

Zeitschrift: Die schweizerische Baukunst
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 3 (1911)
Heft: 4

Artikel: Die Glasgemälde der Gesellschaft zu den Zimmerleuten in Bern
Autor: Zelfiger
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-660214>

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

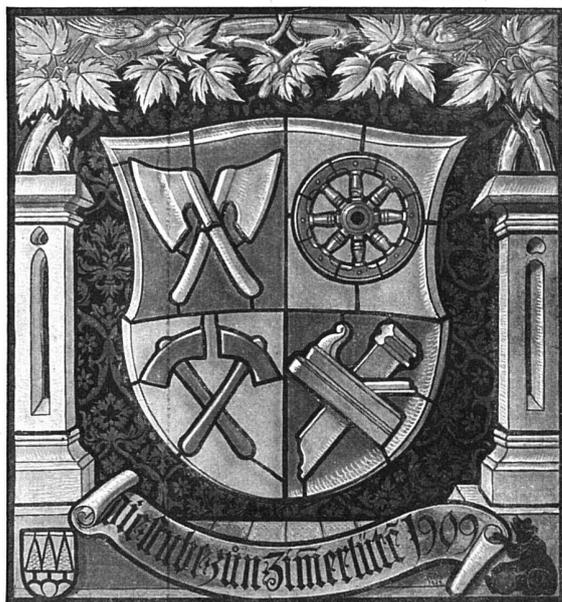
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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](#)

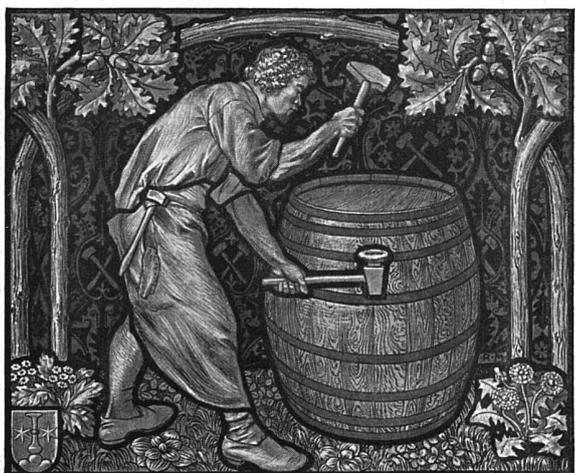
Download PDF: 26.07.2025

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



Nach Kartons von R. Mûnger
in Bern, in Glas ausgeführt durch
H. Drenckhahn und R. Mûnger

Länge der Felder 75 cm. — Grisaille
auf roten Damasthintergrund, mit
Ausnahme des Wappenfeldes in der
Mitte, das in vollen Farben gehalten ist



Glasgemälde-Felder aus einem sieben teiligen Oberlichtfries im Kunstsaal zu Zimmerleuten in Bern

findungslosigkeit, wo es sich um den Gebrauch künstlerischer Formen handelt, nicht ganz ablehnen. Wenn man sich beispielsweise nicht scheut, weit vorspringende Ausbauten an der Fassade kastenartig ohne jede Andeutung unterstützender Gliederungen zu bilden oder wulstartige Ausbauchungen an deren Stelle zu setzen, so muß dies Verfahren doch das ästhetische Gefühl verletzen.

Die im Norden entwickelte Gotik bringt wieder ein neues folgenwichtiges Element in die Gestaltung der Steinfassaden; es ist dies der Strebepfeiler. Es bilden diese Stützen die letzte nach außen gerichtete Konsequenz des im Innern durchgeführten Gewölbebaues. Wohl war der Strebepfeiler bereits latent in den römischen und byzantinischen gewölbten Bauten vorhanden gewesen, aber er versteckte sich in den Massen der Umfassungsmauern. Erst die Gotik brachte den Strebepfeiler in Verbindung mit dem Strebebogen für das System des Außeren zur freien Entwicklung und vollen Geltung, weit entschiedener und wirkungsvoller, als es die altchristliche und romanische Eisen- oder gelegentliche Säulenteilung vermocht hatte. Der an die Widerlagspunkte gebundene Strebepfeiler läßt die innere Teilung der Gewölbe deutlich erkennbar und energisch hervortreten. An künstlerischer Feinheit der Gliederung und Ausdrucksfähigkeit für die latente Spannung der aus dem Inneren her wirkenden Kräfte erreicht der Strebepfeiler nicht die Höhe der Formenbildung in der Antike, er bleibt ein allenfals durch Abstufungen und Wasser schläge belebtes starres Mauerstück, dessen bester Teil von der gelegentlich bekrönenden Fiale dargestellt wird. Die Fiale mit ihrem von Rantenblumen begleiteten, in einer Kreuzblume endigenden Helm schießt als Blüte des Strebepfeilers auf. Das konstruktive Bedürfnis eines Widerlagers für die Gewölbe wird in der nordischen Ausbildung des Strebe-

pfeilers meist wesentlich überschritten. Seine statische Funktion realistisch vor Augen legend, zeigt sich der Strebebogen, der besonders in flacher Führung, wie etwa am Chorhaupt von Notre-Dame in Paris, etwas an hölzernes Stützenwerk erinnert und den Ausspruch Semper von den „herausgerissenen Eingeweiden der Gotik“ einigermaßen rechtfertigt. Die Einzelgliederung des Strebebogens entspricht den inneren Gurtbögen und wird öfter durch eine durchbrochene Galerie gekrönt oder er trägt zugleich eine Rinne zur Ableitung des Regenwassers von den Dachflächen des Hochschiffs. Die Verteilung und Größe der Lichtöffnungen in den gotischen Fassaden entspricht durchaus den inneren Raumverhältnissen. Die Fenster nehmen an den Kathedralen des Nordens die ganze verfügbare Wandfläche in Anspruch und werden erst wieder in Italien auf eine mäßige Größe herabgesetzt. Hier verband sich die Flächendekoration mit der plastischen Gliederung; so wurde die Fassade des Doms von Orvieto das reichste polychromatische Denkmal.

An den gotischen Profanbauten bindet sich die Fensterverteilung selten an die Regeln einer äußerlich aufgezwungenen Symmetrie. Die Fenster sind in den Mauerkörper eingeschnitten und in den Leibungen nach innen profiliert. Bei größerer Weite der Lichtöffnung tritt die Teilung durch Pfosten und Maßwerk ein. An den kirchlichen Bauwerken ist oft eine Auflösung der Wand in zwei getrennte und verschieden ausgebildete Fassadenflächen, die äußere und die innere, zu bemerken, welche sowohl in Größe, Zuschnitt und Form der Teilungsglieder verschieden sind. Während die innere sich auf den Raum bezieht, sucht die äußere durch senkrechte Teilungen eine Uebereinstimmung mit der emporstrebenden Tendenz der Fassade auszudrücken. Die durchsichtige obere Galerie am Dogenpalast in Venedig findet in der Kunst des Mittelalters nicht mehr ihresgleichen. (Schluß folgt.)

Die Glasgemälde der Gesellschaft zu den Zimmerleuten in Bern.

Viele tausend Notizen in vergilbten Papieren und Dokumenten geben Kunde von der Sitte der Fenster-schenkungen, wie sie von 1500 weg bis gegen 1650 zu im Schwung war. Viele hundert solcher Kabinett-scheiben haben trotz ihres zerbrechlichen Stoffes den Unbilden der Zeiten getrotzt und zieren heute die Säle unserer Museen oder die Fenster von Liebhabern. Die Wert-schätzung für die guten alten Scheiben ist in den stattlichen vier- und fünfstelligen Zahlen zu erkennen, welche den Kaufpreis ausmachen und leider verhindern, daß jeder Sterbliche sich den Luxus eines schönen Glasgemäldes gönnen kann. Zum Glück — denn die Preistreiberei ist wirklich oft bloß eine Art Manie — gibt es noch genug Liebhaber, welche sich lieber an einer guten neuen, statt an einer

teuren alten aber zweifelhaften Scheibe ergötzen wollen; dank der starken Tradition, welche die Kunst der Glasmalerei bei uns nie ganz untergehen ließ, können sie das mit Leichtigkeit, denn auch die nötigen Künstler sind da.

Rudolf Mürger, der Zeichner der vorliegenden sieben Scheiben, erhielt den Auftrag, die Fenster des großen Saales im neuen Gesellschaftshaus zu den Zimmerleuten in Bern auszuschnüden. Gegeben war das Wappen (S. 55) als Mittelpunkt: auf dem blauen Damast hebt sich der Schild in Rot, Silber und Gold kräftig ab, umrahmt von zierlicher Architektur und krausem Blattwerk. Auf beiden Seiten folgt darauf ein Glasgemälde mit den Darstellungen aus den Obliegenheiten der Waisenkommission: links teilt der Sackelmeister zwei Reisespenden aus, rechts beraten sich zwei Herren Vorgesetzte über das Schicksal einer Witwe und ihrer Kinder. Die vier übrigen Scheiben



sind den vier Handwerken gewidmet, aus welchen sich die Gesellschaft der Zimmerleute früher zusammensetzte: der Zimmermann, der Wagner, der Küfer und der Schreiner oder Tischmacher. Die sechs Figurenscheiben haben alle roten Damast, die Bilder und Umrahmungen sind auf hellem Glas in Grisaillemanier ausgeführt.

Die Darstellungen sind symmetrisch zur mittelfsten Scheibe angeordnet und zeigen ihren Zusammenhang auch im ganzen Aufbau. Der rote oder blaue Damast ist sozusagen ein Kunstwerk für sich und zeigt, mit welcher Liebe der Künstler an seine Aufgabe gegangen ist. Die drei mittleren Scheiben haben ein streng stilisiertes Pflanzenmuster, die vier äußern dagegen variieren das Hauptbild, indem das charakteristische Handwerksabzeichen — die Breitart, der Hobel, der Hammer, das Rad — im Damast wiederkehrt; als Umrahmung dienen Architektur oder naturalistische pflanzliche Motive.

Zur Entstehung des Ornament- schmuckes. (Schluß.)

Von Dr. Heinrich Pudor.

Endlich darf man bei der Frage vom Ursprunge des Schmuckes und der Kunst auch nicht das Moment, auf das Conze hinweist, außer acht lassen, nämlich die angeborene Freude am Rhythmus und an der Symmetrie; auch sie wirkt eng mit dem Spieltrieb zusammen.

Die genannten vielfachen Erklärungen sind nun nicht nur zusammen in Geltung zu bringen für die Entstehung künstlerischer Ornamente, sondern sie müssen auch einzeln in verschiedener Stärke für die verschiedenen Techniken und Materiale ins Feld geführt werden. Die Tätowierungen der Maori lassen sich, wie gesagt, durch besondere Betonung des magischen Moments (z. B. Knochenperlen um den Hals getragen) erklären, ebenso die Skarabäen-Ornamente der Ägypter — für die ägyptische Kunst erscheint diese Erklärungsweise überhaupt besonders naheliegend¹⁾ die Goldblättchenornamente und Filigranarbeiten Mykenas sind dagegen Materialornamente; die finnisch-ugrischen Textilornamente vorzugsweise technisch verursachte Ornamente; die Gravierungen der Troglodyten vorzugsweise Naturnachahmungen²⁾, aber auch auf magischem Wege verursacht; Kerbschnittornamente, wie der Name deutet, wesentlich durch Technik und Material entstanden u. s. f. Einen Irrtum begeht man nur dann, wenn man eine Erklärungsart ausschließlich

¹⁾ An dasselbe denkt wohl Riegl, wenn er betont (S. 43 u. o. W.), daß die Ornamente der Ägypter auch als religiöse Symbole aufgefaßt werden müßten.

²⁾ Das deutet übrigens selbst Riegl an, wenn er die Troglodyten mit dem plastisch-imitativen Gestaltungstrieb in Zusammenhang bringt. (S. 43 a. o. W.).

Diese Glasgemälde sind alles andere eher als Nachahmungen alter Vorbilder, trotzdem sie sich deutlich an Scheiben aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts anlehnen. Vor allen fehlt ihnen die oft schablonenhafte, ja nachlässige Mache, die gar nicht selten in Erzeugnissen großer Werkstätten anzutreffen ist. Jede Figur ist getreu der Natur abgelascht und verblüffend realistisch; in den Pflanzen erkennt ein jeder sofort die Blumen des Feldes wieder, wie sie ähnlicher nicht dargestellt werden könnten. Auch ist kein Zwang zu verspüren, welche etwa die strenge Symmetrie dem Künstler hätte auferlegen können. Die Wappen endlich sind Muster guter moderner Heraldik, ihre Bilder wirken rein durch ihren Umriss und ihre Farbe, jedes Körperhafte ist vermieden.

Die Gesellschaft zu den Zimmerleuten hat in Müngers Scheiben einen prächtigen Schmuck erhalten, der gewiß manchem Stubengenossen den Spruch drunten am Münster zuruft: „Machs na“. Dr. Z.

heranzieht. Spielen doch auch Tradition und Routine eine große Rolle, namentlich dann, wenn ein Ornament, das für diese oder jene Technik besonders charakteristisch ist, auf eine andere Technik angewendet wird.

Wir kommen nun nochmals zu der Frage des Ursprunges der geometrischen Ornamente zurück. Ihre Priorität wird heute wohl allgemein nicht mehr aufrechterhalten. Für uns ist es zweifellos, daß es geometrische Urmotive niemals gegeben hat, daß auch die geometrischen Motive aus Naturbildern entstanden sind, daß den geometrischen Stilisierungen die Naturbilder vorangegangen sind, daß die rein geometrischen Ornamente erst durch Stilisierung an der Hand von Tradition, Routine und „Generalisation of Details“³⁾ in einer späteren Epoche der Kunstentwicklung entstanden sind. Wie wäre es denn sonst auch, nebenbei bemerkt, zu erklären, daß die neueste Kunstentwicklung wiederum zur reinen Geometrisierung des Ornamentes zurückkehrt (vergl. z. B. Peter Behrens)? Man wolle sich von der Richtigkeit dieses Schlusses nicht dadurch abbringen lassen, daß z. B. schon die Troglodyten oder die Tätowierungen der Maori oder die Funde von Hissarlik und Cyprien scheinbar reine geometrische Ornamente zeigen. Eben nur scheinbar. N. von den Steinen hat, wie gesagt, hierfür den zureichenden Beweis erbracht. Es sei auch daran erinnert, daß die alten Finnen, wenn sie nach neuen Textilornamenten sann, die Linien des brüchigen Eises zu studieren pflegten, daß Leonardo empfahl, die Muster der Mauerrisse zu studieren, daß der japanische Meister Hofusai die Spuren der Vogelkrallen im Sande als Vorbild zu seinen textilornamentalen Entwürfen nahm.

³⁾ Von der Charles H. Read in seinem Aufsatz über Ornamentik bei Völkern des Stillen Meeres spricht.