Zeitschrift: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde
Herausgeber: Bernisches historisches Museum
Band: 56 (1994)
Heft: 3

Artikel: 100 Jahre Bernisches Historisches Museum 1894-1994
Autor: Germann, Georg / Bächtinger, Franz / Kapossy, Balázs
Kapitel: Zwei Metamorphosen für ein neues Konzept : die Historische Abteilung 1944-1994
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-246732

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: 16.07.2025

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

Zwei Metamorphosen für ein neues Konzept

Die Historische Abteilung 1944–1994

Von Franz Bächtiger

Der Rückblick auf die letzten 50 Jahre beginnt dort, wo Rudolf Wegeli 1944 in seinem Rechenschaftsbericht bestimmte Anforderungen und Erwartungen an eine bessere Zukunft umrissen hat. Nach 34 Jahren Amtstätigkeit als Direktor des Museums und als Leiter der Historischen Abteilung war er in besonderer Weise legitimiert, nicht allein über die Stärken des Museums zu referieren, sondern auch dessen Schwachpunkte ohne Scheu aufzudecken. «Alle Sammlungsabteilungen leiden unter der Raumnot. Wenn auch die besten Stücke ausgestellt sind, so kommen sie doch nicht zur Geltung, da sie sich gegenseitig konkurrenzieren.»[1] Die Platzfrage beschäftigte das viel zu klein gebaute Bernische Historische Museum von Anfang an. Das schlossartige Gebäude am Helvetiaplatz nahm wenig Rücksicht auf die Sammlungsgüter, zwang schon in den ersten Jahren seines Bestehens zu baulichen Massnahmen wie Fensterschliessungen und Platzgewinn dank zusätzlicher Gipswände, provozierte damit Notlösungen, Provisorien und Kompromisse, welche später kaum mehr korrigiert werden konnten. Einer klaren «Raumdisposition», welche den angestrebten kulturgeschichtlichen Rundgang ermöglicht hätte, war 1922 erst recht «Hohn gesprochen», als der Moseranbau jede vernünftige Verbindung zwischen archäologischer, historischer und ethnographischer Abteilung verhinderte.[2] Dem Museumsbesucher, am Haupteingang von einem riesigen, Keulen schwingenden Herkules zwischen Kanonen begrüsst, musste auf den ersten Blick die Dominanz der Waffen auffallen, sei es in der Mosersammlung, sei es in der imposanten Waffenhalle, die privilegiert das Zentrum des Hauses einnahm, um nicht zu sagen *manu militari* okkupierte. Zweifellos fiel solches martialisches Übergewicht nach dem Ersten Weltkrieg in Misskredit, eine Feststellung, die für das breite Spektrum der öffentlichen Meinung, nicht aber für die Museumsbehörden gelten kann, welche 1917, mitten im Krieg, auch noch die Erwerbung der letzten wichtigen Waffensammlung in Europa, die Sammlung Forrer in Strassburg, «feiern» konnten.[3] Hier wie kurz zuvor im Zuschlag der Sammlung Moser kam die Fachkompetenz des renommierten Waffenhistorikers Rudolf Wegeli zum Zug, mit Prämissen, die dem Bernischen Historischen Museum für Jahrzehnte ein betont kriegerisches Profil aufdrückten.

Abb. 1: Zustand der Schausammlung im östlichen Hauptsaal des ersten Obergeschosses um 1914. – «Wenn auch die besten Stücke ausgestellt sind, so kommen sie doch nicht zur Geltung, da sie sich gegenseitig konkurrenzieren.»

Liess eine solche Markierung den Gegensatz zum Zeitgeschehen immer deutlicher hervortreten, so stand das 1894 als «Trutzburg wider den Zeitgeist» konzipierte Bernische Historische Museum dennoch im Einklang mit den anderen historischen Museen. Gegründet als rettende Instanzen zum Zweck der Erhaltung des Kulturgutes dienten diese Institutionen zugleich als Bollwerke gegen die zivilisatorische Moderne. Ihr musealer Affekt steigerte sich, wesensverwandt mit dem 1905 gegründeten «Heimatschutz», zur reaktionären Abwehrfront gegen den überhandnehmenden Urbanismus und Internationalismus, will sagen: gegen «amerikanische Zustände». Derartige -ismen, wozu auch Materialismus und Sozialismus zählen, verbindet, in der Optik der Antipoden, ein gemeinsames Stigma: ihre importierte Fremdartigkeit. Fremde Einflüsse jedoch drohen die heimatliche Eigenständigkeit zu zerstören. So orientierte sich die Sammlungspolitik an genuin eigenen Kulturgütern, deren zeitliche Limite offiziell auf 1815 festgelegt war, de facto aber die kunstgeschichtliche Schranke um 1850 respektierte. Massgebend war das Sündenbock-Syndrom, das heisst der Beginn des Industrie-Zeitalters als klare Trennlinie, hier die vorindustrielle Kultur des Kunstgewerbes, dort die industrielle Zivilisation mit ihren maschinell hergestellten Massenprodukten. Die Option musste also lauten: Jetzt, da das traditionelle Kunstgewerbe der industriellen Revolution zum Opfer fiel, konnten die historischen Museen ihre eigentliche Aufgabe erfüllen, nämlich im Lobpreis der alten

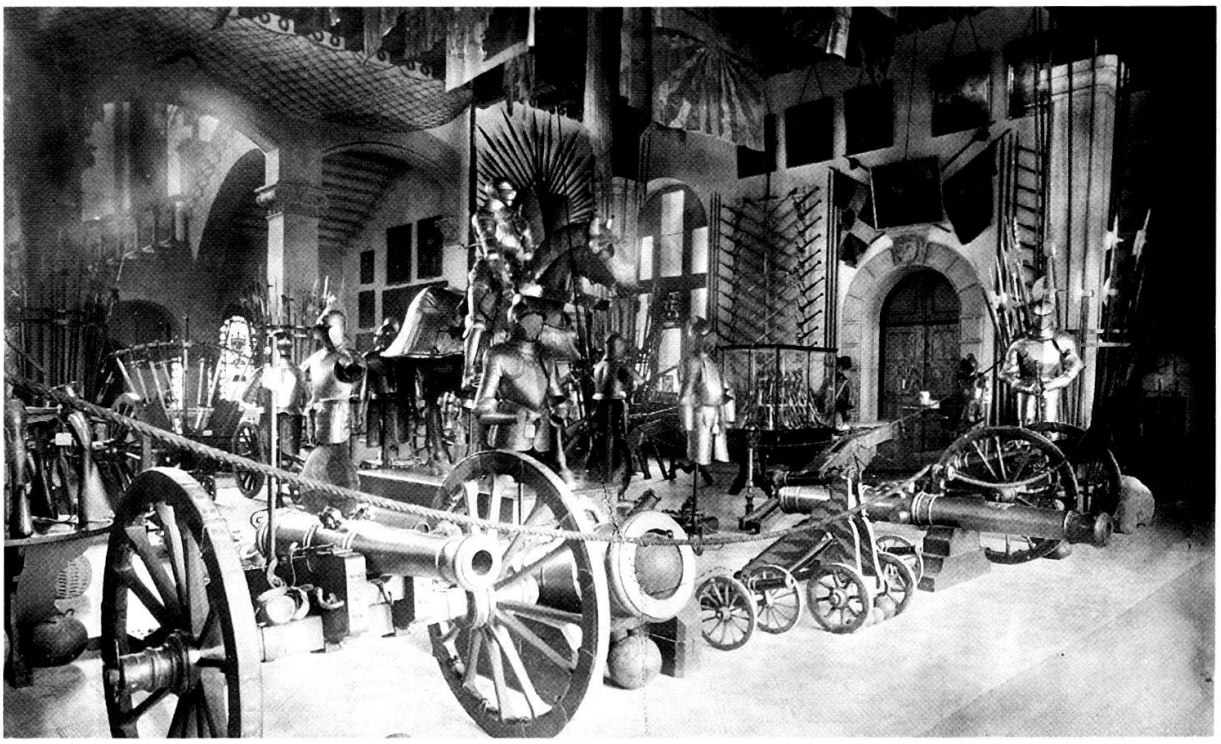

Abb. 2: Unübersehbar im Mittelpunkt des Museums war in der ersten Jahrhunderthälfte das martialische Übergewicht der Waffenhalle.

Kultur, als Lehrstück und leuchtendes Vorbild. Das Museum wurde damit, auch in Bern, zum Hort der Vergangenheit, welche kulturell unendlich schöner, besser, qualitätvoller zu sein hatte als die trügerische Gegenwart. Diese Ideologie blieb in sträflicher Selbstvergessenheit für lange Zeit die verbindliche Grundlage. Sie sollte erst viel später, in Bern anfangs der 1980er Jahre, dank allgemeinem «Wertewandel»[4] und mehr noch an den Folgen immanenter Systemschwäche enden.

Mit der ständig wachsenden Ansammlung museumswürdiger Objekte lokaler und regionaler Provenienz hielt sich das Bernische Historische Museum an ein Leitbild, welches der deutsche Museologe Otto Lauffer 1907 entworfen hatte. In Abgrenzung zu den Kunst- und Kunstgewerbemuseen sollten die historischen Museen exklusiv eine ortsbezogene und funktionale Sammlungspolitik betreiben. Kein Zufall, wenn nunmehr im obligaten Jahresbericht die Neuerwerbungen in zehn Kategorien erfasst wurden, und dies mit der Zuversicht, das historische Spektrum exakt geordnet, katalogisiert ein für alle Mal, an die Nachwelt weiterzugeben. An vorderster Stelle stehen 1. Familienaltertümer und 2. Hausaltertümer, dann folgen 3. Staats- und Gemeindealtertümer, 4. Rechtsaltertümer, 5. kirchliche Altertümer, 6. wissenschaftliche Altertümer, 7. Jagd- und Kriegswaffen, 8. Karten und Ansichten, 9. Manuskripte und Drucke, 10. historische Altertümer.[5] Die mit Abstand grösste Spezifizierung fand im Bereich der

«Hausaltertümer» statt. Unverkennbar der schulmeisterliche Hang zur systematischen Erfassung und nicht zuletzt die vage Hoffnung, dank diesem Schema das vielfältige Museumsgut endlich in den Griff zu bekommen. Diese zehn Kategorien verfestigten sich, trotz offensichtlicher Überschneidungen, zu jenen Säulen, welche schliesslich das Museum der Zukunft tragen sollten, wäre der Ruf nach Erweiterung erhört worden. Das neue, vergrösserte Museum hätte nämlich den Schauplatz für ordentlich geschiedene Sachgruppen geboten, in möglichst vollständigen typologischen Reihen spezifiziert und seziert, so wie es Lauffers Schematismus empfohlen hatte. Dass solche Bemühungen zwangsläufig eine gewisse «Kirchturmperspektive» mit provinziellem Ausblick zutage förderten, hat auch Rudolf Wegeli sehr wohl erkennen müssen, als er 1944 bemerkte, dass unser Museum mit seiner «national» bestimmten Stiftungsurkunde jetzt seine Stärke innerhalb der «rot-schwarzen Grenzpfähle» suchen solle.[6] Die zunehmende Provinzialisierung wird zwar wahrgenommen, aber gleichwohl nicht reflektiert, weil man als Wurzel allen Übels die Raumnot entdeckt, anstatt zu fragen, warum das Museum sich in diese Richtung entwickelt hat. Der Ist-Zustand von 1944 gibt indessen klar bekannt, dass der alte Rahmen gesprengt ist, dass unhaltbare Zustände herrschen und dass nur mit einer räumlichen Erweiterung Abhilfe geschaffen werden kann. Die Hoffnung auf eine bessere Zukunft kennt keine Änderung des bisherigen Konzepts, man vertraut der Tradition, baut auf Kontinuität und sieht den Ausweg aus musealer Misere in additiver Vergrösserung nach der Devise: grösser gleich besser! Ausgehend von den Plänen der Architekten Stettler & Hunziker von 1936 stand seit 1945 ein alternatives Erweiterungsprojekt von Martin Risch zur Ausführung bereit, das alle diese Erwartungen erfüllen sollte.

Gutachten von Jakob Otto Kehrli 1946

Unbedingtes Festhalten am bisherigen Konzept, auf diesen Schwachpunkt wies 1946, mit dem Fingerzeig des Lehrmeisters, Oberrichter J. Otto Kehrli in seinem Gutachten zuhanden des Gemeinderates der Stadt Bern hin. In dieser «geheimen» Studie von 48 Seiten «über die neue Ordnung der Aufgaben und die gegenwärtigen Beziehungen der bernischen Museen» forderte der Verfasser nichts weniger als die Abschaffung des Historischen Museums. Als Ausgangspunkt dient dem juristischen Experten die Zustandsschilderung, welche Martin Risch in seinen Planungsunterlagen zum Hauptargument für das Erweiterungsprojekt benutzt hat. In den jetzigen Verhältnissen würden sich die Ausstellungsobjekte auf «bedenklichste Art» konkurrenzieren. «Das hat zur Folge, dass einerseits die einzelnen Gegenstände nicht mit der nötigen Ruhe und Konzentration betrachtet werden können und anderseits der Besucher in einem Grad ermüdet und verwirrt wird, der den Besuch des Historischen Museums in

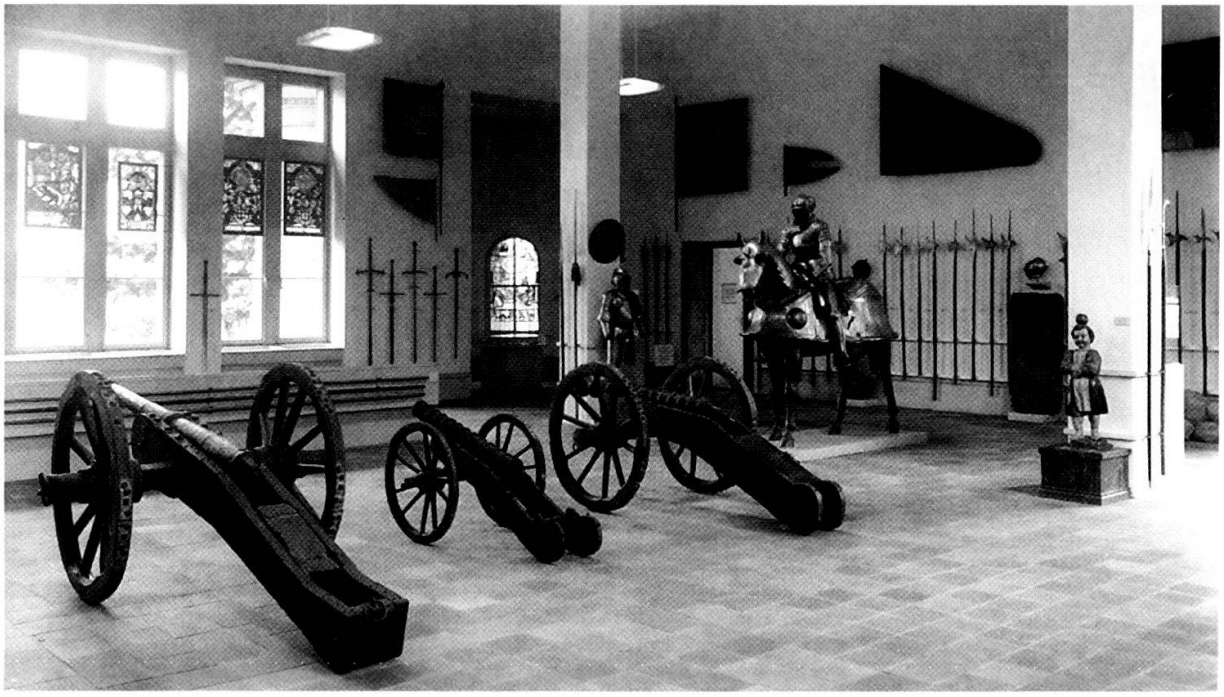

Abb. 3: Die Waffenhalle nach dem Umbau 1953: in der Architektur vereinfacht und beruhigt, in der Ausstellung klar und übersichtlich geordnet. Photo Karl Buri BHM.

Bern zu einer Tortur macht, statt zur genussreichen Belehrung und Erhellung. Ohne Benützung eines Fernglases sind manche Gegenstände überhaupt nicht klar zu erkennen.» Der Raummangel habe zu Missständen geführt, die eine richtige Pflege der Sammlungen in Frage stellten.[7] Dagegen führt J. Otto Kehrli ins Feld, das Projekt Risch gehe am Ziel vorbei, weil mit einer Erweiterung das Historische Museum zum «Monstermuseum» aufgebläht werde. Vorausgesetzt, als oberstes museologisches Prinzip gelte eine ständige und strengste Selektion, sei es die Kunst jeder Museumsleitung, aus der Not, im Fall des Historischen Museums der Raumnot, eine Tugend zu machen, indem rücksichtslos das weniger Wichtige nicht mehr ausgestellt werde.[8]

Der Öffentlichkeit soll nur «das Wertvollste (historisch und künstlerisch, welche Eigenschaften sich in der Regel decken)» dargeboten werden.[9] Wenn das Historische Museum bislang gegen solche Grundsätze verstossen habe, sei dies genetisch «von Norden her» als Geburtsfehler verständlich, da Bern mit der obligaten kulturellen Verspätung deutsche Vorbilder, konkret das 1849 gegründete Museum für Hamburgische Geschichte sowie das 1852 in Nürnberg geschaffene Germanische Nationalmuseum, kopiert habe.[10] Was einst falsch, historisch erklärbar, nachgeahmt wurde, könne heute sachlich und wissenschaftlich nicht mehr gültig sein. Gegen die Verfechter des Erweiterungsprojektes, die das verfehlte Gründungskonzept fortschreiben wollen, müsse endlich gesagt werden, dass «die Trennung von Historie und Kunst ein Unheil ersten Ranges» sei.[11] Das bestehende Konglomerat von Archäologie, Geschichte und Ethno-

graphie könne nicht weiter akzeptiert werden. Zu vermeiden sei vor allem die «schreckliche Verquickung der historischen und der ethnographischen Abteilung». An diesem neuralgischen Punkt durfte der Experte auf wohlwollenden Beifall der Museumsbehörden hoffen, welche bereits 1935 für das Projekt Stettler & Hunziker «eine scharfe Trennung zwischen bernischem Kulturgut und Ethnographie» verlangt hatten.[12] Nachdem aber alle negativen Argumente gründlich und grundsätzlich abgewogen worden sind, kann J. Otto Kehrli endlich zum grossen Paukenschlag ausholen. Der Experte sieht für das Historische Museum folgende Dreiteilung vor:

1. Ein Museum für Vorgeschichte, Völkerkunde und Volkskunst
2. Ein (neues) Museum für Geschichte und Kunst
3. Ein Stadtmuseum im Erlacherhof, mit Schwerpunkt Stadttopographie und Mobiliar städtischer Provenienz, wobei der «Museumscharakter» zugunsten repräsentativer Funktionen «tunlichst» zu vermeiden wäre.

Um die Tauglichkeit der neuen Aufgabenteilung zur Probe auf das Exempel demonstrieren zu können, soll im Jubiläumsjahr 1948 eine Ausstellung mit dem Titel «Meisterwerke der Kunst in Bern» veranstaltet werden, wo dann nach dem Grundsatz, dass nur das Allerbeste ausstellungswürdig sei, eben das «Allerbeste» aus dem Historischen Museum, dem Kunstmuseum und der Stadtbibliothek gezeigt werde. Die Frage, wo diese exemplarische Ausstellung zu realisieren sei, beantwortet J. Otto Kehrli als Präsident der Direktion des Kunstmuseums gleich selbst mit dem Hinweis, dass das Kunstmuseum für die «Synthese von Kunst und Geschichte» im Sinne einer Verschmelzung am besten geeignet sei. In den Räumen des Historischen Museums aber könnten gleichzeitig die Ethnographie, die Volkskunst und die Volkskunde ausgestellt werden.[13]

Der heimatschützlerischen Devise «Schönheit und Eigenart»[14] folgend, zieht also die «Schönheit» mit Kunst und Geschichte, einschliesslich Artefakten der klassischen Antike, auf direktem Weg ins Kunstmuseum, während der «Eigenart» vergönnt wird, in amputierten Teilen weiterhin das Historische Museum zu bevölkern. Die spezifische Rolle, die hier der Volkskunde zugesprochen wird, verdankt der Gutachter explizit seinem Vordenker Fritz Gysin, der wenige Jahre zuvor für eine Ausgrenzung dieses Fachs plädiert hat.[15] J. Otto Kehrlis Hauptanliegen aber ist und bleibt die «Kunst». Ihn, den dilettierenden Kunstkenner und kompetenten Kreidolf- und Amiet-Spezialisten, beschäftigte dabei unentwegt die Frage, «was von gültigem Wert oder was nur flüchtige Mode ist».[16] Sein hypostasierter Kunstbegriff bezieht sich auf Kunstwerke, die absoluten, überzeitlichen, zeitlosen Wert beanspruchen konnten. Seine euphemische Verbindung von «Kunst und Geschichte» reduziert die in Zeit und Vergänglichkeit eingewobene Geschichte auf eine höchst nebensächliche oder allenfalls propädeutische Zuträger-Funktion. Es ist weit gefehlt, zu glauben, in Kehrlis Gutachten sei die Meinung eines Einzelgängers zur Geltung gekommen. Vielmehr muss diese Expertise dank dem überragenden politischen Einfluss seines Verfassers[17]

geradezu als Sammelpunkt verschiedenster Strömungen in der bernischen Kulturpolitik verstanden werden.

In seinem Resultat erinnert das ominöse Gutachten zugleich an jene Konfliktsituation zwischen Kunst und Geschichte, wie sie Léo-Paul Robert am Ende des 19. Jahrhunderts im Glasmosaik über dem Eingang des Bernischen Historischen Museums verewigt hat. Die Dialektik lässt sich nicht harmonisieren, weder in der Entmündigung noch in der Verneinung der Geschichte, schon gar nicht in der Auflösung durch die Kunst als jenes Elixier, das selbst die Existenz des Historischen Museums in Frage stellen könnte. Das Glasmosaik zeigt den klassischen Topos der «Historie als Widersacherin der Poesie». Der Künstler lässt aber, infiziert durch kulturgeschichtlichen Pessimismus, die Geschichte *forfait* erklären zum Vorteil der Kunst, die hier als «Poesie» mit dem Lorbeerkranz den Sieg davonträgt. Die Gegensätze sind krass und deutlich. Die «Geschichte» erscheint in Gestalt einer hässlichen Greisin im Trauergewand. Sie könnte wohl über Gutes und Schönes berichten, muss aber, der Wahrheit zuliebe, auf Kriege, Katastrophen und Untergang hinweisen. Also überlässt sie die Vermittlung schlechter Botschaften ihrer Konkurrentin, der «Poesie», die nun diese Rolle mit artistischem Trug und Blendwerk meistert, als Botschafterin für das «einfache Volk». Sie präsentiert sich verführerisch als modisch elegante, rothaarige Jugendstil-Dame. Mit sicherem Instinkt den Applaus des Publikums für die schöne Darbietung witternd, streut sie schnippisch Pensees, Stiefmütterchen, für ihre unterlegene Rivalin, als ob die Geschichte eben deshalb ihre eigene Aufgabe, die Wahrheitssuche, vergessen könnte und letztlich resigniert hätte. Doch woher rührt solche Überheblichkeit? Man kann ja mit eigenen Augen das Fazit ablesen: «Sic transit gloria mundi». Wird damit, endzeitlich, etwa nicht die Geschichte zur heimlichen Siegerin erklärt?

Offenbar hat diese leidige Konfrontation J. Otto Kehrli in seiner Funktion als Schriftleiter des Gutenbergmuseums, dem 1911 im Westflügel im zweiten Obergeschoss des Historischen Museums Gastrecht gewährt wurde, auf die Dauer nicht in Ruhe gelassen. Ferdinand Vetter wiederum, Professor der Germanistik an der Universität Bern und Poesie-Spezialist, der massgeblich an der Wahl des Bildthemas mitbeteiligt war, konnte freilich nicht ahnen, dass ein halbes Jahrhundert später ein vermeintlicher Mitstreiter diese «Geschichte» konsequent zu Ende denken würde. Beide, Vetter wie Kehrli, waren davon überzeugt, dass in der Vermittlung der Geschichte der absolute Primat der Kunst zukomme. Hier fällt denn auch die Entscheidung, welche Botschaften zu welchem Zeitpunkt für das «Volk» verständlich und zumutbar sein können. Gleich zu Beginn seines Gutachtens hat der Politiker Kehrli volksnah und «konsumentenfreundlich» seine Museumsperspektive mit dem berühmten Zitat des deutschen Museumsfachmanns Alfred Lichtwark bekräftigt: «Die Museen, die dem ganzen Volke offenstehen, die allen zu Diensten sind und keinen Unterschied kennen, sind ein Ausdruck demokratischen Geistes.»[18] Auf analoge Weise sind Vetter und Kehrli

Abb. 4: Die Burgunderbeute neu präsentiert im östlichen Hauptsaal der Beletage. Photo Conzett & Huber, Zürich, 1956.

spezifisch deutschen Konstellationen erlegen, Vetter 1902 in seiner deutschmäuligen Grussadresse des Bernischen Historischen Museums zur 50-Jahr-Feier des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg[19], Kehrli 1946 mit seinem unsinnigen Versuch, das Gründungskonzept des Historischen Museums mit einer widerwärtigen deutschen Herleitung korrigieren zu wollen. Was indessen diese Denkanstösse auszeichnet, ist und bleibt eine neue Optik, die einerseits Rücksicht nimmt auf die besonderen Bedürfnisse der Museumsbesucher und anderseits die «Publikumsattraktivität» zum Massstab aller Museumsfragen setzt.

Erste Metamorphose 1948–1961

Vorbestimmt durch J. Otto Kehrlis visionäre Regieanweisung konnte 1948 im Berner Kunstmuseum die Ausstellung «Kunstschätze Berns» stattfinden. Während die bernische Kunst mit den Fixsternen Anker und Hodler glänzen durfte, stellte das Historische Museum wunschgemäss das «Wertvollste» seines Besitzes zur Verfügung: unter anderem den Tausendblumenteppich, den Dreikönigsteppich, die Vinzenzteppiche, den Traian- und Herkinbaldteppich, den vierten Caesarteppich, das Diptychon, vier Antependien, acht Chormäntel und Stäbe sowie Goldschmiede-Arbeiten und Porzellanfiguren. Zur feierlichen Eröffnung begründete Stadtpräsident Ernst Bärtschi die Ausstellung mit dem vielsagenden Hinweis: «... es entspringt nicht blosser Verleumdung, wenn behauptet

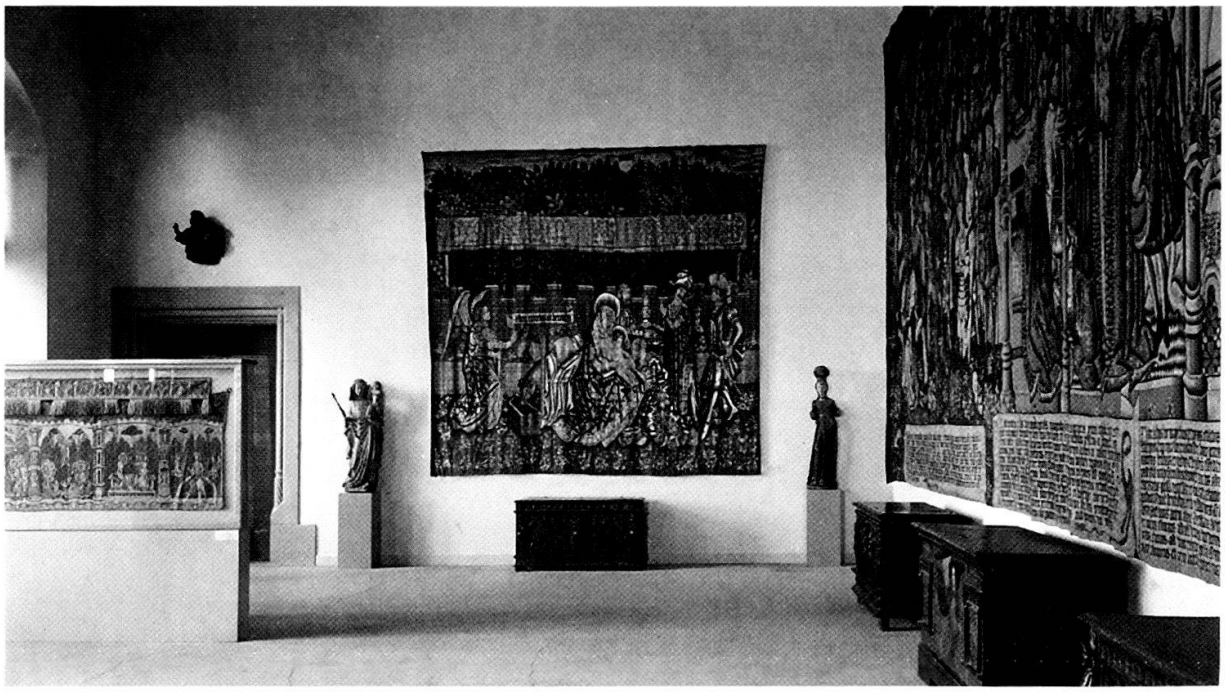

Abb. 5: Der neue «Traiansaal» 1956 im östlichen Hauptsaal der Beletage: Massgebend für die Auswahl der einzelnen Exponate war deren ästhetische Qualität. Photo Karl Buri BHM.

wird, der Berner, und vielleicht der Deutschschweizer im allgemeinen, bringe für Entferntes und Fremdes mehr Aufmerksamkeit, Anteilnahme und Begeisterung auf als für das Nahe und Eigene.»[20] Und der neue Direktor des Historischen Museums, Michael Stettler, doppelte nach, es bestehe «die Gefahr, dass man darüber den eigenen Besitz vergisst und verkennt»[21]. Im Jahresbericht des Historischen Museums wird Michael Stettler post festum zugeben, die Auswahl des Besten, das sich in Bern befinde, sei hier zu einem «eindrucksvollen Ganzen» zusammengefügt worden. «Jedes Kunstwerk kommt zur Geltung, spricht für sich, hat Luft und Licht, wie niemals in den engen und auf die Dauer unhaltbaren Verhältnissen der Stadtbibliothek und des Historischen Museums, wo jedes aber eingebettet ist in den Strom lückenloser Überlieferung.» Welche Schlüsse daraus zu ziehen sind, darf jetzt mit direktorialer Entschiedenheit zum Programm der Erneuerung erklärt werden. Denn diese Ausstellung habe anschaulich gezeigt, «was der Berner von einer baulichen Erweiterung wird erwarten dürfen: eines der schönsten Museen der Schweiz»[22].

Erstmals in der Museumsgeschichte wird damit eine Zielvorstellung definiert, deren Massgabe die Schönheit sein soll, nicht die Schönheit an sich, sondern ihre «publikumsgerechte Darbietung». Kehrlis Argumente können also nicht länger gegen das Historische Museum verwendet werden, im Gegenteil, sind sie doch hervorragend dazu geeignet, dessen Fortbestand auf der soliden Grundlage geschichtlicher Überlieferung und mehr noch durch die geltenden Besitzverhältnisse zu gewährleisten. Kehrlis Attacke, die im «Husarenritt» die Übergabe

Abb. 6: Die abseitige, kümmerliche Ausstellung der Staatsaltertümer im östlichen Annex des Pourtalès-Salons (1951). Photo Karl Buri BHM.

historischer Schätze zuhanden der «Kunst» erzwingen wollte, schien damit triumphal abgewehrt. Doch im Gegenzug rückte der projektierte Erweiterungsbau in weite Ferne, nicht aus ideellen, sondern einmal mehr aus finanzpolitischen Gründen. Dessenungeachtet begann Michael Stettler als Architekt mit der inneren Erneuerung des Historischen Museums, langsam, in grossen und kleinen Schritten, um dann 1953 zum Jubiläum «Bern 600 Jahre im Ewigen Bund der Eidgenossen» mit der Ausstellung «Historische Schätze Berns» die ersten Stadien der musealen Metamorphose präsentieren zu können. Im Kontrapunkt zu den «Kunstschätzen Berns» eröffnete diese «symphonisch aufgebaute, alle Abteilungen umfassende Ausstellung in frisch hergerichteten Räumen» ein neues, in der bernischen Geschichte verankertes Weltbild. Am Anfang steht mahnend der staatsmännische Fingerzeig, wonach Berns Stärke immer schon, wesensgemäss, im Politischen gründe: «Der alte Stadtstaat von Bern ist somit für alles Ausgangspunkt, selbst dort, wo seine örtlichen Grenzen weit überschritten sind, und alles mündet dorthin zurück.»[23] Das Historische Museum bewahrt das würdige «Patrimonium der Republik», dient als Schatzhaus für alles, «was eigenes schöpferisches Können, Fleiss und Kriegsglück, Ausgrabungseifer und Sammelleidenschaft im Lauf der Zeit zusammengetragen haben».[24] Diese Werbebotschaft soll sich künftig nicht allein an die Berner wenden, sondern auch touristisch an ein internationales Publikum. Das Museum stellt sich vor mit den Worten «Relics and trophies of Berne's history, local excavations, mementos of journeys and adventures in distant lands form the treasures of the newly arranged

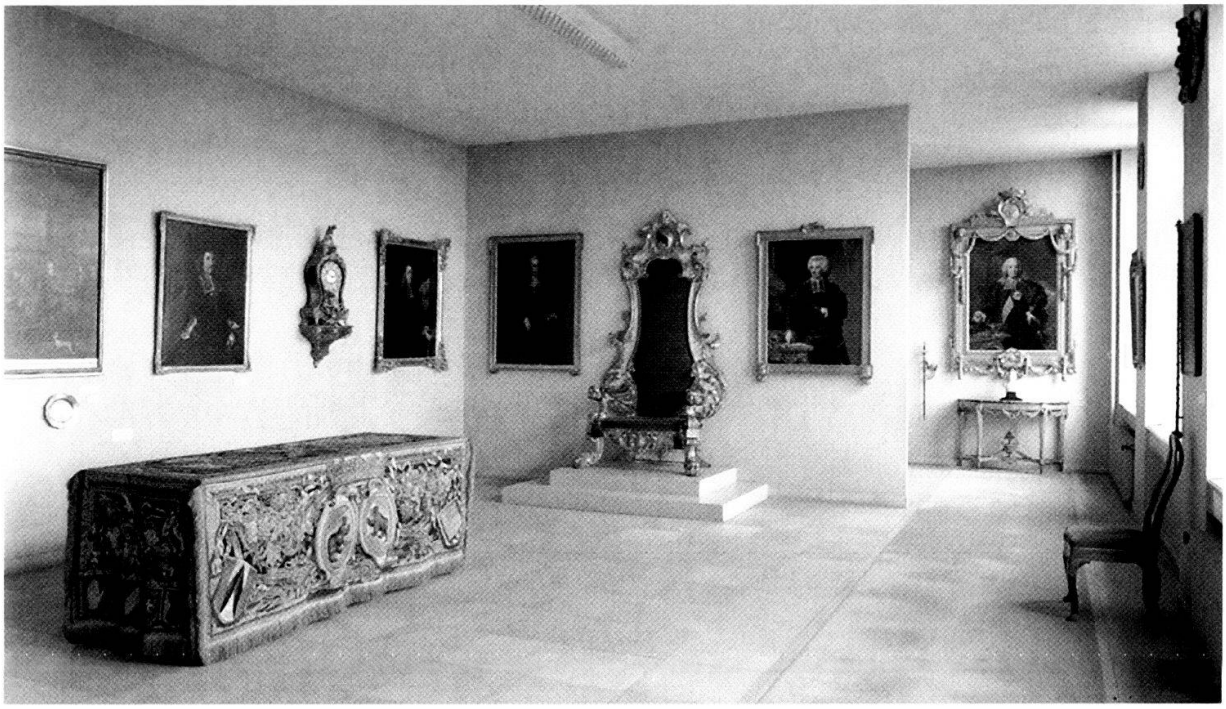

Abb. 7: Der «Standessaal» als Schlüssel zum bernischen «Höhenweg» im Westflügel der Beletage (um 1960). Photo Karl Buri BHM.

Historical Museum of Berne, private donations and bequests complete the fine collection».[25]

Kein Zweifel, Stettlers Augenmerk galt hauptsächlich der Neugestaltung des ersten Obergeschosses oder schöner – der Name sagt es – der «Beletage». Gleichsam als gordischer Knoten musste hier das architektonische Hauptproblem der zweistöckigen Ehrenhalle gelöst werden. Modernen museologischen Grundsätzen folgend sollte die Raumarchitektur sich nicht vordrängen, sondern diskret hinter den Sammlungsgütern zurücktreten. Also erhielt die alte, pompös wirkende Waffenhalle, ohne ihre bisherige Funktion zu verlieren, durch Zweiteilung mit einer Zwischendecke ein völlig neues Gesicht: die untere Halle hell, klar, nüchtern und übersichtlich, mit neuen, versetzten Seiteneingängen zu den Hauptsälen, die obere Halle sachlich, zurückhaltend, mit Kunstlicht entsprechend der Lichtführung in den Seitenflügeln. Die Umgestaltung veränderte primär nicht das inhaltliche Raumprogramm, sie hat vielmehr formal andere Akzente gesetzt. Im Zentrum des Interesses sollte das Ausstellungsgut stehen, das jetzt, auf die wichtigsten Hauptstücke reduziert, glanzvoll in Erscheinung treten konnte. Zwei Drittel der Ausstellungsobjekte wurden als Studiensammlung ausgeschieden und zum Teil in neu eingerichtete, bis zu diesem Zeitpunkt fehlende Depots eingelagert. Für die Waffenhallen bedeutete diese Massnahme nichts weniger als den längst erwarteten Befehl, dem martialischen «Getöse» in beklemmender Atmosphäre Einhalt zu gebieten, das heisst endgültig Abschied zu nehmen vom Waffenkult der Gründerzeit.

In den Hauptsälen verschaffte die museale «Katharsis» den weltberühmten Tapisserien durch ihre neue Anordnung mehr Platz und, auf hellgraue Wandtöne abgestimmt, den ihrem Eigenwert zukommenden würdigen Rahmen. Selbst wenn im «Caesarsaal», im herrschaftlichen Ambiente der Caesarteppiche, auch Harnische, Hakenbüchsen und Glasgemälde zugelassen wurden, massgebend blieb die Auswahl qualitätvoller Einzelstücke. Der «Burgunderbeute» wurde anderseits eine räumlich geschlossene Einheit zugesprochen, während im «Traiansaal» neben dem Traianteppich und dem Dreikönigsteppich das Diptychon von Andreas III. von Ungarn und die Antependien aus Königsfelden und Lausanne das besondere Interesse des Publikums fesseln sollten. Der anschliessende «Kirchensaal» vereinigte den vollständigen Paramentenschatz, dazu den Strassburger Turmriss sowie die Vinzenzteppiche. Am Endpunkt glänzte die «Schatzkammer» der bernischen Zünfte und Gesellschaften. Der Zugang zur Beletage erfolgte «Castle-like»[26] über das Treppenhaus mit einer prachtvollen Reihe grossformatiger Porträts: mit König Heinrich IV., seinem Kontrahenten Johann Jakob von Diesbach und den fünf Villmergen-Generälen. Solch festliche Inszenierung liess freilich jede kritische Distanz zum Ancien régime vergessen. Sinn und Zweck beleuchten ja nicht allein die zeremonielle Selbstdarstellung der Gnädigen Herren, sondern zugleich die bewusste Einschüchterung der Untertanen. Die Beletage, konzipiert als «Höhenweg der bernischen Geschichte»[27], führt diese politische Betrachtung weiter. Die neue Darbietung ist weit mehr als eine lockere Ansammlung der wertvollsten Objekte. Dreh- und Angelpunkt wurde der 1953 in der Jubiläumsausstellung innovativ erprobte «Standessaal» mit den bernischen Staatsaltertümern. Seine bislang kümmerliche, abseitige Existenz neben dem Pourtalès-Salon wird jetzt im Kontext zum «Caesarsaal» zum zentralen Schlüssel für den «Höhenweg» aufgewertet.

Just an dieser Stelle kulminiert die später oft zitierte, das neue Konzept von Michael Stettler begründende Unterscheidung zwischen «künstlerischem Formgehalt» und «historischem Aussagewert»[28]. Ausstellungsgegenstände, welche diese «Doppeleigenschaft» besitzen, oft in ständiger Durchkreuzung wie zum Beispiel der Tausendblumenteppich, bereiten dem Museumskonservator a priori grosses Kopfzerbrechen, weil er hier und jetzt die Wahl zwischen «Kunst» und «Geschichte» treffen muss. Die Frage der doppelten Kodierung darf gleichwohl nicht in eine Debatte über die verfehlte kategoriale Gleichstellung der beiden Begriffe münden. Sie muss vielmehr im Sinne Michael Stettlers als hilfreiches, pragmatisches Bindemittel für seine neuartige Museumsstruktur verstanden werden. Stettlers Vorbild ist *expressis verbis* das Victoria & Albert-Museum in London.[29] Dort nämlich wurde unter der Leitung von Sir Leigh Ashton nach 1945 eine neue Konzeption erarbeitet. Sie basiert auf der Differenz zwischen vertikalen und horizontalen Komponenten. Die Vertikale dient der chronologischen Erfassung der Spitzenwerke mit ihrer ganzen Vielfalt innerhalb bestimmter Stilepochen. Die Horizontale vereint alle in Studiensammlungen gattungsspe-

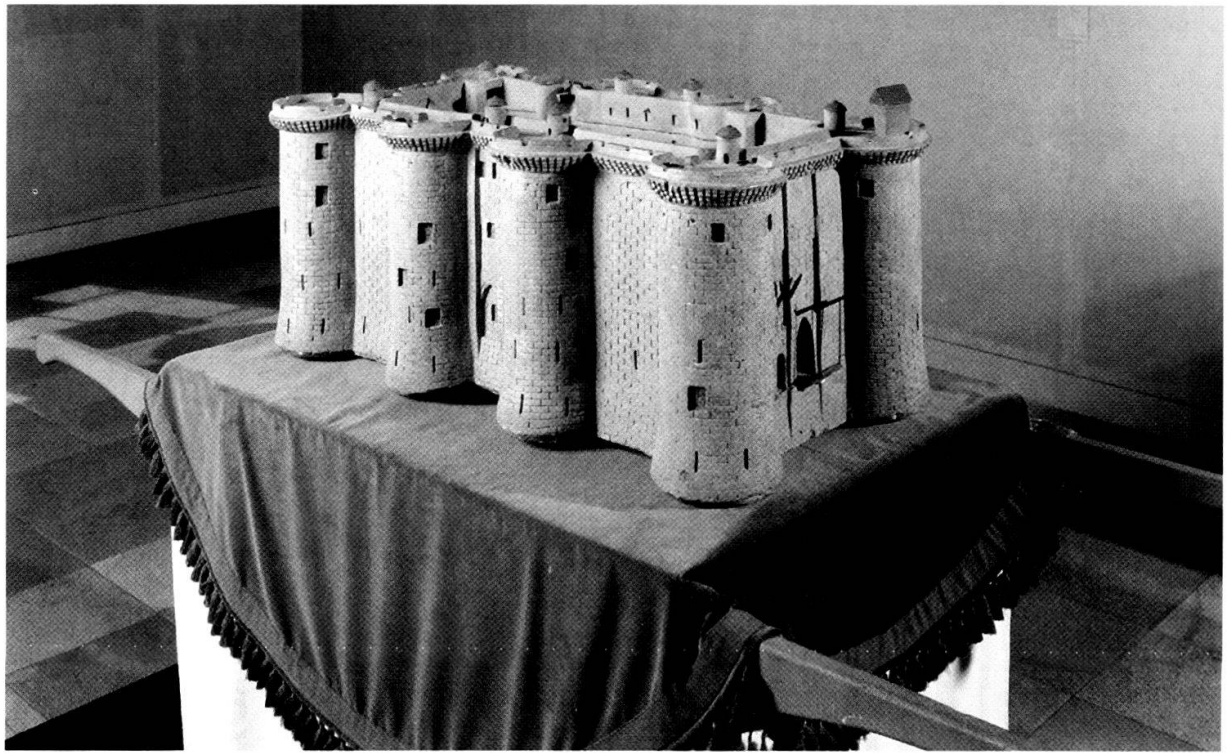

Abb. 8: Modell der Bastille von Pierre-François Palloy (um 1790), 1794 bestimmt für das Departement Mont-Terrible, 1815 in Pruntrut von Abraham Friedrich von Mutach aufgegriffen und als ein Grundstein für das städtische Museum nach Bern beordert. Photo Stefan Rebsamen BHM, 1990.

zifisch nach je verschiedenen Materialien geordneten Sammlungsgüter. Die konsequente Anwendung beider Komponenten setzt in der Auswahl der Gegenstände allerdings bestimmte Kriterien voraus. Wie im grössten Kunstgewerbemuseum der Welt nicht anders erwartet werden darf, muss als oberster Massstab die künstlerisch ästhetische Qualität der Objekte gelten. Was aber lag näher, als denselben Massstab auch im Bernischen Historischen Museum anzuwenden, musste Michael Stettler doch notgedrungen eine Ausscheidung zwischen wichtigen und weniger wichtigen Ausstellungsobjekten vollziehen. Auf Studienreisen in England und Amerika hatte er aktuellen Anschauungsunterricht in Museologie gewonnen, mit Erkenntnissen, die im Historischen Museum in Bern eine tiefgreifende Zäsur bewirkten. Das Kennzeichen des Victoria & Albert-Museums ist, wie schon Otto Lauffer für jedes Kunstgewerbemuseum betont hat, die internationale Ausrichtung seiner Sammlungen: «Es nimmt alles, was stilgeschichtlich mustergültig und was für unseren Geschmack oder für unsere Technik als vorbildlich angesehen werden kann.»[30] Die Hinwendung zur kunstgewerblichen, ästhetischen Qualität impliziert also die Übernahme internationaler Standards im Hinblick auf die Ausstellungsobjekte selbst, aber auch auf deren museale Präsentation. Es ist das Verdienst von Michael Stettler, mit dieser internationalen Öffnung das Bernische Historische Museum aus den Ketten

Abb. 9: Ländliche Trachten im Vorraum vor dem Direktionszimmer im unteren Zwischengeschoss des Moseranbaus (um 1930).

seiner provinziellen Selbstbeschränkung befreit zu haben. Was aber heisst das anderes als der endgültige Abschied von lokaler «Kirchturmperspektive»!

Der Urheber der ersten Museumsmetamorphose, der sein Tun und Lassen stets begründet und kritisch hinterfragt hat, rechtfertigt die Erneuerung des Museums musikalisch, das heisst in Analogie zum Konzertwesen. Während in der alten Ausstellung gewissermassen mehrere Orchester gleichzeitig «im stummen Getöse»[31] musizierten, strebt das neue Zusammenspiel in einheitlichem Klangkörper symphonisch zu harmonischer Vollendung, ohne Durch- und Gegeneinander, ohne Misstöne und ohne Störungen. Solche Darbietung setzt auf harmonikale Schönheit, sie bevorzugt damit ästhetische Kriterien, denen der «rein» historische Gegenstand nicht genügen kann. Dieser Verdrängungsprozess lässt sich am Beispiel des Christoffelkopfs und dessen musealer Reise durch das Treppenhaus vom Parterre bis zum zweiten Obergeschoss mitverfolgen.[32] Ein noch besseres Exempel gibt das berühmte Bastille-Modell von Pierre-François Palloy, das 1815 von Abraham Friedrich von Mutach in Pruntrut entdeckt und sofort nach Bern beordert wurde, um hier «weltgeschichtlich» als Grundstein des Museums zu dienen. Anders als im Pariser Stadtmuseum Carnavalet blieb diesem geschichtsträchtigen Symbol der französischen Revolution numehr der ihm gebührende Ehrenplatz versagt, weil seine Präsenz die ästhetische Harmonie rundweg gestört hätte.[33] Kein Zweifel, das ästhetisch bestimmte Auswahl-

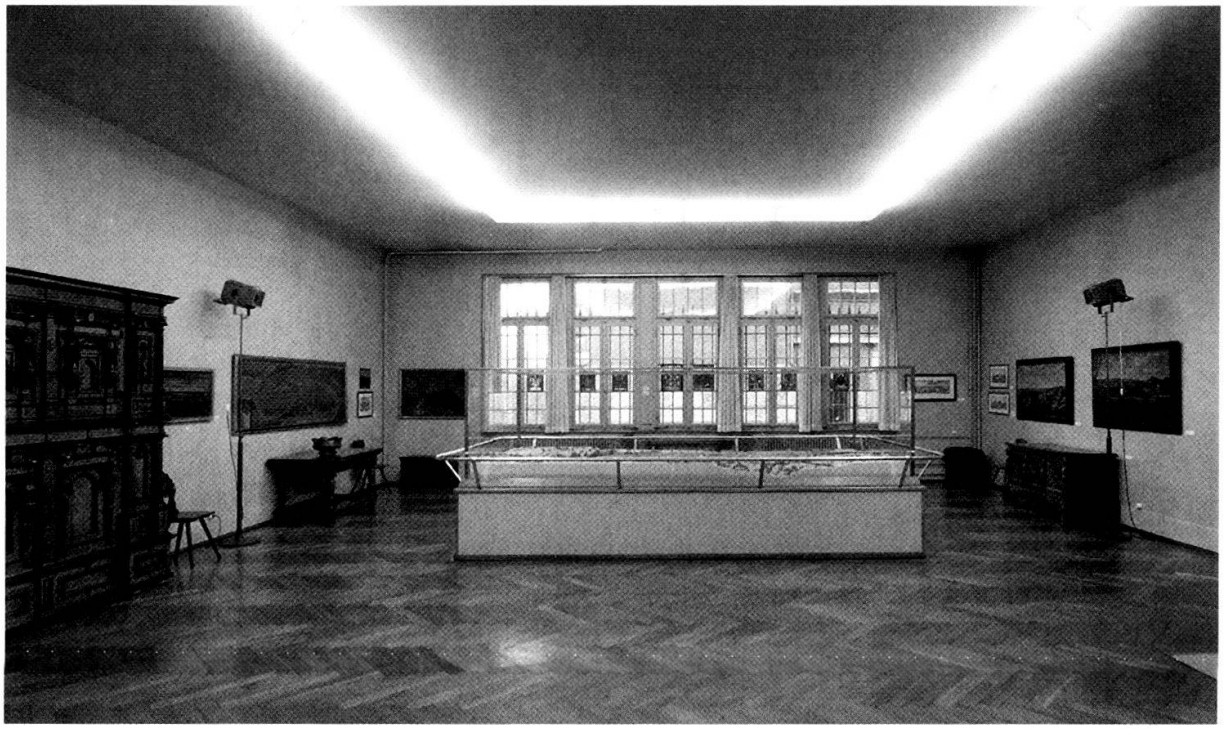

Abb. 10: Die «Stadttopographie» mit dem Stadtmodell als Mahnmal vor dem Direktionszimmer im unteren Zwischengeschoss des Moseranbaus (vor dem Umbau 1973). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1973.

verfahren wirft mithin, *pars pro toto*, die Grundfrage auf, was denn eigentlich ein historisches Museum sei.

Nachdem das Berner Paradigma im In- und Ausland Aufsehen erregt hatte, war es kein Zufall, dass 1956 anlässlich der Schweizerischen Tagung des Internationalen Museumsrates (ICOM) gerade diese Frage auf dem Prüfstand international reputierter Fachleute diskutiert werden konnte. «Besonders zündend erwies sich der Versuch einer Bestimmung, was genau ein historisches Museum sei und nach welchen Gesichtspunkten es sich darzubieten habe. Hat das Historische, das Didaktische oder das Ästhetische zu dominieren? Gebührt der Vorzug dem Kriterium des geschichtlichen Dokuments oder der künstlerischen Qualität? Soll man die Instruktion des Betrachters dem gedruckten Führer anheimgeben und im Ausstellungsraum selber nur das Objekt sprechen lassen? Soll die Burgunderbeute in Bern rein geschichtliches Zeugnis sein und ihre Darbietung den Hergang der Schlacht bei Grandson miteinbeziehen, oder schimmert die Herrlichkeit des aus dieser Beute stammenden Blumenteppichs am reinsten ohne lehrhaftes Beiwerk auf? Wird die geschichtliche Entwicklung einer Stadt anschaulich gemacht, indem man Pläne, Tabellen, Statistiken zeigt, oder spricht uns der Wandel ihres Stadtbildes auf Grund der künstlerischen Darstellungen genügend an? Sollen prähistorische Funde als kostbare Sammlung gezeigt werden oder funktionell, so dass die Welt darum herum ersteht? Soll man auf die

Assoziationsfähigkeit des Besuchers vertrauen oder soll die Ausstellung ihm ‹vordenken›? Die Grenzen zwischen Musée Historique und Musée d'Art Décoratif werden oft nicht leicht zu ziehen sein. Schwierig werden die Fragen dort, wo der Rang eines Kunstwerks es in einsame Höhe hebt. In jedem Fall sollte doch eine befriedigende Lösung zu finden sein.»[34]

In diesem Bericht, verfasst von Michael Stettler, fällt auf, dass die verschiedenen Problemkreise zwar akkurat benannt werden, die vielen Fragezeichen jedoch immer dann auf eine gewisse Ratlosigkeit deuten, sobald das ästhetische Spektrum mit historischen Aspekten in Konflikt gerät. Hier hat, zwecks Bestätigung der bernischen Metamorphose, die Frage der Darbietung immer Vorrang. Denn man war sich unter den Fachleuten einig, dass die Pionierzeit der Museen durch die neue Epoche der Auswertung abgelöst worden sei. Zwar gelte die Erhaltung des Kulturgutes nach wie vor als oberste Pflicht der Konservatoren, doch ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger erscheine die neue Aufgabe, das Kulturgut «richtig» darzubieten und zeitgemäss mit *Public relations* bekanntzumachen.[35]

In der Rückschau auf die letzten «Zehn Jahre» hat Michael Stettler 1958 das Geheimnis spezifisch bernischer Metamorphosen verraten: «Gerade in Bern kann es nicht in umstürzlerischen Aktionen, sondern nur allmählich und ohne Hexerei geschehen.»[36] Die kontinuierliche, aufgrund bescheidener Finanzmittel realisierte Verwandlung wäre aber nicht möglich gewesen ohne die schicksalhafte Angliederung des Filialmuseums Schloss Oberhofen im Jahr 1952. Dessen Einrichtung als Museum für feudale bernische Wohnkultur steht in direktem Bezug zur Erneuerung des Stammhauses, nicht allein deswegen, weil beide Projekte unter derselben Regie und zur gleichen Zeit realisiert wurden. Die Übernahme von Schloss Oberhofen hat nämlich das Historische Museum «von seiner dringendsten Platznot befreit», mit dem Resultat, dass «ein (an sich fälliger) Museumsanbau in den nächsten Jahren» aus Akten und Traktanden fiel.[37] Das Filialmuseum konnte nun genau jene Ausstellungsobjekte aufnehmen, die sich in der Ära von Rudolf Wegeli unter dem Stichwort «Hausaltertümer» exzessiv angesammelt hatten. Ihre Abzweigung nach Schloss Oberhofen lässt sich also dank innerer Logik als Fortsetzung der «alten Stuben» erklären, einer Inszenierung, die im Museumskonzept seit 1894 integriert ist, jetzt aber als unvollendeter Torso nur mehr museumsgeschichtliche Relevanz beanspruchen kann. Die Vorstellung, wie ein umfassendes Konzept der bernischen Wohnkultur in einem Erweiterungsbau verwirklicht worden wäre, muss wohl reine Spekulation bleiben.

Fest steht, dass der sammlungstechnische Rückstau fürs erste zwar aufgefangen wurde, dass dieser museale «Aderlass» aber auch die laufende Planung im Historischen Museum wesentlich beeinflusst und auf lange Zeit determiniert hat. Und hier diktierte, architektonisch betrachtet, die Beletage mit ihrem «Höhenweg» von vornherein eine bestimmte hierarchische Rangordnung. Als neues

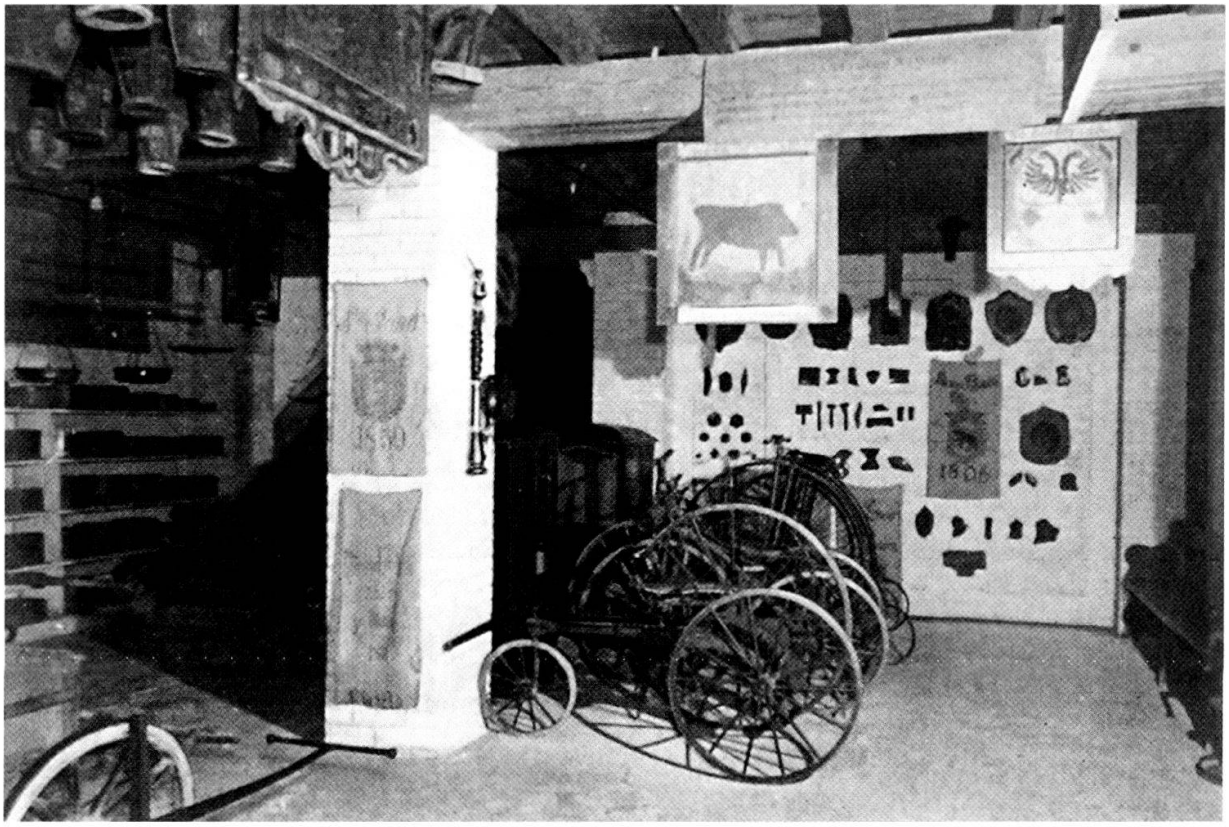

Abb. 11: Der als «Slum» eingestufte Vorraum zu den «alten Stuben» im Ostflügel des Untergeschosses (vor der Umgestaltung 1956). Photo Karl Buri BHM, 1956.

wichtiges Element kam im unteren Zwischengeschoss die schon längst postulierte Ausstellung der Stadttopographie hinzu. Das 1953 vollendete grosse Stadtmodell wurde unmittelbar vor dem Direktionszimmer plaziert und gewann an dieser Stelle eine zentrale Bedeutung als «Mahnmal» für alle Berner, die 1954 auf dem Münsterplatz für den Schutz der Berner Altstadt demonstrierten, aber auch für Michael Stettler, der diese denkwürdige Manifestation veranlasst und organisiert hat.[38] Von da aus eine assoziative Verbindung zum anschliessenden Saal mit der Porzellansammlung Albert Kocher zu finden, fällt um so schwerer, als der ursprüngliche Rundgang durch die Einrichtung eines Textilrestaurierungsateliers verunmöglicht wurde und so in einer Sackgasse mit dem Pourtalès-Salon als Schlusspunkt endete. Die sanfte Erneuerung des Porzellansaals beschränkte sich also auf dezenten Farbanstrich, neue Beleuchtung und nicht zuletzt auf die übersichtliche Darbietung der Sammlung in bereits bestehenden Vitrinen.

Im Abstieg zum düsteren Untergeschoss, welches trotz Einbau einer Zwischendecke im Treppenhauskorridor den labyrinthischen Charakter einer Katakombe beibehielt, liessen sich die historisch gewachsenen Strukturen weder räumlich noch inhaltlich wegretuschieren. Zu diesem Konglomerat gehörten die Porträtreihe der Familie Zehender, eine neue kunstgewerbliche Ausstellung mit Eisenarbeiten, die «Folterkammer» sowie der alte, kurze Zeit später aus

Abb. 12: Schaufenstervitrine mit städtischen Kostümen aus dem Rokoko im Ostflügel des zweiten Obergeschosses (1962). Photo Karl Buri BHM.

Platzgründen geschlossene «Wagen- und Schlittenraum». Im abgewinkelten Durchgang zu den «alten Stuben» konnte hingegen mit der Ausstellung von Kabinettscheiben und Kassetten eine neue thematische Einheit geschaffen werden. Für den Vorraum, dessen vormaligen Zustand Michael Stettler mit einem «Slum» verglichen hat[39], wurde zu «Speis und Trank» ein kulturgeschichtlicher Nenner gefunden, der die Zugänge zu den ländlichen wie städtischen «Stuben» harmonisch verbinden konnte.

Die chronologische Fortsetzung führte im Aufstieg über 131 Stufen, ohne Lift, in den östlichen Seitenflügel des zweiten Obergeschosses, wo in neuen Schaufensterkojen städtische Kostüme und ländliche Trachten ausgestellt wurden, letztere in Verbindung mit dem 127 Bilder umfassenden Reinhart-Zyklus, der sich zwar erstmals in seiner Ganzheit dokumentarisch darbieten durfte, dem aber, eingepfercht in zweistöckigen Reihen über den Schaufenstern, jede monumentale Wirkung verlorenging. Die rückwärtigen Räume mit dem aussichtsreichen Turmzimmer blieben für das Publikum weiterhin geschlossen, weil hier der notwendige Platz für das Waffen-, Bilder- und Kostümdepot vorgegeben war. Auf der Gegenseite, im westlichen Seitenflügel, sollte analog dazu längs und quer eine «Ladenstrasse» mit Schaufensterkojen eingerichtet werden. Ihr Inhalt war für das «heterogene Ausstellungsgut» bestimmt, das heisst für jene Gegenstände,

Abb. 13: «Trachtensaal» mit dem Bilderzyklus von Joseph Reinhart im Ostflügel des zweiten Obergeschosses (1960). Photo Karl Buri BHM.

welche sich in andern Ausstellungsbereichen nicht einfügen liessen.[40] Dieser Programmpunkt stand als letztes Traktandum für die Museumsmetamorphose, welche in diesem neuen Ausstellungsteil ihre Vollendung und zugleich ihren «endgültigen Abschluss» finden sollte.[41] Michael Stettler wechselte 1961 in die Direktion der Abegg-Stiftung und überliess die Realisierung der Ausstellung seinem Nachfolger Robert L. Wyss.

Geschichte und angewandte Kunst 1961–1982

Die Eröffnung der «Ladenstrasse» erfolgte 1965. Bau und Einrichtung beanspruchten vier Jahre Arbeit. Zeit und Aufwand beweisen, dass es keine leichte Aufgabe war, das gesteckte Ziel zu erreichen, galt es doch, höchst verschiedene Sammlungskomplexe im «Vitrinengang», dessen Kompartimente denselben Einheitsraster aufweisen, gleichmässig und sachgerecht zu verteilen. Der «ladenkonforme» Ablauf umfasste folgende Themen: eine (bereits bestehende) Apotheke, Medizingeschichte, Zinn, Tafelsilber, Musikinstrumente, astronomische Instrumente, Gläser, Uhren, Mass und Gewicht, Fayencen, Porzellan («Lentulus-Service»), Mobiliar und Jagdwesen. Den Schlusspunkt bildete im

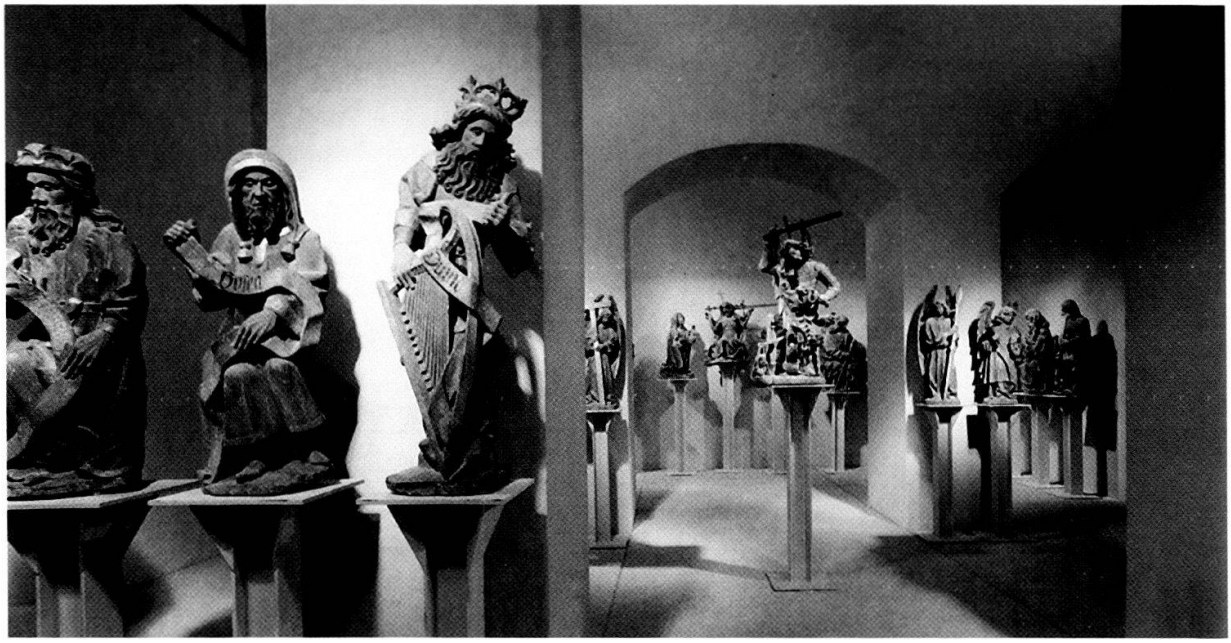

Abb. 14: Ein neues Ausstellungskonzept: die ikonographische Inszenierung des «Jüngsten Gerichts» mit den Münsterportalfiguren im Untergeschoss (1982). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1982.

Abb. 15: Berner Totentanz von Niklaus Manuel (Kopie von Albrecht Kauw), 1984 im Untergeschoss in Szene gesetzt mit photographischer Vergrösserung sowie mit den Theaterkostümen von Antoni Schmalz. Photo Stefan Rebsamen BHM, 1984.

Abb. 16: Der neue «Kirchensaal» mit Paramentenschatz und Angensteiner Glasgemälden im Untergeschoss des Moseranbaus (1987). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1987.

Eckzimmer die Antiken- oder Nolasammlung, deren historische Dokumentation jedoch ausserhalb der Sammlung gezeigt wurde, um damit nicht die klare Ordnung klassischer Harmonie zu stören. Es fällt schwer, in dieser scheinbar diffusen Varia-Ansammlung irgendwo einen logischen Zusammenhang zu entdecken. Auf den ersten Blick scheint alles dem Zufall überlassen, doch lohnt es sich, die Gründe solcher Irritation museumsgeschichtlich aufzuspüren. Robert L. Wyss definierte die Ausstellung als eine Mischung «kunstgewerblich qualitätvoller» Stücke mit «technisch wissenschaftlichen» Objekten.[42] Mit dem Hinweis auf die kunstgewerbliche Qualität meldet sich einerseits das «alte» Londoner Vorbild des Victoria & Albert-Museums zurück, und zwar mit seiner horizontalen, gattungsspezifischen Komponente, anderseits eine neuartige «Ressortverteilung nach Sachgebieten»[43], wie sie im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich praktiziert wurde. Dass das Zürcher Beispiel, dessen Strukturen der neue Direktor aus eigener Erfahrung sehr wohl kannte, sich nun auch in Bern durchsetzte, kann nicht überraschen, da zwischen den beiden Museen immer schon wechselseitig sublime Beziehungen bestanden.

Während das Bernische Historische Museum sich rühmen konnte, nicht nur historisch kostbare Einzelstücke zu besitzen, sondern auch mit der modernen Präsentation dieser Schätze weit über die Landesgrenzen hinaus ein Zeichen

gesetzt zu haben, kam dem Landesmuseum gleichwohl das Privileg zu, dank seiner nationalen Ausrichtung *eo ipso* der Gefahr zu entgehen, in reine Provinzialität abzusinken. Unter der langjährigen Ägide von Fritz Gysin hatte das Landesmuseum schon früh damit begonnen, in seiner Schausammlung die bisherige Dominanz der Waffen abzubauen und gleichzeitig die Präferenz künstlerisch wertvoller Einzelstücke rigoros voranzutreiben.[44] In beiden Museen spielte dabei das Argument der Platznot eine entscheidende Rolle, da beide Institutionen wegen fehlender Finanzmittel auf ihre Erweiterungsprojekte verzichten mussten. Während Bern jedoch dank Michael Stettler eine vollständige Metamorphose zustande brachte, blieben die Bemühungen des Landesmuseums in den architektonischen Unzulänglichkeiten des Altbaus stecken. Die Hoffnung auf «eine an sich wünschbare radikale Neuordnung der Schausammlung»[45] verflüchtigte sich mehr und mehr, als man feststellte, «dass die Probleme, die sich einer vollständigen Neuaufstellung nach unserer Zeit entsprechenden Prinzipien entgegenstellen, zunächst unüberwindbar sind»[46]. Ungeachtet solcher Umstände verfügte das Landesmuseum im wissenschaftlichen und restauratorischen Bereich über unvergleichlich grössere personelle Ressourcen, mit dem Ergebnis, dass sich hier die Spezialisierung in den kunstgewerblichen Sachgebieten konsequent weiterentwickelte. Demgegenüber stand das Bernische Historische Museum vor der Aufgabe, analoge Sammlungsbereiche konservatorisch primär kulturgeschichtlich in generalistischer Instanz zu betreuen, und dies entsprechend den Vorgaben, welche Michael Stettler bereits 1952 für die Katalogisierung eingeführt hatte. Anstelle der alten Schematik nach dem Modell von Otto Lauffer traten nun neue, eindeutig kunstgewerbliche Kategorien in Kraft: Malerei, Graphik, Glasmalerei, Plastik, Musik, Waffen, Textilien, Metall, Holz, Keramik, Glas, Spielsachen, Andenken, Bücher und Photos.

Hier schliesst sich der museologische Kreis, denn die «Ladenstrasse» diente als Testfall für eine neue Definition der Historischen Abteilung. Im nachhinein wird also verständlich, warum im Zeitraum zwischen 1966 und 1968 ohne eigentlichen Beschluss und ohne jede Begründung die alte Nomenklatur durch die Bezeichnung «Abteilung für Geschichte und angewandte Kunst» ersetzt werden konnte. Unverständlich scheint allerdings die Begriffswahl für die «angewandte Kunst». Offenbar bestand hier eine gewisse Unsicherheit, weil zum einen das Wort «Kunstgewerbe», das wiederum die französische Übersetzung zu «l'art décoratif» begünstigt hätte, tunlichst vermieden wurde, zum andern muss «angewandte Kunst» wohl an jenen heftigen Konflikt erinnern, der Mitte des 19. Jahrhunderts entbrannte und dazu führte, in verschiedenen Reformversuchen die alte Einheit zwischen Kunst und Handwerk wiederherzustellen. Gewiss nahm die neue Definition besondere Rücksicht auf die Tatsache, dass wesentliche Teile der historischen Sammlungen kunstgewerblicher Natur sind. Dennoch sollte diese Feststellung nicht dazu verleiten, Geschichte und angewandte Kunst auf die gleiche Begriffsstufe zu stellen. Die Geschichte behält,

wie die fahrlässige Auseinandersetzung zwischen «Kunst und Geschichte» bereits gezeigt hat, die Oberhand, und zwar als Oberbegriff. Die gegenteilige Vorstellung, wonach es sich um gleichwertige Begriffe handeln soll, wollte weit mehr als nur eine paritätische Anerkennung, denn sie bezweckte gezielt eine Aufwertung. Die «angewandte Kunst» wurde quasi zum Schutzgott erkoren, der über der Geschichte thront und von hier aus die Historie mehr oder minder zur lästigen Beigabe erklärt. Diese wohlbekannte Tendenz, allem voran der Kunst Tribut zu zollen, lässt sich sowohl in der Sammlungspolitik als auch im Ausstellungswesen beispielhaft nachweisen. So 1969 in der grossen Jubiläumsausstellung, welche zum 75jährigen Bestehen des Historischen Museums veranstaltet wurde. Ihr Thema hiess «Die Burgunderbeute». Wer erwartet hatte, hier werde auf der Grundlage des 1963 von Florens Deuchler publizierten Standardwerks eine geschichtsträchtige «Nachlese» stattfinden, wurde eines Besseren belehrt. Zur «Burgunderbeute» kamen nämlich noch «Werke burgundischer Hofkunst» hinzu. Mit dieser Zugabe «sollte der Kreis um die Burgunderbeute, die aus einer schöpferisch und künstlerisch bedeutenden Epoche des ausgehenden Mittelalters stammt, erweitert werden».[47] Die Wertschätzung hatte sich in den Augen des Publikums in besonderem Masse auf die hohe Kunst zu richten. Der grosse Erfolg schien solcher Optik entschieden recht zu geben, konnte doch gleichzeitig mit allgemeiner Zustimmung ein beträchtlicher Jubiläumsfonds geäufnet werden, mit dessen Hilfe nunmehr bedeutsame Objekte erworben werden sollten.

In die gleiche Richtung weist die neue Einrichtung des «Vinzenzsaals» 1971. Dieses Kapitel begann mit dem Auszug des Textilateliers 1967. Folglich konnte der alte Ausstellungsraum im westlichen Annex des Pourtalès-Salons für die Schausammlung zurückgewonnen werden, doch wofür? Selbst wenn die von Michael Stettler geschaffene Raumordnung keinesfalls sakrosankte Endgültigkeit beanspruchen konnte, so liess dessen Disposition dennoch keinerlei Spielräume offen, es sei denn durch die Freigabe neuer Ausstellungsfläche. Mit dem erklärten Ziel, den vier Vinzenzteppichen, welche im «Kirchensaal» viel zu hoch, will wohl heissen «fernglasbedürftig», plaziert waren, eine ihrem Wert angemessene Präsentation zu verschaffen, wurde für sie der «Standessaal» in der Beletage weggeräumt und die Staatsaltertümer in den freigewordenen Annex des Pourtalès-Salons zurückversetzt, also dorthin, wo diese schon einmal, von 1922 bis 1953, ein kümmerliches Dasein gefristet hatten. Dem kunstgewerblichen Gewinn der Vinzenzteppiche in unmittelbarer, gattungsverwandter Verbindung mit den Tapisserien des «Caesarsaals» stand mithin ein unersetzlicher Verlust gegenüber, weil mit dieser Rochade der eigentliche historische Schlüssel zum bernischen «Höhenweg» in der Beletage verlorenging. Da konnte auch das im westlichen Eckzimmer gelegene, 1976 eröffnete Münzkabinett mit etwelchen Staatsaltertümern keinen Ersatz bieten.

Gewiss, ein derartiger Missgriff lässt sich weder durch nachträgliche Erklärungen beschönigen noch durch jene epischen Stiefmütterchen wegtrösten, wie

Abb. 17: Die Repräsentation burgundischer Hof-Ikonographie mit dem Tausendblumenteppich und den symmetrisch korrespondierenden Caesarteppichen im neuen «Burgundersaal» im westlichen Hauptsaal der Beletage (1985). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

sie im Glasmosaik für die «Geschichte» spendiert werden. Gleichwohl kann man für mildernde Umstände plädieren, und zwar im Hinblick auf die prekären Raumverhältnisse nicht nur in den Schausammlungen, sondern auch in den Depots, Ateliers und Büros. Bereits 1965 hatte das Museum ein detailliertes «Raumprogramm» vorgelegt, diesmal für einen Neubau als Teil des Projekts «Museumsinsel», welches zugleich ein neues Kunstmuseum vorsah, was jedoch den sofortigen Abriss des Historischen Museums bedingt hätte. Derart radikale Pläne scheiterten nicht zuletzt daran, dass eine totale Evakuation der Sammlungsgüter nicht gewährleistet werden konnte. So lange aber die Baufrage ungeklärt blieb, mussten alle Ad-hoc-Massnahmen rein provisorischen Charakter besitzen. Im Wechselbad solcher Gefühle durfte man sodann 1975 auf ein dreijähriges «Sonderbauprogramm» hoffen, das ultimativ die internen Ausbaumöglichkeiten ausschöpfen sollte. Zur gleichen Zeit fanden erste Diskussionen darüber statt, wo und wie die Figuren vom Hauptportal des Berner Münsters im Historischen Museum ausgestellt werden könnten. Was aber hatte man für die Präsentation dieser seit Bestehen des Museums wichtigsten Erwerbung noch anzubieten? Etwa das westliche Eckzimmer der Beletage, welches 1970 dank der Rückführung des «Landshuter Zimmers» jetzt zur freien Verfügung stand? Doch dieser Vorschlag fand absolut keine Gnade, weil die Raumverhältnisse nur eine Auswahl der künstlerisch wertvollsten Figuren zugelassen hätten. Ein zweites,

Abb. 18: Der neue «Traiansaal» im östlichen Hauptsaal der Beletage begründet das Selbstverständnis der Eidgenossen mit ihrer Trophäengeschichte (1988). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1988.

von der Denkmalpflege initiiertes Projekt für eine zweiteilige Rekonstruktion des Münsterportals in der oberen «Steinhalle» des Museums musste sowohl aus statischen als auch aus finanziellen Gründen aufgegeben werden. Als letzter Ausweg, oder besser als «Ei des Kolumbus», bot sich die Idee des Berichterstatters an, den passenden Ausstellungsraum im monumentalen Treppengewölbe des Untergeschosses zu suchen, vorausgesetzt, dass dieser bisher als Tresor, Möbeldepot und Kistenlager benützte Raum ausgekernt würde. Mit strikt thematischer Ausrichtung auf das «Jüngste Gericht», das heisst museologisch: in ikonographischer Inszenierung, gewann dieses Projekt 1978 die breite Zustimmung der Behörden. Doch niemand, auch nicht der Projektverfasser, konnte sich vorstellen, dass damit der Grundstein für eine weitere Metamorphose des Museums gelegt wurde.

Der einmalige Glücksfall der Münsterfiguren konnte jedoch den allgemein herrschenden Platzmangel nicht vertuschen. Oberstes Gebot war also, weiterhin Ausschau zu halten in Richtung Neubau. Die Möglichkeit staatlicher Subventionierung von Kulturgüter-Schutzräumen eröffnete 1977 neue Perspektiven, welche in zunehmend schärferen Konturen 1981 zu konkreten Plänen für ein «Kulturgüterzentrum Unteres Kirchenfeld» (KGZ) führten. Die Planung rechnete nicht nur mit dem Zusammenzug aller administrativen und restauratorischen Bereiche, sondern auch mit neuen Ausstellungsräumen für Ethnographie und

Urgeschichte. Damit blieb der Altbau ausschliesslich für die Historische Abteilung sowie für die Sammlung Moser reserviert. Auf dieser neuen «Tabula rasa» liessen sich nun kurz-, mittel- und langfristig grossartige Konzeptionen real oder fiktiv durchspielen, jedoch immer mit der Auflage, dass die Sanierung des Altbaus erst nach Vollendung des Neubaus in Gang kommen könne. Dass die KGZ-Planung erste Priorität genoss, wurde klar erkennbar mit der Einrichtung eines Planungsbüros im westlichen Annex des Pourtalès-Salons. Hier musste deshalb der «Standessaal» wohl oder übel, der Not gehorchend, weichen, um dann, provisorisch, in die «Stadttopographie» vor dem Direktionszimmer integriert zu werden.

Im Vordergrund aller Bemühungen stand das Ziel, die Attraktivität des Museums zu steigern, um damit die modernen Anforderungen und Ansprüche des Publikums besser erfüllen zu können. Um aber den Goodwill der Berner Bevölkerung für die Museumserweiterung zu fördern, setzte man mit Nachdruck auf die Karte «Wechselausstellungen». Die Tatsache, dass bisher dem Museum dafür geeignete Ausstellungsräume fehlten, erhielt nun argumentativ einen besonderen Stellenwert. Wie die dreimalige Räumung des «Caesarsaals» im Zeitraum 1978–1983 beweist, blieb man immer wieder auf konservatorisch höchst bedenkliche Notlösungen angewiesen. Doch hier kam mit aller Schärfe eine lange Zeit vernachlässigte Strukturkrise zum Vorschein. Vor die Wahl gestellt, sich für oder gegen die Schausammlung mit ihren Hauptwerken zu entscheiden, sollte man jetzt mit der Präferenz der Wechselausstellungen sozusagen die Flucht nach vorn ergreifen. Weil aber für die gleichzeitige Erfüllung beider Aufgaben die personellen wie die finanziellen Kräfte fehlten, musste die bereits fällige Sanierung der Schausammlung auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Einhellig war man der Meinung, dass den Wechselausstellungen in Zukunft noch grössere Bedeutung zukommen werde. Man war sich zugleich bewusst, dass solche publikumswirksamen Aktivitäten im Museum schon immer eine grosse Rolle spielten, sei es als Gradmesser der Attraktivität für das Publikum, sei es als Impulsgeber für den museologischen Fortschritt. Dies gilt im Rückblick nicht nur für die Jubiläumsausstellungen von 1953 und 1969, sondern auch und in besonderer Weise für zwei thematisch herausragende Wechselausstellungen, welche in den Jahren 1978 und 1981 stattfanden. Die erste, mit dem Titel «Vom Berner Bär zum Schweizerkreuz. Aus der Geschichte Berns 1750–1850», entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Historischen Institut der Universität Bern; die zweite, mit dem Thema «Rudolf Minger und Robert Grimm. Der schweizerische Weg zum Sozialstaat», kam in Verbindung mit dem Schweizerischen Bundesarchiv zustande. Die Anregung für beide Ausstellungen stammte von den externen Partnern, doch hat das Museum diese Ideen bereitwillig aufgenommen, tatkräftig unterstützt und erfolgreich inszeniert. Beiden Ausstellungen kommt das Verdienst zu, dank ihrer nachhaltigen Fermentwirkung eine neue Definition des Historischen Museums herbeigeführt zu haben.

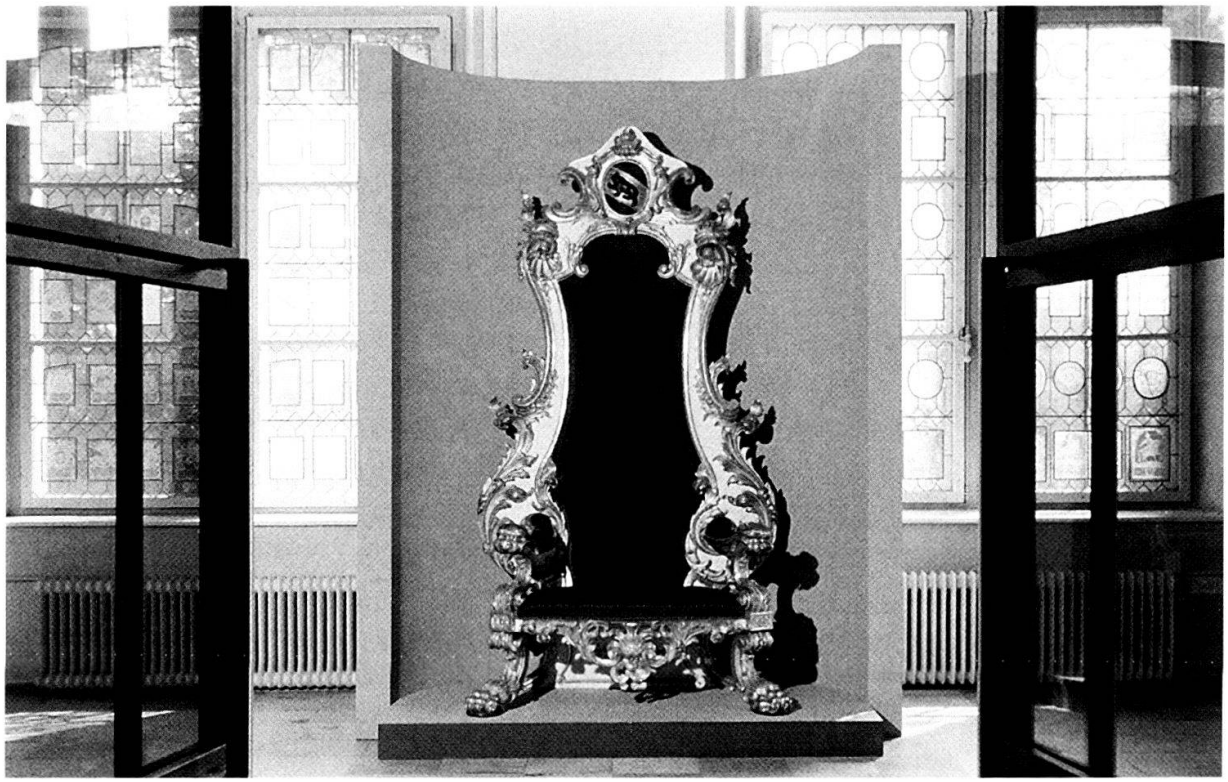

Abb. 19: Am Eingang zum «Standessaal» im östlichen Seitenflügel der Beletage erscheint das Ancien régime mit dem Schultheissenthron von 1735 sowie mit der Demographie des Berner Volkes im Zyklus von 192 Schliffscheiben (1991). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

In der Ausstellung «Vom Berner Bär zum Schweizerkreuz» sollten, unter dem weisen Patronat der Hochschulprofessoren Beatrix Mesmer und Ulrich Im Hof, «neue Methoden der Präsentation» an einer «besonders geeigneten Epoche der bernischen Geschichte» erprobt werden.[48] Die «Kernfrage» lautete grundsätzlich und exemplarisch, ob man «Geschichte anschaubar und greifbar machen» könne, so wie sie «als Veränderung von Dasein und Umwelt den seinerzeit Mitlebenden sichtbar geworden ist».[49] Museumsdirektor Robert L. Wyss erklärte, dieser erstmals in Bern durchgeführte Versuch könne durchaus eine sinnvolle Funktion erfüllen, vorausgesetzt, dass er «in den richtigen kulturgeschichtlichen Rahmen gestellt werde».[50] Diese vorsichtige Formulierung durfte wohl als diskrete Anspielung auf die «Frankfurter Verhältnisse» verstanden werden. Gemeint ist jene berühmte Kontroverse, welche 1972 durch das Frankfurter Historische Museum ausgelöst wurde. Im Mittelpunkt heftiger Debatten stand damals in Deutschland und anderswo einmal mehr die Sinnfrage historischer Museen überhaupt. Alle oder fast alle historischen Museen mussten sich jetzt den Vowurf wissenschaftlicher Inseriosität gefallen lassen.[51] Anlass dazu gaben das traditionelle, ästhetisch-harmonikale Ausstellungskonzept und die mit diesem Ansatz verbundene «Geschichtsklitterung».[52] Im Gegensatz dazu müsse im historischen Museum nun die «Geschichte des Alltags» als neue, alternative «Betrachtungs-

Abb. 20: Im Vorraum zu den «alten Stuben» im Untergeschoss erklärt die Inszenierung der «drei Tische» für Bauer, Bürger und Patrizier die Lebensformen der traditionellen Gesellschaft (1991). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

perspektive», wie sie in der modernen Geschichtswissenschaft gelehrt wird, etabliert werden. Erst so sei es möglich, die alte Dichotomie zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu überwinden und, anknüpfend an die Alltagserfarung, den aktuellen Gegenwartsbezug für ein breites Publikum zu schaffen.[53] Kein Wunder, dass solche Thesen auf den erbitterten Widerstand der Traditionalisten stiessen. Man sprach erschrocken von der «Zerstörung der Kunst» und warnte inständig vor dem «Gespenst der historischen Ausstellung».[54] Scheute man vordergründig nur die Flut schulmässiger Texte, Tabellen, Karten und Photos, so befürchtete man in Wahrheit ihre kontaminierende, profanisierende Nachbarschaft zur «Kunst».[55] Der museologische Konflikt verschärfte sich, als die Modernisten in ihrer Wahrheitssuche auch noch das Defizit an historischen Alltagsdokumenten entdeckten und zugleich das riesige Manko an Museumsobjekten der neuzeitlichen Zivilisation feststellten. Niemand konnte überrascht sein, wenn jetzt «subito» verlangt wurde, die herkömmliche Sammlungspolitik radikal zu ändern. Auch der Moderne müsse museologische Relevanz zugebilligt werden, und dies in den Sammlungen als auch in den Ausstellungen. Es ist müssig zu fragen, inwieweit der Berner Versuch mit obligater bernischer Kulturverspätung diesen Leitlinien gefolgt ist. Fest steht, dass 1978 die Mehrzahl der

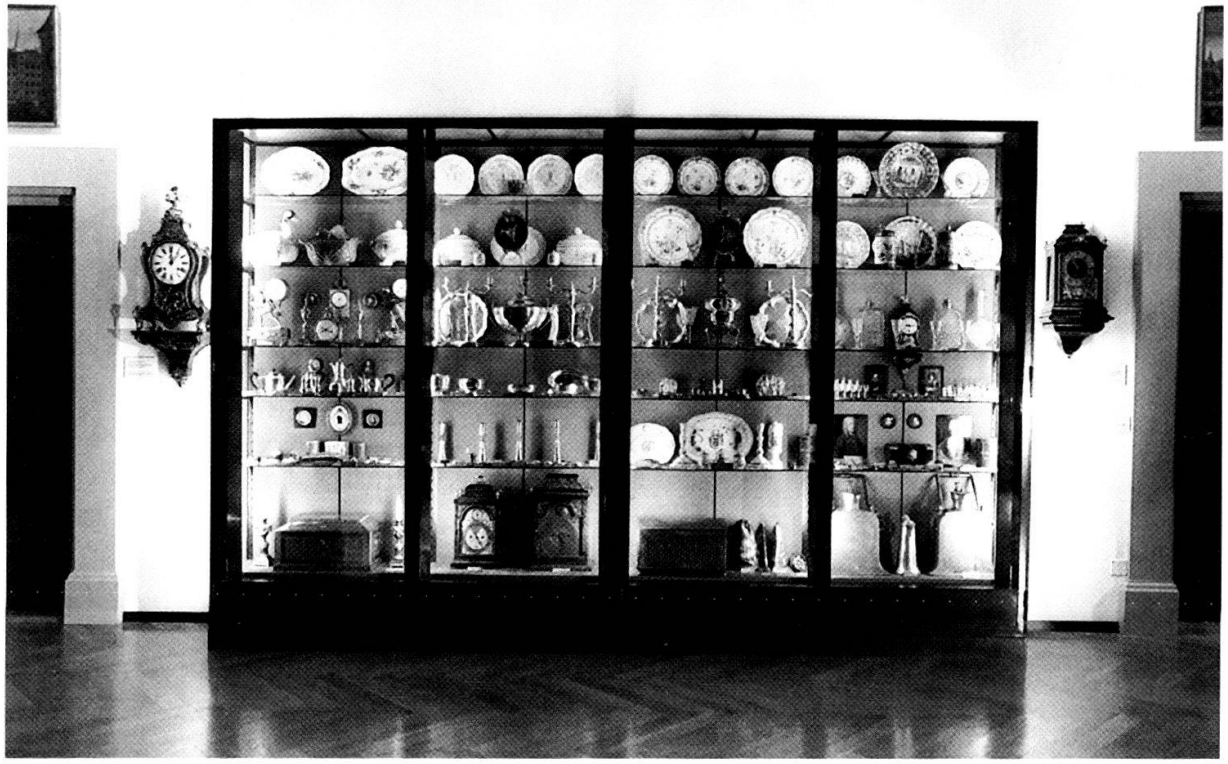

Abb. 21: Grosse «Handelsvitrine» mit Luxusgütern des 18. Jahrhunderts im neuen «Foyer» vor dem Direktionszimmer im unteren Zwischengeschoss des Moseranbaus (1993). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

800 Ausstellungsobjekte aus der Museumssammlung stammte, genauer aus Depotbeständen, vorwiegend technologisch-industrielle Geräte, welche keiner kunstgewerblichen Qualifikation genügen konnten, wie zum Beispiel das Meisterwerk eines Strumpfwirkstuhls von 1771.

Die gezielten Nachforschungen in den Depots förderten neue Erkenntnisse an den Tag. Konnte man, neuzeitlich betrachtet, die geringe Ausbeute an Dokumenten zur Alltagsgeschichte aus verständlichen Gründen im nachhinein entschuldigen, so weckte die geltende Sammlungspolitik in ihren Ursachen und Wirkungen dennoch berechtigte Zweifel. Weil das Museum bisher nur Gegenstände bis zur kunstgewerblichen Zeitgrenze um 1850 sammelte, hatte man bewusst den Anschluss an das Zeitalter der technisch-industriellen Zivilisation verpasst. Die Korrektur liess nicht lange auf sich warten. Der Berichterstatter konnte 1980 die Aufsichtskommission von der Notwendigkeit überzeugen, die Sammlungspolitik zu liberalisieren. Indem sie der Öffnung und Erweiterung der Sammlung bis zur Gegenwart zustimmte, bewies sie grosszügige Toleranz und weitsichtige Klugheit, wohl wissend, dass damit eine museumsgeschichtlich fundamentale Zäsur vollzogen wurde. Weniger abstrakt ausgedrückt: Die Aufsichtskommission gewährte dem ungeliebten Zeitgeist, der jetzt sanft und freundlich an die Museumstür

pochte, Einlass. Als erstes historisches Museum der Schweiz hat Bern damit die althergebrachte Limite nicht nur graduell überboten, sondern den direkten Zugang zur Neuzeit gefunden.

Erste Resultate der neuen Sammlungspolitik konnten schon ein Jahr später in der Ausstellung «Rudolf Minger und Robert Grimm» präsentiert werden. Im Kontext zu den Biographien der beiden Politiker spielte die Darstellung des «Wandels im Alltag» sowohl in ländlicher als auch in städtischer Ausprägung eine entscheidende Rolle. Die neu akquirierten Alltagsgüter dienten hier nicht für didaktische Erprobung, sondern vielmehr als klare Bestätigung der neuen Sammlungspolitik. Der Publikumserfolg verstärkte den Wunsch nach permanenter Darbietung in der Schausammlung. Im gleichen Sinn äusserte sich auch der Bundesrat, der *in corpore* die Ausstellung besuchte. Bundespräsident Kurt Furgler würdigte die bernische Pionierleistung als leuchtendes Vorbild für die andern historischen Museen der Schweiz. Es sei Zeit, den gewaltigen Nachholbedarf zu befriedigen, den der bisherige Geschichtsunterricht in eklatanter Weise verpasst habe. – Kein Zweifel, denselben Appell hätte man auch der «Geschichte» im Glasmosaik erteilen können.

Zweite Metamorphose 1982–1994

Wechselausstellungen, Umgestaltung der Schausammlung, Erweiterung der Sammeltätigkeit und Vorprojekt «Kulturgüterzentrum Unteres Kirchenfeld» (KGZ), alle diese Programmpunkte «im Griff» zu halten, erwies sich als weit divergierender, kaum mehr überblickbarer Aufgabenkreis. Die administrative Überforderung trug alle Merkmale einer Übergangsphase. «Um das Museumsschiff wieder in ruhigere Gewässer zu steuern»[56], wurde ein straffes, direktorial zugespitztes Reglement geschaffen, welches die längst fällig gewordene Reorganisation herbeiführen sollte. Der Kurswechsel kam in einer gewichtigen Schwerpunktverschiebung zur Geltung. Hatte man eben erst den besonderen Wert attraktiver Wechselausstellungen betont (1982 mit der spektakulären «Eisenbahn-Ausstellung» zum Thema «Bern 1750–1850» und ein Jahr später mit der Ausstellung zur bernischen Schulgeschichte «Lesen – Schreiben – Rechnen»), so hiess die Parole jetzt: Sanierung und Erweiterung der Schausammlung.[57] Durch den Direktorenwechsel – vom Direktor ad interim Heinz Matile zum neu gewählten Direktor Georg Germann – ergaben sich ausserdem tiefgreifende organisatorische Konsequenzen. Erstmals in der Museumsgeschichte fand jetzt «zur Steigerung der Effizienz» eine sofortige «Entflechtung von Direktion und Leitung der grössten Abteilung, der historischen», statt.[58] Mit Rücksicht auf die neue Sammlungspolitik und zwecks Abgrenzung der Kompetenzen wurde 1984 die bisherige «Abteilung für Geschichte und angewandte Kunst» aufgelöst und in die «Abteilung für Ältere Geschichte und

Abb. 22: «Welt-Umgang» oder neue Einblicke in den Pourtalès-Salon mit dem Ensemble der Kostümfiguren (1990). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

Abb. 23: Das Museum «Castle-like»: Eingangshalle mit Aufgang zur Beletage anlässlich des dänischen Königsbesuches am 13. September 1965. Photo Karl Buri BHM, 1965.

Kunst» verwandelt, während gleichzeitig die «Abteilung für Neuere Geschichte» ins Rampenlicht der Museumsbühne trat. Ihr Auftritt war nach dreijähriger «Probezeit» bereits zu Ende, weil ihr die Voraussetzungen, das heisst die paritätische Zuteilung der Schausammlung für die Zwischenzeit bis zur Verwirklichung des Kulturgüterzentrums, fehlten. Also wurden 1987 die künstliche Zweiteilung wieder aufgegeben, die alte Einheit der «Historischen Abteilung» restauriert und deren Leitung dem Berichterstatter anvertraut.

Als die Aufsichtskommission 1985 das mittel- und langfristige Konzept der Historischen Abteilungen genehmigte, war zwar der Bau des Kulturgüterzentrums hoffnungsvoll in «Blickweite»[59] gerückt, die kurzfristige Planung jedoch keineswegs präzis vorbestimmt. So konnten die verschiedenen Etappen in der Sanierung der Schausammlung schrittweise, in bernischer Manier ganz «allmählich» und «ohne Hexerei»[60], verwirklicht werden. Dieses Vorgehen ermöglichte, dank «rollender Planung», neue Ausstellungskonzepte in Verbindung mit zeitgemässen, modernen Formen der Präsentation.

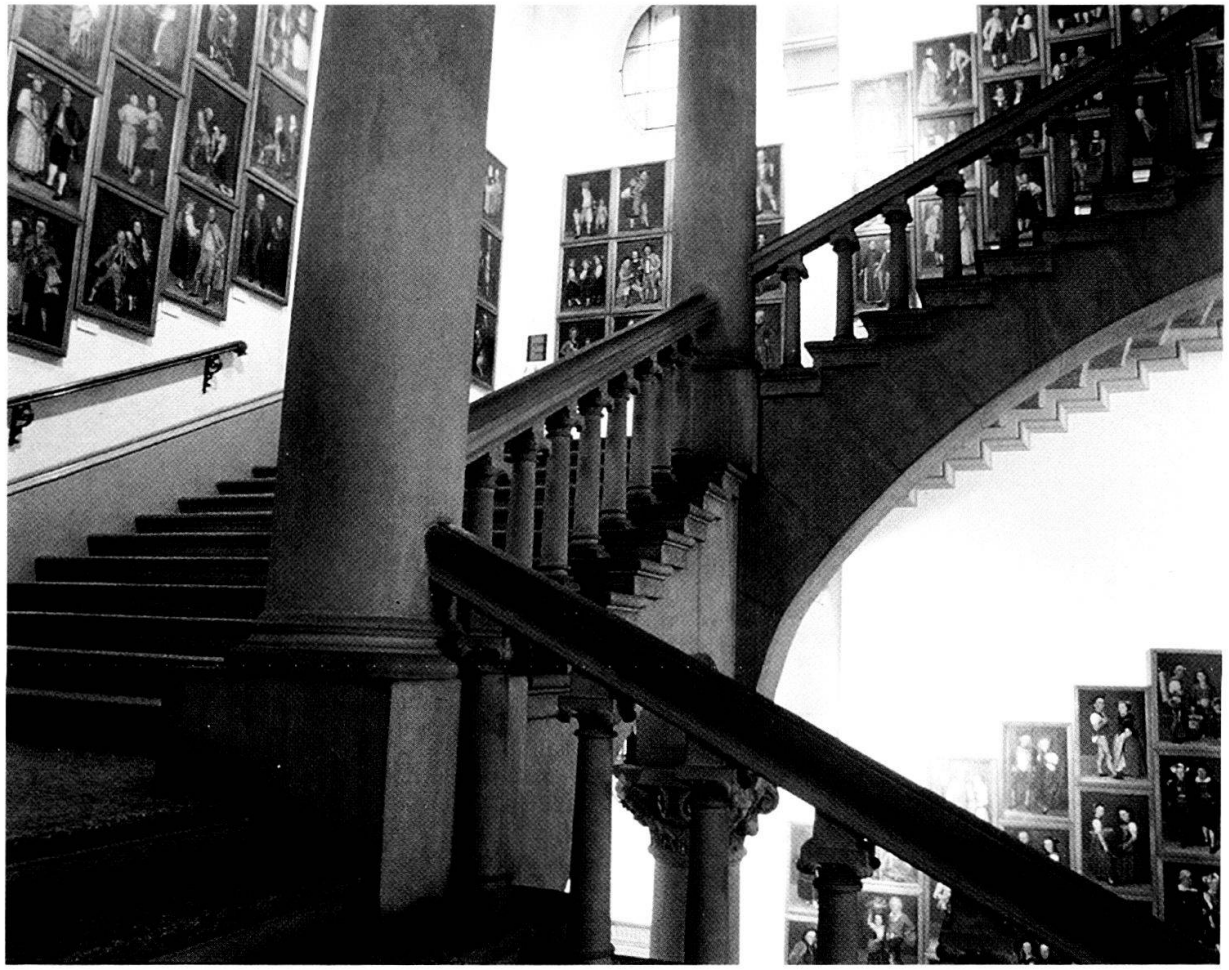

Abb. 24: Der Reinhart-Zyklus des Schweizervolkes als neue Visitenkarte des Museums (1991). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

Am Anfang der zweiten Museumsmetamorphose steht der Begriff «Ikonographie». Alle Etappen der Um- und Neugestaltung und mithin alle Ausstellungskonzepte erklären sich mit diesem Schlüsselbegriff. Ikonographie aber heisst, beglaubigt durch die Fachkompetenz des Berichtverfassers, historisches und kunsthistorisches Studium der Bildinhalte, der Bildthemen, der Bildmotive, der Bildsprache und der Bildaussagen. Diese wissenschaftliche Qualifikation ermöglicht denn auch interdisziplinär den Brückenschlag zwischen Kunst und Geschichte. Mit andern Worten: Hätte die «Geschichte» hoch oben im Glasmosaik Ikonographie studiert und hätte sich die «Kunst» ihrerseits mit derselben Fachrichtung, wenn auch nur im Nebenfach, befasst, wäre die gegenseitige Entfremdung wohl gar nicht möglich gewesen. Dieser museumsgeschichtliche Zusammenhang lässt sich unmittelbar am Beispiel der Münsterfiguren ablesen. Im Mittelpunkt des neuen Ausstellungskonzepts steht weder die hervorragende Bildhauerkunst von Erhart Küng noch die historische Dokumentation spätmittelalterlicher Relikte, sondern das ikonographisch bestimmte Bildprogramm

des «Jüngsten Gerichts». Diese Perspektive entspricht der ursprünglichen Sinngebung *in situ* am Münsterportal. Dieselbe Optik kann aber auf dem musealen «Abstellplatz der Geschichte» nicht in identischer Rekonstruktion, sondern nur in differenzierter Analogie wiederholt werden. Im Einklang mit den räumlichen Vorgaben wurde im Historischen Museum eine innovative, ikonographisch einleuchtende Lösung getroffen. Statt der vertikalen Aufsicht am Münsterportal werden die Figuren frontal, hintereinander gestaffelt in einer horizontalen, bühnenartigen Inszenierung gezeigt: vorn die klugen und die törichten Jungfrauen, im Eingang die Justitia mit Engeln, dahinter die Propheten, Erzengel Michael als Seelenwäger, die Engel mit den Leidenswerkzeugen und zuletzt, am Endpunkt der Raumachse, Christus als Weltenrichter, begleitet von Maria, Johannes dem Täufer und den zwölf Aposteln. Diese Anordnung bietet dem Besucher die Möglichkeit, die Skulpturen aus nächster Nähe zu betrachten, zugleich aber auch deren Funktion im geschlossenen Bildprogramm zu erkennen. Die museologische Form der Präsentation fand Beifall, sowohl im Lager kunsthistorischer wie historischer Experten als auch im Kreis internationaler Fachleute, die sich 1994 im Louvre in Paris zum Kolloquium mit dem Thema «Sculptures hors contexte» versammelten und der bernischen Ausstellung geradezu exemplarische Bedeutung attestierten.

Bei der Einweihung 1982 konnte der neue Teil der Schausammlung, was seine Situierung im Untergeschoss, im «Kellergewölbe» des Museums, betrifft, nur mittelmässige bis schlechte Noten erzielen. Der fernab der Beletage gelegene, die bisherige Hierarchie der Raumwerte «subversiv» störende «erratische Block» musste wie ein isoliertes Museum im Museum wirken. Wenn schon mit dem «Jüngsten Gericht» ein neuer musealer Brennpunkt geschaffen wurde, so war es nur logisch, dieses Thema im grösseren Zusammenhang mit den «vier letzten Dingen»: Tod, Gericht, Himmel, Hölle, das heisst mit dem theologischen Kompendium der *Novissima*[61] zu erweitern. Ein erster Schritt in diese Richtung führte 1984 in den ebenso schmalen wie engen Raum der ehemaligen «Folterkammer», wo nun der Berner Totentanz als direkte Vorbereitung auf das «Jüngste Gericht» eingerichtet werden konnte. Die Bilderreihe des Totentanzes stellt eine eigenständige, ikonographische Einheit zum Thema Tod dar. Im Vordergrund der Präsentation stehen die 24 kleinformatigen Aquarellkopien von Albrecht Kauw, deren Lichtempfindlichkeit hier spezielle konservatorische Schutzmassnahmen erforderte. Die Vorstellung, welch monumentale Grösse dieses stadtbernische Denkmal einst auszeichnete, vermittelt didaktisch, in photographischer Umsetzung, die lebensgrosse Selbstdarstellung des Malers Niklaus Manuel. Demgegenüber wird das Totenspiel der Tanzfiguren, ausgestattet mit den ältesten Theaterkostümen der Schweiz sowie mit Pestsarg und Stundenglas, dramatisch in Szene gesetzt. Sie erzeugen hintergründig jene denkwürdige Einstimmung zum «Memendo mori», wie sie im «Totentanz» durchgängig, im Ein- und Ausgang, gegenwärtig bleibt.

Abb. 25: Brunnenfigur der «Justitia» in der neuen «Stadttopographie» mit Stadtmodell in der Mittelhalle der Beletage (vormals Waffenhalle). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1988.

Ein zweiter Schritt erfolgte 1987 mit der Dislokation des «Kirchensaals» aus der Beletage in den vormaligen «Wagen- und Schlittenraum», welcher jetzt, nach dem Auszug der Büros der Abteilung für Ur- und Frühgeschichte, räumlich wie thematisch eine ideale Fortsetzung der Ausstellung ermöglichte. Die zentrale Längsachse, welche sich damit auf eine Distanz von 33 Metern verlängern liess, eröffnet dem Besucher im Abschreiten des «Lebenswegs» weit- und tiefräumig neue Einblicke. Im Portaldurchgang kann er in Glasgemälden altbernische Schutzpatrone und deren Funktion als Nothelfer, wenn nicht als Lebensversicherung wahrnehmen. Im neuen «Kirchensaal» fällt sein Blick unmittelbar auf die drei Angensteiner Kapellenfenster. Diese Scheiben haben nach langer musealer Irrfahrt, zuerst im Erker der Waffenhalle, dann im Erker des «Caesarsaals», endlich den richtigen, ihrer grossartigen Ausstrahlung entsprechenden Ort gefunden. Hier nämlich begründet ihre Trilogie des Kirchenjahres, mit der Darstellung von Weihnachten, Ostern und Pfingsten, die Ikonographie des Ausstellungskonzepts. Damit ist bereits klargestellt, dass in diesem Kontext der vollumfänglich ausgestellte Paramentenschatz primär nicht dessen textile, kunstgewerbliche Qualität, sondern vor allem dessen liturgische Funktion im Kirchenjahr zur Geltung bringen soll. Absolute Priorität beansprucht indessen der konservatorische Schutz für die licht- und staubempfindlichen Paramente. Im Gegensatz zum Tageslicht im alten «Kirchensaal», das trotz neuzeitlicher Storen unverantwortlich hohe Luxwerte zuliess, werden hier mit reinem Kunstlicht, mit Lichtreglern und UV-Schutz die international geltenden Standards erfüllt. Dank seiner thematischen Ausrichtung bietet der neue «Kirchensaal» wiederum Platz für jene Kunstwerke, welche bisher vereinzelt in der Beletage ausgestellt waren. Dazu gehören verschiedene Heiligenfiguren, die Altartafel aus Erlach und die Rüegsauer Madonna. Neu kamen hinzu der Taufstein aus Spiez und der Abendmahlstisch aus Jegenstorf. Die Konzentration kirchengeschichtlicher Altertümer ist damit noch keineswegs abgeschlossen, stehen doch im anschliessenden Bibliotheksraum und im vormaligen Ausstellungsraum des «Asiendepots» genügend grosse Ausstellungsflächen zur Verfügung, um einerseits das berühmte Diptychon, die Antependien sowie die Vinzenzteppiche in den bernischen «Kirchenschatz» integrieren zu können. Anderseits wird die neue, jetzt in Projektierung befindliche Ausstellung der 1986 in der Münsterplattform entdeckten Figurenfragmente den krönenden Abschluss bilden, in einer konsequenten Entwicklung, die mit dem Ausstellungskonzept der Münsterfiguren als «Leerstelle» begann und mehr und mehr zum «Lehrstück» kirchlicher Ikonographie erweitert wurde.

Darüber kann kein Zweifel bestehen, dass im laufenden Prozess der zweiten Museumsmetamorphose mit der Rochade des «Kirchensaals» quasi der «Dominostein» gefunden wurde, der nicht nur die ersehnte Rückkehr des «Standessaals» in die Beletage erlaubte, sondern zugleich deren Neugestaltung in Gang setzte. Massgebend für die Sanierung waren konservatorische Gründe: die

Abb. 26: Vitrine mit dem «letzten Schweizer Dienstmädchen» am Eingang zum «Wandel im Alltag» im Ostflügel des zweiten Obergeschosses (1994). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

zwingende, auch von der Aufsichtskommission geteilte Meinung, dass die weltberühmten flämischen Tapisserien nicht länger dem Tageslicht ausgesetzt sein dürfen. Diese Einsicht führte sowohl im westlichen wie im östlichen Hauptsaal zur klimatechnischen Schliessung der Fensterfronten. Um die minimal zulässigen Lichtwerte zu bestimmen, waren aufwendige Lichttests notwendig. Gleichzeitig mussten analoge Beispiele im Ausland konsultiert werden. Dabei kam, dank regelmässigen Studienreisen des Berichterstatters, einmal mehr die Vorbildfunktion des Victoria & Albert-Museums in London zum Zug, umso mehr als dort ebenfalls eine radikale Sanierung der spätmittelalterlichen Schausammlung stattfand. Aus solchen Erfahrungen resultierte schliesslich eine bernische Lösung: mit schwarzem Schieferboden, hellgrauen Wänden, weisser Decke sowie mit einer neuartigen Lichtanlage.

Die Sanierung des «Caesarsaals» wurde 1985 im Jahresbericht des Museums als «Siebenmeilenschritt» gefeiert.[62] Der Namenswechsel zum «Burgundersaal» verkündet zugleich ein neues Ausstellungskonzept. Die veränderten Raumverhältnisse ermöglichten nämlich eine seit langer Zeit als wünschbar erachtete, bis anhin aber nicht machbare Änderung in der Präsentation der Caesarteppiche. Bereits 1957 hat Robert L. Wyss in seiner Dissertation zu diesem Thema die Hypothese formuliert, dass die vier Teppiche wohl «zur Ausstattung eines burgundischen Thronsaales» gehörten und dass deren Komposition «eine symmetrische Gegenüberstellung von je zwei Teppichen» erkennen lasse, «wie sie der Dekoration der beiden Längswände eines rechteckigen Raumes entspricht».[63] Die Feststellung, dass eben dieses Modell perfekt in die neue Saalarchitektur passt und dass sich die postulierte Anordnung mit dem ersten und zweiten Teppich an der Nordseite, mit dem dritten und vierten an der Südseite des Ausstellungssaals kongruent verwirklichen liess, gehört mithin zur eigentlichen Invention des neuen Konzepts. Im Mittelpunkt steht hier die ikonographische Repräsentation der burgundischen Herzöge. Folgerichtig wurde deshalb der Tausendblumenteppich mit dem Wappen Philipps des Guten als Blickfang gewählt und thronmässig an die westliche Stirnseite des Saals gesetzt, denn er ist der symbolische Schlüssel burgundischer Selbstdarstellung. Auf der Gegenseite wird über dem restituierten Rundbogenportal der grosse Wappenteppich gezeigt, welcher in dreifacher Wiederholung die heraldische Genese des Herzogtums Burgund erklärt. Parallel dazu folgen die sechs luxuriösen Kornettfahnen, die mit der Devise Karls des Kühnen dessen Anspruch auf fürstliche Selbstbestätigung erhärten. Im Erker des «Burgundersaals» befinden sich, ikonographisch zusammengefasst, die 1476 erbeuteten Stickereien, in ihrer Mitte das Wappenschild der Freigrafschaft Burgund, womit auch gleich der Streitfall zwischen Karl dem Kühnen und den Eidgenossen signalisiert wird. Anschliessend kann sich der aufmerksame Besucher an Martinis grosser Darstellung der Murtenschlacht orientieren. Und da entdeckt er didaktisch, aus der Perspektive der Sieger, jene «Beute-Ideologie», welche die bisherige Ausstellung im Bernischen Historischen Museum immer

Abb. 27: «Wandel im Alltag»: Waschen, Putzen, Bügeln im Bereich «Haushalten» im Ostflügel des zweiten Obergeschosses (1994). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

schon nachhaltig geprägt hat. Demgegenüber vermag die neue Inszenierung höfischer Ikonographie und Repräsentation inhaltlich und formal selbst höchsten Anforderungen des «Weltschliffs» (Cosmopolitan Sophistication) gerecht zu werden, womit das Museum zweifellos internationale Reputation gewonnen hat. Dazu zählen auch jene Faltprospekte in deutsch, französisch und englisch, welche das interessierte Publikum zu spezifischen Themen informieren. Ihre Anzahl ist im Lauf der Jahre auf zwanzig angewachsen.

Mit der Einweihung des «Traiansaals» konnte 1988 das gleichwertige, in Raumform und konservatorischer Ausstattung konforme Pendant zum «Burgundersaal» eröffnet werden. Die architektonische Symmetrie betrifft nicht allein die identischen Portale, sondern auch die wiederhergestellte Raumgrösse, was den Abriss einer 1905 eingebauten Zwischenwand erforderte. Der neuen räumlichen Korrespondenz der Hauptsäle entspricht das in Abhängigkeit zum «Burgundersaal» entwickelte Ausstellungskonzept. Auf die Repräsentation burgundischer Hof-Ikonographie folgt nun mit Blick auf das vielschichtige Thema der Trophäen die eidgenössische Selbstdarstellung. Dieser Kontext wird auf drei verschiedenen Ebenen verdeutlicht: gegenüber an den Längswänden die fürstliche Legitimation mit dem Dreikönigsteppich und dem Traian- und Herkinbaldteppich einerseits, das eidgenössische Selbstverständnis mit den Rathausbildern der dreizehn Pannerträger und des Bundesschwurs zu Stans andererseits.

Die Eidgenossen gewinnen ihre Legitimität durch göttlichen Beistand in ihren siegreichen Schlachten, wofür die Trophäen wie die eigenen Feldzeichen der sichtbare Beweis sind. Diese parteiische Sicht der Sieger wird mit einer für die Schweizer Fahnengeschichte qualitativ und quantitativ singulären Reihe von 28 Fahnen demonstriert. In der Längsachse des Saals paradieren «im Triumphzug» drei ritterliche Harnischmänner, ein Turnierreiter, dahinter ein Arsenal mit Feldschlange und Steinbüchsen, gefolgt von einem wuchtigen Haufen mit bernischen Setzschilden, Halparten, Streitäxten und Langspiessen. Den Schluss bildet der aus dem Berner Zeughaus stammende Wilhelm Tell mit Sohn. Und gleich daneben steht lebensgross porträtiert, als Torwächter vor dem Eingang zum Standessaal, selbstbewusst und kriegerisch, Niklaus Manuel d. J., dessen Devise «Glück uff min syten, Ich hab rächt oder lätz» den Grundsatz eidgenössischer Trophäengeschichte preisgibt.

Der neue «Standessaal» bietet demgegenüber mit dem ehrfürchtigen Anblick des Schultheissenthrons von 1735 eine völlig andere Szenerie. Der aristokratische Stimmungswechsel kommt vor allem durch das helle Tageslicht zustande, welches nun von drei Seiten zugleich einströmen kann, nachdem 1985 auf der Südseite und 1991 auf der Westseite je ein bisher verschaltes Saalfenster geöffnet und damit der alte architektonische Zustand wiederhergestellt worden ist. Um die intensive Lichtmenge auf ein konservatorisch zulässiges Mass zu reduzieren, mussten an allen Fenstern getönte Plexigläser mit UV-Schutz montiert werden. Dadurch erhielten die 192 Schliffscheiben, welche auf die vier Fenster der Ostseite verteilt sind, eine stärkere Ausstrahlung. Diese grossartige Sammlung altbernischer Familienwappen aus Stadt und Land, die bisher als museale «Erblast» in keiner Weise zum «Kirchensaal» passen konnte, gewinnt jetzt im «Standessaal» die Funktion einer demographischen «Kulisse», denn sie repräsentiert symbolisch das Berner Volk im 18. Jahrhundert. Dazwischen und davor stehen die prunkvollen Schultheissenthrone von 1735 und 1785, der eine 1985, der andere 1974 restauriert, sowie, im Kontrast dazu, der betont schlichte Landammannstuhl von 1832. Das Ancien régime präsentiert sich in barocker Pracht: grossformatig in den Schultheissenporträts, kleinformatig im Bilderzyklus der Amtsträger von Johann Ludwig Nöthiger. In den Rathausbildern mit Salomo und Skiluros werden die Gnädigen Herren gemeinsam auf Weisheit und Eintracht verpflichtet. Der Stadtstaat selbst zeigt sich in den Stadtveduten von Dünz und Aberli, in den Standes-, Ämter- und Gerichtsscheiben sowie in der Ratssitzung der Zweihundert. Alles in allem also eine traditionelle, wohlbekannte Hommage an das «goldene Zeitalter» Berns? Kritik und Tadel kommen aber als Gegengewicht in einer langen Reihe politischer Karikaturen zur Geltung. Sie führen unmittelbar zum Bastille-Modell als Inbegriff der französischen Revolution, dann zum Berner Bär mit Schweizerfahne in der Regeneration und schliesslich zur Wahlurne als Zeichen neuzeitlicher Demokratie. Dieser Werdegang verweist im Rückblick auf die Exklusivität der bernischen Zünfte und

Abb. 28: Das neue Turmzimmer im Ostflügel des zweiten Obergeschosses als historisches Restaurant mit Ausblick auf Bundeshaus, Casino und Münster (1994). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

Gesellschaften, wie sie abschliessend in der «Schatzkammer» beobachtet werden kann. Im Gegensatz zur bisherigen Ausstellung, welche die künstlerischen Aspekte des Zunftsilbers in den Vordergrund rückte, werden hier die kostbaren Schaugefässe einheitlich nach Zünften und Gesellschaften geordnet und zugleich in ihrer institutionellen Funktion als Zeichen gehobener Geselligkeit vorgestellt. Der Rundgang erweitert diese Perspektive zu einem Gesamtbild des «Inneren und Äusseren Standes»: mit den Regimentstafeln der regierenden Geschlechter, mit der Ostermontagsprozession, mit Barett und Berüsse, mit Siegel und Siegelbeutel, mit Weibelschild und Zepter. In der Mitte des 1992 sanft renovierten Schatzgewölbes aber darf, konservatorisch geschützt, der berühmte Hugenottenteppich aus der kleinen Ratsstube, das heisst aus dem Zentrum altbernischer Machtfülle, bewundert werden.

Der Bericht aus der Beletage wäre unvollständig ohne Hinweis auf den 1989 neu eingerichteten «Vinzenzsaal». Hier wurden analog zum «Burgundersaal» mit der Schliessung der Fensterfront, mit schwarzem Schieferboden und einer neuen Lichtanlage jene konservatorischen Bedingungen erfüllt, die es gestatten, die Vinzenzteppiche und die Antependien in einem ebenso dauerhaften wie vorläufigen Provisorium zu zeigen. Die künftige Verwendung dieses Ausstellungsteils – nach der Dislokation der kirchlichen Objekte, die im Anschluss

an den Kirchensaal im Untergeschoss präsentiert werden – steht im Zusammenhang mit den Staatsaltertümern, die 1976 mit dem beengten Münzkabinett vorliebnehmen mussten (wie zum Beispiel das grosse Bild der «Berna» von Joseph Werner), die aber in nicht allzu ferner Zukunft hier ihre Ehrenplätze finden sollen.

Wenn der museologische Fortschritt, der zuerst in einer Wechselausstellung erzielt wurde, später auch in der permanenten Schausammlung fortwirken soll, dann doch nur unter der Voraussetzung, dass dafür der thematisch richtige Ort gefunden wird. Ein gutes Beispiel dazu gibt die didaktische Inszenierung der drei Tische für Bauern, Bürger und Patrizier, eine fiktive Konstellation, die in der Ausstellung «Vom Berner Bär zum Schweizerkreuz» erstmals gezeigt, 1984 im Vorraum zu den «alten Stuben» permanent eingerichtet, erweitert und 1991 vollendet wurde. Genau hier dient sie als Schlüssel für die Darstellung der «Lebensformen der traditionellen Gesellschaft». Zwar ist die Neugestaltung im direkten Umfeld noch nicht verwirklicht, ebensowenig wie die Sanierung der seit Jahren geschlossenen «Sennerei», wo die ländliche Kultur in Gestalt der berühmten, einst sogar von Picasso bewunderten Hausfassade von Gampelen auferstehen soll. Diese Erschliessung würde darüber hinaus im benachbarten Ofendepot, im vormaligen Luftschutzraum, den passenden Platz für die Darbietung der Berner Bauernkeramik erlauben. Eine erste Sanierungsetappe ist hingegen im Zugang zu den städtischen Stuben bereits verwirklicht, indem der «Stubengang» 1992 in eine Galerie mit 17 Familienbildern des 16. und 17. Jahrhunderts umgewandelt wurde. Die familiengeschichtliche Ausrichtung, mit dem Zehender-Zyklus von 1623 im Mittelpunkt, umfasst, wenn auch nur exemplarisch, ein breites Spektrum: vom Hausstand zum Ehevertrag und zum Stammbaum. Die interfamiliäre Deszendenz, dargestellt in 20 Allianzscheiben, führt denn auch immer wieder auf die dreifache Schultheissin Magdalena Nägeli zurück. Sie darf deshalb mit Recht die Stamm-Mutter des bernischen Patriziats genannt werden.

Dasselbe Ausstellungskonzept findet eine Fortsetzung in der Porträtgalerie des 18. und 19. Jahrhunderts mit über 80 Gemälden im Zwischengeschoss. Hier wiederum kann exklusiv jener gesellschaftliche Umbruch gezeigt werden, der sich im Wechsel vom orthodoxen Mühlsteinkragen zur «Elégance à la mode», von provinzieller Häuslichkeit zur aufgeklärten, feminin diktierten «Salonkultur» manifestiert. Den Auftakt zur neuen «Civilisation matérielle, économie et capitalisme»[64] gibt das 1993 eröffnete Foyer vor dem Direktionszimmer. Im Vordergrund steht dabei der Handel mit Luxusgütern aller Art, behördlich kontrolliert und dargestellt mit der Einfuhr fremder Waren aus fernen Ländern, hier und jetzt dokumentiert mit den Bildern des Berner Kaufhauses. Demgegenüber wird in einer grossen Schauvitrine das vielseitige Angebot stilgeschichtlich, als «vertikale Komponente», vorgeführt: Tafelsilber, Porzellan, Fayencen, Uhrwerke, Miniaturen, Schmuck, Kassetten. Zu den Kostbarkeiten zählt auch die feudale

Abb. 29: «Wandel im Alltag»: «Der moderne Geist im Büro» im Westflügel des zweiten Obergeschosses (1994). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

Wohnkultur mit entsprechendem Mobiliar, der Luxus mit Seidenstoff und Kristalleuchter, mithin die Verschwendung für ein Gesamtkunstwerk, dessen importierte Fremdartigkeit gerade im Pourtalès-Salon neue Massstäbe setzt. Es ist kein Zufall, wenn dieser Ausstellungsteil 1990 explizit mitdem Thema «Welt-Umgang oder die bernische Erziehung zur Weltoffenheit» eingeweiht wurde. Die Neugestaltung beruht nicht allein auf der Präsentation der Porzellansammlung Kocher, der Miniaturensammlung von Steiger oder des Rehfues-Silbers, sie stützt sich vielmehr auf ausstellungstechnische Innovationen, zum einen mit einer Folge stadtbernischer Dioramen, welche als Schutzverblendungen in allen elf Saalfenstern montiert sind, zum andern durch Öffnung von zwei Spiegeltüren, die den neugierigen Einblick auf ein Ensemble von neun zeremoniös agierenden Kostümfiguren gestatten.

Dieser schichtspezifische Parcours führt zurück ins Treppenhaus, mitten in die Wirklichkeit schweizerischer Identität. Hier nämlich hat 1985 der Reinhart-Zyklus mit seinen 127 Gruppenbildern, das heisst mit 281 Einzelpersonen Einzug gehalten. Sie sind es, die für das Historische Museum eine ganz neue Visitenkarte vermitteln. Mit der Darstellung des ländlichen Schweizervolkes wurde zugleich die bisherige Schlossherren-Etikette abgelöst. Die berühmten Villmergen-Generäle sind dennoch nicht verschwunden, denn sie können jetzt im oberen Treppenhaus aus respektvoller Distanz und in ihrer ursprünglichen barocken Rangordnung nebeneinander bewundert werden. Der Reinhart-Zyklus aber, dessen stufenförmige Anordnung 1991 dank neuer Bilderrahmen umgruppiert wurde, begleitet den Museumsbesucher bis zur grossen Halle im ersten Obergeschoss.

Zwar ist die Sanierung der alten Waffenhalle architektonisch noch nicht beendet, doch wird deren thematische Bestimmung bereits klar erkennbar. Diese gilt primär der Stadttopographie mit Bezug auf die Stadtgründungsgeschichte und Stadtentwicklung. Im Mittelpunkt steht, aufgewertet zum «Weltdenkmal», die Berner Altstadt im «Stadtmodell», umgeben von fünf Brunnenfiguren, unter denen die Justitia-Statue eine privilegierte Stellung einnimmt. Sie ist nicht nur Treffpunkt verschiedener Ein- und Ausgänge, sie gibt zugleich den Blick frei auf 56 Glasgemälde, welche rundum auf sämtliche Fensterfronten verteilt sind. Diese Schaustücke bringen, analog zum Reinhart-Zyklus, eine typisch schweizerische Ausprägung der staatlichen Ikonographie im 16. Jahrhundert zum Ausdruck. Im Aufstieg zum zweiten Obergeschoss kann der Besucher in der grossen Fensterpartie weitere 26 Glasgemälde erkennen, welche die Tradition der Wappenschenkung bis zum 20. Jahrhundert fortführen. Hat der Besucher die obere Halle erreicht, wird er zuerst mit militärischen Aspekten konfrontiert. «Spes pacis in armis» melden die Maritz-Kanonen. Solche Militanz beschränkt sich allerdings, ökonomisch betrachtet, auf die Hauptstücke der Militaria-Sammlung. Geboten wird ein waffen- und uniformengeschichtlicher Überblick mit dreizehn neu geschaffenen Militärfiguren, unter ihnen der Reisläufer Andreas Wild, die Funksche Zeughaus-Puppe, der Helvetische Senator Joneli, der Adjutant Napoleons,

Albrecht von Wattenwyl, und der eidgenössische Oberst Jauch. Es fehlen weder Midarts Schweizerschlachten, noch die Bilderreihen von Feyerabend und von Escher, schon gar nicht die Bildreportagen von Berns Untergang 1798 sowie vom Sonderbundskrieg 1847. Im Zugang zu den Seitenflügeln wird der militärische Bezirk zivil aufgebrochen, einerseits mit zwei Vitrinen zum Thema «Reisen» und andererseits mit der Vitrine der Neuerwerbungen, welche im ständigen Wechsel bereits den «Wandel im Alltag» ankündigen.

Den Anfang macht am Eingang zum Ostflügel das «letzte Schweizer Dienstmädchen», das, in Altersweisheit zu musealer Würde aufgestiegen, den Besucher zur ersten Station der neuzeitlichen Zivilisation einlädt. Es handelt sich dabei um die traditionelle Frauendomäne des «Haushaltens», sei es mit Nähen, Strikken, Kochen, Waschen, Bügeln und Putzen, sei es die Handhabung in Sauberkeit und Hygiene oder die Erziehung der Töchter zum tradierten Rollenverständnis. Über allem wacht der zivilisatorische Fortschritt mit Wasserhahn und Glühbirne. In allem waltet, von der Handkurbel bis zur Steckdose, die anonyme «Herrschaft der Mechanisierung»[65], welche nicht nur Zeitgewinn und Hebung des Komforts verspricht, sondern auch, dank elektrischer Apparate, zur Steigerung des Stromverbrauchs beiträgt. Der ideelle Ausgangspunkt dieser Ausstellung, die 1984 in der bereits bestehenden Infrastruktur der Schaufensterkojen eingerichtet und seither mit Neuerwerbungen komplementiert wurde, war die «Children's Gallery» im Science Museum in London. Die dort im technologischen Zusammenhang gezeigten Gegenstände stimmen in den entwicklungsgeschichtlichen Reihen für Nähmaschinen, Waschmaschinen, W(ater) C(losets) und Badewannen weitgehend mit den hier vorgestellten Objekten überein, doch gilt für diese primär jene Alltagsperspektive, die 1980 für die Sammlungspolitik festgelegt wurde. Man mag die Früchte solcher Politik goutieren oder nicht. Die Geschichte hat diese Vorgänge längst registriert. Was 1984 in der Ausstellung noch heftig umstritten war und erst provisorisch inszeniert wurde, hat im Lauf der Jahre durch die Zeitumstände, durch den «Wertewandel in der modernen Industriegesellschaft»[66], durch den ständig wachsenden «Reliktanfall» museumsreifer Gegenstände[67] mehr und mehr gesellschaftspolitische Relevanz gewonnen. Über das Thema reiner Haushaltstechnik hinaus vermitteln diese Gegenstände auch ihre berufsmässige Zugehörigkeit. Sie stehen also in Verbindung zu bestimmten Personengruppen. Das heisst hier konkret im «Haushalt»: die Damenschneiderin mit ihrer Kundin, die Köchin, die Waschfrau sowie zwei mondäne Kosmetik-Damen. Damit wird ein weiterer Grundzug des Ausstellungskonzepts ersichtlich. Im «Wandel des Alltags» sind nahezu 60 Figuren integriert, welche einerseits einen modegeschichtlichen Querschnitt vermitteln und andererseits den breiten Fächer geschlechtsspezifischer Berufsgattungen aufzeigen.

Im zweiten Teil wird die maskulin geprägte Geschichte der Industrialisierung dargestellt. Die «industrielle Revolution» stützt sich auf bestimmte energetische Voraussetzungen, angefangen mit Wasserrad und Transmission, mit Dampf-

maschine und Elektromotor, abgeschlossen mit Dieselmotor und Generator. Diese Entwicklung verändert die herkömmliche Fabrikation, sie führt von der Herstellung teurer Einzelstücke zur Produktion billigerer Massenware, hier dargestellt an Beispielen der Uhren-, Textil- und Eisenindustrie. Der Besucher sieht den Uhrmacher an der Werkbank, den Strumpfwirker am Wirkstuhl, den Weber am Webstuhl und den Schlosser samt Lehrling an der Drehbank. Die gravierenden sozialen Konsequenzen, welche durch den industriellen Rationalisierungs- und Disziplinierungsprozess hervorgerufen wurden, kommen in Bilddokumenten der Arbeiterbewegung zum 1. Mai deutlich zum Ausdruck.

Das nachfolgende dritte Segment, das erst 1994 eröffnet wurde, widmet sich exemplarisch, sozusagen im Modellversuch, dem Problem allgemeiner Mobilität. Die Geschichte des Transportwesens verweist auf zwei Entwicklungslinien: auf das Phänomen der Eisenbahnen, welche hier in verschiedenen Modellreihen präsentiert werden, sodann auf die «Prozession» der Automobile, deren ungehemmte Ausbreitung auch schon das Ende solcher Mobilität vorwegnimmt.

Der vierte Teil bietet in zwei korrespondierenden Schaufenstereinheiten Anschauungsunterricht zum Thema «Lebensmittel»: auf der einen Seite im Ambiente eines Spezereiladens mit Verkäuferin und dazugehöriger Kundschaft, auf der anderen Seite mit der ernährungsgeschichtlichen Darstellung der verschiedenen Produkte, von den Grundnahrungsmitteln zu den Kolonialwaren, vom Frischgemüse zum Fertigprodukt, vom Kleinimbiss zum Fast Food. Von da ist es nur ein kleiner Schritt ins Turmzimmer, das jetzt den Charakter eines Restaurants erhalten hat, nicht nur weil hier hinter der Theke ein Kellner bereitsteht, sondern auch deshalb, weil der Nostalgiker ebenda im Hinblick auf die gastronomische Reklame der «Bernerplatte» mit Goldrand und im Aufblick zur Sammlung altbernischer Wirtshausschilder voll auf seine Rechnung kommt. Darüber hinaus wird dem Besucher ein faszinierender Ausblick auf Bundeshaus, Casino und Münster geboten.

Im Westflügel, der 1984 eröffnet und in der Folgezeit immer wieder nachgebessert wurde, beginnt die «Reise» am Eingang zur früheren «Ladenstrasse» mit der Sänfte des Inselspitals. Gleichgültig, ob die hübsche Insassin krank oder schon wieder gesund ist, der Weg führt unmittelbar zur historischen Apotheke, wo der rezeptgläubige Apotheker den Besucher nicht weniger freundlich begrüsst als der moderne Zahnarzt seine Patienten auf der Gegenseite. Was wir dem medizinischen Fortschritt zu verdanken haben, zeigt die Arztpraxis mit Röntgenapparat und Operationstisch. Nicht zu vergessen die humanitären Aspekte, welche im «Samariterposten» für die Anliegen des «Roten Kreuzes» werben. Das medizinhistorische Interesse gilt indessen nicht so sehr dem Verbandszeug, sondern vielmehr dem ärztlichen Instrumentarium mit Aderlass- und Impfmesser, mit Schmerzspritze und Narkosemaske, mit Stethoskop und Elektrisiermaschine, mit Chirurgenstuhl und Skelettschrank. Dieser Sektor ist Teil des Bereichs «Lernen und Wissen», er gehört also zum Weltbild des Szientismus, worin

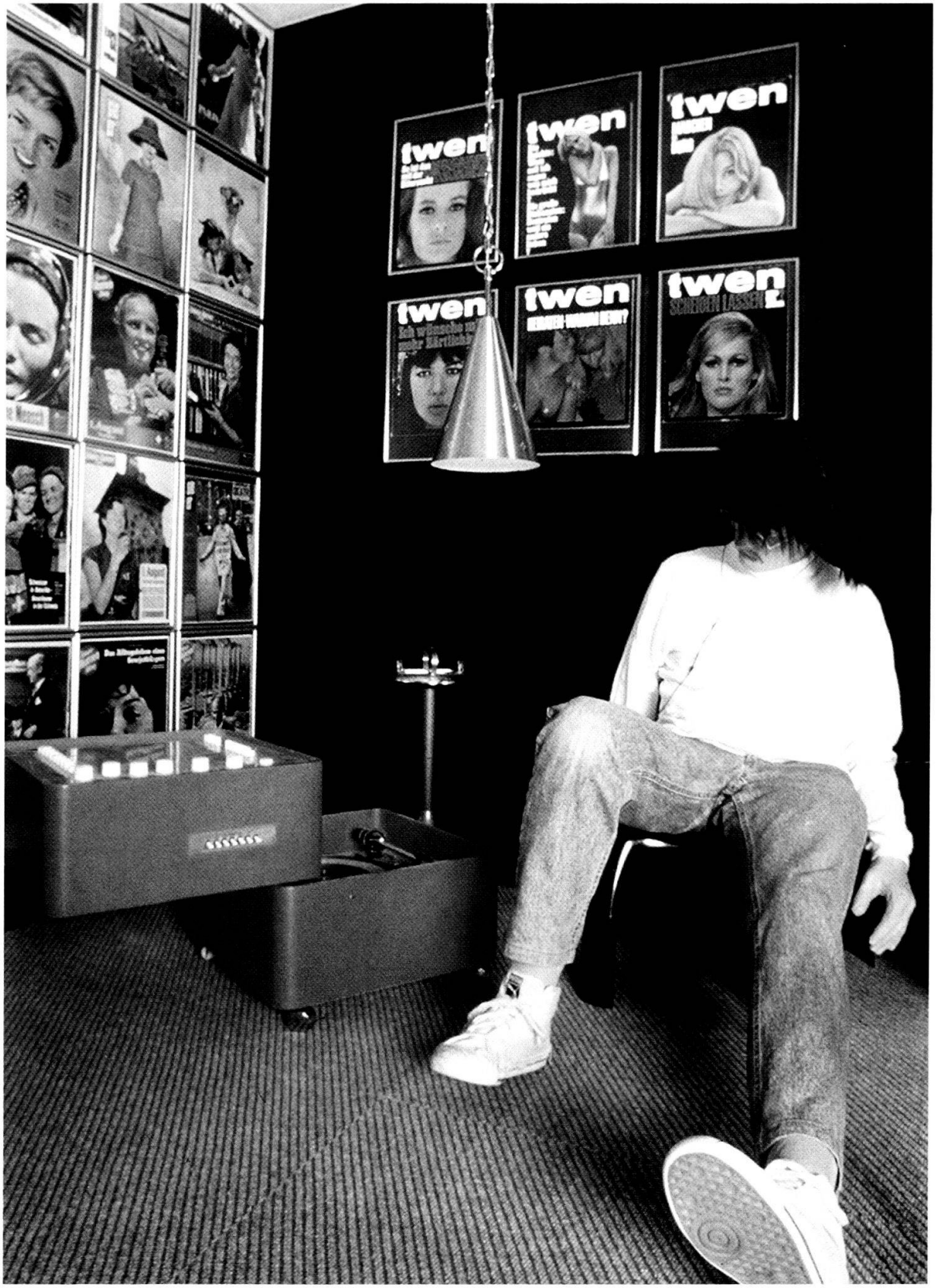

Abb. 30: «Wandel im Alltag»: «Die Halbstarken der 60er Jahre» im Westflügel des zweiten Obergeschosses (1994). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

sich die Naturwissenschaft mit Mathematik und Technik zum Mass aller Dinge erklärt. Die folgenden Ausstellungssegmente beschäftigen sich deshalb naturwissenschaftlich mit mikroskopischer Beobachtung, mit mathematischer Vermessung, mit der Erforschung der Atmosphäre und mit der astronomischen Zeitmessung. Analog zur Vereinheitlichung von Mass und Gewicht findet auch in der Standardisierung der Zeit ein tiefgreifender Wandel im Alltag statt, dargestellt in der Inszenierung der «Berner Zeit» – 1853 als schweizerische Landeszeit eingeführt, 1894 durch die mitteleuropäische Zeit abgelöst –, hier zusammengefasst mit Fernrohr, Telegraph, Telephon und Telefax, personell besetzt mit Astronom, Telephonistin und Bahnbeamten. Die Mutter-Uhr des Erlacherhofs in Bern beweist die neuen Zeitverhältnisse für Bahn, Post, Verwaltung, Schule und Fabrik, mit Fahrplan, Stundenplan und fixierter Arbeitszeit. Der Lernprozess im «Schulzimmer» verpflichtet den Lehrer, seine Schülerinnen und Schüler in Lesen, Schreiben und Rechnen zu unterrichten und zugleich zeitgemäss auf die «Schule des Lebens» vorzubereiten. Die Einsicht, dass Zeit Geld sei, bestätigt sich in der Entwicklung der Schreib- und Rechenmaschinen, deren Tastatur in immer kürzerem Staccato zu noch grösserer Effizienz, zum heutigen elektronischen Keyboard führt. Das Ergebnis solcher Rationalisierung zeigt die Szenerie eines Büros um 1925, ausgerüstet mit «Diktaphone», «Smith Typewriter», «Millionär-Calculation Machine», «Gestetner Rotary Cyclostyle», Buchungsmaschine «Burrough» und Telephon. Alle diese Maschinen atmen den «modernen Geist»[68] im Büro, auch wenn die Sekretärinnen nach wie vor auf die Anweisungen des Chefs warten müssen. Hier aber, am Helvetiaplatz, darf der Besucher in einer Sitzecke verweilen, kann die Freskenentwürfe für den Eingang des Historischen Museums studieren und dabei die Differenz zum ausgeführten Glasmosaik entdecken.

Der zweite Ausstellungsteil veranschaulicht das Thema «Sehen und Hören». Die Optik beginnt mit der Sammlung von Photoapparaten: sie sollen mit Daguerrotypie und Photographie die persönlichen Erinnerungen dokumentieren. Dieser Vorgang wird in einer Atelierszene mit zwei drapierten Schönheiten festgehalten. Danach zeigt der Photograph die chemische Verarbeitung der Bilder in seiner Dunkelkammer. Auf der Gegenseite stellt ein Clown das bernische «Panorama International» vor, will heissen: die neuartige, projektierte Welt der Unterhaltung, zuerst mit Kinematographie, dann mit Cinema samt Filmstars. Das Hörvergnügen für jedermann spenden Grammophon und Schallplatte, schon bald abgelöst durch das Radio, hier im «Studio Bern». Die Radiophonie stillt die Hörerwünsche erst mit Tanzmusik, um dann Ende der 30er Jahre als Massenmedium zum massgebenden Sprachrohr aktueller Information zu werden. Konkurrenz erwächst dem Radio erst anfangs der 50er Jahre durch die Television. Die ersten Fernseh- und Videogeräte lassen vergessen, dass damals im Alltag der Sehgewohnheiten ein neues Zeitalter begonnen hat. In der «Bar», deren Personal die Jugend der 50er Jahre in Erinnerung ruft und im Minirock

Abb. 31: Eingangshalle 1992 mit Helvetia-Büste von Gustave Courbet (um 1875—1877). Photo Stefan Rebsamen BHM, 1994.

bereits die 60er Jahre vorwegnimmt, kommen die amerikanischen Zustände (American way of life) nicht nur mit dem Flipperkasten, sondern vor allem mit der Musikbox zur Geltung, denn hier ertönt Musik aus aller Welt. Vor dem Hintergrund der Massenkommunikation – mit einer Flut von Illustrierten, multipliziert mit neuen Fernsehkanälen, die weltweit bestimmte Themen und Idole verbreiten – erscheinen die lässigen Gestalten des Beatles-Fans und des Halbstarken, beide durch Kopfhörer mit Tonstudio und Stereoanlage verbunden. Sie verkörpern demonstrativ einen anderen Lebensstil, im Kontrapunkt zu den «Klavierstunden» auf der Gegenseite, wo im bürgerlichen Rahmen zwei höhere Töchter das traditionelle Musikverständnis einüben. Diese können mit Recht auf eine Berner Spieluhr mit Tanzpaaren hinweisen, welche jetzt harmonikal das Zentrum des «Musikzimmers» komponiert. Hier wird in geschlossener Einheit die Sammlung historischer Musikinstrumente des 18. und 19. Jahrhunderts gezeigt. Aktuelle Beziehungen zur Gegenwart lassen sich gleichwohl nicht vermeiden, da das «Musikzimmer» den Blick freigibt, nicht nur auf den fernen Gurten, sondern auch auf die nahen Bauplätze für das künftige «Kulturgüterzentrum Unteres Kirchenfeld».

Der Rundgang ist damit zu Ende. Der Besucher wendet sich dem Ausgang zu, kehrt mit dem Lift in die Eingangshalle zurück, wo er zum Abschied einen letzten Hinweis genehmigen wird. Sein Blick richtet sich auf die Helvetia-Büste von Gustave Courbet. Dass an dieser Stelle einst Adrian von Bubenberg, Herkules und Simson gestanden sind, kann ihn heute wohl kaum interessieren. Nicht übersehen soll er aber die Inschrift auf dem Sockel dieser Büste: «Union – Amitié – Progrès»[69]. Diese Trilogie deklariert jene Ideale, die zum fragwürdigen Verhältnis zwischen «Kunst» und «Geschichte» im Glasmosaik eine passende, positive Antwort geben. Wenn Diversität und Komplexität zu den essentiellen Voraussetzungen für ein modernes, publikumsfreundliches Museum gehören[70], dann hat die zweite Metamorphose des Bernischen Historischen Museums ihr Ziel erreicht.

Anmerkungen

[1] Wegeli, Rudolf: 50 Jahre Bernisches Historisches Museum. In: JbBHM *23*, 1943, 20.
[2] Ebd., 19–20.
[3] Vgl. Wegeli, Rudolf in: Jahresbericht des Historischen Museums in Bern 1917, 16–23.
[4] Vgl. Lübbe, Hermann: Der Lebenssinn der Industriegesellschaft. Bern 1990, 155.
[5] Vgl. Wegeli, Rudolf in: Jahresbericht des Historischen Museums in Bern 1910, 13–41.
[6] Wegeli, Rudolf (wie Anm. 1), 20.
[7] Vgl. Kehrli, J. Otto: Bericht an den Gemeinderat der Stadt Bern über die neue Ordnung der Aufgaben und die gegenwärtigen Beziehungen der bernischen Museen. Manuskript, Bern 16. Dezember 1946, 27.
[8] Ebd., 27.

[9] Ebd., 28.
[10] Ebd., 30.
[11] Ebd., 33.
[12] Ebd., 38.
[13] Ebd., 39.
[14] Vgl. «Die Einweihung des Arist-Rollier-Steines» durch J. Otto Kehrli im Schloss Spiez. In: Heimatschutz *37*, 1942, 140.
[15] KEHRLI, J. OTTO (wie Anm. 7), 35.
[16] BÖSCHENSTEIN, HERMANN: Gedenkwort. In: Schweizerisches Gutenbergmuseum *48*, 1962, 132.
[17] J. Otto Kehrli war 1931 Präsident der Freisinnigen Stadtpartei Bern, Stadtrat, 1943 Präsident des Stadtrates. – Vgl. PFISTER, B.: Abdankungsrede. In: Schweizerisches Gutenbergmuseum *48*, 1962, 123.
[18] Vgl. KEHRLI, J. OTTO (wie Anm. 7), 1.
[19] Vgl. GREYERZ, HANS VON: Nation und Geschichte im bernischen Denken. Vom Beitrag Berns zum schweizerischen Geschichts- und Nationalbewusstsein. Bern 1953, 266.
[20] BÄRTSCHI, ERNST: Kunstschätze Berns. In: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 1949, 3–4.
[21] STETTLER, MICHAEL: Rede zur Eröffnung der Jubiläumsausstellung im Berner Kunstmuseum. In: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 1949, 5.
[22] STETTLER, MICHAEL: Verwaltungsbericht 1948. In: JbBHM *28*, 1948, 134.
[23] STETTLER, MICHAEL: Museum und Geschichte. Zur Erneuerung des Bernischen Historischen Museums. In: DU. Kulturelle Monatsschrift *18*, Juli 1958, 19. – Vgl. STETTLER, MICHAEL: Bernerlob. Versuche zur heimischen Überlieferung. Bern 1984, 18.
[24] Vgl. STETTLER, MICHAEL: Museum und Gechichte (wie Anm. 23).
[25] Vgl. Museumsprospekt «Historia – Ars – Natura». Bern 1956. – Vgl. STETTLER, MICHAEL: Verwaltungsbericht 1955 und 1956. In: JbBHM *35–36*, 1955–1956, 17.
[26] Vgl. Anm. 25.
[27] STETTLER, MICHAEL: Verwaltungsbericht 1951. In: JbBHM *31*, 1951, 185.
[28] Vgl. STETTLER, MICHAEL: Museum und Gechichte (wie Anm. 23), 15–16.
[29] Vgl. STETTLER, MICHAEL: Museum und Gechichte (wie Anm. 23), 16.
[30] LAUFFER, OTTO: Das historische Museum. Sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbe-Museen. In: Museumskunde, Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen *3*, 1907, 89.
[31] Vgl. STETTLER, MICHAEL: Museum und Gechichte (wie Anm. 23), 19.
[32] Vgl. WEGELI, RUDOLF: Verwaltungsbericht. In: JbBHM *2*, 1922, 161.
[33] Vgl. GAMBONI, DARIO: Modell der Bastille. In: Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts. Bern 1991, 510–511, Kat.-Nr. 325.
[34] STETTLER, MICHAEL: Die Schweizerische Tagung des Internationalen Museumsrates 1956. In: JbBHM *35–36*, 1955–1956, 37.
[35] Ebd., 38.
[36] STETTLER, MICHAEL: Zehn Jahre. In: JbBHM *37–38*, 1957–1958, 10.
[37] STETTLER, MICHAEL: Schloss Oberhofen. In: Bernerlob. Versuche zur heimischen Überlieferung. Bern 1984, 31.
[38] STETTLER, MICHAEL: Eingriffe ins Berner Stadtbild. In: Neues Bernerlob. Versuche zur Überlieferung. Bern 1967, 55–66.
[39] STETTLER, MICHAEL: Verwaltungsbericht 1955 und 1956. In: JbBHM *35–36*, 1955–1956, 12.
[40] STETTLER, MICHAEL: Verwaltungsbericht 1959 und 1960. In: JbBHM *39–40*, 1959–1960, 21.

[41] Wyss, Robert L.: Verwaltungsbericht 1963 und 1964. In: JbBHM *43–44*, 1963–1964, 530.
[42] Ebd., 529.
[43] Vgl. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Jahresbericht *71*, 1962, 39.
[44] Vgl. Bächtiger, Franz: Streiflichter zur Sammlungspolitik historischer Museen in der Schweiz. In: Unsere Kunstdenkmäler *37*, 1986, 302.
[45] Vogt, Emil in: Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Jahresbericht *71*, 1962, 10.
[46] Vogt, Emil in: Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Jahresbericht *72*, 1963, 8.
[47] Wyss, Robert L.: Verwaltungsbericht 1969 und 1970. In: JbBHM *49–50*, 1969–1970, 474.
[48] Wyss, Robert L.: Verwaltungsbericht 1977/1978. In: Bernisches Historisches Museum, Jahresberichte 1977/1978, 12.
[49] Ebd., 12.
[50] Ebd., 13.
[51] Vgl. Steen, Jürgen: Industrielle Revolution und Historisches Museum. In: Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum. Schriften des Historischen Museums Frankfurt *13*, 1982, 112.
[52] Vgl. ebd., 120.
[53] Vgl. Steen, Jürgen: Zwischen bürgerlicher Tradition und weltanschaulicher Integration. In: Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum. Schriften des Historischen Museums Frankfurt *13*, 1982, 291.
[54] Vgl. Steen, Jürgen (wie Anm. 51), 112.
[55] Vgl. Steen, Jürgen (wie Anm. 53), 297.
[56] Matile, Heinz: Verwaltungsbericht 1983. In: Bernisches Historisches Museum, Jahresbericht 1982/1983, 23.
[57] Germann, Georg in: Bernisches Historisches Museum, Jahresbericht 1984, 22.
[58] Ebd., 22.
[59] Germann, Georg in: Bernisches Historisches Museum, Jahresbericht 1985, 13.
[60] Stettler, Michael (wie Anm. 36), 10.
[61] Vgl. Bächtiger, Franz: Vanitas – Schicksalsdeutung in der deutschen Renaissancegraphik. Diss. München. Zürich 1970, 10ff.
[62] Germann, Georg (wie Anm. 59), 13.
[63] Wyss, Robert L.: Die Caesarteppiche und ihr ikonographisches Verhältnis zur Illustration der «Faits des Romains» im 14. und 15. Jahrhundert. In: JbBHM *35–36*, 1955–1956, 139. – Vgl. Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst. Bern 1969, 380.
[64] Braudel, Fernand: Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe–XVIIIe siècle. Paris 1979.
[65] Giedion, Sigfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Frankfurt 1982.
[66] Vgl. Lübbe, Hermann (wie Anm. 4), 107.
[67] Ebd., 119.
[68] Vgl. Der moderne Geist im Bureau. In: Schweizer Illustrierte Zeitung, Nr. 49, 1928.
[69] Vgl. Chessex, Pierre: Gustave Courbet. Freundschaft, Fortschritt, Einheit. In: Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts. Bern 1991, 323–325, Kat.-Nr. 147.
[70] Vgl. Camartin, Iso: Der Citoyen im Museum. Über Erfahrungen des Anderen. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 177, 2. August 1994, 37.