

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

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 18 (1916)

Heft: 1

Artikel: Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts

Autor: Lehmann, Hans

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-159459>

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: 20.02.2026

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

Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Von *Hans Lehmann*.

(Fortsetzung.)

Hans Funk (Fortsetzung).



Abb. 1. Wappenscheibe des Königs Franz I. von Frankreich. Privatbesitz in Basel.

aber war er vom November 1522 bis zum Juli 1544 als ordentlicher Gesandter bei den Eidgenossen akkreditiert²⁾. Als solcher residierte er in Solothurn. Da es aber in dieser Stadt damals an tüchtigen Glasmalern fehlte, übertrug er die Herstellung dieser königlichen Wappenscheibe unserem Hans Funk in Bern,

¹⁾ Auktions-Katalog No. 360; Rahn, Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz, Neue Ausgabe, S. 325. Eine dritte im gleichen Besitze.

²⁾ E. Rott, Histoire de la Représentation diplomatique de la France auprès des Cantons Suisses, Vol. I, p. 529.

Schließlich müssen wir noch eines Glasgemäldes gedenken, dessen Entstehung in eine frühere Zeit fällt. Es ist eine *Wappenscheibe* des Königs Franz I. von Frankreich, welche sein Gesandter Louis Daugerant, Seigneur de Boisrigaut, 1529 in dessen Auftrage für einen unbekannten Bestimmungsort herstellen ließ (Abb. 1). Sie befand sich früher in der Sammlung des bekannten Grossrat Bürki in Bern und wurde an der Auktion von dessen Sammlung von Herrn R. Vischer-Burckhardt in Basel erworben¹⁾. Daugerant war Ritter, „baron de la Garde“, Hauptmann und Kastellan des Schlosses Usson in der Auvergne, königlicher Rat, Kammerherr, Marschalk und darauf Truchseß. Während der Monate Januar und Februar 1523 hatte er als außerordentlicher Gesandter bei den drei Bünden in Rätien verweilt, im übrigen

was uns wieder einen Beweis von dessen weitreichendem Ruf als Glasmaler gibt. Sowohl zeitlich als nach seiner Komposition und Zeichnung reiht sich dieses Glasgemälde unmittelbar an die im Rathause zu Lausanne an. Es zeigt uns den Wappenschild des französischen Königs, umrahmt von der Ordenskette des hl. Michael, über dem zwei schwebende Engel die Krone halten. Sie sind wieder gerade so ungeschickt gezeichnet, wie die auf der Stadtscheibe von Lausanne (Bd. XVII, Taf. XVII a). Ein flatterndes Band unter dem Schild enthält die Jahrzahl 1529, und darunter trägt eine einfache Tafel die Widmungsinschrift, lautend:

LVDOVICVS . DANGERANT . DOMINVS . IN
BOISRIGAVLD . CHRISTIANISSIMI . REGIS
FRANCORVM . LEGATVS . APVD . HELVETIOS
HOC . FIERI . CVRAVIT . A°=D= 1529¹⁾.

Die Rahmung ist denen auf den Wappenscheiben aus der Kirche von Rued (Bd. XVII, S. 233, Abb. 8, und S. 234, Abb. 9) und auf dem Scheibenriss Wytttenbach-Mei nahe verwandt, der obere Abschluß aber ganz besonders dem auf dem Scheibenriss mit unbekanntem Wappen in der Sammlung Wyß im Historischen Museum in Bern (Bd. I, Bl. 21), dat. 1534, welcher der Werkstatt Funks sehr nahe stehen dürfte.

* * *

Die Menge der erhalten gebliebenen Werke von der Hand unseres Meisters und seiner Werkstattgenossen darf um so weniger als ein Spiel des Zufalls betrachtet werden, als sie in einem richtigen Verhältnis zu der großen Zahl von Aufträgen steht, mit denen ihn der Rat von Bern zufolge der Einträge in den Seckelmeisterrechnungen bis an seines Lebens Ende bedachte. Schon diese Tatsachen beweisen, daß er in den Augen seiner Zeitgenossen ein großes Ansehen als Glasmaler genossen haben muß, ganz besonders aber auch bei der Berner Aristokratie, gehörten doch von den regierenden Schultheißen Wilhelm von Diesbach, Jakob von Wattenwil und sein Sohn Johann, sowie Hans von Erlach zu seinen besten Kunden, denen sich namentlich zahlreiche Mitglieder der damals nach Macht und Ansehen strebenden, reichen Familie Mey zugesellten. Und wenn uns auch von dem fünften Schultheißen, Sebastian von Diesbach, der während Funks Wirksamkeit das Regiment des mächtigen und angesehenen Staates führte, keine Wappenscheibe erhalten blieb, so scheint doch der schöne Scheibenriß mit dem Wappen seiner Familie

¹⁾ Eine zweite Wappenscheibe, welche dieser Gesandte im Auftrage des Königs Franz I. an einen eidgenössischen Stand schenkte, befindet sich ebenfalls im Besitze des Herrn R. Vischer-Burckhardt in Basel. Sie trägt das Datum 1530 und führt uns wieder das königliche Wappen mit der Ordenskette des hl. Michael vor und zwar vor einem Damastvorhang. Die beiden Oberbilder stellen zwei Szenen aus der Geschichte des Mucius Scaevola dar. Gemalt wurde die Wappenscheibe wahrscheinlich von dem Maler und Glasmaler Hans Thomann in Zürich.

(Bd. XVII, S. 237) darauf hinzuweisen, daß wahrscheinlich auch er zu seinen Gönern gehörte. Neben seinem Handwerk bekleidete er, wie wir schon berichteten, seit dem Jahre 1509 die angesehene Stellung eines Großweibels, ein Amt, um das ein Künstler, wie Niklaus Manuel, noch im Frühling des Jahres 1522 vergeblich anhielt, trotzdem er sich auf die dürftigen Verhältnisse seiner Familie zur Rechtfertigung berief. Auch gehörte Funk seit 1519 dem Großen Rate der Stadt an. Aber selbst außerhalb der Mauern Berns sehen wir seine Kunst geschätzt, so namentlich in Freiburg und bei Prälaten, wie den Äbten von St. Urban, vor allem aber bei der Aristokratie, die in den bernischen Städten und auf den Schlössern wohnte. Trotz alledem aber müssen wir am Schlusse unserer Aufführung der hinterlassenen Arbeiten des Meisters die Frage aufwerfen:

„War Hans Funk ein schöpferisch tätiger Künstler, oder war er lediglich ein geschickter Kopist und guter Glasbildbrenner, der nur als Techniker über den meisten seiner Handwerksgenossen stand?“

Für die Beantwortung dieser Fragen dürfte eine nochmalige summarische Übersicht über die von ihm hinterlassenen Arbeiten nach ihrer zeitlichen Entstehung am ehesten die gewünschten Aufschlüsse geben.

Wir haben schon betont, daß eine Stilkritik im engeren Sinne des Wortes für eine Beurteilung des künstlerischen Werdeganges unseres Meisters sehr erschwert wird, einerseits weil es sich bei ihm meist um Werkstattarbeiten handelt, die er nur eine Zeitlang allein schuf, später aber mit Hilfe von Gesellen und Lehrjungen, anderseits weil wir auch kein Vorlagematerial besitzen, das mit Sicherheit seiner Hand zugewiesen werden könnte. Infolgedessen lässt sich seine künstlerische Hinterlassenschaft auch nur während der ersten Wirkungszeit, da er so gut wie allein und noch selbständig, wenn auch in den angelernten Traditionen seiner Handwerkskunst arbeitete, in Gruppen einteilen.

Die *erste Gruppe* (Bd. XVI, S. 317—324; Bd. XVII, S. 45—51) umfaßt die Arbeiten während der Jahre 1510 bis 1515. Die Umrahmung auf denselben ist dem Formenschatze entnommen, aus dem zu damaliger Zeit nicht nur die in Bern ansässigen Meister schöpften, sondern dessen sich auch die in anderen Städten der Eidgenossenschaft und in Süddeutschland arbeitenden bedienten. Leider wählten daraus die in Bern tätigen Glasmaler — wohl weniger zufolge technischer Schwierigkeiten, als weil sie nach bestimmten Tarifen arbeiten mußten — nur selten die erstklassigen und originellen Vorlagen aus, an denen es nicht fehlte. Auch Funk macht darin, soweit sich dies aus den erhaltenen Arbeiten beurteilen lässt, keine Ausnahme. Als seitliche Rahmen bevorzugt er entweder schlanke Säulchen oder Baumstämmchen. Letztere dienen ihm auch in der Zahl von einem oder mehreren als oberer Abschluß. Wo Säulchen verwendet werden, da gibt er ihnen Füße und Kapitale, welche an architektonische Bauglieder anklingen, aber doch recht phantastische Gebilde sind. Naturalistische Zweige oder spätgotisches Rollwerk von verschiedenartigem Schnitte beleben jeweilen diesen Rahmen und füllen den Raum zwischen ihm und dem

oberen Scheibenrand. Dabei zeigt er eine gewisse Vorliebe für knollige Formen, die nur ihm eigen sind. Die Heiligenfiguren zeichnet er zwar nicht ungeschickt, doch verraten sie keine in die Augen springende Eigenart. Jakobus und Johannes auf dem prächtigen Fenster aus der Kirche von Jegenstorf im Historischen Museum in Bern (Bd. XVI, S. 49) sind sogar recht derbe Werkstattarbeiten. Die Gesichter fallen durch die niederen Stirnen und langen, spitzen Nasen auf. Diesen Typus zeigt auch ein Johannes-Evangelist als Handzeichnung auf einem kleinen runden Blatte von $16\frac{1}{2}$ cm Durchmesser in der Sammlung Wyß (Bd. I, Blatt 18). Sie zeichnet sich durch den breiten, derben, aber sicheren Strich aus (Abb. 2), dem wir auch auf einigen anderen Handzeichnungen aus dieser Zeit, welche in Bern entstanden sein müssen, wieder begegnen werden. Doch bleibt die Frage, ob Hans Funk der Schöpfer dieser Arbeiten gewesen sei, eine offene, da keine signiert ist. Die beiden Pannerträger aus der Kirche von Kerzers (Bd. XVI, S. 48, Abb. 2) lehnen sich, wie wir schon bemerkten, enge an die des Lukas Schwarz an. Etwas modifiziert tritt uns die Rahmung dieser Gruppe auch später noch entgegen auf den beiden Wappenscheiben von Erlach-Schmid, datiert 1519, in der Kirche zu Einigen (Bd. XVII, S. 60, Abb. 8), sowie der des Niklaus von Wattenwil, datiert 1520 (Bd. XVII, S. 145, Abb. 4), in bernischem Privatbesitz.

Die zweite Gruppe umfaßt im allgemeinen die Arbeiten von 1516 bis 1523 (Bd. XVII, S. 51—65 und 136—149). Schon auf den Glasmalereien von 1515 fielen uns die großen Säulenfüße auf, welche in keinem richtigen Verhältnis zu den schlanken Säulchen darüber stehen. Es war darum nur folgerichtig, wenn Funk nun auch diese in ein richtiges Maß zu Fuß und Kapitäl brachte. Infolgedessen entstanden die *massigen* Rahmen, welche dieser Gruppe eigen sind. Sie umfaßt die großen Scheiben in den Kirchen von Ligerz (1517 und 1523), Zofingen (1518), Hindelbank (1519), Ürkheim (1520), Brittnau (1520), Schöftland (1521) und Bremgarten bei Bern (1523). Die massive Behandlung des Rahmenwerkes mag darum gewählt worden sein, weil es in allen diesen Kirchenscheiben auf große Distanzen zur Geltung kommen mußte. Während



Abb. 2. Johannes-Evangelist.
Sammlung Wyß, Historisches Museum in Bern.

dieser Zeit treffen wir auf die ersten schüchternen Versuche in der Verwendung von dekorativen Renaissancemotiven, die, weil in ihrem Wesen noch gänzlich unverstanden, mehr zum Nachteil als zum Nutzen der künstlerischen Wirkung ausschlagen. Die Vorbilder dazu suchte Funk zunächst bei seinem Basler Handwerksgenossen Anthony Glaser, der sie seinerseits wahrscheinlich wieder dem seit 1515 in der Stadt tätigen jungen Hans Holbein entlehnt haben dürfte (Bd. XVII, S. 63 ff. und 136 ff.), aber handwerksmäßig verarbeitete. Die Figuren, welche uns auf diesen großen Kirchenscheiben begegnen, tragen noch durchaus das Gepräge der zeitgenössischen Werkstattkunst. Leider waren auf den Darstellungen des Hans von Erlach und des Beat von Scharnachtal in der Kirche von Hindelbank schon vor der Zerstörung die Köpfe restauriert worden, so daß sie nicht für die Beurteilung seiner Porträtkunst herbeizogen werden dürfen. Für die Wappen verwendet er noch mit Vorliebe die breite deutsche Tartsche, doch kommt daneben auch schon der italienische Roßstirnschild zur Verwendung. Die letzten Arbeiten dieser Gruppe aber zeigen uns schon deutlich Anklänge an die Kunst seines Mitbürgers Niklaus Manuel, so vor allem die Wappenscheibe des Niklaus von Wattenwil (Bd. XVII, S. 145, Abb. 4), wobei aber zu bedenken ist, daß dieser nicht aus dem Eigenen schöpfte, sondern sich selbst an fremden Arbeiten, wie sie namentlich auch die Buchillustration vermittelte, für die neue Kunstrichtung heranzubilden suchte.

Die *dritte Gruppe* fällt zeitlich mit den letzten Arbeiten der zweiten aus den Jahren 1520 bis 1522 zusammen. Sie umfaßt nur wenige Stücke, welche in der Verwendung von Renaissanceformen im Rahmen noch einen Schritt weiter gehen (Bd. XVII, S. 149—153). Dieser Versuch, welcher auch bei Funk gewiß nur indirekt auf die Nachahmung von Vorbildern an Architekturdenkmälern zurückgeht, wie der Porta della Rana am Dome in Como, vermag zunächst nur Mißbildungen zu schaffen, doch bieten diese immerhin ein lehrreiches Beispiel zur Beurteilung der Schwierigkeiten, welche die Meister in unseren Landen zu überwinden hatten, bis sie zu einer auch nur einigermaßen klaren Vorstellung vom Wesen der Renaissance gelangten. Dabei steht unser Hans Funk auch bei diesen Versuchen wieder vollständig unter dem Einfluß des Niklaus Manuel.

Die *vierte Gruppe* vereinigt alle Arbeiten unseres Meisters von 1522 bis zu seinem Tode. Sie zeigt teils eine Weiterentwicklung der Renaissanceformen, teils schöpft sie unbedenklich aus dem alten Vorlagenmaterial und bietet dadurch ein anschauliches Bild von dem Treiben in einer größeren Glasmalerwerkstatt, wo Meister und Gesellen um die Beschaffung ihres täglichen Brotes arbeiteten. Dabei war Funk bestrebt, den Wünschen seiner Kundschaft mit Bezug auf die herrschende Mode entgegenzukommen. Solange Niklaus Manuel lebte, d. h. bis zum Frühjahr 1530, fiel ihm das auch nicht sehr schwer, denn dieser lieferte ihm die dazu notwendigen Entwürfe. Unter seiner Mitwirkung entstanden noch drei größere Zyklen: die Figuren- und Wappenscheiben in der Kirche zu Utzenstorf (1522), die runden Wappenscheiben für das Bubenberg'sche Säßhaus in Bern (1527) und endlich die Standesscheiben und Pannerträger für das Rathaus in Lausanne (1528), in denen die Renaissanceformen eine

gewisse Weiterbildung erfuhren. Vom Tode Manuels an aber war unser Meister auf seinen alten Vorrat an Rissen angewiesen, auf den er, wo dies die Umstände gestatteten, auch immer wieder gern zurückgriff, während es seinen Gesellen, die mit der neuen Kunst aufgewachsen waren, leichter fiel, sich in ihr zurechtzufinden. Denn sie hatten nichts Altes, Angelerntes, das ihnen, wie ihrem Meister, in Fleisch und Blut übergegangen war, erst zu vergessen. Darum bewegen sich die letzten Arbeiten des alten Meisters wieder in einer Formenwelt, in der er sich schon zehn und mehr Jahre früher heimisch gefühlt hatte, während alles, was einen Fortschritt bedeutet, auf Rechnung seiner Gesellen gesetzt werden muß.

Zu dem Vorlagenmaterial, das wahrscheinlich nicht von Niklaus Manuel stammt, aber von Funk benutzt wurde, glaubten wir eine Handzeichnung mit dem Evangelisten Johannes in der Sammlung Wyß (Abb. 2) ansprechen zu dürfen, welche dem gleichnamigen Heiligen auf dem Wappenfenster des Hans von Erlach und seiner Gemahlin in der Kirche von Jegenstorf zum Vorbilde diente. Dazu gehören auch die Entwürfe zu zwei Rundelen (Bd. XVII, S. 219, Abb. 2, und S. 223, Abb. 5) sowie die zu den

Wappenscheiben Wyttensbach-May (Bd. XVII, S. 234, Abb. 9) und von Dießbach (Bd. XVII, S. 237, Abb. 11).

Diesen gut gezeichneten heraldischen Arbeiten steht ferner der Riß zu einer Wappenscheibe des Hans Wilhelm von Mülinen, Herrn zu Wildenstein an der Aare, und seiner Gemahlin Magdalena von Hallwil im Schweizerischen Landesmuseum nahe, der 1605 im Besitze des bekannten Berner Glasmalers und Sammlers H. R. Lando war und 1881 mit anderen Beständen aus der Sammlung von Graffenried-Barco von der Eidgenossenschaft erworben wurde (Abb. 3). Schließlich wiesen wir auch auf die Verwandtschaft des „alten Eidgenossen“ (Bd. XVII, Taf. XXIII, S. 315) zu dem Bauern auf einem Scheibenrisse im Besitze des Herrn Architekten Ed. von Rodt in Bern (Abb. 4) hin. Dieser Riß dürfte wieder von

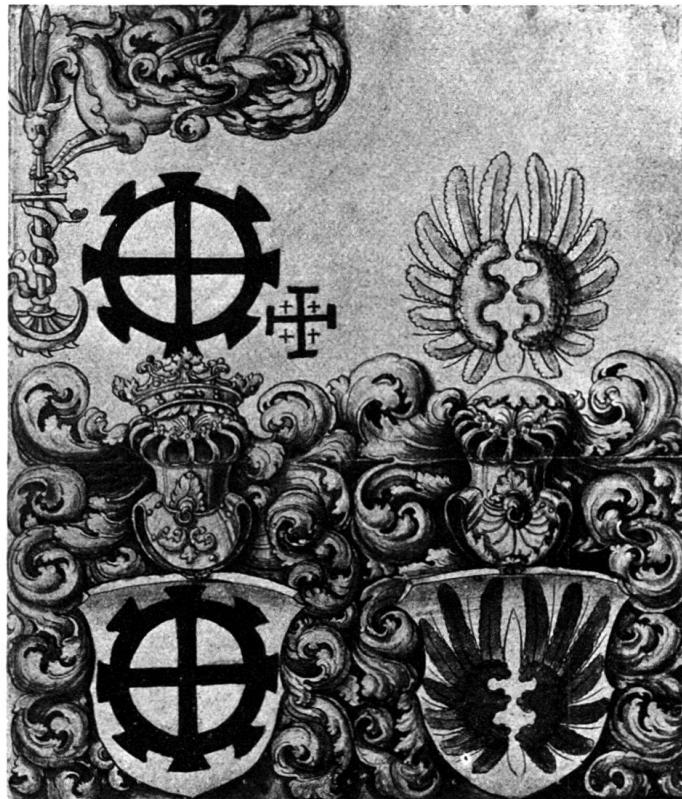


Abb. 3.
Scheibenriß mit dem Wappen von Mülinen-von Hallwil.
Schweiz. Landesmuseum.

der gleichen Hand gezeichnet worden sein, wie die flotte Bärenjagd auf dem Entwurfe zu einem Glasgemälde mit dem Wappen der Kirchgemeinde Trub im Schweizerischen Landesmuseum (Abb. 5). Die Frage nach der Autorschaft dieser Handzeichnungen ließen wir offen. Auch den schönen Entwurf zu der Wappenscheibe von Mey in der Sammlung Max Rosenheim (Bd. XVII,



Abb. 4. Riß zu einer Wappenscheibe für einen Metzger. Besitzer Herr Ed. von Rodt in Bern.

S. 309, Abb. 4) glaubten wir nicht Funk zuweisen zu dürfen, trotzdem er das Monogramm unseres Meisters mit der Jahrzahl 1532 trägt und demnach zwei Jahre nach dem Tode Manuels entstanden wäre, indem wir darauf hinwiesen, daß wir in dem Monogramm wohl nur das Eigentumszeichen des Glasmalers zu erblicken haben. Ausschlaggebend für diese Ablehnung waren die beiden Figuren des Hellebardiers und des Junkers, deren flotte Zeichnung

• eher Niklaus Manuels Hand verrät. Nur dem Entwurfe zu einer Wandmalerei mit zwei Hellebardieren, datiert 1530 (Bd. XVII, S. 317, Abb. 5), brachten wir diese Zweifel nicht im vollen Umfange entgegen, obgleich wir sie nicht als eine Originalarbeit Funks, sondern bloß als die Kopie einer solchen, wahrscheinlich ebenfalls von Manuels Hand, anerkannten. Nun war Hans Funk, wie die Glasmalereien beweisen, zweifellos ein geschickter Heraldiker und Ornament-

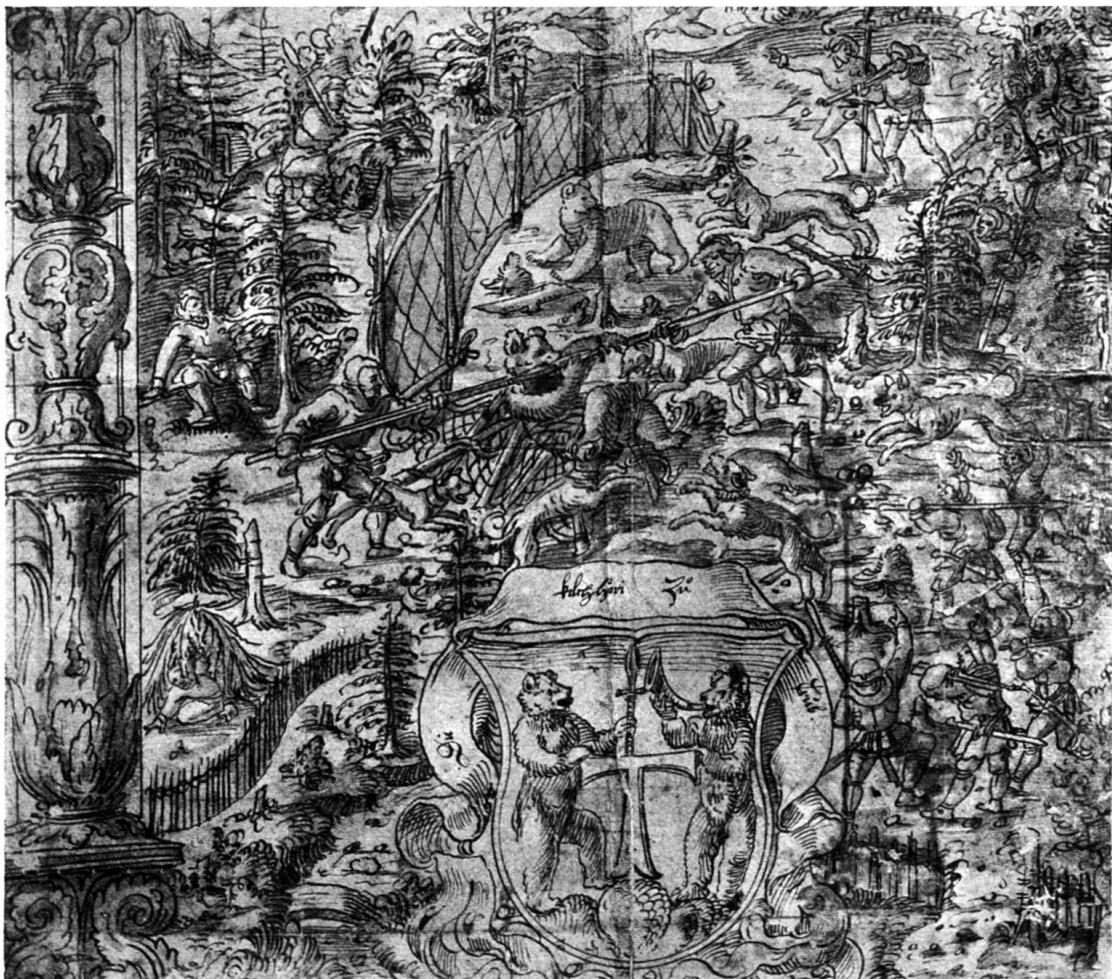


Abb. 5. Riß zu einer Wappenscheibe der Kirchgemeinde Trub (Kt. Bern). Schweiz. Landesmuseum.

zeichner, und er könnte darum auch recht wohl die Entwürfe zu den Wappenscheiben gezeichnet haben. Aber auch den flott gemalten Pannerträgern auf den Scheiben im Rathause zu Lausanne können wir unsere Anerkennung nicht versagen. Er war darum zweifellos fähig, gute figürliche Vorlagen zu kopieren. Erfunden aber hat er alle diese Figuren nicht, und ebensowenig war er imstande, bildliche Darstellungen zu komponieren. Denn wenn wir ihm auf diesen Pfaden folgen, so führen sie uns immer zu anderen Meistern, welche ihm die Vorbilder lieferten, in den meisten Fällen, wie wir sahen, zu Niklaus Manuel.

Und wo dieser Nachweis heute nicht mehr möglich ist, da können die Originale verloren gegangen oder dem Verfasser unbekannt geblieben sein. Da sich Funk offenbar dieser Schwächen wohl bewußt war, ging er wahrscheinlich, wo immer möglich, Bestellungen mit Bilderkompositionen aus dem Wege. Infolge dessen sind uns unter seinen zahlreichen Arbeiten auch nur drei solche erhalten geblieben: die Anbetung der Könige im Kreuzgange zu Wettingen (Bd. XVII, S. 153, Abb. 11), die Schweizerschlacht (Bd. XVII, Taf. XXII) und König Josias, der die Götzenbilder zerstören läßt (Bd. XVII, S. 320, Abb. 6). Von diesen gehen die beiden letzteren sicher auf Vorlagen von Manuel zurück, der ihm auch eine solche für die neutestamentliche Darstellung geliefert haben dürfte. Daß gute Ornamentzeichner und Heraldiker mittelmäßige Figurenzeichner und unbefähigt zu Entwürfen für Bilderkompositionen sein können, kommt auch heute noch nicht selten vor. In Funks Werkstatt mag sich darum mit der Zeit ein recht mannigfaltiges Vorlagenmaterial zusammengefunden haben, das zeitlich bis in das Ende des 15. Jahrhunderts zurückreichte und wahrscheinlich aus Nachzeichnungen, Originalzeichnungen von Zeitgenossen und schließlich aus Entwürfen zu angefertigten Glasmalereien, welche aus den beiden anderen Beständen vom Meister selbst zusammengestellt worden waren, sich zusammensetzte. Dabei fehlte es, wie wir gezeigt haben, darunter selbst nicht an Zeichnungen aus dem Besitze seines verstorbenen Konkurrenten Lukas Schwarz. Es war demnach um den künstlerischen Born, aus dem auch die geschicktesten Glasmaler zu Beginn des 16. Jahrhunderts bei uns schöpften, ähnlich bestellt wie heute, und ist es heute wie damals geblieben.

Nun ist aber Hans Funk von der Kunstgeschichte bereits auch als *Porträti*st in Anspruch genommen worden, und zwar nicht nur für Arbeiten in Kreidemanier, sondern sogar für solche in Tafelmalerei. Wir haben darum auch die weitere Frage zu prüfen:

War Hans Funk nebenbei auch Tafelmaler?

Dieser Untersuchung legen wir zunächst wieder das archivalische Material zugrunde. Es stützt sich, wie bei den Glasmalereien, fast ausschließlich auf die bernischen Seckelmeisterrechnungen. Aus diesen erfahren wir, daß während Funks Lebenszeit eine stattliche Zahl von Malern in der Stadt tätig war. In chronologischer Reihenfolge werden uns genannt: 1505 „Meister Paulus Löwensprungs sel. Husfrouw“. Vielleicht ist der damals schon verstorbene Meister identisch mit dem „Meister Paulus“, den wir 1481 in Solothurn nachgewiesen haben (Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft Zürich, Bd. XXVI, S. 333). Er versteuerte 1494 mit seiner Frau ein Vermögen von 450 Pf. und wohnte an der Schattenseite der Junkerngasse. Von 1497 bis 1499 Mitglied des Großen Rates, blieb er im letztgenannten Jahre in der Schlacht bei Dornach als ein „kunstricher Maler, nit ein Krieger“. Seiner Witwe wurden noch 1505 vom Rate von Bern ihre letzten Guthaben für gewöhnliche Malerarbeiten ausgerichtet. (H. Türler im Schweiz. Künstlerlex. Bd. II, S. 275).

Von 1505 bis 1534 kommt *Jakob Boden*, gewöhnlich kurzweg „Jakob der

Maler“ genannt, oft vor. Ein von ihm signierter Altarflügel mit zwei Heiligen befindet sich im Schweizerischen Landesmuseum. In seinen letzten Jahren scheint er sich auch einen Lehrknaben gehalten zu haben (vgl. Berner Taschenbuch, 1878, S. 179 ff.). Neben ihm waren *Hans Schwyzer* und „*Meister Matthäus der Maler*“ beschäftigt. Letzterer erscheint nur 1507, wo ihm für die Wiederherstellung von Schild und Wappen „des Bischofs von Wallis“ im Chor des Münsters ein Betrag ausgerichtet wird. Vielleicht ist er identisch mit „*Mathiss dem Maller*“, der 1478 zu Solothurn das Bürgerrecht beschwore (Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft Zürich, Bd. XXVI, S. 332).

Hans Schwyzer malte 1506 einen eisernen Ofen, 1507 die große Ratsstube und Läuferbüchsen. Er erneuerte auch die Wappen am Beinhause und am Tore in Murten, sodann 1510 die Malereien um die Uhr am Nydeggerturm zu Bern. 1512 bestellten die Chorherren bei ihm ein Hungertuch, wofür die letzte Zahlung am 15. Juni 1513 seiner Frau geleistet wurde. Ob dagegen die Zahlung vom Jahre 1512 an „*Hansen maler um gemäl am Zitgloggerturm*“ auf ihn bezogen werden darf, ist fraglich, da er sonst überall mit dem vollen Namen erscheint und vielleicht sogar in diesem Jahre schon starb ¹⁾.

In den Jahren 1508 bis 1517 wird eines *Peter Rutenzwyg* gedacht, der wahrscheinlich ein Verwandter des Basler Malers *Hans Rutenzwyg* und seines Sohnes *Bartholomäus* war. Gegen letzteren erhob der schon oben genannte „*Meister Paulus*“ in Solothurn 1481 Klage, er jage ihm in dieser Stadt die Kunden ab (Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft Zürich, Bd. XVI, S. 331).

Wichtiger wäre es, wenn wir etwas Genaueres über den *Meister Eliseus, den Maler*, wüßten, da *Hans Funks Haus* an der Keßlergasse zwischen dem Tuchhaus und dem dieses Meisters stand. Er hieß eigentlich *Walther* und ist der Vater des tüchtigen Glasmalers *Matthis (I.) Walther* in Bern. Im Jahre 1517 scheint er Geselle oder Vorarbeiter *Niklaus Manuels* gewesen zu sein, da er das Trinkgeld der Stadt „für die Knechte Manuels von Bemalen des Münsterchores“ in Empfang nahm. Schon 1510 hatte er das Stubenrecht auf der Stube zum Roten Goldenen Mittel-Leuen erworben (vgl. A. Zesiger, Die Stube zum Roten Goldenen Mittel-Leuen, S. 198). Nach den Seckelmeisterrechnungen malte er u. a. Fähnlein, 1512 für Büren und 1517 für die Kinder, die dem Herzog von Savoyen entgegenzogen, dann aber auch 1513 eine Tafel am oberen Tore, 1515 Bären auf die Fässer, 1517 Wappenschilde für die Tortschen (Kerzenstangen) zum Begräbnis des Bischofs von Lausanne, daneben Botenbüchsen, Läuferbüchsen, Schilde auf Fässer usw.; sogar als Weißler von zwei Stuben wird er genannt. Noch im Jahre 1540 hatte er der adeligen Gesellschaft zum Distelzwang zwei Köpfe auf die First und Bären auf die Zelte zu malen. Nebenbei bekleidete er in den Jahren 1525—1530 die Stelle eines Sigristen. 1534 verheiratete er sich zur zweiten Ehe mit *Elsy Brosy*, doch stammte sein Sohn *Matthis* aus einer früheren Ehe. Am 4. September 1555 verfügte der Rat, daß dem kranken *Heliseus Walthart* 4 Pfds. zu bezahlen und täglich eine Maß

¹⁾ *Hans Schwyzer*, dem 1521 „um etlich silberblatt“ am Zeitglockenturm 1 Pfds. 7 Sch. bezahlt wurde, dürfte Goldschmied gewesen sein, vielleicht ein Sohn des Malers.

Wein zu reichen sei (vgl. H. Türler in Brun, Schweiz. Künstlerlexikon, Bd. III, S. 424). Aus alledem geht hervor, daß dieser Meister Eliseus, der uns als Maler aus den Akten ungefähr in der gleichen öffentlichen Tätigkeit entgegentritt, wie Manuel, ein vielbeschäftiger Meister war, und es ist darum um so mehr zu bedauern, daß wir bis heute auch nicht eine Arbeit besitzen, die wir mit Sicherheit ihm zuschreiben könnten. Dies um so mehr, da er als Nachbar zweifellos mit Hans Funk und, wie aus den Akten hervorgeht, auch mit *Niklaus Manuel* in engerer Verbindung stand. Letzterem begegnen wir in den Seckelmeisterrechnungen in den Jahren 1513, 1517 und 1519 als Maler von Fahnenstangen, Läuferbüchsen, Schild an die Lagel u. dgl. Als einzigen besseren Auftrag führen diese Akten auf, daß er auch die hl. drei Könige auf die Panner gemalt habe.

Ob der *Winiger*, welchem im Jahre 1513 von einem Fähnlein für den Hauptmann Bartholomäus Mey 2 Pfd. bezahlt wurden, ein Maler war, geht aus dem Eintrage selbst nicht hervor, doch dürfen wir es um so mehr bezweifeln, als er weiter nicht genannt wird und es sich infolge dessen wahrscheinlich eher um die Lieferung des Stoffes gehandelt haben wird.

Auch der treffliche *Hans Fries* erscheint 1516, wenn auch sehr bescheiden, in unseren Akten. Er erhält „von der pfänder buchsenn zu malen 5 Sch. 8 d.“. Es ist dies der einzige nachweisbare Auftrag, welchen der Rat von Bern während dieses Jahres an Maler erteilte. Wahrscheinlich aber bezieht sich schon der Eintrag von 1512, wonach dem „Hansen maler um gemäl am Zitgloggenthurn 2 Pfd.“ bezahlt werden, wie wir schon bemerkten, auf ihn und nicht auf Hans Schwyzer. Dadurch erhielten wir eine Antwort auf die Frage: wo hielt sich Fries seit 1512 auf?, welche J. Zemp in dessen Biographie stellt (Brun, Schweiz. Künstlerlexikon, Bd. I, S. 499).

In den Jahren 1525 und 1526 malte *Sulpitius Haller* „zwey vennlin uff den Spital“, das Schloß zu Laupen und anderes, trat aber schon im folgenden Jahre in den Staatsdienst und gab damit seinen Handwerksberuf auf.

Endlich begann im Jahre 1535 *Jakob Kallenberg* seine Tätigkeit in Bern und besorgte in den nächsten Jahren sämtliche Arbeiten für den Rat. Er war es auch, der 1553 mit Hans Dachselhofer d. J. den von Manuel gemalten Totentanz restaurierte¹⁾. Sein Name kann in den Rechnungen bis 1565 verfolgt werden. Nebenbei soll er auch Formenschneider gewesen sein²⁾. Für das Zeitalter Funks kommt ihm dagegen keine wesentliche Bedeutung mehr zu.

Dagegen trat *Lux Löwensprung*, wahrscheinlich der Sohn des oben genannten Meister Paulus, nicht in die Fußstapfen des Vaters, sondern wurde Goldschmied und erscheint darum in den von Prof. G. Trächsel veröffentlichten Auszügen aus den Berner Seckelmeisterrechnungen (Berner Taschenbuch 1878, S. 183) zu Unrecht unter den Malern.

So dürftig die Nachrichten sind, welche uns die Stadtrechnungen zu bieten

¹⁾ Vgl. Berner Taschenbuch, 1901, S. 140.

²⁾ Wir verweisen auf die Biographie, welche H. Türler von ihm in Brun, Schweiz. Künstlerlexikon, Bd. II, S. 143, gibt.

vermögen, so gewinnen sie für uns doch schon aus dem Grunde Bedeutung, weil alle Maler darin erscheinen, von denen wir sonst Kunde haben, die großen und die kleinen, nur Hans Funk nicht. Aber auch kein anderes Aktenstück ist bis heute bekannt geworden, das ihn als Maler aufführte. Zu den eigentlichen zu Bern in diesem Berufe tätigen Meistern zählte er darum jedenfalls nicht. Das schließt aber nicht aus, daß er sich zur Abwechslung einmal auf diesem Gebiete versucht haben könnte, gerade so wie Hans Holbein und Urs Graff auf dem der Glasmalerei, ohne daß sie diesen Beruf als solchen je ausübten.

Trotzdem aber hat die Kunstgeschichte unseren Meister zum Porträtierten gemacht, und zwar sowohl auf Grund von Handzeichnungen als von Tafelmalereien. P. Ganz weist ihm in seinen „Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts“ zwei Arbeiten zu. Die eine davon im Kgl. Kupferstichkabinett in München (Bd. I, Taf. 8), eine *schwarze* Kreidezeichnung, stellt einen jüngeren Mann dar (Abb. 6). Sie trägt in der oberen linken Ecke mit *Rötel* die rechte Hälfte eines beschnittenen Monogrammes mit der Beischrift: „(H)ans Funk vo(n) bern Glasmaler“. Gestützt darauf wurde sie für eine Zeichnung des Vaters gehalten, die seinen gleichnamigen Sohn darstellen sollte. Von diesem wissen wir lediglich, daß er im Jahre 1504 mit Vater, Mutter, Großmutter, seinem Bruder Jakob und seiner Schwester Dorothea am großen Schießen in Zürich erschien und unter dem Namen Jung-hans in den Rodel des Glückhafens eingetragen wurde. Daß er bei seinem Vater die Malkunst erlernte¹⁾, steht dagegen unseres Wissens nirgends. Wohl aber darf angenommen werden, daß er vor dem Jahre 1539 verschollen oder gestorben sei, da er in dem Testamente seines Vaters nicht mehr erscheint. Von ihm als einem Maler sprechen und ihm sogar bestimmte Arbeiten zuweisen zu wollen, scheint uns darum doch sehr gewagt. Das Monogramm, dessen Kopie der Verfasser der Güte von Prof. P. Ganz in Basel verdankt, stimmt nicht genau mit dem des Glasmalers Hans Funk überein. Denn ergänzt, sieht es aus wie nebenstehend  , wobei das kleine G keinen Bestandteil des H bildet, während es auf den Glasmalereien immer sehr groß erscheint und die beiden anderen Buchstaben ergänzt  .

Vielleicht variierte er es auf diesem Blatte gerade darum, weil die Zeichnung nicht von ihm war und darum nur als sein Eigentum angemerkt werden sollte. Ebenso halten wir auch die Aufschrift nicht für eine Künstlersignatur, sondern lediglich für einen Eigentumsvermerk des Glasmalers. Schenker und Urheber dieser Arbeit dürfte vermutlich Niklaus Manuel gewesen sein, mit dem, wie wir sahen, Funk in so engen geschäftlichen und wahrscheinlich auch freundschaftlichen Beziehungen stand. Wen der Kopf darstellt, wissen wir nicht,

¹⁾ P. Ganz, a. a. O., Text zu Bd. I, Taf. 8. Auch als Todesdatum für Hans Funk wird hier irrtümlich 1542 angegeben, aber schon in Brun, Schweiz. Künstlerlexikon, Bd. I, S. 532, auf das Ende des Jahres 1539 korrigiert.

vielleicht einen der beiden Söhne Funks, vielleicht auch irgend einen anderen jungen Berner. Jedenfalls aber ist das Profil dieses Kopfes in allen Einzelheiten auffallend ähnlich dem eines jungen Mannes auf einer von Manuel signierten Handzeichnung aus dem Jahre 1529 in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel¹⁾ (Abb. 7), die wieder in engster Beziehung zu den von uns besprochenen Darstellungen der jungen Patrizier auf den Glasmalereien Funks aus den 1530er Jahren steht (Bd. XVII, S. 306 ff.).

Bei diesem Anlasse sei uns ein kurzes Wort über die *Eigentumsvermerke* und *Meistersignaturen* auf den Scheibenrissen gestattet. Wir glaubten, auf dem Entwurfe zu einer Wappenscheibe Wyttensbach-Mey (Bd. XVII, S. 234, Abb. 9, und S. 235)

ein altes Monogramm **BJF** aus der Zeit zu erkennen, das aufgelöst werden konnte in: „Johannes Funk in Bern“. In diesem Falle dürfte es für den Junghans Funk in Anspruch genommen werden. Inzwischen aber begegneten wir demselben Monogramm auch auf einem zweiten, sehr nüchternen Risse zu einer Glasmalerei, worauf ein Engel den Wappenschild der Familie Kuhn an der Fessel hält mit der Unterschrift: „Benedict Kün 1560“. Unter diesem Monogramm aber steht die gleichzeitige Jahrzahl 76, die nur als 1576 ergänzt werden kann (Sammlung Wyß, Bd. II, Fol. 35 a). Zudem weisen die Jakobspilger im Oberbilde dieser Zeichnung auf eine katholische Gegend als ihrer Heimat hin. Daraus geht hervor, daß



Abb. 6. Handzeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett in München.

das Monogramm auf der um 1530 entstandenen Handzeichnung mit den Wappen Wyttensbach-Mey dieser nachträglich von einem Meister aufgezeichnet worden sein muß, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts arbeitete. Solche Fälle sind nicht selten, und wir können darum mit Sicherheit behaupten, daß die Signaturen von Glasmalern, von denen oft zwei und mehr aus verschiedener Zeit sich auf demselben Blatte vorfinden, in neunzig von hundert Fällen lediglich Eigentumszeichen sind, während die Urheber der Risse es in

¹⁾ Ganz, Handzeichnungen, a. a. O., Bd. I, Taf. 6.

vielen Fällen nicht einmal für notwendig fanden, dieser massenhaft hergestellten Handelsware ihre Signatur beizufügen. Anderseits kommt es aber auch vor, daß Eigentumszeichen sogar auf Kopien alter Handzeichnungen mit hinübergenommen wurden. Auch dafür haben wir ein lehrreiches Beispiel. Im Jahre 1887 wurde von Georg Gutekunst in Frankfurt a. M. vom Schweizerischen Landesmuseum ein Riß erworben (Format von $41,4 \times 28,7$ cm), der uns unter einem Portal den viel zu groß geratenen sog. Zähringer Löwen vorführt. In der einen Pranke hält er das Berner Panner, in der anderen den Standesschild, während der Kopf in einem Spangenhelm mit Decke und der Zimier der Herzoge von Zähringen steckt. Auf dem Portal sitzen die allegorischen Gestalten einer Viktoria mit Palme und Lorbeerkrone und einer Justitia neben dem bekrönten Reichswappen. Der letzteren wurde eine Tafel mit der Jahrzahl 1587 beigesellt, welche am Fuße in gotischen Minuskeln neben dem bekannten Meisterzeichen unseres Hans Funk wiederholt ist (Abb. 8). Die gegenwärtige Komposition dieser Zeichnung ist zweifellos um 1587 entstanden. Dafür sprechen die schon etwas nüchternen Formen des Portals und die allegorischen Figuren. Der untere, ornamentale Teil derselben klingt dagegen wirklich an die Arbeiten des Hans Funk an. Das vom Landesmuseum erworbene Blatt aber stammt nach der Beschaffenheit des Papiers aus dem 18. Jahrhundert und zufolge des Wasserzeichens aus dem Auslande. Die flüchtige, unsichere Linienführung verrät es als Pause. Ihrer Komposition nach muß aber auch die Originalzeichnung eher für eine Wand- als für eine Glasmalerei bestimmt gewesen sein, wie wir eine ähnliche schon abgebildet und beschrieben haben (Bd. XVII, Abb. 5, S. 317). Da wir es hier offenbar mit einer Pause aus dem 18. Jahrhundert zu tun haben, kann nicht auffallen, wenn das Monogramm einfach mitgenommen



Abb. 7. Handzeichnung von Niklaus Manuel in der öffentl. Kunstsammlung in Basel.

wurde. Dagegen ist nicht ohne weiteres verständlich, wie es auf das vermutliche Original zu dieser Pause aus dem Jahre 1587 kam und wie die zwei ganz verschiedenen Stilrichtungen sich hier zusammenfanden. Hochgeschürzte allegorische Figuren treffen wir auch schon bei Niklaus Manuel¹⁾, jedoch in ganz anderer Darstellung. Auch auf dem in den 1520er Jahren erstellten Chorgestühl im Münster zu Bern stehen zwei holzgeschnitzte, anmutige Statuetten einer Viktoria und einer Justitia, die jünger erscheinen als der übrige Schmuck²⁾.

Immerhin sind es aber noch charakteristische Schöpfungen der Frührenaissancekunst. Erst um das Jahr 1575 schuf Daniel Heintz der Ältere „glücklich und wohl nach Gevallen miner Herren“ an Stelle einer älteren, unbekannten Figur für den Mittelpfeiler des Portals am Berner Münster eine Statue der irdischen Gerechtigkeit mitten unter die ehrwürdige Gesellschaft spätgotischer Frauengestalten, welche den allegorischen Figuren auf unserer Zeichnung nahe steht.

Für diese plastischen Bildwerke, die aus verschiedenen Zeiten stammen, wird uns eine Erklärung, wie sie zusammenkamen, nicht schwer, wohl aber bleibt

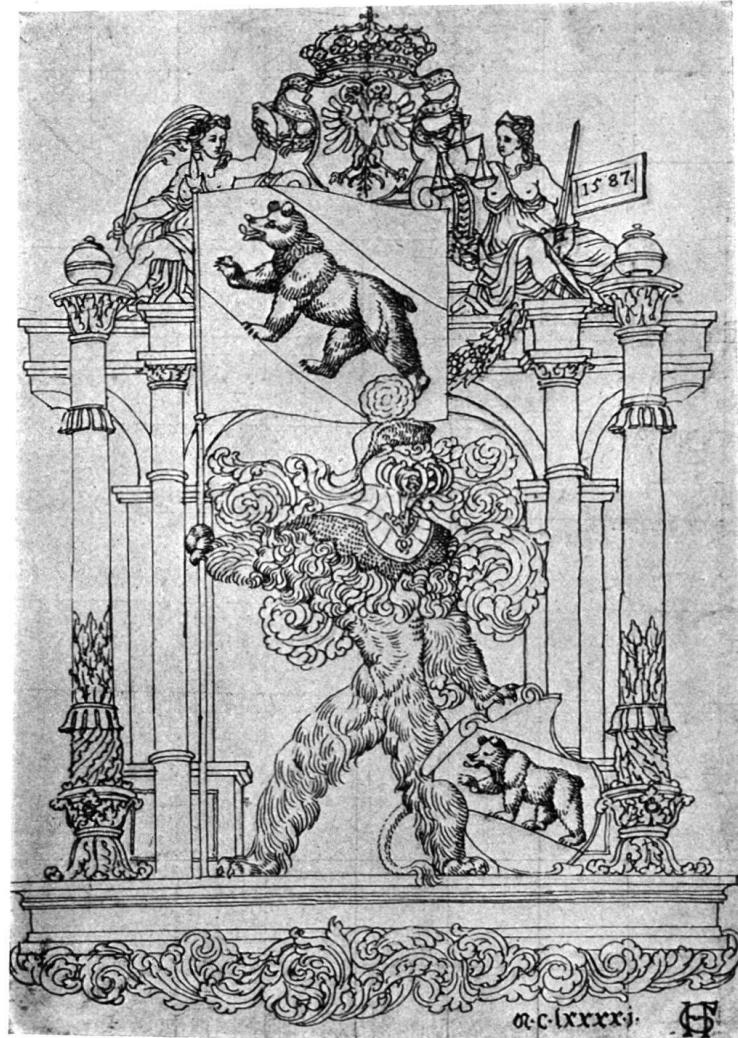


Abb. 8. Zeichnung mit dem Zähringer Löwen und Wappen und Panner der Stadt Bern. Schweiz. Landesmuseum.

rätselhaft, wie die Originalzeichnung von 1587 entstand und ganz besonders wie man dazu kam, das Meisterzeichen unseres Hans Funk darauf zu setzen.

Eine zweite Zuweisung an Hans Funk, ebenfalls einen *jüngeren Männer-*

¹⁾ P. Ganz, Zwei Schreibbüchlein von Niklaus Manuel Deutsch in Bern (Blatt 2, 3, 19).

²⁾ H. Lehmann, das Chorgestühl im St. Vinzenzen-Münster zu Bern (S. 38).

kopf im Profil mit dem Datum 1518 in schwarzer Kreidezeichnung darstellend ¹⁾), hält Prof. P. Ganz, wie er dem Verfasser mitzuteilen die Güte hatte, nicht mehr aufrecht.

Sodann trägt das Monogramm HF eine dritte, 1517 datierte *Handzeichnung*, ein Männerkopf mit Schellenkappe von großer Realistik ²⁾). Aber auch hier muß die Frage offen bleiben, welchem der Meister, die mit HF signierten, diese Zeichnung zuzuweisen ist. In der Derbheit der Auffassung zeigt der Kopf eine gewisse Ähnlichkeit zu der von Niklaus Manuel signierten Kreidezeichnung eines mit einem Kranze im Haar geschmückten antiken Männerkopfes in Profil ³⁾.

Müssen wir die Autorschaft Funks für diese Handzeichnungen zurückweisen, so ist dies noch viel mehr der Fall für zwei ebenfalls mit HF signierte, auf Holz gemalte *Männerbildnisse*. Das eine davon wurde im Jahre 1900 aus Privatbesitz in Bendlikon bei Zürich von der Eidgen. Kommission der Gottfried-Keller-Stiftung angekauft und in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel deponiert. Es stellt das Brustbild eines 27jährigen, vornehmen Mannes dar, und zwar vor einem Hintergrunde, der durch ein Gewölbe den Blick auf eine Reihe von Prachtbauten öffnet, welche durch Balkone verbunden werden. Darauf, wie auch auf der Straße, unterhalten sich verschiedene Personen im Gespräch. Im Hintergrund steht ein kleines, rundes Säulentempelchen von außerordentlich feiner Konstruktion. Früher wurde dieses Bild von His-Heusler, B. Haendke und Heinrich Alfred Schmid dem Basler Maler Hans Frank zugewiesen, doch mußte diese Ansicht aufgegeben werden, als Daniel Burckhardt nachwies, daß Frank schon im Jahre 1522 verstorben war ⁴⁾). Dabei ließ er die Frage nach der Autorschaft offen. Vergleichen wir die auf dem 1524 datierten Bildnisse dargestellte Architektur mit der nur um ein Jahr jüngeren auf dem Glasgemälde mit der Darstellung der hl. drei Könige im Kreuzgange zu Wettlingen (Bd. XVII, S. 153, Abb. 11), so zeigt sich die große Überlegenheit des Porträtmalers gegenüber unserem Hans Funk auf den ersten Blick, selbst wenn wir die verschiedene Art der Technik beider Bilder voll in Erwägung ziehen. Denn während der Tafelmaler, ganz abgesehen von der Darstellung der Personen, die Renaissance in den Bauten mit ihren Ornamenten sowie die Perspektive schon vorzüglich beherrschte, hatte zu gleicher Zeit unser Glasmaler noch die größte Mühe, sich darin auch nur einigermaßen zurechtzufinden.

Die gleichen Einwendungen, nur noch in vermehrtem Maße, lassen sich auch gegen die Zuweisung des zweiten Bildnisses aus dem gleichen Jahre in der Akademie in Wien ⁵⁾ geltend machen, weshalb wir darauf verzichten, darüber hier weitere Worte zu verlieren.

¹⁾ P. Ganz, *Handzeichnungen*, a. a. O., Bd. II, Taf. 34.

²⁾ P. Ganz, a. a. O., Bd. I, Taf. 37.

³⁾ P. Ganz, a. a. O., Bd. III, Taf. 52.

⁴⁾ *Anzeiger für schweiz. Altertumskunde*, 1900, S. 207 f., Taf. X. Bericht der eidgen. Kommission der Gottfr. Keller-Stiftung, 1900, S. 13 f., mit Abb.

⁵⁾ Vgl. F. V. Reber und Adolf Beyersdorfer, *Klassischer Bilderschatz, oberdeutsche Schule*, Nr. 171.

Ein *drittes Tafelbildnis*, das Hans Funk zugeschrieben wird, erwarb im Jahre 1914 das Bernische Kunstmuseum. Es stellt den Ritter Jakob von Roverea, Herr zu Cree, dar, den Niklaus Manuel auf seinem Totentanze als Graf abbildete¹⁾ (Abb. 9). Im Gegensatze zu den Bildnissen in Basel und Wien ist hier der junge Mann ohne jedes Beiwerk gemalt. Sein Gesicht zeigt große Ähnlichkeit zu denen der beiden anderen dargestellten Personen, und seine Tracht ist ungefähr die gleiche, wie die auf dem Basler Bildnis. Auffallend ähnlich sind in allen drei Köpfen Augen und Nase, der Mund dagegen ist bei Roverea wesentlich härter. Dagegen stimmen sie wieder in der breiten Behandlung des kurzen Halses und starken Nackens überein.

Wenn nun auch technisch und künstlerisch das Berner Bildnis die geringste von den Arbeiten ist, so spricht doch, soweit sich dies aus den Photographien beurteilen läßt, nichts gegen ihre Zuweisung an den gleichen Meister. Tatsächlich trägt das Berner Bildnis die gleiche Signatur H. F., wenn auch, wie die übrigen Aufschriften, nur auf dem Hintergrunde und nicht auf einer Tafel. Über dieser Signatur steht die Jahrzahl 1523. Es ist demnach das jüngste. Während das Wiener Porträt über der Sanduhr des Totengerippes die Devise: „betracht das Ende“ zeigt, steht auf dem Berner unter dem oberen Rand der Spruch: „ICH HOF 3V GOT VND DEM GLVIC“. Darunter stehen die Initialen I:V. R. mit der Beifügung IM 30 Jo. Aus den Initialen I. V. R., wobei das R. in der unteren Hälfte



Abb. 9. Bildnis des Jakob von Roverea, Herr zu Cree. Berner Kunstmuseum.

vom Barette verdeckt wird, schloß man auf Jakob von Roverea als den Dargestellten. Doch wird er auch oft nach seiner Herrschaft Jakob von Cree genannt. Da er nach der Aufschrift 1523 dreißig Jahre zählte, fällt seine Geburt in das Jahr 1493. Das Totentanzbild meldet uns, er habe die Ritterwürde im 22. Altersjahr empfangen. Das stimmt auch mit der Tatsache, daß im Ratsverzeichnis von Bern von Ostern 1515 Jakob von Cree als Junker erscheint, in dem von Ostern 1516 dagegen als Herr, d. h. Ritter, so daß er die Würde wahrscheinlich noch vor Ende 1515 empfing. Das Totentanzbild dagegen muß zwischen 1517 und 1519

¹⁾ Vgl. Berner Taschenbuch, 1901, S. 240.

entstanden sein¹⁾. Nach der Aufschrift wurde das Berner Bildnis 1523 gemalt. Nun war Jakob von Roverea im Jahre 1519 mit Hans Frisching trotz des Verbotes und trotz des Eides, den sie zu Solothurn geschworen hatten, dem Herzog Ulrich von Württemberg zu Hilfe gezogen²⁾. Dafür wurde ihnen vom Rate von Bern ihr Vermögen konfisziert, und außerdem sollten sie noch weitere Strafe erwarten. Darauf finden wir Roverea 1524 im Dienste des Königs von Frankreich, wobei er im nächsten Jahre mit fünf anderen bernischen Hauptleuten in Gefangenschaft geriet. Nach seiner Rückkehr im gleichen Jahre wurde er wieder zu Gnaden angenommen und als Landvogt nach Aigle gesandt³⁾. Aus diesen Tatsachen dürfte mit Sicherheit geschlossen werden, daß Roverea im Jahre 1523, da er sich noch in Ungnaden des Rates von Bern befand, nicht in dieser Stadt weilte. Wenn darum der Monogrammist H. F. auf dem Berner Bildnis auch identisch sein dürfte mit dem auf den verwandten zu Basel und Wien, so müssen wir ihn doch jedenfalls nicht in Bern, sondern in einer anderen Stadt suchen.

Schließlich wurde auch die Ansicht ausgesprochen, das Berner Bildnis müsse zufolge seiner technischen Behandlung von einem Glasmaler erstellt worden sein⁴⁾. Um beurteilen zu können, wie Glasmaler Bildnisse in Tafelmalerei herstellten, müßte man dies an typischen Beispielen nachzuweisen in der Lage sein. Das aber ist, wenigstens bei den Berner Glasmalern, bis heute nicht möglich, und darum dürfte auch diese Behauptung für die Zuweisung des Berner Bildnisses an Hans Funk nicht beweiskräftig sein.

Sogar zum *Formenschneider* wurde Hans Funk gemacht. Es geschah dies in einem Aufsatze von Frau L. Stumm (Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde Bd. XIII, S. 247 ff.), gestützt auf einen Holzschnitt, darstellend die Anbetung des Christuskindes durch seine Eltern, in der 1540 erschienenen Erstausgabe des Catalogus Annorum von Valerius Anselmus Ryd, worauf sich das Monogramm unseres Meisters befinden soll. Nun wissen wir, daß der erste Buchdrucker, Mathias Apiarius, sich nach 1538 in Bern niederließ und sein erster Druck 1540 herauskam. Es müßte nun doch sehr auffallen, wenn Funk noch in seinem Sterbejahr eine neue Technik erlernt hätte, besonders eine solche, die man sich nicht von heute auf morgen aneignen konnte. Aber abgesehen davon, scheint uns hier das Monogramm durchaus nicht das gleiche zu sein, wie das auf seinen Glasgemälden und auf der Münchener Porträtszeichnung. Wir drucken zum Vergleiche den Holzschnitt nochmals ab (Abb. 10). Der Unterschied ist sofort in die Augen springend. In Funks Monogramm haben wir deutlich die Buchstaben G. H. F., wobei, wie schon bemerkt, das G sowohl das H als das F ergänzt (vgl. Bd. XVII, S. 153, Abb. 11). Das Monogramm auf dem Holzschnitte setzt sich dagegen aus den Buchstaben C. H. F. zusammen, wobei

¹⁾ Berner Taschenbuch, 1901, S. 131.

²⁾ Vgl. Valerius Anshelm, Berner Chronik, Bd. IV, S. 336.

³⁾ Über seine weiteren Schicksale vgl. Berner Taschenbuch, 1901, S. 187 ff.

⁴⁾ Gütige Mitteilung von Prof. P. Ganz in Basel.

das C nur das F ergänzt. Man wird darum auch diesen Formenschneider anderswo suchen müssen.

Wozu es führt, wenn man verschiedene Werke, die nicht zusammengehören können, einem und demselben Meister zuweisen will, illustrieren folgende Urteile: Daniel Burckhardt in Basel schreibt von dem Monogrammisten H. F. des Basler Bildnisses (a. a. O., S. 208): „vor allem zeigt sich hier der Maler in den Gesetzen der Luftperspektive wohlbewandert“. Dagegen bemerkt L. Stumm zu dem angeblichen Holzschnitte unseres Meisters (Bd. XIII, S. 250):



Abb. 10. Holzschnitt mit Darstellung der Anbetung des Christuskindes durch seine Eltern.

„Daß Funk mit den Gesetzen der Perspektive auf recht gespanntem Fuße lebte, geht außerdem deutlich aus der Behandlung des Hintergrundes hervor“. Gewiß ist richtig, daß Funk die Perspektive nur mangelhaft beherrschte, nur darf dies nicht aus einem ihm nicht zugehörigen Holzschnitte geschlossen werden. Dann kann er aber auch die Tafelbildnisse nicht gemalt haben.

Ebensowenig wie dieser Holzschnitt ist auch der in dem gleichen Aufsatze von L. Stumm dem Hans Funk zugeschriebene, 1532 datierte Scheibenriß in Basler Privatbesitz, darstellend einen jungen Mann und eine Dame, die ihm schalkhaft den Becher kredenzt, von ihm (Bd. XIII, Taf. XIV). Dagegen zeigt er zweifellos auffallende Ähnlichkeit zu dem Risse mit dem Metzgerwappen

(Abb. 4) und gehört infolgedessen einer Gruppe von Handzeichnungen an, aus der verschiedene unserem Meister als Vorlagen dienten, deren Urheber wir aber zurzeit noch nicht kennen.

Schon bei der Besprechung des Zyklus runder Wappenscheiben für das Bubenberg'sche Säbhaus in Bern (Bd. XVII, S. 222) gedachten wir der Mit-hilfe des Glasmalers Hans Dachselhofer d. Ä. Daß sich Funk nebenbei auch Lehrjungen und Gesellen hielt, glaubten wir zu verschiedenen Malen aus der Ungleichheit der Hände schließen zu dürfen, die bei den Arbeiten, welche aus seiner Werkstatt hervorgingen, tätig waren. Schriftlich bezeugt ist diese Mitarbeit aber nur indirekt in einem Falle. Nach der Aussage, die der zürcherische Maler und Glasmaler *Heinrich Ban* in späteren Jahren vor Ehegericht machte, kam er als „junger Knab“ nach Bern und heiratete dort die Witwe Anna Zayn von Ragaz. Da er 1594 der älteste Meister seines Handwerks in Zürich war und 1599 starb, so dürfte bei einer Lebensdauer von zirka 80 Jahren seine Geburt zwischen 1515 und 1520 fallen. Im Jahre 1540 zog er nach Freiburg und wurde dort am 11. Februar 1541 als Stadtglasmaier angestellt. Vor zirka 1535 dürfte sich darum seine Tätigkeit in der Werkstatt Funks — denn hier müssen wir ihn während seines Aufenthaltes in Bern zweifellos suchen — kaum bemerkbar machen. In jene Zeit fallen tatsächlich einige Arbeiten, die, wie wir schon bemerkten, die reife Kunst eines Glasmalers, wie Hans Funk, vermissen lassen. Dazu gehören die Wappenscheibe des Jakob Mei von 1537 (Bd. XVII, S. 307, Abb. 2), die tatsächlich eine große Ähnlichkeit mit der Zürcher Wappenscheibe des Marx Schultheiß von 1530 (Bd. XVII, S. 306, Abb. 1) aufweist, der nur teilweise alte Pannerträger der Stadt Thun im Schlosse (Bd. XVII, S. 327) und der Apostel St. Andreas im Museum in Genf (Bd. XVII, S. 327, Abb. 10). Auch an dem Wappenzzyklus für den Schloßbesitzer von Worb (Bd. XVII, S. 323 und 325, Abb. 8) dürfte er beteiligt gewesen sein. Einen solchen Schluß gestattet mit ziemlicher Sicherheit die große Verwandtschaft dieser Arbeiten mit solchen, die er später in Freiburg ausführte. Geschickter als er war aber ein zweiter Arbeiter in Funks Werkstatt, der von uns ebenfalls schon genannte *Joseph Gösler* (Bd. XVII, S. 319 ff.). Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt, dagegen starb er bald nach 1585¹⁾. Gösler scheint darum ebenfalls als junger Mann zu Funk gekommen zu sein. Zur Erkennung seiner Hand ist der Scheibenriß mit der Darstellung des Königs Josias, der die falschen Götter zerstören läßt, wegleitend, obschon ihn Niklaus Manuel zeichnete; denn er befand sich später in Göslers Besitz. Gösler dürfte darum einen Hauptanteil an dem Glasgemälde in der Kirche zu Jegenstorf zukommen, das nach diesem Risse erstellt wurde (Bd. XVII, S. 320, Abb. 6). Tatsächlich zeigt es nicht nur eine neue, eigenartige Rahmung, die den früheren Arbeiten aus Funks Werkstatt fremd war, sondern eine auffallend geschickte, wenn auch etwas phantastische Zeichnung, verbunden mit einer feinen aber härteren Maltechnik, als wir sie bei Funk sonst gewohnt sind. Die gleiche Hand gibt sich auch auf der Wappenscheibe des Hans Rudolf von Erlach (Bd. XVII, S. 322), einzelnen

¹⁾ Vgl. H. Türler in Brun, Schweiz. Künstlerlexikon, Bd. I, S. 598.

Partien derjenigen des Wolfgang von Erlach (Bd. XVII, S. 323, Abb. 7), beide aus dem Jahre 1538, kund und sogar schon auf der Wappenscheibe des Jörg Schöni von 1531 (Bd. XVII, Taf. XX b). Gösler war zweifellos geschickter als sein Kamerad Ban und setzte darum nach des Meisters Tode dessen Werkstatt fort, wobei er schon seit dem Jahre 1540 von dem Rate der Stadt Bern beschäftigt wurde, während Ban nach Freiburg übersiedelte. Auf dieser Basis läßt sich der Fortgang seiner Arbeiten an Hand der erhaltenen Glasmalereien deutlich verfolgen.

(Schluß mit Registern folgt.)
