

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 26 (1975)

Heft: 3

Artikel: Respice Finem : ein Malereizyklus aus Burgdorf

Autor: Schweizer, Jürg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393190>

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: 02.02.2025

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

bleme des Gesamtrahmens in den Hintergrund treten lässt. Zahlreiche Typen wertvoller Kleinbauten stehen seit langem in einer Nutzungskrise, und es braucht immer wieder viel Phantasie und das Zusammentreffen günstiger Umstände, um geeignete Umfunktionierungen zu diskutieren und zu realisieren. Viele Kleinbauten sind durch Strassensanierungen bereits verschwunden oder werden von solchen bedroht; Verschiebungen sind oft auch hofintern nötig, wenn die Vollmechanisierung geräumigere Platzverhältnisse verlangt. Probleme bietet sodann die schonungsvolle Einordnung neuer Garagen u. dgl. Auch beim Umgang mit Kleinobjekten ist von Fall zu Fall Distanznahme notwendig, um ihren Stellenwert im Überblick über die Ortschaft zutreffender zu beurteilen.

Hinweise

Besonders eindruckliches *Beispiel einer vielseitigen Ausstattung mit Kleinobjekten* ist das Dörfchen Herzwil, Gemeinde Köniz (Amtsbezirk Bern), Planbeilage bei E. BADERTSCHER, *Vom Bauernhaus im Kanton Bern*, Bern 1935 (Diss. ETHZ). – Zu den verschiedenen Formen des *Mehrhausbaus* vgl. M. GSCHWEND, *Schweizer Bauernhäuser*, Material, Konstruktion und Einteilung, Bern 1971 (Schweizer Heimatbücher 144-147), S. 101 ff, 123 ff, 132 ff, 145 f; zum Dreiseithof jetzt derselbe, *Ländlicher Hausbau in der Regio Basiliensis*, Basel 1974 (Sep. Regio Basiliensis XIV/1973 = Basler Geogr. Hefte 5), S. 17-20, 24, Abb. 34. – *Zu- und Abgang von Speichern*: R. TUOR, «Materialien zur Bauernhausforschung. Die raum-zeitliche Darstellung der Kornspeicher im Kanton Bern», in: *Berner Heimatschutz* (Jahresbericht), 1972, S. 9-22, Überlegungen zu Baualtersstruktur und Bedarf S. 14 f; vgl. auch das Beispiel Wallenbuch FR bei J.-P. ANDEREGG, *Ferenbalm, Struktur und Entwicklung einer Landgemeinde*, Bern und Frankfurt/M. 1973 (Europ. Hochschulschriften XIX/8), S. 51 ff mit Planskizzen, ferner Grafenried bei G. GROSJEAN u. a., *Planungsatlas Kanton Bern* 3. Lfg., Historische Planungsgrundlagen, Bern 1973, Karten S. 60 f. *Vollzählige Konstanz der Speicher* (mit Anbauten): CH. RUBI, «Rüderswil, eine Emmentaler Landgemeinde», in: E. WINKLER, *Das Schweizer Dorf*, Zürich und Berlin 1941, Planskizzen von 1853 und um 1940 S. 140 f; vgl. das Gemeindeheft des Hinweisinventars alter Bauten und Ortsbilder im Kanton Bern, 1972. – *Beispiele jüngerer Hofergänzungen in Weiterführung des orthogonalen Prinzips* bei CH. BIERMANN, *La maison paysanne vaudoise*, Lausanne 1946 (Univ. de Lausanne, Publications de la Faculté des Lettres IX), pp. 126, 156 s. – Zum *Funktionswandel* vgl. J.-P. ANDEREGG, a. a. O., und W. BLASER, *Bauernhausformen im Kanton Aargau, ein Beitrag zur aargauischen Siedlungs- und Hausgeographie*, Aarau 1974.

RESPICE FINEM – EIN MALEREIZYKLUS AUS BURGDORF

von Jürg Schweizer

Das Haus Hohengasse 23 stellte bis 1901 das wertvollste spätgotische Privathaus der Stadt Burgdorf dar. Im «Bürgerhaus» 5, Kt. Bern I, ist das Haus gewürdigt und abgebildet worden. Die Fassade zeigte im Erdgeschoss ein ungewöhnlich stattliches Spitzbogenportal mit gekehltm Gewände, beidseits davon stichbogige Ladenöffnungen. Im 1. Stock fanden sich symmetrisch angeordnete Kuppelfenster mit Bauinschrift und Datum 1630, im 2. Stock zwei gekehrte Einerfenster des 16. Jahrhunderts, und zwei jüngere Öffnungen. Die Inschrift 1630 datierte bloss eine Umgestaltung im 1. Stock; Erdgeschossgliederung, der andere Fenstertyp des 2. Stocks und namentlich kostbare spätgotische Zimmerausstattungen legten nahe, das Haus dem frühen 16. Jahrhundert zu-

zuweisen. Vor Inangriffnahme des Fassaden- und Innenumbaus 1901 wurde im Erdgeschoss eine spätgotische Bretterdecke auf wappengeschmückten Konsolen mit reichen Masswerkstössen ins Museum gerettet. 1973 baute man das Innere erneut um. Die Arbeiten erbrachten den Beweis, dass 1901 die alte Ausstattung grösstenteils bloss verdeckt und nicht beseitigt worden war. So barg man aus dem Gassenzimmer im 2. Stock ein Gegenstück zur erwähnten Decke; anderswo zeigten sich reich profilierte Balkendecken.

Die grösste Überraschung lieferte jedoch ein grosser, im 18. Jahrhundert unterschlagener Raum im Hinterhaus. Hier trat an der Längswand ein Freskenzyklus zutage, der im ehemals niedrigeren Haus einen Dachstocksaal geschmückt haben muss. Da an eine Erhaltung an Ort und Stelle nicht zu denken war, wurden die Malereien vom Atelier Hans A. Fischer abgelöst. Ihre Restaurierung ist im April 1975 abgeschlossen worden. Die Bilder sind ins Eigentum des Rittersaalvereins Burgdorf übergegangen und im spätromanischen Saal des Schlosses ausgestellt.

Der Zyklus ist rund 7 m lang, 1,1 m hoch und gliedert sich in vier ungleich grosse Rechteckfelder und einen dreieckigen Randzwickel, der offenbar durch die ehemalige Dachschräge bedingt ist.

Die rechte Begrenzung der Bildfolge ist erhalten, während das äusserste Feld zur Linken beschnitten ist; der Raumgrundriss belegt aber, dass der Zyklus nur unwesentlich länger gewesen sein kann. Die Malereien weisen Pickelhiebe und mehrere interne Fehlstellen auf. Ob ihnen auf der Gegenseite des Saals eine weitere Bildfolge entsprochen hat, konnte nicht festgestellt werden. Ikonographischer und formaler Aufbau gehen vom Mittelfeld aus, das durch grössere Höhe und flankierende Streifen mit kleinformatigen Figuren hervorgehoben ist. Dargestellt ist im Vordergrund ein aufgebahrter König, dessen gekröntes Haupt auf einem Kissen liegt. Dahinter messen sich zwei Berittene im Zweikampf: Ritter und Tod. Der Geharnischte mit Helm und offenem Visier holt eben zum Schwerthieb aus. An der Flanke seines Pferdes prangt eine grosse Trophäe aus Hieb- und Stangenwaffen. Sein als geflügeltes Skelett dargestellter Gegner hält in der einen erhobenen Hand einen übergrossen Pfeil, der auf den Geharnischten gerichtet ist. Vom Titulus ist noch zu lesen «LE ROI ... RO – ...». Auf den Randstreifen erkennt man Papst, Kardinal und Bischof, rechts Kaiser und zwei Edelleute, die, soweit lesbar, französisch bezeichnet sind. Alle sechs Figuren sind mit einem Pfeil in der Brust als Verstorbene oder als Todgeweihte charakterisiert.

Links folgen zwei etwas kleinere Bilder. Das eine gibt zwei einander zugewandte elegant gekleidete und coiffierte Damen im Dreiviertelprofil wieder. Als «ROYNE CLEOPATRAS» ist die eine klar identifiziert. Die ägyptische Königin ist eben im Begriff, sich die todbringende Schlange an die Brust zu setzen. Die andere Frau mit dem Mahnspruch «RESPICE FINEM» (Denk an das Ende) hält in der erhobenen Linken eine Türmchenuhr und weist mit der Rechten auf einen Schädel. Im äussersten Bild finden sich zwei nur mit Lendentuch bekleidete männliche Figuren auf einem Fliesenboden. Rechts sitzt Christus als Schmerzensmann auf dem offenen Sarkophag, umgeben von den Leidenswerkzeugen. Links steht der an einen Baum gebundene und von mehreren Pfeilen durchbohrte heilige Sebastian.



1. Burgdorf, ehem. Hohengasse 23, jetzt Schloss, Malereizyklus 4. Viertel 16. Jh. Mittelbild, linke Hälfte: Ritter im Kampf gegen den Tod. Am Rand Standesfolge von Papst bis Bischof

Auf der rechten Seite des Mittelbildes ist nur eine einzige, dafür ausführlichere Szene geschildert: die Sebastiansmarter. Die Erschiessung geht auf einem Platz im Inneren der Stadt Rom vor sich, die mit Wehrmauer, zwei Häusern und Fluss charakterisiert ist. Der Heilige lehnt halb in die Knie gesunken an einen Baum. Zwei Pfeile haben ihn in der Herzgegend getroffen. Die rechte Bildhälfte nimmt eine Reitergruppe ein, aus welcher deutlich eine Gestalt mit befehlshaberisch erhobener Hand herausragt. Es ist Diokletian mit Söhnen und Gefolge, der eben zwei Schützen mit schussbereiten Bogen weitere Befehle erteilt. – Im Zwickelfeld schliesslich erkennt man neben Blattranken ein baldachinartiges Zelt.

Anhand der hochgezüchteten Roben und Haartrachten der Frauenfiguren kann der Zyklus datiert werden. Der geschlossene Rock mit trommelartigem Unterteil, das bis zum Gürtel offene Mieder, die aufsteigende Fächerkrause und die Haartracht «en raquette», aber auch Kopfputz, geschlitzte Ärmel mit Schulterstück und zarte Krause der Kleopatra weisen auf französische Hofmoden unter Heinrich III. Andere Indizien bestätigen diesen Ansatz ins letzte Viertel des 16. Jahrhunderts. Eine Verbindung mit dem überlieferten Umbaudatum des Vorderhauses (1630) scheint weniger wahrscheinlich.

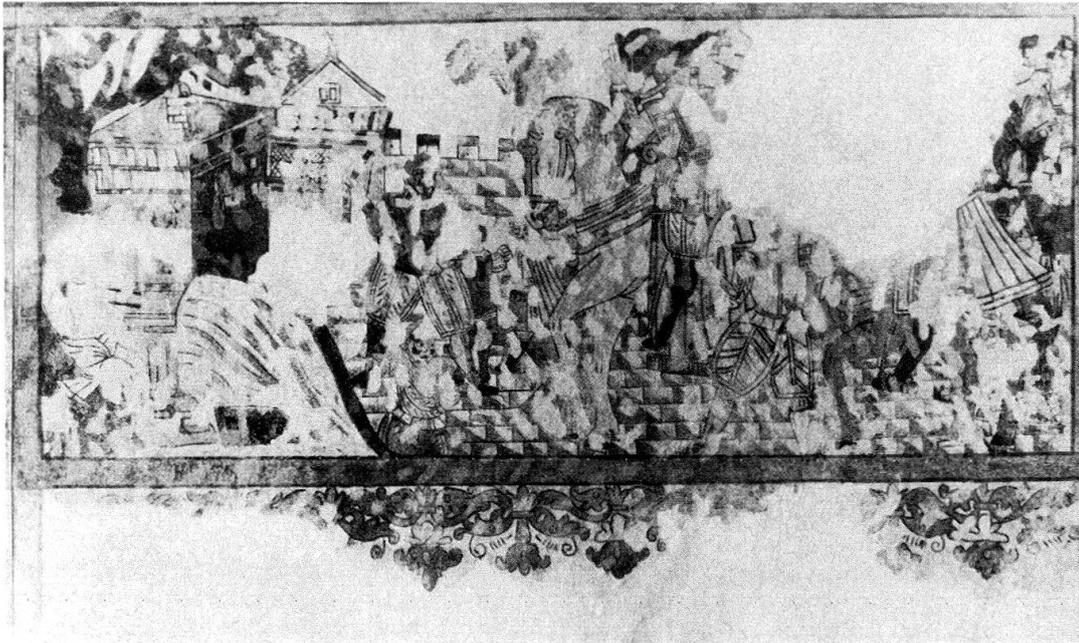


◀ 2. Burgdorf, Malereizyklus 4. Viertel 16. Jh. Kleopatra (links) und Personifikation des Respice-Finem-Gedankens (rechts)

3. Burgdorf, Malereizyklus 4. Viertel 16. Jh. Martyrium des hl. Sebastian; rechts der Mitte Diokletian zu Pferd ▶

Die Deutung des Zyklus als ausgebauter «Respice Finem» liegt auf der Hand. Im Zentrum steht eine spätmittelalterliche Form der Legende der Begegnung der 3 Lebenden und der 3 Toten, in welcher die Zahl der Beteiligten auf je einen Vertreter reduziert und die Begegnung als Zweikampf dramatisiert ist. Der Tote ist wohl als Tod schlechthin zu identifizieren und gehört als agierender, als «lebendiger» Toter in die französische Tradition der Legende. Der aufgebahrte König zu Füßen des Kampfes kann einerseits gedeutet werden als Vertreter der «toten» Toten – der italienischen Version der Legende – oder als Rudiment der Leichenhaufen in italienischen «Trionfi della Morte», an die die vorliegende Szene mit gewissen Zügen ebenfalls gemahnt. Der Tod ist der «tötende Tod», der ohne Rücksicht auf Rang und Namen vernichtet, was nicht nur im Hauptbild, sondern auch in den Rahmenstreifen mit der verkürzten Folge der pfeildurchbohrten Standesvertreter zu erkennen ist. Das Standesmotiv seinerseits bringt das Mittelbild in die Nähe der Totentänze. Verschiedene Vergänglichkeitsdarstellungen scheinen hier zu einem abgekürzten, exemplarisch einprägsamen Gesamtbild vereinigt.

Die beiden Damen des ersten Seitenbildes gehören zu den verbreiteten und für das spätere 16. und das 17. Jahrhundert charakteristischen Memento-Mori-Gestalten. Dem heiligen Sebastian dagegen kommt offensichtlich besondere Bedeutung zu, da er zweimal, in den beiden Randbildern, erscheint und da man seinem Martyrium breiten Raum gewährt hat. Diese Bevorzugung kann nicht zufällig sein, zumal seine Darstellungen als eigentliche Heiligenbilder die engen Grenzen der protestantischen Bildertoleranz am klarsten überschreiten. Mit grösster Wahrscheinlichkeit hat man Sebastian wegen seiner Eigenschaft als Pestheiliger und Nothelfer in die Bildfolge aufgenommen, was den Schluss erlaubt, der Zyklus sei unter dem Eindruck der Pest geschaffen worden. Der Heilige ist durch sein Attribut, den Pfeil, eng mit dem Mittelfeld verbunden, wo



Pfeile ja das mehrmals wiederkehrende Todeszeichen sind. Sie besitzen damit die besondere Bedeutung der Pestpfeile, die die Menschheit erbarmungslos treffen. Die Standesfolge und der tote König belegen deutlich genug, dass der Ausgang des Kampfes zwischen Ritter und Tod gewiss ist. Der beherzte Ritter, der mit seiner Trophäe auf manchen siegreich bestandenen Kampf hinweist, fügt sich dennoch nicht resigniert in sein Schicksal, sondern ist bereit, sich zu wehren, und schaut dem Tod mit offenem Visier gefasst entgegen. Mit Sebastian und dem Schmerzensmann wird tröstend auf die Erlösung aus dem todumlauerten Diesseits hingewiesen.

Zwischen 1564 und 1628 verheerten vier längere Pestepidemien das Bernbiet. Am ehesten kommt für diese Malereien der Pestzug von 1583 in Betracht, weil er die Stadt Burgdorf besonders hart getroffen hat. Dieses Datum würde mit der oben begründeten zeitlichen Einordnung gut übereinstimmen.

Sinngehalt und Anlass für den Zyklus scheinen damit in groben Umrissen abgesteckt; Fragen bleiben aber offen, so namentlich nach den direkten ikonographischen Quellen. Welche – wohl literarische – Vorlage liegt dem Mittelbild mit der Reduktion auf das Exemplarische und der Kombination von «Begegnung», «Todestriumph» und «Totentanz» zugrunde? Ist gar ein bestimmter König, ein bestimmter Ritter gemeint? Ist die unmittelbare Gegenüberstellung von leidendem Christus und leidendem Sebastian vorgeprägt? Und schliesslich: steht man nicht etwas ratlos vor diesen «protestantischen Heiligenbildern»? Ist es nicht schwer verständlich, im Bildersturm-Jahrhundert Szenen aus Heiligenviten dargestellt zu sehen? Sicher widersprechen sie nicht nur der allgemeinen Vorstellung von der protestantischen Bilderfeindlichkeit, sondern verstossen eindeutig gegen obrigkeitliche Gebote. Die Zuflucht zu «papistischen» Helfern in Zeiten der Not ist freilich aufschlussreich und im 16. Jahrhundert nicht vereinzelt. Abzuklären bleiben auch Hausgeschichte und Auftraggeber. Wenn die Angaben im «Bür-

gerhaus» zutreffen, so gehörte das Haus um 1600 der Familie Lyoth, die 1537 aus Glaubensgründen aus dem Wallis nach Burgdorf übersiedelt war und im späten 16. Jahrhundert bereits höchste Stadtämter besetzte.

Der Schöpfer dieser Bilder ist vorweg ein handwerklicher, aber geschickter Graphiker. Eine sicher geführte schwarze Linie begrenzt Umrisse und gliedert Binnenflächen. Die Szenen wirken wie vergrösserte Holzschnitte mit sparsamer Kolorierung, wobei man gelegentlich an die Technik von Spielkartenmachern erinnert wird. Grössere Farbflächen fehlen, sieht man von Schwarz und Dunkelbraun ab. Graphische Stilmittel wie Silhouette, Hell-Dunkel-Effekte und die Musterung von Flächen werden wirkungsvoll genutzt.

Ikonographisch wie stilistisch sind die hier angezeigten Malereien im Bernbiet vorläufig Erratiker.

Anmerkung

Zur ikonographischen Auflösung und Vermengung ehemals klar umrissener Vergänglichkeitsdarstellungen im Spätmittelalter vgl. W. ROTZLER, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Winterthur 1961, und H. ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz*, Münster/Köln 1954. Protestantische figürliche Sakralbilder – nicht Heiligenbilder – kommen im bernischen Bereich gelegentlich auf Taufdecken vor, so 1609 Anbetung der Könige und 1645 Taufe Christi. Vgl. *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* 45/46, p. 552 ff.

DIE BIELER ALTARTAFEL-FRAGMENTE IM SCHWEIZERISCHEN LANDESMUSEUM IN ZÜRICH

VERSUCH EINER STILISTISCHEN EINORDNUNG

von Walter Ruppen

Lokalgeschichtliche Ergänzungen, Hinweise auf die ikonographische Eigenart des Werks und Literaturangaben findet der Leser im kommenden Kunstdenkmälerband Kanton Wallis I, Das Obergoms, unter der «Ritzingerfeld-Kapelle». In diesem Beitrag geht es um die stilistische Einordnung, die im Kunstdenkmälerband nicht erschöpfend dargelegt werden konnte.

Beschreibung

Die wohl in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts zu datierenden drei Fragmente – Leinwand auf Holz von 85,5 cm Höhe und 23 cm, 28 cm sowie 51 cm Breite (Inv.-Nr. 7192) – sind mit Tempera beidseits bemalt. Die zwei Fragmente der Haupttafel sind durch ein Zwischenstück ergänzt. Das dritte Fragment erscheint wie ein – allerdings schmaler – linker Flügel.

Vorderseite

Auf der Haupttafel ist der *Tod Mariens* (Abb. 1) nach dem byzantinischen, im Abendland aber längst bekannten Typ der Koimesis dargestellt. Auf befensterter Zickzack-