

Jürg Schweizer

Schloss Büren an der Aare und seine «geschmacklosen» Fassadenmalereien

Bern als neues Rom – gemalt, gefeiert, verloren geglaubt und wiedergefunden

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts liess der Stadtstaat Bern mehrere Vogteisitze neu bauen. Büren erhielt das repräsentativste Schloss. Zur besonderen Architektur gesellte sich eine einzigartige Fassadenmalerei. Man hielt die überstrichenen Malereien seit langem für unwiederbringlich verloren, doch gelang es, den erhaltenen Bestand zurückzugewinnen, auf Grund älterer Dokumente zu ergänzen und mit modernen Zufügungen so zu komplettieren, dass die anspruchsvolle Ikonographie und die wirkungsvolle Gesamtkomposition nachvollziehbar werden.

Ein Schloss für Büren

Bern löste als politische Führungsmacht im 14. und 15. Jahrhundert viele adelige Grundherren ab und trat in deren Fussstapfen. Als äusseres Zeichen der adeligen Nachfolge und zur eigenen Nobilitierung übernahm die aufstrebende Stadt auch deren Schlösser, nutzte sie und erhielt sie damit. In Büren trat Bern 1393 in die Fussstapfen neuenburgischer, später kyburgischer gräflicher Vögte und liess den eigenen Vogt in deren Haus residieren. Nach jüngsten Erkenntnissen stand dieses nicht an der Stelle des heute Schultheissenhaus genannten, um 1528 neuerbauten Gebäudes an der Kreuzgasse. Wir wissen nicht, was Bern um 1620 bewog, für seinen Amtmann ein neues Schloss, das heutige, an anderer Stelle zu errichten.¹ Derartige Sitzverlegungen sind nicht zuletzt aus Gründen der Rechts- und Machtkontinuität an sich eher selten. Zu vermuten ist, dass in erster Linie repräsentative Gründe dafür massgeblich waren: Man verlegte den Sitz an die Hauptstrasse, an die Aare, neben den Brückenübergang und das Stadttor. Büren war damals Grenzort, begann doch jenseits der Aare das Territorium des Fürstbischofs von Basel. Entsprechend repräsentativ fiel der Neubau aus, der am platzartig erweiterten Raum bei der Einmündung der Kreuzgasse in die Hauptgasse eine dominierende Stellung einnimmt. Seine Sonderstellung im Stadtganzen zeigt sich schon darin, dass er mit einer Giebelfassade, nicht mit einer Traufseite wie sonst üblich, zur Gasse steht. Der dadurch unter seinem Krüppelwalmdach grösser und mächtiger

erscheinende Bau wird charakterisiert durch die zwei dicht befensterten oberen Stockwerke zwischen dem Sockelgeschoss und dem spärlich durchbrochenen Giebel unter einer der frühesten Bernerrunden in der Landschaft. Eigentlicher Blickfang sind freilich die zwei seitlichen Erker aus Haustein, die das Dach durchstossen und selbständig mit Helmen gedeckt sind. Erschlossen wird das Haus durch das in den Hof führende, mit Pechnasen-Erker und Schiessscharten Wehrhaftigkeit bloss demonstrierende, nicht wehrhafte Rundbogenportal in der Abschlussmauer und den mächtigen Treppenturm an der Traufseite. Er führt pro Stockwerk je in einen Mittelkorridor. Das Schloss Büren ist der bedeutendste bernische Schlossbau aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der eine ganze Reihe von Schlössern entstanden.² Architekt war der damalige Steinwerkmeister Daniel Heinz II, Steinhauer/Maurer-Unternehmer waren Albrecht Schmid und Melcher Bodmer, alle drei Südwälder, eine Volksgruppe, die damals das Bauwesen in der Schweiz beherrschte.

Fassadenmalereien: geschätzt – verachtet – beseitigt

Sofort nach dem Bau hatte 1623 der damals 28-jährige Neffe des Architekten, der Universal-künstler, Maler, Architekt und Kartograph Joseph Plepp, Entwerfer des Käfigturms in Bern, die Hauptfassade vollflächig und einen Teil der Westfassade nach einem ausgeklügelten Programm figürlich und dekorativ zu bemalen. Voller Stolz ►



Hauptfassade des Schlosses Büren im heutigen Zustand, nach der Restaurierung 2003 und der Ausmalung der acht Bildfelder im Erdgeschoss und im 1. Stock 2006. Foto Michael Peuckert



Die Hauptfassade mit dem «wehrhaften» Eingangsportal in den Schlosshof im Rahmen des Stadtraumes.
Foto Michael Peuckert

hielt Plepp das von ihm dekorierte Schloss in einem Ölgemälde und einem Kupferstich fest.³ Die Reiterfigur des Marcus Curtius an der Westfassade blieb immer sichtbar, auch wenn sie im Laufe der Jahrhunderte mehrfach stark restauriert werden musste. Die Malereien an der Haupt-



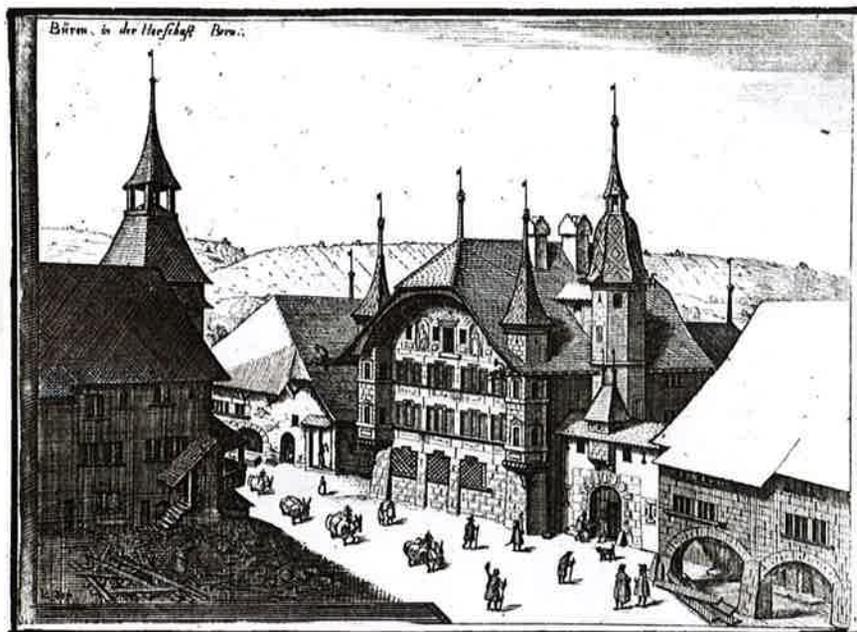
Die Hauptfassade nach der Renovation 1938
(Denkmalpflege des Kantons Bern, Markus Beyeler)

fassade sind auf Bilddarstellungen des frühen 19. Jahrhunderts noch gut zu sehen. 1857 nennt sie jedoch der Altertumsforscher und Chronist Albert Jahn «geschmacklos» und ihre Inschriften «zum Teil elend».⁴ Wenig später dürften sie überstrichen worden sein. Anlässlich der Fassadenrenovation 1938 traten sie, oder was von ihnen übrig war, wieder zutage. Kunstmaler Hans Hotz erhielt den Auftrag, Pausen anzufertigen, in erster Linie von den Teilen, die man nicht beibehalten wollte oder konnte. Einerseits wohl weil man den Bildträger, den Putz über den Fenstern des Erdgeschosses und des ersten Stocks, für zu schlecht hielt, andererseits weil man gewisse Teile ohnehin nicht sichtbar machen wollte (Affe, Eule). Hingegen plante man anfänglich, die beiden grossen Standfiguren Victoria und Pax beizubehalten, wie Fassadenentwürfe von 1938 beweisen. Die Freilegung der Malereien geschah nicht sorgfältig, und unglücklicherweise malte Hotz im Atelier auf der Grundlage seiner – vielleicht rudimentären – Pausen die Wandbilder im Massstab 1:1 neu auf Papier.⁵ Schliesslich verzichtete man 1938 auf alle Gemälde, schlug den Putz und damit die darauf applizierten Malereien im Erdgeschoss und ersten Obergeschoss ab und überstrich die übrigen Partien mit einer Wasser-

glas gebundenen Mineralfarbe, wohl nicht ohne sorgfältige Vorbereitung des Grundes durch Schaben: Die «Kopien» von Hotz und die Fassadenentwürfe unter Integration der grossen Figuren zeigen jedenfalls im Giebel recht gut erhaltene Darstellungen, weit besser, als sie 2003 zum Vorschein kamen. Das Resultat der Renovation von 1938 war trotz mehrerer Gestaltungsentwürfe bieder und hatte dem Schloss den Charakter eines Heimatstil-Schul- oder Amthauses gegeben.

Die grösste gemalte Fassadendekoration im Kanton Bern verloren?

Seit 1938 war an den überaus feinen Sandsteinarbeiten, den Stabfüssen der Fenstergewände und dem Wappenrelief, kein Unterhalt mehr vorgenommen worden. Der Zustand dieser kostbaren Originale war Ausgangspunkt der Restaurierung in den späten 90er Jahren. Es gelang dem beauftragten Restaurator, in sorgfältiger Art und Weise die Stein- und Bildhauerarbeiten zu verfestigen und aufzumodellieren. Im Rahmen dieser Gesamtanierung beantragte die Denkmalpflege im März 2002 der Fassade das scheinarchitektonische Gerüst der Plepp'schen Malerei in Form von Grisaille-Pinselzeichnungen auf die öden Fassadenanstriche von 1938 bzw. 1988 aufzutragen. Auf Grund der überall sichtbaren Putzritzen und der guten Dokumentation in Form von Plepps Ölgemälde und den «Kopien» von Hotz von 1938 sollte die Duplizität spätgotisch gebauter Fassade und gemalter Überformung der Renaissance – gleichzeitig Werk von Onkel und Neffe – andeutungsweise wieder ablesbar werden. An eine Möglichkeit zur Freilegung glaubte der Schreibende nicht, weil Versuche verschiedener Restauratoren, die Malereien freizulegen, bereits mehrfach gescheitert waren: so 1972 anlässlich der Renovation der Vordachzone, 1988 im Vorfeld eines Fassadenanstrichs und zuletzt 1996. Entgegen allen Erwartungen gelang es in Zusammenarbeit des Studiengangs «Konservierung und Restaurierung» der Hochschule der Künste Bern (Dozent Ueli Fritz) mit dem Restaurationsatelier Willy Arn aber doch, die harte Übermalung von 1938 zu entfernen. Weil 1938 Reste der alten Kalkübertünchung stehengeblieben waren, konnten diese mittels Kompressen zum Quellen gebracht und die damit aufgelockerte Mineralfarbschicht mit Mikrosandstrahlgerät entfernt werden. Zutage traten in erster Linie die unglaublich feinen und detaillierten Ritzzeichnungen im Putz, die Plepp auf Grund von Vorzeichnungen mittels einer überall nachweisbaren Quadrierung in Form von Tageswerken in den noch weichen

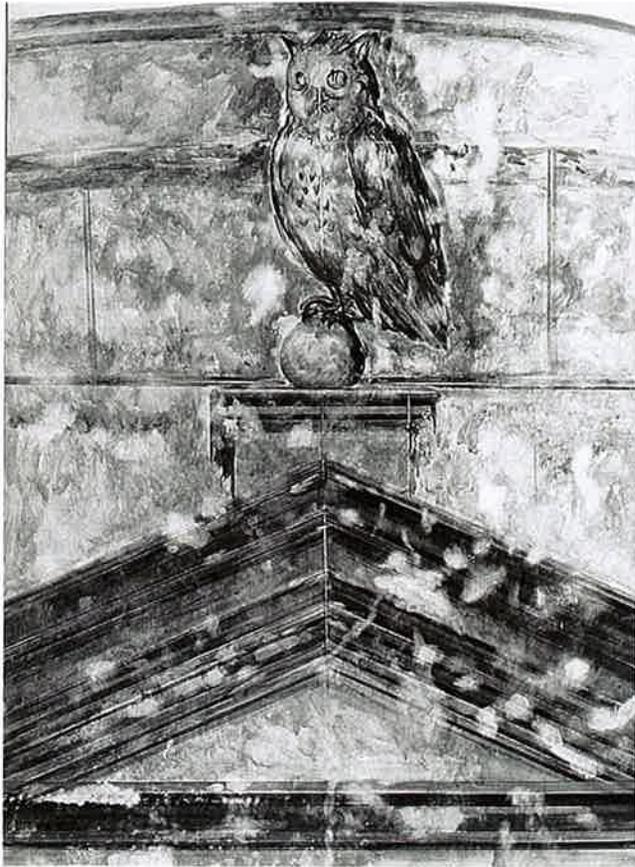


Putz eingeritzt hatte. Die Restauratoren und Restauratorinnen entwickelten raffinierte Hilfsmittel, um auch feinste, von blossen Auge kaum wahrnehmbare Ritzungen zu erfassen. In den Vertiefungen hatten sich auch fast überall die Farbreste erhalten; die in den Probefreilegungen überraschend gut zum Vorschein gekommenen geschlossenen Farbflächen waren dagegen ein eher seltener Glücksfall.⁶

Restaurierung? Rekonstruktion?

Mit den überraschenden Befunden von Plepps Malerei stellte sich die Frage plötzlich anders: Es konnte nicht mehr darum gehen, eine – gewissermassen neutralisierte – Idee einer Fassadengliederung wiederzugeben, sondern es stellten sich die Frage des Umfangs der Retuschen im sehr unterschiedlich überlieferten Bestand und die Frage der Ergänzung bzw. Rekonstruktion der 1938 abgeschlagenen Teile. Im Giebel und im zweiten Obergeschoss konnten das scheinarchitektonische Konzept und die zwei Hauptfiguren mit ihren ungemein delikaten Binnenzeichnungen zurückgewonnen und einretuschiert werden. Um nicht ein sinnentleertes Fragment im Giebel zu zeigen, entschloss man sich, die 1938 zerstörten Teile über den Erdgeschossfenstern bis zum Fensterbankgesims des zweiten Stocks wiederherzustellen. Hier überlieferten Kopien von Hotz problemlos das scheinarchitektonische Konzept. Es ist unbestritten, dass diese Wiederherstellung Auswirkungen auf das Mass der Retuschen im erhaltenen Teil hatte und auch hier zu Rekonstruktionen geschritten wurde, wo die Hotz'schen Kopien ebenso hervorragend waren ▶

Joseph Plepp zeichnete den Kupferstich wohl unmittelbar nach Bauabschluss, stellt er doch im Schatten der anschliessenden Gasse auch den Werkplatz dar. Diese ungewöhnlich frühe Wiedergabe eines neu errichteten Bauwerks präsentiert auch die Wandmalereien, mit dem geschweiften Turmhelm eine nicht realisierte Variante und zudem die städtebauliche Situation des Schlosses: Wer durch das Stadttor eintritt, begegnet als Erstes dem Schloss (Denkmalpflege des Kantons Bern, Gerhard Howald)



Hans Hotz, 1938: Aquarellkopie der damals aufgedeckten Eule auf dem gemalten Giebel in Fassadenmitte (Denkmalpflege des Kantons Bern, Markus Beyeler)

wie der Fleiss der den Anstrich vorbereitenden Maler, die etwa die Eule auf dem Mittelgiebel bis auf geringe Reste weggekratzt hatten.⁷ Aus der andeutenden linearen Pinselfeinstrichung war eine rekonstruierende Restaurierung geworden. Sie endete, als die Unmöglichkeit klar wurde, die acht 1938 abgeschlagenen figürlichen Szenen in die nun wie leere Bilderrahmen an der Fassade hängenden Felder einzusetzen. Die damals gefertigten Aquarelle von Hotz halten mit den Inschriften fest, dass hier die vier Elemente und die vier Jahreszeiten dargestellt waren, weisen aber so starke Einschlüsse in die Malerei der Zwischenkriegszeit auf, dass sie nicht in die Welt des 17. Jahrhunderts übertragen werden konnten. Zudem war die Überlieferung hier zu einem wesentlichen Teil fragmentarisch. Ergänzungsversuche von verschiedenen Seiten scheiterten ebenso kläglich wie die direkte Montage der teilweise unverständlichen Malereien von Hotz in ihrem fragmentarischen Zustand. Immerhin erlaubten sie, die Vorlagen, die Plepp verwendet und frei komponiert hatte, nachzuweisen: Kupferstiche des italienischen Manieristen Antonio Tempesta.⁸ Doch auch sie halfen nicht weiter: Die acht Bildfelder blieben beim Abgerüsten im Herbst 2003 leer.

Kopflastiges Fragment oder zeitgenössisches Wagnis?

Nach der Restaurierung 2003 war nicht zu übersehen, dass die Fassade nicht im Gleichgewicht, sondern stark kopflastig war. Der gestalterisch, farblich und inhaltlich schwergewichtige Giebel war von schwachen Stützen getragen: Die leere Scheinarchitektur unter den Reihenfenstern bildete keine adäquate Basis, die formal hervorgehobenen Erker rahmten ein blindes Fassadenfeld ein. Das Gesamtbild der Fassade mit ihren acht leeren Feldern vermochte auch nach Auffassung der zuständigen Kommissionen und Ämter nicht zu überzeugen. Es stellte sich die Grundsatzfrage, ob die zeitgenössische Ergänzung eines fragmentarisch überlieferten Kunstwerks zu tolerieren, ja zu fordern sei. Mit einem Künstlerwettbewerb wollte man versuchen, die Fassade «formal und in Bezug auf das Programm» zu komplettieren, an der Darstellung der Elemente und Jahreszeiten hielt man fest. Falls keine befriedigende Lösung gefunden werden könnte, sollte freilich auf die Ausführung verzichtet werden. In der Überzeugung, dass Baudenkmäler zeitgemäss ergänzt werden dürfen, wenn die Intervention Qualität aufweist und sich einfügt, ging die Denkmalpflege das Wagnis der zeitgenössischen Komplettierung ein. Der Juryentscheid fiel zugunsten des Vorschlags von Mercurius Weisenstein aus, der vorsah, mit den Mitteln des Grafikprogramms «Photoshop» Ausschnitte aus Fotos zu bearbeiten und zu reduzieren und sie nicht als Inkjet-Drucke zu material-



Zustand der Fassade im Herbst 2003 mit den leeren Bildfeldern (Denkmalpflege des Kantons Bern, Markus Beyeler)



sieren, sondern in traditioneller Fassadenmalerei. Mit den acht zeitgenössischen Bildfeldern, die am 7. November 2006 enthüllt wurden, hat die Fassade ihr Gleichgewicht und ihre Ausgewogenheit zurückerhalten.⁹ Die Wiederherstellung der Fassadenmalerei des Schlosses Büren ist damit ein ausgesprochener Spezialfall im gegenwärtig stark diskutierten Fragenkomplex um Rekonstruktionen.¹⁰ War schon die erste Idee der Pinsel-Grisaille mit der Fassadengliederung ein Sonderfall, so komplizierte die geglückte Freilegung der fragmentierten, aber offensichtlich nie restaurierten Originalmalerei Plepps – im Unterschied zum mehrfach überarbeiteten riesigen Einzelbild auf der Westfassade – die Fragestellung erheblich. Konservierung, Restaurierung und Rekonstruktion wurden gemischt und kombiniert. Die formal völlig unabhängige zeitgenössische Ergänzung mit beibehaltenem ikonographischem Programm verwischte in diesem längeren Prozess die klare Scheidung der Kategorien definitiv.

Was war die Idee der Malereien von 1623?

Plepp verwandelte die spätgotisch-unregelmässige Lochfassade in eine gemalte Palastfront im Stil der Renaissance: Die gemalten Pilaster tragen scheinbar ein Kranzgesims, auf dem die festliche Giebelarchitektur steht. Vier Pfeiler stützen ein Abschlussgesims, das sich halbkreisförmig über zwei riesigen Rundbogennischen aufschwingt. Vorgesetzt ist in der Mitte eine Rechteck-Nische mit Dreieckgiebel, die die Aufzugsöffnung des Dachstocks fasst. Diese scheinarchitektonische Gliederung ist dem Fassadengrund aufgelegt, dessen warme ockrige Farbigkeit seines gemalten Quaderwerks samt illusionis-

tischen Kanonenscharten die effektiv gebaute Architektur der seitlichen Erker aus Tuffstein in die Fassade einbezieht. Dabei fällt der harmonische Zusammenklang mit dem roten Holzwerk und den roten Fenstergittern im Erdgeschoss auf, deren Farbgebung dem Original folgt. Was aber ist in dieser Scheinarchitektur dargestellt? Der Ausgangspunkt der Programmüberlegungen ist in der schönen Bildhauerarbeit mit dem Berner Reichswappen zu sehen: es steht thematisch und effektiv im Mittelpunkt der Fassade. Ein Gebinde aus reifen Früchten und Wurzelgemüse hängt unter dem Wappen und symbolisiert die Fruchtbarkeit des bernischen Staatswesens. Die vier Jahreszeiten und die vier Elemente – rechteckige, 1938 abgeschlagene Bildfelder, die nun von Weisenstein zeitgenössisch wieder gefüllt worden sind – symbolisieren, dass Bern während des ganzen Jahres gedeiht und die Elemente zu Diensten stehen. Im Giebel aber dominieren zwei überlebensgrosse, gemalte Figuren. Es sind wichtige Garanten dieses glücklichen Zeitalters, ein als Mars dargestellter Sieg (VICTORIA) und eine Friedensgöttin (PAX) mit einem Hermelin in der Hand, einem Symbol der Rechtschaffenheit. Der hiermit beschworene Frieden kann nur bewahrt werden, so die Bildaussage, wenn Bern mächtig und siegreich ist: ein Frieden in Stärke. Auf dem Giebel in der Mitte sitzt eine Eule, Attribut der Göttin Athene, die gleichzeitig die Weisheit der Regierung wie ihre Förderung von Kultur und Wissenschaft verkörpert. Erinnerung schon die Inschrift SPQR auf der Siegesfahne (Senatus Populusque Romanorum, der Rat und das Volk von Rom) an die grosse Zeit der römischen Republik, so nimmt die riesige Darstellung von Marcus Curtius im gemalten Triumphbogen an der West- ▶

«Luft» und «Feuer», darüber der Gorilla anstelle des angeketteten Äffchens von Mercurius Weisenstein 2006. Foto Michael Peuckert



Teilansicht der Fassade mit dem Berner-Reichswappen im Zentrum. Foto Michael Peuckert

Ausschnitt aus dem Giebel mit «Victoria» und «Pax». Foto Michael Peuckert

fassade vollends die Gleichstellung von Bern und dem alten Rom auf: Curtius ist im Begriff, sein Leben für das Wohl Roms zu opfern, indem er sich zu Pferd in den Spalt stürzt, der sich auf dem Forum Romanum geöffnet hat und der sich, so die Aussage der Wahrsager, nur schliesst, wenn Rom das Kostbarste opfert, das es besitzt, nämlich den Mut. In Büren, hart an der damaligen Staatsgrenze,

stellt sich Bern als neues Rom dar, zeigt, dass ihm Götter und Erde gewogen sind, und demonstriert Stärke. Die anspruchsvolle Präsentation der «Guten Regierung» ist unter dem Eindruck des damals nördlich der Schweiz tobenden Dreissigjährigen Krieges zu sehen.

Und der Affe?

Auf das Gesims im ersten Stock hatte Plepp ein angekettetes Äffchen gemalt, wie Hotz mit aller Präzision festgehalten hat. Weisenstein hat an seiner Stelle einen ungebundenen Gorilla gemalt und mit dieser provokativen Änderung dem Sinngehalt weitere, neue Züge zugefügt, auf die hier nicht eingetreten werden kann. Das Äffchen kann zwar durchaus als witzige Relativierung der hochtrabenden Anleihen an die römische und griechische Kulturgeschichte und als Symbol der Eitelkeit verstanden werden – Bern öffnet das alte Rom nach. Der Affe war jedoch im 16. und 17. Jahrhundert auch anders verstanden worden, nämlich als Symbol des Menschen, der die göttliche Ordnung und die göttlichen Fähigkeiten imitieren und nachvollziehen kann: Der Affe repräsentierte jene Eigenschaften des Men- ▶



Marcus Curtius stürzt sich auf dem Forum Romanum in den Spalt, um Rom vor dem Untergang zu retten. Um diese Heldentat gebührend zu würdigen, fasste Plepp die Darstellung mit einem Triumphbogen ein. Foto Michael Peuckert



OMNIA · SI · PERDAS ·
FAMAM · SERVARE · MEMENTO



Anmerkungen

1 Neueste Bauuntersuchungen des Archäologischen Dienstes belegen, dass das bisher als ältere Residenz vermutete sog. Schultheissenhaus an der Kreuzgasse erst 1528 entstanden ist. Hauskäufe belegen, dass der heutige Standort für den Schlossbau bewusst gewählt wurde.

2 Zum Schlossbau im 17. Jh. siehe Jürg Schweizer. «Schlösser und Landsitze». In: *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hrsg. von André Holenstein. Bern 2006, S. 520ff.

3 Zum Ölbild von Plepp, aus PB unlängst durch die Gemeinde Büren erworben, und zum Kupferstich siehe Katalog *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*. Kunstmuseum Bern 1995, Nr. 59f. Die Abweichungen, in erster Linie der Turmhelm, geben wohl einen Projektgedanken von Heintz wieder; die präzise Darstellung der Malereien schliesst aus, dass es sich um eine Vorstudie zum Bauprojekt handelt.

4 Albert Jahn. *Chronik des Kantons Bern*. Bern und Zürich 1857, S. 261ff.

5 Verbleib der Originalpausen und Fotos unbekannt. Aquarellkopien und Fassadenstudien im Archiv der Kant. Denkmalpflege, ebendort die gesamte Dokumentation.

6 Zur Freilegungsmethode und zu den übrigen Befunden (Sand- und Tuffstein, Holz, Eisen) vgl. Ueli Fritz. «Freilegung verloren geglaubter Malereien», in: *Schloss Büren an der Aare*. Amt für Grundstücke und Gebäude des Kt. Bern, Mai 2007 (mit weiteren Beiträgen).

7 Die augenfällige Tilgung geht wohl auf den Projektstand 1938 zurück, als die zwei Figurenbilder sichtbar belassen werden sollten; die Hotz'sche Pause zeigt einen weitgehend intakten Zustand.

8 Georges Herzog (Kant. Denkmalpflege) sei für seine intensive Recherchierarbeit herzlich gedankt.

9 Zu Wettbewerb und Überlegungen des Künstlers vgl. seinen und weitere Beiträge, namentlich jenen von Annelise Zweg in der in Anm. 6 genannten Publikation.

10 Erwähnt seien wenigstens zwei Sammelpublikationen: «Das Prinzip Rekonstruktion», hrsg. von Uta Hassler und Winfried Nerdinger, Zürich 2010 und «Restaurer et créer. Le traitement créatif de la lacune en peinture murale», in: *patrimoine et architecture* 18, avril 2010.

11 Zu Joseph Plepp vgl. Johanna Strübin Rindisbacher. «Zwischen Perspektive und Mörtelrezept. Zum Bildungshintergrund von Joseph Plepp», in: *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*. II Essays. Bern 1995. S. 141ff.

Zum Autor

Jürg Schweizer ist Kunst- und Architekturhistoriker. Nach der Promotion zum Dr. phil. verfasste er einen Grossteil des Berner Abschnitts zum *Kunstführer durch die Schweiz* und den *Kunstdenkmälerband Burgdorf* für die GSK. 1986 Stellvertreter des Denkmalpflegers, 1989 gewählt als Denkmalpfleger des Kantons Bern, Pensionierung Ende 2009. Zahlreiche Publikationen, regelmässige Lehraufträge an der Universität Bern, Ernennung zum Honorarprofessor 2009. Kontakt: schweizer.juerg@gmail.com

So präsentierte sich das Schloss jedem, der durch das erst 1906 abgebrochene Stadttor in Büren einzog. Foto Michael Peuckert

Datierung und Signatur von Joseph Plepp im Frontispiz des Triumphbogens. Foto Michael Peuckert



schen, die ihn zum gottähnlichsten Lebewesen machten. An der Fassade von Büren öffnet sich ein kosmisch weites Feld von Bezügen, die noch bei weitem nicht vollständig aufgedeckt worden sind. Sie ist Zeugnis für die humanistische Bildung einzelner Personen der damals tonangebenden Schicht, vor allem aber für jene des Künstlers Joseph Plepp.¹¹ Die Malereien knüpfen zwar an die wichtigen, zum grössten Teil verlorenen Fassadendekorationen des 16. Jahrhunderts in der Schweiz an (Basel, Luzern, Stein am Rhein, Schaffhausen), aber – und hier zeigt sich, dass Plepp auch Architekt war – sie überspielen die gebaute Architektur nicht, sondern formulieren eine neue monumentale Fassade mit anspruchsvoller Symbolik. Die Inschrift auf dem Sockel des Marcus Curtius-Triumphbogens, OMNIA · SI · PERDAS / FAMAM · SERVARE · MEMENTO (wörtlich: wenn du alles verlieren solltest, denk daran, den Ruhm zu bewahren), preist den Lohn des Einsatzes für das Staatswesen und ist ebenso selbstbewusst wie die übergrosse Künstlersignatur Joseph Plepps im Sprenggiebel des Bogens: 1623 · I · P · ●