

Zeitschrift:	Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde = Indicateur d'antiquités suisses
Herausgeber:	Schweizerisches Landesmuseum
Band:	5 (1884-1887)
Heft:	19-3
Artikel:	Façadenmalerei in der Schweiz
Autor:	Vögelin, S.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-155868

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: 09.02.2026

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

Nicht viele Wandgemälde aus dieser Zeit sind mit gleichem Fleisse durchgeführt. Besonders gilt diess von den Köpfen. Auf dem rosigen Fleischtone ist die Modellirung mit dunkelgrauen, weichen Schatten und die Specialisirung der Haare mit deckweissen Lichtern auf's Feinste behandelt. Weniger Geist verräth die Zeichnung. Die Contouren sind schwer, manchmal steif, die Hände öfters verzeichnet und die Gewandung der Aermel schwer und leblos behandelt. Ob auch die oberen Chorparthieen bemalt waren, ist bei dem jetzigen Stande der Arbeiten nicht zu erkennen.

Zum Schlusse sprechen wir den Herren Kirchenrath *Burckhardt* und Pfarrer *G. v. Schulthess* in Küsnach und Herrn Architekt *Knell* unseren verbindlichen Dank für die liebenswürdige Förderung unserer Untersuchungen an Ort und Stelle aus.

Zürich, im Juni 1886.

J. R. RAHN.

73.

Façadenmalerei in der Schweiz.

Von *S. Vögelin*.

Fortsetzung (siehe »Anzeiger« 1885, Nr. 4, pag. 212--217).

Rapperswyl.

Das einzige Haus in Rapperswyl, welches gegenwärtig noch eine Wandmalerei bewahrt hat, ist das des Herrn Präsidenten *Xaver Rickenmann* auf dem Rathausplatz, in seiner gegenwärtigen Gestalt wohl ein Bau aus dem Ende des XVI., oder aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts.

Ursprünglich war die ganze Façade bemalt. Aber von diesem Schmucke ist Nichts übrig geblieben als das das Mauerstück zwischen den Fenstern des zweiten und des dritten Stockwerkes füllende Breitbild mit der Darstellung der *Schlacht bei Sempach*; und auch dieses ist nur durch einen glücklichen Zufall der Zerstörung entgangen. Herr Präsident Rickenmann berichtet nämlich: »Das Haus wurde Ende des vorigen Jahrhunderts verputzt, und dabei, während der Abwesenheit meines Grossvaters, die *Schlacht von Laupen* verwischt, und der Weissler war schon daran, auch das Sempacherbild zu übertünchen — wie vorhandene Pinselstriche daran noch heute sichtbar sind — als durch die Heimkehr des Hausherren dasselbe noch gerettet werden konnte. Da das Haus noch andere, *architektonische* Verzierungen hatte, so zweifle ich nicht, dass auch dieses Bild von solchen umgeben war.« Gegenwärtig nämlich ist das Sempacher Schlachtbild nur von einer ganz rohen, rothbraunen Bordüre eingefasst, so dass das Bild wie ein an die Mauer gehefteter Teppich aussieht. Es leuchtet ein, dass diess nicht die ursprüngliche Anordnung sein kann, sondern dass man sich eine ornamentale Umrahmung des Bildes, eine Vermittlung mit der Architektur hinzudenken muss, welche dem figurenreichen Bilde seinen Abschluss und seinen festen Halt gab.

Die *Schlacht bei Sempach* ist nicht eine für diese Façade eigens entworfene Darstellung, sondern die Wiederholung einer Komposition, welche sich bemüht, sämmtliche in Halbsuters Lied erwähnte Episoden jener Schlacht in Einem Rahmen zu vereinigen, und welche seit dem sechszehnten Jahrhundert die feststehende Veranschaulichung der Sempacher Schlacht geworden ist. Wir kennen folgende Ausführungen dieses typischen Schlachtbildes :

1. In *Stumpfs »Schweizer-Chronik«* von 1547, Band II, Blatt 240, wieder abgedruckt in den Auflagen von 1586 und 1606, sowie in *Gulers »Rætia«* von 1616, Blatt 152.

2. Auf dem *grossen Holzschnitt von 1551* nach der Zeichnung von *Hans Rudolf Manuel*, 1772 und 1780 neu aufgelegt von Buchdrucker Hiltensperger in Zug, 1878 photographisch reproduziert.

3. Auf dem auf Holz gemalten *Bilde, vormals auf dem Rathhouse, jetzt im historischen Museum in Luzern*, nach Th. v. Liebenau (die Schlacht bei Sempach, S. 413) im Jahre 1552 von Hans Rudolf Manuel gemalt, dessen Wappen auf einer Bulge angebracht ist, wahrscheinlich eher eine freie Reproduktion dieses Holzschnittes Manuels aus späterer Zeit.

4. Auf dem alten *Wandbild in der Schlachtkapelle zu Sempach*, nach Dr. Th. v. Liebenau (Schlacht bei Sempach, S. 416, 421) um 1551 entweder von Hans Rudolf Manuel selbst, oder nach seinen Entwürfen von einem nicht bekannten Meister entworfen und ausgeführt, in den Jahren 1638 bis 1641 aber durch Hans Ulrich Wegmann von Luzern überarbeitet,¹⁾ seit 1815 unter dem von Xaver Hecht von Willisau gemalten Leinwandbild verborgen, 1885 wieder aufgedeckt.

5. Auf der *Kapellbrücke in Luzern*, erstellt um 1611, restauriert 1728, abgebildet von J. Schwegler in Eglin's Gemälde der Kapellbrücke, Tafel 44 (v. Liebenau, S. 415).

6. In dem *Frescobild der ehemaligen Kapelle auf der Tellplatte* von Carl Leonz Püntiner, 1719 gemalt (R. Rahn, Die Tellskapelle am Vierwaldstättersee und ihre Wandgemälde, »Geschichtsfreund«, Band XXXV, 1880, S. 13 f. — v. Liebenau, S. 419).

Um nun die Stellung des Rapperswyler Frescobildes innerhalb dieser Gruppe der Sempacher Schlachtbilder und damit seine Bedeutung zu erkennen, vergleichen wir es mit dem Jedermann zugänglichen Manuel'schen Holzschnitt.

Die Uebereinstimmung in allen Hauptpunkten ist eine augenfällige. Wir sehen im Allgemeinen dieselben Gruppen, nur auf dem Wandbild vereinfacht, die Figuren meist etwas anders gedreht und nicht so lebendig, wie in dem fein gezeichneten Holzschnitt, der die Entfaltung einer viel grösseren Menge von Personen gestattete. Wir sehen auch beide Male am oberen Bildrand den Sempacher See, das Städtchen Sempach, die Kapelle, Sursee und Oberkilch.

Die *Winkelriedsgruppe* speziell stimmt mit Manuel genau überein. Winkelried, mit demselben flachen, charakteristischen Hütchen, das ihn von seinen Genossen unterscheidet, umfasst mit dem rechten Arm die österreichischen Speere. Die Figur ist, bis auf das beschädigte linke Knie, ganz wohl erhalten. Vor Winkelried steht der mit der Halbarte in die Lücke der Feinde einhauende Schweizer, das weisse Kreuz auf der Brust, und liegen ferner die Todten am Boden und zwar auch hier in vertikaler Richtung (nicht horizontal wie bei Stumpf). Von den Figuren hinter der Schlachtreihe der Schweizer erwähnen wir den Eidgenossen mit der Halbarte am rechten — vom Beschauer aus linken — Bildrand. (Auch diese Figur fehlt bei Stumpf.)

Im eidgenössischen Heere wehen auf dem Rapperswyler Bilde und bei Manuel die *Kantonspanner* in folgender Ordnung: Auf dem rechten Flügel — also dem Beschauer zunächst — *Uri*, dann *Luzern* (zu Rapperswyl richtig, nämlich vertikal, bei Manuel

¹⁾ Vgl. »Merckwürdiger Überbleibseln von Alterthümern der Schweitz IXter Theil, herausgegeben durch IOHANNES MÜLLER, Ingenieur in Zürich, MDCCCLXXIX. Tafel VIII: Vorstellung der Sempacher Schlacht, wie solche in der Schlacht Capelle daselbst gemahlt zu sehen.«

und Stumpf wie auch auf der Kapellbrücke horizontal getheilt), *Schwyz*, und auf dem linken Flügel *Unterwalden*.

Auf Seite der *Oesterreicher* ist ebenfalls dieselbe Disposition des Ritterheeres, und die Hauptfiguren des Rapperswyler Bildes und des Holzschnittes decken sich durchaus. Speziell machen wir aufmerksam auf den Vordergrund und die beiden Armbrustschützen, welche Manuel — im Gegensatz gegen Stumpf — hat. Desgleichen wiederholen sich auf dem Flügel links die zwei lamentirenden Krämerinnen mit ihren Fässern und Waarenballen. Anstatt des dieser Gruppe den Rücken kehrenden stillstehenden Pferdes aber erscheint in Rapperswyl ein aufgezäumter, reiterloser Schimmel, der nach dem Bildrand zu trabt, und aus dem Gemälde förmlich hervorleuchtet, so dass er unter allen Figuren zuerst die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich zieht. Ein drittes, grasendes Pferd, hier schwarz gemalt, entspricht wiederum dem grasenden Gaul bei Manuel. Die übrigen Pferde auf dem Holzschnitt fehlen.

Dagegen fällt bei dieser Gruppe die Figur eines Cavaliers auf mit schwarzem Wamms, schwarzem Hut (wo eine schwarze Feder weht), mit weisser Halskrause, kurzen rothen Hosen und (von gelblichen Strumpfbändern gehaltenen) rothen Strümpfen. In der Rechten hält er eine Mandoline, mit der Linken deklamirt er. Ohne Zweifel haben wir hier den *Oesterreichischen Hofnarren Heini von Uri*, den die spätere Legende bald am Morgarten, bald bei Sempach (vgl. z. B. den Bericht Bullingers bei v. Liebenau, S. 273) dem Herzog als klugen Rathgeber beigesellte. Schon in der Erlach'schen (Bürki'schen) Handschrift von Diebold Schilling's (Justinger) Berner Chronik wird in der Abbildung der Schlacht am Morgarten der Narr mit der Guitarre dargestellt. (Mitth. von Herrn Dr. Th. v. Liebenau.) Das Kostüm ist auf dem Rapperswylerbild die ursprünglich spanische Tracht in der Umbildung, welche dieselbe im XVII. Jahrhundert erfuhr, da sie sich als die Kleidung der Vornehmen, namentlich der Cavaliere, über ganz Europa verbreitete. Die Figur ist mit dem Gemälde durchaus gleichzeitig, nicht erst später in dasselbe hineingeflickt worden. Sie gibt also das Datum für das ganze Bild.

Beim *Oesterreichischen* Gewalthaufen erblickt man in der vom Beschauer aus *hintern*, also *rechten Reihe* folgende Fahnen:

1. Das Panner von *Lenzburg* — die blaue Kugel im weissen Feld.

Zu dem Wiederabdruck des Manuel'schen Holzschnittes, welchen Hiltensperger in Zug am Ende des vorigen Jahrhunderts besorgte, gab er als Einfassung die Abbildung der bei Sempach erbeuteten Panner und die Wappen der Pannerträger. Soweit die Fahnen, resp. ihre Nachbildungen noch vorhanden waren, bemerkte er, wo sie sich zu seiner Zeit vorfanden. Beim Panner von Lenzburg bemerkte er: »Dieses ist zu *Ury*.«

2. Das Panner der *Gesellschaft aus dem Etschland* — goldene Kugeln und blaue Kreuze in weissem Feld; der Schwenkel gleicherweise verziert. Hiltensperger gibt schwarze Ringe und rothe Kreuze in weissem Feld und sagt, das Panner sei zu *Lucern*.

3. Das Panner der Grafen von *Thierstein* — weisses »Thier« in dunklem Feld — Hiltensperger gibt ein rothes »Thier« in gelbem Feld und meldet, das Panner sei zu *Lucern*.

4. Das Panner von *Freiburg im Breisgau* — rothes Kreuz im weissen Feld, oben ohne Schwenkel. Dieses Panner zeigt bei Hiltensperger, ganz übereinstimmend mit den Holzschnitten bei Stumpf und von Manuel, die Verlängerung des rothen Querbalkens zu

einem Schwenkel, der also aus der Mitte des Panners ausläuft. Auch dieses Panner war nach Hiltensperger zu *Lucern*.

5. Das Panner des *Freiherren von Ochsenstein*. — Die nach hinten in eine Spitz auslaufende Fahne hat ein weisses Feld mit rothen Streifen. Sie war nach Hiltensperger ebenfalls zu *Lucern*.

Hintere, linke Reihe:

1. Das Panner von *Aarau* — schwarzer Adler in gelbem Felde mit rothem Schwenkel. Nach Hiltensperger war das Panner, ein schwarzer Adler in weissem Felde mit rothem Schwenkel, zu *Unterwalden*.

2. Das Panner von *Schaffhausen* — schwarzer Bock in gelbem Feld mit rothem Schwenkel. Nach Hiltensperger hatte das Panner einen schwarzen Schwenkel und war zu *Lucern*.

3. Das Panner des *Markgrafen von Baden* — rother Schrägbalken in weissem Felde mit rothem Schwenkel. Nach Hiltensperger war das Panner, ein rother Schrägbalken in gelbem Felde mit rothem Schwenkel, zu *Lucern*.

4. Das *Burgundische Panner* — zwei goldene Fische (ohne weitere Zuthat) in rothem Felde, ohne Schwenkel. Stumpf und Manuel haben zwischen den Fischen noch zwei Sterne, Hiltensperger zwei einfache und zwei ungarische Kreuze. Zu seiner Zeit war auch dieses Panner zu *Lucern*.

Bei Manuel ist die Ordnung der Panner folgende: Aarau, Markgraf von Baden, Schaffhausen, Burgund.

Eine weitere Abweichung besteht darin, dass auf dem Rapperswyler Bilde, mit Ausnahme des fliehenden Ritters und des Fähndrichs mit dem österreichischen Hauptpanner, sämmtliche Figuren und Gruppen mangeln, welche bei Manuel (und Stumpf) den leeren Raum zwischen dem eigentlichen Schlachtbild und dem Sempacher See ausfüllen. Denn ein solcher leerer Raum existirt hier gar nicht. Das Städtchen Sempach ist unmittelbar an den See herangerückt. Das lässt sich aus den veränderten Proportionen des Rapperswyler Bildes erklären, das ungleich mehr in die Breite gezogen, also im Verhältniss niedriger geworden ist, als Manuels und vollends Stumpfs Holzschnitt.

Anderes dagegen deutet auf ein von Manuel unabhängiges Vorbild des Rapperswyler Gemäldes: Die Ordnung der österreichischen Panner, die Zeichnung der Burgunderfahne, der Schimmel und der Narr. Der *Schimmel* findet sich auch auf dem Bilde der Kapellbrücke in Luzern. Da dieses aber eine Menge Veränderungen in denjenigen Gruppen zeigt, welche Manuel und dem Rapperswyler Bild gemeinsam sind (v. Liebenau, S. 415), so kann es nicht das Vorbild des letztern gewesen sein; doch mögen beide aus derselben Zeit stammen. — Auch für den *Narren* können wir unter den uns bekannten Sempacher Schlachtbildern eine Vorlage nicht nachweisen.

Man muss also annehmen, der Maler des Rapperswyler Bildes habe sich an eine Vorlage gehalten, welche im Wesentlichen zwar mit Manuel übereinstimmte, in Einigem aber schon ursprünglich — ganz abgesehen von den späteren Zuthaten — von ihm abwich. Welches diese Variante gewesen und ob der Rapperswyler Maler sie direkt oder indirekt benützte, das können wir nicht mehr feststellen.

Wohl aber mag hier darauf hingewiesen werden, dass auch Manuels Bild nicht als eine freie Composition dieses Künstlers zu betrachten ist. Vielmehr hebt sich auf demselben die Hauptgruppe, der Zusammenstoss der beiden Heere, ganz augenscheinlich

von den Seitenparthieen links und rechts, sowie von dem in die Höhe gerückten Hintergrund ab, der den oberen Bildrand ausmacht. Die Mittelparthie mit ihren gedrängten Gruppen bildet unverkennbar ein für sich abgeschlossenes Ganzes, um das herum die andern Episoden sich nur ganz lose gruppiren. Und nicht nur das: Das Mittelbild entspricht in seiner ganzen Haltung und namentlich in den Kostümen und Waffen ebenso genau dem *fünfzehnten Jahrhundert*, als die seitlichen Zusätze, theilweise wenigstens, auf die *Mitte des sechszehnten Jahrhunderts* weisen. Freilich nur theilweise. Einiges von diesen Seitengruppen, was sich mit Manuel übereinstimmend schon bei Stumpf findet, scheint auf eine frühere Erweiterung der Originalcomposition zurückzugehen, so dass also Manuels Verdienst sich mehr auf die überaus sorgfältige, präzise Durcharbeitung aller Details bezieht, als auf die Umgestaltung oder Ergänzung des Schlachtbildes.

Was war das aber für eine Originalcomposition, welche, bereits in erweiterter Gestalt, Stumpfs Zeichner und Manuel vorlag? Wenn wir vernehmen, dass 1504 ein Bild der Schlacht bei Sempach am Rathhaus zu Luzern angemalt war (v. Liebenau, Festschrift, S. 416), ein anderes am Rathhaus zu Sempach (Derselbe im »Anzeiger« 1880, S. 170), so ist es wohl wahrscheinlich, dass uns in dem aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammenden Mittelstück Stumpfs und Manuels eben diese, gewissermaassen offizielle und darum immer unverändert belassene Originalcomposition glücklich erhalten ist.

Auch das im XVII. Jahrhundert von einem tüchtigen Künstler gemalte Rapperswyler Fresco bewahrt also dieses ehrwürdige, vierhundert Jahre alte Schlachtbild, und stellte es, mit Zuthaten des XVI. und XVII. Jahrhunderts weiter ausgeschmückt, allem Volk vor Augen. Wir dürfen für die Erhaltung dieses in seiner Art jetzt noch einzigen Wandbildes besonders dankbar sein.

An dem mit dem Rickenmannischen in Einer Flucht liegenden, jetzt mit demselben verbundenen Nebenhause waren nach gef. Mittheilung des Besitzers früher Szenen aus dem *Himmel* und aus der *Hölle* angemalt, welche aber offenbar mit dem Bilderschmuck des Haupthauses Nichts zu thun hatten.

Das *Rathhaus* hatte — wenigstens im vorigen Jahrhundert, und Nachrichten von einer früheren Bemalung fehlen, soweit wir sehen, gänzlich — keinen seiner Bedeutung und der Ausstattung des Innern entsprechenden Freskenschmuck. Einzig an den Hausecken waren nach gef. Mittheilung des Herrn Präsidenten Rickenmann Säulen, die vom Boden bis zum Dach reichten, angemalt, ferner waren Thüren und Fenster mit Ornamenten garnirt, bei denen auch eine oder zwei Büsten nicht fehlten — Alles grau in grau. Diese bescheidene Dekoration verschwand in Folge der zweimaligen Restauration, welche in diesem Jahrhundert über das Rathaus erging. Nach dem Brande von 1866 erhielt das Gebäude seine gegenwärtigen braunen Rococofiguren.

Canton Uri.

Altdorf.

Der *Zeitglockenthurm* in der Hauptgasse, das sogenannte »*Thürmli*« gegenüber dem Rathaus, ein Bau mit Thüren und Fenstern in den Formen des XV. Jahrhunderts, soll auf der Stelle der alten Gerichtslinde an der Gebreiten erbaut worden sein, unter

welcher Linde Tells Knabe beim Apfelschuss stand. Die älteste geschichtliche Erwähnung des Thurmes fällt in's Jahr 1507. Damals nämlich verkaufte Walther Hofer, Landmann zu Uri, sein »Eigen hus vnd turn bey einander zu Altorff am Schmalen Ort am Märkt« an Ammann, Rath und Landleute zu Uri (Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band XXI, S. 120). Wie der Thurm 1546 aussah, zeigt Stumpfs Eidgenössische Chronik II, Bl. 176. Dass 1607 an demselben der Uri-Stier angemalt war, darauf hat schon Th. v. Liebenau im »Anzeiger« 1881, S. 170 aufmerksam gemacht. Die beiden Urnerschilde und darüber den Reichsschild trug der Thurm auch auf den Darstellungen der Tellengeschichte, welche Karl Leonz Püntiner zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts in der Kapelle auf der Tellen-Platte malte, und die sich durch topographische Genauigkeit auszeichnen. Dagegen fehlen hier die grossen Fresken, die wir heute sehen (J. R. Rahn im »Geschichtsfreund«, Band XXXV, S. 14 u. 16) noch gänzlich.

Folgendes ist der Bestand dieser Malereien:

Die *Seite gegen das Rathhaus* hat eine architektonische Einrahmung und Spuren von nicht mehr erkennbaren Malereien.

Die *Seite gegen den Adler* hat nur eine architektonische Einrahmung, aber nichts Figürliches.

Die *Seite gegen den Rathhausplatz* ist der ganzen Höhe nach bemalt und zwar in drei, je von Pilastern eingefassten Abtheilungen: Unten sieht man ein grosses Schlachtbild, laut der in einer hübschen Cartouche aus dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts befindlichen Inschrift: »*Streit am Morgarten gegen den Fürst Leopold, geschehen den 15. November 1315.*« Das mittlere Compartiment hat ein Fenster. Rechts von diesem: *Tell schiesst den Gessler todt*, links: *Tell springt aus dem Schiff*. Drittes Stockwerk mit der Zeittafel. Rechts von dieser: Victoria, links: Justitia, und zweimal das Urner Wappen.

Diese ganze Façade ist beinahe völlig verblichen, am stärksten das Schlachtbild. Die Tells-Szenen zeigen Aehnlichkeit mit den ehemaligen Malereien in der Tellskapelle bei Sisikon und werden ebenfalls dem Maler Püntiner zugeschrieben. Jedenfalls sind sie aus dem XVIII. Jahrhundert.

Ganz wohl erhalten ist endlich die *Seite nach der Strasse* zu. Die ganze Höhe des Thurmes (bis zu dem modernen Aufsatz) ist hier von einer einheitlichen Komposition eingenommen. Unten sieht man, von einem architektonischen Gerüst im Barockstil eingefasst, Szenen aus der Stiftungsgeschichte des Schweizerbundes. Die Anordnung ist folgende: Im Vordergrund rechts eine Freitreppe, links ein Wasserspeier von einem Putten getragen, das Ganze als Steinskulptur gedacht. Diese Architektur ist flankirt von zwei Hermen, die sich über gemeisselten Untersätzen erheben, und auf ihren stark gekrümmten Rücken Kapitelle tragen, deren untere Schnittfläche man fast ganz sieht. Diese Kapitelle stützen ein in starkem Bogen einspringendes Gebälk mit vortretendem Mittelstück. Auf letzterem liegen fast ganz nackte, blumenstreuende Genien, während unter dem Gebälk ein im Bogen geschwungener, aus Erz gegossener Kranz die Hermen mit einander verbindet und den historischen Szenen des Mittelfeldes oben als Abschluss dient. Dort nämlich, zwischen und hinter der Freitreppe und der Brunnenarchitektur, sieht man folgende, sich aus einander entwickelnde Vorstellungen:

Den Schwur der drei Eidgenossen.

Den Schwur von sechs Männern (offenbar Abbreviatur des Schwures der 33 auf dem Rütli).

Tells Apfelschuss. Der Landvogt sieht, mit dem Arm auf ein Gesims gelehnt, der Szene zu. Tell schießt knieend, und stützt seine Armbrust auf die Balustrade auf, hinter der Gessler steht.

Der aufgesteckte Hut. Im Hintergrund Altdorf (mit der Aussicht auf den Urner See). Auf dem Dorfplatz ein Brunnen, auf dessen Säule man einen Genius mit den Symbolen der Freiheit, Pfeil und Bogen (also den idealisirten Tells-Knaben), sieht.

Ueber diesen architektonisch eingerahmten untern Bildern ist die Zeittafel mit dem Planetarium. Rechts von derselben steht die Stärke, links die Mässigkeit.

Die ganze Malerei dieser Façade ist in flottem italienischem Dekorationsstil gehalten und mag nach den Kostümen und den Architekturformen aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts stammen.

Etwas jünger ist die an den beiden neueren Aufsätzen des Thurmes, dem untern würfelförmigen und dem obern achtseitigen, angebrachte Dekoration, kannellirte Eckpilaster mit Bändern, an denen Freiheits-Embleme hängen, und mit dem viermal wiederholten Wappenschild von Uri.

Bürgeln.

Kirchthurm. An der *Westseite* über dem Schallfenster: Das Urner Wappen in älterer und darüber in neuerer Ausführung. Oberhalb zwei gekreuzte Büchsen.

An der *Ostseite*: Mächtiges Bild des h. *Christof* (vom Dach der Sakristei bis zum Schallfenster reichend). Neben dem Schallfenster links *Tell mit seinem Knaben* (aus dem vorigen Jahrhundert), rechts eine andere, nicht mehr erkennbare Figur. Neben und über der Zeittafel ebenfalls Figuren — Alles im Zustand der äussersten Verwitterung.

Canton Schwyz.

Brunnen.

An der alten Sust beim Landungsplatz (jetzt »Gasthaus zum Schiff«) sieht man:

Auf der westlichen Langseite *die drei Eidgenossen Walther Fürst, Werner Stauffacher, Arnold Anderhalde*, nicht zu einer Gruppe vermengt, sondern Jeden alleinstehend, die Rechte zum Schwur erhoben; dabei die Wappen der drei Länder und eine ganz ausgelöschte moderne Inschrift.

Auf der nördlichen Schmalseite — an Stelle einer älteren, durchscheinenden Malerei — ein Kampf zweier Krieger im Römischen (Theater-) Kostüm; der eine hat den andern zu Boden geworfen. Die Ueberschrift erklärt die Szene: »*Switer besiegt Swen und gründet Schwyz.*« Gegenwärtig ist dieses zweite Bild durch einen hölzernen, dem Hause angehefteten Vorbau bis auf die Ueberschrift verdeckt. — Beide Schildereien sind nicht älter als etwas zu hundert Jahren.

Sowohl der Name *Swen* als die Geschichte von dem Zweikampf sind der älteren Ueberlieferung über das Herkommen der Schwyzler fremd.¹⁾ Die Hauptleute der auswandernden Schweden heissen dort *Swicerus* und *Remus* oder *Scheyg*. Erst Tschudi weiss

¹⁾ *Ferd. Vetter*: Ueber die Sage von der Herkunft der Schwyzler und Oberhasler aus Schweden und Friesland. Beilage zu dem der Universität Upsala bei ihrer vierten Säkularfeier gewidmeten Glückwunschkreis der Universität Bern, 1877.

zu berichten »Wie die Brüder Switer und Scheyo mit einander kämpften vmb des Lands Namen, und Switer gesieget — und dem Land den Namen Schwitz gabe« (Gallia Comata, S. 210), d. h. er überträgt, veranlasst durch den Namen Remus, die Fabel vom Kampf des Romulus und Remus um den Namen der von ihnen gegründeten Stadt auf die Besiedelung von Schwyz. Der Urheber unserer Malerei aber scheint von dem schwedischen Namen Swen, Sveno (Svenn = Bursch) Kenntniss gehabt zu haben. Oder er kannte den Saxo Grammaticus, bei dem der mit dem Vater entzweite Sohn des dänischen Gessler *Sveno* heisst. (gef. Nachweisung von Herrn Prof. Dr. Ferd. Vetter). Und so substituirte er dem unbekannten Scheyg und dem verdächtigen Remus den Swen.

Als einzige bekannte Darstellung dieser Episode der alten Legende verdiente die Malerei erhalten zu werden.

Schwyz.

Krankenhaus für Pilger und Reisende. Ein Fenster ist mit einer in braun gemalten Architektur eingerahmt: Oben Pilger-Insignien, in einer Nische rechts S. JACOBVS, in einer Nische links S. ROCHVS, unten eine Inschrifttafel, welche meldet, dass dieses Xenodochium MDCCCLII erbaut wurde.

Arth.

Nach Mittheilung des Küsters war die ganze östliche Häuserreihe der Hauptstrasse bemalt. 1815 werden noch zwei dieser Malereien erwähnt, der *Todtentanz* und »die Bilder der Helden unserer Geschichte, die, in nicht unfeinen Versen, ihren Nachkommen Worte der Weisheit und Erfahrung zurufen, die diese leider nicht selten unbeachtet lassen«.¹⁾ Nur diese letztere Façade ist noch erhalten. Man sieht in der oberen Reihe auf einer gemalten Console den *Schutzenkel*, in der unteren Reihe aber die Figuren der drei *Eidgenossen* und des h. *Franz von Assisi*, bei jeder ein Vers. A. Lütolf hat die Verse bei den drei Eidgenossen an dem »Tellenhaus« den Herausgebern der zweiten Auflage von »Des Knaben Wunderhorn« mitgetheilt, und nach dieser etwas modernisirten Redaktion hat sie Prof. L. Tobler in den zweiten Band seiner »Schweizerischen Volkslieder« (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz. Herausgegeben von Jakob Bächtold und Ferd. Vetter. Fünfter Band. Frauenfeld, Verlag von J. Huber, 1884) S. 2 aufgenommen.

Wir geben die Beschreibung der Figuren und die Verse nach genauer eigener Aufzeichnung, den durch eine neuerliche Mauerreparatur entstandenen Defekt der Strophe Tells nach Lütolf ergänzend.

1. Ein Mann in schwarz und gelb getheiltem Kleid hält in der linken Hand die Armbrust mit dem Pfeil, an dem der Apfel steckt, im linken Arm den Hut. Die rechte Seite der Figur fehlt.

[Wilhelm Tell] von Ury.

[Ach, ist denn jetzt] meinn Pfeil und Bogen
 [sogar zerbroc] Jhen und entflogen
 [da Ehrgeiz] v]nd der Eigennutz
 [bei dieser Zeit] der erste Schutz
 [da man durchs sc]hnöde gelt und guot
 [bald ehret eines] Jeden Huot.

¹⁾ Die »Schweizerreise« (von J. M. Usteri). Drittes Neujahrstück von der Allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich 1815, S. 5. — Schon in der Beschreibung einer Fussreise durch das Innere der Schweiz (im Juli 1790) im »Neuen Schweizerischen Museum« 1796, S. 286 ist auf diesen Todtentanz aufmerksam gemacht.

2. Ein Mann in ganz rothem Kleid, die Rechte zum Schwur erhoben, in der Linken hält er seinen Hut.

Wernj Stauffacher von Schweyz.

Wan Eigennutz kein Vortheil spielt
Auff grechte Sachen man nur zihlt
Auffrichtigkeit die Rathschläg stellt
Vertraulichkeit sich nit abschellt
Ist disses dan der rechte Pundt
Wan mehr das hertz alß redt der mundt.

3. Ein Mann in roth und weiss getheiltem Kleid, mit der Rechten schwörend, in der Linken den Hut haltend.

Ärnj auss Melchthal von Vnderwalden.

Auff Gott soll seyn die hoffnung gstellt
Mit diser hats noch niemahl gfehlt
Die alte Treuw, Lieb, Einigkeit
Wär Jetz das best bey diser Zeit
Wan Mundt und hertz noch wär beysamen
So hätten wir den alten Namen.

4. Ein Mann in brauner Kutte mit Kaputze und weissem Gürtelstrick, baarfuss, um das Haupt einen Nimbus, in der Rechten das ungarische Doppelkreuz, in der Linken Buch und Rosenkranz, an beiden Händen und an der rechten Seite der Brust die Wundmale. — Auf dem Postament *kein* Name.

Wie die Romisch Kirch erfahren
In dem Fall dein Vnterstutz
Also wollst auch stäts bewahren
Unser gfreytes Hauß im Schutz
Den Fall wenden vnd all gfahren
Vnserm freyen Stand zu nutz.

Papst Innocenz III. sah im Traum den päpstlichen Palast (den Lateran) wanken, da stützte der hl. Franz von Assisi denselben und bewahrte ihn damit vor dem Zusammensturz. Innocenz nahm den Traum als göttliche Weisung auf und ertheilte dem Orden des hl. Franz die kirchliche Genehmigung.

Unterwalden.

Stans.

Die Rosenburg. Dieses mit grossem Luxus erbaute und ausgeschmückte Herrenhaus trägt die Jahrzahlen 1564 (der Ofen in der getäferten Stube 1566) und 1584. Das Mittel der Façade ist mit einer umfänglichen Wandmalerei geziert, welche sehr gelitten, vielleicht auch verschiedene Veränderungen resp. Ergänzungen erfahren hat, doch aber wohl dem XVII. Jahrhundert zuzuweisen ist. Man sieht die *Krönung der Maria* und neben derselben die Gestalten des *Bruder Klaus* und seines Enkels *Bruder Scheuber* († 1559); darunter die Wappen des »Niclaus Keiser des Raths« und der »Frau Anna Maria Lussi«, bezeichnet 1692.

Begggenried.

An einem Hause nahe an der Strasse von Buochs her sieht man folgende, mit 1634 bezeichnete, gegenwärtig aber roh übermalte Vorstellungen:

a) Drei grössere Bilder:

Maria mit Maria Magdalena und Johannes unter dem Kreuze.

Die Krönung der Maria.

Maria als Gnadenmutter ihren Mantel über die Gläubigen ausbreitend.

b) Zwischen diesen Vorstellungen je eine Heiligenfigur mit einem Jerusalemkreuz.

Zug.

Auch in Zug soll einst eine Fülle von Wandmalereien die Strassen belebt haben. Was sich davon erhalten, ist ein kümmerlicher Rest.

Der Zeitthurm. Ueber die Bemalung desselben im Jahre 1557 durch einen Oswald Maler (d. h. wohl einen Zuger Maler, Namens Oswald) hat Dr. Th. v. Liebenau im »Anzeiger« 1885, S. 121, aus den Aufzeichnungen des Zuger Seckelmeisters Johann Wulfflin (starb 1565) dankenswerthe Mittheilungen gemacht. Wir entnehmen denselben, dass es sich damals nur um die Bemalung resp. Vergoldung der drei Zifferblätter samt ihrer Umrahmung, sowie um die Fähnchen handelte. Die Reste des figürlichen Schmuckes, die wir heute noch unterscheiden können — neben der Zeittafel einzelne Figuren; im unteren Geschoss eine Architektur (Porticus) zur Umrahmung der *Kreuzigung* — stammen aus viel späterer Zeit.

Ebenfalls 1557 wurde, laut derselben Quelle, des *Gemälde auf dem Thor* verdingt.

Das *Rathhaus*, ein stattlicher Bau aus dem Ende des XV. oder dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, erhielt im XVII. Jahrhundert — vielleicht 1617, welches Datum die gegenwärtige Thüre trägt — eine vollständige Bemalung der beiden Façaden. Architektonische Motive, Cartouchen, Festons, imitirte Marmorirung verbinden sich zu einer ebenso reichen als stylvollen Gesamtdekoration, welche sich wie ein leichtes Gewand um das massive Giebelhaus herumlegt und in ganz brillanter Weise die spätgotischen Formen desselben ergänzt, belebt und verjüngt. (Eine Parthie der Giebelfaçade s. in E. v. Rodt, Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz, II. Serie, Blatt Nr. 11).

Am alten *Zeughaus an der Ringmauer* hat sich noch die Umrahmung der Fenster, sodann neben und unter den Fenstern des dritten Stockwerkes eine Anzahl Figuren erhalten: Ein Kanonier kniet mit dem Luntensock vor einem Geschütz, um zu zielen. Ein Helebardier steht zu seinem Schutz hinter ihm. Auf der andern Seite blasen drei Trompeter zu Pferde. Diese Figuren sind — wie die Ornamente — nur in grau gemalt, aber vortrefflich gezeichnet. Die Malerei fällt in's XVII. Jahrhundert (s. E. von Rodt, a. a. O., Bl. 10).

Eine vollständige, freilich jetzt sehr verblichene Bemalung aus dem XVIII. Jahrhundert zeigt das *Haus des Herrn Rathsherrn Brandenberg in der Oswaldsgasse*, dessen Hausthüre mit 1540 bezeichnet ist. Aus dem Architekturrahmen heben sich die Krönung der Maria (unter einem Baldachin) und die Figuren des h. Wendelin, der h. Helena und der drei christlichen Kardinaltugenden heraus.

In der *Vorstadt* hat das *Haus des Herrn Rathsherrn Moos*, bezeichnet 1738 und MDCCCI, eine dem letzteren Datum entsprechende, zierliche Architekturmalerie. Unter den Fenstern des ersten Stockwerkes sind in Grisaille Gruppen gemalt, welche die Baukunst, die Bildhauerei, die Malerei und die Musik versinnbildlichen.

Beispiele einer brillanten Architekturmalerie geben sodann ein Haus neben dem Zeughaus u. a., doch ohne figürlichen Schmuck. Am *Gasthof zum Hirschen* beleben zahlreiche springende Hirsche den Säulenbau.

Glarus.

In *Glarus* sah im Jahre 1818 Dr. G. Reinbeck ein dem »Goldenem Adler« gegenüber liegendes Haus mit *turnirenden Rittern* bemalt (Reiseplaudereien II, 257. Nachweisung von Herrn Dr. F. Staub). (Schluss folgt.)

Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler.*)

Von J. R. Rahn.

IX. Canton Luzern (Schluss).

Uffikon, A. Willisau. 1472 die 30 Novembris d. e. petitio ad ecclesiam parochiale in Uffikon a. a. (Erzbischöfl. Archiv Freiburg i. Br. N.). Nach Mittheilung des sel. Herrn Chorherrn Dr. A. Lütolf in Luzern bestand die 1876 abgetragene K. aus einem einschiffigen Langhaus und einem kurzen, dreiseitig geschlossenen Chor. Beide Theile, durch einen Spitzbogen getrennt, waren flach gedeckt. Von den stichbogig erweiterten Chorfenstern war nur dasjenige an der Schlusswand mit einfach gekehltem Mittelposten, halbrunden Nasenbögen und einer herzförmigen Füllung in ursprünglicher Form erhalten.

Wäggis. A. Luzern. Pfarrk. modern. Der an der N.-Seite gebaute Th. ist ein kahler Bruchsteinbau, der sich über dem obersten Gesimse auf jeder Seite mit einem zweitheiligen Spitzbogenfenster mit einfachem Maasswerk öffnet. R.

Wangen vide *Gross-Wangen*.

Wartensee, Schloss, Pfarrei Wittwyl, A. Sursee. Schloss der Edlen und Ritter gleichen Namens, die im XIII. und XIV. Jahrh. vorkommen (*Bölsterli*, Sempach 81). Ueber spätere Besitzer »Geschichtsfrd.« XV, 93, n. 5). Nach der Schlacht v. Sempach 1386 soll der »Hof ze Wartensee« zerstört worden sein (l. c.). 1514 der »Burgstall« an den Rathsherrn und nachmaligen Schultheiss Peter Zukäß in Luzern verkauft, der den verfallenen Sitz 1524 (l. c. 93) neu aufbauen liess. 1588 wird Hauptmann Gilg Fleckenstein Besitzer, der nicht unwichtige Reparaturen vornehmen liess (a. a. O.). Der kleine und dürftige Bau weist am Aeusseren keine formirten Theile. An der SW.-Ecke springt über der 1748 datirten Thüre ein achteckiger, aus Fachwerk construirter Erkerthurm vor. Im Wohnzimmer des Erdgeschosses eine flache Holzdiele mit einfachen, aber wirksamen Flachschnitzereien spätgot. Stiles. An dem Mittelzuge die Schilde der Zukäß und Segesser. Aehnliche Deckenornamente im Flur des oberen Geschosses, wo in der anstossenden Stube ein runder, aus dem XVI.—XVII. Jahrh. stammender Ofen mit grünen Damastkacheln steht. Die Ummauerung des Schlosshofes grösstentheils zerstört. Ueber dem rundbogigen W.-Thore sind in gothisirender Umrahmung die nachträglich mit den Zeichen der Fleckenstein und Holdermeyer übermalten Wappen Zukäß und v. Segesser gemeisselt. Darüber 155?. An der SO.-Ecke des Hofes steht die Kapelle St. Jost (»Geschichtsfrd.« XIV, 93), ohne Ch., flach gedeckt und mit leeren Rundbogenfenstern versehen, vermutlich ein Bau des XVI. Jahrhdt. Auf dem Altar zwei kleine Schnitzfiguren der hl. Barbara und S. Anna selbdritt und ein schmales, ebenfalls spätgot. Tafelgemälde, das auf blauem Grunde die stehende Madonna mit dem Kinde darstellt. Die ehemalige Altardecke, ein Prachtsspecimen von Leinwandstickerei aus der Mitte des XVI. Jahrhdt. mit dem Wappen des Luzernischen Schultheissen Lux Ritter ist von Herrn Jost Meyer-Amrhyn in Luzern erworben worden. Ueber blecherne und hölzerne Kröten, die ehedem als Votive in der Kapelle aufgehängt wurden cf. »Geschichtsfrd.« XV, 94, n. 1 u. Lütolf, Sagen, S. 351.

R. 1885.

Willisau. Thurm der Pfarrk. »Anz.« 1873, S. 416. Kapelle S. Nicolaus. Altarbilder aus dem Anfang des XVI. Jahrhdt., u. A. das Martyrium der 10,000 darstellend, sollen unlängst von einem Restaurationsgenie übersudelt worden sein.

*) Alle Rechte vorbehalten. Da diese Aufzeichnungen »Zur Statistik« später im Zusammenhange veröffentlicht werden sollen, ist dieser Vorbehalt selbstverständlich auch auf die früher erschienenen Abtheilungen zu beziehen.