Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 26 (1975)

Heft: 3

Artikel: Die Bieler Altartafel-Fragmente im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich : Versuch einer stilistischen Einordnung

Autor: Ruppen, Walter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393191

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

gerhaus» zutreffen, so gehörte das Haus um 1600 der Familie Lyoth, die 1537 aus Glaubensgründen aus dem Wallis nach Burgdorf übersiedelt war und im späten 16. Jahrhundert bereits höchste Stadtämter besetzte.

Der Schöpfer dieser Bilder ist vorweg ein handwerklicher, aber geschickter Graphiker. Eine sicher geführte schwarze Linie begrenzt Umrisse und gliedert Binnenflächen. Die Szenen wirken wie vergrösserte Holzschnitte mit sparsamer Kolorierung, wobei man gelegentlich an die Technik von Spielkartenmachern erinnert wird. Grössere Farbflächen fehlen, sieht man von Schwarz und Dunkelbraun ab. Graphische Stilmittel wie Silhouette, Hell-Dunkel-Effekte und die Musterung von Flächen werden wirkungsvoll genutzt.

Ikonographisch wie stilistisch sind die hier angezeigten Malereien im Bernbiet vorläufig Erratiker.

Anmerkung

Zur ikonographischen Auflösung und Vermengung ehemals klar umrissener Vergänglichkeitsdarstellungen im Spätmittelalter vgl. W. Rotzler, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Winterthur 1961, und H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, Münster/Köln 1954. Protestantische figürliche Sakralbilder – nicht Heiligenbilder – kommen im bernischen Bereich gelegentlich auf Taufdecken vor, so 1609 Anbetung der Könige und 1645 Taufe Christi. Vgl. *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* 45/46, p. 552 ff.

DIE BIELER ALTARTAFEL-FRAGMENTE IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM IN ZÜRICH

VERSUCH EINER STILISTISCHEN EINORDNUNG

von Walter Ruppen

Lokalgeschichtliche Ergänzungen, Hinweise auf die ikonographische Eigenart des Werks und Literaturangaben findet der Leser im kommenden Kunstdenkmälerband Kanton Wallis I, Das Obergoms, unter der «Ritzingerfeld-Kapelle». In diesem Beitrag geht es um die stilistische Einordnung, die im Kunstdenkmälerband nicht erschöpfend dargelegt werden konnte.

Beschreibung

Die wohl in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts zu datierenden drei Fragmente – Leinwand auf Holz von 85,5 cm Höhe und 23 cm, 28 cm sowie 51 cm Breite (Inv.-Nr. 7192) – sind mit Tempera beidseits bemalt. Die zwei Fragmente der Haupttafel sind durch ein Zwischenstück ergänzt. Das dritte Fragment erscheint wie ein – allerdings schmaler – linker Flügel.

Vorderseite

Auf der Haupttafel ist der *Tod Mariens* (Abb. 1) nach dem byzantinischen, im Abendland aber längst bekannten Typ der Koimesis dargestellt. Auf befensterter Zickzack-

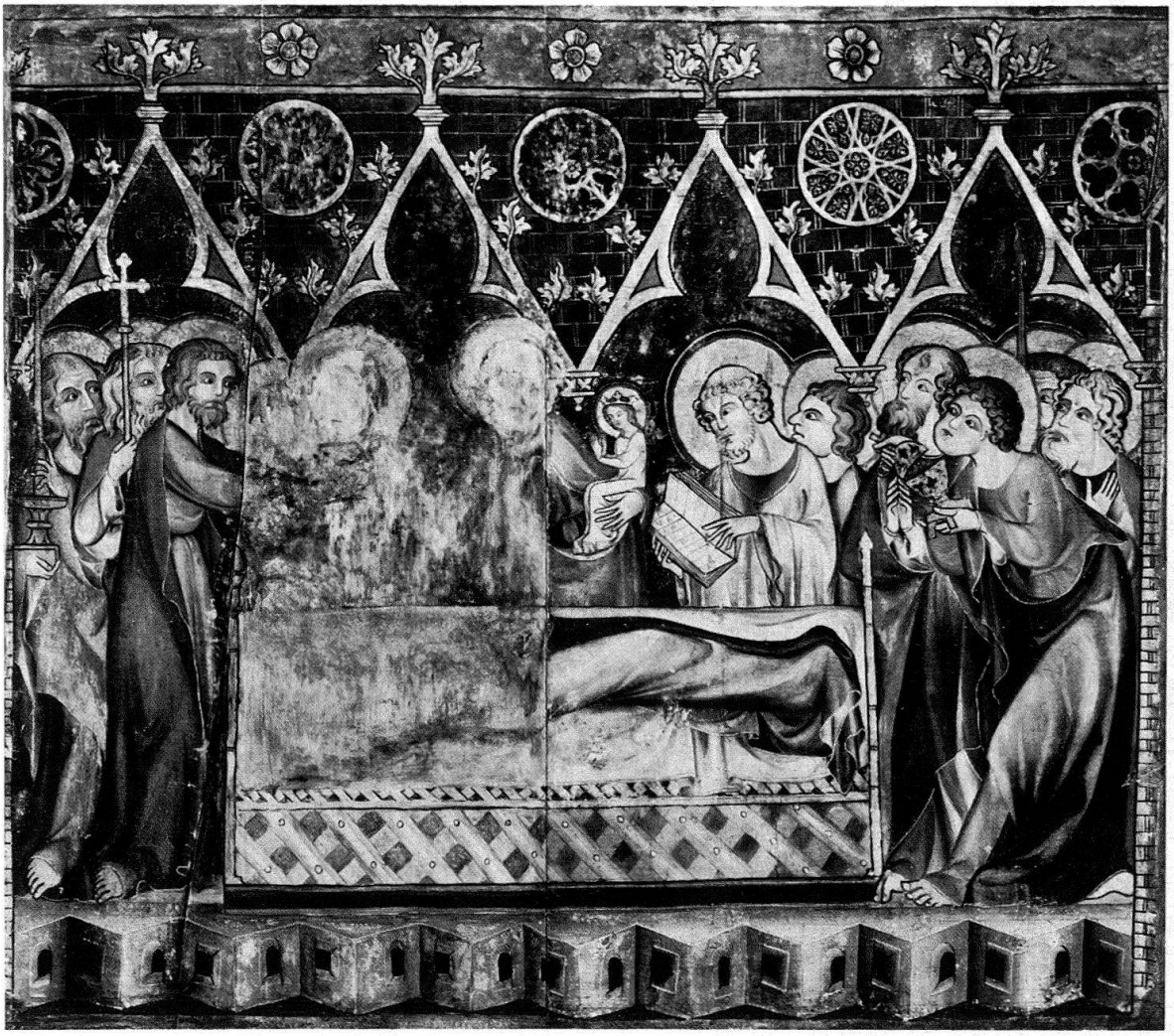
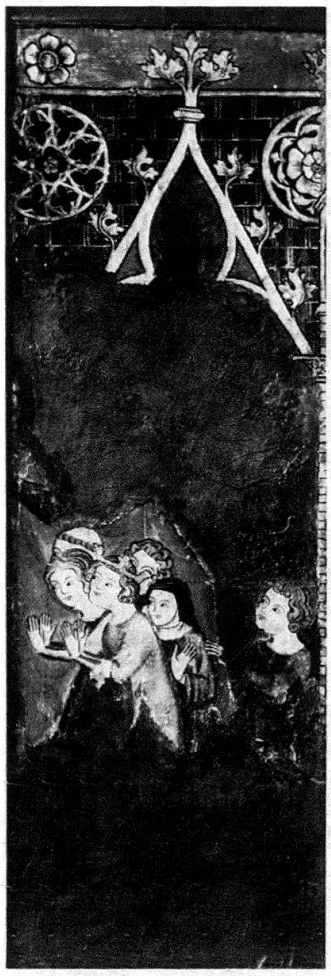


Abb. 1. Tod Mariens. Vorderseite der Haupttafel

rampe umstehen Christus und die elf Apostel die Sterbende. Der Apostel zur Linken Jesu trägt ein offenes Buch, ein anderer ein Rauchfass, wieder andere ein Stabkreuz oder Kerzenleuchter. Der als Mauer gegebene Hintergrund wird durch spitze krabbenbesetzte Wimperge mit Nasen im Innern und durch Masswerk-Rosetten in den Zwikkeln gegliedert. Die Kreuzblumen treten auf ein Blütenfries über. Fialentürme rahmen die Tafeln. Nach dem Hintergrund zu schliessen, gehört zu dieser Schauseite des Altars die schon als Schutzmantelmadonnenfragment[1] gedeutete Szene (Abb. 2) des dritten Bruchstücks. Sechs Gestalten, darunter eine königliche Frau, Mönch und Nonne, nahen sich ehrerbietig. Da ihre Hände weder gefaltet noch klar zum byzantinischen Adorationsgestus erhoben sind, sondern vielmehr das Erstaunen ausdrücken[2] und die aus verschiedenen Ständen gemischte Gruppe ungeachtet der Isokephalie aller übrigen Szenen einen Weg heraufzukommen scheint, wird es sich nicht um eine Schutzmantelmadonnendarstellung handeln. Ein innerer Zusammenhang mit der «Himmelstür» auf der Rückseite der gleichen Fragmentes ist anzunehmen, da sich dort dieselben Gestalten hinter dem hl. Petrus wiederum vollzählig einfinden.



2

4

Abb. 2. Wohl irrtümlicherweise als Schutzmantelmadonnenfragment gedeutete Figurengruppe. Vorderseite der Seitentafel.

Abb. 4. Eingang zur Himmelstür. Rückseite der Seitentafel

Rückseite

Ikonographisch ebenso byzantinisierend wie die Koimesis ist das *Abendmahl* (Abb. 3) der Haupttafel mit den drei Christusfiguren. Die seitlichen Christusgestalten spenden den knienden Aposteln die hl. Kommunion. Vor dem querrechteckigen Abendmahlstisch sitzt Judas ohne Nimbus. Die Rampe ist hier vielgestaltiger als auf der Marientod-Darstellung. Unter dem Tisch biegt sie mit zusätzlicher rückspringender Zone vor. Vom Hintergrund blieben keine Spuren erhalten. Die Szenen sind auf dieser Altarseite tafelbildartig gerahmt. Auf dem dritten Fragment schliesst der *hl. Petrus* den Figuren der Vorderseite die Himmelstür auf (Abb. 4). In den Fenstern unter dem Zinnenkranz stehen Engel mit gefalteten (!) Händen. Die Gestalten kommen durch eine Tür im Hintergrund gerade nach vorn, was darauf schliessen lässt, dass die Szene abgeschlossen oder nur geringfügig beschnitten ist.

Stilistische Einordnung

Man hat in den Bieler Tafeln auf Grund der fragwürdigen Verbindung mit der Rektoratsgründung von Biel (1322) durch den in Zürich wohnhaften Arzt Peter Fabrisse «den ältesten Beleg deutschschweizerisch – genauer zürcherischer Tafelmalerei des frü-

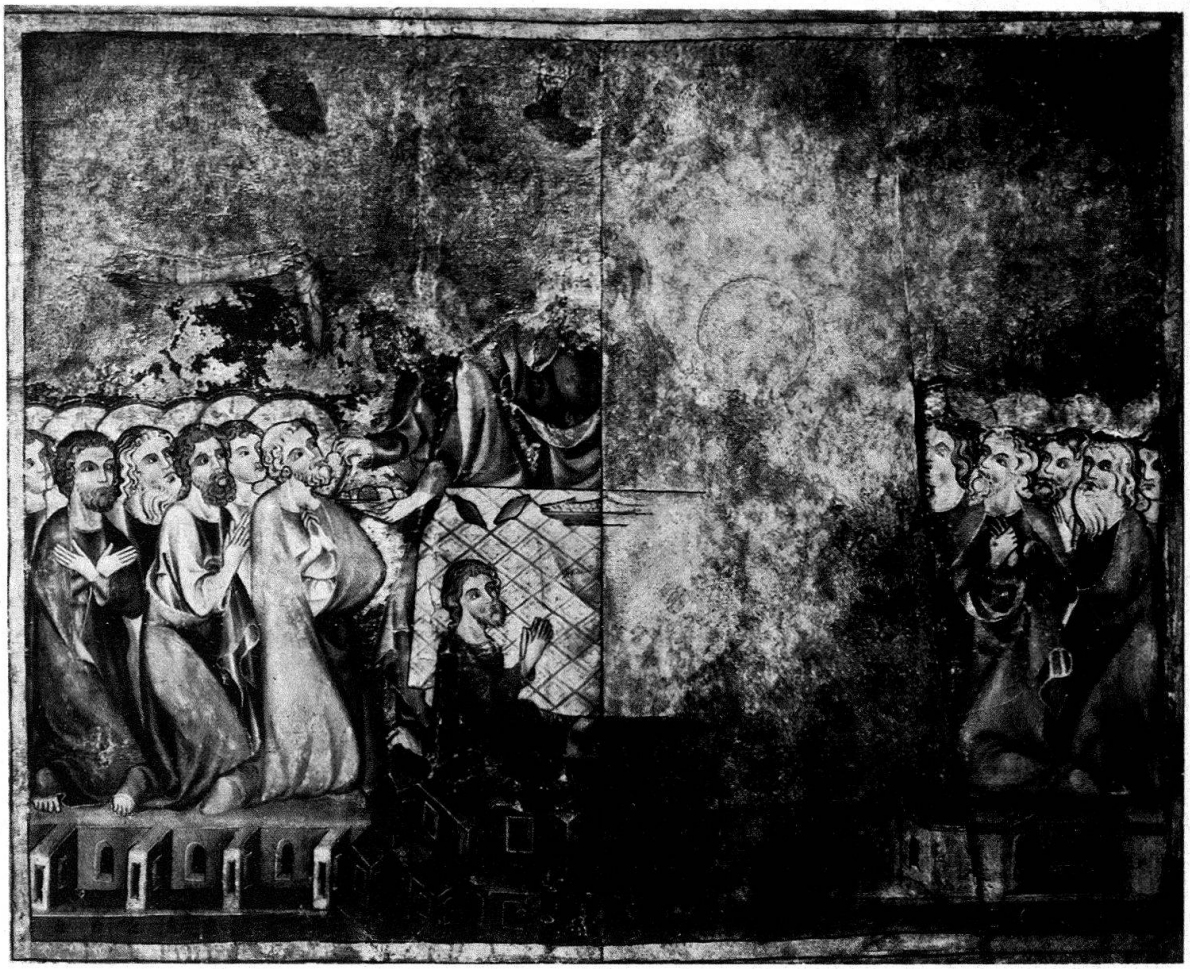


Abb. 3. Abendmahl. Rückseite der Haupttafel

hen 14. Jahrhunderts»[3] erblickt. Während man sie auf der einen Seite der habsburgischen Hofkunst zuteilte und eine Herkunft aus Königsfelden in Erwägung zog[4], waren sie im Urteil anderer «ein primitiver Ableger eines führenden Werks»[5]. J. Baier-Futterer sieht den «Stil [der Tafeln] deutlich aus demjenigen des Grundstock- und der zwei ersten Nachtragsminiatoren der Manessehandschrift»[6] herauswachsen.

Die Königsfeldener Glasgemälde verwenden stellenweise ähnliche Zickzackrampen[7] und Mauerhintergründe mit Wimpergen[8]; es finden sich in den Bieler Tafeln jedoch nicht nennenswerte stilistische Anklänge zum formal überlegenen Werk. Ebenso fern ist die Verwandtschaft mit den Blättern des Grundstockmeisters und der Nachtragsmeister I und II der Manessehandschrift. Der ähnliche Mauerhintergrund, den der Nachtragsmeister I einmal verwendet[9], fällt als damals recht verbreitetes Motiv[10] gegenüber den formalen Unterschieden wenig ins Gewicht. Im Gegensatz zu den grossen, sanft tonig modellierten Gewandflächen der Bieler Tafeln mit ihren entspannten, weiss konturierten Säumen gibt der Grundstockmeister formelhaft gespannte Kurven der Gewandsäume vorzugsweise am unteren Kleidende und scharfe Falten, die er durch intensivere Streifen derselben Farbe hart umreisst oder häufiger mit kräftigem, wenn auch tonig ausmodelliertem Schwarz gestaltet. Die simplifizierende Faltengebung mit-

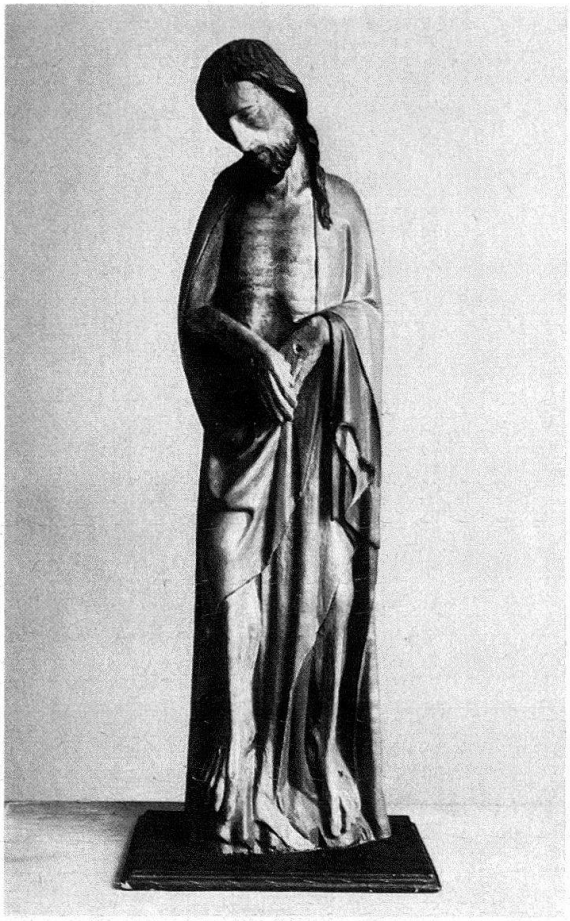


Abb. 5. Schmerzensmann (?) auf Schloss Baldegg, Hochdorf. Mitte 14. Jahrhundert

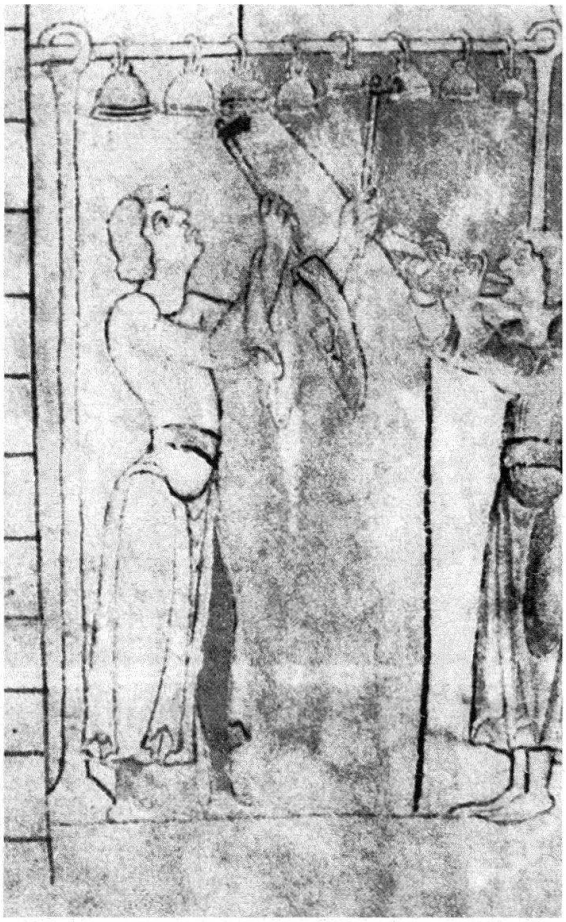


Abb. 6. Bibel des Etienne Harding (1109?). Bibliothèque publique de Dijon, ms. 13, fol. 13v (Ausschnitt)

tels dünner schwarzer Striche, wie sie der Nachtragsmeister I liebte, steht dem Stil der Bieler Tafeln noch ferner. Formale Anklänge bestehen eher zu Blättern der Sankt Galler Weltchronik des Rudolf von Ems[11] sowie zu weiteren Werken des Bodenseeraums[12]. Am überzeugendsten für eine Entstehung der Tafel im Raum der deutschsprachigen Schweiz spricht u. E. der Schmerzensmann (?) auf Schloss Baldegg in Hochdorf[13], wo der Faltenstilcharakter der Bieler Tafeln in die Plastik übernommen erscheint (Abb. 5).

Man hat bislang nie auf den formal heterogenen Charakter der Gemälde hingewiesen, der auf vielfältige Einflüsse, zum Teil von seiten der Buchmalerei[14], schliessen lässt. Bogenartig gespannte Figuren wie der hl. Petrus vor der Himmelstür finden sich in der französischen Buchmalerei der Gotik[15]. Ähnlich derbe Profile wie dasjenige hinter der Schulter des Apostels mit dem Buch trifft man in romanischen Codices (Abb. 6), das geradezu hässlich vorgestreckte Kinn des Apostels mit dem Rauchfass in der Biblia Pauperum[16] (Abb. 7). Am auffallendsten ist jedoch die Beziehung zu einem um 1330 entstandenen Pfingstgemälde im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln[17] (Abb. 8), das im Umkreis jener Werke steht, die Johannes von Valkenburg zugeschrieben werden. Die Bieler Tafeln und dieses Gemälde gleichen sich in der Isokephalie mit den sich überschneidenden Gloriolen, in der Vielfalt der Frisuren, im Spiel der Hände, im S-

Abb. 8. Herabkunft des Hl. Geistes. Rechter Flügel eines Altärchens. Kölner Meister um 1310–1340. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Nr. 1

Abb. 7. Codex Clm 4523, fol. 55v (Armenbibel) der Bayerischen Staatsbibliothek München (Ausschnitt)

förmigen Bartschwung der Figur am rechten Bildrand, in der Lage der Pupillen tief in den Augenwinkeln und in den weiss konturierten Kleidersäumen.

Die Verwertung so verschiedenartiger Anregungen erklärt die formale Spannung, die von den manieristisch formelhaften Köpfchen des seitlichen Fragments bis zum patriarchalischen Charakterkopf links aussen in der Marientodszene reicht, in dem sich der Stil des Jahrhundertendes ankündigt. Sie erweist den Künstler als einen eigenwilligen, jedoch abhängigen und nicht stilbestimmenden Meister, worauf bereits die ikonographischen Byzantinismen hindeuteten, die sich freilich nicht allein aus zeitfremdem Traditionalismus zu erklären brauchen.

Anmerkungen

[1] Ilse Baier-Futterer, *Zwei Altartafeln aus dem Stilkreis der Manessehandschrift*, Congrès international d'Histoire de l'Art. 1936, Actes I, S. 55/56.

[2] Diese Gruppe wird daher bei der Entdeckung unter dem Retabel der Ritzingerfeld-Kapelle von Josef Lauber als Fragment einer Anbetung der Weisen und Hirten gedeutet (J. Lauber, «Gnadenkapelle auf dem Ritzingerfeld», in: *BWG*, III [1905], S. 372).

[3] Vgl. Anm. 1.

[4] Hans Wentzel, «Glasmaler und Maler im Mittelalter», in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, III (1949), Heft 3/4, S. 60. Der stilistische Vergleich mit den Glasmalereien im Kreuzgang von Klosterneuburg (Stiftermedaillon) ist u. E. nicht überzeugend.

[5] EMIL MAURER, *Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*. III. *Das Kloster Königsfelden*, Basel 1954, S. 337/338.

[6] Vgl. Anm. 1. Die Annahme ist allein schon deswegen fragwürdig, weil innerhalb der Manessemaler nur zwischen Nachtragsmeister I und II eine engere Verwandtschaft besteht. Vgl. indessen Anm. 11.

[7] E. MAURER [vgl. Anm. 5], S. 140, Abb. 118 u. a.

[8] Ebenda, S. 111, Abb. 96 u. a.

[9] Fol. 355a. Süsskind der Jude von Trimberg C.

[10] E. MAURER [vgl. Anm. 5], S. 314. Nach E. MAURER verharrt die architektonische Bekrönung der Szenen in den Bieler Tafeln auf der Stufe des Psautier de Saint Louis (1256). Verbreitet war das Motiv vor allem in jenem Teil Deutschlands, der mit Frankreich in Berührung kam. Vgl. auch das sog. Burgunder Brevier aus der Zeit um 1300 im Kloster Fischingen (A. KNOEPFLI, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau*, II, Basel 1955, S. 255, Abb. 216).

[11] Man vergleiche auf dem Blatt «Simson rechtet mit seinen Eltern und tötet den Löwen» die Motive der Schüsselfalte vor dem Bauche und des maschenartigen Mantelsaumkonturs (A. KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, I*, Konstanz 1961, Abb. 89). Über diese Weltchronik mag sich eine gewisse Verbindung zum Grundstockmeister der Manessehandschrift ergeben (ebenda, S. 124).

[12] So beim späteren Meister vom Bodensee an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert (PAUL GANZ, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zürich 1924, Tf. 1 und 2).

[13] Vgl. A. REINLE, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, VI, Basel 1963, S. 161.

[14] Allein schon die Art, wie die Münder mit einem aquarellartig übertuschten Strich wiedergegeben werden, verrät die Abhängigkeit von der Buchmalerei.

[15] Z. B. im Missale von Châlons-s.-M. GEORG GRAF VITZTHUM, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig 1907, Tf. XIII. Allerdings mit bewegter Draperie.

[16] GERHARD SCHMIDT, *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*. Graz/Köln 1959, Tf. 12, 19 und 41.

[17] Inv.-Nr. 1. Rechter Flügel von einem Flügelaltärchen. Vgl. SONCHAL, CARLI, GUDIOL, *Die Malerei der Gotik*, Gütersloh 1965, S. 20. Dass Kölner Buchmalerei in die Schweiz gelangte, beweist das Wettinger Graduale (MARIE MOLLWO, *Das Wettinger Graduale*, Berner Schriften zur Kunst, I, 1944).

FRANZ JOSEPH KNAUSS, SCULPTEUR DE RHEINFELDEN: SON ACTIVITÉ À DELÉMONT EN 1699 ET 1700

par Gaëtan Cassina

Dans la chasse aux sculpteurs baroques oubliés, que les historiens d'art alémanique ont engagée avec succès depuis plusieurs années, l'identification de trois œuvres de Knauss, sans revêtir une grande importance, mérite quelque attention, à des titres divers. Il s'agit certes de l'approche très partielle d'un artiste plutôt modeste. Mais, en attendant que la découverte de nouveaux textes enrichisse notre connaissance de sa personnalité, on devrait pouvoir, par comparaisons, lui attribuer un certain nombre d'autres sculptures. En outre, après les Scharpff, Hans Heinrich [1] et Hans Victor [2], après Johann Isaak Freitag [3], Franz Joseph Knauss confirme le rôle encore mal défini, dans l'histoire de la sculpture baroque en Suisse septentrionale [4], de la ville de Rheinfelden, alors autrichienne de même que le Fricktal. Enfin, il se précise quel champ d'activité le Jura, et plus particulièrement Delémont et sa vallée, présentait à la fin du XVIIe siècle pour les sculpteurs «étrangers» ou «itinérants» [5]. Il faut en effet attendre le début du XVIIIe siècle pour que des artistes «autochtones» s'affirment dans ce domaine [6].

Le 29 août 1663 naissait FRANCISCUS JOSEPHUS, onzième enfant de Hans Jacob Knauss, cordonnier, bourgeois de Rheinfelden, et de Barbara Winkelmeier [7]. Il