



Fünf Quadratmeter Lebensweisheit. Einführende Überlegungen zur Berner Kebes-Tafel im Kontext

Annette Kranen und Urte Krass

Bemooste Mauern, ein Tor und ein Tempel auf dem Gipfel eines Berges, Globus, Kugel, spielende Kinder und ein Greis, rote und gelbe Gewänder in einer in geheimnisvolles Dunkel getauchten Landschaft, eine unüberblickbare Anzahl von Figuren, Männern und Frauen, die miteinander interagieren – aus der Düsternis der grossen Leinwand treten uns Eindrücke in verwirrender Vielfalt entgegen. Die Berner Kebes-Tafel, ein mit Massen von 161×308 cm sehr grosses Gemälde des Berner Malers und Universalisten Joseph Plepp (1595–1642), entfaltet in zahlreichen Szenen ein ganzes philosophisches Programm (Abb. 1). Dargestellt ist der Lebensweg des Menschen: Mit den eigenen Begierden, Gelüsten und Einbildungen und mit der Willkür des Schicksals konfrontiert, wird er von zahlreichen Lastern bedrängt und kann nur über den Weg der wahren Bildung und mit der Hilfe von Tugenden zur Glückseligkeit gelangen.

Das komplexe Bild ist eine Variante – die erfolgreichste – der vielen Visualisierungen eines Textes aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., der die sogenannte *Bildtafel des Kebes* (*Κέβητος Πίναξ/Tabula Cebetis*) überliefert. Die Ekphrasis beschreibt ein «fremdartiges Gemälde mit eigenartigen Szenen» in einem Chronos-Heiligtum.¹ Zwei Wanderer, die eines Tages das Heiligtum

besuchen, stehen vor der Tafel und rätseln über die Bedeutung des Dargestellten. Ein älterer Mann tritt hinzu und erklärt es den Fremden. Es entspinnt sich ein Dialog über die Gefahren und Herausforderungen des Lebens und wie klug mit ihnen umzugehen sei. Dieser antike Text wurde im Zuge des Humanismus und einer Auseinandersetzung mit der Philosophie der Stoa seit dem 16. Jahrhundert stark rezipiert. Zahlreiche Ausgaben und Übersetzungen zeugen von seiner Verbreitung in ganz Europa.² In diesem Zusammenhang versuchten sich verschiedene Künstler an visuellen Umsetzungen der beschriebenen Bildtafel (siehe Kat. 14 und den Beitrag von Ulrich Pfisterer im vorliegenden Band),³ auch der Haarlemer Künstler Hendrick Goltzius (1558–1616). Von seinem Stiefsohn und Werkstattmitarbeiter Jacob Matham in Kupfer gestochen, erschien Goltzius' Kebes-Tafel im Jahr 1592 (Abb. 2). Nach diesem Kupferstich fertigte Joseph Plepp sein Gemälde.⁴

Die Irrungen und Wirrungen des Menschen auf seinem Lebensweg und bei seinem Streben nach Glückseligkeit (*Salus*) sind das Hauptmotiv der Kebes-Tafel (zu weiteren Motiven und Varianten des Lebens als Weg siehe auch den Beitrag von Annette Kranen im vorliegenden Band). Der Kupferstich erleichtert durch



Abb. 1
Joseph Plepp, **Die Berner Kebes-Tafel**, 1633,
Öl auf Leinwand, 161×308 cm, Bern, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. 276



Abb. 3
Kebes-Tafel, 2. Drittel 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 73×128 cm, Compiègne, Musée Vivienel, Inv. Nr. L. 33



Abb.2
 Jacob Matham nach Hendrick Goltzius, **Kebes-Tafel**, 1592,
 Kupferstich, 66,5×125 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-27.329



Abb.4
Kebes-Tafel, nach 1592, Öl auf Leinwand, 105×196 cm, Privatbesitz/Versteigerung Fauve Paris, 17. Oktober 2020, lot 66



Abb. 5
Joseph Plepp, **Die Berner Kebes-Tafel**
(Detail)



Abb. 7
Jacob Matham nach Hendrick Goltzius, **Kebes-Tafel**
(Detail)



Abb. 6
Joseph Plepp, **Die Berner Kebes-Tafel** (Detail)

Beischriften die Orientierung in der weitläufigen Landschaft, die sich in drei konzentrischen Mauerringen um den Tugendberg im Zentrum herumlegt: Die Kinder, die vorn aus dem Erdreich hervorkommen, erhalten vom *Genius* neben der Pforte, die den Eingang ins Leben markiert (*Vitae Introitus*), das Wissen darum, was es für ein gutes Leben braucht. Doch gleich im Anschluss flösst die Täuschung (*Seductio*) ihnen einen Trank ein, der sie alles wieder vergessen lässt. Sie sitzt herausgeputzt auf einem Thron, hält einen Fuchs auf dem Schoß und einen prächtigen Pokal in der Hand. Sie verabreicht den verhängnisvollen Täuschungstrank gerade einem Jungen, der weder ihre Maskierung noch die Mausefalle auf der Rückenlehne ihres Sitzes bemerkt. Nach dem Eintritt ins Leben werden die Menschen von Meinungen bzw. Einbildungen (*Opiniones*), Begierden (*Cupiditates*) und Gelüsten (*Voluptates*) empfangen. Wie gebannt stehen sie dann im Kreis der *Fortuna*, der personifizierten Glücks- bzw. Schicksalsmacht, gierig danach, deren gute Gaben zu er-

haschen: Reichtum, Ämter, sogar Kinder streut die Blinde und Wankelmütige wahllos unters Volk (Abb. 5). Diejenigen, denen *Fortuna* ihre Gunst erwiesen hat, werden anschliessend gleich von mehreren Lastern in Beschlag genommen: Zügellosigkeit (*Rebellio*), Habgier (*Avaritia*), Schmeichelei (*Assentatio*) und Wollust (*Voluptas*) umgarnen die Ankömmlinge, die sich daraufhin dem liederlichen Leben hingeben: Es wird musiziert, gegessen, getrunken und einem ausschweifenden Liebesleben gefrönt (Abb. 6). Dieses ungezügelte Treiben führt zum tiefen Fall der Menschen, die zu Betrügern, Dieben, Vergewaltigern, Mördern und Tempelräubern werden. Einige dieser vom Pfad der Tugend weit Abgekommenen, die sich rennend und in Verfolgungsjagden verstrickt durch die Landschaft des äussersten Kreises bewegen, betreten rechts im Bild die Höhle, die von Kleinmut (*Pusillanimitas*), Vergeltung (*Nemesis*), Verzweiflung (*Desperatio*), Elend (*Moeror*) und Jammer (*Eiulatus*) bewohnt wird (Abb. 7). Wer zur Umkehr bereit ist, kniet vor der Busse (*Penitudo*) nieder und erlangt so die



Abb. 8
Joseph Plepp, **Die Berner Kebes-Tafel** (Detail)

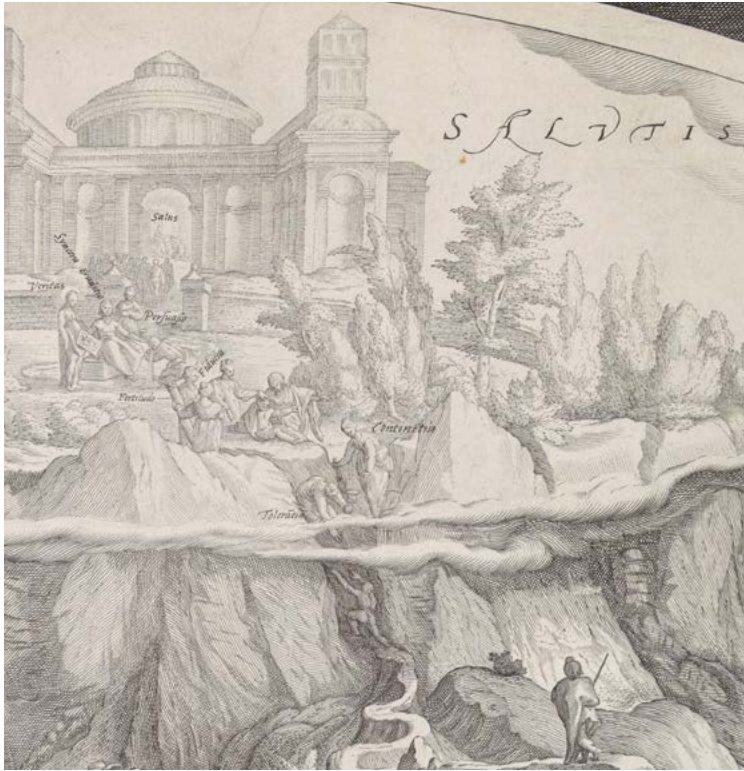


Abb. 9
Jacob Matham nach Hendrick Goltzius,
Kebes-Tafel
(Detail)

Erlaubnis, erneut durch den ersten Kreis des Lebens zu gehen. Lässt der Lebensreisende (dargestellt sind konsequent nur Männer) sich hier nun nicht ein weiteres Mal von Fortuna in Bann ziehen, kann er durch ein Tor in den zweiten Kreis der Lebenslandschaft eintreten. Hier werden die Menschen von der falschen Bildung (*Fucata Eruditio*) empfangen und wiederum von Meinungen und Begierden begleitet. Aber hier sind auch die freien Künste zuhause: Musiker, Arithmetiker, Geometer und Astrologen gehen ihren Tätigkeiten nach, während Dialektiker, Rhetoriker, Dichter, Peripatetiker, Kritiker und Epikureer in angeregte Gespräche vertieft sind (Abb. 8). Doch auch die hier praktizierten Wissenschaften sind mehr Schein als Sein und führen nicht zum wahren Wissen, zu dem nur wenige Menschen den Zugang finden. Um dorthin zu gelangen, muss man den steilen Aufstieg in Angriff nehmen, der sich zunächst als schmaler Weg zum Fuss

des Berges schlängelt und dann senkrecht die Felsmauer hinaufführt. Wer vor diesen Anstrengungen nicht zurückscheut, den ziehen Geduld (*Tolerantia*) und Selbstbeherrschung (*Continetia*) eigenhändig das letzte Stück zum *Domicilium Salutis* empor (Abb. 9). Oben wird der erfolgreiche Bergsteiger dann von der Gemeinschaft weiterer Tugenden empfangen: Zunächst wird er von der Stärke (*Fortitudo*) und dem Vertrauen (*Fiducia*) gepflegt, dann gelangt er zur wahren Bildung (*Syncera Eruditio*), die von Wahrheit (*Veritas*) und Überzeugung (*Persuasio*) flankiert wird. Die wahre Bildung verabreicht dem Ankömmling ein Gegengift, das bewirkt, dass er den eingangs erhaltenen Täuschungs-Trunk erbricht. Nun kann er – gänzlich gereinigt und von aller Täuschung geheilt – in den Tempel der Glückseligkeit (*Salus*) eintreten, wo er gekrönt wird. Vor dem Tempel umringen Bescheidenheit (*Modestia*), Freigebigkeit (*Liberalitas*), Mässigung

(*Temperantia*), Tapferkeit (*Animositas*), Wissenschaft (*Scientia*) und Gerechtigkeit (*Justitia*) die Sanftheit (*Mansuetudo*), bei der es sich um die einzige männliche Personifikation hier im Reich der Tugenden handelt.

Eine neu entdeckte Kebes-Tafel

Ausser der Leinwand von Joseph Plepp existiert noch ein weiteres, anonymes Gemälde nach der Vorlage des Kupferstichs von Goltzius und Matham: in der Sammlung des Musée Vivienel in Compiègne (Abb. 3). Es wird ins zweite Drittel des 17. Jahrhunderts datiert – und wäre demnach zeitnah zur Berner Version entstanden. Das in Compiègne aufbewahrte Gemälde bleibt im Format (73×128 cm) nah am Stich (66,5×125 cm), ist in der Übertragung der Details jedoch weniger genau als die Berner Kebes-Tafel.⁵ Nachdem unsere geplante Ausstellung auf der Homepage des Kunstmuseums angekündigt worden war, traten die Besitzer einer weiteren, bisher unpublizierten Kebes-Tafel mit uns in Kontakt (Abb. 4).⁶ Es handelt sich bei dieser Leinwand um die dritte nun bekannte Übersetzung des Matham'schen Kupferstiches in Malerei. Das neu aufgetauchte Gemälde (105×196 cm) ist erheblich kleiner als die Berner Kebes-Tafel (161×308 cm), aber um einiges grösser als der Stich. Stephan Kemperdick und Katja Kleinert von der Berliner Gemäldegalerie, denen wir dankbar für einen ersten kritischen Kennerblick auf das neu aufgetauchte Gemälde sind, vermuten, dass es gegen Ende des 16. Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden entstanden ist.⁷ Dieser Einschätzung zufolge wäre das kleinere Gemälde also mehr als dreissig Jahre älter als die Berner Tafel und schon bald nach Erscheinen des Kupferstiches gemalt worden. Vergleicht man beide Leinwände miteinander, so wird deutlich, dass sie sich in der Farbgebung und in zahlreichen Details stark vonein-

ander unterscheiden. Als Beispiel sei ein Blick auf die Figur der Täuschung geworfen, die im Vordergrund den ins Leben Eintretenden ihren verhängnisvollen Trank verabreicht (Abb. 10 und 11). Während in der früheren gemalten Kebes-Tafel das brünette Haar dieser Gestalt zu einer kegelförmigen Frisur geformt ist, trägt sie in Plepps Berner Version einen konischen Hut auf ihrem blonden Haar. In der niederländischen Version ist ihr Kleid blau, bei Joseph Plepp rosa-braun.⁸ Plepp hat sich ausserdem mehr Mühe bei der Darstellung ihres aufwändigen Spitzenkragens gegeben, und während der niederländische Künstler der Täuschung eine zweireihige Perlenkette umlegte, blieb Plepp bei der im Matham-Stich vorgegebenen einreihigen Kette, interpretierte diese jedoch als Korallenkette. Besonders auffällig ist, dass die Maske, welche die Täuschung trägt, im früheren Gemälde rot und äusserst gut als solche zu erkennen ist, während sie bei Plepp dadurch, dass sie hautfarben ist, den Betrachter:innen genaueres Hinschauen abverlangt. Erst auf den zweiten Blick entpuppt sich die Sitzende somit als *Seductio*, was der ursprünglichen, Goltzius'schen Idee entspricht – auch dort erkennen nämlich nur sehr aufmerksame Betrachter:innen die Maske vor dem Gesicht der Frau. Ihre Täuschung gelingt nicht nur im Bild, sondern eben auch auf der Rezeptionsebene.

Die Unterschiede in der Darstellung dieser und anderer Figuren und Details der drei Gemälde lassen den Schluss zu, dass die Maler sich unabhängig voneinander mit der gedruckten Vorlage beschäftigt haben. Insgesamt war Plepp dabei sehr genau und nahm die Feinheiten der Grafik sensibel auf: So übernahm er die Augen im Wappenschild der Fortuna aus dem Stich, während die beiden anderen Maler nur die dort ebenfalls zu sehende Posaune wiedergaben. Plepp übernahm ausserdem die Binnenrahmenstruktur des Bildes, die es den Personifikationen von Licht und Dunkelheit



Abb. 10
Kebes-Tafel, nach 1592
(Detail)



Abb. 11
Joseph Plepp,
Die Berner Kebes-Tafel
(Detail)

(bzw. *Vita* und *Mors*) in den oberen Zwickeln erlaubt, mit ihren Füßen aus dem Bild heraus in den Raum der Betrachter:innen hineinzuragen und Schatten auf die eigentliche Kebes-Tafel zu werfen. Auch die dunstige, entrückte Sphäre des Salus-Tempels, die bei Goltzius und Matham durch sehr feine, nur wenig Druckfarbe aufnehmende Linien erzielt wurde, gab Plepp in zurückhaltender, heller Farbgebung getreuer wieder, als es im niederländischen Gemälde der Fall ist, wo klare Farben und Konturen die Tempelarchitektur deutlich und präsent erscheinen lassen.

Übertragungen und Verflechtungen

Die drei Übersetzungen eines Kupferstichs in Gemälde sind insofern bemerkenswert, als wir es sonst gewohnt sind, das Verhältnis beider Medien umgekehrt zu denken: Reproduktionsgrafiken nach bekannten Gemälden wurden seit der frühen Neuzeit eingesetzt, um Originalwerke einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Den Künstler:innen von reproduktiven Drucken ging es darum, durch die jeweils gewählte Technik und die Gestaltung der Linien und Flächen die Farbwerte des Originals möglichst kongenial zu übertragen.⁹ Ob und wie künstlerische Arbeiten, insbesondere Gemälde, auch nach Druckgrafiken angefertigt wurden, ist hingegen wenig bekannt – mit Ausnahme der Produktion christlicher Bilder, etwa Wandmalereien, nach grafischen Vorlagen aus Europa im Kontext von Missionen in den Amerikas, Asien und Afrika.¹⁰ Dass solche Adaptionsprozesse für die künstlerische Produktion innerhalb Europas wenig erforscht sind, ist wohl eine der Folgen des nachhaltig prägenden Begriffs des Kunstwerks im Sinne eines «Originals» und der damit einhergehenden Abwertung von Kopien.¹¹ Dies gilt vermutlich umso mehr für Gemälde, die nach einem selbst reproduzierbaren Medium wie dem der

Druckgrafik angefertigt wurden. Tatsächlich wurden Grafiken von Goltzius besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aber in Frankreich, England und im deutschsprachigen Raum für die Produktion neuer Werke in anderen visuellen Medien und vermittels anderer künstlerischer Techniken aufgegriffen. Erwähnt seien hier etwa die Serie der *Vier Elemente* (1586), die in Möbeln, Fayencen und Kacheln zur Darstellung kam, sowie die Serie *Christus, die Apostel und Paulus* (1589), die sich in Form von Reliefs in getriebenem Kupfer im Kirchenschatz von Saint-Thomas de La Flèche im Département Sarthe erhalten hat.¹²

Was Plepps Gemälde nach dem Stich «will»,¹³ in welchem Verhältnis es zu seiner Vorlage steht und inwiefern dieses Verhältnis konstitutiv für seine Bedeutung ist, ist eine legitime Frage, deren Beantwortung wir uns hier nur vage annähern können.

Alle drei erhaltenen Gemälde nach Goltzius' Kebes-Tafel nehmen die elaborierte Gestaltung des Stoffes, die der grosse Kupferstich auf drei Platten vorgibt, auf, vergrössern das Format und setzen die Darstellung farbig um. Die Frage nach dem Format und der Farbigkeit der Kebes-Tafel, die der Quellentext aus dem ersten Jahrhundert beschreibt, wurde mit dem Aufkommen der neuen Verbildlichungen in der Frühen Neuzeit virulent – wie Reinhart Schleier bemerkte, vielleicht gerade weil sich in der Ekphrasis hierzu keinerlei Angaben finden.¹⁴ So wurden unterschiedliche Lösungen vorgeschlagen, die alle gleichermaßen Gültigkeit beanspruchen konnten. Die Miniaturmaler:innen, die um 1507 die Neuübersetzung des Humanisten Filippo Alberici bebilderten, imaginierten die Tafel als gerahmte Supraporte von nicht allzu grossem Format, in Grisaille mit blauen Akzenten (S. 35, Abb. 9). Zur selben Zeit schrieb Johannes Rhagius Aesticampianus in der Einleitung seiner Ausgabe der *Tabula Cebetis* von den lebendigen Farben, die die antike Bildtafel gehabt habe, und das,

obwohl dieser Aspekt eben gerade nicht in der Ekphrasis erwähnt wird.¹⁵ Da die Kebes-Tafel vielfach als Titelgrafik für Bücher umgesetzt wurde, sind viele der Entwürfe aus dem frühen 16. Jahrhundert nicht farbig und naturgemäss eher kleinformatig (s. Kat. 15). In der Folge entstanden grössere Grafiken, die die Übersicht über die drei Ringmauern im Querformat anlegten, wie etwa die 1561 in Antwerpen von Philips Galle nach Frans Floris gestochene.¹⁶ Der grossformatige und detailreiche Stich von Matham und Goltzius wird in der Reihe der grafischen Umsetzungen häufig als Höhepunkt gewertet.¹⁷ Er war zudem mit einem enormen Anspruch verbunden, sollte er doch, Tristan Weddigen zufolge, eine ähnliche «öffentliche Wirksamkeit und Diffusionskraft» wie der Kebes-Text und das im Tempel ausgestellte Motivgemälde erreichen.¹⁸

Unter den drei Gemälden, die diese Version schliesslich in Öl wiedergaben, ist die Berner Kebes-Tafel bei weitem die repräsentativste. Nicht nur ist sie die grösste, es fällt im Vergleich auch auf, dass hier der Künstler, der Auftraggeber oder beide viel Wert darauf legten, die Details und Besonderheiten der Goltzius'schen Bildfindung in das Gemälde zu übertragen, so die raffinierte Binnenrahmung mit den Allegorien in den oberen Zwickeln. Diese weist die Kebes-Tafel als Bild im Bild aus und reflektiert so, dass die Darstellung auf eine antike Motivtafel referiert. Während diese Binnenrahmung in der vermutlich niederländischen Fassung einfach weggelassen und der Raum durch Wolken gefüllt wurde und in der Compiègner Tafel die beiden Allegorien ganz fehlen, war es für Plepp offenbar relevant, sie detailgetreu zu übernehmen. Auch die anderen oben beschriebenen Feinheiten, die nur auf den zweiten Blick erkennbare Maske der Täuschung und die dunstige Ferne des *Domicilium Salutis* auf dem Tugendberg, hat er, im Gegensatz zu dem Maler der neu aufgetauch-

ten Kebes-Tafel, berücksichtigt. Offenbar war den Akteuren bei der Umsetzung der Berner Kebes-Tafel bewusst, dass diese Details gerade aufgrund ihres Changierens oder ihrer Uneindeutigkeit inhaltlich zu dem Bild beitragen und dass etwas verloren geht, wenn diese vereindeutigt werden. Joseph Plepp stellt durch seine präzisen Übernahmen die Autorität der Goltzius-Matham'schen Vorlage her. Als bewährte Bildfindung bringt er sie auf die Leinwand und hinterfragt nicht, inwiefern der Kupferstich die im antiken Text beschriebene Motivtafel «authentisch» überliefert. Im Unterschied dazu ging es dem früheren niederländischen Künstler möglicherweise mehr um den Stoff selbst und darum, die geschilderten Personifikationen und Topografien möglichst klar ins Bild zu bringen. Dafür spricht die oben beschriebene Tendenz dieses Gemäldes zur Vereindeutigung der ambigen Situationen und Details des Goltzius-Stichs.

Das Berner Gemälde ist das einzige der drei, über dessen Auftraggeber Vermutungen angestellt wurden. Sandor Kuthy hat als den wahrscheinlichen Auftraggeber David von Büren (1614–1659) identifiziert.¹⁹ Das Gemälde könnte anlässlich von dessen Hochzeit mit Margaretha von Bonstetten am 1. Mai 1633 entstanden sein. Durch diese Eheschliessung wurde David von Büren Herr des Schlosses Vaumarcus am Neuenburgersee, für dessen Rittersaal die Plepp'sche Kebes-Tafel ursprünglich bestimmt gewesen sein könnte (Abb. 12).²⁰ Dass der junge David von Büren dem doppelt so alten Joseph Plepp den Auftrag erteilte, den Goltzius-Stich in ein Gemälde zu überführen, hängt vielleicht mit der Vielseitigkeit dieses Künstlers zusammen.²¹ Auch hatte Plepp sich zu dem Zeitpunkt im Berner Kontext einen Namen gemacht, weil er hier künstlerische Gattungen einführte, die andernorts bereits etabliert waren. So gilt er als derjenige Maler, der im Raum Bern die Landschafts- und die Stillebenmalerei begründete (Kat. 1).²²

David von Büren selbst war erst kurze Zeit vor seiner Hochzeit und dem damit vermutlich verbundenen Auftrag an Plepp aus dem Ausland zurückgekehrt. Er hatte im Rahmen einer Bildungsreise die Niederlande und Frankreich besucht und in den Niederlanden eine Laufbahn am Hof bzw. im niederländischen Militär begonnen. Das Stammbuch der Familie berichtet, dass er dort in die Leibgarde des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien eintrat und in dieser Funktion bei der Belagerung der Stadt 's-Hertogenbosch (1629) dabei gewesen sei.²³ Sein Dienst im niederländischen Militär stellt keine ungewöhnliche Station dar. Häufig übernahmen junge Männer aus Schweizer Ratsgeschlechtern Offiziersposten in der Fremde, auch um die Zeit zu überbrücken, bis sie in den Rat gewählt wurden und so zu Hause in ein einträgliches Amt kamen. Insgesamt war der Kriegsdienst im Ausland einer der grössten Faktoren von Arbeitsmigration in der frühneuzeitlichen Schweiz – nicht nur in den oberen Schichten, sondern auch in der einfachen Bevölkerung.²⁴

Indem er das komplexe Gemälde nach einem antiken Text und rekurrend auf einen führenden niederländischen Grafiker für sich anfertigen liess, konnte David von Büren seine trotz seiner Jugend bereits fundierte humanistische Bildung und Weltläufigkeit vor Augen führen.²⁵ Der frisch gebackene Freiherr mag auch darauf bedacht gewesen sein, so seine neu gewonnene gesellschaftliche Position zu unterstreichen und zu legitimieren. Künstlerische Umsetzungen des Kebes-Stoffes waren immer wieder hochstehenden, einflussreichen Persönlichkeiten gewidmet worden, nicht zuletzt hatte Goltzius seinen Entwurf dem Bürgermeister von Amsterdam, Pieter Cornelisz. Boom (gest. 1608) verehrt.²⁶ Auch inhaltlich passte das Gemälde mit der Wegleitung zu einem moralisch guten und glücklichen Leben sowohl in den Rittersaal, wo Recht gesprochen wurde,²⁷ als auch zu Bürens Situation am Beginn seiner Laufbahn. Das philosophische Programm, das die Kebes-Tafel vor Augen führt, umfasst Werte, die wichtig bei der Ausübung eines öffentlichen Amtes waren, ebenso wie



Abb. 12

Rekonstruktion des Rittersaals im Schloss Vaumarcus nach Sandro Kuthy mit der gegenwärtigen Ausstattung des Saales und der Berner Kebes-Tafel über dem Kamin

Orientierung und Leitlinien für die persönliche Lebensführung. Die in ihrem Aufwand und Gestus emphatische und affirmierende Aneignung der Kebes-Tafel durch den Berner Auftraggeber zeigt exemplarisch, dass die vor allem in den Niederlanden seit dem 16. Jahrhundert unter den Eliten verbreitete Philosophie des Neostoizismus auch hierzulande prägend war. Zentral war dabei die Grundhaltung, den Fährnissen und falschen Verlockungen des Lebens mit Vernunft und Selbstdisziplin zu begegnen, um unabhängig und sicher nach dem Richtigen und Guten zu streben. In christlicher Interpretation umfasste dies auch die Vorstellung, dass man auf dem Weg der Vernunft zum rechten Glauben gelange.

Werte und Ordnung als Thema der Kunst und der Ausstellung

Die Elite der Stadt Bern nutzte im 17. Jahrhundert Kunst und visuelle Kultur, um sich über Werte zu verständigen. Seien es Darstellungen des Segens reicher Ernte in Stilleben (Kat. 1), Personifikationen wie Gerechtigkeit (*Justitia*) und Mässigung (*Temperantia*) in den Brunnenskulpturen der Stadt (vgl. Kat. 2 und 17) oder die vorbildhafte häusliche Ordnung beim Familienmahl, wie sie in Grafiken für populäre Neujahrsblätter vor Augen gestellt wurde (Kat. 5) – was als wertvoll, richtig und gut galt, dessen versicherte man sich vielfach in Bildern. Sie spiegelten und formten zugleich «das Ideal der regierenden Schicht Berns im 17. Jahrhundert: das sowohl im Rahmen der standesbewussten Familie wie des Staates übersichtlich geordnete und von aussen unbeeinträchtigte Leben im Wohlstand», wie es Hans Christoph von Tavel zusammenfasste.²⁸

Gleichwohl zeigt nicht nur die Kebes-Tafel, in der die verführerischen Laster und die faszi-

nierende Figur der unbeständigen Fortuna die meiste Aufmerksamkeit auf sich ziehen, dass das Wohlergehen und der Wohlstand der Menschen auch Anfechtungen und Unsicherheiten ausgesetzt waren (siehe dazu den Aufsatz von Urte Krass im vorliegenden Band). Die Kebes-Tafel kann als ein zentraler Beitrag innerhalb eines breiten visuellen Wertediskurses betrachtet werden. Denn sie enthält gewichtige Ratschläge, wie man mit den Gaben der Fortuna umzugehen hat, wenn man ein gutes und glückliches Leben führen will.

Die Ausstellung will sichtbar machen, dass jene Berner:innen, denen es vergönnt war, das ideale, «von aussen unbeeinträchtigte Leben im Wohlstand» zu führen, beileibe nicht «unbeeinträchtigt von innen» waren. Zwar erweiterten Prosperität, Fernhandel, Wissenschaften und Künste die Horizonte in Lebensbereichen wie Konsum, Bildung und Kultur. Dem stand jedoch die strenge religiöse Werteordnung einer reformierten Ethik gegenüber, deren Einhaltung auch Politik und Verwaltung überwachten. So wurden etwa jährlich am ersten Maisonntag nach der Predigt die Sittenmandate des Rats verlesen, die die «Bosheit, Lasterhaftigkeit und Unbussfertigkeit der Welt» beklagten und die Bevölkerung unter Androhung von Zuchtmitteln zur Einhaltung der Moral ermahnten. Verboten wurden «Schwören, Fluchen, das Singen unanständiger Lieder, das Zutrinken und Betrinken [...] zu langes Sitzen beim Wein – zwei Stunden sind erlaubt –, überhaupt jegliche Lustbarkeiten wie Spielen [...], Tanzen, aufwändige Hochzeiten usw.».²⁹ Die stark moralisierende Einflussnahme der Obrigkeit verstand sich im Sinne des Wohles der Allgemeinheit und als nötig für ein glückliches und gedeihliches Zusammenleben.³⁰ Selbstdisziplin wurde von den einzelnen Mitgliedern der Gesellschaft gefordert, damit sie nicht wie die Schwelgenden links in der Kebes-Tafel auf die schiefe Bahn geraten. «Die Bevölkerung [wurde] zur Befolgung, ja letztlich zur Ver-

innerlichung eines Tugendkanons erzogen, der Fleiss und Nützlichkeit, Pflichterfüllung und Gehorsam, Zucht und Ordnung zentral stellte bzw. Müssiggang, Verschwendung und «Liederlichkeit» sowie überhaupt abweichendes Verhalten kulpabilisierte.»³¹ Diese strikten sozialen Regeln wurden durch Erziehung und Wissensbildung vermittelt, zu der auch Bilder und visuelle Kultur massgeblich beitragen. Die inneren Kämpfe, die jede:r Einzelne auszufechten hatte, wurden externalisiert und den Menschen in bildlicher Form vor Augen gestellt: Knifflige Entscheidungssituationen, wie sie in Darstellungen wie dem Paris-Urteil oder der Verführung Lots durch seine Töchter thematisiert werden, lassen sich genauso als abstrahierende Reflexionen innerer Konflikte lesen wie die vielen Bilder des Kampfes der Tugenden gegen die Laster (Kat. 12), des Antonius gegen seine Versucherinnen etc. (s. die Liste der ausgestellten Werke).

Die Berner Kebes-Tafel hing, nachdem die Familie von Büren sie 1689 der Berner Stadtbibliothek geschenkt hatte, für mehr als zweihundert Jahre im Sommerauditorium der Theologieschule. Dort war sie wahrscheinlich einerseits ein Hilfsmittel beim Studium des Griechischen, denn der Kebes-Text wurde vielfach für die Lehre in alten Sprachen genutzt. Zugleich stellte sie den Lernenden anleitende Grundsätze für ihren Lebensweg vor Augen. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist der zweite Mauerring, Sitz der Wissenschaften und Künste. Man muss ihn auf dem Weg

zur Erkenntnis dessen, was im Leben wirklich wichtig ist, durchlaufen, jedoch stellt er noch nicht den Bereich der Wahren Bildung dar. Die Kebes-Tafel vermittelte denen, die an der Theologieschule Latein, Alte Sprachen, Jus oder Eloquenz studierten,³² somit deutlich, dass die freien Künste zwar nicht schadeten, dass die Beschäftigung mit ihnen jedoch im schlimmsten Fall vom eigentlichen Weg zum Heil ablenkten und man über die Wissenschaften hinaus weiter nach der wahren Erkenntnis streben muss. Eine derart ambivalente Haltung zu den freien Künsten mag auch ein Grund für den nicht immer einfachen Stand ihrer Profession sein, über den manche Berner Maler des 17. Jahrhunderts klagten (vgl. dazu den Essay von Christine Göttler im vorliegenden Band).

Nichtsdestotrotz – die Sammlungsbestände des Kunstmuseum Bern zeugen davon, dass Berner Künstler und Auftraggeber:innen des 17. Jahrhunderts dieser in der Kebes-Tafel geforderten Geringschätzung der Freien Künste ganz und gar nicht nachkamen. Vielmehr spiegelt sich in vielen der Exponate, die in der Ausstellung zu sehen sind, beides: dass die künstlerische Produktion des Berner Barock von einem intellektuellen und ästhetischen Anspruch geprägt war und dass die Arbeiten der Künstler gleichzeitig einen wichtigen und konkreten Sitz in der Lebenswirklichkeit der Stadt und Republik hatten. Sie bieten einen aufschlussreichen Einblick in eine Zeit mit ihren Idealen und Ängsten, Werten und Wünschen.

1 Rainer Hirsch-Luipold, «Text und Übersetzung» in *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, eingel., übers. u. mit interpretierenden Essays versehen v. Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch und Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005, 68–111, Zitat 69.

2 *Die Bildtafel des Kebes*, 62–66.

3 Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis oder «Spiegel des Menschlichen Lebens/darinn Tugend und untugend abgemalet ist». Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1973; Barbara Hirsch, «Ins Bild gesetzt. Rezeption der Tabula Cebetis in der Kunst der Renaissance» in *Die Bildtafel des Kebes*, 183–193.

4 Vgl. dazu Tristan Weddigen, «Die Tabula Cebetis und Hendrick Goltzius' Italienreise» in *Zeitmaschine. Oder: Das Museum in Bewegung* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Ralf Beil, Ostfildern-Ruit 2002, 131–145; ders., «Italienreise als Tugendweg. Hendrick Goltzius' *Tabula Cebetis*» in *Nederlands Kunsthistorisch Jaerboek* 54 (2003), 90–139. Zu Malweise und Erhaltungszustand des Berner Gemäldes: Nathalie Bäschlin, Therese Bhattacharya-Stettler, *Die Berner Kebes-Tafel. Ein Restaurierungsbericht* (Berner Kunstmitteilungen Nr. 300), Bern 1995.

- 5 Schleier, *Tabula Cebetis*, 49; für einen kurzen Vergleich mit dem Stich s. J. Aquarone, «A propos d'un tableau de Compiègne, attribué à Jean Cousin» in *Gazette des beaux-arts* 2 Pér. 5/1 (1872), 445–448, 448.
- 6 Das Bild wurde in der Folge aus Privatbesitz in Südfrankreich verkauft. Am 17. 10. 2020 wurde es von Fauve Paris versteigert: <https://www.fauveparis.com/lot/315/50381/> (Zugriff am 27. 07. 2021). Vom neuen Besitzer, dem Auktionshaus Jan Muller Art & Antiques in Ghent, wurde es am 08. 06. 2021 gewinnbringend weiterverkauft: <https://www.dorotheum.com/en/1/7203802>, (Zugriff am 27. 07. 2021). Der/die jetzige Besitzer:in ist uns unbekannt.
- 7 Email vom 09. 06. 2020.
- 8 Dies ist erstaunlich, denn es bedeutet, dass der niederländische Künstler die Bildlegende nicht gelesen hat. Hier heisst es: «Genau vor dem Eingang sitzt die anmutige Verführerin mit gekräuseltem Haar und perlengeschmückt auf einem vergoldeten Sessel/Sie glänzt in libanesischen Purpur und funkelt vor Edelsteinen (...).» Übersetzung im Appendix von Weddigen, «Italienreise als Tugendweg», 127.
- 9 Susanne Pollack, «Schwellende Linien. Cornelis Cort, Agostino Carracci, Hendrick Goltzius und die Erweiterung gestochener Liniensysteme im 16. Jahrhundert» in *Sich kreuzende Parallelen. Agostino Carracci – Hendrick Goltzius* (Ausstellungskatalog, Zürich), hg. v. ders., Samuel Vitali und der Graphischen Sammlung ETH Zürich, Petersberg 2020, 15–29. Zum Verhältnis grafischer Reproduktionen zu ihren Vorlagen vgl. auch Robert Hopkins, «Reproductive Prints as Aesthetic Surrogates» in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73/1 (2015), 11–21.
- 10 Exemplarisch seien hier genannt Margit Kern, *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*, Berlin 2013; Jean Michel Massing, «Jerome Nadal's «Evangelicae Historiae Imagines» and the Birth of Global Imagery» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 80 (2017), 161–220, bes. 184–220.
- 11 Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel und Antonia Putzger, «Nicht einzig-, aber eigenartig, oder: What Do Copies Want?» in *Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie*, hg. v. dens., Berlin u. a. 2018, 7–16, bes. 8–11.
- 12 Júlia Tátrai, «The Set of the Four Elements by Hendrick Goltzius and the Use of Engravings in the Seventeenth Century» in *Multiplied and Modified. The Reception of the Printed Image in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, hg. v. Grażyna Jurkowlaniec und Magdalena Herman, London u. a. 2021, 229–243; François le Bœuf und Aline Magnien, «Une série de bas-reliefs en cuivre d'après des gravures de Goltzius» in *Histoire de l'art* 45 (1999), 35–43. Le Bœuf referiert zudem auf eine unveröffentlichte Dissertation von J. Thirion, *Les rapprochs entre la gravure internationale et le mobilier civil français de la Renaissance*, Paris 1957.
- 13 Nach Heisterberg, Müller-Bechtel und Putzger, «What Do Copies Want?».
- 14 Schleier, *Tabula Cebetis*, 74. Zu der Frage, inwiefern für die neuzeitlichen Umsetzungen ins Bild eine Rekonstruktionsabsicht anzunehmen ist oder andere Aspekte für die Entwürfe massgebend waren, vgl. ebd., 76–108.
- 15 Hirsch, «Ins Bild gesetzt», 187. Johannes Rhagius Aesticampianus, *Tabula Cebetis philosophi socratici, cū Iohānis Aesticāpiani Epistola*, Frankfurt a. M.: N. Lampeter und B. Murrer, 1507.
- 16 Schleier, *Tabula Cebetis*, 44–45, Abb. 40.
- 17 Hirsch, «Ins Bild gesetzt», 184–185.
- 18 Weddigen, «Italienreise als Tugendweg», 105.
- 19 Sandor Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel. Eine hellenistische Wegleitung zum Heil» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Georges Herzog u. a., Bern 1995, Bd. 2, 273–291
- 20 Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel», 286.
- 21 So Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel», 282. Vermutlich hatte Plepp auch Erfahrungen beim Übertragen von Stichen in riesenhafte Formate. So schlägt Kuthy vor, dass auch Plepps *Marcus Curtius* an der Fassade des ehemaligen Landvogteischlosses Büren auf einer Kupferstich-Vorlage von Goltzius beruhen könnte.
- 22 In der Forschung wird die Künstlerpersönlichkeit Plepp jedoch unterschiedlich beurteilt, wenn es heisst, dass «die künstlerische Isolation in der Aarestadt sowie deren kulturelle Enge und Armut an Bildthemen» sein Werk geprägt hätten. Johanna Strübin Rindisbacher, Art. «Joseph Plepp» in *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz*, (1998, aktualisiert 2015), URL: <https://recherche.sik-isea.ch/sik:person-4022940/in/sikart> (Zugriff am 22. 07. 2021).
- 23 Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel», 285, zitiert aus dem Stammbuch der Familie Büren, allerdings sind die dort angegebenen Jahreszahlen teils unklar bzw. fügen sich nicht widerspruchsfrei zusammen.
- 24 Vgl. André Holenstein, *Mitten in Europa. Verflechtung und Abgrenzung in der Schweizer Geschichte*, Baden, 2. Aufl. 2015, 32–40, zu den Ratsfamilien 35.
- 25 Dies meint auch Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel», 286.
- 26 Schleier, *Tabula Cebetis*, 48; Weddigen, «Italienreise als Tugendweg», 95, Anm. 24 (mit Literatur). Zu Beginn des 16. Jahrhunderts beabsichtigte Filippo Alberici, seine illuminierte Übersetzung des Kebes-Textes dem englischen König Heinrich VII. zu widmen. S. dazu den Aufsatz von Ulrich Pfisterer im vorliegenden Band.
- 27 Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel», 284.
- 28 Hans Christof von Tavel, «Zum Geleit» in *Im Schatten des goldenen Zeitalters*, Bd. 2, IX.
- 29 Claudia Schott-Volm, «Gute Policey, Gemeinwohl und Gesetzgebung» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 38–43, 42.
- 30 Vgl. ebd., 43.
- 31 André Holenstein, Art. «Sozialdisziplinierung» in *Historisches Lexikon der Schweiz*, Version vom 08. 01. 2013, URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016551/2013-01-08/> (Zugriff am 01. 08. 2021).
- 32 Urs Martin Zahnd, Art. «Kirchliches und religiöses Leben, Kultur und Bildung (Bern, Kanton)» in *Historisches Lexikon der Schweiz*, Version vom 18. 01. 2018, URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007383/2018-01-18/> (Zugriff am 01. 08. 2021)