

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 47 (1990)

Heft: 2: Wandlungen der bildkünstlerischen Produktion und ihrer
Bedingungen in der Schweiz (17.-19. Jahrhundert)

Artikel: Kulturelles und soziales Kapital in der bernischen Kunstproduktion des
Ancien Régime

Autor: Herzog, Georges / Ryter, Elisabeth

Kapitel: II: Die Inszenierung des "Adeligen Landlebens" : private Auftraggeber
und bildkünstlerische Produktion im Bern der 2. Hälfte des 17.
Jahrhunderts

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169072>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

II. Die Inszenierung des «Adeligen Landlebens» – Private Auftraggeber und bildkünstlerische Produktion im Bern der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

VON GEORGES HERZOG und ELISABETH RYTER

In seinem Aufsatz «Zur Geschichte der barocken Malerei in Bern», dem ersten ernsthaften Versuch, das Phänomen der bernischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts zu erfassen, schrieb Max Huggler 1962: «Sollte das für den Privaten bestimmte Tafelbild in Übung kommen, musste es, ohne an eine Überlieferung oder auch nur an Vorbilder aus der Renaissance anknüpfen zu können, neu eingeführt werden. In Bern geschah dies nicht durch den Import von Gemälden (...). Es musste vielmehr eine eigene – bodenständige – Malerei entstehen, damit Gemälde in die Häuser von Patriziern und Bürgern Aufnahme fanden. Unter welchen geschichtlichen Formen und Umständen dies geschah, entzieht sich unserer Kenntnis (...).¹ Um diese «geschichtlichen Formen und Umstände» geht es nun in erster Linie, wenn wir versuchen wollen, etwas über die gesellschaftlichen Voraussetzungen für das relative Erstarken einer privaten Auftraggeberschicht zu erfahren. Als disziplinierende theoretische Stütze soll uns dabei der erweiterte Kapitalbegriff von Pierre Bourdieu begleiten.²

Schwerpunkte der bildkünstlerischen Produktion

Das 17. Jahrhundert stellt für Bern eine Zeit der Einführung und Etablierung neuer Bildthemen dar. Nach der nicht gerade bilderfreundlichen Epoche der Reformation hatte Bern, wie weite Teile des protestantischen Nordens, eben begonnen, sich eine neue, profane Bilderwelt aufzubauen. Dem vielseitig begabten Münsterwerkmeister, Bildhauer und Maler Joseph Plepp kommt dabei das Verdienst zu, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dem Stilleben, der Stadtansicht und der Landschaftsvedute in Merianscher Manier diese neuen Bildthemen nach Bern gebracht zu haben. Etabliert und auf bernische Verhältnisse zugeschnitten wurden diese Themen in der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem durch den aus Strassburg zugezogenen Maler Albrecht Kauw. Standen Plepp und – mit Einschränkungen – auch Kauw in der Tradition des Nordens, so spielten italienisch-französische Einflüsse im Werk Joseph Werners d. J. und dem seines Schülers Wilhelm Stettler eine prägende Rolle. Im Rahmen der Ausstattung neuer oder damals umgebauter Landsitze, wie Oberdiessbach, Utzigen, Toffen und Reichenbach, schufen sowohl Kauw als auch Werner beeindruckende Dekorationsprogramme. Neben diesen eher innovativen Beiträgen entstanden in Bern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aber weiterhin Werke traditionellen Zuschnitts. Die Scheibenrissproduktion etwa befand sich zwar in einem künstlerischen

Zerfall, erfreute sich aber nach wie vor grosser Beliebtheit. Weitere Betätigungsfelder boten sich den Malern vor allem im Bereiche des Portraits, der Heraldik und der ornamentalen Fassaden- und Raumdekoration.

Zur quantitativen Präsenz von Bildern in Berner Haushalten

Mobilität ist ein konstituierendes Merkmal von Tafelbildern: Sie können vererbt, verschenkt und verkauft werden. Durch Verluste und Verschiebungen sind die ursprünglichen Bestände an bildkünstlerischen Produkten einer relativ weit zurückliegenden Zeit nicht einfach aus den heute noch erhaltenen Werken zu erschliessen. Gehen wir jedoch trotz dieser Vorbehalte vom erhaltenen Bestand aus, bietet sich der zuverlässigste Eindruck wohl dort, wo Bilder als feste Bestandteile in ein umfassendes Ausstattungskonzept integriert wurden. Ihre relative Immobilität hat grössere Verschiebungen und Verluste mancherorts verhindert.

Das herausragendste Beispiel eines Berner Ausstattungsensembles aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts befindet sich im 1666–1668 erbauten Schloss von Oberdiessbach. In seine in der Folge ausgestatteten Räume sind über zwanzig Leinwandgemälde und zwei bemalte Holzdecken integriert.³ Das Themenspektrum der vorwiegend als Supraporten und Cheminéeaufsätze ins Dekorationssystem einbezogenen Bilder reicht von italianisierenden Grottendarstellungen über mythologische Szenen bis zu holländisch anmutenden Marinebildern und besitzerbezogenen Herrschaftsallegorien (Abb. 1).

Eine wichtige schriftliche Quelle für die Präsenz von Bildern in Privathäusern stellen die Geltstagsrödel dar. Diese enthalten detaillierte Verzeichnisse der Konkursmassen und sind für die Stadt und die Landgerichte Berns seit 1646 erhalten.⁴ Bei der Durchsicht der ersten fünfzig Geltstagsrödel aus den Jahren 1646 bis 1665 ergibt sich folgendes Resultat: 36 Prozent der Konkursiten besaßen Bilder, und wenn man von den wenigen, eindeutig aus dem Rahmen fallenden Grossbeständen absieht, so ergibt sich eine Zahl von durchschnittlich 18 Einheiten pro Haushalt. Bilderbesitz fällt zudem bis auf wenige Ausnahmen mit Bücherbesitz zusammen und war neben Möbeln, kostbaren Stoffen und Silbergeschirr die am weitesten verbreitete Form von objektiviertem kulturellem Kapital. Das Sozialprofil der Bilderbesitzer ist sehr heterogen, es reicht vom Hutstaffierer bis zum obrigkeitlichen Venner. Die breite



Abb.1 Ausgemalter Empfangssalon, von Albrecht Kauw (und Werkstatt?), um 1675. Oberdiessbach, Neues Schloss.

Verteilung sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Besitz von objektiviertem kulturellem Kapital doch in erster Linie Sache der politischen Führungsschicht war. Hier ist Regel, was in sozial tieferen Schichten eher Ausnahme zu sein scheint.

Während die Geldtagsrödel recht aufschlussreiche technische und thematische Angaben zu den Bildern enthalten, sucht man vergebens nach Autorennamen, und dies obwohl als Schätzer bekannte ortsansässige Maler wie Kauw und Werner eingesetzt wurden. Das technische Spektrum reicht vom einfachen Kupferstich über das Aquarell bis zum grossangelegten Ölgemälde. Dort, wo wir inhaltliche Angaben zu den einzelnen Werken haben, zeigt sich, dass nur bei den wenigsten Besitzern ein eindeutiger Auftraggeber- oder Kunstsammlerwille auszumachen ist. Die meisten Inventare deuten auf zufällig zusammengewommene Bestände. Am häufigsten vertreten sind eindeutig Portraits. Entweder handelt es sich dabei um Bildnisse aus dem Kreis der Besitzerfamilie, um solche von wichtigen Persönlichkeiten der Zeitgeschichte, oder aber sie haben berufsspezifische Bezüge zum Besitzer. Als nächstwichtigste Kategorie sind die topographischen Arbeiten zu erwähnen: sehr beliebt waren Landkarten und Planveduten. Seltener, aber in untereinander vergleichbaren Zahlen, kommen Stilleben, biblische, allegorische

und mythologische Inhalte vor. Relativ wenig verbreitet waren offenbar Historienbilder.

Nach diesem Versuch, uns dem durchschnittlichen bilderbesitzenden Konkursiten anzunähern, möchten wir nun einen der oben ausgeklammerten Fälle von überdurchschnittlich grossem Bilderbesitz betrachten. Den 1658/59 kurz nach seinem Tod vergeltstagten Venner Vinzenz Wagner könnte man als passionierten Bilderbesitzer bezeichnen, wurden doch allein in seinem Stadthaus an der Junkerengasse (Nr. 45) in Bern gegen 350 Bilder gezählt.⁵ Er besass jedoch nicht nur mehr Bilder als der Durchschnitt, diese müssen – wie aus den Schätzpreisen hervorgeht – auch von weitaus besserer Qualität gewesen sein. Aufgrund des Geldtagsinventars kann die Bilderausstattung seines Hauses Raum für Raum rekonstruiert werden. Betrachten wir die grosse Zahl der für die einzelnen Räume erwähnten Werke, erstet vor uns das Bild barocker Gemäldekabinette, wo Bilder gleichsam die Tapete ersetzen. Nicht zufällig findet sich die reichste Ausstattung im Festsaal des Vorderhauses: Hier hingen insgesamt 73 Bilder. Unter ihnen sind 18 Portraits, die verschiedene Personen aus dem Umkreis des französischen Königshauses darstellen. Wahrscheinlich handelte es sich dabei um grosse Kupferstiche, während in der sogenannten schönen Stube eine Auswahl der gleichen Personen auf Ölgemälden zu identifizieren ist.

Drei weitere Portraits im Festsaal zeigen lokale Persönlichkeiten, u. a. den Münsterwerkmeister Daniel Heintz I oder II und seine Frau. Erstaunlicher als die grosse Zahl der Portraits ist die Erwähnung von 18 Früchte- und Jagdstilleben – ein weiterer Beleg für die Verbreitung dieser Gattung in Bern – und von 13 Heiligenbildern und biblischen Szenen, die zum Teil vorreformatorischen Ursprungs gewesen sein müssen. Die restlichen 21 Gemälde sind schwieriger zu gruppieren oder gar nicht zu identifizieren.

Die geschätzte Gesamtsumme der Bilder im Stadthaus Venner Wagners entspricht immerhin gut 13 Prozent des geschätzten Wertes dieser Liegenschaft, die ein sehr grosses Haus mit beachtlichem Umschwung an Berns bester Lage umfasste. Auch wenn sein Bilderbesitz das bernische Normalmass sprengt, ist Wagner wohl nicht in erster Linie als systematischer Sammler zu betrachten, dessen Interesse sich allein auf Bilder konzentrierte. Auf seinen Einkauftouren in Paris deckte er sich neben Bildern auch mit Kleidern, Möbeln, Tapisserien, Vorhängen und Tulpenzwiebeln ein – alles Gegenstände eines statusgemässen Prestigekonsums. Mit seinem aufwendigen Lebensstil versuchte er einerseits seiner für bernische Verhältnisse hohen sozialen Position als Venner gerecht zu werden. Andererseits äussert sich darin auch sein Weg als Aufsteiger, der die Konkurrenz mit den etablierten Familien herausforderte. Neben seinem grossen Stadthaus in Bern und den Besitzungen in der Waadt waren die Bilder für ihn ein wichtiges Mittel der Selbstdarstellung, geeignet, seinen zeitweiligen Reichtum und seine soziale Stellung adäquat umzusetzen. Wagners Lebensstil ist ein Beispiel für das, was Elias als das Ethos des Statuskonsums bezeichnet.⁶ Im Gegensatz zum berufsbürgerlichen Verhaltenskodex, wo sich die Höhe des

Verbrauchs dem Niveau der Einnahmen unterzuordnen hat, bestimmt hier die gesellschaftliche Position den Umfang der Ausgaben. Einen standesgemässen Haushalt zu führen ist unumgänglich, wenn die erreichte Stellung gesichert werden soll. Das gilt erst recht für diejenigen, welche ihren sozialen Status verbessern möchten.

Die Auftraggeber

Die rekonstruierbaren Aufträge an die Maler Albrecht Kauw und Joseph Werner legen uns eine Spur zu den bernischen Auftraggebern. Unser Hauptinteresse gilt dabei jenen, die über die weitverbreiteten Portraits hinausführten. Die zehn wichtigsten Auftraggeber⁷, die sich in diesem Zusammenhang anbieten, stammten alle aus etablierten oder zumindest aufstrebenden Familien des bernischen Magistratenstandes. Auch diejenigen unter ihnen, die – wie der vorher erwähnte Venner Vinzenz Wagner – als Aufsteiger zu bezeichnen sind, verfügten von Anbeginn an über einiges soziales Kapital. Von den meisten ist bekannt, dass sie eine standesgemässe Erziehung erhielten, die in der Regel mit Auslandsaufenthalten verbunden war. Einer war Page am Hof in Heidelberg, die meisten verbrachten zumindest einige Jahre in fremden Diensten oder auf Reisen. Das Ziel dieser Aktivitäten war nicht, eine spezifische Ausbildung zu erwerben, vielmehr ging es darum, sich einen standesgemässen Lebensstil anzueignen. Ein illustrativer Beleg dafür sind die Verhaltensregeln, die Franz Ludwig von Erlach zu Beginn des 17. Jahrhunderts von seinem Vater, dem berühmten Schultheissen gleichen Namens, erhalten hatte: Darin steht unter anderem: *«In Stetten, do wir hinkommen werden, sol ich mich zu glehrten Lüten fügen und Kundschaft machen, ouch mich mit miner Latin üben, domit ich deren nit vergess, sunders dieselbige sampt der welschen Sprach besser lern und ergripen mög. In gemelten Stetten sol ich uferzeichnen, was für Antigiteten oder andere Sachen (sich) da zutragen hand oder in der Zit zutrugend (...) domit ich in ehrlicher Gesellschaft, wo sy gedacht wurd, auch darzu reden können»*.⁸ Konfrontiert man diese Instruktionen mit der Anweisung, sich allmorgendlich zu kämmen und zu waschen sowie das Lesen und Schreiben zu üben, zeigt sich ein zeittypisches Bild. Ein Minimum an täglicher Hygiene, einige Kenntnisse in Lesen und Schreiben, in Französisch und Latein, die Fähigkeit zu konversieren sind Merkmale einer Bildung, die damals nicht nur in Bern für eine Karriere ausreichte und die – was für unsere Fragestellung noch wichtiger ist – auch die Grundlage der visuellen Kompetenz und des künstlerischen Geschmacks der untersuchten Auftraggeber war.

Betrachten wir die Karriereverläufe der eingangs erwähnten Auftraggeber, so zeigt sich ein erstaunliches Mass an Übereinstimmungen. Neun von zehn wurden Mitglieder des grossen Rates, d. h. sie entschieden sich für eine Magistratenlaufbahn. Die Hälfte von den Grossräten beschlossen ihre Karriere an der Spitze der Ämterhierarchie: Zwei wurden Venner, einer Seckelmeister, und ein

weiterer brachte es sogar bis auf den Schultheissenthron. Alle besaßen Schlösser mit Herrschaftsrechten, daneben zum Teil auch noch Rebgüter. Vier von ihnen übernahmen diverse Gesandtschaften, waren also auch gegen aussen Vorzeigefiguren. Sechs werden ausdrücklich als reich bezeichnet. Das Geld war entweder ererbt, in fremden Diensten oder auch unternehmerisch erworben.

Die wichtigsten Auftraggeber von Werner und Kauw sind gleichzeitig typische wie atypische Vertreter des bernischen Magistratenstandes. Typisch ist, dass sie bis auf einen, der während zwanzig Jahren in fremden Diensten stand, alle im Grossen Rat sasssen, von dem aus eine Magistratenlaufbahn überhaupt erst möglich war. Untypisch ist die Konzentration von reichen, zum grossen Teil sehr hohen Magistraten. Als ihrerseits relativ statushomogene Gruppe waren sie zu einem statuskonformen Lebensstil verpflichtet, der an Prachtentfaltung den des durchschnittlichen bernischen Magistraten weit übertraf. Und in diesem Übertreffen liegt zugleich auch ein Teil der Begründung des Aufwandes.

Das für einen bernischen Auftraggeber offenbar typische Sozialprofil zeigt die Notwendigkeit, den geläufigen Kapitalbegriff zu erweitern. Seine Position ist keineswegs nur durch das ökonomische Kapital bestimmt, über das er verfügen kann. Ebenso wichtig ist dafür auch sein soziales Kapital in Form seiner Herkunft und seiner Beziehungen. Sein inkorporiertes und sein objektiviertes kulturelles Kapital sind bestimmende Merkmale des Lebensstils, der die Zugehörigkeit zu den Gleichgestellten und die Distanzierung gegenüber sozial Tieferstehenden dokumentiert.

Die Produzenten

Zeitgenössische Nachrichten über das Selbstverständnis der in Bern tätigen Maler sind rar. Um sich das Privileg einer eigenen Geschichte leisten zu können, bedarf es schon eines bestimmten sozialen Status oder eines bestimmten künstlerischen Selbstverständnisses. Nicht zufällig stammt die wichtigste Selbstäusserung von einem Maler, der einerseits immerhin dem bernischen Magistratenstand angehörte und der andererseits in seiner Kunstauffassung eher dem international aufstrebenden Akademismus verpflichtet war. Wilhelm Stettler berichtet in seiner Autobiographie über seine Studienaufenthalte bei Joseph Werner in Paris und über seine Bildungsreisen nach Holland, Deutschland und Italien. Wenn er sich über die prekäre Auftragsituation der einheimischen Künstler in Bern auslässt, mag neben seiner eigenen Enttäuschung auch das fehlende Verständnis für den Akademismus seines verehrten Lehrmeisters Joseph Werner mitgeschwungen haben. Stettlers Bemerkung, *«dass wenn ein frömbder Mahler allhier kommt, wie schlecht er auch schier seyn mag, er dennoch alsobald einen solchen starken Zulauf und Verdienst hat; gleichs als wenn man ohne die Mahlerei nit leben könnte»*⁹, zeigt, dass man sich in Bern – wie bei den Werkmeistern – mehrheitlich auf zugezogene Kräfte verliess.

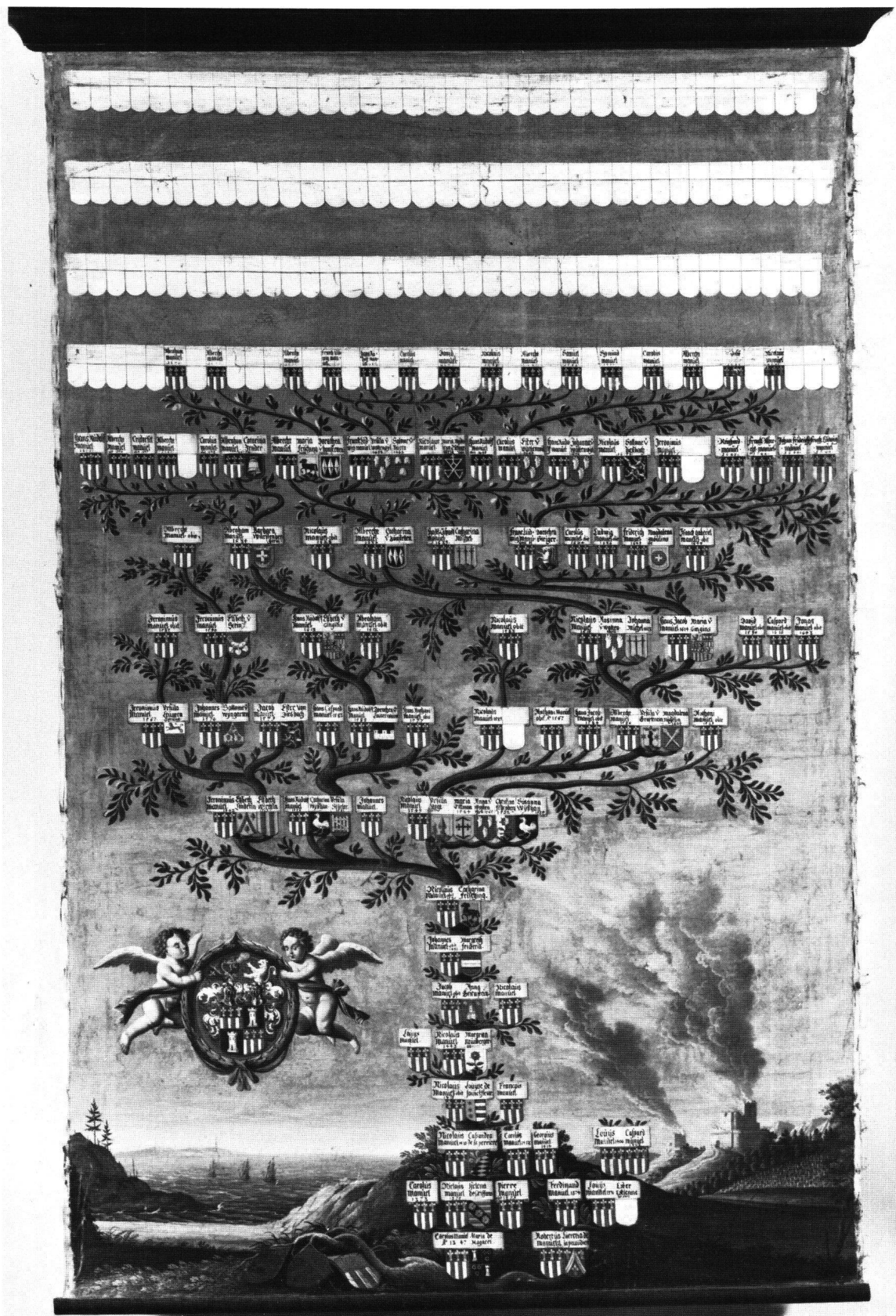


Abb.2 Stammbaum der Familie Manuel, von Albrecht Kauw, um 1674. 213 × 136 cm. Bernisches Historisches Museum, Bern (Inv.-Nr.1828).

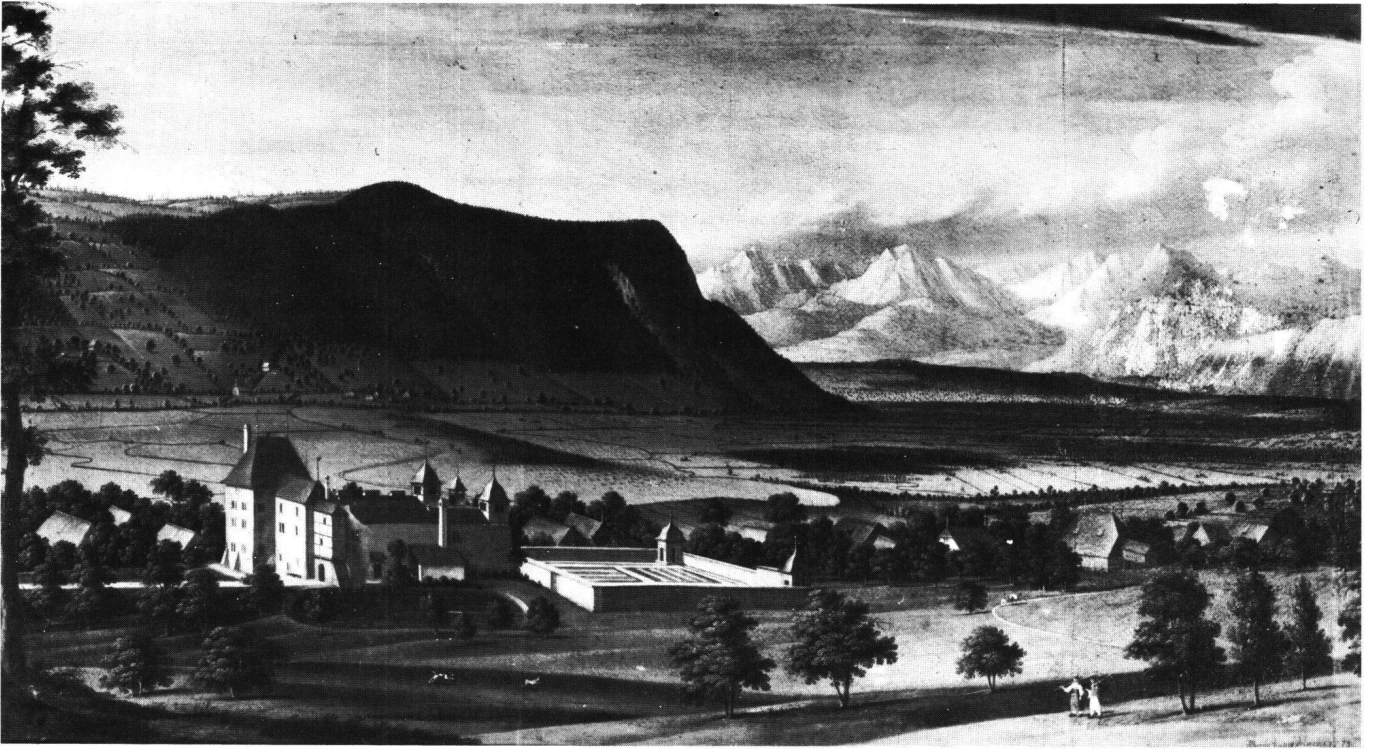


Abb. 3 Schloss Toffen von Nordwesten, von Albrecht Kauw, 1673. 96 × 178 cm. Privatbesitz.

Die Beispiele von Plepp, Kauw und Johannes Dünz, welche in relativ jungen Jahren nach Bern gekommen waren und dort bis an ihr Lebensende geblieben sind, beweisen, dass ein Absatzmarkt für Bilder durchaus existierte. Wenn sich also Künstler wie Werner und Stettler über das Ausbleiben von entsprechenden Aufträgen beschwerten, dürfte dies auch aus ihrem künstlerischen Selbstverständnis heraus zu begründen sein. Das heisst, für einen akademisch ausgerichteten Künstler mit gesellschaftlichen Ambitionen vom Typus eines Joseph Werner war in Bern kein Platz. Gerade der Fall des vielbeschäftigten Albrecht Kauw, der aus einer angesehenen Strassburger Kaufmannsfamilie stammte, in Bern aber zeitlebens nicht ins Bürgerrecht aufgenommen wurde, demonstriert, dass die Berner Obrigkeit in jener Zeit der Abschliessung des Patriziats an einem sozialen Aufstieg ihrer Maler in keiner Weise interessiert war. Gefragt waren die Dienste eines technisch gut ausgebildeten, vielseitig einsetzbaren Malergeneralisten mit einem letztlich eindeutig handwerklich orientierten Selbstverständnis. Dieser musste fähig und willens sein, von der einfachen Fass- und Dekorationsmalerei bis hin zu anspruchsvollen Raumausstattungsprogrammen den vielfältigen Wünschen seiner Auftraggeber zu entsprechen.

Funktionen bildkünstlerischer Produkte für die Auftraggeber

Entscheidungshintergrund bei der Formulierung und Vergabe von Aufträgen war das, was Bourdieu mit dem

Begriff *Habitus* umschreibt.¹⁰ Er versteht darunter ein zwar auf Ziele gerichtetes Handeln, ohne deshalb bewusst auf sie hinorientiert oder durch sie geleitet zu sein. Dieses zugleich unbewusste *und* zielgerichtete Verhalten bestimmt gleichzeitig den individuellen Handlungsspielraum und die gruppenspezifischen Handlungsstrategien. Das Ziel, worauf jegliches Handeln – sei es bewusst, sei es unbewusst – sich richtete, war in unserem Beispiel die Sicherung der Herrschaft. Diese Herrschaft kann im Weberschen Sinne als *traditional* bezeichnet werden. Sie begründet ihre Legitimität mit der «Heiligkeit ihrer altüberkommenen Ordnungen».¹¹ In Bern sprach man in diesem Zusammenhang von der von Gott eingesetzten Obrigkeit, deren Mitglieder ihre Zugehörigkeit mit den militärischen und politischen Verdiensten ihrer Vorfahren rechtfertigten.

Es gab nun verschiedene Wege, das Anliegen nach Herrschaftssicherung bildkünstlerisch umzusetzen. Am offensichtlichsten ablesbar ist es in den Portraits, in den genealogischen und in den heraldischen Arbeiten. In der Regel liessen sich die bernischen Magistraten in ihren Amtstrachten und mit den entsprechenden Attributen malen. Im Vordergrund steht deutlich die soziale Position und nicht das Private. Da nicht Ausbildung und individuelle Leistung, sondern Geburt über die Zugehörigkeit zum Magistratenstand entschieden, kam notwendigerweise der Herkunft, der Familie, eine zentrale Bedeutung zu. Das Portrait erfüllte seine Funktionen nicht nur, indem es die Abgebildeten als Individuen in allen Ehren und Würden wiedergab, es wurde häufig auch zu einem Bestandteil einer Ahnengä-

lerie. In einer Gesellschaft, deren Legitimitätsmuster auf Tradition beruht, wird eine solche Ahnengalerie zu einem wichtigen Faktor: Sie belegt den Herrschaftsanspruch einer Familie durch die Länge der Reihe der herrschaftsausübenden Ahnen. Diese Vorfahren bestimmen den Marktwert eines Namens, der für seine Träger und Trägerinnen wiederum soziales Kapital darstellt. Die portraitierten Gattinnen stellen die Verbindungen zu andern einflussreichen Familien dar – ein Beziehungsgeflecht, welches das soziale Kapital zusätzlich erhöht.

Eine andere Form, die Familie und ihre Verbindungen zu dokumentieren, waren die Stammtafeln und Stammbücher, die in der Regel einem Maler in Auftrag gegeben wurden. Hier liess sich nun das soziale Kapital in aller Ausführlichkeit demonstrieren. Und wo die Ahnenreihe nicht die gewünschte Länge oder Qualität aufwies, wurde mit Erfindungen phantasievoll nachgeholfen. Dieser Vorgang lässt sich am Beispiel des Stammbaumes der im 15. Jahrhundert aus Lyon zugewanderten Kaufmannsfamilie Manuel (Abb. 2) sehr schön zeigen. Mittels einer abenteuerlichen Herkunftsgeschichte versuchte die Familie, der notabene auch der Maler Niklaus Manuel Deutsch angehörte, ihre bürgerliche Herkunft zu verschleiern und berief sich auf legendäre Vorfahren aus dem bretonischen Adel, die angeblich im Hundertjährigen Krieg von den Engländern aus ihren Stammländern vertrieben worden waren. Albrecht Kauw, der Maler des Stammbaumes, visualisierte diese Geschichte in der Hintergrunddarstellung: Zu sehen sind die vom Meer her sich nähernden englischen Schiffe und die brennenden Stammburgen der beiden unglückseligen Junker. Den Stammbäumen kamen in einer Zeit der Abschliessung ganz handfeste Funktionen zu: Sie mussten den Beweis erbringen, dass die betreffende Familie kraft Tradition Anspruch auf die ökonomisch nutzbaren Privilegien des Magistratenstandes hatte. In diesem Zusammenhang ist auch speziell auf die Verwendung von Wappen in

Bildnissen hinzuweisen. Sie erfüllten die Aufgabe einer Etikette im wörtlichen Sinn und waren gleichzeitig auch die zeichnerische Zusammenfassung eines Stammbaumes.

Wie die Portraits sind auch die Berner Landschaftsbilder aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts keine funktionslosen Abbilder. Ihre Inhalte sind vielmehr Beschreibungen der oft mit Herrschaftsrechten verbundenen Landsitze und Schlösser (Abb. 3). Weit wichtiger als beispielsweise die Wiedergabe der schönen Aussicht aus den Fenstern seines Herrenhauses war für den Auftraggeber das Portrait des Hauses selbst, eingebettet in eine Landschaft, die in der Regel ebenfalls zu seinem Besitz gehörte. Damit wird dem Betrachter auch gleich ein Hinweis auf den ökonomischen Hintergrund des Besitzers gegeben. Der Rentenbezug aus Landbesitz war schliesslich im vorindustriellen Europa diejenige Einkommensform, die weitaus am meisten Prestige brachte.

Ein Phänomen, dem wir nun noch unsere besondere Aufmerksamkeit schenken möchten, ist die bernische Stillebenmalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Am Beispiel des 1662 für den Pokuliersaal von Schloss Toffen gemalten Obst-, Gemüse- und Früchtestillebens (Abb. 4) möchten wir die Funktion dieser Gattung für den bernischen Kontext umreissen. Das Bild mit den eindrücklichen Massen von 117 cm auf 303 cm zeigt über siebenzig verschiedene Obst-, Nuss- und Gemüsesorten. Es liest sich wie ein Inventar oder ein Musterkatalog der Produkte der Toffener Schlossgüter. Allegorische Hintergründe, wie sie sich in der holländischen und deutschen Stillebenmalerei dieses Zeitraumes finden, sucht man hingegen vergebens. Vergleicht man das Toffener Bild mit dem 1639 erstmals publizierten *Pflanz-Gart* des bernischen Landvogtes Daniel Rhagor, macht man die erstaunliche Feststellung, dass es sich als Illustration dazu lesen lässt. Sämtliche auf dem Bild dargestellten Pflanzen werden in Rhagors praxisbezogener Anleitung zum Obst-, Gemüse- und Weinbau genau be-

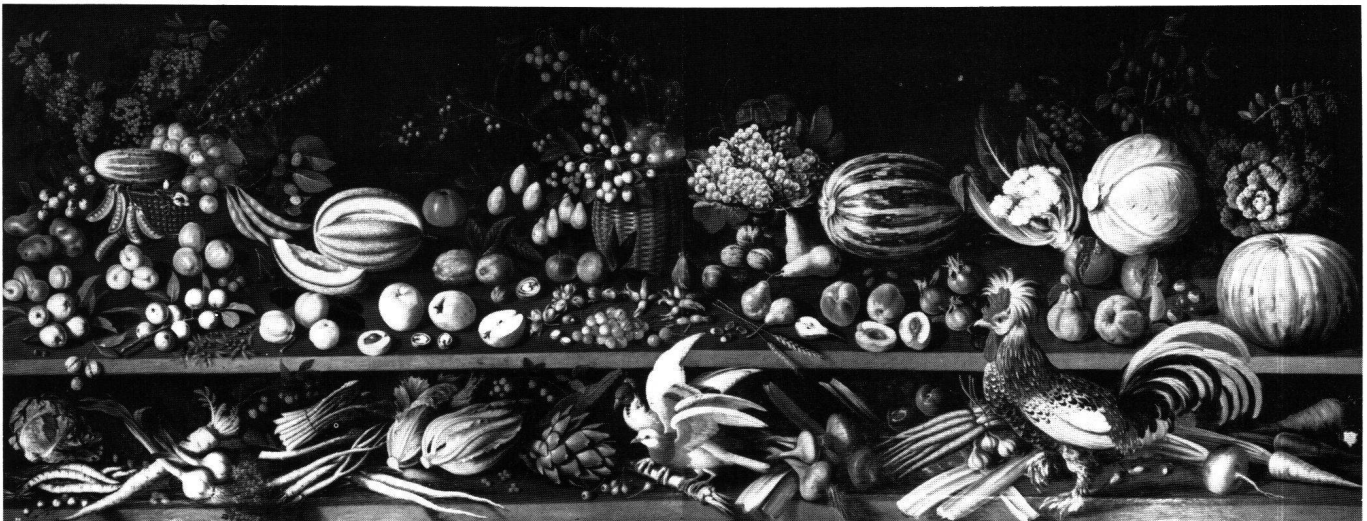


Abb. 4 «Segen des Landes», Gemüse- und Früchtestilleben mit Hahn und Haustauben, von Albrecht Kauw, 1662. 117 × 303 cm. Privatbesitz.

schrieben. Selbst die auf dem Bild dargestellte, damals noch kaum verbreitete Kartoffel oder die als Gewächse wärmerer Gegenden bekannten Granatäpfel, Feigen, Melonen, Zitrusfrüchte und Artischocken werden im Buch als Pflanzen vorgestellt, die bei entsprechender Pflege auch in unseren Breiten gedeihen können.

Die Sorgfalt, mit welcher Rhagor die einzelnen Pflanzen beschreibt, ist auch auf dem Stilleben von Kauw zu beobachten. So sind darauf nicht weniger als neun verschiedene Kirschen-, fünf Apfel- und vier Birnensorten auszumachen. Die differenzierte Beobachtung und der Wille, jedes Ding für sich im besten Licht zur Geltung zu bringen, entspricht wiederum Rhagors Sehweise.¹² Die Art, wie dieser seine Anleitungen betont auf persönliche Erfahrung und Naturbeobachtung gründete, zeigt, dass er dem zeitgenössischen empirischen Wissenschaftsverständnis nahestand.

Man darf davon ausgehen, dass Rhagors *Pflanz-Gart* in den Kreisen der potentiellen Auftraggeber für Bilder stark verbreitet war, überreichte doch der Autor jedem Mitglied des grossen Rates ein Exemplar seines Werkes. Rhagor weckte oder nährte damit zumindest bei den begüterten Landbesitzern das hortikulturelle Interesse. Der gepflegte Pflanzenbau, der im 17. Jahrhundert in Europa zunehmend zu einem wichtigen Bestandteil des sogenannten adeligen Landlebens¹³ wurde, fand auch in Bern Eingang. Dies

zeigen mehrere erhaltene Pflanzeneinkaufslisten, welche die Einfuhr von Pflanzenraritäten durch bernische Gutsbesitzer belegen.¹⁴ Es versteht sich von selbst, dass diese üppige Welt patrizischen Landlebens stark zu dem Lebensstil der bäuerlichen Untertanen kontrastierte. Der Pflanzenbau bereicherte die patrizische Tafel und konnte so zu einem weiteren Mittel des sich Absetzens und der Repräsentation werden, zu einem Statussymbol in einer Welt, in der sehr oft Knappheit an Existenzuellem herrschte.

Es kann nun nicht weiter erstaunen, dass die pflanzbegeisterte Oberschicht sich in der Folge nicht mehr damit begnügte, die Erzeugnisse ihres gärtnerischen Eifers auf den vergänglichen Weg durch die Küche auf die Tafel zu schicken. Gleichsam in Öl konserviert sollte der Reichtum der Gärten fortan dauernd die Esszimmerwände der herrschaftlichen Landsitze schmücken. Gerade am Beispiel der Stilleben lässt sich für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigen, dass die bildkünstlerische Produktion in Bern durchaus eigenständig sein konnte. Wir erheben nicht den Anspruch, diese Bildgattung sei in Bern erfunden worden, doch scheint sie den lokalen Auftraggeberbedürfnissen sehr entgegengekommen zu sein. Anpassungsfähige und vielseitige Maler wie Kauw wussten ihr eine Form zu geben, die der durch Landwirtschaft geprägten visuellen Kompetenz¹⁵ der Auftraggeber sehr entgegenkam.

ANMERKUNGEN

- 1 MAX HUGGLER, *Zur Geschichte der barocken Malerei in Bern*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 22, 1962, S. 118–119.
- 2 Vgl. Einleitung, S. 112–113.
- 3 Als Urheber dieser Bilder konnte in jüngster Zeit Albrecht Kauw (mit Werkstatt?) identifiziert werden (G. Herzog).
- 4 Sie befinden sich im bernischen Staatsarchiv (B IX 1408 ff.).
- 5 Geltstag von Vinzenz Wagner, Staatsarchiv Bern, B IX 1408, Nr. 6.
- 6 NORBERT ELIAS, *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1983, v. a. S. 103 ff.
- 7 Es handelt sich um Mitglieder der Familien von Erlach, Fischer, Jenner, Lerber, Manuel, Tillier, Wagner, von Wattenwyl (2), von Werdt.
- 8 TH. DE QUERVAIN (Hrsg.), *Lebensregeln für einen jungen Berner Patrizier*, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, 1950, S. 191.
- 9 JÜRGEN GLAESEMER, *Joseph Werner*, Zürich 1974, S. 91, Dok. 30.
- 10 *Der Kampf um die symbolische Ordnung. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Axel Honneth, Hermann Kocyba und Bernd Schwibs*, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 61/62, 1986, S. 150 ff.
- 11 MAX WEBER, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundrisse einer verstehenden Soziologie*, Tübingen 1980, S. 130 ff.
- 12 Grundlegend für das Verhältnis von Empirie und Malerei: SVETLANA ALPERS, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, Kapitel 3.
- 13 OTTO BRUNNER, *Adeliges Landleben und Europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmhards von Hohberg 1612–1688*, Salzburg 1949.
- 14 Die Beschaffung fremder Pflanzen ist beispielsweise für Albrecht von Wattenwyl, Vinzenz Wagner und Daniel Rhagor zu belegen.
- 15 Zum Thema der visuellen Kompetenz vgl.: MICHAEL BAXANDALL, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1977, Kapitel 2.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 3: Kunstdenkmäler des Kantons Bern (Foto M. Hesse).
 Abb. 2: Bernisches Historisches Museum, Bern (Foto S. Rebsamen).
 Abb. 4: Kunstmuseum, Bern (Foto M. Hesse).

ZUSAMMENFASSUNG

Im Laufe des 17. Jahrhunderts orientiert sich die bildkünstlerische Produktion in Bern zunehmend an den wachsenden Bedürfnissen einer privaten Auftraggeberschicht. Im Zusammenhang mit der Ausstattung herrschaftlicher Landsitze erwachsen den zumeist von auswärts zugezogenen Malern neue Betätigungsfelder. Das Portrait, die heraldische Darstellung, aber auch das Stilleben, die Landschaftsvedute sowie ganze Raumausstattungsfolgen mit Ideallandschaften und Allegorien widerspiegeln das Selbstverständnis des aufstrebenden und sich gleichzeitig abschliessenden

Patriziats. Die vorliegende Arbeit versucht – unter Zuhilfenahme des erweiterten Kapitalbegriffs des französischen Soziologen Pierre Bourdieu – den Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlichem Rahmen und bildkünstlerischer Produktion auf die Spur zu kommen. Es zeigt sich, dass gerade in einer betont ständischen, auf Abschliessung bedachten Gesellschaft neben dem ökonomischen auch dem sozialen und dem kulturellen Kapital eine tragende Rolle zukommt.

RÉSUMÉ

Au 17^e siècle, la production picturale s'orientait à Berne en fonction de la demande croissante d'une certaine couche de clients privés. Dans le cadre de la décoration intérieure des manoirs seigneuriaux, les peintres – étrangers pour la plupart – gagnèrent de nouveaux champs d'activité. Le portrait, la configuration héraldique, mais aussi la nature morte, le paysage et des suites entières de salles décorées de paysages idéalisés et d'allégories reflètent un

patriciat montant en train de s'isoler. Les auteurs essaient à l'aide de la notion de capital développée par Pierre Bourdieu de découvrir les influences exercées par le cadre social sur la production picturale. Ils montrent que dans une société d'états volontairement isolée, le capital non seulement économique mais aussi culturel et social jouent un rôle important.

RIASSUNTO

Nel corso del 17^o secolo, la produzione artistico-pittorica si orienta sempre più verso la crescente richiesta della committenza privata. In connessione con l'allestimento di abitazioni di campagna signorili nacquero per gli artisti spesso venuti dall'estero nuovi campi di attività. Il ritratto, la rappresentazione araldica, ma anche le nature morte, le vedute paesaggistiche, così come tutti i cicli pittorici decorativi nelle stanze, con paesaggi ideali e rappresentazioni allegoriche rispecchiano l'autoraffigurazione di un patriziato

emergente e contemporaneamente in fase di consolidamento. Questo lavoro tenta con l'aiuto dell'ampliato concetto di capitale del sociologo francese Pierre Bourdieu di tracciare l'interazione tra società e produzione pittorica. Sembra appurato che proprio in una società di cieti che vuole la propria chiusura, abbiano un ruolo portante accanto a quello economico anche il capitale sociale e culturale.

SUMMARY

In the course of the 17th century, the production of the pictorial arts relied increasingly on the needs of a growing class of private patrons. In connection with the interior decoration of patrician country estates, new fields of activity opened up largely for painters from elsewhere. Portraits, heraldry, still lifes, landscapes as well as entire series of paintings of idealized landscapes and allegories reflect the image that an aspiring but also exclusive patrician

class sought to convey. The present paper draws on the extended concept of capital advanced by the French sociologist Pierre Bourdieu, to investigate the interaction between social framework and artistic production. It has been found that in an outspokenly class-conscious society intent upon exclusive status, great importance is attached not only to economic but also to social and cultural capital.