Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 68 (2017)

Heft: 2

Artikel: Die Gewölbeschlusssteine des Berner Münsterchors

Autor: Gasser, Stephan

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-736881

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: 15.07.2025

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

Stephan Gasser

Die Gewölbeschlusssteine des Berner Münsterchors

Im frühen 16. Jahrhundert war der 1421 begonnene Neubau des Berner Münsters so weit gediehen, dass man den Chor und das Altarhaus einwölben konnte. Das 1517 unter der Leitung von Werkmeister Peter Pfister vollendete Gewölbe weist 86 figürliche Schlusssteine auf, die den Himmlischen Hofstaat repräsentieren. Dank der aktuellen Restaurierung kommt die Wirkung dieses Bauteils, dessen originale Fassung sich unter einer dicken Schmutzschicht fast komplett erhalten hat, wieder voll zum Tragen.

Beim Gewölbe des Berner Münsterchors (Abb. 1) handelt es sich um ein kompliziertes Netzrippengewölbe, dessen Schlusssteine mit Ausnahme des zentralen Sprengrings mit 86 farbig gefassten Figuren aus Sandstein geschmückt wurden. Eine Inschrift am östlichen Scheitel des Triumphbogens nennt Peter Pfister, Münsterbaumeister von 1505 bis 1520, als Erbauer des Gewölbes und datiert die Arbeiten ins Jahr 1517.[1] Zwei Einträge in den Deutsch-Seckelmeister-Rechnungen aus demselben Jahr[2] sowie zwei Monogramme NMD mit Dolch und Gürtel belegen, dass Niklaus Manuel mit seiner Werkstatt für die Ausmalung des Gewölbes zuständig war. Wer für die bildhauerischen Arbeiten an den Schlusssteinen verantwortlich zeichnete, ist nicht überliefert. Die deutlichen Unterschiede im Stil und v.a. in der Qualität, aber auch die grosse Zahl der herzustellenden Werke sprechen dafür, dass etwa ein halbes Dutzend Bildhauer am Werk war. In seiner 1529 begonnenen Berner Chronik berichtet auch Valerius Anshelm, das Chorgewölbe des Münsters sei 1517 «ussgewälbt und gevasset» worden.[3]

Herstellung und Fassung der Schlusssteine

Bei den hier zu diskutierenden Werksteinen, gehauen aus Berner Sandstein, der wohl von einem der Steinbrüche am Gurten stammt, handelt es sich um echte Schlusssteine, das heisst, Rippenansätze und Figuren wurden aus einem Block gemeisselt. Peter Völkle hat dabei eine eindeutige Arbeitsteilung zwischen Steinmetzen und Bildhauern festgestellt.[4] Die Steinmetze waren für die Ausarbeitung der Rippenanfänger zuständig, die sie regelmässig mit ihren Steinmetzzeichen versahen. Die zentrale Partie der Schlusssteine beliessen sie in der Bosse; es oblag den Bildhauern, diese mit teils fast lebensgrossen Brustbildern von Heiligen und ganzfigurigen Engeln zu versehen. Die ausgesprochen plastisch aufgefassten Skulpturen sind nur in einem Fall mit einem Zeichen versehen, nämlich auf dem Messer des heiligen Bartholomäus (Nr. 70, Abb. 2). Da die Rippenansätze dieses Werkstücks mit einem eigenen Zeichen ausgestattet sind und das Zeichen am Messer mit keinem der Steinmetzzeichen identisch ist, stammt letzteres eindeutig vom Bildhauer.

Die Schlusssteine wurden offensichtlich in der Werkstatt auf Vorrat gearbeitet, ohne dass sich die Bildhauer dabei allzu viele Gedanken zum Versetzen der Werkstücke am Gewölbe machten. Bei diesem Arbeitsgang musste man nämlich viele Büsten nachhauen, damit sie auf das vorbereitete Lehrgerüst passten. Dabei ging man oft ziemlich unbekümmert ans Werk, wie etwa die grosszügigen, grob ausgeführten und gut sichtbaren Fehlstellen an den Köpfen von Gottvater (Nr. 85) oder den heiligen Hieronymus (Nr. 58), Andreas (Nr. 76, Abb. 3) und Johannes Ev. (Nr. 79) zeigen.

Nach dem Versetzen wurden die Schlusssteine zusammen mit den übrigen Partien des Gewölbes farbig gefasst. Zu dieser Fassung konnte Cornelia Marinowitz im Rahmen der laufenden Restaurierungsarbeiten einige interessante Beobachtungen machen.[5] Die Maler arbeiteten offensichtlich sehr zügig und teilweise richtiggehend schlampig, wie etwa zahlreiche Laufspuren oder der unsorgfältige Farbauftrag zeigen. Der Fassungsaufbau entspricht dem damals Üblichen:

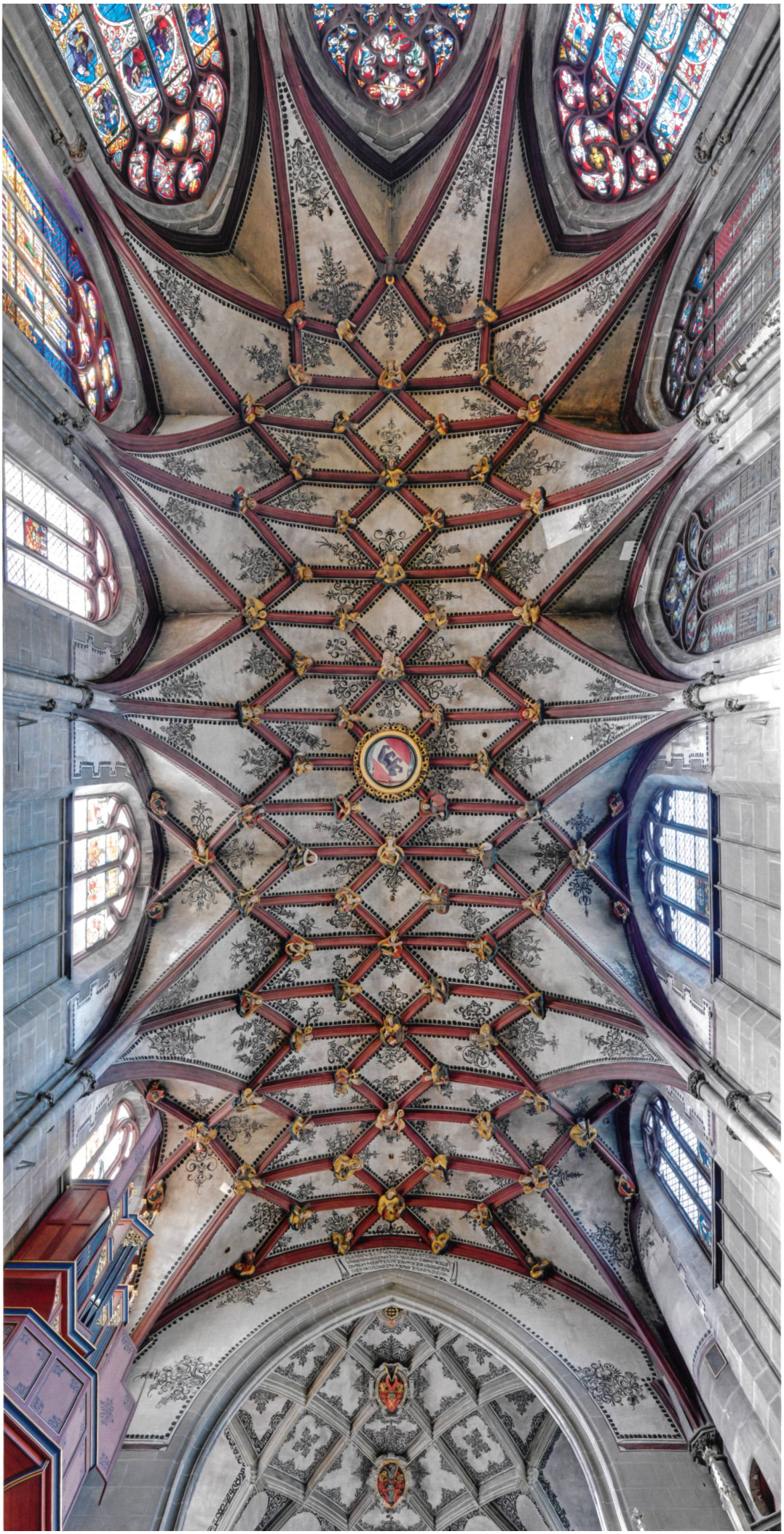

Abb. 1 Chorgewölbe des Berner Münsters, vollendet 1517, Gesamtansicht. Foto Nick Brändli / © Berner Münster-Stiftung

Abb. 2 Hl. Bartholomäus (Nr. 70). Foto Nick Brändli / © Berner Münster-Stiftung

Abb. 3 Hl. Andreas (Nr. 76), Kopf und hinterer Balken des Kreuzes zurückgearbeitet. Foto Nick Brändli / © Berner Münster-Stiftung

Zuerst hat man die Werkstücke mit Öl getränkt und grundiert, dann wurden die Metallauflagen (Vergoldung, Versilberung), anschliessend die Inkarnate und die übrigen Farben aufgetragen. Interessant ist die effiziente Arbeitsweise der Maler: Die einzelnen Arbeitsschritte – Tränken mit Öl, Grundieren, Metallauflagen sowie Farbauftrag – wurden jeweils auf allen Büsten gleichzeitig durchgeführt; bei den einzelnen Farben ging man sogar so weit, dass man alle mit der jeweiligen Farbe zu bemalenden Partien in einem Arbeitsgang ausführte. Trotz dieser geradezu seriellen Arbeitstechnik sind in der Qualität, aber auch in der Art, wie gewisse wiederkehrende Elemente gefasst wurden, Unterschiede zu erkennen. So lassen sich beispielsweise mindestens vier verschiedene Konzepte für das Fassen der Augenpartie feststellen. In den besten Beispielen wartet die Fassung mit gekonnten Effekten auf: Verschiedene Stoffqualitäten wurden durch die Wahl spezifischer Farben und den Einsatz unterschiedlicher Bindemittel und Maltechniken imitiert, feinplastisch ausgearbeitete Elemente wie Hautfalten, die Konturen der Lippen oder die Ränder der Augenlider wurden durch Farbe akzentuiert, Details wie Augenbrauen, Pupillen, Tränenkanäle oder Bartschatten wurden nur durch Farbe kenntlich gemacht. Auch die mit dünner Leimfarbe aus Russ und Rotocker auf weisser Kalktünche aufgetragenen Mauresken an den Gewölbekappen sind von sehr unterschiedlicher Qualität.[6]

Restaurierungen

Bildhauerei und Fassung sind fast vollständig im originalen Zustand überliefert; nachträgliche Arbeiten sind nur wenige zu erkennen. Anlässlich einer Restaurierung von 1909/10 wurden die Schlusssteine lediglich oberflächlich gereinigt, «mit dem Besen abgefegt», wie es heisst. Die Gewölbekappen hat man teilweise retouchiert; vollständig übermalt wurden nur die Gewölberippen und die Wolkenbänder der Büsten, deren Caput mortuum bzw. Azurit nach 400 Jahren verloren war. Die Fassung des Wappens am Deckel des Sprengrings hat man komplett erneuert.[7] In der laufenden Restaurierung wird das gesamte Gewölbe gereinigt, die ursprünglich hellere Fassung der Rippen wiederhergestellt, und die dunkelgrauen Retouchen an den Gewölbekappen werden entfernt. Nicht wiederherstellbar sind die versilberten Partien, die aufgrund der Oxidation heute sozusagen schwarz sind.[8]

Abb. 4 Hl. Gregor der Grosse (Nr. 57). Foto Nick Brändli / © Berner Münster-Stiftung

Abb. 5 Hl. Maria mit Kind (Nr. 81). Foto Nick Brändli / © Berner Münster-Stiftung

Formale und werktechnische Charakteristika der Skulpturen

Arbeitstechnisch ist das Münstergewölbe mit seinen Schlusssteinen ein eindrückliches Beispiel für das damals übliche Zusammenwirken von Bauleuten, Bildhauern und Malern. Namentlich genannt werden in Inschrift und Quellen nur der Baumeister Peter Pfister sowie der Maler Niklaus Manuel. Insgesamt dürften aber über 50 Handwerker beteiligt gewesen sein. Neben einem guten Dutzend Zimmerleuten, Maurern und Hilfskräften sind anhand der Steinmetzzeichen 33 Steinmetze eruierbar. Zudem erwähnen die Quellen für Manuel mehrere, wenn auch nicht namentlich genannte Knechte. Zusammen mit dem Meister dürften sie nicht nur für das Ausmalen der Gewölbekappen, sondern für die farbige Gestaltung des Chorgewölbes als Ganzes zuständig gewesen sein; dafür spricht allein die Höhe des Honorars.[9] Schliesslich zeigen sowohl die Malerei als auch die Bildhauerarbeiten Unterschiede im Stil und v.a. in der Qualität, was auf verschiedene Mitarbeiter schliessen lässt.[10]

Im Bereich der Skulptur gibt es eine Reihe von Büsten, die sich unter formalen Gesichtspunkten zu homogenen Gruppen zusammenschliessen lassen, während andere nicht eindeutig zuzuordnen sind. Um das Brustbild des heiligen Bartholomäus (Nr. 70, Abb. 2), das als einziges mit einem Steinmetzzeichen versehen ist, formiert sich eine qualitativ herausragende, recht grosse Gruppe von Figuren, zu der v.a. die heiligen Ulrich (Nr. 9, Abb. 10), Remigius (Nr. 16), Antonius (Nr. 27), Barbara (Nr. 38, Abb. 8), Leodegar (Nr. 45), Georg (Nr. 50), Thomas (Nr. 73), Andreas (Nr. 76, Abb. 3) und Josef (Nr. 82, Abb. 6) gehören. Deren Kennzeichen sind ein ausgesprochen beseelter, leicht melancholischer Ausdruck, kräftig durchmodellierte, von tiefen Falten zerfurchte Gesichter, eine realistisch und differenziert gestaltete Haar- und Barttracht sowie gekonnt ausgeführte Hände mit langen, knochigen Fingern. Einen ebenso starken, aber ungleich strengeren, fast mürrischen Ausdruck zeigen die beiden Kirchenväter Gregor (Nr. 57, Abb. 4) und Hieronymus (Nr. 58) sowie der Apostel Judas Thaddäus (Nr. 68), die sich auch durch die schmalen, schräg gestellten Augen und die deutlich von der Wurzel abgesetzte kurze Nase von der Bartholomäusgruppe unterscheiden. Einige Bildwerke folgen Vorbildern aus diesen Gruppen, erreichen aber nicht deren Qualität. Die Apostel Simon (Nr. 69) und Paulus (Nr. 77, Abb. 7) – zur selben Gruppe gehören mit Sicherheit auch Petrus (Nr. 78) und Moses (Nr. 86) – ha-

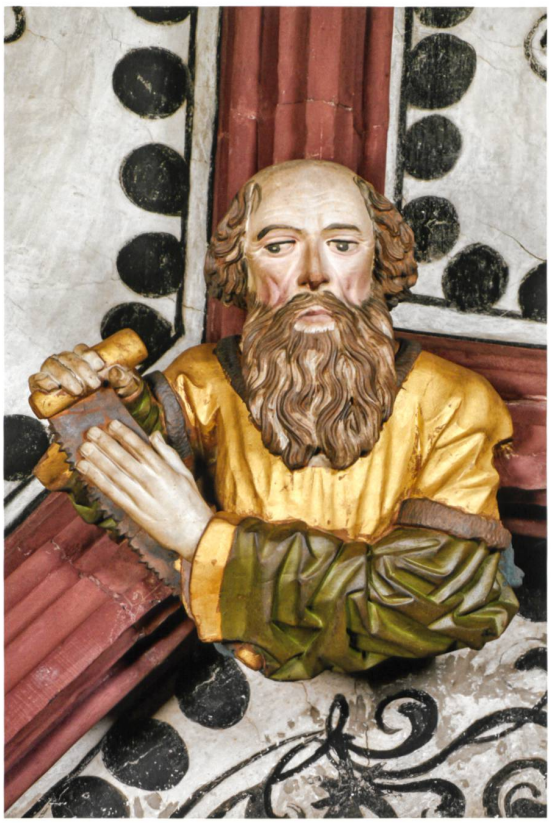

Abb. 6 Hl. Josef (Nr. 82). Foto Nick Brändli / © Berner Münster-Stiftung

Abb. 7 Hl. Paulus (Nr. 77). Foto Nick Brändli / © Berner Münster-Stiftung

ben ihre unmittelbaren Vorbilder in den heiligen Bartholomäus (Nr. 70, Abb. 2) bzw. Josef (Nr. 82, Abb. 6) der Bartholomäusgruppe, bleiben aber im Ausdruck belanglos und in der Ausführung insbesondere der Haar- und Barttracht schablonenhaft. Die heilige Barbara (Nr. 38, Abb. 8) scheint ihrerseits für jugendliche Figuren verschiedener Werkgruppen als Modell gedient zu haben, wobei das Qualitätsniveau schwankt: recht beachtlich die heilige Maria Magdalena (Nr. 43, Abb. 9), viel bescheidener etwa die heiligen Verena (Nr. 7) und Ursula (Nr. 34) oder die nicht identifizierbare Märtyrerin (Nr. 5). Eine weitere, qualitativ ebenfalls wenig ansprechende Gruppe bilden die Büsten um die Figur der heiligen Maria mit Kind (Nr. 81, Abb. 5), die an ihrer kantigen, fast kastenförmigen Kopfform, dem flachen Gesicht, der schematischen Behandlung der Haare, der unbeholfenen Ausführung der Hände sowie der steifen Haltung zu erkennen sind. Zu dieser Gruppe gehören etwa die heiligen Agnes (Nr. 31), Margaretha (Nr. 36) oder Katharina (Nr. 39).

Zur Klärung der Werkgruppen, zu der hier nur einige Anregungen gegeben werden können, dürfte auch die Auswertung werktechnischer Charakteristika beitragen. Peter Völkle hat nämlich festgestellt, dass insbesondere die Rückseiten der Figuren auf unterschiedliche Art ausgeführt wurden (ausgehöhlt, abgeflacht oder dem Volumen der Figur entsprechend gerundet) und Bearbeitungsspuren von verschiedenen Werkzeugen aufweisen (v.a. Spitzeisen und Flacheisen mit unterschiedlicher Schneidenbreite).[11] Die vollständige Auswertung dieser Merkmale steht zwar noch bevor, einige Stichproben zeigen aber, dass hier durchaus Resultate zu erwarten sind. So weisen etwa die heiligen Petrus (Nr. 78), Paulus (Nr. 77), Simon (Nr. 69) und Moses (Nr. 86), die formal ein sehr einheitliches Bild abgeben, auch eine gleichartige Bearbeitung der Rückseite auf.

Die Identifizierung von Skulpturen, die diesen Gruppen ausserhalb des Münstergewölbes zugeordnet werden können, sowie deren stilgeschichtliche Einordnung in einen übergeordneten Kontext gelingt nur in einzelnen Fällen. Der qualitativ herausragenden Gruppe um die Bartholomäusbüste konnte Franz-Josef Sladeczek eine Reihe von Fragmenten aus dem sog. Berner Skulpturenfund zuordnen, besonders überzeugend etwa die lebensgrossen Köpfe einer Bischofsfigur und eines bärtigen Heiligen sowie zwei Figurentorsi und ein Plinthenfragment, die das gleiche Zeichen aufweisen wie die Bartholomäusbüste.[12] Zwei Figuren aus Freiburg, für die es innerhalb

Abb. 8 Hl. Barbara (Nr. 38). Foto Nick Brändli / © Berner Münster-Stiftung

Abb. 9 Hl. Maria Magdalena (Nr. 43). Foto Nick Brändli / © Berner Münster-Stiftung

der spätgotischen Skulptur der Saanestadt keine Vergleichsbeispiele gibt, gehören u. E. ebenfalls zu dieser Gruppe. Es handelt sich um die heiligen Nikolaus und Ulrich im Freiburger Museum für Kunst und Geschichte,[13] wobei Letzterer seinem Namensvetter im Berner Münsterchor (Nr. 9) ausgesprochen ähnlich sieht (Abb. 10 und 11). All diese Skulpturen orientieren sich eindeutig an Werken aus dem Atelier des Würzburger Bildhauers Tilman Riemenschneider.[14]

Wie oben dargelegt, gibt es unter den qualitativ schwächeren Büsten viele, die den Werken der Bartholomäusgruppe folgen und letztlich dem gleichen Stilkreis zuzuordnen sind, auch wenn sie die Riemenschneiderschen Charakteristika weit weniger ausgeprägt zeigen. Andere Werkgruppen sind stilgeschichtlich nur allgemein einzuordnen, so etwa die Büsten um den heiligen Gregor (Nr. 57, Abb. 4). Den etwas forcierten Ausdruck, der diesen Figuren – zulasten der Realitätstreue – zu mehr Charakter verhelfen soll, findet man auch in der Strassburger Skulptur der Generationen nach Niklaus Gerhart, etwa bei Niclaus Hagenower;[15] direkte Vorbilder bleiben aber schwierig zu bestimmen.

Die Bildhauer

Die deutlichen Unterschiede in Qualität und Stil, aber auch die grosse Zahl der herzustellenden Skulpturen sprechen dafür, dass hier eine Werkstatt mit mehreren Bildhauern oder gar eine temporäre Arbeitsgemeinschaft mehrerer Ateliers an der Arbeit war. Letzteres ist ein Arbeitsmodell, das für die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts eindeutig nachgewiesen werden konnte,[16] für Werkstätten anderer Orte bisher aber nie in Betracht gezogen wurde. Für Grossaufträge wie die Schlusssteine des Berner Münsterchors drängten sich temporäre Kooperationen dieser Art zwar geradezu auf, sind aber letztlich nur mit entsprechenden Quellen nachzuweisen.

Während formale und werktechnische Charakteristika in vielen Fällen das Konstituieren von Werkgruppen erlauben, bleibt es schwierig, Letztere mit den in Quellen überlieferten Namen in Verbindung zu bringen.[17] Dies gilt in besonderem Mass für die Berner Skulptur der Zeit um 1500.[18] Nur wenige Namen sind überliefert, und diesen können nur in Ausnahmefällen noch existierende Skulpturen zugewiesen werden, die als Referenzwerke für die Zuschreibung weiterer Figuren dienen könnten. Für Bernhard Burenfind aus Solothurn (in Bern erw. 1498–1519), Martin

Abb. 10 Hl. Ulrich (Nr. 9). Foto Nick Brändli / © Berner Münster-Stiftung

Abb. 11 Hl. Ulrich, um 1510/20, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg (MAHF 2457). Foto Primula Bosshard, MAHF

den Bildhauer (in Bern erw. 1509), Peter Kleinmann (in Bern erw. 1507–1537) und Stephan Strauss aus Nördlingen (in Bern erw. 1509–1535) sind weder in der Aarestadt noch anderswo gesicherte Werke nachweisbar. Ob Peter Pfister aus Basel (in Bern erw. 1505–1520) in Bern nicht nur als Werkmeister des Münsters, sondern auch als Bildhauer tätig war, wie immer wieder behauptet wurde, bleibt ungewiss. Er erhielt zwar 1506 Lohn für zwei Wappensteine für das Murtener Beinhaus, musste diese Stücke aber nicht zwingend selbst gehauen haben, denn er beschäftigte eine Vielzahl von Gesellen; 1508 sind deren 40 nachgewiesen![19] Mit dem Bildhauer Albrecht von Nürnberg (in Bern erw. 1494–1526) ist zumindest ein Werk direkt in Verbindung zu bringen, nämlich der Taufstein des Berner Münsters, für den er 1524 entlöhnt wurde. Die Forschung hat sich daran gewöhnt, ihn auch für die monumentale Christoffelfigur vom Obertor (Fragment im Bernischen Historischen Museum) verantwortlich zu machen, für den 1496 ein namentlich nicht näher bezeichneter Bildhauer bezahlt wurde. Dass Albrecht von Nürnberg zu diesem Zeitpunkt in Bern der einzige in den Quellen erwähnte Bildhauer war, könnte allerdings auch dem Zufall der Überlieferung geschuldet sein. Es stimmt deshalb zumindest nachdenklich, wenn die Reliefs des Taufsteins mit dem Hinweis auf mittelmässige Qualität einem Gesellen Albrechts zugeschrieben werden, während der letztlich nicht für ihn gesicherte Christoffel, bei dem man mit einigem gutem Willen wie bei den Büsten der Bartholomäusgruppe am Chorgewölbe riemenschneidersche Züge erkennen kann, als Ausgangspunkt für die Zuschreibung der fraglichen Schlusssteine an Albrecht selbst herbeigezogen wird.[20] Skepsis ist umso mehr angebracht, als die Beurteilung der Taufsteinreliefs, die durchaus gewisse Parallelen zu einigen Büsten am Gewölbe aufweisen,[21] stark beeinträchtigt wird durch die mehrfache Überfassung – zuletzt mit einer dicken, schwarzglänzenden Ölfarbe! Nüchtern betrachtet gibt es u. E. keine belastbaren Argumente, um die verschiedenen Werkgruppen innerhalb der Chorschlusssteine mit den überlieferten Namen in Verbindung zu bringen.

Das ikonographische Programm

Werfen wir zum Schluss noch einen kurzen Blick auf die Ikonographie der Schlusssteine.[22] Dargestellt ist der Himmlische Hofstaat mit 78 grösstenteils auf Wolkenbändern schwebenden Heiligen, die sich um einen grossen Sprengring

mit Berner Wappen auf dem Deckel gruppieren und in der westlichen Hälfte von acht Engeln begleitet werden, die ebenfalls die Hoheitszeichen der Aarestadt präsentieren. Der Himmlische Hof entwickelt sich am Gewölbe, das im mittelalterlichen Verständnis als Symbol für den Himmel galt, hierarchisch von Osten nach Westen: An die Heilige Dreifaltigkeit, Propheten, Vorfahren Christi und die zwölf Apostel schliessen sich die vier Evangelisten in Form des Tetramorphs, die vier Kirchenväter und die beiden Protomärtyrer an. Ihnen folgt eine Vielzahl von Heiligen, unter denen sich neben weiteren Märtyrerinnen und Märtyrern, bedeutenden Ordensgründern sowie hervorragenden Bischöfen und Äbten auch zahlreiche Lokalheilige befinden. Den Abschluss bilden die sog. Quattro Coronati, die Schutzheiligen der Bauleute.

Bemerkenswert ist, dass die wichtigsten Lokalheiligen auf der Mittelachse zu finden sind und teilweise bis weit in den Ostteil des Gewölbes, die Zone der bedeutendsten Heiligen also, vorstossen. So folgen unmittelbar auf die drei Schlusssteine der Trinität die Muttergottes als Schutzherrin der Stadt, Patronin des Pfarraltars und mutmassliche Patronin der ersten Leutkirche, der heilige Vinzenz als Stadt- und Kirchenpatron sowie der heilige Achatius als Repräsentant der Zehntausend Ritter, deren Verehrung im Münster bereits im 13. Jahrhundert fassbar ist und unter dem Eindruck der Burgunderkriege seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert nochmals einen beträchtlichen Aufschwung erlebte.[23] In anderen Fällen wurden Lokalheilige in eine für sie stimmige ikonographische Umgebung eingebettet, so etwa der bisher nicht als solcher identifizierte heilige Beatus (Nr. 26), der als lokaler Einsiedler von zwei der berühmtesten Eremiten flankiert wird, nämlich von den heiligen Ägidius (Nr. 25) und Antonius (Nr. 27). Beatus, der in einer Höhle am Nordufer des Thunersees gehaust hatte und dessen Vita kurz vor Entstehung des Gewölbes im Druck erschienen war,[24] galt spätestens seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert, als man seine Reliquien in der Höhlenkapelle neu inszenierte und so den Kult um den Heiligen und die Wallfahrt zu dessen Wirkungsstätte entschieden vorantrieb, als eine Art bernischer Landespatron.[25]

Insgesamt präsentiert sich die Stadt Bern am Gewölbe des Münsterchors als integraler Bestandteil des Himmlischen Hofstaats, und zwar einerseits in Form der zahlreichen Hoheitszeichen, andererseits durch eine Reihe prominent platzierter Lokalheiliger. Unterstrichen wird die zentrale Rolle, die Bern in diesem Rahmen für sich beanspruchte, durch das Wappen im Sprengring, das allein aufgrund seiner Position und Grösse direkt ins Auge fällt. Stellt man sich vor, wie an Auffahrt und Pfingsten der Deckel dieser im mittelalterlichen Sprachgebrauch als Himmelsloch bezeichneten Öffnung entfernt und die Figur des Himmelfahrtschristus aufgezogen wurde bzw. Tauben auf die Gläubigen herabschwebten, erahnt man, welchen Platz sich Bern in der Hierarchie des Himmlischen Hofes zumass. ●

Anmerkungen

1 «ALS·MAN·ZELT·VON·DER·GEBURT·CRISTI· / VNSERS· HEREN:15·17:WARD·DISS·GWELB· / DVRCH·MEISTER· PETER·PFISTER·VSBAWEN / DES·WIRDIGEN·MINSTERS· ENDE». Zitiert nach Mojon 1960, S. 44–45 und Abb. 24. Die Inschrift wurde anlässlich der Restaurierung von 1911 vom Stuttgarter Dekorationsmaler Richard Schreiber unter einer jüngeren grauen Farbschicht freigelegt und nachgemalt (Münster-Stiftung. Tätigkeitsbericht 2014, S. 44).

2 Staatsarchiv Bern. Deutsch-Seckelmeister-Rechnungen 1517, 2. Hälfte, S. 18: «Denne so hand min herrenn geordnot Niclaus Manuel, zuogebenn, von dem gewelb im chor zuo welben iiij c lb, vnd den knächten x lb, daruff hab ich im vormals geben j c rinisch guldin, nach abzug derselben hab ich im noch hinuss gebenn j c lxxxx lb.» Deutsch-Seckelmeister-Rechnungen 1517, 2. Hälfte, S. 19: «Denne Niclaus Manuels knächtenn, fúr ein trinck pfennig, von dem chor, nam Heliseus tuot iiij lb.» Zitiert nach Ausst.-Kat. Bern 1979, S. 127.

3 Berner Chronik, Bd. 4, 1893, S. 240.

4 Die folgenden Ausführungen basieren auf mündlich mitgeteilten Beobachtungen Peter Völkles, Betriebsleiter der Münsterbauhütte. Ihm sei herzlichst gedankt.

5 Ich danke der leitenden Restauratorin Cornelia Marinowitz für die Informationen und die Erklärungen vor Ort.

6 Zur Bemalung der Gewölbekappen siehe Egli/von Tavel 2017, Bd. 1, S. 176–180, Kat. 17.

7 Zu den Restaurierungsarbeiten von 1909/10 vgl. Indermühle 1910, S. 27–35; ferner die Tätigkeitsberichte der Berner Münster-Stiftung 2012–2015.

8 Zu den aktuellen Restaurierungsarbeiten vgl. die Tätigkeitsberichte der Berner Münster-Stiftung 2012–2015.

9 Egli/von Tavel 2017, Bd. 1, S. 176–177.

10 Mojon 1960, S. 140–144 hat die Schlusssteine acht verschiedenen Bildhauern zugeschrieben; Sladeczek 1999, S. 126 ging von einer etwas geringeren Anzahl Bildhauer aus. Im Bereich der Fassung konnten mindestens vier verschiedene Fassungskonzepte eruiert werden (s. oben).

11 Ich danke Peter Völkle für diesen wichtigen Hinweis.

12 Sladeczek 1999, S. 344–371, Kat. 1.1–1.4.

13 Gasser/Simon-Muscheid/Fretz 2011, Bd. 2, S. 160–163, Nr. 77–78.

14 Für die Berner Beispiele Sladeczek 1999, S. 126–134; für die Freiburger Beispiele Gasser/Simon-Muscheid/Fretz 2011, Bd. 2, S. 160–163, Nr. 77–78.

15 Zur Strassburger Skulptur in der Nachfolge Gerharts s. Recht 1987.

16 Zum Phänomen temporärer Arbeitsgemeinschaften im Bereich der spätmittelalterlichen Skulpturenproduktion vgl. Gasser/Simon-Muscheid/Fretz 2011, Bd. 1, S. 35–37, 115–116.

17 Zu dieser Problematik ausführlich Gasser/Simon-Muscheid/Fretz 2011, Bd. 1, S. 89–91.

18 Zu den im Folgenden aufgeführten Bildhauern vgl. Sladeczek 1999, S. 73–76 (mit Hinweisen auf die ältere Literatur).

19 Mojon 1960, S. 37, Anm. 4.

20 Sladeczek 1999, S. 134–141. Während Sladeczek bei der Christophorusfigur Parallelen zu Werken Riemenschneiders sah, verwies Baum 1940, S. 61 sowohl für diesen wie auch für die Taufsteinreliefs auf die Nürnberger Skulptur, insbesondere auf diejenige aus der Werkstatt Adam Krafts.

21 Mojon 1960, S. 144. Wegen der Restaurierungsarbeiten im Chor ist der Taufstein zzt. nur beschränkt zugänglich und das genaue Verhältnis seiner Reliefs zu den Schlusssteinen nicht abschliessend zu beurteilen.

22 Zur Ikonographie der einzelnen Schlusssteine vgl. die laufend aktualisierten Ausführungen unter www.bernermuensterstiftung.ch/chorgewoelbeinteraktiv/chorgewoelbeinteraktiv.php.

23 Mojon 1960, S. 139–140.

24 Daniel Agricola [Daniel Meyer]. *Almi Co[n]fessoris et Anachoret[a]e Beati.* Basel 1511 (Digitalisat unter http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00006210/images). Der Holzschnitt von Urs Graf, der im 10. Kapitel die Vertreibung des Drachens aus der Höhle des Einsiedlers illustriert, dürfte dem Bildhauer des Berner Schlusssteins als Vorlage gedient haben.

25 Ausst.-Kat. Bern 1979, S. 190.

Literatur

Julius Baum. «Zum Werke der Bildhauer Erhart Küng, Albrecht von Nürnberg, Jacob Ruess und Hans Geiler». In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 2, 1940, S. 53–63.

Die Berner Chronik des Valerius Anshelm. Herausgegeben vom Historischen Verein des Kantons Bern. 6 Bde. Bern 1884–1901.

Michael Egli, Hans Christoph von Tavel (mit Beiträgen von Petra Barton Sigrist). *Niklaus Manuel. Catalogue raisonné.* Œuvrekataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen, Bd. 29 (Schriften der Burgerbibliothek Bern). 2 Bde. Basel 2017.

Stephan Gasser, Katharina Simon-Muscheid, Alain Fretz (mit Fotografien von Primula Bosshard). *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts – Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft.* 2 Bde. Petersberg 2011.

Karl Indermühle. «Denkschrift über die Restaurationsarbeiten am Berner Münster, Sommer 1910». In: *Der Münsterausbau in Bern.* Jahresbericht 23, 1910, S. 3–37.

Luc Mojon. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern. Bd. 4: Das Berner Münster.* Basel 1960.

Niklaus Manuel Deutsch – Maler, Dichter, Staatsmann. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Bern 1979.

Roland Recht. *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525).* Strassburg 1987.

Franz-Josef Sladeczek. *Der Berner Skulpturenfund. Die Ergebnisse der kunsthistorischen Auswertung.* Bern 1999.

Ludwig Stantz. *Münsterbuch – Eine artistisch-historische Beschreibung des St. Vincenzen Münsters in Bern.* Bern 1865.

Tätigkeitsberichte der Berner Münster-Stiftung 2012–2015. Hrsg. v. Hermann Häberli, Annette Loeffel, Peter Völkle und Christoph Schläppi (zugänglich unter www.bernermuensterstiftung.ch/taetigkeitsberichte/taetigkeitsberichte.php).

Zum Autor

Stephan Gasser beschäftigte sich im Rahmen eines interdisziplinären SNF-Forschungsprojekts zur Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts eingehend mit der spätgotischen und frühneuzeitlichen Bildhauerei, wobei er sich insbesondere für die Themenkreise Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft interessierte. Zurzeit arbeitet er als Konservator am Museum für Kunst und Geschichte Freiburg (MAHF).
Kontakt: stephan.gasser@fr.ch

Résumé

Les clefs de voûte du chœur de la collégiale de Berne

C'est en 1517 que le chœur de la collégiale de Berne – dont le chantier avait commencé en 1421 – fut doté de sa voûte et orné de 86 clefs figurées. Ces travaux firent intervenir plus de 50 artisans : le maître d'œuvre de la collégiale, Peter Pfister, et au moins 33 tailleurs de pierre identifiables par leurs marques de tâcheron, une bonne douzaine de charpentiers, de maçons et d'auxiliaires, le peintre Niklaus Manuel Deutsch et ses valets, ainsi qu'une demi-douzaine de sculpteurs dont les noms sont inconnus. Sur les clefs de voûte sont représentés de nombreux saints groupés autour d'une grande clef annulaire arborant les armes de la Ville de Berne, et accompagnés d'anges qui présentent eux aussi les emblèmes de la cité des bords de l'Aar. Ainsi figurée par ses armes et une série de saints locaux placés en bonne position, la Ville de Berne se présente, sur cette voûte, comme faisant partie intégrante de la Cour céleste.

Riassunto

Le chiavi di volta del soffitto del coro della cattedrale di Berna

Nel 1517 il coro della cattedrale di Berna, la cui costruzione fu avviata nel 1421, fu coperto e decorato con 86 chiavi di volta figurative. Alla realizzazione di questi lavori parteciparono più di 50 artigiani: il responsabile dei lavori di costruzione Peter Pfister con almeno 33 scalpellini – identificabili in base ai loro marchi – e una dozzina di carpentieri, muratori e lavoratori ausiliari; il pittore Niklaus Manuel Deutsch e i suoi apprendisti, così come una mezza dozzina di scultori rimasti sconosciuti. Le chiavi di volta raffigurano numerosi santi, disposti intorno al tondo centrale con lo stemma bernese, e accompagnati da angeli, anch'essi corredati dei segni di sovranità della città sull'Aar. Rappresentata dal suo stemma e da una serie di santi locali collocati in posizione preminente, la città di Berna si presenta sulla volta come parte integrante della corte celeste.

Die Antwort ist das Unglück der Frage

BIS 12. NOVEMBER 2017

KUNSTHALLE ZIEGELHÜTTE APPENZELL
KUNSTMUSEUM APPENZELL

DIE SAMMLUNG DER HEINRICH GEBERT KULTURSTIFTUNG IM DIALOG

www.kunsthalleziegelhuette.ch | www.kunstmuseumappenzell.ch

Interaktives Chorgewölbe

www.bernermuensterstiftung.ch/chorgewoelbeinteraktiv/chorgewoelbeinteraktiv.php

Im Rahmen des 500-jährigen Chorjubiläums hat die Berner Münster-Stiftung (Christoph Schläppi mit Jan-Ruben Fischer) die 3D-Daten aller 87 Schlusssteine digital aufbereitet und auf ihrer Website einem breiten Publikum zugänglich gemacht.

WERFEN SIE EINEN BLICK DARAUF!