

**Zeitschrift:** Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

**Herausgeber:** Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

**Band:** 16 (1965)

**Heft:** 2

**Artikel:** Ist der Meister des Bieler Benediktusfensters wirklich unbekannt?

**Autor:** Grütter, Max

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-392880>

### **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:** 13.01.2026

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

## IST DER MEISTER DES BIELER BENEDIKTSFENSTERS WIRKLICH UNBEKANNT?

In ihrem aufschlußreichen Referat an der Jahresversammlung der GSK in Biel über «Die Bieler Glasmalerwerkstatt von 1457» nannte Ellen J. Beer – ich zitiere nach der Kurzfassung im Heft 3 «Unsere Kunstdenkmäler», 1964 – die Bieler Chorfenster «das Werk zweier, vermutlich simultan in der Werkstatt von 1457 tätiger Meister»: vom einen stammen Passionsfolge und Benediktsvita, vom andern die Verkündigung an Maria. Beide Meister gelten – so auch bei E. Lanz und H. Berchtold: «500 Jahre Bieler Stadtkirche», 1963, S. 74 und 121 – als dem Namen nach unbekannt.

Hier sei nur nach dem Meister der Benediktslegende und der Passionsfolge gefragt. Von ihm wird gesagt (Beer), es liege die Vermutung nahe, er «sei, noch als Geselle, bei NIKLAUS MAGERFRITZ (in Bern) gewesen und habe in dem zu seiner Zeit wohl bedeutendsten Glasmalereizentrum am Oberrhein seine Grundausbildung erhalten». Die analoge Vermutung äußerte Hans Lehmann («Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz», Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, XXVI, 1906) und nahm darüber hinaus an, dieser Meister habe bereits bei der Herstellung der Berner Münsterfenster mitgewirkt und ihm dürfte «an diesen Arbeiten ein wesentlicher Anteil zufallen. . . . welcher an dem 1457 gemalten Fenster im Chor zu Biel vielleicht noch größer war». Auch Ellen J. Beer unterstreicht, wie schon H. R. Hahnloser («Chorfenster und Altäre des Berner Münsters», 1950), die enge Verwandtschaft des Bieler Fensters mit den Berner Fenstern. Dabei legt sie den Akzent nicht so sehr auf Übereinstimmungen im Stil als vielmehr auf die «Adoption allgemeiner Werkstattformeln», auf «die ganz bestimmte Darstellungsweise von Bildgründen etwa, von Architekturgliedern und Landschaftsrequisiten, oder in besondern Fällen sogar von Gesichtstypen und Bewegungsmotiven». Derartige Formeln werden als «Leitmotive» bezeichnet, «mit deren Hilfe wir nicht nur befähigt werden, die Werkstatt selbst zu erfassen, sondern auch in ihrer Ausstrahlung oft über weite Strecken zu verfolgen».

Gerade solche «Werkstattformeln» nun sind es, die in einem Werk wiederkehren, das zwar nicht dem Gebiet der Glasmalerei angehört, das aber ohne Zweifel dem Ausstrahlungskreis bernischer Glasmalerei jener Zeit zuzurechnen ist und uns zugleich dem Meister des Bieler Fensters näher bringt: die Wandmalereien in der *Kirche von Scherzligen* aus der zweiten Hälfte des 15. Jhs., Szenen aus der Jugend Christi und die Passionsfolge darstellend.

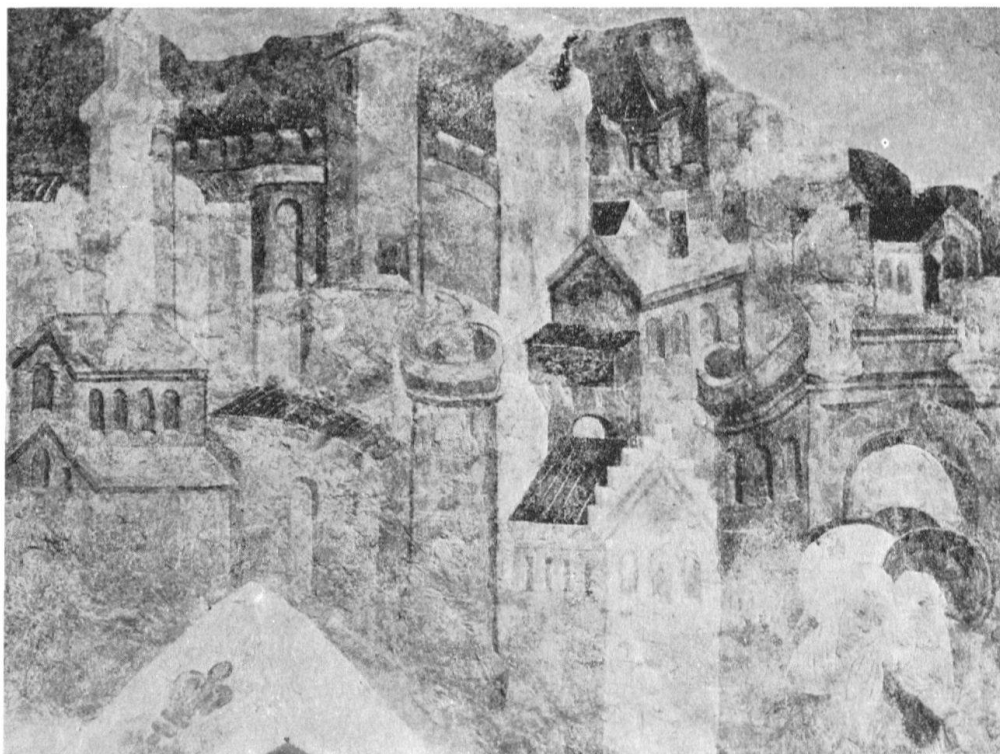
Es soll hier nicht wiederholt werden, was ich über den Stil der Wandbilder bereits früher («Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien», Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, XXX, 1929, und Separatdruck) ausgeführt habe. Jedoch sei daran erinnert, daß sich in Scherzligen durch einen seltenen Glücksfall das Bruchstück einer Künstlerinschrift in gotischen Kleinbuchstaben erhalten hat, lautend: «peter maler vo bern»; zugleich sei versucht, die damals geäußerte Auffassung, daß dieser Maler mit dem Meister des Bieler Benediktsfensters identisch sei, eingehender zu belegen.

Vorerst zur Person des Malers: In der Zeit, da die Scherzliker Malereien entstanden sein müssen, wird für Bern nur ein einziger Künstler namens Peter erwähnt, nämlich PETER GLASER. Nach H. Türlér (Schweizerisches Künstler-Lexikon, 1908) ist vermutlich

er es, der im Tellbuch von 1458 als «knecht oder vetter» des NIKLAUS GLASER (MAGER-FRITZ) erstmals erscheint: während Meister Niklaus und seine Frau Trina, die sonnteils an der Marktgasse wohnten, 900 Gulden versteuerten und ein Lehrbub steuerfrei blieb, hatten die zwei «Knechte» Peter und Hans je 5 Schillinge zu bezahlen. Von 1463 bis zu seinem Tode im Jahre 1469 war Peter Glaser Mitglied des Großen Rates, wie dies vor ihm (1440–1460) auch Meister Niklaus gewesen war. Daß Peter nicht gebürtiger Berner, sondern Rheinländer war, ist aus der im Januar 1471 erfolgten Teilung seiner Hinterlassenschaft zu schließen, zu der außer acht Zentnern Waldglas und einem Zentner Blei auch Güter in Sinsheim bei Worms gehörten, die unverteilt an die Erben kommen sollten. Peters Nachkommen waren Caspar und Verena aus erster Ehe und aus zweiter Ehe mit der Bernerin Enneli Hüpschi ein Sohn Bartlome. Enneli Hüpschi ihrerseits war dann in zweiter Ehe mit Peter Hans Werts verheiratet.

Vier Jahre nach Peters Tod, am 2. Juli 1473, schrieb der Rat von Bern im Auftrag der Erben an die Thuner «der glaßfennstern wegen, so peter glaser Inen gemacht hat» und forderte die immer noch ausstehende Bezahlung (Ratsmanuale der Stadt Bern, XII, S. 179). Und noch 1479 wurde auch der Bischof von Sitten ersucht, die Leuker zur Bezahlung der Glasfenster anzuhalten, die Peter Glaser sel. für die Kapelle von Leuk gemacht habe.

Daß der Glasmaler Peter für Thun gearbeitet hat, steht somit fest. Leider sind diese Fenster verloren gegangen, vielleicht schon 1738 beim Neubau des Kirchenschiffs. Doch wie die Mahnung des Berner Rates an die Thuner die Verbindung zwischen «Peter



Scherzligen, Kirchenschiff, Nordwand: Stadtbild mit Maria und Johannes auf dem Heimweg von der Grablegung (Johannes XIX, 27). Gegenwärtiger Zustand



Bild links. Biel, Chorfenster: Abendmahl. Das Haupt Christi, Teile des Tisches sind ergänzt und Einzelheiten der Architekturzeichnung verstärkt um 1900 durch Glasmaler Emil Gerster, Lyß.

Bild rechts. Benedikt und die Amme Cyrilla, Wunder am Getreidegefäß.

Aufnahme vor der Restauration um 1900 durch Emil Gerster, Lyß

Glaser» und Thun und damit indirekt auch mit Scherzligen herstellt, dessen Kirche die Pfarrkirche für die auf dem linken Aareufer liegenden Stadtteile war, so ergeben sich nun aus den Scherzlicher Wandbildern des «Peter Maler von Bern» Beziehungen zur damaligen bernischen Glasmalerei und besonders auch zum Bieler Benediktsfenster.

Wenn diese nahe Verwandtschaft nicht sogleich in die Augen fällt, dann wohl deshalb, weil man es mit zwei verschiedenen Gattungen von Malerei zu tun hat: die Glasgemälde sind fertige Werke sozusagen im ursprünglichen Zustand und von der Zeit wenig mitgenommen, wogegen sich von den Wandmalereien – wie einige Details deutlich zeigen – lediglich die rotbraune Vorzeichnung, oft sogar nur bruchstückweise, erhalten hat, während die Farbschicht abgefallen ist und höchstens Tönungen zurückblieben. Ähnlich ist es im Camposanto in Pisa, wo bei der jüngsten, durch die Kriegszerstörungen erzwungenen Restauration beim Ablösen der Fresken die darunter liegenden, mit roter Erde und Ocker angelegten, erstaunlich lebendigen Entwürfe zum Vorschein gekommen

sind. Leider fehlt in Scherzligen diese Unmittelbarkeit der Zeichnung, was zum Teil auch auf die erste Restauration von 1924 zurückzuführen ist, wo der Restaurator, im Figürlichen unsicher, manches vergrößert hat, so daß man heute den Eindruck von einem eher primitiven Zeichner gewinnt.

Was nun in Scherzligen vor allem die enge Verwandtschaft mit der Glasmalerei dokumentiert, ist zunächst die auffallend starke Betonung der Architektur, diese Häufung von Türmchen, Bögen, Zinnenkränzen und Fialen, wie sie seit der ersten Hälfte des 15. Jhs. als Szenenrahmen zu den Requisiten der Glasmalerei gehören und besonders reich in den Berner Münsterfenstern und auch im Bieler Fenster erscheinen. Namentlich in der Scherzliger «Auferstehung» liegt diese Anlehnung an die Glasmalerei gleich zweifach vor: einmal im zweistöckigen Turm mit seinem Fialenkranz und den musizierenden Engeln in den Arkaden; sodann in der nochmaligen Überdachung dieser Szene zusammen mit der «Kreuzigung» durch einen Baldachin, eine «Formel», die ähnlich sowohl in den Münsterfenstern als auch im Bieler Fenster – zum Beispiel für das Szenenpaar «Wunder am Getreidegefäß» und «Zweiter Wüstengang» – Verwendung gefunden hat.

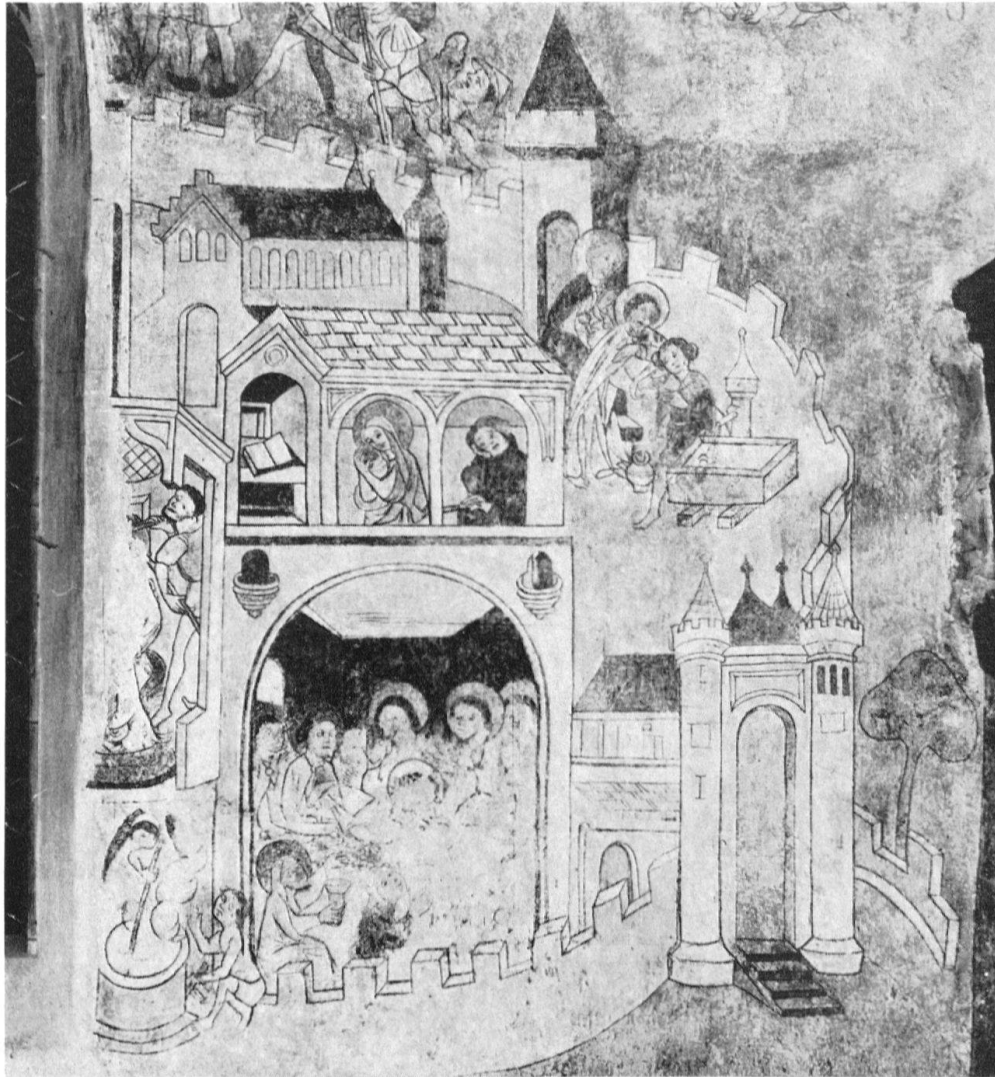
In der Scherzliger Passionsfolge kommt nun noch etwas Neues hinzu: Während den Glasmalern durch die Fensterform der Aufbau der Rahmenarchitektur zwangsläufig zur Höhe hin vorgezeichnet war, stand dem Maler in Scherzligen die ganze Südwand offen. Er konnte über sie frei verfügen und breitete hier nun seine alles beherrschende Stadt Jerusalem aus, eine Stadt mit Häusern und Kirchen, Mauern und Türmen, in der und in deren Umgebung die Passionsgeschichte sich abspielt mit einzelnen Szenen, die von der zeitgenössischen Passionsbühne herkommen. Selbst in die freie Landschaft sind noch kleine Gebäude gestellt, und als der Maler an der Nordwand eine weitere Szene hinzufügte, die Johannes und Maria nach der Grablegung auf dem Heimweg zeigen dürfte, erstand hier ein Stadtbild, worin die Architektur die menschliche Figur regelrecht an den Rand drängt.

Gerade diese wie einem Baukasten entnommenen Häuser und Türmchen bilden nun auch den Hintergrund in einer der Bieler Scheiben: in der Szene, wo Benedikt seiner Amme Cyrilla das zerbrochene Getreidegefäß wieder ganz betet. Und hier auch die augenfälligsten Übereinstimmungen im Detail: das Haus hinter Cyrilla und das zweistöckige Bühnenhäuschen in Scherzligen mit der Abendmahlsszene zeigen – wie auch das Tor in «Benedikts Schulweg» – die genau gleiche Bedachung, helle viereckige Flachziegel, die unbemerkt zwischen den Gebäuden ausgetauscht werden könnten. Ferner sind Helm und Zinnenkranz des Scherzliger Torturms, durch den eben Petrus und Johannes mit dem Wasserträger in die Stadt gekommen sind, die fast wörtliche Wiederholung der Turmkrönung in der Bieler Cyrilla-Scheibe.

Es gibt weitere übereinstimmende Architektur-Einzelheiten, von denen hier nur noch die Kielbogen-Baldachine mit kassettierten Decken und weggeschnittenen Vorderstützen erwähnt seien: in Scherzligen «Dornenkrönung» und «Auferstehung»; in Biel etwa «Schulweg» und «Abendmahl».

Endlich noch ein Hinweis auf Analogien im Figürlichen: Die Abendmahlsszene – in Scherzligen leider stark beschädigt – zeigt an beiden Orten mit geringen Abweichungen die gleiche Gruppierung der Personen. Die Scherzliger «Kreuztragung»





Scherzligen, Kirchenschiff, Südwand: Rechte Hälfte der Passionsfolge mit Dornenkrönung (halb zerstört durch das Fenster), Abendmahl mit Maria und Anselmus im obern Stockwerk, Petrus und Johannes mit dem Wasserträger (Lukas XXII, 7–13); außerhalb der Stadtmauer Kriegsknechte zur Gefangennahme. Zustand nach der ersten Restauration von 1924

andererseits ist zwar von der Bieler verschieden, deckt sich aber weitgehend mit der im Passionsfenster des Berner Münsters; sie ist als «Formel» allerdings auch der zeitgenössischen Tafelmalerei vertraut. Das in Dreiviertelansicht nach links geneigte Haupt Christi, das in Biel fünfmal (Abendmahl, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung) wiederholt wird, erscheint in Scherzligen dreimal (Einzug in Jerusalem, Pilatusszene, Gärtnerszene) in gleicher Neigung und zweimal (Ecce Homo, Kreuztragung) im Gegensinne, gleichsam «seitenverkehrt». Und vergleicht man die beiden Bieler Gruppen von Cyrilla und Benedikt mit der Scherzlinger Zweiergruppe Maria und Johannes vor der Stadt, möchte man glauben, Geschwisterpaare vor sich zu sehen. Verwandtes in der Baumgestaltung schließlich, den Fensterformen, perspektivische Analogien und Unbeholfenheiten zeigen die Abbildungen deutlicher, als es Worte vermögen.

Soll man annehmen, daß die vielen Berührungspunkte zwischen dem Bieler Fenster und den Scherzligen Bildern auf Zufall beruhen? Die größere Wahrscheinlichkeit spricht doch dafür, daß die beiden, im zeitlichen Abstand von wohl nur wenigen Jahren entstandenen Werke der gleichen Werkstatt, möglicherweise sogar dem gleichen Meister zuzuweisen sind, eben jenem PETER GLASER, Glasmaler und Maler von Bern, der vielleicht schon um 1450 unter jenen «frömden Meistern» zu finden gewesen wäre, die NIKLAUS GLASER (MAGERFRITZ) bei der Einsetzung der Scheiben des Berner Zehntausend-Ritter-Fensters geholfen und dafür eine «zerung» (Kunstdenkmäler der Schweiz, Bern IV, S. 260) erhalten haben. Daß Peter, der 1458 als «knecht oder vetter» bei Niklaus in Arbeit stand, nach des Meisters Tod (1460) dessen Werkstatt übernommen und weitergeführt hat, ist nach allem, was man über ihn weiß, mehr als nur wahrscheinlich; besonders auch die Tatsachen, daß er in zweiter Ehe eine Bernerin heiratete und Mitglied des Großen Rates wurde, sprechen dafür.

Damit liegt der Schluß hinsichtlich seiner Werke auf der Hand: Am Bieler Fenster war Peter noch als «knecht» des Meisters Niklaus beteiligt; dagegen hat er dann die Fenster für Thun, die Malereien in Scherzligen und die Scheiben fürs Wallis auf eigene Rechnung und Verantwortung ausgeführt.

Leider sind die Thuner Glasgemälde, von denen wir einzig durch die Notiz in den Berner Ratsmanualen Kenntnis haben, nicht mehr aufzufinden. Geblieben jedoch sind die Wandbilder in Scherzligen und das Bieler Chorfenster, und geblieben ist – ein frühes und seltenes Beispiel – des Meisters Name in eigenhändiger Unterschrift: Peter, Maler von Bern.

Max Grütter



Scherzligen, Kirchenschiff, Nordwand: Inschrift «peter maler vo bern»  
mit Stifterwappen (?) unterhalb des Stadtbildes