

Zeitschrift: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern
Band: 7 (1911)
Heft: 3

Artikel: Ein Crucifixus im Berner Historischen Museum
Autor: Weese, Artur
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-179823>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 27.01.2026

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

Die letzte Arbeit Willommets, die uns bekannt geworden, ist ein „Plan du cours de l'Erbogne (= Arbogne) du canal des moulins de Corcelles à Dompierre“, aus dem Jahr 1759 (Lausanne, Staatsarchiv).

Es ist auffallend, wie wenig über Willommets Personalien uns bekannt geworden ist. Wir wissen bloss noch, dass er am 21. Oktober 1742 Pierre Daniel Bel, den Sohn seiner mit Daniel Bel verählten Schwester Judith Louyse, aus der Taufe hob und dass er in Payerne am 31. Juli 1767 starb.

Pierre Daniel Bel zeichnete sich später ebenfalls als Ingenieur und Topograph aus; man nimmt an, dass er von seinem Oheim und Paten in diesen Beruf eingeführt worden sei. Auch wird erzählt, dass Willommet einige Zeit in London gelebt habe.

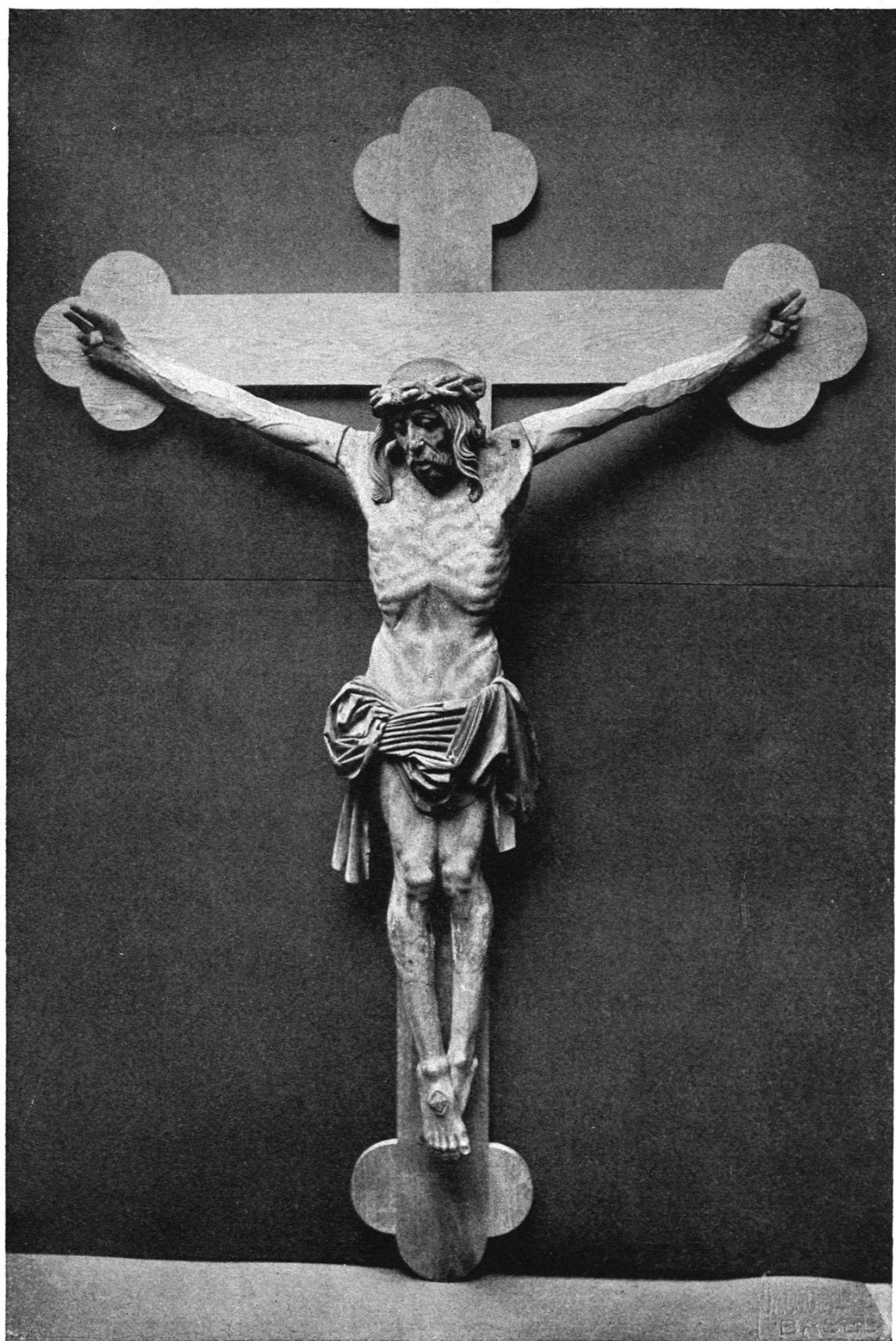
Mögen diese Notizen, die unter freundlicher Mitwirkung der Herren Professor A. Burmeister in Payerne, Bibliothekar A. Langie in Lausanne und Staatsarchivar A. Millioud in Lausanne zusammengestellt worden sind, zu weitern Nachforschungen über die beiden Willommet anregen.

Ein Crucifixus im Berner Historischen Museum.

Von Artur Weese.



as Berner Historische Museum ist vor einiger Zeit in den Besitz einer hölzernen Cruzifixusfigur gekommen, die als eine überaus glückliche Erwerbung bezeichnet werden muss. Selten und seltener werden auch die Werke der deutschen Holzplastik in Kirchen und Kapellen. Der Markt hat sich verhältnismässig spät für sie eröffnet und ebenso schnell geschlossen, weil der Vorrat an beweglichen und verkäuflichen Figuren der Holzschnitzerei bald genug erschöpft ist. So kann ein Museumsleiter, wenn er in der glücklichen Lage ist, die Malerei der Gotik und Renaissance mit ihren unerschwing-



Crucifixus im Berner Historischen Museum.

lich teuren Werken nicht pflegen zu müssen, nichts besseres tun, als sich auf die Plastik des Mittelalters zu verlegen. Dort sind immer noch glückliche Funde und angemessene Erwerbungen möglich. Auch könnte es nicht schaden, wenn die entzückende Figurenschnitzerei des Rococo daneben bei Zeiten einige Aufmerksamkeit erführe, denn es ist kein Zweifel, dass, wenn der bürgerliche Geschmack der jetzigen Generation ein wenig die Politur der Verwöhnung angenommen hat und den schwer kämpfenden und schnell erwerbenden Mann der neuen Zeit wieder Neigung zum heitern Spiel erfasst, das Rococo im Ansehen beträchtlich steigen wird.

Doch zurück zu unserer ernsten Christusfigur, die einer ganz anderen Zeit angehört. Sie stammt aus dem Kapuzinerkloster in Delémont im Jura. Von dort ins Freie gebracht, hatte sie später einen wunderbaren Standort auf der Terrasse vor der Kapelle du Vorbourg, die Calvaire genannt wird. Der Crucifixus ragte über den Abgrund auf, Felsen standen im Hintergrunde, auf der Höhe befand sich die alte Burgruine Vorbourg. Noch jetzt steht auf dem Calvaire ein Kreuz aus Kalkstein auf dem Platze, der gegen die Tiefe mit einer massiven steinernen Brustwehr abgegrenzt ist. Unser Cruzifixus aber hing an einem hölzernen Kreuz, das durch ein kleines Dach geschützt gewesen sein soll, ehe Platz und Umgebung in ihren heutigen Zustand versetzt worden sind.

Der Erhaltungszustand der Figur ist ein ausgezeichneter. Nur wenige Ergänzungen und Ausflickungen mussten vorgenommen werden, die leicht zu erkennen sind. An den Schienbeinen beider Unterschenkel wird man ihrer gewahr, an den Fingern der beiden Hände und am Lendentuch. Die Locke über der rechten Wange ist ergänzt. Ausserdem ist das ganze Kreuz, auf dem der Körper aufgenagelt ist, neu.

Die Maasse der Figur betragen 164 cm in der Höhe und 159 cm in der Spannweite der Arme.

Das Motiv des Gekreuzigten am Kreuzesstamm gehört zu den ältesten und am weitesten verbreiteten Darstellungen der christlichen Ikonographie. Wir begegnen ihm schon an

der Holztür von S. Sabina in Rom, die dem 4. oder 5. Jahrhundert angehört und können dies Totenbild, das zum Symbol christlichen Lebens geworden ist, durch das ganze Mittelalter verfolgen. Durch den herben Naturalismus des 15. Jahrhunderts aber, der von allen Szenen der Passion immer die schmerzlichsten und erschütterndsten Seiten herauszukehren und sie bis in fürchterliche Einzelheiten hinein mit Blut und Schrecken auszustatten verstand, fand das Bild des Gekreuzigten oft jene Durcharbeitung der körperlichen und seelischen Züge, zu denen die Vorzeit nur Anweisungen gegeben und die folgende nicht mehr viel Vertiefungen und Bereicherungen hat hinzufügen können. Vorherrschend werden alle Ausdrucksformen, die das Leiden und Sterben des Heilandes dem Mitleid des Beschauers oder Beters nahe zu bringen vermögen.

Der Körper magert ab, bis zum Skelett, er reckt sich und erstarrt, so dass er fast wieder die steile, senkrechte Linie wird, die schon in den frühmittelalterlichen Darstellungen üblich war, als die Füsse noch auf dem kleinen Schemel (subpedium) aufgestützt waren, die damals aber weniger eine naturalistische Schrecklichkeit, als eine stilistische Strenge zur Anschauung bringen sollte. Das Haupt das noch oft aufblickt oder vom Nacken noch gehoben ist oder wenigstens noch von den letzten Kräften des Bewusstseins gehalten wird, sinkt todesmatt auf die Brust und wird schon von dem über die Stirn fallenden Haare umrahmt oder zur Hälfte verdeckt, ohne dass das tiefergreifende und wirksame Motiv des Barock schon ausgebildet wäre, das mit dem Haare das ganze Antlitz in Schatten hüllt.

Gegen Ende des Jahrhunderts und namentlich im Beginn des neuen werden aber die furchtbaren und grässlichen Züge des Todeskampfes und der Seelenmarter gemildert. An Stelle des Jammerbildes der Richtstätte tritt der hoheitsvolle und heroische Christus, der, um eine moderne Formel zu gebrauchen, „in Schönheit stirbt“. Die Renaissancefreude an aller körperlichen Vollkommenheit gestaltet den Crucifixus zu einem kräftigen, edelgewachsenen Manne, der in der Fassung und Würde klassischer Herrlichkeit am Kreuze stirbt,

wie Laokoon oder Achill gestorben sind. Selbst die deutsche Kunst, der die herzhafte und herzergreifende Natürlichkeit des Todes „in Blut und Wunden“ viel näher lag, hat gelegentlich solche Renaissancedarstellungen hervorgebracht, in der das romanische Pathos und die italienische Würde alle mittelalterlich gotische Sentimentalität verdrängt haben.

Das 15. Jahrhundert, namentlich der Ausgang desselben, ist, wie wir schon sagten, mit Leidenschaft und grosser Kraft der Phantasie an dieses Thema herangegangen. Fast alle Bildschnitzer und Steinmetzen, — die Bronzegießer auch — haben Cruzifixusdarstellungen geliefert und ein grosser Teil davon ist uns erhalten.

Die Nürnberger Meister, Krafft und Stoss, Vischer und seine Leute, die Würzburger wie Tilmann Riemenschneider, der Eichstätter Loy Hering, die schwäbischen und bayrischen Plastiker, alle haben sich an dieser Aufgabe irgendwie beteiligt. Ich nenne unter der grossen Menge nur einige Beispiele, wie den Christus im Würzburger Bürgerspital von T. Riemenschneider, den Crucifix des Veit Stoss in der Schwabacher Pfarrkirche; von Friedrich Herlin das schöne und noch stark mittelalterliche Kreuzigungsbild in der St. Jakobskirche in Rothenburg a. T., den Nördlinger Christus in St. Georg, den Crailsheimer in St. Johann, das grosse Steinbild des Gekreuzigten in Baden-Baden und andere mehr.

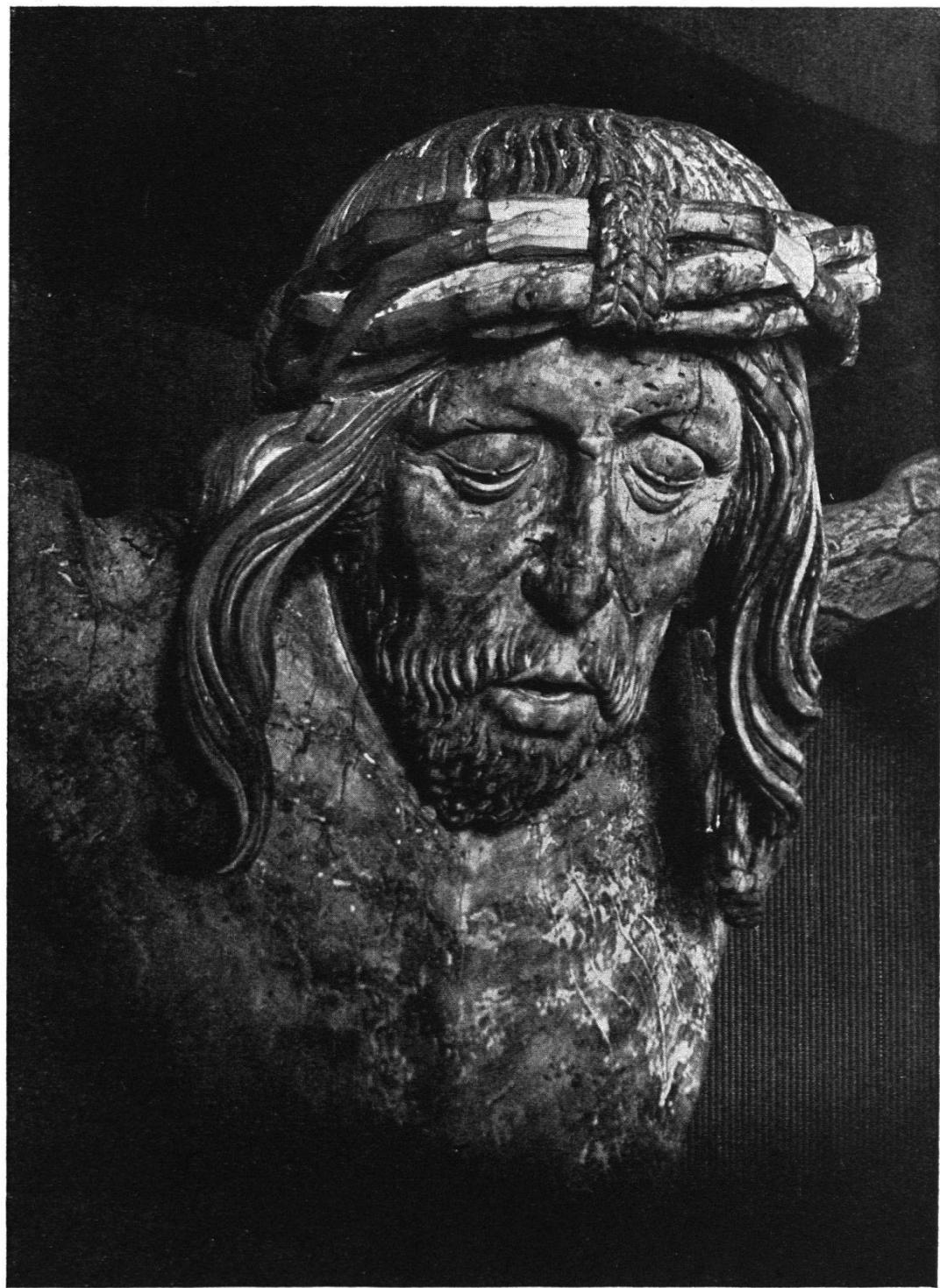
Was nun unsren Crucifixus in Bern betrifft, so ist für die Datierung unzweifelhaft, dass er der Wende des XV. zum XVI. Jahrhunderts angehört. Die Körperbildung mit dem magern Habitus, die tiefeingeschnittene Senkung unter dem Brustkorb, die flache Decke auf dem Unterleib, die dünnen, sehnigen Arme, an denen das Geäder fein verästelt hervortritt, die Beine mit den scharfen Kanten der Schienbeine und dem starkgewölbten Mechanismus der Kniescheibe und der Bänder und Muskeln und Sehnen, die stumpfen Zehen an den Füßen, die hervortretenden Knöchel am Fussgelenk, dann die Hände und die straffe Haut des Handellers zeigen die aufmerksame und durchstudierte Gewissenhaftigkeit, die die Naturalisten des 15. Jahrhunderts sich zur Pflicht machten. Studium am Modell, vielleicht an der Leiche ist vorangegan-

gen. Dafür spricht namentlich Kopf und Antlitz. Die gebrochenen Augen mit den schweren Augenlidern und der offenen Lidspalte erzählen von dem grausigen Wirklichkeits- sinn, den diese Zeit vor einem Schauspiel höchster Tragik bewahrte, als ob es sich um historische Treue allein handle und nicht um religiöse Erhabenheit und symbolistischen Tiefsinn. Der schlaffe Mund, die hängenden Haarlocken, die Dornenkrone gehören zu dem gleichen Apparat spätgotischer Naturtreue.

Auch die Körperproportionen dieses kurzen und unter- setzten Typus entsprechen einer Formanschauung, die von der plastischen Veredlung des nordischen Schlages durch Renaissance und Antike noch wenig spüren lässt. Gerade mit dem Würzburger Crucifix im Bürgerspital verglichen, dessen hochgewölbter Brustkorb, schmale Hüften und Schultern im Verein mit den gestreckten Gliedern deutlich die neuaufge- gangene Formauffassung erkennen lassen, ist unser Berner Christus ein Zeuge noch der in der Gotik eingewurzelten Dar- stellung, die sich mehr vom natürlichen Modell als von irgend einer klassischen Norm abhängig machte.

Auch alle Einzelheiten des anatomischen Baues und der plastischen Durchführung machen es mir zur Gewissheit, dass dieser Christus ein ausgezeichneter Repräsentant einer be- sonderen Werkstatt oder der Eigenart eines unbekannten Mei- sters ist, nicht aber zu den grossen Schulen Schwabens, Fran- kens oder des Bodenseegebietes gezählt werden kann. Es steckt so viel Originales und Eigenwilliges in dem Werk, dass für Datierung und Bestimmung bei dem gänzlichen Mangel nähe- rer Anhaltspunkte die Grenzen nicht allzu fest gezogen wer- den dürfen. Wir können wohl bis in das erste Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts gehen, um den terminus ante quem zu bezeichnen. Und dass die Figur nach 1470 anzusetzen ist, so- gar wohl nach 1480, kann auch als sicher angenommen wer- den. So bleibt es nur noch übrig, sich innerhalb dieses Zeit- raumes nach Schule und Meister umzusehen, denen die Holz- figur zugeschrieben werden könnte.

Einen bekannten Meister vorzuschlagen, habe ich keinen bestimmten Anlass finden können. Die allgemeinen Charak-



Crucifixus im Berner Historischen Museum.

teristica des Zeitstils überwiegen, die besonderen und eigenartigen aber, an denen es nicht fehlt, erlauben nicht die Zuweisung an eine festumschriebene künstlerische Persönlichkeit.

Man hätte bis vor nicht langer Zeit sich mit einem solchen unsicheren Resultat in bezug auf Namen und Herkunft nicht zufrieden geben mögen und lieber unter dem Hochdruck stilistischer Feinanalyse mit Gewalt eine Aehnlichkeit mit irgend einem berühmten Künstlernamen wahrscheinlich gemacht, als ein non liquet einzugestehen und sich mit dem Werke, so wie es ist, zufrieden zu geben. Doch man hat ein anderes und offeneres Verfahren eingeschlagen. Wenn der künstlerische und historische Wert unzweifelhaft ist und sogar so offensichtlich, wie in unserm Falle beim Berner Christus, dann ist es ohne Gewissensbedenken gestattet — mit dem Bedauern unbefriedigten Wissenstriebes —, das Versagen der Quellen zuzugeben und die Figur als ein Werk um 1500 zu registrieren. Die Hauptsache ist und bleibt der Qualitätswert. Weder inbrünstige Schwärmerei noch kaltsinniger Realitätssinn haben dem Meister dieses Werks die Hand geführt. Eine zurückhaltende Tüchtigkeit, die treu und ehrlich sagt, was sie zu sagen hat, weder pathetisch, noch sentimental wird, keine Virtuositäten zur Schau stellt noch renaissance-tümelnde Novitäten bringt, auch im Ornamentalen sich bescheidet, wofür die Behandlung des Lendenschurzes ein Zeugnis ist, war hier am Werke. Aber die Arbeit, die daraus entsprungen, ist gut, rein und warm und entbehrt nicht einer herben und ergreifenden Aufrichtigkeit der Empfindung, der das solide und hochsinnige, wenn auch nicht geniale Können völlig entspricht.

Es ist mir das wahrscheinlichste, dass der Crucifixus in der Nähe des Ortes entstanden ist, wo er durch lange Zeiten gestanden hat.

Innerhalb der Sammlung des Bernischen Historischen Museums bedeutet die Erwerbung einen höchst willkommenen Besitz, den sich entgehen zu lassen sicher eine Unterlassungssünde gewesen wäre.
