

Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien

Autor(en): **Grütter, Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **30 (1928)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160892>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien.

Von *Max Grütter*, Thun.

(Schluß.)

Noch bleibt der kleine, hinter Maria stehende Turm zu erklären. Von mittelalterlichen Dichtern und Predigern wird die Jungfrau häufig als «Turm Davids», «Turm der Stärke», «Turm der Hoffnung» gepriesen; ihre Tugenden werden mit einem festen, wehrhaften Turme verglichen, und vor allem gilt der Turm als Sinnbild für die Jungfräulichkeit Marias¹⁾. Es ist deshalb anzunehmen, daß auch das Türmchen in unserem Bilde symbolische Bedeutung hat.

In der Weissagung der Sibylle ist nun freilich von einem Turme direkt nicht die Rede. Dagegen wird — deutlicher als in der Berner Handschrift — in einer niederrheinischen Fassung dieses weit verbreiteten Gedichtes die Jungfräulichkeit Marias stark betont. Durch den Kreuzestod Christi, heißt es dort, sollen erlöst werden: «die geleuven willen an die gotheit sin / und Maria gots moder ein jonfraw sin»; und später, als König Salomo nach dem Namen des Erlösers fragt, antwortet die Sibylle: «it wirt einer jonferen soen und is got ...»²⁾. Um auch diese wichtigen Worte der sibyllischen Weissagung bildlich darzustellen, gab es aber für den Maler nur ein Mittel: das Symbol. Und so zeichnete er neben Maria einen kleinen Turm, dessen Sinn vom Beschauer jener Zeiten ohne weiteres verstanden wurde.

Da auch dieses Gedicht Gesprächsform aufweist, darf angenommen werden, daß es da und dort bei Schauspielen Verwendung fand; und auch die Vereinigung von Pilatus- und Sibyllenszene ist wohl keine Erfindung unseres Malers, sondern eine Schöpfung der Passionsbühne.

Nun folgt als nächste Darstellung die «*Kreuztragung*», die uns wiederum vor die Mauern der Stadt führt. Durch eine spätere Erweiterung des Türrahmens ist sie in den vordern Teilen zerstört. Eben hat der Zug den Torturm, auf dessen Zinnen der Gefangene dem Volke vorgestellt wird, verlassen. Schmerzhaf zuckt Christus unter den Stockhieben eines Henkers; ein Seil ist ihm um die Lenden gelegt, an dem er vorwärtsgezerrt wird, und in seiner Qual hat er das Antlitz uns zugewendet. Neben ihm geht ein Krieger, der die drei Nägel und den Spieß trägt, den man dem Gekreuzigten in die Seite stoßen wird, und von einem zweiten Soldaten wird Simon von Kyrene genötigt, dem zusammenbrechenden Opfer die Last abzunehmen.

¹⁾ Salzer, Sinnbilder und Beiworte Mariens, SS. 12, 284; Beißel, Geschichte der Verehrung Marias, S. 471.

²⁾ Schade, Geistliche Gedichte, S. 305f. Der entsprechende Vers der Berner Fassung lautet: «Er ist mensch und got».

Die «*Kreuzigung*» findet sich weiter links über der Türe. Sie ist stark zerstört, da bis zur jüngsten Renovation die Kanzel an dieser Stelle angebracht war. Von den Kreuzen waren nur spärliche Überreste vorhanden, und sie sind heute im wesentlichen eine Ergänzung des Restaurators. Darunter sieht man noch den Kopf des klagenden Johannes und ein Bruchstück vom Heiligenschein Marias, die sich in ihrem Schmerze an den Jünger lehnte.

Nur wenig beschädigt ist dagegen die unmittelbar anschließende «*Auferstehung*». Den Schauplatz bildet ein offener, zweistöckiger Turm mit spitzem Dach und Fialenkranz, dessen ganze Aufmachung zweifellos vom mittelalterlichen Theater her stammt. Aber auch die Handlung selbst zeigt deutlich bühnenmäßige Züge. Unten entsteigt Christus mit der Osterfahne dem offenen Grabe. Links und rechts von ihm sieht man zwei kleine Engel mit gefalteten Händen, die aber, obgleich sie mit großen Flügeln ausgestattet sind, nicht schweben, sondern fest und mit irdischer Schwere auf dem Rande des Sarkophages stehen. Es sind Theaterfiguren, die hier — auch der im Vordergrund am Boden kauende Grabwächter gehört dazu — ihre Statistenrollen spielen. Weitere Engelknaben stehen in den von Säulen getragenen Bogen der Oberbühne: einer hält eine kleine Orgel in den Händen, die beiden andern schlagen die Laute, und ihre Musik verkündet dem Zuschauer die frohe Osterbotschaft. — Kreuzigung und Auferstehung sind gemeinsam unter einen mächtigen Architekturbaldachin gestellt, der sie von der ganzen Folge trennt und besonders hervorhebt.

Links von der Auferstehung und auf gleicher Höhe sieht man noch einmal den Kopf Christi und den Heiligenschein einer, wie es scheint, vor ihm knienden Figur. Hier war wohl die «*Gärtnerszene*» (Johannes XX 14—17) dargestellt.

Die Schlußdarstellungen der ganzen Passionsfolge füllen die obersten Teile der Wand. Über dem Einzug in Jerusalem sitzt der lehrende Christus auf einem Hügel und spricht zu fünf Heiligen, die sich vor ihm niedergelassen haben. Bei dieser Szene handelt es sich nicht um die der Passion fernstehende Bergpredigt, sondern um die «*Aussendung der Apostel*» (Matthäus XXVIII 16—20):

«Undecim autem discipuli abierunt in Galilaeam in montem, ubi constituerat illis Iesus. Et videntes eum adoraverunt; quidam autem dubitaverunt. Et accedens Iesus locutus est eis, dicens: Data est mihi omnis potestas in caelo et in terra. Euntes ergo docete omnes gentes, baptizantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus sancti; docentes eos servare omnia quaecumque mandavi vobis. Et ecce ego vobiscum sum omnibus diebus, usque ad consummationem saeculi.»

Daß nur fünf von den elf Jüngern dargestellt sind, darf uns dabei nicht irre machen; schon beim Einzug in Jerusalem hat es der Maler mit der Zahl der Apostel nicht allzu genau genommen. Rechnet man aber — und dies ist wohl nach der Absicht des Künstlers zu tun — eben jene sechs, die ja unmittelbar danebenstehen, und von denen besonders die letzten drei ihre Aufmerksamkeit deutlich dem lehrenden Christus zuwenden, mit hinzu, so ist ihre Zahl vollständig. Erschrocken und halb noch ungläubig hören sie die Worte des Auferstandenen, der vor ihren Augen den Fuß entblößt und den Zweifelnden die Wundmale weist (Lukas XXIV 39—40).

Die «*Himmelfahrt*» findet sich weiter rechts über dem später eingesetzten Fenster. In der Mitte erhebt sich der Hügel mit den traditionellen Fußspuren Christi, die wohl auf die Worte: «Und seine Füße werden stehen zu der Zeit auf dem Ölberge ...» des Propheten Sacharja (Kap. XIV, 4) zurückgehen. Zu beiden Seiten des Hügels knien anbetend die elf Jünger und Maria, während vom auffahrenden Christus nur noch der Saum des Gewandes und die Füße zu sehen sind, wie dies auf den Darstellungen aus dem Mittelalter üblich ist, denn: «... eine Wolke nahm ihn auf vor ihren Augen weg» (Apostelgesch. I, 9).

«Da wandten sie um gen Jerusalem von dem Berge, der da heißet der Ölberg, welcher ist nahe bei Jerusalem...» (Apostelgesch. I, 12). Oben rechts sehen wir sie in geschlossenem Zuge um den Hügel biegen und dem nahen Stadttor zuwandern. Voran schreiten wiederum Petrus mit dem Schwert — auch hier trägt er die Tonsur — und Johannes mit dem Pilgerstabe. Alle sind sie erfüllt von dem Wunder, was ihre lebhaften Gebärden deutlich verraten. Bloß einer der hintersten fällt etwas aus seiner Rolle: lachend blickt er hinüber nach Judas, der sich inzwischen an einem Baume erhängt hat, und dem eben ein Teufel die sündige Seele aus der Brust reißt. Die Apostel aber kehren in die Stadt zurück¹⁾, wo sie unter den Anhängern Christi an Stelle des Verräters einen erwählen werden, auf daß die Zahl der Zwölfe wieder voll sei.

Da heute das Pfingstbild fehlt²⁾, wäre damit die eigentliche Passionsgeschichte zu Ende. Der Maler aber führt die Erzählung weiter: Links vom Einzug in Jerusalem sieht man neben einem Gebäude mit rundem Turm — vielleicht ein Symbol für die junge Kirche — eine Gruppe von sieben am Boden kauernenden (?) Heiligen, von denen einige wie schlafend ihre Köpfe in die Hände stützen. Möglicherweise handelt es sich um eine Szene aus der Geschichte der sieben ersten Diakone (Apostelgesch. VI, 2—6)³⁾.

Diese Vermutung liegt nahe, da unmittelbar daneben einer der ihren, der *hl. Stephanus*, den Märtyrertod erleidet. Der Heilige kniet auf der Erde — die

¹⁾ Dieser an sich unbedeutenden Szene widmet auch die *Vita beate virginis rhythmica* unter dem Titel «*Quod discipuli reversi sunt in Jerusalem*» einen besondern Abschnitt, S. 217. Vgl. auch Walter v. Rheinau, *Marienleben*, IV, S. 16.

²⁾ Daß der Maler diese Darstellung weggelassen, ist bei der Ausführlichkeit der Folge nicht wahrscheinlich. Sie dürfte sich über Dornenkrönung und *Ecce homo* an Stelle des Fensters gefunden haben, wofür der Raum hinreichend ist.

³⁾ Die nicht sehr klare Darstellung schließt andere Deutungen nicht aus. Mit der Legende von den sieben Schläfern, die sich zur Zeit des Kaisers Decius (3. Jahrhundert) zugetragen haben soll, hat sie zwar kaum etwas zu tun, da sie doch wohl mit einem Geschehnis aus der Zeit unmittelbar nach der Passion in Zusammenhang stehen muß. Denkbar aber wäre auch, daß wir hier einige der Verwandten und Anhänger Christi vor uns haben, von denen die Legende etwa erzählt:

Sed post mortem Stephani cum discipulorum
Est facta persecutio et omnium eorum
Fiebat iam dispersio, adhuc cum matre dei
Johannes in Jerusalem mansit et Alphei
Jacobus, cum ipsis quidam discipuli occulte,
Atque sancte femine manserunt ibi multe ...

(*Vita beate virginis rhythmica*, S. 221 f.)

Hände hat er über der Brust gefaltet — und wird von zwei Männern gesteinigt. Außer dem Heiligenschein geht von seinem Haupte ein strahlenartiger Nimbus aus.

Mit dieser Szene, die über die Leidensgeschichte hinausführt, den ersten Blutzeugen des christlichen Glaubens zeigt und damit auf die Wirksamkeit der Lehre hinweist, schließt heute die ganze Folge.

Demselben Maler ist noch eine weitere Darstellung auf der Nordwand des Langhauses über dem östlichen Fenster zuzuweisen, die jedoch in den untern Teilen durch bauliche Flickereien zerstört ist. Auch sie ist großzügig angelegt und nimmt die ganze, zwischen dem Kindheitszyklus und der Scheidewand verfügbare Fläche ein. Wiederum ist es ein Stadtbild von überraschendem Architektureichtum, wobei freilich diesmal die bühnenmäßigen Bauten fehlen. Die Häuser stehen dichtgedrängt, und da und dort zwischen den Dächern erhebt sich ein Turm. Für Figuren ist kein Platz; einzig auf der Zinne eines Rundturmes erscheint ein Wächter, der in sein Horn stößt. Still und wie ausgestorben liegt der Ort da. Und vor dem Tore dieser schlafenden Stadt sieht man zwei Heilige: eine Frau im Mantel, die ihre Hände zum Gebet gefaltet hat, und einen jungen, braunlockigen Mann, der seine Begleiterin zu stützen scheint. In Andacht versunken wandern sie ihren Weg.

Da, wie wir noch sehen werden, die ganze Nordwand des Langhauses der Jungfrau Maria gewidmet war, darf angenommen werden, daß auch dieses Bild eine Szene aus dem Marienleben darstellt. Und zwar wird hier wohl geschildert, wie nach dem Tode Christi Johannes die trauernde Mutter in sein Haus führte. Während der biblische Text dies nur mit den Worten andeutet: «Und von der Stunde an nahm sie der Jünger zu sich» (Johannes XIX, 27), wußte das Mittelalter darüber etwas ausführlicher zu berichten. Die «Vita rhythmica» erzählt, daß nach der Grablegung alle in Trauer nach Hause gingen und fährt dann fort unter dem Titel: «Quod Johannes evang. duxit Mariam ad hospitium suum»:

Sed Johannes Jesu matrem in sua tunc recipit,
Et eius velut sue matris habere curam cepit.
Ipsam ad hospitium in civitatem duxit,
Que tamen flere non cessavit filiumque luxit ¹⁾.

Auch Walter von Rheinau widmet dieser Szene in seinem «Marienleben» einen eigenen Abschnitt, und der Dichter des «alten Passional» schreibt:

iohannes nā dē trisor
der im bevolen waz da vor
cristes muter die meine ich
die brachte er harte lieblich
in sin hus da er ir plach
mit grozē truē manigē tac ²⁾.

¹⁾ Vita beate virginis rhythmica, S. 200.

²⁾ Das alte Passional, S. 81.

Wie der Jünger die vom Schmerz gebeugte Mutter sorgend stützt und in die abendlich stille Stadt geleitet, dies ist es, was uns auch der Maler in seinem Bilde erzählt.

Die ursprüngliche Wirkung aller dieser Malereien, die sich im ganzen verhältnismäßig gut erhalten haben, war bedeutend farbiger; einen Begriff davon gibt heute noch das Köpfchen des klagenden Johannes in der Kreuzigungsgruppe. Die Zeichnung dagegen trat stark zurück, denn hier handelt es sich um bloße Vorzeichnung, die nachträglich übermalt und durch die Farbe meist vollständig zugedeckt wurde. Der Restaurator jedoch hat sich im wesentlichen mit der Wiederherstellung der bloßen Zeichnung begnügt. So machen denn heute die Malereien den Eindruck verblaßter Bildteppiche.

Als Farbe herrscht daher das Braunrot der Zeichnung vor, das namentlich an sonnigen Tagen hell aufleuchtet. In den Kindheitsdarstellungen sind zum Teil die Bildgründe damit ausgefüllt. Ferner diente es zur Bemalung der Dächer von Häusern und Kirchen — eine Ausnahme machen zwei grüne Dächer im Stadtbild der Nordwand — der Innenräume, und vielfach zeigen auch die Gewänder diese Farbe. Einen einheitlich hellgrünen Ton weist die Landschaft in der Passionsfolge auf, von dem sich die dunkelgrünen Bäume leicht abheben. Die Heiligenscheine sind teils gelb, vereinzelt grün; meist aber scheinen sie tief rot gewesen zu sein, wie bei Johannes in der Kreuzigungsgruppe. Eine bestimmte Regel läßt sich jedoch nicht feststellen. Im übrigen dürften sich die Farben im Laufe der Zeit stark verändert haben, so daß ich von einer weitern Beschreibung absehe.

Stilistisch nun bieten die Darstellungen ein seltsames Gemisch von alten und neuen Ausdrucksformen. Altertümlich wirken vor allem die beiden Bäume im Einzug in Jerusalem. Hier haben wir noch jene abstrakte, bildschriftmäßige Darstellungsweise, die sich damit begnügt, durch ein Büschel artischockenhaft gedrängter und direkt auf den Stamm gesetzter Blätter eine Baumkrone zu charakterisieren. Manches wieder erinnert an die Zeit um 1400. Szenen wie die Darstellung im Tempel, die Gruppe der drei schlafenden Jünger in Gethsemane, oder die Himmelfahrt zeigen noch das hergebrachte, zum Teil schon im 14. Jahrhundert zum abendländischen Allgemeingut gewordene Kompositionsschema. Auch die Pilatuszene bringt längst Bekanntes ohne wesentliche Abweichung, und für den zu Gericht sitzenden Pfleger wird sogar das Kostüm des frühen 15. Jahrhunderts beibehalten.

Neben derartigen stilistischen Überbleibseln aus vergangenen Tagen aber zeigen die Malereien eine Reihe von Merkmalen, die den neu erwachten Realismus des 15. Jahrhunderts deutlich verraten. Auffallend ist einmal die große Lebhaftigkeit in Bewegungen und Gebärden. Wie sich die runzeligen Gelehrten über die Worte des zwölfjährigen Knaben entrüsten, wie die Soldaten aufgeregt der Stadtmauer entlang nach dem Garten Gethsemane stürmen, dies wird mit Mitteln ausgedrückt, die der gelösten und wieder aus direkter Anschauung schöpfenden Formenwelt einer neuen Zeit entstammen. Die Kreuztragung er-

innert unwillkürlich an die gleichen Darstellungen von Meister Franke, Hans Multscher und ihrer Zeit. Hier wie dort die rohen, wulstnasigen Henkergesellen, die ihr zusammenbrechendes Opfer vorwärtszerren und mit Stockhieben antreiben. Wohl wird dies alles noch etwas un gelenk und unsicher vorgetragen — manche Unklarheit in der Zeichnung mag übrigens bei der Ausführung verbessert worden sein — der Geist aber, aus dem heraus diese Szenen geschaffen wurden, die Wendung zum realen Leben, ist unverkennbar. Von der erdenfernen und aristokratischen Eleganz, wie sie in der Passionsdarstellung am Chorbogen zum Ausdruck kommt, sind wir hier weit entfernt.

Dafür spricht auch die auffallend starke Betonung der Architektur. In den Kindheitsdarstellungen wird sie zwar noch weniger fühlbar. Schon bestehende Malereien mögen hier die übliche Form der Streifenerzählung, die neben den Figuren für breitere Architekturschilderungen keinen Raum ließ, notwendig gemacht haben. Doch läßt der Maler auch hier keine Gelegenheit unbenutzt, um sein Können auf diesem Gebiete zu zeigen. Anders aber lagen die Verhältnisse auf der Südseite: hier stand ihm die ganze Wandfläche frei zur Verfügung. Er verließ das hergebrachte Streifenschema und baute seine alles beherrschende Stadt Jerusalem, eine Stadt mit Häusern und Kirchen, mit Mauern und Türmen, in der sich — man ist versucht zu sagen: nebenbei — die Leidensgeschichte Christi abspielt. Deutlich spürt man die hemmungslose Entdecker- und Schöpferfreude, die hier am Werke war. Selbst die freie Landschaft wurde mit Gebäuden übersät, und als der Maler endlich noch einmal zur Nordwand zurückkehrte, erstand hier ein Stadtbild, worin der Architektur allein das entscheidende Wort zukommt und die menschliche Figur kaum mehr als ein Randglossendasein führt. Freilich haftet den Darstellungen auch nach dieser Seite hin das Unsichere des Versuches an. Ein eigentliches Raumgefühl kannte der Maler nicht, und über die Gesetze der Perspektive war er sich noch nicht klar. Auch wäre es falsch, in diesen Stadtdarstellungen irgendein bestimmtes Naturvorbild erkennen zu wollen. Sie sind durchaus Schöpfungen der Phantasie und das Ergebnis einer Reihe rezeptmäßig hingesezter Einzelteile, die in der Passionsfolge durch die umschließende Mauer notdürftig zusammengehalten werden.

Entscheidend aber bleibt eben diese Häufung von Bauformen, diese Architekturschwelgerei, der eigentlich nur die Glasmalerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts Verwandtes an die Seite zu stellen hat. Es waren zunächst die süddeutschen Gebiete, besonders die Stadt Ulm, wo diese architektureiche Darstellungsweise sich entwickelt hatte und zur Blüte gelangt war, und von dort her ging sie fast gleichzeitig auch in die schweizerische Glasmalerei über. Hier nun schritt vor allem die Stadt Bern voran, die bald zu einem neuen künstlerischen Zentrum auf dem Gebiete der Glasmalerei wurde. Der 1421 unternommene Bau des Münsters war zwanzig Jahre später bereits soweit fortgeschritten, daß mit der Einsetzung der Chorfenster begonnen werden konnte. Wie man einst den Baumeister in Süddeutschland gesucht hatte, so wurde nun auch das erste Fenster einem Ulmer Glasmaler in Auftrag gegeben. Und damit war der Weg gewiesen: unter dem Einfluß der Ulmer Schule entstanden bis 1450

drei weitere Fenster und endlich als letzte gegen 1460 das Dreikönigs- und das Hostienmühle-Fenster ¹⁾). Während davon die vor der Jahrhundertmitte fertiggestellten Werke noch an die ältere Ulmer Tradition anschließen, sind nun die beiden letzten typische Vertreter des neuen Architekturstils. Ein phantastisches, aus gotischen Bögen, Türmchen und Fialen zusammengesetztes Gerüst bildet den Rahmen für die Erzählung. Es beherrscht die ganze Fensterfläche und läßt namentlich in den obern Teilen für Figuren kaum mehr Platz. Und wie in unsern Malereien, so wird auch hier die Handlung nicht in Einzelbildern dargestellt, sondern in einer das ganze Fenster fortlaufend durchziehenden Erzählung.

Doch nicht bloß in Anlage und Erzählungsform, sondern auch in Einzelheiten erinnern unsere Darstellungen da und dort an die gleichzeitige Glasmalerei. Besonders in der «Auferstehung» ist diese Anlehnung unverkennbar. Schon die beiden, auf dem Grabrand stehenden kleinen Engel können ihre zahlreichen Verwandten in den Glasfenstern nicht verleugnen, und auch den musizierenden Engeln des obern Stockes begegnet man immer wieder. Wie hier, so stehen sie auch in den Glasgemälden zwischen den Säulen der durchsichtigen Türmchen, die gewöhnlich die Darstellungen krönen, und der Turm selbst, mit seinem Fialenkranz und der gewürfelten Decke, die in etwas anderer Form am Baldachin der Dornenkrönung und in den Bauten der Kindheitsdarstellungen wiederkehrt, fehlt in den Fenstern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur selten. Ist es nun ein Zufall, daß gerade dieser Turm von allen Architekturteilen am glaubhaftesten dasteht und auch perspektivisch am sichersten gezeichnet ist? Hier scheint sich der Maler heimisch gefühlt zu haben; diese Darstellung war ihm geläufig vom ersten bis zum letzten Strich, und es ist wahrscheinlich, daß er, der ohne Zweifel nach dem Jahre 1450 hier arbeitete, mit der zeitgenössischen Glasmalerei in enger Beziehung stand, ja vielleicht war er gar selber als Glasmaler tätig.

Diese Vermutung findet nun auch in einem weiteren Werke aus dieser Zeit ihre Bestätigung: im mittleren Chorfenster der Kirche in Biel, das 1457 entstand und aus derselben Werkstatt hervorgegangen ist, wie das Dreikönigs- und das Hostienmühle-Fenster des Berner Münsters ²⁾). Es erzählt uns in Einzelbildern auf der einen Seite die Passion, auf der andern das Leben des hl. Benedikt, des Schutzheiligen dieser Kirche. Hier ist es freilich weniger der Gesamtaufbau, der für uns von Interesse ist, sondern eine Einzelszene aus der Benedikts-Legende ³⁾). Die Darstellung zeigt den Heiligen, wie er ein von seiner Amme Cyrilla zerbrochenes Gefäß durch sein Gebet wieder ganz macht. Den Hintergrund dieser Szene nun, die gleich den übrigen einem gotischen Architekturrahmen eingefügt ist, bildet eine Gruppe von Gebäuden, die in ihrer etwas unklaren Anordnung ebensogut in unsern Stadtbildern stehen

¹⁾ Lehmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 234ff.; Nicolas, Das Berner Münster, S. 44ff.

²⁾ Lehmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 255.

³⁾ Abbildung bei Lehmann, Geschichte der Glasmalerei, Fig. 55.

könnte. Es sind dieselben einfachen und wie aus einer Spielschachtel genommenen Häuschen mit den schmalen Rundbogenfenstern, und zwei davon zeigen sogar die gleiche Bedachung wie unser Bühnenhaus, in dem das Abendmahl spielt: helle, viereckige Flachziegel, die hier wie dort in genau derselben Weise hingezeichnet sind. Diese Gleichartigkeit aber besteht nicht bloß für die Architektur, sondern zum Teil auch für die Figuren. Und hier ist es namentlich die Amme, die eine schwesterliche Ähnlichkeit mit unserer trauernden Maria im Stadtbild der Nordseite aufweist. Die Haltung des Kopfes, die Zeichnung der Hände stimmen bei beiden Figuren fast wörtlich miteinander überein. Vor allem aber ist der leicht geschwungene Frauenmund auf beiden Bildern so genau gleichartig gegeben, wie es nur ein und dieselbe Hand vermag, der eine solche Formel geläufig ist. Es kann kein Zweifel bestehen: diese Scheibe des Bieler Chorfensters und die Wandbilder in Scherzligen sind das Werk desselben Malers. Und damit stellt sich die Frage nach der Person des Künstlers.

Wie einst der Meister aus dem süddeutschen Städtchen Rottweil auf seinen 1431 vollendeten Altar schrieb: «Lucas Moser maler von wil meister des werx bit got vir in», so hat auch unser Maler sein Werk gezeichnet. Unterhalb der Stadtdarstellung auf der Nordseite liest man zwischen Fenster und Scheidewand in gotischen Kleinbuchstaben: «peter maler vö bern». Wie durch ein kleines Wunder sind diese vier Worte — wohl nur das Bruchstück einer längeren Künstlerinschrift — erhalten geblieben.

Peter, Maler von Bern. In der Zeit, in der unsere Malereien entstanden sein müssen, ist in Bern nur ein Künstler mit dem Namen Peter bekannt. Zum erstenmal erscheint er 1458 als «knecht oder vetter» des Glasmalers Niklaus, aus dessen Werkstatt ein Teil der Chorfenster im Münster hervorging. Nach dem Tode des Meisters (1460) wurde er sein Nachfolger, und von 1463 bis 1469 war er Mitglied des Großen Rates. Im Jahre 1469 starb er¹⁾. Peter — in den Urkunden heißt er Peter Glaser — scheint jedoch kein gebürtiger Berner gewesen zu sein. In dem am 13. Januar 1471 ausgefertigten Vertrag über seine Hinterlassenschaft werden zum Schlusse auch Güter in Sinsheim bei Worms aufgeführt, die unverteilt an seine Erben übergehen sollen²⁾. Er war also wohl ein Rheinländer.

Daß er für Thun gearbeitet hat, steht fest. Am 2. Juli 1473, vier Jahre nach seinem Tode, schrieb der Rat von Bern im Auftrage der Erben an die Thuner «der glaßfennstern wegen, so peter glaser Inen gemacht hat» und forderte

¹⁾ Schweiz. Künstlerlexikon, II, S. 527. Lehmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 251. Lehmann, Die Glasmalerei in Bern, S. 290. Nach Lehmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 325, wäre dieser Maler Peter identisch mit Peter Noll, der 1450 in den Seckelmeisterrechnungen von Solothurn vorkommt. Dem widerspricht Morgenthaler, Beiträge zur Bau- und Kunstgeschichte Solothurns, Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde NF. XXVI, S. 178. Vgl. auch die Notiz im Schweiz. Künstlerlexikon, II, S. 479.

²⁾ Obere Spruchbücher F., S. 331.

die immer noch ausstehende Bezahlung¹⁾. In Thun, wo der Rat noch 1455 für die Kirche drei Altartafeln «von einem steten, festen unabgerissenen Grund und ... von gutem bestenlichem Oehlfarw, wohl bereitet und unabschällig, um fünfzig rheinsch Gulden» bei Maler Jörien Mettinger in Offenburg bestellt²⁾ und damit gezeigt hatte, daß er in Kunstingen mit der Zeit Schritt hielt, war somit Peter nicht unbekannt. Und er wird es gewesen sein, der auch die Wandbilder im Kirchlein von Scherzligen schuf.

Als junger Maler hatte Peter seine rheinische Heimat verlassen und die Wanderschaft nach der Schweiz angetreten. Wie verschiedene andere Künstler Süddeutschlands führte ihn der Weg nach Bern, wo um diese Zeit eben die ersten Chorfenster des Münsters fertig geworden waren und der Glaser Niklaus den Auftrag zur Ausführung der übrigen erhalten hatte. Niklaus, in dessen Werkstatt schon vor 1450 «fremde Meister» beschäftigt wurden³⁾, mag sich für diese Aufgabe nach jungen Kräften umgesehen haben, und Peter trat in seinen Dienst. Unter seiner Mithilfe entstanden das Dreikönigs- und das Hostienmühle-Fenster, jene bedeutendsten Werke des neuen Stils auf schweizerischem Boden, und ihm dürfte «an diesen Arbeiten ein wesentlicher Anteil zufallen ... welcher an dem 1457 gemalten Fenster im Chore zu Biel vielleicht noch größer war»⁴⁾. Im Jahre 1460 übernahm er die Werkstatt seines Berner Meisters. Größere Aufträge hatte Bern freilich um diese Zeit keine mehr zu vergeben; dennoch suchte man den Künstler der Stadt zu erhalten, wählte ihn, der in zweiter Ehe die Bernerin Enneli Hüpschi heiratete⁵⁾, 1463 in den Großen Rat und empfahl ihn dem Bischof von Sitten, durch dessen Vermittlung er verschiedene Arbeiten für das Wallis ausführte⁶⁾. In jenen Jahren nun sind wohl auch die verloren gegangenen Fenster für die Stadt Thun entstanden und, vielleicht im Zusammenhang damit, die Malereien im Scherzlicher Kirchlein.

In diesen Bildern, besonders in den apokryphen Szenen, lebt die Erinnerung an die Heimat Peters, an ihre auf Lyrik und Novellistik gestimmte Kunst, wie er sie noch erlebt hatte, ehe er in die Fremde zog. Gläubig erzählen sie von der Muttergottes und ihrem süßen Knaben, und die liebenswürdige Jungfrau, die lächelnd und staunend zugleich ihrem Kinde entgegengeht, das ihr — o Wunder! — das Wasser in seinem Röcklein vom Brunnen bringt, sie könnte sich unbemerkt im Kreise jener zarten, weiblichen Heiligen des Ortenberger Altares niederlassen, den ein mittelrheinischer Meister in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gemalt hat⁷⁾. Diese genrehaften Züge fehlen auch in der Passionsfolge nicht. Allein, hier treten jene Formen in den Vordergrund, die dem bernischen

¹⁾ Ratsmanuale der Stadt Bern, XII, S. 179.

²⁾ Lohner, Die reformierten Kirchen, S. 325.

³⁾ Lehmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 235.

⁴⁾ Lehmann, Geschichte der Glasmalerei S. 429.

⁵⁾ Schweiz. Künstlerlexikon, II, S. 527.

⁶⁾ Lehmann, Geschichte der Glasmalerei, S. 423.

⁷⁾ Darmstadt, Museum. Abbildungen bei Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, S. 56; Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei, S. 307.

Glasmaler bekannt und vertraut waren. Wie bei den Kirchenfenstern, so wurde hier über die Wand ein Architekturnetz gebreitet, dem sich die Figur nachträglich einfügte. Genau nach dem Werkstattrezept wurde der Rahmen für die «Auferstehung» hingesezt, und wenn «Kreuzigung» und «Auferstehung» noch einmal überdacht und unter einen gotischen Architekturbaldachin gestellt werden, so ist auch dies eine Werkstattgewohnheit, die uns sowohl aus den Berner Fenstern wie aus dem Bieler Fenster bekannt ist.

Hier aber blieb der Maler nicht stehen. Schon in der Szene aus der Benedikts-Legende des Bieler Fensters hatte er versucht, den üblichen gemusterten Bildgrund durch eine Häusergruppe zu ersetzen und damit die menschliche Figur aus ihrer überirdischen Raum- und Zeitlosigkeit zu erlösen. Und dieser Versuch wurde nun hier im großen wiederholt. Der bloß ornamentale Architekturnahmen ging in Trümmer, und es erstand eine Stadt mit Steinbauten und Mauern, eine Stadt, in der ein Brunnen rauscht, in der Menschen sich bewegen und von deren Turm die Fanfare schmettert, wenn der zum Tode Verurteilte das Tor verläßt und von den Henkern zur Richtstätte geschleppt wird. Der Maler wollte schildern, wollte vom Leben erzählen. Und wie er dabei die alte Form der Darstellung über den Haufen warf, so begnügte er sich auch nicht mehr mit der hergebrachten Folge der einzelnen Passionsszenen. Er fügte eine Reihe neuer hinzu: Petrus und Johannes mit dem Wasserträger, die Sibylle, die den Kreuzestod Christi voraussagt, die Apostel, die nach der Himmelfahrt in die Stadt zurückkehren, alles Szenen, die für Kirche und Geistlichkeit von geringer Bedeutung waren, auf die aber der Maler nicht verzichten konnte; denn sein Bericht sollte vor allem der Wirklichkeit, dem Leben entsprechen. Und so erzählte er die Passionsgeschichte, wie er sie mit eigenen Augen auf der Schauspielbühne gesehen und erlebt hatte.

Wenn ihm dabei sein handwerkliches Können auch nicht alles so zu sagen erlaubte, wie er es sagen wollte und er sich noch vielfach einer altertümlichen Sprache bediente, so kann man doch diese ersten Worte einer neuen Zeit nicht überhören, die Entdeckerfreude, mit der sie ausgesprochen werden, nicht übersehen. Und der Maler selber scheint seine Leistung nicht gering geachtet zu haben. Stolz setzte er — auch dies ein Zeichen der neuen Zeit und des erwachten Künstlerbewußtseins — unter sein Werk seinen Namen: ... Peter, Maler von Bern ...

7. Malereien des 16. Jahrhunderts.

Der Maler Peter begann seine Arbeit mit den Szenen aus der Jugendgeschichte Christi, deren erste die «Darstellung im Tempel» zeigt. Damit knüpfte er vermutlich an frühere Malereien an, die aus irgendwelchen Gründen stehen blieben, wie ja wohl auch das Stifterbild (Hand D) neben den Darstellungen Peters belassen wurde. Von jenen Malereien hat sich jedoch nichts erhalten, und was heute über dem Bildstreifen Peters zu sehen ist, sind die Überreste von Werken aus späterer Zeit (Hand G). Der Grund, der schließlich doch zur Neu-

bemalung der obern Teile der Nordwand führte, dürfte in der Erstellung des westlichen Fensters zu suchen sein, die wahrscheinlich im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts erfolgte. Dabei hatte man — dies scheint auch für die Südseite zu gelten — die Malereien Peters möglichst geschont: nur die «Flucht nach Ägypten» mußte weichen. Schlimmer mag es dagegen den älteren Werken ergangen sein, so daß sie nach beendigter Arbeit durch neue ersetzt werden mußten. Die heutige Anordnung der Bildfelder zeigt denn auch, daß der Maler das Fenster bereits fertig vorfand.

Wie einst Peter die Erzählung der schon vorhandenen Bilder fortführte, so hatte sich nun auch dieser Maler wieder den Darstellungen Peters angepaßt. Von den elf Feldern zeigen zwar einige kaum mehr Spuren einstiger Bemalung, doch sind drei Szenen auch heute noch unschwer zu erkennen: «Verkündigung»,

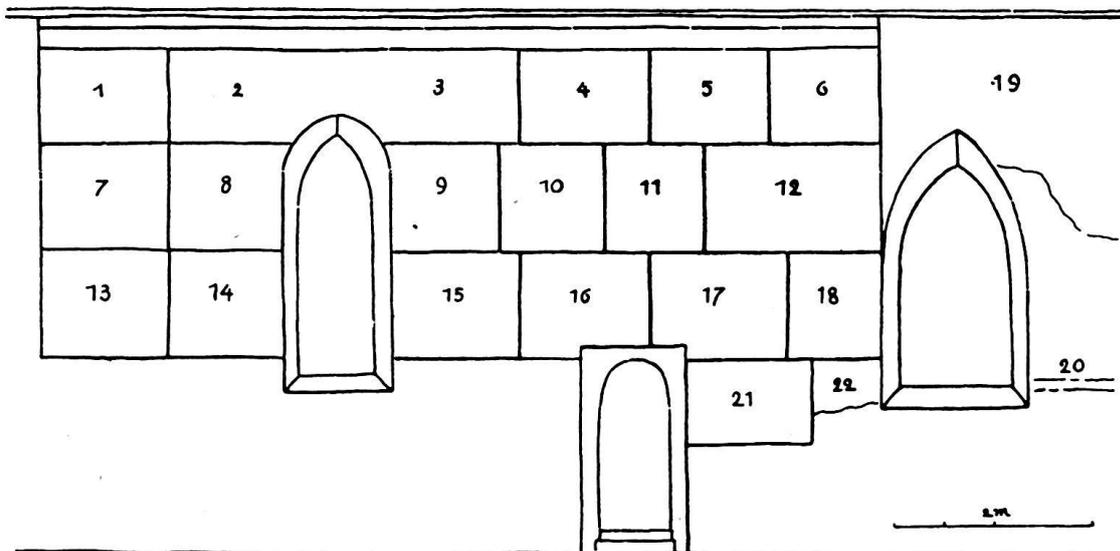


Abb. 3. Bildfelder der Nordwand.

1. Zurückweisung Joachims (?); 2. u. 3. Verkündigung an Joachim und Anna (?); 4. Goldene Pforte (?); 5. Geburt der Maria; 6. Tempelgang; 7. Vermählung; 8. Einzug in das Haus Josefs (?); 9. Verkündigung; 10. Visitation; 11. Geburt; 12. Anbetung durch die Könige; 13. Darstellung im Tempel; 14. Kindermord; 15. Maria am Spinnrocken und Christus Wasser im Rücklein tragend; 16. Die zerbrochenen Krüge; 17. Der zwölfjährige Jesus im Tempel; 18. Jesus verläßt mit den Eltern den Tempel; 19. Maria und Johannes vor der Stadt; 20. Inschrift: Peter, Maler von Bern; 21. Stifterbild mit hl. Bartholomäus und hl. Margareta. 22. Heiliger.

«Geburt» und «Anbetung durch die drei Könige». Davon stehen Weihnachts- und Dreikönigsbild am Schlusse und gehen somit der «Darstellung im Tempel» inhaltlich unmittelbar voran. Zwischen «Geburt» und «Verkündigung» ist eine Darstellung mit reicher Architektur eingeschoben. Obgleich keine Figuren mehr zu erkennen sind, kann mit Sicherheit angenommen werden, daß hier die «Visitation», die Begegnung Marias mit Elisabeth (Lukas I, 39—40) dargestellt war, wie dies in zahlreichen andern Folgen der Fall ist.

Einzig in diesen wenigen Szenen ist die Handschrift des Malers noch zu erkennen. Für die Zeichnung wird — im Gegensatz zu den Werken Peters —

Schwarz bevorzugt. Die Farben zeigen etwas dunklere Töne als gewöhnlich, und das Rotbraun, das in den älteren Bildern überall aufleuchtet, ist sparsamer verwendet worden. Die Linienführung ist weich und sicher, und die Figuren, die ihre schwäbische Abstammung nicht verleugnen können, scheinen sorgfältig durchgebildet gewesen zu sein. Szenen wie die Verkündigung und die Geburt erinnern in der Komposition an die Zeit um 1500, so daß auch in dieser Hinsicht das erste Viertel des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeit wahrscheinlich wird.

«Verkündigung», «Heimsuchung», «Geburt» und «die heiligen drei Könige» füllen die vier letzten Felder der beiden übereinander liegenden Streifen. In den übrigen sind die Darstellungen teils bis auf wenige Reste, teils vollständig erloschen. Dennoch können über ihren einstigen Inhalt kaum Zweifel bestehen: sie erzählten das Leben der Jungfrau Maria. Und der Vergleich mit verschiedenen ähnlichen Folgen gibt nicht nur diese Gewißheit, sondern erlaubt auch, die einzelnen Szenen zu nennen. In der Regel beginnen alle diese Zyklen mit der «Zurückweisung des Opfers Joachims», und hierin dürften auch unsere Malereien keine Ausnahme gemacht haben. Das zweite Bild zeigte wohl auf der einen Seite des Fensterbogens die «Verkündigung an Joachim», auf der andern die «Verkündigung an Anna». Dann folgten die «Begegnung an der Goldenen Pforte» und im vierten Felde die «Geburt der Maria». Hier erkennt man noch die Umrise einer der Frauen, die gewöhnlich im Vordergrund am Boden sitzen oder knien und das Bad für das Neugeborene bereit machen. Die letzte Darstellung dieser oberen Reihe erzählte vom «Tempelgang Mariae»: an der Hand der Mutter und gefolgt von Joachim mit den Opfergaben, sieht man das Mädchen zum Tempel wandern. Das erste Feld der zweiten Reihe zeigt andeutungsweise Architektureste: am obern Bildrand eine Anzahl regelmäßiger Rundbogen, in der Mitte eine Mauer-schranke, wie auf der Darstellung des zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten. Auch hier handelt es sich ohne Zweifel um das Tempelinnere, und vermutlich war die «Vermählung Marias» mit Josef geschildert. Endlich zeigte vielleicht das letzte Bild, wie Maria von sieben Jungfrauen begleitet in das Haus Josefs einzog ¹⁾. Und nun folgen die Verkündigung und die übrigen Szenen. Die Nordwand enthielt somit in Einzelbildern eine fortlaufende Erzählung, die dem Leben der Kirchenpatronin geweiht war und damit auch die Jugendgeschichte Christi schilderte.

¹⁾ Zum Vergleich sei hier beispielsweise die Reihenfolge der Szenen des Marienfensters im Ulmer Münster gegeben: 1. Zurückweisung Joachims, 2. Verkündigung an Joachim, 3. Verkündigung an Anna (beide Verkündigungsszenen sind gemeinsam unter einen Architekturbaldachin gestellt), 4. Goldene Pforte, 5. Geburt Mariae, 6. Tempelgang, 7. Maria im Tempel webend, 8. Vermählung. Der Einzug in das Haus Josefs wird z. B. von Giotto in der Arena-Kapelle (Padua) mit allen genannten Szenen dargestellt. Die Fresken in Saanen (Bern), wo dem Maler für die Jugend Marias nur vier Bildfelder zur Verfügung standen, enthalten folgende Szenen: 1. Zurückweisung Joachims, 2. Verkündigung an Joachim und Begegnung an der Goldenen Pforte, 3. Heilige Sippe (an Stelle der sonst üblichen Geburt), 4. Tempelgang. — Vgl. Grütter, Die Wandmalereien im Chor der Kirche von Saanen.

8. Malereien der Fassade.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß ursprünglich auch die Westfassade des Kirchleins bemalt war. Ob es sich dabei um eine einheitliche Darstellung handelte, läßt sich heute jedoch nicht mehr erkennen, da die spärlichen Überreste verschiedenen Schichten angehören.

Davon ist zunächst mit Sicherheit eine «*Verkündigung*» zu beiden Seiten des Eingangs festzustellen. Rechts kniet Maria im blauen Mantel. Die Hand hat sie auf die Brust gelegt, und mit leicht geneigtem Haupte nimmt sie die Botschaft des Engels entgegen. Vor ihr steht, außerordentlich gut erhalten, eine Vase mit reichem Blumenstrauß, denn das Mittelalter wußte, daß die Verkündigung im Frühling geschehen war: «Die Blume sollte zur Zeit der Blumen aus einer Blume kommen und in einer Blume entstehen» sagt der heilige Bernhard ¹⁾. Links neben der Türe kniete der Engel, von dessen Hand das Spruchband ausging. Die Farbe der Buchstaben ist herausgefallen, und so liest man heute in weißer Schrift: «ave maria gratia plena dñs tecum». Diese Darstellung ist wahrscheinlich das Werk des Malers, der zuletzt in der Kirche beschäftigt wurde (Hand G), und von ihm dürfte auch die stark zerstörte Figur ganz links stammen. Ein Heiliger sitzt am Wasser und scheint zu fischen. In der einen Hand hält er die Angelrute, in der andern einen Henkelkorb, und zu seinen Füßen sieht man einige schwimmende Fische, die möglicherweise gleichzeitig zu einer zweiten Darstellung gehören.

Im Wasser nämlich steht, nur noch teilweise in den Umrissen zu erkennen, eine überlebensgroße Figur in einem bauschigen blauen Mantel. Es handelt sich ohne Zweifel um den *hl. Christophorus*, der «XII ellenbogen lanck» war ²⁾, und der eines Tages den Christusknaben auf seinen Schultern über einen Fluß trug. In dieser übermenschlichen Größe ist er auch in der Kirche von Amsoldingen dargestellt, und mit Vorliebe wurde er auf die Außenwände der Kirchen gemalt ³⁾, denn er schützte vor einem plötzlichen Tode. Man brauchte am Morgen nur sein Bild zu erblicken, um sicher zu sein, an diesem Tage nicht sterben zu müssen: «Christophorum videas, postea tutus eas» ⁴⁾.

Wer all die übrigen Heiligen waren, von denen besonders über der Verkündigungsszene eine ganze Reihe versammelt gewesen zu sein scheint, läßt sich heute nicht mehr erkennen. Zu einem Jüngsten Gericht, das gewöhnlich an der Westfront seinen Platz hatte, haben sie kaum gehört. Vielleicht aber waren es die Verwandten und Vorfahren der heiligen Jungfrau, die hier am Eingang der kleinen Marienkirche den Eintretenden grüßten.

¹⁾ Mâle, Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts, S. 286.

²⁾ Frenken, Wunder und Taten der Heiligen, S. 60.

³⁾ Escher, Wand- und Deckenmalerei, S. 40.

⁴⁾ Mâle, Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts, S. 310.

Literaturverzeichnis.

- *Abhandlungen* des Historischen Vereins des Kantons Bern (Bd. I des «Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern»).
- Anzeiger* für schweizerische Altertumskunde, Neue Folge. Zürich 1898 ff.
- Archiv* des Historischen Vereins des Kantons Bern. Bern 1848 ff.
- Baechtold, J.* Die Stretlinger Chronik, ein Beitrag zur Sagen- und Legendengeschichte der Schweiz aus dem 15. Jahrhundert. Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz, I. Frauenfeld 1877.
- Beissel, Stephan S. J.* Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg i. B. 1909.
- Benzerath, Michael.* Die Kirchenpatrone der alten Diözese Lausanne im Mittelalter. Freiburg (Schweiz) 1914.
- Benzerath, Michel.* Statistique des saints Patrons églises du diocèse de Lausanne au moyen-âge. Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte, VI. Jahrgang. Stans 1912.
- Bernard de Montmélian, J.* Saint Maurice et la Légion Thébéenne. 2 Bde. Paris 1888.
- Bernheim, Ernst.* Mittelalterliche Zeitanschauungen in ihrem Einfluß auf Politik und Geschichtsschreibung, I. Tübingen 1918.
- Cohen, Gustave.* Le Mystère de la Passion joué à Mons 1501. Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses. Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg. 1925.
- Creizenach, Wilhelm.* Geschichte des neuern Dramas, Bd. I. Halle a. S. 1893.
- Das alte Passional*, herausgegeben von K. A. Hahn. Frankfurt a. M. 1845.
- Durrer, Robert.* Der mittelalterliche Bilderschmuck der Kapelle zu Waltalingen bei Stammheim. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, XXIV, S. 233. 1898.
- Durrer, Robert.* Die Kapelle St. Niklausen bei Kerns und ihre mittelalterlichen Wandgemälde. Der Geschichtsfreund, Bd. 52, S. 311. Stans 1897.
- Durrer, Robert.* Die Kirche von Scherzligen. Jahresberichte der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. 1922/23, Aarau 1924; 1924/25, Aarau 1926.
- Escher, Konrad.* Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz. Straßburg 1906.
- Fontes Rerum Bernensium*, Berns Geschichtsquellen, Bd. I—IX. 1883 ff.
- Frenken, Goswin.* Wunder und Taten der Heiligen. Bücher des Mittelalters, I. München 1925.
- Ganz, Paul.* Geschichte der heraldischen Kunst in der Schweiz im 12. und 13. Jahrhundert. Frauenfeld 1899.
- Glaser, Curt.* Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916.
- Göttingische gelehrte Anzeigen* auf das Jahr 1833, Bd. III. Göttingen 1833.
- Grütter, Max.* Der Bilderstreit, Anmerkung zur Berner Disputation. Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde, Jahrgang 1928, Heft 1, S. 51 ff. Bern 1928.
- Grütter, Max.* Ist die Strättlinger Chronik historisch wertlos? Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde, Jahrgang 1928, Heft 2, S. 107 ff. Bern 1928.
- Grütter, Max.* Der Kirchturm von Steffisburg. Neue Zürcher Zeitung, Nr. 49, 1928. Dasselbe in: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde, Jahrgang 1928.
- Grütter, Max.* Die Wandmalereien im Chor der Kirche von Saanen. Die Kunst in der Schweiz (L'Art en Suisse), Jahrgang 1928, Heft 2. Genf 1928.
- Hauffen, Adolf.* Walther von Rheinau; seine lateinische Quelle und sein deutsches Vorbild. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, XXXII, S. 337. Berlin 1888.
- Hennecke, Edgar.* Neutestamentliche Apokryphen. Tübingen und Leipzig 1904.
- Jacobus de Voragine.* Legenda Aurea. Deutsch von Richard Benz, I. Jena 1917.
- Jahrzeitenbuch* von Scherzligen. Original von 1492. Archiv der Stadtbibliothek Thun.
- Infantia Salvatoris*; herausgegeben von F. Holthausen. Halle 1891.
- Kirchenamts-Rechnungen* von Scherzligen 1523—1539. Archiv der Stadtbibliothek Thun.
- Köhler, Reinhold.* Kleinere Schriften; herausgegeben von Johannes Bolte, Bd. II. Berlin 1900.
- Lazius, Wolfgang.* De Gentium aliquot Migrationibus. Frankfurt 1600.

- Lehmann, Hans.* Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Neue Folge XIV. Zürich 1912.
- Lehmann, Hans.* Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, XXVI. Zürich 1906.
- Lohner, C. F. L.* Chronik der Stadt Thun, aus den Quellen gesammelt und zusammengestellt. Kopie von Dr. C. Huber (1919—1923). Archiv der Stadtbibliothek Thun.
- Lohner, C. F. L.* Die reformierten Kirchen und ihre Vorsteher im eidgenössischen Freistaate Bern. Thun 1863.
- Màle, Emile.* L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France. 2. Auflage. Paris 1922.
- Màle, Emil.* Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich; Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Deutsch von L. Zuckermantel. Straßburg 1907.
- Morgenthaler, Hans.* Beiträge zur Bau- und Kunstgeschichte Solothurns im 15. Jahrhundert. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Neue Folge XXVI. Zürich 1924.
- Müller, Karl.* Christentum und Kirche Westeuropas im Mittelalter. Die Kultur der Gegenwart I, Abteilung IV, 1, S. 188. Berlin und Leipzig 1909.
- Nicolas, Raoul.* Das Berner Münster. Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Der illustrierten Reihe 1. Band. Leipzig 1923.
- Nicolas, R.* Die Hauptvorhalle des Berner Münsters. Neujahrsblatt der Literarischen Gesellschaft Bern auf das Jahr 1921. Bern 1921.
- Novum Testamentum Latine, Textum Vaticanum* ed. D. Eberhard Nestle. Stuttgart 1906.
- Obere Spruchbücher, F.* Staatsarchiv Bern.
- Ratsmanuale der Stadt Bern.* Staatsarchiv Bern.
- Reinsch, Robert.* Die Pseudo-Evangelien von Jesu und Marias Kindheit in der romanischen und germanischen Literatur. Halle 1879.
- Ricci, Corrado.* Romanische Baukunst in Italien. Bauformen Bibliothek, XXI. Stuttgart 1925.
- Rodt, Eduard von.* Bernische Kirchen, ein Beitrag zu ihrer Geschichte. Bern 1912.
- Rohde, Alfred.* Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Dichtung im ausgehenden Mittelalter. Berlin 1926.
- Salzer, Anselm.* Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Linz 1893.
- Schade, Oskar.* Geistliche Gedichte des 14. und 15. Jahrhunderts vom Niederrhein. Hannover 1854.
- Schweizerisches Künstlerlexikon*, 4 Bde. Frauenfeld 1905—1917.
- Stadtbibliothek Bern*, Handschrift Nr. 537.
- Stammler, J.* Der hl. Beatus, seine Höhle und sein Grab. Bern 1904.
- Stückelberg, E. A.* Denkmäler des Königreichs Hochburgund vornehmlich in der Westschweiz (888—1032). Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich XXX, 1. Heft. Zürich 1925.
- Tischendorf, Constantinus de.* Evangelia Apocrypha. 2. Auflage. Leipzig 1876.
- Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica.* Herausgegeben von A. Vögtlin. Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, CLXXX. Tübingen 1888.
- Voegelin, Adolf.* Walther von Rheinau und seine Marienlegende. (Diss. Straßburg.) Aarau 1886.
- Walter von Rheinau.* Marienleben, Buch I—IV, herausgegeben von Adelbert von Keller. Tübinger Universitätsschriften 1849—1855.
- Wirth, Ludwig.* Der Stil der Oster- und Passionsspiele bis zum 15. Jahrhundert incl. (Diss. Leipzig.) Halle 1888.
- Worringer, Wilhelm.* Die Anfänge der Tafelmalerei. Leipzig 1924.



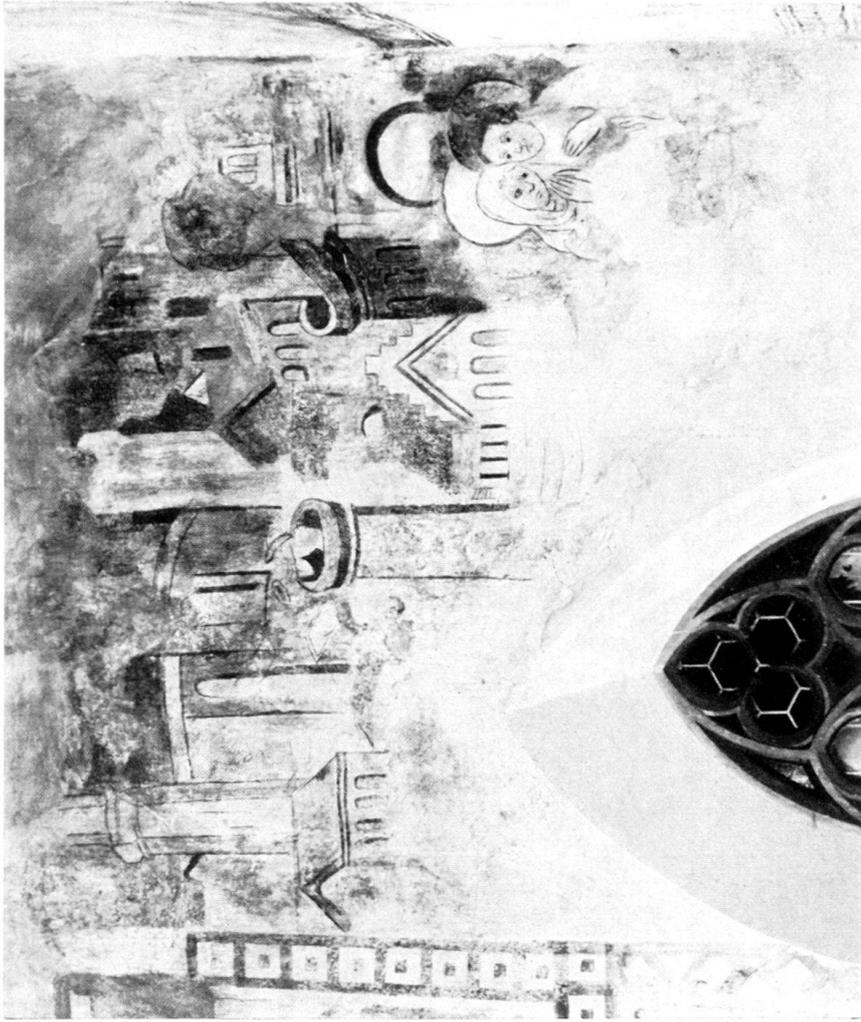
Passionsfolge III:

«Kreuzigung» und «Auferstehung» (zu Seite 218).



Passionsfolge IV:

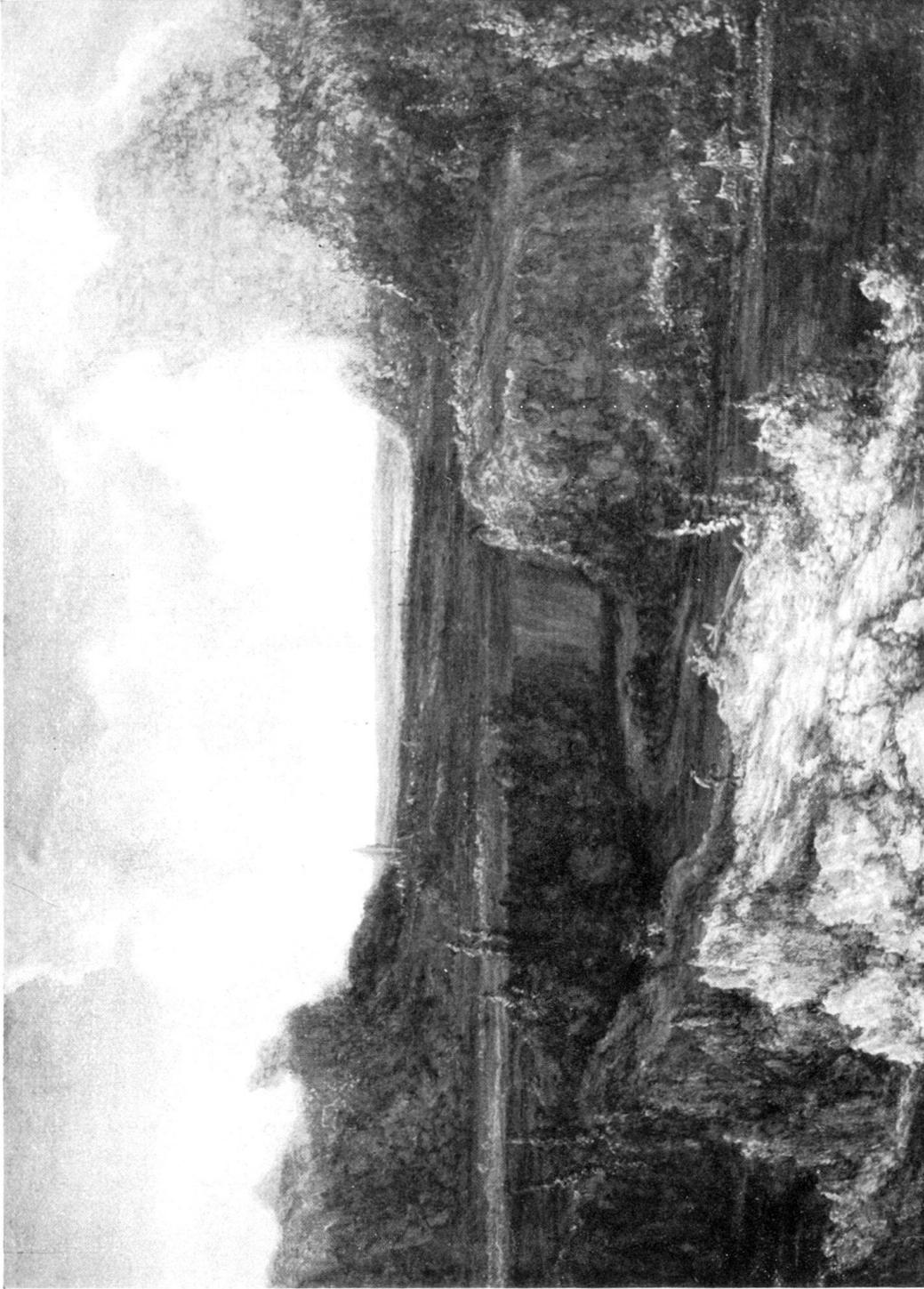
«Einzug in Jerusalem» (zu Seite 162), «Aussendung der Apostel» und «Steinigung des hl. Stephanus» (zu Seite 218 ff.)



Maria und Johannes vor der Stadt (zu Seite 220).

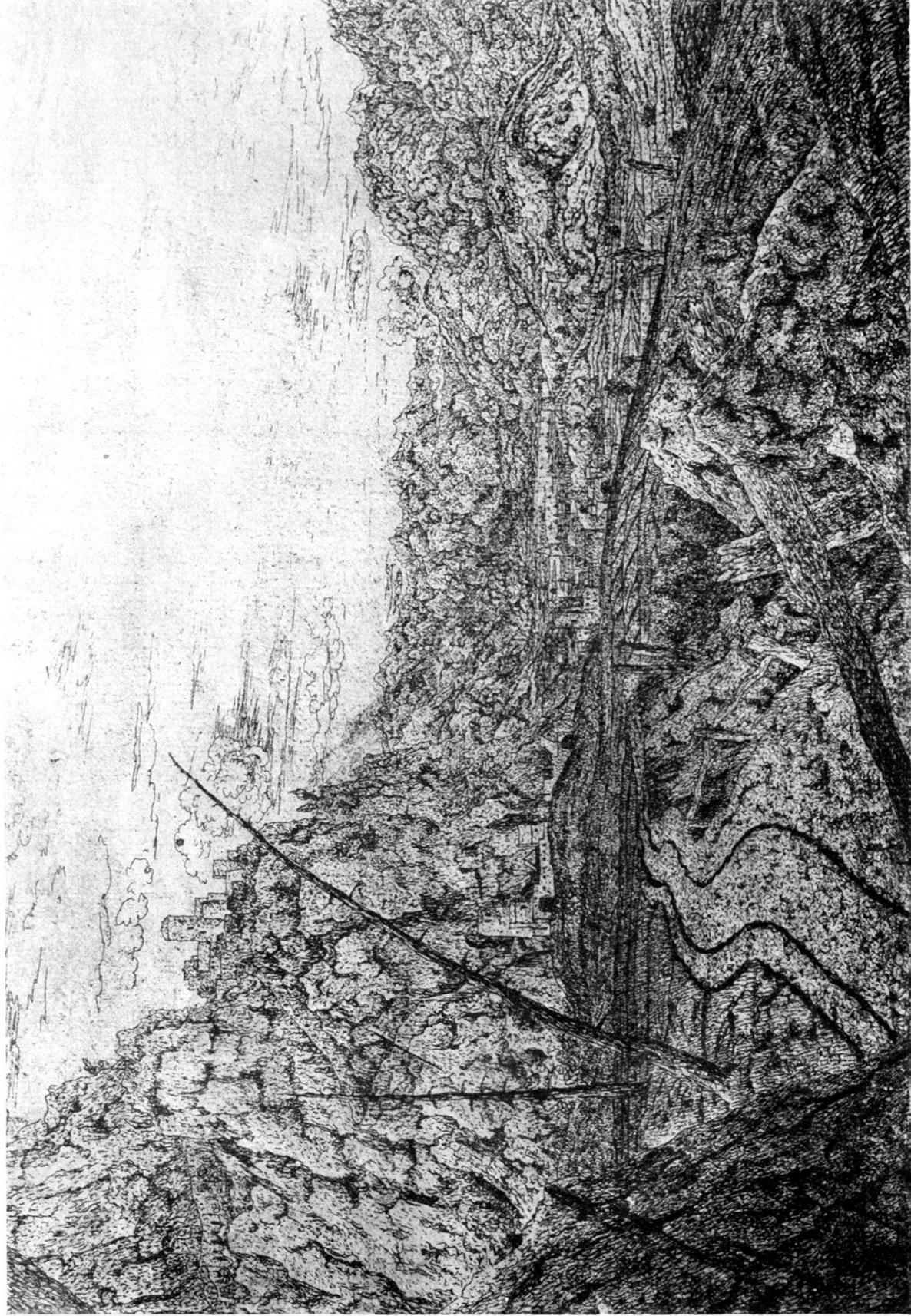


Szene aus der Benedikts-Legende des Chorfensters
in Biel (zu Seite 223 f.).



Hercules Seghers, Haag, Slg. Bredius.

Taf. XVIII



Hercules Seghers, Radierung.