

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: 26 (1975)

Heft: 3

Artikel: Die Armenbibel in den Händen bernischer Auftraggeber

Autor: Hahnloser, Hans R.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393188>

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: 31.03.2025

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

DIE ARMENBIBEL IN DEN HÄNDEN BERNISCHER AUFTRAGGEBER

von Hans R. Hahnloser

Hans Robert Hahnloser (1900–1975), 1938 zum Ordinarius für Kunstgeschichte an die Universität Bern berufen, hat dem Münster seiner Wahlheimatstadt eingehende wissenschaftliche Arbeiten gewidmet. In der Festschrift zum 60. Geburtstag seines Freundes Henrik Cornell publizierte er 1950 einen Aufsatz, der hochinteressante Beziehungen zwischen den Auftraggebern und den Vorlagen zu den Berner Münsterscheiben nachweist. Dieser Aufsatz möge unseres verehrten Ehrenmitgliedes und langjährigen Präsidenten fesselnde Forschungsarbeit nochmals allen GSK-Mitgliedern lebendig vor Augen führen. m.

Mit seiner meisterlichen «Biblia Pauperum», Stockholm 1925, hat uns Freund CORNELL in weltumspannender Überschau das Werden und die Auswirkung dieser wichtigsten Bilderquelle des späten Mittelalters geschildert und dabei auch die Berner Münsterfenster berührt. So sei uns heute zum Dank für seine grundlegende Arbeit verstattet, an diesem Einzelfalle aufzuzeigen, wie man einst bei der Festlegung grosser Bilderzyklen vorgegangen sein mochte. Wurde doch um 1448 in der Berner Pfarrkirche ein gewaltiges Programm scholastischer Belehrung zusammengestellt, wie es sich aus dem Zeitalter des harten Stils sonst nirgends erhalten hat. Eine noch kaum genützte Fülle historischer Zeugnisse möge es rechtfertigen, wenn wir uns dabei ganz auf historische Tatsachen beschränken und die nur mit reichen Abbildungen verständlichen künstlerischen Probleme an anderer Stelle erörtern (s. Chorfenster und Altäre des Berner Münsters, Bern 1950, wo sich die nötigen Quellenangaben finden). Ich verbinde damit den Dank an das Hallwylmuseum in Stockholm, als dessen erster Gast ich 1947 über dieses Thema sprechen durfte.

Damit steht die Frage im Vordergrund: wie ging es in Bern um 1448 zu, als die beiden Stifter, die Kürschner Hans Fränkli und Peter Stark zum Kirchenpfleger Thüring von Ringoltingen kamen, um ein neues Fenster in den Chor zu schenken, und als sie zusammen mit dem Leutpriester Johannes Stang und den beiden Meistern Niklaus Magerfritz und Bernhard Armenbibel und Heilsspiegel zur Hand nahmen, um das Programm für das Bibelfenster und weitere Scheiben festzulegen?

1. Die ursprünglich geplanten und die vorhandenen Zyklen

Seit 1447 präsentierte sich die Lage im Berner Münsterchor wie folgt:

Altem Brauch zufolge war demnach für die drei von überall sichtbaren mittleren Chorfenster das Leben Jesu vorgesehen: die Passion des Herrn in der Mitte, seine Jugendzeit zur linken, die Auferstehung und die Wunder nach seinem Tode zur rechten Seite. Damit erblickte man Christi Opfertod, der an die täglich darunter gefeierte Messe erinnern sollte, im Mittelpunkt des Ganzen – eine Anordnung, wie sie den Bernern etwa in dem seit 1415 eroberten Königsfelden vor aller Augen stand. Diesem gewohnten Programm entsprechend war 1441 die Passion im Mittelfenster beim ersten Meister jener Zeit in Süddeutschland bestellt worden, bei Hans Acker aus Ulm, einem Landsmann und Mitarbeiter des damaligen Münsterbaumeisters Matthäus Ensinger.

In virtuoser Routine hatte Acker die ganze Glaswand – um den recht hohen Preis von 157 Gulden – in seiner Heimat Ulm fertiggestellt, in einer Fuhre nach Bern gebracht und alsbald eingesetzt. Noch heute übertrifft die Farbglut seines Meisterwerks alle späteren Scheiben durch ihre ungewöhnliche Wärme.

Doch brachte das Zeitgeschehen nunmehr einen längern Unterbruch mit sich. Demzufolge musste die geplante Christustrilogie aktuelleren Programmen weichen. Der Berner Staat war damals im alten Zürichkrieg verblutet; die Bauhütte stand ohne Mittel da, sodass sich ihr Leiter, Matthäus Ensinger, in seine Vaterstadt Ulm zurückzog. Damit kam auch sein Landsmann Hans Acker für weitere Scheibenbestellungen nicht mehr in Frage. Durch langwierige Geldsammlungen beschaffte man sich die Mittel für das nächste Fenster, rechts im Chor. Fromme Weiber stifteten silberne Schalen und das Geld, aus dem der Glaser das Papier für seinen Entwurf bestritt; Clewi, der Schmied, schenkte die von ihm selbst gefertigten eisernen Querstangen. Getragen von solch volkstümlichen Geldgebern, trat ein ungleich populäreres Thema an Stelle der Offenbarungswunder Christi: die Legende der Zehntausend. Standen doch die Kriegerheiligen zu Bern in hoher Gunst, seit man am Vortag ihres Festes, 1339, den für die Machtstellung des Staates entscheidenden Sieg bei Laupen errungen hatte. An der Stelle eines auswärtigen Malers vertraute man die Szenen einem heimischen Glaser an: Meister Niklaus Magerfritz, der sie freilich um ein ganzes Drittel wohlfeiler schaffen musste. Doch legte man so den Grund zu einer neuen bernischen Glasmalerschule, die nun den leuchtenden Bildern ein völlig anderes Gepräge gab. Mochte der dabei genannte Meister Bernhard, wohl der Zeichner des Glasers Magerfritz, noch aus Schwaben kommen, so tritt uns aus seinem Werk doch der frischere Geist einer jüngeren, rauheren, aber wirklichkeitsnäheren Generation entgegen.

2. *Das Bibelfenster und das Gesamtprogramm*

Die Legende der Zehntausendritter bedeutete einen einmaligen, von einer Laune des Augenblicks diktierten Einbruch in den Themenkreis, der keine Fortsetzung in sich schloss. So musste sich beim nächsten Fenster links der Chormitte, dem ersten Nordfenster, die Frage einer umfassenden Planung wieder einstellen; man griff nun auf die ursprünglich vorgesehene Anordnung zurück und wählte eine Szenenfolge, welche die hier vorgesehene Jugend Christi wieder enthielt. Eine solche fand sich im typologischen Bilderkreis der Armenbibel und des *Speculum Humanae Salvationis*. Da aber ein derartiges Bibelfenster ohne die Passion nicht möglich war, ergaben sich eine Reihe von Überschneidungen und Verdoppelungen, die sich wie folgt darstellen (vgl. Seite 217):

Das Bibelprogramm enthielt somit fünf oder sechs Szenen, die ähnlich auf anderen Scheiben vorhanden oder vorgesehen waren. Denn nunmehr wurden, wie sich nachweisen lässt, auch die Themen der zwei letzten Fenster festgelegt. Es ist unterhaltsam, wie man dem Übelstand solcher Wiederholungen begegnete. Man half sich zunächst durch eine völlig andere Form der Passionsdarstellung, indem man die ganze Typologie in einem gewaltigen Stammbaum Jesse unterbrachte. CORNELL hat uns (*Tafel H*) gezeigt, wie schon ein Salzburger Blatt von 1428 die Rundmedaillons einer Armenbibel in

Bibel- fenster ab 1448	Verkündi- gung mit Betpult	Anbetung ohne Gefolge	Fuss- waschung mit Passah- mahl und Mahl Esthers	Gefangen- nahme mit Judaskuss	Geisselung mit vier Schergen	Kreuzigung einfach
Passions- fenster 1441				Gefangen- nahme mit Ölberg	Geisselung mit zwei Schergen	Kreuzigung mit Gedräng
Dreikönigs- fenster ab 1448		Anbetung mit Ge- folge				
Hostien- mühl- fenster ab 1448	Verkündi- gung ohne Betpult		Kommunion mit Manna- regen und Quellwunder			

das beliebte Baumschema einfügte. Ein ähnliches Vorbild dürfte auch das schwere Geäst der Berner Bibelscheiben angeregt haben. Dabei kamen die schon im Mittelfenster enthaltenen Passionsszenen in die ohnedies weniger gut sichtbare obere Fensterhälfte zu liegen, und wurden nun durch andere ikonographische Momente variiert. Lag bei der Gefangennahme von Hans Acker das Schwergewicht auf der schönen Landschaft des Ölgartens, in den die Häscher erst eindringen, so stellt der Bibelmeister den Judaskuss in den Vordergrund. Zeigte Acker bei der Geisselung zwei Peiniger, so sind hier deren vier zu sehen. Standen beim Ulmer drei Kreuze in einer weiten, figurenreichen Landschaft, so wurde jetzt die schlichte Form des einen Kreuzes mit Maria und Johannes darunter gewählt; nur drei Krieger sind zugegen. Grosse Unterschiede im Stil und in der Komposition tragen das ihre dazu bei, dass der Beschauer den ähnlichen Inhalt der beiden nebeneinanderstehenden Bilderreihen vergisst und durch die typologische Einheit des Fensters in eine ganz andere Gedankenwelt versetzt wird.

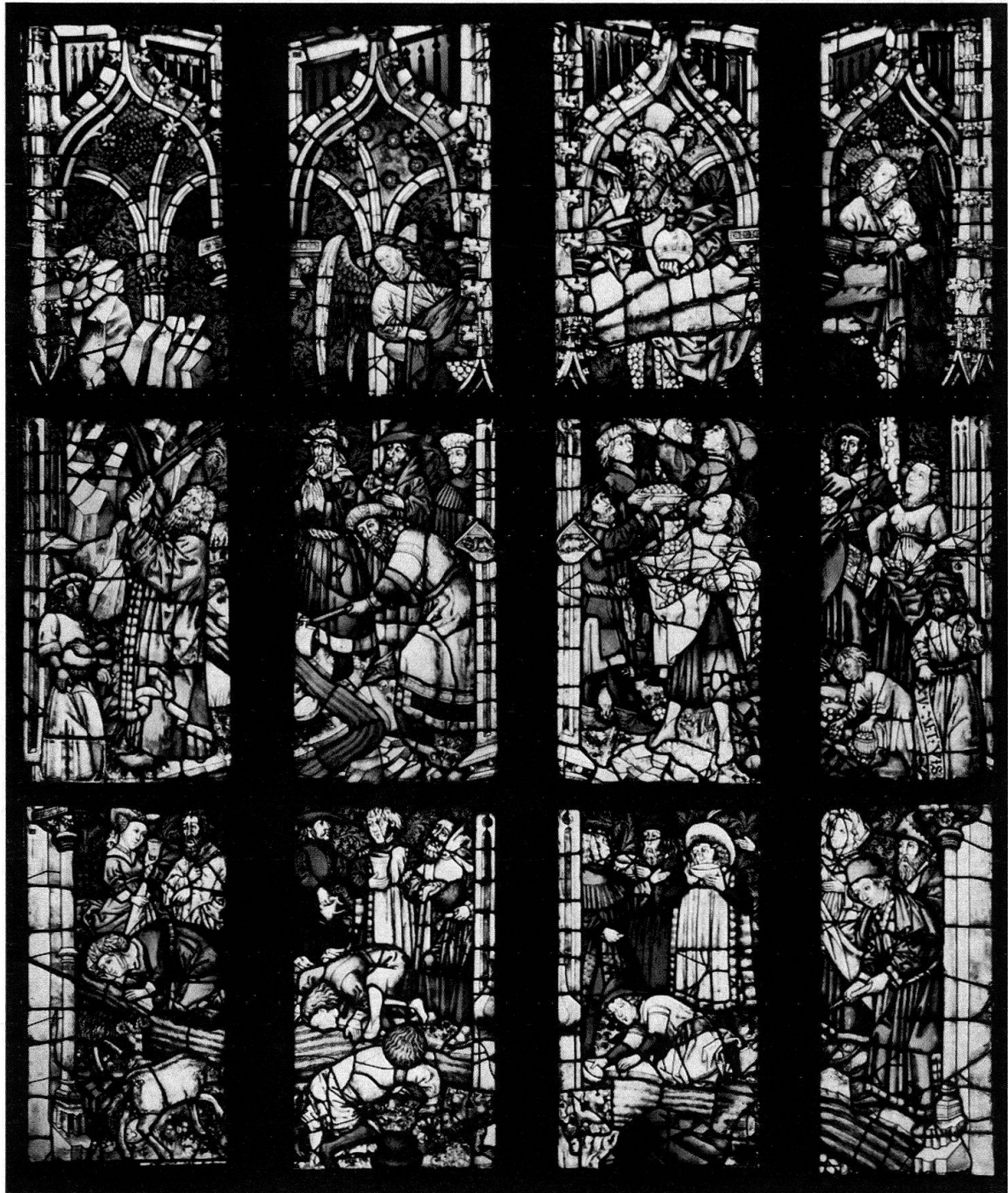
Aber auch in der Wahl der Antitypen aus dem alten Testament gingen die Berner in selbständiger Weise zu Werk. Sie übernahmen aus ihrer reich illustrierten späten Armenbibel nur die anschaulichen Gegenstücke, d. h. solche, die sich durch ähnliche Figuren sofort als Vorläufer der Neuen Schrift zu erkennen geben. Das war in Bern umso notwendiger, als hier die Szenen des Evangeliums nicht *neben* jenen des alten Testaments stehen, sondern eine Reihe tiefer; man muss sie also erst zur Gruppe zusammensuchen. Man hat deshalb bewusst begriffliche Antitypen, d. h. solche, die nur durch die erklärenden Texte der Armenbibel verständlich wurden, durch bildliche Parallelen ersetzt. So übernahm man aus der Armenbibel als Gegenstück zur Verkündigung Gideon mit dem Engel, tauschte aber den rätselhaften Antityp – Gottvater, der die Schlange verflucht – gegen Tobias mit dem Engel aus (eine Darstellung, die man dem Emmausbild einer späten Armenbibel entnehmen konnte, Cornell 307). Damit war neben der biblischen Hauptfigur dreimal ein Engel zu sehen, woraus auch ungeschulte Betrachter leicht den Zusammenhang ablesen konnten. Fand man in der *Biblia Paupe- rum* als Gegenstück zum knieenden König der Anbetung die Königin von Saba vor

Salomo stehen, und Abner vor David, so wählte man nur die Königin, liess sie aber knien; als zweites Beispiel entnahm man dem Heilsspiegel die vor Ahasver knieende Esther. So musste auch dem Laien, der die Namen dieser Frauen nicht kannte, das dreimal gleiche Motiv des Knieens sofort auffallen. Die beiden Gegenstücke zur Taufe Christi, die Heilung des Naëman im Jordan und die drei Männer im ehernen Meer, wurden beide dem Heilsspiegel entnommen; sind sie doch als Wasserszenen ungleich sinnfälliger als die Kundschafter mit der grossen Traube, der Prototyp der Armenbibel. Auch neben die Geisselung Christi stellte man wiederum zwei Auspeitschungen, wovon nur die eine, Lamech mit seinen Weibern, beim gleichen Bild der Armenbibel zu finden war. Statt des Abendmahls, dessen Symbole sich der Leutpriester für das letzte Fenster vorbehielt, wählte er die seltene Szene der Fusswaschung mit den Jüngern um den grossen Tisch (Abb. 5). Daneben stellte man das Gastmahl des Ahasver mit Esther und das Passahmahl, die sonst in diesem Zusammenhang nie vorkommen, und schuf so eine frei erfundene, aber höchst einleuchtende Trilogie von drei gedeckten Tischen. Mit dem Sinn der Fusswaschung haben diese Antypen allerdings nichts mehr zu tun!

An den Glasgemälden von Kolmar, den Wandmalereien von Brixen und dem Altar von Doberan hat CORNELL dargetan, dass monumentale Zyklen wie in Bern gewöhnlich aus beiden Büchern zusammengestellt wurden, aus der *Biblia picta* und dem *Speculum Humanae Salvationis*, wobei jeweils das eine als Ausgangspunkt, das andere als Ergänzung diente. In Bern konnten wir die bürgerliche Logik aufdecken, die das tief durchdachte, aber nur durch Beischriften verständliche Gedankengut der illustrierten Traktate in eine anschaulich-unmittelbare Erzählungsform umwandelt. Da wir hier die Stifter, den Priester und den Kirchenpfleger kennen, sei zum Schluss die Frage erlaubt, wieweit persönliche Einflussnahme der Besteller auf die Aufstellung und Umgestaltung der Programme eingewirkt haben.

Als offizielle Schenkung des Staates bewegt sich das erste Fenster, die Passion Hans Ackers, in den herkömmlichen Bahnen des Bauhüttenprogramms. Es wurde dem gewohnten Mitarbeiter unseres Münsterbaumeisters, seinem Ulmer Landsmann Acker anvertraut. Es zeigt einen traditionellen, im Stil sogar altertümlichen Charakter. Das zweite, das Zehntausendritterfenster, bringt einen zwiefachen Einbruch in die Überlieferung: eine volkstümliche Legende tritt an Stelle der gewöhnlichen Heilsgeschichte; ein Einheimischer verfertigt es ausserhalb des Bauhüttenverbandes. Das mag mit der Tatsache zusammenhängen, dass die Geldgeber jahrelang in allen Schichten des Volkes gesucht wurden. Aus ihren Bildern spricht zum erstenmal eine bürgerlich reale Auffassung von Heiligenlegenden innerhalb des Berner Münsters. Seit 1448 betreute ein Mann der jüngeren Generation die Kirchenpflege: Thüring von Ringoltingen. Er erhöht dem seit kurzem erwählten Berner Meister Magerfritz auf eigene Verantwortung den Lohn «denn er es sonst nit getan hät» und erkennt damit die neuartige Leistung der jungen Berner Werkstatt an.

Als dritte Stiftung zeigt nun das Bibelfenster einerseits eine Rückkehr zum altgewohnten Bilderkreis des Lebens Christi, andererseits durch seine Ausweitung zur Typologie einen betont theologischen Charakter. Man reformierte jedoch diese strenge Richtung durch eine viel anschaulichere Themenwahl und durch einen neuen bürgerlichen



2. Quellwunder und Mannaregen vom Berner Hostienmühlfenster

Realismus. Der Bibelmeister stammt aus der künstlerischen Umgebung des 1445/46 verstorbenen Konrad Witz und ist nicht nur der klarste Vertreter seines neuen Raumideals und seiner plastischen Kraft; er steht auch seinem bodenständigen Ethos am nächsten – vielleicht hat hier schon Peter Noll mitgewirkt, der nach dem Tod von Meister Magerfritz die bernische Glaserwerkstatt weiterführte und an seinen Sohn Hans

weitervererbte. Wie dieser und die Hälfte aller Berner Glasmaler wird wohl schon Vater Noll der «mittleren Gerberngesellschaft» angehört haben; denn in der gleichen, mit den vornehmen Geschlechtern eng verbundenen Handwerkerstube hatten auch – so verkünden es ihre Wappen deutlich – die Stifter unseres Bibelfensters ihren Sitz. Zwei davon waren angesehene Männer fremder Herkunft: Peter Stark, ein Kürschner aus Strassburg, hat mit dieser Schenkung das bernische Bürgerrecht umworben, das ihm in den Jahren darauf zuteil wird; auch erscheint er nachher im Amt des Kirchenpflegers, einem beliebten Sprungbrett bernischer Politik. Das andere Wappen führte Hans Fränkli, der Sohn eines eingewanderten Franken, der es im Handel mit Pelzen und anderem Import zu beträchtlichem Vermögen gebracht hatte. Seine Persönlichkeit steht uns in den prächtigen Verteidigungsreden für altbernische Tradition, die im Wortlaut erhalten sind, lebendiger vor Augen als irgend einer seiner Zeitgenossen. Schildert uns doch Fränkli selbst, wie er, als Jüngster in den vornehmen kleinen Rat gewählt, und als der einzige, der ein Handwerk betrieb, sich vor solch trefflichen Männern «fast schamrot fühlte». Mit dieser strengen moralischen Einstellung geht der betont theologische Charakter seiner Stiftung eng zusammen. Nach Fränkli's eigener Aussage nannte man ihn «den Leutpriester auf dem Rathaus» in den langen Jahren, da er das höchste dauernde Amt des Staates innehatte, das Säckelmeisteramt. Nun ist es gerade der Leutpriester des Münsters gewesen, der Fränkli zur Annahme dieser schweren Last bewogen hat, sein Beichtvater Johannes Stang, und dieser wird ihm unsere Fensterschenkung an seine Pfarrkirche nahegelegt haben! Wir dürfen also getrost behaupten, der weltkluge Leutpriester Johannes Stang, die beiden Kirchenfreunde, Hans Fränkli und Peter Stark, haben den für ihre Geisteshaltung so bezeichnenden Maler Magerfritz gewählt, und gemeinsam mit ihm in Armenbibel und Heilsspiegel nach Vorlagen für ihr Fenster gesucht. Diese beiden Bücher waren damals in der seither verschollenen Berner Bibliothek gewiss vorhanden. Schildert uns doch CORNELL, wie im benachbarten Sankt Gallen seit 1453 Pater Gallus Kemly gleich drei Armenbibeln und vier Heilsspiegel abschrieb, und daraus völlig neue Bildzyklen entwarf. Wer weiss, ob nicht dieser Fachmann unseren Berner Leutpriester Stang beraten hat.

3. Die übrigen Programme : Hostienmühle und Dreikönigsfenster

Wie ist es nun zu erklären, dass im Bibelfenster gerade das wichtigste Thema des Altarraums fehlt, das heilige Abendmahl? An seiner Stelle steht die Fusswaschung, die sich sonst nur in späten Bilderbibeln findet, und auch dort nie allein sondern nur als Ergänzung zum Abendmahl. Die Erklärung scheint mir folgende: als der Berner Leutpriester sein Bibelfenster in so souveräner Weise plante, hatte er die Symbolik des Abendmahls schon für das letzte Fenster vorbehalten, für die Hostienmühle; denn sie kam unmittelbar neben das riesige, in Bern besonders prunkvolle Tabernakel zu stehen, in dem das Allerheiligste aufbewahrt wurde. Sie sollte, als ein Geschenk des Staates, den Sinn der Hostie und ihrer Austeilung an das Volk repräsentieren. Das recht häufige Thema der eucharistischen Mühle ist nirgends so kühn und gross gestaltet worden wie in Bern. Nur hier finden wir die vier Evangelistensymbole selbst im Trichter, in den sie sonst ihre Kornsäcke leeren. Statt des Mehls verlassen richtige Hostien die Mühle, wie



3. Gottvater über der Mannawolke vom Hostienmühlfenster



4. Gottvater über der Wolke vom Basler Antoniusaltar von 1445

sie schon die von CORNELL erwähnte Mettener Bibel von 1414 zeigt; Kirchenväter teilen das himmlische Brot dem Volke aus. «Verbum caro factum est» – Gottes Wort ist Fleisch geworden, so wird das dreifache Symbol der Evangelienmühle, des Christuskinde und der englischen Botschaft mit der Taube des Heiligen Geistes gedeutet. Nur hier, an der theologisch wichtigsten Stelle des gesamten Münsterzyklus, erläutern mehrere Bibelverse den Gehalt des Werks. Der Künstler hat diese Texte gelegentlich verwechselt, folgt also fremden, nicht ganz verstandenen Weisungen.

Die Verkündigung, die schon im Bibelfenster vorhanden war, kehrt somit im Mühlenbilde wieder, da sie zum festen Bestand der beiden Zyklen zählt. Doch sucht uns der Künstler durch bewusst gewählte andere Formen über die Wiederholung hinwegzutäuschen. Empfängt die Maria des Bibelfensters die himmlische Botschaft mit erhobenen Händen, vor ihrem Betpult und dem Lilienstocke knieend, so gibt sie der Mühlenmeister ohne alle Zutaten wieder, still in ihr Buch versunken. Trägt dort der Engel einen reichen Damästock, aber kalt-weiße Flügel, so erscheint er hier im hellen Kleide, doch mit bunten Flügeln, deren Pfauenaugen in allen Farben schillern. Auch das Gewand Mariens erhält reichere, wärmere Farben.

Die untere Fensterhälfte zeigt, neben den genannten Figuren, die eigentliche Hostienmühle, die vom Strom des alten Testaments getrieben wird. Folgen wir seinem breiten blauen Band, so gelangt unser Blick in die obere Hälfte und findet hier zwei

biblische Gegenstücke: den Mannaregen und das Quellwunder (Abb. 2). Mit einem kühnen, einzig dastehenden Griff in die Armenbibel hat Johannes Stang, der geistliche Berater unserer Besteller, diese beiden Antitypen herangezogen und damit die symbolische Mühle in die mittelalterliche Typologie eingegliedert. Links sehen wir, wie Moses an die Felsen schlägt und der Quell entspringt, an dem sich die dürstenden Juden laben: es ist der Prototyp der Biblia pauperum für das aus der Seitenwunde Christi ausströmende Blut. Die Armenbibel von Kremsmünster, codex 328, die wir in Abb. 6 nach CORNELL Tafel 48b wiedergeben, zeigt alle Elemente unserer drei Meter hohen Scheiben wörtlich genau: das sitzende Paar neben Moses, die Tiere und die kauernenden Menschen am Wasser. Der gleichen Bilderhandschrift ist auch der zweite Antityp zur Hostienmühle in der oberen Fensterhälfte entlehnt, die Szene, wie das Manna aus der grossen blauen Wolke Gottvaters in die Wüste hinunterfällt und vom hungrigen Volk Israel in seinen Kleidern und allen möglichen Gefässen gesammelt wird. (Vgl. unsere Abb. 7 nach A. DEISSMANN und H. WEGENER, Die Armenbibel des Serai in Berlin, Leipzig 1934, Tf. 18.) Nun bildet der Mannaregen in allen Armenbibeln den Prototyp zum Abendmahl; da man ihn für die Hostienmühle aufsparen wollte, hat man beim Bibelfenster nicht nur das Mannawunder sondern zugleich seinen Antityp, das Abendmahl, weggelassen; an seiner Stelle wurde dort die oben genannte Fusswaschung gewählt, siehe Abb. 5.

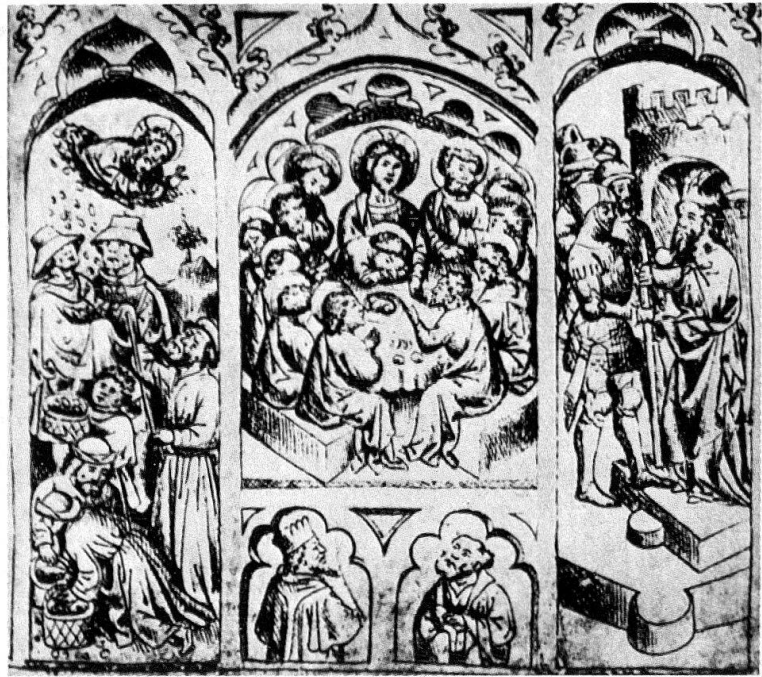
Die Programme der beiden Scheiben sind somit zur gleichen Zeit, vom gleichen geistlichen Berater aufgestellt und an verschiedene Künstler vergeben worden; ja, wir können selbst die Herkunft dieses zweiten Malers nachweisen. In der Armenbibel fehlt zumeist die Figur Gottvaters über der Mannawolke. Unser Glasmaler musste sie also anderswo suchen und hat sie nun in einem nur wenige Jahre älteren Werk gefunden, im Basler Antoniusaltar von 1445 (Abb. 4). Dort sind die nämlichen Engel zu sehen, und hängt der Mantelzipfel Gottvaters in genau der gleichen Weise hinter der Wolke herunter. War jener Meister an burgundischer Hofkunst geschult – er umgibt den himmlischen Herrscher mit einem «Gefolge» von sechs Engeln und setzt ihm die perlbesetzte Tiara auf – so hat unser Glasmaler diese Szene in den bürgerlichen Berner Stil zurück



5. Gastmahl des Ahasver mit Esther, Fusswaschung und Passahmahl vom Berner Bibelfenster



6. Quellwunder von der Armenbibel in Kremsmünster



7. Mannaregen und Abendmahl vom Armenbibelrotulus des Serai, Berlin

übertragen. Er gibt den alten Herrn barhaupt, mit beinahe zerzausten Locken wieder und lässt bloss zwei Engel seinen Mantel über der Mannawolke halten. Der Umstand, dass das ganze so eigenartige Unterfenster aus drei völlig verschiedenen Quellen zusammengesetzt ist – Mühlensymbol, Armenbibel und Antoniusaltar – ist ein Beweis dafür, dass hier nicht etwa eine auch anderswo bekannte Vorlage benützt wurde, sondern dass die so ungewöhnlich grosse und gut erhaltene Berner Scheibe ad hoc, eben von unserem Kirchenpfleger, Geistlichen und Künstler zusammengestellt worden ist. Wir danken es den Vorarbeiten von HENRIK CORNELL, wenn wir zum erstenmal in diesen fast augenblicklichen Schöpfungsakt Einsicht gewinnen konnten. Es erhöht den Reiz unserer Feststellung, wenn man bedenkt, dass die Berner Scheiben das einzige monumentale Gegenstück der Glasmalerei zum harten Stil des Konrad Witz darstellen und dass sie mit ihrer ungemein kernigen Zeichnung seiner würdig sind.

Eine weitere aufschlussreiche Variation des Bibelthemas bringt das vierte Chorfenster, die Dreikönigsscheibe der Herren von Ringoltingen. Das ganze riesig hohe Masswerk war einzig der Dreikönigslegende gewidmet, dem Lieblingsthema dieses reichen Geschlechtes, das sie ins Münster stiftete. Konnte im Bibelfenster die Anbetung der Weisen nicht fehlen, so tritt sie hier geradezu in den Mittelpunkt einer grossen, das Ganze zusammenfassenden Architekturkomposition. Im Bibelfenster sehen wir eine schlichte, fast burschikos nüchterne Szene mit einem Mindestmass von Architektur und Raum. Der König hat den Kronhut sorglos auf den Boden gelegt und hält dem Kind den Geldkasten hin. Statt ihn, wie gewöhnlich, zu segnen, leistet sich das drollige Christusknäblein den Scherz, den alten Mann kräftig an seinen Locken zu zerren – ein

Spass, der so recht im Geist einer neuen kleinbürgerlichen Kunst entwickelt ist; er entspricht denn auch dem Kulturkreis der stiftenden Gerbergesellen. Ganz im Gegensatz dazu der Dreikönigsmaler. Seine Herrscher erscheinen mit grossem Gefolge auf prunkvoll gesattelten Pferden; eine unendlich weite Landschaft ist bis in die kleinsten Einzelheiten ausgearbeitet, in denen wir die neuesten Vorbilder burgundischer Hofkunst erblicken. Die Könige ergehen sich in vornehm-zierlichen Schritten, während sie beim Bibelmeister kräftig-derb einherschreiten. Vor allem schildert der Dreikönigsmaler seine Anbetung mit der zeremoniellen Feierlichkeit eines Mannes, der fürstlichen Szenen selber beigewohnt hat. Sorglich hält ein Edelknabe die Königskrone in Händen, während der Herrscher seine Gabe darbringt, und dieser führt mit liebevoller Hand das Ärmlein Christi zu den goldenen Dukaten – ein höfischer Gegensatz zu dem derben Scherz des Haarereissens, wie er vornehmer nicht gedacht werden kann.

Die Herren von Ringoltingen – der Vater als Schultheiss, der Sohn als Kirchenpfleger – hatten bei der Wahl der Themen und des Künstlers ein entscheidendes Wort mitzusprechen. Waren doch die drei Könige ihre Lieblingsheiligen: ihnen hatte der Vater eine ganze Kapelle ins Münster gestiftet; an ihrem Fest begann der Sohn das denkwürdige Rechnungsbuch der Bauhütte. So war denn auch der prunkvolle Zug der Weisen aus dem Morgenland, der sich durch unsere vier Stockwerk hohe Glasarchitektur hinzieht, nach dem Sinn dieses prunkenden Geschlechts, das erst seit kurzem zu Wohlstand und einem nicht ganz einwandfreien Adelstitel gekommen. Hatten sie doch bis 1400 «Zigerli» (Weichkäse) von Ringoltingen geheissen, was stark nach der Alpwirtschaft ihres heimatlichen Simmentales riecht. Hatte sich der Vater, dreimal zum Schultheiss gewählt, in zahlreichen Gesandtschaften als glänzender Unterhändler hervor getan, so schuf sich der Sohn, selber viermal im höchsten Amt von Bern, als Dichter frühen Ruhm durch seine selbständige Übertragung der «Schönen Melusine» aus dem Französischen. Als Thüring von Ringoltingen vor Beginn der Burgunderkriege mit fürstlichem Geleit sein Lehen dem Herzog von Savoyen zurückgab, hiess es, im Schloss von Annecy hätte noch nie ein Ritter solchen Edelmut gezeigt. So wundert es uns nicht, dass diese prunkfreudige Familie das glanzvollste Thema des Münsters wählte und ihren Ruhm mit 22 Wappenscheiben lauter verkündigt, als irgend ein Denkmal in der Stiftskirche. Vor allem aber ist bedeutsam, dass die Herren von Ringoltingen dem bei weitem kultiviertesten, feinsinnigsten Glasmaler des Münsters ihren Auftrag vergeben, einem Mann, der ganz im Stil und Geist burgundischer Hofkunst erzogen war. Es mag dies erneut den engen Zusammenhang zwischen dem Stifter und seinem Werk unter Beweis stellen, wie wir ihn dieser ikonographischen Skizze zugrunde legen. In Zeiten, da wir die geheimen Werte der Kunst nicht als blosses Formenspiel begreifen, sondern als Ausdruck führender, durch die Geistigkeit ihrer Epoche getragener Ideen, mag der Einblick in ähnliches Geschehen einer fernliegenden Vergangenheit unsere Wege bestimmen helfen.