

Katalognummern 15–20

15 | Hans Herman (nachweisbar ab 1516)

nach Hans Holbein d. J.

Augsburg 1498–1543 London

Titelinfassung mit Kebes-Tafel (sogenannte Fassung D), 1522

Holzschnitt, 27,6×19,1 cm

Der Holzschnitt von Hans Holbein d. J. wirkt wie ein Wimmelbild, in dem sich unzählige Figuren in einer von Mauern und Zäunen durchzogenen Landschaft tummeln. In der Mitte des Blattes befindet sich ein Textfeld. Zwar ist der Titel in dem ausgestellten Blatt ausgeschnitten worden, doch handelt es sich um jene Grafik, die der Basler Verleger Valentin Curio erstmals 1522 für ein Griechisch-Lexikon des Aldus Manutius drucken liess und in den folgenden Jahren für weitere Publikationen verwendete.¹ Wahrscheinlich wurde das Blatt wegen seines Wertes als Kunstwerk aus dem Buch entnommen und liegt daher nun als Einzelblatt und ohne Titel vor.

Eine Mauer umschliesst das Bildfeld und unterteilt es in fünf Bezirke, die durch Tore miteinander verbunden sind. Folgen wir dem gewundenen Weg vom unteren bis zum oberen Bildrand, erwartet uns eine prächtige Festung. Unterwegs treffen wir auf viele Figuren, von denen einige mit Schriftzügen versehen sind und so als Allegorien identifiziert werden können. Beispielsweise *Genius*, der alte Mann am unteren Bildrand, der den Eintretenden Anweisungen mit auf den Weg gibt. Oder die Dame, die oben vor den Toren der Festung thront und über deren Kopf *Felicitas* (Glückseligkeit) geschrieben steht: Feierlich krönt sie

einen vor ihr knienden Menschen. Doch auch qualvolle Allegorien lauern auf dem Weg, zum Beispiel der Schmerz (*Dolor*) oder die Traurigkeit (*Tristitia*), die daneben kauert.

Hat vielleicht schon jemand erkannt, dass es sich bei Holbeins Holzschnitt um eine Verbildlichung des Kebes-Textes handelt? Wir blicken hier auf eine Anleitung für einen erfolgreich gemeisterten Lebensweg. In der Renaissance und bis ins 19. Jahrhundert hinein genoss der antike Text *Tabula Cebetis* (*Κέβητος Πίναξ*) grosse Popularität und es entstanden zahlreiche Verbildlichungen. Holbeins Entwurf reiht sich also in die lange Tradition von Kebes-Darstellungen ein und gilt als ein herausragendes, für folgende Generationen prägendes Beispiel.²

Betrachten wir das Blatt, so fällt die Verbindung von Text und Bild auf: In einer Art Wechselbeziehung können sich die beiden Ebenen gegenseitig zu mehr Verständnis, Aussagekraft oder Attraktivität verhelfen. Vielen Kebes-Darstellungen wurden Ausschnitte des Textes oder, wie hier bei Holbein oder bei der *Berner Kebes-Tafel*, Beschriftungen hinzugefügt, um spezifische Stellen zu erläutern oder Figuren kenntlich zu machen.³

Bei Frontispizen, also verzierten Buchtitelblättern, unterstützt wiederum das Bild den Text bzw. führt in den Inhalt des Buches ein. Solche

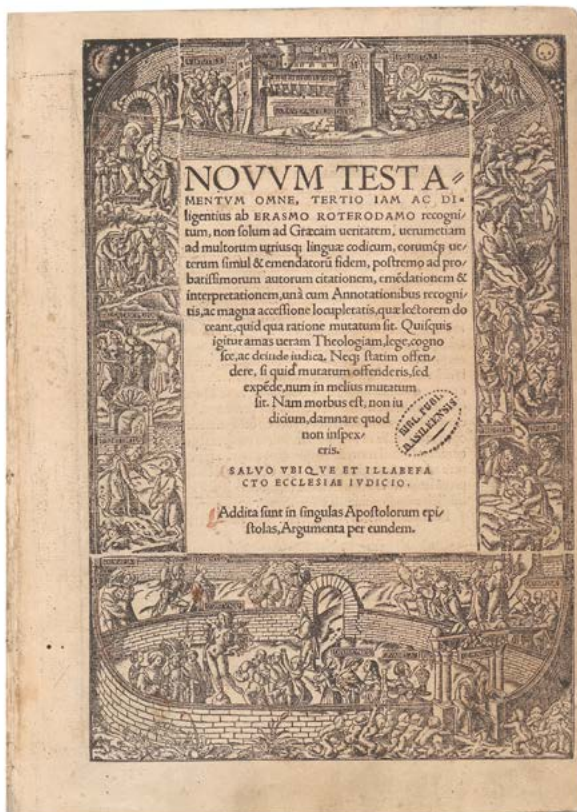


Abb. 15a
Hans Holbein d.J., **Titeleinfassung**
mit Kebes-Tafel (sogenannte Fassung A), 1521,
Metallschnitt, Titelblatt in Erasmus von Rotterdam,
Novum Testamentum omne, Basel: Io. Froben, 1522
Universitätsbibliothek Basel

Titelblätter wurden meist in enger Zusammen- arbeit zwischen Künstler:in, Verleger:in und Autor:in entwickelt und hatten wichtige Funk- tionen zu erfüllen: Sie dienten nicht nur dazu, den Leser:innen einen Vorgeschmack auf das Werk zu vermitteln, sondern auch dazu, das Buch zu verschönern und letztendlich mehr Verkäufe zu erzielen.⁴ Die Kebes-Tafel wurde von Holbein zwischen 1521 und 1522 in insge- samt vier Versionen ins Bild gesetzt. Mehrere Basler Verleger gaben sie in Auftrag und nut- zten sie für die Titelblätter unterschiedlicher Bücher. Nach Erhalt des Auftrags stellte Hol- bein vermutlich jeweils zeichnerische Ent- würfe her, die dann vom Formschneider in die Druckstöcke bzw. -platten umgesetzt wurden.⁵ Am prominentesten unter den Drucken ist vielleicht das Titelblatt des Neuen Testaments des Erasmus, das 1522 herauskam (Abb. 15a). Offenbar erschien das Motiv für vielerlei Pu- blikationen passend. Da der Kebes-Text vor allem zum Erlernen des Griechischen zum Einsatz kam, ist es nachvollziehbar, dass der Verleger Curio dieses Sujet für ein griechisches Wörterbuch wählte.

Was wir hier sehen, ist die letzte der vier Fas- sungen, Fassung D, die Holbein alle innert ei- nem Jahr entworfen haben soll.⁶ Heute scheint es aufgrund vieler anderer belegter Aufträge

in dieser Zeit zweifelhaft, dass Holbein in so kurzer Zeit vier Entwürfe gemacht haben soll. In einem jüngeren Forschungsbeitrag wurde die Hypothese aufgestellt, Holbein sei lediglich bei der ersten Fassung tatsächlich beteiligt gewesen und bei den drei restlichen Versionen handle es sich um «eigenhändige Wiederholungen durch den Formschneider».⁷ Holbeins Titeleinfassung bietet bei Betrachtung der anderen Werke der Ausstellung, insbesondere der Berner Kebes-Tafel, einen interessanten Vergleich, sei es in der unterschiedlichen Umsetzung des Kebes-Textes, im Spiel zwischen Text und Bild oder in den damaligen Arbeitsweisen.

Joana Kunz

- 1 Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis, oder «Spiegel des Menschlichen Lebens darin Tugent und untugent abgemalet ist»*. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973, 34, 35. Ein deutlich späterer Abdruck desselben Druckstocks findet sich ebenfalls im Bestand des Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. S 1059. Es handelt sich um das Titelblatt des *Lexicon graecolatinum Gesnerum Philosophum, Arnoldum Arlenium pari erudition & diligentia viros ...*, Basel 1552, s. auch das Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur 2 L.gr.41 unter <https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=220748573&db=100&View=default> (Zugriff am 16. 07. 2021).
- 2 Schleier, *Tabula Cebetis*, 77.
- 3 Ebd., 40.
- 4 Rienk Vermij, «The light of nature and the allegorisation of science on Dutch frontispieces around 1700» in *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 61/1 (2011), 208–237, 209; ebd., 212.
- 5 Christian Rümelin «Hans Holbein und die Druckgraphik» in *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532* (Ausstellungskatalog, Basel), hg. v. Christian Müller u. Stephan Kemperdick, München u. a. 2006, 124–130. Bei den Versionen der Kebes-Tafel handelt es sich teils um Holzschnitte, teils um Metallschnitte.
- 6 Alle vier Entwürfe (A–D) unterscheiden sich technisch und kompositorisch voneinander und wurden alle für Buchtitel verwendet. Die Fassungen A und C, beides Metallschnitte, stehen in enger Beziehung zueinander. Parallel dazu gehören die Fassungen B und D, beides Holzschnitte, klar zusammen. Vgl. Schleier, *Tabula Cebetis*, 34, 35.
- 7 Christian Rümelin, Kat. D. 8 (Texteinfassung mit der *Tabula Cebetis* (sogenannte Cebes-Tafel A) in *Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532*, 441–443.



16 | Wilhelm Stettler

Bern 1643 (Taufjahr)–1708 Bern

Die Weisheit zeigt dem Genie den Weg zum Ruhm, 1675

Tusche laviert, 14,5×15,5 cm

Ein nach oben gezogener Vorhang gibt den Blick auf eine bühnenhafte Szene frei. Auf einer monumentalen Freitreppe unter einem Bogen agieren insgesamt fünf Figuren rund um einen Altar, auf dem offenbar gerade ein Rauchopfer dargebracht wird. Die Szene scheint rätselhaft: Zentral im Vordergrund interagieren ein nackter geflügelter Jüngling und eine alte Frau in sich bauschendem antikisierendem Gewand.¹ Beide schreiten in dieselbe Richtung. Der Jüngling, eine Personifikation des Genies, streckt die Arme gestikulierend aus. Ängstlich und den Blick hilfesuchend zu der hageren Frauengestalt erhoben, bei der es sich um die Weisheit handelt, tut das Genie einen Schritt nach vorn. Die Weisheit wendet sich zu ihm zurück, spricht mit ihm und weist ihm mit ihrem leuchtenden Zepter die Richtung. Unter dem anderen Arm trägt sie ein offenes Buch. Leuchtzepter und Buch sind Attribute der Personifikation der Weisheit.² Sie zeigt also in einem entschiedenen Gestus dem Genie den Weg und dieses folgt ihr zögerlich.

Direkt hinter den Hauptfiguren steht der Altar, von dem hohe Rauchwolken emporsteigen. An der Feuerquelle steht eine antike Tempelpriesterin, die eine Weihrauchampel hält. Hinten lehnen zwei weitere Figuren an der Balustrade

der langen Treppe. Die Gestalt direkt hinter der Weisheit hält ein Zaumzeug in der Hand, was sie als Personifikation der Mässigung (*Temperantia*) ausweist.³ Die weiter hinten stehende Figur hält zwei Waagschalen in der erhobenen Hand. Mässigung und genaues Abwägen werden, so lässt sich die Darstellung verstehen, den Weg des Genies markieren. Der Treppenaufgang führt zu einem monumentalen römischen Palast.

In der unteren rechten Ecke des Bildes ist die Signatur «J. Werner 1618» zu erkennen. Obwohl der Berner Künstler Wilhelm Stettler Autor der Zeichnung ist, verweist die Signatur also auf Stettlers kaum älteren Lehrer Joseph Werner. Schon dieses Verschwinden des eigentlichen Zeichners hinter dem Namen seines Lehrers verdeutlicht, dass das Verhältnis der beiden Maler kein gleichrangiges war. Stettler sah sich als dienstbeflissenen Gehilfen seines verehrten Lehrmeisters. Gemeinsame Aufträge erledigte er mit grösstem Pflichtbewusstsein.⁴ Werner dagegen versuchte, seinen sozialen Aufstieg zu forcieren, nicht nur durch seine Kunst, sondern auch durch prächtige Kleidung und sein Auftreten. Seine Laufbahn verlief jedoch nicht geradlinig, Erfolge wechselten mit herben Rückschlägen. Aus Berichten Stettlers selbst über seinen Lehrer, «lässt sich

die groteske Selbstüberschätzung Werners erkennen».⁵ So unterschieden sich die Charaktere dieser Kunstschaffenden in grundlegender Weise.

Deutlich wird dies beim Vergleich der besprochenen Zeichnung Stettlers mit dem im Victoria & Albert Museum aufbewahrten Selbstbildnis von Joseph Werner von 1662 (Abb. 16a). Dort stellt sich Werner mit einem kostbaren Gewand dar. Mit dem Zeigegestus verweist er – in Farbe – auf das Bild im Bild, das noch nicht farbig ausgeführt ist und vor einem rot-goldenen Vorhang und einem Landschaftsausblick positioniert wurde. Das Staffeleibild, auf das Werner deutet, zeigt einen gezäumten Löwen mit drei Putti vor einer antikisierenden Landschaft mit Tempel. Einer der Putti hält eine Palette und weist zum Tempel des Ruhmes, welcher sich im Hintergrund befindet. Dieser wird also von Werner als angemessener und rechtmässiger Ort für den Künstler beansprucht. Wird die künstlerische Schaffenskraft durch den Löwen verkörpert, so gilt es dennoch, wie das Zaumzeug und auch die Inschrift auf dem Bild andeuten, dessen Wildheit durch Tugend im Zaum zu halten.⁶ Stettlers Tuschezeichnung vermittelt hingegen eine etwas zögerliche Ehrfurcht gegenüber der Weisheit. Auch das Genie muss sich mässigen und mit Respekt

durch die heiligen Hallen der höchsten Künste schreiten. Vor allem aber muss es von der belehrten und dadurch «erleuchteten» Weisheit angeleitet werden. So zeigt sich, dass Werner sich als Künstler eher mit unbändiger schöpferischer Energie verbindet, die durch Tugend auf ein produktives Mass zu bringen ist, Stettler hingegen stellt Gelehrsamkeit und Respekt ins Zentrum seines Konzepts der Künstlertugend.

Diese Auffassung legte Stettler nicht nur im Bild, sondern auch schriftlich nieder. Er betonte in seinem Malereitraktat *Von dem rechten Weg zu der edlen Malerei* von 1679, dass das Malen seine Vollendung erst im Verständnis der ihr zugrundeliegenden Wissenschaft finde. Sein Traktat fordert zudem eine Ausbildung als notwendige Grundlage für die richtige Ausübung des Künstlerberufs.⁷

Abb. 16a

Joseph Werner d.J., **Selbstbildnis mit der Allegorie des Ruhms**, 1662, Wasserfarbe auf Pergament auf Holz, 22,1 × 15,4 cm, London, Victoria and Albert Museum



Die theoretische und praktische Auseinandersetzung mit dem Beruf des Malers hat die Gestaltung des Werks *Die Weisheit zeigt dem Genie den Weg zum Ruhm* wohl massgeblich geprägt. So erklärt sich, woher die hier zur Darstellung kommende Demutshaltung des geflügelten Jünglings vor der respektgebietenden Figur der Weisheit rührt.

Tiziana Zbinden

1 Oskar Bächtzmann, «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, 165–200.

2 Ebd. 182–183.

3 Ebd.

4 Vgl. zur Laufbahn Wilhelm Stettlers auch den Essay «Zwei Berner Maler versuchen ihr Glück. Joseph Werner, Wilhelm Stettler und die Kunst der kleinen Form» von Christine Göttler im vorliegenden Band.

5 Bächtzmann, «Gelehrte Maler», 178 und 181, Zitat 181.

6 Ebd. 182–183; die Inschrift lautet: «Indomitum frœnans genius virtute Leonem/Auspice pictura; ad templum perducit honoris» («Der Genius, der mit Tugend den wilden Löwen zäumt/führt ihn mit Hilfe der Pictura zum Tempel der Ehren»).

7 Ebd. 171 und 173–176.



17 | Joseph Werner d.J.
Bern, 1637–ca. 1710, Bern
Allegorie auf die Gerechtigkeit, 1662
Öl auf Leinwand, 166×225 cm

Diß recht gerechte Bild mit Zweyter Cron gezieret,
durch Wahrheit vnd Verstand, Gotts lieb mit opffer ehret,
vertreibt durch Gottes straff, die Missethat der welt,
vnd Vnschuld wider gwalt, in stetem schützen helt.
Joseph. Werner. Jun: inven: et Pinxit.¹

Fast zweihundert Jahre lang war dieses Gemälde mitsamt seiner Inschrift eine deutliche Aufforderung an die Amtsträger, die sich in der kleinen Bürgerstube des Berner Rathauses versammelten, die Stadt gut zu regieren.² Der 26-jährige Joseph Werner schenkte dem Rat dieses Bild, um sich als Maler zu empfehlen und seine Heimatstadt zu würdigen.³ Die Allegorie der Gerechtigkeit war auch im öffentlichen Raum Berns zu dieser Zeit allgegenwärtig. Sie vermittelte den Berner:innen eine moralische Orientierung für ihr Handeln und stellt damit bis heute ein Zeugnis der städtischen Vermittlung von Normen und Werten dar.

Als thronende Protagonistin sitzt im Zentrum des Gerechtigkeitsbildes die personifizierte Justitia, die Augen als Zeichen ihrer Unvoreingenommenheit und Unparteilichkeit verbunden.⁴ In ihrer rechten, erhobenen Hand umfasst sie ein Schwert um gegebenenfalls zu strafen. Ihre linke Hand hält die Waage zum

Abwägen der Sachlage und liegt auf den hebräischen Gesetzestafeln des Moses, die das göttliche Recht repräsentieren. Sie beschützt den unschuldigen, wehrlosen kleinen Knaben und das Lamm mit ihrem majestätischen, hermelinbesetzten Mantel, an eine Schutzmantelmadonna erinnernd. Die Stadt Bern ist im holzgeschnitzten Thron als kleiner Bär vertreten. Links vom Thron sitzt die Göttin der Künste, der Weisheit und Strategie, Minerva, im Harnisch, mit Schild und Helm, jederzeit als streitbare Stadtbeschützerin bereit. Mit ihrer linken Hand bekrönt sie die Gerechtigkeit zum Zeichen des Ruhmes mit einem Lorbeerkranz, dem Attribut des Sieges und der Ehre.⁵ Rechts von Justitia huldigen ihr die nackte Wahrheit (*Veritas*) mit Spiegel und die sich für Treue und Glauben einsetzende Fides. Von der nackten Wahrheit wird Justitia mit einem goldenen Reif bekrönt, «mit Zweyter Cron gezieret», und von Fides mit wohlriechendem Weihrauch beräuchert. Vor Justitia stürzt die



Abb. 17a
Hans Gieng, **Gerechtigkeitsbrunnen**, 1543,
Gerechtigkeitsgasse, Bern

«Missethat der welt» mit schulterlosem Gewand, Eselsfell mit Eselskopf – als Zeichen ihrer Einfältigkeit –, und verschiedenem Geschirr die Stufen hinunter. Es sieht aus, als ob der kleine Putto mit seiner ausholenden rechten Hand, in der er Zornesblitze hält, für den Sturz verantwortlich ist. Die Stürzende lässt den Apfel der Versuchung aus der Hand fallen, begleitet von Geld, Silberbecher, Messer, Pfeil und dem Spiegel mit Pfauenfedern. Diese Attribute symbolisieren die Sünde, Raffgier, Gewalt und Eitelkeit der Missetat.⁶

Justitia versinnbildlichte in dieser komplexen Allegorie den Berner Stadtbewohner:innen das gerechte Regiment des blühenden Stadtstaates und diente gleichzeitig der Belehrung.⁷ Die Figur der Justitia war den Berner:innen nicht unbekannt: So findet sie sich beispielsweise am Gerechtigkeitsbrunnen von Hans Gieng (gest. 1562/63) von 1543 (Abb. 17a), dem auch die Gerechtigkeitsgasse ihren Namen verdankt. Er zeigt die Personifikation über den Brustbildern von Kaiser, Papst, Sultan und König stehend.⁸ Im Zuge der Reformation 1528 und des damit einhergehenden Bildersturms übernahm Berns Obrigkeit die Glaubens- und Kirchenhoheit in ihrem Gebiet.⁹ Deshalb wurde die Muttergottes, die den Trumeau-Pfeiler des Berner Münsters zierte, 1575

durch eine Justitia des Bildhauers und Baumeisters Daniel Heintz I. (um 1530/35–1596) ersetzt (Abb.17b).¹⁰ Auch in einer Wappenscheibe von 1671 findet sich eine ähnliche ikonografische Verschiebung: das christliche Wurzel-Jesse-Motiv (Jesaja 11,1–10) wurde hier auf den Stadtgründer Herzog Berchtold V. von Zähringen übertragen. In ihm wurzelt der Baum des Stadtstaats Bern mit den 26 Ämterwappen. Dort, wo traditionell die Mutter Gottes die Baumkrone zierte, thront neu Justitia in rotem Kleid mit blauem Mantel (Abb. 17c).¹¹

Auch zur Kebes-Tafel lässt sich Werners *Allegorie auf die Gerechtigkeit* in Bezug setzen. Dort weilt die Justitia inmitten ihrer Gefährtinnen und weiteren Kardinaltugenden im Wohnsitz der Glückseligen. Das antike Tugendbild und die christliche Heilslehre waren Themen der Zeit. Der philosophische Lebensweg auf der Berner Kebes-Tafel ergänzte im 17. Jahrhundert den bisher christlichen Heilsweg mit der antiken hellenistischen Wegleitung zum wahren Wissen. Den Gleichklang der beiden Heilswege bezeugt der einstige Standort der Kebes-Tafel im Auditorium der Theologieschule im Barfüsserkloster, wo sie bis 1903 nachgewiesen ist.¹² Im rechten unteren Bildrand der *Allegorie auf die Gerechtigkeit* findet sich



Abb. 17b
Daniel Heintz I., **Justitia**, 1575
(Original heute im Bernischen Historischen Museum),
Trumeau-Pfeiler des Münsterportals, Bern



die oben zitierte Inschrift. Auch sie verbindet philosophische mit christlichen Werten: Die Amtsträger, die das Recht sprechen, sollen dies von Wahrheit, Glauben und Verstand angeleitet tun und Unschuldige gegen Gewalt beschützen, um so mit Gottes Hilfe die Missetat aus der Welt zu schaffen. Im 17. Jahrhundert tauchen die theologischen Tugenden – Glaube, Liebe, Hoffnung (*Fides, Caritas, Spes*) und die Kardinaltugenden – Gerechtigkeit, Mässigung, Tapferkeit und Weisheit (*Justitia, Temperantia, Fortitudo, Sapientia*) regelmässig Seite an Seite auf. Als gemeinsame Werte-Grundlage sollten sie in Bern zum Wohlergehen Aller dienen.¹³ Dies belegen Werners Allegorie auf die Gerechtigkeit, die Ämterwappenscheibe und das Programm der Figurenbrunnen. Zudem empfängt Justitia die Besucher:innen auf der Schwelle vom profanen zum sakralen Raum am Hauptportal des Berner Münsters. Im Münster selbst finden wir die *Allegorie der Gerechtigkeit* mit Waage, Schwert und Krone in einem Renaissance-Chorgestühl (datiert 1524) nach Entwürfen von Niklaus Manuel (um 1484–1530).

Abb. 17c

Hans Jakob Bucher zugeschrieben,
Ämterbaumscheibe, 1671,
 Glasmalerei, 77,3×57,8 cm,
 Bern, Bernisches Historisches Museum



Abb. 17d

Bern Münsterchor, Renaissance-Chorgestühl Nordseite,
 nach Entwürfen von Niklaus Manuel (um 1484–1530), 1524,
die gekrönte Justitia mit Schwert und Waage,
 Südpforte des Gestühls

Das Münsterchorgestühl «als Monument des klugen Regiments» präsentiert nicht grossformatige Heilige oder die drei theologischen Tugenden, sondern die zwei Kardinaltugenden Mässigung (*Temperantia*) mit Schale und Palmzweig und Justitia (Abb. 17d).¹⁴ – übrigens genau jene, die einige Jahrzehnte später für das Bildprogramm der Brunnen aufgegriffen

wurden. So zeigt sich, dass diese allegorischen Verweise auf Werte in der täglichen Lebenswelt der Berner:innen auf vielfältige Art präsent waren und stets daran erinnerten, dass es die höchste Pflicht jeder Obrigkeit ist, die Gerechtigkeit durchzusetzen.¹⁵

Adriana Basso Schaub

- 1 Georges Herzog, Kat. 131 (Albrecht Kauw, Vorratskammer mit Salm), in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 1, 161–162; Hans Christoph von Tavel, Kat. 201 (Joseph Werner, Allegorie auf die Gerechtigkeit) 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, 244–245.
- 2 Vgl: Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner 1637–1710*, Zürich u. a. 1974, 181; *Führer durch die Ausstellung Joseph Werner 1637–1710 im Schloss Jeggendorf 1973* (Ausstellungskatalog, Jeggendorf), hg. v. Hans-Christoph von Tavel, Fraubrunnen 1973, 13–14.
- 3 Tavel, «Allegorie auf die Gerechtigkeit», 244; Oskar Bättschmann, «Gelehrte Maler in Bern. Joseph Werner (1637–1710) und Wilhelm Stettler (1643–1708)» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 165–200.
- 4 Rolf Hasler, «Justitia in neuem Licht. Die Richterin über Arm und Reich in zwei Bildwerken der bernischen Glasmalerei» in *Licht(t)räume, Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz*, hg. v. Katharina Georgi, Barbara von Orelli-Messerli, Eva Scheiwiller-Lorber, Angela Schiffhauser, Petersberg 2016, 84–92.
- 5 Tavel, «Allegorie auf die Gerechtigkeit», 244; Glaesemer, *Joseph Werner*, 181; im Folgenden ebd., 244.
- 6 Ebd., 182.
- 7 Rolf Hasler, «Fenster- und Wappenschenkungen» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 152–157.
- 8 Ursula Schneeberger, ««Zuo beschirmen die gerechtikeyt, (...) un wer es allen fürsten leytt». Staat, Krieg und Moral im Programm der Berner Figurenbrunnen» in *Berns mächtige Zeit*, 157–161; Tavel, «Allegorie auf die Gerechtigkeit», 245.
- 9 René Pahud de Mortanges, «Absicherung der Macht: die Justiz. Die Rechtsetzungsgewalt» in *Berns mächtige Zeit*, 47–48.
- 10 Patricia Cavadini-Bielander, Art. «Daniel Heintz der Ältere, I.» in *SIKART Lexikon zur Kunst der Schweiz* (1998, aktualisiert 2017), URL: <https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023525> (Zugriff am 05. 05. 2021).
- 11 Hasler, «Fenster- und Wappenschenkungen», 156–157.
- 12 Sandor Kuthy, «Die Berner Kebes-Tafel. Eine hellenistische Wegleitung zum Heil» in *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, Bd. 2, 273–291.
- 13 Johannes Tripps, «Niklaus Manuel und die tanzenden Tugenden. Das Berner Chorgestühl (datiert 1524) als Monument des klugen Regimentes» in *Berns mächtige Zeit*, 23.
- 14 Tripps, «Niklaus Manuel und die tanzenden Tugenden», 23.
- 15 Schneeberger, *Zuo beschirmen die gerechtikeyt*, 159.



18 | Albrecht Kauw

Strassburg 1616–1681 Bern

Allegorie der Wissenschaft, um 1670

Öl auf Leinwand, 51×84 cm

In der *Allegorie der Wissenschaft* vermischen sich auf einzigartige Weise sonst separate Gattungen der Malerei: das Stilleben von Objekten einer amtlichen Schreibstube trifft auf eine allegorische Darstellung und den Ausblick in eine Landschaft. Ursprünglich fand das Ölgemälde von Albrecht Kauw als Supraporte im Haus Holzmatt in Kehrsatz (Kanton Bern) Verwendung.¹ Die Platzierung des Gemäldes vermittelte dessen Bedeutsamkeit für den Auftraggeber – der Blick richtete sich für die Bildbetrachtung nach oben und das Werk gewann zusätzlich an Imposanz.

Im Vordergrund des Bildes befindet sich rechts ein viereckiger Schreibtisch, auf welchem ein Brief, ein Tintenfass mit Sanddose, drei Schreibfedern, ein Pergament mit Siegel sowie ein Federmesser und ein Zirkel liegen. Ergänzt werden die Objekte der Schreibstube durch acht in Grösse und Farbe verschiedene Bücher, die mit offenem Schnitt nach vorn und mit einzelnen Lesemarkierungen auf dem Kastenmöbel in der linken Hälfte des Bildes platziert sind. Übernatürliche Elemente brechen in dieses konkrete materielle Dasein der Schreibstube ein: Über der verziert geschnitzten Buchaufgabe mit einem aufgeschlagenen, grossformatigen Buch, das momentan noch unbeschrieben ist, setzt eine geflügelte

Hand zur Linie an. Der Arm, aus der dunklen Wolke rechts kommend, ist auffällig gekleidet und führt eine Pfauenfeder. Durch die Materialität und Farbgebung der Kleidung in Rot sowie den Lichteinfall wird der Arm zusätzlich hervorgehoben. Der akzentuierte Arm und das aufgeschlagene Buch sind in der barocken Emblematik ein gängiges Motiv und stellen das Eingreifen einer höheren Macht in die Geschicke des Menschen dar.² Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts findet sich etwa im Emblembuch des deutschen Dichters und Schriftstellers Gabriel Rollenhagen (1583–1619) ein ähnliches Motiv mit einem aus den Wolken kommenden Arm (Abb. 18a).³ Mit dem lateinischen Ausspruch «Nulla dies sine linea» (übersetzt: «Kein Tag ohne eine Linie zu ziehen»), verweist Rollenhagens Emblem auf die Zeichenkunst. Auch in anderen ikonografischen Zusammenhängen wie Frontispizen wissenschaftlicher Werke des Barock wurde eine Verbindung zwischen der Schöpfung der Welt als Gotteskreation und der Wissenschaft, also dem Hervorbringen von Wissen durch den Menschen selbst, dargestellt.⁴ Kauw's *Allegorie der Wissenschaft* bringt also zwei Welt- und Wissensvorstellungen miteinander in Dialog.



Abb. 18a
 Crispijn de Passe d. Ä., **Nulla dies sine linea**
 in Gabriel Rollenhagen, *Selectorum emblematum*
centuria secunda, Utrecht: Crispijn de Passe, 1613,
 Tafel 24, Radierung und Kupferstich, 20 cm,
 Los Angeles, Getty Research Institute

Kauw selbst signierte und datierte die *Allegorie der Wissenschaft* auf dem Rahmen des Landschaftsausblicks im Werk. Dadurch wird der schillernde Status dieses Landschaftsausblickes betont – handelt es sich um ein Fenster oder um ein Gemälde, ein Bild im Bild? Dargestellt ist eine an die flämischen Italianisten erinnernde Küstenlandschaft mit einem Flusslauf, der in einen See mündet. Umrahmt sind die Gewässer von Felsen sowie Ruinen, eingezeichnet sind einzelne Segelschiffe sowie eine markante Festung auf dem prominentesten Steilfelsen in der linken Hälfte des Bildes. Der Kunsthistoriker Georges Herzog erwähnt in seinem umfassenden Katalog zu den Werken Kauws, dass diese Landschaftsdarstellung möglicherweise auf der Vorlage einer Grafik von Paul Bril (1554–1626) beruhen könnte.⁵ Es lässt sich nicht abschliessend feststellen, ob es sich um die Darstellung eines Blicks aus dem Fenster handelt oder ein Gemälde, das an der Wand des dargestellten Raums hängt. Die vor dem Fenster oder Rahmen liegenden Gegenstände, Winkelmass und Lineal, liessen sich leicht in Elemente eines Bilderrahmens umdeuten, in der Annahme, dass es sich um ein trompe l’oeil-Gemälde handelt, das den Eindruck eines Fenstersausblicks erweckt. Kauw verbindet die Elemente der Allegorie, die nicht

Teil der physisch wahrnehmbaren Welt sind, mit dem Landschaftsbild im Hintergrund durch die Wolke, die sich über beides legt. Den kompositorischen Ausgangspunkt des Werks bildet jedoch das Stilleben einer Schreibstube, dessen Objekte vergleichbar mit anderen Stilleben Kauws (Kat. 1) klar angeordnet sind.⁶

Die Verbindung des Stillebens mit allegorischen Bildelementen sowie dem Landschaftsausblick mit *Vexierbild-Charakter* lassen das Werk als ungewöhnliche Mischung der verschiedenen Malereigattungen erscheinen. Es lässt sich festhalten, dass Kauw durch diese Kombination und ihre Mehrdeutigkeit das eigene künstlerische Tun im Werk reflektiert. Seinen Beruf des Kunstmalers ordnet er in einen wissenschaftlichen Kontext ein und erhöht ihn somit symbolisch. Durch die Übergänge zwischen den verschiedenen Bildelementen hinterfragt Kauw deren (Realitäts-)Status und schafft dadurch ein aussergewöhnliches Gemälde, das die konkrete Gegenständlichkeit des Stillebens, die abstrakte Sinnbildlichkeit der Allegorie und die Wahrnehmungstauschung des Landschaftsgemäldes miteinander verbindet.

Die *Allegorie der Wissenschaft* darf aufgrund ihrer zahlreichen inhaltlichen und formalen

Verbindungen als eines der bemerkenswertesten Werke im vielseitigen Œuvre Albrecht Kauws wahrgenommen werden.⁷

Sophie Grossmann

- 1 Eine Supraporte ist ein Gemälde, das oberhalb einer Tür – entweder freihängend oder als Element des Türrahmens – angebracht und Teil der Raumausstattung ist. Informationen über das Haus Holz matt sind auf der Gemeinde Kehrsatz nicht mehr vorhanden (Stand April 2021). Es ist jedoch bekannt, dass Albrecht Kauw zahlreiche Stadthäuser und Landsitze der Berner Patrizier mit Malereien ausgestattet hat: vgl. Kathrin Nyffenegger, «Albrecht Kauw – Vorratskammer mit Salm, Vorratskammer mit Hahn und Henne» in *Von Malenden Heiligen, schwebenden Pelztieren und schwarzen Flächen. 12 Bilder aus der Sammlung des Kunstmuseums Bern*, hg. v. der Abteilung Kunstvermittlung-Museumspädagogik des Kunstmuseums Bern, Red. Kathrin Nyffenegger und Beat Schüp bach, Bern 2000, 16–21, 19.
- 2 Vgl. Georges Herzog, *Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg*, Bern 1999, 240.
- 3 Gabriel Rollenhagen, *Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht 1613, Tafel 24.
- 4 Vgl. Rienk Vermij, «The Light of Nature and the Allegorization of Science on Dutch Frontispieces around 1700» in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art* 61 (2011), 208–237, 233.
- 5 Vgl. Herzog, *Berner Maler*, 240.
- 6 Vgl. Kathrin Nyffenegger, «Albrecht Kauw», 18.
- 7 Vgl. Jürgen Glaesemer, *Berner Maler vom Barock bis zum Biedermeier. Künstlerbildnisse, Aquarelle und Handzeichnungen*, Bern 1970, 13.



19 | Joseph Werner d. J.

Bern, 1637–um 1710

Allegorie auf die Heilkunst, um 1690

Öl auf Eichenholz, 180×129 cm

Vier in üppige Stoffe gekleidete Figuren führen uns mit ihren Blicken durch das dunkle Gemälde, das die *Allegorie der Heilkunst* darstellt. Das um 1690 entstandene Gemälde stammt von Joseph Werner, dessen Werke häufig allegorisch-mythologische Thematiken behandeln.¹ Die in schweren Gewändern gekleideten Protagonist:innen weisen auf die von Werners Dekorationsstil geprägte Schaffenszeit in Bern hin.² Das breite Bild steht in grossem Kontrast zu Werners Miniaturmalereien, mit denen er sich zwischen 1662 und 1667 in seinen Pariser Jahren einen Namen machte (Siehe *Allegorie des Handels*, Kat. 3).³ Im Jahr 1682 kehrte Werner nach Bern zurück, wo er wirkte, bis er 1695 einem Ruf als Direktor der neu eingerichteten Maler- und Bildhauerakademie in Berlin folgte. Schliesslich kehrte er 1707 nach Bern zurück, wo er 1710 starb.⁴

Das im Gemälde dargestellte Geschehen ist bühnenartig gestaffelt und als Kulisse dient eine düstere Landschaft. Bei erster Betrachtung wandert der Blick in die Mitte des Schauplatzes, wo die als junge Frau personifizierte Heilkunst thront. In der rechten Hand hält sie ein schwarzes Zepter und in der linken eine zur Hälfte abgelaufene Sanduhr, welche die Vergänglichkeit symbolisiert. Neben der Heilkunst steht ein Hahn, als Zeichen der Wach-

samkeit.⁵ Anhand ihres gesenkten Blickes führt die Heilkunst die Betrachter:innen zum erwartungsvollen Gesicht des jungen Arztes, welcher vor ihr kniet. Der Arzt ist umgeben von seinen medizinischen Werkzeugen: In der linken Hand hält er mit starkem Griff einen Schädel und mit der rechten führt er ein Skalpell über die Schädeldecke. Am rechten Bildrand über dem Arzt, im Schatten, steht ein Skelett, welches im Zusammenhang mit der Sanduhr als Vergänglichkeitsmotiv interpretiert werden kann, in diesem Kontext jedoch eher für die Kenntnisse des Arztes in Anatomie zu stehen scheint.⁶ Der Knochenarm stützt sich auf einem Globus ab, ein Zeichen für umfassendes Wissen und Gelehrsamkeit.⁷ Hinter dem Arzt steht ein offener Foliant, zu sehen sind eine Zeichnung der menschlichen Anatomie sowie die Worte «Fideliter Vigilanter atque Prudenter» (treu wachsam und auch klug).⁸ Diese Worte stehen zusammenfassend für die Schlüsseltugenden eines praktizierenden Arztes auch schon in der Frühen Neuzeit. Es scheint, als würde der Arzt der Thronenden etwas erklären oder demonstrieren wollen und erwarte ihre Bestätigung. Über den Arzt beugt sich ein alter, bärtiger Mann: Asklepius, Gott der Heilkunde in der griechischen Mythologie.⁹ Er fasst den Arzt bei der Schulter und

zeigt mit seinem Äskulapstab, um den sich eine Schlange windet, auf eine Anhäufung von Heilkräutern und Blumen, die im Vordergrund auf dem Boden liegen. Die symbolische Bedeutung des Äskulapstabes ist darauf zurückzuführen, dass sich die Schlange alljährlich häutet, somit ein Bild für die Verjüngung darstellt und daher mit Heilberufen assoziiert wird.¹⁰ Die Pflanzen führen uns zur letzten Protagonistin des Werks, Flora, welche ein gelbes Tuch trägt und die Heilkräuter gerade niederlegt. An ihrem muskulösen rechten Arm gleitet unser Blick zu Floras mit Rosen geschmücktem Haupt empor, ihr Blick führt zu Asklepius zurück. Das Gemälde erhält durch die Blickbeziehungen zwischen den Protagonist:innen eine klare Richtung und Erzählstruktur. Alle Figuren schauen auf den Arzt, dieser wiederum schaut zur Heilkunst auf. Selbst der Hund vor den Stufen blickt in Richtung der beiden Männer am rechten Bildrand und hilft so, die Betrachtenden durch das Gemälde zu führen. Die Heilkunst war zur Zeit der Entstehung des Gemäldes gut etabliert in Bern. Ärzte, Spitäler und Apotheken gehörten im 17. Jahrhundert schon lange zum Berner Mikrokosmos dazu.¹¹ Es wird vermutet, dass die erste Apotheke in

Bern um 1430 entstanden ist, um 1700 waren es bereits vier.¹² Seit dem 14. Jahrhundert stand in Bern ein Arzt in Dienst, den die Berner Obrigkeit berief und besoldete – ab 1546 waren es zwei Ärzte. Zu den ärztlichen Dienstpflichten gehörte unter anderem, Arm und Reich gleichermassen zu raten, Apotheken und Hebammen zu beaufsichtigen, und monatlich die Spitäler zu besuchen – wichtig war insbesondere das Insspital am Altenberg.¹³ Einige der Berner Ärzte des 17. Jahrhunderts standen im wissenschaftlichen Austausch mit internationalen Fachkollegen.

Die *Allegorie der Heilkunst* visualisiert das Thema der Heilkunst in Bern und man könnte sich vorstellen, dass es auch als eine Art Lob auf die Mediziner und Pharmazeuten der Stadt verstanden werden konnte. Leider ist nichts über die Auftraggeber:innen oder den ursprünglichen Standort bekannt. Joseph Werner lässt die vier Akteure – den Arzt, den mythologischen Gott Asklepius, Flora und die Heilkunst selbst – auf einer Bühne mit ihren Blicken kommunizieren und erschafft somit eine Vereinigung der wichtigsten Komponenten der Heilkunst.

Linda Pfanner

- 1 Daniela Nieden, Art. «Joseph Werner der Jüngere» in *SIKART Lexikon zur Kunst der Schweiz* (1998, aktualisiert 2011), URL: <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022851&lng=de> (Zugriff am 04. 04. 2021).
- 2 Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner 1637–1710*, Zürich u. a. 1974, 194.
- 3 Karin Koschkar, «Joseph Werner d. J.» in *Das Kunstmuseum Bern. Höhepunkte der Schweiz aus sieben Jahrhunderten*, hg. v. Christiane Lange und Matthias Frehner, München 2010, 32–37, 32.
- 4 *Berner Maler vom Barock bis zum Biedermeier. Künstlerbildnisse, Aquarelle und Handzeichnungen* (Ausstellungskatalog, Oberhofen), Einl. u. Katalog Jürgen Glaesemer, Bern 1970, 14.
- 5 Vgl. Ledermann, «Pharmazie» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 303.
- 6 Kerstin Gernig, «Bewegte Glieder. Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs» in *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*, hg. v. Claudia Benthien und Christoph Wulf, Hamburg 2001, 403–422, 410.
- 7 Wolfram Dolz und Esther P. Wipfler, Art. «Globus» in *RDK Labor* (2015), URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=95476> (Zugriff am 05. 04. 2021).
- 8 Glaesemer, *Joseph Werner*, 194.
- 9 Menelaos Christopoulos, Efimia Karakantza und Olga Levaniouk, *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lanham 2010, 67, Anm. 119.
- 10 Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2018, 25.
- 11 Hans-Rudolf Fehlmann, Art. «Apotheker» in *Historisches Lexikon der Schweiz* HLS (19. 06. 2015), URL: <https://www.hls-dhs-dss.ch/de/articles/016398/2015-06-19/> (Zugriff am 28. 04. 2021).
- 12 Ledermann, «Pharmazie», 301, 302.
- 13 Urs Boschung, «Medizin» in *Berns mächtige Zeit*, 296–301, 297–299, zum Inselspital 296, 297.



20 | Joseph Heintz d. Ä.

Basel 1564–1609 Prag

Selbstbildnis mit Bruder und Schwester, 1596

Öl auf Leinwand, 66×107 cm

Eine innige Begegnung von Geschwistern: Aus dem Dunkel des Bildraums schaut uns der Maler Joseph Heintz der Ältere an. Mit Palette und Pinseln in den Händen scheint er die letzten Details eines Bildnisses seiner Schwester Salome fertigzustellen. Sein ihm zwillingshaft gleichender Bruder, Daniel Heintz der Jüngere, steht zwischen Maler und Bild und hält die Bildtafel an der Ecke fest. Er schaut zu seiner Schwester herunter, ja lehnt sich geradezu vor das Bildnis als wolle er es umarmen. Salome ist im Dreiviertelporträt dargestellt und ihr Bildnis ist genauso gut ausgearbeitet wie die ihrer Brüder. Sie scheint auch nicht weniger präsent zu sein als ihre Brüder. Alle drei sind wohlhabend gekleidet. Über ihren Köpfen sind jeweils ihre Altersangaben zu sehen.¹ Joseph und Salome waren zu diesem Zeitpunkt 32 Jahre alt, der Bruder Daniel 21. Auch die Signatur und Datierung des Werks befinden sich am oberen Bildrand: «Heintz. F.» für Heintz fecit (Heintz hat dies gemacht) und «AO 1596» für Anno Domini (im Jahre des Herrn).

In diesem erstaunlichen Familienporträt vereinen sich verschiedene Aspekte: Vor allem ist es natürlich ein ausdrückliches Zeugnis von Familienverbundenheit. Eine zweite, fast identische Version des Berner Werkes befin-

det sich heute in Darmstadt und legt nahe, dass es einst drei Versionen gab, die unter den Geschwistern verteilt wurden.² Anlass war wohl der Tod ihres Vaters Daniel Heintz des Älteren und seine Beisetzung in Bern.³ Daniel Heintz der Jüngere war in die Fussstapfen seines Vaters getreten und arbeitete in Bern erfolgreich als Architekt.⁴ Sein Bruder Joseph ging stattdessen bei dem Maler Franz Bock in Basel in die Lehre und reiste von dort aus nach Italien.⁵ 1591 wurde er als Hofmaler an den Hof des Kaisers Rudolfs II. nach Prag berufen und damit in einem der wichtigsten Kunstzentren seiner Zeit aufgenommen.⁶ Hans von Aachen, Bartholomäus Spranger und Egidius Sadeler zählten dort zu seinen Kollegen, die sich gegenseitig inspirierten und miteinander kollaborierten.⁷ Joseph war aber nicht nur als Maler für seinen Dienstherrn tätig. Schon zwei Jahre nach seiner Ankunft in Prag wurde er nach Rom entsandt, um dort Zeichnungen antiker Werke zu fertigen und Kunst anzukaufen. Zudem arbeitete er als Berater und Architekt und reiste Zeit seines Lebens in ganz Mitteleuropa herum.⁸ Über Salome wissen wir am wenigsten. 1581 heiratete sie den Glasmaler Hans Jakob Plepp, der im gleichen Jahr wie ihr Vater 1596 verstarb.⁹ Ihr gemeinsames Kind Joseph Plepp ist ebenfalls Maler geworden. Die Kebes-Tafel

dieser Ausstellung stammt somit von einem Neffen des Joseph Heintz. Nach dem Tod ihres Ehemanns heiratete Salome noch zwei weitere Male. Wie noch wir heute waren Joseph und seine Familie auf Bilder angewiesen, um einander über grosse Distanzen getrennt in Erinnerung zu halten.¹⁰

Zweifellos am auffälligsten in diesem Gruppenporträt ist das Bild im Bild. Salomes Gesicht erscheint von der perspektivischen Verzerrung der Leinwand unbeeinflusst und von der rechten Seite beleuchtet, im Kontrast zum Lichteinfall auf den Gesichtern ihrer Brüder. Merkwürdig ist auch ihre Position in der unteren Bildhälfte, fast abgeschnitten. Joseph Heintz' wacher Blick und aktive Geste versetzen uns Betrachtende in die Rolle der Porträtierten. Ihr Abbild ist somit zugleich die Spiegelung einer Präsenz ausserhalb des Bildraums, was auch die Beleuchtung ihres Gesichts erklären könnte. Daniel dagegen betrachtet intensiv ihr Porträt, wie wir Betrachtenden auch. Reale und gemalte Präsenz sind hier nicht mehr unterscheidbar.

Damit setzt sich dieses Bildnis in einer sehr innovativen Art mit der Frage der Wahrheit gemalter Bilder auseinander. Dass Salomes Porträt ein Eigenleben unabhängig von der perspektivischen Verzerrung der Leinwand zu führen scheint, spricht gleich eine der konkretesten Täuschungen der Malkunst an: die Illusion von Dreidimensionalität. Indem er die Farbpalette auffällig im Mittelpunkt der Komposition platziert, betont Joseph Heintz zusätzlich die eigentliche Materie des Bildes als wolle er sagen: «Aus diesen Farbflecken habe ich ein lebendiges Bild geschaffen.» So lässt sich das Bild als ein gemalter Metakommentar über die Kraft der Malerei, Präsenz zu suggerieren, verstehen. Die Dissonanzen der perspektivischen Verzerrung, Beleuchtung und merkwürdige Platzierung treiben diese Spannung zwischen den Bildebenen auf die Spitze. Heintz demonstriert hier sein ganzes Können, nur um die Illusion wieder zu untergraben, er täuscht uns und weist zugleich auf seine Täuschung hin.

Gregor von Kerßenbrock-von Krosigk

- 1 Über Joseph muss die Altersangabe zu XXXII ergänzt werden: Jürgen Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weissenhorn 1971, 111, Kat. A 27.
- 2 J. W. Salomonson, «A Self-Portrait by Michiel van Mierevelt: The History, Subject and Context of a Forgotten Painting» in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 20 4 (1990), 240–286, 245, Fn. 9; Joseph Heintz d. Ä., *Selbstbildnis mit Geschwistern*, vermutlich 1596, Öl auf Leinwand, 65×105 cm, Darmstadt: Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 310. Jürgen Zimmers Meinung, es handele sich hier um eine spätere Kopie eines anderen Meisters lässt sich aufgrund technischer Analysen widersprechen: Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, 111, Kat. A 27.0.2. Der sich in Arbeit befindende Bestandskatalog des Hessischen Landesmuseums wird sicherlich neue Hinweise bieten: Heidrun Ludwig, *Malerei von ca. 1550 bis 1700 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Bestandskatalog. Technologische Untersuchungen von Olivia Levental, Fotografien von Wolfgang Fuhrmannek*, Darmstadt, im Druck.
- 3 Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, 111, Kat. A 27.
- 4 Jürgen Zimmer, Art. «Heintz Family» (2003) in *Grove Art Online*, hg. v. Judith Rodenbeck u. a., DOI: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T037290> (Zugriff am 09. 05. 2021); Johanna Strübin Rindisbacher, «Zwischen Tradition und Innovation. Zur Baukultur im Stadtstaat Bern» in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, hg. v. André Holenstein, Bern 2006, 337–344, 339.
- 5 Zimmer, «Heintz Family».
- 6 Lars O. Larsson, «Eine Einführung. Die Kunst am Hofe Rudolfs II. – eine rudolfinische Kunst?» in *Prag um 1600* (Ausstellungskatalog, Essen und Wien), hg. v. Christian Beaufort und Jürgen Schultze, Freren 1988, 39–43.
- 7 Dorothy Limouze, «Aegidius Sadeler, Joseph Heintz the Elder, and Marten de Vos. A Puzzle in Drawn and Engraved Friendship Portraiture» in *Studia Rudolphina* 10 (2010), 151–155. Vielleicht fand Joseph Heintz hier auch die Inspiration für das Bildnis im Bild, das wir hier sehen: Günter Irmscher, ««Wer ist wer und warum» Aegidius Sadeler. Der «Paulus van Vianen» Tondo und eine Abschreibung» in *Studia Rudolphina* 10 (2010), 112–121; *Das Kunstwerk des Monats/LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Westfälisches Landesmuseum* März 2001, URN: urn:nbn:de:hbz:6:2-942464 (Zugriff am 04. 05. 2021).
- 8 Zimmer, «Heintz Family».
- 9 Prag um 1600, Kat. 128; Matthias Oberli, Art. «Plepp, Hans Jakob» in *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 26. 11. 2008, URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/048934/2008-11-26/> (Zugriff am 22. 07. 2021).
- 10 Joseph Heintz malte später ein Selbstbildnis mit seiner Frau und Kindern, vermutlich wegen seiner lang andauernden Reisen: Joseph Heintz d. Ä., *Selbstbildnis mit Frau und Kindern*, um 1608, Öl auf Kupfer, 23×35 cm, Pommersfelden: Sammlung Schönborn-Wiesentheid, Inv. Nr. 233. Dazu: Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, 112, Kat. A 28; Gabriele Hofner-Kulenkamp, *Das Bild des Künstlers mit Familie. Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bochum 2002, 95, 96.