



Katalognummern 1–6

1 | Joseph Plepp

Bern 1595–1642 Bern

Stilleben mit Trauben, Melone und Quitten, um 1632

Öl auf Tannenholz, 36,5×52 cm

Eine Melone, drei Quitten und mehrere Traubendolden liegen in und vor zwei Zinntellern auf einer schlichten grauen Tischplatte, die sich über die gesamte Länge des Gemäldes erstreckt und die Hälfte der Bildhöhe einnimmt. Die teils unversehrten, teils aufgeschnittenen Früchte heben sich in warmen Farbtönen vom monochrom dunkelbraunen Hintergrund ab. Dabei überschneiden sie sich kaum, sondern sind sorgsam so nebeneinander angeordnet, dass sie in ihrer Ganzheit und natürlichen Erscheinung erkennbar bleiben.

Sichtbar beeinflusst von niederländischen, flämischen und deutschen Vorbildern führte der Berner Maler und Architekt Joseph Plepp (1595–1642) die Gattung der Stillebenmalerei in Bern ein, wobei weder geklärt ist, wo und wie er mit der Malerei aus dem Norden in Kontakt kam, noch welche Werke er tatsächlich kannte.¹ Thematisch und kompositorisch erinnern die Gemälde des Berner Künstlers an Stilleben von Floris van Dyck (1575–1651), Osias Beert dem Älteren (1580–1623) oder Jacob van Hulsdonck (1582–1647), die eine ganz ähnliche Anordnung der dargestellten Objekte aufweisen. Mit den Werken des Frankfurter Stillebenmalers Georg Flegel (1566–1638) sind Plepps Gemälde vor allem motivisch verwandt.² Anders als viele flämische und nieder-

ländische Künstler spezialisierten sich weder Plepp noch seine Nachfolger auf die Stillebenmalerei, sondern beschäftigten sich daneben auch mit anderen Gattungen und Tätigkeiten – wohl auch, weil der Markt für Stilleben im Bern des 17. Jahrhunderts relativ überschaubar war.³

Die Erwähnung von Plepps Stillebenmalerei in Joachim von Sandrarts (1606–1688) *Teutscher Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* deutet auf die Wertschätzung hin, die das zeitgenössische Publikum den Gemälden des Berner Künstlers entgegenbrachte.⁴ Von mutmasslich mehreren Gemälden Plepps haben sich jedoch nur das beschriebene und sein gleich grosses Pendant erhalten. Dieses ist kleinteiliger komponiert und enthält unter anderem eine Gurke, Salat, Kirschen und Mirabellen sowie Käse, Nelken, ein Messer und ein Weinglas, die in drei hintereinanderliegenden Ebenen auf einer Damasttischdecke angeordnet sind. Es ist mit der Jahreszahl 1632 und der Bezeichnung «Io Plep.» versehen (Abb. 1a).⁵ Während Plepps Werke mit 36,5×52 cm noch eher kleine Formate aufweisen und damit für die Ausstattung von Räumen bürgerlicher Häuser geeignet waren, überführte der ursprünglich aus Strassburg stammende Maler Albrecht Kauw (1616–1681) die Thematik etwa



Abb. 1a
Joseph Plepp, **Stilleben mit Salat, Kirschen, Käse und Weinglas**, 1632,
Öl auf Holz, 37×52 cm, Bern, Kunstmuseum

30 Jahre später in grossformatige Bilder, welche die Speisesäle barocker Landsitze schmückten.⁶ Im Unterschied zu Plepps Gemälden zeigen Kauws *Vorratskammern* neben dem vegetabilen «Segen des Landes» jetzt auch erlegte Vögel, Hasen und Fische sowie einzelne Personen wie Küchenmägde oder Jagdhelfer (Abb. 1b).⁷ Die Kompositionen sind nun insgesamt komplexer und die Farben leuchtender, gleichwohl sind auch motivische und kompositorische Referenzen auf die Gemälde seines Vorgängers zu erkennen. Kauws frühes Vanitas-Stilleben bleibt in Bern einzigartig.⁸ Das Interesse des Berner Patriziats an der Stillebenmalerei kann auf seine enge Verbindung mit der Landwirtschaft und deren ökonomische Bedeutung für den Bernischen Staat zurückgeführt werden. Viele Familien der Obrigkeit verfügten über Grundbesitz, den sie für Acker-, und Weinbau sowie die Viehzucht nutzten.⁹ Die Stilleben boten die Möglichkeit, die Erträge des bewirtschafteten Gutes ganzjährig zu präsentieren und stehen für die erfolgreiche Verwaltung der Ländereien und das Selbstverständnis ihrer Auftraggeber.¹⁰ Gleichzeitig ist in der Oberschicht ein erwachendes Interesse an der Einrichtung von Gartenanlagen festzustellen, was im 1639 erschienenen *Pflantz-Gart* von Daniel Rhagor

zum Ausdruck kommt. Diese praxisbezogene Publikation zum Anbau und der Pflege von Nutzpflanzen richtete sich explizit an vornehme Gutsbesitzer und thematisierte nicht nur die einheimischen, sondern auch mehrere exotische Pflanzen und Früchte, die in den Stilleben der Zeit wiederzufinden sind.¹¹ Auch Plepps Melone, Quitten und Trauben sind im *Pflantz-Gart* vertreten, wobei jede Frucht einem der drei Hauptkapitel «Obs-Gärten» (Quitten), «Kraut-Gärten» (Melone) und «Wein-Gärten» (Trauben) zugeordnet ist.¹² Die nebeneinander angeordneten Früchte auf Plepps Stilleben weisen aber nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Bezüge zu enzyklopädischen Darstellungen auf: Sie zeigen die Fruchtkörper möglichst von allen Seiten und in unterschiedlichen Wachstumsphasen, zudem legen sie besonderen Wert auf die Wiedergabe ihrer Form und materiellen Beschaffenheit. Diese sorgfältige Betrachtung der Objekte und die beinahe wissenschaftliche Beschäftigung mit der Materie lassen sich mit dem im 17. Jahrhundert aufkommenden Interesse an der systematischen Erfassung der natürlichen Erscheinungsformen in Zusammenhang bringen.¹³ Nicht zuletzt spielten Plepps Stilleben auch bei der Zuschreibung der Kebes-Tafel eine wichtige Rolle: Die auf-



Abb. 1b
Albrecht Kauw,
Stilleben mit Salm, 1677,
Öl auf Leinwand, 144,5×101,2 cm,
Bern, Kunstmuseum

fällig genaue Ausführung der auf der Tafel dargestellten Objekte veranlasste zur Annahme, dass diese dem Blick und dem Verständnis eines Stillebenmalers zuzuschreiben sind.¹⁴

Johannes Dünz (1645–1736) schliesslich ist der dritte Maler in Bern, der sich im 17. Jahrhundert der Stillebenmalerei widmete. Mit seinen Früchte- und Blumenstilleben sowie der undatierten Jahreszeitenfolge (Abb. 1c) knüpfte er unter anderem an die Tradition der flämischen und französischen Stillebenmalerei aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an,

die er wohl über seinen Kontakt zu den weit gereisten Schweizer Malern Wilhelm Stettler (1643–1708) und Joseph Werner (1637–1710) kennenlernte.¹⁵ Gleichzeitig blieb er mit der Darstellung einheimischer Früchte und seinen eher einfachen Bildkompositionen der Tradition Plepps und Kauws verbunden.¹⁶ Nach den grossformatigen Gemälden von Kauw kehrte Dünz wieder zu mittleren Formaten zurück, die nunmehr in die städtischen Wohnungen Berns passten.

Leonie Singer

- 1 Vgl. Peter Vignau-Wilberg, «Das Schweizer Stilleben im Barock» in *Schweizer Stilleben im Barock* (Ausstellungskatalog, Zürich), hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1973, 6–11, hier 8; Georges Herzog, «Die Bernische Stillebenproduktion des 17. Jahrhunderts (Kat. 121–136)» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Georges Herzog u. a., Bern 1995, Bd. 1, 149–168, hier 150; Dass Plepp Reisen ins Ausland unternahm, ist nicht bekannt, möglicherweise lernte er die Werke ausländischer Künstler über das Medium der Druckgrafik kennen.
- 2 Vgl. Max Huggler, «Zur Geschichte der barocken Malerei in Bern» in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 22 (1962), 118–125, hier 122.
- 3 Vgl. Herzog, «Bernische Stillebenproduktion», 149.
- 4 Vgl. Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura. Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste [...]*, Nürnberg 1675, 255: «So übte er [Joseph Plepp] sich auch stark in Früchten mahlen/und verdiente darmit ein schönes Lob/so dass sein Tod Anno 1641 [sic!] von jederman bedauert wurde.»; Vignau-Wilberg, «Schweizer Stilleben im Barock», 8.
- 5 Vgl. Herzog, «Bernische Stillebenproduktion», 149–151.
- 6 Vgl. Georges Herzog, «Das bernische Stilleben des 17. Jahrhunderts» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Hohenstein, Bern 2006, 408–409, hier 408.
- 7 Max Huggler prägte die Bezeichnung «Segen des Landes» für die Kauwschen Stilleben; vgl. Huggler, «Geschichte der barocken Malerei», 123.
- 8 Vgl. Herzog, «Bernische Stillebenproduktion», 149; 154–156.
- 9 Vgl. Elisabeth Ryter, «Einleitung» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 1–14, hier 11.
- 10 Vgl. Herzog, «Das bernische Stilleben», 408.
- 11 Vgl. Georges Herzog, «Daniel Rhagors Pflantz-Gart aus dem Jahre 1639» in *Berns mächtige Zeit*, 406–407, hier 407.
- 12 Vgl. Herzog, «Bernische Stillebenproduktion», 152; Daniel Rhagor, *Pflantz-Gart [...]*, Bern 1639, Universitätsbibliothek Bern, DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-21930> (Zugriff am 29. 04. 2021).
- 13 Vgl. Catherine Wilson, Art. «Wissen» in *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Stuttgart 2005–2012, DOI: http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_382694 (Zugriff am 30. 04. 2021).
- 14 Vgl. Sandor Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel. Eine hellenistische Wegleitung zum Heil» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 273–291, hier 285.
- 15 Vgl. Vignau-Wilberg, «Schweizer Stilleben im Barock», 10.
- 16 Vgl. ebd.



Abb. 1c
Johannes Dünz, **Der Frühling**,
Öl auf Leinwand, 58×78 cm, Bern, Kunstmuseum



2 | Hans Jakob Dünz

Brugg ca. 1575–ca. 1649 Bern

Scheibenriss für die Gesellschaft zu Kaufleuten in Bern, um 1630

Feder in schwarz, grau laviert auf Papier, 31,0×20,4 cm

Der Scheibenriss von Hans Jakob Dünz, eine Vorzeichnung für eine Glasmalerei, gliedert sich in drei Bildteile. Im oberen Bildfeld der Zeichnung werden Lastpferde mit Fässern durch eine Gasse gepeitscht. In der Mitte erkennen wir eine gesellige Szene und im unteren Bildabschnitt befindet sich eine Kartusche mit der Inschrift: «Ein fröhlicher Abend-Schmauß der Herren Vorgesetzten einer hochehrenden Gesellschaft zu Kaufleuten in Bern 1630.» Vermutlich gab die Gesellschaft der Kaufleute in Bern das Werk bei dem gefragten Glasmaler in Auftrag. Figürlich bemalte Glasscheiben waren zu seiner Zeit ein häufig genutztes Repräsentationsmedium für Privatpersonen, Körperschaften sowie die Obrigkeit in der Stadt.¹

In der Szene im mittleren Bildfeld sitzen Männer an einer gedeckten Tafel und lassen sich von einer Magd bedienen. Sie speisen, trinken und unterhalten sich. Die Frau füllt das Trinkgefäß des mittleren Herren im Vordergrund. Die Details geben Einblick in die Tafelkultur der Zeit. Drei der Männer erheben ihre stufenförmigen Nuppengläser. Weitere halten Messer in der Hand. Die hinten zentral platzierte Figur schneidet den Braten, der in der Tischmitte auf einer ovalen Platte angerichtet ist. Auf dem Tisch stehen ausserdem kleine Büch-

sen, die vermutlich Senf, Salz oder andere Gewürze enthalten. Diese Produkte gehörten zu den typischen Fernhandelswaren, welche durch Angehörige der Berner Gesellschaft zu Kaufleuten gehandelt wurden. Die Runde steht im augenfälligen Gegensatz zu Darstellungen wie der Tischzucht von Conrad Meyer (vgl. Kat. Nr. 5), die den gesitteten Rahmen vorgaben, in welchem sich Mahlzeiten im Familienzusammenhang im Idealfall abzuspielen hatten.²

Die Männer in der mittleren Szene halten eine Versammlung des Vorgesetztenbotts ab, wie es in der Kartusche beschrieben wird.³ Solche Versammlungen der Vorstände der ehemaligen Berufskörperschaften haben sich einige Gesellschaften und Zünfte der Burgergemeinde Bern noch bis heute bewahrt, und sie haben teilweise auch noch die gleiche Bezeichnung wie damals.⁴

Die Magd, welche die Herren bedient, ironisiert möglicherweise die Figur der *Temperantia* auf dem so genannten *Anna-Seiler-Brunnen* (Abb. 2a) in der Berner Marktgasse. Im Kontext des üppigen, vielleicht gar exzessiven Schmaus gemahnt sie, wie die Brunnenfigur, jedoch augenzwinkernd, an die Tugend der Mässigung.⁵

Der Künstler selbst hatte zu Lebzeiten Berührungspunkte zum Berner Zunft- und Ge-



sellschaftsleben. Dünz war Angehöriger der Zunft zum Möhren, der Berufskörperschaft der Schneider und Tuchscherer, der heutigen Zunft zum Mohren.⁶ Die Aufnahme erfolgte Ende des 16. Jahrhunderts nach seiner Lehre in Brugg und seiner Wanderschaft nach Bern, die ihn in die Werkstatt des Glasmalers Hans Jakob Plepp führte. Seine Gesellschaftsangehörigkeit bei den Textilhandwerkern erscheint angesichts seiner Tätigkeit als Glasmaler son-

Abb. 2a
Hans Gieng, **Temperantia-Brunnen**, 1548,
Solithurner Stein, ca. 75 cm,
Bern, Obere Marktgasse

derbar. Damals gehörten die meisten seiner Berufskollegen der Stube zum roten Löwen an, einer der Berufskörperschaften der Gerber und heutige Gesellschaft zum Mittellöwen. Ein weiterer Scheibenriss aus Dünz' Feder, die *Zunftscheibe zum Mittellöwen*, könnte auf die vergeblichen Versuche hindeuten, der Gesellschaft angehören zu dürfen.⁷ Eine weitere These zu seiner Gesellschaftsangehörigkeit besagt, dass die Zunft zum Möhren die Zunft

seines Schwiegervaters war. Seine persönlichen Verbindungen in das burgerliche Leben und seine vorgängige Arbeit für andere Zünfte und Gesellschaften, unter anderem die Zunft zum Narren und Distelzwang, sind zweifelsohne ein Grund für die realitätsnahe und detaillierte Darstellung der Zusammenkunft im ausgestellten Scheibenriss.⁸

Valérie Sprenger

- 1 Georges Herzog, Art. «Dünz, Hans Jakob» in *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz* (1998, aktualisiert 2016), URL: <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4030623&lng=de> (Zugriff am 29.03.21); Klaus Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg*, Brugg 1984, 40.
- 2 Robert Wyss, *Handwerkskunst in Gold und Silber. Das Silbergeschirr der bernischen Zünfte, Gesellschaften und burgerlichen Vereinigungen*, Bern 1996, 41; Beat Junker und Anne-Marie Dubler, Art. «Bern (Kanton)» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)* (2018), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007383/2018-01-18/> (Zugriff am 15.04.2021).
- 3 Das Vorgesetztenbott bezeichnet die exekutive Verwaltungsbehörde einer Zunft oder Gesellschaft. Thüring von Erlach und Eric von Graffenried, *Die Bürgergemeinde Bern. Gegenwart und Geschichte*, Bern 1993.
- 4 Wyss, *Handwerkskunst in Gold und Silber*, 41; Harald Wäber, «Bürgerschaft und Bürgergemeinde der Stadt Bern von den Anfängen bis 1831» in von Erlach und von Graffenried, *Die Bürgergemeinde Bern*, 65.
- 5 Kathrin Utz Tremp, Art. «Anna Seiler» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)* (2011), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/012959/2011-03-14/> (Zugriff am 29.04.2021).

- 6 Die Herkunft des Zunftnamens ist nicht ganz geklärt, es gibt jedoch die Vermutung, dass er sich auf den Heiligen Mauritius beziehen könnte, der im 3. Jahrhundert als Angehöriger der Thebaischen Legion in das Gebiet des Wallis kam und dort den Märtyrertod starb (St. Maurice). S. dazu auch die Homepage der heutigen Zunft unter <https://www.mohrenzunft.ch/wappen> (Zugriff am 20.07.2021). Die Auseinandersetzung um Rassismus und die Angemessenheit des fortgesetzten Gebrauchs von historischen Namen und Wappen hat in den letzten Jahren auch diese Zunft erreicht.
- 7 Hans Jakob Dünz, *Zunftscheibe zu Mittelleuen*, 1598, Feder laviert und teilweise koloriert, 40,5×31,6 cm, Bern, Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 20 036. 606.
- 8 Wyss, *Handwerkskunst in Gold und Silber*, 21–24; Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg*, 22–26; Hans Jakob Dünz, *Die Zunft zum Narren in Bern*, 1610, Feder laviert, 24,9×16,8 cm, Bern, Kunstmuseum, Inv. Nr. A 924.



3 | Joseph Werner d. J.
Bern 1637–um 1710 Bern
Allegorie des Handels, 1668

Gouache auf Pergament auf Kupferplatte, 14,3×10,5 cm (ohne Rahmen)

Mercatura, die Personifikation des Handels, sitzt in rotem Umhang und goldenem Mieder inmitten eines Sammelsuriums von Objekten und Tieren. Sie trägt den Flügelhelm und den Caduceus Merkurs, des Gottes der Händler und Diebe, und erscheint hier als Gewährsfrau des ehrbaren Handels. So lautet die Aufschrift des grossen Folianten auf ihrem Schoss «SOLUTUS OMNI FOENORE» – frei von jeglichem Wucher. Entsprechend drückt sie mit ihrem linken Fuss einen raffgierigen, blutäugigen Hund nieder, der sich in einen Geldsack verbissen hat. Auch der Rechen zu ihren Füßen steht vermutlich für Habsucht und Betrug.¹ Die Theatermaske mit hohlem Auge und rotgeschminkten Lippen, die neben der Bestie am Boden liegt, verweist ebenfalls auf das hehre Tun der Figur: Guter Handel erscheint unmaskiert und zeigt sein wahres Gesicht. Mit offenem freundlichem Blick empfängt die Protagonistin denn auch die Betrachtenden. Eine steinerne Büste in der oberen Bildmitte weist ein junges weibliches und ein altes, bärtiges männliches Gesicht auf. Sie steht für die Tugend der *Prudentia*, die zugleich Vergangenheit und Zukunft im Blick hat.² Der rote Ara, der von seiner Stange oben links herabblickt, ist aus der Emblematik bekannt als Begleittier des Merkur, zugleich ist er eine Ware im frühneuzeitlichen

Überseehandel.³ Im rechten Hintergrund öffnet sich der Raum auf blauen Himmel und die Bugaufbauten und geblähten Segel der Schiffe, die solche Waren, wie sie im Raum verstreut sind, in alle Welt transportierten.

Die Fülle an Objekten, die der Raum enthält, fügt sich beim näheren Betrachten einer gewissen Ordnung. So stehen links oben unter dem Papagei kostbare Gefässe: Vor zwei grossen Silberkannen mit ausgreifenden Henkel- und Deckelkonstruktionen reihen sich ein kleineres blaues Gefäss mit Deckel, das vermutlich aus China stammt,⁴ eine Amphore aus Achat, ein Silberteller sowie ein hölzernes Schmuckkästchen mit einer Perlenkette und einem Rubinanhänger. Im Bereich darunter liegen verschnürte Packen, in denen sich wohl Tuche befinden; ein Messstock und acht gestapelte Stoffballen legen dies nahe. Demonstrativ für die Betrachter:innen der Miniatur wurde ein weisser Stoff mit schwarzem Druck ausgebreitet, bei dem es sich allerdings auch um eine auf Papier gedruckte Ornamentstichvorlage handeln könnte.⁵ Links hinter *Mercatura* liegen auf einem Transportfass eine Wolledecke und eine papierne Landkarte, rechts hinter ihr beeindruckt ein kostbarer goldgestreifter Seidenstoff, der vielleicht aus Frankreich stammt. Während die linke Seite des Bildes ganz den

Waren vorbehalten ist, steht rechts ein Tisch mit Pultaufsatz, der all jene Utensilien enthält, die zum Ausüben des Kaufmannsberufs vonnöten waren: Papiere, Briefe, Bücher, Schreibzeug und Münzen. Eine schwarze verschlossene Schatulle oben und ein grosser eiserner Koffer mit Vorhängeschloss unten verbergen ihren Inhalt vor neugierigen Blicken. Unter der Tischplatte liegen mehrere in Leder gebundene Bücher sowie Waagschalen aus Messing und dazugehörige metallene Gewichte. Einige Silbermünzen und ein Zettel sind zu Boden gefallen. Gut verschnürt lehnen beschriftete Stoffsäcke an der verschlossenen Truhe.

Erklärungsbedürftig ist das mit Wurzeln durchzogene Erdreich, das links unten vom Bildrahmen angeschnitten wird. Der graue Sack, auf dem *Mercaturas* Mantelsaum aufliegt, enthält möglicherweise nicht Geld, wie bisher vermutet wurde, sondern Agrarerzeugnisse, was die Wichtigkeit auch des «Segens des Landes» (vgl. Kat. 1) als Handelsware ins Bild bringen würde.

Das so prall mit Dingen gefüllte Gemälde misst nur 14 mal 10 Zentimeter. Joseph Werner, von dem einige grossformatige Werke in der Ausstellung zu sehen sind (Kat. 16, 18), war vor allem für seine Miniaturen bekannt.⁶ Vermutlich ist diese Miniatur im Zusammenhang mit

Werners Umzug nach Augsburg im Jahr 1667 entstanden. Jürgen Glaesemer meint, Werner habe damit «nach seiner Ankunft in der Handelsstadt [...] den Augsburger Mäzenen seine Reverenz erweisen» wollen. Falls der Maler die Miniatur nicht proaktiv als eine Art Visitenkarte verschenkt hat, sondern vielmehr einen Auftrag ausführte, dann könnte dieser dem Künstler durch seinen Schwiegervater vermittelt worden sein, einen angesehenen Augsburger Händler.⁷

1 Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner (1637–1710)*, Zürich u. a. 1974, 164.

2 Auch Merkur selbst wird in der Emblematik als Doppelfigur in junger und alter Gestalt dargestellt. Siehe Arthur Henkel, Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, 1772–1773; Emblem Nr. 13 in Hadrianus Junius, *Emblemata*, Antwerpen: Christoph Plantin 1565, trägt den Titel «Prudentia cum Robore Coniuncta». Hier stehen die zwei Gesichter unterschiedlichen Alters für «Klugheit und Stärke».

3 So schreibt Glaesemer, Joseph Werner, 164. Der Papagei gehört als Symbol der *Eloquentia* zu Merkur. Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavcate dall'antichità, & di propria inventionione*, Rom 1603, 127–128.

Die Ausstellung der Kostbarkeiten in der Allegorie des Handels ist den niederländischen Prunkstillleben verwandt. Der aus Bern stammende Joseph Werner inszenierte den Wohlstand, wie ihn die Kaufleute in die Städte brachten, für einen Augsburger Kontext. Solch wertschätzende Zurschaustellung von Reichtum suchen wir vergebens in der Schweizer Bilderwelt des 17. Jahrhunderts.⁸ In der *Allegorie auf die Gerechtigkeit*, die Werner

einige Jahre früher für die kleine Burgerstube des Berner Rathauses schuf (Kat. 16), ist es die «Missethat der Welt», die durch kostbare Gefässe und Geldstücke gekennzeichnet wird. Vielleicht dürfen wir daraus schliessen, dass die diskrete Nichtdarstellung von Reichtum eine Tugend war, die in Bern mehr als in Augsburg hochgehalten wurde.

Urte Krass

4 Vgl. die Teekanne aus Jingdezhen, Qing-Zeit (1644–1911), Ära Kangxi (1662–1722), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Inv. Nr. PO 4238, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/121881> (Zugriff am 28. 04. 2021).

5 So die Vermutung von Birgitt Borkopp-Restle beim Betrachten der Miniatur. Einige sehr ähnliche Beispiele für solche Vorlagen stellte z. B. Daniel Mignot Ende des 16. Jahrhunderts in Augsburg her. Vgl. Günter Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte der Ornamentik seit der frühen Neuzeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, Taf. 95.

6 Zu den Miniaturen und der Maltechnik Glaesemer, *Joseph Werner*, 50–62.

7 Ebd., 61, 164. Wenn es gelänge, das Handelszeichen, das mehrfach im Bild auftaucht (so auf den verschnürten Ballen links), zuzuordnen, könnte man mehr über den möglichen Auftraggeber sagen. Es erinnert an mittelalterliche Hausmarken und Steinmetzzeichen, vgl. die Zusammenstellung von Hermann Nebe, «Über das mittelalterliche Zeichen der 4», *Thüringer Monatsblätter* 12 (1939), 20–22.

8 Urte Krass, «Unsichtbarer Reichtum. Wie Schweizer Künstler der frühen Neuzeit den Handel visuell verpacken» in *Traverse. Zeitschrift für Geschichte* 1 (2021), 129–143.



4 | Wenzel Hollar

Prag 1607–1677 London

Aus den Serien **Theatrum mulierum** und **Aula Veneris**

Mulier Bernensis, Mulier Basiliensis, Mulier Basiliensis und **Virgo Basiliensis**, 1644

Radierungen, jeweils ca. 9,4×6,0 cm

Drei Baslerinnen und eine Bernerin, vornehm gekleidet in bodenlangen Röcken und Schürzen, markanten Hüten und Halskrausen veranschaulichen die Tracht der Oberschicht, wie sie Mitte des 17. Jahrhunderts in den entsprechenden Schweizer Städten getragen wurde. Als Teil einer Bilderserie namens *Theatrum Mulierum* (lat. Frauentheater) wurden die Radierungen von dem aus Prag stammenden Zeichner und Grafiker Wenzel Hollar angefertigt. In den Diensten des britischen Earl of Arundel war der böhmische Künstler vielfach auf Reisen durch Europa unterwegs und fertigte dabei unter anderem eine Reihe von gedruckten Landschafts- und Kostümstudien an.¹ Solche Drucke, die teils auch in illustrierten Büchern erschienen, wurden gerne gesammelt und studiert, da sie ihren Betrachter:innen Einblick in ihnen fremde Kulturen und Gebräuche ermöglichten.² So galten auch die Darstellungen von traditioneller Bekleidung verschiedener Regionen als visuell anregend und informativ. Hollar gab die Kostüme dank seines zeichnerischen Geschicks äusserst detailgetreu wieder. Bei den vier ausgestellten Radierungen handelt es sich um ein «Burgersfraw zu Bern», die ein hohes Barett auf einem weissen, den Kopf bedeckenden Tuch trägt, zwei verheiratete Baslerinnen mit Pelzkappe

sowie «Ein Basler Iungfraw» mit einem konischen Hut.

Kleidung war bereits seit Mitte des 12. Jahrhunderts ein essentielles Mittel zur Abgrenzung der sozialen Stände und richtete sich nach spezifischen Vorschriften.³ Was angemessen war und was nicht wurde in der Kleidergesetzgebung von Bern festgehalten, welche 1643 offiziell in Kraft trat.⁴ Den städtischen Bürgerinnen und Bürgern sowie der Landbevölkerung wurde eine ihrem Stande jeweils angemessene Kleidung vorgeschrieben. Versties man gegen die Gesetzgebung, riskierte man von seinen Mitbürger:innen angezeigt zu werden.⁵ Die Kleiderordnung hielt die soziale Ordnung aufrecht und verminderte die soziale Mobilität, denn die Unterteilung der Gesellschaft galt als gottgegebenes Prinzip, dem nicht zuwider zu handeln war.⁶ Der Oberschicht wurden gewisse Kleiderprivilegien in Form von teuren Stoffen und Verzierungen gewährt. Doch auch die Reichsten hatten sich an das christlich motivierte Prinzip und reformatorische Credo der Mässigung und Bescheidenheit zu halten.⁷ Besonders für die Frauen gab es Grenzen in Bezug auf das Ausmass an Aufwand ihrer Kleidung. Durch edle Accessoires aus Seide und Spitze, Silber- und Goldbänder oder aufgetürmte Kappen und Frisuren versuchten

manche, ihre Kleidung aufzuwerten und vornehmer zu erscheinen.⁸ Ein edles Accessoire der Zeit war die sogenannte Brämikappe, welche sowohl in Bern als auch in Basel getragen wurde (Auch zu sehen bei Kat. 5 und Kat. 9). In Zürich und Schaffhausen war dieselbe Kopfbedeckung unter dem Namen «Hinterfür» bekannt.⁹ Für Frauen, die «unter die Haube» kamen, war es angebracht, ihre als aufreizend empfundene Haarpracht zu verdecken.¹⁰ Diese vornehmen Kappen wurden aus Zobel- und Marderpelz angefertigt, wobei für eine günstigere Variante Schafswolle oder Samt verwendet wurde.¹¹ Die üppig mit Pelz besetzte Kappe wurde über einer bestickten Haube aus Baumwolle getragen.¹² Die Anfertigung dieser Kopfbedeckungen entwickelte sich zu einem

eigenen Berufsfeld. Der sogenannte Hinterfürmacher fertigte sie für Zürcher Frauen des höheren Standes auf Bestellung an. An der Art der Haube und den Bändern konnte man sogar erkennen, aus welcher Stadt die Trägerin der Kappe stammte. Diese Art Pelzkappe kam ursprünglich wohl aus Frankreich, wo sie jedoch bald wieder aus der Mode kam. In der Schweiz wurde sie noch bis ins 18. Jahrhundert getragen, jedoch nur noch von den älteren Damen. Die Kostümdarstellung Wenzel Hollars erlaubt uns noch heute einen Einblick in die Gesellschaftsstruktur und den Modegeschmack der städtischen Elite in der Schweiz im 17. Jahrhundert.

Emily Schneider

- 1 Alena Volrábová, «Wenceslaus Hollar and Red Chalk» in *Master Drawings* 53 (2015), 89–98, 96.
- 2 Mathew Norman, *Wenceslaus Hollar. Portrait of a Traveller*, Auckland Art Gallery Publication 2013), <https://rfacd.nz/artgallery/assets/media/2013-wenceslaus-hollar-portrait-of-a-traveller.pdf> (Zugriff am 23. 04. 2021), 3.
- 3 Anne-Marie Dubler und Katharina Simon-Muscheid, Art. «Kleidung» in *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2008, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016302/2008-10-16/> (Zugriff am 04. 04. 2021).
- 4 Phillip Gut, «Eine Religion der ständischen Ordnung. Kleidermandate» in *Berns mächtige Zeit, das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 216.
- 5 Dubler und Simon-Muscheid, «Kleidung».
- 6 Ebd.
- 7 Gut, «Kleidermandate», 216.
- 8 Regula Wyss, «Zu hohe Kappen, zu lange Perücken. Die Justizpraxis der Berner Reformationskammer 1694–96» in *Berns mächtige Zeit*, 215.
- 9 Julie Heierli: «Was ist ein Hinterfür? Ein Beitrag zur Kostümgeschichte» in *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Neue Folge* 13 (1911), 261–272.
- 10 Murielle Schlup, *Modestatement und Statussymbol. Die Brämikappe* (Blog des Schweizerischen Nationalmuseums, 2018) <https://blog.nationalmuseum.ch/2018/05/modestatement-und-statussymbol-die-braemikappe/> (Zugriff am 13. 07. 2021)
- 11 Ebd.
- 12 Heierli, «Was ist ein Hinterfür», 263.



5 | Conrad Meyer

Zürich 1618–1689 Zürich

Tischzucht. Die Familie beim Tischgebet, 1645

Radierung, 14,5×24,2 cm

Conrad Meyers Radierung *Tischzucht* ist Bestandteil des allerersten Neujahrsblattes der Schweiz.¹ Es handelt sich dabei um einen Einblattdruck, von welchem bei diesem Exemplar jedoch nur der obere Teil überliefert ist. Die darunter gedruckten, hier fehlenden 112 Verse wurden von dem ebenfalls aus Zürich stammenden Theologen und Dichter Johann Wilhelm Simler (1605–1672) verfasst (Abb. 5a). Im Bild wird ein repräsentativer Raum gezeigt, in dem eine Familie zum Essen zusammenkommt. Der Raum wird von verschiedenen Wandgemälden eingefasst, welche von links nach rechts die Schöpfung und den Sündenfall, die Verkündigung und die Geburt Christi, das jüngste Gericht und Johannes den Täufer darstellen. Von links fällt das Licht durch die teils offenen Fenster auf die Tischgemeinschaft.

Mit zum Gebet gefalteten Händen stehen die jüngeren Kinder am Rande des Tisches, während die Erwachsenen auf den Stühlen Platz genommen haben. Eine Bedienstete bringt von links eine Platte mit Fleisch in den Raum. Mit ihrer einfachen Kleidung unterscheidet sie sich von den anderen Personen. Bei näherer Betrachtung der Familie fällt die typische Brämikappe der zentral platzierten Frau ins Auge sowie die Halskrausen der Männer und Frauen, die auf die hohe soziale Stellung der Fami-

lie verweisen.² Die Kunsthistorikerin Martina Sulmoni geht davon aus, dass es sich hier um die Familie des Malers und Radierers Conrad Meyer handelt, und erkennt ein Selbstporträt des Künstlers im zum Betrachter blickenden Mann.³ Folgt man dem Blick des Familienoberhauptes (bei dem es sich demnach um Conrad Meyers Vater, den Künstler Dietrich Meyer den Älteren, handeln müsste), so trifft man auf einen in einem Käfig eingesperrten Vogel. Während dieser in Zusammenhang mit Zucht, Ordnung und Affektkontrolle gebracht werden kann, ergeben Hund und Katze am Boden ein Bild von Einheit und Eintracht, was ebenfalls auf die Tischgemeinschaft zu übertragen ist.

Daneben liegt ein kleines Kind in einer Wiege. Mit ausgestrecktem Arm zeigt es nach oben, wo sich uns ein Stilleben darbietet. In der Fülle findet sich unter anderem ein Waschbecken, um sich vor und nach dem Essen die Hände zu säubern, sowie eine Rute, welche wahrscheinlich zur Bestrafung der Kinder diente.

Die Vielzahl der Gegenstände liefert uns eine Vorstellung, wie der Haushalt einer reichen Patrizierfamilie Mitte des 17. Jahrhunderts in Bern (idealerweise) ausgesehen hat. Doch die dargestellte Dingwelt birgt auch moralisierende Implikationen. «Vom Bächtelistag 1645 an

Tischzucht.



W. Meyer fecit et gravavit. A. 1644

1. Von Zur-
richtung
des Tisches.

Bommt her und hört mir zu / ihr die Art auf der Wiegen
Vor sieben Jahren schon / ohn Mutter Hülf / gestigen
Ich lehre Tischzucht / ohn die von altem hat
Des lieben Vatters Tisch dem Kind verbotten war.

So wäsche nun die Hand / und dann zu rechter zeit
Das Tischetuch nach der schaur / und eben überspritzet
Sey auch den Blatten-Ring / wo nicht / an dessen statt
In mitten auf dem Tisch das Sonnengleiche Blatt.
Nach Ordnung lege dar die Teller und die Zwahlen/
Die Messer auch darzu: es sol kein Tisch fehlen:
Des Salzes nicht vergess: des Brots bis eingedankt:
Die Stühle nicht vergess: die Blätter sauber schwanzt.
Ist nun nach laudes Zeit / der Tisch gerät zum essen/
So werde des Schützes zum Herren nicht vergessen:
Die Saagen / Herz und Hand / erhebe über sich/
Und um den Sägen sein / demützig / ihn anspriech.

2. Vom
Tisch be-
nen oder
aufwarten.

Wenn dann die Eltern sich mit Speis und Trank erlaben/
Und das aufwarten die sitzung befohlen haben/
So siche karthaus da / auf beiden Seiten drein:
Stoß / spess und luste nicht dann nur besetzt allein.
Die Hände nicht verberg: gib achtung auf den Mangel:
Doch guffe niemand an / mit offnem Maul im Ansel:
Trag auf und ab die Speis / und niemand mit beschmier:
Nicht überfülle gar der Gasten Trankgeschir:
Mit Ehrenbictung thu die vollen überreichen:
Die lären auch empfang mit gleichen Ehrenzichen/
Und schwanzt widerum in einem Wasser frisch:
Nur einmal trage nur pro Blatten über Tisch:
Die gleichen Speisen du nicht solt zusammentellen/
Und statst hüten dich die Gläser umgehellen:
Nicht tragen auf und ab / sich / ein andern plan.
Vor dem der noch ist / die Blatten lasse stehen
Des er sie ruck weg / und heisset dich mit gehen:
Und wann er Brots begärt / so bringe du noch mehr/
Doch nicht in blosser Hand / auf einem Teller her.

3. Von ge-
bürenden
Zucht über
Tisch ic.

Tisch aber selb zu Tisch / bey jungen oder Alten/
So sollt du deine Füß still und zusammen halten:
Die Ellenbogen dir nicht sollen fügen seyn:
Die Arme lege nicht bis zu den Knien seyn.
Mit aufgerichtetem leb zulösen dich gerecht/
Und mit den Achseln dich nicht ungebührlich lehne:
Nicht frag auf bloßem Haupt: nicht in dem Wuszen deit:
Das Nasenrübelen gar las anderwegen seyn.
Besetzt abtende dich im schmeugen / huffen / nieszen:
Das riechen an der Speis thu männlich verdrissen:
Die selbe du nicht sollt beschancen immerdar/
Sey auch her leit barum / und schneid von dannen seyr.
Die Kost verweisen laß / um etwas auch erkalten:
Des sturcken blases dich sollt über Tisch enthalten.
In freies andern Ort aus geuener Blatten ist:
Bil minder auf den Stes / und dich nicht überstis.
Den andern Tischen sollt mit deinem Mund nicht fassen/
Du habest dann puer den ersten abgelassen:
Nicht trincke nicht / wenn du noch etwas in dem Mund/
Nicht redt dannzumal / und gar nichts ohne gram.

4. Von dem
aufbeben
oder auf-
nehmen
des Tisches

Vermeh-
nung an die
Ander.

Mit dreien Fingern nur angreiffe du die Speisen/
Das Glas mit einer Hand: im trincken thu nicht preisen:
Die besten Tischen auch nicht sollt außlaufen die:
Den Wein vermische wol mit Wasser im Geschir:
Die Speisen und Getränk zusaden nicht gebende:
Ja gar zurechnen nicht: das Maul nicht d'über heude:
Was du geschiffet hast / kein andern lege für/
Und werffe nichts von dir bis zu der Stubenstür,
Gar alles (ohne Tisch) mit autem Messer schneide:
In dem einstichen doch das Messer gänzlich weide:
Dasselbig sey dem Schmus / wenn du mit nimmet Salz:
Das Tischetuch nicht beschmir: mit Essen oder Schmalz,
Die Finger lecke nicht / doch thu sie underzuzichen/
Wann du Brost schneiden willst / mit deiner Zwahlen wölchen:
Die Kanden von dem Brost nicht nimme weg allein:
Zerschneide nicht zu vil: das helen lasse seyn.
Nichts wider auß dem Mund sollt auf den Teller legen:
Nicht alles essen auf: mit Brost kein Blatten segen:
Das angehissen auch nicht bunte wider ein:
Nicht we der Tisch umsaß: nicht schmeize wie das Schwein:
Die Wein / den Fanden gleich / mit Zähnen nicht benage:
Noch / wegen ihres Markts / auf Brost und Teller schlage:
Nicht laute laut daran: nimme aber von dem Wein
Das Fleisch und Mark hinweg mit einem Messerlein:
Die Wein eroffne nicht: deneck es libel sehet
Wann dann über Tisch ein junger Mensch umgchet:
Und was noch mehr ist hart / mit feinen Messer brich/
Bil minder bris es auf mit Zähnen grummlich,
Den Wein außdünckle nicht: und sülle nicht im trincken:
Ja / schenke dir nicht ein obn deines Vatters weiden:
Wass auß dem Väter nichts / und trincke nicht zu guch/
Nicht wölche deinen Mund mit Zwahlen vor und nach.
Die Zwahlen und das Brost / den Teller und das Messer
Nicht wie der meiste Theil / und ein geschickter Effer:
Du Zähnen grübe nicht mit Essen aber Esahl:
Nichts gerne was es sey / kein ausen Fremden-Wahl.
Ihn erhen von dem Tisch mit hilff laß außziehen/
Und nach dem Sägen-Wunsch / sein püchig darven gehen:
Nem wölche deine Hand / und um die Speis und Trank/
Mit Ernst und lauter Stimm Gert sage lob und dank.

Wann nun die Mahlzeit ley ihr Endschafft hat bekommen/
Wann ihren Abschied ley die Ehrenschafft genommen/
So hebe du den Tisch / nach Ordnung wider auf:
Und nicht / wie einen Berg / das Geschir zusammen hauff:
Die Gläser erstlich nimm / und gearen bey den Füßen:
Die Stemplein sollt darauß in keine Kammern gießen:
Die noch nicht lären Geschir: nicht auf einandern stell/
Zur überblösen Speis die erste Platte erwehl.
Das Salz besunder thu: die kögel all zusammen
Auf einem Teller ley: die Messer auch nur nammen:
Die Heimen stürcken Brost im Tischetuch weg trag:
Das Tsch im Korb erhöllt / und dann zusammen ley / ic.
So vil von Tischzucht. Sol aber sie dich sieren/
So sollt dirneben auch ein frommes leben führen:
Den Eltern und iudlich den Fürtürcken deit
Ihn Heren / wöllich und stets gehorsam seyn.

Zusitzen bey Johannes Meyer / in Zürich.

liess die Bürgerbibliothek regelmässig jedes Jahr ein der Jugend gewidmetes gedrucktes Folioblatt verteilen, das in einem Bild und in einem kurzen, erklärenden Text ein moralisch-didaktisches Thema behandelte.»⁴ Das Blatt mit Conrad Meyers Grafik machte dabei den Anfang einer ganzen Reihe, die sich bis heute fortsetzt. Fast vierzig Jahre lieferte Meyer die Bilder für die Neujahrsblätter, bis er das Amt 1684 an seinen Sohn weitergab.⁵ Das von der Obrigkeit in Auftrag gegebene Neujahrsblatt aus dem Jahre 1645 sollte dazu dienen, «die Adressaten zu gehorsamen, fleissigen und vor allem gläubigen Bürgern zu erziehen».⁶ Die darin zusammengestellten Tischregeln galten hauptsächlich für Kinder. In vier Abschnitten beschreibt Simler die Aufgaben vor dem Essen, das Dienen, Essen und allgemeine Verhalten bei Tisch und zuletzt die Anweisungen für das Abräumen nach Beendigung der Mahlzeit.

Abb. 5a

Conrad Meyer und Johann Wilhelm Simler, **Tischzucht**, Zu finden bey Johannes Meyer in Zürich, 1645, Radierung, 14×24 cm, Zentralbibliothek Zürich

Was das Essen anbelangt, ist für uns unter anderem das Besteck interessant. Obwohl wir wissen, dass im 10. Jahrhundert in Byzanz Gabeln in Gebrauch kamen, finden wir sie weder in der Darstellung der Tischzucht, noch in anderen Tafelszenen des 17. Jahrhunderts in der Schweiz (z. B. Kat. 2). Hier sind nur Messer und Löffel zu sehen. Anfangs auf Abscheu und Spott stossend, setzte sich die Verwendung der Gabel erst um 1700 auch in Westeuropa durch.⁷ Die regelmässige Teilnahme an den Mahlzeiten war massgebend für die Zugehörigkeit zu einem Haushalt. Die Tischgemeinschaft war zudem Ausdruck von Hierarchie, was hier anhand der Sitzordnung erkennbar ist. Nicht alle hatten das Recht zu sitzen, weshalb in Meyers Darstellung die Kinder nicht Platz genommen haben, im Text erfährt man, dass den Kindern bisweilen «das aufwarten» befohlen wurde, sie sich also um die Bewirtung von Gästen und älteren Familienmitgliedern kümmern mussten.⁸ Die Rangordnung wird durch die Platzierung der Familienoberhäupter noch einmal verstärkt, die direkt unter dem Gemälde des Jüngsten Gerichts sitzen.

Auch ist es kein Zufall, dass Meyer die Familie beim Tischgebet darstellt, welches vor und nach jeder Mahlzeit zu sprechen war.⁹ Die Wandbilder, die darunter hängende Tafel mit

den zehn Geboten sowie der geflügelte Sensenmann auf der Uhr unterstreichen die disziplinierende Rolle der Religion zu dieser Zeit. Das Brot und der Kelch auf dem Tisch rufen einen weiteren Aspekt christlicher Glaubenspraxis auf, die Zeremonie des Abendmahls.

All diese christlichen und sittlichen Hintergründe und Vorschriften, welche die Objektwelten in Meyers Tischzucht aufrufen, dienen dazu, wie es auch der Weg zur «Wahren Bildung» in der Kebes-Tafel tut,¹⁰ die Menschen auf die richtige Bahn des Lebens zu bringen.

Julia Weber

- 1 Martina Sulmoni, *Einer Kunst- und Tugendliebenden Jugend verehrt. Die Bild-Text-Kombinationen in den Neujahrsblättern der Burgerbibliothek Zürich von 1645 bis 1672*, Bern 2007, 128.
- 2 Weitere Informationen zu den Kleidervorschriften des 17. Jahrhunderts vgl. Kat. 4.
- 3 Sulmoni, *Einer Kunst- und Tugendliebenden Jugend verehrt*, 132.
- 4 Yvonne Boerlin-Brodbeck, «Die Zürcher Neujahrsblätter. Wandel und Funktion als Bildträger» in *Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft* 39/2 (1996), 109–128, DOI: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=lib-006:1996:39::321#127> (Zugriff am 09. 04. 2021).
- 5 Yvonne Boerlin-Brodbeck, «Die Zürcher Neujahrsblätter», 112.
- 6 Sulmoni, *Einer Kunst- und Tugendliebenden Jugend verehrt*, 146.
- 7 Hasso Spode, «Von der Hand zur Gabel. Zur Geschichte der Esswerkzeuge» in *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*, hg. v. Alexander Schuller und Jutta Anna Kleber, Göttingen 1994, 20–46, 30.
- 8 Claudia Curtius Seutter von Lötzen, *Das Tafelzeremoniell an deutschen Höfen im 17. und 18. Jahrhundert – Quellen und Rechtsgrundlagen* (Dissertation, Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2008), URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:27-20081001-131715-5> (Zugriff am 20. 07. 2021)
- 9 Andreas Gestrinch, Art. «Tischgemeinschaft» in *Enzyklopädie der Neuzeit Online* 1/1 (2019), 1–4, DOI: http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_365887 (Zugriff am 06. 04. 2021).
- 10 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, 85.



6 | Albrecht Kauw (zugeschr.)
Strassburg, 1616–1681 Bern
Bauernhochzeit, um 1670
Öl auf Leinwand, 67×364 cm



In der *Bauernhochzeit* zieht eine Menschengruppe von links nach rechts in Richtung Kirche. Der Pfarrer oder Priester empfängt sie mit offenem Mund unter dem Kirchenportal, die Bibel in der Hand.¹ Satirisch überzeichnet mit grobschlächtigen Gesichtern und plumpen Körpern gibt der Künstler die Figuren der Lächerlichkeit und dem Spott der Bildbetrachtenden preis.

Zwei buntgekleidete Herren verhandeln vor dem Pfarrer. Ihnen folgt eine Gruppe Musikanten mit Blas- und Perkussionsinstrumenten.

Die Braut folgt erst in der Bildmitte. Ihr Blick ist gen Himmel gewandt, und in den Händen hält sie einen Rosenkranz. Inmitten des Trubels der Festgesellschaft ist sie die einzige, die in sich gekehrt ist, obwohl sich zwei männliche Begleiter bei ihr untergehakt haben und auf sie einreden. Die beiden älteren Damen, die hinter dieser Dreiergruppe miteinander ein Schwätzchen halten, unterscheiden sich durch ihr bedecktes Haar von der jungen Braut. Am Ende des Menschenzuges folgen zwei Herren mit Fleischkeule und Bier. Als Betrachtende

können wir die Geräuschkulisse und den Geruch von frischem Essen erahnen, die diesen Menschenzug umhüllen.

Der öffentliche Gang zur Kirche war bereits im Mittelalter Teil der etablierten Hochzeitsfeierlichkeiten und durfte in der künstlerischen Umsetzung dieses Motivs nicht fehlen. Ebenfalls gehörten mehrere Festessen und der Vertragsabschluss zwischen den Familien dazu.² Während die *Tabula Cebetis* einem Wimmelbild gleicht und alle Stationen auf dem Weg zur Glückseligkeit simultan im Bildraum dargestellt sind, wird der feste Ablauf einer Bauernhochzeit als eindeutig gerichteter Kirchgang gezeigt und lediglich die mitgeführten Objekte verweisen auf die noch anstehenden Festlichkeiten.

Das Thema der Bauernhochzeit war als Schwank und Fasnachtspiel im deutschsprachigen Raum seit dem späten Mittelalter verbreitet und wurde auch für politische Statements genutzt.³ Das Fasnachtspiel *Elsli Tragdenknaben*, das auch Niklaus Manuel Deutsch (1484–1530) zugeschrieben wird, wurde 1530 in Bern aufgeführt. Darin wird vor dem Chorgericht öffentlich verhandelt, ob der Bauer Uli Rechenzan die in Liebesangelegenheiten erfahrene Elsli heiraten sollte. Der Inhalt unterhielt nicht nur das Publikum mit derben Witzen, sondern fes-

tigte die Rolle der nach der Reformation 1528 neu etablierten Chorgerichtsbarkeit.⁴ Diese Institution legte nicht nur das Kirchenrecht aus, sondern wurde auch bei Ehestreitigkeiten angerufen und wachte über die guten Sitten.⁵

Das Gemälde war wohl Bestandteil des Interieurs im Haus der Familie Manuel am Münsterplatz 10 in Bern. Ihr breites und in Relation dazu niedriges Format von 67×364 cm lassen auf eine Verwendung als Teil eines Frieses schliessen, der ein Täfer oder eine andere Wandverkleidung zur Decke hin abschloss.⁶ Die Datierung des Gemäldes in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zeugt nicht von einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Chorgerichtsbarkeit in den Folgejahren der Reformation, sondern von der thematischen Auseinandersetzung mit einer über hundertjährigen Tradition. Von einem öffentlich ausgetragenen, humoristischen Konflikt verlagerte sich der Diskurs mit dem Gemälde in die privaten Räumlichkeiten der Familie Manuel. Es kann an dieser Stelle nur vermutet werden, dass es sich ins Interieur als lustiger Schwank auf die Vergangenheit eingliederte. Man kann sich vorstellen, dass Besucher:innen der Familie Manuel sich und ihre Gastgeber:innen in direktem Kontrast zur derben Landbevölkerung sahen. Die Verdienste der Familie in

der Reformationszeit und den Jahren danach konnten mit einem Augenzwinkern besprochen und städtisch-bürgerliche Gäste durch das Zurschaustellen der Anderen, der Bauern, belustigt werden. Während Conrad Meyers *Tischzucht* von 1645 den frommen Haushalt beim Tischgebet unter einem in die Wandvertäfelung integrierten christlichen Bildzyklus darstellt (Kat.5), wird in der *Bauernhochzeit* die negativ konnotierte Lasterhaftigkeit der Landbevölkerung hervorgehoben.

Julia Strobel

- 1 Die Kleidung entspricht weder dem reformierten Talar noch einem liturgischen Gewand der römisch-katholischen Kirche.
- 2 Bruno Boesch, «Fragen rechtlicher Volkskunde in Wittenwilers «Ring»» in *Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires* 71 (1975), 129–157, 143.
- 3 Ebd., 129. Vgl. Klaus Ridder, *Fasnachtsspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*, Tübingen 2009, 65–82.
- 4 Bernd Moeller, «Niklaus Manuel Deutsch – ein Maler als Bilderstürmer» in *Zwingliana XXIII* (1996), 83–104, 92–94.
- 5 Jakob Baechtold, *Niklaus Manuel*, Frauenfeld 1878, 211. Später übersetzte Niklaus Manuel Deutsch der Jüngere dieses Fasnachtspiel ins Französische.
- 6 Georg Herzog, *Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg*, Bern 1999, 346.