

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 31 (1974)

**Heft:** 2

**Artikel:** Das Adlerpult im Berner Münster

**Autor:** Grütter, Max

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-166157>

### **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:** 21.01.2026

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

# Das Adlerpult im Berner Münster

von MAX GRÜTTER

Im Chor des Berner Münsters steht nordseits auf einem grau gestrichenen Holzsockel ein gotisches, aus Messing gegossenes Lese- und Lesepult mit Adler, ein «besonders schönes Exemplar<sup>1</sup>» seiner Art und das einzige in der Schweiz.

Die Abbildungen (Abb. 1—5) machen eine detaillierte Beschreibung überflüssig. Zur Beurteilung der Größenverhältnisse seien jedoch einige Maße genannt, bei denen es sich um Annäherungswerte handelt: Gesamthöhe 230 cm (ohne Holzsockel); Höhe des zweigeschossigen Postaments 135 cm, Durchmesser unten 80 cm, oben 50 cm; Höhe des vollplastischen Adlers mit Kalotte, auf der er steht, 102,5 cm<sup>2</sup>; Länge des Adlers vom obern Schnabelansatz bis Schwanzende 102 cm; größte Spannweite der halb geöffneten Flügel 83 cm. Von den beiden als Bücherbrett auf den Flügeln und am Schwanz befestigten durchbrochenen, 8 mm dicken Messingplatten mit Drachenmotiven (Abb. 4) mißt die untere 68,5:14 cm, die obere 61,5:12,5 cm.

Zwischen den Fängen des Adlers windet sich ein kleiner, züngelnder Drache mit aufrecht-rückwärts gedrehtem Kopf und mit einem Schlangenschwanz, der sich um das rechte Adlerbein ringelt (Abb. 5). Durch den aufgesetzten Nimbus ist der Adler als Symbol des Evangelisten Johannes gekennzeichnet.

## FRAGLICHE HERKUNFT

Über die Herkunft des Adlerpultes, dessen einstiger Standort im Chor neben dem Hauptaltar oder zwischen den Chorstühlen zu suchen ist, gibt es bisher lediglich Vermutungen. Ludwig Stantz, Arzt und Historiker, dem man die erste Monographie über das Münster verdankt<sup>3</sup>, schreibt, daß eine frühere Meinung den Adler für einen «Phönix» gehalten habe, der zur Krönung des Münsterturms bestimmt gewesen sei. Stantz selber, der dieses «vulgäre Gerede» ablehnte, vertrat die Auffassung, das Pult stamme «offenbar von dem Hochstifte Lausanne her, dessen bischöflichen Dom es ehemals» geschmückt habe, und es sei von den Bernern 1536 nach Eroberung der Waadt nach Bern verbracht worden. Doch Jakobus Stammler, der spätere Bischof von Basel, der den einstigen Lausanner Domschatz eingehend erforscht hat, erklärte, daß er «für die Bestimmung der Herkunft dieses schönen Stückes keinen Anhaltspunkt gefunden» habe<sup>4</sup>. Auch

wurde bezweifelt, daß die Berner wenige Jahre nach der Reformation ein Interesse daran gehabt hätten, einen «so spezifisch katholischen Gebrauchsgegenstand» in ihr Münster zu holen<sup>5</sup>.

Offenbar aber hat man auch im protestantischen Bern das Pult geschätzt: in den Jahren 1600/01 war der Goldschmied Hans Iselin während 15 Wochen mit Reparaturen beschäftigt und hat auf der Frontseite der Halbkugel zu Füßen des Adlers drei Schilder, zwei mit Berner Wappen und das mittlere mit einem geflügelten Engelköpfchen und der Jahrzahl 1600 angebracht (Abb. 5); und noch 1696/97 hat der Glockengießer Daniel Wyß acht Fialen neu gegossen und dem Adler einen neuen Nimbus aufgesetzt<sup>6</sup>.

Nach Luc Mojon stammt das Pult «mit einiger Wahrscheinlichkeit» vom Niederrhein und ist «um 1445/50» zu datieren. Dagegen meinte Stantz, daß es noch ins 14. Jahrhundert gehöre.

## VERBREITUNG DER ADLERPULTE

Die Annahme der niederrheinischen Herkunft drängt sich auf, da die Gebiete am untern Rhein, wo die Voraussetzungen zur Herstellung von Bronze und Messing besonders günstig waren, seit der Römerzeit und bis ins späte Mittelalter ein Zentrum der Gußindustrien bildeten<sup>7</sup>. Wohl daher hatte auch Karl der Große schon den Giebel seiner Pfalz in Aachen mit einem «chernen Adler» gekrönt, der «in fliegender Stellung» dargestellt war und der dann, wie der zeitgenössische westfränkische Chronist Richer berichtet, im Jahre 978, als König Lothar Aachen überfiel und Kaiser Otto II. hatte fliehen müssen, von den Siegern in die Gegenrichtung gedreht worden sei, um damit anzudeuten, daß Aachen nunmehr zum Westreich gehöre<sup>8</sup>.

Der Adler als Herrschaftszeichen, wie er auf der Aachener Pfalz gestanden, ist Jahrtausende alt. Vorderasien hat ihn in dieser Bedeutung gekannt, und seit ihn die römischen Legionen als Feldzeichen geführt hatten, war er auch im Abendland Sinnbild der Herrschergewalt. Als Symbol für Allmacht, Allwissenheit, Jugend und Kraft hat ihn zugleich das Christentum, gestützt auf viele Bibelpstellen, angenommen und speziell zum Sinnbild des Evangelisten Johannes gemacht.

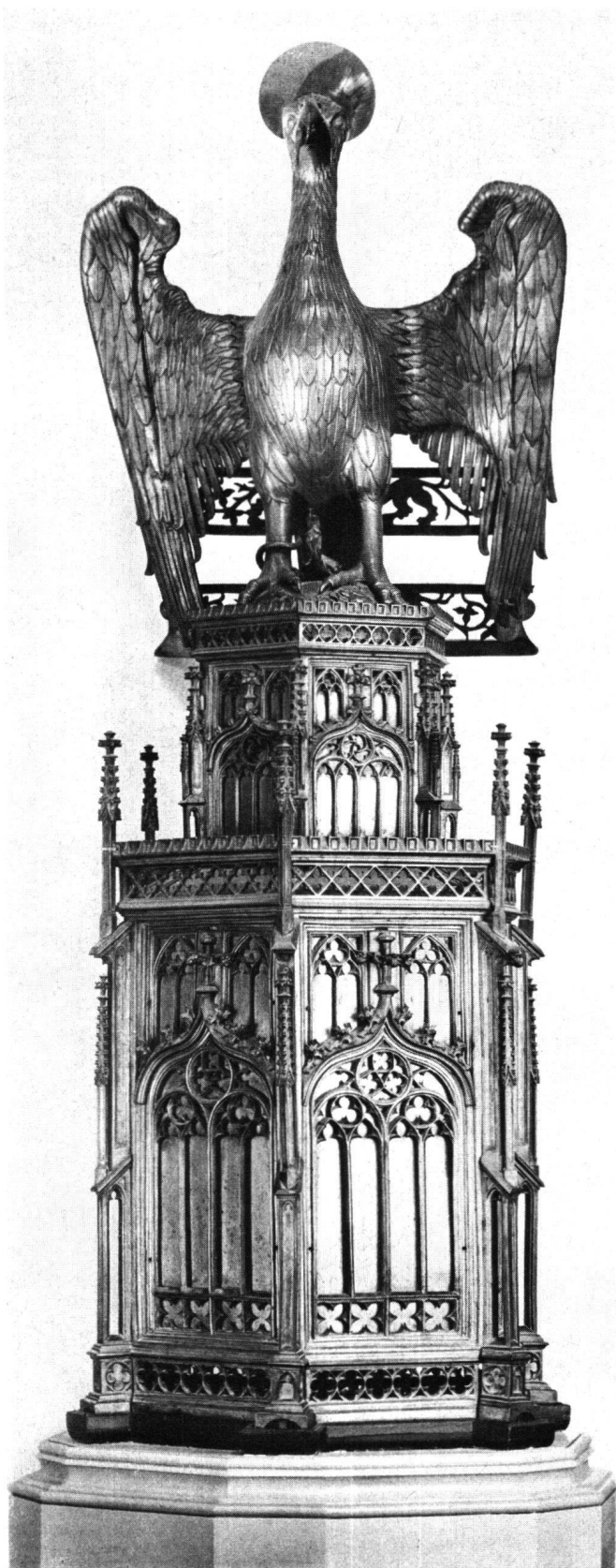


Abb. 1 Bern, Münster. Adlerpult aus Messingguß, Gesamthöhe mit Adler 230 cm

Groß ist daher die Zahl der in Stein gehauenen Adler, die seit der frühen Romanik in Kirchen, besonders an Kapitellen, dann aber auch als Pultträger in Verbindung mit Ambonen, Kanzeln, Lettern und Chorschranken erhalten blieben. Seltener sind die freistehenden, beweglichen Adlerpulte. Immerhin ist ein solches für ein Kloster im Hennegau bereits um 965/70 urkundlich belegt<sup>9</sup>. Die Verbreitung in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bezeugt Villard de Honnecourt in seinem Bauhüttenbuch, wo er zur ganzseitigen Zeichnung eines Adlerpults anmerkt: «Wer ein Leseput machen will, worauf man das Evangelium lesen kann, sieht hier die beste Art (und Weise), die ich kenne» (Abb. 6). An anderer Stelle zeichnet er sogar für ein solches Pult einen Adler mit beweglichem Kopf<sup>10</sup>. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erwähnt eine Schenkung an das Karmeliterkloster in Brügge «item aquilam eream, super quam cantari solent Evangelia<sup>11</sup>».

Die meisten erhaltenen Adlerpulte mit besonderem Sockel stammen anscheinend aus dem 14. und 15. Jahrhundert, waren vor allem in den Niederlanden und ihren Nachbargebieten verbreitet und bestehen «fast ausnahmslos aus Bronze bzw. Gelbguß». Die niederländische Herkunft gilt auch für die in Italien nachgewiesenen Messingpulte, und was die Adlerpulte in England betrifft, scheinen sie entweder aus den niederrheinischen Gebieten importiert oder seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von zugewanderten Gießern aus den Niederlanden in England selber geschaffen worden zu sein<sup>12</sup>.

Das Berner Adlerpult steht somit, obwohl in der Schweiz einmalig, keineswegs isoliert da. Sonderbarerweise ist es aber bisher von der einschlägigen Literatur – auszunehmen sind die monographischen Publikationen über das Münster – nicht zur Kenntnis genommen worden. Dabei ist es anscheinend von allen bekannten Pulten das größte und der Adler einer der stolzesten und wahrscheinlich auch ältesten seiner Art.

#### URKUNDLICHER HINWEIS AUF DAS BERNER PULT

Wie für die meisten erhaltenen Adlerpulte, so fehlen auch für das Berner Pult bis heute eindeutige urkundliche Nachrichten. Immerhin enthält «Sant Vinzenzen der lütkilchen von Bern schuldbuch<sup>13</sup>», die wichtigste Quelle für den Berner Münsterbau, eine bisher unbeachtet gebliebene Notiz, die man wahrscheinlich auf das Pult beziehen darf.

Die Notiz findet sich auf Folio LX des «Schuldbuchs». Die Seite ist flüchtig mit «mister [!] madeus» rubriziert und enthält lauter Einträge, die sich auf den ersten Münsterbaumeister Matthäus Ensinger beziehen. Sie beschlagen die Zeit, da Ensinger – seit 1446 – bereits die Bauleitung am Münster in Ulm übernommen hatte und nur noch zeitweise nach Bern kam, wo bis 1453 sein in



Abb. 2 Bern, Münster. Lesepultadler aus Messing. Höhe des Adlers ohne Nimbus 93 cm

Bern geborener ältester Sohn Vinzenz zusammen mit Stefan Hurder die Bauarbeiten überwachte. Die Berner schuldeten damals Ensinger beträchtliche Summen, über deren Tilgung jeweils, wenn der Werkmeister vorübergehend nach Bern kam, verhandelt wurde, zuletzt im Mai 1462, ein Jahr vor Ensingers Tod: die Schuld betrug immer noch rund 140 Gulden, und weil Bern das Geld offenbar nicht flüssig machen konnte, einigte man sich auf eine Art Rente zu Ensingers Gunsten<sup>14</sup>.

Gleichsam als «pro memoria» für derartige Verhandlungen sind nun auch die «Schuldbuch»-Einträge auf Folio LX zu betrachten. Sie vermerken Zahlungen, die dem Werkmeister nach seinem Wegzug durch den Sohn Vinzenz zugegangen seien oder ihm gutgeschrieben wurden, und nennen anderseits Forderungen, die Stadt und Bauhütte an Ensinger zu stellen hatten. Die ersten Notizen schrieb Thüring von Ringoltingen, der als neuer Kirchenpfleger das «Schuldbuch» am Dreikönigstag 1448 begonnen hat, die letzten stammen vom Schreiber, der die Seite mit «mister madeus» rubrizierte. Und dazwischen steht – die letzte Zeile Thürings ohne Interpunktion fortsetzend – der folgende Passus von der Hand des Kirchenpflegers Hans Schütz, der einige Jahre zusammen mit Thüring dieses Amt versah:

... «er [Meister Matthäus] sol och noch viii gl [Gulden] fon der mitlesten dell wegen aber sol er die lesten tell un[d] sol och alß das er oder sin sun uß der rißkamer tragen hand oder jemand anders fon jrentwegen das aber des helgen phfleg[er] jewelten bezalt hand den smiden un[d] den zimerluten un[d] was zügß er bedorft och ward v oder vi lb zügß über da man die vi nüwen schiben goß den züg gehielt och meister matheus »

Eine ganze Liste von Forderungen! Ensinger schuldete die vorletzte und die letzte Telle, die Steuern; ferner ist ihm alles, was er oder sein Sohn oder sonstwer in ihrem Namen aus der Reißkammer, dem «Baubüro», mitgenommen, zu belasten, soweit es die Kirchenpfleger den Handwerkern bereits vergütet hatten. Und endlich waren noch 5 oder 6 Pfund «Zügß» übriggeblieben, als man «die 6 neuen Schiben goß», und «den Züg», dieses überschüssige Gußmaterial, hatte Ensinger ebenfalls für sich behalten.

Zum letzten, für die Frage entscheidenden Satz zunächst zwei sprachliche Bemerkungen:

1. «Schiben» bedeutet zu jener Zeit nicht Glasscheiben, sondern allgemein flache Körper, hier eherne Platten, was auch aus einer andern «Schuldbuch»-Notiz (fol. 93 r) hervorgeht, die besagt, daß ein Spender Ditlinger 4 Gulden «um ein grab» schulde und daß ihm davon «der



Abb. 3 Bern, Münster. Lesepultadler im Profil. Länge vom oberen Schnabelansatz bis zum Schwanzende 102 cm





Abb. 4 Bern, Münster. Buchbretter (aus Messingguß) des Adlerpults

helg» (der Heilige = die Bauhütte) 5 Pfund zu leisten habe «an eir erin schiben kam in den zug uf den kilchhof». Hier handelt es sich offensichtlich um eine bronzene Wappenplatte für den Grabstein; einige solcher Bronzewappen haben sich im Münster erhalten.

2. Der Ausdruck «züg», den die Notiz männlich gebraucht, war in dieser Form bis in die neuere Zeit ein Sammelbegriff für Werk- und Baumaterial, besonders für «eisen und andern iren zeug», «guter metallischer zeug», «zeug, der mit andern metallen verbundene messing». Im alemannischen Gebiet kommt es in frühneuhochdeutscher Zeit zur Vermischung von «züg», «zeug» (m.) mit «zug»<sup>15</sup>. Die erwähnte Notiz, nach der die fünf Pfund für die «erin schiben» Ditlingers in «den zug uf den kilchhof» gekommen seien, bestätigt den gleichbedeutenden Gebrauch von «zug» und «züg» und läßt darauf schließen, daß sich auf dem Kirchhof, der im 15. Jahrhundert noch nicht bis zum Niveau der heutigen Plattform aufgefüllt war, das Gießwerk der Bauhütte befand.

#### MEISTER MATTHÄUS, BOMBARDENGIESSER

Doch zurück zur «Schuldbuch»-Notiz über den Guß der «sechs neuen Schiben» und das überschüssige Gußmaterial, das Ensinger mit sich genommen hatte. Die Notiz ist nicht datiert, befindet sich aber zwischen andern, die

zum Teil datiert sind und sich alle auf die Jahre 1446–1448 beziehen.

Daß der Werkmeister den Materialüberschuß behändigt hatte, kann als neuer Hinweis dafür gewertet werden, daß Ensinger nicht nur Architekt und Bildhauer war, sondern daß er sich zudem mit Metallguß befaßte. Dies wußte man bereits aus einer mit seiner Tätigkeit für Notre-Dame in Ripaille zusammenhängenden Rechnungsnotiz, in der er als «bombardierus», als Bombardengießer, bezeichnet wird<sup>16</sup>. Ensinger hatte den Auftrag erhalten, für den kurz zuvor gestorbenen savoyischen Marschall Manfred de Saluzzo ein Grabmal zu schaffen, worauf im Juni 1436 ein Geselle «magistri Mathei bombardarii» mit Schmelztiegeln «pro fondendo lothonum ad faciendum tymulum» nach Ripaille geschickt wurde. Da es sich um Messingguß handelte, hat schon Luc Mojon die Frage gestellt, ob vielleicht auch das Berner Messingpult dem Meister zuzuschreiben sei; aus stilistischen Gründen – Vergleich mit der auf Ensinger zurückgehenden Zierarchitektur im Münsterchor – hat er aber eine Zuschreibung als «zu gewagt» bezeichnet<sup>17</sup>.

Dennoch sei die Frage hier gestützt auf die «Schuldbuch»-Notiz erneut aufgeworfen; denn es ist schwer ersichtlich, auf welches andere Ausstattungsstück des Münsters sich der Guß von «6 neuen Scheiben» beziehen könnte, wenn nicht auf das sechseckige Pultpostament, dessen sechs Seiten aus Einzelgüssen zusammengefügt



Abb. 5 Bern, Münster. Halbkugelbasis des Pultadlers mit Drachen zwischen den Fängen. Wappen mit Jahrzahl 1600, angebracht durch Goldschmied Hans Iselin nach mehrwöchigen Reparaturen

sind, «von denen immer sechs gleiche Teile in derselben Form entstanden» sind<sup>18</sup>. Jedenfalls muß es sich um ein großes Gußobjekt gehandelt haben, das an Material ein Mehrfaches der übriggebliebenen «5 bis 6 Pfund Zügß» erforderte, ein Überschuß, der allein schon wertmäßig ins Gewicht fiel und deshalb auch vom Kirchenpfleger zur Verrechnung mit Ensingers Guthaben notiert wurde.

Die Notiz spricht von «neuen» Scheiben. Anscheinend hatte es alte gegeben, was die Annahme nahelegt, daß ein Pult schon vorhanden gewesen war, vielleicht in etwas anderer Gestalt. Waren die alten «Scheiben» reparaturbedürftig? Hat man sie, statt sie auszubessern, umgegossen und dabei den Formen des seit 1440 im wesentlichen vollendeten neuen Chors angeglichen? Jedenfalls spricht ein Vergleich nicht gegen diese Möglichkeit. Besonders die bezinnten Galerien des Postaments, die

analog im Passionsfenster von 1441 erscheinen, dann die ebenfalls in den Fenstern sich wiederholenden Vierpaßbrüstungen, ferner der mit Krabben besetzte Kielbogen, der, leicht gestreckt, die Chorwände verkleidet und fast gleichförmig wie am Pult im Dreikönigsfenster und im Hostienmühlefenster auftritt, rücken das Postament in engste Formverwandtschaft mit dem Chor.

Hingegen unterscheidet sich das Berner Pult gerade durch seinen Sockel wesentlich von andern Pulten des 14. und 15. Jahrhunderts, vor allem von denen in England und Italien, deren Postamente in der Regel aus einer durch Ringgesimse gegliederten Säule bestehen, welche auf einer von sitzenden oder liegenden Löwen getragenen Grundplatte steht. Auch die hauptsächlich im Rheingebiet vorhandenen Pulte bieten kaum Vergleichbares, da ihre Postamente, soweit sie architektonische Formen auf-

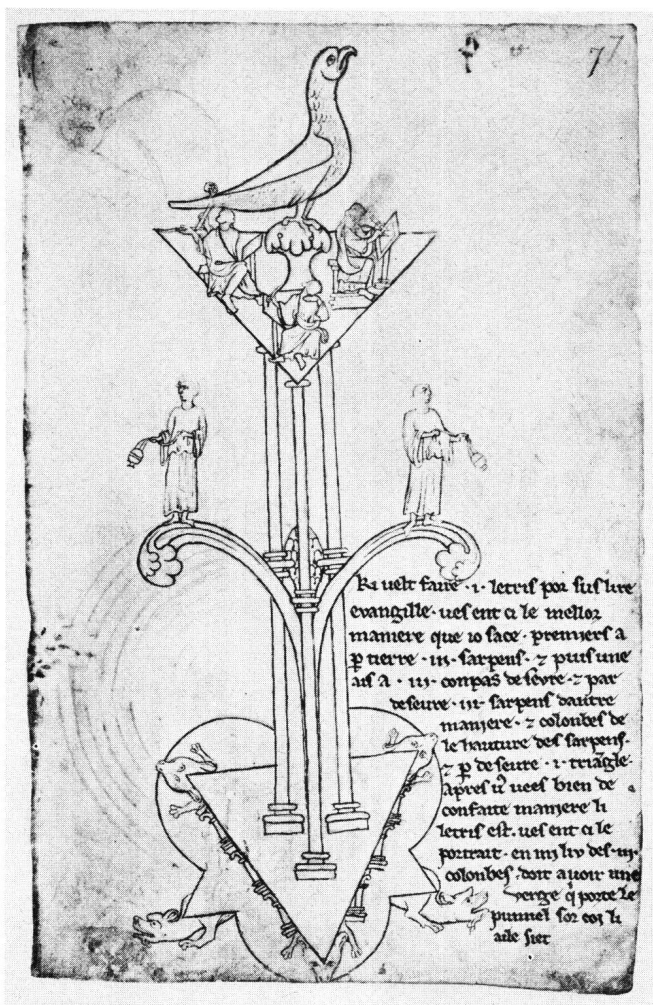


Abb. 6 Villard de Honnecourt: Vorlage für Adlerpult aus dem Bauhüttenbuch, 1. Hälfte 13. Jh., Tafel 13 (Bibliothèque Nationale, Paris, ms. fr. 19093)

weisen, den Gebilden gotischer Goldschmiedekunst näher stehen als dem Berner Pult mit seiner geschlossenen Turmarchitektur, der eine entfernte Verwandtschaft mit den wohl auf Ensingers Pläne zurückgehenden mittleren Teilen der Münsterturmfront nicht abzusprechen ist.

Die Datierung des Postaments in die zweite Hälfte der 40er Jahre des 15. Jahrhunderts wird durch die «Schuldbuch»-Notiz bekräftigt. Eine Erneuerung des Pults entspricht auch den Anstrengungen, die damals zur Ausstattung des Chors unternommen wurden. Im Herbst 1441 war das zentrale Chorfenster des Meisters Hans von Ulm eingesetzt worden. Im Sommer 1447 erhielt der Berner Glasmaler Niclaus Glaser den Auftrag für das zweite Fenster, das Zehntausendritter-Fenster. In diese Jahre fällt auch die Anfertigung des ersten Chorgestühls. Und in der zweiten Hälfte 1445 zahlte die Stadt «meister Paulin dem schriber» für zwei «psalter in die lütkilchen»

20 Gulden und weitere 5 Pfund für Pergament «zu denselben büchern»<sup>19</sup>. Das Adlerpult könnte als Unterlage für die beiden Prachtbände «modernisiert» worden sein.

#### DER ADLER UND SEINE VERWANDTEN

Die «Schuldbuch»-Notiz enthält keinen ausdrücklichen Hinweis auf Pult und Adler. Für den Verfasser der Notiz, den Kirchenpfleger Schütz, war es offenbar selbstverständlich, worum es sich bei den «6 neuen Scheiben» handelte. Wichtig war ihm in jenem Augenblick wohl auch nicht das Gußobjekt, das Pult, sondern allein das überschüssige Gußmaterial, das Ensinger mitgenommen hatte und das mit dessen Forderungen zu verrechnen war.

Möglich, sogar wahrscheinlich ist auch, daß der Guß oder Umguß sich auf die sechs Seiten des Pultsockels beschränkte. Der Adler mit Halbkugel ist ein selbständiges Werk und gleichsam nur optisch, nur für den Beschauer mit dem Postament verbunden. Auf einer relativ dünnen, sechseckig zugeschnittenen Grundplatte ist er, sozusagen

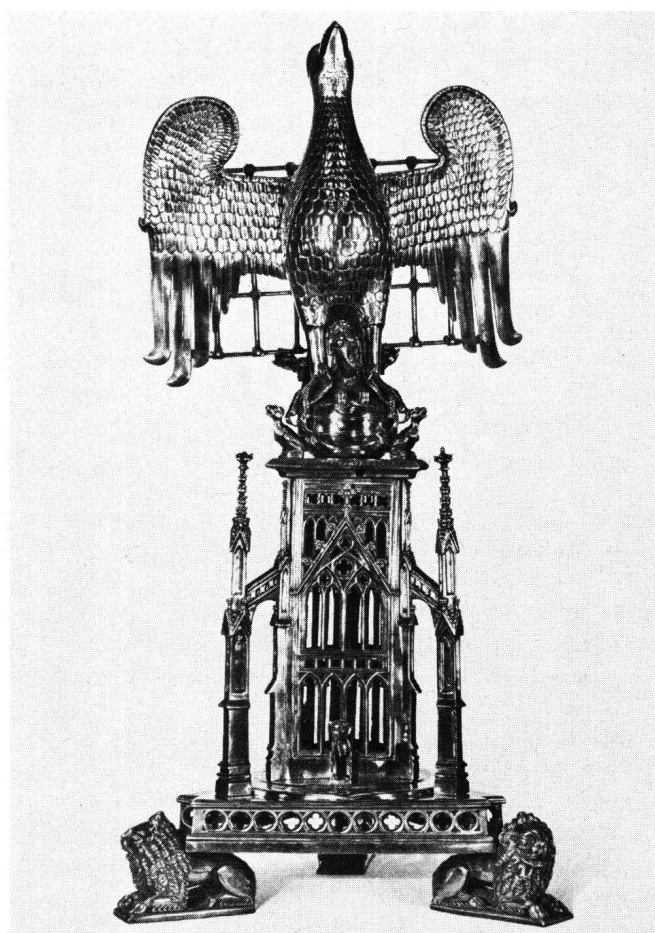


Abb. 7 Johannes Joses aus Dinant: Signiertes Lese-pult in Tongeren, Gelbguß, Höhe 190 cm, um 1370



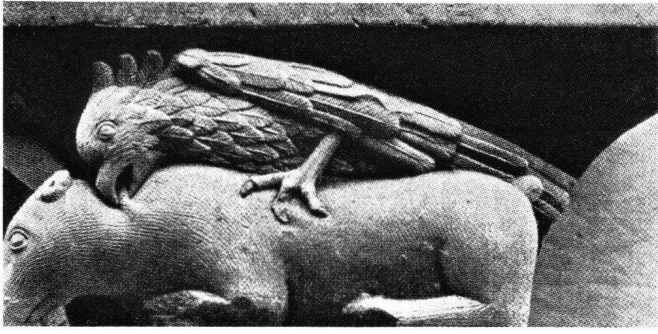


Abb. 8 Bern, Münsterbauhütte: Raubvogel mit Hasen, ehemals am Priesterdreissitz im Münster, um 1430/40. Matthäus Ensinger zugeschrieben

als Freiplastik, in das sechseckige Obergeschoß hineingestellt und durch das Eigengewicht darin «befestigt» (Abb. 5).

Damit stellt sich die Frage nach Herkunft und Datierung des Adlers. Der Versuch zu einer Antwort fällt nicht leicht. Einmal ist, soweit ich sehe, bisher nur ein einziges Adlerpult zeitlich und herkunftsmäßig eindeutig gesichert: das beschriftete in Tongeren (Tongres) (Abb. 7) von Johannes Joses aus Dinant, einem Gießer, dessen Tätigkeit für die Jahre um 1370–1392 urkundlich nachgewiesen ist<sup>20</sup>. Sodann war, wie Oman betont, der Guß solcher Adler stark traditionsgebunden, und Holzmodelle seien «manchmal über ein halbes Jahrhundert lang in Gebrauch» geblieben<sup>21</sup>. Auch gehen die Urteile selbst der besten Kenner in einzelnen Fällen bis zu Jahrhunderten auseinander<sup>22</sup>.

Daß Architektur und Adler des Berner Pults nicht unbedingt zeitlich zusammengehören, haben anscheinend schon Stantz und Mojon beobachtet, wenn auch nicht ausdrücklich festgestellt: Stantz nämlich schreibt, das Pult «scheint, namentlich der Zeichnung des Adlers nach zu urteilen, noch aus dem vierzehnten Jahrhundert herzustammen»; zur Pultarchitektur äußert er sich nicht. Mojon dagegen äußert sich nicht zum Adler und erklärt, zur Datierung des Pults «um 1445/50 geben hauptsächlich die Architekturteile Anlaß<sup>23</sup>».

So groß die Wahrscheinlichkeit ist, daß die sechs Seiten des Pultsockels noch unter Ensingers Leitung im Gießwerk der Münsterbauhütte entstanden sind, so wenig wahrscheinlich ist es, daß dort auch der sehr viel kompliziertere Guß des Adlers ausgeführt werden konnte. Schon ein Vergleich mit dem in Stein gehauenen, einem Kakadu ähnlichen Raubvogel, der sich ursprünglich als Stufe unter einem der drei Priestersitze im Chor des Münsters befand (Abb. 8) und als eigenhändiges Werk Matthäus Ensingers gilt<sup>24</sup>, zeigt, daß dieser Vogel und der Adler nicht Zeitgenossen oder gar von gleicher Hand sein können: die Behandlung des Gefieders ist bis ins Detail verschieden, und das kleine Kugelauge des «Kakadus»

kann sich nicht mit den großzügig geschnittenen Adleraugen messen.

Und was für die Augenpartien gilt, das gilt eigentlich für den Adler als Ganzes: Allein schon seine großgesehene Gestalt, der vollplastische, sorgfältig durchmodelierte Rumpf und die wie zum Abflug halb geöffneten Schwingen, dann das stolz erhobene Haupt mit dem leicht offenen Schnabel, der die spitze Zunge sehen läßt, die noch Spuren roter Bemalung<sup>24a</sup> zeigt – sie stempeln ihn zu einem erstangigen Meisterwerk mittelalterlicher Gießerkunst. Mit seiner aufrechten, streng frontalen Haltung erinnert er an seine steinernen Artgenossen, wie sie namentlich in romanischen Kirchen Italiens nicht nur an Kapitellen, sondern auch an Ambonen und Kanzeln als Pultstützer erhalten blieben. Zwei in dieser Hinsicht Verwandte sind der Adler an der restaurierten Kanzel der Kathedrale S. Sabino in Bari (nach 1156) und der berühmte Pultträger an der 1229 datierten Marmorkanzel des «Magister Nicolaus» (Abb. 9) in der Kathedrale S. Valentino in Bitonto<sup>25</sup>. Mit diesen beiden hat der Berner auch die säulenhaften unbefiederten Läufe gemeinsam<sup>26</sup>.



Abb. 9 Bitonto (Apulien), Kathedrale. Kanzeladler, signiert «Nicolaus Magister», 1229





Abb. 10 Köln, Albinusschrein. Adler, vergoldet auf blauem Schmelzgrund, um 1186

Was den Berner Adler aber vor allem als mit den genannten Süditalieniern verwandt erscheinen läßt und ihn von Pultadlern des 14. und namentlich des 15. Jahrhunderts unterscheidet, ist der auffallend lange Hals, der eher einem Gänsehals ähnlich sieht. Während man für diesen Typus bei den natürlichen Adlerarten vergeblich nach einem Vorbild sucht, war er der Kunst des Mittelalters durchaus vertraut. Der mittelalterliche Künstler, der die Dinge gestaltete, nicht wie er sie sah, sondern wie er sie sich vorstellte und wie Werkstatttradition und Musterbücher sie ihm vermittelten, hatte offenbar von den in der christlichen Kunst am häufigsten vorkommenden großen Vögeln, dem Adler und dem Pelikan, ganz ähnliche Vorstellungen. So zeichnet Villard de Honnecourt, dessen Stil, wie Hahnloser treffend bemerkt, «der byzantinisierenden Romanik (...) nähersteht als der reifen Gotik der Folgezeit», die Köpfe der Adler, des Pelikans und auch des Falken auf der Stange, wo der Zeichner «mühsam mit einem Stück Natur gerungen» hat, alle nach der genau gleichen Formel: rundköpfig mit gleichförmig gekrümmtem Schnabel. Interessanterweise zeigt er dabei die Adler jedoch in zwei Typen: den heraldischen mit dem der Natur besser entsprechenden kurzen Hals, die beiden Pultadler dagegen zeichnet er langhalsig (Abb. 6) mit erhobenem Kopf und in aufrecht gestreckter Haltung<sup>27</sup>. Hinsichtlich der Haltung entspricht nicht nur der Berner Adler diesem Vorbild, sondern es folgen ihm auch der Adler von Johannes Joses in Tongeren (Abb. 7) sowie Pultadler in England und Italien<sup>28</sup>; aber von ihnen entspricht nur der Berner zugleich eindeutig dem von Villard empfohlenen langhalsigen Typus.

Hingegen ist der Adler mit langem Hals auch der Bauplastik des 12. und 13. Jahrhunderts bekannt. Als Johannesadler ist er an Portaltympana französischer Kirchen des 12. Jahrhunderts zu finden<sup>29</sup>, und für das 13. Jahrhundert können außer dem Pultstützer in Bitonto die stolzen Kaiseradler aus der Zeit des Staufers Friedrich II. an den Schlössern in Foggia (um 1220) und Castel Ursino in Catania (um 1240/50) genannt werden<sup>30</sup>. Daß die damalige Kleinkunst den langhalsigen Adler ebenfalls

kannte, belegen sowohl die Adler an dem 1186 datierten Kölner Albinusschrein, die extrem lange Hälse aufweisen (Abb. 10), sowie einige dem 12. und 13. Jahrhundert zugewiesene Elfenbeintafeln<sup>31</sup>. Nach dem 13. Jahrhundert jedoch scheint der langhalsige Adlertypus hauptsächlich noch in der Heraldik, namentlich im doppelköpfigen Reichsadler, fortzuleben<sup>32</sup>.

Doch nicht nur durch den langen Hals unterscheidet sich der Berner Pultadler von andern dem 14. und 15. Jahrhundert zugeschriebenen Artgenossen, sondern zusätzlich auch durch die Flügelform. In der Regel nämlich sind die Flügel – und das gilt auch für die Flügel von Engeln – nach oben gleichmäßig gerundet. Die Flügel des Berner Adlers dagegen sind am Ende des Unterarms eingebuchtet und die Gelenke zwischen Unterarm und Hand zu eigenartigen, nach dem Rumpf hin überhängenden und scheinbar knöchigen flachen Wülsten geformt (Abb. 1, 2, 3). Diese sonderbare Flügelform, für die die Natur kein Muster liefert, geht zum Teil auf byzantinisch-islamische Einflüsse zurück<sup>33</sup>, hat aber frühe Vorbilder auch in der angelsächsisch-irischen Kunst, wo der Oberteil des Flügels oft eine rein dekorative, dem Körper zugekehrte Volute oder Spirale bildet<sup>34</sup>.



Abb. 11 Sitten, Museum Valeria. Schild der Herren von Raron, um 1307 (aufgenommen nach der Kopie im Schweizerischen Landesmuseum)



Abb. 12a, b Augustalen, Gold, geprägt nach 1231. Inschrift: FRIDE RICVS. Links: Durchmesser 16 mm (Privatbesitz Burgdorf), rechts: Durchmesser 20,1 mm (Privatbesitz Zürich)

Es würde zu weit führen, hier die Entwicklung im Detail zu belegen. Sie endet einerseits in der Heraldik, wo die «Voluten» besonders auf Siegeln und Wappen seit etwa 1200 zu knolligen, nach dem Körper hin abstehenden Gebilden verkümmern; daraus ergab sich jene abstrakte Flügelform, wie sie in zahlreichen Varianten besonders für den Reichsadler bis hinauf ins 18. Jahrhundert gültig blieb<sup>35</sup>. Andererseits und parallel dazu weitet sich die «Volute» zum ausgreifenden, dem Rumpf zugelegten Halbbogen, und die Flügel werden in ihrem oberen Teil zu mächtigen Rundfächern; vollendet ausgeformt, kennzeichnen sie bereits in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Engel am Weltgerichtspfeiler oder Engelpfeiler des Straßburger Münsters<sup>36</sup>. Auch einzelne Pultadler zeigen diese Flügelform, so der Adler in Tongeren (Abb. 7) von Johannes Joes (um 1370) und, etwas weniger ausgeprägt, derjenige in S. Stefano in Venedig, der dem 15. Jahrhundert angehört<sup>37</sup>. Als schönes schweizerisches Beispiel ist hier der goldene Adler auf dem roten Paradeschild der Herren von Raron (Abb. 11) im Valeria-Museum in Sitten zu nennen, der in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts oder «um 1307» datiert wird und der mit seiner frontalen Haltung, dem erhobenen Kopf und dem geöffneten Schnabel an den Berner Adler erinnert, im übrigen aber bereits voll ausgebildete heraldische Formen aufweist<sup>38</sup>.

Die Flügel des Berner Adlers entsprechen weder eindeutig der heraldischen noch der Fächergestalt, weisen aber Merkmale beider auf. Sie stellen eine Mischform dar, wobei als Besonderheit der Versuch auffällt, die «Volute»,

dieses der Anatomie fremde und ursprünglich als Zierat gedachte Anhängsel, als ein knöchiges, befiedertes Körperglied naturalistisch glaubhaft zu machen. Dies rückt den Berner Adler in die Nähe verschiedener Vogelplastiken, die analoge Tendenzen zu einer natürlichen Gestaltung erkennen lassen; dazu zählen etwa der Pultadler in Hildesheim, dessen «erstaunliche Naturnähe» hervorgehoben wird und der ins 13./14. Jahrhundert gehört<sup>39</sup>, ferner einige Adlerkameen und Reliefs, die zum Teil antiken Vorbildern folgen und als «staufisch» gelten, weil ihre enge Verwandtschaft mit den Adlern auf den Augustalen (Abb. 12a, b) erkannt wurde, welche Kaiser Friedrich II. seit 1231 prägen ließ<sup>40</sup>. Und gerade einige – nicht alle – dieser Augustalen-Adler wirken in der Vergrößerung wie verkleinerte Abbilder des Berner Adlers: besonders durch die je nach der Prägung mehr oder weniger stark betonte Flügelvolute, durch den gestreckten länglichen Hals, durch den aufrechten schlanken Rumpf und den geschlossenen Schwanz. Einige Prägungen zeigen als Gefieder auch die länglichen Blättchen, und «am mittelalterlichsten und zugleich am wenigsten antik wirkt die Schuppenreihe am oberen Flügelrand» (Deér), in der man unschwer die zum Ornament gewordenen «Federn» erkennt, die am Berner Adler den oberen Flügelrand von hinten nach vorn überlappen<sup>41</sup>.

Was die Gestaltung des Gefieders betrifft, so hat auch sie gleich der Flügelform – und das gilt sowohl für Vogel- und Engelflügel als auch für die Flügel von Drachen und Basilisken – Wandlungen durchgemacht<sup>42</sup>. Im Unterschied zu romanischen Vögeln – Adlern, Pelikanen,



Abb. 13 Bamberg, Dom. Verkündigungengel am Georgenchor, um 1220/30



Abb. 14 Reims, Kathedrale. «Lächelnder Engel», Portal links, linkes Gewände, um 1250/60

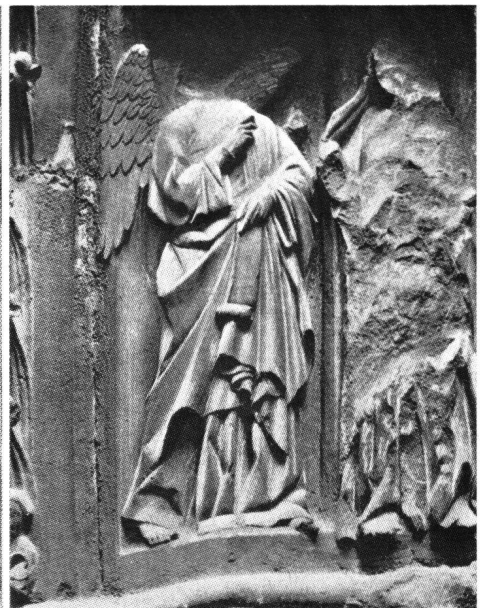


Abb. 15 Saint-Denis, Abteikirche, Verkündigungengel aus der Bogenleibung vom Portal des südlichen Querschiffs, 3. Viertel 13. Jh.

Pfauen, Tauben –, die in der Regel kurze schuppenhafte, oft rundliche oder gar knollige «Federn» aufweisen, besteht das Gefieder des Berner Adlers aus reihenweise versetzt übereinander liegenden langen Lanzetten, die auch die Rückseite von Rumpf und Flügeln bedecken und, wie erwähnt, den oberen Flügelrand überlappen. In der Form sind sie den Blättern des Gummibaums und Kirschlorbeers ähnlich. Lediglich der Schaft dieser «Federn» ist durch eine leicht erhöhte Rippe markiert; die Fahne dagegen ist im Unterschied zu antiken und romanischen Federn, bei denen meist seitliche Schraffuren den Federcharakter hervorheben, völlig glatt<sup>43</sup>. Das gilt auch für die langen Arm- und Handschwinge, die – am linken Flügel ist die kleine innerste ausgebrochen – gleich den Pfeifen einer Panflöte dem Flügel eingefügt und nur an den nach außen gekurvten Enden miteinander verbunden sind.

Diese langblättrige Art des Gefieders, die in Varianten bis ins 15. und 16. Jahrhundert verfolgt werden kann, scheint sich hauptsächlich im 12. und 13. Jahrhundert herausgebildet zu haben und erlangte bereits in der hochmittelalterlichen Plastik des 13. Jahrhunderts ihre vollkommene Form. Als frühes Beispiel kann der steinerne Pultadler in S. Giulio im Ortasee (vor 1100) gelten, der für diese Zeit erstaunlich lange Lanzetten aufweist<sup>44</sup>. In vollendeter Form zeigen dieses Gefieder die Schwingen des Verkündigungengels am Westportal in Amiens (um 1225), Engelflügel am Westportal in Reims (um 1250/60) und besonders die Flügel des Verkündigungengels am Georgenchor in Bamberg (um 1230) (Abb. 13, 14, 15), um nur einige der bekanntesten Beispiele zu nennen<sup>45</sup>. An

die Stelle der in romanischer Zeit üblichen schematischen Reihung der «Federn» ist hier eine natürlichere, den Körperformen sich anschmiegende Ordnung getreten, die auch Unregelmäßigkeiten duldet. Die «Federn» variieren in Form und Größe je nach der Lage; sie sind gleichsam ihren besonderen Funktionen angepaßt. Und eben diese bei aller Abstraktion naturnahe Gestaltung zeichnet auch das Gefieder des Berner Adlers aus: am augenfälligsten am oberen Teil des Halses, an den Innen-



Abb. 16 Basel, Münster. Drachenskapitell im Langhaus, um 1170





Abb. 17 Büren a.d.A., Stadtkirche. Drachenkapitell im Chor, 13.Jh.

flächen der Flügel und bei der Umrahmung der unbefiederten Beine. Bis ins Detail sorgfältig modelliert, bedeckt das Federkleid Rumpf und Schwingen und läßt deren Formen gleichsam durchscheinen.

Im 14. und 15. Jahrhundert dagegen ist eine Tendenz zu einer wieder schematisch-ornamentalen Gestaltung des Gefieders festzustellen, wobei die Lanzetten gelegentlich ziegelförmige Schuppen bilden, oft als Federn plastisch-bauschig hervortreten und meist mit Ziselierung versehen sind. Speziell bei manchen Pultadlern wird auch

der zuvor geschlossene oder nur leicht gespreizte Schwanz in Analogie zu den heraldischen Adlern dekorativ aufgefächert<sup>46</sup>.

## DIE DRACHEN

Zur zeitlichen Einordnung des Adlers können endlich auch der Drache zwischen seinen Beinen und die ihre Hälse kreuzenden Drachen der beiden Buchbretter beitragen (Abb. 4, 5). Denn als Symbole der dämonischen, widergöttlichen Kräfte haben Drache und Basilisk besonders in der romanischen Bauplastik eine starke Verbreitung gefunden<sup>47</sup>.

Gemeinsam ist den beiden Fabelwesen der Rumpf, eine Mischung aus Reptilien- und Vogelkörper. Aber während der Basilisk, ähnlich dem Greif, in der Regel mit Vogelkopf und Vogelfüßen dargestellt ist, zeigt der Drache einen Kopf halb Schlange, halb Katze oder Hund, einen Schlangenschwanz und Beine ähnlich denen der Löwen oder Bären<sup>48</sup>. Spätestens seit dem 11. Jahrhundert wird der Drachenkopf auf langem Hals zu einer nur noch unwesentlich variierten Formel: offener Rachen, in einer Kurve nach oben aufgeworfene Nase, kleine spitze oder längliche Ohren – es ist der Kopf, wie ihn auch die dem Berner Adler beigefügten Drachen aufweisen. Den gleichen Typus zeichnet Villard de Honnecourt für seine «Sarpens» (Abb. 6), seine Drachen, die er als Sockelträger des Adlerpultes vorsieht<sup>49</sup>, und für die Verbreitung im 12. Jahrhundert liefert besonders die Kapitellplastik zahlreiche Beispiele, so etwa – um in der Schweiz zu bleiben – augenfällig ein Pfeilerkapitell im Langhaus des Basler Münsters (um 1170) (Abb. 16), ferner Kapitele in Grandson (um 1150), in Sitten (2. Hälfte 12. Jh.), im Kreuzgang des Grossmünsters in Zürich (um 1200). Wie zäh sich



Abb. 18 Köln, Albinusschrein. Drachenornamente, vergoldet auf blauem Schmelzgrund, um 1186



dieser Drachenkopftypus behauptet hat, zeigt ein Beispiel in nächster Nähe: der Ensinger zugeschriebene kurzhalsige Drache mit der nach oben gebogenen Nase, der sich an einer der Stufen zum Priesterdreisitz des Berner Münsters befand<sup>50</sup>.

Auch das Motiv der übers Kreuz ineinander verschlungenen langen Drachenhäse ist typisch frühmittelalterlich und kommt im späteren Mittelalter kaum noch vor<sup>51</sup>. In Stein gehauen finden sich verschlungene Drachen beispielsweise in der Kölner Antonierkirche am Taufbecken, das ins Ende des 11. Jahrhunderts datiert wird, ferner am Taufstein der Stadtkirche in Freudenstadt im Schwarzwald mit der Datierung «um 1100» oder erste Hälfte 12. Jahrhundert und, reicher modelliert, an einem in die Mitte oder zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datierten Kapitell am Außenbau der Domkapelle in Goslar<sup>52</sup>. Örtlich und auch kompositionell näher steht den Berner Pultbrettdrachen das verschlungene Drachenpaar an einem dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts zugewiesenen Kapitell im Chor der Stadtkirche von Büren an der Aare (Abb. 17)<sup>53</sup>, und diesem Drachenpaar wie auch den Berner Drachen formal nahe verwandt sind die auf blauem Schmelzgrund vergoldet ausgesparten schwungvollen Zierdrachen am berühmten Albinusschrein in Köln (Abb. 18), der «um 1186» datiert ist<sup>54</sup>. Dort wie hier sind die Fabeltiere in die gestreckten Rechtecke komponiert; und nicht nur ihre langen, verschlungenen Häse, sondern auch die mächtigen, zum Teil ausgezottelten Löwenläufe und vor allem die in dreiteiligen Blattformen endenden Schwänze lassen die Berner Drachen und die Drachen in Büren wie ins Große und Massive übertragene Varianten der feinen Kölner Goldschmiedearbeiten erscheinen.

#### BERN UND DER ADLER

Ein zusammenfassender Blick auf die Besonderheiten, die den Berner Adler auszeichnen – langhalsiger Typus, knochig ausgeformte Volutenflügel, sorgfältig und naturnah modelliertes Gefieder, geschlossener Schwanz, frühmittelalterliche Drachentypen –, legt den Schluß nahe, daß der Adler nicht, wie bisher angenommen, dem 15. Jahrhundert angehören kann, sondern daß er – oder doch das Modell, nach dem er gegossen wurde – weiter zurückreichen muß. Denn für die meisten seiner Merkmale gibt es weder im 15. noch im 14. Jahrhundert eindeutige Analogien, wohl aber im 12. und 13. Jahrhundert. Namentlich auch die hohen plastischen Qualitäten, vom Augenschnitt bis zu den realistisch und zugleich abstrakt gestalteten Fängen, nähern den Adler jenen Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, da die mittelalterliche Bildhauerkunst zu höchster Meisterschaft gelangt war.

Dieser stolze Adler, der anscheinend alle andern erhaltenen Artgenossen auch an Größe übertrifft, war für das

mittelalterliche Bern allerdings mehr als ein Kunstwerk oder gar nur ein «Gebrauchsgegenstand». Kirchlich gesehen, war er gleich andern Adlern Sinnbild für den Sieg Christi über das Böse, für die gegenüber den dämonischen Mächten der Unterwelt siegreiche Kirche<sup>55</sup>; erst der sicher später aufgesetzte Nimbus<sup>56</sup> hat ihn dann zum Symbol des Evangelisten Johannes gemacht.

Für die Berner aber hatte der Adler wahrscheinlich noch eine andere, eine politische Bedeutung, nämlich als Zeichen des Reiches; «denn die Wechselbeziehungen zwischen «sacerdotium» und «regnum», zwischen Liturgie und Repräsentation sind auch in der Adlersymbolik äußerst eng<sup>57</sup>». Und gerade das 13. Jahrhundert bot reichlich Anlaß zu solch wechselseitiger Deutung: denn der Adler war persönliches Emblem Friedrichs II. und seines Hauses, vom Papst als «genus aquilae» bezeichnet, und er ist in heraldischer Prägung zum Wappentier des Reiches geworden<sup>58</sup>.

Bereits seit 1218 war das junge, nur rund eine Generation alte Bern freie Reichsstadt und führte als äußeres Zeichen der Reichsunmittelbarkeit wohl schon seit jener Zeit neben dem Banner mit dem Bären das rote dreieckige «Sturmfähnli» oder «Stadtfähnli» mit dem langschenkligen durchgehenden weißen Kreuz, von dem sich ein authentisches Exemplar aus dem 15. Jahrhundert im Bernischen Historischen Museum befindet<sup>59</sup>. Mit diesem Feldzeichen zogen die Berner 1339 in den Laupenkrieg, und dort wurde, wie der Berner Chronist Conrad Justinger berichtet, das weiße Kreuz im roten Feld von den mitkämpfenden Eidgenossen erstmals als gemeinsames Erkennungszeichen verwendet.

Ein Zeichen des Reiches und der Reichsunmittelbarkeit war aber auch der Adler. Während rund vier Jahrhunderten führte ihn daher Bern zusammen mit dem Bären auf Siegeln und Münzen. Ein Kleines Siegel, das sogenannte Sekret-Siegel, das über dem Rücken des Bären den einköpfigen heraldischen Adler zeigt, war 1319 bereits in Gebrauch, dürfte also älter sein. Das analoge Bild mit Bär und Adler erscheint seit spätestens 1466 auch auf den Münzen, während frühere, offenbar bis ins 13. Jahrhundert zurückreichende Münzen über dem Bärenrücken zunächst einen gekrönten Kopf, einen Königskopf, als Zeichen der Reichsunmittelbarkeit aufgewiesen hatten<sup>60</sup>.

War der Respekt vor dem Adler als Reichssymbol der Grund dafür, daß der Pultadler, der in vielem dem Reichsadler ähnlich ist, den reformatorischen Bildersturm heil überdauerte? Hat man ihm daher um 1600, in Analogie zu den Wappenpyramiden der Standesscheiben, zu Füßen zwei Berner Wappen beigefügt und ihn selbst bis zum Ende des 17. Jahrhunderts mit Sorgfalt instand gehalten? Jedenfalls bezog man sich ausdrücklich auf diese Bedeutung, als 1714/16 beschlossen wurde, daß der Adler, «da schon seit viel und langer Zeit Bern kein Reichsstat mehr, sondern allerdings independente und

souveraine Stadt ist», nicht nur auf dem Großen Stadtsiegel, sondern auch sonst überall «da etwas repariert und neuw gebauwet, geschnitzt, oder gemacht wirt, nach und nach abgeschaffet und außgelassen» werden sollte. Schon 1678 war ein Kleines Stadtsiegel ohne Adler geschaffen worden, und bereits 1669 war der Adler letztmals auf einer bernischen Münze erschienen<sup>61</sup>.

Interessanterweise fällt in diese Zeit der Eliminierung des Adlers aus den bernischen Hoheitszeichen auch die Entfernung des Adlerpultes aus dem Münster, was die Vermutung eines Zusammenhangs nahelegt. Nach den 1732 gedruckten «*Deliciae Urbis Bernae*» von J. R. Gruner stand das Pult vor 1695 auf dem Chorleutner und wurde hierauf «sauber ausgebutzt» und wohl mit den 1697 vom Gießer Daniel Wyß erneuerten acht Fialen versehen in der Bürgerbibliothek aufgestellt<sup>62</sup>, bis man es nach dieser «Archivierung» schon vor 1865 ins Münster zurückbrachte<sup>63</sup>.

### BERN IM 13. JAHRHUNDERT

Endlich bleibt noch die Frage, wie Bern zu seinem Adler gekommen sein mag und ob es historisch denkbar ist, daß er bereits im 13. Jahrhundert in bernischen Besitz gelangt sein kann.

Die Stadt stand als freie Reichsstadt seit 1218 in der Gunst der staufischen Könige und Kaiser, die in Bern einen Stützpunkt ihrer Politik in Burgund sahen. Noch im Todesjahr des Stadtgründers und letzten Zähringer-Herzogs, Bechtholds V., hat der Staufer Friedrich II. den Bernern mit der Goldenen Handfeste ihre Reichsunmittelbarkeit bestätigt und ihnen darüber hinaus einen ganzen Katalog weiterer Rechte gewährt<sup>64</sup>. Friedrich, zwei Jahre später zum Kaiser gekrönt, scheint sich zwar nie in Bern aufgehalten zu haben; aber zwei seiner Söhne, die Könige Heinrich VII. und Konrad IV., der einmal «*filius aquilae*» genannt wurde, besuchten die Stadt und urkundeten auch in Bern<sup>65</sup>.

Erhöhte Bedeutung und erhöhtes Ansehen dürften mit dazu beigetragen haben, daß sich hernach in der relativ kurzen Zeit von rund 50 Jahren nicht weniger als vier geistliche Orden in der Stadt niederließen: um 1228 der Spitalorden zum Heiligen Geist, um 1255 die Barfüßer oder Franziskaner, dann um 1269 die Dominikaner, nachdem Bern die Ordensoberen ersucht hatte, sie möchten doch «baldigst diese Boten des Friedens zum Fischteich der Stadt schicken», endlich spätestens 1283 auch noch die Antoniter. Klösterliche Unterkünfte, wenn zum Teil auch bescheidene, und neue Kirchen waren die natürliche Folge.

Dieser Entwicklung entsprachen die im 13. Jahrhundert unternommenen Stadterweiterungen, deren erste von der Kreuzgasse bis zum Zeitloggenturm neuerdings, gestützt auf Grabungsergebnisse des Jahres 1970, mit der

staufischen Politik in Verbindung gebracht wird<sup>66</sup>. Es folgte um 1260 der Bau der ersten festen Holzbrücke über die Aare unten an der Nydegg. Und noch bevor die große Klosterkirche der Dominikaner, die heutige Französische Kirche, vollendet war, hatten die Berner seit etwa 1280 den Neubau ihrer Leutkirche begonnen, der Vorgängerin des heutigen Münsters.

Vorausgegangen war ein weiteres wichtiges Ereignis. Zu den Privilegien, die der Stadt durch die Handfeste verliehen worden waren, gehörte auch das Recht, den Schultheißen, den Priester, die Räte und Beamten nicht nur selber zu wählen, sondern, wie die Handfeste wörtlich sagt, «sogar alle Beamten der Stadt jährlich ändern und andere wählen» zu können – «*preter sacerdotem*», ausgenommen den Priester. Der Geistliche der Leutkirche wurde nämlich den Bernern durch die benachbarte alte Augustinerpropstei Köniz gestellt, und dabei sollte es anscheinend bleiben.

Oder verbargen sich hinter dem Vorbehalt auch andere Absichten, die mit der Politik Friedrichs II. zusammenhängen? Denn bereits 1226 oder 1227 übergab König Heinrich VII., gestützt auf eine frühere Verfügung seines Vaters, des Kaisers, das Stift Köniz «*sito juxta Bernensem civitatem nostram*» – auch dieses «unsere Stadt Bern» unterstreicht die Reichsunmittelbarkeit – dem von Friedrich II. stark geförderten Deutschritterorden. Der Widerstand der Augustiner, des Bischofs von Lausanne und offenbar auch der Stadtbevölkerung in ihrer Mehrheit vermochte am kaiserlichen Beschluß nichts zu ändern. Wohl auf Weisung des Kaisers hat König Heinrich den Besitzwechsel wiederholt bestätigt und 1229 zugleich Schultheiß und Stadt verpflichtet, die Deutschherren gegen alle weiteren Widerstände zu unterstützen<sup>67</sup>. Die Streitigkeiten dauerten noch einige Jahre fort, doch Patronat und Seelsorge blieben bei Köniz und damit nunmehr beim Deutschritterorden, einer «Truppe», auf die sich der Kaiser unbedingt verlassen konnte<sup>68</sup>. Wenig später schon erbaute der Orden in der Stadt selber in nächster Nähe der Leutkirche ein eigenes Ordenshaus, das 1256 als «*in Berno domus Theotunicorum*» erstmals erwähnt wird<sup>69</sup>. Damit hatte sich der Kaiser innerhalb der Stadtmauern einen sicheren und zudem einflußreichen Beobachtungs- und Kontrollposten geschaffen.

Im Hinblick auf die bedeutende Rolle, die der Orden, dem nun auch einzelne Mitglieder bernischer Adelsfamilien angehörten<sup>70</sup>, fortan für Bern spielte, liegt der Gedanke nahe, daß vielleicht die Deutschordensherren es waren, die sich das Adlerpult beschafften oder es zum Geschenk erhielten. Befand sich der Adler in ihrem Berner Ordenshaus, bis das Gebäude, weil es dem Westbau des Münsters im Wege stand, um 1430 durch einen Neubau ersetzt wurde? Gelangte das Pult damals in die Kirche und erhielt es im Zusammenhang mit dieser Neuplatzierung sein neues Postament?

Vielleicht auch hat die Stadt den Adler aus eigener

Initiative als Zeichen ihrer Reichsunmittelbarkeit erworben, wie das analog die Reichsstadt Goslar getan zu haben scheint. Auf dem dortigen Marktbrunnen steht stolz ein bereits heraldisch geprägter Bronzeadler mit Krone, der mit seinen ausgerundeten Volutenflügeln der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zugewiesen wird<sup>71</sup> und von dem man annimmt, daß ihn die freie Reichsstadt selber in Auftrag gegeben habe.

Endlich sei daran erinnert, daß Bern sich auch nach dem Bannfluch des Papstes gegen Friedrich auf der kaiserlichen Seite hielt und daß es nach dem Tode des Kaisers 1250 den jungen König Konrad sogleich als Nachfolger anerkannte. Jedenfalls fehlte es schon in staufischer Zeit nicht an Vorkommnissen und Situationen, die den Bernern Anlaß für die Erwerbung eines Adlers oder des Adlerpultes gegeben haben können.

#### EXKURS: MATERIALPROBEN

Auf Vorschlag der Redaktion der ZAK wurden am 5. März 1974 durch A. Voûte vom Chemisch-physikalischen Laboratorium des Schweizerischen Landesmuseums dem Postament und dem Adler Materialproben entnommen und im Röntgenfluoreszenzverfahren untersucht. Der Untersuchungsbericht vom 15.3.74 hält als Ergebnis fest:

«Das Material des Sockels und der Fialen ist dasselbe. Vor allem die Übereinstimmung der zusätzlichen Elemente ist auffallend. Es ist Messing mit einem Verhältnis Zink zu Kupfer von etwa 1 zu 5.

Bei einem allfälligen Neuguß der Fialen ist also dasselbe Material wieder verwendet worden.

Die Legierungen des Adlers und der beiden Buchbretter haben zwar einen ähnlichen Zinkgehalt, sie sind aber sonst nicht vergleichbar.

Die Wappenscheibe fällt stark aus dem Rahmen.

Die Zunge des Adlers trägt eindeutig eine einschichtige rote Fassung aus Zinnober. Er ist grobkörnig und oberflächlich geschwärzt.»

Ergänzend sei beigefügt, daß am Postament die Materialproben der Basis und den sechs Fialen des Untergeschosses entnommen wurden, um eventuell Anhaltspunkte dafür zu erhalten, welche Fialen der Gießer Daniel Wyß 1697 neu gegossen hat, denn nach der Form sind sie von den alten nicht zu unterscheiden<sup>72</sup>. Der Zinkanteil der untersuchten Fialen schwankt zwar zwischen 16,3–18,0%, doch sind die Anteile der zusätzlichen Elemente Zinn (1,4–1,5%), Blei (1,5%), Silber (0,4%), Nickel (0,3%) und Eisen (0,2%) durchgehend gleich, so daß sich eindeutige Hinweise nicht ergeben. Die gleichen Werte (Zink 18,0%) gelten auch für die Sockelbasis.

Beim Adler, wo die Probe dem Schwanz entnommen wurde, gelten für Zink (17,7%), für Silber, Nickel und Eisen die gleichen Werte wie für Fialen und Sockel, dagegen sind die Anteile von Zinn (0,6%) und Blei (0,5%) auffallend geringer.

Bei den beiden Buchbrettern, von denen das obere rechts außen eine Bruchstelle hatte und ergänzt worden ist, sind die Zinkanteile etwas kleiner als beim Adler (oben 17,0%, unten 15,6%), die übrigen Werte (oben: Zinn 0,3%, Blei 0,4%, unten: Zinn 0,7%, Blei 1,0%) annähernd gleich.

Für die drei Wappen zu Füßen des Adlers wurde die Probe dem mittleren mit der Jahrzahl 1600 entnommen. Hier beträgt der Zinkanteil nur 11,5%, der Bleianteil dagegen ist mit 3–4% höher als bei den beiden andern Legierungen, der Anteil Silber mit 0,2% am geringsten.

Man hat es somit hauptsächlich mit drei Legierungen zu tun, die sich durch die Hauptbestandteile Kupfer und Zink nicht wesentlich, wohl aber durch die Anteile der zusätzlichen Elemente Zinn und Blei voneinander unterscheiden. Eindeutige Schlüsse lassen sich daraus freilich nur zum Teil ziehen, da Metalle in einer Legierung nicht gleichmäßig gelagert sind und es sich beim untersuchten Material ja lediglich um Stichproben handelt.

Immerhin weiß man, daß sich der Übergang von Bronze zu Messing, d.h. die Beimischung von Zink statt des Zinns zum Kupfer, seit dem frühen Mittelalter schrittweise vollzog, und Squilbeck erklärt, man könne «eine ständige Weiterentwicklung bis ins 14. und 15. Jahrhundert feststellen, wo man dann den idealen Zinkanteil von 30 Prozent erreicht hat<sup>73</sup>».

Von diesem «Ideal» – heute werden für Messing bis zu 40% Zink angegeben – sind die Legierungen des Berner Pults noch ziemlich weit entfernt. Die Feststellung mag genügen, daß der Sockel eine im wesentlichen homogene Legierung aufweist, wobei für die wohl 1697 neugegossenen acht Fialen das gleiche Material wieder verwendet worden ist. Nicht ausgeschlossen werden kann, daß man schon beim Guß der «sechs neuen Scheiben» Material eines früheren Postaments benutzt hat, dessen Zusammensetzung, wie sich aus dem Zinkgehalt ergibt, den Legierungen des Adlers und der Buchbretter entsprach und durch Zusätze von Zinn und Blei leicht verändert worden ist.

Anders ist die Legierung der drei im Jahre 1600 angebrachten Wappen. Sie unterscheidet sich durch den geringeren Zink- und den erhöhten Bleigehalt, wodurch ein etwas flexibleres, leichter zu bearbeitendes Material entstand. Die Wappen sind denn auch mit Ziselierungen geschmückt.

Im Gegensatz dazu weisen die Legierungen des Adlers und der beiden Buchbretter einen minimalen Blei- und Zinngehalt auf und unterscheiden sich dadurch auch vom Messing des Postaments. Daß die Anteilwerte sowohl bei den beiden Brettern unter sich wie im Vergleich zum Adler leicht verschieden sind, ist kaum von Bedeutung. Jedenfalls hat man es mit originalen Legierungen zu tun, die später nicht verändert worden sind.

Für ein beträchtliches Alter sprechen auch die Farbreste an der Adlerzunge, da es sich um ein ausgesprochen

grobkörniges und an der Oberfläche geschwärztes Zinnoberrot handelt. Hier sei daran erinnert, daß die Bemalung mittelalterlicher Plastik seit dem 12. Jahrhundert nachgewiesen ist, wobei anscheinend mit Vorliebe Zinnober verwendet wurde<sup>74</sup>. Die Frage, ob außer Zunge und

Rachen noch andere Körperteile, etwa die Augen und die Beine, bemalt waren, muß offen bleiben, da einzelne fleckig verfärbte Stellen auch vom späteren Polieren des Metalls herrühren können.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte [RDK], hg. von OTTO SCHMITT. Stuttgart 1937, Bd. I, Spalte 195.
- <sup>2</sup> Die Differenz von 7,5 cm zur Gesamthöhe entsteht dadurch, daß der obere Zinnenkranz des Postaments und die Basis des Adlers sich überschneiden. In der angegebenen Gesamthöhe und der Höhe des Adlers ist der wohl später aufgesetzte Nimbus, der sich 9,5 cm über den Kopf erhebt, inbegriffen.
- <sup>3</sup> Dr. STANTZ: Münsterbuch, Eine artistisch-historische Beschreibung des St. Vinzenzen Münsters in Bern. Bern 1865, S. 150.
- <sup>4</sup> J. STAMMLER: Der Domschatz von Lausanne und seine Überreste. Bern 1894, S. 211. – Derselbe: Das Adlerpult im Berner Münster, in: Berner Kunstdenkmäler, hg. vom Kantonalen Verein für Förderung des historischen Museums Bern u. weiteren Gesellschaften. Bern 1902/03, Bl. 14 mit guter Abbildung.
- <sup>5</sup> B. HAENDCKE/A. MÜLLER: Das Münster in Bern. Bern 1894, S. 133.
- <sup>6</sup> LUC MOJON: Das Berner Münster, KDS, Kanton Bern, Bd. IV. Basel 1960, S. 396.
- <sup>7</sup> RUD. ARTHUR PELTZER: Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderie) in Aachen und in den Ländern zwischen Maas und Rhein von der Römerzeit bis zur Gegenwart, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Bd. 30. Aachen 1908, S. 235 ff. – S. COLLON-GEVAERT: Histoire (vgl. unten Anm. 20). – JEAN SQUILBECK: «Dinanderie», in Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800–1400, Katalog der Ausstellung in Köln und Brüssel 1972, S. 67–69. – RDK I (vgl. Anm. 1), Spalte 187 ff., u. Bd. IV, Spalte 1 ff., «Dinanderie».
- <sup>8</sup> P. E. SCHRAMM: Heiratschaftszeichen und Staatssymbolik Bde. I–III. Stuttgart 1954–1956, S. 247 u. 897. – ROBERT HOLZMANN: Geschichte der sächsischen Kaiserzeit, Bd. I. München 1971, S. 257.
- <sup>9</sup> PELTZER (vgl. Anm. 7), S. 255. – RDK I (vgl. Anm. 1), Spalte 189.
- <sup>10</sup> HANS R. HAHNLOSER: Villard de Honnecourt, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs der Pariser Nationalbibliothek. Wien 1935 [Graz 1972<sup>2</sup>], Taf. 13 u. 44. – RDK (vgl. Anm. 1), Artikel «Adlerpult», Abb. 2, 3.
- <sup>11</sup> PELTZER (vgl. Anm. 7), S. 297, Anm. 2.
- <sup>12</sup> RDK I (vgl. Anm. 1), Spalte 187 ff., u. Bd. IV, Spalte 6 f. – C. C. OMAN: Niederländische Messingpulte in Italien, in: Pantheon Bd. 20, 1937, S. 274. – JEAN SQUILBECK: Les lutrins dinantais de Venise et de Gênes, u.: Les lutrins de l'église de la Santissima Annunziata à Florence, beides in: Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome. Rom u. Brüssel 1941, S. 319 ff. u. 360 ff.; ebendort werden auch Pulte in England besprochen. – Derselbe: «Dinanderie» (vgl. Anm. 7). – E. STEINGRÄBER: Il Tesoro e il Museo di San Marco, hg. v. H. R. Hahnloser, Florenz 1971, cat. n° 186. – Summarische Übersicht über Pulte in England bei CHRISTOPHER HOWKINS: Church Furniture, Sammlung «Discovering», 1969, S. 22 ff.
- <sup>13</sup> Stadtarchiv Bern.
- <sup>14</sup> MAX GRÜTTER: Das Münster in Bern, Berner Heimatbücher Nr. 113/114. Bern 1972. S. 14 f., 16. – Für die Verhandlungen von 1462: Alt Polizey und Spruchbuch, XV. Jh. Fol. 200, Staatsarchiv Bern. (Die Kenntnis dieser Urkunde verdanke ich Dr. Hermann Specker vom Berner Staatsarchiv.)
- <sup>15</sup> GRIMM: Deutsches Wörterbuch, Bd. XV, 1956, Sp. 833 f., u. Bd. XVI, 1954, Sp. 376.
- <sup>16</sup> LUC MOJON: Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger, Berner Schriften zur Kunst, hg. v. Prof. Dr. Hans R. Hahnloser, Bd. X. Bern 1967, S. 9 u. zugehörige Anmerkungen.
- <sup>17</sup> MOJON: Ensinger (vgl. Anm. 16), S. 18, Anm. 108. – Lothnum von Lot, mhd. lôt, ursprünglich «leicht schmelzbares Metall», franz. Laiton.
- <sup>18</sup> MOJON: Münster (vgl. Anm. 6), S. 397 u. Anm. 2.
- <sup>19</sup> F. E. WELTI: Die Stadtrechnungen von Bern 1430–1452, Separatdruck aus: Archiv des Hist. Vereins des Kantons Bern (1904), S. 195. – GRÜTTER, Münster (vgl. Anm. 14), S. 15.
- <sup>20</sup> JEAN PAQUAY: Jehan Josez de Dinant et les Dinanderies de la Collégiale de Tongres, in: Leodium, Chronique mensuelle de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, 1903, S. 142–146. – SQUILBECK: Venise et Gênes (vgl. Anm. 12), S. 349. – SUZANNE COLLON-GEVAERT: Histoire des Arts du Métal en Belgique. Brüssel 1951, S. 254, Taf. 48. – Rhein und Maas (vgl. Anm. 7), Abb. IV, 5. – Gute Abb. in Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 6, Mittelalter II. Berlin 1972, Taf. 471.
- <sup>21</sup> OMAN, in: Pantheon (vgl. Anm. 12).
- <sup>22</sup> Umstritten ist beispielsweise der berühmte Pultadler in Hildesheim. Erich Meyer, «unser bester Kenner der mittelalterlichen Metallkunst» (Schramm), erklärt, daß er dem 13. Jh. angehöre, «nicht dem 14. oder 15. Jh., dem man den Adler bisher zuwies» (E. MEYER: Über einige niedersächsische Bronzen des 13. Jh., in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 6, 1939, S. 251 ff.). – Deér (vgl. unten Anm. 29) stimmt der Datierung ins 13. Jh. zu, weist jedoch in einer Anmerkung darauf hin, daß der Adler 1950 in Hannover ausgestellt war und «bei dieser Gelegenheit wieder dem 14. Jh. zugewiesen» worden sei. OMAN (vgl. Anm. 12) datiert Adlerpulte in Italien ins letzte Viertel des 15. Jh., SQUILBECK (vgl. Anm. 12) setzt sie in den Anfang des 15. Jh.
- <sup>23</sup> STANTZ (vgl. Anm. 3); MOJON: Münster (vgl. Anm. 6).
- <sup>24</sup> MOJON: Münster (vgl. Anm. 6), S. 200 f. u. Abb. 236 a.
- <sup>24a</sup> Vgl. unten Exkurs «Materialproben».
- <sup>25</sup> Gute Abb. für die Adler in Bari u. Bitonto in C. A. WILLEMSEN: Apulien. Köln 1958, Abb. 146, 147 u. 173; für Bitonto ferner in HANS WEIGERT: Romanische Plastik in Europa. Frankfurt a. M. 1961, Abb. 168, u. a. a. O.
- <sup>26</sup> Unbefiederte Läufe haben die Seeadler, wogegen bei den Königs- oder Steinadlern die Befiederung bis zu den Fängen reicht. Die Kunst des Mittelalters kennt beide Arten, doch sind unbefiederte Beine häufiger.
- <sup>27</sup> HAHNLOSER: Villard de H. (vgl. Anm. 10), S. 9, 151, Taf. 1 (Pelikan), Taf. 13, 36, 44 (Adler), Taf. 51 (Falke). – RDK (vgl. Anm. 10).
- <sup>28</sup> Für die Abb. vgl. die Angaben in Anm. 12 u. 20.



- <sup>29</sup> MARCEL AUBERT: *La Sculpture Française au Moyen Age*. Paris 1946, Abb. S. 131 (Kathedrale von Angoulême, Fassade, 12. Jh.), Abb. 192 (Südportal des Querschiffs der Kathedrale von Bourges, Mitte 12. Jh.). – Derselbe: *Die gotische Plastik Frankreichs 1140–1225*. Leipzig 1929, Taf. 31 (Kathedrale in Angers, Westportal, um 1150–1165; andere Ansicht des gleichen Portals in AUBERT/GOUBET: *Cathédrales et Trésors* vgl. unten Anm. 45, Abb. 454), Taf. 35 (Kirche in Saint, Loup-de-Naud, Westportal, um 1165–1170). – Derselbe: *La Bourgogne*, Bd. II. Paris 1930, Taf. 86, Abb. 1 (Adlerkapitell aus Saint-Andoch in Saulieu mit langhalsigen Vögeln, 1. Viertel 12. Jh.). – Langhalsige Typen auch am Adlerkapitell in Grandson, um 1150, vgl. unten Anm. 44. – Langhalsige Adlerahnen bei JOSEF DEÉR: Adler aus der Zeit Friedrichs II. *Victrix Aquila*, in P. E. SCHRAMM: *Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Göttingen 1955, Taf. XXX, XXXI (Bronzevogel in New York, Metropolitan Museum; Adlerpult in Mailand, S. Ambrogio; Porphyrvase von St-Denis); farbige Abb. der Vase von St-Denis auch in: *Propyläen-Kunstgeschichte*, Bd. 5, Mittelalter I. Berlin 1969, Taf. XXXVII, ebenda Abb. 127, langhalsige Adler am Ciborium in S. Pietro al Monte in Civate, um 1100.
- <sup>30</sup> WILLEMSEN: Apulien (vgl. Anm. 25), Abb. 28 für den Adler in Foggia, um 1220. – DEÉR: Adler (vgl. Anm. 29), für den Adler am Castel Ursino, um 1240–1250, Taf. XXXV, Abb. 66a, b; für den Ursino-Adler auch NAU: Staufer-Adler (vgl. unten Anm. 40), S. 43, Abb. 60, u. EBERHARD HORST/JOSEF RAST: *Sizilien, Königin der Inseln*, Olten/Freiburg i. Br. 1964, S. 420. – HANNO HAHN / ALBERT RINGER: *Hohenstaufenburgen in Süditalien*. München 1961, Abb. 1 (Foggia-Adler), 63 (Ursino-Adler). – Hier zu nennen ist auch der gekrönte, heraldisch geprägte, um 1230 datierte (NAU), langhalsige Mosaik-Adler im Vorraum der Zisa bei Palermo, Abb. 2d in WENTZEL (vgl. unten Anm. 40) u. Abb. 43 in NAU: Staufer-Adler (vgl. unten Anm. 40).
- <sup>31</sup> O. v. FALKE/H. FRAUBERGER: *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunsthandwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Frankfurt/M. 1904, Farbtaf. XX (Adler vom Albinusschrein). – Elfenbeintafeln mit langhalsigen Adlern als Einbanddeckel des Notger-Evangeliars in Lüttich (1101–1107) und des Evangeliars von Oxford (1100–1130), beide abgebildet in: COLLON-GEVAERT: *Romanische Kunst an der Maas im 11., 12. und 13. Jahrhundert*. Brüssel 1962, S. 179 u. 185. – Elfenbeinrelief aus dem Louvre aus der 1. Hälfte 13. Jh. mit langhalsigen Vögeln (Adler u. Taube), abgebildet in NAU: Staufer-Adler (vgl. unten Anm. 40), S. 48. – Als langhalsiger Typus wie auch in der Haltung entspricht dem Berner Adler der Adler auf dem Zelt Karls des Großen am Karlsschrein (um 1215) im Aachener Domschatz, Abb. S. 177 in: WEIGERT: *Romanische Plastik* (vgl. Anm. 25) u. Abb. 60 in: COLLON-GEVAERT: *Romanische Kunst* (vgl. oben). – Einen Johannesadler mit langem Hals zeigt bereits um 820 ein Blatt mit den Evangelistensymbolen im Evangeliar aus Fleury fol. 8 der Burgerbibliothek Bern; OTTO HOMBURGER: *Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern*, Bern 1962, Farbtaf. 4; Abb. des gleichen Blattes in *Propyläen-Kunstgeschichte*, Bd. 5 (vgl. Anm. 29), Abb. 25.
- <sup>32</sup> Vgl. dazu unten Anm. 35.
- <sup>33</sup> DEÉR: Adler (vgl. Anm. 29), S. 91/92.
- <sup>34</sup> St.-Galler Codex 51, Blatt mit dem Evangelisten Markus, umgeben von den Evangelistensymbolen, zeigen Löwe und Stier Flügel, die oben in einwärts gedrehten Spiralen enden, Abb. in: A. REINLE: *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. I. Frauenfeld 1968, Abb. 304; ferner *Propyläen-Kunstgeschichte*, Bd. 5 (vgl. Anm. 29), Abb. 9. – LAWRENCE STONE: *Sculpture in Britain, The Middle Ages*. Penguin Books 1955. Abb. 26 zeigt einen in die Mitte des 11. Jh. datierten Buchdeckel aus Metall mit Christus in der Mandorla, flankiert von zwei Cherubim mit schmalen Spiralfügeln. – JULIUS BAUM: *Malerei und Plastik des Mittelalters II* (Deutschland, Frankreich, Britannien), Handbuch der Kunstwissenschaft, 1930, Abb. 259 mit Verkündigungengel mit Spiralfügeln aus dem Evangeliar aus Gegenbach, Stuttgart, Landesbibliothek (wohl 12. Jh.). – Primitive Varianten des Spiralentypus im Basler Münster u. in Petershausen; Abb. in: FRANÇOIS MAURER-KUHN: *Romanische Kapitellplastik in der Schweiz*, Basler Studien zur Kunstgeschichte Bd. XI. Bern 1971, S. 168, 172; für Basel auch RDK (vgl. Anm. 1), Artikel «Adlerkapitelle», Abb. 2.
- <sup>35</sup> GUSTAV A. SEYLER: *Geschichte der Heraldik*. Nürnberg 1885–1889, S. 82 ff. für Siegel und Wappen. – PAUL GANZ: *Geschichte der heraldischen Kunst in der Schweiz*. Frauenfeld 1899, S. 47 u. 148. – Neuere Literatur über Heraldik bietet zur Frage weniger Vergleichsmaterial. Für Siegel: ERICH KITTEL: *Siegel, Bibliothek für Kunst- u. Antiquitätenfreunde* Bd. XI. Braunschweig 1970, S. 154 ff. Abb. verschiedener Adlersiegel des 13.–15. Jh.
- <sup>36</sup> GEORG DEHIO: *Das Straßburger Münster*. München 1941, Abb. 14 u. 40. – Gute Abb. auch in: HANS JANTZEN: *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*. Leipzig 1925, S. 24/25, Abb. 7, 8. – AUBERT/GOUBET: *Cathédrales et Trésors* (vgl. Anm. 45), Abb. 259.
- <sup>37</sup> Für den Adler in Tongeren: *Propyläen-Kunstgeschichte*, Bd. 6 (vgl. Anm. 20), Taf. 471, u. COLLON-GEVAERT: *Histoire* (vgl. Anm. 20), Taf. 48. – Für S. Stefano in: SQUILBECK: *Venise et Gène* (vgl. Anm. 12), Pl. 1. – Als Werke der Kleinplastik mit Fächerflügeln seien zwei kleine Engel aus Bronze im Bargello in Florenz erwähnt, die um 1265 datiert werden, Abb. in: COLLON-GEVAERT: *Romanische Kunst* (vgl. Anm. 31), S. 257.
- <sup>38</sup> JOSEPH GANTNER: *Kunstgeschichte der Schweiz II*. Frauenfeld 1947, S. 243, Abb. 206. – H. HOLDEREGGER: *Valeria Sitten*, Schweizerische Kunstführer, hg. v. d. Gesellschaft f. Schweizerische Kunstgeschichte, 2. Aufl. 1969, Abb. 20.
- <sup>39</sup> MEYER: *Niedersächsische Bronzen* (vgl. Anm. 22). – DEÉR: Adler (vgl. Anm. 29), S. 93 f. u. Taf. XXVII, Abb. 49a, b. – MAX SAUERLANDT: *Deutsche Plastik des Mittelalters*. Düsseldorf/Leipzig 1909, Taf. 1.
- <sup>40</sup> DEÉR: Adler (vgl. Anm. 29), S. 104 ff., Abb. 68–70, 72. – ELISABETH NAU: Staufer-Adler, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 5, 1968, S. 21 ff., besonders Abb. 1, 3, 8, 12, 19, 23, 33. – HANS WENTZEL: Zur Diskussion um die staufischen Adler, in: *Kunstchronik* 1959, Heft 1. – Bei den Augustalen, Goldstücken, die einen Durchmesser von 1,5 bis 2 cm aufweisen, handelt es sich nach HERMANN KOCHS: *Geprägtes Gold, Geschichte und Geschichten um Münzen und Medaillen*. Stuttgart 1967, S. 103, noch nicht um eigentliche Geldmünzen, sondern um Objekte kaiserlicher Repräsentation. Dagegen zeigte ERNST KANTOROWICZ: *Kaiser Friedrich II., Ergänzungsband*. Berlin 1931, S. 255 ff. in einem Exkurs «Zu den Augustalen», daß sie auch als Geld weit verbreitet waren, und zwar über die Zeit der Staufer hinaus. – Für das Folgende vgl. hauptsächlich die Augustalen-Abbildungen bei DEÉR: Adler (vgl. Anm. 29), Abb. 56, und bei P. E. SCHRAMM/FLORENTINE MÜTHERICH: *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*. München 1962, S. 456, Abb. 208.
- <sup>41</sup> Als Zwischenglied kann etwa der «staufische» Reliefadler im Innenhof des Kastells Barletta mit seinem schematisierten Gefieder gelten, wo die überlappenden Lanzetten bereits als regelmäßige Schuppenreihe erscheinen; Abb. 52 in: NAU: Staufer-Adler (vgl. Anm. 40).
- <sup>42</sup> Während der Faltenwurf längst allgemein als Merkmal für

- Stil und Datierung anerkannt ist, haben bisher – soweit ich sehe – weder Flügelform noch Gefiedergestaltung die entsprechende Beachtung gefunden. Die Entwicklung kann hier jedoch nur in groben Zügen angedeutet werden.
- <sup>43</sup> Für «diese Art des Dekors» (glatte Lanzetten nur mit Mittelrippe) verweist E. NAU: Staufer-Adler (vgl. Anm. 40), S. 38f., auf den Adler am Kastell von Barletta und auf ein süditalienisches Adlerkapitell, heute in Chicago, beide um 1230/40, Abb. 52, 54; sie führt sie auf die «mittelbyzantinische Kunst» zurück. – Die Frage, wie weit Ziselierung oder Nichtziselierung der Federn für die Datierung ins Gewicht fallen kann, lasse ich offen. Zisierte Federn scheinen «zeitlos» zu sein; die vorchristliche Vogelplastik kennt sie ebenso wie die christliche bis hinauf ins 18. Jh. Vergleichsmaterial für die Frühzeit und bis ins 15. Jh. beispielsweise bei CARL BLÜMEL: Tierplastik, Bildwerke aus fünf Jahrtausenden. Leipzig 1939.
- <sup>44</sup> Abb. des Adlers von S. Giulio bei A. VENTURI: *Storia dell'Arte Italiana* Bd. III, *L'Arte Romanica*, 1904, Abb. 175; ferner WEIGERT: *Romanische Plastik* (vgl. Anm. 25), Abb. 4, u. RDK I (vgl. Anm. 1), Sp. 188. – Kurze schuppenhafte und langblättrige Federn gemischt weisen die dem langhalsigen Typus zugehörenden Vögel am Adlerkapitell in Grandson um 1150 auf; gute Abb. 13 in: *Suisse Romane*, Ed. Zodiaque 1958; auch in: REINLE: *Kunstgeschichte I* (vgl. Anm. 34), Abb. 454.
- <sup>45</sup> Gute Abb. in: PAUL VITRY: *Die gotische Plastik Frankreichs 1226–1270*. Leipzig 1929, Taf. 23 (für Amiens), Taf. 71 (für Reims). – MARCEL AUBERT/SIMONE GOUBET: *Cathédrales et Trésors Gothiques de France*. Grenoble 1958, Abb. 197, 200 (für Reims), Abb. 217 (für Amiens). – WEIGERT: *Romanische Plastik* (vgl. Anm. 25), Abb. 150 (für Bamberg). – Engelflügel mit langen Lanzetten weisen im 13. Jh. auch Werke in England auf; dazu ARTHUR GARDNER: *English Medieval Sculpture*. Cambridge 1951, Abb. 209, 210 (Westminster), 218ff. (Lincoln), u. LAWRENCE STONE: *Sculpture in Britain* (vgl. Anm. 34), Abb. 81, 96. – Mit länglichen Lanzetten befiedert sind auch der Johannesadler an einem Schlußstein im Chor seitenschiff der Predigerkirche in Basel (um 1240/50) und der Johannesadler ebenfalls an einem Schlußstein im Lettnergewölbe aus dem letzten Viertel des 13. Jh. der Französischen Kirche in Bern (KDS Basel-Stadt, Bd. V, 1966, S. 231, Abb. 289, u. KDS Kanton Bern, Bd. V, 1969, S. 119, Abb. 135).
- <sup>46</sup> Einen gespreizten Schwanz hat beispielsweise der Adler in Hildesheim, Abb. in MEYER (vgl. Anm. 22) u. DEÉR (vgl. Anm. 39); heraldisch aufgefächerte Schwänze zeigen der um 1500 datierte Adler aus der Peterskirche in Löwen, seit 1968 in den «Cloisters» in New York, Abb. in: DU, Februar 1972, S. 142; der Adler vom Pult in der Kirche von Freeren bei Tongeren, Abb. in: COLLON-GEVAERT: *Histoire* (vgl. Anm. 20), Pl. 49; der Pultadler in Venray, Abb. 81 in: HAHNLOSER: Villard de H. (vgl. Anm. 10); alle diese drei Pulte sind einander in jeder Hinsicht nah verwandt; der Adler auf dem Marktbrunnen in Goslar, Abb. bei MEYER (vgl. Anm. 22) u. FRIED. LÜBBECKE: *Die Plastik des deutschen Mittelalters*. München 1923, Taf. II, datiert den Adler Goslars, sicher zu früh, «um 1200». – Die Pultadler in England und Italien (vgl. Anm. 12) zeigen demgegenüber geschlossene Schwänze, aber ausgesprochen schematisch-ornamentale Befiederung. Für diese seit dem 14. Jh. wieder zunehmende Schematisierung auch bei Engelflügeln gibt jeder einschlägige Abbildungsband zahlreiche Beispiele aus Plastik und Malerei.
- <sup>47</sup> Über die Verbreitung als Bauornament RDK (vgl. Anm. 1), Bd. 3, Artikel «Dämonen», Spalte 1021ff., u. über Bedeutung Bd. 4, Artikel «Drache», Spalte 347ff.
- <sup>48</sup> Basilisk mit Vogelkopf wohl in Anlehnung an Jesaja 59,5 «Ova aspidum ruperunt» und der Drache gestützt auf Offenbarung Joh. 12,9 «Drago ille magnus serpens antiquus qui vocatur Diabolus et Satanas» und 13,2 «similis erat pardo; et pedes eius sicut pedes ursi, et os eius sicut os leonis».
- <sup>49</sup> HAHNLOSER: Villard de H. (vgl. Anm. 10), Taf. 13; auch Taf. 12 u. 21 zeigen den für das frühe Mittelalter typischen langhalsigen Drachen, hier mit langen Ohren. Villards Pultadler hat jedoch keinen Drachen zwischen den Fängen, im Unterschied zu den Adlern in Deutschland und den Niederlanden, wo der bezwungene Drache als Beigabe die Regel ist. Dagegen fehlen die Drachen bei den meisten Pultadlern in England und Italien. – Varianten des langhalsigen Drachentypus auch unter den Fabelwesen der Decke in Zillis aus der 1. Hälfte des 12. Jh., Abb. bei ERWIN POESCHEL: *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*, Zürich 1941.
- <sup>50</sup> Abb. in MOJON: Münster (vgl. Anm. 6), S. 203. – Für das Basler Kapitell: REINLE: *Kunstgeschichte I* (vgl. Anm. 34), Abb. 439, u. MAURER-KUHN: *Romanische Kapitellplastik* (vgl. Anm. 34), S. 323; für Grandson: REINLE, S. 451; MAURER, S. 116; für Sitten: MAURER, S. 205; für Zürich: MAURER, S. 194, u. WERA V. BLANKENBURG: *Heilige und dämonische Tiere, die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter*. Leipzig 1943, Abb. 60, 62.
- <sup>51</sup> Analoges gilt für andere Drachenthemen. So weist ERICH MEYER im RDK (vgl. Anm. 1), Bd. 4, Artikel «Drachenleuchter», Spalte 368 darauf hin, daß «die meisten und schönsten» Drachenleuchter dem späten 12. und frühen 13. Jh. angehören. «Bereits gegen Ende 13. Jh. ließ die Produktion nach; im 15. Jh. starb sie völlig ab.»
- <sup>52</sup> Abb. 97, 124, 125, 150 in: v. BLANKENBURG (vgl. Anm. 50). – Für Goslar auch: WEIGERT: *Romanische Plastik* (vgl. Anm. 25), Abb. 48. – Besonders kunstvolle Varianten des Motivs an Schlußsteinen um 1220–1240 in Regensburg (RDK, Bd. 4, Artikel «Drache», Abb. 11) und in Castel del Monte um 1240 (Abb. 94 in: HAHN/RENGER: *Hohenstaufenburgen*, vgl. Anm. 30).
- <sup>53</sup> J. SCHMUCKI: *Die Stadtkirche von Büren an der Aare*. Schweizerische Kunstführer (vgl. Anm. 38), 1969, S. 2 u. Abb. S. 7.
- <sup>54</sup> FALKE/FRAUBERGER (vgl. Anm. 31), Farbtaf. XX. – FLORENTINE MÜTHERICH: *Die Ornamentik der rheinischen Goldschmiedekunst in der Stauferzeit*. Würzburg 1940, zum Albinusschrein besonders S. 64ff.; da auch frühere Literatur.
- <sup>55</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM SJ, Bd. I, 1968, Artikel «Adler», S. 70ff.
- <sup>56</sup> Von allen andern bekannten Pultadlern trägt keiner einen Nimbus, so daß mit Sicherheit anzunehmen ist, daß auch der Berner Adler ursprünglich keinen hatte.
- <sup>57</sup> DEÉR: Adler (vgl. Anm. 29), S. 111.
- <sup>58</sup> SCHRAMM: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik (vgl. Anm. 8), Bd. III, S. 822 u. 892. – J. DEÉR: *Der Kaiserornat Friedrichs II.*, Bern 1952, S. 69ff. – Derselbe: Adler (vgl. Anm. 29), hauptsächlich S. 93, 121ff.
- <sup>59</sup> HANS STRAHM: *Schweizerkreuz, Bernerkreuz und Savoyerkreuz*, in: *Der kleine Bund*. Bern 1942. Strahm glaubt, Bern habe das Stadtfähnli als Zeichen der Reichsunmittelbarkeit «nach 1191, sicher aber vor 1226», also von den Staufern erhalten.
- <sup>60</sup> ADOLF FLURI: *Die Siegel der Stadt Bern 1224–1924*, in: *Blätter für Bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde*, Bern 1924; dort auch das unten folgende Zitat zur Abschaffung des Adlers. – HANS-ULRICH GEIGER: *Der Beginn der Gold- und Dickmünzenprägung in Bern*, Archiv des Hist. Vereins des Kantons Bern, 1968. – Derselbe: *Schweizerische Münzen des Mittelalters*, in: *Aus dem Schweizerischen Landesmuseum*, Nr. 33, Bern 1973.
- <sup>61</sup> HBLS II, S. 183. – Für Änderung der Siegel: FLURI (vgl. Anm. 60).

- <sup>62</sup> J. R. GRUNER: *Deliciae Urbis Bernae*, Merkwürdigkeiten der hochlöbl. Stadt Bern. Zürich 1732, S. 383.
- <sup>63</sup> Nach Stantz (vgl. Anm. 3) wurde das Pult, auf ein Brett montiert, im Chor in der Mitte über dem Priesterdreisitz auf den Baldachin gestellt (Abb. ebenda S. 151), wobei man «leider durch Verstümmelung der zierlichen Architektur» den Platz freimachte. Dort stand es nach Haendcke (vgl. Anm. 5) bis 1879 und wurde dann (Mojon: «1887[?]») auf dem bis 1971 schwarz gestrichenen Holzsockel am heutigen Standort im Chor plaziert.
- <sup>64</sup> HANS STRAHM: *Die Berner Handfeste*. Bern 1953. – Derselbe: Ulrich von Bollingen, der Verfasser und Schreiber der Berner Handfeste, in: *Festschrift für Prof. Walter Schlesinger*, Köln 1974. – Zur Politik Friedrichs II. gegenüber den Städten: FRIEDRICH KÖPP: *Die Stellung Friedrichs II. und seiner beiden Söhne zu den deutschen Städten*, in: *Hist. Studien*, Heft 181, Berlin 1928, u. ERNST KANTOROWICZ: *Kaiser Friedrich der Zweite*, Berlin 1931, S. 88f., 583.
- <sup>65</sup> *Fontes Rerum Bernensium*, Berns Geschichtsquellen. Bern 1883ff., Bd. II, Nrn. 43, 44, S. 46f. (für Heinrich), Nr. 233, S. 245f. (für Konrad).
- <sup>66</sup> Paul Hofer in einem Vortrag vor dem Historischen Verein des Kantons Bern, Referat im «Bund» vom 27. Februar 1973, Nr. 48, S. 9.
- <sup>67</sup> *Fontes* (vgl. Anm. 65), Bd. II, Nr. 80, S. 95. – RICHARD FELLER: *Geschichte Berns*, Bd. I, Bern 1946, S. 31. Für die kaiserliche Verfügung von 1226/27: *Fontes* II, Nr. 64, S. 74, u. HANS STRAHM: *Studien zur Gründungsgeschichte der Stadt Bern*. Bern 1935, S. 36 u. Anm. 8.
- <sup>68</sup> Über Friedrich II. und den Deutschritterorden: KANTOROWICZ (vgl. Anm. 64), S. 82ff. – Dieser geistlichen Vormundschaft hat Bern sich erst 1485 mit der Gründung eines Chorherrenstifts beim neuen Münster entziehen können.
- <sup>69</sup> *Fontes* (vgl. Anm. 65), Nr. 392, S. 411.
- <sup>70</sup> 1248 war ein Cuno von Belp, 1296 ein Johann von Bubenberg, beide vom Deutschritterorden, Leutpriester in Bern. CARL FRIEDRICH LUDWIG LOHNER: *Die Reformierten Kirchen und ihre Vorsteher im eidgenössischen Freistaate Bern*. Thun 1863, S. 7.
- <sup>71</sup> MEYER: *Niedersächsische Bronzen* (vgl. Anm. 22 u. 46).
- <sup>72</sup> MOJON: *Münster* (vgl. Anm. 6), S. 396, Anm. 5.
- <sup>73</sup> SQUILBECK: «*Dinanderie*» (vgl. Anm. 7), S. 67.
- <sup>74</sup> KONRAD RIEMANN: *Polychromierte Bildwerke aus Stein und Stuck des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Palette*, Heft 36, hg. von der Sandoz AG, Basel 1970, S. 15ff. – HERBERT RODE: *Plastik des Kölner Doms in der zweiten Hälfte des 13. Jh.*, in: *Rhein und Maas 2* (Kommentarband, vgl. Anm. 7), Köln 1973, S. 438.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2, 3, 4, 5: G. Howald, Bern (KdS Bern)
- Abb. 6: H. HAHNLOSER: *Villard de Honnecourt, Bauhüttenbuch*, Wien 1935, Tf. 13
- Abb. 7: *Propyläen-Kunstgeschichte*, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1972, Abb. 471
- Abb. 8: L. MOJON: KdS Bern IV, 1960, Abb. 236
- Abb. 9: C. A. WILLEMSSEN u. D. ODENTHAL: *Apulien*, Köln 1958, Abb. 147
- Abb. 10, 18: O. v. FALKE / H. FRAUBERGER: *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Frankfurt a.M. 1904, Farbtaf. XX
- Abb. 11: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
- Abb. 12a: O. Geißbühler, Burgdorf
- Abb. 12b: P. E. SCHRAMM u. FL. MÜTHERICH: *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München 1962, Abb. 208
- Abb. 13: H. WEIGERT: *Romanische Plastik in Europa*, Frankfurt a.M. 1961, Abb. 150
- Abb. 14: M. AUBERT et S. GOUBET: *Cathédrales et trésors gothiques de France*, Paris 1958, Abb. 200
- Abb. 15: P. VITRY: *Die gotische Plastik Frankreichs, 1226–1270*, München 1969, Tf. 68
- Abb. 16: B. Wolf, Archiv für Schweizerische Kunstgeschichte, Basel
- Abb. 17: M. Hesse (KdS Bern)