

**Zeitschrift:** Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums  
**Herausgeber:** Bernisches Historisches Museum  
**Band:** 49-50 (1969-1970)

**Artikel:** Die Bernische Schneiderzunft und die Antike  
**Autor:** Cetto, Anna Maria  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1043163>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 08.02.2025

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

## DIE BERNISCHE SCHNEIDERZUNFT UND DIE ANTIKE

ANNA MARIA CETTO

Die bernische Zunft der Schneider — im 14. Jahrhundert *die schnider* genannt — wird 1423 erstmals als Gesellschaft *zum Möhren* erwähnt. Diesen Namen und ein entsprechendes Zeichen wird das Haus getragen haben, in dem die Zunft ihren Sitz hatte.

Das heutige Gesellschaftshaus steht auf jener Hofstatt, die — vorn an die Märitgasse (Kramgasse), hinten an die Hormannsgasse (Rathausgasse) stoßend — im Jahre 1474 *zum mör* heißt. Zweifellos war das Anwesen der Zunft schon damals nach beiden Gassen hin mit dem Bild eines Mohren gekennzeichnet: vermutlich einem Mohrenkopf.

Zu Ende des 17. Jahrhunderts hören wir erstmals von dem *Möhr vor den fenstere*n — also von einer Statue als Hauszeichen —, denn dieser wurde 1692 neu bemalt und erhielt 1701 von *Mr. Langhans, dem bildschnitzer*, einen Pfeil. Aus unbekanntem Grunde genügte diese Figur der Zunft offenkundig bald nicht mehr, entrichtete der Stubenmeister doch im Jahre 1710 *Dem h. bildhauer Langhans wegen gemachten risses und modells zu einem näuwen möhr 34 Pfund*.

Man sollte denken, nun sei danach ein neuer Mohr in Stein gehauen worden, nämlich jener, der heute als Hauszeichen dient (Abb. 1). Es fällt indessen auf, daß keine Zahlung für eine neue Statue zu Buch steht. Hingegen schrieb der Stubenmeister 1716 *Den 17. oct. hab ich h. bildhauer Langhans wegen reparation dess steinigen möhrs für den maler und gerüst in allem 24 Pfund* gezahlt.

Mit den Hoheits- und Standeszeichen wurde 1798 auch der *steinige Möhr* als Opfer der politischen Verhältnisse heruntergenommen und das Postament abgemeißelt. Bereits 1803 erwogen die Stubengenossen aber, den Mohr wieder aufzustellen, was 1804 endgültig beschlossen wurde. *Wegen seiner außerordentlichen Schwere* und mangels eines steinernen Piedestals stießen sie jedoch auf technische Schwierigkeiten, so daß ihnen nichts anderes übrig blieb, als *denselben mit eisernen Stäben und häken bestmöglichst befestigen zu lassen*. So steht er heute noch an der Fassade des Zunfthauses (Abb. 1).

Im Jahre 1805 fand man auf dem Estrich den *hölzernen möhr* (Abb. 2), ließ ihm durch den Bildschnitzer François-Michel Pugin († 1810) *einen neuen bogen und 1 neuen pfeil in die hände* geben und dazu ein *sehr nettes Fußgestell* — also die Konsole — anfertigen. Pugin und *der Uhrenmacher hr. Froidevaux* sind dann *einander behülflich gewesen, den möhr aufzumachen und die Pendule* (Abb. 11) *auf die andere Seite des Zimmers zu versetzen*. Noch heutigentags schmücken die beiden Werke zwei einander gegenüberstehende



Abb. 1. «Der steinige Möhr», Mitte 17. Jahrhundert. Überlebensgroß. Von Langhans 1716 «repariert». Hauszeichen der Zunft zum Mohren. Bern, Kramgasse 12

Wände der Großen Zunftstube. Überflüssig zu bemerken, daß der *hölzene Möhr* 1805 neu bemalt und lackiert wurde, und zwar von einem Maler namens Hermann.

Man darf annehmen, daß der *hölzene Möhr* jenes Modell ist, das Meister Langhans 1710 geschaffen hat. Da die Zunftakten den Taufnamen des Mr. Langhans nicht nennen, bleibt es offen, ob Johann Jakob Langhans (1666–1748) oder Michael Langhans (1686–1755) gemeint ist. Es wäre aber wohl eher an Johann Jakob zu denken.

Der aus einem gesonderten Stück Holz geschnitzte Köcher ist heute unrichtig hinter der rechten statt hinter der linken Schulter mit zwei Schrauben befestigt, ein Fehler, der kaum auf das Konto des Künstlers zu setzen ist, der den Köcherriemen richtig über des Mohren linke Schulter gelegt hat.

Ob die Auftraggeber an dem Modell vielleicht bemängelt haben, daß der Bogenschütze regelwidrig das rechte Bein in Ausfallstellung vorsetzt? Statt den erhobenen Bogen zu spannen, umfaßt der schwarze Schütze mit der gesenkten, rückwärts ausholenden Faust seinen Pfeil so, als ob er ein Schwert wäre.

Standmotiv und Bewegung sind voll kräftiger Spannung, die Wendung des Kopfes ist voller Lebendigkeit, die Modellierung des Körpers brillant. So erstaunlich die Leistung des Bildhauers auch sei – als «Bogenschütze» vermag die Figur nicht zu überzeugen. Wie erklärt sich das wohl?

Das Leitbild für Meister Langhans war offensichtlich der «Borghesische Fechter» (Abb. 3), jene großartige späthellenistische Marmorstatue des Agasias aus Ephesos, die — gefunden in Porto d'Anzio unter Papst Paul V. (= Camillo Borghese, 1605–1621) — zu Rom in der Villa Borghese aufgestellt war. Sie gelangte 1807 nach Paris, nachdem Napoleon I. seinem Schwager Borghese, dem Gemahl der schönen Paolina Bonaparte, seinen Wunsch nach der Statue so unmißverständlich ausgedrückt hatte, daß der Besitzer sie ihm überlassen mußte.

Da über den Lebenslauf der beiden Berner Bildhauer Langhans so gut wie nichts bekannt ist, wissen wir auch nicht, ob sich einer von ihnen in Rom aufgehalten hätte. Ja, dies dünkt uns sogar recht unwahrscheinlich. Unser Meister Langhans kann aber sehr wohl eine Wiedergabe des Borghesischen Fechters gekannt haben, da die Statue seit ihrer Auffindung offenbar großen Ruhm genoß. Dies wird bekräftigt z. B. durch Bronzestatuetten des Fechters in Wien<sup>1</sup>, Berlin<sup>2</sup> und Mailand<sup>3</sup>, die offensichtlich der Florentiner Werkstatt der Susini entstammen.

Antonio Susini († 1624), ein Freund und Gehilfe des Giovanni da Bologna, begleitete seinen Meister in die Lombardei und nach Rom. Hier hat er, um 1613, auf dessen Geheiß Bronzereduktionen berühmter antiker Bildwerke angefertigt, die dann auch noch später von Francesco Susini († 1646), der die Werkstatt seines Onkels Antonio mitsamt den vorhandenen Modellen übernahm, gegossen und verbreitet wurden<sup>4</sup>.

Ein anonymer Zeichner hat vor 1657 in seinem Skizzenbuch (Windsor Castle) außer vielen anderen Antiken auch den Borghesischen Fechter festgehalten<sup>5</sup>. Auf dem Blatt, das wir hier erstmals publizieren, zeigt er den Fechter nicht weniger als viermal (Abb. 4). Links macht er den Versuch einer sogenannten «interpretierenden

<sup>1</sup> Leo Planiscig, Die Bronzeplastiken, Katalog, Kunsthistorisches Museum in Wien. Wien 1924, Nr. 275.

<sup>2</sup> Ehemaliges Kaiser-Friedrich-Museum. Katalog Goldschmidt, Nr. 191.

<sup>3</sup> Castello Sforzesco.

<sup>4</sup> Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Band 32, 305.

<sup>5</sup> Windsor Castle, No. 8329. — Siehe Corn. C. Vermeule, The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library of Windsor Castle. In: Transactions of the Americ. Philos. Society, N. S. 56, 2, 1966, 20–21. — Den Hinweis auf das Skizzenbuch sowie auf Vermeule verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Prof. H. Jucker, Bern. — Hier sei auch bereits jenen Kollegen herzlich gedankt, ohne deren Hilfe, Hinweise, Photos, Literatur-Exzerpte es nicht mög-



Abb. 2. «Der hölzerne Möhr». Modell von Langhans, 1710. Höhe etwa 80 cm. Bogen, Pfeil und Konsole von Pugin, 1805. Bern, Kramgasse 12, Große Zunftstube

Restaurierung», also einer deutenden Ergänzung des waffenlos überlieferten Originals, denn der Marmorstatue fehlen ja der ursprüngliche Bronzeschild und das Schwert. Der Zeichner also bewaffnet den Fechter mit Schwert und Schild, wie auch die moderne Archäologie ihn sich denkt, die vermutet, daß er gegen einen Reiter ge-

lich gewesen wäre, die im weiteren behandelten Beispiele zum «Nachleben» des Borghesischen Fechters (Herrenhausen, Charlottenburg, Peterhof) zusammenzutragen: Frau Dr. *M. Kühn*, Berlin; Frau Dr. *J. Weitzmann-Fiedler*, Princeton; Herrn Dr. *H. Börsch-Supan*, Berlin; Herrn Dr. *E. Behrens* und Herrn *E. Goens*, cand. phil., Marburg/Lahn. — Weitere Beispiele bei *Heinz Laden-dorf*. *Antikenstudium und Antikenkopie*. 2. Aufl., Berlin 1958, 196. — Auch Herrn Dr. *J. Glaesemer*, Bern, und Herrn *T. Stoos*, stud. phil., Bern, danke ich für freundliche Hinweise (Jos. Werner, Fr. Schider).

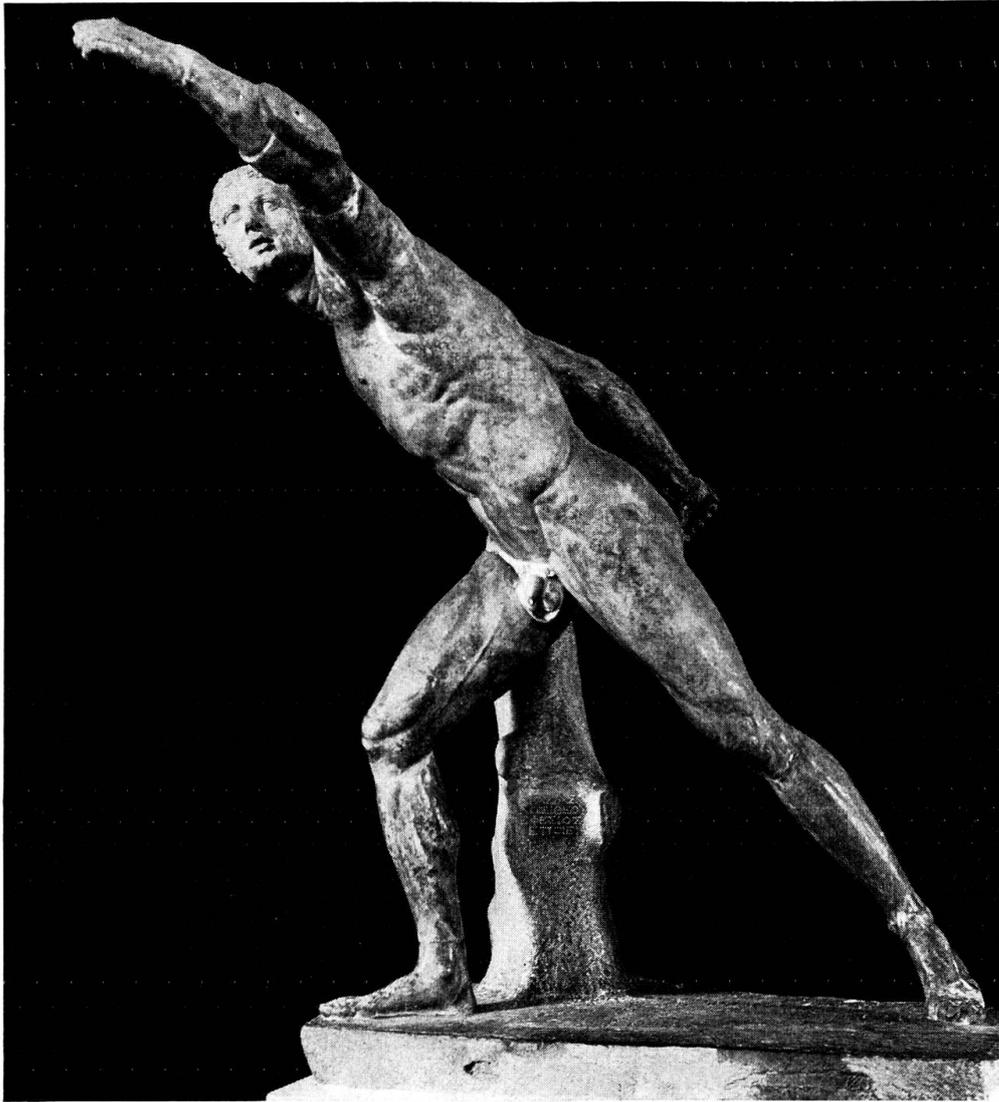


Abb. 3. Der Borghesische Fechter. Marmorstatue von Agasias aus Ephesos, um 100 v. Chr. Paris, Musée du Louvre

kämpft hat. Rechts oben läßt der Anonymus seiner Phantasie freieren Lauf, indem er den Kämpfer auch noch mit Helm und Panzer bewehrt, wobei er den stützenden Baumstumpf des Originals nicht vergißt.

Solches Interesse für den Borghesischen Fechter — den sich in Rom offenbar jedermann ansehen konnte, denn die Villa war, gemäß Inschrift des Erbauers, von Anfang an allgemein zugänglich — stand im 17./18. Jahrhundert nicht nur «auf dem Papier». In England kennt man ihn in einigen großen bleiernen Gartenfiguren dieser Zeit<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> *Vermeule*, 1966, 21, erwähnt Statuen, die mit Schwert und Schild ausgestattet sind und verweist namentlich auf «that on the Sackville place, Knole in Kent: compare Monfaucon 3, 2, pl. 167, in a landscape setting».

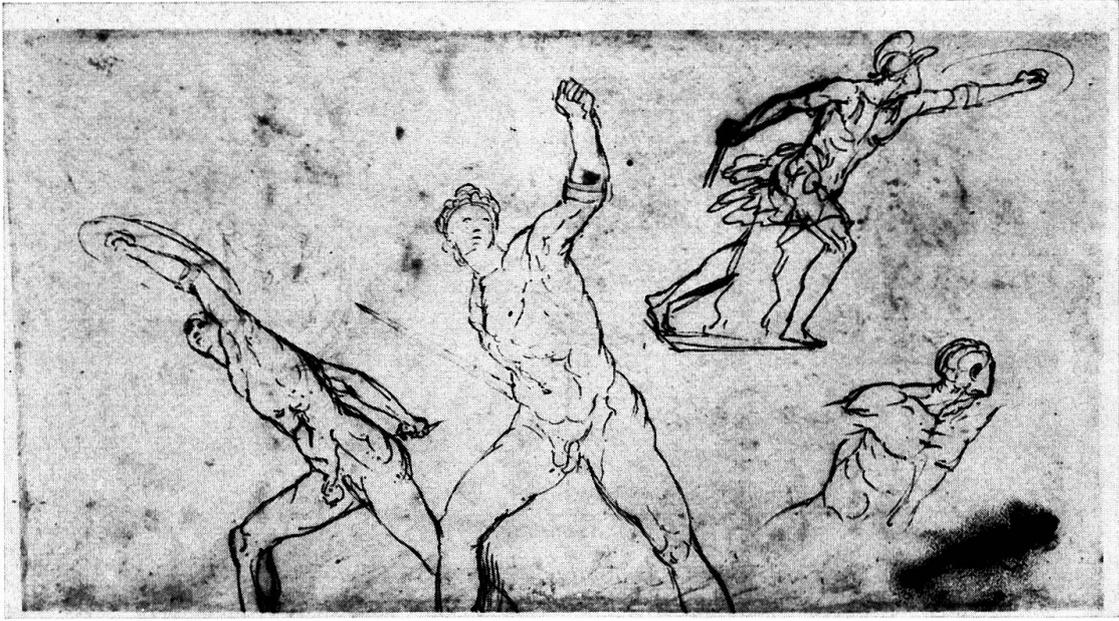


Abb. 4. Studien nach dem Borghesischen Fechter. Federzeichnung eines Anonymus, Rom, vor 1657. Windsor Castle, Royal Library (Courtesy H. M. the Queen)

Im Bühnenraum des Gartentheaters von Schloß Herrenhausen bei Hannover steht zuvorderst rechts und links je ein Borghesischer Fechter, besser gesagt: eine Variante desselben (Abb. 5 und 6). Es sind Bleifiguren, die man bei Anlegung des Theaters 1689/1693 aufgestellt hat und die jetzt wieder vergoldet sind, gleich den übrigen Figuren des Bühnenraumes<sup>7</sup>. Die zahlreichen Gartenstatuen wurden, wie wir wissen, aus den Werkstätten des Holländers Peter von Emphusen und des Franzosen Jean-Arnaud Villers beschafft.

Auch am preußischen Hof genöß der Borghesische Fechter die Gunst des Herrscherhauses. Heute stehen zwei Fechter auf den ehemaligen Schilderwach-Häuschen vor dem Ehrenhof des Schlosses Charlottenburg (Abb. 7). Ein friderizianisches Inventar erwähnt sie erstmals und zwar als im Park am «Karpfenteich» stehend, wo sie 1790 noch Friedrich Gilly und sein Freund Haller von Hallerstein sahen und zeichnerisch wiedergegeben haben. Vielleicht stammen die Figuren, wie Margarete Kühn vermutet, bereits aus der Zeit der Sophie Charlotte und waren ursprünglich — als bald nach dem Vorbild von Herrenhausen — für ein Heckentheater bestimmt gewesen<sup>8</sup>. Die Statuen wurden 1787 repariert, 1828 von Bildhauer Hopfgarten erneuert und vermutlich zu diesem Zeitpunkt an ihrem jetzigen Standort aufgestellt. Wegen

<sup>7</sup> Marie Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*. Band 2, Jena 1914, 210, Abb. 452. — Udo von Alvensleben, *Herrenhausen, Die Sommerresidenz der Welfen*. Berlin 1939, 29–30.

<sup>8</sup> Margarete Kühn, *Schloß Charlottenburg*. Berlin 1955, 111.

schlechten Erhaltungszustandes mußten sie bereits 1867 durch Zinkabgüsse ersetzt werden<sup>9</sup>.

Wer das erste Charlottenburger Paar geschaffen hatte, wissen wir nicht. Nahe-  
liegend wäre es, wenn der große Bildhauer und Architekt Andreas Schlüter, der  
1696 in Rom weilte, ein Modell oder Zeichnungen nach dem Original mitgebracht  
hätte, an die man sich in Charlottenburg halten konnte<sup>10</sup>. Möglicherweise war es  
der Engländer Charles King († 1756), seit 1703 Hofbildhauer König Friedrichs I., der  
sie aus Blei, das er nach einem Geheimrezept zu härten pflegte, gegossen hat<sup>11</sup>.

Schließlich begegnen wir einem Paar Borghesischer Fechter bei den Kaskaden von  
Schloß Peterhof, einer Sommerresidenz der Zaren bei Leningrad (Abb. 8)<sup>12</sup>. Ver-  
goldet wie die zahlreichen anderen Bronzestatuen dort — es sind insgesamt 32! —  
stehen sie unterhalb der mächtigen Doppelkaskade, über deren sieben Stufen das  
Wasser niederrauscht, beidseits der Mittelkaskade auf dem oberen Rande des Beckens  
der Samsonfontäne, deren Strahl mehr als 20 Meter hochschießt. Brunnenfiguren,  
Schlangenbezwinger sind die zwei Fechter hier geworden. In der gesenkten Rechten  
halten sie eine Fackel. Um den erhobenen linken Arm eines jeden ringelt sich eine  
Schlange, die sie mit festem Griff derart würgen, daß die Tiere ihr «Gift», einen  
blinkenden Wasserstrahl, in weitem Bogen ausspeien.

Samson, der dem Löwen den Rachen aufreißt, ist eine Allegorie auf den Sieg bei  
Poltawa, mit dem die Russen am Samson-Tag des Jahres 1709 den «schwedischen  
Löwen» niederrangen. Die beiden «Fechter» stehen in engem Sinnzusammenhang  
damit: die Schlange, die sie würgen, ist der Feind, den sie bezwingen; die gesenkte  
Fackel bedeutet das Ende des Krieges<sup>13</sup>.

Diese Brunnenfiguren stammen aus der Zeit des Klassizismus, als unter Zar  
Alexander I. die Kaskadenanlage nach Plänen des Architekten Andrej N. Woroni-  
chin (1759–1814) umgestaltet ward (1799–1806). Der löwenbesiegende Samson, den  
M. I. Koslowsky (1753–1802) modelliert hatte<sup>14</sup>, wurde 1801 gegossen, die beiden  
Schlangenwürger bereits im Jahr zuvor, alle von dem bedeutenden Erzgießer  
W. P. Jekimow (1759–1837)<sup>15</sup>. Um diese Zeit standen Gipsabgüsse berühmter  
antiker Statuen in der Petersburger Akademie als Vorbild zur Verfügung. Im Ganzen

9 Kühn, 1955, 132, Anm. 44.

10 Nach Eva Mühlbacher, Andreas Schlüter und die Plastik seiner Zeit. Eine Gedächtnis-  
ausstellung... Ost-Berlin, 1964, 6, soll Schlüter sogar Gipsabgüsse antiker Bildwerke für die  
Berliner Akademie mitgebracht haben. Einen Quellennachweis dazu gibt die Autorin nicht.

11 Heinz Ladendorf, Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Berlin 1935, Kap. IV,  
Anm. 41.

12 Gothein, Band 2, 1914, 286–288, Abb. 526. — Martin Hürlimann, Moskau–Leningrad.  
Zürich/Freiburg i. Br. 1958, 125, Abb. 80. — Ewald Behrens, Kunst in Rußland, Ein Reiseführer zu  
russischen Kunststätten. Köln 1969, 150.

13 N. I. Archipow und A. G. Raskin, Spaziergang durch Peterhof. Leningrad/Moskau 1966  
(russ.), 51.

14 Thieme-Becker, Band 21, 1927, 335–336.

15 Thieme-Becker, Band 18, 1925, 495.



Abb. 5. Der Borghesische Fechter. Zwei Bleifiguren, vergoldet. Bühne des Gartentheaters, 1689/  
1693. Herrenhausen bei Hannover



Abb. 6. Borghesischer Fechter. Blick gegen die Zuschauerplätze des Gartentheaters. Herrenhausen  
bei Hannover



Abb. 7. Der Borghesische Fechter. Zwei Zinkfiguren. Auf den ehemaligen Schilderwach-Häuschen vor dem Ehrenhof von Schloß Charlottenburg

17 von 32 Figuren der Peterhofer Kaskadenanlage sollen unmittelbare Antiken-Nachbildungen sein nach solchen Abgüssen in der Akademie<sup>16</sup>.

Selbst wenn die Schlangenwürger nach einem Abguß gemacht wurden, hindert dies nicht, daß Koslowsky die Hand im Spiele gehabt haben könnte. Ob er es wohl war, der das Motiv von Schlange und Fackel erfand? Er, der 1773 als Stipendiat der Akademie in Rom war, könnte möglicherweise schon an der Herstellung und Beschaffung der Gipsabgüsse dort beteiligt gewesen sein. Jedenfalls wird er — wie z. B. auch I. P. Martoss (1754–1835), der gleichfalls in Rom und auch in Peterhof beschäftigt war — den Borghesischen Fechter im Original selbst gesehen haben.

<sup>16</sup> Peter Gerlach, Die russische Plastik des Klassizismus des 19.–20. Jahrhunderts. Antikenverwendungen und Antikenkopien. In: *Rußlandbericht*, Exkursion 1965. Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln. Köln 1966, 275. — Der Park und die Wasserkünste von Peterhof, die während des Zweiten Weltkrieges sehr stark zerstört worden waren, wurden 1947 unter der Leitung von N. W. Suworow sorgfältig wiederhergestellt. Die Skulpturen — darunter die beiden Schlangenbezwinger — waren geborgen und blieben erhalten. Koslowskys Samsongruppe, die hingegen zerstört ward, ist durch eine von W. L. Simonow (1947) geschaffene vergoldete Bronze gleichen Themas ersetzt. Vgl. *Ingrid Griesmann*, Ein Spaziergang durch Peterhof. In: *Rußlandbericht* . . . Köln 1966, 202.



Abb. 8. Schlangenswürger. Bronze, vergoldet. 1800. Beim Becken der Samsonfontäne von Schloß Peterhof bei Leningrad

Wer auch immer Schlange und Fackel erdacht haben mag — dem Künstler ist es gelungen, den Borghesischen Fechter zu einer Brunnenfigur umzuwandeln durch ein in mehrfacher Beziehung sinnvolles Motiv, das der Statue eine großartige Wirkung sichert<sup>17</sup>.

Höchst merkwürdig ist es nun, daß sowohl die Samsongruppe wie die beiden Schlangenswürger der klassizistische «Ersatz» für Figuren sind, die bereits zuvor dort standen. Nach Plänen des Architekten Niccolò Michetti († 1759) waren nämlich 1723 bei den Kaskaden Bleiskulpturen aufgestellt worden, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts in solch lamentablem Zustand waren, daß eine Erneuerung notwendig wurde. Alles deutet darauf hin, daß die ursprünglichen «Gladiatoren», die den

<sup>17</sup> Eine Bronzekopie des Borghesischen Fechters — ohne Ergänzung mit Waffen — nach einem Abguß der Akademie steht übrigens im Park von Pawlowsk. Den freundlichen Hinweis danke ich Frau Dr. J. Weitzmann-Fiedler, Princeton N. J., ebenso wie die Mitteilung, daß die Figur von F. G. Gortyev (1744–1810) gegossen ist. Dann wird sie mit den anderen dekorativen Bronzestatuen dort um 1782 entstanden sein (vgl. *Thieme-Becker*, Band 14, 1921, 396).

Schlangenwürgern vorangingen, bereits den Borghesischen Fechter nachahmten<sup>18</sup>, den Michetti aus Rom kennen konnte — nicht davon zu reden, daß Peter der Große, der Auftraggeber, mit Sophie Charlotte von Preußen und deren Mutter — also den Bauherrinnen von Charlottenburg und Herrenhausen — persönlich zusammengetroffen war<sup>19</sup>. Die beiden bleiernen Fechterstatuen in Peterhof wurden 1723 von dem Bildhauer Carlo Rastrelli († um 1675–1744) — der vermutlich in Rom gewesen war — und dem Gießer F.-P. Vassou geschaffen und zwar so, daß sie noch keine wasserspritzenden Brunnenfiguren waren<sup>20</sup>. Doch sehr bald wurden sie zu solchen umgewandelt.

«Zu Beginn des Jahres 1724 wurde [der Architekt M. G.] Semzow beauftragt, die Hände der Gladiatorenstatuen umzuarbeiten und in ihnen eine Fontänenleitung anzubringen. Semzow fertigte eine Zeichnung für eine ‚Hand mit Pistole‘ an, aus der ein Wasserstrahl hervortritt. Am 21. April schickte die Kanzlei für das Bauwesen, zufolge der Aufforderung des Architekten, [den Bildhauer H. K.] Obner und den Gießer [Jean] Noiset zur Ausführung des Modells und zum Guß der ‚Hand des Gladiatoren‘ nach Peterhof<sup>21</sup>.»

Es ist selbstredend anzunehmen, daß schon die erste Samsongruppe und die beiden «Gladiatoren mit den Pistolen» als Allegorien auf den Sieg Peters des Großen bei Poltawa verstanden werden sollten — eine Aufgabe, die ihre Nachfolger dann zu übernehmen hatten. Dem alexandrinischen Klassizismus um 1800 war es aber offenbar doch unerträglich, einen antiken Gladiator mit einer Pistole zu bewaffnen.

Welch seltsame Rollen wurden dem berühmten antiken Fechter — so müssen wir uns rückblickend sagen — an den verschiedenen Orten während zwei Jahrhunderten zugeteilt, dabei auch noch meist unter Verdoppelung aus Symmetriegründen. Und dies einem Krieger, der ursprünglich mit dem Schwert gegen einen erhöhten Gegner, vermutlich gegen einen Reiter kämpfte, der uns eben nicht erhalten ist!

Kehren wir vom Lustschloß der Zaren in die Zunftstube der Schneider nach Bern zurück, so kann es kaum mehr verwundern, daß Meister Langhans, von dem Schwung des antiken Kämpfers fasziniert, nicht bedacht hat, daß dieser kein Bogenschütze gewesen sein kann, sondern ganz anders bewaffnet gewesen sein muß: hielt er doch, wie gesagt, mit der erhobenen Linken seinen Schild, in der Rechten das Schwert — Waffen, die deshalb verloren gingen, weil sie aus Bronze gefertigt waren.

Ob Langhans' brillantes Modell wegen dieser Zwiespältigkeit die Zunft künstlerisch nicht überzeugen konnte, oder ob diese ganz einfach den finanziell billigeren Weg wählte, wissen wir nicht. Jedenfalls ließ sie — offenbar entgegen ihrem ursprünglichen Plan — keine Statue in Stein danach ausführen, sondern zog es vor, den alten Mohr «reparieren» zu lassen. Ehe wir uns diesem «steinigen Möhr» an der

18 N. I. Archipow und A. G. Raskin, Petrodworetz. Leningrad–Moskau 1961 (russ.), 64, sowie die dort abgebildeten Zeichnungen und Stiche aus dem 18. Jahrhundert.

19 Den Hinweis auf den berühmten Ballabend der beiden Damen mit Peter dem Großen danke ich Frl. Eugenie Lange, Bern.

20 Archipow und Raskin, 1961, 60.

21 Archipow und Raskin, 1961, 60.

Fassade des Zunfthauses zuwenden (Abb. 1), sei noch die Frage aufgeworfen, auf welche Weise Meister Langhans den Borghesischen Fechter kennen gelernt hat.

Wie wir hörten, haben die Susini in Florenz — und dasselbe werden noch andere Werkstätten getan haben — die neugefundene Marmorfigur in Bronzestatuetten verbreitet. Im 17. und 18. Jahrhundert dienten solche Gips- und Bronzereduktionen in den Zeichenakademien als Lehrmittel, als Modelletti<sup>22</sup>. In Bern unterhielt Joseph Werner (1637–1710) in den Jahren 1682–1695 eine private Akademie, ehe er zum Direktor der königlichen Akademie nach Berlin berufen wurde. In einem Brief vom 23. September 1693 an Pfarrer B. Anhorn zu Elsau rühmt er selber, daß ein Schüler *bey keinem Mahler in der Welt den erforderlichen Unterricht, neben allerhand dazu benöthigten Kunstsachen, Gemälden, Bildereyen, Kupferstichen, Büchern beysammenfinden wird, als bey mir*<sup>23</sup>. Wilhelm Stettler (1643–1708) berichtet in seiner Selbstbiographie, er habe Werner *alle seine schönen Zeichnungen und Handrisse, die er zu Rom und anderst-wo in Italien gemacht, nach guten Gemälden, antickischen Bildern, und auch nach dem Leben in Verwahrung genommen*. Dann zählt er Kupferstiche, Bücher, Gemälde namentlich auf und spricht von *wächsernen Bildern* — also Modellen —, worunter sich befanden *die Griechische Venus, des Raphael Anatomey-Männlein. . . und andere antikische Bildlein, deren Name ich nicht mehr weiß, samt noch einem hölzernen beweglichen Glieder-Männlein. . .*<sup>24</sup>.

Bei Joseph Werner also könnte unser Meister Langhans den Borghesischen Fechter kennen gelernt haben. Selbst wenn keiner der beiden Langhans die Akademie besucht haben sollte, so ist doch ihre spätere Zusammenarbeit mit Johann Rudolph Huber (1668–1748) gesichert, der, bevor er nach Rom ging, in Bern 1684/85 Werners Schüler war. Sie haben — um nur ein Beispiel zu nennen — 1715/1718 die beiden Giebelreliefs am Berner Kornhaus nach Hubers Entwürfen geschaffen<sup>25</sup>.

Zusammenfassend ist zu sagen: Joseph Werner war es wohl — oder auch Huber —, der also Modelletto oder Zeichnungen des Borghesischen Fechters nach Bern gebracht haben wird.

Hat das Nachleben des berühmten Borghesischen Fechters in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts geradezu amüsante Blüten getrieben, so wurde ihm zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein eher makabres Unternehmen gewidmet. Der französische Militärchirurg und Zeichner Jean-Galbert Salvage hat ein umfangreiches anatomisches Werk mit zum Teil zweifarbigen Tafeln herausgegeben unter dem Titel: *Anatomie du Gladiateur combattant applicable aux beaux-arts, ou traité des os, des muscles, du mécanisme des mouvemens, des proportions et des caractères du corps humain* (Paris 1812). Die Dedikation, die dem Tafelwerk vorangesetzt ist, lautet: *Aux mânes d'Agasias*,

<sup>22</sup> Planiscig, 1924, 169.

<sup>23</sup> Jürgen Glaesemer, Joseph Werner. Diss. phil. Zürich 1969. Ms., S. 172.

<sup>24</sup> Glaesemer, 1969, 168.

<sup>25</sup> Paul Hofer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. III. Basel 1947, 373–375, Abb. 258–259.

*filis de Dosithée et citoyen d'Ephèse, auteur de la statue du Gladiateur.* Salvage hat vor allem das Knochengerüst und die Muskulatur höchst sorgfältig dargestellt aufgrund von Sektionen und anatomischen Studien, vorgenommen an Leichen, die er die Position des Apoll von Belvedere, vor allem aber des Borghesischen Fechters einnehmen ließ<sup>26</sup>. Noch J. Kollmann, «Plastische Anatomie des menschlichen Körpers» (Leipzig 1901), exemplifiziert mit dem Borghesischen Fechter unter ausdrücklicher Berufung auf Salvage. Zur 1. Ausgabe (Leipzig 1886) waren die Illustrationen von dem Basler Fritz Schider gefertigt worden, der dann in seinem eigenen Atlas «Plastisch-anatomische Studien für Akademien, Kunstgewerbeschulen und zum Selbstunterricht» (Leipzig 1891–1894) ebenfalls nicht auf den Fechter verzichtete<sup>27</sup>. Der Borghesische Fechter hat also seit seinem Auftauchen in Porto d'Anzio bis mindestens zum Beginn unseres Jahrhunderts eine wichtige kunstpädagogische Rolle gespielt.<sup>28</sup>

Und nun zurück zu dem «steinigen Möhr» an der Fassade des Zunfthauses (Abb. 1). In vielfacher Beziehung hält er den Vergleich mit dem «hölzernen Möhr» nicht aus. Wie steif die Haltung, wie schematisch die Modellierung! Wahrscheinlich stammt das Hauszeichen aus der Zeit der großen Renovation des Haupthauses (um 1645/1648), zu der viel Ostermundiger Stein angeschafft und bei der viel Steinmetzarbeit honoriert wurde, ohne daß unter den Ausgaben die Figur eines Mohren spezifiziert erscheint.

Worin aber besteht Langhans' «reparation»? Standort und mehrfache Übermalung verhindern gegenwärtig eine genaue Untersuchung der Statue. Es ist zu vermuten, daß Langhans dem Mohr einen neuen Kopf aufgesetzt und den sonderbaren Schild an das linke Bein angearbeitet hat, um das Ganze zu stabilisieren. Wie hilflos

<sup>26</sup> *Anna Maria Cetto*. In: G. Wolf-Heidegger und A. M. Cetto, Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung. Basel/New York 1967, Nr. 238, S. 292–294.

<sup>27</sup> *Cetto*, 1967, 293 und 363.

<sup>28</sup> Während dieser Artikel im Satz war, veranstaltete *Benedict Nicolson*, Herausgeber von *The Burlington Magazine*, eine Ausstellung: *Art into Art. Works of Art as a source of inspiration*. Sotheby & Co., London, 2.–22. September 1971. — Antike Skulpturen, Gemälde von Michelangelo, Raffael, Bellini, Giorgione, Tizian, Rubens und Velasquez wurden dort als anregendes Vorbild zu Werken späterer Künstler nachgewiesen. — Der Borghesische Fechter, spiegelbildlich, zudem um 90 Grad rückwärts umgelegt, inspirierte den Maler *J. S. Copley* (1738–1815) zu der Gestalt des Sir Brook Watson — der im Hafen von Havana auf dem Rücken schwimmend von einem Hai angegriffen wird — auf seinem Gemälde: *Brook Watson and the shark*, 1778, Washington, National Gallery (Abb.: *Catalogue, Art into Art*, No. 31–33; *Neue Zürcher Zeitung*, 13. September 1971, Nr. 425, 27). — *Jules Prown*, *J. S. Copley*, Harvard 1966, II, 273, Abb. 371–373, 379, hat gezeigt, daß die spiegelbildliche Umkehrung darauf zurückzuführen ist, daß der Maler kaum nach dem Original oder einem Abguß des Borghesischen Fechters arbeitete, sondern nach einem Kupferstich: *Statua del Gladiatore nella Villa Borghese ... considerata anatomicamente*. Es handelt sich um Tafel XXX eines Anatomiewerkes, das Domenico de Rossi in Rom 1691 herausgab, druckte und vermutlich selber gestochen hatte. Erklärungen und Index stammen von keinem Geringeren als *Giov. Maria Lancisi* (1654–1720), päpstlichem Leibarzt, Professor der Anatomie an der Sapienza und Gründer der Biblioteca Lancisiana. Gezeichnet sind die Tafeln nach Leichen, die der Chirurg Bernardino Genga sezirt hatte. Das Titelblatt ist höchst aufschlußreich: *Anatomia / per uso et intelligenza del disegno / ricercata non solo su gl'ossi, e muscoli del corpo*

ist jedoch ein Bogenschütze ohne Bogen, aber mit gefülltem Köcher und überlangem Pfeil, den er wie einen Speiß zu handhaben scheint, ohne in Richtung seines Blickes zu zielen. Statt des Bogens besitzt er einen Schild, der mit dem volutenartig eingerollten oberen Rand und dem spitz vorstoßenden Buckel in der Mitte weder als Schutz- waffe noch als Wappenschild recht brauchbar ist. Darauf konnte z. B. die Schere des Schneider-Handwerks keinen Platz finden, und so ist er heute rot-gelb geflammt.

Die Bewaffnung des «steinigen Möhrs» ist um so merkwürdiger, als die Gesell- schaft den ganzfigurigen Mohren mit Pfeil und Bogen auszustatten pflegte, wie u. a. die Stubenfahne aus dem 16. Jahrhundert beweist (Abb. 9), die einen in weiße Taffetseide braun eingesetzten Mohrenkönig zeigt, der gelbe Krone und gelbes Lendentuch trägt. Zwar scheint nur mehr der obere Teil des Kopfes original, die übrige Figur und das Fahnentuch später erneuert, doch ist die Haltung des Bogen- schützen klar: er hat seinen Bogen auf die Erde gestellt und die Rechte, die den Pfeil hält, in die Hüfte gestützt.

Um auf Langhans' fesselndes Modell zurückzukommen: Diese eigentümliche Nachahmung einer berühmten antiken Statue — übrigens in Bern das früheste uns bekannte Beispiel — vermochte sich bei den Schneidern zu Beginn des 18. Jahr- hunderts nicht durchzusetzen, wie wir sahen. Hingegen scheint am Ende des 18. Jahr- hunderts zu dem Siegel (Abb. 10), das auf einem Gesellenbrief des Handwerks der Schneider von 1792 zu finden ist, eine andere beliebte antike Figur indirekt Pate ge- standen zu haben. Wer den Stempel dazu gezeichnet und geschnitten hat, wissen wir nicht. Aber nun, an der klassizistischen *Fin de siècle*, hat eine Reminiszenz an den Apoll von Belvedere nichts Erstaunliches mehr.

*humano | ma dimostrata ancora su le statue antiche più insigne | di Roma | delineata in più tavole con tutte le figure | in varie faccie, e vedute | Per istudio della Regia Accademia di Francia pittura e scultura | sotto la direzione di Carlo Errard già direttore di essa a Roma. | Preparata su'i cadaveri | dal Dottor Bernar- dino Genga regio anatomico. —* Das Werk ist also eine Frucht der Präparationen Gengas zum Anato- mieunterricht für Künstler an der Französischen Akademie in Rom unter deren erstem Direktor Charles Errard (1606–1689). Zudem ist es ein interessanter Vorläufer der Pariser Publikation des Salvage von 1812.

Drei Gemälde der Londoner Ausstellung bezeugen übrigens den Borghesischen Fechter in Gipsabguß als Lehrmittel einer Akademie: No. 70. J. Wright of Derby (1734–1797), *An Academy by Lamplight*, 1768–1769. London, Privatsammlung (Dep. Tate Gallery). — No. 18. H. Single- ton (1766–1839), *The Royal Academicians in General Assembly*, 1795. London, The Royal Academy of Arts. — No. 68. H. D. C. Martens (1795–1864), *Der Antikensaal der Kopenhagener Kunstakademie auf Schloß Charlottenborg*, 1824. Kopenhagen, Thorvaldsen Museum. — (Kata- log Sotheby, Photos und Photokopien zu diesem Nachtrag danke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. J. Wille, Sotheby/Zürich, Frau Dr. H. Gieß und Fil. Dr. E. Stahn/Rom sowie Frau Dr. J. Weitzmann-Fiedler, Princeton, N. J.)

Nicolas de Largillière (1656–1746) hat in seinem Aufnahmestück, das er 1686 der Pariser Académie de Peinture einreichte, Charles Le Brun (1619–1960), den Recteur perpétuel der Académie, mit einer Kleinbronze des Borghesischen Fechters dargestellt. Dieses Portrait (Paris, Louvre) läßt darauf schließen, daß der Fechter in Paris unter Le Brun — der übrigens 1642–1646 mit Poussin in Rom gewesen war — als exemplarisches Lehrmittel diente. (Freundlicher Hinweis auf dieses Bildnis gab mir Frau Dr. J. Weitzmann-Fiedler.)



Abb. 9. Stubenfahne der Zunft zum Mohren, 16. Jahrhundert. Bernisches Historisches Museum. Depositum

Ob den Stubengenossen der Schneiderzunft im einen wie im anderen Falle überhaupt bewußt wurde, daß ihr Mohr den Abglanz eines bedeutenden antiken Werkes barg? — Wer vermöchte das zu sagen?<sup>29</sup>

Es wäre noch ein Wort über die prächtige Louis XV-Pendule (Abb. 11) angebracht, die 1805 ihren Platz an der Fensterseite der Großen Zunftstube dem «hölze-

<sup>29</sup> Der guten Ordnung halber sei auf zwei kürzere Vorarbeiten zu diesem Aufsatz verwiesen: A. M. Cetto, Das Hauszeichen der Zunft zum Mohren in Bern. In: *Unsere Kunstdenkmäler*, XXI, 1970, I, 27–31. — A. M. Cetto, Die bernische Schneiderzunft und die Antike. In: *Der kleine Bund*, 31. Dezember: 1970, Nr. 305, 1–2.



Abb. 10. Siegel des Handwerks der Schneider. Auf einem Gesellenbrief von 1792.  
Bernisches Historisches Museum

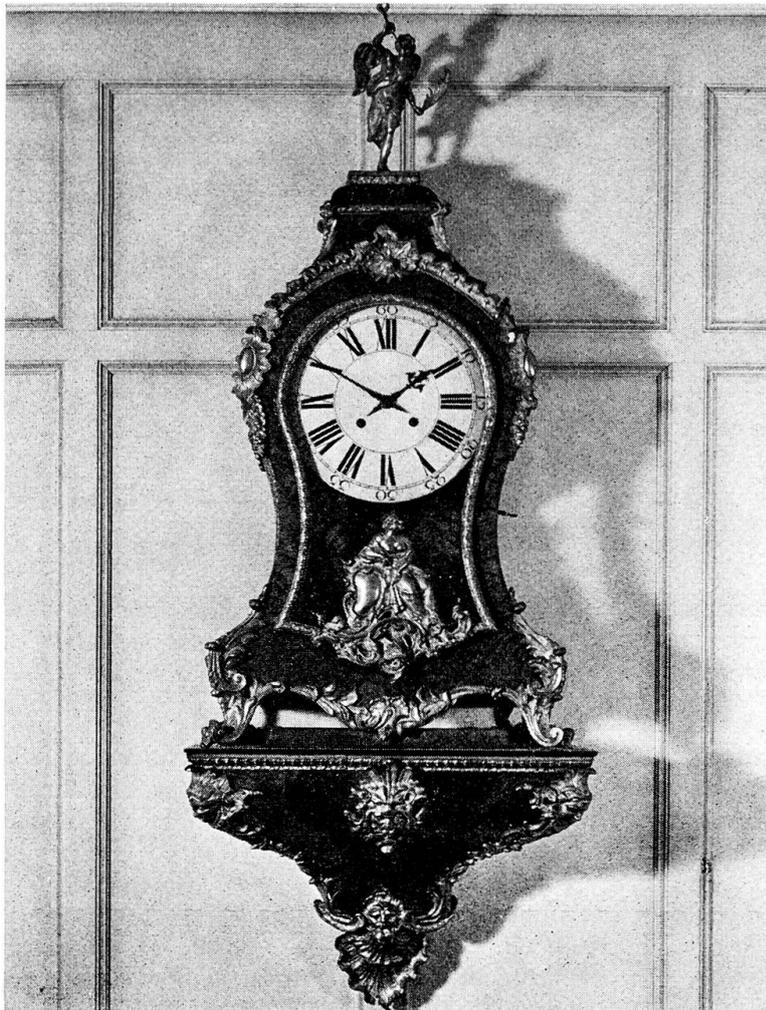


Abb. 11. Wanduhr von Matthäus Funk, 1765. Bern, Kramgasse 12, Große Zunftstube. (Vgl.  
Kdm Bern I, Abb. 289; II, Abb. 123)

nen Möhr» räumen mußte, um sich als dessen Pendant mit der gegenüberstehenden Wand zu begnügen. Der Stubenmeister hatte sie am 27. November 1765 bezahlt und folgende interessante Buchung eingetragen: *an h. Funk den älteren für die pendule in der großen Gesellschafts-Stuben 12 neue Louis-d'or 76 Kronen 20.-*. Mit Herrn Funk dem Älteren kann nur Matthäus Funk (1697–1783) gemeint sein.

Das Gehäuse der Wanduhr, Holz mit Messingbeschlägen, wird — ähnlich wie an den Pendulen im Burgerspital und im Historischen Museum (ehemals im Staatsarchiv) — von einer Fama bekrönt. Unten sitzt eine Frau, deren Mauerkrone sie als Berna kennzeichnet. Der Schild, den sie hält, weist kein Wappen auf. Das schöne Werk gesellt sich würdig den genannten Pendulen bei, die Funk dem Staat geliefert hat.

#### PHOTONACHWEIS

Bildarchiv Foto Marburg: 5, 6. — Karl Buri, Bernisches Historisches Museum: 9, 10. — G. Howald (Kunstdenkmäler des Kantons Bern): 1, 2. — Musées Nationaux, Paris: 3. — Royal Library, Windsor Castle: 4. — Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Bildarchiv: 7. — Die Clichés der Abb. 9 und 11 stellte freundlicherweise die Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte zur Verfügung.

