerei des 15. Jahrhunderts neue Probleme und geben Anlaß zu einer Hypothese, die hiermit zur Diskussion gestellt sein will.

[1] *B. Kurth*, a. a. O., S. 71. Daselbst sind die beiden Doriateppiche auf den Tafeln VII und VIII abgebildet. Vgl. auch *M. Crick-Kuntziger*, «Note sur les tapisseries de l'Histoire d'Alexandre du Palais Doria». Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome. Tome XIX, 1938.

[2] Dieses Dokument ist publiziert bei *Eugene Soil*, Les tapisseries de Tournai, Tournai 1892, S. 236.

3. DIE ERGEBNISSE DER BODENFORSCHUNGEN UNTER DEM WAISENHAUSPLATZ (1954—1957) IN STICHWORTEN

PAUL HOFER

1. Freilegung und Aufnahme eines 130 m langen Abschnitts der *III. (savoyischen) Westbefestigung* Berns, Mitte 13. Jahrhundert: Stadtmauer, Stadtgraben, äußere Grabenwand. Zahlreiche Einzelkorrekturen der bisherigen Kenntnis von Topographie und Konstruktion.

2. Freilegung und Aufnahme eines mächtigen Sechseck-*Brückenpfeilers* im Stadtgraben, Teil der bisher nur aus Schriftquellen bekannten gedeckten Grabenbrücke zwischen Frauentor und Aarbergergasse. Dazu mehrere Fahrbahn-Balken, wichtig für die Rekonstruktion des Brückentyps.

3. Freilegung der bisher unbekannten hohen *Sperrmauer* nördlich parallel zur Brücke, an der engsten Stelle des Stadtgrabens angelegt, vermutlich zwecks Überflutung des (normalerweise trockenen) Grabens bei Angriffsgefahr. Prachtvolles Buckelquaderwerk des spätern 13. Jahrh., mit starkem Anzug gegen den bis 1782 offenen Schegkenbrunngraben.

4. Rund 1400 klassierte *Einzelfunde*. Hauptmasse: Gebrauchs- und Ofenkeramik, Fragmente von Glasgefäßen.

Kleinere Fundgruppen: Gebäck- und Kachelmodel, Spinnwirtel, Metallgerät, Sandsteinskulpturen (Figürliches und Bauteile), Tonstatuetten und -konsolen. Vereinzelt: Waffen, Münzen, Steinzeug.

Jüngere Fundgruppe (Schütte), 17./18. Jahrhundert: Langnauer, Albliger und Heimberger Geschirr, Gußformen für Zinn, blau-weiße Ofenkeramik.

Umfangreichster geschlossener Fundkomplex aus dem Stadtboden Berns, kulturgeschichtlich bedeutsam als zeitlich klar abgegrenzter Reihenfund: Beginn um 1350, Ende um 1600 (Ausnahme: das erwähnte jüngere Material aus dem Abluftschacht nördlich der Mädchenschule).

Zu einzelnen Sachgruppen:

Ofenkacheln. Starke Vermehrung unserer Kenntnis des Typen- und Formenvorrats im 14.—16. Jahrhundert: figürliche Motivik, Ornamentmuster, Glasuren, Randprofile, Fehlbrände, Schwundstufen, Kachelmodel usw. Reiches Material zur noch ganz ungeklärten Chronologie der Typen; mehrere inschriftlich datierte Ofenkacheln.

Glas. Vereinzelte Medizinalfläschchen des 14./15. Jahrhunderts, Fragmente deutscher und böhmischer Nuppenbecher um 1500. Hauptkomplex: Venezianisches Tafelglas des 16. Jahrhunderts, Nachweis des (bisher m. W. unbekannten) Imports von Muranogläsern nach Bern.

Tonplastik. Mehrere Statuettenfragmente des frühen 15. Jahrhunderts. Im bernischen Gebiet bisher nur Tonplastik aus dem mittleren und späten 15. Jahrhundert (Leimen, Trub) nachgewiesen.

Sandstein. Baldachin und (vielleicht zugehörige) Konsole einer Ecknischen-Heiligenfigur. Fragmente von Wasserspeiern (?) und Schlußsteinen mit lebhafter originaler Polychromie. Teile großer Maßwerkfenster.

Abb. 21. Ofenkachel mit Geharnischtem, um 1460. Fundstück vom Waisenhausplatz 1956.

Gebrauchsgeschirr. Erste quantitativ bedeutende Kollektion von Rand- und Bodenstücken (etwa 400 Scherben) des einfachen bürgerlichen Hausgeschirrs im 15./16. Jahrhundert, dessen Formen und Typen in Bern bisher so gut wie unbekannt waren. Die Bedeutung dieser unscheinbarsten, aber nicht unwichtigen Fundgruppe wird erst die Auswertung nach Randprofilen zeigen.

4. ZEHN SCHWEIZERISCHE SCHEIBENRISSE

DEPOSITUM DER GOTTFRIED KELLER-STIFTUNG [1]

JENNY SCHNEIDER

An erster Stelle steht unumstritten der Riß des URS GRAF, 43,7 × 31,3 cm (Tafel 5). Es handelt sich dabei um eine verhältnismäßig frühe Arbeit des Meisters, und Koegler setzt die Entstehung des herrlichen Blattes wohl zu Recht auf 1511 an. Es ist dies das Jahr, in dem der Künstler nach Basel kam, um sich dort niederzulassen. Aus dem gleichen Jahr gibt es urkundliche Bezeugungen, die Graf in Basel als Glasmaler nennen. Der vorliegende Entwurf zeigt zwei Engel in Diakonengewand, einen leeren Schild haltend. Das Motiv entspricht der damals herrschenden heraldischen Tradition, doch zeugen sowohl die Gesamtkomposition als auch der obere Abschluß mit den sich tummelnden und musizierenden Putten von Grafs geschickter Hand.

Abb. 22. HANS FUNK, Scheibenriß mit Metzgerwappen, um 1530. Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

[1] Erstdruck im Bericht der Gottfried Keller-Stiftung 1954 und 1955, S. 30.

Ganz besonders fein ist allerdings der graphische Gehalt des Blattes. Denn der für Urs Graf so charakteristische Duktus zeigt einen schwungvoll sicheren Federstrich. Der Künstler hat hier noch — im Gegensatz zu den Meistern aller späteren Scheibenrisse des 16. Jahrhunderts — die Schattenpartien und den Kontrast des Hell-Dunkels ohne den Effekt des Lavierens zu erzielen gewußt. Ein glücklicher Zufall will, daß sich ebenfalls im Bernischen Historischen Museum, in der Scheibenriß-Sammlung Wyß, eine vermutliche frühe Nachzeichnung nach dem Scheibenriß des Urs Graf befindet [1]. Das Blatt ist lange nicht so fein ausgeführt, so daß auf einer Seite die Rahmung sowie der eine Engel nur in großen Zügen angegeben sind.

Um 1530 wird der Scheibenriß mit dem Metzgerwappen, 38,5 × 32,3 cm (Abb. 22), entstanden sein. Hans Funk, der Meister, dem dieses Blatt zugeschrieben wird, zeigt im Vordergrund links und rechts des sprechenden Wappens das immer wieder auf den Glasscheiben vorkommende Sujet der Frau, die ihrem Gatten einen Pokal reicht. Hinter ihnen erblickt man einen Bauern, welcher soeben die Bezahlung für einen Ochsen erhält. Lucie Stumm führt schon aus, daß diese Gruppe von Bauer und Ochs im Verhältnis zu den Vordergrundsfiguren viel zu groß sei [2]; ferner steigt der Boden zu steil an. Diese Faktoren, verbunden mit einem gewissen Mangel an perspektivischer Kenntnis, sollen für Funk bezeichnend sein. Besonders deutlich jedoch spricht der Federstrich für den Künstler. Eine derartige Komposition ist sonst allerdings bei Funk nicht zu finden. Denn eine solche Darstellung, die sich ohne jede architektonische Beengung völlig im Freien abspielt, hat den Künstler — soweit wir bis heute wissen — sonst nicht gereizt. Deutlich erkennbar sind die roten Striche auf dem Riß, welche die Linien der Verbleiung auf der Glasscheibe angeben.

Der begabte und äußerst produktive Schaffhauser Scheibenreißer Daniel Lindtmayer fertigte 1573 den Entwurf für eine Schaffhauser Schützenscheibe, 56,8 × 42 cm (Tafel 6). Das Blatt steht zeitlich am Anfang von Lindtmayers reichem Schaffen. Die Arbeiten dieser ersten Jahre zeichnen sich dadurch aus, daß sie reine Federzeichnungen sind, wobei nicht im geringsten laviert wurde. Das vorliegende Blatt ist in brauner Tinte ausgeführt und zeigt neben der Wappenpyramide zwei reich gekleidete Schützen, ganz in der damals üblichen Darstellungsweise. Im durchgehenden Oberbild erblickt man die Schützen bei ihren Übungen [3].

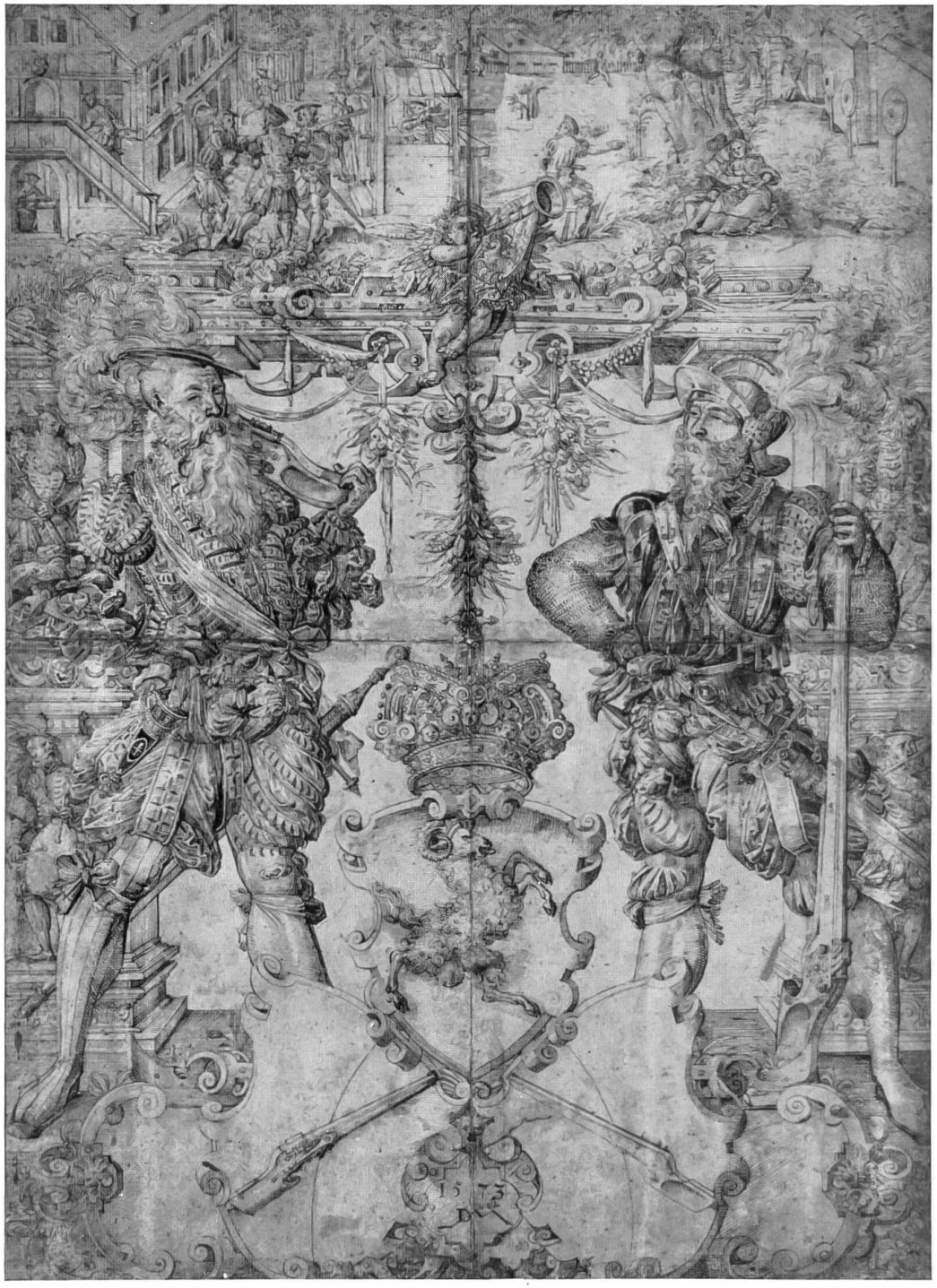
Ein teilweise stark beschädigter Riß, 41,3 × 30,5 cm, weist in seiner Kartusche neben dem Datum 1578 die Buchstaben W.K.V.SH auf, eine Abkürzung, die auf die Autorschaft des Schaffhauser Meisters Werner Kübler hinweisen soll. Das Wappen mit der reichen Helmzier, die rahmende

[1] Bd. 1, Bl. 11, Inv.-Nr. 20036/11. Daselbst eine zweite, im Original vielleicht auf Niklaus Manuel zurückgehende Nachzeichnung eines Scheibenrisses mit zwei ähnlich diakonartig gewandeten Engeln (Bd. 1, Bl. 10, Inv.-Nr. 20036/10).

[2] Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1909, S. 260 ff. mit Abb.

[3] Dazu neu: *Bruckner*, Die Fenster- und Wappenschenkungen des Standes Schaffhausen. Jahrbuch 1957 der Schweiz. Heraldischen Gesellschaft.

Tafel 5. Urs Graf, Scheibenriß mit Engeln, um 1511. Depositum der Gottfried Keller-Stiftung (Text S. 97).



Tafel 6. Daniel Lindtmayer, Riß für eine Schaffhauser Schützenscheibe, 1573.
Depositum der Gottfried Keller-Stiftung (Text S. 97).

Architektur und die wohl allegorisch gemeinten Frauen in den Ecken sind alle mit Hilfe von kräftigen Lavierungen modelliert, eine Technik, die in den Jahrzehnten vor und nach 1600 auf Scheibenrissen zu ganz raffinierter Vollendung gelangte.

Bedeutend maßvoller laviert ist der Riß, 52×38,4 cm, aus zwei horizontal geteilten Hälften zusammengefügt, der in die nächste Nähe von Tobias Stimmer zu setzen ist. Es handelt sich um den Entwurf für eine Standesscheibe von Zug. Die charakteristischen Halbartiere flankieren die Wappenpyramide, während das Oberbild ein wildes Schlachtgetümmel zeigt und somit nochmals die kriegerische Note betont. In der Serie von Entwürfen für Standesscheiben Stimmers, die sich in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel befinden, fehlt ein Riß für eine Zuger Scheibe; doch da das vorliegende Blatt in seinem Duktus nicht unbedingt eindeutig von Stimmer selber sein muß — zwischen den beiden Zuger Schilden findet sich das Monogramm WB — so dürfte es sich dabei vielleicht um eine Kopie aus der Zeit nach dem nun verlorenen Original handeln. Muß also die Frage nach der Eigenhändigkeit Stimmers offenbleiben, so ist auf jeden Fall das Blatt ein klassisches Beispiel für den um 1580 allgemein verbreiteten Scheibenrißtypus.

Abb. 23: Hans Jakob Plepp, Scheibenriß mit Heiligen, 1594. Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

Erfreulich ist die Tatsache, daß sich unter den zehn Rissen auch einer des begabten Basler Meisters HANS JAKOB PLEPP befindet, 41,1 × 33,8 cm (Abb. 23). Das 1594 datierte Blatt ist während seiner Berner Zeit entstanden und zeigt drei bisher noch nicht gedeutete Wappen [1]. Die Vornamen ihrer Eigentümer und zugleich der Auftraggeber dieses Scheibenrisses lassen sich allerdings an Hand der drei anwesenden Heiligen ablesen. Es besteht kaum ein Zweifel, daß jene Johann, Laurenz und Georg heißen. Plepp schmückte das Blatt ferner mit Putten als Halter der Kartusche, mit einer Justitia links und einer Temperantia rechts in der Wandnische sowie mit einer Grablegung und einer Auferstehung in den obern Eckzwickeln. Auch auf dieser Zeichnung war Plepp sicher in seiner Komposition, in der Führung seiner Feder und ganz besonders in der ihm eigenen Art und Weise des bleigrauen Lavierens. Wie geschickt sind zum Beispiel die beiden zarten allegorischen Frauengestalten vor die Architektur gestellt!

HANS JAKOB DÜNZ arbeitete in Bern zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Sein Riß, 32,3 × 40,6 cm (Abb. 24), ist im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstanden und trägt unten den Vermerk: «Ich Georg Koch verehren die

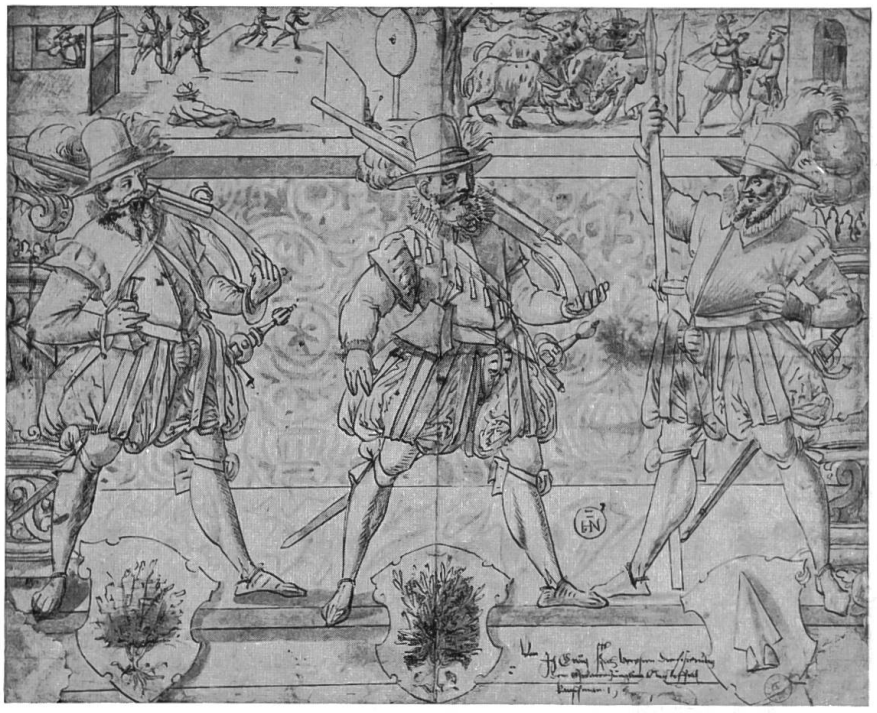


Abb. 24. HANS JAKOB DÜNZ, Scheibenriß, 1607. Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

[1] Paul Hofer hat im Wappen links außen das Meisterzeichen der Steinhauerfamilie *Anliker* erkannt, wofür das Wappenschildchen auf dem Barettli-Affen der Gesellschaft zum Affen Beleg ist. (1698, vgl. *H. Morgenthalers* Zunftgeschichte 1938, Abb. 48. In der gleichen Zunftgeschichte wird als erster bekannter Vertreter der Familie Johann [Hans] Anliker, zu Affen angenommen 1601, verzeichnet. Dieser Hans A. dürfte einer der drei Auftraggeber des Scheibenrisses an Plepp 1594 gewesen sein. Freundliche Mitteilung von Prof. P. Hofer.)

Fisierung dem ehrbaren Jüngling Christoffel Kauffmann, 1607.» Ein weiterer Besitzer war der Zürcher Sammler von Rissen Nüscheler, dessen runder Stempel zu sehen ist. Wiederum, wie bei Plepp, waren es drei Männer, welche die Initianten des Risses waren und deren Wappen zu sehen sind. Möglicherweise waren zwei der Besteller Schützen, deuten doch die beiden Schildhalter sowie das Oberbild mit dem Schützenstand in dieser Richtung, während es sich beim dritten sehr wahrscheinlich um einen Metzger handelt.

Ebenfalls ganz zu Beginn des 17. Jahrhunderts arbeitete der Scheibenreißer NIKOLAUS VON RIEDT oder VON RÜTTI, eine bisher noch nicht klar umgrenzte Künstlerfigur. Die Sammlung Wyß im Bernischen Historischen Museum besitzt bereits einige seiner Blätter [1]. Stilistische, besonders jedoch graphologische Vergleiche sprechen eindeutig für die Zuweisung des neuerworbenen Scheibenrisses, 39,3×26 cm, an jenen Meister, der seine ganz eigene Art zu lavieren hatte, indem er nämlich die Schattenpartien zuerst mit einem helleren Grau tönte, um dann darauf nochmals mit einem bedeutend dunkleren Grau, bisweilen geradezu Grau-Schwarz, einen scharfen Akzent zu setzen. Diese Modellierungsweise kennzeichnet alle seine Blätter. Schließlich verrät sich von Riedt in seinen Arbeiten immer wieder durch Figuren und Gestalten mit ungelenken, schlecht gezeichneten Händen und identischen Gesichtern mit stets denselben flaumigen Bärten. — Der Besteller dieses Risses war nach dem Vermerk in der untern Kartusche Eberhart von Neuhausen zu Großengstingen 1611. Es scheint, daß dieser einem guten Tropfen nicht abgeneigt war, steht doch über dem Wappen «Ich haß die lehren faß».

Zwei Scheibenrisse von unbekannten Meistern schließen den schönen Reigen. Auf dem einen Blatt, 42,6×27,4 cm, ist Simson unter den erschlagenen Philistern dargestellt. Eine zum Teil ausgeführte Rahmenarchitektur zeigt die verschiedenen Renaissancemotive, die vor allem durch Holbein in die Kunst der Glasmalerei eingeführt worden sind. Der Riß ist mit feiner, schwarzer Feder gezeichnet, grau laviert und farbig aquarelliert. Auf dem andern Blatt, 33,8×21,9 cm, ist ein stolzer, siegreicher Krieger zu sehen, und es handelt sich hier einmal mehr um den klassischen, zur Blütezeit allerorts verbreiteten Typus des Schweizer Scheibenrisses mit einer bildlichen Darstellung groß in der Mitte, weiblichen Allegorien zu beiden Seiten, dekorativ angebrachten Putten sowie Kartusche und Wappenschild zur Aufnahme von Inschrift und Familienwappen des Bestellers.

[1] Bd. III, S. 60—69 (Inv.-Nr. 20036/60—69).