

Die Chorgemälde der Dreifaltigkeitskirche in Bern

Autor(en): **Stammler, J.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde**

Band (Jahr): **1 (1905)**

Heft 2

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-176431>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

eine gedoppelte Subskription darbiere, die eine auf Herausgabe des ganzen Stettler, die andere nur auf Herausgabe der in demselben befindlichen Urkunden abzweckend, worauf es sich erzeigen werde, für welches von beiden Unternehmen sich mehr Theilnahme erzeige.

Das ist es, worauf sich die Meinungen vereinigten und was ich Euer Tit. hiermit einzuberichten Namens der Kommission die Ehre habe.“

Nach einer zweiten Sitzung berichtete Prof. Kortüm am 6. Oktober:

„Die zur Herausgabe vaterländischer Chroniken niedergesetzte Commission, zu deren Mitglied mich Ihr Erlass vom 30. April ernannte, hat bereits zwei Sitzungen gehalten, und, wie Herr Dekan Stierlin als Präsident weitläufiger wird einberichtet haben, dahin entschieden, dass man sich einstweilen mit der Bearbeitung des Dippold Schilling (Burgunderkriege) und des Thüring Frikhart (Berner Twingherrenstreit) begnügen und hinsichtlich der Kosten eine weitere Entscheidung des hohen Regierungsraths und Erziehungs-Departements abwarten möge.“

Das Departement hatte schon früher (9. Juli) der Edition von Schilling zugestimmt, vorbehalten nähere Aufschlüsse über die finanzielle Tragweite. Als aber der Kostenvoranschlag von seiten der Buchdrucker den Staat mit einer Summe von 100 Louisd'or belastete, zog er seine Hand zurück (25. Oktober), und er forderte die Kommission auf, darüber Bericht zu erstatten, ob nicht mit weniger Kosten die Fortsetzung von Anshelm oder die Haller-Müslin-Chronik ediert werden könnten. Hierüber scheint kein Bericht eingelaufen zu sein, und damit verschwindet der Plan, vaterländische Chroniken zu publizieren, aus Abschied und Traktanden.

Die Chorgemälde der Dreifaltigkeitskirche in Bern.

Von Pfarrer Dr. J. Stammer.

Der Hauptchor der Dreifaltigkeitskirche in Bern ist im verflossenen Sommer mit Wandgemälden geschmückt worden. Dieselben wurden bereits in verschiedenen Blättern (Vaterland, Intelligenzblatt, Berner

Tagblatt, Bund) besprochen; es möchte am Platze sein, ihrer auch in diesen Blättern zu gedenken.

Bekanntlich ist genannte Kirche eine dreischiffige Basilika in altchristlichem Stile mit zehn Säulen aus rotem Veroneser Marmor, flachen Holzdecken und halbrunden Apsiden. Die flache Wand zwischen den Arkadenbogen und den Fenstern des Mittelschiffes eignet sich zur Anbringung eines Bilderfrieses. Bei Ausführung der Dekorationsmalerei wurde denn auch bereits hierauf, sowie auf die Fortsetzung des Frieses um den Chor Bedacht genommen. Der 2,30 m hohe Fries wurde durch senkrechte Streifen in Felder eingeteilt. Im Mittelschiffe ergaben sich auf jeder Seite sechs Felder von 4,60 m Länge, im Chore drei, ein mittleres von 6,65 m und zwei seitliche von 4,10 m Länge. Im Interesse der Wandmalereien wurde auf Glasgemälde verzichtet.

Zweck der Bilder in den katholischen Kirchen ist in erster Linie die Belehrung und Erbauung der Gläubigen, der Schmuck kommt erst an zweiter Stelle. Deshalb war es zunächst Sache eines Theologen, die in der Dreifaltigkeitskirche darzustellenden Gegenstände zu bestimmen, also den Plan zu machen. Da verstand es sich von selbst, dass im Chore die Dreifaltigkeit den ersten Platz einzunehmen habe, sodann lag es nahe, den weiter verfügbaren Raum für die Bilder von Engeln und Heiligen, die sich der Seligkeit bei Gott erfreuen, zu benützen. Leiteten die Bilder im Chore die Gedanken auf den Ort der ewigen Seligkeit als Ziel des Menschen hin, so wurden für das Schiff biblische Bilder in Aussicht genommen, welche erinnern sollen, was Gott getan und angeordnet hat, um die Menschen zur Seligkeit zu führen.

Die bildende Kunst kann übersinnliche Gegenstände nur darstellen, indem sie dieselben in sichtbare Formen kleidet. So zeigt sie Gott und Engel in menschlicher Gestalt. Es wäre ein grosses Missverständnis, zu meinen, dass der Künstler oder die Gläubigen sich Gott oder die Engel auch in Wirklichkeit als Menschenwesen dächten. Besondere Schwierigkeit hat die Darstellung der Dreifaltigkeit. Es lag nahe, den hl. Geist in der Gestalt einer Taube abzubilden, in welcher er nach den Evangelisten bei der Taufe Jesu erschien, Gott den Sohn, der in Christus die menschliche Natur angenommen hat, in der Gestalt des letztern; für den göttlichen Vater blieb noch die Figur eines ehrwürdigen alten Mannes oder mächtigen Herrschers, nach Daniel 7, 9.

In der Kunstüberlieferung erlangten zwei Darstellungen der Dreifaltigkeit Gewohnheitsrecht. Nach der einen hält der himmlische Vater den gekreuzigten Sohn auf dem Schoße vor sich, indes der hl. Geist als Taube schwebt. Die andere schloss sich an Markus 16, 19 („der Herr Jesus wurde in den Himmel aufgenommen und sitzt zur Rechten des Vaters“) und an den damit übereinstimmenden Ausdruck im apostolischen Glaubensbekenntnisse („aufgefahren in den Himmel, sitzt er zur Rechten Gottes, des allmächtigen Vaters“) an und zeigt den Vater mit dem Sohne zu seiner Rechten auf einem Throne sitzend und den hl. Geist als Taube zwischen beiden schwebend. Mehrere andere Darstellungen wurden von der kirchlichen Autorität zurückgewiesen. Papst Benedikt XIV. handelt über diesen Gegenstand in einer Konstitution vom 1. Oktober 1745.

Für die Dreifaltigkeitskirche wurde letztere Darstellungsweise gewählt, weil der für die Chorbilder ausgesparte Raum in die Breite geht und das Bild des Gekreuzigten nach alter kirchlicher Gewohnheit, die z. B. von Karl Borromeo und im Bistum Konstanz vorgeschrieben war, bereits unter dem Chorbogen angebracht worden war.

Dass der Dreifaltigkeit anbetende Engel beigegeben würden, verstand sich von selbst. Wieder einer alten Kunsttradition folgend, sollten Johannes der Täufer und Maria als die Repräsentanten des alten und des neuen Testaments den noch vorhandenen Raum des mittleren Feldes ausfüllen. Die Seitenfelder blieben den übrigen Heiligen überlassen.

Im Interesse einer monumentalen Darstellung und in Nachahmung bewährter alter Beispiele wurden aber nur wenige Heilige als Repräsentanten aller andern ausgewählt, auf der Männerseite: Beatus, der Lokalheilige des Bernerlandes, Vinzenz von Saragossa, der alte Stadtpatron, und der Thebäer Ursus, der Diözesanpatron; auf der Frauenseite: Cäcilia, die Patronin der Kirchenmusik (oder der kirchlichen Kunst), Katharina von Alexandrien, welche mit den heidnischen Gelehrten disputierte, als Patronin der christlichen Wissenschaft, und Verena, die thebäische Heilige in Solothurn und Zurzach, als Vorbild der christlichen Liebestätigkeit. Zwischen den einzelnen Heiligen wurden Palmen angenommen als alte Sinnbilder der Glückseligkeit.

Die Darstellung sollte dem ganzen Baue entsprechend monumentalen Charakter bekommen, aber nicht die archaistische Unbeholfenheit der romanischen Periode nachahmen. So hochstehend und nachahmungs-

würdig in letzterer die Architektur stand, so unvollkommen und wenig nachahmungswert war damals noch die Malerei.

Die Ausführung des dargelegten Gedankens wurde nicht mehr dem französischen Maler übertragen, der im Jahre 1900 die Gemälde in den Seitenapsiden angefertigt hatte, sondern dem Schweizer Herrn Alois Balmer in München. Derselbe, geboren zu Luzern im Jahre 1866 als Sohn des Herrn Kunstmalers Joseph Balmer, hat sich bei seinem Vater, dann in München, Paris und Italien ausgebildet und ist seit zehn Jahren in München niedergelassen. Bei einer Konkurrenz für ein Gemälde in das schweizerische Bundesgerichtshaus hat er seinerzeit den ersten Preis erlangt, aber die Ausführung wurde ihm nicht übertragen. Ausser Gemälden lieferte er eine Anzahl von Kartons für Glasmalereien, z. B. für die Barfüsserkirche in Luzern, das Münster zu Freiburg in Uechtland, die Kirchen zu Hildisrieden (Luzern), Reichenbach im bernischen Kandertal und Harburg, womit er bewies, dass er verschiedenen Stilgattungen zu entsprechen und etwas Monumentales hervorzubringen vermöge.

Der Künstler fertigte vom Ganzen eine fleissig studierte Farbenskizze und für jede Figur einen genauen Karton an. Die Ausführung fand in Kaseinfarben statt und nahm etwa 10 Wochen in Anspruch. Als Hintergrund wurde ein gelblicher Okerton gewählt, der dem Goldtone ähnlich ist, aber nicht, wie Gold, je nach dem Standpunkte des Beschauers und der Beleuchtung anders aussieht. Die Figuren der stehenden Heiligen erhielten etwas über Lebensgrösse, Gott Vater und Gott Sohn, welche sitzen, wurden auch durch grössern Massstab ausgezeichnet.

Die beiden letztern Figuren erhielten im Unterschiede von vielen ähnlichen Darstellungen nur weisse Gewänder, welche sie stark hervortreten lassen, hohe eigen geformte Kronen und grosse Nimben (Heiligenscheine). Beide erscheinen ungefähr gleichaltrig und haben schwarze Bärte, während sonst der Vater mit einem grauen, der Sohn mit einem blonden abgebildet wird. Der Künstler wollte offenbar, ausser dem Kontraste mit den weissen Kleidern, auch ausdrücken, dass beide Personen gleichwesentlich, gleich ewig und unveränderlich sind. Dem Vater, der im Glaubensbekenntnisse der „allmächtige Schöpfer des Himmels und der Erde“ genannt wird, ist als Erkennungszeichen (Attribut) die Weltkugel in die Hände gelegt. Christus, der Sohn, hat die Rechte zum Segnen erhoben, hält in der Linken den Kreuzstab, das Zeichen

der Erlösung, und hat zu seinen Füßen den überwundenen Satan. Der hl. Geist schwebt zwischen Vater und Sohn in einer Glorie.

Die Dreifaltigkeit ist von vier anbetenden Engeln in knieender Stellung umgeben. Sie wurden in blassem Blau gehalten, damit sie zurück und die drei göttlichen Personen um so mehr hervortreten. Zur Rechten der Dreifaltigkeit steht Maria mit gefalteten Händen als Fürbitterin, ganz in Blau gekleidet, was schon Bemerkungen hervorgerufen hat, links der Täufer mit langen Haaren, Kreuzstab und braunem Gewande.

Beatus in weissem Unter- und dunkelm Obergewande trägt den Wanderstab mit dem Kürbisfläschchen und hat den Drachen, hier als Sinnbild des bekämpften Heidentums, zu Füßen. Ursus erscheint im mittelalterlichen Ringelpanzer mit dem Schilde, auf welchem sich das Kreuz befindet. Vinzenz ist als Diakon in roter Dalmatik gekleidet und hat hinter sich sein Marterwerkzeug, den Rost, und neben sich den Raben, welcher seinen Leichnam verteidigte.

Die heiligen Frauen tragen über den Kleidern Mäntel von verschiedener Farbe und ihre gewöhnlichen Attribute, Cäcilia eine Orgel, Katharina Schwert und Rad, Verena Krug und Kamm.

Alle Heiligen stehen auf grünem, mit Blumen geschmücktem Rasen, die Dreifaltigkeit hat dagegen ihren eigenen Boden. Palmen in grauem Grün scheiden die einzelnen Heiligen.

Die Gewänder sind in Flächen gehalten, die Falten sowie die Rundung der Figuren durch dunklere Striche in Form von Schraffierungen hervorgehoben.

Das Ganze macht einen ernsten und monumentalen, des Gotteshauses würdigen Eindruck und zeugt für tüchtiges Können des Künstlers. Jedermanns Geschmack kann freilich kein Künstler befriedigen.

Um den Besuchern die Figuren zu deuten, wurden an zwei Pfosten der steinernen Chorschranken erklärende Tafeln angebracht, die eine in deutscher, die andere in französischer Sprache.

Die Fortsetzung des Bilderfrieses durch das Mittelschiff hängt davon ab, ob sich dafür die nötigen Geldmittel finden.
