

Zeitschrift: Burgdorfer Jahrbuch
Herausgeber: Verein Burgdorfer Jahrbuch
Band: 43 (1976)

Artikel: Respice Finem : ein Malereizyklus aus Burgdorf
Autor: Schweizer, Jürg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1076117>

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: 17.01.2026

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

Respice Finem — Ein Malereizyklus aus Burgdorf

Jürg Schweizer

Das Haus Hohengasse 23 stellte bis 1901 das wertvollste spätgotische Privathaus der Stadt Burgdorf dar. Im «Bürgerhaus» 5, Kt. Bern I, ist das Haus gewürdigt und abgebildet worden. Die Fassade zeigte im Erdgeschoß ein ungewöhnlich stattliches Spitzbogenportal mit gekehltm Gewände, beidseits davon stichbogige Ladenöffnungen. Im 1. Stock fanden sich symmetrisch angeordnete Kuppelfenster mit Bauinschrift und Datum 1630, im 2. Stock zwei gekehrte Einerfenster des 16. Jahrhunderts und zwei jüngere Oeffnungen. Die Inschrift 1630 datierte bloß eine Umgestaltung im 1. Stock; Erdgeschoßgliederung, der andere Fenstertyp des 2. Stocks und namentlich kostbare spätgotische Zimmerausstattungen legen nahe, das Haus dem frühen 16. Jahrhundert zuzuweisen. Vor Inangriffnahme des Fassaden- und Innenumbaus 1901 wurde im Erdgeschoß eine spätgotische Bretterdecke auf wappengeschmückten Konsolen mit reichen Maßwerkstößen ins Museum gerettet. 1973 baute man das Innere erneut um. Die Arbeiten erbrachten den Beweis, daß 1901 die alte Ausstattung größtenteils bloß verdeckt und nicht beseitigt worden war. So barg man aus dem Gassenzimmer im 2. Stock ein Gegenstück zur erwähnten Decke; anderswo zeigten sich reich profilierte Balkendecken.

Die größte Ueberraschung lieferte jedoch ein großer, im 18. Jahrhundert unterschlagener Raum im Hinterhaus. Hier trat an der Längswand ein Malereizyklus zutage, der im ehemals niedrigeren Haus einen Dachstocksaal geschmückt haben muß. Da an eine Erhaltung an Ort und Stelle nicht zu denken war, wurden die Malereien vom Atelier Hans A. Fischer abgelöst. Ihre Restaurierung ist im April 1975 abgeschlossen worden. Die Bilder sind vom Rittersaalverein Burgdorf käuflich erworben worden und im spätmantuanischen Saal des Schlosses ausgestellt.

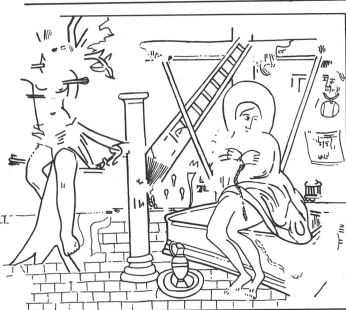
Der Zyklus ist rund 7 m lang, 1,1 m hoch und gliedert sich in vier ungleich große Rechteckfelder und einen dreieckigen Randzwickel, der offenbar durch die ehemalige Dachschräge bedingt ist.

Die rechte Begrenzung der Bildfolge ist erhalten, während das äußerste Feld zur Linken beschnitten ist; der Raumgrundriß belegt aber, daß der Zyklus

nur unwesentlich länger gewesen sein kann. Die Malereien weisen Pickelhiebe und mehrere interne Fehlstellen auf. Ob ihnen auf der Gegenseite des Saals eine weitere Bildfolge entsprochen hat, konnte nicht festgestellt werden.

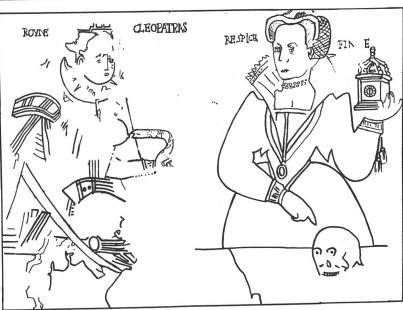
Ikonographischer und formaler Aufbau gehen vom Mittelfeld aus, das durch größere Höhe und flankierende Streifen mit kleinformatigen Figuren hervorgehoben ist. Dargestellt ist im Vordergrund ein aufgebahrter König, dessen gekröntes Haupt auf einem Kissen liegt. Dahinter messen sich zwei Berittene im Zweikampf: Ritter und Tod. Der Geharnischte mit Helm und offenem Visier holt eben zum Schwerthieb aus. An der Flanke seines Pferdes prangt eine große Trophäe aus Hieb- und Stangenwaffen, aber auch Armbrust und Büchse fehlen nicht. Sein als geflügeltes Skelett dargestellter Gegner hält in der einen erhobenen Hand mehrere übergroße Pfeile, die auf den Geharnischten gerichtet sind. Vom Titulus ist noch zu lesen: «LE ROI ... RO ...». Auf den Randstreifen erkennt man Papst, Kardinal und Bischof, rechts Kaiser und zwei Edelleute, die, soweit lesbar, französisch bezeichnet sind. Alle sechs Figuren sind mit einem Pfeil in der Brust als Verstorbene oder Todgeweihte charakterisiert. Links folgen zwei etwas kleinere Bilder. Das eine gibt zwei einander zugewandte, elegant gekleidete und coiffierte Damen im Dreiviertelprofil wieder. Als «ROYNE CLEOPATRAS» ist die eine klar identifiziert. Die ägyptische Königin ist eben im Begriff, sich die todbringende Schlange an die Brust zu setzen. Die andere Frau mit dem Mahnspruch «RESPICE FINEM» (Denk an das Ende) hält in der erhobenen Linken eine Türmchenuhr und weist mit der Rechten auf einen Schädel. Im äußersten Bild finden sich zwei nur mit Lendentuch bekleidete männliche Figuren auf einem Fliesenboden. Rechts sitzt Christus als Schmerzensmann auf dem offenen Sarkophag, umgeben von den Leidenswerkzeugen. Links steht der an einen Baum gebundene und von mehreren Pfeilen durchbohrte heilige Sebastian.

Auf der rechten Seite des Mittelbildes ist nur eine einzige, dafür ausführlichere Szene geschildert: die Sebastiansmarter. Die Erschießung geht auf einem Platz im Inneren der Stadt Rom vor sich, die mit Wehrmauern, zwei Häusern und Fluß charakterisiert ist. Der Heilige lehnt halb in die Knie gesunken an einem Baum. Zwei Pfeile haben ihn in der Herzgegend getroffen. Die rechte Bildhälfte nimmt eine Reitergruppe ein, aus welcher deutlich eine Gestalt mit befehlshaberisch erhobener Hand herausragt. Es ist der römische Kaiser Diokletian mit Söhnen und Gefolge, der eben zwei Schützen mit schußbereiten Bogen weitere Befehle erteilt. - Im Zwickelfeld schließlich erkennt man neben Blattranken ein baldachinartiges Zelt.



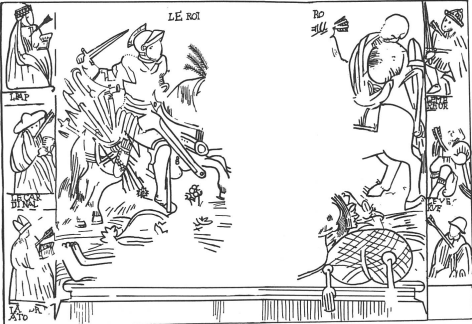
Hl. Sebastian

Geisselsäule



Kleopatra mit Schlange

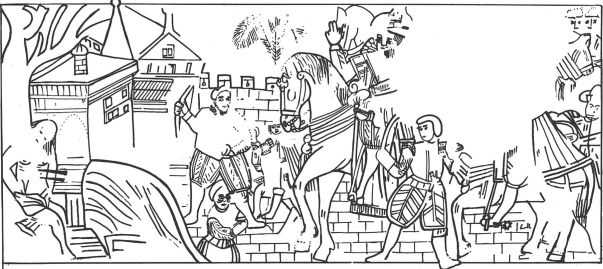
Frauengestalt mit Mahnspruch
«Denk an dein Ende», Totenschädel
und Uhr



Papst
Kardinal
Bischof

Ritter im Kampf mit Tod
aufgebahrrter König

Kaiser
2 Edelleute



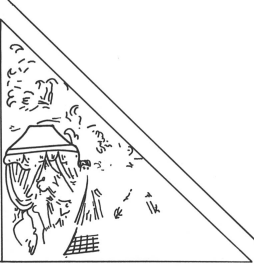
Hl. Sebastian

1. Bogenschütze

Kaiser Diokletian

2. Bogenschütze

Gefolge



Martyrium des Hl. Sebastian

Burgdorf, ehemals Hohengasse 23, jetzt Schloss, Rittersaal. Malereizyklus mit
Vergänglichkeitszenen im Zusammenhang mit Pestepidemien. Wohl letztes
Viertel 16. Jahrhundert. Umzeichnung von Edwin Habegger nach Angaben des
Verfassers (ohne Ornamentborten).

Anhand der hochgezüchteten Roben und Haartrachten der Frauenfiguren kann der Zyklus datiert werden. Der geschlossene Rock mit trommelartigem Unterteil, das bis zum Gürtel offene Mieder, die aufsteigende Fächerkrause und die Haartracht «en raquette», aber auch Kopfputz, geschlitzte Ärmel mit Schulterstück und zarte Krause der Kleopatra weisen auf französische Hofmoden unter Heinrich III. Andere Indizien bestätigen diesen Ansatz ins letzte Viertel des 16. Jahrhunderts. Eine Verbindung mit dem überlieferten Umbaudatum des Vorderhauses (1630) scheint weniger wahrscheinlich.

Die Deutung des Zyklusses als ausgebautes «Respice Finem» liegt auf der Hand. Im Zentrum steht eine spätmittelalterliche Form der Legende der Begegnung der 3 Lebenden und der 3 Toten, in welcher die Zahl der Beteiligten auf je einen Vertreter reduziert und die Begegnung als Zweikampf dramatisiert ist. Der Tote ist wohl als Tod schlechthin zu identifizieren und gehört als agierender, als «lebendiger» Toter in die französische Tradition der Legende. Der aufgebahrte König zu Füßen des Kampfes kann einerseits gedeutet werden als Vertreter der «toten» Toten - der italienischen Version der Legende - oder als Rudiment der Leichenhaufen in italienischen «Trionfi della Morte», an die die vorliegende Szene mit gewissen Zügen ebenfalls gemahnt. Der Tod ist der «tötende Tod», der ohne Rücksicht auf Rang und Namen vernichtet, was nicht nur im Hauptbild, sondern auch in den Rahmenstreifen mit der verkürzten Folge der pfeildurchbohrten Standesvertreter zu erkennen ist. Das Standesmotiv seinerseits bringt das Mittelbild in die Nähe der Totentänze. Verschiedene Vergänglichkeitsdarstellungen scheinen hier zu einem abgekürzten exemplarisch einprägsamen Gesamtbild vereinigt.

Die beiden Damen des ersten Seitenbildes gehören zu den verbreiteten und für das spätere 16. und das 17. Jahrhundert charakteristischen Memento-Mori-Gestalten. Dem heiligen Sebastian dagegen kommt offensichtlich besondere Bedeutung zu, da er zweimal, in den beiden Randbildern, erscheint und da man seinem Martyrium breiten Raum gewährt hat. Diese Bevorzugung kann nicht zufällig sein, zumal seine Darstellungen als eigentliche Heiligenbilder die engen Grenzen der protestantischen Bildertoleranz am klarsten überschreiten. Mit größter Wahrscheinlichkeit hat man Sebastian wegen seiner Eigenschaft als Pestheiliger und Nothelfer in die Bildfolge aufgenommen, was den Schluß erlaubt, der Zyklus sei unter dem Eindruck der Pest geschaffen worden. Der Heilige ist durch sein Attribut, den Pfeil, eng mit dem Mittelfeld verbunden, wo Pfeile ja das mehrmals wiederkehrende Todeszeichen sind. Sie besitzen damit die besondere Bedeutung der Pestpfeile, die die Menschheit erbarmungslos treffen. Die Standesfolge und der

tote König belegen deutlich genug, daß der Ausgang des Kampfes zwischen Ritter und Tod gewiß ist. Der beherzte Ritter, der mit seiner Trophäe auf manchen siegreich bestandenen Kampf hinweist, fügt sich dennoch nicht resigniert in sein Schicksal, sondern ist bereit, sich zu wehren, und schaut dem Tod mit offenem Visier gefaßt entgegen. Mit Sebastian und dem Schmerzensmann wird tröstend auf die Erlösung aus dem todumlauerten Diesseits hingewiesen.

Zwischen 1564 und 1628 verheerten vier längere Pestepidemien das Bernbiet. Am ehesten kommt für diese Malereien der Pestzug von 1583 in Betracht, weil er die Stadt Burgdorf besonders hart getroffen hat. Dieses Datum würde mit der oben begründeten zeitlichen Einordnung gut übereinstimmen. Sinngehalt und Anlaß für den Zyklus scheinen damit in groben Umrissen abgesteckt; Fragen bleiben aber offen, so namentlich nach den direkten ikonographischen Quellen. Welche - wohl literarische - Vorlage liegt dem Mittelbild mit der Reduktion auf das Exemplarische und der Kombination von «Begegnung», «Todestriumph» und «Totentanz» zugrunde? Ist gar ein bestimmter König, ein bestimmter Ritter gemeint? Ist die unmittelbare Gegenüberstellung von leidendem Christus und leidendem Sebastian vorgeprägt? Und schließlich: steht man nicht etwas ratlos vor diesen «protestantischen Heiligenbildern»? Ist es nicht schwer verständlich, im Bildersturmjahrhundert Szenen aus Heiligenviten dargestellt zu sehen? Sicher widersprechen sie nicht nur der allgemeinen Vorstellung von der protestantischen Bilderfeindlichkeit, sondern verstoßen eindeutig gegen obrigkeitliche Gebote. Die Zuflucht zu «papistischen» Helfern in Zeiten der Not ist freilich aufschlußreich und im 16. Jahrhundert nicht vereinzelt. Abzuklären bleiben auch Hausgeschichte und Auftraggeber. Wenn die Angaben im «Bürgerhaus» zutreffen, so gehörte das Haus um 1600 der Familie Lyoth, die 1537 aus Glaubensgründen aus dem Wallis nach Burgdorf übersiedelt war und im späten 16. Jahrhundert bereits höchste Stadtämter besetzte.

Der Schöpfer dieser Bilder ist vorweg ein handwerklicher, aber geschickter Graphiker. Eine sicher geführte schwarze Linie begrenzt Umrisse und gliedert Binnenflächen. Die Szenen wirken wie vergrößerte Holzschnitte mit sparsamer, einheitlicher Kolorierung, wobei man gelegentlich an die Technik von Spielkartenmachern erinnert wird. Größere Farbflächen fehlen, sieht man von Schwarz und Dunkelbraun ab. Graphische Stilmittel wie Silhouette, Hell-Dunkel-Effekte und die Musterung von Flächen werden wirkungsvoll genutzt. Ikonographisch wie stilistisch sind die hier angezeigten Malereien im Bernbiet vorläufig Erratiker.

Zur ikonographischen Auflösung und Vermengung ehemals klar umrissener Vergänglichkeitsdarstellungen im Spätmittelalter vgl. W. Rotzler, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Winterthur 1961, und H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, Münster/Köln 1954. Protestantische figürliche Sakralbilder - nicht Heiligenbilder - kommen im bernischen Bereich gelegentlich auf Taufdecken vor, so 1609 Anbetung durch die Könige und 1645 Taufe Christi. Vgl. *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* 45/46, p. 552 ff.