

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: 20 (1969)

Heft: 3-4

Artikel: Königsfelden : Meisterwerk zyklischer Komposition : eine Nachlese

Autor: Maurer, Emil

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393000>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.02.2025

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

Eine Nachlese

Von Emil Maurer

Die Königsfelder Chorverglasung ist nicht nur dank der künstlerischen Qualität ihrer Bilder, sondern auch als hochorganisierter Zyklus ein Meisterwerk der gotischen Kunst. Die Einheit des habsburgischen Stifterkreises, die Einheit der Entstehungszeit (1325–1330) – sie spiegeln sich aufs schönste in der *Einheit der ikonographischen und der künstlerischen Gesamtanlage*. Es lohnt sich, in einer Nachlese einige dieser «Makrokategorien» weiter zu verfolgen¹.

Der Königsfelder Chronik zufolge erhebt sich der Hochaltar an der Stelle, da König Albrecht I. am 1. Mai 1308 unter der Mörderhand seines Neffen den Tod erlitt. Es fällt auf, daß das Chorpolygon, über dem Altar, im Osten vom Passionsfenster und im Norden und Süden von zwei schreckensvollen Leidensfenstern umstanden ist. Hier – und nur hier, in dem gesamten, so harmonischen Zyklus – fließt Blut, werden Marterqualen gelitten, geschieht gewaltsamer Tod². Die Passionsgleichung nimmt nicht nur Christus und die «martyrs rouges» Johannes d. T., Stephanus, Paulus, Katharina und den Marientod zusammen, sie will durch ihren Schnittpunkt auch Albrecht einbeziehen, den Herrscher, der nach mittelalterlicher Auffassung beim Vollzug des ihm aufgetragenen höchsten Amtes sein Leben lassen muß. Man kennt die sakrale und sazerdotale Rechtfertigung des mittelalterlichen Königtums. «Ze hilfe und ze troste», wie es im Stiftungsbrief des Klosters von 1311 heißt, blicken die heiligen Protagonisten des Leidens und des Opfertodes auf die königliche Sterbestätte nieder, als Fürsprecher, in «advocatio» und «intercessio», gemäß alter Sepulkralüberlieferung. Es ist nicht bedeutungslos, daß das Chorpolygon auch architektonisch, durch Stufen, Gewölbefächer und niederreichende Dienste, ausgezeichnet und abgehoben ist. In seiner Mitte, auf dem einzigen figürlichen Schlußstein, erscheint Christus als Pantokrator, und darauf ist ringsum die Inschrift «Rex Albertvs» angebracht – die enge Beziehung bestätigend. Als eine angedeutete Scheitelrotunde im Langchor, so sondert sich das Polygon, einer uralten Memorialtradition folgend³, als ein «Martyrium» aus, ein ikonologischer Zentralbau in spätmittelalterlich anagogischem Sinne, und der Bilderkreis der drei Leidensfenster formiert sich dabei als *eine Memorie, die den Königstod trostvoll auf Analogien in der Heilsgeschichte verweist*⁴.

*

Der Heilskönig in der Mitte, mit der weithin wirkenden Kreuzigungsszene als Achse der gesamten Heilsgeschichte, die engsten Vorläufer und Zeugen zur Seite – diesem christozentrischen Kern ist der *Gedanke der Nachfolge* mit besonderem Nachdruck angeschlossen. Der «imitatio Christi» unterstellen sich vorerst die Blutzengen und Bekenner, dann das Kollegium der Zwölfboten, hierauf die beiden Ordensgründer, schließlich Patrone verschiedenster Art, sowohl nach franziskanischen wie auch nach habsburgischen Prädikationen. Wie die Apostel auf Christus folgen, so fühlt sich das Franziskanertum als ein «ordo apostolorum». In der Szene der Stigmatisation ist die Idee der Nachfolge zum

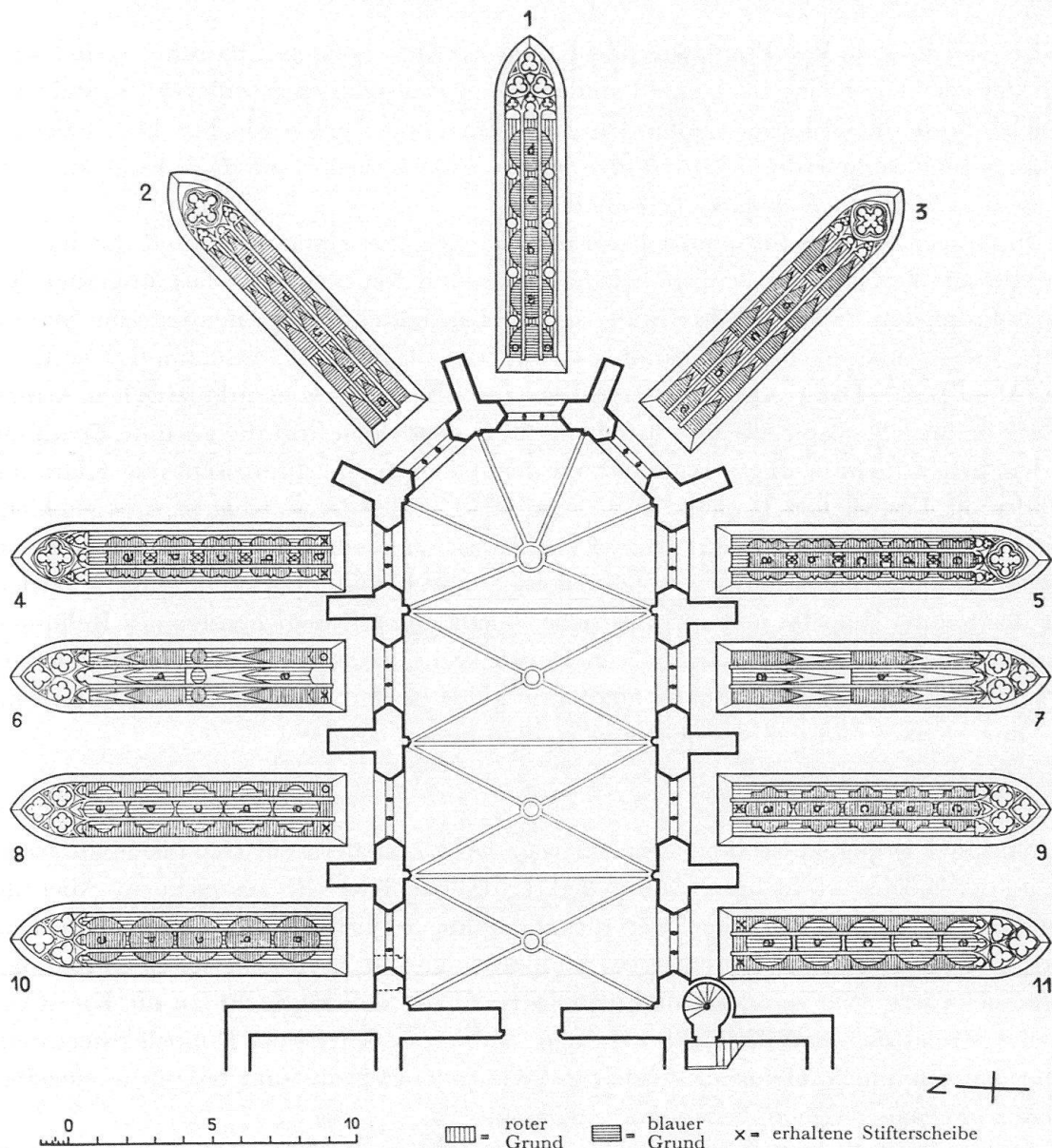


Abb. 1. Königsfelden. Schema der Chorfenster

Fenster 1: Die Passion Christi

- | | |
|--|--|
| Fenster 2: Die Menschwerdung Christi | Fenster 3: Die Erscheinungen Christi nach seinem Tode |
| Fenster 4: Aus dem Leben Johannes des Täuflers und der hl. Katharina | Fenster 5: Aus dem Leben des Apostels Paulus. Tod (und Verherrlichung) Mariä |
| Fenster 6: Sechs Apostel | Fenster 7: Sechs Apostel |
| Fenster 8: Leben des hl. Franziskus | Fenster 9: Leben des hl. Nikolaus |
| Fenster 10: Leben der hl. Anna | Fenster 11: Leben der hl. Klara |

Auftrag eines «zweiten Christus» gesteigert. Eine direktere Konkordanz kennt die gesamte Hagiologie nicht; Franziskus ist dadurch «Christo prae aliis conformior»⁵.

Auf ähnliche Weise sind die habsburgischen Fürsten und Fürstinnen auf ihre – mit Bedacht ausgewählten – Namens-, Landes- und Lieblingsheilige verpflichtet. Als «exempla» und «advocati» wirken die Heiligen bis in die Gegenwart der Königsfelder Stifter

und Konventualen. Wie Franziskus und Klara, wie die besonderen Patrone, so sind selbst der hier gefallene König und seine Familie in den Heilsplan eingeschlossen; so steht Geschichte bis in die Gegenwart unter dem «Eindruck» der Heilsgeschichte. Das Leben des Erlösers ist «sacramentum futuri». *Geschichte als Geschichte der Nachfolge* kann auf diese Weise den *Rang einer Konkordanz* erreichen.

In diesem herwärts führenden Programm ist das Alte Testament – und mit ihm das altverbürgte typologische Denken zwischen Alter und Neuer Schrift – fast ausgetilgt. Nur einige Propheten (in kleinem Maßstab) und die Basisbilder des Annafensters (der Stammvater Jesse, flankiert von zwei Sünden-Urbildern, alle mit dem Schlafmotiv) vertreten den Alten Bund. Das geschieht ausgerechnet zur Zeit der so konkordanzreichen Armenbibeln und des Heilsspiegels am Oberrhein. In Königsfelden liegt die gesamte Erzählung in dem hellen Licht «sub gratia». Und mit den Taten der hll. Franziskus und Klara und mit dem hl. Ludwig von Toulouse ist die moderne Leitidee der «*imitatio Christi*» geschichtlich bis an die Schwelle des 14. Jhs., ja mit Allusionen in dieses selbst hineingeführt. In diesem Zusammenhang darf wenigstens an ein älteres Königsprogramm erinnert werden: das der Sainte-Chapelle in Paris, das sich – nicht nur mit dem Fenster der Reliquientranslation von 1239 – im Zeichen von Dornenkrone und Krone, unter der Gleichung «Christ-Roi»/«roi chrétien» ganz auf Saint Louis bezieht, «créé pour lui, inspiré par lui et ne prenant tout son sens que rapporté à sa personnalité»⁶.

*

Von den Königsfelder Ikonographen war den Glasmalern ein Gedankenbau anvertraut, den höchste Beziehungsdichte und kristallene Klarheit auszeichnen. Aber der «*maître-d'œuvre*» ist den Theologen nichts schuldig geblieben – es könnte scheinen, als hätte seine Kunst hochdifferenzierter Bildpolyphonie ihrerseits ein solches Programm herausgefordert. Wie kunstvoll man ikonologisiert, wie ikonologisch man die Kunst einsetzt – es zeigt sich zum Beispiel auch darin, daß in der Kirche des Doppelklosters weibliche und männliche Heiligenlegenden in genauer Gleichzahl und bis in die einzelnen Szenen in genauer Gegenüberstellung auftreten.

Eine ganze Bilderwelt zu organisieren, in symbolischen und epischen Systemen, gehört ja zu den Sonderleistungen der Glasmalerei. Welche andere Gattung der Malerei besäße ebenso umfassende und *imperative Gliederungsstrukturen*, um die große gedankliche Ordnung als solche zur Anschauung zu bringen? Die Arten des Zusammenhangs, in Typologien, Konkordanzen, epischen Sequenzen: sie sind es vorerst, was als abstraktes Muster und ornamentale Ordnung den Betrachter anspricht. Diesen Armaturen sind die einzelnen Bilder durchaus ein- und untergeordnet. Um so sonderbarer mutet es an, daß die Forschung, immerzu beschäftigt mit den Problemen des Bildes, sich dieser erhabenen Syntax noch kaum angenommen hat; wäre doch das Einzelbild erst hierdurch in seiner Bedeutung, seinem Wirklichkeitscharakter, seiner Komposition, seiner Farbigkeit zu verstehen; und wäre umgekehrt manches an der gebauten Architektur auch von hier aus interpretierbar.

Der *Königsfelder Gesamtplan* verläßt die gebräuchliche Aufreihung gleicher oder ähnlicher Gliederungsformen und *vereint die elf Fenster zu einem Ganzen höherer Ordnung*. Parataxe scheint der Differenziertheit dieser Planung nicht mehr genügt zu haben. Sie setzt

vielmehr zwei verschiedene Systeme – Medaillons und Tabernakel – in genauer Verschränkung und Steigerung ein.

Seitdem das hoch- und spätgotische Fenster durch Steinsprossen in senkrechte Streifen zerlegt ist, erlischt nach und nach die Phantasie strahlender zentrischer Gruppenbildungen, die als Armatur für typologische Zusammenhänge dem «style rayonnant» so sehr entsprechen. Die Lanzette setzt sich durch, das heißt die schmale Ornamentbahn, auf welcher die Bildmedaillons vertikal übereinandergereiht sind, kleine Vielpässe von verschiedenster Form. Mehr und mehr ziehen auch architektonische Tabernakelgebilde in die Lanzetten ein⁷. Auch hier sind ikonographische Konkordanzen möglich, durch Querverbindungen auf gleicher Höhe; aber die Vertikalbahn dominiert. Das frühe 14. Jh. inszeniert in ganz andern Ordnungen als die hohe Zeit der Kathedralen, nämlich streifig und «textil». Ornamentteppiche mit aufgesetzten Medaillons: das ist die Formel, die in den Gebieten deutscher Zunge durchaus vorherrscht, wenigstens östlich des Rheins.

Nun eröffnen die Königsfelder Medaillonsfenster in der Geschichte der Bildfassungen eine neue Epoche, indem sie, zum erstenmal, so viel man heute sehen kann⁸, die Vierpaß- und Rundbilder auf *die gesamte dreilanzettige Fensterbreite ausweiten*. Das *Großbild*, weithin sichtbar und faßlich, sprengt die Dämme des Streifenschemas, ja es setzt sich an die Stelle der ehemaligen typologischen Gruppenordnung. Mag die Großform an sich auf klassische Dispositionen in der Art von Bourges zurückgreifen – entscheidend ist die volle Beanspruchung des Bildspiegels für eine einzige, einheitliche Szene. Nicht in der Konkordanz (in der zeichenhaften Übereinstimmung mit Präfigurationen oder in andern Entsprechungen), sondern in der Prägnanz der Erzählung gründet nun die Bedeutung der Szene. Noch in der Sainte-Chapelle in Paris konnten nach vier Cartons nicht weniger als zwanzig verschiedene Medaillons ausgeführt werden; in Königsfelden hat *jedes Bild seine eigene epische Individualität*. Statt des entrückten Kleinbilderschatzes, hoch oben, «typice et figuraliter» verschlüsselt: nun das große, knapp gerahmte Einzelbild. Statt der erhabenen Gleichung Altes/Neues Testament: nun die Erzählung, eindrucklich und sinnenfällig. Statt des magisch funkelnden Farbenmosaiks: nun die individuell gebaute, lesbare Szene.

Man hat lange nicht wahrgenommen, daß der Wagemut des Königsfelder Meisters gerade im System des Passionsfensters zeitgenössische kathedrale Bauformen aufnimmt. Wirklich besitzt das Maßwerkgerüst dieses Fensters ein Geschwister in dem großen Rosenquadrat der Straßburger Münsterfassade, die eben damals als ein Geniestreich aus Steinfiligran aufwuchs. Auch auf die Scheiben der Dominikanerkirche und von St. Thomas ebendort ist hinzuweisen, ferner auf die lebhafte Nachfolge dieses Typus im Elsaß⁹.

Das jüngere System – die «*arcature gablée*» – ist in Frankreich nach 1300 nicht nur mehr für Einzelgestalten, sondern auch in ganzen Reihen und Fronten als bedeutungsvolle Fassung für mehrgliedrige Szenen eingesetzt¹⁰. Solche Anregungen nimmt Königsfelden mit der ihm eigenen Konsequenz auf: die drei Bahnen sind hier zu einer kohärenten, fensterbreiten und fensterhohen einheitlichen «Fassade» zusammengeschlossen. Während im Elsaß und im Bodenseeraum die Lanzettentürme gesondert bleiben, mit eingestellten Einzelfigürchen oder (vertikal angeordneten) Einzelszenen, schafft man in Königsfelden echte Stockwerke und durchlaufenden Bühnenraum für eine Vielzahl von Gestalten¹¹.

Fast ausnahmslos gilt für das Geschoß die Einheit der Szene, ja gelegentlich wagt ein Trennpfosten sogar ein Gerät oder eine Gestalt zu überschneiden, die Grenzen der Tabernakelzellen vollends auflösend. Auch hier setzt sich die fensterbreite Erzählung gegen allen Schematismus der Einzelpanneaux und Lanzetten durch.

Besonders fällt auf, wie *klar und logisch die Bauten* in Königsfelden gebildet sind – frei von Schmuckborten, pflanzlicher Üppigkeit und goldschmiedehafter Preziosität, wie es damals weithin, besonders im Konstanzer Kreis, üblich ist. Ähnliche Sachlichkeit und baugerechte Reinheit wird man damals in einigen elsässischen Fenstern finden (Mutzig, Colmar Dominikaner, Straßburg St. Thomas und Dominikaner usw.), vereinzelt auch im Bodenseegebiet (Heiligkreuztal). Zugrunde liegt das *Plangut der großen Bauhütten*, zumal des Straßburger Münsters, mit Fassadenrissen und Werkzeichnungen in Orthogonalprojektion. Es verwundert nicht, daß das Straßburger Münster selbst mit dem Blendmaßwerk der Westfront und mit Kleinbauten wie dem Grabmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg gleiche Formen wie die Königsfelder Tabernakelfenster aufweist. In den hohen Baldachintürmen der Königsfelder Apostelfenster erreicht *das räumliche und konstruktive Verständnis* den Höhepunkt, mit Verkürzungen, Überschneidungen, Überecksichten, Auf- und Untersichten. Hier weht vollends Bauhüttenluft, und vollends ist hier Straßburg als Ursprung zu fassen (Münsterhochschiff, St. Thomas, Dominikaner), wie auch die sonderbare Maßwerk-Rahmenarchitektur um die Propheten als eindeutiges elsässisches Patent gelten muß¹².

Wie nur ganz wenige andere Verglasungen kündigt Königsfelden noch heute von diesem *Augenblick der integralen Kathedralherrschaft auch in der Glasmalerei*. Der Bau wiederholt sich selbst, glorifiziert sich selbst in seinen eigenen Kleinformen. Das ist, wie man weiß, späte «Doktrin», am Ende der klassischen Kathedrale, die ja Bildfenster von eigener, nicht architektonischer Ordnung hervorgebracht hatte. Nur einen Augenblick scheint der Einstand zu wahren – und schon erkühnen sich Türme und Baldachine hinauf in phantastische Höhen, über sechs und mehr Felder hin, diaphane Inventionen, Gotik, «die nicht gebaut wurde», reine Architekturträume, über alle Rahmungs- und Krönungsfunktionen hinaus, so schon in Straßburger Dominikanerscheiben, in der Katharinenkapelle des Münsters, im Colmarer Münster usw. Eine andere Entwicklung läßt in den Tabernakeln eigenen Raum entstehen, von eigener Perspektive, mit eigenen Architekturmotiven und eigenem Bildlicht – Raum, der nicht mehr der vorgegebene Raum der «Kathedrale» ist.

Umgekehrt ist es erlaubt, die Königsfelder Tabernakelfronten auf die gebaute Architektur dieser Stufe zu beziehen. Ihr Strahlen in «Gold und Silber», die Propheten und vielerlei Engelsgesinde auf den Söllern und in den Zwickeln, der Charakter eines himmelhaften Schreins mit «Monstranz»-Funktion – all das könnte zugleich einen authentischen Kommentar zur gebauten Architektur ergeben.

*

Während eines halben Jahrhunderts hatten (in der Übergangszone des Oberrheins) *Medaillons- und Tabernakelsysteme* in aller Lockerheit neben- und gegeneinander bestanden – das erste noch wesentlich für Historien, das zweite noch wesentlich für Einzelgestalten bestimmt. Es fehlte nicht an Versuchen, das Verschiedene zu verbinden, etwa in der Stadt-

kirche von Eßlingen durch Einsatz kräftiger Ornamentbänder. In Königfelden gelingt die Vereinigung durch zwei komplementäre Operationen: einerseits durch die Architektonisierung des Medaillons im Passionsfenster mit dem Maßwerkssystem, andererseits sozusagen durch die Historisierung (oder «Episierung») der Tabernakelgruppe. Hier wie dort reduziert sich das Rahmenwerk rigoros; hier wie dort wechselt es von der magischen Zone der Ornamentik in die rationalere und sachlichere der Architektur – ohne aber an Bedeutung einzubüßen, denn beide, Majestas-Kreis und Tabernakel-Triptychon, sind ja ausgesprochene Würdeformen.

Mit den auf Teppichgrund aufgelegten Vielpässen folgen das Johannes- und das Paulusfenster alter Tradition. Aber im westlichen Fensterquartett werden *verwegene Konsequenzen* gezogen. Während die Erzählung weiterhin von unten nach oben verläuft – nicht anders denkbar, wo eine Wurzel Jesse vorkommt –, ist die Medaillonsfolge als ein lastendes Gehänge dargeboten (weshalb eben die Wurzel Jesse doch nicht als solche sichtbar aufwachsen darf)¹³. Kettenglieder (im Franziskusfenster) oder Engelarmlen (im Annafenster) müssen die Rahmenreifen aneinander halten; Löwen und Atlasmännchen stemmen die Bildrampen. Selbst die herzoglichen Stifter sind in diesen Fenstern von dem handfesten Werk nicht dispensiert: nicht adorierend, nicht ein symbolisches kleines Fenster haltend – wie es üblich ist –, sondern selber mittragend bringen sie ihre Bilderfolge dar. Am weitesten geht das Klarafenster, indem es die Szenen als ein Scheibengehänge von großen Engelpaaren darbieten läßt. Wie Viktorien, seit alters gewohnt an das Halten von bedeutungsvollen Fassungen, leisten sie auch hier, für die Klaraszenen, eine Apotheose, und ihre eilige Kopfwendung nach vorne scheint zugleich das Interesse des Betrachters einzuholen. Nur in fürstlichem Auftrag mochte ein solches Schaustück mit flügelstirrenden Knappen und Bilderjongleuren angehen. Das «Selbstschweben» gotischer Medaillons wird hier funktionell und kausal rationalisiert; Lasten und Tragen, Hängen und Stützen ersetzen die himmlische Schwerelosigkeit. Aber die Schwere ist zugestanden, um flugs aufgehoben zu werden, durch Zauberwesen aus der Welt der Drôleries und der «cour céleste»¹⁴. Es ist eine hochhöfische Form des Zeigens, eine rationalisierte Art von «Monstranz».

*

Das Königfelder Bild gewinnt, mit einer Breite von gegen zwei Metern, monumentale Größe. Es tritt hinaus aus dem Halt und der Geborgenheit der übermächtigen ornamentalen Systeme, wenngleich es von mancherlei Gerüsten noch immer getragen, fixiert und auch formuliert bleibt. Aber nicht länger ist nun Verlaß auf das wunderbare, einende Funkeln des Glasmosaiks, und ebenso wenig ist mit ikonographischen Formeln weiter auszukommen.

Ein Zeitgenosse Giotto's, scheint der Hauptmeister darauf zu brennen, von der *Komposition eine Leistung höheren Ranges* zu fordern¹⁵. Wieder steht dabei das zyklische Denken am Anfang. Nicht allein dadurch, daß sämtlichen Medaillons dasselbe starre Gitter der Steinpfeiler und Quereisen auferlegt ist, ein einheitliches Netz, das die Bildrhythmen einheitlich regelt und stabilisiert. Es liegt weitreichende Überlegung darin, daß dem Passionsfenster, das allein frontal in der Achse steht, allein symmetrische Bildgestaltung vorbehalten ist. Ihm kommen die beiden anliegenden Christusfenster am nächsten, jedoch nur mit insgesamt vier symmetrischen Dispositionen, trotz der Tripty-

chon-Anlage. In den Legendenfenstern aber ist die – besonders lebhaft – Erzählung nicht, wie man sie zu lesen gewohnt ist, durchwegs von links nach rechts geführt, sondern je ostwärts, altar- und Christuswärts, also zum Beispiel im Franziskusfenster rechtszünftig, im Klarafenster aber trotz ähnlichen Situationen linkszünftig. So herrscht, in den festen Armaturen, ein feines, gerichtetes Blicken und Ziehen, dem Heilskönig entgegen. Der Betrachter wird sich, ohne es zu bemerken, mit den Protagonisten identifizieren.

Durch das Stabgitter der Armaturen hat das Medaillonbild eine bisher unbekannte, streng rationale Struktur: ein volles rechteckiges Mittelfeld, die Hauptgruppe enthaltend, und anliegende Segmente für Episoden und Begleitfiguren. Die *Aufforderung zur Symmetrie*, die von dieser Teilung ausgeht, ist im *Passionsfenster* mit ungewöhnlicher Reife aufgenommen. Hier – und hier allein – tritt die Mittelachse gegenständlich in Erscheinung, als Kreuz und Martersäule; Achse nicht nur dieses Fensters, sondern des gesamten Zyklus. Vor ihr gewahrt man viermal Christus: zuerst stehend, dann hängend am Kreuz, dann schräg in der Pietà, schließlich liegend in der Grablegung – fast meßbar, Station um Station, der Achse entlang hinauf erzählt. Zu Seiten sind die beiden Bildhälften wie auf der Goldwaage ausgeglichen¹⁶.

Der Charakter der Erzählung fixiert sich dadurch auf besondere Weise. In der Geißelung sind alle vier Martergeräte hochgezogen, man ermißt die nun folgenden Schläge, die Bewegung kulminiert, im Stand der höchsten Bedrohung, nicht als ein Augenblicksbild, sondern denkwürdig, in der gesetzlichen «Choreographie» der Heilsgeschichte, «sub gratia». Das Erstaunlichste an geometrischer Organisation zeigt der Tondo mit der Kreuzabnahme und der Beweinung. Dem Kreis mit dem üblichen Koordinatennetz und der Kreuzachse wird zusätzlich, mit Boden und zwei Leitern, ein genau gleichseitiges Dreieck eingesetzt – übrigens die Schlüsselfigur der Triangulatur, welcher, nach Peter Felder, die gesamte Architektur der Klosterkirche gehorcht. Zentralsymmetrie im Kreis, rotative Symmetrie im Achtpaß und im Dreieck, bilaterale Symmetrie in der übrigen Anlage: mit dieser «klassischen» Geometrisierung ist die Klage – und zwar ohne den Zwang einer gotischen Konstruktionsfigur – in einer Weise «gefaßt», die der Szene den Rang einer objektiven Repräsentation von höchster Gültigkeit und Verpflichtung gibt. Der Gefühlsüberschwang franziskanischer Passionsmystik bleibt fern. Jacob Burckhardt hat diese Tondokompositionen als einzige aus dem Mittelalter zusammen mit jenen Raffaels genannt.

In den eigentlichen *Legendenfenstern* darf dann die *Erzählung in Fluß* kommen, freier und zufälliger. Von beiden Seiten werden friesartig die Widersacher oder Partner zur Begegnung geführt, Protagonisten in der Mitte, Begleiter zur Seite. Den Heiligen steht, wie angedeutet, die Bewegung ostwärts zu; ihr siegreiches Handeln bestimmt die Drift. Es gibt hier keine Zentralkompositionen von der gründlichen Struktur des Passionsfensters. Zwischen Rahmen und Bild kommt nicht der reine Dialog der Tondi (mit ihrer Randempfindlichkeit, rahmengerecht, nicht rahmenhörig) zustande. Es ist eine epische Welt, irdischer, gelegentlich klirrend, mehr als einmal mit Füllschriften ausgesetzt. In den «aktuellen» Fenstern der beiden Ordensgründer kündigt sich der Stil des chronikalischen Berichts mit Schauplätzen und modischen Gewändern an.

Die Vorstufen dieser Kompositionskunst sind uns einstweilen nicht bekannt, vielleicht für immer verschollen, vielleicht nie so zahlreich vorhanden, wie eine streng genetische

Theorie sie voraussetzen mag. Weder im Elsaß noch sonstwo am Oberrhein gelingt es den Glasmalern – sofern sie überhaupt erzählen –, den Konflikt zwischen gegebenem Bildfeld und ikonographischer Formel mühelos zu überwinden. Und die Erzählweise kommt gerade damals, wie Albert Knoepfli gezeigt hat¹⁷, in den Bann des lyrisch innigen, nur wenige Gestalten zählenden Andachtsbildes. Da ist der fast totale Verlust der französischen Glasmalerei aus der Frühzeit des 14. Jhs. schwer zu verschmerzen. Man weiß, daß sie damals, zumal in Paris, sehr aktiv und gerade für Ordenskirchen besonders beschäftigt war. Nur Hinweise, nicht aber zureichenden Ersatz, können die Elfenbeinreliefs und die Buchmalerei der Honoré- und der frühen Pucelle-Zeit bieten.

*

Auch der Handbücherruhm Königsfeldens, *Ansätze zur Dreidimensionalität* zu haben, ist im Zeitalter Giotto unter dem Stichwort der zyklischen Disposition zu prüfen. Die Rahmensysteme sind alle je frontal zu sehen, auch die erstaunlich raumhaltigen Baldachine der Apostelfenster. Und doch liegt folgerichtige Absicht darin, wie das Kleinmotiv der Szenenrampen behandelt ist: als ein planer Vierpaßfries im Passionsfenster; als ein gleichfalls frontaler, nun aber körperlicher Klötzchenfries im Johannesfenster; und dann als seitlich gesehener, «perspektivischer» Konsolenfries in den Westfenstern 8 und 11. Freilich, das Schema dieser Konsolenfriese bleibt starr, überall von unten rechts gesehen, ohne Zentrierung oder einheitlichen Augenpunkt, auch ohne Rücksicht auf die nördliche oder südliche Stellung des Fensters, so daß etwa die Rampen des Franziskusfensters dem ostwärts gerichteten Blick zuwider laufen. Mag das Vokabular dieser Friese von der Oberkirche in Assisi angeregt sein, in ihrer Syntax sind sie weniger als dort einem Joch- oder einem Gesamttraum verpflichtet.

Die Frontalität in den Christusfenstern ist auch dadurch gewahrt, daß dem subjektiven Ansinnen, im Schrägblick eine Flanke der Dinge zu erschließen, nicht stattgegeben wird. Es fehlt nicht an einer gewissen Raumtiefe, durch Schichtungen, durch zarte Randüberschneidungen, durch ausgreifende Agilität der Gestalten, durch den blauen Grund. Aber wo in diesen drei Fenstern Geräte und Möbel wiederzugeben sind, geschieht es, mit geringen Ausnahmen, in einfachster, zentraler Fluchtachsenkonstruktion, auch in umgekehrter Perspektive, jedenfalls frontal. Anders in den Legendenfenstern, an den Flanken des Chors. Selbst die Szenerie spielt hier irdischer und intensiver mit. Vergegenwärtigung eines Schauplatzes ist in den Legenden der Ordensgründer gewagt: eine gotische Stadt (freilich nördlichen Gepräges) mit hoher Wehrmauer, Kirche und Profanbauten für die Sarazenenzene; eine Bettelordenskirche in vedutenhafter Charakterisierung und kräftiger Plastizität neben der Stigmatisation. Indessen sind die Bauwerke nicht als betretbare Spielräume, sondern als Requisiten gegeben. Man bekommt sie in Schrägansicht zu sehen, wie es auch im Franziskuszyklus in Assisi der Fall ist, und alle nehmen durch ihre Gerichtetheit, wie die Gestalten selbst, an der Handlung teil. Immer geht auch ihr «Blick» auf die Mitte der Szene, manchmal mit ausgesprochener Dynamik. Auch die zahlreichen Throne sind nicht nur Würdeformen, sondern zugleich bewegungshaltige Aktionszeichen. Daß hingegen das Annafenster wieder zentrische Kompositionen und dreimal ebensolche Baldachingehäuse zeigt, entspricht seinem andern, würdigeren ikonographischen Gehalt.

*

Noch Emile Mâle hat an der ikonographischen Einheit der Kathedralverglasungen gezweifelt, selbst in Chartres. Noch Hans Sedlmayr findet die Aufgabe, solche «Bildgebäude konkret nachzudenken», unlösbar¹⁸. Nach der Einheit der künstlerischen Gesamtplanung zu fragen, ist noch seltener Gelegenheit. Daß es beide gegeben hat, *die ikonologische wie die künstlerische Einheit*, kann der Glücksfall Königsfelden zeigen.

Anmerkungen:

¹ Die nachstehenden Gedanken sind Teile eines am Deutschen Kunsthistorikertag 1960 in Basel gehaltenen Plenarvortrags. Vgl. Kunstchronik 1960, S. 277. – Zur zyklischen Disposition: M. Stettler, Königsfelden. Farbenfenster des 14. Jhs. Laupen bei Bern 1949. – E. Maurer, Königsfelden. Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Basel 1954, S. 85 ff. und 313 ff. (fortan abgekürzt als Kdm.). – Derselbe, Habsburgische und franziskanische Anteile am Königsfelder Bildprogramm. ZAK 19, 1959, S. 220. – Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung Königsfeldens ist auch französischerseits präzise anerkannt: «ensemble qui, par sa qualité et la date de son exécution, est au carrefour de tous les grands courants du 14^e siècle» (Le vitrail français, Paris 1958, S. 317).

² Der Hochaltar war, nach Fugger, dem hl. Leib und Blut Jesu Christi und dem hl. Kreuz geweiht, und das Schatzverzeichnis von 1357 nennt, als Stiftung der Königin Agnes, ein Partikel der Dornenkrone (Kdm. S. 60 und 254).

³ Vgl. A. Reinle, Die Rotunde im Chorscheitel. In: Discordia concors. Festgabe für Edgar Bonjour. Basel 1968, S. 725.

⁴ Einer volkstümlichen Überlieferung zufolge galt die Szene mit dem Sturz des Paulus bis ins 19. Jh. als eine Darstellung des Königsmordes. – Am Rande sei daran erinnert, daß das Motiv des dem Langchor inkorporierten, polygonalen Memorienturms wenige Jahre später in dem von Königin Agnes geförderten Neubau der Verenenkirche in Zurzach architektonisch wiederkehrt.

⁵ Schon im Gesamtprogramm der Oberkirche von Assisi erscheint der hl. Franziskus als «novus Christus», die Gegenwart der christlichen Kirche vertretend. Vgl. W. Schöne, Studien zur Oberkirche von Assisi, in: Festschrift Kurt Bauch, Berlin 1957, S. 68.

⁶ L. Grodecki, in: Corpus Vitrearum. . . , France I, Paris 1959, S. 84.

⁷ Wegleitend für die Untersuchung dieser Entwicklung: Eva Frodl-Kraft, Architektur im Abbild, Ihre Spiegelung in der Glasmalerei. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XVII, S. 7. Ferner: L. Grodecki, Architectures peintes dans les vitraux, Bulletin monumental, CXV, 1957, S. 226. R. Becksmann, s. Anmerkung 8.

⁸ R. Becksmann kündigt in seinen verdienstvollen Untersuchungen über «Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters» (Berlin 1967) eine Studie über die Entwicklung des ober-rheinischen Großmedaillonfensters an (Anm. 79).

⁹ Näheres in Kdm., S. 316 ff., und bei Becksmann, S. 20 ff.

¹⁰ So in Saint-Pierre in Chartres, in Vendôme, Fécamp usw.

¹¹ Für die oberrheinischen Zyklen vgl. A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. 1, Konstanz 1961, S. 152. R. Becksmann, S. 29. E. J. Beer, Corpus vitrearum. . . , Schweiz III, Basel 1965. H. Wentzel, Corpus vitrearum. . . , Deutschland I, Berlin 1958.

¹² Differenzierte Nachweise bei R. Becksmann, der freilich (für das Architektursystem der Fenster 2 und 3) Umwege über Konstanz annimmt (S. 33 und 91).

¹³ Im Annafenster, vgl. Kdm. S. 202.

¹⁴ Zu vergleichen ist die Zwickelwelt der zeitgenössischen Buchmalerei, namentlich der höfisch französischen.

¹⁵ Vgl. hierzu Kdm. S. 321 ff.

¹⁶ Vgl. Kdm. S. 92 und 323.

¹⁷ A. a. O., S. 138 ff.; vgl. auch H. Wentzel, a. a. O., S. 16.

¹⁸ H. Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale. Zürich 1950, S. 150.