Bern
Die Skulpturenfunde der Münsterplattform

Bericht über das
Interims-Kolloquium
vom 26.–27. August 1988 in Bern

Daniel Gutscher
Urs Zumbrunn
(Hrsg.)

Bern
Die Skulpturenfunde der Münsterplattform

Bern
Die Skulpturenfunde der Münsterplattform

Bericht über das
Interims-Kolloquium
vom 26./27. August 1988 in Bern

Herausgegeben von Daniel Gutscher und Urs Zumbrunn

mit Beiträgen von Andreas Arnold, Christine Bläuer,
Ellen J. Beer, Daniel Gutscher, Bruno Mühlethaler,
Ulrich Schiessl, Franz-Josef Sladeczek und
Urs Zumbrunn

Staatlicher Lehrmittelverlag Bern 1989

Schriftenreihe der Erziehungsdirektion des Kantons
Bern
herausgegeben vom
Archäologischen Dienst des Kantons Bern

Redaktion:
Daniel Gutscher

Titelbild:
Skulpturenfund,
Kopf des heiligen Ritters Georg
im Zustand seiner Entdeckung
Text. S. 59. Vgl. Abb. 72–74.

Bezugsort:
Verlag Paul Haupt Bern und Stuttgart
Falkenplatz 14, CH-3001 Bern
Telefon 031/23 24 25 – Telex 912 906 haup ch – Telefax 031/24 30 23
und
Staatlicher Lehrmittelverlag Bern
Güterstrasse 13

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Bern, die Skulpturenfunde der Münsterplattform:
Bericht über das Interims-Kolloquium vom 26./27. August 1988 in Bern /
hrsg. von Daniel Gutscher u. Urs Zumbrunn. Mit Beitr. von
Andreas Arnold ... – Bern: Staatl. Lehrmittelverl.; Bern; Stuttgart: Haupt, 1989
(Schriftenreihe der Erziehungsdirektion des Kantons Bern)
ISBN 3-258-04088-5
NE: Gutscher, Daniel [Hrsg.]; Arnold, Andreas [Mitverf.]

© Staatlicher Lehrmittelverlag
CH-3008 Bern, 1989
Herstellung Paul Haupt AG, Bern

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Die Teilnehmer des internationalen Kolloquiums 9

Referate und Beiträge

Daniel Gutscher, Vom Fund zur Konservierung – Archäologische Befunde und Überlegungen zum Skulpturenfund 11
I. Der Fund 11
II. Vorarbeiten 15
III. Konservierung 15
IV. Archäologische Beobachtungen zur Plattformgeschichte 16
V. Ergebnis: Der Skulpturenfund als Zeuge des Bildersturms 21

Urs Zumbrunn, Technologische und konservatorische Aspekte des Berner Skulpturenfundes beim Stand der bisherigen Reinigungs- und Konservierungsarbeiten 23
I. Reklimatisierung 23
II. Zur Inventarisation und Arbeitsplatzeinrichtung 23
III. Festigungsversuche 26
IV. Veränderungen an den Skulpturen 27
V. Veränderungen der Farbfassung 27
VI. Darstellung der Reinigungs- und Konservierungsarbeit 29
VII. Bemerkungen zu Dokumentationsform und -mitteln 29
1. Fotographische Erfassung 29
2. Schriftliche Dokumentation 29
VIII. Zusammenfassung der Erkenntnisse beim heutigen Stand der Arbeit 30

Bruno Mühlethaler, Einige Bemerkungen zur farbigen Fassung der Skulpturenfunde 33

Andreas Arnold und Christine Bläuer, Die Verwitterung der Skulpturen aus Berner Sandstein 35
I. Zusammensetzung und einige Eigenschaften der Berner Sandsteine 35
II. Verwitterung 35
III. Wodurch sind die Figuren gefährdet? 37
IV. Zusammenfassung 37

Ulrich Schiessl, Technologische Beobachtungen zum Problem des Bindemittelwechsels an gefassten mittelalterlichen Steinbildwerken, mitgeteilt mit vorläufigen Ergebnissen einer Untersuchung zweier Werke des Erminoldmeisters im Hohen Dom zu Regensburg 39

Franz-Josef Sladeczek, Die Skulptur Berns im 15. Jahrhundert. Gedanken zur Entstehung und Entwicklung des spätgotischen Bildhauerhandwerks in der Aarestadt 45
I. Zur Situation vor 1450 45
II. Zur Situation nach 1450 46
III. Zur Situation um und nach 1500 50

Ellen J. Beer, Die Skulpturenfunde der Berner Münsterplattform – eine erste kunsthistorische Stellungnahme 57
I. Übersicht 57
II. Pietà 57

III. Diakone, Johannes d. T. und Jakobus d. Ä. 58
IV. Hl. Georg 59
V. Antonius Eremit 61
VI. Maria mit Kind und Anna Selbdritt 62
VII. Bischofskopf 65
VIII. Ausblick 66

Franz-Josef Sladeczek, Die Münsterplattform in Bern. Neue Aspekte der Baugeschichte 67
I. Einleitung 67
1. Die wichtigsten Bauphasen im Überblick 67
II. Die Geschichte der Münsterplattform aus bisheriger Sicht 67
III. Neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der Münsterplattform 70
1. Vorbemerkung 70
2. Projekt I: Die Erweiterung des alten Kirchhofs der zweiten Leutkirche 71
3. Projekt II: Die Errichtung des neuen Kirchhofs der zweiten Leutkirche 72
4. Projekt III: Die Errichtung der Münsterplattform 73
5. Phase IIIa: Aufführung der Böschungsmauer 74
6. Phase IIIb: Die erste Armbrusterkapelle 74
7. Phase IIIc: Aufführung des westlichen Teilabschnitts 76
8. Phase IIId: Die Münsterplattform als Lustgarten 76
IV. Ergebnis 77

Diskussionen vom 27. August 1988 im Kunstmuseum 79

Zusammenfassung 97

Résumé 98

Summary 100

Abbildungsnachweis 101

Register 102

Vorwort

1986 wurden auf der Berner Münsterplattform bei Sanierungsarbeiten rund 500 Bruchstücke mehrheitlich lebensgrosser Sandsteinfiguren entdeckt und durch den Archäologischen Dienst geborgen. Sehr rasch waren sich die Fachspezialisten einig, dass es sich bei diesen Figuren um die «auf des Kirchhofs Schütte» geworfenen «Götzen» aus der Zeit des reformatorischen Bildersturmes des Jahres 1528 handeln musste, die nun nach rund 460 Jahren erneut ans Tageslicht kamen. Einig war man sich auch über die Bedeutung, zeichnen sich doch die Fragmente durch einen ausserordentlichen Erhaltungsgrad der skulptierten Teile und farbigen Fassungsreste aus, deren Qualität und Unversehrtheit geradezu sensationell erscheint. Man sprach bald vom Jahrhundertfund der europäischen Plastik des 15. Jahrhunderts, der die Vorstellung vom spätgotischen Bildhauerhandwerk in Bern, aber auch die Vorstellung der packenden Wirkung der Farbgewänder dieser grösstenteils knapp lebensgrossen Skulpturen, radikal ändert; wir begreifen plötzlich die Ansatzpunkte der Bilderkritik der Reformatoren, wenn sie beispielsweise die Frage stellten, was das mit Andacht zu tun habe, wenn ein alttestamentlicher Prophet geckenhaft bunt gewandet einherschreite.
Durch die lange Bodenlagerung waren die Figuren indessen gefährdet. Insbesondere der Bindemittelabbau und die hohe Feuchtigkeit stellten Probleme. Zusammen mit einer Expertengruppe der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege konnten Konzepte der Reklimatisierung, der anschliessenden Reinigung und Konservierung erarbeitet, mit einer Versuchsreihe erhärtet und die benötigten Mittel durch Grossratsbeschluss vom 18. Mai 1987 sichergestellt werden.
Seit Sommer 1987 betreut Restaurator Urs Zumbrunn die kniffligen Konservierungsarbeiten. Bis heute ist rund ein Drittel des Gesamtfundes konserviert, und man hätte mit guten Gründen das Konzept durchziehen dürfen. Wir sind jedoch der Ansicht, dass ein derart bedeutender Fund keinesfalls unter Ausschluss der interessierten Öffentlichkeit und der Fachkollegen verschiedenster Disziplinen, ohne deren eingebrachte Erfahrungen und Reflexionen konserviert werden sollte. Allzuviele Entscheide sind vor einer musealen Präsentation zu fällen. Der Grad der Konservierung und Restaurierung, um ein Beispiel zu nennen, ist direkt abhängig von der schliesslich geplanten Aufstellung. Oder: die Erforschung der ursprünglichen ikonographischen Zusammenhänge kann Konsequenzen auf die Aufstellungsmöglichkeiten haben. Es war deshalb unser Ziel, Naturwissenschafter, Restauratoren, Museologen und Kunsthistoriker an einen Tisch zu bringen, um die verschiedensten Fragen zu diskutieren, solange eine Rücksichtnahme auf im Gespräch gewonnene Erkenntnisse noch möglich ist.
Auf Einladung der Erziehungsdirektion des Kantons Bern wurde deshalb am 26. und 27. August 1988 ein Interims-Kolloquium veranstaltet. Dieses internationale Gespräch wurde ermöglicht dank der Unterstützung durch das Nationale Forschungsprogramm 16: Methoden zur Erhaltung von Kulturgütern und die Nationale Informationsstelle für Kulturgütererhaltung NIKE. Um eine Diskussion auch direkt vor den Originalen zu ermöglichen, musste die Teilnehmerzahl beschränkt werden: es nahmen rund 50 Fachleute teil.
Nicht zuletzt wegen dieser Beschränkung sahen wir uns veranlasst, einem weiteren Interessentenkreis mit dem vorliegenden Bericht einen ersten Einblick in diesen eindrücklichen Fundkomplex zu bieten und an den Ergebnissen dieses Kolloquiums teilhaben zu lassen. Um der Publikation die Werkstattfrische zu sichern, wurde bewusst auf eine grundlegende redaktionelle Überarbeitung von Referaten und Diskussionsprotokoll verzichtet. Nach Abschluss der Konservierungsarbeiten erscheint im Jahre 1991 ein vollständiger Fundkatalog.
Der gesamte Skulpturenfund soll im Jubiläumsjahr 1991 im Bernischen Historischen Museum ausgestellt werden. Wo die Skulpturen anschliessend einer permanenten Ausstellung zugeführt werden können, ist im gegenwärtigen Zeitpunkt leider noch immer ungewiss. Wichtig ist – und dahingehend äusserten sich die Kolloquiumsteilnehmer einvernehmlich und eindringlich –, dass der gesamte Befund, wenn immer möglich mit anderen in Depots verwahrten Kulturgütern aus Berns Kirchen, zu einer seiner Bedeutung gerecht werdenden Gesamtschau vereint und öffentlich zugänglich gemacht wird.
Für das Zustandekommen dieses Bandes danke ich den Teilnehmern des Kolloquiums. Ihre Namen finden sich auf Seite 9 zusammengestellt. Für Unterstützung mannigfacher Art bin ich dem Präsidenten der Eidg. Kommission für Denkmalpflege, Herrn Prof. Dr. Alfred A. Schmid, sowie deren Experten, Herrn Dr. Andreas Arnold und Herrn Dr. Bruno Mühlethaler, den Referenten und Mitexperten Herrn Dr. Ulrich Schiessl, Frau Prof. Dr. Ellen J. Beer und

Dr. Franz-Josef Sladeczek, Herrn François Schweizer und Frau Verena Villiger vom Schweizerischen Nationalfonds sowie Frau Monica Bilfinger von der Nationalen Informationsstelle für Kulturgütererhaltung NIKE sehr herzlich verbunden. Für die umsichtige, recht aufwendig gewordene Redaktion habe ich unserem Leiter der Abteilung Mittelalter, Dr. Daniel Gutscher, verbindlich zu danken. Die Drucklegung betreute in gewohnt sorgfältiger Weise Herr Peter E. Wüthrich vom Verlag Paul Haupt.

Bern, im April 1989

Archäologischer Dienst des Kantons Bern
Hans Grütter,
Kantonsarchäologe

Die Teilnehmer des internationalen Kolloquiums

Verantwortliches Komitee:

Andreas Arnold, Institut für Denkmalpflege der ETH Zürich, Zürich
Monica Bilfinger, NIKE Nationale Informationsstelle für Kulturgüterhaltung, Bern
Ellen J. Beer, Universität Bern, Bern
Daniel Gutscher, Archäologischer Dienst des Kantons Bern, Abteilung Mittelalter, Bern
Bruno Mühlethaler, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich
Ulrich Schiessl, Höhere Fachschule für Konservierung und Restaurierung, Bern
François Schweizer, Schweizerischer Nationalfonds, Nationales Forschungsprojekt 16: Methoden zur Kulturgütererhaltung, Bern
Franz-Josef Sladeczek, Kunsthistoriker, Bern
Urs Zumbrunn, dipl. Restaurator HFSG, Bern

Teilnehmer:

Bernhard Boschung, Service des monuments et des sites, Neuchâtel
François de Capitani, Bernisches Historisches Museum, Bern
Philippe Crausaz, Villars sur Glâne
Oskar Emmenegger, Institut für Denkmalpflege, ETH Zürich
Karl Faltermeier, Antikenmuseum Basel, Basel
Hermann von Fischer, Kantonaler Denkmalpfleger, Bern
Martin Fröhlich, Bundesamt für Kulturpflege, Bern
Andreas Furger, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
Vinicio Furlan, Laboratoire de conservation de la pierre de l'EPFL, Lausanne
Berhard Furrer, Denkmalpfleger der Stadt Bern, Bern
Stefania Gentile, Le Lignon GE
Georg Germann, Bernisches Historisches Museum, Bern
Bruno Häusel, Historisches Museum Basel, Basel
Gerhard Hauff, Stuttgart
Théo-Antoine Hermanès, Le Lignon GE
Christian Heydrich, Basel
Josef Ineichen, Niederlenz AG
Gerda Kaltenbrunner, Bonn
Peter Kurmann, Université de Genève, Genève
Brigitte Kurmann-Schwarz, Plan-les-Ouates GE
Lorenzo Lazzarini, Università «la Sapienza», Roma
Josmar M. Lengler, Rätisches Museum Chur, Chur
Franz Mairinger, Institut für Farbenchemie, Akademie der Bildenden Künste, Wien
Stefan Nussli, Rechthalten FR
Burkard von Roda, Historisches Museum Basel, Basel
Alfred A. Schmid, Université de Fribourg, Fribourg
Robert Suckale, Universität Bamberg, Bamberg
Marc Stähli, Auvernier NE
Verena Villiger, Nationales Forschungsprojekt 16, Bern.
Hans Christoph von Tavel, Kunstmuseum Bern, Bern

Vom Fund zur Konservierung – Archäologische Befunde und Überlegungen zum Skulpturenfund

Daniel Gutscher

Als Leiter der Ausgrabungen auf der Berner Münsterplattform, die 1986 zur Entdeckung der rund 500 Skulpturenfragmente führten, obliegt es mir, die archäologischen Aspekte der Skulpturenfunde zu erläutern, nämlich: Fundsituation, Fundbergung, Fundsicherung und erste Vorbereitungen zur anschliessenden Konservierung. Schliesslich werde ich in groben Zügen die archäologischen Befunde zum Fundort zusammenfassen.

Ausgangspunkt war ein grosser Riss in der Südwest-Ecke der Plattformstützmauer, der sich seit dem 19. Jahrhundert bemerkbar macht und verschiedentlich zu Sanierungen Anlass gegeben hat [1]. Im September 1985 hiessen die Berner in einer Volksabstimmung eine Vorlage zur neuerlichen Sanierung gut [2]. Die gewählte Methode sollte nun definitiv Abhilfe schaffen, d. h. nicht kleisternd von aussen wirken. Im Innern der Ecke sollte ein Schacht über 30 Meter tief bis auf die Sohle der künstlichen Aufschüttung gegraben werden. Sie haben den Schacht ja gesehen. Damit sollte der Riss in- und auswendig saniert werden.

Für den Archäologischen Dienst des Kantons Bern war es von Anfang an klar, dass er beim Abtiefen dieses Sanierungsloches dabei sein müsste. Der damalige Stand der Erkenntnisse lässt sich kurz auf folgende Formel bringen: Baubeginn der Plattform – gleichsam als künstliche Hinterfüllung hinter einer staumauerartigen Stützmauer – in der Matte unten 1334, um 1514 sei mit der Errichtung des westlichen und 1519 mit Errichtung des östlichen Pavillons die Plattform auf dem heutigen Niveau vollendet gewesen. Allerdings passte dazu schlecht die Notiz des Reformationschronisten Valerius Anshelm, der berichtet, dass anlässlich des reformatorischen Bildersturms die Götzen auf des Kilchhofs Schütte kamen [3]. Also eine Böschung. Dieser Widerspruch fiel schon dem Kunstdenkmälerautoren Luc Mojon auf [4]. Er konnte ihn nicht lösen, weil ihm 1960 keine entsprechenden archäologischen Resultate vorlagen. Ich versuche, den Knoten am Schluss meines Referates zu lösen.
Die heutigen Pavillons sind natürlich jünger, 1778/79 von Nikolaus Sprüngli anstelle der spätgotischen Vorgänger errichtet [5].

I. Der Fund

Wir durften bei Sanierungsbeginn also annehmen, dass wir auf Schutt des 14. und 15. Jahrhunderts treffen würden, Material der künstlichen Hinterfüllung. So entschieden wir uns für eine permanente Präsenz bei den Aushubarbeiten. Unter der Aufsicht unseres Grabungstechnikers Alexander Ueltschi waren als Helfer unerlässlich: Frederico Rasder, Erika Krähenbühl und Thomas Wenger.
Neben der Überwachung des jeweils durch Betonierungsetappen unterbrochenen Aushubes dokumentierten wir Stützmauer und Riss und in diesem Zusammenhang auch weitere Befunde an der Plattformsüd- und -ostseite (vgl. unten S. 19).
Nach Durchgraben erdig kiesiger Auffüllschichten stiessen wir in etwa 12 Metern Tiefe auf eine reiche Schicht mit unzähligen *Ofenkachelfragmenten* des 15. Jahrhunderts. Rund 3 m³ Fragmente konnten geborgen werden (Abb. 5). Ihre Aufarbeitung ist noch nicht abgeschlossen. Sie wird einen umfassenden Typenkatalog der reliefierten Ofenkeramik des Berner Spätmittelalters ergeben. Eine Publikation ist in Vorbereitung [6].
Stutzig machten uns anlässlich einer ersten Materialsichtung datierte Stücke, das jüngste mit Jahrzahl 1514. Wie sollte das möglich sein, wenn die Aufschüttung in diesem Bereich im selben Jahr bereits fertiggestellt sein sollte? Es handelt sich aufgrund der Schmauchspuren eindeutig um Gebrauchtware, nicht um Hafnerabfall.
Im Februar 1986 waren die Arbeiten auf minus 14 Meter vorgedrungen, als überraschenderweise plötzlich *Figurenbruchstücke* ans Tageslicht gefördert wurden (Abb. 6, 7). Die Baggerarbeiten wurden sofort eingestellt; in sorgfältigem Handaushub wurden weitere Stücke, insgesamt rund 500 an der Zahl freigelegt und mit dem Kran palettweise gehoben (Abb. 8, 9). Dabei war Eile angebracht, weil

1 Emil Dreifuss, Die «zerspalten kilchmur». Zur Sanierung der Münsterplattform, in: Der Bund vom 6. 6. 1982. – Ders., Plattformmauer West und Südwestpfeiler, Ergebnisse der Nachforschungen über Baugeschichte und ausgeführte Reparaturen. Bericht an die Baudirektion der Stadt Bern, Manuskript, Bern 1983.
2 Gemeindabstimmung vom 22. September 1985. Botschaft des Stadtrates an die Gemeinde zu einem Baukredit für die zweite Sanierungsetappe der Münsterplattform-Stützmauer (Westmauer, Westturm, Pavillon-West, Teile Südmauer) im Betrage von 5,3 Mio. Fr.
3 Valerius Anshelm, Die Berner Chronik (hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Bern), V, S. 245.
4 Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Band IV: Das Berner Münster, von Luc Mojon, Basel 1960, S. 422 ff.
5 wie Anm. 4, S. 426 f.
6 Daniel Gutscher, René Buschor, Die Ofenkeramikfunde der Berner Münsterplattform, Schriftenreihe des Archäologischen Dienstes des Kantons Bern, erscheint voraussichtlich 1991.

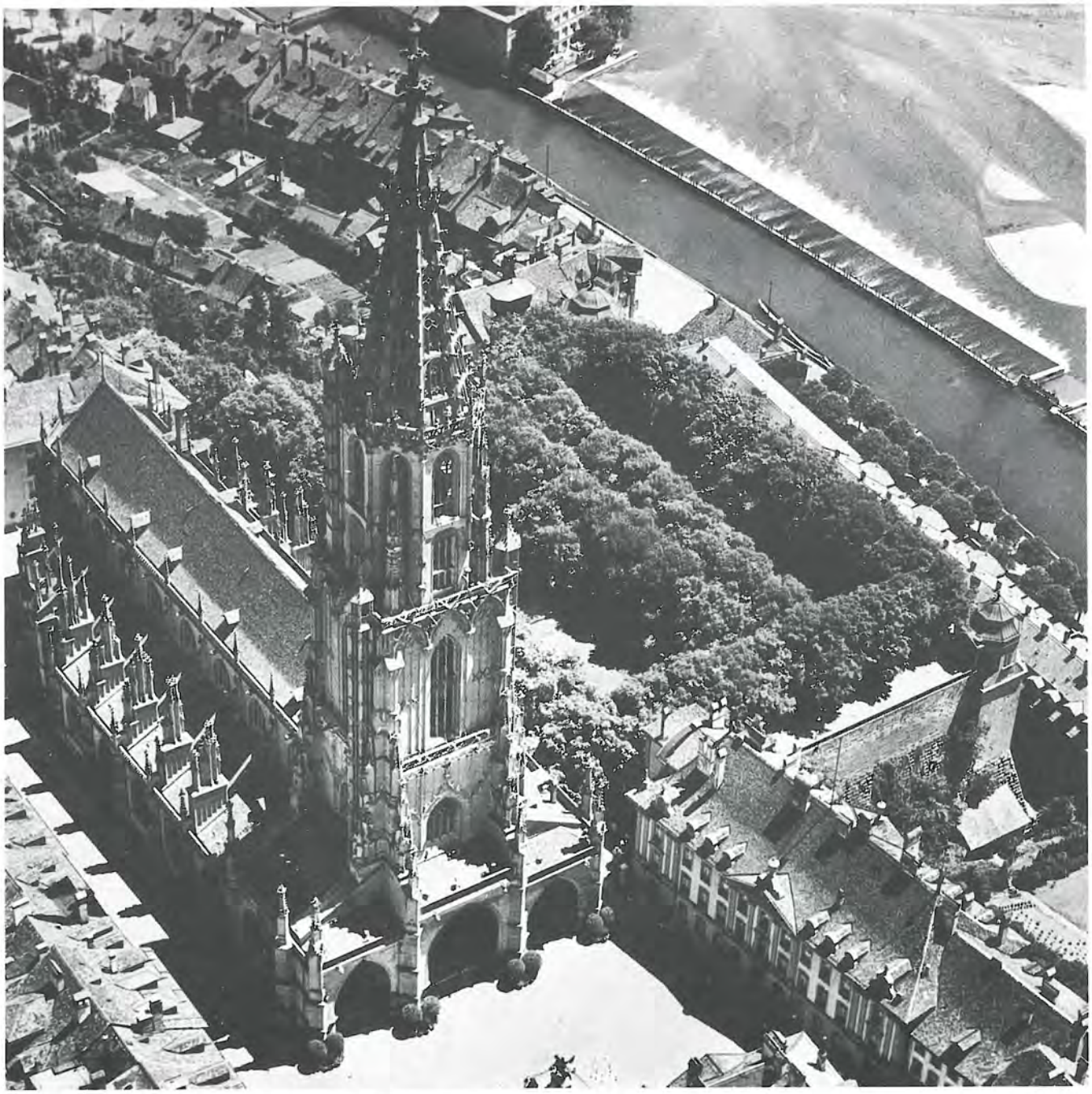


Abb. 1: Münster und Plattform. Rechts aussen der Südwestpavillon, Fundort der Figuren.

Frosttemperaturen herrschten. Eine kurzfristig improvisierte Pressekonferenz sorgte für landesweite Bekanntmachung des sensationellen Fundes [7].

Die zweite Schwierigkeit bestand darin, dass wir eine ganze Schicht von Skulpturen angeschnitten hatten und damit alles Material gleich bedeutend war. Wie sollte im engen Schacht gegraben werden, um beispielsweise ein schweres Fragment mit einer Tragschlaufe zu versehen, um es anschliessend mit dem Kran heben zu können, wenn die Figuren dicht bei dicht ineinander verkeilt waren? Ein Kenntlichmachen der wichtigeren skulptierten Partien durch Freilegung im Schacht kam wegen der Farbfassungen nicht in Frage. Alle Falten und Vertiefungen waren mit Dreck verfüllt, dieser sollte aber haften bleiben, um nicht das Risiko von Farbverlusten einzugehen. So entstanden unvermeidbar einige Bergungsschäden (z. B. Abb. 78).

7 Sensationelle Skulpturenfunde auf der Münsterplattform, in: Der Bund, Nr. 43 v.21. 2. 1986, S. 1 und S. 25. – Köpfe lagen fast 500 Jahre lang unter dem Schutt begraben, in: BZ vom 21. 2. 1986, S. 17. – Sensationelle Funde in Berns Untergrund, in: NZZ Nr. 43 vom 21. 2. 1986, S. 7. – Statues déterrées à Berne, in: 24heures du 21. 2. 1986, S. 9. – Sensationelle Funde in Berns Untergrund, in: Aargauer Tagblatt, Nr. 44 vom 22. 2. 1986. – Importante découverte à Berne, in: Journal de Genève Nr. 50 vom 1./2. 3. 1986. – Münsterplattform: Neue Skulpturenfunde, in: Der Bund Nr. 55 vom 7. 3. 1986, S. 31. – TV-Sendung «Karussell», Fernsehen DRS vom 20. 2. 1986.

Abb. 2: Der südwestliche Pavillon mit dem Sanierungsschacht.

Abb. 4: Befunddetail des grossen Risses.

Abb. 3: Einblick in den Sanierungsschacht.

Abb. 5: Ofenkacheln aus den Schuttschichten der Plattformauffüllung.

Die Brüchlinge wurden deshalb ungereinigt palettweise geladen und von der Münsterplattform direkt in unser Depot in die Tiefgarage verfrachtet. Das dritte Problem: Die Figuren waren im Boden bei über 90 % relativer Feuchtigkeit eingelagert. Wir mussten also unverzüglich Massnahmen treffen, um das Klima konstant zu halten. In der Tiefgarage wurde ein Zeltbau erstellt, dessen verschweisste Monarflex-Plasticbahnen eine fast absolut dichte Kammer bilden (Abb. 10). Die Befeuchtung erfolgte zunächst mit Giesskanne auf dem Betonboden, dann mit automatischem Befeuchter. Die Klimakontrolle besorgt ein Thermohygrograph. Eine Lüftungsanlage sorgt für Ausgleich. Wie sollte nun weiter vorgegangen werden? Die gesetzliche Grundlage war klar und unmissverständlich: die gesetzlichen Grundlagen weisen uns nicht nur die Dokumentation von Bodenaufschlüssen, sondern auch die Konservierung der Bodenfunde zu [8].

8 Gesetz über die Erhaltung der Kunstaltertümer und Urkunden vom 16. März 1902. – Verordnung betreffend den Schutz und die Erhaltung von Naturkörpern und Altertümern im Kanton Bern vom 20. Dezember 1929. – Dekret vom 23. September 1969 über den Archäologischen Dienst. – RRB Nr. 4307 vom 23. Dezember 1981 über die Aufgaben des Archäologischen Dienstes. Darin die Zuweisung der Aufgabe der «Sicherung und Erhaltung archäologischer Fundstellen und Funde im Rahmen der gesetzlichen Bestimmungen».

Abb. 6: Skulpturenfund. Georgskopf im Fundzustand.

Abb. 8: Palettweise wurden die Funde mit ihrer Verschmutzung ins Depot verfrachtet.

Abb. 7: Skulpturenfund. Lebensgrosse Figur eines Diakons. Die hier erstmals beobachteten Farbreste änderten das Bergungskonzept schlagartig.

Abb. 9: Im Vordergrund neben einem Bischofskopf die Gewandfigur eines Diakons, wohl des hl. Vinzentius, vgl. Abb. 69.

Abb. 10: Die Skulpturenfragmente im Klimazelt.

Abb. 11: Restaurator Zumbrunn an der Probefigur, dem Sockel des hl. Antonius Eremita mit Wappen von Erlach.

II. Vorarbeiten

So beschloss der Regierungsrat im Juni 1986, der Archäologische Dienst werde «beauftragt, die ungeschmälerte Überlieferung und Zugänglichmachung des Statuenzyklus' sicherzustellen»[9]. Dazu wurde ein Voruntersuchungskredit gewährt, dessen Ziel es war, eine Konservierungsmethode festzulegen und Kosten für die Gesamtkonservierung zu ermitteln.
Mit Hilfe des Präsidenten der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege, Herrn Prof. Dr. Alfred A. Schmid bildeten wir anschliessend ein Fachgremium, bestehend aus den Herren Dr. Arnold, Dr. Mühlethaler, Dr. Schiessl und mir.
Zunächst galt es, einen ausgewiesenen Restaurator zu finden. Dazu waren zwei wichtige Vorbedingungen zu erfüllen: 1. Die Figuren durften nicht mehr transportiert werden, denn die Fassungsreste lagen pulvernd auf der Steinoberfläche; die Arbeit hatte also an Ort und Stelle zu erfolgen. 2. Wir wollten, dass der verantwortliche Restaurator «manu propria» an Ort und Stelle die Arbeiten ausführe. Wir sind der Überzeugung, in der Person von Diplomrestaurator Urs Zumbrunn die geeignete Person gefunden zu haben. Sie werden sich davon vor den Originalen selber überzeugen können.
Über die nun anlaufenden Vorversuche werden Sie anschliessend von fachkundigerer Seite orientiert
Aufgrund der Versuchsergebnisse auf neuen Sandsteinen und der Bearbeitung eines Probestücks – des Figurensockels mit dem von Erlach-Wappen – konnte das Konservierungsprojekt Antragsreife erreichen (Abb. 11).
Am 18. Mai 1987 gewährte der Bernische Grosse Rat ohne Gegenstimme einen Kredit zur Konservierung der rund 500 Statuenfragmente zwecks späterer Aufstellung im Bernischen Historischen Museum[10]

III. Konservierung

Seit Sommer 1987 ist nun unser Restaurator am Konservieren, unterstützt durch die Expertenkommission. Mit etwa 1900 Arbeitsstunden stehen wir heute bei etwa 30 % der zu leistenden Konservierungsarbeit, die bis 1991 abgeschlossen sein wird.
Da es sich um Bodenfunde handelt, war für den Archäologischen Dienst die Konservierungsdoktrin gegeben: Wie eine aus einem Grab des 7. Jahrhunderts stammende Gürtelschnalle nicht auf «Kaufhausfrische» restauriert wird, so sollen die Figurenfragmente auch nach der Konservierung archäologische Bodenfunde sein und nicht wie magazinierte, aber nie zerstörte Kathedralfiguren dastehen. Dieser Grundsatz muss für die Restaurierung, das Zusammenfügen und allfällige Ergänzungen sowie die Art der späteren Aufstellung Konsequenzen haben. Der Fundzusammenhang der Skulpturenbrüchlinge in der Gesamtmasse ist wichtiger geschichtlicher Zeuge. Geschichtlicher Zeuge wofür?
Das führt uns abschliessend zur eingangs erwähnten Frage, wann und wie denn diese Figurenbruchstücke in den Boden gelangten.

9 RRB Nr. 2559 vom 18. Juni 1986: Bern, Münsterplattform; archäologische Funde.
10 Grossratsbeschluss Nr. 1390 vom 18. Mai 1987 Bern, Münsterplattform; Konservierung der Statuenfunde, Abs. 1.

Ich erinnere an die Keramik mit Datum 1514. Verschiedenste Figuren zeigen Blessuren, die sehr alt sein müssen: sie sind mit Kalksinter überzogen, also sicher keine Bergungsschäden von 1986. Nach Auskunft der Steinmetzen kann es sich bei vielen nicht um reine Sturzverletzungen handeln [11]. Ich weise nur auf versinterte Brecheisen- oder Pickelspuren am Figurensockel mit dem Erlachwappen hin. Die Figuren müssen vor ihrem Sturz in die Baugrube mutwillig verletzt worden sein.
Offenbar wurde auch Unvollendetes aus einer Werkstatt oder von einer Baustelle weggeworfen. Ich erwähne ein Werkstück eines Fialenbaldachines, dessen Krabben teils ausgeführt, teils indessen als «Klötzchen» in bossierter Rohform belassen sind: sicherlich ein unfertiges, nicht ein zufällig kaputt gegangenes Stück. All das lässt auf Mutwilligkeit schliessen und passt am besten zum reformatorischen Bildersturm im Januar 1528. Wann sonst hätte man in Bern nach 1514 – wie die Ofenkacheln beweisen – mutwillig so viel mittelalterliches Kulturgut zerstört?
Wie geht das aber, wenn um 1514 die Plattform im Westen und 1519 dieselbige im Osten fertiggestellt sein sollte?

IV. Archäologische Beobachtungen zur Plattformgeschichte

Zur Erklärung ist der Beizug einiger weiterer im Zuge der Plattformsanierung gewonnener archäologischer Erkenntnisse nötig.
Sie stammen von Zufallsbeobachtungen von 1871, 1942, und 1980. Mit den neuesten Erkenntnissen von 1986 ergibt sich ein klares Bild der Entstehung der Plattform (Abb. 12; zum historischen vgl. den Aufsatz Sladeczek, unten S. 67).
Eine erste Stützmauer ist nur archäologisch belegt. Sie ist aufgrund von Eckbossierung und Mauercharakter noch ins 13. Jahrhundert zu datieren (Abb. 15). Ihre Überreste sind 1980 teilweise freigelegt worden.
Ein Neubau wurde 1334 begonnen. Ich zitiere Konrad Justingers Berner Chronik: «Do man zalte von gots geburt MCCCXXXIIII (1334) jar, an dem achtoden (achten) nach sant peter und sant paulus tag (4. Juni), ist die gross kilchmure an der matten angefangen, und ist der erst stein geleit an sant marien magdalenen abende (21. Juli) durch bruder Diebold Baselwint. . .» [12]
Dies betrifft Teile der Ostmauer sowie der Südmauer. Sichtbar sind heute indessen nur noch die teilweise hinter einer verstärkenden Vormauerung gleichsam «ertrunkenen» Strebepfeiler der Südseite, während die Ostseite mit ihren Tuffquadern und Strebepfeilern weitgehend vollständig sichtbar ist. Mit der Errichtung dieses Neubaus wurde ein Friedhof gewonnen. Seine Ausdehnung nach Westen ist unbekannt, reichte allenfalls bis zum Westende der südseitigen Strebepfeiler.
Im Westen des Friedhofs und des Münsters entstand spätestens im 15. Jahrhundert ein Gebäude der Deutschordensniederlassung, das in Teilen 1986 archäologisch untersucht werden konnte (Abb. 23, 24) [13]. Bei den freigelegten Strukturen handelt es sich um einen Kellersockel aus spätmittelalterlichem Mischmauerwerk mit Sandsteinquaderschale. Ein innenseitiger schräger Rücksprung deutet ein verloren gegangenes stichbogiges Tonnengewölbe an. Das Erdgeschoss, dessen Ansatz sich erhielt, war über einer Schmiege leicht verjüngt. Wie uns die Bildquelle der Vedute Sickingers lehrt, besass der Bau mindestens ein gemauertes Obergeschoss; ein weiteres Geschoss lag im leicht vorkragenden Ständeraufbau unter einem steilen Krüppelwalm (Abb. 87).
Zwei Meter unter dem heutigen Terrain weist dieser turmartige Bau in einem als Verbindungskorridor zu deutenden schmalen Raum noch ehemals ins Freie führende Lichtöffnungen auf, die aufgrund ihrer Abwitterungsspuren vor ihrer Zusetzung lange Zeit benützt worden sein müssen. Ihre Form mit breiter Fase deutet auf das 15./16. Jahrhundert hin (Abb. 25).
Ein für 1479 überliefertes Baudatum bezieht sich erstmals auf das Projekt der schliesslich ausgeführten heutigen Form und Höhe der repräsentativen Plattform. Ich zitiere Diebold Schillings Berner Chronik: «In dem vorgenanten summer (1479) wart die nüw mur angevangen ze machen unden an dem kilchof, und musten alle geselschaften daran werken in irem costen, als das von raeten und burgern angesechen wart, und was iederman willig und gehorsam; doch kost es die stat ouch ein merglich gut an gelt und an win» [14].
Mit diesen Bauarbeiten sind nicht wie bislang angenommen nur Reparaturen gemeint, sondern ein Neubau: Erstmals wird ausdrücklich nicht mehr der Kilchhof, sondern «die nüw mur» genannt. In den folgenden Jahrzehnten werden Dutzende von Gemeinden aufgefordert, Steinmaterial zum Bau der Plattformstützmauer nach Bern zu liefern [15].
Damit sollte Bern nebst einem grossflächigen Münsterfriedhof einen Lustgarten erhalten wie Zürich seinen Lindenhof und Basel seine 1503–1510 erneuerte Pfalz und seit ehedem seinen Petersplatz besassen: Anlagen, die dem städtisch-bürgerlichen Repräsentationsbedürfnis des 15. Jahrhunderts ganz besonders entsprachen [16].
Man begann auf der Ostseite, wo 1503 eine Eckkapelle, gestiftet vom Stiftsprobst Johann Armbruster, errichtet wurde. Aus statischen Gründen musste sie bereits 1506 – «es tat sich ein Eck uf» heisst es in den Quellen – wieder demontiert und auf dem Münsterplatz neu errichtet werden. Der Reformationschronist Valerius Anshelm berichtet über sie, dass sie «ussen und innen voller götzen» gewesen war [17].

11 Wir danken dem Leiter der Münsterbauhütte, Herrn M. Hänni, für fachkundige Beratungen.
12 Konrad Justinger, Berner Chronik (1191–1421), S. 69.
13 Grabung des Archäologischen Dienstes vom April 1986, Dokumentation Archiv ADB 038.120.86.
14 Diebold Schilling, Die Berner Chronik (1468–184), S. 195.
15 die Quellen zusammengestellt bei Sladeczek, Münsterplattform, s. unten S. 67 ff.
16 Adolf Reinle, Zeichensprache der Architektur, Zürich 1976, S. 19.
17 Valerius Anshelm, Die Berner Chronik, V, S. 259.

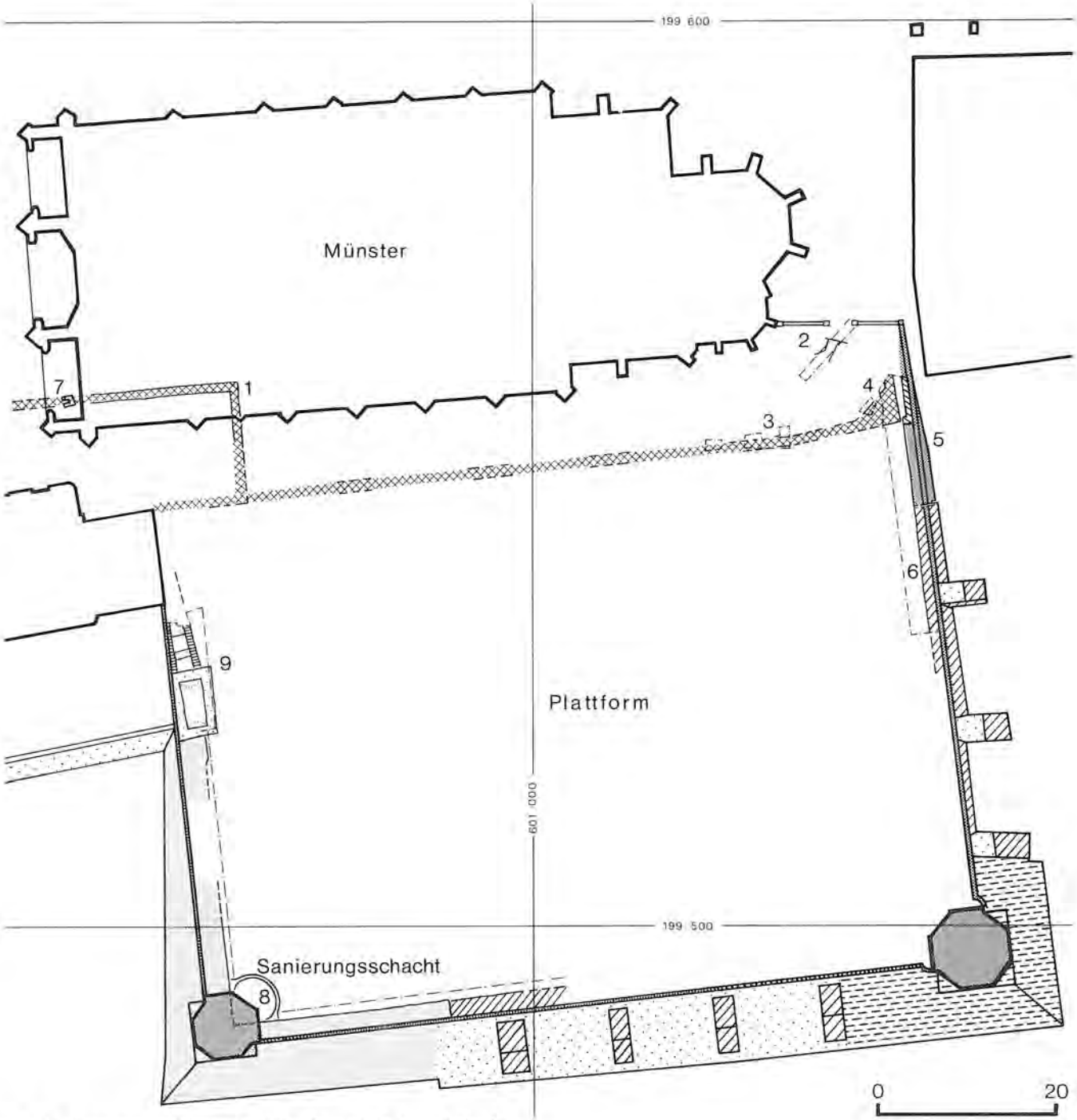


Abb. 12: Situationsplan Münster und Plattform mit Grabungsbefunden.

1 1871: Entdeckung von Überresten des ersten Deutschordenshauses, erbaut kurz vor 1256.
2 1942: Mauerzüge (Kanäle) östlich der Münstersakristei.
3 1980: Südmauer der ersten Friedhofmauer. Spätes 13. Jahrhundert.
4 1980: Südostecke der ersten Friedhofmauer. Vgl. Abb. 14–16.
5 1980: Freilegung eines älteren Mauerzugs unter der Mattentreppe. Friedhofmauer des 14. Jahrhunderts.
6 1980: Freilegung der Mauerkrone der Plattformstützmauer.
7 1983: Fundamentpartie des ersten Deutschordenshauses.
8 1986: Sanierungsschacht zur Reparatur des grossen Risses. Skulpturenfund.
9 1986: Rettungsgrabung mit Entdeckung eines Seitenbaus des Deutschordenshauses. 15. Jahrhundert.

Legende zu den Schraffuren:

- Erste Stützmauer, 13. Jahrhundert
- Verstärkung, 14. Jahrhundert (?)
- Friedhoferweiterung nach 1334
- türmchenartige Erweiterung des Deutschordenshauses (14./15. Jahrhundert) und Plattformbau ab 1479
- Verbindungsgang Deutschordenshaus, 15. Jahrhundert
- Erneuerung und Erhöhung ab 1506
- Erneuerung und Erhöhung ab 1514
- Pavillons 1778/79 und Erneuerungen.

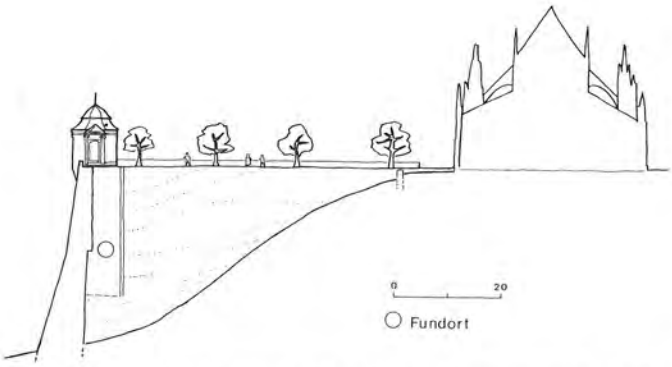


Abb. 13 Schnitt durch Münster und Plattform mit Eintragung des Fundortes der Skulpturen und des Sanierungsschachtes.

Abb. 14: Die verstärkte Ecke der ersten Friedhofstützmauer mit massivem Bollensteinkern.

Abb. 15: Eckquadrierung, Befund.

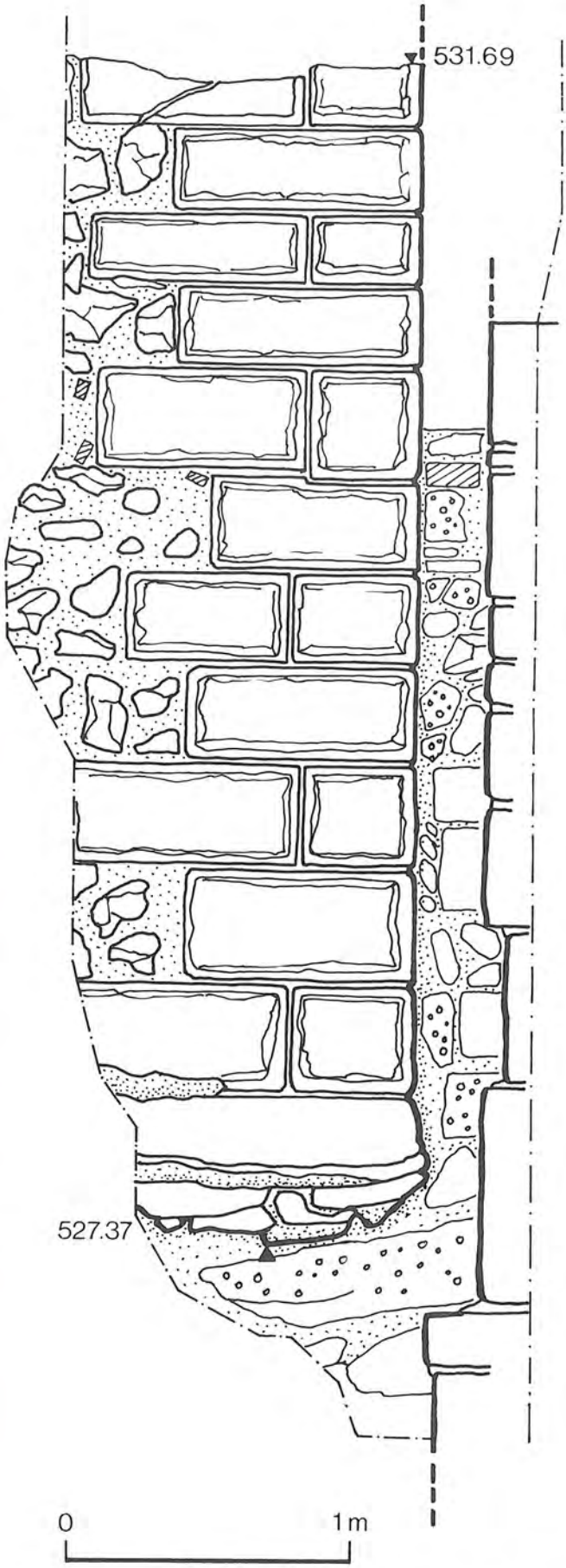


Abb. 16: Steingerechte Aufnahme der Eckquadrierung. Südansicht in gesamter Erhaltungshöhe. Mauerflächen mit Pietra-rasa-Verputz.

Abb. 25: Fensterdetail.

V. Ergebnis: Der Skulpturenfund als Zeuge des Bildersturms

Offenbar ist man in der Reformationszeit daran, die erstellte Stützmauer zu hinterschütten, 1528 befinden sich die Hinterfüllarbeiten noch 14 Meter unter dem geplanten – heutigen – Niveau. Auf diese Schutthalte gelangen im Januar 1528 die im Bildersturm entfernten Skulpturen. Beim Skulpturenfund kann es sich somit um Figuren aus dem Münster, seinen Kapellen sowie der Armbrusterkapelle II auf dem Münsterplatz handeln; ja von weiteren Berner Kirchen könnte theoretisch Bildersturmschutt hierher verfrachtet worden sein. Allerdings darf man davon ausgehen, dass man für die «gestürzten» Götzen grössere Transportkosten tunlichst vermieden hätte. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir die Herkunftsthese auf Münster und Umgebung konzentrieren.

Die Figuren gelangten mitten im Winter in den Boden. Vielleicht dürfen deshalb Schäden, die wir an einer Figur (Anna Selbdritt?) beobachten, die eher in liegender Position – eben «auf des kilchhofs Schütte» als am Aufstellungsort entstehen konnten, als Frostschäden interpretiert werden?

Um 1530 ist die Aufschüttung vollendet. Der einst hier vorhandene Friedhof ist verlegt: nördlich des heutigen Bärengrabens am Klösterlistutz. Der Lustgarten ist vollendet, «das münster zur predigt und sinen hof zuom lust» umreisst der Chronist Anshelm unmissverständlich.

Ich hatte vorhin vom geschichtlichen Zeugenwert gesprochen. Nachdem wir wissen, dass der Skulpturenfund Bildersturmmaterial darstellt, ist der geschichtliche Aussagewert des Fragments kaum bestreitbar. Dies muss Konsequenzen auf Restaurierung und Präsentation haben: ein Herausgreifen einzelner «guter», weil zusammenfügbarer Stücke, ist nicht mehr denkbar. Doch darüber diskutieren wir morgen.

Technologische und konservatorische Aspekte des Berner Skulpturenfundes beim Stand der bisherigen Reinigungs- und Konservierungsarbeiten

Urs Zumbrunn

Der folgende Bericht befasst sich mit dem bisherigen Verlauf der Reinigungs- und Konservierungsarbeiten vom Juli 1986 bis August 1988 und den daraus folgenden Erkenntnissen.

I. Reklimatisierung

Für die noch nass vom Fundort transportierten Skulpturfragmente wurde im Lager des Archäologischen Dienstes ein stabiles Plastikzelt errichtet. Dies brachte bei der Reklimatisierung eine erhebliche Erleichterung, da durch die Dampfdiffusion des Plastikzeltes und der Feuchtigkeit des Steines ein eigenes Klima gebildet wurde, das eine sehr langsame Absenkung der Feuchtigkeit zuliess, so dass die im Zelt bereitgestellten Klimageräte zunächst gar nicht in Gebrauch genommen werden mussten.
So betrug die Relative Feuchtigkeit (RF) bei Übernahme des Fundes innerhalb des Zeltes etwas über 80 %.
Um eine Schädigung der Farbfassung durch zu schnelles Austrocknen zu verhindern, wurde mit den zuständigen Experten beschlossen, die Fragmente über einen möglichst langen Zeitraum hinweg, etwa über 2 Jahre von ≈ 80 % RF und entsprechender Materialfeuchte auf ungefähr 60 % RF hinunter zu entfeuchten, was etwa einem musealen Klima entsprechen würde.
Die Natur war mit unserem Vorhaben jedoch nicht einig, und so zeigte sich, dass das feuchte Klima geradezu geeignet war für das Wachstum von Mikroorganismen.
Bereits einen Monat nach Übernahme des Fundes traten Fruchtkörper eines schwärzlichen Bewuchses an drei ungefassten sowie einem gefassten Fragment auf, wobei sich der Befall hier nicht auf die Fassung erstreckte.
Die durch Dr. Paul Raschle an der Eidg. Materialprüfungsanstalt St. Gallen analysierte Probe wies drei verschiedene Schwärzepilze auf, deren Sporen, nach seiner Auskunft, üblicherweise in Bodenproben gefunden werden.
Als Sofortmassnahme wurden die befallenen Stücke in Behältern separiert.
Nach der Einberufung einer weiteren Expertensitzung erläuterte Herr Raschle die verschiedenen Bekämpfungsarten der Pilze, worauf sich das Gremium für eine raschere Senkung der Relativen Feuchtigkeit unter ständiger Beobachtung entschied.
Abbildung 26 zeigt das Entfeuchtungsdiagramm der Skulpturfragmente der zwei ersten Jahre. Oben anhand des Knicks sieht man den Zeitpunkt des Auftretens der Pilze und die danach eingeleiteten Massnahmen mit dem Luftentfeuchter.
Da im weiteren Verlauf am Rest des Skulpturenfundes, abgesehen von vier Fragmenten, kein neues Wachstum mehr feststellbar war, wurde bei 70 % RF wieder auf ein langsameres Entfeuchten eingeschwenkt.

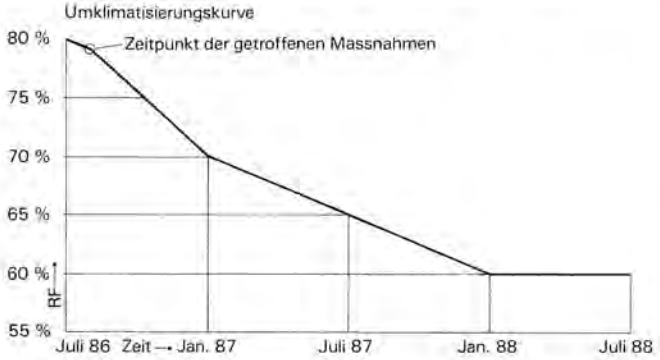


Abb. 26: Umklimatisierungskurve der Skulpturenfragmente.

II. Zur Inventarisation und Arbeitsplatzeinrichtung

Da die Stücke bei der Übernahme auf Paletten oder in Kisten am Boden ausgebreitet lagen, wurden innerhalb des Zeltes Regale bzw. Tablare eingerichtet, um die Stücke ordnungsgemäss zu lagern. Dabei erhielt jedes Stück eine Inventarnummer sowie eine entsprechende Inventarkarte.
Um unnötige Verschiebungsaktionen oder Umlagerungen zu vermeiden, wurden die auf Paletten gelagerten Stücke mitsamt der Palette in ein entsprechendes Regal verschoben. Zur Erlangung eines hinreichend grossen Arbeitsplatzes für den Restaurator wurde das Zelt unter Berücksichtigung des Klimas um zwei Räume nach hinten, um den Arbeitsraum und den Giftraum, erweitert. Zusätzlich wurden aus arbeitshygienischer Sicht, da sich das Zelt in einer Tiefgarage befindet, eine Frischluftzuteilung sowie eine Absauganlage und die entsprechende Stromzuleitung eingerichtet.
Bei der Tiefgarage handelt es sich vor allem um Lagerräume verschiedener Museen und des Archäologischen Dienstes sowie um Autoabstellplätze von im Gebäude arbeitendem Personal, sie kann also nicht mit irgend einem Parking verglichen werden.
Alle diese Massnahmen waren erforderlich, da dem Fund wegen Substanzgefährdung kein weiterer Transport mehr zumutbar war.
Das Klima innerhalb des Zeltes konnte geradezu als optimal stabil bezeichnet werden. Die Feuchtigkeitsschwan-

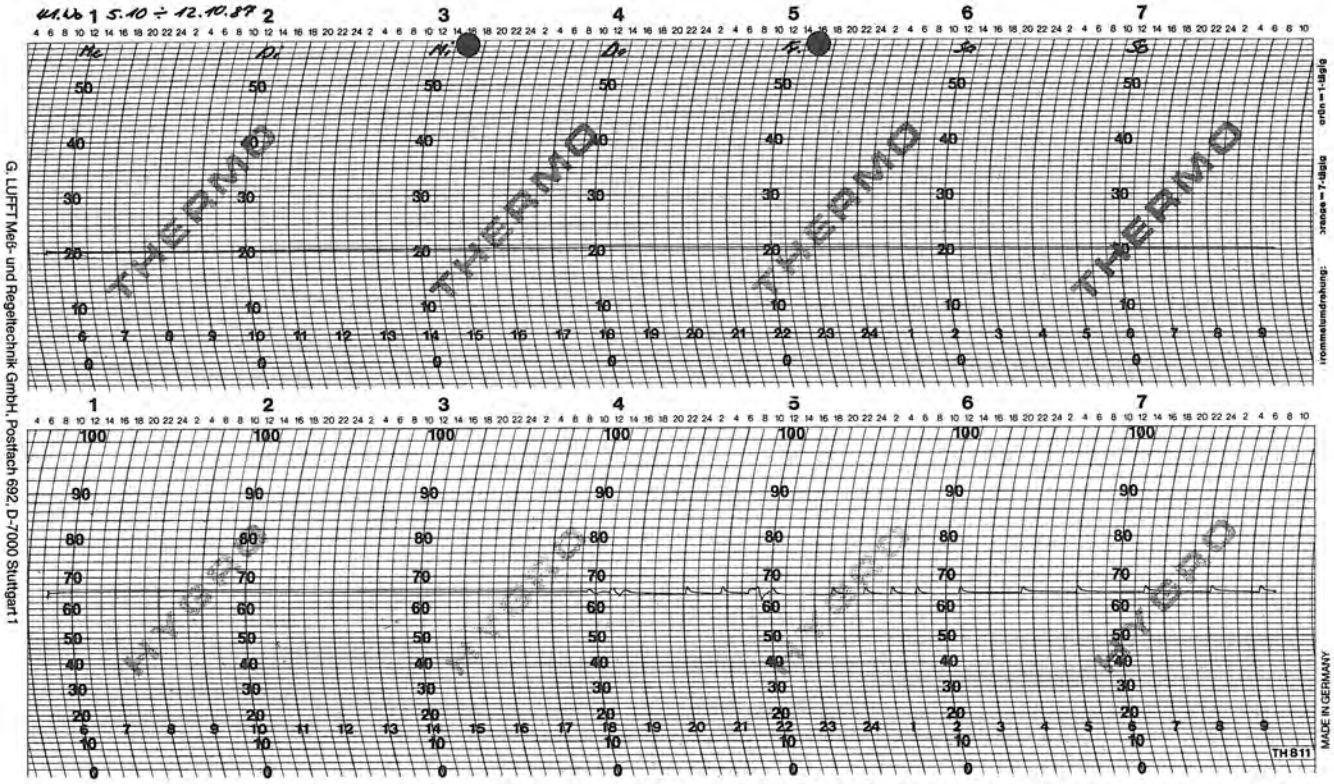


Abb. 27: Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsschwankungen, Aufzeichnungen der 41. Woche 1987 durch den Thermohygrographen.

Abb. 28: Abblätterndes Gold am Lendentuch eines Kruzifixus. Detail aus Abb. 32.

kungen lagen nach den Messkurven stets unter plus/minus 2 % RF und die Temparatur bei 20 Celsius plus/minus 3 Grad je nach Jahreszeit (vgl. Abb. 27).

Der nächste Schritt während der kontrollierten Umklimatisierung bestand, nach einer ersten Erfassung des Schadensbildes, in Vorversuchen, zur Evaluation geeigneter Mittel zur Festigung der Farbschichten auf den Fragmenten, und einer möglichen Erfassung am Bildträger selbst. Über die Zustandssituation des Steinbildträgers wird Herr Dr. Andreas Arnold informieren.

Hier zur Information nur die Mitteilung, dass bislang an den Fragmenten so gut wie keine Konservierungsmassnahmen am Stein nötig geworden sind. Ausnahme davon ist ein Fragment einer Figur Johannes des Täufers, das unter der Vergoldung einen oberflächlich sandenen Stein zeigte, weshalb eine Festigung mit Kieselsäureester erfolgte.

Der Ordnung halber soll hier noch erwähnt werden, dass insbesondere die grösseren Fragmente zur Befundsicherung und Schadensfeststellung erst nach der Konservierung bewegt werden können. Darum werden auch alle fotografischen Vorzustandsaufnahmen meist auf den Paletten gemacht.

Vor dem Bericht über die Festigungsversuche für die Fassungsschichten eine kurze Darstellung der anzutreffenden Schadensbilder.

Der am meisten vorkommende Schadenfall ist das Kreiden der Farbschichten durch Bindemittelabbau. Hier können von leicht kreidenden bis stark kreidenden alle Übergangsstufen festgestellt werden.

Eine weitere Schadensart ist die Schuppen- oder Schollenbildung bei krakellierten Farben.

Im weiteren treffen wir neben dem Abblättern des Goldes, Abbildung 28, noch Farbpartien, wo sich die Farbe hochzieht (aufrollt).

Farbtafel 1: Skulpturenfund. Pietà. Frontalansicht des Hauptfragmentes; weitere kleinere Bruchstücke vorhanden. Zustand vor der Reinigung und Konservierung.

Neben diesen Schadensbildern müssen bei der Suche nach einem geeigneten Festigungsmittel folgende Aspekte berücksichtigt werden:
Es handelt sich bei den Fragmenten ausschliesslich um später im Innenraum museal aufzubewahrende Objekte, denen eine entsprechende, klimastabile Präsentation oder Lagerung zukommen muss.
Zudem haben wir die einzigartige Situation einer mehr als vierhundert Jahre lang unberührt gebliebenen Steinpolychromie, die nach einer ungeschmälerten Erhaltung verlangt, und bei der durch die Konservierung keine optischen und strukturellen Veränderungen der Farb- und Steinoberfläche entstehen dürfen.

III. Festigungsversuche

Fünf der durch Dr. Bruno Mühlethaler auf den Figuren festgestellte und analysierte Pigmente, nämlich Azurit, Zinnober, Mennige, Bleizinngelb und Bleiweiss wurden ohne Bindemittelzusatz in Wasser eingesumpft und mit dem Pinsel auf blaue mittelkörnige Gurtensandsteinplatten aufgetragen.
Nach Martin Hänni, Münsterbauhütte Bern, entspricht dieser Sandstein den meisten der gefundenen Skulpturfragmente.
Nach der Trocknung erfolgte die Festigung mit verschiedenen Festigungsmitteltypen.
Diese sind:

2 % Gelatine / 2 % Polivinylalkohol (Mowiol 4-88) / 5 % Paraloid B72 in Toluol / 2 % Paraloid B72 in Toluol / 2 % Paraloid B82 in Toluol / Kieselsäureester Wacker OH 5 % Leinöl/Holzöl-Standöl in Testbenzin. Die Festigungsmittel wurden mit der Spritzpistole aufgesprüht. Ein besseres Ergebnis bei Paraloid B72 erbrachte der Auftrag mit dem Pinsel, da beim Spritzen das Toluol zu stark verdunstet. Daraus liessen sich erste Hinweise auf optische Veränderungen und Festigungseigenschaften feststellen.

Um einen den Fragmenten möglichst ähnlichen Zustand des Farbauftrages zu simulieren, wurden in einem weiteren Versuchslauf dieselben Pigmente wie in Versuch I, dieses Mal mit den unten aufgeführten Bindemitteln, in Streifen senkrecht aufgestrichen:

1. Leim, 2. Leinölfirnis in Testbenzin, 3. Kasein, 4. Leim/Ölemulsion.

Die verschiedenen, noch kreidenden Farbstreifen wurden nach der Trocknung mit den folgenden Festigungsmitteln waagrecht einmal durchgehend sowie ein zweites Mal bis in die Hälfte mittels Pinselauftrag gefestigt:

1. 1 % Gelatine, 2. 2 % Paralloid B72 in Toluol, 3. 2 % Polivinylalkohol (Moviol 4-88), 4. Störleim; dann die Kieselsäureester, 5. Wacker OH, 6. Motema 28, 7. Monumentic und noch: 8. 1,5 % Gelatine sowie 9. 5 % Leinöl/Holzöl-Standöl in Testbenzin.

Abb. 29: Schmutzablagerungen an einem bärtigen Kopf.

Ein für kreidende Farbanstriche geeignetes Festigungsmittel, die Methylcellulose, wurde nicht getestet, da die Abbaubeständigkeit nach bisherigen Erkenntnissen schlechter ist als die der Glutinbindemittel.

Für die Auswertung in Tabellen wurden folgende Kriterien aufgestellt:

1. der Festigungseffekt: kreidend, wischfest, (d. h. mit einem Marderhaarpinsel abwischbar), reibfest (griffest) sowie dazwischen liegende Stufen.
2. die Farbveränderung: keine, leichte, mittlere und starke Veränderung (Verdunkelung) sowie je eine Zwischenstufe dazu.
(Vgl. Farbtafel 2a) Farbveränderungen bei den Azuritaufstrichen.)
Bei allen Pigmentaufstrichen schnitten Gelatine und Störleim wegen geringster optischer Veränderung und gleichzeitig gutem Festigungseffekt am besten ab.
Die Ergebnisse der Festigungsversuche sind im Gremium gründlich diskutiert worden. Unter Berücksichtigung der vorher genannten Bedingungen für die Konservierung entschieden wir uns für Störleim oder Glatine als Festigungsmittel.
Die Ausführung der Festigungsarbeiten verlief bei den einzelnen Objekten zwangsläufig Hand in Hand mit der vorhergehenden Entfernung der Schmutzablagerungen. Die folgende genauere Beschreibung der Schadensbilder entwickelte sich daher nach und nach, jeweils während der Reinigungsarbeit am Einzelstück.
Abbildung 29 zeigt, in welchem Zustand viele der gefundenen Fragmente anzutreffen sind, darum soll hier auf die aus dem Bodenklima entstandenen Veränderungen und Schäden eingegangen werden.

IV. Veränderungen an den Skulpturfragmenten

Die im Boden gefundenen Fragmente waren durch die Fundtiefe einem erheblichen statischen Druck, aber auch verschiedenen Feuchtigkeitseinflüssen, vor allem dem Sickerwasser ausgesetzt. Deshalb treten an den Fragmenten häufig neben den üblichen Sand- und Erdablagerungen, zusätzliche weisse bis schwarze *Krusten* auf, vgl. Abbildung 30.

Es sollen hier optisch zwei Arten von Krusten unterschieden werden, nämlich solche, die durch Versinterung fest mit der Gesteinsoberfläche verbunden sind und solche, die lose den Stein, oder auch die Erd- und Sandablagerungen überdecken. Diese zwei Arten treten häufig gemeinsam am selben Stück auf.

In die fest verbundenen, versinterten Krusten sind oft Sandkörner oder Gesteinsstücke miteingebacken, was zu einer starken Entstellung der Originaloberfläche führen kann. Ferner sind *Farbflecken* als Abriebe und Verquetschungen von Tonscherbenablagerungen, Kohlerückständen, Kalkmörtelresten sowie Rostflecken von daraufliegenden Eisenteilen zu erkennen (Farbtafel 2b, S. 28).

Schliesslich finden sich in den Erd- und Sandablagerungen abgespaltene oder *weggesprengte Teilstücke* von anderen, oder dem sich in Arbeit befindenden Fragment, sowie oft kleinere Stücke, zum Teil mit Farbfassung von anderen Skulpturen, die sich vielfach zuordnen lassen.

Die erstgenannten kleineren, zugehörigen Fragmentteile werden sogleich nach der Reinigung der Bruchstellen wieder an ihrer ursprünglichen Stelle fixiert. Klebemittel ist dabei in Aceton gelöstes Mastix.

V. Veränderungen der Farbfassung

Bei den Fragmenten mit Farbfassung stellen wir zusätzlich noch Probleme aufgrund des Erddruckes während der Lagerzeit fest.

Wir dürfen nicht vergessen, dass der Hauptteil der Figuren in einer Tiefe von ungefähr 12 Metern lag, und somit an den Auflageflächen einem hohen Pressdruck ausgesetzt war. So zeigt sich denn auch bei vielen Fragmenten die Fassung als uneinheitliches Konglomerat, mit eingedrückten Sandkörnern, Erd-, Gesteins-, Kalkmörtel- und Tonscherbenablagerungen.

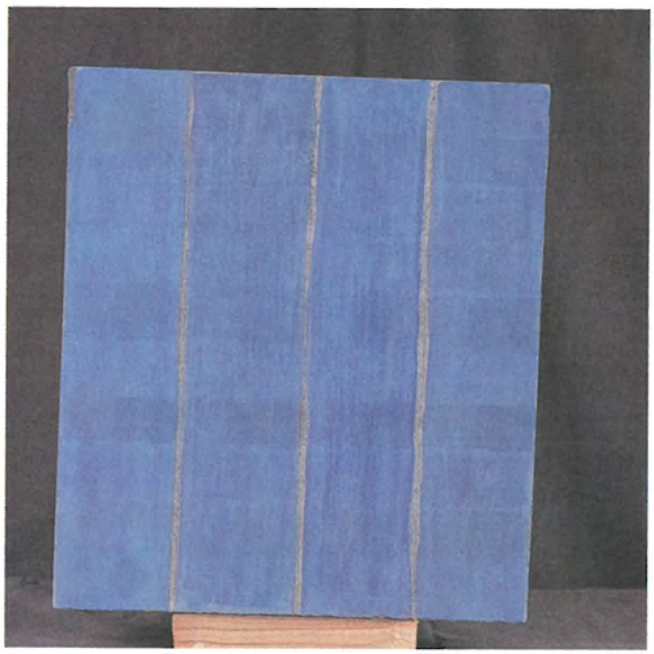
Die Reinigung erfordert hier sehr häufig den Einsatz des Stereomikroskops, um die einzelnen Schichten, wenn überhaupt durchführbar, voneinander zu trennen. An einem Teil der farbigen Fragmente ist die Fassung durch Sickerwasser zu Häufchen und Knollen zusammengetrieben (Abb. 31), während bei anderen die Fassung versintert oder mit Krusten belegt ist.

Weitere Schäden betreffen die farbliche Veränderung von einzelnen Pigmenten und Farbpartien, die ausschliesslich durch das Bodenmilieu verursacht wurden.

Es handelt sich vermutlich um chemische Umwandlungen von Pigmenten einerseits und farbliche Veränderungen durch Verkrusten oder Versinterung andererseits (Farbtafel 2d). Zu den Schadensbilder am Malschichtaufbau wurde bereits vorher im Zusammenhang mit den Festigungsversuchen informiert.

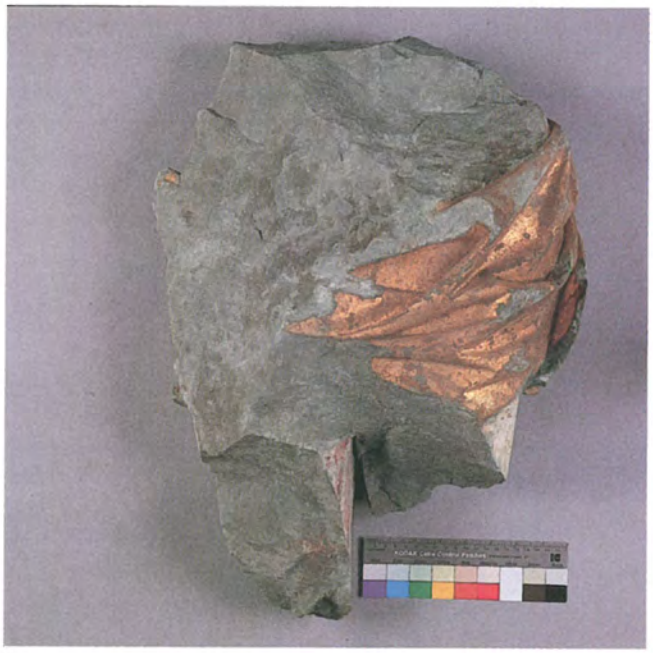
Abb. 30: Detail der Figur Anna Selbdritt mit weissen Krusten (teilweise auf Sandablagerungen), entstanden durch Sickerwasser im Boden. Vgl. Farbtafel 5.

Abb. 31: Zustand der Farbfassung am linken Beinansatz des Kruzifixus. Vgl. Farbtafel 2c.

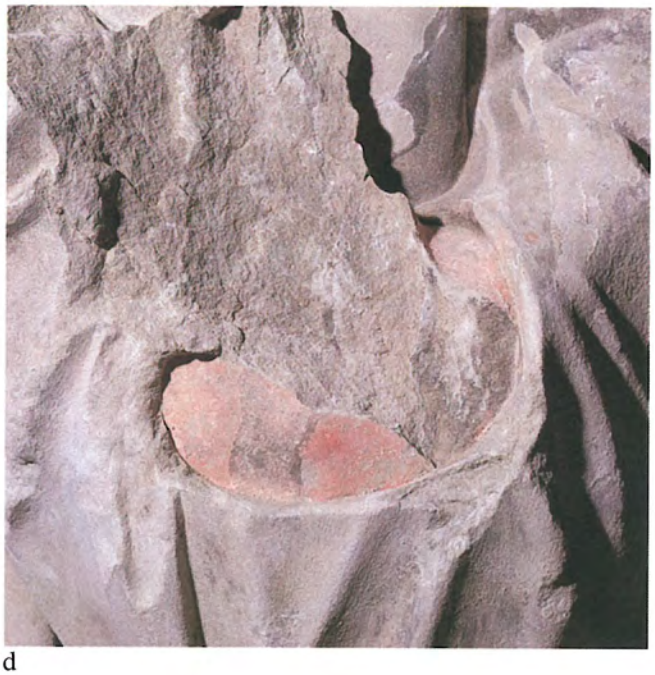


a

b

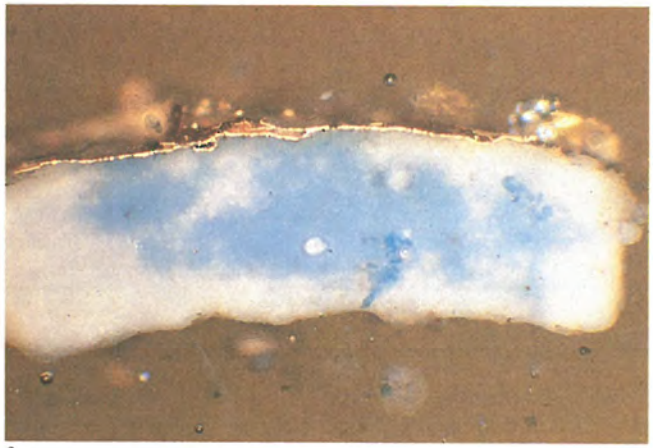


c



d

e



f

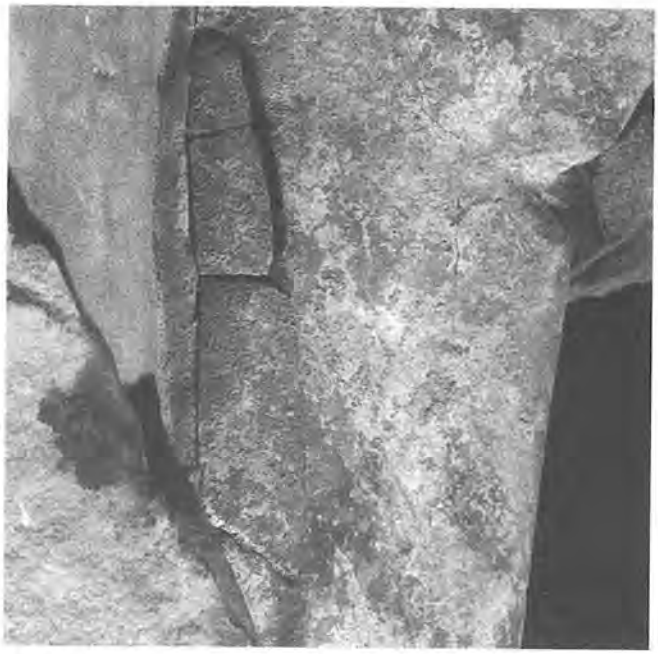


Abb. 34: Dreiteilig eingesetzte Flickstelle an einem Wadenbein, vermutlich Christophorus.

Abb. 35: Anstückungsflächen bei einem Oberkörperfragment. Oben eine rechteckige Passform für Kopf, seitlich eine Fläche für hintere rechte Seitenpartie.

Ich möchte diese Problematik als Diskussionspunkt anregen; sicher sind hier weitere Forschungen nötig.
Die Bordüren der Gewänder sind meist vergoldet und mit einem roten oder schwarzen Trennungsstrich vom Gewand abgesetzt. Innenfutter und Inkarnate sowie Atributte waren, soweit erkenntlich, bunt in verschiedenen Farbnuancen gefasst.
Eine weitere Art von Fassung, die bisher an zwei Fragmentstücken gefunden wurde, ist eine Graufassung. Das eine mit Goldrändern und vergoldeten Haaren, das andere entsprechend der oben beschriebenen Fassungen.
Im weiteren sind durchgehende, buntfarbige Fassungen festzustellen.
Vermutlich ist sogar eine erste Überarbeitung der Fassung beim Lendentuch eines Kruzifixes feststellbar.
Zum Abschluss sei erwähnt, dass die Reinigung und Konservierung bisher nach dem Prinzip des kleinstmöglichen Eingriffes erfolgte, den Tatsachen Rechnung tragend, dass es sich hier einerseits um seltene Beispiele polychromer Steinskulpturen, andererseits aber um archäologisches Fundmaterial handelt.
Beides zu zeigen muss indes kein Widerspruch sein.

Farbtafel 3: Skulpturenfund. Sockelpartie einer lebensgrossen Propheten(?)-Figur. Zustand nach Reinigung und Konservierung.

Einige Bemerkungen zur farbigen Fassung der Skulpturenfunde

Bruno Mühlethaler

Ausgehend vom Fundzustand kann gesagt werden, dass es sich um eine originale, spätgotische Fassung handelt, die freilich stellenweise fehlt, aber da, wo sie vorhanden ist, in ihrem Originalzustand vorliegt. Es konnten – mit Vorbehalt – nirgends restauratorische Eingriffe festgestellt werden.
Bis jetzt waren wir der einhelligen Meinung, dass unbedingt anzustreben sei, diesen originalen Fundzustand zu erhalten und die Eingriffe auf das Entfernen von milieubedingten Auflagerungen und die Festigung loser Teilchen zu beschränken. Diese Festigung durfte nur so weit gehen, als objektiv eine Gefährdung von Substanz erkennbar war. Wir gehen damit davon aus, dass später nur eine museale Aufbewahrung unter kontrollierten Bedingungen, verbunden mit regelmässigen Kontrollen durch einen Restaurator, in Frage kommt.
Damit ist der eine Problemkreis umrissen, den wir Ihnen zur Diskussion stellen möchten.
Die erste Massnahme musste sein, der möglichen Gefährdung des Steines und seiner farbigen Fassung durch das unvermeidliche Austrocknen im neuen Milieu zuvorzukommen durch Aufbewahrung unter kontrollierten Bedingungen, wie Sie nachher sehen werden.
Massvolle Festigung der Fassungsreste bedeutet – und darauf hat auch schon Herr Hermanès hingewiesen –, vor allem die Zusammensetzung der originalen Bindemittel – sofern davon etwas übrig geblieben ist – kennen zu lernen. Am Laboratoire de conservation de la pierre der Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne wurden vorerst vier Proben untersucht. Das Probenmaterial wurde bisher nur aus den abgefallenen, aber noch im Bereich der Lokalfarben angelagerten Schichten des umgebenden Erdmaterials genommen, nämlich vom Gelb des Untergewandes und von der Vergoldung der hier gezeigten Figurenfragmente sowie einer weiteren Vergoldung und dem Blau von andern Fragmenten. Anfärbungen der Querschnitte mit Fuchsin ergaben einen Hinweis auf das Vorliegen von Proteinen. Hier stellt sich selbstverständlich die Frage, ob die vorhandenen Proteine die unveränderten Reste des ursprünglichen Bindemittels sind, oder ob sie durch die Umgebung verändert wurden. Hingegen zeigten Verseifungsteste mit Ammoniak und Wasserstoffperoxyd eine negative Reaktion. Das heisst auf diese Weise wurde keine Anwesenheit von Öl angezeigt (vgl. Farbtafel 2e, 2f, S. 28).
Ein Test auf Kohlenhydrate konnte bisher nicht vorgenommen werden.
Ich muss hier betonen, dass es sich lediglich um Voruntersuchungen handelt, die zur Meinungsbildung über das weitere Vorgehen dienen sollen. Die Schlussfolgerungen des Berichtes lassen einige Problematik erkennen; ich zitiere: «il pourrait s'agir – soit d'une détrempe au blanc d'oeuf, soit d'une sorte de peinture à la chaux avec de faibles adjonctions de lait; il n'est pas à exclure la combinaison de ces deux techniques.»
Der Bericht fährt weiter mit der Bemerkung, dass zwei der untersuchten Proben der Vergoldung nicht genügen, um das ganze Spektrum der angewendeten Vergoldungstechniken zu erfassen.
Sie werden vor den Objekten erkennen, was noch vorhanden ist und in welchem Zustand sie sich befinden.
Wir möchten Ihnen folgendes Projekt für das weitere Vorgehen zur Diskussion stellen: – Ich spreche nur von der materiellen Seite der farbigen Fassung und der farbtragenden Oberfläche des Steines:

1. Es ist ein Konzept zu erarbeiten zur vollständigen Erfassung der verwendeten Materialien und der Maltechnik.
2. Vergleich des Befundes mit gut dokumentierten, vergleichbaren Objekten.
3. Die Resultate dieser beiden Schritte müssen zu Schlüsselinformationen für die Kunstwissenschaft und die Kunsttechnologie ausgebaut werden, wie das der Bedeutung des Fundes entspricht.

Damit ist ein Projekt umrissen, das selbstverständlich auch wegleitend für die Konservierungsmassnahmen sein muss.
Ein vorhandenes Konzept ist die Grundlage für die Beschaffung der nötigen finanziellen Mittel, die Wahl der Arbeitsgruppe und die Festsetzung eines verbindlichen Zeitplans.

Die Verwitterung der Skulpturen aus Berner Sandstein

Andreas Arnold und Christine Bläuer

Materiell gesehen hat der Skulpturenfund verschmutzte, teilweise farbig beschichtete, zuweilen etwa verwitterte Stücke aus Berner Sandsteinen zutage gefördert. Einzig der Vollständigkeit halber seien die Pietà aus Kalkstein sowie Terrakotta-Fragmente erwähnt. Die Skulpturenfragmente mit ihren Farbfassungen sollen möglichst ohne materiellen und ästhetischen Substanzverlust gereinigt und dann unverändert und stabil in einem Museum ausgestellt werden. Wir legen hier das Hauptgewicht auf die Verwitterung und Erhaltung der Steinsubstanz. Die Farbfassungen mit der Maltechnik, den Pigmenten, Bindemitteln und Zusatzstoffen und ihre Verwitterung bedürfen einer eigenen Behandlung.
Die Abklärungen und Untersuchungen über die Verwitterung und damit über die Gefährdung der Steinsubstanz waren und sind nur möglich, weil der Restaurator Urs Zumbrunn die Fragmente nach ihrer Bergung und während der Akklimatisation, der Reinigung und Festigung sehr genau und gewissenhaft beobachtet und dokumentiert, Schäden und Veränderungen erkennt und meldet und dann die entsprechenden Untersuchungen veranlasst.

I. Zusammensetzung und einige Eigenschaften der Berner Sandsteine

Die Berner Sandsteine, aus denen der Fund mit wenigen Ausnahmen besteht, sind vor etwa 10–20 Mio Jahren aus dem Abtragungsschutt der sich hebenden Alpen als marine Sedimente entstanden. Der in Flüssen eingeschwemmte Sand hat sich in einem Meeresbecken abgesetzt und wurde dann versenkt und mit Kalkzement verfestigt. Heute nennt man dieses Naturprodukt Berner Sandstein des Burdigalien aus dem Miozän der Tertiärzeit.
Die nun folgenden Angaben über die Zusammensetzung und die Eigenschaften der Bernersandsteine stammen von Bläuer 1987[1]. Es sind mittel- bis feinkörnige Sandsteine mit Korngrössen von etwa 0,1 bis 0,3 mm. Ihre Farbe ist bläulich bis gräulich oder auch gelblich. Die gelbliche Tönung kommt vom Eisen.

1. Mineralogische Zusammensetzung (in Gewichtsprozenten)

Quarz	38–50 %
Albit	14–17 %
Kalifeldspat	6–13 %
Kalzit	13–23 %
Dolomit	5– 8 %
Tonmineralien	3– 9 %
Glaukonit	1– 3 %

Der Kalzitzement macht etwa 7–12 % des Gesteins aus.

2. Einige physikalische Eigenschaften

Raumgewicht	2,14–2,25 g/cm³
Spezifisches Gewicht	2,69–2,73 g/cm³
Porosität, absolut	7,54–9,84 ml/100 g
Wasseraufnahme, Vakuum	7,63–9,70 ml/100 g
Wasseraufnahme, 48 h.	5,48–6,94 ml/100 g
Sättigungskoeffizient	0,69–0,72

Ausdehnung bei Wasseraufnahme:

Ohne Mergel	1–3 mm/m
Mit Mergelklasten	bis 6,8 mm/m

3. Chemische Zusammensetzung der Porenwässer

Die Poren im Sandstein sind im Naturaufschluss meist mit Wasser gefüllt. In diesem Wasser sind Salze gelöst, die zur Verwitterung beitragen, wenn sie an und unter der Oberfläche des Steins kristallisieren.

4. Wasserlösliche Ionen im frischen Berner Sandstein (in Mikromol pro Gramm)

Chlorid	0,20– 0,48
Nitrat	0,01– 0,08
Sulfat	0,08– 0,89
Natrium	0,24– 1,86
Kalium	0,17– 4,42
Ammonium	0,07– 0,55
Magnesium	1,04– 5,63
Calcium	6,20–16,00

II. Verwitterung

Die Sandsteine des Fundes wurden vor ungefähr 500 Jahren aus den Steinbrüchen um Bern gewonnen, skulptiert und gefasst. Sie waren dann einige Jahre bis Jahrzehnte geschützt oder im Freien aufgestellt. Beim Bildersturm von 1528 wurden sie zerschlagen und in die Baugrube der Münsterplattform geworfen, wo sie 458 Jahre im Schutt

1 Bläuer, Ch. (1987): Verwitterung der Berner Sandsteine. – Dissertation Universität Bern.

verbrachten, um dann 1986 als feuchte bis nasse Steinstücke mehr oder weniger sanft geborgen zu werden. Während dieser Geschichte erlitten sie erste Verwitterungschäden bei der ursprünglichen Exposition, dann die Hauptschäden beim Iokonoklasmus in der Kälte des Januars von 1528. Selbst zum Bauschutt geworden, waren sie während ihres Aufenthalts im recht wasserdurchlässigen und wechselfeuchten Boden auch einer bestimmten Verwitterung durch Feuchte, Salze und anderen Einwirkungen ausgesetzt. Sie waren aber weitgehend geschützt vor Frost und vor Luftschadstoffen. Einige Bergungsschäden waren bei den gegebenen Bedingungen wohl nicht zu vermeiden. Schliesslich waren und sind nach dem langen Aufenthalt in feuchter Umgebung nun auch in der neuen trockenen Umgebung weitere Schäden zu erwarten.

Allfällige neue Schäden folgen der bestehenden Schadenentwicklung. Um die Gefährdung zu beurteilen, muss diese Entwicklung mitberücksichtigt und zur Verwitterung der Berner Sandsteine allgemein und speziell in der Umgebung des Fundortes am Münster und an der Plattform in Beziehung gesetzt werden. Es stellen sich unter anderem folgende Fragen: Waren diese Sandsteinskulpturen schon vor dem Ikonoklasmus verwittert? Sind sie im Boden verwittert? Bringen sie von dort gespeicherte Schadstoffe mit wie Salze und Organismen? Sind sie während der Austrocknung durch Schwinden oder Kohäsionsverlust gefährdet? Sind sie so verwittert und geschwächt, dass es besonderer Vorsichtsmassnahmen bedarf, um sie im Museum stabil zu erhalten? Wie werden sie sich im Museum verhalten?

Schon bei den bisher erfolgten Arbeiten wurden diese Fragen gestellt und berücksichtigt. Deshalb erstreckte sich die Akklimatisation der feuchten Steinfragmente von einer Luftfeuchte von etwa 90 % auf eine solche von 60 % über zwei Jahre und zwar unter dauernder Beobachtung durch den Restaurator auf eventuelle Salzausblühungen und andere Veränderungen und Schäden. Wir können auf die gestellten Fragen heute wegen der noch sehr begrenzten Voruntersuchungen nur generell und unvollständig antworten.

Die Berner Sandsteine gelten allgemein als wenig witterungsbeständig und verwittern, wenn sie ungeschützt exponiert sind, rascher als die meisten anderen Sandsteine der Schweiz. Nach neueren Untersuchungen sind es die auf Schwefelimissionen am empfindlichsten reagierenden Sandsteine. Durch Farbfassungen geschützt, können sie jedoch auch über Jahrhunderte beständig sein. Das Verwitterungsverhalten der Berner Sandsteine ist recht eigenartig und verschieden von dem anderer Sandsteine wie z. B. der granitischen Sandsteine und der Plattensandsteine aus der Ostschweiz.

Die Berner Sandsteine neigen stark dazu abzusanden. An verschmutzter Luft und an regengeschützten Orten, sanden und flocken sie ab, indem sich die entstehende Gipsanreicherung an der Oberfläche nicht verkrustet, sondern mit Partikeln des Sandsteins immer wieder ablöst. Schwarze Gipskrusten setzen sich dann nicht so fest, wie sie dies auf anderen Sand- und Kalksteinen tun. Schalen entstehen dort, wo der Berner Sandstein dem Regen ausgesetzt ist. In stark beregneten dauerfeuchten Partien kann das Gefüge der Berner Sandsteine bis gegen 15 cm tief aufgelockert sein. Trocknen solche Partien aus, sanden sie tief ab.

Die Sandsteine am benachbarten Berner Münster und an der Münsterplattform selbst liefern wichtige Informationen zur Verwitterung. In der Vorhalle des Hauptportals am Münster sind die vier- bis fünffach farbig gefassten Figuren des Tympanons und der Schlusssteine recht gut erhalten, während die viel jüngeren und nicht gefassten in der Vorhalle des südlichen Portals auf der ganzen Oberfläche stark beschädigt sind und stark absanden und abflocken. Die farbig gefassten Figuren sind heute hauptsächlich dort wieder beschädigt, wo sie bereits bei der letzten Restaurierung um die Jahrhundertwende repariert wurden. Die farbige Fassung bot hier eindeutig einen effizienten Schutz gegen die Witterung. Am Münster allgemein sind die meisten typischen Verwitterungsformen entwickelt: von der Schalenbildung und vom Abbröckeln an stark beregneten Bereichen über Salzausblühungen und Krusten bis hin zum oberflächlichen und tiefgründigen Absanden.

Die Verwitterung an der heute instandgestellten Plattform selbst war recht intensiv. In beregneten Bereichen entstanden vor allem in der oberen senkrechten Partie Schalen. Im unteren Bereich, wo die Mauer Anzug hat und entsprechend stark beregnet und mit Moos und Flechten bewachsen ist, ist das Gefüge der Steine 15 cm tief aufgelockert. In einer mittleren Zone sandeten die Sandsteine sehr stark ab und waren tief abgewittert durch Salzausblühungen aus Nitrat-, Chlorid-, Sulfat- und Alkalikarbonatsalzen. Die letzten stammen eindeutig aus dem bei vergangenen Restaurierungen verwendeten Portlandzement. Besondere Quellen solcher, löslicher Salze waren, neben dem recht wasserdurchlässigen Bauschutt selbst, auch die früher eingebauten, zum Teil undichten Toiletten, die sicher zur Nitratversalzung beigetragen haben. Von daher ist zu erwarten, dass auch in den Figuren Salze vorhanden sein könnten, die im trockenen Klima ausblühen, kristallisieren und so die Steine schädigen.

An den Figuren selbst hat der Restaurator beobachtet, dass schon zur Zeit vor dem Bildersturm Verwitterung aktiv war und dass Farbfassungen damals bereits geflickt worden sind.

Die Fragmente sind aber, nachdem sie 458 Jahre als Bauschutt im Boden verbrachten, allgemein in einem ausgezeichneten Erhaltungszustand. Doch erlitten manche auch Schäden. So wurden an vielen Stellen Verkrustungen aus Kalk und aus Gips beobachtet. Damit verbunden sind Auflockerungen und Absanden der Sandsteinsubstanz in einer oberflächennahen Zone und Verlust der Farbfassung. So sind z. B. an der Figur Johannes des Täufers (Abb. 68) Abwitterungen der Farbfassung zu sehen verbunden mit Absandung der Oberfläche des Sandsteins. Dieser Verwitterungsschaden folgt der Form eines Wasserlaufs und ist verbunden mit feinen Gipskrusten. Diese Krusten deuten darauf hin, dass im Boden Wasser zirku-

lierte, dass aber auch Austrocknung sich ereignen konnte. Es herrschten zum Teil wechselfeuchte Bedingungen. Wie erwähnt waren die Bodenwässer mit Salzionen beladen.
Nach der Bergung wurden bisher abgesehen von lokal sehr begrenztem schwachem Pilzwachstum kaum neue Schäden beobachtet. Die wegen der hohen Ausdehnung und Schrumpfung der Berner Sandsteine zu erwartenden Trocknungsrisse stellten sich während der Zeit der Akklimatisation an die trockenere Luft nicht ein. Dies schliesst aber die Möglichkeit nicht aus, dass das Gefüge doch lokal aufgelockert wurde, was praktisch nicht zu beobachten wäre.
Diese Schäden sind, obwohl gering, doch beachtenswert und müssten näher untersucht werden, und zwar ganz besonders im Hinblick auf ihre mögliche Weiterentwicklung in der Zukunft.

III. Wodurch sind die Figuren gefährdet?

Aus den fragmentarischen Untersuchungen lassen sich bisher folgende Hauptgefährdungen erkennen.

1. Schwinden bei Austrocknung

Die Berner Sandsteine dehnen sich, wie erwähnt, bei Wasseraufnahme um 1–3 mm/m (mit Mergelklasten bis gegen 7 mm/m!) aus und schrumpfen beim Trocknen entsprechend. Deshalb sind bei wechselnen Material- und Luftfeuchten Gefügeauflockerungen, ganz besonders im Verband zwischen der Steinsubstanz und den Malschichten nicht auszuschliessen. Dies, obwohl bei der langsamen Austrocknung und Absenkung der relativen Feuchte bisher noch keine relevanten Schäden erkannt worden sind.

2. Salzsprengung

An den Figuren selbst sind bisher zwei Arten von Krusten festgestellt worden: Kalksinterkrusten und Gipskrusten. Wenn die Figuren nicht nass werden, sind weitere Verkrustungen auszuschliessen. Allerdings, sollten die Figuren z. B. bei einem Bauschaden einmal nass werden, muss in Betracht gezogen werden, dass besonders die Gipskrusten aktiv werden können und Schäden am Steinmaterial produzieren.
Obwohl andere Salzausblühungen an den Figurenfragmenten bisher nicht beobachtet wurden, haben wir doch an der unmittelbar benachbarten Stützmauer der Plattform grosse Schäden durch lösliche Salze beobachtet. Die Salze stammen aus dem Boden hinter der Mauer, also auch aus dem Schutt zu dessen Bestandteilen die Skulpturenbruchstücke gehörten. Deshalb muss den löslichen Salzen die notwendige Aufmerksamkeit geschenkt werden.
Während der Akklimatisation wurden die Figuren streng beobachtet, und man hat praktisch keine Ausblühungen festgestellt. Es muss aber berücksichtigt werden, dass die Fragmente noch nicht gereinigt waren, so dass im Sand oder im Stein kristallisierende Salze ohne weiteres hätten übersehen werden können. Sie sind der Beobachtung nie voll zugänglich.
Chemische Analysen von Wasserauszügen aus Bodenproben, aus Proben von an den Figuren haftendem Sand und von einem Steinfragment, die vom AFUL (Amt für Umweltschutz und Lebensmittelkontrolle der Stadt Bern) gemacht wurden, ergaben generell etwa folgende Ionengehalte (angegeben in Gewichtsprozenten der Festsubstanz):

Berner Sandstein bruchfrisch	0,04 %
Boden in der Umgebung, an den Figuren haftende Erde und ein Sandsteinstück	0,15 %
Sandsteine der Stützmauer	1,8 %

Obwohl noch viel zu wenig Analysen vorliegen, um gesicherte quantitative Aussagen zu machen, kann doch festgehalten werden, dass wir im Boden der Plattform, auf den bruchfrischen Berner Sandstein bezogen, eine deutliche Anreicherung besonders von Chlorid und Nitrat feststellen, und dass die Sandsteine der Stützmauer bis zu 10 mal soviel Salze enthalten wie die Erde in der Umgebung der Skulpturenbruchstücke.
Diese doch deutliche Anreicherung im Sand und vor allem von Sulfat, Chlorid und Nitrat gegenüber frischen Berner Sandsteinen ist nicht dramatisch. Doch verlangt sie mehr als ein Rauchzeichen. Sie muss im Auge behalten werden, wenn wir Spätschäden im trockenen warmen Museumsklima vorbeugen wollen. Deshalb werden weitere und systematische Analysen der Krusten und der Salzgehalte unumgänglich sein. Denn je nach Zusammensetzung der Salzsysteme können relativ geringe Schwankungen der Luftfeuchte zu periodischer Salzkristallisation und damit auch bei musealer Aufbewahrung zu neuen Schäden führen.
Dass die bereits durch Bindemittelverlust, Auflockerung der Verbände zwischen den Malschichten und dem Stein und durch chemische Umwandlungen schon etwas veränderten, geschwächten und lokal sogar zerstörten Fassungen mit ihren Empfindlichkeiten auf Licht, Sauerstoff, Verschmutzung usw. im neuen Klima weiter gefährdet sind, liegt auf der Hand und soll hier nur erwähnt werden, um den Zusammenhang zu wahren.

IV. Zusammenfassung

Die bisherige Beurteilung kann wie folgt *zusammengefasst* werden. Die Skulpturen sind heute nach der Trocknung zum grossen Teil in einem guten Erhaltungszustand. Es sind aber einige lokale Verwitterungsschäden am Stein und an den Fassungen aus der Zeit vor dem Bildersturm und während ihres Aufenthaltes im Boden erkennbar und zwar:

- Gipskrusten (evtl. auch Krusten anderer Salze)
- Kalksinterkrusten

- aufgelockerte und absandende Partien
- oberflächlich absandende Partien
- einige Pilze
- Farbschäden (Bindemittelverlust, Pigmentumwandlungen, Verlust der ganzen Fassung usw.)

Die Steine können gefährdet sein durch Schwankungen der Luft- und Materialfeuchte, wodurch die starken Quell- und Schwindfähigkeiten zum Zuge kämen. Ebenso sind die doch deutlich erhöhten Salzgehalte, besonders von Sulfat, Nitrat und Chlorid, nicht als harmlos zu betrachten. Die Farbfassungen sind neu dem Licht (fotochemische Verwitterung) und der Luft (Oxidation, Austrocknung) ausgesetzt. Biogene Schadeneinwirkung auf Farben und Stein ist ebenfalls noch nicht auszuschliessen.

Abgesehen von den unabdingbaren Untersuchungen der Farbschichten, der Pigmente, Füllstoffe und Bindemittelreste auf maltechnische Schwächen, auf mögliche Veränderung und Zerfall im neuen Mikroklima, (Licht, Sauerstoff, Trockenheit, Schmutz, Luftschadstoffe) muss also auf die Salze und die Mikroorganismen sowie auf die hygrische Ausdehnung der Steine besonders geachtet werden. Eine sorgfältige und systematische Untersuchung der Materialien im Verband und ihrer Verwitterung und Gefährdung ist nicht zu umgehen, wenn wir, dem Wert des Fundes gerecht werdend, die Verantwortung für den zukünftigen Bestand des Fundes im Museum mit übernehmen wollen. Erst dadurch können die Rahmenbedingungen für die museale und archivalische Konservierung definiert werden.

Technologische Beobachtungen zum Problem des Bindemittelwechsels an gefassten mittelalterlichen Steinbildwerken, mitgeteilt mit vorläufigen Ergebnissen einer Untersuchung zweier Werke des Erminoldmeisters im Hohen Dom zu Regensburg

Ulrich Schiessl

Unser Wissen um Gestaltungsweisen, Techniken und Materialien der Fassung mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Steinbildwerke darf im Verhältnis zu demjenigen um die Polychromie zeitgleicher Holzbildwerke als wesentlich geringer bezeichnet werden [1]. Immer noch stellt jeder neue Beleg einen neuerlichen Hinweis auf die Dringlichkeit der forcierteren technologischen Untersuchung in diesem Bereich dar, handelt es sich für die Sammlung von Fakten für eine umfänglichere Darstellung stets nur um einen Tropfen auf den heissen Stein. Um so mehr drängt sich eine gründliche, naturwissenschaftlich und technologisch fundierte Untersuchung und Auswertung der als niemals überfasst überlieferten Polychromie des stattlichen Bestandes der 1986 aus der Berner Münsterplattform geborgenen Steinbildwerke auf.

Durch die Art der Überlieferung der Berner Bildwerke liegen Bedingungen vor, die für die Untersuchungen und die Interpretation eine besonders präzise und kritische Methodik verlangen. Die chemische Wandlung und der mögliche Abbau von Werkstoffen der Fassungen durch die über vierhundertjährige Bodenlagerungszeit ist für die Darstellung des Erhaltungs- und Erscheinungsbildes der Werke von massgebendem Einfluss. Gleichzeitig erschwert der erwähnte mangelhafte Forschungsstand über zeitgenössische Steinpolychromie die Suche nach hier geeigneten Interpretationsansätzen. Wir wissen noch nicht, wie weit wir derzeit Usancen der Polychromie zeitgenössischer Holzbildwerke schlüssig zum Vergleich heranziehen können. Es verbietet sich vorläufig sogar, bestehende mittelalterliche Steinfassungen aus der nächsten Nähe des Fundes – es handelt sich um den einmaligen Polychromiebestand des Berner Münsterportals –, vor einer endgültigen Auswertung der geborgenen Objekte in die Interpretation einzubeziehen. Es gilt neben den naturwissenschaftlich unterstützten Befundsicherungen der Farbigkeit auch die Herkunftszuweisungen und die zeitliche Einordnung von kunstwissenschaftlicher Seite abzuwarten.

Bei einigen Stücken aus dem Fundbestand drängt sich dem betrachtenden Fachmann die Frage nach einer Partialpolychromie als einer farbigen Fassung ausgewählter Partien unter Beibehaltung steinsichtiger oder steinfarben getönter Flächen auf. Gleichzeitig drängt sich die Frage zur Klärung auf, ob nicht die Wirkung der Lagerzeit im Boden an betreffenden Flächen Fassungspartien verschwinden gemacht hat. Die Forderung nach einer besonders intensiven Nachsuche nach den entsprechenden Kriterien am Objekt liegt im Kontext mit dieser Problematik auf der Hand.

Der vom Verfasser am Interimskolloquium über die Berner Münsterfunde im August 1988 gebrachte Beitrag ist im Lichte der geschilderten Problematik zu sehen. Mit dem Beitrag wurden zwei mittelalterliche Steinbildwerke des Erminoldmeisters aus dem Dom zu Regensburg vorgestellt, an deren ersten Fassungen weitreichende Partien mit allen Überfassungen in erstaunlichem Masse bis auf den blanken Stein verlorengegangen sind, andere dafür sich erstaunlich gut erhalten haben. Der Grund für dieses Schadensbild ist in einem eindeutig nachweisbaren Wechsel von wässrigen zu nichtwässrigen Bindemitteln in bestimmten Fassungspartien zu suchen.

Im folgenden sei dieses technische Phänomen mit seinen Auswirkungen nach jüngst an diesen Bildwerken gewonnenen Untersuchungsergebnissen kurz dargestellt. Die Verkündigungsgruppe des Erminoldmeisters ist im Sommer 1988 von den Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege durch Herrn Diplomrestaurator Erwin Emmerling und durch den Verfasser auf ihren Polychromiebestand hin technologisch untersucht worden. Die Untersuchung geschah in situ mit optischen Methoden. Zur Klärung offener Fragen erfolgte an entsprechenden Fassungspartien die Entnahme von kleinsten Proben. Die naturwissenschaftliche Auswertung dieser Proben nahm Herr Dr. Hermann Kühn vor. Der endgültige Bericht über diese Untersuchungsarbeiten befindet sich derzeit in der Ausarbeitung. Dieser vorliegende

* Der Verfasser dankt Herrn Diplomrestaurator Erwin Emmerling für sein Einverständnis, vorab teilweise von den gemeinsam gewonnenen Ergebnissen dieser Untersuchungsarbeit zu berichten.

1 Es ist nicht verwunderlich, dass der 1978/79 im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte erschienene Artikel «Fassung von Bildwerken» gemäss dem Forschungsstand die Polychromie von Steinbildwerken sehr wenig berücksichtigt und sich überwiegend auf die Fassung von Holzbildwerken bezieht: Th. Brachert und Fr. Kobler, Fassung von Bildwerken, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. VII, München 1978/79, Sp. 743–826. Dort ist auch die bis dahin erschienene Literatur weitgehendst erfasst. Einige wichtige Publikationen sind am Schluss des Aufsatzes erwähnt.

Bericht greift auf die dort darzustellenden Ergebnisse nur zuhanden der Beschreibung des an diesen beiden Bildwerken angetroffenen Bindemittelwechsels in der ersten Fassung und der daraus resultierenden Schadensbilder zurück.

Die beiden Bildwerke sind mit den anderen Werken des Erminoldmeisters umfassend von Achim Hubel kunstwissenschaftlich bearbeitet. Die von ihm 1974 getroffenen Beobachtungen zur Originalpolychromie sind in den Grundzügen zutreffend, exaktere Beobachtungen werden hier aber ein wesentlich differenzierteres Erscheinungsbild zutage bringen, wobei die Interpretation bestimmter Fassungspartien dennoch weiterhin nicht eindeutig erfolgen kann [2].

Die Marien- und die Engelsfigur der Verkündigung sind lebensgross in Sandstein gearbeitet. Sie befanden sich ursprünglich im Chor des Regensburger Domes und wurden im frühen 19. Jahrhundert an die beiden chorseitigen Vierungspfeiler versetzt, wobei man bestehende Sockel und Baldachine nutzte. Ausser einer Auslagerungszeit während des Zweiten Weltkriegs in einem, wie überliefert, feuchteren Kellerraum sind die Bildwerke an ihrem Ort verblieben [3].

Die Skulpturen erfuhren bis in die Zeit des Barock mehrere Überfassungen [4]. An den Rückseiten der Bildwerke hat sich an den Kleidern die Originalpolychromie als nie überfasst authentisch erhalten. Ein kursorischer Überblick über beide qualitativ sehr hochstehenden Originalfassungen soll an dieser Stelle lediglich einen Gesamteindruck vermitteln und den endgültigen Untersuchungsergebnissen nicht vorgreifen:

Gesicht, Hände und Füsse (hier nur beim Engel) zeigen eine glatte fleischfarbene Inkarnatfassung, die Haare beider Bildwerke sind vergoldet. Das Kleid des Engels ist grün gefasst und übersät von einem Streumuster mit kleinen farblich ausgezierten Goldrauten. Gelüsterte Goldborten säumen das Kleid. Dessen Futter ist leuchtend rot. Das Obergewand des Engels ist ausser den nichtwässrig gefassten Saumborten (vergoldet) und ausser dem rot gefassten Futter bis auf den Stein weitgehendst abgeblättert und verloren (vgl. Abb. 36, 38). Die Fassung der Binnenflächen der Obergewandaussenseite bricht abrupt an diesen Saumborten ab. Als erste Schicht auf den heute sandsteinsichtigen Aussenseiten des Obergewandes lässt sich eine weisse Schicht konstatieren, wobei über eine allfällige farbliche Auszier kein Hinweis zu erhalten ist.

Noch prächtiger weist sich die Erstfassung der Marienfigur aus (Abb. 37, 39). Das Kleid Mariens ist hinten am Sockel offenliegend in der ganzen Pracht der ersten Fassung erkennbar. Auf einer leuchtenden Azuritschicht [5] sehen wir an der Gewandaussenseite wiederum wie beim Engel, doch etwas anders gestaltet, ein reiches Streumuster von Goldornamenten mit Lüsterdekor. Die Säume des Kleides sind vergoldet und mit Lüsterzierat in Rot und Grün überzogen. Das Futter des Kleides ist leuchtend rot gefasst und mit einer lasierenden roten Lackschicht überzogen. Gürtel, Brosche, Krone und Buch zeigen Vergoldung mit wiederum Lüsterzierat, ebenso sind die Schuhe

Abb. 36: Regensburg, Dom. Bildwerk des Engels aus der Verkündigungsgruppe des Erminoldmeisters, um 1280. Sandstein, polychrom gefasst, lebensgross. Am Obergewand des Engels erkennt man deutlich den grossflächigen Ausbruch und Verlust sämtlicher Fassungsschichten bis auf den Stein, während sich die restliche Polychromie relativ gut erhalten hat.

Abb. 37: Regensburg, Dom. Bildwerk der Maria aus der Verkündigungsgruppe des Erminoldmeisters, um 1280. Sandstein, polychrom gefasst, lebensgross. Auch hier erkennt man am Obergewand der Maria deutlich den weitestgehenden Verlust sämtlicher Fassungsschichten bis auf den Stein.

2 Achim Hubel, Der Erminoldmeister und die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts. In: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg Bd. 8, 1974, S. 53–241. Die von Hubel versuchten Farbrekonstruktionen befinden sich auf Farbtafel I und II nach S. 241.

3 Frdl. Mitteilung von Herrn Dr. Friedrich Fuchs, der im Rahmen von Dokumentationsarbeiten im Regensburger Dom besonders auch mit

Abb. 38: Ausschnitt des Verkündigungsengels Abb. 36, Seitenansicht von rechts. Hier zeigt sich wiederum der Fassungsverlust am Obergewand bis auf den Stein. Deutlich ist die intakt verbliebene Partie des Gewandsaumes zu erkennen.

Abb. 39: Ausschnitt der Marienfigur Abb. 37, rechte Seite. Man erkennt den durchgängigen Verlust der Polychromie an der Aussenseite des Obergewandes.

ursprünglich vergoldet und flächig rot gelüstert. Während die Farbigkeit der Aussenseite des Kopftuches durch die Auswertung der naturwissenschaftlichen Untersuchungsergebnisse noch zu sichern ist, liegt für dessen Innenseite eine leuchtende, deckend rote, flächige Unterlegung mit rotem transparentem Lacküberzug und darüberliegendem weissem und grünem Streifendekor fest. Zur Aussenseite des Kopftuches gehört wiederum ein Goldsaum auf nichtwässrigem Anlegegrund.

Ebenso wie beim Engel erkennt man bei der Marienfigur an der Aussenseite des Obergewandes neben etlichen Fassungsresten überwiegend nur noch den nackten Sandstein. Auch hier hat sich aber die Fassung der Säume durchgängig erhalten. Das Futter des Obergewandes zeigt sich in der Erstfassung wiederum zweischichtig rot gestaltet und mit weissen und grünen Linien ausgeziert. Für die Fassung der Aussenseite des Obergewandes erkennt man zuunterst weisse Schichten, wobei wiederum an dieser Stelle die Frage offen bleiben soll, ob es sich nun dabei tatsächlich um eine weisse, vielleicht farblich ausgezierte Fassung oder nur um eine erhaltene Grundierung handelt.

Für die in unserem Zusammenhang zu diskutierende Problematik ist bedeutsam, dass beide Bildwerke im Fassungsaufbau zwischen jeweils der Aussenseite des Obergewandes und den gesamten restlichen Fassungspartien einen Wechsel zwischen wässrigem und nichtwässrigem Bindemittelsystem aufweisen. Ausser diesen Aussenflächen der Obergewänder liess sich überall nach den punktuellen Beobachtungen weitgehend sicher zunächst eine bräunliche Imprägnierung, wohl eine ölige Vortränkung feststellen, auf der durchgängig eine dünne hellgraue, grün- bis gelbstichige Grundierung folgt. Gemäss dem Analysenbericht von Kühn handelt es sich dabei um eine Pigmentmischung von Bleiweiss, Calciumcarbonat, einem bräunlichgelben Eisenoxidpigment (Ocker), und um geringe Mengen Schwarz. Als Bindemittel ist trockenes Öl festgestellt[6]. Diese dünne Grundierungsschicht kommt dem Farbton des Steinbildträgers relativ nahe. An der Marienfigur lassen sich nun eindeutig Feststellungen machen, dass die Partie der Aussenseite des Obergewandes flächig von dieser Grundierungsbehandlung ausgespart ist. Es sind hier eindeutig Beschneidungsgrenzen erkennbar (vgl. Abb. 39). Aus der analogen Oberflächenstruktur des Sandsteins der Obergewandaussenseiten des Engels unter dem Mikroskop darf geschlossen werden, dass auch hier die ölige Grundierung ausbleibt. Bindemittelabsaugungen in den Stein sind bei beiden Obergewandaussensei-

der Befundsicherung der Fassungen der Steinskulptur befasst ist. Er hat seinerseits Beobachtungen auch an der Verkündigungsgruppe getroffen.

4 Eine erste Darstellung und Datierung der letzten Fassung der beiden Bildwerke bringt Achim Hubel, zit. in Anm. 2, S. 160–163.

5 Untersuchungsbericht von Frau Dipl. Chem. Elisabeth Kühn, München, an das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege, 20 S. MS, vom 20. 10. 1988.

6 Untersuchungsbericht Kühn, zit. Anm. 5.

ten, stammen sie nun von einer Vorbehandlung oder von den Fassungen selbst, schwach erkennbar. Der Stein saugt bei Berührung mit Flüssigkeit (Versuch mit Testbenzin) sehr stark ab, an den grundierten Flächen nicht.

Für die vorläufige Auswertung in diesem Zusammenhang steht fest, dass man offensichtlich zugunsten einer ganz bestimmten Gestaltung der Fassung der Obergewandaussenseiten von dem sonst an den Bildwerken gewählten temperaartigen, öligen bzw. harzgebundenen Fassungsaufbau[7] zu einem wässrigen Bindemittelsystem überwechselte. Es mag sich dabei um eine besonders leuchtend gewünschte Weissfassung handeln, es mag sich ebenso um eine Vergoldung auf wässrigem Grundierungsaufbau handeln (evtl. wässrige Polimentvergoldung). Dieser Wechsel hat bei beiden Bildwerken einen beträchtlichen Fassungsverlust in den betreffenden Partien nach sich gezogen. Die Gründe sind sicherlich Abbau der Bindemittelsubstanz einerseits über den Zeitraum von gut siebenhundert Jahren und der Einfluss klimatischer Wechselwirkungen andererseits. Es ist noch durch den Vergleich älterer und jüngerer Aufnahmen zu prüfen, ob die eingangs erwähnte Auslagerung in diesem Jahrhundert ihren schädigenden Beitrag dazu leistete.

Übrigens sei bemerkt, dass wässriger Fassungsaufbau an Steinbildwerken im Innenraum keineswegs als seltenes Kuriosum anzusehen ist[8]. Ebensowenig sind nichtwässrig aufgebaute Fassungen an Steinbildwerken als die überwiegenden anzusehen. Eine statistische Auswertung der technischen Usancen mittelalterlicher Steinpolychromie ist derzeit mangels hinreichender Belege noch nicht möglich. Immer wird sie aufgrund der verschieden schnellen Abbaubarkeit von Bindemitteln auch bei hinreichenden Belegzahlen ihre Schwächen aufweisen, da sich mit Sicherheit die wässrig gebundenen Fassungen als die ephemereren wesentlich geringer erhalten haben werden. Ähnliches ist mit «Wandmalerei» auf Stein zu berücksichtigen. Darauf weisen uns die Malereien an den Chorschranken im Kölner Dom eindrücklich hin. Ihr technischer Aufbau entspricht der in der Tafelmalerei auf Holzbildträgern üblichen Verfahrensweise.
Die an diesen beiden Regensburger Bildwerken beobachteten fassungstechnischen Phänomene lassen sich relativ einfach durch die Tatsache interpretieren, dass die Skulpturen sich stets im Innenraum mehr oder weniger geschützt befanden. Transferieren wir die gegebene Situation des Bindemittelwechsels an Steinfassungen, wie wir sie jederzeit antreffen können, nun auf die besondere Erhaltungs- und Überlieferungsituation des Skulpturenfundes der Berner Münsterplattform, so wird man zwingend zu vermuten haben, dass sich die oben geschilderte Schadenssituation in einem weitaus grösseren Ausmass aufsummiert hätte und sich die Sicherung des Befundes und seine Interpretation mit Sicherheit wesentlich schwieriger gestalten würde. Die Untersuchung der Polychromie der Berner Funde wird daher einer ganz besonders exakten und gründlichen und wohl auch aufwendigeren Untersuchung bedürfen. Die durch den Restaurator Zumbrunn vor, während und nach den Konservierungsarbeiten an den einzelnen Stücken getroffenen und dokumentierten Beobachtungen und Feststellungen stellen dabei den elementaren und wesentlichen Baustein dar, den es mit dem entsprechenden naturwissenschaftlichen Instrumentarium zu stützen und weiter abzuklären gilt.

Literatur

Hager Georg, Erhaltung und Restaurierung bemalter Steinskulpturen. Bericht, erstattet auf dem siebenten Tag für Denkmalpflege in Braunschweig 1906. In: Ders., Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege, München 1909, S. 455 ff.

Bach E., La polychromie du Portail peint de la cathédrale de Lausanne. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F., XL, 1938, S. 15–24.

Furmann F., Einiges über die Behandlung von Stein- und Holzbildwerken. In: Mitteilungen des Instituts für Denkmalpflege 4, Dresden 1959, S. 3.

André M., Note sur le nettoyage du portail central de la cathédrale de Reims. In: Les Monuments historiques de la France 1967, Nr. 3, S. 41–59.

Hütter E. und *Magirius H.,* Studien zur Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg. In: Kunst des Mittelalters in Sachsen, FS Wolf Schubert, Weimar 1967, S. 179–235.

Riemann Konrad, Polychromierte Bildwerke aus Stein und Stuck des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Palette 1970, Heft 36, S. 15–24.

Kleinschmidt Helen, Notes on the polychromy of the Great Portal at Cluny. In: Speculum 45, 1970, S. 36–39.

Kratz A., An examination of Donatello's Sculpture of St. Mark on the Church of Orsanmichele in Florence. In: Preprints of the Contributions to the New York Conference in conservation of Stone and Wooden Objects, Section Stone, IIC, New York 1970, S. 77–83.

Rossi-Manaresi R., On the treatment of stone sculptures in the past. In: Rapporti delle Sopraintendenza alle Gallerie di Bologna 14, 1972, S. 81–93.

Dies., Sullo stato di conservazione dei relievi di Wiligelmo nella facciata del duomo di Modena. In: Conservazione dei Monumenti. Atti della Sezione II del XXIX Congresso Nazionale dell' Associazone Termotecnica Italiana, (Firenze 1974), Milano 1976, S. 89–98.

Zolnay L. und *Szakal E.,* Der Gotische Skulpturenfund in der Burg von Buda, Budapest 1976, S. 34 ff.

Kaltenbrunner Gerda und *Landgrebe Bettina,* Die Mailänder Madonna im Kölner Dom, in: Kölner Domblatt 43, 1978.

Beaucamp-Markowsky B., Zu den Gewandmustern der Chorpfeilerfiguren im Kölner Dom, In: Kölner Domblatt 42, 1977.

Koller Manfred, Zur historischen Steinpolychromie. In: Restauratorenblätter 3, Wien 1979, S. 120–138 (dort weitere Literaturangaben).

Deuber-Pauli Erica und *Hermanès Théo-Antoine,* Le Portail Peint de la cathédrale de Lausanne. Histoire, Iconographie, Sculpture et Polychromie. In: Unsere Kunstdenkmäler 32, 1981, S. 262–274.

Furlan Vinicio und *Pancella Renato,* Théo-Antoine Hermanès, Portail Peint de la Cathédrale de Lausanne. Analyses pour une restauration. In: Chantiers 1981, Nr. 12, S. 13–20.

7 Der ebengenannte Untersuchungsbericht wird hier summarisch zitiert.

8 Ein derartiger Wechsel im Bindemittelsystem lässt sich u. a. an der bedeutenden Petrusfigur des Erminoldmeisters, heute im Museum der Stadt Regensburg, beobachten, obzwar die Steinskulptur mit Ausnahme des farbig erhaltenen Hauptes bis auf den Stein wohl noch im 19. Jahrhundert radikal abgelaugt und steinsichtig gemacht worden ist. Abgesaugtes Bindemittel an den Säumen des Obergewandes zeigt trotz des desolaten Fassungszustandes noch deutlich dunkle Schattenspuren, die Binnenfläche des Obergewandes zeigt die reine Steinoberfläche. Zu diesem Bildwerk ebenfalls Hubel, zit. in Anm. 2, S. 197 ff. Der auf Farbtafel II, S. 241 f. vorgenommenen Farbrekonstruktion wird man aufgrund der ausserordentlich spärlich vorhandenen Fassungspartikel nur sehr schwer folgen können.

Rossi-Manaresi R., The polychromy of the 13th century stone sculptures in the facade of Ferrara Cathedral. ICOM Committee for Conservation, Preprints of the 6th Triennial Meeting, Ottawa 1981, 81/5/3.

Rossi-Manaresi R. und *Nonfarmale O.*, Notizie sul restauro del protiro della Cattedrale di Ferrara. In: Centro per la conservazione delle sculture all'aperto. Bologna 1981, S. 47.

Bergmann U., Jägers E. und *Lauer R.*, Mittelalterliche Skulpturenfragmente aus dem Kölner Domchor. In: Kölner Domblatt 47, 1982, S. 9-50.

Bergmann U., Der Skulpturenfund im Kölner Domchor. In: Verschwundenes Inventarium. Der Skulpturenfund im Kölner Domchor. Kat. d. Ausstellung Köln o. J., (1983), S. 19-36.

Larson John und *Dinsmore Jennifer*, The treatment of polychrome medieval English stone sculpture in the museum environment. In: Adhesives and Consolidants. Preprints of the IIC Paris Congress, 2.-8. 10. 1984, London 1984, S. 167-170.

Rossi-Manaresi R. und *Tucci A.*, the polychromy of the portals of the Gothic Cathedral of Bourges. In: ICOM Committee for Conservation, Preprints of the 7th Triennial Meeting, Copenhagen 1984, Vol 1, 84.5.1-84.5.4.

Buchenrieder F., Fassungsbefunde und Überlegungen zum Farbprogramm. In: Das Südportal des Augsburger Domes, Geschichte und Konservierung. In: Arbeitsheft des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege Nr. 23, München 1984. S. 81 ff.

Serck-Dewaide M., De l'étude et du sauvetage de la polychromie des sculptures en pierre. In: Fifth International Congress on Deterioration and Conservation of Stone, Lausanne 1985, S. 1115-1119.

Chataignére M., La conservation d'une sculpture polychrome du Portail - la Vierge Dorée (1280). Ebda S. 1103-1114.

Emmenegger O., Polychromie auf Stein. In: Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Nr. 31, München 1985, S. 181-186.

Rossi-Manaresi R., Tucci A., Grillini G. und *Nonfarmale O.*, Polychromed sculptures by Antelami in the Baptistry of Parma. Case Studies in the Conservation of stone and wall paintings. Preprints of the contributions to the Bologna Congress, IIC, 21.-26. 10. 1986, London 1986, S. 66-71.

Nonfarmale D. und *Rossi-Manaresi R.*, Il restauro del «Portail Royal» della cattedrale di Chartres. In: Arte medievale 1, 1987, Nr. 1-2, S. 259-275.

Hauff G., Untersuchungen und Konservierungsmassnahmen an polychromierten Sandsteinskulpturen des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 1, 1987, Heft 1, S. 135-142.

Die Skulptur Berns im 15. Jahrhundert. Gedanken zur Entstehung und Entwicklung des spätgotischen Bildhauerwerks in der Aarestadt

Franz-Josef Sladeczek

In meinem Referat möchte ich über die Situation der spätgotischen Skulptur in Bern sprechen, die Voraussetzungen, unter denen sie sich entwickeln konnte, darlegen, und die überlieferten Bildhauer und ihre Werke benennen. Ferner werde ich kurz auf den Bildersturm des Jahres 1528 in Bern eingehen, durch den etliche Bildwerke zerstört wurden, und dem, was erst seit kurzem feststeht, auch die Plattformfunde zum Opfer fielen. Unter den wenigen Bildprogrammen, die nicht der Zerstörung anheimfielen, gilt es das Hauptportal des Berner Münsters zu erwähnen, das daher bislang eine wesentliche Grundlage für die Beurteilung der Bildnerei der Spätgotik in der Aarestadt bildete. Ein kurzer Vergleich der Portalfiguren mit den Plattformfunden soll abschliessend auf die Andersartigkeit und damit Besonderheit dieses Fundkomplexes hinweisen, durch den die Bildnerei der Spätgotik in Bern letztlich in ein völlig neues Licht gerückt werden wird [1].

I. Zur Situation vor 1450

Eine Charakterisierung bernischer Plastik für die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts fällt nicht ganz leicht, da die Archivalien kaum brauchbare Hinweise auf eine rege Entfaltung des Bildhauerhandwerks geben. Hans Rott [2] konnte in seiner Quellensammlung zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte für die erste Jahrhunderthälfte auch nur einen ansässigen Meister, den «bildmacher Caspar in der kilchgasse», nachweisen. Die anschliessenden Untersuchungen Paul Hofers [3] über die zwischen 1410–1414 entstandene Plastik des Berner Rathauses (Abb. 40, 41) führten dann zwar zur Erfassung eines weiteren Bildhauers vor 1450; dieser ist laut dem älteren Rechnungsbuch der Stadt als «Meister Hariman» [Hermann] bezeugt, doch hatte dessen mit dem Parlerkreis in Verbindung gebrachtes Œuvre offenbar keinen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Berner Skulptur im 15. Jahrhundert. Sowohl die heterogene Qualität der Objekte, die nur in Teilen wirklich Meisterhaftes verraten, als auch der geringe Umfang an figürlicher Plastik stehen für die Echolosigkeit dieser Produkte, die wir daher als Unikate bezeichnen müssen. Dass sie keine Stilnachfolge fanden, lässt sich vielleicht damit erklären, dass der Meister nicht ortsansässig war, sondern bloss kurze Zeit in Bern weilte, um, so Hofer, nur jeweils das erste Stück einer Serie zu fertigen, das dann von den einheimischen Kräften als Vorlage verwendet wurde.

Die nur vorübergehende Anwesenheit des genannten Meisters vor Ort lässt vermuten, dass das Bildhauerhandwerk in Bern bis in das zweite Jahrzehnt noch keine eigenständige Entwicklung genommen hatte. Ebenso wie im schweizerischen Mittelland, wo es, wie durch Hofer betont wurde, zwischen 1380 und 1420 weder Hüttentradition noch selbständige Bildhauer von Bedeutung gegeben hatte, bestanden um diese Zeit offenbar auch in Bern noch *keine* Bildhauerwerkstätten, die eine kontinuierliche Förderung der einheimischen Produktion hätten garantieren können. Dies änderte sich 1421 mit der Grundsteinlegung des Berner Münsters und der durch Matthäus Ensinger ins Leben gerufenen Bauhütte, die knapp 40 Jahre später, 1459 auf der Tagung der Bauhüttenverbände in Regensburg, zur führenden aller eidgenössischen Bauhütten ernannt wurde. Damit war die Berner in denselben Rang gehoben wie die Kölner und Wiener Bauhütte und gleich wie diese nur der Haupthütte in Strassburg unterstellt. Der aktuelle Sakralbau sollte jetzt zu der Voraussetzung eines künstlerischen Klimas führen, in dem sich auch das Bildhauerhandwerk etablieren und zu einer gewissen Tradition heranreifen konnte. So waren auch fast ausnahmslos alle nachgewiesenen Bildhauer irgendwie in der Bauhütte organisiert, sei es als Steinmetz-Bildhauer oder als Werkmeister. Die andernorts schon längst erfolgte Loslösung des Bildhauers aus dem Hüttenverband der städtischen Kirchen und die starke Eingebundenheit in zunftmässig organisierte Werkstätten, die bereits für die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts massgebend wurden [4], sollten sich in Bern nur zögernd durchsetzen, da hier – bedingt durch das sakrale Bauunternehmen – die Steinskulptur gegenüber der Holzskulptur zunächst noch eindeutig den Vorzug besass. Bereits vom ersten Werkmeister des Münsters, Matthäus

In dem Referat nehme ich u. a. Bezug auf einen Artikel, der 1987 in der Neuen Zürcher Zeitung erschien. Vgl. vom Verf. Spätgotisches Bildhauerhandwerk in der Aarestadt (NZZ Nr. 118 [24./25. Mai 1987]).

1 H. Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, III. Der Oberrhein. Quellen II (Schweiz), Stuttgart 1936, S. 248 ff. u. Textband, Stuttgart 1938, S. 259 ff.

2 P. Hofer, Bern, Rathaus, Skulpturenschmuck. Diaspora der letzten Prager Parlerwerkstatt, in: Die Parler und der schöne Stil [1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern]. Handbuch zur Ausstellung des Schnüttgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Köln 1978, Bd. 1, S. 308 ff.

4 Vgl. E. Murbach, Form und Material in der spätgotischen Plastik, Basel 1943 (= Basler Studien zur Kunstgeschichte, hrsg. von Joseph Gantner, Bd. 1), S. 41.

Abb. 40: Bern, Rathaus. Weibliche Halbbüste, Harimann-Werkstatt.

Abb. 41: Bern, Rathaus. Richter-Bettler-Gruppe, Harimann-Werkstatt.

Abb. 42: Neuenburg, Collegiale. Kenotaph der Grafen von Neuenburg.

Ensinger [5], erhalten wir Hinweise auf eine bildhauerische Tätigkeit. Ensinger, 1390/95 als Sohn des Strassburger Baumeisters Ulrich von Ensingen in Ulm geboren, kam im August 1420 von Strassburg nach Bern, wo er die Münsterleitung übernahm.

Viel an Ensingerscher Plastik hat sich zwar nicht mehr erhalten – zu gründlich verfuhr auch hier der Bildersturm –, doch zeugen die überlieferten Werke (Abb. 42) wie die 1424/25 entstandenen Standbilder des Konrad und Johann von Freiburg vom Kenotaph der Kollegiatskirche zu Neuenburg [6] und der gegen 1430 datierte Tier-Ranken-Fries (Abb. 43, 44) am Zelebrantensitz im Münster [7] noch hinlänglich von der Bravour seiner Meisselführung. Ensinger, der dem Münsterbau insgesamt 25 Jahre vorstand, kann als der *erste* konkret fassbare Bildhauer Berns angesehen werden. Seine Tätigkeit in Bern endete im Jahre 1446, als er in seine Heimatstadt Ulm übersiedelte, wo er die Leitung des dortigen Münsterbaus übernahm. Der Wegzug Ensingers stand nicht zuletzt mit der um die Mitte des 15. Jahrhunderts akuten Finanzkrise Berns in Zusammenhang (Alter Zürichkrieg, Krieg gegen Freiburg [1448]) [8]. 1444 schuldete ihm die Stadt insgesamt 498 Gulden – eine Summe, die mehr als 12 Jahresgehälter des Werkmeisters ausmachte.

II. Zur Situation nach 1450

Der Weggang Einsingers führte zu einer Verzögerung der Bauarbeiten. Die bekannte Klage des Kirchenpflegers Thüring von Ringoltingen, man sei seit der Abwesenheit Ensingers nicht einmal mehr in der Lage, zwei Seitenkapellen unter Dach zu bringen, wirft ein deutliches Licht auf die Schwierigkeiten, mit denen die Münsterbauhütte in diesen Tagen zu kämpfen hatte. Letztlich ist es wohl dem unermüdlichen Eifer von Ringoltingens zuzuschreiben,

5 Vgl. L. Mojon, Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger, Bern 1967 (= Berner Schriften zur Kunst, X) und zuletzt Barbara Schock-Werner, Das Strassburger Münster im 15. Jahrhundert. Stilistische Entwicklung und Hüttenorganisation eines Bürger-Doms (= 23. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln), Köln 1983, S. 142 ff., 157 ff. u. 273 ff.

6 Vgl. A. Schaller-Aeschlimann, Das Kenotaph der Grafen von Neuenburg, Diss. Basel 1968, Basel 1974.

7 Vgl. L. Mojon, die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, IV [Das Berner Münster], Basel 1960, S. 105, 348 f. u. Abb. 92, 343.

8 Berns Staatsverschuldung belief sich 1446 auf 101000 Gulden.

Abb. 43: Bern, Münster. Zelebranten-Dreisitz. Man beachte auch die leeren Figurenplätze unter den Baldachinen an den Wanddiensten und am Dreisitz. ▷

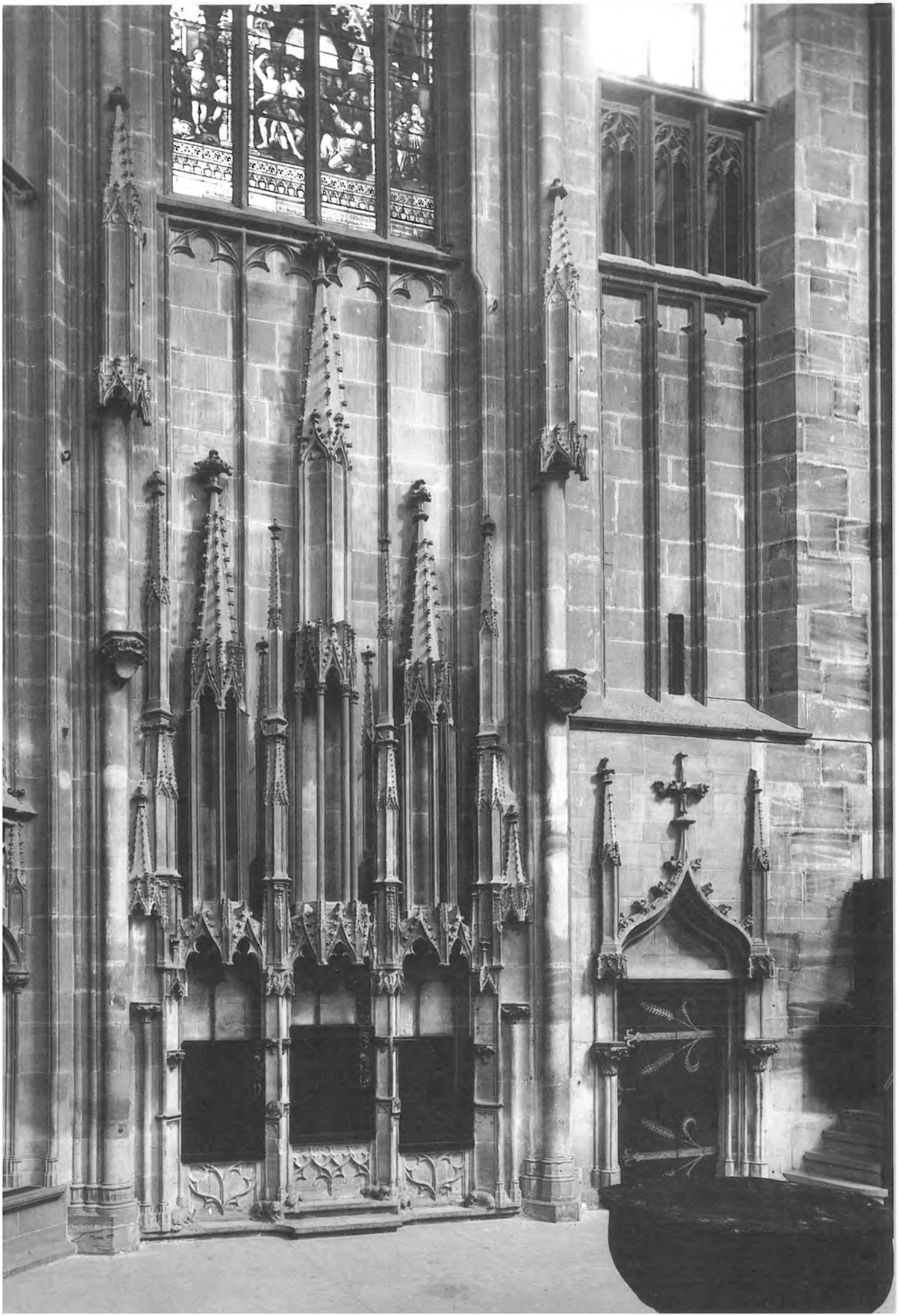


Abb. 44: Bern, Münster. Detail des Zelebrantensitzes.

Abb. 45: Solothurn, Inneres Berntor. Wappenrelief Stefan Hurders.

Abb. 46: Frankfurt, Dom. Mariaschlafaltar.

dass die Bauhütte in diesen Jahren nicht ganz die Türen schliessen musste. Stetig darum bemüht, die begüterten Geschlechter der Stadt zu nahmhaften Stiftungen zu veranlassen, vermochte er so den Fortgang der Arbeiten - zumindest partiell - sicherzustellen. Erst die fünfziger Jahre führten dann durch die Verpflichtung neuer, auswärtiger Kräfte zu einer Kontinuität der Bauarbeiten. Unter ihnen gilt es zunächst auf den Passauer Stefan Hurder hinzuweisen, der 1453 zum neuen Werkmeister des Münsters bestimmt wurde. Sein Œuvre als Bildhauer nimmt sich bisheriger Kenntnis nach sehr bescheiden aus. Die Forschung vermochte ihm bislang nur ein einziges Werk zuzuschreiben, nämlich das um 1450 datierte Wappenrelief des Innern Berntors in Solothurn (Abb. 45), das jedoch - ob mangelnder Vergleichsmöglichkeiten - für sich isoliert stehen muss [9].

Zur gleichen Zeit wie Hurder wurde dann mit Erhart Küng ein Bildhauer in der Aarestadt sesshaft, der hier als einziger Vertreter der Bildnerei fast fünfzig Jahre lang tätig war. Küng, gegen 1420 in Westfalen geboren, durchlief vermutlich in den Bauhütten von Frankfurt (Abb. 46) - beim Meister des Mariaschlaf-Altares (Abb. 47, 48) - und Köln (Abb. 49, 50) - beim damaligen Dombaumeister Konrad Kuene - seine künstlerische Ausbildung, bevor er sich gegen die Mitte der fünfziger Jahre als Bildhauer in Bern niederliess. Ihm wurde 1479 das Amt des Stadtwerkmeisters, und ab 1483 dasjenige des Münsterwerkmeisters übertragen. Küng gilt nach Ensinger als die zweite herausragende Werkmeistergestalt des Berner Münsters [10].

Von ihm stammt das noch fast vollständig erhaltene Westportal (Abb. 51) mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts: am Gewände die klugen und törichten Jungfrauen, in den Archivolten Propheten und Engel, im Tympanon (Abb. 52) das eigentliche Gericht, darüber die Deesis und die Apostel sowie schliesslich zuoberst die figürlichen Gewölbeschlusssteine mit den sieben Planeten des Altertums, den Evangelistensymbolen und den neun Engelschören [11]. Das Portal, bislang fast ausnahmslos in die

9 Vgl. Kunst im Kanton Solothurn vom Mittelalter bis Ende 19. Jahrhundert (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn zum Jubiläum «1481–1981. 500 Jahre eidgenössischer Stand Solothurn»), Solothurn 1981, S. 65, Abb. 18. - Zur Zeit des Kolloquiums noch nicht erschienen war der Aufsatz von M. Hochstrasser (Zur Frage nach dem Meister des Wappenreliefs vom Litzitor in Solothurn, in: Jahrbuch für Solothurnische Geschichte, 61. Bd., 1988, S. 236 ff.), in dem der Nachweis zu führen versucht wurde, dass Meister Stefan nicht am Inneren Berntor, sondern am Litzitor in Solothurn gearbeitet hatte. Das Wappenrelief dieses Tores - es befindet sich heute im Parterre des Rathaustreppenturmes - lässt in der Tat grössere Bezüge zur Münsterplastik erkennen (vgl. Mojon [Anm. 7], S. 170, Abb. 210) als das Innere Berntor, das stilistisch - zumindest inbezug Bern - isoliert steht.

10 Über Leben und Werk des Künstlers orientiert eine Dissertation, die vom Verf. 1986 der Universität Giessen eingereicht wurde.

11 Die Originale befinden sich seit 1982 im Bernischen Historischen Museum, wo sie in Form einer Dauerausstellung gezeigt werden. Vgl. hierzu: Das Jüngste Gericht. Das Berner Münster und sein Hauptportal. Katalog der Ausstellung im Bernischen Historischen Museum, Bern 1982 [Mit Beiträgen von K. Tremp-Utz, L. Mojon, F. de Capitani, H. Matile, F.-J. Sladeczek und F. Bächtiger]

Abb. 47: Bern, Münsterportal. Fünfte der Klugen Jungfrauen. Bernisches Historisches Museum.

Abb. 50: Köln, Dom. Wappenengel, Dietrich von Moers.

Abb. 48: Bern, Münsterportal. Vierte der Klugen Jungfrauen. Bernisches Historisches Museum.

Abb. 49: Bern, Münsterportal. Erzengel Michael. Bernisches Historisches Museum.

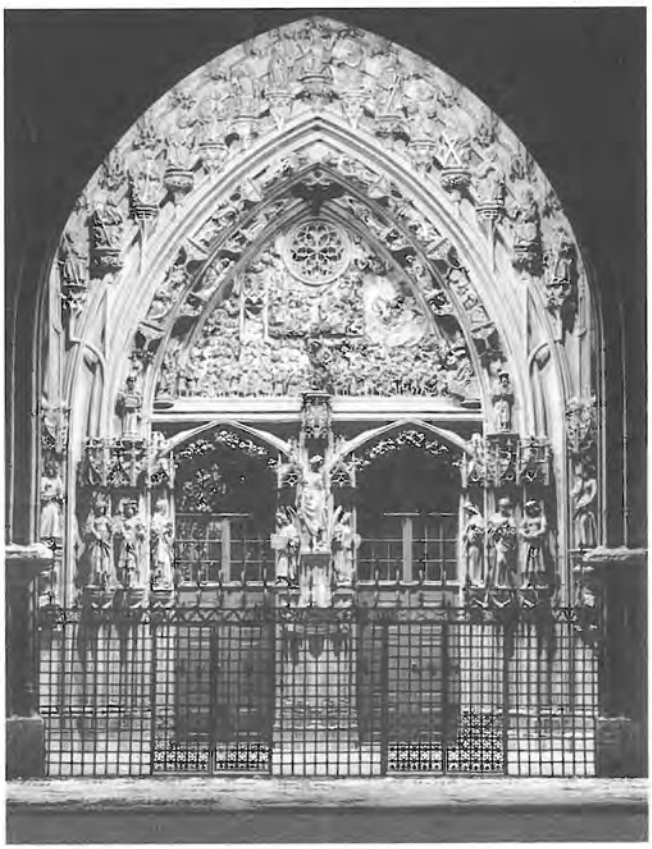


Abb. 51: Bern, Münsterportal. Gesamtansicht.

Abb. 52: Bern, Münsterportal. Tympanon mit Jüngstem Gericht.

neunziger Jahre, zumeist ins Jahr 1495, datiert, dürfte jüngsten Erkenntnissen zufolge zwischen 1460 und 1480/85 entstanden sein.

Die teilweise doch beachtliche Qualität der Plastik, aber auch der von der Forschung schon seit langem erkannte Zusammenhang des Bildprogramms mit zeitgenössischen Mysterienspielen lassen deutlich werden, zu welchen Projekten sich die einheimische Bildhauerproduktion jetzt in der zweiten Jahrhunderthälfte befähigt sah. Der seit den zwanziger Jahren mit Matthäus Ensinger eingeleitete Prozess, durch den sich die einheimische Kunstproduktion erstmalig aus dem Schatten ihres provinziellen Daseins zu lösen begann, erfuhr in diesem Portal zweifellos einen seiner Höhepunkte.

III. Zur Situation um und nach 1500

In der Zeit um 1500 lassen sich gleich mehrere Bildhauer in Bern aktenkundig machen. Im Januar 1496 erteilte der Berner Rat einem nicht näher genannten Bildhauer den Auftrag «sant christoflen uff dem obern tor zumachen» [12]. Das überlebensgrosse Standbild (Abb. 53), das bis zum Jahre 1865 die Ostseite des Christoffelturmes schmückte, befindet sich heute im Bernischen Historischen Museum [13]. Es gilt allgemeinhin als Werk Albrechts von Nürnberg, der ab 1492 in Bern weilte [14]. Von ihm besitzen wir noch ein weiteres Werk: den gegen 1525 entstandenen Taufstein (Abb. 54), der sich heute im Chor des Münsters befindet [15]. Albrecht von Nürnberg kann nach Matthäus Ensinger, Stefan Hurder und Erhart Küng als der vierte greifbare Bildhauer Berns bezeichnet werden.

In Peter Pfister, der 1505, neben Erhart Küng, zum zweiten Werkmeister des Münsterbaues ernannt wurde, begegnen wir sodann dem fünften Bildhauer der Aarestadt. Der aus

12 Vgl. P. Hofer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, I (Die Stadt Bern), Basel 1952, S. 152.

13 Vgl. hierzu F. Bächtiger, Zur Revision des Berner Christoffels, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, 59./60. Jg. 1979/1980, Bern 1980, S. 115–278.

14 Zu Albrecht von Nürnberg vgl. A. Fluri, Meister Albrecht von Nürnberg, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, XV, 1913, S. 134 ff.; Hans Rott ([wie Anm. 2], 1936, S. 251 ff.; 1938, S. 238) sowie J. Baum, Albrecht von Nürnberg, in: Meister und Werke spätmittelalterlicher Kunst in Oberdeutschland und der Schweiz, Weiler 1957, S. 73 ff.

15 Vgl. Mojon (wie Anm. 7), S. 367 ff.

Abb. 53: Bern, ehem. Christoffelturm. Kopf des Christophorus. Bernisches Historisches Museum.

Abb. 54: Bern, Münster. Taufstein von 1524/25.

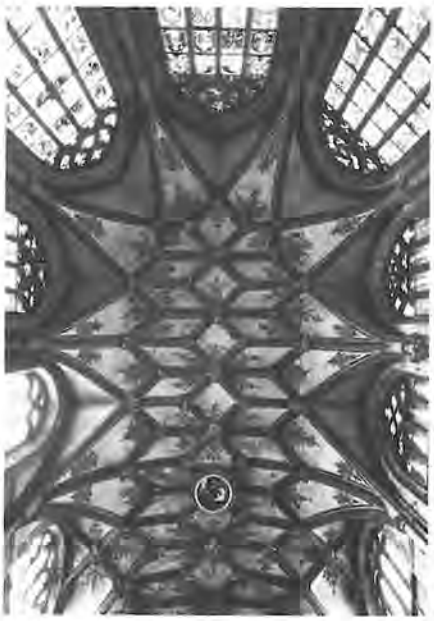


Abb. 55: Bern, Münster. Gesamtaufnahme des Chorgewölbes.

Basel stammende Meister vollendete 1517 das Chorgewölbe des Münsters (Abb. 55). Die insgesamt 87 figürlichen Schlusssteine, von denen die Forschung auch einen Teil der Hand Albrechts von Nürnberg zuschreibt, stehen laut Luc Mojon nicht nur für die «bedeutendste plastische Leistung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Bereich Berns, sondern der Schweiz schlechthin»[16]. Neben Pfister, der bereits kurz nach Vollendung des Chorgewölbes, im Jahre 1520 starb, benennen die Quellen zwar weitere Bildhauer; ihre Namen sind z. B. mit Thomas Böth (vor 1507), Bernhard Burenfeind aus Solothurn (1498–1519), oder Stefan Strauss aus Nördlingen (1509–1535) überliefert[17]. Doch können wir diesen Vertretern bislang ebensowenig einen festen Platz in der Bildnerei Berns einräumen, wie dem offenbar nur im Jahre 1476 nachweisbaren Bildhauer Lux[18]. Ihre Bedeutung für die Entwicklung des Bildhauerhandwerks in Bern liess sich bis heute nicht bestimmen. Vielleicht wird es jedoch gelingen, das eine oder andere Stück aus dem Bestand der jüngsten Funde einem dieser Bildhauer zuweisen zu können. Vorerst aber bleiben die bisher bekannten Bestände spätgotischer Plastik die einzigen Zeugen für die Beurteilung des Stellenwertes der einheimischen Produktion.

Unter ihnen wird man namentlich das Hauptportal des Berner Münsters (Abb. 51) heranziehen müssen, das sich wie durch ein Wunder nahezu unversehrt über die turbulenten Ereignisse der Berner Reformation hinweg zu retten vermochte[19]. Wir stehen damit vor einem neuen Kapitel der Schilderung der bernischen Verhältnisse, die der einheimischen Kunstproduktion, und dies nicht nur im Bereich der Skulptur, ein jähes Ende bereiten sollten: dem Bildersturm des Jahres 1528, auf den ich nachfolgend kurz eingehen möchte. Grundsätzlich gab es – dies zeigt ein Blick in die Akten der Reformationsgeschichte – zwei Erscheinungsformen der Bilderzerstörung. Es gab die massvolle friedliche Bilderentfernung, in der kalkuliert und nach aufgestelltem Plan vorgegangen wurde, und es gab regelrechte Bilderstürme, die radikal mit dem Bilderkult Schluss machten[20]. Die Bilderzerstörung der Zürcher

16 Mojon (wie Anm. 7), S. 144.

17 Vgl. hierzu Rott ([wie Anm. 1], 1936, S. 253 ff.).

18 Vgl. Rott, ([wie Anm. 1], 1936, S. 251).

19 Einzig die 1575 entstandene Justitia – sie gilt als ein Werk des Münsterbaumeisters Daniel Heintz (I) – gehört nicht zum ursprünglichen Figurenbestand des Portals.

20 Von der umfangreichen Literatur zur Bilderfrage der Reformation seien hier nachfolgend genannt: O. Thulin, Bilderfrage, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, II, Stuttgart 1948, Sp. 566–572; H. von Campenhausen, Die Bilderfrage in der Reformation, in: ders., Tradition und Leben. Kräfte der Kirchengeschichte, Tübingen 1960, S. 361–407; M. Warnke (Hrsg.), Bildersturm, Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973; E. Ullmann, Bildersturm und bildende Kunst im 16. Jahrhundert, Hafnia 1946; M. Stirm, Die Bilderfrage in der Reformation, Gütersloh 1977; C. C. Cristenson, Art and Reformation in Germany, Athens (Ohio) 1979 ; W. von Löwenich, Bilder. VI, Reformatorische und nachreformatorische Zeit, in: Theologische Realenzyklopädie VI, Berlin 1980, S. 557–568; Von der Macht der Bilder, Beiträge des Congrès International d'Histoire de L'Art (C.I.H.A.) zum Thema «Kunst und Reformation», Leipzig 1983 (mit mehreren Beiträgen); S. Michalski, Aspekte der protestantischen Bilderfrage, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, III, 1984, S. 65 ff.

Abb. 56: Reformationschronik Heinrich Bullingers. Die Götzen uss der Kilchen in Zürich gethan. 1605/06. Zentralbibliothek Zürich.

Abb. 57: Niklaus Manuel, Scheibenriss. Bilderzerstörung. Kupferstichkabinett Basel.

Reformation[21] beispielsweise war gekennzeichnet von einer ausgesprochenen Sachlichkeit und Abgeklärtheit: Sie fand zwischen dem 20. Juni und 2. Juli 1524 statt, und zwar hinter geschlossenen Toren und unter Aufsicht von Leutpriester und Vertretern der Zünfte. Der Zürcher Bilderstreit gilt insofern auch als «Prototyp des obrigkeitlich verordneten Ikonoklasmus»[22]. Eine Illustration (Abb. 56) aus der Reformationsgeschichte Heinrich Bullingers aus den Jahren 1605/06 zeigt den Vorgang, wie man «*Die götzen uß der Kilchen in Zürich gethan*» hatte: von den Vertretern einzelner Zünfte der Stadt werden die Bilder herabgenommen, hinausgetragen und anschliessend verbrannt.

Eine weitere, den Vorgängen einer geordneten Bilderentfernung klar Rechnung tragende Illustration haben wir in dem bekannten Scheibenriss Niklaus Manuels (Abb. 57) vor uns[23]. Der Riss mit der Darstellung des Königs Josia, der die Götzenbilder zerstören lässt, widerspiegelt laut Im Hof[24] die Berner Verhältnisse am Vorabend der Reformation. Danach lässt sich der König Josia als Schultheiss deuten, das Zepter in seiner Rechten als neues republikanisches Staatssymbol verstehen und der hinter ihm stehnde Hohepriester Hilkia als Münsterpfarrer interpretieren. Die stehende Frontalfigur aber verkörpert den Exekutor, der hier unter obrigkeitlicher Aufsicht dem Auftrag des Rates Folge leistet und die Götzen zerstört. «Die Figur», so Im Hof, «handelt im offiziellen Auftrag. Es ist nicht der spontane Bilderstürmer, der von sich aus Hand an die Götzen legt. Es ist die Darstellung des in geordneten Republiken üblichen Vorganges der amtlich verordneten Entfernung der Heiligenbilder»[25].

Ein Blick in die Akten der Berner Reformationsgeschichte bezeugt jedoch, dass sich derart gesittet die Entfernung der Bilderwerke aus den Bernischen Kirchen nun doch nicht zugetragen hat. Denn als am Montag, den 27. Januar 1528 vom Rat der Stadt Bern beschlossen worden war, innert 8 Tagen seien «alle bilder, taflen und altar uss allen kilchen und kapellen»[26] zu entfernen, entfachte dies einen Bildersturm, der beispielsweise das Münster mit seinen 26 Altären innerhalb von 2 Tagen restlos leergefegt hatte[27]. Das Ratsprotokoll vom 29. Januar schildert eindrücklich die Vorgänge der Bilderzerstörung, die nicht ohne Emo-

21 Zur Bilderfrage der Zürcher Reformation vgl. u. a. H. Spörri, Zwingli und christliche Kunst, in; ders., Zwingli-Studien, Leipzig 1866, S. 111 ff.; W. Rüegg, Zwinglis Stellung zur Kunst, in: Reformatio 6 (1957), S. 271 ff.; M. Senn, Bilder und Götzen; die Zürcher Reformatoren zur Bilderfrage, in; Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit, Zürich 1981, S. 33 ff.; H. D. Altendorf, Zwinglis Stellung zum Bild und die Tradition christlicher Bildfeindschaft, in: Bilderstreit. Kulturwandel in Zwinglis Reformation, Zürich 1984, S. 11 ff.; P. Jezler, Tempelreinigung oder Barbarei? Eine Geschichte vom Bild des Bilderstürmers, in: Bilderstreit. . ., S. 75 ff.; P. Jezler, E. Jezler, Chr. Göttler, Warum ein Bilderstreit? Der Kampf gegen die «Götzen» in Zürich als Beispiel, in: Bilderstreit. . ., S. 83 ff.

22 Jezler, Göttler (Anm. 21), S. 102.

23 Vgl. Niklaus Manuel Deutsch. Maler. Dichter. Staatsmann. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung (22.9.–2.12.1979) im Kunstmuseum Bern, Bern 1979, S. 461 ff. (Nr. 295/296) und Abb. 166/167 (mit weiteren Literaturangaben).

24 U. Im Hof, Niklaus Manuel und die reformatorische Götzenzerstörung, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 37, 1980, S. 297 ff.

25 Im Hof (Anm. 24), S. 297.

26 Zitiert nach V. Anshelm, Die Berner Chronik (hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Bern), V, S. 244.

27 Über die Zusammenhänge des Bildersturms von 1528 in Bern orientiert der soeben erschienene Aufsatz des Verfassers in der Zeitschrift für Theologie (1988, Heft 4): « ‹Die Götze in miner herren kilchen sind gerumpt!› Von der Bilderfrage der Berner Reformation und ihren Folgen für das Münster und sein Hauptportal. Ein Beitrag zur Berner Reformationsgeschichte.»

tionen vor sich gegangen war.[28]. So sei der Berner Hans Zehnder auf einem Esel ins Münster geritten und habe beim Anblick der Bilderentfernung und -zerstörung ausgerufen: «Ist es nit ein gots erbermd, das man also husshalt und die bilder zerbricht? . . .Ich wellt, das allen denen die hend abfielen, so darmit umgangen und darzu rhat und that gethan.» Aus einem anderen Bericht vernehmen wir, wie mit den Götzen im einzelnen verfahren wurde. Danach habe man die Goldfassungen von den Bildern abgeschabt, etliche von ihnen verbrannt, etliche in die Aare geworfen und eine grosse Anzahl auf der Plattform vergraben[29].

Der Rat hatte mit seiner Anordnung, innerhalb von acht Tagen seien alle Bilder und Altäre aus den Kirchen zu entfernen, wohl kaum einen derartigen Bildersturm entfesseln wollen. Doch die immer wieder erfolgte ausdrückliche Berufung auf das zweite Gebot entsprach der allgemeinen Stimmung. «Man wollte», so Kurt Guggisberg, «schon äusserlich radikal mit dieser katholischen Vergangenheit brechen»[30].

Fragt man sich, wie bei dieser Zerstörungswelle das Hauptportal des Berner Münsters (Abb. 59) überhaupt verschont bleiben konnte, so gibt es meiner Ansicht nach

28 Vgl. R. Steck und G. Tobler, Aktensammlung zur Geschichte der Berner Reformation 1521–1532, I, Bern 1923, Nr. 1490, 612–613.

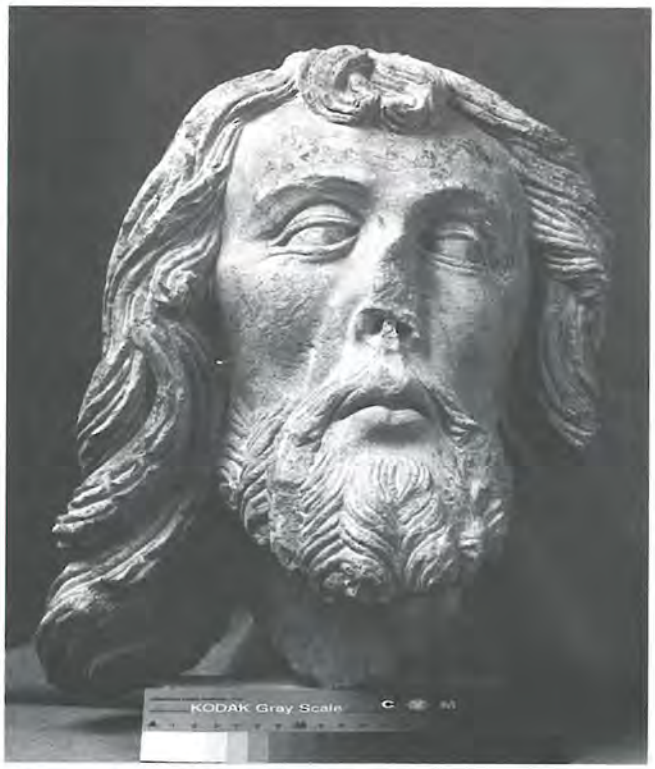
29 Anonymes «Verzeichnis des Heyligthumbs [der] Priesterschafft und [des] Einkommenss Santi Vincenty Münster[s] inn Bern im Uchtlandt» (Staatsarchiv Bern, B.III 18a). Valerius Anshelm (wie Anm. 26) spricht in seiner Chronik (V, S. 245) davon, dass man die «götzen zerschlagen und in's kilchofs schute vergraben» habe.

30 K. Guggisberg, Bernische Kirchengeschichte, Bern 1958, S. 123.

Abb. 58: Bern, Münster. Westfront mit Gitter vor dem Hauptportal. Teil der Regimentstafel von Johann Grimm von 1726. Burgerbibliothek Bern.

Abb. 59: Bern, Münster. Detail des Gitters vor dem Hauptportal, spätgotisch.

Abb. 60: Münster in Westfalen, Dom. Äbtissin im östlichen Querschiff.



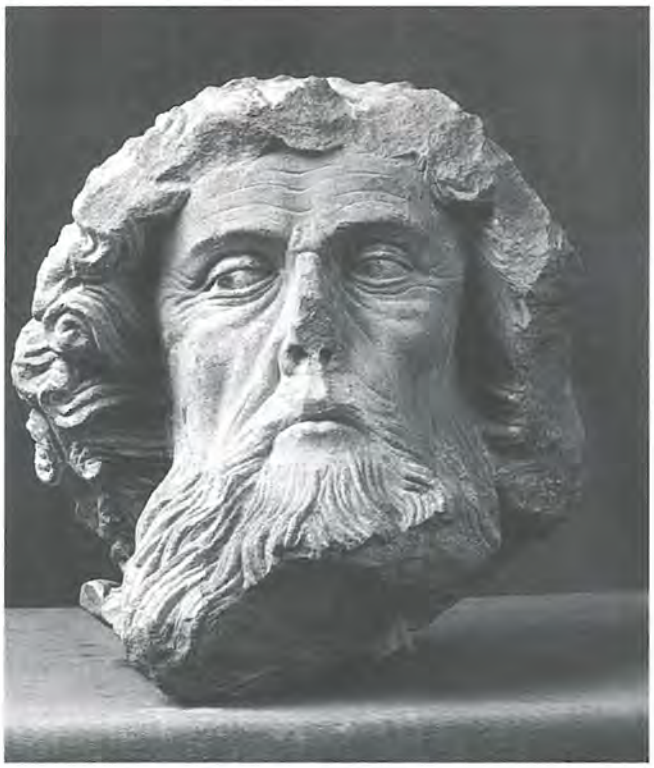


Abb. 61: Skulpturenfund. Zwei bärtige Männerköpfe, Zwischenzustand.

nur eine Erklärung: Das Eisengitter (Abb 58, 59), das noch den gotischen Vierpass zeigt, muss bereits *vor* der Reformation gestanden haben, so dass ein direkter Zugang für die Bilderstürmer nicht möglich war. Nimmt man ältere Ansichten des Münsters zu Hilfe, so zeigt sich, dass die Seitenportale vermutlich nie durch ein Gitter geschützt gewesen waren, weshalb sich dort, wie auch an den anderen ungehinderten Zugängen im und am Münster nichts mehr an bauplastischem Schmuck erhalten konnte[31].

Zweifellos haben sich jetzt durch die jüngsten Funde weitere wertvolle Hinweise für die Beurteilung der spätgotischen Bildnerei in Bern ergeben. Diese sind - wie bereits erwähnt - wohl als Teil jenes Reformationsschuttes zu deuten, der 1528 auf den Kirchhof gelangte. Wie erst jüngst eine Studie zur Geschichte der Münsterplattform herausstellte[32], war die Plattformmauer (vgl. Abb. 18, 19) zum Zeitpunkt des Bildersturms gerade im südwestlichen Teilabschnitt, also im Bereich der Fundstelle, noch nicht vollständig hochgeführt. Es lässt sich daher vermuten, dass die aus den Kirchen der Stadt entfernten Götzen, welche nicht verbrannt werden konnten, als Schuttmaterial verwendet und so in den damals im Südwestteil noch nicht fertiggestellten Teilabschnitt integriert wurden. Ein weiteres Argument für die These vom Reformationsschutt bildet der Tatbestand, dass die Figuren selbst kaum entstellte Gesichter aufweisen. Derartige Hackspuren, wie wir sie beispielsweise an einer Äbtissin (Abb. 60) aus dem Dom zu Münster in Westfalen feststellen können, suchen wir unter den Plattformfunden vergebens. Ja, man darf sogar sagen, dass die Skulpturen noch relativ gut erhalten sind, wie dies der ausgesprochen qualitätvolle Männerkopf

Abb. 62: Skulpturenfund. Vera Ikon (?).

31 Vgl. hierzu vom Verf. «Im Bildersturm verschont geblieben. Disputation mit Folgen: Neue Überlegungen zur Auswirkung des Berner Bildersturms auf das Hauptportal des Münsters zu Bern», in: Der Kleine Bund. Beilage für Literatur und Kunst, Nr. 256 [1.11.1986], S. 1 f. sowie «Die gôtze in miner herren kilchen sind gerumpt!»... (wie Anm. 27).

32 Vgl. die nachfolgenden Ausführungen des Verf. zur neuen Entstehungsgeschichte der Münsterplattform.

Abb. 63: Bern, Münster. Schultheissenpforte.

Abb. 64: Skulpturenfund. Bartloser Männerkopf, Fundzustand.

(Abb. 61) deutlich werden lässt. Das Hackbeil der Bilderstürmer blieb im grossen und ganzen untätig. Auch dies passt in die These von der Zuordnung der Plattformfunde zum Reformationsschutt: Die zwei Tage, in denen sich der Bildersturm ereignete, boten für eine detaillierte Zerstörung kaum eine Gelegenheit.

Konfrontiert man abschliessend den überlieferten Bildbestand Erhart Küngs, des den Quellen zufolge immerhin wichtigsten Vertreters der Bildnerei vor Ort, mit den Plattformfunden, so wird man sehr schnell feststellen können, dass hier stilistisch wenig zusammenfliesst. *Ein einziges Objekt,* vermutlich eine Vera Ikon (Abb. 62), liess sich bis dato erst mit den Bildwerken des Westfalen in Verbindung bringen, was an dem Vergleich mit einem Engel der sog. Schultheissenpforte (Abb. 63), einem Projekt Küngs aus dem Jahr 1491, aufgezeigt werden kann; ansonsten drängten sich – bislang zumindest – keine weiteren Vergleiche auf. So scheint auch der Bildhauer, der den kolossalen Männerkopf (Abb. 64) gehauen hat, von der einheimischen Stilprägung eines Erhart Küng wenig berührt gewesen zu sein: Der Kopf steht dem Apostel Jacobus minor (Abb. 65) sowie dem Engel (Abb. 66) des 1517 vollendeten Chorgewölbes jedenfalls näher, als den eher zierlich wirkenden Köpfen Küngs aus dem Berner Portal. Meines Erachtens wird die künftige Auswertung der Plattformfunde nicht umhin können, unter dem noch erhaltenen einheimischen Bestand namentlich die Chorgewölbeschlusssteine in die Stiluntersuchung miteinzubeziehen. Zweifellos reichen sie allein aber für die Stilbestimmung nicht aus. Wie sind z. B. die Bildwerke des Weichen Stils, auf die im Anschluss hieran Frau Professor Beer noch zu sprechen kommen wird, stilistisch einzuordnen? Haben wir es hier wirklich mit Produkten aus einheimischen Werkstätten oder allein mit Importwerken zu tun, die damit das bisherige Bild von dem wenig produktiven Bildhauergewerbe der ersten Jahrzehnte untermauern könnten? Wird an ihnen gar Ensingersches greifbar oder lassen sogar noch einige Bildwerke an Ausstattungsstücke der zweiten Leutkirche den-

Abb. 65: Bern, Münster. Chorgewölbe, Jacobus d. J.

Abb. 66: Bern, Münster. Chorgewölbe, Engel.

ken, die 1421 dem Bau der neuen Stadtkirche weichen musste?

Eines scheint heute schon sicher: Der Fundkomplex irritiert, schafft eine Reihe von Widersprüchen, ja stellt das bisherige Bild, das wir uns von der Entwicklung und Bedeutung des spätgotischen Bildhauerhandwerks in Bern gemacht haben, völlig auf den Kopf. Diesem Tatbestand wird die künftige wissenschaftliche Auswertung des Fundkomplexes Rechnung tragen müssen, durch die – dies lässt sich jetzt schon erkennen – letztlich ein weitaus komplexeres und damit differenzierteres Bild vom Stellenwert der einheimischen Kunstproduktion möglich werden wird.

Die Skulpturenfunde der Berner Münsterplattform – eine erste kunsthistorische Stellungnahme

Ellen J. Beer

I. Übersicht

Den Fundstücken der Berner Münsterplattform kommt wissenschaftlich hohe Bedeutung zu: sie erhellen und bereichern unsere Kenntnis dessen, was an spätgotischer polychromer Skulptur in der Stadt Bern einst vorhanden gewesen ist, in einem bis anhin unvermuteten Ausmass.
Infolge ihrer zeitlich unterschiedlichen Entstehung liefern sie dem Kunsthistoriker ein unschätzbares Studienmaterial, das nahezu allen Nuancen der stilistischen Entwicklungsströme innerhalb der süddeutschen Skulptur des 15. Jahrhunderts umfasst. Dadurch wird der Fund zu einer «Musterkollektion» von enormem Interesse. Die frühesten Statuen entstanden bald nach 1400, und nur wenige Stücke gehören der Zeit nach 1500 an. Es ist möglich, dass unter ihnen sich Fragmente der 1528 zerstörten Armbrusterkapelle befinden.
Wir stehen somit unerwartet vor einem faszinierenden und reichhaltigen Bild des spätgotischen Bildhauerhandwerks in Bern und werden mit der Tatsache konfrontiert, dass in dieser Stadt verschiedenste auswärtige Meister – zumindest vorübergehend niedergelassen – tätig gewesen sind. Einiges ist ganz gewiss auch Import, etwa die schöne Pietà um 1410 aus Opukakalkstein (wie sich in der Diskussion herausstellte). Diese Komplexität verleiht den Berner Funden wahrhaft abendländischen Rang.
Die Vielfalt der Werkstücke, die mehrheitlich eine ganz beachtliche künstlerische Qualität aufweisen, zwingt uns nun zu einer Totalrevision dessen, was wir bisher über die Stellung Berns im Bereich der spätgotischen Skulptur zu wissen glaubten. Das sich abzeichnende Spektrum der Einflüsse reicht vermutlich – und dabei stehen wir mit unseren Untersuchungen überhaupt erst ganz am Anfang – vom niederdeutschen, vielleicht sogar niederländischen Raum mit Köln über Lothringen bis zum Mittel- und Oberrhein mit einem Schwerpunkt sicher in Strassburg um 1460/70. Nach 1500 verlagert sich – wie übrigens auch andernorts – die Vorbildlichkeit ins fränkisch-würzburgische Gebiet; zwei prächtige Bischofsköpfe lassen unverkennbar Einflüsse aus dem Umkreis des Tilman Riemenschneider erkennen. So gewinnen wir, je tiefer wir in den durch Konservierung und Reinigung sich immer klarer abzeichnenden Fund eindringen, die wichtige Einsicht, dass gerade im 15. Jahrhundert der bedeutsame und für Bern anspruchsvolle Münsterbau die ideale Voraussetzung bot, um auswärtige Kräfte in die Stadt zu ziehen. Infolgedessen besass Bern, verglichen mit anderen Städten der alten Eidgenossenschaft, zweifellos eine privilegierte Stellung.
Eine eingehende stilkritische Analyse der Funde und die Ermittlung ihres Stellenwerts im weitgespannten Gesamt der spätgotischen Skulptur im süddeutschen Gebiet werden neben der Erarbeitung technischer Befunde vordringliche Aufgabe künftiger kunsthistorischer Forschung sein müssen. Zugleich ergibt sich die einzigartige Gelegenheit, an den Fragmenten dem Phänomen der Künstler/Werkstattwanderung nachzugehen. Auch hier sind wir, bezogen auf das künstlerische Geschehen in Zentraleuropa, zu radikalem Umdenken bezüglich Häufigkeit und Breite derartiger Wanderungen genötigt.
Wir gehen nun zur Betrachtung einzelner Fundstücke über.

II. Pietà

Das älteste Fragment in der Reihe der Beispiele stellt die Pietà um 1400–1410 dar (Farbtafel 1, S. 25). Dass sie aus einem feinen Kalkstein besteht, der hier in der Gegend nicht vorkommt und sich dadurch deutlich von den übrigen in lokalem Sandstein gehauenen Figuren absetzt, erweist das Stück als ein eingeführtes Werk. Die Köpfe von Christus und Maria sind leider verloren (oder ruhen noch in noch nicht ergrabenen Partien der Plattform). Indessen sind zerschlagene Teile des Oberkörpers Christi, der auf dem Schoss seiner klagenden Mutter liegt, erhalten: der Thorax mit der Seitenwunde und der den Leichnam stützenden, köstlich ausgeformten Hand der Maria. Maria ihrerseits sitzt auf einem an den Seiten mit Masswerkblenden verzierten Kastenthron. Die unberührte Originalfassung blieb weitgehend erhalten; weisse, rote und blaue Farbspuren sind am Gewand auszumachen, rote Bluts-

Abb. 67: Iglau (Jihlava), Jesuitenkirche. Pietà, um 1410.

Abb. 68: Skulpturenfund. Lebensgrosse Standfigur Johannes d. T.

Abb. 69: Skulpturenfund. Lebensgrosse Standfigur eines Diakons, wohl des hl. Vincentius.

tropfen finden sich auf Schleier und Kopftuch der Trauernden. Maria hat die linke Hand, mit der sie die Rechte des toten Sohnes umfasste, leicht angehoben. In schweren Falten legt sich der Mantel über die Knie der Sitzfigur und breitet sich weit am Boden aus.

Die nächsten Parallelen zu dem Vesperbild des Schönen Stils, das relativ früh angesetzt werden muss, stammen aus Böhmen und seinem nächsten Umfeld. Zu nennen sind hier insbesondere die Gruppen von Iglau (Jihlava) um 1410, Marienstatt um 1400 oder die Pietà der Sammlung Graf Wilczek auf Burg Kreuzenstein bei Wien (Abb. 67) [1].

III. Diakone, Johannes d. T. und Jakobus d. Ä.

Einen nahezu einheitlichen Komplex bilden vier (evtl. fünf) Figurentorsi von annähernder Lebensgrösse: zwei Diakone, ein stehender Johannes d. T. und der Pilgerheilige Jakobus (Abb. 68, 69 und Farbtafel 4). Ihr stilistisches Erscheinungsbild zeichnet sich im Bereich der Fundstücke durch absolute Geschlossenheit aus. Auch sie gehören dem Schönen Stil an, sind von schwungvoller Eleganz des Lineaments. Ihre in weichem Duktus geführten Gewandpartien, die am Boden schleppen und seitlich mit der Hand zu ornamentalen Pendelfalten gerafft werden, deren Gegengewicht die leicht seitlich verschobene Hüftpartie bildet, wurzeln noch unverkennbar in der Skulptur des 14. Jahrhunderts. Sicher sind die Figuren jünger als die Pietà, denn ihr Stil erscheint bereits fester und knapper in der Formulierung, aber er zehrt doch noch und ganz offensichtlich von französisch-flandrischen Werken nach 1350, etwa Madonnen des Typus der Alabasterfigur auf Burg Karlstein um 1350 oder der Madonna von Arbois um 1375 aus Tournai; auch Kölner Bildwerke aus der Zeit um

1 Stabat Mater – Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400, Ausstellung im Salzburger Dom, veranstaltet durch das Domkapitel, Katalog, Salzburg 1970; Vesperbild, Abtei Marienstatt, südliche Seitenkapelle im Langhaus, Kat. 17, S. 65, Abb. 20; Vesperbild, Burg Kreuzenstein, Sammlung Graf Wilczek, Kat. 14, S. 61 ff., Umschlagbild; Vesperbild Iglau, Jesuitenkirche, Seitenkapelle, Kat. 20, S. 67 f., Abb. 11.

Abb. 70: Karlstein, Burg. Alabastermadonna, um 1350.

Abb. 71: Tournai. Madonna von Arbois, um 1375.

1400 dürften beigezogen werden (Abb. 70, 71)[2]. Einer der beiden Diakone mit Buch und Fragment eines Stabes oder eines Palmzweigs (?) könnte vielleicht einen hl. Vincentius, den Patron des Berner Münsters wie der älteren Leutkirche, aus der die Figuren möglicherweise stammen, darstellen. Ihre Entstehung in den Jahren 1420/1425 ist wahrscheinlich. Über die Farbfassung der Gruppe besteht noch Unklarheit; neben dem roten Buch des einen Diakons sind lediglich goldene Gewandborten festzustellen; möglicherweise waren die Statuen steinfarben bemalt (oder teilgefasst?) und würden damit in der Grisaillewirkung durchaus Tendenzen folgen, die in der französischen und niederländisch-burgundischen Buchmalerei seit dem 14. Jahrhundert bekannt sind[3]. Auch die Skulptur des Schönen Stils bevorzugt neben polychromen Fassungen viel Weiss und Gold sowie die Verwendung kostbarer Materialien, Marmor oder Alabaster. Bei der stilkritischen Analyse der Gruppe bedeutet das Fehlen aller Köpfe einen erschwerenden Nachteil, denn dadurch sind wir eines aussagekräftigen Merkmals beraubt.

IV. Hl. Georg

Im Zentrum der Betrachtung stehen jedoch die Fragmente einer knapp überlebensgrossen, in ihren Teilen rekonstruierbaren Statue des hl. Georg auf dem Drachen, dessen herrlicher Kopf das Signet des Berner Kolloquiums bildet und auch den Umschlag des vorliegenden Bandes ziert (Abb. 72). Für die ikonographische Haltung der Figur sei auf die Rekonstruktionsskizze des Restaurators Urs Zumbrunn verwiesen (Abb. 73). Das Haupt des jugendlichen Ritters in weichen schwellenden, dennoch kraftvollen Formen ist von besonderer Schönheit. Die leicht zusammengezogenen Brauen markieren über der Nasenwurzel eine eigentümliche Falte, die gemeinsam mit den in den äusseren Winkeln unmerklich nach unten gezogenen Augen den Gesichtszügen ein eindrückliches Pathos verleihen. Der Mund mit den vollen Lippen steht leicht offen. Das dicht und schön gelockte Haar trägt noch Spuren der einstigen Vergoldung und war von einem Schappel gehalten. Das eng anliegende, feinmaschige Kettenhemd umschliesst Hals und Hüften; darüber trägt der Ritter eine bauschige, in den Hüften jedoch eingeschnürte kurze Steppjacke. Schulterkragen und Waffenrock sind mit Zaddeln verziert, ein tiefsitzender, geschmückter Gürtel vervollständigt den Anzug (Abb. 74). Breitbeinig, etwas labil und mit nach unten gerichteten Füssen steht Georg über dem Drachen, dem er mit erhobenen Armen aus einer seitlichen Körperdrehung heraus den Speer in den Rachen stösst.

2 Zur Alabastermadonna auf Burg Karlstein; K. Stejskal/K. Neubert, Karl IV. und die Kultur und Kunst seiner Zeit, Prag/Hanau (2) 1978, S. 104, Abb. 80. Zur Madonna von Arbois: Die Parler und der Schöne Stil, 1350–1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Ausstellung Köln 1978, Bd. 1, S. 61, Bildband, Hrsg. A. Legner, Köln 1980, Tafel 8. Zur Madonna in Köln: ebenda, Bd. 1, S. 198, Bildband, Tafel 67.

3 Zu französischen Beispielen: Die Parler und der Schöne Stil, Bildband 1980, Tafel 10, Den Haag, Rijksmuseum Meermanno-Westrenianum, Ms. 10, Bibel des Jean de Vaudetard für Karl V., Maler Jean Bondol aus Brügge, 1371; Bildband, Tafel 19, London, British Library, Ms. Royal 17 E VII, Historienbibel, Paris 1357; Bildband, Tafel 17, Valencia, Univ. Bibliothek, Ms. 387, Rosenroman, A. 15. Jahrhundert; F. Masai u. a., Mittelalterliche Miniaturen aus der Burgundischen Hofbibliothek, Köln 1959, Brüssel, Bibl. royale, Ms. 9125, Missale aus der Ste. Chapelle, um 1400, Tafel 17. Niederländische Beispiele: F. Masai wie oben Tafel 25, Brüssel, Bibl. royale, Ms. 21696, Stundenbuch, Delft um 1440 (?); noch um und nach der Mitte des 15. Jahrhunderts wird in den Ateliers von Jean le Tavernier aus Audenarde (1460) und Dreux Jean (ab 1455) in Brügge ebenfalls weitgehend Grisaille verwendet; S. 158, 179, Tafeln 36, 41.

Abb. 72: Skulpturenfund. Georgskopf.

Abb. 74: Skulpturenfund. Brustpartie des Ritters Georg.

Abb. 73: Rekonstruktionsskizze der bislang gereinigten Fragmente zum Ritter Georg.

Noch im Sterben hat das Untier den Schwanz um das eine Bein seines Überwinders geschlungen. Ikonographisch wie kostümlich folgt diese Georgsdarstellung einer Reihe gleichartiger Bilderwerke des 14. und frühen 15. Jahrhunderts aus dem Umkreis der von den Parlern geprägten Kunst. Vornehmlich erwähnen wir den hl. Georg im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, der als böhmisch um 1370 angesprochen wird (Abb. 75)[4]. Ferner sind zu nennen ein hl. Georg in München, Bayern um 1390/1400, und ein verwandtes Stück in Ptuj[5]. Beide sind in ihrem unsicheren Stehen auf dem Drachen dem Berner Georg vergleichbar. Als guter kostümlicher Vergleich sei schliesslich aus dem 14. Jahrhundert noch der stehende jugendliche Ritter aus der Breslauer Klarenkirche von 1370/80, heute in Warschau, herangezogen[6]. Das zeitlich nächstgelegene, eindrücklichste Beispiel bietet jedoch der hl. Georg aus Grosslobming in der Steiermark, heute in Wien, um 1415 (Abb. 76). Stilistisch ist aber mit diesen Beispielen noch keineswegs etwas über die Berner Georgsfigur ausgesagt, sondern lediglich der Beweis erbracht, dass sie auf älteren Vorlagen gründet und folglich kaum später als um 1430 entstanden sein kann. Ihre Haltung und ihr Kostüm sind nach 1450 so nicht mehr möglich: der Meister des Nördlinger Altars (Nikolaus Gerhaerts?) um 1462 oder Hans Multscher am Sterzinger Hochaltar verwenden

4 Die Parler, s. o. Anm. 2, Bd. 2, S. 671 f., Bd. 4, S. 57, Farbtafel S. 59.
5 München, Bayerisches Nationalmuseum, Die Parler, s. o. Anm. 2, Bd. 1, S. 396: Ptuj (Pettau) in Slowenien, Die Parler, Bd. 4, s. 123, Abb. 3.
6 Die Parler, S. o. Anm. 2, Bd. 2, S. 498, Bildband, Tafel 158.

Abb. 75: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Hl. Georg, böhmisch, um 1370.

Abb. 76: Wien. Hl. Georg aus Grosslobming/Steiermark, um 1415.

nicht nur ganz andere Standmotive, sondern kleiden ihre Ritter auch in hochmoderne, von der burgundischen Mode beeinflusste Plattenharnische[7]. Trotz veränderter Rüstung kann allerdings der ikonographische Typus noch bis gegen 1480 weiterleben, wie etwa der hl. Georg aus der Sammlung Staffelbach im Rathaus von Sursee lehrt[8]. Falls in diesem Zeitpunkt in Malerei oder Plastik überhaupt noch Zaddeln vorkommen, wie am Berner Gerichtsportal das Erhart Küng[9], wirken sie bewusst antiquiert und offensichtlich als Relikt einer älteren Vorlage. Es wäre nun allerdings höchst verlockend, den Berner Georg im Umkreis des Matthäus Ensinger anzusiedeln: die Nähe des Drachenkopfes zu Köpfen am Priestersitz im Münsterchor[10] ist evident; desgleichen bestehen gewisse Ähnlichkeiten in den Gesichtszügen von Georg und den Grafen von Freiburg am Grabmal in Neuenburg, die Ensinger zugeschrieben werden[11]. Indessen verbieten sich derartige Spekulationen ganz entschieden: die Basis des überlieferten bildhauerischen Werks Ensingers ist so schmal, die Ritterfiguren in Neuenburg sind mehrfach überarbeitet, dass ein ernsthafter Stilvergleich weitgehend verunmöglicht wird. So mag es denn beim rein spielerisch geäusserten Gedanken bleiben.

V. Antonius Eremit

Gleichfalls noch vor der Jahrhundertmitte entstand vermutlich die lebensgrosse Figur des heiligen Eremiten Antonius (Abb. 77). Der Körper ist in Stücke zerbrochen, der Kopf fehlt. Bei der Reinigung kam – und das gibt dem Fundstück seinen besonderen historischen Wert – an der Standplatte des Heiligen das Wappen von Erlach zum Vorschein, so dass wir hier erstmals den konkreten Nachweis für die Stiftertätigkeit bernischer Geschlechter vor uns haben. Antonius ist in die Tracht des Antoniterordens gekleidet, hält Stab und Buch und steht auf zwei teuflischen Wesen, die seine Füsse umklammert haben. Sein geläufiges Attribut, das Schwein, scheint nicht dargestellt gewesen zu sein, was einer ikonographischen Fassung entspricht, die im rheinisch-westfälischen und norddeutschen Gebiet beheimatet ist[12]. In der schweren Faltenschichtung der Ordenstracht ist auch bei dieser blockhaften Gestalt der Schritt zum scharfbrüchigen und aufbrechenden Stil der zweiten Jahrhunderthälfte noch nicht vollzogen. Eine Datierung um 1450 ist somit gut möglich.

7 M. Tripps, Hans Multscher, Weissenhorn 1969, Sterzinger Altar, Hl. Georg, 1456/58, Tafel 194. – A. Schädler, Deutsche Plastik der Spätgotik (Blaue Bücher), Königstein 1962, Hochaltar Nördlingen um 1465, Hl. Georg S. 6.

8 F.-J. Sladeczek, Die Plastik der Spätgotik in der Schweiz, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987, S. 229, Abb. 2.

9 Die Kunstdenkmäler des Kt. Bern, Luc Mojon, Das Berner Münster, Basel 1960, Hauptportal, rechtes Gewände mit törichten Jungfrauen, Abb. 217.

10 Wie Anm. 9, Zelebrantensitz, Fries mit Ranken und Fabelwesen, Abb. 343.

11 L. Mojon, Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger, Bern 1967, S. 5, 83–85, Abb. 25–28.

12 J. Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, S. 87 ff., Abb. 37, 38.

Abb. 77: Skulpturenfund. Antonius Eremit, zwei Hauptfragmente. Am Sockel Stifterwappen von Erlach.

Abb. 78: Skulpturenfund. Maria mit Kind.

VI. Maria mit Kind und Anna Selbdritt

Mit zwei unterlebensgrossen Statuen einer Maria mit Kind und einer Anna Selbdritt gelangen wir in den oberrheinischen, evtl. auch mittelrheinischen Kunstkreis nach 1450, zugleich in den Einflussbereich von Künstlern wie dem Niederländer Nikolaus Gerhaerts oder dem Kupferstecher Meister ES. Die Stilstufe eines Konrad Witz, die in den Glasgemälden des Berner Münsterchores so eindrücklich zur Darstellung gelangt, scheint an den Plattformfunden spurlos vorübergegangen zu sein.

Die stehende Madonna, deren entzückender Kopf erhalten geblieben ist, weist am Körper starke gewaltsame Beschädigungen auf, welche die gesamte Oberfläche der Frontseite in Mitleidenschaft ziehen (Abb. 78). Daher lässt sich im Augenblick schwer ermessen, wie erhaben das Relief, wie aufgebrochen die Figurenoberfläche in den Gewandpartien gewesen sein könnte. Immerhin vermittelt der Blick auf eine Marienstatue im Trierer Domkreuzgang, die heute von der Forschung dem Umkreis des Nikolaus Gerhaerts zugesprochen wird[13], einen guten Eindruck von der Ausbildung des Typus um 1460 im niederländischen Einflussbereich (Abb. 79). Die allgemein als

13 Mechthild Ohnmacht, Das Kruzifix des Niclaus Gerhaert von Leyden in Baden-Baden von 1467, Bern/Frankfurt/M., 1973, S. 1 f.

Abb. 79: Trier, Domkreuzgang. Marienstatue, um 1460.

Abb. 81: Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. Anna Selbdritt.

Abb. 80: Koblenz. Marienstatue, Ende 15. Jahrhundert.

weniger bewegt und strenger konzipiert empfundene Berner Madonna dürfte wohl erst um 1470/80 entstanden sein und nähert sich damit einer Madonna in Koblenz vom Ende des 15. Jahrhunderts (Abb. 80).

Von nicht geringem Reiz ist die Standfigur der Mutter Anna mit dem Jesuskind und der kleinen Maria (Farbtafel 5, S. 93). Maria sitzt nicht, wie es die geläufige ikonographische Version darstellt [14], auf der Mutter Arm dem Jesusknaben gegenüber, sondern steht neben ihr. Die zierliche Mädchenfigur mit langem, gelocktem Haar in schöner Goldfassung ist von kindlichem Liebreiz; das Ärmchen streckt sie nach dem Jesuskind aus, dessen zerstörte Reste zeigen, dass es auf Annas rechtem Arm gesessen hat. In dieser ikonographischen Fassung ist die Gruppe der Anna Selbdritt am Oberrhein selten anzutreffen. Vorerst sei nur als Beispiel auf das allerdings wesentlich jüngere Stück im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe verwiesen (Abb. 81). Häufiger vertreten ist der Typus in Lothringen und in der Champagne am Ausgang des Mittelalters [15]. Das Berner Fragment könnte noch im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts geschaffen worden sein.

14 J. Braun, wie Anm. 12, Sp. 81.

15 Tresors de l'art Champenois, Fribourg 1969, Ausstellungskatalog, Kat. 34, L'education de la vierge, 1. V. 16. Jh., Pl X; Kat. 35, Pl. XVIII.

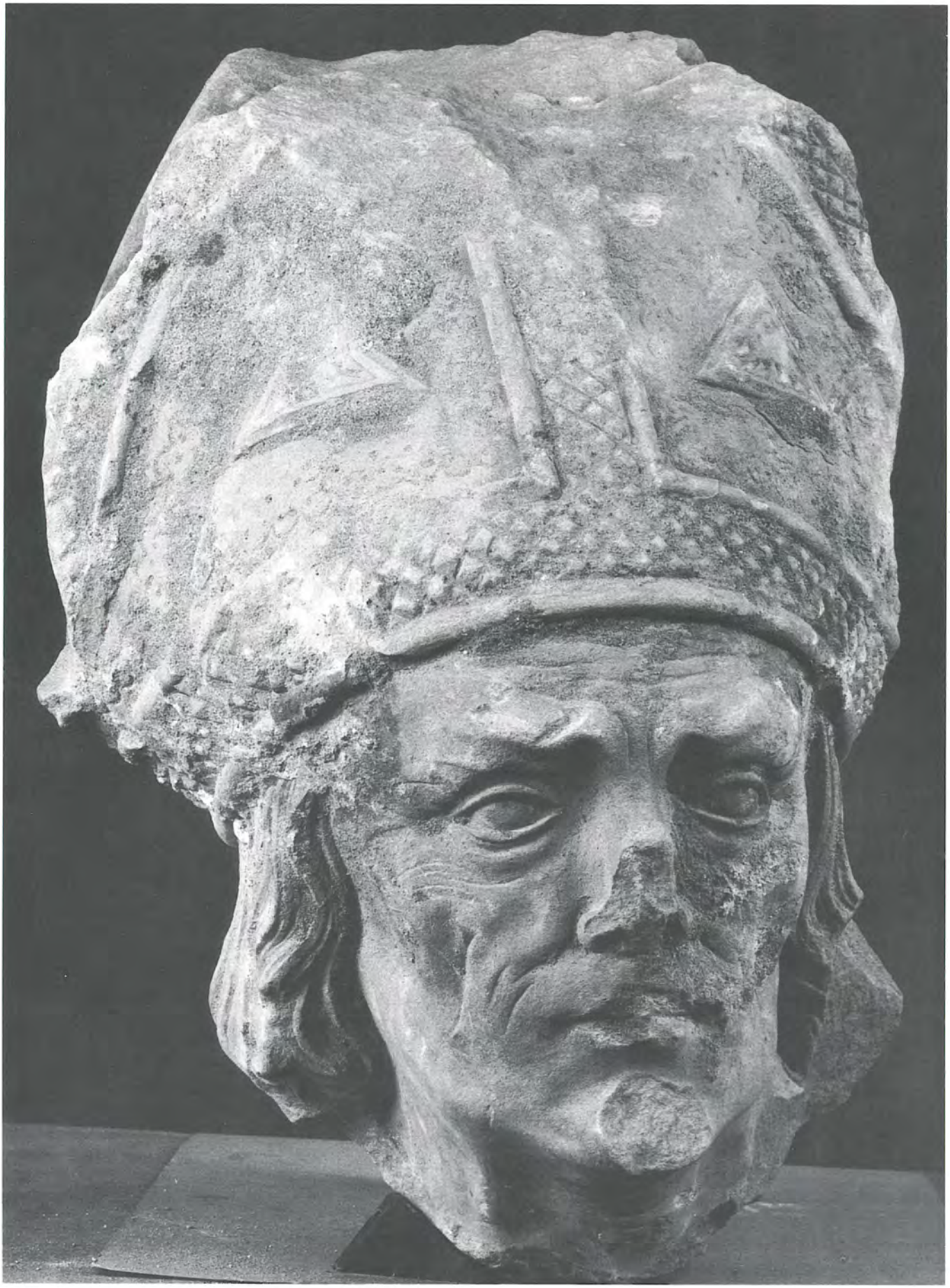


Abb. 82: Skulpturenfund. Bischofskopf. Riemenschneider-Umkreis (?).

VII. Bischofskopf

Als letztem Beispiel aus dem Bereich der Grossplastik wenden wir uns noch dem ausdrucksvollen Bischofskopf aus dem Riemenschneiderkreis zu (Abb. 82). Seine markanten, durchfurchten Züge mit den forschend blickenden Augen verkörpern einen Menschentypus, wie er durch Riemenschneider im Grabmal des Würzburger Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg 1496–1500 vorgebildet worden ist (Abb. 83). Damit gehört der Berner Kopf wohl schon eindeutig in die Zeit nach 1500. Der sog. Scherenberg-Typus hat im Umkreis Riemenschneiders und darüber hinaus im süddeutschen Raum geradezu prägenden Charakter gehabt: Die Büste des Bischofs Burkhard von Würzburg in der Kress Collection der Nationalgalerie in Washington (Abb. 84) basiert ebenso auf dem beliebten Vorbild wie etwa die Statue des hl. Sixtus aus Sindolsheim im Badischen Landesmuseum Karlsruhe [16].

16 R. Schnellbach, Spätgotische Bildwerke, Bildhefte d. Bad. Landesmuseums, Karlsruhe 1962, Tafel 40/41.

Abb. 83: Würzburg, Grabmal des Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg, 1496–1500.

Abb. 84: Washington, Nationalgalerie. Büste des Bischofs Burkhard von Würzburg.

Abb. 85: Skulpturenfund. Fragmente von farbig gefassten Tonskulpturen.

Abb. 86: Berlin, Staatliche Museen. Trauernde Frauengruppe aus Lorch. Gebrannter Ton, Höhe 54 cm, um 1425.

VIII. Ausblick

Mit diesem Überblick ist allerdings die Reihe aufgefundener Monumentalskulpturen in Bern noch keineswegs abgeschlossen. Wir haben uns lediglich auf die bisher konservierten, gereinigten Stücke beschränkt. Noch harren beispielsweise ein grosser Friedhofskruzifixus, ein farbig kräftig gefasster Johannes d. T. und etliche späte, markante Apostel- und Prophetenköpfe, harren ungedeutete Figurenfragmente und Architekturteile ihrer künftigen ikonographischen und stilkritischen Einordnung.

Dass es unter den Fundstücken nicht nur monumentale, sondern auch kleinformatige Objekte gibt, beweisen Bruchstücke von in Ton gearbeiteten, farbig gefassten Figuren und Architekturelementen, die vielleicht als Teile eines Altaraufsatzes angesprochen werden dürfen (Abb. 85). Stilistisch gehören sie eher in das frühe 15. Jahrhundert und erinnern beispielsweise an mittelrheinische Arbeiten wie die heute in Berlin-Dahlem aufbewahrte Gruppe trauernder Frauen von einer Kreuztragung aus Lorch um 1425 (Abb. 86).

Die Münsterplattform in Bern. Neue Aspekte der Baugeschichte

Franz-Josef Sladeczek

I. Einleitung

Die vorliegende Studie entstand im Februar und März 1988 im Auftrage der Baudirektion (Hochbauamt) der Stadt Bern. Sie ist als Versuch zu werten, die durch die im Februar 1986 auf der Münsterplattform entdeckten Skulpturenfragmente aufgeworfenen Fragen zur *Geschichte der Münsterplattform* neu zu untersuchen.
Ersten Vermutungen zufolge handelte es sich bei den Funden um Skulpturen der 1503 errichteten, 1506 jedoch bereits wieder abgetragenen *ersten Armbruster-Kapelle,* doch wurde schon bald auch die Ansicht vertreten, dass diese Fundstücke ebensogut *Teile des Reformationsschuttes* vorstellen könnten, der nachweislich im Januar 1528 auf die Plattform gelangte. Der Überlieferung des Chronisten Valerius Anshelm zufolge, wurden die erklärten Götzen damals auf *«des kilchhofs schû te»* (die Münsterplattform) vergraben. Mit der Vorstellung vom Reformationsschutt mussten sich zunächst Widersprüche auftun, da die Plattform, bisheriger Erkenntnis nach, mit Ausnahme der beiden Eckerker, um 1450 bereits die heutige Höhe erreicht hatte, der Skulpturenfund hingegen in 14 m Tiefe gemacht wurde.
Es war deshalb auch ein Hauptanliegen der vorliegenden Dokumentation, diesem Aspekt der Baugeschichte detaillierter nachzugehen, weshalb von neuem archivalische Studien notwendig wurden. Das abermalige Studium der Quellen – zur Hauptsache im Staatsarchiv Bern – berücksichtigte in erster Linie die Zeit zwischen der Mitte des 15. Jahrhunderts und der Berner Reformation, als sich die Plattform ein letztes Mal einschneidend veränderte und ihr heutiges, promenadenähnliches Aussehen erhielt.
Das Ergebnis dieser neuerlichen, in Zusammenarbeit mit Daniel Gutscher vom Archäologischen Dienst des Kantons Bern erfolgten Recherchen, erwies sich als vielversprechend, denn es brachte nicht nur eine Klärung in der obengenannten Frage (Armbruster-Kapelle oder Reformationsschutt), sondern führte ebenso zu der überraschenden Erkenntnis, dass die Entstehungsgeschichte der Münsterplattform letztlich völlig neu geschrieben werden musste.

1. Die wichtigsten Bauphasen im Überblick

1310 *Projekt I:* Erweiterung des Kirchhofs (heute Münsterplatz) aus dem 13. Jahrhundert in Form der Terrassierung des natürlichen Südabhangs neben der zweiten Leutkirche. Erste Nutzung des Südterrains als Friedhof.

1334 *Projekt II:* Vergrösserung der südlichen Terrassierung um eine rechteckige Anlage, die nach Süden durch vier grosse Strebepfeiler gestützt wurde. Es handelt sich hierbei um den *neuen Friedhof der zweiten Leutkirche,* der bis 1418 in den vorgesehenen Ausmassen gestanden haben muss. Er löste den vorherigen Kirchhof (auf dem Münsterplatz) endgültig als Begräbnisstätte ab.

1479 *Projekt III:* Grundsteinlegung der Münsterplattform
Phase A (1479 ff.) Errichtung der *Böschungsmauer* auf der Südseite (Einmauerung und Hochführung der Strebepfeiler) und an der Südostecke.
Phase B (1503–1506) Aufführung der Südostecke und Errichtung der *ersten Armbruster-Kapelle.*
Phase C (1514 ff.) Grundsteinlegung des Teilabschnitts der Südmauer *westlich* der Strebepfeiler bzw. des Einsprungs und der *Westmauer.* Hochführung der Eckerker West und Ost *(1519 ff.)*
Phase D (1531 ff.) Als Folge der Reformation wird die Münsterplattform als Begräbnisstätte aufgegeben und in eine *Promenade* umgewandelt. Damit erhielt sie – mit Ausnahme der spätbarocken Eckpavillons – in den Grundzügen bereits ihr heutiges Aussehen.

1547 Nach den Konservierungsmassnahmen von 1506 (Abbruch der ersten Armbruster-Kapelle) werden zu diesem Jahr weitere Reparaturarbeiten an Mauerwerk als auch Pfeilern fällig, die zum Teil geborsten waren. Ab da beginnt die Leidensgeschichte der Plattform (zur weiteren Geschichte der konservatorischen Massnahmen vgl. den Bericht Dreifuss [S. 4 ff.]), die erst in heutiger Zeit zum Abschluss gebracht werden wird.

II. Die Geschichte der Münsterplattform aus bisheriger Sicht

«Diese Terasse, von einer erprobten Dauerhaftigkeit, ist 110 Schritte lang und 92 Schritte breit. Die Mauer, welche sie in ihrer ganzen Länge unterstützt, hat 108 Fuß Höhe und ruht auf 34 Fuß breiten Grundmauern. Bis zum Jahre 1531 diente sie zum Kirchhofe der Hauptkirche; von dieser Zeit an wurde verboten darauf zu begraben, und dann pflanzte man einige Linden, welche hundert Jahre später Kastanienbäumen Platz machten. Jetzt ist die Plateforme oder Kirch-

hof einer der schönsten und angenehmsten Spaziergänge, den man sehen kann. Nach ihrer Länge ist sie in Reihen von mächtigen Kastanienbäumen abgeteilt, welche mit ihrem kühlen Schatten die besandeten Gänge und eine große Anzahl angebrachter Bänke beschützen. An ihren äußern Enden sind zwei ellegante Pavillons, wo die Spaziergänger während des Sommers Erfrischungen finden. Das Ganze wird sorgfältig mit bemerkenswerter Reinlichkeit unterhalten. Was aber noch bewunderungswürdig ist, das ist die prächtige Aussicht, welche man von dieser hohen Terasse genießt.»

(Aus: «Die Schweiz» [1837])

Die Geschichte der Münsterplattform (Abb. 1) wurde erstmals durch Eduard von Rodt [1] eingehend untersucht. Einige Zeit vorher hatten zwar schon Berchthold Haendcke und August Mueller [2] über Aspekte der Baugeschichte informiert, doch wurde erst durch von Rodt die Entstehungsgeschichte der Plattform gesamthaft erfasst, beginnend mit ihrer Grundsteinlegung im 14., endend mit den letzten einschneidenden Baumassnahmen im 18. Jahrhundert (Eckpavillons). Die Publikation von Rodt wurde für alle nachfolgenden Untersuchungen Ausgangspunkt und Grundlage, wobei die Ergebnisse kaum jemals auf ihre Stichhaltigkeit überprüft wurden [3]. Dies betrifft insbesondere die *Datierung* der Plattform, der, durch von Rodt auf die Mitte des 15. Jahrhunderts festgelegt, auch in späteren Arbeiten, wie denen Luc Mojons [4] oder Emil Dreifuss' [5] voll entsprochen wurde. (Es wird noch zu untersuchen sein, inwieweit sich dieses Datum als glaubwürdig erweisen kann.)

Die bislang letzte Dokumentation über die Geschichte der Münsterplattform entstand 1983 durch Emil Dreifuss [6]. Der Bericht Dreifuss, der auch eigene Quellenrecherchen in den Berner Archiven (Staats- und Stadtarchiv) und Bibliotheken (Universitäts- und Burgerbibliothek) miteinbezog [7], informiert grob über die Geschichte der Plattform vom Zeitpunkt der Grundsteinlegung bis gegen 1900, allerdings mit Schwerpunkt auf den archivalischen Befunden zum Südwestpfeiler und der Plattformmauer West. Erfasst wurden dabei vor allem die Quellen zu den Reparaturarbeiten an der Plattform, die in grösserem Umfang erst mit dem 19. Jahrhundert einsetzten. Für diese Zeitspanne (S. 5–7) scheinen die Recherchen recht gründlich vorgenommen worden zu sein, jedoch erfolgte hinsichtlich der Baugeschichte als solcher (S. 3–4) eine weitgehendst summarische Zusammenstellung der Daten, die kaum den Eindruck eigener Nachforschungen vermitteln kann, zumal hinsichtlich des Nachweises der jeweiligen Quellen oftmals auf genauere Angaben verzichtet wurde (z. B. «Anshelm», «Schilling», «Ratsmanuale»). Dreifuss ging es vordringlich um eine knappe Zusammenstellung jener Daten zur älteren Baugeschichte, die im Hinblick auf die bevorstehenden Konservierungsmassnahmen von Relevanz waren. Was der Dokumentation aber besonders zugute gehalten werden muss, ist der Abbildungsteil mit der Zusammenstellung einer Reihe von Illustrationen zum Münster und seiner Plattform, die das Ausmass der Schäden, insbesondere am Südwestpfeiler, schon in früheren Jahrhunderten drastisch vor Augen führen.

Aufgrund der bisherigen Untersuchungen in bezug auf die Baugeschichte der Münsterplattform lassen sich folgende Ergebnisse festhalten:

Zum Jahr 1334 erfolgte die *Grundsteinlegung der Plattform,* die gegen Mitte des 15. Jahrhunderts das heutige Niveau erreicht hatte. Sie diente – ebenso wie der um 1450 aufgegebene, alte Kirchhof (heute Münsterplatz) – als *Friedhof.* 1479 wurden bereits *erste Reparaturarbeiten* (Verstärkungen) an der Plattform notwendig, wozu umliegende Gemeinden der Stadt, wie z. B. Belp, Bümpliz, Köniz, Muri und Worb, mehrmals zu Holz- und Steinlieferungen (Tuff, Sandstein, Ackerflüh) verpflichtet wurden. 1503 wird die *erste Armbruster-Kapelle* über der Ostmauer errichtet, doch musste sie nur drei Jahre später wegen Rissbildungen am Südostpfeiler wieder abgetragen werden. Sie erhielt daraufhin ihren neuen Standort auf dem Münsterplatz, 1514 erfolgte die Errichtung des *westlichen,* 1519 die des *östlichen Eckerkers* durch *Stadtwerkmeister Andreas Mathys* (1515–1527) [8]. 1528, dem Jahr der Berner Reformation, war die Plattform nachweislich Schutthalde für all jene *Götzen,* die man im Sinne des neuen Glaubensverständnisses aus den Kirchen der Stadt entfernt und hier deponiert hatte. Mit diesem Jahr änderte sich auch Aussehen und Funktion der Plattform. Fortan diente sie nicht mehr als Begräbnisstätte, sondern wurde zur *Promenade,* die

1 Eduard von Rodt, Der St. Vinzenzen-Kirchhof in Bern und seine Umgebung, in: Festschrift zur 500jährigen Feier der Grundsteinlegung des Berner Münsters 1421/1921, Bern 1921, S. 224–258.

2 Berchthold Haendcke/August Mueller, Das Münster in Bern, Bern 1894, S. 16 f., 19 ff., 26 ff., 32 ff., 43 f. – Die Publikation erfolgte aus Anlass des zu dieser Zeit gerade vollendeten Münsterturms, der letzten noch ausstehenden Bauetappe des Münsters.

3 Kritisch äusserte sich unsres Wissens bislang einzig Paul Hofer (Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern [II. Die Gesellschaftshäuser und Wohnbauten Berns], Basel 1959, S. 290, Anm. 6) zur Untersuchung von Rodts, deren Ergebnisse, so Hofer, «mit Vorsicht heranzuziehen» seien.

4 Luc Mojon, Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern (IV. Das Berner Münster), Basel 1960, S. 424.

5 Emil Dreifuss, Die «zerspalten kilchmur». Zur Sanierung der Münsterplattform, in: Der Bund (6. Juni 1982). – Der Beitrag entstand anlässlich der Abstimmung über den Nachkredit zur Sanierung der Münsterplattform.

6 Emil Dreifuss, Plattformmauer West und Südwestpfeiler. Ergebnisse der Nachforschungen über Baugeschichte und ausgeführte Reparaturen. Bericht an die Baudirektion der Stadt Bern/Hochbauamt (Typoskript), Bern November 1983.

7 Lückenlos eingesehen wurden von Dreifuss die *Bauherrenrechnungen von Rat und Burgern* (1533–1802), *das Register zu den Bau- und Reparationsbüchern 1–24* (1647–1797), die *Manuale der Bau- und Strassen-Kommission* (1743–1943) sowie die *Stadtrats-Manuale* (1803–1847).

8 Für Baumassnahmen am städtischen Kirchhof war von jeher der *Stadtwerkmeister* zuständig. Das Amt des städtischen Baumeisters war von dem des Münsterbaumeisters stets getrennt, wurde demzufolge auch immer unterschiedlich besetzt. Zur Zeit von Stadtwerkmeister Andres Mathys war *Peter Pfister* (1505–1520) Werkmeister des Berner Münsters.

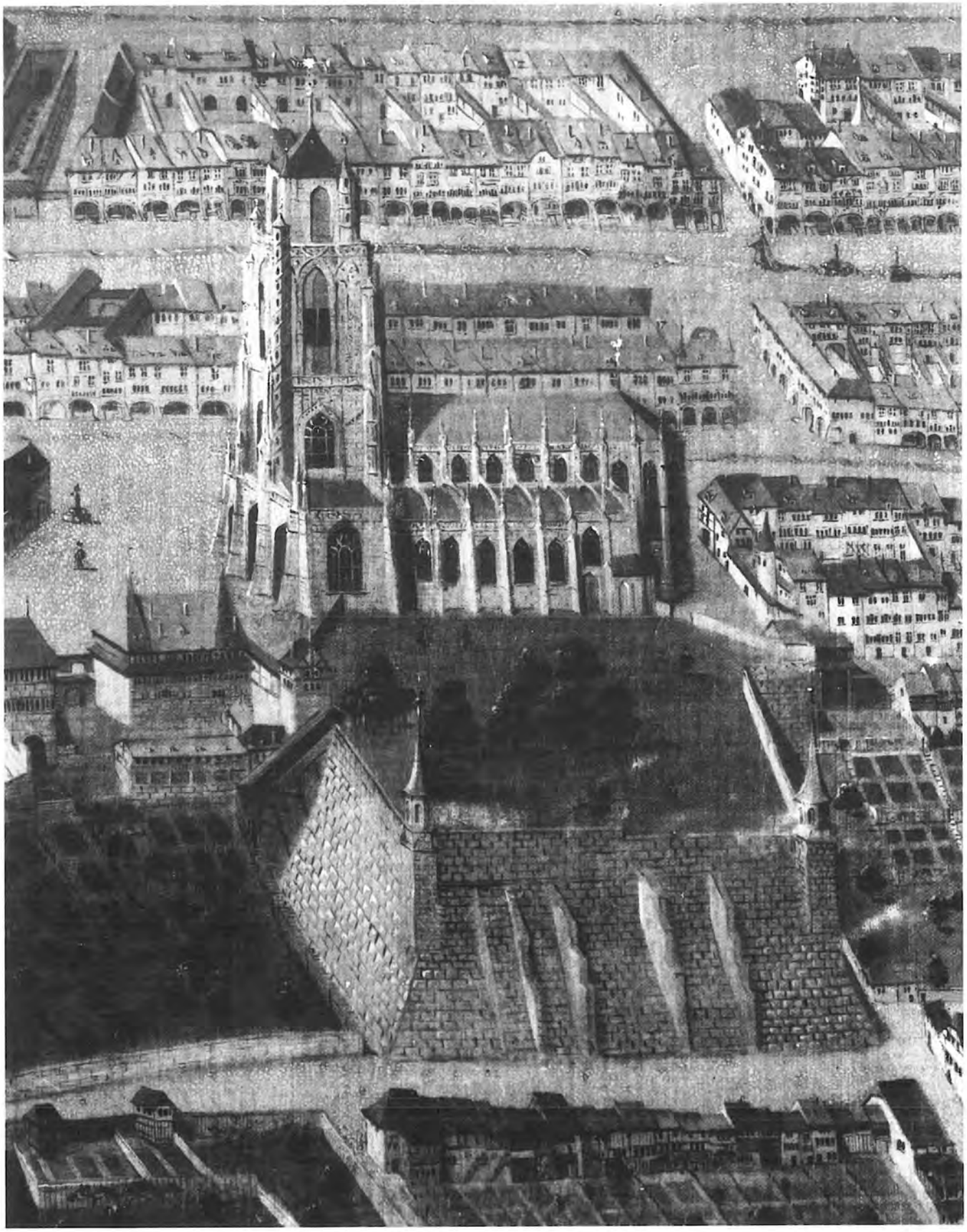


Abb. 87: J. L. Aberli, Ölkopie der Planvedute von Gregorius Sickinger (1603–1607), Ausschnitt mit Münster, Plattform und Deutschordenshaus (vgl. Abb. 12 und 24), 1753, Bernisches Historisches Museum.

dem Spaziergänger – ähnlich wie heute – schattiges Flanieren unter Bäumen gestattete. 1547 wurden erneut Reparaturen an der Mauer notwendig, woran wiederum umliegende Gemeinden Steinfuhren zu leisten hatten. Ab dann erfahren wir regelmässig von Verstärkungsarbeiten an der Plattformmauer (1581–1585, 1643–1649, 1749), die schliesslich im 19. Jahrhundert fast zur Regel wurden. 1778/79 erhielt die Plattform durch Niklaus Sprüngli ihre heutigen, spätbarocken Eckpavillons, womit ihre eigentliche Baugeschichte auch endete.

III. Neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der Münsterplattform

«Dieser Platz ist nicht von Natur, sondern durch Kunst mit grossem Kosten also angelegt worden, indeme er von allen Seiten her, ausser gegen der Kirchen mit starken Mauren und unterirrdischen Gewölben also uffgeführt und eben gemacht worden, zur Sicherheit sowohl als zur Zierd der Kirchen. Welche kostbare Maur als eine Stultetze der Kirche Anno 1334 zu bauen ist angfangen worden, und ward den 6. Jul. der erste Stein darzu gelegt von Bruder Theobold Baselwind, Leut-Priester, Bruder Ulrich Bäuwlin, Niclaus von Aeschi, Niclaus Rubel, Burgern zu Bern, der von Aeschi gab 10 Pfund, und Rubel 5 Pf. zur Steur: Das Fundament dieser Maur ist 8 Klaffter breit. Anno 1477 in dem heissen Sommer, als damahls auch die Pest regierte, ward eine neue Maur an dem Kirchhoff gemacht, daran alle Gesellschafften in ihrem Kosten arbeiten musten.»

(J. R. Gruner, Delicia Urbis Bernae. Merckwürdigkeiten der hochl. Stadt Bern, Zürich 1732, S, 239 f.)

I. Vorbemerkung

Durch von Rodt erfolgte, wie erwähnt, erstmals der Versuch, den Abschluss der Bauarbeiten an der Plattform auf die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datieren. Als Argument hierfür machte von Rodt geltend, dass laut einzelnen Archivalien aus dieser Zeit, wie dem *Sankt Vinzenzen-Schuldbuch*[9] oder dem *Tellbuch von 1448*[10], dem Steuerrodel der Stadt Bern, ersichtlich wird, dass unten *«im Spitz»*[11] bereits einzelne Häuser zwischen den «Leisten» (Strebepfeilern) gestanden hatten[12] (Abb. 88), woraus er folgerte, dass «um 1450 die Kirchhofmauer, abgesehen von den beiden Erkern, ihre Höhe erreicht hatte, sonst wäre der Bestand von den an die Mauer gelehnten Gebäuden gegenüber der jetzigen Badgasse-Laube kaum möglich gewesen.»[13].

Dieses Zitat von Rodts zeigt eindeutig die Problematik auf, die die Forschung in bezug auf die Rekonstrukton der Entstehungsgeschichte bislang kennzeichnete. Die Schwierigkeit liegt darin, dass man zwischen Kirchhof- und Plattformmauer *nicht* unterschieden, sondern beide als *identische Bauphasen* angesehen hat. Hieraus resultieren letztlich die ganzen Unstimmigkeiten hinsichtlich der bisherigen Darstellung der Baugeschichte.

Abb. 88: Johannes Grimm, Münster und Plattform von Süden, um 1742. Burgergemeinde Bern.

Vielmehr müssen wir uns die Entstehung der Kirchhof- und der Plattformmauer als *getrennte* Bauvorgänge vorstellen. Zwar standen die erwähnten Häuser «im Spitz» gegen Mitte des 15. Jahrhunderts zwischen den Strebepfeilern der Südseite, doch gehörten dieselben eindeutig zum *Vorgängerbau* der Münsterplattform, zu dem Kirchhof der zweiten Leutkirche, der, was noch gezeigt wird, geringer an Höhe gewesen war als die Plattform. Das Argu-

9 *«Item Peter Wirtschafft, der goldschmid, git järlich zins ab meister Cůnrat von Mittenberg seligen hus, so zwůschent den pfilern unden amm kilchhoff ståt.»* (Sankt Vinzenzen-Schuldbuch, S. IV)
Das Sankt Vinzenzen-Schuldbuch (Stadtarchiv Bern) wurde 1448 von dem damaligen Kirchenpfleger *Thüring von Ringoltingen* angelegt. Es enthält Aufzeichnungen von Stiftungen (Vergabungen) einzelner Bürger an den Münsterbau (z. B. für eine Kapelle, für bemalte Kirchenfenster oder einen Altar), der damals, d. h. gegen die Mitte des Jahrhunderts, in einer finanziellen Krise steckte. In bezug auf die Rekonstruktion der Baugeschichte des Münsters ab 1450 ist daher dieses Schuldbuch zu einer unersetzbaren Quelle geworden.

10 Nach von Rodt (wie Anm. 1, S. 242), der sich ausdrücklich auf den «Tellrodel von 1448» stützte, hatte ein gewisser Ulli Schurndimann *Udel* (Steuer der Hausbesitzer) auf einer Scheune, die *«zwischen zwei leisten der kilchhofmur»* gelegen war. Im Tellbuch von 1448 sucht man vergebens nach der betreffenden Stelle. Wohl hingegen findet man im *älteren Udelbuch* (Staatsarchiv Bern BXIII 28, S. 86) einen ähnlichen Eintrag, doch betrifft dieser nicht den obengenannten Ulli Schurndimann, sondern einen *«Clewi Swendimann von Búchlen»*. Selbiger findet sich auch im neueren Udelbuch (Staatsarchiv Bern B XIII 29, S. 44) erwähnt. Offenbar erlag von Rodt hier einem Lesefehler – bei seiner Kennerschaft zur Geschichte Berns eigentlich kaum vorstellbar –, denn weder in den Tellbüchern von 1448/1458 (hrsg. von F. E. Welti im Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, XXXIII, 2, Bern 1936, S. 353–575 [mit Register]) noch in den beiden Udelbüchern finden sich ein Bürger namens «Schurndimann».

11 So nannte man zu jener Zeit die unterhalb der Plattformmauer gelegene Badgasse.

12 Ausser dem genannten *Clewi Schwendimann* (wie Anm. 10) lässt sich nur noch für den Apotheker *Jacob Alamand* (Udelbuch I [S. 85], II [S. 43]) und Hermann von Bitteren (Udelbuch II [S. 40]) ein Haus *«under dem kilchoff zwuschent den leisten der mur»* nachweisen.

13 von Rodt (wie Anm. 1), S. 244. – Haendcke/Müller (wie Anm. 2, S. 16) hatten sogar angenommen, dass die «Kirchhofmauer (bereits) zu *Anfang* des XV. Jahrhunderts, d. h. zur Zeit der Münster-Grundsteinlegung in ihrer jetzigen Höhe» gestanden hatte.

ment, die Münsterplattform habe bereits um 1450 ihre heutige Höhe erreicht, vermag von daher nicht mehr länger zu überzeugen. Ein weiteres Problem der Interpretation ergab sich für die Forschung mit dem Jahr *1479.* Der Hinweis aus der Chronik Schillings, dass zu diesem Jahr die *«nüw mur angevangen»* worden war, wurde seit Tobler [14] immer wieder mit den ersten notwendig gewordenen *Verstärkungs- bzw. Sanierungsarbeiten* an der Plattformmauer verbunden. Kaum jemand war versucht, die Aussage des Chronisten *wörtlich* zu nehmen. Tut man dies, so kommt man nicht umhin, diese Jahreszahl als den *Beginn* der Arbeiten an der Münsterplattform zu deuten. Zwei wichtige Daten der Baugeschichte sind damit bereits in Frage gestellt, so dass ersichtlich wird, dass der Verlauf der Bauarbeiten an der Plattform ein gänzlich anderer gewesen sein muss, als bislang angenommen.

Die Geschichte der Münsterplattform ist nicht die Geschichte eines Einzelobjekts, das irgendwann geplant, begonnen und vollendet wurde. Sie ist – in demselben Masse wie der Münsterbau – Ergebnis eines weitläufigen *Prozesses,* der im beginnenden 14. Jahrhundert einsetzte und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum Abschluss kam (sieht man von der barocken Fassung der Eckerker ab). Dieser Prozess lässt sich in insgesamt *drei grosse Bauetappen* untergliedern:

Projekt I	Die Erweiterung des *alten Kirchhofs* der zweiten Leutkirche (1310 ff.)
Projekt II	Die Errichtung des *neuen Kirchhofs* der zweiten Leutkirche (1334 ff.)
Projekt III	Die Errichtung der *Münsterplattform* (1479 ff.).

Allen drei Projekten ist gemein, dass sich jedes von ihnen als *Erweiterung* der jeweils vorangegangenen Etappe verstand. Namentlich das *Projekt III* verkörpert dabei strenggenommen die *Baugeschichte der Münsterplattform,* welche ihrerseits in *mehrere Phasen* untergliedert werden kann. Die Tatsache, dass wir es bei der Münsterplattform mit einer über zwei Jahrhunderte andauernden *Entwicklung* zu tun haben, lässt es rechtfertigen, diesen kontinuierlichen Prozess auch in seinem gesamten Verlauf darzustellen.

2. *Projekt I: Die Erweiterung des alten Kirchhofs der zweiten Leutkirche (1310 ff.)*

Bischof Otto von Lausanne gestattet die Einweihung einer neuen Kapelle und die Erweiterung des Kirchhofes bei der Pfarrkirche in Bern:

«Nos Otho, Dei gracia Lausanensis episcopus, notum facimus universis, quod nos damus et concedimus licenciam curato, fratribus ordinis Theotunicorum domus in Berno, sculteto, consulibus ac universitati in Berno, ut a quo (cum) que archiepiscopo seu episcopo, dum tamen catholico et graciam sedis apostolice obtinente, voluerint, possint quandam capellam contiguam ecclesie parrochiali de Berno constructam facere consecrari, cimisteriumque parochialis ecclesie predicte ampliare; committentes per presentes dicto achiepiscopo vel episcopo, qui predictam capellam voluerit consecrare ac dictum cimisterium ampliare, in hac parte vices nostras, facta prius assignatione decem librarum albe monete dicte capelle in perpetuum valitura. Insuper concedimus, ut interim in ipsa capella in altari portatili divina officia exequantur. Datum cum apposicione sigilli nostri, die Mercurii post trinitatem (17. Juni) *apud turrim de Ochie, anno domini MCCC decimo* (1310).

(Aus: Fontes Rerum Bernensium, IV, S. 417.)

Am 17. Juni 1310 gestattet der Lausanner Bischof Otto von Champvent den Bernern, eine Erweiterung ihres Friedhofs vorzunehmen [15]. Es handelte sich dabei um den Kirchhof, der, 1268 erstmals erwähnt [16], auf dem heutigen Münsterplatz lag (Abb. 12) [17].
Für die Erweiterung des Friedhofs kam nur eine *Terrassierung des Südhangs* in Frage, der von Anfang an über einen natürlichen Vorsprung verfügt haben muss. Damit wurde das Terrain südlich der Leutkirche *erstmals* als Begräbnis-

14 Gustav Tobler, der die Herausgabe des Berner Schillings besorgte, vertrat erstmals die Auffassung, dass es sich bei dem auf 1479 begonnenen Mauerbau nur um *Verstärkungsarbeiten* handeln könnte. Hierauf werden wir noch zurückkommen.

15 Siehe obiger Text aus: Fontes Rerum Bernensium/Berns Geschichtsquellen, IV, Bern 1889, Nr. 417, S. 417 (Original im Staatsarchiv Stuttgart).

16 Fontes Rerum Bernesium (wie Anm. 15), II, Nr. 644, S. 706. – Vgl. a. Hans Strahm, Studien zur Gründungsgeschichte der Stadt Bern, Bern 1935, S. 44 sowie Mojon (wie Anm. 4), S. 5.

17 Bei Grabungen, die im Herbst 1942 aus Gründen der Neuverlegung der städtischen Wasserleitung auf dem Münsterplatz vorgenommen wurden, stiess man auf zahlreiche Funde (Ofenkacheln, Skulpturenfragmente) und mehrere Fundamente, unter ihnen auch auf jene der ehemaligen Kirchhofmauer sowie auf eine grosse Anzahl Knochen, die darlegten, dass dieses Terrain ehemals als *Begräbnisstätte* genutzt wurde. Der Friedhof, dem wir in den Quellen auch als *Kirchhof* oder *Kirchplatz* begegnen, datiert ins 13. Jahrhundert, noch vor der Errichtung der zweiten Leutkirche (1277/80). Er reichte bis zu den östlichen Turmpfeilern des späteren Münsters und erhielt seine Ausdehnung *südlich* der Kirchgasse. – Zu weiteren Angaben vgl. Heinrich Türler, Zur Topographie des Münsterplatzes in Bern vor der Reformation, in: Berner Taschenbuch, 2, 1894, S. 190–199; hinsichtlich der Ausgrabungen von 1942, die laut Paul Hofer (wie Anm. 3, S. 292, Anm. 4) in ihren Ergebnissen «bis heute weder bearbeitet noch publiziert sind», vgl. Max Grütter, Neue Funde vom alten Bern, in: Der Bund (Freitag, 21. August 1942); Paul Hofer, Die Ausgrabungen auf dem Münsterplatz in Bern, in: Der Bund (Montag, 31. August 1942); Fritz Maurer (= damaliger Grabungsleiter), Die Ausgrabungen auf dem Münsterplatz 1942, in: Die Berner Woche (6. März 1943, S. 260–263 [neben Ingenieur Maurer und Architekt F. Hartmann vom Technischen Arbeitsdienst und Vermessungsamt als örtlicher Leiter zuständig]); Mojon (wie Anm. 4, S. 422). – Im Zusammenhang mit der Erneuerung eines PTT-Rohrblocks vom Mosesbrunnen ostwärts und im westlichen Platzdrittel nach Süden über den ganzen Platz bis in die Herrengasse wurden baubegleitend vom 29.4.–12.7.85 die Mauerzüge dreier Häuser, der sog. *Armbruster-Kapelle,* eines grossen Ehgrabens, des Erlacherdenkmals sowie weitere noch nicht näher zu bezeichnende Mauern vor dem ehemaligen Stiftsgebäude angeschnitten, freigelegt und durch den Archäologischen Dienst des Kantons Bern dokumentiert (Fundprotokoll Nr. 0381.85 des Archäologischen Dienstes). (Die Auswertung des Fundes steht noch aus.)

stätte genutzt [18]. Offenbar trug man sich schon damals mit dem Gedanken, den Südhang künftig ganz als Friedhofsterrain zu nutzen, und den Platz westlich der Leutkirche (Münsterplatz) langsam als Begräbnisstätte aufzugeben. Insofern bedeutete diese erste Erweiterung des bestehenden, d. h. des alten Friedhofes zugleich auch die *Vorstufe* für den Bau des neuen Friedhofes, dessen Grundsteinlegung nur gut 25 Jahre später erfolgte.

3. *Projekt II: Die Errichtung des neuen Kirchhofs der zweiten Leutkirche (1334 ff.)*

Wenne des kilchhoffs mure angevangen wart:

«Do man zalte von gots geburt MCCCXXXIIII [1334] *jar, an dem achtoden* [achten] *nach sant peter und sant paulus tag* [4. Juni], *ist die gross kilchmure an der matten angefangen, und ist der erst stein geleit an sant marien magdalenen abende* [21. Juli] *durch bruder Diebold Baselwint, lütpriester ze Bern, und bruder Ulrich Bröwen, it*[em] *durch Niclauwsen von Esche und Niclauwsen Rube, burger ze Berne; und gab der von Esche zechen phunt ze stüre und Rube fünf phunt ze stür an den buwe, und wart ouch gut und stark angevangen.»*
(Konrad Justinger, Die Berner Chronik [1191–1421], S. 69)

Auf Anfang Juni 1334 begann man, wie dem obigen Zitat aus der 1420 begonnenen Chronik Konrad Justingers zu entnehmen ist, unten «an der matten» mit der Grundsteinlegung des neuen Kirchhofs (Abb. 89). Zu dieser Erweiterung des Terrains gegen Süden hatte man sich wohl deshalb entschlossen, weil die erste Terrassierung, die schon als Begräbnisstätte in Gebrauch war, bereits zu klein geworden war. Bis 1418 muss der neue Kirchhof schon von einer Mauer umgeben gewesen sein. Dies geht aus einer zu diesem Jahr verfassten Urkunde hervor [19].
Der Kirchhof wird weitgehend im Kern der späteren Plattformanlage gestanden haben. Allerdings hatte er auf der Westseite *nicht* die gleiche Breite wie die Plattform, was wir daran ersehen können, dass die ganze Südmauer nur über 4 Strebepfeiler verfügt, von denen der westliche allenfalls gut zwei Drittel der Plattformbreite markiert. Nur bis zu diesem Strebepfeiler, höchstens bis zu dem Einsprung, kann der neue Kirchhof gereicht haben. Der späterhin beim Bau der Plattformmauer westlich hiervon ansetzende Mauerabschnitt musste völlig *neu* hochgezogen werden.
Bei dem Bau der Kirchhofmauer hatte man an eine Erweiterung des Terrains in Höhe oder Breite ursprünglich sicherlich *nicht* gedacht. Dieser Kirchhof war ausdrücklich für die *zweite Leutkirche* bestimmt gewesen, und erst zur Zeit des Münsterbaues, als Bern seine repräsentative Stadtkirche erhielt, entschloss man sich zu einer Erweiterung und Hochführung des Friedhofsterritoriums. Damit werden wir auch der mitunter geäusserten Ansicht, dass diese Anlage schon im Hinblick auf den kommenden Erweiterungsbau der Leutkirche (das Münster) hochgeführt

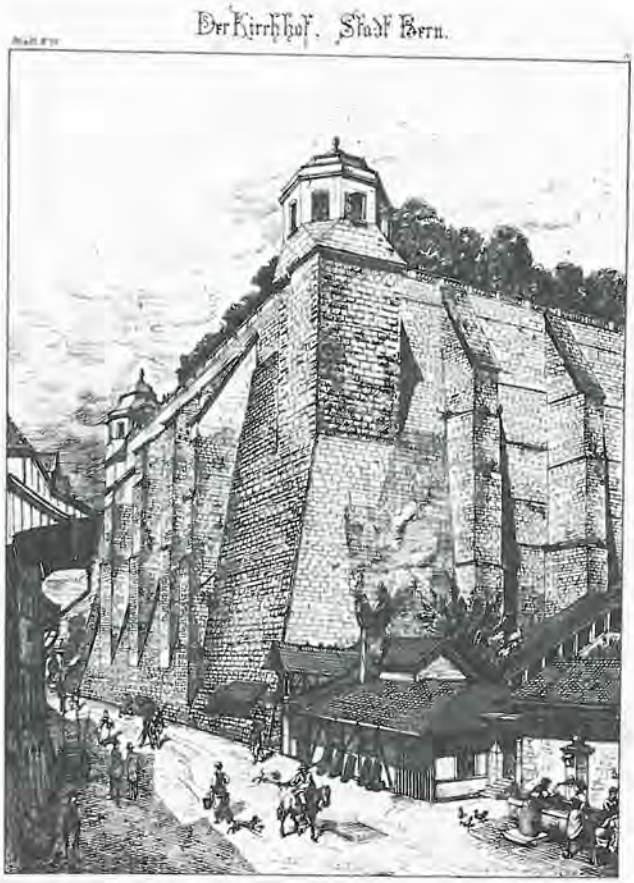


Abb. 89: Eduard von Rodt, Die Badgasse unterhalb der Plattform, Federzeichnung 1885.

worden sei, kaum mehr zustimmen können. Ohnehin datiert der Baubeginn der Kirchhofmauer gut ein Jahrhundert *vor* der Grundsteinlegung des Münsters (1421) [20].
Diese Beobachtungen legen somit nahe, dass der neue Friedhof eine *rechteckige Anlage* erhielt, von der heute allerdings nur noch ein Teil der südlichen Strebepfeiler und die Ostmauer [21] (Abb. 18–21), an der noch verschiedene Steinmetzzeichen des 14. Jahrhunderts ausgemacht werden können [22], Zeugnis ablegen. Die Strebepfeiler der Südseite und die Ostmauer sind von daher als der *älteste Teil* der Plattformmauer zu bestimmen.

18 Wie weit die Erweiterung nach Süden vorstiess, ist nicht mehr exakt auszumachen. Vermutlich handelte es sich dabei um einen schmalen Gürtel, der in etwa bis zu den ersten Baumreihen an der Südseite des Münsters reichte (in der Flucht des heutigen Westeingangs).
19 *«Et iam pro muro collem circumcingendo»* (Stiftsdokumentenbuch XI, S. 186 [Stadtsarchiv]). Vgl. a. Mojon (wie Anm. 4), S. 424.
20 Schon Eduard von Rodt (wie Anm. 1, S. 236) hegte diesbezüglich berechtigte Zweifel. Er widersprach damit Haendcke/Mueller ([wie Anm. 2], S. 2), die zwischen der Errichtung des Kirchhofes und der des Münsters einen *direkten* Zusammenhang vermuteten.
21 Erhalten haben sich nach von Rodt (wie Anm. 1, S. 237) sechs senkrechte Mauerabsätze und drei vorgelagerte Pfeiler, die aus Tuffsteinquadern bestehen. Ihnen folgen dann weiter oben Sandsteinquader. Diese finden sich auch auf der Südseite, wurden dort aber durch die vorgelagerte Böschungsmauer weitgehend verdeckt.
22 Vgl. Mojon (wie Anm. 4), S. 424.

Hinsichtlich der *Höhe* der Kirchhofmauer liessen sich allerdings nur Annäherungswerte ermitteln. Eine Analyse der Strebepfeiler und Fugen der Ost- und Südseite lässt vermuten, dass die Kirchhofmauer gut *zwei Drittel* der Höhe der Münsterplattform (H. 31,5 m) hatte, also ungefähr 20 Meter hoch war. Im Rahmen dieser Dokumentation waren jedoch detaillierte Messungen nicht möglich, so dass hier künftig noch weitere Untersuchungen gefordert sind.

4. *Projekt III: Die Errichtung der Münsterplattform (1479 ff.)*

Das die núw mure an dem kilchhof aber angevangen wart:

«In dem vorgenanten summer wart die núw mur angevangen ze machen unden an dem kilchof, und můsten alle geselschaften daran werken in irem costen, als das von råten und burgern angesechen wart, und was iederman willig und gehorsam; doch cost es die stat ouch ein merglich gůt an gelt und an win.»

(Diebold Schilling, Die Berner Chronik [1468–1484], 2, S. 195 f.)

Die Aussage des Chronisten Schilling, im Sommer 1479 sei *«die núw mur angevangen unden an dem kilchof»*, bereitete der Forschung anfänglich doch einige Probleme, da sie im *Widerspruch* zu der erfolgten Grundsteinlegung der Plattformmauer von 1334 stand. Warum abermals eine Grundsteinlegung, wenn dieselbe bereits knapp 150 Jahre zuvor erfolgt war? Hinzu kam, dass die Plattform ja gegen Mitte des 15. Jahrhunderts schon die heutige Höhe erreicht hatte. Wie liess sich da eine erneute Grundsteinlegung zum Jahre 1479 überhaupt rechtfertigen? Die hieraus resultierenden Widersprüche versuchte man dahingehend zu entkräften, indem man das Schilling-Zitat auf die *ersten Konservierungsmassnahmen* (Verstärkungsarbeiten) an der Plattformmauer bezog.

So heisst es erstmals bei Gustav Tobler: «Da die grosse von der Matte bis zum ‹Kirchhofe›, d. h. zu der *Plattform* aufsteigende Mauer bereits 1334 zu bauen begonnen wurde (Justinger S. 69), so kann es sich im Jahre 1479 nur um *Verstärkungen* handeln»[23]. Die Ansicht Toblers fand bis heute weithin Zustimmung. So liest man noch 1983 bei Dreifuss in bezug auf das Schilling-Zitat: «Schon zwei Jahrzehnte [nach der Fertigstellung von 1450] drängen sich Verstärkungsarbeiten auf»[24]. Betroffen hiervon waren laut von Rodt «die pfeilerlose Westmauer und der ebenfalls pfeilerlose aareaufwärts gelegene Teil der Südmauer»[25].

Dass das Schilling-Zitat nicht auf Verstärkungsarbeiten (im Sinne einer Konservierung) – von einer solchen Massnahme hören wir ohnehin erstmalig 1506[26] und 1547[27] –, sondern allein auf solche Arbeiten bezogen werden muss, die einzig wegen der bevorstehenden *Hochführung* der Plattform notwendig wurden, erhellt sich aus folgenden Argumenten:

- Von Verstärkungsmassnahmen an der Plattformmauer sagt Schilling *nichts*. Vielmehr spricht der Chronist von einer «núw mure», die 1479 *«angevangen wart», und dies nicht irgendwo, sondern «unden an dem kilchhof»*. Wörtlich genommen kann dies nur bedeuten, dass eine *neue Kirchhofmauer* in Abstimmung auf den alten Kirchhof vorgenommen wurde, den man – überspitzt formuliert – als *Fundament* für die neu zu errichtende Plattform nutzte.
- Das Quellenmaterial verzeichnet ab dem Ende der siebziger Jahre eine derartige Fülle von Steinlieferungen an die neue Kirchhofmauer, dass der Versuch einer Interpretation allein in bezug auf Verstärkungsarbeiten zu wenig überzeugend wirkt. Überblicken wir die Quellensituation der beiden letzten Dekaden des 15. und der ersten des 16. Jahrhunderts, so erweist sich, dass Berns umliegende Landgerichte, Kirchspiele, Klöster und Gemeinden stetig, darunter selbst in den *Wintermonaten*, dazu angehalten wurden, Holz[28] und Steine (Kiesling, Ackerflüh, Sandsteine) *«har uff unsern kilchhoff zů furdrung des selben buws»* zu führen: *«Die fur* [Fuhren] *soll man ab den kilchhof tůn»*[29]! – So und ähnlich lauten die Order des Berner Rates in den kommenden Jahrzehnten zur Errichtung des neuen grossen Werkes[30]. Diejenigen Gemeinden, die *«so nitt züg habenn zů underrichtenn,* [sollen] *den andern helffen zů laden»*. Und

23 Gustav Tobler (Hrsg.), Die Berner Chronik des Diebold Schilling (1468–1486), Bern 1901, S. 196, Anm. 1.

24 Dreifuss (wie Anm. 5). Vgl. ferner von Rodt (wie Anm 1, S. 244), Raoul Nicolas, Das Berner Münster, Bern 1923, S. 19 und Mojon (wie Anm. 4, S. 425). Einzig Haendcke/Mueller (wie Anm. 2, S. 16) deuteten das Schilling-Zitat richtig als *«Weiterbau der riesigen Münsterterasse»*. Allerdings sprachen sie auf derselben Seite auch davon, dass die Plattform zu Beginn des Münsterbaues ihre jetztige Höhe bereits erreicht (?) hatte (vgl. Anm. 13).

25 von Rodt (wie Anm. 1), S. 245.

26 Siehe Projekt III B.

27 Vgl. Ratsmanual (= RM) 300, S. 144/145 (14. April 1547); RM 300, S. 191 (5. Mai 1547); Deutsch Missivenbuch (= Dt. Missb.) Z, S. 575 (5. Mai 1547); RM 301, S. 31 (10. Juni 1547); RM 302, S. 71 (27. Oktober 1547). – Vgl. a. Mojon (wie Anm. 4), S. 426.

28 Das Holz wurde dabei ausser «zum Sperren von Fundamentgräben» (von Rodt [wie Anm. 1], S. 244, Anm. 75) sicherlich ebenso zum Erstellen von *Gerüsten* benötigt.

29 RM 28, S. 195 (30. 3. 1480).

30 Der erste Aufruf ergeht am 10. Februar 1479 an die Gemeinden *Köniz und Seftigen* (RM 26, S. 35). Weitere Aufrufe folgen.
In den *80er Jahren:* Am 12. Januar 1480 an die 20 Gemeinden *Muri, Worb, Vechigen, Stettlen, Gross- und Kleinhöchstetten, Münsingen, Biglen, Walkringen, Bolligen, Habstetten, Münchenbuchsee, Seedorf, Jegenstorf, Hindelbank, Belp, Thurnen, Kirchdorf, Köniz, Bümpliz* (Dt. Missb. D, S. 326); an *Köniz und Bümpliz* (RM 28, S. 153, [28. 2., 6. 3. 1480]); an die vier Kirchspiele *Vechigen, Stettlen, Krauchtal und Jegenstorf* (RM 34, S. 12 [3. 10. 1481]); an *Bolligen und Muri* (RM 34, S. 55 [5. 11. 1481]); an *Bolligen, Stettlen, Muri, Vechigen, Jegenstorf und Seedorf* (RM 37, S. 86 [11. 8. 1482]); erneut an *Jegenstorf* (RM 38, S. 31 [19. 10. 1482]); an *Buchsee, Krauchtal, Hindelbank* (RM 38, S. 51 [31. 10. 1482]); an *Köniz, Bolligen, Bümpliz, Wohlen, Bremgarten und Kirchlindach* (RM 42, S. 33 [4. 3. 1483]); an *Buchsee* (RM 42, S. 57 [31. 10. 1483]): an *Vechigen und Worb* (RM 44, S. 109 [27. 5. 1484]); an *Worb, Vechigen und Krauchtal* (RM 50, S. 34 [20. 1. 1486]); an *Belp, Köniz und Bümpliz* (RM 51, S. 108 [8. 4. 1486]); im April 1488 an die *«lieben getruwen, kisßling stein haruff unnsern kilchhoff»* zu führen (Dt. Missb. E, S. 295); an *Köniz* (RM 63, S. 150

wer diesen Aufforderungen nicht nachkam, der wurde *«nitt ungestrafft* [ge]*lassen»*. Die Bestrafung erfolgte entweder derart, dass die betreffende Gemeinde das nächste Mal das *Doppelte* der ersten veranschlagten Fuhre herbeischaffen, oder eine Geldstrafe entrichten musste. Die Obrigkeit Berns war sehr um ein rasches Voranschreiten der Bauarbeiten bemüht. Doch nicht immer lief es so, wie es sich der Berner Rat gewünscht hätte. 1491 zum Beispiel beklagt der Rat, dass durch fehlende Steinfuhren *«unnser wårklut mercklichen gesumbt»* worden seien, weshalb er *«gegen Uch* [die Gemeinden] *zů ungnaden bewegt»* würde. Stete Ermahnungen taten also not. Bis 1519 dauern die Nachrichten über die Steinführungen an. Danach wird es still um die Plattform wie um das Münster. Denn die Quellen geben über die Bauführung der nächsten Jahre bis zur Reformation nichts mehr her.

Die grosse Anzahl an Steinfuhren, die aus diesen Quellen spricht, ist u. E. einzig mit der *Grundsteinlegung der Münsterplattform* zu erklären, die damals kontinuierlich hochgeführt wurde. Von den 60000 bis 70000 m³, die die Aufschüttung des gesamten Areals an Füllschutt verschlang[31], entfallen gut die Hälfte auf die Steinfuhren ab 1479.

5. *Phase III A: Aufführung der Böschungsmauer (Abb. 19)*

Da der neue Kirchhof auf das Niveau des Münsterbaues geführt werden sollte, waren enorme Verstärkungsarbeiten notwendig, um den Druck, der bei dieser Höhe unweigerlich entstand, ableiten zu können. Man ging deshalb dazu über, die Mauerzüge von unten her durch eine Böschungsmauer zu verstärken, in die auch die Strebepfeiler des Kirchhofs miteinbezogen wurden.

Doch waren, bevor die neue Böschungsmauer auf der Südseite hochgeführt werden konnte, zunächst einige Vorbereitungen notwendig: Es galt, die zwischen den Strebepfeilern der alten Kirchhofmauer gestandenen Häuser zu schleifen. Bereits Studer machte darauf aufmerksam, dass nach 1466 an der Badgasse bzw. «im Spitz» weit weniger Häuser gestanden hatten als vor 1466[32]. Hieraus zog von Rodt den Schluss, dass diese Häuser nur «wegen des Baues der neuen Böschungsmauer entfernt»[33] worden sein konnten. Diese Massnahme muss 1479 oder kurz vorher eingeleitet worden sein.

Verstärkt wurde als erstes die *Südseite (nebst der Südost-Ecke)*, womit sich erklärt, weshalb ihre Strebepfeiler in der vorgelagerten Böschungsmauer geradezu ‹versinken›. Die massive Böschungsmauer schloss *direkt* an die Mauer des Vorgängerbaus an. Erst ab der Höhe der Kirchhofmauer wird sie *frei* aufgeführt worden sein (Abb. 21), so dass sie sukzessiv hinterfüllt werden konnte. Kurz nach 1500 erreichte man zuerst in der *Südost-Ecke* das heutige Niveau, denn dort setzten 1503 die Arbeiten an der *ersten Armbruster-Kapelle* ein. Der *westliche Bauabschnitt*, d. h. jener westlich des ersten Strebepfeilers der Südseite, wurde, was noch gezeigt wird, erst später in Angriff genommen.

6. *Phase III B: Die erste Armbruster-Kapelle*

Des probsts capel buw.

«Und wie vor vier jaren ein stat Bern hat vergonnen irem stiftprobst Armbrostern, ein capel zubuwen uf das usser ek der kilchhof muren, und die ufgefiert was biss zů beschluss der fenstren, do tåt sich das úbel versorgt ek uf, also dass man die capel dannen můst heben und diss ek von grund uf, wie es ietz stat, nůw machen. So ward die uberkostlich capel oben am kilchhof uf Schlůsselfelds und Schillings vom probst erkoufte und geschlůssne húser, gesezt und ufgericht.»

(Valerius Anshelm, Die Berner Chronik, II, S. 429)

[29. 5. 1489]); an *Belp, Köniz, Thurnen und Gerzensee* (RM 64, S. 152 [3. 9. 1489]). – Bei Berchthold Haller (Bern in seinen Ratsmanualen, Bern 1900, I, S. 171 [29. 7. 1487]) ein weiterer Beleg zu den Steinführungen, allerdings durch die ungenaue Angabe Hallers unauffindbar. In den *90er Jahren:* an *Blumenstein, Ütendorf, Amsoldingen und Thierachern* (RM 70, S. 159 [14. 12. 1490]); im Mai 1491 an *Bümpliz* (RM 72, S. 66) und an *32 Gemeinden*, darunter *Buchsee, Schüpfen, Affoltern, Rapperswil, Wengen, Krauchtal, Biglen, Mühleberg, Thierachern und Walkringen* (Dt. Missb. G, S. 314); im Juni 1491 an *Biglen, Bolligen und Stettlen* (RM 72, S. 147), im August an *17 weitere Gemeinden*, unter ihnen *Jegenstorf, Buchsee, Bolligen, Muri, Stettlen, Münsingen, Köniz und Belp* (Dt. Missb. G, S. 367 ᵛ) und im Dezember an die Gemeinden *Muri, Stettlen, Vechigen, Worb, Bolligen, Bümpliz, Köniz, Feren- und Oberbalm und Belp* (Dt. Missb. G, S. 420), Tuffsteine aus dem Lindental und Kehrsatz herbeizuführen; am 1. März 1492 an *Buchsee, Schüpfen, Affoltern, Rapperswil, Grafenried, Jegenstorf, Hindelbank und Krauchtal* (Dt. Missb. H; S. 246 ᵛ) und schliesslich am 2. Januar 1493 an *Zollikofen* (RM 77, S. 3) und am 2. Februar desselben Jahres an *33 Gemeinden*, unter ihnen *Bümpliz, Neuenegg, Wyler, Stettlen, Muri, Worb, Rüeggisberg, Gerzensee, Thierachern, Signau, Blumenstein und Münsingen* (DT. Missb. H, S. 380/380 ᵛ).

In den ersten Dekaden des 16. Jh.: Es ergehen 1501 insgesamt 27 Briefe wegen Herbeischaffung von Steinen und Kiesling (Stadtschreiberrodel III, S. 114, 122); am 15. April 1502 an die Kirchspiele *von der fůllsteinen wegenn»* (RM 114, S. 122); am 22. August 1505 an *Vechigen und Bolligen* (Dt. Missb. L, S. 116); auf 1506 *neun Briefe* an die umliegenden Gemeinden (Stadtschreiberrodel III, S. 180, 182, 184); erneut 1515 an *Ober- und Ferenbalm* (RM 165, S. 5 [7. 3. 1515]) und an *49 weitere Gemeinden*, unter ihnen *Bolligen, Stettlen, Kleinhöchstetten, Schüpfen, Balm, Neuenegg, Köniz und Bümpliz* (Dt. Missb. N, S. 363 ᵛ); 1516 *47 Briefe* an die Kirchspiele und benachbarten Gemeinden (Stadtschreiberrodel IV, S. 60); desgleichen 1519, als insgesamt *108 Gemeinden* dazu aufgefordert werden, ihre Steinfuhren an den Kirchhofbau zu liefern (Stadtschreiberrodel IV, S. 94, 106; Dt. Missb. O, S. 146 ʳ⁺ᵛ, 240).

31 Vgl. Mojon (wie Anm. 4), S. 428.

32 Von den noch im alten Udelbuch (1389–1466) im Spitz ausgewiesenen 32 Häusern standen laut dem neueren Udelbuch (1466–1512) nur noch 13 (vgl. Georg Studer, Zur Topographie des alten Bern, in: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, VIII [1872–1875], Bern 1875, S. 205).

33 von Rodt (wie Anm. 1), S. 245. – Auf der Zeichnung von Rodt (Abb. 89) ist am östlichen Pfeiler der Südmauer noch ein sog. *Ortdachrafen* zu sehen, den von Rodt (ebenda, S. 242) mit einem dieser verschwundenen Häuser in Verbindung brachte.

Am 17. Juni 1503 genehmigt der Berner Rat seinem Stiftsprobst Johannes Armbruster [34] den Bau einer Kapelle auf der Plattform. In dem betreffenden Dokument [35] heisst es, dass die *«capell uff unnser kilchmur und dem ussersten pfiler»* zu stehen kommen sollte, doch waren hierzu noch einige Vorarbeiten notwendig, die belegen, dass die Plattformmauer in ihren östlichen Bestandteilen gegen 1500 noch *nicht* in allen Teilen hochgeführt gewesen sein kann. So gelte es, *«den pfiler* [Eckpfeiler der Ostmauer], *ouch die mur, bis auf ir rechte statt* [ausreichendes Niveau] *zů fůren* [und] *ouch den bogen zů besetzung solicher cappell überzůslachen»*. All diese Massnahmen müssen unverzüglich ausgeführt und mit der Errichtung der Kapelle begonnen worden sein, da dieselbe nur 3 Jahre später, wie Anshelm berichtet, bereits die Höhe der Fenster erreicht hatte. Genauer Standort der Kapelle war das äusserste Eck der Südost-Mauer, *anstelle* des heutigen Eckpavillons-Ost des Niklaus Sprüngli (Abb. 12) [36]. Wahrscheinlich war von Anfang an, d. h. bereits für die erste Kirchhofmauer ein derartiges Gebäude über dem südöstlichen Eck geplant, denn der südöstliche Strebepfeiler zeigt nach unten einen deutlich längeren Fortsatz als die übrigen drei Pfeiler der Südseite. Man erachtete es demnach für notwendig, diesen Strebepfeiler gesondert zu verstärken, was kaum anders als mit der Aufnahme eines Gebäudes (Kapelle?) über diesem Mauereck erklärt werden kann. Ob es je zur Ausführung kam, entzieht sich unserer Kenntnis. Die Errichtung der ersten Armbruster-Kapelle, die – parallel zum Münster – in westöstlicher Ausrichtung stand, liesse sich demnach als konsequente Fortführung des ursprünglichen Konzeptes deuten, die südöstliche Ecke der Kirchhofmauer als Standort für ein entsprechendes Gebäude zu nutzen. Die späteren Eckerker und -pavillons führten diese Idee konsequent weiter.

Nur 3 Jahre verblieb die Kapelle an ihrem Standort. 1506 war sie bereits bis zur Vollendung der Fenster aufgeführt worden, als sich Risse im Mauerwerk des Eckpfeilers zeigten. Da durch einen Weiterbau an der Kapelle ein noch grösseres Ausmass der Schäden zu befürchten war, sah man sich dazu gezwungen, das gerade Begonnene wieder abzubrechen. Armbruster wurde ein neuer Standort für seine Kapelle zugewiesen, die jetzt auf dem Münsterplatz zu stehen kommen sollte. Dort erwarb er das Haus von Heinrich Schlüsselveld, riss dieses nieder und begann (auf Kosten der Stadt) noch im selben Jahr, dort seine *«uberkostlich capel»* neu zu errichten [37]. Doch auch dort war der neuen Kapelle kein langer Standort beschieden. Im Reformationsjahr 1528 wurde des *«probst Armbrosters kapel»* zum *«hůserbůw zerteilt»*, d. h. geschlissen und als Baumaterial verkauft. Sie war, so steht es bei Anshelm geschrieben *«ussen und innen voller gôtzen»* [38] gewesen.

Was passierte unterdessen mit der Südost-Ecke unterhalb der Kapelle? Wie Anshelm berichtet, musste man sie *«von grund uff new machen»*. Die 1479 hochgeführte Böschungsmauer musste somit in diesem Teilabschnitt völlig neu hochgezogen werden (Abb. 90), wozu 1506 abermals Aufforderungen zu Steinfuhren an die Gemeinden ergingen. Insgesamt neun Briefe wurden verschickt. Erst 1519

Abb. 90: Südostecke der Plattform mit bossenquadrierter Böschungsmauer unter dem Schaft des Eckpavillons, nach 1506. Deutlich sichtbar sind die gleichsam in der Böschungsmauer ertrunkenen Strebepfeiler, am vordersten eine schräge Nut eines Dachansatzes. Vgl. Abb. 18 ff.

34 Johannes Armbruster entstammte einem Berner Geschlecht, zünftig der Gesellschaft zum Mittellöwen. Seine wichtigste Mission war im Herbst 1484 seine Reise nach Rom, wo er durch geschickte Verhandlungen mit der Kurie erreichte, dass noch im selben Jahr (14. Dezember) das St. Vinzenzstift gegründet wurden konnte. Hierdurch konnte sich Bern endlich von dem Deutschherren-Orden lossagen, deren Vertreter seit dem frühen 13. Jahrhundert den Chorherren-Dienst in der Leutkirche und späterhin im Münster verrichtet hatten. Armbruster selbst wurde Probst des neu gegründeten Stiftes. Er starb am 30. Juli 1508 und wurde im Chor des Münsters begraben. – Vgl. zuletzt Kathrin Tremp-Utz, Das Kollegiatstift St. Vinzenz in Bern, in: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, 69, Bern 1985, insbes. S. 17 ff., 36 ff., 55 ff., 77 ff., 107 ff., 113 ff., 143 ff.

35 Deutsch Spruchbuch (= Dt. Sprb.)S, S. 461; RM 118, S. 14 (17. Juni 1503).

36 Der Plan Mojons (wie Anm. 4, Abb. 427, Nr. 24) verzerrt die Lage der Kapelle ein wenig. Aus graphischen Gründen musste dort die Kapelle inwendig der Ostmauer, unmittelbar nördlich des späteren Eckpavillons lokalisiert werden.

37 Bei den Grabungen von 1942 und 1985 (vgl. Anm. 17) stiess man auch auf einen Teil des Grundrisses dieser Kapelle, die in unmittelbarer Nähe des Mosesbrunnens (1790/91) stand.

38 Valerius Anshelm, Die Berner Chronik, V, S. 245.

war man wieder soweit, dass erneut an eine Lösung ‹im Eck› gedacht werden konnte: Zu diesem Jahr begann Andres Mathys mit der Errichtung seines östlichen Eckerkers. So lesen wir bei Anshelm:
«*Diss jars* [1519] *ist das under ek* [Osterker] *an der zerspaltnen kilchmur ins gestråb von grund uf ernůweret und ufgefůert worden*»[39].

7. *Phase III C: Aufführung des westlichen Teilabschnitts (Abb. 87)*

Anlegung und buw der kilchofmur im spiz:

«*Diss jars Aprel* [1514] *ist das ek im spiz* [Westerker] *an der kilchofmur 32 schůch dik angelegt und in stråbwis* [strebepfeilerähnlich] *ufgefůert durch Andres Mathis, werkmeistern, under Hans Augspugern vom rat, buwhern. Da sind bi anlegung des ersten steins namlich gewesen der båbstlich legat bischof Ennius von Verulan, der 1 ducaten, der schultes von Wattenwil, der durch sinen sun Hansen Jacob 1 kronen, und der seckelmeister Hůpsche, der durch sinen sun Adam 1 dicken plappert ů gedåchtnůss daruf legt.*»
(Valerius Anshelm, Die Berner Chronik, IV, S. 36)

Die Zeit um 1500 bedeutete für den Münsterbau weitgehend eine Phase der Stagnation. 1493 hatten sich die östlichen Pfeiler des Turmes gesenkt, aufwendige Bauuntersuchungen durch auswärtige Experten, die man zur Begutachtung des Schadens nach Bern kommen liess, wurden notwendig, und ein längerer Bauunterbruch (1493–1507) brachte zumindest den Weiterbau am westlichen Bauabschnitt, dem Turm, völlig zum Erliegen. Es verwundert daher auch nicht, dass die Stadt gerade in dieser Zeit den Mangel an Maurern, Zimmerleuten, Steinhauern und anderen Werkleuten beklagte[40]. Die Bauaktivitäten an der Plattform waren hiervon anscheinend kaum betroffen, da ihr – wie im Falle der Armbruster-Kapelle zu sehen – offenbar genügend Arbeitskräfte zur Verfügung standen[41]. Trotz der Schwierigkeiten am Münster wurden die Arbeiten am Bau der neuen Kirchhofmauer ununterbrochen fortgesetzt[42]. Dies lassen auch die abermaligen Aufforderungen zu Steinfuhren erkennen, die gerade in der ersten und zweiten Dekade des 16. Jahrhunderts weiter andauerten.
Zunächst galt es jetzt, 1506, die Armbruster-Kapelle abzutragen und den Schaden am südöstlichen Mauereck zu beheben. 1514 war man dann soweit, den letzten noch ausgesparten Teil in Angriff zu nehmen, wobei das Plateau gegen Westen erweitert wurde.
Wie Anshelm berichtet, wird 1514 durch Stadtwerkmeister Andreas Mathys «*das ek im spiz an der kilchofmur 32 schůch dik angelegt und in stråbwis* [strebepfeilerähnlich] *ufgefůert*». Im Gegensatz zu der bisherigen Deutung glauben wir, dass sich diese Aussage nicht auf den Eckerker allein, sondern auf den *gesamten westlichen Teilabschnitt (inkl. der Westmauer)* bezieht, den man erst zu diesem Jahr begann, neu hochzuführen[43].
Dies entnehmen wir einerseits dem Hinweis, dass Anshelm von einigen, dem Ereignis beiwohnenden Ratsvertretern berichtet, die ansonsten nur bei feierlichen Anlässen wie denen einer *Grundsteinlegung* zugegen waren[44]. Und andererseits der Tatsache, dass in jener Zeit die Appelle zu Steinfuhren auf ein Neues massiv einsetzten: So werden am 7. März 1515 die Orte *Oberbalm* und *Ferenbalm*, an Ostern desselben Jahres gar *49 Gemeinden* und 1516 nochmals 47 Kirchspiele zu Steinlieferungen veranlasst. 1519, dem Jahr der Aufmauerung des Südost-Erkers, das gleiche Bild: damals wurde sogar *108 Gemeinden* auferlegt, Steinfuhren zu leisten.
Zweifellos bedeutete die Aufführung der Eckerker die *letzte Phase* der Baumassnahmen. Wann die Plattform ihr heutiges Niveau erreicht hatte, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Laut Haendcke und Müller beabsichtigte man 1519, «den Bau der Kirchhofmauer im laufenden Sommer zu beendigen»[45]. Ein Abschluss der Bauarbeiten ist nicht ausdrücklich dokumentiert. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass die Plattformmauer gegen Ende der zweiten Dekade ringsum das heutige Niveau erreicht und ihre beiden Eckerker aufgeführt waren. Dennoch war sie noch nicht überall *hinterfüllt*. Zumindest die Südwest-Partie kann damals noch nicht bis auf ihre heutige Höhe geführt worden sein.

8. *Phase III D: Die Münsterplattform als Lustgarten (Abb. 91)*

«*Das můnster zůr predig und sinen hof zům lust; item der toten begrebd da danen in die klöster und spitål verordnet.*»
(Valerius Anshelm, Die Berner Chronik, VI, S. 137)

Die Reformation des Jahres 1528 brachte eine Reihe von Veränderungen für das Münster und seinen Kirchhof. Denn Bestattungen durften mit Einzug der neuen Glaubenslehre dort nicht mehr vorgenommen werden. Zunächst allein für das Münster, erliess der Rat 1531 auch für

39 Valerius Anshelm, Die Berner Chronik, V, S. 259.
40 RM 118, S. 22 (27. 6. 1503). – Vgl. a. Haendcke/Mueller (wie Anm. 2), S. 27.
41 Ausdrücklich wurden vom Rat für die Armbruster-Kapelle Steinmetzen, Bildhauer und Maler zur Verfügung gestellt. Diese hatte man anderswo abgezweigt. Es heisst zum 17. Juni 1503, diejenigen Handwerker, die beim Bau der Kapelle zur Hand gingen, sollen in der Zwischenzeit «*des buws fry* (sein) *unnd von den stuben* (Gesellschaften) *unbeswårt sitzen*» (Deutsch Spruchbuch S, S. 461). Ob mit dem «*buw*» der Plattform- oder, was wahrscheinlicher ist, der Münsterbau gemeint ist, müssen wir offenlassen.
42 Auch bereits vermutet von Haendcke/Mueller (wie Anm. 2), S. 27.
43 Bislang sah man in den durch Anshelm überlieferten Jahreszahlen (1514 [Westerker], 1519 [Osterker]) durchwegs den Beleg für die *Fertigstellung* der beiden Erker, verbunden mit der Vorstellung, dieselben seien als *Abschluss* jener Verstärkungsarbeiten anzusehen, die 1479 eingesetzt hatten (vgl. Mojon [wie Anm. 4, S. 425] und Dreifuss [wie Anm. 6, S. 8]).
44 Bereits von Rodt (wie Anm. 1, S. 247) traf diese Feststellung: «Wir haben es hier mit einer neuen feierlichen Grundsteinlegung zu tun. . .»
45 Haendcke/Mueller (wie Anm. 2), S. 33.

Abb. 91: Die Plattform als Lustgarten. Aquarell von Rudolf von Graffenried, um 1800.

die Plattform das Verbot, zukünftig hier Bestattungen vorzunehmen. Damit wurde auch das *Beinhaus Unserer Lieben Frau* von 1468 im nordöstlichen Bereich der Plattform überflüssig. Es wurde 1528 geräumt und 6 Jahre später abgerissen. Begraben wurde von nun an auf den alten städtischen Klosterbegräbnisplätzen und dem einstigen Areal des Niedern Spitals, das bis zum jetzigen Bärengraben reichte[46]. Der ehemalige Friedhof erhielt jetzt ein anderes Gesicht: Er wurde laut Anshelm zum *Lustgarten.* Als öffentliches Terrain diente er der Berner Bürgerschaft fortan als «Spielplatz für klein und gross, zum Hängen von Wäsche, oder zum momentanen Aufenthalt der vom Lande in die Stadt kommenden Bauernwagen und Säumerrosse»[47].

Ganz unerwartet kam dieser Schritt in Richtung einer profanen Nutzung der Plattform nicht, war sie doch schon vorher nicht immer als pietätvolle Stätte der Ruhe betrachtet worden. So sah sich der Rat Berns im Jahre 1520 dazu veranlasst, zukünftig jeden mit 10 Schillingen zu büssen, der *«über den Kilchhof rittet oder fart»*[48]. Anstelle der Gräber mit Linden bewachsene begrünte Flächen, so bot sich kurze Zeit später das Bild von der Münsterplattform. 1715 wurden anstelle der Lindenbäume Marroniers, d. h. wilde Kastanienbäume gepflanzt und zwei Jahre später entschied man sich dazu, den öffentlichen Platz durch Gitterportale abzuschliessen. Durch weitere Massnahmen wurde die *Promenade,* wie man den Kirchhof seit seiner grossen Umstrukturierung von 1531 nannte, immer mehr dem heutigen Aussehen angenähert. So erfolgte 1749–1753 ein Umbau der stadtabwärts gelegenen Mattenstiege, bei dem der Kirchhof ringsum mit steinernen blinden Ballustern eingefasst, mit Alleen versehen und seine beiden Erker neu ausgerüstet wurden[49]. 1778/79 entstehen nach Plänen des *Niklaus Sprüngli* schliesslich die beiden Eckpavillons, die man über den Fensterbänken der ursprünglichen Erker errichtete. Mit dieser letzten grösseren Massnahme erhielt die Münsterplattform weitgehend ihr heutiges Aussehen.

IV. Ergebnis

Den vorangegangenen Ausführungen zufolge lässt sich über die Entstehung der Münsterplattform und die Frage, inwieweit wir bei den Plattformfunden Teile der ersten Armbruster-Kapelle[50] oder solche des Reformationsschutts vor uns haben, folgendes Bild gewinnen:

Anhand der Baugeschichte konnte aufgezeigt werden, dass der Grund für die Errichtung der Münsterplattform in Wirklichkeit dem Wunsch einer *Friedhofserweiterung* entsprach, der einen *kontinuierlichen Ausbau* des Terrains südlich der Leutkirche nach sich zog. 1310 wurde dieses Terrain erstmals als Begräbnisstätte nutzbar gemacht, da den Bernern von seiten der Diözese Lausanne eine Vergrösserung ihres Friedhofs, der auf dem Kirchplatz (heutiger Münsterplatz) lag, gestattet worden war.

Doch bereits gut 25 Jahre später wird auch dieser schmale Gürtel, der den natürlichen Südhang neben der Leutkirche zur Bestattung nutzte, zu klein, so dass ein erneuter Ausbau notwendig wurde. Dieses *zweite Bauprojekt* setzt im Jahre 1334 ein und ist gegen 1418 nahezu abgeschlossen. Der neue Kirchhof hatte eine rechteckige Form. Er griff nach Süden ähnlich weit aus wie die Plattform und reichte in der Breite bis zum westlichen Strebepfeiler, vielleicht bis zum Einsprung der südlichen Plattformmauer. Knapp 150 Jahre nach dieser Grundsteinlegung entschliesst sich die Stadt zu einem abermaligen Ausbau, der sowohl in der Breite wie Höhe eine Erweiterung mit sich bringen sollte.

Über den Mauern des Vorgängerbaus entsteht ab Sommer 1479 die *Münsterplattform.* Durch stete Erlasse seitens des Berner Rates werden die umliegenden Gemeinden zu unaufhörlichen Steinlieferungen verpflichtet, was anzeigt, dass die Obrigkeit Berns um ein rasches Fortschreiten der Bauarbeiten bemüht war, wohlwissend, dass es sich um ein gross angelegtes Projekt handelte, das ohne eine kontinuierliche Bauführung kaum jemals zu realisieren wäre.

Erst mit dem Sommer 1479 setzt damit strenggenommen die *Geschichte der Münsterplattform* ein. Mit ihr folgte

46 Vgl. von Rodt (wie Anm. 1), S. 249.
47 von Rodt (wie Anm. 1), S. 251.
48 Ratsmanual-Eintrag vom 1. März 1520 (zitiert nach von Rodt [wie Anm. 1], S. 252).
49 Vgl. von Rodt (wie Anm. 1), S. 252.
50 So die erste Vermutung nach Entdeckung der Funde im Februar 1986. Vgl. hierzu die Presseberichte, zusammengestellt oben S. 12, Anm. 7.

Bern letztlich dem Wunsch nach einer *repräsentativen* Anlage des gesamten Terrains, das dem Münsterbau jetzt in nichts mehr nachstehen sollte. Andere Projekte aus derselben Zeit, wie z. B. der Petersplatz und die Pfalz in Basel sowie der Lindenhof in Zürich, legen deutlich Zeugnis davon ab, wie jetzt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit einem Mal das Bedürfnis nach derartig grossvolumigen Anlagen erwacht war, die nicht anders als mit dem in jener Zeit erstarkten Selbstbewusstsein der Städte erklärt werden können [51].

Als erstes widmet man sich der *Böschungsmauer der Südseite (inkl. des südöstlichen Ecks),* die als massiver Baukomplex vor der alten Friedhofsmauer hochgeführt wird. Die östliche Mauer bleibt von dieser Massnahme ausgenommen. Dort werden erst später die Strebepfeiler weiter hochgeführt. Kurz nach 1500 ist ein erster Teilabschnitt erreicht. 1503 wird über dem südöstlichen Eck die erste Armbruster-Kapelle hochgezogen, die drei Jahre später wegen Rissbildungen im Mauerwerk wieder abgetragen werden muss. Der gesamte Eckpfeiler muss daraufhin von Grund auf erneuert werden, eine Baumassnahme, die erst 1519 soweit geführt ist, dass man zu diesem Jahr die Errichtung des dortigen Erkers in Angriff nehmen kann.

1514 beginnt Stadtwerkmeister Andreas Mathys damit, das Eck auf der *Westseite* hochzuführen. Diese Baumassnahme betraf nicht, wie bislang geglaubt, den Erker an sich, sondern bezog sich auf das *gesamte Eck,* das von Grund auf neu errichtet werden musste. In den folgenden Jahren entstand der *Teilabschnitt westlich des Einsprungs* sowie die *gesamte Westseite,* die in einem Zug hochgezogen wurden. Die Tatsache, dass man westlich des Einsprungs auf Strebepfeiler glaubte verzichten zu können, führte letztlich zu dem starken Riss am Südwestpfeiler, der dann in den kommenden Jahrhunderten immer wieder zu Konservierungsmassnahmen veranlasste. Schliesslich erhielten die Südwest- und Südostseite ihre beiden Erker, mit denen die Arbeiten an der Plattformmauer ihren eigentlichen Abschluss fanden, wenngleich, was im folgenden gezeigt wird, das Terrain als solches noch nicht überall die heutige Höhe erreicht hatte.

Die vor die alte Kirchhofmauer gesetzte Böschungsmauer wurde von Anfang an *massiv* aufgemauert. Erst später, als sie die Höhe der Kirchhofmauer erreicht hatte, konnte sie *frei* hochgeführt und sukzessive *hinterfüllt* werden. Zumindest im östlichen Teil der Plattform muss die Aufschüttung mit Beginn des 16. Jahrhunderts das heutige Niveau erreicht haben, da dort, wie erfahren, die Armbruster-Kapelle errichtet wurde. Ein solches Prozedere ist für den westlichen Teil der Anlage *nicht* vorauszusetzen, da dort erst 1514 die Grundlegungsarbeiten *beginnen,* weshalb wir auf der Westseite mit einem wesentlich *späteren* Abschluss des Bauvorgangs zu rechnen haben.

Die Tatsache, dass die erste Armbruster-Kapelle noch im selben Jahr auf dem Münsterplatz errichtet wurde, lässt schliessen, dass man einen Grossteil der baulichen Substanz *wiederverwendete* [52], ein Gedanke, der sich ebenfalls mit der Aussage des Chronisten deckt, nach der es sich bei dem Gebäude um eine gar «*uberkostlich*(e) *capel*» handelte. Ohnehin wurde damals Baumaterial, das z. B. beim Abbruch eines Hauses anfiel, in der Regel wieder benutzt. Die zahlreichen Umbaumassnahmen, die auf dem Münsterplatz ab dem Jahre 1489 «zur lichten Weite» des Münsters vorgenommen wurden, belegen dies eindeutig [53]. All dies sind Indizien, die der ursprünglichen These, dass es sich bei den Plattformfunden um Teile dieser ersten Armbrusterkapelle handeln könnte, sehr zuwiderlaufen. (Ohnehin gilt es zu fragen, inwieweit eine noch *unfertige* Kapelle bereits über derart kostbare Bildwerke verfügt haben soll.)

Daher ist es mehr als wahrscheinlich – und wir meinen, dies auch aufgrund der neuesten baugeschichtlichen Zusammenhänge genügend dargelegt zu haben –, dass es sich bei den Skulpturen um *Teile des Reformationsschuttes* handelt [54]. Dieser Reformationsschutt wird zu nichts anderem gedient haben, als zur *Hinterfüllung* jenes westlichen bzw. südwestlichen Teilabschnitts der Mauer, der damals zwar aufgeführt, aber noch nicht hinterfüllt war.

Von daher liesse sich abschliessend auch die These formulieren, dass sich die durch Anshelm überlieferte «*Kilchofs schůte*» in dem *westlichen* Teilabschnitt der Münsterplattform befunden hat, exakt dort also, wo man im Februar 1986 diesen sensationellen Fund machte.

51 Vgl. A. Reinle, Zeichensprache der Architektur, Zürich 1976, S. 19.

52 Anshelm (II, S. 429) spricht ausdrücklich davon, dass «man die capel *dannen můst hebben*», was nur schwerlich an eine Zerstörung des Gebäudes denken lässt.

53 Vgl. Türler (wie Anm. 17), S. 193 f. und Hofer (wie Anm. 3), S. 291 f.

54 Vgl. F. J. Sladeczek, Bildhauerhandwerk in der Aarestadt. Zur Skulptur Berns im 15. Jahrhundert, in: Neue Zürcher Zeitung (Beilage «Literatur und Kunst») vom 23./24. Mai 1987.

Diskussion vom 27. August 1988 im Kunstmuseum Bern[1]

Beginn der Diskussion nach dem Referat von Frau Prof. E.-J. Beer

Verena Villiger: Meine Damen und Herren, in den gestrigen Referaten haben Sie Gelegenheit gehabt, Grundlegendes über diesen für Bern so wichtigen Fund der Skulpturenfragmente zu erfahren. Frau Professor Beer hat soeben gezeigt, in welcher Richtung man für eine kunsthistorische Einordnung dieser Funde weitersuchen muss. Heute wird es nun vor allem an Ihnen liegen, Ihr Fachwissen in Bemerkungen, Beiträgen einzubringen. Jeder wird in seiner Sprache sprechen. Au point de vue de la langue, chacun des participants de la discussion parlera dans sa propre langue; je traduirai volontiers, s'il-y-a des gens, qui ne comprennent pas le Français, l'Allemand etc. – Ich übersetze gerne, wenn es Verständigungsschwierigkeiten wegen der Sprache gibt. Ich habe mir den Verlauf der Diskussion so vorgestellt: Ich glaube, es wäre am günstigsten, wenn wir zuerst auf das Referat von Frau Professor Beer eingehen würden, weil es sehr beeindruckend war und weil es noch so frisch ist. Dann, vor der Kaffeepause, denke ich, wäre es gut, wenn wir auf die gestrigen Referate zurückkommen würden und dementsprechende Fragen oder zusätzliche Bemerkungen anbringen könnten. Ich denke, wir sollten dabei erst auf die Fundsituation zurückkommen, auf die Bergung, also auf den archäologischen Teil; dann auch auf die Konservierungsmassnahmen und die Reinigung der Fragmente; dann auf die bisherigen technologischen Erkenntnisse, wobei die Naturwissenschaftler zum Zug kommen sollen. Dann wird die Kaffeepause stattfinden, und in der zweiten Stunde sollte man sich wahrscheinlich überlegen, wie es weitergehen sollte, also welche wissenschaftlichen Forschungsprojekte aus diesen Erkenntnissen entstehen sollten, und vor allem dann auch, was mit den Fragmenten nach ihrer Konservierung geschehen soll. Wie Sie wissen, sollen die Skulpturen ja 1991 im Historischen Museum ausgestellt werden, in einer temporären Ausstellung. Die Frage besteht, was danach mit ihnen geschieht. Das, denke ich, sollte dann der Abschluss der Tagung sein. Dann werden wir jetzt auf das Referat von Frau Professor Beer kommen, und ich bitte Sie, Ihr Wissen einzubringen, Bemerkungen, Anregungen kund zu tun. Herr Professor Suckale. . .

Robert Suckale: Frau Beer, ich möchte kurz nur zwei kleine Punkte ansprechen. Erstens: Sie haben uns ja diese schöne Pietà (Farbtafel 1, S. 25) als Importstück gedeutet, was ich sofort unterstützen würde. Nun hat sich bei der Salzburger Ausstellung, bei der die Salzburger so gerne nachgewiesen hätten, dass die Skulpturen des sog. «Internationalen Stiles», die sog. «Schönen Madonnen» und schönen Vesperbilder, salzburgisch seien, doch letzten Endes herausgestellt, dass das so einfach nicht geht, dass es zwar eine salzburgische Gruppe gibt, dass es auch eine salzburgische Praxis mit bestimmten Techniken gibt, dass aber die Hauptstücke ganz eindeutig Prager Herkunft sind. Und das hat sich dann bei dem einen Angelpunkt in der Grossmannschen Diskussion um die Lokalisierung auch erwiesen, als man nämlich die sog. Seeoner Pietà im Bayrischen Nationalmuseum technisch untersucht hat. Man hat ein Stück des Kalksteins aus der Bodenplinthe entfernt und es zur geologischen Untersuchung gegeben. Und dabei kam eindeutig heraus, dass es aus den sog. *«Opuka-Brüchen» bei Prag* stammt. Dieser Opuka-Kalkstein muss frisch verarbeitet werden, d. h. solange er feucht ist, er kann nicht als Stein transportiert werden, sondern er wird gebrochen, dann mit dem Messer geschnitten, denn er ist sehr leicht zu bearbeiten. Insofern wurde deutlich; die Seeoner Pietà ist ein böhmisches Werk. Genauso dürfte es sich mit der Marburger Pietà verhalten, und ich möchte vorschlagen, ob es nicht möglich wäre, etwas ähnliches mit Ihrer Berner Pietà zu machen. Ich bin der persönlichen Überzeugung – es gibt ein sehr ähnliches Stück im Museum in Frauenberg, also in Südböhmen –, dass es sich um eine *Prager Arbeit um 1410–1420* handelt. Das wäre jetzt nur mein persönlicher Eindruck. Und es wäre natürlich phantastisch, wenn man also, weil der Opuka-Kalkstein ganz spezifische mineralogische Identifikationsmöglichkeiten bietet, hier eine Untersuchung veranlassen könnte oder eben andere Kalksteinbrücke nachzuweisen versuchte.

Daniel Gutscher: Dürfte ich gleich zurückfragen: Wer hat diese Untersuchungen gemacht?

Rober Suckale: Man hat das vom Bayrischen Nationalmuseum an das Prager Nationalmuseum geschickt. Ich glaube, Herr Dr. Schädler wird darüber eindeutig Auskunft geben können.

Alfred A. Schmid: Ich möchte Herrn Suckale in bezug auf Herkunft und Datierung zustimmen. Auch ich halte das Stück für böhmisch. Für die Datierung würde ich nicht

1 Teilnehmerliste vgl. S. 9. – Die Transkription der einzelnen Beiträge erfolgte dem tatsächlichen Wortlaut entsprechend nach einem Tonbandmitschnitt. Die einzelnen Voten wurden den Kolloquiumsteilnehmern zur Durchsicht vorgelegt. Es war erklärtes Ziel nicht nur des Kolloquiums, sondern auch dieser Publikation, nicht ein abgeschlossenes Forschungsergebnis zu präsentieren, sondern einen Einblick in die «Werkstatt» zu bieten. Um diese Werkstattfrische zu erhalten, wurden die Beiträge bewusst nicht weiter bearbeitet.

sehr tief über 1400 hinuntergehen. Die Berner Pietà wäre so eine der frühesten dieser Pietà-Gruppen weichen Stils. Dass ein Stück von Böhmen hier gelandet ist, hat nichts Erstaunliches, denn diese Stücke sind sozusagen halbindustriell hergestellt und von den Bestellern importiert worden; und wir finden Exemplare von Aquileia bis an den Niederrhein. Die Tatsache, dass wir nun auch eines in Bern haben, bestätigt diesen Sachverhalt. Es muss übrigens auch Ateliers gegeben haben, die im Steinguss arbeiteten. Was ich zweitens sagen wollte, ist eine Bemerkung zum Georg (Abb. 72–74), den ich hervorragend finde. Ich kann Frau Beer durchaus zustimmen: die Versuchung, ihn Ensinger in den Schoss zu legen, ist gross. Ich bin noch nicht ganz dafür gewonnen; er müsste vielleicht ein bisschen früher gesetzt werden, als Sie's taten, Frau Beer. Wir haben ja gestern auch Gelegenheit gehabt, darüber miteinander zu sprechen. Der Drache ist durchaus noch weich. Die schwellenden Lippen des breiten Kopfes mit den ausdrucksvollen Augen, in denen so viel drinsteht, raten eher zu einer früheren zeitlichen Ansetzung. Ich würde ihn doch nicht über 1430 hinunter datieren; es ist ein ganz bedeutendes Stück. Und überhaupt kann man nur seinen Hut ziehen vor der hohen Qualität dieses Skulpturenfundes, der nach meiner Ansicht *die wichtigste Entdeckung zur europäischen Skulptur des Mittelalters ist seit dem Zutagetreten der Pariser Köpfe von Notre-Dame, der Königsreihe; das war eine ähnliche Sensation.* Man hat darum ein bisschen mehr Lärm gemacht als hier in Bern, wo man eher zurückhaltend ist. Ich finde es schön, wenn man davon spricht, wenn man wirklich etwas mehr weiss, und wenn die Dinge auch konservatorisch und restauratorisch ein bisschen weitergekommen sind.

Ich kann in der zweiten Hälfte nicht mehr bei Ihnen sein. Erlauben Sie mir deshalb, dass ich dazu noch ein Wort sage: Glückwunsch und Bewunderung für das, was hier gemacht worden ist, mit grösster Umsicht, vorsichtig, mit Akribie und einem wissenschaftlichen Gewissen, alles nicht selbstverständlich heute; man sucht schnelle Erfolge und Publizität. Dass Sie's nicht getan haben, ehrt alle, die daran beteiligt sind. Und von meiner Seite der Wunsch, dass man doch nicht nur an eine vorübergehende Ausstellung denkt, sondern an *eine permanente Zurschaustellung, als Block; also nicht eine Auflösung in ein Museumskonzept, wo nun jedes Stück seine stilistische Position einnehmen muss.* Dieser Fund, der so vieles – wir haben es gestern zum Teil gehört – über die Katastrophe des Ikonoklasmus in den zum Glaubenswechsel entschlossenen Städten gezeigt hat, das sollte eigentlich *als Ganzes demonstriert* werden. Wenn dies mit der gleichen Vorsicht und Umsicht geschieht, wie bisher gearbeitet worden ist, haben wir nichts zu befürchten. Wir hätten praktisch keine antike Skulptur, wenn die Archäologen und Restauratoren an diesen Werken nicht Bruchstücke von Basen und Skulpturen zusammengefügt hätten. Man stelle sich vor, wieviel ärmer wir in unseren Kenntnissen von der spätarchaischen Plastik in Athen wären, wenn der Rampinsche Reiter eben nicht zusammengesetzt worden wäre!

Im übrigen ist der Fundkomplex zu wichtig, er hat zu sehr europäischen Rang, als dass man ihn nachher in ein Depot versenken könnte. Sie werden mir nicht verdenken, dass ich das jetzt gleich anfügte. Ich glaube, dass im übrigen die Untersuchungen auf bestem Wege sind. Vielen Dank.

Robert Suckale: Das interessante an den Werken, die gefunden worden sind, ist, dass sie uns ja zum Teil zum *Umdenken* zwingen. *Es sind Stücke dabei, wie wir sie in der Art noch nicht gesehen haben, und wie [sie] auch in unserem kunsthistorischen Bewusstsein nur sehr schwer unterzubringen sind.* Frau Beer hat sehr vorsichtig und meines Erachtens überzeugend den Georg aus der zunächst anscheinend späten Datierung gelöst und aus kostümlichen Gründen früher angesetzt. Wenn man sich die Figur aber ansieht, dann heisst das, wir werden möglicherweise *in der ganzen Multscher-Frage nochmals umdenken* müssen. Ich möchte das so formulieren: Es entstehen dadurch grosse *Forschungsaufgaben,* und ich weiss nicht, wie Sie das bewältigen wollen. Letztlich müsste man fast *für einzelne dieser Figuren Untersuchungen beauftragen bei Leuten, die sich vielleicht jahrelang um diese Frage bemühen.* Es ist evident, dass dieser Georg (Abb. 73) nicht etwa Multscher zugeschrieben werden kann, aber es ist auch ebenso evident, dass sich nun zeigt, dass um 1430, so würde ich persönlich die Figur ansetzen, neben Multscher, vielleicht doch von den Niederlanden geprägt, wo ja auch die Bilderstürmer uns fast alles entrissen haben, ähnliche Dinge gemacht worden sind, von denen hier nun einzelnes sichtbar wurde. Und wenn man dann anfängt, ausgehend von einer solchen Anregung, wie diese Georgs-Figur sie bietet, die Multscher-Frage nochmals zu überdenken, und da vielleicht auch noch Kollegen heranzieht wie Robert Didier vom ACL in Brüssel oder Roland Recht in Strassburg, der ja über diese frühe oberrheinische Skulptur auch gearbeitet hat, müsste man vielleicht nochmals *Spezialdiskussionen anzetteln,* auch unter Heranziehung anderer Kunsthistoriker. Ich möchte Ihnen da keine Vorschläge machen, aber es zeigt sich, dass uns diese Figuren dazu zwingen, nochmals nachzuhaken. Genauso wäre das mit diesen schwierig zu deutenden Skulpturen (Farbtafel 3, S. 32), die in dem Nebenraum standen, mit diesen zahlenartigen Zeichen – oder Sie waren ja eher, Frau Beer, dafür, das als hebraisierende Zeichen zu lesen, wo man sich auch nochmals Gedanken machen muss, was das ist. Ich persönlich finde das rekonstruierbare Datum 1456 zumindest des Überlegens wert. Und vielleicht findet man dann doch noch Vergleichbares. Ich bin gar nicht wenig davon überzeugt. Und bei der *Riemenschneider-Ausstrahlung:* wir kennen ja die *13 Gesellen,* die um 1507 bei ihm genannt werden. Einige sind ja wieder aufgetaucht, Hans Gottwald von Lohr z. B. in Saalfeld in Thüringen; und andere auch. Es gibt Leute der Riemenschneider-Schule, die wir im Trentino finden, im Museum von Trient sind Stücke dieser Richtung. Es mag doch *auch einer von diesen sich in die Schweiz verlaufen haben.* Da wäre zu untersuchen, ob nicht einer dieser 13 Namen, die überliefert sind, irgendwo in Berner Akten zu finden sind. Man müsste fast einzelne Such- und Forschungsprojekte durchführen, das nur als Vorschlag.

Farbtafel 4: Skulpturenfund. Lebensgrosse Figur des hl. Jakobus d. Ä. Zustand nach Reinigung und Konservierung.

Peter Kurmann: Ist die Rede von Forschungsprojekten, so möchte ich sehr dafür plädieren, dass der gesamte in der Schweiz erhaltene Bestand spätgotischer Plastik einbezogen wird. *Man müsste den grossartigen Berner Fund als Vehikel benutzen, um die spätgotische Plastik in der Schweiz insgesamt erneut zu erforschen.* Nachdem Frau Beer die beiden Standfiguren Ensingers in Neuchâtel (Abb. 42) erwähnt hat, wäre beispielsweise dort abzuklären, welche Ergänzungen aus dem 19. Jahrhundert stammen. Nur eine korrekte archäologische Untersuchung des Neuenburger Kenotaphs könnte zur Ensinger-Frage neue Aufschlüsse geben. *Es wäre also dringend erwünscht, die wissenschaftliche Bearbeitung des Berner Funds zu einer Erforschung der Skulptur des 15. Jahrhunderts in der ganzen Schweiz auszuweiten.* Das Werk von I. Futterer (1930) geht nur bis 1440, betrifft nur die deutsche Schweiz und ist ausserdem methodisch veraltet. Seit der «Burgundischen Plastik» von G. Troescher (1940) hat niemand die Filiationen der spätgotischen Skulptur in der welschen Schweiz untersucht. Insgesamt ergibt sich ein Forschungsrückstand von 50 Jahren.

Brigitte Kurmann: Nur ein kleiner Hinweis zur Lokalisierung der *Antonius-Figur* (Abb. 77). Ihr Erlach-Wappen könnte darauf hinweisen, dass sie *aus der Krauchtal-Erlach-Kapelle* stammt. Diese Kapelle wurde von Peterman von Krauchtal gegründet. Nach seinem Tode 1425 ging sie in den Besitz der Familie von Erlach über. In dieser Kapelle befand sich ein Antonius-Altar. Noch eine Bemerkung zum *Kostüm des hl. Georg.* (Abb. 73). Ich arbeite ja über die Glasmalereien des Berner Münsters. Betrachtet man dort beispielsweise das Dreikönigs-Fenster, das allgemein um 1450 datiert wird, finden Sie etwa in der Anbetung der Könige Kostüme, die man in der französischen und niederländischen Malerei in die *1430er Jahre* datieren würde. Man muss damit rechnen, dass oft ältere Vorlagen benutzt worden sind, die nicht unbedingt dem Zeitgeschmack angepasst wurden. Ähnliches beobachtet man in der elsässischen Buchmalerei des mittleren 15. Jahrhunderts.

Burkard von Roda: Ich möchte von der Museumsseite auch an das anschliessen, was Professor Kurmann gesagt hat. Wir haben in Basel einen kaum *bekannten Bestand von ungefähr 300 kirchlichen Skulpturen aus Holz im Museum;* etwa ein Drittel ist ausgestellt. Seit der Arbeit von Frau Hagenbach von 1933, die ja in den 50er Jahren nur mit einem Kapitel zur Basler Skulptur publiziert worden ist, und sonst [die spätgotische Plastik] – darauf hat Herr Sladeczek schon hingewiesen in der ZAK im letzten Jahr in einer Zusammenfassung – seitdem nicht beachtet worden ist. *Wir sind dabei, seit ungefähr eineinhalb Jahren den Bestand unserer Skulpturen aufzunehmen, zusammen damit auch ein Konservierungsprojekt laufen zu lassen.* Herr Häusel ist da und kann Ihnen vielleicht auch Erfahrungen darüber berichten. Was ich damit sagen will, es besteht also auch vom Museum durchaus das Interesse, das Gebiet aufzunehmen. Wir haben aus dreizehn verschiedenen Kantonen der Schweiz Figuren, soweit die letzten Standorte nachweisbar sind, und fühlen uns da in dieser Beziehung durchaus auch geeignet, nicht nur regional baslerisch, sondern auch für die ganze Schweiz Anteil zu leisten.

Hans-Christoph von Tavel: Ich möchte mich anschliessen an das Votum von Frau Kurmann. Und zwar ist mir aufgefallen bei den Beispielen, die Frau Beer gezeigt hat, dass sämtliche Vergleichsbeispiele – ich spreche jetzt nicht von der sog. Salzburger Madonna, sondern von den anderen – viel eleganter waren als die Berner Beispiele, die Sie gezeigt haben. Man kam allgemein in eine Zeitsituation, aber nicht mehr. Es ist auch gar nicht möglich. Aber gerade das scheint mir auf ein *Spezifikum von Bern im 15. und frühen 16. Jahrhundert* hinzuweisen. Man muss sich klar sein, dass wir *hier am äussersten Rande des deutschen und oberrheinischen Kulturkreises sind, in einer denkbar provinziellen Stellung, wo nun eine Stadt plötzlich im 15. Jahrhundert politisch eine ansehnliche Stellung sich erringt, und die Kunst – für mich als Paradebeispiel das Münsterportal* (Abb. 47, 48, 51) – *hat hier immer wieder auch Züge vom «nouveau-riche».* Man ist hier begierig, berühmte Beispiele irgendwie aufzunehmen, von der Grösse her nachzuahmen, greift auf ältere Formen zurück, wie Sie richtigerweise eben gesagt haben, versucht sie ins Moderne zu übersetzen, und das gibt ausserordentlich komplizierte stilistische Strukturen. Ich habe hier ein Dia von Manuels Lettnerentwurf, den ich ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu datieren geneigt bin, aber selbst dort noch sieht man die Schwierigkeiten, hier in Bern wirklich verbindliche, chronologische Verhältnisse festzustellen, weil wir bei den Figuren von Manuel denselben Rückgriff auf frühere gotische Figuren und gotischen Stil feststellen können, während das Köpfchen oben bereits die Frische des jungen Eidgenossen im 16. Jahrhundert zeigt.

Franz-Josef Sladeczek: Ich wollte noch einen Nachtrag machen zu dem, was Herr Kurmann gesagt hat. Herr Stähli aus Auvernier hat mich gestern darüber informiert, dass eine vollständige Untersuchung des Kenotaphs in Neuenburg (Abb. 42) geplant ist; es müssen noch die Gelder bewilligt werden. Ein zweiter Punkt ist der zur Datierung der möglichen Ensinger-Figur, der *Georg;* also auch da möchte ich der *Datierung um 1430* zustimmen. Wenn man sich die beiden Standbilder des Kenotaphs anschaut, kann man ja aufgrund des desolaten Erhaltungszustandes nur noch von der *Figuration* als solcher ausgehen. Und da ist eindeutig zu bemerken, dass der Konrad eine stärkere Torsion hat als der Johann. Und mir scheint diese Torsion doch vergleichbar zu der Torsion, die wir jetzt beim Georg haben. Von daher würde man auch durchaus der Datierung um 1430 zustimmen können, zumal der Johann ja späteren Datums ist.

Verena Villiger: Sind weitere Beiträge zur kunsthistorischen Untersuchung aus dem Publikum? Ich glaube dann gehen wir weiter zum. . ., ja: Herr von Roda.

Burkard von Roda: Eine Frage für diejenigen, die sich damit beschäftigen wollen. Wo gibt es Abbildungen der Figuren?

Verena Villiger: Ich leite die Frage weiter an Herrn Gutscher und Herrn Zumbrunn.

Daniel Gutscher: Sie haben von Herrn Zumbrunn gehört, dass er die Figuren noch nicht systematisch durchfotografiert hat. Jedes Stück, das an die Reinigung kommt, wird im Vorzustand und dann in den Freilegungszuständen festgehalten, so dass dasjenige, was heute gereinigt ist, auch in Fotos vorliegt und bei Herrn Zumbrunn auch direkt abzurufen ist. Indessen stehen wir selber noch vor einer grossen «Unbekannten», was die Figuren, die noch nicht gereinigt sind, anbelangt.

Alfred A. Schmid: Ich hätte noch eine Bemerkung zu den Fassungen. Wir haben bei diesen Skulpturen eine grössere Anzahl von *Teilfassungen,* sehr reduzierten Goldbordüren zum Beispiel, Haare, die vergoldet sind, und sonst der Rest eben steinsichtig. Wir wussten schon seit längerem, dass Riemenschneider von einem gewissen Zeitpunkt an auf Fassungen zu verzichten schien (Rothenburg, Heilig-Blut-Altar). Und wir wissen es in Freiburg seit ungefähr zwanzig Jahren, seit ich eine Fassung des 19. Jahrhunderts von den Flügelreliefs des Altars von Hauterive von Roditzer entfernen liess: wir fanden darunter – ich glaube, es war Herr Hermanès, der es gemacht hat – nur eine Naturholzoberfläche mit Lippenrot, Augensternen und Augenbrauen, also genau Dinge, die wir hier auch getroffen haben. Und ich glaube, wir müssen hier vermutlich umdenken – wir sollten uns gerade diesen *grossartigen Fund von Bern zum Anlass nehmen, um die Frage nach der Polychromie noch einmal zu überdenken.* Dass man von einem bestimmten Zeitpunkt an vom Willen, Madame-Tussaudhaften Realismus der Malerei in die dritte Dimension zu übersetzen und dazu Maler von Rang zuzuziehen, abging, ist erwiesen. Der Verzicht auf die Polychromie, ganz oder teilweise, führte zu einer Verfremdung der Statue, die damit abstrakter wirkt. Nur noch einzelne Partien werden durch Vergoldung oder farbige Fassung überhöht. Das muss offenbar viel verbreiteter gewesen sein, als wir uns heute im allgmeinen vorstellen können. Auch das ist ein ganz wichtiger Beitrag, denn wir haben im Berner Fund eine ganze Reihe von Beispielen für diese Veränderung des künstlerischen Konzepts und des Realitätscharakters der Skulptur.

Ellen J. Beer: Ich möchte vielleicht ganz schnell hier einhaken, bei Herrn Schmid. Das würde sich durchaus decken mit dem, was wir im Bereiche der *Malerei* haben. Und zwar haben wir die Niederländer mit ihren *nachgeahmten Steinfiguren auf den Altarflügeln,* nicht wahr, den Genter Altar; wir sind dort also in den 30er Jahren, vielleicht noch unmittelbar bevor. Wir haben in der Buchmalerei eine ganze Reihe Beispiele, dass – ähnlich wie Pucelle am Anfang des 14. Jahrhunderts – im 15. Jahrhundert wieder eine ganze Welle dieser Grisaille-Malerei kommt, insbesondere ausgelöst durch die burgundische Richtung, angefangen bei Philippe le Hardi bereits, also schon im Sluter-Kreise kommt das vor, auch bei den Buchmalern. Wir haben's dann in den vielen Grisaillen zum Teil bei den Limburgs, bevor sie im Umkreis des Herzogs von Berry arbeiten, und wir haben es dann bei einer Reihe von Malern, die für Philipp den Guten von Burgund arbeiten. Ich glaube, offenbar eine Tendenz, die da ist; auch dort sind nur die *Säume oder die Haare in Gold gehalten, alles andere ist Grisaille.* Es dürfte also möglich sein, dass – und ich habe mich auch schon früher gefragt –, unter Einfluss der italienischen Skulptur beispielsweise die Tendenz hier vorhanden ist: eben die *Steinsichtigkeit zu einem früheren Zeitpunkt als man sonst, immer von Riemenschneider ausgehend, betrachtet hat, einsetzen zu lassen.* Das ändert nichts daran, dass, wie Sie sagen, wir die *andere Tendenz* haben, *möglichst bunt, möglichst knallig, möglichst leuchtend golden* die Skulpturen im deutschen Bereich, insbesondere bei der Holzskulptur der Altarschreine, in Erscheinung treten zu lassen. Das sind die beiden stark auseinanderklaffenden Strömungen.

Théo-Antoine Hermanès: Je trouve très intéressant le thème que le professeur Schmid et le professeur Beer viennent d'introduire et qui consiste à définir un vocabulaire adéquat pour ce qu'on pourrait appeler la polychromie partielle. Je crois que le professeur Beer parlait tout à l'heure de la grisaille avec des rehauts d'or, par exemple; pour un technicien comme le restaurateur, il faut savoir si cette grisaille est due à la couleur du matériau pierreux qui est laissé apparent ou s'il s'agit d'une peinture grise appliquée sur le matériau pierreux. Je crois qu'il y a là une différence. Pour répondre au professeur Schmid au sujet de Roditzer, je ne suis pas responsable de ce travail de restauration, mais cela me donne l'occasion d'introduire un thème qui me préoccupe depuis de très nombreuses années, cela fait trente ans déjà, et qui est celui de la relation entre le sculpteur et le polychromeur. J'ai constaté, sur la sculpture sur bois et de façon précise, que le sculpteur fait appel à un polychromeur qui n'est pas lui-même, il donne la vie à la pièce avant de la livrer hors de son atelier par l'application de noir sur les yeux et de rouge sur les lèvres. C'est un système que l'on trouve déjà à l'époque romane; j'ai pu le constater par exemple sur les chacpitaux de Saint-Pierre à Genève où l'on voit que les personnages sculptés ont les lèvres peintes en rouge et les yeux en noir directement sur la pierre ou sur un badigeon de chaux. Je pense que le sculpteur accepte très mal, particulièrement au 15ème siècle et au début du 16ème siècle, d'abandonner sa sculpture au polychromeur sans donner justement ces petites touches de vie. Je constate que sur la sculpture sur pierre, ce phénomène existe dans une mesure beaucoup moins grande que sur le bois. Il y a là peut-être des chemins à suivre pour savoir si le sculpteur sur pierre n'est pas plus souvent que le sculpteur sur bois le polychromeur de son oeuvre.

Ulrich Schiessl: Die Aspekte, die für Partialpolychromien hier angesprochen worden sind, sind in der Tat von den stilistischen Entwicklungen her wichtig. Ich möchte aber dringend raten, mit voreiligen Interpretationen – ich sage es ganz bewusst so – beim Skulpturenfund vorsichtig zu sein, denn wir wissen absolut noch nicht, wie die Degradation im Boden vor sich gegangen ist, und inwieweit unter Umständen – auch den Aspekt muss man sehen – Pigmente verschwunden sind. Denken Sie an Kalziumkarbonate, die in der Bodenerosion mit Kohlensäure sofort verschwinden. Es wird von der technologischen Seite her zu untersuchen sein. Wir müssen erst wissen, was mit den Skulpturen im Boden passiert ist. Inwieweit ist die Korrosion vorangeschritten? Um dann noch einmal das Ganze mit dieser Rückversicherung, wahrscheinlich sicher in solchen Tendenzen, wie sie jetzt angesprochen sind, anzugehen. Ich würde also nicht jetzt schon Dinge sehen, die wir noch nicht wissen. Ich bin immer gern übervorsichtig.

Oskar Emmenegger: Ich möchte trotzdem das Thema Polychromie noch einmal anschneiden. Und zwar lohnt es sich wirklich, die Polychromie der Steinfassung etwas internationaler zu betrachten. Einerseits in Bern, bei diesen Figuren, hat man schon den Eindruck, dass eher eine zurückhaltende Polychromie vorhanden ist. Auch auf Umschläge gesehen, zeigt sich, wenn man das international vergleicht, bis hinunter nach Spanien, dass das 14. Jahrhundert weitgehend, auch die Schweiz einschliessend, Säume hat mit Umschläge-Anlehnung an Alabaster, an Grau; andererseits ist schon merkwürdig, dass hier wiederum Grau-Tendenzen vorhanden sind, die wieder auf das 16. Jahrhundert zeigen. Einerseits hat man schon den Eindruck, es greife zurück auf etwas Traditionelles, andererseits eben diese Grau-Tendenzen, die – wenn sich das bestätigt – wiederum ins 16. Jahrhundert zeigen. Man muss in jedem Fall die Fassung internationaler sehen und keinesfalls lokal.

Théo-Antoine Hermanès: Je suis parfaitement d'accord avec Monsieur Schiessl qui insiste sur le frein, que l'on doit mettre à cette interprétation de la polychromie et sur la nécessité de savoir dans quelles conditions cette polychromie s'est trouvée au cours de son histoire. Je crois qu'il est évident – et tout le monde le sait – que l'intérêt pour la polychromie sur la sculpture c'est développé il y a à peu prés un quart de siècle seulement et que la Suisse avec le bassin du Rhin et le bassin du Rhône sont des territoires privilegiés pour l'étude de cette polychromie que j'appellerai encore «partielle» à défaut d'autre spécification.
J'aimerai rappeler le problème des stalles que nous avons en Suisse occidentale, au nord de l'Italie – au Piémont et en vallée d'Aoste – et en Savoie. Vous savez qu'elles ont été construites du milieu du 15ème siècle à 1523, date des dernières stalles dites savoisiennes qui sont à Estavayer-le-Lac. La polychromie n'apparaît que sur les stalles qui sont comprises dans une tranche d'âge qu'on peut situer entre 1465 et 1490 à peu près et il s'agit d'une polychromie partielle. Je pense que la Suisse est un territoire remarquablement bien situé et, avec les découvertes de Berne qui me paraissent essentielles pour ce problème, elle pourrait apporter énormément à la connaissance de la polychromie partielle.

Ulrich Schiessl: Ich bin schon wieder vorsichtig, und zwar aus dem Grund: Die Steinpolychromie ist nicht ein Vierteljahrhundert als Forschungsgebiet alt. Es ist, wie Sie richtig gesagt haben, die polychrome Holzfigur. Die Forschung auf dem Gebiet der Steinpolychromie ist 5 Jahre, und durch Herrn Hermanès von Lausanne her gesehen, 10 Jahre alt. Das heisst mit anderen Worten: Wir haben für die Interpretation, auch aus kunsthistorischer Sicht, für den Münsterfund erst zu suchen, was wir wirklich als gesicherten Beleg zum Vergleich heranziehen können. Und da gibt es im frühen 15. Jahrhundert an gesicherter, aussagefähiger Steinpolychromie, glaube ich, nicht einmal soviel, so dass wir auch von dort wieder, selbst beim Datieren oder als Datierungsvergleich momentan noch sehr, sehr vorsichtig sein müssen. Wir machen mit diesen Figuren – darum bin ich so zurückhaltend – gleichzeitig Basisarbeit für Belege der Polychromie. Wir haben noch nicht einmal die Möglichkeit, verschiedene Dinge sauber vergleichsmässig einzuordnen. Und dann noch schnell zur Teilfassung, die man im Französischen auch «polychromie partielle» nennt. Es gibt ja die Nachfassung, die man als eine Fassweise, die bestimmte Teile der Figur ein zweites Mal farbig gestaltet bezeichnet. Unter Teilfassung versteht man in der Regel eine Fassung, die Steinsichtiges belässt und nur an bestimmten Stellen akzentuiert, an Augen, Lippen; wie die alte Methode der Bildhauer, die Blickrichtung zu signalisieren, die gängig ist, darzustellen. Ich würde mich hier wiederum wehren, Teilfassung zu sagen, denn in dem Moment – vielleicht ist es positivistisch, aber man muss genau reden –, indem ein grauer Stein eine graue Fassung hat, ist er nicht mehr teilgefasst, sondern er ist in Grisaille-Manier gefasst. Wir müssen uns in der Terminologie ganz präzise ausdrücken, um irgendwelche voreiligen Interpretationen zu vermeiden.

Peter Kurmann: Nur eine ganz kleine Korrektur zu den Äusserungen von Herrn Schiessl. Ohne dass ich die Pionierarbeit, die Herr Hermanès in Lausanne geleistet hat, im geringsten beeinträchtigen oder einschränken möchte, ein kleiner Hinweis auf die Arbeit der Kollegen in der DDR, Elisabeth Hütter, Heinrich Magirius, Freiberg, Halberstadt und auch Naumburg.

Ulrich Schiessl: Die ersten sind Anfang der 60er Jahre.

Peter Kurmann: Aber das sind immerhin schon mehr als 20 Jahre. Das sind 25 Jahre.

Oskar Emmenegger: Ich möchte nur sagen, dass ich seit 1972 für den Reclam-Verlag laufend Arbeiten suche in der Stein-Polychromie. Ich möchte mich da wirklich anschliessen. Ich habe deutlich gesagt, wir müssen *internationaler sehen.* Es ist sehr gefährlich zu datieren. Ich stelle

einfach fest, wenn ich all das zusammentrage, was ich jetzt von der DDR, von Schweden habe, dass wirklich überall Ähnlichkeiten sind, und eine Datierung von der Polychromie her wahnsinnig gefährlich ist. Es ist zu traditionell behaftet.

Bruno Mühlethaler: Es zeichnet sich doch der Wunsch nach einer Koordination im nationalen, vielleicht sogar internationalen Sinne für die Untersuchung der Polychromie ab. Und ich glaube, man müsste auch in diesem Falle die *Methodik des Vorgehens* - ich rede jetzt als Naturwissenschafter - *überdenken.* Und möchte dabei Agnes Ballestrem zitieren: «Man findet was man sucht. Und was man sucht ist das, was man kennt.» Das ist ein einseitiges Vorgehen. Erst auf der *Basis einer wertungsfreien, sorgfältigen Abklärung* des materiellen Bestandes und der möglichen Veränderungen unter den Bedingungen, die hier gegeben waren, sollte der Vergleich mit gesicherten Objekten erfolgen. Es kommen dann alle Vorleistungen mit ins Spiel. Ich würde empfehlen, auch die Methodik bei einem koordinierten Vorgehen, im ganzen Zusammenhang noch einmal zu überdenken.

Franz Mairinger: Ich nehme an, dass bereits die Naturwissenschaftler in irgendeiner Form angesprochen wurden, weil es jetzt um die Polychromie geht. Und ich bin also der Meinung von Herrn Mühlethaler, dass das wirklich ein *veritables und vertraktes Problem* ist. Man hat also sicher schon weitgehend die Farbmittel der Polychromie, sowohl bei der Stein- als auch bei der Holzskulptur untersucht, wenn man ganz bestimmte Teilbereiche ausklammert, wie z. B. kupferhaltige Grundpigmente, wo heute noch Herstellungsmethoden weitgehend unbekannt sind, und Identifizierungen noch nicht möglich waren. Das Hauptproblem, das also heute gerade bei den Naturwissenschaftlern, die sich damit beschäftigen, in statu nascendi ist, ist natürlich die *Bindemittelfrage.* Und die Bindemittelfrage ist also meines Erachtens nicht so sehr eine materialtechnische Frage, sondern, wie es gestern der Herr Schiessl schon angeführt hat, eine *ästhetische* Frage. Man hat also, glaube ich, viel zu wenig bisher differenziert in all diese Ausdrucksmöglichkeiten, die das Bindemittel bringt. Abgesehen einmal vom Tiefenlicht, das vom Brechungsindex des Bindemittels ganz wesentlich bestimmt ist, gibt's natürlich eine Messgrösse in Anführungszeichen - Sie entschuldigen, dass ich dieses Wort gebrauche, als Naturwissenschaftler liegt es mir natürlich nahe - das ist der *Oberflächenglanz und die Oberflächenrauhigkeit.* Die Oberflächenrauhigkeit ist zwar physikalisch definierbar - ich hab mich gestern schon mit Herrn Schiessl über das Problem kurz unterhalten -, aber es ist eine Messkomponente. Aber die Ästhetik der Oberfläche, die ja durch diese Rauhigkeit wesentlich bestimmt ist, ist eine subjektive Komponente, so wie das Sehen. Das Sehen ist eine Empfindung und nicht eine physikalische Messgrösse. Das heisst, dass sich das Bindemittel wechselt, dass der *Systemwechsel beim Bindemittel eine primär ästhetische Intention* beinhaltet. Wir haben also das sehr schön gesehen - ich glaub', Herr Suckale wird mir da zustimmen - beim Zneumer Altar in Wien, - ich glaub, 1430 wurde er in etwa datiert -, wo Sie also einen frühen Realismus schon vorhanden haben, mit seinen sehr expressiven Gesichtern und Gewändern, und wo eine ungeheure differenzierte Fassungstechnik, natürlich hier auf Holz, vorhanden ist, die man im ersten Moment ja gar nicht sieht, und die durch einen glücklichen Umstand weitgehend erhalten ist. Es ist nämlich vor der ersten Übermalung, die man ins 17. Jahrhundert datieren könnte und bei der Smalte statt dem Azurit verwendet wurde, die ganze Oberfläche mit Leim überzogen worden, so dass eine ziemlich gute Separation der Übermalung von der darunterliegenden Originalfassung erfolgen konnte. Und die Originalfassung ist natürlich hier noch in sehr gutem Zustand erhalten. Und da sieht man also sehr schön diesen Wechsel zwischen matten, blauen, leimgebunden, oder sagen wir vorsichtigerweise proteingebundenen Flächen - Magere Tempera, oder wie immer man es nennen will - einen mittleren Glanz, der offensichtlich von einer Tempera herstammt, die schon einen höheren Fettgehalt hat, und dann schliesslich zu den zum Teil nur erhaltenen, tiefblauen, mit Tiefenlicht versehenen Farbflächen. All diese Differenzierungen finden sich übrigens beim Pacher-Altar in St. Wolfgang genauso, nur hier in einem wesentlich schlechteren Erhaltungszustand, weil eben leider die Lichteinwirkungen hier eine sehr grosse Rolle beim Azurit - diese ganzen Probleme kennen Sie ja - gespielt hat. Das heisst also, dass wir erstens einmal die *Schwierigkeit* haben, dass wir *einen relativ grossen Zeitraum überblicken* müssen von der *Fassungstechnologie* her. Und es ist durchaus nicht auszuschliessen, dass wir also bei Georg ganz was anderes finden, als meinetwegen beim Diakon, so dass hier wesentliche Unterschiede da sind. Es gibt zwar Werkstattraditionen, doch verlassen würde ich mich drauf nicht. Das ist also das eine Problem.

Und das zweite Problem, das hier schon mehrfach andiskutiert wurde, ist selbstverständlich die *Einwirkung der Umgebung* und dann bitte - trotz der sorgfältigen Lagerung - *die Lagerung selbst.* Sie haben also bei den verschütteten Skulpturen, so lang sie also zu[geschüttet] waren, anaerobe Abbaumechanismen bei den Mikroorganismen: Auslaugung, physikalisch, chemisch, biologische Deterioration hat also sicher stattgefunden. Wenn wir also hier aber die Skulpturen im Zelt haben - und das haben Sie ja sofort gesehen bein den *90 % Luftfeuchtigkeit und bei den Temperaturen,* ist es klar, schmeckt's den Pilzen und Bakterien eigentlich sehr gut. Und jetzt haben Sie aber aerobe Abbaumechanismen, d. h., wir werden also hier *weiter differenzieren müssen bei der Identifizierung der Proteine.* Also, das ist wirklich *ein höchst veritables Problem, das sich die Naturwissenschaftler-Gruppe vorgenommen hat.* Noch dazu kommt dann die Tatsache, dass ja bei einem Protein die einzelnen Aminosäuren verschieden schnell abbauen. Also ein Cystein geht viel schneller weg als eine Asparaginsäure. Man hat ja diese Art der Deterioration bei den Proteinen sogar als Altersbestimmungsmethode verwendet, weil man gesagt hat: wenn man weiss, welches Bindemittel da war und welche Aminosäuren fehlen, in welchem Aus-

mass, kann ich also schon sagen, na ja, das ist also 400 oder 500 Jahre. Ich glaub' den Datierungen nicht ganz übrigens, aber das ist meine private Meinung.
Jetzt fragt sich natürlich, wie geht man dann *analytisch* vor? Wenn ich ein Aminosäure-Profil fahre – das kann man halt, wenn man die entsprechenden Hydrolyse-Techniken beherrscht, und da liegt also der Kernpunkt von der ganzen Protein-Analyse, da geht nämlich sehr viel schief, auch beim Herrn Mills und Herrn White ist sehr viel schiefgegangen bei der Hydrolyse, und ich bin nicht so ganz sicher, ob das wirklich stimmt, was in einer grossen Publikation, im Bulletin von der National Gallery, über die Bestimmung der Proteine drinnen steht; wir haben da andere, grössere Erfahrungen gemacht. Aber die Aminosäureprofile, glaube ich, beinhalten dann noch immer einen hohen Prozentsatz an Wahrsagerei, was es wirklich für ein Protein ist. Und man muss also schon die höheren Weihen besitzen, um da wirklich durchzuschauen. Gerade für den Kunsttechnologen so einfache und so unterschiedliche Dinge wie Hühnerei und Kasein sind analytisch durchaus eine schwierige Sache. Ich glaub' also, genügend Probematerial vorausgesetzt, müsste man untersuchen, dass man nicht die Pilze mitanalysiert, die sicher ein sehr schönes Protein-Muster ergeben, und die auch verschiedene Bindemittel vortäuschen, die dann gar nicht vorhanden waren, müsste man vielleicht doch hinübergehen zu den Medizinern bzw. zu den *Immunologen.* Es gibt ja etliche Arbeiten schon auf diesem Gebiet, die sehr zögernd sind und publiziert wurden. Ich glaube aber, dass die Degradation hier bei den Figuren bei der hohen Feuchtigkeit noch immer die Möglichkeit gibt, dass man *eluiert, Proteine oder Bruchstücke der Proteine herauslöst, ohne dass man sie zerstört, und sie dann mit einem spezifischen Serum identifiziert.* Ich würde meinen, dass ist sicher eine Sache, die die normalen organischen Analytiker nicht können. Aber es ist gang und gäbe natürlich bei den Biochemikern und bei den Immunologen. Und ich glaube, dass diese Gruppe gut beraten wäre, wenn sie nicht nur organische Analytiker und Protein-Chemiker zuzieht, sondern dass sie auch versucht, mit den *Immunologen* ins Gespräch zu kommen. Die Methodik ist heute so verfeinert, dass die sicher ein wahres Schatzkästchen an irgendwelchen Methoden anbieten könnten.
Ja, und dann möcht' ich noch eine ketzerische Frage stellen. Soweit ich also sehen konnte, ist bei den Fassungen in den Rot-Partien relativ viel Mennige vorhanden. Und zwar eine sehr schöne, feurige Orange-Mennige, die man aus Bleiweiss gemacht hat und nicht aus der Bleiglätte, die ja dieses tiefrote Rostschutz-Pigment liefert, das uns allen bekannt ist; die Orange-Mennige ist also wesentlich feuriger. Nun ist es also eine altbekannte Tatsache, dass die Orange-Mennige ziemlich lichtempfindlich ist. Das heisst also, wenn ich Mennige-Flächen freilege, muss ich damit rechnen, dass in 10, 15 Jahren eine totale Schwärzung auftritt. Wir haben dasselbe Problem, wenn Sie sich erinnern, Herr Suckale, in Wien diskutiert, wo ebenfalls die gesamte Altar-Architektur beim Zneumer-Altar einen hohen Prozentsatz an Mennige aufweist; diese Teile wurden ziemlich bald übermalt, d. h. also, dass schon frühzeitig Lichtschäden aufgetreten sind; trotz des niederen Beleuchtungsniveaus am angenommenen, ursprünglichen Aufstellungsort. Ja, das wollte ich noch sagen. Ich hoffe, ich habe nicht zu sehr monologisiert.

Verena Villiger: Nein, das war sehr interessant. Darf ich Sie bitten, spätestens um 11.15 Uhr hier wieder im Saal zu sein?

(– Kaffeepause –)

Ich glaube, wir fahren weiter. Die Zeit drängt. Wir sind ein bisschen verspätet. Wir haben noch sehr wichtige Fragen zu besprechen. Der eine Teil ist der technologische Teil. Es sitzen hier im Saal eminente Spezialisten, die sich zu verschiedenen Fragen äussern sollten, möchten. Ich schlage vor, dass wir in der nächsten halben Stunde diese Fragen besprechen. Und dass wir dann ein bisschen die Zeit überziehen, dass wir bis 12.15, 12.30 Uhr weiterfahren mit der Frage der Ausstellung, der Museologie, die ja eigentlich als Endresultat dieses ganzen Kolloquiums eine Vorstellung geben sollte über die Möglichkeit, wie schliesslich die Skulpturenfunde präsentiert werden könnten oder sollten. Ich hoffe, Sie sind damit einverstanden, und eröffne jetzt die Diskussion über die technologischen Fragen. J'aimerais ouvrir la discussion sur les points techniques. Je vais couper court à ça à midi moins quart pour qu'on puisse continuer en court sur les questions de museologie jusqu'à midi et quart. Nous continuons un petit peu plus tard. Ceux qui doivent absolument quitter sont priés de le faire. Ich bitte Sie, Ihre Bemerkungen zur Konservierung, zur technologischen Situation jetzt anzubringen.

Franz Mairinger: Darf ich nur eine ganz kurze Bemerkung machen? Ich glaube, die beiden Fragenkomplexe, die Sie gerade für die Diskussion erwähnt haben, hängen eng zusammen. Denn es wird ganz essentiell sein, wo die Figuren aufgestellt werden, und wie sie präsentiert werden. Das bedingt natürlich unter Umständen verschiedene Konservierungsmassnahmen. Denn ich glaube, man sollte nicht so scharf trennen, sondern doch da etwas fliessend diskutieren, wenn ich den Vorschlag machen darf.

Verena Villiger: Gut, dann werden wir diese beiden Fragenkomplexe vereint behandeln.

Ulrich Schiessl: Darf ich zu der Anregung von Herrn Professor Mairinger den Hinweis hinzufügen, dass die Ausstellungsform bestimmte Konservierungsmassnahmen bedingt; in der Umkehrung auch offerieren, dass bestimmte ästhetische und ethisch zwingende Konservierungsmassnahmen bestimmte Ausstellungsformen bedeuten, damit man beide Aspekte aequivalent behandelt.

Burkard von Roda: Darf man hören, welche Vorstellungen oder Ideen bis jetzt überhaupt bestehen, um dazu Stellung nehmen zu können?

Verena Villiger: Ich leite die Frage weiter an den Direktor des Bernischen Historischen Museums, Herrn Dr. Germann.

Georg Germann: Wir sehen zwei bis drei verschiedene Phasen vor. Wir möchten Ende 1991, wenn die Konservierungsmassnahmen vorläufig abgeschlossen sind, den ganzen Fund in seiner ganzen Breite präsentieren im Erdgeschoss des Bernischen Historischen Museums, und dies für einige Monate. Denn es scheint uns zwingend, dass nicht nur die Fachleute, sondern auch das bernische und schweizerische Publikum, wenn nicht darüber hinaus, von der Bedeutung dieses Fundes Kenntnis nehmen kann. Die Platzverhältnisse im Bernischen Historischen Museum erlauben es nicht, diese Ausstellung so weiterzuführen. So, wie die Platzverhältnisse sind, werden wir eine *Triage* vornehmen müssen, und unterscheiden zwischen Skulpturen, deren Erhaltungszustand und deren fragmentarischer Zustand ein Verständnis ohne allzu grosse Hilfsmittel ermöglichen und eine *Studiensammlung,* die nur den Fachleuten zugänglich sein wird. Wo diese Studiensammlung aufgebaut werden kann, ist eine noch offene Frage. Diejenigen Skulpturen, die in einer Triage einer dauerhaften Ausstellung zugeführt werden sollen, denken wir uns im Bernischen Historischen Museum, das viele von Ihnen ja gestern noch einmal besucht haben, um sich auf dieses Kolloquium vorzubereiten, begreiflicherweise *in der Nähe der Münsterskulpturen,* also im Untergeschoss des Museums.

Burkard von Roda: Vielen Dank. Das war jetzt schon sehr detailliert. Ich hab meine Frage auch dahin gerichtet, ob andere Vorstellungen existieren, einen eigenen Ausstellungsraum, z. B. auf der Münsterplattform zu bauen. Das klingt jetzt schon so, als ist es beschlossen, dass die Figuren ins Historische Museum kommen. Ist das so?

Daniel Gutscher: Wenn ich mich dazu äussern darf als Vertreter der Eigentümerin dieser Funde. Als Bodenfunde gehören sie dem Kanton, vertreten durch den Archäologischen Dienst des Kantons Bern. Wir sind mit Professor Schmid der Ansicht, dass dieser Fundkomplex einen geschlossenen Komplex darstellt, *dass dieser Komplex als Ganzes auszustellen sei.* Allerdings ist es uns selbstverständlich wie Herrn Direktor Germann klar, dass die momentanen Platzverhältnisse im Bernischen Historischen Museum dieses Ziel nicht sofort zu realisieren erlauben. Aber ich meine, dass wir davon ausgehen müssten, dieses hochgesteckte Ziel der permanenten Gesamtpräsentation vor Augen zu haben, auch wenn wir nach der Gesamtausstellung 1991 eine gewisse Zeit den Gürtel enger schnallen müssen. Sie wissen, das Historische Museum plant einen Erweiterungsbau, und wir hoffen alle, dass dieser Erweiterungsbau zustande kommt. Er wurde noch nicht begonnen. Vielleicht ist das ein Glück, das wir ihn an einer Ecke noch etwas grösser machen können, dass das Historische Museum dort etwas mehr Platz bekommt. Das ist die andere Seite, die Überzeugung des Archäologischen Dienstes.

Peter Kurmann: Ich gestehe, dass ich etwas verwirrt bin. Einerseits wurde gestern von Herrn Gutscher eindeutig festgehalten, dass es sich in erster Linie um *archäologische Funde* handle. Archäologie, das heisst genaueste wissenschaftliche Dokumentation, Bestandesaufnahme usw. Dabei stellt sich natürlich die Frage nach der vorgesehenen Publikation der Funde – aber «gut Ding will Weile haben». Andererseits wird heute völlig berechtigt aus dem berufenen Mund von Herrn Professor Schmid *der Ruf nach Anastylose* laut. Der Wunsch nach einer Präsentation für das grosse Publikum ist verständlich, besonders auch dann, wenn man die soeben gemachten Ausführungen von Herrn Germann berücksichtigt. Das Publikum hat ein Recht, die Funde nicht nur zu sehen, sondern auch in ihren historischen und sogar ästhetischen Bezügen sinnbar, sinnlich fassbar zur Kenntnis zu nehmen. Aber wie sollen die beiden völlig verschiedenen Gesichtspunkte unter einen Hut gebracht werden? Der Platzmangel im Historischen Museum ist notorisch – soeben höre ich, dass von einem Erweiterungsbau die Rede ist, was eine erfreuliche Aussicht darstellt. Ich erlaube mir, jetzt ein Szenario zu entwerfen, um die zwei auf den ersten Blick unvereinbaren Gesichtspunkte doch zu vereinbaren.
Die europäische Bedeutung des Berner Fundes ist jetzt schon über alle Zweifel erhaben. Warum, angesichts dieser Tatsache, nicht nach den Sternen greifen? Mit anderen Worten *möchte ich für die Einrichtung eines Münstermuseums in Bern plädieren,* in dem die Funde eine dauernde Heimat finden könnten. Auf schweizerische Verhältnisse bezogen gehört das Berner Münster zu den grossen Kathedralen, obwohl es kirchenrechtlich nie eine solche war und relativ klein ist (was durch den 100 Meter hohen Turm, selbst wenn er in der oberen Hälfte aus dem 19. Jahrhundert stammt, wieder aufgewogen wird). Es gibt genügend Beispiele von grossen Kathedralen in Europa, die in ihrer Nachbarschaft über ein Dommuseum verfügen, in dem die vor Verwitterung gerettete Bauplastik ausgestellt wird (z. B. das Musée du Tau neben der Kathedrale von Reims, das Musée de l'Oeuvre Notre-Dame in Strassburg, verschiedene Musei del Duom'opera in Italien; neuerdings plant man etwas Ähnliches in Lincoln). Ohne dem Bernischen Historischen Museum etwas wegnehmen zu wollen (es liesse sich ja an eine Art Dépendance denken), halte ich es für wünschenswert, ein Münstermuseum einzurichten. Das hiesse, dort den grossartigen Neufund in seiner ganzen Breite zusammen mit der bereits deponierten und vielleicht in Zukunft noch zu deponierenden Plastik des Münsters (beispielsweise gewisse Ergänzungen des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, die es ebenfalls zu retten gilt) auszustellen. Ein Münstermuseum sollte aber nicht nur die Skulptur, sondern den Bau in seiner ganzen Geschichte darzustellen versuchen. Herr Schmid hat das bereits angedeutet: die Funde, so wie sie sich heute darbieten, sind unter anderem auch ein Dokument des Bildersturms. Im Münstermuseum fände auch der Ensingersche Turmriss seinen Platz, ferner alte Darstellungen des Münsters und die Dokumente des Turmbaus (Fotos, Pläne usw.). Was den Skulpturenfund betrifft, so wäre es im Rahmen einer sol-

chen, geschlossenen Dokumentation der Geschichte des Münsters und seiner baulichen Erscheinung im Laufe der Jahrhunderte möglich, sowohl die archäologischen Erfordernisse als auch die ästhetischen (publikumswirksamen) Gesichtspunkte miteinander zu vereinbaren. Jedenfalls könnte in einem Münstermuseum der gesamte Fund ausgestellt werden. Dies wäre seiner Bedeutung angemessen.

Théo-Antoine Hermanès: J'aimerais rappeler que dans la cathédrale de Lausanne, il est prévu d'aménager une présentation de certains morceaux de sculptures dans le beffroi et que des plans sont maintenant à l'enquête. Donc, ce n'est pas un problème spécifique à Berne; c'est un problème qui se pose un peu partout. Mais j'ai l'impression d'être dans un train qui a oublié de s'arrêter à une gare et s'il l'a oublié, c'est que la plupart des passagers du train sont d'accord de ne pas s'arrêter à cette gare là, qui est celle des problèmes téchniques et celles des problèmes de conservation. Si l'on accepte de diviser les interventions sur un object entre conservation et restauration, on doit considérer que la conservation des sculptures de Berne est actuellement en cours. Je pense qu'elle est assurée par des personnes de qualité et bien formées et qu'elle est supervisée par un groupe de spécialistes auxquels on peut aisément faire confiance. J'aimerais, car il ne me semble pas que le domaine soit encore suffisamment développé, que l'on pousse les recherches d'analyses matérielles, que l'on pousse les analyses chimiques, les analyses physiques et que l'on fasse aussi bien pour les analyses historiques, car je n'ai entendu que Madame Kurmann signaler un rapport avec les documents d'archives. Je pense qu'il y aura pas mal de choses à chercher pour le 15ème siècle, pour déterminer un peu plus précisément l'origine de ces sculptures. En ce qui concerne la conservation, il faut avancer tout simplement; après se posera effectivement le problème de la restauration et avec le problème de la restauration se posera comme le disait Monsieur Mairinger le problème de la présentation au public – entière ou partielle.

Martin Fröhlich: Ich hätte eigentlich noch gerne die Frage, die Herr Kurmann angeschnitten hat, etwas präzisiert gehört, nämlich, ob die Denkmäler, die diese Plastiken ja sind, nun Denkmäler der mittelalterlichen Plastik oder Denkmäler der Zeit des Januars 1528, nämlich des Bildersturms sind? Das ist die eine Frage. Die zweite Frage ergibt sich aus dem Hinweis von Herrn Kurmann auf das *Bedürfnis nach einem Münstermuseum.* Die Stadt und der Kanton Bern haben gelegentlich das *Stiftsgebäude* zu restaurieren, wenn nun die Verwaltung auszieht. Es schiene mir angebracht zu prüfen, ob nicht in den Untergeschossen des Stiftsgebäudes ein solches Münstermuseum eingerichtet werden könnte, das dann unter anderem die Skulpturenfragmente aufnehmen würde. Besteht dafür eine Chance?

Verena Villiger: Ja, ich glaube, jetzt wird es schwierig, weil wir verschiedene Fragen mischen. Ich nehme erst Herrn de Capitani.

François de Capitani: Vielleich ganz kurz auf die zweite Hälfte der Diskussion hin, sowohl anknüpfend an Herrn Kurmann wie an Herrn Fröhlich. Was auch eine *Klammer* ist der ganzen Angelegenheit, ist natürlich die *bernische Geschichte.* Und dort ist natürlich der übergreifende Aspekt, der über das Münster hinausgeht, der dann eben auch den Bildersturm mit der Bildschöpfung verbindet. Und das ist ja die ganz grosse Chance des Historischen Museums, dass nicht eine Zerstückelung der bernischen Geschichte stattfindet, sondern dass mit einer übergreifenden Geschichte des 15. und 16. Jahrhunderts in Bern hier dem Publikum ein Zugang geschaffen werden kann, der offen ist für den Zugang von der Kunstgeschichte, von der lokalen Geschichte und von der übergeordneten europäischen Geschichte her. Aber das vielleicht auf die zweite Hälfte der Diskussion.

Vinicio Furlan: J'aimerais revenir juste un instant, très court, sur l'aspect technique évoqué par Monsieur Hermanès. A mon avis, les problèmes de conservation sont pas très graves à résoudre. Je m'explique: les divers morceaux sont relativement sains, certes, il y aura quelques difficultés inhérentes à la préparation et à la restauration, mais les statues elles-mêmes n'ont pas trop souffert lorsqu'elles étaient enfouies. Par contre, ce qui me semble extrêmement important, c'est l'étude exhaustive de la polychromie, parce qu'on est dans une période (tarde-gothique) très peu connue. Cette étude pourrait, au niveau de l'évolution des techniques picturales, apporter éonormément de renseignements précieux. Je considère que ce qu'on a fait jusqu'à présent ce n'est qu'un effort initial d'exploration. Une étude, par exemple des liants est entièrement à faire.

Franz Mairinger: Ich möchte zuerst noch etwas nachtragen, was ich vorhin in der Hitze des Gefechts vergessen hab. Ich möchte diesem Komitee und den Leuten, die da drinnen sitzen, gratulieren zu dieser wirklich hervorragenden Arbeit. Ich möchte dies ausdrücklich betonen: Ich bin sehr angetan von der wissenschaftlichen und restauratorischen Akribie, mit der dieser Fund behandelt wurde. Ich möcht' aber in dem Zusammenhang noch sagen, man sollte also bei noch so guter Konservierung nicht vergessen, dass die *Fassung sich sicher nicht mehr im Originalzustand präsentieren lässt.* Das heisst, gerade dieser Fragenkomplex der Oberflächenästhetik ist nicht rekonstruierbar. Es könnte ohne weiteres zum Beispiel sein, dass diese graue Fassung, die da am Stein liegt, dass das einem Polierweiss entsprochen hat in der Oberflächenbehandlung, was durchaus in der Zeit möglich ist. Und das ist natürlich durch das Sickerwasser nicht mehr vorhanden. Von der Oberflächenästhetik erwarte ich mir [deshalb] von der Konservierung nichts mehr. *Es wird ein historisch gewachsener Zustand präsentiert und konserviert,* und darauf sollte man auch in der Präsentation, gleichgültig wo sie erfolgt, hinweisen, dass man das gerade bei den reicher polychromierten Figuren nicht für ein Original hält. Ich darf vielleicht auch noch, obwohl ich da auf fremden Gebieten wildere, bezüglich der Aufstellung noch einiges sagen. Ich

finde, der Fundkomplex hat so viele Komponenten, dass man zumindest einige davon in der Präsentation berücksichtigen sollte. Sicher ist er für die Kunstgeschichte von immenser Bedeutung. Aber für mich sind das auch durchaus – ich wiederhole natürlich die Meinung meiner Vorgänger – *Archivalien aus der Zeit.* Und es wäre, nachdem ein Museum didaktische Aufgaben hat, durchaus möglich, *nicht nur die historischen Zusammenhänge herzustellen,* also als Dokument des Bildersturms. Man könnte, wenn man die Fragmente, die vorhanden sind, aufbereitet, d. h. wie waren denn die Skulptiertechniken in der Zeit usw., dann kann nämlich auch der Betrachter, der mehr oder weniger den interessierten Laien darstellt, damit auch etwas anfangen. Und das lässt sich sicher machen, denn es gibt genügend Stiche oder Holzschnitte aus der damaligen Zeit, die zeigen, wie ein Scharriereisen, wie ein Spitzeisen, wie ein Meissel in der Zeit ausgesehen hat. Ich glaube, dass hier eine *didaktische Aufbereitung des öfters sehr spröden archäologischen Fundmaterials* durchaus möglich ist, so dass nicht nur ein Fachmann, sondern auch ein Laie damit etwas anfangen kann. Und dann darf ich also noch eine für den Herrn Dr. Gutscher vielleicht sehr unangenehme Vision aufreissen, wenn man Madame Robert zitiert, dass sie sich bald einen neuen Setzungsriss wünscht. Bitte, was geschieht dann bei dem Platzmangel, wenn weitere Kubikmeter geborgen werden? Das muss man ja schon ins Konzept miteinbeziehen.

Oskar Emmenegger: Ich finde es von der taktischen Seite sehr wichtig, dass es eine Ausstellungsform gibt, wie die aus Sicherheitsgründen gestalten, ist ein anderes Problem. Man ist nun an der Front der Denkmalpflege, und bis man zum Objekt kommt, sieht man, dass der Steinmetz in der Regel die Farbe schon längst weggeschlagen hat; d. h., bevor der Denkmalpfleger kommt, ist die Polychromie schon längst weg. Ich finde es sehr wichtig, dass Handwerker in dem Sinne und die Öffentlichkeit auch angesprochen werden, dass es Fassungen überhaupt gibt. Die Zeit, dass es Fassungen an den Skulpturen gibt, ist noch nicht ganz so neu, aber sie ist auch nicht sehr, sehr alt. Die Steinmetzen gehen ans Objekt, die Farbe ist weg. Das passiert täglich. Eine didaktische Form, wo der Handwerker angesprochen wird, bevor die Denkmalpfleger eigentlich schon kommen, ist schon sehr, sehr wichtig.

Lorenzo Lazzarini: Mi scuso: parlerò in italiano. Mi pare che da quello che ho visto ci siano grosso modo tre operazioni da fare nel caso specifico del restauro delle sculture. Pare ci sia 1. un consolidamento della policromia, 2. un'operazione di pulitura successiva, 3. un'operazione di anastilosi, quindi di rimontaggio dei vari frammenti della scultura. La prima operazione mi pare che sia più delicata e complessa. Mi pare che il materiale che viene proposto, cioè la gelatina, non possa essere un materiale sicuro, perchè ovviamente e sottoposto ad un attacco microbico che non è assolutamente condizionato da temperatura e umidità ma anche da una presenza di microorganismi che potrebbero essere portati dai visitatori. Quindi un ambiente sterile non si può ovviamente tenere in museo. Mi pare del resto che l'altro materiale, che andrebbe bene anche da un punto di vista teorico, cioè il silicato di etile, non abbia le capacità di fissare la pellicola pittorica sufficentemente; è un consolidante dell'arenaria, ma non consolida, non fa riaderire la pellicola pittorica al supporto. Proporrei di fare delle prove con una miscela che è risultata abbastanza efficace in restauri che sono stati fatti a Bologna, in particolare una miscela di latte di calce e di Primal, che è un'emulsione acrilica. Il risultato è di non cambiare il colore dell'arenaria. Si tratta anche per Bologna di arenaria, e il colore non è cambiato, e si è avuto un consolidamento superficiale anche di notevole intensità per esempio nel caso di fenomeni di esfoliazione e di scagliatura. Quindi in questo caso la policromia dovrebbe essere consolidata, diciamo agendo per impacchi. Ovviamente bisogna agire in modo tale da non mettere troppo consolidante. La policromia dovrebbe essere fissata di nuovo al supporto. Non ho capito quale sarà il sistema di pulitura che verrà adottato, e se si farà la pulitura anche di queste incrostazioni calcaree o gessose che ho potuto vedere. Per quanto riguarda invece la terza operazione, cioè quella di anastilosi delle statue, io credo che sia importante far un montaggio che sia reversibile, perchè non si sa mai: può darsi che un domani capiti un altro colpo di fortuna e si trovino dei frammenti che si possono incollare. Quindi direi di evitare l'uso di resine come il poliestere o di epossidi che sono assolutamente irreversibili, e che potrebbero portare poi difficoltà di montaggio delle sculture.

Théo-Antoine Hermanès: Je partage l'avis du professeur Lazzarini. En ce qui concerne les silicates d'éthyle, je conseillerais aussi d'utiliser les silicates d'éthyle dans le cas de Berne. Personellement je les utilise, mais uniquement là où il n'y a pas de surface polychromée, pas de couleur. Lorsque le matériau molasse est sans autre adjonction, je peu utiliser le silicate d'éthyle, telle est ma position. En ce qui concerne l'utilisation de l'eau de chaux, je crains que sur le plan esthétique cela n'apporte malgré tout un blanchiment de la pellicule picturale qui, en certaines zones, se mélange déjà avec la terre et a perdu de son intensité. Mais il y a aussi un problème en ce qui concerne la molasse. Même si elle apparait en bon état de conservation, je crois qu'on doit tout de même prévoir une imprégnation là où elle a été endommagée par l'humidité, une imprégnation de surface. Nous avons constaté au «portail peint» de Lausanne, que dans les endroits conservés comme témoins, c'est-à-dire sur les endroits des sculptures que nous avons absolument pas touchés depuis que le chantier était ouvert (1968) est apparue il y a une dizaine d'années une pulvérulence de la molasse bien évidente. Nous avons conservé entre autres un morceau qui était le plus endommagé de la série des sculptures des voussures nord elle-même les plus endommagées de tout le portail: en l'espace de dix ans on voit très clairement qu'une partie de la molasse est tombée suite à l'assèchement du portail.

Verena Villiger: Es bleibt die Frage von Herrn Professor Lazzarini über die Reinigung und über die Sinterschichten, ob die zu entfernen sind oder nicht. Ich glaube, es wäre günstig, wenn Herr Zumbrunn sich dazu äussern würde.

Urs Zumbrunn: Ich möchte das hier als Diskussionspunkt aufwerfen. Bisher geschah es folgendermassen. Viele fragile, lose *Krusten,* die den Sand oder auch den Stein überlagerten, sind nicht zu halten gewesen. An solchen, die die Malschicht überlagern oder *fest mit der Malschicht und dem Stein verbunden* sind, wurde bisher wegen Substanzgefährdung der Malschicht oder der Steinoberfläche *nichts daran gemacht.*

Lorenzo Lazzarini: S'intende lasciarle o s'intende toglierle?

Urs Zumbrunn: Ich möchte sie belassen.

Lorenzo Lazzarini: Perchè intende lasciarle?

Urs Zumbrunn: Wegen der *Substanzgefährdung.* Wenn ich eine fest mit der Oberfläche versinterte Kruste wegnehme, dann nehme ich automatisch Schleif- und Werkzeugspuren mit weg.

Lorenzo Lazzarini: Non ha provato di fare delle prove con microsabbiature, per diminuire almeno lo spessore di queste croste calcaree?

Urs Zumbrunn: Nein, auch das Sandstrahlen bedeutet eine Deformierung der Original-Oberfläche, die als viel schlimmer anzusehen ist. Wenn schon etwas gemacht werden muss, dann lieber eine Anpassung dieser Fläche durch Retuschen an den umgebenden Farbton, aber nicht wegnehmen.

Ulrich Schiessl: Ich möchte ganz kurz dazu etwas sagen. Bei dieser Art kommt man natürlich nicht mehr ins Konservieren, sondern schon in einen gestaltenden, wiederherstellenden Bereich, den ich dem Restaurieren zuordnen würde. Und ich glaube, man muss bei der Definition bzw. Auffassung, wie man an die Objekte herangeht, berücksichtigen: Es sind Skulpturen, die in den Boden gekommen sind; *es gehört zu ihrer Geschichte, dass sie Bodenkorrosion erlitten haben;* wir können die Bodenkorrosion gar nicht vermeiden, das hat schon einen eminenten Polychromieverlust zur Folge. Und man wird auf einer Amphore, die tausend Jahre im Meer gelegen hat – als ästhetisches wie historisches Dokument – die Verkrustung belassen müssen. Und so wird es wohl auch hier zu sehen sein, dass die Geschichte auch in Sinterkrusten vorhanden sein kann. Und sie sind – so wie wir sie sehen – glaube ich, nicht unbedingt ästhetisch entstellend. Man muss auch die Behandlung von dieser Seite sehen.

Lorenzo Lazzarini: Però nel caso di un vaso greco esce dal terreno che ha una crosta calcarea che sta sulla superficie, in questo caso la crosta si toglie. Quindi non vedo la differenza tra i due comportamenti.

Théo-Antoine Hermanès: Très rapidement, je voudrais simplement faire remarquer le respect extraordinaire de la position de Monsieur Zumbrunn par rapport à cette croûte calcaire. Je pense qu'il est extrèmement rare qu'un restaurateur soit aussi respectueux de l'état de la pièce qui lui est confiée. C'est à mon avis une garantie exceptionnelle de qualité d'intervention sur les pièces de Berne.

Andreas Arnold: Ich kann das voll unterstützen, was Herr Hermanès gesagt hat. Die entscheidende Frage, die sich stellt, ist, ob diese *Krusten stabil* sind, oder ob sie in musealer Aufbewahrung den Stein gefährden. Was die Kalkkrusten bedingt, sind sie stabil. Da hab' ich keine Angst. Was die Gipskrusten bedingt, muss man einfach die Einschränkungen machen, dass diese Stellen nicht nass werden dürfen, weil dann der Gips sich teilweise auflöst; und man weiss von Gipskrusten, dass sie sich mitsamt der Unterlage auflösen können. Da ist eine Einschränkung. Und im Museum werden normalerweise solche Figuren von solcher Wichtigkeit nicht nass gemacht.

Gerda Kaltenbrunner: Es hat eigentlich schon Herr Dr. Arnold vorweggenommen, was ich eben noch einmal betonen wollte, und auch Herrn Hermanès kann ich mich nur anschliessen. Was ich bewundernswert finde, ist fachlich einfach die excellente Arbeit, die Herr Zumbrunn leistet; einfach in der Zurückhaltung, auch was die Eingriffe und die Hinzufügung von Fremdmaterial betrifft. Denn wir haben ja in der Diskussion immer wieder gehört, dass die ganze Materialanalyse sowohl von der Methodik als auch von den vergleichbaren Objekten her eine offene Frage ist; und *jeder Eingriff, jede Hinzufügung von Fremdmaterial erschwert in einem hohen Masse sowohl die Bestimmung der Bindemittel als auch der Pigmente und überhaupt die mögliche Rekonstruierbarkeit der ursprünglichen Erscheinung des Objektes.* Deshalb würd' ich auch die Verfahrensweise, wie sie jetzt vorgenommen wird, wirklich als die einzig mögliche und akzeptable sehen, sich von Stück zu Stück vorzuarbeiten und da eigentlich, parallel zur Freilegung, das Minimum an Festigung vorzunehmen, und das Stück weiter zu beobachten und eigentlich auch davon Abstand nehmen, dass man eine Imprägnierung mit Fremdmaterialien wie Kunstharz oder Kunststoffen vornimmt; auch im Hinblick nicht nur auf das Objekt als Dokument, was also auch später für Untersuchungen verwertbar sein muss, sondern auch im Hinblick auf die museale Präsentation und das Verhalten des Objektes in einem Museumsklima. Es ist eigentlich noch ein anderer Punkt, den ich ansprechen möchte: Man ist sich ja wohl allgemein einig, dass die Objekte in einem musealen Klima ausgestellt, in einem kontinuierlichen musealen Klima bewahrt werden müssen, also auch für die Zeit des Transportes und der späteren Aufbewahrung – egal ob das jetzt ein Museumsraum oder ein Studiendepot sein würde, auch im Hinblick auf das, was Herr Dr. Arnold erwähnt hat bezüg-

lich der eventuellen Austretung von Salzen. Ich finde, dass man da eben auch bezüglich des Neubaus noch mal genau überlegen muss oder auch [in bezug auf] die Vitrinenaufstellung, wie man da eigentlich vorgehen will. Also, dass diese ganze *Klima-Frage* ein eigener, schwieriger Komplex ist, den man auch zum jetzigen Zeitpunkt, *parallel zur Konservierungsarbeit überlegen muss.*

François Schweizer: Ich hätte nur eine Frage zur Organisation der naturwissenschaftlichen Untersuchungen. Es wurden, wenn ich Herrn Zumbrunn gestern richtig verstanden habe, einzelne Farbschichten bereits fixiert mit einer verdünnten Lösung von Störfischleim. Wie haben Sie sich da in der naturwissenschaftlichen Gruppe bezüglich der Probeentnahmen organisiert, wo Bindeanalysen durchgeführt werden müssen, die dann durch die Störfischleim-Lösung vielleicht beeinflusst werden könnten? Ich weiss, dass es schwierig ist. Sie müssen festigen und können nicht gleichzeitig eine Analyse durchführen.

Urs Zumbrunn: Wenn ich dazu Stellung nehmen kann. Ich habe gestern erwähnt, dass vor jedem Eingriff, bei der Reinigung, Stücke von dem Fragment selbst oder auch anderen Fragmenten, die sich oft zuordnen lassen, zum Vorschein kommen. Diese Stücke werden nicht gereinigt. Sie werden in separaten Behältern aufbewahrt. Sie haben vielleicht gestern gesehen: Überall, bei jedem Fragmentstück, liegen diese Proben in Glasfläschchen oder Plastiksäckchen in den Kartonschachteln herum, so dass von unberührtem Material genügend vorhanden ist.

Andreas Arnold: Die Frage der naturwissenschaftlichen Untersuchung und Methodik ist angesprochen. Bis jetzt haben wir punktuell untersucht. Wir haben nur das, und da sehr beschränkt untersucht, was für den Restaurator für seine Weiterarbeit unbedingt notwendig war. Und sonst nichts. Für den Fund von dieser Bedeutung – und das Material wird ja bereitgestellt –, stellt sich die Frage der Untersuchung noch einmal. Und zwar ist es ein wichtiger Fund. Die Kunstwissenschaft kann sich heute nicht allein auf die stilistischen Merkmale abstützen. Sie ist auf die naturwissenschaftliche Untersuchung angewiesen, schon nur, um Hinweise darauf zu bekommen, wie die Farbe ursprünglich hätte ausgesehen haben können. Nun, wenn man die Methodik betrachtet, ist die Fragestellung interdisziplinär. Kunstwissenschaft, Naturwissenschaft stellen die Fragen gemeinsam in einem Gesamtkomplex. Dann kommt die Ausführung. Und die Ausführung wird von Spezialisten gemacht. Und dort, wo es meistens nicht funktioniert in der Praxis, das ist der Übergang zwischen Kunstwissenschaft, Restaurierung und Naturwissenschaft. Und einer der wichtigen Gründe, weshalb es dort nicht funktioniert, ist, weil wir in eine Art Untersuchungs- bzw. Restaurierungshektik hineingeraten. Die bestehenden Labors bekommen punktuell Proben zugesandt, die sie untersuchen. Die Antwort geht zurück zum Restaurator. Und jetzt kommt die *Frage der Interpretation.* Und die Interpretation wird dann nicht mehr interdisziplinär gemacht. Sie muss einsam vom Restaurator vorgenommen werden. Wir sehen daraus, dass es eigentlich – um eine Systematik der Methoden zu haben – einen Naturwissenschaftler braucht, der die Sprache der anderen versteht, und der in aller Ruhe – ich möchte sagen fast wie der Restaurator – an den Objekten arbeiten kann. Dann kann man systematisch naturwissenschaftliche Untersuchungen machen. Hierfür würde ich eine Person nehmen, die Phänomenologie und Analytik beherrscht. Das ist auch sehr selten bei den Naturwissenschaftlern. Entweder sind es Analytiker, dann können sie sehr schöne Analysen machen, bringen sie aber nicht in den Zusammenhang, oder es sind Phänomenologen, dann sind sie schlecht analytisch ausgerüstet. Die Person müsste beides können, in Zusammenhang bringen und die Proben zu den Spezialisten weitergeben, und dann zusammen mit den Spezialisten interpretieren und zurückführen zum Naturwissenschaftler und Restaurator. Ich glaube, nur so werden wir diesen Fund auch wirklich *interdisziplinär auswerten* können. Wenn wir das nicht machen, dann bleiben wir in der punktuellen Untersuchungshektik, dass irgendjemand von uns, zwischen einer Serie von Proben, die er sowieso zu untersuchen hat, noch rasch etwas von Bern bekommt.

Urs Zumbrunn: Noch hinzuzufügen wäre, dass bei Oberflächen, wo nicht sicher ist, ob einmal eine Weissfassung bestanden hat oder nicht, bisher auf eine gründliche Reinigung und auch – gerade aus analytischen Gründen – auf eine Konservierung dieser Oberfläche verzichtet wurde. Zum Beispiel der Diakon, den Frau Beer dort gezeigt hat, hat nur an den buntgefassten Teilen eine Festigung erhalten; ansonsten aber nichts (Abb. 69). Diese Flächen sind immer noch offen, um auf Bindemittel oder eventuelle Pigmentreste hin überprüft zu werden.

Oskar Emmenegger: Ich kann mich sehr kurz fassen, weil sich Frau Kaltenbrunner und Herr Hermanès schon in dem Punkt geäussert haben. Es gibt keine perfekte Restaurierung, es gibt nur die vorsichtige Restaurierung. Ich muss bitten, so weiterzufahren, wie es gemacht wurde, dass man sich keinen unnötigen Weg durch Mittel, die man eingesetzt hat, verbaut, um letzte Mittel einzusetzen. Es gibt nur die vorsichtige Restaurierung.

Karl Faltermeier: Ich hab' eigentlich zwei Punkte. Der zweite geht etwas länger. Zunächst eine Frage an die Anwesenden; wer von Ihnen hat Erfahrung beim Festigen mit Perfluor-Polyäther? Gibt es jemanden, der Erfahrungen hat; gibt es jemanden, der etwas davon weiss? – Dies scheint nicht der Fall zu sein. Danke schön. Somit komme ich also zu meinem zweiten Teil. Der zweite Teil besteht darin, dass ich mich bedanken möchte. Es ist jetzt 12.00 Uhr. Ich habe sehr interessante Punkte gehört. Mir persönlich liegt die *Restaurierung* am Herzen. Davon hab' ich bislang nichts, oder fast nichts gehört. Ich will versuchen, mich kurz zu fassen. Ich kenne die Dissertation von der Frau Bleuer nicht, nehme aber an, dass sie die Steinfiguren untersucht hat. Wenn wir also annehmen, dass wir einen

physikalischen Bericht über die Steinfestigkeit haben, so würden wir bei der Restaurierung davon ausgehen; *wie stark können wir den Stein noch belasten,* welche *Klebemittel* müssen wir verwenden. . .?

Ulrich Schiessel: Keine.

Karl Faltermeier: Keine Klebemittel? Dann stell' ich mir folgendes vor: Ich hab' ein Objekt, ein Fragment hier, ein Fragment hier, es hat wunderbare Bruchkanten, die lege ich aufeinander. Dann kommt jemand, der schüttelt ein bisschen, und dann werden sämtliche Steinkörner zerrieben und gehen kaputt. Und wir haben auf diese Art keine Möglichkeit mehr, eine exakte Zusammenführung zu machen. Ich möchte mich jetzt durch diesen Zwischenruf. . .

Ulrich Schiessl: . . . Entschuldigung. . .

Karl Faltermeier: . . .nein, nein ist schon recht. Der Satz wäre sowieso gekommen. Ich nehme an, die Oberfläche, die Pigmente, werden irgendwie gefestigt. Und ich setze auch voraus, das Objekt kommt ins Museum, in welches, darüber möcht' ich mich nicht auslassen. Die Zusammenfügung der Fragmente ist bei einigen sicher indiskutabel. Ich setze voraus, das mindestens drei bis vier Figuren zusammengesetzt werden. Wir kommen jetzt beim Zusammensetzen auf den Punkt: *Kleben.* Es sollte *reversibel* sein. Warum? Es könnte passieren, dass ein Fragment noch dazukommt, das irgendwie nicht mehr reinschlüpft. Epoxidharze, Polyesterharze, haben wir gehört, fallen weg, die sind zu hart. Nehmen wir aber einen zu weichen Klebstoff, dann kann es passieren, dass die Fliessgrenzen das auch wieder wegschieben. Wir müssen also *dübeln.* Beim Dübel gibt es grundlegend zwei Materialien: entweder Kunststoff- oder Stahldübel, nicht rostende. Nichtrostende Stahldübel sind schwer. Wir haben also eine zusätzliche Belastung vom Steinmaterial vom Objekt. Ich würde also vorschlagen, zu testen, inwieweit nicht glasfaserverstärkte, kohlenfaserverstärkte oder Bornitritstoffe zum Dübeln eingesetzt werden können. Sie werden leider noch zu wenig verwendet. Die Elastizität und Tragkraft von einem Kunststoffdübel ist vier mal so gross wie ein Stahldübel – nicht beim gleichen Durchmesser, sondern beim gleichen Gewicht. – Im allgemeinen ist es üblich, einen Dübel zu verwenden. Davon würde ich in diesem Fall abraten: vereint die Drucklast zu stark auf einen Punkt; ich würde in solchen Fällen drei kleine Dübel vorschlagen. Die machen eine viel bessere Dübelwirkung als ein einzelner dicker Dübel. Und dort, wo die Bruchstellen nicht mehr ganz aufeinanderpassen, wenn z. B. ein Zentimeter, drei Millimeter fehlen, einfach, wenn es sich nicht mehr schön aneinanderfügen lässt, würde ich ein Kunstharz empfehlen, das nicht zu hart ist. Es gibt bestimmt grosse chemische Firmen in der Schweiz, die Ihnen ein Mittel entwickeln, dessen Kunstharz etwas weicher ist als die Steinkristalle, also die Steinkörner, so dass sich der Kunststoff, wenn eine Belastung entsteht, noch etwas eindrückt, aber nicht so weit, dass es rausquetscht, womit gewährleistet wird, dass die beiden Fragmente schön zusammenkommen, dass das obere Fragment auf dem unteren schön steht, ohne dass es in labilen Kontakt kommt. Zum weiteren Zusammenfügen wäre vielleicht eine neuere Technik vorzustellen, die bei uns noch nicht durchgeführt wurde. Die ist im Getty-Museum entwickelt worden. Die konnten 150 000 Dollar investieren. Sie haben dort einen Kuros, der aus mehreren Fragmenten besteht, ohne zu kleben zusammengesetzt, indem sie zwei Seile vorgespannt haben. Das heisst, ins obere Objekt, z. B. hier in die Beine, haben sie einen Anker von 5–6 mm gesetzt, daran anknüpfend ein Stahlseil. Das Stahlseil hat einen Anti-Dralleffekt, d. h.: es ist speziell gewickelt, dass es sich auch beim Dehnen und später nicht entdrallt. Dann haben sie bei Fragmenten, die durch die Bodenerosion nicht genau zusammenpassten, Polyester dazwischengesetzt. Und anschliessend wurde mit Hilfe von Handmeeters genau berechnet, dass sie die richtige Spannkraft hatten, entsprechend der Stärke vom Marmor. In dem Fall müsste man dann die Festigkeit vom Sandstein berechnen. Das wäre eine Möglichkeit. Sie sind dadurch mit einem 5 mm grossen Bohrloch ausgekommen und haben diesen ganzen überlebensgrossen Kuros aufgestellt, sie können ihn jederzeit wieder zerlegen, wenn irgend etwas ist.

Ulrich Schiessl: Karl, ich möchte mich noch einmal bei Dir entschuldigen für meinen Einwurf. Aber Du sprichst da einen ganz grossen Problemkreis an und hast auch schon einige Möglichkeiten, Perspektiven genannt, die sicherlich, wenn der Fall aktuell wird – ich glaube, ich nehme dem Herrn Gutscher da noch nichts vorweg –, eine kleine Arbeitsgruppe von Spezialisten aus dem Bereich der Steinrestaurierung brauchen wird, um hier die beste Lösung beim kleinstmöglichen Eingriff zu finden. Es ist noch viel zu evaluieren, um den richtigen Weg zu finden.

Joachim Huber: Ich möchte kurz auf die Frage der Polychromie-Forschung zurückkommen. Es scheint mir doch sehr erstaunlich, dass jetzt von der Zeitspanne von 1400 bis kurz nach 1500 gesprochen wird, und in keinem Votum die ganze *Problematik des Münsterportals* miteinbezogen wird. Das Münsterportal ist jetzt seit Jahrzehnten in Restaurierung und soll auf 1991 fertiggestellt werden. Meiner Ansicht nach müsste man, wenn man sich hier intensiv mit der Polychromie- und Fassungsgeschichte der Spätgotik auseinandersetzt, auch das Münsterportal mit einbeziehen. Soviel ich selber beurteilen kann, ist dieser Aspekt bis jetzt überhaupt nicht zum Tragen gekommen. Es stehen noch knapp drei Jahre Restaurierung bevor, und es ist der letzte Moment jetzt, noch weitere Untersuchungen am Münsterportal zu machen. Nach 1991 wird dieses Portal wieder versiegelt sein, sagen wir mal, auf Jahrzehnte hinaus. Den wichtigen Zusammenhang zwischen den Neufunden und dem Münsterportal dürfen wir einfach nicht aus den Augen verlieren, die beiden Objektgruppen sind zum Teil gleichzeitig. Ich glaube, da müsste man intensiv auf eine Zusammenarbeit zwischen den beiden Projekten hinarbeiten und jetzt noch im letzten Moment diese zu verbinden suchen.

Farbtafel 5: Skulpturenfund. Figurenfragment einer Anna Selbdritt. Zustand nach Reinigung und Konservierung.

Ulrich Schiessl: Ihr Aspekt ist durchaus richtig, aber es gibt einige Problemfelder zu berücksichtigen. Erstens das eine, dass das Münsterportal untersucht wird, soweit ich weiss, sehr gründlich, und dass von dort her Ergebnisse zu erwarten sind. Wir hoffen, wir untersuchen auch so gründlich bei den Funden der Münsterplattform. Aber hier ist nun eins zu sehen: Sie haben zweierlei verschiedene Ausgangspunkte. Sie haben hier einen homogenen Bestand, der übermalt worden ist und unter ganz anderen Bedingungen sich erhalten hat. Auf der anderen Seite haben Sie ein sogenanntes Agglomerat von Skulpturen. Sie können die beiden zusammenführen, aber erst dann, wenn von beiden die Ergebnisse vorliegen. Der Vergleich, den sie anstreben, ist schon das Einbetten der Erkenntnisse von einzelnen Objekten in eine Summa der Polychromie. Das ist dann die Technikgeschichte oder Kunstgeschichte der Farbgestaltung an Skulpturen, so dass die Auswertung der Fakten, die Sie wünschen, auf der kunsthistorischen Ebene zusammenkommt. Ich glaube, es ist sehr risikovoll, beides unter den bestimmten Bedingungen bereits jetzt konkret miteinander zu verbinden und das eine vom andern abzuleiten. Ich glaube; da muss man methodisch sehr aufpassen.

Joachim Huber: Darf ich nur kurz darauf zurückkommen?

Verena Villiger: Bitte kurz!

Joachim Huber: Ich kenne die Situation am Münsterportal recht gut. Meiner Ansicht nach ist eben gerade das Problem, dass die Untersuchung zu wenig ausführlich gemacht wurde und wahrscheinlich dieses Zusammenfügen nach Abschluss der beiden Arbeiten nicht oder nur sehr bruchstückhaft möglich sein wird. Meine Anregung geht nur dahin, dass man jetzt noch mal diese ganze Geschichte überdenkt und schaut, wo noch zusammengefügt werden kann und wo jetzt noch Untersuchungen ausgeführt werden müssen.

Bernhard Furrer: Ja, vielleicht noch ganz kurz zum Münsterportal. Wir haben die gute Ausgangslage, dass verschiedene Herren bei beiden Projekten mitarbeiten, also ist auf eine natürliche Art eine Zusammenarbeit möglich. Ich möchte immerhin darauf aufmerksam machen, dass die Untersuchungen am Münsterportal doch nicht ganz so rudimentär sind, wie Sie [gemeint ist Herr Huber] das befürchten. Man ist dort ziemlich weit gegangen mit den Sondierungen, und die Originalfiguren, die ja im Museum aufbewahrt sind, sind weiterhin auch zugänglich. Ich hätte noch etwas sagen wollen zu der Bemerkung von Herrn Hermanès, betreffend der Sandsteinprobleme, die auftreten können bei längerer Trockenlegung der Steine. Ich glaube, es ist ganz klar, dass diese Bruchstücke, wenn sie dann einmal im Museum deponiert sind, einer *ausserordentlich intensiven Nachsorge* bedürfen. Und ich möchte sehr darauf drängen, dass diese Nachsorge in den gleichen Händen bleibt, in denen des Restaurators, der jetzt die Konservierung durchführt. Das scheint mir ausserordentlich wichtig zu sein, weil – man kann dokumentieren soviel man will – eine ganze Menge Wissen und Erfahrung im Hinterkopf gespeichert bleibt, und die sollten wir uns sicher nutzbar machen. Und zum dritten hätte ich nur ganz kurz, zur Anregung von Herrn Kurmann betreffend eines *Münsterbaumuseums,* sagen wollen: Dieses Thema steht schon lange im Raum in Bern. Es ist leider in Bern recht schwierig, geeignete Lokalitäten zu finden für ein solches Unternehmen. Denken Sie an die Portalfiguren. Die brauchen in Gottes Namen ziemlich grosse Räume, damit sie adäquat ausgestellt werden können. Und da haben wir im Moment Schwierigkeiten, auch im Stift ist das nicht ganz so einfach. Es gibt ja verschiedene Gründe für ein Münsterbaumuseum. Herr de Capitani hat auch einen wichtigen Grund dagegen namhaft gemacht. Ich glaube, das Thema wird sicher weiter behandelt. Wie es dann rauskommt, werden wir noch sehen.

Franz Mairinger: Ich möchte nur zwei ganz kurze Bemerkungen machen. Nummer 1: bezüglich Bindemittelanalyse und Festigungsmittel. Ich finde es gut, dass ein Störleim verwendet wird, denn wenn man immunologische Untersuchungen anwendet, dann unterscheidet sich der Störleim sicher von den originalen Bindemitteln. Denn es ist mir zumindestens nicht bekannt, dass in unseren Breiten Hausenblasenleim verwendet worden ist in der Fassungstechnik. Das ist der eine Punkt. Der zweite Punkt. Ich glaube, man sollte doch den Einwurf von Herrn Professor Lazzarini ernstnehmen. Die Luftfeuchtigkeit ist vorderhand und wird auch in der nächsten Zeit ziemlich hoch bleiben. Die Gelatine ist ein idealer Nährboden für alle Sorten von Mikroorganismen. Man sollte also in irgendeiner Form Fungizide oder fungistatische Mittel verwenden, dass man bei der Aufstellung unten in dem Zelt, wo ja doch noch sehr hohe Luftfeuchtigkeit da ist, nicht erneut ein Befall auftritt. Später dann, in einer *Museumsatmosphäre,* ist sicher auch keine sterile Atmosphäre, wie Professor Lazzarini völlig richtig gesagt hat, aber da bin ich doch dann, wenn ich nicht sehr grosse Besucherschübe hab', in der Feuchtigkeitsgrenze so um 55 Realtivprozent, wo das Bakterium- und Pilzwachstum nicht mehr optimal abläuft, so dass dann sicher eine Nachsorge notwendig ist. Aber es ist nicht mehr so eine immanente Infektionsgefahr wie unten bei der hohen Luftfeuchtigkeit und den doch relativ hohen Temperaturen.

Urs Zumbrunn: Also, wir haben dort unten nicht mehr die hohe Luftfeuchtigkeit, die Sie erwähnt haben. Wir sind jetzt bei 60 % relativer Feuchte und 58 % RF ist ja für gefasste Holzskulpturen und Gemälde das museale Idealklima. Hier muss ich jetzt auf Herrn Dr. Raschle von der EMPA St. Gallen zurückgreifen. Er hat gesagt, dass bei 75–80 % RF und darüber das Wachstum für Mikroorganismen optimal ist. Ich habe es gestern schon erwähnt, schon bei 70 % trat überhaupt kein neues Wachstum von diesen Schwärzepilzen mehr auf, obschon sicher jedes Fragment Sporen davon aufweist. Darum habe ich auch

überhaupt keine Bedenken, dass man da irgend etwas züchtet. . .

Bruno Mühlethaler: . . .es sei denn, es werden neue Arten hereingetragen. Die Sache wird unter Kontrolle gehalten.

Théo-Antoine Hermanès: Il me semble qu'il y a des priorités à définir. Lundi, Monsieur Zumbrunn va retourner dans son atelier dans des conditions qui ne sont pas idéales pour le moins. J'imagine que M. Zumbrunn ne doit pas avoir beaucoup bénéficié du soleil ces dernières années. Je pense qu'il faut de toute urgence entreprendre ou *poursouivre l'analyse matérielle* et désigner la personne dont le professeur Arnold parlait, parce que M. Zumbrunn ne pourra pas continuer à travailler de façon convenable sans l'aide de cette étude, sans l'aide de cette personne. Ensuite, poursuivre l'analyse iconographique, car le restaurateur ne peut pas travailler de façon convenable, s'il ne sait pas sur quel objet, sur quel plan iconographique il travaille. Ensuite poursuivre l'étude historique. Je pense qu'on pourrait trouver des documents apportant une nouvelle lumière sur les sculptures de Berne. Faire l'analyse stylistique pour que, comme l'a démontré de façon très claire ce matin le professeur Beer, on puisse à partir des liens stylistiques qui étaient mis en évidence, faire des rapprochements matériels, des rapprochements techniques avec d'autres sculptures. Et c'est seulement après, je crois, que l'on peut parler de la restauration, de tubes et de présentation. Je pense qu'il serait bon que nous nous retrouverions dans deux ans.

Robert Suckale: Ich hätte doch noch, was die kunsthistorische Begleitforschung betrifft, zwei Wünsche: Als ich gestern Vormittag das *Berner Münster* angeguckt habe, fiel mir auf, dass wir noch *eine ganze Reihe von Nischen und Skulptur-Aufstellplätzen* haben, die eigentlich vermessen werden müssten und auch noch mal einer genaueren *Bauuntersuchung* unterzogen werden müssten auf Dübelreste, sowohl unten bei den Sockelpartien wie auch auf Befestigungsspuren in der Rückwand, weil das natürlich eine ganz wichtige Voraussetzung ist für mögliche Identifikationen von Figuren und -stellplätzen. Das ist der eine Wunsch, den ich einfach ideal fände, wenn das in einer Begleituntersuchung in diesem Sinne stattfinden würde. Der zweite schliesst an etwas, was Frau Kurmann heute gesagt hat. Sie erwähnte die Kapelle mit dem Antonius-Altar. Wenn man das heutige existierende Berner Münster-Inventar anschaut, so stellt man fest, dass eine Untersuchung der ehemals vorhandenen Altarplätzte und ihrer Patrozinien nicht existiert. Dass es auch keine ausreichenden Hinweise auf die Berner Münsterliturgie gibt. Man müsste also wissen, wo welche Heiligen verehrt wurden. Und das heisst natürlich, eigentlich müsste man ein *Archivstudium* an bestimmten Stellen noch einmal ansetzen, um bestimmten Fragen zur *Geschichte der Berner Münster-Ausstattung des 15. Jahrhunderts* noch einmal nachzugehen. Das möcht' ich nur als Anregung verstanden haben.

Verena Villiger: Ich glaube, es ist so interessant, dass wir noch sehr lange weiter diskutieren könnten, aber ich werde das Wort jetzt an Herrn Gutscher geben.

Daniel Gutscher: Es ist schwierig, all das Gesagte zusammenzufassen. Sie haben, jeder für sich, im Kopf eine Zusammenfassung der wichtigsten Punkte bereits gemacht, nehme ich an. Ich möchte allen herzlich danken für Ihre rege Teilnahme an der Diskussion. Ich glaube, dass wir bis 1991 ein gerütteltes Mass an Arbeit vor uns haben. Wichtig scheint uns, dass wir an unserem Grundsatz der Suche nach der bestmöglichen Methode beim kleinstmöglichen Eingriff bleiben. *Dass weitere Forschungsprojekte in Angriff genommen werden müssten, scheint uns auch klar.* Wir sind deshalb sehr dankbar, dass der Schweizerische Nationalfonds heute bei uns präsent ist, denn das sind Aufgaben, die wir auf unserer gesetzlichen Grundlage des Kantons Bern nicht finanzieren können. Es wird da eine Arbeit, nicht nur Kantonsgrenzen übergreifend, sondern wie Herr Emmenegger gestern betont hat, Landesgrenzen übergreifend anlaufen müssen. Und ich glaube, die Skulpturenfunde von der Berner Münsterplattform sind ein Stein, der so etwas ins Rollen bringen könnte. Ich möchte zum Schluss noch zwei Voten aufgreifen, die sich ziemlich diametral gegenüberstehen. Wir hörten gestern bei der Eröffnung unsere Regierungsrätin, Frau Leni Robert, den Ausspruch tätigen, dass sie uns oder der Stadt Bern bald einen zweiten Riss an der Münsterplattform wünsche. Ich glaube, Sie sind mit mir einig, dass die Probleme des ersten Risses und all seine Konsequenzen durchaus gross genug sind, dass wir miteinander beten können, dass die Plattform keine weiteren Risse bekommt. Das andere Votum, das ich nochmals aufgreifen wollte, ist dasjenige von Professor Schmid, dass wir alles in unserer Möglichkeit liegende unternehmen müssen, um in ferner Zukunft *diesen Komplex als geschlossenen Komplex* dem interessierten Publikum und den Fachleuten präsentieren zu können. Eine grosse Herausforderung an uns, die so leicht nicht in die Wirklichkeit umzusetzen sein dürfte, wie sie auch vom städtischen Denkmalpfleger, Herrn Furrer, gehört haben. Bevor ich schliesse, noch zwei technische Bemerkungen: Die ganze Diskussion und die Vorträge sind auf Band aufgenommen worden, und werden resümierend umgeschrieben und Ihnen als Bericht, nicht als leinwandgebundene Publikation zu gegebener Zeit zugestellt, damit Sie wissen, was an dieser Tagung besprochen wurde. Es ist vorgesehen, spätestens 1991, nämlich dann, wenn man alle Figuren hat reinigen und fotografieren können, eine Fundpublikation vorzulegen, wie dies der Archäologische Dienst mit jeder Grabung tut, in einem wissenschaftlichen Katalog die Funde einer grösseren interessierten Öffentlichkeit greifbar zu machen. Ich glaube, das ist ein dringendes Anliegen, das aus den heutigen Voten auch hervorgegangen ist, damit die Weiterarbeit, vor allem dann auf dem kunsthistorischen Bereich, mit diesen Figuren stattfinden kann. Damit habe ich die Tagung beschlossen. Ich möchte mich von Ihnen verabschieden und Ihnen herzlich für Ihre Teilnahme danken.

Nachträglich am 19. 8. 1988 durch **Hermann von Fischer** schriftlich eingereichtes Votum: «1. Dank an Dr. D. Gutscher für Idee und tadellose Durchführung. 2. Zwischenresultate sehr interessant. Es zeichnet sich eine technologische Verästelung bis ins Feinste ab: Immunbiologie! 3. Meines Erachtens sollten die *Historiker* auch mit Gewicht eingeschaltet werden. Es ist doch schon lange her, dass sie sich mit den Quellen befasst haben. Umfeld des Entschlusses zum Münsterbau, materielle Grundlagen. Massgebende Familien und ihre Stiftungen. Die Mitglieder der *Diesbach-Watt-Gesellschaft* sind viel gereist! Sie hatten Verbindungen zu anderen kulturellen Zentren. Arbeit von Hector Amman von etwa 1928 gibt Hinweise. Solche Abklärungen wären sehr wichtige Gegenstücke zur kunsthistorischen Stilkritik. 4. Ich nehme an, dass die Herkunft des Steinmaterials auch untersucht wird. 5. Der Fund ist eine grosse Chance. Er kann in der Öffentlichkeit eine positive Auswirkung auf den geplanten Museumserweiterungsbau Kulturgüterzentrum haben. Aber: unbedingt Koordination mit Herrn Germann usw. und Aufsichtskommission und Erziehungsdirektion vornehmen. Das Votum Schmid war gut gesteuert. Mit dem Museum muss bald eine gemeinsame Strategie festgelegt werden.»

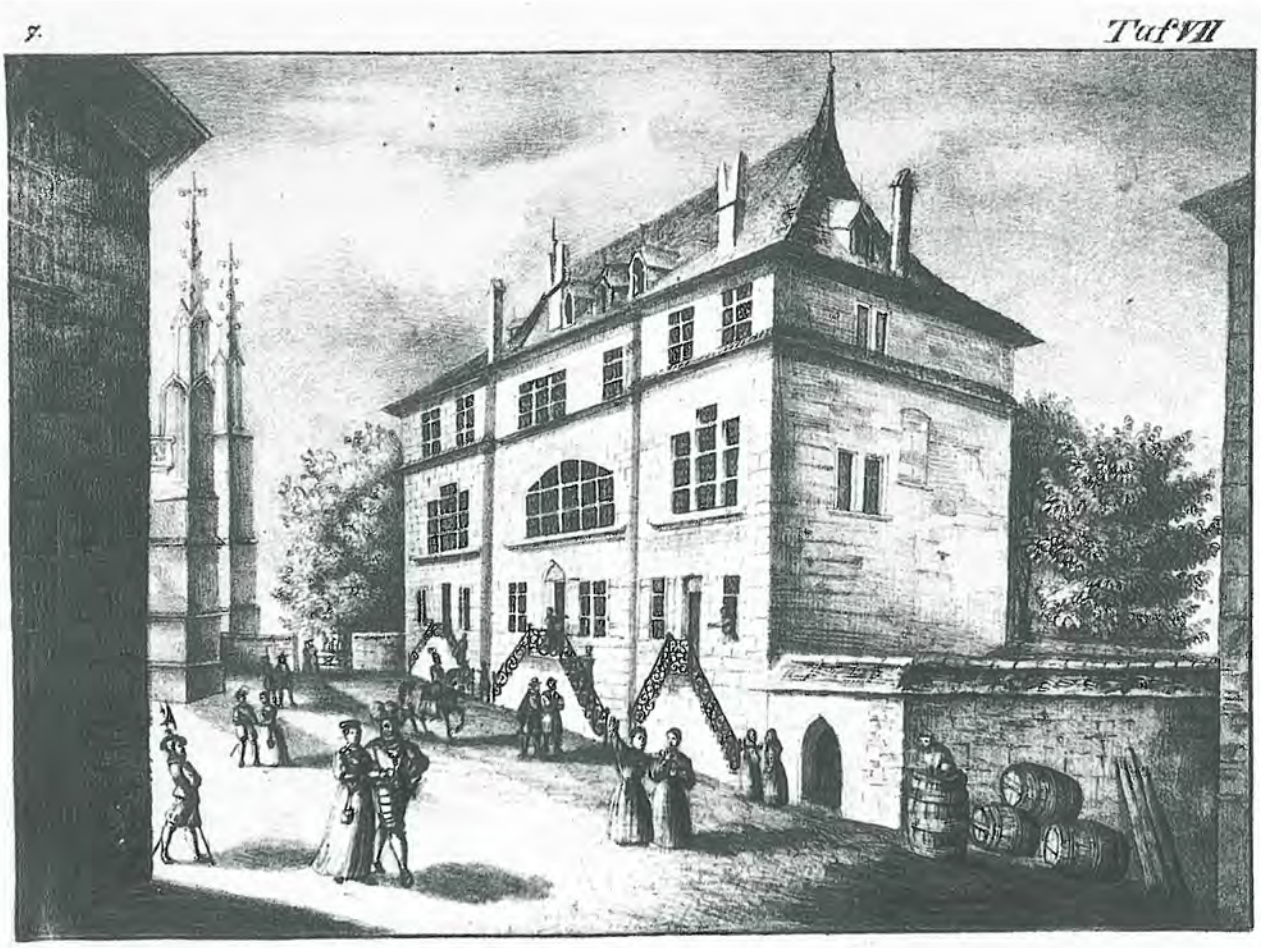


Abb. 92: Das zweite Deutschordenshaus von Nordwesten. Arnold Streit nach Albrecht Kauw, um 1670. Über seinen Untergeschossen entstand 1745–1748 das heutige Stift; werden sie zum Münstermuseum?

Zusammenfassung

1986 wurden auf der Berner Münsterplattform bei Sanierungsarbeiten rund 500 Bruchstücke mehrheitlich lebensgrosser Sandsteinfiguren entdeckt und durch die Mitarbeiter des Archäologischen Dienstes geborgen. Sehr rasch waren sich die Fachleute einig, dass es sich bei diesen Figuren um die «auf des Kirchhofs Schütte» geworfenen «Götzen» aus der Zeit des reformatorischen Bildersturmes des Jahres 1528 handeln musste, die nun nach rund 460 Jahren erneut ans Tageslicht kamen. Einig war man sich auch über die Bedeutung, zeichnen sich doch die Fragmente durch einen ausserordentlichen Erhaltungsgrad der skulptierten Teile und farbige Fassungsreste aus, deren Qualität und Unversehrtheit geradezu sensationell erscheint. Man sprach bald vom Jahrhundertfund der Europäischen Plastik des 15. Jahrhunderts, der unsere Vorstellung vom spätgotischen Bildhauerhandwerk in Bern, aber auch die Vorstellung der packenden Wirkung der Farbgewänder dieser grösstenteils knapp lebensgrossen Skulpturen, radikal ändert; wir begreifen plötzlich die Ansatzpunkte der Bilderkritik der Reformatoren, wenn sie beispielsweise die Frage stellten, was das mit Andacht zu tun habe, wenn ein alttestamentlicher Prophet bunt gewandet wie ein nouveau-richer Geck einherschreite.

Durch die lange Bodenlagerung waren die Figuren indessen gefährdet. Insbesondere der Bindemittelabbau und die hohe Feuchtigkeit stellten Probleme. Zusammen mit einer Expertengruppe der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege konnten ein Konzept der Reklimatisierung, der anschliessenden Reinigung und Konservierung erarbeitet und aufgrund einer Versuchsreihe schliesslich auch durch einen Grossratsbeschluss die Geldmittel sichergestellt werden.

Seit dem Sommer 1987 ist der Restaurator Urs Zumbrunn an der Konservierungsarbeit; bis heute ist rund ein Drittel des Gesamtfundes konserviert und man könnte mit guten Gründen so weiterfahren. Wir sind jedoch der Ansicht, dass ein derart bedeutender Fund nicht praktisch unter Ausschluss der interessierten Fachkollegen verschiedenster Disziplinen konserviert werden dürfe. Allzu viele Entscheide sind vor einer musealen Präsentation zu fällen. Es war deshalb unser Ziel, Naturwissenschafter, Restauratoren, Museologen und Kunsthistoriker an einen Tisch zu bringen, um die verschiedensten Fragen zu diskutieren, solange eine Rücksichtnahme auf im Gespräch gewonnene Erkenntnisse noch möglich ist.

Auf Einladung der Erziehungsdirektion des Kantons Bern wurde deshalb am 26. und 27. August 1988 ein Interims-Kolloquium veranstaltet. Dieses internationale Gespräch wurde ermöglicht dank der Unterstützung durch das Nationale Forschungsprogramm 16: Methoden zur Erhaltung von Kulturgütern und die Nationale Informationsstelle für Kulturgütererhaltung NIKE. Um eine Diskussion auch direkt vor den Originalen zu ermöglichen, musste die Teilnehmerzahl beschränkt werden: es nahmen rund 50 Fachleute teil.

Die Fachleute waren sich am Kolloquium einig, dass die Skulpturenfunde in mannigfaltiger Hinsicht völlig neue Perspektiven öffnen.

Kunsthistorisch zeugen sie mitten im bis anhin als mager beurteilten bernischen Umfeld von der Tätigkeit verschiedener auswärtiger Künstler in der Aarestadt. Unter den Figuren sind kaum Werke der bislang bekannten Namen Stefan Hurder, Albrecht von Nürnberg, Meister Harimann, Erhart Küng oder Peter Pfister auszumachen. Das Spektrum der Stileinflüsse reicht nach ersten Erkenntnissen vom Niederrhein über Lothringen bis zum Mittel- und Oberrhein mit einem Schwerpunkt im Elsass, um sich dann in das fränkisch-würzburgische Gebiet nach 1500 zu erstrecken. Unter den Figuren kann sogar ein böhmisches Importstück (Pietà) ausgemacht werden. Diese Komplexibilität verleiht dem Berner Fund wahrhaft abendländischen Rang.

Technologisch überrascht die ausgezeichnete, nie übermalte Fassung, die sich trotz – oder gerade wegen? – der langen Bodenlagerung gut erhalten konnte. Vollfarbig gefasstes steht neben partiell steinfarben gefasstem Bildwerk und eröffnet ein weitgespanntes Forschungsfeld bezüglich der Malgewohnheiten an Steinskulpturen, z. B. technischer Aufbau, Pigmente, Bindemittel usw.

Museologisch fasziniert die Aussagekraft der einzelnen Stücke geradeso wie diejenige des gesamten Fundes, der in einzigartiger Weise die Wucht des Ikonoklasmus in den zum Glaubenswechsel entschlossenen Städten bezeugt.

Mit dem vorliegenden Bericht sollen die Resultate und Forschungsanregungen dieses Kolloquiums einem weiteren Interessentenkreis zugetragen werden. Nach Abschluss der Konservierungsarbeiten erscheint im Jahre 1991 ein vollständiger Fundkatalog.

Der gesamte Skulpturenfund soll im Jubiläumsjahr 1991 im Bernischen Historischen Museum ausgestellt werden. Wo die Skulpturen anschliessend einer permanenten Ausstellung zugeführt werden können, ist im gegenwärtigen Zeitpunkt leider noch ungewiss. Wichtig ist – und darüber bestand am Kolloquium grosse Einigkeit –, dass der gesamte Fund nach 1991 als Block einer permanenten Ausstellung zuzuführen ist: warum nicht zusammen mit anderen in Depots schlummernden Kulturgütern aus Berns Kirchen in einem eigenen Münstermuseum?

Daniel Gutscher

Résumé

En 1986, à l'occasion de travaux d'assainissement sur la plateforme de la cathédrale de Berne, environ 500 fragments de statues en molasse, pour la plupart de grandeur nature, ont été découverts et soigneusement dégagés par les collaborateurs du service archéologique cantonal. Les spécialistes furent unanimes pour reconnaître qu'il devait s'agir des «idoles» abattues lors de l'iconoclasme réformé de 1528 et qui, près de 460 ans plus tard, retrouvaient la lumière du jour. Tous admirent également que les fragments, dont la facture se révélait d'une qualité et d'une homogénéité remarquables, se caractérisaient de plus par un état de conservation sans pareil des parties sculptées et des zones polychromes. On parla bientôt de «découverte du siècle» dans le domaine de la plastique européenne du 15e siècle, découverte qui changeait radicalement non seulement notre représentation de l'art de la statuaire gothique tardive à Berne, mais aussi notre façon d'imaginer l'effet saisissant que pouvaient susciter ces personnages divers, en grandeur nature, et drapés dans des vêtements si colorés; nous comprenons mieux dès lors les fondements de la critique des images développée par les réformateurs, lorsqu'ils posaient la question de savoir ce qu'un prophète de l'Ancien Testament, richement vêtu d'habits bariolés et se pavanant tel un dandy, pouvait avoir à faire avec la méditation.

Leur longe conservation dans le sol représentait cependant un danger pour ces sculptures. Le problème le plus épineux qui se manifestait était d'une part la dégradation des composants, d'autre part l'importante humidité de ces vestiges. D'entente avec un groupe d'experts de la Commission fédérale des Monuments historiques, nous pûmes concervoir un programme de reclimatisation puis de nettoyage et de conservation; enfin, une résolution du Grand Conseil, fondée sur une série d'expériences, nous assura les moyens financiers nécessaires.

Dès l'été 1987, M. Urs Zumbrunn, restaurateur, est penché sur le travail de conservation; à ce jour, un tiers environ des pièces qui nous sont parvenues ont été traitées, et l'on peut ainsi poursuivre cette entreprise sur une base solide. Nous sommes toutefois de l'avis que la conservation d'une découverte de cette envergure ne peut se faire sans le concours de spécialistes intéressés, dans les disciplines les plus diverses. Les décisions à prendre avant la présentation muséologique de l'ensemble sont multiples. Notre but était donc de réunir autour d'une table des scientifiques, des spécialistes de la restauration, des muséologues et des historiens de l'art, afin de discuter des diverses questions alors qu'il était encore possible de prendre en considération les constats issus de cet entretien.

Sur invitation de la direction de l'Instruction publique du canton de Berne, un colloque provisoire se tint dans ce sens les 26 et 27 août 1988. Ce débat international fut rendu possible grâce au soutien du Programme National de Recherche 16: méthodes de conservation des biens culturels, et du Centre national d'information pour la conservation des biens culturels NIKE. Pour qu'une discussion en face même des pièces sculptées soit possible, le nombre de participants se devait d'être limité: y prirent part environ 50 spécialistes.

Un consensus se dégagea lors de ce colloque pour admettre que cette découverte ouvrait de nouvelles perspectives à de multiples points de vue.

Sur le plan de l'*histoire de l'art,* les nombreux vestiges retrouvés témoignent de la présence de divers artistes étrangers, actifs dans la cité des bords de l'Aar, au centre d'une région considérée jusque là comme pauvre à ce niveau. Parmi ces sculptures, il ne faut probablement distinguer aucune oeuvre de la main de personnalités connues depuis longtemps, à savoir Stefan Hurder, Albrecht von Nürnberg, le maître Harimann, Erhart Küng ou Peter Pfister. L'éventail des influences stylistiques s'étend, d'après les premières constatations, du Bas-Rhin au Haut-Rhin, via la Lorraine, avec un centre de gravité situé en Alsace, pour se développer ensuite, après 1500, jusque dans la région franconnienne et autour de Würzburg. Parmi les statues, on peut même reconnaître une pièce importée de Bohème (Pietà). Cette complexité confère à la découverte bernoise un rang véritablement occidental.

Sur un plan *technologique,* l'excellente facture, témoignant d'aucune retouche, surprend l'observateur; cette qualité a pu se maintenir malgré – ou précisément grâce à – une longue conservation dans le sous-sol. La polychromie d'une part, et les statues partiellement dotée d'un badigeon de la couleur de la pierre d'autre part ouvrent un vaste champ pour la recherche concernant l'art de peindre les sculptures de pierre, soit l'usage des divers composants techniques, des pigments, des liants, etc.

Sur un plan *muséologique,* la force évocatrice des pièces prises isolément fascine autant que celle de l'ensemble de la découverte, laquelle témoigne à elle seule de la violence iconoclaste dans les villes ayant opté pour le changement de foi.

Le présent rapport se propose de diffuser auprès d'un cercle d'intéressés le plus large possible les résultats et suggestions issus du colloque. Au terme des travaux de restauration, un catalogue exhaustif sera publié en 1991.

A l'occasion de ce jubilé, les découvertes seront exposées dans leur intégralité au Musée Historique de Berne. A

l'heure actuelle, nous sommes malheureusement dans l'incertitude quant à l'endroit dans lequel cette collection pourra être présentée de manière permanente par la suite. Ce qui nous semble important – et à ce sujet le colloque rencontra l'unanimité – est qu'après 1991 la collection doit être considérée comme un tout: pourquoi ne pas la rendre visible, avec d'autres biens culturels sommeillant actuellement dans divers dépôts, dans un Musée de la cathédrale?

Traduction Philippe Jaton

Summary

In 1986, during renovation to the platform of the cathedral of Berne, approximately 500 fragments of sandstone statues, for the most part life size, were discovered and carefully excavated by the Archaeological Service of Berne. The specialists unanimously agreed that they were "idols" destroyed during the iconoclasm of the 1528 Reformation which only came to light about 460 years later. All concurred that the significance of the quality and intactness of the remarkably well preserved sculpted parts and polychrome areas is sensational. The statues were soon to be considered as the find of the century in 15th century European sculpture, a discovery which radically changed not only our notion of late gothic sculpture in Berne but also our capacity to imagine the captivating effect aroused by the colourful garments of these life size figures; suddenly we understand the point of view of the Reformation iconoclasts when they asked themselves what an Old Testament prophet strutting around like a dandy in such colourful robes had to do with devotion.

The statues were endangered, however, by being so long in the ground. In particular the deterioration of the components and the high humidity create problems. Together with a group of experts from the Federal Commission of Historic Monuments we were able to develop a concept to reclimatize, clean and conserve the figures. The project was financed by decision of the Bernese Senate based upon a series of experiments.

Urs Zumbrunn has been involved with the conservation of the figures since summer 1987; to date about one third of them have been conserved and we can thus continue on a solid base. Nevertheless we believe that the conservation of a discovery of this importance must not exclude interested specialists in the most diverse fields. Many decisions have to be made before the statues are to be exhibited in a museum. Our goal was to bring together scientists, restorers, museologists and art historians to discuss the various problems as long as it was still possible to take into consideration the information issuing from this dialogue.

Thus, by invitation of the Department of Education of canton Berne, an intermediary colloquium took place August 26 and 27, 1988. This international debate was made possible through the support of National Research Program 16: Conservation methods for cultural property and of the National Information Center for the conservation of cultural patrimony NIKE. In order to facilitate a discussion in the presence of the original statues, the number of participants had to be limited; about 50 specialists took part. The specialists at the colloquium agreed that the sculpture find opened completely new perspectives in many respects.

From the *art history point of view*, the numerous figures demonstrate that various foreign artists were active in Berne in the midst of a region considered until now as being artistically poor. Among these sculptures we are unlikely to distinguish works by long known artists such as Stefan Hurder, Albrecht von Nürnberg, Master Harimann, Erhart Küng or Peter Pfister. The spectrum of stylistic influence, according to the first findings, ranges from the Lower Rhine through Lorraine to the Upper Rhine with its center of gravity in Alsace, spreading into the frankish region of Würzburg after 1500. One of the statues (Pietà) was even imported from Bohemia. The complexity of the Bernese find grants it a truly occidental rank.

Technologically, the excellent workmanship without the slightest retouch is surprising. This high quality was retained in spite of – or perhaps due to – their long stay in the ground. Their polychromy, combined with parts simply coated with stone coloured badigeon, open vast possibilities of research in stone sculpture painting, such as the use of various techniques, pigments, binding substances, etc.

From a *museological point of view* it is fascinating to aver that the statues are as forceful taken individually as they are all together, which in a singular way demonstrates the violence of the iconoclasts in the cities which opted for the change of creed.

The present report is designed to diffuse the results and suggestions of this colloquium to the largest possible cercle of interested people. A complete catalogue will be published in 1991 when the restoration work is finished.

In the jubilee year 1991, the entire sculpture find will be exhibited in the Historical Museum of Berne. It is uncertain, at the present time, where the collection can be exhibited permanently after that.

It is important – all were unanimous on this point – that after 1991 the collection must be considered as a whole: why not add the other patrimony from Berne's churches, presently dispersed in various depots, to it and create a Cathedral Museum?

Translation Janet Lechmann-McCallion

Abbildungsnachweis

Archäologischer Dienst des Kantons Bern (D. Gutscher): Umschlag, 5, 6, 7, 12, 13, 16, 64; (I. Krebs): 8, 9; (U. Kindler/A. Nydegger): 14, 15, 17; (B. Leu): 19, 21, 24; (A. Ueltschi): 2, 3, 4, 10, 11, 22, 23, 25; (U. Zumbrunn): Farbtafel 1, Farbtafel 2a/b/c/d, Farbtafel 3, Farbtafel 4, Farbtafel 5, Abb. 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 61, 68, 69, 72, 73, 74, 77, 78, 82, 85.
Jörg P. Anders, Berlin: 86.
Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege (Horst Huber, Stuttgart): 36, 37, 38, 39.
Bernisches Historisches Museum: 53, 87, 90 (Slg. v. Rodt 37910).
Bildarchiv Foto Marburg: 60.
Burgerbibliothek Bern: 58, 63, 88.
Denkmalpflege des Kantons Solothurn: 45.
Gauls, Foto, Koblenz: 80.
Kunstdenkmäler des Kantons Bern: 1, 40; (M. Hesse, Bern): 41, 43, 44, 54, 55, 87, 92; (G. Howald, Kirchlindach): 51, 52, 59, 91.
Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Bern, Diathek: 67, 70, 71, 75, 76, 79, 81, 83, 84.
Kupferstichkabinett Basel: 57.
Rheinisches Bildarchiv Köln: 46, 49.
Schweizerische Landesbibliothek Bern: 89.
Schweizerisches Landesmuseum Zürich: 65, 66.
Service des Monuments historiques du Canton de Neuchâtel: 42.
Franz-Josef Sladeczek, Bern: 47, 48, 50.
Zentralbibliothek Zürich: 56.

Register

Das Register umfasst Orts- und Personennamen (ohne Autoren) sowie die Ikonographie. *Kursive* Zahlen verweisen auf Abbildungen.

Äbtissin 55, *60*
Aeschi, Nikolaus von 70, 72
Affoltern i. E. 74
Alamand, Jakob 70
Amsoldingen 74
Anna Selbdritt 21, 27, *30*, 62, 63, 93 (*Tf. 5*)
Anshelm, Valerius 11, 16, 19, 21, 52, 53, 74, 75, 76, 78
Antelami, Bildhauer 43
Antonius Eremita *11*, 15, 61, *77*, 82, 95
Apostel, s. auch einzelne Namen 48, 66
Arbois 58, *71*
Armbruster, Johannes 16, 19, 75
Augsburg, Dom 43
Augspurger, Hans, Ratsherr 76

Basel,
- Historisches Museum 82
- Petersplatz 16, 78
- Pfalz 16, 78
Baselwindt, Diebold, Leutpriester 16, 70, 72
Bäuwlin, Ulrich, Bruder 70, 72
Belp 68, 73, 74
Bern,
- Armbrusterkapelle I 16, 67, 68, 74, 75, 76, 78
- Armbrusterkapelle II 16, 21, 71, 75, 76, 78
- Badgasse 70, *89*, 74
- Beinhaus Unserer Lieben Frau 77
- Bildhauer, s. Böth, Burenfeind, Caspar Ensinger, Hurder, Küng, Lux, Manuel, Meister Harimann, Heintz, v. Nürnberg, Pfister, Strauss
- Christoffelturm 50
- Deutschordenhaus *12*, 16, 17, 20, *23-25*, *92*
- Gurten (Steinbruch) 26, 30
- Historisches Museum 15, 48, 50, 87, 88
- Klösterlistutz, ehem. Niederspital 21, 77
- Leutkirche 59, 67, 70, 71, 72, 75, 77
- Matte 11, 16, 72, 73
- Münsterfriedhof 16, 17, *14-17*, 67, 71, 72
- Münsterplatz 16, 17, 21, 67, 71, 75
- Rathaus 45, 46, *40*, *41*
- Stiftsgebäude 71, 88, *92*
Berlin-Dahlem *86*, 66
Berry, Herzog von 83
Biglen 73, 74
Bischof *9*, 14, 65, *82-84*
Bitteren, Hermann von 70
Blumenstein 74
Bolligen 73, 74
Bologna 89
Böth, Thomas, Bildhauer 51
Bourges, Kathedrale 43
Bremgarten 73
Breslau, Klarenkirche 60
Buda, Burg 42
Bullinger, Heinrich, Chronist 52, *56*
Bümpliz 68, 73, 74
Burenfeind, Bernhard, Bildhauer 51

Caspar, Bildhauer 45
Chartres, Kathedrale 43
Christophorus, hl. 31, *34*, 50, *53*
Christus, s. auch Pietà
- am Kreuz 24, 27, *28*, 29, 31, *31*, 28 (*Tf. 2c*), 66
Cluny, Hauptportal 42

Deesis 48
Diakon, s. auch Vincentius
Diesbach-Wattenwyl-Gesellschaft 96
Donatello, Bildhauer 42
Drachen, s. Georg, hl.
Dreikönige, hl. 82
Dürer, Albrecht, Maler, Bildhauer, Architekt 19

Engel, s. Verkündigung
Ensingen, Ulrich von, Baumeister 46
Ensinger, Matthäus, Bildhauer 45, 46, 48, 50, 61, 80, 82
Erlach, von, Familie *11*, 15, 61, *77*, 82
Erminoldmeister, s. Meister
Estavayer-le-Lac, Chorgestühl 84
Evangelisten 48

Ferenbalm 74, 76
Ferrara, Kathedrale 43
Florenz, Orsanmichele 42
Frankfurt, Dom *46*, 48
Frauenberg 79
Freiberg DDR, Dom 42, 84
Freiburg i. Ue. 46
Freiburg, Johann und Konrad von *42*, 46, 61, 82

Genf, Saint-Pierre 83
Gent, Altar 83
Georg, hl. Ritter *6*, 59, 60, *72-76*, 80, 82, 85
Gerhaerts, Nikolaus, von Leyden, Bildhauer 60, 62
Gerzensee 74
Gottwald, Hans, von Lohr, Bildhauer 60, 62
Grafenried 74
Graffenried, Rudolf von, Maler *91*
Grimm Johann, Maler *58*, *88*
Grosslobming 60, *76*

Habstetten 73
Halberstadt DDR 84
Hardi, Philipp le, Herzog 83
Hauterive 83
Heintz, Daniel, I 51
Hermann, s. Meister Harimann
Hilkia, Hohepriester 52
Hindelbank 73, 74
Höchstetten, Gross- 73
- Klein- 73, 74
Hübsch, Adam 76
Hurder, Stefan, Bildhauer *45*, 48, 50

Iglau (Jihlava) *67*, 58
Ikon, Vera 55, *62*

Jakobus d. Ä. 55, 81 (*Tf. 4*)
Jakobus d. J. 55, *65*
Jegenstorf 73, 74
Johannes der Täufer 24, 36, 58, 66, *68*
Josia, König 52
Jungfrauen, kluge und törichte *47*, 48, *48*

Jüngstes Gericht 48, *52*
Justinger, Konrad, Chronist 16, 72
Justitia 51

Karlsruhe, Landesmuseum 63, 65, *81*
Karlstein, Burg 58, 59, *70*
Kauw, Albrecht, Maler *92*
Kirchdorf 73
Kirchlindach 73
Koblenz 63, *80*
Köln, Dom 42, 43, 45, 48, *50*, 57, 58, 59
Köniz 68, 73, 74
Krauchtal 73, 74
Krauchtal, Peter von 82
Kreuzenstein, Burg, b. Wien 58
Kruzifixus, s. Christus
Kuene, Konrad, Dombaumeister 48
Küng, Erhart, Bildhauer 48, 50, 54, 55, 61
Kuros

Lausanne, Kathedrale 42, 89
Lincoln, Kathedrale 87
Limburg, Brüder von, Miniaturisten 83
Lorch 66, *86*
Lux, Bildhauer 51

Madonna 58, 62, 63, *70, 71, 79–81*
Manuel, Niklaus, Maler 52, *57*, 82
Maria,
s. Madonna
s. Pietà
s. Verkündigung
Marienstatt DDR 58
Mathys, Andres 19, 68, 76, 78
Meister,
- Erminold 39, 40, 42
- ES 62
- Harimann 45
- Stefan, s. Hurder
Michael 49
Modena, Dom 42
Mühleberg 74
Multscher, Hans, Bildhauer 60, 61, 80
München, Nationalmuseum 60, 79
Münchenbuchsee 73, 74
Münsingen 73, 74
Münster/Westfalen, Dom 55, *60*
Muri b. Bern 68, 73, 74

Naumburg DDR 84
Neuchâtel, Collegiale *42*, 46, 61, 82
Neuenburg, Grafen von, s. Neuchâtel, Collegiale
Neuenegg 74
New York, Getty Museum 92
Nördlingen 51, 60
Nürnberg,
- Albrecht von, Bildhauer 50, 51
- Nationalmuseum 60, *75*

Oberbalm 74, 76
Opuka 57, 79
Otto, von Champvent, Bischof von Lausanne 71

Pacher, Michael, Maler und Bildschnitzer 85
Paris, Notre-Dame 80
Parler, Bildhauer 45, 59, 60
Parma, Baptisterium 43
Passau 48
Pfister, Peter, Bildhauer 50, 51, 68
Philipp der Gute von Burgund, Herzog 83
Pietà 25 *(Tf. 1)*, 28 *(Tf. 2b)*, 29, 35, 57, *67*, 79, 80
Planeten 48
Prag, Nationalmuseum 79
Propheten 14, 32 *(Tf. 3)*, 48, 66
Ptuj (Pettau) 60
Pucelle, Jean, Buchmaler 83

Rapperswil BE 74
Regensburg,
- Dom 39, 40, 42, 45
- Stadtmuseum 42
Reims
- Kathedrale 42
- Musée du Tau 87
Riemenschneider, Tilman, Bildschnitzer 57, 64, 65, 80, 83
Ringoltingen, Thüring von 46, 70
Roditzer, Bildschnitzer 83
Rom 75
Rothenburg, Heilig-Blut-Altar 83
Rubel, Nikolaus 70, 72
Rüeggisberg 74

Saalfeld/Thüringen 80
Salzburg 82
St. Wolfgang, Pacher-Altar 85
Schaffhausen, Munot 19
Scherenberg, Rudolf von, Erzbischof von Würzburg 65, *83*
Schilling, Diebold (Berner) 16, 71, 73
Schlüsselveld, Heinrich 74, 75
Schüpfen 74
Schwäbisch Gmünd, Münster 43
Schwendimann, Clewi von Büchlen 70
Seedorf 73
Seeon 79
Seftigen 73
Sickinger, Gregorius, Maler 16, *87*
Signau 74
Sixtus, hl. 65
Sindolsheim 65
Sluter, Claus, Bildhauer 83
Solothurn, 51
- Berntor *45*, 48
- Litzitor 48
Sprüngli, Nikolaus, Architekt 11, 70, 75, 77
Sterzing 60, 61
Stettlen 73, 74
Strassburg, Münster 45, 46, 57
- Musée de l'oeuvre de Notre-Dame 87
Strauss, Stefan, Bildhauer 51
Sursee, Rathaus 61

Thierachern 74
Thurnen 73, 74
Tournai 58, *71*
Trier, Domkreuzgang 62, *79*

Uetendorf 74
Ulm 46

Verkündigung an Maria *36–39*, 40, 41
Vechigen 73, 74
Vincentius, hl. (Vinzenz), Berner Münsterpatron *7, 9*, 14, 53, 59, 68, *69*, 75, 85, 91

Walkringen 73, 74
Warschau 60
Washington, Nationalgalerie 65, *84*
Wengen 74
Wien,
- Bauhütte 45
- Nationalmuseum 60, *76*
- Zneumer Altar 85, 86
Wiligelmus, Bildhauer 42
Witz, Konrad, Maler 62
Wohlen 73
Worb 68, 73, 74
Würzburg 65, *83*
- Burkhard von 65, *84*
Wyler 74

Zehnder, Hans, Ratsherr 53
Zollikofen 74
Zürich, 52, *56*
- Lindenhof 16, 78
Zwingli, Huldrych, Reformator 52