

Unsichtbarer Reichtum : wie Schweizer Künstler der frühen Neuzeit den Handel visuell verpacken

Autor(en): **Krass, Urte**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **28 (2021)**

Heft 1: **Richesse : reflets des 5es Journées suisses d'histoire = Reichtum : Einblicke in die 5. Schweizerischen Geschichtstage**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-919511>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Unsichtbarer Reichtum

Wie Schweizer Künstler der frühen Neuzeit den Handel visuell verpacken

Urte Krass

Joseph Werner zeigt Augsburger Warenwelten

Eine weibliche Personifikation des Handels sitzt in auffälligem rotem Umhang und goldenem Mieder inmitten eines wilden Sammelsuriums von Objekten und Tieren (Abb. 1).¹ Sie trägt den Flügelhelm und den Caduceus Merkurs, des antiken Gottes der Händler und Diebe. Dass sie in diesem Fall nicht die Diebe repräsentiert, verdeutlicht die Aufschrift des schweren Folianten auf ihrem Schoss: Die Worte «SOLUTUS OMNI FOENORE» (frei von jeglichem Wucher) weisen sie als Gewährsfrau des ehrbaren Handels aus. Diesen Umstand bekräftigt *Mercuratura* noch, indem sie mit ihrem linken Fuss einen raffgierigen, blutäugigen Hund oder Wolf niederdrückt, der sich in einen im Vordergrund liegenden Geldsack verbissen hat.² Neben dieser Bestie liegt eine Theatermaske mit hohlem Auge und rotgeschminkten Lippen am Boden, deren Missachtung durch *Mercuratura* ebenfalls auf das hehre Tun der Figur verweist. Guter Handel, so lässt sich dieses Detail interpretieren, zeigt sein wahres Gesicht. Die Protagonistin empfängt die Betrachtenden denn auch mit offenem, freundlichem Blick. Eine steinerne Büste in der oberen Bildmitte weist janusartig zwei Gesichter auf, ein junges weibliches und ein altes, bärtiges männliches. Hierbei handelt es sich um eine Personifikation der *Prudentia* beziehungsweise *Providentia*, die zugleich Zukunft und Vergangenheit im Blick hat.³ Der rote Ara, der von seiner Stange oben links herabblickt, ist das Begleittier des Merkur und gleichzeitig frühneuzeitliche Handelsware.⁴ Im rechten Hintergrund öffnet sich der Raum auf blauen Himmel und die geblähten Segel eben jener Schiffe, die solche Waren, wie sie im Raum verstreut sind, in alle Welt transportierten. Die Galionsfigur des vordersten Schiffes, ein geflügeltes, fischschwänziges Wesen mit dem nackten Oberkörper einer Frau, drängt fast in den Raum hinein. Zwei weitere Schiffe liegen dahinter mit beeindruckend geschnitzten und phantastisch volutenförmig sich aufbauenden Bugkonstruktionen.

Die verwirrende Fülle an Objekten, die der Raum enthält, fügt sich beim näheren Betrachten einer gewissen Ordnung. So stehen links oben unterhalb des Papageis kostbare Gefässe: Die zwei grossen Silberkannen mit ausgreifenden Henkel- und



Abb. 1: *Joseph Werner der Jüngere, Allegorie auf den Handel, 1668, Kunstmuseum Bern. (Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. A 1983.214)*

Deckelkonstruktionen findet man in ganz ähnlicher Ausführung auch im Augsburg des 17. Jahrhunderts. Davor reihen sich ein kleineres, blaues Gefäß mit Deckel, das vermutlich aus China stammt,⁵ eine Amphore aus einem Material, das wie Achat anmutet, ein Silberteller sowie ein schwarzhölzernes Schmuckkästchen, dessen halb geöffneter Deckel eine Perlenkette und einen Rubinanhänger sichtbar lässt. Den Bereich darunter füllen verschnürte Päckchen, in denen sich wohl Tuche befinden; ein Messstock und die acht Stoffballen, die sich dazwischen stapeln, legen dies nahe. Vor allem ein weisser Baumwollstoff (oder handelt es sich um einen papiernen Bildträger?) mit schwarzem Druck fällt ins Auge; er ist mehrfach vorhanden und wurde demonstrativ für die Betrachter/-innen der Miniatur ausgebreitet.⁶ Links hinter *Mercatura* fällt der Blick auf eine Woldecke, die zusammen mit einer papiernen Landkarte auf einem Transportfass abgelegt wurde. Rechts hinter der Protagonistin liegt ein kostbarer türkisgold-rot gestreifter Seidenstoff, der wohl aus einem der europäischen Zentren der Tuchherstellung stammt, vielleicht aus Frankreich.

Während die linke Seite des Bildes ganz den Waren vorbehalten ist, steht rechts ein Tisch mit Pultaufsatz, der all jenes Equipment enthält, mit dem sich die Warenströme erfassen und dirigieren lassen: Papiere, Briefe, Bücher, Schreibzeug und Münzen. Eine schwarze, verschlossene Schatulle oben und ein grosser, eiserner Koffer mit Vorhängeschloss unten enthalten vermutlich Dokumente, die nicht für jedermanns Augen bestimmt sind. Unter der Tischplatte liegen mehrere in Leder gebundene Bücher sowie Waagschalen aus Messing und dazugehörige metallene Gewichte. Einige Silbermünzen und ein Zettel sind zu Boden gefallen. Gut verschnürt lehnen beschriftete Stoffsäcke an der verschlossenen Truhe.

Erklärungsbedürftig sind noch weitere Details auf dem Fussboden – so der schattenwerfende Rechen, der unter der Maske hervorsticht,⁷ und das mit Wurzeln durchzogene Erdreich, das vorne links vom Bildrahmen angeschnitten wird und in bisherigen Beschreibungen des Bildes übersehen wurde. Der graue Sack, auf dem der Saum von *Mercaturas* Mantel aufliegt, enthält möglicherweise nicht Geld, wie bisher vermutet wurde, sondern Agrarerzeugnisse.

Das so prall mit Dingen gefüllte Bild ist erstaunlich klein: Es misst nur 14 mal 10 Zentimeter und stammt vom gebürtigen Berner Maler Joseph Werner, der vor allem für seine Miniaturen bekannt war. Bei unserem Bild hat der Maler dieselbe Technik wie bei den allermeisten seiner Miniaturen angewandt: Er hat mit Gouache auf Pergament gearbeitet, das auf einer Kupferplatte aufgebracht ist.⁸ Das Bild ist nicht datiert. Jürgen Glaesemer vermutet, dass Werner es im Zusammenhang mit seinem Umzug nach Augsburg im Jahr 1667 gemalt hat. Mit diesem Werk habe der Maler «nach seiner Ankunft in der Handelsstadt [...] den Augsburger Mäzenen seine Reverenz erweisen» wollen. Falls der Maler die Miniatur nicht proaktiv als eine Art Visitenkarte verschenkt hat, sondern vielmehr einen Auftrag ausführte, dann könnte dieser dem Künstler durch seinen Schwiegervater vermittelt worden sein, einen angesehenen Augsburger Händler.⁹

Joseph Werner (1637–1710) verbrachte seine Kindheit in Bern, bevor ihn seine künstlerischen Wanderjahre nach Basel, Frankfurt am Main und Rom und von dort aus an den Hof Ludwigs XIV. in Versailles brachten. Aus Frankreich reiste der Maler über Bern nach Augsburg, wo er von 1667 bis 1676 lebte. 1668 heiratete er dort die Kaufmannstochter Susanna Mayr, deren Familie nicht nur Kaufleute, sondern auch Künstlerinnen und Künstler angehörten.¹⁰

Jost Ammans Überblick über den Kaufmannsberuf

Das Bildthema der Handelsallegorie war neu in der Malerei, auch in Augsburg gab es keine ikonografische Tradition, auf die sich Werner hätte stützen können.¹¹ Sucht man nach früheren Beispielen für die künstlerische Auseinander-

setzung mit dem Themenfeld des Handels, dann stösst man auf einen anderen Schweizer Künstler, den in Zürich geborenen Jost Amman, der sehr viel früher eine «véritable typologie des métiers du commerce» anfertigte,¹² deren Bekanntheit und Sichtbarkeit ungleich grösser war als die von Werners Miniatur (Abb. 2). Werners Visualisierung steht in interessantem Kontrast zu Ammans im Jahr 1585 entstandener Darstellung. Jost Amman nutzte den Holzschnitt, eigentlich ein kleinformatiges Medium, setzte aber sechs Teile zu einer grossen Darstellung zusammen, die insgesamt 108,5 mal 73,2 Zentimeter misst und damit unsere Gemäldeminiatur im Format weit übertrifft.¹³ Werners Handelsallegorie wirkt wie eine bewusste Inversion der früheren Darstellung: Die Miniaturmalerei des 17. Jahrhunderts sollte die Betrachter/-innen genau dadurch in Erstaunen versetzen, dass sie ganze Welten, für deren Darstellung normalerweise grossformatige Leinwände benutzt wurden, in gestochener Schärfe auf kleinstem Format abbildete. Während Werner sich durch seine Ankunft in Augsburg zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema des Handels inspirieren liess, stand in Ammans Darstellung die Stadt Antwerpen im Zentrum, Drehscheibe des europäischen Handels seiner Zeit, obwohl der Künstler seit 1561 in Nürnberg sesshaft war. Ammans Holzschnitt hing sicher in vielen «Groß Schreibstuben», gibt er doch in Versform Anweisungen für alle am Warenhandel und Finanzwesen beteiligten Berufsgruppen.¹⁴

Ammans ausführliche Allegorie auf den Handel ermahnt zu redlichem und gottgefälligem Tun. Merkur und Fortuna stehen über allem «Gewerb», und zur Visualisierung der notwendigen Tugenden der Kaufmannschaft erscheinen die Personifikationen von *Obligatio* (Verpflichtung), *Linguarum Peritia* (Sprachenkenntnis), *Integritas* (Redlichkeit), *Taciturnitas* (Verschwiegenheit) und *Libertas* (Freiheit). Eine Allegorie der Vergänglichkeit mit rauchendem Gefäss in der Hand steht unten mittig auf einem Haufen, der «deß Welt Reichthums falsche Tück» versinnbildlichen soll und aus Musikinstrumenten, einer zerbrochenen Statuette, einem Warensack, Totenschädel und königlichen Insignien besteht.

Vieles wird hier in Bild und Text ausgebreitet, was 80 Jahre später auch in Joseph Werners Miniatur auftaucht: Der Götterbote Merkur schwebt, umringt von Tierkreiszeichen, über der gesamten Darstellung und lässt den Richter (*Iudex*) am Ring der Waage nach unten pendeln. Die Warengruppen, die später Joseph Werner malt, sind bereits im Holzschnitt präsent, in Form von Inschriften auf der Brunnenschale: «Panni et Serica» (Stoffe und Seide), «Argentea Vasa» (silberne Gefässe) und «Res Frumentaria» (Getreide).¹⁵ Links unten im Holzschnitt werden Fässer geöffnet und Stoffbahnen aus ihnen entnommen. Briefe, Gewichte, ein «Secret-Buch», das «Jornal» des Kaufmanns und «des Cassirers Handel-Tisch» finden wir in verwandter Form auch in Werners Miniatur. Einige Stoffballen unten links und – sehr klein – einige «Kleinodien und edle Stein» in

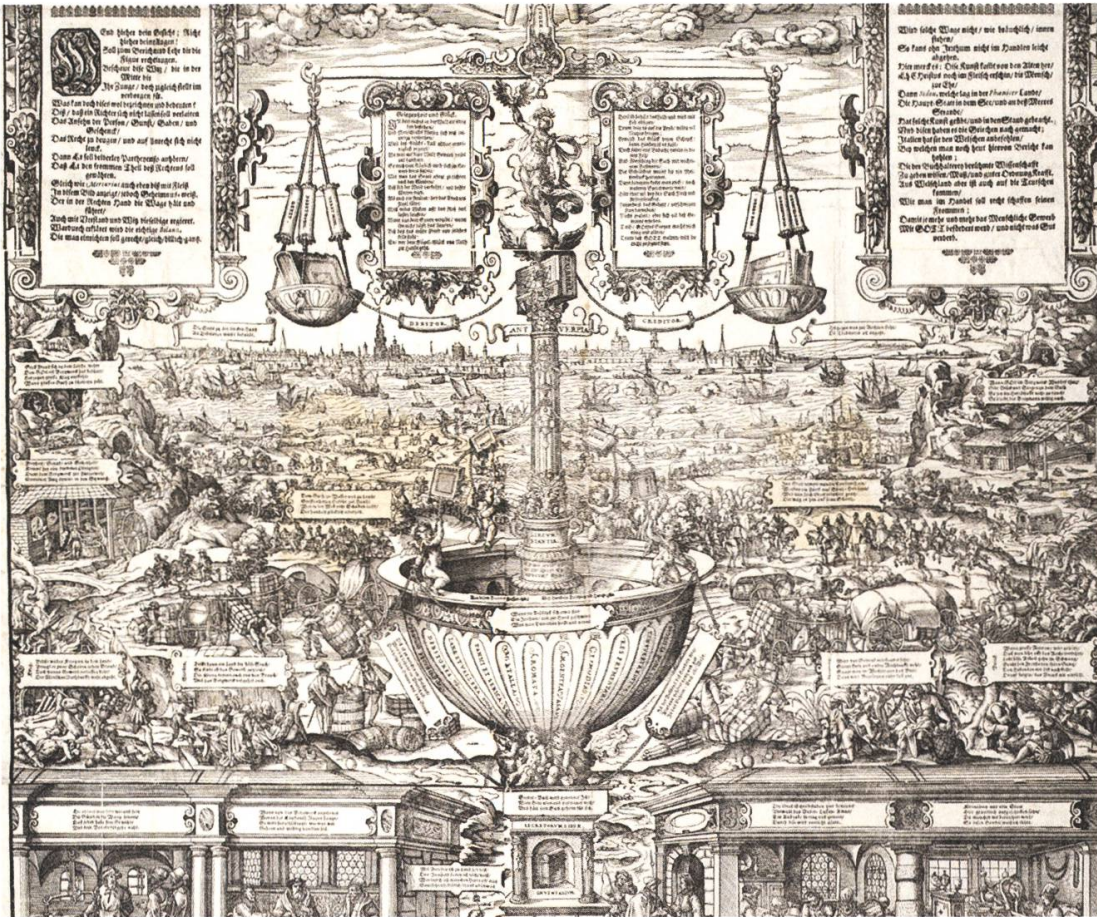


Abb. 2: Jost Amman, *Allegorie des Handels (Ausschnitt)*, 1585. (Museum Plantin Moretus, Antwerpen)

der rechten der vier einsehbaren Stuben sind die einzigen offen sichtbaren Waren in Ammans Holzchnitt. Sonst tauchen sie nur in verpackter und verschnürter Form auf. Der Zweck dieses riesigen Holzchnitts lag nicht darin, die prächtige Fülle der Antwerpener Warenwelt zu zeigen. Im Gegenteil, es reichte dem Künstler die schriftliche Auflistung der Warengruppen am Brunnenbecken. Ammans Fokus lag auf dem Handeln und den Handelnden – den Kaufleuten und den vielgestaltigen Aufgaben, die zu ihrer Arbeitswelt gehörten.

Von Merkur zu *Mercatura*

Werner hingegen präsentiert die kostbaren Waren, die er in Augsburger Kontoren zu sehen bekam, in ihren unterschiedlichen Materialien und Farben, breitet Stoffe aus, um sie bestmöglich zu inszenieren, fügt Schiffe und einen Ara ein, um Assoziationen zur weiten Welt und zu «exotischen» merkantilen Mikrokosmen



Abb. 3: *Frans van Bleyswyck, Allegorie des Handels mit Merkur und Händlern, um 1700. (Rijksmuseum, Amsterdam)*

aufzurufen. Werners Zugriff auf die Welt des Handels ist ungleich sinnlicher als derjenige Ammans.¹⁶

Ein weiterer signifikanter Unterschied ist Werners Transformation des männlichen Gottes Merkur zur weiblichen Handelspersonifikation *Mercatura*. Die Einwohner*innen und Besucher*innen Augsburgs hatten seit 1599 die Brunnenfigur des Merkur von Adriaen de Vries als Beschützer des Handels vor Augen.¹⁷ Werner entschied sich jedoch – als einer der ersten Künstler überhaupt – für eine weibliche Personifikation des Handels.¹⁸ Etwas später erst beginnt bei französischen und niederländischen Malern und Stechern eine Experimentierphase, in welcher der Gott Merkur nicht mehr allein erscheint, sondern mit einer weiblichen Personifikation des Handels kombiniert wird, die mal mit und mal ohne Füllhorn, Flügelhaube und Caduceus auftaucht, mal neben dem Gott, mal zu seinen Füßen, mal vor ihm platziert wird.¹⁹ In einem Stich des Leidener Künstlers Frans van Bleyswyck (1671–1746) ist die Überblendung von männlichem Gott und weiblicher Personifikation dann perfekt (Abb. 3): Merkurs Geschlecht ist nicht eindeutig bestimmbar. Kopf und Brust sind männlich – der restliche Körper weiblich. Was Joseph Werner durch die Kombination seiner weiblichen Handelspersonifikation mit der zweigeschlechtlichen Dop-

pelgesichtigkeit der *Providentia*-Büste anklingen lässt, hat van Bleyswyck in der Figur eines zwitterhaften Merkurs mit Caduceus und Kürbisflasche zur Synthese gebracht. Handel wird offenbar gendertranszendierend gedacht. Warum dies so ist, bedarf weiterer Klärung. Geht es um das Geben und Nehmen, um aktive und passive Rollen innerhalb von Handelsbeziehungen, um die Trennung von Aspekten wie (weiblich konnotierter) nährender Versorgung und (männlich apostrophiertem) hartem ökonomischem Wettbewerb? Oder geht es um die Einheit von Kraft und Weisheit, wie sie in Junius' Emblembuch dem Merkur zugeschrieben wird?²⁰

Die Absenz von Prunkstillleben in der Schweiz

Joseph Werner kombiniert ein Stilleben mit einer Allegorie. Dabei weist die Dingwelt, die er darstellt, Verwandtschaft mit niederländischen Prunkstillleben derselben Zeit auf.²¹ Diese kannte der weit gereiste Künstler vermutlich aus eigener Anschauung. In den nördlichen Niederlanden sind im Lauf des 17. Jahrhunderts etwa eine halbe Million Stilleben für den sich etablierenden Kunstmarkt gemalt worden, wobei sich verschiedene Untergattungen für die unterschiedlichen Käuferschaften entwickelten.²² Auch in der Schweiz hielt die Gattung des Stillebens seit den 1630er-Jahren Einzug.²³ Der Austausch mit den Niederlanden und eine «verwandte Analogie von wissenschaftlicher und optischer Erkundung der Welt» brachte die Aufnahme dieser neuen Bildgattung bei Künstlern und Bürger*innen mit sich.²⁴ Die Sonderform des Prunkstilllebens hatte hier allerdings keinen Erfolg: Die minutiöse Wiedergabe künstlicher und künstlerischer Dinge – kostbarer Gefässe oder haptisch ansprechender Textilien – sucht man vergebens im Œuvre der Schweizer Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts.²⁵ Dabei zirkulierten in Schweizer Städten des fortgeschrittenen 17. Jahrhunderts im Grunde dieselben Waren wie in Augsburg, Amsterdam und Antwerpen, nur in kleineren Mengen. Die kostbare Figur eines Berner Grosskaufmanns, die der Augsburger Goldschmied Tobias Zeilner 1643 im Auftrag der Berner Kaufmannszunft herstellte (Abb. 4), bezeugt die Kontakte, die zwischen Bern und Augsburg existierten.²⁶

Die Spezialität der eidgenössischen Stilleben lag vielmehr in der Darstellung von Lebensmitteln und Jagdbeute, die sie aneinandergereiht den Betrachter*innen als «Segen des Landes» präsentierten.²⁷ Grund dafür war zum einen, dass der Landbau zusammen mit dem Waldbau der ökonomische Leitsektor der frühneuzeitlichen Wirtschaft war.²⁸ Zum anderen schlug sich eine etwaige vergleichbare «protestantische Arbeitsethik» in den Niederlanden und in der Schweiz unterschiedlich in der jeweiligen visuellen Kultur nieder.²⁹ Prunkstillleben fanden im



Abb. 4: Tobias Zeilner, *Figur eines Berner Grosskaufmanns*, 1643, Bernisches Historisches Museum.

17. Jahrhundert in der Schweiz schlicht nicht in die städtisch-bürgerlichen Wohnstuben oder die Esszimmer patrizischer Landgüter. Der «Geschmackstransfer» aus den Niederlanden war in dieser Hinsicht nicht allumfassend.³⁰

Albrecht Kauw und die weiten Wege der Waren

Fast zeitgleich zu Werners Miniatur mit der Allegorie des Handels, nämlich im Jahr 1671, vollendete in Bern Albrecht Kauw seinen fünfteiligen Handelszyklus für das ehemalige obrigkeitliche Kaufhaus.³¹ Die dazugehörigen Gemälde zeigen eine «orientalische Handelsszene», die «Gefahren des Handels zu Wasser: Schiffbruch», eine «Szene in einem befestigten Handelshafen», die «Gefahren des Handels zu Lande: Raubüberfall» sowie die «Abrechnung in der Direktionsstube des Kaufhauses». Die Leinwände vollziehen somit den Weg der Waren nach. In der offenen Säulenhalle eines Hafenkontors – vermutlich «im südlichen oder östlichen Mittelmeerraum» – werden sie von einem Berner Standesläufer bestellt (Abb. 5), dann zunächst per Schiff transportiert, bevor die Handelsroute in einem befestigten Hafen auf den Landweg übergeht, der, wie das nächste



Abb. 5: Albrecht Kauw, *Handelszyklus für das Kaufhaus Bern, Berner Standesläufer bestellt Waren in einem Überseekontor*, 1671, Bernisches Historisches Museum.



Abb. 6: Albrecht Kauw, *Handelszyklus für das Kaufhaus Bern, Geschäftsabschluss in der Direktionsstube*, 1671, Bernisches Historisches Museum.

Gemälde zeigt, die ständige Gefahr von Überfällen birgt. Im letzten Gemälde kommt der gelungene Abschluss des Geschäfts in der Direktionsstube des Berner Kaufhauses zur Darstellung, zur Feier werden Wein und Gläser hereingetragen (Abb. 6). Als Bilder im Bild sehen wir hier drei Leinwände über dem Tüfel in der Amtsstube hängen, in zweien erkennen wir das Seestück und das Hafengebilde des Handelszyklus. Die übrigen Bilder hängen vermutlich gegenüber, auf der Seite der Betrachter/-innen.³²

Bemerkenswert ist, dass Kauw keinen Hinweis auf die Art und Beschaffenheit der Waren gibt, deren Transport er hier ins Bild setzt. Vor der Hafengebäude im dritten Gemälde liegen zwei unverpackte Kanonenrohre zur Montage auf einem

Schiff bereit, daneben zwei ovale Kisten und im Hintergrund ein verschnürter Warenballen, wie überhaupt in den anderen Bildern dieses Zyklus alle Waren fein säuberlich verpackt sind. Im Seestück liegen die an Land gezogenen Warenballen vorn rechts am Ufer. Im ersten Gemälde werden Holzkästen, Fässer und Warenballen, die mit den beiden Dromedaren oder dem kostbar geschmückten Maultier zum Handelskontor gebracht worden sind, gewogen, verzeichnet und auf einen Wagen verladen, der sie zu den hinten wartenden Schiffen bringen wird. Hier wie in der Miniatur Joseph Werners sind die Behältnisse mit Händlerzeichen versehen. Was hier verladen und gehandelt wird, das bleibt im Ungewissen. Die Dromedare mit ihrem Federschmuck sowie ihr Turban tragender Führer und der in einen braunen knielangen Rock gekleidete einheimische Händler, der zwischen dem Berner Standesläufer und dem in einen Brief vertieften (Berner?) Kaufmann steht, verweisen auf einen mutmasslich «orientalischen» Herkunfts-ort der Fernhandels-güter.³³

Im staatlichen Kaufhaus an der Kramgasse in Bern, in dessen «Grosser Stube» der Kauw'sche Leinwandzyklus hing, waren diejenigen Institutionen ansässig, welche Handels- und Gewerbeangelegenheiten regelten. Der Weg der Waren aus der «exotischen» Ferne in die Stadt Bern war das Thema, das die Anwesenden in der Direktionsstube stets vor Augen hatten. Zu ihnen gehörten Kaufhausvorsteher wie Kaufhausdiener, Schreiber und sonstige Beamte, auch der Weibel ist im Gemälde anwesend und ein Fuhrmann, der auf die Bezahlung des letzten Transportabschnitts wartet. Jost Amman hatte in seinem grossen Holzschnitt sehr viel detaillierter die am Handel beteiligten Berufsgruppen zusammengestellt. Albrecht Kauws Interesse – beziehungsweise das Interesse seiner Berner Auftraggeber – lag darin, die Überwindung der Distanz im Fernhandel zu visualisieren. Die Bilder sollten vermutlich Staunen auslösen, dass es angesichts der zahlreichen Risikofaktoren auf den gefährvollen und langen Handelsrouten überhaupt zu glücklich abgewickelten Geschäften kommen konnte. Das erfolgreiche Risikomanagement des zeitgenössischen Kaufmanns stand im Fokus des gemalten Handelszyklus – nicht etwa die Waren und somit der Reichtum, der durch den Handel nach Bern gelangte.

Reichtümer als Attribut der «Missethat der Welt»

Jegliche Indizien deuten darauf hin, dass Joseph Werners Allegorie des Handels anders ausgefallen wäre, wenn er sie in seiner Heimatstadt Bern hätte malen sollen. Eine derart indiskrete Ausstellung von Waren war eher im Umfeld der zeitgenössischen Augsburger Kaufmannskultur möglich, in der ein unbefangener öffentlicher Umgang mit den Insignien des Reichtums gepflegt wurde.



Abb. 7: Joseph Werner der Jüngere, *Allegorie der Gerechtigkeit*, 1662, *Allegorie auf die Gerechtigkeit*, 1662, Öl auf Leinwand, 166 × 225 cm, Kunstmuseum Bern, G 0539.

In Werners im Auftrag des Rates der Stadt Bern 1662 gemalter Allegorie der Gerechtigkeit (Abb. 7) liegt die Personifikation der «Missethat der Welt» besiegt und zu Boden gefallen zu Füßen der Justitia: Durch ein Eselsfell als dumm gekennzeichnet, entrollen ihr hier unter anderem Geldstücke, ein kostbarer Silberbecher und ein edelmetallener Spiegel mit Pfauenfederrahmung. Kostbarkeiten, wie sie zu Boden geworfen werden und fast über den Bildrand in den Betrachter/-innenraum rollen, stehen in der nur wenig späteren *Mercatura*-Allegorie desselben Malers stolz aufgereiht im Regal des Augsburger Kontors.³⁴

Vermutlich zeigte man sie einfach nicht, in Bern und um Bern herum: die kostbar-schönen Dinge, die der Fernhandel in die Häuser der reichen Bürger/-innen brachte. Nicht einmal in Vanitasstillleben werden sie inszeniert.³⁵

Ein niederländischer Maler wie Willem Kalf vereinte in seinen Prunkstillleben wie in einem Mikrokosmos «einheimische Produkte mit exotischen Dingen, als wolle er die weltumspannende Reichweite des Amsterdamer Handels in einem Bild verdichten», und inszenierte dabei die ausgewählten Pretiosen nicht unbedingt als Sammelgegenstände, sondern als «Handelsobjekte mit einem handfesten ökonomischen Wert, in die der Besitzer – ähnlich wie in seine Lager-

bestände – Kapital investiert hat».³⁶ Er hält die Dinge «in der Schweben zwischen der traditionellen Symbolik und der ökonomischen Spekulation, deren Gegenstand sie sind».

Dass Schweizer Maler der frühen Neuzeit in ihren Bildern – seien es Stilleben oder den Handel thematisierende Darstellungen – die Waren, um die es doch immer ging, explizit nicht darstellten beziehungsweise nur diskret verpackt zeigten, deutet auf eine spezifische Haltung zu Materialität und zu Sachbesitz in der sie umgebenden Gesellschaft hin, die noch eingehender zu analysieren und mit anderen Gesellschaften zu vergleichen wäre.³⁷ Im Rahmen dessen wäre auch zu klären, inwieweit hier künstlerisch einer Selbststilisierung im Sinne einer bürgerlichen Kultur des Understatements Vorschub geleistet wurde, wie sie später auch bei Kaufmannseliten im angelsächsischen Raum oder in hamburgischen, sich hanseatisch gebärdenden Kreisen zu beobachten ist.

Anmerkungen

- 1 Das Gemälde wird im Rahmen der Ausstellung «Der Weg zum Glück. Die Berner Kebes-Tafel und die Bilderwelten des Barock» vom 3. 9. bis 28. 11. 2021 im Kunstmuseum Bern zu sehen sein. Für praktische Hilfestellungen, klärende Gespräche und erhellenden Gedankenaustausch während der Arbeit an diesem Text danke ich Birgitt Borkopp-Restle, Christine Göttler, Marc Höchner, André Holenstein, Tino Jacobs, Annette Kranen, Gregor von Kerksenbrock von Krosigk, Annette Kniep, Susan Marti, Anja Rathmann-Lutz, Sasha Rossman und Leonie Singer.
- 2 Die Benennung «Mercatura» in Jürgen Glaesemer, *Joseph Werner (1637–1710)*, Zürich 1974, 164. Zum Wucherzinskonflikt, speziell auch im Augsburger Kontext, siehe Hans-Jürgen Becker, «Das Zinsverbot im lateinischen Mittelalter», in Matthias Caspar, Norbert Oberauer, Fabian Wittreck (Hg.), *Was vom Wucher übrigbleibt. Zinsverbote im historischen und interkulturellen Vergleich*, Tübingen 2014, 15–45, hier 41.
- 3 Auch Merkur selbst wird in der Emblemik als Doppelfigur in junger und alter Gestalt dargestellt. Siehe Arthur Henkel, Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 1772 f. Emblem Nr. 13 in Hadrianus Junius, *Emblemata*, Antwerpen 1565, trägt den Titel «Prudentia cum Robore Coniuncta». Hier stehen die zwei Gesichter unterschiedlichen Alters für Klugheit und Stärke.
- 4 So schreibt Glaesemer (wie Anm. 2), 164, der Papagei gehöre als Symbol der *Eloquentia* zu Merkur. Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavcate dall'antichità, & di propria inventione*, Rom 1603, 127 f.: Die Personifikation der *Eloquentia* ist gemäss Ripa rot gekleidet, hält in der rechten Hand ein Buch und erhebt die linke Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger. Neben einer Sanduhr soll sie einen offenen Käfig bei sich haben, auf welchem der Papagei sitzt – oder der Papagei sitzt auf ihrem Kopf. Der Papagei ist «maraviglioso con la lingua, & con le parole, imitando l'huomo, nella cui lingua solamente consiste l'essercitio dell'eloquenza».
- 5 Vgl. die Teekanne aus Jingdezhen in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Qing-Zeit (1644–1911), Ära Kangxi (1662–1722), Inventarnummer PO 4238, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/121881> (9. 11. 2020).
- 6 Über die Existenz solcher Stoffe lässt sich allerdings nichts in Erfahrung bringen. Es könnte sich sehr gut auch um auf Papier gedruckte Ornamentstichvorlagen handeln. Dies vermutet Birgitt Borkopp-Restle, der ich herzlich für erhellende Gespräche über Stoffe – oder auch Nichttextiles – in dieser Miniatur danke. Einige sehr ähnliche Beispiele für solche Vorlagen stellte

- zum Beispiel Daniel Mignot Ende des 16. Jahrhunderts in Augsburg her. Vgl. Günter Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte der Ornamentik seit der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1984, Taf. 95. Zur Textilproduktion in Augsburg in der betreffenden Zeit siehe Claus-Peter Clasen, «Textilherstellung in Augsburg in der Frühen Neuzeit», in Jochen Brüning, Friedrich Niewöhner (Hg.), *Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm*, Berlin 1995, 373–383.
- 7 Er wird von Glaesemer (wie Anm. 2), 164, in Kombination mit der Maske als Symbol für Raffgier und Betrug benannt, allerdings findet sich der Rechen in dieser Bedeutung nicht in den Emblembüchern der Zeit.
 - 8 Zu den Miniaturen und der Maltechnik siehe Glaesemer (wie Anm. 2), 50–62.
 - 9 Ebd., 61, 164. Wenn es gelänge, das Handelszeichen, das mehrfach im Bild auftaucht (so auf den verschnürten Ballen links), zuzuordnen, könnte man mehr über den möglichen Auftraggeber sagen. Es erinnert an mittelalterliche Hausmarken und Steinmetzzeichen, vgl. die Zusammenstellung von Hermann Nebe, «Über das mittelalterliche Zeichen der 4», *Thüringer Monatsblätter* 12 (1939), 20–22. Noch nicht in Betracht gezogen wurde die Möglichkeit, dass diese Miniatur im Zusammenhang mit der Eheschliessung beziehungsweise der Brautwerbung des Künstlers stand.
 - 10 Glaesemer (wie Anm. 2), 23.
 - 11 Ebd., 61: «Soweit uns bekannt, ist Werner der erste, der das originelle Thema in der deutschen Malerei aufgriff. Selbst Cesare Ripa nennt den Handel nicht unter seinen Allegorien.»
 - 12 Jean-Jacques Heirwegh, Monique Weis, «Commerce et espaces urbains dans la gravure <Aigentliche Abbildung desz gantzen Gewerbs der Kauffmanschaft> de Jost Amman (1585/1622)», in Chloé Deligne, Claire Billen (Hg.), *Voisinages, coexistences, appropriations. Groupes sociaux et territoires urbains (Moyen Âge – 16^e siècle)*, Turnhout 2007, 285–297, hier 296. Für eine hochaufgelöste Version des ganzen Bildes siehe <https://search.museumplantinmoretus.be/details/collect/372960> (16. 12. 2020).
 - 13 Ebd., 286. Gedruckt in Augsburg bei Johann Schultes.
 - 14 Ebd.; Kurt Pilz, «Die Allegorie des Handels aus der Werkstatt des Jost Ammann. Ein Holzschnitt von 1585», *Scripta Mercaturae* 8 (1974), 25–60; Marianne Zehnpfennig, «Allegorie auf den Handel, Jost Amman, 1622», in Cord Meckseper (Hg.), *Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650*, Ausstellungskatalog der Landesausstellung Niedersachsen, 4 Bände, Stuttgart 1985, Bd. 2, 830–833. Es existieren fünf Druckzustände, der erste von 1585, der letzte von 1622.
 - 15 Vielleicht lässt Werner die neunte Amman'sche Warengruppe (das Getreide) in der wurzeldurchwirkten Erdschüttung am unteren Bildrand anklingen. Nach Heirwegh, Weis (wie Anm. 12), 289, handelt es sich beim Brunnen um «la fontaine d'où sortent et vers laquelle retournent toutes les richesses».
 - 16 Werner war sicher vertraut mit niederländischen Prunkstillleben, die er (spätestens) am französischen Hof zu sehen bekam.
 - 17 Elisabeth Rücker, «Eine Allegorie des Handels. Bemerkungen zu einem Thema der Augsburger Malerei im 18. Jahrhundert und zu einem Bozzetto im Germanischen Nationalmuseum», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1963), 160–165, hier 161. Gode Krämer, «Zeichnungen von Adriaen de Vries. Ein unbekannter Entwurf für den Augsburger Merkur und <Attila und die Hexe>», in Schaumburger Landschaft (Hg.), *Neue Beiträge zu Adriaen de Vries*, Bielefeld 2008, 169–177.
 - 18 Eine ferne Verwandte der Werner'schen *Mercatura* könnte die den Caduceus haltende Frau in weissem Untergewand und rotem, herabgerutschtem Mantel sein, die Jan Brueghel der Ältere und Hendrick van Balen in der «Weissagung des Propheten Jesaias» von etwa 1609 rechts ins Bild gesetzt haben (München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1999). Christine Göttler, «Indian Daggers with Idols» in the Early Modern Constcamer. Collecting, Picturing and Imagining <Exotic> Weaponry in the Netherlands and Beyond», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 66 (2016), 80–111, hier 96, Abb. 8.

- 19 Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-46.733, 14 × 10,3 cm; RP-P-OB-46.740, 22,3 × 15,7 cm.
- 20 Siehe Anm. 4.
- 21 Als ein Beispiel sei der in Antwerpen tätige Maler Jan Davids de Heem genannt, der 1655 zwei Stilleben malte, die reich mit Nahrung und kostbaren Gold- und Silbergefäßen beladene Tische und mittendrin jeweils einen roten Ara zeigen. Vgl. Alan Chong, Wouter Kloek (Hg.), *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, Ausstellungskatalog Rijksmuseum, Amsterdam, Zwolle 1999, Kat. 31 und 32, 173–177; Sam Segal, *A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands, 1600–1700*, Ausstellungskatalog Delft, Stedelijk Museum Prinsenhof, Den Hag 1989.
- 22 Hans-Joachim Raupp, *Stilleben und Tierstücke. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SÖR Rusche-Sammlung*, Münster 2004, 5 f.
- 23 Peter Vignau-Wilberg, «Das Schweizer Stilleben im Barock», in: Peter Vignau-Wilberg (Hg.), *Schweizer Stilleben im Barock*, Ausstellungskatalog Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich, Zürich 1973, 6–11, hier 7.
- 24 Oskar Bätschmann, *Malerei der Neuzeit* (Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz 6), Disentis 1989, 50.
- 25 Einzig in einem Stilleben mit Kirschen und Himbeeren von Joseph Plepp (Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. G 1766), sieht man eine ordentlich zusammengelegte Damasttischdecke. Siehe Cornelis A. Burgers, *White Linen Damasks I. Heraldic Motifs from the Sixteenth Century to circa 1830* (Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung 7), o. O. 2014, 58.
- 26 Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. 2634. Man kann das Päckchen, das mit einem Haken am Stiefel der Figur befestigt ist, abnehmen, öffnen und als Trinkgefäß benutzen. Ebenso lässt sich der Kopf des Händlers abnehmen. Und im Sockel verbirgt sich ein geheimer Mechanismus, der es Eingeweihten ermöglichte, ahnungslose Betrachter/-innen auf Knopfdruck mit Wasser zu bespritzen. Thomas Richter, *Der Berner Silberschatz. Trinkgeschirre und Ehrengaben aus Renaissance und Barock* (Glanzlichter aus dem Bernischen Historischen Museum 16), Zürich 2006, Kat. 15, 50 f.; Robert L. Wyss, *Handwerkskunst in Gold und Silber. Das Silbergeschirr der bernischen Zünfte, Gesellschaften und burgerlichen Vereinigungen*, Bern 1996, 198 f.
- 27 Max Huggler, «Zur Geschichte der barocken Malerei in Bern», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 22 (1962), 118–125, Zitat 123. Bätschmann (wie Anm. 24), 47, bezeichnet Albrecht Kauws Stilleben als «kunstlose Aufreihung des Inhalts der Vorratskammer».
- 28 Christian Pfister, «Agrarwirtschaft», in André Holenstein (Hg.), *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, Bern 2006, 397–403, 397.
- 29 Einen Vergleich beider Länder versuchte zuletzt Michael North, «Republican Art? Dutch and Swiss Art and Art Production Compared», in André Holenstein, Thomas Maissen, Maarten Roy Prak (Hg.), *The Republican Alternative. The Netherlands and Switzerland Compared*, Amsterdam 2008, 193–210. Er stellte fest, dass sich beide Republiken, was die Kunstproduktion anbetrifft, fundamental von den europäischen Monarchien unterschieden, insofern hier die Kunst keinen Herrscher glorifizieren musste. Dennoch unterschieden sich Kunstmarkt, Kunstproduktion und Sammlungspraktiken der Niederlande und der Schweiz in vielfacher Hinsicht.
- 30 Michael North, «Der niederländische Kunstmarkt und seine Ausstrahlung auf Europa», in Franz Wilhelm Kaiser, Michael North (Hg.), *Die Geburt des Kunstmarktes. Rembrandt, Ruisdael, van Goyen und die Künstler des Goldenen Zeitalters*, Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2017, 10–17, hier 14.
- 31 Georges Herzog, *Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg* (Schriften der Bürgerbibliothek Bern), Bern 1999, 88–91 und Kat. 163–167. Drei Leinwände befinden sich heute im Bernischen Historischen Museum und zwei im Kunstmuseum Bern (Schiffbruch bei Sturm, Raubüberfall), Pfister (wie Anm. 28), 442.
- 32 Herzog (wie Anm. 31), 90 f.
- 33 Ebd., 290, schreibt, der Maler erzielt hier «jenen orientalisierenden Effekt, der die Fremdartig-

keit der Welt unterstreichen soll, in der sich die im übrigen von Europäern dominierte Szene abspielt».

- 34 Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. G 0539, 1662, Öl auf Leinwand, 166 × 225 cm. Glaesemer (wie Anm. 2), 181.
- 35 So zeigt das Vanitasstillleben mit Basler Schreibkalender, das Albrecht Kauw 1649 malte, nur einen einfachen Spiegel, Bücher, Sonnenuhr, Kerzenständer, Totenschädel und – kaum sichtbar – eine Fayencevase. Siehe Herzog (wie Anm. 31), 214 f. Die strengsten Sitten- und Luxusmandate besass allerdings nicht Bern, sondern Genf. Siehe Bättschmann (wie Anm. 24), 45.
- 36 Sybille Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998, 134.
- 37 Hans Peter Hahn, «Güterexpansion und Kulturwandel. Anmerkungen zu einer transepochealen Globalgeschichte des Sachbesitzes», in Annette Caroline Cremer, Martin Mulsow (Hg.), *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung*, Köln 2017, 47–62, hier 61: «Güterexpansion (= die Annahme neuer Güter) und Konsumwandel (= die Durchsetzung neuer Konsummuster) bedürfen einer Erklärung bezüglich der Bewertung und Einbettung der Dinge.»