

Zeitschrift: Jahrbuch der Geographischen Gesellschaft Bern
Herausgeber: Geographische Gesellschaft Bern
Band: 64 (2014)

Artikel: Der Einzug der Moderne in die Berner Altstadt : von moderner Architektur und öffentlicher Kunst um 1940
Autor: Bruneau, Irene / Köhler Schneider, Katja
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-960357>

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: 10.12.2025

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

Der Einzug der Moderne in die Berner Altstadt

Von moderner Architektur und öffentlicher Kunst um 1940

Irene Bruneau, Katja Köhler Schneider

Einleitung

Wer heute die Berner Altstadt besucht, nimmt sie als geschlossenes und harmonisches Ensemble wahr – ein Eindruck, der im Wissen um die Auszeichnung als UNESCO-Welterbe zusätzlich gestärkt wird. Im Fokus dieser landläufigen Betrachtung steht die von den Zählringern angelegte Stadt mit ihrer mittelalterlichen Struktur und barocken Bebauung, die durch die Farbe des Sandsteins und den fast lückenlos verlaufenden Laubengängen eine einheitliche Wirkung hervorruft. Tatsächlich war man über Jahrhunderte um die regelmässigen Gassen und ihre Fassaden besorgt und liess mit strengen Baureglementen darauf achten, dass *„anständig gebauet und aligniert werde“*. Mit der Vorschrift im Baureglement von 1786, dass *„gegen offene Plätze und Gassen [...] nichts aussen an die Häuser gehenkt noch gebauet werden [...]“* soll (Sommer 1981), war man darum bemüht, ein einheitliches Stadtbild zu wahren. Mit den neuen Bedürfnissen der Wirtschaft, des Verkehrs, der Hygiene und der sozialen Gerechtigkeit wurden seit dem 19. Jahrhundert Eingriffe grösseren Massstabs als bisher realisiert, der Bau der Nydeggbrücke in den Jahren

1841-1844 etwa, oder – nach jahrelangen Diskussionen und mit einem nur knappen Stimmenmehr – der Abbruch des ursprünglichen Stadteingangs, des Christoffelturms, 1864. Im Zuge der City-Bildung waren in der Oberstadt seit der Jahrhundertwende die alten, schmalen Häuserfronten nach und nach durch grosse Geschäftshäuser ersetzt, Wohnstrassen in Geschäftsstrassen umgewandelt – und die Neubauten hinter einer „*Kulisse schöner Fassaden-Attrappen*“ (Werro 1985:20) versteckt worden. Eine neue Dynamik brachte das Aufkommen der Moderne im 20. Jahrhundert mit sich und entfachte kulturpolitische Diskussionen rund um Altstadtschutz und Denkmalpflege, um zeitgenössische Architektur und öffentliche Kunst innerhalb der Berner Altstadt. Diese Auseinandersetzungen werden im Folgenden exemplarisch an vier herausragenden Architekturprojekten projekten um 1940 thematisiert, in deren Zuge in der Berner Altstadt neue Bauten erstellt oder historische Gebäude restauriert und modernisiert und gleichzeitig mit zeitgenössischen Kunstwerken ausgestattet wurden.

Das neue Casinoparking (1936-1937)

Durch das stark ansteigende Verkehrsaufkommen einer sich automobilisierenden Gesellschaft entwickelte sich zwischen Theater- und Casinoplatz das Problem eines unhaltbaren Engpasses. Die Erweiterung dieser engen Strassenverhältnisse schien im Sinne eines von Beschleunigung und technischem Fortschritt geprägten Zeitgeists unumgänglich. Seit der Eröffnung der Kirchenfeld- und der Kornhausbrücke in den Jahren 1883 und 1898 wurde die eigentlich in Ost-West-Richtung angelegte Zähringerstadt in ihrer Mitte von einer neuen Nord-Süd-Achse durchschnitten. Die AutofahrerInnen waren gezwungen, den mittelalterlichen Zytglogge und die architektonischen Prachtbauten des 18. Jahrhunderts – Hauptwache, Hôtel de Musique und Münz – umständlich zu umkurven.

Seit den 1920er Jahren bewegte ein heftiger Meinungskampf um die Öffnung der Durchfahrten und eine Neustrukturierung des Casinoplatzes die Öffentlichkeit, welcher in der Diskussion um Abbruch oder eine Verschiebung der 1768 von Niklaus Sprüngli errichteten Hauptwache gipfelte (Schnell 2005:42-53), die den wachsenden Verkehrsströmen schlicht im Wege stand. Die Hauptstreitpunkte der mehrfachen Ideenwettbewerbe und Vorschläge für Alignementspläne zwischen 1924 und 1935 kumulierten in Fragen über den Schutz dieses Denkmals. Nachdem zwischen 1905 und 1912 die Bibliotheksgalerie und die Münz unter starker öffentlicher Entrüstung abgebrochen worden waren, gewannen die Argumente

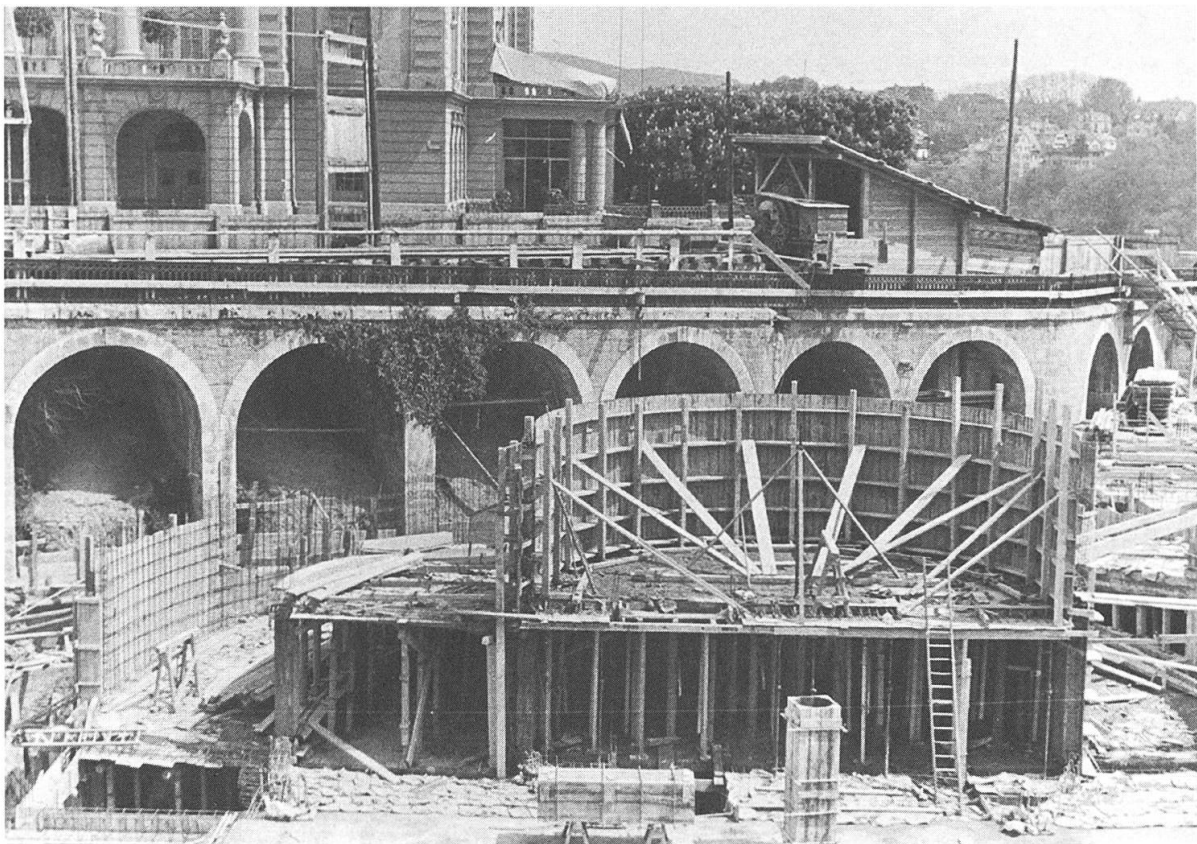
Abb. 1: Abbrucharbeiten im Gerberngraben und Aufbau der ersten Autogaragentiefgeschosse, Fotografie 1936



Quelle: Burgerbibliothek Bern, Signatur: FPa.4, S. 8, Nr. 1.

für die Erhaltung der Hauptwache an Bedeutung (Schnell 2005:46). Schlussendlich blieb sie erhalten. Dennoch bedeuten die 1936 in Angriff genommenen Bauarbeiten einen schwerwiegenden Eingriff in die bestehenden Stadtstrukturen: Durch den grossdimensionierten Neubau der Winterthur-Versicherung wurde der Hauptwache ihre Silhouette genommen und ihre räumliche Wirkung verunklärt; die Häuser am Gerbern- oder Münzgraben wurden abgerissen, die Kochergasse mit dem Kasino- platz verbunden und der so entstandene Hohlraum unterhalb der geplanten Strassenkreuzung für den Bau einer modernen Autotiefgarage genutzt. Weitere Projektvorschläge waren die Anlage einer Markthalle und die eines Schwimmbades, was beides abgelehnt wurde (Schweiz. Bauzeitung 1935).

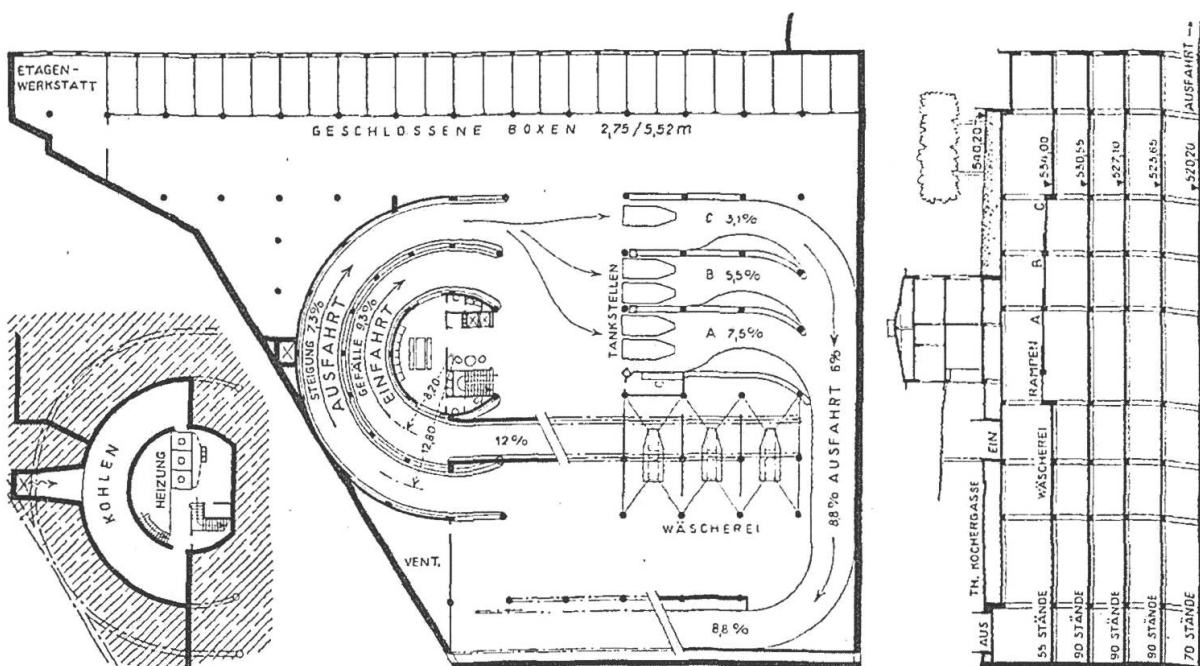
Abb 2: Schalungsarbeiten für die kreisspiralenförmige Ein- und Ausfahrt der geplanten Autoabstellhalle, Fotografie 1936



Quelle: *Burgerbibliothek Bern, Signatur: FPa.4, S. 10, Nr. 4.*

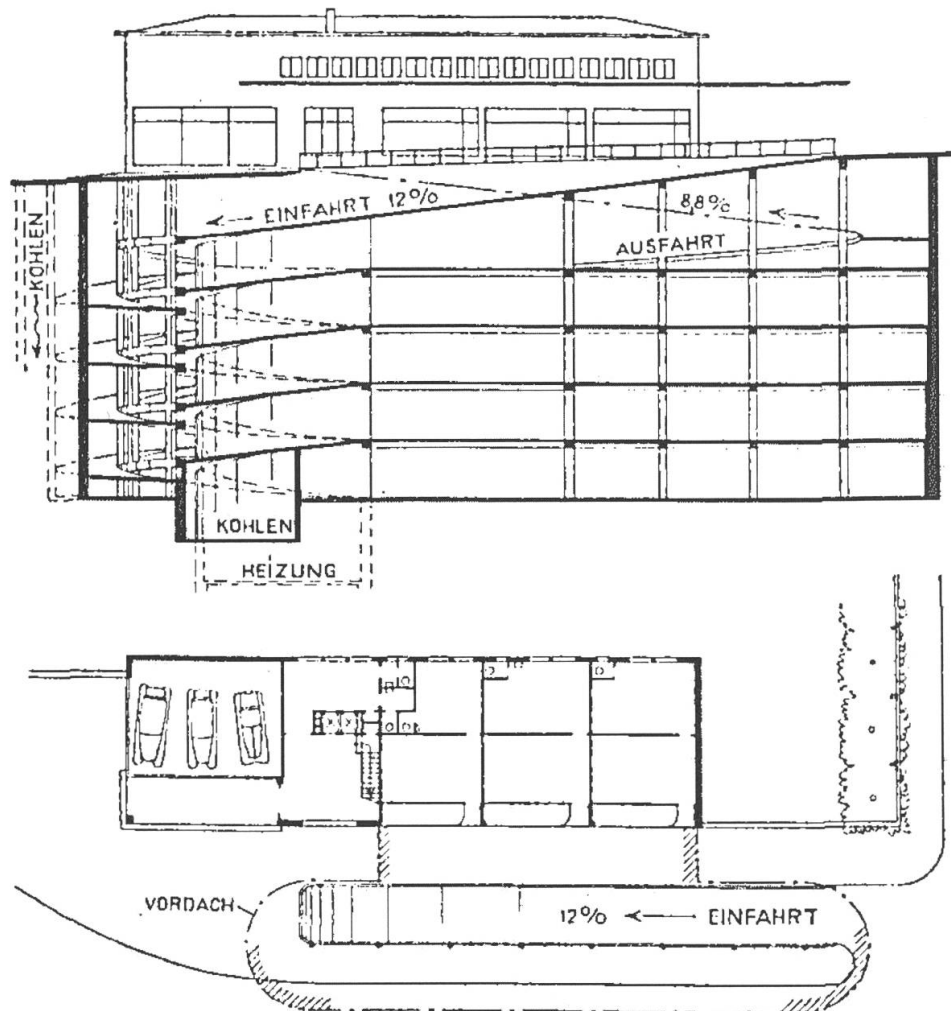
Die neue Grossgarage, erbaut von Architekt Walter von Gunten (1891-1972), bot auf insgesamt fünf Tiefgeschossen Parkmöglichkeiten für 400 Wagen. Die Abfahrtsrampe ist mit einer länglichen Überdachung vor Regen und Schnee geschützt, welche von sechs betonierten Pilzstützen getragen wird. Das durch seine halbrunden Abschlüsse dynamisch wirkende Flachdach ist mit dem rechteckigen, kubischen Baukörper des Garagen-Dienstgebäudes verbunden, in dem Ausstellungs-, Geschäfts- und Büroräumlichkeiten untergebracht waren sowie ein Aufenthaltsraum für Chauffeure. (Abb. 1 Parking 6) Das zweistöckige Gebäude stellt ein eindrückliches Beispiel funktionalistischer Architektur in den Formen des Neuen Bauens dar. Die Skelettstruktur erlaubt eine reiche Durchfensterung der Fassade, die nicht achsensymmetrisch, sondern rund um den Bau in freier Komposition angeordnet ist. Der freie Grundriss zeigt sich beim Wandelgang vor den Läden im Erdgeschoss, die mit vielen grossformatigen Schaufensterfronten ausgestattet sind. Im Obergeschoss reihen sich die Fenster in horizontaler Ausrichtung an einem Band auf.

Abb. 3: Walter von Gunten, Grossgarage auf dem Casinoplatz, Grundriss vom 1. und 6. Untergeschoss, rechts Querschnitt, Projektplan 1935



Quelle: Schweizerische Bauzeitung 105, H. 12, 1935, 136.

Abb. 4: Walter von Gunten, Grossgarage auf dem Casinoplatz, Grundriss vom 1. und 6. Untergeschoss, rechts Querschnitt, Projektplan 1935



Quelle: Schweizerische Bauzeitung 105, H. 12, 1935, 136.

Obwohl im Neuen Bauen Zierrat und Schmuck an den Aussenfassaden unter dem Gesichtspunkt der Funktion als überflüssig galt und auch der figürlichen Bauskulptur die Daseinsberechtigung abgesprochen worden war, wurde die neue Autohalle mit einer symbolhaften Plastik ausgestattet. Für das überlebensgrosse Steinrelief an der Nordfassade von Bildhauer Robert August Schmitz (1894-1978) wurde das Motiv des Hl. Christophorus mit dem auf seinen Schultern knienden Christuskind gewählt – eine Ikonographie, die im Kanton Bern laut der Berner Bauchronik (1937) vor der Reformation weit verbreitet war. Schon seit dem 15. Jahrhundert positionierte man Christophorus-Darstellungen in der Region häufiger im Grossformat an Kirchenaussenwänden entlang von mit-

telalterlichen Verkehrsadern und seltener in deren Innenräumen, damit sie die Vorbeiziehenden von weitem wahrnehmen konnten (Ryser 1991). Die Reisenden sollten mit dem Anblick des Heiligen vor Unglück und Tod bewahrt werden. Auch der auf der Höhe des Obergeschosses des Parkings angebrachte Christusträger zielt auf Fernwirkung ab, richtet sich aber weniger an die FussgängerInnen, sondern an die über die Kirchenfeldbrücke die Stadt verlassenden AutolenkerInnen. Das Aufkommen des Automobils im 20. Jahrhundert hatte der Verehrung des Hl. Christophorus vor allem in katholischen Regionen einen neuen Aufwind als Schutzherr des Verkehrs erteilt, womit sich wohl auch dieser Rückgriff auf die vorreformatorische Christophorus Tradition im Kanton Bern begründet. Durch die Position am neuen Stadtausgang kann es zudem als Zitat des verlorenen Christoffelturms interpretiert werden. Durch seine einfachen Kontraste und deutlichen Flächen vor leerem Hintergrund ist Schmitzs Christophorus mit flüchtigem Blick von den Vorbeifahrenden erfassbar und benötigt keine durchmodellierten Details. Vielmehr sind Stilisierung und Vereinfachung die Kennzeichen des monumentalen Reliefs.

Abb. 5: Abfahrt und Dienstgebäude des neuen Casino-Parking, Fotografie ca. 1937



Quelle: *Schweizerische Bauzeitung* 105, H. 12, 1935, 136.

Abb. 6: Robert August Schmitz, Der heilige Christophorus, Steinrelief am Dienstgebäude des Casinoparking, Photographie 1937



Quelle: Werk 24, H. 8, 1937, XXII.

Von Guntens Autohalle demonstriert gleichermassen den Einzug der Moderne und der grossformatigen Baudekoration ins Berner Altstadtbild. Eine ästhetische Annäherung versuchte von Gunten, indem er das Parking mit Sandstein verkleidete, mit einem unauffälligen flachen Walmdach deckte und mit seiner Stützenreihe das Motiv der Laubengänge aufnahm. Er schuf keine neue Platzdominante, welche ältere Gebäude in ihrer Wirkung beeinträchtigt hätte, sondern erstellte ein modernes und zweckmässiges Bauwerk, das er in die bestehende Situation so weit wie möglich integrierte. Obwohl in erster Linie das neue Versicherungshaus an der Rückfront der Hauptwache den grössten Zankapfel der gesamten Umgestaltung des Platzes darstellte – von Paul Hofer (1909-1995), dem damaligen Kunstdenkmälerinventarisator der Stadt Bern, als *„städtebauliche und denkmalpflegerische Katastrophe grossen Stils“* und als *„öffentliches Unglück“* (Hofer 1937) bezeichnet – wurde bedauert, dass der *„schönste Platz der Stadt mit unverbaubarer Südlage [...] als Grossgarage ausgebaut worden“* (Schweizerische Bauzeitung 1937) sei, gekoppelt mit der Vermutung, dass diese wohl nur zu einem Bruchteil mit parkenden Autos ausgelastet werde.

Der Neubau des Konservatoriums (1937-1940)

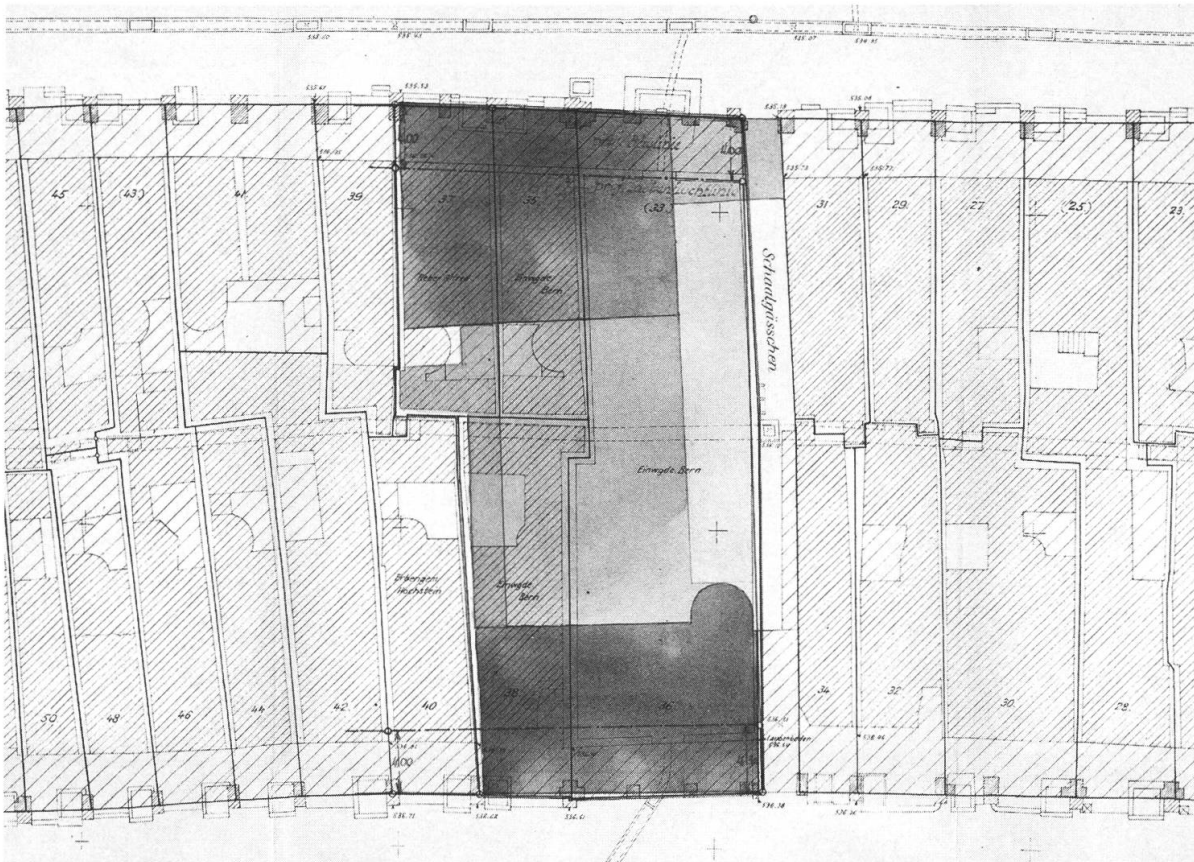
Das pulsierende Leben, das die Oberstadt bis zum Zeitglockenturm durch die City-Bildung erfahren hatte, sollte vor der durch Elend gezeichneten unteren Wohnstadt nicht halt machen (Reinhard 1945:213). Der Neubau des Konservatoriums auf dem Areal der alten Schaal (Kramgasse 38, Metzgergasse, heute Rathausgasse, 33) – einst eine der öffentlichen Verkaufsstellen für Fleisch in der Stadt Bern – und der anstossenden Liegenschaften Kramgasse 38 und Metzgergasse 35 und 37 ist denn auch im Kontext der Sanierung der Altstadt zu verstehen. Die Frage, so setzte Baudirektor Ernst Reinhard auseinander, sei einfach: *„Museum mit einer wirtschaftlich notleidenden Bevölkerung und damit langsamer aber sicherer Zerfall, oder geschäftliche Wiederbelebung mit allen den in den ersten Stadien sicherlich nicht angenehmen Konsequenzen.“* (Reinhard 1940) Die Verantwortlichen waren sich des einschneidenden Eingriffs in der unteren Altstadt wohl bewusst, gingen aber von der Annahme aus, dass bald andere Geschäftshäuser folgen würden. Mit dem Bau des neuen Konservatoriums konnte nicht nur die Unterstadt aufgewertet werden, vielmehr bot die Erfüllung dieser Kulturaufgabe der Stadt Bern die Möglichkeit, sich ein bleibendes, ehrenvolles Denkmal zu setzen (Reinhard 1945:213).

Als sich das Preisgericht vom 28. bis 30. April 1937 im Gewerbemuseum zur Beurteilung der sieben unter Berner Architekten anonym eingereichten Wettbewerbsentwürfen versammelte, kam es zum Schluss, dass „[...] die Bauaufgabe unter Erhaltung des Strassenbildes der Kramgasse und der Metzgergasse [...]“ zwar durchgeführt werden könne, dass aber keine der Eingaben ohne Umarbeitung ausführbar sei (Archiv Denkmalpflege Stadt Bern). Von einer Verleihung des ersten Preises wurde abgesehen und lediglich eine Rangierung vorgenommen. Mit dem ersten Rang prämiert und damit dem Gemeinderat zur Ausführung empfohlen wurde das „Projekt Nr. 7, Motto: MUSICA“ von Architekt Hans Studer (1875–1957). Die für die Erhaltung des Strassenbildes relevante Beurteilung seines Entwurfs ist jene der Fassaden: „Die Kramgassfassade“, so hielt das Preisgericht fest, „fügt sich in guter Weise in die Strassenfront“ (Archiv Denkmalpflege Stadt Bern, Archiv Konservatorium Bern).

Abb. 7: Schaalgässchen, Abbruch der Schaal, Fotografie von 1938



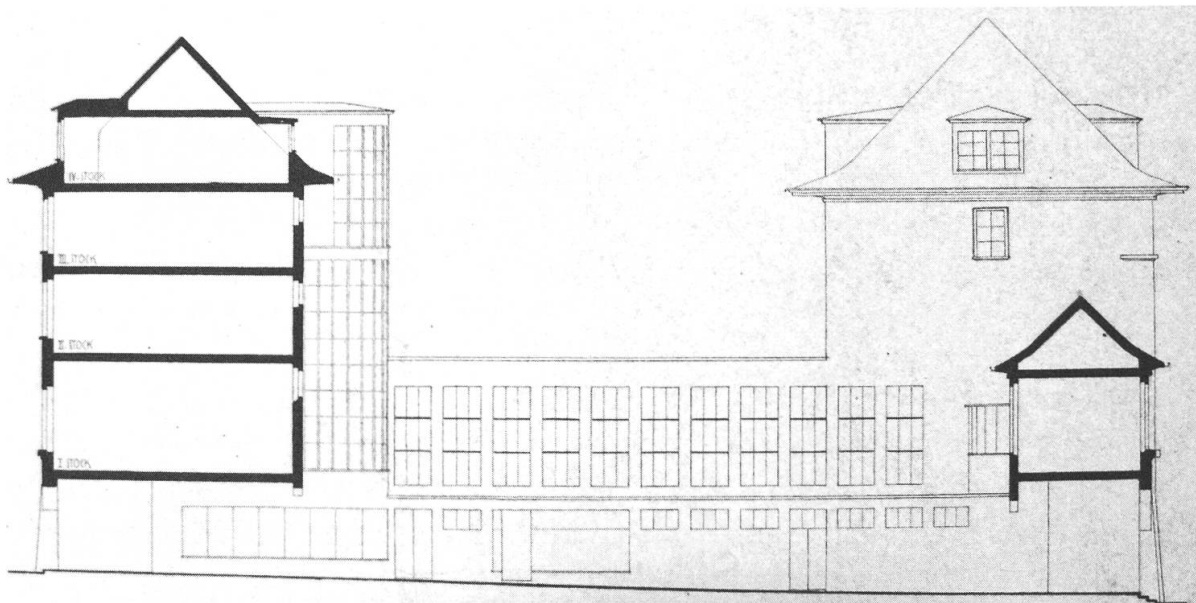
Quelle: Burgerbibliothek Bern, Signatur: FPa.4, S. 31, Nr. 2.



Die einstimmige Beurteilung der Fassade durch das Preisgericht wie auch durch die Kommission zur Begutachtung ästhetischer Fragen ein Jahr später mag erstaunen, umso mehr, als der preisgekrönte Entwurf in der Öffentlichkeit eher skeptisch diskutiert wurde (Schnell 2005:54). Nicht nur „Der Bund“ (1937) hatte kritisiert, „[d]ie Fassadenaufteilung überzeugt nicht, ebensowenig die Fenstereinfassung“, selbst in Kreisen der Bauherrin, der Stiftung „Konservatoriumsgebäude in Bern“, die sich aus Vertretern der Einwohnergemeinde Bern und der Bernischen Musikgesellschaft zusammensetzte, machte sich Verunsicherung breit und es kam zu Dissonanzen. In grosser Sorge um „das unvergleichlich schöne Bild der Kramgasse“ wandte sich der Präsident der Konservatoriumskommission mehrmals an den Stadtbaumeister und den Gemeinderat. Zu monoton und massig war ihm die projektierte Fassade, es fehle ihr künstlerische Phantasie und Formgefühl; dass sie sich harmonisch in die reizvolle Umgebung eingliederte, zweifelte er an und befürchtete, der

Bau werde statt zu einer Zierde der Kramgasse zu einem Fremdkörper im Stadtbild. Er regte an, die Gestaltung noch einmal auszuarbeiten, weitere Architekten beizuziehen. Was sich der Stiftungsrat wünschte, war eine Gliederung der ganzen Front, ein vorgeblendeter Mittelrisalit zum Beispiel, eine Auflockerung der Fensterformen, -gesimse und -umfassungen, Schlusssteine in den Laubenbogen – eine Annäherung also an die barocke Architektur der Altstadt Häuser. Die Fachinstanzen des Gemeinderats hielten jedoch an den Projektstudien fest. Auch der Bildhauer Jakob Probst (1880-1966), der den Auftrag für ein Relief an der Hauptfront bekommen hatte, war der Meinung, dass auf weiteren dekorativen Schmuck zu verzichten sei, würde dieser doch nur Unruhe in die Fassade bringen und dazu führen, dass diese an der Kramgasse zu sehr dominiert (Archiv Konservatorium Bern). Man habe, erinnert sich 1940 Baudirektor Reinhard in seiner rechtfertigenden Schrift, ihm und den Bauverantwortlichen nahegelegt, die Fassade so zu gestalten, als ob es sich um drei verschiedene Wohnhäuser handle, man habe sie auch immer wieder auf allerlei barocken Zierat an den Häusern der Stadt aufmerksam gemacht und verlangt, diesen nachzuahmen. Beides hätten er und die Verantwortlichen mit aller Entschiedenheit abgelehnt (Reinhard 1940:II).

Abb. 9: Hans Studer, Konservatorium Bern, Längsschnitt, 1937



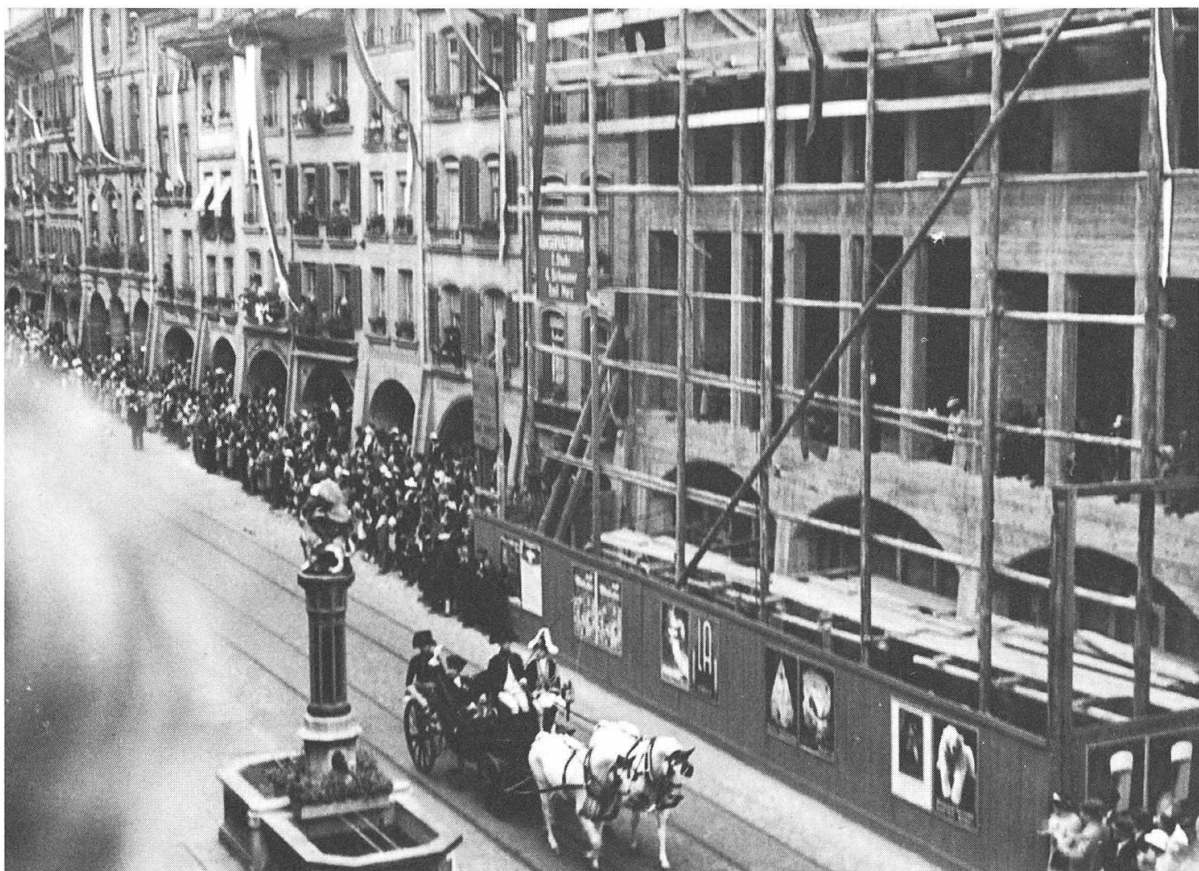
Quelle: Stadtarchiv Bern

Das Gebäude, das nach zweieinhalb Jahren Bauzeit am 7. Dezember 1940 eingeweiht wurde, ist ein durch und durch modernes. „*Konstruktionen und Materialien sind in der Hauptsache die üblichen*“, schrieb Architekt Studer 1941 in der Schweizerischen Bauzeitung. Die Tragkonstruktion besteht aus hochwertigem Eisenbeton mit chromlegiertem Stahl, die Laubenbögen sind als durchlaufende Rahmen konstruiert. Lediglich den Sälen wurde durch Täfelungen aus Nussbaum- und Eschenholz eine elegante Ausstattung verliehen, die anderen Räume dagegen blieben schlicht, auf unnötigen Schmuck wurde verzichtet. Als Bodenbeläge dienten Gummi und Linoleum, einzig aus akustischen und damit zweckmässigen Gründen wurde in gewissen Räumen auch schwimmender Eichenparkett verlegt. (An dieser Stelle sei auf den Abschlussbericht der Gesamtanierung des Konservatoriums 2009–2010 von Jürg Keller, Denkmalpflege der Stadt Bern, verwiesen). Eine ausgesprochen moderne Architektursprache, die zu den alten Nachbargebäuden einen ungewohnten Kontrast bildet, wurde im über dem zweigeschossigen Konzertsaal liegenden Innenhof gewählt. Ganz den Forderungen der Zeit nach Licht und Luft gehorchend, öffnen sich grosszügige Fenster, im zweiten Geschoss gar Bandfenster zum Hof hin. Auch der schlanke Treppenturm, dessen langen Fensteröffnungen mit Glasbausteinen geschlossen sind, weist mit seinem halbrunden, vom Gebäude abgesetzten Grundriss und dem leicht vorkragenden Flachdach ein aktuelles, dem Neuen Bauen entlehntes Formenrepertoire auf. Gänzlich anders ist das Erscheinungsbild zu den Gassen hin. Um das Altstadtbild zu wahren, wurden Fassaden und Laubenbögen verkleidet (Archiv Konservatorium Bern). Die regelmässige Anordnung der zurückhaltend profilierten Rechteckfenster, die ursprünglich durchlaufenden Gesimse im ersten und dritten Stockwerk wie auch die gleichmässig monumentalen Laubenbögen lassen die Horizontale dominieren, so dass der Rhythmus der kleinteiligen, nur selten mehr als eine laubenbogenbreiten und dadurch vertikal betonten Nachbarschaft empfindlich unterbrochen wird.

Im Rahmen der Förderung der Maler- und Bildhauerkunst der Stadt Bern wurde der Neubau mit zeitgenössischen Kunstwerken ausgestattet. (Im Innenraum sind Reliefs und Plastiken von Max Fueter, Hermann Hubacher und Paul Kunz zu finden). Aus den Wettbewerbseingaben für den Trink- und Gebrauchsbrunnen an der Metzgergassfassade wurde jener von Bildhauer Max Fueter (1898–1983), der zwischen 1931 und 1975 in der Stadt Bern 26 Werke geschaffen hatte, ausgewählt. (Archiv Denkmalpflege Stadt Bern, Archiv Konservatorium Bern, Bühlmann 1990). Im bukolischen Flötenspieler, einer raumgreifende, baubezogenen Bronzeplastik, begegnet uns ein idealisiertes, reines Menschenbild,

geschaffen nach dem Vorbild der Antike. Für die Kramgassfassade schuf der Nicht-Berner Jakob Probst den in seiner materialen Gebundenheit schwer auf die ägyptisierende Harfe zuschwebende Genius loci (Abb. 2 Konsi 7), ein grossformatiges, baugebundenes Sandsteinrelief. (Verwaltungsberichte der Gemeinde Bern, 1938). Der weich modellierte androgyn-klassische Körper auf dem roh belassenen, scheinbar unvollendeten Grund – asymmetrisch und etwas unorganisch zwischen zwei Fensterreihen angebracht – stellte, inmitten der Altstadtarchitektur, eine Novität dar, an die sich „[d]er Berner, der die Tradition im Bau- und Schmuckstil der Kramgasse liebt und erhalten wissen möchte, [...] nicht ohne Überwindung“ (Bund 1940) gewöhnen werde. Kontextlosigkeit kann indes beiden Werken nicht vorgeworfen werden, sie bespielen den städtischen Erzählraum mit symbolischen Bildern, kennzeichnen den Ort und bilden damit einen integralen Bestandteil der Fassadengestaltung.

Abb. 10: Der Rohbau des Konservatoriums, Fotografie 1938



Quelle: Burgerbibliothek Bern, Signatur: FPa.4, S. 42, Nr. 5.

Das Echo auf den Neubau des Konservatoriums war indes kaum positiv. Auch der Verlust der alten Schaal, erst kurz vor ihrem Abbruch als Baudenkmal erkannt, wurde beklagt. In der Fachpresse wurde zwar der komplizierte Einbau der Eisenbetonkonstruktion zwischen die alten Stadthäuser als grossartige Ingenieurleistung gewürdigt, *„trotzdem will das Gefühl eines tiefsitzenden Unbehagens nicht weichen.“* (Berner Bauchronik 1940).

Abb. 11: Max Fueter, Flötenspieler, Fotografie um 1940



Quelle: *Werk*, 27, 1940, H. 10, 282.

Von einem „deprimierenden Eindruck eines bauunreifen fes“ war etwa zu lesen, vom klassischen Schulbeispiel für den weitverbreiteten Irrtum, man könne die „erstrebenswerte Erhaltung des typischen, wertvollen Altstadtbildes mit den Forderungen einer neuzeitlichen, zweckgebundenen Bauweise verquicken“ (Berner Woche 1940). Die kritischen Stimmen verhallten nicht. „Der überbreite Neubau des Konservatoriums durchbrach ungebührlich und jäh die rhythmische Abfolge der Häuser“ schrieb der Architekturhistoriker und spätere Direktor des Bernischen Historischen Museums Michael Stettler 1946. Überhaupt sollte die Fassadenfrage des Konservatoriums im Rahmen der Bestrebungen um den Schutz der Altstadt zu einem wichtigen und viel zitierten Beweis werden (Schnell 2005:54).

Abb. 12: Hans Studer, Fassade des neuen Konservatoriums, Fotografie um 1941

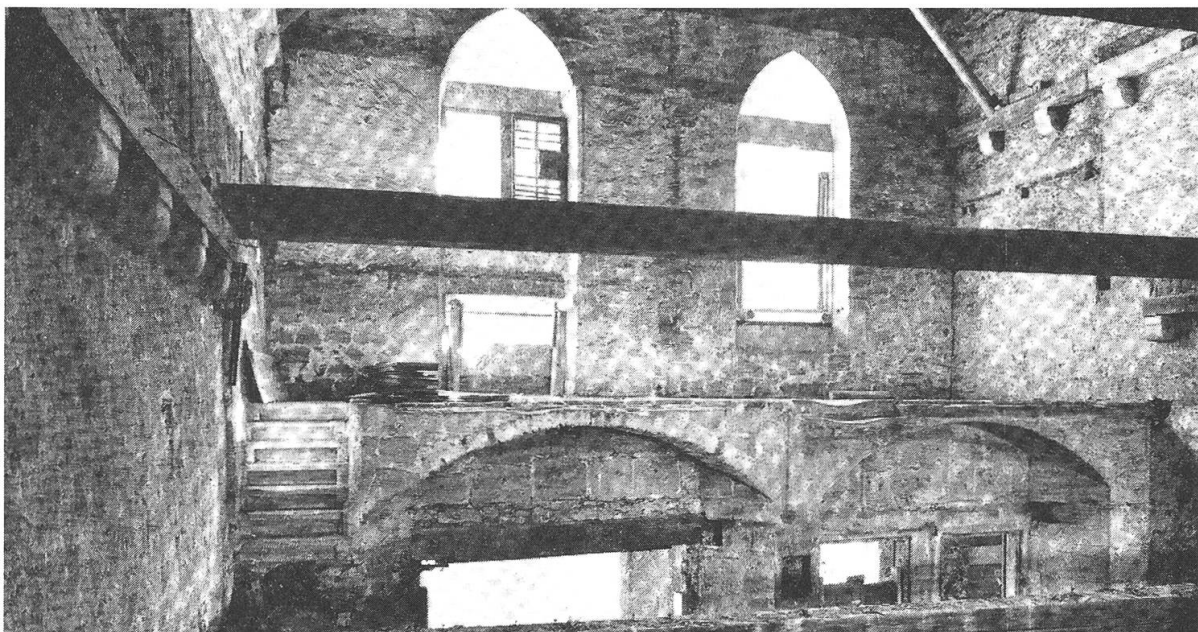


Quelle: *Schweizerische Bauzeitung*, 117/118, 1941, H. 4, 42.

Die Wiederherstellung der Antonierkirche 1939-1940

Ganz unscheinbar gliedert sich seit dem späten 15. Jahrhundert die kleine Antonierkirche ein unter die Bürgerhäuser der nördlichen Häuserreihe der Postgasse – trotz seiner bewegten Nutzungs- und Umbaugeschichte. Bis zur Zeit der Reformation diente der um 1494 erbaute Sakralbau als *Spittel* (Hofer/Mojon 1969:5) Die Kranken lagen, so nimmt Luc Mojon in seinem Rekonstruktionsvorschlag an, in Kojen im Kirchenschiff und blickten durch den Triumphbogen hindurch in den Chorraum und auf den mit einem Triptychon von Niklaus Manuel ausgestatteten Hochaltar, um so an den Messen teilnehmen zu können (Hofer/Mojon 1969:6). Nach der Aufhebung des Antonier-Konvents im Jahr 1528 wurde die Kirche zu einem obrigkeitlichen Kornlager umgenutzt, diente im frühen 19. Jahrhundert der benachbarten Post als Sattlerwerkstätte und Wagenremise und später der antiquarischen Gesellschaft als Sammlungsraum für Kunstgegenstände. 1843/44 wurde das Haus versteigert, ein Pferdestall und eine Heubühne eingerichtet. Nachdem 1860 die Einwohnergemeinde das Gebäude erworben hatte, wurde es als Feuerwehrmagazin und Lager für Reinigungsutensilien für öffentliche Toilettenanlagen eingerichtet (Reinhard 1940).

Abb. 13: Die Antonierkirche während der Umbauarbeiten von 1939/40, Blick in die südliche Hälfte des ehemaligen Schiffs, Fotografie ca. 1937

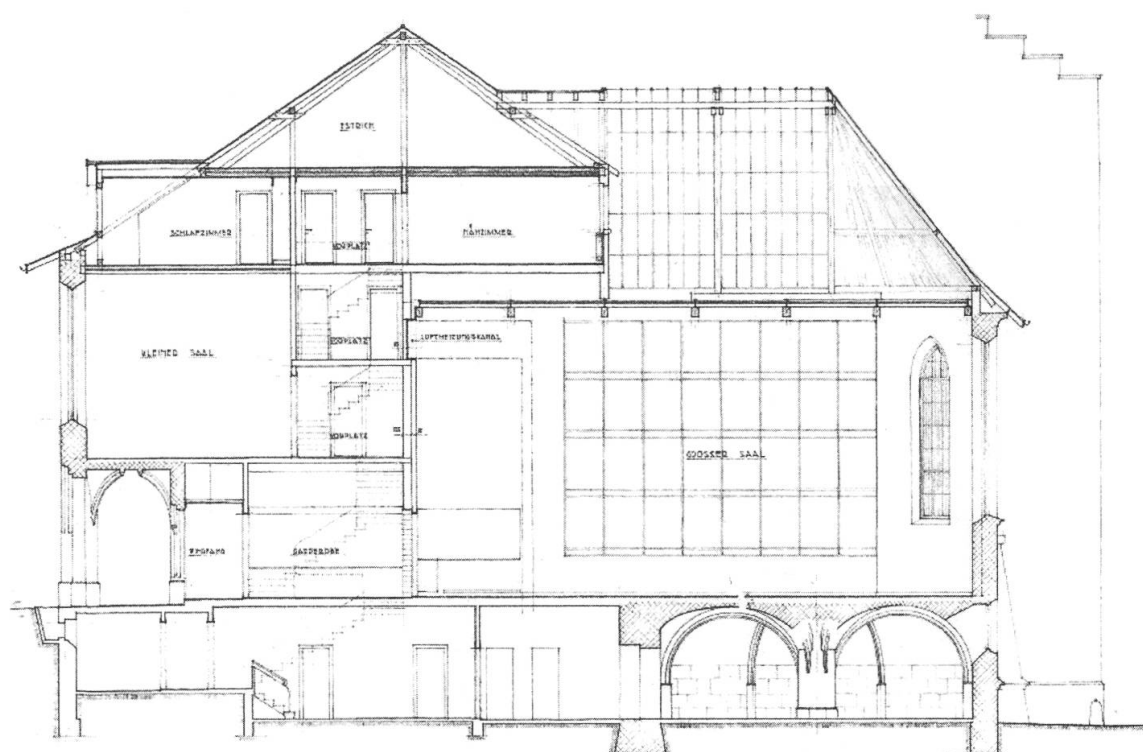


Quelle: Hofer/Mojon 1969, 11, Archiv Kantonale Denkmalpflege Bern

Der Regierungsrat hatte das Gebäude 1908 in das Verzeichnis der geschützten Kunstdenkmäler aufgenommen, um es vor weiterer Zerstörung zu schützen. Viele Jahre vergingen, bis der Architekt Ernst Indermühle 1939/40 mit der Aufgabe betraut wurde, die äussere Erscheinung wieder so herzustellen, wie sie zur Bauzeit vermutlich gewesen war und gleichzeitig die einstige Spitalkirche als Münsterkirchgemeindehaus nutzbar zu machen (ebd.). Nur kleinere Rückbauarbeiten waren am Aus-senbau nötig, im stark veränderten Inneren hingegen erfolgten radikale Eingriffe: Das Gebäude wurde komplett ausgehöhlt und erhielt eine neue Raumdisposition, Geschosseinteilung und moderne Ausstattung. Wer heute das Antonierhaus betritt, gelangt nicht wie vor der Reformation direkt in den Kirchenraum, sondern in ein grosszügiges Entrée mit Garderobe, von dem aus eine dreiflügelige Glasmetalлтüre in den ebenerdigen neuen Gemeindesaal führt. Ein modern gestaltetes Treppenhaus mit geschwungenem Metallgeländer erschliesst die Ober- und Zwischengeschosse wie auch die rekonstruierte Sakristei im Untergeschoss. Zu Raumprogramm und Ausstattung gehören in den oberen Stockwerken ein zur Postgasse hin liegender Unterweisungsraum, der durch die beiden Spitzbogenfenster erhellt wird, eine Teeküche, Toilettenanlagen, im Estrich eine Hausmeisterwohnung, zudem ein Schwerlast- und ein Speiseaufzug. Um die Wohnung und den sich über zwei Stockwerke erstreckenden Kirchensaal mit mehr Tageslicht versorgen zu können, verglaste Indermühle den Grossteil der Dachfläche und durchsetzte sowohl die Decken im zweiten Obergeschoss als auch die Holzbalkenkonstruktion über dem Chorraum mit Glasfüllungen. Ernst Indermühle folgte den Forderungen der Moderne bezüglich Licht, Luft und Öffnung innerhalb der spätmittelalterlichen Mauern, ohne dabei das mittelalterliche Strassenbild zu beeinflussen. Er stellte die Funktionalität in den Vordergrund und griff bei der ästhetischen, sachlich klaren Umsetzung auf ansprechende und einfache Formen zurück, die vor allem im Treppenhaus unverkennbar sind.

Kritisch zu betrachten ist der Umgang mit den vermutlich kurz vor 1500 angefertigten Wandmalereien an den Längswänden des Chores. Die 64 Bildfelder, die im Umkreis der Berner Nelkenmeister entstanden waren, zeigten Darstellungen aus der Antonius- und der Jakobslegende (Hofer/Mojon 1969:41-43). Die Szenen reihten sich an der Ost- und an der Westwand in vier übereinanderliegenden Registern, waren mit einem breiten rotbraunen Band zusammengefasst und durch gleichfarbige dünne Streifen getrennt (Feurich 1937). Während diese Malereien noch 1912 von Eduard von Rodt, der später in der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege Einsitz nehmen sollte, als künstlerisch unbedeu-

Abb. 14: Ernst Indermühle, Antonierkirche Bern, Längsschnitt, Projektplan 1938



Quelle: Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirchgemeinde Bern.

tend beschrieben wurden, wird heute an der überdurchschnittlichen malarischen Qualität der Fresken nicht gezweifelt (Hofer/Mojon 1969:30, FN 6). Ihr hoher denkmalpflegerischer Wert besteht vor allem darin, dass sie ohne jegliche Retuschen oder Übermalungen überliefert sind und damit in unverfälschtem Zustand betrachtet werden können. Schwer gelitten haben die mit leicht löslicher Leimfarbe gemalten Bilder insbesondere im unteren Bereich, als nach der Reformation der Raum als Getreidespeicher genutzt wurde. Nach deren Freilegung unter der Leitung des Berner Kunstgeschichtsprofessors Prof. Dr. Hans Robert Hahnloser erschien ihre Konservierung an Ort und Stelle aufgrund des zu schlechten Erhaltungszustands unmöglich (Feurich 1937). Man beschloss, die Bilder durch die Firma Schneider und Sohn im *Strappo*-Verfahren (bei der *Strappo-Technik* werden nur die oberste Pigmentschicht und ein geringer Anteil des Putzes abgelöst. Oft verbleibt daher auf dem Wandputz ein schwacher Farbfilm) von den Kirchenwänden abzulösen und einzeln auf einen neuen textilen Bildträger zu übertragen (Fischer 1999). Ohne Beachtung der ikonographischen Chronologie wurden sie daraufhin im neuen Unterweisungslokal aufgehängt (Hofer/Mojon 1969:31). Dass die

ohnehin schon durch den Einzug der Kornlagerflächen partiell unwiederbringlich zerstörten Bilder entfernt und im Zuge der Abnahme zusätzlich beschädigt wurden, bedeutet einen höchst bedauernswerten Verlust, dies um so mehr als die translozierten Einzelfragmente ohne ihre richtige Reihenfolge eine zusätzliche Entwertung erfahren haben. Auch zeitgenössische Kritik bedauerte die Folge der Sanierung, „dass weitaus der grösste Teil der Malereien im Antonierhaus vernichtet und wertvolle, für unsere Zeit höchst interessante Darstellungen endgültig verloren sind“ (Feurich 1937).

Abb. 15: Blick in den Chorraum der Antonierkirche, Fotografie um 1941

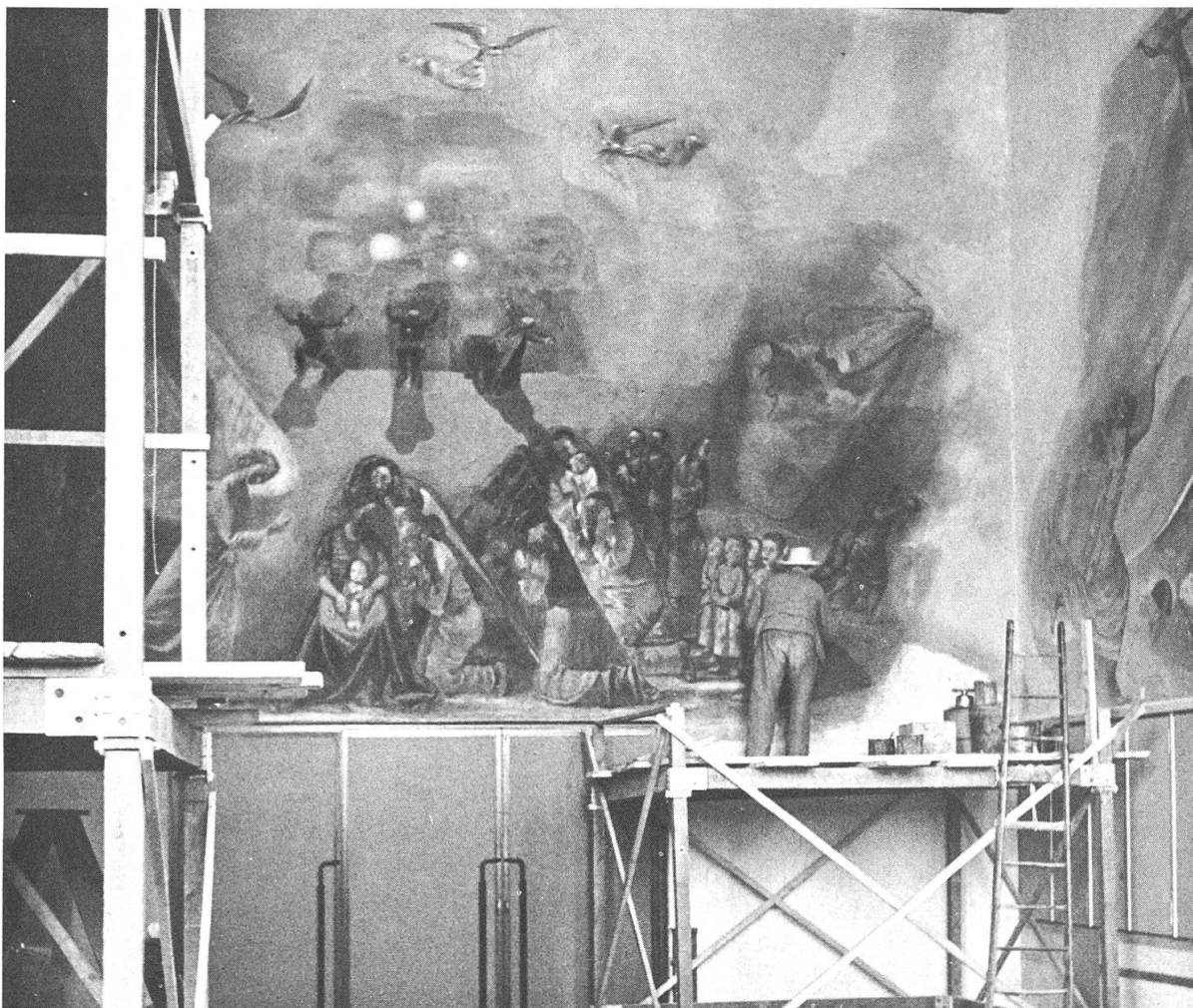


Quelle: *Werk*, 28, 1941, H. 8, 203.

Für die Gestaltung der nun kahlen Wände des neuen Kirchenraumes mit den wiederhergestellten Spitzbogenfenstern wurde der in Bern aufgewachsene Künstler Fritz Eduard Pauli (1891–1968) mit der Neufreskierung beauftragt (Reinhard 1940). Der Künstler griff an der Ostwand auf das ursprüngliche Thema, Szenen aus der Legende des heili-

gen Antonius des Einsiedlers, zurück, an der Westwand entwickelte er *Der Mensch zwischen guten und bösen Mächten* und vollendete sein Werk an der südlichen Rückwand mit Darstellungen der Verkündigung, der Anbetung der Hirten und der Vertreibung aus dem Paradies. Nach eigenen Aussagen versuchte der Künstler die ungewöhnlichen Raumverhältnisse zu mildern, indem er an der südlichen Rückwand ein flächendeckendes, eher dunkel gehaltenes Monumentalbild als Zentrum der Gesamtkomposition entwarf und an den beiden Seitenwänden jeweils drei einzeln angeordnete Figurengruppen platzierte, die, in Annäherung an die Chorfenster, in ihrer Bewegung nach oben streben und die Malerei locker ausklingen lassen (Pauli 1945:184-186).

Abb 16: Fritz Pauli bei der Ausfreskierung der Stirnwand, Fotografie 1945



Quelle: *Werk*, 32, 1945, H. 6, 185.

Die Freskierung fand während der Kriegsjahre zwischen 1939 und 1945 statt, deren Ereignisse den Malprozess des tief religiösen Künstlers stark beeinflussten. Die Motive aus der Antoniuslegende, wo Pauli die Versuchung des Antonius schildert, die geistliche Belehrung und schliesslich die innere Befreiung von aller Erdenqual durch den Tod, gelten als Anknüpfung an die frühere Bestimmung des Raumes und seinen ursprünglichen Malereien. Pauli hatte durch die partielle Übernahme der Ikonographie weniger die Wiederherstellung der vorreformatorischen Zustände angestrebt, sondern vielmehr die biblischen Erzählungen und die Inhalte der Antoniuslegende auf seine Zeit übertragen.

Abb. 17: Fritz Paulis Fresken im südlichen Bereich der Antonierkirche, Fotografie 1945



Quelle: *Werk*, 32, 1945, H. 6, 186.

Die figürlichen, farbenreichen und feierlichen Bilder weisen symbolhaft auf die Not der unheilvollen Zeit, auf die Hoffnung, auf Rettung und das Gute im Menschen – „*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*“ ist auf dem Schriftband an den Portalwänden zu lesen. Bei der religiösen Malerei, so versucht Peter Meyer 1941 die wohl umstrittene Malerei Paulis der Öffentlichkeit näher zu bringen, helfe weder eine Flucht in die For-

mensprache vergangener Zeiten noch ein beliebiger Modernismus der Malerei. Der Maler müsse Individualist sein und gleichzeitig etwas Allgemeines und Überindividuelles darstellen. Die Wandmalereien in der Antonierkirche würden aber „zu den bedeutendsten Arbeiten der neueren religiösen Kunst“ gehören, denn man spüre den überpersönlichen, geistigen Gehalt, der das Subjektive durchdrungen habe (Meyer 1941).

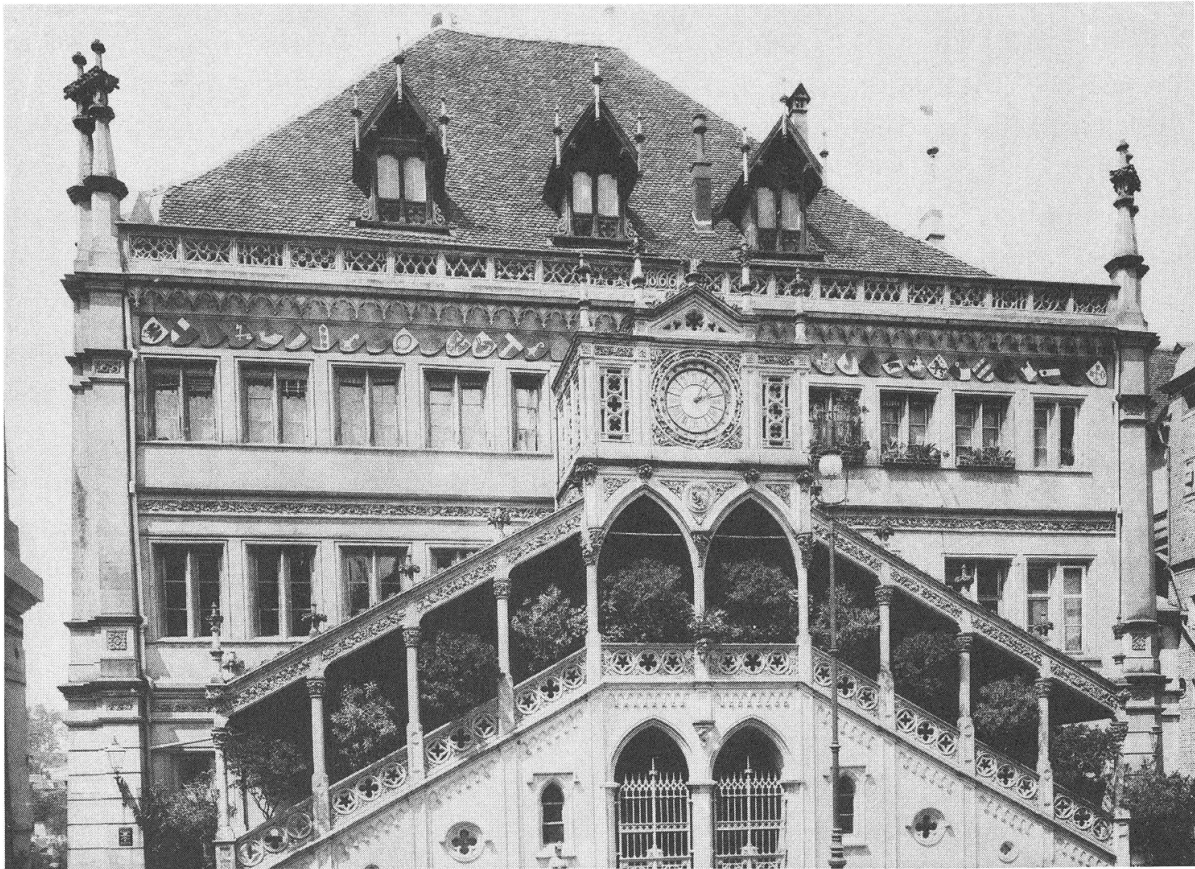
Dass im Zuge des Umbaus die mittelalterlichen Wandmalereien weichen mussten, macht das Modernisierungsprojekt der Antonierkirche zu einem Beispiel pragmatischen Umgangs mit dem historischen Erbe – dies obschon man eine mögliche Erhaltung der Wandgemälde an ihrem eigentlichen Standort untersucht hatte. Die durch Indermühle neu organisierte Raumdisposition hätten die alten Fresken jedenfalls nicht tangiert, wohl aber den Plan einer modernen Gesamtgestaltung im Inneren. Im Gegensatz dazu steht die Feststellung von Baudirektor Reinhard, „[d]ass die Stadt altes Gut erhalten kann, hat sie mit der Wiederherstellung der Antonierkirche [...] bewiesen“ (Reinhard 1940). Er konnte damit nur das äussere Erscheinungsbild und nicht die mittelalterlichen Gemälde meinen.

Die Restaurierung des Berner Rathauses 1940-1942

Auf Initiative von Baudirektor Grimm wurde 1940 dem Bündner Architekten Martin Risch (1880–1961) der Auftrag erteilt, die Entwurfspläne für die Restaurierung des ab 1406 erbauten Berner Rathaus auszuarbeiten. Der Gesamtumbau bewegte sich im Spannungsfeld von Freilegung und Erhaltung des Ursprünglichen, gleichzeitig bestimmte der Verwendungszweck – Regierungsgebäude und nicht Museum – die moderne Innengestaltung und Ausstattung. Von Rekonstruktionen wurde zwar weitgehend abgesehen, die Entfernung von späteren „*stilwidrige[n] Kremensel und Geschmacklosigkeiten*“ (Grimm 1944:7) aber geschah rücksichtslos, die Geschichtlichkeit des Denkmals wurde ausgelöscht. „*Das Berner Rathaus ist ein gotisches Rathaus*“ (Grimm 1942:44), jubelte Baudirektor Grimm in seiner Ansprache anlässlich der Einweihungsfeier, „[d]as Berner Rathaus ist nach seiner Renovation während des zweiten Weltkrieges in alter Pracht neu erstanden“ lobten auch die Herausgeber der Berner Heimatbücher (Grimm 1944, [2], zur Restaurierung des Berner Rathauses vgl. z. B. Hofer 1947; Schnell 2005).

Im Rahmen der architektonischen Interventionen stellte der Kanton namhafte Summen für die künstlerische Vollendung bereit (Grimm 1942:46). Nicht zuletzt die Funktion des Gebäudes verbunden mit der

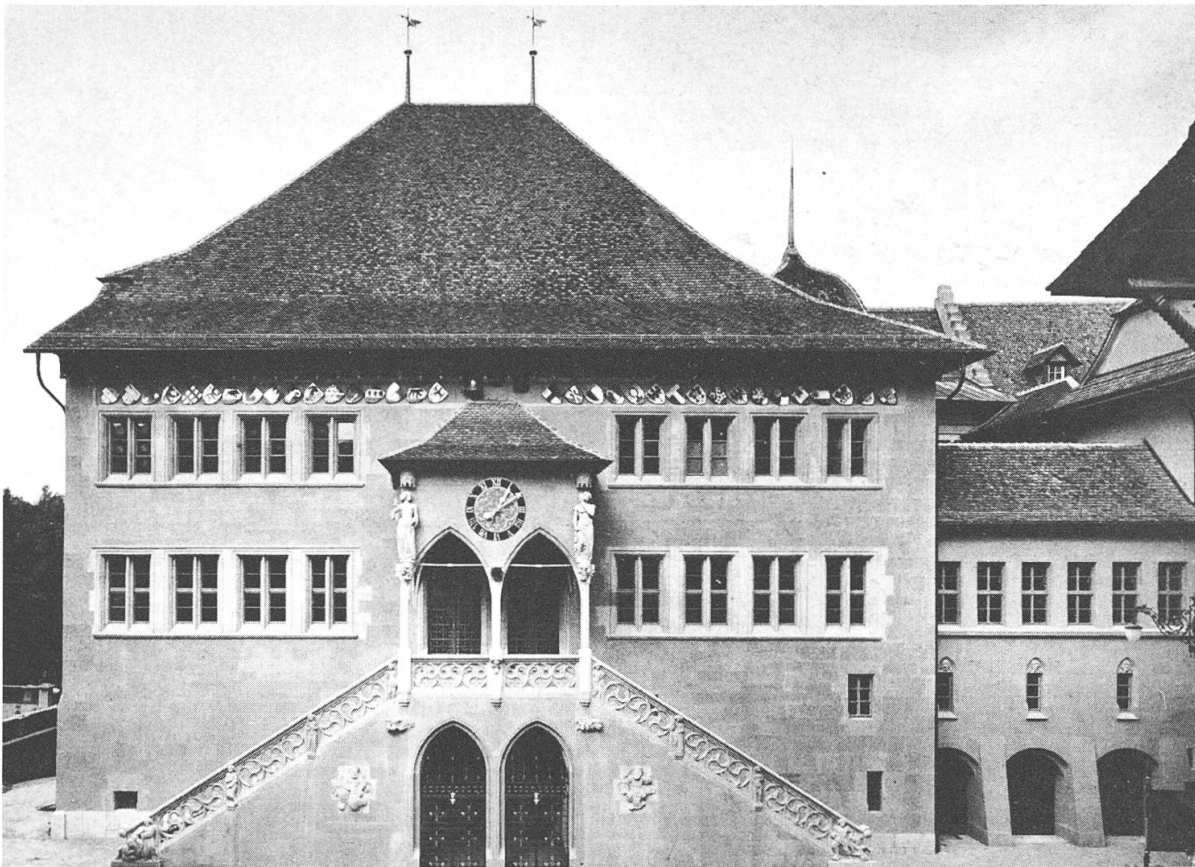
Abb. 18: Friedrich Salvisberg, Das Berner Rathaus nach der neugotischen Überformung 1868, Fotografie nach 1868



Quelle: Burgerbibliothek Bern, Signatur: FP.E.172.

unmittelbaren Bedrohung der Schweiz durch den Zweiten Weltkrieg dürfte für die zahlreichen identitätsstiftenden, staatsbildenden und gesellschaftseinenden Kunstwerke, die anlässlich der Restaurierung des Berner Rathauses entstanden, ausschlaggebend gewesen sein. Die Zeugnisse dafür sind zahlreich, sie sind nicht nur am Bau in Form von Bildwerken zu finden: „Volk von Bern. Die Erneuerung dieses Rathauses in schwerer Zeit ist Ausdruck Deines stolzen Willens. 1940–42“ erinnert die Gedenktafel in der Vorhalle zum Hof an den Umbau. Auch die Ansprachen zur Einweihungsfeier und die zeitgenössischen Publikationen zeugen von der aktuellen Kriegssituation (Grimm 1942; Grimm 1944). Das Inventar der immobilen Kunst in der Stadt Bern führt nicht weniger als zwölf Kunstwerke auf, die im Rahmen der Restaurierung des Rathauses in den frühen 1940er Jahren entstanden sind – nur auf zwei dieser Werke soll im Folgenden eingegangen werden (Bühlmann 1990; Archiv Denkmalpflege Stadt Bern).

Abb 19: Martin Risch, Das Berner Rathaus nach dem Gesamtumbau von 1942, Fotografie um 1942

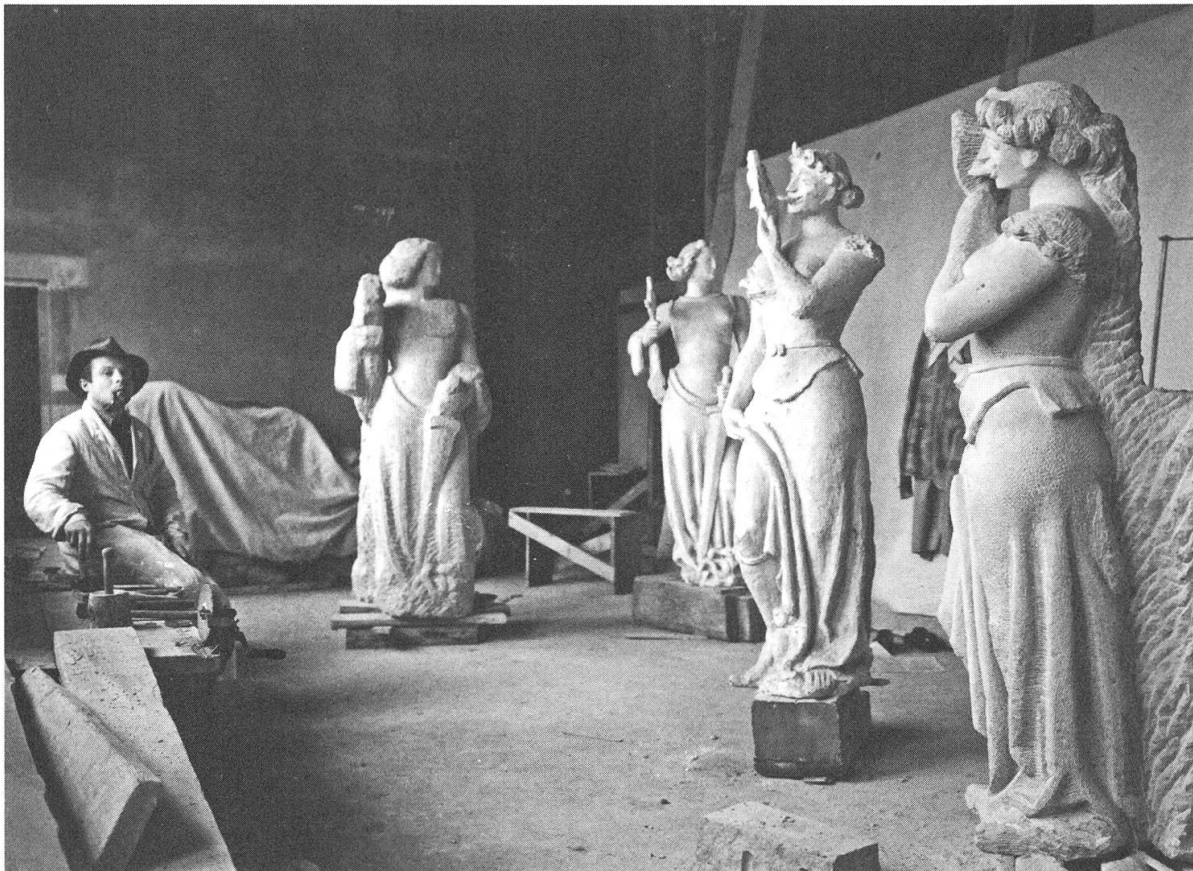


Quelle: Werk, 30, 1943, H. 3, 83.

Gustav Piguet (1909-1976) griff mit seinem Tugend- und Lasterzyklus am Treppenvorbau des Berner Rathauses das Motiv von Gut und Böse auf. Dass sich der geistige, moralisch-didaktische Inhalt, der am Rathausplatz in den Stadtraum getragen wird, nicht nur an das Volk, sondern gleichermassen an die Regierung richten sollte, ist anzunehmen und aus der Ansprache von Baudirektor Grimm zu schliessen, der die Rathäuser im Allgemeinen als „Zitadellen der Kraft und Moral“ bezeichnete. Klugheit und Weisheit seien die Tugenden der Staatsführung, in den Rathäusern sollen sie ihre Heimstätte haben (Grimm 1942:43). In den Ecken der baldachinartigen Überdachung des Freitreppenpodests stehen sich auf nachgebildeten gotischen Konsolen die überlebensgrossen allegorischen Frauenstandbilder „Wahrheit“ mit Schwert und Spiegel und, hinter einer Maske versteckt, „Lüge“ gegenüber. Die Treppenbrüstungen schmücken kleinere Plastiken, ebenfalls Tugenden und Laster darstellend. Auf der Seite der „Wahrheit“ Unschuld, Demut und Enthalt-

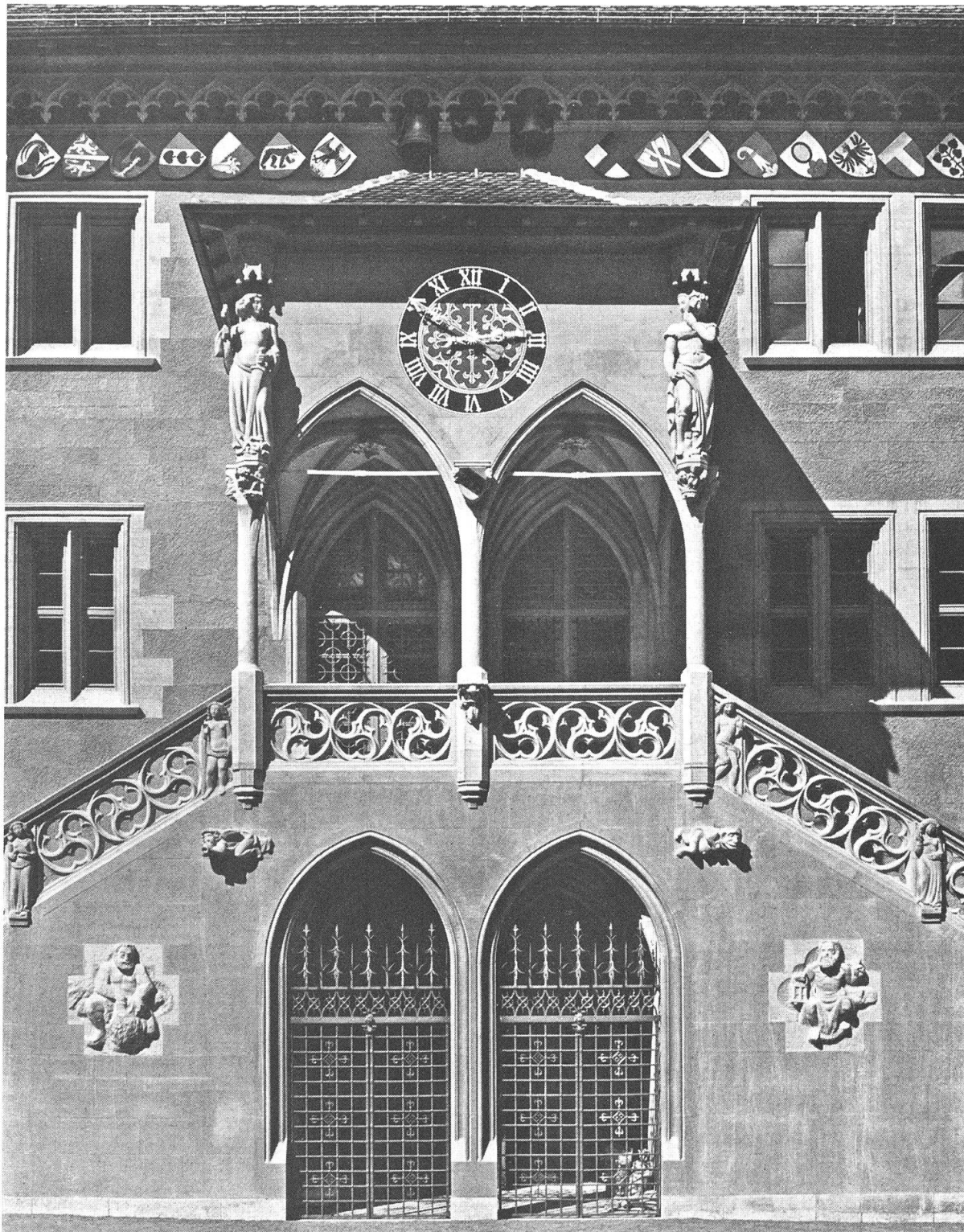
samkeit, am Treppenfuss die Mantelteilung des heiligen Martin als Allegorie der Milde. Thematisch der „Lüge“ zugeordnet der Verführer mit Apfel, die Eitelkeit mit Spiegel, die unter der Augenbinde hervorlugende und das Gewicht der Waage fälschende Ungerechtigkeit, am Treppenfuss die Feigheit in Form des vor einem Hasen fliehenden Mannes. Die Hochreliefs in der Mauerfläche zeigen einen Posaune blasenden Engel und einen Dämon – eine Anspielung auf das Jüngste Gericht. Weiter unten, das Portal flankierend, sind links die Verkörperung der Kraft in der Gestalt des Löwenbändigers Samson und gegenüber die Weisheit in der Gestalt des Diogenes dargestellt.

Abb. 20: Gustave Piguet, Der Bildhauer in der Rathaus-Bauhütte mit Modellen und Skulpturen „Wahrheit“ und „Lüge“, 1942



Quelle: *Schweizerische Bauzeitung* 105, H. 12, 1935, 136.

Abb. 21: Gustave Piguet, Die Skulpturen am Treppenaufgang des Berner Rathauses, Fotografie um 1942



Quelle: *Werk*, 30, 1943, H. 3, 85.

Obwohl ein Blick auf das Werk Piguets unschwer einen impressionistischen Duktus erkennen lässt, können in den *„echt gotisch empfundenen Gestalten“* (Grimm 1942, 46) Bezüge zur mittelalterlichen Bauplastik erkannt werden. Mag sein, dass sich der Künstler für den Figurenstil am gotischen Rathaus weniger an den in Bern gerade beliebten klassizistischen Formen orientierte, als vielmehr von der mittelalterlichen Plastik inspirieren liess (Piguet 1970). (Piguet war Ende der 1920er Jahre als Steinbildhauer in französischen Bauhütten tätig und muss dort auch Skulpturen für Kathedralen geschaffen haben). Selbst die Standfiguren am Berner Münsterportal könnten als Vorlage für die steinsichtigen Allegorien am Rathaus in Frage kommen, lassen doch nicht zuletzt Gesten und Gewandungen eine tektonisch schwere Interpretation derselben vermuten. Auch die zeitgenössische Rezeption bezeichnete den Stil seiner Figuren immer wieder als der Gotik nahe stehend, gleichzeitig aber auch dem *„einfacheren, breiteren Wuchs der Romanik“* (Bund 1942 IV) verwandt, Eigenschaften, die gelobt und getadelt wurden, letzteres durch den Kunsthistoriker Peter Meyer, der gerade in der gotischen Tonart *„ein für den Betrachter verwirrendes Verhältnis zu den wirklich gotischen Plastiken“* (Meyer 1943) erkannte.

Abb. 22: Walter Clénin, Entwurf für das Wandbild im Grossratssaal, 1942



Quelle: Archiv der kantonalen Denkmalpflege Bern.

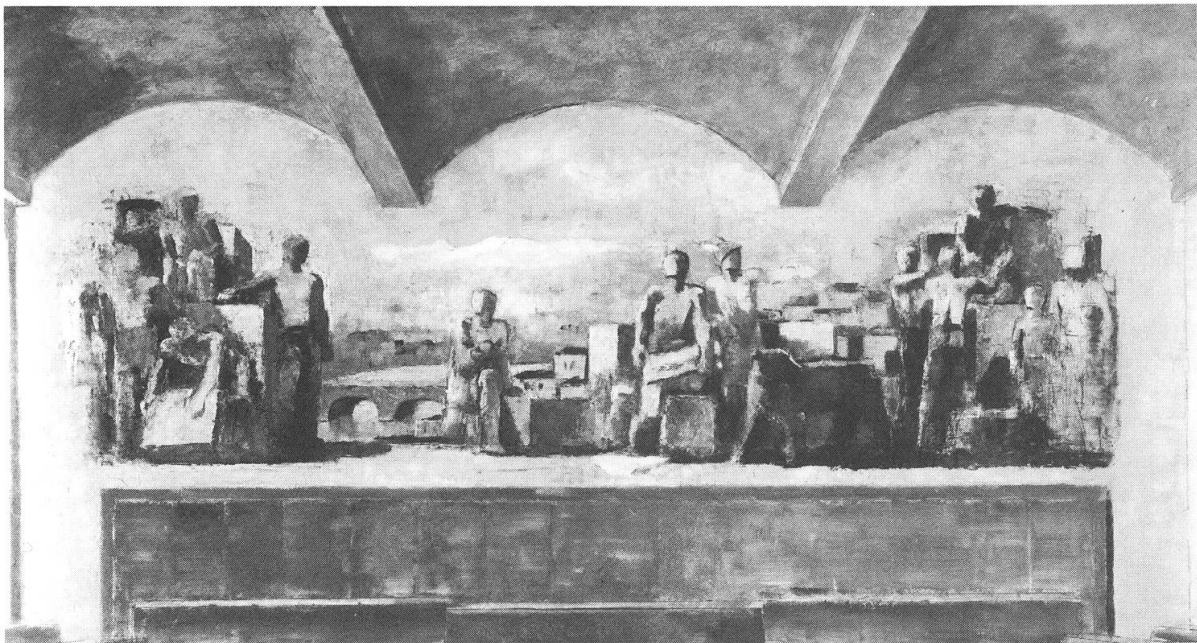
Das Interesse, das die Öffentlichkeit den beiden für die Ausmalung des Grossratssaals eingereichten und im Kunstmuseum Bern ausgestellten Wettbewerbsentwürfen von Walter Clénin (1897-1988) und Karl

Walser (1877-1943) entgegenbrachte, war gross. Bilder und Jurierung wurden im Frühjahr 1942 in „Der Bund“ intensiv verhandelt, auch Fachleute kamen zu Wort. Der von der Redaktion bevorzugte, wohl nicht ganz ausgereifte Entwurf Clénins zeigt einen „*historisch-dynamischen*“ Auszug des Volkes zur Verteidigung der Heimat; gelobt wurde die Komposition, die sowohl auf die west-ost-gerichtete Raumdynamik als auch auf die Überwölbung mit drei Flachtonnen eingehe. Dem von der Regierung bevorzugten Wettbewerbsbeitrag Walsers dagegen wurde eine „*mangelnde Harmonie zwischen Wandbild und Bogenfeldern*“ vorgeworfen. Der „*statisch-symbolische*“ Bau der Stadt Bern – auch als „*Sitzstreik*“ bezeichnet – sollte nach Meinung der Bund-Redaktion als „*Flächendekoration, die naturgemäss die Herkunft von der Bühnenmalerei nicht verleugnet*“ verworfen werden. Schärfste Kritik aber erfuhr die Jury selbst: Einige Tage nach Beginn der zweiwöchigen Ausstellung war der Presse zu entnehmen, dass die Regierung durch einen „*fait accompli der Diskussion die Spitze abubrechen*“ versuche. Der Auftrag war bereits erteilt worden, wegen der unruhigen Haltung des einen, an Karl Walser. Ruhe und Unruhe seien indes keine künstlerischen Kriterien, spöttelte der Bund und fragte einige Tage später: „Laienjury?“, setzte sich diese doch aus den Reihen des Regierungsrats zusammen – neutrale Fachleute waren, so der Vorwurf, nicht beigezogen worden. Bedenkt man, dass sich das Preisgericht für den im selben Jahr durchgeführten Wettbewerb für eine Reliefplastik an der Südfassade des Feuerwehrgebäudes in Bern aus dem Ausschuss zur Förderung der Maler- und Bildhauerkunst in der Stadt Bern und Augusto Giacometti, Präsident der eidgenössischen Kunstkommission, zusammensetzte, ist der Tadel, der Regierungsrat sei nicht um die beste Lösung besorgt, nicht unbegründet. Und beim Grossratssaal handle es sich „*um eine Aufgabe, wie sie in hundert Jahren kaum einmal den Künstlern geboten werden kann*“ (Der Bund 1942 II).

Das in Spachteltechnik ausgeführte „*monumentale Epos [...] von gemessener Ruhe und hohem sittlichem Pathos*“ (Grimm 1942, S. 46) von Karl Walser, das nur leicht vom eingereichten Entwurf abweicht, weist in der Tat einen klaren Bildaufbau auf. Eine gewisse Leere sei bei längerem Betrachten nicht zu leugnen, meinte etwa der Kunsthistoriker Peter Meyer, den „*dekorative[n] Ausschmückung[n] von Theaterfoyers und kultivierten Privaträumen*“ (Meyer 1943) Walsers gegenüber sonst nicht abgeneigt. Im Vordergrund, gleichsam auf einer Bühne aufgestellt, gruppieren sich zumeist junge, kraftstrotzende Männer mit nackten Oberkörpern – wohl Werkmeister, Steinmetze und Bauleute – um Stufen und Steinblöcke; eine Frau, ihre Kinder in den Armen, erscheint am rechten

Bildrand, symbolhaft ist auch ein Bär zugegen. Im Mittelgrund ist die sich im Aufbau befindende Stadt Bern zu erkennen, den weiten Hintergrund bilden Berge und Himmel. Die hellen, naturtonigen Farben verleihen dem Monumentalgemälde trotz schweren, skulptural modellierten Figuren und gebaut wirkenden Formen eine gewisse Entrücktheit.

Abb. 24: Karl Walser, Entwurf für das Wandbild im Grossratssaal, 1942



Quelle: Archiv der kantonalen Denkmalpflege Bern

Gerade in der Propagierung von Ruhe und Ordnung, die nicht nur das Werk von Karl Walser auszeichnet, erkennt der Berner Kunstgeschichtsprofessor Oskar Bächtli einen kritischen Punkt der Kunstproduktion der Vorkriegs- und Kriegsjahre (Bächtli 1989:238). Die Vereinnahmung der Kunst im Dienste des Staates, wie sie am Berner Rathaus nur vermutet werden kann und noch genauer zu untersuchen ist, könnte einen wichtigen Beitrag zum Verhältnis von Auftraggeber und Künstler – zum „*Kunstdiktat*“ (Bächtli 1989) – leisten. Mit dem symbolhaften Inhalt, der „*die Arbeit als höchste[n] sittlichen Wert*“ *anerkennt und diese im Dienste eines „höheren ethischen Zweck[s], [dem] Aufbau für die Gemeinschaft und für die Familie*“ (Grimm 1944:9) sieht, gliedert sich das monumentale Wandbild im Rathaus ein in die um 1940 in Bern und in der Schweiz geschaffenen öffentlichen Bildwerke.

Neues Kunstverständnis und Altstadtsschutz

Die Bauten, die im Stil des Neuen Bauens in den 1920er und frühen 1930er Jahren in der Stadt Bern entstanden waren, hatten, ganz den Forderungen der Moderne gehorchend, auf Fassadenschmuck verzichtet. Dass gerade mit der späten Moderne um 1940 die grossformatige figürliche Bauskulptur wieder an die Fassaden und damit auch ins Berner Stadtbild drängte, dürfte nicht zuletzt mit der politischen Situation in Europa und der seit der Wirtschaftskrise wachsenden Kunstförderung, namentlich der Kunst am Bau, in der Schweiz zusammenhängen – und, von diesen Voraussetzungen ausgehend, auch mit einem neuen Kunstverständnis. Die Bedrohung durch die totalitären Nachbarstaaten, wo für die Ausbreitung der politischen Propaganda Unsummen ausgegeben und die Kunstproduktion für diese Zwecke instrumentalisiert wurde, hatte 1935 den Aufruf des schweizerischen Schriftsteller-Vereins an die Eidgenossenschaft zur Folge, mehr Geld für Kunst und Literatur zu sprechen. Die Schweiz bedürfe einer „geistige[n] Landesverteidigung“ und die Künstler, so wurde argumentiert, seien die Soldaten in diesem Streit (Lutz 1981:235). Auch Exponenten des schweizerischen Kunstbetriebs gaben dem neuen Kunstverständnis Ausdruck, wurde doch wiederholt betont, die durch den Staat geförderte öffentliche Kunst vertrete „in gewissem Sinne das Volksganze, das Überindividuelle und such[e] den verlorengegangenen Zusammenhang zwischen Volk und Künstler wieder herzustellen“ (Meyer 1936). Gerade durch die Kunstförderung hatte die baugebundene öffentliche Kunst einen grossen Auftrieb erfahren. Mit lukrativen „Kunst am Bau“-Aufträgen wurde das landesübliche Kunstschaffen belohnt – und zunehmend vereinnahmt durch die geistige Landesverteidigung. (Zur staatlichen Kunstförderung z. B. Deuchler 1987, Aargauer Kunsthaut 1988, Kunst im Dienste der Stadt 1989; zur geistigen Landesverteidigung Lutz 1981; zur Kunst an der Landesausstellung von 1939 Meier 1981; zur patriotischen Wandmalerei Vogel 2004). Dabei blieben in den Werken die dramatischen Ereignisse der Zeit weitgehend unreflektiert, die Aussagen der Wirklichkeit enthoben. Grosser Beliebtheit erfreuten sich Darstellungen mit symbolischen oder allegorischen Inhalten, die das menschliche Handeln in einer sinnbildhaften, ewiggültigen Form zum Ausdruck brachten und der dargestellte Mensch nicht das Individuum, sondern eine Wertvorstellung verkörperte (Lutz 1981:245). Die Ehrlichkeit und Redlichkeit der Kunst, die das Bedürfnis nach Frieden, Eintracht und Menschlichkeit erkennen lässt und sich innerhalb des traditionellen Repertoires figürlicher Darstellungen bewegte, wurde vom Kunstbetrieb mehrheitlich wohlwollend aufgenommen (Hahnloser 1941;

Hobi 1981:266; Jaccard 1992:232). Die scheinbare Einförmigkeit und Typisierung im modern-tektonischen wie auch klassisch-impressionistischen Stil charakterisieren die harmonische Modernität, der eine Tendenz zur Vereinfachung der Formen und oft eine architektonisch aufgebaute Kompositionstechnik zugrunde liegt.

Die kurz beleuchteten intensiven Diskussionen um den Schutz des Altstadtbildes anlässlich der genannten Projekte um 1940 sollten in folgenden Jahren zu einem erbitterten Kampf kumulieren. „*Schluss mit den zerstörerischen Eingriffen; Schluss mit den Abbruch-, Versetzungs- und Verstümmelungsplänen*“ (Hofer 1943:4) verlangte etwa Paul Hofer und setzte sich für besondere Rahmenverordnungen in der Unterstadt ein, wo der Schutz von Brunnenstandorten, Baulinien, Hausfassaden und Geschosshöhen endlich gesichert werden sollte. Zwei Bauvorhaben in den frühen 50er Jahren dürften die Kontroversen noch weiter zugespitzt und die Berner Öffentlichkeit mobilisiert haben: 1950 wurde von Architekt und Ingenieur Strub-Rössler ein auf rein wirtschaftlicher Basis kalkulierbares Projekt vorgestellt (Werk 1950); es verlangte die radikale Öffnung des Altstadt-kerns und die Verbreiterung der schmalen Querverbindungen zu breiten Schaufensterpassagen. Gleichzeitig sollte ein Tunnel vom Bärengaben bis in das Gebiet der Schosshalde die Altstadt an den Verkehr anbinden – was weitere unheilbare Wunden in den „*Stadtkörper*“ geschlagenen hätte (Schnell 2005:93). Im Rahmen der Auseinandersetzungen um das im September 1953 bewilligte Vorhaben von Geschäftsmann Walter Ischi, acht zusammenhängende Häuser zwischen der Gerechtigkeits- und Junkerngasse abzureissen und durch ein neues Geschäftshaus zu ersetzen, reagierte die Berner Bevölkerung mit einer Grosskundgebung (von Fischer 2005). Über 8000 Demonstranten versammelten sich am 6. März 1954 auf dem Münsterplatz, um sich für die Erhaltung des Stadtbildes einzusetzen – mit Erfolg. Zwei Tage später fügte sich Ischi dem öffentlichen Druck und überliess seine Häuser der Burgergemeinde. Das Ereignis hatte die Überarbeitung der bisher nur aus einem Paragraphen bestehenden Bauordnung für die Altstadt stark vorangetrieben. Am 15.1.1956 trat ein neuer Bauklassenplan mit 17 Artikeln in Kraft, der strenge Schutzbestimmungen – zum Beispiel die Erhaltung der Fassaden- und Brandmauersysteme – für die untere Altstadt vorschrieb.

Während die Bauordnung für das Stadtbild einen wichtigen Schutz darstellt, waren die Kunstwerke der Moderne im öffentlichen Raum in jüngster Vergangenheit wiederholt ikonoklastischen Anfeindungen ausgesetzt. Mit dem Aufruf „*Sanierung Fassade Kramgasse 36: Chance packen und unsäglichen Stilbruch an der schönsten Gasse der Welt be-*

heben!“ wurde 2007 anlässlich der Sanierung des Konservatoriums zum Angriff gegen das Relief von Jakob Probst aufgefordert. (Parlamentarischer Vorstoss (Stadt Bern), Geschäftsnummer 2007.SR.000303). Am 20.1.1999 hatte das Berner Kantonsparlament die Motion für eine „zeitgemässe“ Neugestaltung des Wandbildes im Grossratssaal des Rathauses zu behandeln. Die „*halbnackten Männer, die Sandsteine aufeinanderhieven*“ sollten entfernt, stattdessen ein neues Kunstwerk zu einem gesellschaftspolitisch aktuellen Thema geschaffen werden (Der Bund 1999). Beide Vorhaben wurden abgelehnt. Obwohl die Kunst, die man um 1940 für die Öffentlichkeit geschaffen hatte, mehr und mehr aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden ist, sorgt doch hin und wieder unser Zeitgeschmack dafür, nicht nur die Zeugen alter Zeiten neu zu verhandeln, sondern auch den Umgang mit unserem kulturellen Erbe und die damit verbundene gesellschaftliche Verantwortung zu diskutieren.

Literaturverzeichnis

- Aargauer Kunsthhaus, 1989: Der Bund fördert, der Bund sammelt: 100 Jahre Kunstförderung des Bundes = 100 ans d'encouragement de la Confédération aux beaux-arts = 100 anni d'incoraggiamento alle belle arti [Ausstellung im Aargauer Kunsthhaus, Aarau, 1. Oktober bis 13. November 1988]. Lars Müller, Baden.
- Bätschmann, Oskar, 1989: Malerei der Neuzeit. Ars Helvetica VI, Deser-tina Verlag, Disentis.
- Berner Bauchronik, 1937: Die neue Autohalle am Casinoplatz. in: Das Werk, 24, H.7: XXII.
- Berner Bauchronik, 1940: Berner Bauchronik. in: Das Werk, 27, H. 9: XXIV-XXVIII.
- Berner Woche, 1940: Das neue Konservatorium. in: Die Berner Woche, 1940, Nr. 32, 10.8.1940: 1226-1228.
- Berner Woche, 1940 II: Die umgebaute Antonierkapelle. Sonderabdruck der Berner Woche, Nr. 36, 07.09.1940.

Bühlmann, Regina, 1990: Inventar der immobilen Kunst in der Stadt Bern 1929-1989. in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, Bd. 52, Nr.1+2.

Bund, 1937: Wettbewerb für ein neues Konservatorium in Bern. in: Der Bund, 10.5.1937: 7

Bund, 1940: Die Plastik an der Fassade des neuen Konservatoriums. in: Der Bund, 30.6.1940: 6.

Bund, 1942 I: Die Entwürfe für das Wandbild im Grossratssaal. in: Der Bund, 28.4.1942: 1–2.

Bund, 1942 II: Die Wandbildentwürfe für den neuen Grossratssaal im Berner Rathaus. in: Der Bund, 3.5.1942: 4.

Bund, 1942 III: Die Diskussion um die Wandbilder für den Grossratssaal. in: Der Bund, 10.5.1942: 4.

Bund, 1942 IV: Vom neugestalteten Berner Rathaus. Die Arbeit an der künstlerischen Ausstattung. in: Der Bund, 20.8.1942: 8.

Bund, 1999: Kulturdebatte fürs Fernsehen. in: Der Bund, 21.1.1999: 34.

Deuchler, Florens, 1987: Kunstbetrieb. Ars Helvetica II, Desertina Verlag, Disentis.

Feurich, Max, 1937: Die Wandmalereien im Antonierhaus an der Postgasse in Bern. in: Die Berner Woche, Nr. 44, 30.10.1937: 1056-1057.

Fischer, Hans A., 1999: Bern, Antonierkirche, Wandmalerei des Nelkenmeisters; Untersuchungs- und Zustandsbericht; Konservierungs/Restaurierungskonzept und Offerte. in: Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirchgemeinde Bern.

Grimm, Robert, 1942: Das Rathaus zu Bern. Einweihungsfeier am 31. Oktober 1942. [2. Auflage]. Herbert Lang & Co., Bern.

Grimm, Robert, 1944: Das Rathaus zu Bern. [Berner Heimatbücher, Nr. 16]. Haupt, Bern.

- Hahnloser, Hans Robert, 1941: Werke neuer Kunst an öffentlichen Bauten Berns. [Separatdruck aus der Monatsschrift „Atlantis“]. Zürich.
- Hobi, Urs, 1981: Zur Situation der figürlichen Plastik. Menschenbilder zwischen Zeitgeschichte und Zeitlosigkeit. in: Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch [Katalog zur Ausstellung: Kunsthaus Zürich, 30. Oktober 1981 bis 10. Januar 1982]. Kunsthaus, Zürich: 262–277.
- Hofer, Paul, 1937: Der Berner Kasinoplatz. in: Werk, 24, H. 11: X-XIV.
- Hofer, Paul, 1943: Stadtbild und Neues Bauen. o. N., Bern.
- Hofer, Paul, 1947: Die Staatsbauten der Stadt. Verlag Birkhäuser, Basel.
- Hofer, Paul/ Mojon, Luc, 1969: Die Kirchen der Stadt Bern. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern.
- Jaccard, Paul-André, 1992: Skulptur. Ars Helvetica VII, Desertina Verlag, Disentis.
- Kunst im Dienste der Stadt, 1989. Kunst im Dienste der Stadt – Verdienste der Stadt um die Kunst. Kunstförderung der Stadt Bern. [Katalog zur Ausstellung: Bern, Elfenau, Sommer 1989]. Präsidialdirektion der Stadt, Abteilung Kulturelles, Bern.
- Lutz, Albert, 1981: Bilder für die Öffentlichkeit? Zur schweizerischen Wandmalerei der dreissiger Jahre. in: Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch [Katalog zur Ausstellung: Kunsthaus Zürich, 30. Oktober 1981 bis 10. Januar 1982]. Kunsthaus, Zürich: 222–256.
- Meier, Irene, 1981: Bildende Kunst an der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1939. in: Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch [Katalog zur Ausstellung: Kunsthaus Zürich, 30. Oktober 1981 bis 10. Januar 1982]. Kunsthaus, Zürich: 482–505.
- Meyer, Peter, 1937: Die Berner Hauptwache. in: Werk, 24, [s.n.]: XVIII–XX.

Meyer, Peter, 1941: Die Wandmalereien von Fritz Pauli in der ehemaligen Antonierkapelle, Bern. in: *Werk*, 28, H. 8: 201-208.

Meyer, Peter, 1943: Anmerkungen zur Erneuerung des Berner Rathauses. in: *Schweizerische Bauzeitung*, 122: 321-323.

Pauli, Fritz, 1945: Lob der Freskenmalerei. in: *Werk*, 32, H. 6: 183-188.

Piguet, Gustave, 1970: Skulpturen 1928-1969. [Katalog zur Ausstellung: Kunsthalle Bern, 17. Oktober bis 22. November 1970]. Kunsthalle, Bern.

Reinhard, Ernst, 1940: Die umgebaute Antonierkapelle. in: Sonderabdruck der Berner Woche, Nr. 36, 07.09.1940.

Reinhard, Ernst, 1940 II: Das neue Konservatorium. in: *Die Berner Woche*, Nr. 49: 1230-1232.

Reinhard, Ernst, 1945: Die Sanierung der Altstädte. [Schriftenreihe zur Frage der Arbeitsbeschaffung, Bautechnische Reihe, Nr. 11], Polygraphischer Verlag, Zürich.

Ryser, Hans-Peter, 1991: Der heilige Christophorus im Berner Oberland. Spiez, Stiftungsrat Schloss Spiez.

Schnell, Dieter, 2005: Rettet die Altstadt! Bern – vom Sanierungsfall zum Weltkulturerbe. Eine Ausstellung zum 100-jährigen Jubiläum des Heimatschutzes. Berner Heimatschutz, Regionalgruppe Bern, Stämpfli AG, Bern.

Schweizerische Bauzeitung, 1935: Zum Umbau des Kasinoplatzes in Bern. in: *Schweizerische Bauzeitung*, 105: 135-136.

Schweizerische Bauzeitung, 1937: Aus dem Berufsleben des Architekten. in: *Schweizerische Bauzeitung*, 109/110: 261.

Sommer, Peter, 1981: Bauen nach Regel und Recht oder: Bauvorschriften sind nicht neu. o. N., Bern.

Stettler, Michael, 1946: Eingriffe ins Berner Stadtbild seit hundert Jahren. in: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde*, 8: 7-19.

Vogel, Matthias, 2004: Patriotische Wandmalerei im 20. Jahrhundert. in: Kunst + Architektur in der Schweiz, Heft 1: 6-13.

von Fischer, Hermann, 2005: Die Ischi Häuser. in: Schnell, Dieter: Rettet die Altstadt! Bern – vom Sanierungsfall zum Weltkulturerbe. Eine Ausstellung zum 100-jährigen Jubiläum des Heimatschutzes. Berner Heimatschutz, Regionalgruppe Bern, Stämpfli AG, Bern: 96-105.

Werk, 1937: Der heilige Christophorus. in: Das Werk, 24, H. 8: XXII.

Werk, 1950: Die Sanierung der Berner Altstadt auf wirtschaftlicher Grundlage. in: Das Werk, 37: 163-164.

Werro, Roland, 1985: Region Bern. in: Kommission für Kunst und Architektur des Kantons Bern (Hrsg.): Bildende Kunst im Kanton Bern heute, eine Übersicht. Berichte aus dem Regionen, Zytglogge Verlag, Gümligen: 19-32.

