

SALVTIS



Salus

Carra
Pudm

perfu
sic

Earl

Zwei Berner Maler versuchen ihr Glück. Joseph Werner, Wilhelm Stettler und die Kunst der kleinen Form

Christine Göttler

Bern als ein neues Athen

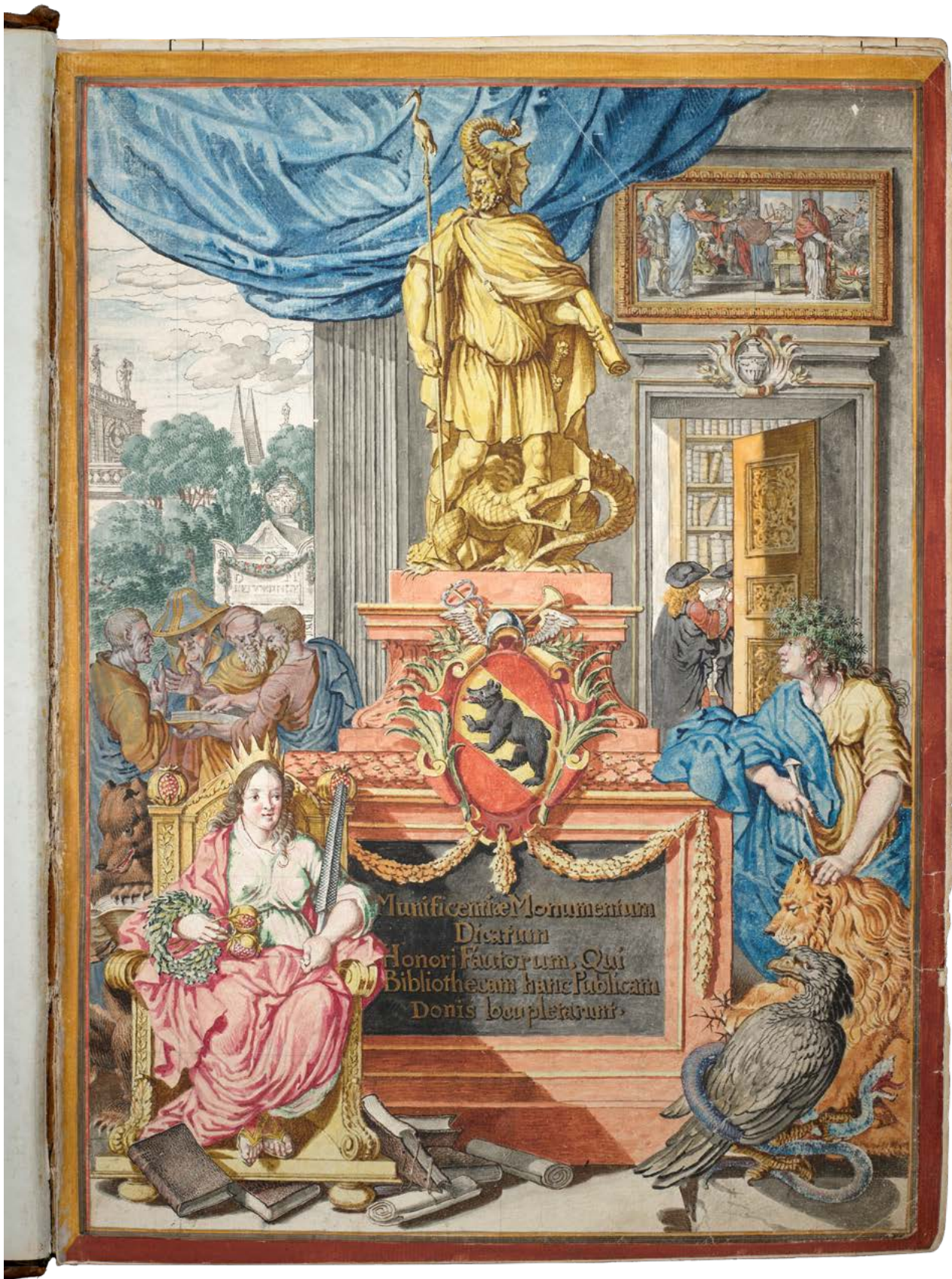
In einem kurzen, durch eine Abschrift des Berner Kunstförderers Sigmund von Wagner überlieferten Text äussert sich Wilhelm Stettler (1643–1708) zum Titel, den er seiner 1707 abgeschlossenen Autobiografie zu geben gedachte:¹ «Der unglücklichste Mahler» beziehe sich nicht allein auf sein eigenes Schicksal als gescheiterter Künstler, da er nicht so viele Ehren wie andere für seine Arbeit erhalten habe, sondern ebenso auf jenes seines weithin anerkannten Lehrers Joseph Werner (1637–1710). «Unser Herr Werner» sei nicht weniger «unglücklich», da er sich einst zu den «fürnehmsten» gezählt und «gar reichlich» gelebt habe, «jetzund aber in seinem Alter und Noht fremde Dienste hat annehmen müssen». Ein Maler, der nach Abschluss der Lehrjahre mit seinen Werken nicht die besten Preise erzielte, täte besser daran, die Kunst ganz aufzugeben und «müssig» zu gehen, «als aber auf gute Hoffnung hin dieselbige mit Lust üben und sich an ihrem Wert vergnügen lassen». Weil die Malerei «von keiner so grossen Nohtwendigkeit ist, wie jene gemeine Handwerk; darum dann sie gar wenig gilt; wann sie auch schon in einem hohen Grad gut ist.»

Als Stettler im letzten Jahr seines Lebens diese Zeilen verfasste, waren sowohl er als auch Werner kaum mehr künstlerisch tätig. Werner war 1695 als Direktor der neugegründeten «Churfürstlichen Kunst-Academie» nach Berlin berufen worden, wurde jedoch bereits 1699 seines Amtes enthoben und kehrte 1707 verarmt und erschöpft nach Bern zurück. Schon in Berlin hatte er sich von seiner hochwertigen Sammlung von Münzen, Medaillen und zahlreichen grafischen Blättern trennen müssen.² Stettler verlor 1691 wegen kritischer Äusserungen gegenüber der Regierung seinen Sitz im Grosse Rat von Bern, den er sich 1680 gesichert hatte.³ Die Resignation, die aus den eingangs zitierten Zeilen Stettlers spricht, gründete in einer realistischen Einschätzung der Berner Kulturszene um 1700. Während sich in den Niederlanden, Frankreich, England und Deutschland Kunstzentren ausgebildet hatten,⁴ blieben Maler in Bern weiterhin auf Aufträge der wohlhabenden patrizischen Elite angewiesen; diese waren jedoch primär an der Ausstattung ihrer Schlösser und Landsitze und an Porträts interessiert. Kirchliche Aufträge fielen nach der Reformation weg. Im Gegensatz zur lokalen Expertise in Büchern, Münzen, Medaillen und Kabinettscheiben fehlte in Bezug auf die Malerei eine kennerschaftliche Tradition.

Dass die Malerei in Bern eine geringe Rolle spielte, fiel auch dem Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart (1606–1688) auf, der mit Werner eng befreundet war und auch Stettler sehr schätzte. Im zweiten Band seiner *Teutsche[n] Academie* von 1679 äussert sich Sandrart auch zu Bern, der «berühmte[n] Stadt in Schweitzerland», die er auf einer seiner zahlreichen Reisen besuchte. Niklaus Manuels «vortrefflich» gemalter Totentanz sei «aus Unachtsamkeit und wenig Liebe zu der Kunst/damals zu Grund verfallen», mittlerweile herrsche jedoch «eine bessere Liebe zu den Raritäten». Sandrart erwähnt Werners grossformatiges Tafelbild der «Gerechtigkeit» im Rathaus, für das der «vilgereiste und in der Mahlerkunst zur Verwunderung erfahrene» Künstler 1662 vom Rat der Stadt Bern einen goldenen Ehrenpfennig erhielt (Kat.17). Nur Lob hatte Sandrart auch für Stettler. Er sei ein «perfecter Meister der Miniatur», und «in den Medaglien trefflich/daß noch Niemand dieselben also vollkommen und recht gleichend/mit erforderter Ausrundirung und Eigenschafft/hervorgegeben». Die «Medaglien-Bücher» von Charles Patin (1633–1693) gäben ein beredtes Zeugnis, dass noch «kein mehr-perfecter Münzmeister auf Papier gesehen worden». Sandrart nennt weiter die «große vortreffliche Bibliothek» mit ihren Manuskripten und seltenen Büchern sowie den «Überflus von Raritäten/antiche[n] Statuen/Bildern/Mechanischen/Geschirren von Ertz/Erd und Stein/die dort herum noch täglich/als Reliquien der alten Römer/gefunden werden». Darüber sei mittlerweile in der Bibliothek auch «ein Vorrath von gemahlten Tafeln/kunstreichen Handrissen und Kupfferstichen alter und neuer berühmtester Meister» angelegt worden.⁵ Für Sandrart war die burgerliche Bibliothek der Dreh- und Angelpunkt von Berns kulturellem Leben und das Zentrum eines Künstlerwissens, das in Büchern, Medaillen, Münzen und Antiquitäten, aber auch Gemälden, Zeichnungen und der

Druckgrafik seinen Ausdruck fand. Auch Stettler begann sich in den 1690er Jahren intensiv für die neu organisierte Berner Bibliothek zu engagieren, und zwar sowohl als Gönner als auch als Zeichner.⁶ 1695 stiftete er sechs Bände, 1707 wohl seinen ganzen Buchbesitz von rund 350 Bänden an die burgerliche Bibliothek. Anlässlich seiner ersten Schenkung schuf Stettler das Titelblatt für das zwei Jahre davor angelegte Donationenbuch und ergänzte den Eintrag seiner Schenkung durch eine detaillierte «Erklärung» des Titelblatts mit dem «der Freigebigkeit gewidmete[n] Denkmal zur Ehre der Gönner, die diese öffentliche Bibliothek mit ihren Geschenken bereichert haben» (Abb.1).⁷ Durch die Bücherschenkungen, so die Botschaft von Stettlers Bild und Text, habe sich die Berner Bibliothek zu einer den Akademien in Athen und Alexandrien ebenbürtigen Ausbildungsstätte entwickelt. Stettlers Denkmal ist denn auch von einem goldenen Standbild des ägyptischen Königs Ptolemaeus Philadelphus bekrönt, der in seinem «reichen Bücher-Schafft» mehrere Hunderttausend Bücher gehabt haben soll. An prominenter Stelle erscheint das mit Merkurstab, Flügelhaube und Ruhmestrompete geschmückte Wappen Berns. Vor dem Monument thront die Personifikation der Akademie mit goldener Krone; ihr Szepter in Form einer grossen Feile steht für den durch Bildung erworbenen Schliff. Neben ihr hockt ein lesender Bär, wie auch der Boden vor ihr mit Büchern und Schriftrollen bedeckt ist. Die von drei «dankbaren» Tieren – einem Löwen, einer Schlange, einem Adler –

Abb. 1
Wilhelm Stettler, **Titelbild des ersten Donationenbuchs der Berner Bibliothek**, 1695, Feder in Braun, Wasser- und Deckfarben, 41 × 29,5 cm (aufgeklebtes Blatt), Bern, Burgerbibliothek, Mss.h.h.XII.1



begleitete Figur rechts steht für die – nicht zu vergessende – Dankbarkeit gegenüber den Bücherschenkern; der Kranz aus Wacholder stärke das Gedächtnis, wie auch der grosse Nagel dazu diene, «diejenigen Sachen» an die Wand zu hängen, die man «allezeit vor Augen» haben soll. Im Hintergrund links breitet sich der Garten der Athener Akademie mit seinen Monumenten aus, während sich rechts der Eingang zur Bürgerbibliothek öffnet, in der zwei elegant gekleidete Männer in einem Buch blättern.

Mit der Schenkung, dem Titelbild und dessen gelehrter «Erklärung» mit den zahlreichen Zitate verteidigte Stettler auch emphatisch sein eigenes Vorrecht auf einen Platz in der Welt gelehrten Wissens (vgl. Kat. 16).⁸ Ausgehend von diesem recht ungewöhnlichen visuellen Appell an die städtische Dankbarkeit werden im Folgenden die künstlerischen Selbststilisierungsstrategien Stettlers und Werners genauer in den Blick genommen. Der Fokus liegt dabei auf jenen am Ende des 17. Jahrhunderts neu bewerteten epistemischen Tugenden der Genauigkeit, Gewissenhaftigkeit und Neugierde, die, so die These, Werner und Stettler für ihre Kunst und künstlerischen Personae in Anspruch nahmen.⁹ In welcher Weise präsentierten die beiden vielgereisten Maler ihre Fertigkeiten und Tugenden innerhalb wechselnder kultureller Strukturen und neuer Netzwerke von Gelehrten, Sammlern, Kunsthändlern und Unternehmern? Wie nutzten sie Chancen auf Erfolg in einer zunehmend unberechenbaren Welt?

Prekäre Kunst: Werners Magierinnen und Schatzsucher

Eine junge Frau mit flatternden Gewändern und wehendem Haar steht auf einem aus dem Wasser ragenden Baumstamm; mit einer brennenden Fackel tropft sie Wachs in eine Muschel

und lässt es von dort ins Wasser fallen (Abb. 2).¹⁰ Hinter ihr breitet ein dämonisches Mischwesen seine dunklen Flügel aus. Im Wasser selbst finden sich eine bärtige Gestalt mit einer auf den Rücken gedrehten Schildkröte, ein brüllender Seelöwe, eine riesengrosse Krabbe, eine Fischkentauren mit menschlichem Oberkörper und dem Vorderteil eines Huftieres, deren Leib in einem langen, doppelten Fischschwanz endet, sowie ein in sein Muschelhorn blasender Triton. Die wohl nach Vorlagen aus Tierbüchern geschaffenen Körper von Krabbe und Schildkröte sind wie Objekte einer Ausstellung relativ dicht an die Bildgrenze geschoben. Ähnlich wie in Jacques de Gheyns berühmten Hexendarstellungen zu Beginn des 17. Jahrhunderts sind hier Naturbeobachtung und Imagination ineinander verwoben.¹¹

Die mit dem Pinsel rasch hingeworfene Tuschezeichnung auf graubraunem Papier gehört zu einer Gruppe von in Augsburg entstandenen Blättern, in denen sich Werner mit den Themen der Magie, Zauberei, Schatzgräberei und Geisterbeschwörung auseinandersetzte und die möglicherweise für die Übertragung in den Kupferstich bestimmt waren. Durch ihre Unmittelbarkeit und groteske Übersteigerung unterscheiden sie sich von den Szenen mit Schatzgräbern und Grabplünderern des mit Werner befreundeten Augsburger Malers Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684).¹² Werner griff vielmehr auf einzelne Motive der nächtlichen Spuk- und Hexenszenen Salvator Rosas zurück, die er während seines Italien-

Abb. 2

Joseph Werner der Jüngere, **Mänade**, 1667–1680, Pinsel und Tusche in Schwarz und Grau, weiss gehöht auf graubraunem Papier, 35,1×22,2 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. 7636





aufenthalts kopiert und zum Teil als Druckgrafiken für sein «Kunst-Cabinet» erworben hatte.¹³

In einem weiteren Blatt aus dieser Gruppe überrascht ein gigantisches Skelett vier Schatzgräber, die vor dem mit einer Marienstatue bekrönten Nischengrab mit Hilfe von Büchern, Räucherwerk und auf den Boden gezeichneten Kreisen den Schatz zu lokalisieren versuchen (Abb. 3).¹⁴ Einer der Männer richtet eine brennende Fackel auf die Erscheinung, der andere versucht sie mit erhobenem Kruzifix zu bannen und weist zugleich mit seinem Stab auf eine Stelle im magischen Kreis, an der die zwei weiteren Männer Spaten und Pickel ansetzen. Starke Schlagschatten steigern die theatrale Wirkung.

Werners Zeichnungen beziehen sich auf ein im Europa der Frühen Neuzeit weit verbreitetes Phänomen, das durch die Antikengrabungen und die Suche nach Gold- und Silberminen in der Neuen Welt noch gefördert wurde.¹⁵ In der Schatzsuche spielten darüber hinaus magische Praktiken eine wichtige Rolle, da die verborgenen Reichtümer von dämonischen Geistern bewacht wurden.¹⁶ Unter den von Caspar Merian (1627–1686) nach Stettlers Zeichnungen geschaffenen Stichen des *Wol-geschliffene[n] Narren-Spiegel[s]* findet sich auch ein «schatz-suchende[r] Narr», der bereit wäre, seine Seele im Austausch gegen den Schatz dem Teufel zu verkaufen.¹⁷ Schatzgräberei war ein Delikt und wurde von der weltlichen und kirchlichen Obrigkeit verfolgt. Die Grenzen zwischen Schatzsuche, Grabplünderung

und archäologischer Grabung waren jedoch fließend, wie sich auch zwischen Gewinnstreben, Ruhmsucht und Wissbegierde oft schwer unterscheiden liess. Legale und illegale Grabungskampagnen förderten alte Münzen zutage, welche die gelehrte Neugierde weckten. Wir können davon ausgehen, dass Werners unheimliche Darstellungen einer anderen, untergründigen Archäologie gerade auch in einem Umfeld auf Resonanz stiessen, in dem man sich über geheimes, fragmentarisches oder «prekäres» Wissen austauschte.¹⁸

Werner selbst war ein angesehener Sammler von Münzen und stand wie Stettler im Kontakt mit Charles Patin und Andreas Morell (1646–1703), den renommiertesten Numismatikern der Zeit. Der Arzt und Antiquar Patin war 1667 aus Paris und Frankreich geflüchtet, um einer Haftstrafe zu entgehen. 1676 wurde er an den Lehrstuhl für Medizin in Padua berufen und von Stettler auf seinem Umzug nach Italien begleitet.¹⁹ Kein Glück im Paris Ludwigs XIV. hatte auch der Berner Antiquar und Münzforscher Morell, der auf Empfehlung Patins 1680 an den französischen Hof gereist war und bald Zugang zum königlichen Münzkabinett erhielt; er wurde jedoch mehrere Male in der Bastille gefangengehalten, bis auch er um 1690 Paris fluchtartig verliess.²⁰

1667, im selben Jahr wie Patin, reiste auch Werner aus Paris ab. Auch er hatte in den fünf Jahren, die er am französischen Hof verbrachte, nicht die gewünschte Anerkennung gefunden. Nach einem rund zehnjährigen Aufenthalt in Italien war er 1662 als Miniaturist nach Versailles berufen worden; dort führte er im Auftrag von Charles Le Brun (1619–1690), dem Kanzler und Rektor der 1648 gegründeten Académie Royale, Miniaturporträts der königlichen Familie sowie Miniaturen mit mythologischen Themen aus. Stettler diente ihm während der Zeit als Geselle.²¹ Zwar wurden Werners Miniaturen von französischen Connaisseurs hoch gepriesen.²² In Versailles blieb

Abb. 3

Joseph Werner der Jüngere,
Vier Grabräubern erscheint ein Gespenst, 1667–1680,
Pinsel in Schwarz und Grau über schwarzer Kreide,
mit weisser Deckfarbe gehöht auf hellbraunem Paper,
35,3 × 22,8 cm,
Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 52310

er jedoch eine zweitrangige Figur, und auch seine Anstrengungen, sich durch auserlesene Kleidung zum aristokratischen Hofmann zu stilisieren, zeitigten keinen Erfolg.

Ästhetik der *Curiosité*: Werners Miniaturen

Werners Fantasien einer übernatürlichen, diabolischen Kräften unterworfenen Welt waren eng mit der Kultur- und Kunstszene Augsburgs verbunden, die ihm eine eigenwilligere künstlerische Handschrift erlaubte als dies in Paris möglich gewesen wäre. Werner war 1667 nach Augsburg gewechselt, wo er seine glücklichsten Jahre verbrachte. Die wohlhabende Reichsstadt hatte sich seit den 1620er Jahren zu einem kulturellen Zentrum entwickelt und übte eine grosse Anziehungskraft auf deutschsprachige Künstler aus. Kurz nach seiner Ankunft vermählte sich Werner mit Susanna Mayr, der Schwester des wohlhabenden Malers und Rembrandtschülers Johann Ulrich Mayr (1629–1704) und fand so Zugang zu den Kreisen um Sandrart.²³ Werner, Mayr und Sandrart gehörten zu jener Gruppe selbstbewusster Maler, die das gemeinsame Ziel verfolgten, eine Akademie in Augsburg zu gründen.²⁴

Werners «Kunst-Cabinet» mit den über Jahre gesammelten Münzen, Zeichnungen, Druckgrafiken und Gemälden wurde in Augsburg zum Treffpunkt eines auserlesenen Kreises kunstinteressierter Männer und Frauen. Auch Patin besuchte Werner in Augsburg und hielt die Begegnung in den nach der Flucht aus Paris begonnenen *Relations historiques* fest. Für Patin verkörperte Werner jene sinnlich-ästhetische Neugierde, die das «Genie» des Künstlers ausmachte: «Monsieur Verner n'aime pas seulement la curiosité, il en est la source, elle part tous les jours de son genie & de ses mains; c'est le pere d'une infinité d'expressions qui char-

ment les yeux & ravissent l'imagination.»²⁵ Werners Miniaturen erregten «die Bewunderung der besten Meister». Der König habe sie für sein Kunstkabinett erworben, um ihnen einen Platz unter den schönsten Dingen der Welt zu geben.²⁶

In Augsburg entstand auch Werners *Allegorie der Malerei*, eine gemalte Selbstreflexion über die Kunst der Miniaturmalerei und deren Stellung im akademischen Diskurs (Abb. 4).²⁷ Eine anmutige, in einen kobaltblauen Umhang gehüllte junge Frau in der Rolle der *Pictura* präsentiert eine Bildtafel mit der skizzenhaften Darstellung der behelmten Göttin Minerva, der Schutzherrin der Weisheit und

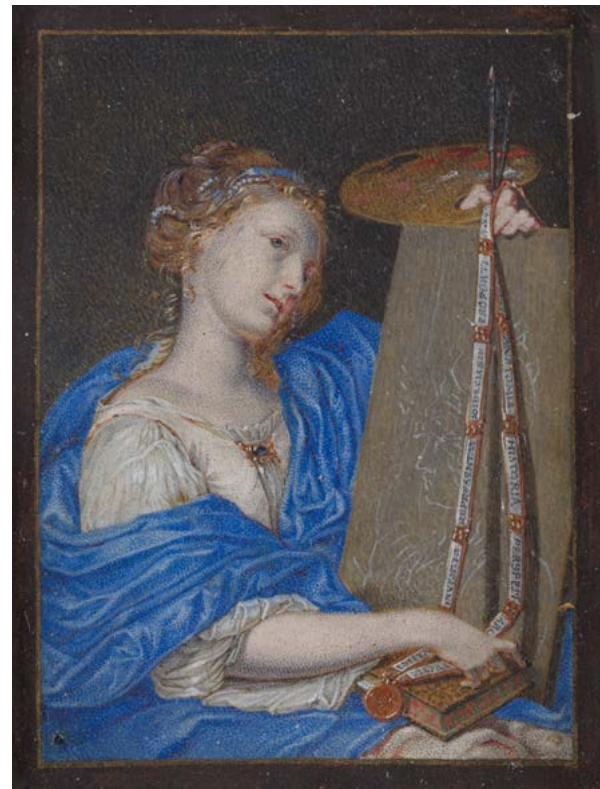


Abb. 4
Joseph Werner der Jüngere,
Allegorie der Malerei, um 1670,
Gouache auf Pergament über Holz, 8,5×6,5 cm,
Zürich, Kunsthaus, Grafische Sammlung,
Inv. Nr. 1944/14

Kunst. In ihrer Linken hält sie zwei Pinsel und eine Palette. Prominent vorgezeigt wird auch eine Kette aus in Gold gefassten elfenbeinernen Plättchen, die mit kunsttheoretischen Begriffen beschriftet sind (*imitatio, inventio, repraesentatio, decus, proportio, anatomia, historia, perspectiva, architectura*); die an ihr befestigte goldene Medaille trägt die Aufschrift «PICTURA». Werner wählte für die Komposition ein besonders kleines Format. Die nahsichtige Betrachtung der malerischen Imitation kostbarer Materialien – wie Gold, Perlen, Elfenbein – zog den Blick in Bann und erhöhte die affektiven Wirkungen des juwelenhaften Werkes.²⁸

Sandrart überliefert, dass Werner sich auf die Miniaturmalerei zu spezialisieren begann, weil diese «trockene» Art der Malerei mit Gouachefarben im Vergleich mit der Fresko- oder Ölmalerei eine bedächtigeren Arbeitsweise erlaube.²⁹ In ähnlichen Worten wie Patin hält auch Sandrart fest, dass Werner in den «kleine[n] Miniatur-Stücklein [...] gar bald [...] so berühmt worden/daß seine Werke bey allen Potentaten geliebet/verlangt und gesucht/mithin durch sein Lob täglich weit und breit ausgestreuet wurde/zumal da seine Gemälde von den großen Potentaten/Cardinälen und Königlichen Abgesandten in alle Theile der Welt gebracht worden.»³⁰ Miniaturmalerei war eine «aristokratische» Kunst, für die Werner auch aus kostspieligen Materialien hergestellte Geräte benutzte, die Stettler in seiner Autobiografie beschreibt: Werner bewahrte die Farben in «kleinen flachen Schälchen» in einer Hülle aus Elfenbein. Die Pinselstiele bestanden aus Silber, damit sie leichter zu handhaben waren. Als Palette diente ihm ein elfenbeinernes Brettchen, das mit einer «Guggscheibe» ausgestattet war – möglicherweise einer Lupe, mit der er seine Arbeit nahsichtig überprüfen konnte.³¹ Auch der Auftrag der Kurfürstin Henriette Adelaïde von Savoyen (1636–1676) für einen achteiligen Marien-

zyklus belegt die hohe Wertschätzung von Werners Miniaturen in aristokratischen Milieus. Die kunstliebende Kurfürstin war von den kleinen Kostbarkeiten, die «mit großem Fleiß und Verstand wol ordinirt/und mit aller nöthig- und ersinnlicher Zierlichkeit vernünftig in kurzer Zeit verfäertiget» wurden, so ange-tan, dass sie Werner «für jedes Stück hundert Ducaten» überreichte.³²

Werner verliess Augsburg spätestens 1682, nachdem sich der alte Freundeskreis aufgelöst hatte. Zurück in Bern, begann er sich für die akademische Ausbildung angehender Künstler und Künstlerinnen zu engagieren, malte grossformatige Allegorien und eine Reihe von Porträts in Öl. In seiner Heimatstadt wurden Miniaturen kaum geschätzt. Dass er sich aus Not einer Gattung zuwandte, die ihm nicht eigentlich behagte, mochte ihn in dem Entschluss bestärkt haben, in relativ hohem Alter den Umzug nach Berlin zu wagen und somit gleichsam selbst die unglückliche Wendung seines Schicksals herbeizuführen.

Kunst der Genauigkeit: Stettlers Münzen

Im Unterschied zu Werner schuf Stettler keine grossformatigen Gemälde und blieb durchweg auf das Zeichnen, Malen und Tuschen auf Papier spezialisiert. Ohnehin lag Stettlers Be-gabung, wie die seines Lehrers, im kleinen Format. Er illustrierte biblische und historische Texte, Emblem- und Fabelbücher sowie Kataloge von Münzen. Zu diesem Zweck sam-melte er Bildmotive und experimentierte mit Verfahren, die es ihm ermöglichten, in kurzer Zeit viel zu produzieren. Er hatte ein gutes Ge-spür für Marktlücken, die er mit seiner zeich-nerischen Begabung bedienen konnte. Als er, zur Sicherung seines Lebensunterhalts, damit begann, die Stammbäume einiger Berner Fa-milien aufzustellen, gelang es ihm, mithilfe

einer Schablone aus Karton seine tägliche Produktion von sechs auf dreissig Wappen zu steigern. Gleichzeitig legte er ein «Sackbüchlein» an, in dem er nach eigenen Angaben einen Vorrat von rund 4000 Wappen zusammentrug.³³ Stettlers Manuskript mit den «Wappen der regimentsfähigen Bürger und ewigen Einwohner löblicher statt Bern» von 1684 ist ein eloquentes Beispiel für die Eleganz, mit der er heraldische Symbole wiedergab (Abb. 5). Stettler produzierte in grossem Umfang. In seiner Lebensbeschreibung rühmt er sich, für den Kupferstecher Peter Aubry (1596–1666) in Strassburg «etliche 100 Zeichnungen», für Andreas Morell «noch etlich 1000 Zeichnungen» und für Charles Patin Zeichnungen nach «viel 1000 Medaillen» gefertigt zu haben.³⁴ Im Auftrag von Aubry fertigte Stettler Zeichnungen nach Sebastian Brants *Narrenschiff* von 1494 an, die dann von Caspar Merian für den *Wolgeschliffene[n] Narren-Spiegel* verwendet wurden. Solche neueren Formen medialer Übertragung gingen einher mit einer Neubewertung der handwerklichen Tugend der Genauigkeit, der nun auch ethische und epistemische Werte zugeschrieben wurden.

Wie zahlreiche andere frühneuzeitliche Praktiker, die nie eine höhere Schule abschlossen, griff Stettler dennoch wiederholt zum Schreibgerät.³⁵ Im 1679 gedruckten 32-seitigen Traktat *Von dem rechten Weg zu der Edlen Malherrey* vertritt er selbstgewiss sein künstlerisches Ethos, das Akkuratesse und Fleiss höher bewertete als Originalität der Erfindung.³⁶ Der angehende Zeichner und Maler soll sich eingehend mit der «Wissenschaft des Feldmessens» beschäftigen, die Dürer in besonderer Weise beherrschte; mehr noch als das «Zeichnen nach der Ungleichheit des Lebens» trage das auf einer geometrischen Grundlage beruhende Zeichnen zur Schulung des Augenmasses bei.³⁷ Stettler empfiehlt, anfänglich Kupferstiche mittels einer Glasscheibe auf Papier nachzuzeichnen, danach mit Hilfe von Dürers

Gitterrahmen «nach dem Leben» und schliesslich «auß eigener Erfindung zu reissen».³⁸ Unter Malerei versteht Stettler das «trockene mahlen» mit bunten Kreiden oder das Tuschen oder Malen auf Papier; deren Technik sei aus Johann Langes deutscher Übersetzung von Willem Goerees «Illuminir- oder Erleuchterey-Kunst» zu erlernen.³⁹

Stettlers rund fünfzig Jahre später von Johann Caspar Füssli (1706–1782) veröffentlichte Autobiografie öffnet ein Fenster in die sich dynamisch verändernde Welt der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der Künstler, Handwerker und Gelehrte in stets wechselnden Konstellationen an unterschiedlichen Orten ihr Glück versuchten. Nach der Ausbildung beim Zürcher Maler und Stecher Conrad Meyer (1618–1689) reiste Stettler als Geselle Werners an den französischen Hof. In Paris, Versailles, Strassburg, Augsburg, Frankfurt und Amsterdam sowie auf seiner Reise mit Patin nach Padua trat er mit zahlreichen anderen Männern und Frauen in Kontakt, die durch Zeichnen, Malen und Radieren ihren Lebensunterhalt bestritten, schulte sein Auge und erwarb eine Vielzahl von Büchern und grafischen Blättern.

Die Tausende von Zeichnungen nach Münzen, die Stettler im Auftrag von Morell und Patin ausführte, verweisen auf die steigende Nachfrage nach illustrierten numismatischen Büchern, die als mobile Münzsammlungen auf Papier durch die Gelehrtennetzwerke zirkulierten. Im 1683 erschienenen *Specimen universae rei nummariae antiquae (Proben der gesamten antiken Münzkunst)* befasst sich Morell eingehend mit den Fähigkeiten, welche die Übertragung eines geprägten Objekts aus Metall in eine Zeichnung und deren Überführung in eine Radierung erforderte (Abb. 6). Morell hatte selbst einen Grossteil der Münzen «genau gezeichnet», um jene «vollkommene Vorstellung der Antike» zu erreichen, die Männer und Frauen «mit einem empfindlicheren Gau-



Abb. 6
 Andreas Morellius,
Specimen universae rei nummariae antiquae,
 Paris: Thomas Moette, 1683, 116, Tabula XIV,
 Bern, Universitätsbibliothek, MUE Rar alt 6248

men und einem erleseneren Geschmack für das Alte» in anderen numismatischen Traktaten vergeblich suchen. Maler und Stecher hingen leider oft «allzu sehr an ihrer Kunst» und vernachlässigten bei der Zeichnung die «Art und Weise der Antike». ⁴⁰ Mit der Formulierung «gustus, ut vocant» (Geschmack, wie man ihn nennt) verwendete Morell einen Begriff, der in denselben Jahren am französischen Hof neu als moralisches und ästhetisches Unterscheidungsvermögen definiert wurde. Auch Patin hält in seiner *Histoire des medailles* von 1665 fest, dass der Umgang mit Medaillen und Mün-

zen nicht nur neue aus der Antike gewonnene Erkenntnisse zutage fördere, sondern uns auch jene Regeln unmittelbar erfahrbar mache, aus denen sich unsere Moralphilosophie speise. Geschichte liesse sich nicht nur aus Büchern lernen. Vielmehr soll man sein Vertrauen auch in die Denkmäler der Zeit setzen, von denen Münzen und Medaillen die zuverlässigsten Zeugnisse darstellen. ⁴¹ Der Umgang mit Münzen und Medaillen schärfte das moralische Werturteil und regte verstärkt zum moralischen Handeln an.

Jenes Ideal der Genauigkeit und Präzision, dem Morell die eigene zeichnerische Arbeit unterstellte, sah Sandrart auch in den Zeichnungen Stettlers verwirklicht, der die Münzen «vollkommen und recht gleichend» wiederzugeben vermochte und auch «sehr sauber» zeichnete. ⁴² Zeichnerische Akkuratess war jedoch zugleich auch ein illusorisches Ideal, da sie von zahlreichen Übertragungen und medialen Brüchen begleitet war. Das lässt sich etwa an Patins Neuausgabe des von Hans Holbein d. J. mit Federzeichnungen geschmückten Exemplars von Erasmus' *Lob der Torheit* zeigen. Stettler kopierte Holbeins Marginalien und schuf die Graftzeichnungen, die wiederum als Vorlagen für Caspar Merians Stiche dienten. Als Tiefdrucke mussten sie ohnehin separat vom Text gedruckt werden. Angesichts des durch das kleine Buchformat beschränkten Platzes wurden die Stiche dann, statt den Text an den Rändern zu begleiten, recht unschön mitten in den Satzspiegel gedruckt beziehungsweise in einzelnen Fällen gar auf separaten Blättern über den Text geklebt (Abb. 7). ⁴³ Stettlers über die Jahre gesammelte und auch in der Autobiografie erwähnte Bücher zeichnen ihn als «lesenden» und «wissenden» Künstler aus. ⁴⁴ Ein Grossteil der von ihm 1707 an die burgerliche Bibliothek in Bern geschenkten Werke stand in einem direkten Zusammenhang mit seinen eigenen zeichnerischen Idealen und Interessen. ⁴⁵ Er besass meh-



Abb. 7

Caspar Merian nach Wilhelm Stettler nach
 Hans Holbein d.J., **Polyphem und zwei tanzende Satyrn**,
 Radierung, eingeklebt, in *Mōrias enkōmion. Stultitia Laus*.
 Des. *Erasmii Rot. declamatio*,
 hg. v. Charles Patin, Basel 1676, 16,
 Bern, Universitätsbibliothek, MUE Rar alt 1582

rere illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen* und Aesops *Fabeln*, Übersetzungen der Werke von Homer, Vergil und Seneca, eine repräsentative Auswahl an Emblembüchern (Andrea Alciati, Jean-Jacques Boissard, Otto Vaenius, Jacob Cats, Julius Zingref), Chroniken und Geschichtswerke (Titus Livius, Plutarch, Flavius Josephus, Sebastian Münster, Sebastian Franck), botanische, naturkundliche und anatomische Schriften (Leonhart Fuchs, Pierre Belon, Conrad Gessner, Felix Platter), eine deutsche Ausgabe von Theodor de Brys Reiseberichten aus der Neuen Welt, sowie eine reiche Anzahl von Kunst- und Vorlagenbüchern, die Anleitungen zum Zeichnen und

Schreiben als aus den mathematischen Künsten hervorgegangenen Praktiken vermitteln (Heinrich Lautensack, Jean Cousin, Abraham Bosse, Paul Franck). Neben einer Fülle neuerer deutscher Literatur erwarb Stettler auch aktuellste französische philosophische Texte wie etwa die 1673 erschienene Schrift *De l'égalité des deux sexes* des französischen Cartesianers François Poullain de La Barre (1647–1723), in der dieser für die absolute Gleichstellung der Geschlechter argumentiert. Diese geschlechteremanzipatorische, libertine Auffassung teilte Stettler mit Patin, dessen Gattin und deren zwei Töchter ebenfalls publizistisch tätig waren.

Vorratskammer der Invention: Stettlers «Eyerstock»

Nachdem Stettler 1668 vergeblich versucht hatte, mit Werners Hilfe in Augsburg Fuss zu fassen und auch nach seiner Rückkehr nach Bern «wenig zu thun» hatte, begann er, einen «guten Vorrath» von «Figuren, vierfüßige[n] Thiere[n], Vögel[n], Blumen» für künftige Inventionen anzulegen. Seine Experimente mit Zeichen- und Maltechniken auf Papier wurden später von Sigmund von Wagner zu einem Band vereint und mit einer kurzen Einleitung versehen.⁴⁶ Stettler soll seinen Bildervorrat «Eyerstock» genannt haben, folglich nach jenen, auch damals öfters noch «weibliche Hoden» genannten Organen, deren zentrale Rolle bei der Fortpflanzung der englische Anatom William Harvey (1578–1657) neu definiert hatte.⁴⁷ Stettler könnte von diesen weit verbreiteten «ovistischen» Thesen über Patin gehört haben, der selbst Harveys Theorien vertrat und andere «Ovisten» wie Marcello Malpighi, Jan Swammerdam und Reinier de Graaf in seiner Autobiografie *Lyceum Patavium* erwähnt.⁴⁸ Der «Eyerstock» enthielt folglich den ebenfalls unterschiedlichen Vorlagen entnommenen Stoff, aus dem Stettler neue Bildideen erzeugte. Mehrere Blätter zeigen eine Nähe zu Stettlers Vorlagen für die von Conrad Meyer gestochenen Illustrationen in der 1669 gedruckten Schrift *Eine kurtze Ost-Indianische Reiß-Beschreibung* des Berner Malers und Soldaten der Niederländischen Ostindien-Kompanie Albrecht Herport (1641–1730).⁴⁹ Stettler übertrug dabei Herports eigene Zeichnungen in ein passendes Format. Zu dieser Gruppe gehört auch ein bisher nicht veröffentlichtes Blatt, das in der oberen Hälfte einen Pfau, einen Gelbbrustara (*ara ararauna*), einen Affen, einen Jaguar und ein Krokodil sowie zwei dunkelhäutige Männer vorstellt (Abb. 8). Den *lupus marinus*, die *capra sylvestris*, den *onager*, das Zebra und «äthiopische Pferd» der unteren

ren Hälfte hatte Stettler seitenverkehrt aus Jan Jonstons *Historia de quadrupedibus* kopiert, die 1657 im Merian-Verlag in Frankfurt erschien.⁵⁰ Caspar Merians Radierungen in Jonstons *Geschichte der Vierfüßler* dienten Stettler ebenfalls als Vorlage für einige in Herports *Reiß-Beschreibung* dargestellte Tiere, etwa die Elefanten. In seiner Autobiografie zeigt sich Stettler fasziniert von den Abenteuern des fast gleichaltrigen Künstlerkollegen, der nach der Lehre bei Albrecht Kauw (1621–1681) nach Amsterdam reiste, «allwo er Lust bekommen auch fremde Länder zu besehen». Herports «fremde Vorstellungen Ost-Indischer Völker, Trachten, Thiere, Früchte, Bäume, Meerfahrten, Seestürme» wären wohl wert, «in einer vornehmen Kunst-Cammer» ausgestellt zu werden.⁵¹

Das vielleicht ungewöhnlichste Blatt der Sammlung zeigt vor einem mit Umrisszeichnungen nach hauptsächlich antiken und einigen wenigen naturkundlichen Motiven dicht übersäten Grund einen wohl nach der Natur gemalten «Imbenfraß» (Bienenfresser, *Merops apiaster*) sowie eine weibliche Laubheuschrecke mit langen Flügeln und ebenso langem Legestachel (*Tettigonia viridissima*) (Abb. 9). Die feinen Umrisszeichnungen von Tempeln, Theatern, Stadien, Triumphbögen, Rüstungen, Waffen könnten den Münzen, Medaillen und numismatischen Werken Morells entnommen worden sein, die Stettler nach eigenen Angaben für diese Blätter benutzte.⁵² Der frisch getötete, mit einem Faden am langen gekrümmten Schnabel aufgehängte Vogel wurde so auf eine Seite gedreht, dass sowohl die blaugrüne Unterseite als auch die blassen, von Rotbraun zu Braungrau changierenden Farbtöne des Rückens und die grünlichen Flügeldecken sichtbar werden, wie sie für Jungvögel charakteristisch sind. Die Art der Präsentation erinnert an Dürers oft kopierte tote Blauracke (*Coracias garrulus*) und an die fast gleichzeitig entstandenen Stilleben mit Vogeldarstellungen



Abb. 8

Wilhelm Stettler, «Eyerstock»: Pfau, Gelbbrustara, zwei dunkelhäutige Männer, Affe, Jaguar, Krokodil und Vierfüssler, Wasser- und Deckfarben sowie Tusche (Feder und Pinsel) auf Papier, ca. 22,5×17,2 cm (Blattgrösse), Bern, Burgerbibliothek, FA Stettler 25

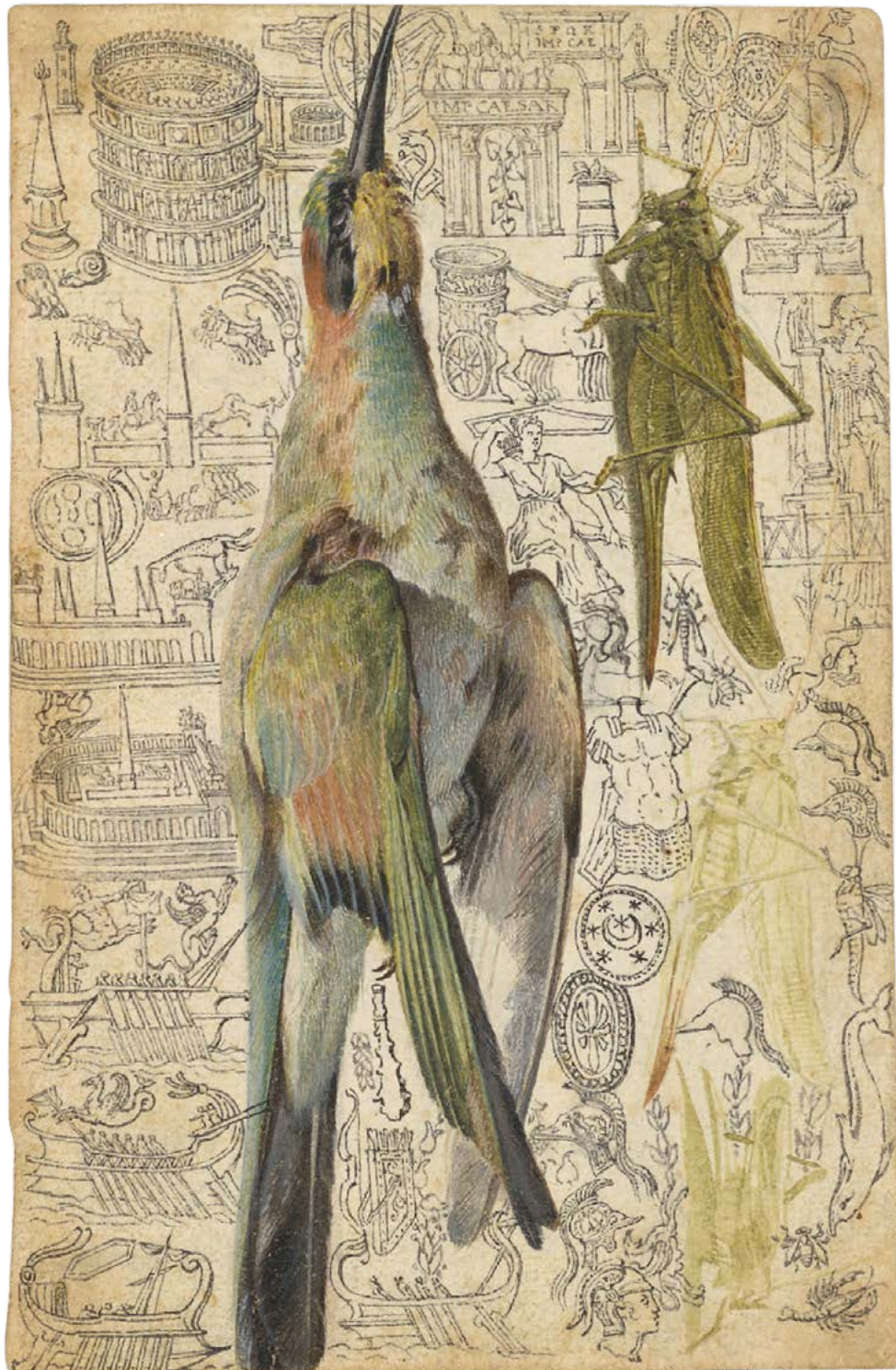


Abb. 9

Wilhelm Stettler, «Eyerstock»: **Antike Motive, Bienenfresser (*Merops apiaster*) und Grünes Heupferd (*Tettigonia viridissima*)**, Feder und Tinte, Wasser- und Deckfarben auf Papier, ca. 16×10,5 cm (Blattgrösse), Bern, Burgerbibliothek, FA Stettler 25



Abb. 10
«Merops; Guespieri; Imbenstecher», Deckfarben auf Papier, ca. 31 × 18 cm, in *Vogelbuch der Familie Graviseth*,
 Burgerbibliothek Bern, Mss.h.h.XV.49, 139

Kauws (Kat. 1), unter denen sich jedoch kein Bienenfresser befindet.⁵³ Toter, aufgehängter Vogel und scheinbar lebendiges Insekt sind bei Stettler äusserst genau («ad vivum») und in natürlicher Grösse wiedergegeben. Die Auswahl ergab sich wohl dadurch, dass Bienenfresser sich nicht nur von Bienen, sondern auch anderen fliegenden Insekten ernähren. In Gessners *Vogelbuch*, das möglicherweise in Stettlers Exemplar von Gessners *Thierbuch* eingebunden war, konnte er über den «Imbenwolff/oder Imbenfraß» lesen, dass dieser auf Kreta beheimatete Vogel «gantz schön von farb» sei, so dass er mit einem Sittich oder Papagei verglichen werden könne und dass er neben Bienen auch «Höuwshrecken» und Mücken fange.⁵⁴ In der Tat drangen seit dem 17. Jahrhundert Bienenfresser vermehrt auch in Gebiete nördlich der Alpen vor; die zwischenzeitliche Erwärmung des Klimas und das mit wärmeren Witterungen verbundene höhere Aufkommen an Insekten mochte die Zuwanderung dieser im Norden noch kaum bekannten Vogelart begünstigt haben. Im Jahr 1644 wurden mehrere dieser bunten Vögel auch im bernischen Aargau bei Kaiserstuhl gesichtet und geschossen.⁵⁵ Einer dieser toten Vögel gelangte in die Hände von Jakob Graviseth (1598–1658), dem ornithologisch interessierten Besitzer von Schloss Liebegg, der ihn für sein Vogelbuch darstellen liess und dem Bild folgenden Kommentar hinzufügte (Abb. 10): «Diser Vogel ist im Herbst zu Keyserstul in der Grafschaft Baden 1644 geschossen worden, ist villeicht Merops Bellonii, auf deutsch ein Imbenfraß; es seindt ettliche mit einander geflogen.»⁵⁶ In welchem Jahr und auf welche Weise Stettler zu seinem Bienenfresser gelangte, ist ungewiss. Die mit bunter Kreide, Gouache und Aquarell ausgeführte Malerei dokumentiert Stettlers Bemühen um differenzierte Wiedergabe des farbenprächtigen Gefieders, das die Schönheit dieser in wärmeren Gegenden beheimateten Vogelart ausmacht. Dass Stettler den im Norden sel-

tenen Vogel und sein Futter vor einem mit martialischen Motiven belegten Grund zeigt, erhöht die ambivalente Wirkung des Blattes mit seinem augentäuschenden Spiel zwischen Lebensähnlichkeit, Lebendigkeit und Ruhe.

Fazit: Geld und Glück

Der bunte, seit den 1640er Jahren vermehrt auch nach Nordeuropa migrierende Vogel mag hier als Emblem für die Maler und Malerinnen des späten 17. Jahrhunderts stehen, die aus ihrer gewohnten Umgebung aufbrachen, um in der Fremde ihr Glück zu versuchen. Die Motivationen für das Reisen waren vielfältig. Eine Gesellenwanderzeit gehörte zur künstlerischen Ausbildung, wie auch Aufträge und Anstellungen oft einen Ortswechsel erforderten. Ein starker Impuls war schliesslich jene Neugierde oder *curiosité*, die Männer und Frauen sowohl zum Reisen als auch zum Sammeln fremder, ungewöhnlicher oder besonders reizvoller Objekte veranlasste. Reisen war ein wirksames Mittel gegen Unlust und Melancholie. Stettler war nach Amsterdam aufgebrochen, nachdem er nach «etlich 1000 Zeichnungen für Herrn Andreas Morell [...] auch endlich dieser Arbeiten müd» geworden war.⁵⁷ Die Beschäftigung mit Herports *Ost-Indianische[r] Reiß-Beschreibung* mochte der Antrieb gewesen sein, selbst «den grossen Europaeischen Marck-Platz allerley Künsten» kennenzulernen, dessen Reichtum an «seltsamen und unbekandten Sachen und Personen» Herport bewogen hatte, «in das weit entlegene Indien zu säglen».⁵⁸ Stettler begab sich zuerst nach Frankfurt, wo er rund vier Monate blieb, um für Caspar Merian zu arbeiten, und setzte dann seine Reise nach Amsterdam fort.⁵⁹ Sein detaillierter Bericht, wie er in der fremden Stadt erst sein Glück fand, nachdem er sich schon zur Rückkehr nach Bern entschieden hatte, soll diesen Beitrag be-



Abb. 11

Pier Francesco Mola, «Adio speranza», Feder und braune Tinte auf Papier, 10,2×18 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1857,0613.365

schliessen. Stettler zeigte sich begeistert von Artus Quellinus' (1609–1668) Skulpturen am neuen Rathaus, besichtigte die Oude Kerk mit ihren Grabmälern, beteiligte sich fleissig an Auktionen, zeichnete im Hafen, begegnete in einem Bierhaus wohl dem Maler, Radierer und Mezzotintstecher Gerard de Lairese (1640–1711), tauschte sich mit Kupferstecher Romeyn de Hooghe (1645–1708) aus und schrieb bewundernd über die gelehrte Anna Maria van Schurman (1607–1678), die er offenbar ebenfalls kennenlernte.⁶⁰ Gleichzeitig versuchte er über den Kupferstichverleger und Kunsthändler Clement de Jonghe (1624–1677) Arbeit zu finden. Als ihm schliesslich der Kupferstecher Christiaan van der Hagen (um 1630–1695) einige Aufträge vermittelte und er auch ein Angebot erhielt, nach Schweden zu reisen, war er schon beim Packen seiner Habselig-

keiten um nach Hause zurückzukehren, da er in «Amsterdam kein Glück für mich sehen konnte».⁶¹

Kehren wir von hier aus nochmals zu Stettlers Betrachtungen über die eigene und Werners «Unglückhaftigkeit» zurück. Im späten 17. Jahrhundert häuften sich gerade in Kunstzentren wie Rom und Amsterdam sogenannte Künstlerklagen.⁶² Während in Bern die Aufträge fehlten, rivalisierten in den grossen Städten Hunderte von Künstlern und Künstlerinnen um Aufmerksamkeit und Unterstützung durch einflussreiche Personen. Satirische Selbstreflexion war eine wirksame Strategie, um den öffentlichen Blick auf die eigene Kunst zu lenken. Eine in Rom geschaffene, mit «Adio speranza» beschriftete Skizze von Pier Francesco Mola (1612–1666) zeigt sein fiktionales Selbst in Gestalt eines Malers, der mit theatralischer



Abb. 12

Aert van Waes, **Der Künstler scheisst auf seine Palette**, 1645,
Radierung, 16,2×21,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv.Nr. RP-P-OB-61.684

Geste auf die am Boden liegenden Pinsel und Palette weist, während sich sein Begleiter auf einen vierarmigen Anker stützt. Die aus dem Füllhorn fallenden Zwiebeln verdeutlichen die Kluft zwischen Wunsch und Realität (Abb. 11).⁶³ In einer kaum an Deutlichkeit zu übertreffenden Bildsprache verweist der holländische Maler Aert van Waes (um 1620–um 1675) in einer Radierung auf die Wertlosigkeit der schon auf seiner Palette vorbereiteten Farben (Abb. 12). Die Bildunterschrift lautet: «Om dat ick door de konst niet quam to myn vermeten, soo heb ick als ghij siet in de pinseel ghescheten.»⁶⁴

In seinem Rat an die angehenden Maler, bei mässigem Erfolg doch «gleich die Kunst ganz aufzugeben», spricht Stettler zwar eine weniger drastische, doch nicht minder deutliche Sprache. Angesichts der Volatilität des Marktes wurde der Gewinn, den man aus dem Verkauf der eigenen Werke schlagen konnte, zu einem wichtigen Faktor bei der Entscheidung für oder gegen eine künstlerische Karriere. Rasch wechselnde Geschmacksrichtungen erforderten flexible Lebensentwürfe und Identitäten und ein geschicktes Interagieren zwischen Anpassung an bestehende Moden und Stile und Aufmerksamkeit erregender Innova-

tion. Der niederländische Maler und Schriftsteller Samuel van Hoogstraten (1627–1678) hat in der *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst (Einleitung in die hohe Schule der Malkunst)* das Gewinnstreben der Kunstschaffenden erstmals auch moralisch und ethisch gerechtfertigt. Malerei sollte nicht nur aus Liebhaberei (*amoris causa*) ausgeübt werden, sondern auch im Hinblick auf einen möglichen Ertrag, der sowohl aus Ruhm und Ehre (*honoris causa*) als auch finanziellem Gewinn (*lucris causa*) bestehen konnte.⁶⁵ In dem Sinne haben auch Werner und Stettler zeit ihres Lebens mit wechselndem Erfolg versucht, ihre künstlerischen Neigungen so auszurichten, dass sie sich ein gutes Leben oder zumindest das Überleben sichern konnten.

Vieles weist nun darauf hin, dass Stettler tatsächlich am Ende seines Lebens «müßig» ging. In seinen letzten Lebensjahren füllte er ein Notizbuch mit feinsäuberlich geschriebenen Exzerpten aus Nicolaus Goldmanns *Civil Bau-Kunst* von 1699 und der zweiten Auflage von Franz Philipp Florinus' *Oeconomus pru-*

dens et legalis (Allgemeiner Klug- und Rechtsverständiger Haus-Vatter) von 1705, den neuesten Publikationen zur klugen Bewirtschaftung von Haus, Land und Garten, die sich auch an bürgerliche Landgutbesitzer richteten.⁶⁶ Vielleicht lässt sich in den Exzerpten ein Indiz für eine glückliche Wendung des eigenen Lebens sehen, das ihm zwar nicht Malerruhm, jedoch eine Fülle bewegender Erfahrungen brachte. Ob er in jenen Jahren des Schreibens und Exzerpierens die Feder oder den Grafitstift bisweilen doch noch zum Zeichnen aus Lust an der Linie benutzte, muss hier allerdings offenbleiben.

Ich danke Annette Kranen, Urte Krass, Armin Kunz, Tabea Schindler und David Schmidhauer für die kritische Lektüre meines Beitrags und Marie-Therese Bättschmann, Oskar Bättschmann, Therese Bhattacharya-Stettler, Florike Egmond, Irene Mannheimer, Jennifer Rabe, Paul Smith und Samuel Vitali für zahlreiche Anregungen und Informationen.

- 1 Staatsarchiv des Kantons Bern, Nachlass Sigmund von Wagner (1759–1835), 55 (44/33). Vgl. Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner, 1637–1710*, Zürich 1974, 91, Dok. 30. Die im Original nicht mehr erhaltene Autobiografie wurde von Johann Caspar Füssli publiziert: *Geschichte und Abbildung der besten Maler in der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: David Gessner 1756, 142–200. Vgl. Oskar Bättschmann, «Gelehrte Maler in Bern. Joseph Werner (1637–1710) und Wilhelm Stettler (1643–1708)» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Georges Herzog u. a., Bern 1995, Bd. 2, 165–200, hier 165–171.
- 2 Glaesemer, *Joseph Werner*, 34–35. Werner veräußerte seine Münzen und Medaillen an das königliche Münzkabinett.
- 3 Therese Bhattacharya-Stettler, «Der Maler Wilhelm Stettler» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 357–363.
- 4 Andreas Tacke, «Das tote Jahrhundert: Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts» in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 51 (1997), 43–70.
- 5 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675/1679/1680*. Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. v. Thomas Kirchner,

Alessandro Nova, Carsten Blüm, Anna Schreurs und Thorsten Wübbena (2008–2012), Bd. 2, Buch 2 (Skulptur), 83, URL: <http://ta.sandrart.net/de/text/976?item=auto58683#auto58683> (Zugriff am 26. 06. 2021). Zur Verleihung des goldenen Ehrenpfennigs an Werner: Glaesemer, *Joseph Werner*, 86, Dok. 30.

- 6 Vgl. Hans A. Michel, «Das wissenschaftliche Bibliothekswesen Berns vom Mittelalter bis zur Gegenwart» in *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 47/3 (1985), 182–184.
- 7 Donationenbuch der Berner Bibliothek, Bern Burgerbibliothek, Mss.h.h.XII.1, unter 106: «Eigentliche Erklärung über die Bildnus deß Vordersten Blats in disem gegenwertigen Buch Munificentiae Monumentum». Vgl. *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 252–253, Kat. 298 (Hans Christoph von Tavel).
- 8 Stettler verweist u. a. auf Cesare Ripas *Iconologia*, Adriaan de Jonges *Emblemata*, Peter Laurembergs *Acerra philologica* und Charles Patins Sueton-Ausgabe von 1675.
- 9 *Epistemische Tugenden. Zur Geschichte und Gegenwart eines Konzepts*, hg. v. Andreas Gelhard, Ruben Hackler und Sandro Zanetti, Tübingen 2019; Alexander Maik Stöger, *Epistemische Tugenden im deutschen und britischen Galvanismusdiskurs um 1800*, Paderborn 2021.

- 10 Glaesemer, *Joseph Werner*, 133–134, Kat. 44; *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog, Berlin), hg. v. Rüdiger Klessmann, Berlin 1966, 143, Kat. 208 (Hans Möhle).
- 11 Claudia Swan, *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565–1629)*, Cambridge 2005.
- 12 Heide Klinkhammer, *Schatzgräber, Weisheitssucher und Dämonenbeschwörer. Die motivische und thematische Rezeption des Topos der Schatzsuche in der Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1992, 184–210.
- 13 Zu Werners «Kunst-Cabinet»: Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. 2, Buch 3 (Niederländische und deutsche Künstler), 325. Zu den «Kupferstichen italienischer Meister», die Werner während seines Romaufenthalts erwarb: Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 151.
- 14 Glaesemer, *Joseph Werner*, 37–44; 126, Kat. 37; Peter Prange, *Deutsche Zeichnungen 1450–1800, Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett*, Köln u. a. 2007, Bd. 1, 380, Nr. 1134.
- 15 Vincenzo Tedesco, «Treasure Hunt – Roman Inquisition and Magical Practices *Ad Inveniendos Thesuros* in Southern Tuscany» in *Religions* 10 (2019), www.mdpi.com/journal/religions/10.3390/rel10070444 (Zugriff am 28. 06. 2021).
- 16 Stefan Jäggi, «Alraunenhändler, Schatzgräber und Schatzbeter im alten Staat Luzern des 16.–18. Jahrhunderts» in *Der Geschichtsfreund* 146 (1993), 37–113.
- 17 *Wol-geschliffener Narren-Spiegel*, durch 115 Merianische saubere Kupfer vorgestellt durch Wahrmond Jocosorius, Freystadt [= Frankfurt], in diesem Jahr [wohl 1670], Nr. 20.
- 18 Ausführlich zum Begriff: Martin Mulsow, *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012, 9–36.
- 19 Zu Patin: Giovanni Corini, «Der Arzt und Numismatiker Charles Patin in Padua» in *Numismatische Literatur 1500–1864*, hg. v. Peter Berghaus, Wiesbaden 1995, 39–46; Robert Felfe, «... der Vernunft Augen und den Augen Vernunft geben». Charles Patin (1622–1693) – Physiognomie eines reisenden Curieux» in *Et in imagine ego: Facetten von Bildakt und Verkörperung, Festgabe für Horst Bredekamp*, hg. v. Ulrike Feist und Markus Rath, Berlin 2012, 325–346.
- 20 Zu Morell: Marie Therese Bättschmann, «Neuentdeckte Zeichnungen des jungen Johann Heinrich Füssli (1741–1825)» in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 56/2 (1999), 137–148; Martin Mulsow, «Das numismatische Selbst. Epistemische Tugenden eines Münzeichners» in *Epistemische Tugenden*, 101–119; Mulsow, *Prekäres Wissen*, 358–361. Nach Mulsow könnte Morells Weigerung, zum Katholizismus zu konvertieren, mit ein Grund für die wiederholten Verhaftungen gewesen sein.
- 21 Glaesemer, *Joseph Werner*, 21–23.
- 22 Der Oratorianer und Dichter Jean Bahier (1640–1707) veröffentlichte 1668 eine Sammlung lateinischer Gedichte über die Miniaturen, die Werner für Bahiers Freund Eustache Quinault in Troyes gemalt hatte: Jean Bahier, *In Tabellas excellentissimi pictoris Josephi de Werner, ad nobilem et eximium virum Eustachium Quinot, apud quem illae visuntur Trecis, carmen*, Troyes: François Jacquard 1668.
- 23 Zu Johann Ulrich Mayr: Yannis Hadjinicolaou, *Denkende Körper – Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten*, Berlin 2016, 66–73.
- 24 Vgl. zum Folgenden: Bruno Bushart, «Zur Augsburger Malerei des Barock» in *Augsburger Barock* (Ausstellungskatalog, Augsburg), hg. v. Bruno Bushart, Augsburg 1968, 95–100; ders., «Die Augsburger Akademien» in *Academies between Renaissance and Romanticism of Art, Leids Kunst-historisch Jaarboek*, 5–6, 's-Gravenhage 1989, 332–347.
- 25 Charles Patin, *Quatre relations historiques*, Basel: ohne Verl. 1673, 75: «Herr Werner liebt nicht nur die Neugierde, er ist deren Quelle; täglich ergießt sie sich aus seinem Genie und seinen Händen. Er ist der Vater einer unbegrenzten Anzahl von Ausdrucksmöglichkeiten, welche die Augen bezaubern und die Einbildungskraft hinreißen.» (Übersetzung der Verfasserin.) Zu Patins Begriff der «Curiosité»: Felfe, «... der Vernunft Augen und den Augen Vernunft geben», 340–346.
- 26 Patin, *Quatre relations historiques*, 75–76.
- 27 Glaesemer, *Joseph Werner*, 58, 61, 170, Kat. 97.
- 28 Annette Caroline Cremer, «Miniaturisierung als Verdichtung? Von der Relationalität der Dinge» in *Materielle Kultur und Konsum in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Julia A. Schmidt-Funke, Wien 2019, 137–159.
- 29 Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. 2, Buch 3 (Niederländische und deutsche Künstler), 333.
- 30 Ebd., 333.
- 31 Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 153.
- 32 Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. 2, Buch 3 (Niederländische und deutsche Künstler), 333–334. Glaesemer, *Joseph Werner*, 57–58, 166–170, Kat. 88–95.
- 33 Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 168.
- 34 Ebd., 171 (zu Aubry), 179 (zu Morell), 190 (zu Patin).
- 35 Zur Fülle von Schriften von Praktikern, die nach 1400 entstanden: Pamela H. Smith, «Why Write a Book? From Lived Experience to the Written Word in Early Modern Europe» in *Bulletin of the GHI* 47 (2010), 25–50.
- 36 Wilhelm Stettler, *Von dem rechten Weg zu der Edlen Mahlerey*, [Bern] 1679. Das hier benutzte Exemplar befindet sich in der Bürgerbibliothek Bern, eingebunden in FA Stettler 5.
- 37 Stettler, *Von dem rechten Weg*, 6–9. Vgl. Bättschmann, «Gelehrte Maler in Bern», 171–178. Auch Werner verstand «copieren», «nach dem Leben mahlen» und «Erfinden der Geschichten» als Grundlagen des Unterrichts seiner «Hohe[n] Schule der Mahlerkunst»: Joseph Werner an Pfarrer Bartholomäus Anhorn zu Elsau, Bern, 23. September 1693. Zit. nach: Glaesemer, *Joseph Werner*, 88, Dok. 20.
- 38 Stettler, *Von dem rechten Weg*, 17–18, 24.
- 39 Willem Goeree, *Illuminir- oder Erleuchterey-Kunst/ Oder der Rechte Gebrauch der Wasserfarben*, Hamburg: Johann Naumann und Georg Wolfffen 1677.
- 40 Andreas Morell, *Specimen universae rei nummariae antiquae*, Paris: Thomas Moette 1683, 136.
- 41 Charles Patin, *Introduction à l'histoire, par la connoissance des medailles*, Paris: Du Bray 1665, 13–14: «C'est l'Histoire [...] la messagere de l'antiquité, & la maistrresse de la vie, qui nous inspire tousjours de nobles sentimens, & qui nous fait

- connoître l'expérience des règles qui doivent former notre Philosophie morale. Cette Histoire ne s'apprend pas seulement dans les Livres [...] Il en faut croire les monuments du temps, dont les Médailles sont les marques les plus assurées.» Vgl. Robert Wellington, *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV. Artifacts for a Future Past*, Farnham, Surrey 2015, 29.
- 42 Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. 2, Buch 2 (Skulptur), 83; vgl. oben, Anm. 5.
- 43 Für Informationen zum Druckverfahren danke ich sehr herzlich Armin Kunz. *Mōrias enkömion. Stultitiae Laus. Des. Erasmi Rot. declamatio. Cum commentariis Ger. Listrii, et figuris Jo. Holbenii. E codice Academiae Basiliensis*, Basel: Johann Rudolph Genath 1676. Patin fügte seiner Ausgabe die Biografien von Erasmus und Hans Holbein d. J. mit je einem Katalog ihrer Werke hinzu. Oskar Bätschmann und Pascal Griener, *Hans Holbein*, Köln 1997, 101, 205–207; Pascal Griener, «Holbein and the Paradigms of Art-Historical Interpretation» in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 55 (1998), 99–110, hier 100–101.
- 44 *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, hg. v. Heiko Damm, Michael Thimann und Claus Zittel, *Intersections*, 27, Leiden 2012.
- 45 Mehrere von Stettlers Büchern befinden sich noch heute in der Universitätsbibliothek Bern und tragen den Besitzervermerk «Wilhelm Stettler. 1707». Hellmut Thomke, «Die Bibliothek Wilhelm Stettlers» in *Berns mächtige Zeit*, 309.
- 46 Bürgerbibliothek, FA Stettler 25. *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 202–203, Kat. 167 (Marie-Therese Bätschmann). Vgl. Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 175. *Alte Meister. Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung* (Ausstellungskatalog, Bern), hg. v. Monika Brunner und Marc Fehlmann, Bern 2000, 84–80 (Monika Brunner).
- 47 Dietlinde Goltz, «Der leere Uterus. Zum Einfluss von Harveys *De generatione animalium* auf die Lehren von der Konzeption» in *Medizinhistorisches Journal* 21 (1986), 242–268; Gianna Pomata, «Vollkommen oder verdorben? Der männliche Samen im frühneuzeitlichen Europa» in *L'Homme* 6 (1995), 59–85.
- 48 Vgl. Loïc Capron (Hg.), «Autobiographie de Charles Patin (*Lyceum Patavium*, 1682)» in *Correspondance complète et autres écrits de Guy Patin*, Paris 2018, URL: <https://www.biusante.parisdescartes.fr/patin/?do=pg&let=7003> (Zugriff am 12. 06. 2021).
- 49 Albrecht Herport, *Eine kurtze ost-indianische Reiß-Beschreibung*, Bern: Georg Sonnleitner 1669. Herzog, Ryter und Strübín Rindisbacher, *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 196–165, Kat. 164 (Marie-Therese Bätschmann und Thomas Klöti); 201–202, Kat. 166 (Marie-Therese Bätschmann).
- 50 Johannes Jonston, *De quadrupedibus*, Frankfurt a. M.: Merian [o. J.], Tab. III (Equus Aethiopicus), Tab. V (Zebra), Tab. XII (Onager, Lupus Marinus, Capra Sylvestris). Mein herzlicher Dank geht an Paul Smith für den freundlichen Hinweis. Zur Druckgeschichte von Jonstons in sieben Bänden erschienenem *Theatrum universalis historiae naturalis* (1650–1662): Lucas Heinrich Wüthrich, *Matthaeus Merian d. Ä. Eine Biographie*, Hamburg 2007, 209.
- 51 Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 178–179.
- 52 Ebd., 175.
- 53 Peter Lüps und Georges Herzog, «Die Vogelwelt auf den Stilleben Albrecht Kauws (1616–1681). Eine Quelle für die Faunistik?» in *Der Ornithologische Beobachter* 99 (2002), 161–186. Zu den zahlreichen Nachahmungen von Dürers *Toter Blauracke* (um 1500 oder 1512, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, mit Deckweiss und Gold gehöht, 27,4×19,8 cm, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3133): *Albrecht Dürer* (Ausstellungskatalog, Wien), hg. v. Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath, Ostfeldern-Ruit 2003, 272–275, Kat. 723 (Heinz Widauer).
- 54 Conrad Gessner, *Vogelbuch*, Zürich: Christoffel Froschauer 1557, fol. 151r–v.
- 55 Ragnar Kinzelbach, Bernd Nicolai und Rolf Schlenker, «Der Bienenfresser Merops apiaster als Klimazeiger: Zum Einfluss in Bayern, der Schweiz und Baden im Jahr 1644» in *Journal für Ornithologie* 138 (1997), 297–308.
- 56 *Die Vögel der Familie Graviseth. Ein ornithologisches Bilderbuch aus dem 17. Jahrhundert*, hg. v. Bürgerbibliothek Bern, Bern 2010, 101. Jakob Graviseth war der Erbe der berühmten Bibliothek seines Taufpaten Jacques Bongars (1554–1612), die er 1632 – wohl im Austausch gegen die Erteilung des Bürgerrechts – der Berner Bibliothek vermachte.
- 57 Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 179.
- 58 Herport, *Eine kurtze ost-indianische Reiß-Beschreibung* («Vorred»).
- 59 Füssli, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler*, Bd. 2, 180.
- 60 Ebd., 184–189.
- 61 Ebd., 188.
- 62 Vgl. *Die Klage des Künstlers. Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800*, hg. v. Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke, Markwart Herzog und Sylvia Heudecker, Petersberg 2015.
- 63 Andreas Thielemann, «Klage – Klugheit – Standhaftigkeit. Künstlertopik von Vitruv und Albert bis Elsheimer und Poussin» in *Adam Elsheimer in Rom. Werk – Kontext – Wirkung*, hg. v. Andreas Thielemann und Stefan Gronert, München 2008, 15–50, hier 46, Abb. 23.
- 64 «Weil ich durch die Kunst nicht zu meiner Miete kam, habe ich, wie ihr seht, in den Pinsel geschissen.» (Übersetzung der Verfasserin.) Vgl. Nils Büttner, «Innovation dank misslicher Umstände – Künstlerklagen aus Rembrandts Amsterdam» in *Die Klage des Künstlers*, 96–105, hier 101–102.
- 65 Jan Blanc, «Van Hoogstraten's Theory of Theory of Art» in *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627–1678). Painter, Writer, and Courtier*, hg. v. Thijs Weststeijn, Amsterdam 2013, 35–51, hier 42–43.
- 66 Bern Bürgerbibliothek, FA Stettler 5.