



Fülle und Vergänglichkeit, Reichtum und Armut. Fortuna in der visuellen Kultur des Berner Barock

Urte Krass

Das Ende der Fortuna

Die Berner Kebes-Tafel enthält eine der letzten Darstellungen der Glücksgöttin Fortuna. Das legt jedenfalls die jüngere Forschung zur Rezeption der antiken Gottheit in der Neuzeit nahe. Nach 1640, so schreibt Peter Vogt, seien kaum noch Bilder der Fortuna entstanden, und gegen 1670 sei die Glücksgöttin dann auch aus der Welt der Literatur verschwunden.¹ Fast zweitausend Jahre lang war der Zufall als intrinsisches und unausweichliches Element menschlichen Lebens dargestellt worden – als *tyche* oder eben als Fortuna.² Diese klassische Tradition sei nun vorbei gewesen. Allerdings, so Vogt, ging dem endgültigen Tod der Fortuna eine letzte Blüte seit etwa 1580 voraus. Bis 1640 hätten sogar Künstler der ersten Reihe noch eine beträchtliche Zahl von Fortuna-Bildern geschaffen, danach nur noch wenige namenlose – und anschliessend versiegte der Bilderstrom dann komplett. Vogt identifiziert fünf historische Trends, die zum Verschwinden der Fortuna geführt hätten:

Zum einen erreichte das wissenschaftliche und philosophische Streben nach Gewissheit in den 1630er Jahren seinen Höhepunkt. Zudem führte die post-reformatorische Ablehnung des Zufalls zur Verankerung der Prädes-

tinationslehre im Protestantismus. Nach den krisenreichen Anfängen des 17. Jahrhunderts mündete – drittens – das Ringen um Stabilität auf politischer Ebene in der Folge des Westfälischen Friedens in neuer politischer Klarheit in Europa. Viertens wurde die aus der Renaissance stammende Überzeugung, dass der Mensch durch seine Tugenden und sein Handeln in der Lage sei, der wankelmütigen Fortuna beizukommen, im Zuge einer so genannten Gegen-Renaissance zu Beginn des 17. Jahrhunderts von der katholischen Kirche nicht mehr gebilligt. Und fünftens schliesslich brachte die Sozialdisziplinierung der Gesellschaft mit ihren umfassenden Regelwerken für öffentliches und privates Verhalten rational kalkulierende, zur Selbstdisziplin fähige Individuen hervor, deren Mentalität keine Mehrdeutigkeiten und Ungewissheiten im Leben mehr duldete.

Diese historischen Trends führten laut Vogt zur Entstehung von zwei Versionen der Moderne: Die frühere rechnete noch mit der Existenz der Fortuna, während die spätere – die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum massgeblichen Paradigma wurde – den Glauben an einen die Welt regierenden Zufall als prämodernes Phänomen diskreditierte und zu überwinden versuchte.

In der Berner Kebes-Tafel ist Fortuna nicht nur anwesend, sondern sie ist die eigentliche Protagonistin. Bei all den vielen Menschen und Personifikationen – mehr als 200 Figuren bevölkern das Bild – fällt der Blick der Betrachter:innen zuerst auf sie, auch wenn sie leicht exzentrisch platziert ist. Das liegt vor allem daran, dass Fortuna in ihrer Nacktheit und auch durch das hellblaue Tuch, das ihren Körper umflattert, aus dem Wimmelbild heraussticht. Auf ihrer Kugel überragt sie zudem die zu ihren Füßen versammelte Menge. Ihr nach vorn wehendes blondes Haar und ihre balancierende Körperhaltung machen sie zur dynamischsten Figur im Bild. Hell leuchtet ihre Haut, und auch die schimmernden Gold- und Silbermünzen, die sie mit ihrer linken Hand unters Volk wirft, ziehen die Blicke auf sich. Durch die Farbigekeit der Figuren konnte der Maler Joseph Plepp den Blick der Betrachter:innen in anderer Weise lenken, als dies Hendrick Goltzius in der gestochenen Vorlage durch Setzung von Hell-Dunkel-Kontrasten möglich gewesen war.³ Evident ist in beiden Versionen, dass das eigentliche Ziel, nach dem alle Menschen streben sollten, nämlich *Salus*, die Glückseligkeit, so klein im Hintergrund in ihrem Tempel dargestellt ist, dass sie auf visueller Ebene nicht im geringsten mit der Fortuna konkurrieren kann. Deren austeilende Linke berührt beinahe den Himmelsglobus im zweiten Mauerring, der hier als Attribut der Astrologen zur Darstellung kommt. Direkt daneben steht ein kleinerer Erdglobus als Arbeitsgerät des Geometers. Visuell wird so die Kugel, auf der Fortuna balanciert, mit Himmel und Erde verbunden, was ihren allumfassenden Herrschaftsbereich definiert. Wenn wir in der Berner Kebes-Tafel also ein spätes Zeugnis der letzten Blüte der Fortuna in der bildenden Kunst vor uns haben, dann wird sie hier umso mächtiger inszeniert. Im Folgenden soll der gesellschaftliche und kulturhistorische Kontext skizziert werden, in welchen sich die Fortuna-Ikonografie in

der Schweiz und speziell in Bern im 17. Jahrhundert einfügt. Gemalt wurde die Berner Kebes-Tafel 1633, wohl im Auftrag des späteren Landvogts und Berner Grossrats David von Büren (1614–1659) anlässlich von dessen Hochzeit mit Margaretha von Bonstetten. Das Bild dürfte zunächst im Rittersaal des Schlosses Vaumarcus am Neuenburgersee gehangen haben. Im Jahr 1689 schenkte es der Sohn des Auftraggebers, Johann Carl von Büren, der Berner Stadtbibliothek. Das grosse Gemälde fand dort in den Räumen der reformierten Theologieschule seinen Platz.⁴ Hier hatten die Theologiestudenten die Fortuna stets vor Augen und konnten über die (christlichen) Implikationen dieses antiken Konzepts reflektieren. Wie ging man aber sonst in Bern im Laufe des 17. Jahrhunderts mit den Launen der Fortuna um? Lässt sich aus den Bildern, die sich erhalten haben, etwas darüber erfahren, ob die Berner:innen der Lehre der Kebes-Tafel folgten? Wie zeigen sich Reichtum und Glück in der Bilderwelt – und wie Armut und Unglück? Erlauben die sichtbaren Zeugnisse einer Auseinandersetzung mit Präsenz und Absenz von Fortunas Gaben Rückschlüsse auf Haltungen und Mentalitäten der Menschen, aus deren Mitte diese Bilder hervorgingen?

Der Segen des Landes

1696 wurde die grossformatige Radierung mit dem Titel *Bern die Haupt Stadt in Nüchtland* veröffentlicht (Abb. 1).⁵ Wilhelm Stettler hatte die Vorlage gezeichnet, Johann Meyer übertrug sie in den Druck. In einer Wolke über der Stadtansicht schwebt Fama mit Siegespalme und Posaune und verbreitet den Ruhm der Stadt Bern, deren Wehrhaftigkeit unten im Text herausgestellt wird. Im Vordergrund grasen Schafe und Kühe, rechts beackern Bauern mit Hacken und einem Pferdepflug den Erdboden (Abb. 2). Direkt neben ihnen lustwandelt eine



Abb. 1
 Wilhelm Stettler/Johann Meyer, **Bern die Haupt Stadt in Nüchtland**, nach 1682,
 Radierung, Bild 22,9×67,2 cm, Blatt 25,7×67,9 cm, Bern, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. S 4716

vornehm gekleidete Familie, die Tochter hält zum Schutz gegen die Sonne einen grossen Schirm über ihren Kopf. Der Zusammenhang von städtisch-verfeinerter Lebensart und harter Arbeit auf dem Felde, er hätte augenfälliger nicht gemacht werden können. Der Text unten endet mit der Bitte, Gott möge dieser Stadt weiterhin gnädig sein, sie beschützen und «in Wohlstand sie bewahren».

Dass der Wohlstand der Stadt und Republik Bern in besonderem Masse vom Ertrag der Landwirtschaft abhing, wird auch in Joseph Werners berühmter *Allegorie auf Bern* von 1682 verdeutlicht (Abb. 3). Hier sitzt eine nackte Frau zu Bernas Füßen und schaut devot zu ihr auf, die Scham mit einem glänzend blauen Tuch bedeckt. Ihr geflochtenes Haar ist mit einem Blumenkranz geschmückt, sie sitzt



Abb. 2
 Wilhelm Stettler/Johann Meyer, **Bern die Haupt Stadt in Nüchtland**
 (Detail)



Abb.3
Joseph Werner, **Allegorie auf Bern**, 1682, Öl auf Holz, 160×152 cm,
Bern, Bernisches Historisches Museum

neben einem goldenen Füllhorn, dessen Inhalt sich nach vorn in den Betrachtterraum ergiesst: Ähren, helle und dunkle Weintrauben, Äpfel, Birnen, Pflaumen, Feigen, Pfirsiche und Kirschen hat der Maler auf der untersten Steinstufe und auf Augenhöhe der Betrachter:innen ausgebreitet. In der Sitzenden dürfen wir wohl eine Personifikation des Umlandes der Stadt Bern erkennen, das durch die agrarischen Erträge entscheidend zur Prosperität der Republik beitrug. Sie reicht der Herrin der Stadt einen *Pileus* an. Dabei handelt es sich um eine Kopfbedeckung, die in der Antike die freigelassenen Sklaven trugen.⁶ Das landwirtschaftlich produktive Umland unterstellt sich hier gänzlich der Republik: Es gibt den *Pileus* als Zeichen seiner Freiheit an die mächtige Berna ab. Dass dies vielleicht nicht ganz freiwillig geschieht, wird durch den Bären angedeutet, der die nackte Frau am Arm packt und sie festhält. Die Sitzende ist aber mehr als nur eine Personifikation des Agrarsektors oder des Umlandes, denn sie hat noch ein goldenes Ruder quer über ihren Unterkörper gelegt: Füllhorn und Ruder sind klassische Attribute der Fortuna. Bern – in Gestalt des zupackenden Bären – stellt hier sicher, dass der Republik das Glück hold und die Bevölkerung weiterhin mit reicher Ernte gesegnet bleibt. Mit Hilfe der bärenstarken Berna und dem rechten Glauben, der als weitere weibliche Personifikation hinter der Protagonistin auftaucht, meinte man den Wohlstand sichern zu können, das jedenfalls suggeriert das Werner'sche Gemälde, das bis in die 1830er Jahre in der Bürgerstube des Berner Rathauses hing.⁷ Das gute Geschick wird im Bild gebannt, ein historischer Moment der zugewandten Fortuna für die Betrachter:innen in Dauer überführt.

Joseph Werners Bern-Allegorie von 1683 ist damit ein erster Gegenbeweis zur These vom unwiderruflichen Verschwinden der Fortuna aus den Künsten. Die Glücksgöttin balanciert bei Werner allerdings weder auf ihrer Kugel

noch dreht sie ihr Rad, sondern sie hat Füllhorn und Ruder als Attribute. Die Göttin taucht hier als *Fortuna Redux* auf, eine Variante aus der Römischen Kaiserzeit, die als Garantin der glücklichen Rückkehr von langen Reisen das Steuerruder bei sich trug.⁸ In dieser Gestalt gerät der Aspekt der Unvorhersehbarkeit der Zu- oder Abwendung der Fortuna aus dem Blick; visualisiert wird nur noch die Glücksverheissung. Das Füllhorn ist ausserdem auch das Attribut von Überfluss (*Abundantia*), Glückseligkeit (*Felicitas*) und Frieden (*Pax*), Überschneidungen mit diesen Personifikationen waren vermutlich beabsichtigt. Zudem erfährt sie eine spezifische Akzentuierung: Sie wird in eins gesetzt mit der Landwirtschaft, der Existenzgrundlage der Stadt und Republik Bern. Fortuna-Forschenden ist aufgefallen, dass die Göttin in den Jahrzehnten vor ihrem konstatierten visuellen und literarischen Tod zunehmend «kommerzialisiert» wurde.⁹ So gab Guido Reni ihr eine schnöde Geldbörse in die Hand und beraubte sie somit ihrer ansonsten sehr viel breiteren Möglichkeiten der Zuwendung (Abb. 4). Jahrhundertlang hatte sie nicht nur mit Münzen um sich geworfen, sondern auch mit anderen ersehnten Gütern – so sehen wir in der Kebes-Tafel auch einen Säugling durch die Luft fliegen, einen Wappenschild als Zeichen gesellschaftlichen Aufstiegs sowie Krone, Zepter und Bischofsstab als Insignien politischer Macht. Für das Berner Rathaus malte Joseph Werner allerdings weder eine solcherart breit aufgestellte noch eine auf Geldfluss fixierte, sondern eine durch und durch «agrarisierete» Fortuna. Das «gute Geschick», hier sind es die reichen Gaben des Ackerlandes.¹⁰ Joseph Werner diversifiziert die Ikonografie der Figur und bündelt die Vielfalt der möglichen Assoziationen. Den Aspekt des Wankelmuts der Fortuna lässt er dabei jedoch nur noch im zupackenden Bären anklingen, der dafür sorgen soll, dass das Glück der Republik Bern treu bleibt.

Der landwirtschaftliche Ertrag wurde im 17. Jahrhundert auch in Stilleben ausgebreitet, einer Gattung, die seit den 1630er Jahren in Bern Einzug gehalten hatte.¹¹ Die frühesten Berner Stilleben stammen von Joseph Plepp und waren, ihrem Format nach zu urteilen, für die Wände kleinerer Esszimmer in Stadtwohnungen bestimmt (siehe Kat.1). In der zweiten Generation schuf Albrecht Kauw für die inzwischen entstandenen repräsentativen



Abb. 4
Simone Cantarini, genannt Il Pesarese, nach Guido Reni, **Fortuna**, 1630–1648, Radierung, 23,7×14,4 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2159

Landsitze grossformatige Exemplare als riesige Schauauslagen dessen, was das Land der Besitzer hergab. Als «Schlüsselwerk der Berner Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts» gilt Kauws mehr als drei Meter breites Gemälde *Segen des Landes* für das Schloss Toffen von 1662.¹² Mit naturwissenschaftlicher Akribie gibt der Maler hier eine Vielzahl von Früchten und Gemüsesorten wieder, gewissermassen als eine Inventaraufnahme aller damals im Laufe eines Jahres auf dem Landgut des Auftraggebers geernteten Nahrungsmittel sowie gelungener Geflügelzuchtungen.

Die bernische Stillebenmalerei sei, schreibt Georges Herzog, «von einer schlichten Ehrlichkeit».¹³ Das stimmt insofern, als wir hier keine Prunkstilleben finden, wie man sie aus den Niederlanden kennt. Bei Joseph Plepp verweisen lediglich einige wenige Details wie Damasttischtuch, Besteck und Geschirr darauf, dass sich hier ein «Oberschichtshaushalt» seiner selbst versichert.¹⁴ Andererseits schreibt derselbe Autor, dass der Aufreihung der Früchte der Erde und der gejagten Tiere, wie sie Albrecht Kauw inszeniert, eben auch Statussymbolcharakter zukommen kann, dann zum Beispiel, wenn eine Melone zur Darstellung kommt, die in und um Bern noch als recht exklusive Frucht gesehen wurde.¹⁵ Und überhaupt seien natürlich nicht «karge Mahlzeiten der breiten Bevölkerung» ins Bild gesetzt worden, sondern «Lebensmittelpräsentationen aus den Speisekammern einer relativ vermögenden Oberschicht».¹⁶ Herzog vergleicht die agrarischen Experimente der Berner und ihre Darstellung in den Stilleben mit der Anlage von Raritätenkabinetten und deren Zurschaustellung an Fürstenhöfen und im Grossbürgertum.¹⁷ In der *Vorratskammer mit Salm* (Kat. 1, Abb. 1b) behandelt Kauw die Objekte malerisch wie Preziosen, indem er den Bündeln toter Vögel, dem Hasen, dem im Vordergrund liegenden Fisch und den verschiedenen Obst- und Gemüsesorten eine emailar-

tige Oberfläche verleiht.¹⁸ In einem weiteren Vorratskammerbild verdoppelt Kauw die ausgestellten toten Hasen und die toten und lebenden Vögel, um der Demonstration ausserordentlichen Jägerglücks und grosser Fülle noch mehr Nachdruck zu verleihen.¹⁹

Und dennoch – gerade im Vergleich zu anderen Kunstlandschaften, vor allem natürlich den niederländischen – zeugen Kauws Vorratskammerpräsentationen und auch die kleineren Mahlzeiten- bzw. Jahreszeiten-Stilleben von Plepp und Dünz (Kat. 1, Abb. 1a und 1c) von einer Zurückhaltung in der Zurschaustellung von Reichtum, die spezifisch für die Stillebenmalerei im Schweizer Barock ist. Georges Herzog trifft einen zentralen Punkt, wenn er meint, beim Betrachten der Kauw'schen Gemälde entstehe «viel eher der Eindruck einer trockenen, enzyklopädischen Auflistung als jener der Freude des Menschen an der Fülle der Gaben».²⁰ Womöglich zeigt sich hier die von Kebes geforderte Geisteshaltung des Gleichmutes vor den Gaben der Fortuna? Was sie geschenkt hat, die Glücksgöttin, wird hier interessiert, aber nüchtern betrachtet, vermessen und im Gemälde als Momentaufnahme festgehalten. Der Inhalt von Fortunas Füllhorn wird nicht prunkend in dramatisch inszenierten Kompositionen überhöht. In Albrecht Kauws Gemälden geht es vielmehr um die exakte Erfassung der agrarischen Produktion des jeweiligen Landsitzes. Insofern herrscht hier ein dokumentarischer, ein buchhalterischer Gestus vor. Aus den Bildern spricht eine staunende Wertschätzung und vielleicht auch das Wissen darum, dass Ernte und Jagdglück im nächsten Jahr dürftiger ausfallen könnten. Da war es ratsam, einmal alles im Bild festzuhalten – als Bezugsgrösse für die Folgejahre, denn man wusste um die Flüchtigkeit auch des agrarischen Reichtums.²¹

Die Republik Bern war vom militärischen Geschehen während des Dreissigjährigen Krieges (1618–1648) kaum betroffen, sie konnte im

Gegenteil sogar Gewinn aus diesem Krieg ziehen. Vor allem die Landwirtschaft profitierte während dieser Zeit von den hohen Exporten. Als diese gegen Kriegsende einbrachen und die Preise fielen, war das ein Schock für die vielen Berner:innen, die in der einen oder anderen Form mit der Landwirtschaft, dem ökonomischen Leitsektor der frühneuzeitlichen eidgenössischen Wirtschaft, verbunden waren.²²

Kleidung und Luxus

Noch zahlreicher als Stilleben befanden sich in den Stadthäusern und auf den Landsitzen des 17. Jahrhunderts Porträts. Sie waren bei weitem die beliebteste Bildgattung.²³ Die Berner Eliten nutzen Porträts in grossem Stil als Möglichkeit der Selbstdarstellung und – ja – auch, um ihren Reichtum zu zeigen.²⁴ In den 1620er Jahren war es der Maler Bartholomäus Sarburgh, um dessen Porträts die Auftraggeber:innen miteinander konkurrierten.²⁵ Einerseits war «optische Distinktion» wichtig, andererseits waren die Porträtwilligen eingebunden in ein System aus Zwangsverordnungen. So schreibt Hans Rudolf Reust: «Die Kenntnis ausländischer Mode und die ökonomischen Möglichkeiten einerseits, die staatstragende protestantische Tugend der Bescheidenheit andererseits umreissen einen fortwährenden Konflikt, dem die herrschenden Familien Berns bei ihrer Repräsentation unterliegen.»²⁶ Manche der damals entstanden Porträts verweisen sehr anschaulich auf diese Konflikte, denn sie wurden nachträglich stellenweise übermalt: Statussymbole und Attribute des Reichtums, die zunächst gezeigt worden waren, wurden zu einem späteren Zeitpunkt übertüncht.²⁷

Was wem möglich war, wenn es um das Herzeigen des Wohlstands am eigenen Körper ging, das regelten die Kleidermandate, die auch die Berner Obrigkeit zahlreich erliess

(das erste 1464, das letzte 1767 und in Neueditionen noch Jahre später). Es galt das Prinzip der Mässigung. Die Kleidermandate mussten ständig angepasst werden, weil immer neue jeweils modische Schnitte und Accessoires in der Stadt auftauchten. Die Regulierung der Kleidung war Teil eines umfassenden Diskurses, in dessen Zentrum die Vergeltungslehre stand: Überfluss und Schwelgen in Luxus, so glaubte man, werde Gottes Zorn und Strafen nach sich ziehen.²⁸ Die Adressat:innen der Verordnungen waren «Adels- und vornehme Standespersonen, nebst wohl vermögliche Bürger, gemeine Bürger, Handwerksleute und Dienstboten» – also alle.²⁹ Das erste *gedruckte* Kleidermandat für Bern erschien 1628, als zum einen das hundertjährige «Jubiläum» der Reformation begangen wurde und zum anderen gerade wieder die Pest in Bern wütete. Die erste gedruckte Kleiderordnung diente laut Überschrift der «Mässigung der Kleyderen/und abstellung der hoffart und prachts/zu Statt und Land». Der «vestimentäre Distinktionsbetrieb» führte unter Berns Bürgern dazu, dass man einander «aus hass und neyd» anzeigte.³⁰ Drei Viertel aller Beschuldigten waren Frauen, eher selten waren es Mägde, die versuchten, ihre Kleidung durch seidene Accessoires und durch Spitzen aufzuwerten,³¹ häufiger mussten höherstehende Frauen aus dem Kreis der Amtsträger selbst verwarnt werden, wenn ihre Kopfbedeckungen zu hoch oder ihre Kleidung zu edel und zu reich verziert waren. Die Kleidung der vermutlich von Joseph Plepp um 1620 porträtierten Bernerin mit Brämikappe (Abb. 5), dürfte keinen Anlass zu Beschwerden seitens der Nachbarinnen oder der Obrigkeit gegeben haben. Andere Damen liessen sich mit sehr viel ausgreifenderen Brämikappen oder «Hinterfüren» porträtieren – so wurde diese Kopfbedeckung in Zürich genannt.³² In der Berner Kleiderordnung von 1686 wurde explizit festgelegt, dass die «in abscheuliche grösse erwachsene(n) Bräue-Kappen» einen

Höchstwert «von zehen cronen» für Frauen von Stand nicht überschreiten durften bzw. «sechs in sieben cronen» für Frauen von niedrigerem Stand. Mägde sollten Brämikappen aus Iltis tragen, die nicht mehr als drei Kronen kosten durften. Dass solche Regeln mehrfach wiederholt werden mussten, deutet natürlich darauf hin, dass sie immer wieder übertreten wurden. 1672 hiess es erneut, Mägde sollten «keine andere Kappen tragen als von ungefarbten Iltis-Bäuwen und ohne Sammt-böden, oder aber das Hütli auflegen».³³

«Die verschiedenen Zufälle der Handlung»

Die städtische Oberschicht in den Schweizer Republiken wuchs im Laufe des 17. Jahrhunderts stark an, und mit ihr die Zahl derjenigen, die in Handel, Protoindustrie und Finanzgeschäft involviert waren.³⁴ Wie bemerkenswert es offenbar noch 1671 schien, dass Waren über extreme Distanzen aus grosser Ferne bis nach Bern gelangten, das drückt der so genannte Handelszyklus von Albrecht Kauw aus. Es handelt sich dabei um fünf Leinwände, die der Künstler für das Berner obrigkeitliche Kaufhaus schuf. Drei davon befinden sich heute im Bernischen Historischen Museum (*Orientalische Handelsszene; Szene in einem befestigten Handelshafen; Abrechnung in der Direktionsstube des Kaufhauses*), zwei weitere im Kunstmuseum (*Gefahren des Handels zu Wasser: Schiffbruch; Gefahren des Handels zu Lande: Raubüberfall*).³⁵ Das Gebäude des staatlichen Kaufhauses befand sich in der Kramgasse. Unten wurden Waren gelagert und umgeschlagen, oben befanden sich die Verwaltungsräume und die Direktionsstube, in welcher der Kauw'sche Bilderzyklus hing. Die Stube ist im letzten Gemälde des Zyklus dargestellt, wo wir auch den Zyklus selbst sehen: Drei der Gemälde hängen an der Wand über dem Täfer. In ei-



Abb. 5
Joseph Plepp, **Porträt einer vornehmen Berner Dame**, 1620,
Öl auf Leinwand, 63×51 cm, Bern, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. G 0144

ner Notiz aus dem 18. Jahrhundert ist die Rede von den «vier grossen Tableaux, die verschiedenen Zufälle der Handlung vorstellend».³⁶ Das Thema der Leinwände ist damit sehr gut auf den Punkt gebracht: Sie zeigen nicht die Waren, die der Fernhandel in Bewegung setzte; auch liegt der Fokus nicht auf den Händlern oder auf einer allegorischen Verbrämung des Handels, wie sie Joseph Werner fast zeitgleich in seiner *Allegorie des Handels* (Kat. 3) ins Bild brachte.³⁷

Es geht um «die verschiedenen Zufälle» des Handels, also um die kontingenten Fährnisse und Gefahren, mit denen die Kaufleute immer zu rechnen hatten, wenn sie Verträge im Fernhandelsverkehr abschlossen. Der Wechsel zwischen der Darstellung der geneigten und der abgewandten Fortuna in diesem Zyklus ist bemerkenswert, auch wenn – oder gerade weil – sie hier nicht allegorisch als Personifikation in Erscheinung tritt, sondern allein in den dargestellten Ereignissen selbst: Der Zyklus beginnt mit dem Wiegen und Verladen der in Fässer, Ballen und Kisten verpackten Waren in

einem Handelskontor an einem fernen Hafen. Herausgeputzte Kamele und Maultiere haben diese Waren offensichtlich aus dem «Orient» an diesen Hafen transportiert, im Hintergrund liegen Schiffe zum Weitertransport bereit. Der Berner Standesläufer, der im rechten Bildvordergrund auftaucht, hat soeben einem Kaufmann ein Schriftstück überreicht, vermutlich handelt es sich um einen Auftrag der Berner Kaufhausdirektion, die den Standesläufer zum Kauf von Waren ausgesandt hat. Das zweite Bild zeigt, wovor sich alle Fernhandelskaufleute fürchteten: die Havarie zweier Handelsgaleonen in einem heftigen Seesturm (Abb. 6). In den aufgepeitschten Wellen treiben Warenballen, Fässer, Körbe und Teile der zerbrochenen Masten. Ein Boot, das vom Ufer zur Rettung der Schiffbrüchigen ausgesandt wurde, wird von einer hohen Welle erfasst und droht ebenfalls zu kentern. Auf einem Landvorsprung vorne rechts versuchen drei Männer mit einem Seil, diejenigen Seeleute zu retten, die es bis zur Kliffkante geschafft haben. Hier liegen auch zwei geborgene Warenpacken.



Abb. 6
Albrecht Kauw, **Gefahren des Handels zu Wasser: Schiffbruch**, 1671,
Öl auf Leinwand, 101,5×232,5 cm, Bern, Kunstmuseum, Inv. Nr. 277

Wieder unter klarem Himmel findet die Hafenszene des dritten Bildes statt, die den *Übergang der Handelsroute vom Wasser- auf den Landweg* zeigt.³⁸ Die Gefahren des Handels zu Lande verdichtet dann das vierte Gemälde des Zyklus (Abb. 7) zu einem wahren Schreckensszenario: Auf einer Strasse, die sich durch eine Waldlichtung schlängelt, werden mehrere Handelsreisende angegriffen und ausgeraubt. Es gibt bereits einen Toten, der in der Mitte des Vordergrundes im blossen Hemd neben seinen verstreuten Waren liegt. Rechts reckt ein zu Boden gegangener Gefährte hilfesuchend den Arm empor, während ein Rotrock ihm den Dolch ins Gesicht zu rammen droht. Links wird ein vornehm gekleideter Reiter von mehreren Männern vom Schimmel geholt und mit einem Speer von hinten durchbohrt. Ein Vierspänner im Hintergrund befindet sich bereits in der Gewalt der Angreifer, und links ist ein Hausierer mit einer Rückentrage zwei weiteren Räubern in die Hände gefallen.³⁹

Im fünften und letzten Bild blicken wir in die Direktionsstube des obrigkeitlichen Kauf-

hauses, wo sich der Weibel, der Kaufhausvorsteher, die Berner Kaufmannschaft und auch zwei fremde Kaufleute versammelt haben, um das Handelsgeschäft zum Abschluss zu bringen. Erst in der Zusammenschau mit den vorangegangenen Gemälden gewinnt dieses letzte Bild einen wichtigen Aspekt: Der Erfolg der Berner Kaufleute wird in diesem Zyklus überhöht und als etwas nicht zwangsläufig Erwartbares gezeigt. Fortuna taucht hier zwar nicht personifiziert wie in der Kebes-Tafel oder dem Berna-Bild des Rathauses auf, aber ihr Schalten und Walten steht auch in diesem Handelszyklus im Zentrum: Denn visualisiert wird die Gefahr, die durch Kontingenz – und also durch die Unberechenbarkeit der Fortuna – auf den langen Handelswegen zu Lande und zu Wasser permanent bestand. Während andernorts, in den seefahrenden Ländern, Fortunas Launen auf dem Feld des Handels eigentlich früh gebändigt werden konnten – durch Verträge und dadurch, dass man das Risiko des Verlustes mit einberechnete –, waren Transportversicherungen in der Schweiz noch gänzlich unbe-



Abb. 7

Albrecht Kauw, **Gefahren des Handels zu Lande: Raubüberfall**, 1671, Öl auf Leinwand, 102×232 cm, Bern, Kunstmuseum, Inv. Nr. 278

kannt.⁴⁰ Das Unglück war demnach noch nicht kalkulierbar geworden, Schadensbegrenzung durch Antizipation möglicher Effekte zufälliger Ereignisse wurde noch nicht praktiziert.⁴¹ Mit Kaufmannspech und Fehlspekulationen war stets zu rechnen.

Womöglich enthält ein weiteres Gemälde Albrecht Kauws einen Hinweis auf eine ganz spezifische zeitgenössische ökonomische Hysterie (Abb. 8): In seinem einzigen bekannten Vanitas-Stilleben inszeniert der Maler neben einem Spiegel, einer Sonnenuhr, diversen Büchern, einem Kalender, einer ausgeblasenen Kerze und einem Totenschädel auch einen eindrucksvollen Tulpenstrauss. Das Stilleben ist auf 1649 datiert.⁴² Nur wenige Jahre zuvor, 1637, hatte die grosse Tulpenmanie in den Niederlanden Schlagzeilen gemacht. Die Tulpe, ein aus der Türkei importiertes Luxusprodukt, war zum Spekulationsobjekt geworden. Auf dem Höhepunkt der Spekulation war aus der Blumenzwiebel ein übertragbares Stück Papier mit einem fiktiven Lieferdatumsvermerk geworden. Vermutlich als Reaktion auf den grossen Preisanstieg zu Beginn des Jahres

1637 platzte die Tulpenblase schliesslich – ein Ereignis, das in Einblattgedrucken und Pamphleten satirisch kommentiert wurde.⁴³ Die Tugend der Mässigung war zügelloser Spekulationssucht gewichen und hatte dazu geführt, dass Fortuna sich plötzlich abwandte und viele der Tulpenverrückten im finanziellen Ruin zurückliess.⁴⁴

Die Erkenntnis von der moralischen Fragilität des Geldes ist es,⁴⁵ die Kauw als Tulpenstrauss im Vanitasstilleben sichtbar macht. Den Zeitgenossen, die auch aus der Ferne teils hämisch auf die geplatzte Tulpenblase blickten, dürfte einmal mehr klar geworden sein, dass man mit dem Glück nicht spielen durfte, weder indem man mit Tulpenzwiebeln spekulierte, noch im landläufigen Sinne: Glücksspiel war auch in Bern verboten. Eine Zeichnung von Hans Jakob Dünz vom Dezember 1639 (Abb. 9) zeigt zwei Männer beim Glücksspiel, die noch dazu dem Alkoholgenuss frönen – und dafür ins «Loch» wanderten, womit das Gefängnis des Chorgerichts, der Zentralbehörde in sittenrechtlichen Angelegenheiten, gemeint ist, auf das wir weiter unten noch zu sprechen kom-

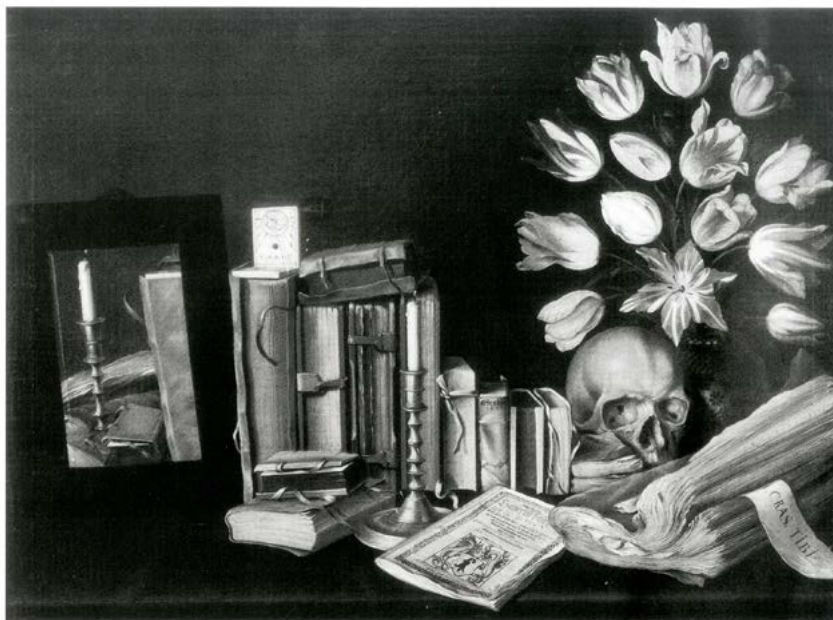


Abb. 8
Albrecht Kauw,
**Vanitasstilleben mit Basler
Schreibkalender**, 1649,
Öl auf Leinwand, 81 × 106 cm,
verschollen



Abb. 9
Hans Jakob Dünz, **Zwei Männer beim Glücksspiel**,
Lochrödel-Zeichnung, Dezember 1639,
Bern, Staatsarchiv des Kantons Bern
(StAB) B IX 595, 170

men.⁴⁶ In der Zeichnung wenden sich die beiden Männer einander zu, einer stützt den Arm auf der Schulter des anderen ab – sie beäugen sich und sind intensiv ins Kartenspiel vertieft. Auf dem Tisch sind stapelweise Münzen auf einem Teller aufgebaut, im Vordergrund liegen noch Würfel und ein Geldbündel (oder der Talon). Eine grosse Weinkaraffe steht an der Tischkante.

Die Visualisierung von Armut und «mala Fortuna»

Was man *nicht* sieht in den Bildern der Ausstellung zur Berner Kebes-Tafel, ist das Leben derjenigen, denen Fortuna Eigentum abgeklopft oder denen sie den Besitz von Gütern

von vornherein vorenthalten hat. Armut und persönliches Unglück muss man grundsätzlich lange suchen in der eidgenössischen Bilderwelt des 17. Jahrhunderts – einer Zeit, in der sich Fortuna von weiten Teilen der Bevölkerung abwandte: Immer wieder gab es Missernten (etwa im Jahr 1625). Der Einbruch der landwirtschaftlichen Exporte nach dem Dreissigjährigen Krieg führte die bäuerlichen Haushalte in eine ökonomische Krise und mündete 1653 im Schweizerischen Bauernkrieg; im Zuge der Niederschlagung der Aufständischen durch die Obrigkeit wurden zahlreiche «Rädelsführer» hingerichtet, zu Galeerenstrafen verurteilt oder in die Verbannung geschickt.⁴⁷ Die Pest hatte im Jahr 1629 allein in der Stadt Bern fast dreitausend Tote gefordert, letztmals wütete sie dort in den Jahren 1667 bis 1670.⁴⁸ Das Phänomen der Pauperisierung und Armut betraf in der Eidgenossenschaft der Frühen Neuzeit so grosse Teile der Bevölkerung, dass die Scharen vagabundierender Bettler:innen besonders im städtischen Kontext als «bedrohliche Gegengesellschaft wahrgenommen» wurden.⁴⁹ Dabei wurde Armut als hierarchisches System gedacht: Unterschieden wurde zwischen «guten» – das heisst unterstützungswürdigen – und «schlechten» Armen, welche keinerlei Zuwendung verdient hätten.⁵⁰ Um zu entscheiden, zu welcher Gruppe jemand zählte, wurden Bedürftigkeitskontrolle und Nachweispflicht eingeführt. Wer nach dem Dafürhalten der Obrigkeit selbstverschuldet in Armut geraten war, konnte in eine der neu gegründeten Anstalten für Zwangsarbeit und Korrektur eingewiesen werden (in Bern wurde 1615 das so genannte Schallenwerk eingerichtet) – ein Akt der Diskriminierung und Kriminalisierung, der in Zeiten fortschreitender Bürokratisierung des Fürsorgeapparats vor allem dazu diente, das öffentliche «Armen-säckel» zu entlasten.⁵¹ Die Neuerungen in der frühneuzeitlichen Armenpolitik gingen gesamtgesellschaftlich

einher mit «der Herausbildung des reformatorischen Arbeitsethos, der Aufwertung der Arbeit von der Mühsal zur Tugend». ⁵² Dieser mentalitätsgeschichtliche Wandel hatte nicht zuletzt auch Einfluss auf die Art und Weise, wie die Schweizer Künstler ihre Tätigkeit und die Massstäbe ihres beruflichen Erfolgs wahrnahmen. Auch der Topos der Fortuna erfuhr im Zuge dessen eine Neubewertung – nicht nur als gemaltes Sujet.

Wenn Wilhelm Stettler sich und seinen berühmten Lehrmeister Joseph Werner als «unglücklichste Mahler» bezeichnet, ⁵³ dann bemüht er das Schalten und Walten höherer Schicksalsmächte, um auf sehr hohem Niveau zu klagen. Nach Stettler sei sogar Joseph Werner, der zeitweise am Hofe Ludwigs XIV. tätig war, als «unglücklich» zu bezeichnen, da er «in seinem Alter und Noht fremde Dienste hat annehmen müssen», ⁵⁴ wohlgemerkt nach seiner Zeit als Gründungsdirektor der Maler- und Bildhauerakademie in Berlin, wo er durch die «grosse Jalousie» der dortigen Kollegen zum Weggang gezwungen wurde. ⁵⁵

Andere Kollegen hätten mehr Grund gehabt, ihr berufliches und privates Unglück zu beklagen, als diese beiden renommierten Künstler. So konnte der Scheibenrisszeichner und Glasmaler Hans Jakob Dünz (1575–1649) sich und seine vielköpfige Familie nicht allein von seinen eigentlich zahlreichen privaten und öffentlichen Aufträgen ernähren (vgl. Kat. 2). Er bekleidete daher in Bern seit 1617 das Amt des Chorweibels. ⁵⁶ Als Gefangenewärter in so genannten «Pfaffenloch» – der lokalen Haftanstalt für Sittendelikte – war es seine Aufgabe, die Ein- und Austritte derjenigen zu verzeichnen, die in irgendeiner Weise gegen die strengen Sittenregeln verstossen hatten und dafür eine Strafe abbüssen mussten. Auch körperliche Strafen wurden verhängt. Hans Jakob Dünz musste sich qua Amt mit der Armut und dem Unglück seiner inhaftierten Mitmenschen auseinandersetzen – und tat dies auch

auf künstlerische Weise: Im Laufe seiner mehr als 30-jährigen Amtszeit als Chorweibel hinterliess er zahlreiche Randzeichnungen in den Journalen des Chorgerichtsgefängnisses, den so genannten Lochrödeln.

Diese Zeichnungen waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, und daher rührt auch ihre Faszination für heutige Betrachter:innen. Die ungeschönten visuellen Zeugnisse leidender, unglücklicher und verzweifelter Menschen verdanken wir dem nicht erlahmenden schöpferischen Eros des Künstlers, der sich seine



Abb. 10
Hans Jakob Dünz, **Streckfolter einer Frau**,
März 1631, StAB B IX 593, 134

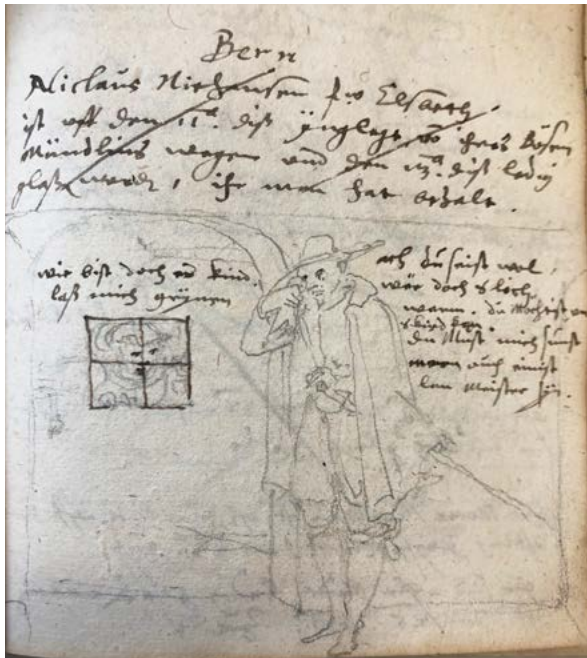


Abb. 11
Hans Jakob Dünz, **Weinender Gatte vor dem Gefängnis**,
Januar 1636, StAB B IX 594, 120



Abb. 12
Hans Jakob Dünz, **Das Innere des «Pfaffenlochs»**,
Juli 1626, StAB B IX 592, 36

Dienstpflcht – exakte Erfassung von Namen, Vergehen, Datum der Inhaftierung und Entlassung der Delinquent:innen – durch die Hinzufügung von manchmal beissend-ironischen, häufiger aber human-mitfühlenden zeichnerischen Kommentaren erträglich gemacht zu haben scheint. Dünz zeichnete alle möglichen Menschen, mit denen er es im Gefängnis zu tun hatte, so den «Bern à la Mode Monsieur», den eitlen Stutzer Junker Samuel von Erlach von Bümplitz, der wegen nicht-ehelicher Beziehungen «mit dem Zürich Vreneli» ins Pfaffenloch musste;⁵⁷ er karikierte Eheleute, die sich bis aufs Blut stritten, Prostituierte und Männer, die beim Glücksspiel oder beim Rauchen erwischt worden waren. Und immer wieder dokumentierte er die körperlichen Strafen, die vor allem Frauen zu erleiden hatten. So zeigt eine Zeichnung die Streckfolter der Prostituierten Madlen Meyer (Abb. 10),⁵⁸ mehrere weitere Zeichnungen dokumentieren die

Auspeitschung (das «Ausstäupen» des Rückens der Gefangenen mit dem Staupbesen) vor den Augen der Berner Öffentlichkeit.⁵⁹ Auch die Verzweiflung derjenigen, deren Familienangehörige in Haft genommen worden waren, erschien dem Zeichner Dünz darstellenswert. In einer Zeichnung vom Januar 1636 (Abb. 11) steht ein vornehm gekleideter Mann mit Mantel, Degen und breitkrepfigem Hut weinend vor dem Gefängnis. Mit einem Taschentuch trocknet er seine Tränen und wendet sich seiner Frau zu, die hinter einem Gitterfenster erscheint. Aus der Notiz zu dem Bild erfährt man, dass die Frau «von ihres bösen Mündlins wegen» für zwei Tage in Haft genommen wurde.⁶⁰ Auch den im Wortsinne obszönen Blick in das Innere der Anstalt gewährt uns der Künstler. In einer im Juli 1626 offenbar schnell hingeworfenen Skizze hat Dünz ein inhaftiertes Ehepaar im Bett festgehalten (Abb. 12). Neben der Frau liegt in einer

Wiege ein Säugling, den sie vermutlich gerade gestillt hat, worauf ihre nackte Brust verweist. Am Kopfende beugt sich eine beschürzte Gefängnisbedienstete über die Eheleute und fasst dem Mann ins Gesicht. Die Gesichter beider Gefangenen hat Dünz mit dem Bleistift als dunkelste Partien der gesamten Zeichnung angelegt, vermutlich um den schlechten gesundheitlichen Zustand des Paares anzudeuten. Der skizzierte Raum ist von holzvertäfelten Wänden umgeben. Links blickt man in Einzelzellen: Durch drei nahezu quadratische Öffnungen beugen sich Figuren in den Raum mit dem Bett und strecken die Arme in Richtung der inhaftierten Kleinfamilie aus. Mit wenigen Bleistiftstrichen fängt Dünz hier die Enge, den Lärm, das – auch physische – Ausgeliefertsein und die existentielle Not ein, wie Insassen sie im Berner Chorgefängnis erlebt haben werden.

Doch auch bereits lange bevor er seinen Dienst im Gefängnis antrat, hatte Hans Jakob Dünz sich künstlerisch mit Armut, Unglück und der Haltung der Nächsten gegenüber den von Fortuna Vernachlässigten beschäftigt. Diese frühen Bilder waren im Gegensatz zu den Lochrödel-Zeichnungen für die Öffentlichkeit konzipiert. In einem Entwurf für eine Rundscheibe von 1598 stellte Dünz die Hiobs-Geschichte dar, in einem anderen Entwurf die Personifikation der Caritas.⁶¹

Eine ausgeführte Scheibe von 1611 zeigt die konfrontative Begegnung eines Bittstellers mit einem Geizigen (Abb. 13). Diese im Auftrag des Goldschmieds Daniel Wyss ausgeführte Wappenscheibe war für die Kapelle des Siechenhauses Waldau bestimmt.⁶² Sie zeigt, wie sich ein armer Mann im blauen Rock mit vom Kopf genommener Mütze einem gelb gewandeten Reichen nähert, der vor der halb geöffneten Tür seines Hauses steht. Während man den Armen nicht sofort als solchen erkennt – es handelt sich offenbar um einen ‹würdigen› Armen, denn er trägt ein Schwert am Gürtel –

wird der Reiche kenntlich gemacht durch den Geldbeutel, den er hinter seinem Rücken versteckt und den nur die Betrachter:in, nicht aber der Arme im Bild sehen kann. Die abweisende Geste des Reichen macht unmissverständlich klar, dass er nichts geben will. Der Hund, der dem Bettler ans Bein pinkelt, bringt die Verachtung, die der Reiche für den Bettler empfindet, in ein drastisches Bild. Die Zeilen darüber künden davon, wie zermürbend ein Leben in Armut ist, während andererseits auch das Streben nach Reichtum nicht glücklich mache («Selbs han wers kann, ist für entleene güt/Armüt vnd mangel trurig macht demut/Dem Gýt vd Rychtum setzet nach verþunst,/Die Armüt hat verachtung vnd ungunst./Das schafftet zwar alein das schnöde Geltt,/Nit wenig es an wahrer liebe felt.»).

In mehreren der von ihm annotierten Lochrödel hatte Dünz sich selbst als güter- und geldlosen Mann beschrieben («Hans Jacob Dünz hat weder grobs noch münz»)⁶³ Welche innere Haltung hatte der Künstler wohl zu den armen und unglücklichen Mitmenschen, mit denen er sich Zeit seines Lebens künstlerisch auseinandersetzte? Auf der letzten Seite des letzten Gefängnisjournals, das Dünz im Jahr 1643 füllte, zeichnete er einen blinden Mann, der einen Lahmen auf dem Rücken trägt (Abb. 14). Dazu notierte Dünz sechs Verszeilen, die – da sie hier am Ende seines Lebens und seiner Tätigkeit als Chorweibel auftauchen – eine aus seinen Erfahrungen gewonnene Lebensmaxime zu verbalisieren scheinen. Der Künstler beschwört damit den Wert von Mitleid, Barmherzigkeit sowie freundlicher Kommunikation als Garant eines gesitteten, solidarischen zwischenmenschlichen Miteinanders:

Abb. 13

Hans Jakob Dünz, **Wappenscheibe Daniel Wyss**, 1611, 21,9×15,2 cm, Bern, Bernisches Historisches Museum





Abb. 14
Hans Jakob Düzi,
Lahmer auf dem Rücken eines Blinden,
Lochrödel-Zeichnung, 1643,
StAB B IX 595, Einband hinten

Möntschi mit Möntschi sol Mitlyden han,
Die Vigur zeigt das gnugsam an.
Der's gsicht wol hat und mag nit wandren,
leitet sich selbs, hockt uff dem andren,
und gibt dem blinden gutte wort,
damit kommend sy beide fort.⁶⁴

Der aus Zürich stammende Rudolf Meyer (1605–1638) setzte sich in seinen Bildern ebenfalls mit dem Phänomen des Unglücks, der «mala Fortuna», die für viele Menschen ein Leben in Armut und Bettelei bedeutete, aus-



Abb. 15
Rudolf Meyer,
Bettlerfamilie mit Dudelsackspieler, 1628,
Feder in Schwarz, 8,3×11 cm,
Zürich, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung

einander. Eine Zeichnung Meyers (Abb. 15) zeigt eine Gruppe von Menschen am Rande der Existenz. In einer Landschaft, neben einem Baumstamm, sitzt im Zentrum der Komposition eine verhärmte Frau mit einem Kleinkind. Ein Hund zu ihren Füßen blickt zu dem neben ihr sitzenden Dudelsackspieler empor – vermutlich ein fahrender Musikant. Zur anderen Seite steht, den Rücken zum Betrachtenden gewendet, ein hagerer Mann in zerrissener Kleidung mit Umhängetasche und auf einen Stab gestützt. Die vier Figuren interagieren mitei-



Abb. 16
 Rudolf Meyer/Conrad Meyer, **Siegesgeschrey des Tods**,
 aus: *Sterbenspiegel, das ist sonnen-klare Vorstellung*
menschlicher Nichtigkeit [...],
 Zürich: Johann Jacob Bodmer 1650, 11

nander in einer Stimmung stummer, geteilter Resignation. Die Ikonografie steht eindeutig in der Folge von Darstellungen der biblischen *Ruhe auf der Flucht*, Rudolf Meyer intendierte wohl eine Überblendung zeitgenössischer gesellschaftlicher Aussenseiterfiguren mit der Heiligen Familie.

In Nürnberg erlebte Meyer den Dreissigjährigen Krieg am eigenen Leib; er war 1632 Zeuge der Blockade der Stadt durch Wallensteins Truppen.⁶⁵ Diese existentiellen Erfahrungen hielt er in Zeichnungen fest, die zum Beispiel

die Plünderung und Brandschatzung von Dörfern und die Ermordung ganzer Bevölkerungsgruppen zeigen.⁶⁶

Im 1650 posthum veröffentlichten *Sterbenspiegel* reiht Rudolf Meyer 61 ganzseitige Bilder des personifizierten Todes aneinander, der sich seine Opfer nacheinander aus allen Gesellschaftsschichten holt.⁶⁷ Meyer selbst starb, bevor er diesen Totentanz-Zyklus als sein Opus magnum vollenden konnte, 33-jährig nach einem von Krankheit gezeichneten kurzen Leben. Für unseren Zusammenhang interessant ist der fünfte Stich des Zyklus, der das «Siegesgeschrey des Tods» zeigt (Abb. 16).⁶⁸

Der geflügelte Tod steht bärtig und mit aufgeschlitztem Bauch vor dem Beinhaus. Er hält Sense und Sanduhr in Händen und setzt seinen rechten Fuss auf einige am Boden liegende Gegenstände: eine Geldbörse, aus der sich zahlreiche Münzen nach vorn ergiessen, sowie einen bemalten Wappenschild, neben dem ein Helm mit Helmzier liegt. Am linken Bildrand ist ein Dreschflegel platziert, daneben Mitra, Kaiserkrone und Reichsapfel sowie ein aufgeschlagenes Buch. Der Tod macht hier die Flüchtigkeit von Reichtum, militärischer Ehre, Ernteerfolgen, geistlicher und weltlicher Macht deutlich.⁶⁹ Als weitere Attribute eines falsch ausgerichteten Strebens und fehlgeleiteten Lebenssinns kommen rechts im Vordergrund noch eine Malerpalette, eine Flöte, ein Globus und eine Laute zur Darstellung.

Obwohl in diesem Bild des triumphierenden Todes auf den ersten Blick keinerlei klassische Schicksalsgöttin zu sehen ist, hat sich in die Darstellung niemand anderes als Fortuna selbst eingeschlichen, wie ich meine: Die Dingwelt zu Füßen des Sensenmannes entspricht nämlich exakt denjenigen Objekten, mit denen die Fortuna in Joseph Plepps Kebes-Tafel bzw. in ihr zugrundeliegenden Stich von Goltzius um sich wirft. Und auch die Pose des personifizierten Todes erinnert an die auf der Kugel balancierende Fortuna; die Geste, mit der er

die Sanduhr in der linken Hand hält, könnte gar ein Echo derjenigen der Dürer'schen *Nemesis* sein – in diesem um 1500 entstandenen Kupferstich wird Fortuna mit Nemesis, der griechischen Göttin der Vergeltung, in eins gesetzt. Das laute «Siegesgeschrei des Todes» übertönt gleichsam eine radikale Metamorphose, die sich hier ganz im Stillen vollzieht: In Gestalt des Sensenmannes verlässt Fortuna ihren «klassischen» ikonografischen Pfad und sucht sich eine neue Form, in diesem Fall sozusagen als Krypto-Fortuna.

Fortunas neue Vielgestaltigkeit

Als Gegenbeweis zu der oben referierten These, dass Fortuna Mitte des 17. Jahrhunderts aus den abendländisch-barocken Bilderwelten verschwunden sei, steht Rudolf Meyers Tod auf den Gaben der Fortuna nicht allein. Im Berner und Schweizer Kontext lassen sich zu diesem Zeitpunkt und später sogar Bildbeispiele mit «klassischer» Fortuna-Ikonografie ausfindig machen. So taucht die Glücksgöttin noch um 1670 im Neuen Schloss Oberdiessbach zweifach in den Türfüllungen der Westwand des gemalten Empfangsraumes auf: Albrecht Kauw zeigte hier einen König, der im ersten Bildfeld mit dem Rad der Fortuna zunächst emporsteigt, um dann im zweiten Bildfeld herabzufallen.⁷⁰ Auch im vermutlich 1730 in Nürnberg gedruckten *Wol-geschliffenen Narren-Spiegel* kommt Fortuna in herkömmlicher Weise zur Darstellung – nach Vorzeichnungen des Berner Künstlers Wilhelm Stettler unter der Überschrift «Der durch das Glück betroffene Narr».⁷¹

Und dennoch ist der Sensenmann aus dem Meyer'schen Sterbenspiegel von 1650 der wichtigere Hinweis darauf, dass die These vom Tod der Fortuna in Bezug auf den Berner Barock zu modifizieren ist. Fortuna – so lässt sich formulieren – verschwand nicht komplett

aus den visuellen Künsten, sondern durchlief einen Prozess der ikonografischen Diversifizierung. In dem Masse, in dem der Topos der wankelmütigen Schicksalsgöttin und die Ehrfurcht vor der Macht des Zufalls angesichts aufkommender post-reformatorischer, proto-aufklärerischer Individualisierungs- und Modernisierungstendenzen an Relevanz verloren, war Fortuna offenbar gezwungen, ihr herkömmliches Erscheinungsbild aufzugeben und stattdessen als eher latente, wenngleich durchaus noch virulente visuelle Kraft weiterzuwirken. Wer das Prinzip der Fortuna weiterhin in seinen Bildern verankern wollte, griff nun verstärkt zu innovativen oder hybriden, in jedem Fall aber komplexeren Bildfindungen.

Auch in Joseph Werners Allegorie Berns von 1683 taucht, wie wir oben gesehen haben, eine solche hybride *Abundantia-Felicitas-Pax-Fortuna-redux*-Figur auf, die sich als Signum einer neuen Zeit lesen lässt, indem sie anstelle einer «klassischen» Fortuna auf innovativ-komplexe Weise unterschiedliche Aspekte der menschlichen Fixierung auf die Mechanik des Glücks verdichtet.

Die neue Vielgestaltigkeit der Fortuna – die sich hier nur andeuten lässt, wenngleich sich noch weitere Beispiele suchen und finden lassen – zeigt mustergültig, welches Erkenntnispotential nach wie vor in der Beschäftigung mit ikonografischen Fragen liegt: Die grossen sozial-, kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Wandlungsprozesse der Frühen Neuzeit werden in den besprochenen Darstellungen der Fortuna nicht nur gespiegelt; vielmehr lässt sich eine enge wechselseitige Verflechtung zwischen den Zeitläuften und den Bildern ausmachen. Während einerseits gesellschaftliche Umbrüche die Künstler dazu bringen, neue Bildlösungen zu finden, wirken andererseits die neuen Bilder auf eben jene Strukturen zurück, die sie hervorgebracht haben. Als Denkfigur mag Fortuna im 17. Jahrhundert in

Europa weitgehend ausgedient haben; als visuelles Stimulans hatte sie ihre Wirkmacht jedoch noch längst nicht verloren. Man muss sich nur die Mühe machen, ihre Spuren auch jenseits herkömmlicher Ikonografien aufzuspüren.

- 1 Peter Vogt, «The Death of Fortuna and the Rise of Modernity. Prolegomena to any Future Theory of Modernity» in *The End of Fortuna and the Rise of Modernity*, hg. v. Arndt Brendecke und Peter Vogt Berlin u. a. 2017, 125–150, 126.
- 2 Sibylle Appuhn-Radtke, Art. «Fortuna» (2005), in *RDK Labor*, <https://www.rdklabor.de/wiki/Fortuna> (Zugriff am 06. 04. 2021). Zur Ikonografie der Fortuna vgl. auch Claudia Brink, Art. «Fortuna» in *Handbuch der politischen Ikonographie*, hg. v. Martin Warnke, Uwe Fleckner und Hendrik Ziegler, Bd. 1, München 22011, 353–359.
- 3 In der neu aufgetauchten Kebes-Tafel (siehe Abb. 4 im einleitenden Essay des vorliegenden Katalogs) sind im Unterschied hierzu alle drei Kugeln in dem gleichen opaken Dunkelgrüntönen gegeben, und die Fortuna unterscheidet sich in ihrer Nacktheit nur unwesentlich von den drei Männern mit blossen Oberkörpern direkt vor ihr.
- 4 Grundlegend zur Provenienz des Bildes ist Sandor Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel. Eine hellenistische Wegleitung zum Heil» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Georges Herzog u. a., Bd. 2, Bern 1995, 273–291, 278.
- 5 Marie-Therese Bätschmann: Kat. 114 (Johann Meyer/ Wilhelm Stettler, Bern die Haupt Statt in Nüchtland), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 139–140.
- 6 So Hans Christoph von Tavel, Kat. 202 und 203 (Joseph Werner, Allegorie auf Bern/Allegorie auf die Weisheit), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 246–247. Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner 1637–1710*, Zürich 1974, 63–67, sowie Kat. 118, 186–187, sieht hier statt eines Pileus einen «mit einem Tuch bedeckte[n] Bienenkorb».
- 7 Hans Christoph von Tavel, «Zur Selbstdarstellung des Standes Bern im 17. Jahrhundert» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 293–304, 298.
- 8 Appuhn-Radtke, Art. «Fortuna».
- 9 Vogt, «The Death of Fortuna», 129, 132; Stephen Pepper und Dennis Mahon, «Guido Reni's Fortuna with a Purse Rediscovered» in *The Burlington Magazine* 141 (1999), 156–163.
- 10 Ein nicht ikonografisch, aber konzeptionell verwandtes Beispiel stellt die säende Fortuna in einem französischen Kupferstich von 1665 dar. Siehe Florence Buttay, «La Fortune victime des Lumières? Remarques sur les transformations de Fortune au XVII^e et XVIII^e siècles» in *The End of Fortuna and the Rise of Modernity*, 192–209, 195, Abb. 1.
- 11 Georges Herzog, «Zu Lust und Nutz. Voraussetzungen und Hintergründe einer bernisch geprägten Stillebenmalerei im 17. Jahrhundert» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 239–256.
- 12 Georges Herzog, *Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg*, Bern 1999, 234–235; ders., Kat. 129 (Albrecht Kauw, Segen des Landes), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 159–160.
- 13 Herzog, «Zu Lust und Nutz», 252.
- 14 Georges Herzog, Kat. 121 (Joseph Plepp, Gedeckter Tisch mit Salat, Früchten, Käse und Weinglas), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 149–151, 150.

- 15 Georges Herzog: Kat. 124 (Albrecht Kauw, Vorratskammer mit angeschnittener Melone), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 153–154, 154.
- 16 Herzog, «Zu Lust und Nutz», 240.
- 17 Ebd., 250.
- 18 Georges Herzog, Kat. 131 (Albrecht Kauw, Vorratskammer mit Salm), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 161–162.
- 19 Georges Herzog, Kat. 132 (Albrecht Kauw, Vorratskammer mit Hahn und Henne), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 162–164.
- 20 Georges Herzog, Kat. 130 (Albrecht Kauw, Stillleben mit Falkner und toten Vögeln), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 160–161.
- 21 Allerdings konnte man dem landwirtschaftlichen Erfolg durchaus nachhelfen, wenn man Daniel Rhagors «Pflanzgart» von 1639 aufmerksam genug studierte und die Tipps und Tricks zum Anbau von Obst, Gemüse und Wein, die der Autor seinen Leser:innen an die Hand gab, beherzigte. Siehe Herzog, «Zu Lust und Nutz», 244–250.
- 22 Elisabeth Ryter, «Einleitung» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 1–26, 7; Christian Pfister, «Agrarwirtschaft» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 397–403, 397: «Der Boden war zugleich bedeutendstes Produktionsmittel, sicherstes und gebräuchlichstes Gefäß für die Anlage von Kapital, gewichtigstes Steuersubstrat, einzige Quelle der sozialen Sicherheit sowie ausschlaggebender Massstab für politische Macht und gesellschaftliche Wertschätzung.»
- 23 Hans Rudolf Reust, «Kein Anflug eines Lächelns. Zu bernischen Bildnissen des 17. Jahrhunderts» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 49–64, 50.
- 24 Andrea Arnold, «Die Eliten im Spiegel ihrer Porträts. Zur Bedeutung der Porträtmalerei für die Selbstdarstellung der Eliten» in *Berner Zeitschrift für Geschichte* 77 (2015), 170–184.
- 25 Ebd., 181; Marie Therese Bättschmann, «Bartholomäus Sarburgh und die Porträtmode» in *Berns mächtige Zeit*, 480. Die Nachfrage riss auch nach Sarburghs Weggang nicht ab, nun übernahmen Joseph Plepp und Albrecht Kauw: «Ab 1640 können etwa 60 datierte Porträts pro Jahrzehnt ausgemacht werden. Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts steigt die Anzahl unter der vorübergehenden Anwesenheit von Joseph Werner und der Präsenz von Johannes Dünz auf mehr als 100.»
- 26 Reust, «Kein Anflug eines Lächelns», 51–52.
- 27 Arnold, «Die Eliten im Spiegel ihrer Porträts», Anm. 2: Übermalt wurden «nobilisierende Accessoires» wie Fingerring, Lederhandschuhe, Spitzenmanschette, Degengriff und goldene Ketten. Siehe Lucas Wüthrich und Mylène Ruoss, *Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich*, Zürich 1996, 258, Nr. 711.
- 28 Philipp Gut, «Eine Religion der ständischen Ordnung. Kleidermandate» in *Berns mächtige Zeit*, 216–218, 216. Mit den Mandaten verfolgte der Berner Rat auch das Ziel, dass sich die Leute nicht wegen kostspieliger Kleidung verschuldeten und dann zur Last für die Gesellschaft wurden. Zur Vergeltungstheologie siehe Heinrich R. Schmidt, «Gemeinde und Sittenzucht im protestantischen Europa in der Frühen Neuzeit» in *Theorien kommunaler Ordnung in Europa*, hg. v. Peter Blickle, München 1996, 181–214, 204–211.
- 29 Zitiert nach Adolf Fluri, «Kleidermandate und Trachtenbilder in gegenseitiger Beleuchtung» in *Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde* 23 (1927), 259–284, 264.
- 30 Simon Hari, «Standesgemässe Kleidung. Berner Patrizier vor der Reformationskammer» in *Berns mächtige Zeit*, 468.
- 31 Regula Wyss, «Zu hohe Kappen, zu lange Perücken. Die Justizpraxis der Berner Reformationskammer 1694–96» in *Berns mächtige Zeit*, 215.
- 32 Vgl. etwa das *Porträt einer Angehörigen der Familie Im Thurn, von Schaffhausen* aus dem Schweizerischen Landesmuseum Zürich (LM8342). Die Pelzkappe dieser Dame weist Band- und Agraffenschmuck auf. Ihr Kleid ist reich mit goldenen Zierbändern, Spitzen und Troddeln besetzt und sie trägt eine «mehrfache goldene Brustkette, eine Perlenhalskette mit Goldstiften, Brosche mit goldener Schleife, Edelstein und Perle». Siehe Kat. 720, in *Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich*, 265. Zur Hinterfür-Begeisterung im Zürich des 17. Jahrhunderts siehe Julie Heierli, «Was ist ein Hinterfür? Ein Beitrag zur Kostümgeschichte» in *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* Neue Folge 13 (1911), 261–272.
- 33 Zitiert nach Fluri, «Kleidermandate und Trachtenbilder», 281–282.
- 34 Katharina Simon-Muscheid und Albert Tanner, Art. «Bürgertum» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 09. 10. 2006, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016379/2006-10-09/> (Zugriff am 05. 04. 2021). Und dies, obwohl die Forschung eine allgemeine Stagnation des Handels in der Eidgenossenschaft in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts konstatiert. Siehe Jean-François Bergier, Anne Radeff und Hans Stadler, Art. «Handel» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 07. 04. 2011, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/014032/2011-04-07/> (Zugriff am 05. 04. 2021).
- 35 Herzog, *Albrecht Kauw*, 88–91 sowie 290–299.
- 36 Ebd., 91.
- 37 Urte Krass, «Unsichtbarer Reichtum. Wie Schweizer Künstler der Frühen Neuzeit den Handel visuell verpacken» in *Traverse. Zeitschrift für Geschichte* 1 (2021), 129–143. Es ist die *Fortuna Macaria*, die hier im Zentrum des Bildes sitzt. Statt des Füllhorns, das sie sonst neben dem Caduceus als Attribut bei sich hat, sind ihre Gaben im Raum verteilt worden.
- 38 Herzog, *Albrecht Kauw*, 294.
- 39 Ebd., 292.
- 40 Martin Körner und Bernard Degen, Art. «Versicherungen» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 21. 01. 2014, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/014066/2014-01-21/> (Zugriff am 19. 04. 2021).
- 41 In dieser Hinsicht unterscheidet sich der eidgenössische Kontext sehr von anderen Regionen. Siehe Arndt Brendecke und Peter Vogt, «The Late Fortuna and The Rise of Modernity» in dies (Hg.), *The End of Fortuna and the Rise of*

- Modernity*, Berlin u. a. 2017, 1–14, 7: «While (Fortuna) was able to occupy a place in stories about the participating traders or sailors for several more centuries, she was no longer present in their contracts and books, or only in a very different form.»
- 42 Thea Vignau-Wilberg, «Zur Ikonographie des Vanitasstil-lebens von Albrecht Kauw» in *Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte* 24 (1973), 282–292; Herzog, *Albrecht Kauw*, 74, 214–215.
- 43 Simon Schama, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York 1987, 353; Mike Dash, *Tulipomania. The Story of the World's Most Coveted Flower and the Extraordinary Passions it Aroused*, London 1999.
- 44 Ann Goldgar, *Tulipmania. Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*, Chicago 2008, hat allerdings die Schilderungen von aufgrund ihrer Tulpenspekulation Bankrott gegangener Habenichtse, die sich aus Verzweiflung das Leben genommen hätten, als Legende entlarvt.
- 45 Achatz von Müller, «Die Kontingenz des Geldes im Kontext der Genesis seiner modernen Entwicklung (13.–16. Jahrhundert)» in *Contingentia. Transformationen des Zufalls*, hg. v. Hartmut Böhme, Werner Röcke und Ulrike C. A. Stephan, Berlin u. a. 2015, 297–304, 297.
- 46 Staatsarchiv des Kantons Bern (StAB) B IX 595, 170. Es handelt sich bei den beiden um Wilhelm Iseli und Samuel Dürr, «Predicant zu Köniz».
- 47 André Holenstein, «Der Bauernkrieg von 1653. Ursachen, Verlauf und Folgen einer gescheiterten Revolution. Mit kommentierter Transkription des Wolhuser und des Huttwiler Bundesbriefs» in *Bauern, Untertanen und «Rebellen». Eine Kulturgeschichte des Schweizerischen Bauernkrieges von 1653*, hg. v. Jonas Römer, Zürich 2004, 28–85.
- 48 Elisabeth Ryter, «Einleitung»; Alfred Zesiger, «Die Pest in Bern» in *Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde* 14 (1918), 241–249.
- 49 Katharina Simon-Muscheid, Art. «Armut» (Abschnitt Mittelalter und frühe Neuzeit) in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 11.05.2015, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016090/2015-05-11/#HmittelalterundfrF-CheNeuzeit> (Zugriff am 07.04.2021).
- 50 Frauke Sassnick, «Die Winterthurer Armenpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter dem Aspekt sozialer Kontrolle» in *Armut in der Schweiz (17.–20. Jh.)*, hg. v. Anne-Lise Head und Brigitte Schnegg, Zürich 1989, 133–157, 138.
- 51 Anne-Lise Head-König, Art. «Fürsorge» (Abschnitt Ancien Régime) in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 22.05.2014, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/025809/2014-05-22/#HAncienRE9gime> (Zugriff am 18.04.2021); Rolf Wolfensberger, Art. «Anstaltswesen» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 11.11.2010, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016582/2010-11-11/> (Zugriff am 18.04.2021); Sassnick, «Die Winterthurer Armenpolitik», 135. Siehe auch Ruedi Epple und Eva Schär, *Stifter, Städte, Staaten. Zur Geschichte der Armut, Selbsthilfe und Unterstützung in der Schweiz 1200–1900*, Zürich 2010.
- 52 Sassnick, «Die Winterthurer Armenpolitik», 138.
- 53 Vgl. den Essay von Christine Göttler im vorliegenden Katalog.
- 54 Zitiert nach ebd., 165.
- 55 Glaesemer, *Joseph Werner*, 33–34. Sein auf immerhin noch 1000 Taler reduzierter Lohn wurde ihm bis zu seinem Tode als Pension weiterhin ausgezahlt. Und dennoch hinterliess Werner «bei seinem Tode 668 Taler Kapitalschulden, sowie 244 Taler Zinsschulden.»
- 56 Klaus Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Barockzeit im reformierten Stand Bern*, Brugg 1984, 26, 51.
- 57 Eintrag vom 23. März 1629. Klaus Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg*, 58–59.
- 58 Staatsarchiv des Kantons Bern, B IX 593, 134.
- 59 Die Untersuchung dieser Zeichnungen ist Teil des von Joachim Eibach ins Leben gerufenen Forschungsprojektes «Kriminalität und Ungleichheit in der Stadt. Die Berner Justizpraxis im 17. Jahrhundert». Im Rahmen des Projektes entsteht eine Dissertation von Tina Adam. Siehe bereits Tina Adam, *Verhört im Turm. Weibliche Kriminalität in Bern im 17. Jahrhundert*, unveröfftl. Masterarbeit, Abteilung für Neuere Geschichte der Philosophisch-historischen Fakultät, Universität Bern, 2018.
- 60 Gottlieb Trächsel, «Hans Jakob Dünz der ältere, Glasmaler, Radierer und Chorweibel» in *Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern*, hg. v. der Bernischen Künstlergesellschaft, Bern 1879, 93–106, 104.
- 61 Klaus Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Barockzeit im reformierten Stand Bern*, Brugg 1984, 34, 36
- 62 Ebd., 71–73; Brigitte Kurmann-Schwarz, Hans Jakob I Dünz, Wappenscheibe des Daniel Wyss (Kat. 183), in Herzog u. a., *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 223–224.
- 63 Trächsel, «Hans Jakob Dünz der ältere», 105.
- 64 Ebd., 105; Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg*, 54.
- 65 Achim Riether, *Rudolf Meyer (1605–1638). Schweizer Zeichenkunst zwischen Spätmanierismus und Frühbarock*, *Katalog der Handzeichnungen*, München 2002, 31.
- 66 Ebd., 509–510.
- 67 Rudolf Meyer/Conrad Meyer, *Sterbensspiegel: das ist sonnenklare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Ständ und Geschlechter (...)*, Zürich: Johann Jacob Bodmer 1650.
- 68 Ebd., 11.
- 69 Im Text auf der verso-Seite erfährt man, was der Tod hier ausruft: «Seht unter meinem Fuß wie alles alles sey!/Schilt, harnesch/flegel/gelt (...)/weltkugel, seitenspiel, baleten, bücher, kronen.»
- 70 Herzog, *Albrecht Kauw*, 316–318.
- 71 Vgl. *Wol-geschliffener Narren-Spiegel. 115 Meriansche Kupfer herausgegeben durch Wahrmond Jocosorius*, hg. v. Manfred Lemmer, Graz 1988, Nr. 37.