Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)
Heft: 1

Artikel: Die Glasmalereien des Berner Münsterchors : 1441-1456
Autor: Hofer, Paul
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-26297

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: 17.11.2025

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

os: Martin Hesse SWB, Bern *Passionsfenster von Hans Acker, 1441 Geißelung und Dornenkrönung*

Die Glasmalereien des Berner Münsterchors

1441—1456

Von Paul Hofer

Zu den großen kunstgeschichtlichen Sachverhalten, die selbst heute, nach sechs Jahren erzwungener Rückbesinnung auf das eigene Patrimonium, noch immer kaum in den Vorstellungsbereich der Mehrzahl selbst der Kunstfreunde unseres Landes eingetreten sind, gehört das Bewußtsein, daß drei Städte unseres Landes doch wohl die eindrucksvollsten Kunstwerke Zentraleuropas aus dem mittleren 15. Jahrhundert bergen: in *Basel* und *Genf* die Tafeln der beiden großartigen Altarwerke Konrat Witz' aus den spätern Dreißigerjahren und von 1444, in *Bern* die Tapisserien nach den verlorenen Wandbildern Rogiers van der Weyden im Brüsseler Stadthause (um 1440) und die Glasfenster des Münsterchors (1441—56). Von diesen Werken sind die Tafeln und die Teppiche nun wieder an ihre altgewohnten Standorte zurückgekehrt. Die Berner Münsterscheiben aber, nach den sehr problematischen Wiederherstellungen von 1835 und 1874 einer sachverständigen Gesamtrenovation dringend bedürftig, wurden im Herbst 1945 zunächst gesamthaft im Berner Kunstmuseum, sodann in einem wichtigen Ausschnitt durch die Ausstellung Schweizerischer Glasmalerei im Kunstgewerbemuseum Zürich der Nahbetrachtung zugänglich; dort sind nun auch die ersten fruchtbaren Ergebnisse der von Prof. Dr. H. R. Hahnloser (Bern) geleiteten, bereits in Gang befindlichen Wiederherstellungsarbeiten in adäquater Ausstellungstechnik öffentlich vorgelegt worden*. Zahlreiche bereits

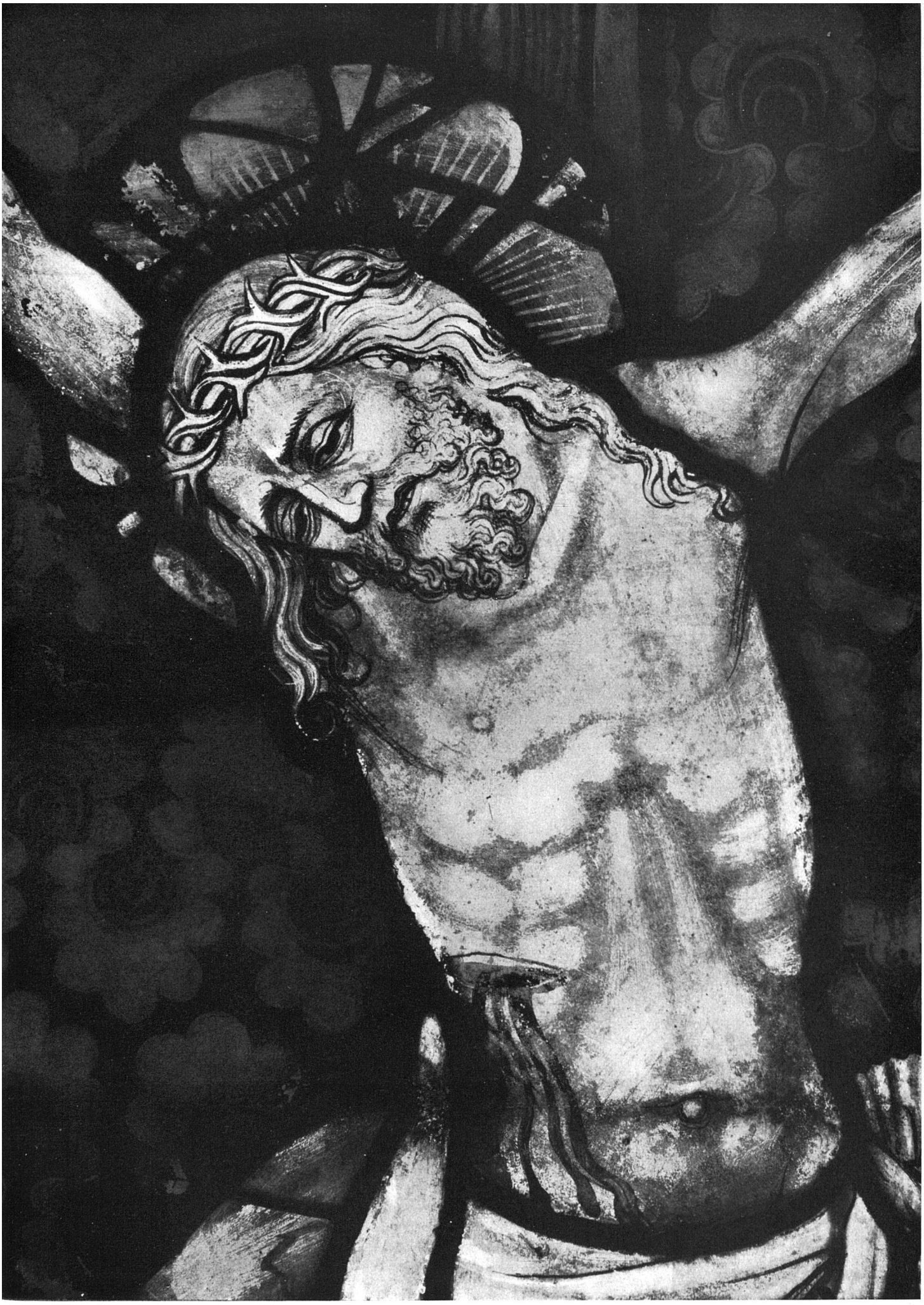
*Im Hinblick auf die spätere Publikation im Rahmen der «Kunstdenkmäler der Stadt Bern» wurde unmittelbar nach Evakuation (Winter 1939/40) durch Martin Hesse SWB Bern eine vollständige Neuaufnahme des Fenster-

Zehntausendritterfenster von Niklaus Magerfritz und Meister Bernhard, 1447 Die Schlacht zwischen den Rittern und den Heiden

in der großen Zürcher Überschau behobene sinn- und formstörende Fehleinsetzungen, Interpolationen und verballhornende Ergänzungen aus älteren Restaurationen wird die für 1946 in Aussicht genommene Wiedereinsetzung definitiv richtigstellen können. Bereits heute aber tritt die künstlerische und inhaltliche Bedeutung einzelner Fenster durch die Rekonstruktion der ursprünglichen Zusammensetzung und das Ausscheiden heterogener Flickstücke mit einer bis dahin verborgenen Ausdruckskraft hervor; mag auch die hochfeierliche Gesamtwirkung im Kircheninnern und das große zyklische Zusammenklingen des Scheibenwerks im Chorraum durch die Ausstellung fern vom angestammten Platz für die Dauer eines Winters unterbrochen sein, des Erstaunlichen bleibt genug; von selber wendet sich der Betrachter der einzelnen Scheibe, Szene, Figur schließlich dem Unterscheidenden der einzelnen Glasmalerpersönlichkeit zu.

So ist nicht das Stoffliche der Technik, das Thematische der Ikonographie oder das Geflecht der spezifisch kunsthistorischen Verknüpfungen Gegenstand der hier versuchten Würdigung. Wie kaum jemals zuvor bot sich Gelegenheit, durch Studien an der einzelnen Scheibe die Abklärung der künstlerischen Standorte und ihrer wechselseitigen Bezüge in Angriff zu nehmen. Wie die eigentlich kunstgeschichtliche Arbeit an der Erforschung des Scheibenwerks ist auch da fast alles noch im Fluß; hier soll lediglich versucht werden, Zugänge sichtbar zu machen, auf welchen sich der Betrachter im eigenen

zyklus durchgeführt; für die Erlaubnis, daraus eine Gruppe von Einzelfeldern zum erstenmal veröffentlichen zu dürfen, spricht der Verfasser dem Leiter von Evakuation und Neuaufnahme, Herrn Prof. Hahnloser hiermit seinen verbindlichen Dank aus. Die wissenschaftliche Gesamtpublikation der Scheiben ist in Vorbereitung; ein Tafelwerk mit einführendem Text von K. R. Hahnloser erscheint demnächst («Glasmalereien des Berner Münsters», Benteli-Verlag Bern-Bümpliz); vorliegender Beitrag, der Zusammenarbeit im Rahmen des bernischen Kunstdenkmälerwerks entwachsen, verdankt seinem Herausgeber in historischer, inhaltlicher und stilkritischer Hinsicht zahlreiche wertvolle Aufschlüsse; außerdem ist der Verfasser auch dem Eigentümer der Negative, dem Kirchmeieramt der Stadt Bern, für die entgegenkommende Reproduktionserlaubnis verpflichtet. Die Vorlage zur Innenansicht des Münsterchors stellte die Stadt- und Hochschulbibliothek Bern zur Verfügung.



Passionsfenster von Hans Acker, 1441 Christus aus der Kreuzigung

Bibelfenster, um 1450 Taufe Christi

Schritt dem souverän überzeitlichen Sein des Werks zu nähern hat. Jedes ganz ursprüngliche Kunstwerk einer Kathedrale ist nicht Glied allein, sondern ist die *ganze* Kathedrale; wie sie selbst führt es an jeder Stelle, die transparent wird, ins Unendliche, und das beschreibende Wort bleibt entweder an den Pforten zurück oder fällt durch die Form hindurch ins Wesenlose.

•

Mit der Stiftung des Mittelfensters im dreiseitig geschlossenen Münsterchor setzt 1441 der Zyklus ein. Den Auftrag erhält Hans Acker von Ulm, Altersgenosse und engerer Landsmann des Münsterbaumeisters Mathäus Ensinger; dargestellt ist die *Passionsgeschichte*. 1502 und 1517 wird das Fenster durch Hagelschlag bis auf vier Scheibenzeilen zerstört; die verschonten Fragmente vereinigt 1574 der Glasmaler Thüring Walter mit den elf erhaltenen Scheiben des ebenfalls betroffenen Zehntausendritterfensters in der mittleren Choröffnung. Monumental nicht im Pathos großgesehener Gebärden, sondern in der allseitigen Umschlossenheit eines Farbraums, dessen Aufbau nicht am Greifbaren gemessen werden kann, schafft sich der Maler ein gleichsam selber fensterloses Reich der mystischen Introversion, aus welchem die Farbflächen juwelenhaft glühend hervorleuchten. Über die Passionsszenen spannt sich der satt geschlossene Formhorizont des späten, aber noch völlig ungebrochenen Hochmittelalters, unter welchem selbst die Landschaft als Bezirk der innerweltlichen Abstraktion erscheint. Sie, die hier zum erstenmal in der Glasmalerei als Simultanbild, nicht als ein Konglomerat von Versatzstücken auftritt, verbindet wie die hochberühmte Meerlandschaft auf Lukas Mosers Tiefenbronner Altar von 1431 Letztes und Erstes; wie der Maler der Solothurner Erdbeerenmadonna richtet Acker den gesammelten Blick auf die Kleinwelt einer Blumenwiese, dann wieder bläht der Nachtwind das Segel eines Schiffs, und lachsrote Kegelberge umgrenzen in traumhafter Entrücktheit den See im Rücken des Gekreuzigten. Die Landschaft umschließt bereits als ein eigenes Reich die Geschehnisbühne; allein es ist nicht Morgen oder Mittag; die helle Nacht des «Äußern als ein in Geheimniszustand erhobenes Innere» regiert. Wie jede Figur in sich selbst versunken ist, so leuchtet jede einzelne Fläche wie eine eigene kleine Farbensonne, ohne zu herrschen oder beherrscht zu

Dreikönigsfenster, um 1450–56 Anbetung der Könige

werden. Der Maler kennt nicht die Masse, das spätgotisch wimmelnde Gedräng, das bienenschwarmartige Gewühl. Das geistige Reich dieser Fragmente ist ausweglos, aber nur nach außen, wie jedes Werk, dessen Sein unter dem Sinnbild der unendlichen Spirale steht. Fordern die andern Fenster zum Lesen, zum langsamen Durchschreiten eines epischen oder novellistischen Figuren- und Szenenspaliers auf, hier zählt die vita contemplativa allein, ja es gibt in Wirklichkeit nur sie; das Äußere, die Welt der Stürme und Leidenschaften ist das Wesenlose selbst, da ja die einzig wesenhaften Verwandlungen sich im Innern des Einzelnen abspielen.

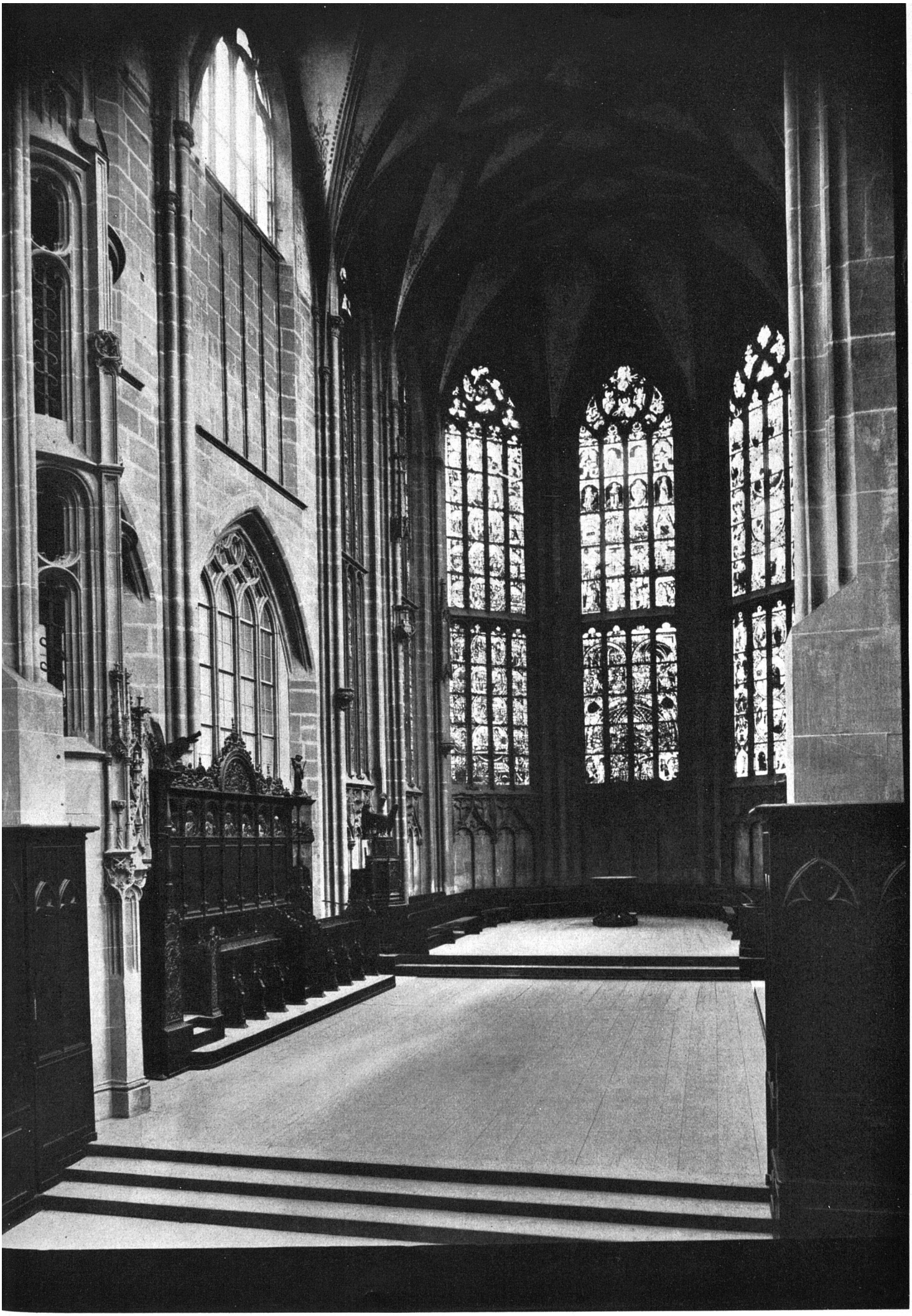
Mit dem 1447 bestellten *Zehntausendritter-Fenster* verwandelt sich die Szene von Grund auf. Hans Acker kommt nicht mehr in Betracht; der Auftrag fällt an eine einheimische Werkstätte; ob der Ratsherr und Glasermeister Niklaus Magerfritz als Werkstattinhaber, «Meister Bernhard» als Entwerfer zu verstehen ist, steht mangels Vergleichsmöglichkeiten dahin. Trotz der Vereinigung der Passions- und Ritterfensterreste im gleichen Fenster schlägt der Generationenwechsel mit elementarer Wucht durch alles durch. Der «weiche Stil» ist so gründlich vorbei, als hätte er nie bestanden. Wir spüren, wie schmal bereits 1441 der Boden Ackers geworden war. Allein der Übergang vom weichen zum hartbrüchigen Gewand- und Liniengefühl ist zunächst nicht mehr als ein äußerer Tonartwechsel. In schroffem Gegensatz zur Kompositionsweise Hans Ackers erscheinen jetzt – nach einer scharf charakterisierenden Formulierung H. R. Hahnlosers – kollektiv bewegte, kompakt geballte Gruppen in hochdramatischer Regie. Die dunkelleuchtende Umschlossenheit des Passionsfensters, das abgründig Strahlende der Flächen schwindet; an Stelle des Simultanraums treten überall Kontrastpaare: Grund und Muster, Einzelner und Komplex, Protagonist und «Gedräng». Eine neue, völlig unmystische Welt kündigt sich an; das Lebensgefühl ist nüchtern, diesseitig, zupackend geworden; auf einer künstlerischen Stufe, die dort nicht mehr erreicht wurde, ist bereits das Kommen der großen zeitgenössischen Bilderchroniken durchzuspüren. Das Greifbare ist nicht mehr gefäßhaft, sondern Gegenstand schlechthin; wo aber das elementar Strömende versiegt und die Parusie des Überzeitlichen zur Fabel gerinnt, da ist zur bürgerlichen Kleinwelt nur noch ein Schritt. Der Maler des Zehntausendritter-

Hostienmühlefenster, um 1450–56 Links: Die vier Juden am Bache Mosis, rechts: Mannaregen

Fensters geht ihn noch nicht. Im Körperlichen und Rhythmischen hält sich ein Ritterliches und Anmutig-Heiteres, dessen Ausdruck durch alle zeichnerische Herbe und spröde Verhaltenheit metallisch rein durchklingt. Als eine Welt eigenen Gesetzes steht die Kunst des späteren 15. Jahrhunderts, die längst nicht mehr gotisch empfindet und dabei völlig unklassisch, ja antiklassisch bleibt, dem Stil Hans Ackers gegenüber.

Wohl noch in der gleichen Werkstatt wie das Ritterfenster, aber nach Rissen eines andern Meisters entsteht um 1450 das erste der vollständig erhaltenen Scheibenwerke, die Darstellung der «*Biblia pauperum*» im Nordostfenster des Chorschlusses. Hier dringt nun zum erstenmal das Wirken der großen Spätwerke Konrat Witz' in den Berner Münsterchor hinein. Allein was davon ins Gesichtsfeld des Armenbibelmeisters rückt, ist nur die oberste und handgreiflichste Schicht, das hartknochig Derbe, Holzgeschnitzte seines angeblichen «Realismus»; aufs deutlichste zeichnet sich nunmehr der Zug ins Bürgerliche, handwerklich Nüchterne ab und prägt die Physis dieser Kunst. Ein laienspielhaft volkstümliches Schildern bemächtigt sich der Typologien des Heilsspiegels und überträgt sie in ein Bilderbuch von unversieglicher Detailfreude. Von wenigen merkwürdig gesichthaften Landschaftsfragmenten abgesehen, schwindet das märchenhafte und zugleich ritterliche Element, das noch im Ritterfenster lebt, zugunsten einer hierin von keinem andern Fenster erreichten volkhaften Epik; der Bibelmeister erzählt gleichsam im Kalenderstil; selbst das Gemütliche, das unvornehme Element par excellence, dringt in das Ambiente seiner Innenräume ein. In meisterlicher Selbstbeschränkung führt der Meister das Ineinander engbegrenzter Kunstmittel zur Vollendung. Noch dauert die kristallhafte Gebundenheit der mittelalterlichen Vorstellungswelt an, aber der Formkanon ist hart und spröde geworden; was vor den Scheiben des Passionsfensters niemals wach werden könnte, die Assoziation des Laienspiels, hier, an den untersetzten, oft fast gnomenhaft knorrigen Figurinen des Bibelfensters, haftet die unvollzogene Verwandlung wie ganz allgemein an Rollenträgern, die nicht die Macht haben, im Bewußtsein des Betrachters die Zweiheit von Rolle und Träger, von Fabel und Figur durch die allesdurchschlagende Stichflamme des *tua res agitur* in das Einssein der Person zurückzuschmelzen.

Vor den beiden vollständig erhaltenen Fenstern der nördlichen Chorwand, Stiftungen der Jahre unmittelbar nach der Jahrhundertmitte, schließt an die «Biblia pauperum» das *Dreikönigsfenster* an. Die Einwirkung Konrat Witz' wird schwächer, allein nicht einmal sie schafft ein Vergleichbares mit dem vorausgehenden Bibelfenster. Denn was von den Basler Heilsspiegeltafeln in den Berner Dreikönigszug hinüberwirkt, steht unter völlig neuen Zeichen. Auch dieses Fenster ist hell, nicht dunkelstrahlend wie die Scheiben der Passionsgeschichte. Allein hier rhythmisiert die pantomimische Eleganz höfischer Selbstdarstellung den Gestaltenfries; trotz Prachtsinn und Kostümfreude hält sich die Komposition leicht, offen, ohne irgendwo das Vorüberziehen des königlichen



rner Münster, Chorinneres von Westen Links: Bibelfenster, Mitte: Passions- und Zehntausendritterfenster, rechts: Evangelistenfenster (1868)

oto: H. Völlger

trionfo durch Versenkung in die einzelne Szene zu hemmen. Hier allein dringt das Element des Festlichen in den Bildraum ein. Vor dem Aufritt der drei Könige über den offenen Altan erinnert sich der Betrachter an die großen Triumphzüge und Versammlungen der italienischen Jahrhundertmitte, der Benozzo Gozzoli, Gentile da Fabriano, Pisanello, Francesco Cossa. Gleich den Stanzen eines höfischen Epos von Königen und großen Herren zieht der Gestaltenfries am Auge des Beschauers vorüber, um alsdann in die festlich heitere Landschaft der Epiphanie einzumünden; Vorhersage, wunderbare Zeichen, Nahen und Erscheinen des Heils ist nur noch farbiges Geschehen, Geschichte zerfällt in Geschichten; diese verknüpft der Maler mit der *désinvolture* eines glücklichen Kindes zu einer neuen, völlig hintergrundlosen Sukzession. Vor dem Bibel- und Dreikönigsfenster gewinnt das Doppelgesicht der Jahrzehnte nach 1450, das Nebeneinander der letzten Verfeinerung spätmittelalterlichen Lebensstils an den Höfen Westeuropas und des elementaren Aufbruchs bürgerlicher und bäurischer Gewalten unmittelbarste Evidenz.

Die Reihe schließt mit dem wohl populärsten Werk der Fensterfolge, mit der «*Hostienmühle*». Wie der Dreikönigszug um 1450–56 entstanden, entfernt sich die prachtvoll inszenierte Darstellung der Transsubstantiation nochmals mit aller Entschiedenheit von Stil und Ausdruck der Nachbarfenster. Auch in der «Hostienmühle» melden sich unverkennbare, freilich im Einzelnen schwer faßbare niederländische Elemente und lockern die noch im Ritterfenster festgefügte kompositionelle und farbige Haltung. Das Passionsfenster Hans Ackers hat noch die volle Intensität eines bei aller Vielteiligkeit streng umschlossenen Altarwerkes; erinnert das Bibelfenster an die holzgeschnittenen Blockbücher der frühen Populargraphik, so kommt die Dreikönigsgeschichte aus der Welt der spätmittelalterlichen Triumphzüge und Turnierfeste, der höfischen Bilderhandschriften und Bildteppiche; hier aber scheint die architektonische Regie des Wandmalers durch, ein Gestalten aus der Vollkraft eines monumentalen Formgefühls. Die Hostienmühle ist das baumeisterlichste Werk der Folge; groß und entschieden treten die Gestalten vor den Betrachter hin. Dem streng architektonischen Formgefühl entspricht die klare Ponderation des Gesamtaufbaus: unten das kräftige Gewicht der vielfigurigen Hostienspendung; in der Mitte das Zentralmotiv der Mühle mit dem großen blicksammelnden Wasserrad; oben das großartige Vorspiel im «alten Bund» mit dem Wasserwunder Mosis, dem Mannaregen und dem klarblauen Bach, der gleich einem hellklingenden Vokalpart das Orchester der monumentalen Konfiguration zum Verwandlungssinnbild hinabführt. Die Dramaturgie der Versinnbildlichung wunderbarer Geschehnisse erreicht hier ihren Höhepunkt. Wie in den Cäsar- und Trajansteppichen des Historischen Museums in Bern weht der starke Atem großer Wandbildzyklen durch die Szenarien der Bilderzählung. Das Novellistische und Idyllische, aber auch das Märchenhafte im Erzählerton der andern Fenster hat hier ausgespielt. In vollem Bewußtsein seines Anspruchs wendet sich der Schöpfer dieses Fensters an die Öffentlichkeit, an die große Gemeinde, nicht mehr an den Einzelnen.

•

Wer sich von hier zurück zu den beiden im Mittelfenster des Chorschlusses vereinigten frühen Fragmentgruppen, den Passions- und den Zehntausendritterscheiben wandte, verspürte fast körperlich die Hochspannung auf diesem innersten Kraftfeld der Folge. Raumklarheit, Körpersinn und Gestaltenfülle, Dramaturgie des drängenden festlichen oder bürgerlichen Einzellebens, Wille zur Monumentalität und baumeisterlicher Ehrgeiz, die Haupttriebe des künstlerischen Wollens um 1450–1460, sind den Scheiben von 1441 fremd. Zu den Werken Hans Ackers zurückkehrend trat der Betrachter nochmals in das festumschlossene geistige Reich des Mittelalters ein. Daß auch sie gleich kommunizierenden Gefäßen am Aufstieg eines neuen Weltgefühls unwillkürlich teilhaben, lehrt ein flüchtiger Blick auf die großen Fensterschöpfungen des vierzehnten Jahrhunderts; regiert dort das Gesetz von Zahl und Maß in ungebrochener Strenge über die innere und äußere Form, sodaß sich der Ausdruck der persönlichen Schöpferexistenz im engsten Raum und den verhaltensten Nuancen bewegt, so senkt sich hier, in den Scheiben des Ulmer Meisters, eine durch und durch persönliche Intensität des Gestaltens innerer Vorgänge tief in die überlieferten Bildformeln ein, ein umso ursprünglicheres Erleben, als es noch ganz frei von der Bewußtheit des individuellen Selbstgefühls bleibt. Allein die neue Energie sprengt, da sie sich nach innen wendet, die Gefäße nicht. So bleibt die Kathedrale unerschüttert; noch immer strömt dem Fenster jene alte mediale Kraft zu, die allein die Fläche und ihren Umriß in ein selber leuchtendes Gefäß jenes «lumen de lumine», des allesverwandelnden Lichtes umschmelzt, von welchem anläßlich der Scheiben von St. Denis Abt Suger spricht: *. . . quo tota sacratissimarum vitrearum luce mirabili et continua interiorem perlustrante pulchritudinem eniteret.* Die Wertverhältnisse von Licht, Farbe, Form in den Fensterschöpfungen des Mittelalters werden sich der nachmessenden Ratio wohl immer neu entziehen; einzig dort, wo in der Begegnung mit einem Kunstwerk ganz unvermittelt klar wird, daß alles Verwandelnde in ein Seiendes einmündet, wird ja zugleich jene Ambivalenz jedes ganz ursprünglichen Werkes sichtbar, wie sie etwa der alte Doppelsinn des Wortes *persona* als des Durchklungenen und Klingenden zugleich bezeichnet. Die Geschichte der Glasmalerei im 14. und 15. Jahrhundert ist voll von Werken, die hierüber sehr weitführende Einblicke verschaffen. Vorliegende Betrachtungen, die seitab von der unabsehbaren Beziehungsfülle des Inhalts einzig zur Stilanalyse ein paar Ansätze skizzierten, seien mit der banalen, aber nie genug zu wiederholenden Warnung vor dem Urteilen über Glasfenster des Mittelalters anhand selbst einwandfreier Abbildungen beschlossen, Wiedergaben, die durch das Fehlen des Lebensatems aller Glasmalereien, des lebendigen Lichts, fast nie mehr als das dürftigste Kostüm der Greifbarkeiten, kaum das Greifbare selbst zu vermitteln imstande sind.