

genheit, das Thema auch mit optisch wirksamem Material, wie es für eine Ausstellung unerlässlich ist, zu veranschaulichen. Eine andere Schwerpunktsetzung galt bewußt dem sächsisch-westfälischen Raum durch die Ausbreitung neuer Grabungsergebnisse und damit erstmalig vorgeführter Objekte (obwohl der rechte Ort für mikroskopisch kleine Fragestellungen weiterhin der Zeitschriftenaufsatz sein sollte). Gerade im Hinblick auf die künftige kultur- und kunstgeschichtliche Erforschung der Karolingerzeit wurde mit diesen Schwerpunktsetzungen der Weg gewiesen: Es wird immer weniger möglich sein, die Epoche – und auch die karolingische Kunst – auf europäischer Ebene als eine Einheit zu betrachten; sich unseren Erdteil als ganz von „karolingischem Gedankgut durchdrungen“ vorzustellen, erweist sich zunehmend als Fiktion, nämlich aufgrund der Fakten und aufgrund der Forschungssituation. Vielmehr gilt es einerseits zu akzeptieren, daß eine Gruppe von Gestalten (das Phänomen Karl, aber auch Alkuin etc.) existierte und ein Zentrum (z. B. Aachen) bestand, daß sich andererseits aber der Widerhall der von dort ausgehenden Impulse nicht in der Fläche, sondern in der punktuell zu definierenden „Region“ findet. Insofern erscheint es nur als folgerichtig, wenn Ausstellungen – wie schon die 1994 gezeigte Schau „Karl der Große in Frankfurt am Main“ (Historisches Museum) – und Publikationsvorhaben den Ortsbezug pointiert erörtern. Ausgehend vom Ereignis der 800 erfolgten Kaiserkrönung Karls werden entsprechende Ausstellungen die Sicht ihrer Region auf dieses Geschehen (und seine Konsequenzen) richten. Insoweit mag sich Kaiser Karl erneut als Pater Europae erweisen, allerdings im jetzigen Bewußtsein als „Europa der Regionen“.

HANNIS PETER NEUHEUSER
Köln

Franz-Josef Sladeczek: Der Berner Skulpturenfund. Die Ergebnisse der kunsthistorischen Auswertung; Bern: Benteli Verlag 1999; 460 S., 32 Farb- und 400 SW-Abb.; ISBN 3-7165-1090-4; DM 115,-/ SFr. 98,-

Im Jahre 1986 stieß man bei Sanierungsarbeiten an der Berner Münsterplattform unerwartet auf eine Deponie spätmittelalterlicher Skulpturenfragmente. Was der Archäologische Dienst des Kantons Bern durch einen schmalen Schacht aus ca. 14 Metern Tiefe ans Tageslicht befördern konnte, erwies sich bald als sensationeller Fund von europäischem Rang: 500 Fragmente von zum Teil lebensgroßen Steinfiguren und Architekturteilen, in vielen Fällen mit originalen Fassungsresten versehen und künstlerisch von hoher Qualität.

Deutete man die Funde zunächst als Überreste der 1506 abgebrochenen Armbrusterkapelle, so wurden sie auf einem 1988 einberufenen Kolloquium internationaler Fachleute erstmals als das ausgewiesen, was sie de facto sind: Zeugen des reformatorischen Bildersturms, der um den 30. Januar 1528 im Münster und in den übrigen Kirchen Berns gewütet hatte. Die Überlieferung in der Berner Chronik des Valerius Anshelm, derzufolge die „götzen zerschlagen und ins kilchhofs schüte ver-

graben“ worden seien, erfuhr durch den Skulpturenfund sichtbare Bestätigung. Während der Münsterbau nach der Reformation nahezu zum Erliegen gekommen war, gingen die Arbeiten an der Münsterplattform aufgrund der Erweiterung des Friedhofsareals im Westen kontinuierlich weiter. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts wurden nachweislich steinerne Bildwerke und Architekturensembles, die aufgrund der neuen Glaubenslehre nicht mehr benötigt wurden, herbeigeschafft und zur Aufschüttung des Kirchhofareals verwendet. Die geborgenen Fragmente stellen zweifellos nur einen Teil dessen dar, was einst in den Tiefen der Berner Münsterplattform verschwand.

Die außerordentliche Bedeutung des Berner Skulpturenfundes für die kunst- und kulturgeschichtliche Forschung wurde rasch erkannt. Man zog Vergleiche mit den 1977 entdeckten Monumentalköpfen einer Königsreihe von Notre Dame in Paris und den 1974 bei Grabungen im Umfeld der Burg Buda zutage geförderten Skulpturenfragmenten aus der Zeit König Sigismunds von Luxemburg. Während diese Fundkomplexe jedoch Werke einer begrenzten Periode umfassen (Paris: um 1230, Buda: um 1420), entstammen die Berner Fragmente einem Zeitraum von etwa 1400 bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts und dokumentieren nahezu lückenlos über ein Jahrhundert spätgotischer Bildhauerei in Bern. Sie geben Einblick in eine fruchtbare künstlerische Entwicklung, die eng mit der 1421 einsetzenden Tätigkeit der Münsterbauhütte verbunden war und Bern neben Straßburg und Basel zum dritten Zentrum oberrheinischer Kunst werden ließ.

In den Jahren 1987-1991 erfolgte die Konservierung der Fundstücke. Hierbei erwies sich, daß die erhaltenen Fassungsreste zum Teil erstaunliche Authentizität und Frische besaßen. Zahlreiche Figuren waren nur wenige Jahrzehnte nach ihrer Entstehung im Boden versenkt worden; Umweltzerstörung und Überarbeitungen späterer Jahrhunderte waren an ihnen vorübergegangen. So vermochten die Fragmente auch wertvolle Erkenntnisse für die Erforschung mittelalterlicher Fassungs-techniken zu liefern.

In einer 1995 von Restaurator Urs Zumbunn und Grabungsleiter Daniel Gutscher veröffentlichten archäologischen Dokumentation wurde der gesamte Fund im Katalog vorgestellt (URS ZUMBRUNN, DANIEL GUTSCHER: Die Skulpturenfunde der Münsterplattform. Katalog der figürlichen und architektonischen Plastik. In Zusammenarbeit mit HANS-JÖRG GERBER und RENÉ BUSCHOR; Bern: Benteli 1994). Seit 1999 liegt nun auch die kunsthistorische Würdigung durch Franz-Josef Sladeczek als reich ausgestatteter Bildband vor. Der Autor war in den Jahren 1989 bis 1992 im Rahmen eines Forschungsstipendiums mit der Fundauswertung befaßt gewesen und hatte sich in der Folgezeit bereits mehrfach in Aufsätzen und Vorträgen zu den Bildwerken geäußert. Der Publikation seiner wissenschaftlichen Ergebnisse folgte nun im Herbst 2000 die Präsentation der Funde im Bernischen Historischen Museum.

Sladeczek stellt seine Untersuchung auf eine breite Basis. Nach einführenden Worten zur Fundsituation, Konservierung und kunsthistorischen Bewertung der Fragmente folgen Ausführungen zum Ablauf des Bildersturms in Bern. Anschließend behandelt der Autor die Frage nach den ursprünglichen Standorten der Skulp-

turen, wobei sich ergibt, daß die geborgenen Bildwerke nicht zwingend der Ausstattung des Berner Münsters entstammen müssen. Zum einen betraf die Verfügung des Berner Rates zur Entfernung der „Götzenbilder“ sämtliche Sakralbauten der Stadt, zum anderen wurden über viele Jahre hinweg die Gemeinden in Bern und in den umliegenden Gebieten zur Lieferung von Steinmaterial an die Großbaustelle auf der Münsterplattform angehalten. So dürften zwar die besonders repräsentativen Objekte tatsächlich aus dem Münster stammen, die übrigen bedeutenden Kirchen der Stadt kommen als Herkunftsorte qualitätvoller Plastik jedoch ebenso in Frage.

Der stilistischen Einordnung der Skulpturenfragmente stellt Sladeczek einen Überblick über die Entwicklung der Berner Skulptur im 15. und 16. Jahrhundert voran. Es wird deutlich, daß mit Beginn des Münsterbaus im Jahre 1421 eine rege Kunstproduktion einsetzte, die qualifizierte Kräfte nach Bern zog und der Stadt im Laufe der Zeit zu überregionalem Ansehen verhalf. Hierbei treten drei prägende Bildhauerpersönlichkeiten hervor, mit denen sich auch der größte Teil der Fundstücke von der Münsterplattform in Verbindung bringen läßt: Matthäus Ensinger (um 1420/21–1451), Erhart Küng (1456–1507) und der vermutlich mit dem sogenannten Bartholomäusmeister identische Albrecht von Nürnberg. Mit diesen drei Meistern lassen sich auch die wesentlichen Stileigentümlichkeiten Bernischer Plastik des Spätmittelalters erfassen, oberrheinisch-elsässische Einflüsse (Ensinger), niederländisch-westfälische (Küng) und fränkisch-würzburgische (Albrecht von Nürnberg).

Sladeczek ordnet die Skulpturenfunde in Stilgruppen, wobei er jeweils von einem signifikanten Hauptwerk ausgeht, das die Zuweisung an einen bestimmten Meister bzw. seine Werkstatt erlaubt. Eine Ausnahme bilden lediglich die beiden ältesten Fundstücke, die noch aus der Zeit vor dem Münsterbau stammen und fraglos Importware darstellen. Eines davon, eine „Schöne Pietà“ der Zeit um 1400, verdient nähere Beachtung. Das Bildwerk ist von außerordentlicher Qualität und darf in einer Zeit, da die Kunstproduktion in Bern noch provinzielles Niveau besaß, als Besonderheit gelten. Eine kunsttechnologische Untersuchung zur Materialbeschaffenheit ergab, daß die Pietà aus sogenanntem „Goldenem Pläner“, einem mergeligen Silizit aus der Umgebung Prags, gefertigt wurde. Sie stammt somit zweifellos aus einer böhmischen, wahrscheinlich Prager Werkstatt und wurde nach Bern importiert. Dieser Umstand ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zum einen konnte hier erstmalig die Herkunft eines „Schönen Vesperbildes“ aufgrund einer Materialuntersuchung bestimmt werden, zum anderen ist damit ein maßgeblicher Beweis für den noch immer umstrittenen Kunsttransfer in der Zeit um 1400 erbracht. Zurecht weist Sladeczek auf wissenschaftlichen Nachholbedarf in dieser Frage hin. In der vieldiskutierten, meist auf dem Feld subtiler Stilkritik ausgetragenen Diskussion um die Herkunft der Madonnen und Vesperbilder des Schönen Stils wäre von Materialuntersuchungen weitreichender Aufschluß zu erwarten.

Eine Gruppe von Werken aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts schreibt Sladeczek dem Münsterbaumeister Matthäus Ensinger zu. Eine Schlüsselstellung nimmt hierbei die um 1430 entstandene Statue eines „Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen“ ein. Im Vergleich mit anderen Georgsdarstellungen der Zeit besitzt die

Figur eine einzigartige Monumentalität und Großzügigkeit des Entwurfs, wobei die Detailtreue in der Ausarbeitung in den Hintergrund tritt. Als Vorbild vermutet Sladeczek die Michaelstatue Claus de Werves in Baume-les-Messieurs, womit der Berner „Georg“ ein Beispiel für die zunehmende Einflußnahme französisch-burgundischer Kunst auf die Bildhauerei am Oberrhein darstellen würde. Das hochrangige Werk steht am Übergang von der Formensprache des Schönen Stils hin zum sogenannten spätgotischen Realismus, wobei die Idealisierung der Figur einer verstärkten Individualisierung weicht. Sladeczek sieht Ensinger als einen der großen Bildhauer der Zeit nach 1400, welcher, ließe sich sein Œuvre erweitern, auf einer Stufe mit Hans Multscher zu sehen wäre.

Das künstlerische Profil Erhart Küngs, des dominierenden Berner Bildhauers in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, war bislang am eher summarisch gearbeiteten Hauptportal des Berner Münsters festgemacht worden. Mit dem Skulpturenfund wurden nun Stücke geborgen, die Küngs bedeutendem Frühwerk, dem Relief eines „Schmerzensmanns“ im Historischen Museum Bern, anzuschließen sind. Hervorzuheben ist hierbei ein mit dem Wappen des Berner Bürgers Heinrich von Bubenberg versehener repräsentativer „Kruzifixus“. Das nun faßbare Œuvre Küngs läßt den gebürtigen Westfalen als äußerst detailfreudigen Bildhauer erscheinen, dessen Bedeutung unter anderem in der Vermittlung niederländischer Einflüsse an die oberrheinische Kunst liegt.

Drei Skulpturenfragmente der Zeit um 1510/20, darunter der Kopf einer ehemals über zwei Meter großen Bischofsfigur, tragen ein Steinmetzzeichen, das sich am Bartholomäusschlußstein des Münsterchorgewölbes wiederfindet. Da die Fragmente eine auffällige Übereinstimmung mit Werken Tilmann Riemenschneiders aufweisen, lag es nahe, die Herkunft ihres zunächst mit dem Notnamen „Bartholomäusmeister“ versehenen Schöpfers in Franken zu suchen. Unter den Berner Bildhauern stammt nur Meister Albrecht von Nürnberg, dessen gesichertes Œuvre bisher den sogenannten Berner Christoffel und den Taufstein des Berner Münsters umfaßte, nachweislich aus Franken. Sollte dieser, wie Sladeczek vorschlägt, mit dem Bartholomäusmeister zu identifizieren sein, so wäre er nunmehr als Schüler Tilmann Riemenschneiders und als der bedeutendste Berner Bildhauer am Beginn des 16. Jahrhunderts zu betrachten.

Die kunsthistorische Auswertung des Berner Skulpturenfundes durch Franz-Josef Sladeczek wird der vielfältigen Bedeutung des behandelten Gegenstandes voll auf gerecht. In straffer, klar strukturierter Darstellung entwirft der Autor ein anschauliches Bild der Berner Skulptur des Spätmittelalters, stellt die prägenden Bildhauerpersönlichkeiten vor und ordnet ihnen die geborgenen Fragmente gemäß des stilistischen Befundes zu. Die Aufarbeitung des historischen Hintergrundes sowie die Einbindung restauratorischer und kunsttechnologischer Aspekte kann als vorbildlich gelten. Das umfangreiche Bildmaterial unterstreicht die Qualität der Publikation.