Zeitschrift: Jahresbericht / Bernisches Historisches Museum

Herausgeber: Bernisches Historisches Museum

Band: - (1988)

Artikel: Vom Umgang Berns mit seinen Trophäen : zur Wiedereröffnung des Traiansaals im Historischen Museum

Autor: Bächtiger, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1043623

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

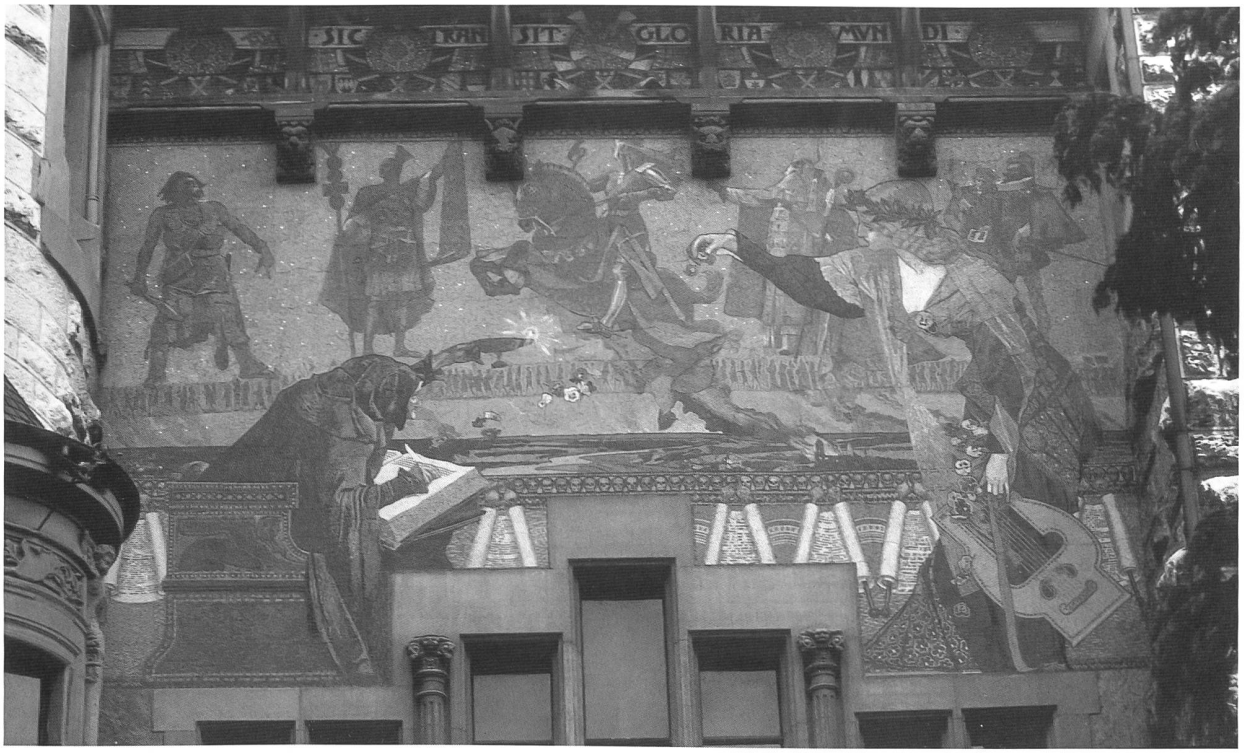
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

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

D. Anhang



Vom Umgang Berns mit seinen Trophäen
Zur Wiedereröffnung des Traiansaals im Historischen Museum

Franz Bächtiger

Über dem Eingang dieses Hauses steht – im Einklang mit der barocken Vergänglichkeitsklage des Burgdorfer Musikers Johann Rudolf Grimm: «Ein schönes neues Lied von der Eitelkeit der Welt» (1703) – die elegische Inschrift «Sic transit gloria mundi». Das 6 mal 9 Meter grosse Glasmosaik, welches der Bieler Künstler Léo Paul Robert 1898 entworfen und zwei Jahre später vollendet hat[1], verkündet die Vanitas irdischer Herrlichkeit vorab den Dynasten, Fürsten, Grafen und Herren, welche einst im bernischen Gebiet Herrschaftsrechte besassen. Ihre stolze Wappenreihe krönt eine monumentale Vision des Untergangs, dessen Leitthema in zwei Randleisten mit namenlosen Totenschädeln makaber programmiert ist. Im Zentrum erkennt man die «Zeitalter der Geschichte» in sechs epochalen Einzelfiguren, vom barbarischen Ureinwohner bis zum Ritter des Mittelalters und am Ende zum Patrizier der Renaissance-Zeit, der sich von einem Humanisten ein antikes Bildwerk erklären lässt – ein Fundstück, das notabene keine Kriegshelden, sondern eine Venus-Statuette dar-

stellt. Im Hintergrund aber zieht in endloser Prozession die ganze Menschheit am prüfenden Auge der Geschichte vorbei. Diese erscheint als Greisin in schwarzes Trauergewand gehüllt, sibyllenhaft auf einem ehernen Stuhl sitzend, in der erhobenen Hand eine Ampel haltend, mit der sie in die dunkle Vergangenheit leuchtet, um die Ergebnisse ihrer Beobachtungen in einem grossen Buch aufzuzeichnen. Was sie sieht oder noch präziser: was sie sehen kann, muss wohl, trotz angestrengter Forschung, rätselhaft bleiben, denn ihr Thron zeigt als Verzierung das klassische Sinnbild des Rätsels: eine Sphinx. Unübersehbar, auch für sie, ist der Feuerschein einer brennenden Stadt am Horizont; in düsterer Vision werden die Katastrophen gegenwärtig, welche im Lauf der Jahrtausende die Menschheit heimgesucht haben. Es sind jene zerstörenden Mächte, denen schliesslich alles Bestehende zum Opfer fällt.

Auf der rechten Bildseite jedoch zeigt sich als Gegenspielerin der Geschichte riesengross eine junge Frau mit einem Lorbeerkranz im Haar und einer goldenen Leier in der Hand. Sie versteht sich, nach offizieller Interpretation, als «sagenbildende Poesie, welche die nüchternen Tatsachen der Geschichte verklärt und dem Volk erst lieb macht, ein Motiv, das namentlich dem Schweizer und seiner Heldensage nicht unverständlich sein soll».[2] Der Widerspruch zur Geschichte kann nicht krass genug verstanden werden. In überlegener Manier wirft die jugendliche Poesie der Greisin Blumen zu. Diese vielsagenden «Pensées» – es sind gelbe und violette Stiefmütterchen – fallen mitten auf das aufgeschlagene Buch der Geschichte und markieren hier kraft ihrer kontingenten Herkunftsprägung nicht nur die Vergänglichkeit, sondern auch, in literarischer Bildsprache, «der Blumen Rache». Die Geschichte aber lässt sich durch solche Störungen nicht irritieren. Sie bleibt für poetische Einwürfe unempfindlich, denn ihre Aufgabe besteht darin, Zerstörung und Katastrophen, Krieg und Schrekken wahrheitsgetreu und unparteiisch aufzuschreiben. So ist es der sagenbildenden Poesie vorbehalten, die für eine breite Öffentlichkeit unzumutbare negative Bilanz der Geschichte mit einem grandiosen Täuschungsmanöver in edle, schöne Kunst zu verwandeln. Gerade weil die Geschichte zu deprimierenden Resultaten kommen muss und damit professionell zur Resignation verurteilt ist, kann hier die Dichtkunst im grossen Ritual der Verdrängung aktiv eingreifen. Sie soll episch verklärte Botschaften an das Volk vermitteln, sie übernimmt somit jene mediengeschichtlich aufschlussreiche Öffentlichkeitsarbeit, welche die Geschichte nicht zu leisten vermag.

Eine derartige Sicht der Dinge setzt nicht nur ein «stiefmütterliches» Verhältnis zwischen Poesie und Geschichte voraus, damit verbunden ist auch jene Verlustanzeige, die a priori zur ideologischen Funktion eines historischen Museums gehört. Fragen wir den Künstler selbst nach seiner Intention, so wird er uns antworten, dass man sein Werk als Protest gegen die grassierende Zerstörung kultureller Werte verstehen müsse, denn «was die Elemente verschonen, zerstört der Mensch selber mit frevler Hand ... wir zerstören, was unsere Ahnen gebaut haben, und streuen Blumen über die Asche».[3] Der Sinn und Zweck des Historischen Museums aber sei es, gleichsam als Bollwerk und Trutzburg gegen solche Zerstörungssucht anzukämpfen. Ein Schlachtbild, wie es ursprünglich über dem Eingang des Museums vorgesehen war, hätte zu dieser Aufgabe denkbar schlecht gepasst. Das Berner Glasmosaik sollte vielmehr – im Kontrast zu den Schlachtfresken Hodlers für das Schweizerische Landesmuseum in Zürich[4] – eine neue und eigenartige Dimension eröffnen. Mitverantwortlich für die gedankenschwere Komposition waren als «Geburtshelfer» drei namhafte Mitglieder der Museumskommission: Albert Gobat, Eduard von Rodt und Ferdinand Vetter. Die bewusste Abwendung vom geplanten Schlachtbild kam offenbar durch das pazifistische Votum des Präsidenten, des tatkräftigen Pioniers der Friedensbewegung und nachmaligen Friedensnobelpreisträgers Regierungsrat Albert Gobat zustande.[5] Der Kulturpessimismus mit folgerichtigem Abwehrreflex entsprach andererseits den Vorstellungen von Eduard von Rodt, dem Erbauer des Museums; sein Geschichtsbild orientierte sich an Jacob Burckhardts Zukunftsperspektive mit dem Bildungsdefizit einer allein vom Erwerbssinn getriebenen Massengesellschaft.[6] Für Ferdinand Vetter wiederum, der als Germanistikprofessor mit dramatisch-historischen Dichtungen bereits Proben seines Talentes geliefert hatte, stand das Glasmosaik in vollkommener Übereinstimmung mit seinen eigenen Anliegen.[7] Eingedenk der Tatsache, dass die Eröffnung des Museums 1894 von der Presse mit Schweigen bedacht worden war, erhielt nun die Dichtkunst – zwecks Heilung der Gesellschaft – in der Vermittlung geschichtlicher Erinnerungen den Vorzug.

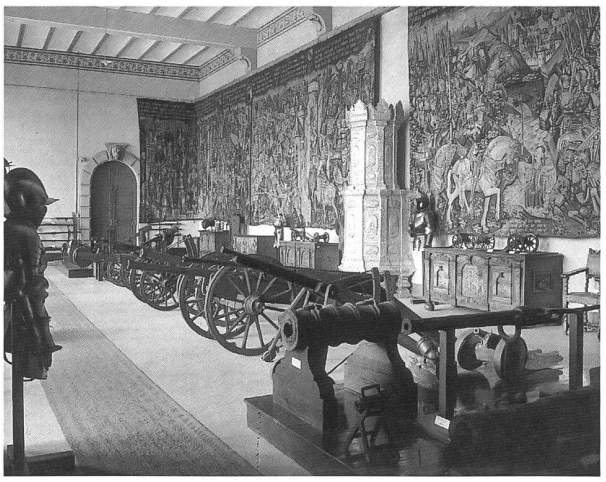
Wie aber konnten die Erwartungen, welche das Eingangsbild auf hohem Reflexionsniveau dem Museumsbesucher im voraus ankündigte, im Innern des Hauses erfüllt werden? Auch wenn es im Jahresbericht des Museums schon 1895 geheissen hatte, die Gründung historischer Museen sei die Frucht jener Einsicht, wonach die Geschichte eines Landes nicht aus den Archiven allein studiert werden könne, dass sie nicht bloss als politische und Kriegsgeschichte, sondern auch als Kulturge-

Die Zeughaus-Sammlung mit Fahnen, Waffen und Rüstungen in der «Ehrenhalle» zwischen den Hauptsälen des West- und Ostflügels, um 1900

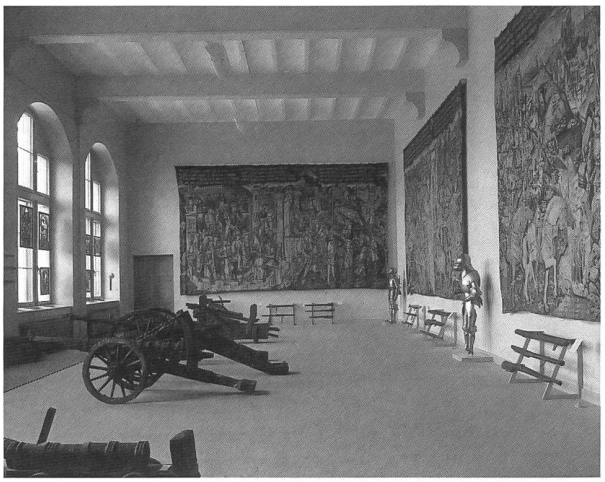
schichte aufgefasst und erforscht werden müsse[8], so dominiert hier wie andernorts eben doch die Kriegsgeschichte und dies – nolens volens – durch die Präsentation der quantitativ übermächtigen Zeughaus-Sammlung. Wie im Landesmuseum in Zürich hielt das Historische Museum in Bern für diese Parade von Fahnen, Waffen und Rüstungen eine stimmungsvolle «Ehrenhalle» im architektonischen Zentrum des Gebäudes bereit. Hier im Glanz der Trophäen schien sich auch, wie des «Schülers Rundgang im Historischen Museum» von 1910 beweist, die sagenbildende Poesie heimisch zu fühlen, sei es im Tonfall der Selbstvergewisserung: «Manch Fähnlein zog zu streiten, doch Meister blieb der Mutz!», oder im Pathos nationalpädagogischer Ertüchtigung: «In jungen Herzen zündet der toten Helden Tat, den alten Ruf wir haben, hie Schweizerland, hie Bern!»[9]

Nach diesem Tenor sollte sich in den anschliessenden Hauptsälen auch die Darbietung der weltberühmten flämischen Tapisserien richten. Zwar hatte die Grösse der Teppiche Raumhöhe und Raumvolumen diktiert, doch stand ihr Beutecharakter im gedrängten Nebeneinander mit Staatsaltertümern wie Schultheissenbilder und Schultheissenthrone einerseits, mit kirchlichen Objekten wie Paramente und Antependien anderseits, eindeutig im Vordergrund. Vitrinen, Schaukästen und Mobiliar, vor allem Truhen, trugen dazu bei, den «horror vacui» in eine Tugend zu verwandeln. Hinzu kam eine intensive Sammeltätigkeit, womit das Museum seine Existenz legitimieren konnte. Der ständige Zuwachs wichtiger «Trouvaillen» schuf neue Probleme, genauer: ordnungswidrige Strapazen. Erst behalf man sich mit der Methode des geringsten Widerstandes, das heisst mit noch gedrängterer Aufstellung zum Zweck besserer Raumausnützung.[10] Um neuen Platz zu gewinnen, wurden zusätzlich Fenster verschalt. Als 1904 der Hauptsaal im Ostflügel, im jetzigen Traiansaal, eine

Westflügel: Hauptsaal mit Traian- und Herkinbaldteppich, 1894–1904



Westflügel: Hauptsaal mit den Caesarteppichen, 1904–1953

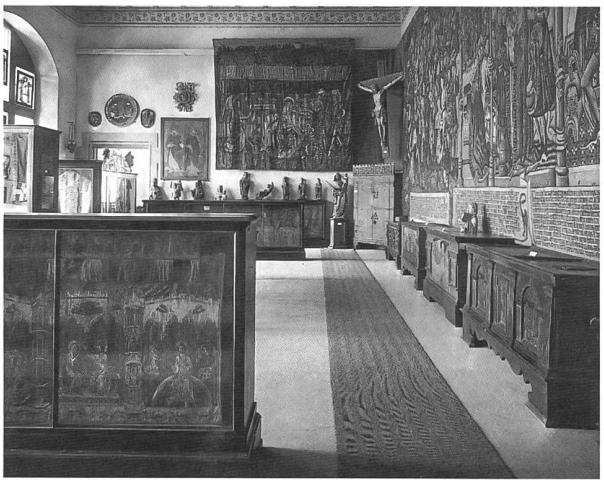


Westflügel: «Caesarsaal», 1953–1986

Westflügel: «Burgundersaal», 1986

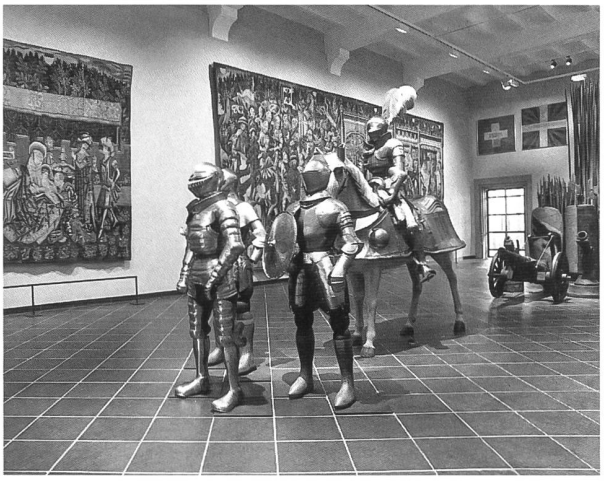
Zwischenwand erhielt, schlug die Stunde der Umgruppierung. Mit dem Argument, dass «der Verwirrung der Begriffe, die über den Ursprung eines grossen Teils des Museums herrscht» endlich abgeholfen werde[11], konnte die grosse Rochade der Tapisserien stattfinden. Die Caesarteppiche wechselten in den West-, der Traianteppich in den Ostflügel. Diese im Namen einer ordnungsliebenden Wissenschaft vollzogene, falscher Sagenbildung vorbeugende Zäsur führte zu einem visuellen Defizit, sowohl in architektonischer als auch in ikonographischer Hinsicht. Die wechselseitige Symmetrie der Hauptsäle war damit aufgehoben, und für die Teppiche blieb doch zu wenig Platz. So mussten die Caesarteppiche teils überlappend, teils übereck aufgehängt werden, während der Traianteppich mit der Umkehrung der Szenenfolge seine ikonographische Lesbarkeit einbüsste. Der Gewinn an Ausstellungsfläche erwies sich, weil die Sammlung weiter wuchs, als trügerisch. Die Raumnot, so erklärte Rudolf Wegeli zum 50jährigen Bestehen des Museums, stelle das Hauptübel dar. Die jetzige Ausstellungsart vermittle dem Besucher historisch ein falsches Bild, sie könne darüber hinaus auch die ästhetischen Ansprüche nicht befriedigen. «Wenn auch die besten Stücke ausgestellt sind, so kommen sie doch nicht zur Geltung, da sie sich gegenseitig konkurrenzieren.»[12] Die Qualifikation der «besten Stücke» offenbart neue Massstäbe. Gemeint ist die internationale Reputation bestimmter Sammlungsgüter. Julius Baum meinte dazu: «Viele Stücke des Museums haben längst in die kultur-

Ostflügel: Hauptsaal mit den Caesarteppichen, 1894–1904



Ostflügel: Hauptsaal mit dem Traian- und Herkinbaldteppich, 1904–1953

Ostflügel: «Traiansaal», 1953–1988



Ostflügel: «Traiansaal», 1988

und kunstgeschichtlichen Handbücher der ganzen Welt Eingang gefunden. Aber die Wirkung der kostbaren Originale leidet unter der Überfüllung der Räume.» Und Baum nennt dafür auch die kulturpolitischen Hintergründe: Bei uns würden die Museen immer noch als eine Art von Luxusanstalten betrachtet.[13]

Die längst fällige Sanierung kam schliesslich in den Jahren 1949 bis 1953 durch die von Michael Stettler ins Werk gesetzte bauliche Erneuerung des Museums zustande. Dreh- und Angelpunkt war natürlich die altehrwürdige Waffenhalle, welche nun funktional zweigeteilt wurde. Sie verlor damit ihr kriegerisch-martialisches Merkmal der Einschüchterung. Diese Radikalkur entsprach offensichtlich – nach zwei Weltkriegen – dem Bedürfnis des Publikums. Nachdem ein grosser Teil der Fahnen und Waffensammlung in die Depots verlagert worden war, präsentierte sich die neue Halle hell und freundlich, ohne Waffengeklirr und ohne beklemmende «Toteninseln»[14], mit einer übersichtlichen Ausstellung ausgewählter Einzelstücke in chronologischer und typologischer Ordnung. Gleichzeitig erhielten die beiden Hauptsäle neue Eingänge. Dank diesem Kunstgriff konnten die vier Caesarteppiche endlich ihrem Rang gemäss in symmetrischer Szenenfolge würdig dargeboten werden. So entstand eine neue ästhetische Ordnung: «Wo früher überfüllte Hallen den Besucher mit ihrem Andrang aus allen Zeiten und Zonen oft mehr verwirrten als beglückten, fesselt ihn heute eine in sinnvoller Ordnung aufgebaute Darbietung der Schätze in

hellen Sälen, in denen jeder Gegenstand genügend Raum hat, um seine Wirkung frei entfalten zu können.» Auch im Traiansaal mit dem Dreikönigs- und Traianteppich im Kontext mit kirchlichen Kostbarkeiten hiess das neue Ideogramm ästhetische Qualität, und dies mit der Begründung, dass das Nebeneinander von Kunstwerken verschiedener Qualität im künstlerischen Widerstreit eine störende Asymmetrie und damit eine disharmonische Wirkung erzeuge. Wenn das oberste Credo also in einer «prästabilisierten Harmonie» der Kunst gipfelte, so galt es gleichwohl zu unterscheiden zwischen historischem Gehalt und künstlerischer Gestalt. Für die Mehrzahl der Hauptstücke war diese Differenzierung freilich kein Auswahlkriterium, da sie, semiotisch betrachtet, doppelt kodiert sind: als Kunstwerke und als historische Dokumente. Über den Vorrang der einen oder der anderen Kodierung kann der Museumsbesucher selbst entscheiden. Müssig die Frage, welche Wahl das bernische Publikum treffen würde. Die spezifische Vorliebe der Berner hat, nach Michael Stettler, immer schon den Trophäen gegolten.[15] Dementsprechend erhielt die Beletage des Museums den Charakterzug eines «bernischen Höhenwegs mit den wichtigsten historischen Erinnerungen.»[16] Mit der ästhetisch sublimierten Darbietung der Hauptschätze konnte sich das neu gestaltete Museum aber zugleich, die lokale Bedeutung sprengend, internationales Ansehen verschaffen.

Erinnern wir uns an die Antithese, wie sie im Glasmosaik zwischen Geschichte und Dichtkunst als Antipoden zum Ausdruck kommt, im Kontrast der blühenden Kunst zur Geschichte mit ihren Irritationen, Asymmetrien und Disharmonien. Nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs war die sagenbildende Poesie als Medienreferentin des Museums notgedrungen verstummt, abgelöst durch die nüchtern objektive Wissenschaft, wie sie sich – etwa in den akribischen Waffeninventaren von Rudolf Wegeli – über Jahrzehnte artikuliert hat. Jetzt aber, nach tiefgreifender Verwandlung des Museums, sollte die Kunst wieder zu Wort kommen. Sie erhielt eine neue, eben erst entdeckte Assistentin. Ihr Name ist «Publizität» oder, besser gesagt, die Provenienz bezeichnend, «Public relations». Michael Stettler hat bereits 1957 auf diesen fundamentalen Aspekt in der Museumsarbeit hingewiesen. Zum Bewahren, Darbieten, Erforschen und Sammeln gehört eben auch das Bekanntmachen.[17]

Das Bewahren bleibt aber nichtsdestoweniger die oberste Aufgabe eines Museums. Dieser Primat erklärt denn auch die zweite Sanierung, welche während den letzten Jahren in den beiden Hauptsälen der Beletage stattgefunden hat.[18] Um die kostbaren Tapisserien vor dem schädlichen Tageslicht zu schützen, mussten die Fensterfronten geschlossen werden. Durch den Einbau von Richterwänden entstand eine vollkommen neue Raumarchitektur mit einer Lichtführung, die in Verbindung mit einem schwarzen Bodenbelag die extrem niedrigen Kunstlichtwerte gewährleistet. Mit der Wiederherstellung der alten Portale und mit dem Abbruch der Zwischenwand im Traiansaal wurden zwei symmetrisch gleichartige Raumkörper geschaffen, deren Raumgeometrie die Grundlage für neue Ausstellungskonzepte bilden sollte. Die Wahl fiel – im akuten Übergang vom «esprit de géometrie» zum «esprit de finesse», um das bekannte Theorem von Blaise Pascal zu zitieren[19] – auf ein thematisches Konzept in Analogie zur Ausstellung der Münsterportalfiguren 1982, des Totentanzes 1984 und der Paramente 1987.

Während der «Burgundersaal» mit den Caesarteppichen, dem Tausendblumen- und dem Wappenteppich die höfische Repräsentation der Herzöge von Burgund als ikonographisch geschlossene Einheit darstellt, ist der «Traiansaal» in unmittelbarer Wechselwirkung dem vielschichtigen Thema der Trophäen gewidmet. Dass diese Inszenierung überhaupt realisiert werden konnte, ist in erster Linie der immensen Arbeitsleistung der Museumsrestauratoren und -restauratorin sowie den Museumstechnikern zu verdanken. Mit den Hauptstükken der Zeughaus-Sammlung – Rüstungen, Waffen und Fahnen – wird hier das komplexe Verhältnis zwischen ritterlich-feudalem und eidgenössischem Selbstverständnis vor Augen geführt. Was vordergründig als heuristische Ansammlung von Beutestücken in Erscheinung tritt, ereignet sich in dialektischer Aneignung am Beispiel Traians als Rechtfertigung für Sieger und Besiegte. Für die fürstliche Legitimation steht exemplarisch der Traian- und Herkinbaldteppich, während die Schaustellung der Kriegstrophäen zusammen mit den Rathausbildern der Pannerträger und des Bundesschwurs zu Stans den eidgenössischen Machtanspruch verkündet. In der «realen» Mitte aber erscheint ein «Triumphzug» – in Anlehnung an Kaiser Maximilians berühmtes druckgraphisches Denkmal[20] – mit Harnischmännern, Turnierreiter und Kanonen, gefolgt von einer bernischen Phalanx mit Setzschilden, Halparten und Langspiessen. Den Abschluss bildet der Berner Zeughaus-Tell in Lebensgrösse, jenes Vorbild der Befreiung, das im Mythos der Heldensage dort anknüpft, wo einst Berns erster musealer Brennpunkt existiert hat: im alten Zeughaus.[21]

Hier waren, wie schon Gruner 1732 in den «Deliciae urbis Bernae» berichtet[22], die Berner Helden – vom Gründer der Stadt Bern bis zum Eroberer der Waadt – in täuschender Leibhaftigkeit wieder auferstanden, in Rüstungen gesteckt, deren Sta-

tur allerdings, so Heinzmanns Beschreibung der Stadt und Republik Bern von 1794[23], nur noch kleinwüchsige, dickleibige, «niedergestossene», aber gleichwohl kraftvolle Heldenfiguren vermuten liess. Obschon diese «Grabmäler toten Heldentumes» – nach dem Zitat von Gottfried Keller 1844[24] – mittlerweile längst zur beliebigen Anonymität entmythologisiert sind, verrät die langzeitliche Dimension solcher Heldenverehrung ein für die bernische Identität höchst bedeutsames Kapitel der Mentalitätsgeschichte. Wer das Funktionieren und den Wandel einer Gesellschaft verstehen will, darf die fiktive, utopische Welt des Imaginären nicht ausklammern. Der Geschichtswissenschaft, die sich – wie im Glasmosaik – nur gerade auf nüchterne und ernüchternde Tatsachen stützt, wird nun ein erweitertes Spektrum zugemutet, diesmal durch eine museale Präsentation, welche auf die visuelle Vermittlung geschichtlicher Zusammenhänge abzielt. Das Museum versteht sich damit, nach einer langen Inkubationszeit, als eigenständiges Medium. Hier liegt denn auch, im Rückblick auf die Wandelbarkeit musealer Darbietung, der museologisch innovative Punkt.

[1] Vgl. Daniel Burckhardt, Léo Paul Robert, in: Schweizer Künstler-Lexikon, Bd. 2, Frauenfeld 1908, 650 ff.

[2] Hermann Kasser, Das Mosaikbild am historischen Museum, Beilage zum Führer durch das Bernische Historische Museum, Bern 1900.

[3] Der Bund 1900, Nr. 172; vgl. Berner Tagblatt 11.7.1900.

[4] Vgl. Hans Mühlestein/Georg Schmidt, Ferdinand Hodler, Zürich 1942, 350 ff.; vgl. Robert Durrer, Heinrich Angst, Glarus 1948, 211 ff.

[5] Albert Gobat präsidierte von 1889 bis 1914 die Aufsichtskommission des Historischen Museums; 1902 erhielt er, zusammen mit Elie Ducommun, den Friedens-Nobelpreis.

[6] Vgl. dazu Franz Bächtiger, Zur Revision des Berner Christoffel, in: Jahrbuch Bernisches Historisches Museum 1979/80, Bern 1980, 214 ff., Abb. 64.

[7] Vgl. Ferdinand Vetter, Paul Roberts Mauergemälde für das historische Museum in Bern, in: Berner Tagblatt 30.11.1898.

[8] Hermann Kasser, Jahresbericht des historischen Museums in Bern pro 1895, Bern 1896, 8.

[9] Hans Brugger, Des Schülers Rundgang durch das historische Museum in Bern, Bern 1910, 1 und 32,.

[10] Vgl. Hermann Kasser, Jahresbericht des historischen Museums in Bern pro 1904, Bern 1905, 3.

[11] Ebd. 5.

[12] Rudolf Wegeli, 50 Jahre Bernisches Historisches Museum 1894–1944, in: Jahrbuch Bernisches Historisches Museum 1944, Bern 1945, 16.

[13] Julius Baum, Das Bernische Historische Museum, in: Der kleine Bund, 26.11.1944.

[14] Michael Stettler, Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 1955/56, Bern 1957, 6.

[15] Michael Stettler, Museum und Geschichte. Zur Erneuerung des Bernischen Historischen Museums, in: DU 1958, Nr. 7.

[16] Michael Stettler, Jahresbericht des Bernischen Historischen Museums 1951, Bern 1952, 185.

[17] Michael Stettler, Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 1957/58, Bern 1959, 7 ff.

[18] Vgl. Jahresbericht Bernisches Historisches Museum 1985, Bern 1986, 11 und 13.

[19] Vgl. Blaise Pascal, Pensées (Edition Brunschwicg), Paris 1964, 73 ff.

[20] Vgl. Ausstellungskatalog der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg: Hans Burgkmair – Das graphische Werk, Augsburg 1973, Nr. 205 ff.

[21] Vgl. Paul Hofer, Kunstdenkmäler der Stadt Bern, Bd. III., Basel 1947, 223 ff.

[22] Johann Rudolf Gruner, Deliciae Urbis Bernae, Zürich 1732, 337.

[23] Johann Georg Heinzmann, Beschreibung der Stadt und Republik Bern, Bd. II., Bern 1796, 31: «Wahre Kenner des Vaterlands und der heutigen Berner kommen darinn überein, dass unsere Vorfahren, die in einer gewissen Art von Gefechten, im Krieg unüberwindlich waren, doch in der That kleiner von Person gewesen, als unser heutiges Landvolk; denn wo dies nur einigermassen im Wohlstand, da hat es einen schlanken schönen Wuchs, und eine männliche schöne Grösse. Die Alten müssen dickleibig, zusammengestossen und dabey so kraftvoll genug gewesen seyn, denn die Schwerdter, die sie führen konnten, beweisen Stärke. – Aber grösser waren sie nicht, ja weniger gross als der gewöhnliche heutige Schlag von Menschen bey uns im Kanton Bern ist. Diese Anmerkung wird um so wichtiger, da sie sich auf einen Versuch gründet, den man bey Gelegenheit einer gewissen Feyerlichkeit gemacht hat, die Harnische aus den Zeughäusern zu gebrauchen; sie befanden sich aber fast alle zu kurz, dass die wenigsten in ihrem Zustande dienen konnten.» – Vgl. dazu die Widerlegung der Degenerationsthese durch Professor Ith in seiner Antrittsrede 1822 «Über die physische Vervollkommnung des Menschengeschlechts», s. Hans von Greyerz, Nation und Geschichte im bernischen Denken, Bern 1953, 139.

[24] Gottfried Keller, In einem schweizerischen Zeughause (1844), 16. V. 2.