

Restaurierungsprobleme um die Portalfiguren des Berner Münsters

Autor(en): **Bächtiger, Franz**

Objekttyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **42 (1985)**

Heft 1: **Conservation des biens culturels en Suisse = Erhaltung von Kulturgütern in der Schweiz**

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168606>

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.

Restaurierungsprobleme um die Portalfiguren des Berner Münsters

von FRANZ BÄCHTIGER

«Mach's nach! Wir haben's nachgemacht. Wer zagt und zweifelt noch?»¹ Seit der Klassifizierung durch JOHANN RUDOLF RAHN 1876 zählt das «Jüngste Gericht» am Hauptportal des Berner Münsters zu den hervorragenden Skulpturwerken der Spätgotik in der Schweiz.² Von ERHART KÜNG am Ende des 15. Jahrhunderts geschaffen, wurde es 1575 durch die Figur der Gerechtigkeit von DANIEL HEINTZ I. ergänzt, 1667 «mit Farben angestrichen und alle Bilder ussgemalt», 1765 aber einheitlich mit einer steingrauen Farbe übertüncht und schliesslich 1913/14 mit einer neuen, «dezenten» Farbgebung versehen.³ LUC MOJON nimmt an, dass die letzte Restaurierung – abgesehen von den Ergänzungen an Nasen, Händen, Gewandkanten sowie von einzelnen Zutaten, zum Beispiel der Seelenwaage des Erzengels Michael – im «übrigen nichts verfälscht» habe.⁴ Die vorliegende Untersuchung will die Voraussetzungen aufzeigen, die am Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Historismus und Denkmalpflege zur fragwürdigen Erneuerung von 1914 geführt haben. Die spezifische Fragestellung verdient besonderes Interesse, da die Portalfiguren seit 1982 in noch nicht restauriertem Zustand⁵ im Bernischen Historischen Museum verwahrt werden, während die bereits skulptierten, jedoch nicht gefassten Kopien darauf warten, ihre definitive Aufstellung am Hauptportal des Münsters zu finden.

1. Die ideologischen Vorgaben

Der Ausbau des Berner Münstersturms, 1889–1893, initiiert vom unermüdlichen Professor FERDINAND VETTER, verhalf der Stadt Bern zu einem neuen, vom Historismus geleiteten Bewusstsein. Der Vollendungseifer, der sich die «Fähigkeit kongenialen gotischen Bauens» zutraute⁶, erfasste 1896 selbst das Hauptportal, auch wenn hier der erste Eingriff, auf Anordnung der Kirchenverwaltung, sich vorläufig auf eine durch Vogeldreck verursachte Säuberung beschränkte. Zu diesem Zweck wurde ein Gerüst erstellt, und dies gab endlich die willkommene Gelegenheit, an Ort und Stelle den wahren Zustand des Skulpturenwerks zu ergründen. Im Vordergrund stand dabei die Frage, welche Bemalung die «ursprüngliche, dem Bau angepasste, richtige» gewesen sein könnte.⁷ Für den steingrauen Farbanstrich konnte jetzt nämlich erstmals das genaue Datum 1765 festgestellt werden; gleichzeitig verhalfen darunterliegende Farbspuren zur Annahme, dass einst das ganze Portal mit den Figuren farbig bemalt war. Die von VETTER propagierte Freilegung, welche die offensichtlich das ganze Portal verunstaltende gräuliche Farbschicht zum Verschwinden gebracht hätte, blieb indessen zum Scheitern verurteilt, da der Münsterbauverein sich

auf die Meinung versteifte, die Renovation von 1765 sei nicht wieder gut zu machen.

Gleichwohl befürwortete dieselbe Instanz die Auffrischung der Wandfresken sowie die Beseitigung des «verfehlten Versuches» von 1575, als das Gewölbe neu bemalt worden war.⁸ Also wurde der mit goldenen Sternen besetzte blaue Himmel durch eine «spätgotische» gelbgraue Bemalung mit schwarzer Ornamentik ersetzt.⁹

Damit hatte man die Grenzen einer vorsichtigen Annäherung an das Kunstgut aus der «katholischen Zeit» erreicht und man zog es vor, über der Frage zu sinnieren, warum wohl der Portalschmuck sämtliche reformatorischen Reinigungsstufen überdauert habe. Man kam zum Schluss, dass das «Jüngste Gericht» vielmehr biblische als spezifisch katholische Thematik beinhalte. Darüber hinaus sei die nahezu intakte Erhaltung auch durch gewisse anti-päpstliche Allusionen im Gerichtsbild garantiert worden.¹⁰ Um konfessionell bestimmte Missverständnisse auszuräumen, hatte demgegenüber Pfarrer JAKOB STAMMLER im Hinblick auf die «gelungene Säuberung» des Hauptportals gerade das theologische, das heisst das ursprüngliche, katholische Bildprogramm klargestellt.¹¹ Diese hervorragende Untersuchung diente als Stimulans für all jene, die mit der «halbherzigen» Reinigung von 1898 nicht zufrieden waren. Professor VETTER schlug dem Münsterbauverein vor, eine «Art Idealprogramm» für den Münsterausbau festzulegen, worin auch die «bessere Ausführung des Hauptportals» als wünschenswert deklariert werden sollte.¹² Der Präsident, Kirchmeier KARL HOWALD, hielt diesem Wunsch entgegen, eine Bemalung des Hauptportals sei nicht berechtigt, «weil dem protestantischen Bewusstsein weniger entsprechend».¹³ Diese Meinung entsprach dem Willen der Mehrheit, für welche das Münster nicht nur ein künstlerisches und patriotisches, sondern auch ein religiöses Baudenkmal darstellte, nämlich «ein sprechender Ausdruck lebendigen Christenglaubens namentlich in unserer Zeit».¹⁴ Gerade aus dieser Perspektive müssen die Schwierigkeiten verstanden werden, mit denen der Münsterbauverein «ideologisch» zu kämpfen hatte. Nicht das kirchliche Selbstverständnis, das in Abwehrposition verharrte, stand den eigenen Bestrebungen des Münsterbauvereins entgegen, sondern die diffuse Verbindung mit dem historistischen Kunstverständnis. So gab HOWALD in seinem Jahresbericht für das Jahr 1900 der Hoffnung Ausdruck, das Anliegen des Vereins, der Münsterausbau, möge «in unserem auf die Lösung vorwiegend politischer und sozialer Fragen gerichteten Bern diese kunstsinnige, ideale Ziele anstrebende Richtung in Behörden und Bevölkerung mehr und mehr zu vollständiger Anerkennung gelangen.» Diese Zeit werde kommen, sie sei die Aufgabe des nächsten Jahrhunderts: «In der Pflege der Kunst liegt nach mathematisch sichern Berechnungen der Nationalökonomie ein gutes Stück Wohlstand und

Gedeihen von Land und Volk in jeder Richtung.»¹⁵ Nun aber hatte bereits 1865 LUDWIG STANTZ in seinem Münsterbuch grundsätzlich vor zwei Häresien gewarnt. Die mittelalterlichen Werke der religiösen Kunst dürften weder aus der gegenwärtigen Optik der «materiell berechnenden Verstandeszeit» noch nach dem Massstab protestantischer Anschauungen beurteilt werden, denn beides führe zu «moralischer Bilderstürmerei».¹⁶ Vielmehr müsse man sich «mit ächt christlicher oder philosophischer Toleranz in die Denkweise und das Gefühlsleben unserer Vorfahren zurückversetzen».¹⁷

Von da aus war es nur ein kleiner Schritt zu jener «Pietät», wie sie der bernische Vordenker und Freigeist FERDINAND VETTER 1878 in seinem akademischen Vortrag über «Das Berner Münster in seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft» definiert hatte. Sein Ausgangspunkt bildete das stilgeschichtliche Theorem, wonach die Jetztzeit nicht mehr über allgemeingültige Ideale verfüge. Dies bedeute: Der Künstler wie der «gewöhnliche Mensch» leidet unter der Unsicherheit und Garantiosigkeit aller Zustände, unter dem «religiösen, moralischen und ästhetischen Dilettantismus», welcher stets mit dem Verschwinden alter Ideale verbunden gewesen sei. Andererseits «haben wir heute diejenige Pietät für die Vorzeit, welche nötig ist, ihre Entwürfe zu vollenden, denjenigen historischen Sinn,

dem die Erhaltung geschichtlicher Denkmäler Ehrensache ist».¹⁸ Offen blieb gleichwohl die Frage, und hier war der «klerikale Konflikt» vorauszusehen, wie man den «religiösen Dilettantismus» interpretieren sollte. VETTER konnte mit der ihm eigenen logischen Stringenz behaupten, der evangelischen Landeskirche fehle die «gemeinschaftsbildende Kraft und Solidarität», welche für den Münsterausbau erforderlich sei.¹⁹ Solche Unterstellung musste wiederum jene kirchlich gesinnten Freunde erzürnen, die schliesslich die materielle Hauptlast für den Münsterausbau zu tragen hatten, gleichzeitig aber sehr wohl die Zeichen der Zeit erkannten, und das war eine «in bisher ungewohnter Weise überhandnehmende Gleichgültigkeit gegen alles, was Religion und Kirche heisst».²⁰ Man wollte aber in diesen Kreisen nicht kleingläubig resignieren, im Gegenteil! Allzu freidenkerische Zumutungen stiessen sogleich auf vehementen Widerstand, so zum Beispiel, als 1901 «VETTER und Konsorten» in der französischen Kirche eine Totenfeier für Brahms, mit Vorführung BÖCKLIN'scher Bilder veranstalten wollten.²¹ Demgegenüber waren die Postulate, die VETTER im Münsterbauverein vortrug, weit weniger spektakulär, und die Spielregeln, die hier vorherrschten, sollten ein taktvolles Verhalten garantieren. Wollte VETTER seine Anliegen, wie die Wiederherstellung des Hauptportals, durchsetzen, so musste er ausschliesslich mit dem Argument «stilrichtiger», «stilgerechter» Ausführung fechten. Dies zeigte sich 1901, als es galt, für die Münsterkanzel vier passende Statuetten der Evangelisten auszuwählen. Man entschied sich für die Vorbilder am Sebaldusgrab in Nürnberg, da «an katholische Heilige erinnernde Figuren» von vornherein ausgeschlossen waren, die Statuetten von PETER VISCHER hingegen «den protestantischen Begriffen» am nächsten zu stehen schienen.²² VETTER's sowohl historisch wie künstlerisch begründete Einwände wurden mit dem Grundsatz erledigt, «dass bei allen an unserer Münsterkirche noch vorzunehmenden Restaurationen der protestantische Gedanke beeinflussend wirken solle, insofern dieses bei dem Umstand, dass die Entstehung des Baues in die spätgotische, katholische Zeit zurückreiche, möglich wäre, ohne dem ursprünglichen Stile Eintrag zu tun».²³ Diese komplexe Formulierung des Problems liess – je nach dem – alle Möglichkeiten offen. Der Münsterbauverein sah seine Idealität immer noch in der künstlerisch anspruchsvollen Aufgabe, «den Spuren der Intentionen der Baumeister des XV. Jahrhunderts nachzugehen, durch genaue Aufnahmen dieselben festzustellen, an Hand des reichlich vorhandenen Materials der Reproduktionen der gotischen Meisterwerke diese Spuren zu ergänzen und endlich in Übereinstimmung mit dem gesamten Bauwerk in einem wohlüberlegten, der Kritik standhaltenden Plan die richtige Vorlage zu gewinnen».²⁴

Als Probe aufs Exempel können in diesem Zusammenhang die beiden Wappentafeln gelten, welche am Werkmeisterpfeiler 1903–1906 durch Kopien ersetzt werden mussten. Münsterbaumeister KARL INDERMÜHLE liess die verwitterten Tafeln nach dem «alten Bestand» rekonstruieren und bemalen, was den Experten des Gemeinderats, C. TRACHSEL, zur kritischen Bemerkung veranlasste, die bemalten Tafeln würden kaum den Eindruck machen, dass sie in Stein ausgehauen, sondern eher, dass sie «aufgehängt» seien. Zudem dürften die Farben rasch verblassen, denn die Farbentechnik habe ganz bedenkliche Rückschritte gemacht, so dass von haltbaren Farben kaum mehr gesprochen werden könne.²⁵ INDERMÜHLE aber zitierte dazu das illustre Beispiel des Hauptportals,

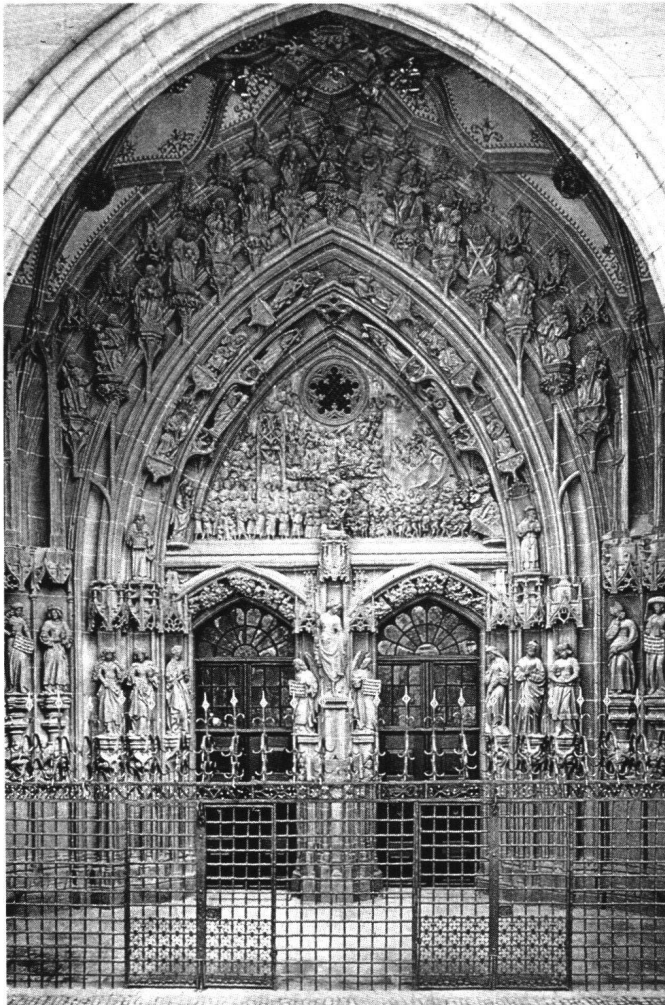


Abb. 1 Hauptportal des Berner Münsters, Photographie um 1896.



Abb. 2 Eingang zu den Münsterfiguren im Bernischen Historischen Museum, 1982.

dessen Wiederbemalung 1896 «aus Scheu vor lebensfrohen Farben» unterlassen worden sei. Das Verständnis für Farbe sei zu keiner Zeit so tief gesunken wie in den letzten fünfzig Jahren. Schon die alten Griechen und Römer hätten stets Farbe an Bauwerken und Skulpturen verwendet. Auch im Mittelalter sei die Farbe nicht wegzudenken: «Die Farben waren kräftig, in der Regel ungebrochen leuchtend, und erforderten grosses Können und tiefes Verständnis, um harmonische Wirkungen zu erzielen. Es blieb unserer Zeit vorbehalten, ein Mittel zu finden, Unkönnen und Verständnislosigkeit zu verdecken, indem sie alle Farben mit grau brach, ihnen die Leuchtkraft und das Leben nahm und alles in grauen Nebel verhüllte».²⁶ Das Beispiel der Wappentafeln habe gezeigt, dass anhand positiver Belege «die frühere Farbenpracht» wiederhergestellt werden konnte; man dürfe sich weder durch falsche Dogmen den Genuss vergällen lassen, noch dem gerade in Deutschland grassierenden Irrtum erliegen, «das Grosse gross zugrunde gehen zu lassen».²⁷

2. Der restauratorische Kompromiss

Diese «Farben-Diskussion» bewirkte eine allmähliche Verlagerung von den ideologischen Standpunkten zu den vorwiegend technisch-restauratorischen Fragen. Anlass dazu boten 1906 die Wandfresken des Hauptportals, welche 1896 «aufgefrischt», zehn

Jahre später aber in den Farben schon derart verblasst waren, dass eine neuerliche Restaurierung zum dringlichen Postulat erhoben wurde. Die Kalamität offensichtlicher falscher Restaurierungspraxis liess es ratsam erscheinen, ausgewiesene Experten zur Begutachtung einzuladen. Man scheute sich nicht, Professor JOSEF ZEMP um Rat zu bitten. Zwar hatte sich dieser Fachmann als ungehöriger Kritiker hervorgetan, da er den Turmausbau des Berner Münsters zum «antiquarischen Schaustück» erklärte²⁸; andererseits umgab ihn als Verfasser der Schrift über «Das Restaurieren» die Aura eines vorzüglichen Lehrmeisters.²⁹ Es war allen Beteiligten klar, dass die Restaurierung der Wandfresken unmittelbar zur «alten, bis jetzt vorwiegend negativ entschiedenen Streitfrage» führen musste, ob das Skulpturenwerk des Hauptportals in seiner ursprünglichen farbigen Bemalung wiederhergestellt werden könne.³⁰ ZEMP plädierte entschieden für eine Restaurierung «dieser feinen farbigen Ausstattung». Eine solche Wiederherstellung könne aber nur dann sinnvoll sein, wenn die unter dem grauen Anstrich vorhandenen Reste aufs genaueste, auch in bezug auf feinste Farbnuancen, untersucht würden. Dazu gehöre: «1. Aufnahme grosser Photographien, partienweise, aber alle in gleichem Massstab. 2. Genaues farbiges Eintragen der aufgefundenen und noch durch Kratzer aufzufindenden Farbenreste auf den Abzügen dieser Photographien. 3. Wiederherstellung der ganzen Polychromie auf einem zweiten Exemplar der Photographien. 4. Prüfung dieser Vorlagen

durch einen Experten unter genauer Vergleichung mit dem Originalbestand».³¹ Der Münsterbauverein nahm diese Ratschläge mit höchstem Respekt zur Kenntnis: «Lehrreich sei die grosse Vorsicht, die dieser hervorragende Fachmann beobachtet wissen will, bevor an die farbige Restauration von Kirchenbestandteilen gegangen wird, die unser Auge nie anders als in der Naturfarbe des Steins gesehen und an die sich unser Geschmack vollständig gewöhnt hat».³²

Eine erste Untersuchung bestätigte die Voraussage ZEMP's, wonach die Polychromierung des Hauptportals nur partielle Fassungen zeige, deutlich erkennbar etwa an Gewandsäumen, Schmuckteilen oder Haartrachten. INDERMÜHLE seinerseits hatte behauptet, die Figuren seien ursprünglich ganz, wenn auch «diskret» bemalt gewesen. «Im Gegensatz zu den meisten noch erhaltenen mittelalterlichen Kirchenportalen, die ohne Ausnahme vollständig bemalt und meistens mit Gold gefasst waren, zeigen bei unserem Portal nur die Figuren farbigen Schmuck. Die Farbe ist sorgfältig überlegt verwendet und dient fast mehr zum Unterstreichen der besonders bildhauerischen Schmuckteile. Die ganze Art der Bemalung erinnert an diejenige der beginnenden Renaissance.



Abb. 3 Erzengel Michael, Zustand 1984.

Die Architektur zeigt keine Farbspuren. Die bisher durchgeführten Abdeckungen und Wiederherstellungsversuche lassen eine vornehme Wirkung erwarten, die sicher auch überzeugte Gegner der farbigen Behandlung erfreuen wird».³³

Weitere Abklärungen führten zur Präzisierung, dass die vorhandene Bemalung aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts stamme und vermutlich unter dem Einfluss von DANIEL HEINTZ I. geschaffen worden sei. Die erste, spätgotische Bemalung habe sich an verschiedenen Stellen wahrnehmen lassen, und zwar eine «vollständig mit Farbe durchgeführte Behandlung» nicht nur der Figuren, sondern auch der Architektur, welche «mit Grün, Blau und Weiss auf den Höhen der Profile sowie mit Dunkelrot und Dunkelblau in den Tiefen bunt bemalt» gewesen sei.³⁴ Mit dieser bedeutungsvollen Feststellung war der Münsterbaumeister zwar rehabilitiert, doch entschieden die Experten unter der Leitung von EDUARD VON RODT für eine Wiederherstellung «im Sinne der Renaissance».³⁵ 1913 konnte INDERMÜHLE das Restaurierungsprogramm bekanntgeben: «1. Fehlende Teile der Architektur und an den figürlichen Darstellungen (Nasen, Hände, Gewandkanten usw.) ergänzen. 2. Durch ein unsichtbares Mittel den Vögeln den Aufenthalt im Portal verleiden. 3. Die heute noch vollständig unter einer grauen Farbschicht erhaltene farbige Behandlung wieder aufleben lassen.»³⁶ Die Restaurierungsarbeiten begannen am 13. September 1913 und wurden am 16. Juli 1914 abgeschlossen. Der Vorstand des Münsterbauvereins durfte mit Genugtuung zu Protokoll geben, dass die neue Bemalung allgemein befriedige.³⁷

Professor ARTHUR WEESE würdigte die Restaurierung mit einer kunsthistorischen Studie, in welcher er das Berner «Jüngste Gericht» wegen seiner sachlichen Vollständigkeit, dem Reichtum der Figuren, der volkstümlich phantasievollen Ausgestaltung des Gedankens und der künstlerisch fein empfundenen Behandlung als eines der wertvollsten Werke spätgotischer Plastik nicht nur der Schweiz pries.³⁸ Das Münsterportal habe archäologisch und künstlerisch wieder sein ursprüngliches Aussehen erhalten und es sei gerechtfertigt, diese Wiederbemalung als glücklich zu bezeichnen, da sie auch den «ernsten Kindersinn der Darstellung» ins rechte Licht rücke.³⁹ Damit zielte WEESE direkt auf die Gerichtsszene im Tympanon, welche jetzt, ohne jede Ankündigung, in spätgotisch bunter Farbenpracht erstrahlte: als «Fait accompli» mit WEESE als Herold, dem die Aufgabe zufiel, diesen Stilbruch zu begründen. Und der Kunsthistoriker konnte darauf hinweisen, dass erst durch die Farbigekeit der Zweck, wie ihn der Künstler vor Augen hatte, wieder klar gestellt werde. «Denn der mittelalterliche Meister ist allerorten und in jeglicher Kunstübung klar und verständlich, ohne jede Neigung zu geheimnisvollen Anspielungen und unübersichtlicher Anhäufung von Dingen und Sachen. Für die Kenntnis der kirchlichen Kunst und ihren nachdrücklichen und eindringlichen Ernst ist nichts so aufklärend als die farbenkräftige Bemalung, die die Wirkungen mittelalterlicher Plastik so vor Augen stellt, wie sie vom Meister beabsichtigt waren.»⁴⁰ Eine solche Bemalung rechtfertigte schliesslich die Verwendung «greller und krasser Ausdrucksmittel».⁴¹ Wie aber stand es mit der Bemalung der Figuren im Gewände und in den Archivolten? WEESE übergab die delikate Frage nach dem Stilwechsel mit Schweigen und überliess diese Interpretation dem Historiker ALFRED ZESIGER. Dessen grosszügiger Hinweis auf die «Neuschaffung der alten Farbenpracht» hätte das Problem zwar euphemistisch umschrieben, doch insistierte

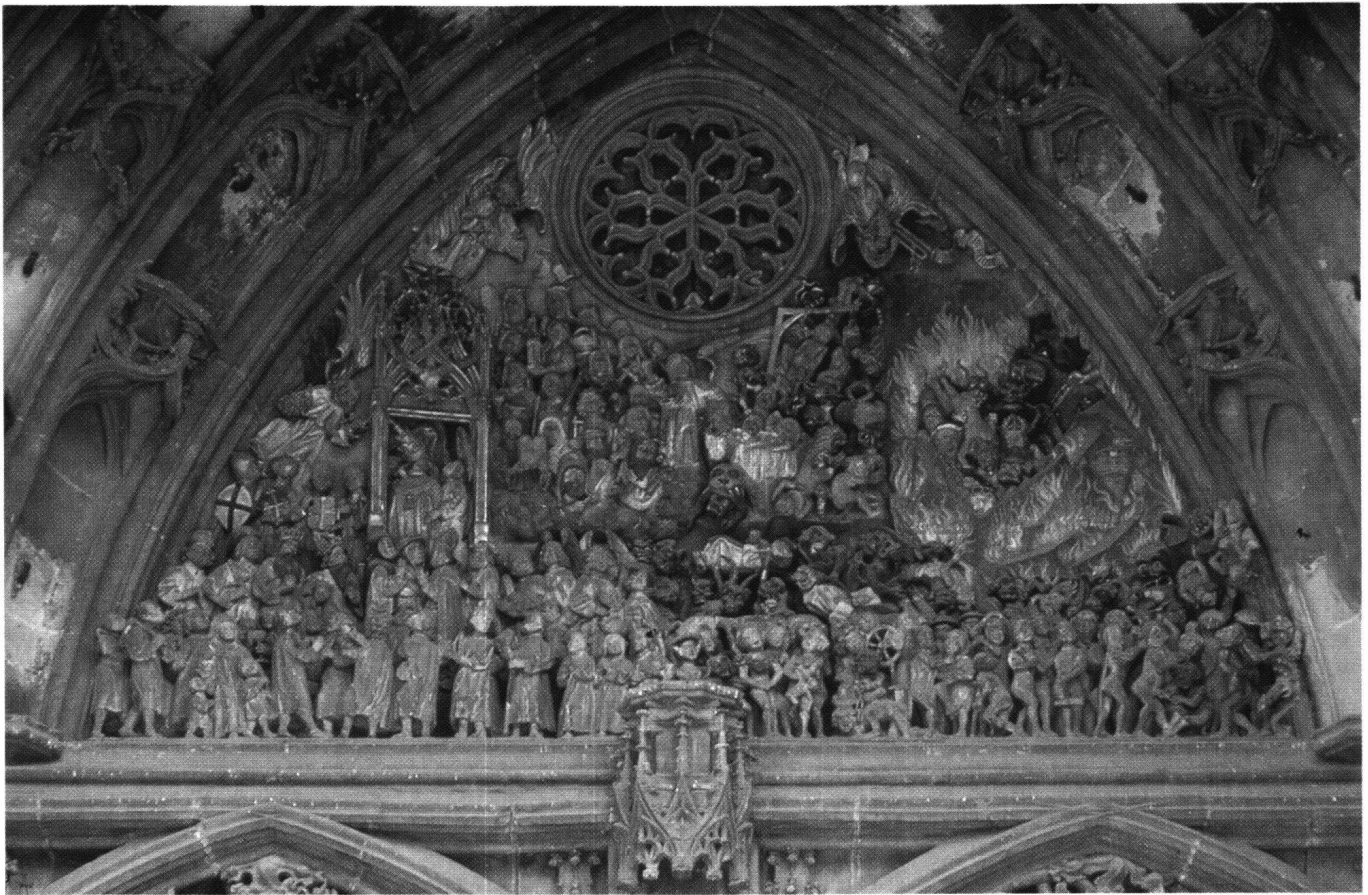


Abb. 4 Das Gerichtsbild im Tympanon des Münsterportals, Zustand 1982 (ohne Erzengel Michael).

ZESIGER auf einer Bemalung, welche ungefähr dem Zustand von 1575 entsprochen habe. Den ältesten Farbspuren sei man eben nicht «mit deutscher Gründlichkeit» auf den Leib gerückt: «Da wäre wenig herausgekommen!» Die heutige Übermalung zeige deshalb nicht den «gotischen, fast überbunten Farbenschmuck», sondern sie sei bereits dem «strenger werdenden kirchlichen Geschmack» angepasst, denn «nur so entging man der Gefahr allzu grosser Buntheit, dem Zwang, ganze Architekturteile zu bemalen und obendrein der Ungewissheit, welche die äusserst spärlichen Überreste notwendigerweise hätten hervorrufen müssen». ⁴² So muss die neue Bemalung von 1914 als subtil angelegter Stufenplan «im Renaissance-Stil» verstanden werden. Die äusserste Reihe der Figuren ist nur sparsam mit Gold gefasst, im übrigen aber in grauem Sandsteinton gehalten. Die inneren Reihen mit den Propheten und Engeln präsentieren sich schon etwas reicher, das Gericht aber erscheint «in seiner ganzen roten Schreckensglut oder eisigen Gletscherkälte, aber auch in seiner ganzen himmlischen Wonne und goldigen Pracht». ⁴³ Dementsprechend sieht man von unten her – als Überleitung – die Jungfrauen und die Gerechtigkeit wiederum mit «gesteigerter Glut der Farben», während über dem Trumeau der ganz in Gold gefasste Erzengel Michael einen zweiten Mittelpunkt bildet. ⁴⁴

Diese emphatische Schilderung vermittelt den Eindruck, hier sei in der Verbindung von zwei verschiedenen Polychromien – Spätgotik im Gerichtsbild und Spätrenaissance in den Figuren – eine

harmonische Einheit gesucht worden. Die Frage aber, ob eine solche Inszenierung auch der historischen Wahrheit entsprach, kann erst schlüssig beantwortet werden, wenn es gelingt, die wahren Absichten der Restauratoren von 1914 aufzuklären.

Als Entscheidungshilfe bietet sich dabei folgendes Dilemma an: Entweder hat die Restaurierung von 1914 die Resultate der Voruntersuchung ernst genommen, dann aber die falschen Schlüsse gezogen, oder von vornherein einen zeitbedingten Kompromiss zwischen protestantischen Anschauungen und historistisch-denkmalspflegerischen Vorstellungen geschlossen. Im ersten Fall muss daran erinnert werden, dass von einer Bemalung im «Renaissance-Stil» um 1575 nichts bekannt ist. Weder gibt es dafür archivalische Belege noch können die aufgefundenen Farbspuren in diesem Sinn interpretiert werden; offenbar wurden sie mit den Spuren der damals noch nicht bekannten Renovation von 1667 verwechselt. ⁴⁵ Für den zweiten, wahrscheinlicheren Fall spricht die Vorgeschichte mit ihrer konfessionell verbrämten Kulturtheorie, welche sich letztlich doch wieder auf ein durchweg positivistisches Entwicklungsmodell abstützt. Hier gilt für die katholische Spätgotik eine lebensfrohe, kindliche, grellbunte Farbenskala, während die Renaissance der Reformationszeit auf eine den Lebensernst reflektierende, zurückhaltende, fein nuancierte Farbgebung verpflichtet wird.

Die Rezeptionsgeschichte zeigt dann allerdings, dass diese ästhetische Differenz auch bei Aufhebung konfessioneller Prämissen

sen immer noch bestehen bleibt. So konnte der Kunsthistoriker RAOUL NICOLAS 1923 beruhigt mitteilen, dass die Zeit inzwischen «die etwas schreiende Buntheit» gemildert und die allzuschärfen Kontraste verwischt habe, «so dass im Halbdunkel der Vorhalle dieses Meisterwerk der spätgotischen Kunst sanfter leuchtet und, so wie es nun ist, einen unvergesslichen Eindruck hinterlässt».⁴⁶ Und

wenn LUC MOJON 1960 betonte, dass mit einer neuen umfassenden Restauration nicht mehr lange zugewartet werden dürfe, da die Verwitterung der Gewandfiguren rasch fortschreite⁴⁷, so wird deutlich erkennbar, in welche Richtung die anfänglich gestellte Frage führen könnte: «Wer zagt und zweifelt noch?»

ANMERKUNGEN

Abkürzung: MA = Der Münsterausbau in Bern, Jahresberichte, 1881–1928.

- 1 Gedicht von GOTTFRIED STRASSER zur Vollendung des Münsterturms 1893, in: MA 1893, Beilage.
- 2 JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich 1876, S. 722ff.
- 3 FRANZ BÄCHTIGER, *Das Schicksal der Münsterfiguren von der Reformation bis heute*, in: Das Jüngste Gericht. Das Berner Münster und sein Hauptportal, Bern 1982, S. 88ff.
- 4 LUC MOJON, *Das Berner Münster*, Kdm Bern 4, Basel 1960, S. 174.
- 5 1983 wurde von der Münsterbauhütte eine Expertise in Auftrag gegeben, welche mit einer Vielzahl von Farbproben eine genaue Abfolge der verschiedenen Farbschichten aufzeigen soll. Die Resultate dieser Untersuchung stehen noch aus.
- 6 MICHAEL STETTNER, *Eingriffe ins Berner Stadtbild seit hundert Jahren*, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 1946, S. 14.
- 7 MA 1896, S. 8.
- 8 MA 1897, S. 6.
- 9 Vgl. dazu die Kritik von JOSEF ZEMP in: MA 1908, S. 10.
- 10 MA 1897, S. 8.
- 11 JAKOB STAMMLER, *Die Bildwerke in der Hauptvorhalle des Münsters zu Bern*, Bern 1898.
- 12 MA 1898, S. 22.
- 13 Ebenda S. 22.
- 14 KARL HOWALD, *Die alte Leutkirche Berns, eine historisch-topographische Studie*, in: Berner Taschenbuch 1872, S. 237; vgl. dazu MA 1902, S. 7.
- 15 MA 1900, S. 4.
- 16 LUDWIG STANTZ, *Münsterbuch, eine artistisch-historische Beschreibung des St. Vinzenzen Münsters in Bern*, Bern 1865, S. 3f.
- 17 Ebenda S. 4.
- 18 FERDINAND VETTER, *Das Berner Münster in seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, Bern 1879, S. 3ff.
- 19 Ebenda S. 30.
- 20 MA 1901, S. 3f.
- 21 Vgl. dazu die Chronik in: Neues Berner Taschenbuch 1903, S. 270, zum 12.11.1901. – Demgegenüber veranstaltete der Münsterbauverein vom 25.–27.4.1902 zum Abschluss des Münsterausbaues verschiedene Konzertaufführungen im Münster, vgl. dazu MA 1902, S. 3: «Die Bachsche H-moll-Messe, Beethovens IX. Symphonie mit Schlusschor und Richard Wagners Parsifal (Verwandlungsmusik) haben aber auch nicht verfehlt, Zuhörer und Mitwirkende in die gehobenste Stimmung zu versetzen, wozu die Festhaltung des kirchlichen Charakters der Tonwerke einerseits, andererseits die vollendete, von Begeisterung getragene Wiedergabe der nach den strengen Regeln der Kunst aufgebauten genialen Meisterwerke ein Wesentliches beitrugen.»
- 22 MA 1901, S. 9.
- 23 MA 1901, S. 32.
- 24 MA 1902, S. 5.
- 25 MA 1904, S. 30.
- 26 MA 1906, S. 13f.; vgl. dazu J.D. FIORILLO, *Geschichte der Künste und Wissenschaften*, Bd. 3, Göttingen 1805, S. 55 Anm. n. (Freundlicher Hinweis von Dr. Georg Germann, Bern.)
- 27 MA 1904, S. 25f.
- 28 Zitiert nach ALBERT KNOEPFLI, *Schweizerische Denkmalpflege. Geschichte und Doktrinen*, Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 1, Zürich 1973, S. 110.
- 29 Vgl. ebenda S. 38, Anm. 110.
- 30 MA 1908, S. 9.
- 31 MA 1908, S. 10.
- 32 MA 1908, S. 11.
- 33 MA 1913, S. 31.
- 34 MA 1914, S. 15.
- 35 MA 1914, S. 15; zur «Fassung von Bildwerken» vgl. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 7, München 1981, S. 808.
- 36 MA 1913, S. 30; vgl. auch MA 1928, S. 49.
- 37 MA 1914, S. 20.
- 38 ARTHUR WEESE, *Das Jüngste Gericht am Berner Münsterportal*, in: MA 1914, S. 10.
- 39 Ebenda S. 9.
- 40 Ebenda S. 10.
- 41 Ebenda S. 5.
- 42 ALFRED ZESIGER, *Das Jüngste Gericht am mittleren Hauptportal des Berner Münsters*, in: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde 1916, S. 37, 40.
- 43 Ebenda S. 40.
- 44 Ebenda S. 41.
- 45 Vgl. die entsprechende Mitteilung in: MA 1918, S. 8.
- 46 RAOUL NICOLAS, *Das Berner Münster*, Leipzig 1923, S. 77.
- 47 LUC MOJON (vgl. Anm. 4), S. 174.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4: St. Rebsamen, Bernisches Historisches Museum, Bern.