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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 15 (1964)

Heft: 3

Artikel: Die Bieler Glasmalerwerkstatt von 1457 : ihre Beziehung zu den Berner Chorfenstern und zur gleichzeitigen Glasmalerei am Oberrhein und in Elsass-Lothringen

Autor: Beer, Ellen J.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-392852

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Biel. Inneres der Stadtkirche. Blick gegen den Chor

DIE BIELER GLASMALERWERKSTATT VON 1457

Ihre Beziehung zu den Berner Chorfenstern und zur gleichzeitigen Glasmalerei am Oberrhein und in Elsaß-Lothringen

Kurzfassung des an der Jahresversammlung der GSK in Biel gehaltenen Referats

Die St. Benediktskirche, die heutige Stadtkirche von Biel, besitzt im großen Chorachsenfenster und in den übrigen Fenstern des Chores noch Reste ihrer ehemals wohl umfangreicheren Verglasung von 1457. Zur Darstellung gelangen im Mittelfenster des Chores eine teilweise erneuerte Passion Christi und eine Vita des heiligen Ordensgründers Benedikt (Patron der Kirche und Stadtpatron Biels); das Fenster im Norden zeigt eine Verkündigung an Maria (aus einer Jugend-Christi-Folge?), während die Fenster im Süden je eine Scheibe mit Kreuzigung Christi und dem heiligen Georg aufweisen. Zwischen der Bieler Glasmalerwerkstatt von 1457 und den Fenstern des Berner Münsterchores bestehen nun offensichtlich formale Beziehungen, die im folgenden aufgezeigt werden sollen. Zugleich sei versucht, Bern *und* Biel aus einer gewissen Isoliertheit herauszulösen, die ihnen bisher anhaftete, denn beide Werke lassen sich hineinstellen in den größeren stilgeschichtlichen Rahmen oberrheinischer, insbesondere elsässischer und lothringischer Glasmalerei. Versuche, die Berner Chorfenster einem bestimmten Kunstkreis einzuordnen, sind verschiedentlich unternommen worden (wir nehmen dabei das sogenannte «Passions-Fenster» des Glasmalers Hans Acker von 1441 aus, dessen Ulmer Herkunft nie in Frage

gestanden hat); die Versuche führten jedoch zu meist einseitigen Resultaten: infolge der Vielfalt, der sehr verzweigten und sich überdeckenden Stiltendenzen, die den künstlerischen Eindruck in Bern bestimmen, konnten die vorgebrachten Argumente jeweils nur *einem* Aspekt gerecht werden, und zwar vornehmlich deshalb, weil man bislang nur *Nachfahren* der Berner Glasmalereien kannte, vorausgehende Arbeiten dagegen so gut wie nicht zu existieren schienen. Inzwischen ist nun in Lothringen wichtiges, fast gänzlich unbekanntes Material erschlossen worden, das erstmals vorgelegt sei, und das der Erforschung der Berner Chorfenster und der von diesen stilistisch beeinflußten Werken inskünftig wohl eine neue Richtung weisen dürfte.

Die Berner Chorfenster sind ein reicher Komplex von fünf Bildzyklen, dessen Entstehung bekanntlich sich von 1441 bis etwa 1455 erstreckt. Der älteste Zyklus, die Passion Christi des Hans Acker von 1441, befindet sich in stark fragmentarischem Zustand im Chorachsenfenster, für das er als Stiftung der Stadt Bern von Anfang an geplant gewesen war. Ihm zur Seite befand sich ursprünglich im Süden das Zehntausend-Ritter-Fenster des Meisters Bernhard aus der Werkstatt des Niklaus Magerfritz von 1447/48, dessen wenige Reste heute mit dem Passionsfenster vereinigt sind. Hagelschlag zerstörte vermutlich weitgehend dieses volkstümlichste aller Berner Chorfenster mit der Legende der 10 000 Märtyrer, die unter Kaiser Hadrian den Tod erduldeten, und die, so will es der Volksglaube, den Berner Truppen in der Schlacht bei Laupen als hilfreiche Heerschar zur Seite standen. Im Norden schließt sich das Bibel-Fenster an, bedeutsam als Stiftung des Straßburger Kürschners Peter Stark von 1451, das in typologischer Weise Szenen des Alten und des Neuen Testamentes in einem Rahmenwerk von Weinlaubranken einander gegenüberstellt. Im nächsten Fenster folgt an der Chornordseite das herrliche Dreikönigs-Fenster des Berner Schultheißen Rudolf von Ringoltingen um 1450, das unter weitgefaßtem Bogen die Anbetung des Jesuskindes durch die Könige zeigt und – verteilt auf die Stockwerke der darüber aufsteigenden eleganten Scheinarchitektur – den Zug der Könige nach Bethlehem. Das Hostienmühle-Fenster, nahe beim Sakramentshaus des Chores und letztes Fenster der Gruppe, ist wieder eine Stiftung der Stadt und dürfte nicht vor 1453 vollendet gewesen sein. Wie dem Bibel-Fenster liegt auch dieser Darstellung der eucharistischen Mühle die theologische Konzeption des Leutpriesters Johannes Stang zugrund: Das Fenster soll dem Gläubigen am Symbol der Mühle veranschaulichen, wie sich in der Hostie, die er aus der Hand des Priesters empfängt, das Wunder der Transsubstantiation des Gotteswortes vollzieht, von den vier Evangelisten verkündet und im Mannaregen des Alten Testamentes vorbereitet. Von diesen fünf Chorfenstern scheidet nun das Passionsfenster im vorliegenden Zusammenhang aus, weil es einer anderen früheren Stilstufe, dem kontemplativen «weichen Stil» als Erbe des 14. Jhs., angehört, während die Fenster der Jahre 1447–1453, auf die sich unsere Aufmerksamkeit konzentriert, bereits dem bürgerlichen Realismus niederländischer Malerei und eines Konrad Witz von Basel verpflichtet sind.

In den Berner Chorfenstern haben sich künstlerischer Schöpfergeist und handwerkliches Können auf das Glücklichste vereinigt. Ein solches Werk wäre kaum möglich gewesen ohne ein genau geregeltes Zusammenspiel der Kräfte und erweckt in uns die Frage nach der Stellung und der inneren Ordnung einer Glasmalerwerkstatt im 15. Jh. Noch ein Jahrhundert zuvor bildete die Glasmalerwerkstatt eine geschlossene Gemeinschaft

Biel, Chorachsenfenster, St. Benedikt geht zur Schule

Genf, Musée d'art et d'histoire, Petrusaltar des Konrad Witz, Anbetung der Könige (Ausschnitt)

von leitenden Meistern und ausführenden Gehilfen. Als solche begab sich diese Gemeinschaft von Ort zu Ort. Ein instruktives, wenig bekanntes Beispiel stellt das Glasmaleratelier von Westminster Abbey dar, das sich 1351 aus «6 master-glaziers» und 24 Gesellen zusammensetzte, wobei die «master-glaziers» die Entwürfe lieferten, die Gesellen hingegen «for cutting and joigning the glass», zum Schneiden und Zusammenfügen der Gläser beauftragt waren. Ganz ähnliche Verhältnisse dürften vielleicht in der Schweiz schon in den 20er Jahren des 14. Jhs. in der bedeutungsreichen Glasmalerwerkstatt von Königsfelden bestanden haben. Im 15. Jh. jedoch entwickelte sich ein *lokaler* Handwerkerstand, der vornehmlich für den Unterhalt bereits vorhandener Glasmalereien zu sorgen hatte, der aber zugleich auch fähig war, größere Aufträge nach Vorlagen eigens dazu herbeigerufener Künstler auszuführen. Jetzt sind es nur noch die Meister, die entwerfenden Künstler, die von Ort zu Ort wandern und sich der dort ansässigen Werkstätten bedienen oder laut Zunftverordnungen bedienen müssen. Es sind jene «frömden Meister» der Berner Werkstatt Niklaus Magerfritz, von denen in Urkunden berichtet wird. Dadurch, daß sie für den Berner Münsterchor im Abstand mehrerer Jahre die Bildvorlagen

schaffen und im Werkstattbetrieb mitarbeiten, geben sie dem Zehntausend-Ritter-Fenster wie dem Bibel-Fenster, dem Dreikönigs-Fenster und dem Hostienmühle-Fenster ihr individuelles Gepräge. Aber das Individuelle drängt sich nicht selbstbewußt vor, es ordnet sich vielmehr einem verbindenden, ausgleichenden und für die geschlossene Gesamtwirkung der Fenstergruppe verantwortlichen Element unter: *der Werkstattformel*. Diese Formeln, die ganz bestimmte Darstellungsweise von Bildgründen etwa, von Architekturgliedern und Landschaftsrequisiten, oder, in besonderen Fällen sogar von Gesichtstypen und Bewegungsmotiven, treten bei jedem der Berner Fenster auf. Es sind *Leitmotive*, mit deren Hilfe wir nicht nur befähigt werden, die Werkstatt selbst zu erfassen, sondern auch in ihrer Ausstrahlung oft über weite Strecken zu verfolgen.

Eine solche «Ausstrahlung» Bernischer Glasmalerei tritt uns nun – von Hilterfingen und Zweisimmen ganz abgesehen – in den Bieler Chorfenstern entgegen. Diese Chorfenster sind das Werk zweier, vermutlich simultan in der Werkstatt von 1457 tätiger Meister. Von der Hand des einen stammen die Passionsfolge, die Benediktsvita sowie Kreuzigung Christi und hl. Georg in den Südfenstern des Chores. Der andere Meister schuf die schöne, leider restaurierte Verkündigung an Maria im nördlichen Chorfenster.

Der «Meister der Benediktsvita» ist im Grunde konservativ eingestellt, wenn er auch sichtlich bemüht war «mit der Zeit zu gehen» und das Neue sich zu eigen zu machen, das seit Konrad Witz die oberrheinische Kunst und seit der Entstehung der Berner Chorverglasung auch die oberrheinische Glasmalerei bestimmte, und zwar bestimmte in der Form des harten, scharfbrüchigen Stils und eines bisher noch unbekannten, von den Niederlanden ausgehenden Realismus. Der Meister kommt über Äußerlichkeiten nicht hinweg, und die modernen Formen erscheinen lediglich dem altertümlichen Stil aufgepfropft. Souverän im Vergleich zu Biel beherrschen die Berner Chorfenster schon ein Jahrzehnt früher das im 14. Jh. vorgebildete und seither laufend vervollkommnete System der vertikalen und horizontalen Fenstergliederung vom Typus des mehrstöckig aufstrebenden Bauwerks mit Türmen, Hallen und Nischen, bedingt durch die Struktur des Fensters: Stabwerk und Eisentraversen. Auch der Meister von Biel türmt Stockwerk auf Stockwerk, aber die nur vorgeblendete, gliedernde und rahmende Architektur kann sich gegenüber dem «Guckkasten-System» der Szenengehäuse nicht durchsetzen; dieses wirkt isolierend und stellt ein Stadium dar, welches Bern längst überwunden hat. Wo es gelingt, sich vom Kastenschema zu lösen und zu einer Vereinheitlichung des Raumes durch Zusammenschluß von Szenenpaaren unter offenen Gewölben zu gelangen, vollzieht sich dies zweifellos unter dem Eindruck des Berner Passionsfensters von 1441. Der Stil des Meisters von Biel ist kubisch: kleine Häuser in bunten Farben werden wie Bauklötze hingestellt, Bäume und Felsen, die aussehen als wären sie geschichtete Kristalle, bilden die landschaftlichen Versatzstücke (s. Abb. Seite 131 und 137). Die Menschen in dieser Landschaft wirken nicht weniger blockhaft. Die Quelle solchen Stils entspringt zum einen dem machtvollen Einfluß des Malers Konrad Witz († 1446), zum andern der unmittelbar formalen Voraussetzung des Berner Fensterzyklus. Allerdings gestaltet sich in Biel die Auseinandersetzung mit dem Schaffen des großen Baslers lange nicht so packend und eindrucksvoll, wie etwa im Chor des Berner Münsters, aber gewisse Elemente, die in steife Falten angeordneten Gewänder, des breitbeinige Einherschreiten des Schulknaben Benedikt (weniger selbstbewußt zwar und weniger statisch erfaßt als bei Konrad

Thann, Madonnenscheibe von 1455
im nördlichen Seitenschiff

Bern, Bibel-Fenster.
Moses unter dem brennenden Dornbusch

Witz, s. Abb. Seite 131) sind ohne die Vorkenntnis seiner Formensprache nicht zu verstehen. Ob jedoch das Wissen des «Meisters der Benediktsvita» auf eigener Anschauung beruht oder ob er, was näher liegt, diese Formen und Formeln aus zweiter oder gar dritter Hand empfangen habe, wird fraglich bleiben. Immerhin finden sich bei ihm manche Formeln, die *nicht* bei Konrad Witz vorkommen sondern erst bei seinen Nachfolgern am Oberrhein, und viel Altertümliches lebt noch fort, das Witz längst abgestreift hat. Die oberrheinische Buchmalerei liefert dazu einige gute Beispiele: Gerade die Typen der sogenannten «Volkshandschriften», wie sie etwa aus der «Straßburger Werkstatt von 1418», aus der Werkstatt des Rüdiger Schopf in Freiburg i. Br. oder aus jener des Diebolt Lauber in Hagenau noch während der 1. Hälfte des 15. Jhs. hervorgegangen sind, fällt – nicht weniger übrigens als der Druckgraphik um die Jahrhundertmitte – die wichtige Funktion zu, dem Glasmaler als anregendes Vorbild zu dienen und als reiche Fundgrube für ikonographische Gestaltung. All jene illustrierten Heiligenlegenden und «Spiegel des Leidens Christi», Bibeln, Andachts- und Erbauungsschriften, sind «Bilderbücher des Laien» im eigentlichsten Sinn. Ihr Betrachter ist, ganz wie bei der Glasmalerei, der einfältige, des Lesens so gut wie unkundige Mann aus dem Volk, und für ihn sind jene auf Papier mit der Feder und dem Pinsel gezeichneten, gemalten und kolorierten Bilder geschaffen, bald köstlich naiv und gemütvoll, bald erfüllt von einem gesunden, bürgerlichen Selbstbewußtsein. Die Ausführlichkeit der Bieler Benediktsvita, die in der Glasmalerei nördlich der Alpen ohne Parallele zu sein scheint, kann wohl nur unter Voraussetzung eines solchen illustrierten Legendentextes mit Kenntnis der «Legenda Aurea»

des Jacobus de Voragine erklärt werden. Auch ergeben sich formale Übereinstimmungen zwischen Biel und jenen «Volkshandschriften»: so weist z. B. der im Umkreis Basels entstandene Traktat des Otto von Passau «Die 24 Alten» in Heidelberg (Cod. pal. germ. 322) dieselbe kristalline Gesteinsformation auf wie die Benediktsvita und die seeschwäbische Handschrift «Die sieben weisen Meister» in Donaueschingen zeigt eine überraschende Parallele zum Figurentypus und zur Architektur der Kastenräume in Biel (s. Abb. Seite 135). Diese Illustrationen sind 1961 von Lilli Fischel erstmals, wenn auch nicht restlos überzeugend, mit dem Berner Zehntausend-Ritter-Fenster in Beziehung gesetzt worden: die künstlerische Qualität beider Werke ist so verschieden, daß sie nicht von demselben Meister, d. h. von Meister Bernhard, stammen können, und Fischels Vermutung, Meister Bernhard sei aus Seeschwaben zugewandert, verliert an Gewicht. Wir glauben vielmehr, daß beide – Buchmaler und Glasmaler – sich eines stilverwandten elsässischen Prototyps bedienten, den man wohl am besten in der Lauber-Werkstatt suchen wird.

Die formalen Gegebenheiten für den Meister der Benediktsvita finden sich letzten Endes – wie schon *Hahnloser* wahrgenommen hat – am klarsten in den Chorfenstern des Berner Münsters. Hier nun bestehen zahlreiche Berührungspunkte. Sie beruhen aber *nicht* auf stilistischer Übereinstimmung, sondern erschöpfen sich in der Adoption allgemeiner *Werkstattformeln*, des Fiederrankengrundes, des nierenförmigen und gelappten Blattwerks der Wiesenpflanzen, gewisser Architekturteile und vor allem des kristallinen Felsgesteins. Das Zehntausend-Ritter-Fenster geht in der Ausbildung dieser Formeln voran, und die Werkstatt Magerfritz wiederholt sie unabhängig vom Stil der jeweils entwerfenden Meister sowohl im Bibel- wie im Hostienmühle-Fenster. Ein solches Anknüpfen an Berner Formeln in Biel läßt sich kaum aus der unmittelbaren Anschauung der Münsterfenster allein erklären; vielmehr liegt die Vermutung nahe, der Meister der Benediktsvita sei, noch als Geselle, bei Niklaus Magerfritz gewesen und habe in dem zu seiner Zeit wohl bedeutendsten Glasmalereizentrum am Oberrhein seine Grundausbildung erhalten. Wie er jedoch die erlernten Formeln anwendet und die Figuren gestaltet, ist von Bern sehr verschieden und zeigt, daß sein Können letztlich mit den führenden Kräften der Berner Werkstatt doch nicht Schritt zu halten vermag, und sein Stil im Provinziellen verhaftet bleibt.

Der zweite Meister von Biel, der «Meister der Verkündigung an Maria», ist gleichfalls von den Berner Chorfenstern beeindruckt: sein künstlerisches Schaffen steht nahezu wesensverwandt auf derselben Stufe wie das Hostienmühle-Fenster. Sein Wesen ist aber schlichter, sein Temperament gebändigter. Über seinem Verkündigungsengel schwebt ein leiser Hauch des Lyrischen, des Schönen und Edeln, das der herbe Verkündigungsengel des Hostienmühle-Fensters nicht (oder noch nicht) besitzt (s. Abb. S. 135).

Es ist an sich einfach, derartige Formbeziehungen zwischen Bern und Biel aufzudecken. Wesentlichen – bis vor kurzem noch fast unüberbrückbaren – Schwierigkeiten begegnet man jedoch, wenn man versucht, beide Fenstergruppen in einen größeren stilgeschichtlichen Zusammenhang einzuordnen. Von den Meistern der Berner Chorfenster wissen wir immer noch wenig oder nichts (von Hans Acker aus Ulm abgesehen), und auch die Meister der Bieler Werkstatt von 1457 bleiben anonym. Was wir wissen ist, daß sie, vor allem der Meister des Bibel-Fensters, die Formensprache des Baslers Konrad Witz vollkommen rezipiert und in die Glasmalerei übertragen haben. Sie müssen demzufolge mit

Biel, nördliches Chorfenster, Verkündigungsengel

Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Bibliothek, «Die sieben weisen Meister»

Künstlerkreisen Basels in Verbindung gestanden haben, aber auch mit Glasmalern des Elsaß, wo wir die *Nachfahren* der Berner Werkstatt klar erfassen können. So gesehen verlagert sich das künstlerische Schwergewicht von Schwaben und Konstanz nach Basel und das elsässisch-lothringische Gebiet.

1466 entsteht, wie schon Hahnloser bemerkte, in der Kirche von Alt-Thann eine Marienvita, deren unmittelbare Abhängigkeit vom Berner Bibel-Fenster die Forschung sehr bald anerkannt hat. Der Fensteraufriß, die Gliederung der Bildfolge in Weinlaubmedaillons sind von Bern übernommen (wenn auch in etwas reduzierterem Rahmen), desgleichen gewisse ikonographische Motive der Szenen Verkündigung an Maria und Geburt Christi. Dieser Marienzyklus galt bisher als der einzig bekannte Zeuge einer künstlerischen Ausstrahlung der Berner Werkstatt ins Elsaß. Ich habe jedoch nun ermittelt, daß schon elf Jahre zuvor im nördlichen Seitenschiff von St. Theobald in Thann eine Folge von Heiligen geschaffen wurde, einzelne große, meist unter erneuerten Tabernakeln stehende Figuren, die man «als frühe Arbeit des eckig derben Stils im Elsaß» (H. Wentzel) bezeichnen darf. Wappen und Stifterfiguren verbinden sie mit führenden elsässischen Geschlechtern, und ihre Bedeutung wurde noch dadurch gesteigert, daß sie teilweise mit dem Datum 1455 versehen sind. Die Heiligen stellen nun eine direkte Weiterbildung des im Zehntausend-Ritter-Fenster des Meisters Bernhard erstmals anklingenden Figurentypus dar. Aber nicht allein für Bern, mehr noch für Biel spielt der Zyklus von Thann eine wichtige Rolle: in Thann nämlich begegnen wir zweifellos einem Werk von der Hand des Bieler «Meisters der Verkündigung an Maria». Die thronende Muttergottes von 1455 mutet wie eine ältere Schwester des Verkündigungsengels in Biel an. In Biel erscheint allerdings alles etwas verfeinert, während in Thann noch ganz jene stoffliche Schwere der

Figuren eines Konrad Witz lebendig ist (s. Abb. Seite 133). Daraus ergibt sich nun eine chronologische Folge, die über Bern und Thann einerseits nach Biel, andererseits nach Alt-Thann führt, und es erhebt sich daran anschließend die bedeutungsvolle Frage «Zogen jene ‚frömden Meister' nach Beendigung ihrer Arbeiten für den Berner Münsterchor 1453 ins Elsaß *weiter* oder *kehrten* sie dorthin *zurück*?»

Auf diese Frage hat nun 1962 Marie Louise Hauck (Saarbrücken) mit der Veröffentlichung der Chorfenster in der Pfarrkirche der lothringischen Ortschaft *Settingen* (zwischen Saaralben und Saargemünd) eine erste Antwort gegeben. Die Settinger Glasmalereien bestehen zur Hauptsache aus einem großenteils noch erhaltenen alttestamentlichen Genesis-Fenster und wenigen Scheiben aus einem Leben Jesu. Erstmals stehen wir jetzt einer Fenstergruppe gegenüber, die der Chorverglasung des Berner Münsters *vorausgeht*. Die Daten liegen um 1440/1444. Diese Gruppe bedeutet in ihrer Beziehung zu Bern eine wesentliche, wenn nicht sogar die einzig mögliche stilistische Vorstufe sowohl für das Zehntausend-Ritter-Fenster des Meisters Bernhard wie für das Bibel-Fenster. So hat Settingen z. B. den an sich neuen und ungewöhnlichen Gedanken verwirklicht, das Genesis-Fenster auf der Evangelistenseite (links vom Beschauer aus) anzubringen, und Bern ist mit dem Bibel-Fenster gefolgt. Verbindend wirken ferner die Ähnlichkeit des Bildaufbaus – die Gliederung der Szenen in Weinlaubmedaillons (s. Abb. Seite 133) – und die Verwendung gemeinsamer Formeln, die in Settingen in einem vorbereitenden Stadium auftreten. Auch der Typus der stämmig untersetzten Figuren mit den großen, staunenden Augen begegnet hier, und ebenso das künstlerische Prinzip, einen Bildzyklus aus Szenen ohne architektonische Gliederung oder Rahmung aufzubauen (Leben Jesu), ein Vorgehen, das an Buchillustrationen gemahnt (Gruppe der Volkshandschriften) und wohl durch solche auch angeregt sein dürfte. Derartige Beobachtungen legen nun die Vermutung nahe, daß von den «frömden Meistern» in Bern jedenfalls Meister Bernhard aus der Werkstatt der Settinger Chorfenster oder deren Umkreis hervorgegangen sein könnte, und der Meister des Bibel-Fensters den Settinger Genesis-Zyklus zum mindesten gekannt habe. Die Werkstatt der Settinger Glasmalereien scheint in ihrer Zeit unter den Glasmalerwerkstätten in Elsaß-Lothringen führend gewesen zu sein, denn ihre Ausstrahlung ist beachtlich: sie beeinflußte nicht nur wesentlich die künftige Entwicklung der Glasmalerei am Oberrhein (miteingeschlossen die Schweiz, vor allem Bern), sondern auch im mittelrheinischen Gebiet, wo um 1446 in der Karmeliterkirche von *Boppard* am Rhein (heute Glasgow, Burrell Collection) ein Leben Jesu entsteht, dessen formale und ikonographische Formulierung unmittelbar auf die Christusvita in Settingen zurückgeht und sich stilistisch gleichsam als Zwischenstufe zwischen Settingen, Bern und Biel schiebt.

Auch für Biel ist Settingen nicht ohne formgebende Bedeutung: dies zeigt sich nicht nur z. B. in der Szene «Christus am Ölberg» (s. Abb. Seite 137), die ihre Herkunft von Typen wie Settingen und Boppard nicht verleugnen kann, sondern ebenso beim «Abendmahl Christi», dessen räumliche Disposition auf ähnlicher Basis erfolgt wie etwa die noch erhaltene «Hochzeit von Kanaan» aus dem Leben Jesu in Settingen (s. Abb. Seite 137).

Wohin die Settinger Werkstatt zu lokalisieren ist? In die kleine Ortschaft an der Saar gewiß nicht. Vor allem wird man an das verhältnismäßig nahe gelegene Straßburg denken, im 15. Jh. wirtschaftlich und damit auch geistig und künstlerisch ein Zentrum

Biel, Chorfenster, Abendmahl Christi und Christus am Ölberg

des Elsaß. Seine Beziehungen reichten gleicherweise in die Rheinlande, in die Schweiz und nach Schwaben, und so lassen sich vermutlich auch die wechselnden Strömungen erklären, die, westliches und niederländisches Formgut mit Elementen der schwäbischen und oberrheinischen Kunst verbindend, schließlich zu der eindrucksvollen Leistung führten, welche die Glasmalerei der Jahrhundertmitte im Berner Münsterchor vollbracht hat.

Ellen J. Beer

Literatur: H. Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, Teil II, 1, Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, Bd. 71, 1907, S. 252–256; Teil II, 4, MAGZ, Bd. 76, 1912, S. 377, 429. – E. Lanz und H. Berchtold, 500 Jahre Bieler Stadtkirche, 1963, S. 72–73, 120–125. – H. R. Hahnloser, Chorfenster und Altäre des Berner Münsters, 1950. – L. Mojon, Das Berner Münster, Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bern-Stadt IV, 1960, S. 233 ff. – H. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, 1954, S. 63. – Derselbe, Unbekannte mittelalterliche Glasmalereien der Burrell Collection zu Glasgow, Teil 3, Pantheon 1961, S. 240 ff., Abb. 6. – Lilli Fischel, Die Berner Chorfenster, ihre künstlerische Herkunft, Zeitschrift für Kunstwissenschaft, XV, Heft 1/2, 1961, S. 1–30. – Marie Louise Hauck, Die spätmittelalterlichen Glasmalereien in Settingen/Lothringen, Saarbrücker Hefte, 15, 1962, S. 20–30. – Ellen J. Beer, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Schweiz III, erscheint 1965.