Das Glasgemälde aus der Kapelle der Burg Angenstein

Autor(en): **Scheidegger, A.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums**

Band (Jahr): **25 (1945)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1043215

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die Glasgemälde aus der Kapelle der Burg Angenstein.

Von A. Scheidegger.

Zwischen Äsch und Grellingen, da wo sich die Birs durch einen Engpass zwängt, erhebt sich auf der rechten Flußseite ein mächtiger Felskopf. Auf diesem, weithin sichtbar, steht die Burg Angenstein.[1])

Ob auf dem beherrschenden Punkt schon zur Römerzeit ein Wachtturm gestanden hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Ebensowenig ist das Gründungsdatum der Burg selbst bekannt. Im Jahre 1338 setzten die österreichischen Landesherren den Grafen Walraf von Thierstein als Lehensherrn von Angenstein ein. Bis 1517 blieb die Burg im Besitze der Thiersteiner und erlebte unter ihnen mannigfaltige Schicksale. Am 8. August 1517 verkaufte Heinrich von Thierstein Burg und Herrschaft Angenstein dem Bischof Christoph von Basel. Auf Ende 1518 sollte der Vertrag in Kraft treten. 1522 kam mit dem am Engpass von Angenstein lebhaft interessierten Solothurn ein Vertrag zustande, wonach Solothurn stets freies Durchmarschrecht gewährt wurde. Zudem bestimmte der Vertrag, dass die Burg, die kurz vor dem Besitzerwechsel am 14. August 1517 einem Brand zum Opfer gefallen war, weder wieder hergestellt, noch der Engpass durch die Basler Bischöfe befestigt werden dürfe.

Angenstein verlor seine Bedeutung, bis am 18. November 1557 der Bischof von Basel, Melchior von Lichtenfels, seinen bewährten Kanzler, Dr. Wendelin Zipper, mit der Herrschaft Angenstein belehnte. Dieser begann sofort mit dem Wiederaufbau der Burg. Gestützt auf den Vertrag von 1522 vermochte Solothurn nur durchzusetzen, dass der Neubau nicht befestigt wurde.

Neben der Wiederherstellung von Turm, Wohn- und Wirtschaftsgebäuden liess Dr. Zipper einen Raum der Burg als Burgkapelle herrichten, die 1560 den Heiligen Wendelin und Anna geweiht wurde.

Bis 1751 blieb Angenstein ununterbrochen im Besitze der Zipper, dann fiel es an deren Erben, die Familien Noel und Granvillars von Delsberg, welche Burg und Herrschaft zu Anfang des 19. Jahrhunderts an Ritter Kastner von Strassburg verkauften.

Nachdem das Gebiet des Basler Bistums 1815 am Wiener Kongress aufgeteilt worden war, gelangte Bern in den Besitz der Herrschaft Angenstein und des benachbarten Dorfes Duggingen.

---

[1]) Merz, Walter, «Die Burgen des Sisgaus I», Aarau 1909.

Die Glasgemälde.

Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung brachte besonders im 16. Jahrhundert einen bedeutenden Aufschwung der Glasmalerei. Die mittelalterliche Glasmalerkunst, deren Blütezeit Jahrhunderte an sich vorüberziehen sah, erlebte zwischen 1480 und 1600 eine Wiedergeburt in den kleinformatigen Kabinettscheiben, die heute noch vielerorts Kirchen und Profangebäude mit ihrem farbigen Licht erfüllen. Obwohl keinerlei Akten von den Angensteiner-Scheiben erzählen, deutet die Inschrift der Mittelscheibe des Triptychons darauf hin, dass auch der Scheibenschmuck der 1560 geweihten Schlosskapelle von Angenstein seine Entstehung der Stifterfreude des 16. Jahrhunderts zu verdanken hat. Nachdem Dr. Zipper die neue Kapelle des Schlosses erbaut hatte, wird er sich zweifellos an seinen bischöflichen Herrn gewandt haben, um von diesem eine zugleich ehrende und schmückende Gabe in den neuen Kultraum zu erhalten. Die Inschrift zeigt uns, dass Bischof Melchior die Bitte in prächtiger Weise erfüllt hat.

Die drei, inhaltlich ein Triptychon bildenden Scheiben, sind zirka 172×87 cm gross. In den Mittelfeldern der Scheiben sind die drei Hauptfeste des Kirchenjahres, Weihnacht, Karfreitag und Pfingsten dargestellt. Ein leichter, dekorativer Architekturrahmen fasst die Szenen zum geschlossenen Bild zusammen, während die Zwickel mit Darstellungen aus dem neuen Testament geschmückt sind.

Die Karfreitagsscheibe.

Auf dem schmalen Podium, dessen Vorderfront die auf den Stifter hinweisende Inschrift: MELCHIOR A LICHTENFELS DEI GRATIA EPISCOPUS PRÆLATI ET CANONICI CATHEDRALIS ECCLESIÆ BASILIENSIS ANNO MDLXII trägt, kniet links des Kreuzes in rotem goldgeschmücktem Mantel der bischöfliche Stifter. Rechts neben dem Kreuz steht sein geviertes Wappen mit Inful und Pedum. Dem dekorativen Gefühl des 16. Jahrhunderts folgend, ist der leichte Säulenrahmen, der ebenfalls auf dem Podium steht, in farbige Einzelteile zerlegt. Sockelbasen, Säulenbasen und Kapitäle sind in leuchtend gelber, Sockelkörper und untere Schafthälften in blauer Farbe mit grünem Blattschmuck, und die oberen Schafthälften in etwas stumpfer weinroter Farbe dargestellt. Die dekorative, mit Delphinköpfen, Pflanzenelementen und Knollen geschmückte Stützenverbindung weist wenige gelbe Details auf.

Der farbige Hauptakzent der Karfreitagsscheibe liegt auf der linken Gruppe der figürlich reich ausgestatteten Szene. Maria Magdalena am Kreuzfuss knieend, den Blick zum Gekreuzigten erhoben, ist in ein

reiches, grün damasziertes, violettes Gewand gekleidet, zu dem das leuchtend gelbe Schultertuch einen lebhaften Kontrast bildet. Links neben ihr, Maria mit trauernd gesenktem Haupt, die Hände über der Brust gekreuzt, in rotem Gewand und leuchtend blauem, in schweren Falten wallendem Mantel. Johannes, rotgekleidet mit grünem Überwurf und eine Begleiterin in rotem Kleid stehen zu beiden Seiten der Trauernden. Die einzigen Kontraste zu dieser farbig geschlossenen Gruppe bilden Christi leuchtend violetter Mantel, um den drei Krieger in lichtblauen goldgeschmückten Rüstungen rechts neben dem Kreuz würfeln, das rote Untergewand des zum Gekreuzigten aufblickenden römischen Hauptmanns und das rote Lendentuch des ungläubigen Schächers. Die mit reichem Goldschmuck versehenen Gewänder der übrigen, in Grisaille gegebenen Figuren, der blaue, mit rötlichen Wolken belebte Himmel und die lichtgrüne Landschaft geben den Rahmen, in dem sich die Hauptszene abspielt.

Im linken Zwickel kniet Christus im Garten Gethsemane. Der tiefviolette Mantel hebt sich wirkungsvoll vom Grün des Pflanzenbodens ab. Ein herabschwebender Engel in goldener Gloriole hat den Leidenskelch auf einen rötlich getönten Felsen vor den Betenden gestellt. Die blauen, roten und grünen Gewandteile der schlafenden Jünger und der gelbe Mantel des im Hintergrund mit den Häschern den Garten betretenden Judas bilden den Farbkontrast zum Mantel Christi. Im rechten Zwickel ist die Grablegung dargestellt. Braunrote Felsen mit grünem Pflanzenwuchs umschliessen den Ausblick in eine ferne Landschaft. Nikodemus und Joseph von Arimathia senken den Körper des Toten in einen rötlich getönten Sarkophag. Johannes und die drei Marien vervollständigen die Figurengruppe der Grablegung.

Die Farbverteilung der Zwickel entspricht derjenigen der Hauptszene. Der Dreiklang blau-rot-grün der Jüngergruppe und der violette Mantel des Herrn beleben den linken Zwickel weit gewichtiger als die blauen Stiefel, der violette Mantel Josephs von Arimathia und das rote Gewand einer der drei Frauen auf der Gegenseite.

Die Weihnachtsscheibe.

Sie bildet den linken Flügel des Triptychons. Auf einem schmalen Podium knien, auf gleicher Höhe wie der Kirchenfürst auf der Mittelscheibe, fünf geistliche Stifter. Die feinausgeführten Grisaillefiguren stehen in lebhaftem Gegensatz zu den jeweils vor ihnen stehenden farbsprühenden Wappen. Inschriftrollen an der Vorderfront des Podiums belehren über Namen und Stand der Stifter. Das Rahmenwerk um die Hauptszene entspricht in Farbe und Form demjenigen auf der Karfrei-

tagsscheibe. Hinter dem Stifterpodium, welches zudem noch das Rahmenwerk trägt, öffnet sich, um eine Stufe erhöht, die Bildbühne. In phantasievoller, fast kulissenhaft anmutender Ruinenarchitektur erleben wir die Geburt Christi. Im Gegensatz zur eindeutigen Farbverlagerung in die linke Hälfte der Karfreitagsscheibe, erscheint die Weihnachtsscheibe farbig ausgewogener. Im Vordergrund der Bildbühne knien Maria und Joseph zu beiden Seiten der gelben geflochtenen Krippe mit dem Kind. Maria in rotem Gewand mit leuchtend blauem Mantel, von dem sich die gelben Haare wirksam abheben, Joseph in rotem pelzverbrämtem Rock, blauem Mantel, weinrotem Beinkleid und violetten Stulpenstiefeln. Der gelbe Strohhaufen hinter der Holzschranke, neben dem Rind und Esel stehen, schliesst die Szene nach hinten ab. Durch die sich links im rötlich getönten Ruinenbau öffnende Türe treten drei Hirten herzu, deren allzu farbig behandelte Köpfe später ergänzt worden sind. Rechts gibt ein ebenfalls ergänzter Torbogen den Blick in eine grüne Hügellandschaft frei, wo ein herniederschwebender Engel den Hirten die Geburtskunde bringt. In der Mitte des Hintergrundes öffnet sich ein Ausblick auf ein rundtempelartiges Gebäude in ferner Landschaft. Unter dem gelben schadhaften Strohdach über der Geburtsszene schweben drei Engel in gelbgeschmückten Gewändern, der linke mit roten, der rechte mit grünen Flügeln.

Die beiden Zwickel werden von den Darstellungen der Verkündigung Mariae und der Anbetung der Weisen eingenommen. Beide Szenen sind bis auf wenige rötliche und grünliche Motive in Grisaille gearbeitet. Die einzigen leuchtenden Farbakzente liegen auf den gelben Gewändern des Engels und des knienden Königs und auf dem blauen Mantel Mariae.

Die Pfingstscheibe.

Die Gesamtkomposition entspricht der Weihnachtsscheibe. Die fünf Stifterfiguren sind hier, im Gegensatz zum linken Flügel, nach links gerichtet und betonen damit den Flügelcharakter der seitlichen Scheiben. Die Bildbühne ist vom Hintergrund durch eine hüfthohe Backsteinmauer getrennt. Inmitten der teils stehenden, teils knienden Jünger sitzt Maria auf einem gelben Stufenthron. Sie ist in ein pelzverbrämtes gelbes Damastgewand und einen wallenden tiefblauen Mantel gehüllt. Während die sechs Jünger auf der linken Seite der Jungfrau farbig nur wenig differenziert sind, liegt der Hauptakzent auf der rechten Gruppe. Der rechts im Vordergrund kniende Jünger in pelzbesetztem violettem Kleid mit tiefblauem gelbgefüttertem Mantel erscheint in seinem reichen Gewand weit entfernt von der schlichten Armut der Jünger Christi. Rechts hinter ihm, auf der Thronstufe kniend, eine Figur in grünem

Weihnachtsscheibe.

Karfreitagsscheibe.

Pfingstscheibe.

Gewand und leuchtend rotem, um Schulter und Oberkörper geschlungenem Mantel. Diese koloristisch stark betonten Gruppen ergänzen die beiden stehenden Figuren, die eine in blauem Gewand mit rotem Mantel, die andere in gelbem Kleid mit hellrotem weissgefüttertem Überwurf. Petrus in Blau und Grün gekleidet, und der rote Mantel des durch die linke Rahmensäule stark überschnittenen Jüngers bilden die einzigen Farbakzente der Gruppe links. Einzig die gelben Kragen beleben die in Grisaille ausgeführten Figuren. In der Anordnung der Jüngerfiguren um Maria tritt die Tendenz zur symmetrischen Kompostion der Scheibe stark hervor. An den schematisch behandelten Köpfen, den strähnigen Haaren und den etwas ausdruckslosen Gesichtern der fünf hinteren Jünger auf der rechten Seite, erkennen wir die spätere Ergänzung der Gruppe. Im Hintergrund öffnet sich ein Ausblick durch eine beidseitig von perspektivisch geschickt gezeichneten Gebäudereihen flankierte Strasse. Aus dem grauen Gebäudekomplex der linken Seite heben sich allein die in Blau und Rot leuchtenden Schäfte und gelben Kapitäle der beiden Säulen ab. Über der Hauptgruppe schwebt zwischen den Gebäuden, umgeben von einem Wolkenkranz und goldener Gloriole die Taube.

Im linken Zwickel ist die Auferstehung Christi dargestellt. Ausser den grünen Partien der Bäume und Hügel und dem lichtblauen Harnisch des neben dem rötlich getönten Sarg schlafenden Kriegers leuchtet nur der wie durch einen Windstoss aufgebauschte rote Mantel hervor. Die Himmelfahrtsszene im rechten Zwickel zeigt im Vordergrund vor einem grünen Hügel kniend Maria im blauen Mantel und Petrus in blauem Gewand und weissem Mantel. Rechts in hellgrauem Pilgerkleid erkennt man an Stab und Pilgerhut Jakobus den Ältern. Die übrigen Jünger umgeben als weniger differenzierte Grisaillegruppe den letzten Standort Christi. Am obern Bildrand ist in einem Wolkenkranz und goldener Gloriole noch ein Teil des violetten Gewandes und ein Zipfel des roten Mantels Christi sichtbar. Die umgebende Landschaft ist leicht gelblich getönt.

Die Scheiben als Kunstwerke.

Obwohl die drei Glasgemälde mit ihrer zyklischen Szenenfolge und ihrem raumbegrenzenden Charakter äusserlich noch einen Hauch mittelalterlicher Glasmalerei atmen, gehören sie in Komposition und Technik doch ausschliesslich zu den Kabinettscheiben. Die bildlichen Darstellungen, alle dem Neuen Testament entnommen, sind nicht mehr im mittelalterlichen Sinn gleichwertig aneinandergereiht, sondern gliedern sich in die eigentlichen Hauptszenen Weihnacht, Karfreitag und Pfingsten und

in die den geistigen und inhaltlichen Zusammenhang schaffenden Zwickelbilder Mariae Verkündigung, Anbetung der drei Weisen, Gethsemane, Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt. Das Rahmenwerk, dem gewöhnlich auf Kabinettscheiben seiner mannigfaltigen Gestaltungsmöglichkeiten wegen bevorzugte Bedeutung zukommt, dient hier dem dekorativen Abschluss der Hauptbilder. Manieristischer Kompositionstendenz folgend, bildet der leichte elegante Rahmen aber nicht unmittelbar ein Element der räumlichen Gesamtbildgestaltung, sondern schiebt sich als eine Art rahmende Kulisse zwischen den Beschauer und das Bildgeschehen. Die Stifterfiguren, auf der Karfreitagsscheibe auf gleicher Höhe wie die am Sterben Christi teilnehmenden Personen, auf den Flügelscheiben auf eigenem Podium um eine Stufe unter dem Bildgeschehen kniend, beleben das von der Rahmenkulisse überspannte Proszenium. Der Triptychoncharakter der drei Scheiben wird kompositorisch durch die dem Gekreuzigten zugewandte Stellung der Stifter auf den Flügelscheiben veranschaulicht, während die grösstenteils gesenkten Blicke den geistigen Zusammenhang nur unvollständig wiedergeben. Die drei Scheiben zeigen nichts mehr von der auf Fernwirkung und Leuchtkraft berechneten Grossflächigkeit mittelalterlicher Bildfenster. Vielmehr zwingen Kleinteiligkeit, unruhige Farbverteilung und differenzierte Detailbehandlung zur Betrachtung aus nächster Nähe.

Inschriftliche Datierung und Ausführung der Scheiben stellen hinsichtlich ihrer zeitlichen und stilistischen Einordnung keine Probleme. Die Frage nach dem Künstler gestaltet sich aber weit schwieriger und kann im Rahmen der vorligenden Besprechung nur unvollkommen gelöst werden.

Überblicken wir die Schweizer Glasmalerei um 1560, so sehen wir die Manieristen Hieronymus Lang in Schaffhausen, Joseph Gösler in Bern, Ludwig Ringler in Basel und Carl von Aegeri in Zürich den Zeitstil bestimmend am Werk. Abgesehen von dem für Schweizer Kabinettscheiben ungewöhnlich grossen Format, finden wir keinerlei Scheiben auf schweizerischem Gebiet, deren Szenen sich mit dem ebenso ungewöhnlichen Figurenaufwand der Angensteiner Fenster messen könnten.

Fruchtbarer als ein Vergleich mit der Schweizer Glasmalerei, zu der die Beziehungen nicht über zeitbedingte Parallelen hinausgehen, gestaltet sich ein solcher mit dem reichen Glasgemäldeschmuck der ehemaligen Karthause zu Freiburg i. B.[2]) Besonders aufschlussreich sind hier das

[2]) Balcke-Wodarg, Elisabeth, Die Glasgemälde der ehemaligen Karthause zu Freiburg i. B. vom Beginn des 16. Jahrh. Oberreinische Kunst. Jahresberich der Oberrhein. Museen. Heft 1/2, 1927.

Madonnentriptychon von 1528[3]) und das Kreuzigungstriptychon um 1525[4]). Jenes befindet sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, dieses wurde aus der Versteigerung der Gräflich Douglas'schen Sammlung vom Historischen Museum in Basel erworben.

Neben dem Scheibenzyklus der Freiburger Karthause, der für unsere Untersuchung allein in Frage kommt, weist auch der Hochchor des Freiburger Münsters[5]) einen bedeutenden Glasgemäldezyklus auf. Balcke-Wodarg hat auf stilkritischem Weg die Beziehung zwischen dem Münster- und dem Karthausenzyklus nachgewiesen, so dass wir der Vollständigkeit halber nur darauf verweisen wollen.

Während die Scheiben des Hochchors noch keinerlei Vergleiche mit der Kunst Hans Holbeins d. J. zulassen, lässt sich der Einfluss des Meisters auf den Karthausenzyklus neben demjenigen Hans Baldungs deutlich nachweisen. Stilistisch ist damit eine Verbindung zwischen der Glasmalerei Freiburgs und Basel, dem Sitz des bischöflichen Stifters der Angensteiner Scheiben, hergestellt. Wie für die Schweizer Kabinettglasmalerei, scheint auch hier der Einfluss Holbeins den Umschwung im Charakter der Glasmalerei bewirkt zu haben. Die Freiburger Hochchorfenster mit ihren teilweise derben, etwas trockenen Formen und den auf Fernwirkung berechneten grossen Farbflächen unterscheiden sich im Charakter schon wesentlich von den zwischen 1513 und 1515 entstandenen Figurenfenstern der Karthause. Die mächtigen Figuren, die entweder vor leuchtendem Damastgrund oder feinem Landschaftgrund dargestellt sind, stammen aus der Zeit von Hans Baldungs Freiburger Aufenthalt. Balcke-Wodard[6]) gelang der Nachweis eines eminenten Einflusses Baldungs auf die Entstehung dieser Einzelfigurenscheiben.

Neue Elemente im Kölner Triptychon sind der Tätigkeit Hans Holbeins zuzuschreiben. So z. B. die hier noch auf freihängenden Konsolen ruhenden, reich mit Renaissanceschmuck versehenen Bogen über den Figuren, die weichere glatte Behandlung der Körperformen und Gewänder, und die leichtere, fast elegante Haltung der Heiligen. Obwohl mehr als ein Jahrzehnt später entstanden, richtet sich die Komposition des Kölner Madonnen-Triptychons noch nach derjenigen des Baldungzyklus. In der Mittelscheibe ist die Madonna in der Strahlenglorie dargestellt. In den beiden Flügelscheiben knien, der Madonna

---

[3]) Balcke-Wodarg, E., a. a. O. S. 177–179, Abb. 2–4, Taf. 85. Masse 145 × 53 cm.

[4]) Balcke-Wodarg, E., a. a. O. S. 179–181, Abb. 1–3, Taf. 86. Masse 145 × 53 cm.

[5]) Geyges, Fritz, Der mittelalterliche Schmuck des Freiburger Münsters. 1931.

[6]) Balcke-Wodarg, E., a. a. O. S. 169–177, Abb. 3–4, Taf. 81. Abb. 1–4, Taf. 82. Abb. 1–4, Taf. 83. Abb. 1–4, Taf. 84. Aus der Freiburger Karthause. Jetzt in verschiedenen Museen.

zugewandt, die kleinen Stifterfiguren Johannes Widmanns und seiner Frau Margaretha Spilmann, begleitet von den das eigentliche Scheibenbild beanspruchenden hochragenden Gestalten der Namenspatrone Johannes Baptist und St. Margaretha. Durch die Anfügung des bekrönenden Architekturbogens erscheinen die Heiligen weniger monumental als die kräftigen Charakterfiguren des Baldungzyklus.

Das ungefähr gleichzeitig entstandene Basler Triptychon bringt eine neue Kompositon. Die Figuren haben noch mehr von der Monumentalität der früheren Scheiben eingebüsst. Sie erscheinen zahlreicher, kleiner und bewegter. Der farbige Damastgrund ist zugunsten eines Landschaftsgrundes aufgegeben worden. Während die Gestalten des Kölner Triptychons in würdiger gesammelter Haltung neben der Madonna stehen, wird im Basler Triptychon durch Verkürzung und Tiefenwirkung eine Bereicherung der Bewegung versucht. Die grossflächige, leuchtende Farbwirkung, die dem Kölner Triptychon noch eignet, ist durch eine differenzierte aber funkelnde und unruhige Kleinteiligkeit ersetzt. Der Hauptakzent der Scheiben konzentriert sich nicht mehr auf die Einzelfigur als Träger der Farbe, sondern auf das Bildgeschehen. Dass das Basler Triptychon trotz aller Anklänge an Holbein nicht auf einen für die Scheiben bestimmten Riss des Meisters zurückgeht, beweist Balcke-Wodarg[7]) durch Aufzeigung typischer Elemente aus Baldungs Umkreis. Der Einfluss Hans Holbeins auf die Formenwelt der Glasmalerei war so bedeutend, dass wir uns davor hüten müssen, in jedem Fall einer Ähnlichkeit sofort an eine ausgeführte Vorzeichnung des Meisters zu denken. Eine Eigentümlichkeit der Glasmaler seit Holbeins Auftreten besteht ja darin, dass die Meister, die ihre Scheibenrisse nicht mehr selbst anzufertigen imstande waren, diese in mehr oder weniger organischer Form aus allen erreichbaren Vorlagen der Zeit zusammensetzten.

Für die Beziehung zu Baldung spricht auf dem Basler Triptychon[8]) besonders das Pferd mit den weitaufgerissenen Augen und Nüstern. Für die Werkstatt Hans Ropsteins[9]), der wohl der gesamte Zyklus der Freiburger Karthause entstammt, zeugen die kugeligen Wölkchen, die hier allerdings in manierierter Häufung als kompakte Kulisse den oberen Scheibenausschnitt abschliessen. Die Architekturbogen sind zugunsten eines Landschaftsgrundes weggelassen worden. Im Vergleich mit zwei

---

[7]) Balcke-Wodarg, E., a. a. O. S. 179–181.

[8]) Lehmann, Hans, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. In Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft Zürich. Jahrg. XXVI, Heft 6, 1912.

[9]) Gitschmann, Hans, gen. von Ropstein oder Rapperstein. Glasmaler in Freiburg i. B. 1509– ca. 1560.

Scheiben des Baldungzyklus[10]) mutet aber die Landschaftsdarstellung hier summarisch und etwas schwach an. Allein die Bergformen mit ihren scharfen Kanten und Spitzen gleichen denjenigen auf der St. Helena-Scheibe[11]). Neu ist der mit knolligen Steinen belegte Vordergrund.

Die bärtigen, fremdartigen Kriegergestalten, die Mone[12]) für Hans Holbein in Anspruch nimmt, finden sich schon bei Schongauer und Dürer. Ein besonderes Merkmal des Basler Triptychons zeigt aber die Gewandbehandlung. Über die Gewandfläche legen sich z. B. am Mantel Johannes parallel verlaufende schlauchartige Faltenwülste, die wie über das eigentliche Gewand gelegt erscheinen. Ein weiterer auffälliger Unterschied zum Kölner Triptychon besteht in der Körperbehandlung. Wir wiesen damals auf die glattere ausgeglichenere Oberfläche hin. Hier erscheinen die Muskelpartien scharf umrissen nebeneinander gesetzt. Die Endigungen des Brustkorbs wölben sich zu knollenartigen Gebilden, die den Knollenwolken äusserst ähnlich sehen. An den Armen treten die Sehnen als scharfe Stränge hervor, denen die bedeckende Haut zu fehlen scheint. Endlich sind die Knie durch kugelige Polster charakteristisch hervorgehoben. Neben Anklängen an Körperformen Hans Baldungs will Balcke-Wodarg hier einen Einfluss der Körperbehandlung Mantegnas[13]) sehen. Allerdings entbehren unsere Bildungen der organischen Einheitlichkeit Mantegnas. Dass Mantegna einen Einfluss auf die Glasmalerei ausgeübt hat, lässt sich an einer Kabinettscheibe[14]) von ca. 1515 nachweisen, deren Zwickelbilder vorlagegetreu dem Kupferstich mit den Tritonen von Mantegna nachgebildet sind.

Die Scheibe mit dem Schmerzensmann[15]) weist insofern eine kompositorische Bereicherung auf, als vor die knollige Wolkenmasse ein auf Konsolen ruhender Bogen eingeschoben ist. Ein Motiv, dem wir früher schon begegnet sind. Die Behandlung des Körpers entspricht derjenigen des Basler Triptychons, während der Landschaftsdarstellung grössere Sorgfalt gewidmet wurde. Auffällig sind hier die wulstig aufgeworfenen Ränder der Nagelwunden in den Handflächen. Auf der Pendantscheibe mit der Schmerzensmutter[16]) erkennen wir dieselben schlauchartigen

[10]) Vgl. Anm. 6. S. 7.

[11]) Balcke-Wodarg, E., a. a. O. S. 176, Abb. 3, Taf. 84. Masse 147 × 53 cm. Jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

[12]) Mone, Fr., im Auktionskatalog der Gräflich Douglas'schen Glasgemäldesammlung.

[13]) Balcke-Wodarg, E., a. a. O. S. 181.

[14]) Bildscheibe mit Anbetung der Könige. Unbekannter Meister um 1515. Schweiz. Landesmuseum Zürich. Vgl. Katalog der Ausstellung « Alte Glasmalerei in der Schweiz » in Zürich 1945/46. Nr. 230.

[15]) Balcke-Wodarg, E., a. a. O. S. 181, Abb. 2, Taf. 87. Masse 143 × 53 cm. Historisches Museum Basel. Aus der Karthause zu Freiburg i. B.

[16]) Balcke-Wodarg, E., a. a. O. S. 182, Abb. 1, Taf. 87. Masse 143 × 53 cm. Historisches Museum Basel. Aus der Karthause zu Freiburg i. B.

Faltenwürfe, wie am Gewand des Johannes auf dem Basler Triptychon.

Drei Jahrzehnte nach diesem sind die Angensteiner Scheiben entstanden. Die bedeutende szenische Bereicherung unterscheidet sie wesentlich vom Basler Triptychon. Wie schon erwähnt bilden aber nicht mehr die Figuren der Bilder den Zusammenhang des Triptychons, sondern ausschliesslich die Stifterfiguren der beiden Flügelscheiben. Während auf dem Kölner und Basler Triptychon die Gestalten der Flügelscheiben in direktem Zusammenhang mit der Mittelscheibe stehen, sind hier die Figurengruppen zu geschlossenen Bildgruppen zusammengefasst. Die Figurenzahl auf dem Basler Triptychon bleibt auf die unmittelbar am Geschehen beteiligten Figuren beschränkt. Auf unseren Scheiben, besonders auf der Karfreitagsscheibe, fällt dagegen die grosse Zahl von Statisten auf, denen weit weniger eine belebende, als eine raumfüllende Funktion zukommt. Wir wiesen schon beim Basler Triptychon auf die zunehmende Kleinteiligkeit hin. Auf den Angensteiner Scheiben ist diese noch wesentlich gesteigert. Dazu kommen noch die bildliche Ausgestaltung der Zwickel und die Beschränkung der Hauptfarben auf die einzelnen wichtigen Figuren, Tatsachen, die ihrerseits zur Auflösung der Gesamtwirkung beitragen. Der Künstler der Angensteiner Scheiben versucht im weiteren eine raummässige Gestaltung der bildlichen Darstellungen. Beschränkt sich der Baldungzyklus auf die Einzelfigur vor dem Damastgrund oder landschaftlicher Folie, wobei diese wie z. B. auf der St. Wolfgangscheibe[17]) durch eine Quermauer scharf vom Vordergrund getrennt ist, so gibt das Berner Triptychon eine detaillierte Landschaftsdarstellung. Beachten wir aber die Konzentration der Figuren auf den Vordergrund, so ist auch hier eine räumliche Verbindung mit dem Landschaftshintergrund nicht gelungen. Trotz reicherer räumlicher Gestaltung der Angensteiner Scheiben ist auch hier eine Gesamtraumdarstellung nicht erfolgt. Die Bildbühne hat sich, schon zufolge der zahlenmässigen Zunahme der Figuren, in die Tiefe erweitert, geht aber ausser in den Zwickelbildern nirgends organisch in den Hintergrund über. In den Hauptbildern der Flügelscheiben sind Vorder- und Hintergrund zudem durch eingeschobene Gebäudekulissen voneinander getrennt. Auf der Weihnachtsscheibe fällt auch das abgebrochene Bogenstück über dem Pfeiler auf, dessen Verbindung mit den Gebäudeteilen der linken Bildseite ziemlich unorganisch über das flatternde Gewand des unter dem perspektivisch verzeichneten Dachgebälk schwebenden Engels führt. Vergleichen wir die Landschaftsdarstellung mit früheren Scheiben, so

[17]) Balcke-Wodarg, E., a. a. O. S. 166, Abb. 1, Taf. 81. Masse 124 × 53 cm. Historisches Museum Basel. Aus der Karthause zu Freiburg i. B.

besteht einzig zwischen den wechselseitig voreinandergeschobenen Bodenwellen der Gethsemanedarstellung auf der Karfreitagsscheibe und der entsprechenden Bodengestaltung der Scheibe mit dem Schmerzensmann eine Übereinstimmung. Während Vergleiche in grossen Zügen eine Beziehung zwischen dem Basler und dem Angensteiner Triptychon nicht überzeugend darlegen, sind Detailvergleiche um so mehr dazu geeignet. Wie auf dem Basler Triptychon und auf den Scheiben mit Schmerzensmann und Schmerzensmutter fallen auch hier die knolligen Wolkenbildungen ins Auge. Sie sind aber auf unseren Scheiben luftiger und weicher und erscheinen weniger geballt, ausgenommen bei den Wolkenbildungen hinter dem ungläubigen Schächer auf der Karfreitagsscheibe. Der Charakter der Gewandbehandlung ist dem ganzen Stil der Angensteiner Scheiben entsprechend weicher und fliessender. Die beim Basler Triptychon hervorgehobenen Schlauchfalten finden aber auch auf unseren Scheiben unverkennbare Parallelen. So z. B. am Gewand der Maria im rechten Zwickel der Weihnachtsscheibe, an den von der linken Schulter der Jungfrau niederfliessenden Falten auf dem Pfingstbild, am roten Mantel der rechts hinter dem Sarkophag stehenden trauernden Frauenfigur der Grablegungszene und am Gewand des ersten links hinter dem Stufenthron im Pfingstbild knienden Jüngers. Entsprechend sind auch die schon auf den Baldungscheiben vorgebildeten tellerartigen Nimben auf allen verglichenen Scheiben behandelt. Obwohl weniger scharf getrennt wie auf dem Basler Triptychon lassen auch die Muskelpartien an unseren Figuren einen Vergleich zu. Vor allem die Schächerfiguren weisen die gleichen wulstig gerundeten Muskelpartien auf. Am Körper des Ungläubigen sind es vor allem die knolligen Enden des Brustkorbs und die knolligen Kniescheibenpolster, die einen Vergleich ermöglichen. Eine weitere Beziehung zur Scheibengruppe der Freiburger Karthause bildet die Gesichtsbildung. Die teilweise scharf ausgezogenen Augenbrauenlinien und die plastisch differenzierten Gesichter des ungläubigen Schächers und der linken Jüngergruppe auf der Pfingstscheibe, sowie die wolligen Haare und die wulstigen Lippen sind dem Kopf des Hl. Jakobus aus dem Baldungszyklus nicht unähnlich.

Durch diesen Nachweis stilistischer Beziehungen dürfte es immerhin gelungen sein, die Herkunft der Angensteiner Scheiben auf die Freiburger Werkstatt der Karthausenfenster zu lokalisieren. Die Persönlichkeit des Glasmalers aber muss wohl bis zu einer eingehenden Durcharbeitung der Freiburger Akten im Dunkel bleiben. Technisch und künstlerisch ist er jedenfalls nicht mit Hans Gitschmann, der bis um 1560 Aufträge erhalten hat, zu verwechseln. Die Anklänge an den Einfluss Hans Baldungs und Holbeins rühren nach meiner Ansicht aber aus direkten

Beziehungen zur Gitschmann-Werkstatt her. Unser Meister ist in jeder Beziehung weicher, um nicht zu sagen ausdrucksloser als der Freiburger Hauptmeister. Er legt besonderen Wert auf die bildlich-malerische Ausgestaltung seiner Scheiben, wobei der Behandlung des Details grosse Sorgfalt zugewandt wird. Obwohl die Bleiruten immer noch die Hauptkonturen der figürlichen Darstellung angeben, fallen sie als darstellerisches Element nicht mehr so schwer ins Gewicht wie auf mittelalterlichen Scheiben. Unabgeklärt bleibt vorläufig auch noch die Frage nach den Entwürfen zum Angensteiner Triptychon. Die aufgezeigten Beziehungen zu Baldung und Holbein, in wenigen Details zu Dürer, berechtigen jedenfalls noch keineswegs zur Annahme, dass nach Scheibenrissen der genannten Meister gearbeitet worden ist. Vergleichen wir z. B. die Himmelfahrtsszene oder die Verkündigungsdarstellung mit Zeichnung und Behandlung der übrigen Zwickel oder mit den Gruppen der Hauptbilder, so müssen wir uns angesichts der viel summarischeren und schematischeren Darstellung der Gesichter fragen, ob neben dem Hauptmeister nicht auch ein Geselle an den Scheiben gearbeitet hat. Auch diese Frage lässt sich ohne Kenntnis der Werkstattzusammensetzung nicht abklären.

Haben wir zur stilistischen Lokalisierung Vergleiche mit früheren Zyklen angestellt, so wollen wir bei der künstlerischen Wertung unserer Scheiben diese Vergleiche vermeiden. Die deutliche Stilwandlung in der Glasmalerei nach 1515 hat auch hier ihre Spuren hinterlassen. Vorteilhaft wirkt sich aber hier die konservative Haltung der süddeutschen Glasmalerei aus, indem noch keinerlei Schmelzfarben verwendet worden sind. Im Vergleich mit den schweren, tiefleuchtenden Gläsern der mittelalterlichen Glasmaler wirken unsere Überfanggläser aber heller und entmaterialisierter. Betrachten wir somit die Angensteiner Scheiben als Erzeugnisse einer Zeit, die vor allem der Ausgestaltung von Detailformen und Schmuck grossen Wert beimass, so dürfen wir uns darüber freuen, dass die Entfernung des Triptychons aus einer für seine Erhaltung äusserst schädlichen Umgebung und die zweckmässige Restauration durch Glasmaler Hans Drenkhan in Thun uns ein wertvolles Denkmal der Glasmalerei des spätern 16. Jahrhunderts erhalten haben. Um so mehr, als die Schweizer Kabinettglasmalerei nur sehr wenige bedeutende Bildscheibenzyklen entsprechender Qualität hervorgebracht hat.

Wenn auch die Scheiben heute den Besucher nicht mehr durch ihren Inhalt auf religiöse Gedanken hinweisen, wenn die Scheiben ihren ursprünglichen Zweck, den kultischen Innenraum und die Aussenwelt zu verbinden, auch nicht mehr voll erfüllen können, so ermöglicht der neue Aufenthaltsort dafür eine eingehende Betrachtung und Würdigung dieser wertvollen Denkmäler früherer Schmuckkunst und bietet volle Gewähr für zweckmässigen Schutz.