Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich

Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich

Band: 26 (1903-1912)

Heft: 5

Artikel: Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Teil 2 : die monumentale Glasmalerei im 15. Jahrhundert. 1. Hälfte

Autor: Lehmann, Hans

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-378859

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: 09.07.2025

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

Zur
Geschichte der Glasmalerei
in der Schweiz.

II. Teil:
Die monumentale Glasmalerei im 15. Jahrhundert.

1. Hälfte:
Zürich und die Innerschweiz; Bern, seine Landschaft und die Stadt Biel.

Von

Hans Lehmann.

Mit 4 Textillustrationen und 7 Tafeln.

Zürich.
In Kommission bei Fäsi & Beer.
Druck von Fritz Amberger vorm. David Bürkli. 9601
1907.

Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich.
Band XXVI, Heft 5.

Einleitung.

Unter kriegerischen und politischen Wirren ging das 14. Jahrhundert für die Eidgenossenschaft zu Ende. Doch vermochten sie nicht, all die grösseren städtischen und ländlichen Gemeinwesen, welche „in der bunten Mannigfaltigkeit der mittelalterlichen Formen“ für die Entfaltung des republikanischen Staatsgedankens gekämpft hatten, in ihrer Entwicklung dauernd zu hindern, während ähnliche Bestrebungen der Bürgerschaften schwäbischer und rheinischer Städte endgültig niedergeschlagen oder doch so erfolgreich niedergehalten wurden, dass sich neben dem Königshause auch andere Dynastenfamilien mit der Zeit zu monarchischer Macht emporzuarbeiten vermochten. Wohl war noch vor Schluss des 14. Jahrhunderts mit dem alten Erbfeinde Habsburg-Österreich, in dessen Bekämpfung man zunächst die wichtigste Aufgabe zur Erhaltung der vom Reiche bereits erworbenen Privilegien und zur Erlangung weiterer erblickt hatte, ein Friede auf 20 Jahre (bis 1415) geschlossen und vor Ablauf dieses Termines um 50 Jahre verlängert worden (bis 1463). Allein diese Abmachungen entsprachen auf die Dauer den Interessen der eidgenössischen Orte zu wenig. Und da in dem lockeren Verbande dieser kleinen, ungleichartigen Staatsgebilde schon der Selbsterhaltungstrieb verlangte, dass keines eine Gelegenheit zur Abrundung oder Erweiterung seines Besitzes unbenützt vorbeigehen liess, war um so weniger an einen dauernden Frieden zu denken. Denn noch schnitten die Besitzungen des Hauses Habsburg, wie auch solche von blutsverwandten oder durch gleichartige Interessen mit ihm verbundenen Dynastenfamilien, tief in die Gebiete der Eidgenossen ein. Dabei war allerdings nicht ausgeschlossen, dass bei diesen Bestrebungen zur Ausdehnung der Landesgrenzen Eifersucht die verbündeten Orte unter sich zum Bruderkriege führen und dadurch die Feinde in ihrem Widerstande mächtig fördern konnte. So lag Zündstoff zu kriegerischen Verwicklungen überall.

Der Weg, welchen die verschiedenen eidgenössischen Stände zur Verfolgung ihrer Interessenpolitik einschlugen, war ein ungleicher, je nach ihrer militärischen Machtstellung, ihrer staatlichen Organisation, ihrer geographischen Lage und ihren wirtschaftlichen Ressourcen. Zunächst benutzten Bern und Zürich die Geldverlegenheit des Königs Wenzel, um sich die längst gewünschte Unabhängigkeit von der Reichsgewalt zu erkaufen. Ganz besonders kam ihnen aber zu nutze, dass der in den zahlreichen Fehden verarmte Adel und darunter sogar einst reiche und mächtige Familien genötigt waren, die Mittel für ihren Lebensunterhalt in der stückweisen Veräusserung und lehensweisen Belastung ihres Grundbesitzes, sowie in der Verpfändung ihrer Einkünfte zu suchen. Und wo sich

bei den Edelleuten die finanziellen Sorgen nicht in den Vordergrund des Existenzkampfes drängten, da gebot die Klugheit, durch Bündnisse mit den natürlichen Feinden sich Ruhe zu verschaffen, oder sie sogar um ihre Mithilfe zur Niederhaltung der eigenen freiheitslustigen Untertanen anzurufen, was in der Folge nicht selten zur teilweisen oder vollständigen Abhängigkeit führte. Am grellsten wird die traurige wirtschaftliche Lage des niedern Adels durch die Tatsache beleuchtet, dass neue Burgengründungen schon im 14. Jahrhundert zu den Seltenheiten gehörten, und dass im folgenden verlassene, in den Besitz von Städten oder wohlhabenden Bürgern übergegangene, aber von niemandem mehr bewohnte Edelsitze von den Bauern straflos als herrenloses Eigentum ausgeplündert und allmählig abgetragen werden konnten.

Auch um die ökonomischen Verhältnisse vieler Klöster stand es nicht besser. Als Gründungen frommer Dynastenfamilien hatten sie sich lange Zeit hindurch der Gunst des Adels und reicher Spenden an Land und Leuten, Privilegien und Zuwendungen von Einkünften erfreut, so dass manche nicht nur zu ausgedehntem materiellem Besitz, sondern auch zu ansehnlicher politischer Macht gelangt waren. Doch gereichte ihnen dies nicht immer zum Vorteil. Denn wie verhängnisvolle Folgen die Verweltlichung geistlicher Stiftungen reifen konnte, zeigen uns deutlich die innern Zustände in dem altehrwürdigen Kloster St. Gallen und dessen Fehden mit der durch ihre Leinwandfabrikation reich gewordenen Bürgerschaft der Stadt und dem freiheitsliebenden Appenzellervolke zu Anfang des 15. Jahrhunderts, welche die Abtei aufs schwerste schädigten und dafür den Eidgenossen zwei neue Bundesglieder zuführten. Andere Gotteshäuser, wie Muri und Wettingen, mussten ihre Anhänglichkeit an die adeligen Gründer und Wohltäter teuer bezahlen. Von deren Feinden gebrandschatzt und teilweise verwüstet, verloren sie auf lange Zeiten allen Halt und liessen sich als Trümmer vergangener Grösse auf den Wogen eines wechselvollen Schicksals steuerlos umhertreiben. Selbst die Abteien, welche ihren Schutz in einem Burgrecht mit Städten oder Ländern gesucht hatten, waren in Zeiten des Bruderkrieges vor Verwüstung nicht sicher. Bekannt ist, wie die Schwyzer mit ihren Verbündeten im Jahre 1443 in der mit Zürich verburgrechteten Prämonstratenser-Abtei Rüti hausten, und selbst das Kloster der unschuldigen Cisterzienserinnen in der Seldenau vor den Toren der Stadt wurde von den erbitterten Feinden im folgenden Jahre verwüstet. Die mit dem Niedergang der Klöster verbundene Lockerung von Zucht und Sitte aber war nicht geeignet zur Förderung der kirchlichen, als der noch allein tonangebenden Kunst, weder in Schreibstuben und Werkstätten, noch durch Errichtung und Ausschmückung neuer Gebäude. Infolgedessen suchen wir im 15. Jahrhundert, im Gegensatz zu den vorangegangen, auf dem Gebiete der Eidgenossenschaft auch umsonst nach zeitgenössischen monumentalen Glasmalereien selbst in den altangesehenen Klöstern und geistlichen Stiften. Neue Gründungen aber, wie die der Kartause in Klein-Basel durch den reichen Ober-Zunftmeister Jakob Zybol im Jahre 1401, gehörten zu den Ausnahmen.

Auch die Weltgeistlichkeit befand sich in einer schlimmen Lage. Darüber belehren uns zwei Visitationsberichte des Bischofs von Lausanne. Nach dem ersten, der aus dem Jahre 1416/17 stammt[1]), wurden von den 270 Pfarreien nicht weniger als 66 durch Vikare verwaltet; andere waren mit minderwertigen Personen und dritte gar nicht besetzt, da mit den Pfründen ein

---

[1]) H. Türler, Lausanner Kirchenvisitation von 1416/17 im „Archiv des histor. Vereins des Kantons Bern" Bd. XVI, S. 1 ff.

unwürdiger Schacher getrieben wurde, und es darum nicht selten vorkam, dass sich für das elende Einkommen niemand meldete, oder die Gemeinde überhaupt zu arm war, um ein solches entrichten zu können. Gurzelen, als die kleinste auf bernischem Gebiet, hatte z. B. nur 8 Feuerstellen. Ganz besonders traurig sah es in dieser Beziehung in der Westschweiz aus, worauf wir später zurückkommen werden. Was unter solchen Umständen von der Sittlichkeit der Geistlichen zu erwarten war, braucht hier nicht näher erörtert zu werden. Dieser traurigen Lage entsprach auch der Zustand der Kirchen, Sakristeien, Pfarrhäuser und Friedhöfe. Sehr häufig wurde die konsekrierte Hostie in einem hölzernen Gefäss aufbewahrt, oft befand sie sich nicht einmal unter einem festen Verschlusse, weshalb der Bischof vielen Pfarreien die Anschaffung von Schränken mit Schlüsseln zur Bergung der Kultusgeräte befahl. Letztere waren meist aus Bronze und vielfach reparaturbedürftig. Auch gläserner Gefässe wird gedacht, sowie der Tüchlein für den Taufstein und der Vorhänge für die Altäre. Selbst das Vorhandensein eines Hunger- oder Fastentuches erfahren wir durch diesen Bericht. Liturgische Bücher gab es wohl mancherlei, aber in schlechtem Zustande, da die alten mit der Zeit unlesbar geworden waren, und zur Anschaffung von neuen die Mittel fehlten. Besonders häufig wird zur Reparatur der zerbrochenen Fenster gemahnt. Unter solchen Umständen ist natürlich an einen Schmuck derselben mit Glasgemälden nicht zu denken. Die schwarzen Wände sollten geweisselt, die Lücken in den Dächern ausgeflickt und der Fussboden ausgebessert werden. So fehlte es überall. Wohl liess es die Gesandtschaft an Ermahnungen zur Besserung dieser Zustände, sogar unter Androhung von schweren Kirchenstrafen, nicht fehlen, allein sie hatten keinen nachhaltigen Erfolg. Das beweist uns der zweite Visitationsbericht vom Jahre 1453[2]), in dem sich ähnliche Klagen wiederholen. Noch waren die einfachen Dorfkirchen häufig in baufälligem Zustande und im Innern dunkel. Denn die nur spärlich angebrachten kleinen Fensterchen hatten selten eine Verglasung; viel häufiger wurde diese nach altem Brauche durch leinene Vorhänge ersetzt, die dem Lichte nur spärlichen Zutritt gestatteten. Durch die schadhaften Holzdecken troff der Regen auf die Gläubigen herab, und der Fussboden, der als bevorzugte Begräbnisstätte benutzt wurde, war an manchen Orten so hügelig, dass man befahl, ihn zu verebnen, mit Steinen zu bepflastern oder doch mit Laden zu belegen. Wie wenig Ehrfurcht dem Gotteshause dargebracht wurde, beweist auch das Verbot, künftighin die Fackeln und Kerzen an den Wänden auszulöschen und sie dadurch zu verunreinigen. Man wird daher auch nur ausnahmsweise an einen Schmuck der Wände mit Fresken denken dürfen. Schuld an diesen Übelständen mag zum Teil die Sitte getragen haben, dass in Ermangelung von andern passenden Lokalitäten die Gemeindeversammlungen in den Kirchen abgehalten wurden, und darum auch die Gemeindeladen und anderes weltliches Geräte darin Aufstellung fanden. Sogar zu zeitweisen Vorratskammern scheint man einige Gotteshäuser erniedrigt zu haben. Den Bauten entsprechend einfach waren die Kultusgeräte, so z. B. die Kelche aus Zinn und ohne Vergoldung. Das heilige Sakrament wurde in einer Nische der Chorwand oder in einem Schranke aufbewahrt. Auf die Türe, die es verschloss, oder an die Mauer daneben sollte das Bildnis Christi mit einem Kelche in der Hand zwischen zwei knieenden, Kerzen tragenden Engeln gemalt und davor ein ewiges Licht aufgehängt werden, was jedoch nicht immer geschah. Vor den Kirchenpforten aber weidete innerhalb der zerfallenen Friedhofmauern

[2]) Abhandlungen des histor. Vereins des Kantons Bern; I. Jahrg., 2. Heft, S. 251 ff. G. Trächsel, Kunst und Kunstgewerbe in Bern am Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts in der Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern, 1879, S. 15 ff.

das Vieh und frass mit dem Grase die wenigen Blumen, mit welchen eine pietätvolle Gesinnung die Gräber geschmückt hatte.

Ähnlich wie im Bistum Lausanne mochte es um die Mitte des 15. Jahrhunderts auch in den andern Bistümern mit dem Zustande der Landkirchen beschaffen gewesen sein, doch fehlen uns darüber leider so eingehende Berichte.

Es ist durchaus notwendig, sich dieser Zustände bewusst zu sein, wenn man den Aufschwung, welchen die kirchliche Kunst nach den Siegen über Karl den Kühnen auch auf dem Dorfe nahm, richtig würdigen will. Besser stand es zweifellos um den Kirchenschmuck in grösseren Städten und auf dem Lande da, wo man sich der besondern Gunst der Bischöfe oder anderer hoher Gönner erfreute.

Unter solchen Umständen war für die Entwicklung der Glasmalerei auf dem Boden unserer heutigen Schweiz nicht viel zu hoffen, und so werden wir denn auch sehen, dass die wenigen Werke, welche uns aus dem 15. Jahrhundert erhalten blieben, nur Ableger einer Kunstbestätigung sind, die ausserhalb der Landesmarken der damaligen Eidgenossenschaft an einzelnen Orten blühte. Ähnlich stand es auch um die Wand- und Deckenmalerei. Darüber belehrt uns die interessante Zusammenstellung der noch vorhandenen, oder doch bekannt gewordenen Arbeiten von Konrad Escher.[3]) Während diese Kunst sich, offenbar unter dem Einflusse Oberitaliens, im Tessin und Graubünden gerade im 15. Jahrhundert einer bescheidenen Blüte erfreute, entstanden in den Gegenden diesseits der Alpen nur wenige Werke und darunter manche, wie die zwei Fresken mit Darstellung der Kreuztragung und der Kreuzigung (1465) aus der abgebrochenen St. Michaelskirche in Zug im schweiz. Landesmuseum vermutlich durch fremde Meister. Auch bleibt bei den meisten andern Freskomalereien, die bis jetzt kurzweg dem 15. Jahrhundert eingereiht wurden, noch zu untersuchen, ob sie der Nachblüte dieser Kunst zu Anfang, oder ihrem Wiedererwachen zu Ende dieses Zeitraumes angehören. Bei einer so geringen Kunstbestätigung ist natürlich auch nicht an eine nachweisbare Beeinflussung der Glasmalerei durch die Freskomalerei zu denken, obwohl diese zufolge ihres monumentalen Charakters am ehesten dazu geeignet gewesen wäre.

[3]) Konrad Escher, Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom 9. bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 71, S. 132 ff.

I. Zürich und die Innerschweiz.

Unter den 8 eidgenössischen Ständen war von den Ländern Uri, Schwyz, Unterwalden und Glarus schon zufolge ihrer, dem bescheidenen Wohlstande der Bevölkerung angepassten, einfachen Lebensbedürfnisse für die Pflege der Kunst wenig zu hoffen. Aber auch den Bürgerschaften der Städte lag im allgemeinen in so unruhigen Zeiten die Sorge für ihre Sicherheit näher, als die Förderung künstlerischer Unternehmungen. Was darum an Geldmitteln zu Bauten verfügbar gemacht werden konnte, fand vorzüglich seine Verwendung zur Vermehrung und Verstärkung der Befestigungsanlagen, während man sich im allgemeinen mit den Kirchen in dem Zustande begnügte, wie ihn die vorangegangenen Zeiten allmählig geschaffen hatten. So kann es denn nicht befremden, wenn wir auch aus kleinen Städten wie Zug und Luzern während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts so gut wie nichts von Unternehmungen erfahren, die künstlerischer Betätigung Raum geboten hätten.[4]) Es bleiben daher innerhalb des Bundes der Eidgenossen in jener Zeit nur noch Zürich und Bern, deren Wohlstand eine Tätigkeit auf diesem Gebiete nicht ausschloss.

In glücklichem Aufblühen begriffen, trat Zürich das 15. Jahrhundert an. So gut wie unabhängig vom Reiche, hatte es auch von Österreich nichts zu befürchten. Infolgedessen konnte es ungehindert die im Jahre 1358 begonnene Gründung eines eigenen Gebietes mit allem Nachdrucke fortsetzen. Dazu hatte ihm ein auf seine blühende Seidenindustrie, Wollen- und Leinenweberei gestützter Wohlstand mächtigen Vorschub geleistet. Schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts nannte es eine stattliche Zahl von Städtchen, Burgen und Dörfern sein Eigen, und nicht nur zahlreiche adelige Herren und Klöster in der Umgebung, sondern selbst mächtige Dynasten, wie der Graf Friedrich von Toggenburg, traten nach und nach in sein Burgrecht. Selbst der Kaiser liess es an Ehrungen nicht fehlen. In der Stadt arbeiteten Räte und Bürger einträchtiglich an dem Ausbau der demokratischen Einrichtungen, deren Stützpunkt die Zünfte bildeten. Es konnte dies um so ungestörter geschehen, als die ritterlichen Geschlechter teils ausgestorben oder ohne Einfluss waren, die alten begüterten Familien wie die Meiss, die Schwend und andere sich in den Dienst der Bürgerschaft stellten, und neu eingebürgerten, anders gesinnten, der Zutritt zu den Ratsstellen noch nicht eingeräumt wurde. Allein die aus dieser Wohlfahrt entspringende Bautätigkeit schuf keine monumentalen Werke, sondern lediglich ein neues Rathaus (1398) und einige Zunfthäuser, ausschliesslich einfache Gebäude. Doch gestatteten sie wenigstens, die Zusammenkünfte, statt wie bis anhin in den Kirchen, Kapellen oder Kreuzgängen, im eigenen Heim

---

[4]) In Luzern stammt der Chor der Barfüsser- oder Au-Kirche nicht aus der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert, wie man früher annahm, vgl. Rahn, Kunstgeschichte, S. 519, sondern aus dem 13. Jahrhundert.

abzuhalten. Es schien darum, dass die Stadt ihren alten Ruf, sie sei mit öffentlichen Gebäuden „unkostlich und gar schlecht“ versehen, trotz ihres Ansehens nicht aufzugeben gewillt war.[5]) Dafür lag aber noch ein tieferer Grund vor. Da Zürichs Gebietserwerbungen fast ausschliesslich durch Kauf erfolgt waren, musste sich die Bürgerschaft seit Beginn des 15. Jahrhunderts auf Jahre hinaus bedeutende Steuern auferlegen. Empfindlich drückte auch schon zu dieser Zeit einen beträchtlichen Teil derselben der Rückgang der Industrie, besonders in der Herstellung der seidenen Schleier und Kopftücher. Er war teils die Folge der früheren Verfeindung Zürichs mit dem Hause Österreich und des mit ihm befreundeten Adels, teils der gelockerten Verbindungen mit den deutschen Städten, vor allem aber des wirtschaftlichen Niederganges der Edelleute. Damit gingen die Hauptabsatzgebiete allmählig verloren, so dass seit dem Jahre 1404 keine Seide mehr gewoben wurde. Beinahe ebenso schlimm stand es auch um die Wollen- und Leinenweberei. Nur als Markt für die korn- und weinarmen Berggegenden behielt die Stadt ihre frühere Bedeutung bei, und einige Einnahmen erwuchsen ihr daneben aus den Zollgebühren für Waren, die als Transitgüter durch ihre Tore gingen. Obgleich aus dem Handel mit Nahrungsmitteln Müller, Wirte und Bäcker einen wesentlichen Vorteil zogen, der sie mit der Zeit zu ansehnlichem Vermögen kommen liess und einigen unter ihnen sogar den Junkertitel verschaffte, so war er doch nicht gross genug, um auch nur einen einigermassen genügenden Ersatz für die niedergehende Industrie zu bieten. Hart wurde Zürich zu verschiedenen Malen durch die Pest geschädigt, vor allem 1434, wo ihr allein 3000 Menschen zum Opfer fielen. So kam es, dass die Bevölkerung, welche im Jahre 1357 auf 12000 Seelen berechnet wird, bis 1410 auf 10500 herabsank. Am schwersten aber trafen die Stadt die Folgen eines unglücklichen Krieges, der seit dem Jahre 1437 um das toggenburgische Erbe mit Schwyz und seinen Verbündeten geführt wurde, und aus dem sie nach mehr als zehnjährigem Streite in ihrem Wohlstande schwer geschädigt hervorging. Schon die Tatsache, dass die Bevölkerung im Jahre 1467 auf 4500 Seelen zurückgegangen war, von den 1206 Häusern 73 leer standen und 103 in den Händen der Geistlichen waren, spricht deutlich genug für das ausgestandene Elend. Dabei drückten hohe Vermögenssteuern zur Tilgung der aus dem Kriege erwachsenen Schulden die besitzenden Bürger. Doch war dieses Unglück nicht imstande, die Entwicklung der Stadt auf längere Zeit zu hemmen. Schon seit den sechsziger Jahren machte sie neue Gebietsankäufe, worunter sogar die Stadt Winterthur. Kein Opfer war ihr zu gross, um ihr früheres Ansehen wieder zu erringen. Allein auch jetzt suchte sie dies nicht etwa durch die Errichtung monumentaler Bauten zu erreichen, sondern durch die Befestigung des erworbenen Besitzes infolge der allmähligen Tilgung der finanziellen Verpflichtungen und durch den Zuzug von ländlichen Handwerkern zur Vermehrung der dezimierten Einwohnerschaft. Wohl mochten zu jener Zeit einzelne Bürger ihre Häuser etwas solider in Stein aufgebaut und im Innern behaglicher eingerichtet haben — wovon heute noch einige Fassaden und Zimmervertäfelungen Zeugnis ablegen —, allein von einer Verschönerung der öffentlichen Gebäude erfahren wir nichts. Denn in der langen Zeit des Haders war der Bevölkerung nicht nur keine Musse zu künstlerischer Betätigung auf irgendwelchem Gebiete übrig geblieben, sondern es hatten vielmehr Sitten und gesellschaftliche Umgangsformen stark gelitten, wie dies in Zeiten anhaltenden Kriegsgreuels stets der Fall ist. Um so brauchbarer war dafür diese rauflustige Mannschaft, als Bern die Miteidgenossen

---

[5]) S. Vögelin, Das alte Zürich. Bd. II, S. 353.

zur Mithülfe gegen Karl den Kühnen von Burgund rief. Der Ausfall dieses für die junge Eidgenossenschaft so ruhmvollen Krieges ist bekannt und ebenso sind es die hervorragenden Verdienste, welche sich dabei die zürcherischen Truppen und ihre Führer erwarben. An dem Aufschwunge, der sich nach dem Frieden allerorts geltend machte und für unser Land eine neue Kulturperiode schuf, nahm Zürich hervorragenden Anteil. Aber auch diesmal traten zu Stadt und zu Land wieder mehr die Bestrebungen in den Vordergrund, welche geeignet waren, die wirtschaftliche Lage der Bevölkerung zu bessern. Dabei sollten vor allem die in den langen Fehden der ruhigen Arbeit entwöhnten Leute wieder zu derselben zurückgeführt und das fahrende Gesindel ausgerottet werden. Wie schonungslos man dabei vorging, beweist die Tatsache, dass in Ausführung eines Tagsatzungsbeschlusses von 1482 in kurzer Zeit 500 Hinrichtungen durch den Strang erfolgten. Auch als Zürichs Bürgermeister Hans Waldmann nach langen inneren Parteikämpfen zum mächtigsten und reichsten Eidgenossen emporgestiegen war, fand dessen Prunkliebe nicht etwa Ausdruck in monumentalen Werken. Denn die während seiner Regierungszeit erfolgte Errichtung der beiden Helme auf den Türmen des Grossmünsters wird man kaum als solche gelten lassen, und über die künstlerische Bedeutung der 1479 abgetragenen und in den folgenden Jahren durch Baumeister Hans Felder aus Oettingen im Württembergischen neu errichteten und 1486 geweihten Wasserkirche als Bauwerk gehen die Ansichten weit auseinander. Dagegen scheint sie einer prunkvollen Ausstattung im Innern nicht entbehrt zu haben. Auch Glasgemälde in den Fenstern fehlten dabei nicht.[6]) Welcher Art sie waren, lässt sich dagegen nicht mehr bestimmen; wahrscheinlich wurden sie schon beim Bildersturm von 1524, der mit diesem Gotteshaus besonders roh verfuhr, vernichtet.[7]) Möglich ist, dass auch vereinzelte Scheibenstiftungen in den Kreuzgang stattfanden, welchen die Frauen im Kloster am Oetenbach seit dem Jahre 1470 erstellen liessen.

Auch den adeligen Damen im Fraumünsterstifte fehlte die Baulust nicht, trotz der wechselvollen Schicksale, welche dasselbe im Verlaufe des 15. Jahrhunderts durchzumachen hatte. Es ist dies umsomehr zu begreifen, als die Kirche noch unvollendet dastand, und von den Konventgebäuden ein bedeutender Teil aus dem 12. und 13. Jahrhundert stammte. Schon im Jahre 1441 ist von einem Kirchenbau die Rede. Bevor jedoch ernstlich damit begonnen werden konnte, setzte nicht nur der Krieg mit Schwyz, sondern auch die Misswirtschaft, unter der das Stift im Verlaufe des 15. Jahrhunderts zu wiederholten Malen litt, diesem Plane vorläufig Schranken. Erst gegen Ende der sechsziger Jahre scheint man sich ernsthaft ans Werk gemacht zu haben. Denn 10 Jahre später waren die Gewölbe erstellt, so dass an die Anschaffung einer neuen grossen Orgel gedacht werden konnte.[8]) Die Rechnungen des Stiftes, welche noch zum guten Teile erhalten sind, lassen zwar einen Einblick über den Umfang der Glaserarbeiten gewinnen, doch muss in den meisten Fällen dahingestellt bleiben, ob wir es mit einfachen Verglasungen oder mit Glasgemälden zu tun haben.[9])

---

[6]) Nach dem Ratsmanual von 1493, S. 122 schenkte der reiche Ludwig Hösch ein Fenster mit seinem Zeichen (Wappen) in die Wasserkirche. Vgl. S. Vögelin, Geschichte der Wasserkirche; Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich 1843, S. 25 und Anmerkung 25. Nüscheler, Gotteshäuser, Bd. II, S. 421.

[7]) S. Vögelin, Geschichte der Wasserkirche, a. a. O., S. 30. — 20 Jahre stand sie verödet und wurde dann zur Markthalle umgewandelt.

[8]) J. R. Rahn, Das Fraumünster in Zürich. Mitteilungen der Antiq. Gesellschaft in Zürich, Bd. XXV, Heft 1, S. 20 ff.

[9]) H. Zeller-Werdmüller als Anhang zu Rahn, Das Fraumünster in Zürich, a. a. O., S. 27 ff.

Allein wenn auch wirklich Glasgemälde erstellt worden wären, so konnte es sich schon zufolge der bezahlten Summen um keine Werke von grösserer Bedeutung, sondern höchstens um einzelne Wappenscheiben oder Heiligenfiguren handeln. In der Mehrzahl der Fälle aber wird man an Flickarbeiten und gewöhnliche Fensterverglasungen zu denken haben. Immerhin darf nicht ausser Acht gelassen werden, wie zahlreich die Ausgaben zu derartigen Zwecken in der Gesamtrechnung vorkommen, ein Beweis dafür, wie gross das Bedürfnis nach Glasverschlüssen nicht nur in Kirchen, Sakristeien und Kreuzgängen, sondern auch in den verschiedenartigsten Wohnräumen im 15. Jahrhundert geworden war.[10]) Leider wurden die letzten Reste der Glasmalereien in der Fraumünsterkirche, die sich aus früheren „Renovationen" des Gotteshauses gerettet hatten, bei einer neuen in den 1780er Jahren zerschlagen und eingestampft.[11]) Waren es gewiss auch keine grossen Kunstwerke, die man hier ohne Sorge vernichtete, so ist dieser Verlust doch umsomehr zu beklagen, als uns so gut wie keine Reste monumentaler Glasmalerei aus dem 15. Jahrhundert in der Stadt Zürich und deren Gebiet erhalten blieben. Denn mochte auch hier im allgemeinen der Boden für die Entwicklung dieses Kunstzweiges kein günstiger gewesen sein, und infolgedessen während dieser Periode wenig bedeutende Werke hervorgebracht haben, so fehlten sie doch gewiss nicht ganz. Darauf scheint eine erhalten gebliebene Wappenscheibe der Stadt Winterthur aus der Kirche von Veltheim (Kt. Zürich) hinzuweisen, welche im Jahre 1900 in den Besitz des Schweizerischen Landesmuseums überging, und deren architektonische Umrahmung mit aller Bestimmtheit darauf hindeutet, dass sie einer Fenster-Gesamtkomposition angehörte. Wahrscheinlich fällt ihre Entstehungszeit kurz nach der Errichtung des Chores im Jahre 1482.[12]) Wir werden später darauf zurückkommen.

Bei der Neuordnung der gegenseitigen Beziehungen der Zünfte im Jahre 1431 wird, wie wir schon früher erwähnten,[13]) der Glaser gedacht; doch war ihre Zahl noch so klein, dass sie weder

---

[10]) In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden ausgegeben:

1420. Dem Michel 12 ℔ von den glasvenstern ze machen im Korr. 2 ℔ 9 β umb ein glasvenster in miner fröwen stübli.

1429. 8 β von den glasfenstren zu bessren in dem stübli uf dem Crützgang.

30 β Rüdin pabst von den glasvenstren zu bessren in der grossen stuben und in der kleinen uf dem Crützgang.

1437. 2 β mattesen sigristen umb die venster in die sakristy ze machen.

12 β um ein glasvenster in sant Johans cappel ze machen.

1439. 3 ℔ gen Rudi bapsten von einer stube ze verglasen.

Zum Vergleich mag herangezogen werden, dass 1434 „4 ℔ 8 β umb zwein weihwasserstein in die Kilchen" bezahlt werden.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden u. a. ausgegeben:

1480. 6 ℔ 5 β dem Glasser das Glasfenster vff dem Chor ze machen. $6^1/_2$ ℔ von dem Glasfenster ze machen des geschmids uff dem chor.

1488. 2 ℔ 5 β dem lux maler von glasspfenster ze machen in der grossen stuben im Hoff.

1496. 9 ℔ dem glaser von Sant Niclaus Cappel ze verglasen.

1497. 8 ℔ dem Lux Zeiner von den Fenstern ze machen in der Kilchen.

1502. 20 ℔ 5 β dem Lux Zeiner umb ein vänster min herren zu Cappel.

6 ℔ 5 β dem Lux Zeiner von vänstren ze machen im Krützgang.

16 ℔ 3 h. von vänstren ze machen in die Kirche.

Dagegen werden bezahlt: 26 ℔ meister Hansen Löwen vom ölberg ze malen.

1465 zahlt der Abt von Einsiedeln Hansen Müller dem Glaser von Zürich für ein Fenster in das Gesellschaftshaus zum Rüden in Zürich 9 ℔. Geschichtsfreund Bd. XXII, S. 308.

[11]) S. Vögelin. Das alte Zürich, Bd. I, S. 517.

[12]) A. Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz, Bd. II, S. 233.

[13]) Mitteilungen der Antiq. Gesellsch. Zürich, Bd. XVI, S. 207.

eine eigene Zunft bilden konnten, noch einer zugeteilt wurden. Zwei Jahre später räumte man den Dachdeckern das gleiche Vorrecht, wie den Glasern, ein. Denn als sie geltend machten, sie können ihr Handwerk nur während der guten Jahreszeit ausüben und müssen darum noch eine Nebenbeschäftigung haben, beschlossen Rat und Bürger, da die Stadt Mangel an Dachdeckern leide, und dieser in der Folge noch grösser werden könnte, so wolle man sie frei geben, gleich wie das Glaserhandwerk.[14]) Daraus darf wohl geschlossen werden, dass bei diesem die Verhältnisse bis zum letzten Viertel des 15. Jahrhunderts ähnliche waren, und es nicht ausschliesslich ihre Kunst war, welche die Glaser, resp. Glasmaler, vom Zunftzwange befreite.

Nachhaltiger als auf Zürich, erwies sich der wirtschaftliche Aufschwung nach den Burgunderkriegen auf die Bautätigkeit der benachbarten Stadt Zug. Obschon die Bürgerschaft die im Jahre 1457 abgebrannte Pfarrkirche St. Michael mit grossen Kosten wieder aufgebaut hatte, so dass ihre Weihe im April 1469 stattfinden konnte,[15]) ging sie schon 9 Jahre später unter Magister Johann Eberhard, Pfarrer in Weggis (seit 1480 auch in Zug) als Bauherr an die Errichtung eines neuen, St. Oswald geweihten Gotteshauses.[16]) Als Werkmeister berief man Hans Felder aus Zürich, dem später auch der Neubau der Wasserkirche in dieser Stadt übertragen wurde, und der seit 1506 am Rathause und dem Chor der St. Nikolauskirche in Freiburg tätig war.[17]) Schon am 19. November 1483 erfolgte die Einweihung des Chores mit zwei Altären, und in den folgenden Jahren wuchsen auch die andern Gebäudeteile zur schmuckvollsten aller spätgotischen Bauten heran, welche die Schweiz besitzt,[18]) trotzdem der Bauherr grosse Mühe hatte, die notwendigen Mittel, meist freiwillige Beiträge in Geld und Naturalgaben, aufzubringen. Da er darüber sorgfältig Buch führte, wie auch über sämtliche an den Bau und seine Ausstattung verwendeten Ausgaben, verdanken wir seinem Fleisse und seiner Gewissenhaftigkeit in diesen Aufzeichnungen ein Werk von grösster Bedeutung sowohl für die Kunst-, als für die Kulturgeschichte des 15. Jahrhunderts in unserem Lande.[19]) Wir ersehen daraus, dass den Fenstern der übliche Schmuck mit Glasgemälden nicht versagt wurde. Doch haben wir es hier nicht mehr mit erzählenden, zu einer Gesamtkomposition vereinigten Darstellungen, sondern lediglich mit Heiligenfiguren und Wappen zu tun, welche in bestimmten Beziehungen zu den Altären und Donatoren gestanden haben mochten. Wahrscheinlich zierten sie zur Zeit der Einweihung des Chores bereits seine Fenster und entstanden demnach kurz nach 1480. Zufolge der bezahlten Preise können die einzelnen Darstellungen nicht umfangreich gewesen sein, jedenfalls nicht grösser als ein Fensterfeld. Doch geben uns diese Aufzeichnungen interessante Aufschlüsse, weniger über die Wandlung des Stiles, als des Fensterinhaltes. Denn schon wird auf die übliche Darstellung der Passion im mittleren Chorfenster hinter dem Hauptaltar verzichtet zugunsten eines gross angelegten Wappenfensters des Standes Zug, als des Donators, in 7 Stücken (d. h. Feldern). Daran reihten sich in den beiden Fenstern gegen den Kirchweg nach St. Michael eine Darstellung der „hl. drei Könige mit ihren Wappen“ in dem einen, und die würdigen Gestalten der Heiligen

[14]) Hans Nabholz, Die Zürcher Stadtbücher des 14. und 15. Jahrhunderts, Bd. III. S. 71.

[15]) Geschichtsfreund d. V. Orte, Bd. XL, S. 23.

[16]) Geschichtsfreund d. V. Orte, Bd. XL, S. 60.

[17]) Vgl. oben S. 65 und J. R. Rahn, Urkundliches über den Werkmeister Hans Felder, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, 1878, S. 855.

[18]) J. R. Rahn, Kunstgeschichte, S. 250.

[19]) Von P. Bannwart in einem ausführlichen Auszug veröffentlicht im „Geschichtsfreund d. V. Orte“, Bd. II, S. 82 ff.

Wolfgang und Nikolaus in dem andern. Den hl. drei Königen gegenüber schmückten St. Jost und St. Sigmund das eine und die beiden Heiligenpaare Ulrich und Lienhard, Barbara und Margaretha das andere Fenster auf der Südseite des Chores. Da Zug noch keine eigenen Glasmaler besass, holte man sich Hülfe in Zürich und Luzern. Dabei scheint nach dem Wortlaute der Eintragungen der Glasmaler von Zürich die Figuren, der Glaser von Luzern in erster Linie die Verglasung besorgt zu haben. Neben letzterem war aber auch noch ein Maler aus Luzern tätig. Dieser besorgte zunächst „Glasfenster" (wohl Ornamente) in 6 Formen (d. h. Masswerke),[20]) dann aber auch einige Glasmalereien: eine Darstellung Gottvaters und des „Legaten", eine Standesscheibe (?) von Luzern und „ein Stück im Namen der Kilchgenossen von Weggis". Nun nennt Meister Eberhard an einer andern Stelle seiner Aufzeichnungen den Maler von Luzern Meister Nikolaus.[21]) Es kann sich darum wohl nur um Nikolaus Herport handeln, der 1480 als Maler, 1508 als Glaser und 1520 als Glasmaler erwähnt wird. Er malte für Private Fenster zu 8 Pfund und einzelne Kirchenfenster sogar zu 6 Pfund, so z. B. für Gersau. Ein grosser Künstler scheint er darum nicht gewesen zu sein.[22])

Aber auch der Glasmaler in Zürich erhielt weitere Aufträge und zwar zwei Stücke mit St. Antonius und St. Johannes als Stiftung der Antonius-Gesellschaft und schliesslich noch vier weitere mit den Heiligen Carolus, Heinrich, Helena und Elisabeth.[23]) Ihre Aufstellung mögen sie im Schiffe und den Kapellen, soweit diese fertig erstellt waren, gefunden haben. Schliesslich schenkte auch Herr Caspar von Hertenstein, einer der berühmten Anführer der Eidgenossen in der Schlacht bei Murten, Schultheiss zu Luzern und Besitzer des Zug benachbarten Schlosses Buonas, „zwei Stücke Glas mit seinen Wappen", die „9 lib. Häller" kosteten.[24]) Das Gesuch an die Tagsatzung um Schenkung von Standesscheiben erfolgte dagegen erst durch Ammann Stocker

---

[20]) Vgl. Bannwart a. a. O. S. 98, wo von den Steinhauerarbeiten gesprochen wird: Von 6 Formen in 6 Fenster kostet jede 3 Gl.

[21]) Geschichtsfreund d. V. Orte Bd. II, S. 97: „Der Maler von Luzern, Meister Niklaus, hat St. Oswalds Schild, darin ein Kreuz und vier Vögel sind, vergoldet und gemalt, kostet 6 Gl. Daran haben die Weggisser ein Fass Wein von 6 Gl. gegeben und haben es mir geschenkt."

[22]) Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1878, S. 858. Joseph Schneller, Luzerns St. Lucas-Bruderschaft und deren vorzüglichere Mitglieder, Luzern 1861, S. 8, Anmerkung 8.

[23]) Von des glaserss wegen in zürich . . . also han ich gen VI gl vm ij stuk in dz ein fänster dar in die heilgen drü küng sind mit iren wappen. Aber hat derselbe Meister 7 Stücke gebracht; dar in sind miner herren von zug zeichen; sie gehören in das oberste Fenster des Chors und kosten 9 Gl.; wieder 2 Stücke mit St. Wolfgang und Nikolaus zu 5 Gl. und 20 β; wieder 2 Stücke mit St. Jost und Sigmund, für 6, aber 2 mit St. Ulrich, Lienhard, Barbara und Margaritha, für 6 Gl. — Von den Stücken des Glasers von Lucern. An dem mittleren fänster het ouch der glaser von lutzern so viel als v gl verdient mit andern stuken der schiben; die selben v gl. heind mine herren von zug ouch bezalt. Von dem fänster mit den hl. drü küngen gegen der gassen han ich im gen vm die stuk der schiben über die obigen Kosten 7½ Gl.; eben so viel für das dritte Fenster mit St. Wolfgang und Nikolaus, 10 Gl. für das vierte und 10 Gl. für das fünfte. Dazu hat der Glaser von Lucern die Fensterscheiben in die Sacristei und die Liberei gemacht um 12 Gl. . . . . Der Maler in Lucern hat für die Glasfenster in 6 Formen 7 Gl. erhalten. Von den andern stuken von schiben han ich im gen XXV gl. In das oberste fänster han ich bevolen j stuk im namen vnserss heilgosten vatterss vnd des legaten, kostete 6 Gl., in ein anderes Fenster j stük im namen miner herren von lutzern, in ein ander j stük im namen der Kilchgenossen von weggis, jedes zu 6 Gl. Die St. Antonius gesellschaft weind ij stük machen lassen mit st. Antonius vnd st. Johannes durch den maler von zürich. Dieser hat mir auch 4 Stücke gemacht mit St. Carolus, Heinrich, Helena und Elisabet. — Bannwart, a. a. O. S. 101.

[24]) Bannwart, a. a. O., S. 93.

aus Zug im Jahre 1548.[25]) Leider ist von allen diesen Werken keines auf uns herübergekommen. Andere Glasgemälde-Stiftungen im Zugerlande, wie die des Abtes von Einsiedeln vom Jahre 1491 in die Kirche von Oberägeri, fallen nicht mehr in den Bereich dieser Arbeit, da es sich wohl lediglich um Wappenscheiben mit und ohne Schildbegleiter handelte.

Obgleich in Luzern während des 15. Jahrhunderts mit Ausnahme eines neuen Schiffes an dem, aus dem 13. Jahrhundert stammenden Chor der Franziskanerkirche in der Au und der Antoniuskapelle als Anbau keine grösseren kirchlichen Bauten entstanden,[26]) treffen wir in dieser Stadt schon sehr frühe einen Glaser und Glasmaler Namens Hans Fuchs. Geboren um das Jahr 1404, begann er seine Tätigkeit 1424. In den Jahren 1434/37 versah er die beiden Ratsstuben, die Stadtschreiberei und die Peterskapelle mit Glasfenstern. Da er aber über ein ordentliches Vermögen verfügte, gab er vermutlich schon 1445 seinen Beruf auf, nahm sich leidenschaftlich der Politik an, was ihn seine Stelle im Rate kostete, und starb ungefähr um das Jahr 1458. Dann scheint eine Zeit lang dieses Handwerk in der Stadt nicht mehr vertreten gewesen zu sein. Erst seit dem Jahre 1473 wird ein Hans Werner, Maler, wohnhaft im Hof, wieder öfter vom Rate zur Ausschmückung von Kirchen und Kapellen, aber auch für Geschenke an Privatleute beschäftigt. Im Jahre 1486 erstellte er zwei Fenster für das Rathaus, die ihm der Rat mit 6 Gulden bezahlte, und 1483 um 10 Gulden eines in die Franziskanerkirche. Letzteres dürfte, nach dem Preise zu schliessen, eine bedeutendere Arbeit gewesen sein. Seit 1486 hören wir nichts mehr von ihm, und ebensowenig hat sich eine seiner Arbeiten erhalten. Nach den Burgunderkriegen dagegen scheinen die Glasmaler in Luzern ein ganz besonders günstiges Arbeitsfeld gefunden zu haben, da uns die Namen von einer ganzen Anzahl überliefert werden.[27]) Es hing dies offenbar zusammen mit der aufblühenden Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen, sowie mit der bevorzugten Stellung, welche Luzern als geistiger und wirtschaftlicher Mittelpunkt für die gesamte Urschweiz einnahm, und dem daraus und dem Söldnerdienste hervorgehenden Wohlstande seiner Bürger. Trotzdem ist weder eine Kunde von der Ausführung monumentaler Glasmalereien auf uns gekommen, noch finden sich irgendwo Überreste solcher. Das Gleiche trifft auch für die andern Urkantone zu, wo sich gegen das Ende des 15. Jahrhunderts ein wachsender Baueifer wahrnehmen lässt, der zweifellos dem einen und andern Gotteshause den Schmuck gemalter Glasfenster verschaffte.[28])

Am obern Zürichsee erhielt in den Jahren 1483/88 die Busskirche bei Rapperswil einen neuen, hoch gewölbten Chor; doch wird von der Stiftung von Glasgemälden nichts überliefert.[29]) Dies trifft dagegen für den seit 1491 neu errichteten Chor der St. Johanneskirche in Rapperswil zu. Leider wurden aber diese Glasmalereien schon bei der Beschiessung der Stadt im Jahre 1656 vernichtet.[30])

Glarus baute, nachdem ein Brandunglück im Jahre 1477 seine altehrwürdige Fridolinskirche zerstört hatte, in den folgenden Jahren ein neues Gotteshaus. Dass dieses Glasmalereien erhielt, ist nicht verbrieft, doch wahrscheinlich. Leider zerstörte im Jahre 1861 ein zweites Brandunglück auch diesen Bau.[31])

---

[25]) Eidg. Abschiede IV, l. d. S. 910 und 1035.

[26]) Gütige Mitteilung von Prof. Dr. J. Zemp.

[27]) Th. von Liebenau, Verzeichnis der Glasmaler von Luzern; Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1878, S. 857 ff.

[28]) Über die Bautätigkeit zu dieser Zeit vgl. Rahn, Kunstgeschichte, S. 517 ff.

[29]) Nüscheler, Gotteshäuser, Bd. II, S. 478.

[30]) Nüscheler, Gotteshäuser, Bd. II, S. 487.

[31]) Nüscheler, Gotteshäuser, Bd. II, S. 529 ff.

II. Bern, seine Landschaft und die Stadt Biel.

Während Zürichs Glückstern mit Beginn des 15. Jahrhunderts zu erbleichen begann, leuchtete er dafür während des ganzen Säculums umso heller über den Unternehmungen der Stadt Bern. Schon bei dem grossen Beutezuge, den die eidgenössischen Orte, auf Geheiss des deutschen Königs und durch ihn von dem auf fünfzig Jahre mit Österreich eingegangenen Frieden entbunden, im Jahre 1415 in die südlich des Rheines gelegenen Länder des geächteten Herzogs Friedrich unternahmen, sicherte sich Bern den Hauptanteil der eroberten Gebiete, indem es die fruchtbaren Täler von der Wigger bis zum Einfluss der Reuss in die Aare seinem Gebiete einverleibte. Damit kam auch das alte Stammschloss der Habsburger, sowie das von der unglücklichen Königinwitwe Elisabeth gegründete Kloster Königsfelden in den Besitz eines kleinen, aber kraftbewussten Feindes und mit der Abtei die wundervollen Glasgemälde, in denen das schwer heimgesuchte Geschlecht seinen Angehörigen ein glänzendes Familiendenkmal gesetzt hatte. Selbst die Gebeine verschiedener Angehöriger in der Gruft der Kirche ruhten nun nicht mehr auf heimischem Boden. Es forderten darum nicht nur die geschädigten Interessen des Hauses Habsburg-Österreich, sondern auch Ehre und Pietät die Rückeroberung dieser, dem Feinde beinahe mühelos in den Schoss gefallenen Güter. Doch blieben alle zu diesem Zwecke gemachten Anstrengungen ohne Erfolg, selbst als sie nachträglich von dem reuig gewordenen Könige unterstützt wurden.

Nach dem Verluste der vorderösterreichischen Lande war für die Pflege der Kunst südlich des Rheines von diesem Fürstenhause nichts mehr zu erwarten, und es wären darum die Gebiete der Eidgenossen zweifellos in eine Periode künstlerischer Untätigkeit getreten, wenn nicht Bern, stolz auf die Erfolge seiner Feldherren und Staatsmänner, es an der Zeit erachtet hätte, diesem Gefühle in der Erbauung und Ausschmückung eines stattlichen Münsters Ausdruck zu geben. Damit übernahm die aufblühende Stadt beinahe auf ein Jahrhundert unter den eidgenössischen Bundesgliedern die führende Stelle in der Kunst, nachdem sie ihr zufolge glücklicher Feldzüge schon früher in der Politik gesichert worden war.

Um diese Erfolge des verhältnismässig jungen Staatswesens zu verstehen, ist es notwendig, dessen Organisation wenigstens flüchtig kennen zu lernen.

Als Stützpunkt gegen den aufrührerischen Adel im Westen unserer heutigen Schweiz war Bern von Berchtold V., dem Rektor von Burgund, um das Jahr 1191 gegründet worden. Sollte es seinen Zweck erfüllen, so durften seiner Bürgerschaft vor allem eine Anzahl Männer nicht fehlen, welche imstande waren, die junge Städtegründung in Tagen der Not gegen Feinde mit Erfolg zu verteidigen. Diese konnten nur dem Adel entnommen werden, und so mag es den Tatsachen durchaus entsprochen haben, wenn Adrian von Bubenberg im sogenannten Twingherrenstreite von 1470 dem vorübergehend in der Mehrzahl demokratisch gewordenen Rate vorhielt, die Voreltern der Twingherren, deren Vorrechte man nun schmälern wolle, seien einst in die Stadt gelockt oder genötigt worden; trotzdem haben sie dieselbe emporgebracht und mit ihren Herrschaften

rings um ihre Mauern eine Landschaft gebildet.[32]) In der Tat war das Schultheissenamt in den beiden ersten Jahrhunderten mit wenigen Ausnahmen von Männern besetzt worden, die dem Adel angehörten. So kann es nicht befremden, wenn die ursprünglich demokratische Verfassung später einen aristokratischen Charakter annahm. Den Handwerkern wurde schon seit dem 13. Jahrhundert der Zutritt zu dem Rate der 200, sowie zum Kollegium der Sechszehner nicht verwehrt, allein Zünfte mit politischem Charakter und genauer ausgemitteltem Anteil an der Stadtregierung, wie z. B. in Zürich, konnten weder damals noch später aufkommen.[33]) Unter der Bürgerschaft stützten sich die Standesunterschiede zum Teil auf die Umstände, unter denen man das Bürgerrecht erworben hatte. Denn es konnte für die nachherige gesellschaftliche Stellung nicht gleichgültig sein, ob man als Leibeigener oder Handwerker, als verarmter Edelmann gezwungen, oder aber als adeliger Herr aus freiem Willen Bürger geworden war. Auch brachte es die mittelalterliche Anschauung von der Berechtigung der Standesunterschiede mit sich, dass gleichartige Kreise nach engerer Verbindung unter sich trachteten. An deren Spitze stand der Adel, rechtlich gleichgestellt wie die übrige Bürgerschaft, aber doch von ihr als gesellschaftlich höher stehende Klasse anerkannt. Dass sich derselbe vorzugsweise an den Regierungsgeschäften beteiligte, brachte schon Erziehung und Lebensweise mit sich. Mit ihm bildeten die anderen Familien, deren Mitglieder in der Regierung sassen, das Patriziat.[33a]) Diesem anzugehören, war das Bestreben fast aller wohlhabend gewordenen Bürger. Und daran wurde, zum Unterschied von anderen Städten, in Bern niemand gehindert. Gelang es einer Familie, durch zwei oder drei Generationen einen Sitz im Rate zu behaupten, so hatte sie ihr Ziel erreicht. Wie vorurteilsfrei und eigennützig man bei der Besetzung von Staatsämtern zugleich war, beweist die Tatsache, dass die Stadt im Jahre 1408 in die vom Grafen von Kyburg gekaufte Herrschaft Wangen an der Aare den Zimmermann und Grossweibel Heinrich Gruber als Vogt und Amtmann einsetzte und ihn mit Rechten, welche sonst nur dem Adel zukamen, belehnte, ihm aber dafür auch Baupflichten auf eigene Kosten auferlegte, die nur ein tüchtiger Handwerker übernehmen konnte.[34]) Wer immer sich um das Gedeihen der Stadt verdient gemacht hatte, oder geeignet war, ihr wertvolle Dienste zu leisten, den berief man zu den Ämtern, ohne dass dabei immer Stand und Geburt in Erwägung gezogen wurden. Solche Gesinnung musste zum Gedeihen des Staatswesens mächtig beitragen.

Schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts war auf bernischem Gebiete der alte Landadel ausgestorben, oder beinahe ganz verdrängt, seine Güter im Besitze der Stadt oder wohlhabender Bürger, die sich damit auch die Adelsvorrechte verschafft hatten. Nur wer von den Edelleuten dem Staate seine Dienste lieh, wie die von Bubenberg, die von Erlach und einige andere alte Familien, durfte hoffen, in seinem Besitze unangefochten zu bleiben. Zufolge dieser Machtstellung beanspruchte die Bürgerschaft auch landesherrliche Rechte. Sie fühlte sich als privilegierter Stand, ähnlich dem einstigen Feudaladel, aber auf der gesetzlichen Basis der Gleichberechtigung aller zur Verwendung in Staatsämtern. Immerhin vermochte diese demokratische Institution nicht zu verhindern, dass, wer die Mittel besass, nach der Erlangung von Adelsprädikaten strebte, sei es als Herr,

---

[32]) Ed. v. Rodt, Standes- und Wappenwesen der bernischen Familien, Neues Berner-Taschenbuch, 1896, S. 36.

[33]) Joh. Dierauer, Geschichte der schweiz. Eidgenossenschaft, Bd. I, S. 225.

[33a]) Der Ausdruck kommt allerdings erst im 17. Jahrhundert in Gebrauch. Vgl. K. Geiser, Die Verfassung des alten Bern, in der Festschrift zur VII. Säcularfeier der Gründung Berns, 1891.

[34]) Von Rodt, Bern im XV. Jahrh. S. 74.

Ritter, Junker oder Edelknecht und, wie das massenhafte Vorkommen dieser Titulaturen in den Akten beweist, dies auch in vielen Fällen erreichte.[35]) Einem solchen Streben konnte die Verarmung und Vereinsamung des Landadels nur förderlich sein. Auch kam ihm dieser durch Verheiratung seiner Söhne mit reichen Bürgerstöchtern entgegen, wobei er oft eine finanzielle Besserstellung zugleich mit dem Anschlusse an die Stadt suchte. So heirateten schon um das Jahr 1350 die Töchter des reichen Bürgers Werner Münzer in die Häuser Ringgenberg, Belp und Burgistein, was mit dazu beigetragen haben mag, dass noch vor Ende des Jahrhunderts Glieder dieser bürgerlichen Familie sich den Titel „Edelknecht" beilegten.[36])

Aber nicht nur Adelige, sondern auch reiche Landleute, wie die Muleren aus dem kleinen, gleichnamigen Örtchen am Längenberg (heutiger Bezirk Seftigen) liessen sich schon im 13. Jahrhundert in Bern nieder. Da sie sich um den Staat in hervorragender Weise verdient machten, kamen sie bald in den Rat und bekleideten später die höchsten Staatsstellen. Seit Beginn des 15. Jahrhunderts schloss sich diesem Bestreben nach Standeserhöhung auch der Handwerker- und Kaufmannstand an. Die Wege, welche dazu führten, waren in Bern nicht wesentlich verschieden von denen an anderen Orten, aber sie wurden häufiger betreten. Im Jahre 1434 erhielt Klaus, gebürtig aus Diessbach, von König Sigismund einen Wappenbrief, nachdem er schon 1427 die Hälfte der kyburgischen Herrschaft Diessenberg erworben hatte. In Bern erscheint die Familie als Goldschmiede und Silberhändler zuerst im Jahre 1417. Später warf sie sich mehr auf den Linnenhandel und kam dadurch so rasch zu Wohlstand, dass nach dem Tode des erwähnten Klaus im Jahre 1436 seine drei Söhne ihren Beruf zwar nicht aufgaben, sich aber doch vor allem dem Staatsdienste und der Verwaltung ihrer Herrschaften widmen konnten. Die Muleren hatten sich durch Handel und Gerberei ihr grosses Vermögen erworben. Nach dem Aussterben dieses Geschlechtes im Jahre 1493 verdankten ihm die Wattenwyl als Erben ihren Reichtum. Infolgedessen wird Jacob von Wattenwyl schon im folgenden Jahre als der erste „Junker" genannt, während sich in den Tellbüchern von 1418 und 1458 dessen Vorfahren noch ohne Adelsprädikat eingetragen finden, obschon 1453 Klaus von Wattenwyl von Kaiser Friedrich III. einen Wappenbrief erhalten hatte.[37]) Die von Ringoldingen führten zu Anfang des 15. Jahrhunderts den Namen Zigerli und der eine war Metzger,[38]) ebenso wie auch die Willading diesen Beruf ausübten. Um diese Zeit trieben auch die von Balmos und von Wabern noch ihr ehrliches Gerberhandwerk, während die Thormann den Beruf als Bäcker oder Metzger ausübten. Die Graffenried stammen vermutlich aus dem gleichnamigen Weiler bei Köniz und waren Bauern. Seit 1390 führen sie ihr gegenwärtiges Wappen. Als Händler und Geldwechsler aus der Lombardei liessen sich zu Ende des 14. Jahrhunderts die Mey in Bern nieder. In gleicher Weise könnte noch eine ganze Reihe anderer Geschlechter aufgeführt werden, welche, aus bürgerlichen oder bäuerischen Verhältnissen

---

[35]) H. Türler, Der Adelsnachweis von Dr. P Salvisberg, S. 6. H. Türler, Abriss einer bernischen Adelsgeschichte in „Helvetia", Zeitschrift der Studentenverbindung Helvetia, Jahrgang 1895.

[36]) Ed. v. Rodt, a. a. O., S. 7.

[37]) Das Geschlecht lebte urkundlich 1350 als Bürger in Thun. 1406 wird Gerhard von Wattenwil als der erste Bürger in Bern erwähnt, v. Rodt, Neues Berner-Taschenbuch, 1896, S. 30 ff.

[38]) Über dieses Geschlecht vgl. die beiden Abhandlungen von G. Tobler, Rudolf Zigerli von Ringoldingen und Thüring von Ringoldingen, in der Sammlung Bernischer Biographien, Bd. II, S. 172 ff und 186 ff. Sie bieten zugleich einen vortrefflichen Einblick in die bernischen Staats- und Gesellschaftsverhältnisse im 15. Jahrhundert. Vrgl. auch Anmkg. 74.

hervorgegangen, im Verlaufe des 15. Jahrhunderts sich Wappenbriefe verschafften, oder durch die Erwerbung eines Twinges, d. h. der Gerichtsbarkeit einer Herrschaft, ihre Standeserhöhung bewirkten.[39]) Welch fördernden Einfluss diese Bestrebungen auf die Entwicklung der Glasmalerei in bernischen Landen ausübten, werden wir später noch eingehender zu würdigen haben. Ebenso konnte eine Standeserhöhung durch die Erwerbung der Ritterschaft oder Fürstendienst erworben werden. Auch diese Wege wurden bisweilen eingeschlagen, und es ist für die aristokratische Gesinnung des Rates von Bern sehr bezeichnend, wenn noch eine Verfügung vom Jahre 1501 ausdrücklich gestattet, dass Biederleute ihre Kinder recht wohl in Fürstendienst schicken können, damit sie dort Zucht, Kunst und Tugend lernen. In der Tat haben es denn auch die regierenden Familien in Bern während Jahrhunderten verstanden, ihre Söhne zielbewusst zu künftigen Staatsmännern heranzubilden. Und diesem Umstand verdankte die Stadt neben einer trefflichen Verwaltung nicht zum geringsten ihren ausgedehnten Länderbesitz.[40])

Auch mit den eroberten Gebieten waren Edelleute unter Berns Botmässigkeit gekommen, oft ungern genug, so namentlich bei der Einverleibung des Aargaus. Denn der alte österreichische Adel fühlte sich vornehmer als die grünen Bürgerjunker in Bern. Dies beweist auch die Aussage des Seckelmeisters Fränkli, der im Twingherrenstreite von 1470 daran erinnerte, dass bei der Übernahme des Amtes Lenzburg durch die gnädigen Herren in Bern (1415) die Edelleute ihren Fürsten über den Rhein nachgezogen seien. In der Tat hinderte noch im Jahre 1443 sein Burgrecht mit Bern Thüring von Hallwil nicht, mit dem österreichischen Parteigänger Hans von Rechberg in die Dienste der mit den Eidgenossen entzweiten Stadt Zürich zu treten, und von den Edlen von Mülinen blieb Wilhelm der getreue Freund und Kämmerer Herzog Friedrichs. Auch von den Edlen von Rinach verloren lieber einige ihre Güter, als dass sie sich mit Bern versöhnten. Erst nachdem alle Hoffnung auf eine Wiedervereinigung des Aargaus mit dem Hause Osterreich geschwunden war, besserten sich nach der Mitte des 15. Jahrhunderts allmählig die Beziehungen des aargauischen Adels zum bernischen Patriziat, indem angesehene Edelleute, wie die von Büttikon, von Rüsseck, von Lutternau, von Effinger und andere, in der Stadt Burgrecht traten und mit ihren vornehmen Geschlechtern Ehen eingingen. Unter solchen Umständen ist es begreiflich, wenn das bernische Patriziat mit allen Mitteln darnach strebte, sich durch Aufwendung von höfischer Prachtentfaltung seiner bevorzugten gesellschaftlichen Stellung würdig zu zeigen. Damit ging die Pflege und Ausbildung des Wappenwesens Hand in Hand, wobei sich ihm zu glanzvollster Entfaltung die Glasmalerei als willige Dienerin zur Verfügung stellte. Kennten wir diese Entwicklung nicht aus der Geschichte, so würde sie uns noch heute in dem heraldischen Fensterschmucke der bernischen Kirchen laut genug verkündet. Ein solches Streben der leitenden Kreise aber war allein imstande, auch in einem Staatswesen mit republikanischer Verfassung der Kunst einen Boden zu schaffen, auf dem sie ebenso gut gedeihen konnte, wie an geistlichen und weltlichen Fürstenhöfen.

Wohl war nicht die ganze Bürgerschaft mit diesem Treiben einverstanden. Als darum die demokratische Partei unter dem Metzger und Schultheissen Peter Kistler in den 60er Jahren die

---

[39]) Ausnahmen bei v. Rodt, Neues Berner-Taschenbuch, 1896, S. 34.

[40]) Wie hoch das Ansehen der bernischen Staatsmänner im 15. Jahrhundert stand, beweist die Tatsache, dass von Freundes und Feindes Seite ihre Unparteilichkeit zur Vermittlung von Streitigkeiten angerufen wurde, wie z. B. im Zürichkriege, wo Zürich, Schwyz und Luzern die Haltung Berns, den Frieden zu wahren, rühmten und ihm die Vermittlung übertrugen. Als Grund dafür gaben die Luzerner an: „wand ir die wisesten sind.“ Vgl. G. Tobler, a. a. O. S. 179.

Oberhand gewann, wollte sie nicht nur die Rechte der Twingherren zugunsten der Stadt einschränken, sondern namentlich auch der Kleiderpracht der adeligen Frauen durch besondere Verordnungen entgegentreten. Allein diese Bemühungen waren ohne Erfolg und führten schon 1471 zu einem gütlichen Vergleiche, der die Edelleute wieder in ihre alten Vorrechte einsetzte.[40a]) Dafür bewiesen sie auch fürderhin in glänzendster Weise, dass ihnen das Wohl der Stadt ebenso sehr am Herzen lag, wie der übrigen Bürgerschaft, und dass sie imstande waren, deren Interessen im Notfalle mit dem Schwerte zu verteidigen. Eine solche Gesinnung musste auch den widerstrebenden aargauischen Adel von der Tüchtigkeit des bernischen Staatswesens überzeugen. Schon seit den 60er Jahren sitzen denn auch Glieder desselben im Rate der Stadt, und als ein Dezennium später Berns Existenz durch den mächtigsten Fürsten Europas bedroht wurde, gehörten sie mit zu den unerschrockensten Verteidigern seiner Rechte und erwarben sich, gemeinsam mit den alt angesessenen Geschlechtern und der Bürgerschaft, im Kriege mit Burgund unvergesslichen Ruhm. Den besten Beweis aber für die grossherzige Gesinnung der bernischen Staatsmänner im 15. Jahrhundert bietet uns folgende Tatsache: Als im Jahre 1476, demnach zur Zeit des Krieges gegen Karl den Kühnen, die Kunde nach Bern kam, es werde in der mit der Stadt verburgrechteten Kartause Thorberg Messe für den Herzog gelesen, und das luzernische Kriegsvolk bedrohe sie darum mit Niederbrennung, schrieb der Rat den Hauptleuten im Felde, das Kloster liege in des Herzogs Gebiet und es wäre darum weder billig noch christlich, es zu verhindern, wenn die Mönche für ihren Herrn beten, wie es seinerzeit auch im Kloster Königsfelden für die Herrschaft Österreich geschehen sei.[41]) Nur unter Voraussetzung einer solch weitgehenden Toleranz selbst gegen die Feinde, können wir es verstehen, wenn im Jahre 1438 die Äbtissin von Königsfelden unbeanstandet in die auf bernischem Gebiete liegende Kirche zu Gebensdorf ein Glasgemälde stiften konnte, dessen Fuss mit den Wappen von Österreich und Ungarn geziert war. Bezeichnend für die Gesinnung der Bürgerschaft Berns ist es aber auch, dass sie sich zuerst ein neues Rathaus baute, (1406), bevor sie an die Errichtung eines eigenen Gotteshauses schritt.

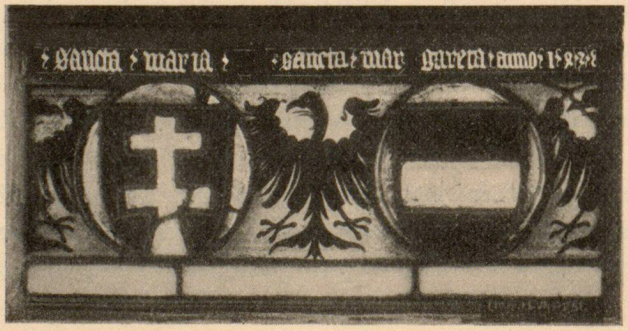


Fig. 33. Fuss eines Glasgemäldes aus der Kirche von Gebensdorf. 1438.
(Schweizerisches Landesmuseum Zürich.)

[40a]) A. Reichel, Der bernische Zwingherrenstreit, Bern, 1898.

[41]) v. Rodt, Bern im XV. Jahrhundert, S. 20.

Es ist kein blosser Zufall, dass, soweit wir Kunde haben, die ältesten Glasgemälde aus dem 15. Jahrhundert in der Nähe des Klosters Königsfelden entstanden. Die Pracht, welche den Besuchern der Kirche aus den Vergabungen des österreichischen Fürstenhauses entgegenstrahlte, auch wenn sie nicht den Nonnenchor, sondern nur das Schiff betreten durften, muss auf die Zeitgenossen eine überwältigende gewesen sein, um so mehr, als sie in ihrer täglichen Umgebung selten genug so grosse und farbenprächtige Kunstwerke zu sehen bekamen. Auch mochten die adeligen Frauen und namentlich die Abtissinnen als Nachfolgerinnen solcher aus königlichem Geblüte es als eine gewisse Ehrenpflicht erachten, selbst unter der Oberhoheit Berns wenigstens in den Gotteshäusern, deren Kollator das Kloster war, durch kostbare Geschenke das Andenken an die Familie des vertriebenen Landesherrn festzuhalten. Solcher Gesinnung verdankte vermutlich auch die erwähnte Fensterschenkung an die Kirche von Gebensdorf ihren Ursprung. Seit dem Jahre 1330 besass das Kloster Königsfelden als ein Geschenk der Herzoge Otto und Albrecht von Österreich dort das Patronatsrecht; 1437 erhielt das Gotteshaus einen neuen Pfarrherrn Namens Heinrich Heidegger aus dem Bregenzerwald.[42]) Bei diesem Anlasse wurde vermutlich der Kirchenchor neu bemalt, worauf die Fresken zu deuten scheinen, welche man 1878 dort aufdeckte.[43]) Im Jahre 1438 entstanden die gemalten Fenster, von denen leider nur ein kleines Fragment übrig blieb, das älteste datierte Glasgemälde der Schweiz.[44]) Es führt uns auf gelbem Grunde im Wechsel mit Reichsadlern blau damaszierte Medaillons vor, geschmückt mit den Schilden des Klosters Königsfelden (Wappen von Ungarn) und Österreichs. Über diesem Ornamentstreifen, der den Fuss des Glasgemäldes bildete, enthält ein schmales Band in gotischen Minuskeln die Namen der Heiligen, welche darauf standen, SS. Maria und Margaretha, samt der Jahreszahl 1438 (Fig. 33). Erstere verehrte das Kloster Königsfelden, letztere die Kirche von Gebenstorf alsPatronin.[45]) Zweifellos war dieses Fenster nicht das einzige, womit die damalige Äbtissin, Gräfin Elisabeth von Leiningen, das renovierte Gotteshaus schmückte, leider aber hat sich von den andern keine Spur mehr erhalten.

Wie zu Gebensdorf, so besass das Kloster Königsfelden auch die Kollatur des alten Kirchleins auf dem Staufberg bei Lenzburg, nur wenige Stunden von der Abtei entfernt. Am 10. August 1312 war sie von den Herzogen Friedrich und Leopold von Österreich und ihren Brüdern Albert, Heinrich und Otto, der Äbtissin und dem Clarissinnenkonvent geschenkt worden. Wohl erhoben in der Folge andere Gotteshäuser und Stifte und später namentlich auch die Stadt Lenzburg Anspruch auf dieses Recht; allein zufolge eines Entscheides des Rates von Bern vom 9. Mai 1429 ging das Kloster siegreich aus all' diesen Anfechtungen hervor. Zehn Jahre vorher war das Gotteshaus durch einen Blitzschlag verbrannt und verwüstet worden. Es wandten sich darum die Kirchgenossen um eine Unterstützung für den Wiederaufbau in erster Linie an den Kollator, der zur Unterhaltung des Chors verpflichtet war. Und nicht umsonst. Denn aus besonderer Gnade und Freundschaft steuerte das Kloster am 15. Juni 1419 einen Geldbeitrag von 110 Gulden bei. Trotzdem schritt jedenfalls der Bau der Kirche langsam vorwärts, denn noch am 12. November 1473

---

[42]) A. Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz, Bd. II, S. 549.

[43]) Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1878, S. 883.

[44]) Es kam im Jahre 1903 aus dem Besitze von Dr. H. Angst in den des Schweiz. Landesmuseums und ist zurzeit in einem Fenster von Raum IV eingesetzt. Bei der Erwerbung desselben durch Dr. Angst waren von den Heiligenfiguren nur noch ganz kleine Bruchstücke der Gewänder erhalten.

[45]) A. Nüscheler, a. a. O., S. 549.

bewilligte der Bischof von Konstanz den Leuten zu Staufen einen Bettelbrief.[46]) Dagegen ist anzunehmen, dass das reiche Kloster seinen Verpflichtungen rascher nachkam, da die Glasmalereien, welche noch heute die drei Fenster des Chor-Polygones schmücken, in den Jahren 1420/30 entstanden sein dürften. Nach einigen darein versetzten Figuren zu schliessen, müssen früher noch weitere Fenster mit Glasmalereien geschmückt gewesen sein.

Als Hauptdarstellung enthalten die Chorfenster eine Jugendgeschichte Christi in Verbindung mit der Kreuzigung und einigen Heiligenfiguren, beginnend im zweiteiligen nördlichen Fenster mit der Verkündigung, der Heimsuchung und der Anbetung des Kindes durch das Elternpaar. (Fig. 34.) Daran reihte sich in der mittleren Felderreihe des dreiteiligen Mittelfensters als Hauptdarstellung die Anbetung der Könige. (Taf. IX.) Weil aber nach alter Vorschrift den Gläubigen an dieser Stelle die Passion vorgeführt werden sollte, brachte man in der Mitte der obersten Felderreihe den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes an, und in den beiden seitlichen Feldern S. Vincenz und S. Laurenz, die Standesheiligen von Bern. Dies dürfte darauf hindeuten, dass der Rat dieser Stadt an die Herstellung des Fensters einen Beitrag zahlte oder es vielleicht ganz schenkte. Von der untersten Felderreihe ist nur noch das Feld rechts erhalten, welches uns die restaurierte Gestalt des Johannes Ev.[47]) mit einem bis heute unbekannten Donatorenwappen vorführt. Das Fenster auf der Südseite des Chores (Fig. 34) enthält die Beschneidung, die Darstellung im Tempel und den zwölfjährigen, lehrenden Jesusknaben. Versetzt in das erste Fenster ist S. Beatus (unterste Reihe links), vermutlich eine der frühesten Darstellungen dieses Heiligen, dessen berühmte Wallfahrtskapelle vor der S. Beatenhöhle am oberen Thunersee stand. Im Mittelfenster erblicken wir die derben Gestalten der Apostel Petrus und Paulus (unterste Reihe, Feld 1 und 2) und im südlichen Fenster eine hl. Magdalena (unterste Reihe Feld links).

Die einfachen, zum Teil etwas herben Darstellungen, welche, wie auch aus den Abbildungen leicht zu erkennen ist, einige eingreifende Restaurationen erlitten haben (vgl. z. B. den Engel in der Verkündigung), schliessen noch enge an die Kompositionsweise des 14. Jahrhunderts an, zeigen aber das ausgesprochene Bestreben nach einer Häufung der figürlichen Darstellungen auf Kosten der Ornamentik in der Weise, dass jedem Fensterfelde (Höhe 75 cm, Breite 35—40 cm) wenigstens eine Figur zukommt. Da aber der Künstler nicht auf eine Trennung der einzelnen Szenen durch architektonische Glieder verzichten wollte, veranlasste ihn dies zu Kompositionen, die nicht sehr glücklich sind. So deutete er z. B. bei der Darstellung der Heimsuchung durch den Rasenboden und einige Hügel wohl an, dass diese Handlung sich im Freien zutrug, spannt aber trotzdem über das Ganze eine flache Zimmerdecke und stellt die beiden Frauen unter einer Art einfacher Baldachine, nur, um dadurch eine Basis für die obere Darstellung zu gewinnen. Seine Landschaftsbilder beschränken sich noch auf eine gegenständliche Andeutung, die nicht weitergeht, als auf den Glasgemälden von Königsfelden. In der Komposition der Räume ist er dagegen etwas mannigfaltiger. Denn während auf den Glasgemälden von Königsfelden die Verlegung einer Handlung innerhalb

[46]) Argovia, Bd. XXVI, S. 49 ff. Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1880, S. 41.

[47]) In der ältesten Beschreibung dieser Glasgemälde von J. R. Rahn (Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, 1869, S. 105) sprach dieser beiläufig die Vermutung aus, es könnte diese Figur eine der klagenden Frauen am Grabe darstellen. Diese Bemerkung hat später arge Verirrungen angerichtet. Denn in „Die Pflege der Kunst im Aargau“ (Aarau 1903, S. 202), wird mitgeteilt, es finde sich an dieser Stelle „die Salbung des Leichnams Jesu und die Frauen am Grabe“. Nun kann die Figur überhaupt nie eine hl. Frau dargestellt haben, weil sie kein Kopftuch trägt, wie z. B. die in der Darstellung sehr verwandte hl. Magdalena im südlichen Fenster.

Fig. 34. Die Seitenfenster im Chore der Kirche auf Staufberg bei Lenzburg.

Kirche auf Staufberg bei Lenzburg.
Mittleres Chorfenster. – Vor 1450.

eines Raumes noch durch die Darstellung eines Gebäudes hinter den handelnden Personen (vgl. Tafel VI), oder durch ein luftiges, baldachinartiges Gerüst dargestellt wird (vgl. Fig. 27), finden wir auf denen des Staufberger Kirchleins bereits kulissenartig zusammengestellte Rahmenwände, auf denen flache, fliesenartig gemusterte Decken ruhen. Einige dieser Interieurs gewähren einen Durchblick ins Freie, bei andern scheint es, als habe man im Beschauer den Eindruck hervorrufen wollen, es seien diese Rahmen auf der Rückseite mit einem Stoffe überspannt worden; Luft und Stoff werden aber gleichmässig nach alter Art durch einen blauen oder roten Damast dargestellt, der mit kleinen geometrischen Ornamenten, oder (seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts) mit feinem Ranken- oder Federnwerk gemustert ist. Daneben finden wir allerdings auch kleine Gewölbekonstruktionen mit bunten, in grösseren Verhältnissen mit Sternen geschmückten Kappen, wie sie in den Kirchenchören damals zu sehen waren. Sie wölben sich verbindend über mehrere nebeneinander liegende Fensterfelder, um zusammengehörige Figuren in eine Darstellung zu vereinigen. Während Staufberg uns nur die bescheidenen Anfänge dieser Kompositionsart vorführt, und das Chorfenster der Benediktskirche in Biel davon nur schüchternen Gebrauch macht, zeigen sie uns Glasgemälde im Münster zu Bern in ihrer phantastischen Ausgestaltung, übereinstimmend mit einigen, wie wir noch sehen werden, enge verwandten Glasgemälden in Kirchen des Elsasses.

Wie manches Gotteshaus sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts in ehemals vorderösterreichischen Landen des Schmuckes grösserer Glasgemälde-Zyklen erfreute, lässt sich heute nicht mehr nachweisen. Sicher ist, dass solche auch im Kirchenchore zu Suhr bei Aarau vorhanden waren, bevor sie im Jahre 1844 durch einen Blitzstrahl zerstört wurden. Heute sind davon nur noch wenige Fragmente erhalten, welche im Gemeindehause aufbewahrt werden. Sie stellen die hl. drei Könige dar. Der vorderste verneigt sich. Er trägt am linken Arme eine goldene Krone und in der Rechten einen Becher voll Goldmünzen. Hinter ihm stehen seine beiden Gefährten mit goldenen Kronen. Alle sind mit faltigen Untergewändern und langen Mänteln mit weissen Kragen bekleidet, welch letzteren Wappenschildchen als Verzierung dienen. Die Farben der Gewänder sind rot, weiss, blau und grün, die Geräte und Kronen leuchten dagegen in dunkelm Goldgelb. Die Darstellung der Köpfe beschränkt sich auf die Einzeichnung der Gesichtszüge mit groben schwarzen Strichen auf dem farblosen Glase. Auch die Komposition ist noch unbeholfen. Vom Hintergrunde hat sich nur noch ein Stück des blauen Damastes erhalten. Die Grösse der Figuren beträgt zirka 35 cm.[48])

Am glanzvollsten tritt uns auf dem Gebiete der heutigen Schweiz die kirchliche Glasmalerei des 15. Jahrhunderts in den Chorfenstern des Münsters zu Bern entgegen. Der Umstand, dass die Stadt im Bezirke der Parochie Köniz angelegt wurde, hatte zur Folge, dass die Stadtkirche, die wahrscheinlich mit der Stadtgründung entstand, nur eine Filiale der Pfarrkirche Köniz war. Dieses Verhältnis änderte sich nicht, als im Jahre 1226 durch Verfügung Friedrich II. der Deutschorden in den Besitz der Augustinerpropstei Köniz eingesetzt wurde. Dagegen entstanden lange Kämpfe zwischen der Bürgerschaft und dem Bischof von Lausanne einerseits und dem Deutschorden anderseits, die nach mehr als 30 Jahren damit endigten, dass der letztere die Berner Kirche offenbar als selbständige Parochialkirche anerkannte.[49]) Die rechtliche Trennung von Köniz vollzog der Bischof

[48]) Vgl. H. Lehmann, Die Glasgemälde in aargauischen Kirchen und öffentlichen Gebäuden. Anzeiger für schweiz. Altertumskunde. Neue Folge Bd. IV, S. 308.

[49]) Dr. F. E. Welti, Die Rechtsquellen des Kantons Bern, I. Teil, Stadtrechte. I. Band, Das Stadtrecht von Bern, Aarau 1902, S. XXXVI ff.

von Lausanne indessen erst 1276, wodurch aber das Patronatsrecht des Deutschordens an der Stadtkirche unangetastet blieb. Auch fernerhin war der Deutschordens-Leutpriester Vorsteher des Deutschordenshauses in Bern und zugleich der St. Vincenzenkirche. Diese mochte wohl der rasch angewachsenen Gemeinde schon längst nicht mehr genügt haben. Aber erst das Selbstbewusstsein, das glückliche Unternehmungen gegen mächtige Feinde geweckt hatten, liess den Wunsch und den Willen entstehen, ein grösseres und schöneres Gotteshaus zu erstellen.

Doch eilte der Rat bei den Vorbereitungen für den Neubau nicht. Seit dem Jahre 1407 verzeichnet das Testamentenbuch Beiträge an den Baufond, und 1418 traf auch die nicht ohne Mühe erlangte päpstliche Einwilligung für die Errichtung eines neuen Gotteshauses ein, so dass man sich nach einem Baumeister umsehen konnte. Man fand ihn nach zwei Jahren in der Person des 25jährigen Matthäus Ensinger, der bei seinem Vater Ulrich bis zu dessen im Jahre 1419 erfolgten Hinscheiden am Münsterbau in Strassburg beschäftigt gewesen war. Meister Ulrich aus Ensingen bei Ulm hatte bei Lebzeiten als der tüchtigste Architekt in oberdeutschen Landen gegolten,[50]) und es war darum von seinem Sohne um so mehr zu erwarten, dass er sich der wichtigen Aufgabe gewachsen zeige.

Infolgedessen konnte am 11. März 1421 durch den Schultheissen Junker Rudolf Hofmeister im Beisein aller Orden der Stadt und einer zahlreichen Volksmenge der Grundstein zu dem neuen Münster gelegt werden. Neun Jahre später (1430) begann man die Fundamentierung des Chores, der, wenn auch noch ohne Gewölbe, jedenfalls zu Anfang der 40er Jahre unter Dach gebracht war (vgl. S. 81). Trotz der Baulust der Bürgerschaft standen doch der Förderung dieses Unternehmens, laut den Eintragungen im St. Vincenzen-Schuldbuche nur bescheidene Mittel zur Verfügung. Denn das Patriziat verwendete seine Unterstützungen lieber zur Errichtung von Privatkapellen, in denen es sich bleibende Familienstiftungen schuf. Dabei bot sich ihm Gelegenheit, seiner bevorzugten gesellschaftlichen Stellung durch eine prunkvolle Ausstattung derselben in Gestalt frommer Werke öffentlich Ausdruck zu geben.[51]) Diese Räume lehnten sich anfänglich an die Mauern der alten Leutkirche an und waren durch ausgebrochene Türöffnungen mit ihr verbunden. Leider schädigte diese Verwendung der Privatunterstützungen zu selbstsüchtigen Zwecken die Förderung des eigentlichen Kirchenbaues zeitweise so sehr, dass die nötigsten Mittel fehlten. So musste z. B. Rudolf von Ringoldingen im Jahre 1447 dringend um die sofortige Auszahlung zweier zugunsten des Münsterbaues ausgesetzter Vermächtnisse bitten, „da man ein neues Seil in die Grube brauche, und man im nicht entsprechenden Fall gezwungen wäre, den Bau einzustellen“. Infolge dieser langsamen Fortschritte am Neubau konnte erst im Jahre 1452 mit dem Abbruch des alten Gotteshauses begonnen werden und mit dem seines Turmes sogar erst 1493.

An ehrenden Auszeichnungen fehlte es dem Werkmeister am Münsterbau trotzdem nicht. Schon seit dem Jahre 1435 gehörte er dem Grossen Rate der Stadt an, und 1445 und 1447 beriefen ihn nacheinander die Städte Freiburg i. Ü. und Luzern zur Begutachtung bautechnischer Fragen. Aber auf diesen angesehenen Wirkungskreis im öffentlichen Leben, der zudem durch einen gesicherten Wohlstand gefördert wurde, warf ein unglückliches Familienleben einen düsteren Schatten. Die Berufung als Werkmeister an den Dombau nach Ulm mochte ihm darum willkommenen Anlass bieten, seine Verpflichtungen mit Bern im Jahre 1446 zu lösen. Man liess ihn

---

[50]) Friedr. Carstanjen, Ulrich von Ensingen, Beitrag zur Geschichte der Gotik in Deutschland, München 1893.

[51]) H. Türler, „Die Altäre und Kaplaneien des Münsters in Bern vor der Reformation“, Neues Berner Taschenbuch 1896, S. 72 ff.

ungern ziehen und rief ihn später noch einigemale als Berater für den Fortbau seines Werkes zurück. Dem Rate zu Bern gehörte er noch im Jahre 1448 an, und erst 1451 fand die endgültige Abrechnung mit ihm statt, wobei der Rat mit einigen hundert Gulden in des Meisters Schuld blieb. Ihm folgte bald auch sein Sohn Vincenz Ensinger, der seit 1448 die Leitung des Baues übernommen hatte. Dem Fortgang der Arbeiten waren diese Verluste wenig förderlich. In die Lücke trat zunächst der Stadtbaumeister Stephan Hurter[52]), seit dem 22. Februar 1453 zum Werkmeister ernannt, der bis zu seinem am 8. März 1469 erfolgten Tode dem schwierigen Berufe oblag. Inzwischen hatte am 14. August des Jahres 1453 eine feierliche Visitation des im Bau begriffenen Gotteshauses durch einen Vertreter des Bischofs von Lausanne stattgefunden. Nach Hurters Tode wurde zum Werkmeister Nikolaus Bierenvogt ernannt, der schon seit 1460 als Polier am Münster tätig gewesen war. Er traf es in keine günstige Zeit. Politische Ereignisse von unabsehbarer Tragweite für die Zukunft der Eidgenossenschaft fesselten das Interesse der leitenden Staatsmänner und nahmen bald ihre volle Arbeitskraft in Anspruch. Denn Bern stand vor einem Kriege mit Burgund. Unter solchen Verhältnissen erkaltete der Baueifer, und bald bot sich sogar dem Werkmeister nicht mehr ausreichende Beschäftigung. Er mochte es darum um so freudiger begrüssen, als ihn 1473 die Stadt Burgdorf in ihre Dienste nahm, wo man, nicht gerade zu einer günstigen Zeit, mit dem Neubau der Stadtkirche begonnen hatte. Es braucht wohl nicht näher erörtert zu werden, dass der glückliche Ausgang des Krieges auch dem Münsterbau einen neuen Impuls verlieh. Doch wurde dieser schon im Jahre 1480 durch eine grosse Überschwemmung wieder gelähmt, da ihr zwei Teuerungs- und Hungerjahre folgten, während denen die Obrigkeit alle verfügbaren Mittel ihren hart geschädigten Untertanen zuwenden musste.

Seit dem Juli 1481 hatte Moritz Ensinger, ein Sohn des Vincenz und Enkel des ersten Werkmeisters die Leitung des Münsterbaues übernommen, doch wurde seine Tätigkeit schon durch die äussern Umstände wenig begünstigt. Nach seinem 1483 erfolgten Ableben trat Erhardt Küng, ein „niederländischer Westphale“, an seine Stelle, der schon seit 1458 als Bildhauer am Münster tätig gewesen war. Doch galt es, bevor an den Hochbau und die Errichtung des Turmes geschritten werden konnte, durch die Erbauung einer Terrasse am steil abfallenden Abhange gegen die Aare für die Festigung des Baugrundes zu sorgen. Das geschah mit aller Energie. Seit dem Jahre 1489 flossen auch die Quellen in den Baufond wieder reichlicher. Da trat mitten im fröhlichsten Schaffen eine Stockung ein: der neue Turm bekam Risse. Man suchte und fand Hilfe bei auswärtigen Fachleuten, so dass trotz allem Ungemach der Ausbau des Mittelschiffes vermutlich in den Jahren 1495—98 erfolgte. Doch schon in den beiden folgenden Jahren stockte der Bau wieder. Vielleicht wollte man erst abwarten, ob sich die angeordneten Massnahmen gegen die Senkung des Turmes bewährten. Erst 1501 begann die Tätigkeit aufs neue. Bereits ein Greis, vermochte Küng die Arbeitslast eines Werkmeisters nicht mehr allein zu tragen, weshalb man ihm als Gehilfen Hans von Münster, den Polier, beigab. Über die Bauführung während der folgenden Jahre werden wir nur mangelhaft unterrichtet. Sicher ist, dass am 1. August 1505 ein Peter Pfister aus Basel als zweiter Werkmeister angestellt wurde. Immerhin scheint auch das Vertrauen in diesen Mann nicht gross gewesen zu sein. Denn bevor man mit dem Aufbau des Turmes weiterzufahren wagte, wurden abermals fremde Experten aus Zürich und Basel berufen. Ihr Urteil lautete nicht besonders günstig. Um darum der Sache ganz sicher zu sein, lud man den berühmten

[52]) Er ist identisch mit Stephan Pfuttrer.

Augsburger Meister Thomas Engelberger, der den Ulmer Turm so trefflich „kuriert“ hatte, nach Bern ein. Er kam im Sommer 1507, gab mündliche Weisungen und versprach eine Visierung für den Unterbau zu senden. Doch liess er sich dazu Zeit. Seine Ratschläge bewährten sich aber so gut, dass im Jahre 1518 das obere Viereck eingedeckt war und zur Aufnahme der Glocken eingerichtet werden konnte. So viel über die Baugeschichte und die Männer, welche im Zeitraum von beinahe hundert Jahren dabei beteiligt waren.

Trotzdem der Rat, wie uns die Baugeschichte lehrt, dem begonnenen Werke nie auf einmal grosse Mittel zuwenden konnte, verzichtete man doch nicht auf eine, für die damaligen Ansprüche reiche Ausstattung seiner Bauglieder. Das beweisen uns nicht nur die kunstvollen Bildhauerarbeiten, sondern auch die in vier Fenstern des Chores erhalten gebliebenen Glasgemälde, welche für die Vertretung dieses Kunstzweiges in unserem Lande während des 15. Jahrhunderts von ähnlicher Bedeutung sind, wie die im Chore des Klosters zu Königsfelden für das vorangegangene. Nach einer, bis heute wenig gewürdigten Eintragung in den Stadtrechnungen zahlte im zweiten Halbjahr 1441 der Rat „meister Hansen von Ulm umb das glassphenster in den nüwen kor, als ime das verdinget was. gebürt das glas, fürlon, zerung etc. in ein summe CLVII guldin VIII β, tut ze phenningen gerechnet CC lib. LXXV lb. III β“.[53]) Diese Notiz ist nach verschiedenen Richtungen von Bedeutung. Sie zeigt uns zunächst, dass der Rat der Stadt als Bauherr mit den Fensterschenkungen den Anfang machte und zwar nach den, wenn auch nicht mehr ursprünglichen Standesschilden zu schliessen, hergebrachter Sitte gemäss, mit einer Darstellung der Passion im Mittelfenster des Chores. Von diesem Werke sind, wie wir sehen werden, höchstens einige Fragmente erhalten geblieben. Wenn es von einem Ulmer Meister angefertigt wurde, so kann uns dieser Umstand nicht befremden, da der Werkmeister ebenfalls aus dieser Stadt stammte. Nach dieser Eintragung muss der Chor, entgegen der bisherigen Annahme,[54]) im Jahre 1441 bis zu den Anfängen des Gewölbes aufgemauert und vermutlich eingedeckt gewesen sein.

Schon viel früher waren Stiftungen von Glasfenstern und wahrscheinlich auch von Glasgemälden in die Privatkapellen erfolgt oder doch in Aussicht genommen worden. So gedenkt solcher 1423 Schultheiss Petermann von Krauchthal in seinem Testament[55]) und ebenso der reiche Peter Matter kurz vor 1430.[56])

Viel besser sind wir über die Entstehung des Zehntausendritter-Fensters unterrichtet, welches seine Aufstellung auf der Südseite des Polygons neben dem Passionsfenster fand. Nach dem Schuldbuche von „Sanct Vincenzen der Lütkilchen von Bern“, welches Thüring von Ringoldingen als des Baues Pfleger auf den hl. drei Königstag 1448 anlegte und bis 1456 unter teilweiser Aufnahme früherer Aufzeichnungen fortsetzte, wurde im Sommer 1447 folgender Vertrag geschlossen:[57]) „Item min Her von Bubenberg der Schultheiss und min Vatter hand verdinget Niclauwsen dem Glaser im Summer anno XLVII (1447) der Xtusend Ritter Glassfenster im Kore

---

[53]) E. F. Welti, Die Stadtrechnungen von Bern aus den Jahren 1430—52, S. 141.

[54]) Vgl. Berthold Haendcke und A. Müller, Das Münster in Bern. Festschrift zur Vollendung der St. Vincenzenkirche, Bern 1894, S. 60, ein Buch, das nur mit grosser Vorsicht zu gebrauchen ist.

[55]) H. Türler, Neues Berner Taschenbuch 1896, a. a. O., S. 74.

[56]) H. Türler, a. a. O., S. 77.

[57]) Seite 51b. Vgl. K. Howald, Der Zehntausendritter-Tag und das Zehntausendritter-Fenster im Berner Münster. Berner Taschenbuch 1885, S. 124. Haendcke und Müller, Das Münster in Bern, a. a. O., S. 141.

sunnenhalb (Südseite) ze machen. Und sond wir Im geben von jedem Stück 2½ Rinscher Guldin, und sol ma die Formen denne wägen und, was sy gebürend, nach swere der Stuken sol man Im bezahlen; darzu han ich Thüring Im versprochen, ob er es gut macht, ze Stür ze geben X rinsch Guldin, un han mich des also gemechtigt, denn er es süss nitt getan hätt. Und also überschlugend sy die Formen nach der Swäre, eine in die andere gerechnet, nämlich zwei Formen Stugk[58]) für ein Fenster Stugk,[59]) und also sint der Formen Stucken XIIII, die rechnet man für VII Fenster Stugk, also gebürt die rechte Summ der Stugken, one den Vorteil, nämlich sint die Rechten Fenster Stugke ob dem Fenster bangk ouch XX Stugk und unter dem Fenster bangk ouch XX Stugke und für die Formen VII Stugk zu rächnen, tut von jegklichem Stugk 2½ Guldin, gebürt im ein Summ C und XVII ½ Guldin und die X Guldin zu Besserung, dz gebürt Alles C und XXVII ½ Guldin.[60])

Item so hand wir Im geben für das Insetzen, wan man och allen fremden Meistern die Zerung darzu geben hat, namlich gaben wir Im iij Guldin.

Item schankt Ich dem Maler, Meister Bernharten, das als Niclaus bezahlt hat, und kost 2 Pfund".

Da der Rat in der Stiftung des um etwa 30 Gulden höher bezahlten Passionsfensters seinen Verpflichtungen schon nachgekommen war, musste diese Schuld durch freiwillige Beiträge gedeckt werden. Dazu steuerten namentlich Frauen aus den verschiedensten Gesellschaftsklassen in Geld und Naturalgaben. So zahlte Thoman Vischers Frau einen Beitrag an das Papier, welches Niklaus Glaser brauchte, um das Fenster zu entwerfen; Clewin, der Schlosser, gab 6 Eisenschienen für die Fensterstäbe, ähnlich Hans von Augsburg. Dagegen steuerte Götzen, des Grempers Weib vier silberne Schalen im Gewichte von 2 Mark und 5 Lot bei, die alte Balmera verhiess 50 rheinische Gulden, die Gret Müllerin von Utzenstorf einen Gulden.[61])

Niclaus, der Glaser, ein ansässiger Meister, war schon im Jahre 1437 vom Rate beauftragt worden, die Fenster im Rathaus und Torhaus auszubessern.[62]) Meister Bernhard, der Maler, welcher Gehilfendienste leistete, ist nicht weiter bekannt.[63])

Im folgenden Jahre (1448) stiftete Caspar von Scharnachthal in das Fenster neben das mit der Legende der Zehntausend Ritter[64]) aus eigenen Mitteln ein Glasgemälde.[65]) Leider ist davon nichts mehr erhalten geblieben, da es wahrscheinlich, wie die andern auf dieser Chorseite, den Hagelwettern von 1502 und 1520 zum Opfer fiel. (Vgl. S. 239). Um das Jahr 1450 muss auch das sogenannte Bibelfenster auf der Nordseite des Chorabschlusses neben dem Passionsfenster entstanden sein. Darauf deutet mit aller Bestimmtheit seine einfache, noch direkt an weit ältere

---

[58]) Masswerkfüllungen oder Ornamente.

[59]) Bildliche Darstellungen.

[60]) Nach von Rodt, Bern im XV. Jahrhundert, (S. 100) kam damals der Kaufwert des rheinischen Guldens etwa Fr. 31.50 unseres gegenwärtigen Geldwertes gleich; demnach kam das Figuren-Fensterfeld auf ca. 89 Fr. zu stehen, das ganze Fenster auf rund 4000 Fr.

[61]) Für die Details verweisen wir auf die Arbeit von K. Howald, a. a. O. S. 121—123.

[62]) 1437. Denne Niclaus glaser umb phenster im rathus ze bessern und zu dem torhus 1 lb. I β II ₰. Welti, a. a. O. S. 83a.

[63]) Vgl. Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, a. a. O. S. 25.

[64]) D. h. in den oberen Teil desselben, der untere Teil war von jeher wegen der darunter angebrachten prächtigen Priestersitze vermauert.

[65]) St. Vincenzen-Schuldbuch S. 30.

Vorbilder anschliessende Komposition. Die Notiz im St. Vincenzen-Schuldbuch vom Jahre 1475, welche Stantz[66]) zur Bestimmung für dessen Entstehungszeit heranzieht, muss darum mit aller Bestimmtheit abgelehnt werden.[67])

Auch Händcke lässt sich durch diese Aufzeichnung irre führen und verlegt, darauf gestützt, dessen Entstehung zwischen die Jahre 1470—1480,[68]) die des viel kunstvoller komponierten Dreikönigfensters dagegen zehn Jahre früher (1460—70) und die des Hostienmühle-Fensters, welches dem letzteren doch viel näher verwandt ist, zehn Jahre später (1480—1490).[69]) Solch willkürliche Datierungen zeugen in der Tat von wenig kritischem Verständnis. Noch viel unverständlicher aber bleibt es, dass man keinen Anstoss daran nahm, unter diesen Umständen die noch viel reicheren und farbenprächtigeren Fragmente im Passionsfenster als ursprüngliche Bestandteile anzusehen und deren Entstehung trotzdem in die Jahre 1445—1450 zu verlegen.[70]) Wie es sich damit verhält, werden wir später ausführen. Nun findet sich im St. Vincenzen-Schuldbuche eine Notiz,[71]) wonach am 19. Januar 1450 Hans Frengkli eine Forderung von 100 Pfund geschenkt habe und zwar als gleichzeitige Eintragung des Kirchenpflegers Hans Schütz. Dazu notierte eine spätere Hand: „Diss ist an dz glasfenster kommen nebend dem sacramenthus, hat Frengkli halb bezahlt für das, und zücht er selbs die Schuld in.“ Da das längst entfernte, von Niklaus von Diessbach gestiftete Sakramentshaus sich nach den Untersuchungen von Händcke und Müller[72]) an den dritten nördlichen Pfeiler von Westen im Chor anschloss, stand es zwischen beiden in Frage kommenden Fenstern, von denen das östlich gelegene die Reise der hl. drei Könige nach Bethlehem, das andere eine sog. Hostienmühle darstellt. Die Bezeichnung ist darum eine ungenaue. Als sicher darf dagegen angenommen werden, dass dieser Zusatz vom Nachfolger des Hans Schütz etwa zwischen den Jahren 1454—56 gemacht wurde. Nun weist sich das Dreikönigsfenster durch seine Wappen als eine Stiftung der reichen Familie Zigerli von Ringoldingen aus. Aus der Mitte des Masswerkes erglänzt der Wappenschild des angesehenen Geschlechtes, umgeben von stilisierten Blumen und drei Löwen, während in den äusseren Masswerkfüllungen je zwei Engel musizieren. Darunter folgen in den beiden mittleren Fensterfeldern zwei Gruppen mit je drei Schilden, von denen der eine über die beiden andern gestellt ist.

In der Gruppe links vom Beschauer ist das oberste Wappen mit den zwei Fischen nicht sicher zu deuten. Der Stellung nach muss es der Grossmutter des Änneli von Ringoldingen, einer Agneline de Bouvans angehört haben, während Ännelis Wappen mit dem ihres Gemahls, Bernhard von Büttikon, darunter steht. In der Gruppe rechts erinnert das Strählerwappen an die Grossmutter des Schultheissen Rudolf von Ringoldingen, deren Gemahl Heinrich I. Zigerli war. Das Wappenpaar darunter gehört seinem Sohne Heinrich II. und dessen Frau Clara Matter an. In

---

[66]) Stantz, Münsterbuch, S. 68 wollte für dessen Datierung folgende Notiz im St. Vinzenzen-Schuldbuche (S. 119) heranziehen: Item Junker Urban von Muleren vnd Jacob Closs vnd Mstr. Niklaus vnd der treger (dieses Wort konnte Stantz nicht entziffern) vnd Peter Stark hand gerechnet mit Peter Nollen vf sant Mattystag im LXXV jar (1475) vnd beliebt sant finzentz im schuldig CVII Pfund.

[67]) Vgl. auch F. Thormann und W. F. v. Mülinen, Die Glasgemälde in bernischen Kirchen S. 12.

[68]) Das Münster in Bern a. a. O. S. 146.

[69]) Das Münster in Bern S. 148 und 151.

[70]) Das Münster in Bern a. a. O. S. 145.

[71]) Fol. 39. Der Verfasser verdankt ihre Kenntnis der Güte von Staatsarchivar Prof. Dr. H. Türler.

[72]) Das Münster in Bern, a. a. O. S. 60 und 140.

den äusseren Feldern prangt links das volle Wappen des berühmten Schultheissen Rudolf selbst und rechts das seiner ersten Gemahlin, Jonata von Mümpelgard.

Von den vier Wappenpaaren am Fusse des Fensters gehört das erste dem gleichen Ehepaare an, das zweite dessen Sohne Thüring, der 1458 dem Vater im Schultheissenamte folgte und seiner Frau, Verena von Hunwil,[73]) das dritte seinem Bruder Heinrich († zwischen 1448 und 1450) und seiner Gemahlin aus dem Geschlechte der Truchsessen von Wolhusen. Beim vierten Wappenpaar lässt sich das Frauenwappen nicht mehr bestimmen. Sicher ist, dass an seiner Stelle zur Zeit, da Dr. Stantz das Münsterbuch schrieb, ein nicht zugehöriges Figurenfeld eingesetzt war, und es darum bei einer Restauration als Ergänzung hinzugekommen sein mag.[74])

Schon der Umstand, dass das Wappenpaar des Rudolf von Ringoldingen und seiner ersten Frau zweimal auf dem Glasgemälde erscheint, weist mit Bestimmtheit auf ihn, als dessen Stifter. Nächst den Diessbach der reichste Mann in Bern, Inhaber verschiedener Herrschaften und zahlreicher Güter, dreimal Schultheiss und der berühmteste Diplomat seiner Zeit, stolz auf seine Verbindungen mit zahlreichen vornehmen Familien und darauf bedacht, durch prunkvolles Auftreten seine Abkunft von Vorfahren, die Kaufleute, Metzger und Gastwirte gewesen waren, vergessen zu machen, entsprach eine so glänzende Stiftung durchaus seiner Gesinnung. Schon früher hatte er in der Ringoldingen-Kapelle am St. Vincenzenmünster den hl. drei Königen, die er besonders verehrte, einen Altar gestiftet,[75]) und sie am 4. Dezember 1455 dotiert und vollständig ausgeschmückt. Im folgenden Jahre starb er hoch betagt. Unter solchen Umständen ist nicht anzunehmen, dass der Stolz dieses Geschlechtes auch Beiträge anderer Personen zur Stiftung dieses Fensters zugelassen hätte und es kann sich darum die Gabe des Hans Frengkli nur auf das Hostienmühle-Fenster beziehen.

Da nun Änneli von Ringoldingen als Tochter Rudolfs auf dem Fenster noch mit dem Wappen ihres ersten Gemahles, Bernhard von Büttikon, erscheint, im Testamente ihres Vaters von 1456 aber schon als Gemahlin des Hans von Fridingen genannt wird,[76]) so muss auch dieses Fenster vor 1456 gemalt worden sein. Wie wir aus dem Aktenmaterial schliessen können, entstanden darum, entgegen den bisherigen Annahmen, das beinahe gänzlich zerstörte Passionsfenster in der Mitte des Chorpolygons hinter dem Hochaltar um 1441, das bis auf wenige Fragmente zerstörte Zehntausendritter-Fenster rechts daneben um 1447, das vollständig verschwundene Scharnachthal-Halbfenster rechts neben dem Zehntausendritter-Fenster 1448, das sog. Bibelfenster links neben dem Passionsfenster um 1450, das Dreikönigsfenster und das Hostienmühle-Fenster auf der linken Seite des Chores daran anschliessend zwischen 1450 und 1456. Demnach haben wir auch hier, wie in der Kirche zu Königsfelden, entgegen den versuchten Künsteleien, eine natürliche Reihenfolge, die vorschriftsgemäss mit der Darstellung der Passion im Mittelfenster des Chorpolygons begann und die andern, wie sie entstanden, beidseitig daran reihte.

---

[73]) Sicher vermählt seit 1448, vgl. Tobler, a. a. O. S. 191.

[74]) Für die Genealogie der Ringoldingen vgl. H. Türler, Über den Ursprung der Zigerli von Ringoldingen und über Thüring von Ringoldingen, Neues Berner Taschenbuch, 1902. S. 263 ff. und Stammbaum n. S. 276. Tobler, a. a. O. S. 181 und Anmerkung 37.

[75]) H. Türler, Neues Berner Taschenbuch, 1896, S. 85. Auch dessen Sohn Thüring begann als Pfleger des Münsters sein Schuldbuch am Dreikönigstag (1448). Howald, Berner Taschenbuch, 1885, S. 120.

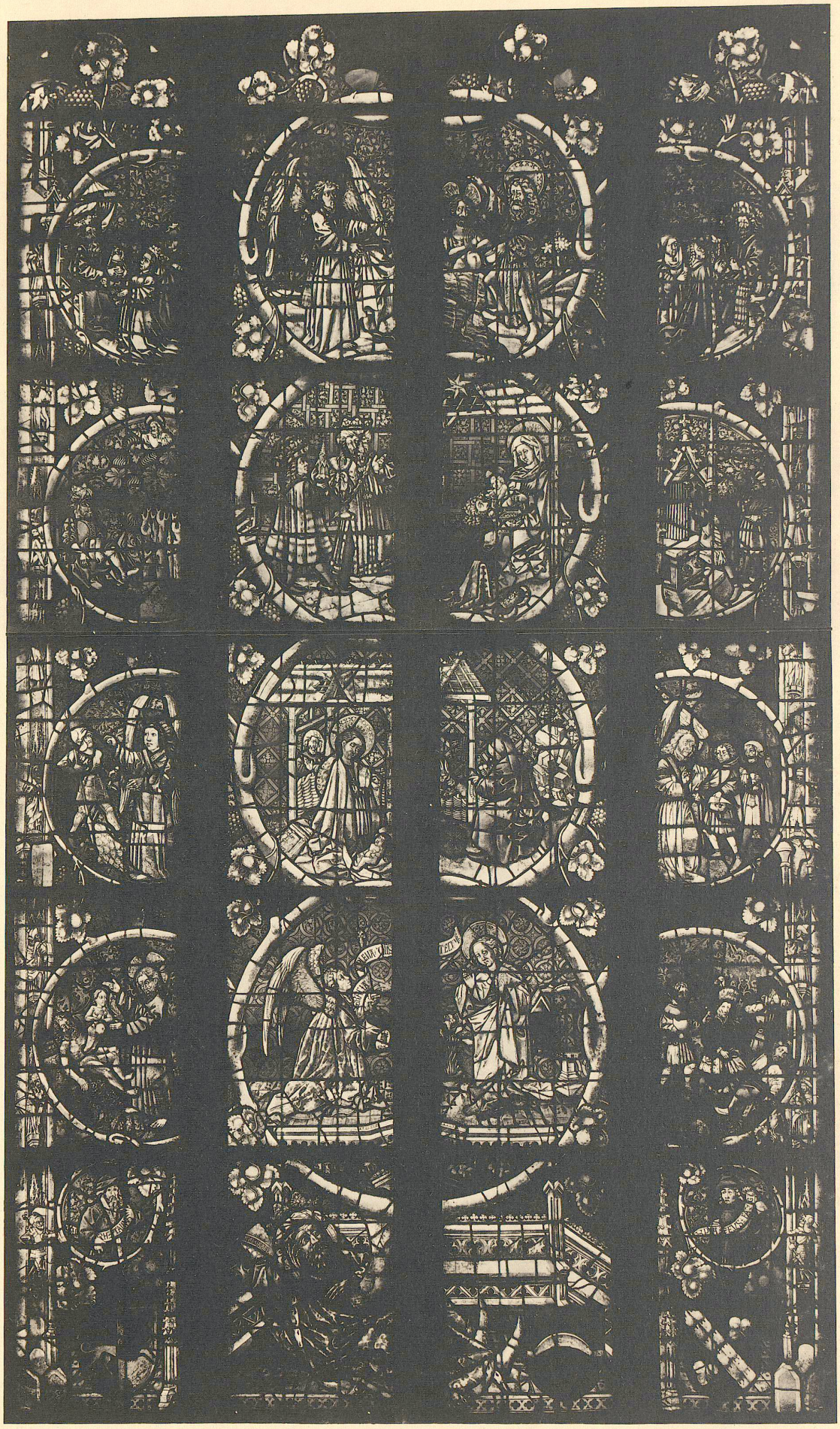
[76]) G. Tobler, a. a. O. S. 184.

Die zeitliche Bestimung der Glasgemälde aus ihrer stilistischen Beschaffenheit erschwert ausserordentlich ihr gegenwärtiger Zustand. Im Jahre 1477 schlug der Blitz dreimal in den alten St. Vincenzenturm auf der Nordseite des Chores, doch scheint er den Glasgemälden wenig geschadet zu haben, da gerade die auf dieser Seite am besten erhalten blieben. Schlimmer hausten zwei Hagelwetter in den Jahren 1502 und 1517.[77]) Ihnen fielen das Scharnachthal-, das Zehntausendritter- und wahrscheinlich auch das Passionsfenster zum Opfer, das erste ganz, die beiden andern bis auf kleine Bestände. Mit Darstellungen, die nicht biblischen Inhaltes waren, scheint hernach die Reformation aufgeräumt zu haben und zwar im Münster zu Bern viel gründlicher, als in manchen Dorfkirchen. Lässt doch in seinem „Klagelied der armen Götzen" Niklaus Manuel diese ausrufen: „Wir müssend us den Fenstren auch, wir g'hörend all zum Für und Rauch."[78]) In der Tat fällt auf, dass sich von dem so beliebten Kirchen- und Standespatron St. Vincenz, dessen Bild aus der Zeit vor der Reformation noch so viele Fenster bernischer Landkirchen ziert, in denen des Münsters keine Spur mehr erhalten hat. Während aber diese Unglücksfälle den Bestand an Glasmalereien nur verminderten, nicht entstellten, geschah dies in sehr nachteiliger Weise durch die folgenden Restaurationen. Die erste, etwas unbestimmte Aufzeichnung in einem Ratsmanual datiert vom 24. November 1573: „Zedel an Kilchmeyer Bucher: den Glaser so die Venster in der Lütkilchen verbessert, siner Müy halb zu bezalen und das alt Glas von im zu ervorderen und an ein Ort zu legen". Bestimmter lautet eine zweite in der Kirchmeierrechnung von 1574: „dem Glaser Thüring Walther, die Fenster in der Kirche und im Chor zu reparieren und letztere wieder einzusetzen 241 ℔ 17 ß 4 ₰. Schon die Höhe dieses Betrages weist auf einen bedeutenden Umfang der Arbeiten. Thüring Walther gehörte zu den vom Rate am meisten beschäftigten Glasmalern in Bern, auch wenn ihm nicht so viele Aufträge zukamen, wie seinem damals noch lebenden Vater Mathys Walther,[79]) der im Jahre 1563 das schöne Glasgemälde mit den sieben Bitten des Vaterunsers in der Kirche von Einigen am Thunersee malte. Thüring Walther verdanken wir die Zusammenstellung des mittleren Chorfensters aus den noch erhalten geblieben Fragmenten der vom Hagel zertrümmerten, die notwendig gewordenen Ergänzungen und ebenso die zahlreichen Restaurationen in den andern, deren Zustand, wie er aus dem Bildersturme und anderem Ungemach hervorgegangen war, stellenweise ein recht bedenklicher gewesen sein mochte. Eine zweite Restauration der Fenster im Münster wurde mit einem Kostenaufwand von 8740 Fr. auf Veranlassung des um die vaterländische Geschichte und Kunst hochverdienten alt-Schultheissen Niklaus Friedrich von Mülinen durch den Heraldiker J. Emanuel Wyss und die beiden Glasmaler Georg und Jakob Müller ausgeführt. Inwieweit die Chorfenster in diese Arbeit einbezogen wurden, berichtet eine Aufzeichnung vom 12. März 1835, worin betont wird, dass, nachdem seit dem Jahre 1825 die Erneuerung der Fenster im Schiffe vor sich gegangen, nun auch eine derjenigen im Chore notwendig geworden sei. Denn die Einfassung in Blei und Eisen sei alt und morsch, so dass sie nicht mehr festhalte. Jeder Windstoss drohe die Fenster einzuwerfen, und durch die vorhandenen Öffnungen mache sich ein unangenehmer Luftzug im Chore fühlbar. Die Kosten für diese Arbeit werden auf Fr. 2454 (a. W.) devisiert. Bei diesem Anlasse drückte die Kommission den Wunsch aus, auch die drei Fenster auf der Seite des Kirchhofs, d. h. die beiden seinerzeit vom Hagel zerstörten und das Mittelfenster, wieder mit bemaltem Glase

[77]) Stantz, Münsterbuch, S. 100 und Anmerkung.

[78]) J. Bächtold, Niklaus Manuel S. 237 ff.

[79]) Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern 1879 S. 62 ff.



St. Vincent-Münster in Bern. – Chorfenster.

zu versehen. Dem Vernehmen nach besässen noch viele bürgerliche Familien bemalte Scheiben und es dürfte vielleicht angebracht erscheinen, durch eine Publikation dieselben einzuladen, solche zu diesem Zwecke gegen Bezahlung abzutreten. Diese Absicht fand indessen nicht das gewünschte Entgegenkommen, und man begnügte sich darum, die schadhaften Stellen des Mittelfensters auszubessern und, wo gar zu arge Flickereien vorkamen, neue Stücke einzusetzen, die aber mit den alten Scheiben nicht überall harmonierten und darum neue Missstände schufen. Erst im Jahre 1869 erhielten die beiden südlichen Chorfenster ihren gegenwärtigen Schmuck durch den auch um die Geschichtsforschung so hoch verdienten Dr. Stantz. Zehn Jahre später wurde abermals zur Restauration der Chorfenster geschritten und die Arbeit den tüchtigen Glasmalern J. H. Müller und Fräulein Adele Beck anvertraut.[80])

In welcher Weise sich alle diese Restaurationen zurzeit geltend machen, wird uns die kurze Beschreibung der einzelnen Fenster zeigen.

Fig. 35. Fragmente aus dem Zehntausendritter-Fenster im Chore des Münsters in Bern.

Zufolge ihrer Grösse wurden die Chorfenster, wie dies auch anderswo vorkommt, durch ein kräftiges Steingesimse in zwei Hälften geteilt, so dass wir eigentlich zwei Fenster übereinander haben, von denen das untere mit vier halben Vierpässen unter dem trennenden Steingesimse abschliesst, während das obere mit reichem Masswerk in die Leibung des Spitzbogenabschlusses hineinwächst. Ausserdem teilen je drei senkrechte Steinstäbe jede Fensterhälfte in vier Teile, welche von vier horizontalen Eisensprossen zusammen in zwanzig rechteckige Felder von zirka einem Meter Höhe und 60 Centimeter Breite zerschnitten werden, so dass in jedem Fenster vierzig rechteckige Felder, dazu in der untern Hälfte je vier halbe Vierpässe und in der oberen ein reiches Masswerk mit Bildern zu schmücken waren. Diese Zerschneidung der Gesamtfläche in zwei architektonisch deutlich getrennte Hälften konnte natürlich nicht ohne Einfluss auf die Komposition der Glasgemälde bleiben.

Wie das vom Rate im Jahre 1441 gestiftete, von einem Meister Hans aus Ulm hergestellte Fenster, das vermutlich die Passionsgeschichte darstellte, aussah, lässt sich heute nicht mehr im einzelnen beurteilen. Was aber von den noch vorhandenen und gegenwärtig im Mittelfenster des Chores zusammengestellten Fragmenten ihm ursprünglich angehört haben könnte, werden wir später sehen.

[80]) Howald, Berner Taschenbuch, 1885, S. 131 ff.

Da der Vertrag für die Erstellung des Zehntausendritter-Fensters als des zweitältesten erst im Jahre 1447 erfolgte, muss zwischen der ersten und zweiten Fensterstiftung eine längere Pause eingetreten sein. Trotzdem es nur in einigen Fragmenten erhalten blieb, können wir uns doch über seine Gesamtkomposition eine klare Vorstellung machen. Denn schon aus dem Vertrage geht hervor, dass es aus 40 Figurenfeldern und 14 Ornamentstücken bestand. Von den letzteren kamen vier als obere Abschlüsse in die halben Vierpässe der unteren Hälfte, vier zwischen die Nasen der Teilbogen in die obere und sechs als Füllungen in das eigentliche Masswerk. Dazu stimmt die gegenwärtige Konstruktion des Fensters noch vollständig. Im übrigen löste der Meister seine Aufgabe auf die denkbar einfachste und leichteste Art, indem er in jedes Fensterfeld eine für sich abgeschlossene Darstellung hinein komponierte oder höchstens zwei nebeneinander liegende für eine grössere Darstellung verwendete. Dafür bot ihm die Legende ausreichenden Stoff. Von einer umrahmenden Architektur, welche die enger zusammengehörenden Episoden eingerahmt hätte, findet sich dagegen keine Spur. Wir haben demnach hier ein reines Bilderfenster. Über die Verehrung der Zehntausend Ritter in Bern und die Entstehung der Legende besitzen wir eine so treffliche Arbeit von K. Howald,[81]) dass wir uns hier der grössten Kürze befleissigen können. Schon früher hatte der nachmalige Bischof von Solothurn, F. Fiala, nachgewiesen,[82]) dass der Zehntausend-Rittertag als Gedächtnistag in den Martyrologien und Kalendarien der schweizerischen Bistümer nicht vor dem 13. Jahrhundert erscheint und als Datierungstag erst zu Anfang des 14. Jahrhundert; dass er dann aber infolge des Sieges bei Laupen nicht nur zum Landesfesttage für Bern und sein Gebiet, sondern auch für die mit ihm verbündeten Waldstätte und endlich nach der Schlacht von Murten zu einem Feiertage für die ganze Eidgenossenschaft erhoben wurde. In Bern war zudem seit 1235 der hl. Kreuzaltar in der Leutkirche unter andern auch den Zehntausend Rittern geweiht und ihr Fest nach dem St. Vincenzen-Jahrbuche ein hochgefeiertes. Es kann uns darum nicht befremden, wenn man nach der Errichtung des Neubaues eifrig bestrebt war, in den Besitz von Reliquien dieser Heiligen zu gelangen und aus Dankbarkeit für erwiesene Wohltaten, vor allem für das Schlachtenglück bei Laupen, welches die Bedingung für die weitere Entwicklung der Stadt bildete, ihnen in dem Schmucke eines Chorfensters ein leuchtendes Denkmal setzte.

Auch für den Inhalt der Legende verweisen wir auf die Arbeit Howalds. Erhalten haben sich von den vierzig ursprünglichen Darstellungen nur elf.

In der obern Fensterhälfte führt uns das zweite und dritte Rechteck der dritten Felderreihe den Kampf zwischen den zum Christentum übergetretenen Römern und den Heiden vor, getrennt in zwei Episoden: den Zusammenstoss der beiden Heere und die beginnende Flucht der Heiden. Die unter dem Reichsbanner streitenden Römer tragen Tracht und Bewaffnung des 15. Jahrhunderts und unterscheiden sich deutlich von den als Orientalen dargestellten Heiden, deren rotes Feldzeichen eine weisse armenische Mütze mit blauem Aufschlage ziert, gerade so, wie sie von den jüdischen Hohenpriestern im Bibelfenster getragen wird. Im dritten und vierten Rechteck der vierten Felderreihe tritt uns schon das traurige Schicksal der siegreichen Christen entgegen. Da sie ihrem Glauben nicht entsagen wollen, werden sie auf Befehl der fünf Könige Sapor, Maximus, Adrianus, Tiberianus und eines zweiten Maximus nackend an Bäume gebunden, gepeinigt und verhöhnt. Diese waren auf Befehl der Kaiser Trajanus und Adrianus mit einem Heer ausgesandt

[81]) Berner Taschenbuch, 1885, S. 98 ff.

[82]) Anzeiger für Schweiz. Geschichte 1876, Nr. 2, S. 211 ff.

worden, um die Abtrünnigen wieder zum Heidentum zurückzuführen.[83]) Im zweiten, dritten und vierten Rechtecke der fünften Felderreihe werden die nackten Heiligen über ein Feld getrieben, das mit Fussangeln überstreut ist. Aber Engel fliegen vom Himmel herab und heben sie vor ihnen auf. Dann geht die Schilderung sprunghaft auf zwei Darstellungen über, welche die Schicksale der toten Märtyrer vorführen. Noch nackend, werden sie von einem Engel an der Himmelspforte empfangen und (im dritten Felde) wieder prächtig gekleidet, vor den Thron der Himmelskönigin Maria geführt, welche bei Gott Vater ihre Fürbitterin sein soll. Dieses Feld war bis zur Unkenntlichkeit entstellt, und es ist darum fraglich, inwieweit die restaurierte Darstellung der ursprünglichen entspricht. Die vier Darstellungen der untersten Felderreihe in der untern Fensterhälfte bringen noch drei weitere Episoden aus dem Martyrium und schliessen die Erzählung ab. (Fig. 35) Im ersten sitzen auf einem Throne in kostbaren Gewändern die beiden römischen Kaiser, während die Könige hinter ihnen Aufstellung genommen haben. Von rechts führt ein Heide als Ankläger die Heiligenschar herbei, an deren Spitze mit gebundenen Händen ein besonders stattlicher junger Mann steht. Vielleicht ist es ihr Anführer Achatius, dessen Bild noch später auf Glasgemälden in bernischen Kirchen erscheint, (z. B. in Jegenstorf). Weiter vor in der Erzählung greift die folgende Darstellung, auf welcher die noch bekleideten Heiligen von ihren Feinden gesteinigt werden. Dem Martyrium gehört auch das dritte Feld an, welches uns wieder die nackten Christen vorführt, wie sie unter den Peitschenhieben der Heiden leiden. Auf dem letzten Felde sitzt Gott Vater in reichem Gewande mit goldener Krone und Zepter auf einem prächtigen gotischen Throne. Vor ihm steht ein Engel in wallenden Gewändern, der die Ankunft der Märtyrer meldet, die aus dem Hintergrunde heranschreiten. Die Darstellungen in den Masswerken sind neu.

Leider haben auch diese wenigen Fragmente zahlreiche frühere und spätere Restaurationen durchgemacht, so dass eine künstlerische Beurteilung der Details heute selbst mit bewaffnetem Auge sehr schwer fällt. Dazu trägt die verhältnismässig kleine Zeichnung der einzelnen Felder und ihre weite Entfernung vom Beschauer wesentlich bei. Im allgemeinen bediente sich der Meister noch sehr einfacher Mittel, die nicht über den im 14. Jahrhundert verwendeten stehen. Als Hintergrund haben wir überall einen blauen, federartig gemusterten Damast, gleichgültig, ob sich die Vorgänge im Freien, oder in geschlossenen Räumen abspielen. Selbst in letzterem Falle stehen die Figuren auf einem schmutzig grünbraunen Rasenboden, in welchen zuweilen einige Blümchen eingestreut werden. Auch in der Darstellung von Gegenständen beschränkt er sich auf das Notwendigste. Die Figuren sind zwar derb und gedrungen, auch zuweilen, je nach ihrer Bedeutung, von ungleicher Grösse, aber schon recht gut bewegt. Auch werden die Aktionen nicht nur angedeutet, sondern so gut als möglich dargestellt, wobei der Meister nicht vor der Zahl der handelnden Personen zurückschrickt. Und wenn er auch die bildliche Wiedergabe der Erzählung noch nicht völlig beherrscht, so versteht er es doch recht gut, die zusammengehörigen zu Gruppen zu vereinigen und diese einander handelnd gegenüberzustellen, wobei wir ohne Mühe erkennen, was geschildert werden soll, selbst wenn uns der Inhalt der Geschichte, den er uns veranschaulichen will, unbekannt ist. Geschickt ist er auch in der Darstellung des Nackten. Als Kolorist liebt er eine ruhige, edle Grundstimmung, verschmäht die Mittel nicht, welche ihm

[83]) Da das Martyrium begonnen hat, werden ihre Köpfe von Nimben umstrahlt.

die Glasmalerei für eine glänzende Farbenwirkung zur Verfügung stellt, bedient sich ihrer aber nur, soweit einzelne Personen durch besonders kostbare Kleidungen als über den andern stehend ausgezeichnet werden sollen, aber ohne dass dies auf Kosten der ruhigen Gesamtwirkung geschieht. Dagegen fehlt ihm eine monumentale Auffassung seiner Aufgabe vollständig. Sein Fenster ist nichts anderes als ein Bilderbuch mit neben und übereinander gestellten Bildern, von denen man beliebig viele wegnehmen oder zufügen kann. In dieser Beziehung gehört er zu den Vorläufern jener Glasmalerkunst, die sich gegen Ende des Jahrhunderts die Alleinherrschaft eroberte. Wie sich ein solches Kirchenfenster ohne weiteres in eine Miniaturausgabe umsetzen lässt, werden uns die 4 Bilderzyklen zeigen, welche zurzeit die Kirche von Hilterfingen bei Thun schmücken. (Vgl. S. 259 und Taf. XIV).

Über den Inhalt des Scharnachthalfensters sind nicht einmal Andeutungen überliefert worden.

Kurz nach dem Zehntausendritter-Fenster muss das Gegenstück im Polygon des Chores, das sogenannte Bibelfenster, entstanden sein. In seiner Komposition lehnt es sich direkt an die älteren Medaillonfenster an, nur mit dem Unterschiede, dass es Architektur und Ornamente nicht mehr als Flächen, sondern als Körper behandelt, eine Wandlung in der Formengebung, deren Anfänge auf die Mitte des 14. Jahrhunderts zurückgehen, wie wir dies schon in den Fenstern zu Königsfelden gesehen haben.

Mit dem Zehntausendritter-Fenster verglichen, zeigt seine Gesamtkomposition insofern einen grösseren Reichtum, als sie die Darstellungen in einen einheitlichen Rahmen einschliesst, der nach Belieben erweitert oder verkürzt werden kann. Er wird gebildet durch das Geäste einer Weinrebe, welche nach üblicher Darstellungsweise aus der Brust des ruhenden Jesse herauswächst,[84]) sich in den beiden mittleren Fensterabteilungen zu grösseren Medaillons verschlingt und durch Abzweigungen davon in den äusseren Fenstervierteln kleinere bildet. (Taf. X). Längs der Fensterleibung reckt sich beidseitig eine schlanke Fiale in die Höhe, deren Stirnfläche tief eingekehlt ist, so dass darin auf Konsolen kleine, mit Baldachinen bekrönte Statuettchen mit Kriegern und Männern in bürgerlicher Tracht Raum fanden, gerade so wie bei Steinportalen. Ob diese in ihrer Gesamtheit irgend eine Idee versinnbildlichen sollten, lässt sich in Ermangelung einer schärferen Charakteristik nicht nachweisen. In den Bildern dagegen werden alle Bauten nur angedeutet, wo man damit etwas besonderes bezweckt, wie bei der armseligen Hütte als Geburtsstätte des Christuskindes. Auch muss bei der Verkündigung der Betstuhl der Maria genügen, um den Vorgang in einen Raum zu versetzen. Als Hintergrund dient überall entweder ein blauer Teppich mit geometrischen Ornamenten, zusammengesetzt aus kleinen Kreisen, oder übereck gestellten Quadraten, abwechselnd mit einem feinen Rankendamast, wie er bei uns seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aufkommt. (Vgl. das Chorfenster in Oberkirch, Taf. IV).

Aus den Zwischenräumen der Medaillons leuchtet dagegen ein roter Rankendamast, belebt von blauen Weintrauben und den krabbenartig stilisierten Blättern der Weinrebe.

Der Inhalt des Fensters, der von Dr. Stantz schon recht gut ausgelegt wurde, stellt in den vier mittlern Medaillons der untern Fensterhälfte ebenso viele Episoden aus der Jugendgeschichte, in den fünf der obern aus der Leidensgeschichte Christi dar. Sie werden in den kleinen

[84]) Stantz, Münsterbuch S. 106 sah darin irrtümlich den Erzvater Abraham.

St. Vincent-Münster in Bern. – Chorfenster.

seitlichen Medaillons begleitet von Darstellungen aus dem alten Testamente, welche zum Teil der sogenannten Biblia pauperum, zum Teil dem Speculum humanae salvationis entnommen sind und zu den Mittelbildern, jedoch eigentümlicher Weise nicht zu den daneben, sondern zu den unter ihnen stehenden eine vergleichende oder symbolisierende Beziehung haben. Auch wurden nicht die Darstellungen, welche sich auf Ereignisse vor der Gesetzgebung beziehen, wie sonst üblich, auf die eine und die, welche sich nach diesem Akte zutrugen, auf die andere Seite gestellt, sondern willkürlich gemischt.

In den beiden mittleren Rechtecken der untersten Felderreihe ruht auf einem braunen Fliesenboden Jesse, umrahmt von einer zierlichen gotischen Steinbalustrade. Die Darstellung ist zum grössten Teile aus fast unkenntlich gewordenen Fragmenten restauriert. Zu seinen Füssen steht ein Wappenschild, der auf rotem Grunde ein weisses Gerbermesser zeigt. Dessen Träger konnte bis zur Stunde nicht ermittelt werden. In den beiden seitlichen Rechtecken hängt über den Wappenschilden der im 15. Jahrhundert in Bern blühenden Familien Schnewli (links) und Stark (rechts)[85]) je ein kleines Medaillon mit dem Brustbilde eines Propheten, der ein Spruchband mit kabbalistischen Zeichen hält, in denen man wahrscheinlich die dem Meister unbekannte hebräische Schrift nachahmen wollte.[86]) Darüber folgt der eigentliche Bilderzyklus, welcher, im Gegensatze zu den andern Glasgemälden, seine Erzählung am Fusse des Fensters beginnt. Wir beschränken uns darauf, seinen Inhalt in schematischer Anordnung hier anzureihen:

I. Reihe.

† *Erschaffung der Eva.*	°† *Verkündigung der Geburt Christi.*	° *Noah und seine Söhne.*

II. Reihe.

°† *Gideon u. d. Flies. Buch der Richter VI. 36.*	°† *Geburt Christi.*	*Der Engel gibt sich den beiden Tobias zu erkennen. B. Tobias XII, 6—21.*

III. Reihe.

°† *Moses und der brennende Busch. II. B. Mos. III, 2.*	°† *Anbetung der Könige.*	°† *Moses vor den abgehauenen Ruten der 12 Stämme Israels in der Stiftshütte. IV. B. Mos. XVII, 7, 8.*

IV. Reihe.

°† *Die Königin von Saba, Salomon verehrend. I. B. d. Könige X, 11—13.*	°† *Taufe Christi.*	*Esther vor Ahasverus. B. Esther, V, 1.*

[85]) Hans Schnewly, Vogt zu Laupen 1475, hat dort auf der Wappentafel der Landvögte von Gold und Schwarz gespalten einen springenden Hund mit Halsband in gewechselten Farben. Das Wappen des Peter Stark ist durch ein Siegel, das an einer Urkunde vom 31. März 1484 im Fach Interlaken des bernischen Staatsarchivs hängt, beglaubigt. Beide waren Zunftgenossen zu Mittellöwen (Weissgerber) und der gleichen Zunft dürfte auch der Inhaber des dritten, unbekannten Wappens mit dem Gerbermesser angehört haben. (Gütige Mitteilungen von Staatsarchivar Prof. Dr. H. Türler in Bern.) Da die Gerberei zu den blühendsten Industrien im alten Bern gehörte und ihren Trägern reichen Gewinn brachte, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass sich die Zunft oder Mitglieder derselben in hervorragender Weise an der Stiftung dieses Fensters beteiligten, oder es vielleicht ganz schenkten.

[86]) Eine ähnliche, bis jetzt noch ungelesene Inschrift enthält auch die älteste Fahne der Schuhmacherzunft, zurzeit im bernischen historischen Museum, und zahlreich finden sie sich auf den Chorstühlen. Vgl. H. Lehmann. Das Chorgestühl im St. Vincenzen-Münster zu Bern, S. 27 ff.

	V. Reihe.	
† *Naëman, der Feldhauptmann des Königs von Syrien, wird durch den Propheten Elisa vom Aussatze gereinigt. II. B. d. Könige V. 14.*	°† *Das Abendmahl.*	† *Das eherne Meer.*[87])
	VI. Reihe.	
Gastmahl der Königin Esther. B. Esther, VII, 6.	°† *Verrat des Judas.*	† *Das Passamahl. II. B. Mosis XII, 3-11.*
	VII. Reihe.	
David mit dem geraubten Spiesse Sauls. I. B. Samuelis XXVI, 15—22.	† *Geisselung Christi.*	°† *Joab tötet Abner, II. B. Sam. III, 27, oder* † *Amasa, II. B. Sam. XX, 8—10.*[88])
	VIII. Reihe.	
† *Lamechs Weiber Ada und Zilla schlagen ihren Mann mit Ruten. I. B. Mosis IV, 23.*	°† *Kreuzigung Christi.*	*Achior wird auf Befehl des Holofernes an einen Baum gebunden. B. Judith, VI, 7.*
	IX. Reihe.	
°† *Jonas wird vom Fische ans Land gespien. B. Jonas, II, 11.* ° *Moses mit der ehernen Schlange. IV. B. Mosis, XXI, 9.*	°† *Auferstehung Christi.*	°† *Simson mit den Toren von Gaza B. d. Richter XVI, 3.* ° *Abraham opfert Isak. I. B. Mosis, XXII, 9—13.*

Anmerkung. Für die Erklärung kommt bei den mit † bezeichneten Darstellungen in erster Linie das Speculum humanae salvationis, bei den mit ° bezeichneten die Biblia pauperum in Betracht. Die doppelt signierten Darstellungen finden sich in beiden Bilderzyklen gleichartig.

Leider ist auch dieses Fenster in einzelnen Teilen stark restauriert, doch so, dass dies nicht störend wirkt.

Die kleinen, gedrungenen aber kräftig gezeichneten Figuren weisen nicht gerade auf einen genialen, aber doch geschickten Meister hin, der seinen Stoff recht ordentlich beherrschte. Wenn er im allgemeinen auch nicht mehr Personen vorführt, als zur Erkennung des darzustellenden Vorganges absolut notwendig sind, so weicht er doch figurenreichen Bildern nicht aus. Immerhin liebt er es in solchen Fällen, die Handlungen zu trennen, indem er die enger zusammengehörenden Personen zu geschlossenen Gruppen vereinigt, so z. B. bei der Geisselung und Kreuzigung Christi. Beim Abendmahl und dem Verrate des Judas dagegen komponiert er nicht ungeschickt von dem einen Felde ins andere hinüber.

Das Masswerk stellt ein Vierpassrad dar, in dessen Mitte die Sonne leuchtet, umschwebt von vier musizierenden Engeln in langen, wallenden, weissen Gewändern. (Der eine fehlt und ist durch ein Flickstück aus einem zertrümmerten Fenster ersetzt.)

Das folgende Fenster mit der Geschichte der hl. Drei Könige (Taf. 12) führt uns vom künstlerischen Standpunkte aus in eine ganz neue Welt. Während in den bisher beschriebenen die

[87]) Erklärung von Herrn Pfarrer J. Lutz; Stantz, Münsterbuch, S. 109. sieht darin Aron und seiner Söhne Taufe zur Einsegnung in ihr Amt. III. B. Mosis VIII, 6.

[88]) Letztere Erklärung von Herrn Pfarrer J. Lutz. Wohl die zahlreichsten Darstellungen aus der Biblia pauperum und dem Speculum humanae enthalten die Glasgemälde in der Kirche von Mühlhausen i. Els. Vgl. Jules Lutz, Les Verrières de l'ancienne église Saint Etienne à Mulhouse. Ein grosses illustriertes Werk von J. Lutz und P. Perdrizet über die Darstellungen des Speculums, ihre Quellen und ihre Bedeutung für die Ikonographie wird 1907 bei Ernst Meininger in Mühlhausen erscheinen.

Architektur fast keine Rolle spielte, wird sie hier mit einem Male zur Beherrscherin der ganzen Fensterfläche, die der bildlichen Erzählung in der oberen Hälfte beinahe keinen Raum gewährt, ihr in der untern dagegen eine Art Plattform, eine durchsichtige, vielgliedrige Halle und den gewölbten Raum des Erdgeschosses zur Verfügung stellt. Denn die Hauptdarstellung dieses Fensters zeigt uns einen phantastischen, gotischen Turm von einer Konstruktion, die sich nicht beschreiben lässt, und die kein Werkmeister auszuführen imstande gewesen wäre, sondern wie sie nur in der Phantasie eines Malers entstehen konnte. Mit vier durchsichtigen Türmchen, die reiches Fialenwerk umgibt, ragt dieses Bauwerk in den Himmel hinein, der durch einen glühend roten, geometrisch gemusterten Rautendamast, aus dem kleine blaue Rosettchen wie die Sterne am Firmament herausblicken, dargestellt wird. Er sollte wohl die Morgenröte einer neuen Zeit versinnbildlichen, während die hochgelegene Plattform dem Maler den Berg Vaüs im Morgenlande ersetzen musste, von dem aus nach der Legende zwölf der weisesten Meister der Astrologie nach dem Sterne ausschauten, der aus dem Stamm Jakob aufgehen und die Feinde des Volkes Gottes vernichten sollte, damit die Weissagung Bileams in Erfüllung gehe. Endlich erschien er, und aus ihm sprach ein Kindlein mit einem Kreuze in der Hand die Heil verkündenden Worte. Um diese Zeit lebten in Chaldäa drei Könige, Kaspar, Melchior und Balthasar, welche bei einer Zusammenkunft das wunderbare Gestirn erschauten und darauf schwuren, ihm zu folgen, wohin es sie führen werde.[89]) Denn wunderbare Zeichen hatten ihnen die Ankunft des neuen Herrschers verkündet. Kaspar, dem Könige über Tarsis, hatte ein Strauss ein Ei ausgebrütet, aus dem ein Lamm und ein Löwe hervorgingen, Melchior, König in Nubien, flog ein Vögelein in eine mächtige Ceder seines Gartens und sang von einer Jungfrau, die den Heiland gebären werde[90]) und in König Balthasars Reiche, Saba, ward in derselben Nacht ein Kind geboren, das von der Geburt und dem Tode Jesu weissagte und nach 33 Tagen, wie vorausgesagt, wieder starb. Diese verschiedenen Episoden der Erzählung werden uns in den vier Türmchen vorgeführt: Im ersten sitzt ein alter würdiger Greis auf einem Lehnstuhle und hält Ausschau nach dem Sterne. Aus seiner linken Hand fliegt ein langes Spruchband empor, das die Weissagung enthält. Im zweiten Türmchen erscheint einem der Könige der wunderbare Stern, im dritten ereignet sich das Wunder mit der Taube und im vierten das mit dem Strauss. Das dritte Wunder, die Geburt des Kindes, wurde dagegen in eine kleine Seitennische (links) im obersten Stockwerke verlegt, während auf der andern Seite schon Kaspar mit den Sternenpanner zum Tore hinausreitet. Der ganze übrige Teil der obern Fensterhälfte wurde mit Architektur ausgefüllt, deren Kern ein achteckiger, durchbrochener Turm bildet, an dessen beiden vorderen Schrägseiten unter Baldachinen auf Konsolen die Statuen der Heiligen Antonius und Johannes des Täufers[91]) stehen. Durch einen grossen Kielbogen, der diesem Turme vorgbaut ist, erhalten wir Einblick in ein weites Sterngewölbe, dessen Kappen gleich behandelt sind, wie der Himmel. Es scheint den mittleren Abschluss einer Halle darzustellen, in welche die

---

[89]) Vgl. Stantz, Münsterbuch, S. 114; Alwin Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria, Leipzig, 1878, S. 19 ff. Nach einer andern Version war jeder der Könige einzeln aufgebrochen und dem Sterne gefolgt, der sie auf dem Gipfel des Berges Calvaria angesichts der Stadt Jerusalem zusammenführte.

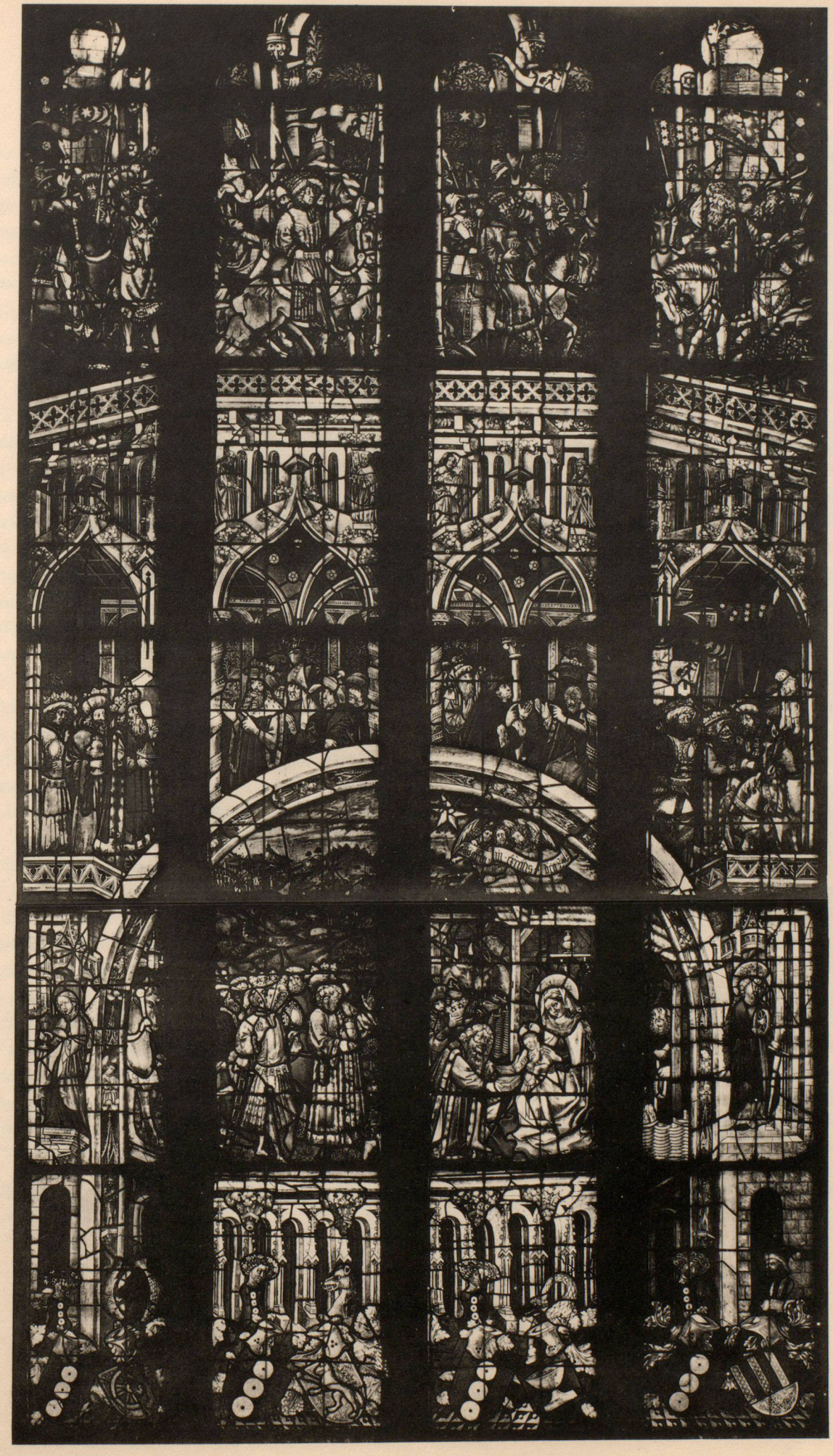
[90]) Nach andern Überlieferungen wuchs ihm aus einem Weinfass eine Blume, schöner als die Rose. Aus ihrer Frucht entsprang eine Taube, welche die Geburt Christi verkündete.

[91]) Nach Stantz, Münsterbuch, S. 116, Guidos von Ravenna, wobei nicht einzusehen ist, was dieser Heilige hier zu tun hat.

oberste Felderseite der untern Fensterhälfte Einblick gewährt. Hier reitet auf offener Plattform der mit allem Pompe ausgestattete Reisezug der Könige, nach der Wiederholung der Panner zu schliessen, zweimal an uns vorüber, wobei der König an der Spitze (um die fortlaufende Handlung anzudeuten) schon sein Pferd nach dem untern Stockwerke lenkt. Dieses stellt eine vielgestaltige offene Halle dar. In ihrer linken Hälfte empfängt Herodes, begleitet von den Hohenpriestern, diese vornehme Gesandtschaft. Während im dritten Felde die Priesterschaft eifrig über die erhaltene Kunde disputiert, reiten im vierten die Könige, ebenfalls in lebhafter Unterhaltung begriffen, wieder davon. Leider sind diese Darstellungen arg geflickt. Endlich langt die Reisegesellschaft an ihrem Bestimmungsorte vor dem Stalle in Bethlehem an und überbringt nach der üblichen Darstellungsart ihre Geschenke dem Christuskinde. Als der Hauptdarstellung, wird dieser Episode auch der grösste Raum im Erdgeschosse eingeräumt. Die unterste Felderreihe bildet eine Art Sockel mit reicher architektonischer Gliederung, vor dem die gepaarten Wappenschilde von Angehörigen der Stifterfamilie und ihren Frauen aufgestellt sind. Darüber stehen auf beiden Seiten die farbigen Statuen der Heiligen Katharina und Barbara in nischenartigen Vertiefungen.

Den Hintergrund der figürlichen Darstellungen bildet überall, ähnlich wie auf den ältern Glasgemälden wenigstens zum Teil, ein blauer Federndamast. Nur bei der Beschenkung des Kindes erscheint als solcher eine üppige Landschaft mit Wald, Wiesen und Hügeln in einer Farbenpracht, wie sie noch nicht einmal die Meister zu Anfang des 16. Jahrhunderts herzustellen vermochten. Es ist darum um so auffallender, wenn bis jetzt noch Niemand darauf hinwies, dass diese unmöglich ursprünglich zu der Darstellung gehört haben kann, sondern wahrscheinlich eine Restauration von Glasmaler Thüring Walther aus dem Jahre 1574 ist, die zu der unrichtigen Datierung der Glasgemälde nicht unwesentlich beigetragen haben mag. Denn wir würden schon darum umsonst nach einer technisch und künstlerisch gleichwertigen Arbeit zu diesem Landschaftsbilde auf monumentalen Glasgemälden der Schweiz oder der nördlichen Nachbarländer suchen, weil eine solche Wiedergabe der Natur den deutschen Glasmalern um die Mitte des 15. Jahrhunderts noch völlig fremd war. Dies beweist am besten auch das folgende Fenster mit der Darstellung der sogenannten Hostienmühle (Tafel XI). Obschon zweifellos in Zeichnung und Charakterisierung der Personen die vollendetste Arbeit, die aus diesem Grunde, wenn auch unrichtiger Weise, viel später datiert wurde, hält sie doch in ihren Darstellungsformen an den Traditionen fest und verwendet noch konsequent als Hintergrund selbst für Vorgänge in der Natur einen blauen Federndamast, auf dem Ausschnitte aus der Landschaft, wie Felsen, gerade so wie andere Gegenstände behandelt werden. Wahrscheinlich fühlte der Künstler selbst, dass sich die bildliche Darstellung von Erzählungen nicht ohne Schaden für die Klarheit der Komposition in die Etagen eines Gebäudes verlegen lasse. Weil er aber auf einen festen Rahmen für dieselben nicht verzichten wollte, suchte er nach einem Mittelwege. Eine glückliche Lösung fand er jedoch nicht.

Im unteren Teile des Fensters beschränkt sich die Architektur auf zwei schlanke Dienste längs der Fensterleibungen, von denen aus sich in der vierten Felderreihe ein die ganze Fläche überspannender Kielbogen abzweigt, eine Eigentümlichkeit der Komposition, der wir schon in dem mittleren Chorfenster auf Staufberg begegneten und die wir, etwas verändert, im Bieler Fenster wieder treffen werden. Er läuft in eine schlanke Fiale aus, deren Hälften sich dem mittleren Steinstabe anschliessen. In der dritten Felderreihe der oberen Hälfte verdichtet sich dann diese



St. Vincent-Münster in Bern. – Chorfenster.

Steinarchitektur plötzlich zu einem Turme mit gebrochener Fassade, wobei auf jeden der vier Fenstersektoren eine der durchsichtigen, schrägen Wände kommt, deren Öffnung je ein Kielbogen mit Kreuzblume überspannt. Darauf ruht wieder eine Plattform mit vier schlanken, durchsichtigen Türmchen. Ihre Kreuzblumen reichen bis zwischen die Nasen der Teilbogen des Fensters hinauf. Aus den seitlichen schaut je ein Türmer, aus den mittleren ein Engel, scheinbar aus schwindelnder Höhe herab. Unter der Kreuzblume des äusseren Türmchens links schwebt eine männliche Gestalt mit einem Spruchbande, das früher jedenfalls viel länger gewesen war und von der ursprünglichen Inschrift nur noch die Worte: „autem erit Christus“ enthält. Den Hintergrund bildet auch hier wieder ein roter Damast, ähnlich wie in dem Dreikönigsfenster. Unter der Plattform beginnt die eigentliche Erzählung. Über den Wolken thront Gott Vater mit der Weltkugel, umgeben von zwei Engeln, welche ein rotes Tuch halten, das sich um die blaue Wolkenschicht schlingt. Aus dieser trieft das Manna in weissen, dicht zusammengeballten Flocken auf das Volk Israel herab, von dem es mit den Kleidern und in Schüsseln aufgefangen wird. Daneben steht in der linken Fensterhälfte Moses, der mit einer Gerte aus dem noch sehr ungeschickt gezeichneten Felsen das Wasser schlägt. Der Bach, welcher sich daraus ergiesst, fliesst in verschiedenen Windungen nach dem unteren Teile des Fensters, wo er die Hostienmühle treibt. An seinen Ufern stehen zahlreiche Menschen und Tiere, die in den verschiedensten Stellungen daraus trinken oder das Wasser in Geschirre schöpfen. Dabei werden die Figuren ohne Berücksichtigung der Perspektive übereinander gestellt. Etwas ungeschickt ragen in die Kompositionen zwei kleine Statuen an den seitlichen Fialen hinein, die vermutlich Propheten darstellen. Der eine hält ein Spruchband mit kabbalistischen Zeichen, wie wir solchen schon begegneten. An der mittleren, geteilten Fiale sind dagegen zwei kleine farbige Bernerschildchen angebracht, vielleicht eine Andeutung, dass der Staat an dieses Fenster einen Beitrag zahlte. Die kleinen Vierpasshälften des unteren Fensterteiles schmücken, ganz unvermittelt in die erzählende Darstellung hineingesetzt, zwei Brustbilder mit Männern und zwei mit Frauen; alle halten Spruchbänder mit unlesbaren Schriftzeichen. In den Zwickeln über dem Kielbogen stehen links ein Mann, der mit einer Hacke dem Flusse den Weg öffnet, und ein Knabe mit einem Wassergefäss, rechts weist ein (restaurierter) Mann mit der Hand auf ein grosses Spruchband, das die Inschrift trägt: Petrus ad aquam, Paulus ad ignem, eine Andeutung auf die Art der Berufung der beiden Apostel zum Heilswerke. Unter dem Kielbogen erblicken wir als Hauptdarstellung die Hostienmühle, aus deren Trichter das Mehl in eine grosse Kufe rinnt. Sie wird von einem mächtigen Rade getrieben, auf das sich der Bach ergiesst. Aus dem Trichter schauen die vier Evangelisten-Symbole heraus. Neben jedem flattert ein mächtiges Spruchband in die Höhe, das jedenfalls ursprünglich einen Vers aus dem betreffenden Evangelium mit Bezug auf die Kommunion enthielt. Jetzt sind sie zum Teil verwechselt, wahrscheinlich infolge einer unverstandenen Restauration. So steht neben dem Engel: „hoc est corpus meum“ (Matthäus XXVI, 26), neben dem Löwen: „quod nascetur sic michi“, neben dem Stier: „Tu es xp̃s ixxl CCCC d'i“ [92]) (Markus VIII, 29), und neben dem Adler: „et verbum caro factum est (Johannes I, 13). Hinter dem Trichter 'der Mühle steht der Papst als heiliger Vater, vom Nimbus umgeben, mit den zwei Schlüsseln in den Falten

[92]) Der zweite Teil der Inschrift ist unklar. Nach Stantz, Münsterbuch, S. 123, Anmerkung, hätten wir eine später hieher verflickte und verkehrt eingesetzte Jahreszahl vor uns, welche er als CCCCXXI (1421), in welchem Jahre der erste Stein zum Münster gelegt wurde, deutet. Allein das ist nicht richtig, denn in diesem Spruchbande ist kein Stück verkehrt eingesetzt und es steht deutlich IXX l und CCCC d'i.

seines Mantels. „Er lässt an einer Kette eine Schleuse nieder, um als Nachfolger Christi den Born des Wortes Gottes dem Alten Bunde abzuschneiden und fortan allein auf seine Mühle zu leiten.“ (Stantz). Zu Seiten der grossen Kufe ist eine Verkündigung dargestellt, wobei sich das lange Spruchband mit dem Grusse des Engels um die Stäbe herumschlingt, welche den Mühletrichter aufrecht halten. Am Fusse der Kufe sieht man in einer Rinne viele kleine weisse Scheibchen. Es sind die Hostien, welche unter einem kleinen Knäblein mit Nimbus, einer Allegorie des Leibes Christi hindurch in ein Ciborium fliessen, das die höchsten Würdenträger der Kirche emporhalten. Das riesige Spruchband, welches das Knäblein trägt, enthält die Inschrift: (j) essus · in[93]) · panis · vivus · qui · de · celo · de(s)ce(n)dit · qui · ma(n)duck(abit) · ex · hoc · pane · vivet · i(n) · et(ernum). Der Papst und der Erzbischof auf der linken Seite reichen die Hostie einem vor ihnen auf einem Schemel knieenden vornehmen Ehepaare. Der rothaarige Mann trägt einen langen blauen mit Pelz verbrämten Rock, die blondlockige Frau ein weisses Gewand. Diesen gegenüber spendet der Bischof einem andern vornehmen Manne ebenfalls die Hostie, während eine im Hintergrunde knieende Frau von einem Geistlichen bedient wird, der sie unter dem Kinn anfasst. Auf der andern Seite des Bildes wird der Kelch einem bekehrten Juden gereicht. Die andern Personen schauen diesem Vorgange andächtig zu. Ohne irgendwelche Gliederung ist unter diese Gruppe eine zweite gestellt, welche inbrünstig zu ihr hinaufblickt. (Das unterste Feld rechts ist eine spätere Ergänzung an Stelle einer früher hieher verflickten Darstellung aus einem Martyrologium.)

Im Masswerke dieses Fensters thront über drei der vier grossen Märtyrerinnen (Katharina, Barbara, Magdalena) die Himmelskönigin, und darunter schwebt beidseitig ein Engel.

Kehren wir schliesslich zum Passionsfenster, als der ältesten Stiftung zurück. Wie es um seine Beschaffenheit heute steht, wird uns am besten eine felderweise Beschreibung zeigen. Die schwebenden Engel mit den Passionswerkzeugen im Masswerke sind Arbeiten der Glasmalerin Fräulein Adele Beck in Bern aus den 1880er Jahren. Noch zu Lebzeiten von Dr. Stantz war an ihrer Stelle eine stillose buntscheckige Mosaik, die vermutlich von einer der späteren Restaurationen herstammte. Die oberste Felderreihe enthält vier Wappen, von denen die beiden äusseren dem Geschlechte der Scharnachthal, die beiden innern dem der Bubenberg angehören. Beide zählten zu den angesehensten des alten Bern. Doch erlosch letzteres schon zu Beginn, ersteres am Schlusse des 16. Jahrhunderts. Der Stil dieser Glasgemälde weist ihre Entstehungszeit kurz vor oder nach das Jahr 1500. Doch lässt eine genauere Betrachtung die beiden Scharnachthalscheiben als Kopien älterer Vorbilder erkennen, welche in so stattlicher Zahl die Oberlichter des Chores und die Fenster des Mittelschiffes und einiger Kapellen zieren, dass nur der heraldische Schmuck im Chore des Münsters zu Freiburg im Breisgau in oberdeutschen Landen mit ihnen zu wetteifern vermag. Ihre Zeichnung und Technik sind aufs engste verwandt mit den recht tüchtigen Arbeiten, welche die Glasmaler J. und G. Müller nach den Entwürfen des Berner Heraldikers Emanuel Wyss in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts ausführten. Dies zeigt namentlich ein Vergleich mit der grossen Steigerscheibe in der ehemaligen Manuel- (jetzt Steiger-) Kapelle aus dem Jahre 1826, der zugleich erkennen lässt, wie sehr die heraldischen Arbeiten dieser Männer denen ihrer Zeitgenossen in der Formengebung überlegen waren.[94]) Dass alle vier

[93]) Stantz a. a. O., liest unrichtig sum panis.

[94]) Vielleicht sollten die beiden Scharnachthalschilde an so bevorzugter Stelle an den Donator des zerstörten Chorfensters erinnern.

Wappenscheiben ursprünglich nicht für diese Stelle bestimmt waren, geht schon aus dem zu kleinen Formate hervor, das zur Ausfüllung der Fensterfelder das Einschieben von bunten Glasstreifen, zum Teil alten, grossen Architekturfragmenten, notwendig machte. Dies trifft auch für die folgende Felderreihe zu, welche uns vier Figurenscheiben mit Darstellungen der Heiligen Basilius, Antonius, Ludger und der Himmelskönigin als Mater immaculata vorführt, wie sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts in unsern Kirchen zu Stadt und Land zu treffen waren. Die seitlichen Felder der vierten Reihe zieren wieder zwei Wappenscheiben von gleicher Grösse wie die oben genannten. Sie gehören den Waadtländischen Familien von La Sarra und St. Trivier an und stehen vermutlich in Beziehung zu den beiden Bubenberg-Scheiben, da Adrian I. von Bubenberg Jeanne de La Sarra und Adrian II. Claude de Saint-Trivier zur Frau hatte. Später scheint die Kenntnis dieser verwandtschaftlichen Beziehungen gänzlich verloren gegangen zu sein, was zu der unrichtigen Versetzung der Wappenscheiben geführt haben mag.[95]) Die beiden mittleren Felder enthalten Fragmente aus dem Zehntausendritter-Fenster. Diesem gehörten auch fünf von den acht Feldern der 4. und 5. Reihe an. In den andern erblicken wir drei von den wenigen erhalten gebliebenen Fragmenten des ursprünglichen Passionsfensters. Die beiden oberen führen uns den gekreuzigten Christus und neben ihm den einen Schächer vor. Unter diesem steht die Gruppe der Frauen und Jünger, Aber selbst diese wenigen Fragmente sind so stark verflickt und restauriert,[96]) dass sich ihre ursprüngliche Beschaffenheit nur noch vermuten lässt. Sie scheint mit Gewissheit darauf zu weisen, dass auch das alte Passionsfenster eine reine Bilderzusammenstellung ohne architektonische Umrahmung und im übrigen aufs engste mit dem Zehntausendritter-Fenster verwandt war.

Die untere Fensterhälfte ist ein wirres Durcheinander von alten Bestandteilen aus verschiedenen Fenstern und aus verschiedener Zeit, von Restaurationen und Nachkompositionen, die leider den Anspruch erheben, das verloren gegangene Original ersetzen zu wollen.

Die unterste Felderreihe gehört wieder dem Zehntausendritter-Fenster an. Darüber folgt eine Komposition, die offenbar dem Dreikönigsfenster nachgebildet ist und in ihren ältesten Beständen auf die Restauration von Thüring Walter zurückgehen dürfte. Sie gewährt uns unter einem farbenglühenden Gewölbe hindurch den Einblick in den Garten Gethsemane. Im Mittelbilde schlafen in einer prächtigen Landschaft, welcher in gewissen Details viel ältere Darstellungen als Vorbild gedient haben mögen, die drei Jünger; im linken Seitenbilde kniet Christus, dem der Engel aus dem Mittelbilde den Kelch darbietet und in dem rechten naht die Scharwache. Letztere ist eine Restauration von Fräulein Adele Beck. Die ganze Komposition zeigt die engste Verwandtschaft zu der Anbetung der Könige im Dreikönigsfenster. Allein eine genauere Betrachtung überzeugt uns davon, dass wir hier keine Bestandteile mehr haben, die der Mitte des 15. Jahrhunderts angehören. Dies trifft auch für das Gewölbe zu, in dem wir nur eine protzige, in seiner bunten Farbenpracht aufdringliche Nachahmung der viel dezenteren älteren zu erkennen vermögen und besonders für den gekehlten Steinbogen, welcher die Darstellungen überspannt. Denn er setzt sich aus einem wirren Durcheinander von Konsolen, Baldachinen und Figürchen zusammen, von denen gerade die ältesten nie für eine solche Komposition bestimmt waren. Auch die beiden Statuettchen an den

[95]) Der Verfasser verdankt die Kenntnis davon Herrn Staatarchivar Prof. Dr. H. Türler in Bern. Stantz, Münsterbuch, a. a. O. S. 102, verwechselt das Wappen St. Trivier mit dem der Markgrafen von Baden und Hochberg.

[96]) So die Gewänder und Köpfe der Frauen und Jünger, der ganze Körper des Heilandes. Interessant sind die stilisierten Wolken und die dunkelrote Sonne mit der Flammenglorie.

Pfeilern, Moses und einen König darstellend, sind hierher versetzt, und ausserdem wurde dem ersteren noch ein nicht zugehöriger Kopf aufgesetzt. Vor allem aber gehören weder die grünen Konsolen, noch die gleichfarbigen Kapitäle dem 15. Jahrhundert an, denn solche Gläser gab es damals noch nicht. Von den zwei Wappenschilden Berns, welche, von je drei Engeln getragen, die beiden Zwickel zu Seiten des Bogens ausfüllen, ist der rechts wieder eine Restauration von Fräulein Beck. Der links ist älter; seine Entstehungszeit geht aber nicht über das 16. Jahrhundert zurück und überdies stimmt die wollige, flaue Zeichnung der Haare bei den Engeln vollständig überein mit derjenigen Christi und der Jünger, steht dafür aber in um so grösserem Kontraste zu den kräftigen geringelten Locken, wie sie in den Darstellungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts und früher vorkommen. Auch die überlange Schildform ist eine misslungene Nachahmung älterer. Dagegen kann die vierte Felderreihe mit der Geisselung, der Dornenkrönung und der Kreuzigung Christi dem alten Passionsfenster in einzelnen Teilen angehört haben, doch werden die alten Bestände von späteren Zutaten und Restaurationen stark in den Hintergrund gedrängt. Auch sie leisten den Beweis, dass die ursprüngliche Komposition ein einfaches Bilderfenster war. Die Architektur dagegen, welche sich darüber aufbaut, entstand mit dem unteren Gewölbe, die im vierten Felde sogar noch viel später. Von den drei Büsten, welche die halben Vierpässe als Abschlüsse zieren, sind die erste und dritte stark restauriert, die zweite ist neu, und der betende Engel im letzten Felde gehört überhaupt nicht an diese Stelle.

Ausser den vier Figurenfenstern im Chore, finden sich zurzeit im Berner Münster noch vier Fragmente aus Fenstern mit monumentaler Glasmalerei, ein spärlicher Rest von all' der Pracht, in welcher einst Schiff und Kapellen erstrahlt haben mögen. Umso zahlreicher sind dafür die Wappenscheiben, in denen die aristokratische Gesinnung des Berner Patriziates sich ein stolzes Denkmal setzte, das selbst die Stürme der französischen Revolution zu überdauern vermochte.

Welches der ursprüngliche Standort dieser vier Figurenfelder, die zurzeit in einem Fenster der Erlach-Kapelle vereinigt sind, war, ist dem Verfasser nicht bekannt. Stantz führt sie in seinem Münsterbuche noch nicht auf und sie waren darum zur Zeit von dessen Abfassung auch noch nicht an ihrem gegenwärtigen Standorte.

Die beiden Szenen aus der Passionsgeschichte, Christus am Kreuze zwischen Johannes und Maria und die Auferstehung, könnten früher als Teile einer grösseren Darstellung ein Kapellenfenster geziert haben. Sie zeigen die übliche Komposition mit den über Eck gestellten Kulissenwänden und verwenden als Hintergrund das eine Mal blauen, das andere Mal roten Rankendamast. Im übrigen ist die Farbengebung eine aufdringlich bunte, die Gesamtwirkung eine unruhige. Zeichnung und Komposition weisen auf einen handwerklich geschulten, lokalen Meister aus dem Ende des 15. Jahrhundert.

Verwandt mit der Darstellungsweise dieser beiden Passionsdarstellungen ist ein drittes Fensterfeld mit dem Martyrium eines Heiligen. Dieser kniet betend in einem Zimmer, während von hinten ein junger Mann naht, der ihn mit einem Beile erschlägt. Die flache Behandlung der Figuren, durch die sich ganz besonders einige gleichzeitige Glasgemälde in der Kirche von Romont wenig vorteilhaft auszeichnen, scheint auf einen westschweizerischen Lokalmeister als Urheber hinzudeuten, der unter dem Einflusse der Berner Glasmaler arbeitete. Auch die Entstehungszeit dieser Fragmente fällt in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Von besonderer Technik und Darstellungsart ist das vierte Fragment. Es führt uns einen vornehmen Greis, der auf einem Throne sitzt, vor. Ihm gegenüber steht ein geharnischter Krieger und hinter diesem ein stark gestikulierender Mann. Die beiden Personen hinter dem Throne scheinen Frauen zu sein. Während diese Figuren grosse Verwandtschaft zu den Fragmenten aus der Passion im Mittelfenster des Chores zeigen, stimmt die in unseren Landen seltene Technik des roten Mantels, den der sitzende Mann trägt und auf dem die Brokatmuster aus dem roten Überfangglase ausgeschliffen, und mit Silbergelb übermalt sind, auffallend zu der Technik einiger Figurenscheiben aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts in der schönen gotischen Kapelle auf dem Friedhof von St. Peter in Salzburg. Für diese Zeit passt auch der grüne, schablonierte Damasthintergrund. Das Fensterfeld scheint deshalb schon in früher Zeit eine gründliche Renovation durchgemacht zu haben.

Wenn auch diese vier Fragmente künstlerisch von untergeordneter Bedeutung sind, so beweisen sie immerhin, dass in Bern in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verschiedene Meister mit der Ausführung monumentaler Glasmalereien beschäftigt waren. Leider sind wir über deren äussere Lebensverhältnisse äusserst dürftig unterrichtet, und was sich von ihren Arbeiten erhalten hat, bietet leider ebenso geringe Anhaltspunkte zur Beurteilung ihrer künstlerischen Individualität, sofern von einer solchen überhaupt gesprochen werden kann. Meister Hans von Ulm lernen wir nur aus der kurzen Notiz kennen, nach der ihm 1441 die Erstellung des Passionsfensters übertragen wurde. Allein es ist fraglich, ob sich derselbe je bleibend in Bern aufgehalten hat. Jedenfalls befriedigte seine Arbeit nicht besonders, denn sonst würde man nicht die Ausführung des Zehntausendritter-Fensters Niklaus, dem Glaser, übertragen haben. Diesen nennt uns eine Aufzeichnung in den Seckelmeisterrechnungen vom Jahre 1437, und er war darum zweifellos ein ansässiger Handwerker (vgl. S. 235), der auch Flickarbeiten ausführte. Wäre er ein geschickter Glasmaler gewesen, so hätte der Rat keine Veranlassung gehabt, die Ausführung seiner Stiftung einem Fremden zu übertragen.[97]) Auch der Wortlaut des Vertrages, den 1447 der Schultheiss von Bubenberg und Rudolf von Ringoldingen mit ihm schlossen, scheint darauf zu deuten, dass er mehr Unternehmer als ausführender Künstler war, wie auch die Erwähnung des Malers Meister Bernhard, dem wenigstens ein Anteil an den Entwürfen zu den bildlichen Darstellungen zugeschrieben werden dürfte. Ob dieser Künstler bleibend in Bern weilte, ist ebenfalls ungewiss, denn die Stadtrechnungen aus den Jahren 1430/1452 nennen ihn nicht, dafür aber einen Clewin Maler (1433, 1438, 1444 und 1446) und einen Meister Stephan Maler (1449).[98])

Niklaus Glaser war ein angesehener Mann, denn er gehörte von 1440—1460 dem Grossen Rate an. Laut Tellbuch von 1458 (Seite 97) hatte er nachweisbar einen Peter Glaser bei sich, sei es in der Stellung eines Knechtes, d. h. Gesellen, oder weil er sein Vetter war. Dieser scheint ein vielbeschäftigter Glasmaler gewesen zu sein, der von 1463/1469 ebenfalls die Würde eines Grossrates bekleidete. Im Jahre 1469 starb er. Seine Witwe aus zweiter Ehe, Enneli Hübschi, und ihr Söhnchen Bartholome, sowie die zwei Kinder aus erster Ehe, Kaspar und Vreneli, wurden 1471 durch die Verwandten (darunter Hans Glaser und Sebastian Glaser) auseinandergesetzt.

---

[97]) Über weitere, auswärtige Niklaus Glaser vergleiche Howald, Berner Taschenbuch 1885, S. 125/126. Es ist nicht anzunehmen, dass einer von diesen mit dem Berner Meister identisch sei.

[98]) F. E. Welti, a. a. O. Bd. II, S. 25b, 27a, 103b, 180b, 204a und 262b.

Dabei bestimmte man, dass alle hinter Sinsheim bei Worms liegenden Güter des Peter selig der Witwe und den Kindern gemeinsam verbleiben sollten. Peter stammte also vermutlich aus jener Gegend. Später verheiratete sich die Witwe wieder mit Hans Wertz. Als Ehemann reklamierte dieser 1473 ein Guthaben des Peter Glaser selig für ein Glasfenster in Thun und 1479 ein solches für die in die Kapelle von Leuk gelieferten Fenster.[99]) Dass die Schuldner ihren Verpflichtungen für gestiftete Glasgemälde so lange nicht nachkamen, ist nicht auffallend, das kam auch später noch vor, selbst von Seiten der Regierungen.

Im Jahre 1482 zahlte der Rat Hans Noll für gelieferte Glasfenster 9 Gulden.[100]) Doch dürfte dieser Meister für die Glasfenster im Münsterchore nicht mehr in Frage kommen, ebenso wenig wie Urs Werder, der bedeutendste Glasmaler in Bern im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, den der Rat schon 1471 dem Bischof von Sitten als geschickten Meister empfohlen hatte[101]), und Hans Abegk, der 1480 die Glasfenster in der Kirche und der Propstei zu Zofingen verfertigte. (Vergl. S. 261.)

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die kirchliche Bautätigkeit Berns auch die mit ihm verbündete Stadt Biel zur Errichtung eines neuen Gotteshauses anregte. Das Patronatsrecht über das alte, im Bistum Lausanne gelegene und dem hl. Benedikt geweihte Gotteshaus stand seit dem 13. Jahrhundert den Grafen von Thierstein als bischöflich baselsches Lehen zu. Aber schon 1364 verkaufte Graf Simon es aus unbekannten Gründen der Stadt um 1000 Gulden. Als diese aber im Jahre 1367 durch ihren eigenen Herrn, den Bischof Johannes III. Grafen von Vienne, verwüstet, in finanzielle Bedrängnis geriet, gelangte es 1377 durch Kauf an das Kloster Erlach oder St. Johannsen, doch nicht ohne wichtige Vorbehalte. Dazu gehörte u. a. die Bedingung, dass die Güter, deren Ertrag für den Kirchenbau bestimmt war, von dem Kaufe ausgeschlossen werden sollten und der Stadt das Präsentationsrecht für die Bestellung eines neuen Pfarrers zukomme. In der Folge blieben Stadt und Kloster in gutem Einvernehmen. Doch erhob das letztere, wenn auch erfolglos, im Jahre 1452 Einspruch gegen die 1451 begonnene Erweiterung der Kirche. Leider kennen wir den Zustand des alten Gotteshauses nicht, da im Visitationsberichte des Bischofs von Lausanne gerade Biel fehlt.[102]) Die Renovationsarbeiten bezogen sich zunächst auf das Schiff, wobei, ähnlich wie in Bern, einzelne Bürger das Unternehmen durch Errichtung und Aussteuerung neuer Altäre zu fördern suchten.[103]) Auch die Stadt stiftete einen solchen zu Ehren des hl. Georg und der 10000 Ritter. Am 24. Oktober 1455 konnte die Weihe durch den Weihbischof von Lausanne, Franciscus de Fuste, vorgenommen werden. Zwei Jahre später fand die von zwei weiteren Altären auf der nördlichen Seite des Schiffes und desjenigen im Chore statt. Zu dieser Zeit stiftete der Rat auch das Glasgemälde in das Mittelfenster des Chores, welches, im Laufe der Zeit fast bis zur Unkenntlichkeit der beiden Bilderzyklen verstümmelt, im Frühjahr 1900 durch

[99]) Gütige Mittlg. von Prof. Dr. H. Türler in Bern.

[100]) F. E. Welti, a. a. O., Bd. II, S. 239. Nach den Stadtrechnungen von Solothurn erhielt er vom Rate 1480 18 Pfund 4 β für zwei Glasfenster in das Kloster zu Gottstatt. Meyer, Fenster- und Wappenschenkungen, a. a. O. S. 314. H. Noll war Mitglied des Grossen Rates von 1472—92.

[101]) Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern, a. a. O., S. 33.

[102]) Fol. 155a. Abhandlungen des historischen Vereins des Kantons Bern, I. Jahrgang, 2. Heft, S. 295 und 366.

[103]) H. Türler, Kirchliche Verhältnisse in Biel vor der Reformation. Neues Berner Taschenbuch 1903, S. 136. — C. F. L. Lohner, Die reformierten Kirchen im eidgenössischen Freistaate Bern, S. 467 ff. — Blösch, Geschichte der Stadt Biel, Tome I, S. 119 und 232/36.

Glasmaler E. Gerster in Basel unter Leitung von Prof. Dr. J. Zemp vortrefflich restauriert wurde.[104]) (Taf. XIII.)

Es scheint, als habe man sich schon vor der Erstellung dieses Fensters Rechenschaft über dessen künftigen Bilderinhalt gegeben. Denn der untere Teil des Masswerkes trennt es in zwei Felderpaare, welche durch die Eisenstäbe in Rechtecke zerschnitten werden, die beinahe doppelt so hoch als breit sind. Jede der beiden Hälften enthält deren 14, so dass im ganzen 28 Felder zu füllen waren. In der linken Hälfte werden uns vorschriftsgemäss Szenen aus der Passionsgeschichte vorgeführt, die rechte enthält dagegen Episoden aus dem Leben des Kirchenpatrons St. Benedikt. Von den ersteren gehören dem alten Fenster an: 1. Das Abendmahl, 2. Christus im Garten Gethsemane, 3. Christus vor Pilatus, 4. die Dornenkrönung, 5. die Kreuztragung, 6. Christus am Kreuze, 7. die Grablegung und 8. die Auferstehung. Der Judaskuss, die Geisselung, Christus vor den Hohenpriestern und die Kreuzigung sind recht gelungene Ergänzungen im Stile der alten Darstellungen von Glasmaler E. Gerster. Sie füllen vier übereinander liegende Felder des ersten Fensterviertels. Die oberste Felderreihe bildet mit vier Architekturstücken den Fensterabschluss. Die Darstellungen aus der Legende des hl. Benedikt waren alle mehr oder weniger gut erhalten geblieben, dagegen einige im Laufe der Zeit an eine unrichtige Stelle versetzt worden. Sie illustrieren das ganze Leben des berühmten Heiligen, beginnend mit dem lernbegierigen Knaben auf dem Schulwege. Nach seinem Entschlusse, sich weg von dem sündhaften Leben der Menschen in die Einöde zurückzuziehen, sehen wir ihn auf dem zweiten Bilde, begleitet von seiner getreuen Amme Cyrilla, in einer felsigen Gegend. Im dritten macht er durch sein Gebet das von Cyrilla zerbrochene Gefäss wieder ganz. Dann zieht er sich allein, nur mit einem Stabe und einer Axt ausgerüstet, nach der Höhle in Subiaco zurück, um dort ein Einsiedlerleben zu führen (4), wird aber zufolge seines frommen Lebens von den Mönchen des Klosters Vicovaro geholt und zu ihrem Abte gewählt (5). Da diesen seine strenge Zucht nicht gefällt, suchen sie ihn durch Gift zu beseitigen. Als aber der Heilige nach seiner Gewohnheit über dem gereichten Weinbecher das Kreuzeszeichen macht, zerspringt er zum Schrecken der Bösewichte, und es kriecht daraus eine Schlange (6). Dann folgen einige Darstellungen von Wundern. Die erste sollte die Überlieferung illustrieren, wonach in der Todesstunde des Bischofs Germanus von Capua dem hl. Benedikt dessen Seele, wie sie in Form einer Feuerkugel zum Himmel aufstieg, erschien. Der Künstler führt uns zu diesem Zwecke den mit seinem Konvente auf den Knien betenden Abt vor, während in nicht sehr geschickter Weise eine flammende Sonnenkugel einen Strahlenbündel auf sie herabsendet, in welchem die Seele des Verstorbenen nach üblicher Darstellungsweise als kleines, nacktes Knäblein emporschwebt (7). Im folgendem Bilde schlägt Benedikt auf das Gesuch von Mönchen, deren Kloster Wassermangel leidet, solches aus einem Felsen (8). Dann wird uns in sehr naiver Weise die Rettung des jungen Plazidus aus dem Wasser vorgeführt (9) und daneben die Heilung eines kranken Kindes vor den Türen des Klosters Monte Cassino (10). Den Schluss bilden das sonst selten dargestellte Wunder mit der zeugenden Hand und der Tod des Heiligen an den Stufen des Altares in der Kirche während

---

[104]) Der Lettner dagegen entstand erst zwischen 1475—1477 und seit 1480 ging man an die Erhöhung des Turmes. Schon war er mit Dachstuhl und Helm eingedeckt und die Glocken darin aufgehängt, als er sich am 14. Juli 1481 spaltete und in sich zusammenfiel. Erst 1483 begann man mit dem Wiederaufbau unter der Aufsicht eines von Colmar herbeigezogenen Werkmeisters.

der Darreichung der Hostie, wobei der Künstler auch diesmal wieder die Seele als kleines, nacktes Knäblein in einem Strahlenbüschel zum Himmel emporschweben lässt.

Die umrahmende Architektur trennt nicht nur jede Bilderreihe, sondern auch jede Darstellung von der anderen und zwar so, dass die horizontalen Bauglieder meistens verbindend von einer Felderreihe in die nächst höhere hineinreichen. Dadurch entsteht eine Etagenkomposition, ohne dass sich die einzelnen Stockwerke zu einer harmonisch gegliederten Façade vereinigen. Am kräftigsten und klarsten ist die zweite Felderreihe von unten komponiert, da hier je zwei Felderpaare zu einer Halle mit glühend roten, sternbesetzten Gewölbekappen vereinigt werden, ähnlich wie sie uns schon im Münster zu Bern begegneten (S. 245). Allein diese Architektur steht in keiner inneren Beziehung mit den Vorgängen, welche sich darin abspielen. Denn drei davon vollzogen sich in Wirklichkeit im Freien und nur einer im geschlossenen Raume, ohne dass dieser angedeutet würde. Geradezu ungeschickt aber ist es, wenn der Künstler auch der schräggestellten durchsichtigen Kulissenwände nicht entraten kann, selbst wenn er uns mitten in die Natur hineinführt oder gar vor umfangreiche Gebäude. In dieser Beziehung steht seine Kunst nicht höher, als die des Meisters der Glasgemälde auf Staufberg. Nur in der obersten Felderreihe kommt die Architektur in vier schlanken Türmchen, wie in den beiden jüngsten Chorfenstern im Münster zu Bern, zu klarem Ausdrucke, wobei auch hier wieder wenigstens aus den beiden äusseren betende Engel herabschauen. Als Hintergrund benutzt er durchgehend einen blauen Federndamast. Davor stellt er unbedenklich Felsen, um die Wildnis anzudeuten, oder Gebäude, während wir bei den Interieurs in diesem Damaste überspannte Wandflächen erblicken könnten, wenn nicht dessen Verwendung zu den verschiedensten Zwecken eine gleichartige wäre. Als Farbe für die Decken bevorzugt er ein leuchtendes Rot.

Trotzdem jeder Darstellung nur ein Fensterfeld eingeräumt wird, nimmt doch der Meister mit Bezug auf die Zahl der zur Aktion kommenden Personen darauf keine Rücksicht. Das führt namentlich in der Passionsgeschichte zu ebenso unschönen als unruhig wirkenden Zusammenpressungen. Um diesem, von ihm selbst gefühlten Übelstande abzuhelfen, hebt er die Hauptpersonen durch besonders leuchtende Farben ihrer Gewänder vor die andern heraus. In der St. Benediktuslegende brachte es die mönchische Kleidung mit sich, dass blau und blau-violett als koloristische Grundstimmung vorherrschen. Diese Fensterhälfte wirkt darum ruhiger als die mit den Passionsdarstellungen, in denen Jesus, Johannes, Pilatus und Judas abwechselnd glühend rote Mäntel tragen. Aber auch mit Bezug auf die Architektur sind die beiden Fensterhälften nicht von gleicher koloristischer Wirkung, da für die Einrahmung der Passionsdarstellungen viel lebhaftere Farben verwendet wurden. Vielleicht bezweckte man damit nur eine bessere Harmonie zu dem Kolorit der bildlichen Darstellungen, vielleicht aber wollte man diese Fensterhälfte absichtlich als die wichtigere durch eine vermehrte Farbenpracht hervorheben.

Die Zeichnung der einzelnen Figuren ist derb und erinnert namentlich in der willkürlichen Karnation der Köpfe, die sich vom Rotvioletten bis zum Farblosen abstuft, an elsässische Vorbilder.

Der Hintergrund der Türmchen in der obersten Felderreihe wird durch einen roten Damast mit geometrischen Ornamenten gebildet, der genau so mit blauen Rosettchen durchsetzt ist, wie derjenige auf dem Dreikönigs-Fenster im Berner Münster.

Die unteren Masswerkfüllungen zieren eine zündend gelbe Sonnenscheibe und eine blauweisse, stilisierte Distel, das Sinnbild irdischer Schmerzen [105]), beide auf rotem Grund. Dazwischen

[105]) W. Menzel, Christl. Symbolik, Bd. I, S. 206.

St. Benedikt-Kirche in Biel. – Chorfenster, datirt 1457.

leuchtet auf rotem Federndamaste ein Christuskopf in tiefroter Gesichtsfarbe. Von diesem gehen drei Strahlenbündel aus, deren jeder durch ebenso viele weisse, stilisierte Blätter dargestellt wird.

In den Fischblasen zu beiden Seiten haben die Wappenschilde der Stadt Biel Aufnahme gefunden. Über diesen schaut je ein Prophet mit wild flatterndem Spruchbande herab. Das eine enthält kabbalistische Zeichen, wie auf den Fenstern im Berner Münster, das andere trägt die Jahrzahl „Anno DCCCC⁰ LVII". Demnach entstand das Fenster unmittelbar nach dem jüngsten im Chore des Berner Münsters.

Gab uns schon die allgemeine Beschreibung dieses Glasgemäldes Veranlassung, zu verschiedenen Malen auf die Ähnlichkeit einzelner Partien mit solchen des Dreikönigs- und Hostienmühle-Fensters im Berner Münster hinzuweisen, so würde eine vergleichende Zusammenstellung der Details diese innigen Beziehungen noch so wesentlich vermehren, dass man die Behauptung wagen darf, es sei aus derselben Werkstätte hervorgegangen.

Vor der Renovation schmückten die vier Felder der untersten Reihe ebenso viele Fragmente aus andern Fenstern, die uns den Beweis erbringen, dass auch der Glasgemäldeschmuck dieser Kirche einst viel reicher war.[106]) Ihr Zustand war teilweise ein recht bedenklicher. Zurzeit zieren sie, ebenfalls renoviert, die beiden seitlichen Chorfenster. In dem auf der Nordseite fand die Verkündigung Aufnahme. Dass diese ursprünglich einer grösseren Komposition angehörte, beweisen die Fialen, welche zu beiden Seiten des Steinstabes in halber Höhe der beiden Darstellungen auslaufen. Auf dem Felde rechts kniet Maria vor einem gelben Betpulte in einer gotischen Halle auf braunem Fliesenboden. Sie trägt einen roten Rock und darüber einen blauen Mantel, auf den die goldenen Locken herabwallen. Hinter ihr steht ein weisser Lilienstengel. Von links naht mit tiefer Verbeugung der Engel in einem grün-gelblichen Gewande. Er trägt ein Lilienszepter mit flatterndem Spruchbande, das den Anfang des Grusses enthält. Kopf und Haare sind im Gegensatze zu denen der Madonna farblos. Dafür leuchten seine grossen, violetten und blauen Flügel umso lebhafter. Bei beiden Darstellungen bildet den Hintergrund ein blauer Federndamast. Von der ursprünglichen architektonischen Umrahmung blieben nur noch einige Fragmente erhalten. Nicht nur diese, sondern auch die ganze Technik und Zeichnung erinnern sehr stark an die Arbeiten des Berner Glasmalers Urs Werder und dürften vor dem Jahre 1470 entstanden sein.

Im Fenster rechts enthält das eine Feld eine Darstellung der Kreuzigung, deren Komposition grosse Ähnlichkeit zeigt mit der gleichartigen im Mittelfenster. Ihr gegenüber hat ein hl. Georg Aufstellung gefunden. Er trägt eine stahlblaue Rüstung und rote Schnabelschuhe, einen Visierhelm mit zwei roten und einer weissen Feder, umstrahlt von einem blauen Nimbus mit gelbem Rand. Hinter ihm leuchten die grossen roten Flügel hervor, während der gelbe Drache, auf dem er steht, solche von blassroter Farbe hat. Dieser liegt auf einem grünen Rasenboden. Der blaue Federndamast und beinahe die ganze Architektur sind neu, wodurch eine sichere Datierung wesentlich erschwert wird. Doch sind diese beiden Darstellungen jedenfalls nicht von dem Meister, der die Verkündigung malte, sondern älter und enger verwandt mit den Bilderzyklen im Mittelfenster.

Da uns Aufzeichnungen über den Künstler, dem wir die Erstellung des Bieler Fensters zu verdanken haben, nicht erhalten blieben, und die Vergleichung mit den beiden jüngsten im Chore

[106]) Photographien davon, wie auch des ganzen Fensters, befinden sich im Archiv der schweiz. Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler im Landesmuseum. Wir benutzen diesen Anlass, um dem Vorstande für die gütige Erlaubnis zur Reproduktion der oberen Fensterhälfte nach der Restauration unsern verbindlichsten Dank auszusprechen.

des Berner Münsters uns in den Nachforschungen nur insoweit fördert, als sich daraus ergibt, dass alle drei wahrscheinlich einer Werkstätte angehören, so legt uns dieser Mangel an schriftlichen Überlieferungen umso mehr die Pflicht auf, ausserhalb der Landesmarken des alten Bern Umschau zu halten, ob sich nicht irgendwo verwandte Arbeiten finden. Und dies umso mehr, als wir wissen, dass Bern im 15. Jahrhundert zur Ausführung seines Münsterbaues mit wenig Ausnahmen nicht über einheimische Kräfte verfügen konnte, sondern sich gerade die geschicktesten Meister aus der Fremde holen musste. Dabei scheint man zunächst in den kunsttreibenden Städten Schwabens, ganz besonders aber in denen des Elsasses Umschau gehalten zu haben. Dies kann nicht befremden. Schon seit frühen Zeiten bildete die fruchtbare Rhein-Ebene für die landwirtschaftlich viel weniger produktiven Gebiete der Eidgenossen eine Bezugsquelle für mannigfache Bedürfnisse, so namentlich für Getreide und Wein. Der daraus entspringende, regelmässige Verkehr führte die Bewohner des Ober-Elsasses hinauf in die Berglande und gab hinwiederum unsern Voreltern Gelegenheit, Leben und Treiben in jenen schmucken Städten und Städtchen kennen zu lernen, die, mitten im flachen Kulturlande oder an den Ostabhängen der Vogesen gelegen, vom Überflusse dessen, was der fruchtbare Boden fast mühelos hervorbrachte, einen Teil an ihre weniger von der Natur begünstigten Nachbarn verkaufen konnten. Der daraus für sie entspriessende Wohlstand schuf die Bedingungen für ein blühendes Handwerk und eine Kunstbetätigung, von der noch heute die schönen Kirchen und schmucken Rathäuser zeugen. Ihm verdankten aber auch die Gotteshäuser jenen einzig dastehenden Reichtum an monumentalen Glasmalereien aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Oft bot sich unsern Voreltern, wenn sie ihre Lebensmittel in den Rheinlanden holten, oder auf den regelmässig besuchten Messen zu Strassburg und Frankfurt die Erzeugnisse geschickter Handwerker, Waffen und andere Fabrikate einkauften, Gelegenheit, die geschickten Meister selbst kennen zu lernen und, wenn man ihrer Kunstfertigkeit bedurfte, sie zu veranlassen, ihren Aufenthalt bei ihnen zu nehmen. Denn die Lebensweise der Handwerker im Mittelalter war überhaupt eine flottante und verhinderte dadurch eine Verknöcherung des Bürgerstandes, — wie sie sich zum Schaden des Handwerkes seit dem 17. Jahrhundert immer stärker entwickelte, — umso mehr, als man tüchtigen Männern, gerade um sie an den Ort zu fesseln, die Erwerbung des Bürgerrechtes und sogar die Teilnahme an der Regierung recht leicht machte.

Unter solchen Verhältnissen lag die Unterhaltung guter Beziehungen zu den oberelsässischen Städten im Interesse der eidgenössischen Orte. Doch wurden dieselben durch die politischen Zustände zeitweise ausserordentlich erschwert. Denn auf den Burgen vom Hegau hinunter bis zu den Vogesen sassen österreichische Beamte und Lehensträger, die, von grimmigem Hasse gegen die erfolgreich aufstrebenden schweizerischen Städte und Bauernschaften erfüllt, nicht nur alles taten, um deren Interessen ausserhalb ihrer Landesmarken zu schädigen, sondern es selbst die Reichsstädte hart entgelten liessen, wenn diese, vertrauend auf ihre Unabhängigkeit vom Hause Österreich, dessen Feinden aus wirtschaftlichen oder politischen Interessen ein zu grosses Entgegenkommen bewiesen. Es ist hier nicht der Ort, auf die kriegerischen Ereignisse näher einzutreten, welche daraus seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden,[107]) doch dürfte der Anschluss der Städte Mülhausen, Colmar, Schlettstatt und Strassburg an die eidgenössischen Stände in den 1470er Jahren wohl kaum so leicht zustande gekommen sein, wenn er nicht in alten freundschftlichen Beziehungen gewurzelt hätte.

[107]) Vgl. Johannes Dierauer, Geschichte der Schweiz. Eidgenossenschaft, Bd. II, S. 154 ff.

Es wäre darum auffallend, wenn sich in den elsässischen Kunstwerken des 15. Jahrhunderts zu denen in der Eidgenossenschaft und ganz besonders zu denen in bernischen Landen keine inneren Beziehungen nachweisen liessen, da Bern, wie wir sahen, schon den ersten Meister für sein neues Münster aus der Strassburger Bauhütte kommen liess. Gewiss hat man im Elsass auch nach guten Glasmalern Umschau gehalten. Denn schon der Reichtum an erhalten gebliebenen Werken lässt vermuten, dass in Kunststädten wie Strassburg, Schlettstatt, Colmar u. a. an tüchtigen Meistern und Gesellen selten Mangel war.

Obgleich von diesem zerbrechlichen Reichtum ein beträchtlicher Teil in den häufigen Kriegen, während denen diese gesegneten Grenzlande verwüstet wurden, zugrunde gegangen ist, genügen die erhalten gebliebenen Werke, um die Entwicklung dieses Kunstgewerbes während dreier Jahrhunderte ausreichend zu belegen und für die Beurteilung der Glasmalereien, welche die Schweiz besitzt, die notwendigen Anhaltspunkte zu liefern. Indem wir uns vorbehalten, bei einer resümierenden Übersicht über die Stil-Entwicklung der monumentalen Glasmalerei während des 15. Jahrhunderts dieses Material herbeizuziehen, beschränken wir uns an dieser Stelle auf die Hervorhebung verwandter Kunstformen in den oben beschriebenen Werken zu Bern und Biel zu solchen im Nachbarlande.

In den architektonischen Darstellungen auf den einzelen Bildern, nicht in denen des Fensters als Gesamtkomposition, steht auf der Stufe der drei Chorfenster zu Staufberg das Hauptfenster im Kirchenchore zu Alt-Thann. Immerhin kann aber nicht von der gleichen Werkstätte, sondern nur von einer gleichartigen Darstellung der Räume gesprochen werden, worin einzelne Handlungen sich abspielen. Weit überlegen ist dagegen das Alt-Thanner Fenster denen auf Staufberg in der Behandlung des Figürlichen, da dessen Meister sich nicht auf die notwendigsten Personen beschränkte, sondern uns mit besonderer Vorliebe und Geschick ganze Gruppen vorführt, wenn auch nicht immer im Interesse der Klarheit seiner Kompositionen. Nach R. Bruck[108]) muss dieser Zyklus zwischen 1430 und 1450 entstanden sein. Dies stimmt zu unserer Datierung der Glasgemälde auf Staufberg, welche deren Entstehung als wesentlich einfacheren Arbeiten in die Jahre 1420—30 verlegt.

Viel grösser und in den Einzelheiten geradezu überraschend ist die Verwandtschaft des Dreikönigs- und des Hostienmühle-Fensters zu dem Katharinen-Fenster im südlichen Querschiffe der Kirche St. Georg zu Schlettstatt. Aus den Abbildungen ist dies weniger ersichtlich; wer aber unter dem frischen Eindrucke der Berner Glasgemälde dieses Gotteshaus betritt, dem drängt sich sofort die Überzeugung auf, dass wir hier Arbeiten der gleichen Schule oder Werkstätte vor uns haben. Leider blieb dieses Fenster nicht in seinem ursprünglichen Zustande erhalten, da u. a. die unterste Felderreihe mit dem Leichnam der Märtyrerin, wie er von Engeln in den Himmel getragen wird, ursprünglich den obersten Abschluss gebildet haben muss, während die an dieser Stelle zurzeit eingesetzten Felder mit dem schlanken Fialenwerk einer anderen Komposition angehörten.[109])

Wie im Hostienmühle-Fenster, verzichten auch hier die figürlichen Darstellungen in den untersten Felderreihen auf eine architektonische Einrahmung; dann aber wächst ein in Etagen gegliedertes Gebäude in die Höhe, das die einzelnen Vorgänge in phantastische Hallen verlegt, wobei je einer Felderreihe die erzählenden Bilder und der folgenden die zugehörigen architektonischen Abschlüsse zugewiesen werden. Selbst die kulissenartigen Wände, denen wir sonst auf elsässischen Glasgemälden nicht sehr oft begegnen, fehlen nicht. Vor allem aber haben wir den nämlichen

[108]) Die elsässische Glasmalerei, a. a. O., S. 93 und Tafel XLVIII.

[109]) Für die Beschreibung der Details verweisen wir auf R. Bruck, a. a. O., S. 36 ff. und Tafel XLIX.

Hintergrund, nur mit verwechselten Farben, indem rote Rosettchen zwischen blauen Rautendamast hineingestreut wurden. Im allgemeinen ist die Komposition einfacher, als auf den beiden Berner Fenstern und nähert sich mehr derjenigen des Bieler, wo sie zweifellos nur die Folge geringerer Geldmittel war, welche an die Arbeit verwendet werden konnten. Dagegen stimmen die Fenster in Bern und Schlettstatt wieder auffallend überein im Reichtum der Kleider, die, wie Bruck mit Recht hervorhebt, grosse Ähnlichkeit mit der burgundischen Hoftracht aufweisen. Diese war zu jener Zeit für die höheren Stände Frankreichs und Deutschlands Mode geworden und gewiss auch dem bernischen Patriziat nicht unbekannt, schon zufolge der politischen Beziehungen einzelner Staatsmänner zum burgundischen Hofe. Dazu kommt auf den Berner Glasgemälden noch die Vorliebe für ein grau-weisses Kolorit der Architektur und deren reiche Verzierung mit kleinen Statuettchen auf Konsolen unter Baldachinen, wie wir solchen auch auf den Bildern der altniederländischen Meister begegnen. Bruck verlegt die Entstehung des Katharinen-Fensters in die dreissiger oder vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts. Damals lebte zu Schlettstatt ein wegen seiner Kunst als Maler hochgefeierter Meister, von dem sich leider kein beglaubigtes Werk erhalten hat: Hans Tieffenthal. Um 1390 geboren, genoss er schon als Jüngling eines so grossen Ansehens, dass er 1418 vom Rate der Stadt Basel mit der Ausmalung der Kapelle des „Elenden Kreuzes“ vor dem Riehentor betraut wurde, wobei man von ihm verlangte, dass er sich nach der Ausmalung des Plafonds in der Kartause zu Dijon in Burgund richte.[110]) Er muss diese demnach gekannt haben. Darauf treffen wir den Meister 1422 wieder als Stadtmaler zu Schlettstatt; 1433 wird er in Strassburg erwähnt und ein Jahr später dort als Maler und Goldarbeiter (d. h. wohl Vergolder, nicht Goldschmied) in den Rat gewählt. Aber schon 1450 führt ihn die Zunft „zum Himmel“ in Basel, der die Maler angehörten, als ihr Mitglied auf. Dann verlieren wir dort seine Spuren, demnach gerade zu der Zeit, als die beiden letzten Chorfenster im Münster zu Bern entstanden. Später scheint er wieder nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt zu sein, wo er vermutlich auch starb, und wo noch im Jahre 1520 Johannes Sapidus in einem Epigramme seine Kunst feierte. Es stellt darum R. Bruck mit Recht die Frage auf, ob wir nicht wenigstens den Entwurf zum Katharinenfenster ihm zuschreiben dürfen. Sollte dies zutreffen, dann läge es nahe, auch an einen gleichen Anteil an dem Dreikönigs- und dem Hostienmühle-Fenster in Bern zu denken. Dass man in dieser Stadt der niederrheinischen Kunst Verständnis entgegenbrachte, beweist die Berufung des Meisters Erhard Küng, den der Berner Chronist Valerius Anshelm einen „niederländischen Westphaler„ nennt, als Steinmetz an den Münsterbau. Und wenn auch die, aller Wahrscheinlichkeit nach von ihm am Hauptportale geschaffenen Skulpturen nicht direkt auf niederländische Vorbilder zurückgeführt werden können, so scheinen sie doch in einem gewissen Zusammenhange mit der Slutner'schen Schule in Dijon zu stehen, so dass angenommen werden darf, es habe der junge Meister, bevor ihn seine Tätigkeit um das Jahr 1458 nach Bern führte, jene Werke gekannt und nachgeahmt.[111])

Auch Peter Glaser, den wir in den Jahren 1458—69 in Bern als Glasmaler beschäftigt finden, war ein Rheinländer aus der Gegend von Worms.

Bildete das Katharinen-Fenster gleichsam eine Vorstufe zu den beiden Bernerfenstern, so führt uns dafür das gegenüberliegende im nördlichen Querschiffe mit Darstellungen aus der Legende

[110]) Daniel Burckhardt, Studien zur Geschichte der baslerischen Malerei des späteren Mittelalters, in „Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums in Basel, S. 129. Fechter, Basler Taschenbuch 1856, S. 171 und 175 ff.

[111]) Vgl. Haendke und Müller, Das Münster in Bern, Festschrift a. a. O., S. 112.

Kirche in Hilterfingen, Kt. Bern.
Figurenfenster im Schiff. Um 1470.

der hl. Agnes die architektonische Umrahmung in so phantastischen Gebilden vor, dass dagegen die beiden Berner Glasgemälde nicht aufzukommen vermögen. Aber auch die figürlichen Darstellungen stehen zufolge der Eleganz ihrer Zeichnung über den Arbeiten des Berner Meisters, und ebenso weisen sie der als Hintergrund verwendete feine Damast und das naturalistische Rollwerk, welches sich um die Architektur der Baldachine über den einzelnen Bildern schlingt, einer späteren Zeit zu. Mögen darin auch gewisse Anklänge an den Meister E. S. gefunden werden[112]), so ist doch dieser Klein-Meister gewiss nicht der Urheber der Entwürfe gewesen. Vielmehr haben wir hier nur einen der vielen Fälle, wo Kupferstiche den Glasmalern oder Malern bei den Kompositionen ihrer figürlichen Darstellungen Handlangerdienste leisten mussten. Auch dieses Fenster ist nicht intakt geblieben. So scheint die unterste Felderreihe, welche in ganz unmotivierter Weise durch ein prachtvolles Sterngewölbe ausgefüllt wird, einer Komposition angehört zu haben, deren Entstehungszeit zwischen diejenige der beiden Fenster fällt. Auf die ältere Kompositionsart geht dafür, trotz seiner überreichen Ausstattung, der mächtige Kielbogen zurück, der das ganze Fenster überspannt, wie auch das phantastische Bauwerk, welches sich über demselben erhebt, und aus dessen Balkonen und Loggien (ähnlich wie in Bern) Engel herabschauen. An die Berner Glasgemälde erinnern schliesslich auch die schlanken, weissen Fialen, welche sich den Steinstäben anschmiegen, mit ihren kleinen Statuettchen zwischen Konsolen und Baldachinen. Immerhin vermag die Pracht dieses Fensters, mit welcher auch die buntesten Partien derjenigen im Berner Münster nicht konkurrieren können, den Mangel an einer klaren Disposition nicht zu ersetzen. Selbst die Zeitgenossen dürften darum beim Anblicke dieses verwirrenden Farbenspieles und dieser Formenüberfülle das Gefühl gehabt haben, dass die Glasmalerei in derartigen Werken die Grenzen des künstlerisch Schönen und Zweckmässigen überschreite. Auf andere elsässische Werke, die nach gewissen Richtungen Anklänge an solche in der Schweiz aufweisen, werden wir später zurückkommen.

Nicht als Beispiele monumentaler Kirchenmalerei, sondern als eine Übertragung solcher in Miniaturverhältnisse soll der vier Bilderzyklen zu je sechs Darstellungen in der Kirche zu Hilterfingen (Taf. XIV) gedacht werden. (Höhe jedes Zyklus 72 cm, Breite 41 cm.) Wie beim Zehntausendritter-Fenster in Bern, haben wir auch hier ein auf Glas übertragenes Bilderbuch, das weder als ganzes noch in den Details mehr sein will, als eine Veranschaulichung der wichtigsten Vorgänge aus dem neuen Testament zur Erbauung der Kirchenbesucher, ohne irgendwelche künstlerische Nebenabsichten. Darum wird sowohl bei den einzelnen Bildchen, als auch bei den Bilderzyklen von ornamentalem Beiwerk abgesehen, ebenso wie von allen Zutaten überhaupt, die den Blick von den Hauptpersonen, und namentlich von Christus hätten ablenken können. Um diese Absicht noch stärker zum Ausdruck zu bringen, trägt im allgemeinen auch nur er ein violettes oder rotes Gewand, das ihn koloristisch nicht nur aus seiner Umgebung hervor-, sondern aus dem Bilde heraushebt. Nur bei der Darstellung des Verrates wird auch Judas durch einen gelben Rock gebrandmarkt. Von den 24 Darstellungen gehören nur sechs der Jugendgeschichte an. Darauf beginnt mit dem Einzuge in Jerusalem die ausführliche Darstellung des Leidens, und den Schluss bildet die Ausgiessung des hl. Geistes in einer Säulenhalle. Diese und die Strohhütte als Geburtsstätte des Christuskindes sind die einzigen deutlich charakterisierten Lokalitäten in der ganzen Bilderfolge. Immerhin deutet der Künstler durch einen bräunlichen Fliesenboden oder einen grünen Rasenteppich jeweilen an, ob man

---

[112]) Vergl. R. Bruck, a. a. O., S. 127.

sich den Vorgang in einem Raume oder im Freien vorzustellen habe, verwendet aber als Hintergrund überall einen roten oder blauen Federndamast. Die Zeichnung der kleinen, markigen Figuren auf dem schmutzigweissen Glase verrät einen nicht ungewandten Meister und erinnert an die Chorfenster in Bern. Originell, wenn auch nicht aussergewöhnlich, ist die Darstellung der Himmelfahrt, wo wir von Christus nur noch den Saum des Gewandes und die Füsse unter einer stilisierten Wolke sehen, sowie die Fussabdrücke auf dem Felsen. Zwei Bruchstücke mit betenden Engeln in der Geisselung und der Ausgiessung des hl. Geistes deuten darauf hin, dass vermutlich früher noch mehr Bilder vorhanden waren. Auch ist ihr gegenwärtiger Standort in einem Fenster des Schiffes zweifellos nicht der ursprüngliche, da jedenfalls die einzelnen Zyklen die Fensterfelder, für die sie bestimmt waren, ganz ausfüllten.

Über die Stiftung dieser interessanten Bildergruppen gibt es nur Vermutungen. Seit dem St. Laurenztag 1424 besassen die von Scharnachtal als Herren zu Oberhofen den Kirchensatz in Hilterfingen, welchen damals Franz, Schultheiss zu Thun, dem Kloster zu Interlaken gegen denjenigen zu Spiez abgetauscht hatte.[113]) Um das Jahr 1470 scheinen in der Kirche bedeutende Renovationsarbeiten vorgenommen worden zu sein, die Veranlassung zu Glasgemäldestiftungen boten. Unterm 21. Januar 1471 verzeichnen die Ratsmanuale von Bern folgenden Eintrag: „An Frau berneta von Scharnachtal[114]) von des vensters wegen, das sie gen hilterfingen in die kilchen verheissen hat, welle si ützit bildwerk nach irem willen darin machen, inen dz ze verkünden, dann es werde von Schibenglass gemacht.“ [115]) Ob mit Recht oder Unrecht hat man diese Notiz mit der Entstehung unseres Bilderzyklus in Verbindung gebracht. Nach dem Stile zu schliessen, kann er 1471 entstanden sein, jedenfalls nicht später. In diesem Falle könnte ihn Urs Werder gemalt haben, den gerade zu dieser Zeit sowohl der Rat als die Berner Aristokratie für ihre Arbeiten bevorzugten. Da wir aber von ihm nur signierte Wappenscheiben besitzen, so bleibt es bei Vermutungen, umso mehr, als diese Darstellungen wahrscheinlich irgend einem damals beliebten Bilderwerke nachgezeichnet wurden.

Die jüngsten monumentalen Glasgemälde auf altbernischem Gebiet führen uns nach Zofingen (Taf. XV). Dort war der 4. März des Jahres 1514 für das alte Chorherrenstift und die Bürgerschaft ein gleich wichtiger Tag. Denn im Namen der versammelten Chorherren erklärte Propst Andreas von Luternau zu Handen der Pröpste und Dekane, der Kloster- und Weltgeistlichen, dass man gewillt sei, die Kirche mit dem Chore von neuem wieder herzustellen und versprach allen, die zu diesem Werke beitrügen, die üblichen Ablassspenden. Dieser Beschluss war nicht übereilt. Denn schon im Jahre 1463 hatte man die Stiftskirche als baufällig erklärt. Mit der Sammlung von Liebesgaben wurden jedoch vom Generalvikar von Konstanz die geistlichen Würdenträger des Bistums erst betraut, nachdem ihnen zu Beginn des Jahres 1513 der Bischof Hugo von Hohenlandenberg durch ein Verbot für andere Sammlungen und einen vierzigtägigen Ablass auf zwei Jahre für alle die, welche dem Werke beisteuerten, den Weg gebahnt hatte. Am 30. September 1513 empfahlen sodann auch Schultheiss und Rat der Stadt Bern die Gabensammler des Stiftes der milden Handreichung ihrer Untergebenen. Damit waren die Quellen geöffnet, aus denen nun die silbernen

[113]) L. Lohner, a. a. O. S. 228/29.

[114]) Permeta von Villarzel war Kaspar von Scharnachtals dritte Frau. Über weitere Glasgemäldestiftungen der Familie in dieses Gotteshaus vgl. F. Thormann und W. F. von Mülinen, a. a. O. S. 16.

[115]) Haller, a. a. O. Bd. II, S. 114.

Bächlein der Stiftsbaukasse zurieseln sollten. Sie scheinen ziemlich reichlich geflossen zu sein. Denn schon am 21. September 1514 schlossen Propst und Kapitel des Stiftes Zofingen mit „Steffan Ruotschmann wilent schulthessen zuo Zofingen irs buws halb“ einen Vertrag, wonach ihnen derselbe gegen Bezahlung von 1200 rhein. Goldgulden den Chor, die beiden Sakristeien und einen Lettner, alles nach „visierung und riss des werckmeisters“, innerhalb der nächsten drei Jahre zu errichten hatte. Mit der Überwachung des Bau's wurde Meister Hans Zimmerli, Kaplan des Frauenaltars (Marienaltar) betraut[116]). Rutschmann scheint seiner Aufgabe mit Eifer und Verständnis nachgekommen zu sein. Schon an 21. September 1518 erging vom Stiftskapitel an den Bischof von Konstanz die Bitte, er möchte den Weihbischof von Basel mit der Einweihung der Altäre im Chore betrauen. Dem Wunsche scheint nicht entsprochen worden zu sein, vermutlich, weil man bis zur Gesamtweihe des restaurierten Gebäudes zuwarten wollte. Sie fand erst am 9. und 10. Januar 1520 durch den Generalvikar des Bischofs von Konstanz, Melchior, episcopus Ascalonensis, statt, unter Verleihung der üblichen Ablässe.

Dass das neu renovierte Gotteshaus des ehrwürdigen Chorherrenstiftes nicht auf den Schmuck seiner Fenster durch Glasmalereien verzichtete, ist begreiflich. Leider aber haben sich aus den Stürmen der Reformation nur die wenigen Zeugen dieser edlen Kunst gerettet, von denen für diese Arbeit einzig die Passionsdarstellungen in Betracht kommen, welche die obere Hälfte des mittleren Chorfensters schmücken. Bis jetzt brachte man ihre Entstehungszeit zusammen mit der Einwölbung des Chores und verlegte sie demzufolge zwischen die Jahre 1510 und 1520. Dagegen spricht aber ihr altertümlicher Stil. Denn noch haben wir als Hintergrund an Stelle des grossmustrigen Damastes, wie er seit Beginn des 16. Jahrhunderts zur Regel wird und wie er uns auch auf den grossen Wappenscheiben entgegentritt, welche die Chorherren in die neuerbaute Kirche stifteten, den feinen, blau-schwarzen, altertümlichen Rankendamast, allerdings mit der auffallenden Eigentümlichkeit, dass die einzelnen Füllungen mit einem breiten Bandstreifen umrahmt werden, der Figuren und Hintergrund überall auf unmotivierte Weise voneinander trennt. Dagegen stimmen die krönenden Baldachine in ihren architektonischen Details im allgemeinen mit denen aus der Mitte des vorangegangenen Jahrhunderts überein, ebenso wie Tracht und Bewaffnung der dargestellten Personen. Vor allem aber ist ganz ausgeschlossen, dass ein Meister am Anfange des 16. Jahrhunderts die Männer in lange Schnabelschuhe gesteckt und die Beine und Arme des römischen Hauptmanns so eingeschient, und den schlafenden Kriegern vor dem Sarkophage noch Beckenhauben, wie sie namentlich im 14. Jahrhundert getragen wurden, aufgesetzt hätte. Aber auch die ganze Darstellungs- und Kompositionsart erinnert an frühere Zeiten. Den Schlüssel zur Lösung dieses Rätsels gibt uns eine bis jetzt unbeachtete Eintragung in den Berner Ratsmanualen.[117]) Darnach wurde am 28. April 1480 beschlossen, durch Hans Abegk die Glasfenster in der Kirche und in der Propstei von Zofingen zu machen, „dann Mh. dem Propst das zugesagt und gonnen haben.“ Aber selbst wenn diese Notiz sich nicht

---

[116]) Das ausführliche Urkundenmaterial findet sich im Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1891, S. 435 ff., von Dr. H. Herzog zusammengestellt. Vgl. auch: Brunner, C., Das alte Zofingen und sein Chorherrenstift, Aarau 1877, S. 29, 57 und 58; Faller, E., Die St. Mauritiuskirche in Zofingen. Argovia, Bd. XIX, S. 89 ff.; Rahn, Geschichte der bild. Künste, S. 506. H. Lehmann, Die Glasgemälde in aarg. Kirchen, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde. 1901, S. 296.

[117]) G. Trächsel, Kunst und Kunstgewerbe in Bern am Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern 1879, S. 31. B. Haller, Bern in seinen Ratsmanualen 1464—1565, Bd. II, S. 115.

auf die Entstehung dieses Glasgemäldes beziehen sollte, muss doch die Annahme, sie hänge mit dem Neubau des Chores zusammen, fallen gelassen werden, denn dagegen spricht zu deutlich sein Stil, der es mit aller Bestimmtheit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuweist. Da es die Passionsgeschichte darstellt, darf mit Sicherheit angenommen werden, dass es schon im alten Chore der Stiftskirche an gleicher Stelle seinen Platz hatte und man beim Neubau wenigstens diesem Fenster die gleiche Breite gab, um die alten Glasmalereien ohne wesentliche Veränderungen darein versetzen zu können. Im allgemeinen halten sich die Darstellungen an die alten Traditionen.

Am gelben Balkenkreuz hängt in den zwei mittleren Feldern Christus, um dessen Körper ein weisses Lendentuch flattert, das zu der bräunlichroten Karnation des Körpers wirksam kontrastiert. Das durch den Tod verklärte Haupt mit der Dornenkrone umstrahlt ein rubinroter Nimbus mit gelbem Kreuz. In den beiden Seitenfeldern ringen die beiden Schächer in letzten Todesqualen. Dem guten, der mit rückwärts geschlagenen Armen und aufgezogenen Beinen übers Kreuz gebunden ist, entringt sich eben die Seele als kleines nacktes Männchen, das von einem Engel in Empfang genommen wird. Der Schächer zur Rechten des Kreuzes kehrt uns den Rücken zu. Ihm reisst ein weisser Teufel mit gelben Fledermausflügeln die Seele aus dem Munde. Das Gespräch, welches die Gekreuzigten kurz vorher führten, verzeichnen die Spruchbänder. Sie enthalten in gotischen Minuskeln die nachfolgenden Inschriften: Schächer links: „here · hēbarm · dich · über · mich · so · dv · komest · in · di · rīch.“ Christus „warli · wirstv · hüt · im · paradys · syn.“ Der römische Hauptmann: „dz · ist · gewerlichen · gottes · sun.“ Schächer rechts: „bisut (bist du)du gott(s · s)un · so · hilf · dir · (celbs · v)och · vns.“

Während die Spruchbänder die Körper der beiden Schächer wild umflattern, als wollten sie die Qualen der Sterbenden versinnbildlichen, hängen diejenigen am Kreuzesstamme Christi schlaff herab; der Tod des Erlösers ist eingetreten. Dies beweisen uns auch Handlungen und Gebärden der Anwesenden unter dem Kreuze. Eben ist Longinus im Begriffe, dem Herrn die Seite zu öffnen. Mit der linken Hand deutet er auf das kranke Auge, welches von dem aus der Seite des Heilandes fliessenden Blute geheilt wurde. Ein Jude, der neben ihm steht, kenntlich an dem spitzen Hute, macht die übrigen Personen auf den Vorgang aufmerksam.

Unter dem Kreuze blickt Johannes zu seinem Herrn auf. Maria dagegen scheint, vom Schmerz überwältigt, in die Arme ihrer Gefährtin zu sinken. Selbst der römische Hauptmann in der phantastischen Tracht halb eines Orientalen, halb eines Römers, ist von der Gottheit des Gekreuzigten überzeugt und teilt dies auch mit den Worten: „Fürwahr, dieser ist Gottes Sohn!“ (Luk. XXIII, 47) einem einfältigen Juden mit, der gestikulierend neben ihm steht. Den Boden schmückt ein grüner Wiesenteppich. Noch soll einer kleinen symbolischen Darstellung nicht vergessen werden. Zu Füssen des Kreuzstammes des Heilandes erblicken wir einen Löwen mit zwei Jungen, von denen er das eine mit der Tatze aufweckt. Als Sinnbild der Stärke und des Königtums ist der Löwe ein gebräuchliches Symbol für Christus. Offenb. Joh. 5, 5 heisst Christus der Löwe vom Stamme Juda (vgl. I. Buch Mosis 49, 9). Nach einem alten Physiologus, den Origenes (in genesin hom. 17) anführt, schläft der neugeborene Löwe drei Tage und drei Nächte, wie Christus im Grabe, und nach Durandus (rat. offic. VII. rubr. de evang.) weckt der alte Löwe am dritten Tage sein Junges, wie Gott Vater den Sohn aus dem Grabe. In Conrads von Würzburg goldener Schmiede (5027) erweckt der Todesschrei des am Kreuze sterbenden

St. Mauritius-Kirche in Zofingen.
Chorfenster.

Fig. 36. Wappenfenster des Schultheissen Hans v. Erlach und seiner Gemahlin Magdalena von Mülinen in der Kirche zu Jegenstorf. 1515.

Heilandes die Toten, wie der Löwe seine Jungen. Was hier unscheinbar im Symbole angedeutet ist, erzählen uns die drei unteren Glasgemälde. Sie enthalten zwei Darstellungen, die sich um zwei plumpe Steinsarkophage mit gotischer Ornamentik gruppieren. Diese stossen im mittleren Scheibenfelde so zusammen, dass beide Seitenflächen sichtbar werden. In den Sarkophag links wird der nackte Körper Christi, der auf dem Haupte die schwere, grüne Dornenkrone trägt, hineingelegt. Joseph von Arimathia, ein alter Mann in reicher Kleidung, hält sorgsam des Toten Haupt, während ein schlichterer Genosse um die Füsse ein weisses Linnen wickelt. Hinter dem Grabe stehen Johannes und die beiden Frauen, durch Gebärden und Gestikulationen ihren Schmerz verkündend.

In der Darstellung der Auferstehung (rechts) entsteigt Christus dem Grabe, die Rechte segnend erhoben, in der Linken den Stab mit der roten Fahne. Auf dem Rande des Steintroges steht zu beiden Seiten ein Engel mit den Gebärden freudiger Überraschung. Alter Tradition gemäss, sind die Krieger ganz klein dargestellt. Der mittlere wacht eben auf und deutet durch die emporgehobenen Hände seine schreckhafte Verwunderung an. Auch hier ist als Hintergrund ein blauschwarzer Damast verwendet. Den oberen Abschluss der Kreuzigung bilden drei Baldachine, über denen sich phantastische Gebäude erheben. Die Masswerkfüllungen sind anlässlich der Restauration im Jahre 1879 von Glasmaler Müller in Bern erstellt worden. Am Rande der Bilder zieht sich ein schwarz-weisser Schachbrettstreifen hin. Die Farben der Gläser sind rubinrot, grün, violett, blau, hell- und dunkelgelb; die Karnation zeigt den üblichen bräunlichroten Fleischton.

Von dem Fenster, das der Rat von Bern ebenfalls im Jahre 1480 in den Chor der St. Niklauskirche in Brugg stiftete, ist nichts mehr vorhanden.[118]) Dagegen scheinen die beiden derben Gestalten der Apostelfürsten Petrus und Paulus in dem Kirchlein zu Leutwil einem grossen Figurenfenster angehört zu haben, das nach der Inschrift Hans von Hallwil um diese Zeit dahin stiftete.[119]) Es war aber jedenfalls keine Arbeit eines geschickten Meisters und hat wegen des berühmten Donators mehr historisches als künstlerisches Interesse.

Das einzige, intakt erhalten gebliebene, grosse Glasgemälde aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts im Kanton Bern, dessen ornamentales Beiwerk noch von einem Fensterfelde ins andere hinübergreift und dadurch an die alten monumentalen Kompositionen anklingt, befand sich in dem reizenden Kirchlein zu Jegenstorf. (Fig. 36.)[120]) Allein es ist kein religiöses Kunstwerk mehr im eigentlichen Sinne, wie die früheren Arbeiten, welche die Kirchenbesucher durch Darstellungen aus der Bibel oder aus Heiligenlegenden erbauen sollten, sondern ein stolzes, heraldisches Prunkstück und gehört deswegen einer neuen Zeit an, in welcher die Gemäldestiftungen nicht mehr der Ausdruck eines frommen Sinnes der Kirche gegenüber waren, sondern eine Art

---

[118]) 1480. Juni 14. Den von brugg ist ir glassvenster zugesagt in irn cor. — Sept. 23: An Schultheiss zu brugg. Nachdem Mh. Sannt Niklauss ein pfänster haben geben, sy Mh. bevelch, das er das us irem geleit zal und verricht. Haller, a. a. O. S. 115.

[119]) Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1905/6, S. 136.

[120]) Die Originale bewahrt zurzeit das historische Museum in Bern auf, wo die einzelnen Felder leider in verschiedene Fenster versetzt sind, so dass die monumentale Wirkung gänzlich verloren geht. In Jegenstorf ist dafür eine gute Kopie in der ursprünglichen Zusammenstellung.

staatsrechtlicher Dokumente, die dem Kirchenbesucher andeuten sollten, wer Landesherr über das Gebiet, auf dem das Gotteshaus stand, wer Herrschaftsherr, wer Kollator und wer mit diesen durch engere Freundschaft verbunden war. [121]) Als ein aus der Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen hervorgegangenes Kunstwerk, ist dieses Glasgemälde vortrefflich geeignet, zu zeigen, welche Richtung die Glasmalerkunst als die rasch dominierende seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in unserem Lande einschlug.

---

[121]) Stifter dieses Wappenfensters waren Hans von Erlach, Schultheiss zu Bern, Herr zu Jegenstorf und Kollator der St. Johanniskapelle daselbst und seine Frau, Magdalena von Mülinen. Die Stiftung war für die ein Jahr früher (1514) neu erbaute Kirche bestimmt. Lohner, a. a. O. S. 409.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung 213 (59)

Zürich und die Innerschweiz 217 (63)

Zürich 217 (63)

Zug 221 (67)

Luzern und Glarus 223 (69)

Bern, seine Landschaft und die Stadt Biel 224 (70)

Allgemeine Zustände in Bern im 15. Jahrhundert 224 (70)

Glasgemäldefragment von Gebensdorf 229 (75)

Glasgemälde in der Kirche auf Staufberg 229 (75)

Glasgemäldefragment in Suhr 231 (77)

Die Chorfenster im Münster zu Bern 231 (77)

Abriss der Baugeschichte des Münsters 231 (77)

Urkundliche Nachrichten über die Glasgemälde 234 (80)

Restaurationen der Glasgemälde 238 (84)

Beschreibung der Glasgemälde 240 (86)

Die Glasmaler zu Bern 251 (97)

Das Chorfenster zu Biel 252 (98)

Die Beziehungen der Schweiz zum Elsass 256 (102)

Die Glasgemälde zu Alt-Thann und St. Georg zu Schlettstatt 257 (103)

Die Glasgemälde in der Kirche zu Hilterfingen 259 (105)

Die Glasgemälde im Chore der Kirche zu Zofingen 260 (106)

Das Wappenfenster von Erlach in der Kirche zu Jegenstorf 263 (109)