

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 54 (1997)

Heft: 1: Unser Umgang mit dem Kulturgut : Gegenwart und Zukunft ;
Conservation of metal objects in low-pressure hydrogen plasma = Die
Niederdruck-Wasserstoffplasma-Methode zur Konservierung von
Metallobjekten : Möglichkeiten ihrer Anwendung und Verbesserung

Artikel: Eine Seccomalerei aus den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts : das
jüngste Gericht in der ehemaligen Berner Dominikanerkirche

Autor: Aeby, Nicole

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169514>

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: 12.05.2025

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

Eine Seccomalerei aus den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts: das Jüngste Gericht in der ehemaligen Berner Dominikanerkirche

von NICOLE AEBY



Abb. 1 Jüngstes Gericht, Seccomalerei, Triumphbogenwand. Bern, Französische Kirche. Bestandsaufnahme ab 1:1 Pause von H. A. Fischer AG Restauratoren.

Einleitung

In ihrem Aufsatz zum Jüngsten Gericht an der Triumphbogenwand der ehemaligen Dominikanerkirche zu Bern geht Claudia Bertling Biaggini von der Hypothese aus, das

Jüngste Gericht stamme von der Hand des Freiburger Meisters Hans Fries (Abb. 1). Aufgrund der jüngsten Forschungsergebnisse gelang es mir, die Entstehung des Weltgerichts um die Mitte des 15. Jahrhunderts anzusiedeln. Bertlings These erweist sich somit als unwahrscheinlich.¹

Es mag erstaunen, dass die Forschung den Fragmenten von vier schwarzen Schriftzeichen direkt oberhalb des linken² Stifterwappens bis anhin wenig Beachtung schenkte (Abb. 2). Ihre Vierzahl und ihr enger Bezug zu den Wappensteinen liess mich auf eine Jahreszahl schliessen, die sich auf die Stiftung der monumentalen Wandmalerei oder auf deren Vollendung bezieht. Die Verifizierung meiner These ermöglichten mir die Restauratoren Michael Fischer, der 1986 bis 1991 von der Denkmalpflege der Stadt Bern mit den Freilegungs- und Konservierungsarbeiten am Jüngsten

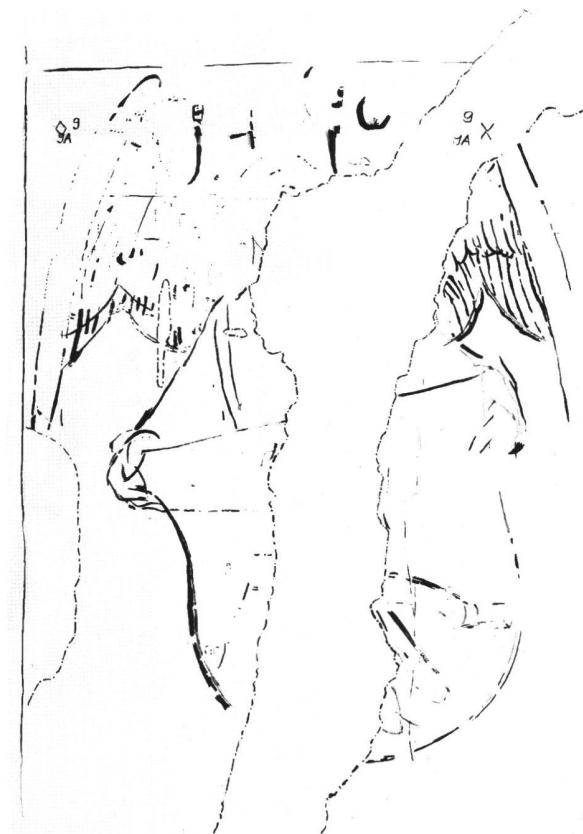


Abb. 2 Jüngstes Gericht, linkes Stifterwappen mit Jahreszahl, 1:1 Pause.

Gericht beauftragt war, und Bernhard Maurer, der auf die Konservierung alter Schriften spezialisiert ist. Direkt am Objekt gelang uns die Identifikation der Zahlenfragmente mit der Jahreszahl 1450 oder 1459.³

Aufgrund des engen Bezugs von Datierung und Stifterwappen gehe ich davon aus, dass sich die Jahreszahl auf die Stiftung der Malerei bezieht. Mit einiger Sicherheit kann sie im Jahr 1450 oder 1459 angesiedelt werden. Nur kurze Zeit später muss die Malerei entstanden sein.⁴

Die Entstehungszeit der Malerei im Jahr 1450 oder 1459 stellt die Meisterzuweisungen der bisherigen Forschungsbeiträge zum Jüngsten Gericht der ehemaligen Dominikanerkirche in Frage. Der These von Claudia Bertling, die Hans Fries als möglichen Meister vorschlägt, wird damit die Grundlage entzogen, da Fries in den Quellen erst um 1480 als Maler in Erscheinung tritt.⁵ Auch A. Zesigers Zuschreibung an die Berner Nelkenmeister relativiert sich mit der wiederentdeckten Datierung.⁶ Die Altartafeln der Freiburger Franziskanerkirche von 1479 überliefern die älteste Nelkensignatur. Das früheste erhaltene Werk aus der Werkstatt der Berner Nelkenmeister, die Lettnermalerei der Dominikanerkirche, datiert sogar noch später, ins Jahr 1495.

In der Kunstgeschichte steht eine eingehende monographische Untersuchung der Gerichtsdarstellung noch aus. Aus diesem Grund sehe ich mich vor die Aufgabe gestellt, Basisarbeit zu leisten und die wichtigsten Resultate aus meiner Lizentiatsarbeit in dieser Form zu publizieren. Ausgehend von Klosterquellen, Chroniken, Zeitungsartikeln und Forschungsarbeiten zur Französischen Kirche, in denen dem Weltgericht meist nur ein kurzer Abschnitt gewidmet ist, versuche ich die wechselvolle Geschichte der Wandmalerei zu rekonstruieren und sie anhand der neuen technischen und archäologischen Ergebnisse zu untersuchen. In einem ersten Teil der folgenden Ausführungen sollen daher die Rezeptionsgeschichte und die technischen Daten des Weltgerichts in der ehemaligen Berner Dominikanerkirche näher beleuchtet werden.

In einem zweiten Teil geht es mir vor allem darum, den geistes- und kunstgeschichtlichen Kontext des Jüngsten Gerichts herzustellen und der Frage nachzugehen, wie seine einmalige Gestalt im Hinblick auf die damaligen Ereignisse zu lesen und zu verstehen ist. Eine kunsthistorische Einschätzung des Werkes kann nur in der Masse erfolgen, wie historische, kulturhistorische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen in die Analyse einfließen.

Aspekte der architekturgeschichtlichen Forschung zur Berner Dominikanerkirche, der geistesgeschichtlichen Forschung zum Berner Dominikanerorden und seiner spätmittelalterlichen Kunstförderung weisen darauf hin, dass die kunsthistorische Würdigung der monumentalen Malerei vor dem Hintergrund des dominikanischen Kontextes, aus dem sie hervorgegangen ist, somit auch seines Frömmigkeitsideals und seines besonderen Stellenwerts in der spätmittelalterlichen Kunstförderung in Bern beleuchtet werden muss.

Rezeptionsgeschichte

Die ehemalige Dominikanerkirche in Bern, die seit 1623 der Französischen Kirchgemeinde gehört, wird 1904 durch den Münsterbaumeister Karl Indermühle saniert.⁷ Unter schadhafte Putzstellen entdeckt man Spuren mittelalterlicher Wandmalereien. Es stellt sich heraus, dass die ent-

deckten Malereien zum Kirchendekor aus der Zeit des Dominikanerklosters gehören. Während der darauffolgenden Freilegungsarbeiten stossen die Bauarbeiter an der westlichen Triumphbogenwand unter acht Farbschichten auf eine monumentale Darstellung des Jüngsten Gerichts. Wie die anderen Wandmalereien hatten die Reformatoren das Jüngste Gericht während des Bildersturms von 1528 mit Farbe überdecken lassen. Dem Blick entzogen, geriet der dominikanische Wanddekor im Lauf der Jahrhunderte in Vergessenheit.

Durch unvorsichtige Freilegungsarbeiten erleidet das Jüngste Gericht jedoch grossen Schaden. Zusammen mit den acht jüngeren Farbschichten wird auch ein Grossteil der Hauptmalschicht der Gerichtsdarstellung von der Wand gelöst.⁸ Mit der Restaurierung der aufgedeckten Malereien beauftragt Indermühle die beiden Kunstmaler Rudolf Mürger und Ernst Linck.⁹ Dokumentationen zu den damals vorgenommenen Restaurierungen sind verloren. Tagebücher aus dem Nachlass Rudolf Mürgers geben jedoch einen knappen Einblick in die Arbeiten, die er in der Französischen Kirche ausführt.¹⁰ Obwohl er in seinem Kostenvoranschlag einen Betrag von 800 bis 1000 Fr. für die Überarbeitung des Weltgerichts vorsieht und die Tageszeitungen bereits von Restaurierungsarbeiten an der Triumphbogenwand berichten¹¹, wird das Vorhaben offenbar aufgeschoben. Aus Mürgers Tagebüchern geht hervor, dass das Jüngste Gericht, im Gegensatz zu den übrigen aufgefundenen Malereien, keiner Sanierung unterzogen wird.¹² Da eine Öffnung des Chorbogens, der während der Reformation zugemauert worden war, für eine spätere Umbauphase in der Französischen Kirche bereits projektiert ist, scheint es sinnvoll, die Restaurierung des Weltgerichts zusammen mit dem Abriss der Chorbogenvermauerung anzugehen.¹³ Das Jüngste Gericht wird also vorläufig in seinem fragmentarischen Zustand belassen.

1906 wird die erste Phase des Umbaus in der Französischen Kirche beendet (Abb. 3). Für die Weiterführung der Sanierungsarbeiten richtet der Kirchgemeinderat der Französischen Kirche 1909 ein Kreditgesuch an die Bernische Kirchenverwaltungscommission. Er beantragt den Einbau eines Konfirmanden- und Vortragssaals im Chor und die Einrichtung einer neuen, modernen Heizanlage in der Kirche selbst.¹⁴ Da nach einer Expertise des Münsterbau-meisters Karl Indermühle die Öffnung des Chors «mehr künstlerischer als praktischer Natur» und daher «nicht von solcher Dringlichkeit» sei, schlägt der Kirchgemeinderat vor, diese speziellen Arbeiten entweder auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben oder eine Bundessubvention zu beantragen, mit der das Umbauprojekt ganz realisiert werden könnte. Das Gesuch wird jedoch 1912, nachdem die Arbeiten bereits aufgenommen worden sind, abgelehnt.¹⁵ Man schiebt daher die Öffnung des Chors aus Mangel an finanziellen Mitteln erneut auf und damit auch die Sanierung des Jüngsten Gerichts an der Chorbogenwand. Um die Wandmalerei vor weiterem Schaden durch den aufsteigenden Rauch aus der Heizanlage, die 1909 unter einer Lettnerarkade steht, zu schützen, lässt man sie mit einer

Schicht Leimfarbe erneut überstreichen.¹⁶ Beweggrund für diese rigorose Massnahme ist indes nicht allein der Schutz des Bildes. Die Aussagen verschiedener Zeitzeugen, die beide Sanierungsphasen miterlebten, weisen darauf hin, dass die Nacktheit der fast lebensgrossen und daher sehr prominenten Körper der Auferstehenden die Pietätsgefühle der Kirchgänger verletzten.¹⁷



Abb. 3 Jüngstes Gericht nach der ersten Freilegung von 1904 bis 1905, Triumphbogenwand, Bern, Französische Kirche.

Auch die Forschung hat ihre Vorbehalte gegenüber der Weltgerichtsdarstellung, die in ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte Berns von Beginn an unterschätzt wird. Sie gerät neben den ebenfalls freigelegten Malereien am Lettner in Vergessenheit, die aufgrund ihrer Datierung und der Nelkensignatur eindeutig als wichtige Werke der mittelalterlichen Spätgotik zu erkennen sind und im Mittelpunkt des Interesses stehen.¹⁸ Die kunsthistorischen Bemühungen um das Weltgericht hingegen sind von Vorurteilen geprägt. K. Escher beurteilt die Malerei aufgrund ihres fragmentarischen Erhaltungszustandes als minderwertig.¹⁹ Das Fehlen eines modellierten Inkarnats und jeder geistigen Belebung, das Escher auf eine geringe malerische Gewandtheit des Weltgerichtsmeisters schliessen lässt, ist

jedoch auf den grossflächigen Verlust der Hauptmalschicht zurückzuführen. Darüber hinaus handelt es sich bei den «roten Konturen», die Escher erwähnt, nicht um Konturen, sondern um die Sinopien, also die Vorzeichnungen.²⁰



Abb. 4 Jüngstes Gericht nach der Überfassung von 1912, Triumphbogenwand. Bern, Französische Kirche.

Die fehlenden Seitenabschlüsse des Bildfeldes am Triumphbogen lassen vermuten, dass die Malerei unvollständig freigelegt ist. Sondierungsfelder an den Seitenschiffwänden bestätigen die Vermutung: Unter den Farb-



Abb. 5 Jüngstes Gericht nach der zweiten Freilegung von 1986 bis 1991, Triumphbogenwand. Bern, Französische Kirche.

Auf das Zusammenspiel dieser Begleitumstände ist es zurückzuführen, dass die Malerei an der Triumphbogenwand 1912 erneut überstrichen wird (Abb. 4). Mit der Überfassung entzieht die Kirchgemeinde das Jüngste Gericht dem Zugriff weiterer genauerer Untersuchungen. In Luc Mojons Beitrag zur Französischen Kirche erfährt die Triumphbogenmalerei, die er nach den Erkenntnissen aus der ersten Freilegungsphase in die Entstehungszeit datiert, daher nunmehr eine knappe Erwähnung unter «Überlieferte Bauten».²¹

In den achtziger Jahren gewährt die evangelisch-reformierte Gesamtkirchgemeinde Bern der Paroisse de l'Eglise Française einen Kredit für eine erneute Sanierung des Gotteshauses. Vorgesehen ist vornehmlich die Restaurierung des Chorinnern unter Einschluss der Partie bis zum Lettner.²² Bei Sondierungen entdecken die Restauratoren, dass das Jüngste Gericht unter der Leimfarbe erhalten ist.²³ Die städtische Denkmalpflege beschliesst eine Wiederaufdeckung und Konservierung der gesamten Darstellung (Abb. 5, 6).²⁴

schichten der Hochschiffwände befinden sich ebenfalls Malereien. Ob es sich dabei um die Fortsetzung des Jüngsten Gerichts handelt, kann nicht festgestellt werden, da man wegen fehlender finanzieller Mittel auf eine Freilegung dieser Malereien verzichten muss.²⁵ Das fehlende Rahmensystem um das eigentliche Bildfeld weist darauf hin, dass sich die Malerei möglicherweise auf den angrenzenden Hochschiffwänden fortsetzt.²⁶ Eine Freilegung dieser Partie wäre nicht nur für das Verständnis des Jüngsten Gerichts äusserst aufschlussreich, sondern auch für die Rekonstruktion seines ursprünglichen Erscheinungsbildes. Da man die Malereien im Hochschiff 1904 nicht freigelegt hatte, müssen wir davon ausgehen, dass ihre Hauptmalschicht unter den verschiedenen Farbschichten noch intakt erhalten ist.

Die spärlichen Forschungsergebnisse aus der ersten Rezeptionsphase zwischen 1904 und 1912 müssen aufgrund der Ergebnisse jüngster technischer und kunsthistorischer Untersuchungen, die man nach einer zweiten Freilegung der Malerei von 1986 bis 1991 anstellen konnte, weit-

gehend revidiert werden. Mittlerweile ist man sich in den Fachkreisen einig, dass es sich beim Jüngsten Gericht um ein Werk von ausserordentlichem Stellenwert handelt. Der Bericht der H. A. Fischer AG kann nicht nur als Standard-

Technik

Die ersten technischen Untersuchungen der Malerei am Triumphbogen führt die H. A. Fischer AG während der

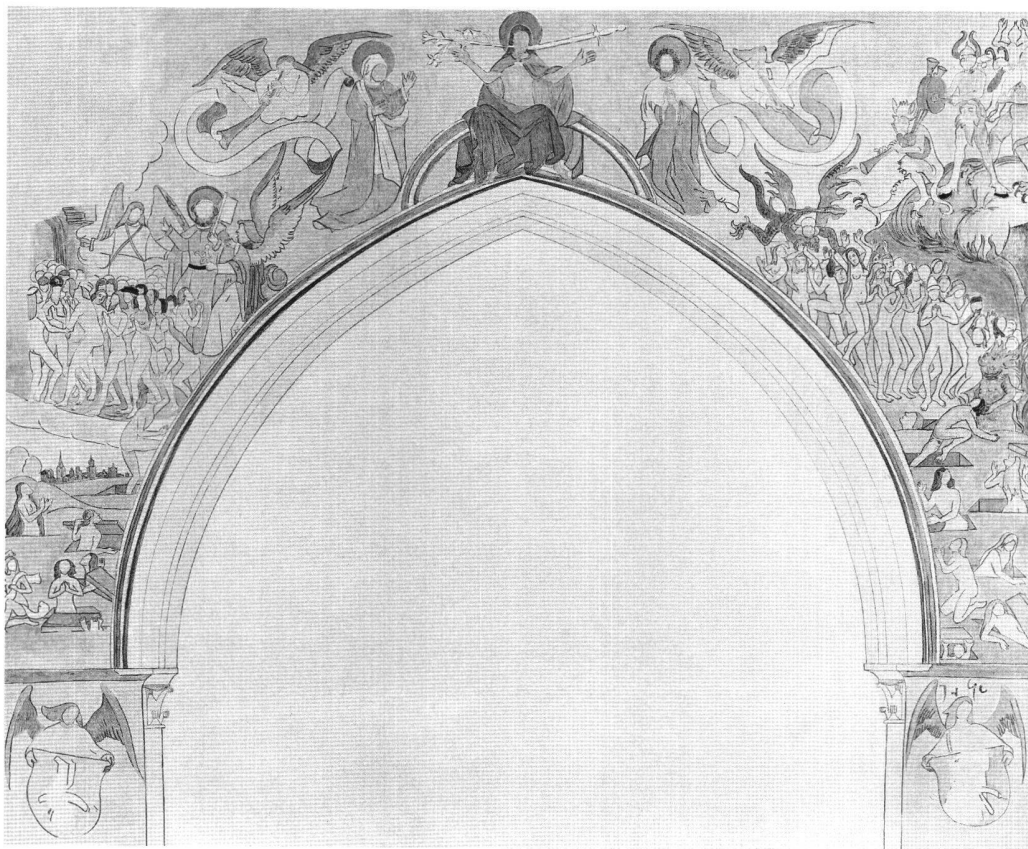


Abb. 6 Jüngstes Gericht, Rekonstruktionszeichnung von Restaurator Michael Fischer, 1995 im Auftrag der Denkmalpflege der Stadt Bern.

werk für technische Daten zum Jüngsten Gericht bezeichnet werden, vielmehr stellt er auch einen Wendepunkt in der Rezeption des Bildes dar. Er weist als erster auf die hervorragende Qualität der Malerei hin und schreibt sie einem geübten Maler zu, der es gewohnt war, direkt und frei auf monumentale Wandflächen zu komponieren. Vor dem Hintergrund stilistischer und ikonographischer Beobachtungen siedelt er die Entstehungszeit des Jüngsten Gerichts im 15. Jahrhundert an. Anfang 1996 gelang eine genaue Datierung der Triumphbogenmalerei auf 1450 oder 1459 aufgrund der identifizierten Jahrzahl über dem linken Stifterwappen.²⁷

Restaurierung von 1986 bis 1991 durch (Abb. 7).²⁸ Grünliche und senffarbene Quader aus Berner Sandstein bilden in Lagen von durchschnittlich 22 cm Höhe das Mauerwerk des Chorbogens.²⁹ Die raue Oberfläche der einzelnen Steine zeigt Spuren einer Bearbeitung mit der groben Zahnfläche.³⁰ Feiner gezähnte Flächen benutzten die Steinmetze beim Behau der Eckquader aus einem harten, grünlich bis bläulichen Gestein. Da die Triumphbogenöffnung erst nachträglich in die noch nicht ganz hochgeführte Chorschulterwand eingebrochen wurde, ist dieses für die Eckquaderung übliche härtere Gestein nur in der oberen Partie des Chorbogens anzutreffen. Das Gewände der unteren

Bogenpartie dagegen besteht aus nachträglich abgearbeiteten weichen Mauerquadern.³¹

Der Bau des Kirchenchors war 1310 bereits vollendet.³² Nach jüngster Erkenntnis datiert das Jüngste Gericht am Chorbogen jedoch auf 1450 bzw. 1459. Da die Malerei direkt auf der 5 bis 10 mm dicken Mörtelschicht liegt, kann

genwand zeigt weder Einritzungen noch Rasterungen, die auf eine Übertragungshilfe von einem Karton auf das Original schliessen lassen. Demzufolge hatte der Meister die Komposition direkt mit dem Pinsel auf die Wandfläche entworfen. Diese Vorgehensweise war für jene Zeit aussergewöhnlich und deutet auf eine sichere und erfahrene Künst-

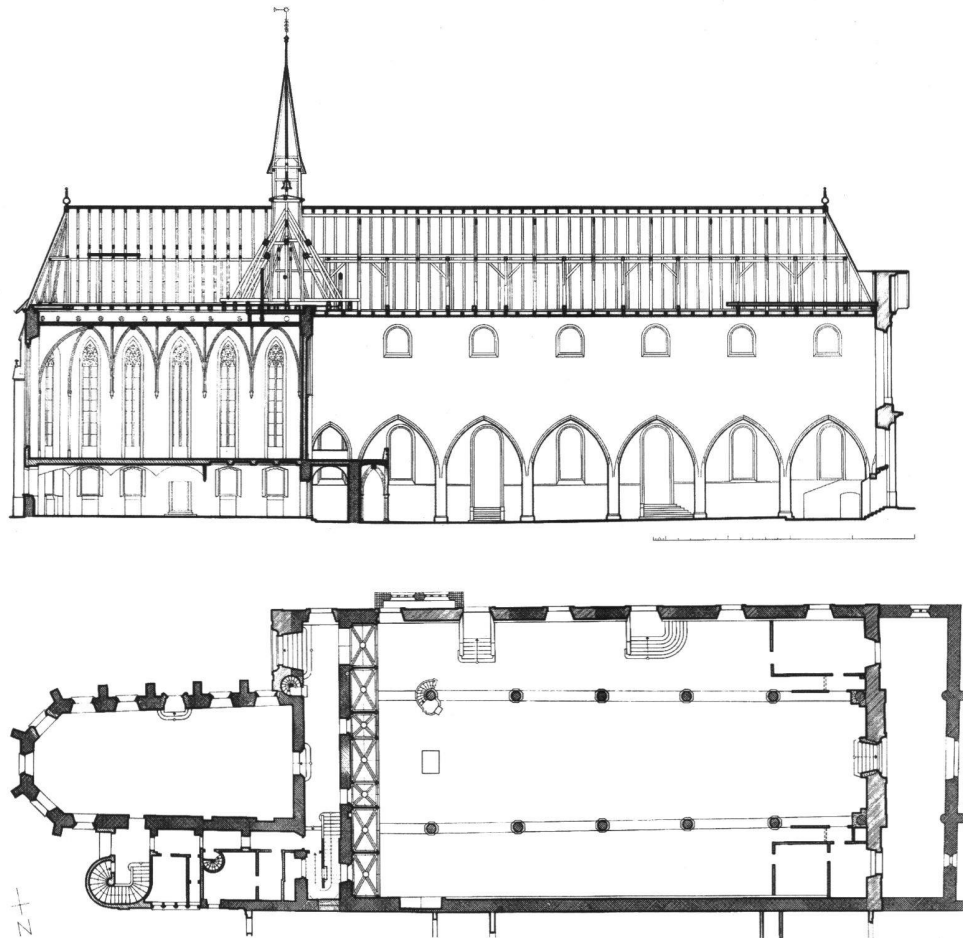


Abb. 7 Französische Kirche Bern. Grundriss und Längsschnitt gegen Süden.

man davon ausgehen, dass die Bogenwand zwischen 1310 und 1450 steinsichtig belassen worden war und es sich bei der Gerichtsdarstellung um die primäre Malschicht handelt. Den feinkörnigen Mörtel aus Aare-Schlämmsand trug man direkt auf das Mauerwerk auf und glättete ihn, noch feucht, mit einer Kelle. Der eigentliche Malgrund, eine Schicht weissen Kalks, wurde dann mit einer breiten Streichbürste in horizontalen Schwüngen über den feuchten Putz gestrichen.³³ Auf den weissen Grund folgten die Sinopien aus rotem Ocker. Der Verputz der Triumphbo-

lerhand hin. «Korrekturlos, mit sehr viel Schwung und einer geradezu beneidenswerten Sicherheit skizzierte der Künstler die Figurengruppen detailliert an die für sie vorgesehene Stelle auf die Wand.»³⁴ Das rote Ocker durchdrang den Kalkgrund partiell bis in die Mörtelschicht hinein und ist daher bis heute gut erhalten.

Auf der Mörtelschicht fehlen neben Hinweisen auf Übertragungshilfen auch Abschnitte, die ein Tagewerk oder eine Arbeitssequenz bestimmen. Der Putz musste also auf einmal aufgetragen worden sein. Die Monumentalität der

Weltgerichtsdarstellung an der Chorbogenwand verunmöglichte allerdings eine Fertigstellung der Malerei in einem Tag. Sie kann daher nicht «al Fresco» aufgetragen worden sein. Es handelt sich bei dem Jüngsten Gericht viel eher um eine «Seccomalerei».

Die Gerichtsdarstellung selbst wiederum besteht aus verschiedenen Malschichten. Auf die flächige Fassung der Hintergründe folgt das Inkarnat der Figuren, dann die Licht- und Schattengebung des Inkarnats, die Hauptmalschicht mit den Binnenzeichnungen sowie der Feingestaltung der Gesichter und als letzte Schicht sowohl die Kontur der Figuren als auch die Hintergründe in Schwarz. Stellenweise hielt sich der Meister nicht genau an die Vorzeichnungen, auch hier malte er also spontan.

Dominikanerniederlassung in Bern

Weil die Berner Bürger in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts unter anderem mit der Pastoration der Deutschordensleute unzufrieden sind, bemühen sie sich um Bettelordensniederlassungen in ihrer Stadt.³⁵ Dem Dominikanerorden wird 1269 von der Stadt Bern ein Grundstück «*ratione foundationis monasterii*» überschrieben.³⁶ Noch im selben Jahr lassen sich die Dominikanerbrüder in Bern nieder. Die Bauarbeiten an der Kirche werden mutmasslich um 1280 gleichzeitig mit dem Klosterbau in Angriff genommen.³⁷ Bereits um 1310 ist der Rohbau der Kirche fertiggestellt.³⁸ 1528 schliesst dann die Stadt nach Erlass des letzten Reformationsmandates die Pforten des Klosters.³⁹ Die ehemalige Klosterkirche wird 1623 der Französischen Kirchgemeinde übergeben und dient ihr bis heute als Ort der Andacht.

In der Zeit vom 14. Jahrhundert bis zum Reformationsmandat von 1527 nimmt der Dominikanerorden in Bern eine bedeutende Stellung in der Seelsorge und im Totenwesen ein. «Neuerungen, Unruhen, Kriege, Sittenverfall, Kirchenspaltung und politische Ohnmacht» prägen das geschichtliche Geschehen des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts.⁴⁰ Ganz Westeuropa verharrt wegen der verheerenden sozialen Missstände, hervorgerufen durch Missernten und Seuchen, in einer tiefen Endzeitstimmung.⁴¹ Als Folge davon verbreitet sich unter der Bevölkerung eine Angst vor dem nahe gewählten Endgericht, vor dem Jenseits und dem drohenden Fegefeuer. Von der Kirche im Stich gelassen, wendet sie sich mit dem Bedürfnis nach individueller Seelsorge an die Bettelorden.⁴² Das erstarkte Bürgertum fordert sein Recht auf Seelsorge.⁴³ Mit Stiftungen erwirbt es kirchliche Dienstleistungen, um sich Straferlass im Jenseits zu sichern.⁴⁴ Man entrichtet den Brüdern weltliche Güter gegen kirchliche Dienstleistungen wie Anniversarien, Messen und Memorien. Ähnliche Dienstleistungen sind auch mit der Stiftung von Malereien verbunden. Die Geldmittel, die aus diesem Grund seit Mitte des 14. Jahrhunderts im Dominikanerkloster eingehen, ziehen eine Reihe von grossen Kunstaufträgen nach sich, die der Orden

zur Ausschmückung seines Konvents an namhafte Berner Meister vergibt.

Kunstförderung der Berner Dominikaner

Auf dem Höhepunkt ihrer Macht angelangt, lassen die Berner Dominikaner im Verlauf des 15. Jahrhunderts Kirche und Kloster mit Wand- und Tafelmalereien schmücken. In diesem Zusammenhang entsteht auch das monumentale Jüngste Gericht an der Triumphbogenwand.

Mit der Schirmherrschaft über die Bruderschaften, zu denen sich Laien unter dem Patronat von Schutzheiligen zusammenschliessen, sichern sich die Predigerbrüder im Lauf des 15. Jahrhunderts eine der wichtigsten Finanz- und Kunstquellen.⁴⁵ Bei ihrer Gründung stiften diese Laiengruppen Altäre zu Ehren ihrer Schutzpatrone und üben damit massgeblichen Einfluss auf die künstlerische Ausstattung der Konventskirche aus. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Tafelmalereien in der Dominikanerkirche aus Stiftungen von Bruderschaften, die Wandmalereien aus bürgerlichen Stiftungen hervorgehen. Die Bedeutung des Berner Konvents, das im Gesamtorden weniger wichtig ist, liegt in diesem ausserordentlich engen Verhältnis zwischen dem Dominikanerkloster und der Berner Bürgerschaft. Ausdruck davon sind die zahlreichen Stiftungen, die den künstlerischen Dekor von Kirche und Kloster ermöglichen.⁴⁶

Von der herausragenden Stellung des Dominikanerkonvents in der Kunstförderung des spätmittelalterlichen Bern zeugt eine ungewöhnliche Dichte von Kunstwerken, die sowohl vor Ort als auch in Museen erhalten sind. Weitere werden zudem in den Quellen überliefert. Die künstlerische Ambition der Prediger manifestiert sich darüber hinaus in der Beauftragung der namhaftesten Künstlerpersönlichkeiten aus Bern und Umgebung. Nicht nur Ulrich Boner⁴⁷, Hans Fries⁴⁸ oder die Nelkenmeister⁴⁹ stellten sich in den Dienst des Konvents, sondern auch Niklaus Manuel Deutsch⁵⁰.

Auf die Fülle des Materials ist es wohl zurückzuführen, dass in der bisherigen Forschung eine übersichtliche Zusammenstellung des originalen Dekors von der Konventskirche noch aussteht. Geht man davon aus, dass die Bedeutung des Berner Konvents gegenüber dem Gesamtorden in seinem künstlerischen Wirken gründet, erweist sich eine genaue Kenntnis des Ausmasses seiner Tätigkeit als unerlässlich. Durch sie wird das Klima verständlich, aus dem das Jüngste Gericht hervorgeht. Eine Rekonstruktion des originalen Dekors der Dominikanerkirche muss daher an dieser Stelle erfolgen.⁵¹

Spätgotische Ausstattung der Klosterkirche

Abgesehen von den Wandmalereien sind die einzelnen Kunstwerke der ursprünglichen Ausstattung der Konventskirche heute nicht mehr an ihrem ursprünglichen Bestim-

mungsort zu sehen. Trotzdem lässt sich aufgrund von Quellen⁵², schriftlich überlieferten Altarpatrozinien und erhaltenen Werken vor Ort und in Museen ein einigermaßen vollständiges Bild von der originalen künstlerischen Ausstattung der Kirche rekonstruieren.

Dem Bildschmuck der verschiedenen Altäre in der ehemaligen Dominikanerkirche, von denen wir durch Patrozinien wissen, lassen sich nunmehr vereinzelte erhaltene Tafeln mit Sicherheit zuweisen.⁵³ Zu diesen gehören sechs Tafeln von Niklaus Manuel, die heute im Besitz verschiedener Museen sind. Aufgrund ihrer Masse und ihres ikonographischen Programms gelang es der Manueelforschung, diese Tafelbilder, die 1516 bis 1518 entstanden, als Bestandteile des ehemaligen Hochaltars der Dominikanerkirche in Bern zu identifizieren.⁵⁴ Sie thematisieren das Petrus- und Paulus-Patrozinium des Hochaltars⁵⁵ und zeigen Schlüsselszenen aus dem Leben der zwei bedeutendsten Ordensvertreter, Dominikus und Thomas von Aquin. Neben dem Traum Innozenz III. von Dominikus⁵⁶ und Thomas von Aquin bei König Ludwig dem Heiligen⁵⁷ gehören auch die Anbetung der Könige⁵⁸, die Aussendung der Apostel⁵⁹, die Schlüsselübergabe an Petrus⁶⁰ und die Bekehrung des Saulus⁶¹ zum Bildprogramm des ehemaligen Hochaltars. Eine weitere doppelseitige Tafel und der Mittelschrein sind verloren. Von Niklaus Manuel stammen auch die zwei Flügel des Annenaltars im Besitz des Kunst-

sich links die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte und rechts die Geburt Mariae gegenüber.⁶²

Vier weitere Tafeln aus der ehemaligen Dominikanerkirche befinden sich heute im Besitz des Kunstmuseums Bern und der Sammlung des Klosters Einsiedeln. Ihre Herkunft aus der Werkstatt des Berner Nelkenmeisters dokumentiert die Nelkensignatur unter der Verkündigung Mariae auf der Aussenseite der Flügel.⁶³ Die abgetrennten Tafeln der Innenseite zeigen die Martyrien der Heiligen Barbara und Katharina. Möglicherweise stammen die Flügel von einem der beiden schriftlich verbürgten Marienaltäre in der Dominikanerkirche.⁶⁴

Das Vesperbild aus Holz auf dem Altar in der Marienkapelle, das in den Akten zum Jetzer-Prozess mehrmals erwähnt und offenbar als wundertätig verehrt wurde, ist nicht erhalten.⁶⁵ Einen Eindruck von seinem ursprünglichen Erscheinungsbild gewährt uns eine Darstellung des Vesperbildes in der illustrierten Luzerner Chronik des Diebold Schilling.⁶⁶ Die Akten erwähnen in derselben Kapelle eine grosse Tafel mit einer Darstellung der Trinität.⁶⁷ In der Johanneskapelle überliefern sie darüber hinaus ein Bildnis Christi am Ölberg und eine Darstellung des heiligen Grabes.⁶⁸ Schriftlich bezeugt ist auch ein Tafelbild, das, ähnlich dem Allerseelenaltar im Münster, einer Stiftung von Thüring Fricker, die Seelen im Fegefeuer und bei der Feier einer Messe zeigt.⁶⁹ Vom Bildschmuck der Altäre unter der Schirmherrschaft Gutmanns und Sebastians ist nichts auf uns gekommen.

Die Wandmalereien der Klosterkirche werden in den Quellen nicht erwähnt. Unsere Kenntnis beschränkt sich auf diejenigen Werke, die man während den Kirchensanierungen von 1904 und 1988 zu Tage förderte. Zu diesen gehört das dunkle Gittersystem auf weissem Grund mit roten und blauen Rosetten, das sich zwischen Spitzbogennische und Lettner über die nördliche Seitenschiffwand zieht und wohl ins ausgehende 14. Jahrhundert zurückgeht. Möglicherweise zierte das Gitter ursprünglich die ganze Sockelzone des nördlichen Seitenschiffs und war auch für das südliche Seitenschiff geplant.⁷⁰ Vier Szenen aus dem Martyrium der Katharina zeigt die Spitzbogennische in der nördlichen Seitenschiffwand. Aufgrund stilistischer Analogien zum Zehntausend-Ritter-Fenster des Berner Münsters und zur Stillage der «Internationalen Gotik»⁷¹ wird die Darstellung zwischen 1445 und 1450 datiert.⁷² Die benachbarten Lettnermalereien von 1495 stammen aus der Werkstatt des Berner Nelkenmeisters. Ihr Bildprogramm knüpft an die Patrozinien der Nebenaltäre an, die in den Kapellen unter den Lettnerjochen standen. Die von Spitzbogen durchbrochene Vorderseite des Lettners zeigt die Verkündigung Mariae, begleitet von den Propheten Jeremias und Jesaias (Abb. 8). Es handelt sich dabei um eine Stiftung des Säckelmeisters Antoni Archer und seiner Ehefrau Margaretha Fränkli, Mitglieder der Rosenkranzbruderschaft.⁷³ An den Zwischenwänden der Lettnerjоче sind die Heiligen Christophorus, Rochus und Martin sowie die Stammbäume Jesse und Dominikus dargestellt.

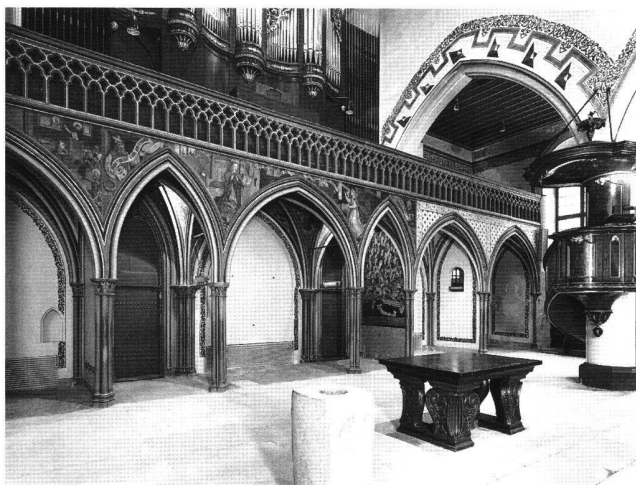


Abb. 8 Lettnermalereien, Berner Nelkenmeister, 1495. Seccomalerei. Bern, Französische Kirche.

museums Bern. Im Auftrag der Lux- und Loyaenbruderschaft führt er sie 1514 bis 1515 aus. Die Aussenseite der Flügel zeigt die beiden Schutzheiligen der Bruderschaft, den Maler Lukas und den Goldschmied Eligius in ihren Werkstätten. Auf der Innenseite des Altarretabels stehen

Der Lettnerzyklus in der einstigen Dominikanerkirche zu Bern gilt als eines der bedeutendsten spätgotischen Kunstwerke der Schweiz. Die hervorragende Stellung der Lettnermalereien in der einstigen Dominikanerkirche zu Bern gründet einerseits im Seltenheitswert von erhaltenen Lettner und ihren originalen Bemalungen; andererseits ist der Zyklus als einer der wenigen, die sowohl Signatur und Datierung als auch die Stifter bewahren, für die Kunstgeschichtsschreibung von aussergewöhnlicher Bedeutung.⁷⁴

Bei den Sanierungsarbeiten von 1904 entdeckten die Bauarbeiter darüber hinaus an der südlichen Seitenschiffwand Figuren mit Heiligenschein. Es bleibt jedoch ungesichert, ob solche lediglich unter den Malschichten durchschimmerten oder ob man tatsächlich bis zur Malschicht vorrückte und danach die Sondierungsstellen wieder überdeckte. Sie gehören jedenfalls nicht zu den Wandmalereien, die im Anschluss an ihre Wiederentdeckung freigelegt wurden.

Das Jüngste Gericht

Gegenstand der nachfolgenden Ausführungen ist die Analyse der Weltgerichtsdarstellung in der ehemaligen Berner Dominikanerkirche. Nach einer kurzen Einführung in die allgemeine Funktion einer Weltgerichtsdarstellung wird den Fragestellungen zum Triumphbogen als Bildträger und zur Komposition der monumentalen Malerei nachgegangen. Auf eine umfassende ikonographische Untersuchung wird verzichtet.⁷⁵ Stattdessen sollen zwei ausgewählte exemplarische Szenen aus dem Jüngsten Gericht eingehender betrachtet werden. Am besten eignen sich dazu die Auferstehung und der Einzug in die Hölle.

Die Funktion der Gerichtsdarstellung

Die Darstellung des Jüngsten Gerichts in der bildenden Kunst ist vor dem Hintergrund der geistesgeschichtlichen Tradition eschatologischer Spekulationen zu verstehen, deren Motivation der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele ist.⁷⁶ Von Anbeginn mit der Erbsünde belastet, richtet der Christ seine Heilserwartung auf das Jenseits. Jenseitiges Heil wird ihm jedoch nur aufgrund einer sittlichen und moralischen Lebensführung im Sinn der biblischen Gebote zuteil. Letzte Kontrollinstanz im Heilsplan ist nach christlicher Offenbarung das Universalgericht, vor dem der Gläubige über seine Lebensführung Rechenschaft ablegen muss.

Literatur, Predigt und Bildkunst dienen als Medium für die Vermittlung christlich-moralischer Werte, stellen aber auch ein Mittel zur Vergegenwärtigung der eschatologischen Bedeutung einer sittlichen Lebensführung dar. Der Klerus bedient sich dieser drei Medien vor allem zur Wahrnehmung seiner moraldidaktischen Aufgabe, durch die er dem Christen sowohl zur Heilserlangung als auch zu einem

Regulativ für den gelebten Alltag verhilft.⁷⁷ Zentraler Bestandteil der klerikalen Unterweisung ist die Auseinandersetzung mit dem Jüngsten Gericht.⁷⁸

Triumphbogen als Bildträger

Während das Jüngste Gericht in den gotischen Kathedralen am Kirchenportal gezeigt wird, wählen die Berner Dominikaner in ihrer Kirche den Triumphbogen als Bildträger für die Gerichtsdarstellung. Hier vollzieht sich nicht nur ein Wechsel des Bildträgers, sondern auch der Gattung. Er ist vor dem Hintergrund der besonderen Ausprägung der Bettelordensarchitektur zu verstehen. Der mendikanische Kirchenbau verzichtet auf Fassadenschmuck. Der Dekor beschränkt sich auf den Innenraum des Sakralbaus.⁷⁹ Seine Wandflächen, die im Gegensatz zu den gotischen Bauten keine architektonische Gliederung erfahren, bieten sich für grosse zyklische Wandmalereien an. Während man den heilsgeschichtlichen Kosmos in gotischen Kirchenportalen auf engstem Raum zusammenfasst, zieht sich derselbe hier in epischer Breite über die Wandflächen des gesamten Kirchenraums. Fester ikonographischer Bestandteil der zyklischen Wandmalereien ist das Jüngste Gericht, in dem sich die Heilsgeschichte vollendet. In Anlehnung an frühchristliche und vorromanische Wandmalereien setzt man sich mit der Gerichtsthematik erneut an der Westwand oder an der Triumphbogenwand des Kircheninnenraums auseinander. Im Unterschied zu den Weltgerichtsdarstellungen an der Westwand, die den moraldidaktischen Aspekt des Endgerichts betonen, rückt das Jüngste Gericht an der Triumphbogenwand die triumphale Bedeutung der Wiederkunft Christi ins Zentrum des Interesses.

Komposition

In der Komposition des Jüngsten Gerichts stehen das neue Prinzip der Gesamt- und Horizontalkomposition, das in der niederländischen Tafelmalerei um 1430 geprägt wurde, und das ausgesprochen mittelalterliche Prinzip der Streifenkomposition im Widerstreit. Einzelne Motive, die formal auf die verschiedenen Bildebenen überleiten, dokumentieren Tendenzen zu einer Gesamtkomposition. Eine Horizontalkomposition wird jedoch durch den engen architektonischen Rahmen des Bildträgers verunmöglicht. Reminiszenzen an Stilerneuerungen der Frührenaissance einerseits, die Anlehnung an mittelalterliche hieratische Kompositionsschemata andererseits machen das Jüngste Gericht in der Dominikanerkirche zu einem ausgesprochenen Werk der Übergangszeit.

Die Komposition des Jüngsten Gerichts der Dominikanerkirche wird vom Bildträger massgeblich mitbestimmt (Abb. 6). In fünf Szenen breiten sich die Ereignisse über die ganze Fläche des Triumphbogens. Formales und inhaltliches Zentrum ist das Gericht im Bogenseitel. Rechts

und links davon ordnen sich Auferweckung, Auferstehung, Eingang ins Paradies und Verbannung in die Hölle. Das Geschehen spielt sich auf drei verschiedenen horizontalen Bildebenen ab: die irdische am unteren Bildrand, die himmlische direkt darüber und die juridikale Zone im Scheitel des Triumphbogens. In letzterer nehmen die Ereignisse mit der Ankunft des Richters und der Auferweckung der Toten ihren Anfang. Über der Auferstehung, auf der untersten Bildebene, in der irdischen Landschaft, folgt der Einzug ins Paradies und in die Hölle. Anstelle der szenischen Aneinanderreihung der Streifenkompositionen gotischer Gerichtsdarstellungen scheint sich der Bildinhalt hier zur Gesamtkomposition zu verbinden: Die drei Bild-

gleichermassen über die Gerichtstafeln des Stefan Lochner von 1435 wie auch über diejenigen des Beauner Altars von Rogier van der Weyden um 1440.⁸⁰ Lochner und Van der Weyden verbinden hier die einzelnen Szenen zu einer Kompositionseinheit und gehen, angeregt durch die breite Form des Altarretabels, vom vertikalen Bildaufbau zur Horizontalkomposition über. Das Gerichtsgeschehen entwickelt sich bei ihnen nicht mehr in die Höhe, sondern in die Breite. In der Berner Dominikanerkirche verhindert der enge architektonische Rahmen dagegen eine konsequente Anwendung der Horizontalkomposition. Die formale und inhaltliche Verbindung der Einzelszenen zur Gesamtkomposition ist jedoch deutlich.



Abb. 9 Himmlisches Jerusalem, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht, Triumphbogenwand rechts. Bern, Französische Kirche.

ebenen, auf denen sich das Geschehen abspielt, gehen fließend ineinander über, und einzelne Episoden werden durch kompositorische Elemente miteinander verbunden. Die formale Verbindung von Himmel und Erde übernimmt die weibliche Selige, die den soeben Auferstandenen durch das Wolkenband hindurch in den Himmel zieht. Ihr entspricht links die Figur, die von einem Teufel direkt aus dem Grab in Richtung Höllentor gezerrt und stranguliert wird. Damit greift die Darstellung auf kompositorische Gesetzmässigkeiten zurück, die sich erstmals in der niederländischen und deutschen Tafelmalerei formierten: die Gesamt- und die Horizontalkomposition. Die Bildkunst nördlich der Alpen rezipiert die Regeln der Gesamtkomposition

Während die horizontale Dreiteilung der Bildfläche der chronologischen und topographischen Abfolge des Gerichts entspricht, dient die vertikale Zweiteilung der Bildfläche der antithetischen Gegenüberstellung von Gut und Böse. Zur Rechten des Richters liegt das Gute, zu seiner Linken das Schlechte. Das sogenannte «Heraldische Kompositionsprinzip» geht auf die biblische Parabel von der Scheidung der Schafe und der Böcke zurück (Mt 25, 31–46).

Zentrales Element der Komposition ist der grosse Regenbogen, der sich in zwei gegenläufigen Schwüngen dem Bogenlauf des Bildträgers entlangzieht. Er verkörpert die aufwärtsstrebende Bewegung, von der die ganze Kom-

position dominiert wird, und leitet sowohl optisch als auch inhaltlich über die drei Bildebenen hinweg zum geistigen Schwerpunkt der Darstellung, zum Gericht. Fragmente seiner ursprünglichen Fassung belegen seine Bestimmung als Regenbogen. Auf den ersten Blick scheint der Bildaufbau symmetrischen Gesetzen unterworfen. Während Himmel und Erde rechts jedoch durch ein Wolkenband eine kompositorische Trennung erfahren, erstreckt sich links dagegen die Erdoberfläche bis an den oberen Bildrand, und das Höllentor ist Teil ihrer grünen Hügellandschaft. Eine weitere Durchbrechung des symmetrischen Schemas stellen die Züge der Gerichteten dar. Während der Weg der Seligen zum Paradiestor leicht ansteigt, vollzieht der Zug der

Ikonographisch folgt die Darstellung weitgehend dem allgemein gebräuchlichen Kanon des 15. Jahrhunderts. In Einzelmotiven vollzieht sie jedoch eine Symbiose von mariologischen und eschatologischen Themen, die den Rahmen der üblichen Gerichtsikonographie sprengen. In diesen tritt das dominikanische Umfeld, aus dem die Malerei hervorgegangen ist, deutlich in Erscheinung. Sie sind Ausdruck der besonderen Verehrung, welche die Dominikaner der Gottesmutter entgegenbringen. Andere Motive nehmen direkten Bezug auf Stimmungslagen aus dem unmittelbaren historischen Umfeld. Am deutlichsten lässt

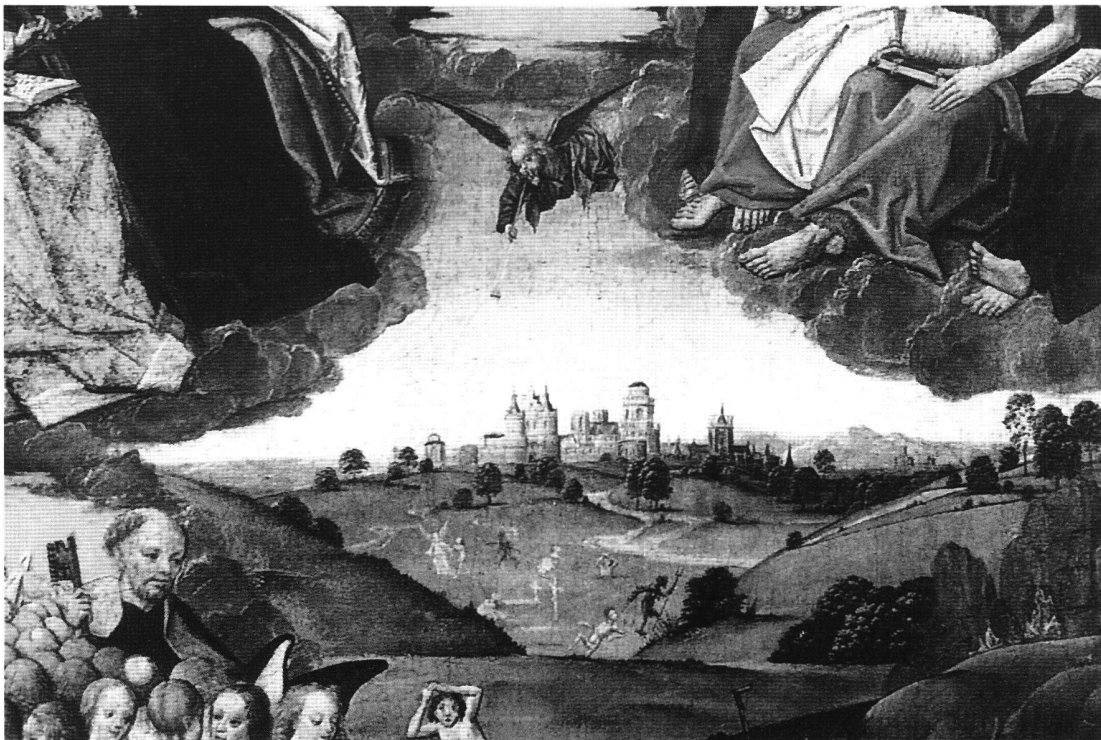


Abb. 10 Himmliches Jerusalem, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht, dem Meister der Verherrlichung Mariae zugeschrieben, 2. Hälfte 15. Jahrhundert. Öl auf Holz, H: 57, B: 40,5 cm. Zürich, Fondation Rau.

Verdammten eine leichte Abwärtsbewegung. Aus der Verbindung des Verdammten- und des Seligenzuges entsteht eine Diagonale von oben rechts nach unten links.⁸¹

Das Jüngste Gericht folgt einem ausgesprochen mittelalterlichen Wertsystem, das den heilsgeschichtlichen Stellenwert der Figuren mit der hierarchischen Abstufung von Körpergrößen versinnbildlicht.⁸² Daher sind der Richter und die beiden Fürbitter grösser dargestellt als die Vollstrecker des Urteils, nämlich Petrus, die Engel und die Teufel.⁸³ Auf der untersten hierarchischen Stufe bewegen sich die Menschen. Ihre Gestalt ist im Verhältnis zu den beiden oberen Gruppen am kleinsten.

sich die Eigenwilligkeit und Eigenständigkeit der Gerichtsdarstellung in der Berner Dominikanerkirche am Beispiel der Auferstehung und des Einzugs in die Hölle darstellen.

Auferstehung

In der Bildkunst der Gotik stellt man das himmlische Jerusalem nicht mehr als Stadt, sondern *pars pro toto* als Tor zum Paradies dar.⁸⁴ Im Jüngsten Gericht der Dominikanerkirche treten dagegen sowohl das himmlische Jerusalem als auch das Paradiestor als eigenständige Motive in Erscheinung (Abb. 6, 9). Eine ähnliche Lösung zeigt die Gerichtstafel von 1460 bis 1479, die dem Kölner Meister der Ver-

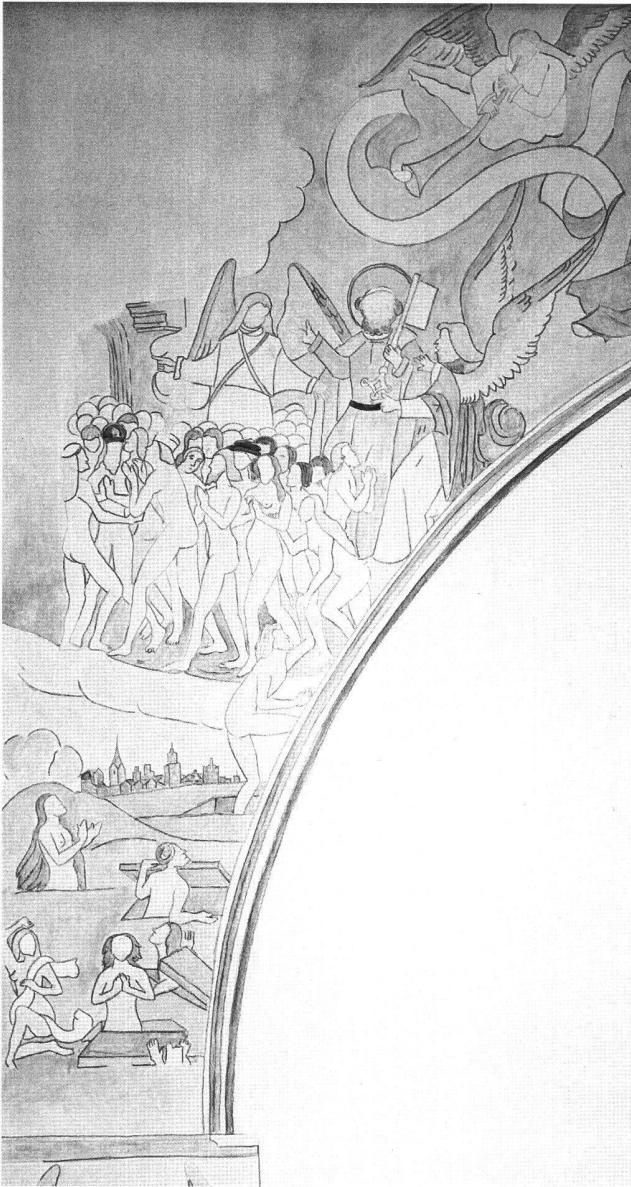


Abb. 11 Auferstehung der Seligen und Einzug ins Paradies, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht, Triumphbogenwand rechts. Rekonstruktionszeichnung.

herrlichung Mariae zugeschrieben wird (Abb. 10). Er stellt die Himmelsstadt ebenfalls am fernen Horizont als Stadtprospekt dar, der deutliche Analogien zu demjenigen in Bern aufweist. Trotz einigen Abweichungen lässt sich eine frappante Ähnlichkeit zwischen den Stadtprospekten der Kölner Gerichtstafel und dem Jüngsten Gericht in Bern feststellen. Die Analogien zwischen den beiden dargestellten himmlischen Städten lassen sich möglicherweise auf eine reale Stadt als Vorbild zurückführen.

Die Sicht auf das himmlische Jerusalem bleibt in Bern den Auferstehenden auf der rechten Seite vorbehalten (Abb. 11). Es wird ihnen als Verheissung auf das Paradies vor Augen gestellt. Ins Blickfeld der Gestalten links rückt statt dessen das Höllentor als Androhung der Höllestrafe



Abb. 12 Auferstehung der Verdammten und Einzug in die Hölle, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht, Triumphbogenwand links. Rekonstruktionszeichnung.

(Abb. 6, 12). Die Auferstehenden rechts müssen daher als die Gerechten, jene links als die Schlechten interpretiert werden. Darin scheint die Darstellung widersprüchlich. Welche Funktion hätte der Richter im Moment der Rechtsprechung, wenn die Toten bereits als Seliggepriesene oder Verdammte auferstehen?

Schon die Kirchenväter stellten in ihren Schriften Vermutungen an über das Schicksal der Seele zwischen Tod und Jüngstem Gericht. Die zurückhaltenden Äusserungen der Bibel über das Los des Menschen nach seinem Tod förderten spekulative Vorstellungen.⁸⁵ 1336 kanonisiert Papst Benedikt XII. die Vorstellung vom Partikulargericht unmittelbar nach dem Tod.⁸⁶ Im Gegensatz zum Jüngsten Gericht urteilt das Partikulargericht nur über die Seele des

Verstorbenen. Am Jüngsten Tag wird seine Seele für die Auferstehung einen neuen Körper erhalten, der demjenigen Christi bei seiner Auferstehung gleicht. Aufgabe des Jüngsten Gerichts ist die Jurisdiktion über Leib und Seele des Menschen.⁸⁷ Die Gerechten erwarten das Jüngste Gericht demnach im Paradies, die Schlechten dagegen in der Hölle. Diejenigen, die weder schlecht noch gut waren, werden im Fegefeuer geläutert. Am Jüngsten Tag entsteigen die auferweckten Toten ihren Gräbern als Vorverurteilte, einige haben ihre Strafen bereits abgeübt und können ohne weiteren Richterspruch ins Paradies eingehen, andere müssen weiterhin im Fegefeuer sitzen, da ihr Straf-

zum Höllentor. Da die Gerechten der Interzession von Maria nicht mehr bedürfen, tritt die Gottesmutter hier entgegen dem üblichen ikonographischen Kanon nicht als Fürbitterin in Erscheinung. Ihre Hände verweisen auf den Richter und sind nicht im Gebet gefaltet (Abb. 13).

Einzug in die Hölle

Unter Androhung von Keulenschlägen scheucht der fliegende weibliche Dämon, zur linken Seite des Tribunals, die zum Weltenrichter strebenden Verdammten zurück in Richtung Höllentor (Abb. 12). Dicht gedrängt stehen sie auf dem abfallenden Weg, der durch die höhlenartige Öff-

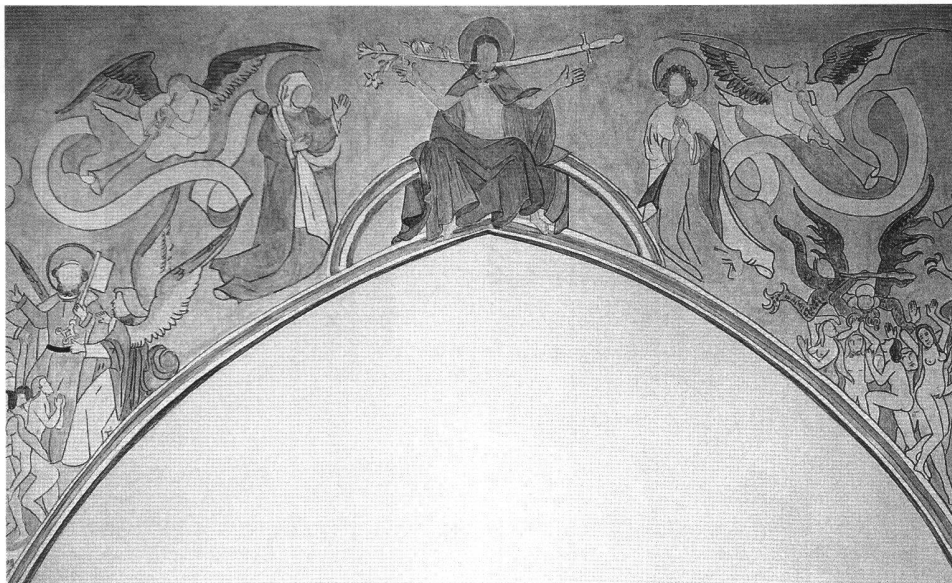


Abb. 13 Weltenrichter mit Maria, Johannes dem Evangelisten und den Posaunenengeln, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht, Bogenscheitel der Triumphbogenwand. Rekonstruktionszeichnung.

mass noch nicht erreicht ist. Die Scheidung von Erwählten und Verdammten wird zu diesem Zeitpunkt aber bereits stattgefunden haben.⁸⁸

Aufgrund der kanonisierten Lehre vom Partikulargericht müssen die Auferstehenden in Bern ebenfalls als Vorverurteilte gedeutet werden. Eine erste Rechtsprechung wurde ihrer Seele direkt nach Eintreten des Todes von Angesicht zu Angesicht mit dem Richter zuteil. Daher erheben sich nun die Gerechten auf der rechten Seite, die Schlechten dagegen auf der linken Seite aus ihren Gräbern direkt zu ihrem endgültigen Bestimmungsort. Einige der Verdammten lehnen sich jedoch gegen ihr Schicksal auf und streben mit flehend erhobenen Händen zum Richter. Während Johannes der Evangelist an der Seite des Richters um Gnade für die Verzweifelten bittet, drängen die Teufel ihre Opfer unter Androhung von Gewalt und teuflischer Musik

nun im grünen Hügel hinunter in die Hölle führt. Im Gegensatz zu den Seligen, die durchwegs schreitend dargestellt sind, treten die Verdammten stehend in leicht gebeugter Haltung in Erscheinung. Zeigen sie bei ihrer Auferstehung eine eher zurückhaltende, ruhige Gestik, widerspiegeln sie beim Einzug ins Höllentor in Gestik und Mimik angstvolle Verzweiflung. Das dramatische Pathos steigert sich in den Figuren der Verdammten vor dem Höllentor zu einem Höhepunkt. Angesichts der Teufel und der Flammen, die bereits aus der Höhle züngeln, ducken sie sich ängstlich und ringen verzweifelt ihre Hände (Abb. 6). Sie treten nicht als anonyme Masse, sondern als individualisierte Gestalten in Erscheinung, die sich durch Haltung, Gestik und ursprünglich wohl auch durch ihre Mimik voneinander unterscheiden. In ihrer ungeschützten Nacktheit und Qual appellieren sie an die Seele des

Betrachters. Das dramatische Pathos der Höllenschilderungen in der Bildkunst orientiert sich entscheidend an der Predigt, die an die Emotionalität ihrer Zuhörerschaft appelliert:

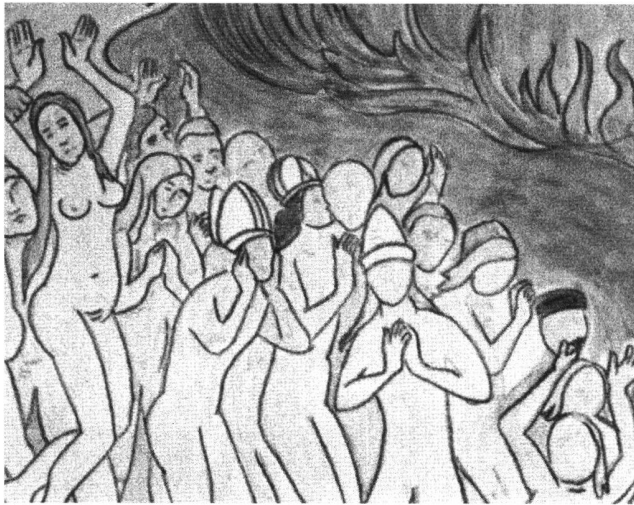


Abb. 14 Kaiser, Papst und Bischof unter den Verdammten, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht, Triumphbogenwand links. Rekonstruktionszeichnung.

«Wir wissen, dass gerade das, was das Volk wieder und wieder rührte, die packende Schilderung der Höllenschrecken, das donnernde Drohen mit der Bestrafung der Sünde, die lyrischen Ergüsse über die Leidensgeschichte und Gottesliebe gewesen sind. Wir wissen, mit welchen Mitteln diese Prediger arbeiteten: Kein Effekt war zu grob, kein Übergang vom Lachen zum Weinen zu krass, kein massloses Anschwellen der Stimme zu stark. Aber wir können die Erschütterungen, die sie dadurch bewirkten, eigentlich nur vermuten aus der immer wieder gleichlautenden Erzählung, wie Stadt mit Stadt um die Zusicherung der nächsten Predigten stritt, wie Magistrat und Volk die Prediger mit einem Prunk einholten, wie man ihn sonst nur einem Fürsten zubilligte, wie die Prediger zuweilen innehalten mussten wegen des lauten Weinens der Menge.»⁸⁹

Im geistlichen Schauspiel erreicht die dramatisierte Predigt ihren Höhepunkt.⁹⁰

In der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts führt man die realistische Stilströmung in der spätmittelalterlichen Kunst auf den Einfluss des geistlichen Schauspiels zurück. Die jüngere Forschung dagegen sieht die Wurzeln der veristischen Tendenzen in Bildkunst und Drama des Spätmittelalters in den gemeinsamen geistes- und kirchengeschichtlichen Voraussetzungen. Sie bezeichnet das mendikantische Frömmigkeitsideal der individuellen Gottes-

erfahrung und die Mystik, die das subjektiv Erlebte ins Zentrum des Glaubens stellt, als Grundlage für die neuen Stil Tendenzen.⁹¹ Dies gilt für die spätmittelalterliche Bildkunst im allgemeinen, für die Gerichtsdarstellung in der Dominikanerkirche im besonderen. Das dramatische Pathos ihrer Figuren lässt sich sowohl auf eine allgemeine Stilströmung in der Kunst wie auch auf eine von Mystik, Humanismus und mendikantischem Frömmigkeitsideal geprägte Geisteshaltung zurückführen.

Ein Motiv, das aus dem Zusammenhang des geistlichen Schauspiels Einzug in die hochmittelalterliche Gerichtsdarstellung hält, ist die Standesbezeichnung der Nackten. «Das Schauspiel bot eine willkommene Gelegenheit, das ohnehin nicht sehr grosse Vertrauen in hochgestellte Persönlichkeiten zur Schau zu stellen, wobei hierfür kaum ein besseres Mittel geeignet schien als die in den Spielen häufig anzutreffenden Höllenszenen.»⁹² Auch im «Berner Weltgerichtsspiel» wird der irdischen privilegierten Stellung von Adel und Klerus ein demokratisches System im Himmel gegenübergestellt:

«Got kumt her ab in kurzer frist, / er wil sich nit erbarmen / uber rich noch uber arme.

Ein yeglich mōnsh da liden mus [...]. / Richtum, adel, sper, gewalt, schilt, / Fründ, ere, sterke nit entgilt. / Schike, das dir got werde hold! / Das nūzet dich für silber und gold.»⁹³

Im Jüngsten Gericht der Dominikanerkirche erfahren drei Gestalten im Vordergrund des Zuges der Verdammten eine besondere Betonung durch charakteristische Kopfbedeckungen, die sie als Vertreter privilegierter Stände kennzeichnen. Während sich die beiden männlichen Figuren rechts bereits leicht zum Höllentor hinwenden, wird die Gestalt links in Frontalansicht dargestellt. Dadurch erfährt sie eine besondere Gewichtung innerhalb dieser markanten Gruppe (Abb. 14). Aufgrund der Tiara, die sie trägt, kann die Gestalt als Papst identifiziert werden. Bei den anderen beiden Figuren dieser Gruppe handelt es sich um einen Bischof mit Mitra und einen Kaiser mit Krone.

Die Darstellung klerikaler Höllenqualen in Bildkunst und Schauspiel greift auf eine Vorlage zurück, die bereits Mitte des 3. Jahrhunderts entstand und grossen Einfluss auf die mittelalterliche Jenseitsliteratur ausübte: die Paulus-Apokalypse.⁹⁴ Die paulinische Höllenschilderung setzt sich ausführlich mit der Bestrafung der Kleriker in der Hölle auseinander.⁹⁵ Einhergehend mit der Kennzeichnung der Stände, hält auch die paulinische Vorstellung von der Höllenqual des Klerus Einzug in die Weltgerichtsdarstellung des 13. Jahrhunderts. In der Folge werden Päpste, Priester, Mönche und Nonnen sowohl auf seiten der Seliggepriesenen als auch auf seiten der Verdammten dargestellt.⁹⁶ Seither gehört die Verdammung des Klerus zum festen didaktischen Bestandteil der Höllendarstellung.⁹⁷ Mit der Verlagerung von einer geistlichen zur bürgerlichen Auftraggeberschaft gewinnt die kritische Auseinandersetzung mit dem verweltlichten Klerus in den Gerichtsdarstellungen an Vehemenz.

Im Jüngsten Gericht der Dominikanerkirche erfährt die Kritik an den hohen Würdenträgern der Kirche eine bisher nicht gekannte Radikalisierung. Während die Vertreter des hohen Klerus in anderen Gerichtsdarstellungen sowohl unter den Seligen als auch unter den Verdammten in Erscheinung treten, werden sie hier ausschliesslich auf die Höllenseite verbannt. Neben ikonographischen Gepflogenheiten und literarischen Vorlagen haben hier womöglich auch kirchenpolitische Überlegungen zu der überspitzten Formulierung geführt. Sie kann als Reaktion auf die Weigerung Berns verstanden werden, das Papsttum in Avignon anzuerkennen. Um 1400 lehnt man in Bern aus demselben Grund die Anerkennung des Bischofs von Lausanne, Guillaume de Menthonay (1394–1406), ab, der sich nach Avignon orientiert.⁹⁸

Unter den Verdammten tritt neben Papst, Bischof und Kaiser eine weibliche Figur in den Vordergrund. Mit erhobenen Händen steht sie in verführerischer Pose auf dem grossen Regenbogen (Abb. 15). Im Gegensatz zu den anderen Akten der Darstellung ist ihr Körper in allen Details ausformuliert. Ihre aufreizende Stellung und die ausführliche Schilderung ihrer Geschlechtsmerkmale, die sie dem Betrachter in ihren vollen Ausmassen darbietet, lassen die weibliche Figur als Personifizierung der Luxuria deuten. Die Bildkunst des 12. Jahrhunderts integriert die Laster erstmals in den Gesamtzusammenhang der Gerichtsthematik.⁹⁹ Seither werden insbesondere Personifikationen von Avaritia und Luxuria in die Reihe der Verdammten miteinbezogen. Im 14. Jahrhundert setzt sich die Lasterdarstellung anhand emblematischer Personifizierungen durch, die sich in engem Zusammenhang mit den Techniken der mendikantischen Predigt entwickelt hat.¹⁰⁰ In den personifizierten Lastern findet das abstrakte Böse seinen Bezug zum alltäglichen Leben. Durch ihr anschauliches Beispiel werden dem Gläubigen parataktisch praktische Verhaltensregeln vor Augen geführt, die richtungweisend für die religiöse Lebensführung im Sinne der göttlichen Gebote sein sollen.¹⁰¹ Luxuria wird meist als nackte Verführerin dargestellt, deren Geschlechtsteile Schlangen und Kröten zerknabben.¹⁰² In der Gerichtsdarstellung der Dominikanerkirche tritt an ihre Stelle der fliegende weibliche Dämon, der sie am Arm packt. Seine geschuppte Haut nimmt engen Bezug auf die Schlangen in anderen Luxuria-Darstellungen.

Im Gegensatz zu anderen Gerichtsdarstellungen greifen in Bern nur wenige Teufel direkt ins Geschehen ein. Der fliegende Dämon droht zwar mit seiner Keule, schlägt aber nicht zu. Der Teufel am linken Bildrand zerrt einen soeben aufgeweckten Mann aus seinem Grab und dreht ihm den Kopf um (Abb. 12). An den Bildrand gerückt, tritt diese Episode jedoch in den Hintergrund des Geschehens. Ausserdem verschmilzt das Fell des Teufels mit dem Grün der Landschaft, so dass er kaum zu erkennen ist. Der Gesamteindruck, der hier entsteht, entbehrt der Massivität anderer Gerichtsdarstellungen, die ausführliche Folterszenen zeigen, in denen die Teufel den Verdammten die unterschiedlichsten Qualen bereiten.

Für die Entwicklung unterschiedlicher Teufelstypen ist das antithetische Verhältnis zwischen Engeln und Teufeln richtungweisend. Seit dem 14. Jahrhundert treten die Teufel in den Gerichtsdarstellungen als Wesen mit Hör-



Abb. 15 Fliegender Dämon mit Luxuria und Verdammter, die seine Brust ergreift, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht, Triumphbogenwand links. Rekonstruktionszeichnung.

nern, Schwanz, Klauen, Tierohren und zottigem Fell in Erscheinung.¹⁰³ Im Spätmittelalter erhalten sie Fledermausflügel als Antithese zu den Flügeln der Engel. Eine besondere Ausprägung erfährt der geflügelte Dämon in der Gerichtsdarstellung der Dominikanerkirche (Abb. 15). Die Entblössung seiner Brüste, die von einer Verdammten ergriffen werden, erinnert an eine zentrale Idee der mittelalterlichen Erlösungsvorstellung: die entblösste Marienbrust. Es handelt sich dabei um ein weitverbreitetes Interzessionsmotiv in Literatur, Bildkunst und Schauspiel,

wonach Maria ihrem Sohn, dem Weltenrichter, die Brust zeigt, um ihn um Gnade für die Sünder zu bitten.¹⁰⁴ Im «Berner Weltgerichtsspiel» tritt Maria mit folgenden Worten vor den Richter: «Ich manen dich der brüsten min, das du dem sünder wellest milte sin.»¹⁰⁵

Obwohl Maria hier nicht als Fürbitterin in Erscheinung tritt, muss der weibliche Dämon als Antithese dazu inter-

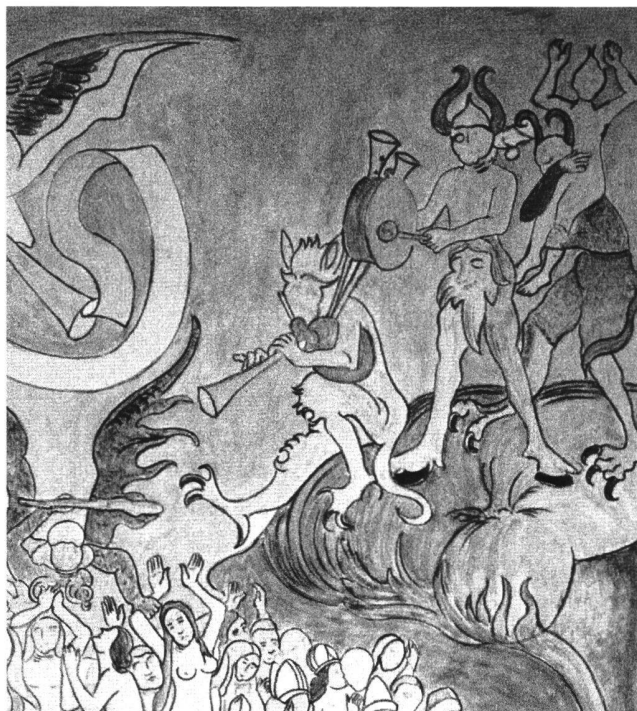


Abb. 16 Teufliches Spielmann-Ensemble, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht, linker Bogenzwinkel der Triumphbogenwand. Rekonstruktionszeichnung.

pretiert werden. Seine Brust verheißt im Gegensatz zu derjenigen Marias keine Gnade, sondern Hoffnungslosigkeit und Verdammung in der Hölle. Keine von den Gerichtsdarstellungen aus dem Umfeld des Jüngsten Gerichts in Bern zeigt eine ähnliche Teufelsgestalt. An dieser Stelle wird deutlich, wie der Weltgerichtsmeister darauf bedacht war, eigenständige und aussergewöhnliche ikonographische Lösungen aufgrund von geistesgeschichtlichen Zusammenhängen zu finden.

Unter den Teufelstypen, die hier Verwendung finden, ist auch der mehrgesichtige Dämon vertreten. Auf seinem Bauch sitzt ein zweites, bärtiges Gesicht (Abb. 16). Bart und Gesicht sind zwei Motive unterschiedlichen Ursprungs. Das gezackte, zottelige Fell anstelle der Genitalien wird für die Teufelsdarstellung bereits seit karolingischer Zeit verwendet. Das Gesicht auf dem Bauch hält dagegen erst im 13. Jahrhundert Einzug in die Teufelsikonographie.

In Variationen erscheint es seither als Sinnbild der sündhaften Triebe, über die der Teufel gebietet. Sie finden sich oft auch im Genitalbereich oder am Gesäss der dämonischen Gestalten. Im deutschen Höllensbild gelangt der mehrgesichtige Teufelstypus im 15. Jahrhundert zu weiter Verbreitung und rezipiert Elemente aus der grotesken, drastischen Maskerade des geistlichen Schauspiels.¹⁰⁶ Seine Grausamkeit tritt gegenüber dem Komischen in den Hintergrund. Der zweigesichtige Dämon im Jüngsten Gericht der Dominikanerkirche wird ausserdem als Spielmann dargestellt. Er schlägt die Trommel, und der Teufel, der zu seinen Füßen sitzt, begleitet ihn mit der Sackpfeife. Das infernalische Spielmann-Ensemble gehört zum Kanon der spätmittelalterlichen Höllenikonographie und nimmt antithetischen Bezug auf die himmlische Engelsmusik.¹⁰⁷ Das dualistische Weltbild des mittelalterlichen Menschen widerspiegelt sich auch in seiner Musikanschauung. Neben die Idee von der himmlischen Liturgie, die von den Chören der Engel als Huldigung vor Gottes Thron aufgeführt wird und Vorbild für die irdische Liturgie ist, tritt die Vorstellung von der höllischen Liturgie, die von höllischer Musik begleitet wird.¹⁰⁸ «Charakteristische Merkmale dieser Antimusik sind Unvollkommenheit, Unordnung und Chaos, Disharmonie, aber auch verlockende Sinnlichkeit und verführerischer Reiz. Zu ihr gehören ebenso unartikulierter Lärm, das Klagen und Heulen der Verdammten, die Geräusche der entfesselten Natur, die Unregelmäßigkeit, aber auch, und vor allem, die ekstasierende Tanzmusik.»¹⁰⁹ Nach himmlischem Vorbild wird die irdische Liturgie von Gesang und später auch von einigen ausgewählten Instrumenten, beispielsweise Posaunen und Harfen, begleitet. Zur Gegenwelt der Kirchenmusik gehört die Tanzmusik. Der weltliche Tanz wird im sittlichen Kodex der Kirche schon seit Augustinus als Ausdruck von Lust und Verführung bezeichnet und in engen Zusammenhang mit der Todsünde Luxuria gestellt.¹¹⁰ Die irdische Tanzmusik wird zum Sinnbild der teuflischen Musik. In der Bildkunst findet sie ihren Ausdruck im infernalischen Spielmann-Ensemble, das mit Instrumenten aufspielt, die in der irdischen Tanzmusik verwendet werden. «Sie wurden vornehmlich unter den Namen *fistula* und *tympanum* subsumiert. Namen, die ein breites Spektrum von Instrumenten und Instrumententypen umfassten: Flöten und Pfeifen aller Art, Schalmeyen, Zink, Dudelsack und Platterspiel auf der einen, Trommeln und Pauken aller Art auf der anderen Seite.»¹¹¹ Beide Typen finden auch in Bern Verwendung.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Höllensbild der Dominikanerkirche im wesentlichen dem Kanon der spätmittelalterlichen Höllenikonographie folgt, die von der scholastischen Apokalypsenrezeption massgeblich geprägt wurde. Eigenständigkeit demonstriert die Darstellung in einzelnen Motiven, die direkten Bezug auf das unmittelbare kultur- und geistesgeschichtliche Umfeld nehmen. Im Gegensatz zu anderen Gerichtsdarstellungen rückt das Jüngste Gericht in der Dominikanerkirche die Schilderung der psychischen Qualen gegenüber den physischen in den Vordergrund.

Die Stillage der Gerichtsmalerei dokumentiert sich am deutlichsten in den Aktdarstellungen. Die Figuren werden sowohl in Gestik, Mimik und Körperhaltung individualisiert. Sie treten als agierende Personen in einem Landschaftsraum in Erscheinung, der tiefenperspektivische Ansätze zeigt. Im Unterschied zu den typenhaften Figuren der «Internationalen Gotik» erscheinen die Gestalten hier körperhaft und erdverbunden. In ihren Akten zeichnet sich ein deskriptiver Naturalismus ab, der sich deutlich von der langegezogenen typisierenden Idealfigur der «Internationalen Gotik» unterscheidet. Er rezipiert eine Stilauuffassung, die in den Naturstudien der italienischen Bildkunst aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Erscheinung tritt und sich in der Folge auch im Werk des Jan Van Eyck durchsetzt, das für die Malerei des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen Vorbildcharakter hat. Die ausdrucksvolle, dynamische Körperhaltung der Verdammten neigt zum dramatischen Pathos, das sich über die Werke des Rogier Van der Weyden nach 1430 in der Bildkunst nördlich der Alpen als weitverbreitetes Stilideal tradiert. Einhergehend mit dem Wechsel vom geistlichen zum weltlichen Auftraggeber und der mendikantischen Betonung des subjektiven Gotteserlebnisses, vollzieht sich in der Bildkunst eine Hinwendung vom «Verbindenden, Allgemeinen und Objektiven zum Individuellen und Intimen, zum subjektiv Erlebten».¹¹² Bringen diese neuen geistesgeschichtlichen Tendenzen keine Neuerung im ikonographischen Kanon der Gerichtsdarstellung, üben sie doch um so grösseren Einfluss auf deren Stil- und Kompositionsform aus. Anstelle des symbolischen Idealstils der «Internationalen Gotik» treten nun zunehmend naturalistische Tendenzen. Sie widerspiegeln den Wandel, der sich im christlichen Denken vor dem Hintergrund der mendikantischen Volkspredigt und der damit einhergehenden Betonung des subjektiven Gotteserlebnisses abzeichnet, von der typisierenden, symbolhaften Darstellung zum Bild, das sich am Studium der Natur und dem praktischen Leben orientiert. Der Betrachter wird als Individuum angesprochen, das sich in den veristischen Figuren, ihrer ausdrucksvollen Körperhaltung, in den Gesten und der Mimik wiedererkennt. Über die Identifikation mit den menschlichen Gestalten der Seligepriesenen und der Verdammten wird er selbst zum Bestandteil der Heilsgeschichte, die ihm auf diese Weise ohne die Vermittlung der Kirche zu einem unmittelbaren, individuellen Gotteserlebnis verhilft und ihn an der Heilsvollendung im Jüngsten Gericht teilhaben lässt.

Das Jüngste Gericht als Bestandteil des Bildprogramms der Dominikanerkirche

Das Bildprogramm der Kirche setzt drei Hauptakzente, die in engem Zusammenhang mit den verschiedenen Kunstformen stehen. Das ikonographische Programm der Altarretabel wird von den Patrozinien der Kirche und der

Bruderschaften vorgegeben. Die Wandmalereien in den Kapellen unter den Lettnerjochen, in denen die Nebentäre standen, sind derselben Programmatik unterworfen. Sie stellt ausser den verschiedenen Schutzheiligen der Kirche und der Bruderschaften insbesondere die mariologische Thematik ins Zentrum des Interesses. Ausdruck der Schirmherrschaft der Gottesmutter, unter die sich der Dominikanerorden stellt, der wiederum die Schirmherrschaft über die Bruderschaften übernimmt, ist die enge Durchdringung von Heiligen- und Marienikonographie in den Lettnermalereien und den Altarretabeln.

Am deutlichsten manifestiert sich die besondere Ausprägung dominikanischer Marienfrömmigkeit im Dekor der Lettnerstirn. Der Orden stellt hier seine eigene Geschichte dar und integriert sie in den mariologischen Gesamtzusammenhang, durch den er sich definiert und legitimiert.

Aufgrund der erhaltenen und überlieferten Fragmente der spätgotischen Ausmalung der Kirche muss man davon ausgehen, dass sie, losgelöst von den Altarpatrozinien, ein eigenes Gesamtprogramm entwickelt, das ähnlich wie in anderen zyklischen Wandmalereien des 15. Jahrhunderts die Heilsgeschichte thematisiert. Vom ursprünglichen Zyklus ist heute nur noch das Jüngste Gericht zu sehen, die anderen Malereien sind zerstört oder harren unter verschiedenen Farbschichten ihrer Freilegung. In Anlehnung an die spätmittelalterlichen Zyklen anderer Schweizer Kirchen und aufgrund von Fragmenten, die während der ersten Restaurierungsphase von 1904 bis 1905 an den Seitenschiffwänden zum Vorschein kamen, kann man davon ausgehen, dass die nördliche Seitenschiffwand mit einer Vita Christi bemalt war.

Stifterwappen

Eine Stiftung wirkt nicht nur während Lebzeiten des Stifters, sondern auch über seinen Tod hinaus, in der Regel bis zum Jüngsten Gericht. Nach seinem Tod bewirkt sie eine direkte Linderung seiner Qualen im Fegefeuer. Damit die Kirche die mit der Stiftung verbundene Leistung bis zum Jüngsten Tag erbringt, muss er sich in Form von Urkunden, Einträgen in Memorienbüchern und nicht zuletzt auch durch die Kennzeichnung der Stiftung mit seinem Wappen absichern, die eine ähnliche Funktion übernimmt wie das Siegel auf Urkunden. Das Stifterwappen zeigt, wem die Fürbitte gilt, und erinnert die Geistlichen an ihre Verpflichtungen.¹¹³

Dass es sich beim Jüngsten Gericht in der Berner Dominikanerkirche ebenfalls um eine Stiftung handelt, zeigen zwei Wappen, die unterhalb des Gerichtsgeschehens auf den Pfeilern des Triumphbogens in Erscheinung treten (Abb. 2, 17). Prominenz und Grösse der Wappen deuten auf die Stiftung eines Vertreters aus der Berner Oberschicht.¹¹⁴ Die Schilde sind einander durch eine leichte Schrägstellung zugeordnet. Es handelt sich dabei um eine der gebräuchlichen Erscheinungsformen von Heiratswappen, in der sich die Familienwappen aneinander anlehnen,

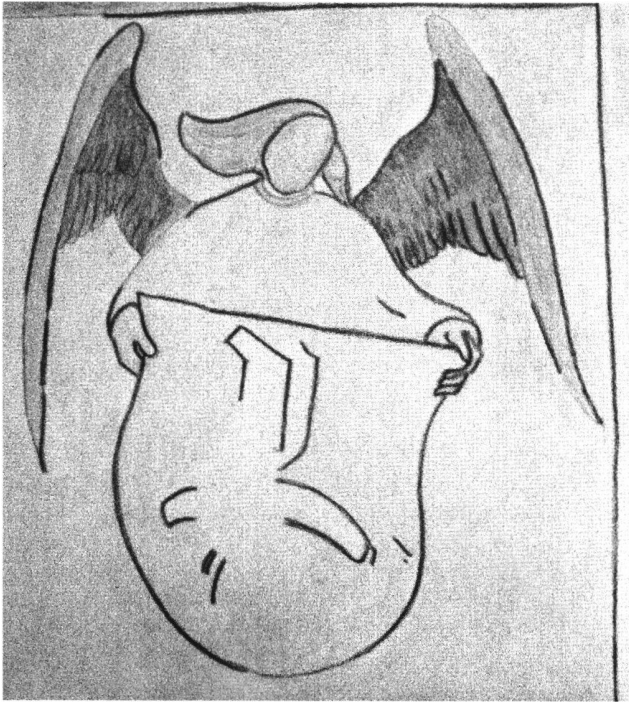


Abb. 17 Stifterwappen, Triumphbogenwand rechts. Rekonstruktionszeichnung.

aber als eigenständige Wappen weitergeführt werden. Demnach geht der Ursprung des monumentalen Jüngsten Gerichts auf die Stiftung eines Ehepaares zurück. Aufgrund ihres fragmentarischen Erhaltungszustandes lassen sich die Wappen jedoch nicht näher identifizieren.¹¹⁵

Meisterfrage

Mit der Datierung des Werkes in die Jahre 1450 oder 1459 wird den bisherigen Meisterzuweisungen an Hans Fries und an die Berner Nelkenmeister die Grundlage entzogen.¹¹⁶ Das Jüngste Gericht weist auch keine Analogie zu den übrigen Malereien in der Dominikanerkirche auf. Es hat sich im Gegensatz zum Katharinenmartyrium, das zwischen 1445 und 1450 entstand, weitgehend von der Stillage der «Internationalen Gotik» befreit. Damit scheidet auch der Katharinen-Meister als Urheber der Gerichtsdarstellung aus.

Aufgrund von Einträgen in den Berner Rechnungsbüchern aus der Entstehungszeit des Jüngsten Gerichts lassen sich die Maler Anton und Stefan als mögliche Meister des Jüngsten Gerichts in Erwägung ziehen. Von ihnen sind nur die Namen überliefert, ihr künstlerisches Werk dagegen ist nicht erhalten. Sie werden weder in den Quellen der Stadt noch in den Annalen des Dominikanerklosters im Zusammenhang mit den grossen Kunstaufträgen der Dominikaner erwähnt. Möglicherweise stammt das Jüngste Gericht jedoch von einem Meister, der in den Quellen nicht in Erscheinung tritt, oder von einem Maler, der nach Vollendung des monumentalen Werks in der Dominikanerkirche weiterzog. Sein kurzer Aufenthalt scheint um so wahrscheinlicher, als sich die besondere Ausprägung seiner künstlerischen Persönlichkeit unter den erhaltenen spätmittelalterlichen Malereien der Stadt Bern und der näheren Umgebung allein im Weltgericht der Dominikanerkirche manifestiert.

Es bleibt festzustellen, dass es sich beim Weltgerichtsmeister um eine hervorragende Künstlerpersönlichkeit handelt. Er verzichtet auf jegliche Übertragungshilfe bei der Anbringung der Vorzeichnung und demonstriert damit seine Sicherheit und Erfahrung in der Wandmalerei. Die schwungvolle und grosszügige Linienführung seiner Vorzeichnung bezeugt seine Herkunft aus der Malerei. Während die Maler, die aus der Grafik kommen, ihre Malereien mit schraffierten Vorzeichnungen unterlegen, setzt der Meister des Jüngsten Gerichts Schraffuren gezielt und äusserst sparsam an besonderen Wölbungen auf der Hauptmalschicht zur Betonung des Volumens ein. Claudia Bertlings These, wonach die künstlerischen Wurzeln des Weltgerichtsmeisters in der Grafik liegen, kann ich aus diesem Grund nicht unterstützen.¹¹⁷ Die malerische Auffassung seiner Vorzeichnung steht ganz im Gegensatz zu der grafischen Vorzeichnung der Nelkenmeister.¹¹⁸ Während die letzteren meist in den Zusammenhang der Schongauerischen Schule gestellt werden, weist das Jüngste Gericht eher Bezüge zu schwäbischen Werkstätten auf, die «dem Einfluss Schongauers ferner sind, die niederländische Einflüsse im allgemeinen in unmittelbarer Auseinandersetzung» verarbeiten.¹¹⁹ Im Gegensatz zu Schweizer Meistern, die niederländische Stileinflüsse über das grafische Werk Schongauers rezipieren, lehnt sich der Weltgerichtsmeister direkt an diese an. Seine Stilaufassung lässt auf seine Herkunft aus dem schwäbischen Raum schliessen.

- ¹ CLAUDIA BERTLING BIAGGINI, *Das Jüngste Gericht am Triumphbogen der ehemaligen Dominikanerkirche zu Bern – ein Werk von Hans Fries?*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 53, 1996, Heft 2, S. 165–174. Die jüngsten Forschungsergebnisse zum Jüngsten Gericht lagen bei der Veröffentlichung von Claudia Bertlings Aufsatz als Lizentiatsarbeit vor: NICOLE AEBY, *Das Jüngste Gericht an der Triumphbogenwand der ehemaligen Dominikanerkirche zu Bern*, eingereicht bei Prof. Dr. Norberto Gramaccini am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, November 1995.
- ² In den nachfolgenden Bildbeschreibungen erfolgt die Unterscheidung von rechts und links aus der Perspektive des Richters.
- ³ Die erste Zahl muss in diesem Zusammenhang als eine Eins gedeutet werden. Sie tritt im mittelalterlichen Schriftbild jedoch meist ohne Querstrich auf. Dass es sich hier offenbar um eine lokale Form handelt, zeigt eine analoge Darstellung der Zahl Eins in der Wandmalerei der Münstervorhalle in Bern; vgl. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, 4: Das Berner Münster, von LUC MOJON, Basel 1960, Abb. 245 a. Die letzte Zahl ist nur stark fragmentarisch erhalten. Es könnte sich dabei gleichermassen um eine Null wie um eine Neun handeln. Zusammengesetzt bezeichnet die Zahlenfolge das Jahr 1450 oder 1459.
- ⁴ Die Malerei am Triumphbogen, sowohl der Rahmen mit den Stifterwappen und der Jahreszahl als auch das Jüngste Gericht selber, entstanden gleichzeitig. Das Fehlen einer Zäsur in der Malschicht beweist das eindeutig.
- ⁵ ALBERT BÜCHI, *Der Lebenslauf des Malers Hans Fries*, Strassburg 1927, S. 8.
- ⁶ A. ZESIGER, *Die Französische Kirche in Bern und der Ausbau ihres Chores durch Karl Indermühle*, in: *Das Werk* 4, 1914, S. 2. A. ZESIGER (vgl. Anm. 6).
- ⁷ Restaurator Fischer machte mich auf die Problematik der Freilegung einer Seccomalerei aufmerksam. Die auf den trockenen Mörtelgrund aufgetragenen Farben sind bröckelig, da sie beim Auftrag nicht in die trockene Schicht eindringen und sich mit dem Malgrund nur locker verbinden konnten.
- ⁸ Rudolf Mürger und Ernst Linck sind namhafte Berner Künstler, die 1895 bereits bei der Konservierung und Ablösung der Malereien im sogenannten Sommerrefektorium des Dominikanerklosters mitwirkten. Zu den Malereien im Sommerrefektorium vgl. unten Anm. 49.
- ⁹ RUDOLF MÜNGER, *Tagebücher vom 30. Juni 1904 bis 30. Dezember 1905* (unveröffentlicht), Burgerbibliothek Bern: NA Mürger F.
- ¹⁰ In einem Skizzenbuch ist der Entwurf zum Kostenvoranschlag erhalten, dessen Original nicht mehr greifbar ist; vgl. RUDOLF MÜNGER, *Skizzenbuch von 1905*, Burgerbibliothek Bern: NA Mürger E. Zur angeblichen Restaurierung des Weltgerichts vgl. *Kleinere Nachrichten aus Kantonen*, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, NF 6, 1904, S. 175: «Die Malereien an der Nordwand, das Jüngste Gericht am Chorbogen und die Bilder am Lettner werden durch die Maler Rudolf Mürger und Link erneuert.» – *Französische Kirche*, in: *Der Münsterausbau in Bern*, Jahresbericht, 1904, S. 25: «[...] während die Bilder am Lettner und Triumphbogen von den Herren Kunstmalern R. Mürger und E. Link ergänzt und übermalt werden.»
- ¹¹ Am 30.12.1905 schliessen Mürger und Linck ihre Arbeiten in der Französischen Kirche ab, ohne Hand an das Jüngste Gericht gelegt zu haben, vgl. RUDOLF MÜNGER (vgl. Anm. 10).
- ¹² Bereits 1895 liess die Berner Kirchenverwaltung eine Expertise für die Wiedervereinigung von Schiff und Chor durch Architekt A. Müller verfassen. Der Widerstand gegen dieses Projekt war gross: «Die Öffnung des Bogens würde also in erster Linie nur dem archäol[og]ischen Interesse dienen, den frühere[n] Zustand wieder herzustellen und allerdings auch ein hübsches malerisches + architektonisches Bild durch den Einblick in die Gewölbe des Chors von der Kirche aus bieten. Aber dieser Zustand würde kaum auf die Dauer bleiben, denn er wäre für unsere praktische Zeit unverständlich und würde früher oder später zur Beseitigung des Lettners, zur vollständigen Vereinigung beider Räume führen [...]»; vgl. *Rapport vom 15.1.1896 zur Stellungnahme des Architekten Auert zum Projekt des Architekten Müller vom September 1895*, S. 16, Archives de la paroisse de l'église française de Berne: Devis + Rapports concernant l'Eglise et le Chœur de l'Eglise française, 1895–1896.
- ¹³ *Brief des Kirchgemeinderats der Französischen Kirche an die Kirchenverwaltungscommission*, 1909, S. 3, Archives de la paroisse de l'église française de Berne.
- ¹⁴ *Französische Kirche*, 26.7.1911. Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege: Akten zu Subventionsbeschlüssen.
- ¹⁵ Vgl. Anm. 14.
- ¹⁶ Im Verlauf der Restaurierung von 1988 bis 1991 teilt E. Schär, Sohn des ehemaligen Sakristans, der städtischen Denkmalpflege in einem Brief mit, dass ihm sein Vater von dem Jüngsten Gericht am Triumphbogen und seiner Übermalung erzählt hatte; vgl. *Französische Kirche: Administratives*. Archiv der Denkmalpflege der Stadt Bern. Auf meine Rückfrage bestätigt E. Schär mir, dass man das Jüngste Gericht 1912 nicht zuletzt aus moralischen Beweggründen wieder übermalen liess.
- ¹⁷ «Der Lettner hat, wie vorauszusehen, die reichsten Funde ergeben.», vgl. FERDINAND VETTER, *Französische Kirche*, in: *Berner Tagblatt*, 18. Juni 1904.
- ¹⁸ K. ESCHER, *Die Wandgemälde in der Dominikanerkirche zu Bern*, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, NF 6, 1904/05, S. 221–227: «Oberhalb und seitlich des später vermauerten Triumphbogens war in flüchtiger Zeichnung das Jüngste Gericht dargestellt, in der Mitte der Weltenrichter, links (vom Beschauer) die der Erde entstehenden Auferstehenden und darüber die Schaar [Schar] der Seligen, rechts die Verdammten mit den sie peinigenden Teufeln. Natürlich sind sämtliche Figuren nackt dargestellt, die Fleischfarbe entbehrt jeglicher Modellierung und ist nur von roten Konturen umrissen; den Köpfen fehlt fast durchweg jede geistige Belebung; für die Haare verwandte der Maler überall Strohgelb. Im Gegensatz zu diesen recht handwerklichen Leistungen stehen die 1494 datierten Malereien in den Zwickelfeldern des Lettners [...]»
- ¹⁹ FERDINAND VETTER (vgl. Anm. 18). Allein im Jahresbericht des Münsterbauvereins scheint man von der Qualität der Malerei überzeugt: «Einzig erhaltenswert aus dieser Epoche war eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes mit Kalkfarbe auf den Triumphbogen gemalt», vgl. *Französische Kirche*, 1904 (vgl. Anm. 11), S. 25.
- ²⁰ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, 5: Die Kirchen der Stadt Bern. Die Antonierkirche, Französische Kirche, Heiliggeistkirche und Nydeggkirche, von PAUL HOFER und LUC MOJON, Basel, 1969, S. 144.
- ²¹ *Konzept 1988 von der Denkmalpflege der Stadt*, S. 1, Archiv der Denkmalpflege der Stadt Bern: Französische Kirche, Restaurierungsfragen 1.
- ²² MICHAEL FISCHER, *Französische Kirche Bern, Untersuchung und Restaurierung 1989–1991*, Typoskript, Bern 1992.

- ²⁴ *Protokoll der Besprechung vom 9. November 1988*, S. 5, Archiv der Denkmalpflege der Stadt Bern: Französische Kirche, Restaurierungsfragen 1. Anwesend waren Michael Fischer, Restaurator, Bernhard Furrer, Denkmalpfleger der Stadt Bern, Ulrich Schiessl und Volker Schaible, Schule für Gestaltung, Bern, Fachklasse für Konservierung und Restaurierung, und Vertreter des Architekturbüros Spoerri + Valentin AG. Das Fachgremium entschliesst sich, auf eine Rekonstruktion des Jüngsten Gerichts zu verzichten und den mittelalterlichen Befund zu konservieren. Stattdessen stellt Restaurator Michael Fischer eine Rekonstruktionszeichnung her, die vor Ort als Informationstafel für Interessierte aufgelegt werden soll (Abb. 6).
- ²⁵ MICHAEL FISCHER (vgl. Anm. 23), S. 26.
- ²⁶ Der obere Abschluss des Jüngsten Gerichts fehlt aufgrund einer nachträglichen Versetzung der Decke nach unten. Welche baulichen Massnahmen zu der Schadstelle in der oberen rechten Ecke führten und zu der ca. 50 cm breiten Fehlstelle, die quer durch den oberen Bildbereich verläuft, ist ungewiss; vgl. MICHAEL FISCHER (vgl. Anm. 23), S. 25.
- ²⁷ NICOLE AEBY (vgl. Anm. 1), S. 108–112.
- ²⁸ MICHAEL FISCHER (vgl. Anm. 23), S. 38–45.
- ²⁹ GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP, *Die Französische Kirche, ehemaliges Predigerkloster*, Bern 1993, S. 28, Anm. 39.
- ³⁰ GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 28.
- ³¹ GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 71–72.
- ³² Die bezeugte Landschenkung der Stadt Bern an den Dominikanerorden um 1269 einerseits und die dendrochronologische Datierung der jüngsten, im Dachwerk verwendeten Hölzer um 1305 bis 1310 stellen einen zeitlichen Rahmen dar, in dem der Kirchenbau des Dominikanerklosters entstanden sein muss; vgl. GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 88, 116.
- ³³ MICHAEL FISCHER (vgl. Anm. 23), S. 36.
- ³⁴ MICHAEL FISCHER (vgl. Anm. 23), S. 37.
- ³⁵ NORBERT HECKER, *Bettelorden und Bürgertum: Konflikt und Kooperation in deutschen Städten des Spätmittelalters* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 23: Theologie, Bd. 146), Frankfurt a. Main/Bern/Cirencester 1981, S. 50.
- ³⁶ *Fontes Rerum Bernensium. Berns Geschichtsquellen*, 10 Bde. und ein Registerband, Bern, 1883–1956, 667, S. 725. Übers.: Für die Gründung des Klosters.
- ³⁷ GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 70–74, 117, Anm. 262. – PAUL HOFER / LUC MOJON (vgl. Anm. 21), S. 84–85.
- ³⁸ Vgl. Anm. 32.
- ³⁹ Sieben Mönche treten zum neuen Glauben über, die anderen verlassen Bern. In die leerstehenden Konventsgebäude halten die Insassen des Niederen Spitals ihren Einzug; vgl. BERCHTOLD HALLER, *Bern in seinen Rathsmannalen 1465 bis 1565*, 3 Bde., Bern 1900–1902, Bd. 1, S. 195. Im Gegensatz zu den Konventsgebäuden, die seit der Reformation nicht mehr in ihrer ursprünglichen Funktion benutzt werden und 1894 dem Bau des Stadttheaters weichen müssen, dient die Kirche mit kurzem Unterbruch bis heute als Gotteshaus; vgl. PAUL HOFER / LUC MOJON (vgl. Anm. 21), S. 52.
- ⁴⁰ DOROTHEE ESSER, *Ubique diabolus – der Teufel ist überall. Aspekte mittelalterlicher Moralvorstellungen und die Kulmination moralischer Tendenzen in deutschen und niederländischen Weltgerichtsbildern des 15. Jahrhunderts*, Erlangen 1991, S. 4.
- ⁴¹ OTTO BORST, *Alltagsleben im Mittelalter*, Frankfurt a. Main 1983, S. 583.
- ⁴² A. R. MYERS, *Europa im 14. Jahrhundert*, in: Propyläen Weltgeschichte, hrsg. von GOLO MANN und AUGUST NITSCHKE, Bd. 5, Berlin/Frankfurt a. Main, 1991, S. 613. – *Atlas zur Weltgeschichte, Karten und chronologischer Abriss*, hrsg. von HERMANN KINDER und WERNER HILGEMANN, München 1964, S. 181. – Während der Klerus seine Predigten nach wie vor in Latein hält, bedienen sich die Dominikaner der Volkssprache: «Zum ersten Mal trat mit den Bettelorden den Bürgern keine Adels- oder Kleriker-Kirche gegenüber. Statt dessen bemühten sich die Brüder um volksnahe liturgische Formen.», vgl. NORBERT HECKER (vgl. Anm. 35), S. 23.
- ⁴³ Vgl. NORBERT HECKER (vgl. Anm. 35), S. 41–42: «Dem Pfarrklerus war die Seelsorge an den Einwohnern der Stadt aufgetragen. Seelsorge in dieser Zeit beschränkte sich vorwiegend auf die Versorgung des gläubigen Volkes mit den Sakramenten, mit Gottesdiensten und der Gestaltung von Fest- und Jahrtagen. Auf die Bedürfnisse selbstbewusst werdender Bürger mit einem individuellen Lebensgefühl konnte man bei einem derartigen Versorgungsdenken nicht eingehen. [...] In den wachsenden Städten kamen die Strukturen der ordentlichen Seelsorge oft nicht schnell genug mit.»
- ⁴⁴ Hinter der Seelenmesse steht die Idee des stellvertretenden Leidens, das die Mönche auf sich nehmen und das schliesslich den Aufenthalt der Seele im Fegefeuer verkürzen soll. Die Angehörigen eines Verstorbenen hinterlegen bei den Mönchen eine bestimmte Summe, damit diese für den Toten regelmässig Messe lesen; vgl. *Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Katalog der Ausstellung in Zürich (Schweizerisches Landesmuseum), Zürich 1994, S. 54.
- ⁴⁵ Die Bruderschaft der Scherermeister verspricht dem Kloster in ihren Statuten für jeden ausgeführten Auftrag ein Pfund. Dafür lesen die Prediger die Messe am Tag des Schutzpatrons der Scherermeister und halten Jahrzeiten für die verstorbenen Mitglieder der Bruderschaft; vgl. GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 139–140.
- ⁴⁶ CHARLOTTE GUTSCHER, *Die Wandmalereien der Berner Nelkenmeister. Vernachlässigte Zeugen einer spätgotischen Kulturblüte*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 39, 1988, S. 24–25.
- ⁴⁷ Ulrich Boner verfasste 1350 den berühmten «Edelstein», eines der ältesten deutschsprachigen Bücher, die in einem Druckverfahren hergestellt wurden. Es handelt sich dabei um die erste deutschsprachige, illustrierte Gesamtausgabe der Fabeln von Äsop. Die Handschrift ist in der Berner Bürgerbibliothek unter der Signatur Mss. hist. helv. X. 49 aufbewahrt.
- ⁴⁸ Nach seiner Lehre und einer längeren Wanderschaft, die ihn in die Region des Oberrheins führte, lässt sich Hans Fries 1507 in Freiburg i.Ü. nieder. Im selben Jahr übernimmt er eine wichtige Rolle im Jetzer-Handel der Berner Dominikanermönche von 1507 bis 1509. Sie berufen ihn nach Bern, damit er die Echtheit der blutigen Tränen bezeugt, welche die Maria des Vesperbildes vergoss; vgl. VALERIUS ANSELM, *Die Berner Chronik*, hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Bern, 6 Bde., Bern 1884–1901, Bd. 1, S. 95.
- ⁴⁹ In Bern sind neben Tafelmalereien die einzigen Wandmalereien mit Nelkensignatur erhalten. Dazu gehören die Maleereien des ehemaligen Sommerrefektoriums im Dominikanerkloster. Zum Anlass des Provinzkapitels, das 1498 im Berner Konvent stattfinden soll, beauftragen die Dominikaner die Nelkenmeister mit der Ausmalung des grossen Saals. Thematischer Schwerpunkt der Malerei ist ein ausladender Dominikaner Stammbaum. Vor dem Abriss der ehemaligen Konventsgebäude um 1894, werden die Wandmalereien teils von der Wand abgelöst, teils kopiert und ins Bernische Historische Museum gebracht; vgl. GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 137. – JAKOB STAMMLER, *Die Wandmalereien*

- im *Sommer-Refectorium des ehemaligen Dominikaner-Klosters zu Bern*, in: Neues Berner Taschenbuch, 1900, S. 144–146. – PAUL HOFER / LUC MOJON (vgl. Anm. 21), S. 61.
- ⁵⁰ Drei der bedeutendsten Werke Niklaus Manuels entstehen im Auftrag des Berner Predigerklosters. Eines davon ist der Totentanz von 1516 bis 1520, der sowohl sein umfangreichstes malerisches Werk darstellt als auch seine erste grosse schriftstellerische Leistung. Der Totentanz an der Friedhofmauer des Klosters südlich der Kirche ist der letzte Auftrag, den Manuel für die Berner Dominikaner ausführt. Bereits 1660 wird die Friedhofmauer abgerissen, mit ihr zusammen geht auch der Totentanz verloren. Er ist nunmehr in der Gouache-Kopie von Albrecht Kauw von 1649 überliefert; vgl. PAUL HOFER / LUC MOJON (vgl. Anm. 21), S. 37, 74. – *Niklaus Manuel Deutsch, Maler, Dichter, Staatsmann*, Katalog der Ausstellung in Bern (Kunstmuseum), 22. September – 2. Dezember 1979, hrsg. von HUGO WAGNER, Nr. 94–117, S. 252–291. – Zu den anderen zwei Werken vgl. oben S. 76.
- ⁵¹ NORBERT HECKER (vgl. Anm. 35), S. 74.
- ⁵² Insbesondere die Akten des Jetzer-Prozesses stellen einen Glücksfall für die Klostergeschichte dar. In ihnen sind nicht nur die detaillierten Vorkommnisse um die vorgetäuschten Marienerscheinungen im Dominikanerkloster geschildert, sondern sie bieten auch einen detaillierten Einblick in die Ausstattung der Konventskirche um 1507 bis 1509; vgl. VALERIUS ANSELM (vgl. Anm. 48).
- ⁵³ Nachgewiesen sind die folgenden Altarpatrozinien: Für den Hochaltar Petrus und Paulus seit 1269, für den Altar im Mittelschiff des Lettners Maria seit 1269, für den Altar im nördlichen Lettnerschiff Dominikus seit 1380, für den Altar im Quergang das Heilige Kreuz seit 1399, für den Altar im südlichen Lettnerschiff Christophorus, Martin und Rochus seit 1500, für den Altar in der Marienkapelle wiederum Maria seit 1507, für den Altar in der Johanneskapelle Johannes seit 1507. Weitere Altäre, deren Standorte sich unserer Kenntnis entziehen, wurden unter die Schirmherrschaft Gutmanns (vor 1479), Sebastian (1496), Annas (1503), Eligius' und Lukas' (1504) gestellt; vgl. PAUL HOFER / LUC MOJON (vgl. Anm. 21), S. 148.
- ⁵⁴ P. MAURICE MOULLET, *Une œuvre inconnue de Nicolas Manuel Deutsch*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 5, 1943, S. 193–211. – *Niklaus Manuel Deutsch, Maler, Dichter, Staatsmann* (vgl. Anm. 50), Nr. 81–86, S. 237–243.
- ⁵⁵ *Berns Geschichtsquellen* (vgl. Anm. 36), 667, S. 725.
- ⁵⁶ Privatbesitz, Bern.
- ⁵⁷ Besitz des Kunstmuseums Basel, Inv. Nr. 1649 und 1662.
- ⁵⁸ Besitz des Kunstmuseums Bern, Inv. Nr. 1968, Gottfried-Keller-Stiftung.
- ⁵⁹ Besitz der Sammlung Kloster Einsiedeln.
- ⁶⁰ Besitz des Kunsthhauses Zürich, Inv. Nr. 2382, Gottfried-Keller-Stiftung.
- ⁶¹ Besitz des Kunstmuseums Bern, Inv. Nr. 1865, Gottfried-Keller-Stiftung.
- ⁶² *Niklaus Manuel Deutsch, Maler, Dichter, Staatsmann* (vgl. Anm. 50), Nr. 69–72, S. 223–226.
- ⁶³ P. Maurice Moullet verweist als erster auf ihre Herkunft aus der ehemaligen Dominikanerkirche. Er datiert die Tafeln um 1490; vgl. P. MAURICE MOULLET, *Les Maîtres l'aillet*, Basel 1943, S. 51. – PAUL HOFER / LUC MOJON (vgl. Anm. 21), S. 148, Anm. 3.
- ⁶⁴ *Niklaus Manuel Deutsch, Maler, Dichter, Staatsmann* (vgl. Anm. 50), Nr. 42, S. 203.
- ⁶⁵ VALERIUS ANSELM (vgl. Anm. 48), S. 94, 96–97. – GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 154. – PAUL HOFER / LUC MOJON (vgl. Anm. 21), S. 148.
- ⁶⁶ GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 154.
- ⁶⁷ VALERIUS ANSELM (vgl. Anm. 48), p. 101. – RUDOLF STECK, *Kulturgeschichtliches aus den Akten des Jetzerprozesses*, Bern 1905, p. 25. – GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 155–156.
- ⁶⁸ GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 154. – JAKOB STAMMLER, *Die ehemalige Predigerkirche in Bern und ihre Wandmalereien*, in: Berner Kunstdenkmäler, 1906, S. 4.
- ⁶⁹ RUDOLF STECK (vgl. Anm. 67), S. 26.
- ⁷⁰ PAUL HOFER / LUC MOJON (vgl. Anm. 21), S. 147, Anm. 1.
- ⁷¹ Ende des 19. Jahrhunderts führt Louis Courajod den Begriff «courant international», «Internationale Gotik» ein für die beispiellose Vereinheitlichung der europäischen Stilsprache um 1400; vgl. *Europäische Kunst um 1400*, Katalog der Ausstellung in Wien (Kunsthistorisches Museum), 7. Mai 1962 – 31. Juli 1962, S. 53. Es handelt sich dabei um einen Idealstil, der auf Formen des 13. Jahrhunderts zurückgreift und diese weiterentwickelt. Typische Charakteristika seiner Erscheinung sind die passive Darstellung, die Verfeinerung der Formen, die langgezogenen menschlichen Figuren, die dadurch eine Vergeistigung erfahren, die Betonung des äusseren Scheins, fließende und weiche Formen, das Schöne gleichermassen wie das Makabre.
- ⁷² PAUL HOFER / LUC MOJON (vgl. Anm. 21), S. 143. – GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 77.
- ⁷³ PAUL HOFER / LUC MOJON (vgl. Anm. 21), S. 127.
- ⁷⁴ K. ESCHER (vgl. Anm. 19), S. 221–227. – JAKOB STAMMLER (vgl. Anm. 68), S. 5–17. – PAUL HOFER / LUC MOJON (vgl. Anm. 21), S. 127–142. – CHARLOTTE GUTSCHER (vgl. Anm. 46), S. 22–28.
- ⁷⁵ Ausführliche Detailanalyse vgl. NICOLE AEBY (vgl. Anm. 1), S. 67–112.
- ⁷⁶ JOSEPH A. FISCHER, *Studien zum Todesgedanken in der alten Kirche*, München 1954.
- ⁷⁷ Die Bibel prägt das Bild vom sündigen Menschen, der nicht allein durch seine Taten, sondern bereits durch seine Geburt zum Sünder wird. Er kann aus sich heraus nichts Gutes im Sinn der biblischen Gebote leisten. Wohl erfüllt er das eine oder andere Gebot, die Beschaffenheit seiner Psyche verhindert jedoch eine Übereinstimmung von menschlichem und göttlichem Willen. Dem Ideal kann er sich nur durch sittliche Anstrengung und Erziehung nähern. Die biblische Auffassung von der Hoffnungslosigkeit des menschlichen Daseins erfährt in den patristischen Texten eine Relativierung. Sie gehen davon aus, dass dem Menschen durch seine bussfertige Hinwendung zu Gott göttliche Liebe zuteil wird. Diese bestärkt ihn, den Gesetzen des Schöpfers zu folgen, deren getreue Einhaltung mit der Rückführung in den pränatalen, unschuldigen Zustand am Ende der Zeit belohnt wird. Die Aufgabe der Vermittlung zwischen Gott und Volk übernimmt der Klerus. Er soll die Menschen für seinen Glauben gewinnen, um ihnen damit die jenseitige Heilerlangung zu ermöglichen. Das Bedürfnis des spätmittelalterlichen Menschen nach einem individuell geprägten Austausch mit Gott lässt die Bedeutung der Kirche als Heilsvermittlerin schwinden; vgl. JAN BIALOSTOCKI, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, in: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7: Spätmittelalter und Neuzeit, Berlin 1990, S. 36. Zur religiösen Ethik vgl. DIETER BIRNBACHER / NORBERT HOERSTER, *Texte zur Ethik*, München 1993, S. 146.
- ⁷⁸ DOROTHEE ESSER (vgl. Anm. 40), S. 6.
- ⁷⁹ Um 1260 werden in den *statuta capituli generalis Narbonensis* des Franziskanerordens folgende Vorschriften für den Bau der Kirchen festgelegt: «[...] dass man je nach dem Gebrauche des Ortes streng vermeide, die Gotteshäuser durch Bilder, getrie-

- bene Arbeiten, Fenster und Säulen, ebenso durch besondere Länge und Breite zu einer Sehenswürdigkeit zu machen.» Nichtsdestoweniger sind die Bettelorden an der spätmittelalterlichen Kunstförderung – insbesondere in der Gattung der Malerei – massgeblich beteiligt. Belting begründet am Beispiel der Kirche S. Francesco in Assisi die widersprüchliche Haltung des Bettelordens gegenüber der Bildkunst; vgl. HANS BELTING, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, Berlin 1977.
- ⁸⁰ F. G. HANN, *Das jüngste Gericht in Milstat, nebst Betrachtungen über mittelalterliche Weltgerichtsbilder. Eine ikonographische Studie*, in: Neue Carinthia, Zeitschrift für die Geschichte Kärntens, Klagenfurt 1890, S. 71.
- ⁸¹ DOROTHEE ESSER (vgl. Anm. 40), S. 109.
- ⁸² DOROTHEE ESSER (vgl. Anm. 40), S. 74. – HILTGART L. KELLER, *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten*, Stuttgart 1987, S. 106.
- ⁸³ ANTON SPRINGER, *Das jüngste Gericht, eine ikonographische Studie*, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 7, 1884, S. 393.
- ⁸⁴ JOSEF SAUER, *Der Freskenzyklus des Breisacher Münsters*, Freiburg i. Br. 1934, S. 34.
- ⁸⁵ JOSEPH A. FISCHER (vgl. Anm. 76), S. 313.
- ⁸⁶ *Himmel Hölle Fegefeuer* (vgl. Anm. 44), S. 18.
- ⁸⁷ DOROTHEE ESSER (vgl. Anm. 40), S. 82–83.
- ⁸⁸ *Himmel Hölle Fegefeuer* (vgl. Anm. 44), S. 13–19.
- ⁸⁹ JOHAN HUIZINGA, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 1969, S. 270.
- ⁹⁰ FRANZ-JOSEF SLADCEZEK, *Weltgerichtsthematik im geistlichen Schauspiel und in der bildenden Kunst des Mittelalters. Gedanken zur Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Drama und Bildkunst*, in: Unsere Kunstdenkmäler 44, 3, 1993, S. 356–362.
- ⁹¹ FRANZ-JOSEF SLADCEZEK (vgl. Anm. 90), S. 356–367.
- ⁹² FRANZ-JOSEF SLADCEZEK (vgl. Anm. 90), S. 362.
- ⁹³ *Berner Weltgerichtsspiel*, hrsg. von WOLFGANG STAMMLER, Berlin 1962, Z. 50–59.
- ⁹⁴ JACQUES LE GOFF, *Die Geburt des Fegefeuers*, München 1990, S. 2.
- ⁹⁵ DOROTHEE ESSER (vgl. Anm. 40), S. 60.
- ⁹⁶ REINHOLD HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, Bern/München 1980, S. 60.
- ⁹⁷ DOROTHEE ESSER (vgl. Anm. 40), S. 60–61.
- ⁹⁸ GEORGES DESCŒUDRES / KATHRIN UTZ TREMP (vgl. Anm. 29), S. 131.
- ⁹⁹ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM, Freiburg i. Br. 1972, Bd. 3, Sp. 18.
- ¹⁰⁰ *Lexikon der christlichen Ikonographie* (vgl. Anm. 99), Bd. 3, Sp. 21–24.
- ¹⁰¹ DOROTHEE ESSER (vgl. Anm. 40), S. 17.
- ¹⁰² *Lexikon der christlichen Ikonographie* (vgl. Anm. 99), Bd. 3, Sp. 123.
- ¹⁰³ DOROTHEE ESSER (vgl. Anm. 40), S. 53.
- ¹⁰⁴ *Himmel Hölle Fegefeuer* (vgl. Anm. 44), S. 79–90.
- ¹⁰⁵ *Berner Weltgerichtsspiel* (vgl. Anm. 93), Z. 736–737.
- ¹⁰⁶ DOROTHEE ESSER (vgl. Anm. 40), S. 57.
- ¹⁰⁷ DOROTHEE ESSER (vgl. Anm. 40), S. 138–139.
- ¹⁰⁸ REINHOLD HAMMERSTEIN (vgl. Anm. 96), S. 24–25.
- ¹⁰⁹ REINHOLD HAMMERSTEIN (vgl. Anm. 96), S. 25.
- ¹¹⁰ DOROTHEE ESSER (vgl. Anm. 40), S. 27.
- ¹¹¹ REINHOLD HAMMERSTEIN (vgl. Anm. 96), S. 25.
- ¹¹² JAN BIALOSTOCKI (vgl. Anm. 77), S. 22–23.
- ¹¹³ *Himmel Hölle Fegefeuer* (vgl. Anm. 44), S. 22, 102–103.
- ¹¹⁴ Das reiche Bürgertum demonstriert sein «adeliges Selbstbewusstsein» mitunter auch durch das Führen von Familienwappen, die im Gegensatz zu denjenigen des Erbadels nicht durch den Kaiser verliehen werden; vgl. FRANÇOIS DE CAPITANI, *Adel, Bürger und Zünfte im Bern des 15. Jahrhunderts*, Bern 1982, S. 33. Die Vertreter der Bettelorden führen keine Wappen; vgl. *Heraldisches Handbuch*, hrsg. von F. WARNECKE, Frankfurt a. Main 1884, S. 5.
- ¹¹⁵ Beide Wappen zeigen in rotem Grund zwei weisse, schwebende Figuren, die nur noch in Fragmenten erhalten sind. Bei dem weissen gebogenen Gebilde mit dem griffartigen Abschluss auf dem rechten Wappen handelt es sich möglicherweise um ein Gerbermesser. Ein solches lässt sich auch aus den Fragmenten des linken Schildes rekonstruieren.
- ¹¹⁶ Vgl. dazu oben S. 69–70.
- ¹¹⁷ CLAUDIA BERTLING BIAGGINI (vgl. Anm. 1), S. 168–169.
- ¹¹⁸ CHARLOTTE GUTSCHER, *Ein Höhepunkt franziskanischer Kunst in der Schweiz: Der Nelkenmeister in Freiburg im Üchtland*, in: Helvetia Franciscana, Beiträge zur Geschichte der Franziskusorden in der Schweiz 22, 1, 1993, S. 11.
- ¹¹⁹ ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik. Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein, in der Zeit von 1450 bis 1500*, München/Berlin 1955, S. 3.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2, 5, 6, 9, 11–17: H. A. Fischer AG, Bern.
 Abb. 3: Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege, Bern.
 Abb. 4, 8: Archiv der Denkmalpflege des Kantons Bern (Foto: G. Howald), Bern.
 Abb. 7: Archiv der Denkmalpflege des Kantons Bern (Foto: M. Hesse), Bern.
 Abb. 10: Reproduktion aus *Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Katalog der Ausstellung in Zürich (Schweizerisches Landesmuseum), Zürich 1994, Kat. 131.

ZUSAMMENFASSUNG

Aufgrund der jüngst entdeckten Jahreszahl über dem linken Stifterwappen kann das Jüngste Gericht an der Triumphbogenwand in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Bern auf 1450 oder 1459 datiert werden. Damit wird den bisherigen Meisterzuweisungen an Hans Fries und die Berner Nelkenmeister, die erst später in Erscheinung treten, die Grundlage entzogen. Im Gegensatz zu anderen Schweizer Meistern, die niederländische Stileinflüsse über das grafische Werk Schongauers rezipieren, orientiert sich der Weltgerichtsmeister direkt an den Niederländern. Seine Stilauffassung lässt auf seine Herkunft aus dem schwäbischen Raum schließen. Entgegen Claudia Bertlings Vorschlag, seine Wurzeln in der Grafik anzusiedeln, kann behauptet werden, dass der Meister, der es versteht, die Komposition ohne Übertragungshilfe mit dem Pinsel direkt auf eine Wand dieses monumentalen Ausmasses zu entwerfen, sein Handwerk in der Wandmalerei selbst erlernt hat und in derselben Kunstform bereits einige Übung besitzt.

RÉSUMÉ

Sur la base des chiffres découverts il y a peu de temps au-dessus des armoiries de donateur situées sur la gauche, le Jugement Dernier qui se trouve sur la paroi de l'arc triomphal de l'ancienne église des Dominicains à Berne a pu être daté de 1450 ou de 1459. Cette constatation réfute l'attribution de la peinture à Jean Fries ou aux Maîtres à l'œillet bernois qui ne font leur apparition que plus tard. Contrairement aux autres maîtres suisses qui subissent les influences du style néerlandais surtout à travers l'œuvre gravée de Schongauer, le peintre du Jugement Dernier se réfère directement à l'art néerlandais. Sa conception stylistique nous fait penser à une origine souabe. L'auteur conteste la proposition de Claudia Bertling, selon qui les sources du peintre seraient à situer dans l'œuvre gravée, et affirme que le maître, qui sait exécuter sa composition au pinceau directement sur cette paroi monumentale sans aucun recours à une aide intermédiaire, doit avoir appris son métier en pratiquant la peinture murale elle-même, disposant ainsi d'une certaine expérience de cet art.

RIASSUNTO

La data, scoperta recentemente, sopra lo stemma del donatore permette di situare nel 1450 o nel 1459 l'anno dell'esecuzione del Giudizio universale dipinto sulla parete dell'arco di trionfo dell'antica chiesa dei Domenicani di Berna. Questa scoperta fa cadere la tesi secondo la quale il dipinto è attribuibile a Hans Fries e ai Berner Nelkenmeister, i Maestri dei garofani bernesi¹, i quali, peraltro, iniziarono la loro attività in un periodo successivo a dette date. Se gli altri Maestri svizzeri furono esposti a forti influenze fiamminghe mediate dall'opera di Schongauer, l'influenza fiamminga esercitata sull'autore del Giudizio universale è invece diretta. La sua padronanza stilistica lascia supporre che provenisse dalla Svevia. In contrasto con la tesi di Claudia Bertling che ne situava le radici nell'arte grafica, si può affermare che l'autore, in grado di progettare direttamente su muro una composizione di tale grandezza senza adoperare altro strumento che il suo pennello, era pittore di formazione e che esercitava la sua arte con notevole perizia.

¹ I «Nelkenmeister» erano soliti a contrassegnare le loro opere con piccoli garofani rossi o bianchi, dai quali assunsero appunto il nome «Maestri dei garofani».

SUMMARY

On the basis of the recently discovered date above the founder's coat-of-arms on the left, the Last Judgment on the wall of the triumphal arch in the former Dominican Church of Bern can be dated to 1450 or 1459. This repudiates previous ascription to Hans Fries and the *Nelkenmeister* (Carnation Master) of Bern, since both were active at a later date. In contrast to other Swiss masters, who acquired their knowledge of Dutch style through Schongauer's engravings, the Master of the Last Judgement had direct contact with the Netherlands. From his stylistic approach, one may conclude that he is of Swabian origin. In contrast to Claudia Bertling's suggestion that his roots lie in graphics, one may venture to claim that a master capable of painting such a monumental composition directly on to a wall without the help of a model of some kind must have acquired his skills on site and already had considerable experience in his field.