

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 38 (1981)

**Heft:** 3

**Artikel:** Ein Retabelfragment des 14. Jahrhunderts im Schweizerischen  
Landesmuseum in Zürich : Versuch einer Einordnung der sogenannten  
"Bieler Tafeln"

**Autor:** Fritzsche, Gabriela

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-167647>

### **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:** 02.04.2025

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

# Ein Retabelfragment des 14. Jahrhunderts im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich

Versuch einer Einordnung der sogenannten «Bieler Tafeln»

VON GABRIELA FRITZSCHE\*

Das Schweizerische Landesmuseum beherbergt die Fragmente eines höchst interessanten Altarretabels. Die zwei beidseitig bemalten Tafeln sind bedauerlicherweise ziemlich beschädigt; von dem einen Altarflügel ist nur mehr ein schmales Teilstück erhalten, die andere Tafel mußte, da sie zerbrochen war und ein Stück aus der Mitte fehlt, geflickt werden. Immerhin kann man aus den erhaltenen Resten<sup>1</sup> noch auf das ehemals beachtliche Format des Altares schließen und einen recht guten Eindruck von den Kompositionen und dem Stil seiner Malereien gewinnen.

Auf der Vorderseite der großen Tafel, die bis auf das ergänzte Mittelstück relativ gut erhalten ist, sieht man den Tod Mariä (Abb. 1a). Der byzantinischen Koimesis-Ikonographie entsprechend sind die Apostel am Sterbebett versammelt und zum Behufe der Einsegnung der Verstorbenen mit dem nötigen Gerät ausgerüstet, mit Kerzenleuchtern, einem Vortragekreuz, einem Rituale und einem Weihrauchgefäß. In der Mitte der zwölf Apostel steht Christus hinter dem Totenbett; er hält die Seele Mariä im Arm und neigt sich leicht zu der Verstorbenen hinab. Das Geschehen wird seitlich von Fialentürmen eingefasst und oben von einer Ziegelmauer abgeschlossen, die durch vier spitze, mit Krabben und Kreuzblumen besetzte Wimperge gliedert ist. In den zwickelförmigen Mauerflächen zwischen den Wimpergen befinden sich Rosenfenster mit verschiedenartigen Maßwerkfüllungen. Diese architektonischen Elemente bleiben, im Gegensatz zu dem in einer Zickzackbewegung vor- und zurückspringenden durchfensterten Sockelband, gänzlich in der Fläche. Die szenische Darstellung selbst ist ebenso unräumlich konzipiert: Das Bett Mariä ist in einer willkürlich-simplifizierenden Flächenprojektion (die Matratze in starker Aufsicht, das Bettgestell frontal) dargestellt und wird nicht perspektivisch verkürzt. Auch die Komposition der Figurengruppen nimmt auf räumliche Bezüge kaum Rücksicht; die zwölf Apostel sind isokephal gereiht, wobei es aber wegen der Enge des Bildausschnittes zu starken Überschneidungen kommt. Die geringe Höhe des Wimpergabschlusses hindert die Figuren daran, in ganzer Körpergröße aufrecht zu stehen, und die gebückten Stellungen bringen, in Verbindung mit den Überschneidungen, ein dynamisches Element in die Komposition<sup>2</sup>.

Die identischen Rahmenformen deuten darauf hin, daß die Darstellung, welche man als Fragment einer Schutzmantelmadonna gedeutet hat, zu derselben Seite des ehemaligen Altares wie der Marientod gehört. Von der ikonographisch

umstrittenen Szene sind nur noch einige Figürchen erhalten (Abb. 1b). Es handelt sich um Personen der verschiedenen Stände; ein König, ein Mönch und eine Nonne sind darunter. Die Dimensionen dieser Figuren – sie sind deutlich kleiner als etwa die Apostel des Marientodes – und besonders der Rest einer Mantelfolie über den Köpfen geben Anlaß, die Darstellung trotz der etwas ungewöhnlichen Gestik der Figürchen<sup>3</sup> als Fragment einer «mater omnium» zu interpretieren<sup>4</sup>. Dieses Thema käme auch im Hinblick auf das zu rekonstruierende Programm des Altarensembles gelegen<sup>5</sup>. Ergänzt man das Fragment zu einer Schutzmantelmadonnenkomposition, so ergibt sich ein der Marientodtafel entsprechendes Format für den zweiten Altarflügel.

Unter dieser Voraussetzung ist auch die Darstellung auf der Rückseite des Tafelfragmentes zu erweitern: Hier ist als linkes Drittel einer Weltgerichtskomposition Petrus mit den Seligen vor der Himmelspforte zu sehen (Abb. 1d). Verloren ist sowohl die Mittelpartie – wohl das Tribunal – wie auch der rechte Teil mit den Verdammten (im Höllenrauchen?). Die erhaltene Gruppe der Seligen setzt sich wiederum aus Mönch, Nonne, gekrönten und ungekrönten Figuren, also aus Personen der geistlichen und weltlichen Stände, zusammen.

Das Letzte Abendmahl auf der Rückseite der großen Tafel (Abb. 1c) scheint ebenso wie die Koimesis auf der Vorderseite einen in der byzantinischen Kunst geläufigen ikonographischen Bildvorwurf zu paraphrasieren: Links und rechts von einem Tisch knien je sechs Apostel (auf der rechten Seite muß man einen ergänzen) in der schon vom Marientod bekannten isokephalen Anordnung mit starken Überschneidungen. Im Zentrum der Komposition kann man die verdreifachte Figur Christi erkennen bzw. rekonstruieren: in der Mitte in frontaler Stellung segnend, rechts und links zu den Aposteln hinabgebeugt, ihnen die Kommunion (Leib und Blut) spendend. Diese Form der Apostelkommunion ist, soweit ich sehe, eine unikale Variante des byzantinischen Typus, wo Christus in symmetrisch verdoppelter Gestalt den Apostelgruppen zu seiner Rechten und Linken den Kelch und die Hostie reicht<sup>6</sup>. Die Abweichung von diesem Schema auf unserer Tafel, die Dreiheit der Gottesfigur, beinhaltet wahrscheinlich eine Allusion auf das Trinitätsdogma. In der regliösen Literatur des Mystikerkreises um Seuse sind sehr häufig umfangreiche Auseinandersetzungen mit der Dreifaltigkeitslehre zu finden<sup>7</sup>. Vor dem Tisch sitzt, abgesondert von den übrigen Teilnehmern des



Abb. 1a *Koimeis* (Marientod). Vorderseite des in der ganzen Größe erhaltenen Teils der sogenannten «Bieler Tafeln». Zürich-Konstanz, gegen 1330. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (LM 7192.1). 85,5 × 99 cm.

Abendmahls, eine Figur an der Stelle, die in der konventionellen Form des Gründonnerstagsbildes dem Apostel Judas, dem Verräter, vorbehalten ist. Möglicherweise handelt es sich auch in unserem Bild bei dieser Gestalt um Judas. In diesem Fall müßte der auf dem verlorenen Mittelstück zu ergänzende Apostel eine anachronistische Darstellung des heiligen Paulus (als Pendant zu Petrus auf der linken Seite) gewesen sein. Die andächtig-kontemplative Adorationshaltung der fraglichen Figur veranlaßt mich jedoch zu einer Hypothese: zur Deutung dieses einzeln vor dem Tisch des Letzten Abendmahls unterhalb der Gottheit kauern, unnimbierten Männleins als Abbild der Seele in der mystischen Beschauung Gottes<sup>8</sup>. Eine derartige Interpretation wäre zwar innerhalb eines konventionellen Abendmahlsbildes mehr als befremdlich, paßt aber ganz gut zu der speziellen ikonographischen Variante auf unserer Tafel. Denn hier wird – wie man an der verdreifachten Gottesfigur leicht erkennen kann – nicht einfach der historische Vorgang aus der Passion Christi abgebildet, sondern dessen heilsgeschichtliche Wirkung bildlich ausgelegt; möglicherweise geht diese Auslegung sogar über eine Anspielung auf das Sakrament der Eucharistie hinaus und schließt eschatologische Gedanken mit ein – die Darstellung der Trinität (der maxi-

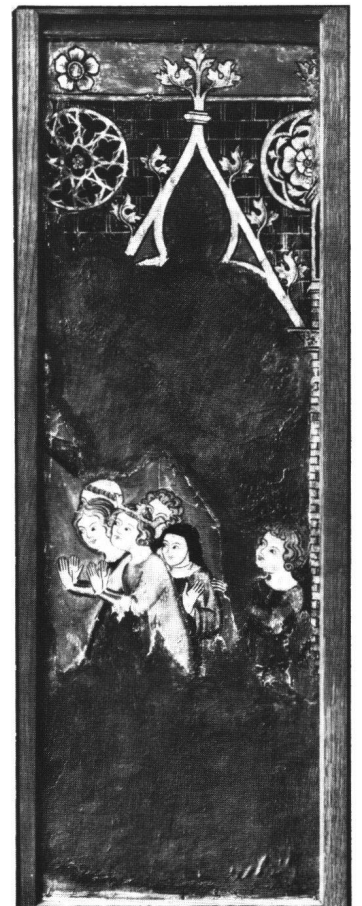


Abb. 1b Fragment einer *Schutzmantelmadonna* (?). Vorderseite der nur teilweise erhaltenen Partie der sogenannten «Bieler Tafeln». Zürich-Konstanz, gegen 1330. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (LM 7192.2). 85,5 × 28,5 cm.

Abb. 1c *Apostelkommunion*. Rückseite des in der ganzen Größe erhaltenen Teils der sogenannten «Bieler Tafeln». Zürich-Konstanz, gegen 1330. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (LM 7192.1). 85,5 × 99 cm.



Abb. 1d Fragment eines *Jüngsten Gerichts*. Rückseite der nur teilweise erhaltenen Partie der sogenannten «Bieler Tafeln». Zürich-Konstanz, gegen 1330. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (LM 7192.2). 85,5 × 28,5 cm.

malen Möglichkeit der Verbildlichung Gottes!) könnte dafür sprechen.

Die Rahmung des Bildes besteht zum Unterschied von der Szene auf der Vorderseite nicht aus Architekturmotiven, sondern aus einer einfachen Rahmenleiste, die mit Blütenrosetten bemalt ist. Eine stark verräumlichte Sockelzone, welche ähnlich dem Zickzackband auf der Vorderseite aus durchfensterten «Bausteinen» besteht, dient der Apostelkommunion als Bühne. Unter dem Tisch biegt diese Rampe etwas weiter vor und ist zweigeschossig. Hier sitzt die anbetende Figur (Judas? Seele?) wie auf einem kleinen Thron. Der Tisch ist gleich dem Totenbett Mariä flächig projiziert, die Platte in die Höhe geklappt.

Über das Aussehen und das Programm des ganzen Altares kann man nur Vermutungen äußern, zumal nichts Sicheres über seinen ursprünglichen Standort bekannt ist und man nicht weiß, aus wie vielen Tafeln er einst bestanden hat. Wegen der ungewöhnlichen Ausmaße der beiden erhaltenen Tafeln ist es aber recht wahrscheinlich, daß er sich nur aus zwei, höchstens drei solchen Altarflügeln zusammengesetzt hat. Das Programm des etwaigen Diptychons läßt sich anhand der erhaltenen Reste rekonstruieren: Die eine Seite ist der Gottesmutter gewidmet, deren Tod und Erhebung in

den Himmel neben ihrer Funktion als Schutzherrin der Menschen dargestellt ist. Auf der anderen Seite des Altares steht das Mysterium des Altarsakramentes in einer interessanten ikonographischen Version der Apostelkommunion neben dem Jüngsten Gericht. Ein derartiges Programm paßt in die Ideenwelt der Mystiker und kann verschiedene Ansatzpunkte zur Meditation geliefert haben<sup>9</sup>.

Die stilistische Zwiespältigkeit der Gemälde – wie sie für Werke aus einer entwicklungsgeschichtlichen Übergangszeit oft charakteristisch ist – bildet offensichtlich ein Problem für ihre kunsthistorische Analyse: Die originelle Ikonographie wird in einem einerseits volkstümlich-traditionsverbundenen, andererseits wieder recht fortschrittlichen Stil vorgetragen. Die durchfensterten Sockelrampen sind, einer nördlich der Alpen in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts angenommenen Gepflogenheit entsprechend, perspektivisch ausgeführt<sup>10</sup>. Beim Figuralen herrscht die traditionelle Formensprache des beginnenden 14. Jahrhunderts vor.

Angesichts dieses etwas uneinheitlichen Stilbildes darf es auch nicht verwundern, daß die Tafeln in der Literatur bisher sehr unterschiedlich bewertet und klassifiziert wurden. Seit HANS WENTZEL<sup>11</sup> werden die Altartafelfragmente, die aus Ritzingen bei Biel im Oberwallis an das Schweizerische Landesmuseum gelangten<sup>12</sup>, mit den Temperagemälden des Verduner Altares in Klosterneuburg in Zusammenhang gebracht. WENTZEL spricht von einer «habsburgischen Hofkunst» und will unter diesem Begriff die Bieler Tafeln, die Gemälde von der Rückseite des Verduner Altares und die Chorfenster in Königfelden zusammenfassen<sup>13</sup>.

Auch G. SCHMIDT<sup>14</sup> sieht eine stilistische Verbindung zur Wiener Malerei, spricht sich jedoch gegen die von WENTZEL postulierte zeitliche Priorität der Bieler Tafeln gegenüber den Gemälden des Verduner Altares aus und stellt sie in deren engste Nachfolge. In dem Heilspiegel der Wiener Nationalbibliothek (Cod. s. n. 2612) von 1336 erkennt SCHMIDT ähnliche Physiognomien<sup>15</sup>, und in einigen Illustrationen des Evangelienkommentares der Schaffhauser Stadtbibliothek (Cod. 8) findet er vergleichbare Bewegungsmotive der vom lockeren Gewand verhangenen Körper<sup>16</sup>. Die Unterschiede zu den verglichenen donauösterreichischen Werken – etwa die kalligraphische Härte der Gesichts- und Haarzeichnung auf den Bieler Tafeln – führt Schmidt auf deren mindere Qualität zurück.

Im Gegensatz zu diesen beiden Forschern leitete I. BAIER-FUTTERER die Gemälde bereits 1936 auf dem Basler Kunsthistorikerkongreß vom «Stil der Manessehandschrift» (das heißt vom Grundstock sowie von dem ersten und zweiten Nachtrag) ab<sup>17</sup>. Dieser Meinung folgte J. GANTNER 1947<sup>18</sup>. Die von BAIER-FUTTERER auf die Tafeln des Schweizerischen Landesmuseums bezogene Urkundenkombination<sup>19</sup> und die daraus gewonnene Datierung in die zwanziger Jahre werden durch die jüngste Untersuchung von W. RUPPEN in Frage gestellt, der belegte, daß die Tafeln nicht aus Biel stammen, sondern in der unweit von Biel

im Obergoms gelegenen Ritzingerfeldkapelle gefunden wurden<sup>20</sup>. In der stilistischen Analyse der Tafeln stellt RUPPEN Verbindungen zu Werken des Bodenseeraumes<sup>21</sup> und zur Kölner Malerei<sup>22</sup> (!) her.

Die Herkunft des interessanten Künstlers, welcher diesen Altar geschaffen hat, der allein wegen seiner Größe Seltenheitswert besitzt und schon deshalb zu einer gründlichen Untersuchung herausfordert, ist also bis heute noch recht umstritten.

Vorerst soll sein Figurenstil analysiert werden, da damit die sichersten Hinweise für eine Lokalisierung gewonnen werden können<sup>23</sup>. Wie bereits angedeutet, wird der Pinsel von unserem Maler sowohl linear wie malerisch verwendet. Daraus resultiert zum Teil der zwiespältige Aspekt der Gemälde: Die Haare, Gesichtszüge und Hände sind betont graphisch behandelt; das Lineament spielt hier die für die Gestaltung wesentlichste Rolle. Im Gegensatz dazu sind die Gewandpartien in extrem breiten Pinselstrichen gemalt, wodurch ein plastischer Eindruck entsteht – an manchen Stellen wirken die Gewänder wie aufgebläht. Der robuste, kräftige Habitus der Figuren wird nicht so sehr durch ihren Körperbau, sondern vielmehr durch die Drapierung und die Modellierung ihrer Gewänder hervorgerufen. Teilweise schlaff herabfallend, teilweise prall wie gefüllte Schläuche, manchmal an Schulter- oder Kniepartien anliegend, umgeben die Gewandstoffe die amorphen Körper. Dieser Figurenstil zeugt – wenn auch nicht von besonderem Verständ-



Abb. 2 Ziborium. Konstanz, frühes 14. Jahrhundert. Detail: Kreuzigung. Stiftsammlung Klosterneuburg. Höhe der Kreuzigung ca. 4 cm.

Abb. 3a–b Graduale aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharinenthal, 1312. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv. LM 26117.  
 3a (oben) Fol. 18<sup>v</sup>, Initiale P: Geburt Christi und Hirtenverkündigung. 13 × 12 cm.  
 3b (unten) Fol. 190<sup>v</sup>, Initiale M: Gastmahl des Herodes und Enthauptung Johannes des Täufer. 12 × 13,2 cm.

nis für Organik – von einem ausdrücklichen Bemühen um die Wiedergabe der Volumina.

Farbe und Licht haben die Aufgabe der Gewandmodellierung übernommen, aber auch die kräftigen Linien der Binnenkonturen erfüllen eine wesentliche Funktion bei der Organisation der Körper: Diese derben Striche – man vergleiche etwa Abb. 1a (Johannes mit dem Weihrauchfaß: das vorgestellte linke Bein) oder Abb. 1c (die Oberschenkelkonturen der knienden Apostel) – zerklüften die Körper in belichtete und beschattete Partien. In starken Hell-Dunkel-Kontrasten wirken einzelne beleuchtete Körper- bzw. Gewandteile wie abgesondert. Diese fleckige Lichtführung ist für die oberrheinische Malerei des ersten Jahrhundertviertels recht charakteristisch. Ein Beispiel unter vielen bieten die Emailbilder am Klosterneuburger Ziborium<sup>24</sup> (Abb. 2): In die beleuchteten und sich dadurch «wölbenden» Gewandteile werden kräftige Schattenflecke eingetieft, die gegen die «Erhebungen» hin mit einigen kurzen Schattenstrichen auslaufen, kaum jemals aber konsequent durchgezogen sind, sondern immer wieder absetzen, wodurch ein Muster aus gleichmäßig verteilten hellen und dunklen Flecken entsteht. Vergleichbare stark eingekerbte Schattenzonen treten zum Beispiel auch in den Miniaturen des Katharinenthaler Graduale<sup>25</sup> auf (Abb. 3a), wo sie ähnlich abrupt absetzen und an ihren Enden nur in einzelne kurze Linien ausstrahlen. Allerdings erkennt man dabei bereits eine gewisse Systematik, die Dunkelzonen scheinen weniger fleckig als auf den Emails des Klosterneuburger Ziboriums, sondern durchorganisiert. So zerklüften sie den Oberschenkel Mariä auf Abb. 3a nicht willkürlich, sondern enden diszipliniert dort, wo der Ansatz seiner Rundung unter dem Gewand anzunehmen ist. Dieses Prinzip wird bei der Modellierung der Figuren auf den Bieler Tafeln noch gesteigert: Sehr dunkle Faltschatten führen zu den Erhebungen des vom Gewand lose überhangenen Körpers empor, um dort sehr plötzlich und fast übergangslos von hellen Zonen abgelöst zu werden. Diese Lichtflecken ihrerseits werden wiederum am oberen Rand der jeweiligen Erhebung von einer scharfen Konturlinie begrenzt, welche meist ein tiefer Schatten begleitet, so daß der Abdruck des betreffenden Körperteils in der beleuchteten Gewandpartie als stark plastisch hervortretende Einzelform vor der Dunkelfolie des restlichen Figurenkörpers erscheint. (Das beschriebene Modellierungssystem läßt sich am leichtesten an den Beinpartien der Figuren ablesen; ich verweise hier wieder auf das vorgestellte linke Bein des Johannes auf Abb. 1a.)

Die Farbigkeit der Bieler Tafeln wird von Pastelltönen bestimmt. Die Gewänder der Figuren sind lind- bis moos-



grün, rosa bis rot in verschiedenen Nuancen, bräunlich, grau und stahlblau. Diese Farben werden an den gehöhten Stellen oft fast bis zum reinen Weiß aufgehellt und haben nur in den Schattenregionen ihre volle Intensität. Die Konturen der Gewänder sind in der jeweiligen Farbe gehalten, die Gewandsäume allerdings durch weiße Linien hervorgehoben. Die hellhäutigen Gesichter sind braun konturiert und die physiognomischen Details ebenfalls mit braunen Linien eingezeichnet. Die Augäpfel werden zur Hälfte von

der schwarzen, im Augenwinkel befindlichen Iris gefüllt. Die Lippen sind ziemlich fleischig und intensiv hellrot. Die Gesichter werden, zusätzlich zu den linear eingetragenen Gesichtszügen, auch durch eine leichte Modellierung gestaltet; die Wangenpartien sind zart rosa, die Nase, die Wülste über den Augenbrauen und die Stirnbuckel weiß gehöhlt. Die Haare sind meist blond bis hellbraun; bei den alten Aposteln wird das Haar so dargestellt, daß in eine weißlich-blaue Haarmasse die Locken mit schwarzen Linien eingezeichnet sind. Die goldenen Nimben sind rot umrandet, wobei eine weiße Linie diesen Rand gegen den blauen Hintergrund absetzt. Auch die Architekturen sind vielfarbig: die Wimperge mit den Krabben, die Konsolen und das Maßwerk golden, die füllenden Felder grün und rot; die Konsolen der Rampen sind rot-grün-ocker mit dunklen Schattierungen. Die Paradiesespforte erscheint steinfarben mit rosa-farbener Türe und ebensolchen Zinnen.

Die aufgehellten Pastelltöne der Bieler Tafeln findet man schon früh in der oberrheinischen Malerei, so zum Beispiel wieder im Graduale von St. Katharinenthal von 1312<sup>26</sup>. Diese Handschrift korrespondiert also mit unseren Tafelgemälden nicht nur bezüglich der Modellierungsprinzipien, sondern entspricht ihnen auch in mehrfacher Hinsicht in der Anwendung der Farben. Neben einer im allgemeinen ähnlich angewandten hellen Buntfarbigkeit sind für die Miniaturen wie für die Tafelbilder die weißen Saumlinien der Gewänder und die braunen Konturen der Inkarnateile bezeichnend; außerdem stimmen die grellroten, fleischigen Lippen, die hellbraunen oder grauen Haare (das Grau entsteht hier wie da durch einen bläulich-weißen Grund und darübergezeichnete dunkle Strähnen), die rot eingefärbten Nimben (welche, in Umkehrung des Verhältnisses auf den Bieler Fragmenten, blau gefärbt sind, da die Szenen mit Goldgrund hinterlegt sind), das Gelb für die struktiven Teile der Architekturen und ihre grünen und roten Füllelemente überein.

Das am meisten überraschende Ergebnis eines Vergleichs mit dem Katharinenthaler Graduale besteht jedoch darin, daß manche Gesichtstypen dort ebenso verwendet werden wie auf unseren Tafelbildern. Die allgemeine Vorstellung, die man in dieser Hinsicht vom Figurenstil des Bodenseeraumes im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts hat und die man im Katharinenthaler Graduale paradigmatisch verkörpert sieht<sup>27</sup>, muß revidiert werden. Denn unter den zierlichen und formelhaft pointierten Physiognomien, die als «typisch bodenseesisch» gelten (als Beispiele dafür die Madonna auf Abb. 3a und die vornehme Dame auf Abb. 1b), finden sich auch des öfteren verhäßlicht-derbe Typen, wie wir sie ähnlich unter den Aposteln der Bieler Tafeln antreffen. So drückt sich zum Beispiel auf Fol. 190<sup>v</sup> des Graduale in der Physiognomie zugleich das brutale Geschäft des Henkers aus (Abb. 3b), und selbst der – von seiner Rolle her nicht als abstoßend, sondern wohl eher als bäurisch-einfach aufzufassende – linke Hirte der Weihnachtsinitiale auf Fol. 18<sup>v</sup> (Abb. 3a) hat Gesichtszüge, die sich deutlich von dem lieblich-



Abb.4 Weltchronik des Rudolf von Ems. Bodenseegebiet, Anfang 14. Jahrhundert. Fol. 195: Krönung von Davids Sohn. Stadtbibliothek Vadiana, St. Gallen, Cod. 302. 8,5 × 13,5 cm.

chen «Bodenseeschema» abheben<sup>28</sup>. Dieser Profilkopf entspricht nun ganz genau dem des fünften Apostels von rechts auf der Marien-todtafel im Schweizerischen Landesmuseum<sup>29</sup> (Abb. 1a): Die stark gewölbte Stirn zieht sich über der Nasenwurzel ein, die Nase springt stark und gekrümmt vor, die Lippen – deren untere etwas herabhängt – sind wulstig, das Auge liegt dicht unter der scharf gezogenen Braue. Auch für die älteren Apostel, etwa den vierten knienden von rechts bei der Apostelkommunion (Abb. 1c), gibt es im Graduale aus St. Katharinenthal Prototypen – vergleiche den Joseph aus der Geburtsszene auf Fol. 18<sup>v</sup> (Abb. 3a).

Die Übereinstimmungen im Figurenstil beschränken sich aber keineswegs auf das Katharinenthaler Graduale, sondern gelten auch für andere oberrheinische Handschriften des beginnenden 14. Jahrhunderts; so finden wir ähnliche Haltungen, Gewandschemata und Frisuren zum Beispiel in der St. Galler Weltchronik (Vadiana, Cod. 302)<sup>30</sup>: Man vergleiche beispielsweise Barttracht, Haltung und Gewanddrapierung des rechts vor dem Thron knienden Mannes auf Fol. 195 (Abb. 4) mit dem bärtigen Apostel ganz rechts bei der Apostelkommunion (Abb. 1c).

Mit diesen wenigen Vergleichen konnte bereits annähernd das Milieu umrissen werden, dem der Maler der Bieler Tafeln entstammte. BAIER-FUTTERER<sup>31</sup> stellte die Tafeln in den Stilkreis der Manesse-Handschrift und behauptete, ihr Stil wachse «deutlich aus demjenigen des Grundstocks und der ersten zwei Nachtragsminiaturen heraus». Diese Bemerkung simplifiziert den Sachverhalt und verzeichnet das Problem: Denn erstens praktizieren die Illuminatoren der Manesse-Handschrift keineswegs einen einheitlichen Werkstattstil, sondern gelangen zu ganz anderen formalen Resultaten als der Grundstockmeister. Und zweitens darf man die Wurzeln der Bieler Tafeln nicht von vornherein auf den Manesse-Kreis beschränken – das zeigen ja gera-

de die Beziehungen zu dem Graduale aus St. Katharinenthal, welches dem Stilkreis der Manessischen Liederhandschrift nicht angehört. Freilich beinhaltet BAIER-FUTTERERS These auch richtige Beobachtungen, denn unser Tafelmaler könnte manche Anregung vom Meister des Manesse-Grundstocks empfangen haben. Vergleichbar wären die oft recht malerische Wiedergabe der Gewänder durch breite Pinselstriche sowie die Kontrastwirkung zwischen dunklen und hellen Partien. Allerdings spielt das Lineament als solches (und nicht als Mittel der Modellierung) in den Miniaturen des Manesse-Codex eine größere Rolle als auf den Tafeln in Zürich. Auch sind die Farben im allgemeinen kräftiger<sup>32</sup>.

Ein Täfelchen im Zürcher Kunsthaus<sup>33</sup>, das einen gewissen Einfluß des Manesse-Grundstocks zeigt, paßt noch besser zu unseren Tafeln als die Miniaturen des Grundstockmalers selbst. Auf seiner Vorderseite ist die Kreuzigung, auf der Rückseite die Kreuzabnahme (Abb. 5) dargestellt. Die Figuren sind in ihren Proportionen, ihren Bewegungen und in der Art, wie die Körper lose von den Gewändern eingehüllt werden, den Tafeln des Schweizerischen Landesmuseums durchaus ähnlich. So entspricht die Haltung des Joseph von Arimathia, der den Leichnam Christi vom Kreuz abnimmt (Abb. 5), der des Apostels am Kopfende des Sterbebettes Mariä (Abb. 1a), als ob für beide Gestalten ein und dieselbe Figur aus einem Musterbuch als Vorbild gedient hätte. Auch die gebückte, geschäftige Stellung des Juden, welcher in der Zürcher «Kreuzabnahme» (Abb. 5) den Nagel aus den Füßen Christi entfernt, ist der Position des Johannes mit dem Weihrauchfaß auf der Bieler Marientodtafel (Abb. 1a) zu vergleichen. Besonders deutlich lassen sich die Übereinstimmungen an der Gewandbehandlung ablesen, welche ebenso malerisch wie auf den Bieler Tafeln gehandhabt wird, das heißt mit wenigen, jedoch von tiefen Schatten begleiteten Binnenkonturen die Körperteile markiert, durch Lichthöhungen eine Art von plastischer Rundung erzeugt und außerdem die von den Bieler Tafeln bekannten weißen Linien der Gewandsäume als graphische Akzente benützt. Die Gewänder sind in ganz ähnlicher Weise nicht straff um die Körper gelegt, die Saumlinien nicht energisch gespannt, sondern die Stoffe gleiten schlaff und quasi unentschlossen zu Boden. Ferner ergeben sich Analogien zu den «aufgeblasenen» Gesichtern mit den fleischigen roten Lippen der Bieler Tafeln: Man vergleiche auch in dieser Hinsicht den Mann, der den Nagel aus Christi Füßen zieht, auf Abb. 5 mit dem Johannes auf Abb. 1a. Die Farbigekeit entspricht in der Helligkeit und der Transparenz der Pastelltöne dem Farbcharakter der Bieler Tafeln<sup>34</sup>, die goldenen Nimben sind zweifach (rot-blau bzw. rot-weiß) konturiert.

An diese kleine Tafel aus dem Kreis der Manesse-Handschrift möchte ich die dreifigurige Kreuzigung auf einer breitformatigen Holztafel, welche einst als Deckel eines Kästchens diente, anschließen, die sich in der Sammlung Heinz Kisters, Kreuzlingen, befindet (Abb. 6)<sup>35</sup>. Das Bewegungsgefühl der Assistenzfiguren ist dem der Figuren der Kreuzabnahme im Kunsthaus verwandt (wir finden auch

hier wieder die leicht vorgebeugten Stellungen wie bei den beiden vorderen Assistenzfiguren auf Abb. 5). Die Gewänder sind allerdings reicher und lockerer um die Körper drapiert, und die Schüsselfalten – das wird besonders deutlich, wenn man die beiden Lententücher in Abb. 5 und Abb. 6 miteinander vergleicht – lösen mit ihren tiefen Schattenmulden die Drapierungen stärker in helle und dunkle Zonen auf als bei den Figuren der Zürcher Kreuzabnahme. Das Täfelchen im Kunsthaus (Abb. 5) wird wohl zutreffend um 1320 angesetzt, die Kreuzigung in der Sammlung Kisters (Abb. 6) ist mit ihren monumentaleren Figuren und der stärkeren Betonung des Kern-Schale-Effektes der locker um die Körper fallenden Mäntel etwas später entstanden zu denken.

Zwischen diese beiden kleinformatigen Gemälde fügen sich die Bieler Tafeln meines Erachtens recht gut ein. Sie



Abb. 5 Kreuzabnahme. Bodenseegebiet, um 1320. Kunsthaus Zürich. 18 × 10 cm.





Abb. 6 Kreuzigung. Zürich-Konstanz, um 1325/30. Sammlung Heinz Kisters, Kreuzlingen. 17,8 × 23 cm.

müßten, nach dem Figurenstil zu urteilen, etwa gleichzeitig mit der Kreuzigung Kisters, vielleicht ein wenig vor ihr, gemalt worden sein. Die Art der Gewanddrapierung – relativ schwere Stoffe umhüllen locker und in reicher Fülle die Körper und gleiten in weich gewellten, breiten Bahnen zu Boden – läßt die Assistenzfiguren der Kreuzigung Kisters ähnlich voluminös wirken wie einige Figuren auf den Bieler Tafeln. Ist bei den Darstellungen auf dem Täfelchen des Zürcher Kunsthause noch nichts von einem Wechselspiel zwischen Körper und Gewand zu merken, so lassen Figuren auf den Bieler Tafeln – wie etwa unser Paradebeispiel, der Johannes auf Abb. 1a – bereits anklingen, was für die Kreuzigung Kisters ein deutliches Anliegen ist: die Dialektik zwischen dem Körperkern und dem teilweise von ihm abgelösten Gewand.

Nun müssen wir noch die Frage stellen, ob auch die Gesamtkomposition, also die Stellung der Figuren zueinander und im Bildraum, sowie das Rahmensystem innerhalb der oberrheinischen Malerei Voraussetzungen haben, oder ob diese Stilkriterien der durch unsere Beobachtungen am Figurenstil nahegelegten Einordnung der Bieler Tafeln in den Kunstkreis des Bodenseeraumes im Weg stehen.

Bei der Komposition der Szenen fällt eine reliefhafte Anordnung der Darstellungsträger auf; starke Überschneidungen resultieren daraus, daß die Figuren der vordersten Reliefschicht mit den hinter ihnen befindlichen isokephal angeordnet sind, so daß von den verdeckten Gestalten man-

ches Mal nur die Nimben sichtbar sind. Dieses Prinzip der Isokephalie bedingt wiederum eine gesteigerte Beweglichkeit der einzelnen Figur; man könnte den Sachverhalt auch so deuten, daß die Unruhe und der Bewegungsdrang der einzelnen Figuren durch eine möglichst einheitliche Kopfhöhe im Bildgesamt gefestigt werden sollten. Der den Figuren zur Verfügung stehende Bühnenraum ist nicht definiert, aber als sehr seicht anzunehmen; dieser flächigen Gruppenkomposition entspricht auch die vollkommen planimetrische Wiedergabe der Versatzstücke (Bett und Tisch). Die einzelnen Figuren machen zwar durch ihre Gewandung und durch deren Lichtmodellierung den Eindruck relativ plastischer Körper, werden aber in der reihenden Anordnung kaum als solche akzentuiert, sondern in der Fläche verspannt. Ein ähnliches Oszillieren zwischen Plastizität und Flächigkeit zeigt auch das Rahmensystem, das im Fall des Marientodes aus einem rudimentär perspektivischen Sockelband (das die Plattform des szenischen Geschehens vom Betrachterraum ab- und in das Bildinnere zurückversetzt) und einer zweidimensionalen Abfolge flächiger Wimperge besteht. Die Darstellung auf der Rückseite (Apostelkommunion) hat keine derartige architektonische Einfassung, sondern wird von einer breiten einfarbigen Leiste mit Rosettenmuster – also einem von vornherein zweidimensionalen Rahmen – umgrenzt, durch den der Blick auf das Geschehen im Inneren des Bildes fällt. Wiederum wird die Szene mittels des perspektivisch gestalteten, hier etwas diffe-

renzierteren Klötzchenfrieses von der Ebene des Rahmens abgesetzt und ins Bildinnere zurückgeschoben. Der zweidimensionale Rahmen (Wimpergarkaden, Rosettenleiste) definiert sozusagen die Grenze zwischen Betrachter- und Bildraum; die Szenen entwickeln sich, von der Plastizität der Plattformen deutlich in den Bildraum hineingedrängt, in einer Reliefschicht. Innerhalb der reliefartigen Szenenanordnung gibt es wohl plastische Werte, aber absolut keine Raumabstufungen und Raumangaben. Diese Art der Darstellung mindert durch ihre Raumnegation auch die geringen dreidimensionalen Werte der Einzelfiguren und führt so zu einer flächigen Gruppenkomposition – der gebräuchlichsten Kompositionsform vielfiguriger Szenen am Oberrhein<sup>36</sup>. Die starken Überschneidungen, die aus der isokephalen Anordnung gedrängt stehender und teilweise hintereinandergeschobener Figuren resultieren, dabei aber keine Tiefenwirkung auslösen, sind beinahe allen vielfigurigen Wandbildern und Buchmalereien der ersten Jahrhunderthälfte in dieser Gegend eigen; wie weit diese kompositionellen Ähnlichkeiten gehen können, zeigt der Vergleich der beiden Figurengruppen auf Abb. 1d und auf Abb. 4 links. Auch das Rahmensystem der Tafeln hat im nordschweizerischen Raum seine engsten Analogien<sup>37</sup>: In einigen Chorscheiben in der Klosterkirche von Königfelden wird ein ganz ähnliches Rahmungsprinzip angewandt; wie auf unserer Marientodtafel werden dort flächige Wimperge und Fialentürme mit plastischen Sockelfriesen kombiniert, so daß wir einen ungefähren zeitlichen Anhaltspunkt für die Bieler Tafeln gewinnen können<sup>38</sup>. Die plastische Wiedergabe der Möbel in den Königfelder Scheiben (auch den frühesten des Ensembles) ist allerdings ein Kennzeichen ihrer avancierteren Entwicklungsstellung; auf den Tafeln des Schweizerischen Landesmuseums verraten Tisch und Bett ja nicht einmal den Versuch einer plastischen Auslegung, und die vor- und zurückspringenden Sockelzonen der großen Bilder zeugen weniger von tatsächlichem Verständnis für die Wiedergabe der dritten Dimension als von einer ertümlichen Freude am Ausprobieren fremder Errungenschaften<sup>39</sup>. So verwundert es auch nicht, ganz ähnliche perspektivische Spielereien an der Bemalung des Thrones eines um 1330/40 entstandenen provinziellen Versperbildes aus Graubünden anzutreffen – die gemalten Öffnungen erscheinen dort ebenso in falsch ausgerichteter Perspektive wie in dem Zickzackfries der Plattform des Bieler Marientodes<sup>40</sup>. Desgleichen ist die Architektur der Himmelspforte (Abb. 1d) in der oberrheinischen Malerei durchaus nicht außergewöhnlich; wir kennen ähnliche Turmarchitekturen etwa aus der Manesse-Handschrift<sup>41</sup> oder aus profanen Wandgemälden wie den Fresken vom Haus zum Langen Keller in Zürich<sup>42</sup>, wo die Figuren oft wie Torwächter aus den Fenstern der Gebäude heraus schauen.

Die Bieler Tafeln fügen sich also sowohl mit ihren ikonographischen Eigenheiten wie mit ihrem Figurenstil, ihren Kompositionsprinzipien und Rahmenlösungen gut in die Tradition des Bodenseegebietes ein und werden wohl gegen

1330 im Raum zwischen Zürich und Konstanz entstanden bzw. von einem Maler geschaffen worden sein, der aus diesem Gebiet stammte.

Obwohl mir die Lokalisierung der Bieler Tafeln somit hinlänglich gesichert zu sein scheint, muß noch auf die unlegbar vorhandenen Analogien mit donauösterreichischen Werken, auf die G. SCHMIDT mit vollem Recht verwiesen hat<sup>43</sup>, eingegangen werden.

Stellt man der Marientoddarstellung (Abb 1a) die themengleiche Komposition von der Rückseite des Verduner Altares in Klosterneuburg<sup>44</sup> gegenüber, so bemerkt man – außer der ähnlichen ikonographischen Auffassung der Koinesis, die allerdings nicht auf eine Verbindung der beiden Werke zu schließen berechtigt, da eine solche Lösung des Themas in dieser Zeit durchaus verbreitet ist – vorwiegend Unterschiede. Könnte man auch den gänzlich anderen Figurenstil mit «minderer Qualität» und «provinzieller Befangenheit» des Altarfragmentes in Zürich erklären<sup>45</sup>, so bleibt doch der Bildaufbau ein Kriterium, das uns verbietet, die beiden Darstellungen miteinander in Zusammenhang zu bringen. Auf dem Temperagemälde vom Verduner Altar sieht man die Apostel nach einem vollkommen anderen Schema um das Totenbett Mariä angeordnet als auf der Bieler Tafel, wo sie gleichsam als Flächenprojektion nebeneinander aufgereiht sind und einander oft fast zur Gänze verdecken, wie das in der von der westeuropäischen Malerei (Honoré) beeinflussten Kunst des Oberrheins üblich ist<sup>46</sup>. Das Kompositionsschema des Klosterneuburger Marientodgemäldes läßt sich hingegen besser von der italienischen Kunst (Nicola Pisano, Duccio) ableiten: Die Figuren stehen in zwei voneinander abgesetzten Raumebenen hintereinander<sup>47</sup>, so daß die in der zweiten Schicht stehenden Figuren die vor ihnen befindlichen deutlich überragen und bis zur halben Brusthöhe sichtbar sind, nie also derart ihre Individualität verlieren und in der Gruppe «untergehen» wie manche Figuren der Bieler Gemälde. Das deutliche Hintereinander der zwei Figurenreihen wird zudem durch den Tiefenimpuls des perspektivisch ausgeführten Totenbettes Mariä im Zentrum des Bildes motiviert. Ein Vergleich der beiden Tafelbilder gibt zu erkennen, daß sie – an disparaten Einflußsphären orientiert – nichts miteinander zu tun haben.

Damit ist freilich noch keineswegs das letzte Wort über die Beziehung des Bieler Altares zur Malerei des österreichischen Donauraumes gesprochen. Die Komplexität dieser Frage wird vielmehr erst dann offenbar, wenn man SCHMIDTS Anregungen weiter verfolgt. Er schreibt über den Maler der Bieler Tafeln: «Daß er ein Donauösterreicher war, legen verwandte Beispiele aus der Buchmalerei nahe<sup>48</sup>», und nennt zum Vergleich das Speculum der Wiener Nationalbibliothek von 1336 und die Miniaturen der Hand II im Schaffhauser Evangelienkommentar<sup>49</sup>. Man könnte diesen Beispielen weitere anschließen, etwa das Kanonbild im Missale des Stephan von Sierndorf<sup>50</sup> oder das Fragment eines Melker Graduale in New York<sup>51</sup>. Alle diese Malwerke kennzeichnen das Streben nach Betonung der Plastizität der

Figuren; das Volumen wird dabei vorwiegend durch die Gewandung, nur selten aber auch ansatzweise vom Körper selbst bestimmt. Genau dies trifft für die Bieler Tafeln ebenfalls zu. Wie allerdings die Verbindung der von den oben genannten Werken repräsentierten Stilphase der donauösterreichischen Malerei mit der Kunst des Oberrheins, die hier durch die Tafelgemälde aus Biel vertreten wird, zu erklären sein könnte, muß noch untersucht werden.

Die Wiener Malerei besaß zu Beginn des 14. Jahrhunderts kaum das, was man unter dem Schlagwort «Tradition» zu verstehen gewohnt ist. Anscheinend wahllos – tatsächlich jedoch einem zwingend-logischen Gesetz der Entwicklungsgeschichte gehorchend – wurden von verschiedenen Seiten künstlerische Anregungen aufgegriffen und verarbeitet<sup>52</sup>. Einen der wichtigsten Impulse erfuhr die gotische Malerei Wiens in ihrer Frühzeit durch einen Zuwanderer: Der Meister der Rückseiten des Verduner Altares kam höchstwahrscheinlich aus Nordwestfrankreich oder England, möglicherweise über Italien nach Wien<sup>53</sup>, und sein Auftreten in dieser Stadt durchschneidet wie eine scharfe Zäsur den Einstrom der südwestdeutschen Formensprache in donauösterreichisches Gebiet, die im ganzen ersten Viertel des 14. Jahrhunderts tonangebend gewesen war<sup>54</sup>. Die zur selben Zeit (um 1330) in Wien tätigen oberrheinischen Goldschmiede<sup>55</sup> bezeugen allerdings, daß die künstlerische Vermittlung zwischen dem Westen und dem Osten der Habsburger Territorien auch damals nicht vollkommen abgerissen war. In den Darstellungen der Glasgemälde des Klosterneuburger Kreuzgangs<sup>56</sup> sowie im Kanonbild des Sierndorf-Missale leben Formen und Motive (Physiognomien, Drapierungsschemata) weiter, die ihren Ursprung in der vom Oberrhein geprägten österreichischen Malerei des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts haben. In dieser Hinsicht wirken alle genannten Werke dem Meister des Verduner Altares gegenüber betont traditionsverbunden. Daneben äußert sich an diesen gegen 1335 entstandenen Malereien freilich ein für die weitere Entwicklung der Wiener Malerei eminent wichtiges Moment: das gesteigerte Bestreben, Plastizität wiederzugeben, das für den primär linear bestimmten Stil der frühen dreißiger Jahre (vertreten durch die Rücksei-

ten des Verduner Altares) kein vordringliches Anliegen war. Dieses neuartige Körpergefühl kam höchstwahrscheinlich durch frische Anregungen von seiten der oberrheinischen Kunst zustande – die Wiener Malerei erbrachte die Voraussetzungen dafür nicht. Der Übergang von der vorwiegend linear-graphisch aufgefaßten, ganz «französisch-gotischen» Gestaltung der Figuren, wie sie vom Meister der Rückseiten des Verduner Altares propagiert und geistesverwandten Künstlern Wiens vermittelt wurde, zu einem neuen Körperbewußtsein, wie es etwa gegen 1340/50 dem Glasmaleratelier von St. Stephan<sup>57</sup> bereits geläufig ist, muß durch die Kunst der habsburgischen Erblande eingeleitet worden sein. Unter einem derartigen Einfluß entwickelt sich auch im österreichischen Donauraum eine ähnliche, in ihren Mitteln etwas volkstümlich anmutende Stilsprache, wie sie uns von den Bieler Tafeln her bekannt ist<sup>58</sup>. Verfolgt man den Entwicklungsgang der gotischen Wiener Malerei bis zu den Chorfenstern von St. Stephan und Maria am Gestade, so wird klar, daß noch um 1335 der Oberrhein der gebende, Wien der empfangende Teil gewesen ist.

Die Tafeln aus der Ritzingerfeldkapelle bei Biel im Oberwallis entstammen genau wie die genannten donauösterreichischen Miniaturen einer Übergangsphase der Entwicklungsgeschichte der Malerei, in der die Beziehungen zwischen den Erblanden und dem Wiener Raum sehr intensiv waren. Die Datierung der Tafeln im Schweizerischen Landesmuseum um 1320/30 ergibt sich aus ihrem Verhältnis zur Chorverglasung der Klosterkirche Königsfelden. Diese repräsentiert innerhalb der Malerei der Erblande eine Weiterentwicklung der Stilprinzipien des hier besprochenen Altarfragmentes durch eine Verfeinerung des Figurenstils und eine überzeugendere Darstellung der dritten Dimension in der Flächenkunst. Vielleicht markiert sie auch einen Wendepunkt innerhalb der künstlerischen Beziehungen zwischen dem Westen der habsburgischen Länder und der Residenz Wien. Bis die Frage der Datierung der Königsfelder Chorfenster völlig geklärt ist, bleibe es dahingestellt, ob nicht möglicherweise auch schon Rückwirkungen aus dem Wiener Raum einer derartigen Entwicklung der oberrheinischen Malerei förderlich waren<sup>59</sup>.

#### ANMERKUNGEN

\* Im Rahmen meiner ungedruckten Dissertation *Die Entwicklung des «Neuen Realismus» in der Wiener Malerei von 1331 bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Wien 1979, habe ich die sogenannten Bieler Tafeln bereits kurz in Form eines Exkurses behandelt.

<sup>1</sup> Zwei Fragmente, Leinwand auf Holz, Tempera; beiderseits bemalt. Breiten der zwei Stücke: 99 cm und 28,5 cm; Höhe: 85,5 cm. Das Fragment der Marienod/Abendmahl-Tafel ist durch ein eingefügtes Mittelstück komplettiert. Inv. Nr. LM 7192. Letztmals restauriert 1977.

<sup>2</sup> Vgl. die dem Format des Bogenfeldes folgende Anordnung der Apostel in dem Marienodtympanon von Straßburg Süd, die ähnlich unräumlich, beinahe ornamental wirkt. Abgebildet unter anderem bei W. SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, Taf. 130.

<sup>3</sup> Ob ihre Handhaltungen allerdings Erstaunen ausdrücken müssen, wie RUPPEN (zitiert Anm. 12) meint, ist zu bezweifeln, zumal die Seelenfigur Mariä auf Abb. 1a dieselbe Geste vollführt.

<sup>4</sup> Zur Ikonographie der «mater omnium» vgl. VERA SUSSMANN, *Maria mit dem Schutzmantel*, in: Marburger Jahrbuch 5, 1929, S. 285–351.

<sup>5</sup> Siehe unten, S. 191f.

<sup>6</sup> Vgl. etwa die Silberpatenen von Dumbarton Oaks und Istanbul (565 und 578), die erstere abgebildet bei I. HUTTER, *Frühchristliche und byzantinische Kunst*, Belser Stilgeschichte, Stuttgart 1968, Abb. 94; weiter Fol. 3<sup>v</sup> und 4 aus dem Evangeliar von Rossano (zweite Hälfte 6. Jahrhundert).

<sup>7</sup> So beschäftigt sich etwa ein anonym deutscher Mystiker, der mit H. Suso in Zusammenhang zu bringen ist, in seinem Lehrsystem intensiv

mit der Heiligen Dreifaltigkeit; vgl. C. GREITH, *Die deutsche Mystik im Predigerorden (von 1250–1350) nach ihren Grundlehren, Liedern und Lebensbildern aus handschriftlichen Quellen*, Freiburg i. Br. 1861, S. 89: «Daß man es erkennt ... wie die drei Personen der Gottheit wesen in der Einigkeit und die Einigkeit ist in der Dreiheit ... ist ewiges Leben»; S. 92f., S. 122ff.: «Wie mag der göttlichen Personen Dreifaltigkeit in Eines Wesens Einigkeit bestehen ...?» – Man denkt Gott fast ausschließlich in seiner Trinität. Sr. Mechtild schreibt zum Beispiel um 1260: «Wir wollen der hl. Dreifaltigkeit einen wonniglichen Palast in unserer Seele bauen ...» (GREITH, S. 21), der hl. Bernhard betrachtet «die göttliche Dreieinigkeit, die unaussprechliche Vollkommenheit Gottes» in seinem Buch *De consideratione*, lib. V, cap. 1 (GREITH, S. 27ff.), Hugo von St. Victor schreibt im Buch von den sieben Sakramenten: «So ist das Bild der hl. Dreifaltigkeit besonders der Seele eingedrückt ... Die menschliche Seele geht aus von der göttlichen Natur als das Bild der Dreifaltigkeit» (GREITH, S. 106ff.), Meister Eckhart, Von der Überfahrt der Gottheit, sagt: «Die drei Personen sind die Allvermögenheit» (GREITH, S. 195f.). Heinrich Seuse bietet in seinem Büchlein von der Wahrheit gleichsam den Schlüssel zu unserer Darstellung, indem er das letztgenannte Schlagwort mit dem Mysterium des Altarsakramentes verbindet: «Wie aber sein glorifizierter Leib und seine Seele nach ganzer Wahrheit in dem Sakramente sei, ist ein Werk der Allmacht, das heißt der Dreifaltigkeit» (GREITH, S. 341). – Abgesehen von zahlreichen Schriftzeugnissen kennen wir auch eine bildliche Wiedergabe des dreieinigen Gottes aus dem Mystikerkreis: Eine Handschriftenausgabe von Heinrich Seuses Büchlein der Ewigen Weisheit (Straßburg, Universitätsbibliothek, Cod. 2929) ist mit einigen Illustrationen ausgestattet, welche allerdings, wie der Codex als Ganzes, aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen, also später entstanden sind als unser Bild. (Zur kunstgeschichtlichen Einordnung dieser Handschrift vgl. E. J. BEER, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1965, S. 145f.) Auf Fol. 82 des Codex findet sich die Darstellung des Werdegangs der Mystik im einzelnen Menschen; als Ausgangs- und Endpunkt dieser «Seelenreise» sind die drei göttlichen Personen in ganzer Gestalt dargestellt – links Gottvater bärtig, rechts der Sohn mit gesenktem Blick (als Andeutung seines Leidens), in der Mitte der Heilige Geist mit der Taube (die beiden anderen göttlichen Personen umfangend als die Liebe, welche aus ihnen ausgeht). Dabei die Beschriftung «Diz ist der personen driheit in wesentlicher einikeit, von dem christanr gelobt seit.» Vgl. K. BIHLMAYER (Hg.), *Heinrich Seuse, Deutsche Schriften*, Stuttgart 1907, Abb. 11 auf S. 195. – Zu den verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung der Trinität sei auf W. BRAUNFELS, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954, verwiesen.

<sup>8</sup> H. SEUSE teilt das mystische Leben in zwei Kreise ein: In den ersten fällt das übende (in Tugenden tätige), in den zweiten das schauende Leben: «Danach kommt der Geist bis in den Kreis der ewigen Gottheit, wo er zur ganzen geistigen Vollkommenheit gelangt. Hier liegt der Kreis des Schauens» (vgl. GREITH, zitiert Anm. 7, S. 323f.). Hugo von St. Victor sagt über die Kontemplation: «Zur Höhe der Gegenstände, die über die Vernunft hinausliegen, wie die Trinität, kann der Mensch auf dem gewöhnlichen natürlichen Weg nicht gelangen, er muß zu ihr entrückt werden durch willige Hingabe an Gott» (GREITH, zitiert Anm. 7, S. 34f.). – Auf der in Anm. 7 bereits zitierten Abbildung in Cod. 2929 der Straßburger Universitätsbibliothek nimmt das Menschlein am Ende seiner mystischen Vervollkommnung eine ähnlich andächtig-verzückte Haltung ein wie die vor dem Abendmahlstisch kauende Figur auf unserer Tafel. Die zu dem (allerdings nimbierten) Figürchen gehörige Inschrift lautet: «Ich bin in got vergangen nieman kan mich hic erlangen.»

<sup>9</sup> Falls eine dritte Tafel vorhanden gewesen sein sollte, könnte sie auf der marianischen Seite die Marienkrönung und auf der anderen vielleicht eine Darstellung des Gnadenstuhls gezeigt haben.

<sup>10</sup> Vgl. G. SCHMIDT, in: *Kölner Domblatt* 44/45, 1979/80, S. 316: «Die Übernahme trecentesker Praktiken zur perspektivischen Architekturwiedergabe durch die transalpine Kunst scheint erst in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre in Gang gekommen zu sein. Nach dem heutigen Stand unseres Wissens waren es vor allem zwei Kunstregionen, in denen sich diese Neuerungen zuerst durchgesetzt haben: das südliche Deutschland (und hier besonders die habsburgischen Gebiete am Oberrhein und in Österreich) sowie Paris, wo der Illuminator Jean Pucelle ab ca. 1325

die charakteristischen Bildräume Duccios propagierte, die er vermutlich auf einer Reise in die Toskana kennengelernt hatte.»

<sup>11</sup> H. WENTZEL, *Glasmaler und Maler im Mittelalter*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 3, 1949, S. 53ff.

<sup>12</sup> Vgl. W. RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis*, Bd. I: *Das Obergoms*, Basel 1976, S. 378ff. – Der Einfachheit halber – und zumal sich der Name in der Literatur bereits eingebürgert hat – werden die in der Ritzingerfeldkapelle bei Biel gefundenen Tafeln des Schweizerischen Landesmuseums hier durchgehend als «Bieler Tafeln» bezeichnet. – Zu den Fundumständen siehe auch Anm. 20.

<sup>13</sup> WENTZEL (zitiert Anm. 11), S. 60: «Hinzuzuziehen sind die unbeachteten, erstaunlich großen Tafeln aus Biel (Oberwallis) in Zürich, die eventuell aus Königsfelden dorthin verschlagen sein könnten (Größe des zu rekonstruierenden Retabels!). Sie sind meines Erachtens den Glasmalereien im Kreuzgang von Klosterneuburg (Stiftermedaillons) verbunden, stellen mit ihnen zusammen die nach rückwärts weisende Stufe vor dem Klosterneuburger Altar dar, lassen sich mit diesem und den Königsfelden-Scheiben (die ja Habsburger Stiftungen sind) zu einer vielleicht habsburgischen Hofkunst zusammennehmen, bei der die Scheiben in Königsfelden die westlichere (St. Wilhelm in Straßburg?) und der Klosterneuburger Altar die Wiener Komponente mit dem stärkeren giottesken Einschlag bilden.»

<sup>14</sup> G. SCHMIDT, *Die Malerschule von St. Florian, Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhundert*, Linz 1962, S. 158.

<sup>15</sup> Zum *Speculum humanae salvationis*, Wien, Nationalbibliothek, Cod. s. n. 2612, vgl. den Ausstellungskatalog *Die Zeit der frühen Habsburger*, Wiener Neustadt 1979, Nr. 248.

<sup>16</sup> A. STANGE, *Eine österreichische Handschrift von 1330 in Schaffhausen*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, NF 6, 1932, S. 55ff.

<sup>17</sup> I. BAIER-FUTTERER, *Zwei Altartafeln aus dem Stilkreis der Manessehandschrift*, in: *Congrès international d'histoire de l'art, Résumés*, Basel 1936, S. 55f.

<sup>18</sup> J. GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*, II, Frauenfeld 1947, S. 294.

<sup>19</sup> FUTTERER bezog die Nachricht von einer Stiftung eines in Zürich ansässigen, aber aus Biel stammenden Arztes, Magister Petrus de Vallesia phisicus, auf unsere Tafeln.

<sup>20</sup> RUPPEN (zitiert Anm. 12) bezieht sich auf J. LAUBER, *Gnadenkapelle auf dem Ritzingerfeld*, in: *Blätter aus der Walliser Geschichte* 3, 1905, S. 372. Der Autor, Pfarrer JOSEF LAUBER, berichtet, er habe ein «beidseits bemaltes Bruchstück eines gotischen Altarflügels» «gleichsam als Unterlage» unter dem Hochaltar der Ritzingerfeldkapelle gefunden und im folgenden Jahr an das Landesmuseum in Zürich verkauft. Um 1904 wurden die Fragmente restauriert. – Zum Fundort, der Muttergotteskapelle im Ritzingerfeld, ist zu bemerken, daß die Kapelle 1687 erbaut wurde; allerdings muß ein Vorgängerbau existiert haben, denn bereits im Jahre 1592 ist von «unser frowen» auf dem Ritzingerfeld die Rede, und im Jahre 1638 sucht der Domherr C. Imboden um die Wiederherstellung und Erweiterung der «alten Muttergotteskapelle» an, da diese zu klein geworden sei. 1641 heißt es: «Sacellum ... noviter constructum». 1679 gedächte man, «das durch unzählige Wundertaten berühmte Heiligtum zu erweitern und in Gestalt und Größe geziemender neu aufzurichten» (alle Quellen nach RUPPEN, zitiert Anm. 12). Ob aus diesen Quellen schlüssig zu beweisen ist, daß in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine Kapelle auf dem Ritzingerfeld gestanden hat und die Tafelgemälde für eben diese Kapelle angefertigt wurden, muß offenbleiben.

<sup>21</sup> W. RUPPEN, *Die Bieler Altartafelfragmente im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, Versuch einer stilistischen Einordnung*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 26, 1975, S. 236ff. Als Beispiele aus dem Bodenseeraum werden die St. Galler Weltchronik des Rudolf von Ems und die Schmerzensmannstatue auf Schloß Baldegg in Hochdorf neben die Bieler Tafeln gestellt.

<sup>22</sup> RUPPEN (zitiert Anm. 21), S. 240: «Am auffallendsten ist jedoch die Beziehung zu einem um 1330 entstandenen Pfingstgemälde im Wallraf Richartz-Museum in Köln» (rechter Flügel des Altärens W-R-M. Nr. 1) – ich kann keine über den Zeitstil hinausgehenden Verbindungen zwischen den beiden Werken bemerken!

<sup>23</sup> So meint zum Beispiel E. MAURER: «Zuverlässiger als in der ... Komposition und Raumvorstellung müßte sich die Heimat der ... Werkstatt im Kanon der menschlichen Gestalt zeigen, in den Proportionen, dem Bewe-

gungsgefühl, der Gesichts- und Faltenzeichnung. In ihnen bewährt sich, selbst zur Zeit eines «style international», das Menschenbild eines Kunstkreises als etwas Eigenständiges, Unvertauschbares und Unlernbares.» (*Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, Bd. III: *Das Kloster Königsfelden*, Basel 1954, S. 338.)

<sup>24</sup> Vgl. den Ausstellungskatalog *Die Zeit der frühen Habsburger* (zitiert Anm. 15), Nr. 284.

<sup>25</sup> Ebenda, Nr. 218.

<sup>26</sup> Farbabbildungen von Miniaturen des Katharinenthaler Graduales etwa bei E. J. BEER, *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jh. unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik*, Basel/Stuttgart 1959, Farbtaf.; F. DEUCHLER / M. ROETHLISBERGER / H. LÜTHY, *Schweizer Malerei, Vom Mittelalter bis 1900*, Genf 1975, S. 10; K. SPEICH / H.R. SCHLÄPFER, *Kirchen und Klöster in der Schweiz*, Zürich 1978, S. 147. – Faksimile-Ausgabe des Graduale von St. Katharinenthal, Luzern 1980 (Faksimile-Verlag).

<sup>27</sup> «Die breiten mädchenhaften Köpfe erblühen gleich wanken Maiblumen auf überschlanken Halsen, umflossen vom Gelock der Haare, die bald in parallele Wellen gelegt sind, bald zu hufeisenförmiger Schleife auswellen oder sich zu Locken krausen. Zwischen roten Bäcklein ist ein kleiner feiner Mund über schmal zulaufendem Kinn gebettet. Arkadengleich wölben sich die Brauenbögen über weichlinig nach außen gezogenen Lidern und in ihnen sammelt sich der Blick dunkler Augensterne ...» Zitat bei A. KNOEFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, Bd. I, Konstanz/Lindau/Stuttgart 1961, S. 145.

<sup>28</sup> Der schönlinig-zarte Idealismus wird also sowohl zugunsten von Expressionismen wie Realismen modifiziert bzw. vollkommen negiert.

<sup>29</sup> RUPPEN (zitiert Anm. 21), S. 240, Abb. 6, leitet diesen Profilkopftypus von romanischen Miniaturen (etwa aus der Bibel des Stephan Harding aus Cîteaux, 1109, Bibliothèque publique de Dijon, Ms. 13, Fol. 13<sup>v</sup>) ab.

<sup>30</sup> Vgl. *Die Zeit der frühen Habsburger* (zitiert Anm. 15), Nr. 216.

<sup>31</sup> BAIER-FÜTTERER (zitiert Anm. 17).

<sup>32</sup> Zur Manessischen Liederhandschrift (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848) vgl. *Die Zeit der frühen Habsburger* (zitiert Anm. 15), Nr. 217; R. SILLIB / F. PANZER / A. HASELOFF, *Die Manessische Liederhandschrift*, Faksimile-Ausgabe, Leipzig 1929; K. MARTIN, *Minnesänger, Farbige Wiedergaben aus der Manessischen Liederhandschrift*, 4 Bände, Baden-Baden bzw. Aachen 1966, 1971, 1975, 1977.

<sup>33</sup> Zürich, Kunsthau, Leihgabe der Gottfried-Keller-Stiftung 1954, Inv. Nr. 1954/25. Öl auf Holz, 18×10 cm. – Literatur: A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 1, Berlin 1934, S. 56/57.

<sup>34</sup> Eine Farbwiedergabe der Vorderseite des Täfelchens in dem Katalog *Kunstbau Zürich*, Sammlung, Zürich 1976, Abb. 47.

<sup>35</sup> Holzbrett, 0,8 cm stark, nicht beschnitten (auch an den Rändern grundiert), 17,8×23 cm. – Literatur: STANGE (zitiert Anm. 33), S. 160; B. KURTH, *Eine unbekannt deutsche Altartafel aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, in: *Kirchenkunst* 9, 1937, S. 126ff.; K. MARTIN, *Zur oberrheinischen Malerei im beginnenden 14. Jahrhundert*, in: Eberhard Hanfstaengl zum 75. Geburtstag, München 1961, S. 11f.; *Slg. Heinz Kisters*, Ausstellung Nürnberg-Münster 1963, S. 10, Nr. 45; Ausstellungskatalog *Meisterwerke der Malerei aus Privatsammlungen im Bodenseegebiet*, Bregenz 1965, Nr. 73; Ausstellungskatalog *Konstanz, ein Mittelpunkt der Kunst um 1300*, Rosgartenmuseum Konstanz, 1972, Nr. 18.

<sup>36</sup> Das Prinzip dieser flächigen Gruppenkomposition scheint von Frankreich – etwa Maître Honoré (vgl. einige Miniaturen aus einem Stundenbuch des Honorékreises: Nürnberg, Stadtbibliothek, Solger 4. 4°, Fol. 22, 39<sup>v</sup>, 69<sup>v</sup>) – ausgegangen zu sein.

<sup>37</sup> Das zweidimensionale architektonische Rahmensystem, bestehend aus Ziegelmauern, Pfeilern mit Fialen und Wimpergabschluß mit Fensterrosen in den Zwickeln, finden wir in der französischen Kunst bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts vorgebildet; vgl. den Psalter des heiligen Ludwig usw.

<sup>38</sup> Dabei ist anzumerken, daß die Plastizität dieser Konsolfriese im Verlauf der Verglasung, die von Osten nach Westen vonstatten gegangen sein muß, deutlich zunimmt und immer konsequenter eingesetzt wird, das heißt bald auch auf die Arkaden übergreift; vgl. MAURER (zitiert Anm. 23), Abb. 82, 107, 117, 156. – Zur Datierung der Chorfenster von Kö-

nigsfelden äußerte sich jüngst G. SCHMIDT, in: *Kölner Domblatt* 44/45, 1979/80, bes. Anm. 28. Vor allem Beobachtungen an den Kostümen und den Frisuren der Figuren veranlassen SCHMIDT dazu, die Datierung MAURERS (1325–1330) anzuzweifeln. SCHMIDT meint, die acht Fenster der Chorlängswände seien erst nach der Weihe verglast, und das Ensemble sei wahrscheinlich überhaupt erst in den frühen vierziger Jahren fertiggestellt worden.

<sup>39</sup> Das Zickzackband, das die Plattform der Mariendodszone markiert, hat bereits in der romanischen Kunst Vorformen. Diese in weitester Streuung auftretenden ornamentalen Bänder dienen zur Registerteilung mehrgeschossiger Freskenkompositionen, und dabei kommt ihnen die gleiche Wertigkeit zu wie den seit ottonischer Zeit beliebten Mäandern und diversen anderen Schmuckborten; vgl. einige Beispiele bei O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, Taf. XXXIII, LXXI, 177, LXXIX.

<sup>40</sup> Das im Schweizerischen Landesmuseum Zürich befindliche Vesperbild ist abgebildet bei I. FUTTERER, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440*, Augsburg 1930, Abb. 86, 87. Die auf Abb. 87 nicht sichtbare linke Thronwange zeigt Kassetten in falsch ausgerichteter Perspektive (Foto im Besitz der Verfasserin).

<sup>41</sup> Vgl. Fol. 22<sup>v</sup>, 24, 26, 71<sup>v</sup>, 164<sup>v</sup>, 201, 251, 371 vom Maler des Grundstocks. Allerdings sind diese Turmarchitekturen kaum vor 1330 plastisch-körperhaft wie auf unserer Abb. 1c. So findet man derartige relativ plastische Gebilde auch in der Manesse-Handschrift erst von der Hand des 3. Nachtragsmalers, zum Beispiel auf Fol. 43<sup>v</sup>.

<sup>42</sup> LUCAS WÜTHRICH, *Wandgemälde*, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1980, S. 60, 65, (ehemals Zürich, Rindermarkt 26, heute im Schweizerischen Landesmuseum).

<sup>43</sup> SCHMIDT (zitiert Anm. 14), S. 158.

<sup>44</sup> *Die Zeit der frühen Habsburger* (zitiert Anm. 15), Nr. 239c.

<sup>45</sup> Wie Anm. 43.

<sup>46</sup> Vgl. Anm. 36. – Sogar der Nimbus einer Figur kann das Gesicht einer anderen, dahinter stehenden, verdecken; vgl. in Abb. 1a den Apostel, dessen Gesicht von der Scheibe des Heiligenscheins des Johannes verdeckt wird, mit ähnlichen Kompositionsproblemen im Honoréschen Stundenbuch, Nürnberg, Stadtbibliothek, Solger 4. 4°, zum Beispiel Fol. 69<sup>v</sup> (Himmelfahrt).

<sup>47</sup> Diese «Raum-»Schichten haben ihrerseits keine tatsächliche Raumillusion, denn die unplastischen Figuren können eine solche nicht glaubhaft machen. Vielmehr zeigt sich bei den Temperatafeln vom Verduner Altar bzw. deren Verbindung eines solchen Schichtensystems mit einem durchwegs linear bestimmten (westlich-gotischen) Figurenstil, daß hier italienische Kompositionsprinzipien von einem Nichtitaliener interpretiert wurden.

<sup>48</sup> Wie Anm. 43.

<sup>49</sup> Vgl. Anm. 16. – Die siebente Lage des Codex (Fol. 59–70) ist von besagter Hand II illuminiert; vgl. Abb. 70 bei STANGE (zitiert Anm. 16).

<sup>50</sup> Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Cod. 71; vgl. *Die Zeit der frühen Habsburger* (zitiert Anm. 15), Nr. 245.

<sup>51</sup> New York, Public Library, M. 16, Fol. 12–32; vgl. F. DWORSCHAK / H. KÜHNEL (Hg.), *Die Gotik in Niederösterreich*, Wien 1963, S. 102, Nr. 52, Abb. 6.

<sup>52</sup> Nach PÄCHT beruht die Traditionsverbundenheit einzelner Künstler allerdings «weder auf der Übernahme des Vokabulariums, noch der Gestaltungsmittel, der Ausdrucksverfahren, auch nicht auf Teilen von solchen, sondern auf der Gemeinsamkeit der Fragestellungen und Grundforderungen, die der Schaffende für sich als verbindlich ansieht, deren frühere Lösungen er aber als ungenügend empfand, und vielleicht auf identischen Dispositionen, in nur ganz bestimmten Richtungen die Aufgabenlösung zu suchen» (O. PÄCHT, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, Ausgewählte Schriften*, hg. von J. OBERHAIDACHER, A. ROSENAUER, G. SCHIKOLA, München 1977, S. 298 passim). – Diese Auffassung von Tradition entspricht genau dem Vorgang der Entwicklung und Ausformung des Wienerischen in der gotischen Malerei im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts; vgl. dazu auch meine Dissertation (*Die Entwicklung des «Neuen Realismus» in der Wiener Malerei von 1331 bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Diss. phil., ungedruckt, Wien 1979).

<sup>53</sup> *Die Zeit der frühen Habsburger* (zitiert Anm. 15), Nr. 239. – Ausführlicher in meiner Dissertation (vgl. Anm. 52).

<sup>54</sup> SCHMIDT (zitiert Anm. 14), S. 126ff.; *Die Zeit der frühen Habsburger* (zitiert Anm. 15), S. 82.

<sup>55</sup> Diese waren gleichzeitig mit dem Tafelmaler für den Verduner Altar tätig. Ich verweise auf die Bemerkungen dazu in: *Die Zeit der frühen Habsburger* (zitiert Anm. 15), Nr. 293, sowie auf meine Dissertation (vgl. Anm. 52).

<sup>56</sup> *Die Zeit der frühen Habsburger* (zitiert Anm. 15), Nr. 237.

<sup>57</sup> E. FRODL-KRAFT, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien*, Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, Band I, Graz/Wien/Köln 1962, S. 1–50.

<sup>58</sup> Vgl. insbesondere die christologische Bildserie im Budapester Museum der Schönen Künste, um 1335; abgebildet bei SCHMIDT (zitiert Anm. 14), Abb. 75.

<sup>59</sup> Schon H. WENTZEL (in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 12, 1949, S. 136, sowie in seinem Werk *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin 1954, S. 38) hat darauf hingewiesen, daß die in Königsfelden tätige Straßburger Glasmalereiwerkstatt Anregungen von seiten der südostdeutschen (bzw. Wiener) italianisierenden Tafelmalerei aufgegriffen hat.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1a–d, 3a, 3b, 4: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich

Abb. 2: Österreichisches Bundesdenkmalamt Wien

Abb. 5: Kunsthaus Zürich

Abb. 6: Sammlung Kisters, Kreuzlingen